



Title	ユージン・オニール The Great God Brown の草稿についての一考察
Author(s)	田川, 弘雄
Citation	大阪外大英米研究. 1974, 8, p. 97-112
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/99001">https://hdl.handle.net/11094/99001</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ユージン・オニール

## The Great God Brown の草稿についての一考察

田 川 弘 雄

ユージン・オニールの仮面劇は難解であるといわれる。*Days Without End* がそのカソリックの奇跡劇的な結末を批難されているように、*The Great God Brown* も、複雑に過ぎる仮面の使用法とともに、古典的な諸人物を連想される名を登場人物に与えることにより深い哲学的意味を劇に与えようとした意図が、この劇を難解なものにしていると批難されている。私はこの難解さ、あいまいさの原因がどこにあるのかという問題を解明したいとかねてより願っていた。偶々 Yale 大学の図書館に所蔵されているオニールの草稿類の中に、この劇の草稿を見出した。1925年3月22日 *Bermuda, first longhand script* と記してあった。劇として体裁を整えた最初のものといっても良いだろう。オニールの筆跡は読みづらく、その判読は私の能力を越えるものであったが、前にいった私の懸案を解く手掛りを与えてくれるかも知れないと思って、手もとにあったモダン・ライブラリー版のテキストと対照してみた。

先づプロローグが完成稿では戸外の一場面であるのに対して草稿では五場に分かれ、第一場 Brown 家の居間、第二場 Ruth 家の居間、第三場以後は戸外となっているが、登場人物も対話の内容も大体同じである。言葉使いは完成稿の方が洗練されているが、草稿の素朴な味いなくなり、詩的に過ぎていやみに感じられる面もある。その一例として、第三場(草稿)で Billy は、Margaret が愛しているのは自分ではなく Ruth (Dion) だと知って、彼を呼びにいったやる場面があげられる。

〔草稿〕

Margaret: (To the moon) Mrs. Stanley Ruth! What is Billy Brown doing here?

Billy: (turning away) I'm going in. I'll tell Stan you're here. (He goes)

Margaret: Mrs. Stanley Ruth! (Darkness)<sup>(1)</sup>

〔完成稿〕

Margaret: (to the moon—faintly annoyed) What is Billy Brown doing here? I'll go down to the end of the dock and wait. Dion is the moon and I'm the sea. I want to feel the moon kissing the sea. I want Dion to leave the sky to me. I want the tides of my blood to leave my heart and follow him! (She whispers like a little girl) Dion! Margaret! Peggy! Peggy is Dion's little girl—(She sings laughingly, elfishly) Dion is my Daddy-O! (She is walking towards the end of the dock, off left).

Billy: (who has turned away) I'm going. I'll tell Dion you're here.

Margaret: (more and more strongly and assertively, until at the end she is a wife and a mother) And I'll be Mrs. Dion—Dion's wife—he'll be my Dion—my own Dion—my little boy—my baby! The moon is drowned in the tides of my heart, and peace sinks deep through the sea.<sup>(2)</sup>

この個所の比較でもわかるように草稿と完成稿との違いは、写実的な文体から詩的な空想的なものに変わっていくことである。

人物の描写にしても、もともと散文的人物である Billy Brown については内容的に変化はない。だが Margaret や Dion については相当な違いがみられるのである。

先づ Margaret の場合を比べると、

〔草稿〕

She is pretty and intelligent, blond, full of beauty, gay and vitality and at the same time as always in moonlight—a romantic dreamer ... She is in a simple white dress. <sup>(3)</sup>

〔完成稿〕

She is almost seventeen, pretty and vivacious, blond, with big romantic eyes, her figure lithe and strong, her facial expression intelligent but youthfully dreamy, especially now in the moonlight ... She is in a simple white dress. On her entrance, her face is masked with an exact, almost transparent reproduction of her own features, but giving her the abstract quality of a Girl instead of the individual, Margaret. <sup>(4)</sup>

草稿の方では Margaret はマスクを使用していない。ごく普通の美しいロマンチックな少女として描かれている。完成稿ではマスクを与え、「少女」という抽象的普遍的概念を表象させようとしている。

Dion については名前すら違っている。Dion Anthony はここではまだ Stanley Ruth という名で表らわされている。そして人物描写を比べると、

〔草稿〕

Stanley stands behind the sofa, nervous and fretful, a slender figure. He is dark-haired and complexioned. He is masked. The mask is of a face intelligent, passionate, its super-sensitiveness armoured by an ironic sceptical, bitterly assumed smiles of mockingly. <sup>(5)</sup>

