

# サム・シェパード『埋められた子供』における「不条理」な家族 ——ユージン・オニール『楡の木陰の欲望』との比較

高橋典子

## はじめに

1924年初演のユージン・オニール (Eugene O'Neill, 1888-1953) 作『楡の木陰の欲望』 (*Desire Under the Elms*) は、19世紀半ばのニューイングランドの農場を舞台に、年老いた父と息子が、土地と父の後妻をめぐる争うというストーリーである。これはサム・シェパード (Sam Shepard, 1943-2017) の、20世紀半ばのイリノイの農場を舞台として父・息子・孫の、土地や母をめぐる葛藤と継承の物語である『埋められた子供』 (*Buried Child*, 1978年初演) と、母と息子の近親相姦、その結果の嬰兒殺しという共通点が見られる。清水純子、バート・カデュエロ (Bert Cadullo) やガブリエラ・ヴァッロ (Gabriella Varró) らが指摘するように、『埋められた子供』の冒頭、舞台面の形容の最後に “A solid interior door to stage right of the sofa, leads from the porch to the outside. Beyond that are the shapes of dark elm trees.” (*Buried Child* 7)<sup>1</sup> との記述があり、それは『楡の木陰の欲望』の冒頭部分の一部である “Two enormous elms are on each side of the house. They bend their trailing branches down over the roof.” (*Desire Under the Elms* 318) を想起させる。この両作品において、家族の葛藤というテーマが、家に暗い影を落とす楡の木に象徴されているという共通項に鑑みれば、シェパードの『埋められた子供』をオニールの『楡の木陰の欲望』へのオマージュないし美学的応答とみなすことは可能だろう。

本稿はこの二つの家族劇を、それぞれの時代の社会的背景を視野に入れながら、とりわけ母・女性の形象に着目して比較考察する試みである。2作品を比較した先行研究としてはジェイムズ・A・ロビンソン (James A. Robinson) の論考があり、彼はオニールとシェパードをそれぞれモダニズムとポストモダニズムの代表的劇作家と位置づけつつ、その違いは2人が劇に取り入れている神話に対する態度の違いにある——前者は敬意を払い、後者は皮肉な見方を取っている——と主張し、そしてこの違いはアメリカの演劇の権威に対する態度の違いでもある、と述べる (Robinson 151-52)。しかしながら、権威とその相続という視点を採用するロビンソンの論は半ば必然的にある盲点を伴っているように思われる。1986年のインタビューの中でシェパードが「人のしぐさの中には、本人も気づかないうちに親 (a parent) の影響がみられる」(151) と語った言葉を取り上げながら、ロビンソンはシェパードの作品の中に父親の破滅的生き方が息子に刷り込まれている様が描かれていることに不思議はない、と指摘する。しかし、その際にシェパードが「親 (a parent)」という言い方を「父親 (your old man)」と言い直した点をロビンソンは

指摘せず、さらにその後ロビンソン自身「父親の (a father's)」という表現を用いた、つまり男性ジェンダーに還元したことによって母親という形象は彼の論では後景に退いている。確かにシェパードはマスキュリニティを中心に置いた劇作家であるが、本稿はむしろ、母親や女性性というテーマから『楡の木陰の欲望』と『埋められた子供』の美学を比較検証する。以下では、それまでの伝統的家族劇に対する異議申し立てとして、刺激的モチーフを使い新しい家族像を描こうとしたオニールの作品と、同様のモチーフがもはや刺激剤としてではなく単にプロットの一部でしかなくなったにもかかわらず、独自の家族像を描いて見せたシェパード作品との対比を試みる。その上で、この差異が2人の作家の生きた時代によって形作られた、それぞれの女たちの葛藤の違いであることを検証する。

