

キャリル・チャーチルとフェミニスト・シアター（４）

——『小鳥が口一杯』と『バッコスの信女』における脱却と超克——

山田 久美子

キャリル・チャーチル（Caryl Churchill）の『小鳥が口一杯』（*A Mouthful of Birds*, 1986）は、ジョイント・ストック・シアター・グループ（Joint Stock Theatre Group）と振付師イアン・スピック（Ian Spink）とのワークショップでの話し合いを基に、デイヴィッド・ラン（David Lan）との共著で書かれた。この作品は、1986年8月29日、バーミンガムにあるレパートリー・シアター（Birmingham Repertory Theatre）で初演、11月26日からロンドンのロイヤル・コートで3週間上演されたが、題名が示す通り奇妙で難解な作品である。この劇が難解であるという理由は、チャーチルの特徴的な劇構成、つまりストーリー性を追求するのではなく断片的なエピソードを32用いていることと、上演したり解釈をするのが難しいとされているエウリピデス（Euripides, B.C. 480～406頃）のギリシャ悲劇『バッコスの信女』（*The Bacchae*, B.C. 405 春）を利用した現代劇だからであると思われる。

チャーチルは、この劇に『バッコスの信女』を利用していることについて次のように述べている。

We weren't sure at first if . . . [*The Bacchae*] was even going to be in the play. It would have been possible just to do our seven stories, but . . . [*The Bacchae*] brought together so many of the things we used in our stories. The idea of the dead spirits coming back to possess the play was very appealing. . . .

There's an obvious analogy between the women in *The Bacchae* who leave Thebes and go off into the mountains and the women of the peace camp. . . . People . . . project strange things on to them . . . I was interested in the danger of polarizing men and women into the traditional view that men are naturally more violent and so have no reason to change. It's important to recognize women's capacity for violence and men's for peace. . . (*File 77*)

このチャーチルの言葉から、“possession” “violent women” という言葉がキーワードとして想起される。「バッカス」、または「バッコス」とはディオニュソスの別名で、ディオニュソス信仰は、神話においてゼウスのオリュンポス信仰に遅れて、ギリシャに入ってきた新興宗教であった。「だが、この神は狂乱の神として知られていたのであって、その現前により人間はあたかも何かに取り憑かれたように我を忘れるまま乱暴狼藉へ、否、血に飢えた振る舞いへと拉し去られる」（オットー 59）と『ディオニュソス——神話と祭儀』に書かれているが、エウリピデスのこのギリシア悲劇に登場するディオニュソス信者は、ほとんどが女性である。チャーチルが『バッコスの信女』を用いてフェミニスト・シアターを創造するのは、女性が何かに関われることを過去の霊の登場により描くこと、また男性だけでなく女性の中に潜む暴力性を描くことを目的とするためである。そして、フェミニストであるチャーチルは男性の方が女性より暴力的であるという紋切

り型の見方に疑問を投げかける。

本論では、“possession” “violent women” という言葉をキーワードに、『バックスの信女』という作品が現代劇のフェミニスト・シアター『小鳥が一杯』にどのような効果をもたらすのか、または、『バックスの信女』の登場人物が『小鳥が一杯』に登場するさまざまな職業を持つ現代人とどのように交差し、どのように結び付くのかを考察することにより、『小鳥が一杯』を分析したい。

I

エウリピデスの悲劇は、我が子を殺す狂乱の母が登場する『メディア』、絶世の美女が登場する『ヘレネ』、愛の女神アフロディテによって運命が左右される『ヒポリュトス』などと女性が重要な役割を果たす作品が多い。『バックスの信女』もディオニュソス神を中心に話が展開していくが、特異な女性たちが登場する話である。まず初めに、『小鳥が一杯』の登場人物に影響をもたらすギリシア悲劇『バックスの信女』の登場人物について考察したい。

劇は、「わが願いは、人間どもに、わが神威を示すにある」（エウリピデス 379）と述べ、不敬に対するテーバイの王ペンテウスに復讐することを語るディオニュソスの独白で始まる。ディオニュソスは復讐として、テーバイの女性たち、ペンテウスの母アガウエやその姉妹、祖父のカドモス、予言者ティレシアスまでも信者にしてしまう。信者は女性や老人といった弱者ばかりであるが、山にこもり、肉体的限界を超越する。信女たちは、髪をほどき、蛇を帯に踊り狂う。また牡牛を八つ裂きにし、生肉を食べたり、山を素早く駆け下りたりする。この暴力的行為がこの宗教の特徴である。母を信者として連れ去られたペンテウスは怒り、ディオニュソスを捕える。しかし、ペンテウスはディオニュソスに信女たちの姿を見たくないかと誘われ、女装して入山し、母アガウエとその姉妹に殺される。「この若獅子を網も使わず、素手で仕止めたのですよ」（エウリピデス 415）とアガウエは得意になるが、正気に戻った時、我が子が死んだことを嘆く。アガウエは、これは、ペンテウスと同様に神を敬うことをしなかった罰だと知る。

