

誘惑する皮膚と薔薇

—Tennessee Williams's *The Rose Tattoo* における 詩的想像性としての触覚のオブセッション

真野 貴世子

はじめに—触覚的対象としての薔薇

The Rose Tattoo (1950) (以下『刺青』)は、「住民の多くがシチリア系移民の占めるニューオーリンズとモービルの間にある断崖の入り江沿いのどこかにある村」(4)¹を舞台にした三幕仕立ての長編劇である。物語は、仕立て屋を営むヒロイン Serafina delle Rose から夫 Rosario delle Rose へと向けられた狂気じみた執着を軸に展開する。しかしながら、当のロザリオは一幕三場で既にトラック事故で亡くなっており、更に一幕四場以降はロザリオの死から三年の月日が経過している。その為、劇の大半を通してロザリオは実質的に舞台空間には登場しない。セラフィナはロザリオの死後三年経っても、服も着ず家から一步も出ることなく祭壇に置かれたロザリオの遺灰に話しかけるなど自身の想像世界に閉じこもり情緒不安定なままで、娘の Rosa から煙たがられている。傷つきやすく神経症気味なセラフィナは一見従来のウィリアムズ劇のヒロインの典型のようにも見えるが、現実を前に崩壊しないという彼女の描かれ方は実はその逆である。彼女はロザリオと同じシチリア系のトラック運転手でロザリオの生き写しのような Alvaro Mangiacavallo という青年と行きずりの関係を結び、かつてロザリオの子供を宿した夜に自身の胸に現れた薔薇の刺青を再び得るという欲望を最終的に叶える。

“Rosa's name is a part of a ubiquitous rose imagery in *The Rose Tattoo*” (Barbera 142) という言及に示唆されるように、『刺青』には薔薇のイメージが夥しく登場することは周知の通りだが、本論ではそ

れらが「触れる」ことと密接に関連づけられていることに注目する。『刺青』において薔薇は「見る」対象ではなく「触れる」ことを念頭におかれた触覚的な対象として描かれていることを本論の足掛かりにしたい。劇の冒頭で観客の前に初めて姿を現すセラフィナを飾り立てる薔薇の描写 “A rose is held in place by glittering jet hairpins. Her voluptuous figure is sheathed in *pale rose silk*. (・・・) her plump little hands holding a *yellow paper fan on which is painted a rose*” (7-8 強調筆者) はセラフィナにとって薔薇が触覚の対象であることを端的に表す。ここで提示される薔薇のほとんどは彼女の皮膚や髪などに接触しており、薔薇が彼女にとって「見られる」よりも「触られる」ことと近似値にあるかを物語っている。「彼女は、容器一杯の薔薇の花を手に取り奥の部屋へ持っていった」(89) というト書きや、アルヴェアロを部屋に迎える際のセラフィナの髪にさされた薔薇の花の描写、そしてロザリオの皮膚の質感を “a yellow rose petal” (37) にたとえる言葉も彼女が薔薇を身体との密接な距離感を前提にした触覚的な客体として捉えているかをうかがわせる。

興行的に不振だった前作 *Summer and Smoke* (1948) に比べ『刺青』は “an instant commercial success” (Spoto 170) を得た。しかしながら本作は、同時代の主要な長編劇群からは除外される傾向にあり、コメディというジャンル特性や薔薇のシンボリズムを、カトリシズムと性愛に絡めた視点から解釈するといった画一的な観点を除き、特段批評的関心を向けられてはこなかった。²

本作においても薔薇のイメージはカトリシズムとセクシュアリティの二系統のコンテクストで考察されることが多い。ロザリオの遺灰が聖母マリアと同じ祭壇に飾られているという観点において薔薇のモチーフに注目した舌津は、“my rose of the world” (65) とセラフィナに称されるロザリオはセラフィナを介してキリストと同一視されているのだと論じる (舌津26)。Jack Barbera は “It [the rose imagery] is worth noting for a moment the rose's association with spiritual love in Serafina's Catholic tradition” (148)³ と述べており、薔薇のイメージは純粋に (性) 愛の象徴体系として捉えられるだけでなく、セラフィナのカトリックへの信仰愛と結びつける事が重要であると強調している。

セラフィナの胸に薔薇の刺青が現れる場面を神秘体験における宗教的恍惚さと性行為による快楽という二つの陶醉が入り混じる瞬間として解釈する藤田は、薔薇の刺青を妊娠を含む性愛と同時に聖痕のメタファーであると主張する(藤田 218-221)。

以上のことを踏まえた上で、本論の目的は、薔薇のイメージリーを触覚性のオブセッションという観点から考察することで、『刺青』における薔薇のシンボリズムの解釈を狭義のカトリシズムと性的快楽のクリーシェから解放し(ウィリアムズの)詩学の新たな側面を照らし出すことで、『刺青』の批評の射程幅を拡大することである。本論では、ロザリオに対する触覚的なオブセッションに支えられたセラフィナの想像力が彼女の内的世界だけでなく作品の劇的現実のレベルにおいても擁護されていると論じる。その足掛かりとして、ロザリオに向かうセラフィナの執着は「触れたい」という欲望そのものであることを指摘しつつ、それがこの作品において劇的現実を「変容」させる“the poetic imagination can represent or suggest, in essence, only through transformation, through changing into other forms than those which were merely present in appearance”(Menagerie 395).であることを視覚との対比構造を通して明らかにしたい。触覚性という感性を基軸に顕在化する薔薇とロザリオの相互表象関係はウィリアムズ／セラフィナの想像力の根幹を成すと共に本論の基層でもある。最終的に、触覚の際立ったウィリアムズの詩的想像性は、セラフィナを介して劇的現実を浸食するだけでなく凌駕しているのだと結論づけたい。

触覚性というテーマは皮膚論や身体論といった分野への関心と相まって近年注目されている。そうした流れを受けウィリアムズ作品において触覚性を指摘しようとするアプローチも見られるようになった。例えば幸山は“touch”という語に注目し、*The Glass Menagerie* (1943) (以下『動物園』)におけるLauraの手指の動きが台詞などの言葉よりも十全に彼女の内的情動及び心理状態を表すべく作用していると論じている(幸山 25-26)。

ここで本論における触覚性の意味範囲について簡潔に概説しておく。触覚とは元来「触れる」／「触られる」といった行為による知覚感覚を指

すが、本論では射程距離をやや拡張し「手」や「皮膚」などの身体器官の形象までも含む広義の触覚性を適用する。特に「皮膚」や「手」といった身体器官は、内的情動が触覚運動を媒介に表現されるという観点に注目した近代以降の流れの中で特権化されてきた (Benthien 186, 198, 199-200)。また他の知覚と比べた際にみうけられる多義性も考慮に入れる。例えば16世紀に描かれたアレゴリー画には、触覚のみが蜘蛛(手の器用さを示す)、亀(官能的快楽)、鳥(痛覚)のように多数の動物や温度感覚といった複数のモチーフによって表されているものが多い。(Benthien 188)。こうした点を踏まえ本論で触覚性と言う時には、実際に触れるといった直接の触覚行為は勿論だが痛覚や温冷感覚などの皮膚感覚全般、手指や皮膚などの身体部位の形象、そして、現実物理的接触を伴わずとも「触れる」ことを想起させる仮想触覚とも呼びうるような想像上の触覚、あるいはイメージとしての触覚をも含む。

