

# テネシー・ウィリアムズ作品にみる家父長制下の同性愛者像

松崎 茂理

日本大学大学院総合社会情報研究科

## Homosexual Representations under the Patriarchal Order Observed in Tennessee Williams

MATSUZAKI, Shigeri

Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies

---

Tennessee Williams (1911-1983) produced a broad spectrum of dramas in his 45-year career. His works are characterized by homosexual representations that are largely projections of himself. His representations of homosexuals varied with the times, while he consistently maintained a critical viewpoint against the patriarchal order that marginalizes and dehumanizes homosexuals. In this paper, I will examine how Williams's representation of homosexuals underwent changes and how it was influenced by Williams's criticism of the patriarchal order.

---

### 1. 序

アメリカの劇作家テネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams, 1911-1983)は1937年の『蠟燭を太陽に』(*Candles to the Sun*、以下『蠟燭』)から1982年の『崩壊の家』(*A House Not Meant to Stand*)に至るまで45年間の創作活動を続けた。自身が同性愛者であったウィリアムズはアメリカの家父長制において周辺化される自己の苦悩を作品に投影した。

後述の先行研究が示すように、彼の作品群を通観すると家父長制に生きる同性愛者の表象に変遷が見られる。本論文ではこの変遷をウィリアムズの創作開始期である1930年代から同性愛者解放が社会的進展を見せた1960年代にかけて改めて検証し、家父長制と同性愛者間の関係を近年のクイア理論やジェンダー研究等の成果を援用しつつ考察する。

ウィリアムズ作品に登場する同性愛者の多くは、家父長制において周辺化され制裁を受ける。この点に関して政治的要素をあまり表出しない劇作家と見なされるウィリアムズが家父長制の持つ不条理への批判を行っているとは筆者は考える。そして

J.バトラーの指摘する「起源の捏造」をウィリアムズもまた洞察していたと考える。また家父長制の不条理に対する批判的視点は、彼の同性愛者像造形にも影響を与えている。

### 2. 同性愛者像の変遷

#### 2.1. 先行研究概観

古木はテネシー・ウィリアムズのセクシュアリティの表象が40～50年代、60年代、そして70年代にかけて変遷を遂げている点を指摘している。

検証の対象は『やけたトタン屋根の上の猫』(*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955)、『そして女王たちの死に関する悲しい物語を聞かせて…』(*And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens...*; 1957年から1970年にかけて執筆されたと推定される)、そして『キラー・チキンと隠れホモ』(*The Killer Chicken and the Closet Queen*, 1977)の3作品である(以降順に、『猫』、『女王』、『キラー』と表記)。なお、前2作は戯曲であるが、最後の『キラー』は短編小説である。

1950年代の作品である『猫』は、この時代の多くの他作品と同様に、挿話中の人物を同性愛者としてカミングアウトさせる一方、主要登場人物は同性愛

者の可能性を疑われはするが、その真のセクシュアリティは伏せられる。しかし、1950年代後半に執筆が開始され1970年に完成し、実質的には1960年代の作品と見なすことができる『女王』では、主人公の男性が同性愛者として最初から描かれている。彼は同性愛者である自己を受容できており、同性愛者への肯定的言及もみられる。同じく70年代の『キラー』では、最初から同性愛者として描かれている男性の主人公に対し、「クローゼットから出よう」という行動を促す呼び掛けがある。こうした古木の指摘を受けて、本論文は、1930年代から同性愛者解放社会的に進展した1960年代にかけての約30年間にわたるウィリアムズの創作活動を概観し、同性愛者の造形の変遷を家父長制批判との関連から考察するものである。

## 2.2 同性愛者と家父長制

ウィリアムズ作品に登場する同性愛者はしばしば家父長制との緊張関係にある。では家父長制は、どのような特質を持ち、また同性愛者をどのように認識するのであろうか。

坂本は、『電車』でスタンリーが食事のマナーの悪さを咎められた際、皿を床に投げつけ「俺はこの家の王」と強弁する状況について、家父長制の根源には家父長による原始的かつ没理念的な「力」の行使が存在すると述べている。

彼は、食器をテーブルから叩き落とすという暴君としての振る舞いを行っているからこそ、「王様」なのである。(中略)家父長的な法の「体現者」であり、且つヒステリー的な振る舞いの行為者でもある Stanley は、「法の核心にある論理的難点」法を法たらしめている根拠、具体的に言えば、彼にのみその資格が与えられていることに対する理由、を問わないでいることによって、まさに、「家父長」として君臨できるのである。(68)

スタンリーは客観的妥当性のない「暴君」的「力」を行使して「家父長」の地位を再度保持する。これにより本来の争点であった自らの無作法は不問とな

った。

フーコーは、「権力」は「法」の形態で顕現すると述べている。

Law was not simply a weapon skillfully wielded by monarchs; it was the monarchic system's mode of manifestation and the form of its acceptability. In Western societies since the Middle Ages, the exercise of power has always been formulated in terms of law. (87)