以上が『バックスの信女』の内容だが、チャーチルはこの劇のどこにフェミニスト・シアターの要素を見出したのか。ディオニュソスという神を肯定したいのか、否定したいのか。

このギリシア悲劇に見い出されるフェミニスト・シアターの要素は、『バックスの信女』は私たちの物語であり、酩酊と、妄想と、自己破壊のパノラマだ」（パーリア 149）というPaglia Camilleによっても指摘されている。

The Bacchae deconstructs western personality. Pentheus, brought onstage in parts on a stretcher, has gone to pieces. He is shattered. . . . Turning Pentheus from a warrior calling for his armour to a drag queen primping with her hem, Dionysus melts the west's armoured ego in moral and sexual ambivalence. *The Bacchae* returns drama to its severe ritual origins. (104)

Pagliaは、ペンテウスの死を破壊の象徴とし、性と自我の崩壊へとつながると解釈する。さらにAmelia Howe Kritzerは、次のように述べている。

If myth embodies the human longing for truth, in *The Bacchae* this truth is found in a vision of fragmentation rather than the wholeness. (176)

確かに、ディオニュソスは恍惚、陶醉、忘我をもたらす神であり、抑圧され、隠秘された人間の内なる自然をよみがえらせる神(丹羽 204)であるから、その神が、ペンテウスを崩壊、または分裂状態へと導き、人間の真実への願望を具体化するのである。このように分析すると、ディオニュソスとペンテウスは神と人間、無意識の世界と意識の世界などの二項対立を作り出す対極にある人物としての役割をそれぞれ果たす。ディオニュソスとペンテウスは、『小鳥が口一杯』にもこの二項対立を作り出す人物として登場する。

しかし、『小鳥が口一杯』では、同様にアガウエも重要な人物であるように思われる。身なりを整えた女性がディオニュソス信者となると、髪を振り乱し、野性化する。アガウエはその女性たちの代表になる。大和岩男は魔女論の中で、アガウエやバックスの信女が牡牛を食べるところから、「喰う女」と「喰われる男」と関係づける(196)。つまり、子どもを殺し食べようとするアガウエは、慈愛に満ちた聖なる母ではない。ディオニュソスが「抑圧され、隠秘された人間の内なる自然をよみがえらせる神」の象徴であるなら、ディオニュソス信者である時のアガウエは、抑圧から解放された人間となる。これらの『バックスの信女』の登場人物であるディオニュソス、ペンテウス、アガウエは、チャーチルの『小鳥が口一杯』にも登場するが、これらの登場人物の造型がそのままチャーチルの劇の伏線となる。

II

『小鳥が口一杯』も『バックスの信女』と同様に、ディオニュソスの登場で始まる。但し、モノログではなく、白いペチコートをはいた男性の踊りである。次に、短いエピソードが演じられるが、3つのパートに分けられた32のエピソードから構成されるこの二幕劇についての、構造と内容を最初に述べておく必要があるだろう。

パート1では、7人の登場人物が断片的なエピソードを語る。それぞれのエピソードには、題がつけられている。エピソード1「兎の皮はぎ」は、母レナと息子ロイの会話。レナは兎のお腹にあいた穴さえ見ることができない。エピソード2「電話」では、電話交換手のマーシャが忙しく仕事をしながら自分が絶望していることを観客に伝える。この場面は、マーシャが機械に使われているという暗示がある。エピソード3「ウェイトリフティング」に登場するのは、失業中のデレクともう一人の男性で、デレクはウェイトリフティングをすることで失業を気にしないようにしているが、もう一人の男性は仕事なしではいられない人間である。エピソード4は、「眠り」で、針治療士のイヴォンヌは「なぜそんなに怒っているのか」(5)と患者に不眠治療を行っているが、患者は眠ってしまって治療ができない。エピソード5は、「利益」で、義理の母とポールが牛肉のブローカーとして利益を得る方法話を話している。エピソード6は、「天使」で、ジェンダーを問うフェミニストの語りが明らかどころである。司祭のダンと帽子を被った三人の女性が登場し、ダンは「私は神は必ずしも男であるとは限らないと思っている」(7)と言い、女性たちが「天使を信じますか」(7)と観客に問う。つまり、この女性の言葉は、女性=天使であることを想起させ、女性が天使であるかどうかを問う疑問にもなり得る。エピソード7は、「家庭」で、ドリーンは夫を残し、運河のそばの草の上で寝ることで1日の平和と静けさを得る。つまり、ドリーンにとって、家庭に安住はないことを表している。エピソード8は、「言い訳」で、これら7人の登場人物が仕事を休んだり約束を断ったりする言い訳を述べていく。このように、パート1は、いろいろな職業の人物がそれぞれ不満や疑問を持ちながら、忙しい日常生活を過ごして

