

オニール劇の本流

吉岡健吾

1. 劇作家オニールの誕生

1920年2月2日オニール初の多幕劇がブロードウェイで上演された。この日はオニールにとってだけでなく、アメリカ演劇界にとっても特別な日となった。『地平の彼方』(*Beyond the Horizon*)はそれまでブロードウェイの主流であったメロドラマや軽いコメディとは異なっていた。ここに、これまでのアメリカ演劇には見られなかったような、人生の根底に潜む問題がさらけ出され、観客の前に真の文学的演劇というものが提示されたのである。

『地平の彼方』は高い評価を得て、オニールに第一回目のピューリッツァー賞をもたらすことになるが、上演初日の客席には息子の成功に涙を流すオニールの父親ジェームズ・オニールの姿が目撃されている。

ジェームズはそれまでのアメリカ演劇界を担ってきた人気俳優で、言わば旧世代の演劇人を代表する人物である。彼は上演の成功を称賛する反面、息子の書いた新しい芝居に対する戸惑いも大きく、息子に「まさかお客をこのまま返して自殺させるつもりじゃないだろうな」と言ったと伝えられている。

少年時代のオニールは、人気俳優であった父をヒーローとあがめていたのだが、その後二人の間には確執が生じ、オニールが劇作に専念するようになってようやく二人の関係が緩和してきた頃であった。

だが二人の平穏な日々が長く続くことはなかった、まもなくジェイムズは癌に倒れ、病床で、息子のピューリッツァー賞受賞に歓喜し、他界する。

こうして、アメリカ演劇界における世代交代がなされた。人気俳優の子に生まれた少年が、長じて父の世代に終止符を打つこととなる背景はどのようなものであったのか、それにはまず、先に述べた父親との確執が考えられるが、オニール家の内情は単純なものではなく、オニールの生涯及び彼の劇作に家族との関係が及ぼしたものは計り知れない。それについては後にオニールの自伝的な作品について述べる際に詳しく触れることにして、もうひとつの要素にも着目しなければならない。

それは、オニールの少年期のことであり、後のオニールの劇作の礎となるような、読書及び文章を書く習慣を身につけた時代であって、そしてまた彼の宗教観にも大きな影響を与えた年月でもある。

7歳のオニールは、カトリックの寄宿学校に入れられるのだが、彼はそこをひどく嫌った。それまで従順な子供であったオニールは一度も厳しく罰せられたことはなかったが、学校では、手荒なやり方で規則に従わされた。オニールはそこで受けた、無礼で不当な扱いを生涯忘れることはなかった。そして彼は、引きこもりがちになり、貪欲に本を読み漁り、手紙や詩を書くのに時間を費やしたという。

当時のオニール家の信仰は、敬虔なものではなく緩やかであったが、その中で自分ひとりが宗教的修練を積むことに疑問を覚えたとしても不思議ではない。それに追い討ちをかけたのが、母親の自殺未遂であり、このときはじめてオニールは、母親がモルヒネ中毒であることとその原因が自分の誕生にあることを知らされる。

2. オニールの名声を確立した 1920 年代の作品

1925年、秋に『榆の木陰の欲望』(*Desire Under the Elms*, 1924)の公演を閉幕する頃には、オニールはアメリカの劇壇をリードする劇作家となっていた。この間もオニール、K・マガウアン、R・E・ジョーンズが率いるプロ

ヴィンスタウン・プレイヤーズは、ブロードウェイの商業主義に対して真に芸術的価値のある作品を上演するオフ・ブロードウェイの実験劇場として、オニールが思い浮かべる限りのことを上演する体制をとっていた。

オニールは、『百万長者マルコ』(*Marco Millions*, 1928), 『ラザロ笑い』(*Lazarus Laughed*), 『偉大なる神ブラウン』(*The Great God Brown*, 1926), 『奇妙な幕間狂言』(*Strange Interlude*, 1928), 『ダイナモ』(*Dynamo*, 1929) と書き上げ、そのうちの 9 作品がシアター・ギルドによって上演されたことがオニールの評判をさらに高めたと言ってよいのではないか。