## 1. E. オニール『楡の木陰の欲望』の古典的骨組み

この節では、オニールの『楡の木陰の欲望』に見られる、神話およびギリシャ劇に通ずるモチーフとそれによって描かれる母性について考察する。

『楡の木陰の欲望』は、ユージン・オニールの36歳の作品で、1924年プロヴィンスタウン劇団によってグリニッチ・ヴィレッジ劇場において上演された。オニールの代表作のひとつと言えるこの劇は、初演されるやニューヨークで大成功を収めたが、そのショッキングな内容のために風紀を乱すとされ、検察当局によって他の地域での上演を禁じられたこともあった(西田実149)。1850年頃のニューイングランドの農家を舞台に、年老いた農夫エフレイム(75歳)、彼の1番目の妻との間の2人の息子、2番目の妻との間の息子エベン(25歳)、そして3番目となる若い妻アビー(35歳)という家族が、土地の相続やアビーの愛情をめぐって相争う複雑な人間模様を繰り広げる。息子たちを辛い農作業にこき使うばかりで父親らしい愛情を見せないエフレイムが、ある日新しい妻を連れてくることになり、上の息子2人は愛想をつかし西部での夢を追って家を出て行く。彼らに土地相続の権利を放棄させることに成功した末の息子エベンは、苦勞の末に働きすぎて死んだ自分の母親の面影に囚われており、土地はその母のものだと信じている。そのため、はじめ継母アビーに辛くあたるが、やがて彼女の性的魅力と亡き実母への思慕がないまぜになった感情に翻弄されるかのように、彼女と肉体関係を持つ。やがてアビーはエベンの子を妊娠し出産するが、その子を自分の息子だと信じるエフレイムによって自分に土地が相続されることを望んだアビーは、彼の前ではエベンを手玉にとっているかのように嘘をつく。しかし、それを知ったエベンに責められ、彼への愛を証明するためにアビーは生まれたばかりの赤子を殺してしまう。真実を知ったエフレイムによって保安官が呼ばれ、アビーと、彼女の愛情を確認して一緒に罪をかぶろうとするエベンは共に連行されて行く。

この物語には、2つのモチーフがある。ひとつは母と息子が肉体的に結ばれるという近親相姦、もうひとつは男女の愛憎によって大切な存在を消し去ってしまう子殺しである。フォークナーにも共通するこの2つの要素は、神話やギリシャ悲劇から綿々と続く、家族というものにつきまとう暗い影である。とくにギリシャ悲劇については、母親と息子が愛し合うという点において『オイディプス王』を、男への愛ゆえに母親が我が子を手にかけるという点においては『メディア』を連想させる。そのどちらの要素にも「母親」という存在、そして女性原理が中心にある。長田

光展はオニール作品の視点について「キリスト教文化に基づく世界の特質をきわめて男性的なものとする視点であり、それを『救済』する原理として、新たな女性原理導入を遠望する視点である。内なる神秘といい、内なる魂といい、それらは、科学的、意志的、自我的、現実主義的な西洋の原理——男性原理——と対決し、それらを補償し、再生するための女性原理にほかならない」(47)と述べている。この母親のイメージ、そして女性原理は冒頭の楡の木の描写に象徴される。

楡の木はこの家を守ろうとするようでもあり、同時に押さえつけようとするようでもある。そこには、我が子を溺愛するあまり押しつぶしてしまう母性のあの不気味な執念が感じられる。[...] 家にのしかかるように枝を垂れている様子は、まるで疲れはてた女が、たるんだ乳房と両手と髪を屋根の上によせかけているように見える。(『楡の木陰の欲望』18)

「母性のあの不気味な執念」、「疲れはてた女」、「たるんだ乳房」などの表現によって、この劇における人間模様が、女の、母親としての感情によって支配されていることを冒頭から表している。エベンの心には、エフレイムに働かされすぎたために疲れきって死んでいった優しい母の面影と同時に、エフレイムへの恨みを抱き続けて死後も復讐の機会を狙っている母の幻が住み着いている。楡の木の表象は、エフレイムばかりでなくエベンをも押しつぶし飲み込もうとする、彼の母のイメージである。河合隼雄は、母なるもののやさしさと恐ろしさという両面性について、「母性はその根源において、死と生の両面性をもっている。つまり、産み育てる肯定的な面と、すべてを呑みこんで死に到らしめる否定的な面をもつのである」(『昔話の深層』48)として前者を「善母」、後者を「悪母」として述べている。男への愛情ゆえに子を産むのも女なら、同じ理由から子を殺すのも女なのだというのが、神話や古代の悲劇によって表されてきた女性原理のように見える。

