



# HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	『ヴァージニア・ウルフなんかこわくない』と『埋められた子供』にみるアメリカン・ファミリー
Author(s)	伊藤, 章; Ito, Akira
Citation	北海道大学大学院国際広報メディア研究科・言語文化部紀要, 50, 61-78
Issue Date	2006-03
Doc URL	<a href="https://hdl.handle.net/2115/8406">https://hdl.handle.net/2115/8406</a>
Type	journal article
File Information	aito.pdf



# 『ヴァージニア・ウルフなんかこわくない』と『埋められた子供』 にみるアメリカン・ファミリー

伊藤 章

## はじめに アメリカ演劇と家族

ウィリアム・ディーン・ハウエルズ (William Dean Howells) は 1904 年、アメリカとイギリスの演劇をくらべて、イギリスの芝居は社会人 (society man) としての人間を扱うのに対し、アメリカの芝居は家庭人 (family man) としての人間を扱う、イギリス人の主たる関心は社会にあるのに対し、アメリカ人のそれは家庭にある、という趣旨のことを述べている (Howells 88)。たしかに今日に至るまでアメリカ演劇は伝統的に、夫婦関係や親子関係、兄弟関係など家族を一大テーマにしてきたようにみえる。スキャンラン (Tom Scanlan) は『家族と演劇、アメリカの夢 (Family, Drama, and American Dreams)』(1978) のなかで、家族をめぐる状況がアメリカ演劇の重要な主題であること、とりわけ 20 世紀のアメリカ演劇は家族生活の諸問題に取り組んできたこと、アメリカ演劇の本領はリアリスティックな家族劇 (domestic drama) にあることを、オニール (Eugene O'Neill) からミラー (Arthur Miller)、ウィリアムズ (Tennessee Williams)、オールビー (Edward Albee)、ハンスベリー (Lorraine Hansberry) などを取り上げながら、論証している (Scanlan 1-16)。

ウェイクフィールド (Thaddeus Wakefield) も『20 世紀アメリカ演劇における家族 (The Family in Twentieth-Century American Drama)』(2003) のなかで、「アメリカ演劇の中心的主題はおそらく、アメリカの家族であろう。Royall Tyler の植民地喜劇、*The Contrast* (1787) から August Wilson の *King Hedley II* (2000) まで、アメリカの劇作家は夫婦関係、親子関係を一貫して取り上げ、アメリカ的経験を探求し、明らかにしてきた」(Wakefield 1) と述べている。イギリスの代表的なアメリカ演劇研究家、ビッグズビー (C. W. E. Bigsby) も『現代アメリカ演劇 1945 年～1990 年 (Modern American Drama, 1945-1990)』(1992) のなかで、「アメリカ演劇ほど、世代間の葛藤に関心を寄せてきた演劇はない」(Bigsby 173) と述べている。日本では、一ノ瀬が『境界を越えるアメリカ演劇』(2001 年) のなかで、20 世紀アメリカ演劇において「最も頻繁に取り上げられてきたテーマは、家族と家庭をめぐる問題だった」(一ノ瀬 21) と指摘している。

なぜ、アメリカ演劇は家族にこだわるのか。ビッグズビーは、「おそらくアメリカ社会は、新し

い始まり、歴史に汚されていない未来、自立した道徳的力としての個人というイデオロギーにこれほどまでに取りつかれてきたから、それ〔家族〕が重要なテーマになるのは当然であった」（Biggsby 173）と考えている。ハウエルズは、その理由として、アメリカには社会がないが、家庭はたくさんあること。家庭がたくさんあるのは、アメリカ人の大半がいまなお農村部の出身であり、幸福観においてきわめてシンプルであるからだとしている（Howells 88）。

なぜそうなのか、アメリカの民主政治を研究したトクヴィル（Tocqueville）にまで遡って手がかりを求めてもよい。彼はアメリカの家族とヨーロッパの家族の違いをアメリカの民主主義に求める。『アメリカの民主政治（*Democracy in America*）』（1835、1840）下巻第3編第8章「家族への民主主義の影響」の結論部において、「民主主義は社会的紐帯をゆるめる。けれども民主主義は、自然的紐帯を引締める。民主主義は市民たちを引離すと同時に、親族たちを接近させる」（トクヴィル 352）と述べている。彼は他方で、民主主義が個人主義を促進することにも注意を喚起している。下巻第2編第2章「民主国における個人主義について」のむすびにおいて、「そういうわけで、民主制では、各人は自らの祖先を忘れるようになるが、自らの子孫も姿を消すようになり、そして自分自身をその同時代の人々から引離すようになっている。そこでは、各人は絶えず自分一人に立ちもどり、そしてついには、自分自身を自らの心の寂寥のうちに全くとじこめてしまうことになる」（トクヴィル 190）と指摘している。すなわち、民主主義が強める個人主義と家族の紐帯、この2つの間を揺れ動くのがアメリカ人なのである。アメリカ演劇において家族が伝統的なテーマになるのはけだし自然のなりゆきと言うべきであろう。

だが、家族劇はなにもアメリカ演劇に限ったものではないし、演劇だけが小説など他の文学ジャンル以上に家族のテーマを扱ってきたわけではない。家族劇は、ギリシャ悲劇からシェイクスピアまでの古典劇のみならず、ストリンドベリ（August Strindberg）やイブセン（Henrik Ibsen）、チェーホフ（Anton Chekhov）以来のリアリスティックな近代劇の伝統であった。ピンカー（Steven Pinker）が述べているように、家族は古今東西、ジャンルを問わず、多くの文学者にとって万古不易のテーマであり続けてきた（ピンカー 中巻 272）。そのなかでも、アメリカ演劇はことのほか家族の問題にこだわり続けているように思われる。それはなぜか。上にあげた理由以外にも、いろいろあるだろう。たとえば、演劇は、大勢の観客の前で上演されることを前提にしていること。さらには、演劇の上演には、役者や舞台監督、プロデューサー、道具係、照明係、衣装係から宣伝係、財務担当にいたるまで、大勢の人々の共同作業が必要であること。それが、演劇に公的な性格を与えている。劇場自体が多様な観客を含む、より公的な空間である。その点で、家族というのは、家族内では、配偶関係や血縁関係によって結ばれた閉じられた体系ではあるが、個々の成員は家族以外の社会体系にも結びついている開かれた体系でもあり、その両面をあわせもつ半封鎖体系だから、公的な性格をもつ家族の問題のほうが、個人のあまりにパーソナルな問題より、演劇のテーマにふさわしいと言えるだろう。そし

