

# 「暗黒時代」のニューヨークの演劇的表象

LeRoi Jones 作 *Dutchman*を巡って

Dramatic Representation of New York in “Dark Age”

Focusing on *Dutchman* by LeRoi Jones

竹島 達也

Tatsuya TAKESHIMA

## はじめに

第二次世界大戦終了後のニューヨークは、パックス・アメリカーナによる繁栄を享受するアメリカ合衆国における最大の都市として、繁栄を極めていた。しかし、1950年代になると、ニューヨークに拠点を置いていた製造業が、労働賃金をはじめとする諸経費の高騰や流通経路の交通渋滞などが原因で、ニューヨークの郊外や他の州へと次々に移転し始める。また、世紀転換期以降、継続的にアメリカ南部から黒人がニューヨークに移住し、1950年にはその数が748,000人、1970年には160万人（当時の市の人口の21パーセント以上）にも達した。更には、第二次世界大戦後、ヒスパニック、特にプエルトリコからの移民がニューヨークに大挙して移住し、1950年には246,000人、1970年代には100万人を超えるまで増加した（Allen, 299-300）。しかし、これらの移住は主として仕事を求めて貧困から逃れるためのものであり、黒人やヒスパニックは、多くの場合、ニューヨークにおいても都心部のゲッターで生活し、市の社会福祉援助に頼らざるを得ない状態であった。

製造業の度重なる撤退と黒人やヒスパニックの大規模な移住による白人中産階級の流出によって、ニューヨーク市は税収が伸び悩み財政状態が悪化し、それと共に市の治安も1960年代以降悪化の一途をたどった。また、1965年の大停電や1966年の市バスや地下鉄の労働者のストライキ、1968年の公立学校の教師によるストライキなどによって、ニューヨークは都市としての機能が著しく麻痺し、まさに「暗黒の時代」が幕を開けるのである。

それでは、一方、この時代のアメリカ演劇を巡る諸状況はどのようなものであったのだろうか。1950年代のニューヨークにおけるアメリカ演劇の顕著な特徴は、オフ・ブロードウェイ（Off-Broadway）の活動が活発になり、採算の面からブロードウェイで上演することが難しい、文学的そして芸術的な内容を持った、実験性の高い劇作品の上演が数多く見られるようになったことである。その中で、二つのオフ・ブロードウェイの劇団が特に重要な存在であった。それらの劇団とは、ホセ・キンテロ（Jose Quintero, 1924-1999）とセオドア・マン（Theodore Mann, 1924-1999）が1951年に設立したサークル・イン・ザ・スクウェア（Circle in the Square）であり、ノリス・ホートン（Norris Houghton, 1909-2001）とエドワード・ハンブルトン（T. Edward Hambleton, 1911-2005）が1953年に設立したフェニックス・シアター（The Phoenix Theater）である。ホセ・キンテロは、ユー

ジーン・オニールの幻の名作とも言える『氷人来る』(*The Iceman Cometh*) を上演することに成功し、フェニクス・シアターは、アリストパネス、シェイクスピア、イブセン、ショー、更にはイヨネスコなどの劇作品を意欲的に上演した。このようなオフ・ブロードウェイの旺盛な活動が、不条理演劇の旗手サミュエル・ベケットの作品をアメリカで上演することを可能にし、エドワード・オールビー (Edward Albee, 1928 -) の劇作家としてのアメリカでのデビューを実現した。そして、この流れは、主として1960年代において、リビング・シアター (The Living Theater) の活性化や、カフェ・チノ (Cafe Cino) とラ・ママ (The La MaMa Experimental Theater Club) に代表されるオフ・オフ・ブロードウェイ (Off-Off-Broadway) の誕生へとつながってゆくのである。

本稿では、ニューヨークの「暗黒時代」を表象する劇作品研究の一環として、1960年代にオフ・ブロードウェイで上演された戯曲、アフリカ系アメリカ人の劇作家リロイ・ジョーンズ (LeRoi Jones, 1934 -) の『ダッチマン』(*Dutchman*, 1964) を取り上げ、その作品世界ならびに演劇的戦略、作品と当時のニューヨークとの相関関係が生み出すダイナミズムについて探究してゆきたい。