〔完成稿〕

Following them, as if he were a stranger, walking alone, is their son, Dion. He is about the same height as young Brown but lean and wiry, without repose, continually in restless nervous movement. His face is masked. *The mask is a fixed forcing of his own face—dark,*

*spiritual, poetic, passionately super-sensitive, helplessly unprotected in its childlike religious faith in life—into the expression of a mocking, reckless defiant, gayly scoffing and sensual young Pan.* <sup>(6)</sup>

これはともに Dion (Ruth) が始めて登場する場面であるが、草稿のマスクの描写が人間の心の二重性を表すのにまだ妥当なものであるのに比べて、完成稿の私がイタリックにした部分のマスクの描写はあまりにも複雑なものであり、仮に Edmond Jones の如き巨匠を得て、この指定どおりの仮面の製作が可能であったとしても、観客に本当に理解されうるものなのだろうか。

完成稿は草稿にくらべて Ruth (Dion) の本当の顔の描写はむしろ簡単であり、完成稿がマスクに重点をおき、抽象的な概念をマスクに託そうとしていることが感じられる。

抽象的概念を伝えようとする傾向は、プロローグだけではなく、劇の本体にもみられる。第一幕（草稿では第二幕としている）第一場はプロローグから数年後 Dion Anthony (Stanley Ruth) の居間でくりひろげられるのであるが、この場面での Ruth と Dion の描写の相違にもこの傾向は明らかである。

[草稿]

Ruth is sitting behind the table, reading a newspaper, and smoking. The paper rustles in his trembling hands. At first, it is raised so (that) his face is hidden. Then with a nervous start he puts it down. His real face is revealed. The mask hangs on his breast just where his mask giving the effect of two faces. The mask is much the same as before only a bit older showing dissipation, more defiant and mocking, its sneer more forced and bitter. His real face has aged greatly, grown more strained and suffering, and tortured, but at the same time, in some queer way, more selfless and ascetic, detached

from life. <sup>(7)</sup>

〔完成稿〕

Dion is sitting behind the table, staring before him. The mask hangs on his breast below his neck, giving the effect of two faces. His real face has aged greatly, grown more strained and tortured, but at the same time, in some queer way, more selfless and ascetic, more fixed in its resolute withdrawal from life. The mask, too, has changed. It is older, more defiant and mocking, its sneer more forced and bitter, *its Pan quality becoming Mephistophelean*. It has already begun to show the ravages of dissipation. <sup>(8)</sup>

実際の顔についての描写は大体同じであるが、マスクについては草稿が much the same as before としているのに対して完成稿では has changed としており、*its Pan quality becoming Mephistophelean* と記している。プロローグにおいて完成稿はマスクに Pan の概念を導入していることを紹介したが、それが悪魔的に変化していることを述べているのであるが、ここでも個人の人間描写というより、広くファウストの伝説などへの言及がなされているのである。

第一幕の会話の内容は草稿も完成稿も殆んど変りがない。第一場の終りに、Dion が誇りを捨てる苦しみを感じながら、Brownのもとに職を依頼に Margaret が行くのを許す場面を比べてみよう。内容は同じだが言葉の調子の違いが感じられる。

〔草稿〕

Ask him if he doesn't need a man to build churches—to make a blue print of Topless Tower of Heaven,—implore him, beg him in the name of old love, old friendship to save the woman and children. (He laughs with a sort of triumphant ironical glee now and strides towards the door). <sup>(9)</sup>

〔完成稿〕

Ask him if he can't find an opening for a talented young man who is only honest when he isn't sober—implore him, beg him in the name of old love, old friendship—to be a generous hero and save the woman and her children! (He laughs with a sort of diabolical, ironical glee now, and starts to go out).<sup>(10)</sup>

完成稿の方が Dion の自嘲の調子が強く、草稿の方が Ruth の自信がまだ失なわれていないような感じである。Dion と Brown との関係をオニール自身の感じる芸術家の生活への不安と、生活力のある実業家への反撥と考えた場合、草稿のようなまだ自尊心の残る態度の方が伝記的事実には近いように思える。

