

キャリル・チャーチル — 『クラウド・ナイン』 考

石 井 恭 子

キャリル・チャーチル (Caryl Churchill) の『クラウド・ナイン』 (*Cloud Nine*) は1979年ジョイント・ストック・カンパニーによってダーティンクトン・カレッジ・オブ・アーツで初演、1981年ニューヨークのオフ・ブロードウェイで971回のロングランを打ち立てた。当時は女性劇作家の作品に対する評価が概して低かった時代であったが、テーマも手法も革新的なこの作品は次作『トップ・ガールズ』 (*Top Girls*, 1980-2) とともに彼女にオビー賞を獲得させた。現在も世界各地で繰り返し上演されているこの戯曲が、二十年の年月を経過しても、今なお今日的問題を捉えていると鮮烈な衝撃を与え続けているのはなぜだろうか。

キャリル・チャーチルは、「個人的苦痛と怒りの自己表現」¹⁾であったラジオドラマとテレビドラマを書き続けていたが、1976年のジョイント・ストック・カンパニーとモンスターズ・レジメントという二つの劇団との結びつきが、彼女の劇作法に新たな展開を与えた。ワーク・ショップでの討論とリハーサルによる共同作業は、複数の見解、対立する声を表現する舞台づくりを可能にし、彼女は当時のフェミニズム演劇運動の波にのって作品を次々に発表した。しかし八十年代からはジェンダーへの視点を踏まえながら、被支配、非中心、被植民地的マイノリティーへと社会的視野を拡大して、社会体制に対する歴史的視点からの検証を加えた作品を発表、物質文明の中で自己のアイデンティティ喪失の危機に瀕している現代人を卓抜な構成員で描出している。近年は観客と舞台のコミュニケーションを図る手段として音楽とダンスを多く取り入れた『スクライカー』 (*Skriker*, 1994)、エピソードを積み重ねるコラージュ形式で現代人の不安を浮き彫りにし

1) Cathrine Itsin, *Stages in the Revolution Theatre in Britain Since 1968*, London: Methuen, 1980, p. 280.

石井 恭子

た二作品からなる『憂うつな心』(Blue Heart, 1997)、政治責任の欠如が地球崩壊をもたらすとの警告をこめて三年ぶりに発表した『はるか遠く』(Far Away, 2000) など、まだまだ現代社会に対する鋭い問題意識をもって、創作意欲にあふれた果敢な実験に挑み続けている。

ここではチャーチルの八十年代からの転機の一となり、商業的にも大成功をもたらし、彼女を世界的劇作家の地位に押し上げた『クラウド・ナイン』を取り上げ、彼女の巧みな演劇手法の検証と、この作品の賞味期間の長さのわけを考えてみたい。

1

『クラウド・ナイン』はずいぶん人の意表をついた戯曲である。一幕目はヴィクトリア朝時代の植民地アフリカ、二幕目は百年後(1979)のロンドンへと舞台は変わっているが、登場人物はその間に二十五歳しか年を取っていない。作者の指定により、一幕は男優が女を演じ、女優が男をやり、大人の男が少女役を、二歳の女の子の役は人形が、黒人の召使役を白人が演じるクロス・キャストイングを採用している。二幕では全ての登場人物は役割と同じ性の役者によって演じられるが、五歳のキャシー(Cathy)という女の子だけは成人した男の役者が演じるようになっており、一幕の役者が二幕では別の人物を演じる配役のダブリングも行っている。さらにその内容は、姦通に、同性愛、少年愛と錯綜した性が絡んでおり、一幕は異性扮装のファース(笑劇)ばりの舞台上のドタバタに観客が大笑いしているうちに進む。確かに誇張されたおかしさはあるが、決して現実から遊離しているわけではない。観客は観ているうちに次第に外面の笑いの裏側に、笑えぬ存在が自分の中にあるのを意識させられ、だんだん笑えなくなる。二幕は一変して、一幕の人物が成長した姿で登場し、真顔で自分自身と向き合うことになる。

