

山田久美子

I

キャリル・チャーチル (Caryl Churchill, 1938—) は、現在活躍する女性劇作家の一人である。女性劇作家の社会進出は、小説や詩の分野の女性作家の社会進出よりも遅く、1960年代のリアリズム演劇、前衛演劇の急進的な動きと1970年代の女性解放運動が重なる1970年以降であるとされている。しかしながら、ミシェレン・ワンダーは「実際には1660年から1720年にアフラ・ベン (Aphra Behn, 1640—1689) を代表とする女性劇作家による60ぐらいの演劇が上演され、1900年から1920年の間に、女性参政権に対するキャンペーンとして400人ぐらいの女性劇作家が作品を書いていることが、最近の研究でわかってきた」¹と指摘する。女性劇作家の注目や社会進出を妨げてきたのは、演劇が成立当初から劇作家だけでなく、演出家やスタッフを含め男性中心に興行されてきたことにあると考えられる。スー・エレン・ケースは劇場の女性不在について次のように説明している。

From a feminist perspective, initial observations about the history of theatre noted the absence of women within the tradition. Since traditional scholarship has focused on evidence related to written texts, the absence of women playwrights became central to early feminist investigations.²

女性劇作家というように「女性」と敢えて明示しなくてはならないのは、ケースが述べるように、伝統的に不在であった女性劇作家の存在に対するアピールと、これまで不可能であった女性自らの声で語る作品の特徴によるものと思われる。特に複雑な思想や価値観が錯綜する現代社会の中で、女性劇作家たちが描くテーマは、単純な父権制社会の批判というより、自らの経験を通して他者ではない同一性の自己認識、自己発見という

ような女性の内面的問題である。チャーチルは、そのテーマに取り組むイギリスの代表的な女性劇作家であり、女性の視点から女性登場人物中心のフェミニズム演劇作品を多数書いている。その中で世界的センセーションを巻き起こしチャーチルの名を高めたのが『クラウド・ナイン』（*Cloud Nine*, 1979）である。セクシャル・ポリティックスをテーマに描いたこの作品で、チャーチルは男女の性の役割を大きく崩し、現代におけるジェンダー・アイデンティティーを探究しようとした。この劇の第一幕はヴィクトリア朝時代、第二幕はその100年後の現代という男女の役割や価値観の時代的相違の中で、登場人物はそれぞれがアイデンティティーを模索していく。しかし、劇の中心は、さまざまな疑問を投げかける女性の問題であり、女性登場人物が現代の性的価値観の理想に向かって、女性としてのアイデンティティーを探究していくことにある。特に、劇の焦点は、女性登場人物の中でも第一幕ではヴィクトリア朝の理想的な妻であり、第二幕では現代の性的価値観が広がる中で、自立へと自己改革を遂げるベティに合わせられている。そこで本論ではベティやそのほかの女性が求めるジェンダー・アイデンティティーを考察したい。

II

『クラウド・ナイン』の内容を論じる前に、特異で巧妙な仕掛けについて述べる必要がある。それらの仕掛けは時間の超越と配役の性の逆転であり、テーマとの関わりを示すものであるように思われる。

まずは時間の超越だが、前に述べたように『クラウド・ナイン』の第一幕はヴィクトリア朝時代、第二幕は現代である。しかし、100年後の第二幕は登場人物にとっては25年しか経過していないということになっている。従って、登場人物は二つの時代に生きることになる。劇作に取りかかる前にワークショップを開き、議論しながらアイデアをまとめるチャーチルは、この時間の超越について次のように説明する。

When we discussed our backgrounds it occurred to us it was as if everyone felt they had been born almost in the Victorian age. Everyone had grown up with quite conventional and old-fashioned expectations about sex and marriage and felt that they themselves had to make enormous break-aways and leaps to change their lives

from that. That was why it was an appropriate image for that to set the people's childhoods in Victorian times.³

時代や社会が変化しても、人の意識や観念はそれに伴った変化を示してはいない。特に、男女の性的役割は現代においてもヴィクトリア朝の考えを残しているのである。そこでチャーチルは、ヴィクトリア朝の価値観を持ったままの現代女性たちが何に苦しみ、何を求めているか、そして、ヴィクトリア朝から現代の時代の変化の中で、どのように内面的変化を遂げるかを提示することを試みた。

