

語る主体と語られる主体：
Breakfast at Tiffany's における作者の痕跡

徳 永 紀美子

序

トルーマン・カポーティ (Truman Capote, 1924-1984) は、小説家としての経歴において、生涯、自分自身に拘り続けた作家と言える。特にその強烈な「孤児意識」は、ほとんどの作品において色濃く滲み出ている。ロラン・バルト (Roland Barthes) が宣告した小説における「作者の死」の概念さえも、カポーティのように伝記的要素が作品に色濃く反映される作家には必ずしも全面的には当てはまらないと思える程である。つまり、作品におけるカポーティの意図は、とりもなおさず、テキストの意味の最終的決定要素、少なくともその重要なひとつと成り得ているのである。

それ故、カポーティの作品中に作者の影がどこでどのような形で潜んでいるのかに着目することは、一定の意味を持つ。なぜなら登場人物の造形やプロットの中に彼自身の文学観をはじめとするさまざまな価値観が組み込まれ、それがテキストの意味を生成しているからである。それは、生身の作者を探す行為ではなく、いわゆる「内包された作者」を探すことで、テキストが保持している意味を探る行為なのである。そのことはまた当然のことながら、テキストの多義性を阻むものではない。

本稿では、*Breakfast at Tiffany's* (1958) を題材に、その中に隠されたカポーティを追ってみる。それというのも、このノベラは、彼の小説のなかで時期的にも手法的にも移行期の作品と考えられることが多く、カポーティの語りの形式や「孤児」の使用における表面上の変化とその意味を考察する上でも価値がある作品だからである。

Breakfast at Tiffany's は、*Other Voices, Other Room* (1948) と *The Grass Harp* (1951) という、共に南部を舞台とし、三人称の視点をを用い、明らかに作者を想起させる孤児を主人公としたノベルのあとに書かれた。この2作とは異なり、*Breakfast at Tiffany's* では、背景はニューヨークへと移り、視点も「孤児ではない一人称の語り手」が孤児について語るという形式を採っ

ている。そしてその後に来る長編が、カポーティが「作者は作品のどこにも現れていない (“There's never an I in it at all”)」(Grobel 116) と豪語するノンフィクション・ノベル、*In Cold Blood* (1966) である。ところがその後、彼は、作者を強く喚起させる孤児の語り手を有する *Answered Prayers: the Unfinished Novel* (1986) へと再び戻る。そこで本稿では、*Breakfast at Tiffany's* における主たる登場人物である語り手の “I” (「私」) とホリー・ゴライトリー (Holly Golightly) のそれぞれの機能を作品に隠された作者との関係という観点から考察する。そしてその結果、この作品がカポーティの小説全体の中でどのような意味を持つのかを明らかにしたい。

1. “I” という存在：narrator-I と character-I、そして作家としての作者

この作品において、語り手の「私」は主人公のホリーとの間に深い絆を築くにもかかわらず、名前が明かされることはない。この匿名性が示唆するように、彼の第一の機能は、自分自身を語るのではなく、観察対象としてのホリーを彼のフィルターを通して映し出すことにある。つまり、客観的な narrator-I として、彼はまず存在している。ところが同じ一人称の語り手であっても、彼はハック (Huckleberry Finn) やホールデン (Holden Caulfield) のようなく語り手でありかつ主人公である登場人物とは違い、あくまでも「私」=眼 (I=EYE) なのである。そして、ホリーという非焦点化子を外的焦点化することで読者にホリーを伝える<声>となっている。そこでは、「私」によるホリーの内的焦点化は、心の内側へ入り込まれるのをしばしば拒絶する彼女のジェスチャーによって、成立しない。² それによって、「私」の声は外部からのみの観察に基づく客観性を獲得することになる。

しかしながら、この声は温かい肉声である。なぜなら彼は、語るべき対象であるホリーと感情の面で深く関わっていくからである。つまり、彼の第二の機能である character-I としてのホリーへの好奇心、やがてそれは恋愛感情とも理想的な友情とも解釈できる想いへと変化するが、その感情の存在が読者の目にもホリーが一種捉えがたい魅力的な人物として映る作用を引き起こしている。観察対象との間に深い理解と共感を持つことで、たとえ内面への立ち入りを拒絶されようと、彼は、ホリーの微妙な感情の伝達係りとしての信頼性を得ているのである。

さらにその感情の存在は彼の人物造形にも大きく寄与している。彼は物語との距離を取って語るのではなく、その中に巻き込まれる存在であり、そこで彼の肉付けがなされるのである。それによって獲得した語る声の確かさが

あってこそ、語られるホリーの存在は現実味を帯びる。この作品が回想という形をとっている以上、現実には記憶という枠組みの中でしか存在しない、いわば〈非存の存在〉に過ぎない主人公ホリーには、強い存在感が必要なのである。それを可能にしているのが、感情の面で主観的になりうる character-I であり、同時にそれを客観的に語れる narrator-I なのである。

「私」の観察力を保障する条件は彼の職業にも依拠している。彼は回想の中では、田舎からニューヨークへやってきたばかりの駆け出しの作家として登場する。そして物語の終盤では、それなりに成功した作家になったことが判明する。自分の作家としての信念に拘る、いわゆる若き芸術家として描かれることで、彼は「信頼できる語り手 (reliable narrator)」としての立場を確保している。

このことはまた、たいていの読者に語り手と作者との大きな類似性として映る。例えば、ウィリアム・L・ナンス (William. L. Nance) は、「私」を「大きくなったたコリン・フェンウィック (older Collin Fenwick)」と見なし、作者であるカポーティと同一視してよいと述べている (107) し、ヘレン・S・ガーソン (Helen. S. Garson) は、語り手は明らかに若き日のカポーティであると解釈し、二人の誕生日が同じであることまで指摘している (*Truman Capote: A Study of the Short Fiction* 38)。

しかし、詳細な伝記的事柄との一致を除いて、「私」とカポーティとの最大の共通項は、芸術観である。「私」が書く小説は、「口でうまく説明できる類の話 (the kind of stories you can tell)」などではなく (22)、O. J. バーマン (O. J. Berman) に言わせれば、「感心はする」が「方向性が間違っていて、「だれも気に留めない」小説なのである (51)。また、ホリーもその意見に同感で、「チビどもにクロンボ。震える葉っぱ。描写ばかりね。そんなの何の意味もないわ (“Brats and niggers. Trembling leaves. Description. It doesn't mean anything”)」 (51) と言う。