一方で、この農場の主エフレイムは、土地、家、家族に対する所有欲が強く、自分と家族に厳しい労働を課して作り上げた土地を自分だけのものだと主張し、たとえ自分が死んでも自分の血を受け継いだ息子に土地を継がせることで、その土地は自分のものであり続けると言う(53)。これは父から息子へと家を継承していくという男性原理を表しており、そこには子を産む母親の人生も、生まれたかもしれない女兒のそれもはじめから除外されている。エベンが追い求める死んだ母親の面影は、冒頭の楡の木となってエフレイムの男性原理に抗おうとする女の姿でもある。エベンの中にある母親の幻影が、彼を飲み込もうとしながらも、彼のアビーへの熱情を肯定するのは、2人の恋愛がエフレイムへの復讐になるという側面があるからである。母親の復讐心は、あくまでエベンの想像の中の母の望みではあるものの、それが彼の心の中に深く住み着いて離れないのは、生きていたときの母親の「善母」のイメージが、その悲惨な死を経て「悪母」のそれへと変化したためと見ることができるだろう。

つまりオニールの家族劇には、ギリシャ劇に見られる普遍的モチーフによる神話的な母性の両面性と、オニールの時代に見られる男性原理と女性原理の葛藤がプロットの中にあるということが出来るだろう。

## 2. サム・シェパード『埋められた子供』に見る血の継承

この節では、シェパードの『埋められた子供』における、オニール劇との共通のモチーフの扱い方の違いに着目し、主に母親と家族との関係性という視点から考察する。

オニールの『楡の木陰の欲望』から50年以上経った1978年に初演され、翌年ピューリッツァ賞を受賞した『埋められた子供』は、その時代設定も『楡の木陰の欲望』から100年以上後となっている。イリノイの寂れた農場に住む病気の父親ドッジ（70代）、牧師と遊び歩く母親ハリー（60代）、精神に障害のある長男ティルデン、身体障害者の次男、久しぶりに戻ってきた長男の息子ヴィンス（22歳）とそのガールフレンド、シェリーという登場人物たちによって、この劇は展開する。長い間家を離れていたヴィンスが戻ってみると、家族の誰も彼のことがわからない。別の場所にいるはずの父親ティルデンがそこにはいるが、精神に異常をきたしており、母ハリーとの間に生まれた近親相姦の子供はドッジに殺されて裏庭に埋められていることがわかってくる。買い物に出たヴィンスは、車のウィンドウに映る自分の顔に祖父たちの面影を見て、自分の中に流れる血を理解し、死にゆくドッジにかわってこの家を継ぎ、ティルデンは裏庭から掘り出した子供の遺体を、2階のハリーのところへ抱いて行く。

この劇のプロットを一見してわかるのは、前述したようにオニールの『楡の木陰の欲望』と共通のモチーフ——近親相姦、子殺し——である。ヴィンスにとって父と祖母にあたる2人が近親相姦の罪を犯したこと、その結果として生まれてきた赤子が殺されるということ、これらはオニールの『楡の木陰の欲望』でもシェパードの『埋められた子供』でも、因果律として結びついている。しかしオニールの劇においては、近親相姦が起こるのが義理の母と息子の間であり、2人の関係の始まりから子殺しに到るまでが女性原理に支配されているのに対して、シェパードの劇では、母親ははじめとおわりにしか姿を見せず、この家族の暗い秘密の当事者でありながら、彼女は家族の枠組みの外にあり、子殺しは夫ドッジによって行われている。このように、2作品では2つのモチーフの扱い方、それによって表象されるものは決定的に異なっている。シェパード劇の中心にあるのは、父から息子、孫へと続く男系の血の継承である。オニール劇にも同じ骨組みはあるものの、プロットの中心はその男性原理に抗おうとする女性原理にある。しかしシェパード劇では、ハリーは母親として家族に何も働きかけようとせず、家族に対する抵抗も情愛もそこにはない。2人の女の生き方、感じ方にはそれぞれ特徴があり、それが端的にみられるのが彼女たちの自然に対する態度の違いである。それらは自分と家族との関係のとらえ方の違いにも通ずるものがある。

『楡の木陰の欲望』のアビーは、彼女への欲情を認めようとしないエベンに対し、それは自然にそむくことだと言い放つ。

アビー（やさしく）本気じゃないわよね、エベン。[...] だってそれじゃ自然の心にそむいているもの、エベン。[...] 日が強くて暑いわね。地面の中にまで燃えてさしこむみたい——それが自然なのよ——ものを成長させて——どんどんどんどん大きくさせるの——それが体の中で燃え上がると——自分も大きくなって——何か別のものになりたいと思う——そ