第二場は殆んど変りがない。第三場は完成稿では Cybel のパーラーであるが、草稿では Madame Mays のパーラーとなっているが調度などは同じである。Cybel に対応する女性は草稿では Estella となっているが、共に、健康で動物的で自然のままの素顔と、売春婦としてのマスクをもった女性であることは同じだ。共にそのパーラーの入口に倒れていた Dion (Ruth) を介抱するのだが、Dion は彼女を Miss Earth と呼ぶのに対して、Ruth は Mother と呼んでいる。草稿では Cybel (Cybele) という大地の女神のイメージはまだ入っていない。また Stella と Cybel の言葉使いに少々の違いが感じられる。Stella が素朴なのに対して、Cybel は凝った表現を使う。例えば Stella が “Well, if you want to live, you got to work, I suppose.”<sup>(11)</sup> というところを、Cybel は “When you got to love to live, it's hard to love living.”<sup>(12)</sup> ともってまわった表現をする。これはこの劇の幕切れで、Cybel が大地の女神として生命の再来をたたえる詩的美辞を述べるための伏線かも知れぬが、酒場の女性が店じまいの時間に客が来て働かねばならぬことを愚痴る言葉としては凝り過ぎてはいないだろうか。

第二幕第一場は Cybel の Parlor で、7年後の春の夕暮れであるが、草

稿では Estella の cottage で 8 年後の夕暮れと異っているが Cybel (Estella) が Dion (Ruth) の mother-lover であること、また彼女が Brown の情婦にもなっている点など殆んど変りがない。

第二幕第二場は Brown の事務室の製図室で展開するのであるが、完成稿と草稿では代名詞 you—we の入れかえがあるくらいで内容は同じである。完成稿（モダン・ライブラリー版）で Dion のセリフが Margaret のセリフになっているのではないかと疑しく思える個所があった。生活が荒れ、家にも帰らない日が続く Dion をやっと探しあてた Margaret が、彼のマスクをつけない素顔を見て怖れる場面で次のようなセリフがある。

Margaret: (who has been staring at him with terror, raising her mask to ward off his face) Dion! Don't! I can't bear it! You're like a ghost! Oh, my God! Help! Help! (She falls back fainting on the bench. He looks at her—then takes her hand which holds her mask and looks at that face—gently.) *And now I am permitted to understand and love you, too!* (He kisses the mask first—then kisses her face, murmuring) *And you, sweetheart! Blessed, thrice blessed are the meek!* <sup>(13)</sup>

イタリックにした部分は草稿では次の通りである。

And now I am permitted to understand and love you, too, Mrs. Ruth! (He kisses the mask). And you sweetheart! (He kisses her real face) Good-bye, my wife! Blessed, thrice blessed, are the meek. <sup>(14)</sup>

これは間違いなく Ruth が妻に語りかけているセリフである。完成稿、少なくともモダン・ライブラリー版は訂正すべきだろう。

第二幕第三場は Brown の書斎へ Dion (Ruth) がやってきて、何故自分が芸術家への道を志しながら絵一つかけず、酒にひたって徒食しているかの理由をぶちまけるのであるが、この場面はこの劇のテーマを含む重要な個所であり、オニールも苦しんだらしく何度も原稿を書きなおした跡がみ



られ、別紙に清書しなおしている。清書された草稿と完成稿のこの部分を対照してみよう。

〔草稿〕

One day when we were both four years old you sneaked up behind me when I was drawing a design in sand you could't draw and hit me on the head with your shavel and kicked out my drawing and laughed when I cried. It wasn't what you'd done that made me cry but you! I had loved and trusted you and suddenly God was disapproved and the evil and injustice of man was in your person! And my parents laughed too and called me cry baby. So I became silent forever and designed a mask of the Bad Boy Pan and the Satan in which to fight and protect myself—your friend, Don. And you secretly felt ashamed but wouldn't acknowledge it and from that day you instinctively developed into the good boy, my good friend who becomes the good man, William Brown. <sup>(15)</sup>

〔完成稿〕

Listen! One day when I was four years old, a boy sneaked up behind when I was drawing a picture in the sand he could't draw and hit me on the head with a stick and kicked out my picture and laughed when I cried. It wasn't what he'd done that made me cry, but him! I had loved and trusted him and suddenly the good God was disaproved in his person and the evil and injustice of Man was born! Every one called me cry-baby, so I became silent for life and designed a mask of the Bad Boy Pan in which to live and rebel against that other boy's God and protect myself from his cruelty. And that other boy, secretly he felt ashamed but he couldn't acknowledged it; so from that day he instinctively developed into the good boy, the

good friend, the good man, William Brown! <sup>(10)</sup>

ここで始めて Ruth の名が Don という名になっている。Don であって、Dion とはどうしても読めない。あるいは、Don Juan との連想を意図していたのかも知れない。この二つの引用を比較して気づくのは代名詞の用法である。草稿の方は you を使って直接 Brown に呼びかける調子であり、personal に自らその永年の苦衷を吐露していて、劇の流れからいっても自然のように私には思える。完成稿の方は you の代りに he を使ったり、your good friend を the good friend とするなど、一般の人々に呼びかける調子で、impersonal の感が強い。

