慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	オセロの息子たち : オニール『すべての神の子には翼がある』再考
Sub Title	Sons of Othello : O'Neill's "All God's chillun got wings" reevaluated
Author	常山, 菜穂子(Tsuneyama, Nahoko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2001
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 英語英米文学 No.37 (2001. 3) ,p.74- 92
JaLC DOI	
Abstract	The publication and performance of Eugene O'Neill's new play All God's Chillun Got Wings (written 1923) in early 1924 aroused heated controversy from both the white and the black sides, due to its overt theme of miscegenation: a black protagonist, Jim Harris, marries a white woman, Ella Downey. Obviously the story reiter-ates Shakespeare's tragedy Othello; moreover, a further analysis will surface two other Othellos functioning beyond the framework of narrative setting. Replacing this undervalued play in the context of the African-American history and their theatrical tradition will lead us find the American transfiguration of Shakespeare which may be called `Sons of Othello.' Jim overlaps with Othello in that both black men, though marginalized in the white world, are so Anglophilic that they marry white women. While Othello hopes to gain approval in Venice through distinguished military service and patronage of Chris-tianity, Jim struggles to pass the bar exam to `pass' as "the whitest of the white" in the American society of the 1920s. Yet unlike Desdemona who finds happiness in marriage with Othello, Ella istorn up between the white self and affection toward the black husband, only to go insane. Then Jim decides to feign "Uncle Jim," a kind old man of Southern plantation, throughout his life to satisfy his white wife's superiority complex. Is Jim subjugated by Ella ? Does the figure of a black husband dedicating himself to a white wife indicate a defeat of the whole black race ? It is especially noteworthy that Jim maintains a marital relation-ship with Ella. From plantation days to the early twentieth-century when lynching was still prevalent, the white men felt misgivings that the black men would steal and rape their property, the white women. However at the end of the play, Jim succeeds in gaining what the black men in history could never obtain, that is, love of a white woman. Like the figure of "sygnifyin (g) monkey" which Henry Louis Gates, Jr. develops, this American son of Othello outwits the white authority. The second Othello is Paul Robeson, an actor who played the role of Jim in the original run of All God's Chillun Got Wings. Despite a long convention of 'Blackface,' Robeson became one of the earliest black actors to perform black characters. Starting his career as a lawyer, he soon turned to the theater world for more chance; in 1943, he became the first black man to impersonate Othello in the white Broadway production. By playing Jim and Othello against white actresses, Robeson received love of white women, which marked the turning point in the black theater history. Furthermore, he became a political activist in the 1950s struggling for the repeal of Jim Crow laws. Robeson's career embodies the rise of black race that started from the Harlem Renaissance to culminate in the 1960s; or, in other words, a transi-tion of 'Othello' to `American Othello' in the African-American history. The autobiographical reading of the play gives us a clue for third Othello. It is apparent that All God's Chillun Got Wings is modeled after the playwright's own parents, James O'Neill and Ella. Though there was no racial discrepancy between these two, James suffered a strong sense of class inferiority against his well-bred wife, always reciting the lines which Othello

	justifies his marriage with Des-demona. According to O'Neill's autobiographical masterpiece, Long Day's journey into Night (written 1941, staged 1956), James often boasted of his playing Othello against Edwin Booth in 1874; yet James fell from a talented classic actor into a cheap melo-drama star blinded by greed. When melodrama lost popularity at the turn of the century, James was also forgotten from the public. And it was James' son, Eugene O'Neill, that opened the curtain for the age of American modern drama in the 1910s. The transition of American theater history from melodrama to realism is symbol-ized by Eugene's figurative patricide. James, a son of Othello in America, was killed by his own son, Eugene. Other interpretation is also possible.. All God's Chillun Got Wings is a biography of the author's father. The modern criticism since the 1970s has disclosed the discursive nature of a biography and reduced it as a `narrative,' not Truth. A life story told in a biography becomes a new life fabricated by way of one biographer. Thus it is possible to assume that Eugene O'Neill `killed' his father by getting a start on the American modern drama; but the son also `revived' his father through the act of writing the biographical play.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030060-20000930-0074

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

オセロの息子たち

オニール『すべて神の子には翼がある』再考

常山菜穂子

アメリカは1924年初めのこと，Eugene O'Neill (1888-1953) が新作劇 *All God's Chillun Got Wings* (『すべて神の子には翼がある』，1923年執筆) [1] の台本を出版し，これが Provincetown Playhouse によって上演されることが報道されるや，それは数ヶ月にもおよぶ大論争へと発展した。白人と黒人両方から激しい批判の声があがり，作者の息子を誘拐するとか劇場を爆破するなどという内容の脅迫状まで KKK から送りつけられた。挙げ句の果てに，同年5月の開幕わずか数時間前になって，ニューヨーク市当局は子役を使うには許可が必要と申し立てて妨害に出る。結局初日は，多くの子役が登場する第一幕を朗読で済ませる異常事態となった。(Sheaffer *Artist* 134-43) 問題となったのは，黒人男性と白人女性の異人種間結婚という物語設定である。批判の矢面に立たされた作者は，人種ではなく普遍的な人間性の探求こそが主眼だと弁明している。

