

キャリル・チャーチルの共同制作作品における 身体の政治性をめぐって ——『フーガ』(1988)と『スクライカー』(1994)を中心に¹

金 田 迪 子

キャリル・チャーチル (Caryl Churchill, 1938-) の 1990 年代以降の活動の特徴の一つに、現代舞踊家・現代音楽家などとの共同制作への関心がある。チャーチルは 1970 年代よりジョイント・ストック (Joint Stock Theatre Company, 1974-1989) やモンスターズ・レジメント (Monstrous Regiment Theatre Company, 1975-1993) といった、ロンドンの小劇場で活動する演劇団体との共同制作によりその活動を知られてきたが、1980 年代の後半頃から、現代舞踊家や現代音楽家といった演劇以外の分野で活動する人物や団体との共同制作に積極的に携わるようになる。1986 年から 1997 年にかけて、チャーチルは現代舞踊家のイアン・スピंक (Ian Spink, 1947-2023) と共に『ア・マウスフル・オブ・バーズ』(*A Mouthful of Birds*, 1987)、『フーガ』(*Fugue*, 1988)、『リヴズ・オブ・ザ・グレート・ポイズナーズ』(*The Lives of the Great Poisoners*, 1991)、『スクライカー』(*The Skriker*, 1994)、『ホテル』(*Hotel*, 1997) の 5 つの共同制作作品を発表している。

チャーチルがこれらの時期に、共同制作に強い関心を示し、現代舞踊の要素を作品に取り込むことにより新しい演劇的な形式の模索を試みてきたことは、先行研究においても着目されている (Worth 7)。一方で、1990 年代という時代や、チャーチルの 1980 年代までの活動といった文脈が、チャーチルがこのような共同制作に対する関心を持つに至ったことにどのような形で関わっているのかについては、検討の余地が残されている。特に、これらの共同制作作品を発表する以前には、チャーチルは『トップ・ガールズ』(*Top Girls*, 1982) や『シリアス・マネー』(*Serious Money*, 1989) といった作品を中心に、明確に同時代のイギリスの国内の政治に対する批判を主題とする作品を手掛けてきた。そのような直接的な「政治性」が認められない点は、これらの共同制作作品の特徴の一つと言える。

本稿では、これらの共同制作作品の内、『フーガ』(*Fugue*, 1988) と『スクライカー』(*The Skriker*, 1994) に着目し、それらをポスト冷戦期における身体性と「政治」の関係をめぐる議論を背景とする劇として読むことを試みる。特に本稿では、同時代のチャーチルの共同制作に対する

関心と、同時代の演劇の政治性をめぐる議論の論点の一つとなった、演劇の身体性と政治性との関わりに着目したい。その上で『フーガ』と『スクライカー』のいずれにも、同時代のポリティカル・シアターをめぐってなされた議論の中に認められるような、身体性と表象行為を対立させる論理構造を読み取ることができることを論じる。

本稿ではまず、チャーチルの共同制作に関するエッセイやインタビューを通して、チャーチルの身体性と言語への関心を確認する。次に、同時代の演劇の「政治性」をめぐる議論と、それらのチャーチルの関心との関連性に着目する。その後、『フーガ』と『スクライカー』の分析を行い、両作品と同時代の演劇の「政治性」をめぐる議論との関わりを、作品に見られる身体と言語との関わりを通して検討する。

1. チャーチルと共同制作

チャーチルは1993年に、第3戯曲集への『ライヴズ・オブ・ザ・グレート・ポイズナース』(1986)の収録にあたり執筆したイントロダクションの中で、自身がダンサーとの共同制作作品に携わるようになった経緯を、自身の同時代の現代舞踊に対する関心と併せて以下のように振り返っている。

In 1979 I saw *The Seven Deadly Sins* at the Coliseum, with Julie Covington singing one Anna and Siobhan Davies dancing the other, and thought of working with three performers, one of whom would speak, one dance and one sing. But it was ten years before I worked on that kind of piece.

Meanwhile I saw Trisha Brown talking while she danced, the Pina Bausch shows at Sadlers Wells in 1982 and work by Second Stride, and gradually got nearer to working with dancers. (Churchill, “Introduction by Caryl Churchill” 184)

また、翌年1994年の『スクライカー』ロンドン初演時に、ガーディアン紙上でのインタビューでは、本作の制作にあたり、従来の伝統的な台詞中心の演劇の形式を取らず、ダンスの要素を取り入れることを決めた理由を尋ねられ、当時の自身の現代舞踊に対する関心がどのようにそのような判断に影響したかを、以下のように答えている。

Because I have found the theatre a bit boring for a while, and during the time I’ve been tired of it, the things that have stayed with me have been from dance companies like Second Stride and DV8. (Armitstead 25)

これらのエッセイやインタビューからは、チャーチルが1990年代までには、現代舞踊のような高い身体性を持つ作品に関心を持つのに至っていたことが分かる。これらの発言からは、チャーチルは1970年代の終わり頃にはすでに、演劇、ダンス、歌唱の要素が共存するような作品の構想を抱いていたが、トリシャ・ブラウン (Trisha Brown, 1936–2017)² やピナ・バウシュ (Pina Bausch, 1940–2009)³ といった現代舞踊家の作品を鑑賞することを通してよりそれが具体的な形となった

こと、またチャーチルが当時 DV8 (DV8 Physical Theatre, 1986-) のような同時代の実験的な演劇にも目配りを行っていたことなどが分かる。

これらのインタビューの中で共通して認められるのは、チャーチルが身体的な表現を、常に言語的な表現との対立的な構造を通して捉えている様子である。1988 年の『ニュー・シアター・クォーターリー』(*New Theatre Quarterly*) 誌上でのインタビューでは、チャーチルは自分の関心を以下のよう

I did obviously start to think more visually, and I suppose this has been increasingly true lately, working with Ian Spink on *A Mouthful of Birds*, and becoming fascinated by ways of doing things without words. (Cousin, 4)

チャーチルは、自分は近年「視覚的 (visually)」な思考を行うようになってきたと説明しているが、その後自分の関心を「言葉を用いない (doing things without words)」作品制作の方法に関心を抱くようになったと説明している。その後の 1994 年のインタビューでは、この身体的な表現と言語的な表現との対立がより明確に表現されている。

Maybe it's to do with having been very verbal for a long time, but I find it very moving and interesting watching people doing without that. Dance can be so much more abstract and less literal than words. (Mackrell, "Flights")

チャーチルは自分の過去の作品における取り組みを「言語的になりすぎていた (it's to do with having been very verbal)」と説明し、近年では「言語的な要素を用いない人々を見て感動し、興味を抱いた (I find it very moving and interesting watching people doing without that)」と自分の言語から身体的な表現への関心の推移を説明している。またチャーチルは自身がダンスの抽象性に関心を抱いていると説明しているが、この関心についても言語的な表現との対比を通して説明しており、「ダンスは言葉よりもずっと抽象的になることができ、言語的ではない (Dance can be so much more abstract and less literal than words)」と説明している。

