

表層にとどまる

—*And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens...*に
おける身体表象—

真野 貴世子

表面に、皺に、皮膚に、敢然として踏みとどまること、仮象をあがめること。
(ニーチェ 19 『華やぐ智慧』)

序—仮面のヒロイン

テネシー・ウィリアムズ(Tennessee Williams)が、自らの(ホモ)セクシュアリティをヘテロセクシュアルの女性ヒロインのペルソナに託してきた作家であることは広く知られている¹。(Clum 123) 例えば*Streetcar Named Desire* (1947) (以下『欲望』)のヒロインであるBlancheは、ウィリアムズの性的ファンタジーが投影されたドラアグ・クィーンであると論じられることがあるように (Paller 153)、女性ヒロインをウィリアムズのホモセクシュアリティに関連付ける論評には既に馴染みがある。

とはいえウィリアムズは、ホモセクシュアリティを女性ヒロインの仮面にのみ託して描いてきたわけではない。例えば*Cat on a Hot Tin Roof* (1953) (以下『トタン屋根』)の主人公Brickの死んだ旧友であるSkipperやブランチの夫であった『欲望』のAllanをはじめ、ホモセクシュアルと思しき男性は何人も舞台上で言及されてきた。カミングアウトした1970年前後からは (Spoto 292)、ウィリアムズの作品には実体を伴ったホモセクシュアル男性が登場するようになる。しかしながら、彼を有名にした初期から中期までの劇作品群の大半では、彼のホモセクシュアリティは、ホモセクシュアルと想定された男性登場人物の舞台空間上での(身

体の) 不在性もしくはヘテロセクシュアルの女性という仮面の中に隠されてきた。ウィリアムズによってこの時期に描かれた潜在的ホモセクシュアル男性は、肉体を備えた人物として舞台空間に現れないが故に、代わりに実体として現前する女性ヒロインの方に生々しいホモセクシュアリティ性を感じてしまうのだ。

唯一の例外と言えるのは、ウィリアムズの死後に発表され、2004年に初演をむかえた一幕劇 *And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens* … (以下、『悲話』)²である。

もっとも厳密に言えば、この作品にも生物学的には男性でありながら性自認及び性対象が共に男性であるという所謂狭義のホモセクシュアル男性が登場している訳ではない。『悲話』について重要視すべき特徴は、“New Orleans ‘queen’” (189) であるとウィリアムズがト書きで明記しているように、主人公Candy Delaneyがドララグ・クィーンであるという点だ。ただし、ウィリアムズは同時にト書きの中で、キャンディのことをトランスヴェスタイトとも規定している (240)。“I am a transvestite. Here I am” (197) と主張するキャンディの台詞からもそのことは明らかである。現代の用語認識の観点からすれば、トランスヴェスタイトという語は、異性の服装・髪型等を模倣して見せる行為のみを指し示しており、男装／女装以上の意味作用はないと認識されている為、その倒錯性がジェンダー、セクシュアリティといった広範囲に及ぶと理解されドララグとは厳密には異なっている。

しかし、『悲話』において、トランスヴェスタイトは、ドララグの意味範囲にまで浸食している。ウィリアムズが『悲話』を書いていた1950年代前後では、性的パフォーマンスの境界認識が現代よりは曖昧であったという時代的要因が影響していないとは言えないが、とりわけウィリアムズの感性において、この二つの語は明確には区別されておらず、ほぼ同義的なものとして使用されている可能性が高い。“Changing clothes. And Sex” (197) というキャンディの言葉に端的に示されるように、この作品において性とは、服の着脱同様の気軽さで、変換可能なものとして提示されている。セックス／ジェンダー／セクシュアリティを毎朝、毎夜交換可能だとするこうしたキャンディの性感覚の中に“queen”と“transvestite”

