

身体論的アプローチによる『クラウド・ナイン』(Cloud Nine)分析

A consideration on bodies in *Cloud Nine*

森野和弥

Kazuya MORINO

(平成15年10月1日受理)

0. はじめに

本論は、演劇を書かれたテキスト＝脚本として読解して、そこに含まれたテーマや劇作家のメッセージを読み解くというような演劇批評のあり方を脱し、何よりも、演劇をオーディエンスの現前で上演され、舞台上の空間構成・時間構成、および俳優とその身体表現をオーディエンスが「見る」という、これまた身体的体験を通して、その都度、意味を構築していくディスコースとして解釈するものとして分析していく、言わば、「身体論的アプローチ」を実践することを目的としたものである。ここでは、従来、フェミニズム的テーマにおいて注目されることの多かった『クラウド・ナイン』(*Cloud Nine*)を題材として取り上げ、フェミニズム批評の限界と、身体論的アプローチによる新しい読解の可能性を示すこととする。

『クラウド・ナイン』は、英国のフェミニスト劇作家の第二世代とされる¹ キャリル・チャーチル (Caryl Churchill) が1978年秋に執筆し、1979年2月、ダーティントン・カレッジ (Dartington College) で初演された。その後、ロンドンのロイヤル・コート (the Royal Court) などを経て1981年にはニューヨークに渡り2年間上演されている。

『クラウド・ナイン』は、もともとジョイント・ストック劇団 (Joint Stock Theatre Group) のために書かれた。劇団の作劇方法は、劇作家、演出家、俳優たちが特定の主題についてのワークショップを立ち上げるところから始まる。『クラウド・ナイン』として結実することになるワークショップのテーマは、性の政治学 (sexual politics) だった (Churchill, 1985b, 245)。このような事情もあり、今までの批評家はフェミニズム的読み方に基づき、劇作のテーマ・イデオロギー・ジェンダー観など、何が描かれているかを問題にしていた²。

一方、Morino (1996) では、現実に上演される舞台空間での俳優の身体 (Body 0) を基軸に、その身体が劇中人物を表象するシステム、すなわち、どう演じられるのかに焦点を置いた方法論を提示し、それに従ってアーサー・ミラー (Arthur Miller) の『セールスマンの死』(*Death of a Salesman*) を読み解いた。具体的には、俳優の身体を Body 0、舞台上に現前する登場人物の過去の身体を Body 1、現在の身体を Body 2 と、それぞれ規定し、Body 1、Body 2 の身体の基底に Body 0 が必ず存在することが、舞台空間においてオーディエンスに与える効果を分析した。ここでは、この方法論を使って『クラウド・ナイン』を読み解いていく。また2003年8月23日、英国ウェールズ、アバリストゥイス (Aberystwyth) のアバリストゥイス・アーツ・センターにおいてキャストウェイ (Castaway) 劇団の上

演を観劇する機会を得たので、その体験も踏まえて論じていくことになる。

1. フェミニズム的読み方

『クラウド・ナイン』は二幕構成で、第一幕はヴィクトリア時代のアフリカ、第二幕は1979年（初演年）のロンドンに設定されている。第一幕の登場人物が第二幕にも登場する。ただ、100年ほどの時の流れにもかかわらず、登場人物は25歳年をとっただけという設定となっている。『クラウド・ナイン』の特徴の第一は、キャストिंगである。第一幕は、植民地の行政官クライヴ（Clive）の一家を軸として展開するが、クライヴの妻ベティ（Betty）は男性によって、息子エドワード（Edward）は女性によって、黒人の召使ジョシュア（Joshua）は白人によって演じられるように指定されている。また娘のヴィクトリア（Victoria）は俳優が演じるのではなく、人形に過ぎない。その他の登場人物は、ベティの母親モード（Maud）、エドワードの家庭教師エレン（Ellen）、探検家ハリー（Harry）、隣人の未亡人サンダース（Mrs Saunders）である。配役における性別の意図的混乱に加え、前述の性の政治学のテーマに則して、エレンはレズビアン、ハリーはゲイという設定である。また、エレンとサンダースは同一の俳優が演じるように指示されている。第二幕では、第一幕から25歳年を取ったベティ、エドワード、ヴィクトリアに加え、ヴィクトリアの夫マーティン（Martin）、ヴィクトリアの友人リン（Lin）、リンの5歳の娘キャシー（Cathy）、エドワードの恋人ゲリー（Gerry）が登場する。キャシーが男性によって演じられる以外は、俳優は自身の性別どおりの登場人物を演じる。セクシュアリティに関しては、リン、エドワード、ゲリーは同性愛者である。

