

# 近代劇におけるメタ・パフォーマンス

——『人形の家』と『令嬢ジュリー』の場合——

石 塚 浩 司\*

## 1

パフォーマンス・アーツと称する一部の「演劇」をのぞけば、一般に伝統的な演劇は、役者がなんらかの役柄を、すなわち登場人物を演じることによって成立するのが常であるといえる。だが、そのようにして演じられる舞台上の人物が、多かれ少なかれ、さらに演技をしていることが多い。実際、演劇史上、演技する登場人物の登場は、それ自体、別に目新しいことではない。父を殺害し、母と床をともした犯人を捜すオエディプス王は、ほぼその犯人がほかならぬ自分であることを突き止めながらも、その後しばらくはテーバイの王を演じ続けなければならなかった。シェイクスピア戯曲には、喜劇と悲劇とを問わず、この種の登場人物が数多く登場する。なかでも、亡父の復讐の機をうかがいながら、自らの真意を隠蔽するために意識的に狂気を演じ続けていたハムレットの例はあまりにも有名である。それはとりもなおさず、社会生活全般にわたる日常的な人間の行動様式を劇場の演技という視座から分析的に考察し、人間存在の本質を演技にあるとしたゴッフマンが、実社会に見てとった存在状況でもあれば<sup>1)</sup>、スティーブン・グリーンブラットがトマス・モアの実人生に見てとった演技でもある<sup>2)</sup>。

だが、演劇という虚構の登場人物に演技、ないしはパフォーマンス<sup>3)</sup>を見

---

\* 本学文学部

キーワード：パフォーマンス 自我 近代劇

てとり、その意味合いを考察する作業は、実社会の人間の存在様式を解明しようとしたゴッフマンとは、当然のことながら、異質な作業である。近代、とりわけ19世紀後半以降になって、演劇は「写実」の衣を装い、文学性を強め、作家の思想表現の役割を担うようになった。その近代劇に登場する人物のパフォーマンスを考察することは、とりもなおさず、その作品の意味や、作家の思想、ないしは時代認識を探ることを目的としている。本稿でとりあげるイプセンの『人形の家』(A Doll's House, 1879) とストリンドベリの『令嬢ジュリー』(Miss Julie, 1888) は、近代劇の礎ともなった重要な作品であるが、両作品に見られる登場人物のパフォーマンスがとりわけ重要な意味をもっているのも、近代人の自我の存在様式を解明するうえで、大きな手がかりを与えてくれるからにほかならない。

## 2

そもそも近代とは、総じて啓蒙の時代であった。デカルトの「われ思う、故にわれ在り」の名言に始まったといってもいい。また旧体制の崩壊と新しいブルジョワ社会の台頭という時代の変動期にあって、人々が自己意識を顕在化させた時代でもあった。だが、たとえばワイリー・サイファーも詳述しているように<sup>4)</sup>、自由・平等の民主主義体制の成立過程でロマン主義的自我が消滅していった過程でもあった。一方では近代ブルジョワ社会が形成されるなかで、ロマン主義的自我が崩壊の過程をたどる反面、他方では、旧体制が崩壊するなかで、貴族が、それまでの制度的支えを失い、身ぐるみはがれた個人として、世界の不安に立ち向かわなければならなくなった変動の時代であり、ブルジョワジーが、エーリッヒ・フロムのいう不安な「自由」<sup>5)</sup>を迎えた時代だったともいえる。

19世紀後半以降、西洋近代劇の幕を開けたスウェーデンのストリンドベリ、ノルウェイのイプセン、ロシアのチェホフらが描いたのは、このような変動の時代にあって行き場を失った市民の姿だった。ストリンドベリも、近代劇の幕開けを告げる文書でもある『令嬢ジュリー』の「序文」で、自分の作品

に登場する人物が生きている時代を「少なくとも直前の時代よりも、もっと熱狂的でヒステリックな変動の時代」<sup>6)</sup>と述べているように、人々が、変動する新たな社会に自らの足で立って、自らの居場所を自らの手で確認する必要に迫られた時代でもあった。ストリンドベリが『令嬢ジュリー』のテーマとしたのは、彼自ら永遠の主題だと解説しているように、「頂点にいるのか最下段にいるのか、すぐれているのか劣っているのか、男か女か、といった社会的上昇と没落の諸問題」(205)にほかならない。だが皮肉なことに、近代劇の幕を開けた三人の劇作家たちが描いた人々の姿は、自由な自我の持ち主ではなく、文化装置の足枷から自由になれない個人、ないしは旧体制のしがらみから自由になれない人々、環境に縛られて身動きのとれない人々の姿であった。

