

『動物園物語』における交流のクィアネス： メロドラマから残酷へ

中 西 亮 介

序 論

エドワード・オールビー (Edward Albee) は処女戯曲『動物園物語』 (*The Zoo Story*) (1958) で、それ以前のアメリカ演劇では表象し得なかったクィアな交流を扱っている。『動物園物語』においてメロドラマの型を継承しながら、アントナン・アルトー (Antonin Artaud) の提唱した残酷の演劇の様式を接続し、オールビーはメロドラマの限界を超えたクィアな交流の表象に成功した。

『動物園物語』が描く二人の男性、ピーターとジェリーの交流には、先行研究において様々な意味付けが為されてきた。マシュー・ルダネ (Matthew Roudane) は、ピーターがジェリーの実存主義的人生観を受け継ぐという、精神的な父子関係を読み取る (17)。ルダネの論は何らかの継承を読み取る点で、ジェリーとピーターの間に “brotherhood” を見出すフィリップ・コリン (Philip Kolin)、あるいは『動物園物語』全体を一種のイニシエーションの儀式と捉え、ジェリーがシャーマン役となってピーターの新たなアイデンティティの確立へ導くとするマリー・アンダーソン (Marie C. Anderson) の論と通ずる (Kolin 24) (Anderson 100)。ジェリーをイエス、ピーターをベテロに見立てるローズ・ジンバルド (Rose A. Zimbardo) の論も含め、いずれの先行研究も、ジェリーとピーターは交流を通して持続的な関係性を持つに至り、関係性はジェリーが優越するものであると結論する (49)。しかしジェリーとピーターの交流はいかなる持続的な関係性も確立させるものではない。そして交流はピーターとジェリーの両者により対等に展開されている。クィアな関係性の礎になるからではなく、当時のアメリカ社会で交流と関係性のあいだに前提視されたつながりを断つがゆえに、二人の交流はクィアなのだ。

本論文はまず、ジェリーとピーターの交流が、ジェリーの執拗なまなざしと解釈、対するピーターの身体の高スクリュー的な身振による呼応を主軸として展開することを確認する。非分節言語を多く含むやり取りを読み解くことで、二人の交流のモデルが、精神分析において分析家―被分析者間に起こる転移に比すべきものであることを論ずる。『動物園物語』では疑似転異空間が立ち上げられ、解釈者／被解釈者の立場の頻繁な交換、それにとまなう協働や闘争が二人の対等性を保つのだ⁽¹⁾。

次いで本考察では、二人の交流の疑似転移的な枠組みを脱臼させる象徴的な、物理的な暴力の存在に注目する。この暴力の本質“cruelty”とアントナン・アルトー（Antonin Artaud）の演劇論の根幹となる「残酷さ」を比較する（165）。アルトーが世界を放埒にさまよう多様な力を残酷さと呼ぶのに対し、オールビーは精神とも身体ともつかない箇所から生じる情動を指すのに同じ語を用いる。本論文は、二人が残酷と呼ぶものを連続した、同質のものとして主張する。そしてジェリーとピーターの交流が、人間主体には捉えきれない力の交錯に晒された二つの身体間の情動の交換であることを明らかにする。情動の磁場たる疑似転移空間では、個人対個人の関係性の確立は望み得ず、交流は参加者のうちで合目的性をも失う。これにより『動物園物語』においていかなる関係性も確立せず、合目的性もともなわないクリアな交流が存在することを確認する。

1. メロドラマとしての『動物園物語』

(1) メロドラマ性への注目

ルダネやコリンらによる先行研究の、ジェリーとピーターが持続的な関係性を築くという主張はもっぱら、劇終盤に舞台上から遁走するピーターのその後についてなされる、都合のよい憶測に依拠するものだ。しかし懸命に語る瀕死のジェリーの傍で“*Oh my God*”と繰り返すばかりのピーターへ何らかの継承が果たされたとは考え難いし、“brotherhood”なるものが両者のあいだに残るなら、それは実際には独りベンチで死を迎えるジェリーの最期をピーターが看取ることによって確立されるはずだ（Albee 183, 4）。また死の間にピーターの叫びを真似するジェリーの「軽蔑」（“scornful”）が入り混じった口ぶりからも、彼のピーターへの期待は読み取り得ない（185）。

ジェリーとピーターの対等性が見逃されるのは、先行研究の戯曲読解における台詞重視に起因している。ジェリーの主導的立場を前提視する先行研究は、台詞数が相対的に多く、その各々においてレトリックに富むジェリーの主導的な立場が目立っている箇所にも注目している。

対して実に示唆的に、ブライアン・ウェイ（Brian Way）やジェラルド・ウェールズ（Gerald Weales）は作品のメロドラマ的側面を指摘する（Way 24）（Weales 38）。メロドラマでは、台詞ばかりでなく、ト書きに指示される仕草やポーズなども重要視される。『動物園物語』をメロドラマとして読解すると、まずジェリーが交流の開始を切り出すのは、自身を見つめるピーターの顔やまなざしに促されてであることがわかる（160）。また怒涛の長台詞によってジェリーが空間を制しているかのような「ジェリーと犬の物語」（THE STORY OF JERRY AND THE DOG）も、実際にはジェリーの語りに呼応するピーターの身振りが語りの展開に影響を与えているのだ。身体や身振りをを用いることで、ピーターはジェリーと対等に交流を主導している。『動物園物語』のメロドラマ性に焦点化してテキストを検討することで作品の新たな像が明らかになるだろう。

(2) メロドラマの形式と『動物園物語』

『動物園物語』はメロドラマの演劇様式を共有している。ピーター・ブルックス (Peter Brooks) によれば、メロドラマ的表現様式はそもそも、世界の倫理的なアレゴリーを観衆を示すために採用された。たとえば18世紀のフランスにおいてメロドラマは、フランス革命以降、民衆のあいだで公に共有できなくなった封建主義的倫理観や世界観の残存を、観衆一人ひとりの心中に幻想として提示するという機能を示した (ブルックスはこの機能を通じてあらわれる倫理的アレゴリーを「道徳的神秘」と名付けた) (3)。作品では「二元対立」を基調にした世界観のもと、道徳的神秘の開陳へ向けてドラマが展開される (63)。

