

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〉 ——

石 井 恭 子

キー・ワード：『トップ・ガールズ』、女性とキャリア

きら星のごとく居並ぶ男性劇作家により独占されてきた英国演劇界へ女性が参入するようになったのは、フェミニズムの進展と密接な関係がある。1960年代後半になって他の文化分野より遅ればせながら英国の職業演劇界にもフェミニズムの影響が見え始め、次第に女性が職業としてそこに活躍場所を見出せるようになった。こうした状況の中でCaryl Churchill (1938) も男性劇作家の砦に進入した一人であった。

チャーチルは1957年いわゆる〈怒れる若者達〉による演劇の大きな改革運動が始まった時代にオックスフォード大学に入学、3編の戯曲を書き、1960年第二波フェミニズムのまさに台頭の時期に卒業した。70年代のフリンジ演劇が活発に活動し始めた時期にフェミニズム演劇が重なって、女性による「ウイメンズ・シアター・グループ」(Women's Theatre Group, 1974)、「モンスターズ・レジメント」(Monstrous Regiment, 1975)などの劇団が結成され、女性劇作家、演出家、女優などの活躍が目立ってきた時期である。フェミニズム演劇運動の波に乗って演劇界に登場したチャーチルは、独創的な手法で個人的体験と社会問題を提示した作品を発表し、卓抜な発想力と構成力で今や最も豊かな才能と可能性に満ちた英国演劇の第一人者と目されている。

チャーチルは大学卒業後すぐに結婚、3人の子供を抱えて、子育てとの両立に悩みながら10年間ラジオドラマを執筆し続けた。ラジオドラマの執筆は「個人的苦痛と怒りの自己表現だった」¹⁾と彼女はインタビューで語っているが、育児との両立を望む彼女が当時おかれていた状況からラジオが最も適した自己表現の場と判断してのことであった。育児に翻弄されながら執筆する彼女が感じたことは、芝居を書くことが子育てより本当に重要なのかという疑問、束縛感、社会からの孤立感、家事労働に対する不当な価値評価、後ろめたさ、そして行き着くところ家父長制から未だ抜け切れない社会機構、権力主義に対する批判であり、その思いを作品に注いだ。チャーチルは「フェミニスト劇作家」、「社会主義劇作家」、あるいは他のいかな

1) Catherine Itzin, *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968*, London: Methuen, 1980, p. 280.

るものでも、レッテルを貼られることで限定された主題の劇作家と見なされるのを好んではない。²⁾ 階層的権力社会の病弊と資本主義社会機構での女性の抑圧感を表現する彼女の姿勢は彼女の全作品で一貫しているものであるが、しかし彼女の作品は時代の流れに従って推移してきたフェミニズム・スピリッツを反映しつつも、彼女の独自の疑念、意識変化を表している。

本稿は世界のさまざまな場所で現在も上演されている80年代の社会と女性の立場を主題とした*Top Girls* (1982) を通して、歴史の流れを現代に背負って矛盾を抱えて生きる女性をキャリル・チャーチルがどの様に捉えているか、特に母と子の関係に焦点を絞って考察を試みるものである。

(1)

1960年中半に公民権運動と反戦運動の中から生まれた第二波フェミニズムは、特に確立した組織を持っていたわけではなく、各地で作られ多数の小さなグループが討論、草の根運動などで意識改革をめざして次第に成長したものである。フェミニズムの基本定義自体が論争的で、一つの思想や計画に統一されていたものではなかった。主要なものだけでもリベラル・フェミニズム、ラディカル・フェミニズム、共産主義フェミニズム、社会主義フェミニズム、そしてそこからそれぞれ分離したものと多様であった。1970年オックスフォードのラスキン大学で開かれた第1回全英女性解放会議で4つの要求がなされ、1970年の大会を経て、1978年の全国大会で女性の自我の確立、男女平等の職業機会、社会参加、経済的自立、人権の養護など7項目にまとめられた要求宣言がなされた。

それから既に20年以上が経過している。80年代にメディアが多用しはじめたポスト・フェミニズムという言葉は、フェミニズムを存在意義を失った過去のものとして位置づけるものだとフェミニストからの反撥が強かった。確かに70年代後半からは女性たちからさえ非難を浴びせられた戦闘的な行動は影を潜め、次第に穏健な動きに移行していき、マスコミが目立った動きを取りざたすることも少なくなった。しかし、社会における女性の扱いかたが何か間違っていると認識して、女性の抑圧の原因を分析し、その解決に向けて行動をするということにおいては、そのスピリッツは、流動的な変化を伴いながら継続されているものである。ただしジェンダーのとらえ方も多様に広がり、地域により抱える問題の優先権も同一でないし、掲げる方針もますます多様、分極化の傾向を強めている。

確かにこの20年の年月の間に女性の伝統的性役割、性差よりの開放は総体的にすすんできた。今や男と女が「加害者」と「被害者」という図式は成り立たない。そして自由な自立した女性

2) "If someone says 'a socialist playwright' or 'a feminist playwright', that can suggest to some people something rather narrow which doesn't cover as many things as you might be thinking about. I get asked if I mind being called a woman playwright or a feminist playwright, and again it depends entirely on what's going on in the mind of the person who says it." Unpublished interview with Linda Fitzsimmons, 21 Apr.1988, Linda Fitzsimmons (ed.), *File on Churchill*, London: Methuen Drama,1989, p.89.