なかでもイプセンの『人形の家』と、ストリンドベリによる『令嬢ジュリー』の二作品は、それぞれ変動する近代社会におけるパフォーマンスの意味を、自我との関連で、表と裏の両面から、対照的に表現している点で興味深い作品である。両作品における主要人物のパフォーマンスを検討してみると、そこには、パフォーマンスが社会的文化装置ないしは旧体制の諸制度との関係で意味づけされることによって、自由な自我の存在が否定的に表現されているのを観察することができるのだ。

周知のように、イプセンの『人形の家』は、夫のヘルマーによって「かわいい小鳥」,「かわいい子リス」と愛され、過去八年間にわたって幸福な夫婦生活を営んできた妻のノラが、幕切れでは夫と三人の子どもを捨てて、家を出てゆくという話である。この作品に関して大きな問題点とされてきたことのひとつに、ノラの「かわいい子鳥」から自立した女への「変容」があまりにも唐突ではないかという点がある。演出のさいにも、ノラの変容の唐突さをどのように和らげ、自然に見せるかということがしばしばひとつの課題だったといってもよい。イギリスの劇団による1997年のブロードウェイでの上演でも、その演出が変容の唐突さを和らげている、ということで評判を呼んでいた。だがノラの変容の実体は、ただたんに「かわいい小鳥」から自立し

た女へと変わるものだったのだろうか。あるいは、そもそも「変容」するのだろうか。作品をもう一度丹念に読みなおす必要がある。

そもそもスクリプトを根拠とするかぎり、ノラの実体が、当初から「かわいい女」だったとする証拠はない。たしかに偽りの署名が、犯罪であるということを知らなかった彼女は、法律について、無知である。だが作品のなかで、ノラの実体を「かわいい女」として裏づける証拠は見あたらない。彼女のいくつかの動作はむしろ、彼女が嘘をつくすぐれた才能の持ち主であることを示している。たとえば、夫が禁じているマコロンを、彼の陰ではひそかに食べても、面と向かっては食べていないと言い張る<sup>7)</sup>。訪れてきたドクター・ランクが、ヘルマー（トルヴァルド）の書斎に行こうとするのを引き留めるためには、夫は忙しいから、と嘘をつく（190）。金を借りた相手であり、ノラの秘密を握っているクログシュタットが訪れてくると、とっさに「ドレスが届いたんだ」と言って嘘をつき、居合わせたドクター・ランクを今度は夫の書斎へと追いやる（196）。クログシュタットが彼女の秘密を暴く手紙を郵便受けに投函したあとでは、今夜は仕事をしないでダンスの練習につき合ってくれなければだめだと、夫ヘルマーを郵便受けに近づけまいとする企みを巧みに成功させる（203）。考えてみれば、そもそも、八年間もの長期間にわたって夫から受け取るわずかな小遣いのなかから、定期的に借金を返済し続けてきながら、それを隠し通すなどということは、よほどの知的才能と、主体性が備わった女性でなければできないことであろう。夫の命を救うために必要な転地療養のために一年間のイタリア暮らしを提案するにしても、夫には、その理由を隠して、もっぱらほかの若い奥様たちのように外国で暮らしてみたいという自分の願いを聞いてくれるようにと、嘘の希望を頼み込んだノラだったのだ（160）。

だが、それよりも大事なものは、ノラがしっかりとした自尊心と労働の喜びを知っている女性として描かれていることである。たとえば、彼女は、借金をしたのが、夫のイタリアへの転地療養のためであり、その借金で夫の命を救ったことを、秘密の誇り——すなわち、自分のプライド、ないしは自尊心

——としている。友人のリンデ夫人が、女手一人で病身の母の世話をし、二人の弟を育て上げたことを自分の誇りとし、喜びとして語るのを聞いて、ノラは夫の命を救ったのが自分であることを、誇りとして語っている (159)。また、借金の返済のためには、夫に内緒で、筆写のアルバイトをしてまでお金をつくった昨年の冬の体験については、「あそこに座って、仕事をしてお金を稼いだなんて、ほんと、とっても楽しかった。まるで男の方のようだったわ」と語って、自立することの喜びさえ表現しているほどである (162)。