脚本には書かれていないが、実際の上演にあたっては第一幕と第二幕の間でダブル・キャストिंगが行われる。組み合わせは固定されていないが、チャーチル自身、組み合わせの違いが様々な劇的効果を生むだろうと述べている（Churchill, 1985b, 247）。たとえば初演時は、クライヴーキャシー（第一幕のクライヴと第二幕のキャシーを同一俳優が演じる）、ベティーエドワード、エドワードーベティ、モードーヴィクトリア、サンダース／エレンーリン、ジョシュアーゲリー、ハリーマーティンの組み合わせだった。今回のアバリストゥイスにおける上演では、クライヴーゲリー、ベティーエドワード、ジョシュアーキャシー、エドワードーベティ、モードーリン、ハリーマーティン、サンダースーヴィクトリアだった。

『クラウド・ナイン』がフェミニズム批評の文脈で語られるときには、当然ながらこのキャストिंगに焦点が当てられることになる。フェミニズム批評の問題としてきたのは、第一にイデオロギー、つまり、家父長主義的社会（patriarchal society）への批判であり、『クラウド・ナイン』の性別を故意に交錯させた配役の指定にそれを読み取るのである。女であり、いかにもヴィクトリア朝中流階級の貞淑な妻といった設定ながらハリーに恋心を寄せているベティを男性が、植民地の軍人の息子で、男らしい帝国少年であるべきなのに、人形遊びの好きなエドワードを女性が演じるのは、家父長主義的社会の特徴の一つである性別役割分業（sexual division of labour）に基づくジェンダー（gender）への批判というわけである。そして、エレンとハリー、あるいはエドワードが同性愛者であることは、セクシュアリティ（sexuality）の問題を顕在化させることになる³。

ジェンダーにしても、セクシュアリティにしても、問われているのは個人のアイデンティティであり、それを接点として精神分析的批評（psychoanalytic criticism）との接近も見られる。たとえばDiamond（1990）は、女性のアイデンティティを巡るジュリア・クリステヴァ（Julia Kristeva）の引用に始まり、ジャック・ラカン（Jacques Lacan）へと至る。あるいはDolan（1992）は、やはりラカンの鏡像段階の援用から始まる⁴。

いずれにしても、演劇が本来問題とすべき、身体そのもののあり方は、これまでの批評においては、さほど問題とはされず、むしろ社会の中、社会全体の枠組みとしてのイデオロギー（例えば British Empire における男性中心主義、マッチョイズム、帝国主義）での個人の役割意識が問題となる。批判されるのは、家父長主義的社会の中で割り当てられる女性の役割や「女らしさ」の概念。たとえば、冒頭のベティの台詞が象徴的だ。

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. (Churchill, 1985a, 251)

先日のアバリストゥイス公演では、'I am a man's creation as you see' という所でオーディエンスの爆笑を誘っていたこの台詞は、ヴィクトリア時代の社会が要求する「女性」の姿である。チャーチルによれば、前述のワークショップをして、現代においても、このイデオロギーが強固であることを発見した (Churchill, 1985b, 246) とのことだが、この台詞を男性（アバリストゥイスでは、大柄で太って髭面をしていた）が言うことで、ブレヒト的異化効果を発揮している⁵。フェミニズム的批評が問題にするのは、異化効果によって、いわば舞台空間に浮遊するかのように鮮やかに突きつけられる台詞そのものである。そしてこの台詞が、糾弾すべく指し示す、British Empire という歴史の枠組みである。ナラティヴとしての歴史こそが批判されるべきなのであり、そのような「歴史」に対抗して女性がどのようなアイデンティティを模索すべきかが示されるというわけである。Diamond (1990) は、『クラウド・ナイン』などに見られる、このような「歴史」の提示方法について以下のように述べている。