創作に関して、カポーティ自身は「芸術家にとって、主題として何を描くかより、それをどう描くかの方が重要だ (I don't think that what an artist uses as his subject is as important as *how* he uses it)」と考え、「非常に優れた芸術家というものは、どんな平凡な主題を取り上げても、真の芸術家としての手腕と意志の力でそれを芸術作品に変えてしまう (A very fine artist can take something quite ordinary and, through sheer artistry and willpower, turn it into a work of art)」 (Grobel 35) と明言し、フローベル流の「完璧主義 (perfectionism)」を目指していると述べている (Clarke 223)。その

ために彼は「一段落を吟味するのに何時間も費やし」、「すでに書いたものを強迫感にとらわれたかのように絶えず書き直していた (he constantly and compulsively revised what he had already written)」(Clarke 223-24)。また、モスクワで開かれたソビエト作家協会の公演でも彼は作家としての自分の第一義的関心はコンテンツではなくスタイルにあると語っている (Clarke 293)。このように、カポーティは自身の信条に従ってコンテンツよりも技巧を優先し、文章を彫琢し、作家としてのクラフツマンシップを最優先したのである。

Breakfast at Tiffany's は、ホリーが去った後10数年経った頃に「私」が彼女と過ごした1943年、44年当時を回想するという設定である。だから、「私」が小説をかいている時期は第二次世界大戦から戦後の冷戦期にかけてということになる。多くの作家が、少なからず戦争や核への恐怖、社会の保守化などをキーワードとする社会的問題やその閉塞的状况に眼を向けていた時期に「私」はカポーティと同様に社会的関心が希薄な主題を言語芸術として精錬しようとして試みていたのである。これは、それまでにカポーティがしばしば受けてきた批判、すなわち、社会や政治への関心の薄さや現実の世界から遊離しているという批判に対する、³ 彼の創作姿勢の静かな表明でもある。

このように考えてくると、一時期ホリーが彼女の兄フレッド (Fred) と「私」が似ているという理由で勝手に彼をフレッドと呼んでいたことを除けば、不自然なほど彼の名前の開示が避けられていることの意味が見えてくる。つまりカポーティは、「私」を多様なものを見せる一種の鏡にしたかったのである。だから、「私」は固有の名のもとに、自分自身を主張してはならないのである。彼は鏡となって、そこに映ったホリーの姿を読者に示す。あるいは、ホリーにとっては彼女が見たいと望むフレッドに似た「私」がそこから浮かび上がることもある。そして何より、作家としてのカポーティ自身がその鏡の奥に隠られるようになっていたのである。それゆえ、ホリーは、「私」あるいは作者と二重写しになることが可能となる。カポーティは、そのような「私」の特質をホリーを通して語らせている：「憧れているのよ。おばかさんなんかじゃないわ。彼は外をじっと見つめながら内側に留まりたいひとなのよ (“Yarning. Not stupid. He wants to be on the inside staring out”）」(41)。

2. ホリーという存在：ホリーのモデル、ホリーの物語、そして作者の分身

では、その鏡に映されたホリーとは何者なのか。⁴ ホリーの実在モデルを巡る騒動は裁判沙汰にまで発展し、当時はセンセーショナルな話題を提供し

た。彼の周囲にいた女性たちで自分こそがホリーだと思った人物が多かったことは、カポーティやその知人への膨大なインタビューをもとに書かれたジョージ・プリンプトン (George Plimpton) による伝記 *Truman Capote* に詳しい (164) し、*Conversations with Capote* の序文を書いた作家のジェイムズ・A・ミッチェナー (James A. Michener) は、カポーティと彼の共通の知人でスター志望だった女性を实在モデルだと思い込み一騒動あったことを序文の中で紹介している (5-6)。

その上、カポーティ自身もホリーを描いた動機とその实在モデルが存在することを1968年のエリック・ノーデン (Eric Norden) による *Playboy* 誌のインタビューで詳しく語っている (Inge 141-42)。

The main reason I wrote about Holly, outside of the fact that I liked her so much, was that she was such a symbol of all these girls who come to New York and spin in the sun for a moment like May flies and then disappear. I wanted to rescue one girl from that anonymity and preserve her for posterity. (Inge 141)

そして、この「世間に名前を知られない」状態から彼が救おうとした实在モデルとは、彼によれば、第二次世界大戦の初頭に避難民として17歳でニューヨークに渡ってきたドイツ人の少女である (Inge 142)。彼女と作品の関係について、カポーティは次のような説明を加えている。

She had an apartment in the brownstone where I lived and we became great friends. Everything I wrote about her is literally true—not about her friendship with a gangster called Sally Tomato and all that, but everything about her personality and her approach to life, even the most apparently preposterous parts of the book. (Inge 142)

「サリー・トマト関連のエピソードを除けば彼女について書いたことはすべて文字通り本当だ」と言うところまでくると、カポーティの発言の信憑性は例によってかなり疑わしくなる。なぜなら、その少女の経歴はホリーのそれとは異なる点が出てくるし、更にカポーティは別の場所で、ホリーはドリス・リリー (Doris Lilly) でもあるし、キャロル・マーカス (Carol Marcus) でもあるし、ウーナ・チャップリン (Oona Chaplin) でもあると話している

(Clarke 314) からだ。また彼は、生涯の友となったジョアン・カーソン (Joanne Carson) に自分の本を贈った時には、「本物のホリー・ゴライトリーへ (To the real Holly Golightly)」という自筆の献辞も書いている (Plimpton 358)。これらのことから判るように、明らかにカポーティは彼が言うところの「ホリー・ゴライトリー競争 (Holly Golightly Sweepstakes)」 (Clarke 314) を面白がって茶化していたようである。

しかし、ここで重要なことはモデルが誰であるかではなく、それほどの騒ぎになる程カポーティはホリーの中に当時のニューヨークのカフェソサエティにいた女性たちの生態と時代の雰囲気を実にリアルに再現できていたということと、そのホリーの存在の中に何が書き込まれていたか、の二点である。ホリーは、カポーティが言うように自由と成功を求めて「ニューヨークへやって来るすべての若い女性の象徴」 (Inge 141) として考察されるべきなのである。

そのような視点で見ると、ホリーの中には、カポーティが有名になる前から親しかった女友達や、名声を獲得した後に親しくなった、彼が「白鳥」と呼んだ上流社会の女性たち、あるいは「美しい子供 (beautiful child)」⁵ と彼が呼んでいたマリリン・モンロー (Marilyn Monroe) のような有名人、更には彼の母親ニーナ (Nina) の姿⁶ が投影されていることがわかる。カポーティは彼女たちの何をホリーの中に再現しようとしたのか。それは、彼女たちが皆、自分の「努力と、野心と、苦闘」によって自分自身という作品を創り上げた、いわば自分だけの「語るべき物語」を持つ「芸術家」であった (「カポーティの愛した白鳥たち」132) という点であろう。