さらに『喪服はエレクトラに似合う』(*Mourning Becomes Electra*, 1931), 『ああ荒野』(*Ah, Wilderness!*, 1933), 『終わりなき日々』(*Days Without End*, 1934) もシアター・ギルドによって上演される。

オニールは、ヨーロッパの劇作家や思想家に負うところが多いと言われている。さらに東洋の神秘的哲学も学び、ギリシャ悲劇は言うに及ばず、中世及びエリザベス朝演劇や現代ヨーロッパの小説の技法までも劇作の中に果敢に取り入れている。

もっとも、オニールの作品の源流となったものは、力強い語り口調や、感情表現といったアメリカのメロドラマの伝統を継ぐものであった。それから、民間伝承にもアイデアを求め、オニールはそれに近年のナチュラリズムやリアリズムなどの要素を加えて独自のドラマの世界を育て上げた。

オニールの読書癖については、前にも触れたことだが、彼を知る手がかりになりそうなくつかのエピソードが伝えられている。

10 代の終わりごろから、オニールがニーチェをはじめ、トルストイ、ドストエフスキー、ゴーリキーなどを愛読したこと、なかでも『ツァラトゥストラはかく語りき』はつねに持ち歩いたことや、イプセンの『ヘッダ・ガブラー』に魅せられ、10 回もの公演を立て続けに見たことなどからは、当時のオニールの興味の方向性と、入れ込みがいかにか強いものであったかがうかがわれる。

こうしたオニールの傾向について E・トーンクヴィストも次のように述べている。

「シェイクスピア劇に出演して、その才能を嘱望されながらも、メロドラマのヒーローというあたり役を得て、富を得る代わりに自分の俳優としての可能性を犠牲にした父親への反発なのだろうか、オニールは、シェイクスピアの作品におもきを置かず、カトリックの影響からか、告解と救済を思わせる構造をもつ作品を多く描いた。」¹⁾

実際 1920 年代の作品には、神の御業を意識したり、父なる神に祈りを唱えたりする場面がよく見られる。

だが青年期のオニールにとって、カトリックの信仰と同様に大きな影響を与えたものがニーチェであり、ニーチェ哲学の前提となるのが「神は死んだ、われわれは神への信仰を失った」という考え方であって、この相容れない両者の間でオニールは葛藤する。

オニールいわく、「『ツァラトウストラはかく語りき』は私にもっとも大きな影響を与えた本であり、何度読み返しても期待を裏切られたことは無い。」²⁾ この言葉を裏付けるものが、オニール劇におけるニーチェの著作からの引用の多さであり、関心の強さを知ることができる。

オニールがニーチェと同様に評価したものが、ギリシャ悲劇であり、以下のトーンクヴィストの言葉は、オニールの創作の姿勢を言い得ている。「オニールは現代に欠けているギリシャ悲劇の持つ宗教的精神を、自分の劇を通して現代の観客に伝えることを最終目標に定めた。」³⁾ さらに「オニールは、こう言っている。古い神は死に、科学と物質主義が蔓延している。人が人生の意味を見出せる新しい神を創造するのが劇作家の務めである。」⁴⁾

外国のものと自国のもの、古いものと新しいものの統合は『楡の木陰の欲望』にみなぎっている。そして、オニールがギリシャ悲劇を作品の中で活用し始めた最初の劇が『楡の木陰の欲望』である。プロットはギリシャ神話を 19 世紀のニューイングランドに再現、人物像は自国の民話からとり現代の深層心理学のフィルターを通して描かれ、東洋の神秘主義、ホーソンが確立したアメリカのゴシック・ロマンスの影響も見られる。