キャリル・チャーチルはこの戯曲を書くにあたって、三週間のジョイント・ストック・カンパニーのメンバーとのワーク・ショップで、性差別、性の可能性、＜セクシャル・ポリテクス＞について語り合った。そして性や結婚について、

ヴィクトリア朝時代のような古臭い考え方のもとで育てられ、親から押し付けられた因習的権威主義という衣服をまとったまま成長した現代人は誰でも、自由な現代に押し出されてからも、その抑圧を自分自身の身体に否応なく引きずり続け、「自分の力であるべき姿から脱して、それとは違う生き方をするために、大変な努力を重ねねばならなかった。だから登場人物の子供時代をヴィクトリア朝にするのが、イメージ設定として適切だと思った」と彼女は述べている。²⁾ 第一幕で登場人物の子供時代をヴィクトリア朝に設定し、二幕が現代に設定されているのは、それが登場人物の意識の変化、成長を明らかに示すに適しているからの選択である。

第一幕はヴィクトリア朝のアフリカにあるイギリス植民地で、行政官のクライヴ (Clive) が家長として家族を観客に紹介する場面からはじまる。妻ベティ (Betty, 男優が演じる) は自分はクライヴのためだけに生き、「女は男の創造物、男性の気に入る女性になりたい」³⁾ と自らを語る。黒人の召使ジョシュア (Joshua, 白人男性が演じる) も又、「色は黒いが、白人の皆様のお気に召すものになりたい」(p.2) と主人クライヴのために生きてると語る。九歳の長男のエドワード (Edward, 女優が演じる) は父親の望み通りの男になりたいと言う。妻の母モード (Maud)、2歳の娘ヴィクトリア (Victoria, 人形が演じる)、家庭教師エレン (Ellen) と次々と紹介されるが、クライヴはその頂点に立ち、家父長としての権威を誇示する。

CLIVE. This is my family. Though far from home
We serve the Queen wherever we may roam.
I am a father to the natives here,
And father to my family so dear.
My wife is all I dreamt a wife should be,
And everything she is she owes to me. (p.1)

2) Lynn Truss Interview, *Plays and Players*, January, 1984, 8-10; 10.

3) Caryl Churchill, *Cloud Nine*, Nick Hern Books, London, 2000, p. 1、以後 *Cloud Nine* からの引用はこの版による。引用文のあとにページ数を示す。

「われわれは女王陛下につかえるもの、」「私はここの原住民の父であり、」「家内は私が妻とはかくあるべしと夢見た理想の女性」と、植民地を統治するのと同じように、クライヴは一族を支配する。作者は序文で〈セクシャル・ポリテックス〉に関してのワーク・ショップでの話し合いから「植民地と性の抑圧のパラレルな関係」⁴⁾ 即ち、典型的なヴィクトリア朝の男性支配の家庭における妻と子供への抑圧は、植民地支配の原住民への抑圧の論理と同一線上にあるとしている。

クライヴの妻ベティは夫が村の巡察から戻ってくるのを待って、夫のブーツを脱がせ、ねぎらい、召使のことを愚痴る。「私の可愛い小鳩ちゃん」(p.3)と呼ばれている彼女は理想の妻、母、女になろうとしているが、内実は理想とは程遠い。夫に忠実であるはずの彼女はクライヴの友人でライオンのごとく勇敢な冒険家のハリー・バグレー (Harry Bagley, 実はホモセクシャル) に恋をして、駆け落ちを言い出す。ハリーは「あなたは安全と、光と、平和と、家庭だ、」そして「クライヴの妻のままでいるあなたが必要だ」(p.14)とあくまでも男によって理想化された女性像でい続けることを彼女に求め、彼女の願いを退ける。彼女の「危険な女になりたい」(p.14)という秘めた願望は二幕になってその本領が示される。息子のエドワードは父親の望む男らしさとは逆の人形遊びが止められない女々しい男の子である。植民地を守るように家庭を守ろうとするクライヴのスパイとして家庭内の秘密を全てクライヴに告げ口する召使ジョシュアは、主人のいるところでは従順であるが、主人の目の届かぬ所では、ベティに卑猥な言葉を投げかけ、反抗的態度をも示し、おまけにハリーと秘密な関係を持っている。ハリーはエドワードとも罪悪感を伴うふれあいを持ち、女家庭教師のエレンも同性のベティに思いを寄せているというややこしさである。社会秩序と道徳を強制する法律そのもののはずであるクライヴ張本人も、現地人の暴動から逃れて救いを求めてきた近隣の自立心に富むソンドース夫人 (Mrs. Saunders) との情事にふける。ソンドース夫人はヴィクトリア朝の性道徳を逸脱した奔放な女性である。

