

## *The Crucible* の身体

### Body in *The Crucible*

森野和弥

Kazuya MORINO

（平成10年10月5日受理）

#### 0. イントロダクション

*The Crucible* (1953) は、アメリカ史上一つの汚点である、1692年セーラム (Salem) における魔女裁判を扱った劇である。執筆年代からも想像できるように、ミラー (Arthur Miller) は1950年代のマッカーサー上院議員 (Senator Joseph McCarthy) の「赤狩り」を批判する意味を込めてこの劇を書いたとされている。1956年には、ミラー自身が下院反アメリカ活動委員会 (The House Un-American Activities Committee (HUAC)) で証言。しかも休廷時間にミラーはマリリン・モンロー (Marilyn Monroe) との結婚を発表する。公の場所に私的なことを持ち込む点で、アビゲイル (Abigail) との不倫をもとに魔女裁判の無効を訴えるプロクター (Proctor) を思い起こさせる行為であり、これも時を隔てた二つの「魔女狩り」を結びつける根拠の一つとされている。以上のような社会性故に、*The Crucible* はこれまでの批評では政治的、社会的観点から、あるいは悲劇論と関連づけて、論じられることが多かった。これはMcDonough (1997) も指摘するように、ミラーの代表作 *Death of a Salesman* (1949) についても同様である。Morino (1996) では、そのような社会的要素ではなく、演劇という芸術に特有の身体性に注目して、*Death of a Salesman* を記号学、現象学的観点を視野に入れて考察した。ここでは同様の方法論を引き継ぎ、演じるという行為に焦点を当てながらプロクターとアビゲイルの身体を中心に考察を進めたい。

#### 1. *The Crucible* の構造：二つの身体

*Death of a Salesman* はもともとは *The Inside of Man's Head* という題名で、ウィリー (Willy) というセールスマンの頭の中を表現しようと考えられていた<sup>1</sup>。従ってウィリーが昔を思い出す様子が映画のフラッシュバックさながらに舞台上に実現される。舞台上のウィリーは常に六十歳過ぎの身体で変わらないのに対して、他の登場人物は過去のシーンと現在のシーンで二つの身体として登場することになる。Morino (1996) では、これらの身体をBody 1 (過去の身体)、Body 2 (現在の身体) として区別し、ウィリーの変わらぬ身体をBody 0 と捉えた。これは、ドラキュラのように時の経過を超越して存在する身体である。過去にも現在にも安住の地を見いだせない身体、Body 0 の悲劇が、*Death of a Salesman* だった。

*The Crucible* にも同じ構造を見いだすことができる。ただ *The Crucible* には過去と現在のシーンの交錯などは起こらないので、それぞれのBodyの意味も異なっている。Body 1 は憑依して

いない身体、Body 2は憑依している身体、つまり「狂気」の身体と考えることができる。憑依しているとは、モノが取りついている状態である。それは、一つにはアビゲイルをはじめとする少女たちのように実際にその「狂気」を演じることである。あるいは第一幕のティチューバ(Tituba)のように悪魔に取りつかれたこと(「狂気」)を認めて、それを「告白」という形で演技することである。登場人物たちは己の生死をかけて演技する。これに対して、憑依していないとは被告のまま(被告を演じたまま)でいることを含め、「狂気」を演じないということである。

このように *The Crucible*ではBody 1、Body 2を演じることが登場人物によって意識されているという点も、*Death of a Salesman*との違いである。メタシアターのように、演じるという行為に焦点が当てられる。これは裁判が主なシーンとなっていることで一層明瞭となっている。裁判とは原告と被告が、弁護士と検事が、自分の主張をいかによく表現するかを巡って、意識的な演技を行う場所である<sup>2</sup>。裁判シーン以外プロクターとエリザベス(Elizabeth)の間のシーンなどでも、「告白」、「嘘」などの台詞によって演じることが意識されている。

このBody 1とBody 2の演じ分けが巧みなのが、アビゲイルを始めとする少女たちである。アビゲイルには、「ふりを装う尽きない能力」(“an endless capacity for dissembling” 18)<sup>3</sup>があることが示されている。もっとも彼女といえども、最初から演技に秀でていたわけではない。彼女は演技すること(“lying lessons”)をセーラムの人々から学んだのである。

ABIGAIL [in tears]: I look for John Proctor that took me from my sleep and put knowledge in my heart! I never knew what pretence Salem was, I never knew the lying lessons I was taught by all these Christian women and their covenanted men! (30)