明白な過程の矛盾を描いている場、さらに隠されたユング心理学の影響を受けたと思われる男と女の真理、女性が大地、豊穡を意味し再生を約束

する存在となる思想、のあいだでゆれるエベンの苦悩などは、後に『百万長者マルコ』の形式や『奇妙な幕間狂言』、『ダイナモ』の論理性、『喪服はエレクトラに似合う』のフロイト的家族ロマンスへと受け継がれてゆく。

この作品の背後には、大地と愛が持つ超越的な力が存在し、ここにオニールの宗教的感性がうかがわれる。それは、彼が師と仰ぐストリンドベリ同様に人生の背後の領域 (force behind) に達しようとする欲求の表れであると見られる。

かつての西洋文明が有した神聖なる場所を劇の世界に復興させることが、オニールがこの時期を通じて抱きつづけた大志であった。オニールはピューリタニズムの厳しい信仰精神が墮落し物質的な成功が宗教的禁欲と勤勉の産物とみなされるようになってしまったアメリカ社会に警鐘を鳴らし、新しい神を創造しようと努めているのである。

3. 男性原理と女性原理

オニールがこの時期フロイト、ユングの心理学に傾倒していたことを考えるとオニールの一貫した視点に注目するとあるものが見えてくる。それは、キリスト教文化に基づく西洋世界の特質を男性的なものとする姿勢であり、西洋文明の「男性性」に対する「女性性」として、神秘的な東洋的思想を導入しているということである。この観点から、オニールの作品の構成及び登場人物像を見ていきたい。

この時期の作品に共通するテーマとして、物質的欲望を持つ男達の魂の空虚さが挙げられる。

『百万長者マルコ』の“マルコ・ミリオンズ”は彼が富を誇示することから付けられたあだなである。これは、マルコが取得しようとする本能ばかりが強く魂を持たない狡猾で巧みな強欲者であることを表わしている。彼は、現代の西洋文明の化身である。マルコと東洋の女性クーカチンの対比は、西洋と東洋、物質と精神、死と生、分割と統一との対比をなす。

ならば、クーカチンが、マルコに魂の再生を期待することは、この劇の

粹組みとして西洋文明一般を再生させること。そのために魂の発見をしようとする構造があるのではなかろうか。

『偉大なる神ブラウン』は仮面を用いて、二人の建築家の葛藤と個人の内的葛藤を描く。それは感性に優れる芸術化肌のダイオン・アンソニーと彼を雇い搾取する実業家ビリー・ブラウンの葛藤であり、ブラウンはマルコ同様、内面が空虚な物質的成功者として描かれている。

ダイオンの内部の戦いは、彼の名前から分かるとおり、ディオニソス（創造力に富む異教の神、生を享受する）とセント・アンソニー（生を否定する、マゾヒスティックなキリスト教的精神）との葛藤である。

それにくわえて、観客にとっては神秘的な東洋的思想を体現する人物を配し、仮面を使用し、この劇はユングの言うところの、自我の再生の過程をたどっている。

オニール自身の「仮面についての覚書」がそれを雄弁に物語っている。

仮面の使用は、深層心理学という現代の「心理学の成果が明らかにし続けている心の中に深く隠された葛藤を最大限可能な限り明確簡潔に」表現する最も適切な手段であった⁹⁾

仮面の使い方において興味深いのは、ダイオンからブラウンへの仮面の引き継ぎである。

仮面と共にダイオンの創造性と葛藤を受け継ぐと、ブラウンはその苦悩にやつれた素顔を隠すために自分の顔に似せた仮面をかぶるようになる。ブラウンは、ダイオンの仮面、自分の顔の仮面、醜くやつれた素顔のあいだで揺れ動きながら最期を迎えることとなるが、そのすべての顔を目にするのはブラウンの死に立ち会うシベルのみである。シベルは、東洋の神秘的思想と「女性性」を体現する人物として描かれている。

