

大地の復讐のドラマ——『楡の木陰の欲望』におけるケルト／ユーラシア的意匠

大森 裕 二

要旨

『地平の彼方』の冒頭、夕陽を眺めるロバート・メイオーの傍らには新緑のリングゴの木が一本立っている。幼少期、地平の彼方に「善なる妖精の棲み処」を夢想していたと述懐するロバート。ケルトの神話・民間信仰では、夕陽のように真っ赤なリングゴは異界への通路を象徴する果実とみなされ、西方にあるとされる幸福な異界は「リングゴの楽園」と呼ばれた。『地平』同様に、『楡の木陰の欲望』もケルト的モチーフに満ちている。かつてエベンの母の亡霊が出現した場所が台所であった事実は、炉の火と牧畜の守護神ブリギッドを連想させる。また、冒頭のト書きで「雨が降ると涙を流す」と描写される舞台上の楡の木は、楡の木を「よく泣く樹木」とみなしたドルイドの伝承を踏まえている。一方で、楡の木にはイフライムの亡くなった妻たちの霊が宿しているとも考えられるが、世阿弥の『松風』のように、樹木を依り代とする女性霊は日本でも馴染みあるモチーフである。また、祝宴の席で老齢のイフライムが披露する空虚なダンスは、翁舞のパロディにも見える。イフライムが安らぎを求める納屋の牛たちの存在も、牛を聖獣とみなすケルトの伝説を想起させる一方で、十牛図等において人格の霊的發展を導く東洋的心牛のイメージとも共鳴する。

本稿は、以上のような観点から、『楡』におけるケルト的／ユーラシア的意匠について考察しつつ、本作品を人間に対する大地の復讐の成就を描く悲劇として論じる。

キーワード：

Desire Under the Elms、『源氏物語』、『松風』、『山姥』、『翁』

一．リングゴの木と西方の異界

ユージーン・オニール (Eugene O'Neill, 1888-1953) の『地平の彼方』 (*Beyond the Horizon*, 1920) の冒頭、五月の黄昏時の太陽を眺めるロバート・メイオーの傍らには一本の新緑のリングゴの木が立っている。病弱だった幼少期、地平の彼方に「美しい奇跡を起こす善なる妖精の棲み処」(『地平』 五八一) を夢想していたと述懐するロバート。ケルトの神話・民間信仰では、夕陽のような深紅の色に熟したリングゴは「ほかのどの植物よりも深遠、異界、妖精と先祖と神々への道のりを象徴し」、西方にあるとされる異界は「アヴァロン、リングゴの国」と呼ばれた(シュトルル 一九二)。濃厚なケルト的象徴性に加え、航海を間近に控えた現在のロバートが地平の彼方に「東洋の神秘と魅力」(『地平』 五七七)

を思い描いている点も興味深い。仏教（浄土真宗）の西方浄土の概念が典型的に示すように、東洋においても太陽が沈む西の方位は靈的異界に通じている。無論、鈴木大拙が述べる通り、「浄土は西方の何兆マイルも離れたところにある」のではなく、「浄土はまさしくここに」あり、「具眼の人は」ここで浄土を見る」ことができる（鈴木一九八三 九）。つまり、浄土往生は「西の方の想像を絶した遠い国に足を運ぶことを意味する」のではなく、「往生の意味は、人間としての生の新しい意義づけを会得する」ことである（鈴木二〇一五 一一三）。幼馴染のルース・アトキンスと愛を確かめ合ったロバートが航海中止を即決する成り行きは、ロバートの以下の言葉にある通り、あたかも「生の新しい意義づけ」を発見したかのような悦びに満ちている——「きっと愛がその秘密なんだ——世界の果てから呼びかけてきた。僕が出向かなかったら、向こうから来てくれた」（『地平』 五八三）。しかし、若い二人が靈的に充実した生を実現することはない。詩的直観力に優れるものの、実務能力を著しく欠くロバートのために、農場の経営はわずか数年で破綻し、二人の関係もすっかり冷え切ってしまうからである。最終場、靈的に枯渇した彼らの境遇を暗示するのが、「すっかり落葉し、枯れたように見える」リンゴの木である（『地平』 六五一）。

高い象徴性をもつ舞台上の樹木は、イェイツ（W. B. Yeats, 1865-1939）の『煉獄』（*Purgatory*, 1938）の舞台となる廢屋の傍らに立つ一本の枯れ木や、ヘケット（Samuel Becket, 1906-1989）の『ゴドーを待ちながら』（*Waiting for Godot*, 1953）でウラジミールとエストラゴ

ンがゴドーとの待ち合わせ場所の目印とみなす一本の木にまで繋がる、現代アイリッシュ系演劇における印象深い舞台形象の伝統と言えるかもしれない¹⁾。舞台上にリンゴの木を配する『地平』はその先鞭をつけた作品であるが、この系譜に属するもう一つのオニール作品として『楡の木の陰の欲望』（*Desire Under the Elms*, 1924）を挙げることができる。『地平』同様、『楡』にも濃厚なケルト的象徴性が見られる一方で、東洋演劇・文化との深い共鳴関係が確認できるように思われる。以下、本稿では『楡』におけるケルト的／ユーラシア的意匠を考察しつつ、本作品を人間に対する大地の復讐の成就を描く悲劇として論じる。

二. 女性靈の宿る樹木／樹木靈としての女性

『地平』と同様に日没の場面が始まり、朝日の場面で終わる農場劇『楡』にも樹木が重要な象徴として舞台上に配置される。時代設定は一八五〇年、ニュー・イングランドのキャボット農場が舞台となる。冒頭のト書きにあるように、キャボット家の両脇にはそれぞれ巨大な楡の木が一本ずつ立っている。

二本の楡の木は、屋根の上に覆い被さるように枝を垂らし、家を保護しているようでもあり、同時に威圧しているようでもある。その姿には不吉な母性、押し潰し呑み込む執念が漂う。（…）家に抑圧的に覆い被さる楡の木は、たるんだ乳房と両手と髪を屋根の上に休

ませている疲れ果てた女たちのようであり、雨が降ると女たちの涙が滴り落ち、屋根の上で朽ちる。『楡』 三一九)

杉原梨江子によれば、最初の女性が楡の木から生まれたという伝説は世界各地にあるが、本作品の楡の象徴性は、特に楡を水の精霊が宿り、よく泣き、よく嘆く樹木とみなしたドルイドたちの伝承やケルトの民間信仰を踏まえたものに違いない。アイルランドの古城に伝わる伝承では、庭の楡の木の枝が折れると決まって城主が死に、楡の木が生命を失い倒れる時、その家族は絶滅すると恐れられた。杉原曰く、かくも「エルムの生命と人間の生命は結び合っていた」(杉原 一七八)。本作品において「気味の悪いほどの人間味を帯びている」(『楡』 三一九)と形容される楡の木のケルト的象徴性は明らかである。

