

# 語られざるものと道徳的アナーキー

Tennessee Williams にとっての Stonewall 以前

山 野 敬 士

Tennessee Williamsが自分の同性愛を明らかにしたのは、Stonewall 暴動から間もない1970年であった。それ以降に書かれた自伝*Memoirs* (1975) や小説*Moise and the World of Reason* (1975) のような作品では、Williams は自らの同性愛経験を現実的に赤裸々に描写している。初期作品においては、性意識に関して romantic で曖昧な描写が目立っていたので、この現実感は読者の注意を引くものであろう。<sup>1</sup> David Savran は、“Williams insisted, with some justification, that he could not stage his homosexuality directly or candidly during the 1940s and 1950s, believing that ‘there would be no producer for it’ given the homophobic program of the Broadway theater of that period” (82)と述べ、50年代以前が同性愛に関する直接的言説の困難な時代であったことを強調する。

本論では、同性愛文学と呼べないような Williams の1940年代、50年代の作品中の性表象を、その可能性の中心を探りながら考察してみたい。

## 1. 寓話性と転移された性

1972年の Jim Gaines との対談で、Williamsは “I loved ‘Three Players of a Summer Game’ and ‘Rubio y Morena’ and ‘Two on a Party.’ And I think that the first half of ‘Desire and Black Masseur’ is very good. Of the short plays, I think I like best ‘The Unsatisfactory Supper,’ ‘Something Unspoken,’ ‘Auto-Da-Fé,’ and ‘27 Wagons Full of Cotton’” (217-218)と述べている。自分の同性愛を公言した後のインタビューの中で、劇作家が40年代、50年代の作品を挙げているのは興味深い。この章では、これらの作品の中から主に “Desire and Black Masseur” (1948)、 “Rubio y Morena” (1948)、 “Auto-Da-Fé” (1946) を分析し、性に関する非現実的描写とその読解の可能性について考えてみたい。

“Desire and Black Masseur” は、「暴力と性」という主題を、「カニバリズムと同性愛」という形式にあてはめたものと言える。主人公が、自ら望む形で

黒人マッサージ師により殺害され、食べられるという衝撃的なプロットをもつこの小説の書き出しは次のような一節である。

From his very beginning this person, Anthony Burns, had betrayed an instinct for being included in things that swallowed him up. In his family there had been fifteen children and he the one given least notice, and he went to work, after graduating from high school in the largest class on the records of that institution, he secured his job in the largest wholesale company of the city. Everything absorbed him and swallowed him up, and still he did not feel secure. He felt more secure at the movies than anywhere else. He loved to sit in the back rows of the movies where the darkness absorbed him gently so that he was like a particle of food dissolving in a big hot mouth. (216)

猟奇的という以外は、寓話的と表現するしかないこの短編小説に相応しい抽象的描写が続いている。「何かに飲み込まれたい」という言葉によって表現される Burns の本能は“fifteen children”、“the largest class”、“the largest wholesale company”によって現実味を与えられるが、それに強い帰属願望という解釈が施されるのを“still he did not secure”という言葉が不可能にしてしまう。つまり、ここでの現実味は、彼の欲望が現実から遠く離れたものであることを示す機能しか持たないのである。この逆説的な非現実感とは、「映画館で最も落ち着く」という文により幻想の世界へと繋がり、<sup>2</sup> 主人公の心情が“a particle of food dissolving in a big hot mouth”という「食べ物」の比喩で語られることで、その抽象性は更に印象的になる。結局作品の最後で、Burns の欲望が「人に傷つけられ、食べられる」という恐ろしいものであることが明らかになるのだが、そう考えると、この書き出しは作品を象徴的に要約しているとも言える。映画館内における彼の様子は、その後、“He didn't follow the story on the screen but watched the figures. What they said or did was immaterial to him, he cared about only the figures who warmed him as if they were cuddled right next to him in the dark picture house...”と描写される。現実から切り離された世界にまどろむ Burns は、物語を無視して役