という語は、同じ意味作用を持つものとして組み込まれている。

トランスヴェスタイトやドラァグは、装飾過多、人工性など「『内容』に対する『様式』の勝利」(ソントグ 453)と Susan Sontag の定義したキャンプ的な身振りとされている。ソントグのこのキャンプ定義の背景には、勿論本質性と構築性という本質主義的思考を基底とする二項対立がある。その中で、後者に分類される事物の外観や表面性を思わせる「様式」の項には絶えず見せかけという嘘くささが付きまとうのに対し、前者である「内容」の項は肯定的価値と堅く結び付けられている。ここではソントグの定義を補助線としつつ、「内容」を本質性や本物、「様式」を表層性や本物らしさとにそれぞれ言い換えてキャンプ的な様式模倣の行為及び状態全般を表層(性)と呼ぶことにする。その中で特にドラァグ及びトランスヴェスタイト行為を表層の戯れと称したい。キャンディの身体は表層の戯れに満ちているということになるだろう。

そうしたことを踏まえて本稿では、キャンディの表層的身体という身振りが「本物」と「本物らしさ」との境界を無効化していることを通じて、男/女、オリジナル/模倣、本物/偽物といった二項対立的枠組だけでなく、その本質主義的基盤をも攪乱しているのだと論じたい。表層の戯れとしてのキャンディの身体性の産み出す効力は、舞台空間及び「恋人である」Karl の(ヘテロ)セクシュアリティまでも揺るがすことになる。

1. 表層の戯れ一仮面しかない

Judith Butler は *Gender Trouble* (1991) の中で、ドラァグの持つ政治的転覆性を、「本物らしさ」と「本物」の区別を曖昧にする効力だとした。ドラァグが攪乱的であるのは、ジェンダーそれ自体がドラァグであり模倣であることを暴くことに他ならないからで、ドラァグは、異性愛を揺るぎない普遍的基盤の上に成り立つ「自然」状態などではなく、単なる「自然化」の権力の結果に過ぎないことを浮き彫りにするという意味で、西洋近代が固執してきた二項対立そのものを内側から解体する装置として機能する (Butler 187-188)。

キャンディの関心は、まさにそうした「本物」と「本物らしさ」を差

異化不能にすることのみにひたすら注がれており、パトラーの主張するように彼女の身体は「本物」と「本物らしさ」の対立の根底にある自然化の権力構造を暴き、そして無効にする装置といえよう。

“a tiny replica of a Japanese garden” (189) と説明されるキャンディの自宅の庭は日本庭園のレプリカである。室内もまた “Japanese, or pseudo-japanese” (189) と日本風であり、更にこの二つの空間は完全に仕切られていないことがト書きの中で強調されている (189)。キャンディの自宅は境界づけられるべき二つの領域の境界線の失効した透過的空間なのである。前近代以降発達した解剖絵の伝統において、人間の身体を周囲の建物や風景に照応させる描き方が見られるようになった (谷川256—258)。またウィリアムズが演劇空間を一枚の動く絵として絵画的に捉えようとしていたことは広く知られている。こうした観点をふまえ、室内の見渡せる庭園に立つキャンディを一枚の絵画としてみなした時、この透過的空間が内側と外側—つまり本質と表層との境界が曖昧な彼女の身体性を表象しているかのように映る。更にこの空間では、男／女に加えて西洋／東洋という模倣構造が二重に備給されている。キャンディの自宅の日本風装飾は、西洋人による東洋趣味として広義のオリエンタリズムとして包括される。オリエンタリズムの思考形成の根底には暗に西洋＝男性、東洋＝女性とするジェンダーステレオタイプが内包されており、東洋性は女性的属性と結びつけられている。従って、生物学的（＝本質的）には男性であるにも関わらず、女性性を纏うキャンディのジェンダー行為によって、一見すると成立しているかのように見える西洋・男性性／東洋・女性性という対立にもとづくオリエンタリズム構造はその主軸を見失う。『悲話』においては、本質主義的基盤と、その基盤によって生じる「自然化」の抑圧構造は模倣という行為を通じて二重に揺さぶられ、同時にそれらの虚像性を暴くのである。キャンディのシノワズリ趣味に溢れた邸宅は、そうした虚像—二重の模倣構造をあぶり出す彼女の攪乱的身体同様、「本物」と「本物らしさ」とを同一化しようとする彼女の想像力を補強しつつ透かしだす空間として浮かび上がる。