> What is the theatre for if not to show man's struggle, whether he is black, green, orange or white, to conquer life ; his effort to give it meaning ? ("O'Neill Defends His Play of Negro" 47)

確かに人間関係の対立，夫婦間の断絶，近代人を悩ます帰属感の欠如など，オニールが生涯をかけて追い続けた主題がここにも見受けられる。しかし『すべて神の子』においてはこうした葛藤の原因は人種対立にあり，作者の意図にかかわらず，1920年代の黒人をめぐる事情を考慮しない訳にはいくまい。[2]

『すべて神の子』は明らかにShakespeareの悲劇*Othello*を反復する。[3] ヴェニスにおいてオセロがDesdemonaと結婚するように，黒人男性Jim Harrisが白人女性Ella Downeyと結婚する物語はさながらアメリカ版『オセロ』である。その上，異人種間結婚の枠組みから物語の外部へと目を転じるならば，『すべて神の子』にはさらに二人の「オセロ」が機能していることが分かる。上演前の騒動に比して，『すべて神の子』の公演そのものはあまり盛り上がらず劇評もふるわずに終わった。後世の評価も今のところ，設定の衝撃度や自伝的要素，表現主義的手法などにばかり話題が集中している感がある。すぐ後に中期の代表作 *Desire Under the Elms* (1924年執筆，初演）が控えているため，伝記でも扱いが少ない。しかしながらシェイクスピアのオセロという視点を導入すると，そこにこの作品を再評価する糸口が生じるのではないか。本稿では，オニールの『すべて神の子』を黒人史と黒人をめぐる演劇史の文脈に新たに位置づけることによって，「オセロの息子たち」とも呼ぶべきアメリカにおけるシェイクスピアの発展型を見いだす。

1.

上演をめぐる騒動の第一の原因は，当然のことながらその主題にあった。『すべて神の子』はアメリカ演劇史上初めて，実社会においてさえ根強いタブーとされていた白人と黒人の結婚をあからさまに舞台にのせた作品だからである。これに先行するDion Boucicaultの *Octoroon* (1859) や，Edward Sheldonの *The Nigger* (1909) は，同じ話題を扱っていてもかなり曖昧に表現している。そもそもオニールの劇は同じ作者による *The Emperor Jones* (1920執筆，初演）と並び，ステレオタイプを廃して黒人の内面を描き出す劇作品としては初の試みでもあった。[4]

オニールによって近代劇が成立するまでの初期アメリカ演劇の場では，黒人キャラクターは実物とは必ずしも一致しない理想型でしかなかった。まぬけでお人好しの田舎者Jim Crowや都会の成金Zip Coon，心優しい

爺やOld Black Joeといったステレオタイプが，ミンストレル・ショーの舞台をはじめ歌やダンスを通じて創造され，広く深く浸透していたのである。たとえばHarriet Beecher Stoweの*Uncle Tom's Cabin*（1852）はキリスト教的人道主義の見地から奴隷制度を批判し，南北戦争を引き起こした書として有名である。しかし実際の筆致は白人優位主義に満ちており，主人公アンクル・トムの名は白人に従順な同化主義者の蔑称として定着していった。1990年代に特に盛んになったミンストレル・ショーに関する研究によれば，[5] これらの黒人像はすべて白人の想像力によって作り出されたファンタジーに過ぎない。それはこの演劇形態が南部ではなく，実際の黒人に接する機会さえ稀だった南北戦争前の北部で生まれた事実からも確認できよう。しかも，初期のミンストレル・ショーでは，白人役者が「ブラックフェイス」の黒塗り化粧をして，捏造された黒人キャラクターを演じていた。白人観客は，舞台上で白人役者が演じる空想の黒人像を現実の黒人とすり替えることで，奴隷制に対する不安を忘れ，他者への恐怖と嫌悪を癒すことができたのだった。南北戦争が終わり黒人役者もミンストレル・ショーの舞台に進出してくると，彼らは黒い肌にさらなる黒塗り化粧をして白人観客の求める黒人キャラクターを積極的に演じ，大人気を博した。かくして黒人のステレオタイプは20世紀へと継承されていく。

『すべて神の子』が世に出た1920年代は，黒人史の中でも転換期とされる時代である。南北戦争終結後，黒人を取り巻く状況は好転するどころか悪化の一途を辿り，世紀末には南部を中心にリンチが横行し，第一次大戦後にはアングロ・サクソン文化を擁護する愛国主義の再燃と共にKKKが復活した。この時期のKKKは活動範囲の面でも構成人員の面でも類を見ないほど大規模で，非道徳的な白人や非プロテスタント，ユダヤ人，移民らと並んで黒人は激しい攻撃の危機にさらされた。

その反面1920年代はハーレム・ルネッサンスの時代でもある。黒人層の意識改革と教育の普及，人口の都市集中といった要因が契機となって，ニューヨークを中心に黒人文化の興隆が起こったのである。黒人による演

