

## 『ベビー・ドール』における2つの主題と登場人物

山 野 敬 士

Two Themes and the Characters in *Baby Doll*

Keishi YAMANO

ハリウッドの繁栄と期を一にしたこともあって、テネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams, 1911-1983) の作品の多くは映画化され、その中の幾つかは商業的成功をおさめることができた。しかし映画化された自分の作品に対するウィリアムズの意見は総じて否定的なものが多い。“Most of my films were subjected to excessive censorship.” (*Conversations with Tennessee Williams*, 349)と彼自身語っていることからわかるように、劇以上に商業的成功を要求され、検閲が厳しい映画の世界においては、彼の思想が脚本家や監督の手により歪められることも多かったようである。『ベビー・ドール』(*Baby Doll*, 1956)は、ウィリアムズ自身の手による映画用台本である。もちろん、他の映画化作品において行われた歪曲が、この作品において成されなかったと言うわけではない。しかし脚本の段階で切り捨てられていた「性」という主題が、この映画用台本では矮小化されずに残されている。そして、上映にともなって湧き上がった多くの批判が、何よりもそれを物語っているのである。<sup>#1</sup>

加えてこの作品においては、ミシシッピの貧しい土地が舞台とされ、その住人達が主人公とされていることも興味深い点と言えよう。ウィリアムズの中心的な作品ではアメリカ南部の

貴族階級出身者や、清教徒的なモラルを準拠枠にして生きる人物が主人公であることが多い。その意味で、この作品の中の南部像はウィリアムズ作品において特異なものと言えるのである。

本論では、『ベビー・ドール』に描かれた南部の一形態を考察し、作品中の人間関係に見い出される「性意識と個人の自我」という主題の描かれ方を分析することとする。

社会的なものと個人的なもの  
—シルヴァ・ヴァカーロの描写を通じて—

『ベビー・ドール』に描かれた中心的プロット(恨みによる放火と復讐としての加虐的性愛)は、ウィリアムズ自身の戯曲『27台分の綿花』(*27 Wagons Full of Cotton*, 1946)から受け継がれたものである。その戯曲はさらに同名の短編小説(1935)が発展したものであるが、その短編小説では、性的なものに直面した個人の葛藤が十分には描かれておらず、衝撃的なプロットのみが強調された形になっている。戯曲では、新型の綿繰り機と大工場を駆使し土地の綿花産業を牛耳ろうとするイタリア男に対して、土地の男が大工場に放火することで恨みをはらすという重要な物語が導入されている。フォークナーの作品等に描かれる退廃的な南部像をこの物

<sup>#1</sup>David Savran, *Communist, Cowboys, and Queers*. p.120参照

語に推測することも可能ではある。しかしながら、それは放火をした男の個人的感情を超えるものとしては描かれていないように思える。放火犯が社会の心性を体现することを暗示するような台詞やト書きが存在しないことがその原因であろう。

映画『ベビー・ドール』において、放火という行為は共同体の総意として描かれている。映画は、外部からの侵入者(文化的、経済的他者)の出現による南部社会の危機を個人的な恨みの背後に描くことに成功しているのである。ここでは、作品中に描かれた南部の共同体の心性と、それを作者がどのような形で表現しているかを見ていくこととする。

