

ポストモダニズム的家族劇

—『飢えた階級の呪い』を中心に—

A Postmodern Family Play

古山 みゆき *
Miyuki Koyama

I 序

Sam Shepard の現在までの創作期は、概ね三期に分割できる。この分割は、演劇を (theatrical) text と dramatic text の相互補完的な複合体と定義する Vanden Heuvel⁽¹⁾ のそれに従ったものだが、第一期は “performance-oriented work⁽²⁾” の、第二期は “nova-realism”⁽³⁾ の家族劇の、第三期は performance と text の相互補完的な “the dyads”⁽⁴⁾ の創作期である。第二期の1970年代後半から80年代初期にかけて書かれた家族劇の作品群の第一作が、*Curse of the Starving Class* (1978年初演) である。

この作品をこの論では主にとりあげるが、このほかに *Buried the Child* (1978年初演)、*Fool for Love* (1983年初演) があり、前者がピューリッツァ賞を、後者がオービー賞を受けている。『埋められた子供』は、この作品群の代表作であり、それらを作者の自伝的観点からみると『飢えた階級の呪い』と対を為すものである。シェパードは、『飢えた階級の呪い』では家を出るまでの十代の青年 Wesley として登場し、『埋められた子供』では、その家出の6年後に帰郷する Vince として出てくる。

1974年8月、英国から帰国の途中、彼は、カ

ナダの Nova Scotia の農場で、彼の家族をモデルにした未完の三幕構成の家族劇、*The Last American Gas Station*⁽⁵⁾ の執筆を手がける。この作品には『埋められた子供』の登場人物の原型が多く見られ、Steinbeck の *The Grapes of Wrath*⁽⁶⁾ のような、恐慌時代の貧しい家族の放浪の旅が描かれている。だが、この作品の、多様な事件や人物の口論についての、過剰なほど多くてしかも複雑な説明は、その後の成功作となった家族劇群には全く存在しない⁽⁷⁾。この翌年シェパードは、カリフォルニアのミル・ヴァレーにある「フレイングY牧場」を借りて、息子と妻、妻の母と妻の継父共に一つの家庭を築いたが、この家庭は伝統的な三世代家族ではなく、他人の家族と共住する開拓者のコミュニティに近かった⁽⁸⁾。1979年に、シェパードはインタビューで、他人を通して自他の認識を深める場所、自己と対面する場所として、家庭へのノスタルジアを語っているが⁽⁹⁾、このようなノスタルジアを抱き、母国と大地に帰還した彼が、築こうとした家庭は彼にとって、Don Shewey が指摘するように、ある完全な世界を求める “an experiment as drugs, jazz, theatre, and rock’n’roll,”⁽¹⁰⁾ であったのかもしれない。

『最後のアメリカのガソリン・スタンド』から、彼独自の本格的家族劇の創作という、新た

* 英語専攻

な演劇を求める実験も始まる。そして、その作品世界は、Hollywoodの映画産業界に生きる人々を描いた *Angel City* (1976年初演) のような都市から、『飢えた階級の呪い』の南カリフォルニアのアボガド農園や、『埋められた子供』のイリノイ州のトウモロコシ農場のような地方に変わる。彼の父と息子の関係を扱った自伝的家族劇は、初期的一幕劇の *The Rock Garden* (1964年初演) や *The Holy Ghostly* (1969年初演) が挙げられるが、両者とも息子の父からの、即ち彼の血族というルーツからの脱出が強調された小品にすぎない。1974年、彼の母に宛てた手紙の原稿の中で、従来のようにそのルーツから逃避するのではなくそれに直面すべきだと述べている⁽¹¹⁾。

『飢えた階級の呪い』は、有名なプロデューサーのジョセフ・パップの、家庭劇をという依頼に応じて、生活の経済的必要から書かれたが、作者自身は、彼がいつも恐れていた核家族の行動と反応を表現し⁽¹²⁾、家族というものを正面から取り上げた最初の作品であると言っている。そして、その作品はその後の家族劇の作品群の最初の代表作となり、オービー賞を受けた。

家族劇自体が、アメリカ演劇のひとつの伝統であるうえに、シェパードの家族劇群は、第一期の彼の作品群と比べると、登場人物の身体行為のパフォーマンスより、登場人物の台詞である言語表現によって築かれる dramatic text を重視しているように見えるから、David Savaran⁽¹³⁾ はシェパードの伝統的リアリズムの回帰を指摘する。だが、シェパードは、ヒューベルの指摘する、写実主義的リアリズムを否定したノヴァ・リアリズムの演劇を試みているともいえるだろう。ドラマティック・テキストは観客という集団に作品のメッセージを容易に伝達できるが、多面体としての人間の変容を抑圧してしまう。パフォーマンスとドラマティック・テキストの両者の葛藤で生まれる新たなリアリズムのノヴァ・リアリズムがこの閉じた構造の解放を行う。また『飢えた階級の呪い』を “a grotesque variation on Chekhov’s *The*

Cherry Orchard”⁽¹⁴⁾ と読めるとする Stephen J Bottoms は、シェパードの家族劇のリアリズムは、劇中事件の展開の合理性、登場人物の心理探究、社会の家庭への影響を全て拒否した、“a form of realism”⁽¹⁵⁾ であり、決して伝統的家庭劇の自然主義的のそれでないと言っている。ヒューベルやボトムズ同様に、Deborah R. Geis⁽¹⁶⁾ は、シェパードの家族劇の劇作術は、E. O’Neill, T. Williams や A. Miller の作品のアメリカ演劇の伝統的リアリズムを否定し、それらの作品を新たなリアリズムの家族劇に書き換えていると言う。彼の新たなリアリズムの家族劇とはどんなものか。