を理想として追い求めてきた女性たちは、気がつけば産業社会の労働力として資本主義社会に組み込まれ、過大な競争を強いられ、自己の喪失の危機に直面する羽目に陥り、ここにきて新たな戸惑いと選択をせまられている。

女性及び弱者への社会的、性的、政治的抑圧を絶えず見据えて8編のラジオドラマを発表してきたキャリル・チャーチルは、1972年に書き上げた『所有者達』(Owners)がロイヤル・コート・シアターズで上演され、これがきっかけとなって、1975年ロイヤル・コート・シアターズの女性初の座付作家になった。1976年のジョイント・ストック・カンパニーと社会主義の劇団モンスターズ・レジメントという二つの劇団との結びつきはチャーチルに新しい局面を迎えさせた。ワーク・ショップでの討論とリハーサルによる共同作業から作り出された『ヴィネガー・トム』(Vinegar Tom, 1976)『バッキンガムシャーに輝く光』(Light Shinning in Buckinghamshire, 1976)『クラウド・ナイン』(Cloud Nine, 1979)など、次々と新しい舞台を打ちだした。現在ワーク・ショップによる製作は珍しいことではないが、チャーチルはワーク・ショップの長所について「執筆期間は短い、役者たちと長いリハーサル期間一緒に仕事が出るのがとても良い。自分のアイデアを明確に強く保つことと、人の考えに心を開くことのバランスを保つことが大事」とLinda Fitsimmonsのインタビューで語っている。³⁾

複数の見解、対立する声を表現する舞台作りのために、時間と空間を超えた、いわゆる舞台の約束事をうち破った舞台設定をして、「人物がいくつもの可能性を同時に生きてると考えられ得る」⁴⁾ということから、役割の性と演ずる役者の性が逆のクロスキャストを取り入れたり、一人の役者が複数の役割を演じるダブリングなどで、彼女は新たな劇的效果を試みた。家庭の雑事、育児、数度の流産の苦しみに耐えながら書き上げたこれらの作品は彼女の「個人的苦痛と怒りの自己表現」よりさらに広い視野に立つ、支配するものと支配されるものの二極分化の社会体制批判を鮮明に描き出した社会主義フェミニズム路線の作品である。

そして80年代に入ると、チャーチルの作品は微妙な変化を見せ始めた。女性の新しい可能性を求めて抑圧からの解放を訴えてきた彼女は、今度は自立を成し遂げたはずの女性がいかに多くの犠牲を払い、多くのものを失っているか、そして逆にそれをなさなかった女性の深い損失感との対比、対局をしめした。

1979年『ヴィネガー・トム』の公演のために渡米した際、アメリカでは多くの女性が資本主義社会の枠組みの中で会社のトップの管理職に登り詰めて、女性にとって状況が良くなっているという話を聞き、彼女はイギリスの社会主義フェミニズムとの差異に驚きと違和感を感じて「ことを成し遂げることが必ずしもいいことではない。大事なのは何を成し遂げたかという内容である」⁵⁾とブルジョワ・フェミニズムへの懐疑を示した。このことが新たな戯曲に結びつ

3) *Ibid.*, p.87.

4) Caryl Churchill. *Plays; One*, London: Methuen, 1985, P.71.

5) Kathleen Betsko and Rachel Koeing (eds.) *Interviews with Contemporary Women Playwrights*, New York: Beech Tree Books, 1987, pp.77-78.

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〉—

く一つのアイデアをあたえた。⁶⁾

ワーク・ショップによる共同作業ではなく、チャーチル自身が3年間暖めていたアイデアから完成させた『トップ・ガールズ』は1982年8月ロイヤル・コート・シアターでマックス・スタフォード・クラーク (Max Stafford Clark) 演出で上演され、同年12月ニューヨークのシェクスピア・フェスティバルで上演、その年のオビー賞を獲得、現在も世界の各地で上演されている。

(3)

『トップ・ガールズ』は3幕構成で、⁷⁾1幕の登場人物を演ずる女優が2幕以降で別の人物を演じて、16人の登場人物を7人の女性で演じる。『クラウド・ナイン』では1幕が家父長制の強いヴィクトリア時代、2幕が登場人物は25才しか年を取っていないが100年後の現代に設定されていて、歴史的視野に立っての女性の意識変化を取り上げていたが、『トップ・ガールズ』では過去の女性と現代女性が同席するという工夫がなされている。