いることを示している。

パート2は15のエピソードから構成され、この劇の重要な場面となる。日常生活から解放された7人が、霊に取り憑かれたように無意識の世界を暴露していく。当然潜在意識の表現であるため、それぞれのエピソードは筋が通る会話にはなっていない。エピソードの題も「心霊攻撃」「憑衣」「ダンス」などと象徴的になり、『バックスの信女』の場面が重なる。まずは、アガウエのように、子どもを殺す母が登場する。「レナと霊」で、息子と朝食中に霊に取り憑かれたレナが豹になり、小鳥になった霊を食べたり、子殺しを連想させる言葉を述べたりする。パート1では、兎の皮をはぐこともできなかったレナの潜在的暴力性を表すのである。次にアガウエが登場し、エピソード7のドリーンにとりつく。エピソード10の「フルーツ・バレエ」では、パフォーマンスだけで、次のように書かれている。

This dance consists of a series of movements mainly derived from eating fruit. It emphasises the sensuous pleasures of eating and the terrors of being torn up. (16)

フルーツを食べることの喜びと引き裂かれる恐怖は、『バックスの信女』の息子を引き裂き食べることとペンテウスの恐怖を表している。息子を食ふ喜びとは、母性の崩壊を象徴しているように思われる。チャーチルはこの場面について次のように説明している。

'The Fruit Ballet' relates to the sensuousness of tearing things up and 'Extreme Happiness' to the feelings of the women on the mountain. (File 75)

食ふという本能は、男性も女性も持っている本能である。従って、“Extreme Happiness”が山での女性の感情に関係するならば、母という役割からの解放、女性に対するあらゆる抑圧からの解放、本能のままに生きるための精神の解放を意味する。また、エピソード16では、アガウエになったドリーンとペンテウスになったデレクの母と息子の会話であり、『バックスの信女』を基にした会話である。

PENTHEUS. Mother! Why have the women left the city?

AGAVE. I'm happy. Leave us alone.

PENTHEUS. I'm hungry.

AGAVE *laughs with joy.*

PENTHEUS. I'll fill the woods with blood. (27)

しかし、この場面でのペンテウスの「森を血だらけにしてやる」というのは『バックスの信女』のペンテウスの怒りとは異なり、母としての役割を放棄していることに対する怒りである。従って、この場合は、前述した「喰う女」と「喰われる男」の関係ではなく、母性幻想の崩壊と解釈できる¹⁾。

次にパート1で電話交換手として忙しく仕事をしてきたマーシャは、パート2では霊媒師として登場する。マーシャは、バロン・サンディという非文明的要素が強い降霊と中産階級の白人の降霊の間で揺れ動く。これは現実には電話交換手として機械に使われる文明人マーシャとその生活に追われることに対するマーシャの疑問を表している。

第二幕はパート2の途中で、エピソード19から始まり、デレクが両性具有者エルキュリーヌ・

バルバンとなって登場し、自分の性をどのように定義したらよいか苦悩する。エピソード21はイヴォンヌと母の会話で、イヴォンヌがアルコール中毒で飲むか飲まないかの間で苦悩している。エピソード23はドリーンを始め6人の日常生活を描く。新聞の殺人事件を読み上げたり、ラジオのボリュームを上げたり椅子を投げたり、鍋をたたいたりしている。その中で、ドリーンはこれらの騒音に耐えられなくなり、隣の女性の顔をナイフで切る。これは、日常のいろいろな事件や騒々しさからくる現代人の焦燥と日頃は理性によって抑えられている内面の暴力性の表れである。そして次にドリーンは物に触れずに物を動かす超能力を発揮する。これは、内在する力の具現化である。