またここで強調したいのは、キャンディのフェイク性は、本質／表層という対立構造の中で描かれてはいないということだ。ウィリアムズは

キャンディの「女性らしさ」に関して “The effeminacy of Candy is too natural, too innate, to require expression in mannerisms or voice: the part should be played without caricature” (189) とト書きで記している。本来見せかけであるはずの彼女の「女性性」を生得的であると本質のように規定することで、人工的なジェンダー模倣は本質的なジェンダーを凌駕している。つまり「本物らしさ」が「本物」を超えているのがキャンディの模倣としての「女性らしさ」なのである。見せかけの女性性をカリカチュアなしに生得的な様に演じるのは相当困難である。だが本来不自然さを醸し出すはずのキャンディの「女性らしさ」が極めて自然であるが故に、ヘテロセクシュアルであるはずのカールさえもその女性らしい外見に騙され、家までついてきてしまう。劇の冒頭でキャンディは、港近くのバーで引っかけたというカールを自宅の日本風庭園へと案内しようとする。とはいえ、カールはキャンディの誘いの意図を察して “I don’t go with queers” (193) や “No, I don’t go this route” (201) 等と言って自らのヘテロセクシュアリティを主張する。キャンディからダンスの誘いを受けた際にも、ダンスは男と女がするものだと “You look like a girl but I can’t forget you’re not one” (200) と言い、キャンディが本物の女性でないことを理由に断ろうとする。結局キャンディの強引な誘いに根負けして相手をするものの、ほどなくして “I can’t. (…) it seems too--unnatural--not right……” (201) と逃げようとしてしまう。そんなカールに対しキャンディは “Don’t be so conventional and inhibited, why, what for?” (201) と問いかける。このキャンディの言葉には、カールの性認識が強制異性愛を産み出す本質主義的規範によって、無意識のうちに構築されている様が指摘されていると同時に、そうした「自然化」の呪縛をぐらつかせる契機が仄めかされているともいえよう。『悲話』で、この「自然化」のマトリックスを揺さぶるものは「本物らしさ」、つまり表層性である。その証拠に “I am a transvestite” (197) というキャンディのカミングアウトを受け、彼女が本物の女性でないことを知らされてもお、カールは “You’re as much as like a woman as any real one I seen” や “Sure you’re not one?” (197) のように、キャンディの女性性が偽りであることに関して懐疑的な反応を繰り返す。最終的に彼のセクシュアリティに関

する認識論的境界は自然すぎる女性性というキャンディの「本物らしさ」に揺さぶられているのだ。

無自覚にせよ、カールもキャンディ同様に表層優位の感性を持っていることは、キャンディと初めて会った際にカールの言った言葉 “—I recognized your type before I met you” (208) から感じ取れる。その後のキャンディとの一連のやり取りを見ると彼女が本物の女性でないとわかっていながら、その女性らしい外見故に誘惑にのったことは明らかである。またキャンディの “I have no secrets. Do I?” (208) という問いかけに対する “I don’t care what you have besides crabs and cash” (208) というカールの返答も彼の表層優位傾向を表わしている。自分の金銭的欲求さえ果たしてくれさえすれば、たとえキャンディが自分と同じペニスを持っていようと気にしないことを仄めかすこの言葉は、彼の曖昧な(ヘテロ)セクシュアリティを露呈しているようである。このようにカールの一連の台詞には、「本物らしさ」という表層にとらわれるというキャンディと同種のクィアな感性が現れている。

表層の戯れを至上のものとする感性はカールのみならず、キャンディ曰く17年連れ添ったという元恋人である Sidney Korngoldとの関係においても見られる。シドニーはキャンディと出会う前は既婚者で、世間的には異性愛者としてみなされていた普通の男であったが、キャンディと出会い離婚することになったという (193,197)。キャンディと別れた後、新しい女とヒューストンに住んでいるというシドニーは、男性とも女性とも関係を結んでいることになる為バイセクシュアルの可能性を残しつつも、キャンディとの関係で支配的なのはやはり「本物らしさ」という表層であった。“Opened a closet containing girl’s clothes and wigs. Told me to get into something I did, including the wig. And he seduced me…” (196) というキャンディの台詞に端的に示されているように、シドニーは彼女を女装させて性的関係を結んでいた。シドニーはキャンディが本物の女でなくとも、女に見えさえすれば十分なのだわかる。彼にとって重要なのは「本物らしさ」なのであり、女であることと女に見えることには大した違いはないのだ。