この段階では演技することは lie という言葉と共に否定的に捉えられている。アビゲイルの強さは、後述するように ‘lying lessons’ を受け入れてBody 2を積極的に活用していく女性になっていく点だろう(そして劇の進行につれて“lie”という言葉の持つ否定的な側面は薄れていく)。

セーラムの裁判の被告に求められているのもこの演じ分けである。ティチューバの場合を見よう。彼女の「告白」は、まず最初に、「悪魔のために働く気はない」(“I don't desire to work for him” 46)とあり、キリスト教と悪魔の対立構造を出発点としている。自分が罪を犯したのは、悪魔に「やらされた」(Body 2)からであり、「狂気」に犯されない「本当の自分」(Body 1)は、別にあるという論理である。舞台上の世界の観客(判事たち)も魔女そのものではなく、悪魔にそそのかされて演じられた「狂気」を求めるのである。悪は他にあり、演技していたと認めれば許される。

ここで人間の存在とは複合的アイデンティティ(plurality of identities)ということができる<sup>4</sup>。アイデンティティという言葉を使用してはいるが、境界線が引かれているわけではなく、無限に拡散していくものとしてある。*The Crucible*では憑依するかしらないかを巡って複合的アイデンティティを捉えることができる。それは、Body 1の「本当の自分」とBody 2の「狂気」を統合したものと考えられる。「本当の自分」だけが「本当」の自分ではない。Body 2の「狂気」を内包できない身体は、「狂気」つまり魔女という烙印を押されるのである。こ

これは後述するように「狂気0」(原狂気、始まりの狂気)とでもいうべきものである。これが *The Crucible* の Body 0 であり、演じることのない変わらぬ身体である。

統合されたものとしてのアイデンティティという観点は、舞台上の世界に限った話ではない。観客をも含む劇場世界<sup>5</sup>においては、俳優は、俳優としての身体 (Body 1) と同時に登場人物としての身体 (Body 2) であることを求められる。演じると言うことは Body 1、Body 2 の間を行きつ戻りつすることである。Wilshire (1982) は俳優と登場人物の関係について次のように述べている。

The audience has come to see not Prince Hamlet, but Prince Hamlet enacted; the Prince himself is long dead, if he ever existed. We see neither the character alone nor the actor alone, but this-actor-as-this-character. (27)

この二つを統合できないとき、登場人物に成りきる「狂気」を含まないときには、役を演じられない、つまり俳優失格ということになる。これも「狂気0」をはらむ Body 0 である。

このアイデンティティ統合の役割は、観客にも担わされている。観客は登場人物のアイデンティティを統合すると共に、俳優と登場人物の統合もする。つまり俳優、登場人物それぞれの「狂気」が、一つの身体の上に統合されたときに *The Crucible* は劇世界においても劇場世界においても演劇として成り立つと言えよう<sup>6</sup>。

*The Crucible* の劇世界における Body 0 は、二つの場合を考えることができよう。Body 1、2 それぞれから派生したものである。つまり、憑依していないままか、憑依したままかの身体だ。統合すべき複数の身体がないのである。劇世界ではそれぞれプロクターと牢獄のシーンにおけるティチューバが体现している。劇場世界では、俳優のままの身体か、登場人物のままの身体どちらかということになる。プロクターのように与えられた役回りを拒み、Body 1 のまま変わらないでいる「狂気0」か、ティチューバのように Body 2 のままで Body 1 へ戻ってくるのがなく、精神を病んでしまう「狂気0」か。複数の身体を認めようとしないうかたくなさがプロクターの身を滅ぼすことになる。

## 2. アビゲイルの身体：演じる「狂気」

*The Crucible* において Body 1、Body 2 が区別されるのは、*Death of a Salesman* のように時間軸ではなく、空間軸によっている。Jameson (1991) は、現代を語るに際し、時間よりも空間の論理の方が適していることを示唆している。

I think that it is at least empirically arguable that our daily life, our psychic experience, our cultural languages, are today dominated by categories of space rather than categories of time, as in the preceding period of high modernism. (16)

人間が身体として存在するとは、単に空間内で任意の一地点を物理的に占めることではあり得ない。身体は、その空間(space)を意味の充満する場所(place)に変容する。それと同時に場所は身体に働きかける<sup>7</sup>。この場所と身体の相互作用があるので、場所とは無関係に成り立つ