フーコーの考察は『欲望』の家父長スタンリーに符合する。彼は「力」の信奉者であると同時に「法」への親和性をも持つからである。彼はブランチの私物を点検する際に、法的根拠として“Napoleonic code”を強調する。またブランチが17歳の少年を誘惑して学校から追放された処分については“practically a town ordinance”と、法律に擬した表現でその妥当性を肯定する。「暴君」として「力」を振るうことと、「法」的に思考することはスタンリーにおいては矛盾しないのである。

家父長制はその名が示す通り、祖父から父へ、父から息子へと男性系譜の承継によって存続する。

クラムはルービンの論考を引用しつつ、男の系譜維持を可能にするため、家父長制は「通貨」として女性をその内部に取り込む、また、ホモフォビアを喚起することで義務的異性愛、異性愛婚制度を確実なものとしようとする、と述べる。

...women are married to allow men to form tribal or national alliances. This system makes the woman the currency of masculine transactions. The system of heterosexual marriage also ensures the policing of compulsory heterosexuality by means of official homophobia, which never succeeds at the impossible task of eliminating homosexual desire or behavior.(129)

では、「法」が同性愛を異性愛に対する脅威と見なす言説は妥当だろうか。「法」には自己を正当化

するために「起源の捏造」を行う特質があるとバトラーはいう。

The self-justification of a repressive or subordinating law almost always grounds itself in a story about what it was like *before* the advent of the law, and how it came about that the law emerged in its present and necessary form. The fabrication of those origins tends to describe a state of affairs before the law that follows a necessary and unfamiliar narrative that culminates in, and thereby justifies, the constitution of the law.(48)

ではホモフォビアの言説において、「起源の捏造」はどこに存在するのか。実態は「法」が一次的なりビドー気質である同性愛(と両性愛)を抑圧し異性愛へと変換させているのであるが、家父長制においては異性愛の存立を同性愛が侵害しているとする点に「起源の捏造」がみられる。

If the incest taboo regulates the production of discrete gender identities, and if that production requires the prohibition and sanction of heterosexuality, then homosexuality emerges as a desire which must be produced in order to remain repressed. In other words, for heterosexuality to remain intact as a distinct social form, it *requires* an intelligible conception of homosexuality and also requires the prohibition of that conception in rendering it culturally unintelligible. Within psychoanalysis, bisexuality and homosexuality are taken to be primary libidinal dispositions, and heterosexuality is the laborious construction based upon their gradual recession.(104-105)

では、なぜ「法」はこのような「起源の捏造」を行う特質を持つのだろうか。バトラーは「法」の持つ「自己増殖性」にその原因を見る。

In consequence, the law produces the conceit of the repressed desire in order to rationalize its own

self-amplifying strategies, and rather than exercise a repressive function, the juridical law, here as elsewhere, ought to be reconceived as a discursive practice which is reproductive or generative-discursive in that it produces the linguistic fiction of repressed desire in order to maintain its own position as a technological instrument.(88)

「法」はこの文脈では言説を産出する「道具」であり、「道具」がその存在理由として抑圧の対象を作り出す性質があるとされている。ここで問題となるのは、抑圧される対象には本来、抑圧に相応する客観的に妥当な理由がないということである。

以上の先行研究から、家父長制は、次のような特徴をもつことがわかった。

- ①家父長による恣意的な「力」の発動をその原点に持つ。
- ②家父長の「力」は「法」として具現される。この「法」は自己増殖する特質を持つ。
- ③男性系譜を維持するため女性を「交易手段」として内部に取り込み、異性愛を規範とする。

また家父長制において同性愛は、異性愛に対する脅威と見なされ、「法」の抑圧を受ける。しかしここには「法」による「起源の捏造」がある。

とはいえ、アメリカの家父長制も劇的変貌を遂げている。1960年代以降現代にいたるまで、アメリカ社会での同性愛者に対する理解と受容は著しく高まっており法的整備も大きく進展した。同性愛者の存在は「市民権」を得たということも可能だろう。これに並行してウィリアムズの視点と彼の描く同性愛者像にも変化が見られる。

### 2.3 1930年代—「風変わり」な労働運動家—

本節では『蠟燭』に描かれる同性愛者像を考察し、そこにウィリアムズの家父長制に対する批判的視点が存在することを明らかにする。

1935年に執筆され1937年に上演された『蠟燭』は劇団による上演を前提にウィリアムズが書いた最初の戯曲である。それ以前のウィリアムズの作品は主に「短編小説」「一幕劇」「エッセイ」であり、投

稿された習作的小品が多い。

『蠟燭』に登場するストライキ扇動家レッドに我々は、1940年代および1950年代のウィリアムズ作品に通じる同性愛者像の原形を見ることができる。

前述のとおり、ウィリアムズ作品では同性愛者または暗示的に同性愛者として描かれている人物は多くの場合家父長制の「法」から制裁を受け、時に物理的に排除される。『蠟燭』でも、会社側の先行を許し、あえて死の危険を回避しなかったレッドにはクラムが1950年代のウィリアムズ作品に関して指摘する一種の殉教性(martyrdom)が読み取れる。しかしバトラーの指摘するとおり「法」が行う制裁や排除には妥当性がない。この不条理をウィリアムズは一貫して懐疑し批判する。