シドニーが自分と生活を共にするようになった時の変化をキャンディ

は“a complete transformation” (193) と語っている。ノーマルとされていた彼を、離婚に追いやり「完全な変貌」を促したのは、やはりキャンディの女性性という「表層」の戯れであった。これはいわばシドニーとカールという『悲話』に登場する二人の（ヘテロ）ノーマルな男性に対するキャンディのクィアな蹂躪であるともいえる。キャンディのトランスヴェスタイトな身体は、本物（の女性）と偽物（の女性）という二項対立を、更には男と女というジェンダー対立をも外見—表層によって無化しているのだ。たとえ、女性ものの服の下にペニスがあろうとも、本物の女性のように見えればよしとする表層至上の感性が『悲話』で描かれるセクシュアリティにおいては何より支配的である。キャンディの想像力においては、「本物」と「本物らしさ」は大差ないもののように表象される。

2. 揺れ動くオリジナル／模倣の境界

トランスヴェスタイトが、女性性というジェンダー特性を外見のレベルで模倣しようとする行為であるならば、それは資本主義体制という20世紀的なコンテクストのもとでは、女性性を人工的に「複製」する行為にもなるだろう。キャンディの身体における「複製性」及び「人工性」というキーワードで読み解こうとする時、「本物」と「本物らしさ」の対立の変奏であるオリジナルと模倣の境界を無化しようとするポストモダ的な図面が浮かび上がる。

トランスヴェスタイトなどのジェンダー模倣に不可避な「人工性」という概念は、ソントグの提唱したキャンプの基軸を成すキーワードであり、「複製」という要素を暗に含んでいる³。元来、人工的なものは複製可能である場合が多い。もっともキャンプの文脈で語られる複製とは、20世紀という資本主義体制と技術革新の時代が生み出した画一的な工場製品及び商品を指しており、それは全て同じ外見と意味をもつ差異なき物体の連なりとして理解される。

新しい類のフラットさ、深みのなさ、文字通りの全くの表層性というのはFrederick Jamesonがポストモダニズムの定義の際に用いた言葉だが、そこでは、眼前にある表層、外形という仮象こそが物質性と存在意

義そのものであり、真実として捉えられる感覚が強調されていた (Jameson 7,189)。こうした類いの「表層性」を説明するのに、彼は *Diamond Dust Shoes* (1980) という Andy Warhol のシルクスクリーン作品を引き合いに出している⁴。

もっともウォーホールは、ウィリアムズが『悲話』にとりかかっていた1950年代には、既に内容＝意味よりも形式＝表層を追求する道を選びとっていた。この時期に彼は、線画にインクをのせ、紙に連続転写する「プロデッドライン」という手法を採用する。それが後に彼の代名詞になった一枚の紙と同じ絵柄を複数転写して規則的に配置するという一連の作品群を生み出すことになる。ウォーホールの姿勢は、表面の裏に隠されているはずだとされる真の姿ないし元の姿といった「本物」に紐づく概念を単に否定するのではなく、そうした思考を産みだす二項対立的構造とその基盤となる本質主義そのものを無効化することに主眼を置くことで、オリジナル／複製の境界を危うくさせるものである。ウォーホールにおいては、オリジナルの権威を一方的に引きずりおろして、複製を手放しに称賛するといったような価値の力学的逆転という文脈においてではなく、オリジナルと複製をほぼ同義とみなすことを通じてそうした境界の攪乱が生じている。

この様にオリジナルと複製を無化しようとするウォーホールの手法をウィリアムズは強く意識していたふしがある。何よりもまずキャンディには、ウォーホールのミューズであったドラアグ・クィーンの女優 Candy Darling (1944-1974) のイメージが二重写しになっているように思われるからだ。二人は、ジェンダー模倣者という共通点の他にも、C・D という同一のイニシャルを通じて結び付けられている。ウィリアムズが二人を意図的に結び付けていたかは定かではないが、『悲話』の主人公の名前が何度も改変されていたことから、彼がヒロインの名前を重要視していたと推し量れるし、ウィリアムズとキャンディ・ダーリンの二人に面識あったことなどを思い起こせば、ウィリアムズの想像力の中でこの二人が無意識に結びついていたと言っても見当外れではないだろう⁵。ウィリアムズもウォーホールも共に、オリジナルと模倣の境界打破をもくろむ脱近的文脈における複製のイメージを共有していると言える。