キャボット家の二本の楡の木は、より具体的には、農場の繁栄を陰で支えて死んでいった二人の女性たち、すなわちイフライムの二人の前妻たちの霊が宿る依り代とみなすこともできる。家の中にいる時にイフライムが感じ取っている「何か」とは、労いの言葉をかけられることもなく死んでいった亡き妻たちの怨霊の気配でもあるに違いないからである——「何かか楡の木から滴り落ちてきて、屋根を伝って煙突から家の中に忍び込み、片隅で蠢いている！ 家の中には安らぎがない……」(『楡』 三六三)。

ここで興味深いのは、樹木を依り代とする女性霊が日本でも馴染みあるモチーフであることだ。例えば、日本の民話に取材したラフカディオ・

ハーン (Lafcadio Hearn, 1850-1904) の『乳母桜』(Uzakura) では、若い娘お袖の身代わりになって死んだ乳母お露の遺言で、寺の境内に一本の桜の木が植えられる。すると、桜は二五四年間、毎年お露の命日になると見事な花を咲かせた。その花は「淡紅色と白でちょうど乳でしめった女の乳房のようだった。それで人々はその木を乳母桜と呼んだ」(ハーン 四八一四九)。また、『青柳のはなし』(The Story of Aoyagi) は、文字通り柳の樹木霊の化身たる青柳という女性と結婚する男の物語である。さらに、別のところでハーンは、(かつてはニレ科に分類されていた)榎が、日本では「特に霊的な植物と考えられ」、出雲では「榎が化ける」と言い、「木のお化けと称する妖怪が木から離脱して、様々に形を変えて歩き廻る。最も多いのは美人の姿を取る場合だ」と述べている(小泉 二九九)。母性を想起させる霊的な楡の木のモチーフの着想には、ケルト民話の他にハーンの影響もあったものと思われる。キャボット農場の土地が元々は死んだ母親のものであったとエベンが信じて疑わない事実は、ハーンが青柳同様に、エベンの母が楡の樹木霊そのものであったことを仄めかしているのかもしれない。キャボット農場に立つ巨大な楡の木は、イフライムがやって来る以前からそこに立っていたに違いないからであり、土地所有権をめぐる法的根柢の不明なエベン(及び彼の母方の親類縁者たち)の断固たる主張を通して作者が示唆したいのは、大地は本来、人間の所有物ではないということである。

さらに、『楡』における女性霊の宿る依り代としての樹木／樹木霊としての女性、というモチーフには、世阿弥の謡曲『松風』の影響も考え

られる。⁽³⁾『松風』の概要は以下の通りである——旅の僧(ワキ)が須磨の浦に着くと、磯辺に謂れのありそうな松の木を見つける。僧が土地の人に尋ねると、在原行平がこの地に流された時に寵愛した海女姉妹、松風と村雨の墓標であることが分かる。念仏供養をした僧は近くの塩焼き小屋に立ち寄り、一夜の宿を求める。果たして宿の主の正体は、在原行平への執心を断ち切れない松風(シテ)と村雨(シテツレ)の幽霊だった。「汐汲車を引く他にできることとてない、泡のような存在の私たちは、海人の袖がいつも潮に濡れているように、心も涙に濡れて、嘆きの思いが晴れる間とてない」(世阿弥二〇一三 二六一)と謡う松風と村雨の姿が、嘆き悲しみ涙を流す楡の木および樹木を依り代として降りてくる女性霊のモチーフの着想に至る重要な源泉のひとつであったと推測できる。

能の劇世界とケルト的なものとの親近性については、イエイツやメアリー・フェノロサ(Mary Fenolosa, 1865-1954)等によって早くから指摘されていた(成一六四—一六五)。オニールもユーラシア広域における文学的・演劇的想像力の共鳴を意識していたに違いないが、女性霊の依り代としての樹木もしくは樹木霊としての女性のモチーフを共有する『松風』と『楡』には、当然のことながら、留意すべき異同もある。松風と村雨が若い女面をつけて優雅な舞を披露する一方で、海女としての姉妹の生前の労苦は一切省略されている。当時の観客の貴族趣味に合わせて、汐引車はミニチュア化され、海水を運ぶ重労働は月光の下で戯

れるかのような姉妹たちの風流な所作として象徴的に描かれる。そもそも松風・村雨の名前が自然現象に因んでいるように、二人は「明確な人格の輪郭」のない「おそらくは世阿弥が創出した人物」であり、渡辺守章曰く「その土地の詩的精髄を体现した、つまり〈風景〉としての登場人物」である(松岡一九九九 二〇五)。一方、『楡』が強調するのは、イフライムの前妻たちが酷使された果てに亡くなった事実であり、松風・村雨の亡霊が行平への執心のために出現するのに対し、イフライムの前妻たちの亡霊らしき気配に漂っているのは、イフライムへの執心というよりは怨恨に近く、怨霊的気配を感じるからこそイフライムは漠たる不安を感じるのである。そして松風・村雨が土地の詩的精髄の体现者であるとすれば、イフライムが感じている怨霊的気配は、そもそも彼の大地との負の関係性が遠因になっていると考えることもできる。後述する通り、イフライムには、大自然に宿る大霊(グレート・スピリット)を崇拜し、大地とともに生きるアメリカ先住民たちと戦い、一族を虐殺した過去があり、日々の農作においても大地への感謝や畏敬の念に欠けているからである。大霊とは「その名の通り大いなる霊」であり、「小さな霊であるわれわれ創造物にも同質の霊性を賦与」(シートン 一七)すると考えられている点は、古代ギリシアにおける普遍的生命(ゾーエ)に近い概念とみなすことができる。

アメリカ先住民たちにとって、「大地は耕すものという考えにとりつかれ、所有への欲望という熱病にまで、冒されている」(ピクマル 一〇)人々に思えたのがヨーロッパからの入植者たちであり、老いてなお

農場の土地所有権に貪欲な執着を見せる勤勉なイフライムはその典型である。あるアメリカ先住民がヨーロッパからの入植者たちに語ったとされる以下の言葉は、先住民たちの世界観を端的に物語っている——「あなたたちは私に、大地を耕せ、と要求する。この私に、ナイフを手にして、自分の母の胸を裂け、と言うのか。そんなことをすれば、私が死ぬとき、母親はその胸に、私を優しく抱きとってはくれないだろう」（ブルチャック [Bruchac] 六一）。アメリカ先住民たちにとっては、人間が大地を所有するのではなく、言わば人間が大地に所有されているのであり、彼ら先住民たちは、オニール作品に登場する多くの人物たちが抱える「帰属感の喪失」の問題とは本来、無縁である。

以上のような観点から見れば、キャボット家の悲劇は、我が物顔で振舞う人間に対する大地の復讐のドラマと言い換えることもできる。第一部第四場、愛想をつかしてカリフォルニアに向かうシミアンとピーターがイフライムに悪態をつく場面で、アメリカ先住民を模倣して語る以下の台詞は、一家にこれから起こる悲劇の意味を巧みに暗示している^④。

シミアン…おれたちはインディアンみたいに自由だ！

あんだ、おれたちに頭の皮を剥がされなくて運がいいぜ！

ピーター…納屋を焼かれて牛を殺されなくてよ！

シミアン…新しい妻を強奪されなくてよ！

『楡』 三三二(六)