### 『ダッチマン』における間テキスト性

リロイ・ジョーンズの代表作であり、アメリカ黒人演劇の名作の一つである『ダッチマン』は、1964年3月24日、ニューヨーク、グリニッチ・ヴィレッジのオフ・ブロードウェイ劇場、チェリー・レイン劇場 (The Cherry Lane Theater) で初演を迎え、366回の上演回数を記録し、その年のオービー賞 (The Obie Award) の作品賞を受賞した<sup>(1)</sup>。『ダッチマン』は、この上演の前には、1964年1月12日から、グリニッチ・ヴィレッジのヴィレッジ・サウス劇場 (The Village South Theater) で、エドワード・オールビーのパフォーマンス・ワークショップであるシアター1964 (Theater 1964) が上演した。そして、オールビーは、チェリー・レイン劇場でも『ダッチマン』の上演に協力し、双方の見解の相違はあったものの、オールビーとジョーンズとの関係はある程度は深かったと言える。『ダッチマン』は、最近では、2007年に、1960年代の上演と同じくチェリー・レイン劇場で再演されている。

『ダッチマン』は一幕劇であり、基本的にはルーラ (Lula) とクレイ (Clay) の二人の登場人物からなる、二人芝居である。そして、古代と現代の神話が複合的に交錯し、非常に豊かな間テキスト性を有する寓話的な戯曲である。『ダッチマン』は、ある暑い夏の日、ニューヨークの地下鉄の中で偶然出会った、白人のルーラ (30歳) と黒人のクレイ (20歳) が繰り広げる物語である。クレイは、性的な魅力を持ったルーラに誘惑され、一時は夢見心地になるものの、黒人を侮蔑する言葉を浴びせかけられ、遂にはルーラをたたき、白人による黒人差別に対する怒りや憎しみを吐露する。そして、地下鉄を降りようとして荷物を取ろうとしたクレイの隙を突いて、ルーラはナイフで殺害する。そこに居合わせた乗客が、ルーラの指示により、クレイの死体を車外に投げ出し、地下鉄を降りる。その後、次の駅で再び黒人が一人列車に乗ってきて、ルーラは次なる「獲物」に目をつけるのである。これが『ダッチマン』の梗概であり、プロットの展開は、直線的で非常にシンプルな

ものである。

『ダッチマン』の豊かな間テクスト性は、作品のタイトルをはじめとして、作品全体あるいは各所から指摘することができる。まず作品のタイトルについてだが、リロイ・ジョーンズは、自伝 (*The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka*) の中で、次のように述べている。

One night I sat up all night and wrote a play I called *Dutchman*. I had gotten the title from *The Flying Dutchman* but abstracted it, ... (187)

ジョーンズ自身の告白を論拠とするまでもなく、『ダッチマン』はタイトルはもちろんのこと、その内容も、ヨーロッパの海洋伝説「さまよえるオランダ人」(*The Flying Dutchman*) とそれに基づいた同名のワーグナーのオペラからその基本的な着想の一部を得ていることは明白である。「さまよえるオランダ人」の伝説の中では、あるオランダ人の船長が、乗客や船員の制止を聞かずに、嵐の中喜望峰を回る航路を取る。航海中、船の甲板に神が現れたが、船長はその神の姿に発砲し、その天罰として最後の審判の日まで永遠に航海し続けなければならなかったのである。

『ダッチマン』においても、クレイの遺体が処分された後、地下鉄に乗車してきた黒人をルーラが再度狙おうとする幕切れにより、このような白人によるいわれなき黒人リンチは永遠に繰り返されるという、一種の「円環構造」が、「さまよえるオランダ人」の伝説の基本パターンを踏襲しているのである。

更に、『ダッチマン』というタイトルは、1619年、アメリカにおけるイギリスの商業的植民地、ジェームズタウンに、アフリカ黒人の奴隷を輸送したオランダ船とも関連すると考えることができる。作品中では、そのオランダ船は、ニューヨークの地下鉄に姿を変え、絶えず黒人を絶滅へと導く輸送機関の働きをする。自分の意思とは無関係に奴隷船に人間というより積み荷として運び込まれ、アフリカからの中間航路をたどり、アメリカへと輸送されたアフリカ黒人は、新世界において奴隷としての苦難の人生を歩み続けることになった。『ダッチマン』では、地下鉄に乗り込み、ルーラに狙われた黒人は、二度と生きて地上に戻ることはできないのである。このように、『ダッチマン』における地下鉄は、奴隷船のメタファーとして機能し、また同時に、作品の冒頭のト書きにあるように、「ニューヨークのさまよえる下腹部」(*In the flying underbelly of the city*) (3) を「さまよえるオランダ人」の伝説の幽霊船のごとく怪しげに疾走し続けるのである。

