

日本赤十字九州国際看護大学学術情報リポジトリ

タイトル	ギリシア劇の仮面から現代劇の仮面へ
著者	徳永哲
掲載誌	文学における仮面(梅光学院大学公開講座論集 ; 35). pp53-70.
発行年	1994.7.28
版	publisher
URL	http://id.nii.ac.jp/1127/00000304/

<利用について>

- ・本リポジトリに登録されているコンテンツの著作権は、執筆者、出版社(学協会)などが有します。
- ・本リポジトリに登録されているコンテンツの利用については、著作権法に規定されている私的使用や引用などの範囲内で行ってください。
- ・著作権に規定されている私的使用や引用などの範囲を超える利用を行う場合には、著作権者の許諾を得てください。
- ・ただし、著作権者から著作権等管理事業者(学術著作権協会、日本著作出版権管理システムなど)に権利委託されているコンテンツの利用手続については各著作権等管理事業者に確認してください。

徳永 哲

ギリシア劇の仮面から現代劇の仮面へ

今日に近い演劇の形態ができあがったのは紀元前六世紀の中頃の古代ギリシアであるとされている。そのときすでに、演技者（俳優）と観客が明確に分離され、一定の筋をもった脚本が書かれるようになっていたらしい。

そもそも古代ギリシアの演劇の前身はお酒の神として名高いディオニュソスを讃えるお祭りであったとされている。ディオニュソスという神は人が産んだ神の子とされており、いわゆる古代ギリシア神族の中では最後の神であり、最も人間に近い神とされている。その神はまたぶどうの栽培を教えた神とされている。種蒔きや収穫のときになると、合唱舞踊団のようなものがディオニュソスの神性を讃えて歌い、舞い踊ったらしい。しかし、時代とともにディオニュソスの神性を讃える歌は消え、それに代わって、さまざまな伝説上の英雄を讃える詩歌になっていったらしい。

その後、その詩歌を歌い舞うダイテュランボスと呼ばれていた合唱舞踊団のようなものが独自に

存在し、存続された。その合唱舞踊団の中からリーダー格の者が一人一步前に進み出て英雄に扮して詩歌を歌った、それが俳優と劇作家を兼ねる最初の人であったのではないかとされている。それが改革されて、紀元前六世紀の中頃に演劇と称し得る形態となったのではないかとされている。ただし、その場合、俳優は多分劇作家を兼ねて一人であつたらしい。

古代ギリシアの演劇が今日の演劇と違っている点に、俳優の仮面の着用がある。仮面の着用はどのような理由で、どうして為されるようになったかは断定できないらしく、あくまでも推測の域を出ないようである。古代ギリシアの演劇の創成に貢献したとされているテスピスは自分の顔に、今日のメイクアップを施し、他人の顔を描いたり、また布製の仮面を被つたりしたらしい。その後仮面は俳優が被るものとなり、悲劇から喜劇の時代になつても被られ、古代ローマのプラウトゥスやテレンティウスの時代（紀元前二〇〇年頃から紀元前一五〇年頃）まで被られていたらしい。

古代ギリシアの演劇では俳優はテスピスが一人でつくつたとされている。その後、アイスキュロスが俳優を二人にして、相手役を作つたとされている。紀元前四四九年以後俳優は三人に増やされ、対話が三者のうちで取り交わされるようになって、いつそ今日の演劇の形態に近づいたようである。

古代ギリシア演劇の仮面についてはさまざまな憶測がなされているが、原始宗教のシャーマン信仰などにみられた異体との同化への切っ掛け、あるいは動機を与えるための仮面の着用と結び付けて考えている学者がいる。例えば、フランスのピエール・グリマルであるが、次のように書いている。

仮面はどうして使用されるようになったのであろうか。もともと簡単な説明としては、俳優は自分の素顔を隠して、想起させるべき登場人物の個性をさらに完全におびよとすからであり、すでに伝説化されている場合には、かれがもはや人間界には属していないことを思いださせるためであろう。たぶん、この人格の転換は原始的な「悲劇」を音楽と踊りの熱狂のうちに、まさしく自我そのものの陶醉と放棄とを助長したディオニューソス儀礼にむすびつけることができた要点の一つであろう。

