

テネシー・ウィリアムズと南部的背景 (2)

山 田 富 貴

承 前

III

W. J. Cash は、その著書 *The Mind of the South* の中で旧南部の貴族性、騎士道精神、名誉の観念、貴族の義務といった諸々の神話が形成されるのに与っている要因を鋭敏な感覚で探りあて、巧みな筆先でその欺瞞性を暴き、神話のヴェールをはぎとることで、南部に向けて、南部人の立場から批判の矢を放つこととなった歴史家であり、ジャーナリストであった。いくつかあるそうした要因のひとつとして、「南部人の非現実なものへのナイーヴな許容性」²¹⁾を指摘した。さらに、Cash は、南部人固有のものとして、こうしたロマンチズムは、南北戦争前の南部神話形成と、再建期における神話の維持強化を推し進めていく上での大きな力であり得た、とするのである。Cash の南部を見る眼は、南部人でありながら、しかも客観的認識に基づき、事実的側面から南部の「歴史」の真相を突こうとする苛責なきまでの偶像破壊的なリアリズムに裏打ちされたものであったと言えよう。そうした彼の姿勢に関しては、C. Vann Woodward が *Bulldozer Revolution* と呼んだ、1940年代の10年間に南部社会をおそった急激な構造的変化の波の中で、南部人が南部人たることの確認を急がねばならなかったという時代の要

請もまた考慮に入れなければならないだろう²²⁾。

テネシー・ウィリアムズ自身にも、そうしたロマンチズムへの傾斜は認めることができよう。しかしながら、あくまで、ウィリアムズ自身の「南部」への対応のしかたは、南部を離れることで南部を外側から見るそれであり、南部の内側にあつて批判を試みた Cash とは自ずから異なる。インタビューに答えて、ウィリアムズは“I write out of love for the South”と語り、“the South once had a way of life that I am just old enough to remember—a culture that had grace, elegance... an inbred culture... not a society based on money, as in the north. I write out of regret for that.”²³⁾

共同体の神話の実体を問い、そこにある「夢」(=非現実、虚偽)を徹底して究明することよりも、むしろそうした神話を生きざるを得なかった南部人と南部に共感を寄せることで、それが生き延びることをはばむ「現実」との確執を劇化することに意を注ぎたかったのである。「もはや存在しない南部の文化を惜しむ」という、ロマンチズムの香りの漂う彼の気持ちの背後には、その存在の真偽がどうであれ、そうした「文化」を必要とした、あるいは前提とせねばならなかった南部に対する愛惜があり、あくまでそれは、南部を離れざるを得なかった劇作家ウィリアムズの南部に対して取った位相であると言えよう。モダニズムの響きを持った『ガラスの動物園』、『欲望という名の電車』というタイトルに使われている「ガラス」、「電車」という言葉は、各々、脆弱な、壊れ易い、危うい存在と、圧倒的な力を以て突き進む、破壊的で非人間的な存在とを鮮烈にイメージ化している。こうした相対峙するイメージは、そのまま、劇作家ウィリアムズの中にある、揺れている「南部」を言いあてていると言ってもよいのではなからうか。そこには、ウィリアムズ自身の南部に対する詩的思い入れを見て取ることができる。

アマンダ、ブランチの両人物には共通してロマンティックな性向を指摘す

ることができる。そして、それがために両者とも、各々、トム、スタンレーとの間に劇的葛藤が生じていることも同時に指摘できよう。だがしかし、その質においてアマンダ、ブランチの間には大きな相違が見られる。前者にあっては、その夢想的、非現実的傾向はややもするとむしろ微笑ましくもあり、喜劇的でもある。後者にあっては、逆に重苦しく、どこかに悲愴感の漂うような質のものである。その相違がどうであれ、そうした性向が、意識的欺瞞から生み出されたもの、というよりは、両者の背後に落とされた影のごとき存在が、それをつくり出すに与っていることを見逃すことはできない。