てなによりも、芝居のアクションを進めるのは、なんらかの葛藤であることがしばしばだから、世代間、兄弟・姉妹間の葛藤を扱う家族劇が格好のテーマとなる。その他、多人種・多民族社会のアメリカには、さまざまな種類の家族があり、それを舞台に乗せるだけで、十分に観客の興味を引くことができる。アメリカ演劇と家族の親和性について、そのようなことも考えられるだろう。

この問題はこれくらいにして、これからは、オールビーの『ヴァージニア・ウルフなんかこわくない ( *Who's Afraid of Virginia Woolf?* )』(初演 1962 年) とシェパード ( Sam Shepard ) の『埋められた子供 ( *Buried Child* )』(初演 1978 年) を取り上げ、アメリカの家族がどのように描かれているか、スケッチしたのち、それぞれの家族像がいま、どのような意義をもっているか考えたい。家族の定義は、アメリカ国勢調査局にならって、「出生、結婚または養子縁組によって親族関係にあり、かつ同一世帯に住んでいる 2 人以上の集団」とする。

なぜこの 2 つの作品を取り上げるのか。奇をてらうようだが、両方に幻想の子供がでてくるからである。オールビー劇の場合は、実在すると思われたが、幻想であることがわかる子供、しかもその子供を象徴的なレベルで殺害する。シェパード劇の場合は、幻想かと思われたが、実在の子供。何十年も前に殺害されていて、最後に死体となってでてくる。組み合わせとして面白いのではないか。また、1928 年生まれのオールビーと、1943 年生まれのシェパードと 15 歳の年の開きがあるので、育った時代によって、それぞれの家族観に相違があるのかないのか探るうえでも、比較対象として適していよう。

## 『ヴァージニア・ウルフなんかこわくない』 幻想の子供を超えて

1  
どういうストーリーか。時は、現代 ( 1960 年ころ )、新学期の始まる 9 月のある土曜日の深夜。ところは、ニューイングランドの大学町。結婚して 23 年になる、ある中年の夫婦の家に、深夜、若い夫婦が招かれる。この中年の夫婦 名前は夫がジョージ ( George )、妻はマーサ ( Martha )、年齢は夫が 46 歳、妻が 6 歳年上の 52 歳、夫は歴史の助教授、妻のマーサは学長の娘 は、別の場所 ( 学長をしている妻の父の邸宅 ) で開かれたパーティー ( 新任教師歓迎会 ) から帰宅したばかりで、かなり酩酊しているが、深夜の 2 時にやってきた若い夫婦とともに、さらに酒を飲む。若い夫婦のほうの夫は、ニック ( Nick ) といって、この大学に着任したばかりの若い生物学の教師、ハンサムでスポーツマンタイプ、年は 28 歳。妻はハニー ( Honey ) といって、26 歳のほっそりした、おとなしい女性。

中年の夫婦は、若い夫婦の前で、激しい夫婦喧嘩を繰り広げる。喧嘩の原因はたくさんある。たとえば、夫がうだつが上がらない、万年助教授であること、学長の娘と結婚したのだから、うまく立ち回れば、学長の後釜に座ることもできるのに、それに必要な社交性も野心も根性もないこと。要するに、学長をしている妻の父と大違いなことが、妻の不満の種。しかし今夜に

限って、いつもと違うのは、ジョージがマーサに、息子のことは客に話すなと厳命したにもかかわらず、話したから。どちらがよい親であったか、いかに相手が悪い親であったか、激しい応酬がある。この息子は、実在するとばかり思っていた観客は、最後には、この子供は、2人が結婚生活を持続させるために、想像によって作り上げた架空の存在（幻想）であることがわかる。ところが、妻のほうはこのところ、その子供を幻想ではなく、現実の存在と思いこむようになってきている。そこで、夫は妻が狂気に陥ることを心配して、ちょっとした荒療治ではあるが、明日で21歳の誕生日を迎える、幻想の子供　名前はジム（Jim）　をこれを最後に葬り去ることにする。電報が届いて、息子が交通事故で死んだと告げるのである。幻想を打ち砕かれた夫婦がこれから、子供がいらないという現実を直視して、新しい夫婦関係を作り上げることができるのか否か、判然としないまま、芝居は終わる。

まず、主人公夫妻の名前と大学町の地名について考えてみよう。ジョージとマーサ、この名前は、初代大統領ジョージ・ワシントン（George Washington）とそのファースト・レディー、マーサ（Martha）と同じである。この芝居のジョージとマーサは、現代の代表的なアメリカン・カップルを象徴するのではないかと思いたくなる。現代のジョージ夫妻と初代のジョージ夫妻との落差のおおきさを作者は狙っているだろう。<sup>2</sup> 初代大統領と妻の間には子供ができなかったが、妻には2人の連れ子がいた。他方、現代のジョージとマーサには子供がいなかった。正確には、いると思われていたが、幻想であった。

芝居の場所、ニューイングランドのこの大学町の地名は、ニューカルタゴ（New Carthage）という。カルタゴというのは、紀元前8世紀ころ、アフリカの北岸（エジプトの西）に、フェニキア人によって作られた古代都市国家。ローマとの3回に及ぶポエニ戦争の結果、紀元前146年についに滅亡した。征服後ローマ人は、いつものとおり、土地に塩を蒔き、何年も草木一本生えない、不毛の土地にしただろう。この大学町は、そのカルタゴという地名にちなんでいる。それに関連してもうひとつ。「フェニキアの」という意味のラテン語起源の形容詞にPunicという英語がある。この言葉には「信義のない、裏切りの」という意味があることに注目したい。<sup>3</sup>

なぜオールビーは、芝居の背景に、征服された古代国家、しかも信義にもとるとされたフェニキア人の国家、カルタゴという名前を与えたのか。この大学町も、外敵によらないまでも、内部の墮落と精神の腐敗によって滅びるということか。塩を蒔かれて不毛の荒地になったカルタゴと同様、新カルタゴも、道を間違えれば、不毛の地になりかねないということか。第2幕の最後のほうに、ジョージがシュペングラー（Oswald Spengler）の、西洋文明は衰退期に入った、やがては滅亡すると主張する『西洋の没落（*The Decline of the West*）』（1918～22）から引用する場面があるが、このテーマと関係するようだ。

And the west, encumbered by crippling alliances, and burdened with a morality too rigid

to accommodate itself to the swing of events, must . . . eventually . . . fall. (104)