...a radical representation of history itself - not as a backdrop or setting but as a narrative text which insistently shapes or interrupts the dramatic present and thus alters audience perspective on the event. (94)

ナラティヴと個人の拮抗関係そのものにまず焦点を置くところから批評が出発するのは、第一幕、第二幕とも同様である。それぞれの「歴史」は、任意に選定された時代でそれぞれに完結しており、二つの「歴史」を結びつけるものが、目に見える形では舞台上には存在しない、という解釈になる。

2. Body 0 の規定

この二つの「歴史」を結びつける舞台上の存在は、俳優の身体であり、身体そのものの考察への手がかりとして、Morino (1996) によって規定した方法論を用いることができる。この方法論の出発点は、俳優の物理的身体を Body 0 として規定するところにある。舞台上で、俳優がどのような役柄を演じようと、ストーリー上いかに齢を重ねようと、俳優の身体 Body 0 は常に舞台上に存在するという事実注目することである。それによって、第一幕、第二幕それぞれの時代を、「歴史」というナラティヴとして予め枠付けていたのでは見過ごしてしまうものに焦点を当てることができる。『セールスマンの死』においては、同一登場人物の過去の場面の身体を Body 1、現在の場面の身体を Body 2 としたわけだが、オーディエンスは Body 1、Body 2 それぞれの身体を過去、現在という「歴史」の

一時点との関係で別個に捉えるだけでなく、それに Body 0 を重ねることで、舞台上に連続した身体を構築できる。そればかりではない。脚本上は独立しているはずの Body 2 あるいは Body 1 の身体をも重ねて見ることになる。そして過去、現在それぞれのナラティブ、「歴史」は、俳優の身体である Body 0 を通してつながってゆく。

『クラウド・ナイン』では、Body 0 を俳優の身体とすると、Body 1 はヴィクトリア時代のアフリカにおける登場人物の身体、Body 2 は1979年の登場人物の身体である（「歴史」の隔たりは100年だが、前述したように、登場人物は25歳年を取っただけである）。ここで注意したいのは、同一登場人物が、第一幕と第二幕では違った俳優によって演じられることである。従って、Morino (1996) の『セールスマンの死』の場合のように同一登場人物を基軸として考えると、Body 1、Body 2 それぞれに対して Body 0-1、Body 0-2 という二人の俳優の身体が存在することになる。

3. Body 間のcross

冒頭のベティの台詞にフェミニズム批評が読み取るのは、ジェンダーと身体の不一致、つまり「歴史」が要求する「女性」というジェンダーに対応すべき「女の身体」が不在であり、代わりに「男の身体」があることによる。ここに想定されているのは、男/女という生物学的区別=セックスが自明のこととして存在する「自然な身体」(natural body) であり、この場面のおかしさは、「男というセックスの身体が女性というジェンダーを演じている」という点にあるというわけだ。これは、シェイクスピアの『夏の夜の夢』(A *Midsummer Night's Dream*) のシスビー(Thisby)や歌舞伎の女形、あるいは現代のドラッグ・クイーンに見られるジェンダーの模倣行為といえる。ジェンダーを模倣するという行為は、Butler (1990a) の示すようにジェンダーそのものの構築性を示すといえよう。

In imitating gender drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself - as well as its contingency. (37)

ただ、ここで従来のフェミニズム批評が目指すのは、この模倣行為の中にDolan (1992) がドラッグ・クイーンの例によって示したように、家父長主義的社会において規定されている女性の役割を読み取り、ジェンダーの既成概念を脱構築することである。

