

# O'Neillの初期演劇における黒人登場者について

—*Thirst* より *The Emperor Jones* まで—

近 田 小 一

は じ め に

Eugene O'Neill (1888-1953) が、黒人に重要な役割を付与してその作品に登場させた有数のアメリカ作家の中に列していることは、一般的に今日までしばしば見過ごされるか、軽視されてきたように思われる。彼は黒人の生活を主題にしたり、黒人を主人公や重要な役割を持つ人物として登場させた、注目すべき劇をいくつか世に出している。こうした作品は次の 6 篇であるとしてよいであろう。

*Thirst* (製作年1913)<sup>3</sup>。 *The Moon of the Caribbees* (1917)。 *The Dreamy Kid* (1918)。 *The Emperor Jones* (1920)。 *All God's Chillun Got Wings* (1923)。 *The Iceman Cometh* (1939)。

これらの劇中に描き出される黒人は、それぞれ筋の展開、性格づけや行動、さらには作品の主題や製作構想の点で、意義深い役割を果たしているか、もしくはそれらの劇的要素と深いかかわりを持っているばかりでなく、O'Neill 劇の発展の上に注目すべき道標を印している。従ってこれらの黒人登場人物を吟味することによって、私たちは O'Neill 劇の世界の核心を垣間見ることができよう。また捉えがたい異才の作家 O'Neill の素顔に触れることにもなるであろう。こうした観点から、まず本論では O'Neill の比較的初期の製作時代に属する、*Thirst* から *The Emperor Jones* まで、計 4 篇をとりあげて考察してみたい。なお *All God's Chillun Got Wings* と *The Iceman Cometh*

については、同じ観点に立っていざれ稿を改めて論じるつもりである。

(1) *Thirst* “My God! My God! This silence is driving me mad!”と叫ぶ登場者の呪詛ではじまるこの一幕物は、O'Neillの最も初期の作品の一つである。登場人物は個人名のないGentleman, Dancer, そしてWest Indian Mulatto Sailorの三人だけであり、大海のただ中で難船し筏の上に身を託した彼等の上に、南海の太陽が“神の大きな怒りの眼”<sup>4</sup>のように容赦なく照りつける。大自然の猛威の下、絶望的な救助をひたすら求める彼等の周囲には、海面を切る鱗の群のひが無気味な波紋をつくる。

これら3人の人物は、それぞれ自分達が後にした文明社会のステータスを代表している。すなわち中年のGentlemanは白人社会の華やかな上流階層を、若いDancerはそうした社会層にかしづくentertainerを、そしてMulatto Sailorは彼等に隸従する底辺の人種的・社会階層を。O'Neillは、こうした苛酷な大自然の中に投げ出された人間の生の様相を、何よりMulatto Sailorを通して描き出している。独り離れて、筏の端にじっと海面の波紋を見つめてうずくまるSailorは、少ない対話の返事以外は、終始低い声で単調な歌をうなるように歌いつづける。

Dancer (*Laughing hysterically*) What a song! There is no tune to it and I can understand no words. I wonder what it means.

Gentleman Who knows? It is doubtless some folk song of his people which he is singing.

Dancer But I wish to find out. Sailor! Will you tell me what it means—that song you are singing?

(*The Negro stares at her uneasily for a moment*)

Sailor (*Drawlingly*) It is a song of my people. (p. 7)

この黒人水夫は、救助される見込みはなく、やがて自分には灼熱の中で、

死を待つ以外はないことを知っている。それでも彼は生きる限り生存への可能性にすがる。歌を口ずさんで止めないのは、自分の種族に伝わるその歌が、蟻から自分を護る強い魔力を持っていると信じているからである。

Dancer Yes. But what do the words mean?

Sailor (*Pointing to the shark fins*) I am singing to them. It is a charm. I have been told it is very strong. If I sing long enough they will not eat us. (p. 7)

一方、文明の世界を代表し優越的な人種として成功の階段を昇っていたGentlemanとDancerは、絶望の中で人間の弱さを慘めに口に出す。

Dancer God! Oh God! Must this be the end of all? I was coming home, home after years of struggling, home to success and fame and money. And I must die out here on a raft like a mad dog. (She weeps despairingly)

Gentleman Is this the meaning of all my years of labor? Is this the end, oh God? So I might wail with equal justice. But the blind sky will not answer your appeals or mine. Nor will the cruel sea grow merciful for any prayer of ours. (p. 18)

二人は焼けつくような渴きの中で、Sailorが飲料水を隠しているものと信じ込み、くり返し水夫を問い合わせ、果ては彼を "This black animal" "You dirty slave" (p. 28) とまで罵る。しかし水を持たない水夫は "I have no water" と答えるだけである。GentlemanとDancerはやがて自分自身を失っていく。Dancerは水夫が持っていると信じる水とひきかえにネックレスをさし出しが、水夫が動じないのを見て、遂に身体を提供しようとさえする。しかし相手にされない彼女は発狂し、筏の上で踊りながら果てる。

このDancerの死を前にSailorは生への強い希望を露わにする。

Sailor We will live now. (*He takes his SAILOR's knife from its sheath and sharpens it on the sole of his shoe. While he is doing this he sings—a happy Negro melody that mocks the great silence*) (p. 31.)

彼は遂にカニバリズムに手をつけようとし、それを妨げようとする Gentlemanとの間に格闘を演じながら、共に鱗の待ちもうける海中に転落していく。後に残された筏の上では、ダイヤのネックレスが照りつける太陽の下で、空しく光っているだけである。

苛酷な自然の中に投げ出された人間の絶望的なあがき——thirst——を描き出したこの作品は、荒けずりで直截な対話によって習作時代の O'Neill 劇の自然主義的な傾向をよく表わしている。この中で、生きるに値する強者は Mulatto Sailor であり、彼はこの劇の展開の主導力となっている。彼は自らの運命に直面して動することのない、悲壯な人間的厳しさを表わしており、その運命の力に打ち克つために、護神の魔力を持つと信じる、黒人の歌を口ずさんで止めない。最終部でのカニバリズムは、彼の凄まじくも虚しい生のあがきを、極限の形で表わすものである。彼は、やがて私たちの前に登場してくる The Emperor Jones の原型的なイメージを持っているといえよう。さらにまた黑白混血のこの登場者は、O'Neill の最後の黒人登場劇 *The Iceman Cometh* における、Joe Mott の先駆けでもある。この作品は、人物の性格や行動が少なからず類型化されており、描写の上で誇張が目立ち、対話も古い因習の形骸がみられ、全体としてメロドラマの様相が濃いものであることは否めない。上演は記録されたものとして一回あるきりで、この劇を単独にとりあげた上演批評は残されていない。<sup>5</sup>しかし O'Neill が、劇作に本格的に身を入れた最初の年である 1913 年に、<sup>6</sup>この注目すべき黒人登場劇を書いていることは、彼が黒人の果たす劇的役割に対する、並々ならぬ関心と意欲を当時早くも抱いていたことを示すものである。