『古代ギリシア・ローマ演劇』、小苺米暁訳（白水社、一九七九年）

こうした原始宗教との関連づけは一応納得できるものであるが、しかし、仮面の着用は、現実的には、もつと実際の機能を有していたようである。というのも、古代ギリシアは非常に高度に発達した文明文化をもつており、形式や機能の方が原始宗教的情念より一步前を先んじていたのではないかと考えられるからである。

機能的に考えて、登場人物が増えてくれば必然的に、俳優を増やす必要が出てくるが、形式を無視することはできず、せいぜい三人程度に止めたとする。その場合、一人の俳優が何役もこなす必要がでてくる。例えば、ソフォクレスの『オイディプス王』（高津春繁訳、人文書院）の登場人物を

例にとってみよう。

オイディプス

神官

クレオン

テイレシアス

イオカステ

使者

ライオスの召し使い

第二の使者

これを三人の俳優が、当時俳優は男に限られていたが、男女併せて八人の登場人物を演じなければならぬとすると、それを可能にさせるものは仮面の着用と変装しかないことになる。

形式的にみて、対話は各場面面で二、三人に限られており、場面と場面との間にはコロスの舞歌が挿入されている。俳優はその舞歌の間に仮面を取り替え、衣装を変えて別人となつて登場したのではないかと考えられる。『オイディプス王』を例に取ると、最初まずオイディプス王と神官が登場し、対話し、次いでクレオンが登場し、三人の対話となり、一斉に退場する。その後、コロスが入場し、詞を歌い、舞う。舞歌が終わるとオイディプスが登場し、コロス（の長）と対話し、次いで少年に手を引かれてテイレシアスが登場する。劇はこうした舞歌と対話が秩序正しく繰り返され、

クライマックスへと向かつて行く。

三人のうちオイディプス王を演じる俳優は最後まで出っ張りなので他の役を演じることはできないが、神官を演じた俳優は次の場面ではテイレシアスを演じ、クレオン役の俳優は少年を演じるというようにしていけば三人で十分に演じられる。

仮面にはさらに、劇の進行に寄与する機能があった。出っ張りの登場人物はオイディプス王一人で、劇はその一人の人物のために他のすべての人物が登場するようにできている。すなわち、オイディプス王が幸福の絶頂から不幸のどん底へ落ちて行くその運命に寄与するように配役されているのである。仮面に表情をもっていたのはオイディプス一人であつたらしく、前半は王家の繁栄を象徴するるように喜ばしい顔で、後半は没落を反映して悲しい顔であつたらしい。他の人物には表情が必要ないとすれば、仮面の機能は人物の特色や社会的地位を観客に示すことができればよいことになる。観客はおそらく、二〇メートル以上も離れた円形の空間に出ている人物が誰であるか判ればそれでよかつたのであろう。不運な王オイディプスの現存はせりふを聴いた観客の想像力と一体化されて形成されたのであろう。

古代ギリシア時代から二千年も隔たった十九世紀の終わり頃、演劇に新しい強い風が吹いた。一般に言われている近代劇運動である。その運動は十九世紀の終わりから二十世紀の初頭にかけて、演劇を大衆の娯楽から切り離して、文学作品として高い水準にある戯曲を生かす上演をし、人生のさまざまな問題を観客と共に真剣に考えようとする運動であつた。

当然のことながら、その運動には高度な知性をもった戯曲の理解者が必要とされた。俳優は当然戯曲のよき理解者であるはずなのだが、役を実際に演じている者が全体を見渡すことはできない。また、文学作品として高い水準にある戯曲が実際に上演されると、観客は舞台全体を戯曲の体現されたものとして觀賞し、俳優の演技を全体に対する一つの要素としてみなすのである。そこで、演出家という特殊な存在が戯曲上演の中心的存在として注目されたのである。