これらのチャーチルが 1980 年代から 1990 年代にかけて答えたインタビューの中で、もう一点の特徴として認められるのは、チャーチルがこのように身体的な表現に対する関心を示していた時期が、政治的な作品に取り組むことの困難に関する発言を残している時期と重なる点である。チャーチルはこの時期に受けた別のインタビューの中で、これまで自分は「ポリティカルな作家 (a political writer)」であるという認識の元に作家活動を行っていたが、同時にそのような「ポリティカルな」作品を手掛けることにはプレッシャーを感じていたと振り返っている。1990 年に受けた下記のインタビューにおいて、チャーチルはインタビュアーに、同年に発表された新作『アイス・クリーム』(*Ice Cream*, 1990) と『ホット・ファッジ』(*Hot Fudge*, 1990) が、チャーチルの 1980 年代の作品である『トップ・ガールズ』(*Top Girls*, 1982) や『シリアス・マネー』(*Serious Money*, 1989) などと比較して明確に政治的な要素が少ない作品となっていると指摘されたのを

受け、以下のように返している。

In the past I've made the politics or the point of view of a situation fairly explicit [...] There was a time in the 1970's when I was told that I was a political writer and I thought, 'Oh, good, I'm a serious, political writer.' And there was a feeling or pressure to make sure you got that right. And now I don't feel that. 'Ice Cream' is not a play in which I was consciously thinking ideologically or politically. Sure, some of those things are always with me. But it was more of an issue to me then. Now I'm a bit more willing to trust to luck. (Winer)

チャーチルはこのインタビューの中で、これまでの自分の作品の中で、自分は作品中の政治 (the politics)、もしくはある境遇に対する視点をきわめて明確に (fairly explicit) 扱ってきたと自覚し、また 1970 年代に自分が「ポリティカルな作家」であると言及された際には、「確かに、自分は真剣で、ポリティカルな作家である」と自己を規定していたことを振り返っている。一方で、そのように「ポリティカルな作家」として直接的に政治的な主題を扱うことについては、その主題を「正しく扱うことができているかという感情やプレッシャーを感じていた」と、政治的な作品に取り組むことに対して困難を感じていたことを振り返っている。

またチャーチルは 1997 年に『ホテル』(Hotel) の上演時に受けたインタビューでは、ちょうどそのインタビューの 3 年前となる『スクライカー』を発表した 1994 年頃に、一度筆を擱くことを考えていたことを以下のように認めている。

With all this year's burst of dramatic activity, can it be true that, three years ago, she stopped writing? She tenses up again. Then relents. "Oh, I don't mind..." She runs a long hand through a mane of silver hair. "I just got bored with it. That feeling of 'Was I going to start thinking about another play just because I was a playwright?' I've had it before. I remember that, in 1978, I decided I definitely wasn't going to be a writer any more. It took me about four months to get out of my head the idea that I was a writer and once I'd done it, of course, I started writing again." (Benedict)

チャーチルが 1994 年に『スクライカー』を発表してから 1997 年に『ホテル』を発表するまでの 3 年間は、ギリシャ悲劇『テュエステス』(Thyestes, 1994) の翻訳を除いて空白となっているが、チャーチルはこの間に一本の戯曲の執筆を断念したとされている。スタフォード・クラークの記録によると、チャーチルは 1995 年の 2 月 15 日にはスタフォード・クラークの主催する演劇団体アウト・オブ・ジョイント (Out of Joint) の依頼により、ノッティンガム・プレイハウス (Nottingham Playhouse) での上演に向けて新作の戯曲を執筆することを了承していた。戯曲は「自由」('Freedom') についての劇であり、「自由という言葉と概念がどのように搾取され誤認されてきたか (how the word and notion of freedom has been exploited and misunderstood through the ages)」を描くことを目的とする、風刺的な要素を含む「叙事的な」(epic) 内容となる、政治的な主題を扱う作品となることが予定されていたが、同年の 7 月 3 日の記録を最後に、スタフォード・クラークに戯曲が送られることは

なかったとされている。⁴

上記の 1980 年代から 1990 年代にかけてのチャーチルのエッセイやインタビューからは、まずチャーチルが身体性を言語との対立的な構図の中で捉えていたことが分かる。また一方で、チャーチルのこれらの共同制作への関心の背景には、「ポリティカルな」作品を手掛けることの困難の認識が見られた。これらのチャーチルの発言に特徴的な、身体性と言語の論理的な対立の構図や、身体性と政治との間接的な関わりは、次に見ていくような同時代の演劇とその「政治性」をめぐる議論の中にも見出すことができる。

2. 演劇と身体性

1980 年代から 1990 年代にかけてのチャーチルのエッセイやインタビューに認められる、演劇における身体的な要素への関心の高まりは、1980 年代以降から 2000 年代頃にかけて見られた、欧米におけるグローバルな規模での実験的な演劇の登場と軌を一つにしている。これらの実験的な演劇には、時代の推移や批評の関心に応じて「ポストモダン演劇」(postmodern theatre)、「ポストドラマ演劇」(postdramatic theatre)、「フィジカル・シアター」(physical theatre) など、様々な呼称が用いられ、その語の指す演劇やパフォーマンスの実践は部分的に重なり合っているが、これらの実験的な演劇は、いずれも西洋の伝統的な戯曲中心の演劇に対して、身体性を始めとする非言語的な要素への関心の推移を共通の特徴の一つとしていた。

同時代のイギリスではこれらの 1980 年代以降に登場した実験的な演劇に対して、「フィジカル・シアター (physical theatre)」という語がしばしば用いられた。前節でチャーチルが挙げていたような DV8、ピナ・バウシュといった演劇集団や現代舞踊家も、いずれも「フィジカル・シアター」の代表的な実践の一つとされており、特に DV8 は初めてイギリスにおいて「フィジカル・シアター」という語を自身の呼称に用いた。サイモン・マレーとジョン・キーフは、ダンスやパントマイムといった身体表現を主要な要素とし、戯曲というテキストに即して上演の内容を構成していく伝統的な演劇とは異なり、俳優・演出家・美術家・振付家などの個々の参加者の貢献を組み合わせることによってパフォーマンスを構成する団体・プロダクションを「フィジカル・シアター」の実践の例として挙げ、その代表的な事例として DV8 やテアトル・ド・コンプリシテ⁵などを挙げている (19)。

また、とりわけイギリスの文脈では、「フィジカル・シアター」の流行は、同時代のブレア労働党政権下における「クール・ブリタニア (Cool Britannia)」の文化政策との相乗効果によっても勢いを増した。芸術や文化遺産の振興による経済成長を目指した「クール・ブリタニア」の文化政策では、イギリスの芸術産業の革新性を印象付ける手段としてフィジカル・シアターが注目された。

1993 年には、アーツ・カウンシルに対する次年度の予算が 500 万ポンドの減額を受けたことに伴い、演劇への助成を削減し、現代舞踊 (contemporary dance) と視覚芸術 (the visual arts) への助成を増加させることが方針として決定された (Sinclair 376)。1993 年当時には、イギリス国内で 200 近くの小規模で実験的なダンス・カンパニーが活動を行っていたが、アーツ・カウンシルによる助成はこれらの団体に対して重点的に行われ、その規模は英国国立バレエ団 (English National Ballet) のような伝統的なダンス・カンパニーや地方劇場に対する助成を上回っていた。これらの助成の対象となった小規模団体には、振付家のマシュー・ボーン (Matthew Bourne, 1960-) の主宰する