1幕1場では現代のキャリア・ウーマンの一人であるマーリーン (Marlene) が「トップ・ガールズ雇用斡旋会社」の専務に昇進したことを祝うパーティーが開かれている。出席者はマーリーン以外は現代の人間ではなく、歴史上の人物か、或いは絵画や文学に描かれた女性たちである。19世紀に世界を旅行したイザベラ・バード (Isabella Bird)、9世紀に男になりすまして法王にまでなったジョーン (Pope Joan)、13世紀に日本の上皇の側室になり、後に尼になり日本中を行脚した二条 (Lady Nijyo, 1258-?)、ブリューゲル (Bruegel) が絵画に描いた女性の大群を引き連れて地獄で悪魔と戦ったダル・グレ (Dull Gret)、そしてチヨウサーの『カンタベリー物語』の中の従順な妻、グリセルダ (Patient Griselda) である。

国も時代も違う過去の人物が一堂に会しての祝賀会である。それぞれの時代のトップ・ガールズは互いに台詞をオーバーラップさせて、自分の成し遂げたことを口々に語るが、機関銃の弾のように立て続けに各々の口から飛び出す言葉に、まず観客は驚かされる。時代、文化、階層も異なる歴史上のトップ・ガールズは各自バラバラに、しかし饒舌に自分たちの過去を語るが、酒宴が進むにつれて華やかな業績の陰で彼女たちが犠牲にしたものが次第に明らかになっていく。

イザベラ・バード (1831-1905) は牧師である父の希望にそって育てられ、幼いときからラテン語を習う一方、裁縫、音楽、慈善運動などにも努めるが、彼女が一番興味を持ったのは乗馬

6) 『トップ・ガールズ』を書いたもう一つのきっかけはダル・グレについてと、歴史上の人物が集まるというアイデアを1977-8年に書いた自分のメモを見つけこと。Lynne Truss interview, "A Fair Cop", *Plays and Players*, January 1984, p.8.

7) 作者による上演ノートには「もともと3幕に書かれておりその方が構成上明確であるが、初演の時2回の幕間を避けるため、2幕ものとして上演した。どちらを採用してもよい」と記されている。Caryl Churchill, *Top Girls*, London: Methuen Drama, 1993, Production Note. この版では3幕に分けられている。以降 *Top Girls* からの引用はこの版による。

だった。彼女は閉塞状態になると病気になる気質で、病気療養のために出かけた船旅から世界旅行をするようになった。だからスコットランドに腰を落ち着けて、ビクトリア時代の規範にそったかわいい女性として生活している妹のヘニーの生き方を是認しながら、「でも私はどう頑張ってもヘニーのようにはなれないの。頑張れば頑張るほど具合が悪くなる」(25)と旅行探検をし続けた。病気になった妹を献身的に看病してくれた医師と50才で彼女は結婚した。しかし、単調な日課に努力はしたものの、やはり彼女は病気になる。夫への本当の愛と結婚の価値がわかったのは夫が病気になってからで、時既に遅く、夫は他界してしまう。その後さらに冒険の旅を続けた彼女は最後に「私はモロッコの皇帝に会った初めてのヨーロッパの女性なの。その時70才で、最後の人生の喜びを味わうまでほんとに大変だったわ」(29)と誇らかに話を結んでいる。彼女の言葉の端々にあらわれるのは女として閉じこめられることに耐えられず、広い野外を渴望しながらも、罪悪感を拭い切れず、心の中に潜むのは否定しきれないビクトリア朝時代の性のダブル・スタンダードである。子供を持つことはなかった彼女が妹に対して持つ気持ちは、「ヘニーのかわいい顔を見るのがうれしくて」(24)と彼女の母性表現に近いものがある。

5人の過去のトップ・ガールズの内、イザベラを除く4人は子供を産んでいるが、みな子供を殺されたり、取り上げられたり、望むと望まぬに関わらず母親としての使命を果たし得た者はいない。二条は因習的な家父長制度のなかで父の命令通り14才で上皇に仕え、彼の寵愛を受けることを生きがいとして暮らしていた。父の死後、上皇の愛がさめると父の言いつけ通りに尼になり、20年間国内を行脚した。彼女は上皇や愛人の曙及び高僧有明との間に4人の子を産んでいるが、上皇の子は死産、2人目の曙との子は「女の子だったが、やはり手放すのがつらかった」と語るが、出産直後に曙に引き取られた。第3、第4の子を有明との間にもうけるが、4番目の子が生まれる前に有明は亡くなり、生まれた子に対して「奇妙なことに、その子に何の感情も持てなかった」(18)と諦めから来る母性の欠如を語っている。