アマンダは、セントルイスのうらぶれたアパートに住み、トムの収入と、自分の雑誌購読者を得ることで手に入る収入とでやっと暮していける境涯にありながら、あたかも Blue Mountain での少女時代の華やかさと、現在の生活の間の区別がつかないかのように、日々、娘ローラの元に gentleman caller が訪れるのを待っている。片足に障害を持ち、そのために極度に人前に出るのを嫌う娘の心情に対して細やかな感情を欠き、少女のような無邪気さで、トムやローラと共に暮しているのである。辛い境涯にあってもなお、こうして生きていられるのも、かつての美しい南部への郷愁があるからだ。それは決して現在から断絶されることはなく、現在の境涯が苦しければ苦しい程、それはより美しく輝き、より優美なものに変容され固定されていく。劇冒頭の説明に “The scene is memory and is therefore nonrealistic. Memory takes a poetic license.” とあるように、アマンダのロマンティックな性向は、詩的許容による逸脱であり、その意味で、彼女の口をついてでる言葉は現実から遊離した感情過多な「詩」となっている。

トムが毎晩アパートを抜け出し、映画館へ出かけて行くのも、こうした母親の心情に対する反発からである。彼は靴会社の倉庫係という意にそまない自分の境遇から逃げ出したいと思う。トムが同僚ジムに語るところによれば、毎晩映画館に行くのはそこに代理機能としての冒険があるからだ、ということになる。しかしトムは、ロマンの代理機能によって境遇に甘んじよう

とはしない。

TOM: Yes, movies!... All of those people—hogging it all, gobbling the whole thing up! You know what happens? People go to the *movies* insted of *moving*! Hollywood characters are supposed to have all the adventures for everybody in America, while everybody in America sits in a dark room and watches them have them! Yes, until there's a war. That's when adventure becomes available to the masses! *Everyone's* dish, not only Gable's! Then the people in the dark room come out of the dark room to have some adventures themselves—Goody, goody!—It's our turn now, to go to the South Island—to make a safari—to be exotic, far-off!—But I'm not patient. I don't want to wait till then. I'm tired of the *movies* and I am *about to move*!

人は自分の境遇から飛び出せないから映画に行き、クラーク・ゲーブルと同じ冒険をした気分ひたすることで、唾棄すべき日常から一時逃れられる。が、トムはもう映画(=ありもしない絵空事)は止めて、実際に自らの境遇から逃げ出す決意をジムにもらす。このジムとのやりとりの中には、母親の「詩的許容」によって美化された夢的世界に対する批判が彼の意識の底にうごめいている。母親の夢想癖を彼女自身の置かれている悲劇的状况に立ち向うための活力源である、と解すれば一方で微笑ましくもあれば、逆に一層哀しいものともなり得る。しかしそれを眼にするトムには、逃げ場のない日常の耐え難さ——大きく変動する時代の只中であって、情性がしみついた大衆として存在し、機能しなければならないことの耐え難さ——を内に抱えているが故に母親の態度はより一層の不安をかきたてる存在となりうる。したがって、トムが吐き捨てるように言い放った *movies!* という言葉の中には、母親の生き方に対する反発が込められているのであり、*moving* の中には、からめ取られた状況からの、絶望的な脱出衝動を見て取る事が可能だ。

こうしたトムの中の焦燥と不安は、まともに母親との衝突を招くことにな

る。gentleman caller などというあり得べくもない男の存在と、心身に障害を持つ姉とを結びつけようとする母親のややもすると無神経になりがちな言動に、トムの反発は一層つり、衝突へと至るのである。

TOM: Mother, you mustn't expect too much of Laura.

AMANDA: What do you mean?

TOM: Laura seems all those things to you and me because she's ours and we love her. We don't even notice she's crippled any more.

AMANDA: Don't say crippled! You know that I never allow that word to be used!

TOM: But face facts, Mother. She is and—that's not all.

AMANDA: What do you mean "not all"?