又、プロデッドラインに象徴されるウォーホールの作品は表層性のみな

らず、ボードリヤールの言うところの、意味という中心の「無内容さ」にも貫かれている（ボードリヤール 13）。この「無内容さ」は、(芸術) 作品にはその裏に何かしらの意味内容が潜んでいるに違いないとする芸術に対する信仰心に裏打ちされる中で、「内容がある」こととほぼ同義になる（ボードリヤール 14-15）。ウォーホールの複製表象は、キャンディの表層の戯れに見られるウィリアムズの想像力と同種のものと言えるだろう。この種の表層遊戯性は、登場人物の描写のみにとどまらず作品の随所に感じられる。20世紀に台頭したポップカルチャーを思わせる引用を、意味ありげな素振りだけでさほど深い意味もない様子で多数並べ立てるといって、それこそポップカルチャー的身振りを介して、『悲話』はウォーホールの「無内容さ」のようにオリジナルと模倣の境界を困惑させる表層の魔力に憑りつかれているようだ。

ウィリアムズによるポップカルチャーの引用の中でも、とりわけ際立っているのは Giacomo Puccini 原作のオペラ *Madame Butterfly* (1904) (以下『蝶々夫人』) を思わせる箇所である。幕あいに流れる曲 “poor butterfly” (189) は、『蝶々夫人』の世界観を基に作られたポップソングで、1916年にブロードウェイのレビュー *The Big Show* で披露された (Moschovakis and Roessel 243)。同ナンバーはその後多くのアーティストにカバーされ続けることになったいわゆるポップスタンダードであり、1954年にはリバイバルヒットを記録している。『蝶々夫人』に登場するアメリカ人外交官 Pinkerton と思われる “a fine young American” と蝶々さんという日本の少女との出会いと別れを語っているこの曲は、『悲話』の作中では歌詞が直接言及されることはないもののキャンディの庭に飾られた “artificial dogwood or cherry blossoms and logsilver stems of pussy-willow” (189) が第一スタンザの歌詞 “They met ‘neath the cherry blossoms every day”⁶ を想起させるなど歌の世界観を意識しているふしが見受けられる。この歌詞によれば、桜はピンカートンと蝶々さんのロマンティックな逢瀬の象徴となっているからである。もっとも、キャンディの庭にある花は造花という点で、生花である歌詞の桜とは異なっている。更には造花をアメリカ人にとっては外見上それほど違いのないハナミズキでも桜でもよい、と適当に指定する所に、「桜(本物)」のように見えさえす

れば桜以外の造花（本物らしくみえる模倣品）であってもよい」というキャンディの表層至上の審美的感性が現れている。

また、この歌の中で庭園は、生々しい肉体のイメージを伴った性愛の物語が前景化された空間として提示されている。というのは、まず“A sweet little Innocent child was she/Till a fine young American from the sea/To her garden came”という歌詞の、海を越えてやって来た「若く美しいアメリカ人」が庭に来るまでは彼女は無垢な子供だった、というフレーズは、彼女の処女が奪われたことを容易に想像させる。それに続く“he taught her how to love in the American way”の「アメリカ的な愛し方」という表現も、この男性の教えた愛し方がセックスという肉体的快楽に基づく性愛関係であることを想起させる為、そこに二人の恒常的な肉体関係を読み込むことが可能だからだ。劇が開幕しキャンディとカールが登場するまでの間、舞台空間にはこの曲が鳴り響く。観客はその音楽を背景に日本風にあつらえたキャンディの庭園を目にするので、“Poor Butterfly”で描かれる庭園と『悲話』の舞台空間である庭園はごく自然に重ね合わされる。「若く美しいアメリカ人」と、船乗りであるカールのイメージもまた二重写しになっており、この2つの物語をつなぐ役割を果たしている。つまりキャンディとカールのやり取りは、この歌に描かれた性愛に満ちた物語空間を再現しようとする行為のようである。

しかし、厳密に言えばプッチーニ版で二人が出会ったのは芸者の宴の席であり桜咲く日本庭園ではない。それは、この歌がプッチーニによる『蝶々夫人』に漂う悲劇的筋書きよりも、アメリカ人男性が異国の少女を犯すという性的色彩の強められたロマンスを演出するべく元の物語の表面をなぞっただけのものであることを示唆している。同時に、そうした「オリジナル（戯曲『蝶々夫人』）」から隔たった「模倣（同作品をもとにしたポップナンバー）」の更なる模倣行為に耽溺するキャンディを通じてこの作品は、何か意味ありげな「無内容さ」と表層の戯れに満ちたポップカルチャー的傾向を露呈させている。