それならば、*Breakfast at Tiffany's* において、ホリーの「語るべき物語」とは具体的にはどのような内容を持っていたのであろうか。ここでは、彼女の中に書き込まれたものの意味を見ていくことにする。

ホリーに関する描写は主として二つの事柄に分けることができる。ひとつは、ホリーの状況の変化であり、もうひとつは、その変化にもかかわらず、ほとんど変化しない彼女のコアの部分である。ここからは、この二つの側面を詳細に検討していく。

第一に、変化に関して見ると、地理的には南部の田舎からハリウッドを経てニューヨークへ、そこから更に南半球の国々へという移動が起こっている。それは、ホリーの状況上の変化と共時している。つまり、彼女の〈イノセンス〉は〈洗練・経験〉へと変化していき、最終的にはアメリカを捨て第三世界で〈野生的な原初的生きる力〉の探求へ再び向かわざるを得ないという流

れと符合しているのである。

その途上で、彼女の変化を引き起こすのはすべて男性である。彼女は、引き取られた家を逃げ出し、まずドク・ホリデイ (Doc Holiday) にそれまでの飢餓状態から救われて、やせ細った少女から丸々とした快活な少女へと変化する。彼女はそこで、ドクが助けた他の野性動物と同様に愛情と自信を与えられ、家から出て行けるほど強くなってしまふのである。彼女は、まるで開拓時代にアメリカの成功の夢が西海岸にあったことに倣うかのように、華やかな消費文化の世界に憧れて、ある日家を出て二度と戻らない。彼女が向かったのは、映画の都—虚構の世界を象徴するハリウッドがある西海岸であった。

西海岸では、騎手との短い同棲生活の途中で、ハリウッドのエージェントである O. J. バーマンに見いだされ、原石を磨く一手段として言語の洗練という訓練を受ける。ハリウッドという際立った男性中心の世界へ参入するためには、真っ当なく言語の獲得と洗練された外見が必要なのである。ホリーは、英語の訛りを取るためにまず「フランス語を学び (imitate French)」、そのあと英語も訛りなしに「しゃべれる (imitate English)」(30) ようになり、映画の仕事に関わる。この動詞の選択、“learn”ではなく“imitate”という単語の選択は、バーマンが指摘するホリーのフォーニーさを暗示していて興味深い。ホリーは常に「くまがいもの」と「本物」の境界線を漂っているのである。そこに、彼女のピカレスク小説の主人公に匹敵する胡散臭さとそれゆえの魅力がある。バーマンはその点を、ホリーは「本物のフォーニー (a real phony)」であるがために逆にフォーニーではなくなっている(28)と解釈している。彼女の「本物のフォーニーさ」は、自分の心に正直であるためには嘘さえも真実に変える催眠術的思い込みの力として、また、妥協を許さない強力なエゴとして、彼女の中に現れる。⁷ その結果、女優として成功したかもしれないチャンスを自分の「個性と自我の放棄」と見なして拒絶し、ニューヨークへ行ってしまふのである。バーマンから見れば恩をあだで返されたことになるが、当人は「ある晴れた朝目が覚めて、ティファニーで朝食を取れるようになって、私は私でいたい。(I want to still be me when I wake up one fine morning and have breakfast at Tiffany's)」(35)と、自分の成功の夢は求めるが、だからといってそのために自我を捨てる気はないという自分のライフスタイルを貫いて、ニューヨークという新たな場所で安住の地を探すのである。

ところが、ニューヨークに対するホリーの愛着にもかかわらず、その都市

は必ずしも安住の地の在りかというわけではないようである。確かに、この地でもホリーは自分の魅力を十分に活用してカフェソサエティの男たちを利用し、一見華やかでノンシャランな生活を送ってはいる。ティファニーの静けさと気品のある佇まいに安住の地としての絶対的安心感を見出して、いつか帰属できる場所を探してはいる。しかし、彼女がお金を得たいと願う背景には、兄のフレッドが除隊したら二人してメキシコで馬を飼って暮らしたいと望んでいる事実がある。

“If I could find a real-life place that made me feel like Tiffany’s, then I’d buy some furniture and give the cat a name. I’ve thought maybe after the war, Fred and I—.” She pushed up her dark glasses, and her eyes, the differing colors of them . . . had taken on a farseeing sharpness. “I went to Mexico once. It’s wonderful country for raising horses. I saw one place near the sea. Fred’s good with horses.” (36)

フレッドの馬への愛とその扱いの上手さ (21, 57) や、マグ・ワイルドウッド (Mag Wildwood) との会話の中で、ホリーが戦争が終わったらどこかよそへ行くつもりであることを示唆している (41) こと、また彼女が騎手と同棲していたことや仕事上のリサーチとはいえ馬の研究に余念がないこと、あるいは乗馬用に自分の馬を所有している程ホリー自身も馬が好きなこと、更にはメキシコの土地の値段への言及 (37) など、ホリーの計画がかなり具体的で真剣であったことがわかる。ニューヨークは、まずその資金を稼ぐ場所であったと考えられる。ホリーには、非現実的でロマンチックな放浪者としてのイメージが非常に強いが、実際にはニューヨークにいる時点で、帰属できる場所の具体的なイメージと計画を持っていたことを見落としてはならない。

軽い知的障害を持っていることでフレッドは一種のイノセンスを保持したままであり、ホリーにとっては寒い夜の唯一の暖かさを意味する (20)。彼は、ホリーが愛してやまないただ一人の肉親であり、彼との血のつながりは、ホリーにとって文句のない帰属条件である。それは、彼女の存在の原点を保証し、自己と自分以外の人間とのつながりに確証を与え、ホリーの孤児状況にまつわる不安を一瞬にして解消するものである。

しかし、ホリーの希望はフレッドの戦死によって叶えられることはない。彼の死がホリーに与えたダメージの大きさは、「私」を二度とフレッドと呼

ばなくなったことやホセ・イエガー (Jose Jaegar) との結婚を夢見て、「ホリーらしくない (un-Holly-like)」(64) ホリーに変わってしまうことに表れている。彼女は、身なりに気を使わなくなり、驚くほど家庭的になり、政治家の夫人にふさわしい教養を身につけようと努力する。それというのも、愛する肉親と無条件の愛で結ばれた生活を送るという夢が潰えた今、彼女にとっては、結婚による新たな家族の構築以外には安住の家庭の実現はありえないからだ。ホリーらしくない努力の裏には、無条件の愛が無理ならば、せめて可能な限り愛していると思いつまとうとしているホリーがいる。しかし、その道もサリー・トマトに関するスキャンダルのせいで完全に閉ざされてしまう。しかも彼女は「私」を助けようとしてホセとの赤ん坊を流産してしまう。