台詞に限らず、登場する人や物はすべて、道徳的神秘のアレゴリーの系譜に列する「隠喩」的記号として扱われる (3)。一切の記号は道徳的神秘という、明文化の極めて困難な指示対象のために自然と「過剰」なものになる (37)。ゆえにメロドラマ的な表現様式はまず表現の過剰さを特質とする。また注目すべきは、マイム劇から生まれたメロドラマにとって「完全に首尾一貫した態度、身振り」が、台詞に劣らぬ、あるいはそれ以上に重要な隠喩として機能したことだ (36)。

まず、『動物園物語』は一見して明瞭な二元対立であふれている。ジェリーとピーターの人物像を例にとっても、非常識／常識人、独身者／既婚者、クィア／ヘテロセクシャルなど、枚挙にいとまがない。そして二元対立は、その多くが紋切り型として提示されていることに注意しよう。ジェリーの天涯孤独な境遇は「空の写真立て」(“empty picture frames”)により予告的に示唆される (165)。さらにピーターの身振りが彼の人となりを示唆する隠喩として機能していることさえ、ジェリーの台詞によって示唆されるのだ (163)。『動物園物語』に登場する、あるいは言及されるあらゆる人や物は記号として機能するし、またそのいずれからも記号性を露骨に仄めかす過剰さが漂っている。

劇中に溢れるメロドラマ的特徴は、アメリカ演劇に19世紀末後半から脈々と伝わるメロドラマの系譜に『動物園物語』が連なることを示している。それはまた、オールビーがクィア・メロドラマ作家の系譜の末端に坐することを物語る。

(3) アメリカにおける家庭／クィア・メロドラマの歴史

クリスティン・グレッドヒル (Christine Gledhill) によれば、18世紀に英仏を席卷したメロドラマおよびその様式は、19世紀に入ってアメリカにも流入した (24-25)。またロバート・ラング (Robert Lang) は、当時までにメロドラマというジャンルのうちでもさらにジャンル分けがなされたと指摘する。主流を占めたのは家庭メロドラマ (Family Melodrama) だ (6)。

18世紀末のヨーロッパでの革命を境に、封建的な秩序を有する世界を現在性をもって描けなくなったメロドラマにとって、その代わりに個々の家庭が、道徳的神秘が垣間見える場として機能し始めたとグレッドヒルはいう (20-21)。19世紀末から20世紀へと至るころ、英米のフィクショ

ンの主流は、道徳的神秘として封建的秩序ではなく家父長制的倫理秩序を支持しており、したがって異性愛婚、さらには単一婚を前提とする家庭メロドラマだった (Lang 8)。

19世紀末から20世紀にかけて英米の異性愛婚を担う演劇、すなわち家庭メロドラマ、あるいはそのモードに属する作品について、観衆や批評家の注目を集めた作品のほとんどがホモセクシャルの男性作家によるものだ、とジョン・クラム (John M. Clum) は指摘する (1)。脅し (“Blackmail”) などの社会的抑圧を横目に、劇作家個人のクィアな視点から「二者間の真の相互理解」と「生涯にわたる単一婚の持続」という異性愛婚の前提＝目的を異化することで異性愛婚制度を批判する作品群のクィア性が衆目を惹き、家庭メロドラマというジャンルを活性化させた、とクラムは言う (1-2)。

クラムによれば、クィア・メロドラマ作家たちの系譜の起源はオスカー・ワイルド (Oscar Wilde) である (1)。アメリカでは一時期ワイルドの愛人でもあったクライド・フィッチ (Cryde Fitch) が先鞭をつけた (2)。次いでジョージ・ケリー (George Kelly) は40年代までコンスタントに作品を発表し続けた (130)。クィアな批評的視線はテネシー・ウィリアムズらに引き継がれてゆく (143)。

ウィリアムズの作品のうち、メロドラマ的モードを重く用いている *A Streetcar Named Desire* (『欲望という名の電車』) (1946)、*Cat on a Hot Tin Roof* (『熱いトタン屋根の猫』) (1954) は、異性愛婚制度への批評的視線とそれによる制度の揺さぶりに関して先行作家たちの比ではない強度を誇る。『欲望という名の電車』で妹夫婦の結婚生活を散々にこき下ろすオールド・ミス of the 主人公 Branche は、自死したホモセクシャルの元夫のクィアな異性愛婚批判を内面化している (65)。『熱いトタン屋根の猫』で主人公夫婦はその機能不全を露呈するが、夫 Brick が酒におぼれる原因は親友で、かつ性的関係にもあった Skipper の自殺だ (91)。クィアな視線は作品の核心へ滲出していき、ついに異性愛婚の当事者が自身の結婚に批評的な視線を向けるにいたる。

しかしラングは、家庭メロドラマの言説には性差に基づく二元論的な本質 (Binary nature) があると指摘する (13)。男／女 (ファルス／その欠落) の二者間の葛藤を通じて家父長制的な倫理秩序の確認にいたる表象体系は、象徴の次元においても異なる二者の結びつきを前提とする。そのため家庭メロドラマは構造的に、ホモセクシャルな交流を直に表現するための場を用意できない。ウィリアムズの前掲作品においても、ホモセクシャルの交流は過去のものとして表象され、当事者の多くが死者である以上、舞台への登場を許されない。ここに二元論の本質に由来する家庭メロドラマの表象的限界がよくあらわれている。あるいは、たとえ死者同士であっても、ホモセクシャルな二者関係を表象するには『熱いトタン屋根の猫』のゲイカップルのように、限りなく異性愛婚に擬態したかたちで表象せざるを得ない (89)。つまりホモセクシャルその他のクィアな交流は、結婚を頂点として制度化された異性愛の表象体系に従属して表象されざるを得ないのだ。ウィリアムズのメロドラマの作品群には、クィアな事物に対するメロドラマの臨界点が露