また、『ダッチマン』が、旧約聖書の創世記の一節、アダムとイヴの物語をベースにしていることも明らかである。ルーラは、幕が開いた直後から、歩きながらリンゴを食べている。そして、地下鉄の中でクレイと知り合った後にも、バッグの中から次のリンゴを出して食べ始め、クレイにもリンゴを勧めている。その際、ルーラは、作品の中で次のようにクレイに伝えている。

LULA. Eating apples together is always the first step.... (11)

ここで、ルーラは、クレイと共にリンゴを食べる行為に、二人の男女の肉体関係におけ

る序章的な意味を込めているのである。また、一場の後半や二場の前半でも、ルーラは、自分がリンゴを食べた手について言及し、その会話自体がクレイを性的に誘惑する内容になっているのである。創世記において、蛇からそそのかされ、禁断の果実を食べたイヴは、アダムを誘惑し、リンゴを食べるように導き、二人は主によって楽園を追放される。

『ダッチマン』においては、ルーラに誘惑され、リンゴを食べたクレイは、ルーラに性的に接触する。クレイは、その後のルーラによる執拗な挑発や人種差別的な発言によって、激昂し、殺害され、地下鉄の車両から外へと廃棄される。ここで地下鉄は、二人の出会いとクレイの破滅を用意し、創世記における蛇の働きをしていると考えることが出来る。創世記のアダムとイヴの物語は、大筋において、『ダッチマン』におけるクレイとルーラの物語に呼応し、ここに古代の神話と現代の神話が融合するのである。

また、『ダッチマン』は、「さまよえるオランダ人」の伝説や旧約聖書のアダムとイヴの物語といった、いわゆる古代の神話との間テクスト性を有しているだけではなく、20世紀のアメリカにおける、黒人と白人、そして男と女との対立や確執といった現代の神話をも包含している。そして、まさにこの点に、『ダッチマン』のアジプロ劇としての特性が前景化するのである。

#### アジプロ劇、そしてジョーンズの心の軌跡

『ダッチマン』は、人種差別のような社会的な問題を取り上げ、劇作家の特定の思想や信念を観客に普及させることを主目的としている点で、確かにアジプロ劇的な側面は非常に強い。『ダッチマン』における、ルーラによるクレイのリンチは、1955年にミシシッピ州のマナー（Money）で起きた、エメット・ティル（Emmett Till）殺害事件をはじめとする、アメリカにおける白人による黒人リンチ事件の象徴として機能していると考えることが出来る。シカゴ出身の14歳の黒人少年、エメット・ティルは、南部のしきたりを知らずに、ただ単に白人女性に馴れ馴れしい態度を取り口笛を吹いたという理由で、その女性の夫や仲間から凄惨なリンチを受け、殺害された。そして、その容疑者たちは、後の裁判でも白人だけからなる陪審員によって無罪判決を勝ち取ったのである。

アメリカにアフリカの黒人が奴隷として連れて来られて以来、継続的に発生している、白人によるいわれなき殺人やリンチとその正当化が認知されることに対する激しい憤怒の念を、ジョーンズは、『ダッチマン』を通じて、観客にダイレクトにそしてストレートに伝えることを目指しているのである。

ジョーンズは、そのためにアジプロ劇という演劇装置を使用しているのであるが、その戦略は作品の各所に見ることができる。まず、登場人物のキャラクタライゼーションにおいて、意図的にステレオタイプ化した設定を施している。クレイは、あごひげを生やし、三つボタンのジャケットとストライプのネクタイを着用し、まさにアイビー・リーグ風の外見をした、インテリ風の知的な黒人の若者である。ルーラは、細身で背が高く、ストレートの長い赤い髪をした、美しい白人女性の典型であり、露出の多いサマードレスを着用し、外見の魅力と巧みな話術によって男性を誘惑する悪女タイプである。

そして、ルーラがクレイを挑発するために発する、アメリカ黒人を侮蔑する言葉も同様

に型にはまったステレオタイプ化したものである。

LULA. Screw yourself, Uncle Tom. Thomas Woolly-head. There is Uncle Tom ... I mean Uncle Thomas Woolly-Head. With old white matted mane. He hobbles on his wooden cane. Old Tom. Old Tom.... (32)