人間関係が錯綜極め、ともすれば統御不能に陥ることについて、クライヴは

4) Churchill, *Ibid.*, introduction.

「野生の動物を完全に飼いならすことは出来ない。たちまち彼らは本能を剥き出しにして、相手の手に噛みついてくる。」そして植民地と家父長制下の女性を同一視する統御の下での秘められた欲望を察知して、「この大陸全体がわたしの敵だ。わたしの精神と意志と理性と魂の全部を投じて、何とか従わせようと努力しているのだが、時々彼らは私に襲いかかってきて、こちらの方が呑み込まれてしまいそうな気がする」(p.33)と語る。妻ベティのハリーとの関係を知ったクライヴは「お前を撃ち殺せば、英国人はみな私を褒め称えるだろうが」(p.34)と言うが、やはり怒りより体面を重んじる。「私の中に何かいけないものが巣食っている」と言うベティに「女の暗い情欲を撥ね退けるんだ。さもないとみんな呑まれてしまうぞ」と命じ、許しを乞うベティに対して、今までどおりの気持ちは持てないが、「お前は依然としてわたしの妻であり、家を守っていく義務がある」(p.34)と妻としての仮面をつけ続けることを彼女に強制する。そして「女は理性がなくて、要求ばかり多くて、無節操で、不実でみだらでわれわれ男とは別の匂いがする」(p.40)と統治に手を焼くことは認めるが、女と原住民への強い抑圧の姿勢は崩さない。

役者が異性役を演じることはギリシャ時代にさかのぼって演劇史上よく使われてきた手法であり、特に目新しいことではない。シェイクスピア時代には女優の禁止という社会的規制から少年による女性の模倣や再現、あるいは自分の性の役割を演じながら、役割上での異性扮装から起きるコメディ効果もよく使われてきた。日本の歌舞伎の場合は女形は単なる女性の模倣ではなく、女性の肉体の感覚的な抽象化を目指し、観念としての女性を見事につくりあげることを伝統としてきた。性別転換の役割は演劇の歴史的伝統であるが、女装のエネルギーの多くはいかに男性の視点から見て、女装が女性的に見えるかに注がれていた。ここでチャーチルが意図しているのはそれとは別の特殊な演出効果である。

家父長が押し付けようとする伝統的行動規範の“理想の妻らしさ”、“男の子らしさ”、“黒人の召使らしさ”を装うことと、その規範から逸脱しようとする本性のちぐはぐさが配役の性別転換、民族転換という演出効果で表現される。こうあ

るべきという仮面をつけた姿は役割の性で、逸脱した本性は役者の性で表され、視覚的にもその異化効果は明白になる。男優に男の望む女らしさを、或いは女優に男の望む男らしさを、そして白人に白人の望む通りの黒人の召使らしさを求めるという難題は、その実像と仮面の距離の長さを倍増させることになる。九歳の息子エドワードを女優が演じるのは、演劇的伝統の範疇であるが、父親から男らしさを強要される女優のエドワード、そして女の理想とする姿を演じる男優のベティの存在は性別と性役割のステレオタイプの不一致による抑圧状態を、視覚的にも効果的に実証する。またエドワードとハリーの関係は、舞台上では同性愛のはずだが、演じている役者の性別から見ると実は異性関係であり、ベティとハリーの異性愛は役者本来の性別から見れば同性関係と性別が逆転してしまい、その混乱ぶりで滑稽さが増幅される。ここに性別とジェンダーの既成観念に対する作者の強烈な風刺がこめられている。