呈していると言える。

(4) 1950年代アメリカ社会とクィア・メロドラマ

クィアな存在、そして表象の必要性と規範による抑圧のあいだで、アメリカ演劇にとどまらず、1950年代アメリカ社会全体が臨界状態を迎えていた。フィロズ・アフメド (Firoz Ahmed) とナキブン・ナビ (Naqibun Nabi) はフレデリック・カール (Fredrick R. Karl) を参照しながら、第二次世界大戦後のアメリカの社会規範が対ソビエト冷戦情勢下、共産主義を仮想敵として急速に保守化したことを指摘する (235)。特に50年代前半、共和党のジョゼフ・マッカーシー (Joseph McCarthy) 上院議員らによる赤狩り運動は、アメリカ社会における極端な価値観の均質化を強いた (236)。「教会、共同体、結婚、家庭といった伝統的な、また宗教的な信仰」は当時莫大な影響力を誇ったテレビなどのメディアを通じて大衆に膾炙し、元よりの「アメリカ家父長社会の男性的倫理観」と手を結び、これらに違反するものをコミュニティから追放し、あるいは存在自体を無視した (235-6)。例えば M・J・ボナ (M. J. Bona) によれば、アメリカ政府は1950年以降、同性愛者を共産主義者と並ぶ危険分子に認定していた (210)。「公民権、女性の権利、ゲイやレズビアンへの権利、信教上の権利」なども意図的に無視、ないし抑圧され、問題の顕在化は主に1960年代以降のカウンター・カルチャーを待たねばならなかった (Nabi, Ahmed 235)。異性愛婚とその結果生じる家庭への社会的な信仰が、クィアな交流を抑圧へと追いやったのだ。

1950年代、オールビーが『動物園物語』を発表するまでには、クィアの劇作家たちが自ら体験し得る交流のあり様を表象するために、メロドラマ的モードに代わる演劇様式を発見、導入する必要に迫られていた。

結果的にオールビーは『動物園物語』においてメロドラマ構造のうちでドラマを擬似精神分析として展開し、構造自体を異化した。異化は、残酷演劇に接続するための突破口をオールビーに供する。

2. 疑似転移空間としての『動物園物語』

(1) 交流のクィアネスについての注意書き

『動物園物語』におけるジェリーとピーターの交流を精査していくにあたり、まず次のことに注意しなければならない。この交流は当事者たちのクィアな、特に性愛的関係に——象徴的にも、現実的にも——至るものではない。『動物園物語』でたびたび言及される性愛的な事物は、ジェリーとピーターの交流を展開する効果を発揮しない。ジェリーとピーターの交流のロール・モデルとして同性愛が機能しているならば、こういう事態は起こるべくもないだろう。ジェリーにとってピーターは黒人のおかま (Colored queen) とも、ギリシャ人 (Greek boy) の少年とも共通点を持ちえない⁽²⁾。黒人のおかまはジェリーの描写のなかで様々な仕草を見せる (168)。

それは逆に、黒人のおかまの仕草に対するジェリーの執拗なまなごしの存在を明らかにするが、彼の仕草はジェリーのまなごしを意識したものではない。それは、ジェリーのまなごしへの応答であるピーターの身振りとは質的に違う。ギリシャ人の少年はジェリーに対し「一歳年上なだけで、誕生日が同じ」(“whose birthday was the same as mine, except he was a year older”) だったことが言及される(167)。ギリシャ人の少年と15歳のジェリーのあいだに生じた同性愛への熱中には、少年期ナルシズムの影響が考えられる。しかしジェリーとピーターは年齢にも、社会的な立場にも、外見にも共通点はなく、むしろ二人は対照的とさえ言い得る。ジェリーにとってピーターはギリシャ人の少年の代わりでも、黒人のおかまの代わりでもない。すなわち、二人の交流は同性愛には還元し得ない。無論、先行研究のいうように、それに準ずる友愛的な関係に至ることもない。

ジェリーとピーターの交流はあらゆる関係性を回避する。本論文は二人の交流を読解するために、精神分析における分析家と被分析者のあいだで展開される転移のモデルを『動物園物語』へ適用する。「精神分析は、セックスをしないと決めた二人が、たがいに何を話すことが可能なかを問うものである」というレオ・ベルサーニの言を待つまでもなく、精神分析には関係性へと定着しない交流の制度が用意されているのだ(13)。

(2) 疑似転移としての交流空間

本論文ではまず転移という概念について、フロイトや彼の理論を文学批評の立場から解釈しなおすブルックス、加えてラカンを参照しながら整理する。ブルックスは『精神分析と物語』において、フロイトが転移を、被分析者と分析家の交流から生まれる「特殊な空間」とみていると指摘する(83)。被分析者はそこで、過去のトラウマに由来する精神的な症候を現在の体験として反復するのだ(84)。「病気と同じ特徴を備えた」場所で、分析家と被分析者は交流を通して、被分析者の語りを言説として再構築することを目指す(84)。被分析者が抱える精神的な外傷と現在の苦境をつなぐ言説は、客観的には説得力と一貫性に欠ける。分析家の役割は、被分析者の語りの聞き手となり、語りをより一貫した言説へと構築し直して、被分析者へ提示することだとブルックスはいう(87)。構築された言説は、過去のトラウマといまの苦境の因果的な連続を確信させることで、被分析者に対して治療の役割を果たす(79)。そしてその構築をもとに、転移空間において分析家と被分析者が言説を行動化する。言い換えれば分析家と被分析者が、被分析者の外傷のもととなった過去の出来事を象徴的に再演するのだ(93-4)。

フロイトは、被分析者の自由連想を聞いた分析家による構築を伝えられた被分析者が「あらたな素材」となる語りを分析家に伝えた場合には、表面上の肯定、否定はともかく、その構築は被分析者に生産的に作用するという(フロイト 260-61)。この作業が繰り返されることで言説は錬成されていく。逆に構築の結果を聞いた被分析者が語ることをやめた場合、構築は抵抗にあり、

修正を迫られる。このように、想起する被分析者と構築する分析家のあいだでも語り手／聞き手の立場は頻繁に入れ替わり、二者は言説の構築それ自体については協働しながらも、言説の内容に対する主導権を巡って闘争状態にある（92）。『動物園物語』においても、主人公たちは立場を入れ替えながら対等に交流を行う。

転移に対するラカンの解釈は、『動物園物語』内の疑似転移空間の始まり方を教えてくれる。ラカンは、転移性愛情は被分析者の「知」に対する欲求に由来するとした。被分析者は、分析の開始以前から己が苦境の解決の鍵となる知を欲しており、そのありかを分析家のうちに想定する。被分析者にとって分析家は「想定的知の主体（Sujet Suppose Savoir）」となる（本論文では以下、SsS と呼びならわす）（向井 350）。被分析者の立場の人物が分析家的立場の人物に対して、既に自分の頭のうちにある SsS 像を見出したときに前者から後者への情動が発生し、疑似転移空間が開始されると考えることができるのだ。

『動物園物語』における交流が転移空間と呼びうるものを形成することの根拠は、ジェリーとピーターそれぞれの、精神分析の自由連想的な語り求められる。戯曲後半のジェリーの自己増殖的な語りはいうに及ばず、ピーターさえも、たとえば

JERRY: ... You have TV, haven't you?

