

Brian Friel の *Dancing at Lughnasa* における女の世界
——ダンスが表象するもの

山田 久美子

I

Irish dramatists writing today have to contend not only with contemporary criticism and current theatrical taste but frequently also with the giant spectres of past dramatic literature in Ireland . . .¹

アルフ・ダントナス (Uif Dantanus) が上記のように述べているが、アイルランドの劇作家たちは、近代化された現代社会とアイルランド演劇の伝統のはざまに、アイルランド人としてのアイデンティティを求めて続けてきた。そのテーマは、19世紀末以降のアイルランド演劇の重要な特徴である。しかし、アイルランド人としてのアイデンティティを求めてきた劇作家たちは、すべてと言っても過言ではないくらい男性作家とされている。これに対し、アイルランドの女性劇作家を研究し、支持するアンナ・マクマラン (Anna McMullan) は次のように主張する。

. . . the dominant image of Irish theatre remains that of a male-authored literary drama—from the texts of Yeats, Synge and O'Casey to the work of the present generation, which includes Brian Friel, Thomas Murphy and Frank McGuinness.²

女性劇作家は、1898年にアイルランドのナショナル・シアターの創設者の一人であるグレゴリー夫人 (Lady Gregory, 1852-1932) 以外、批評家たちに取り上げられることなく、男性劇作家の活躍が顕著であることもアイルランド演劇の特徴として挙げられる。これは、社会で活躍するのが男性であることと、マクマランが指摘するように、特にアイルランドの社

会が、父権制的価値観に基づいていることを示している。

しかしながら、アイルランドの男性劇作家たちは、W. B. イェイツ (William Butler Yeats, 1865—1939) 以来、社会の制約の中で生きる女性たちに共感を持ちながら、アイルランド独自の女性像を作り上げてきた。アイルランド演劇における伝統的女性像を挙げるとすれば、Mother IrelandとVirgin Mary像である。たとえば、Mother Irelandのイメージとしては、イェイツの*Cathleen ni Houlihan* (1902) のアイルランドの象徴となる老婆、Virgin Mary のイメージとしては、バーナード・ショー (George Bernard Shaw, 1856—1950) の*Candida* (1895) のカンディダのような女性像がある。それらの女性像は、19世紀のアイルランド・カトリック教会における理想の女性像でもあった。だが一方、ケルト神話のデアドラ伝説を劇化したイェイツやシングの*Deirdre*のデアドラような「宿命の女」のイメージの女性像がある。しかし、デアドラは異教の女性であり、³ キリスト教社会からは受け入れられない女性像なのである。

イェイツ、J. M. シング (John Millington Synge, 1865—1939)、ショーン・オケイシー (Sean O'Casey, 1880—1964) に継ぐ劇作家として注目されている北アイルランド出身の現代作家ブライアン・フリール (Brian Friel, 1929—) も、*Dancing at Lughnasa* (1990) で、アイルランドの厳しい現実生きる女性たちに目を向けた。1991年、ロンドンでオリピエ賞を、1992年には大賞を含め3部門のトニー賞を受賞したこの作品は、フリールの代表作になり、登場するマンディー家の姉妹はアイルランドの伝統的女性像として、演劇史上、強烈な印象を残すことは間違いない。

作品の舞台は、1936年8月上旬、ルーナサの祭りの頃。アイルランドのドネゴール州のバリーベッグの田舎で、ラジオを手に入れ興奮する5人の姉妹の様子を中心に、7歳のマイケル、マイケルの伯父で5人の姉妹の兄であるジャック神父、時折、この家を訪ねて来る、結婚はしていないがマイケルの父であるジェリーによって、ドラマは繰り広げられる。そして、この劇は、青年となったマイケルが物語の語り手として、1936年の過去を追想する形式で描かれている。1930年代の貧しい5人の姉妹

の、決して幸福とは言えない世界を写實的に描きながらも、作品全体は叙情的であり幻想的なイメージを持つ。それは、作品に現われるダンスのイメージが、厳しい現実を離れ、姉妹の内面的現実と幻想へと導くことによる。