この作品においてさらに興味深い点は、ダイオンのディオニソス的仮面と、若くして亡くなったオニールの自嘲的な兄ジェイミーとの類似である。さらに、ダイオンのブラウンに対する敵意はオニールが自分の才能を失う

ことへの脅威を感じていたことを示唆する。これは、富を得るために俳優としての可能性を犠牲にした父のようにはなりたくないというオニールの無意識の表れではなからうか。

E・ショウネシーはこう述べている。

オニールのアイルランド系アメリカ人像は、後期になってようやく完成する。オニールは、アイリッシュの最大の罪は裏切り、それも自分に対する裏切りであることを知る。『夜への長い旅路』のジェイムズはシェイクスピア劇の俳優としての才能を持ちながら、長年の貧乏暮らしから、安直に金になるメロドラマ俳優を選んでしまう。その代償は大きく、才能、自尊心、記憶まで失ってしまう。⁶⁾

この時期にいたって、オニールの描くアイルランド人像はステレオタイプを脱して誠実なるリアリズムであらわされるようになった。

4. 信仰とニーチェの間で

オニールは、「神は死んだ」と断言するニーチェの教義と完全には否定できないカトリック信仰とのあいだで揺れ動く。

『偉大なる神ブラウン』の幕切れは、ブラウンの死の場面であり、シベルはブラウンを救うことはできなかった。さらに、ブラウンが死を迎える瞬間に祈りを唱えるのは父なる神に対してである。

その視点に立ってオニール劇を見ると、以下の E・トーンクヴィストの言葉が解釈の糸口を示してくれるように思われる。

悲劇は人生の意義であり、もっとも高尚なものは、永遠に最も悲劇的なものである。ニーチェの理想的人間が、超人になろうとする奮闘が、オニールの主人公の奮闘でもある。オニールいわく、求めるものを得られなくとも、奮闘こそが成功である。⁷⁾

たしかにダイオンの精神的成長は苦悩を伴うあがないの価値を認めるものであり、ダイオンから仮面と、創造性を受け継いだブラウンも苦悩し、死に至るまでの奮闘を続ける。

奮闘こそが成功であるならば、オニールの意図は、無意識・心の中の自己をおおう表皮をはいで劇場の観客の目にさらすことであつたと考えてよいだろう。仮面の下で苦悩する魂、葛藤によってさいなまれる人間の苦悩は、オニールの作品において人生の中心的テーマであり、それを描き切ることができれば劇作家の務めを果たすのに十分なのではなからうか。

ブラウンの奮闘の過程に於いて、ダイオンの仮面の「サタン」を自身に組み入れることができないことは、ユング心理学で言うところの、「個性化の過程において人は自分の隠されている邪悪な半面＝影を取り入れなければならぬ。」を投影している。影を取り入れる過程の困難さが、仮面を受け継いだ後のブラウンの苦悩を通して描かれているのではなからうか。

ユングの影響は『ラザロ笑らいき』にも及んでゆくが、J.A.ロビンソンはそれを次のように評している。

オニールが、中期の作品に対する大志を認知したのは『ラザロ笑らいき』においてのみであろう。その大志とは、劇場は誌的解釈における宗教及び人生への祝福が人々に伝えられる寺院であるとするもの。⁸⁾

宗教に対する祝福をオニールが意図したかどうかは定かではないが、大概においてトーンクヴィストの言うところの劇作家の務めと呼応している。

『奇妙な幕間狂言』においてオニールは、ニーチェの哲学を自らの戯曲によって表現しようとしている。イプセンのヘッダ・ガブラーにおいてそうであつたのと同様に、ニーナは自分を愛する男、自分を取り巻く男すべてを支配しようとする女性として描かれている。