Women are nonexistent in drag performance, but woman-as-myth, as a cultural, ideological object, is constructed in an agreed upon exchange between the male performer and the usually male spectator. Male drag mirrors women's socially constructed roles. (6)

ここで問題となるのは社会的・文化的性別規範としてのジェンダーであり、性別の身体的規定となるセックスではないことに注目したい。模倣されているのは、社会的に構築された「女性」の概念に過ぎない。上記にあるように、現実の女性はここには「存在しない」。たとえば、Senelick (1992) の指摘するように、歌舞伎の女形においては、「女性性」を表す抽象的概念である「色気」が模倣の対象となる。このような形でのジェンダー批判において身体は忘れられている。

...the *onnagata* or female impersonator of the classical Kabuki, whose stylized

bearing derives not from observed behavior but from an abstract concept of allure
(iroke)....(xi)

しかし、セックスを自然で不変なものとして捉え、ジェンダーを社会的構築物として批判の対象とするやり方は、フェミニズム批評のかなり初期の段階より、批判の対象となっていた。Rowbotham (1973) は、70年代初頭においてフェミニズムのはらむ問題を以下のように指摘する。

It was easy for the anti-feminist to determine a woman by her anatomy because the feminists persisted in ignoring that her anatomy existed at all. (11)

同様のことは、90年代の Butler (1990b) や McDowell (1999) なども指摘するところであり、現在フェミニズムはこの身体的区別としてのセックスの問題に取り組んでいるわけである。

伝統的なフェミニズム批評では、「歴史」というナラティブがまず存在し、その中で割り当てられた個人の性別役割が問題となった。一方、俳優の身体に着目する Body 0 の方法論では、ナラティブと登場人物、家父長主義的社会とジェンダーといった関係論を超えて、「自然な身体」として前提されているセックスの問題性を照射することができる。フェミニズム批評では、『クラウド・ナイン』における男女を入れ替えたキャスティングをジェンダーの交錯 (cross gender) としてしばしば捉えているが、Morino (1996) の身体論的アプローチによれば、Body 間のクロスとして、Body に焦点を当てるのが可能となり、言わば、社会的・文化的にまとわされた衣裳としてのジェンダーの下にある、生得的な身体的・生物的条件としてセックスを定義する事に疑問を投げかけることにつながる。それはつまり、『クラウド・ナイン』という脚本のテーマ・思想等を観念論的に議論することよりも、実際の上演において、舞台上に見えているものは何か、それをオーディエンスはどう受容し、解釈し、また目の前の俳優の演技・身体に、いかにインタラクティブに反応するのかという、オーディエンスの側に焦点を当てた批評をすることでもある。さらに言うならば、Morino (1996) の提起するアプローチは、従来のフェミニズム的批評において欠けていた、舞台空間とそこに現前する身体性を、その批評対象とする現象学的な批評でもありうるのだ。

4. Body 0 への疑い

身体的・生物的条件としてのセックスの定義に疑問を投げかけることは、俳優の身体である Body 0 の性別の自明性を問いかけることである。Body 0 を規定する Morino (1996) の方法論では、『セールスマンの死』で見たように、オーディエンスは Body 0 を基軸として、その上に、俳優の演じる役柄としての Body 1、Body 2 を重ねて知覚する。この重層的効果を探るため、脚本の指定により俳優の性別とは違う登場人物を演じることになっているエドワードとベティの場合を考察してみよう。

第一幕では、登場人物エドワードは Body 1 である。セックスとジェンダーについて考察する必要上、ここでは、セックスの記号 M、F を加えた書き方をする。そうすると、たとえばエドワードは、Body 1 M となる。対応する俳優の物理的身体は、Body 0-1 F である。第二幕では、登場人物エドワードの Body 2 M に対して Body 0-2 M となる。ベティに対しても同様に、第一幕では、Body 1 F に Body 0-1 M、Body 2 F に Body 0-2 F となる。これを図解すると以下ようになる。