02. セラフィナの触覚のオブセッション

本論の出発点として、ロザリオのイメージが「触れる」という想像力を軸に薔薇のイメージと分かち難く結び付けられていることを指摘したい。ロザリオは何よりもまず薔薇を連想させる“Rosario Delle Rose”という露骨な名前を通して、レトリックのレベルにおいて既に薔薇のイメージを背負っている。“Rosario”と“Rose”という薔薇を意味する語が二つも内包されていることは見ての通りだが、更に“Rosario”の語源が薔薇園を意味するラテン語であることと、祈りの際に指に絡めるロザリオの意を持つことからロザリオの名前には薔薇と触れるという行為が縋い交ぜになっていることがわかる。タイトルでもある薔薇の刺青は、物語空間に散逸する薔薇のイメージの触覚的象徴性を高めロザリオに対するセラフィナの狂気じみた欲望を象徴する源泉としてだけでなく、薔薇とロザリオを「触れる対象」として感性的に結びける役割を担う。“the rose tattoo of my husband” (10)、“his tattoo” (10)、そして“the rose tattoo of your father [Rosario]” (118)。といったセラフィナの言葉に示されるように、ロザリオの胸に刻まれているとされるその刺青は、繰り返

しロザリオに限定されることで彼の存在を常に意識させる形象として意味づけられる。自身の胸に現れた刺青に言及する際にもセラフィナは“I see the rose tattoo of my husband, on me, on my breast, his tattoo” (78). と言って「ロザリオの刺青」であることを執拗に繰り返す。彼女によって薔薇の刺青は「ロザリオ」という人物を反復強迫的に想起させる記号となる。

それだけではない。彼女の“*And when I saw it [Rosario's rose tattoo] I knew that I had conceived...*” (10) という台詞は受け手をセラフィナの胸に現れた刺青を妊娠の印としてみなすよう促す。そもそも妊娠は性行為の結果でもある為、薔薇の刺青はセラフィナにとってロザリオとの性的親密さを象徴する記号でもある。故にロザリオの愛人と噂された Estelle Hohengarten に薔薇の刺青があるのを見たという隣人の発言に対しセラフィナが“*Liar!—lie-arrrrrr!*” (40) と騒ぎ立て“*To cut the lying tongue of a woman's mouth! Saying she has on her breast the tattoo of my husband*” (102) と憤慨したのは、ロザリオとの性的親密さの印である刺青を自分以外の人物が纏っているはずがないとの信念を裏切られたからである。

セラフィナの関心の中心となっている当のロザリオは劇の冒頭で死亡する為、回想以外で彼が現実の舞台空間に実体的な身体を伴って姿を現すことは一度もない。そのような彼の存在を物語空間において形作るのは、主にセラフィナであり、とりわけセラフィナの触覚的感性に捕囚された言動の数々である。セラフィナの回想の中で語られるロザリオは例えば“*In his hair (・・・) he has—oil of roses. And when I wake up at night—the air, the dark room's—full of—roses...*” (12) という言葉に顕著に示唆されるように、薔薇と密接に関連づけられる。“*my rose of the world*” (65) のように直接薔薇にたとえられる以外に遺灰などロザリオと何らかの関連があるものは“*the rose ashes*” (65) のように薔薇のイメージと結び付けられることが目立つ。ロザリオの存在はセラフィナの言葉を通じて反復強制的に薔薇のイメージの連鎖の中で構築されていると気づく。

加えてロザリオは「触れたい」というセラフィナの欲望を向けられており、触覚というキーワードにも固く関連づけられている。ロザリオに対

するセラフィナの執着は「ロザリオ」という対象よりもむしろ触覚感覚そのものに注がれているように見える点において、ロザリオと触覚性との紐づけは強固になる。“Never touched by the hand of *Nobody! Nobody but me!*—Just me!” (37) というセラフィナの言葉は、自分以外は誰もロザリオの身体に触れてはならないとの主張にも読めるが、それは同時にセラフィナの意識がロザリオの可触的専有とほぼ同義であるような、触覚的欲望そのものへ横滑りしていることを突きつける。ロザリオとの結婚生活の回想場面では、ロザリオの身体／皮膚に「触れたい」という欲望がグロテスクなまでに前景化している。該当箇所を以下に示す。

SERAFINA: *I count up the nights I held him all night in my arms, and I can tell you how many. Each night for twelve years. Four thousand-three hundred-and eighty. The number of nights I held him all night in my arms. Sometimes I didn't sleep, just held him all night in my arms. And I am satisfied to with it. I grieve for him. Yes, my pillow at night's never dry—but I'm satisfied to remember. (···) And I'm satisfied just to remember (···) —I'm satisfied to remember the love of a man that was mine—only mine!* (38)

ロザリオとのセックスを回想する場面においてはより一層セラフィナの「触れたい」という欲望が強調されている。ロザリオへの身体接触到こだわるセラフィナの過剰さは、彼女の中で夫の存在がほぼセックスにのみ紐づけられて記憶されていることを誇示するだけではない。「触れたい」という触覚的な欲望がロザリオとの関係性のほぼ全てを支配していることを審らかにする。セラフィナにとってロザリオとの関係性は「触れる」／「触れない」という触覚的な対立を基層として構築されている。その証拠に“*We had love together every night of the week, we never skipped one, from the night we was married till the night he was killed in his fruit truck on that road there!*” (37) というセラフィナの台詞には彼女がロザリオとの関係においてセックス以上の関心を持ってはいないことが表れている。例えば性格や人柄、交わし合った言葉や思想といった内面的要素、

或いは具体的な容姿などロザリオの存在を等身大的に想起させる要素に関心が向けられることはほぼない。セラフィナの関心は先に触れた引用が表すように、ロザリオのリアリズム的存在性を常にすり抜けて、あたかも皮膚そのものや接触という行為そのものへと向けられているかのように見える。

ロザリオへの執着に見られるこのような局所化は、ウィリアムズの感性において触覚が視覚よりも優勢であることを示すための鍵の一つである。自身の胸に薔薇の刺青が現れた夜を回想するセラフィナの台詞には触覚に対するウィリアムズの偏重が顕著に現れている。

SERAFINA: Senti! The night I woke up with a burning pain on me, here, on my left breast! A pain like a needle, quick, quick, hot stiches. I turned on the light, I uncovered my breast! —On it I saw the rose tattoo of husband! (10)