黒人の召使ジョシュアの場合は体制との同化作用はより極端である。不穏の動きをしていた原住民がついに蜂起したことで大英帝国軍隊が鎮圧のため出動したと報じられる。そしてジョシュアの父は撃ち殺され、母も焼け死んだという衝撃的事実が、ソンドース夫人の口から語られる。クライヴが「仲間のところに行きたいだろう」と一日休みを取ることを薦めても、ジョシュアは「仲間じゃありません、…わたしの父と母は悪い人間です。…ご主人様こそわたしの父と母です」(p.42)と決して仮面の下を覗かせようとはしない。ジョシュアはエドワードに星と太陽と大地を創った「黄金色の目をした女神」と「百の目と長い緑の舌のある木」の間に人間が生まれたという異教の神話を語って聞かせるが、すぐ「これは悪い話、アダムとイブが本当なんです」(p.36)と白人に教え込まれたキリスト教の人間創造に話を訂正することを忘れない。ぴったりと仮面を身に密着させて、体制に完全に同化してしまった彼であるが、最後に彼が行う衝動的な反撃行為は全てを崩壊させるものである。

倒錯した性を隠蔽するためにハリーがジャングルの奥深くに逃れていたことを知ったクライヴは、「それがローマを崩壊したんだ。帝国をも滅ぼしかねない罪

だ」と彼の倒錯を帝国への裏切りとみなし、唾棄すべきものとして非難する。「僕は生まれながら片輪のようなもの。助けてくれ」と懇願するハリーにクライヴは「ジフテリアより危険な病気だ」(p.40-41)と、治療と体面保持のために彼に結婚を提案する。

ホモセクシャルのハリーとレスビアンのエレンとの欺瞞に満ちた結婚式でクライヴは国家、家庭、信仰心の上に成り立つ社会秩序の回復を誇るスピーチをする。

Danger are past. Our enemies are killed. —Put your arm around her, Harry, have a kiss — All murmuring of discontent is stilled. Long may you live in peace and joy and bliss. (p.47)

しかし、鎮められたはずの「不満のつぶやき」は思いがけぬ爆発を引き起こす。スピーチの間にジョシュアが構えた銃口はクライヴに狙いを定めている。エドワードだけがそれに気づいたが、何もせずただ耳を覆うだけである。植民地と、ジェンダーと性の内面化された抑圧は予期せぬ復讐へとその突破口を開き、クライヴの帝国崩壊への導火線となる。

2

第二幕は第一幕から百年経ったロンドンの冬の午後から始まり、春、夏、夏の終わりとは時は経過していき、その間に登場人物の心的変化が示される。二十五歳だけ年齢を加えた一幕の登場人物が現代に生きて、仮面の下に隠れていた自己と向き合わねばならない。現代のロンドンには家父長のクライヴの存在は既がない。ベティは夫と離婚して、遅まきながら自立を目指して奮闘中であり、一幕で人形だったヴィクトリアはマーティン (Martin) という男と結婚して、仕事と育児の両立に悩む一児の母となっている。エドワードは三十代で公園の庭師になっているが、ジェリー (Gerry) という男の恋人と同棲している。二幕から登場人物に加えられたヴィクトリアの友人のリン (Lin) はレスビアンで、娘キャシーがい