劇活動は特に活発化した。(Londré & Watermeier 312-17) 黒人出演者だけによるミュージカル *Shuffle Along* (1921) の大ヒットを皮切りに，ジャズとブルースを取り入れた作品が次々と上演され，1924年にはColored Actors Unionが結成をみる。1910年代から20年代にはGeorgia Douglas Johnson, Mary P. Burrill, Zora Neale Hurstonなどの女性作家がリンチ反対と民族確立を訴える台詞劇を発表して，黒人による小劇場運動を展開した。アフリカ文化への関心の高まりは原始賛美と原始回帰を促し，白人側のモダニズム運動にも大きな影響を与える。この時期オニールも *The Dreamy Kid* (1918年執筆，1919年初演)，『皇帝ジョーンズ』，*The Hairy Ape* (1921年執筆，1922年初演)，『すべて神の子』など黒人を主人公とした作品を次々と発表し，その原始性と心理変化の描写に成功している。

しかしながら『すべて神の子』に対する反発は，白人側のみならず黒人側からも噴出した。劇中でジムの姉Hattieが "Oh, you soft, weak-minded fool, you traitor to your race!" (2 : 309) となじるように，ジムは白人の価値観に迎合する黒人と映ったからである。ジムの同化主義的な姿勢はシェイクスピアのオセロと重なる。二人とも白人社会にあって主流からはずれた周縁に位置し，虐げられた存在である。ヴェニスではオセロは "an old black ram" (1. 1. 88), "the devil" (1. 1. 91), "a Barbary horse" (1. 1. 111-12), "a lascivious Moor" (1. 1. 126) であり，アメリカの黒人が世紀末から1920年代にかけていまだ隷属的な境遇に置かれていたことは前(さき)に述べた通りである。

その一方で二人とも黒人としての自己確立を求めることなく，白人社会からの認知を望む。オセロは武勲をたててキリスト教を擁護することで，ヴェニス社会に受け入れられようとする。たとえばキプロス島への遠征に新妻を連れて行く理由を，"Vouch with me, heaven, I therefore beg it not/To please the palate of my appetite" (1. 3. 261-62) と言い訳して，キリスト教的な家庭観を擁護し，夜中に喧嘩騒ぎを起こした部下たちを

"Are we turn'd Turks, and to ourselves do that/Which heaven hath forbid the Ottomites?/For Christian shame, put by this barbarous brawl." (2. 3. 170-72) と叱る。あるいは妻の不貞を信じ込み，"[Her] name, that was as fresh/As Dian's visage, is now begrim'd and black/As mine own face." (3. 3. 386-88) と嘆くのも，これは黒色を視覚的にも道徳的にも不浄のものとみなす白人の価値観をそのまま踏襲しているからである。

同様に『すべて神の子』の主人公ジムも，黒人でありながら白人の価値観を抱いている。子供の頃は肌の色を白くするために白墨を飲み，大人になってからは学歴を積み司法試験に何度も挑戦する。ジムにとって試験に「合格（パス）」することは，すなわち白人として「通用（パス）」することと同義だからだ。彼の努力はすべて白人女性エラに認められたいがためである。"I've got to prove I can be all to her! I've got to prove worthy! I've got to prove she can be proud of me! I've got to prove I'm the whitest of the white!" (2: 309) とジムが訴えるように，黒人が白人社会と白人女性に認められるためには，「白人以上に白い」存在であることを証明してみせなければならないのである。劇中幾度も繰り返される "the whitest of the white" なる言い回しは，オセロが "If virtue no delighted beauty lack,/Your son-in-law is far more fair than black." (1. 3. 289-90) と称されることを連想させる。しかも二人とも白人女性と結婚する。ポスト・コロニアリズムの批評家 Frantz Fanon によれば，黒人男性にとって白人女性と結婚することは自らの「白人として」の価値を確認することであり，"white culture, white beauty, white whiteness" (63) と同化する究極のかたちであった。

このような白人として「通用（パス）」することを希求する黒人の姿は，長い奴隷制度の歴史の中で培われてきたステレオタイプにほかならない。一幕の終わりでジムはエラと結婚するにあたり，文字通り白人妻の「奴隷」となることを誓う。

"I don't ask you to love me ... I don't want nothing—only to wait... to serve you...to preserve and protect and shield you from evil and sorrow...to become your slave! Yes, be your slave—your black slave that adores you as sacred! (*He has sunk to his knees. In a frenzy of self-abnegation, as he says the last words he beats his head on the flagstones.*) (2 : 294, 下線引用者)

2.