PETER: Why yes, we have two; one for the children.

JERRY: You're married!

PETER: [with pleased emphasis] Why, certainly. (160)

と発言するとき、なかばジェリーの質問に回答しながら、後半はその解答（TV）について連想したことを自発的に語っている。さらに、ジェリーがピーターの語りから再構築した言説をピーターへ伝え（“You're married!”）、それに対してピーターがまたあらたな素材を想起する（“Why, certainly.”）という転移の交流モデルを引用部分で確認できる。ジェリーがピーターへ自ら想起したことを語りかける戯曲後半においても同じ特徴は表れる。

JERRY: Did you know what I did before I went to the zoo today? I walked all the way up
Fifth Avenue from Washington square; all the way.

PETER: Oh; you live in the Village! [...]

JERRY: No, I don't ... It's one of those things a person has to do; sometimes a person has
to go a very long distance out of his way to come back a short distance correctly.

PETER: [...] Oh, I thought you lived in the Village.

JERRY: What were you trying to do? Make sense out of things? Bring order? Well,

that's easy; I'll tell you. (164)

テキスト表面上では、ピーターによる構築の試みはジェリーの合意を得られないが(“No, I don't.”, “What were you trying to do?”)、ジェリーからあらたな素材としての語りを引き出す機能は果たしている。二人のやりとりはほとんど常に、一方が語り、もう一方が構築するという転移空間的な語り言説となっているのだ。

上の二点に加えて、ジェリーとピーターの語りはいずれも不完全で一貫性に欠ける。その自覚がピーターに“I don't express myself too well.”と告白させ、ジェリーもまた幾度もピーターに對し、語る自分を見捨ててベンチから去って行かないかどうかを確認する(163, 170, 179)。そうした語りの不完全さは、それぞれの過去の葛藤に由来している。ピーターにおいては男の子が欲しい(そのための試みをしたい)という希望を妻に却下されたこと(あるいは言い出せずに抑圧していること)、そしてジェリーにおいては犬とのコミュニケーションの失敗である(161, 176)。ジェリーとピーターはそれぞれの精神的苦境を解決するために、互いに相手を分析家と見立て、自身の語りを預けて再構築をゆだねるのだ。つまり、ジェリーとピーターのあいだで疑似転移空間が成立していると言えるだろう。

最後に述べた点はまた、ジェリーとピーターの疑似転移空間に独自の特徴を示している。通常の精神分析では語り手と聞き手は頻繁に入れ替わるが、分析家と被分析者の立場自体が入れ替わることはない。ところが、ジェリーとピーターはそれぞれ不完全な語りを抱え、互いをSsSとして発見する。結果、舞台上には転移空間が二重に成立するのだ。

二重の疑似転移空間は、ジェリーとピーターそれぞれの語りを構築する必要に常に迫られる。そのため、空間内では構築する語りが頻繁に入れ替わり、それに伴って語り手と聞き手、被分析者と分析家の立場も入れ替わる。またその交代は闘争的に表され、空間における二人の流動的で、概して対等な立場が示されるのだ。

ジェリーは主に戯曲の前半でピーターの家庭生活に関する語りを聞き、それを解釈一再構築するが、やがてその構築にピーターが抵抗を示す。抵抗は精神分析的交流への懷疑を装って示される(“it's that you don't really carry on a conversation; you just ask questions.”)(163)。ピーターは抵抗により立場の転換に成功する。これを機にジェリーは自身の生活を想起し、ピーターが構築をすることになる。やがてピーターの構築に対してジェリーも抵抗を示す。“Look! Are you going to tell me to get married and have parakeets?”とピーターに自身の家庭生活やそこに潜在するトラウマを想起させ、被分析者としてのピーターの立場を思い出させることで、立場の転換を図るのである(167)。二重の語り言説の協働的な構築は、闘争的な側面によって完結を妨害され、迂回を重ねる。

そして交流はジェリーの語りの核心部である「ジェリーと犬の物語」(“THE STORY OF

JERRY AND THE DOG!”)に至る(170)。ジェリーに対し常に牙を剥き、彼に噛みつくために突進してくる犬と、それを最終的には毒殺しようとするジェリーの交流の語りは意味内容だけでなく、疑似転移空間の展開にも暴力的に作用する。

まず前置きとして、この「物語」は犬の飼い主、ジェリーを「性欲の対象」(“the object of her ... lust”)として扱うアパートの女管理人(“Landlady”)の話を伴っている(169)。ジェリーと犬の暴力的な交流と、ジェリーと女管理人による異性愛的交流のパロディは似ても似つかない。しかし女管理人と犬のイメージを重ねることで、ジェリーは二つのエピソードの同一化を図る(“and her eyes were wide open for the first time. They looked like the dog’s eyes.”)(173)。このエピソードの同一化は、犬との「物語」が交流(“contact”)の暴力的な、異性愛的規範から外れる形態と、異性愛的な形態のいずれをも含むかのように装う。「物語」をまとめる以下の台詞で、ジェリーは前者の本質を“cruelty”、後者の本質を“kindness”としたうえで、二者の融合が強度を持つと説くのだ。

JERRY: I have learned that neither kindness nor cruelty by themselves, independent of each other, creates any effect beyond themselves; and I have learned that the two combined, together at the same time, are the teaching emotions. (176)