次に配役の性の逆転について考えてみる。チャーチルの劇はよくベルトルト・ブレヒト(Bertolt Brecht, 1898—1956)の演劇理論を受け継いでいると言われるが、トレヴァ・G・グリフィスもその一人である。

Feminist/revolutionary could be taken to describe largely interrogative texts that are subversive in their questioning of both ideology and declarative dramatic forms, using techniques of a Brechtian nature to reveal the notion of gender as a construct, such as Caryl Churchill's *Cloud Nine*.⁴

ブレヒトは、演劇理論として、社会の変革を求めるため〈異化効果〉と〈叙事詩的演劇〉を提唱した。『クラウド・ナイン』はブレヒトの〈異化効果〉を狙い、性の逆転が用いられていると思われる。〈異化効果〉とは観客を登場人物の感情に同化させるのではなく、観客に現状を心理的距離をおいてながめさせ、当たり前だと考えられていた事象の異常に気づかせることをいう。俳優でさえも反対の性を演じる時には、役を客体化し、距離を置くことになる。そこでチャーチルは、役を客体化した俳優を通して、観客にその不自然さを提示する。つまり、その不自然さは現実であることを示しているのである。その現実の不自然さを示す方法が、現実とは異なる性や人種の逆転の配役の設定である。第一幕ではクライブの妻ベティを男性が、息子エドワードを女性が、娘で赤ん坊のヴィクトリアを人形が、黒人の召使いジョシュアを白人がそれぞれ演じる。第二幕は新たに登場するリンの5歳の娘キャシーだけが異なる性の男性で演じられ、さらには第一幕で演じた役と異なる役を俳優に演じさせるという二重の配役の設定をも、チャーチルは提案する。第一幕でクライブを演じた男性俳優にキャシーを演じさせるというような二重の配役の効果は、強いイメージの男性が女の子を演じることにより、大人と子ども、男と女という概念のズレと不自然さを観客に提示することになる。また、チャーチルは第

二幕のベティの配役について次のように解説する。

Betty is now played by a woman, as she gradually becomes real to herself.⁵

第一幕で俳優が演じるベティは、本来のベティではないことを示す手段なのである。

また、性などの逆転の効果は、コメディ要素をもたらすが、チャーチルは単純な笑いを誘うファルスを望んでいるわけではない。チャーチルは俳優に対して次のように書いている。

What is important . . . is that the feelings and characters of the first act should be played for real, so that we do care about them as people.⁶

演じる俳優が、異なる性を極めて現実的で真面目に内面的感情を構築していくと、俳優自身も役と自分の内面とのギャップにズレを感じる。観客は、役に同化していない俳優の演技を見ることになる。演劇は小説とは異なり、登場人物の内面的変化を観客に説明することはほとんどない。内面的変化を表現するのは内面的な意識を構築する俳優にまかされる。俳優がズレを感じ内面的感情の構築ができない場合は、ファルスに登場するようなフラット・キャラクターになる可能性がある。しかしながら、チャーチルの異化効果はファルスの要素ではなく、もっと深刻なテーマを提示すると思われる。

『クラウド・ナイン』はストーリー性を追うものではなく、登場人物、俳優自身が内面を模索し、表面と内面の差や性差を示し、その脱構築の状況を見せることによってテーマを示す。従って、それは、現実の女性と男性とのギャップ、男らしさと女らしさというように性を元とする「らしさ」という役割の固定観念の不自然さを表現する。そこで、その押し付けられた役割は、現実が現実ではない、つまり現実が幻想であったかのような疑問を投げかけることになる。とすると反イリュージョニズムであるブレヒトの演劇理論とは質を異するのではないかという疑問を持つ。もっともブレヒト自身も晩年、理性か感情かというような二者択一と誤解されるような理論を改め、弁証法的演劇を提唱したが、チャーチルは幻想と現実の二者択一ではなく現実が幻想であり、または幻想が現実であり、あるいはその両者が幾層にもなっているという現実を提示しているように思われる。また、アメリア・H・クリッツァは技巧面ではなく社会への批判を観客に提示することで、ブレヒトの社会性をめざす演劇とチャーチルのフェミニズム演劇との類

似点を述べる。

While originating structures and techniques, as well as combining those of diverse theatre periods and style, Churchill remained close to the Brechtian spirit of encouraging the audience to actively criticize institutions and ideologies they had previously take for granted, both in theatrical representation and in society itself.⁷