第二部第二場、イフライムがアビーに語る「お前が農場で、農場がお前だと思ふことがある」（『楡』 三四八）という言葉にアビーと大地との同一性が示唆されている通り、大地の復讐のドラマは、アビーを通じて展開し、実現されることになる。

三．母の亡霊の出現と鬼婆／山姥

家の中で霊的気配を感じているのはイフライムだけではない。エベンによれば、母親の死後、台所仕事を任されるようになった一〇代の彼の眼前には母の亡霊が出現し、慣れない炊事をする息子を助けていたらしい^⑤。

母さんが死んでからやっと僕にも分かってきたんだ。飯の支度とか——母さんのしていた家事をするようになって、母さんの苦勞を自分でも味わって、それでやっと分かったんだ。死んでからも母さんは戻って来て、よく手伝ってくれた。戻って来てジャガイモを茹でたり、ベーコンを焼いたり、ビスケットを焼いたりしてくれた。すっかり腰の曲がった体で火を起こしたり灰を運んだりして、煙と火の粉で目を真っ赤にして涙を流して、生前の母さんと同じだった。母さんは今でも戻って来るんだ。晩になると向こうのストーブのそばに佇んでいる。きつとぐっすり安眠なんてできないんだ。墓の中に入って何もしていないと落ち着かないんだらう。

『楡』 三二四

エベンの母の亡霊が出没する場所が台所のかまど付近である事実は、牧畜の緑と炉の火を守護するケルトの女神ブリギッド（ブリード）を連想させる。しかし、通常、美しく若々しい女性として描かれるブリギッドとは異なり、エベンの母の霊が薄汚れた格好の「すっかり腰の曲がった」老女として言及されるのは、第一に、過酷な家事労働の現実を反映させる狙いがあるからあり、第二に、ブリギッド信仰の古層にある地母神の零落した姿としての老婆／鬼婆／山姥のイメージを喚起するためのものと考えられる——アイルランドの農村では、収穫期になると一族の老婆が神聖な鬼婆となり、穀物霊の誕生・死・再生の循環を象徴的に体现する習俗があった（鶴岡 一七九）。鬼婆／山姥を髣髴させるエベンの母の霊が身をもって示唆するのは、イフライムの剛腕と勤勉だけが農場の繁栄を支えてきたわけではないということである。

エベンの母の亡霊が家事をする息子を助ける様子は、イフライムが感じていない怨霊的気配とはおよそ異なる。この点において、再び能との接点を見いだすことができる。世阿弥の謡曲『山姥』に登場する山姥も、以下の引用にある通り、働く里人を密かに助けるからである。⁶⁾

ある時は山賤の、樵路に通ふ花の蔭、休む重荷に肩を貸し、月もろとも山を出で、里まで送るをりもあり、またある時は織り姫の、五百機立つる窓に入つて、枝の鶯、糸繰り、紡績の宿に身を置き、

人を助くるわざをのみ、賤の目に見えぬ、鬼とや人の言ふらん（ある時は薪を担った山の樵夫が疲れて花の陰で休んでいるときには、肩を貸してやって、いっしょに月に照らされながら山を出て里まで送ることもある。また、ある時は、機織り女が幅の広い機を織っているところに窓から入って、その家で、鶯が柳の枝を飛びまわるように糸を繰って紡いで、人を助けることもある。山姥はそんなことばかりをしているのだが、心貧しい人々の目にはこの姿は見えず、世の人はわたしのことを目には見えない鬼とか言っている）。（世阿弥二〇一四 四三三―四三四）

ここで併せて参照したいのは、鈴木大拙の『山姥』に関する以下の見解である。

山姥というのは、（…）我々誰の心にもひそかに働く愛の原理を表している。（…）多くの人は愛とは何か見た目の美しい、若々しい、たおやかな、魅力のあるものだと思っている。が、事實は違う。愛は人の目には止まらぬが惜しみなく働くものであるから。（…）愛そのものはよく働く農婦のように、やつれた姿をしている。他のものの為に苦勞を重ねるところから、その顔は皺だらけで、その髪は真っ白だ。（…）その生活には苦勞の絶え間がないが、喜んでそれに耐える。（…）世界の果てから果てへと旅をつづけて、休むことを知らず、止まることを知らず、憩うことを知らぬ。かかる倦むこ

とを知らぬ働きという点から見れば、愛を表現するのに山姥を以てするのはふさわしいところである。(鈴木一九七〇 二三七—二三八)

エベンを助ける母の亡霊が薄汚れた格好をした老女として描かれるのは、地母神としての鬼婆^①山姥像の根底にある「惜しみなく働く」愛の原理を示唆したいからに他ならない。しかし、心貧しい人の目に山姥の姿が見えないように、イフライムには農場の繁栄を陰で支えてきた女性たちの愛のはたらきが見えない。イフライムの眼が「小さく、寄っていて、極度の近視」(『楡』 三三四—三三五)と設定されているのは、彼が物事の本質を見通す能力に欠けていることを暗示している。心眼の曇ったイフライムの盲目性は、次章に詳しく見る通り、柔なるもの(softness)を否定し、剛なるもの(hardness)のみに価値を置くメンタリティーに起因している。

四. 石の心をもつ男たちの系譜

楡の木と対をなす象徴的アイテムとして舞台上に配置されるのが、キャボット家の男たちが農場の周囲に積み上げた石垣である。第一部第一場でピーターが以下のように述べている通り、石垣はキャボット家の男たちの勤勉と重労働の証であると同時に、息子たちにはイフライムによる父権的支配を想起させるアイテムでもある。

この辺りの土地は石だらけだ——いくら掘っても石ばかり——それで石垣を造って——来る年も来る年も——親父と兄貴と俺と、それからエベンと——親父のために石垣を造って、俺たちはその石垣に閉じ込められる！(『楡』 三二〇)

石垣の石は、心身ともに石のように屈強(hard)であることを誇るイフライムの精神性を表している。そのようなイフライムの精神性は、「岩から削り出したような厳しい顔」(『楡』 三三四)にも深く刻印されている。若い頃、一度は石ひとつない肥沃な西部の土地で悠々と畑仕事をしていたイフライムが石や岩の多いニュー・イングランドに戻ってきたのも、「神は石の中にいる」(『楡』 三四九)という信念からである。しかし、「石の中からトウモロコシの芽を出させることができれば、その人間には神がついている！」(『楡』 三四八)と豪語するイフライムの言葉が図らずも露呈するのは、トウモロコシが芽を出すのは実際には石からではなく、石を取り除いた柔らかい土からである事実を知ろうとしない彼自身の盲点であり、柔の精神とは対照的な剛の精神一辺倒の偏狭性である。

本作品における石の象徴性については、ホーソーン(Nathaniel Hawthorne, 1804-1864)の『石の心の男——ある寓話』(The Man of Adamant — An Apologue, 1837)が特に重要な参照枠のひとつになったものと思われる。その概要は以下の通りである——主人公リチャード・ディグビーは「謹厳な種族の中でもとりわけ陰鬱で不寛容」な男で、神