ところが，デズデモーナがオセロと結婚して感じたような幸福感を，エラはジムとの関係に見いだすことができない。エラは黒人と結婚したことで，夫に対する優越感と白人仲間に対する劣等感に苛まれる。二人は結婚してから一度も性生活がないが，これは黒人との結婚によってみずからの白さも汚れるとエラが危惧するためである。ジムの姉は弟に "Today she raved on about 'Black! Black!' and cried because she said her skin was turning black—that you had poisoned her—" (2 : 308) と訴える。前掲ファノンの説は黒人は白人と結婚することで白人と同化することを願ったとするが，うらを返せば白人は黒人との結婚によって黒く染まることを恐れたのである。エラの人種観には限界がある。結婚するほどジムを愛していながら黒い夫を恥じずにはいられず，ジムが司法試験に合格することを願いつつも黒人が弁護士になることは許せないのである。白人としての自我と夫への愛情に引き裂かれて，エラは次第に狂気へと陥っていく。

するとジムは司法試験を断念してしまう。そして白人妻の優越感を満たすために，黒人爺やのステレオタイプであるオールド・ブラック・ジョーやアンクル・トムのごとき "old kind Uncle Jim" (2 : 315) の役柄を，生涯演じ続ける決心をするのだった。

ELLA. Sometimes you must be my old kind Uncle Jim who's been with us for years and years. Will you, Jim?

JIM. (*with utter resignation*) Yes, Honey. (2 : 315)

黒人側はこの物語の終わり方に納得しなかった。エラの奴隷となって生きるジムの "a frenzy of self-abnegation" (2 : 294) や "utter resignation" (2 : 315) に満ちた自己犠牲は，黒人種全体の劣等性を肯定しかねないからである。裕福な家庭出身の教養ある黒人男性が，私生児を生み死なせたようなプア・ホワイトの女性にかしずくとは，黒人にとって到底許せるものではないと，初演にあたりシカゴの黒人新聞 *Defender* 紙は指摘している。(Sheaffer *Artist* 138) ではジムはエラに負けたのか？白人妻のもとにとどまり一生を捧げる黒人の夫は，本当に黒人の人種としての敗北を示すのか？

注目すべきは，黒人男性が白人女性の愛情を得て夫婦関係を持続させる結末である。ジムは "Honey, Honey, I'll play right up to the gates of Heaven with you!" (2 : 315) と叫び，エラを愛し守り続ける夫として生きることを誓う。ここでアメリカにおける黒人史を思い起こすならば，ジムはむしろ勝利を収めた側だと解釈することもできるだろう。南部プランテーションの時代から白人側には，黒人男性は常に白人女性を強姦しようと狙っているとの根強い脅迫観念があった。[6] 特に世紀末になるとヴィクトリア時代の価値観にのっとって，白人女性はその階級にかかわらず，すべて純潔で貞淑な崇拝の対象として崇めたて奉られていく。白人女性は白人男性の優越性の象徴となり，白人種全体の崇高さの象徴となったのである。逆に言い返せば，白人男性たちは白人女性に黒人男性の恐ろしさを刷り込むことによって彼女らを所有物化し，同人種内部の性別による差異を確立したともみなせよう。したがって，黒人男性が白人女性に近づく行為は，白人女性個人の人権が侵害される犯罪なのではなく，白人男性の名誉が犯されることを意味した。白人女性を奪われることは財産を奪われることであり，白人男性を頂点とする肌の色と性差に基づくヒエラルキーが崩壊する危機を招くのである。

確かに一見したところ『すべて神の子』の結末は黒人種の敗北に見える。しかしジムは「アンクル・ジム」の仮面をかぶることによって，歴史の中

で黒人男性が決して得ることのできなかったもの，すなわち白人女性の愛情を手に入れることに成功する。

ELLA. And you'll never, never, never, never leave me, Jim?

JIM. Never, Honey.

ELLA. 'Cause you're all I've got in the world—and I love you, Jim.

(*She kisses his hand as a child might, tenderly and gratefully.*)

(2 : 315，下線引用者)

ジムが勝ち得たエラのキスは，白人社会の秩序，ひいては1920年代アメリカの権力構造そのものの転覆を意味する。シェイクスピアのオセロは白人社会の中で劣等感に押しつぶされ，Iago の諫言を鵜呑みにして自滅していく。しかしジムは，Henry Louis Gates, Jr. が体系化した "signifyin(g) monkey" のモチーフのように，あえて白人の望む被虐的な仮面をかぶることによって，逆にその裏をかく。表面上のスキャンダルでは隠されてしまっていたが，オニールが描き出す「アメリカのオセロ」像は，ハーレム・ルネッサンスから始まりやがて60年代へとつながるアメリカにおける黒人の台頭を示唆するのである。

3.