(2) *The Moon of the Caribbees* O'Neill の初期制作時代に属するこの作品は、同時期の「海」の一幕物を4篇集めた，“Glencairn plays”的一篇である。O'Neill は、同シリーズの中でこの作品に、最も深い愛着を示していた。彼はその特徴と考えるところを、劇評家 Barrett H. Clark に宛てた手紙の中で、次のように述べている。

... *The Moon of the Caribbees*, for example—(my favorite)—is distinctively my own. The spirit of the sea—a big thing—is in this latter play the hero.

Clark もまた、新進劇作家 O'Neill を “Our most promising young native playwright”<sup>8</sup> として、大きく評価し期待を寄せている。

場景は、西インド諸島のある島の沖合に停泊中の、イギリス不定期貨物船 Glencairn 号上に設定されている。登場人物は、乗組員の水夫や火夫達と、彼等の相手をする島の黒人婦人達より成る。満月の夜、ラム酒をあびての喧噪のひととき、そしてあげくの果ての乱闘さわぎ、それが終って帰ってくる静寂。ここには筋らしい劇の展開を導く、事件や行動は見られない。この作品は作者自身が示唆するように、海の真実の雰囲気をかもし出し伝える、いわば一幅の情緒的絵画といえるものである。<sup>9</sup>

こうした海の精気を表わすための劇作技法は、私たちの注目を集め。それは遠くの島の岸辺から漂うように流れてくる、黒人住民の歌の調べの導入である。船上の水夫達のさんざめきが一瞬とぎれるとき、永遠の死を想わすようなあたりのしじまを縫って、とどいてくるその歌声は、幕開けから際立って強調されている。

*There is the low murmur of different conversations going on in the separate groups as the curtain rises. This is followed by a sudden silence in which the singing from the land can be plainly heard.*

(p.456.)<sup>10</sup>

死者を悼み悲しんでいるかのような、低く哀調を帯びたその歌声は、この劇における単なる伴奏音楽の機能を果たすものではない。これは海に生きる登場者達に、いいもえない暗い神秘的な宿命を暗示して止まないものであり、また彼等がさまざまの反応を示す、“相手役”的役割を果すものもある。

Yank. (*Nodding toward the shore*) Don't huh know this is the West Indies, huh crazy mut? There ain't no cannibals here. They're only common niggers.

Driscoll. (irritably) Whativir they are, the devil take their cryin'. It's enough to give a man the jigs listenin' to 'em.

Yank. (with a grin) What's the matter, Drisc? Yuh're as sore as a boil about somethin'.

Driscoll. I'm dyin' wid impatience to have a dhrink; an' that blarsted bumboat naygur woman took her oath she'd bring back rum enough for the lot av us whin she came back on board tonight.

(p.457.)

大勢の水夫達にとっては、この歌声は彼等を一瞬たりともしらふに引き戻し、人生を正気で考えさせようとするものであるが故に、煩わしいもの、忌むべきものである。彼等は船上に寄り集まって、島の黒人婦人達が運んでくる密売ラム酒の到着を、ひたすらに待つのである。

これらYankやDriscollに代表される太勢の水夫達から少し離れて、独り船首樓甲板で海面を見つめながら座っている、若いイギリス人水夫 Smitty がいる。愁いをふくみ、内省的で、自虐的な雰囲気をただよわせるこの人物は、初期の O'Neill の海洋物にしばしば登場する人物で、そのイメージは、若い日の作者その人を彷彿とさせるものである。<sup>11</sup> O'Neill の言う “the spirit of the sea” の描出に、最も密接にかかわっているのが Smitty といえよう。そして岸辺から流れてくる黒人達の歌声に対する彼の反応も、他の水夫達とは異

なるものである。

The Donkeyman. "Tain't sich bad music, is it? Sounds kinder pretty to me—low an' mournful—same as listenin' to the organ outside o' church of a Sunday."

Smitty. (*with a touch of impatience*) I didn't mean it was bad music. It isn't. It's the beastly memories the damn thing brings up—for some reason. (*He takes another pull at the bottle.*)

The Donkeyman. Ever hear it before?

Smitty. No; never in my life. It's just a something about the rotten thing which makes me think—of—well, oh' the devil! (*He forces a laugh.*)

(p.466.)

Smittyは、他の人物達のように、この歌声を忌み嫌いはしない。しかし彼には、この歌声によって、遠い昔酒のためにひき起こした愛の破綻についての、痛ましい記憶が甦るのである。

こうした船上さまざまな人物達の所に、月夜の海上の彼方から、あたかも黒人達の歌声によって運び寄せられてきたかのように、数人のラム酒売りの黒人婦人達が、舟をあやつって乗船してくる。その中でも色のやや白い婦人2人は、船長と高級船員の元に連れ込まれていき、残った4人の黒人女性——Bella, Susie, Violet, Pearl——が水夫達の前に現われる。

*The four women enter from the left, giggling and whispering to each other. The first three carry baskets on their heads. The youngest and best-looking last.... All four are distinct Negro types.*

(pp.463-464.)

最後に登場した若い黒人女性PearlとSmittyとの触れ合いは、この劇中の注目すべきエピソードをつくり出す。ラム酒をあびた水夫達の騒ぎの中で、

Pearl の目が独り離れた Smitty に留まる。彼女は彼に近づこうとするが、彼はそれを受けつけない。

Pearl. (*Patting Smitty's face with her hand*) 'Ullo, pretty boy. (*Smitty pushes her hand away coldly*) What you doin' here all alone by yourself?

Smitty. (*with a twisted grin*) Thinking and—(*he indicates the bottle in his hand*)—drinking to stop thinking. (p.468.)