この歌以外にも『悲話』には、例えばゲイのキャンプなどのサブカルチャーとの関係を匂わせ、それこそ表層をなぞるようなポップカルチャー的身振りがいくつも見られる。キャンディはかつての恋人シドニーとの駆

け落ちの出発点となった場所を“Atlanta, Georgia” (193) だと振り返る。この場所の並びから想起されるのは、*Gone with the Wind* (小説 1936、映画 1939) の舞台として誰もが記憶するトボスである。男勝りの主人公 Scarlett O'Hara がゲイに崇拜されていることはよく知られているが、とりわけ映画版は、自身もゲイでありゲイのアイコンとなる女優達を数多く育てたとして名高い George Cukor が監督を務めたこともあって、ゲイの間ではカルト的人気を誇っていた⁷。

ということは、キャンディは自身を映画版のキャラクターである Viviane Leigh 演じる スカーレットに、シドニーを Clark Gable 演じる Rhett Butler にそれぞれなぞらえているのかもしれない。既婚者であり世間的には性的にノーマルだと見なされながらも、キャンディと性的関係にあったシドニーは、キューカーのゲイらしさを嫌悪しつつもバイセクシュアルだったゲーブル、そしてゲイのアイコン的存在であるスカーレットと結ばれるバトラーと、それぞれキアさを接合点にして重なり合う。それはシドニーだけでなくカールにも通底するキアさである。

ハリウッド映画がキャンディ／ウィリアムズの想像力の基底をなしていることは他の引用からも傍証できる。たとえば、カールをダンスに誘うキャンディの台詞“Shall we dance? (201)”は、Fred Astaire と Ginger Rodgers が主演した *Shall We Dance?* (1937) を彷彿とさせるし、同じ場面の一“Doin' what comes naturally. (201)”というフレーズは、Annie Get Your Gun (1950) で Annie が唄うナンバーである。“a great heaven for camp” (Core 100) と称されるハリウッド黄金期のミュージカルは、ゲイの感性を投影したキャンプ趣味にかなったものとして、彼らにとって特別な魅力を持っていたことは言うまでもない。

この様に、『悲話』の作品世界では、男性の身体を持っているにもかかわらず女性ヒロインになりきろうとするジェンダー越境的なキャンディの身振りに加え、権威を持つとされてきたオリジナルではなく、複数性や複製に象徴されるように、表層的感性がより際立っている模倣的性質を持つポップカルチャーへの傾倒が随所に見られることで、「本物」と「本物らしさ」との差異をつき崩そうとする欲望はより顕著になる。模倣に模倣を重ねるキャンディの表層に戯れる身振りは、男性／女性だけでなくオリジ

ナル／複製における「本物」をめぐる対立をも無化してゆく。

結び—仮面の向こうにも仮面が

これまで見てきたように、キャンディのトランスヴェスタイトな身体は、不自然かつ人工的であるはずの女性性が生得的であるとされているため、本来ならば普遍的権威をもつはずの「自然さ」や「本物」との区別を危うくしてしまう。故に彼女の身体は、強制異性愛という慣習を産み出す「自然化」のマトリクスを逆説的に暴くと同時に、本物と偽物との境界を惑わす攪乱的作用を持つ。先ほど触れたダンスの場面で、本物の女ではないキャンディと踊ることをためらうカールに対し彼女は“Doin’ what comes naturally! (201)”と言う。字義通りにとれば「ダンスのステップなんて踊っていれば自然に自ずと身についてくるものよ。」という意味になる。「あとからやってくる（＝獲得される）」という後天的な意味合いが強い“come”と、「生まれながらにして備わって」というように本質的性質を示す“naturally”という語は意味論上矛盾しているが、キャンディの感性では後天的に獲得されるものと生得的なものとの差異はないのである。ダンスがセックスの暗喩であることを思い出せば、この言葉は「（ヘテロだなんて言っても）、寝てみれば性的嗜好なんて様変わりしながら自ずと身についてしまうものよ。」とカールのヘテロセクシュアリティの不確定さを暴くという二重の意味としても機能するが、後天性と本質性の二項対立を形成する“come”と“naturally”という矛盾する二つの語の結びつきから、二項対立的所相を無化しようとするキャンディの欲望をかいま見ることができる。この言葉に対し「不自然だ」だと狼狽するカールからは、不自然さと自然さ—「本物らしさ」と「本物」—との間にたいした差異がないキャンディの感性に対する恐れを感じとることができる。