エドワード	第一幕	第二幕
	Body 1 M	Body 2 M
	Body 0-1 F	Body 0-2 M
ベティ	第一幕	第二幕
	Body 1 F	Body 2 F
	Body 0-1 M	Body 0-2 F

Elam (1980) によれば、オーディエンスが見ているものはあくまでも舞台上に展開される表象（俳優の身体や演技、セットなどの視覚的表現）であり、彼らは、そうした表象から構成される出来事をつなぎ合わせて、ストーリーの全体像を構築しようとする⁷。

It is usually the prime object of the spectator's hypothesizing in witnessing the representation: he anticipates events, attempts to bridge incidents whose connection is not immediately clear and generally endeavors to infer the overall frame of action from the bits of information he is fed. (120)

Elam (1980) は、ここでは主にプロットとストーリーの違いに対する演劇上の対応について述べているのであるが、同様のことは Body についても言えよう。オーディエンスは、それぞれの Body に橋渡し('bridge')をして、登場人物の統一した全体像('overall frame')を描こうとするからである。

登場人物の全体像を想定しようとするときに、オーディエンスが基にするのは俳優の身体であり、通常は、同一の俳優が同一の登場人物を演じるので、それは不変である。ところが『クラウド・ナイン』においては、この基点がずれてしまう。エドワードの場合、Body 0-1 F = Body 0-2 M あるいはベティの場合、Body 0-1 M = Body 0-2 F であるはずなのだが、登場人物の一貫性ということを考えると、俳優の身体、そしてセックスは一貫していないことになる。

また、たとえば、第二幕の成人したエドワード (Body 2 M) を舞台上に見るとき、オーディエンスは俳優の身体 (Body 0-2 M) を基点にする。ところがこの不変なはずの俳優の身体は、オーディエンスの「見る」という体験においては、同時に第一幕においてエドワードを演じていた別の俳優の身体 Body 0-1 F と重複してくるばかりでなく、第一幕でエドワード役の俳優がベティを演じていたという事実から、ベティ役の俳優の身体 = Body 0-1 M、さらには、第二幕で、別の俳優によって演じられるベティの役柄としての身体 Body 1 F に「橋渡し」される。つまり、テキスト上は、セックス、ジェンダーともまったく異なる登場人物エドワードとベティが、俳優の身体を通じて、重なり合ってくるのである。俳優の身体を同定すると、エドワードはベティであるということになり、これは明らかな矛盾である。従ってオーディエンスは、登場人物を同定することになり、やはり俳優の身体は一貫性を失うことになる。

このようなドラマを見ることにおいて、オーディエンスに要求されるものは、与えられたストーリーを無批判に消費することをはばまれ、常に、現前する登場人物と俳優の身体性の可変的關係性によって、役柄、そしてストーリーを新たに意味付けていくという挑戦に身をさらされるという体験である⁸。

『セールスマンの死』においては、Body 0、Body 1 そして Body 2 が現出させる重層性は、過去と現在が交錯するプロットとあいまって悲劇的効果を与えていた。『クラウド・ナイン』においては、各

Body の重なりにより、俳優の身体、そして、そこにあたかも自然のもののように付与された「セックス」そのものの境界が曖昧になっていく。

『クラウド・ナイン』をMorino (1996) の方法論によって読みとくと、二つに区分された身体的、生物学的区分であるセックスを構築されるべきものとして捉えることができるのだが、これは何も新しいことではない。むしろ、性別が明瞭に二つに分割されるようになったのは、近代のことである。Lacquer (1990) は、ギリシャ以降の医学文献を調査した結果、身体を二つの性別に分けて捉えるようになったのは、西洋においては18世紀以降のことであるとしている。それまでは、身体は一つの性として考えられ、生殖器官にしても男女の差異は、同一器官の発達の違いに過ぎなかった。二つの性別は、近代における社会、文化的変化、つまり家庭と職場の分離などに伴って生じたとされる。これは Body 0 の方法論を裏付けるものである。