が「すべての死すべき運命にある人間のうちでも選民の彼にのみ——偽りなき信仰の宝を授けた」と思い込み、その「唯一無二の幸運」を永遠に独占するために孤独な隠遁の旅に出る（ホーソン 四二二）。三日二晩の旅を経て、ディグビーは鬱蒼とした森の奥地の洞穴を隠遁の身の棲み処と定める。豊かな水を湛えた近くの水には目もくれずにディグビーが腰を落ち着けた洞穴の内部には「湿気の落ちるところならどこでも濡れたものすべてを石化させる力」があり、風に吹かれて洞穴内に届いた落ち葉も木の梢も「この驚くべき病理過程によってミイラ化される運命にあった」（ホーソン 四二三）。皮肉なことに、終の棲み処になるこの洞穴がディグビーにいかにもふさわしく思われるのは、彼が「心臓に巣食う結石性の分子」による持病を患い、医師からはやがて「心臓が石化してしまうだろう」と言われていたからである（ホーソン 四二三）。洞穴に着いて三日目の夕暮れ時、メアリー・ゴーフという若い女性の霊が訪ねてくる。「排他的偏狭性の虜になる以前」（ホーソン 四二四）のディグビーの説教を聞いて改宗した女性である。ディグビーの心臓の治療法を授かってきたというメアリーは、杓子に汲んだ癒しの水を飲むように勧め、ディグビーを「悪の洞穴」から救出し、「石の心を除去し、肉の心を与え、心臓を赤ん坊のそのように柔らかく」しようと進言する（ホーソン 四二五—四二六）。しかし、ディグビーが恐ろしい言葉で罵り、メアリーを撥ねつけると、ディグビーの心臓は鼓動するのを止め、メアリーは柔和な嘆きの表情を浮かべながら最後の陽光の中へと姿を消す。長い年月を経てミイラ化したディグビーが発見されると、人々

は石を積み上げてその恐ろしい姿を覆い隠した——かくして洞穴は石の心を持った男ディグビーの墓場となったのだが、ディグビーを救出するために訪ねて来るメアリー・ゴーフの霊が、訪問中、洞穴近くの「一本の木に寄りかかっていた」（ホーソン 四二五）事実が暗示するように、『楡』同様、ここでも樹木は女性霊の依り代であり、樹木と水に親近性をもつ柔なる女性の霊は、頑なな石の心をもつ剛なる男性の対極に位置する存在として描かれている。

ジャック・ブ罗斯は、石（剛）と樹木（柔）のペアによる象徴性が世界各地の古代文化に見られることを指摘し、その意味するところは「対立すると同時に相互補完的」であると述べている（ブ罗斯 二四）。ディグビーとイフライムが共通して抱える問題の所在が偏狭な石（剛）の精神にあることは明らかであり、問題解決の糸口は、柔なるものの補完にある。

五. 心牛の導きの行方

信仰という宝の独占を願う独善的宗教心をもつディグビー同様、聖書の言葉を度々引用するイフライムも、一見したところ強い信仰心を抱いているように見える。しかし、大量の金貨を密かに貯め込んでいる事実が示唆する通り、イフライムが独占したいのは、実際のところは物質的富に他ならない。「枝で熟し切った」（『楡』三四四）果実のように老いを実感しているにもかかわらず、「できることなら「農場を」天国まで

持っていきたい。それが無理なら死に際に火をつけて、トウモロコシも木も干し草も何も残らず燃やしてしまいたい！」(『楡』三四五)と内心願うイフライムの富の独占欲が、当の昔に行なわれてもよかったはずの一家の世代交代を阻んでいる。

隠遁の旅に出たディグビーに似て、『楡』の冒頭、イフライムも「昔の預言者たちがやったように、神の言葉を聞くために」(『楡』三二五)流浪の旅に出ている。シミアン曰く、突然、イフライムが旅に出たのは「五月の黄昏時、西の空が金色に染まる頃」(『楡』三二四)である。古来、太陽の運行は誕生、成長、成熟(死)というライフ・サイクルを象徴するが、出発直前、「薪として火にくべられるしかないヒッコリーの老木のような」(『楡』三二五)気がするとこぼしていたらしいイフライムが、沈みゆく太陽を見て自らの最期を漠然と予感していたであろうことは想像に難くない。特に興味深いのは、ライフ・サイクルの最終段階にある自覚をイフライムに促す最初の契機を与えたのが、農場の鶏や牛たちであることだ——「農場の雄鶏も雌鶏も一日じゅう鳴きわめき、牛たちが呻き声をあげ、他の家畜も騒ぎ立てるから、居ても立っても居られなくなった」(『楡』三二五)。ケルト文化にも牛を聖獣とみなす伝統があるが、富の独占欲に支配されていたイフライムを「神の言葉を聞く」ための旅に向かわせる牛たちは、十牛図や「牛に曳かれて善光寺参り」の説話において人格の霊的發展を導く東洋的心牛のイメージとも共鳴する。その結果、第一幕第四場、イフライムは旅先で出会ったアビーを新妻として連れて帰宅する。

この点が、ホーソーンの物語においてメアリー・ゴーフが差し伸べた救いの手を断固拒絶して死んだディグビーとイフライムの異なるところである。剛の精神を信条としてきたイフライムが牛舎で安らぎを得ると「柔和な」(『楡』三四三)表情になり、息子エベンの「柔なところ」(『楡』三四四)にも寛容になりつつあるのは、イフライムが心牛に導かれた人格の霊的發展の途上にあることを暗示している。しかし、キャボット家の世代交代の行方は思わぬ方向に動いていく。現状のままでは財産が自分のものにならないことを悟ったアビーが、キャボット家に来て出会った瞬間からどことなく惹かれていたエベンの子供を生み、イフライムの子供として育てることを密かに思いつくからである。第一部の時点でイフライムが七五歳、アビーが三五歳、エベンが二五歳。年齢差を考慮すれば、若い二人が恋仲になるほうがむしろ自然であり、第二部第一場、アビーがエベンに語る以下の有名な台詞は、彼らの運命を暗示している。

(穏やかに) 本気じゃないわね、エベン。本気のもりかもしれないけど、本気じゃない。ありえない。自然に反しているもの、エベン。私がここへ来た日から、あなたはあなたの自然と戦っている——私のこときれいじゃないって自分に言い聞かせながらね。(…)
自然には勝てないのよ。(『楡』三四一—三四二)