第二幕のパート2は、エピソードの一つ置き、つまり、エピソード20、22、24にペンテウスのパントマイムが入り、それを連結させると、『バックスの信女』の山へ入り死ぬまでのペンテウスの行動だけ抽出した形となる。エピソード20はペンテウスが山に入って行き、エピソード22はペンテウスが女装し、エピソード24はペンテウスが神を殺せ(50)と叫びながら、信女たちに殺される。そしてその信女たちはレナ、イヴォンヌ、マーシャ、ドリーんで、アガウエに化けていたドリーンの「家に帰っても何も無い。決してない。私はここに残る」(50)という言葉は、山での精神が解放された世界から、現実の家の生活、日常生活へ戻ることの意義を問う言葉である。他の女性たちもこの言葉を聞いて立ち止まる。

Elin Diamond は、これらの登場人物について“the semiotic density of the ‘characters’”(96)と表現するが、確かにそれぞれの登場人物が一貫した性格を持っているわけではなく、断片的な情報だけを観客に伝える役割の象徴的人物である。時間と空間を超越して展開されるパート3がその証拠になると思われる。

パート3はエピソード25から32までだが、潜在意識の世界から現実の世界へと移っている。しかし、精神を解放した後の生活は、ドリーンを除いて、元には戻ってはいない。兎の皮をはぐこともできなかったレナは、子殺しを経験して「今、怖いものは何も無い」(51)と老人ホームで働き、針治療士イヴォンヌはアルコール中毒を経て肉屋になり、司祭ダンは砂漠を緑化する喜びを語る。超越した世界を経験した彼が、司祭として砂漠のような現実の世界に潤いを持たせることを暗示しているように思われる。さらに文明と非文明の間で揺れ動いていたマーシャは結局文明を拒否し、船で海に漂い暮らしている。肉のブローカーだったポールは、パート2では、豚に恋をしていたが、現在も恋し続けている。デレクはライオン使いを恋人にし生活に満足している。ただ、ドリーンだけは子殺しという潜在意識下の過激性と暴力性を体験し、秘書を続けながら苦悩を告白する。

I can find no rest. My head is filled with horrible images. I can't say I actually see them, it's more that I feel them. It seems that my mouth is full of birds which I crunch between my teeth. Their feathers, their blood and broken bones are choking me. I carry on my work as a secretary. (53)

この言葉は、多くの女性たちあるいは人間たちの、生活に満足できていない苦悩の気持ちを表現している。Ruby Cohnは潜在意識の世界を経験することをカタルシスと考え、「ドリーンだけはカタルシスがわからない」(50)と解釈している。しかし、この体験はカタルシスなのだろうか。

子殺しを経験した『バックスの信女』のアガウエは、正気に戻り、嘆いて息子を抱くと母性が戻り、山を去る。Pagliaはこの時の息子ペンテウスの首を持つアガウエをピエタの像である

(103) と分析する。この時のアガウエは自分の罪に気づき、納得して国を出て行く。ところが、アガウエとなって、潜在意識の世界を経験したドリーンは、新たに自分の中の暴力性を認識し、そのために激しい感情を日常の生活で抑えながら生きていくことに苦痛を感じているのである。このことは、カタルシスがわからないのではなく、女性が新たなる自己を発見し、その感情をどのように表してよいかわからないための苦悩であると思われる。ドリーンは、自己発見した時でさえ、口の中で小鳥が一杯で、噛みしめる気分の悪さを感じている。それは、精神を解放しても、元の秘書の生活をするドリーンにとって、現代の生活には解放感がなく、何かに縛られて生きている苦痛をどこかに感じているのである。しかし、秘書としての元の生活をしていても、新たなる自己発見は女性の‘transformation’へと発展する可能性を残している。