この流産のエピソードは、社会規範から逸脱したホリーの生き方に対する一種の社会的制裁として、書き込まれたと解釈することが可能である。確かにカポーティの周囲には、自由奔放な女性たちが数多く存在した。しかし彼女たちの奔放さを可能にしていたのは、自分自身の、あるいは夫たちの社会的・経済的基盤である。所詮、カフェソサエティの徒花にすぎないホリーにとって、40年代50年代の女性の規範からはみ出す生き方、特にそのセクシュアリティのあり方は、社会的に容認されるものではない。この作品の時代設定を考慮にいれると、後景化されたホモフォビアが浮かび上がってくる。マッカーシズムは共産主義だけではなくレズビアン、ゲイの魔女狩りでもあった。ホリーは表面的にはレズビアンニズムに偏見を持っているような発言も時折するが、自分のバイセクシュアリティあるいはレズビアンの傾向を人間として「自然な」こととして語っている (22-23, 66)。⁸ また、セクシュアリティにおいては「ノーマル」であるより「ナチュラル」でありたい (43) と公言している。ノーマルであるかどうかは社会が押し付ける基準で計られるが、その一方、ナチュラルであるかどうかは、自分の価値観や感覚が基準になる。彼女の考え方も生き方も明らかにヘテロセクシュアルの規範やそれに付随する理想の家族のノームと女性に期待される行動様式規範を逆撫であるものである。それゆえ、彼女には出産という「再生産 (reproduction)」を行う権利は与えられてはならないのである。その結果、彼女はその社会から追放され、アメリカではない、南の国へと旅立つほかはないのである。

では、この「南」が象徴するものは何であろうか。それは、アメリカにとっての大文字の「他者」であり、危険と引き換えに「野生」と「自由」が残っていると考えられている空間を意味する。オーギー・マーチ (Augie March) にとってメキシコがそうであったように、アメリカで叶えられないものを探

求する残された辺境—イノセンスへの回帰の場所なのである。仮にホリーの出国が隠蔽された追放でしかなくとも、ホリーは自分の欲望と意思に忠実な決定を下している。そして、空虚な空を旅する孤独と不安を知りつつ、それでもホリーらしく彷徨い続けるのである。アメリカの南部から西部、西部から北部、最後にはアメリカから第3世界である南への移動は、ホリーの外界への憧れが、イノセンスと引き換えにその世界への切符を手にしたものの、参入していった世界の現実を苦々しく学び、再び安住の地を求めて彷徨う行程なのである。おそらく彼女は永遠に旅をする人であり続けるように見える。それでも読者は、「毎日をホリデイのように心軽やかに生きていく」という信条を名前につけたホリーならば、したたかでしなやかに自分の場所を見つけることができるかもしれないと淡い期待を抱く。それゆえ、最終場面でホリーの幸せを祈る語り手に何のためらいもなく加わるのである。

以上、見てきたようにホリーの状況は大きな変化を遂げている。しかしその一方で、体験によっても変わらないものがホリーの根底にはある。その点を次に考察していく。

彼女の核をなす不変の要素、それは彼女の孤児意識と極度にロマンチックな性癖である。

まず、前者に関してみると、孤児であるという状況は、帰属するべきところを持たない不安と孤独をもたらすが、同時に一人であるという気ままさ、何にも縛られない自由さも与える。それゆえ、ホリーは、いつも落ち着ける家と呼べる場所も探し求めながら、同時に自由を求めている。この二つの相反する願望が彼女の二面性を生み出している。ホリーのティファニー製の名刺の洗練された文字とその裏に書かれた彼女の幼稚な自筆の文字(27)が象徴するように、奔放でしたたかな大人の顔をしたホリーの影には、あどけなさが残る子供の顔を持つホリーが息づいていて、彼女の中で二人は分かちがたく共存している。

「私」と出会った時、ホリーはまだ18歳でしかない。大都会でその若さで自分の才覚だけで生きていくことは精神的に大きな負荷を抱えることである。だからホリーは自分の素顔をめったに表さない。彼女にとってサングラスも化粧もシックな服装も本当の自分を隠すく「仮装」であり、生き残るためのく「武装」なのである。そうやって隠そうとしたのは、彼女の中の傷つきやすい「透明な子ども (a transparent child)」(22)の存在である。装うことが武装であることは、ホセからの別れの手紙を読むためにホリーが病室でわざわざ化粧をし、サングラスをかけることに顕著に現れている。濃色のサングラス

の下には、いつもなら「快活で暖かな光 (a lively warm light)」(22) を放つはずの大きな目が隠され、化粧が塗りこめていったのは、「12歳の子どものありとあらゆる面影 (every vestige of twelve-year-old)」(77) である。本来は「美しい子ども (beautiful child)」(78) であるホリーが、不安に直面すると彼女の中には、「疲れてむずかる子ども (an exhausted, fretful child)」(62)、がうずくまる。それが彼女の言う「気分が滅入る、いやな赤 (mean reds)」が生まれるところであろう。

ホリーにとって正体不明のこの不安「いやな赤」(35) は、語り手「私」の語彙では、心理学で言う“angst” (35) である。しかし、それがより具体的に意味するところは、稲沢秀夫氏によれば、共産主義を意味する赤がはびこった30年代への拒絶 (210) であり、新田玲子氏によれば「戦争の、目に見えぬ支配力・・・に対する無力感や存在意義の喪失を、血と戦火の赤がもたらす恐怖に重ねた」(102) となる。

前者の解釈に関していえば、この作品が書かれたのが56年から57年であり、時代背景を43年から44年に設定しているの、30年代の共産主義そのものの拒否というよりもむしろアメリカにおける反共主義、保守反動化する自由主義（そのなかには断固たるホモフォビアも隠蔽されていた）への嫌悪感が背後にあると見ることができる。共産主義にしても、行き過ぎた反共主義にしても、人間の自由な精神活動を否定する力であることには変わりがないわけで、カポーティはそのような力そのものを人間の自由を抑圧する存在として描いたのではないだろうか。

そのような力の一つとして、後者であげられた戦争の力は、ホリーの置かれている状況を考慮に入れると、「いやな赤」がもつ意味をより前景化していると思われる。赤という色そのものを、新田氏の指摘にあるように血や戦争と結びつけば、最愛の兄フレッドとの「血」のつながりとその喪失にまで展開させることができるし、その流れの中でもう一つの不安の象徴である「例の太った女 (the fat woman)」(76) の意味が鮮明になる。