フェミニスト演劇として女性の声を反映させ、変革を求めていくことを考えると、社会主義フェミニストといえるチャーチルの演劇は、思想的な面でも巧妙な仕掛けの面でもブレヒトの流れを組むと言ってもよい。

III

『クラウド・ナイン』には、男と女、白人と黒人、支配国と植民地、キリスト教と異教、主人と召使い、母と子、大人と子どもなどいくつかの二項対立が見られる。それらは優位に立つものとそうでないもの、抑圧するものとされるものの関係である。ヴィクトリア朝と現代という異なる時代の中で、その二項対立はどのような意味を持ってくるのだろうか。

劇は、国の仕事でイギリスの植民地アフリカにきているクライブの家族紹介で始まる。クライブは「私は、ここの原住民の父であり、また大切な私の家族の家長である」⁸と植民地と家族を統治する人物であることを述べる。次にクライブは妻ベティを夢に見た理想的な女性として紹介する。ベティはヴィクトリア朝時代の理想的な妻のように男性への従順さを示す。

I live for Clive. The whole aim of my life
Is to be what he looks for in a wife.
I am a man's creation as you see,
And what men want is what I want to be. (251)

この言葉はヴィクトリア朝の凝縮された理想の女性像を表し、男性である夫と妻の関係

が主従関係のようであることを暗示する。だが、明らかに主従関係を表わす召使いのジョシュアに対するクライブの形容は「宝石」で、人間ではなく物なのである。ジョシュアもベティ同様、クライブの理想の召使いであるかのような自己紹介をする。

My skin is black but oh my soul is white.
I hate my tribe. My master is my light.
I only live for him. As you can see,
What white men want is what I want to be. (251—252)

ベティもジョシュアも自己紹介の主体はクライブであり、自分というものが無い。チャーチルは性の抑圧と植民地への抑圧について次のように言う。

When I came to write the play, I returned to an idea that had been touched on briefly in the workshop—the parallel between colonial and sexual oppression, which Genet calls 'the colonial or feminine mentality of interiorised repression.' (245)

さらにジョン・サイモンのインタビューでアイルランドとイギリスの関係にも注目する。

We looked at England's relation to Ireland and how it is like a male/female relationship. The traditional view of the Irish is that they're charming, irresponsible, close to nature, all the things that people tend to think about women.⁹

劇に登場するイギリス対植民地の関係は、イギリス対アフリカとアイルランドで、それは性のメタファーでもある。植民地が性のメタファーで、イギリス対植民地の関係が、男性対女性を表すのであれば、クライブ対ベティ、クライブ対ジョシュアの関係は、それぞれ主従関係であることが納得できる。しかし、イギリス人ベティとアフリカ人ジョシュアの関係も、主従関係になるはずである。ジョシュアはクライブの前では逆らうことなく忠実に仕えるが、誰もいないところではベティを下品な言葉でからかう。第一幕第三場の終わり、ジョシュアにからかわれたベティは、息子エドワードに助けを求め、クライブのような命令口調でエドワードがジョシュアに注意をするとジョシュアは「ご主人エドワード様」(278)と謙称を示す。ジョシュアの態度は、クライブとエドワードに

対しては忠実であるが、ベティには反抗的である。これはジョシュアの女性蔑視の意識によるものと考えられる。ここでクライブ、ベティ、ジョシュアの関係を考えてみると、男と女、主人と召使いという二項対立が交錯する。しかしながら、ジョシュアの意識に女性蔑視ということが本当にあるのだろうか。

ジョシュアは第一幕第四場の初めに、「何もないところ偉大な女神様が現われ、女神と木の間に生まれたのが私たち人間だ」(279)という話をエドワードに聞かせる。その後すぐにこの話を否定する。

Of course it's not true. It's a bad story. Adam and Eve is true. God made man white like him and gave him the bad woman who liked the snake and gave us all this trouble . . . (280)

ジョシュアの話は異教とキリスト教の対比を表わし、それはアンチテーゼとなる。また、その対比はアフリカとイギリスを暗示し、その話の中心は女性崇拜と女性嫌悪である。ここでジョシュアの相反する表面と内面の意識、人種的アイデンティティーが連想される。

クリツァはこの点に関して次のように指摘している。

Joshua, who confirms a connection between women and Africa in the myth about a mother goddess he tells Edward, rejects Africa in the hatred of women shown both in his treatment of Betty and his stabbing of the doll. The tension between Betty and Joshua serves Clive by preventing any internal coalition against his power.¹⁰