者の figures だけを追うことで、映像中の現実味さえも取り除く。映像中の役者の姿は文脈から切り離され、一つの個体として、彼の幻想の中に逆説的に現実的なものとして立ち現れるのである。

この切り取られた映像のモチーフは、現実とのバランスを崩し、性的欲望がもつ「暴力衝動と死の欲動」だけを肥大化させている Burns の意識を巧みに表現している。しかしながら、これは作品に同性愛の文脈を探ろうとする読解の着地点をずらす巧妙さを保持している。この寓話的な作品を解釈するとき、読者は Burns と黒人マッサージ師との関係を手がかりに、同性愛の主題を読もうとするだろう。しかし、「暴力衝動と死の欲動」の中に性の種類を判別できない限り、読者は Burns の中に同性愛を定義できないし、前者が寓話的に語られる限り、後者は「想像できないものを想像する」という枠から抜け出すことができないのである。

初期的一幕劇 “Auto-Da-Fé” にも、同性愛の可能性を巡る非現実的描写が見られる。『火刑』という宗教的なタイトルのこの一幕劇は、老いた母親と40歳になろうとする息子の激しい口論によって成り立っている。この作品は、同時期に書かれ同じく宗教的なタイトルをもつ “The Purification” (1946) と対をなす作品である。Roger Boxillはこの2作品に関して、“The complementary plays *Auto-da-Fé* and *The Purification* also foreshadow *The Glass Menagerie*. The former presents a son’s attachment to his mother, the later a brother’s attachment to his sister” (58) と述べている。つまりこの2作品は、劇作家の自伝的作品であり、傷つきやすい人間たちによる家族崩壊の劇 *The Glass Menagerie* (1945) に暗示されていた、同性愛と近親相姦の主題をより明確に示したものである。

“Auto-Da-Fé” に描かれる同性愛は、“Desire and Black Masseur” 以上に抽象的で曖昧である。部屋に誰も入れさせない息子 Eloi に対し母親はその理由を問いただが、被害妄想的な Eloi は、下宿人の女性が自分を探っていると言う。「息子が何かを隠している、部屋を汚いままにするわけにはいかない」と考える母親に対し、息子は「誰にでも秘密がある、周囲にも汚れた人間ばかりが住んでいて、街に火を放つことでそれを清める方が先だ」と答える。墮落した街の象徴として息子は、“A woman was horribly mutilated last night. A man smashed a bottle and twisted the jagged end of it in her face” (134) と、ある残虐な事件を挙げる。それに対し、母親は “They bring such things

on themselves by their loose behavior” と答えるが、その言葉により、観客は襲われた女性が売春婦だったと推測する。しかし、この「暴力と性の結びつき」という主題は、Eloi の秘密へとは直接繋がって行かない。母親との激論を通じて、彼は勤め先の郵便局で手紙の整理をしている際に、封のない手紙を見つけ、その中に一枚の淫らなヌード写真が入っていたことを告白する。ここで注目すべきことは、このヌード写真が“(a picture) [o]f two naked figures” (144) と表現されることである。ジェンダーを決定することが不可能な“figures” という言葉は、その送り主も届け先も男性だったという事実の後押しされ、同性愛の可能性を観客に意識させる。つまり写真に写っていたのは、その2人の男であり、Eloi の秘密は同性愛と関係があるという解釈である。しかし、“figures” と書かれている限り、観客はヘテロセクシャルの存在も否定できないまま先に進むこととなる。