TOM: Laura is very different from other girls.

AMANDA: I think the difference is all to her advantage.

TOM: Not quite all—in the eyes of others—strangers—she's terribly shy and lives in a world of her own and those things make her seem a little peculiar to people outside the house.

AMANDA: Don't say peculiar.

TOM: Face the facts. She is. (187-88)

トムは母親に対して、現実と向き合うことを、具体的にはローラが他人の眼には「少し違って見える」ことを認め、一層の愛情を注いでやることの必要を訴えているに過ぎない。それに対して母親は「変り者なんて言うものではない」と言ってトムを叱る。母親はトムの姉に対する深い愛に根ざした訴えに気づくことはない。それぞれにローラに対して愛情は持ち合わせているものの、両者の気持ちは交わることはない。それどころか、母親は“*I don't know why my son is so stand-offish—that's not Southern behavior*” (イタリック筆者) (203) と逆に批難めいた口調でトムのことを、訪れたジムに語るのである。人付き合いの下手なトムを「南部の人間がやることではない」と言うのである。すべからく、母親にとっては息子の行動は、彼女の中にある「南部」の行動規範にかなったものでなければならぬ。たとえ南部的規範が空無化しているものであったとしても、現実生活との乖離がいかに

はなはだしかろうとも、過去の理念による呪縛からは離れられはしない。母親の頭を離れることのないひとつの理念である gentleman caller という存在は、トムにとっては「映画」なのであり、その存在に固執することは置かれた状況から「脱出」することの妨げになることを意味するのだ。さらに言えば、そうした理念としての男性像である gentleman caller なるものが、その根を深く南部に下ろしている限りにおいて、そうした「南部」こそが、“I shudder a little thinking how short life is and what I am doing!” (202) という悶々たる思いの中で焦慮するトムと、“Well, in the South we had so many servants. Gone, gone, gone. All vestige of gracious living!” (204) という、失われた過去を夢見がちに慨嘆する一方で、そうした過去を生きていく糧としている母親との間に生じている劇的葛藤の大きな要因であるとみなすことができよう。

トムにとって、置かれた状況から逃れる唯一の道は、“Man is by instincts a lover, a hunter, a fighter, and none of those instincts are given much play at the warehouse!” (174) という生き方を選び取ることをおいて他にない。「本能」という言葉が母親の神経を逆なですることを知りつつ、にも拘らず半ば絶望的な思いの中で母親と対峙すること、ささやかな闘争であるとしても、これを除いてトムにとって閉じ込められた世界から脱け出す道はない。返ってきた母親の言葉は、“Man is by instincts! Don't quote instincts to me! Instinct is something that people have got away from! It belongs to animals! Christian adults don't want it!” (174) という、トムにとっては、予想通りのものだと言えよう。しかし母親自身は、その信条がいかに現実の阻害要件となっているかに気づくことはない。トムを取りまく時代環境——不況の30年代、スペインの動乱、揺れ動く国際政局——の中で「冒険と変化」を求めつつもなし得ない、その心情の揺れが大きければ大きい程、母親の夢想的世界と、それと結びついた停滞した倫理感、さらに大きな2人の間の葛藤をひき起すことになる。

IV

ブランチの場合はどうであろうか。「白い円柱のある大きな屋敷」の幻想は、アマンダが胸に抱いていたのと同様に、南部の優雅な暮しと、美しい過去とが結びついて、ブランチの心の奥に深く生き続けているように見える。そうした幻想は、アマンダと「過去」との相関とは異なり、ブランチには重く、投げかけられた影として関わることになる。過去はその美しさと輝きの故に、現実からの心地よい避難所を提供するのではなく、逆に、その輝きの故に彼女には一層の不安をもたらすに過ぎないのである。そうした不安は徐々に昂進してゆき、やがて狂気を招く。ブランチを解放するはずの「欲望」は、生き延びることなく「墓場」へと、そして「極楽」という場所において狂気に転ずる。こうした展開を見る時、その皮肉な結果は、より一層ブランチの悲劇性を高めることになる。