レッドはカミングアウトした「同性愛者」としては描かれていないが、1962年まで全米でソドミー法(Sodomy law)により同性愛は重罪とされていた時代背景を我々は想起すべきであろう。そして上演を前提とした『蠟燭』において、ウィリアムズは1930年代の時代的制約を免れなかった。しかし同時にこの『蠟燭』にすでに、ウィリアムズの常套方略となる同性愛者表象が観察される。すなわち、登場人物の非規範的セクシュアリティを暗示する人物造形を行うことである。ではレッドはどのようなセクシュアリティを表象しているのだろうか。

炭鉱会社ゴムストック社の搾取にレッドは炭鉱夫の組織化とストライキを目論む。レッドには、同性愛的なセクシュアリティが示唆されている。ルークとブラムの娘スターの対話はレッドの人物像の一端を垣間見せている。スターはレッドに好意を持つが、彼は冷淡かつ超然としている。(21)

Star: ... Don't he go for women?

Luke: I guess he's got other things on his mind.(42)

文脈ではレッドの関心は労働者の組織化にあると読めるが、レッドがスターに示す無関心は彼の

「風変わり」なセクシュアリティを連想させる。またこの前段でスターは「(レッドは)正義とか平等とか

自由とか、変な考えごとばかりしている」「最前列で彼の話の聞いているのに私を見もしない。私の頭上を見ている」と自分を意識していないように見えるレッドへの不満を語る。また、第8場でスターがレッドへ愛情を告白すると、レッドは“I'm not a woman's man.”(88)と答え、異性愛へ距離を置く人物であることを示唆する。

舌津の指摘の他にもレッドの非規範的セクシュアリティを連想させる要素がある。それはレッドの外見である。スターはレッドに関するルークとの談話の中で、“I can also appreciate good looks.”(42)と述べ、レッドは魅力的な容貌を持つことが示される。ウィリアムズが労働争議という闘争の主導者を美男子に造形した点に、レッドの非規範的セクシュアリティが暗示されているとの読みも成立する。レッドを例えば、米国鉱山労働者組合(United Mine Workers of America)の議長を1920年から1960年まで務めた炭鉱夫出身のジョン・L・ルイス(John L. Lewis)を連想させるべく造形することも可能だったはずである。

クラムはウィリアムズの1958年の作品『去年の夏、突然に』(Suddenly Last Summer)に登場する医師の描写について、潜在的な同性愛の可能性を指摘する。クラムの指摘は、レッドに重ね合わせて読むこともできる。

One question intrigues me: why must the “young, blond” Dr. Sugar be “very, very good looking”? Why couldn't Dr. Sugar look like...Sigmund Freud? ... Being too good looking thus being looked at, was a sign of being not totally masculine, thus homosexual. (134-135)

レッドは炭鉱夫の統合に努力するが、それは同時に、男性のhomosocialな集団形成でもある。レッドに同性愛的傾向があるとすれば、男性同士が公然と連帯できる労働争議は、彼にとって束の間の解放をも意味したのである。

この後、ゴムストック社の反ストライキ攻勢が開始される。ルークは労働者たちの糾合をレッドに進言するが、レッドは会社側に先に手出しさせるべきだと主張する。

LUKE: You better round the men up.

RED: No. Let the Rover boys make the first move.

(89)

そしてレッドはスターの部屋に突入してきた実動部隊“Rover Boys”と対決し殺害される。しかし、I've been expecting you boys.(102) と語るレッドはこの危機を以前から想定していたと思われる。

1930年代の作品である『蠟燭』の主題は炭鉱労働者を搾取する資本主義社会の告発にある。ストライキ主導者の名が左翼活動を連想させるレッド(Red)であることは示唆的である。従って資本家陣営と炭鉱夫陣営の対立が作品の基軸であり 1950年代の作品のように家父長制と同性愛者の緊張関係を前景化させてはいない。あえて言えば、『蠟燭』ではピルチャー家が家父長制の戯画としてシニカルに描かれていると筆者は考える。家父長の地位にあるブラムは妻のヘスターや娘のスターに軽侮されている。それは彼が「力」なき家父長だからである。ブラムには経済力がなく家族に極貧生活を余儀なくさせている。時に『電車』のスタンリーの横暴さを見せるがその根底にあるのは、自分がこの地で唯一の勤務先であるゴムストック社の忠実な労働者(ブラムはレッドが組織するストライキに参加しない)であるという権威主義である。あるいは利潤を生む産業業態であった石炭産業への盲目的な追随である。ブラム自身には「力」がなく、従って彼は「法」的主体とはなり得ないのである。ジョンとジョエルの二人の息子を坑内事故で失ったブラムは次代の家父長承継にも失敗、ピルチャー家の男性系譜はブラムを最後に一応の終止符が打たれる。

本節での考察は以下の3点に総括することができる。

- ① 初期の作品である『蠟燭』においてすでに、家父長制において制裁を受ける同性愛者像の原形が見られる。
- ② また、カミングアウトした同性愛者を描くことが時代思潮的に不可能であったため、登場人物のセクシュアリティの非規範性を述べ、同性愛者であることを暗示するウィリアムズ

