

Tennessee Williams における対立の揺らぎ：
A Streetcar Named Desire 論

坂本 美枝

Richard Gray は、ポスト・「サザン・ルネッサンス」を担うべき作家、詩人、作家が、ある「危険な」傾向を示していると、*The Literature of Memory: Modern Writers of the American South* の中で述べている。William Faulkner を頂点として両大戦間期に隆盛を極めた「サザン・ルネッサンス」の遺産は、新しい、各々の独自のヴィジョンを持っていなくとも、あるレトリックや常套句を用いさえすれば「南部的」な経験を描きうるという「誘惑」として、後代の文学者達に作用している、と Gray は主張する。南部の作家として人間の経験を描くために、価値観よりも「スタイル」を重んじている顕著な例として特に挙げられているのが Truman Capote と Tennessee Williams であり、彼らが南部を描く手法は次のように論じられている。

The world so imagined hardly exists—or, at least, hardly deserves consideration—on any other level than the decorative: it offers us a group of charming grotesques, preserved in amber. What is Southern about it, really, is not a certain quality of perception, a sense of engagement between past and present, the public and the private, myth and history: but a turn of phrase or personality, a use of the bizarre and sensational for their own sake, which has the net effect of creating distance. For regionalism is substituted a form of local color. . . in which the gap between drama and audience seems deliberately widened so that the latter can revel without compunction in a contemporary “Gothick” fantasy.¹

つまり Gray によれば、Williams は、気怠い暑さ、ミシシッピー・デルタ地帯のプランターの大邸宅、ニュー・オーリアンズ下層階級のアパートなど南部特有の背景の中で、肉体的、精神的に異形の登場人物達が繰り広げる乱痴気騒ぎ、リンチ、強姦、去勢、暴力を効果的に提示しているが、その底に真に「南部的」といえる視点を持っている訳ではない。そして彼が南部を描き出すために多用している手法が、観客や読者に与える効果とは、そのような暗いファンタジーを気軽に楽しむための「距離」を彼らと作品の間に作り出すことなのだ、ということになる。

筆者は Gray のこの分析に全面的に賛成することは出来ない。Faulkner を始め、Eudora Welty、Carson McCullers、Flannery O'Connor といった、彼が高く評価して

いる作家達のものに見られるのと同じように、Williams の作品にもまた南部を見据える確固たる視点が存在している。それは、W. J. Cash が提示する、現代における南部的精神の二つの潮流、個人主義と共同体としての一体感² の矛盾を引き受けた上でそれを解消しようとするもので、共同体の秩序を乱しても自らの生き方に殉じる人物と、個人主義を許そうとしない制度の信奉者のどちらもが、実は、誰とも共有し得ない理想を掲げた「個人」であることを明らかにし、孤独な「個人」同士の間には流れる共感こそが、人間を真に結ぶことが出来る、という信念である。

しかしながら一方で、先に述べた Gray の論は、非常に納得できる分析をも含んでいると言って良い。それは、Williams の作品世界が「技巧的」なものだという指摘である。1961年の時点で彼自身が自分の作品中最も写実的である、³ と考えていた *Cat on a Hot Tin Roof* においてさえ、Williams は “The set should be far less realistic than I have so far implied in this description of it.”⁴ と指示しているが、このことから、彼も作品の中には常に「リアリズム」とは相反する要素、彼自身の言葉を借りれば “poetic”なるもの⁵ が存在していることが分かる。その結果、作品に提示された世界が、技巧的／装飾的のみなされ得ることは確かである。しかし、その技巧性、絶えず観客／読者に示され続ける「装われている」という感覚は単に「距離」を生み出しているだけなのだろうか。むしろ「距離」を作り出そうとする意図の中に、Williamsの人間存在に対する独自の視点が表されているとは考えられないだろうか。本稿の目的は、彼が作り出したおそらく最も「魅力的でありかつグロテスクな人物」、Blanche DuBois と Stanley Kowalski、が登場する *A Streetcar Named Desire* における、技巧的或いは「誇張された」人物造形に注目し、Williams がこの劇中において我々に提示しているセクシュアリティに対する視点を検証することである。