まず、「物語」におけるエピソードの同一化は、犬との暴力的なコミュニケーションとその失敗についてのジェリーの語りと、妻との異性愛的な不調和に関するピーターの語りの境界を侵犯する。この侵犯は「物語」のなかで二つの語りを一つに融解してしまう。ジェリーは引用の言葉でこの作為を正当化している。だからこそ冒頭では単純に意味内容に不快感を示していたピーターは、徐々に「物語」へ惹きこまれるのだ(“hypnotized”)(177)。

「ジェリーと犬の物語」が語られたのちに発生する、クライマックスへといたる一連の物理的な暴力は、転移のモデルを当てはめれば、象徴的次元における暴力の介入によって混濁した語り言説の行動化に相応する(179-84)。暴力は象徴的に再演すべき場面やその中での役割、立場と言ったものをいよいよ混濁させ、いざ為された再演から、語り言説を完結させる役割をはぎ取ってしまう。

まず、ジェリーとピーターは互いに対し二重の敵意を持つ。過去の葛藤の相手(犬／妻)に対する敵意と、融合して一つになってしまった言説を語る位置を奪い合うという現在のライバルへの敵意だ。ジェリーはパンチをし、ピーターは叫び声をあげてベンチを独占しようとする(180-81)。このときニューヨーク、セントラルパークのベンチは、精神分析の現場で被分析者―語り手が座る寝椅子に見立て得る。二人は自分こそが被分析者となり、完結する言説の語り手となるために、相手をSsSの立場に置こうとする。それゆえ二人は相手を罵りながらも、相手に対し

て自分よりも理性的であることを同時に求める。ピーターは警察を呼び、警告をすればジェリーが立ち去ると信じて疑わず、ジェリーはわめき散らすピーターになおも “Do you know how ridiculous you look now?” と自省を促すのだ (181)。

また、ナイフを小道具とする再演は、行動化される言説の混濁を露呈する。ピーターは自身が妻に対して一人の男であることを望み、ジェリーはピーターを、自分に牙（ナイフ）を突きつける動物にしようとしているのだ。ゆえにナイフの取り扱いにおいて混濁が生じる。妻に男子を産ませられないことを揶揄されたことを契機としてナイフを取るピーターにとって、ナイフはペニスの代理物である。“[He holds the knife with a firm arm, but far in front of him,]” というト書きから、ナイフを握って固く突き出した彼の腕と勃起したペニスの形態の類似を読み取ることは難くない (183)。対して、そのようなピーターを前にして “So be it!” と口にし、目の前の光景が、過去の再演として「然るべき」ものであることを確信するジェリーにとって、自分に突き出されたナイフは象徴的には犬の牙なのだ (183)。

そのうえ混濁は、もはや形を成していないそれぞれの言説中の語り手の位置さえ揺るがしてしまう。ピーターはナイフを突き出してから、ジェリーに “you monster.” と呼びかけ、自分には近づくなと言う (183)。これによって、襲いくる獣 (“monster”) というピーターに帰するはずの特性が、再演においてはジェリーに割り当てられてしまうのだ。一方ピーターも、象徴的なペニスであるナイフを突き出している点では男性としての役割を保持しているが、異性愛の規範にのっとった性的な交渉の再演において男性に求められる能動的な立場は、飛び込んでくるジェリーにより奪われてしまう。

複数の言説の境界、その中での立場や役割を攪乱された上での再演によっては、いずれの語りにも最終的に一貫性や説得力が備わることはない。むしろ言説は一切の意味を失い、解消寸前の空間には、この行動化に至るまでにやりとりされた情動の熱量だけが充満している。

(3) 疑似転移モデルによる関係性の回避

『動物園物語』でジェリーとピーターが行う交流の精神分析的なモデルは、この交流が何らかの関係性に定着することを防いでいる。二人が離れ離れに迎える結末は、転移の交流モデルによって初めから定められたものだった。精神分析は、参加者の関係性へ固定されてゆかない反メロドラマ的なクィアな交流モデルとして『動物園物語』で機能しているのだ。

ラカンは『精神分析の四基本概念』において、精神分析の終了時に転移が「清算」されると言う (322)。向井や若森栄樹による解説で補えば以下のようなになる。転移空間のなかで被分析者はしだいに、分析家へ理想的な自己像を投影するようになる。転移空間は被分析者に生じた「同一化」の欲動に影響される (若森 320)。ところが、分析家が同一化の欲動の対象として耐えうると見るのは、被分析者の知への愛がなす幻想でしかない。それが幻想であることを被分析者が

悟ったとき、分析家は SsS の地位から「転落」し、被分析者にとってもはや「何の意味もない残滓」と化す（若森 324）。このすれ違いによって精神分析的交流は終了する。

『動物園物語』のクライマックスは、ジェリーとピーターに生じた互いへの同一化の欲動の結晶と言える。まずジェリーは、ナイフを突き出すピーターを牙をむいた犬に見立てている。しかし一方で「飛び掛かる」(“charges”) ことで自らも犬の特徴を担う (183)。その際、強度—暴力を向けてくる犬に対し、見合った強度—暴力で応答する理想の自身 (“So be it!”) を、ナイフを突き出すピーターに見出している (183)。ピーターはジェリーに唾を吐かれたのをきっかけにナイフを取る (183)。唾を吐くのと連続して、ジェリーは妻とのあいだに男子をつくれないうピーターの外傷を想起させているので、ジェリーから吐き出された唾にピーターが精液の比喻を見出してもおかしくない。すると、ピーターがナイフを取るのは、自身には困難な射精を果たす理想自我に向き合い、同一化するためとも解釈できる。二人はクライマックスにおいて過去の自身を再演しながら、一方で相手に理想自我を投影しているのである。