エラがジムにキスする場面は二重の問題をはらんでいた。物語のレベルで考えれば，白人女性が黒人男性を愛することは白人側にとっては許し難く，民族の誇りを捨てて白人妻につき従う黒人の夫は黒人側にとっては裏切り者でしかなかった。さらに1924年ブロードウェイにおける実際の上演にかんがみれば，当時の慣習に反してジム役に黒人俳優が採用されたために，必然的に舞台上で白人女優が黒人俳優の手にキスをする事態となったのである。

まず18世紀に始まり19世紀に花開いたアメリカ演劇においては，黒人の役を黒塗り化粧をした白人俳優が演じる「ブラックフェイス」の伝統があった。前(さき)に述べたように19世紀のミンストレル・ショーの舞台では黒人

にも活躍の場が与えられていた。白人観客の求める戯画化(カリカチュアライズ)された役柄ではあったが，白人移民労働者の急増により黒人に与えられる仕事が少なかった時代に，舞台の仕事は社会的地位と経済的自立をもたらす大きなチャンスだったのだ。しかしそれも，ミンストレル・ショーやクーン・ショー・ボードヴィル，コメディなど大衆芸能の分野だけでの話である。シェイクスピアなどの台詞劇が上演される白人支配人の劇場は依然門戸を閉ざしたままで，20世紀に入ってからも黒人俳優がそうした劇場の舞台にあがることは非常に稀だった。したがってオニールも1918年に *The Moon of the Caribbees* (1916-17執筆) を上演した段階では，黒人役にブラックフェイスの白人を使っている。初めて黒人俳優を起用したのは翌年，黒人ギャングとその母を描写した一幕劇『夢見る子供』初演においてであった。(Gelb 339-40)

『すべて神の子』の1924年公演で起用されたのは，後の名優 Paul Robeson (1898-1976) である。もともとロブソンは弁護士志望で，ラトガーズ大学とコロンビア大学ロースクールを優等で卒業し司法試験にも合格している。この経歴はそのままジムの役柄に流し込まれている。しかしロブソンは当時の法曹界の人種差別に限界を感じて役者に身を転じた。はじめ1920年代には『シャッフル・アロング』や『皇帝ジョーンズ』に出演し，1930年ロンドンでは，1865年の Ira Aldridge 以来65年ぶりに黒人としてオセロ役を演じた。のち1930年代には映画にも出演し，ついに1943年には黒人俳優として初めて，白人製作によるブロードウェイ・プロダクションでオセロ役を演じるにいたる。その後ロブソンは左翼系黒人解放運動家へと転身する。さらに1950年代の赤狩りの際には CIA のブラックリストにも載ったりパスポート没収の憂き目にも遭いながらも，ジム・クロウ法の撤廃と黒人の自立を目指して精力的に政治活動を続けるのである。

シェイクスピアのオセロを思わせる同化主義から出発したロブソンは，19世紀の黒人芸人のように演劇界に出世の機会を見いだした。白人スポンサーであるオニールの力を借りて正規の劇場の舞台へと進出し，ついには

シェイクスピア劇において長い間白人に占有されてきた黒人の主役を奪還するにいたる。ロブソンが白人女優を相手にジム役やオセロ役を演じることによってエラのキスやデズデモーナの愛情を受けたことは，黒人演劇史上画期的な瞬間である。しかもそれにとどまらず，やがては黒人全体の人権のために政治へと働きかけるまでになった。こうしたロブソンの経歴に，オセロから「アメリカのオセロ」へと移行する，アメリカにおける黒人の歴史が凝縮されているのである。

4.

『すべて神の子』にさらに作者の自伝的背景を読み込むならば，もうひとつのオセロ像が浮かび上がる。物語の主人公たちは，その名前にも明らかなように，オニールの両親 James (1846-1920) と Ella (1857-1922) を念頭に置いている。アイルランド系の二人にオセロとデズデモーナの関係にある人種の違いはなかったが，階級の差は歴然としていた。両親については，オニールに4度目のピューリッツァ賞をもたらした自伝劇 *Long Days Journey into Night* (1941年執筆，1956年初演) から窺い知ることができる。この作品は1920年代に相次いで他界した両親と兄 Jamie との葛藤に満ちた日々を回想した四幕物であり，父は James Tyrone，母は Mary Tyrone の名において登場する。

オニールの母エラは，中産家庭に生まれ育ち女子校に学んだカトリック教徒で言わば裕福な階級の出身だったが，1877年に20歳の若さで旅役者だったジェイムズの妻となる。ジェイムズの舞台姿に惚れ込む様子はオセロの語り口に魅了されるデズデモーナを思わせる。しかしエラは中産階級からは見放され，そうかと言って夫の芸人仲間には馴染めず，巡業先のホテルを転々とする日々に安定した家庭を築くこともできない。帰属感を失ったエラはやがて麻薬に溺れて廃人となってしまう。『夜への長い旅路』で，エラをモデルとするメアリーは，“It was never a home. You've always preferred the Club or a barroom. And for me it's always been as

lonely as a dirty room in a one-night stand hotel. In a real home one is never lonely." (3 : 756) と夫にこぼしている。