る。二幕では役者の性別と役割の性のクロス・キャストはないが、幼いキャシーだけは成人した男性によって演じられることになっている。その理由としてチャーチルは、一幕でエドワードが女性によって演じられたことの単なる逆であることと、「舞台の上では男の大きさと存在感の方が子供の持つ情緒的強さを表現するにふさわしいこと、さらに理由の一部のとしてはエドワードの場合もそうだったように女の子にふさわしい振る舞いを学ぶことの問題点をはっきりさせたため」⁵⁾と述べている。男性によって演じられる幼いが存在感の大きい、騒々しいキャシーは見事に性役割に反する異化効果をもたらす。

配役の性別転換に加えてこの劇のもう一つの特色であるひとりの役者の二役、或いは三役のダブリングについては、特に作者による組み合わせの指定はされていない。初演では、クライヴとキャシー、一幕のベティと二幕のエドワード、一幕のエドワードと二幕のベティー、モードとヴィクトリアとリンの三役、ジョシュアとジェリー、ハリーとマーチンというように、性別、立場のまったく逆の人物を同じ役者が演じる効果で、役割の差異、或いは共通点を浮かび上がらせる効果がある。作者は「一幕と二幕の間に面白い共鳴」(some interesting resonances between two acts)⁶⁾が期待できるとして、様々に考えられる組み合わせについては、演出者の裁量にゆだねている。作者自身は一幕でクライヴを演じた役者が二幕では五歳の女兒キャリーを演じることを望んでいる。⁷⁾ どう組み合わせるかによって、効果が変わってくる面白さがこの戯曲には残されている。

第二幕では第一幕の喜劇的雰囲気はまるで見られない。錯綜した人間関係は一幕と同じだが、厳しい道德規範から解放されている現代では、一幕で唾棄すべき関係として禁じられた同性愛にたいする罪悪感は薄れ、リンは自分のレスビアンを隠さない。しかしだからと言って全てのものが抑圧から解放されているわけではない。仮面を脱いだ自分と直面して、隠れる盾のない状態で、本来の自分自身を生かす道をもがきながら探っている登場人物の表情には自由を謳歌する明るさ

5) *ibid.*, introduction.

6) *ibid.*

7) *ibid.*

はない。

ヴィクトリアは知識上では進歩的政治理論を語る知的な女性だが、現実生活では否定しながらも従来の枠組を引きずっている自分をどうすることも出来ない。家族と離れてマンチェスターでの仕事を引き受けることをためらう彼女にたいして、進歩的な夫のマーティンは後押しを表明する。

My analysis for what it's worth is that despite all my efforts you still feel dominated by me. I in fact think it's very sad that you don't feel able to take that job. It makes me feel very guilty. I don't want you to do it just because I encourage you to do it. But don't you think you'd feel better if you did take the job? You're the one who's talked about freedom. You're the one who's talked experimenting with bi-sexuality, and I don't stop you. I think women have something to give each other. (p.63)

彼女が中途半端でいることが彼にとっても侮辱だと言うマーティンの言葉に対して、動きが取れないのは頭でっかちの彼女の方である。「わたしは以前よりマーティンに対して従順でなくてすまない気がするの。わたし彼より知的だし、頭も切れるのよ」(p.66)と彼女は自分の中の内なる制度から解放されていない。「女性の視点から見た女性に関する小説を執筆中」(p.66)と言うマーティンだって、自分を通してのみヴィクトリアに快楽を与えることに終始こだわり続け、自己のなかに女性の存在の確固たる中枢を築こうとしているところは従来の男性優位の姿勢と本質的には変わらない。

エドワードとジェリーの解放されているはずの同性の同棲は、旧来の夫と妻の関係と同じ性役割にはまり込んでいる。うるさく行動を詮索され、「虐待される妻を演じるのは辞めろ。おもしろくもない」とうんざりして飛び出そうとするジェリーに「ひとりで人生に立ち向かえない方だから、余り長くほっとかないで」(p.71)と懇願するエドワードは、男らしさの仮面が苦手だった一幕の人形遊びの好きなエドワードをそのまま引きずっている。