ドラマの発端は、ニーナの父親が弄した策にあり、またニーナの婚約者ゴードンが父権に敬意を表したことにある。そう見るとこの劇の構成も、

父系文化への女性原理の導入と見ることができる。ここでもユング的視点から、シベルとニーナの共通点に注目したい。

男達の中であって、常にニーナを見守りつづける男マーズデンの独白は、この意識の流れという小説的技法を取り入れた劇の核心に触れるものである。マーズデンは重大な点においてニーナと類似する存在である。彼の魂は、満足と愛したものを失った悲しみとのあいだ、言い換えれば、生と死とのあいだで揺れ動くのである。これはこの劇のみならずオニールのすべての作品の根底を流れるリズムである。

5. 家族に対する愛憎の間で

前述のリズムと、オニールが家族に対する愛憎のあいだで揺れ動いている点との関連も見逃すことはできない。

ニーナが男達を支配しようとする行為は、一度崩壊してしまった家族を再構築するために行われるのであり、彼女自身の私利私欲から来るものではない。いわば無償の愛をささげようとした結果だったのではなかろうか。その意味から、オニールはニーナのなかに、シベル的要素を描こうとしたと言ってよいのではなかろうか。ニーナの次の台詞はシベルを思い起こさせるものである。

命あるものは、母なる神の生みの苦しみの中から生まれる。死とは、母なる神のもとへ帰ること⁹⁾

これは、ニーナがシベルのようなシンボルになろうとした女性であることの証とも言える。

『ダイナモ』は『ヘンリー・アダムスの教育』の一章にある「ダイナモとヴァージンメアリー」をほのめかすものである。この劇が掲げた大いなる主題は、古い神は死に、科学と物質主義は、生きる意味を見つけようとす

る原始の宗教的本能を満たし得る新しい神を与えることができなかつたとするものである。

『喪服はエレクトラに似合う』もギリシャ悲劇から案を得たものであるが、タイトルからわかるとおりにオニールの関心は、娘のラヴィニア（エレクトラ）におかれている。

オニールがギリシャ悲劇を作品の中で利用した最初のもは『楡の木陰の欲望』（1924）であることは前にも述べたが、この作品は、ともすればメロドラマ的ともいえる男女の情念を描きながらも、単なる悲劇の枠を超えて現代文明を批判する鋭い視点として生かされている。J.A.ロビンソンはD・アレクサンダーを援用しながら次の様に述べている。

D・アレクサンダーはオニールと太古のギリシャの作家達をライヴァルと述べているが、確かに、子供の親への反抗が劇の核となっている。子供達は異性の親に近親相姦的感情を抱き、無意識のうちに抑えられた欲望を持ち、彼らの衝動は過去においてすでに決まっていたかのようである。¹⁰⁾

確かに、過去が現在の自由をはばむ力を持つことがこの劇の中心のテーマである。その過去は、先祖達によって支配されており、オニールの決定論は、ギリシャ悲劇、フロイト、20世紀前半のアメリカ文化の影響を受けたもので、そのいずれにおいても家族は運命の型と捉えられている。

ラヴィニアは他者を行動へと駆り立てるが、自身は悲劇的な機械仕掛けの人形のようにあり、運命のなすがままだが、最後に自身を幽閉することで皮肉な勝利を果たす。

もうひとつの重要なテーマが父親達の罪、ピューリタンのマノン家の信条＝人生とは死ぬこと、誕生は死の始まり、死は生まれること。「死はマノン家に似合う」喪服はエレクトラに似合う。男性原理の強すぎる世界では、女性原理の導入も救済の務めを果たし得ないのである。

最も軽い劇『ああ、荒野』も家族に焦点を当てた作品で、後期の作品に先鞭をつけたと言える。

1925年から1930年にかけての表現主義の作品は、オニールの劇的行動の枠を広げ、人物描写の深みを増した。『喪服はエレクトラに似合う』や『ああ、荒野』に加えてこれら中期の作品はアメリカ演劇の成長にも多大な貢献をした。劇場の宗教的使命に対するオニールの誠実さは、他の作家にも計り知れない影響を与え彼らの演劇的手法の向上をもたらした。オニールの実験精神は、続く世代の作家達に受け継がれ、さらには、アメリカの観客の目をヨーロッパの劇作家の思想や手法に向けさせた。この点において、いかなる欠点があろうとも中期の作品は注目に値する。この時期にオニールが達成したものは他の作家の一生ぶんにあたるだろう。