アンクル・トムは、ストウ夫人 (Harriet Beecher Stowe, 1811-1896) の、誰もが知る『アンクル・トムの小屋』 (*Uncle Tom's Cabin*, 1852) の主人に忠実な老いた黒人奴隷であり、白人からどんなに過酷な迫害を受けながらも懸命に耐え続け、最後は命を落とす。しかし、20世紀半ばの黒人の公民権運動の昂揚期以降、アンクル・トムは、白人に卑屈な態度を取る、民族としてのプライドが著しく欠如した黒人の代名詞として機能し始めるのは周知の事実である。

このようなステレオタイプ化した人物造型や発言の内容は、アジプロ劇の基本的な戦略であり、ドラマ自体が典型的なアレゴリーとして機能し、観客の感情移入を容易にする。クレイのように白人に同化しようとした黒人の悲劇的な結末をセンセーショナルに提示することによって、キング牧師的な両人種間の融和は幻想に過ぎず、安易な妥協を決してすべきではないというブラック・ナショナリズムの基本的なスタンスや理念を鼓舞するのである。

また、ルーラの挑発により激怒したクレイの発言には、観客をまさに扇動し、直接政治的並びに社会的な行動に導く、アジプロ劇特有の攻撃的な科白が目立つ。特に、ルーラがクレイを刺殺する場面の直前のものにはその傾向が著しく強い。

CLAY. ... They'll murder you, and have very rational explanations. ... They'll cut your throats, and drag you out to the edge of your cities so the flesh can fall away from your bones, in sanitary isolation. (36)

更に、この科白の直後の、クレイの隙についてルーラがナイフを突き刺す場面や乗客が協力してクレイを地下鉄の外に放り出す場面、そして、その後、ルーラが何事もなかったかのように平然とノートにメモをする場面も、アジプロ劇の、観客の感情を刺激し、観客を直接鼓舞・扇動する演劇装置としての有効性を遺憾なく発揮していると言うことが出来るのである。

『ダッチマン』がチェリー・レイン劇場にて上演中である、1964年7月、ハーレムで15歳のアフリカ系の少年がニューヨーク市警の警部補によって射殺されたことにより、ハーレムとブルックリンで黒人による暴動が起きる。『ダッチマン』の上演とハーレム暴動との密接な関連はないものの、このアジプロ劇が発信するメッセージが、『暗黒時代』のニューヨークに不気味なほど呼応・反響するのである。

また、『ダッチマン』の中には、黒人の劇作家リロイ・ジョーンズ自身の白人との訣別が、高らかに宣言され、ジョーンズの自伝的な思想の変遷がクレイを通じて如実に表現されている。ジョーンズは、1957年、グリニッチ・ヴィレッジに行き、そこでアレン・ギンズバーグ (Allen Ginsberg, 1926-1997) らのビート・ジェネレーションの詩人のサークルに加わ

り、1958年には、ユダヤ系の白人女性ヘティ・コーエン (Hettie Cohen) と結婚する。しかし、1960年キューバを訪問した際に、芸術の政治性に目覚め、アメリカ各地における幾多の人種差別的な事件を経験する過程で、ビート世代の白人文化と訣別し、ブラック・ナショナリズムに傾倒してゆく。

更には、1965年のハーレムにおけるマルコムXの暗殺事件が契機となって、ジョーンズは、白人の妻と離婚し、自らの名前も、イスラム的なイマム・アミリ・バラカ (Imamu Amiri Baraka) と改名し、黒人女性のシルビア・ロビンソン (Sylvia Robinson) と再婚するのである。また、ジョーンズは、同年、ハーレムのメイン・ストリート、レノックス・アヴェニュー (Lenox Avenue) に黒人芸術レパートリー劇場 (The Black Arts Repertory Theater and School) を創設し、黒人だけを相手にした文化・芸術活動を展開したのであった<sup>(2)</sup>。『ダッチマン』は、ビートの詩人からブラック・ナショナリストへと変貌したりロイ・ジョーンズの、過去の自分との訣別であり、その過程をたどった心の軌跡でもあったのである。

#### カモフラージュされた反ユダヤ主義

次に、『ダッチマン』は、黒人の命を虫けらのようにしか見なさない白人の残虐性だけを糾弾した作品ではないことと、単に白人というくくりの中に、実は、ユダヤ人の存在が暗示されていることを指摘し、『ダッチマン』の解釈をより精緻なものにしてゆきたい。

『ダッチマン』において、ルーラがクレイの死体を処分する際に、その手助けをする乗客たちを白人とみなし、それ以外の解釈の可能性を特に示さない見解が、ビッグズビー (C.W.E. Bigsby) やルーダネ (Matthew Roudane) のものをはじめとしてよく見られる。