ジョージとマーサの夫婦に子供がないこと、もう1組の夫婦にも子供がないことが、このテーマをさらに補強する。とくに、若い方の夫婦の場合、結婚のきっかけになった妻の妊娠は、想像妊娠であったし、結婚後、妻は、妊娠して母になることが恐いので、夫に内緒で避妊し続けてきた。

つぎに、新カルタゴがほかならぬニューイングランドにあることの意味はなにか。この大学町は、アドリア海東岸のバルカン半島にあった古代国家、イリュリア (Illyria) やアナトール・フランス (Anatole France) の風刺小説『ペンギンの島 (Penguin Island)』(1908) の舞台となった同名の島、市民の邪悪のためにソドムとともに神に滅ぼされた罪と悪徳の町、ゴモラ (Gomorrah) にたとえられもする(31)。実在、架空を問わず、すべてがかつては繁栄したが、やがて滅びた土地である。ニューイングランドはよく、自由と平等、民主主義をはじめとするアメリカ的な価値が生まれた場所であり、アメリカ的価値の砦とされてきた。アメリカ的な価値には、家族というのも含まれている。この芝居がニューイングランドの新カルタゴに設定されているということは、いまアメリカ的価値はどうなったかという問を観客と読者に突きつけるものだ。

家族関係、夫婦関係、親子関係に注目しよう。この芝居に描かれる夫婦関係は荒涼としている。夫婦間の戦いは、アリストパネース (Aristophanes) などのギリシャ喜劇以来、演劇が扱ってきたテーマではあるが、オールビーのこの芝居ほど、かつては愛し合ったが、いまは、いがみあう夫婦を描いて、これほど痛烈なものはほかに類がない。この夫婦の名前が初代大統領夫妻と同じであるということは、現代アメリカの代表的カップルがいかに地に堕ちたか、アメリカ的理想がいかに墮落したかを物語る一大ジョークとなる。

若い夫婦、ニックとハニー夫妻の関係にしても、一見良好そうだが、皮相に流れる。遠慮があるのか、愛が浅いのか、心の通った関係とは言えない。そもそもニックがハニーと結婚したのは、金目当ての面もおおきい。ハニーの父が宗教家として莫大な財産を残した。そういえば、マーサの父が今日の地位を築いたのも、金持ちの女性と再婚して、その彼女が莫大な財産を残して、すぐに死んでくれたから。

家族関係はどうか。マーサと父、マーサと義母、ジョージと両親、ジョージと義理の父、ハニーと父、ジョージ夫妻と「息子」の関係。好ましい家族関係はひとつとして描かれない。アメリカ的制度としてのアメリカン・ファミリーへの幻滅が色濃い。

そういえば、前年に上演された一幕劇の『アメリカの夢 (The American Dream)』(1961年初演)は、マミーとダディー、グランマという、固有名詞をはぎとられた家族を登場させ、アメリカ的制度の土台としてのアメリカン・ファミリーを徹底的に諷刺した芝居であった。マミ

ーとダディーには忌まわしい過去がある。昔、養子縁組サービスを利用して、養子を世話してもらったのだが、その子が少しでも自分たちの意に添わないとなると、目をくりぬいたり、鼻をそいだり、性器や手を切り落としたり、舌を抜き取ったりして、殺してしまったのだ。その子の双子の片割れとして登場するのが、「アメリカン・ドリーム」なるニックネームをもつ青年である。彼は映画俳優のようにハンサムでたくましい体つきをしているが、すべての情感と人間性が枯渇している空虚な人間である。金のためならなんでもするといっちはばからない、おぞましい人物である。その青年をマミーとダディーが一家の新しい養子に迎えるところで幕が下りる。このように、アメリカン・ファミリーへの幻滅感が笑劇風の諷刺に包まれていた。<sup>4</sup>

こうした、家族への幻滅感は、作者自身の家族観の反映なのかもしれない。作者の生い立ちが無意識のうちに、ジョージと両親の關係に影を射しているようだ。ジョージの出自はわざと曖昧にされているが、彼が書いたという「自伝的な」小説の内容から判断すると、子供のころ、銃の暴発で間違っ て母親を殺し、長じて仮免許で車を運転中、立ち木に衝突し、助手席の父親を死亡させたらしい。これが事実かどうかは最後まで不明だが、ジョージの両親へのアンビバレントな關係を示唆する。ここに、生後2週間後に自分を捨てた(養子に出した)両親への恨みの感情(あるいは両親の死を願う感情)、あるいは(および)あまりうまく行かなかった養父母との關係が投影されているのかもしれない。<sup>5</sup>

あまりハッピーな夫婦と家族は描かれなくても、ジョージ夫妻の場合だけは、息子の死を乗り越えて、結婚生活を破綻寸前の瀬戸際で押しとどめ、新たな關係に向かうことがかすかながら暗示されている。そういう解釈を拒否して、ジョージとマーサは、また、別の客を相手に同じこと(儀式と化したパーティー)を繰り返すであろうという解釈も不可能ではない。とすれば、メッセージは明らか、結婚は地獄だ。そうではなく、つぎの3つの理由で、幕切れに希望と変化の兆しを見出すのがよいだろう。第1に、第3幕に“The Exorcism”というタイトルが付いていて、実際に悪魔祓いを想起させるアクションが展開すること。第2に、「死者のためのミサ」を模した儀式が行われること。第3に、キリスト教的なイメージとシンボリズムが色濃いこと。

まず第1の悪魔祓い。ニックという名前はOld Nick、すなわち「悪魔」の通称を連想させる。マーサは、「異教徒(a pagan)」(49)に喩えられるほか、「魔女(SATANIC BITCH)」(84)に喩えられる。その2人は、第2幕のタイトルになっている、「ヴァルプルギスの夜祭(Walpurgisnacht)」のような、悪魔と魔女の姦通には至らなかった。そのニックも第3幕の最後には退場する。悪魔祓いが行われて、ジョージとマーサは日曜日、キリスト教の安息日を迎えることができる。そう読めば、ジョージとマーサの未来に変化の兆しを見て取るほうがよい。

つぎに、死者のためのミサが挙行されていること。ジョージは、最近のマーサが現実と幻想

の区別が付かなくなっていて、このままでは危険であることに気づいていた。

But you've taken a new tack, Martha, over the past couples of centuries or however long it's been I've lived in this house with you that makes it just too much . . . too much. . . you've moved bag and baggage into your own fantasy world now, and you've started playing variations on your own distortions . . . I'm rather worried about you. About your mind. ( 93 94 )