T. Kowzan は、彼の著書 *Litterature et Spectacle* (1975年)⁽¹⁷⁾ で、演劇は、特定の空間と時間内に伝達され、プロットを持ち、その生産と知覚と伝達の面の記号体系が高度の社会性をもつスペクタクル芸術の一つだと述べている。このスペクタクルの記号の高度な社会性とは、劇の生産面では創作者と実演者の共同製作から、知覚面では観客という集団の知覚から、伝達面では劇作家、演出家、装置家によって観客に伝えられる複数の回路から生まれる。このような複雑で社会的な記号体系が演劇の特色であり、ここに時代の文化的枠組、社会性が直接に影響しやすい。

時代の文化的イデオロギーの枠組、即ち文化コードに影響されやすい表象形式としての演劇を構造から考察する場合、文化コードと演劇の関係を意識した作品の解読モデルが有効であり、この論では、文化コードを作品の中心的コードとした K. Elam⁽¹⁸⁾ のそれを参照している。その解読モデルは、作品を cultural codes と、theatrical subcodes 及び dramatic subcodes との相互的影響で考察する。作品が、上演に特有な二次的な規則(上演サブコード)と、劇の創作に関する構造と様式の二次的な規則(劇サブコード)の両者が、演劇外の活動で適用されている文化コードに終始影響されていると考える、一つの分析方法といえる。

この論では、アボガド農場の家族の崩壊を描

いた『飢えた階級の呪い』という作品を分析対象とし、家族劇群全体の読みの一つの端緒としたい。その分析方法として以下のような段階を踏む。まず演劇作品を、観客と舞台の関係に留意したスペクタクルとしてのシアトリカル・テキストと、作品世界内部のドラマティック・テキストの相互補完的な複合体と考え、次にその作品構造とそれに見られる文化概念の関係に視点をおき、作品の文化コードが何か、それらがその作品にいかに関係し、伝統的な家族劇を異質化し、新たな家族劇を創っているかを考察する。

ボトムズは、それらの作品世界の不連続性を強調し、この作品と『埋められた子供』の二作を“pastiche”⁽¹⁹⁾の劇、つまり“postmodern family”⁽²⁰⁾のそれとしているし、ゲイスはこの作品を“antinarrative”⁽²¹⁾なものとして、ポストモダニズムの文化コードの存在を指摘している。この論でも、1979年代初期から中期にアメリカ演劇の批評に表れたポストモダニズムという当時の文化コードに注目し、そのコードの一つの形式である、パロディという皮肉な引用が、どのような形で作品にいかに関係しているかを知り、そこに近代アメリカ演劇の伝統である家族劇に対する、“dedoxify”⁽²²⁾の可能性をみたい。

II 本論

まず、分析対象の作品の概要を簡単に述べ、分析の前提としたい。この家族はそれぞれに、忌まわしい現実からの脱出の夢を抱いている。父 Weston は新天地メキシコへの移住を望み、母 Ella は不動産相場師 Taylor と結婚し、ヨーロッパで子供達と新生活を始めたいと思っている。思春期の娘 Emma は、ポーランドの男性冒険小説家 B. Traven のようになるためにメキシコに、息子ウェズリーは彼が最後のフロンティアだと信じるアラスカに、それぞれ行こうとしている。

冷蔵庫の目立つ台所が全幕を通しての舞台で、母と父が、騙されて、それぞれ別個に、彼らの生活基盤である家と農地を二重に売却してしま

い、4人の家族のそれぞれの夢と、家族そのものが壊れてしまう過程が劇のプロットである。一幕では、長男ウェズリーが、前夜酔った父がドアを壊した話をしながら、その破片をかたづけている。ウェズリーは母エラから、妹エマはこの家を訪れた不動産相場師テイラーから、エラの家売却の話を知り、病気の子羊を治療するために抱きながら再登場したウェズリーに、酔って帰宅したウェストンが、賭けの借金返済のための家売却の話をする。

二幕では、ウェズリーが新しいドアを作り、妹がチキンの切り方の図解の絵をかいていると、いっそう酔った父が朝鮮あざみをもって帰宅し、それを茹でて、食卓の上で眠り込み、この幕の最後まで起きない。エラが帰宅すると、酒場の経営者 Ellis が登場し、ウェズリーが父の売却金1500ドルを受け取る。次ぎに登場した警官が、馬に乗ったエマがライフルを乱射しエリスの酒場を破壊したことを告げると、エリスはウェズリーから金を取り戻し退場する。

三幕では、熱い湯と冷水で清潔になった父が、病気から回復した羊を相手に独白をおこなっているとウェズリーが登場する。全身血だらけのウェズリーは、父にエリスから金を取り返せなかったと話す。彼は父の入浴の勧めに従って退場する。警察で娘の面会をすませて帰宅したエラが夫と話していると、裸のウェズリーが再登場し、舞台上の子羊を連れ去り、エラが食卓の上で眠り込む。子羊を殺し父の古着を着て登場したウェズリーが、借金返済催促で殺されそうな父にメキシコ逃亡を勧め、父は消える。警官を誘惑して出獄したエマが登場し、彼女は母の車で家出して犯罪で生きていくとウェズリーに言い退場すると、エラが目覚める。その後、エマの車は、借金催促にきたやくざの Slater と Emerson に爆破される。彼らが退場すると、エラとウェズリーが交互に驚と猫の話をして幕となる。