ホリーは兄の死まで「太った女」の存在に気がついていなかった (76)。しかし、彼女がフレッドの死について考えた時、その女は姿を現すのである。

“... she[the fat woman] was there in the room with me, and she had Fred cradled in her arms, a *fat mean red bitch* rocking in a rocking chair with Fred on her lap and laughing like a brass band. The mockery of it! But it's all that's ahead for us, my friend: this comedienne waiting

to give you the old razz. . . .” (76) [イタリック体は筆者]

死をもたらすこの禍々しい女のイメージは、子どもをあやす母親のイメージに重ねられている。人間に生をもたらしたものは、最後にはその生がまるでひと時の借物であったかのように持ち去るのである。ホリーが言うように、それがすべての人間の行く手に待ち構えているものであれば、「太った女」とは、人間の死すべき運命を喚起し、実行する存在である。ホリーが流産した時に自分も危うく死にかけたことを「ほんとにもう少しであの世行きだったのよ。冗談なんかじゃないわ、あの太った女にもうちょっとで捕まるところだったのよ (Christ, I nearly cooled. No fooling, the fat woman almost had me.)」(76) と語ることからも、「太った女」が死神であることは明らかである。⁹ 彼女がまた、上記引用にあるように“mean red bitch”と表されていることは、「いやな赤」との深いつながりを示唆している。

ホリーの「いやな赤」への二度目の言及は、彼女が浮浪児さながらの生活を送っていた時の状況につきまとう不安を示している。

“I’m not Lulamae. But the terrible part is . . . I am. I’m still stealing turkey eggs and running through a brier patch. Only now I call it having the mean reds.” (59)

つまり、「いやな赤」とは、生存していくための戦いにまつわる不安、血を脅かす不安、換言すれば、死が引き起こす恐怖を表しているのではないだろうか。ホリーは自分の存在保障を自分以外のだれにも頼ることはできない。好き勝手に生きているようでも実は、日々、生きるための戦いを余儀なくされているのである。しかも、唯一、待ちわびているフレッドの帰還は、戦場での流血と片時も切り離して考えることはできない。そのように見ていくと、その不安の権化が「太った女」(a fat mean red bitch) であることは明白である。

しかし、ホリーはそのような不安を内包しながらも、矯正しがたいほどロマンチックな人間ゆえに、自由を求め続ける。「私」はホリーの中の不変の要素を彼の幼馴染の少女と比較して次のように結論している。

. . . it is a natural thing that we should change. All right, here were two people who never would. That is what Mildred Grossman had in

common with Holly Golightly. They would never change because they'd been given their character too soon; which, like sudden riches, leads to a lack of proportion: the one had splurged herself into a top-heavy realist, the other a lopsided romantic. . . . They would walk through life and out of it with the same determined step that took small notice of those cliffs at the left. (48)

ホールデン・コールフィールドが「どこかのクレージーな崖 (some crazy cliff)」から落ちる不安に取り付かれていたのと違って、ホリーは夢みるあまり足元の崖に気づきもせず、最後まで行くのだらうと「私」は想像している。この特質が、ホリーの孤独と不安な旅を支える強靱さである。

同様に、彼女は感情の自由な発露について非常にロマンチックな概念を抱いている。特に、結婚や愛について、ホリーの性的な奔放さは言うまでもなく、自分の感情に正直であるような愛を何にも勝る神聖なものと考えている。パートナーとして理想的だと思う人物を挙げながら、彼女は愛についての独自の考えを披露する。

Nehru, he's nearer the mark. Wendell Wilkie. I'd set for Garbo any day. Why not? A person ought to be able to marry men or women—or listen, if you came to me and said you wanted to hitch up with Man o' War, I'd respect your feeling. No, I'm serious. Love should be allowed. I'm all for it. (66)

相手が男であれ女であれ馬（「マノウォー」は米国競馬史上、最強といわれた競走馬）であっても、どのような愛も許されるべきだと主張し、「自分自身に正直であること (unto-thyself-type honest)」(66) を重視して、彼女はこう続ける：「臆病者、偽善者、心を偽る悪党、売春婦にだけはなっちゃだめ。不正直な心を持つぐらいなら癌になる方がましよ (Be anything but a coward, a pretender, an emotional crook, a whore: I'd rather have cancer than a dishonest heart)」(66)。このホリーの一連の発言には、カミングアウトしたゲイであったカポーティ自身の影が見え隠れする。両者とも、いくら美しいかごであっても閉じ込められることを嫌い (45, 46)、孤独と不安を抱えてでも自分に正直に飛び続ける方を選んだのである。

しかし、まさに飛び立とうとする直前にホリーは、「いやな赤」でさえ、

ものの数ではないと思える恐怖を味わうのである。彼女は、ほぼ自分の分身といってもよい猫をお互いが独立しているという自身の思い込みから、自由にしてやる、つまり、捨てるのである。しかし、その直後に、自分たちはお互いに帰属しあっていたこと、猫は自分のものだったことに気がつくのである。必死で猫を探すホリーに「私」は猫を探して面倒をみることを約束する。(84) それでも、ホリーの恐れは消えない。彼女はもはや自分の判断力に自信がもてないからだ。

“But what about me?” she said. . . . “I’m very scared, Buster. Yes, at last. Because it could go on forever. Not knowing what’s yours until you’ve thrown it away. The mean reds, they’re nothing. The fat woman, she nothing. This, though: my mouth’s so dry, if my life depended on it. I couldn’t spit.” (84)

探しても二度と見つからない猫は、やり直しが許されない選択の結果、永遠に失われた本当に大切なものを表している。それは、すでに出来上がった、断ってはならない絆を、それと知らずに自らの誤った判断のせいで失くすことである。今まで全ての決定の判断基準としてきた自分の感性とエゴが誤作動を起し、誤った判断を自らの意志で実行するという事実を彼女は突きつけられているのだ。それは、彼女の行動の根幹に対して、その行動のそもそもの意義について突きつけられた疑問でもある。もし、野生の鳥が方向感覚を失えば、飛ぶことそのものの意味さえも失われるのと同じことなのだ。これが、安住の地を探して自由に飛ぶためにホリーが払うべき代償なのである。そして、彼女はアメリカの社会を離れ、新たな南の世界へと旅立つ。

ところが、この第三世界への旅立ちは、ヒップスターの反抗的ジェスチャーともアメリカのアンチヒーロー的自己認識の探求とも取りにくい。なぜなら、ホリーはそもそも自己探求、すなわち自己の内面への旅という課題を持っていないからである。そのかわりに、彼女はその後も心で感じたままに「異端の代償 (the price of unorthodoxy)」(Hassan 252) を払いながら実人生を生きていくのだろうと想像される。