映画用台本に描かれた南部像は、他者を排除する共同体の姿である。土地の綿花産業を独占するかのような勢いを持つ大工場(シンジケート・ジン)とその主シルヴァ・ヴァカーロ(Silva Vaccaro)に対する共同体の感情は肯定的なものではない。工場主催の宴会に出席した公的な人間でさえも、ト書きに記されているように、*“Several public officials are present, not all of them happy to be there as the county has a strongly divided attitude towards the Syndicate-owned plantation.”*(25) その工場に対して複雑な感情を抱いており、富を齎してくれた賞賛すべきものとは決して考えていない。貧しい階級の間人達は、より強い反感を工場に対して持っている。その代表となるのが、主人公ベビー・ドール(Baby Doll)の夫で、放火犯でもあるアーチ・リー・メイガン(Archie Lee Meighan)である。しかしながら、*“That place ruined me... I'd like to see the whole place up in smoke”* (25) と語るのがアーチ・リーではなく、酒場で彼と同席した土地の男であることは重要である。つまり、敵意は放火犯個人だけのものではないのだ。燃え上がる工場に到着した消防車のホースは短く、火に近づくこともできない。消防士達の様子は、ト書きに*“Some seem actually indifferent. In fact, some of their faces express an odd pleasure in the flames, which they seem more interested in watching than fight-*

*ing.”* (27) と描かれている。この共同体の内において、シルヴァは、危機に陥った人間を分け隔てなく救出することを義務とする消防士によってさえも疎まれる存在なのだ。火事の翌日の町の雰囲気は、*“A Holiday mood prevails. It's as if the fire has satisfied some profound and basic hunger and left the people of that community exhilarated.”* (31) と描かれていることからわかるように、彼の成功は共同体によって望まれたものではなく、そしてその不幸は共同体によって彼に成された罰なのである。

イタリア系であり、大工場の主であるシルヴァは文化的にも経済的にも共同体にとって他者である。その他者は暴力的に排斥される。古い秩序を守るために、共同体は他者を生贄として抹殺するのである。映画の中程でシルヴァは土地について*“This place was empty. I was told it was haunted.”* (41) と述べる。土地に取りついた幽霊はその後さらに具体的なものとして提示される。彼は、それを“evil spirits” と言い、

They're evil spirits that haunt the human heart and take possession of it, and spread from one human heart to another human heart the way that a fire goes springing from leaf to leaf and branch to branch in a tree till a forest is all aflame with it -the birds take flight- the wild things are suffocated...everything green and beautiful is destroyed. (52)

と語る。シルヴァは、人間存在が暗く残酷な本質を保持していることを認識している。彼がそれを火の比喻によって語っていることからわかるように、その暗い本質が、工場を焼いた南部の共同体の構成者によって共有され強化されていることも彼は認識している。そしてその認識は、生贄として暴力的に排斥された経験によって生まれたものなのである。

映画の中でのシルヴァの描かれ方で興味深い点は、観客が彼に対して共感を抱くような操作

がなされていることであろう。共同体が、邪悪な心性を保持するものとして描かれることもあり、その対立項である犠牲者に我々は肩入れしてしまう。表層的ではあるが、その好例となるのが彼の外見であろう。アーチ・リーがもう若くない醜い男として描かれているのに対し、シルヴァは、“a handsome, cokey young Italian” (25) として観客に紹介されるのである。もちろん彼は自分の中に“evil spirits”を持った人間であり、それを復讐の後ろ楯に使う人間である。しかし、同時にそこから距離を置き、それを冷静な目で見据えることもできる人間なのである。ある意味で彼は放火によって浄化された存在なのであり、共同体の邪悪な心性を共有する者ではないのだ。

南部共同体と個人の対立というテーマを考察する時、自身南部の出身である作者を考慮に入れるのは重要なことであろう。ウィリアムズは、その作品の中で詩的な要素を持った古い南部というものを描いてきた。特に、それが滅び行く存在であることが彼にとっては魅力的でもあっただろう。しかし同時に彼は、南部の清教徒的道德観と自我の間で苦悩する人間も描いてきた。そしてそのような人間達の苦悩はまさしく、南部に生まれ育った同性愛者である彼の苦悩であっただろう。彼は、自分が南部を離れた時のことを“Those people chased me out of here. I left the South because of their attitude toward me. They don't approve of homosexuals, and I don't want to be insulted.”<sup>#2</sup>と述懐している。彼は、共同体に排斥される文化的他者シルヴァの像の中に、やはり共同体にとっては理解し難い他者である自分を見ていたのかもしれないのである。