Who am I?ではなく、Where am I?が、アイデンティティを構成してゆく問いかけとなる<sup>8</sup>。Who am I?といった抽象的で絶対的な概念ではなく、Where am I?という関係性から定義される。憑依するか否か、Body 1 かBody 2 かの選択は、どこに存在しているかという問いに答えることなのだ。そしてPoster (1990) も指摘するように、場所の拡がりにつれ必然的に自己は拡散していく。

If I can speak directly to a friend in Paris while sitting in California, if I can witness political and cultural events as they occur across the globe without leaving my home,...if I can shop in my home using my TV or computer, then where am I and who am I? In these circumstances, I cannot consider myself centered in my rational, autonomous subjectivity or bordered by a defined ego, but I am disrupted, subverted, and dispersed across social space. (74)

Place 1、Place 2、Place 3…無数の場所にある身体を統合したものがアイデンティティということになる。

このようなアイデンティティを保つためには、それぞれの場所にふさわしい身体でなければならない。身体は、それぞれの場所に固有の意味、“the genius loci, the unique ‘spirit’ of a place” (Crang 1998: 45)を捉えて、場所の知、“a sense of place” (Crang 1998: 102)を通して自らを規定する。そしてその場所に属する。

たとえばダンフォース(Danforth)はプロクターに“What are you?” (105)と問うている。これは裏返せば、プロクターがwhere are you?という問いに答えられていないこと、‘spirit of a place’を捉えられていないことを意味する。つまり遭遇するそれぞれの空間を、自分自身の居場所に変容できない身体である。「狂気0」とは、*Death of a Salesman*のBody 0が時間の中に安住できなかったように、場所に属することができない。演じない身体とは、場所によって変わることはない身体なのだ<sup>9</sup>。

演劇において身体が場所をつくるという意味は、シェクナー (Richard Schechner) の言葉を借りるなら、観客、つまり物理的空間を共有する者たちと「共有体験」を持つことである。Wilshire(1982)は次のように述べている。

...It[theatre art] is the art of *involvement*. When actors stand onstage and enact characters who must also be types of humanity, we not only identify these types as being of certain sorts -- as we might identify creatures in the deep seas while looking through the window of a submarine -- but in one way or another we identify *with* these types. (13)<sup>10</sup>

劇世界において「共有体験」されるのは、一つはセーラムという閉鎖的な町に充満する欲望である。劇中のミラーの説明によれば、セーラムを取り囲むのは、森、荒野であり、それは「悪魔の最後の居場所、本拠地であり、抵抗の最後の拠点」(“the Devil’s last preserve, his home base and the citadel of his final stand” 15)であり、そこにはIndiansが住み、血なまぐさい戦いが繰り返される。他者と自己を明確に区別され、正義を遂行しようと善と悪の

間に明確な境界線が引かれる。劇場世界に似た特異な場所が形成され、人々は他人の動静にことのほか注意を払う(“predilection for minding other people’s business” 14)<sup>11</sup>。このようなところでは、邪悪な欲望は抑圧され、他者の上に転化される。まずはティチューバというバルバドス (Barbados)、つまり他の場所から来た黒人女性を選ばれる。彼女のみが、少女たちの欲望を現実化する術を心得ているとされる(“Tituba knows how to speak to the dead” 23)。ティチューバ自身の欲望 (バルバドスへの思い) は、悪魔の台詞として転化され、彼女自身が語ることになる。裁判の場面でも個々の欲望が演技される。アビゲイルはティチューバにやらされたという前提で、自分の性欲を「一糸もまとわずに」(“not a stitch on my body!” 46)という言葉で語り、スケープゴートとしての魔女を求める判事たちの欲望は、少女たちの演技として結実する。演技におけるこの相互作用についてWilshire(1982) は以下のように述べている。

The learning body mimetically incorporates the model; it comes to represent the model and to be authorized by it; it stands in for the model and the model for it ...the selves are not neatly distinguished; they exist in a state of communal fusion ...theory...is that only when the body can experience itself in the terms in which it experiences others can it experience itself to be, and can it be, a self or a person. (16)