「その手紙と写真を内ポケットに入れ終日いらいらしている」と告白する息子に対し、母親は写真を燃やすように命じる。息子は同意するが、手が震えて写真に火をつけられず、指にやけどを負ってしまう。作品に同性愛の主題を読もうとする観客は、Eloi の躊躇する姿に、彼自身が同性愛者である可能性を感じることもなるかもしれない。劇の結末において Eloi は部屋に閉じこもり火を放ち、下宿人の女性を道連れにする。観客が意識した同性愛の主題も明示されないまま燃やされる。タイトルが示すように、宗教的な結末において罪は浄化されることとなる。しかし、観客はその罪が何であったかということに決して辿り着けない。つまり、この劇が示す「火刑」とは罪が決定されるから行われる火刑ではない。観客は火刑が行われるという事実により、罪があったことを認識するしかない。つまり、内容の不明瞭さを制度が隠蔽しているのである。

このように、同性愛の主題を「性差を越えた普遍的な無意識の衝動に還元」し「非現実的な描写で表現」することは、初期の Williams 作品の常套手段であるが、それ故に Williams 作品の登場人物はいわゆる性倒錯的解釈に晒されることが多い。つまり作品の主題が普遍的なものに還元されるならば、逆方向に進むことで、性差を無視することが読者には可能となるからだ。例えば、Stanley Edgar Hymanは、1958年の‘Some Trends in the Novels’の中で“A second trend might be called ‘The Disguise of Love,’ ... One of the oddest disguise is the writing of the stories about homosexual love in the imagery of heterosexual love” (2) と、性倒錯解釈の可能性について述べて

いる。<sup>3</sup>

このような批評は、“Rubio y Morena”を読む際に最も効力を発揮するだろう。ここで示されるのは、暗示される性、可能性としての性であり、それは Burns の欲望と同様に抽象的である。Williams は、主人公 Kamrowsky を “He was essentially a lonely man, not self-sufficient but living as though they were. He had never been able to believe that anybody sincerely cared much about him tenderly, . . .” (269) と紹介するが、その性格の具体例として彼の女性に対する感情を挙げている。

When women treated him tenderly, which sometimes happened in spite of his reserve, he suspected them of trying to pull the wool over his eyes. He was not at ease with them. It even embarrassed him to sit across from a woman at a restaurant table. He could not return her look across from a woman at a restaurant table. (269)

女性に対する疑いと恐怖は、彼の性生活に及んでいる。女性が性行為を望むときには死人のように身動きできなくなり、彼の欲望が恐怖に打ち勝つのは相手が眠り込んでいる時だけという彼の性意識は、相互理解の欠けた非対称のものとして示される。Kamrowsky と女性との関係は、様々な解釈の可能性を保持する曖昧さの中に設定されている。女性を嫌悪する Kamrowsky の感情は、Williams 作品に ‘transvestite’ の可能性を探る読者によって、同性愛を比喩的に示すものと考えられるかもしれない。しかしそれは、彼が女性と性行為を持っているという事実を常に意識せねばならない。そしてまた、その反駁する力も、彼の欲望が倒錯的で非対称であり、純粹に異性愛的とは言えないという読解に直面することとなる。さらに、異性愛を否定するその力も、眠っている女性に対する欲望が象徴する「抵抗する力の無い女性を征服する男性」という男性優位主義が暗示される限り、異性愛は「もともと非対称である」と反論される可能性があると同時に、「女性と男性同性愛者は男性優位主義の中では常に抑圧されてきた存在である」が故に、女性と男性同性愛者の同一視が可能であるという奇妙な援軍を得ることとなる。“Auto-Da-Fé” のときと同じように、解釈の着地点は、作品の内部の力によって、曖昧にされるのである。