その後、演出家の台頭は劇上演の在り方を大きく変えていった。

その演出家台頭の先駆けとなったのが、フランスのアンドレ・アントワーヌ（一八五九—一九四三）である。アントワーヌは素人の俳優を何年かやった後、自然主義の戯曲とくにイブセンの『幽霊』に触発されて一八八七年にパリに「自由劇場」を創立した。

一八八二年、イブセンは、『幽霊』でもって「現実の断片を観客に印象深く体験させる」ことを目的としたが、それに呼応して新しい自然主義の戯曲は、社会の諸問題を、「現実の断片」としてリアルに描き出すことによって、提起した。アントワーヌは、「現実の断片」を実現するにふさわしい劇場と演技が必要であると考え、小劇場を創設し、自ら劇場支配人と演出家を兼ねながら、俳優を養成し、新しい演技指導をした。彼は戯曲を尊重し、戯曲を主体とする演劇の改革を成した。このアントワーヌの戯曲の権威を重んじ、劇作家の主張を研究し再現しようとする「自由劇場」の運動はフランス国内は勿論のことヨーロッパ各地の演劇にも大きな影響を及ぼした。ドイツでは一八八九年に文芸批評家だったオットー・ブラーム（一八五六—一九一三）が中心になって「自由舞台」が、

続いて、イギリスでは一八九一年にジャック・トーマス・グライン（一八六二—一九三五）が主宰する「独立劇場」が創立された。アイルランドでは「アベイ座」（一九〇四）が創設され、農民や小作農民の生活の現実を描いたジョン・M・シングの『西国の伊達男』や『海に乗り行く人々』などが上演された。さらに、ロシアへ近代劇運動は波及し、一八九六年にネミロヴィッチ・ダンチェンコ（一八五九—一九四三）とコンスタンチン・スタニスラフスキー（一八六三—一九三八）によって「モスクワ芸術座」が創立された。「モスクワ芸術座」は、他の劇場と違って国立劇場であり、他の劇場が短命で終わったのに対し、唯一今日に至るまで活動を続けている劇場である。また、近代劇運動が最も良く結実したのもこの劇場である。

その「モスクワ芸術座」は、チエーホフという偉大な劇作家と深い結び付きがあったばかりでなく、そこでスタニスラフスキーは戯曲を尊重する立場から、また、「現実の断片」を再現するふさわしい〈役〉に生きる演技を俳優に求め、教育したのである。そして、スタニスラフスキー・システムで代表される近代的な演技創造の体系が生み出された。

スタニスラフスキーは次のように言っている。

わが劇場の俳優やロシアの俳優たちは、達者な職人俳優になることをいさぎよしとはしないのだ。だから諸君は職人俳優とは別人でなければならぬ。俳優の芸術は役に生きることのなかにある。われわれの俳優は役を生きることばかりでなく、どうしたら自分を役に生かすことがで

きるかという方法も知っていなければならぬ。しかしそれだけではまだ十分ではない。俳優はどうしたら自分に無理強いないで、楽に役に生きる行動を創り出すかということも知っていなければならぬ。これはやればできることだ。もしこの芸術を学びたいと思うものがあれば、誰にでも教えてあげよう。

これを抜きにしては、演劇は軽薄な、有害な、馬鹿げたものになると私は思う。・・・(マガル シャック著、高山図南雄訳『スタニスラフスキー・システムの形成』、未来社。二七〇頁)

スタニスラフスキーの言う「役」に生きる」は、戯曲の世界に俳優が生活するということである。すなわち、俳優は役をとおして自己の演技術を披露するのではない。「桜の園」のロパーヒンを演じる俳優はロパーヒンの「仮面」を被ることはないが、ロパーヒンの全人格を体現するロパーヒン自身でなくてはならないのである。