引用部分に示されるように彼女は“a burning pain”を最初に肌で感じた後で部屋の灯りをつけ、自分の目で刺青を確認する。セラフィナが刺青を感じたのは夜中の暗い部屋という視覚のきかない暗闇であったことや、眠っていたところ突如焼けつくような痛みを感じて起きたという場面設定のせいで、痛みと熱さという皮膚感覚、即ち触覚的刺激が視覚認識に先立って描写されるのは自然であろう。しかしながら、重要視すべきなのはウィリアムズがこの場面を視覚認識の優位性の高い白昼の屋外ではなく、夜中の暗い部屋という二重の暗闇に設定した点であろう。「夜」と「電気のついていない暗い部屋」は視覚が実質的に二重に遮断された空間であり、セラフィナの触覚的な感性をより際立たせている。セラフィナが自身の薔薇の刺青のことを話す場面の中で“a burning pain”という皮膚感覚は毎回目視に先んじている。例えばアルヴァロとのやりとりの中の台詞“One night I woke up with a burning pain on me here. I turn on the light. I look at my naked breast and on it I see the rose tattoo of my husband” (78) でもやはり触覚に次ぐ視覚という感覚プロセスは変化しない。皮膚感覚が先んじて言語化される彼女の台詞は、触覚に偏ったウィ

リアムズの感性を露呈させている。ウィリアムズのそうした触覚的感性は薔薇色のシルクに関するエステルとのやりとりを通して、殊更顕著である。エステルにシャツの依頼を頼まれた場面でエステルは色から発想しシャツを仕立てて欲しいと述べているのに対し、セラフィナは“Silk this color for a shirt for a man?” (14) や “Oh, that would be wonderful stuff for a lady's blouse or for a pair of pyjamas!” (14) と言っており、視覚的側面よりも布の質感といった触覚的要素の方に関心を向けている。後に出来上がったシャツをアルヴァロに着せる際にも “How does it feel, the silk, on you?” (84) と尋ねていることからそのことは明らかだ。

薔薇の刺青を自らの身体に宿した際のセラフィナの反応は、刺青とは視覚的かつ二次元的な形象ではなく、痛覚という皮膚感覚を不可避に伴った触覚的かつ三次元的な「身体経験」であることを思い出させる。換言すれば、セラフィナの感性は刺青という事象が身体的／触覚的体験であり視覚と触覚とが複雑に交錯するトポス—視覚中心主義という自然化されたマトリクスの内部で回帰してくる触覚性とがせめぎ合う空間—であることを密かに審らかにする。そもそも刺青は視覚的な形象である前に皮膚へ意図的に傷をつけるという触覚的な行為を原初に内包しているのだ。それは丁度 Franz Kafka の短編でウィリアムズの生まれた数年後に執筆された *In der Strafkolonie* (1919) で描かれる拷問のイメージと共鳴する。この作品で囚人はベッドのような場所に固定され、鋼鉄製の針によって各々の罪に沿った判決文を身体に刻まれるという趣旨の処刑を施されてゆく。針で皮膚に穴をあけ、傷をつけながら顔料を流し込む作業であるこの処刑はまさに刺青を思わせる身体経験をイメージさせる。通常、何かを想像する際に人は視覚的なイメージを媒介にすることが多いが、ウィリアムズの場合、想像／創造に深く関わっているのは視覚ではなく触覚である。

こうしたことから、『刺青』では触覚的な感性がせり出す場面において、必ずと言って良いほど暗闇や盲目性といった視覚の不能性が並置される。近代以降、触覚は視覚や聴覚に対し、嗅覚や味覚と共に低級感覚として序列化されてきたことは周知の通りである。しかし、外界認識を司るという観点から見た時密接に関係づけられてきたのは、むしろ触覚と視覚の方であった。両者は時に対置され、時に相補し合う親密な関係を形成してきた

(Benthien 282)。『刺青』における視覚の立ち位置は触覚を照射するために後退しているので、相補関係にあると言える。

ところで『刺青』には、St. John Perseによる *Anabasis* (以下『遠征』) という長編詩の一編がエピグラフとして掲げられており、グロテスクさと性的な暗示とが結びついた触覚的なイメージと視覚の排除との対比が鮮明に提示される。

O slinger! crack the nut of my eye! my heart twittered with joy under the splendour of the quicklime, the bird sings O Senectus!...the streams are in their beds like the cries of women and this world has more beauty than a ram's skin painted red! (6 強調筆者)

ひび割れた眼球というイメージからは当然、視覚の欠如、即ち盲目のイメージ、ひいては暗闇のイメージが導き出される。故に冒頭の「眼球を破裂させてくれ」と謡うフレーズは、視覚的な刺激によって得られる世界を排除したいと願う視覚排除の欲望の表れとして読める。

アルヴァロとの性行為についてローザに詰問されたセラフィナは “In the dark room I couldn't see his clown face. I closed my eyes and dreamed that he was your father! I closed my eyes! I dreamed that he was your father...” (118) と答える。この台詞には「暗い部屋」、「目を閉じていた」、「見えなかった」等の視覚の排除と結びつく表現が何度も持ち出される。特に反復される “I closed my eyes!” というフレーズは夜で部屋が暗いという外的要因だけでなく、自ら目を閉じるという行為によって視覚的刺激を自発的に遮断していることを強調する。セラフィナは視覚のきかない暗闇の中で、“he had rose oil in his hair and the rose tattoo of your father” (118). という薔薇の香りと薔薇の刺青のある皮膚という嗅触覚的要素をたよりに、アルヴァロをロザリオだと故意に(誤)認識し性的関係を結んだことになる。因みにアルヴァロとのセックスの場面を思い出す “In his hair, (···) he has—oil of roses. And when I wake up at night—the air, the dark room's— full of — roses” (12). というセラフィナの言葉は劇の序盤でのロザリオとのセックス場面の表現を見事にトレースしている。ロザリ

オの身体もアルヴァロ同様に暗闇という疑似的盲目状態の中で、触嗅覚的に性化されていた。

こうした象徴的盲目空間を創り出すことで、セラフィナはアルヴァロの身体をロザリオと差異なき不可視の触覚的存在へと造り替えた。セラフィナの想像力は「変容」を導く詩的な魔力として作用し、アルヴァロはセラフィナの想像世界を支える構成要素と化したのである。

Orpheus Descending (1957) に登場する画家 Vee Talbot の語る芸術観 “I paint a thing how I feel it instead of always the way it actually is. Appearances are misleading, nothing is what it looks like to the eyes” (*Orpheus* 289) は、視覚の不能性との相補関係の中で浮き彫りになる触覚的な感受性に依拠するという点でセラフィナの感性と響き合う。⁴ 奇妙なことにヴィーは渾身の作を描き切った後、視力を失ってしまう。こうした間テクスト的なウィリアムズの詩的想像性は対象認識における触覚の真意性を主張する “While the visual only shows representations and can therefore be deceived, the sense of touch alone confirms the materiality of things and thus their real existence” (Benthien 195) という言及を意識せずにはいられない。やはりウィリアムズにおいて、芸術的感性は視覚でなく触覚に宿ると(無)意識されていることが分かる。本来は「目」(視覚)によって認識されることを想定された対象が視覚排除のイメージを付随させた皮膚感覚(触覚)を介して創造/想像されつつ、視覚に対する触覚の優位性が強調される。そうしたウィリアムズの局所的な触覚の特権化は、結果として本来は触覚とは結びつかないものを触覚的に表象する感性に力を貸すのである。