そこで、ジョージはマーサを現実世界に引き戻すために、想像上の子供を殺すことにする。妻が妊娠から誕生、子供時代の様子を事細かに語る間、夫は、伴奏のように、ラテン語のレクイエム典礼文を唱える。レクイエムというのは、ローマカトリック教の「死者のためのミサ曲」、死者の煉獄滞在を短くして、早く天国へ行かせるべく唱える祈りである。典礼文を唱えながら、ジョージはマーサに衝撃の「事実」を告げる。さきほど電報が届いて、息子が自動車事故で死んだと。こういう儀式を経ることによって、マーサは息子の死を受け止めることができるだろう。

最後に、キリスト教的なシンボリズム。マーサが自分の子供を“ poor lamb ”( 129 )と呼んだり、「光」と呼ぶ場面がある “ the one light in this hopeless . . . darkness . . . OUR SON. ” ( 133 )。キリスト教で the Lamb (of God) といえば、キリストのこと、「世の光( the light of the world )」( John 8.12 )とはイエスのことである。そのキリストが十字架上で死んだのは、人類の罪を購うためであったから、息子の死も、ジョージとマーサの罪を購うため、2 人の新しい出発を準備するための犠牲であったと考えられる。以上の理由から、芝居のエンディングに希望と明るさの痕跡を見出すのが自然であろう。

幻想の子供は、2 人が子供のいない人生を耐えられるものにするために作り上げた想像の産物であった。2 人が架空の子供を誕生させたのは、夫婦だけの淋しさを紛らわすために、1 種のゲームとして始まったのだろう。それがどんどん実体を加えられ、しかも理想化されていった。幻想として始まったものがあまりにリアルなものになってしまったから、ジョージは打ち壊すことに決めたのだろう。

劇のタイトルは、ディズニー( Walt Disney )の漫画映画『三匹の子豚( *The Three Little Pigs* )』( 1933 )のなかで歌われる *Who's Afraid of the Big Bad Wolf?* のもじりである。マーサが父のパーティーで歌って大うけしたのだろう。ヴァージニア・ウルフは難解な小説家としても有名であるから、*Who's Afraid of Virginia Woolf?* というタイトルは面白い。日々なにかにおびえながら生きている、人間の生への不安と怖れをあらわす巧みなタイトルでもある。ストーリーに照らして解釈すると、「幻想なしで人生を生きることはこわくない」という意味になるだろう

う。だが、マーサは芝居の最後で、「わたしはこわい」とつぶやく。肩を優しく抱いて、慰めるジョージ。夫婦愛を見せ付けるタブローで芝居は終わる。あんなに威勢のよかったマーサなのだから、この場におよんで弱気になってほしくないという気もするが、劇作家としてはブロードウェイの観客を意識せざるをえない。観客の中産階級的な趣味に迎合し、かれらの期待に沿うような、少々センチメンタルなエンディングは仕方がない。

オールビーは50年代を痛烈に風刺することで劇作家としてスタートした。アメリカ50年代というと、理想の家族を描いた(恋愛と夫婦の絆を理想化した)テレビドラマ(ホームドラマ)が相次いで放映された時代。伝統的家族が形成されたと思われた時代、それが50年代。そういう文脈でこの芝居を読むと、この芝居は、伝統的家族や理想的家族とは大違いの家族を描いている。これは、伝統的家族とか理想的家族なんて幻想にすぎなかった、そういうことを訴えかける芝居に思える。ただ、この中年夫婦が、子供がいてはじめて結婚は完成するという価値観(これを家族幻想と呼んでもよい)に囚われているところは、少々時代を感じさせる。

## 『埋められた子供』 家族に囚われて

この芝居はリアリスティックな芝居に見えながら、登場人物の行動の動機や心理状態は、きちんと説明されない。出来事の因果関係もそう。過去になにが起こったのか、いまなにが起ころうとしているのか、この先どうなるのか、よくわからない。なにせ、たしかな手がかりを与えてくれない。リアリズム演劇かと思いきや、いつの間にか悪夢にも似た超現実的なアクションが、現実と幻想のあわいの白昼夢のような空間で展開する。観客は常に不安な宙吊り状態に置かれることになる。いったいどういう芝居なのか、あいまいで多義的な面も多いのだが、思い切って、つぎのようにまとめられよう。<sup>6</sup>

時は、現代だが、時間を超越しているようなところもある。ところをはっきり指定されていて、作者の生まれたイリノイ州のある農家。かなり広い農場をもつ農家のようなのだが、家具や調度から、あちこちに貧窮のしるしが窺える。一家の長、ドッジ(Dodge)は70代。一階のソファで寝起きしている、寝たきり老人然。おおきな病気をかかえていながら、妻の目を盗んで、ウィスキーは飲むし、タバコは喫う。かつては、成功した農場主であり、責任ある家長であったようだが、その名のとおり(dodge: to avoid talking about something or doing something that you do not want to do) 何を聞かれても答えをはぐらかすし、家族への責任なるものも放棄してしまっている。妻のヘイリー(Halie)は65歳位。敬虔なキリスト教徒を自負しているが、いささか偽善的。その名のとおり(hale: very healthy and active) 若いときから性的に“hale” いささか多情なところがあり、いまも、聖職者と不倫の関係をもっているようだ。40代後半の長男、ティルデン(Tilden)は、もとオールアメリカンのフルバックをやっていたというが、なぜか痴呆症状(認知症、知的障害)を呈している。彼は、なにも植えていな

いはずの裏庭からトウモロコシを、あとでは、ニンジンも、最後には赤ちゃんの遺体を抱えて、家に入ってくる。次男のブラッドレー（Bradley）は昔チェーンソーで片足を切断して以来、義足をつけている。寝こんでいる父の頭髪を電気バリカンで乱暴に刈り落としたり、客の口をおおきく開けさせて、指を突っこんだり、性格が粗暴。そのくせ、母に一喝されると、大の男がめそめそする。この一家には、アンセル（Ansel）という、元バスケットボールの花形選手の三男がいたが、結婚初夜、モーテルで死んだようだ。その死んだ三男を母は生きていれば、大人物になったのにと、まるで神のように崇拜している（ゲルマン語の ansi には神の意味がある）。