ダンス・カンパニーであるアドベンチャーズ・イン・モーション・ピクチャーズ (Adventures in Motion Pictures) や、チャーチルが後に共同制作を行うこととなるショバン・デイヴィースの主宰するダンス・カンパニー (Siobhan Davies Dance Company) が含まれていた (Sinclair 383)。このようなアーツ・カウンシルの方針に見られる傾向は、1992 年度の「芸術におけるイノベーション」の報告において、演劇の分野での助成の成功事例として、タラ・アーツ (Tara Arts) やシアター・ロイヤル・ストラットフォードといった小規模な劇場や演劇団体の継続的な活動に加えて、1992 年にナショナル・シアターのコテスロー劇場で上演されたテアトル・ド・コンプリシテの『ストリート・オブ・クロコダイルズ』 (*The Street of Crocodiles*, 1992) の国際的な成功が取り上げられていることから窺うことができる。

図 1 1992～3 年のアーツ・カウンシル年次報告における
「芸術におけるイノベーション」 (Sinclair 384-385)

ジャンル	内 容
音楽 (Music)	Sounds like Birmingham' successfully launched the Arts Council's Arts 2000 initiative, which celebrates a different city or region each year. Nearly 3,000 events were attended by more than one million people. The year left a rich legacy in Birmingham, including a clear policy of support adopted by the council, for non-western music and early music.
ダンス (Dance)	Matthew Bourne's contemporary dance version of <i>The Nutcracker</i> performed by Adventures in Motion Pictures, attracted full houses in a 1,500 capacity theatre over three nights at the Edinburgh Festival. As part of a double bill commissioned by Opera North, it helped to introduce opera audiences to contemporary dance.
演劇 (Drama)	Co-production between innovative companies such as Tara Arts, and building-based theatre companies like the Theatre Royal, Stratford East, have increased the audience for innovative work. The Royal National Theatre/Theatre de Complicité co-production of <i>The Street of Crocodiles</i> achieved international acclaim as one of the most exciting achievements of the decade.
複合芸術 (Combined Arts)	Heatwave 1993 - Station House Opera presented one of four specially commissioned pieces, funded under the Arts Council's Live Arts Commissions scheme. This was the fifth consecutive year that the Serpentine Gallery showed its commitment to live art. This popular event attracted 2,000-3,000 participating audience members.
視覚芸術 (Visual Arts)	The Arts Council's Architecture Unit was founded in 1992/93, the first time that architecture has featured in the arts funding system. The first architectural grants scheme, which offered £150,000, generated a further £350,000 secured from different sources. The unit will work to enhance public understanding and appreciation of architecture.
映画、ビデオ、放送 (Film, Video and Broadcasting)	Several festival awards were won during the year, by productions supported through the Arts Council. They include Kinoki: We Jive Like This, awarded the UNESCO Prize at Video Dance 1992; and two productions funded under the Animation Award Scheme, namely Oliver Harrison: <i>Spirit of Place</i> , awarded the Certificate of Merit and Best Cinematography at the Cork Film Festival; and Phil Mulloy: <i>Cowboys</i> , which won the Best Short Film Award at the Melbourne Film Festival.
文学 (Literature)	V.S. Naipaul became the first winner of the newly established David Cohen British Literature Prize, presented by the Arts Council, sponsored by Coutts & Co. He was awarded £30,000 provided by the David Cohen Family Charitable Trust. The Arts Council contributed an additional £10,000 to enable the winner to commission new work. This is the most valuable literature prize at present, and is awarded in recognition of a lifetime's achievement in writing.

1992 年にナショナル・シアターで上演された『ストリート・オブ・クロコダイルズ』によってテアトル・ド・コンプリシテが世界的な評価を得た後に、同劇団の劇団員キャサリン・ハンターが、1994 年に同劇場で上演されたチャーチルの『スクライカー』で主演を務めたことは、1990 年代に

チャーチルが置かれていた創作環境を物語っていると言える。これらのことから、チャーチルの共同制作への関心の高まりや『スクライカー』の上演は、1990年代のイギリスにおいて見られた実験的な演劇の台頭や、それに伴うアーツ・カウンシルの演劇への助成の減額、現代舞踊や視覚芸術の分野への重点的な支援といった方針を含む文化政策の変化を背景としていたと言える。

3. 身体性と「政治性」

一方で、チャーチルが共同制作に対する関心を示していた1980年代から1990年代にかけては、上記で見てきたような新しい芸術・文化の潮流の登場に伴い、どのような芸術の実践が「政治的」とみなされるのかというような、政治的な芸術の概念についての見直しを行うような議論が様々な分野で行われた。これらの議論では、これまで「政治的」な芸術とみなされていた実践が、今日の社会においても有効な政治性を持ちうるのかどうかといった点と共に、同時代に登場した新しい芸術の実践がどのような形で政治性を持つと考えられるかといった点が、批評における議論の焦点となった。またそれと並行して、それらの実験的な芸術を「政治的」とみなし、作品の持つ政治性の検討を試みるのにあたり、それらの作品が前提としている「政治」の概念が、これまでの政治的な芸術が前提としていた「政治」の概念と比べてどのように変容しているかも議論の射程に含まれるようになった。

これらの実験的な芸術の登場と、その「政治性」やそれらの作品が前提とする「政治」の概念をめぐる議論は、1980年代から1990年代にかけて、芸術や演劇におけるポストモダニズム(postmodernism)の観点から盛んに行われた。特に芸術や文化の分野では、アメリカのフレドリック・ジェイムソン(Fredric Jameson)のマルクス主義批評の影響の元に、芸術や文化における新しい美学の登場が、伝統的なマルクス主義が想定していたものとは異なるグローバルな後期資本主義の登場に規定されていることが論じられた。これらのポストモダニズムの観点に基づく政治的な芸術に関する議論は、これまで「政治的」とされてきた作品が前提としてきた伝統的なマルクス主義的に依拠する「政治」の概念の限界を指摘し、ポストモダンな芸術が同時代の新しい「政治」の概念を前提としていることを指摘することで、それらの作品もまた政治性を有していることを論じた。

このような流れの中で、特に演劇におけるポストモダニズムをめぐる議論の中では、これらの新しい実験的な演劇の政治性は、作品の表象との関わりを通して検討された。ポストモダンな演劇は、従来の演劇が示してきたような直接的な表象を行わない点で、ポストモダンな社会における表象の流通に対する異議申し立てを行っていることが論じられた。このような議論の流れの中で、身体性を伴う作品が有効とされた。

1980年代には現代美術の分野において、「ポストモダニズム」として注目されている新しい美学的な様式が、従来「政治的」とされてきた芸術と比較してどのような政治性を持ちうるのかが目された。このような問題意識から、アメリカの美術批評家のハル・フォスター(Hal Foster)は1985年の論文“*For a Concept of the Political in Contemporary Art*”(1985)で、ポストモダニズムの観点から、西洋の歴史的な「ポリティカル・アート(political art)」と1980年代に登場したポストモダン芸術とを対比させ、前者の持つ「政治性」の限界を指摘すると共に、後者の様式がそれとは異なる「政治性」を有していることを論じた。