1. ポストモダニズムのパロディ

アメリカ合衆国において、ポストモダニズム

という文化概念は、文学では、Leslie Fiedler や Ihab Hassan によって1960年初頭から言及されるが⁽²³⁾、建築、音楽、絵画、演劇等の多くの分野でそれが現れるのは、70年代初期から中期にかけてである。批評家達はそれぞれの視点から、この文化概念を定義するが、概ね、それらはモダニズムに対する内在関係として示され、モダニズムの規定する多様な価値への不信感として現れる。ここで言われる「モダン」とは、Gilbert Adair⁽²⁴⁾の指摘のように、20世紀前半から始まり、第二次大戦後数年間に衰退し始めた「モダニズム」運動の美学である。この美学の変動は、Frederic Jameson⁽²⁵⁾が述べているように、資本主義の国際化と進化と平行している。即ち市場資本主義から、独占段階をへて、現在のポスト工業化、多国籍資本主義への変化であり、それは第三次産業と過激な消費社会へのそれである。現在は、もはやモダニズムが支持した原理や価値が無意味化しているが、完全な新たな価値体系の現れていない、社会史、経済史やイデオロギーの歴史の転換点だというアデアの指摘は妥当だろう。

この論では、Linda Hutcheon が、彼女の著書 *The Politics of Postmodernism* (1989)⁽²⁶⁾で示した文化的コードとしてのポストモダニズムの定義にならい、分析対象を括弧で囲み、それを強調しながら、同時に転覆を旨論む文化コードとする。『飢えた階級の呪い』は、我々が「自然なもの」として経験している。現代アメリカの家族劇を疑問提示的なパロディという形式によって、非自然化する文化的実践と考えられないだろうか。

パロディは良く知られた作品を盗用し嘲弄的に模倣する形式だが、ポストモダニズムの形式としてのそれは、皮肉な引用、パスティーシュあるいは“intertextuality”⁽²⁷⁾と称され、その中心的な形式とされている。Julia Kristeva⁽²⁸⁾の指摘のように、間テキスト性とは他のテキストからの言表が交差し中和しあうもので、一つのテキスト、表象は必ずそれを持つ。Sherrie Levine⁽²⁹⁾は間テキスト性とは「一枚の絵は無

数の文化の中心からできた引用の織物」だと言う。また、アデアは「引用」⁽³⁰⁾こそポストモダニズムの形式とし、ポストモダニズムは意識的に過去に再生させる手法であり、「芸術家達は前の世代の戦略をパロディ化しつつ」⁽³¹⁾再生させようとしていると言う。

2. 家父制の核家族

では、『飢えた階級の呪い』のポストモダニズム的パロディの対象となった家族劇の家族とはそんなものか。作者は、この作品を核家族の表象としているが、その核家族の中心的存在の父、ウェストンが志向する、伝統的家父長制の核家族が、主にパロディの対象となっている。職業軍人であり厳格な作者の実父 Sam と、登場人物のアル中の農夫ウェストンの関係にみられるように⁽³²⁾、この劇の、作者の自伝的要素は作品構成の一材料として変形されてはいるが、実父が自らの名前を息子に命名しているように、彼が、家父長主義的であることなど、1948年に生まれた作者の自身の家族像は、作品の社会的、時代的側面を考慮する場合は無視できない。

シェパードがこの作品で考えたいと言った「核家族」という家族形態は1949年に、英国人 G. P. Murdock⁽³³⁾が定義したもので、1組の夫婦と、実子、養子を問わず、未婚の子供が同居し、性的、経済的、生殖的、教育的機能をもつ集団である。特に、アメリカの核家族については、1956年に T. Parsons⁽³⁴⁾は、その主な機能として子供の社会化と大人の精神的安定を示し、それは工業社会に適した家族形態であるとその著書で語っている。そしてこの家族形態は、19世紀の欧米社会の中産階級に見られる、社会の基礎単位としての近代家族に含まれるだろう⁽³⁵⁾。近代家族は、経済な自助原則と精神的な愛情原則が相互依存し、それが実現される仕組みである。その自助原則とは家族の互いの生活水準の確保と労働力の再生産の責任を指し、愛情原則とは家族の互いの感情の管理の責任を指す。そして作者のいう核家族の時代は、20世紀初頭から1950年代までの、近代家族の大衆化の時代に

入っている⁽³⁶⁾。近代家族の大衆化とは、それ以前には近代家族は中産階級のみが存在したが、それが労働者階級、農民に拡大し、社会の全構成員が同型的な近代家族に属するようになった現象である。このように、作者の言及した核家族は、その形態は近代家族に含まれ、その大衆化の時代の核家族は、もし一般的な定義通りなら、経済的な自助原則と精神的な愛情原則が充足され、子供の社会化と大人の精神的安定が満たされ集団であるはずだ。

この作品の父は、このような核家族に、感情的な、そして経済的な制度として家父長制を選択しているが、家父長制家族は M. Weber⁽³⁷⁾によれば、伝統の権威・神聖性に対する恭順と、父の権威を基礎とする支配者の個人的人格に対する恭順に支えられた家族である。そして、家父長は家族の共同利益をめざす指導者であり、そのように振る舞うことでその正当性が与えられる。