03. 触覚的想像力の支配—視覚と触覚の交錯する死/身体

ロザリオの死/身体をめぐる展開するセラフィナとエステル攻防は、この作品における触覚と視覚の想像力の対比の代理闘争になっている。この闘争/対比を通じて、セラフィナに紐づけられる形で浮き上がる触覚の優位性はセラフィナの内的な妄想世界から劇構造のレベルにまで高められていると言えよう。この二人の場面は物語全体の筋書きにおいては

取るに足らないエピソードでしかないが、この作品における詩的想像力の采配という視点から見た時、むしろ中心となる劇構造である。ロザリオの葬式の日午後、神父とThe Doctor がロザリオの死体の状態について話しているところにエステルが現れる。彼女の訪問の目的は“To say goodbye to the body” (21)であった。“See him, see him, just see him…” (22)とロザリオの死体を見たいとむせび泣いて神父に懇願する。しかし彼女の申し出に対し神父は“The casket is closed; the body cannot be seen” (21)及び“The body is crushed and burned. Nobody can see it” (22)という理由でエステルの「見たい」という欲望を退け、追い返した。エステルの欲望は一見すると神父によって挫かれたように見えるが、死体を見ることができなかったのは事故による身体損傷の激しさだけでなく考えようによればセラフィナによる“deliberate cremation” (20)であるとも言える。セラフィナがロザリオを火葬したのは“Don't you know why she wants the body cremated? So she can keep the ashes here in the house” (20)という神父の言葉の通りロザリオの死／身体を自宅という私的領域に留めておき専有するためである。そのことは“A man, when he burns, leaves only a handful of ashes. No woman can hold him” (120)というセラフィナの言葉にも端的に表われている。セラフィナの欲望は、火葬によってロザリオの亡骸を自分だけが触れることのできる遺灰へと「変容」させることで叶えられたことになる。このように考えると、エステルの欲望は言わばセラフィナの欲望の前に挫かれたと言っても過言ではない。セラフィナの欲望の称揚を裏打ちするような筋書きは、ロザリオを視覚的にイメージする見方を拒絶し触覚的な存在として見なすように促す。

エステルとセラフィナが最初で最後の邂逅を果たす一幕一場の場面で展開されるロザリオの写真をめぐる両者の反応の差異は彼の死体をめぐる想像力の対立を予兆する。シャツの仕立てを依頼しにセラフィナの仕事を訪れたエステルは、彼女を待つ間、部屋に何気なく置かれたロザリオの写真を“Estelle stares curiously about” (14)とト書きに記される通り食い入るように見入る。その直後の場面での“She picks up a small framed picture on the cupboard. She is looking at it as Serafina enters with a bowl of roses” (14)というト書きからもエステルが引き続き熱心にロザリ

オの写真を見続けている様子をうかがうことができる。写真のロザリオには関心のなさそうなセラフィナとは異なりエステルは“*Oh!—I thought it was Valentino.-with a mustache*” (14)と感嘆の声をあげており、彼の視覚的要素に関心をむけていることが分かる。エステルは一貫して「見る」という行為を通してロザリオの写真と向き合っている。この場面でのエステルの一連の言動は、彼女の感性が視覚的であることを示す。対してセラフィナは“*She takes the picture from Estelle and puts it back on the cupboard*” (14)と記されるように然程興味もない様子で写真を元の場所に返す。ロザリオの写真に対するセラフィナのこの些細な行動は「見る」ことへの関心のなさを反映していると言えよう。

触れたいという欲望によってロザリオの死体を手に入れようとしたセラフィナはその目的を完遂するが、対してエステルは見たいという欲望に囚われていたために、その死体から遠ざけられてしまい、その欲望が果たされることはなかったのだと解釈できる。従ってセラフィナの「触れる」ことへのオブセッションは、ロザリオの死／身体を可触的価値のある遺灰へと（再）創造し、その死／身体を表象及び物理的に所有する欲望をも叶えさせたことになる。一方で、「見る」ことに執着したエステルはセラフィナとは異なり、ロザリオの死／身体を何物にも「変容」させることができなかったが故に欲望は潰えてしまう。欲望充促の鍵となるのは「変容」を導く想像力であるかどうかなのである。つまりこの作品において視覚的感性は「変容」を導く詩的イリュージョンにはなり得なかったということになる。『刺青』の物語の劇的現実に影響を及ぼす「変容」に関わるイリュージョンは触覚的感性なのである。視覚的感性は劇的現実を変えうる力を持たない。

「触れる」ことに拘るセラフィナと、「見る」ことに拘るエステルに象徴される触覚と視覚の欲望の力学は、最終的にはセラフィナへと傾いてゆく。両者の対立の文脈においてロザリオの死／身体は『刺青』の物語世界において触覚と視覚の欲望とが交錯する象徴的空間である。ロザリオの死／身体をめぐる欲望の采配は、『刺青』における想像力の力学的地勢を提示する。トラック事故と火葬によって二重の死／解体を経たロザリオの死／身体は視覚的には完全に機能不全となる代わりにセラフィナによって“*the rose*

ashes” (65) と薔薇色のシャツという触覚的客体へと「変容」し実際の舞台空間に現前する。その二つの触覚的客体を創り上げる火葬と裁縫は、セラフィナの触覚的な執念とロザリオの死／身体との感性上の接合点であり「変容」を導く詩的メタファーとして浮かび上がる。あたかも薔薇の印の刻まれた一枚の皮膚であるかのようにロザリオの身体を局所的かつ触覚的に「変容」させるセラフィナの欲望／想像力は、実在する“the rose silk shirt” (84) と“the ashes-of my husband [Rosario]’s body” (65) という物象を通じて、回想という彼女の内的世界における言語から、現実の演劇空間へとあふれ出す。

この灰とシャツをロザリオの身体のメタファーとして意味づけるにあたってHart Craneによる造語“transmemberment”を補助線にしたい。“transmemberment”とは“a word that is deliberately not destruction, and not even reconstruction, but instead conveying-in the sense of movement-of meaning” (Munro 117)と端的に定義づけられているように、解体と再生の間を移動する運動性として理解される。舌津は「死が流れても／屍でなく、一つの<変容>を知る」というクレーンの詩の一編を挙げて(生／死の境界線を)越境しようとする運動性の上に立つ「単なる『解体』ではなく想像的／創造的体験」と説明している(舌津 182)。⁵ 例えば屍に連想される何らかの停滞状態ではなく、ゾンビや亡霊、或いはフランケンシュタインの創った怪物のように生死の境界を越境しつつ浮遊する連続する運動性のイメージである。越体の想像力の根底にはギリシアのミュトスに類出する変身に見られる侵犯・越境のモチーフと恐らく同種の動体的な連続性が聳えているのだろう。あるものが何らかの破壊を経験した後、外形や質量などは変化しても、中身や象徴性といった意味作用は以前の形態を継承している連続性である。越体は意味内容を据え置いた一種の形態変容を司る詩的メタファーである。