そのような一家に、22 歳くらいの孫　長男の息子、ヴィンセント（Vincent）愛称ヴィンス（Vince）　が恋人のシェリー（Shelly）を連れて、6 年ぶりに生まれ育った祖父母の家に里帰りする。自分のルーツを確認して、新たに出発するためなのだろう。職業はプロのサクソフォン奏者のようだ。放蕩息子の帰還というテーマのヴァリエーション。だが、期待していた歓迎は受けられない。それどころか、祖父は自分を孫だとわかってくれないし、父も自分を息子と認識してくれない。精神状態がおかしくなっていく。頭を冷やすために、いったんは家を逃げ出すものの、翌朝、酔っ払って、再度帰還する。祖父は彼を孫と認め、財産を彼に譲りわたし、息を引き取る。こうして孫が、父に代わって、一家を継ぐことになる。ヴィンスという名前は、conquer という意味のラテン語に由来する。冒険心に富んだ孫が自由を求め、世界を征服するために家を飛び出したものの、最後には家族に征服されるという話であるから、この名前はじつにアイロニカルである。

こういう家督相続 / 家族の呪縛というストーリーに、ひとつの謎解きが入っている。中西部の農家の一家が、なぜおかしくなってしまったのか、その謎が少しずつ明かされる、ミステリー仕立てになっている。

英語に “ a skeleton in the closet ” という言い回しがある。すべての家族には他人に言えない秘密があるという意味である。この一家にも、秘密がある。それは、タイトルにもなっている「埋められた子供」をめぐるもの。どうも、この子供は、母と長男との母子相姦の結果、生まれた子供らしい。父はその子供を水につけて殺し、死体を裏の畑に埋めてしまったらしい。それ以来、この農家（最盛期には、ミシガン湖を 2 度満たすほどの牛乳を生産していた）は没落してしまったようだ。家族関係も破綻してしまった。夫婦間、親子間、兄弟間にもはや情愛はない。父は畑に作物を植えるのを止め、タバコと飲酒、テレビに耽るようになった。その間、病は進行した。母は、魂の救済を求めてか、宗教に走った。長男は罪の意識と悲しみで、家を飛び出し、ニューメキシコの砂漠に向かった。だが、そこで間違いを犯して、刑務所に入った。20 年ぶりで家に戻った彼は、精神に異常をきたしている。

幕が開くと、この一家は一見して、普通の家族のように見えなくもない。現に、ヴィンスの

ガールフレンドは、この家を一目見て、ノーマン・ロックウェル (Norman Rockwell) の絵を連想するし、『ディック・アンド・ジェーン』の教科書を連想する “It’s like a Norman Rockwell cover or something. . . . Dick and Jane and Spot and Mom and Dad and Junior and Sissy!” (291)。ディックとジェーンとは、1930年代から60年代中葉ころまで、アメリカの小学校で広く使われた英語の教科書に登場する主人公である。2人を主人公とするこの教科書は、アメリカン・ドリームと郊外に住むアメリカン・ファミリーのすばらしさをアメリカ中の子供たちに教えたものであった。だから、シェリーは、ターキーやアップル・パイがでてくる感謝祭の家族再会のようなものを想像していた “I thought it was going to be turkey dinners and apple pie and all that kinda stuff.” (294)。ところが、この一家は、そうした伝統的、理想的な家族からだいぶずれていることが明らかになっていく。一家の秘密が白日のもとにさらされる。自由を求めて家を飛び出したはずのヴィンスも最後に、自分もおぞましい一家に連なることを認識する。

このように、この芝居は、暗く、恐ろしい秘密をもった、ある中西部の家族を登場させて、家族の意味を問いかけることを狙っている。と同時に、アメリカの夢を構成する重要部分である、アメリカン・ファミリーの崩壊を悪夢的なヴィジョンで描きながら、アメリカン・ドリーム、あるいはアメリカ的神話がいまどうなったか、問いかけようともしている。アメリカの心臓部 (ハートランド) とも称される中西部 (別名コーンベルト) は、ジェファソンが理想とした、自営農民とその家族が、自由、平等、幸福の追求といった共和国の理念を維持しながら、生活する場所、ジェファソンの農本主義のユートピアになるはずであった。げんに、ドッジがシェリーに、「忍耐と不屈の精神、決断力 (Persistence, fortitude and determination)」(297) の三大美德を守れば、間違ふことはないと言教するシーンがある。改版では、この間に「そのようにしてアメリカは建国された (That’s how the country was *founded*.)」(42) という台詞が挿入され、中西部とアメリカ的価値観の結びつきがさらに強調される。ところが、この芝居が狙うのは、アメリカ的価値を代表するはずのイリノイの農家を舞台にして、一家の母子相姦と赤子殺害の秘密を暴露することである。そう考えると、埋められた子供は、アメリカ的神話とアメリカン・ドリームに消すことのできない汚点を与えるものの比喻かもしれない。<sup>7</sup>

もっと想像をたくましくして、「埋められた子供」は、秘密や罪を隠し通そうとする家族だけでなく、都合の悪いことは忘れようとする、アメリカの歴史的健忘症のメタファーだと考えたくもなる。アードラーは、「埋められた赤子」は、人種差別であれ、宗教的、民族的偏見であれ、他国への軍事介入であれ、アメリカの罪深い過去のことかもしれないとまで述べている (Adler 121)。軍事介入といえば、第3幕に、酔っ払って帰ってきたヴィンスが空の酒瓶を爆弾に見立てて、それを壁に衝突させて、大音響を立てるというシーンがある。そのとき、海兵隊の歌を歌いながら、爆弾に見立てた空の酒瓶を投下する “From the Halls of Montezuma to the Shores of Tripoli. We will fight our country’s battles on the land and on the sea.”