だが、「夫婦と親子の関係が、愛の共同体としての家族であり、その家族そのものが人格的主体となること」⁽³⁸⁾が G. W. F. Hegel のいう近代家族の民主的な概念であり、このような概念とその形態自体によって、核家族は、家父長が家族の全構成員に絶対的な家父長権を有する大家族の家父長制家族とは、全く異質とも思われるが⁽³⁹⁾、父の権威と伝統の権威の支配する家というウェーバーの定義をとれば、時代を越えて近代家族のなかに、同型の家族見いだせる。近代家族において、家父長制は、男性支配と女性の従属の法的・経済的・社会的な制度として、感情的な制度としても存在しうる。後者の例として、育児専従の母親が、母子分離の過程で、男子へは女性蔑視、女子へは自己犠牲を内面化させる⁽⁴¹⁾。近代家族に中にある、「男性支配と女性の従属」とその再生産の構造を家父長制となづけられる。このように、核家族のなかの家父長制は存在しうるだろう。

この作品で、ウェストンが息子ウェズリーに引き継がれることを求める家族像は、子供の社会化と大人の精神的安定が満たされているはず

の家父長制的核家族で、それは近代アメリカの伝統的家族劇のそれとも考えられる。自助原則と愛情原則を充足し、子供の社会化と大人の精神的安定が満たされているはずの家父長制的核家族は、作品でどのように扱われているのだろうか。

3. 劇場となった家庭

ゲイスが『飢えた階級の呪い』を含む彼の家族劇を、ミラー、オニールや T. Wider らのアメリカの伝統的家族劇の読み替えだと指摘したことは既に述べた。オニールの *Long Day's Journey into Night* (1956年初演) やミラーの *All My Sons* (1947年初演) の家族は家父長制の核家族である。それらの作品では、家父長的で利己的な父と、純粋で理想主義的な息子の世代間の対立が描かれ、劇の終幕にむかってそれぞれ、前者は母の麻薬中毒、後者は父の飛行機事故関与という社会的犯罪という家族の重要な秘密が明かされ、家族全員が、それぞれに人生の真実と対決する。ゲイスは、オニールの『夜への長い旅路』の人生の真実と対決するという物語を、Oedipus の真理の顕現の物語を登場人物の対話から作り上げた作品として、アメリカの伝統的家族劇としている⁽⁴¹⁾。ミラーは、1976年の対談で、家族を個人と社会を形成する基礎的構成単位とし、全ての文化の基盤だと述べ⁽⁴²⁾、依然として家族の社会的文化的重要性を強調したが、彼の描く家族劇も、その家庭で、登場人物が対話とによって、Jean-Francois Lyotard⁽⁴³⁾のいう、モダニズムの、人間にとって普遍的な価値である「大きな物語」を語る。この「大きな物語」とは、モダンという時代の文化を規定していた、精神の弁証法、理性的人間の主体の解放といったものである。このような物語を作り出す家父長制的核家族がアメリカの伝統的家族劇の一つであるともいえるだろう。

シェパードの『飢えた階級の呪い』の家父長制的核家族に、そこでの父と息子の世代交替に、「大きな物語」は、存在するのだろうか。主題としては、家父長制的核家族に見られる世代交

替が描かれ、劇の展開としては『桜の園』(1904年初演)のような財産没収による一家離散など、伝統的近代の家族劇で見慣れたものではあるが、劇の終了まで、劇全体に統一感を与える家族の根本的な秘密の暴露、家族間の人々の心理的葛藤を表す対話や口論、そして家族の問題に対する解決策も示されない。家族の characterization は伝統的近代の家族劇のそれに近く、比較的立体的だが、この家を侵略する、不動産屋や飲食店経営者らの悪漢達は、漫画の登場人物のように平面的で、極めて典型的である。彼らは、一家離散の原因となる、大企業の農地買収と宅地開発といった社会的な外的圧力、事件展開の推進力になっているが、彼らの人物描写は漫画的で、作品から事件展開の合理的説明をなくし、劇全体の事件の不連続性を強調し、伝統的近代の家族劇が否定しているメロドラマ性を作品に与えている。ボトムズは、この作品のポストモダニズム性を、作品スタイルのメロドラマ性と写実性との混合、即ち間テキスト性に見ている⁽⁴⁴⁾。劇の終末は解放構造で、農場売却問題は未解決であるし、父は蒸発し、娘が爆弾事故で死に、息子と母だけが互いに背をむけたまま家にたたずむ“tableau”で幕となる。この、父が息子に世代交替で期待した家父長制の核家族に、劇の閉じた構造をつくる「大きな物語」は不在のようである。

父の求めた、自助原則と愛情原則を充足し、子供の社会化と大人の精神的安定が満たされているはずの家父長制的核家族がパロディの対象であり、そのパロディの効果が、「大きな物語」の不在を示す作品のパフォーマンス性と仮定できないだろうか。家族全員が自己存在の確認のための自己表現だけしかしない、この家族を、ボトムズは、“a form of harshly competitive theatre” とみなし、そこでは performance だけが、法であると言う⁽⁴⁵⁾。パフォーマンスである自己演技は、言葉のパフォーマンスでは独自の演劇的方法の一人芝居であり、観客は、舞台上の他の登場人物と観客席の観客の両者で、近代の伝統的家族劇の第4の壁は破壊されている。