本論文におけるフォスターの「ポリティカル・アート」をめぐる議論は、これまでそれらの実践が前提としてきたマルクス主義の歴史的な限界に主眼を置いており、フォスターはポスト・マルクス主義的な見地から西洋の歴史的な「ポリティカル・アート」の批判を行っている。フォスターは、社会主義リアリズムを始めとする、マルクス主義的な理念に基づく芸術の実践を西洋の歴史的な「ポリティカル・アート」として定義するが、これらの実践において前提とされてきたマルクス主義は、同時代のポストモダンな社会の変容に対する歴史的な限界を迎えていることを指摘した。

フォスターはマルクス主義の歴史的な限界を論じる内で、特に (1) 階級 (class) と、(2) 生産手段 (means of reproduction) の二つの概念に注目し、これらの概念に依拠してきた伝統的な「ポリティカル・アート」の限界を論じている。フォスターはまず、同時代の社会における「政治」の変容の一つとして、政治的な行為体 (agency) の概念が拡大していることを取り上げる。フォスターは同時代の社会においては、女性、黒人、同性愛運動、環境保護団体、学生運動などの様々なアイデンティティ集団が登場し、それに伴いジェンダーや性差、人種などの、階級と拮抗するようなアイデンティティを規定する概念が登場してきたことに着目する。このような中で、今日の芸術作品においても、労働者階級を政治的な革命の中心的な主体として描く社会主義リアリズムは政治的に有効とは言えず、それよりもこれらの多様なアイデンティティの表象に対する批判を扱う必要があると論じた。またフォスターはもう一つの問題として、同時代の社会における「政治」の中心的な関心は、生産手段から表象の生産に移行していることを指摘している。フォスターはこのことから、生産手段に変化をもたらすことを政治的な運動の最終的な目的とし、芸術作品をそのような革命を実際に起こすための道具 (instrument) として捉えるような、西洋の歴史的な「ポリティカル・アート」の持つ政治性はもはや有効とは言いがたく、後者の目的が表象のシステムに変わっていくことを指摘した。

その上でフォスターは、今日注目されているポストモダン芸術の内には、西洋の歴史的な「ポリティカル・アート」とは異なる、同時代のポストモダンな社会に対応する政治性が備わった「ポリティカル・アート」として考えられうるような作品が存在していることを論じている。フォスターは、これらの芸術作品は、「政治」をもはや階級概念を通した異なる階級間の対立として捉えていないというだけでなく、境界概念を持たない今日の包摂的なグローバル (多国籍) 資本主義の形態に応じて、20 世紀初頭のアヴァンギャルド芸術のように既存の境界を超越する (transgress) ことを主張するのではなく、そのような資本主義のシステムの内側からの抵抗 (resistance) を試みているという点で政治性を有していると論じている。このような見地からフォスターは「社会主義的リアリズムの形式や、アジット・ブロップ的なモンタージュの形式は、階級を「文化的な構築物としてではなく」ほとんど存在論的に捉えてしまっている」(154) とした上で、これらの歴史的な「ポリティカル・アート」に代わる政治的な芸術としての可能性をポストモダンな芸術に見出した。

アメリカの演劇批評家のフィリップ・オースランダー (Philip Auslander) は、上記のフォスターの 1985 年の論文を前提としながら、演劇の分野におけるポストモダニズムとその政治性に関する考察を行っている。オースランダーは演劇やパフォーマンスの分野における、1980 年代以降に登場した実験的な作品を、しばしば「フォルマリスト」(“formalist”) といったレッテルを貼られ、「イデオロギー的に後退している」(ideologically regressive) (20) とする批判に反論しながら、今日

のポストモダンな社会の到来に応じて、どのような実践を「政治的」とみなすのかについて、演劇の持つ「政治性」の定義を再考することが要請されているとした。オースランダーは同時代の実験的な演劇に見られる傾向を、演劇におけるポストモダニズムに相当するものとして捉え、これらの実践を「ポストモダン演劇 (postmodern theatre)」と呼びながら、これらの実験的な作品が、今日のポストモダンな社会に対して持つ政治性に関する議論を行った。

オースランダーはフォスターの議論を前提に、これらのポストモダン演劇は、ポストモダニズムの外部からポストモダニズムを批判するという形ではなく、ポストモダニズムの内部から批判的な問いかけを行うという点において政治性を持っていると主張した。この前提に基づき、オースランダーはこれらのポストモダン演劇は、例えばアジット・プロップを始めとする歴史的な政治演劇のように、作品中で直接的にイデオロギー的な対立を扱ってはいないものの、ポストモダンな記号の遊離を描きつつ、そのようなポストモダンな状況に対する批判を内部から行っていることを論じた。

オースランダーの関心が、これらの演劇が直接的に政治的な主題を扱うことなく、同時代のポストモダンな社会への批判を体现していることにあったことは、例えばオースランダーによるアメリカの実験演劇団体ウースター・グループ(the Wooster Group)の演出家エリザベス・ルコント(Elizabeth LeCompte)の以下のような発言を引用していることなどに現れている。

I was saying there was another way of making theatre, another way of viewing politics that is not literal, issue-oriented – it's not attached, so to speak. (LeCompte, quoted in Aronson 74)

このオースランダーによるルコントの引用には、「言語的でない (not literal)」、「特定の問題ありきではない (not issue-oriented)」、「アタッチしていない (not attached)」政治性に関する関心が示されている。このようなポストモダンの政治性に関する議論は、レーマンにおいて、「ポストドラマ演劇」の理論を経ることによってさらに深められている。

フォスターやオースランダーによってなされた、芸術や演劇におけるポストモダニズムの議論を踏まえ、ハンス・ティース・レーマンは、これらのポストモダンな演劇を「ポストドラマ演劇」として捉えた上で、その政治性がどのようなものであるかを検討している。レーマンはさらに、自身の「ポストドラマ演劇」の理論に基づきながら、同時代の演劇作品の政治性は、政治的な主題を直接的に扱っているかどうかではなく、表象に対する介入を試みているかどうかにあることを論じた。⁶

フォスターやオースランダー、レーマンの、ポストモダンな芸術作品や演劇の持つ政治性に関する議論には、それらの持つ政治性は、表象の制度に対する介入の中に認められるという主張が共通していた。これらの議論においては、そのような作品の前提となる同時代の社会における「政治」は、伝統的なマルクス主義において前提とされていた、経済的な格差に基づく階級間の対立や、革命による生産手段の変化の実現を目的とした運動という、現実には「アタッチ」した概念から、表象の次元における「政治」へと関心が移り変わっていったと言える。

チャーチル自身がエッセイやインタビューで「ポストモダニズム」という語を用いた例はない。しかしチャーチルが自覚していたと思われるトリシャ・ブラウンやピナ・バウシュからの影響、

DV8などのフィジカル・シアターへの関心からは、チャーチルが演劇におけるポストモダニズムの登場に関心を抱いていたことが窺える。中でもエッセイやインタビューに見られる、言語との関わりを通じた身体性への関心は、演劇におけるポストモダニズムを表象の観点から論じたオースランダーやレーマンの関心との重なりを見せている。またチャーチルの「言語的にすぎている」という発言には、表象の文化的な構築性を認めず、表象を無批判に受容する歴史的な「ポリティカル・アート」に対する自己反省的な批判も窺うことができる。