第三幕からは Ruth は全て Dion Anthony となっている。Dion のマスクをつけた Brown は Dion になりすまして Margaret との家庭生活を続けるのであるが内容は草稿も完成稿と変らない。

第三幕第二場の Brown の Dion のマスクに対する語りかけの最後の数行（モダン・ライブラリ版 360 頁 3 行目以下）は草稿に見当らない。

第四幕は Dion と Brown の二重生活に苦しみ、Brown は自分の方を抹殺しようとするのであるが警官に誤殺される。第一場では Brown の事務所で働く設計技師達が草稿ではマスクをつけている点や、一個所だけ Ruth の名が残っていることを除けば変りはない。大きい変化は第二場にみられる。完成稿では Cybel が大きい役割をはたすのであるが、草稿では Cybel は登場せず、Margaret がその代りをはたしている。

〔草稿〕

Margaret: Dion! He is dead! He is dead! (She holds up the mask.

They all look at it—then fall back.)

Police Capt.: A clear case of suicide to cheat the law.

Brown: No. I poisoned him! And I poisoned Brown.

(They all fall back with terrific exclamation except Margaret, who

repeats her kisses with the mask of Dion in her hand. Brown turns his back and walks along towards rear.)

Police Capt.: (Confusedly) Halt there! Stop! Who are you?

Brown: I am the murderer of Dion. I am the murderer of Brown.

Police Capt.: You! you confess—before these witnesses—

Brown: I confess to all the men in the world.

(He turns and starts away again.)

Police Capt.: (More authoritative tones) Who are you? Answer! Halt or we shoot!

Brown: I am the Great God Brown. I am your demon brother. I am the monkey in the moon! Seek me and be damned. (He turns and leaps away off right, laughing wildly.)

Police Capt.: Follow him! Get him! Shoot! (They all rush off. There are several shots. A remain—the sounds die out. Margaret remains alone on her knees.)

Margaret: (Tenderness mingling with her grief—to the mask.) My lover! My husband! My boy! My husband, you grow up into my lover—and now—! (Her voice breaks. She kisses the mask.) Good-bye! Thank you for happiness! And you're not dead, sweetheart, not really dead. You will never die till my heart dies! You will live forever. You will sleep with my heart. I will feel you stirring in your sleep, forever under my heart. (Curtain) <sup>(17)</sup>

幕切れの Margaret の真情あふれる Dion への訣別の辞は完成稿にもあり、字句も変っていないが、Brown の死の前後などは違っており、特に完成稿で売春婦 Cybel が大地の女神となって登場し、Brown の死にあたって、春の再来と生命の復活を讃える祈りにも似た次の辞句は草稿には見当たらない。

Brown: Thank you, Mother. (Then feebly) I'm getting sleepy.

What's the prayer you taught me —Our Father—?

Cybel: (with calm exultance) Our Father Who Art!

Brown: (taking her tone—exultantly) Who art! Who art! (Suddenly —with ecstasy) I know! I have found Him! I hear Him speak! “Blessed are they that weep, for they shall laugh!” Only he that has wept can laugh! The laughter of Heaven sows earth a rain of tears, and out of Earth's transfigured birth-pain the laughter of Man returns to bless and play again in innumerable dancing gales of flame upon the knees of God! (He dies)

Cybel: (get up and fixes his body on the couch. She bends down and kisses him gently—she straightens up and looks into space—with a profound pain) Always spring comes again bearing life! Always again! Always, always forever again! —Spring again! —life again! —summer and fall and death and peace again! —(with agonized sorrow)—but always, always, love and conception and birth and pain again—spring bearing the intolerable chalice of life again! —(then with agonized exultance)—bearing the glorious, blazing crown of life again! (She stands like an idol of Earth, her eyes staring out over the world.) <sup>(18)</sup>