Clay is knifed by Lula and his body is thrown off the train by the unspeaking white passengers. The play ends as another young black enters the compartment. (Bigsby, 398)

... Lula instructs her fellow white passengers to throw the body out before eyeing her next victim, ... (Roudane, 364)

しかし、ジョーンズによる『ダッチマン』の登場人物の紹介にあるように (RIDERS OF COACH, white and black) (3)、地下鉄の乗客は、白人だけではなく、白人と黒人から形成されているのである。これは何を意味するかというと、『ダッチマン』は白人と黒人との単なる対立関係だけを問題にしているのではないということである。ジョーンズの意図としては、実は、同朋と思われるような黒人の中にも、他の黒人の受難をただ手をこまねいて傍観しているか、時には自己の保身のために白人に協力する裏切り者も存在することを観客に伝えたかったと考えることができるのである。ジョーンズは、黒人の観客に、白人の犬になるような人種統合の「夢」を見ることを批判し、黒人が白人のアメリカ社会や文化の一部に併合されることに警鐘を鳴らし、黒人民族主義的な黒人解放運動と連帯し、

自ら積極的にその運動に参加すべきことを声高に訴えているのではなかろうか。

また、『ダッチマン』において、その明確なアジプロ劇的な性質により白人と黒人との対立関係に注目が集まってしまう結果、ルーラが実はユダヤ系であり、そこにニューヨークにおけるアフリカ系とユダヤ系との今後先鋭化する民族対立の萌芽がすでに暗示されていることが見落とされてしまうのである。先述したビッグズビーやルーダネ等の、『ダッチマン』についての批評にもその点は欠落しており、筆者が知る範囲では、『アメリカ黒人の演劇』(*The Theater of Black Americans*, 1990) の中で、シェルビー・スティール (Shelby Steele) が、次のように述べている。

Another less imposing, but still everpresent, theme in the New Black Theater is anti-Semitism. This is especially so in the works of Baraka and Bullins. The white female bitch figures in the plays of both men are often Jewish. Lula in *Dutchman*, a classic bitch goddess figure, thinks of plantations as being surrounded by wire. This projection, reminiscent of German concentration camps, labels her Jewish in Clay's eyes. (39)

そして、その見解の根拠となっている、作品中の、ルーラとクレイの会話は次のものである。

LULA. Cause you re an escaped nigger.

CLAY. Yeah?

LULA. Cause you crawled through the wire and made tracks to my side.

CLAY. Wire?

LULA. Don t they have wire around plantations?

CLAY. You must be Jewish. All you can think about is wire. Plantations didn t have any wire. Plantations were big open whitewashed places like heaven,... (29-30)

ルーラがクレイを逃亡奴隷だと述べている何気ない会話の流れの中で、ルーラの認識においては、アメリカ南部のプランテーションはユダヤ人にとっての強制収容所のような存在であり、鉄条網はユダヤ人を表す記号となる。ジョーンズの他の作品においても反ユダヤ主義を認識することは可能であり (Steele, 39)、また『ダッチマン』が劇作家の自伝的要素が強いことを考慮し、ジョーンズがブラック・ナショナリズムに目覚めユダヤ系白人の妻と離婚したという事実からも、『ダッチマン』の中には、アフリカ系とユダヤ系との対立・葛藤が暗示されていると指摘することが出来るのである。

1960年代半ば以降、ニューヨークの「暗黒時代」において、アフリカ系とユダヤ系の確執が露わになる事件が頻発した。1966年、ニューヨークの郊外に位置するマウント・パー

ノン (Mt. Vernon) の教育委員会において、人種平等会議 (Congress of Racial Equality) のアフリカ系の職員、クリフォード・ブラウン (Clifford A. Brown) は、ヒトラーはユダヤ人をもっと殺害すべきであったという趣旨の発言をして物議を醸し出した。そして、最も深刻なものとしては、ニューヨーク市の教育委員会において、アフリカ系の生徒の教育環境を改善する要望に対してユダヤ系の教師が解雇され、1968年、ニューヨーク市の公立学校におけるユダヤ系を中心とした教師によるストライキへと発展し、全米中の注目を集めた (Dinnerstein, 211-213)。ジョーンズは、『ダッチマン』の中に、このような、ニューヨークにおけるアフリカ系とユダヤ系との抜き差しならない複雑な民族対立に通底する反ユダヤ主義的な思想を埋め込み、それを、ステレオタイプの白人と黒人との人種対立といった一種の隠れ蓑を使用して、実に巧みにカモフラージュしていたのである<sup>(3)</sup>。