「男にはうんざり」と言うヴィクトリアに同調したエドワード、この迷える二人にリンの存在が感化を与える。リンは離婚、父親からの絶縁という過去を背負い、教育はないが、自分のセクシャリティに忠実で、そのあけすけな性的表現には驚かされる。世間のジェンダーの基準とは無縁の主体的自己の確立を望む生き方をしている彼女だが、その性解放に見合うだけの全ての面での意識の解放と主体性を身に付けているわけではない。ヴィクトリアが「性差別主義者の商業主義」と非難するブティックの仕事にリンはつきたがり、「男みtainな服にはうんざり、セクシーに見えて何が悪いの。あなたは私を愛さなくなる？」(p.66)と自論の矛盾など意に介さない。リンとヴィクトリアで始めた共同生活にエドワードも加わっての奇妙な三人の共同生活は、性の混乱を伴うが、擬似家族的形態や様相を帯びる。彼らはみなもがき、そして擬似家族的絆に傷口の癒しを求めている。ヴィクトリアとリンが外に仕事に出ている間はエドワードが子供たちの面倒を見る。理論のみ先走っていたマーチンもこれに加わり、子どもの世話を交代する。

過去を引きずり、そこから脱却しようとするあがきは、ベティの場合が一番明確である。女優によって演じられている二幕のベティは、一幕のベティと違い本来の自己を見つめ、不安ながら自立の道を模索している。五十代で離婚を決意した彼女は、これまで夫を通してしか社会と接触していなかったので「わたし、とてもやっていけそうにないの。何しろひとりで道を歩くことだって怖くって。何もかも強烈ですもの」と極度の不安におちいつている。「女はユーモアのセンスがないし、感情的で、自分本位で物事を台無しにする。女の人あまり好きとは言えない」(p.64)と言う彼女は同性の友だちとのつながりを求めようとはしない。夫の存在のない心もとなさは、お茶を入れるとき「ふっと気づくといつのまにかカップを二つ出しているの」(p.60)と、無意識にでる習性にも現れている。突然夫から解放された自由で今どのように対処したらよいのかわからず、「男の人がひとりも家の中にいないって変な気分。何をするにも、誰のためにしたらいいのかわからなくなってしまうの」と戸惑いを隠さない。「自分のためにしたら」(p.64)と言うリンの存在が彼女に刺激を与えたようだ。彼女は医者を受付の仕事で得たお金を手にして有頂天にその喜びを語り、他人とのコミュニケーションを

求め始めようとする。彼女はヴィクトリア、リン、エドワードの生活を静かに見つめられる柔軟さを取り戻した。リンとエドワードの結婚への期待は完全には捨ててはいないが。

ヴィクトリア、エドワード、ベティはそれぞれ成長して、本来の自己が落ち着ける居場所を見出しつつある。しかし身体を締め付けていた過去を彼等はみな遮断しきっているわけではない。二幕において過去は様々な亡霊の形となって彼等の目の前に姿を現す。過去を亡霊の出現によって表現するやり方はチャーチルの得意とするところで、このあとに続く三作品『トップ・ガールズ』(Top Girls, 1980-2)、『沼地』(Fen, 1982)、『小鳥が口一杯』(A Mouthful of Birds, 1986)でも、続けて亡霊という形で過去を表現している。

夏の夜公園で酩酊したヴィクトリア、エドワード、リンの三人が異教の女神をよびだす幻と現実が交錯したシーンで、彼等の深層に深く根ざしている過去が思わぬ姿となって彼等の目にうつる。偶然通りかかったマーティンも加えて乱痴気騒ぎの四人の前に女を求めて現れた兵士はベルファーストの駐屯地で殺されたリンの弟の亡霊で、いまだに残存する植民地主義と軍隊での性の抑圧への怒りを体現するものである。泥酔状態の彼等が去った後、一時の相手を求めて公園にふらふらとやって来たジェリーの前に一幕の姿のままのエドワードが現れ、一幕では許されなかったエドワードのハリーへの思いが、時代が変わった二幕で現実となる。落ち着きを取り戻した二幕のエドワードとジェリーの関係の和解、修復も暗示されている。