後期の作品『氷屋来たる』(*The Iceman Cometh*, 1946)では、パリットが他の登場人物との関わりにおいて自己認識する過程を描きながら、オニールはこれまで蓄積してきた洞察力を発展させ若き日の自分自身への理解をさらに深めた。その理解は、オニールが歪曲された無意識の段階を超越して、次の劇をより明確に包み隠さず書く事を可能にした。だがその劇は、あまりに私的で個人的なものであり、オニールは自分の死後25年間は公表を禁じた。

『夜への長い旅路』(*Long Day's Journey Into Night*, 1956)はオニール家を題材にしたもので、1912年夏のある一日の出来事として描かれている。劇は、オニールの母親と思われるメアリーが家族に隠れてモルヒネを使用していることに、家族が気づく段階から始まる。メアリーは薬の使用を悟られないよう勤めているのだが、徐々に症状が顕著になり陶酔状態にある姿をさらけ出して家族を絶望のふちに追いやる。オニールは物語を語るための、感情移入しつつも中立的立場でいられる視点を見出した。そこから、オニールが描く家族にはどっちつかずの立場など許されず、有罪か無罪のどちらかしかない。劇中で交わされるほぼすべての台詞は誰が母さんを中毒にしたのかという告発と防御である。

観客までもが、自分がいつのまにかその攻防に参加を強いられているこ

とに気づき、テイローン家の人々にとってこの問題から逃れることがいかに困難であるかを知る。そして、作者オニール自身がこの問題に生涯とらわれつづけ、過去の支配から抜け出せずにいることを知ることになる。

ここで、母親の名前がメアリーであることは無論偶然ではない。そして彼女が、神に祈りをささげるさいに唱えるのは「聖母の祈り」であり、聖母マリアを通して神に祈ろうとしていることも見逃せない。

『夜への長い旅路』を書き終えた後のオニールの心中を S・A・ブラックはこう探っている。

オニールが、呪われたテイローン家の四人に対して、深い哀れみと理解と許しに達したか否かを知る間接的証拠が有る。それは、『夜への長い旅路』に続いて書かれた『日陰者に照る月』(*A Moon for the Misbegotten*, 1957) と『ヒューイ』(*Hughie*) が和解を描いていることである。これまでの 20 年間オニールの主題は死者、すでにこの世を去った肉親、を理解し許すことができないことへの悲しみであったが、この二作には、人が悲しみを乗り越え生に立ち返る希望が込められている。¹¹⁾

オニールにとって、肉親との別れの悲しみを乗り越えるには、死者を理解し許すことが必要であった、その意味でブラックの指摘は当を得ているといえよう。オニールはこれまでとらわれつづけてきた過去を赤裸々に描くことによって直視し、死者の呪縛から逃れようと試みたのであろう。

続く、『日陰者に照る月』でオニールは、兄のジェイミーはなぜ自分を裏切り、死ぬまで酒を飲みつづけなければならなかったのかをついに理解したかのようである。そうして、ようやく彼はジェイミーを悼むことができた。オニールは、劇の中でジョシーに姿を変えてそれを体現して見せた。それは、オニールがジェイミーが人を愛することも愛を受け入れることもできなかったことに気づいたためであり、それほどまでにジェイミーが自分自身を忌み嫌い、これ以上生き長らえることができない状態にあった事

を知ったからに他ならない。

ジェイミーに安らかなる眠りを与えた後の、ジョシーの変化には注目しなければなるまい。ジョシーはこの時、人生において初めて自分に自信を持ち、それまでの父親への依存から脱却することができるのである。オニール自身の心中も同様であったに違いない。