またこれは、Foucault (1979, 1987, 1988) の言うように、「自然な身体」(natural body) は存在しないということを示すことにもなる。フーコーによれば、デカルトの心身二元論に示されるような身体、つまり社会的存在であることに先立つニュートラルな、「自然な」身体というものは存在しない。道徳的概念、法的、政治的システム、他人とのかかわりなど様々なことが身体を構成していく。身体の構築性については、身体論とフェミニズムの関係を探った Grosz (1994) も指摘している。

The body has thus far remained colonized through the discursive practices of the natural sciences, particularly the discourses of biology and medicine. It has generally remained mired in presumptions regarding its naturalness, its fundamentally biological and precultural status, its immunity to cultural, social, and historical factors, its brute status as given, unchangeable, inert, and passive, manipulable under scientifically regulated conditions how bodies are conceived seems to be based largely on prevailing social conceptions of the relations between the sexes. (x)

様々な権力の網の目が交錯する場として、刻一刻と成り立っていく過程が身体のありようなのである。しかも、Foucault (1977) のパノプティコンの例が鮮やかに示すように、現代の管理社会 (disciplinary societies) においては、権力は、社会の上部からの否定的な禁止といった形をとるのではなく、内面化される。時代状況といった身体の外側のナラティブからではなく、内側から規定されるものである。つまり、ジェンダーのあり方にしても、特定のナラティブとその中の身体の間での力関係を問題にするよりも、身体そのものに着目した分析方法が適当であろう。演劇批評においても舞台空間に現前する身体の構築過程を分析する Body 0 の方法論が有効であるといえる。

また、メルロ・ポンティ (Merleau-Ponty) の言葉を借りて Butler (1990b) が述べているように、過程としての身体はあらゆる可能性を含み、それを実現していくのである。

Merleau-Ponty maintains not only that the body is an historical idea but a set of possibilities to be continually realized. In claiming that the body is an historical idea, Merleau-Ponty means that it gains its meaning through a concrete and historically mediated expression in the world. That the body is a set of possibilities signifies (a) that its appearance in the world, for perception, is

not predetermined by some manner of interior essence, and (b) that its concrete expression in the world must be understood as the taking up and rendering specific of a set of historical possibilities. Hence, there is an agency which is understood as the process of rendering such possibilities determinate....The body is not a self-identical or merely factic materiality; it is a materiality that bears meaning, if nothing else, and the manner of this bearing is fundamentally dramatic. By dramatic I mean only that the body is not merely matter but a continual and incessant *materializing* of possibilities. (272)

このメルロ・ポンティについての言説は、まさに演劇の本質を突いたものといえる。つまりオーディエンスが舞台上に見るものは ('perception')、俳優の身体、性別といった「本質」 ('interior essence')、登場人物と俳優の身体との一対一の同定性を予め規定された ('predetermined') 身体ではない。それは構築されていく場 ('an agency') としての身体である。それは永遠に同定可能な物質 ('a self-identical or merely factic materiality') などではなく、絶え間なく可能性を物質化していく ('a continual and incessant *materializing* of possibilities') 点でドラマ的 ('dramatic') なのだ。そしてこれはジェンダーについても同様である。性別役割も固定したものではない。ジェンダーは常にその起源を覆い隠す (Gender is, thus, a construction that regularly conceals its genesis.) (Butler, 273)。身体、あるいはジェンダーの成り立ちの瞬間に立ち会うのに、演劇ほど適したものはない。Butler (1990b) の述べるように、それは行為 ('acts') を伴って成り立つからだ。また演劇とはオーディエンスがドラマという表象 ('appearance') を知覚する場所だからである。

the life-world of gender relations is constituted, at least partially, through the concrete and historically mediated acts of individuals....the body is only known through its gendered appearance....the body becomes its gender through a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time.... to reconceive the gendered body as the legacy of sedimented acts rather than a predetermined or foreclosed structure, essence or fact, whether natural, cultural, or linguistic. (274)