極楽 (Elysian Fields), 白人と黒人が入り混って住み、ジャズの喧騒と住人のざわめきが入り混り、猥雑な都会の無秩序を具現した場所。冒頭に登場する人物の会話は、そうした場所の持つむき出しの生活の雰囲気を伝え、その一方でブランチの登場とはあからさまな対照をなしている。

スタンレーは血のしたたるような肉の包みを持って登場し、大声でステラを呼ぶ。

STANLEY: Hey, there! Stella, Baby!

STELLA: Don't holler at me like that, Hi, Mitch.

STANLEY: Catch!

STELLA: What?

STANLEY: Meat. (244)

それを聞きつけた黒人女は *Catch what!* (245) と言って笑いこぼる。もちろん *meat* という言葉は女(男)性器を指す隠語であり、*obscene* なのが暗示される。ニューオリンズの貧民街「極楽」には、大らかに性を享受し、

包み隠すことなどない住人の生活臭が漂っているのであり、そうした人たちにとってはまさに「極楽」と呼ぶにふさわしい場所ではある。しかし、そういう場所へのランチの登場は余りに場違いと言わねばならない。いま一度その場面を引用すれば、その時のランチのいでたちはこう説明される。

She is daintly dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district.
(245)

「カクテルパーティか夏の茶会」にでも出るかのように、きらびやかに飾り立てた姿は、周囲との対比により、幾分かっけいでもあり、また無残にも哀しい。が、それは、「美しい夢」と結びついた南部の、その制度下に置かれることにより宿命づけられた「装い」だと言わねばなるまい。そうした「装い」がいかに現実との間に隔りを持つとも、それを放棄することはランチの「自己像」を見失うことになるからだ。

ニューオリンズで最初に出会ったユースに対して発せられた“*At Elysian Fields*” (245) という言葉の中には、驚きがあり、落胆があり、動揺がある。ランチの心の動きは、彼女が自らの場違いさに気づいていない、というよりは、「装い」の下に隠した本当の姿を認識することを極度に恐れ、回避しようとしていることを示している。豪華な衣装や装飾品のつめ込まれたトランクの中身が、「美しい夢」の残骸であることを誰よりもよく知っているのはランチ自身であるはずだ。どんな場所であれ、妹夫婦の世話になることなしでは生活の手だてとてない、自らの淪落の身の上に生ずる不安と危機意識を強く感じているのも他ならぬランチ自身だ。美しくあるはずの過去が、もはやその輝きを失い、「卑屈なパンの一片」に頼らねばならないとなれば、美しくもない過去を美しいものとして「装い」通すことで、置かれた現在に身を処する以外に自らの自己像を守り抜く術はないのだ。『ガラスの動物園』の中で、アマンダは *gentleman caller* をむかえるにあたり、

娘の貧弱な胸のふくらみをごまかすために、“Gay Deceivers”だと称して化粧用のパフを胸につめ込もうとする。男の関心をそそるための“pretty trap”として女が「装う」ことは当然だと言い、いやがる娘を説き伏せる。「装う」ことはアマンダにとっては、ささやかな奸計であり、そこからは、そうすることのずるさよりも、微笑ましさしかくみ取ることにはできない。しかしながら、ランチにあっては、「装う」ことは南部淑女としての矜持を傲然と構えながら守り抜くことを意味する。「蛾」のごとき脆弱なその存在のために、そうすることをおいて他に「現実の強すぎる光」を回避し、その存在を保持する術はない。とすればその姿は、悲愴であり、重苦しくもあると言わねばなるまい。

そうしたランチにとって、スタンレーの存在は大きな脅威となる。彼の荒々しい生活、態度こそ、ランチにとってまさに「現実」そのものと言わねばなるまい。故に、ランチは強くスタンレーを意識し、その獣性を批難するのである。そこにおいて、両者の間に激しい葛藤が生じることになる。