のうちに自分とそれとがいっしょになってそれが自分のものになるの——でも、自分もまたそのものになって——それで、またもっと大きくなるの——木みたいに——あそこの楡の木みたいに—— [...] 自然には勝てないよ、エベン。さっさと降参したらどう？

(『楡の木陰の欲望』47-48)

ハリーの声 ドッジ？ あなたなの、ドッジ？ テイルデンが言ってたとうもろこしのこと、正しかったのよ。あんなとうもろこし見たことないわ。あれを最近みたことある？ 目がくらみそうよ。もう人間ほどの高さよ。まだ季節も早いのに。にんじんも同じ。じゃがいもも。豆も。まるで極楽よ、ドッジ。見た方がいいわ。奇跡よ。こんなの見たことない。たぶん雨が何かしたのよ。たぶん雨なのよ。[...] 強い恵みの雨。すべてのものの根っこまでまっすぐ入っていく。あとは自分で育つ。何かを無理やり成長させることはできない。邪魔することはできない。すべては隠れているの。目に見えない。地面から飛び出てくるのを待つしかないの。小さな小さな芽。ちっちゃなちっちゃな白い芽。産毛が生えてこわれやすいの。強いだけけれどね。地面を割って出てこられるぐらい本当は強い。奇跡よ、ドッジ。今まで生きてきて、こんな作物は見たことないわ。たぶん、おひさまよ。そうだわ。おひさまなんだわ。(Buried Child 73)

自然に対するこれらの表現は、一見似ているように見える。どちらも太陽や雨によって植物が成長することを指して、自然の力強さを語っている。しかしアビーにおいては、土地や男たちを含む自然全体を自分の体の中に取り込み、自分の一部として感じている。自分の体が大きくなり、何か別のものになり、自分とそれがいっしょになって自分のものになる、というのは、妊娠して子供を産むことを表していると考えられることも可能である。そして自分もやがて楡の木そのものになるのだと言うその言葉は、彼女もやがて楡の木に象徴される重い母性となっていくことを暗示している。

またアビーは、土地と家は母親と自分のものだと思っているエベンと、自分以外誰にも譲らないと言い切るエフレイムに対し、男児を産むことで土地と家を自分のものにしようとする強い意志を、はっきりと表している。

アビー (自信たっぷりなせせら笑って) あんたのかどうか、そのうちにわかるわよ！ [...] でもね——あたしだって家が欲しかったのよ。さもなけりゃ、だれがあんなじいさんといっしょになるっていうのよ！ (『楡の木陰の欲望』44)

アビー (はね返すように) ここはあたしの畑よ——ここはあたしの家よ——ここはあたしの台所よ——！ (44)

アビー (言葉をさえぎって) それじゃ、あたしに畑を遺言で残してくれるかい——あたしとその子に…？ (54)

まだ授かってもおらず当然性別もわからない子供について、男児を産むのだという固い決意を見せるアビーは、エフレイムが体現する男性原理に正面から逆らうのではなく、そこに自らを合わせに行くことで、男たちの間でのみ受け継がれてきた継承の流れの中に自分の体をねじこもうとしているかのようである。

一方ハリーは、自分の留守の間に入り込んだ見知らぬ他人や人が変わってしまったように暴力的な孫と、夫や息子たちの争いに混乱して二階の部屋に退き、その窓から外を見る。そこに野菜が育つ様を見て雨や太陽、奇跡の力だと言っているが、自分たちが植えた覚えのない植物が、自分たちの力の及ばない自然によって成長することを、驚嘆の想いで眺めている。そこには、夫と息子たち、孫へと男たちの間でのみ引き継がれていく家督の継承から距離を置く彼女の姿勢が現われている。体の中の「自己」として自然の力を感じるアビーと、体の外にある驚くべき「他者」として自然をとらえるハリー。この違いは、男性原理に抗いつつも自らの体内に取り込んだ自然の力によって自分を膨らませようとしたアビーの生き方と、自己を輪の外において男たちの血の争いを傍観してきたハリーの生き方の違いを表していると思われる。