の表象方略がすでに存在する。

- ③ ピルチャー家を戯画化することにより、家父長制社会を風刺している。

## 2.4 1940年代—詩人の「二重生活」—

本節では 1944 年の作品『ガラスの動物園』(*The Glass Menagerie*, 以下『動物園』)に描かれる同性愛者像表象を考察し、1940年代におけるウィリアムズの家父長制に対する批判的視点が存在することを明らかにする。

結論的には、ウィリアムズは 1940年代においても、カミングアウトした同性愛者を直接描くことは出来なかった。1930年代と同様に、登場人物が同性愛者であることを暗示する表象の域を出ない。ウィリアムズはここでも、家父長制が喚起するホモフォビアを意識した作劇を余儀なくされた。しかし他方で、『動物園』においても家父長制に対するウィリアムズの批判精神を読み取ることは可能である。

『動物園』は語り手トムの「追憶劇」として展開する。トムは姉ローラに強い愛着を抱くが、これは実生活でのウィリアムズと実姉ローズの関係が転写されている。この意味でトムは作者ウィリアムズが自己を投影した人物である。このようにトムをウィリアムズ自身の投射と見なせば、トムを暗示的に描かれた同性愛者と読むことも可能である。舌津はマーク・リリー(Mark Lily)の論考に言及して、トムが抱く「船員生活への願望」が「男性のみの共同体への願望」であるなら、トムには同性愛者的な要素を読み取ることができるとしている。(14)

舌津の指摘以外にも、トムの特異なセクシュアリティを暗示する個所がみられる。トムは母アマンダとローラを扶養するため靴会社の倉庫で働くが、元来が詩人のトムはこの勤務を嫌い、夜間頻繁に外出する。この点をアマンダに咎められたトムは自分の二重生活について語る。

AMANDA: Where are you going?

TOM: I'm going to the movies!

AMANDA: I don't believe that lie!

TOM:...I'm going to opium dens! Yes, opium dens, dens of vice and criminals' hang-outs, mother....They

call me killer, killer Wingfield, I'm leading a double-life, a simple, honest warehouse worker by day, by night a dynamic *czar* of the *underworld*, *Mother*. (414)

トムは外出先を「映画(館)」と答える。若い男性を求めて映画館通いをする老人を描いたウィリアムズの短編小説『ハード・キャンディ』(*Hard Candy*, 1954)でも「映画(館)」は、同性愛者が集う場として描かれている。アマンダが“...movies don't let out at two A.M.”(414)とトムの返答の不自然さを指摘し「嘘をついている」と否定すると、トムは「阿片窟に行っている」「殺し屋」「(夜は)暗黒街の帝王だ」と語る。トムの発言は口答えの域を出ないと思われるが、こうした社会規範から逸脱した行為が当時アメリカで違法行為とされていた同性愛の陰画的表現であると読むことも可能であろう。

トムの語る「二重生活」は、トムが同性愛者であるならば、カミングアウトせずクローゼットに身を隠す同性愛者の表象と読むことも可能だろう。トムの生活には反社会的メタファーで語られる公にできない領域があることを示唆するからである。「二重生活」のうち昼の勤務は彼の本能を抑圧する場である。トムはアマンダとの口論で倉庫の仕事への不満を語る。

**TOM: Man is by instinct a lover, a hunter, a fighter, and none of those instincts are given much play at the warehouse! (421)**

これに対して夜の生活は、彼の抑圧されていた本能を解放し満足させるものである。後述する『女王』には登場人物である同性愛者が“go out for their nightly cruise” (194)を行うことが述べられているが、トムの夜間外出の真の理由についても同様な推測ができるだろう。

勤務中に詩作したトムは解雇され非常階段を下りて放浪の旅へ出る。そしてトムはローラを置き去りにした贖罪の念に苛まれ続ける。トムを暗的に描かれた同性愛者と見なすなら、ウィリアムズ作品に見られる家父長制から制裁される同性愛者像をトム

にも読み取ることができる。

では、1930年代の『蠟燭』に見られた家父長制批判は『動物園』には見られるであろうか。筆者は家父長の不在にウィリアムズの「法」への批判が読み取れると考える。

ウイングフィールド家には『電車』のスタンリーや後述する『猫』のビッグ・ダディのような家父長が登場しない。16年間音信不通であるトムの父親への言及は多くはない。しかし父親はトムとの類似点を持つことが文中で語られ、“I'm like my father! The bastard son of a bastard!” (441)とトム自身がその事実を認めている。

ではどのような点でトムは父親に似ているのだろうか。アマンダは最近になって息子と父親の行状が合致しつつあることを嘆く。

**AMANDA: And you — when I see you taking after his ways! Staying out late—and well, you had been drinking the night you were in—that terrifying condition! (420)**

父親もトムと同様夜間外出の習癖があった。ウイングフィールド家の男性系譜は2代続けて非規範的なセクシュアリティ—バトラーのいう「法」の抑圧を受ける以前の、一次的なリビドー気質である両性愛および同性愛—の持ち主によって占められた可能性がある。しかし家父長たり得ないトムは、恐らくは父親と同様に、「非常階段」から退出せざるを得なかった。そして父親とトムが去ったウイングフィールド一家の男性系譜は中断するのである。