また行為のパフォーマンスでは登場人物が変身し、近代劇の illusion である劇中の模擬的合理性が否定されている。

また、ゲイズは、“an ironic dialectic with their narrative” に注目する⁽⁴⁶⁾。その反語的弁証法とは、家族全員がそれぞれ独白して、彼らの物語を語るが、その対話でない独白というパフォーマンスは、家族の「大きな物語」を作り出せないことである。ボトムズは、シェパードの家族劇のパフォーマンス性を、ゲイズはそれの「大きな物語の失墜」⁽⁴⁷⁾ をそれぞれ指摘し、彼らは彼の家族劇が、近代アメリカ演劇の伝統的家族劇を読み替えたもの、つまりポストモダニズム的家族劇だとする。

ここで、『飢えた階級の呪い』の家庭が、家族のそれぞれの一人芝居というパフォーマンスが演じられる劇場と考え、そのパフォーマンス性が、アメリカの伝統的家族劇に現れている家父長制的核家族の世代交替をパロディ化していると仮定し、以下の項でその証明を試みたい。

4. 作品のパフォーマンス性

Marvin Carlson は、彼の著書 *Performance*⁽⁴⁸⁾ の中で、パフォーマンスの芸術的、政治的構造の破壊というポストモダニズム的特質は、二つの重要な文芸理論から生まれたと言っている。それは J. Derrida の形而上学批判と Jean-Francois Lyotard のポストモダン理論で、前者の現代人の自己照射的なパフォーマンス意識と、後者の遂行性や、表現行為への傾斜が、それぞれパフォーマンスについての要点である。モダニズムが規定する価値への不信感の基盤のひとつは、ポスト構造主義のデリダの言葉の差延の主張である。「私」は「私」であるという文章では、第一の「私」が第二の「私」によって意味が充足されるのだが、第二の「私」はすでに「いまここ」の第一の「私」になりえない。差延とは、記号としての言葉と事柄のありのままがずれて、意味の充足が永遠に引き延ばされることである。デリダは、形而上学の基礎である言葉の同一性、絶対性を否定し、言葉の時間的

に引き延ばされる意味の連鎖を指摘する。このような流動的で不安定な言語は、世界全体や自己を正確に再現しようという考えを崩し、言葉で表せる永遠不変の自己を“absent presence”⁽⁴⁹⁾とする。現代では、言葉と意味の一致が否定され、言葉が多義的な差異をはらむし、ある物とその解釈には、言語や多様な文化コードが介在するから、常に完全な解釈はありえない。

常にずれを示す宿命の不安定な言語に基づく演劇は“a kind of stand-in for the presence that is enacted and deferred on the stage”⁽⁵⁰⁾として機能する。現実を照射する鏡である演劇は、再現と、俳優のような介在物を含む表現であるから、デリダの差延の主張は有効になる。彼の言語の固定的意味作用体系の解体は、絶対的な知を言葉で捉えられるという哲学に支えられた近代リアリズム演劇への懐疑を生む。そのような演劇の、言葉の絶対性への信頼、登場人物の性格の一貫性、劇の閉じた構造は壊され、真実の呈示を試みる二項対立の弁証法を解体し、作品は自己照射的なパフォーマンス意識を表す、『飢えた階級の呪い』の言語観はデリダのそれであり、演劇テキストの面からみると、登場人物は変身するし、彼ら台詞には一人芝居の独白というメタ演劇的手法が使われている。劇テキストの面でも登場人物の二項対立の弁証法が解体されているから、劇の閉じた構造は壊され、劇中事件は何も解決されない。

リオータルは、ジェイムスの定義した後期資本主義社会の先進国での、社会的知の状況を「ポストモダン」と呼ぶ。それは、モダニズムの価値である、人間にとっての普遍的な「大きな物語の失墜」、即ちメタ物語への不信である。その不信感によって、人々は個別的目的のために効率を最適にするシステムの“performativity”⁽⁵¹⁾や“event”⁽⁵²⁾を求める。彼らは、包括的な文化の構造でなく様々の個人的事象に、普遍的真理の呈示の表現よりも、何がどのように表現できるかというパフォーマンスに興味を感じ、表現行為そのものに傾斜していく。

『飢えた階級の呪い』では、家族全員がそれ

ぞれの物語を語るパフォーマンスであるが、そのパフォーマンスは、登場人物の言語のパフォーマンス、身振りや行為のそれがある。この劇は、それ以前の作品にはみられないほど、劇中の登場人物の行為より、彼らの言葉が優勢である。だが、作品の言語の概念は、言語のずれを主張するデリダのそれであるから、劇テキストの世界で言語の論理一貫性はなく、登場人物の言葉と行為はずれるし、彼らの会話は不連続で対話にならない。この作品は、その台詞がメタ演劇的手法の一人芝居的な独白となり、言葉のパフォーマンス性で表現されたものだから、写実主義的演劇の作品ではない。それぞれが、全員孤立している家族は、会話をせず、自己存在証明のために自らの台詞を自分に向かって、観客に向かって、一方的に話すだけとなるが、ボトムズは、その独白を“aria device”⁽⁵³⁾といい、そのパフォーマンス性を“an extravagant linguistic display as a real event”⁽⁵⁴⁾といている。劇の冒頭で息子が語る長い台詞は、前夜の酔った父の乱暴狼藉の話で、外部の敵という「呪い」の侵略に対する恐怖を暗示しているが、息子の側で料理している母は、全くその話を聞こうとしない。父は、彼が理想とする家長の役割を示す驚きの話を羊に語るが、それを息子に聞かれることは好まない。

