

語り手のトムをめぐる「凝視」の劇

——『ガラスの動物園』再考——

本 合 陽

I

The Glass Menagerie (1944年初演) は Tennessee Williams 戯曲の中で、今でも上演されることの多い作品であり、論じられることの多い戯曲でもある。以前私も、“Family and Four American Gay Playwrights” という題で論文を書いた際、テネシー・ウィリアムズの戯曲としては『ガラスの動物園』を論じた。¹ その折の主旨は、核家族幻想に支えられるヘテロノーマティブな世界観への批判をウィリアムズが展開しているというものであったが、その際、十分に論じることの出来なかった問題がある。それは二人のトムを持ち込む劇構造の意味である。二人のトムとは、オープニングのモノローグで「私はこの芝居の語り手であり、また登場人物のひとりでもある」(Williams, GM 2) と述べるとおり、「追憶の劇」の登場人物としてのトムと、「追憶の劇」を語る語り手としてのトムである。観客としてこの芝居を見る場合、「追憶の劇」の登場人物であるトムだけでなく、「追憶の劇」を語るトムも演者であり、見られる存在であるということだ。いわば劇中劇を演じるひとり芝居という構図であるのだが、その劇構造が持つ意味を論じることができなかった。ウィリアムズ自身、どこまでそのような劇構造を意識していたかという問題が一方ではあるが、テキスト論にならえば、そういった劇構造が観客にとってもたらす意味を考えることもできるはずだ。それはいわば、メタ・シアターとして『ガラスの動物園』を見ることでもあるだろう。従来の批評でも、二人のトムという二重性については様々議論されてきているが、

語り手を演じるトムの問題について十分に議論されてきているとは思えない。

多くの批評家も指摘するとおり、語り手のトムは過去の家族をめぐる劇を創作する。² 創作された劇には過去のトムも登場する。過去の物語を語るトムは過去の事情を補足し、解説する役割を果たす側面もあるが、自分が目撃していない場面を創作して提示する側面もある。しかし、解説するトムも創作するトムも演劇構造においては見られる演者である。そのことを踏まえると、最後にローラに対する想いを口にするトムの追憶は、創造と想像で補いながら追憶を繰り返りひろげる自分を見せることによって、追憶の対象はローラだけではなく、追憶をしないではいられない状況に置かれていた自分自身、ひいては追憶によって消化／昇華しないではいられない社会に生きている自分自身をも問題としていると考えることもできる。そうした劇構造の持つ意味は、ローラと同様、「異質な (different)」存在であるトムが自分を、そして自分の世界を肯定する劇を客に見せるということであると、本論文では論じたい。

II

まずは最初に、語り手としてのトムが語る「追憶の劇」の定義を見ておこう。第1場冒頭、どのような状況下で、どういった芝居を見せるのかと、まさしく語り手らしい口上を述べた後、次のように説明する。

The play is memory.

Being a memory play, it is dimly lighted, it is sentimental, it is not realistic.

In memory everything seems to happen to music. That explains the fiddle in the wings.

I am the narrator of the play, and also a character in it. (Williams, GM 2)

第1場の冒頭のト書きにおいて、「場面は追憶であり、それゆえ非現実的で

ある。追憶は詩的な自由を行使する。」(GM 1)と説明があるが、劇作者の位置から書かれているト書きの内容を、語り手の言葉として繰り返し、この芝居の説明を行っている。続けて語り手のトムは、「まず始めに時間を遡る。アメリカの多くの中流階級の人々が盲者のための学校に入学していた古風な30年代に時間を巻き戻す。」(GM 2)と時代背景を説明する。アメリカの1930年代は不況のあおりを受け国民が苦しむ時代であり、第二次大戦へと繋がっていく時代であるが、その時代を「アメリカの多くの中流階級の人々が盲者のための学校に入学していた」時代とトムは定義する。内容を考えると、このせりふが時代背景などの、観客に必要な情報を提供するための単なる前口上に過ぎないと考えすることはできない。時代背景と自分との間の関係も示すようなトムのこの言葉の含みは、この芝居の劇構造を理解して初めて深く理解できるだろう。