作品が transvestite 読解に急激に傾くのは、Kamrowsky がメキシコ人女性 Amada と出会う場面からである。ホテルの部屋のドアを開けたままにして、暗闇の中タバコを吸っている彼の前に Amada は現れる。“About three A. M. a figure appeared in the doorway. It was so tall that he took it to be a man. He said nothing but went on smoking and the figure in the doorway appeared to be staring at him. . . . the figure came in and advanced to the edge of the bed. It was only when the head inclined over him and the heavy black hair came tumbling over his bare flesh that he realized the figure to be a woman’s” (271). Amada の突然の来訪と、奇妙な性行為に最初は抵抗する Kamrowsky も、ほどなくして逆らうのを止め、まんざらでもないと考える。男と見まちがうほど背が高い Amada の体躯 (“Auto-Da-Fé” の場合と同じく、“figure” という表現が使われている) と Kamrowsky が Amada との性交渉に満足したという事実は、作品が異性愛の背後に同性愛の主題を保持しているという transvestite 解釈を可能にする。しかしながら、Williams は作品の narrative を巧みに操ることで、読者の意識を transvestite な解釈に、近づけたり遠ざけたりしている。例えば、“Companionship was not a familiar or easy thing for Kamrowsky, not even the companionship of men. The girl was the first he had lived with at all continuously, . . .” (271) と描写することで、Amada のジェンダーの可能性 (転移された男性同性愛者) を否定する。そうかと思えば、“Her hands were large as a man’s but not capable” (272) の描写に、読者は transvestite の可能性を再確認することも可能となる。Kamrowsky にとって、Amada が “The dark figure in the doorway of the hotel, even mistaken at first for that of a man, did not come into the light. It remained shadow” (273) であるのと同様に、観客にとっても彼女は暗闇の中に留まったまま光の中には現れないのである。<sup>4</sup>

Williams は同性愛を書く作家ではない。しかしながら、これまで見てきたように、人間の性や暴力に対する普遍的な意識という主題の中に、巧みに同性愛の姿を見え隠れさせる。しかも、読者や観客が同性愛に近づけても、その寓話性や抽象性、複雑で曖昧な性の転倒という、同性愛を明確に認識できないようなからくりも設定する。Savran は Williams 劇に描かれる「性差」の曖昧性と複雑さ、仮面の上に仮面を乗せて行くその描写の巧みさに関して、“. . .

Williams is able to reverse the imputed binary opposition between masculine and feminine and simultaneously to unsettle, subtly and brilliantly, this same binarism” (118)と述べているが、単に transvestite と定義するには複雑すぎる “Rubio y Morena” における性の混同はもちろんのこと、“Desire and Black Masseur” と “Auto-Da-Fé” における寓話性や抽象性の先にあった性差の抹消（作品が性的であることは明白なのに中心的主題に性差を認識できない）も “unsettle, subtly and brilliantly, this same binarism” の一例であると思えるのである。

## 2. 同性愛表象の別の可能性

1章で考察した三作品の主題は、「暗示される同性愛」「カニバリズム」「母親と息子の関係」という主題を持つ *Suddenly Last Summer* (1958) に、その後集約されたと考えることができる。その劇における “the basis for a metaphor of cannibalism” に関し、Williams は “Man devours man in a metaphorical sense. He feeds upon his fellow creatures, without the excuse of animals. Animals actually do it for survival, out of hunger. Man, however, is doing it out of, I think, a religious capacity. I use that metaphor to express my repulsion with this characteristic of man, the way people use each other without conscience” (*Conversations with Tennessee Williams*, 274)と述べている。この章では、この「利用し利用される人間」と同性愛の主題の関係を、引き続き “Rubio y Morena” を通して考察し、その後、二人の女性登場人物による一幕劇 “Something Unspoken” (1958) の役割と、短編小説 “Two on a Party” (1954) における同性愛表象について考えてみたい。

“Rubio y Morena” における性の語りが大きく変化するように見えるのは、Kamrowsky の性意識の変化からであろう。

... the presence of women had ceased to disturb him so greatly. That nervous block described in the beginning was now so thoroughly dissolved by virtue of the effortless association with Amada, ... The mind of a woman no longer emasculated him. The

simple half-Indian girl had restored his male dominance. (273)