草稿の幕切れが Dion を愛し抜いた Margaret の非常に人間的な言葉で終り観客に素朴な感動を呼ぶのに対し、完成稿は同じ Margaret の言葉で終りながら、Cybel の登場によりかえって感動のうすいものになったように思えるのである。完成稿のこの場面に Jung の心理学的解釈を加え、Oedipus Complex の一形式とみる Doris V. Falk ですらも次のように批判している。

For all this ecstatic affirmation, with its embarrassing pseudo-poetry,

the lines that stick in the reader's mind are those bitterly prosaic ones.<sup>(19)</sup>

あまりにも詩的な語句による恍惚とした生の肯定にもかかわらず、かえってこの場面が全体から浮いて読者に与える感銘が浅くなったことを指摘しているものであり、私も同じように感じるのである。

× × × ×

ここでもう一度、草稿が完成稿と違う点を列記してみよう。

1. 始めは Dion Anthony の名がまだ Stanley Ruth であり、Pan とか Mephistopheles などの連想を求めようとする意図が明らかでない。

2. Cybel の名は Estella であり、Mother Earth の概念は少く、結末における Brown と Dion の結合の働きをしていないし、生命の再来を讃える女神の役割をはたしていない。

3. Margaret の性格描写には浅い所があるが、完成稿での Cybel の役割をある程度受けもっている。

4. 文体、会話体が Personal であり、主観的である。劇としての流れが自然であるように思える。

5. 草稿の方が無理な思想の仮面が少なくて劇としての柔軟性があるように思える。

オニールが *The Great God Brown* の初公演の後ニューヨークの新聞社数社に手紙を送りこの劇の象徴の意味を説明したことは有名であり<sup>(20)</sup>、Dion Anthony が、演劇と酒の神 Dionysus と僧院制度の創始者 St. Anthony を表象するものであり、生を肯定する異教的精神と、生を否定するキリスト教精神との葛藤のために、その性質が、Pan から Satan へ更に Mephistopheles へと変化して行く過程を表わそうとしたこと、Cybel は異教の「大地の母なる女神」Cybele を、また Margaret はフェウストの Marguerite の現代版であり、William A. Brown は現代の実業

家の悩みの表現であるなどと説明を加えたのであった。

また Yale 大学の草稿類のうちに、この劇の序文と思われる文章があった。私はどの版にこの序文がつけられたか知らないが、次のように読みとれるのである。

This play is not merely a naturalistic or realistic. It is also an attempt to express the vast inarticulate before which the isms are of ( \* ) dumb. We have had quite enough of life invading the theatre. It is time the theatre invades life. ... Holding the mirror of a soul up to Nature is one thing. Holding the ( \* ) of a mind is quite another—and infinitesimally lesser. It is time we returned to the former if only to prove that the theatre still has a soul unsullied by contact with appearance. The theatre should be refuge from the fact of life which we all feel, if we do not think, has nothing to do with the theatre. Not refuge in the sense of a narcotic, a forgetting, but in the sense of an inspiration that lifts us to a place beyond ourselves as we know ( ) and derives us deep into the unknown within and behind ourselves. The theatre should stand as apart from existence as the church did in the days when it was the church. It should give us—what the churches no longer give us—a meaning. In brief, it should return to the spirit of its Greek grandeur. And if we have no gods or heroes to portray we have the subconscious, the mother of all Gods and heroes. But for this realism is insufficient. [( \* ) の個所は私には文字判読不能]

人間生活の表面ではなくて、その内奥にある深い意味を求めて創られた劇であり、神なき時代、英雄なき時代に、それに代るものとして人間の深層心理を描き出すことによって劇場にギリシヤ時代の栄光をとりもどし、かつて教会が果したのと同じ機能—人生に意味を与えるという機能—を劇

場に求めようとしたのがこの劇創造の意図だとオニールは主張しているの  
であろう。

このオニールの解説にしたがって多くの学者がこの劇に解釈を加え、  
Edwin A. Engel の *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill* における周到  
かつ緻密な理論づけなどは劇自身よりはるかにオニールの意図を明確にし、  
Doris V. Falk の Jung の persona 説を援用した *Eugene O'Neill and the  
Tragic Tension* における解釈とともに定説となっているのであるが、劇  
自身この思想的哲学的概念の重荷に耐えているのであろうか。この点につ  
いて、オニール研究家 Timo Tiusanen もその好著 *O'Neill's Scenic Images*  
で次のように指摘している。