BLANCHE: He acts like an animal, has an animal habits! Eats like one, moves like one, talks like one! (323)

スタンレーにとって、ランチの存在は、彼の領域に一方的に侵入してきた、排除すべき障害に過ぎない。したがって、ランチの飾り立てられた「過去」は、そのためのかっこうの標的となり、ランチが直観的に感じ取っていた「現実」として、スタンレーは彼女の前に立ちほだかり、その虚飾の仮面をはぎ取るべく、ひとつずつ「過去」を暴きたてていくのである。

スタンレーは、ランチの薄汚れた過去を知り、ミッチに告げる。そうすることで、ランチが最後の拠り所としていたミッチとの仲を裂こうとするのである。激昂したミッチは、ランチの本当の姿を見極めるべく、彼女の元を訪れる。ミッチは“The dusk is comfortable to me,” (383) と言って拒むランチに対して、強引に明りをつけ、光の下に曝そうとし、“You don’t really mean to be insulting!” (384) という訴えを、“No, just realis-

tic” (384) という辛らつな言葉ではねつけるのである。追いつめられたブランチのつぎのセリフは、哀しい訴えであり、死を前にした「蛾」の最後の抵抗の叫びでもある。

BLANCHE: I don't want realism. I want magic! [*Mitch laughs,*]
Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell truth, I tell what *ought* to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it!—*Don't turn the light on!*
(385)

これらの言葉は、まさにブランチの生を集約的に表現している。Belle Reve の存在こそが彼女にとって真実であるはずなのであり、教養とたしなみを身につけた自分の優美な振る舞いと「装い」こそが、たとえ事実がどうであろうとも、本来の姿であるはずなのである。“That pitch about your ideals being so old-fashioned and all the malarkey” (385) だとミッチには思えても、また実際にそうであるとしても、「蛾」のごとき存在であるブランチには、そうした「理念」こそが生命線なのだ。「こうしたことが罪だというなら、私は地獄に落ちて構わない」というセリフは、虚勢から出た言葉、というよりは、すでに地獄を見てしまった人間のセリフであろう。

ブランチは、自らの気持ちを静めるために、酒の力を借りようとする。そこで見つけた酒の名前が Southern Comfort (南部の慰め) というのは余りの皮肉である。あたかも酒の酔いに逃げ場を求めるかのごとくに、南部の過去の「美しさ」に精神の慰藉を求めようとした、そのブランチの前に、酒は一時の逃避でしかなく、醒め切った現実が迫ろうとしている。光の下に曝されてしまった醜怪な現実の前で、もはや過去の南部は何の慰めにもならないのである。

最後の gentleman caller だと思込んでいる、Shep Huntleigh なる富豪と、カリブ海でヨットに乗ってクルージングに出かけると考えるに至っては、もはや妄想の域を越え、狂気に達していると言える。しかしながらここに至っても、ブランチはあくまでも gentleman caller にふさわしくあ

るための「装い」を凝すことを止めようとはしない。

BLANCHE: ... A cultivated woman, a woman of intelligence and breeding, can enrich a man's life—immeasurably! I have those things to offer, and this doesn't take them away. Physical beauty is passing. A transitory possession. But beauty of the mind and richness of the spirit and tenderness of the heart—and I have all of those things—aren't taken away, but grow!... I think of myself as a very, very rich woman! But I have been foolish—casting my pearls before swine! (396)

あくまでブランチはスタンレーを見下し、見下すことで粉碎されてしまった鏡の中の自己像をなお保持しようとする。痛々しいまでの虚勢である。一方、スタンレーは、彼女の虚飾に満ちた本性を見抜いてしまったが故に、投げつけられた侮蔑に対して、一層強烈な侮蔑を以て答える。それは余りに強すぎる現実の光と言えよう。