法王ジョーンは幼いときから向学心を持ち、女であることを隠して神学を学び、枢機卿に選ばれ、法王の座に上り詰めた。同業の聖職者と恋に落ち妊娠したが、女性の体の仕組みに疎く妊娠に気づかず、祈願祭の行列の最中に子供を道で産み落とし、女性であることが発覚して群衆に石をなげられ、子供もろとも殺されてしまった。女性の性を否定しての生き方に母性の有無など問いようもない。「私は女でいるべきでなかった。女と子供と狂人は法王になれないのだから」(15)と怒りを男性主導の教会組織制度に向けるよりも自分が女であることに向けている。

グリセルダは農家の娘であるが、侯爵に見初められ、いかなる時も夫に従うとの条件で結婚する。侯爵は彼女の愛と従順さを試すために彼女の産んだ女の子を生後6週間で連れ去る。取り上げられた子は殺されるに違いないと思った彼女は、せめて「動物が掘りおこすような所には埋めないで」(23)と懇願する。二人目の男の子も2才で取り上げられ、その後侯爵が世継ぎ

を作るにふさわしい身分の女性と結婚をするとの理由で、彼女は実家へ帰される。着ていた服も脱ぎ、下着だけで帰った娘を父親は涙を流して受け入れた。結婚式の準備を手伝うために再び城に呼び出された彼女は、花嫁と花嫁の付き添いがかって連れ去られた自分の娘と息子であることを知り、気を失う。そして完全に試練に耐えた従順な妻として侯爵は彼女を祝福した。

「忍耐強いグリセルダ」のあまりにも過酷な試練に対してパーティーの面々は強く憤慨する。

パーティーに遅れてきたもう一人の参加者のダル・グレは10人の子供を疫病や戦いで全部失い、甲冑にエプロン姿で大勢の女たちを引き連れて、真っ黒で、真っ赤な地獄の入り口から攻め入り、屋根の上で尻から金をまき散らす悪魔に戦いをいどんだ。すべての女たちの犠牲と怒りを込めた反抗の戦いを総集したブリュゲルの描く地獄絵図である。

マーリーンの出世を祝う陽気な酒宴は、酔いがまわるにつれて、何かを成し遂げてきた女性たちの成功の陰でそれぞれが払った犠牲の大きさと悲壮な戦いが顕わになり、次第に重苦しい雰囲気になる。二条は「私には誰も子供を返してはくれない」(25)と泣き、グリセルダは夫が「あんな仕打ちをしなければ、もっと楽しかったのに」(27)とつぶやき、ジョーンは狂ったようにラテン語の祈りを捧げる。

「マーリーンのために」と彼女の昇進を祝す乾杯に、マーリーンは“*We've all come a long way. To our courage and the way we changed our lives and our extraordinary achievements.*” (私たちはみんな長い道のりを経てここまでやってきた。私たちの勇気と、私たちの生き方を変えた行動力と、こうして成し遂げたとてつもない成果を祝って) (13) と付け加える。性の支配と階級支配に対抗しながら自分たちが成し遂げたことを祝しての乾杯は、長い、そして苦しい女性の歴史を踏まえての苦い杯である。ただし彼女たちがそれぞれ競って語った功績は、「私はいつも楽でしたわ。だって彼に言われた通りにすればいいと私は分かっていたから」(23) というグリセルダの言葉のように、程度の差はあっても怒りと諦め、悲しみ、嘆きを伴って、父権社会制度の枠組みへの従属、譲歩、あるいは男性模倣の上に成り立ったものであり、マーリーンの成功もその同じ路線にあることに変わりはない。

1幕の歴史上の女性たちは2幕以降の現代の女性たちとオーバーラップされ、現代のマーリーンや同僚の生き方は過去の女性の道りの延長線上にあることを確認させる。そして9世紀、13世紀、14世紀、16世紀、19世紀と異なる時代、異なる文化を背景にした父権社会の中での母性返上の苦しみは、2幕及び3幕でマーリーンと姉のジョイス (Joyce) とその娘アンジー (Angie) の関係で、現代の新たな問題を孕んで提示される。

(3)

2幕は3場に設定されていて、2幕の1場と3場は、1幕で歴史的トップ・ガールズによって昇進祝いを受けたマーリーンの「トップ・ガールズ雇用斡旋会社」の月曜日の職場である。場面は時系配列ではなく、3場がマーリーンの昇進の日の朝、1場がその日の勤務時間のオフィスで、

1場と3場は時間の順序が逆転している。その間に挟まっている2場と次の3幕は田舎に住むマーリーンの姉の家である。

さらに3幕は2幕の1年前で、ここも順序が逆になっている。第1幕で登場した歴史上や架空の人物とレストランのウェイトレスは2幕と3幕ではマーリーンの姉、娘、同僚や、仕事を求めて面接に来る女性たちとなって登場する。一人の女優が演ずる二役、あるいは三役は時空を超えた女たちの繋がりを暗示するものである。1幕では無言でただサービスするだけだったウェイトレスは2幕の役柄では大いに語る。2幕、3幕を通して中心的話題は、仕事、昇進、金銭、成功である。そして場所は会社と家庭の台所という女性の仕事場としては対照的な二つの場が設定されている。