A Streetcar Named Desire の軸となっているものが、Blanche と Stanley の対立であることは言うまでもない。彼女が、妹であり彼の妻である Stella と彼の仲間である Mitchを、いかにして彼から引き離し自分に惹き付けようとするか、そして結局はいかにしてその必死の試みを彼によって阻まれるかがこの劇を動かすダイナミクスになっている。更に、プロットのレベル以上に、様々な対立概念が作者によってこの両者に託されていることもまた明らかである。Foster Hirsch は、二人の「アレゴリカル」な人物の対立を次のように説明している。

Blanche is a complex variation on Alma's (in *Summer and Smoke*) soul-spirit, Stanley a more potent version of Dr. John Buchanan's (Ibid.) body-spirit. Romantic Blanche and naturalistic Stanley are locked in symbolic conflict: culture fights vulgarity, and is trampled.⁶ (括弧内は筆者による)

Hirschが言うように、両者に託されているのは精神と肉体、理想と現実、文明と野性といった対立なのだが、ここで注目したいのは、病と健康、或いは異常と正常と

いうメタファーである。この劇は Blanche の精神的な健康が致命的に損なわれ、つまり彼女が狂気に陥り、対照的に Stanley の健康で旺盛な生殖力が実を結ぶ、Stella が彼の子供を出産するという結末に向かって進んでいくのだと解釈することも可能であると思われる。

第一場から、Williams は Blanche を「病んでいる者」として、また Stanley を「健康な者」として、鮮やかにその差を際立たせている。Blanche は「強い光には耐えられない」繊細な美しさを備えた「蛾」を思わせる人物であるとされ(I, 245)、猫の鳴き声にも怯えるほど神経過敏であり(I, 250)、Stella を相手に喋り散らすかと思えば黙り込み、また喋り出す(I, 250-30)。しかも、彼女は自分の、特に精神的に不安定な健康状態についても、妹とその夫に対して再三口に出している (“I was so exhausted by all I'd been through my—nerves broke. . . I was on the verge of—lunacy, almost!”(I, 245), “I can't be alone! Because. . . I'm—not very well. . .”(I, 257), “Traveling wears me out.”(I, 267))。一方、Stanley は、生命力と性的なエネルギーに溢れた「雄鳥」として提示されている。

Animal joy, in his being is implicit in all his movements and attitudes. Since earliest manhood the center of his life has been pleasure with women, the giving and taking of it, not with weak indulgence, dependently, but with the power and pride of a richly feathered male bird among hens. (I, 265)

我々は更に、Blanche の状態について語ろうとする時、作者がしばしば用いる表現から、彼女の病名を推察することが出来るかもしれない。それは「ヒステリー」である。彼女の第一声は「ややヒステリックなユーモアをもって」(I, 246)語られる。また、DuBois 一族が所有してきた邸宅 Belle Reve を手放さざるを得なかった事実を巡る姉妹の間のやりとりは非常に示唆的である。

Blanche: I know, I know. But you are the one that abandoned Belle Reve, not I! I stayed and fought for it, bled for it, almost died for it!

Stella: Stop this *hysterical* outburst and tell me what's happened? What do you mean fought and bled? What kind of— (I, 260 イタリックは筆者による)

第一場においてヒステリー症状を示すものとして我々に提示されている Blanche の饒舌は、確かに Gray が指摘するように、非常に技巧的／誇張的と言わねばならないだろう。彼女の技巧に満ちた振る舞い、誇張された言葉はこの劇の全編を貫いて提示され、劇の進行につれて、第五場では Stella によって “morbid” (I, 332) とみなされている。そして、後にしてきたローレルでの、彼女の兵士達との放埒ぶり、見知らぬ男達を相手の娼婦的な振る舞い、教え子の誘惑といった性的な墮落を暴き出した Stanley にとっては、彼女は “downright loco—nuts” (I, 361) に他ならない。

言うまでもなく、「ヒステリー」とは精神病理学上の「病」であり、*The Encyclopedic Dictionary of Psychology* では次のように定義されている。