D. サヴラン(David Savran)は、『ベビー・ドール』にも描かれている新旧社会の衝突という主題に関して、“As is so frequently the case in Williams's work, this confrontation is figured as a sexual contest over a woman between a

virlike young man and a weak or effete older man.” (122) と述べている。例えば『欲望という名の電車』(A Streetcar Named Desire, 1947) において、崩壊した貴族的南部を体現するアランは若いが同性愛的な傾向を持つ男であり、主人公ブランチと性的に結び付くことの不可能な人物であるのに対し、新社会を体現する人物スタンリーは性的な魅力に溢れた男である。ウィリアムズの劇において、このような男性達は、主人公の女性の性意識に強引に侵入して行くことが多い。この点において興味深いのは、彼らのほとんどがアメリカ社会の中心から離れたエスニックグループに属していることである。<sup>#3</sup>スタンリーはポーランド系であり、『バラの刺青』(The Rose Tattoo, 1951)において主人公セラフィーナを性的に再生させてやるアルヴァロはイタリア系の男である。この意味で、シルヴァは、ベビー・ドールの「性的な成熟」という作品のもう一つ主題とも深く関わってくる。作者は、シルヴァを「文化的他者」として提示することで、社会的な主題(退廃的南部像)と個人的な主題(性意識)の両方に関わりを持つ存在として描いているのである。

映画の原作となった『27台分の綿花』の副題は“Mississippi Delta Comedy”である。しかしながらその結末は所謂喜劇とは言い難い。女主人公フローラは工場主に犯され、それを帰宅した夫に伝えようとする。しかし、工場に放火して自分の仕事を取り戻したことに満足している夫には全く通じない。そこに描かれているのは、ブラック・ヒューモアと呼べるような状況である。一方『ベビー・ドール』では、作者はより正当な喜劇を目指していたように思える。シルヴァとベビー・ドールは恋におち、しかもその恋愛は結末で成就するのである。つまり彼女の性的な成長は幸福な結末とともに成し遂げられるのだ。確かに主人公は性的な暴力を経験するが、その後に見い出されるのはブランチが見た狂気の世界でも、フローラが直面する皮肉な状況でもない。それは純粋な愛の世界である。女性の凍り付いた性を暴力的にねじ開け、なおかつそれを愛情へと変化させる役割は、スタン

<sup>#2</sup>Ronald Hayman, *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*, pp. 158-9 参照

<sup>#3</sup>Savran, pp. 122-3 参照

リーのように観客や読者に反感を持たれる人物やアルヴァロのようにただ善人として描かれている人物では表現できないだろう。シルヴァは復讐に燃える人物であり、それは彼の暴力的な一面の裏付けとなる。しかし、対共同体という構造の中では彼は暴力によって迫害された憐れむべき存在でもあるのだ。個人的な感情と社会的な立場という2重の像でとらえることと、文化的他者という役割を彼に担わせることで、作者は相対する2つの要素を巧みにシルヴァの中に描いているのである。

### ベビー・ドール—突然の成熟—

ある女性が性的に急激に変化するという主題は、『夏と煙』(Summer and Smoke, 1948)の中にも描かれていたものである。主人公アルマは、厳格な清教徒としての自己と性の意識の間に揺れ動き、苦悩する。最終的に彼女は性のポヘミアンとして生きることを決心するわけだが、彼女の変化は清教徒的な道徳観と性的な欲動という2項対立間の移行という形をとることで、劇的にされていると言える。アルマの決心を変化と呼ぶならば、ベビー・ドールのそれは変化とは言えないであろう。なぜなら彼女は、固執すべきものも、自己の性意識に対する認識も曖昧な形でしか持っていないからだ。彼女の決心は無垢から認識への過程にあるのである。