この場所づくりという観点からプロクターとアビゲイルの身体を比較してみることもできる。アビゲイルは、ダンフォースたちを観客に自分たちの「狂気」の演技を「共有体験」にすることができる。それに対して、プロクターは、不倫という自分の私的な罪を持ち出すにもかかわらず、魔女という公的な罪を払拭することができない。この場面では、プロクターとアビゲイルが自分の正当性を巡って争っている。言い換えるなら、プロクターとアビゲイルは、己の身体で場所づくりの闘いを演じていると言えよう。場所とは様々な力、“the power of place”(Chaudhuri 1995: 56)の渦巻くところであり、身体は「闘争の場」(“a site of struggle” Nast and Pile 1998: 3)となっている。

形成不利になってきたアビゲイルはダンフォースに向かって「地獄の力」(“the power of Hell”)を振りかざして挑みかかる。

ABIGAIL: [*in an open threat*]: Let you beware, Mr Danforth. Think you to be so mighty that the power of Hell may not turn your wits? Beware of it! There is -- (96)

腕を自分の体の回りに回し、「目に見えるほど震え」(“shivering visibly” 97)して実際に手まで冷たくなって、彼女は、実際にはありもしない「風」(“a wind” 97)、そして「黄色い鳥」(“yellow bird” 101)をこの場所に運んでくる。天を見つめ悪魔に対抗する「天なる神」(“Heavenly Father” 97)の力を持ち出してくる。彼女の身体で地獄と天国は戦い、彼女の身体を中心に場所が変容していく。彼女の演技の前ではプロクターの、アビゲイルは「娼婦だ」(“Whore! Whore!” 97)という台詞も虚しく響く。結末は、「悪魔の力」を自らの身体に押

しつけられたプロクターの監獄送りが決定することになる。勝負はアビゲイルの一方的勝利で終わる<sup>12</sup>。

この場面と対照的なのが、メアリー・ウォレン (Mary Warren) の場面である。彼女は場所の力を出せずに失敗してしまう。場所の魔力なしに「ふり」(“pretence” 92, 94)をしようとして果たせない。ダンフォースは、「何が足りないのだ?」(“What is lacking now?” 95)と尋ねるが、欠けているのはこの力である。メアリーは答える。「今はそれを感じることができない」(“I have no sense of it now” 95) 俳優同士の連帯のないところ、共有経験なしでは彼女は「気絶」(“faint” 95)する事、「名優」(“marvellous pretenders” 95)になることはできないのだ。

### 3. プロクターの身体：演じない「狂気」

演劇を小説などと分かつ大きなポイントは、虚構世界を現実にも創出できることだ。この虚構世界を現実のもとする基本的要素が現前する生身の身体(俳優の身体)である。劇世界の住人である「私」の複合的アイデンティティは、前述のように様々な身体を統合することによる。例えば、過去の「私」と現在の「私」、魔女の「私」とそうでない「私」を統合する。しかし観客の視点から見れば、「寸断された身体」であるかのようなBody 1、Body 2といった個々の身体があるだけであり、統合された目に見える身体イメージは、劇世界の中にはあり得ない。これは私たちの現実世界でもそうである。演劇の特徴は、このBodiesが舞台上で一人の俳優の身体として表象されるという点である。鏡像段階における鏡像のように、観客はそこに、現実世界では見ることもない、統合された自身の身体イメージを幻視することができるのである。

これに対して、プロクターの身体Body 0は、劇世界ではあり得ない身体イメージが劇世界の中に出現してしまう。劇世界でこの身体があり得ないのは二つの意味においてである。一つには、この身体はどの場所にも属さない身体であること。舞台上に現出されたマイクロコスモスとしてのセーラムの町のどこにも居場所がないのだ。従って場所による制約を受けない。劇世界のどこにもないアイデアのような身体である。もう一つは、この身体が途中葛藤はあるにしてもBody 1、Body 2へ変化することのない身体であるということだ。どこにもない、そして「真実」を求める理想に満ちている点で、この身体をユートピア的身体と呼ぶこともできよう。劇世界では理論上あり得ない、この不変の身体は、劇場世界で俳優の身体としてしか存在することができない。Body 0は、劇世界の統一された世界に、生身の俳優の身体を出現させ、そこに亀裂を生じさせる。劇世界は、おとなしく劇場世界の中にとどまることはない。Body 0は観客に劇世界のフィルターを通さずに、直接接触する。観客から見たときこの身体は特別の存在感を持つように感じられる。観客はこの身体イメージを見るだけでなく経験することができるのである。プロクターの身体は、アビゲイルのように場所づくりに成功することはなかったが、違う意味で観客と「共有体験」をしていると言えよう。