[Hysteria is] Neurotic disorder in which psychological and/or physical functioning is disturbed (e.g. in respect of emotional control, movement. . .) without any evidence of physical pathology, and with some indication of psychological motivation. . . . Freud's first psychotherapeutic investigations were into cases of hysteria, whose symptoms he regarded as the symbolic expression of wishes that had been subjected to repression because of their connection with sexual guilt.⁷

もちろん本稿の目的は、Blancheが厳密にヒステリー患者であるのかどうかについて答えを出そうと言うものではない。しかし、少なくとも、彼女が「ヒステリーという病」と緊密に結びつけられていることは確認しておく必要があるように思われる。興味深いことに、定義に沿うかのように、Blancheの感情に対するコントロールの喪失は、肉体に関する自制の効かなさを伴っていることが第五場において描かれている。

Blanche: [*hysterically*] I won't, I promise, *I'll go!* Go soon! I will really! I won't hang around until he—throws me out. . .

...

[*Blanche laughs shrilly and grabs the glass, but her hand shakes so it almost slips from her grasp. Stella pours the Coke into the glass. It foams over and spills. Blanche gives a piercing cry.*]

...

Stella: Why did you scream like that?

Blanche: I don't know why I screamed! [*continuing nervously*] Mitch—Mitch is coming at seven. I guess I am just feeling nervous about our relations. [*She begins to talk rapidly and breathlessly*]. . . (I, 333-34)

自らの過去の性的放蕩を隠し、慎み深く優雅な「南部淑女」としてMitchを惹き付けなければならない、そして過去を暴き出し、彼女を破滅させようとしているに違いないStanleyから逃げ出さなくてはならないという極限の緊張状態にあるBlancheは、コーラがこぼれるという些細な出来事に「つんざくような」悲鳴を上げるだけではなく、グラスを掴むという肉体的な行為にも時として困難を感じていることが分かる。Williamsは彼女を、精神病理学上「異常な」ものとして、少なくとも「正常とはいえない」ものとして我々に示していると言ってよいだろう。この視点から見れば、既に述べたStellaとStanleyの判断は正しいのである。

それでは、精神病理学という観点を超えて、ヒステリーと深く結びつけられてい

るBlancheの人物造形を論じることが出来ないだろうか。上述した定義の中でも触れられていたように、Freudはヒステリーを、セクシュアリティに関する制度、或いは「法」からの逸脱と関係づけている。Diana FussはこのFreudの分析を受けて展開されている、フェミニズム、或いはジェンダー研究の分野での近年の様々なヒステリー論の中から二人の理論家、Jacques LacanとLuce Irigaray、を取り上げて整理しているが、それによると、前者はヒステリーを、セクシュアリティを規定する法への適合に「失敗した」ことを指し示すものであると考えているのに対し、後者は、そのような法の「拒否」であるとみなしている。しかしいずれの場合にも、ヒステリーは法の「対極にあるもの」であるという点では共通しているとFussは言う。⁸

*A Streetcar Named Desire*に戻って考えてみると、Blanche DuBoisがセクシュアリティを規定する法の逸脱者、或いは法に疎外された者であることは間違いない。既に指摘してきたように、第七場においてStanleyが勝ち誇ったように彼女を「全くの間違い」と決めつけることが出来るのは、彼女が性的に放埒な生活を、社会が持つ、「健全さ」を規定している性道徳に照らして、厳しく断罪して然るべき生活を送っていたことが明らかになったからである。更にWilliamsは、彼女がセクシュアリティの法に抵触する危険をはらんだ人物であることを、第七場でStanleyからの情報として、第九場ではBlanche自身からの告白として「語らせる」だけではなく、彼女にそのような行為を「行わせる」ことによっても、はっきりと我々に示している。第五場で、彼女は新聞料集金係の少年を誘惑し、キスした後で“*It would be nice to keep you, but I've got to be good—and keep my hands off children.*” (I, 339)と云う。教え子を誘惑したために辞職せざるを得なかったという経歴を持つ彼女は、その行為が「悪いこと」とであると認識している。また第二場において、彼女は義理の弟に「いちちゃつて」みせる(“*Yes, I was flirting with your husband!*” (I, 285))のだが、このほとんど性的な挑発が、法／制度に対してどのような意味を持つのかは、両者に十分意識されている。

Stanley: There is such a thing in this state of Louisiana as the Napoleonic code, according to which whatever belongs to my wife is also mine—and vice versa.