『動物園物語』の疑似転移空間においては、同一化の欲動が即物的に行動化されている点で本来の精神分析における交流とは差異がある。この独自性が、舞台上で一瞬のあいだ、理想上の同一化と物理的な合一とをグロテスクに等号でつないでしまうのだ。しかし転移の特質として同一化=合一は幻想にすぎない。幻想が維持された一瞬 (“just a moment”) を終わると、ジェリーとピーターは互いにとって幻想の残滓に過ぎなくなる。ジェリーに言われて立ち去るまで、ピーターは “Oh my god” を繰り返すほかは言葉を失ってしまう (183-85)。ピーターにとって、“Oh my god” という言葉は「神とおなじよう」な存在—SsS だったはずのジェリーへの呼びかけとも解釈できる (向井 355)。ジェリーはそれに対して様々な語りをするのだが、ジェリーが何を語ろうと、ピーターは “Oh my god” としか応答できない (184)。ピーターの応答を引き出す力の喪失は、ジェリーの SsS からの転落を示している。ジェリーにとってもピーターはもう SsS ではない。ピーターは SsS という役割から「追い出された」 (“dispossessed”) とジェリーは告げるのだ (184)。ピーターはその場から去り、ついに舞台外からの “OH MY GOD!” の叫び声というかたちの残滓に過ぎなくなる (185)。劇の幕切れと同期する自らの死の直前、ピーターの叫びを「侮蔑じみたものまねと哀願の組み合わせ」 (“a combination of scornful mimicry and supplication”) で “Oh ... my ... God.” と真似するジェリーは、自らに一時生じた同一化の欲動を物まねという行為自体によって相対化する一方で、その欲動が転移空間にもたらした情動への哀惜を表している (185)。

3. 残酷の演劇としての『動物園物語』

前章で見たように、『動物園物語』の精神分析的な交流と疑似転移空間は象徴的な、そして物理的な暴力によって脱臼され、瓦解する。暴力がジェリーとピーターの交流を無目的化し、その

クィア性を際立たせるのだ。本章ではこれを踏まえながら、オールビーが舞台空間に突如出現した暴力の本性を「残酷さ」(“cruelty”)とジェリーに呼ばせていることに注目する(176)。残酷はまた、20世紀後半の演劇、パフォーマンスに影響を与えたアントナン・アルトーの志向する残酷の演劇でも理論上の鍵語である。アルトー／オールビーの用語の重なりをきっかけとした戯曲テキストの再検討は、『動物園物語』が残酷の演劇を実践させるための要請の大部分に応えていることを明らかにする。『動物園物語』はアメリカ家庭メロドラマへ残酷の演劇を接続したものなのだ。

残酷の演劇の発端となった心理主義への批判は、『動物園物語』についてハロルド・ブルーム(Harold Bloom)、そしてブライアン・ウェイ(Brian Way)によって指摘された「典型的」な人物造型に見出せる(Bloom 2)(Way 18)。オールビーは人物紹介(“CHARACTERS”)において、ジェリーに関して“A man in late thirties,”と年齢を述べる他は、ひたすらに身体的な特徴を並べ立てるだけで、精神的な特徴は述べない(158)。ピーターについても“A man in his early forties, neither fat nor gaunt, neither handsome nor homely.”とまずは肉体的な特徴を述べ、ただし彼は肉体的な特徴に乏しいために“He wears tweeds, smokes a pipe, carries horn-rimmed glasses.”と外的な装備に触れる(158)。つまり、劇作家は主人公たちに心理的な個性を与えることを拒否しているのだ。

残酷の演劇においては、分節言語の体系に代わって身振りやポーズ、表情を重用するあらたな言語体系の構築が目指された。アルトーは身体全体を記号として用いるとする(152-53)。オールビーは人物紹介で、二人に記号としての機能に耐える身体のみを与えている。交流においてピーターは身振りを多く用いて応答を行う。ジェリーがピーターのペットについて尋ねる以下のやりとりは顕著な一例だ。

JERRY: ... a dog?

[PETER shakes his head.]

No? Two dogs.

[PETER shakes his head again.]

Hm. No dogs?

[PETER shakes his head, sadly.]

OH, that's a shame. But you look like an animal man. CATS?

[PETER nods his head, ruefully.]

Cats! But, that can't be your idea. No, sir. Your wife and daughters?

[PETER nods his head.] (162)

一見単純な、頷くという身振りの反復は、その単純さに呼応するようなジェリーの短い応答、再質問によって、アルトーの重視する「リズム」を生んでいる（アルトー 153）。反復される身振りの“sadly”、“ruefully”といった表情のヴァリエーションからは「表現の豊かさ」も読み取れる（アルトー 153）。また、“ruefully”という身振りの表情については“CATS?”とテキストに表記されたジェリーの発話に応じたものであることを見逃してはならない。大文字の表記は、この語を強調して、つまり特殊な抑揚によって加工して読むことを指示し、また一方で抑揚自体のいかなる上演の現場の演出に委ねている。加工の具体化に即興性の余地を残すことで、分節言語への応答となる身振りも含めたピーターのやり取りの連鎖全体の意味を幾重にも増幅させる可能性を孕むのだ。劇中相対的に話し言葉を多用するジェリーの発話は、他の場所でも“I was a h-o-m-o-s-e-x-u-a-l. I mean, I was queer ... [very fast] ... queer, queer, queer”など特殊な抑揚や同じ語の反復を用い、語が持つ意味以上に、それが含む情動をその場に醸し出す（167）。すなわちピーターとジェリーは、アルトーの志向する身体全体を記号とする言語体系を独自に編んで交流をしていると言ってよい。

残酷の演劇であらたな言語体系によって完全に記号化された身体は、ほかの演出と一体となって、舞台上で起きる出来事のあらすじではなく「スペクタクル」を観客に提示する（アルトー 123）。表象体系はスペクタクルを通して観衆に世界の「残酷」さ（cruelty）を啓示しようとするのだ（アルトー 165）。『動物園物語』の簡素な舞台設定には、アルトーが照明や音響を用いて志向する大規模なスペクタクルはのぞめない。しかし記号化された身体から生じて徐々に激しさを増す暴力や叫び声が舞台上に導出するクライマックスである、ピーターの突き出したナイフにジェリーが身を投げ出す場面は、“Tableau: For a just moment, complete silence,”というト書きの指定によって、スペクタクルに準ずる効果がのぞめ、少なくともその系譜に連なるだろう（183）。アルトーは残酷のイメージを観客にうえつける強烈な視覚効果の範を、額縁に縁どられた西洋絵画に求めてもいるのだ。グリューネヴァルトやヒエロニムス・ボスなどによる絵画は、絵画としての表面の裏に自然や人間精神に潜む恐ろしさの啓示をあわせ持つ「ものいわぬ演劇」である、とアルトーはいう（198）。額縁にはまった絵画のような静止のポーズと完璧な沈黙の指定により、『動物園物語』のクライマックスでは、アルトーがある種の絵画に見出したような二重性が現れる。