演劇をこのような観点から描写するに Body 0 を基軸とする身体論的アプローチは格好のモデルを提供する。『クラウド・ナイン』においては、ヴィクトリア朝帝政時代の植民地と第二幕の70年代イングランドという異なる時間＝ナラティヴは、Body 0 を媒介に、照射しあう時の流れとしてオーディエンスに受容される。バトラーの述べるように、行為は「時間の流れ」 ('through time') を伴って変容していく。とすれば、時間の流れを考察の座標軸として内包する Body 0 の方法論は、ナラティヴと登場人物の関係を静的に捉えるのではなく、登場人物そして俳優の身体の成り立つ、その瞬間を動的に捉えることができると言えよう。そしてオーディエンスは、瞬間瞬間における舞台上の行為の「積み重なり」 ('sedimented') として身体が構築されていく過程を、時間の流れを追って体験することになる。演劇が、書かれた脚本から、俳優と演技という身体的表象に転化される場に居合わせるオーディエンスは、見るという体験を通して、常に変化する表象から新たな意味を生産し続けることにより、ダイナミックかつフレキシブルな身体論に立ち会うのである。

注

1. Goodman (1998) は英国におけるフェミニズム演劇の流れについて、以下のように述べている。

Individual playwrights including Ann Jellicoe, Jane Arden, Margaretta D'Arcy, Shelagh Delaney and Doris Lessing (all of whom were writing and producing in the late 1950s and early 1960s) were followed in the late 1960s and 1970s Daniels, Heidi Thomas, Clare McIntyre, Sharman MacDonald, Jackie Kay, Winsome Pinnock and Deborah Levy began to write different kinds of feminist theatre. (196)

2. Diamond (1990)、Kritzer (1991)、Aston (1997) など参照のこと。
 3. セックス、ジェンダー、セクシュアリティとリプロダクションの関係については、Foucault (1979), Rubin (1975), Butler (1990b) を参照のこと。たとえば Butler (1990b) は以下のよう

As Foucault and others have pointed out, the association of a natural sex with a discrete gender and with an ostensibly natural 'attraction' to the opposing sex/gender is an unnatural conjunction of cultural constructs in the service of reproductive interests. (275)

4. 精神分析理論がフェミニズム、特に身体についての考察に与えた示唆について、Grosz (1999) は、以下のように述べている。

Both negatively and positively, psychoanalysis has provided a crucial moment in the recognition of women's corporeal submersion in phallogentric models - negatively in so far as it participated in and legitimized models of female corporeality as castrated; positively in so far as its insights provide a challenge to the domination of biology in discourses of the body. (271)

5. 現実の家父長主義的社会とは異なる状況を、ブレヒトの異化効果を駆使して舞台上で実験室のように演じてみせる方法も、よく使われるフェミニズムの方法の一つである。たとえば『クラウド・ナイン』では、ブレヒト (Brecht) 劇のように、歌が挿入される。特に、アバリストゥイスでの上演では二幕三場の歌は、脚本にあるように登場人物全員が歌うのではなく、第二幕では登場しない俳優が突然舞台上に現れて歌うようになっており、ブレヒト的異化効果を強調していた。
 6. 例えば、McDowell (1999) は以下のように述べている。

...the mapping of binary categories on to the social attributes of masculinity and femininity is a key feature of Western Enlightenment thought. In its development, it was taken as self-evident that women's particular biological attributes, especially menstruation, childbirth and lactation, were the source both of their

difference from and inferiority to men. Because these features were regarded as natural, it was hard for women to escape their entrapment in their bodies. Indeed, the body has been so problematic for feminist theory because this binary distinction between male and female bodies seems so clear and 'natural'. (44)