転職を求めて「トップ・ガールズ雇用斡旋会社」に面接に来る女性たちに対してマーリーンの対応は厳しい。彼女は結婚や出産が女性の就職には不利をもたらすことを何のためらいもなく語り、特技のレベル・アップと服装のこと、男性中心の職場におけるセールス・ポイントを語る。縦社会の組織に身を投じ、うまく勝ち抜いてきたマーリーンは「私は階級組織なんて信じない。それに値する力のある人間だったら何だって出来るもの」(86)と就任中であるサッチャー首相を範として個人の能力と努力で何事も可能であるとの考えを抱いている。しかし実際に雇用斡旋のための面接では縦組織による閉鎖性と同時に同性間での階級付け、競争の論理が強調される。

上層部がふさがっているので、昇進の見込みがないと転職を望む秘書経験の女性は、給料は下がるが、後から入る若い女の子の上に立てる可能性があるという理由だけで経営者二人だけの小さなランプ・シェイドの会社を薦められ、彼女の希望はくじかれる。有能で上昇志向の強いマーリーンの同僚のウィンやネルも次々と斡旋希望者の面接をする。21年間も同じ会社に勤務し、中間管理職につき、後進の指導にも努めたが、性別格差で自分の能力を認めて貰えないので、転職を言い出すことによって自分の存在価値を気づかせたいという46才の女性。彼女には女性に有利な化粧品会社への就職を薦める。ただし、給料は下がる。特技も経験もないのに、21才を29才と偽り、セールスの仕事に就こうと甘い願望を持つ若い女性は鋭く見破られ、厳しく値踏みされる。

マーリーンとの昇進競争に負けた男ハワード (Howard) の妻、キッド夫人 (Mrs. Kidd) が「主人が女の下で働くなんて……。仮に相手が男性であったなら、主人もよくあることと立ち直れるでしょうけど」(58)と女にけ落とされ、男の面子をつぶされて眠れぬ男のために昇進を諦めるようにとマーリーンを説得にきた。家族に八つ当たりする主人の行動も「養っていく家族があって、子供が3人もいるとしたら、主人には当然の権利がある」(59)と家庭を労働再生産の場とする父権制の論理にこだわるキッド夫人にとって、労働市場に越境してくる女性は専業主婦の座を脅かす存在であり、マーリーンに対して「あなたはあまりにも身勝手よ。いずれは独りぼっちで惨めな終わり方をするわ。あなたはまともじゃないわ」(59)と彼女は捨てぜりふを言う。彼女とマーリーンの意識の開きはあまりにも大きく、折り合う余地はない。

アメリカにも商用で行くようなキャリア・ウーマンのマーリーンにあこがれて突然田舎から彼女を訪ねて会社に来た姪のアンジー（後に彼女の実の娘であることが判明）の前で、マーリーンはキッド夫人を毅然とした態度で追い返す。その後ハワードが心臓発作で入院したという知らせが伝わる。ひとりオフィスに取り残されたアンジーにキャリア・ウーマンとして成功しているウィンがサクセス・ストーリーを語る。ウィンは科学の学位を持ち、海外での仕事も経験して、別の同種の会社で働いていた。優秀な女性としてヘッド・ハンティングされ、契約を破ってまで移籍して、ここで働いている。しかし彼女は一時自分の中に異なる5人の人間が存在していると感じて精神科医の世話になったこともある。そして4年前から現在も刑務所にいる夫にこの一年間程は面会にすら行っていない。少数のトップの女性と多数の縁の下の力となる女性の二極分化の傾向と、競争社会に生き残るために、現代の女性戦士たちも過去の女性たちと同じように多くの犠牲を払っていることを示すものである。マーリーンの場合はその犠牲のしわ寄せが姉のジョイスと娘のアンジーに集中していることが3幕で判明する。

(4)

3幕は2幕の1年前の姉ジョイスの家の台所である。ジョイスが会いたがっているというアンジーからの嘘の電話でマーリーンは6年ぶりに帰ってきたのである。2幕でマーリーンの会社に訪ねてきたとき、アンジーが「あの日は私の人生で一番最高の日だった」(56)と言っていた〈あの日〉の出来事である。男と伍して生きるマーリーンと地方に封じ込められて介護と養育に生きるジョイスは、1幕のイザベラとヘニーの姉妹とオーバラップする。久しぶりの再会で姉妹は最初は穏やかに話しており、マーリーンはアンジーに新しい服をプレゼントする。しかしアンジーが寝に行った途端、姉と妹は生き方、考え方の相違を巡って、真っ向から対決する。

JOYCE. I don't know how you could leave your own child.

MARLINE. You were quick enough to take her.

JOYCE. What does that mean?

MARLINE. You were quick enough to take her.

JOYCE. Or what? Have her put in a home? Have some stranger / ⁸⁾ take her would you rather?