Smitty が Pearl を拒むのは、彼女が「黒人女である」という理由からではない。岸辺の黒人の歌調と同じように、海を渡ってやってきたこの美貌の若い黒人女性が、彼の過去の痛ましい愛の破綻を、さまざまと甦えらせるからである。それ故、Pearl が迫ってくればそれだけ、頑なに酒をあおり、心の古傷の痛みから、自分自身の殻の中に逃れようとするのである。“drinking to stop thinking”—このモチーフは、O'Neill が後年に *The Iceman Cometh* の中で描き出す “pipe dream” の、紛うかたない原型である。そしてこの注目すべき想念の展開は、Pearl という黒人女性との触れ合いを通じて Smitty によって繰り広げられるのである。

Pearl は、なおも憶せず Smitty に迫って、彼を自分の愛の世界にひき入れようとする。

Pearl (*Cooingly*) Why you run 'way from me, pretty boy? Ah likes you. Ah don' like them other fellahs. They act too rough. You ain't rough. You're a genelman. Ah knows. Ah can tell a genelman fahs Ah can see 'im.

Smitty. Thank you for the compliment; but you're wrong, you see. I'm merely—a ranker. (*He adds bitterly*) And a rotter.

Pearl. (*patting his arm*) No, you ain't. Ah knows better. You're a genelman. (p.469.)

彼女は、自責と自己憐愍のとりことなっているSmittyを、どうしても動かすことはできない。しかしたとえ粗野で、多分にコケティッシュな形であれ、こうした敗残の男を、どこまでも相手にして、その真情を我ともなく吐露させるPearlは、やがて *The Great God Brown*(1925)の中で、O'Neillが描写する娼婦Cybel——自己分裂に傷つき果てた人間を限りない愛の手で抱き取ろうとする魂の救済者、大いなる“母”——のイメージを、萌芽の形で早くも示しているといえよう。こうしてPearlは“Sea Mother”的本能の一面をあらわしており、“海の靈氣”を担うものである。彼女が果たしている意義深いこの役割については、多くの批評が見過ごしているように思われる。そればかりか、逆に例えばJohn H. Raleighの場合のように、これら原住民女性達の占める劇中の地位を「眞面目にとりあげるに当たらない」とする観察もなされている。<sup>12</sup>しかし少なくともPearlについての私たちの考察は、こうした看過や軽視の正当性を認めないものである。

Glencairn船上の人間達の小さな営みがひとまず終ったいま、人気のないあたりの静寂を破って、依然として漂ってくるのは、遠い岸辺の黒人達の歌声である。

There is silence for a second or so, broken only by the haunted, saddened voice of that brooding music, faint and far-off, like the mood of the moonlight made audible. (*Curtain*)  
(p. 474.)

O'Neillはこの劇についてかつて “No one else in the world could have written that one.”<sup>13</sup>とまで高く自己評価したのは、この劇の世界が、人間の運命を支配する神秘的な“海の靈氣”的啓示に到達していると考えたからであろう。かなり効果的に達成されている作家の意図は、二つの決定的な要素に負う所がおおきい。その一つは、海上を流れる歌の調べの導入であり、他はSmitty—Pearlのからみ合いによる、人物の内面描写である。そしてこれらはいずれも、黒人の世界によって寄与されたものである。

(3) *The Dreamy Kid* この一幕劇は、製作年を同じくする *Beyond the Horizon* (O'Neillに最初のピューリッツァー賞をもたらした多幕劇) に比べれば、文学的価値でも上演の成果でも、その影が薄いように見える。しかし黒人登場劇としては、前2作品より大きな進展を示すものである。主要人物をはじめとして、登場者はすべて黒人である（この点では O'Neill の劇作品全体を通じて唯一のもの）ばかりでなく、その性格描写は際立って光明になる。その上この一作は当時のアメリカ演劇の因襲の壁を打ち破り、白人劇団 (the Provincetown Players) によって、すべての配役に黒人俳優<sup>14</sup>を起用して上演された、最初の本格的な黒人劇であった。この点から見ても、*The Dreamy Kid* がアメリカ演劇史上に占める独特な位置は小さくない。

4人の黒人登場者のうち、主人公Abe Saunders——別名“*The Dreamy Kid*”——は、New Yorkのハーレムを根城とするギャング団の一員である。彼は自分を手塩にかけて育ててくれた祖母 (Mammy Saunders) が、病床に伏して余命いくばくもないとの報らせに、白人殺しで手配されている身でありながら、ひそかに彼女に会いにやってくる。

*Dreamy* の人物は次のように描かれている。

*He is a well-built, good-looking young Negro, light in color. His eyes are shifty and hard, their expression one of tough, scornful defiance. His mouth is cruel and perpetually drawn back at the corners into a snarl.* (pp. 610 - 611)

*Thirst* すでに観察した Mulatto Sailor が、もし救助されニューヨークに出て、ここハーレムに住みついたとすれば、底知れない野性の迫力を秘めるその黒人は、tough guy *Dreamy* に変身したことであろう。さらに *Dreamy* が生き長らえて海洋に逃れ、南の果ての島に乗り込んだならば、彼は後に

考察の対象となる *The Emperor Jones* になりおおせなかつたであろうか。

白人と鎧を削っているギャングの彼も、生来反抗的で、苛烈な人間であつたわけではない。Dreamy なる綽名が示唆するように、幼い頃の彼は、内省的でロマンチックな、優しい面影を見せていたことが、その名を与えたMammy の追憶から明らかとなる。

An' yo' was always—a-lookin'—an' a-thinkin' ter yo'se'f—an' yo'  
big eyes jest a-dreamin' an' a-dreamin'—an' dat's w'en I gives  
yo' dat nickname—Dreamy—Dreamy—(p.622.)

この面影は、O'Neill 劇の他の多くの主人公達が分かれ合っている、独特なイメージである。*Beyond the Horizon*(1918)のRobert, *The Fountain*(1922)のJuan, *The Great God Brown*(1925)のDion, そしてすでに見た *The Moon of the Caribbees* のSmittyが、すべて“夢見る瞳”の所有者であり、また事実上夢想家の局面を持っていた。その他の作品にも、程度や性質の差こそあれ、こうした傾向を持つ登場人物の例は枚挙にいとまがない。Dreamy もまた、作者好みの典型的なイメージをそなえているのである。

さらに、彼の名前 Dreamy は、Mammy の語る中で、一家が “No'th”(p. 615) へ移りニューヨークに出てきて黒人ゲットーに住みつく前に、故郷で彼等が経験した、牧歌的な生活と彼の生いたちを暗示している。

Down by de crik—under de ole willow—whar I uster take yo'  
—wid big eyes a-chasin'—de sun flitterin' froo de grass—an'  
out on de water—(p.621.)