Amada との生活が Kamrowsky の女性嫌悪を後退させ、結果として彼が他の女性とも関係するようになると transvestite 読解の可能性も後退することとなる。Kamrowsky の男性性の強まりは Amada の女性性の再確認へと繋がるからだ。しかしながら、作者は再宣言される異性愛的世界を“male dominance”という言葉で表現する。他の女性との関係が増すにつれ、Amada は Kamrowsky にとって、命令を下し、支配する対象としての存在となっていく。それまでの、理解不可能だがそれ故に居心地の良い相手だった Amada は、支配される人間として定義されることで、その魅力を失うのである。ここで興味深いのは、関係の悪化にともない Amada が Kamrowsky の財布から頻繁に盗みを働くようになることである。John M. Clum は “In Williams’s world, money is usually a factor in sexual transactions. If the ideal is a passion which transcends a world in which ‘there’s just two kinds of people, the bought and the buyers,’ that is seldom and only briefly attained” (131) と述べている。「買う者と買われる者」は *Orpheus Descending* (1957) の中に導入されている図式で、前述の「利用し利用される者」と並置されるものである。Kamrowsky が支配するべきものとして Amada を利用するのと同様に、彼女も金を奪うものとして彼を利用するのである。

Clum が述べるように、貨幣は “sexual transactions” と結びついている。Kamrowsky が新たに関係を持つ女性達は売春婦ではないが、「買うー買われる」の図式から逸脱しないものとして描かれる。貨幣の根本的な役割は、非対称なものとの交換を可能とすることにあるだろう。つまり Williams 作品における性が、しばしば貨幣の metaphor で語られることは、性が決して対称的なものではないことを示していると言える。この意味で、この図式が登場するまでの Amada に transvestite の可能性があったことと、2人の関係が良好であったことを考えると、作品が異性愛と同性愛の2項対立を転倒させようとしていると解釈することができる。実際、Williams はこのパターンを使うことが多い。例えば *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) の主題の一つは、Brick、Maggie、Big Daddy の3人を通じて、異性愛が支配する世界の醜さや残酷さに直面するべきかどうかを、同性愛をその対極に置きながら描くことにある。<sup>5</sup>

しかし、この解釈も論理的には曖昧な位置に留まらざるを得ない。というの



も、先程述べたように、“Rubio y Morena” や *Cat on a Hot Tin Roof*, “Auto-Da-Fé” のような作品では、同性愛自体を明確に認識できないし、“Desire and Black Masseur” や *Suddenly Last Summer* では「利用し利用される」関係が、同性愛の中にも描かれているからだ。つまり論理的には、読者や観客は、異性愛の中に暗示されるに過ぎない「同性愛の優位性」を推測するか、非対称な関係の図式を同性愛の中にも設定するしかないのである。このような、同性愛と異性愛の階層秩序の転倒への躊躇は、作者の同性愛に対する曖昧な感情が原因だと思われる。例えば、Williams の友人である作家 Gore Vidal は “At some deeper level Tennessee truly believes that the homosexual love is wrong and that the heterosexual love is right” (15) と述べている。自分の性に対する罪の意識と自己正当化の間で揺れる Williams には、同性愛の優位という結論に辿り着くことが不可能であったろうし、盛り上がる gay movement にも救いを見出すことができなかつたと考えることができるであろう。

“Rubio y Morena” が示すように、女性登場人物を男性同性愛者として解釈することは、作者の異論にもかかわらず、ある局面までは可能である。しかしながら、そのような解釈は、その両者の性差を無視して性について考察するという逆説を保持してしまう。Gayatri Chakravorty Spivak は “Although women and male homosexuals are both marginal as ‘non-serious’ versions of the male norm, the women has recognized use in the male economy of reproduction, genealogy, and the passage of property. The male homosexual, on the other hand, has only the unrecognized use of sustaining as criminal or monstrous the tremendous force of the repressed homoeroticism of the patriarchy” (136) と述べ、男性優位主義における女性と男性同性愛者の役割の違いを分析する。性差の中で男性を優位とする制度においては、必然的に下部構造としての女性が必要となるのに対し、同性愛者は、男性優位主義の制度自体がもつ同性愛的側面を隠蔽するために排斥されるものである。しかし、このように考えると、同性愛者と女性を同一視することの危険性も明らかになる。つまり同性愛者は、男性優位主義の逆説性を内から照らし出すことはあっても、性の下部構造と上部構造の転倒を可能にするものではないからだ。このような性差を考慮した場合、Savran が “Too often, the history of the oppression of women is neglected and women