リチャード・パイン(Richard Pine)は次のようにフリールの*Dancing at Lughnasa* のダンスについて解説する。

In *Dancing at Lughnasa* he (Friel) employs the metaphorical dance as a means of bringing onto the stage emotions that cannot be expressed in words—elemental, chthonic madness and gaiety, a hovering . . . above the mundane and its vocabulary —as a potential resolution of the problem of translation.⁴

フリールは、この「感情表現の手段」として、同劇中で5人の姉妹のアイリッシュ・ダンス、クリスとジェリーの優雅な社交ダンス、ジャック神父のアフリカの儀式的なダンスなどを用いた。しかし、中心になるのは、5人の姉妹の台所でのダンスであり、この台所のダンスは、女性の内面的世界を描く1つの手段であると考えられる。また、姉妹の生活の一部であるかのように自然に始められるダンスは、女性の内的世界の現実と幻想のずれをも提示しているように思われる。しかし、巧妙な劇構造自体には、私たちの世界を共感と共に描くだけに終らせていないのではないかと感じさせるものがある。そこで、作品全体に対してダンスの持つ意味と構造的特色を分析することにより、アイルランドの男性劇作家であるフリールの視点からの女性像と、アイルランド人としてのアイデンティティーの探求のテーマとの関係を考察したい。

II

Dancing at Lughnasa が「女性の劇」であることは舞台背景によって提示されている。劇の場面は、二幕通してアイルランドの田舎の質素な家

の台所であり、飾ってある花やカーテンが女性の存在を表している。この設定は女性の世界を暗示する。なぜなら、台所は女性の領域であり、社会から締め出された女性の位置を象徴するからである。男性不在のなかで、40歳になる長女のケイトだけがこの家の給料の稼ぎ手である。彼女はカトリックとしてのモラルをこの家に吹き込み、家庭の長として緊張感を保っている。アグネスとローズは編み物の内職をしている。ローズは少し頭が足りないため、姉妹がかばいあっている。次女のマギーは家事を中心に行ない、クリスはマイケルの母でシングル・マザーという設定である。いずれも未婚であり、「一家の恥」⁵ であるシングル・マザーを肯定するかのように全員でマイケルの面倒をみながら助け合い、生活している。女ばかりの家族の中で協力して暮らしているが、内面的不満は隠すことができない。例えばアグネスはケイトに言う。

I wash every stitch of clothes you wear. I polish your shoes. I make your bed. We both do — Rose and I. Paint the house. Sweep the chimney. Cut the grass. Save the turf. What you have here, Kate, are two unpaid servants. (24)

このアグネスの不満は家事に対する女性の一般的な不満と共通であり、マクマランの主張はそれを証明する。

Irish women come under pressure from both Catholic and Protestant ideologies to retain the domestic role as their primary function. . . . Whether Catholic or Loyalist, the role of the woman is to serve and to suffer. While her image is sublimated, her voice is suppressed.⁶

アイルランドでは、宗教的な条件も加わり、女性であることがいかに抑圧の対象になっているかということが明示されている。しかも、この劇の姉妹は、ケイト以外は社会との関わりを持たず、アイルランド社会の歪みの

中に生きる者たちであり、家の中だけが貧しい彼女たちの生きる場である。劇の場面は全て彼女たちの領域の台所であるため、一見、貧しいながらも明るく生活をしているように見える。しかし、彼女たちの会話の裏には、家庭に閉じ込められた生活への不満、その他、男性不在に対する不満、世の中の矛盾への怒りが隠されている。

未婚女性の男性不在に対する欲求不満は、姉妹がマイケルの父ジェリーを否定しながらも、彼が来るとわかると、それぞれあわてて髪をとかしたり鏡を見たりする場面から明らかになる。また、彼女たちの会話の中には男性の話題がたびたび登場する。

ROSE: You wanted to see Austin Morgan!

KATE: Every field along the road—they're all out at the hay and the corn.

ROSE: Because you have a notion of that aul Austin Morgan!

KATE: Going to be a good harvest by the look of it.