彼女は作品の前半、その名前が暗示するように、人格の完成していない赤ん坊として描かれている。最も象徴的なのは“Baby Doll is asleep in the crib. Her thumb is in her mouth. Like a child, she's trying to hold on to her sleep.”(36)というト書きであろう。幼児用のベッドで眠る彼女の姿は、外界から隔離され(彼女のベッドには囲いがついている。)自分だけの世界に生きる存在を示している。自己は個人が社会と関わっていく中で形成されるものであるから、彼女は明確な自己を保持していない。自分を社会の中でとらえることのできない彼女は、当然、社会的通念を理解できないでいる。自分と夫との関係を彼女がいかにとらえているかが、その

好例となるであろう。彼女にとって夫婦という形態は、愛情で形成されるものではない。そもそもそれは、死を前にした彼女の父親を安心させるために成されたものなのだ。当然二人の間に性的な関係はない。それがアーチ・リーを悩ます原因となっているわけだが、彼は、妻が二十歳になった時には肉体関係を持つという約束を取り付けることで、気を紛らわせている。しかし、シンジケート・ジンの進出による経済難から、彼らは家具のほとんどを奪われてしまう。そしてベビー・ドールは夫に家具が戻らなければその約束を破棄すると伝えるのである。つまり、彼女にとっての結婚は理解しがたい性や愛情ではなく、理解が容易な経済の概念によってのみ構成されているのだ。しかし、彼女が成熟する時期は近づいている。映画のほとんどは彼女の二十才の誕生日の前日を舞台としている。家具が戻れば、彼女は性的なものに直面せねばならないこととなるのだ。そして彼女自身の中にも性意識は芽生えつつある。彼女は、夫が通院する病院で若い男達と意味ありげな視線を交す。そもそも彼女の名前は、五十年代にアメリカの十代の若者達の間で流行した寝間着からつけられている。露出過度なこの寝間着の流行の原因は、着心地よりも人の気を引きたいという欲望の方が強かった。<sup>44</sup>つまり、彼女の名前自体が、性的な欲望の象徴でもあるのだ。

彼女の性的な成熟への過程は、前章で考察したアーチ・リーとシルヴァとの対立という構造の中に収められている。そして、彼女は後者を自ら積極的に選択することによって大人の女性となるのである。彼女の誕生日は選挙の投票日でもある。もちろんこれは、彼女がある選択を自分の意思で行うということを比喩している。主人公の性意識という主題に関して、『ベビー・ドール』が『27台分の綿花』と微妙に異なる点は、ベビー・ドールがシルヴァとの出会いによって性意識に目覚め、そこから自己を確立していくことである。戯曲中の女性登場人物フローラは工場主にサド的な性行為で犯された後、夫

<sup>44</sup>海野弘「黄金の50年代アメリカ」  
pp. 174-5 参照

に“Baby”と呼びかけられた際、“I’m not-Baby. Mama! That’s - me. ...” (38) と言う。彼女の性意識に何らかの変化が生じたことを示す場面であるが、この変化はベビー・ドールの認識とは異なるものである。なぜなら、フローラは、夫との関係の中にすでに倒錯的性愛を認識しており、工場主との関係はその認識を確認するようなものでしかないからだ。作品の前半部で、夫ジェイクは彼女の手首をねじ上げ息の止まるようなキスを浴びせながら、彼が出火時に家にいたという嘘を言うように彼女に強要する。この会話中のト書きに作者は“*the experience was not without pleasure for both parties.*” (8) と記している。一方、映画においてもほとんど同じ場面が用いられているが、そこにはサドマゾの関係に満足する夫婦の姿は描かれていない。それどころか、作者はト書きに“*Instantly he seizes her wrist again. She shrieks. The romance is over.*” (30) と書いて、ベビー・ドールが性的なものを夫との関係の中に必要以上に認識することを拒否しているのである。作品のプロットから考えても、アーチ・リーとベビー・ドールの関係は、いかに性的な暗示に満ちていようと、彼女の性意識を開放するような性質のものであってはならないのである。