しかしこれも幻でしかない。俳優の身体そのものはユートピア的身体ではあり得ないからだ。また、プロクターの変わらぬ身体が求める理想的なユートピアも、実は家父長的なユートピアにすぎないことが暴露される。

ここでは女性、あるいは女性的なもの(sexuality)は支配され、制御されるべきものとされる。McDonough (1997)の述べるように、「男性」であろうとするために、「女性」(あるいは男性の「女性化」)をおそれ憎んでしまうメカニズムはフェミニズムの指摘するところであ

る<sup>13</sup>。

Due to the “rules” that limit and maintain “normative” gender, the male’s empowerment is actually extremely precarious within his own life. The necessity of policing the boundaries that delineate behavior that is privileged as male has often led, among other things, to the fear and hatred of women that feminism documents. (6)

自分のユートピア的身体を守るために、プロクターは、アビゲイルの体現する女性的なものを押さえ込もうとする。彼女の「激しい欲情」(“concentrated desire” 28)に直面して、プロクターは彼女を「子ども」(“child” 29)と呼び、女性性を否定し、ついには「むち打ち」(“whippin” 30)に頼ろうとする。メアリーに対しても、Dukore (1989)も指摘するように、むちを振る腕力で押さえ込もうとする。これは、パリス (Parris) のティチューバへの、ダンフォース (Danforth) のメアリーへの暴力にも現れている。

女性も支配されているばかりではない。女性の身体への暴力に対してたとえばメアリーは、「権威」(“authority”)をもって「もうむち打ちなんて甘受しません。」(“I’ll not stand whipping any more!” 58)と答える。これは自分はもう「一人前の女」(“a woman” 59)であるという台詞につながっていく。女性の身体の支配を巡って男性と女性がしのぎを削る<sup>14</sup>。第三幕で、アビゲイルはダンフォースへ挑みかかる。

ABIGAIL(*stepping up to DANFORTH*): What look do you give me? [DANFORTH cannot speak.] I’ll not have such looks! (98)

彼女は男の支配(gaze)を受け入れない<sup>15</sup>。マネ (Edouard Manet) の『草上の昼食』(Le déjeuner sur l’herbe 1863)の裸の女性のように、アビゲイルは恥じることなく見つめ返し、「私は良い子」(“I’m a good girl!” 45)と叫ぶことができる女なのだ。

このようなアビゲイルをプロクターはおそれ、憎みながらも惹きつけられる。支配するべきものに支配されてしまう。

ABIGAIL: I have a sense for heat, John, and yours has drawn me to my window, and I have seen you looking up, burning in your loneliness. Do you tell me you’ve never looked up at my window?

PROCTOR: I may have looked up. (29)

彼はもはや支配の主体ではなく客体になる。鍵は女性が握っている<sup>16</sup>。女性を支配する、男性のユートピア的身体Body 0などあり得ないことが再確認される。

これに加えて、ユートピア的身体の求める「真実」、「嘘」などの意味も解体される。古典的なユートピアでは「真実」は一つしかなく、それに対して誤りはいくつもあることになっている。ここでは「誤った破壊的信念」(“erroneous and destructive beliefs”)を追放することが何より重要であり、その結果「画一的市民」(“identical citizens” Sieber 43)が生まれるこ

とになる。プロクター及びセーラムの人々は、それぞれやり方は違うがユートピアを求めていたと言えよう。魔女との取引を認める「真実」、あるいはそれを認めない「真実」それぞれに固執していたはずだった。そもそも「真実」は一つではあり得ない。ポストモダニズムの立場からSiebers (1994) は以下のように述べている。

...the very essence of error, according to postmodernism, is the fantasy that the multiplicity of truth could ever be made one. (21)

客観的な「真実」など存在しない。すべては藪の中というわけだ。たとえばプロクターはエリザベスは「嘘」をついたことがない、「真実」しか言わないと言う。そのエリザベスはプロクターは「姦淫していない」と言う。これは妻なら「当然の嘘」(“a natural lie” 100)だとされる。果たしてプロクターは姦淫したのかしないのか。彼は第一幕で、アビゲイルに「不倫はなかった」(“never touched” 29)と言う。それが「真実」だと主張する。彼女はあったのだと言い張る。裁判のシーンではプロクターが不倫はあったと言い、アビゲイルが否定する。果たして不倫はあったのか。