語り手に注目する論として、三宅昭良の説を始めに紹介したい。「裏返される世界——『ガラスの動物園』におけるトムの語りについて」(2022)において、こうした語り手としてのトムの導入について、まずは「二重の構造」という言葉を用いて説明し(39)、語られる1930年代の追憶「本体」と、追憶として語る「1944年現在のトム」(45)という二重構造を指摘する。その上で三宅は「語りのトムはけっして劇の「外」に立ってはいない」(39)と述べ、それゆえ、「本体」は「事実の忠実な再現ではなく、数年後のトムの批評的視線をへた記憶の提示」であり、「音楽、照明、スクリーン・ディヴァイスの批評的な使用」が、「そうした多元的で自己言及的な追憶の構造」をサポートするのだと論じる(45)。

三宅はトムの語りを考えるうえで有益な論文として、Thomas L. Kingの“*Irony and Distance in The Glass Menagerie*”(1973)を持ち出す。キングは、『ガラスの動物園』は「トムの芝居」であり、トムの「独白はこの芝居において突出した位置を占めていて」、「アマンダのような感傷的な過去への旅ではない」と位置づける(207)。三宅が特に注目するのは、トムの語りに関し、キングが「ユーモアと皮肉によって周到に語りの内容から距離をとっ

て」いるところである（三宅47）。トムの独白からトムが「芸術家の人物」（King 208）であることがわかるとキングも論じているが、三宅も指摘するどおり、ジムが登場し、食事の後、ローラと二人で話をする場面は、トムにはあずかり知らぬ場面だ（三宅49）。だから「これらは何らかの情報に由来するトムの再構築」なのである。「再構築」を行うトムの「心的諸力」が反映していることは三宅が指摘するどおりであろう。

このように三宅の論文は大変優れた論考であるのだが、語り手トムのローラに対する愛情を「近親相姦の愛情」（52）と断じるところには抵抗を覚えないではいけない。最後のモノログで語り手のトムは、アマンダが支配しローラがその中心にいる家庭から逃げ出し、その後、見知らぬ町を歩いている場面を回想する。そのとき、ショーウィンドウに飾られた色つきガラスを見て、ローラを思い出すのであるが、その場面を論じ、「不意に姉の手が肩にふれる錯覚に襲われる。振り向いて姉の目を見るトムはここではじめて姉に対する近親相姦の愛情を吐露する」と三宅は書いている。³

トムのローラに対する想いは別のアプローチが出来ると思えるのだが、それを考える際の参考に、絵画との親和性を論じる幸山智子の論にも触れておきたい。幸山は「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」（2016）において、舌津智之の「テネシーと英米詩——『ガラスの動物園』再考——」（2012）を出発点におき、舌津がE・E・カミングズなど英米詩との関連を論じるところから発想を飛ばして「触覚」に注目し、ウィリアムズの創作における「書くこと」と「描くこと」の「親密」な「融合」に着目する（24）。その上で「ローラは一枚の絵画として造形され」（27）ており、「トム／ウィリアムズは姉への思慕がこだまする絵画的空間をさまざまに続けることになる」（34）と結んでいる。

幸山の論考も優れて刺激的なものであるが、語り手としてのトムに注目する文脈において、以下の部分を引用しておきたい。

戯曲の幕切れで絶望の淵にありながら微笑み、触覚を介して他者との対

話的關係性を取り結ぼうとしたローラの意志を引き継いで、弟であるトムはこの「追憶の劇」を書いていると考えられる。追憶された過去の時点では詩というモノロジックな形式で書いていた彼が、戯曲という（観客の存在を前提とする）ダイアロジックな形式で姉の物語を書こうとした動機がここに垣間見られる。(33)

注目したいのは、「追憶劇」を二つの時点に切り分け、「追憶された過去の時点」では「詩というモノロジックな形式」で書かれているが、追憶するトムを導入することで「戯曲という（観客の存在を前提とする）ダイアロジックな形式」を取っていると論じているところである。「追憶の劇と追憶するトムの相互作用のうちにある」と三宅は論じ(52)、追憶を巡る二つの位相を問題にするが、幸山はそこに「観客の存在を前提とする」という問題意識を持ち込んでいる。