4. 『フーガ』(1988)

1988年6月26日にChannel 4で放送された映像作品『フーガ』は、*Dance on Four* というタイトルのもとに企画された、テレビ放送用の短編ダンス作品のシリーズの内の1作となる。『フーガ』はスピנקが振付を担当し、チャーチルが脚本を担当した。⁷

本作のタイトルである「フーガ」はJ・S・バッハ(J. S. Bach, 1685-1750)作曲の楽曲『フーガの技法』(The Art of Fugue)に由来している。本作はその内の「コントラプンクトゥス X」(Contrapunctus X)から着想を得て制作されており、同楽曲は本作中で繰り返し挿入される。ジュディス・マックレル(Judith Mackrell)が指摘するように、『フーガ』は、映画のようなリアリズム的な場面に、ダンスや身体表現を含むシュールレアリスム的な空想の場面のフラッシュバックが挿入される構成となっている。プロットはある一家の父親の葬儀が中心となっており、ある日、父親の訃報が、離れて暮らす娘と息子に伝わり、葬儀のために家族が生家に集まるところから始まる。そして葬儀の後の集まりの中で、家族達が父親について様々な回想を行うことが映像の中心となっている。ジャネット・ランスデール(Janet Lansdale)は本作を大きく分けて8つの場面に分けており、この各場面の中では、リアリズム的な劇の部分を基本に、短いダンスや身体表現を中心とするカットが挿入される作りとなっている。ダンスの部分は、民家の一室のように見える抽象的な部屋のセットの中で撮影されており、若い家族を演じる4人のダンサーによって、作品の中ほどに短いダンスが一つ、最後に4人のダンサーによる長いダンスが一つ挿入される。

表 2 『フーガ』(1988) の場面構成

場 面	概 要
SCENE 1	母親 (THE MOTHER) が子供達 (THE DAUGHTER、THE SON) に父親 (THE FATHER) の死を伝える。子供達は配偶者 (THE DAUGHTER'S HUSBAND、THE SON'S GIRLFRIEND) に訃報を連絡する。
SCENE 2	葬儀、火葬が行われる。
SCENE 3	葬儀後の茶会 (funeral tea)。浜辺での休暇の場面のフラッシュバックが挿入される。昼に父親、母親、水着姿の娘と息子が浜辺で遊び、夜には家族が焚火を囲み、父親が "I'll Teach You to Waltz" を歌う。
SCENE 4	葬儀後の茶会の場面の続き。父親が息子 (THE SON) の模型飛行機を破壊した場面のフラッシュバックが挿入される。
SCENE 5	葬儀後の茶会の終わり。父親の所持品の中から楽譜が発見される。父親が 6 カ月間失踪していたことが明かされる。また、失踪の前にはピアノを弾くのが趣味だったが、帰ってきた後には弾かなくなったことも明かされる。父親が "I'll Teach You to Waltz" を歌う場面がフラッシュバックで再度挿入される。
SCENE 6	弔問客が帰っていく。娘の夫 (THE DAUGHTER'S HUSBAND) が赤ん坊を洗っている場面が挿入される。その場面が入浴をしている父親の場面に繋がり、さらに家族が父親を捜す場面に繋がる。
SCENE 7	家族が家の一部屋に集まり、ピアノで「コントラプンクトゥス X」を演奏する。家族が父親の遺体を庭に運び出し、薪の上で火葬する。
SCENE 8	娘、娘の夫、息子、息子の恋人の 4 人がダンスを踊る。

※各場面の構成は Lansdale (2008) を参考とし、概要には筆者が加筆を行った。

『フーガ』では、ダンサー達の発する台詞の数と内容はごく限られており、以下のような対話によりプロットが進行する。

MOTHER: I thought I heard him call. He's just got out of the bath. I came out of the kitchen, but he was already falling down the stairs.

DAUGHTER is calling someone.

DAUGHTER: Mom said he's just got out of the bath. She thought she heard him call, so she came out of the kitchen, and he was already falling down the stairs.

In the car, **SON** is hearing **DAUGHTER** on the phone.

SON'S GIRLFRIEND is hearing **SON** on the phone.

SON'S GIRLFRIEND: Hello?

SON: He was falling downstairs. She thought she heard him call, so she came out of the kitchen. He's just got out of the bath. (Churchill and Spink)

この例が示すように、『フーガ』で家族達が語る言葉は全て、微妙に表現を変えた同じ内容の文を繰り返す構成となっており、同じ内容の発言がダンサー達によって反復される。母親が“I thought I heard him call. He's just got out of the bath. I came out of the kitchen, but he was already falling down the stairs.”と、父親が心臓発作を起こして階段から転がり落ち亡くなったことを娘に電話口で伝えたと、次の場面では娘が“Mom said he's just got out of the bath. She thought she heard him call, so she came out of the kitchen, and he was already falling down the stairs.”と息子に電話で訃報を伝える。⁸ スpinkはこの構造を、作品のモチーフとして何度も挿入されるフーガの楽曲を模したパターンの反復であると説明している。

The death of an older man, a father, the mother telling her daughters about it and daughters telling their husbands and boyfriends. That whole section in itself is very fugal in that we see the same words and actions being repeated, with slight variations, as everyone else tells each other the news. (Spink, interviewed in Mackrell, “Post-Modern Dance” 28)

しかし、そのように、言葉でありながら、論理的な法則ではなく、音楽的な法則に従って反復されるために、『フーガ』における言語は、意味の伝達の機能を十分に果たしておらず、観客がこの家族の置かれた状況を能動的に知ることを妨げている。

『フーガ』のプロットには、スpinkの説明するような、フーガ風の音楽的な構成に還元することのできない不明瞭な部分が含まれている。葬儀は一見ありふれたものに見えるが、家族が集まった後に、この家族の父親について、二つの不審な点があることが、家族の会話を通して明らかになっていく。一つ目は、父親にはピアノを弾く習慣があり、家族に自分の創作した曲を披露していたこと、二つ目は、父親はある日突然失踪したことがあり、6カ月後に発見されたが、保護された後には記憶喪失となっていたこと、そしてピアノを弾かなくなっていたということである。葬儀の後、父親の遺品の中から楽譜が見つかったことで、娘は父親がかつて家族にピアノを弾いて聴かせていたことを思い出す。

SON: What's that?

DAUGHTER'S HUSBAND: Music.

DAUGHTER: It's dad! He's sitting at the piano in the evenings to make up music. Don't you remember?

SON: No.

DAUGHTER: Before he was missing. He didn't do it after he came back.

DAUGHTER'S HUSBAND: Shall I play it?

SON: No, let's burn it.

DAUGHTER: No!

SON'S GIRLFRIEND: He went missing?

DAUGHTER: Yes, he was running away, and when he came back, he lost his memory.