薔薇色のシャツをロザリオの皮膚の越体的物象として決定的な連続性を産み出すのは、セラフィナを介したウィリアムズの想像力として持ち込まれる裁縫という行為である。これまでに皮膚と布／衣服の二つの表層皮膜の間には、ある一定の相関性が指摘されてきた。エリック・ギルは、皮膚そのものを一種の衣服であるとし、皮膚そのものは一枚の絹(シルク)

できているのだと述べる（ギル189）。また衣服を「もう一つの恒常的な皮膚」（ルッチオーニ68）や皮膚の拡張と見なし視覚的ではなく触覚的な形象として捉えたルッチオーニやマクルーハンの視点はそうした皮膚と衣服の相補的表象関係の見取り図を提供する（McLuhan 120-122）。そうした観点から見ると、裁縫は布と皮膚を侵犯しつつ布を衣服という第二の皮膚へと創造する詩的行為と見なすことができる。「意味作用を行うシステムとしての衣服は裁断（coupe）から生まれる」と主張するルッチオーニに拠れば、それこそ裁縫は意味を生じさせる行為だと解釈できる（ルッチオーニ 7）。「言語学的な分割よりも根源的」で「縫製に先行する」「原初の行為」である裁断によって生じる布の断片化は、丁度、ロザリオの身体を皮膚という部位として意識させるセラフィナのパフォーマティヴな語りに相当する（ルッチオーニ 2）。薔薇色のシャツの製作は、縫合という工程を経て文字通り無である布から衣服という意味ある統合へと向かう象徴的連続性である。ウィリアムズは単なる“a piece of rose-colored silk”（14）を、裁縫によってシャツ（衣服）というロザリオの皮膚と紐づける意味ある統合（かたち）へと「変容」させたのである。またこの連続性はセラフィナの妄想の中ではなく、実際の舞台空間でシャツという実体のあるものへの変化を導くため、裁縫はセラフィナ／ウィリアムズの想像力の劇的現実に対する影響を象徴するものでもある。故に、仕立て屋という設定は密かにセラフィナを「変容」のイリュージョンを待つ詩人にする。

“the rose ashes”（65）と称されるロザリオの遺灰もセラフィナの触覚的なオブセッションを投影した火葬によってロザリオの身体と越体的に連続する触覚的客体に「変容」する。セラフィナはカトリック教徒であることを誇示しているが、ロザリオの埋葬に関しては矛盾しており、そのコードを破り火葬してしまう。⁶ 彼女に教会のコードを逸脱せしめたのは、神父の“she can keep the ashes here in the house”（20）という言葉にも仄めかされている通り、他でもないロザリオの身体の可触性を独占したいという欲望である。彼女は自身の欲望を果たすべく公共の場での土葬を避け、その亡骸を火葬し遺灰を自室に置いた。ロザリオの死体は肉体そのものの物質的消失を意味する火葬という解体を経て遺灰という物

理的に触れることのできる物体へと書き換えられる。劇の終盤、遺灰が風にとばされてなくなってしまう場面の“The ashes are split on the floor and I can't touch *them*” (119) というセラフィナの言葉、それに続く“A man, when he burns, leaves only a handful of *ashes*. No woman can hold *them*. The wind must blow *him* away” (120 強調筆者) という言葉は彼女がロザリオの灰を彼の生前の身体同様に触覚的な対象として認識していることを裏付ける。何故なら一文目の“the ashes”は無生物の“them”で受けているが、後の文では明らかにロザリオを想定しているであろう“him”となっているからだ。セラフィナの触覚的な欲望に起因する裁縫及び火葬という越体的行為を通じて遺灰、薔薇色のシャツ、そしてロザリオは同一線上に位置づけられる。

触覚のオブセッションによって、本来は触覚とは直接結びつかないシャツや遺灰などが触覚的な対象へとずらされている。一枚のシルクは裁縫によって薔薇色のシャツとなり、亡骸は火葬によって薔薇の灰と化した。ロザリオの不在の身体は、火葬と裁縫という越体的連続性を生みだす詩的イリュージョンを通してセラフィナの想像世界を抜け出して実体を伴ったものに(再)創造／構築される。従ってロザリオの身体の「変容」に関わるセラフィナの触覚的な欲望は、ウィリアムズの言うところの“through changing into other forms”を伴った“the poetic imagination” (*Menagerie* 395) にあたり、『刺青』の劇的現実を侵犯する類の“the poetic imagination”となる。裁縫と火葬は、破壊と再生の狭間を経由しながら「変容」を導く越体的感性に貫かれた詩的想像力である。

こうした越体的な想像力によって浮き彫りになるロザリオの身体は同時に、恒常的な不在性と不可視性という特徴からウィリアムズの触覚的な想像力が視覚の欠如ないしは排除の欲望と表裏一体であることを透かし出す。

そこでひとまずセラフィナの執着、ひいては『刺青』の物語全体の関心の中心軸であるロザリオの特殊な身体性について概説しておきたい。ウィリアムズの作品には、*Streetcar Named Desire* (1947) のAllan Greyや*Cat on a Hot Tin Roof* (1953) のSkipper、そして*Suddenly, Last Summer* (1958) のSebastian など舞台空間に実体として現れることはな

いものの回想を通じて語られる／登場する故人の男性キャラクターが頻繁に描かれる。これはウィリアムズのひとつの手癖のようなものとして理解されるが、特にセバスチャンは実際の舞台空間には一度も登場しないがヒロインの語りを介して物語の関心の中心を占めるという点において、ロザリオと酷似していると言える。

『刺青』はロザリオへのセラフィナの偏執的欲望を軸に展開する情念の物語であるが、それは同時に全編を通して舞台空間に決して現れることなく実体的には不在であるロザリオという違和感を孕ませた人物を中心に進む奇妙な構成の物語でもある。

一幕二場という幕が上がってまだ間もない場面で早々に死亡し、物語の大半において既に常に故人であるロザリオが、現在軸で進む物語空間に実体として登場するのは確かに不自然ではある。しかし、彼は回想場面においてすらその姿を見せることはなく、常にセラフィナや他の人物の語りを通じて呼び起こされるのみである。では、このような身体の不在性は『刺青』の劇空間にどのような意義をもたらすのだろうか。『刺青』の序文のひとつ“*The Meaning of The Rose Tattoo*”（以下『意味』）にはロザリオの不在性に基づいたセラフィナの役割を記したと思われる箇所がある。

It may seem curious that I have chosen a woman to be the main protagonist of a play on such a theme. But in *the blind and frenzied efforts of the widow, Serafina*, to comprehend the mysteries of her dead husband, *we sense and learn more about him than would have been possible through direct observation of the living man*, the Dionysus himself. Dionysus, being mystery, is never seen clearly. (“The Meaning” 63 強調筆者)

この引用部分は不可視であるロザリオがセラフィナの言動を通じて構築／表象されうることを仄めかすと共に、観客にも彼女を媒介にロザリオをイメージさせることを推し進めているかのように映る。又以下の引用はウィリアムズが Audrey Wood に宛てた手紙の一部分である。そこか

らは、ウィリアムズにとって不可視性という要素が、既に構想の初期段階からロザリオの身体イメージに不可欠であったことが読みとれる。

I am keeping the first part but with *Rosario never seen*, only heard behind the drawn curtains between the two rooms, which are rose-colored and bear the faint outlines of a rose. The second scene only a black silhouette so that *he is never visible to the audience*. (*Selected Letters* 294 強調筆者)