「追憶の劇」に登場するトムはもちろん観客に見られる存在であるが、「追憶する」トムも映画のヴォイス・オーバーと異なり、⁴ 観客にみられる存在なのである。過去の自分を見るトム。過去の自分を見るトムを見る観客。この二重の見られる構造こそ、『ガラスの動物園』を単なるセンチメンタルな劇とは異なる劇にしているゆえんであろう。センチメンタルな回想であると思わせておいて、実はそこに巧妙な仕掛けがある。トムが口火を切る最初の言葉をここで引用しつつ説明すると、トムは追憶しなければならない自身の「真実」を語る、「ポケットに一杯、トリックを詰め」て演技する演者なのである(GM 2)。Nancy Anne Cluckもこの点に関し、「トムはこの芝居を上演するが、またこの芝居に大いに参加している。彼は視点を提供する単なる客観的な観察者ではない。彼は主な登場人物の一人であり、劇作家でもある。芝居の設定は彼の追憶にあり、オープニングのスピーチで、彼は自身を芸術家でありマジシャンの役を自身に割り当てる。」(86)と述べている。

III

冒頭で触れたように、私は『ガラスの動物園』を以前、母アマンダの核家族幻想が演技をすることにより維持され、そうした構造を描くことによりウィリアムズが「トムのゲイネスを通して家族に関する真実と幻想を示している」(138)と論じた。その議論で用いた批評家の見解をここでおさらいしておきたい。

『ガラスの動物園』の持つ力を Stephanie B. Hammer は、「しばしば父と娘の間の家族間の葛藤がもたらす悲劇的結末を含む深刻なドラマ」と定義される「ブルジョワ悲劇の伝統をウィリアムズが巧みに利用し」ているところにあるとする(36)。『ガラスの動物園』をウィリアムズの自伝的な作品とみなす伝統があるが、ハマーは「芸術家としての感性を持つローラ」(43)がウィリアムズ自身であると論じる。また Michael Paller は、『ガラスの動物園』に見られるホモセクシュアリティは「比喩的であり抽象的なもので、劇中世界の重要な部分として機能するというより、文学的な推論の域に存在する」(38)という批評に対し、「比喩や推論は生身の人間によって舞台上で表象される劇中人物の態度を説明するとは思えない」(39)と述べた後、「『ガラスの動物園』の同性愛はトムのなかに存在する。そしてそれは比喩的でも抽象的でもない。トムはゲイだ。」と主張する。

こういった批評を視野に入れて整理すると、以前、十分に論じることが出来なかったのは、ローラとして表象／代表される過去のトムと、ローラのみならず、過去の自分自身を救うことができなかった現在の、ゲイである自分を分かっているトムという二人のトムを同時に舞台に立たせることの持つ意味なのだ。ただ、このことの意味を考える前に、家族の問題について、もう少し述べておきたい。

Alicia Andrzejewski は “Blue Roses and Other Queer Energies in Tennessee Williams’s *The Glass Menagerie*” (2017) において、2013年から2014年にブロードウェイで上演された John Tiffany 演出の『ガラスの動物園』の、従来と異なる解釈から問題を提起している。アンジェイエフスキーも触れて

いるが、ウィリアムズの伝記を2014年に発表した John Lahr が *The New Yorker* 誌の劇評で、この舞台は『ガラスの動物園』のリバイバルにとって邪魔なものとなる舞台だと酷評している (n.page)。オープニングのモノローグを言うトムがローラをカウチから引っ張り出すという演出で始まるそうだが、アンジェイエフスキーは、「このオープニングのモノローグ以降、『ガラスの動物園』は、見て聞いて感じて想像し、そして認識するよう観客を誘うが、一方で、こういった感覚による知覚の失敗に注意を喚起する」(38) 芝居であり、Sara Ahmed の言葉を持ち出し、「幸福の対象」、つまり実際に幸福を感じているかわからないのに、「良いもの」であると思わされているものがあることを批判する芝居であると論じている。その「幸福の対象」の中心に位置するのが「結婚」であるが、他のものを望むことが出来ないために結婚から逃れることが出来ない状態、つまり「文化的麻痺状態」と「それが引き起こす荒廃」のナラティブを、『ガラスの動物園』は提供すると論じているのである。