『動物園物語』の準スペクタクルにおいて、強烈な場面の裏に潜在するのは、オールビーが用意した残酷さ“cruelty”の啓示に他ならない（Albee 176）。二人の残酷さの定義は一見ずれているものの、実際にはオールビーはアルトーの思想を深く理解し、独自の応用をしている。

まず、残酷の語義を、アルトーは哲学的な次元で拡張する。アルトーは残酷という語によって、個々の人間主体が従うほかはなく、また理性では秩序を見いだせない世界の「必然性」を指す（165）。宇野邦一は、残酷という語を通したアルトーの世界観とニーチェの世界観を類比した上で、

この言葉は「力のたわむれや交錯や結合や衝突」の場として見た世界をさす言葉だと解説した(宇野 135)。この幾筋もの力の彷徨によって、世界にはいわば、無秩序の秩序とでもいうべきものが存する。対して『動物園物語』において、ジェリーは犬との交流における優しさ(“kindness”)と残酷さ(“cruelty”)の結合が、それぞれ別個の感情(“emotion”)よりも強烈なものを生むことを学んだと述べた(176)。この時点では、“cruelty”とは個人の身体の中に生じる“emotion”と読め、世界の力の交錯の次元で残酷という語を用いるアルトーとのずれが読み取れる。しかしジェリーの定義は矛盾する。ジェリーと犬の交流に即してみると、ジェリーの優しさは犬に愛されようと肉を与える行為に現れ、一方の残酷さは一転、犬を殺す決意をする個所に現れている(170-76)。“I wondered if I mightn't overcome this antipathy. So, I tried it for five more days, but it was always the same: ... and I was less offended than disgusted. So, I decide to kill the dog.”という記述では、“So”という順接の接続詞が、語り手ジェリーの意図とは裏腹に、殺害の決意と動機の断絶、あるいは動機の不在を示唆する(172)。「ジェリーと犬の物語」を語り終えたのち、ジェリーがピーターにパンチをくらわす、などの物理的な暴力も“cruelty”を本性としているが、これも前後の脈絡なく突然起こる。“cruelty”は明晰な経路をたどって身体の中に生じる、制度化された感情“emotion”では有り得ないのである。理性によってたどることのできる心理の綾からも反射的な身体性からも外れた間歇から、にわかに生じるものののだ。

上に述べた特徴は、“cruelty”が感情“emotion”というよりは「情動」“affect”であることを示している。言語化して表すための制度が用意され、ゆえにその中で主体によって管理できる感情とは違って、情動とは、言語—因果的な説明を無効化し、主体自身を攪乱する力だ。遠藤不比人によれば、19世紀ブルジョワ文化の近代リアリズム的な表象体制において、緻密化された「内面」(心理)と「外界」(いわゆる身体もここに当てはまるだろう)が制度的に二分されるなか、人間の中でうごめくある種の強度はいずれからも逸脱し、この制度自体を攪乱してきた(20)。遠藤はこの強度を情動と定義する(24)。本論文もこの定義に従うが、すると情動は、アルトーにおいては演劇という場で再発見されるべき身体の側面にも通ずる。宇野邦一のまとめによると、『演劇とその分身』中「ベストと演劇」でアルトーは、演劇においてベストという病のように「身体も精神も等しくまきぞえにするが、身体にも精神にも還元できない」物質が、演劇に関わる人間のうちに顕現すると論じている(138)。遠藤の定義による情動と、アルトーのベストは等価と考えられるのだ。また宇野によれば「感情の競技」という論文で、アルトーは「情念」という言葉を用いながら、それは俳優の身体を「篩」の目を通して外から侵入し、また外へ抜けてゆく「振動」するものだと主張する(148)⁽³⁾。身体的な次元において、アルトーの演劇の目的の一つは情念=情動が振動する空間としての身体の再発見にある、と宇野はまとめる(148-49)。世界を無秩序に交錯する力が人間の身体を通り抜ける際、身体を振動せしめる情動に変換されると、アルトーは把握している。ゆえに、情動の残酷と世界を交錯する力の残酷とは質的に同一であ

る⁽⁴⁾。したがってオールビーの“cruelty”とアルトーの残酷(“cruelty”)は同一性を持つのだ。

『動物園物語』でオールビーは残酷の演劇を適切に吸収、応用し、アルトーが世界観の次元で用いた残酷という語を、身体を束の間通り抜ける強度の次元へと具体的に落とし込んだ。転移モデルの交流に残酷の演劇を接続すれば、疑似転移空間はあくまで二つの身体——世界の力の放流に対して開かれた身体同士が情動をやり取りする場として構築されていることがわかる。そして、二つの身体の中で間主観的にやりとりされる情動は、世界から身体を通り抜けてゆく力の連鎖であって、人間主体が管理したり、利用できるものではない。いかに交流が精神分析的のモデルを援用しようとも、一人の主体による言説の確立などに還元され得るわけがない。途中まで、言説の構築という目的に向かう動力になるかと思える情動は、疑似転移空間内で強度を増すにつれ、しだいに主体が管理できる範囲を超える。最終的には、主体の目には目的と映っていた言説を破壊する。そして過程と見えた情動の間主観的なやり取り自体が目的化されるのだ。刺されてのちのジェリーの満足げな様子はもっぱらこれに由来する(183-85)。ジェリーとピーターの交流は転倒的に無目的化され、それによって二人の交流はクィア性を高める。『動物園物語』における残酷“cruelty”は交流を、相互の関係性の確立のみならず、個人のうちの目的からも解き放つ。

精神分析の転移モデルは交流から関係性への経路を、残酷は交流そのものが持つ合目的性を削ぎ落した。オールビーはこうして、ついに舞台でクィアな交流の完全なる表象を得る。