同性愛者(さらには両性愛者)を抑圧することにより男性系譜を維持しようとする家父長制が、結果、断絶に至ることの矛盾をウィリアムズが示していると考えられる。

以上の考察を踏まえて本節の総括に移る。

① ウィリアムズは1940年代においても30年代と同様、カミングアウトした同性愛者を描くことは出来なかった。登場人物の異性愛的でないセクシュアリティを示唆する表象にとどまった。ホモフォビア的言説の影響はこの時代も強力に機能していた。

- ② しかし、『動物園』ではトムの二重生活に言及、クローゼットに潜む同性愛者を想起させる表象をみせた。
- ③ 1940年代作品においても、家父長制に生きる同性愛者はやはり、制裁を免れなかった。トムもまた、「法」により除外されたのである。
- ④ 家父長制へ対するウィリアムズの批判的視座は引き続き看取できる。

1947年の『電車』では故人であるブランチの夫の挿話として同性愛の問題に言及がある。彼は同性愛者であることを難詰され拳銃で自殺する。同性愛者が「法」により除外される図式がここでも見られる。

ブランチは *Tennessee Williams Encyclopedia*(2004) では“the artist/poet, the guardian of literature” (246)とされる芸術家でもあり、この点でブランチは『動物園』の詩人トムと同列にウィリアムズ自身の投影と見なすことが出来る。この点をさらに敷衍すれば、ブランチは女性に造形された同性愛者との図式的読みも成立する。こうした複合的側面を持つブランチは家父長であるスタンリーと対立し最終的に「法」の制裁を受ける。『電車』において挿話としてまたブランチの造形を通して家父長制と同性愛者の関係を描いた点は注目すべき変化であろう。

## 2.5 1950年代—「メンダシティ」と「真実」、そして「寛容」—

本節では『猫』(1955年)における同性愛者像表象を考察し、ウィリアムズの家父長制に対する批判的視点が存在することを明らかにする。

結論的にいえば、1947年の『電車』で故人の挿話を通して、またウィリアムズ自身の投射であるブランチの表象を通して取り上げられた同性愛者の問題が、『猫』に至って拡大深化した形で物語の核心へと躍り出たといえるだろう。『猫』は「同性愛をどう考えるか」をウィリアムズが正面から問いかけた戯曲である。とはいえ、1955年の『猫』に至ってもウィリアムズはクローゼットから出た同性愛者をダイレクトに描くことは出来なかった。同性愛者への根深い歴史的忌避に加え、時代的な逆風—マッカーシズム—にも遭遇したからである。

しかし、同性愛者の存在と同性愛を肯定したこと、

対比的に規範的セクシュアリティである異性愛に疑念を投げかけたこと、の2点で『猫』は画期的である。「非規範的／規範的」セクシュアリティを対比させたウィリアムズはかつてなく尖鋭な家父長制批判を展開している。

『猫』はアメリカ南部ミシシッピ河口地帯で最大の農園が舞台である。主要登場人物は農園を経営するビッグ・ダディとその妻ビッグ・ママ、長男で弁護士であるグーパーとメイ夫妻、そして荒廃した生活を送る次男のブリックとマギー夫妻である。農園の創業者は同性愛者のジャック・ストローとピーター・オチェロー(ともに故人)で、後継者ビッグ・ダディが事業を拡大させた。その彼は末期がんに侵され余命いくばくもなく、息子たち夫婦の間で相続問題が起こっている。次男ブリックは同性愛者的傾向があり、友人スキッパーの死後、自責的にアルコール浸りの生活を送っている。ブリックがスキッパーの「告白」を黙殺し、彼がその衝撃から衰弱死したからである。

『猫』の特徴のひとつは同性愛の肯定である。ブリックはスキッパーとの関係を“*One great thing which is true.*” (910)と表現する。また、創設者かつ共同経営者だったストローとオチェローには“*a tenderness which was uncommon*” (880)があったとする。1947年の『電車』では同性愛は依然として禁忌であり「法」の制裁を受けるものであった。8年前の『電車』と比較して、なぜこのような同性愛者の地位的向上が、『猫』で起こったのであろうか。

最大の理由は、1950年代には同性愛の社会的認知度が向上しつつあったことにある。デミリオ(1983)は1950年代以降、同性愛者の文化が社会に定着しつつあったとする。

Throughout the 1950s and 1960s, the gay subculture grew and stabilized so that people coming out more easily find other gay women and men than in the past. (472)

ウィリアムズ自身もこの社会環境的变化と無縁ではなかった。彼自身が同性愛者であることはほぼ公然化していた。私生活の面ではウィリアムズはフラ

ンク・マーロ(Frank Merlo)と1948年に出会い1961年に離別するまで同居生活を送っている。*Tennessee Williams Encyclopedia* (2004)によれば、“For Williams, Merlo was friend, lover, amanuensis, and protector.” (143)であった。公私にわたるマーロとの生活は周囲に「同性愛者」ウィリアムズを強く印象付けていたと考えられる。『回想録』(*Memoirs*, 1975)でのカミングアウトはむしろ事実追認的である。

次いで『猫』にみられる異性愛への疑問視について結論的に言えば、ウィリアムズは異性愛のもつ双務的脆弱さを指摘している。

『猫』の設定の背景には家父長制がある。では、家父長制下の夫婦関係は一般にどのような特質をもつのか。水田(1996)は、家父長制では女性は抑圧され、男性に従属(依存)を余儀なくされる存在であったと述べる。