(308)<sup>8</sup>。砕け散る瓶が大音響をたてる。いささか、牽強付会かもしれないが、ここにいつも戦争をしている帝国主義のアメリカをみてとることもできる。

それと関連して、「この家は罪の匂いがぷんぷんする(the stench of sin in this house) (304)」「事態がどんどん悪化するばかり、すべて下り坂(. . . you see the way things deteriorate before your very eyes. Everything running down hill.)」(305)というヘイリーの台詞は、アメリカ全般について語っているようにも聞こえる。とすると、アメリカ的価値の衰退、アメリカン・ファミリーの崩壊というナショナルドラマが、イリノイの農家を舞台に演じられているのかもしれない。この一家は、どこかで道を間違えてしまったアメリカ社会の寓意が象徴のようなものにも思えてくる。

この芝居に神話的あるいは民話劇的な要素や儀式性 要するに、フレイザー (James George Frazer) が『金枝篇 (*The Golden Bough*)』(1890~1915)で紹介したような、オシリスをはじめとする穀物神の死と再生のパターン を見出す批評家は、結末にある種の希望を読み取るものがおおい。その代表が、アメリカではトマス・ナッシュ (Thomas Nash)、日本では長田である。長田は、一家の歴史に秘められた子殺しの罪を暴露し、自覚することによって一家は再生し、再出発すると解釈する (長田 114)。そういう解釈も可能だが、幕切れはそれほど明るくない。この家族全体の印象を考えても、一人は溺死させられたあと埋められた、一人は結婚初夜モーテルで死んだ、一人は死ぬ間際、一人はすっかり頭をおかしくし、一人は足を切断されている。芝居全体が与える印象を考えても、舞台上では、何度も埋葬を思わせる儀式が行われるし、戦争のイメージも色濃い。死や破壊、欠損、解体のイメージが氾濫している。家具調度にしても、すっかり古びているし、その色使いにしても茶系やダーク・グリーン、カーキーといった、薄汚れた、暗い色調が目立つ。そのような芝居において、トウモロコシやニンジンがたくさん舞台に持ちこまれて、豊饒と再生のイメージを喚起しようとも、一家の未来に希望を見出すことはできない。何も変わらない、しかし家族は続くと考えられない。

その証拠に、劇は、二階から下の夫に呼びかける妻の声で幕が開き、おなじく二階から下の、死んでいる夫に呼びかける妻の声で幕は下りるし、視覚的なイメージとしても、最後のヴィンスは最初のドッジと同じ姿勢でソファーに座るというように、循環構造になっている。ストーリーとしても、最後に、ヴィンスが祖父のドッジに成り代わり、一族の家長になるという話である。ヴィンスも家族の罫に囚われてしまった。家族の絆はどんなに忌まわしい、呪わしいものであっても、罫にも似た家族から誰も抜け出せない、人はついに家族から逃れられない、こういう運命論的な声が聞こえる。

ヴィンスは再びこの家を飛び出すこともできたのに、そうしない。一緒に出て行こうと誘うシェリーに、彼は「おれは家を継いだばかりだ。.....家系を絶やさないようにしなければなら

ない ( I just inherited a house. . . . I've gotta carry on the line. )」( 310 ) と言って、断る。この決断のきっかけになったのは、昨夜の経験である。逃げ出すつもりで、アイオワの州境まで車を飛ばしたが、フロント・ウィンドーに映る自分の顔を眺めていると、その顔は父の顔になり、祖父の顔になり、どんどん遠い先祖へと遡っていった、みんな自分と同じ顔立ちをしていたという発見が、ヴィンスを家に戻らせることになる。

I could see myself in the windshield. My face. My eyes. I studied my face. Studied everything about it. As though I was looking at another man. . . . And then his face changed. His face became his father's face. Same bones. Same eyes. Same nose. Same breath. And his father's face changed to his Grandfather's face. And it went on like that. Changing. Clear on back to faces I'd never seen before but still recognized. Still recognized the bones underneath. The eyes. The breath. The mouth. I followed my family clear into Iowa. (310)

シェパードにとって、家族は慰めの源でも、避難所でもない。逃れることのできない運命のようなもの、それに囚われてしまえば、精神的にも身体的にも不自由になってしまうようなものなのだろう。

彼は初演から 17 年後の 1995 年に、大幅な加筆修正を行った。プロットに変更はないが、加筆によってテーマがより明確になった。改版は、家族からなかなか逃れられるものではない、血は水よりも濃いというテーマをより鮮明にしている。たとえば、最後にシェリーがこの家を出て行くとき、ヴィンスはどう言うか。旧版では、「去る前にソファァーにサクソフォンを置いていってくれ」と言うのに対し、改版では、“ You'll never make it. You'll see. ”( 71 ) と言う。人が家族のもとを去る、家族を忘れるというのは不可能だという意味だ。そのすぐ後、シェリーは彼に、「ここにとどまりたいの？」と問う。それに対し、旧版では、“ I've gotta carry on the line. I've gotta see to it that things keep rolling. ”( 310 ) となっていたが、改版では、2 つの文章の間に、“ It's in the blood. ”( 71 ) という文章を挿入して、血縁の重要性を強調している。そして、最後の場面のト書き。改版では、ヴィンスが、ドッジ亡き後、ドッジ愛用の帽子 ( 象徴的には王冠 ) を被る仕草が加えられ、王位継承、家督相続のテーマが強調されている。

家族は運命か呪いのようなもので、逃れようとしてもついに逃れられるものではないというテーマで共通しているのが、前作の『飢えた階級の呪い ( *Curse of the Starving Class* )』( 1978 年初演 ) であった。印象的なシーンと台詞がいくつもある。たとえば、父の捨てた衣類を一点ずつ着用していたとき、息子は、自分が自分の体から出て行き、父が自分の体に移るような気がしたと語る “ And every time I put one thing on it seemed like a part of him was

growing on me. I could feel him taking over me. . . . I could feel him coming in and me going out.”( Shepard, *Seven Plays* 196 )。父が短気なのは、遺伝だ、祖父も曾祖父もそうだったし、兄もそうだ、それは「血のなかのなにか、遺伝的なものだ ( Something in the blood. Hereditary. )」( Shepard, *Seven Plays* 152 ) と妹が説明する。父が息子に、自分にも父親と同じ血が流れていることに愕然としたことがある、と述べてもする。母も、家族が運命か呪いにも似ていると子供たちに言う “ It’s a curse. . . . We inherit it and pass it down, and then pass it down again. ”( Shepard, *Seven Plays* 173-74 )。この家族の名前自体が家族の生物学的、遺伝的な結びつきを強調するような命名になっている。父がウェストン( Weston )だとすれば、息子はウェズリー ( Wesley )、母がエラ ( Ella ) だとすれば、娘はエマ ( Emma ) というように家族の宿命的な絆が強調されているのだ。そういえば、オールビーも後に、『デリケート・バランス ( *A Delicate Balance* )』( 1966 年初演 ) において、血の絆を強調することになる。家庭内のある危機的な状況に際して、妻は夫に、夫婦の愛情が冷めても、最後に家族をまとめあげるのは、血の絆だと語るのである “ Blood holds us together when we’ve no more . . . deep affection for ourselves than others. ”( Albee, *Balance* 96 )。