.

MARLINE. Well it turned out lucky for you, didn't it?

JOYCE. Turned out all right for you by the look of you. You'd be getting a few less thousand a year.

MARLINE. Not necessarily.

8) 台詞のオーバー・ラップを示すためにチャーチルは前の人の台詞が終わらないうちに次の人が台詞を話し出す場合と、台詞が他の人の台詞中も中断しない場合 / で示している。劇中に多く使われている台詞のオーバー・ラップは登場人物の間のコミュニケーションの難しさを示している。

JOYCE. You'd be stuck here / like you said.

MARLINE. I could have taken her with me.

JOYCE. You didn't want to take her with you. It's no good coming back now,
Marline, / and saying— (79)

マーリーンは未婚のまま17才でアンジーを産んだが、当時結婚はしていたがまだ子供のないジョイスにその子を預けて故郷を抜け出したのである。ジョイスが「自分の子を置き去りにしていく神経が分からないのよ」と言えば、マーリーンは「姉さんは子供が出来なかったから、私の娘を取ったんでしょ」と言い返す。連れて行くことだって出来たと言い張るマーリーンに「今更戻ってきたって無駄だからね。マーリーン、何を今さら言っても無駄だからね」とジョイスは釘を指す。ジョイスは、年老いた母親の世話と、引き取ったアンジーの世話のためにその後身ごもった自分の子を流産した。夜間学校に通う彼女を責め立て、若い女をつくった夫と彼女はさっさと別れて、4カ所で掃除婦の仕事をしながら自力でアンジーを育てている。男社会で成功するために子供を養育することを放棄し、姉にその負担を背負わせた女と、そのために我が子を失ったという被害意識、悔しさの中で養育と介護に縛られ、賃労働と家事労働を背負う女は、会えば過去をむし返す議論を繰り返す。二人は幼い頃から酔っぱらった父が母を殴るという「ごみくず同然だった」両親の惨めな生活を見ていた。「父さんは動物のように畑ではたらいていた。父さんだって飲みたくもなるでしょうに」と言うジョイスにマーリーンは「母さんは何てひどい一生だったんだろう」(78)と父権制に屈して、自分の人生を持てなかった母の生き方を否定する。「私は13才でわかっていたの、あの家を出て行くって。…父さんにあんな生活を強いられるのはいや、自分の道を見つけなくては」(85)と母親への同情と嫌悪からマーリーンは自分の選択の道を決めた。70年代フェミニストたちが母親の不幸を目撃して行うに至った女性神話解体と、それが結果的に自分の中の母性否定につながっていった論理である。競争社会で勝ち抜くエリートと周辺の労働と養育・介護の無償労働の二重の負担を背負う反対の立場の二人の論争は、愛憎の言葉を繰り返して堂々巡りであるが、それでも共通の痛みを分かちあう二人は一旦は慰め合う雰囲気になる。

しかしマーリーンのマーガレット・サッチャー首相とマネタリズム政策を持ち上げる発言により、再び姉妹は決裂する。サッチャー政権に期待して、資本主義社会の熾烈な戦いの中で勝ち抜くことを肯定し、「80年代は黄金時代になる」(83)と信じて疑わないマーリーンに反して、ジョイスは弱者を切り捨てて成り立つ競争社会での成功に対して徹底した批判と懐疑を抱いている。「労働者は今や怠け者でしかない」(85)と個人の能力と努力による競争社会を肯定するマーリーンに対して、ロールス・ロイスを見ると唾を吐きたくなるというジョイスの対決に妥協点は見い出せない。「あんたはヨットの上にいることでしょうよ。コカ・コーラの社長になってるわ。でも見てなさいよ、80年代はとんでもないことになるわ。私たちはあんたたちなんか

放り出すから」(86)と二人の対決は単なる姉妹の口争いではない。彼女たちの背後には1幕に登場した過去の女たちの亡霊がとりついているようだ。しかし、対決は今や単に〈男〉対〈女〉だけでなく、〈男の仲間入りした女〉対〈女〉の対立も加わり、より複雑になる。二つの異なる立場、階級の代理戦争といえる。“us and them”と区分けして、マーリーンは“one of them”でジョイスとアンジーと両親は“us”だと言う。すなわちブルジョワ対労働者、アメリカ対イギリス、都市対田舎、エリート女性対家事労働者、資本主義対社会主義の対比である。

家を捨てて、出世街道に行くマーリーンからの経済的援助を断り続け、ブルジョア志向を嫌い、反体制の自己の主義主張を頑なにまで守るジョイスは、一方では自分が被った犠牲にこだわり続ける。しかし双方の譲らぬ主張の陰で大きな犠牲となるものが残されている。それは娘のアンジーである。

(5)