しかしながら、ジョシュアはアフリカを拒絶していないのではないと思われる。またクリツァは、第一幕第五場のラストシーンでジョシュアがエドワードの人形をナイフで切り裂く理由を、ベティへの反抗と同様に、女性嫌悪の表れであると指摘している。ジョシュアがホモセクシュアリティであることを考えるならば、女性嫌悪の表れというこの指摘は正しい。しかし、ジョシュアが話す女性崇拜の話がアフリカの神話であったとするなら、本心からそれを嫌悪してはいないのではないだろうか。また、ジョシュアがその話をすぐに否定したとしても、アフリカで育ったジョシュアがキリスト教信仰を簡単に受け入れるだろうか。それは、抑圧する強者の前での表面的な部分と隠さなければならぬ本音の部分のように思われる。さらに、両親がイギリス兵に殺されたこと知

ったジョシュアは、地面に頭をこすりつけて泣いていたにもかかわらず、クライブの前では私の父も母も悪い人で、両親の葬式にはいかないということからも、ジョシュアの表面と内面の相違が証明される。ジョシュアは、クライブの前では忠実な召使いを演じているだけなのである。もし、人形を切り裂くことが女性嫌悪を表しているとするなら、ジョシュアの行為は、ヴィクトリア朝の自己を持たない人形のような女性に対する嫌悪、あるいは自己嫌悪かもしれない。しかし、それ以上にジョシュアにとって優位に立つことができる相手は人形でしかないことと、または、人形はクライブの代わりで、隠さなければならない怒りを表しているのである。

ジョシュアは、第一幕第五場の最後のハリーとエレンの結婚式の場面で、スピーチをするクライブに銃を向け狙いを定める。そのことに、エドワード以外は誰も気がつかず、エドワードも警告の言葉を発することなく、ジョシュアがクライブに銃の狙いを定めたところで劇の第一幕は暗転となり終わる。このジョシュアの行為はさまざまな解釈ができる。それは、ホモセクシュアルな関係のハリーが結婚することによる嫉妬の気持ちと抑圧される者の声なき抵抗、さらに、クライブがいなくなることで虚構の家族は一瞬にして消え去るであろうことを暗示する。また、その行為は、抑圧する者すべてが、そしてヴィクトリア朝までも消滅することを望む弱者ジョシュアの内面の表象である。

一方、ジョシュアのこの様子を眺めていたエドワードも、父クライブと母ベティの存在は重荷である。ジョシュアがベティをからからかった時、ベティはエドワードを頼り、頼もしいと言う。そのベティの言葉はエドワードに男であることを促し、無意識に心に圧力をかけることになっていく。それはベティがエドワードを抱きしめようとした時、エドワードの回避する行為でわかる。さらにエドワードが母を避けた時に全員の声で歌われる歌は、劇中のアイロニーとして響く。

While plodding on our way, the toilsome road of life,
How few the friends that daily there we meet,
Not many will stand in trouble and in strife,
With counsel and affection ever sweet.
But there is one whose smile will ever on us beam,
Whose love is dearer far than any other;
And wherever we may turn
This lesson we will learn
A boy's best friend is his mother. (278—279)

母の存在は、少年の心に重くのしかかっているため友人との世界を失わせ、いかに成長の妨げになっているかを逆説的に印象づける。また、父クライブは、エドワードの表面と内面を二分させる存在である。クライブはエドワードに常に性差と男である意識を言葉によって与える。エドワードは、クライブの前では父に気に入られようと男らしく装うが、男性であるハリーに魅かれたり人形遊びが好きであることから、内面には男らしさを否定する気持ちと女性性が包含されていることがわかる。

では、抑圧する強者として示されているクライブはどうかというと、女性に対する恐怖心を持っていることがわかる。クライブは「女はふとした出来心で人を裏切ったり悪いことをしたりする」(277)「男より腹黒くて危険」(277)「女の暗い情欲」(277)と女性に対して表現する。クライブのこの女性像は、世の中を滅ぼす悪である「イブ」のイメージを示す。だが一方、クライブは家に来ている未亡人のソンダーソン夫人と不倫関係にあるが、罪悪感を持っていないのである。男が女を裏切っても罪は問われないが、女が男を裏切ると悪になるというこのダブルスタンダードの考えは、男側からの視点に立ったものであり、裏切られることに対する恐怖、女性の力に対する恐怖からくるものである。さらに、クライブは「[女性に] 独立心を少しでも見せられたら、私は傷つきます、屈辱を感じます」と言う。つまり、家族の長としてのクライブの恐れるものは、「イブ」像のようなイメージを持つ女性と自立した女性ということになる。抑圧する者も、女性に頼られて生きなければならないという重圧感と従わせなければならない使命感に恐怖を感じているのである。また、チャーチルは、第一幕の最初で「女王陛下にお仕えする」(251)ということをクライブに言わせる。クライブは「帝国はひとつの大きな家族だ」(258)というが、その君主は女性であり、この構造はチャーチルの意図的な皮肉として解釈できる。