(Churchill and Spink)

葬儀の後の茶会の最中には、家族がかつて浜辺で過ごした休暇の風景を思わせるような、砂の敷き詰められた白い部屋で家族達が身体表現を行う場面が挿入され、そこでは一日の終わりに、父親が焚火にあたりながら家族に歌を歌う様子が演じられる。しかしそこで歌われる曲もまた、変奏を伴う反復となっている。父親の歌は、シャーリー・テンプル (Shirley Temple, 1928-2014) の歌う映画『スザンナと先住民』 (*Susannah of the Mounties*, 1939) の挿入歌 “I’ll Teach You to Waltz” だが、その歌詞は一部が原曲とは違う歌詞で歌われている。

FATHER:

(sing) One, two, three, balance like me

You are a fairy

But you have your faults

For your left foot is lazy

Your right foot is crazy

But don’t be uneasy

I’ll teach you to waltz (Churchill and Spink)

父親の失踪という事実が明らかにされたのと並行し、家族は、父親と家族との間に起きた不和のことも思い出していくが、その様子は断片的なカットのフラッシュバックによってのみ再現され言葉を伴わない。茶会の途中では、娘がかつて現在の夫との交際を父親に反対されたことを思わせる場面が挿入されるが、この場面は激しい動きを伴うダンスによって表現されるものの、言葉による具体的な説明は提示されない。この場面では、娘と、娘の夫が今よりも若い姿を思わせる衣装で部屋に踏み入れる様子と、父親を演じる俳優の怒った表情が交互に挿入されること、父親の “Get out!” という怒鳴り声が挿入されること、また、息子が打ち倒されたように悲痛な表情で床を転がったり、娘が激しい怒りをムーヴメントを通して表現することなどから、父親と娘の反目を再現していることが窺われるが詳細は語られない。また息子も、子供時代に自分が熱中して作っていた模型の飛行機を、理不尽に父親に壊されてしまった記憶を回想する。この場面も、飛行機を壊し、ベッドに行けと言いつける父親、泣きながらベッドに飛び込む息子、という短いカットの連続で構成されており、この回想に対する台詞による説明は行われない。

このように作中には様々な断片的なエピソードが挿入されるが、個々の関連は明らかにされない。手掛かりとなる家族の会話は反復にすぎず、父親の失踪や、断片的に思い出される娘や息子と父親とのエピソードに対する情報を伝達することはできない。そして父親の失踪、父親と家族の関係、父親の死が家族にもたらす意味については詳細が伏せられたまま作品は終わる。おそらく幻想と

思われる、家族が生家に安置されている棺から父親の遺体を運び出し、庭の一角で遺体を燃やし、その後に家の中にあるホールで家族4人がバッハの音楽に合わせて長いダンスを踊る様子が最後の場面となる。

ランスデールはこのような、フラッシュバックの使用や、変奏を伴う反復、断片的な場面の並べ替えにより、観客が物語の流れを自覚できなくなる効果を、ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze, 1925-1995) の脱領土化 (deterritorialisation) の概念を用いて説明している。ランスデールは『フーガ』における反復は、ドゥルーズにおけるリフレインのように、意味の不在や、脱臼させられた (dislocated) 言葉やムーヴメントに至ると指摘している。これらのランスデールが指摘する特徴を持つ言語は、言語が本来持つ表象の機能を失った状態であると言える。『フーガ』では、言語は表象行為から解き放たれ、その音楽的な性質を強調されるなど、純粋な音声そのものとして提示される。一方で、言語がそのように表象の機能を失うことにより、観客には言語を手掛かりとした能動的な理解を阻まれるフラストレーションが残り、最終的には言葉を伴わない身体性の限界、言葉を省いた演劇の限界が示されることとなる。これらのことから、表象行為に対する両義的な態度を窺うことができる。

5. 『スクライカー』 (1994)

チャーチルは『スクライカー』の執筆の経緯について、引用のように振り返っている。

I'd never have written *The Skriker* that way if I hadn't already worked on other shows with dancers and singers. It brought together what had been for me two separate strands of work, plays I worked on alone and dance/music theatre pieces. (Churchill, Introduction viii)

この発言からは、本作がチャーチルの単著の戯曲でもあり、共同制作作品であるダンスや音楽作品に相当するものでもあるとして構想されていたことが窺える。実際に本作のロンドン初演では、演出をウォーターズ、美術をアニー・スマート (Annie Smart)、振付家をスピングが担当し、セカンド・ストライドがダンサーとして出演するなど、プロダクションの中心となる役割はこれまでのチャーチルの共同制作作品に携わった人物が務めていた。しかしそのような実践的な側面だけではなく、本作は、作品中における身体表現の占める重要性の高さなどによっても、チャーチルの従来の単著の作品とは異なる発想に基づき構想されている。

『スクライカー』は、チャーチルの過去の共同制作作品と同様に、身体表現が不可欠な要素として組み込まれた作品となっている。『スクライカー』のロンドン初演のプロダクションでは、出演者16人の内、台詞を話す舞台俳優は3人となり、残りの13人はダンサーや歌手、竹馬乗り (stilt-walker) など、演技を専門としない出演者で構成されていた (Roberts 130)。チャーチルはこのような出演者の構成は、『スクライカー』の構想の段階からあり、台詞を話す登場人物の数を限定し、残りの登場人物をダンサーが演じるというアイディアは自身のものであることに、以下の通り言及している。

The Skriker is a play I was working on from before *A Mouthful of Birds* till after *Poisoners*. Sometimes it seemed like a social play with lots of characters, other times to be about just a few people. The solution I found was to have just three speaking parts, and the rest of the characters played by dancers, so that a number of stories are told but only one in words. I wrote the others as stage directions. (Churchill, Introduction viii)

このようなチャーチルの言及からは、本作がチャーチル個人による執筆の段階で、俳優による言語表現と、ダンサーによる身体表現という、2種類の演劇的な表現が並置されることを特徴とする作品として構想されていたことが分かる。そして以下に見ていくように、本作の中では、この2種類の演劇的な表現は、人間の領域としての言語、地下世界の妖精の領域としての身体というように、人間／妖精という区分に割り当てられている。

『スクライカー』は同時代のロンドンを舞台としており、中心となる登場人物は二人のシングルマザーという現代物としての設定を持っているが、二人の問題はリアリズムを通しては描かれない。二人のシングルマザーの内の一人ジョージ（Josie）は、おそらく自身の子供を殺害したことが原因で、地方の精神病院に収容されているが、友人のリリー（Lily）はジョージにロンドンで新しい生活を始めることを提案する。しかしジョージの収容された精神病院の患者には、太古の妖精スクライカー（Skriker）が紛れており、二人の命を狙う。リリーとジョージはロンドンに向かうが、スクライカーは二人を追いかける。スクライカーは旅人や通行人、子供、二人に近づく男性に自身の姿を変化させながら、リリーとジョージにつきまとい追い詰める。二人は生存を賭けてスクライカーから逃げ続けるが、最後には生きる希望を失い、スクライカーに捕らえられる。

リリーとジョージが向かったロンドンは、無数の妖精が跋扈する空間として演出される。妖精を演じるダンサー達は台詞を持たないが、リリーとジョージ、スクライカーがプロットを進行させる合間に舞台上に現れ、劇の筋からは独立してダンスやパントマイムを行う。リリーとジョージがスクライカーに追われ、ロンドンから妖精の住む地下世界（underworld）に逃げ込む場面は、ダンスやソングが多用されるスペクタクルとして構成されている。

これらの妖精の大部分は、イギリスの伝承に登場するような伝統的な妖精が占めるが、『スクライカー』に登場する妖精にはそれ以外にも、身体的な身振りそのものをそのまま舞台に上げたようなものも存在する。例えば以下の引用では、ケルピー（Kelpie）やヤレリー・ブラウン（Yallery Brown）といった伝統的なイギリスの妖精と共に、「布とバケツを持った男」や、「通りすがりの男」のような、舞台上で行うムーヴメントだけを指定されているような登場人物が現れる。

The MAN spreads the cloth on the floor and stands the bucket of water on it. He waits. He isn't satisfied. He picks up the cloth and bucket and walks about looking for a better spot.