16才にしては幼く、学業が遅れているアンジーは廃品で裏庭に作った小屋で年下の友人キット(Kit)と自分たちだけの世界を築いて遊んでいる。捜しにきた母親ジョイスに対して「死んでしまえばいいんだ」(33)と殺意をもらす。夫に背かれ、施設に入っている老母を毎週見舞い、肉体労働に従事する母親はアンジーにとって受け入れ難い現実であり、成功しているマーリーンはあこがれの対象である。アンジーは直感でマーリーンこそ自分の実の母親ではないかと考える。そしてその思いと、家出をしてロンドンに行く計画をキッドに話し、マーリーンから1年前にもらった今や小さすぎるドレスを着て、拾った煉瓦を手にして母を殺すと宣言する。〈母殺し〉は同じ道を歩むであろう自分への嫌悪の現れであり、自分の行くべき道標を求めたの〈母探し〉である。

会社に訪ねてきた姪のアンジー、実は我が子に対してマーリーンはきわめて通り一遍な事務的な対応をする。事務所でウインの成功話を聞きながら眠ってしまった我が子に戻ってきたマーリーンは見下ろして「少し鈍いところがあるし、少しおかしいところがある」アンジーは「将来見込みがない」(66)と切り捨てる言葉を言う。出産直後に捨てた娘をここで再び切り捨てた訳であるが、1年前にアンジーに対する将来の暗い予測が既になされていたことを観客は第3幕で知る。「私は馬鹿な人間とか怠け者とか、恐がりな人間に仕事を世話などしないわ」というマーリーンに「じゃ馬鹿で、怠け者で恐がりのアンジーはどうなるの」と詰め寄るジョイスに対して、マーリーンはこの時点では「彼女は大丈夫よ」(86)と答えていた。

しかしジョイスは自分たちが父親に殴られていた母さんのひどい暮らしを見て、「両親二人の生活をごみくず同様だった」と言うように、アンジーの子供も将来又「母さんはなんてひどい人生を送ってきたんだろうと言うことになるだろう」(86)と嘆ずる。「あの子は一生家をできない娘たちの一人かも知れない」(41)とジョイスは案じるが、母親の不幸を見て育った娘が再び新たな出口を求めても見出せず、また同じ底辺で一生この地に埋もれるように運命づけら

れるのだろうか。ジョイスの犠牲的支えがなかったらマーリーンの成功も不可能であったように、父権制社会で男が女の犠牲の上に成り立っていたと同じ図式で、同性間の二極分化が進み、女同士の間で一方が他方の犠牲を蒙ることになる。この劇では舞台に実際に登場するのは女性のみであること、そして設定場所もレストラン、会社の事務室、台所と女性の仕事と深く関わりのある場面であることにより、同一性の中での少数のエリートと、周辺の労働に加えて無報酬の家事労働にたずさわる者との格差がより強くクローズ・アップされる。マーリーンの成功は女性全体の地位向上につながるわけではなく、あくまでも男性に代わる立場である。さらに上の3ヶ所に加えて劇中に設定されているもう一つの場所は家庭の裏庭である。そこに安全な場所を求めてシェルターを作って、逃れる子供。この少し <鈍い子供> の受け入れ先、将来の見通しは暗く、答えが与えられていない。

競争社会で勝ち残るために母であることから逃走したマーリーンにはアンジーの助けを求め声は聞こえない。夜中、ひとりキッチンに取り残されているマーリーンのところに夢にうなされたアンジーが彼女をジョイスと勘違いしたのか「ママ、怖い」(87)とおびえた声で出てくる。母の愛を得られない疎外された存在が抱いた暗い将来への不安感と、社会に見捨てられるという恐怖感は癒されることがない。

家族とのつながりを捨ててサクセスロードを走る少数派の女性も又未だ消えない階層的権力社会の犠牲者なのであろう。「泣かせて。泣くのわたし好きなの」(81)とタフさの背後に隠されていたもろさがマーリンの口から洩れる。幕切れ近くのマーリーンは叫び、泣き、姉に慰めすら求める。幼児の時から二人の間にあった今も消えぬライバル意識が二人の対決により拍車をかける。「全部本気じゃなかったのよ」「とにかく私たち友だちよね」と妥協を求めるマーリーンに「私は本気だったわ」「友だちじゃないわ」(87)とジョイスは同意しない。ここにはアンジーが育ての親ジョイスの存在を否定してまであこがれたキャリア・ウーマンのさっそうとしたマーリーンの姿はない。「今度はもっと頻繁に帰ってくるようにしなくっちゃ」(87)とつぶやくマーリーンの姿に、この劇の題名の『トップ・ガールズ』にチャーチルが込めた皮肉が感じ取れる。もっとも、時のトップ・ガールであるサッチャー首相に対するチャーチルの批判は相当なもので、「彼女は女性だけど姉妹とは言えない。姉妹であったとしても、同士ではありません」⁹⁾と決めつけ、1986年ウィーンで『トップ・ガールズ』初演リハーサル中のWolgan Huberとの手紙のやりとりで、ウィーンではサッチャー評判が下落しているが、サッチャー政権の実績を見た上でもまだマーリーンはサッチャー支持を語るのかという問いに対して「いま観客がサッチャー支持を耳にする効果を考えても、芝居上ではまだ大丈夫だと思う。実際私は皮肉が好きですからね」と書いている。そしてもともと「二人の怒れる姉妹が酔った上での議論だから、両方とも誇張したり単純化したりして、政治的に深く考慮した評価ではない」¹⁰⁾と記している。

9) Kathleen Betsko and Rachel Koeing, *op. cit.*, p.77.