粗野で思慮に欠けるアーチ・リーに対し、シルヴァは不思議なやさしさと深い思想を持った人物として描かれている。彼はメイガン家の庭の、それまで長い間使われていなかった古いポンプから新鮮な水をくみ上げる。この点に関して、F. H. ロンドレ(Felicia Hardison Londre)は、シルヴァが火災の際唯一火に近づくことのできた人物であった点とも併せて、“By associating Vacarro with his often-used symbols of fire and water, Williams suggests that this outsider among the Southern-rural folk represents purity and energy in a corrupt, decadent milieu.” (129) と述べている。シルヴァを“purity”を持った人物と定義するのは危険であるし、作品の深みをかえって消してしまうことになると思われるが、彼がよどんだ土地に新鮮な水を与えることのできる人物であること

は間違いない。そして、性的なものを暗示していると思われるこの描写は、同時に彼が閉じられていたベビー・ドールの性的な感情に流れを与えることのできる人物であることを象徴していると言えるのである。

S. フォーク(Signi Falk)は『27台分の綿花』の工場主、ヴィカール(Vicarro)を“one of Williams’ early contemplative males” (54) と書いているが、シルヴァもまた非常に思慮深い男である。しかし、前者の思慮深さがフローラを恐怖へと追い込んで行くことにのみ発揮されるのに対し、後者のそれは、ポンプから水を汲み出すという行為と同じ効果も併せ持っていると言える。彼は、人間はあてもなく彷徨い消えていく存在であるという思想を持っている。彼は自分の人生哲学をベビー・ドールに“Drift-for a while and then... *vanish*. And so make room for newcomers! Old goes, newcomers! Back and forth, going and coming, rush, rush!! *Permanent? Nothing!* Anything living!... last long enough to take it serious.” (42) と語る。古い価値観に凝り固まった南部の状況を揶揄し、自分が追い込まれた悲惨な状況を理解しようとするこの言葉は、ベビー・ドールに向けられたものでもある。彼女と夫の関係は変化の欠落したものに他ならない。古い価値観と土地に縛りつけられたアーチ・リーのもとでは変化は否定されるのだ。そこではすべてが停滞し、運動は存在しない。従って、彼女自身の中にも本質的な変化は生まれまいであろう。それゆえに、変化と運動の中に生を見ろというシルヴァの思想は彼女にとって魅力的なものであり、文字通り彼女の心的変化の契機となるのである。作者はこの対話の直後のト書きに“*There is the beginning of some weird understanding between them.*” (42) と書いている。ベビー・ドールの中に、夫との関係には見い出せなかった相互理解を作り出すのは、彼女だけではなく観客や読者もまた共感を覚えるように、作者がシルヴァの中に描いた人間的なやさしさと深い思想なのである。

ここで、作中のもう一人の登場人物、ローズ

(Aun Rose Comfort)について考えることとしよう。なぜなら彼女をベビー・ドールと関連づけて読むことが、ベビー・ドールの意識とその変化を分析する際の重要な手がかりとなると思われるからである。ローズは、映画のもう一つの種本となった一幕劇『気に入らない夕食、あるいは、切りつめられた長い滞在』(“The Unsatisfactory Supper, or The Long Stay Cut Short”, 1946)から抜き出された人物である。家族に疎まれて惨めな人生を送る老婆として描かれている彼女の役割は、映画においてもほとんど変化していない。アーチ・リーは彼女を憎み、家から追い出そうと常に考えている。最終的に彼女は、シルヴァによって救われることが約束されるのであるが、それが唯一劇と異なる点であろう。そもそも、この戯曲を映画と結び付けるという考えはウィリアムズによるものではなく、舞台監督としてウィリアムズ劇に数多く携わってきたエリア・カザン(Elia Kazan)が思いついたものであった。ウィリアムズ自身はこの案に乗り気ではなく、ローズを登場させることが作品のまとまりを欠いてしまうと感じていたようである。<sup>85</sup>