III

『小鳥が口一杯』パート1では日常生活を、パート2では潜在意識の世界を、パート3では潜在意識を認識した後の日常生活を描いている。しかも、空間や時間の経過も不確かに展開され、劇中にはギリシャ悲劇の登場人物が象徴的に使われている。特に、象徴として大変重要な登場人物は、ディオニュソスであり、ディオニュソスはこの作品のテーマとも関係していると思われる。ここで、劇中のディオニュソスの役割について考えてみたい。ディオニュソスの登場は、劇の最初と最後、エピソード10、12、14、15、22、24で無言のパフォーマンスとダンスのみの登場である。特に劇の最初のディオニュソスは、白いベチコートを身につけた男性によって演じられる。ダンスは劇を象徴すると共に観客をもディオニュソス信者へと変えようとしているかのようで、つまり潜在意識の世界へ引き込もうとしているかのようである。さらに、ベチコートは女性が身につけるものであり、それを男性が身につけることによって、ジェンダーの曖昧さを表現している。ディオニュソスは男性の神である。しかし、それが、男性である必要はない。むしろ、このことは、両性具有を表していると言える。従って、『小鳥が口一杯』では、ディオニュソスは男性であっても女性であっても構わないのである。ディオニュソスは、隠ぺいされた人間の抑圧された精神をよみがえらせる神である。つまり、抑圧された精神をよみがえらせるために、ディオニュソスにつけられている解放者²という名(オッター 118)が必要なのである。ディオニュソスのダンスによって、女たちは日常受けている抑圧から解放され、また、一方で、男性の役割にとらわれている男性をも解放する。

女性たちの精神の解放は、次のエピソードで表される。エピソード18は第一幕の最後であるが、全員がバックスの信女となり至福のダンスをし、エピソード24のペンテウスの死では、信女たちがダンスをする。まさにディオニュソスによって解放された状態になり、ペンテウスの死によってその解放は得られたかのようにも見える。また、性の解放は次の場面で理解できる。エピソード15は司祭ダンがディオニュソスのスリッパ姿で現れ、処刑を待つ囚人の前でダンスを披露すると、囚人たちは喜びの中で死んでいく。この時も看守は司祭の性別の区別ができなくなる。さらに、エピソード22では、ペンテウスの女装をディオニュソスが手伝う。無言のディオニュソスは、見つめ、ダンスで表現することにより登場人物に影響を与える。

ディオニュソスの存在は、古代神話の世界から、権力、機械文明、錯綜する社会の中で生きる現代人への呼びかけでもある。チャーチルは、特に、女性の暴力性を描くことによって女性のステレオタイプを崩壊させ、新たに構築していく。いわば、チャーチルは『小鳥が口一杯』におい

て、登場人物たちの自我の脱却を計り、さらに発展させること、つまり、超克を目的としたと言える。それは、元の秘書生活をするドリーンでさえも、解放、自己発見、そして、曖昧ではあるが、次なる生活へと展開して行くことを暗示している。もっとも、ドリーンのこの曖昧な終わり方は、チャーチルの劇作にとっては当然のように思われる。なぜなら、チャーチルのこれまでの作品はいずれも、女性の‘transformation’は描かれているが、女性の生き方への明確な答えは示さず、観客へ問題を提示していくオープン・エンディングだからである。

この作品はロングランにはならず、必ずしも成功したとは言えないかもしれないが、ギリシャ悲劇を脱構築し、これまで述べてきたような女性の抑圧を解放したことにおいて、フェミニスト・シアターとしては意義のある作品である。

注

¹ 『バックスの信女』に登場する女性たちは、母の役割を放棄したというより、野性の動物にも授乳するのは、母性本能であり、それこそ母であり、乳母であるとの解釈もある。

² オッターは、ディオニュソスは別名ディオニュソス・リュージオス（解放者）であることを指摘する。

引用文献

- Aston, Elaine. *Caryl Churchill*. Plymouth:Northcote House, 1997.
Churchill, Caryl. "A mouthful of Birds." *Plays 3*. London:Nick Hern Books, 1998.
Cohn, Ruby. "Digging the Greeks:New Version of Old Classics." *Contemporary British Theatre*. Ed. Theodore Shank. Hampshire and London:Macmillan, 1994.
Diamond, Elin. *Unmaking Mimesis*. London:Routledge, 1997.
エウリピデス. 松平千秋訳「バックスの信女」『ギリシャ悲劇全集 第四巻』東京:人文書院, 1960.
Fitzsimmons, Linda., compiled. *File on Churchill*. London: Methuen, 1989.
Kritzer, Amelia Howe. *The Plays of Caryl Churchill*. London:Macmillan, 1991.
丹羽 隆子. 『はじめてのギリシャ悲劇』東京:講談社, 1998.
大和 岩雄. 『魔女はなぜ人を喰うか』東京:大和書房, 1996.
オッター, ワルター・F. 西澤龍生訳『ディオニュソス—神話と祭儀』東京:論創社, 1997.
Paglia, Camille. *Sexual Personae*. New York:Vintage Books, 1991.
パーリア, カミール. 鈴木晶 入江良平 浜名恵美 富山秀俊訳『性のペルソナ』上 東京:河出書房新社, 1998.