この劇には男性対女性という二項対立以外に、ホモセクシュアリティ／レズビアンニズム対ヘテロセクシュアリティという構図が示されている。前者の関係としては、ハリーとジョシュア、ハリーとエドワード、エレンとベティ、第二幕のヴィクトリアとリン、エドワードとジェリー、後者の関係では夫婦以外にクライブとソンダーソン夫人、ベティとハリーである。ヘテロセクシュアリティは、結婚や家族同様、抑圧手段としての社会制度だという考え方があり、リーズ革命フェミニスト¹¹は男性優位を与える基盤であると主張する。家族に縛られ無意識の抑圧を受ける人物への徹底的なホモセクシュアリティの描き方を見ると、ホモセクシュアリティは男性と女性という性の二元論の崩壊だけではなく、性差の脱構築の手段、家族幻想の崩壊の手段でもあるように思われる。

第一幕はヴィクトリア朝時代のさまざまな幻想の崩壊が暗示され、第二幕は現代のロンドンの公園になる。それと同時に性差の境界があいまいになり、テーマは、登場人物のジェンダー・アイデンティティーの模索になっていく。

第一幕で人形として声を発しなかったヴィクトリアは、第二幕でも名前が示すようにヴィクトリア朝の女性の役割にとらわれている。一方、夫マーティンは、女性のセクシュアリティを認め、女性解放に賛成するというような、女性に対して共感を持つ現代男性であり、ヴィクトリアには自分の足で独り立ちすることを勧める。女性の自立に屈辱を感じると言い、第二幕では姿を見せないクライブとは逆に、第二幕から登場するマーティンは「妻が中途半端でいることがひどい屈辱だ」(301)と言うのである。ヴィクトリア朝の典型的な夫がクライブならば、現代の一見女性に理解を示す夫がマーティンである。男性は、時代の変化と共に突然変化を遂げたことになるが、これは、女性登場人物を成長させるための役割であるからである。このことから女性を中心に描いていることが明確になってくる。従って、第二幕からは男性登場人物が弱くなり、女性ベティ、ヴィクトリア、リンがヴィクトリア朝の女の定義を捨て切れないで悩み、お互いに問いかけながら、性のアイデンティティーを模索していくことに劇は集中する。

第二幕でチャーチルは、女性を抑圧から解放させることを試みる。まず、離婚して妻の役割を放棄しているリンだが、母の役割は捨ててはいない。娘のキャシーは常に人形を離さなかった少年エドワードに対比され、おもちゃの銃を持ち、男性俳優によって演じられる。リンはキャシーに銃のおもちゃを買い与え、女らしくしなさいと注意することもなく、子どもを抑圧せず、自分自身も母の役割に押し込めることをしていないかのように見える。ところが、そのリンまでも子どもを叱るとき「男の人」を持ち出す。その言い訳が「私の母もそうしていた」(303)である。そこで、ヴィクトリアの批判に、リンは、父親の反対で弟の葬儀に出席させてもらえない苛立ちから、日頃の疑問を投げかける。「普通の服を着てはなぜいけないの？男みたいな格好にはもううんざりよ。セクシーにみえたってかまわないじゃない？・・・私はキャシーに鉄砲を買ってやる。私のママは買ってくれなかった。私は娘にジーンズをはかせる。あの子はドレスを着たがる。ドレスを着せてやってもいいんだ。わからない。つじつまを合わせられない。」(303)この言葉から、すべての抑圧から解放されたいと願うリンは、過去の自分を捨て切れない

自己矛盾の気持ちに苦しんでいることがわかる。

次にヴィクトリアだが、仕事のためにロンドンを離れマンチェスターへいくかどうか迷っている。夫のマーティンは自分と子どもから離れて生活してみることを勧め、引き留めることをしない。それならば、何の束縛もないはずであるが、どこか前のように従順ではないことに罪悪感をもっている。結局、ヴィクトリアは男性を嫌悪する気持ちからリンの所へ行く。しかし、それは問題からの逃避、自己からの逃避である。

唯一、この劇で悩みながらも自己発見に向けて成長していくのが、ベティである。ベティは第一幕では良き妻と良き母を演じている。しかし、その内面の意識を崩すのが冒険家のハリーであった。ハリーの話にベティは引かれていく。

Harry: Built a raft and went up the river. Stayed with some people.