このように、劇のメッセージに重要だと思われる息子の話や、父の話に対して、家族は彼らの話し相手にも観客にもならず、彼らの独白は客のいない一人芝居になり、家族という観客と、互いに共通な大きな物語は作れるはずはない。それぞれの独白のパフォーマンスは、対話でないから必ずこのような限界を持つ。ボトムズも、この劇では、全ての状況を完璧に表現できるパフォーマンスは不在だという⁽⁵⁵⁾。登場人物の独白や台詞のパフォーマンスの不完全さは、娘エマの台詞が彼女の行為とずれること、母の独白の不完全さ等に現れている。エマは、テイラーへの台詞で、父の癩癩持ちの気質、その暴力性という「呪い」は、兄のみに遺伝していると語る。だが、この言葉のパフォーマンスで主張さ

れた男性だけの「呪い」は、彼女がエリスの酒場乱入事件を起こすこと、そして犯罪の人生を選ぶその行為に現れる。その「呪い」は、確実に彼女にも遺伝しているから、言葉のパフォーマンスは行為のそれとずれ、彼女のジェンダーとしての女性性が否定されている。劇の初め、母は、その独白で、娘の遺伝的「呪い」は女性の月経だといい、それが細菌の感染を誘発し女性に死をもたらすものと言う。彼女は月経の死のイメージを観客に示すが、月経には生のイメージもあるから、彼女の言葉のパフォーマンスは完璧なものといえない。

父と息子のパフォーマンスについての言及は、次項で、家長の世代交替に関わるに焦点をあて、既存の体制としての家父長制的核家族構造の破壊、即ちその非自然化を証明する際に行う。

5. 父と息子のパフォーマンスの限界

この家族全員は、独白によりそれぞれが「物語る」という、言語のパフォーマンスを行うが、家長としてのウェストンと息子ウェズリーだけが、この言葉のパフォーマンスに加え、変身と言う身体行為のそれを行い、家長の世代交替が強調されている。そして、家長のパフォーマンスに現れた、確固たる資格を備えた家父長を頂点とした核家族の制度が、パロディ化されている。変身後の父は理想的な家父長を演じようとするが、すぐに失敗する。

家長としての意識はもっているらしい父は、変身以前は、アル中で不精髭をはやし、古い外套を着て野球帽を被り、テニス靴をはいた薄汚い、暴力的な中年男である。彼は賭事好きで、借金だらけで、放浪癖があり、家庭を顧みない無責任な父である。ウェーバーの言うように、家父長は家族の共同利益を目指すリーダーとして振る舞うことでその地位が保証されるとすれば、家族の経済的な自助原則も精神的な愛情原則も充足できない、ウェストンは家長としての資格がない。空の冷蔵庫に入れるために、彼が持ち帰った朝鮮あざみは、味が悪く食物としては役に立たない。それは、家長の責任を果たせ

ない父と同じである。朝鮮あざみは、演劇テキストの面で、父のイメージを観客に示す有効な「物」で、家長にこれを与えられるテイト家は「飢えている」。父同様母も子供達を愛さず、両親が愛情原則の充足を放棄しているから、この劇では精神的渴望感が、物質的なそれより強調されている。そして、この作品の原稿の題が *Curse of the Middle Class*⁽⁵⁶⁾ であったことから、テイト家の人々は経済的に困窮していない。

熱い湯と冷水で再生し、古着をすべて脱ぎすて清潔になった父は、洗濯といった家事を始め、家族の絆に希望を感じる。以前の自分を全否定し、“a whole new person”⁽⁵⁷⁾ になって、このアボガド農園を経営する家父長として、地位確立を宣言するが、直ちに、その変身の不完全さが、過去の借金の催促という外部の圧力、「呪い」によって露呈する、自らの意志の力への信頼という、一つの近代的な「大きな物語」を疑わない、父の安易な変身というパフォーマンスは、過去も現実の力を消し去ることができず、父は息子の助言に従ってメキシコに逃亡し、家父長の地位を放棄する。すべての絶対的なあるもの、「大きな物語」の不在の時代では、彼の変身が、砂上楼阁で、僅かな外部の圧力で崩壊するのは自明であろう。

変身後の父が演じようとした理想的な家父長を頂点とした核家族の制度は、家長の世代交替を現す息子の変身というパフォーマンスでも解体される。両親から家屋敷売却の話が聞かされても、農場生活を続けようとしている唯一の家族が、壊れたドアを修理したり、病気の羊の世話をする20歳前後のウェズリーである。再生直後の父に勧められ、彼と同じ入浴方法で再生を試すが、身体に何の変化も起きず、父の古着を着て、空腹を満たすために羊を殺す。この羊殺しは、単に長男の精神的飢餓感も満たすだけでなく、羊が彼の無垢を表し、成人式の儀式の生け贄でもある。彼は自らの無垢を犠牲にし、父の装いになって、母が彼を夫と取り違えるほどに、彼は父に成り変わったが、新たな別の大人になったわけではない。この意味で彼の再生は