「真実」を述べるはずの「告白」の意味もずらされていく。「告白」とは、魔女との遭遇という「嘘」を「真実」と言うこと。ヘイル(Hale)は、プロクターが「告白」するようにエリザベスにたのむが、それは「うそをつかせろ」(“Let him give his lie.” 115)ということである。姦淫の罪を「告白」したプロクターは、ダンフォースに「嘘」をついていると言われる(199)。そして「狂気」の意味も定まることはない。「狂気」を演じられないとき「狂気」(「狂気0」)とされる。物語は一つではないのだ<sup>17</sup>。

そして観客の見方も一つではあり得ない。プロクターとアビゲイルをはじめとする少女たちは、ダンフォースを観客にして争うと同時に、劇場内の観客も身体のパワー・ゲームに引き込むのである。プロクターかアビゲイルか。その選択は登場人物のそして俳優の場所づくりの力にかかっているのである。この二つの力が拮抗するとき、*The Crucible*は演劇として「共有体験」を喚起する力を持ち得ると言える<sup>18</sup>。

## 注

1. ミラーが描いていた最初の構想については、Miller (1957)を参照のこと。
2. もっともGoffman(1959)などの定義を待つまでもなく、現実生活すべては自己呈示のための演技という見方は一般的である。
3. ‘dissemble’ という語は、‘simulate’ あるいは ‘disguise’ という意味で、強調を表す ‘dis’ と ‘simulare’ から成っている。これはボードリヤール (Jean Baudrillard) の「シミュラクル」(‘simulacra’)、あるいはロール・プレイング・ゲーム (RPG) などへとアビゲイルの演技から連想が広がっていく可能性を示す点で興味深い使われ方である。
4. Demastes(1998) はこのようなアイデンティティの捉え方を「量子人格」(“quantum personalities” 54)という用語で説明している。
5. ここでは「劇世界」をセーラムという舞台上のマイクロコスモス、「劇場世界」を観客席も含めた実際の劇場と捉え、以下のような相互作用を想定することができる。

劇世界	Salem, interaction among characters
劇場世界	theatre, interaction between actors and audience interaction between characters and audience interaction among audiences interaction among actors

6. *Death of a Salesman*の場合には、過去と現在、Body 1 とBody 2 を、時間軸に沿って一つのアイデンティティを持った登場人物として統合するのは、観客のみであった。この特権的位置から眺める場合にのみ、登場人物がBody 1、Body 2 を演じ分けるという視点を確保することができた。

7. Mirzoeff(1995)は、アイデンティティは演じることによって生じるとし(“performative sense of identity” 28)、身体は「変化しない」(“changeless”)ものではなく、欲望によって変容可能であることを示唆している。

8. Grosz (1994) は、身体は「中立的なスクリーン、生物学的な白紙状態」(“a neutral screen, a biological *tabula rasa*” 18)ではなく、たとえば、セックスとジェンダーも二つの全く異なるカテゴリーに分けて考えることはできないとする。これは身体と場所との相互作用にも当てはまることである。

9. Chaudhuri (1995) は現代演劇の核心は家という場所を巡っての所属にまつわる物語だとする。

Belonging and related concepts, such as privacy, inclusion, participation, occupy the ideological heart of modern drama, which is above all else a drama about place, and, more specifically, about place as understood through, around, and beyond the figure of home. (27)

そして場所に所属できないことをgeopathologyと呼んでいる。

10. これは環境演劇 (environmental theatre) につながるアルトー (Antonin Artaud) の残酷演劇(Theatre of Cruelty)の中にすでに萌芽していたことであった。

We intend to do away with stage and auditorium, replacing them by a kind of single, undivided locale without any partitions of anykind and this will become the very scene of the action. (74)

11. Chaudhuri (1995) は、オニール (Eugene O'Neill)の*Long Day's Journey Into Night* (19 )におけるタイロン (Tyrone) 家の居間も同様な空間と捉え、そこでは家族の一人一人が劇団の俳優であるかのように、理想的な家庭を演じるためにふりを装っているとする(58)。