Dionysus and Pan, Mephistopheles and St. Anthony, Faust and  
Margarete, Cybele and Satan, George W. Babbit and John Brown  
O'Neill gathered quite a congregation to do service to his great god  
Brown. All of these are old friends; yet the feeling of moving in  
good company should not prevent a critic from asking an awkward  
question. Can the play stand by itself? <sup>(21)</sup>

ト書に古典的イメージをもつ名を書き加えることにより、舞台の上に現実  
を越えた深い歴史的哲学的、宗教的含蓄を表象することができるかどうか  
という点に否定的な疑問を投げかけているのだ。幕切れの Cybel の言葉  
のように、リアリスティックな会話の途中に、その場にそぐわない詩的な  
liturgy を挿入するだけで人生の神秘を観客に伝えることができるかどうか  
は私も疑問に思うのである。

オニールのこの劇についての諸解説とは逆にこの劇は伝記的だといわれ  
る。伝記作者 Gelb は両親とオニール自身との関係を書いたものであり、  
さらにこの劇起草の頃に死んだ兄 James への追想の気持で書いたものだ  
とも述べている。<sup>(22)</sup> 両親の死後、妻 Agnes との生活に一応の安定を見  
出したオニールであったが、1923年11月の兄 Jamie の死は彼に大きな打

撃を与えたようだ。彼自身も「酒が命とりになったのだ、おいしいことだ。兄貴とは全く近かったのに」<sup>(22)</sup> と友人にもらしたということだ。この Jamie の死がこの作品を書く動機であるともいわれ、兄を自分の分身とも考え、その同一化を願うあまり、あのような複雑なマスクの使い方になったのだとも考えられる。更に Agnes との関係、また Gelbs の説「“This was a quite accurate, if perhaps unconscious representation of O'Neill's attitude toward his own two sons at the time he finished the play.”」<sup>(23)</sup> を信ずるならば子供との関係をも加え全く自伝的な劇であるといえるのである。Joseph Wood Krutch も The Nation によせたこの劇の批評の中でこの劇の混乱がその題材の作者への身近さの故であると次のように述べている。

Never before has he dealt with a passion so nakedly personal, and never before has he allowed the chaos within to shatter so completely the form of the drama. ... He is himself too close to the passions with which he is dealing to objectify them completely.<sup>(24)</sup>

題材が作者に身近かであり、伝記的である劇であることは草稿を読む限り納得できるのであり、思想の仮面が少ないためにあいまいさが救われているように思える。思想の仮面をかむせるのは Eric Bentley がいうようにオニールが、cultural gas に毒されているからだろうか。私は自伝劇 *Long Days Journey Into Night* の公表を死後25年と遺言したセンチメンタルな芸術家オニールのナイーブさにあるように思う。芸術家 Dion と同じように、オニールはあまりにも自伝的な作品を思想の仮面をかむせずに世に出すにはしのびなかったのだろう。草稿のような素直な形で世に出たら伝記的意味をこえた普遍的な意味をもった真の古典になったかも知れぬ。だがオニールはそのような赤裸々な劇を生前、世に出すことができなかった。我々はその自伝的傑作を死後迄待たねばならなかったのである。



## NOTES

1. *The Great God Brown*, Longhand pencil script, Bermuda, March 22, 1925, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Call No. Za 16a, p. 7.
2. Eugene O'Neill, *The Great God Brown*, compiled in *Nine Plays by Eugene O'Neill* (New York, 1954) p. 314.
3. Longhand script, p. 6.
4. O'Neill, p. 312.
5. Longhand script, p. 4.
6. O'Neill, p. 310.
7. Longhand script, p. 12.
8. O'Neill, p. 320.
9. Longhand script, p. 14.
10. O'Neill, p. 324.
11. Longhand script, p. 18.
12. O'Neill, p. 331.
13. O'Neill, p. 343.
14. Longhand script, p. 23.
15. Longhand script, p. 27.
16. O'Neill, p. 346.
17. Longhand script, p. 36.
18. O'Neill, p. 374.
19. Doris V. Falk, *Eugene O'Neill and The Tragic Tension* (New Jersey, 1958), p. 106.
20. Arthur and Barbara Gelb, *O'Neill* (New York, 1959), p. 580.
21. Timo Tiusanen. *O'Neill's Scenic Images* (Princeton, New Jersey, 1968), p. 191.
22. Gelbs, p. 533.
23. Gelbs, p. 582.
24. Gelbs, p. 593.