Blanche: My, but you have an impressive judicial air!

[She sprays herself with her atomizer; then playfully sprays him with it. He seizes the atomizer and slams it down on the dresser. She throws back her head and laughs.]

Stanley: If I didn't know that you was my wife's sister I'd get ideas about you!

Blanche: Such as what!

Stanley: Don't play so dumb. You know what! (I, 280-81)

更に重要なことに、この場面でBlancheとStanleyの法に対する立場の違いがはっきりと現れている。彼が振りかざす「ナポレオン法典」は、彼の言うところによれば、結婚している男女間の、互いの所有物に対する権利の保障である。しかし、この「法

典」には重大な前提が隠されている。Judith Butler は社会の法の本質を “the convergent power regimes of masculine and heterosexist oppression” とみなしているが、⁹ *A Streetcar Named Desire* においても、この分析は当てはまる。つまり、Stanley が求めている結果は、妻の財産を夫である自分が管理出来るということであるからだ。また、妻に対する支配権だけでなく、Stanley は後に、仲間の Mitch についても自分の影響力を維持しようとする。Mitch をセクシュアリティーのコードから外させまいとする彼は、一種の家父長的存在として法の内側に君臨している者であり、この段階では Blanche にも法に従うことを強く求めている。それに対して Blanche が取る戦術は、むしろ法に対する挑戦であることから考えても、彼女は法の外側に止まっていようとする人物として描かれていることが分かる。

ここで、再び Hirsch の分析を参照してみたい。まず、Hirsch は、Blanche が Stanley に対して取る戦術を “the well-practiced defenses of Southern charm and aristocratic decorum” と呼んでいる。¹⁰ そして、この劇が作者の主義主張をそのまま表したテーゼ・ドラマではなく、“Williams’s complicated response to his representatives of art and nature” が窺われると指摘しているのだが、¹¹ 技巧性／誇張性という性質については専ら Blanche に振り分けているように思われる。この分析は妥当であると言えるだろうか。結論から先に述べてしまえば、Stanley もまた、技巧的とは言えないかもしれないが、誇張された言動の持ち主として提示されていることは明らかである。Blanche が自己の外見に非常に気を使い、見られていることを敏感に感じとりながら行動するように（特に第三場では、仕切り幕から漏れてくる光の中に下着姿で立っている (I, 293)、彼もまた、女性の視線の前に度々自らの肉体を曝している。劇中、彼は実にしばしば女性の前で半裸になり、着替えをする。加えて、彼の言語表現は時に大変誇張されている。第二場で、Blanche のトランクをかき回しながら彼は怒鳴り続ける。

Stanley: And what have we here? The treasure chest of a pirate!

...

Pearls, Ropes of them! What is this sister of yours? a deep-see diver? Bracelets of solid gold, too! Where are your pearls and gold bracelets?

...

And diamonds! A crown for an empress!

Stella: A rhinestone tiara she wore to a costume ball.

Stanley: What’s rhinestone?

Stella: Next door to glass. (I, 274-75)

このやりとりは、前場での姉妹間のものを思わせる (“Blanche: Out there I suppose is the ghoul-haunted woodland of Weir! / Stella: No, honey, those are the L&N tracks.” (I, 252))。どちらも自らの感情がたかぶっているために言葉がより誇張された表現へ

と上滑りしている。そして、リアリスティックに解説をするのはどちらの場合にも Stella の役割である。更に、最初のポーカー・ゲームの夜には、彼は苛立ちと怒りまかせて妊娠中の妻を殴り、愛情にまかせて通りで妻の名を吠えまくる（第三場）。そして注目すべきことは、酒と感情に操られている彼を、Blanche が “Lunacy, absolute lunacy!” (I, 303) として見ていることである。これらの、Blanche から見れば「気違い」じみた誇張性は、Stanley が感じているやはり「気違い」じみた彼女の性質に重なり合っていることが分かる。つまり、両者は技巧性／誇張性の点で一致してしまうのだ。Leonard Casper は、この両者が “diametrically opposed figures” として描かれていることを確認した上で、次のように議論を続けている。