おわりに

『ダッチマン』の上演の5年前の1959年、ニューヨーク、ブロードウェイのエセル・バリモア劇場 (The Ethel Barrymore Theater) で、アフリカ系の女性劇作家ローレン・ハンスベリー (Lorraine Hansberry, 1930-65) の『日なたの干し葡萄』 (*Raisin in the Sun*) が上演され、黒人演劇の新時代の幕開けとなった。『日なたの干し葡萄』は、シカゴのサウス・サイドを舞台に、黒人の家族が父親の残した保険金の使用法を巡って対立した後に、最終的には、より良い住環境を求めて、白人たちの住宅街で暮らすことを決意するという家族劇である。人種間の様々な問題を抱えながらも、人種統合の道を選択したヤンガー (Younger) 家の生き方が共感を呼び、白人の上層中産階級が大部分を占めるブロードウェイの観客にも支持され、530回もの上演回数を記録し<sup>(4)</sup>、ニューヨーク劇評家協会賞を受賞するという快挙を成し遂げ、アメリカ演劇のメイン・ストリームへと合流した。

一方、『ダッチマン』は、グリニッチ・ヴィレッジに集まる非常にリベラルな考え方を持った白人のインテリ層の支持を集め、オフ・ブロードウェイの劇作品としての最高の栄誉とも言えるオービー賞を1964年度に受賞し、1965年2月6日まで1年近く続演された。しかし、ジョーンズは、大都会のボヘミアンたちの牙城であるグリニッチ・ヴィレッジでは、黒人の観客を集めることができなかった。そのため、最終的には、先述したようにハーレムに自ら劇場を設立し、そこで黒人の観客だけのために『ダッチマン』の上演を敢行したのであった。

『ダッチマン』は、『日なたの干し葡萄』とは正反対とも言える道筋をたどり、アメリカ演劇のメイン・ストリームと一線を画した。折しも、1960年代は、アメリカ演劇史においても、オフ・ブロードウェイやオフ・オフ・ブロードウェイといった反体制派的演劇活動が活性化し、新たな潮流を形成した。『ダッチマン』は、まさにこのようなニューヨークにおける画期的な上演環境の「地殻変動期」において、独自の道を歩み、「暗黒時代」のニューヨークの絶望的な人種・民族対立の負のスパイラルを寓話的に提示し、アフリカ系アメリカ人の観客をアジテイトしたのである。



## 註

- (1) [http://www.lortel.org/LLA\\_archive/index.cfm?search\\_by=show&id=4066](http://www.lortel.org/LLA_archive/index.cfm?search_by=show&id=4066)参照。
- (2) 黒人芸術レパートリー劇場は、内部対立などによりわずか数カ月で解散するものの、ジョーンズが始めた運動は、後に盛んになるブラック・パワー・ムーヴメントにおける芸術・文化活動として、全米中に展開されていった。
- (3) ジョーンズ (アミリ・バラカ) は、2001年9月11日のニューヨークにおける同時多発テロに際して、テロの原因はユダヤ人にあると明言した詩を発表し、自らの反ユダヤ主義的なスタンスを明確にした。
- (4) Bordman, Gerald. *The Oxford Companion to American Theatre*. Oxford: Oxford UP, 1992, 567頁参照。

## 引用・参考文献

- Allen, Oliver E. *New York, New York*. New York: Atheneum, 1990.
- Berney, K.A. *Contemporary American Dramatists*. London: St James Press, 1994.
- Bigsby, C.W.E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Bordman, Gerald. *The Oxford Companion to American Theatre*. Oxford: Oxford UP, 1992.
- Cohn, Ruby. *New American Dramatists: 1960-1980*. London: Macmillan, 1982.
- Dinnerstein, Leonard. *Anti-Semitism in America*. Oxford: Oxford UP, 1994.
- Hay, Samuel A. *African American Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Jones, LeRoi. *The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka*. New York: Freundlich Books, 1984.
- , *Dutchman and The Slave*. New York: Quill, 1964.
- Roudane, Matthew. "Plays and Playwrights Since 1970." *The Cambridge History of American Theatre Volume 3*. Eds. Wilmeth, Don B. and Bigsby, Christopher. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Steele, Shelby. "Notes on Ritual in the New Black Theater." *The Theatre of Black Americans*. Ed. Hill, Errol. New York: Applause, 1987.
- ジョーンズ、リロイ『ブルース・ピープル』(飯野友幸訳)音楽の友社、2004年。