are subsumed under a masculine regime of sexuality” (169)と鋭く考察しているように、Williams 作品は男性優位主義の階層秩序の上に成り立っていることが多く、それは *A Streetcar Named Desire* (1947) において、Stanley により強姦され廃人となる Blanche、ロボトミー手術により口を塞がれそうになる *Suddenly Last Summer* の Catharine といった登場人物達の姿に描かれている。我々が同性愛の可能性を探ってきた“Rubio y Morena”や“Auto-Da-Fé”においても、Amada は故郷に帰って惨めな死を迎え、Eloi は同居人の女性を道ずれに焼死する。

南部出身の男性作家 Williams が描く作品は、たとえ彼が同性愛者であり、リベラルな考えを持ち合わせていたとしても、このような非難を反駁する力を基本的に持ち合わせないであろう。しかし、作者は、この矛盾点を半ば無意識に認識していたとも思える。その好例となるのが、“Something Unspoken”である。この劇の登場人物は、長年に渡り同居する二人の女性のみで、“*There is between the two women a mysterious tension, an atmosphere of something unspoken*” (275)と示される二人の関係には、常に同性愛が推測される。興味深いのは、劇がそれ以外の主題に展開しないことである。これまで分析した作品と異なり、同性愛の可能性は、非現実的な描写で曖昧にされることなく、二人の関係の中に描かれている。観客はただ、登場人物が“something unspoken”の中身を発話するのを待つだけなのである。しかしながら、その発話は決して行われぬ。“Grace! – Don’t you feel there’s – *something unspoken between us?*” (290) というCornelliaの言葉は、“Don’t you think there is always something unspoken between two people”という Grace の台詞に遮られる。Cornellia の“*How blind of you not to see how desperately I wanted to keep you here forever!*” (295) という問いかけと Grace の“*Oh, I did see that you –*”という返答も、電話に遮られてしまう。

一つの劇としてみた場合、“Something Unspoken”を成功作と呼ぶことは困難であろう。一つの主題しか持たない作品でありながら、その主題が深められず、Williams 特有の詩的な表現で彩られることもないからだ。実際、当時の劇評には、“*The opening play in Garden District is frightfully dull and mercifully short. It is called Something Unspoken and had better be left so*” (167)と辛辣に記されている。しかしながら、この作品が *Garden District*

というタイトルのもと、*Suddenly Last Summer* と同時に上演されたことは非常に興味深い。この二つの劇の組み合わせは、ともにNew Orleans を舞台としていることを除けば、上演時間等の条件により行われたものであろう。しかし、*Suddenly Last Summer* で、同性愛が様々な主題の中に暗示されていることを考えると、“Something Unspoken”はその相補物としての機能を果たしていると言える。また、Spivak が指摘する「男性優位主義」のポリティックにおける女性の姿が、*Suddenly Last Summer* のCatharineの中に見出すことができるならば、“Something Unspoken”の、自分の欲望を口に出せないでいる二人の“marginality”としての女性の姿は、決して問題解決には至らないが、Spivak指摘の性差の問題を、注意深い観客に気付かせるという機能を果たしていると考えられることも可能なのである。