このように描かれるノラを舞台上で「かわいい女」として扱っているのは、ノラを呼ぶのに、「かわいい小鳥」、「かわいいお馬鹿さん」、「かわいい子リスさん」、あるいは「ぼくの赤ちゃん」などくり返す夫ヘルマーの、女性を所有物としてとらえる男性本位のディスコースだけである。ノラは、娘時代には父親の、そして結婚してからは夫の、すなわち女を自分の所有物として語る男性本位のディスコースに逆らわず、それにあわせて、パフォーマンスを演じてきたのだ。歯に悪いからといってマコロンを食べるのを禁止するヘルマー、女が縫い物をする姿を見るのが嫌いだからというヘルマー、そのすべてに従って、あるいはヘルマーの前では従う素振りをしてパフォーマンスを演じてきたのだ。それを舞台上で端的に示すのが、クリスマス・パーティにおけるノラのタランテラの踊りであって、これは、ノラの存在状況を示す、すぐれたメタファーになっている。ダンスの前にリンデ夫人と語るノラのせりふは、彼女の存在状況を語るせりふでもある。

ノラ ……トルヴァルドは、わたしにナポリの漁民の娘の格好をさせて、  
タランテラを踊らせたがってるの、私が、カプリで習った……。

リンデ夫人 そうなの、あなたほんとうのパフォーマンスをするわけなの  
ね。

ノラ そう、トルヴァルドがどうしてもって言うの……。 (183)

ダンスは、ヘルマーの視点からすれば、自分の妻を「かわいい女」として

確認する役割を果たしている。だが、ノラの視点からすれば、時間稼ぎをして、夫が自分の秘密を明らかにしているクログシュタットの手紙を読むのを遅らせる役割を、ないしは夫を真実に近づけさせないという役割を、すなわち、夫婦関係を破綻に至らしめないという役割をもっている。それは借金の秘密を押し隠したまま暮らしてきた、この八年間の家庭生活におけるノラのパフォーマンス全体のメタファにほかならない。ダンスの前に、リンデ夫人から、夫に借金の秘密をうち明けないのか、と問われたノラは、「自分がもう美しくなくなったときには」明かすだろうが、当分はうち明けない、と答え、続けて、「そう、わたしのダンスやお化粧や詩の暗唱が彼の興味を引かなくなったときにはうち明けるわ。そのときに、種明かしできるようなものがあつたら、助かるじゃない」(161)と語っている。彼女のダンスは、夫の興味の所在を把握した上での、意識的で計算尽くのパフォーマンスであると考えられるわけである。

したがって、たとえノラが「変容」するとしても、ノラの自我が、「かわいい女」から、自立した女性に変わるわけではない。すでに述べたように、彼女は本来、しっかりした自尊心と誇りの持ち主であり、自立的な女性であるからこそ、夫に秘密を隠し通すことができる女性だった。彼女はただ、男性本位のディスコースにそって「かわいい女」のパフォーマンスを演じてきただけだったのだ。第三幕の冒頭では、長い間の誤解を解消して、二人で再出発を期するクログシュタットとリンデ夫人の姿が表現される。この二人とは対照的に、秘密を知ったヘルマーとノラのあいだには、彼女が期待していたような「奇跡」が起こることはない。リンデ夫人が言う真実を土台とした「完全な理解」(211)が二人のあいだに生まれるわけではない。クログシュタットの手紙を読んだヘルマーは、「きみが身の危険にさらされたりすれば、命をかけても救う」(219)というような直前の言葉とはうって変わって、自分の地位と社会的信用を失う恐怖におびえ、ノラを「嘘つき、偽善者、犯罪者」と非難し、彼女に子どもの教育を任せるわけにはいかないと、命じる(221-2)。が、借用証書を同封したクログシュタットの手紙が届いて、自

分の身が安泰だということを知ったヘルマーは、とたんにまた幸福感に満ちて態度を変え、「きみのことは完全に許している」し、これからは「ぼくがきみの意志であり、良心となるからね」と、語るだけである(223-4)。ノラが期待していた「奇跡」が起こるところか、彼女が目撃するのは、妻を自分の人形扱いしてやまない自分本位で卑劣な男の姿にほかならない。すなわち、ノラが目撃するのは、彼女がパフォーマンスによって隠し続けてきた秘密を知ったヘルマーが、妻の罪を自分の身に引受けて堂々と恐れず世間に立ち向かうような姿ではなく、愛のない見知らぬ男の姿であり、ヘルマーが身を置く男性本位社会の分厚い壁である。その結果彼女が、思い知らされるのは、男性本位社会の文化装置を舞台としてパフォーマンスを演じてきたことの虚しさと、無力感にほかならない。ノラは自我に目覚めたのではなく、ヘルマーを演出家とするパフォーマンスに対する幻滅を味わわされたのである。パフォーマンスを止めたノラは、ヘルマーにこう語っている。