ローズが劇中担っている役割は二つあるように思われる。一つはロンドレが述べているように、“Aunt Rose also generates a large share of the comedy in *Baby Doll*.”, 129)作品の中に笑いを生むという役割であり、もう一つは、映画の後半部で自分の境遇について心情を吐露することで、作品にメロドラマ的要素を導入することである。最初の点に関しては、彼女の動作や周囲と全く噛み合わない台詞が、ある程度の効果を保持しているが、行く所もなく家族に疎まれる彼女の存在が、根本的に笑いを担うには余りにも哀れなものであることは事実である。またメロドラマの要素は、それまで極力ベビー・ドールとシルヴァの恋愛をただのロマンスに終わらせないように操作されていた作品の「語り」と首尾一貫しておらず、それゆえに映画の最後半部の雰囲気、唐突なものに思える

<sup>85</sup>Hayman, 158参照

のも事実である。

一人の登場人物として十分に発展させられていないローズを主要な人物達と同じ様に考察することは意味がないことのように思われる。むしろ、作品の主題や登場人物達の補足をする人物として読むことのほうが、作品の読解という点に関して言えばよいのではないだろうか。例えば、ローズはベビー・ドールの影としての機能を果たしているとも言える。メイガン家に残された家具はベビー・ドールのベッドとローズのピアノのみである。薔薇を見て“Aren't they poems of nature?” (23) と語るローズは、ベビー・ドールと同じように純粋で無垢な精神を持つ人物として描かれている。また、シルヴァはアーチ・リーに対して次のように語る。

Mr. Meighan, when a man is feeling uncomfortable over something, it often happens that he takes out his annoyance on some completely innocent person just because he has to make somebody suffer.

(81)

アーチ・リーの欲求不満の原因はベビー・ドールである。その不満を彼はローズにおつけているというわけである。主人公の影として機能するローズは、主人公になり変わって疎外されているのだ。自分を迫害するアーチ・リーに対しローズは、“Nobody ever had to-put me out! If you-gentlemen will excuse me from the table- I will pack my things! If I hurry I'll catch the nine o'clock bus to-” (81) と述べるが、その直後のト書きの中に作者は“*She can't think where to*”と記している。行くべき所のないローズの姿は、シルヴァと出会う前のベビー・ドールの姿でもある。映画の冒頭で、家財を奪われた夫に愛想をつかしたベビー・ドールは家を出る決心をするが、行くべき所もなく結局帰宅する。夫の支配下にある限り、彼女は退廃的で変化のない世界に閉じ込められることが運命づけられている。つまりローズの憐れな姿は、現在の生活を選択した場合のベビー・ドールの未来の姿を暗示しているのである。シルヴァとの愛を確かめあったベビー・ドールの姿(シ

ーン91)と瀕死の友人を病院に訪ね、その脇でチョコレートを食べるローズの姿(シーン92)が連続して映し出されるのは興味深い。ベビー・ドールは、シルヴァによって変化と運動のない世界から救われたのであり、死の傍でのみ安息を得るというローズの人生を引く継ぐことを回避することができたのである。

主人公の恋愛の成就というプロットを正当化することが、作品の性質上(喜劇)避けられないことをカザンは強く意識していたのではないだろうか。それ故に彼はローズの登場とメロドラマ的な結末を作者に提案したのであろう。しかし、メロドラマの導入は作品の前半部との間に軋みを生み出すことにしかならなかった。しかしながら、ローズをベビー・ドールの影として読めば、ローズの姿はベビー・ドールの選択を正当化する機能を十分に果たしていると言えるのであり、それはプロットの正当化へと繋がるものと考えられるのである。