原始宗教の儀式で人々は仮面を被り、被面者は「仮面」と同化し、自ら「仮面」の表す対象となる。そこでは、被面者の存在は消え、ひたすら「仮面」のみが存在するのである。「無理強いないで」「行動を創り出す」ことができる主張するスタニスラフスキーの「役」に生きる」の原理はその被面者の行為に似たところに源流があるのではないかと考える。勿論、スタニスラフスキーは忘我の状態を対象と同化するような演技を考えていたのではない。心理学的な根拠に基づき「役」に生きる」科学的方法を産み出したのではあるが、戯曲を表す場合と宗教儀式の場合との違いがそ

の方法の違いを生んだのではないかと考える。「役」に生きる」ということは人格という目に見えない「仮面」を被るということなのでもあろう。

スタニスラフスキーのように自然主義に徹した演出家は例外的で、他の多くの演出家は彼とは全く方向の違った演劇の創造を考えていた。そのほとんどが文学作品としての戯曲の忠実な演出を捨て、戯曲を自己の美的信念を充足させる舞台作りの手段とすようになっていた。そうした演出家たちは戯曲を生かす中心的役割としてあるはずの俳優の役割を否定した。俳優は一つの形象として演出家のめざす美に貢献するにすぎないのである。

イギリスの演出家ゴードン・クレイグは俳優の演技というものを無視し、独裁的に舞台美を創造していた。俳優の演技した顔の表情を不必要なものと考えその演出理念において、「仮面」の着用は当然のことと考えられる。

このゴードン・クレイグにかなり影響を受けたと思える劇詩人にアイルランドのウイリアム・B・イエイツがいる。イエイツもクレイグ同様に俳優の顔の演技された、誇張的な表情を嫌っていたようであるが、イエイツ自身アペイ座の新しい方向の模索に余念がなかったとき、クレイグの演出は大きな示唆と力を与えてくれたようである。イエイツはクレイグからの手紙を受け取った後、一九一〇年に、グレゴリー夫人への手紙で「バーリヤの浜辺で」の阿呆と盲人に仮面をかぶせるでしよう。きつとすばらしい放らつさとつびさが表されるでしょう。わたしはまたアペイ座を、仮面を使う最初の近代的劇場にしたいと思っています。」と書いた。その手紙の内容では、「仮面」の効果

が強調されている。

イエイツと聞くとまず思い当たるのが、日本の能との関係であろう。一九一三年、イエイツの助手になったエズラ・パウンドという詩人がフェノロサ夫人から預かった日本文化に関する原稿の整理と英訳の完成に努めていた。イエイツはそのパウンドの仕事から謡曲を知り、感動した彼は自ら、その英訳に序文をつけたほどである。(大久保直幹「イエイツと能」比較文学研究12(東大比較文学会)参考)

イエイツは能を高貴な劇と呼び、能の完成には仏僧がかかわっていると考え、そこに民族性に深く根差した宗教性をみいだしたようである。苦悩する魂の流浪はアイルランドの古い民族性に見いだされるのであるが、それとの類似性を能に登場する旅の仏僧と霊にみいだしている。

その民族特有の宗教性を、また魂や霊の世界を舞台に表現しようとすれば、日常性と密着した俳優の演技、なかでも特に顔の表情は避けられねばならない。「仮面」は演技者の顔の表情を固定してしまう働きがあることから、日常性を遮断し、そこに特殊性を産みだすことができる。苦悩し、流浪する魂は日常性とは掛け離れた想像的世界にしか存在しないのであり、「仮面」はその世界を創り出す重要な役割を担ったのである。

イエイツが俳優に期待したものは「詩的教養」であり、スタニスラフスキーの言う「〈役〉に生きる」とはまったく異なる方向にあつた。「詩的教養」とは、イエイツが考えている詩的で、夢想的な戯曲を演じる俳優には欠かすことの出来ない素養なのである。

一九二二年に書かれた『役者女王』(田中雅雄訳、山口書店)では、「仮面」が哲学的意味合いをもって使われている。(この「仮面」の問題については、『イエイツ戯曲集』、山口書店刊、の《まえがき》が参考になるのでお勧めしたい)。役者のデシマが「仮面」を被って女王様すなわち他者に成り代わることができるというものである。