不完全で、変身以前の無責任な父の演じた家父長の役を引き受けたにすぎない。彼の役割交替の変身は、家族のそれぞれが孤立した、真の家長不在の核家族の、つまり個々が細分化した家族の状況の連続を意味してはいないだろうか。ここで、『みんな我が息子』に見られるような、父と息子の対立と和解による新しき家族の再生を表す、近代の家父長制的核家族劇の世代交替は否定されている。真実の家族像の呈示を求めるといった、劇における二項対立の弁証法、例えば父と息子の対立の弁証法は、この作品では否定されているから、父と息子のそれぞれの変身は、家父長制的核家族に代わる新たな統合的家族を示唆はできないが、家父長制という階級制度の解体は行っている。変身というパフォーマンス自体が自己照射的表現行為だから、それが、ある物を解体はするが、普遍的な新しい物は作り出せないといった限界をもっている。

登場人物全員がそれぞれ語る独白というパフォーマンスも、対話という弁証法を否定したものであるから、変身というパフォーマンスと同様に、どれも完結した大きな物語を作り上げることはできない。父は、家族に対しての大きな物語として、確固たる資格を備えた家父長を頂点とした核家族という家族制度を創ろうとして失敗する。再生した彼は、三幕の初めに、独白というパフォーマンスを舞台上の生きた実物の羊を相手におこなう。実物の羊は、演劇テキストからみると、登場人物がつねに開閉する冷蔵庫、母がつくる実物のベーコン炒めのように、近代劇の模擬的写実的舞台を否定したメタ演劇手法で観客に強烈な臨場感を与える。そして、劇テキストの面からは、父の物語の聞き手であるこの羊は、父の独白の内容を強調している。

羊を去勢する仕事の昔話は、劇全体の一族崩壊の事件とは無関係だが、父の考える大きな物語を表す重要なものだ。屋根の上に父が投げた子羊の睾丸を食べに急降下してくる鷲に、彼は理想の家父長の姿を見いだす。去勢を受ける羊を息子だと、フロイド的に考えれば、鷲は息子を支配する強い父であり、権力と家族への

独裁権を掌握する家父長である。

ウェストンの家父長制的核家族の物語は、鷲の話の結末として、劇の最後で、彼が母と語る、鷲と猫の話で壊される、息子は、父のように一人でこの独白をせず、母に背を向け対話はしないが、彼女と交互に一つの物語を語り分ける。彼は、父が夢見た独裁的な家長になっていないし、その物語の内容も家父長制的核家族を否定している。

エラは、皮を剥がれた子羊の死体を見て、それを相手に鷲の話の続きを話す。舞台上で、父は生きた羊を、母は羊の死体をそれぞれ観客にして、独白の一人芝居、つまりメタ演劇的手法の一つの劇中劇を演じる。演劇テキストからみれば、その羊は独白という劇中劇の観客になり、観客席のそれと同じものとなっている。羊は、他の登場人物の独白や台詞より、家父長制的核家族の世代交替を語るそれを、より観客に印象づける。劇テキストからみると、父の話と、息子と母の話の内容を連続させ、その世代交替の話を創る重要な「生き物」だろう。

息子と母の話で、子羊の睾丸を狙う鷲と猫の争いが語られる。鷲に捕まった猫が、空中で鷲と争い、それらが一つになって墜落する話だが、父の話には存在しない猫が登場し、鷲は、父の話のそのような強大な存在でなく、猫と必死に戦い墜落していく。この猫は息子にも、家族にも見えるが、この生き残りをかける獲物獲得の話に動物的敵意が誇張されている。そして、ここに、家父長不在の核家族像、相互依存と自己破壊が共存する“a horrific symbiotic unity”⁽³⁸⁾としてのそれが現れている。言葉のパフォーマンスであるこの話は、父の大きな物語をパロディ化している。

家父長制的核家族の世代交替がパロディ化され、その家族制度が解体されていることは、その制度の女性支配という階級制度、ジェンダーの基づいたそれも解体されている。主に、それは娘エマの女性性の否定として、既述の彼女の言葉と行為のパフォーマンスのずれと、やくざのスレーターとエマソンの行為のパフォー

スで表されている。エマは暴力性という呪いは、男性の遺伝気質だと語るが、彼女の行動が、その彼女への遺伝を証明する。

劇テキストの面からみると、やくざのスレーターとエマソンの身体行為のパフォーマンスが、ウェストンが家族の飢えを満たすために殺した羊が、エマであることを表す。彼女は母の車による逃走を企てた直後、彼らに車を爆破されて殺され、スレーターが、子羊の死体を持って登場する。家族の生き残りのために、生け贄になったのは、羊であり、エマなのである。少年の無垢さを生け贄にする家父長制的核家族の世代交替の儀式で、この家族の生け贄は少年でなく少女であり、その儀式はなりたっていない。やはり、家父長制的核家族の世代交替は壊されている。

結 び

この作品の作者のメッセージは、その題が示すように、様々な呪いに犯された家族の状況であろう。その呪いとは、人間の欲望として内在化された外部の社会的、文化的圧力であり、遺伝という宿命でもであろう。この家族の遺伝質は、毒性のある自己破壊的な暴力性として示され、登場人物はそれを、液体ダイナマイトとかコヨーテ殺害のために羊の内蔵に入れるストリキニーネと呼んでいる。呪いによって、社会の基礎単位とされる血族集団で、個々の家族が、一つの核として一体化するのではなく、“atomized”⁽⁹⁹⁾、細分化された状態になっている。それは家父長制的核家族でない、家父長不在の状況で、家族のそれぞれが、自らの生き残りをかけて敵対しながらも、依存しあう「恐るべき共生」であろう。