ROSE: I know you have! She's blushing! Look! Isn't she blushing? (10)

これは、30代、40代という年齢とは無関係な、未婚女性の男性への意識の表出である。他方、世の中の矛盾に対する怒りは、マギーの16歳のダンス・コンテストの思い出の語りから想像できる。8月の初め、「ミリタリー・トゥー・ステップ」の競技で、マギーとティミー、ブライアンとバーニー、アードストロウの地元の二人の3組が残った。その中でも、ブライアンとバーニーの踊りはすばらしく、みんながうっとり見とれていたとマギーは過去を振り返りながら語る。語りながら当時の出来事に対する怒りが次のように甦ってくるのである。

And when the judges announced the winners—they were probably blind drunk—naturally the local couple came first; and Timmy and myself came second; and Brian and Bernie came third. . . .

She was right to be angry, Bernie. I know it wasn't fair—it wasn't

fair at all. I mean they must have been blind drunk, those judges, whoever they were. . . (20)

この言葉の後に、マギーは怒りを内面へ押し込めるかのように黙るのである。マギーの不満は社会の矛盾としての意識であり、ここでの「不公平だ」との言葉の繰り返しの烈しさから、彼女はこの不満を16歳の時から心の中に持ち続けてきたことがわかる。

しかし、そのような彼女たちの満足ではない生活の中に、マルコーニのラジオが入ることによって、音楽とダンスが持ち込まれることになる。マイケルは、「マルコーニのヴードゥー的魔術が、あのやさしく分別ある伯母たちを狂わせ、金切り声でわめく見知らぬ人に変えた」(2)と語るが、劇の所々に折り込まれる歌とダンスの中で、最も重要な場面は、ラジオから聞こえてくるアイリッシュ・ミュージックのリズムに合わせ、姉妹がなりふりかまわず踊る場面である。初め、マギーが「白塗りの顔で、狂おしく、憑かれたように」(21)踊り、姉妹たちが次々加わっていく。最後には、「いい年をした女がダンスなんて?とんでもない、収穫祭のダンスなんて」(13)と言っていたケイトまでも、「我を忘れ、他が眼中に入らないかのように」(21)狂おしく踊るのである。

彼女たちのダンスは、抑えていた感情を吐き出すような、理性を忘れ解放感に浸る激情的なダンスなのである。キャサリン・ワース(Katherine Worth)が "'dervish' dance to ceili music"⁷と表現し、クリストファー・マレー(Christopher Murray)が"Dionysiac dance"⁸と指摘するように、彼女たちのダンスは洗練されたものではなく、人間存在の自然の欲求からくるものである。

次の引用は『演劇百科大辞典』「舞踊」からのものだが、ダンスが人間の自然の欲求であることを説明する。

原始時代にあってはあらゆる民族、あらゆる土地において舞踊は人類の生活の一部であった。人類の生活に伴う欲求や、生存に脅威を与える圧力、すなわち自然とのたたかい、他種

族との闘争などに際し、祈祷の舞踊や防衛の舞踊、また収穫に対する感謝の舞踊から恋愛・婚姻の舞踊など、生活のあらゆる面に舞踊的表現が伴った。⁹

アイルランドにおいてこの種のダンスは古代ケルトの神ルーを祭る収穫祭のダンス、ルーナサのダンスである。ルーナサの祭りは、ケイトが、村中の人々が収穫祭のダンスや着ていく服の話題でおかしくなっていると言う通り、刺激のない田舎での生活の楽しみであると同時に、感情のはげ口でもある。それは、異教の神の信仰からキリスト教の普及に至るまでの間にアイルランド社会に加えられた様々な規制が大きな原因であると考えられる。つまり、古代ケルトの母権制社会から父権制社会への移行による女性への抑圧、ダンスなどの娯楽の禁止、本能の抑圧などの価値観の変化が、一層貧しい人々の心を抑圧したからである。¹⁰ そこでフリールの作り上げた貧しい家庭の女性たちのダンスは、ルーナサの祭りの時期と重なり、抑圧された心や欲望のはげ口として、解放を求める姉妹たちの唯一の内的世界となる。さらに、5人の姉妹のダンスは、イエイツの詩、"A Crazy Girl" (1936)、"Sweet Dancer" (1937)や劇、*The Resurrection* (1927) に用いられる熱狂的で無我の境地であるディオニソス的なダンス、そして特にオケイシーの*Nannie's Night Out* (1924)や*Within the Gates* (1933)の生の喜びと楽しみをあらわすキリスト教社会からはみだした女性の精神的解放のダンスと、共通するものがある。つまり、女性だけの台所でのダンスは、父権制社会の現実から離脱する母権制社会という異教世界の幻想であるかもしれないのである。