Mammy の看病に付き添っている中年の黒人婦人Ceelyが、Dreamyについて発する詠嘆の言葉もまた、昔の彼の人間性を生き生きと伝える。

Oh, I knowed Dreamy'd be gittin' in trouble fo' long ! De low-flung young trash ! An' here's his ole Mammy don' know no

diff'rent but he's de mos' innercent young lamb in de worl' (p.609.)

汚れを知らない純朴な黒人の若者が、白人社会に入って、苦悩と反抗の人間へと変貌していく姿に、アメリカ黒人の経験した典型的な生き方が描き出されている。住み慣れた、自然豊かな環境と素朴な人間性を培った家郷からひき離されて、都会の白人社会の底辺に組み込まれた黒人の人生図式は、アメリカ文学の中にその類例を見出すのに難くはない。<sup>16</sup> *The Dreamy Kid* はこうした脈絡の中で、アメリカ黒人の受難のモチーフを扱った、アメリカ劇の先駆的な作品であるといえるであろう。

度し難い酷しい性情のDreamyにも弱く脆い面がある。幼い時に死に別れた母に代って、育ててくれたMammyの意志に彼は逆らうことができない。「死の床を離れてくれるな」という頼みを、司直の手が迫ってきてている今も拒むことができない。そうしたことを行てすれば、運命は彼に背を向けるものと信じている。

I can't beat it—wid Mammy here alone. My luck done turn bad all my life, if I does. (p.618.)

De Game's up, I tol' you. (*With gloomy fatalism*) I s'pect it hatter be. Yes, suh. Dey'd git me in de long run anyway—and wid her curse de luck'd be agin me. (p.620.)

この“luck”は、当のDreamyには不可解で神秘的な“魔性の力”として以外に、とらえようのないものである。彼はこの想念に最後までつきまとわれ、脱却できないために、警察の包囲を許してしまい、踏み込まれて射殺されてしまう。最終部で、Dreamyが敢然と警官隊と射ち合いに入る直前の場面は印象的である。小さい部屋で共に死に直面しているMammyとDreamyは、それぞれの心境にあって著しい対照を形づくる。共に“Lawd!”を口にしながらも、祖母は神に慈悲と救済を乞い、孫は自分の悲運に対して烈しい呪咀をあらわにするのである。

Mammy. I'm dyin', chile. Hit's de en'. You pray for me—out loud  
—so's I can heah. Oh, Lawd!

Dreamy. Dey don't git de Dreamy alive—not for de chair! Lawd  
Jesus, no suh!

(p.622.)

このような鮮やかな劇的効果は、この作品の一つの特長であるが、反面において、人物描写の点で依然として類型化の傾向が残っており、行動の上で不自然な扱いが目立つ等、かなり濃厚なメロドラマ臭を否定することはできない。

それにもかかわらず、この作品は、前2作の黒人登場劇の後を引き継いで、重要な地歩を刻んでいる。この劇は黒人の性格構成の上で、*The Emperor Jones*におけるJonesの先駆けということができ、別稿でとりあげる*All God's Chillun Got Wings* (1923) のJim Harrisの下書きであり、*The Iceman Cometh* (1939) に登場する、ニューヨークの黒人賭博師Joe Mottの荒げずりな原型を提示しているとみるとみることができる。

(4) *The Emperor Jones* 8つの場景よりなるこの中篇劇の主人公Jonesは、その性格と行動の上で、Dreamyのそれを遙かに凌ぐ雄大さを持つ。John Raleighはこの劇の初演にふれて、次のようにアメリカ演劇における歴史的意義を強調している。

...on December 27, 1920, for the first time in American history, a serious play by a serious playwright about a "human" Negro, intelligent and resolute, was played by a Negro before a white audience on Broadway.

*The Emperor Jones*は、さらに異なった見地から、"psychological naturalism" "the American 'success story' in black-face"<sup>18</sup> 等とされ、さらには "the first major drama of the new American theatre"<sup>19</sup> と評

価されているが、これらの認識は、この作品がアメリカ演劇界にひき起こした、注目と波紋の大きさを物語るものである。

私たちの視点は、主人公の黒人Brutus Jonesに集中される。未だ白人諸国によって支配を受けていない西インド諸島の中のある島に、「皇帝」として君臨する彼は、周囲を圧する風貌と器量の持主として描かれている。

*He is a tall, powerfully-built, full-blooded Negro of middle age. His features are typically negroid, yet there is something decidedly distinctive about his face—an underlying strength of will, a hardy, self-reliant confidence in himself that inspires respect. His eyes are alive with a keen, cunning intelligence. In manner he is shrewd, suspicious, evasive.* (第1場. p.175.)

Louis SheafferがJonesに“innate dignity”を見出し，“Commanding personality”<sup>20</sup>を認めているのも、こうした性格づけが基盤となっているのである。O'Neillが描き出した登場者の群像の中でも、白眉の英雄としてのイメージを彼は持つ。

Jonesは、元はといえばアメリカでしがないプルマン式列車の給仕であったが、殺人を犯して服役中に刑務所破りをして、この島に密航し、島の住民を征服して支配者となった。彼の人生哲学は、島のただ一人の白人でもぐり貿易商人のSmithersを前にして放つ彼の高言の中に、あからさまに示されている。

Dere's little stealin' like you does, and dere's big stealin' like I does. For de little stealin' dey gits you in jail soon or late. For de big stealin' dey makes you Emperor and puts you in de Hall o' Fame when you croaks.

If dey's one thing I learns in ten years on de Pullman ca's listenin' to de white quality talk, it's dat same fact. And when

I gits a chance to use it I winds up Emperor in two years.

(第1場. p.178.)

ここまで地位に到りついた、この“full-blooded Negro”のJonesが体得していたのは、白人の処世術であり、白人の価値観そのものであった。痛烈な対照のアイロニーの設定がここに見られる。

Brutus Jones という彼の名前も、この人物像と照らし合わせてみて、興味深く示唆的である。Törnqvistの洞察は、この嬌慢な皇帝の自己矛盾と裏切りの罪悪を、その名前の象徴的な特質から衝いて、的を得ている。

In *The Emperor Jone* the ironical combination of the emperor title with common name of Jones reveals the discrepancy between what Jones is and what he wants or imagines himself to be, a discrepancy which is decisive for the form of the play and the fate of the protagonist. His Christian name, Brutus ('stupid, irrational'), is enlightening, because irrationality becomes the dominant trait in Jones as we see him haunted by his own ghosts in the Great Forest and because it recalls Caesar's murderer.<sup>21</sup>