しかし、出国後のホリーの消息が、<写真>に写された<本人の姿>としてではなく、写真に写された<本人にそっくりな像>として提示されていることは、彼女がアイコンとしてのみ存在すること、しかも「他者」の記憶の中にしか存在しえないことを表している。つまり、ホリーは記憶の中に閉じ

込められたイメージなのである。そのイメージは永遠にさまよい続けるものの記号となるのだ。

これまで見てきたように、ホリーの中に書き込まれたものの中には、驚くほど作者であるカポーティと共通する点が多い。¹⁰ 孤児意識が生み出す、愛と自由のロマンチックな希求とそれについて回る孤独感と不安、エゴを貫くために支払う大きな代償とそれでも自分の信条や欲望に正直であること、50年代のアメリカでゲイであることも含めて異端であること、要するに多くの点でミスフィットな存在であることが、事柄によって書き込みの明度に差はあるものの、ホリーの中で作者の痕跡として見え隠れしている。

その中でもとりわけ、*Breakfast at Tiffany's* の主要なモチーフとなっている<安住の地を求める心>は、この作品を執筆中だったカポーティの気持ちをそのまま反映している。

Now, as his thirty-second birthday approached, Truman wanted an apartment that had at least the basic comforts, a place he could call his own and decorate. . . . It was probably no coincidence that Holly Golightly—*Breakfast at Tiffany's* was still much on his mind—had similar yearnings for permanence and stability. “In some part of his nature he was trying to find a home,” said Oliver Smith. “Where I don’t know.” (Clarke 296)

一箇所に3,4ヶ月以上いたことがない (Grobel 278) というカポーティの安住の地探しは、結局、死ぬまで続いたが、最終場面の「私」の祈りは、そんな結末を知る由もなかったカポーティの、自分自身に対する切ない希望であったと言える。

カポーティは、グローベルによるインタビューの中で、生まれ変わるならヒメコンドル (buzzard) になりたいと語ったことがある。

Because buzzards are nice and free. Nobody likes them. Nobody cares what they do. You don’t have to worry about your friends or your enemies. You’re just out there, flapping away, having a good time, looking for something to eat. (Grobel 227)

この時、彼の脳裏にはホリーがしばしば口ずさんでいた歌、「眠りたくもな

いし、死にたくもない、ただ空という牧場をずっと旅していただいだけ (*Don't wanna sleep, Don't wanna die, Just wanna go a-travelin' through the pastures of the sky*)」(19) が浮かんでいたのかもしれない。「私」がホリーに贈った旅の守護神であるセント・クリストファーのメダルが本当に必要だったのは、実は、カポーティ自身であったのかもしれないのだ。

このように、作者との関係だけでみれば、ホリーもまた作者の内面を映し出す鏡となっているのだ。

3. 「私」、ホリー、作者

これまで述べてきたことから、「私」はホリーを映し出す鏡となることによって作者も映し出し、ホリーは映し出されることによって同時に作者を反映し、登場人物の二人が読者に向かって、共にそれぞれが部分的に作者の痕跡を反射しているといえる。

「私」は作品中の小説家として、冷静な観察力とそれを完璧な語りのスタイル¹¹ を駆使して書き留める役割を果たすことで、作家としてのカポーティの姿勢と才能を示している。一方、ホリーは個人としてのカポーティの信条や感情を共有し、彼の精神を表している。社会に対して直接的な批判をすることには関心を示さず、あくまでもそこで生き抜き成功することを夢見ながら決してエゴを捨てない姿は、作者自身の自画像と言っても良いほどである。

このように、語るカポーティと語られるカポーティが同時に存在することによって、作品における「ホリーの自己批判の欠如は、ものごとを見極めようとする語り手の気質によって均衡が保たれている (*Holly's lack of self-criticism is balanced by the searching temper of the narrator*)」(Hassan 254) ことになる。ホリーの良さを真に理解するためには、バーマンが言ったように「感受性が豊か (*sensitive*)」で「少しばかり詩人 (*a streak of the poet*)」(29) でなくてはならないが、「私」がその役割を完璧に果たしているのだ。ホリーを見つめてきた「私」は、彼女が二つの顔をもつことも、手に入らないかもしれないものを心のままに追い求め、そのリスクを結局は引き受けることも理解し、まるで自分を愛するようにホリーを思いやる。別の見方をすれば、作家カポーティが人間カポーティを鏡に映し、凝視していることになる。その図はナルシスティクな印象を免れないが、実際には、セオドラ・ライク (*Theodore Reik*) が定義したように、ナルシシズムが本質的に「自己愛の表現 (*the expression of self-love*)」ではなく「愛されたいと望む自己の欲求の表現 (*the desire of the self to be loved*)」(27) であるとすれば、¹² こ

ここでは正にカポーティが生涯持ち続けた愛されたいという願望が *Breakfast at Tiffany's* における「私」とホリーの鏡像関係に具現されているのである。

ホリーは、「私」から見れば、今は「死んでしまったか、精神病院の患者となっているか、結婚しているか（“Dead. Or in a crazy house. Or married.”）(13) のどれであっても不思議ではない存在であるが、彼が記憶という枠組みの中でホリーを再生することで、抑制されたノスタルジーが全編を覆い、ホリーは空気のように軽やかな漂うイメージとなって余韻を残す。それによって読者は、ホリーの安住の地の発見は限りなく困難であろうと予想しながらも、猫と同じように彼女も家と呼べる場所に辿りついてほしいと、語り手と共に願わずにはいられないのである。それゆえ、この作品は、作者が自己完結して閉じてしまうナルシストの物語になることから救われている。鏡に垣間見られる作者の像は、統合され、鏡の奥でひっそりと佇んでいるのである。

4. 作品の位置・・・根底にあるもの

最後に、*Breakfast at Tiffany's* とカポーティの他の中・長編小説（つまり、短編やルポルタージュとエッセイ風の作品を除く）との関係を考えてみたい。*Other Vices, Other Rooms* に始まり、彼の死後に出版された *Answered Prayers* (1986) にいたるまでの作品を概観すると、表現方法の変化あるいは多様性と、それとは裏腹に、一貫した彼の創作態度や作品の根底に潜んでいる意識があることに気がつくだろう。