第二のダンスシーンとしては、クリストと、訪ねてきたマイケルの父親にあたるジェリーとの優雅なダンスがある。このダンスが象徴するものは2人の愛である。2回目の訪問でのダンスを次のようにマイケルは描写する。

And although my mother and he didn't go through a convention form of marriage, once more they danced together, witnessed by the unseen

sisters. And this time it was a dance without music; just there, in ritual circles round and round that square and then down the lane and back up again; slowly, formally, with easy deliberation. My mother with her head thrown back, her eyes closed, her mouth slightly open. My father holding her just that little distance away from him so that he could regard her upturned face. No singing, no melody, no words. Only the swish and whisper of their feet across the grass. (42)

2人のこのダンスの世界は幻想である。クリスには、これは単なる幻想であることが理解できている。ジェリーが「結婚しよう」と言う時、クリスは拒否する。結婚への憧れはあっても、ジェリーの浮ついた性格は変わってはいない、結婚したからといって幸福にはなれない、口先だけの言葉にだまされないという自己防衛の気持ちが働くからである。また、アグネスが密かにジェリーに心を寄せていることも、アグネスとジェリーのダンスに象徴されている。ジェリーを身勝手に無責任な男であると理解している姉妹たちは、彼のことを良く言うことはない。しかし、その一方で、彼との華麗なダンスを見守ると同時に、憧憬の思いで眺めるのである。

さらに重要なのが、ジャック神父が語るアフリカの儀式的ダンスである。ジャック神父は、ちょうどその夏、アフリカのハンセン氏病療養所勤務から戻ってきた。英国の従軍司祭としての勤務だった彼は、アフリカの宗教や儀式を知る間に、キリスト教から離れ、土着化してしまったのである。そのため、解職になり、帰国してもアフリカのことを話す以外、興味を示さない。現実のアイランドでは、彼は生きていながら生の喜びを見出すことができず、外見は恍惚状態である。キリスト教社会においては、そうなるに隔離された狂人でしかない。ジャック神父は女たち以上に、異教の世界にしか生を見いださないのである。ジャック神父の内的世界は木片を打ち合わせ踊る場面に表出される。

Jack begins to shuffle—dance in time to his tattoo—his body slightly bent over, his eyes on the ground, his feet moving rhythmically. And

as he dances—shuffles, he mutters—sings—makes occasional sounds that are incomprehensible and almost inaudible. (42)

宗教と世俗の区別がなく、心豊かなアフリカの文化に魅せられたジャック神父も、このダンスで女性たちと同じように心の解放を表しているのである。ジャック神父が、生き生きとするのは、アフリカの収穫祭のダンスについて語る時である。ここでルーナサの祭りとはジャック神父が語る儀式的なアフリカの収穫祭は、共通の異教の世界であることから、キリスト教対異教の図式を想起させる。しかし、それは、カトリックのアイランドにおいては現実から離れた世界となる。従って、劇中でアフリカのダンスが果たす機能は、ルーナサの祭りを異教として強調することであり、ジャック神父の言葉や行動は、姉妹の内面と重複し、彼女たちの精神の断片を思わせる多次的効果を持つ。

このアフリカのダンスの意義に重ねて、ジャック神父がキリスト教社会とは異なる価値観を示す場面がある。それは、私生児であるマイケルの存在をジャック神父がアフリカの価値観から肯定するところである。ケイトは、私生児はここでは普通ではないと言う。確かに1937年のConstitutionではキリスト教義が強化された。「未婚の母や夫と別居している女性は、社会福祉の援助がない (Single mothers and women living apart from their husbands had no right to social welfare. . .)」¹¹ しかし、敬虔なキリスト教徒であってもケイトはマイケルに愛情を示し、ジャックをいたわる。それは、キリスト教徒である前に、人間的な愛情を持っていることの証明である。従って、この家族は、貧しく決して心豊かではないが、愛情で繋がっているとはいえるのではないだろうか。