Meanwhile the KELPIE goes.

YALLERY BROWN is playing music.

The MAN puts the cloth and bucket down in another place. A derelict woman is shouting in the street. It is the SKRIKER.

金田：キャリル・チャーチルの共同制作作品における身体の政治性をめぐって

A PASSERBY comes along the street, throws down a coin, and then starts to dance to the music.
(Churchill, *The Skriker* 252)

また以下の引用では、リリーがスクライカーの魔法にかかり、口から金貨を吐き出すという仕掛けが披露される傍らで、「望遠鏡を持った少女」という登場人物が現れ、踊るグリーン・レディとボガードの様子を、望遠鏡を通して眺める動作を繰り返す。

LILY. How do you know my name? – What? What’s happening? My teeth. I’m sick. Help me. What is it? It’s money. Is it? Out of my mouth?

Pound coins come out of her mouth when she speaks. She stops talking and examines the money.

A YOUNG GIRL is looking through a telescope.

LILY speaks carefully, testing.

When I speak, does money come out of my mouth? Yes.

Through the telescope THE GIRL sees a GREEN LADY dancing with a BOGLE.

The PASSERBY goes on dancing.

LILY goes.

A YOUNG MAN, who is a BROWNIE, comes in and starts sweeping and cleaning.

The GREEN LADY and BOGLE disappear when the girl looks away from the telescope. The GIRL looks again but they don’t reappear. The GIRL goes.

*The PASSERBY never stops dancing. (Churchill, *The Skriker* 252–3)*

このような妖精の存在からは、ポストモダン・ダンスの実践を思わせる日常動作の抽出への関心を窺うことができる。これらの役柄からは、『スクライカー』における妖精が、伝統的な妖精や、妖精の住む地下世界といった劇の世界を模倣的に表現するという役割だけを担っている存在ではないことが分かる。このことから、『スクライカー』に登場する妖精は、戯曲に書かれた劇の世界を表象するという伝統的な演劇における登場人物の役割を担っているだけではなく、そのような表象を前提としない上演テキストを構成する要素の一つとしても構想されていることが分かる。

また上記のような、身体表現を媒介する存在としての妖精の位置付けは、ナショナル・シアターの初演プロダクションにおいて、伝統的なイギリスの妖精を演じるダンサーについても、観客が視覚的にどの妖精を演じているかを認識できるような記号的な衣装は着せず、灰色を基調とした衣装が採用されていたことから裏付けられる。

妖精達の中で異彩を放つのが、身体と言語の両方の領域に属するスクライカーの存在である。スクライカーは、地下世界の妖精の指導者のような存在であることを思わせ、妖怪達と同様に身体表現を担いつつも、リリーやジョージと同様に台詞を話す。ナショナル・シアターでの初演時には、キャサリン・ハンターがスクライカーを演じ、ハンターの卓越した身体性に対して、観客のみならずプロダクションの関係者からも、ハンターの存在が上演を構成する不可欠な要素として重要視

されていた。⁹

スクライカーは、他の妖精達とは異なり、主人公であるリリーやジョージに干渉し、最終的には自ら生きることを手放すまで追い詰める。スクライカーにそれが可能なのは、変身の能力を持っているためである。スクライカーは様々な人間に変身することで、リリーとジョージにつきまとい、二人を消耗させていく。この変身の能力は、チャーチルによる台詞の書き分けや、俳優による役の演じ分け、衣装の変化によって表現されている。スクライカーがリリーやジョージに対して見せる変身とは、伝統的な演劇における、役の演じ分けであると言える。他の妖精達がダンスやパントマイムといった身体表現の要素を担っているとする、スクライカーが担っているのは、テキストで表現された役を俳優が演じる、伝統的な演劇の要素であると言える。

このように言葉を自在に操るスクライカーは、一方で、「太古の (ancient)」存在であることが繰り返し強調される。最初にスクライカーが観客の前に姿を現すとき、スクライカーは “*The SKRIKER. a shapeshifter and death portent, ancient and damaged*” (243) というように、年を取り傷ついた (damaged) 姿をしていると説明される。しかしこのスクライカーの老いとは、衰えて力を失った存在であることだけを意味しない。スクライカーは、自分の生きてきた時代の記憶を持ち、歴史上の様々な出来事の知識を有していることを主張する。引用の台詞では、スクライカーはリリーに対し、自分は人間が歴史と呼ぶ全てのものを目にしてきたと発言し、イギリスという国家が誕生するよりもはるかに前からのことを知っていることを主張する。

SKRIKER. Lily, I'll level with you, ok? You ready for this? I am an ancient fairy, I am hundreds of years old as you people would work it out. I have been around through all the stuff you would call history, that's cavaliers and roundheads, Henry the eighth, 1066 and before that, back when the Saxons feasted, the Danes invaded, the Celts hunted, you know about any of this stuff? Alfred and the cakes. Arthur and the table, long before that, long before England was an idea, a country of snow and wolves where threes sang and birds talked and people knew we mattered, I don't to be honest remember such a time but I like to think it was so, it should have been, I need to think it, don't contradict me please. That's what I am, one of many, not a major spirit but a spirit. (Churchill, *The Skriker* 257)

このようなスクライカーの台詞には、言語という表象行為を通して歴史という物語が構築される過程が描かれている。老いた妖精として登場したスクライカーはこのように、「太古の」力として伝統的な演劇の要素や、言語を通じた表象行為の要素を担わされていると言える。

しかし一方で、スクライカーは劇の終盤には、老いた存在であることを止め、妖精の指導者としての本来の力を取り戻す。『スクライカー』は、スクライカーによる追跡に消耗したリリーが、スクライカーと共に地下世界へ行くと告げ、現代のロンドンで生きることを諦めたことを示唆する場面で終わる。この最後の場面でリリーの魂を得たことにより、スクライカーはかつて持っていた力を取り戻し、強大な妖精の姿へと復帰する。

LILY. Even if it's a nightmare. I'll be back the same second. I'll make you safe. Take me with you.