トルヴァルド、わたしはあなたのために自分を演技して生きてきたわ。あなたが望んだことよ。あなたと父さんは、わたしに大変な罪を冒してきた。わたしが自分の人生を台無しにしてしまったのは、あなたのせいよ。(226)

ヘルマーは、彼女のことばを理解できないばかりか、彼女を狂人扱いまでする。また、家を出ていこうとするノラにヘルマーは、「世間の人なんて言うか、考えてもないんだ」(227)と非難するが、それこそ、彼が時代の価値観にあわせて生きていく人間であることを示している。あいかわらず演出家を続けようとするヘルマーは、「神聖な務め」や、宗教心や、良心に訴えかけようとするが、男性本位社会のそうしたさまざまな文化装置は、すでにパフォーマンスを止めたノラに、はねつけられるだけである。このように世間と自分とを対置する結末部分のノラには、ヘルマーとちがって主体的な自我が確認されるのはたしかである。一般にノラの家出が近代的自我の覚醒として評価されているゆえんでもある。だが、パフォーマンスを止めた彼女が

家を出ていかなければならないこと、すなわち、この「人形の家」の舞台にとどまることができないことは、「めざめた」女性がこの世の空間に存在できないことを語っていることはいうまでもない。裏返せば、『人形の家』は、時代社会で生きていくためには、パフォーマンスが必要不可欠のものであることを表現しているといえる。そのような意味で、ノラのパフォーマンスは明確に社会的意味を担うものとして表現されているといえるのであるが、反面、時代社会の支配的イデオロギーに浸りきって、女を踊らせることしか考えられなかったヘルマーの自我喪失に対するイプセンの鋭い視点を見落とすこともできないだろう。

## 3

パフォーマンスに幕を下ろしたノラは、男性本位社会の文化装置の権化としかいいようのない男性演出家ヘルマーのもとを去るが、ストリンドベリの『令嬢ジュリー』の場合には、幕切れではノラと同じように舞台空間から去っていくけれども、その理由は、ノラとは逆に、彼女が旧い体制から自由になりきれないからである。ミス・ジュリーは、その内側に自由な自我を意識しつつも、演技を貫き通すこともできなければ、旧体制の呪縛から逃げおおせることもできず、結局は、この世を去っていくのである。

マーティン・ラムによれば、自然主義者として神のいない世界に立ち向かったストリンドベリは、『令嬢ジュリー』によって、育ちや社会的地位の基本的な立場の違いは調和できないものであるということ表現するとともに、この作品をダーウィンの適者生存の法則を社会状況に応用した実例にしたかったのだ、ということである<sup>8)</sup>。また、近代劇の特徴のひとつとして、写実的な舞台を主張するアントワーヌが唱えた「第四の壁」理論とともに、人物形象の「真実性」とがある。それを、ストリンドベリは『令嬢ジュリー』の「序文」で、多面的な動機づけと変化という視点から語っている。彼は、登場人物の形象化の変遷を歴史的にたどりつつ、自作の登場人物の性格づくりに言及して、旧いドラマの「登場した瞬間から固定してしまっている人物」



や、「偉大なるモリエールにも依然として観察される人間に対する一面的な見方」(207)を拒絶したうえで、変動の時代において「動揺が激しく、引き裂かれ分裂しており、古きものと新しきものとの混合物」(208)としての登場人物を主張している。

ストリンドベリが『令嬢ジュリー』において三人の人物を形象化するうえで、その背後に、あらゆる要因を取り込んだことを認めているが、そのなかでも大きな背景として、崩れゆく旧体制と台頭するブルジョワ階級とを想定していたことはいうまでもない。だが、その結果、「写實的に」描き出された人物たちは、「遺伝、環境、年齢」といった自然の法則の支配下に生きている人物にほかならなかった。それは、イプセンが『人形の家』のノラのタランテラの背後に男性本位社会の文化装置を意識していたのとおなじである。すなわち、個々の登場人物の自我は、たとえ動揺を示しているにせよ、結局は、彼らの身分や地位を、ひいては存在を決定している社会的環境からは逃れられないものとして、すなわち、いわゆる自由な近代的自我などは存在しないものとして表現することでもあった。ストリンドベリのいう「近代的な登場人物」とは、結果的に、決定論の視点からとらえられた人物にほかならないのである。登場人物が、パフォーマンスによって、一時的な自我表現を実現するが、結局は短命に終わらざるをえないプロセスは、その証左ともなっている。