かくして第二部第三場、エベンの母が死んで以来、開かずの部屋となっ

ていた客間で二人は密通する。先述の通り、農場がイフライムのものでなく、亡き母のものだと信じ込んでいるエベンは、アビーとの密通を「母さんの奴「イフライム」に対する復讐だ——これで母さんも墓の中で安らかに眠れる」と自分に言い聞かせ、一方のアビーはさらに「神の私たちみんなに対する復讐！」と言い添える（『楡』三五五）。エベンとの密通が将来の生活上の安心・安全を確保するための手段であり、自分が目の前にいるエベンに母性愛と情欲の双方を抱いていることをアビーは自覚しているからである。注意したいのは、アビーの言う「私たち」には、アビー自身の他にイフライムはもちろん、エベンも含まれているに違いないことである。エベンがイフライムと「瓜二つ」（『楡』三二六）であることが度々強調されているように、イフライムに似てエベンもまた、農場の土地所有権に執拗にこだわる一方で、実のところ、大地への畏敬の念を持ち合わせていない——そのことは、第一部第一場の冒頭の場面で夕日の美しさを賛美する一方で、「地面に強い憎悪を込めて唾を吐く」（『楡』三一九）エベンの姿に周到に暗示されていた。そしてもうひとつ留意すべきは、アビーがこの場面で言及する「神」とは、イフライムの信仰する石（剛）の神ではないことである。トラヴィス・ボガード（Travis Bogard）が指摘する通り、それは「（イフライムの神とは）異質な神、自然の生産力と密接に繋がった柔の神」（ボガード二一九）である。

イフライム、アビー、エベンそれぞれの当初の思惑から次第に外れながら展開するキャボット家のドラマを背後で牽引するのは、ニーチェ

(Friedrich W. Nietzsche, 1844-1900) 流に言えば、自然の強度・生命力そのものを体現するディオニュソスに他ならない。「舞台の本来の主人公であり幻影の中心点であるディオニュソス」（ニーチェ 四五）こそが悲劇の真の主体であり、ディオニュソス的な「背後の力」に翻弄される人間の姿を描く本作品は、この意味において真正正銘の悲劇であり、かくしてキャボット一族は悲劇的スパイラルの只中に陥っていく。

六・源氏コンプレックスの形成

イフライム、アビー、エベンの三者の愛憎ドラマは、従来、フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) の提唱したエディプス・コンプレックスの視点から考察されてきた。しかし、フロイト概念の背景にある『オイディプス王』(Oedipus Rex) のイオカステとオイディプスとは異なり、アビーとエベンとは血の繋がった母子ではなく、法的に夫婦となるわけでもない。また、ライオスを殺害したオイディプスと異なり、エベンはイフライムを殺害したりはしない。オニールの念頭にもうひとつの重要な参照枠として存在したと思われるのが、紫式部の『源氏物語』である。

光源氏は桐壺帝と桐壺更衣のあいだに生まれるが、母の桐壺更衣は光源氏が幼い時に他界する。桐壺帝は亡き桐壺更衣に生き写しの藤壺を妃に迎える。源氏は五歳年上の藤壺に亡き母の面影を見て慕うが、源氏の藤壺への思慕はいつしか初恋に代わり、二人は密通し、藤壺は懐妊する。折からの祝賀会に参加できない身重の藤壺のために行なわれた雅楽のり

ハーサルで源氏は有名な青海波の舞を披露する。やがて藤壺は源氏に瓜二つの子供を生み、桐壺帝とのあいだにできた若宮として育て、若宮は後に冷泉帝となる。

アビーがエベンとのあいだにできた「(エベンと) 瓜二つの子供」(『楡』三二六三)をイフライムの子供として育てようとする劇展開は、『源氏物語』における若宮誕生をめぐる状況と酷似する¹⁰⁾。しかし、後に見る通り、イフライムには桐壺帝ほどの懐の深さもなければ、エベンとアビーには源氏と藤壺ほどの胆力もなく、生まれた子供には悲劇がもたらされることになる。『源氏物語』と『楡』との比較において特に見落とせないのが、光源氏の青海波の舞である。リハーサル後の朱雀院での本番の舞は以下のように描写されている。

木高き紅葉の蔭に、四十人の垣代、いひ知らず吹きたてたるもの音どもにあひたる松風、まことに深山おろしと聞こえて吹きまよひ、色々に散りかふ木の葉の中より、青海波のかぐやき出でたるさま、いと恐ろしきまで見ゆ。(…) 日暮れかゝる程に、気色ばかりうちしぐれて、空の気色さへ見知り顔なるに、さるいみじき姿に、菊の、色々うつろひ、えならぬをかざして、今日はまたなき手をつくしたる、入綾のほど、そゞろ寒く、この世の事とも覚えず。もの見知るまじき下人などの、木のもと岩がくれ、山の木の葉にうづもれたるさへ、すこしものの心知るは涙おとしけり。(紫 五一―五二)

この青海波の場面について、三田村雅子は以下のように述べている。

水の紋の衣装をまとい波を表す袖のうねりとともに庭に舞出でる光源氏の姿は、竜そのものとなってその異貌を表している。降り注ぐ時雨は、雨を呼ぶ舞としての青海波の特質を顕にする。(…) 地上の王権が一瞬相対化されてしまふ異質のもの、垣代の人々を従えた異界の王の姿に出会ったような感銘を覚えたのである。(三田村 三三―三四)

「青海波には水の声(音)がする」とも言われるように、「水を管掌する竜の似姿」としての舞が青海波である(三田村 三三)。風雨を呼ぶ竜の舞。松岡心平が述べる通り、「自然の生成力あるいはディオニュソスの超越力そのものが光源氏の舞を通してこの世に萌し輝き現れてくるさま」(松岡二〇〇五 九〇)がここには見事に表現されている——自然に宿る生命力を体現するディオニュソスは音楽の神でもあり、この点においても楽隊を率いて竜神の如き舞を披露する光源氏の姿はまさにディオニュソス的である。

若宮誕生をめぐる状況における光源氏と同様の立ち位置にある『楡』のエベンもまた、源氏に似て、「郡で一番のダンサー」(『楡』三五九)と評されている。しかし、第三部第一場、子供誕生の祝宴にエベンは参加せずに二階でひとり物思いに沈んでいる。帝と藤壺の面前で青海波を舞う光源氏ほどの大胆不敵さをエベンが持ち合わせていないことが、か

えって悲劇的結果を招くことになるのである。

七. イフライムのダンスと翁舞

第三部第一場、キャボット家では村人たちを招いて子供誕生の祝宴が行なわれる。子供誕生の真相に感じている村人たちが事の真相を巧みに仄めかす度に嘲笑が起る中、バイオリン弾きの演奏に合わせて男女八名の村の若者たちがスクエア・ダンスを始める。この場面でまず注目すべきは、バイオリン弾きが演奏する最初の曲がケルトの「湖の姫」であり、それがアーサー王伝説に登場する湖の姫を想起させる点である。鉄床の嵌った石から剣を見事に引き抜いたことでアーサーは王位に就くものの、ある戦いで剣を折られてしまう。アーサーに二本目の剣としてエクスカリバーを与えるのが湖の姫である。エクスカリバーが並の剣と異なるのは、その剣自体の切れ味の鋭さもさることながら、「鞘はさらに素晴らしく、それを腰に吊るす者は決して傷を負わなかった」ことである(ドハティ 二〇五)。石から抜かれた剣が事物を切断する男性的機能を表すのに対し、鞘は母性的保護機能を表している。霊妙な保護機能をもつ鞘に納められたエクスカリバーは男性性(剛)と女性性(柔)の絶妙な統合を象徴するアイテムであり、アーサーにエクスカリバーを与えた湖の姫に因んだ楽曲は、若い男女の恋仲を育むのにまさにふさわしい。