夫ジェイムズは妻に対して劣等感を抱いており，オセロがデズデモーナとの結婚を正当化する台詞 ("The most potent, grave and reverent signiors..." : 1. 3. 76-93) をしばしば口にしていたという。(Sheaffer 118-19, Berlin 47)『すべて神の子』のエラが黒人と結婚しながらも白人の意識をいつまでも捨てられないのと同様に，母エラも役者と結婚して，出身階級から仲間はずれにされたことを悲しみながら，夫の属する芸能界にも馴染めない。ジェイムズは極貧のアイルランド移民の母子家庭に生まれたため家族のなんたるかを知らずに育ち，また幼い頃から過酷な労働に従事して来たため吝嗇が身についてしまっている。彼は家庭を顧みることなく，貧乏を恐れて怪しげな土地投機に金を注ぎ込む。育ちがあまりに違い過ぎて結婚観も家庭観も合うはずがない，こうした両親の階級に端を発する葛藤を，息子は人種問題へと投射して『すべて神の子』を創作したのである。

父ジェイムズは元は有能なシェイクスピア役者だった。『夜への長い旅路』でも部屋には全集が三組も揃っており，その本棚の上にはシェイクスピアの肖像が掲げられているし (3 : 717)，父の分身であるティローンも無類のシェイクスピア好きとして登場する。

> TYRONE. I studied Shakespeare as you'd study the Bible. ... I loved Shakespeare. I would have acted in any of his plays for nothing, for the joy of being alive in his great poetry. And I acted well in him. I felt inspired by him. I could have been a great Shakespearean actor, if I'd kept on. I know that! (3 : 809)

父の最大の自慢は，1874年に名優 Edwin Booth を相手にオセロを演じ賞賛されたことだった。劇中でティローンはこう述べる。

The first night I played Othello, he said to our manager, "That

young man is playing Othello better than I ever did!" (*proudly*) That from Booth, the greatest actor of his day or any other! ... As I look back on it now, that night was the high spot in my career. (3 : 809)

ところが1883年に *The Count of Monte Christo* の Edmund Dantes 役で当たると，ジェイムズは金に目がくらんでメロドラマ役者に落ちぶれてしまう。観客はセンセーショナルなスペクタクルを好んだ時代であるから，『厳窟王』のような勧善懲悪の復讐劇は大人気だった。初演以後30年余にわたってジェイムズは同じ役を演じながら全米各地をまわり続けたのである。やがて19世紀末から20世紀初めにかけ，アメリカでは大げさなスター芝居を中心とした商業主義演劇が衰退していくと，ジェイムズも仕事を失い，晩年はすっかり世間から忘れ去られてしまう。ティローンはおのれの安易な選択を後悔してこう嘆く。

On my solemn oath, Edmund, I'd gladly face not having an acre of land to call my own, nor a penny in the bank—... I'd be willing to have no home but the poorhouse in my old age if I could look back now on having been the fine artist I might have been. (3 : 810)

これ以後，演劇の潮流はリアリズムへと移るが，その先鞭を付けたのがほかでもないジェイムズの次男ユージーン・オニールによる1916年の一幕劇 *Bound East for Cardiff* であり，後にこの息子は「アメリカ近代劇の父」と称されるにいたる。

『夜への長い旅路』は1912年に設定されている。この年はオニールが結核でサナトリウムに入院し，そこで劇作家となる決心をした記念すべき年でもあり，言うなればアメリカ近代劇の始まった年である。ティローン家の本棚にシェイクスピア全集と共に Ibsen や Shaw，Strindberg といった近代劇の書物が並べられている様子は，あまりに示唆的である。(3 : 717)

言わばジェイムズはオセロである。妻にコンプレックスを抱き，オセロに共感してその弁明の台詞を口にする。才能をすり減らしたことを後悔し

つつオセロ役の夢をひきずっている。エドモン・ダンテスの人気が衰えて時代から取り残され，オセロ役を演じた過去の栄光にすがりつくジェイムズの姿は，メロドラマなる演劇ジャンルそのものの衰退を体現する。とりもなおさずメロドラマからリアリズム近代劇への移行というアメリカ演劇史上の事象は，息子によるエディプス・コンプレックス的父親殺しと翻訳することができよう。

あるいは逆のとらえ方もまた可能であり，かつこの二つは両立すると言ってよい。『すべて神の子』と『夜への長い旅路』の二作品は父（と母）の伝記である。[7] 父ジェイムズは前者ではジム・ハリス，後者ではティローンの名のもとに登場している。思えば1970年代以降，伝記という文学形態は「真実」を伝えるとみなされた特権的地位を剝奪されて，作家によるひとつの「物語」へと解体された。伝記のなかで語られるある人物の生涯は，伝記作家の意識を介在して新しく作り出された生涯となる。すなわち伝記作家は伝記執筆という行為を通して，対象とする人物を再生産するのである。だとすれば，オニールは近代劇の幕を開けることによって父を「殺した」が，その一方で，二つの伝記劇を書くことによって息子は父を「生み直した」のでもあった。

1　以下この作品を『すべて神の子』と略記する。オニール作品からの引用はすべて *O'Neill : Complete Plays* (New York : Library of America, 1988) 三巻本により，括弧内に巻号と頁数を示す。

2　一連の騒動の最中オニールは "Isn't the white race superior to the black?" と聞かれて，"...spiritually speaking, there is no superiority between races, any race. We're just a little ahead mentally as a race, though not as individuals." と答えている。("O'Neill Defends His Play of Negro" 46) また初演のポスターにはアフリカのコンゴの仮面が全面を使って描かれおり，人種のテーマを意識していたことが分かる。