Other Vices, Other Rooms は、三人称の語り手を持ち、ハッサンの言う“nocturnal style”の特徴を典型的に有する幻想的でゴシック小説的な作品である。それが、*The Grass Harp* になると一転して、一人称の語り手を有する、牧歌的でノスタルジックな世界が展開する。彼の短編、“A Christmas Memory”や“One Christmas”とあわせて読むと、それがいかに自伝的要素にあふれた作品であるかが窺われる。*Breakfast at Tiffany's* も、再びハッサンの分類に従えば、*The Grass Harp* と同様に“daylight style”のパターンを明確に有する、ユーモラスで饒舌な一人称小説ということになる(233)。しかし、舞台が南部でなく北部であることや、一見、自伝的要素が少ないこと、この作品の執筆時期に作者のノンフィクションの手法への関心が高まっていたことなどから、*Breakfast at Tiffany's* はノンフィクション・ノベルといわれる *In Cold Blood* (1966) への橋渡しの役割があると考えられている。その、彼の最高傑作と言われる *In Cold Blood* では、実際に起きた強盗

殺人事件をもとにルポルタージュの技法を駆使しながら、事実のみならず、小説でしか示しえない真実を彼は描き出したのである。それから20年後、最後の小説として未完のまま発表されたのが *Answered Prayers* である。カポーティの予定では、この小説は彼の最高傑作となり、彼は現代のプルーストとなるはずであった。*In Cold Blood* において作品の中で姿を消していた作者は、この作品では再び、作者の分身であることを感じさせる一人称の語り手 P.B. Jones として戻ってくる。¹³

このように概観すると、彼の興味を中心は、幻想の世界から現実の世界へと移って行き、フィクションの可能性からノンフィクションがフィクションに与える可能性の追求に移っていったかのように見える。しかし、実際には、彼は作家として出発した時点からすでに〈事実〉の中から〈真実〉を汲み出そうとしていたのだ。確かに *In Cold Blood* は他の作品にはない外的世界の現実と社会的パースペクティブを有し、すべて記録上の事実を土台としているが、他の自伝的要素が濃い作品群においても、作者の個人史というノンフィクションがフィクションとなって生まれ変わっているのである。両者に共通しているのは、読者にとっては情報にすぎない〈事実〉から心の深部へと下降していくことでそこに隠された〈真実〉を抽出するために注がれる、作家としての冷静な眼差しである。この様なカポーティの創作態度を中道子氏は、カポーティのリアリズムとして解釈し次のように述べている。

作品が自伝的であることは、己が実人生という、厳然たる「事実」に作者が忠実であるということだ。自覚度の深さが問題になるものの、この意味から、カポーティは初期作品からノンフィクション・ノヴェルに至るまで、対象が限定的な個のそれであれ、より客観的な社会のそれであれ、事実を映し出そうとした「リアリスト」と言える。カポーティは幻想作家であることを否定し、ゴシック風の初期短編も「精神の真の状態の真面目な検証である」と明言する(ナンスとのインタビュー、1966年、11月10日)。カポーティの想像力は、事実から遊離する観念や知的遊びの世界と関わるのではなく、あくまでも事実の真実を明かそうとする。(200)

つまり、対象が異なっても、表現の手法が異なっても、彼の創作態度は一貫して表層下の真実を求めているのである。

同様に一貫して見られるもうひとつの特徴は、どの作品にも孤児としての

作者の意識が登場人物を介して偏在していることである。それは、必ずしも自伝的な事実がそのまま採用されているという意味ではない。確かに、作品には実際に起こったエピソードがそのままの形で、あるいは原型として使われていることが、彼についての伝記研究が進んだ結果、よく知られるようになった。しかし、ここではそのような個々の出来事の詳細性ではなく、彼が事実上ほとんど孤児であったことと一生精神的に孤児であったことから生まれる不安と恐怖、愛に対する飢餓感が様々な形で登場人物の孤児的状况となって現れていることを意味している。彼らは、多かれ少なかれ、愛を求め、自分の帰属できる場所を探す孤独な放浪者なのである。作者が完全に消されているという *In Cold Blood* でさえ、ペリー・スミス (Perry Smith) という「カポーティ自身が長い間主人公として描き続けてきた人物たちに似かよい、彼らより以上にカポーティの『孤児意識』の反映としてふさわしい」(岩本 139) 犯人がいたからこそ、事実としての真実と小説としての真実との奇跡的な一体化をみたのである。

しかし、カポーティの原型的孤児像でさえも、変化から免れなかった側面を持つ。ジョエルやコリン、そしてホリーの中にいた「透明な子ども」あるいは無邪気な “unspoiled monster” は、やがてペリーやジョーンズに見られるように、経験によって生来のイノセンスを失ってしまった “spoiled monster” へと変わっていったのである。「地球の中心 (the middle of our planet, Earth)」(*Answered Prayers* 5) というメタフォリカルなく自己の中心へまで降りていってカポーティが見つけたかったのは、自分の原型である「透明な子ども」もしくは “unspoiled monster” であったにもかかわらず、彼の癒されることのない孤独感とエゴは、多くの人々にとって “spoiled monster” として脅威と嫌悪感を与えるまでに肥大してしまったのだ。このように作品の一連の流れを見ると、そこかしこに作者の痕跡が浮かび上がり、カポーティ自身が彼の作品であったのかもしれないと思えるほどである。

Breakfast at Tiffany's は、上述の流れの中で見ると、ジョエルやコリンのような直接カポーティを思わせる主人公から、「私」という作家としてのカポーティが、主人公であるホリーという個人としてのカポーティを見る形に変わる。それによって、濃密だった個の世界の描写に客観性と開かれた軽やかさが生まれている。やがて、作者の視線の対象は、自己から明らかな他者—犯罪者であったり、上流社会の人間であったりする—へと変わる。それにもかかわらず、彼は対象の中に自分を発見し続けたのである。ちょうど彼自身が、自分を頭が二つある子牛 (Grobel 34) やシャム双生児に譬えたように¹⁴