STANLEY: And look at yourself! Take a look at yourself in that wornout Mardi Gras outfit, rented for fifty cents from some rag-picker! And with the crazy crown on! What queen do you think you are? (398)

ブランチに対して最後のとどめを刺す行為としてスタンレーはブランチを凌辱する。その行為は、2人の中の相克における勝利者であることの高らかな宣言であることにはちがいない。しかし2人の相克の果てにスタンレーが凌辱したものは、本当は一体何だったのか。もちろんブランチの肉体ではない。それは、女の装いの背後にある制度、伝統から生み出された幻想や夢の存在である。スタンレーはあくまで、粗野で「健康的な」肉体的世界の中心であり続けることで、自らの力を誇示したいと願う。が、それを阻害するものこそブランチの装われた世界であったに他ならない。スタンレーの守るべきは、荒々しい肉体を備えた現実世界であり、「電車」によって象徴されるむき出しの生であった。そこにわれわれは、衰微していく南部の伝統と、それをさらに押し潰していくひとつの時代を見ることも可能である。

結 び

Donald Spoto の伝記 (1985年) によれば、ウィリアムズが南部をもっとも深く体験し、同時に幼年期の穏やかな日々をおくることができたのは、ミシシッピデルタ地帯の中央に位置する Clarkesdale という古い伝統ある町で暮した頃だったようだ。さらに Spoto は、“Life here [Clarkesdale] was a stencil of gracious living in the Old South”²⁴⁾と書き添えた。何よりもウィリアムズにとって幸福であったのは、この南部の小さな田舎町にあって、家庭の平和と安息を味わうことができたという点にある。しかし程なくして、一家は当時人口 60 万を抱える喧騒な工業都市 St. Louis に移ることになるが、移り住んだその大通りは、静かな Clarkesdale の通りとは比ぶべくもなく、後年、彼自身がこの都市を “that dreaded city”²⁵⁾と呼んだように、この都会での生活は、幸福な短い幼年期を失われた幼年期に変えてしまったのである。さらに、あの南部での家庭の平穏は、父親の乱れた生活と姉の精神障害により再び戻ることはなかった。こうした伝記的背景を考える時、ウィリアムズの中にあっては家庭の安息と穏やかな南部の日々は切り離し難いのであり、これらが一体となって彼の精神の原風景を形成していったのである。ここに南部を背景として作品を書く、ひとつの理由を見出すこともできよう。

1937年、精神障害にあった姉 Rosa Isabel Williams はロボットミーの手術を受け、以後、家族との人間的交わりは一切不可能となる。姉との強い絆を感じていたウィリアムズにとっては、このことは大きな心の痛手であり、また悲劇的ヴィジョンのはじまりでもあった。何よりも、家庭の平穏が取り戻される最後の機会がつかえたことの哀しみは、一層深いものであったことは推察される。Spoto はこの悲劇的経緯をこうつづった。

Little of Thomas Lanier Williams's life after 1937 is compre-

hensive without appreciating the awfulness of that Christmas season, when the open warfare in family life was stilled forever, along with the last possibility of life as a complete family.²⁶⁾

ウィリアムズの中で、南部がロマン化され、固着していった反面、それとそぐわない「現実」との対立、葛藤が悲劇的ヴィジョンの中で認識され、深められていったことは想像に難くない。ウィリアムズが南部を背景として劇化する場合には、理念化された世界と、それにより、逆照射された「現実」との間に生じる対立を基本構図として取ることになる。眼前の現実、他のあるべき現実の代替であるに過ぎず、したがって、置かれた現実の承認をめぐって、葛藤が生じることになるのである。

20世紀の南部作家たちは、過去から解き放たれ、閉塞した家庭の責任から逃れ、かつての腐敗、錯誤、幻想といったものから逃れたいと願いつつも、しかし歴史の呪縛から逃れ、共同体の見えざる要請に背を向けることは、とりもなおさず、自らのアイデンティティーを喪失することになるというディレンマを生きざるを得ない人物を描き出してきた²⁷⁾。テネシー・ウィリアムズもまたそうした作家たちのひとりに数え上げることができよう。錯誤であると知りつつ、錯誤の中で生きる。あるいは、それと気づかないとしても、そう生きざるを得ない。両作品に描き出された女性たちは、何らかの形でディレンマを生きている人物たちだ、と言えよう。