デシマ 女王様は演技がおできにならないけど、私ならもつとうまくできるわよ。

このデシマの最初のせりふは文字通り解すれば、役者の「私」なら演技で女王様らしい「女王様」を演じることができる、ということになる。宿命として、「女王様」に生れついた者は「女王様」の「仮面」は被ることは出来ないが、「女王様」でない者がそれになろうとする意志でもって「仮面」を被ることによって、より女王様らしい「女王様」に成ることができるのである。

「仮面」を被るということは、被面者を完全に受け身の状態にし、心身共に完全に可塑性の状態にする。被面者の心身はどんな形でも帯び、どんなイメージを印象づけられても、それをそのまま受けいれ、どんな目的が課せられても課せられたままにこなすことが可能なのである。「仮面」は「超自然が顕現するための道具となり、生命ある存在と、さらに強大な存在との間をつなぐ最後の鎖」となるのである。

『カルヴァリの丘』(風呂本武敏訳、山口書店)では、イエイツのこうした哲学に裏付けられた「仮

「面」は、さらに、いわゆる劇的というよりは詩的と言ったほうがよい「対立」を深め、統一された一つのヴィジョンのもとに舞台上の形象を「孤立」させる働きを持っている。「カルヴァリーの丘」ではキリスト、ラザロ、ユダの三人が仮面を着けている。舞台は『鷹の泉』や『骨の夢』などと同様にない空間であり、楽師が布を広げ、歌う。まず、キリストが登場するが、彼は白鷺に例えられる。イエイツは『骨の夢』で「鳥が鳴く、鳥は自らの寂しさを鳴く」と楽師に語らせているように、鳥は孤独を象徴している。白鷺に例えられるキリストは汚れ知らずの孤独者のイメージを持つ。

次にラザロが登場する。自らラザロと名乗るその男は絶望的な表情の「仮面」を着けている。ラザロは死によってようやく安息を得た。しかし、彼はその安息と孤独をキリストの奇跡によって奪われてしまった。そのために再び荒地へ安息の地を求めてさまわねばならない。彼の絶望はそのまま苦しみに基づいている。彼は、蘇生によって、生前の苦しみを再体験しなければならぬ。彼にとってその苦しみは死を超えている。だ。「仮面」は死を求めて苦しむ絶望的な表情を固定する。それは、また、イエイツ自身の内的な哲学的問答の一方を表象しており、一つの相である。ユダは「仮面」によって石のように冷淡な表情に固定される。彼は徹底した無神論的実存主義者である。歴史を否定し、現在のみを肯定する。神は重荷であり、束縛である。自由のために神を殺す。ユダもまた表象であり、一つの相である。「仮面」は三つの表象をしっかりと固定し、孤立させる。「カルヴァリーの丘」という一つの統一された世界のなかに深まる孤立を見ると、それだけいつそうイエイツ自身の苦悩の大きさを読み取るのである。

『鷹の泉』（風呂本武敏訳、山口書店）では「仮面」の意図がもつと明確であるように思える。この「老人」と「若者」はイエイツ自身の内的な二つの対立するものの表象化されたものなのである。言い換えれば、詩人の瞑想のなかで自我の問い掛けとして現れた対立する二つの相なのである。「若者」は自己の青春への回帰として、あるいは、五〇歳を過ぎたイエイツ自身の中にまだ燃えつづける若い激しい血潮の象徴的表象なのである。また、「老人」は、やがては迎え、直面せざるをえない死に対して問い掛け、なんとか回避することを願う自我の形象化であろう。この「老人」を見ているとイエイツ自身の詩『人と笏』（尾島庄太郎訳、北星堂書店）の「人」の苦悩を思い起こす。