SKRIKER leaps up. It is no longer the old woman. It is the SKRIKER from the beginning of the piece, but full of energy. (Churchill, The Skriker 289)

リリーとジョージに焦点を当てた解釈では、この劇は、若いシングルマザーという社会的な弱者である二人が、孤立無援の末にスクライカーから逃げることができず、地下世界に葬り去られるという悲劇的な結末となる。しかしスクライカーに焦点を当てると、このような結末は、強大な力を失っていたスクライカーが力を取り戻し、本来の妖精の指導者としての姿を取り戻すまでの顛末として読むことができる。

実際に、妖精としての強大な力を取り戻したスクライカーは、それまで人間の世界で見てきたような表象行為としての言語の用い方ではなく、語呂合わせや連想によって結び付き合っているような、言語そのものが現前するような、ポストドラマ演劇的な言語の用い方をするようになる。

『スクライカー』における、妖精と地下世界という設定を用いた身体表現の作品への組み込みには、身体的な演劇に関心を抱いているというチャーチルの発言との明確な繋がりを窺うことができる。一方で本作の妖精の領域に身体性、人間の領域に言語が割り当てられるという設定に注目した読みからは、『スクライカー』の執筆の前後に、ポストモダン主義の台頭と並行して登場してきた、ポストモダンの新しい実験的な演劇と、伝統的な言語に基づく演劇との対立という構図も認めることができる。

結論

本稿ではチャーチルの『フーガ』と『スクライカー』を中心に、チャーチルが後期作品の執筆時に示していた身体性への関心が、同時代の文脈を考慮した際に、どのように位置付けられうるかを検討した。チャーチルの共同制作への関心に見られる身体的な要素への関心は、自身がこれまでの作品において言語的な要素に依存しすぎてきたという自己批判と結び付いていた。このような言語という表現手段への批判を前提とした身体性への関心は、同時代の新しい実験的な演劇の政治性を、それらの作品に見られる表象への介入の中に見出す、同時代の演劇の「政治性」に関する議論とも関心を共有していた。『フーガ』で示された表象行為に対する両義的な態度は、『スクライカー』においては身体性と言語の対立という形で現れ、さらに身体性の優越が結末において示される。このような表象行為に対する態度は、同時代の演劇の「政治性」をめぐるポストモダンな議論と関心を同じくしていると言える。

註

1. 本稿は 2023 年 10 月に実践女子大学において開催された日本英文学会関東支部第 23 回大会での口頭発表「ことばを省いた演劇——キャリル・チャーチルとフィジカル・シアター」の読み上げ原稿に大幅な加筆を行ったものである。本発表の報告は 2024 年 5 月に『関東支部大会第 23 回大会（2023 年度秋季）Proceedings』上で公開されている。また同発表の内容は 2023 年 3 月に『実践英文学』第 75 号に掲載された論文「境界を越える妖怪たち—キャリル・チャーチル *The Skriker* (1994) に見る実験」(金田 2023) に大幅な加筆を行ったものである。また本発表は科学研究費補助金（基盤研究（C））「現代イギリス演劇における「画像論的転回」の諸相：認識論の変容に着目して（課題番号 22K00433）」の助成を受けた。
2. ジャドソン・ダンス・シアター（Judson Dance Theatre, 1962–64）の創設者の一人で、アメリカのモダンダンス運動に大きく貢献した。
3. ヴッパタール舞踊団（Tanztheater Wuppertal, 1973–）の創設者。コンテンポラリー・ダンスに演劇的手法を取り入れた「タンツテアター」と呼ばれるスタイルによって知られる。
4. 以上の 1995 年のチャーチルの未発表作品に関する記述は、Roberts (2008) におけるスタッフード・クラークの日記や劇団の議事録、ノッティンガム・プレイハウスの関係者への書簡からの再構成による。ロバーツによると、1997 年にチャーチルが執筆を断念した戯曲のタイトルは“Britannia’s Bad Baby”となっていた（135）。
5. テアトル・ド・コンプリシテ（Théâtre de Complicité）は 1983 年にサイモン・マクバーニー（Simon McBurney）らにより結成された。現在はコンプリシテ（Complicité）と改名して活動を継続している。
6. レーマンは *Postdramatic Theatre*（1999）の執筆の段階からフォスターとオースランダーの議論を参照しており、両者の引用を行っている。
7. 本作の録画映像は 2024 年現在、ブリティッシュ・フィルム・インスティテュート（British Film Institute, BFI）が管理するロンドンの BFI ナショナルアーカイヴに収蔵されており視聴が可能である。
8. 以下、『フーガ』の SCRIPT は筆者が書き起こしたものをを用いる。
9. 演出家のウォータースはハンターの出演について、“Kathryn Hunter played it with her characteristic brilliance. I think we would have been fucked if she’s not been available, or turned down the role.”（248）とコメントしている。

参考文献

- Armitstead, Claire. “Tale of the Unexpected.” *Guardian*, 12 January 1994. pp. 25–6.
- Aronson, Arnold. “The Wooster Group’s L.S.D. (. . . Just the High Points . . .).” *TDR*, vol. 29, no. 2, 1985, pp. 65–77.
- Auslander, Philip. “Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre.” *Theatre Journal*, vol. 39, no. 1, 1987, pp. 20–34.

- Benedict, David. "The Mother of Reinvention." *Independent*, 19 April 1997, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/arts-books-the-mother-of-reinvention-1267902.html>.
- Churchill, Caryl. Introduction. *Plays: Three*. Nick Hern Books, 2014, pp. iv–ix.
- . "Introduction by Caryl Churchill, 1993." *Plays: Three*. Nick Hern Books, 2014, pp. 184–5.
- . *The Skriker. Plays: Three*. Nick Hern Books, 2014, pp. 239–91.
- Cousin, Geraldine. "The Common Imagination and the Individual Voice." *New Theatre Quarterly*, vol. 4, No. 13, 1988, pp. 3–16.
- Foster, Hal. "For a Concept of the Political in Contemporary Art." *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, 1985, pp. 139–56.
- Jürs-Munby, Karen, Carroll, Jerome, and Steve Giles. "Introduction: Postdramatic Theatre and the Political." *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*. Edited by Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles, Bloomsbury, 2013. pp. 1–30.
- Lansdale, Janet. "Chasing Voices: Ian Spink's Dancing Fugue (1988)." *Decentring Dancing Texts: The Challenge of Interpreting Dances*, edited by Janet Lansdale, Palgrave Macmillan UK, 2008, pp. 107–24.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby, Routledge, 2006.
- Mackrell, Judith. "Flights of Fancy." *Independent*, 20 January 1994. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-flights-of-fancy-perhaps-dancers-swamp-the-actors-in-caryl-churchills-the-skriker-judith-1408124.html>.
- . "Post-Modern Dance in Britain: An Historical Essay." *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 9, no. 1, 1991, pp. 40–57.
- Murray, Simon and John Keefe. *Physical Theatres: A Critical Introduction*. Second Edition, Routledge, 2016.
- Roberts, Philip. *About Churchill: The Playwright and the Work*. Faber and Faber, 2008.
- Sinclair, Andrew. *Arts and Cultures: The History of the 50 Years of the Arts Council of Great Britain*. Random House, 1998.
- Winer, Laurie. "Caryl Churchill, Ex-Ideologue, Trusts to Luck." *New York Times*, 29 April 1990. <https://www.nytimes.com/1990/04/29/theater/theater-caryl-churchill-ex-ideologue-trusts-to-luck.html>.
- Worth, Libby. "On Text and Dance: New Questions and New Forms." *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Edited by Elaine Aston and Elin Diamond, Cambridge UP, 2009.
- 金田迪子、「境界を越える妖怪たちーキャリル・チャーチル *The Skriker* (1994) に見る実験」、『実践英文学』第73号、2021年3月、pp. 53–71。