Jonesは、彼の圧政と搾取に耐えかねた島の住民が決起して反乱に出る気配を知らされたとき、かねてこの事を予期して計画しておいた通り、大森林を通り抜けて脱走を図る。次の日に島の向う側に出て、そこでフランスの艦船に便乗しマルティニーク島に渡って、蓄えた金で悠々と暮らす魂胆である。

劇の主要構成では、逃走するJones の心理過程を描き出すために、独特的組み立てがなされている。第1場と第8場を除き、展開する場面は、すべて森の暗黒の中にとられ、逃走する主人公を追いかけるように、第1場の途中から第8場の終幕直前まで、反乱の黒人住民達が打ち鳴らす太鼓の音が聞こえ続ける。この打音を背にして森の中に入いるJonesは、第2場から第7場

までに、次のような幻覚を体験する。〔第2場〕陽の落ちかけている平原の端。大森林の入口で、彼は地虫のような得体の知れない恐怖の幻影を見る。〔第3場〕森の中で、昔プルマン・カーの列車給仕時代に殺した黒人同僚Jeffの亡靈に出合う。〔第4場〕刑務所に囚人として入っていた頃の、受刑労働の状況を目にする。〔第5場〕前世紀なかばの遙か昔、奴隸競売場のせり台に立たされた彼自身の状況。〔第6場〕アフリカから船積みされて、アメリカに送られる途上の、奴隸運搬船上の光景。〔第7場〕アフリカ・ジャングルの河岸で、魔術使いによって鰐のいけにえに供されようとしている、自分の恐怖の終末。彼は5発の鉛の弾丸と1発の銀の弾丸を持っているが、これらの幻影に向って次々と拳銃の発砲を繰り返し、遂には肌身から離さなかった銀の弾丸を発射してしまったとき、その命運は尽き果てる。〔第8場〕夜明け方。前日に入り込んだ同じ森の入口まで、廻りまわってふらふらになってたどり着くJonesは、彼の死命を制すべく黒人達がつくり上げた、銀の弾丸に撃たれて最後を遂げる。このように、第2場から第4場までは、彼の個人的な過去の記憶が幻影の形をとて次々に再現されるのであり、第5場から第7場までは、個人的体験を超えた、アメリカの黒人全体の種族的な過去の体験が、逆の順序をたどって展開されている。O'Neillは、このようにして、Jonesが暗黒の森の中で文明の衣を次々にはぎとられ、次第に個人的、種族的な、無意識の退行を続け、遂にはアフリカ・コンゴの原始人の心理状態に立ち戻っていく過程を、彼の幻覚の形によって劇的に表現している。

こうしたJonesの心理的過程を効果的に表現する手段として、現住民の打ち鳴らす太鼓の響き——tom-tom——が使用される。

From the distant hills comes the faint, steady thump of a tom-tom, low and vibrating. It starts as a rate exactly corresponding to normal pulse beat—72 to the minute—and continues at a gradually accelerating rate from this point uninterruptedly to the very end of the play.

(第1場. p.184.)

反乱の現住民が、 “超人” Jones に打ち勝つ魔力を呼び出すために鳴らすこの太鼓の音は、 正常脈の鼓動のリズムで開始されるが、 第 2 場以降、 森の中で Jones が幻覚を見てパニック状態に陥る時毎に、 高まり早められ、 彼が最後を遂げた時、 停止される。 この音は Jones の心臓の鼓動の音響化であると共に、 彼の恐怖の心理状況を表現する手段であり、 さらには観衆の心をも巻き込んで、 一場を緊張と恐怖の状態へと駆り立てて劇的効果をもたらす、 卓抜な技法である。 *The Moon of the Caribbees* における黒人の歌調と同じく、 劇の主題と深くかかわり合う重要な表現要素である。 黒人によって醸し出される音響的因素は、 いずれも主人公を圧倒し、 劇の世界全体を支配する力を持つものである。

Brutus Jones が陥った破滅の要因について考察することは、 *The Emperor Jones* の黒人劇としての本質的問題を解明する導きになると考えられる。 Jones は現住民支配の才腕を Smithers に次のように語る。

... it didn't take long from dat time to git dese fool, woods niggers right where I wanted dem. (*With pride*) From stowaway to Emperor in two years ! Dat's goin' some !

You didn't s'pose I was holdin' down dis Emperor job for de glory in it, did you ? Sho' ! De fuss and glory part of it, dat's only to turn de heads o' de low-flung, bush niggers dat's here. Dey wants de big circus show for deir money. I gives it to 'em an' I gits de money.

(第 1 場. p.177.)

彼が連発する “fool, woods niggers” “low-flung, bush niggers” には、 同種族人への蔑視と嘲弄が露わに示されており、 彼にとって、 黒人達は圧制と搾取と威嚇の対象に過ぎなかったことが明らかにされている。 こうしたほしいままな暴虐を彼は、 すでに見たように、 アメリカ時代に習い憶えた、 白人支配の技術と論理をあやつって敢えてしてきた。 さらに、 彼は支配者と

しての地位を搖ぎないものにするため，“銀の弾丸”を崇めその力に頼ろうとする。

(*He takes out his revolver, breaks it, and takes the silver bullet out of one chamber*) Five lead an' dis silver baby at de last. Don't she shine pretty? (*He holds it in his hand, looking at it admiringly, as if strangely fascinated.*) (第1場. p.179.)

I'se got five lead bullets in dis gun good enuff fo' common bush niggers—and after dat I got de silver bullet left to cheat 'em out o' gittin' me. (同上. p.184.)

(*Boastfully*) Silver bullet bring me luck anyway.

(同上. p.184.)

この魔力についての信仰は、この弾丸が“silver”であることから生じている。“白さ”は白人の知性とその処世法、その人生観をふくめた、白人の価値を象徴し、また“bullet”は、白人の価値を目指して自己を駆り立てる、黒人Jonesの意志と精力を表わしていると見られよう。しかも、この銀の弾丸は、元来コインから作られたものであった。白く輝くこの“白人の価値”は、同時に現代文明の物質主義をいみじくも表わしている。辛辣なアイロニーの設定がここに見られる。黒人Jonesは彼が信奉して止まなかった、外ならぬ“白い弾丸”によって倒されるのである。

さらにこの“白さ”的象徴は、〔第2場〕で Jones が虚しく探し廻る、“white stone”にも表われている。

White stone, white stone, where is you? (*He sees the first white stone and crawls to it with satisfaction*) Heah you is! I knowed dis was de right place. Box of grub, come to me. (*He turns over the stone and feels in under it—in a tone of dismay*)

Ain't heah ! Gorry, is I in de right place or isn't I ?

(第2場. p.188.)