父権社会の家父長制の家族は、女を父系という血筋による共同体へ取り込むことを通して女の他者性を剥奪し、希薄化し、抑圧する。(中略)生殖を通して家族の中に組み込まれた女は、社会的に保証された妻の座という役割と引き替えに、自我と主体性は夫のそれに従属させられ、セクシュアリティは生殖と子育ての中に埋没させられていった。(29-31)

水田は家父長制の「法」が女を不可視化させることをいう。しかし各論的には男が女の自我と主体性を男のそれへ従属させられない状態も起こる。小池は『猫』に描かれる異性愛カップルの問題は、扶養依存の不安定化にあると述べる。

どの夫婦も、互いが互いに愛情を持って接してはいないし、相手への優しさや信頼関係もうかがえない。さらには、次世代への相続の可能性も危うくなっている。扶養依存が揺らぐとき、「夫婦」という関係が成立しなくなってしまうのである。(203)

水田と小池を踏まえれば、男が女を依存させ扶養することが出来なくなった時、女は再び他者性を取

り戻し可視化されるのであり、このときの女は男にとり新たな脅威である。

古木は扶養者たり得なくなっているビッグ・ダディが「家庭における支配権を奪おうとする妻を敵と見なしている」(48)と述べる。異性愛夫婦間の扶養依存関係は経済的基盤の充実が前提である。対比的に、同性愛者の関係は扶養依存の有無に必ずしも左右されないと小池はいう。

一般的には普通とはいえない同性間のパートナーの間では、金銭を含んだ交換がなくとも、稀有な優しさが安定した信頼関係を支えるのである。そこには子供もなく、遺産をめぐる争いなど、異性を相手にパートナーとなった夫婦の間に生じる苦悩はない。ジャックとピーターは、戯曲の前面にこそ出てこないものの、同性間のカップルこそ理想の関係である、と一貫して訴えていたのである。(204、下線部筆者)

小池の指摘は古木の「五〇年代アメリカにおける異性愛の極度の神聖化に疑問を投げかけている」(53)により補強されると言えるだろう。

ウィリアムズの家父長制への批判は『猫』において深化している。規範的な異性愛と逸脱的な同性愛との対比がすでに方略的である。家父長制の「法」が認可した異性愛カップル間に愛情が存在せず、「法」が排除した同性愛者間に純粋な精神交流が存在することを指摘したウィリアムズは同時に、根源的「メンダシティ」すなわち「法」による「起源の捏造」を指摘していると本節では論じる。

『猫』の家父長制は不規則である。家父長のビッグ・ダディは同性愛者への「寛容」(tolerance)を示しつつも女性に対する欲望を持ち合わせる点からヘテロセクシュアルとみるべきであろう。ブリックは同性愛的傾向を持ちながらマギーと結婚しているためバイセクシュアルと思われる。ビッグ・ダディが次代の家父長にバイセクシュアルのブリックを想定していること、同時にグーパーを後継者から除外していることは示唆的である。バトラーが指摘する「法」の抑圧以前のリビドー気質である「両性愛」者が家父長となる点、また異性愛の完璧な実践者でありま

た『電車』のスタンリー同様「法」の司祭でもある弁護士グーパーに男性系譜を継承させない点の2点にウィリアムズの家父長制批判を読み取ることが出来る。『猫』でウィリアムズが意図したことは「法」の抑止であった。ビッグ・ダディの強調する「寛容」は、「法」の恣意性と自己増殖性を抑制する機能を持つのである。とはいえ「法」が従来通り非規範的セクシュアリティに過酷であることはスキッパーの死とそれに続くブリックの虚脱が物語る。

以上の考察を踏まえて、本節の内容総括を行う。

- ①『猫』においてもウィリアムズは社会的制約に配慮せざるを得ずカミングアウトした同性愛者を描くことは出来なかった。故人となった同性愛者や、セクシュアリティの不明確な登場人物を通しての同性愛者表象となった。
- ②規範的セクシュアリティである異性愛を批判的に取り上げ、同性愛を賞揚し、劇の主題として前景化させた点に進展が見られる。
- ③家父長制批判は深化し、「法」を抑制するかのようになりビッグ・ダディに「寛容」の必要を語らせている。また最も根源的な「メンダシティ」とはバターという「起源の捏造」を指すと読むことも可能である。しかし「法」は変わらず戯曲中の同性愛者や両性愛者を疎外した。

## 2.6 1960年代—クローゼットの扉が開く—

1960年代のウィリアムズ作品に見る同性愛者像表象を考察し、家父長制に対する批判的視点が存在することを明らかにする。本節では1957年から1970年にかけて執筆された戯曲『女王』を取り上げる。完成まで13年の年月を費やしているが、時代区分としては1960年代の作品に位置づけたい。以下、『女王』に基づく考察を行う前に1960年代の時代と社会を概観する。