対象が自己であれ他者であれ、彼は<幻想>と<事実>の境界線をやすやすと潜り抜けながら、作家の目でもう一人の<私>についての真実を見つめていたのである。

註

1. 岩本巖は『現代のアメリカ小説—対立と模索』の中で、カポーティの『遠い声遠い部屋』から『冷血』にいたるまでの小説に見られる孤児意識について論じている。(124-141)
2. ホリーは立ち入った質問に対しては返答をする代わりに自分の「鼻をこする」しぐさを見せる：“a gesture, seeing often repeated, I came to recognize as a signal that one was trespassing. (21) あるいは、怒りを表し「詮索好きの人間は大嫌い (“I hate snoops”)」(27) と直接、拒絶する。(Truman Capote, *Breakfast at Tiffany's* [New York: A Signet Book, 1989]) 以降、本作からの引用はすべてこの版による。
3. John Aldridge, Maxwell Geismar, Alexander Klein, Granville Hicks などの批評家はその代表と言える。
4. 先行作品とのつながりでは、しばしば言及されるのが、クリストファー・イシャーウッドの『さよならベルリン』(1939) に出てくる娼婦サリー・ボウルズとの類似性である。作家のゴア・ヴィダール (Gore Vidal) は、1969年の『プレイボーイ』誌 16号で、“[Capote] abducted Isherwood’s Sally Bowles for *Breakfast at Tiffany's* : in short, was ruthlessly unoriginal. . . .” と酷評しているが、批評家の多くは類似点は認めるものの相違点も指摘している。
5. 作品の中でホリーが “beautiful child” (78) と呼ばれている場面があるが、カポーティは実生活ではマリリン・モンローのことを「美しい子ども」とよび、*Music for Chameleons* で、同名タイトルを付けた一章を彼女についての記述に割いている。
6. ニーナはホリーと同様に幼い頃に両親をなくし、南部の親戚のもとで育てられた。名前に関しても、ホリーがニューヨークに出てからルラメイ (Lulamae) をホリーに変えたように、ニーナもニューヨークでリリ・メイ (Lillie Mae) からニーナという都会的な名前に改名している。二人はその美しさと野心においても共通している。
7. 具体的にはホリーの次のような発言を参照のこと：“I simply trained

- myself to like older men. . . .” (21)、 “you can make yourself love anybody.” (37)、 “some of them[whores] may have an honest tongue but they all have dishonest hearts. . . . I sort of hypnotized myself into thinking their sheer rattiness had a certain allure.” (65)、 “I’ll never get used to anything. Anybody that does, they might as well be dead.” (20)。
8. カポーティは『プレイボーイ』誌のインタビューのなかで “Was Holly a Lesbian?” と単刀直入に尋ねられて “Let’s leave Holly out of it. It’s a well-known fact that most prostitutes are Lesbians—at least 80 percent of them, in any case. And so are a great many of the models and show-girls in New York. . . .” (Inge 142)と答えている。ホリーのセクシュアリティは曖昧なままであるが、彼は、少なくともホモセクシャルな欲望を人間の本来的な欲望として書き込もうとしていると言えるだろう。
 9. “I’ll let the fat woman snatch me sooner than help the law-boys pin him [Sally Tomato] down.” (80) というホリーの発言でも「太った女」を死神の代名詞としている。
 10. クラークも両者の共通点を指摘している： “But the one Holly most resembles, in spirit if not in body, is her creator. She not only shares his philosophy, but his fears and anxieties as well. . . .” (Clarke 313)。
 11. Norman Mailer は *Advertisements for Myself* の中で、カポーティとこの作品について “... he is the most perfect writer of my generation, he writes the best sentences word for word, rhythm upon rhythm. I would not have changed two words in *Breakfast at Tiffany's*, which will become a small classic.” (465) と高く評価している。
 12. 文脈は異なるが、Hassan も同じ箇所を引用している。*Radical Innocence*, 257頁参照。
 13. この点に関して亘理淑子氏は、「P. B. ジョーンズは必ずしもカポーティの自画像であるとはいえないのであるが、「誰にも見つからない怪獣」についてカポーティは、P. B. ジョーンズは自分ではない、だが自分でなくもない、と述べており、ジョーンズは、カポーティがそうなったかもしれないといえるような、いわば悪夢の中での、歪んだ不道德な姿の分身であるといえる。」(238)
 14. “Nocturnal Turnings, or How Siamese Twins Have Sex,” *Music for Chameleons* (1980), reprinted in *Three by Truman Capote*, New York: Random House, 1985, 347-358. を参照。

参考文献

- Aldridge, John Watson. "Capote and Buechner: The Escape into Otherness,"
After the Lost Generation: A Critical Study of the Writers of Two Wars.
New York: McGraw-Hill Books, 1951, 194-230.
- . "The Metaphorical World of Truman Capote." *Western Review*, 15
(Summer), 1951, 247-60.
- Capote, Truman. *Breakfast at Tiffany's*. New York: Random House, 1958.
Rpt. New York: A Signet Book, 1989.
- . *Three by Truman Capote*. New York: Random House, 1985.
- . *Answered Prayers*. London: Hamish Hamilton, 1986.
- Clarke, Gerald. *Capote: A Biography*. New York: Simon and Schuster, 1988.
- Garson, Helen S. *Truman Capote*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.,
1980.
- . *Truman Capote: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne
Publishers, 1992.
- Geismar, Maxwell. "The Postwar Generation in Arts & Letters." *Saturday
Review*, 36 (14 March), 11-12, 60.
- Grobel, Lawrence. *Conversations with Capote*. New York: NLA Books, 1985.
- Hicks, Granville. "A World of Innocence." *New York Times Book Review* (30
September), 4.
- Inge, M. Thomas, ed. *Truman Capote: Conversations*. Jackson: University
Press of Mississippi, 1987.
- Klein, Alexander. "Nothing Ordinary." *New Republic*, 121 (4 July), 17-18.
- Mailer, Norman. *Advertisements for Myself*. New York: G. P. Putnam's Sons,
465.
- Nance, William L. *The Worlds of Truman Capote*. New York: Stein and Day,
1970.
- Plimpton, George. *Truman Capote*. New York: Anchor Books, 1997.
- Reed, Kenneth T. *Truman Capote*. Boston: Twayne Publishers, 1981.
- Stanton, Robert J. *Truman Capote: A Primary and Secondary Bibliography*.
Boston: G. K. Hall & Co., 1980.
- Reik, Theodore. *Of Love and Lust on the Psychoanalysis of Romantic and
Sexual Emotions*. New York: Farrar, Straus & Cudahy, 1957.
- Waldmeir, Joseph J. and John C. Waldmeir, ed. *The Critical Response to*

- Truman Capote*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1999.
- 岩本巖 『現代のアメリカ小説—対立と模索』 英潮社 1974年 124 - 141
頁
- クラーク、ジェラルド 「カポーティの愛した白鳥たち」 柴田元幸訳『ユ
リイカ』 4月号 第21巻第5号 1989年 130-159頁
- 稲沢秀夫 『トルーマン・カポーティ研究』 東京：南雲堂 1970年
- 中道子 「子供を抱える大人—ノンフィクション・ノヴェリストの〈南部〉」
『ユリイカ』 4月号 第21巻第5号 1989年 188-207頁
- 新田玲子 「トルーマン・カポーティ『ティファニーで朝食を』」 『ア
メリカのアンチドリーマーたち』 日本マラマッド協会編 東京：北星
堂書店 1995年 97-114頁
- 亘理淑子 「カポーティ図書館」 『ユリイカ』 4月号 第21巻第5号
1989年 228-241頁