エクスカリバーは、ヨーロッパの民間信仰において不思議な霊力をも

つと考えられた「胞衣をかぶって生まれた子供」や、ケルト文化において水源に近い場所に祀られた「頭巾をつけた精霊」同様、柔／剛の統合の上に成り立つ世界の根源的生成原理を表す象徴的アイテムである。オニールはハヴロック・エリス (Henry Havlock Ellis, 1859-1939) の著作その他を通じて、このようなヨーロッパ古層の野生の思考を熟知し、さらに言えば、それがユーラシア広域の古層文化に共通することをタオイズム等から直観していたものと思われる^⑩。タオイズムにおいては、「母(玄牝)」もしくは「水」がその根本原理たる「道」のシンボルであり(福永一九九七 二〇)、以下の通り、母と水が象徴する柔弱性が生の第一原理として説かれているからである——「天下莫柔弱於水。而攻堅強者。莫之能勝。(…)弱之勝強。柔之勝剛」(福永二〇〇四 四四一)。男性的な石の神が象徴する剛の精神のみを信奉するイフライムが、このようなケルト／ユーラシア文化の伝統と相容れないことは言うまでもない。楽しく踊る若者たちの輪に割って入り、「お前ら全員、あまりに柔だ!」(『楡』 二六二)と罵ると、「インディアン」の戦いのダンスを一人で踊り、陽気な祝宴の雰囲気をつぶす。

こうやって踊るんだ! オイ! よく見ておけ! 七六歳だが、まだ鋼のように頑丈だ! (….) 私はインディアンだ! お前らが生まれる前に、西部でインディアンたちを殺して、頭の皮を剥いでやった! その時にできた背中への矢の傷を見せてやろうか! 仲間の部族の連中が追いかけて来たが、私に追いつける奴は一人もいなかった!

た。矢が刺さったままの私にな！ 逆に仕返しをしてやったのさ。

目には目を、十倍返しが私のモットーだ！ 『楡』 三六二

インディアン殺害の武勇伝も戦いのダンスも、子供の誕生を祝う宴席にはおよそ不向きであり、罵倒された村人たちが黙ったまま冷やかな敵意の眼差しを向けるのも当然である。この場面で興味深いのは、イフラムが語る殺伐とした内容とは裏腹に、楡の巨木を背景に老齢の彼が踊る舞台上の構図が、天下泰平・国土安穩を寿ぐ翁舞を連想させずにおかないことである¹³。能舞台奥の鏡板に描かれた老松は、そもそも神霊の降りる懸木としての意味合いを持つ。常緑樹であるが故に永遠の生命を象徴する老松を背景とする舞台上に神聖な翁面をつけた能楽師が舞うのが『翁』という特別な演目である。梅原猛によれば、冒頭、仮面をつけずに登場する翁が謡う「とうとうたらりら：」の句は「水の流れ」を暗示し、若い能役者が演じる千歳が続けて謡う「鳴るは滝の水／日は照るとも／絶えずとうたり／常にとうたり」の言葉と響き合う（梅原 一六五）。露払いとして最初に舞う千歳に続き、白い翁面（白色尉）をつけた翁の謡では「万代の池の亀」や「渚の砂」等の水辺の風物が謡われる。翁の謡は、「永遠の生命の源」としての水のイメージを中心とした「自然の讚美であるとともに、生きるものの永遠の命の謳歌」（梅原 一六五、一七六）であり、硬い甲羅をもつ亀が池の水に生かされているように、柔が剛を包摂する世界観が提示されている。白眉となるのは、翁と千歳の退場後、狂言役者が演じる三番叟による激しく荒々しい「揉之段」の

舞である。梅原曰く、それは「ディオニソスの舞」のようにもみえる（梅原 一九三）。最後に黒い翁面（黒式尉）をつけた三番叟が面箱持ちから貫った鈴を持ち、種蒔きと呼ばれる所作を含む豊饒儀礼の意味合いを持つとされる「鈴之段」を舞って仕舞いとなる。金春禅竹が述べる通り、翁とは自然の強度を神格化した「宿神」であり、永遠の普遍的生命（ゾーエー）を体现するのが翁である¹⁴。翁が身に纏う禪の袖が「母の胎内の胎児を包む胞衣の象徴」（中沢 三三二）とされるように、翁もまた母性的保護機能を表す柔の象徴的アイテムを身に着けている。

沖本幸子が論じるように、千歳の舞や揉之段に特徴的な足拍子には、飛び跳ねることによってその場を祓い清め、大地の力を活性化させる意味合いがあったと考えられるが（沖本 七九―八〇）、『楡』においても「湖の姫」の曲に合わせて村の若者たちが踊る中、「壁際に着席した村人たちは足を踏み鳴らし、手拍子をする」（三六〇）。いかにも農村の祝宴にふさわしい陽気な彼らの様子は、大地の豊饒を予祝しているようでもある。しかし、先述の通り、そもそも郡で一番のダンサーで新生児の真の父親たるエベンは二階でひとり燻っている。そして若者たちを蹴散らした後で力任せに踊るイフラムが語るアメリカ先住民殺害の剛腕武勇伝は、柔なるイメージの濃厚な生命謳歌の翁の謡の内容とは対照的であり、イフラムの仏頂面も福々しい微笑を湛えた翁面とはおおよそ異なる¹⁵。祝宴のめでたい雰囲気がようやく回復されるのは、寒々しい気配を拭えないイフラムが退席して若者たちが再び踊り出した後のことである。かくしてキャボット家の面々が不在の中で盛り上がる祝宴の傍らで、一

家の悲劇は急展開する。

八、風に揺れる緑の草木

第三幕第二場、宴席を離れたイフライムは、家の外でエベンと鉢合わせする。岩のような強面を珍しく崩し、「残酷な勝者の笑顔」〔『楡』三六四〕を浮かべたイフライムは、子供誕生のきっかけとなったアビーとの一年ほど前の話を蒸し返し、意気消沈したエベンに追い打ちをかける――「アビーはこう言ったんだ、あんたが死んだら、この農場が自分のものになるように、エベンとは縁を切りたいってな！」〔『楡』三六五〕。イフライムの言葉を真に受けたエベンが俄かにアビーを信じられなくなり、「子供が生まれてこなければよかった！」とさえ願う〔『楡』三六七〕。エベンの誤解が解けないことを悟ったアビーは、すべてをご破算にしてエベンの信頼と愛を取り戻すために、エベンの言葉を真に受けて子供を殺す。事の次第を知ったエベンが、第三部最終第四場、七転八倒の果てに子殺しの罪と罰をアビーと分かち合う決意をする。