以上述べてきたことから、*Dancing at Lughnasa* のダンスは、3種類のダンスが重なり、異教とキリスト教のはざまで、社会から抑圧された者の、人間としての感情の解放を提示することが確認された。姉妹全員で踊るダンスはそれぞれの女性の感情の解放の世界であり、劇に登場する3つのダンスは、それぞれの登場人物の魂を探求するものといえる。

しかしながら、構造面から考察すると、劇は女の世界を描いて終わっていないのではないだろうか。この劇の主人公は、語り手であるマイケルであり、この劇自体がマイケルの追想によるものであることが、重要な点である。劇の最初と最後の場面でのタブローは、マイケルの追想、つまり記憶により、「ある心理状態を表情に富む静止の中に石化した」ようなものである。¹² さらに、追想劇には子供の頃のマイケルは登場しない。声だけでマイケルは登場し、子供のマイケルが登場しているかのように劇は進行するのである。しかもそれは子供の声ではなく、現在の語り手の声で返答するのである。これは、マイケルが子供であった自分自身を振り返ってはいないことの証明ではないか。つまり大人になったマイケルが伯母たちの記憶を蘇らせ、大人の目で彼女たちを眺めているのである。従って、それは、過去の追想であっても、マイケルの現在の内面的現実によるものである。

III

では、過去を振り返るマイケルの内面的現実とは何か。この問題を考えるには、まず第一に、マイケルと伯母たちとの関係を見る必要がある。マイケルは5人の姉妹に可愛がられ、育てられた。7才のマイケルは女の世界の中の「母の息子」であった。つまり、家庭の中、即ち男性不在の母権制社会の中で育ったのである。マイケルが作っている風は、伯母たちから「こわい顔」といわれるが、異教のシンボルを暗示すると同時に、糸に繋がれた彼自身を示している。風が上がることは、女性たちと共にいる現実の状況から飛び立つこと、つまり何人もの母からのマイケルの脱出を表しているように思われる。息子は「母親の手の届かない世界に出ていく時、一人の人間になるチャンスを与えられる」¹³のである。マイケルは、最後の場面で「自分が出て行く番がめぐってきた時、喜んで逃げ出した」(71)と語る。それは、母の役割をする伯母たちからの逃避、貧しさからの逃避であると考えられ、男としてのマイケルの越えなければならない成長段階の1つである。また、マイケルの成長に貢献するのは、頼りないが、たび

たび顔を出す父ジェリーの、男としての存在である。ジャック神父とジェリーがアフリカの儀式にのっとり帽子を交換する男同志の儀式のような場面は、マイケルの男の世界への入口を暗示しているかのように思える。さらに、大人になったマイケルの語りの中での母への思いは、主観的でないことに気づかされる。大人になったマイケルは、父と母の様子を客観的に述べ、シングル・マザーである母クリスを1人の女性として捕えているのである。また、マイケルの言葉によって描かれるクリス像は、観客にVirgin Maryのような純粋なイメージを与える。従って、伯母たちと母クリスは、先述したアイルランドのMother IrelandとVirgin Maryのイメージを持つ伝統的な女性像なのではないだろうか。

第二にマイケルの内面的現実とは、異教、儀式的なものに対する思いである。劇の最初に、マイケルは「1936年の夏を思い浮かべると、2つの異なる記憶が蘇ってくる」(1)と語る。2つの記憶とは、ラジオが手に入り、伯母たちの興奮した様子とダンスと、帰国してふらふら歩き回るジャック神父の様子である。どちらも夏のルーナサの祭りの頃の出来事としてマイケルの心に印象づけられたものである。この語りは、マイケルが異教のダンスや儀式を否定しているということを示しているわけではない。それは、マイケルの語りの時間的順序を考えると納得できる。この田舎町にも産業革命の波が押し寄せ、姉妹の内職がなくなり、姉妹離散が暗示された場面の途中に、マイケルの語りが入る。その語りは、アグネスとローズがロンドンで悲惨な生活の末亡くなったこと、ジャック神父が1年後のルーナサの祭りの前夜に死に、父ジェリーは別の場所で家庭を持ち、3人の子供に看病され亡くなったことなどの、この家族にとっては悲劇的な結果になった25年後を提示する。そして、マイケルのこの語りの後に、劇は1936年の前場面から続き、最後の場面のタブローは金色の光に照らし出されるのである。