命をつなぐ食糧のありかを示す目印しを見失ったこと、これはJonesが逃走途上で最初に犯すつまづきであり、初めて示す不安心理である。このことは彼が白人の後盾を、その文明へのきずなを、失いかけていることを意味している。頼みとするは銀の弾丸のみ、そしてこれを失ったとき彼の命運は尽き果てる。Jonesは、同種族人への裏切りと傲慢の罪過を、自らの命をかけて清算したのである。それはまさしく悲劇的な終末であるといえよう。

こうして迎えた彼の最後に Smithers は感嘆を禁じえない。

Aw ! Garn ! 'E's a better man than the lot o' you put together.  
I 'ates the sight o' 'im but I'll say that for 'im. (第8場. p.203.)

同じ賛嘆が反乱黒人の頭目 Lem によっても発せられる。

Silver Bullets ! Gawd blimey, but yer died in the 'eight o'  
style, any'ow ! (同上. p.204.)

最後に至ってもなお保たれている傑出した人物像がここに浮き彫りにされている。Malcolm Goldstein は、Jones の終末に、悲劇美の閃めきを認める一人である。

His flight through the jungle, highlighted by blood-chilling fantasies and an incessant drumbeat sounding at the rate of his pulse, ends in a death that is almost noble. <sup>22</sup>

Jones の破滅の主因は、彼が「黒人であるが故」ではなく、「黒人としての自己の主体性に背いた故」であり、「銀の弾丸」を信奉した結果、陥った蹉跌であるといえよう。ここに一つの悲劇のモチーフが見出される。

本作品の評価をめぐって、なおかつ二つの陣営に大別されうる、対立する見解が存在している。すなわち一方は、個人が体験するこうした原始的心理への退行現象を扱うのに、「わざわざ黒人を主人公に選び出して，“superstitious Negro”や“primitive black”という固定観念をこの劇に刻印する結果となった」ことを強調して、劇の発想そのものを含めた作者の態度を批判する側であり、他方は、「黒人はここでは〔人間一般〕の代表者であり、作者は Jones という個別的な人間を通して、普遍的な人類の課題を取り組んだ」ことを強調し、作者はその非凡な想像力と劇的集中力によって、独創的な人間の内面描写に成功しているとして、積極的に評価する側である。例えば、前者を代表する Travis Bogard は O'Neill の描く黒人像の背後に racism を認めようとさえするのに対して、後者の側に立つ Richard Skinner はこの作品のシンボリズムの効果と英雄的な “spiritual struggle”<sup>23</sup><sup>24</sup> に称揚を惜まない。

双方の論拠については、それぞれ一概に斥け去り得ないものを持っているように見えるであろう。しかしこの問題の当否を判断しようとするとき、私たちは次の点を考慮に入れる必要がある。O'Neill その人は、現代人における原始的な心理状況への退行、乃至は過去への定着心理のテーマに、異常な関心を抱いていた。The First man (1921) は内容のみならず表題そのものがそうした執心を表わしているし、All God's Chillun Got Wings の主人公の場合もまた、その好例であろう。さらには、Desire Under the Elms の Eben や、後期の作品に属する Long Day's Journey into Night (1941) の Mary にも、こうした作者の関心の深さが見出される。そしてこれらが、同傾向をふくむ作品群の、少数の例に過ぎないことを考え合わせると、The Emperor Jones に限ってこの頻出する主題を、主人公の特定の人種的背景と殊さらには結びつけて論じ通すことは、この作品を正当に評することにならないと考える。さらにこの劇にはすでに観察したように Nemesis に相当する力が作用していることからも、主人公が受ける破滅的な応報の必然性と十分

な理由が認められるであろう。むしろ主人公Jonesを人類一般の脈絡の中で捉えて描写したとする、後者の側の見解が、*The Emperor Jones*の真価を把握する、より近い地点にあるのではないか。この意味で、Howard Taubmanの簡潔な評価が、この劇の黒人についての見解の不同に、一つの妥当な裁決を供しているように思われる。

*The Emperor Jones*, ostensibly about a Negro trapped by his own fears, was an impressionistic tone poem about man of any color or shape caught by the primeval terrors within him.<sup>25</sup>

### む　す　び

私たちは*Thirst*のMulatto Sailorから*The Emperor Jones*のBrutus Jonesまで、黒人登場者の性格描写の発展を、劇的主題にむすびつけて観察してきた。そしてこれらの人々を繋ぎ合わせる、人間的形質を確かめてきた。際立って注目されるのは、これら登場者達——難船水夫、ラム酒売りの婦人、ハーレムのギャング、密航者あがりの“皇帝”——はいずれも、教養の低い、下積みの人びとであり、文明社会から疎外された存在であることがある。O'Neill自身、これらの作品を書いた時期と遠くない過去においては、“no-good drunken bum”<sup>26</sup>と呼ばれ、また自らを、社会の底辺の人びとやアウトサイダー達と同一視していたのである。<sup>27</sup>

黒人登場者達の背後にO'Neill自身の暗い影がまつわりついているのと同じように、劇中のモチーフにも——等しく重要な意味において——O'Neillその人の個人的な意識がとりついている。私たちはここでとり上げた4篇の作品における共通のモチーフを指摘することができる。すなわち*Thirst*では、Mulatto Sailorが信仰する、黒人の歌が持つ、「護身の魔力」であり、*The Moon of the Caribbees*では、黒人の歌う哀歌の調べが醸し出す、海の「神秘的な雰囲気」であり、*The Dreamy Kid*において、Dreamyがつ

きまとわれる、「不条理な“luck”の想念」であり、そして *The Emperor Jones* で、Jones の抱く、「銀の弾丸」の超越的力の信仰である。これらの想念はいずれも、主人公達の理性の接近を拒むものであって、しかも劇の主題と密着し、主人公達の運命を支配する決定的な要素となっている。こうした意識が創り出された根源は、作者の個人的な世界を眺めることなくしては、つきとめられないものである。O'Neill が若くして自己の内に植え込んだ人生の意識には、「疎外感」と共に、「否定的な宿命観」があったことは、すでに多くの彼の伝記作家によって証明されている。<sup>28</sup>

この根深い宿命観は、特異な O'Neill 劇の世界を形づくっている、いわば核心的な要素である。彼の作品を通じて最も自伝的要素が濃厚とされている *Long Day's Journey into Night* (1941)において、Mary (O'Neill の母 Ella Quinlan O'Neill) が人生について述懐するとき、これはそのまま O'Neill その人のものである。