この二つの引用はそれぞれに“never seen clearly”、“a black silhouette”、“never seen”や“never visible”などロザリオの身体の恒常的な不可視性を強調する言葉が再三繰り返されている。このような反復はロザリオの身体(の不在性)において「見えない」という要素が重要な意味を持っていることを植えつける。実際の上演ではシルエットのレベルに至るまで、ロザリオの生身の肉体を匂わせるものは全て抹消されるが、観客から「見えない」という設定は踏襲されているため、セラフィナを介して浮かび上がるミステリアスなロザリオという部分にウィリアムズがいかにかこだわっていたかが分かる。ロザリオの不可視／不在の身体はセラフィナの“the blind and frenzied efforts”によって補完される。具体的には例えば“Whatever it is that the Brothers Romano want hauled out of the state, he hauls it for them, underneath the bananas! And money, he gets so much it spills from his pockets! Soon I don't have to make dresses!” (12) のようなセラフィナの語りを通じてロザリオのイメージがパフォーマンスに形成されていく。

セラフィナとエステル攻防を念頭に置いた時、ロザリオの不在性という身体設定は、単にウィリアムズの手癖のようなものでしかないとしても、結果的に触覚と視覚の想像力の対立構造を浮き上がらせるフレームとして極めて効果的である。

ロザリオの身体(性)は、セラフィナの理想の男性像、つまりセラフィナの回想の中のロザリオ像を模倣しようとするアルヴァロのパフォーマンスを際立たせるフレームとしても重要である。セラフィナの内的世界

の中で創られたロザリオの（想像上の）身体へ近づこうとするアルヴァロの模倣に象徴される「変容」を介して、『刺青』の劇的現実とはセラフィナの想像力に浸食され、攪乱的影響を受ける。アルヴァロのパフォーマンスはセラフィナの想像力が劇的現実を凌駕する様を突きつけると共に、彼女の感性が作品レベルで擁護されていることを具現化する。

04. 結び—ハッピーエンディングの指標

この物語は薔薇の刺青を得たいとするセラフィナの欲望が叶えられ、彼女を祝福するような歓喜に満ちたムードの中幕を閉じる。セラフィナがアルヴァロと性的関係を結んだ日の翌朝早く、家に戻っていたローザは居間で寝ていたところ、起き抜けに見知らぬ若い男が家の中にいるのを見つけ、母親がその男と肉体関係を持ったのだと悟る。昨夜セラフィナの寝室から聞こえた“a long-drawn cry from the back of the house: ‘Ohhhh—Rosario!’” (108) は“her making love in her sleep!” (109) ではなく、生身の男とのセックスによる母親の嬌声であったのだ。その件でローザは母親を問い詰めるが、セラフィナの性的充足という運びは『欲望』のランチにとってのスタンリーのレイプ、または『動物園』でローラの直面したジムとの決別とは根本的に色合いが異なり、彼女を破滅の淵に追いやるものにはならない。

それどころか“Vengo, vengo, amore!” (122) と叫びながら満ち足りた様子でゆっくりとアルヴァロのもとへ歩んでゆくセラフィナを称揚するような祝賀的なムードは、『刺青』の結末をハッピーエンディングにおしあげる。このような物語終盤の雰囲気によって、彼女の一連の逸脱した行為や情念は晴れやかに浄化されているとさえ言える。更なる祝賀的ムードは性的充足の承認だけでなく、薔薇の刺青—妊娠、即ち“Two, two lives again, two!” (122) の印—を手に入れたいという欲望をも叶える。このような印象が、悲劇的特色の強かった従来のウィリアムズ作品と異なっていることは“The play is considered Williams’s most positive creation” (Howard & Heintzelman 149)の言及などからも追補される。何よりも『刺青』は“a serious comedy” (Spoto 166) であり、ウィリアムズにとって

“first full-length comedy” (Barbera 144) なのである。ウィリアムズ自身も “tragi-comedy” (*Memoir* 78) だと述べている。それまでの悲劇的粹組みを踏襲しつつも、セラフィナの欲望充促などの喜劇的側面に起因する “very optimistic” (*Selected Letters* 287) な要素が物語構造に一定の影響を及ぼしているであろうことは容易に想像できる。

その証拠にこの作品には、セラフィナを称揚するようなムードで中幕を閉じるだけでなく、結末の楽観的な印象を揺るがすようなカタルシスは描かれていない。エステルの働く “The Square Roof” (101) という店にアルヴァロが電話をかけたことで、ロザリオとエステルの不倫関係が明るみに曝される場面は、一見すると従来のウィリアムズ作品の悲劇の筋書きにおけるカタルシスに相当するよう見える。だが、明るみに曝された真相は、もはや彼女を根底から打ち砕く鋼には程遠く、むしろその真相を引きずり出した男とのセックスの起爆剤にしかない。そしてこのアルヴァロとのセックスこそがセラフィナに薔薇の刺青を(再)獲得させる、すなわち欲望が叶うという流れを産みだす出来事となるため、『刺青』におけるカタルシスはセラフィナの欲望充足と結託した快樂のコンテクストへとずらされてしまう。

しかしながら、セラフィナの脱／非一非劇のヒロイン性はカタルシスの希薄さと欲望充足で終わる結末の祝祭ムードによってのみ支えられる訳ではない。劇終盤でアルヴァロへと譲渡される薔薇色のシャツの行方、セラフィナの想像世界の中のロザリオへと近づくアルヴァロの変化、そして薔薇の刺青を再獲得するセラフィナのエピソードが重層的に折り重なり、セラフィナの想像力が破滅するどころか劇的现实を侵食していく様が提示される。セラフィナの感性に共感を示すアルヴァロとのやりとりは、セラフィナの内的世界が劇的现实へともれ出す契機となる。火葬に関するセラフィナの見解に対しアルヴァロが全面的に共鳴する様子が示される以下のやりとりはセラフィナの内的世界がアルヴァロによって現実へと拡張していく様を端的に表す。

SERAFINA: The priest was against it.

ALVARO: What was the priest against?

SERAFINA: Me keeping ashes. It was against the Church law. But I had to have something and that was all I could have.

ALVARO: I don't see nothing wrong with it.

SERAFINA: You don't?

ALVARO: No! Niente! — The body would've decayed, but ashes always stay clean.