It may well be that the play's greatest irony lies in the mutual mirroring of Blanche and Stanley; its greatest delusion in the effort each makes to smash that mirror and its reflected truth. . . . Each figure lunges against the other as projection of the inner self with which neither can cope directly.¹²

つまり、ここで問題になっている「一致」は、「相互的な」作用であると言うことが出来る。高い精神性を追い求め、レディーとして「装っている」Blanche が、実は性的な欲望に身を任せざるを得ない存在でもあったという、Blanche から Stanley への接近の方向を指し示しているだけではなく、「健全な」野性を表しているはずの Stanley の中に、「病的な」要素が見て取れるという、Stanley から Blanche への矢印をも含んでいるのである。

このことは、両者の法に関わる立場を考えると、いっそう興味深い。Freud、Lacan、Irigarai らの分析に沿って考えてみれば、Blanche の誇張性／ヒステリー症状は彼女が法の外側にいることの証であった。しかし、Stanley は法の内側にいる者である。Williams は *A Streetcar Named Desire* において極めてラディカルな方法でヒステリーを描いていると言ってよいのではないか。ヒステリー的な要素は、法の外側でのみ現れる現象ではなく、内側に位置する者にも存在している。そして、このように、法の外と内、異常と正常の区別が曖昧であることを強調しているのが、Blanche の死別した夫、Allan の存在である。彼女は彼がホモセクシュアルであることを知らずに彼を熱愛し、結婚するが、ある晩、その事実を知ってしまう。そして、彼女は彼を非難し (“I saw! I know! You disgust me . . .” (I, 355))、彼はピストル自殺を遂げてしまう。Blanche の過去に埋め込まれたこのエピソードは、彼女も以前、Stanley と同じように、法の内側からアウトサイダーを糾弾した経験があることを示している。つまり、Blanche と Stanley の対立の中で、異常対正常、法の外側対内側という区別が揺るがされているだけではなく、Blanche DuBois という一人のキャラクターの人物造形においても、それらの対立項は混じりあった形で提示されているのである。

法に照らした異常対正常の境界が曖昧化され、法の外と内という二元化が崩され

た結果浮かび上がってくるものは、Butlerが言うように、家父長制的なセクシュアリティの法の架空性である。¹³ Williams は、この劇において、明らかに法を一つのフィクションとして描いている。法の側に身を置いているStanleyは、自分こそがKowalski 家の家父長であることを Blanche と Stella の前で宣言する際に次のように言う。“Remember what Huey Long said—‘Every Man is a King!’ And I am the king around here, so don’t forget it!” (I, 371) この言説はひじょうにアイロニカルな効果を上げている。確かに人間が誰でも王／家父長になれるのならば、彼がその座についてもいいかもしれない。しかし、このことは、彼だけが「この辺りの王様」になることを保証するものではない。実情は、この科白の直前に見られるように、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。更に、最終場において、彼は自分の「つき」の秘訣について自慢げにポーカー仲間と言って聞かせる。

Stanley: You know what luck is? Luck is believing you’re lucky. Take at Salerno. I believed I was lucky. I figured that 4 out of 5 would not come through but I would. . . and I did. I put that down as a rule. To hold front position in this rat-race you’ve got to believe you are lucky. (I, 403)