The king is always very good to me. They have a lot of skulls around the place but not white men's I think. I made up a poem one night. If I should die in this forsaken spot, There is a loving heart without a blot, Where I will live—and so on

Betty: When I'm near you it's like going out into the jungle. It's like going up the river on a raft. It's like going out in the dark.

Harry: And you are safety and light and peace and home.

Betty: But I want to be dangerous. (261)

コンラッドの『闇の奥』を想起させるハリーの台詞は、ベティにとってまだ容認されないセクシュアリティのメタファーとなる。ベティが、ジャングルを通して知らない世界へ行くことに関心を持ち、「危険な女」になりたいというのは、ヴィクトリア朝の良き妻良き母を放棄することである。「安全と光と安らぎと家庭」は夫に従い、夫のために生きることから得るもので、ベティのこの気持ちは、何かそれだけでは満足できない自己発見への暗示となる。二人の男性、ヴィクトリア朝の典型的な夫クライブ、そしてその対極の自由に生きる探検家ハリーが、その後のベティの生き方に大きく影響を及ぼすことになる。ベティは、前述のハリーとの会話が潜在意識であったかのように、第二幕で自分の中のセクシュアリティを発見することになる。これが一つの自己発見としてベティを成長へと導くことになる。一方、無意識の抑圧を与えるクライヴは、ベティの成長の妨げでしかない。例えば、第二幕でベティは離婚を決意するが、「一人で何をしたらよいかわからない」と悩む。

I find when I'm making tea I put out two cups. It's strange not having a man in the house. You don't know who to do things for.
(301)

自分で考え自分のために生きたことがないベティは、どのように精神的に自立したらよいかかわからず、自己さえも嫌悪するのである。

クライブとハリーは、ベティに他者として影響を与えた。しかし、同性の登場人物がベティに影響を与えているかという点を考えた時、明らかに役割は異なることがわかる。女性の登場人物は、他者ではないため、ベティの心の中に同様の考え方をみる。例えば、第一幕でのベティの母モードとその対極にあるソンダーソン夫人の考え方である。両者は未亡人だが、異なる点は、モードは一人では生きることができないため娘と暮らし、ソンダーソン夫人は、一人で経済的にも精神的にも自立していることである。そこで第一幕のモードとソンダーソン夫人は、第二幕のベティの内面にその両者の考えを発見することから、彼女の伏線、または分身のような役割を果たしてきたと考えられる。

ベティをはじめ登場人物が大きく変化を遂げるためには、一つのきっかけが必要である。それは、エドワード、リン、ヴィクトリアの女神を呼び出す儀式の場面である。チャーチルはこの場面を劇のターニング・ポイントとした。

Then there's the goddess scene, midsummer or so by now, when the women assert themselves, magic happens, ghosts start to be laid, ending with little Edward and Gerry. Then there's the final scene, late summer, when everyone has to some extent been changed The original 'Cloud Nine' song coming before the last scene, after the goddess scene, helped mark the change; . . . ¹²

父権性社会の中で起こる迷いは、異教の女神が解決することになり、過去の人物や死んだ人間が現われる幻想と現実の交錯は、彼女たちの意識を表す。その時、すべての割り切れない気持ちを吐き出し、自己発見をしていくのである。

ベティの内面の変化もこの場面以後である。同棲していたエドワードの束縛に嫌気がさしてきたジェリーの「悩むのをやめれば」(319)という一言で、突然迷いが消えたように、活動への意欲を持ち始める。それと同時にホモセクシュアリティのジェリーとエドワードさえも容認する態度を示す。この時クライブが登場して言う。

You are not that sort of woman, Betty. I can't believe you are. I can't feel the same about you as I did. And Africa is to be communist I suppose. I used to be proud to be British. There was a high ideal. (320)