None of us can help the things life has done to us. They're done before you realize it, and once they're done they make you do other things until at last everything comes between you and what you like to be, and you've lost your true self for ever.<sup>29</sup>

ここには、人間を背後で動かし、その人生を決定する神秘的で、不可抗的な力——宿命——についての厳しい諦観がみられる。Edwin Engel は、*Strange Interlude* を論じている中で、O'Neill のこうした神秘主義への傾倒を次のように指摘している。

Cherishing the inscrutable, he is willing to yield only to fate. He was reluctant, therefore, to acknowledge that some mysteries can be solved, or that science and free-will occasionally can be effective in short-term projects.<sup>30</sup>

O'Neill 自身1946年、*The Iceman Cometh* の上演についての *Time* 誌とのインタビューで、彼の宿命観を次のように表白している。

There is a feeling around, or I'm mistaken, of fate. *Kismet*, the negative fate; not in the Greek sense.... It's struck me as time goes on, how something funny, even farcical, can suddenly without any apparent reason, break up into something gloomy and tragic. A sort of unfair *non sequitur*, as though events, as though life, were being manipulated just to confuse us.<sup>31</sup>

ここには、彼の人生観のいわば総決算が語られている。彼にとって、人間を動かし、人生を決定する “causa prima” それはまさしく否定的で、デモーニッシュな、「闇の力」に外ならないのである。私たちは、彼の初期のいくつかの作品において、すでにこの力が主人公達を捉えているのを知っている<sup>32</sup>が、この最も顕著な表われを彼の黒人登場劇の中に見出すのである。ここに姿を現わしているのは、まさしく「黒い肌のEugene O'Neill」その人ではないか。

O'Neill の劇作家としての理念と抱負については、彼がArthur H. Quinn に送った言葉の中に、躍如として表明されている。

... Where I feel myself most neglected is just where I set most store by myself—as a bit of a poet, who has labored with the spoken word to evolve original rhythms of beauty where beauty apparently isn't—*Jones, Ape, God's Chillun, Desire, etc.*—and to see the transfiguring nobility of tragedy, in as near the Greek sense as one can grasp it, in seemingly the most ignoble, debased lives.<sup>33</sup>

O'Neillは、ギリシャ悲劇の精神を体した現代悲劇の創造に、劇作家としての生命を賭けた。彼にとって、現代人が実感できる悲劇の追求が、窮屈の課題であった。彼の理念によれば、人物描写においてそれが追求されるべきことであったが、見かけの上でどれ程卑しく賤しい人生であっても、——むしろそれ故にこそ——その人生は、最も感動的な悲劇美に具現されうるのであり、彼はこの理想の追求と実現こそ劇作家の至高の目標とした。彼が *Thirst* より *The Emperor Jones*までの劇作において彫り刻んだ、さまざまな黒人像は、こうした芸術創造のためのかけがえのない、いわば中核的な要素であるといってよいであろう。そして O'Neill の黒人登場者達は、それぞれ与えられた幅と深さをもって、彼の芸術理念の実現にふさわしい役割を果たしているのである。

#### 注

- 1 この点については、少数ながら適切な意見がないわけではない。John H. Raleigh は O'Neill を Mark Twain や William Faulkner と並ぶ白人作家として位置づけている。 *The Plays of Eugene O'Neill* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965) 参照。Peter J. Gillett もその一人である。“O'Neill and the Racial Myth” (Earnest Griffin [ed.]. *Eugene O'Neill: A Collection of Criticism*, New York: McGraw-Hill, 1976.) 参照。
- 2 ここに示されている 6 作の外にも、*Lazarus Laughed* (1926) の中に黒人の仮面をつけた奴隸が登場しており、また *A Touch of the Poet* で対話の中に黒人御者についての言及がなされ、*Diff'rent* (1920) と *Mourning Becomes Electra* (1931) には黒人種またはそれに近いと思われる島の住民のことが対話の中に言及されているが、いずれも劇中に登場せず、すべて劇全体にかかわる意義も小さいので、本論では考察の対象にしない。
- 3 Egil Jörngvist の綿密な考証は、O'Neill 自筆の跡づけによって、製作年を 1913 年と認定している。  
*A Drama of Souls* (Uppsala: Almqvist & Wiksell Boktryckeri AB, 1968), p.258. 本論で各作品の後に付した年号は、すべて製作年を示す。
- 4 Eugene O'Neill, *Ten Lost Plays* (New York: Random House, 1964), p.3.  
本作品よりの引用はすべて上記のテキストに拠る。なおこの脚本では各対話者名の末尾に period が付されてないが、本稿でもそれに従った。

- 5 Jordan Miller, *Eugene O'Neill and the American Critic*, Second Edition, Revised, (Hamden, Connecticut: Shoe String Press, 1973), p. 45.

なおこの上演では Mulatto Sailor の役を—— O'Neill にとって極めてめずらしい事例であるが——彼自身が演じている。この黒人登場作品に打ち込んだ O'Neill の意欲をうかがうことができる。

- 6 この年に O'Neill は他の 2 作, *A Wife for a Life* と *The Web* も書いている。  
Egil Jörnqvist, *op. cit.*, p. 258.

- 7 Barrett H. Clark, *Eugene O'Neill: the Man and his Plays* (New York: Dover Publications, 1947), p. 58.

- 8 1919年 *New York Sun* 誌上に発表された、この劇についての論評中の一句。  
Jordan Miller, *op. cit.*, p. 402.

- 9 O'Neill は、同じ Clark への手紙の中で、次のように続けている。

In *The Moon*, posed against a background of that beauty, sad because it is eternal, which is one of the revealing moods of the sea's truth, his silhouetted gestures of self-pity are reduced to their proper insignificance.

Barrett H. Clark, *op. cit.*, p. 58.

- 10 以下本稿で引用する、O'Neill の劇作品のテキストはすべて、Eugene O'Neill, *The Plays of Eugene O'Neill* (New York: Random House, 1955) に拠った。

- 11 Edwin Engel は "Smitty was made in the approximate image of the playwright himself." と指摘し、O'Neill 好みのこの人物の役割の重要性に注目している。

*The Haunted Heroes of Eugene O'Neill* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1953), p. 13.

- 12 "In *The Iceman Cometh* Margie and Pearl are the object of a good-natured and kindly contempt and are never taken seriously no more so than the native women who come aboard ship in *The Moon of the Caribbees*...."

John H. Raleigh, *op. cit.*, p. 120.

- 13 この劇の初演を待ちながら、O'Neill が演出家 Nina Moise に語った言葉である。

Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright* (Boston: Little Brown, 1968), p. 395.