最終的な劇のイメージとして残るのは悲劇的な結末ではない。マイケルにとって「実際に起こったことよりも現実性をおび、すべてが実在であると同時に、幻想的な」(71)ルーナサの祭りの頃の思い出である。つまり、1936年の異教のルーナサの祭りの出来事は、一家の悲劇を語るものと

いうのではなく、マイケルのアイルランド人としてのアイデンティティとルーツの探求、そして一つの儀式の様なものであるのだ。この思い出を語ることは、マイケルの自己との対話を意味し、その対話は「言葉は存在しない」ダンスに投影される。マイケルは語る。

When I remember it [the summer of 1936], I think of it as dancing. Dancing with eyes half closed because to open them would break the spell. Dancing as if language had surrendered to movement—as if this ritual, this wordless ceremony, was now the way to speak, to whisper private and sacred things, to be in touch with some otherness. Dancing as if the very heart of life and all its hopes might be found in those assuaging notes and those hushed rhythms and in those silent and hypnotic movements. Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary. . . (71)

つまり、1936年の追想は、フリールの自己投影でもある語り手マイケルの感情表現であり、そして、言葉以上に真実を語るのがダンスなのである。ジョー・ドゥリング (Joe Dowling) はフリールと他の現代劇作家と比較して次のように述べている。

While many contemporary writers eschew the use of narrative and find contact with their audience by use of disconnected images and intense physical activity, Friel has never abandoned the central role as storyteller. His methods of telling the story may change with each new work, but the starting point is always rooted in a naturalistic reality.¹⁴

語り手マイケルが、フリール自身であることが明らかならば、フリールが、女性の世界を通してテーマを求めていることになる。それはフィンタン・オトゥール (Fintan O'Toole) が述べるように、歴史的事実を語るのではなく、「過去の崩壊」と「永久に停止した記憶の現在」であり、"a personal time" と "the time of our lives" を求めているからであ

る。¹⁵

女たちの世界はアイルランドの現実を語り、彼女たちのダンスは内面的現実と幻想を語る。しかし、女の領域から脱出することができなかった女性たちにとって、ダンスという幻想の世界は虚構の世界を意味し、必ずしも女性の声の反映ではない。それはこの劇の主体がマイケルであるからだ。マイケルにとって女たちの世界は現実であり心の古里でもあり、切っても切れない1つのつながりである。それは過去と現在のつながりかもしれない。

従って、劇全体の表明は、アイルランドの貧しい女性たちの世界であるが、劇の構造上は、女たちの世界を媒介に、男性であるマイケルが主観的に描く世界であると考えられる。マイケルの伯母たちや母の思い出、つまり、写実的ではあるが愛と郷愁を包含して描かれた女の世界は、マイケルにとってのルーナサのダンスとなって、アイルランド人の魂、生きる証を表すのである。このテーマ自体は、フリールが創作したバリーベッグという架空の地名を用いたことで共通する *Translations* (1980)、*Making History* (1988) にも見られるが、この劇でアイルランドの伝統的女性像を描いたことが、アイルランドの男性作家としてのフリールの原点を表しているように思われる。なぜなら、もし現代の女性劇作家が創作するならば、直接的な声で語り、伝統的な女性像は描かないであろう。このことに関してマクマラン が男性作家との対比を試み、次のように分析する。

... women are challenging the canon, both through their involvement in non-traditional forms of theatre, and through the emergence of a small but growing number of prominent individual writers.¹⁶

女性劇作家と異なり、アイルランドの男性劇作家が描く女性像という点において、イエイツ以来の伝統は、フリールにおいても変化していないのかもしれない。伝統的な女性像としての女の世界を描くこと、それは、男性劇作家フリールの女性への共感と憧憬であると同時に、あるいはそれ以上に、*Mother Ireland* に生まれたフリール自身のアイデンティティの探求