10) Linda Fitzsimmons, *op. cit.*, p.64.

チャーチルは弱者切り捨ての競争社会に勝ち抜く人間と、底辺で支え役となって生きる者を並行・対比させて見せてくれるが、どちらか一方を正当化するような明確な答えを芝居では提示してはいない。

Playwrights don't give answers, they ask questions. We need to find new questions, which may help us to answer the old ones or make them unimportant and this means new subjects, and new forms...¹¹⁾

「劇作家は答えを与えるのではなく、疑問を投げかける者」、だから次々と新しい疑問、新しい形式を見いだす必要があるというのがチャーチルの考えで、劇場内では観客は明確な解答を得ることは出来ない。しかし、劇場を出てからそれぞれが自分の生活の中に自分なりの答えを見つける手掛かりを与えられるということであろう。しかし新しい望みを期待できそうな人物の姿が劇中にわずかながら暗示されている。マーリーンの話しの中に出てくる子供を二人抱えて会議室で母乳をあげながら仕事を続けている専務取締役の優秀な女性と、将来原子核物理学者を夢見て「なれると思うの。私は頭がいいから」(43)と言い切るアンジーの友人のキッドである。確かに80年以降の女性たちの歩みはこの期待を裏切るものではない。女性の生き方の選択肢が広がった現在、子供を抱えての女性の原子核物理学者も、企業のトップ経営者の女性もそう珍しいことではない。

しばしば引用されるドリス・レッシング (Doris Lessing) の言葉が、まさにこの芝居の目指すところを要約していると思う。

I tell you, there are a great line of women stretching out behind you into the past, and you have to seek them out and find them in yourself and be conscious of them.¹²⁾

「あなたの背後に過去にさかのぼる女たちの大行列が長々と続いている。自分自身の内面にその人たちを探し、見つけ出し、忘れないようにしなさい」という言葉通り、何世紀も前から連なってきた女性たちの行列は、21世紀になる現代まで長々と続いている。父権制社会への従属、譲歩や男性模倣の為に、やむなく母性を返上せざるを得なかった過去の女性たち、あるいはキャリアの為に自ら母性を葬ってしまった女性たちは、それぞれ何かを成し遂げるために多くの犠牲を払ってきた。階級と性の二重支配に、80年代になって同性間の分極化という現象も加えて繋がってきた女性たちの行列は、生き方の多様化が進む現在、あえて子を産むこと自体を選択しなくなってしまった女性たちも列に加えて、新たな社会問題を孕みながら今後さらには前方に伸び続けて行く。この長い行列の中で、それぞれが必死で自分の道を模索し続けている。

11) Not Ordinary, Not Safe', *The Twentieth Century*, Nov. 1960, p. 448.

12) Doris Lessing, *Golden Note Book*, New York: Bantam Book, 1962, pp.462-3.

参考文献

Books

- Churchill, Caryl, *Top Girls*, London: Methuen Drama, 1993.
- Churchill, Caryl, *Plays: One*, London: Methuen, 1985.
- キャリル チャーチル著、安達紫帆訳、『トップ・ガールズ』、劇書房、1992.
- Aston, Elaine, *Caryl Churchill*, Plymouth: Northcole House Publishes Ltd., 1997.
- Betsko, Kathleen and Rachel Koeing(eds.), *Interviews with Contemporary Women Playwrights*, New York: Beech Tree Books, 1987.
- Cousinm, Geraldine, *Churchill The Playwright*, London: Methuen, 1989.
- Fitzsimmons, Linda (compiled), *File on Churchill*, London: Methuen Drama, 1989.
- Gunew, Snejo, (ed.), *A Reader in Feminist Knowledge*, London: New York: Roulledge, 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.
- Lessing, Doris, *Golden Note Book*, New York: Bantam Book, 1962
- Randall, Phillis R. (ed.), *Caryl Churchill: A Casebook*, London and New York: Garland, 1988.
- 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 woun't turn back for you or anyone': Caryl Churchill's Socialist-Feminist Theatre", *Essays in Theatre*, Ontario Canada, Nov.6, 1987.
- Truss, Lynne, interview, "A Fair Cop", *Plays and Players*, January, 1984.
- Swanson, Michael, "Mother/Daughter Relations in Three Plays By Caryl Churchill", *Theater Studies*, Nov. 31-2, 1984-6.