- 14 黒人俳優が、この当時のアメリカ演劇界で登場を許された機会は、コミック劇のおどけ役か、ボードビルの世界か、"end man" としての出番ぐらいであった。 *The Moon of the Caribbees* の上演 (1918) でも、黒人婦人の役はすべて白人女優が肌を黒く塗って演じている。

Arthur & Barbara Gelb, *O'Neill* (New York: Harpers & Brothers, 1962), p. 400.

Edith J. R. Isaacs (ed.), *The Negro in the American Theatre* (College Park,

Maryland: McGrath Publishing Company, 1947), pp. 13-17.

Sheaffer は、こうした因襲をはね除けたこの劇上演の革新的な意義を、改めて強調している。

Louis Sheaffer, *op. cit.*, pp. 468-469.

15 Dreamy なる名前の由来については、Sheaffer は、O'Neill が友人の黒人からたまたま耳にしたことのある黒人ギャングの名前から、そのヒントを得たことを記している。

Louis Sheaffer, *Idid.*, p. 430.

16 特に注目に値する例として、白人作家によるものでは William Styron の *The Confessions of Nat Turner* (1967), 黒人作家としては Alex Haley の *Roots* (1976) を挙げることができよう。

17 John H. Raleigh, *Plays of Eugene O'Neill*, *op. cit.*, p. 108.

同じ論述の箇所で、Raleigh はその上演の歴史的意義を、次のように回顧している。

In the year 1920 when *The Emperor Jones* was first produced no Negro had ever played a major role in the American theater.

18 いずれも Edwin Engel の評言である。

Edwin Engel, *op. cit.*, p. 49.

19 Travis Bogard, *Contour in Time: the Plays of Eugene O'Neill* (New York: Oxford University Press, 1972), p. 137.

20 Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist* (Boston: Little, Brown, 1973), p. 30.

21 Egil Törnqvist, "Personal Nomenclature in the Plays of O'Neill," *Modern Drama* Vol. 8, No. 4 (February, 1966), p. 366.

22 Malcolm Goldstein, *The Political Stage: American Drama and Theater of the Great Depression* (New York: Oxford University Press, 1974), p. 6.

23 Travis Bogard, *op. cit.*, p. 139.

24 Richard Skinner, *Eugene O'Neill: A Poet's Quest* (New York: Russell & Russell, 1964), pp. 86-89.

25 Howard Taubman, *The Making of the American Theatre*, (New York: Coward-McCann, 1967), p. 169.

26 1910年 O'Neill の父 James が、O'Neill の初婚の妻 Kathleen に言ったことば。

"What do you want to be married to Eugene for, anyway? He's nothing but a no-good drunken bum!"

Croswell Bowen, *The Curse of the Misbegotten* (New York: McGraw-Hill, 1959), p. 25.

27 プリンストン大学在学時代の1906年当時、O'Neill が抱いていた人間関係の意識を、Sheaffer は次のように素描している。

Although himself among those with well-to-do fathers, O'Neill emotionally identified with the underprivileged, with the outsider.

Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright*, op. cit., pp. 115-116.

- 28 O'Neill の伝記作家の中でも、Louis Sheaffer が前掲の 2 卷の *O'Neill* 伝記によって、その宿命観の形成を跡づけしている。さらに O'Neill の宿命意識そのものを中心にして、その伝記を組み立てた業績として、Croswell Bowen の *The Curse of the Misbegotten* (前掲書) が注目される。また Krutch は、次のように、O'Neill の宿命観の家庭的源泉を衝いている。

"The member of his line are recurrently dispossessed, by fate if you like, but since they are also self-dispossessed, then fate means (or works through) the recurrent family traits."

Joseph W. Krutch, "The O'Neills on Stage Once More"  
*Theatre Arts*, (October, 1958), p. 17.

- 29 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey into Night* (London: Jonathan Cape, 1956), p. 53.
- 30 Edwin Engel, op. cit., p. 215.
- 31 *Time* (October 21, 1946), p. 76.
- 32 例えば、*Desire Under the Elms* における Eben と Abbie に作用する“力”が、その代表的なものといえよう。Anna Christie あっては、それは“ole davil sea”となつて現れる。
- 33 Arthur H. Quinn, *A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day* (New York: F. S. Crofts & Co., 1936), Vol. II, p. 199.

## The Black Characters in O'Neill's Early Plays

—from *Thirst* to *The Emperor Jones*—

Koichi Chikata

Eugene O'Neill was one of the first major American writers to treat significant black characters in some of his important plays. Especially noteworthy are the four dramas which belong to his early career — *Thirst* (written in 1913), *The Moon of the Caribbees* (1917), *The Dreamy Kid* (1918), and *The Emperor Jones* (1920). Here we not only see the black men and women playing dominant roles in terms of plot, characterization, motif, and dramatic theme; we also detect in them some of the characteristic elements of the "O'Neillian" drama and the man himself who created them.

It must also be noted that O'Neill's black characters are seen to hold much more control of his dramatic world and more significant connection with other protagonists than we have usually assumed. For example, the mulatto sailor in *Thirst* plays a predominant role, almost that of a protagonist, which is a generally neglected aspect; in *The Moon of the Caribbees*, Pearl, a West Indian black woman, uniquely helps the play reveal its essential meaning, "the spirit of the sea," another overlooked facet of the play.

We go further to see that *The Dreamy Kid* depicts, among other notable things, the typical experience of black Americans in their history

who have had to struggle and suffer in the white urban community after they left their "pastoral" heritage behind. In *The Emperor Jones* we can not fail to find a poignant irony in the pathetic self-destruction of the grandiose black Emperor who boasted of his "silver bullet."

All through these four plays of O'Neill there can be seen a decisive force of seemingly inscrutable ideas dominating all the black heroes and the world of the plays themselves; the "charm" of the Negro folk song in *Thirst*, a "mysterious mood" brought forth by the Negro chant in *The Moon of the Caribbees*, an irrational fear of "luck" haunting the protagonist in *The Dreamy Kid*, and the Emperor's hectic devotion to the superpower of his "silver bullet."

These deadly ideas of irrational quality, of the power of "darkness," are not only closely related to the soul of the black protagonists but can ultimately traced back to the psychic conflict of the dramatist himself and his tragic sense of fate.

In the final analysis we can properly say that those black characters we have observed are "Eugene O'Neill" in black disguise. Significantly enough, O'Neill created those characters in the pursuit of his artistic ideal, the "transfiguring nobility of tragedy."