「あらゆる文化は、それ自体の夢の中で育まれる」という Lewis Mumford の言葉を引いて、Richard King は、南部のファミリー・ロマンスというものが、南部の夢であり、南部文化の「感情の構造」をつくり上げている集団幻想として、南部白人の価値観、態度、信仰のもとになっていると説明する²⁸⁾。King によれば、南部社会の中心をなしたプランテーションは、それ自体がひとつの社会であり、同時に強固な階層性に基づく家父長的で、かつ血縁、地縁により緊密に結びついた「家族」であると指摘する。つまり「家族としての社会 (society-as-family)」が南部社会の理念として根強く存続

してきた、とするのである。さらに King は、フロイトを引き、その心理学的側面からファミリー・ロマンスの説明を試みている。それは、子供が理想化して見つめていた親を現実的に見つめ始める状況を言うのであり、その反動として、子供は、自分は継子なのであって、実際の親はもっと高貴な血筋に連なる他の人物であるはずだ、と考えるに至るのである。こうしたパターンは、社会が急激に変化する場合にもあてはまるのであり、プランテーション伝説が生まれ、南部のファミリー・ロマンスが書かれたのは、ジャクソンの時代における物欲旺盛な、文化不毛の時代を背景としている²⁹⁾。

しかしながら、こうしたロマン化された自己および集団は、つまるところ分裂の危機を孕んでいると言わねばなるまい。

ブランチは精神病院に連れていかれる際に、“Whoever you are—I have always depended on the kindness of strangers.” (408) という言葉を最後に残して去る。「他人の親切」という言葉は、確たる保障もなく生きてきたブランチ自身の境涯を指しているだけでなく、地縁、血縁を基盤とする南部社会の崩壊と、自らのアイデンティティーを求めべき精神共同体の喪失をも暗示している。それは、そのまま劇作家ウィリアムズが置かれた境位でもあり得る。その意味で、現実の家庭の崩壊、南部の変容は、彼を劇作へと向わせた大きな動因たり得たと言わねばなるまい。

〔註〕

21) *The Mind of the South*, p. 60.

22) C. Vann Woodward, *The Burden of Southern History* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1960), p. 6. 南部社会の構造的変化については、Woodward によるつぎの記述を参照されたい。

“It is not the amount of change that is impressive about the Bulldozer Revolution so much as the speed and the concentration with which it has come and with which it continues. In the decade of the forties, when urbanization was growing at a swift pace in the country as a whole, the cities of the South's fifty-three metropolitan areas grew more

than three times as fast as comparable cities in the rest of the country, at a rate of 33.1 per cent as compared with 10.3 per cent elsewhere. For every three city dwellers in the South at the beginning of that decade there were four at the end, and for every five farm residents there were only four. An overwhelmingly rural South in 1930 had 5.5 millions employed in agriculture; by 1950, only 3.2 millions.

- 23) Louise Davis, "That Baby Doll Man", *Nashville Tennessean Magazine*, Mar. 3, 1957.
- 24) Donald Spoto, *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams* (N. Y.: Ballantine Books, 1985), p. 11.
- 25) *Ibid.*, p. 63.
- 26) *Ibid.*, p. 68.
- 27) Peggy W. Prenshaw, "The Paradoxical Southern World of Tennessee William", *Tennessee Williams 13 Essays* (Jackson: University Press of Mississippi, 1980), p. 3.
- 28) Richard King, *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening of the American South, 1930-1955* (N. Y.: Oxford University Press, 1980), pp. 26-27.
- 29) *Ibid.*, pp. 27-28.