公園にひとり腰掛けているベティの前に幻影として姿を現すのは一幕の母のモードと、ベティへの思いを抱いていたエレンである。古い道徳規範を体現しているモードは「ソンドースはね、あなたにとってあんなつらいけないというお手本ですよ。男の人の保護がないということがどんなものか私にはよくわかっているんですから、…私とお前の考え方は違うようだけど、私はいつもお前に良かれと思うことだけを望んでいるのよ」(p.82)とベティに過去の抑圧を蘇らせようとする。エレンは「ベティ、私のことを忘れないで」(p.82)と立ち去っていく。個人の意識の中に常に存在し、抹消できぬ過去はゴーストとなって繰り返し現れ、

しつこく身にまといついて現在へ影響を及ぼすことをやめない。

経済的に自立という外的状況の変化が次第に過去から新たな自分へとベティの脱皮をうながす。ベティは過去を切り捨てることはできない。自分の過去を容認してそこから変化していく自分を素直に認めていく。彼女は、「私は二人(クライヴとモード)から離れて、ひとり立ちしたことを誇りに感じました。始めはひとり立ちなんかしたくなくて泣きましたが、もう泣きません」と新しい自分を誇りに思う。そして自分で自分の性の欲望を解き放って、「素敵よ、とても楽しい」とまさにクラウド・ナイン⁸⁾の気分で締めくくっている。男によって捉えられていた女のセクシャリティを自ら解放した自己との対面の喜びは、過去の自分を許容した上で成り立つもの。いまや彼女は新たな人間関係を築ける証として、公園で出会ったジェリーに声をかける。「私は結婚が長かったので、よその方とどうやってお近づきになったらいいのかわからないの。決まりがないのだったら、あらたに自分であみ出せばいいんですよ」(p.86)と労働者階級の彼を部屋に招待する。ジェリーとエドワードの関係を知っても、母親が悪いと「自分を責めるつもりはありませんわ」(p.86)と彼女はもはやうろたえることなく、全て受け入れられるようになっている。彼女の前にクライヴの幻影が現れて語る「ベティ、お前がそういう女とは思わなかった。…私はイギリスを誇りに思っていた。高い理想があった」(p.87)という言葉ももはや過去へのこだわりを克服したベティを引き戻す力はない。最後に一幕の若いベティが出てきて二幕の中年のベティと抱擁する。過去を拒絶するのではなく、過去の自分をしっかりと抱きとめ、認識した上で、その上に新しい自分を重ねあげて新たな人間関係を築き上げようとしている。しかし、問題はその後どうするかである。

3

ヴィクトリア朝以降、過去の社会・文化構造のもとで自己を封じ込め、抑圧に耐えてきた女性は、身に付けた仮面の下でそのセクシャリティの不完全燃焼とい

8) “Cloud Nine”は気象用語で、No. 9の雲は“cumulonimbs”積乱雲を表し、ここから転じて、何層にも重なった雲の上の青空で味わううきうきした気持ち。