ここでも同じアイロニーが見られる。「ついている」と「ついていると信じる」とこととの関係は、前者が後者の結果なのではなく、前者が後者のような状況を作り出しているのである。更に重要なことには、Stanley は、この因果関係の捻れた論理を、現実の「競争社会」の「規則」とみなしている。既に議論してきたように、彼が、妻や仲間に対する支配力をBlancheという侵入者から守ろうとする際に用いた手段は、家父長制的な法に照らして彼女を糾弾し、排除することであったことと考えあわせれば、彼の処世的な規則が法そのものと重なり合っていると判断できる。ここで描かれている、Stanley の姿に託された法のあり方は、Fuss による、法とヒステリーとの関係についての分析の中の的確に言い当てられていると言って良い。“The hystericisation of the law thus performs an instrumental role: the muteness or silent aporia at the heart of the law makes possible its articulation as the law.”¹⁴ Fuss が言うように、家父長制的な法の「体现者」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、を問わないことによって、まさに、「家父長」として君臨出来るのである。つまり、A Streetcar Named Desire において、Williams によって我々に提示されている、セクシュアリティを規定している法とは、Stanley が、自らの力を守るためのもの、Casper の言葉を借りれば“a defense mechanism”、¹⁵ というよりも、偶然力を誇示できる状況に在ったために創作した、彼の力の架空の「源」である。彼が遵奉しているのではなく、彼が思い描く、ひとつの理想なのである。

以上論じてきたように、Tennessee Williams の *A Streetcar Named Desire* は、決して、戯画化された登場人物達がありそうにない事件を引き起こしているのを、観客／読者が安心して楽しめるといった単なる娯楽作品ではない。彼の技巧的／誇張的な人物造形は、まさにその誇張そのものを意識せざるを得ないよう意図されたものであると考えられる。そして、誇張して描かれたキャラクター達の中に存在する、鋭く対立する要素をまず提出し、対立が引き起こす緊張の高まりの中で、その二元的な構図の境界線が徐々にぼやけていく過程が描かれていくのである。セクシュアリティーの法の両側に位置するものが次第にその間隔を縮めていく結果、法そのものが浮き上がり、我々の関知するところとなっていくという問題提起の方法は、非常にラディカルな、法にとっては破壊的な、セクシュアリティーに対する作者の視点を反映している。

註

- ¹ Richard Gray, *The Literature of Memory: Modern Writers of the American South* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1977), p.258.
- ² W. J. Cash, *The Mind of the South* (New York: Alfred A. Knopf, 1950), pp.110-13.
- ³ Studs Terkel, "Studs Terkel Talks with Tennessee Williams," in *Conversations with Tennessee Williams*, ed. Albert J. Devlin (Jackson: University Press of Mississippi, 1986), p.86.
- ⁴ Tennessee Williams, *The Theatre of Tennessee Williams*, volume III, (New York: New Directions, 1971), p.16. Williamsの作品からの引用はすべてこの版からのものである。以降は巻数と頁数を本文中括弧内に記す。
- ⁵ Terkel, "Studs Terkel Talks with Tennessee Williams," p.86.
- ⁶ Foster Hirsch, *A Portrait of the Artist: The Plays of Tennessee Williams* (New York and London: Kennikat Press, 1979), pp.30-31.
- ⁷ eds. Rom Harré and Roger Lamb, *The Encyclopedic Dictionary of Psychology* (Oxford, England: Basil Blackwell Publisher Limited, 1983), p.291.
- ⁸ Diana Fuss, *Identification Papers* (New York and London: Routledge, 1995), p.129. "Yet read as failure or refusal, hysteria in either case *opposes* the law, articulates itself always as a response to or a defense against the symbolic order." また、注45、46も参照のこと。
- ⁹ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York and London: Routledge, 1990), p.33.
- ¹⁰ Hirsch, *A Portrait of the Artist*, p.30.
- ¹¹ Ibid., p.31. また、Hirsch はここで、Blanche の「不健康さ」と Stanley の「健全さ」についても指摘している。
- ¹² Leonard Casper, "Triangles of Transaction in Tennessee Williams" in *Tennessee Williams: 13 Essays* (Jackson: University Press of Mississippi, 1980), p.191.

¹³ Butler, *Gender Trouble*, p.2. “. . . the juridical formation of language and politics . . . is itself a discursive formation and effect of a given version of representational politics.”

¹⁴ Fuss, *Identification Papers*, p.134.

¹⁵ Casper, “Triangles of Transaction in Tennessee Williams,” p.191.