この意味で“Two on a Party”における性表象は興味深い。なぜなら、ここでは女性と男性同性愛者の性差を越える試みが明示されているからだ。この作品の主人公は、男性同性愛者 Billy と、Cora という名の女性である。実はBilly も Cora も、男性を相手に売春をしているのだが、Billy は Cora を “Her kindness was monumental, the sort that simply doesn’t exist any more, at least not in the queen world” (299)と、自分の世界 (the queen world) にもはや存在しない優しさをもつ魅力的な人間であると思っている。Cora も Billy に好意を抱いており、彼女は彼に “I’m really a queen myself. I mean it’s the same difference, honey, I like and do the same things, sometimes I think in bed of they’re drunk enough they don’t even know I’m a woman, at least they don’t act like they do, and I don’t blame them” (300)と言う。年老いて女性の魅力を失いつつある自分の生活は、男性同性愛者である Billy の生活と同じようなものと Cora は考えている。“Rubio y Morena” に暗示されていた女性と男性同性愛者の同一視は、“Two queens sleeping together with sometimes a stranger between them . . .” (317) という描写が示すように、この作品の中では明確に表現されていると言えるであろう。

共通する獲物のために二人はチームを組んで動くようになる。お互いの愛情に目覚めた二人は、移動中の列車の中で性交渉を持つ。“... it was not important and it was not very satisfactory, perhaps because they were each too anxious to please the other, each too afraid the other would be

disappointed” (305)と描写される二人の関係は、相手に対する愛情の深さ故に性交渉が不可能なものとして描かれる。確かに、自分の仕事のためにはお互いにチームを組む方が効率の良いことを二人は認識している。しかしながら、そこに定義されるはずの「利用し利用される」関係は、相互理解と愛情を示す語りによって打ち消される。また、貨幣を介して性交渉を持つことを仕事にしている二人は、貨幣に象徴される「性愛の非対称性」にも気付いている。それ故に二人の性交渉はうまく行かないのである。語り手は続けて、“Gradually they discovered about each other the other things, . . . the timid and tender values that can exist between people, began to come shyly out and they had a respect for each other, not merely to like and enjoy, as neither had ever respected another person” (306)と述べる。これまで分析してきた作品とは一種異なる性表象が、“Two on a Party”の中に描かれていると言っていいたいだろう。他の作品が準拠枠として持っていたものを保持しながらも、この作品の語りは、それを直視し、理解した上で否定し、乗り越えようとする。それまで抽象的な描写や寓話的なプロットに曖昧にされていた同性愛の主題も、明確に同性愛者であり、売春という形で社会との関係を保った登場人物の存在によって、社会的文脈の中で展開される。

It was a rare sort of moral anarchy, doubtless, that held them together, a really fearful shared hatred of everything that was restrictive and which they felt to be false in the society they lived in and against the grain of which they continually operated. . . . Getting around the squares, evading, defying the phony rules of convention, that was maybe responsible for half of their pleasure in their outlaw existence. (306-7)

奇妙なコンビのお互いに対する尊敬と「道徳的アナーキー」としての闘う姿勢は、Williamsの姿勢でもあろう。そこには、Stonewall以降の同性愛者や女性の解放運動にある社会的アナーキーの視点はない。もちろん、道徳も社会的であることには変わりないし、ここでの視点が、Spivakが提示した性差読解の問題点を越えるものでもない。また、人間と人間の間相互理解を否定する考えを基本的に持ち、それを多くの作品の主題として来たWilliamsが、ここで

女性と男性の性差を越えた相互理解を読者に訴えているのは、自己矛盾的ととられる可能性がある。<sup>6</sup>しかし、この作品における Billy と Cora、そしてそれを支える語りに、現実をすべて理解した上で立ち向かおうとする強さがあることは確かであり、そのような強さを Williams が欲していたことも、先程の Vidal の意見を考慮に入れると、事実のように思える。そして、作者の好む作品における性描写を考察してきた私達には、“outlaw existence”として Williams が多くの作品で試みたことも、突き詰めれば、良識派 (“the squares”) の人間達を翻弄し、社会のイカサマな約束事をすり抜け、無視すること (“evading, defying the phony rules of convention”) にこそあったと思えるのである。

<sup>1</sup> 時代の変化とともに Williams の性意識に対する描写も変化していった。例えば、1941年に書かれた “The Mystery of the Joy Rio” と1954年の “Hard Candy” は同様のプロットを持つが、年老いた同性愛者の描写に大きな変化が見られる。