う不満を抱えながらも、次第に変化、成長をとげて、百年の時代を生き延びてきた。しかし六十年代のフェミニズムの波で〈女であること〉のありようが問いなおされた後の八十年代の娘たちですらも、自分の中に母を媒体として植え付けられた祖母の時代に匹敵する因習的な性意識とステレオタイプをいまだ脱ぎさることが出来ず、それを引きずり続けている自分に苛立ちを覚えている。第一幕のベティと第二幕のヴィクトリアは母と娘であるが、性意識の上では祖母と孫の隔たりがある。ベティの身に張り付いていた母モードから引き継いだ堅い骸に包まれたセクシャリティは、百年後リンの存在による影響を受けて、ようやく罪悪感からの解放を勝ち取った。しかし、〈クラウド・ナイン〉のうきうき気分はいつまで続くというのだろうか。リンの言うように性関係が変わったからといって全てが変わるわけではない。女性が性の解放感と経済力を身につけることによって、新しい可能性が広がったことは確かであるが、その後どうするか安易な答えは用意されていない。家出したノラが体験したであろう試練が現代の女性たちにも待ち受けている。チャーチルの次作『トップ・ガールズ』についての拙稿⁹⁾でも論じているが、八十年代から女性の生き方の多様化が進み、階級と性の二重支配に同性間の分極化という現象も加わった物質社会の中で、自立したはずの女性たちが翻弄されながら行き先を求めていく苦悩はまだまだ続いている。平等や解放の真の重さが現代の女性に突きつけている試練は大きい。又突きつけられているのは女性ばかりではない。自己解放と銘打って「クラウド・ナイン」を歌い続けている性の自由主義者たちはみな重い責任と苦い結末が待ち受けているかもしれないという覚悟がいる。

性とジェンダーをいかに考え、受け入れるかは、時代の社会・文化構造で大きく揺らぐ。女性の経済的自立が実現してきたこの二十年間で性意識、性の可能性、性差別、生き方の選択肢は急激に変わってきて、性差のあいまい化、多元化がもたらされている。これまでのように性が男女を結びつけ、家族という絆を作り、共同体を形成するのが当然という考えが揺らいだとき、幸福の道しるべとなるも

9) 石井恭子、「キャリル・チャーチルの『トップ・ガールズ』—女性戦士たちの〈葬られた母性〉」、『神戸山手女子短期大学紀要』43号、2000。

石井 恭子

のはもう存在しない。混迷を極める状況の中で女性はず女性としての身体と自分の思考を関係させて、自分の内なる制度と向き合いながら行く先を探って行くことになる。八十年代にチャーチルが自立を模索してあがく女性たちのセクシャリティをタブーを恐れず正面から捉えようとした試みは、今なお求められ続けているものであり、こうした大真面目な問題を笑いというオブラートに包んで、観客に投棄した彼女の先見性は高く、彼女の作品がいまだにその鮮度を落とさない理由はその辺にあると思う。

参考文献

Books

- Churchill, Caryl, *Cloud Nine*, London: Nick Hern Books, 2000.
Churchill, Caryl, *Plays: One*, London: Methuen, 1985.
キヤリル チャーチル著、松岡和子訳、『クラウド9』、構想社、1983。
Aston, Elaine, *Caryl Churchill*, Plymouth: Northcote House Publishers Ltd., Second edition, 2001.
Betsko, Kathleen and Rachel Koeing (eds.), *Interviews with Contemporary Women Playwrights*, New York: Beech Tree Books, 1987.
Fitzsimmons, Linda (compiled), *File on Churchill*, London: Methuen Drama, 1989.
Gunew, Snejo, (ed.), *A Reader in Feminist Knowledge*, London, New York: Routledge, 1991.
Itzin, Catherine, *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968*, London: Methuen, 1980.
Kritzer, Amelia Howe, *The Plays of Caryl Churchill, Theatre of Empowerment*, London: Macmillan, 1991.
Randall, Phillis R. (ed.), *Caryl Churchill: A Casebook*, London and New York: Garland, 1988.
Renelt, Janella, "Churchill and the Politics of Style" *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
Wandor, Michelene, *Drama Today*, Longman, 1993.

Articles

- Churchill, Caryl, "Not Ordinary, Not Safe: A Direction for Drama?", *The Twentieth Century*, Nov. 1960.
Fitzsimmons, Linda, "'I won't turn back for you or anymore': Caryl Churchill's Socialist-Feminist Theatre", *Essays in Theatre*, Ontario, Canada, Nov. 6, 1989.
Swanson, Michael, "Mother/Daughter Relations in Three Plays by Caryl Churchill", *Theater Studies*, Nov. 31-2, 1984-6.