シェパード自身が、家族というものを、逃れることのできない、一種の運命のようなものととらえている。ルーダネー ( Matthew Roudané ) とのインタビューで、アメリカの家族を探求するという一生の関心について問われて、「家族から逃れることなんかできない。家族から自分を引き離すことなんてできない。どんな人も血縁の長い鎖に繋がれている。わたしの関心は、家族の生物学的な結びつき ( family’s biological connection ) と、こうした行動パターンがいかに受け継がれるかにある」という趣旨のことを述べている。

. . . there is no escape from the family. And it almost seems like the whole willfulness of the sixties was to break away from the family . . . The “nuclear family” and all these coined phrases suddenly became meaningless. We were all independent . . . Which is *ridiculous*. It’s absolutely ridiculous to intellectually think that you can sever yourself . . . you are still intimately, inevitably, and entirely connected to who brought you into the world through a long, long chain . . . You could be the most outcast orphan and yet you are still inevitably connected to this chain. I’m interested in the family’s biological connections and how those patterns of behavior are passed on. In a way it’s endless, there’s no real bottom to it. (Roudané, “Shepard” 67-68)

この芝居には、こうした作者の家族観がストレートに映し出されている。なぜこのような家族観をもつに至ったのだろうか。これまた、オールビーの場合と同様、生まれと関係するので

あろう。伝記によれば、シェパードは 1943 年、イリノイ州の陸軍駐屯地、フォート・シェリダンにサミュエル・シェパード・ロジャーズ三世 (Samuel Shepard Rogers III) として生まれている。代々同じ名前をもつ、ロジャーズ家の七代目であったという (Shewey 13)。だが、シェパードは後年、先祖からの由緒ある姓を捨て、サム・シェパードと改名する。この名前は、シュベイ (Henry I. Schvey) によれば、当時マスコミを賑わした中西部の妻殺しの医者になむという (Schvey 15)。しかし、改名してロジャーズ家から縁を切ったとしても、何度も自伝的な家族劇を書いているということは、彼もついに家族から逃れることはできなかったということではないだろうか。

このように、家族を一種の運命、呪い、罠のようなものとしてとらえる見方は、現代のような生殖技術の進歩や養子制度の充実によって、多様な家族が現れているなか、少々時代錯誤的に思えなくもない。しかし、遺伝子研究が進めば進むほど、シェパードの言う「家族の生物学的結びつき」の重要性は増しているのではないだろうか。そしてまた、自由と独立を求めて家族から逃げ出しても、ついには家族からは逃げ切れないというディレンマは、昔から、ほとんどすべてのアメリカ人におなじみの問題であったし、アメリカ演劇が得意としてきたテーマである。この芝居はいささか風変わりな芝居ではあるが、時間も空間も超えた普遍性がある。何万年、いや何十万年もの間、家族を単位に生活してきた人類にとっての家族の本質を抉り出していると言わざるをえない。

## むすびに 文学の永遠の主題としての家族

アメリカの伝統的家族像の形成に大きな影響を与えたのは、1950 年代のファミリー・ドラマだとされているが、じつはそうではなく、1930 年代にさまざまなラジオ局で製作され、全国中に放送されたソープオペラ (連続ラジオ劇) だと指摘するのが、トム・スキャンランである。彼によれば、数あるソープオペラのなかでも最長記録を誇り、もっとも人気のあった「ワン・マンズ・ファミリー (One Man's Family)」(1932 ~ 59 年) の作者、モア (Carleton E. More) は、ホームと家族についてこう語ったという。

To me, home and family stand for the very essence of good living, good character, and good citizenship. So long as family life exists with its love, ideals, and high moral standards and continues as a training ground for young minds, this nation will remain the great country we know and love. . . I firmly believe if men and women do not make the home the foundation of today's civilization, tomorrow will find them living in the greatest ruins of hopelessness and despair ever known to mankind. (Scanlan 73)

家庭が「よい暮らし、よい品性、よい市民」を象徴するとか、家庭は「文明の基盤」であるというような主張は、いま保守派の唱える「家族の価値」と変わらない。しかし、2つの芝居が教えてくれること、それは、アメリカの家族はそんなに特権化するようなたいしたものではなかったということ、家族にあまり多くを求めてはいけないということであった。ただし、家族（とくに親子や兄弟）は血がつながっているだけに、やっかいだということ（家族は足かせ手かせのように、成員を縛り、自由を制限する）も教えてくれた。とりわけ、シェパード劇における家族は呪いにも似ている。しかし、人は人類始まって以来、結婚してきたし、家族を中心に生活してきた。その形態が変わっても、これからも、人は結婚するし、家族を形成するだろう。それは、種の保存と繁栄のためではあるが、結婚はだいたいのところ人を幸せにする（ジョージとマーサにしても幸せであったし、いまもそうだ）自分の子供が生まれたらさらに嬉しい。人が幸福を追求する動物である以上、多少の葛藤や摩擦は覚悟で、人は結婚し、ほとんどが自分の子供をつくる。子供を育てるといのは、人間の場合は何年もかかる、たいへんな作業だから、夫婦が結束して子育てに向かう必要がある。子供をきちんと育てるために、夫婦関係は円満でなければならない。結婚が人に幸福感を与えるのは、自分の遺伝子を残すために、人間が何万年いや何十万年、いや何百万年もかけてそのように進化してきたからだ。いまある「家族」というものも、人類が誕生してから何百万年、現代人が誕生してからも十数万年もかけての進化の結果である。そう簡単に変わるはずがない。進化生態学者（社会生物学者）ならそう言うだろう。

たしかに、いまアメリカの家族はおおきく変貌をとげている。岡田が述べているように、「養子縁組はオープンになり、海外からの子どもたちが目立ち始めた。卵子提供や代理母による出産が急増した。ゲイやレズビアンたちも家庭を築き、子どもを育てている。生殖技術や養子制度は、不妊夫婦だけのものではなくなり、非婚カップルやゲイ、シングルに子どもという大きな夢を実現させることになった」（岡田 7-8）。しかし、配偶関係と血縁関係によって結ばれた、親族関係を基礎に成立する小集団としての家族像という、従来の家族の姿、これはこれからもそうおおきくは変わらないだろう。アメリカ演劇はこれからもこうした家族を描きつづけるであろう。なぜなら、あかの他人同士が闘う話よりも、カインとアベル、エサウとヤコブ、ヨセフとその兄たち、ハンナとその姉妹などの古典的な例が示すように、実の兄弟や姉妹同士が闘う話のほうが断然おもしろいし、見知らぬ親子が争う話よりも、オイディプスとライオス、エレクトラとクリュタイムネストラ、リア王とその娘たちなどの例にあるように、実の親子が争う話のほうが興味が募るからだ。それは、同棲関係にあるカップルの話よりも、婚姻関係にある夫婦の話のほうがおもしろいと同様である。夫婦の確執、兄弟姉妹の対抗意識、親子の摩擦はこれからも、文学におけるとりわけアメリカ演劇においては永遠の主題でありつづけるだろう。