6. ふたつの揺れの間で

ここまで、オニールの主要な作品を年代別にたどってきたが、彼の戯曲は大きく分けると 1934 年を境に変わっていったかのように見える。

『限りなき日々』の上演に失敗したオニールはしばし劇壇から姿を消すこととなる。この後オニールの関心は過去へと向かったと言われており、オニール家の過去に取材した「サイクル」と名づけられる連作の構想をたてる。そうして、ついには明らかに自伝劇ともくされる『夜への長い旅路』を書き上げることとなる。この時期の作品には、オニールの父親、母親、兄、オニール自身という家族を明らかに投影した人物が誰かしら登場してくるようになる。

それに伴い、以前の作品に見られた西洋文明の化身である男性原理を象徴するような人物像は姿をひそめ、「父なる神」に直接祈りをささげる言葉も聞かれなくなってゆくのだが、それは、オニールの劇作に対する基本姿勢が変わったことを意味するのであろうか。

精神分析医のワイスマン博士が 1957 年に興味深い研究結果をまとめている。それは、「『夜への長い旅路』は疑う余地もなく意識的にかかれた自伝であるが、それと同様に『楡の木陰の欲望』は無意識のうちに書かれた自伝である」¹²⁾とするものである。

父系文明の体現者であるキャットボットが登場し、これを救済する原理として女性原理アビーが導入された『楡の木陰の欲望』とオニール家の家族四人をすべて登場させた『夜への長い旅路』がどちらも等しく自伝であるとすれば、そのことが示すものは何であろうか。

オニールが生涯過去にとらわれ、自分の家族を理解し許すために戯曲を描いたことは先に述べたとおりである。またオニールの思想に影響を与えた、哲学・心理学においては、枚挙にいとまのないところであるが、なかでもオニールがもっとも強い関心を持ったのは、ニーチェに対してであった。

オニールは、ニーチェの教義とカトリックへの信心のあいだで揺れ動いた。また、家族への愛憎の間で揺れていた。どちらも否定し様のない事実である。劇という形をとるときには、どちらか一方が表面に現れることになるのだが、どちらの形態を取っていようとも、オニールの劇は彼の自伝的要素を含んでいると見ることがオニールの本質を捉えるためには不可欠であろう。そして、この二組の二項対立の構造が時に平行線をたどり、時に交差しながら、オニールの劇の世界を重層的にし、深みを与えていることは明白であり、これこそがオニール劇の本流をなすものだと言ってよいのではなからうか。

注

- 1) Egil Törnqvist, "O'Neill's philosophical and literary paragons," in *The Cambridge Companion To Eugene O'Neill*, ed. Michael Manheim (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 18.
- 2) Arthur and Barbara Gelb, *O'Neill* (New York: Harper and Brothers, 1960), p. 121.
- 3) Törnqvist, *op. cit.*, p.19.
- 4) *Ibid.*, p. 21.
- 5) "Memoranda on Masks," *The American Spectator*, Nov. 1932.
- 6) Edward L. Shaughnessy, "O'Neill's African and Irish-Americans: stereotypes or faithful realism" ? *op. cit.*, p. 157. in *The Cambridge Companion To Eugene O'Neill*, ed. Michael Manheim
- 7) Törnqvist, *op. cit.*, p. 19.
- 8) James A. Robinson, "The Middle plays," in *The Cambridge Companion*, *op. cit.*, p. 73.
- 9) Eugene O'Neill, *Strange Interlude* (New York: The Modern Library, 1941), p. 524.
- 10) James A. Robinson, "The Middle plays," in *The Cambridge Companion*, *op. cit.*, p. 77.

- 11) Stephen A. Black "Celebrant of Loss": Eugene O'Neill 1888-1953, in *The Cambridge Companion*, *op. cit.*, p. 15.
- 12) Gelb, *op. cit.*, p. 538.