3　オニール自身シェイクスピアに親しんでおり，1920年にはシェイクスピアの偉大さに「目覚めた」と告白している。

"It was not until I had to shift, mentally as well as physically, for myself, that my awakenings came," he said in 1920. "I was studying Shakespeare in classes, and this study made me afraid of him. I've only recently explored Shakespeare with profit and pleasure untold...." (Sheaffer *Playwright* 114)

自伝劇『夜への長い旅路』によれば，かつて有能な若手古典役者だった父はシェイクスピアの台詞をいつも口にしており，家族で台詞の競演をすることもあった。(3: 799) また John H. Astington, Normand Berlin, Winifred L. Frazer, Philip C. Kolin など，オニールとシェイクスピアの関係を探る論考も見受けられる。

4 ハーレム・ルネッサンス最大の指導者 W. E. B. DuBois は『すべて神の子』を，黒人のありのままの姿を伝える作品として評価している。

Any mention of Negro blood or Negro life in America for a century has been occasion for an ugly picture, a dirty illusion, a nasty comment or a pessimistic forecast. The result is that the Negro today fears any attempt of the artist to paint Negroes. ... He is afraid to be painted as he is.... Happy is the artist that breaks through any of these shells, for his is the kingdom of eternal beauty. ... Eugene O'Neill is bursting through. (Sheaffer *Artist* 138)

5 ミンストレル・ショーは19世紀アメリカの社会事象と人種問題，演劇文化を横断する現象として，近年注目を集めている。もっとも早い研究のひとつが Robert Toll による分析であり，90年代には Eric Lott, Annemarie Bean, Dale Cockrell, W. T. Lhamon らがそれぞれ論考を発表している。

6 再建期から20世紀初頭の黒人差別とリンチに関しては，Edward L. Ayers, Peter W. Bardaglio, Jacquelyn Dowd Hall の論考を参照した。

7 『夜への長い旅路』は両親と兄と作者自身の関係を探る作品であるが，特に両親に焦点が当てられている。兄ジェイミーの姿は，同時期に執筆された *Hughie* (1941-42年執筆，58年初演) と *A Moon for the Misbegotten* (1943年執筆，1957年初演) で描かれる。

参考文献

Astington, John H. "Shakespeherian Rags." *Modern Drama* 31 (1988): 73-80.

Ayers, Edward L. *Vengeance and Justice : Crime and Punishment in the Nineteenth-Century American South.* New York : Oxford UP, 1984.

Bardaglio, Peter W. *Reconstructing the Household : Families, Sex, and the Law in the Nineteenth-Century South.* Chapel Hill : U of North Carolina P, 1995.

Bean, Annemarie et als, eds. *Inside the Minstrel Mask : Reading in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy.* Hanover & London : Wesleyan UP, 1996.

Berlin, Normand. *O'Neill's Shakespeare.* Ann Arbor : U of Michigan P, 1993.

Brucher, Richard. "O'Neill, Othello and Robeson." *The Eugene O'Neill Review* 18 : 1-2 (1994) : 43-58.

Cockrell, Dale. *Demons of Disorder : Early Blackface Minstrels and Their World.* Cambridge : Cambridge UP, 1997.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks.* 1951. Trans. Charles Lam Markmann. New York : Grove, 1968.

Foner, Philip, ed. *Paul Robeson Speaks : Writings, Speeches, Interviews 1918-1974.* New York : Citadel, 1978.

Frazer, Winifred L. "King Lear and Hickey : Bridegroom and Iceman." *Modern Drama* 15 (1972): 267-78.

Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey.* New York : Oxford UP, 1988.

——. "The Trope of a New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black." *The New American Studies.* Ed. Philip Fisher. Berkeley : U of California P, 1991. 319-45.

Gelb, Arthur and Barbara. *O'Neill.* 1960. New York : Delta, 1964.

Gillet, Peter J. "O'Neill and Racial Myths." 1972. *The Critical Response to Eugene O'Neill.* Ed. John H. Houchin. Westport : Greenwood, 1993. 61-71.

Hall, Jacquelyn Dowd. *Revolt Against Chivalry : Jessie Daniel Ames and the Women's Campaign Against Lynching.* New York : Columbia UP, 1979.

Hill, Errol. *Shakespeare in Sable : A History of Black Shakespearean Actors.* Amherst : U of Massachusetts P, 1984.

Kolin, Philip C. *"All God's Chillun Got Wings* and *Macbeth." Massachusetts Review* 20 (1979): 312-23.

Lhamon, W. T. *Raising Cain : Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop.* Cambridge, MA : Harvard UP, 1998.

Londré, Felicia Hardison, & Daniel J. Watermeier. *The History of North American Theater*. New York : Continuum, 1998.

Lott, Eric. *Love and Theft : Blackface Minstrelsy and the American Working Class.* New York : Oxford UP, 1995.