SERAFINA [eagerly]: Si, si, bodies decay, but ashes always stay clean! (77-78)

セラフィナの気をひくために彼女が話してくれたロザリオと同じ薔薇の刺青を胸に彫ってくるアルヴァロのエピソードは、セラフィナの内的世界が実際の舞台空間へともれ出した片鱗の権化としてアルヴァロを意味づける (93-95)。露わになった胸に彫られた刺青を見てセラフィナは “No, no, no!-Not a rose!” (94) と狼狽し、“It don't mean nothing!” (94) と叫ぶ。アルヴァロの刺青は、セラフィナの話の中でしか登場していないロザリオの刺青のイメージをベースにしていることは言うまでもない。つまりアルヴァロはセラフィナの想像上の産物でしかない可能性のものを生身の身体を通して現実の（舞台）空間に持ちこんだのであり、故に、セラフィナの物語／想像世界、あるいは詩的想像力を劇的现实へとパフォーマンスに具現化させる役割を果たしていると言えるのだ。実際に劇の結末で、アルヴァロは “Alvaro is not visible on the embankment but Serafina move slowly toward his voice” (122)とト書きに記されるように、存在はしているものの、舞台空間において不可視の一つまりセラフィナの想像の中のロザリオの身体と同じ一状態と化している。“My husband's body, with the head of a clown!” (73) という言葉からも分かるように、当初からアルヴァロはロザリオとの外見的類似をセラフィナに指摘されていた。セラフィナの感性を助長させ、「ロザリオの薔薇の刺青」を実際に自身の肌に彫るなど彼女の妄想世界のロザリオ像を模倣するような行為によって、アルヴァロはセラフィナの想像世界を劇的现实世界へとパフォーマンスに拡張させている。従ってアルヴァロのパフォーマンスは、セラフィナの内的世界を支えるだけでなく、自らの身体をしてセラ

フィナの想像世界をドラッグしつつ、劇的現実を「変容」させる詩的想像力の表れだと解釈できる。

セラフィナの想像世界を劇的現実へと侵食させるアルヴァロに薔薇のシャツが最終的に譲渡されるという結末は、アルヴァロのロザリオへの「変容」／セラフィナの内的世界の「現実」化を裏打ちする。従ってセラフィナの詩的想像性は、現実を前に打ちくだかれる従来のウィリアムズ作品におけるヒロインのそれとは逆に、劇的現実を凌駕し塗り代えてしまう。

アルヴァロへと薔薇色のシャツが渡される場面の描写 “the brilliantly colored shirt moves in a zigzag course thorough the pampas grass to the very top of the embankment, like a streak of flame shooting up a dry hill. The women call out as they pass the shirt along” (121)は、エピグラフに掲げられた『遠征』の詩的世界と呼応している。悦楽の嬌声を思わせる “The women call out” は “the cries of women” を、薔薇色のシャツは人生謳歌の愉悅の象徴である “a ram’s skin painted red!” をそれぞれ思い起こさせる。“a dry hill” を昇っていく一筋の炎のようだと言われ、朝の陽光の中を舞い踊る “the brilliantly colored shirt” は、故に、乾いた身体に潤いを与える性的悦楽のイメージを彷彿とさせ、殊更セラフィナの叶えられた欲望の表象へと読み替えられる。

結果として薔薇色のシャツを所有することになったのはアルヴァロだが、元をたどればエステルへの依頼によって仕立てられたことを考慮すれば、本来はエステルへと引き渡されるのが筋だろう。しかし、作品を通してシャツの引き渡しに関するやりとりはない。結果としてわかっているのは、薔薇色のシャツは一度もエステルに渡されることはなく、三年もの間セラフィナの部屋の引き出しに保管されていたという事実である。薔薇のシャツがロザリオの身体との越体的連続性を呈する物象であるというコンテクストに拠れば、エステルからセラフィナ、そしてアルヴァロへと移動する薔薇色のシャツは、ロザリオの身体表象をめぐる欲望とそれに象徴される詩的想像力の采配をマッピングしていると言える。

エステルの発言 “a malicious invention” (41) だと称するセラフィナは真実／嘘という対立において自分の側こそが真実であると主張する。ヒロインの主張する真実は思い込みであり、周囲の人間の主張こそが真実

であるパターンをとることの多い従来のウィリアムズ作品とは異なり、セラフィナの真実は、劇的現実において、実際に彼女の言葉通り真実となる。例えば、The Strega（イタリア語で「魔女」を意味する）という登場人物がいるが、その奇怪な外見からセラフィナは彼女を魔女だと「思い込んでいる」とローザは思っている。ローザに言わせればセラフィナが魔女と呼ぶ女性はリウマチにかかっている為関節の曲がっているだけの隣人でしかない。しかし彼女はセラフィナの妄想通りあくまで「魔女」と脚本に表記される。故に受け手にとってThe Stregaは病気の女性ではなく魔女として認識されることになる。『刺青』の物語世界ではローザの方が嘘で、セラフィナは真実であるという従来のウィリアムズ作品とは逆転した構造になっている。このように“The Strega”の表記とアルヴァロのロザリオ模倣などによって、セラフィナの想像力は実際の物語空間の劇的現実を「変容」させる影響力を持ちうると解釈できる。

これまで見てきたようにセラフィナの触覚のオブセッションを通して浮き上がる詩的想像力と劇的現実の力学は、単にウィリアムズの反リアリズムの姿勢の表出というより、むしろ視覚偏重主義と通底するヘテロセクシズム的ヘゲモニーへのアンチテーゼとして見なされるべきである。『刺青』に見られる触覚性への傾倒は、近代以降の視覚中心主義の内部で密かに顕在化しつつあった触覚性（の回帰）という脱近代の奔流に加担しようとするウィリアムズの潜在的な衝動を透かし出しているようだ。⁷

脱近代の象徴の一つに挙げられる視覚から触覚の回帰へといたる関心の移行は例えば以下のような衣服の歴史に関する言及において確認できる。

19世紀までの「見られる」服と身体は豪華な刺繍やレースの連続したシークアンスによる視覚的な皮膜としての表層を作り上げた。（中略）主体となった服と身体はそれまで忘れ去られていた感覚を取り戻す。コルセットの不在によって目覚めた触覚という皮膚感覚である。（中略）触覚は、1920年代（中略）ようやく重要性をもち始める。⁸

20世紀が進むにつれ、フォルムなどを重視してきたそれまでの視覚中

心主義は、純粹に目に見えるもの以外に関心を向ける抽象主義やアヴァンギャルドなどが隆盛する中、布の襷や手のモチーフ、または肌感覚への意識などといった触覚的な想像力に浸食されていく。折しもウィリアムズと同年に生まれているマクルーハンが皮膚のメタファーを用いて世界を皮膚の拡張として捉えた。

触覚のオブセッションに満ちた『刺青』という作品は視覚との対比における触覚的想像力の特権化の向こうに視覚中心性というある種の近代的ヘゲモニーによる序列化思考に支配されるヘテロセクシズムのような自然化のマトリクスへの抵抗姿勢との潜在的共謀を映し出す。触覚性という観点に注目すると『刺青』はウィリアムズ作品の芸術／詩的批評のコンテクストにおいて新たな側面を浮かび上がらせる美学的実践として意義を持つだろう。

註

¹ Tennessee Williams, *The Rose Tattoo* (New York: New Directions Publishing Corporation, 2010.)