この論では、恐るべき共生の単位としての家族が、近代アメリカ演劇の伝統的家族劇をいかに解体しているか、ポストモダンなものかを考察した。ポストモダニズムが意識的に過去をパロディの対象とし、それを再生させる試みだとすれば、この作品は、シェパードのポストモダ

ニズムの一つの試みである。彼は、伝統的家族劇の家族像をパロディ化し、それを解体し、新しい家族劇を創ろうとしているからだ。この試みが彼の家族劇のポストモダニズム的なものではないだろうか。

この『飢えた階級の呪い』の上演当時には、現実のアメリカ社会では、作者がパロディ化した家父長制的核家族が、近代家族が、不可逆的変動を起こす⁽⁶⁰⁾。それは60年代の欧米先進国で始まったもので、出生率と婚姻率の低下、離婚率と婚姻外出生率の上昇、同棲の増加などであり、北米では結婚はするが、離婚と再婚の増加が著しくなる。この変動は制度としての結婚や家族の規制力の低下を示し、社会の基礎単位が家族でなく個人となった。このシステムは現代家族と呼ばれるようになってきているが、この現代家族の出現を、作者のポストモダニズム的家族劇の社会的背景とも考えられる。だが、この仮定の証明には、この作品だけでなく、連作といわれている『埋められた子供』に始まる彼の家族劇群全体の検証が必須である。今後の課題は、ポストモダニズムという時代の文化的イデオロギーの枠組みが、彼の家族劇群全体にいかにか現れているかをさらに多面的に探究し、その読みの可能性を再確認することであろう。

註

- (1) Michael Vanden Heuvel, *Performing Drama/Dramatizing Performance* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991), p.197.
- (2) Ibid., p.197.
- (3) Ibid., p.212.
- (4) Ibid., p.227.
- (5) Stephen J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis* (Cambridge: University Press, 1998), p.155.
- (6) Ibid., p.158.
- (7) Ibid., p.160.
- (8) Don Shewey, *Sam Shepard* (New York: Da Capo Press, 1997), p.97.

- (9) Ibid., p.97.
- (10) Ibid., p.97.
- (11) S.T.Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard*, p.154.
- (12) D.Shewey, *Sam Shepard*, p.107.
- (13) M.V.Heuvel, *Performing Drama / Dramatizing Performance*, p.210.
- (14) S.T.Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard*, p.158.
- (15) Ibid., p.97.
- (16) Deborah R.Geis, *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995), p.75.
- (17) タデウシ・コフザン (渡辺 淳訳) 『文学とスペクタクル』(未来社, 1984年) p.78.
- (18) Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London and New York: Methuen, 1980).
- (19) S.T.Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard*, p.157.
- (20) Ibid., p.157.
- (21) D.R.Geis, *Postmodern Theatric(k)s*, p.74.
- (22) Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1989), p.3.
- (23) Ibid., p.108.
- (24) ギルバート・アデア (池田栄一訳) 『ポストモダニズムは二度ベルを鳴らす』(白水社, 1997年) p.27.
- (25) ギルバート・アデア (池田栄一訳) 『ポストモダニズムは二度ベルを鳴らす』 p.27.
- (26) Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*,
- (27) Ibid., p.93.
- (28) Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, p.93.
- (29) Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p.98.
- (30) ギルバート・アデア (池田栄一訳) 『ポストモダニズムは二度ベルを鳴らす』 p.26.
- (31) ギルバート・アデア (池田栄一訳) 『ポストモダニズムは二度ベルを鳴らす』 p.28.
- (32) S.T.Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard*, p.157.
- (33) 比較家族史学会編『事典 家族』(弘文堂, 1996年) p.111.
- (34) 比較家族史学会編『事典 家族』 p.112.
- (35) 比較家族史学会編『事典 家族』 p.281.
- (36) 比較家族史学会編『事典 家族』 p.308.
- (37) 比較家族史学会編『事典 家族』 p.237.
- (38) 比較家族史学会編『事典 家族』 p.281.
- (39) 比較家族史学会編『事典 家族』 p.235.
- (40) 比較家族史学会編『事典 家族』 p.236.
- (41) D.R.Geis, *Postmodern Theatric(k)s*, p.74.
- (42) Leslie A.Wade, *Sam Shepard and the American Theatre* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997), p.95.
- (43) ジャン＝フランソワ・リオタール (小林康夫訳) 『ポスト・モダンの条件』(水声社, 1986年) p.8.
- (44) S.T.Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard*, p.158.
- (45) Ibid., p.164.
- (46) D.R.Geis, *Postmodern Theatric(k)s*, p.75.
- (47) ジャン＝フランソワ・リオタール (小林康夫訳) 『ポスト・モダンの条件』 p.8.
- (48) Marvin Carlson, *Performance* (New York: Routledge, 1996), p.138.
- (49) Veronica Hollinger, "Playing at the End of the World: Postmodern Theatre." Patrick D.Murphy ed., *Staging the Impossible* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997). p.95.
- (50) Ibid., p.183.
- (51) M.Carlson, *Performance*, p.138.
- (52) Ibid., p.138.
- (53) S.T.Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard*, p.167.
- (54) Ibid., p.167.
- (55) Ibid., p.168.
- (56) Ibid., p.166.

- (57) Sam Shepard, *Curse of the Starving Class*,
in *Seven Plays* (New York : Bantam, 1981),
p.192.
- (58) S.T.Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard*,
p.173.
- (59) Ibid., p.164.
- (60) 比較家族史学会編『事典 家族』 p.308.