結 論

エドワード・オールビーは『動物園物語』において、精神分析における転移の交流モデルと、アントナン・アルトーの残酷の演劇の様式を取り入れた。それにより家庭メロドラマの系譜を継ぐ作品は、その構造的限界を脱し、クィアな交流を表象し得た。また、クィア劇作家のオールビーが1950年代アメリカの保守的な社会におけるクィアな存在への抑圧から逃れるためにも、関係性への経路も合目的性も持たないクィアな交流は必要だった。

マーティン・エスリン(Martin Esslin)は『不条理の演劇』において、オールビーを不条理劇作家とジャンル付けする(250-53)。サミュエル・ベケット(Samuel Beckett)作『ゴドーを待ちながら』(*Waiting for Godot*) (1952)のイギリス初演(1956)を経た、英米における不条理演劇の流行を鑑みれば、エスリンのオールビー、『動物園物語』観は当時としては妥当であった。しかし、ルダネが指摘するように、1958年にはアルトーの『演劇とその分身』も英訳され、アメリカへ紹介されていた(“Who’s Afraid of Virginia Woolf?: Toward the Marrow” 50)。本論文の考察は、今日においてはアルトーによる影響の検討が『動物園物語』というテキストに、より生産的な読解を生みだすことを示す。

『動物園物語』にみとめるべきは、アメリカにおける不条理演劇のさきがけとしての歴史的価値ではない。今や一人のクィア劇作家が、演劇の伝統、社会通念との格闘を通して処女作で成し

遂げた、アメリカにおけるメロドラマの系譜とヨーロッパの革新的な演劇理論との出会いを読み取り得るのだ。

注

- (1) 精神分析において分析家と被分析者の交流が生む「特殊な空間」(ブルックス)を転移と言う。ジェリーとピーターの交流はそれに酷似したものを立ち上げる。のちに詳述。
- (2) 訳語は鳴海四郎訳に拠った。
- (3) なお、鈴木訳では「情熱」(アルトー 216)。
- (4) 宇野もこれをみとめてアルトーの別の著述から「連続変化」という言葉で示している。(149)

Works Cited

- Albee, Edward. "The Zoo Story." *Absurd Drama*. Penguin Books, 1965, pp. 159-85.
- Anderson, Marie Castigile. "Ritual and Initiation in *The Zoo Story*." *Edward Albee: An Interview and Essays*, edited by Julian N. Wasserman et al. U of St. Thomas, 1983, pp. 93-108.
- Bloom, Harold. "Introduction." *Edward Albee*. edited by Harold Bloom. Chelsea House, 1987, pp. 1-8.
- Bona, M. J. "Gay and Lesbian Writing in Post-World War 2 America." *A Concise Companion to Postwar American Literature and Culture*, edited by Josephine G. Hendin, Blackwell Publishing, 2004, pp. 210-37.
- Clum, John M. *The Drama of Marriage: Gay Playwright/ Straight Unions from Oscar Wilde to the Present*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Gledhill, Christine. "The Melodramatic Field: An Investigation." *Home Is Where the Heart Is*. British Film Institute, 1987, pp. 5-39.
- Kolin, Philip C. "Albee's Early One-Act Plays: 'A New American Playwright from Whom Much Is to Be Expected.'" *The Cambridge Companion to Edward Albee*, edited by Stephen Bottoms. Cambridge UP, 2005, pp.16-38.
- Lang, Robert. *American Film Melodrama*. Princeton UP, 1989.
- Nabi, Naqibun and Firoz Ahmed. "Edward Albee's *The Zoo Story*: Echo/es of Contemporary Subversive Culture." *Advances in Language and Literary Studies*, vol. 7, Australian International Centre, 2016, pp. 235-41.
- Roudané, Matthew. "Overview: the Theatre of Edward Albee." *Edward Albee, A Critical Introduction*, Cambridge UP, 2017.
- . "Who's afraid of Virginia Woolf?: Toward the Marrow." *The Cambridge Companion to Edward Albee*, edited by Stephen Bottoms, Cambridge UP, 2005, pp. 39-58.
- Way, Brian. "Albee and the Absurd: *The American Dream and The Zoo Story*." *Edward Albee*, edited by Harold Bloom, Chelsea House, 1987, pp. 9-27. Modern Critical Views.
- Weales, Gerald. "Edward Albee: Don't Make Waves." *Edward Albee*, edited by Harold Bloom, ed. Chelsea House, 1987, pp. 29-50.
- Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New Directions, 1947.
- . *Cat on a Hot Tin Roof: With an Essay by Author*. Penguin Books, 2009.
- Zimbardo, Rose A. "Symbolism and Naturalism in Edward Albee's *The Zoo Story*." *Edward Albee: A Collection of Critical Essays*, edited by C. W. E. Bigsby, Prentice-Hall, 1975, pp. 45-53.
- アルトー、アントナン『演劇とその分身』鈴木創士訳、河出文庫、2019年。
- 宇野邦一『アルトー：思考と身体』、白水社、2011年。
- エスリン、マーティン『不条理の演劇』小田島雄志訳、白水社、1968年。

『動物園物語』における交流のクィアネス：メロドラマから残酷へ

遠藤不比人『情動とモダニティ：英米文学／精神分析／批評理論』、彩流社、2017年。

オールビー、エドワード「動物園物語」『エドワード・オールビー全集』鳴海四郎訳、白水社、第2巻、1974年。

ブルックス、ピーター『メロドラマ的想像力』四方田犬彦訳、木村慧子訳、産業図書、2002年。

フロイト、ジークムント「分析技法における構成の仕事」『フロイト著作集』高橋義孝訳、人文書院、第9巻、1983年。

ベルサーニ、レオ アダム・フィリップス『親密性』檜垣立哉訳、宮沢由歌訳、洛北出版、2012年。

向井雅明『ラカン入門』、ちくま学芸文庫、2016年。

ラカン、ジャック『精神分析の四基本概念』ジャック＝アラン・ミレール編、小出浩之、新宮一成、鈴木國文、小川豊昭訳、岩波文庫、下巻、2020年。

若森栄樹『精神分析の空間：ラカンの分析理論』、弘文堂、1988年。