仮面と素顔をほとんど変わらぬものにしてしまうキャンディの身体は、ヴェールの向こうには隠された真実が存在するのだとする、性倒錯にまつわる多くの言説がその根底に隠し持っている真偽の対立をもぐらつかせる。同時に、深層にあるべき真実を炙り出す行為自体を無意味なものに仕立て上げ、真実などというものが仮面を剥いてもまたその下には仮面が現

れるといったような際限のない表層の連なりでしかないことをつきつける。キャンディの身体／行為においては仮面こそが素顔と呼ぶものになる。

最後に、そもそも『悲話』という作品のタイトル自体が一種のパロディであることについて触れておきたい。タイトルである“*And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens...*”はWilliam Shakespeareによる*Richard III* (以下『三世』) (1591) の台詞“*and tell sad stories of the deaths of Kings...*”をもじったとされている (Moschovakis and Roessel xxxiii)。“*kings*”に代えられた“*queens*”には「王妃」だけではなく「ドラアグ・クィーン」の意が重ねられていることはほぼ間違いない。この点だけを見ても十分にキャンプ的な仕草だが、前述してきたように、『悲話』のポップカルチャーとの関連を思い起こせば、ここでウィリアムズが意識していたのは、シェイクスピアの戯曲そのものではなく、1956年に公開された映画版『三世』の方なのではないかと推察される。映画『三世』は、極論を言えばシェイクスピア原作の古典的戯曲を20世紀の大衆娯楽芸術へと再構成した一種の模倣品である⁸。特にLaurence Kerr Olivier主演の同映画は、劇場公開と同日にあたる日曜の午後にNBCにて全米にテレビ放映されており、多くのアメリカ人大衆の目にふれたと考えられる⁹。テレビというマスメディアを通じて、この『三世』は恐らくそれ以前に製作されたとの関連作品よりも認知されるようになり、多くの大衆は『三世』という作品をシェイクスピア原作の戯曲というよりもオリヴィエ扮する『三世』として印象づけられただろう。こうしたことは非常にポップカルチャー的な受容であろう。

この様に数々のポピュラー作品を引き合いに出しつつも、そのどれにも深く入り込む素振りを見せずに表面のみをなぞる姿勢は、『悲話』が表層にとどまる美学に貫かれた作品であることを物語っている。この作品では、セクシュアリティという主題すらも表層的な身振りに組み込まれている。キャンディの表層の戯れという身振りを通して、一見セックス／ジェンダー／セクシュアリティといった性の認識論的境界の揺らぎが主題として提示されているように見せつつも、その実、そういったことは中心軸ではなく、性的な事柄を扱っているように見えるというそれこそ見せかけを思わせる身振りの方がむしろ根幹にある。そうした表層

的身振りが「本物」と「本物らしさ」との境界線を無効化するような攪乱的作用を産みだすのだということこそが、ウィリアムズによる唯一ドララグ・クィーンをヒロインとした『悲話』という作品の主題として明滅しているのだ。