このように、シェパードの『埋められた子供』では、オニールと共通のモチーフである「近親相姦」と「子殺し」が、「家」を支配する男性原理に抗うための手段や方策ではなく、母親の存在がその原理から弾かれた「他者」であることの表象として用いられている点が、『楡の木陰の欲望』との決定的な差異であると思われる。男性原理が中心にある「家」から、自らを「他者」としてみる視点は、女性が自分たちの存在の意味を問い始めた時代の流れから生じているのではないか。女性たちの問いかげの背景にあるものを次の節で探る。

### 3. 第一次大戦後から冷戦期アメリカの、家族に求める価値観

オニール、シェパード両作家の家族観の差異は、無論、作家個人が生まれ育った家庭環境に相当程度由来するものではあるだろうが、それぞれの作品が幅広く同時代の社会に受け入れられキャノン化されたという事情に鑑みれば、両作家が生き、作品を書いた社会的・歴史的背景も検討されるべきだろう。アメリカが家族に求める理想像は、オニールの時代からシェパードの時代にかけてどのように変化したのだろうか。そしてそれらの家族像は演劇作品にどのように影響したのだろうか。

オニールが『楡の木陰の欲望』を発表した1924年は、アメリカは第一次大戦が終了し、Return to Normalcy（正常化、常態に戻すこと）のスローガンが掲げられ、都市部は大量消費時代に突入した頃である。ジャズが流行、アール・デコが花開き、ラジオや映画が大衆の娯楽としてブームとなった。また、冷蔵庫、自動車などの新しい技術が普及するなど、生活様式が一変し「黄金の20年代」と呼ばれた華やかな時代が29年の世界恐慌まで続いた。1920年には女性参政権が発効し、タイプライターや電話の普及により、女性が都市で働く機会も増えた。男女共学も進んだが、依然良き女性は主婦として家にいて子どもを育て、家事をするべきものとされ、性の解放や、経済力に目覚めつつある女性たちにとっては不満の多い社会でもあった。

家庭という言葉は、赤ん坊をあやす母親、台所の食器棚、あるいは夕食の団欒などを思い浮

かばせるが、このような家庭がアメリカに一般化したのは、19世紀半ば以降であるといえる。こうして家庭は女性と子供のものとなり、居間と寝室が中心となる。そして「女性の領域」さらには「女性らしさ」という観念が生まれてくる。すなわち男は外で働き、女性は家庭を守る、という考え方である。(岡田康男 169)

工業化、都市化によって家事労働の負担が減ったことで、女性も外で働くことが容易になった。しかし、それで女性がただちに解放されて進んで外へ出て行く社会とはならなかった。家庭と仕事場が切り離されることによって、家庭は癒しを与える神聖な場所、家事はそれ自体が意義ある仕事であるとされ、20世紀初頭に書かれた本には、結婚した女性は若く美しく他人を退屈させないようにしなくてはならないとの記述があり、料理も子育ても専門的に学ぶべきという風潮があったと岡田は説明する(184-85)。

イギリスでは、こうしたスタイルの家庭は「ヴィクトリア朝風の家庭」と呼ばれたが、アメリカでも、イギリスに半世紀ほど遅れて一般化する。それも最初の内は、中流の上の家庭に限られていただろうが、「あるべき家庭の姿」や「主婦の理想像」といったイメージだけは下層へも浸透してゆく。そして1920年代以降のマスメディアの発達は、かかる家庭を大衆化し、後のホームドラマにつらなってゆくこととなる。(岡田 185)

こうした家庭と女性の理想像は、新聞や、1920年代に爆発的に普及したラジオによって、アメリカ中の家庭に浸透したと見られる。

このような時代にあって、1850年というニューイングランドの家族農場を舞台にしたオニールの『楡の木陰の欲望』は、ピューリタンの土地柄における農村の閉鎖性を背景とし、自分の作り上げた家系と土地を守ろうとした農民の姿を描いている。

このような[ニューイングランドのピューリタンの]農民が守ろうとしたのは、コミュニティーのまとまりであると同時に、家族のつながりと、それをささえる土地であった。自立した農民とは、家族をささえるに十分な土地を所有する農民であり、父親の役目は、それを子供たちに伝え、彼らを自立させることだった。(岡田 195-96)

この古き良き家族農場のイメージは、アメリカ人の性格や価値観を形成してきたとも考えられている、と岡田は述べている(193)。このようなノスタルジックな家族風景をベースとしつつ、その崩壊を描いた劇を、1924年という時期にオニールが書いたことの裏側には、その当時「第一波フェミニズム」として表面化しつつあった女たちの考え方の変化が、女性と家庭と社会とのつながりの有り様の見直しを迫り、国中の家庭になだれ込んでゆくだろうという彼の予感が映し出されていると見ることができる。