エベン…僕も君と同様に有罪だ！ あの子は僕らの罪の子だったのだから。

アビー…（神に挑みかかるように顔を上げて）私はその罪は後悔していない！ 神様に子供を生んだことを許してもらおうとも思わ

ない！〔『楡』三七五〕

印象的なのは、子殺しの罪を自覚するアビーが、子供を生んだことについては後悔の念や罪悪感を抱いていないことである。イフライムとの結婚が当初から打算ずくめであったのに対し、エベンとの関係は子供を生む必要性に迫られて始まったものの、先に引用した「自然には勝てない」というアビーの言葉通り、多分に自然発生的な面もあったからに違いない。保安官に連行されるエベンとアビーが門のところまで美しい日の出の太陽を見上げて「恍惚として、奇妙に超然とした嘘偽りのない様子で」〔三七八〕一瞬立ち止まる場面は、自然に即した生を全うしたという二人の精一杯の信念がアイロニカルに提示されている。

かくしてディオニュソス的な「背後の力」を真の主体としたキャボット家の悲劇は完成する。先のアビーの言葉を敷衍すれば、「自然の勝利」をもって終わるのが彼らの悲劇であり、それが文字通り大地の復讐のドラマの一面を持つことを改めて強調するのが、羨望の眼差しで農場を眺める保安官が語る幕切れの一言である――「素晴らしい農場だな、まったく。これが私のものだったらな！」〔『楡』三七八〕。子供の死の真相を知って自棄を起こしたイフライムは、カリフォルニアのピーターとシミアンに合流するために農場を畳むことを決意し、いったんは牛や馬を野に放したものの、隠しておいた金貨が既になくことを知り、解放した牛たちを連れ戻すために森に向かった――十牛図との関連で言えば、イフライムは再び心牛を探し始める最初の段階に戻ったのである。誰もいなくなったキャボット農場では、保安官の幕切れの台詞が示唆する通り、所有欲に囚われた一族に生じた悲劇をよそに、まるで何事もなかったか

のように生い茂る緑の草木が柔らかい春の風に揺れていることだろう。風に揺れる草木の葉音は、世界の真の主権が自然の内奥にあることを囁いているに違いない⁽¹⁶⁾。

《注》

(1) オニールはかつて息子のユージーン・ジュニアに宛てた手紙に次のように記している——「私や私の作品のことを最もよく説明するのは、私がアイリッシュであるという事実だ」(ボウエン「Bowen」六四)。

『地平』のリングの木同様、『ゴドー』の舞台上の木も、第二幕に突然数枚の葉が生えるものの、第一幕では、ほぼ枯れた様子である。神霊の降りる依り代とおぼしき樹木が枯れている事実は、「神もどき」のゴドーがやって来ない状況を見事に暗示している。なお、神なき時代の人間の実存的状況を表す『ゴドー』の象徴性を継承した作品として、北野武監督の『菊次郎の夏』(一九九九年)を挙げることができる。この作品では、主人公の菊次郎と正男が「天使の鈴」を鳴らして天使の到来を空しく待つ海岸の砂浜に突き刺さった流木が、天使が降りてこない状況を巧みに暗示している。そして『ゴドー』の浮浪者風の二人がゴドーを待ちつつ他愛もない遊びに興じるように、菊次郎と正男も遊ぶ。『菊次郎の夏』が『ゴドー』と異なるのは、菊次郎と正男が思い切り遊ぶことで癒されて元氣を取り戻していく姿が描かれていることである。その違いは、時代の差によるものであると同時に、北野監督が芸能の世界に身を置く芸人でもあり、遊びやエンターテインメントの本質や意義を明確に意識しているために生じるものと思われる。

(2) サン・キョン・リーによれば、オニールはハーンの著作を愛読していた(リー 一四八)。

(3) オニールが『楡』を執筆する時点で、『松風』の大筋はアーネスト・フェノロサ (Ernest Fenolosa, 1853-1908) 及びアーサー・ウェイリー

(Arthur Waley, 1889-1966) 等によって既に英訳されていた。

(4) アメリカ先住民は太古の昔、ユーラシア大陸からベーリング海峡を渡って北米大陸に到着したことが考古学的調査によって既に分かっている。その意味では、本作品におけるアメリカ先住民の主題もまた広義のユーラシア的意匠の一部をなしていると言える。

(5) 一九二四年七月、オリヴァー・セイラー (Oliver Saylor) に宛てた手紙の中で、オニールは『楡』について、「偉大なる神ブラウン」(The Great God Brown, 1925) ほど極端ではないが、「ジョーンズ皇帝」(The Emperor Jones, 1920)、『毛猿』(Hairy Ape, 1921)、『すべての神の子には翼がある』(All God's Chillun Got Wings, 1923) の系譜に属する実験的な作品です」と述べている(ブライアー「Bryer」一八八)。「楡」の実験性とは、主として亡霊劇としての一面と思われる。

(6) 先述のウェイリーの能の英訳書には『山姥』の概要が紹介されている。

(7) オニール後期の作品『詩人氣質』(A Touch of the Poet) に登場するノーラも、夫のコン・メロデーに無償の愛を与え続ける一方で、台所仕事で汚れた格好をした、年齢の割にずっと老けた女性として描かれている。ノーラにも「惜しみなく働く愛」の体現者としての鬼婆/山姥のイメージが与えられているとみなすことができる。

(8) 『地平の彼方』のト書きで「大地の子」(『地平』五七三)と形容されるアンドリュウ・メイオーは、第一幕第一場の冒頭、農場で読書するロバートの本を借りると、「泥で汚さないように注意してくれよ」というロバートに対し、「泥じゃない——素晴らしくきれいな土だ」と即答する(『地平』五七四)。この場面のアンドリュウと比べると、エベンの大地への敬意の欠如は一目瞭然である。

(9) ウェイリーによる『源氏物語』の英訳刊行は一九二五年に始まり、一九三三年に完成するが、オニールは少なくともその一部を所蔵していたことが分かっている(オルソン「Olson」一六六)。また、ウェイリー訳以前には、末松謙澄が第一七帖「絵合」までの抄訳を一八八二年に刊行している。

(10) 『奇妙な幕間狂言』(Strange Interlude, 1927) のニーナも、かかりつけ

の医師エドモンド・ダレルとのあいだにできた子供ゴードンを夫サムの子供として育てるが、『楡』の場合同様、ここにも『源氏物語』の影響が感じられる。さらに、ゴードンを育て上げたニーナがマーズデンとの脱性化された余生を最後に選ぶ結末は、藤壺の出家を連想させる。

(11) 詳細は、中沢『精霊の王』第四章「ユーラシアの精霊」を参照。なお、松本人志監督『さや侍』(二〇一一年)も、エクスカリバーと同様の刀剣／鞘の相補的象徴性をモチーフにしている。映画の冒頭、ある出来事をきっかけに刀を捨てて戦うことを拒んだ主人公の野見勘十郎は鞘だけを腰に差し、幼い娘と放浪の旅の途上にある。「ある出来事」とは妻の死に関わりがあるに違いなく、母親代わりとなって娘の成長を見守ろうとする野見の秘めたる決意を暗示するのが、母性的保護機能を象徴する鞘である。脱藩の科で課された死罪を逃れるために野見に与えられる課題が、母を亡くして笑わなくなった若君を笑わせることであるのも、野見のジェンダー横断的母性が試されていることを暗示している。文字通り命懸けで「笑い」の難題に取り組む丸腰の野見が見せるのは、真剣を持たない真剣勝負である。その姿には、結婚して幼い娘を授かった松本の親としての心境と芸人魂の双方が同時に反映されているように思われる。