クライブの出現は幻想であり、ベティの心中でのクライブとの決別を意味する。次に、第一幕のベティが現われ、現在のベティが抱きしめ劇は終る。ベティのこの行為は、嫌悪していた過去の自分に愛憐の情を示しているかのように思える。この最後の場面は、ベティが過去の自己を認め、初めてアイデンティティーの探究をすることができたことを象徴しているのである。しかし、ベティにとって、この時が決して終わりではない。この時こそが、これから自分の本当の生き方を見つけようとする自立の第一歩となる。そして、ベティは、ジュリア・クリステヴァが主張するように、男性的、女性的という二元論の中ではなく個別性の中で、女性としての特性、異質性を実現できるようになるのである。¹³ 以上述べてきたことから、チャーチルは、この劇でいくつかの二項対立を崩壊させると共に、家族幻想、母性幻想などの幻想の崩壊を試み、その中で女性の自己発見、自己実現を追求したとすることができる。

V

『クラウド・ナイン』は女性を主体に、男性、女性、夫、妻、母などさまざまな役割を押し付けられて生きている人間が描かれている。それぞれの登場人物は表面ではその役割を一生懸命果たそうとするが、そうすればそうするだけ窮屈に感じるのである。そこから逃れようとしてその役割を放棄し、「雲の上のさかさま」な世界で最高の気分を味わいたいと努力してみてもなかなか満足な状態を得ることができない。反対の性の役割を果たそうと性の解体を計っても、結局は以前の観念から抜け切ることができなかつたり、同じ抑圧を感じたりする。従って、題名のもとになった地上3万フィートから4万フィートの高度の雲(No.9)の上の世界、つまり、最高の気分を味わうまでには、超えなければならないいくつかの層があることをチャーチルは提示しているように思われる。

チャーチルは女性としての自らの声を劇に反映させた。そしてこの劇で、チャーチルは、男性社会の規範の中での人種、宗教、年齢、植民地主義とジェンダーを結び付け、女性たちを女性であることの抑圧から解放しようとした。従って、チャーチルの『クラ

ウド・ナイン』は男性社会批判というより、「女性の問題」として女性へのメッセージでもあるように思われる。

チャーチルは、この作品以後も『トップ・ガールズ』(*Top Girls*, 1982)のように女性の声を反映した作品を書き、女性劇作家の社会進出に貢献した。そして現在、イギリスやアイルランドの大学で、男性教授によるチャーチルの作品について講義が行われたり、『女性劇作家』『イギリスの劇作家』のそれぞれのアンソロジーに登場することを考えると、チャーチルは「女性劇作家」という枠だけに囚われない重要な劇作家としての地位を得てきていると言える。

注

- 1 Micheline Wandor, ed., *Plays by Women* (1982, London and New York: Methuen, 1987), 7.
- 2 Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre* (London: Macmillan, 1988), 5.
- 3 Linda Fitzsimmons, comp., *File on Churchill* (London: Methuen, 1989), 47–48.
- 4 Trevor R. Griffiths and Margaret Llewellyn-Jones, ed., *British and Irish Women Dramatists since 1958* (Buckingham: Open University Press, 1993), 5.
- 5 *File* 50.
- 6 *File* 48.
- 7 Amelia Howe Kritzer, *The Plays of Caryl Churchill* (London: Macmillan, 1991), 111.
- 8 Churchill, *Cloud Nine in Plays: One* (London and New York: Methuen, 1985), 251. この作品からの引用はすべてこの版に基づき、以後、引用箇所は括弧によって頁数を示す。
- 9 *File*, 46.
- 10 Kritzer, 118.
- 11 リーズ革命フェミニストは1977年イギリスで発展した闘争的傾向のフェミニストでラディカル・フェミニズムから生まれた。異性愛は女性抑圧の元凶として異性愛に反対の主張をしている。
- 12 *File*, 48.
- 13 ジュリア・クリステヴァは「これは女性的だとか、これは男性的だとか。私たちにとって問題は別のことに思います。つまり、問題は社会的、抑圧と性的抑圧とを分析して弁証法的に関連づけるために、女たちに経済的、リビドー的諸条件を与えることなのです。そうすれば、女たちひとりひとりが自然、家族、社会の偶然、必然により産み出された女の特性、女の異質性を、彼女たちがもつ個性の中で、実現できるようになります」と述べている。ジュリア・クリステヴァ著、棚沢直子、天野千穂子訳『女の時間』（勁草書房、1991）、27–28を参照。