### 屋根裏の描写と暴力的性愛の意味

ベビー・ドールがシルヴァに追われて屋根裏に逃げ込む場面には、作品中最も効果的な技法が導入されていると言える。作者は、ベビー・ドールの内面の変化を促すこの場面を屋根裏という象徴的な空間に設定することで、彼女の内面を劇的に提示する。この屋根裏に関して、彼女は、“You know there are places in that house which I never been in. I mean the attic for instance.”(45)と語っている。彼女自身が入ったことのないこの空間は、彼女の無意識を暗示するものとして機能していると言えないだろうか。彼女はこの時点において、自分の意識を保つことができなくなっている。シルヴァに追われてポーチへと逃げた彼女は床板を踏み外し、シルヴァに抱き抱えられる。彼女は“The place is collapsing right underneath me!”(53)と叫ぶ。この台詞は、シルヴァに対する恐怖と、肉体の接触によって意識される性的なものの中で彼女の意識が分裂して行くのを暗示するものであると言えよう。性意識は彼女の無意識から

湧き上がって、断続的に彼女の意識に現われる。家の中に逃げ込んだ彼女をシルヴァは網戸に穴を開けて覗き見るが、その時に彼がたてる音は彼女を不安な気持ちにさせる。このシーンは、映画のオープニングのシーンと対になっている。シーン1において、ベビー・ドールは不可解な音に眠りを妨げられるが、これは夫アーチ・リーが彼女を覗き見ている音である。音は彼女に意識された後も止まることなく続く。つまりそれはただ単に外界から彼女に到来してくるものなのである。それに対し、シルヴァの出す音は、彼女が耳をすました途端に止まりその後繰り返されないで、彼女はそれが何であるか理解できない。つまりその音は、それまで彼女が自覚したことのない、無意識から立ち上ってくる性意識を暗示するものでもあるのだ。

ベビー・ドールが逃げ込んだ屋根裏は、まずト書きの“Dusty late afternoon beams of light through tiny peaked windows in gables and a jumble of discarded things that have the poetry of things once lived with by the no-longer livings.”(64)と描写される。屋根裏に隠された物は、作品中に描かれていなかったもう一つの南部像である。貴族的でロマンティックな南部像は、資本主義の導入により退廃的な側面が強調された南部像によって、屋根裏という見えない場所に押し込められていたのだ。この南部像はウィリアムズの作品で重要な役割を果たしてきたものである。ブランチャやアルマといった人物は自分の中にあるこの像と性意識の間に苦悩した。退廃的な南部に生き、まだ自己といったものが確立しきれていないベビー・ドールには無縁であると思えるこの南部像が屋根裏に設定されていることは、非常に興味深い。それは南部に生きる者の中に集合無意識という形で生き残っているのである。もちろんベビー・ドールの中にもそれは存在する。作者は、この描写を配置することで、作品が性的なものに一気に突き進んでいくのを避け、主人公の内面をより複雑なものにしているのである。

屋根裏の壁越しにシルヴァと話をしている最中に、壁の漆喰が次々と剥がれ落ち、ベビー・

ドールを恐怖させる。シルヴァはドアを肩で揺らしその恐怖を増大させる。暴力的なこの行為は、彼の鞭や“*Scared I might whip you with it and leave red marks on your-creamy white silk-skin?*” (66) という言葉とともに、2人の間に起こるであろう暴力的な性愛を観客に予期させる。同時に屋根裏の形態が変わっていく姿は、彼女の無意識の性衝動がシルヴァによって目覚めさせられていることも暗示しているだろう。彼女は夫が放火犯であることを証明する文書にサインする。無理強いされたとは言え、彼女は夫を見捨てることを決意するのだ。彼女が自らシルヴァを選択するという事実は、彼女のシルヴァへの言葉にさらに描かれる。文書を持って立ち去ろうとする彼に対し、彼女は“*Wait, please!-I want to*” (68) と呼びかけ、屋根裏から走り出る。直後のト書きに“*But she can't remember what she wants to.*” (68) と記されていることからわかるように、彼女の願望は、まだ半ば無意識の中に存在する性衝動である。それ故に彼女は、その言葉を完結することができないのである。<sup>86</sup>