1960年代はアメリカ社会が公民権運動等のマイノリティの権利拡大で激動した時代であった。1969年にはストーンウォール事件が起こる等、同性愛者解放の機運も高まっていた。デミリオは、同性愛者を取り巻く環境変化が1950年代から60年代にかけて進行しており、全米各地で同性愛者の文化が定着、同性愛者のコミュニティが発生していたことを指摘

する。

Gay life in the 1950s and 1960s became a nationwide phenomenon...A massive, grass-roots liberation movement could form almost overnight precisely because communities of lesbians and gay men existed. (472)

アメリカ社会に根強い homophobia とは別個に、同性愛者の存在や彼らの文化が大衆化していた。同性愛者のカテゴリー自体が個人レベルに先駆けてカミングアウトを果たしたといえる。『女王』もそうした思潮の影響を受けた作品である。

概括すれば『女王』は、カミングアウトした同性愛者を描いていること、『猫』以上に同性愛と異性愛を対比的に描き、前者の優位性を明確にしていること、服装倒錯者を通しての家父長制批判が見られること、の3点において特徴的である。以下で個別に考察を行う。

『女王』の同性愛者像に関しては1950年代の『猫』よりさらに踏み込んだ表象が見られる。主人公キャンディはカミングアウトした同性愛者であり、社会的に孤立した存在ではなく同性愛者のコミュニティに所属している。彼は成功したインテリア・デザイナーであり不動産の賃貸事業も手掛け収入は潤沢である。服装倒錯者(transvestite)でもある彼は男たちと過ごすときは「女性」を演じる。前出のウィリアムズの戯曲では同性愛者表象は暗示的であった。

ウィリアムズの前出諸作品に見られた同性愛者への制裁は『女王』にも読み取ることが出来る。しかし『女王』において「法」が同性愛者に下す制裁は深刻でない。キャンディは愛人の男性カールに暴行された上、金銭を強奪される。以後もカールに搾取される懸念はあるが、キャンディの前途は悲観的ではない。彼は依然として有能な職業人であり事業家精神も旺盛である。なによりもキャンディは孤立した存在ではない。彼を援助する(と思われる)同性愛者のコミュニティがあるためである。この同性愛者のコミュニティは前出のデミリオが指摘する、ストーンウォール事件に象徴される強力な同性愛者集団の存在を連想させる。1960年代の同性愛者は「法」

が容易に制裁できる存在ではなくなっていたといえる。

ついで、『女王』では『猫』以上に明示的に同性愛者の理想化が行われている。キャンディはかつての愛人コーンゴールド氏との関係を、“We had a beautiful relationship for seventeen years.” (191)と賛美し、『猫』のブリックとスキッパーとの関係を連想させる同性愛者の理想化された関係を語っている。

次いでキャンディは同性愛者が理想的・良心的な借り手であることに言及する。

CANDY: ... Queens make wonderful tenants, take excellent care of the place, sometimes improve it for you. They are great home-lovers and have creative ideas. They set the styles and create the taste for the country. (192)

加えて彼らが創造性に富むことも述べられる。

CANDY: Just imagine this country without queens in it. It would be absolutely barbaric. (192)

キャンディの同性愛者賞賛は「よい物件の借り手である」というミクロのレベルから「一国のスタイルや嗜好を形成する」というマクロのレベルにまで及ぶのである。

次いでキャンディは通常の異性愛カップル批評にも及ぶ。ここで彼は同性愛者と異性愛者を明確に対比させ後者が劣ることを明らかにしている。

CANDY: ... Look at the homes of normal married couples. No originality: modern mixed with period, everything bunched around a big TV set in the parlor. Mediocrity is the passion among them. Conformity. Convention. (192)

『猫』にも同性愛と異性愛の対比は見られたが、『女王』においてはカミングアウトした同性愛者かはるかに明快に同性愛の優越を断言している。1950年代のマッカーシズム期には同性愛者が病変者扱いされていた状況を考えると、同性愛者たちの健全か

つポジティブな姿を描く『女王』は同性愛者をめぐる大きな時代思潮の変化を反映するものである。

『女王』においても家父長制批判は見られる。ウィリアムズがキャンディに服装倒錯者の一面を付与した点は方略的である。渡辺(1981)は〈美〉の追求を服装倒錯者に広くみられる現象として紹介している。

実際、美しくなりたい、〈美〉そのものでありたいという願望は、いかなる女装者にも判然とみられるところであり、女装趣味者とはある意味で美にとりつかれた人々であり、美をあらゆる人間的価値の中で最高のものと見なす、唯美主義者中の唯美主義者といっても過言ではないのである。(135)

しかし男性が〈美〉の追求をすることは通常、現実的に困難である。その追求を阻むものは家父長制の「法」であることを渡辺は述べる。

近代市民社会にあつては、女性の美が前代にもまして尊重され称揚される一方、男性の美は無用とされ、それどころか男性は美しくあつてはならないとする不可視の権力が、われわれの内面を規制し支配し美意識を根底から条件づけているのが見られるのである。(136、下線部筆者)

「不可視の権力」は家父長制の「法」と同義である。ここで〈美〉を追求する服装倒錯者は家父長制の「法」に追従しない存在となる。「法」と「同性愛者」の緊張は前出の時代環境の変遷を受け緩和されつつあったが、「法」自体は「起源の捏造」を是正しないまま自己増殖的な言説を生産し続けている。『女王』で「法」と「服装倒錯者」の新たな関係を示すことでウィリアムズは改めて「法」の本質的問題に警鐘を鳴らし続けたと見ることもできよう。