一方シェパードの劇は、1950年代の農場を舞台にして1970年代の終わりに書かれた。50年代は、アメリカにとって第二次大戦からの軍需景気をきっかけに経済が急速に成長した時期であった。また政治的側面においても、アメリカを中心とする西側諸国の資本主義・自由主義VS

ソ連を中心とする東側諸国の共産主義・社会主義という構図の冷戦時代の中で、女性を助ける家電製品の充実など家庭生活の豊かさは、アメリカの国としての豊かさを象徴するものであった。<sup>2</sup>しかし、ステファニー・クーンツ (Stephanie Coontz) が『家族という神話』の中で指摘しているように、洗濯機や掃除機、トースター、皿洗い機、テレビなどの家電製品が普及することで、女性たちは結果的にかえって核家族の家の中に物理的にも精神的にも閉じ込められた。

19世紀のミドルクラスの女性たちは何のためらいもなく家事を召使いにまかせていたけれども、1950年代にはあらゆる階層の女性が不必要なまでに家事労働を増やし、そしてすべてを自分の手でやれないと罪悪感を感じていた。手軽な加工食品や便利な電気製品の登場にもかわらず、女性が家事に費やす時間は減るどころかますます増えた。(クーンツ 50-51)

オニールの20年代においてはまだ「予感」でしかなかった女性の自由と家庭生活の変容、それによりかえって女性が家庭に囲い込まれる現象は、50年代以降の急速な家電製品の充実によって、いっそう広がりつつ内在化した。クーンツは、前述の著書の中で「伝統的家族」像ははかなく消える幻であり、「歴史的事実と矛盾し、同じ時代、同じ場所には決して同時に存在していなかった構造や価値観、人間行動をよせ集めたもの」によって「女性が育児に専念する一方で夫と情熱的な性関係を維持できるという考え方が1950年代に生まれ、その結果何千人という女性たちがセラピストや鎮静剤やアルコールに依存することになった」(26)とし、女性たちが、社会から求められる女性像と女性自身が望む家庭からの解放との狭間で苦しむ様を描写した。

女性たちを「理想の家庭」に閉じ込めた要因の中でも、テレビの果たした役割は大きかった。便利な家電製品に囲まれた理想の家庭で、家事労働から解放されたことから生まれる余裕によって、家の中でもきれいに着飾り、家族のために暖かい家庭を維持するのが良き主婦の役目というイメージを、テレビは国民の視覚に焼き付けた。

しかし女性の中に内在していた「理想の主婦像」への反発、囲い込まれることへの不満が、徐々にはっきりと表に見え始めたのが60～70年代である。19世紀前半から20世紀初頭は女性参政権運動を柱とする「第一波フェミニズム」の時代、1960年代後半以降は「第二波フェミニズム」の時代と呼ばれ、性別などによる差別や区別をなくすことを目的に、女性たちが中心となり社会の変革を目指して運動を繰り広げた。男女の区別の撤廃をはじめとして、すべての人間が平等であることを求める大きなうねりは、社会の成り立ちを問い直す役割を果たしてきたが、同時に最も小さな社会であるところの「家庭」の見直し、「家族」について再考を迫る機会ともなった。2つの劇には、その時代の空気、家族観の揺らぎが投影されていると見ることができる。つまり、オニールの『楡の木陰の欲望』には、1920年代までのアメリカが郷愁とともに追い求め失われようとしていた、男性にとっての理想である「古き良き家族」の姿と女性たちの本音が、一方シェパードの『埋められた子供』には、1950年代以降のアメリカがテレビに映し出してきた男性目線の「新しい理想の家庭」の映像と、70年代になってその理想と女性が求める家庭や社会とのギャップが明らかになったアメリカ家庭の現実の姿が反映されていると言えるだろう。