ストリンドベリは、その序文で、『令嬢ジュリー』は彼が人から聞いた実話をもとに創作した作品であるといっているが(205)、変動の時代を目の当たりに見ていたからであろう、彼は、この作品に、時代の思想的背景をとりこむとともに、社会階級を固定したものではなく、変動するものとしてとらえている。伯爵家も、その系図をさかのぼると、祖先は粉屋で、デンマーク戦争のときに自分の妻を一夜だけ君主に差し出したことが、その始まりだったとされている。それだけではない。ミス・ジュリーの母親は庶民の出身で、「平等とか、女性の自立とかいった、当時の思想に従って育てられた」女だったとされている一方、召使いのジャンは、貧しい下層階級の出身でありな

がら、将来はホテルを経営し、金の力でルーマニアで伯爵の身分を手に入れてやろうという野心をもつ男とされている。旧体制がほころびを見せる一方、ブルジョワジーの台頭する様子を取り込まれているのだ。ストリンドベリがいうように、時代はまさに「ヒステリックな変動期」として設定されている。

にもかかわらず、この作品に描かれる人物たちに、自由な自我を観察することはできない。料理女のクリスティンは、無知で教養がなく、頑迷で、信心深く、身分の上下意識から一步も踏み外そうとしない女性であり、完全に旧体制の文化装置に染まりきった存在である。男性本位社会の文化装置に漬かりきっていたヘルマーの場合と同様、そこに近代的自我が見いだせないことはいうまでもない。自分が生まれ育った階級を脱してさらに上の階級に上昇しようとする野心を胸に秘めた男である召使いのジャンと、貴族としての地位にありながら、ジャンと床をとともにした結果、結局は自らの命を絶つことになるミス・ジュリーとの物語を主軸とする『令嬢ジュリー』によって、ストリンドベリは、近代を、束の間のパフォーマンス以外には、自由な自我が存在しえない状況としてドラマティックに表現しているのである。

作品の前半、すなわちジャンとミス・ジュリーとが結ばれるまでの場面でジャンが見せるパフォーマンスは、ノラの場合とは対照的に、彼の存在を規定している階級の束縛からの脱出願望の産物であり、自由な自我の演技である。クリスティンが「その気になると伯爵よりうるさいんだから」(221)というように、上昇志向のジャンは、食事の仕方にしてもちゃんと貴族的流儀にかなっていなければ気がすまない男である。そのジャンのいる召使いの部屋にミス・ジュリーが入ってきて、今夜は身分の違いを超えて、楽しもうとダンスを誘うのに、最初のうちは身分の違いや人目を理由に、遠慮したり、逃げ帰ったりしている。ところが、彼女とのダンスから逃げ帰ったものの、再度追ってきたジュリーに命じられるままに、お仕着せを脱ぎ、黒のコートとダービー・ハットを身につけて、召使いの身分から自由になると、ジャンは、それまでに身につけたフランス語を話し、巧みな話術を披露して、貴族と変わらぬ教養を見せる。ジャンは人目を気にして、ミス・ジュリーにこの

部屋を立ち去るように勧めながらも、彼女に「役者になってればよかったのに」(228)といわせるほどの貴族のパフォーマンスぶりで、ますますミス・ジュリーの気持ちを惹きつけてしまう。そこへ村の群衆が押しかけてくると、一緒にいるのを見られては困る二人は、逃げ場を失って、ジャンの部屋に逃げ込むことになる。そこで二人は床をともにしてしまうわけである。

ここまでの流れからすれば、二人は旧体制の束縛から自由になった自我として、ジャンが提案するように、村から逃れて、コモへ行ってホテルでも経営してもいいかもしれない。実際、一夜明けて混乱しているミス・ジュリーが「恥ずかしさと、屈辱」を洩らすのにたいして、ジャンは、「ぼくのところへ落ちてくればいい、ぼくがまた押し上げてやるさ！」(243)と語るほどである。また、貴族階級といっても、「結局はそれほど高みにあったわけじゃなかったし、実体があるものでもなかった」と興ざめた思いをも語って、ミス・ジュリーに「もう私より高みにいるみたいな口のききかたをするのね」(246)と、たしなめられるほどである。