以上の考察を踏まえ、以下に本節の総括を行う。

- ①1960年代の『女王』ではカミングアウトした同性愛者の表象が可能になった。激変した時代環境の影響が大きいと考えられる。
- ②『猫』と同様同性愛者と異性愛者を対比し、明

確に前者を肯定しその優位を認めている。

- ③「法」と服装倒錯者の新たな関係を提示することで家父長制批判が行われている。

### 3. 結論

これまで 1930 年代から 1960 年代までのウィリアムズ作品中に描かれる同性愛者像の表象について各年代ごとに考察を進めてきた。まず 1930 年代は同性愛の存在を公然化すること自体が禁忌であった。『蠟燭』の登場人物は同性愛者とも読める特徴を示唆するにとどまった。40 年代にはウィリアムズは同性愛者を間接的かつ暗示的に表象し始めた。『動物園』では登場人物の「二重生活」を描き、『電車』では挿話ながら同性愛者を取り上げた。1950 年代の『猫』でもウィリアムズはカミングアウトした同性愛者像を描くことはできなかったが、異性愛と同性愛を比較して後者を理想化した。「法」が定めた規範的セクシュアリティを相対化した点で進展が見られる。1960 年代のウィリアムズはカミングアウトした同性愛者を描き、『猫』以上に異性愛と同性愛を対比し同性愛を優位に位置づけた。体制転覆的ともいえるこの表象は同性愛が市民権を得つつある時代の脈動を受けたものである。

1930 年代から 60 年代までの 30 年間にわたってウィリアムズは一貫して家父長制への批判精神を持ち続けていた。同性愛が忌避された 1930 年代と 40 年代、次いでホモフォビア的言説が頂点に達したマッカーシズムの時期を含む 50 年代、さらに同性愛者が発言力を持ち始めた 60 年代を迎えてもウィリアムズは「法」の本質的な恣意性に対する警鐘を鳴らすことを怠らなかった。彼の家父長制批判は「法」と「同性愛者」の対立構図にのみ限定されることはなかった。それは 60 年代の『女王』において「法」に従わない服装倒錯者という新機軸を提示した一例によっても明らかである。

### 参考資料

- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- D’Emilio, John. “Capitalism and gay Identity.” *Lesbian and Gay Studies Reader*. Ed. Henry Abelove, Michèle Aina Barale, David M. Halperin. London: Routledge, 1993. 467-476.
- Foucault, Michel. *The Will to Knowledge: The History of Sexuality Volume I*. London: Penguin Books, 1976.
- Kolin, Philip C, Ed. *The Tennessee Williams Encyclopedia*. London: Greenwood Press, 2004.
- Shackelford, Dean. “The Truth Must Be Told: Gay Subjectivity, Homophobia, and Social History in *Cat on a Hot Tin Roof*”. *Tennessee Williams Annual Review*. Ed. Robert Bray. Tennessee: MTSU, 1998. 103-118.
- Williams, Tennessee. *And Tell Sad Stories of the Death of Queens...Mister Paradise and Other One Act Plays*. Ed. Nicholas Moschovakis and David Roessel. London: Penguin Books, 2005. 187-220.
- \_\_\_\_\_. *Candles to the Sun*. Ed. Dan Issac. New York: New Directions Books, 2004.
- \_\_\_\_\_. *The Glass Menagerie. Tennessee Williams: Plays 1937-1955*. Ed. Mel Gussow and Kenneth Holditch. New York: The Liberty of America, 2000. 393-465.
- \_\_\_\_\_. *Cat on a Hot Tin Roof. Tennessee Williams: Plays 1937-1955*. Ed. Mel Gussow and Kenneth Holditch. New York: The Liberty of America, 2000. 873-1005.
- 坂本美枝 「Tennessee Williams における対立の揺らぎ: *A Streetcar Named Desire* 論」『Strata』12 号 1997 年 61-70
- 舌津智之 「抒情と社会意識—ウィリアムズの 1930 年代」『アメリカ演劇』24 号 2013 年 3-22
- 古木圭子 「メッセンジャーとしての同性愛者の役割

—テネシー・ウィリアムズ作品における性、  
暴力、死— 『アメリカ演劇』 24号 2013年  
43-62

\_\_\_\_\_ 「テネシー・ウィリアムズ年表」

『アメリカ演劇』 24号 2013年 118-132

水田宗子 「性的他者とは誰か」 『岩波講座現代社会  
学 10 セクシュアリティの社会学』 井上俊・  
上野千鶴子・大澤真幸・見田宗介・吉見俊哉  
編 岩波書店 1996年 25-60

渡辺恒夫 「いわゆる〈服装倒錯者〉のサブカルチャー  
へのフィールドワークの試みと、女装タブ  
ーの深層についての諸考察—文明、および  
倒錯の概念（2）—」 『高知大学学術研究報  
告 人文科学編 29』 1981年 121-147

(Received: January 22, 2015)

(Issued in internet Edition: February 6, 2015)