#### 4. シェパードの描く「不条理」な家族——おわりに

アメリカ家族劇の伝統の流れにあって、新しい演劇の可能性を開いたオニールと共通のモチーフを扱いながら、さらに新たな家族観を見せるシェパードの作劇法の独自性はどこにあるのか。シェパードの時代には、オニールによってすでに提示済の「近親相姦」「子殺し」のようなモチーフはそれだけでは観客にインパクトを与えることはなくなっていた。しかしシェパードの『埋められた子供』は、第一幕ではほとんどリアリズムの劇のように見せながら、第二幕以降、プロットの扉が開かれていく度に、この家族の機能不全性と「不条理」が目の前に展開する。「埋められた子供」とは実際誰なのか、この奇妙な家族に起きたことは事実なのか、誰も植えたはずのない植物はどこから来たのか。何も説明されないまま、家族として機能不全のまま、家督がドッジからヴィンスに受け継がれて、彼らは「不条理」な日々をこれからも生きて行くことを暗示して劇は終わる。上述のロビンソンは、シェパードの作品の中に父親から息子へ生き様が継承されていることを述べているが、この伝統的な父と息子の血の継承というプロットに沿った作劇上の手法以上に、2つの劇の成立に大きく関与するものとして付け加えるならば、2人の作家の生きた時代が浮き彫りにする、それぞれの女たちの葛藤を見ることができるといふことであろう。シェパード劇においては「近親相姦」も「子殺し」も、それが家族の関係性を問う装置として働くことはなく、この家族の不条理な日常を表象する背景画像としての役割を果たしている。その不条理性は、女性原理に目を向けない男と、男性原理から目をそらす女の間から生まれているように見える。それを見せることで、「豊かな国アメリカ」としてテレビが映し出してきた幻——男たちが想定した「理想」の家——の現実を観客に示す、それがシェパードの作劇法としてこの『埋められた子供』に見られる独自性であるといふことができるだろう。

#### 注

1. 今後、引用中の下線および日本語訳は本稿執筆者による。ただし『楡の木陰の欲望』については西田訳を、『家族という神話』については岡村訳を引用した。
2. 1959年、当時のアメリカ副大統領ニクソンとソビエト連邦共産党中央委員会第一書記フルシチョフとの間に行われた「キッチン討論」(The Kitchen Debate) 参照。

#### 引用文献

- Cadullo, Bert. "Literary allusions in Sam Shepard's *Buried Child*." *Notes on Contemporary Literature*, vol. 39, no. 5, 2009. *Academic OneFile*, [link.galegroup.com/apps/doc/A232384012/AONE?u=wash89460&sid=AONE&xid=e2858f8d](http://link.galegroup.com/apps/doc/A232384012/AONE?u=wash89460&sid=AONE&xid=e2858f8d). Accessed 24 Aug. 2018.
- "The Kitchen Debate." Teaching American History. org. [teachingamericanhistory.org/library/document/the-kitchen-debate/](http://teachingamericanhistory.org/library/document/the-kitchen-debate/). Accessed 23 Sept. 2018.
- O'Neill, Eugene. "Desire Under the Elms". *Eugene O'Neill: Complete Plays 1920-1931*. The Library of America, 1988.

- Robinson, James A. "Buried Children: Fathers and Sons in O'Neill and Shepard." *Eugene O'Neill and the Emergence of American Drama*. 1989. pp.151-157.
- Shepard, Sam. *Buried Child*. Rev. ed. Dramatists Play Service, 1997.
- Varró, Gabriella. "Gendering the Mind: Eugene O'Neill's Desire Under the Elms and Sam Shepard's A Lie of the Mind." *Hungarian Journal of English and American Studies*. vol. 15, no.1, Spring 2009, pp. 61-77.
- 岡田泰男『アメリカ経済史』慶応義塾大学出版会，2000年。
- 長田光展『アメリカ演劇と「再生」』中央大学出版部，2004年。
- オニール，ユージン「楡の木陰の欲望」『ユージン・オニール：ノーベル賞アメリカ劇作家』西田実・宮内華代子訳著，講談社出版サービスセンター，2005年。
- 河合隼雄『昔話の深層：ユング心理学とグリム童話』講談社＋α文庫，講談社，1994年。
- クーンツ，ステファニー『家族という神話：アメリカン・ファミリーの夢と現実』岡村ひとみ訳，筑摩書房，1998年。
- 清水純子「空想と現実の錯綜する世界——『フル・フォア・ラブ』『埋められた子供』『心の嘘』『アメリカ演劇』第12号，3-29頁，全国アメリカ演劇研究者会議，2000年。