シルヴァとの関係の中で、ベビー・ドールは自分の無意識の性衝動を本能的に知覚し、それに従う決心をするのであり、その性的な成熟は、彼女自らが選択した意思である。屋根裏のシーンで観客が予期した暴力的な性交渉は、実際にはそれほど衝撃的なものではない。実際にその場面は描かれず、ベビー・ドールの肌に残る傷跡がそれを観客に推測させるだけである。二人の性交渉は、ベビー・ドールの決心を固める効果を果たせばよいわけで、それ以上の効果は二人の愛情関係を倒錯的なものへと変化させてしまい、作品のプロットを歪めてしまうこととなるだけである。暴力的な性は、半ば無意識の中に存在する性意識を彼女に明確に意識させればよいと、作者は考えていたに違いない。性行為の後の描写が、ベビー・ドールのベッドで眠る二人の安らかな映像であることからそのこと

<sup>86</sup>Savranは、主人公の途切れた言葉に関して、当時の女性の社会的立場を考慮したものであるという分析をしている。(124-5)

が推測されよう。主人公の成熟を劇的なものにし、そしてその余りにも突然な変化を正当化するために暴力が描かれたのであり、そしてそれは、一人の女性が自分の性意識に目覚めるために必要なだけの暴力でしかないのである。このように考えると、『ベビー・ドール』の上映当初に湧き上がった議論が、倒錯の性愛に対する非難が中心であったという事実は不可思議なものに思えてくる。それは、屋根裏の描写やシルヴァの人格設定などと同様に、主人公の心的成長という主題と、愛情の成就により作品を喜劇として提示するという作者の意図をより明確にするために備え付けられた巧みな技法の一つにすぎないのである。

本論でも確認してきたように、『ベビー・ドール』は喜劇である。そして、性の謳歌を結末に持つ喜劇として、それはウィリアムズの『バラの刺青』を私達に意識させる。しかしながら、余りにも個人的な性意識の描写が多い『バラの刺青』に対し、『ベビー・ドール』が、個人的なレベルを超えた社会的な主題が導入されることで、さらに奥行きのある作品となっていることは重要なことであると言える。加えて、私達が第一章でみたように、作品に描かれた南部社会が、それまでのウィリアムズ作品に登場する南部とは異なるものであったということも重要である。ウィリアムズの作品は時に「私的すぎる」という評価を受けてきた。また、彼の描く南部が貴族的で詩的なものであることが多いため、一面的な南部像しか描かれていないとも思われてきた。その意味で『ベビー・ドール』はその二つの批判を反駁するような要素を持っていると言えるのである。

また、個人の性意識の変化という、他の作品と共通する主題も、私達がみてきたように、様々な効果によって非常に巧みに描かれており、その効果のいずれれもが喜劇という性質を維持するための役割を果たし作品に統一を与えていた。それまでの作品に見られなかった新たな側面を導入した点と、それまでの作品と共通する主題をより効果的に描いた点において、『ベビー・ドール』は、戯曲作品と同様に分析する価値のあ



る、ウィリアムズの中心的作品の一つであると  
考えられるのである。

#### 引用文献

Devlin, Albert J.(ed.) *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson: University Press of Mississippi, 1986.

Falk, Signi. *Tennessee Williams*. New York: Twayne, 1961.

Hayman, Ronald. *Tennessee Williams: Everyone Else is an Audience*: New Heaven and London:

Yale University Press, 1993.

Londre, Felicia Hardison. *Tennessee Williams*. New York: Frederick Ungar Publishing, 1983.

Savran, David. *Communists, Cowboys, and Queers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Williams, Tennessee. *Baby Doll*. London: Penguin Books, 1968.

\_\_\_\_\_. *27 Wagons Full of Cotton* in *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 6. New York: New Directions, 1971.