以下、テキストからの引用はこの版を用い、括弧内にそのページ数のみを記す。

² コメディとしての『刺青』の批評としては Parker, Brian. “*The Rose Tattoo* as Comedy of the Grotesque.” *Tennessee Williams Annual Review* 6 (2003) : n. pag. web. 10 Sep 2017. などがある。

³ 以下、次のような記述が続く。その上で薔薇のイメジャリーと結びつけられた聖母マリアへの信仰愛はセラフィナの孤独にとってをいくらかの救済になっていると述べている。

Mary is the Mystical Rose, the Rosa sine spine (Rose without thorns), and many of the cathedrals of Europe have a rose window dedicated to the Virgin. In the great hymn, *salve Regina*, the faithful ask the Queen of Heaven to look upon humanity in its post-Edinic exile, its valley of tears, with eyes of mercy. Perhaps Serafina's belief in the Holly Mother makes the world for her less cold, less lonely. (Barbera 148-149)

⁴ 間テクスト的に見られるウィリアムズの盲目のイメージとしては他に『動物園』の冒頭のTomのモノログなどがある。

I reverse it to that quaint period, the middle class of America was matriculating in a school for the blind. Their eyes had failed them, or they had failed their eyes, and so they were having their fingers pressed forcibly down on the fiery

Braille alphabet of dissolving economy. (*Menagerie* 400)

ウィリアムズは、『動物園』の物語の舞台である1930年代という時代を説明しようとするトムのモノログを通じて盲目と点字のイメージ、即ち、触覚的な有用性を視覚の欠如と並置したイメージを提示している。

- 5 舌津は、この語に「越体」という訳語をあてているのでそれを使うことにする（舌津182）。
- 6 ロザリオの痕跡として作品の中で重要な位置を占める遺灰は火葬によるものだが、1950年代のアメリカにおいて火葬は特異な設定であっただろう。というのも“deliberate cremation is not the same thing. It's an abortion in the sight of God” (20) というセラフィナを非難する神父の言葉に示されるように、カトリックの伝統・慣習において火葬は現在に至るまで原則禁止されており、逸脱した行為であると言えるからだ。カトリックにおける埋葬は棺桶に入れた死体を地中深くに埋める土葬を指す。
- 7 理性至上主義に囚われていた近代において、視覚は理性と密接に結びついており、何より現実を有のまま写しとる知覚として優遇されてきた。一方で理性とは対極にあるものとして序列化された触覚はより野蛮な身体感覚として、原始性や未開性といった性質と結びつけられ、近代性の辺境に追いやられていた。五感における美学的序列は芸術にも浸透し、特に20世紀初頭から冷戦期にかけてのアメリカでは、写真や映画の発達とも相まってメインストリームに踊り出したリアリズムは、写実性を表現の核として「視線」や「まなざし」といった視覚のメタファーに囚われていた。一方で、キュビズムやシュルレアリズムなどアヴァンギャルドを含む芸術的傍流でも視覚は主たるモチーフではあったが、その只中で触覚的な詩的イメージへの関心が（無意識的にせよ）密やかに或いはそれとなく誘示するように、結果として顕在化していく。切り取った手首、皮膚、三次元的立体を画布という二次元的平面へと変容させる絵画、マネキンなどのモチーフへのこだわりなどがそうした傾向を物語っている。
- 8 深井晃子（「身体の夢—20世紀の身体イメージとファッション」『身体 of the 夢 ファッション OR 見えないコルセット』http://www.kci.or.jp/research/dressstudy/pdf/Fukai_Visions_of_the_Body.pdf. 京都：京都服飾文化研究財団、1999年。Web. 12 Sep 2017.）

Works Cited

- Barbera, Jack. “The Dog and The Rose.” *The Rose Tattoo*. New York: A New Directions Book, 2010. 141-149. Print.
- Benthien, Claudia. Trans. Thomas Dunlap. *Skin : On the Cultural Border Between Self and World*. New York: Columbia UP, 2004. Print.
- Berkeley, George. *An Essay Towards a New Theory of Vision*. <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/berkely1709.pdf>. 1709. Web. 20 Oct 2017.
- Cohn, Ruby. “The Garrulous Grotesques of Tennessee Williams.” *Modern Critical*

- Views : Tennessee Williams*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publisher, 1987. 55-70. Print.
- Kafka, Franz. *In The Penal Colony*. Trans. Ian Johnson. <http://www.kafka-online.info/in-the-penal-colony.html>. 1919. Web. 20 Oct 2017.
- Kolin, Philip C. "‘It’s Only A Paper Moon.’ The Paper Ontologies in Tennessee Williams’s *Streetcar Named Desire*." *Modern Drama* 40 (Winter 1992) : 454-469. Print.
- Kramer, Richard E. "‘The Sculptural Drama’: Tennessee Williams’s Plastic Theatre." *Tennessee Williams Annual Review* 5 (2002) : n. pag. Web. 11 Mar 2017.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Massachusetts: The MIT Press, 1994. Print.
- Munro, Niall. *Hart Crane’s Queer Modernist Aesthetic*. Houndsmills: Palgrave Macmillan, 2015. Print.
- Parker, Brian. "‘The Rose Tattoo as Comedy of the Grotesque.’" *Tennessee Williams Annual Review* 6 (2003) : n.pag. Web. 10 Sep 2017.
- Perse, St-John. *Anabasis*. Trans. T.S Eliot. New York: A Harvest/HBJ Book, 1977. Print.
- Savran, David. *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity In The Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: Minnesota UP, 1992. Print.
- Spoto, Donald. *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*. New York: Da Capo, 1997. Print.
- Williams, Tennessee. *The Glass Menagerie. The Theatre of Tennessee Williams: Volume I*: New York: A New Directions Book, 1990. Print.
- "The Meaning of *The Rose Tattoo*." *Tennessee Williams: New Selected Essays Where I Live*. A New Directions Book, 2009. 63-64. Print.
- *Memoir*. New York: A New Directions Book, 2006. Print.
- *Orpheus Descending. The Theatre of Tennessee Williams: Volume 3*. New York: A New Directions Book, 1990. Print.
- *The Rose Tattoo*. New York: A New Directions Book, 2010. Print.
- *Suddenly, Last Summer. The Theatre of Tennessee Williams: Volume 3*. New York: A New Directions Book, 1990. Print.
- *The Selected Letters of Tennessee Williams: Volume II 1945-1957*. New York: A New Directions Book, 2004. Print.
- "The Timeless World of a play." *New Selected Essays Where I Live*. A New Directions Book, 2009. 59-62. Print.
- ギル、エリック『衣装論』増野正衛訳、東京：創元社、1967年。Print.
- ルッチオーニ、ルモワヌE『衣服の精神分析』鷺田清一訳、東京：産業図書、1993年。

Print.

幸山智子「指先の詩学—『ガラスの動物園』における書くこと／描くことの戦略」『アメリカ文学研究第52号』2016年. 23-37. Print.

舌津智之『叙情するアメリカ：モダニズム文学の明滅』東京：研究社、2009年. Print.

深井晃子「身体の夢—20世紀の身体イメージとファッション」『身体の夢 ファッションOR 見えないコルセット』http://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/Fukai_Visions_of_the_Body.pdf. 京都：京都服飾文化研究財団、1999年. Web. 12 Sep 2017.

藤田秀樹「テネシー・ウィリアムズの作品における宗教と性」『八戸工業大学紀要』1989年. 257-261. Web. 19 Sep 2017.