老いて病みたる身なれば

ありとあるわが言行は、

化して「疑い」となり、果ては

夜毎、夜毎を寝もやらず横わるわれ、

当をえし『答』は、金輪際えられぬ。

こうした自我の問い掛けとして、その世界は詩人の瞑想のなかに形成される。この詩的世界が劇詩として展開されると、登場人物は一個の人間として表現されるのではなく、詩的表象として表現

される。そこで「仮面」が重要な役割を果たすのである。「仮面」は、繰り返し述べることになるが、日常性から「顔」を遊離する働きがあり、さらに、一つの相に「顔」を固定することができるからである。詩人は自己の瞑想的世界を、「仮面」を着用させることによって、統一された一つの宇宙的世界の中に具象化することができるのである。劇的葛藤も、当然、劇詩の中に存在するが、その対立する相はいわゆる「劇」に見られる闘争を為すのではなく、互いに克服されることなく、互いの優位性を絶えず交替させるだけである。

イエイツの劇に関して、実際の舞台において、「仮面」がどれほどの効果をあげたかどうかということは極めて疑問の残るところである。しかし、「仮面」が詩人の哲学的な深い思想に裏付けられたイエイツ独自のものであったこと、そして、イエイツの理想とする詩的な演劇に欠かすことのできないものであったことは明らかである。

アメリカの近代劇の祖と称されている劇作家にユージン・オニールがいる。

オニール（一八八八—一九五三）は『楡の木陰の欲情』や『夜への長い旅路』など優れた劇を書き、一九三六年にノーベル文学賞を受けた。彼の劇の多くは、中心人物が過去の思想へ後戻り、過去に支配され、現実を見失ってしまう傾向にある。

オニールの作品には、スウェーデンのストリンドベリーや精神分析学者フロイトの影響が見られ、境遇とコンプレックスに運命づけられている。人生は「夢」に過ぎなく、謎めいている。不審と不可思議ばかりが満ち、自己のアイデンティティは遠い「過去」に置き去りにされてしまったかのよう。

うである。人間の将来ばかりか現在さえも見えない。希望や意志のかけらも喪失してしまった。存在するのは「不毛」ばかりである。オニールは「不毛」は現代人の宿命であると考えていたのである。

そんなオニールの『偉大な神ブラウン』（*Nine Plays, Modern Library* より）では、仮面が使われているが、それはほとんど演劇的境界を超えていると言つてさしつかえないであろう。イエイツの劇での仮面は舞台と日常性との関係を断つことが目的であったのだから、それはイエイツ自身の劇に対する信念を理解しておれば、好みの問題はあつても、理解に困難なことはない。

オニールの仮面は他と比較にならないほど理解に困難である。「仮面」によって日常性との関係を断つことが目的ではなく、一個の人間の二面性を分離表現し、さらにそれに加えて、一人が二人の人間を同時に演じ分けるために使われるからである。演じ分けるというのは、ギリシア悲劇の「仮面」のように一人か二人の俳優が何役もこなすために便宜上被り分けるのではなく、舞台上の一人の人物が他の人物に成り済ますという類いのものである。またさらにこの劇を複雑にしているのが、「仮面」の表情が時間とともに変化するという仮面の常識を越えた指示がなされていることである。これだけ複雑な用途を持つ「仮面」を実際の舞台でどう使いこなせるか疑問が残るところである。

また、「仮面」を被って友人を装い、その友人の奥さんを自分のものにしてしまう不自然さは演劇のコンベンションに合わないものである。表現主義の演劇は従来の演劇のコンベンションを改革したが、それは必ず観客の理解の許容範囲内であった。オニールの「仮面」はその許容範囲を完全に