(12) 例えば、オニールの代表作『夜への長い旅路』(*Long Day's Journey Into Night*, 1956)にもタオイスムの意匠が明らかである。詳細は、参考文献リスト中の拙論を参照。

(13) ポストン美術館は二〇世紀初頭には既に数多くの能面を所蔵していたが、そのコレクションの中には白式尉と黒式尉の二種類の翁面も含まれていた(辻 一〇三頁)。仮面愛好家のオニールが観た可能性は十分に考えられる。また、オニールと親交の深かったケネス・マクゴワン (Kenneth McGowan) が一九三三年に出版した『仮面と魔神』(*Masks and Demons*)には、田楽・能の仮面数点が紹介され、日本の伝統芸能の起源が農耕儀礼等における神的舞踊にあることが解説されている。なお、『偉大なる神ブラウン』の登場人物たちが舞台上で仮面を着けたり外したりする奇抜な発想も『翁』がヒントになったのではないかと思われる。

(14) 梅原猛との対談の中で、松岡心平は「ギリシア人が考えていたゾーエーという永遠の生命がディオニソスの祭りの中で噴き出してくる、それを芸能にしたのが能だと思う」と述べている(梅原&松岡 二六〇)。

(15) 『ラザロは笑った』(*Lazarus Laughed*, 1926)の主人公の笑顔には、翁面や仏像の微笑に通じる思想的・哲学的内容が含まれていると思われるが、これについては稿を改めて論じたい。

(16) 本稿は、二〇二二年八月に開催された日本アメリカ演劇学会第一一回大会における口頭発表を文字化したものである。

参考文献

- Bogard, Travis. *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Bowen, Crosswell. "The Black Irishman." *O'Neill and His Plays: Four decades of Criticism*. Ed. Oscar Cargill et al. New York: New York University Press, 1961, 64-84.
- Bryer, Jackson R. and Travis Bogard, Ed. *Selected Letters of Eugene O'Neill*. New York: Limeight Editions, 1994.
- Bruchac, Joseph, Ed. *Native Wisdom*. New York: Harper San Francisco, 1995.
- Fenollosa, Ernest and Ezra Pound. *The Noh Theatre of Japan*. New York, Dover Publishing, Inc. 2004.
- Hearn, Lafcadio. *Kwaidan: Tales of Japan's Ghostly Past*. Kawaguchi-shi: Japanime, 2008.
- Hawthorne, Nathaniel. "The Man of Adamant — An Apologue." *Tales and Sketches*. New York: The Library of America, 1982, 421-428.
- Macgowan, Kenneth and Herman Rosse. *Masks and Demons*. London: Martin Hopkinson & Company, 1923.
- Nietzsche, Friedrich W. *The Birth of Tragedy and Other Writings*. Ed.

Raymond Geuss and Ronald Speirs. Trans. Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Olson, Sarah M. *Historic Furnishings Report: Eugene O'Neill National Historic Site, California*. Denver: Denver Service Center, 1983.

O'Neill, Eugene. *Beyond the Horizon. Complete Plays 1913-1920*. New York: The Library of America, 1988, 571-654.

———. *Desire Under the Elms. Complete Plays 1920-1931*. New York: The Library of America, 1988, 317-378.

上田閑照・柳田聖山『十牛図——自己の現象学』ちくま学芸文庫、一九九二年。

梅原猛『うつぼ舟I——翁と河勝』角川学芸出版、二〇〇九年。

梅原猛・松岡心平『神仏のしづめ』角川学芸出版、二〇〇九年。

大森裕二『夜への長い旅路』——闇の彷徨が意味するもの『語り』の諸相——演劇・小説・文化とナラティブ』中央大学出版部、二〇〇九年。

沖本幸子『白拍子・乱拍子から読み解く『翁』の古態』翁プロジェクト編集チーム『翁の本』凸版印刷、二〇二〇年、七六—八一頁。

長田光展『アメリカ演劇と「再生」』中央大学出版部、二〇〇四年。

北野武『菊次郎の夏』(DVD)、バンダイビジュアル、二〇〇七年。

小泉八雲『神々の国の首都』講談社学術文庫、一九九〇年。

作者不詳『翁』、『能を読む①翁と観阿弥——能の誕生』角川学芸出版、二〇一三年、二一—二八。

杉原梨江子『古代ケルト 聖なる樹の教え』「キンドル版」実業之日本社、二〇一五年。

鈴木大拙『鈴木大拙全集』第一巻、岩波書店、一九七〇年。

——『真宗入門』佐藤平訳、春秋社、一九八三年。

——『無量光・名号英文対訳』ノンブル社、二〇一五年。

世阿弥「松風」、『能を読む①翁と観阿弥——能の誕生』角川学芸出版、二〇一三年、二五七—二七二頁。

——「山姥」、『能を読む②世阿弥——神と修羅と恋』角川学芸出版、二〇一四年、四二〇—四三七頁。

成恵卿『西洋の夢幻能』河出書房新社、一九九九年。

辻惟雄他『ボストン美術館総合調査図録』第二巻図版編、中央公論美術出版、二〇一二年。

鶴岡真弓『ケルト再生の思想——ハロウィンからの生命循環』ちくま新書、二〇一七年。

中沢新一『精霊の王』講談社、二〇〇三年。

福永光司『タイイズムの風——アジアの精神世界』人文書院、一九九七年。

——『老子』朝日新聞社、二〇〇四年。

松岡心平『能——中世からの響き』角川書店、一九九九年。

——『源氏物語を読む金春禅竹』『Z E A M I——中世の芸術と文化』第三号、二〇〇五年、八八—一〇二。

松本人志『さや侍』(DVD) よしもとアール・アンド・シー、二〇一一年。

三田村雅子『青海波再演——「記憶」の中の源氏物語』『源氏研究』五号、二〇〇〇年、三〇—五四頁。

武藤脩二『一九二〇年代アメリカ文学——漂流の軌跡』一九九三年、研究社出版。

紫式部『源氏物語』第二巻、角川ソフィア文庫、二〇二二年。

シートン、アーネスト『レッドマンのこころ』近藤千雄訳、北沢図書出版、一九九三年。

シュトルル、ヴォルフディーター『ケルトの植物』手塚千史・高橋紀子訳、ヴィーゼ出版、二〇一二年。

ドハティ、マーティン・J『図説アーサー王と円卓の騎士——その歴史と伝説』伊藤はるみ訳、原書房、二〇一七年。

ピクマル、ミッシェル編『インディアン言葉』中沢新一訳、紀伊国屋書店、一九九六年。

ブロス、ジャック『世界樹木神話』藤井史郎、他訳、八坂書房、二〇〇八年。

リー、サン・キョン『日米演劇の出合い』田中徳一訳、新読書社、二〇〇四年。

(原稿受付 二〇二三年六月六日)