## 注

\* 本稿はアメリカ学会第 39 回年次大会（2005 年 6 月 5 日、京都大学）における部会 B「家族幻想とアメリカ」における発表原稿に加筆修正を施したものである。

1 テキストはペンギン版を使用し、引用の後に括弧して頁番号を記す。

2 作者自身、ジョージとマーサは、ワシントン大統領にちなむと述べている（Rutenberg 212; Kolin 58 参照）。

3 英語の慣用句に Punic faith（フェニキア人の信義）というのがある。これは「背信」という意味である。ちなみに、「堅い信義」という意味の反対語は、Attic faith（アテナイの信義）という。ギリシャのアテナイの人々の自民族・自文化中心主義が窺える表現である。

4 初演から 20 年後に、作者は、この芝居について、「自己満足の 50 年代への怒り」が生み出した作品であるという趣旨のことを述べている（Kolin 58）。

5 1928 年 3 月 12 日に、首都ワシントンで生まれたオールビーは生後 2 週間後に、ニューヨーク市郊外の住宅地ラーチモントに住む夫婦に養子にだされた。養父母は、Reed A. and Frances Cotta Albee といった。エドワードというファースト・ネームは、全米 200 件以上のヴォードヴィル劇場の共同所有者であった養子先の祖父、Edward Franklin Albee にちなむ（Roudané, *Virginia Woolf* xi）。

6 テキストは『ベスト・アメリカン・プレイズ』シリーズを使用し、引用の後に括弧して頁番号を記す。改訂版は、ドラマティスト・プレイ・サーヴィス社のものを使用した。

7 中西部の農民の開拓者魂とかれらの美德を描いた画家に Grant Wood（Grant Wood）がいる。彼の有名な作品に『アメリカン・ゴシック（*American Gothic*）』（1930）がある。このゴシックは建築様式の用語で、2 人の農民夫婦の間に見えるアーチ型の窓がゴシック様式だから、そういうタイトルが付いているのだが、絵画から受ける印象は、アメリカ農民の勤勉さと質朴さといった美点を前景化しようという意図を裏切って、息苦しいほどの厳格さと偏見に近い偏狭さがたくまずして現れたと見ることも可能だ。その意味では、この夫婦は、一昔前の（悲劇が起こらなかった場合の）ドッジとヘイリーの姿を想像させてならない。

8 「海兵隊の歌（Mariners' Hymn）」は、19 世紀の末ころから歌われた。いまでも、海兵隊が上陸するところどこでも歌われたり、演奏されたりする。モンテスマはコルテスに滅ぼされたアステカ帝国最後の皇帝であり、「モンテスマの館」は、メキシコシティーのチャプルテペックという丘の上にあった。メキシコシティーともども、1847 年のメキシコ戦争で激戦の末に、米軍の手に落ちた。言うまでもなくトリポリはリビアの首都。要するに、「モンテスマの館から

トリボリの海岸まで」というのは、「世界中で」という意味だ。歌詞はこの後、“ First to fight for right and freedom, / And to keep our honor clean, / We are proud to claim the title / of United States Marine. ”とつづく。アメリカの最近の対イラク戦争とイラク占領というコンテキストで読めば、この歌詞はなんとアイロニカルに響くことか。

9 このあたりの論考は、ピンカーに啓発されたところがおおきい。かれは、文学も人間の生物学的な基盤にふかく根ざしていると考えている。

## 引用文献

- Adler, Thomas P. “Repetition and Regression in *Curse of the Starving Class* and *Buried Child*.” *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 111-22.
- Albee, Edward. *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* 1962. Harmondsworth: Penguin, 1965.
- . *A Delicate Balance*. 1966. Harmondsworth: Penguin, 1969.
- . *The American Dream and the Zoo Story*. New York: Signet, 1963.
- Bigsby, C. W. E. *Modern American Drama, 1945-1990*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Howells, William Dean. “Some New American Plays.” *Harper’s Weekly* 16 Jan. 1904: 88, 90.
- Kolin, Philip C., ed. *Conversations with Edward Albee*. Jackson: UP of Mississippi, 1988.
- Nash, Thomas. “Sam Shepard’s *Buried Child*: The Ironic Use of Folklore.” *Modern Drama* 26 (1983): 486-91.
- Roudané, Matthew C. *Who’s Afraid of Virginia Woolf?: Necessary Fictions, Terrifying Realities*. Twayne’s Masterworks Studies No. 34. Boston: Twayne, 1990.
- . “Shepard on Shepard: an Interview.” *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 64-80.
- Rutenberg, Michael E. *Edward Albee: Playwright in Protest*. New York: Avon, 1969.
- Scanlan, Tom. *Family, Drama, and American Dreams*. Westport: Greenwood, 1978.
- Schvey, Henry I. “A Worm in the Wood: The Father-Son Relationship in the Plays of Sam Shepard.” *Modern Drama* 36.1 (1993): 12-26.
- Shepard, Sam. “Buried Child.” *Best American Plays Eighth Series 1974-1982*. Ed. Clive Barnes. New York: Crown, 1983, 277-311.
- . *Buried Child*. Rev. ed. New York: Dramatists Play Service, 1997.
- . *Seven Plays*. 1981. New York: Bantam, 1984.
- Shewey, Don. *Sam Shepard*. Updated ed. New York: Da Capo Press, 1997.
- Wakefield, Thaddeus. *The Family in Twentieth-Century American Drama*. New York: Peter

Lang, 2003.

一ノ瀬和夫・外岡尚美編著『境界を越えるアメリカ演劇 オールタナティヴな演劇の理解』  
ミネルヴァ書房、2001年。

岡田光世『アメリカの家族』岩波新書、2000年。

長田光展『内と外の再生 ウィリアムズ、シェパード、ウィルソン、マメット』鼎書房、2003  
年。

トクヴィル、A.『アメリカの民主政治（下巻）』井伊玄太郎訳、講談社学術文庫、1987年。

ピンカー、スティーブン『人間の本性を考える（上中下）』山下篤子訳、NHK ブックス、2004  
年。