だが、この時期、まだ自然主義者を自称していたストリンドベリが、二人の内面に深く根を張っている遺伝や環境の力をなおざりにするわけはなかった。ミス・ジュリーの母親は庶民の出で、平等、女性の独立といった時代の思想に従って育てられ、結婚制度にも強く反対の姿勢をもっている女性だったとされている。そのような母親の思想を受け継ぐ女性であるミス・ジュリーは、純粋な貴族ではないかもしれない。彼女の階級は、すでに両親の時代にその土台が浸食されていたのだ。また、彼女がジャンと結ばれてしまった背景には、母親の影響があるかもしれない。だが、ストリンドベリは、彼女を、結局は貴族社会の文化装置に支えられ、そのモラルに拘束される人間として描いているのだ。夏の祭りの一夜が明けて、自分が伯爵の娘という存在を支えていた安全な枠組みを踏み外してしまったことに気づいたミス・ジュリーの意識には、母親譲りの男性嫌悪感が頭をもたげたりもするが、彼女に残されているのは、空虚な自我のほかには、貴族としての罪の意識だけである。つぎのように語るミス・ジュリーは、結局は旧体制から自由になれない存在

だったのである。

こんなことになってしまって、だれが悪いの？ わたしの父、母、それともわたし？ わたしですって？ わたし自身の自分なんてないわ。わたしの考えで、父譲りじゃないものなんて、何一つないわ、感情だって、なにからなにまで母譲りだし。それにあの最近の思想だって——すべての人間が平等だっていう——あれだって、彼が、わたしのフィアンセが教えたものだし。だからあの男は軽蔑にも値しないっていうわけ。それなのに、どうしてわたしが悪いことになるの？ [中略] それでも、罪を引き受けなければならぬのはわたしなんだ、こんなことになって…… (265)

ジャンにしても、同様である。留守にしていた伯爵の帰宅を告げるベルの音に、お仕着せに着替えたジャンは、そのとたんにはすっかり、パフォーマンスの能力を失ってしまう。それまでの彼女に対する対等な姿勢をすっかり失ってしまい、身分の違う召使いになりきってしまう。名誉を護るためには、自分の命を絶つしかないことを知りながら、決断できずにいるミス・ジュリーが、自分にそうするように命令してくれと頼んでも、召使いのジャンにその力はない。それを彼はこう語っている。

どうしてなんだろう。まるでお仕着せの上着が俺を操ってるみたいだ……これを着たら、あんたに命令なんかできないよ。それにもう伯爵の声を聞いてしまったし、俺は……なぜだか説明できない……けど……俺は根っから卑しい召使いなんだ！ 伯爵がいまここへ降りてきて、首を切れって命令したら、即刻そうするだろう。(266)

続いて、ミス・ジュリーが、「なら伯爵のふりをしなさいよ。わたしがあなただと思いなさいよ。ほんの少し前は、わたしの前に跪いていたときは、あなたはすばらしい役者だったじゃない。あなたは貴族だったわ」(266) と

貴族のパフォーマンスを再開するように勧めるが、もはや彼に演技力はない。最後に伯爵の鳴らすベルに怯えた恐怖感の反動で、彼女に「行け」と命じるだけである。そこには、伯爵にまでなろうという野心を抱いている男でありながら、世間の目を気にし、お仕着せを着てしまうと、旧体制の文化装置に組み込まれてしまい、伯爵の長靴に縛られている姿があるだけである。ジャンの自由な自我は束の間のパフォーマンスのなかにしか存在できなかったのである。

4

近年、社会学のみならず、文学の領域でも、「自我」あるいは「主体」をめぐる議論が、一定の隆盛を見せている。フレデリック・ジェームスンが述べるところによれば、今日、文化研究にたずさわる者にかぎらず、すべての社会学者、精神分析学者、あるいは言語学者までもが「個人主義とか個人のアイデンティティとかいったものは過去のものであり、かつての個人とか個人としての主体は〈死んだ〉のであり、ユニークな個人という概念と、個人主義の理論的基盤とはイデオロギー上の所産として語ることもできない」という考えを展開しているという。ジェームスンはそれをさらに詳しく説明して、近代的自我は、ブルジョワジーが勃興した競争資本主義社会の時代にはあったが、官僚機構と法人資本主義の時代になってからは、なくなったという説と、もともとそれは存在しなかったとするもっとラディカルな説とがある、と述べている<sup>9)</sup>。