7. Pavis (1982) は同様のことを 'metatext' (150) という用語で述べている。
8. 登場人物を同定するのではなく、俳優の身体を同定することを考えると、つまりは、セックスを固定してジェンダーを批評することになる。前述の図に従って、Body 0-1 F = Body 0-2 F、あるいは Body 0-1 M = Body 0-2 M とすると、それぞれの俳優の身体が表象する登場人物は以下の等式で結ばれる。すなわち、Body 1 M = Body 2 F、あるいは Body 1 F = Body 2 M ということになり、FとMが交錯可能であるということになる。これは他の登場人物についても当てはめることができる。たとえば、アバリストゥイス公演では、第一幕のクライヴと第二幕のゲリーは同一俳優が演じていた。図式化すると以下のようなになる。

クライヴ	第一幕	第二幕
	Body 1 M	不在
	Body 0-1 M	不在
ゲリー	不在	Body 2 M
	不在	Body 0-2 M

Body 0-1 M = Body 0-2 M を同定すると、Body 1 M = Body 2 M ということになる。これは、第一幕において家父長主義の権化のようなクライヴに同性愛のゲリーを重ねてみることになり、家父長主義社会への皮肉交じりの批判となる。

参考文献

- Aston, Elaine. (1997). *Caryl Churchill*. Plymouth: Northcote House.
- Butler, Judith. (1990a). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
-(1990b). 'Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory'. In Case (1990), 270-82.
- Case, Sue-Ellen. (ed.) (1990). *Performing feminisms: feminist critical theory and theatre*. Baltimore: The Johns Hopkins U. P.
- Churchill, Caryl. (1985a). *Cloud Nine*. In Churchill (1985).
-(1985b). *Plays: one*. London: Methuen.
- Diamond, Elin. (1990). 'Refusing the romanticism of identity: narrative interventions in Churchill, Benmussa, Duras.' In Case (1990), 92-105.
- Dolan, Jill. (1992). 'Gender impersonation onstage: destroying or maintaining the mirror of gender roles?' In Senelick (1992), 3-13.

- Elam, Keir. (1980). *The semiotics of theatre and drama*. London: Methuen.
- Foucault, Michel. (1977). *Discipline and punish*. London: Allen Lane.
-(1979). *The history of sexuality*. vol. 1: *An introduction*. London: Allen Lane.
-(1987). *The history of sexuality*. vol. 2: *The use of pleasure*. London: Penguin.
-(1988). *The history of sexuality*. vol. 3: *The care of the self*. London: Allen Lane.
- Goodman, Lizbeth. (1998). 'British feminist theatres: to each her own.' In Goodman (1998), 195-201.
-(ed.) (1998). *The Routledge reader in gender and performance*. London: Routledge.
- Grosz, Elizabeth. (1994). *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana U.P.
-(1999). 'Psychoanalysis and the body'. In Price and Shildrick (1999). 267-271.
- Kritzer, Amelia Howe. (1991). *The plays of Caryl Churchill : theatre of empowerment*. London: Macmillan.
- Lacquer, T. (1990). *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard U.P.
- McDowell, Linda. (1999). *Gender, identity and place: understanding feminist geographies*. Cambridge: Polity P.
- Morino, Kazuya. (1996). 'The body of a salesman: Arthur Miller's *Death of a Salesman*.' *Studies in American Literature*, 33,
- Pavis, Patrice. (1982). *Languages of the stage*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Price, Janet and Margrit Shildrick. (ed.) (1999). *Feminist theory and the body: a reader*. Edinburgh: Edinburgh U.P.
- Reiter, Rayna R. (ed.) (1975). *Toward an anthropology of women*. New York: Monthly Review P.
- Rowbotham, S. (1973). *Woman's consciousness, man's world*. Harmondsworth: Penguin.
- Rubin, Gayle. (1975). 'The traffic in women: notes on the "political economy" of sex,' in Reiter (1975), 178-85.
- Senelick, Laurence. (ed.) (1992). *Gender in performance: the presentation of difference in the performing arts*. Hanover: U.P. of New England.