<sup>2</sup> Williams作品における、同性愛と映画館の象徴的な関係は “The Mystery of Joy Rio” や “Hard Candy” でも用いられている。そう考えると、*The Glass Menagerie* での Tom Wingfield の映画館通いにも、劇が自伝的要素を強く保持していることとも併せて、新たな意味を見出すことができるかもしれない。

<sup>3</sup> Williams 自身はこのような性倒錯的読解には異論があるようで、同性愛の主題と作品中の女性登場人物に関して1981年のインタビューで、“I never found it necessary to deal with it in my work. It was never a preoccupation of mine, except in my intimate, private life. In my work, I’ve had a great affinity with the female psyche. Her personality, her emotions, what she suffers and feels. People who say I create transvestite women are full of shit. Frankly. Just vicious shit. Personally, I like women more than men” (344)と語り、女性登場人物はあくまで女性として捉えるべきであるという考え方を示している。しかしながら、Williams作品に描かれる性は曖昧であることが多いし、作者の思想を離れて作品が分析されるのは極めて当然のことでもある。

<sup>4</sup> Amada の描写が持つ、もう一つの重要性は「人種や民族」の問題であろう。彼女の黒さは、アメリカ南部文学の特徴の一つである黒人の主題を読者に意識させる。Amada は転移された同性愛者以上に転移された黒人としても機能していると言える。

<sup>5</sup> *Cat on a Hot Tin Roof* の青写真であり、冒頭のインタビューでWilliams が挙げている “Three Players of a Summer Game” (1952) において、この主題が用いられていることは言うまでもない。

<sup>6</sup> 例えば、*Orpheus Descending* (1957) の主人公 Val Xavier は “We’re all of us sentenced to solitary confinement inside our own skins, for life!” (273) と述べる。

#### Works Cited

Boxill, Roger. *Tennessee Williams*. London : Macmillan, 1987.

Clum, John M. “The sacrificial stud and the fugitive female in *Suddenly Last Summer*, *Orpheus Descending*, and *Sweet Bird of Youth*” in *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Matthew C. Roudane., ed. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 128-146.

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

Driver, Tom F. “Accelerando” *Christian Century*, 29 January 1958 : 136-37 reprinted in *The Critical Response to Tennessee Williams*. George W. Crandell, ed. Westport : Greenwood Press, 1996. 165-67.

Hyman, Stanley Edgar. “Some Trends in the Novel” *College English*, (October 1958) 2.

Savran, David. *Communists, Cowboys, and Queers : The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992.

Spivak, Gayatri Chakravorty. “Three Feminist Readings : McCullers, Drabble, Habermas,” *Union Seminary Quarterly Review* 35.1 & 2.

Reprinted in *Critical Essays on Carson McCullers*. Beverly Lyon Clark and Melvin J. Friedman., ed. New York : G. K. Hall & Co.

Vidal, Gore. "Selected Memories of the Glorious Bird and the Golden Age," *New York Review of Books*, February 5, 1976. 15.

Williams, Tennessee. "Auto-Da-Fé," *The Theatre of Tennessee Williams*, vol.6. New York : New Directions, 1971. 131-51.

\_\_\_\_\_. "Desire and Black Masseur," *Collected Stories*. New York : Valentine Books, 1985. 216-223.

\_\_\_\_\_. *Orpheus Descending*, *The Theatre of Tennessee Williams*, vol.3. New York : New Directions, 1971.

\_\_\_\_\_. "Rubio y Morena," *Collected Stories*. New York : Valentine Books, 1985.269-282..

\_\_\_\_\_. "Something Unspoken," *The Theatre of Tennessee Williams*, vol.6. New York : New Directions, 1971. 275-296.

\_\_\_\_\_. "Two on a Party," *Collected Stories*. New York: Valentine Books, 1985. 297-318.