そのいずれであるかはともかくとして、以上の考察からすれば、近代劇はその当初から、近代的自我というものの存在を否定的に表現していたように思われる。近代劇を代表する二作品に描かれた登場人物のパフォーマンスを観察するにつけても、それは時代社会の文化装置の強制であったり、決定論的状况のなかで、自我の自由な存在を確保しようとして演じられる束の間の演技であった。それぞれのパフォーマンスは、時代社会の文化装置に自我が閉じこめられた社会状況や、遺伝、環境、あるいは社会制度といった決定論

が存在を支配している状況の反映であった。パフォーマンスそのものの性質は異なるとはいえ、それらが共通の結論として表現しているのは、自由な近代的自我というものの存在を否定していることであった。

ワイリー・サイファーも指摘しているように、ギリシア悲劇の世界は「人間は、自分の選択に対して引き受ける責任の度合いに応じて、自ら運命を作る」と信じていた古代ギリシアの「ポリスの道德律を宇宙へ拡張して築かれた」<sup>10)</sup>ものだった。自分の運命を自分の手に握っている自由な個人というのは、ギリシア悲劇の英雄だけだったのかもしれない。だとすれば、ルネサンス以降、決定論の支配下で自我の崩壊過程がつきすすんだことを考えれば、こと近代劇以降、そのような自由を行使している悲劇的英雄がみあたらないのも、当然のことかもしれない。

本稿で考察した『人形の家』と『令嬢ジュリー』に見られるメタ・パフォーマンスは、それぞれ、時代の文化装置、あるいは決定論の支配下で、自我が抑圧されている状況を明らかにする役割を果たしていた。今回は考察の対象としなかったチェホフ劇の場合にも、たとえば、時代の波に押し流されていくなかで、自我を捨てて生きて行かざるをえない姿を描いた『ワーニャ伯父さん』の場合のように、多かれ少なかれ、同様なことが観察できるかもしれない。また、アメリカ劇作家の場合には、それぞれ、幸福を求めてパフォーマンスをしながらも、果たせずに終わる人々の姿を描くユージン・オニールや、積極的なパフォーマンスにうって出て自己主張を展開するブランチ・デュボワを描いたテネシー・ウィリアムズの例などが浮かぶ。本稿で、とりわけ『人形の家』で詳しく検討した社会的意義づけを与えられたノラのパフォーマンスは、これらの作品におけるメタ・パフォーマンスの数々の事例を検討する上で、ひとつの大きな手がかりを与えてくれるものと考えているが、その具体的な作業は、今後の課題である。

注

- 1) Ervin Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Doubleday, 1959) (邦訳, 石黒 毅, 『行為と演技』, 誠信書房, 1974) ゴッフマンの理論については, 現象学者のブルース・ウィルシャー (Bruce Wilshire, *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington: Indiana UP, 1982, 274-281) の批判もあるが, 近代劇の登場人物のパフォーマンスを考察する上で有効であることに変わりはない。
- 2) Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago: U of Chicago P, 1980) (邦訳, 高田茂樹, 『ルネサンスの自己成型』, みすず書房, 1992)
- 3) 本論で使用する「パフォーマンス」という用語は, 近年のアメリカで一定の流行を見せているパフォーマンス・アーツとは無縁である。マーヴィン・カールソンが *Performance* (London: Routledge, 1996) で整理しているように, パフォーマンスという用語は, 文化人類学, 社会学, 言語学, 芸術の諸領域でひろく使われているが, 本論でパフォーマンスというとき, それは, 社会学者, ゴッフマンが *The Presentation of Self in Everyday Life* で使用している用法にもっとも近い概念であり, 日常生活においては, むしろ「演技」という用語で語るほうが適当だと思われる。だが強いて「パフォーマンス」という用語にこだわるのは, ほぼすべての存在を演技に還元するゴッフマンの理論と区別するためであるとともに, 日常生活ではなく, 戯曲を分析の素材とする本論において, 「演技」という用語は, 一般に「役者の演技」という場合の「演技」と混同するおそれがあるため, それを避けようとするためにほかならない。
- 4) ワイリー・サイファー, 『現代文学と美術における自我の喪失』, 川村錠一郎訳, 河出書房新社, 1988. (Wylie Sypher, *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, 1970)
- 5) Erich Fromm, *Escape from Freedom* (New York: Henry Holt Co. Inc., 1941)
- 6) August Strindberg, *Selected Plays*, trans. by Evert Sprinchorn (Minneapolis: U of Minnesota, 1986) 208. 以下, 『令嬢ジュリー』および「序文」からの引用は, すべて本書によるものとし, 本文中には拙訳と, かっこ内にそのページ数のみを記す。
- 7) Henrik Ibsen, *A Doll's House and Other Plays*, trans. by Peter Watts (Penguin Books, 1965), 151. 以下, 『人形の家』からの引用は, すべて本書