12. 1995年に上演された映画版では、場所づくりの能力に長けたアビゲイルの重要性が増したことをGriffin (1996)が指摘している。

13. Savran (1992) はIrigaray (1985: 170-72) を引用しつつ、ミラーの作品群に現れる“hom(m)o-sexuality”に対する欲望について述べている。そこでは、家父長制のもと、女性の

価値は「男社会」維持のためにのみあるとされる。

I believe, the primary mode of desire in Miller's work, which is , to borrow Luce Irigaray's neologism, determinedly hom(m)o-sexual. According to Irigaray, hom(m)o-sexuality describes the system of exchange under patriarchy that always refers "the production of women, signs and commodities...back to men." It is a social monopoly in which "wives, daughters, and sisters have value only in that they serve as the possibility of, and potential benefit in, relations among men." In this system, "man begets man as his own likeness" and women function as conduits, esteemed only insofar as they articulate male homosocial relations, relations between men. (35-6)

14. 「闘争の場」としての身体が存在は、同じく魔女裁判を扱ったChurchillの*Vinegar Tom* (1985)ではより鮮明である。ここでは、女性の身体が被る苦痛が、男性との関係性の上で定義されている。

Susan: They do say the pain is what's sent to a woman for her sins....I must think on how woman tempts man, and how she pays God with her pain having the baby. So if we try to get round the pain, we're going against God. (146)

15. まなざしに現れる男女の力関係は、Kern(1996)が「プロポーズ構図」について述べる中で指摘している。絵画で男性が女性にプロポーズする構図においては、男性は横顔を見せ、鑑賞者の方へまなざしを向けている女性を見つめている。しかし実はここで男性は見つめる主体ではなく客体となっている。プロポーズに返事をする選択権を女性が持っているので、男性は常に「見つめられる存在」("to-be-looked-at-ness" 22)だからである。

16. Churchillの*Vinegar Tom*では女性なるものの男性への浸食はもっと激しい。ジャック(Jack)はアリス(Alice)と関係を持ってから不能になってしまう。

17. Chaudhuri (1995) はユートピアに代わり、様々な異なる場所の集合体としてのヘテロトピアを提唱している。

The movement known generally as multiculturalism is in fact a call for America to be reimagined: not, this time, as a utopia, but as what Foucault would call a "heterotopia," a place capable of containing within it many different, even incompatible, places. (5)

*The Crucible*では、17世紀の魔女裁判を通して20世紀の「赤狩り」を批判することで、ヘテロトピアとしての新しいアメリカのあり方が提示されていると考えることもできる。

18. 劇団民芸の先日の舞台(新宿紀伊国屋サザンシアター)では、プロクターは存在感があったがアビゲイルに力がなく、二つの力の間に関係は見られなかった。特に第三幕アビゲイルの身体とプロクターの身体が場所づくりを争う場面では、観客はアビゲイルの「真実」を選

択する余地を最初から奪われてしまい、プロクターに感情移入するしかなく、彼の状況の不条理性のみが強調されてしまった。

#### 参考文献

- Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. London: John Calder, 1979.
- Chaudhuri, Una. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995.
- Churchill, Caryl. *Plays: One*. London: Methuen, 1985.
- Crang, Mike. *Cultural Geography*. London: Routledge, 1998.
- Demastes, William W. *Theatre of Chaos: Beyond Absurdism, Into Orderly Disorder*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Dukore, Bernard F. *Death of a Salesman and The Crucible: Text and Performance*. London: Macmillan Education., 1989.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1959.
- Griffin, Alice. *Understanding Arthur Miller*. Columbia: U of South Carolina P, 1996.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Kuke UP, 1991.
- Kern, Stephen. *Eyes of Love: The Gaze in English and French Paintings and Novels 1840-1900*. London: Reaktion, 1996.
- Mirzoeff, Nicholas. *Body Scape: Art, Modernity and the Ideal Figure*. London: Routledge, 1995.
- McDonough, Carla J. *Staging Masculinity: Male Identity in Contemporary American Drama*. Jefferson, NC: McFarland, 1997.
- Miller, Arthur. Introduction. *Collected Plays*. New York: Viking, 1957.
- Morino, Kazuya. 'The Body of a Salesman: Arthur Miller's *Death of a Salesman*'. *American Literature Studies* 33, 1996, 51-63.
- Nast, Heidi J. and Steve Pile eds. *Places Through the Body*. London: Routledge, 1998.
- Poster, Mark. 'Words without Things: The Mode of Information'. *October* 53, 1990, 63-77.
- Savran, David. *Communists, Cowboys, and Queers; the Politics of Masculinity in the Works of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992.
- Siebers Tobin ed. *Heterotopia: Postmodern Utopia and the Body Politic*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.
- Wilshire, Bruce. *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*. Bloomington: Indiana UP, 1982.