逸脱してしまっており、作家が深い思想的意図をもって表現しようとしたものはただ陳腐な「仮面」の取り替え遊びにしか見えなくなってしまう危険性がある。

この劇の中心人物は三人の若者である。ビリ・ブラウンとディオ・アントニとマーガレットである。ビリ・ブラウンは体格のよい、意志をもった善良な若者である。見るからに聡明そうで、自信と落ち着きがある。将来は建築士を目指している。一方、ディオは芸術家肌で絵を描くのが上手らしく、父母からビリに負けない建築士になれると期待されている。また、彼はビリと比較してはるかに高い知性と教養を備えている。そのディオには二つの顔がある。それは素顔と仮面を被った顔である。その仮面の顔は、表情は変化するのであるが、ふだんわたしたちの夢に出て来る顔を想起させるように出来ているように思われる。ただし、この仮面が実際に俳優の使用に可能かどうか疑問を感じる。

彼が素顔のときは臆病で生にたいして不安を抱いている。これがディオの本性なのであろう。しかし、仮面を付けると生命、大地、自然を愛する芸術家か、聖人のようなになる。仮面は陰鬱で、霊的で、詩的で、情熱的であるが、時には冷酷で嘲笑的表情になる。そうしたディオの二つの顔は引き裂かれた現代人の心を表象化したものであろう。

マーガレットは十七歳で、美しい撥刺とした金髪の夢見るような表情をしている。彼女は素顔とあまり変わらない仮面を被っている。その場合、仮面はマーガレットの個性とは無縁の「女性」というものの抽象的性質をもつ。ビリ・ブラウンはマーガレットに恋しているが、マーガレットは実業

家タイプのブラウンにはまったく目をとめず芸術家のディオに憧れている。ビリ・ブラウンの内実にはまったく独創性というものが無いことが見抜かれているのである。

幕がかわるとビリ・ブラウンは建築士になり、父親と共同で建築土木会社を設立して、成功している。お金や世間の信望のすべてを得て、世間から「神」と奉られている。そんなビリ・ブラウンにもままならないものが二つある。その一つはマーガレットの愛であり、もう一つはディオの設計士としての才能である。ビリ・ブラウンはマーガレットの愛を自分のものにするべく、また、ディオの才能を奪うべく、ディオを殺害する。そして、ディオの仮面を被ってディオとなり、マーガレットの愛とディオの才能を自分のものとする。しかし、独創性を欠き、空虚なビリ・ブラウンの内実は自己を追い詰め、破滅への道をたどらせる。

この劇は表現主義に徹し切った作品である。しかし、表現主義とは言えども、繰り返しになるが、演劇は本来、どんなタイプのものにしろ、演劇の持つコンベンションの上に成り立っている。そして、悲劇には悲劇のコンベンションがあり、喜劇には喜劇のコンベンションがある。オニールのような「仮面」の使用は本来喜劇か笑劇にあるコンベンションである。「仮面」を被って他人に成り済まし、観客はその偽装をよく知っていて、偽装に騙されたり、あるいは仮面に気付かず取り違える舞台上の人物を見て笑うといった具合である。

オニールはそのコンベンションを悲劇に取り入れている。A氏が仮面一つでB氏に成り済まし、B氏の奥さんがA氏を夫である本気で思っている。偽装に騙される妻は笑いの対象でしかない。し

かし、オニールはまじめな悲劇的状况として受け取るように観客に押し付けているのである。実際の上演ではこうした矛盾が露になる。したがって、実際の上演を考えずに単に書齋劇として舞台の空間と時間を現実から完全に切り離し、読み、想像するとするならば、この劇は「夢」の再現のようにも思え、また、現代人の生き方や成功の空虚さを教えてくれるようにも思える。

オニールの「仮面」から考えることは、内的本性と外界と接する「顔」とのどちらに人間の不変の真実があるのか、現代人は判らなくなっているのではないかということである。この錯綜は、都市化が進むにつれて個人は群衆の中の一点に過ぎなくなっている反面、大勢の他人と絶えず接し、他人に顔を向けていなければならぬ今日の状況に起因する。他人に向けている「顔」と自己の内実とはかならずしも一致するとは限らないのである。内実のない「顔」が独り歩きし始めたかどうか。その「顔」は「私」ではないと「私」は言い切れるであろうか。錯綜する現代、わたしたちはいつの間にか私であって私でない「仮面」を被っているのかもしれない。