註

※本稿は2011年7月2日に開催された日本アメリカ演劇学会第1回全国大会(浅草ビューホテル)での発表原稿の一部に、加筆修正を施したものである。

- 1 And Williams's protection of his homosexual subtext is achieved by hiding it within the hiding the actions of a heterosexual female character. (Clum *Still Actig Gay*, 123)
- 2 以後この作品からの引用は全て括弧内にページ数のみ記す。
- 3 キャンプは人工という要素の中に、誇張された形式や外れたものに対する偏執傾向を併せ持つとされる(ソントグ 437)。
- 4 ジェイムソンはウォーホールの描いた靴は、Gogh の描いたそれとは異なり、見る者に訴えかける内容を持っていないと論じている (Jameson 7)。
- 5 『悲話』の執筆年代が1957年から1970年代であることを考慮すれば、68年にメインストリームに現れたキャンディ・ダーリンをウィリアムズがどこかで意識していたと考えることは十分に可能だろう。また『悲話』の主人公は執筆段階で何度か名前や性別が変更されており、キャンディの前はVioletという女性であった(240)。
- 6 歌詞に関しては以下を参考にした。
<<http://www.stlyrics.com/songs/s/sarahvaughan9493/poorbutterfly316282.html>>
- 7 キューカーに関しては Prono (74-78)、ゲイアイコンとしてスカーレットが名高かったことに関しては Harris (20-22) 参照。
- 8 映画版『リチャード三世』に関しては以下の記事を参考にした。
Pierpont, Claudia Roth. "The Player Kings: How the rivalry of Orson Wells and Lawrence Olivier made Shakespeare modern." *The New Yorker* November 19, 2007. 19 Jan. 2017
<<http://www.newyorker.com/magazine/2007/11/19/the-player-kings>>
この中で、オリヴィエ扮するリチャード三世の特徴として "exaggerated makeup, elaborate costumes" (21) が挙げられている。このような部分からうかがえる『三世』のキャンプ的要素をウィリアムズが意識していたと考えることは、十分に可能だろう。
- 9 *ibid.*, p21 "Richard III" opened in movie theatres—in vividly colored wide screen Vista Vision—the same day it appeared on national TV. Tens of millions of people watched the NBC broadcast that Sunday afternoon, more than had seen "Richard III" during

all the previous centuries combined.” とある。

引用文献

- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Clum, John, M. *Something for the Boys: Musical Theatre and Gay Culture*. New York: St. Martins Press, 1999.
- . *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*. New York: St. Martin's Griffin, 2000.
- Core, Philip. *Camp: The Lie That Tells the Truth*. London: Plexus, 1984.
- Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, North Carolina: Duke UP, 1991.
- Glick, Elisa. *Materializing Queer Desire: Oscar Wilde to Andy Warhol*. New York: State University of New York UP, 2009.
- Harris, Daniel. *The Rise and Fall of Gay Culture*. New York: Hyperion, 1997.
- Moschovakis, Nicholas and David Roessel. “Those Rare Electrical Things Between People.” Introduction. *Mister Paradise and One-Act Plays by Tennessee Williams*. By Tennessee Williams. Ed. Nicholas Moschovakis and David E. Roessel. New York: A New Directions Book, 2005. xv-xxxiii.
- . Notes on the Text. *Mister Paradise and One-Act Plays by Tennessee Williams*. By Tennessee Williams. Ed. Nicholas Moschovakis and David E. Roessel. New York: A New Directions Book, 2005. 221-244.
- Paller, Michael. “A Room Which Isn't Empty : *A Streetcar Named Desire* and the Question of Homophobia.” *Tennessee Williams's Streetcar Named Desire (Bloom's Modern Critical Interpretations)* . Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publications, 2009. 145-161.
- Prono, Luca. *Encyclopedia of Gay and Lesbian Popular Culture*. Westport :Greenwood Press, 2008.
- Spoto, Donald. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*. New York: Da Capo, 1997.
- Williams, Tennessee. *And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens... Mister Paradise and One-Act Plays by Tennessee Williams*. Ed. Nicholas Moschovakis and David Roessel. New York: A New Directions Book, 2005. 187-220.
- . *Streetcar Named Desire. Tennessee Williams: Plays 1937-1955*. New York: The Library of America. 2000.
- ソクタグ、スーザン。高橋康也、出淵博、由良君美、海老根宏、河村錠一郎、喜志哲雄 訳『反解釈』東京：筑摩書房、2013年。

ニーチェ、フリードリッヒ・ヴィルヘルム。水上英廣訳「華やぐ智慧」『ニーチェ全集
10』東京：白水社、1980年。

ボードリヤール、ジャン。塚原史訳・解説『芸術の陰謀—消費社会と現代アート』東京：
NTT出版、2011年。

谷川 渥 『肉体の迷宮』東京：東京書籍、2009年

鳥越 輝昭「シャープレスの位置—『蝶々夫人』の倫理の中心について」『人文研究：
神奈川大学人文学会誌』第162号、2007年9月、61—85。