Matlaw, Myron. "James O'Neill's Launching of *Monte Christo." When They Weren't Doing Shakespeare: Essays on Nineteenth-Century British and American Theatre.* Ed. Judith L. Fisher & Stephen Watt. Athens & London : U of Georgia P, 1989. 88-105.

O'Neill, Eugene. *Complete Plays : 1920-1931.* New York : Library of America, 1988.

——. "O'Neill Defends His Play of Negro." 1924. *Conversation With Eugene O'Neill.* Ed. Mark W. Estrin. Jackson & London : UP of Mississippi, 1990. 44-49.

Sandquist, Eric J. *To Wake the Nations : Race in the Making of American Literature.* Cambridge : Harvard UP, 1993.

Sheaffer, Louis. *O'Neill : Son and Artist*. 1973. New York: Paragon, 1990.

——. *O'Neill : Son and Playwright.* New York : Paragon, 1968.

Toll, Robert. *Blacking Up : The Minstrel Show in Nineteenth-Century America.* New York : Oxford UP, 1974.

本論文は，文部省科学研究費補助金による研究成果の一部である。

Synopsis

Sons of Othello: O'Neill's *All God's Chillun Got Wings* Reevaluated

Nahoko Tsuneyama

The publication and performance of Eugene O'Neill's new play *All God's Chillun Got Wings* (written 1923) in early 1924 aroused heated controversy from both the white and the black sides, due to its overt theme of miscegenation: a black protagonist, Jim Harris, marries a white woman, Ella Downey. Obviously the story reiterates Shakespeare's tragedy *Othello*; moreover, a further analysis will surface two other Othellos functioning beyond the framework of narrative setting. Replacing this undervalued play in the context of the African-American history and their theatrical tradition will lead us find the American transfiguration of Shakespeare which may be called 'Sons of Othello.'

Jim overlaps with Othello in that both black men, though marginalized in the white world, are so Anglophilic that they marry white women. While Othello hopes to gain approval in Venice through distinguished military service and patronage of Christianity, Jim struggles to pass the bar exam to 'pass' as "the whitest of the white" in the American society of the 1920s. Yet unlike Desdemona who finds happiness in marriage with Othello, Ella is

torn up between the white self and affection toward the black husband, only to go insane. Then Jim decides to feign "Uncle Jim," a kind old man of Southern plantation, throughout his life to satisfy his white wife's superiority complex. Is Jim subjugated by Ella? Does the figure of a black husband dedicating himself to a white wife indicate a defeat of the whole black race?

It is especially noteworthy that Jim maintains a marital relationship with Ella. From plantation days to the early twentieth-century when lynching was still prevalent, the white men felt misgivings that the black men would steal and rape their property, the white women. However at the end of the play, Jim succeeds in gaining what the black men in history could never obtain, that is, love of a white woman. Like the figure of "sygnifyin(g) monkey" which Henry Louis Gates, Jr. develops, this American son of Othello outwits the white authority.

The second Othello is Paul Robeson, an actor who played the role of Jim in the original run of *All God's Chillun Got Wings*. Despite a long convention of 'Blackface,' Robeson became one of the earliest black actors to perform black characters. Starting his career as a lawyer, he soon turned to the theater world for more chance; in 1943, he became the first black man to impersonate Othello in the white Broadway production. By playing Jim and Othello against white actresses, Robeson received love of white women, which marked the turning point in the black theater history. Furthermore, he became a political activist in the 1950s struggling for the repeal of Jim Crow laws. Robeson's career embodies the rise of black race that started from the Harlem Renaissance to culminate in the 1960s; or, in other words, a transi-

tion of 'Othello' to 'American Othello' in the African-American history.

The autobiographical reading of the play gives us a clue for third Othello. It is apparent that *All God's Chillun Got Wings* is modeled after the playwright's own parents, James O'Neill and Ella. Though there was no racial discrepancy between these two, James suffered a strong sense of class inferiority against his well-bred wife, always reciting the lines which Othello justifies his marriage with Desdemona. According to O'Neill's autobiographical masterpiece, *Long Day's Journey into Night* (written 1941, staged 1956), James often boasted of his playing Othello against Edwin Booth in 1874; yet James fell from a talented classic actor into a cheap melodrama star blinded by greed. When melodrama lost popularity at the turn of the century, James was also forgotten from the public. And it was James' son, Eugene O'Neill, that opened the curtain for the age of American modern drama in the 1910s. The transition of American theater history from melodrama to realism is symbolized by Eugene's figurative patricide. James, a son of Othello in America, was killed by his own son, Eugene.

Other interpretation is also possible. *All God's Chillun Got Wings* is a biography of the author's father. The modern criticism since the 1970s has disclosed the discursive nature of a biography and reduced it as a 'narrative,' not Truth. A life story told in a biography becomes a new life fabricated by way of one biographer. Thus it is possible to assume that Eugene O'Neill 'killed' his father by getting a start on the American modern drama; but the son also 'revived' his father through the act of writing the biographical play.