によるものとし、本文中には拙訳と、かっこ内にそのページ数のみを記す。

- 8) Martin Lamm, "Miss Julie," *Ibsen: A Collection of Critical Essays*, ed. by Rolf Fjelde. Twentieth Century Views (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1965), 114.
- 9) Frederic Jameson, "Postmodernism and Consumer Society," *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. by Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1983), 114-5.
- 10) サイファー, 103.

### 参 考 文 献

- Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*, New York: Routledge, 1996.
- Fromm, Erich. *Escape from Freedom*, New York: Henry Holt and Co. Inc., 1969: 1st ed., 1949.
- Ganz, Arthur. *Realms of the Self: Variations on a Theme in Modern Drama*, New York and London: New York UP, 1980.
- Goffman, Ervin. *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday, 1959. (邦訳, 石黒毅, 『行為と演技』, 誠信書房, 1974)
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: U of Chicago P, 1980. (邦訳, 高田茂樹, 『ルネサンスの自己成型』, みすず書房, 1992)
- Jameson, Frederic. "Postmodernism and Consumer Society," *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. by Hal Foster, Seattle: Bay Press, 1983.
- Lamm, Martin. "Miss Julie," *Ibsen: A Collection of Critical Essays*, ed. by Rolf Fjelde. Twentieth Century Views, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1965.
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*, London: Faber and Faber, 1961.
- Wilshire, Bruce. *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington, Indiana UP, 1982.
- 天野義智. 「現代社会と自我の変容」, 『自我・主体・アイデンティティ』 岩波講座・現代社会学2 (岩波書店, 1995)
- サイファー, ワイリー. 『現代文学と美術における自我の喪失』, 河村錠一郎訳 (河



近代劇におけるメタ・パフォーマンス

出書房新社, 1988) (Sypher, Wylie. *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, 1970)

ブルクハルト, ヤーコブ・クリストフ. 『イタリア・ルネサンスの文化』 柴田治三郎訳 (世界の名著45, 中央公論社, 1966)

松本道介. 『近代自我の解体』 (勉誠社, 1995)

三浦雅士. 「近代的自我の神話」, 『自我・主体・アイデンティティ』 岩波講座・現代社会学 2 (岩波書店, 1995)

## Performative Characters in Early Modern Drama: *A Doll's House* and *Miss Julie*

Koji ISHIZUKA

This paper is an examination of how the free will of an individual is represented in two of the most outstanding plays of early modern drama: Henrik Ibsen's *A Doll's House*, and August Strindberg's *Miss Julie*. The approach taken is similar to that of Ervin Goffman in his well-known book, *The Presentation of Self in Everyday Life*. It is different from Goffman's, however, in that the object of the observation and analysis is fictive characters in drama instead of real humans in everyday life. The main objective of this paper lies in revealing and confirming, through the analysis of the performance observed in the main characters, that the modern drama at the start of its history was far from discerning the possibility of the existence of an individual with free will.

The performance done by Nora in *A Doll's House* is after all nothing but the existential disguise enforced by the cultural artifice of the patriarchal society of the day, while those done by Miss Julie and Jean in *Miss Julie*, though they are also expressed as an outcome of naturalistic influence, do not go beyond a kind of temporal haven out of the deterministic influence of the older days. There is no other space promised for Nora to breathe after going out of the house, putting an end to her performance. Also for Julie, after committing a sin during her brief performance, there is no alternative left to her except to leave

this world pushed by the old sense of honor. There is also no alternative for Jean, who has totally lost the ability to act at the footsteps of the count returned home, than bringing himself back to the old way of life as a servant. Although the performances are different, depending on their roles in the two works, they do nonetheless provide us with sufficient evidence to support the above proposition.