であると言えるのではないだろうか。

※ 本稿は日本英文学会中部地方支部第46回大会（1994年10月1日、静岡精華短期大学）での口頭発表に加筆修正したものである。

注

- 1 Ulf Dantanus, *Brian Friel: A Study* (London: Faber and Faber, 1988), 1.
- 2 Anna McMullan, "Irish Women Playwrights since 1958", in *British and Irish Women Dramatists since 1958*, ed. Trevor R. Griffiths and Margaret Llewellyn-Jones (Buckingham: Open University Press, 1993), 110.
- 3 Andrew Parkin, "Women in the Plays of W. B. Yeats", in *Woman in Irish Legend, Life and Literature*, ed. S. F. Gallagher (Bucks: Colin Smythe, 1983), 47.
- 4 Richard Pine, *Brian Friel and Ireland's Drama* (London: Routledge, 1990), 198-199.
- 5 Brian Friel, *Dancing at Lughnasa* (London: Faber and Faber, 1990), 9. この作品からの引用及び作品への言及は、すべてこの版に基づくものとし、以後、引用箇所は、括弧によって頁数を示す。
- 6 McMullan, 111.
- 7 Katharine Worth, "Translations of History: Story-telling in Brian Friel's Theatre" in *British & Irish Drama since 1960*, ed. James Acheson (New York: St. Martin's, 1993), 86.
- 8 Christopher Murray, "Friel's 'Emblems of Adversity' and the Yeatsian Example", in *The Achievement of Brian Friel*, ed. Alan Peacock (Bucks: Colin Smythe, 1993), 89.
- 9 『演劇百科大辞典』第3巻（平凡社, 1960), 80.
- 10 古代ケルトは Mother-goddess を初め、女神崇拝する母権制社会であり、その文化は自由な精神に基づいていた。しかし、セント・パトリックによるキリスト教布教以来、異教とカトリックの共存する社会からカトリック社会への変化が父権制社会へと導いた。それに伴い、女性の役割は規制されることになる。19世紀、アイルランド・カトリック教会は、娯楽の禁止、出版物の検閲などさらに厳しく社会のモラルを作り上げていった。

Cf. Jenny Beale, *Women in Ireland Voice of Change* (London: Macmillan, 1986). Mary Condren, *The Serpent and the Goddess: Women, Religion and Power in Celtic Ireland* (San Francisco: Harper & Row, 1989). Barbara G Walker, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* (New York: Harper

- Cleins, 1983). Miranda J. Green, *Dictionary of Celtic Myth and Legend* (London: Thames and Hudson, 1992). Pierre Brunel ed., *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* (London: Routledge, 1992). プロインシャス・マッカーナ著、松田幸雄訳「ケルト神話」(青土社, 1991)。フランク・ディレイニー著、鶴岡真弓監修、森野聡子訳「ケルト…生きている神話」(創元社, 1986)。
- 11 McMullan, 111.
 - 12 オリヴァ・タブリン著、岩谷智・太田耕人訳「ギリシャ悲劇を上演する」(リプロボート, 1991), 183. 原書は、Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action* (London: Methuen, 1978)である。
 - 13 アドリエンヌ・リッチ著、高橋茅香子訳「女から生まれる」(晶文社, 1990), 288. 第8章で、リッチは母と息子の関係の特殊性について論じている。原書は、Adrienne Rich, *Of Woman Born* (1976; New York: W. W. Norton, 1986)である。
 - 14 Joe Dowling, "Staging Friel", in *The Achievement*, 187.
 - 15 Fintan O'Toole, "Making Time: From *Making History* to *Dancing at Lughnasa*" in *The Achievement*, 202. O'Tooleは「フリールがもしシェイクスピアだったら *Making History*と*Dancing at Lughnasa*はソネットであったであろう」と述べた上で、
"And to read them as history plays rather than sonnets is to misread them. Brian Friel does not write history plays, but plays that mock history. He looks for a time that is outside history, a personal time, the time of our lives." と主張している。
 - 16 McMullan, 110.