アンジェイエフスキーは通例、この世にないものの象徴として考えられてきたジムのつけたローラのアレ、*「ブルー・ローズ」*についても、「ジムに、この名前と呼ばれることによって、自然な世界と思われる世界から締め出されている」(42) と述べ、ジムは一見、ローラの救出者のように見えながら、実はヘテロノーマティブな世界観をローラに押しつけ、その上で、いわばヘテロノーマティブな世界から彼女を閉め出す、いわば引導を渡す役割をになっていると指摘する。そういったことを前提に、『ガラスの動物園』は「別の存在の仕方、世界を知る別の方法」を描いている作品であるとアンジェイエフスキーは論じている。

アンジェイエフスキーを持ち出したのは、『ガラスの動物園』という舞台は、結婚や家庭、家族といったものが無意識的に押しつけるヘテロノーマティブな世界観に対する批判的な立場に立つ芝居であるという、私が以前論じた観点を、補強したうえで確認しておきたかったからだ。

IV

テネシー・ウィリアムズの『ガラスの動物園』は戯曲である以上、演出家の演出の下で演じる役者がいる舞台によって完成する。そして、トムをゲイとして論じる試みもかなり以前から始まっている。Gilbert Debusscherによると、最も早い試みは Paul Newman 演出の 1987 年発表の映画であり、当時のテネシー・ウィリアムズの経験を踏まえて演技の可能性を探索しようと John Malkovich が主張し、その結果として「この劇の批評の主流に同性愛がもたらされた」(16)。デバッシャーは、トムが「従順に他の人と同じように振る舞い、生まれつき備わっている他者性を抑圧することを拒否する」と述べ、「結婚という異性愛世界の取り決めをあざ笑う」と指摘しているが、アマンダの過去の紳士の訪問者に関する自慢話を聞く際、わざわざ結婚しなかった「あの美しい、聡明な若いフィッツヒュー家の少年」(Williams, GM 5) をトムが持ち出すことを指摘しているのは興味深い。その上で、映画に出かけるトムが歯を磨いているマルコヴィッチの演技に注目し、「映画館は暗闇が束の間の一体感を提供する、想像力と自由のある場所」(Debusscher 26) であると述べている。

そもそもトムの映画館通いは映画を見るためだけなのかと疑問に思う観客は多いだろう。第四場で明け方近く、帰宅したトムはドアの鍵を落としてしまい、見つけれないほど「酒を飲んでいる」(GM 16)。ローラに対して言い訳がましい説明をし、マジシャン・マルポーリオのショーで舞台上がり、マジックで水がバーボンに変わり、それを飲んだので酔っ払ったと言っているが、にわかになそれを本当だと信じることは出来ない。オープニングのモノログで開口一番、「そう、ボクはポケットにトリックを仕込んでいる。袖口にも。しかし、ボクはステージ・マジシャンとは正反対である。マジシャンはあなたたちに真実と見せかけ幻想を与える。ボクはあなたたちに幻想で心地よく偽装し、真実を与える」(2) として言及していたマジシャンが、ここで実際に登場することも何やら意味深ではある。

2010 年の Roundabout Theatre Company による『ガラスの動物園』の公

演に関する劇評において、Kenneth Jones は演出家の Gordon Edelstein の次のようなことばを伝えている。「トムのゲイネスを強調しすぎたくないが、トムが映画に行く時、本当は何をしているんだ？ といつも思っていた。当時、ゲイ・サブカルチャーがすでにあったことは周知の事実だ。私にはトムがゲイクラブに行っていたと思えるのだ」(n.pag.)。

ジョーンズはさらに、1973年のテレビドラマ版の『ガラスの動物園』でトムを演じた Sam Waterston が上記の公演を見て、演出家のエデルスタインを祝福し、公演を大変気に入ったことを伝えてくれる。Sam Waterston は、1974年のロバート・レッドフォードがギャツビーを演じた『華麗なるギャツビー』でニックを演じており、似た立ち位置の語り手を、時間的に近接して同じ役者が演じていることは大変興味深いことであるが、話が逸れるので、ここでは触れないでおこう。⁵

V

では、語り手のトムも演技者であり、見られる存在であることについて、ここからは考えてみよう。John Timpane が“Gaze and Resistance in the Plays of Tennessee Williams” (1995) で用いる“gaze”という言葉に注目することから始めたい。

ティンペインは、観客は「あるアイディアのイメージを役者が表象するのを見ている」(751) と述べる。その上で、そのアイディアは誰のものかと問い、それは「著者のものではなく、役者のものであり、演出家のものであり、プロデューサーのものであり、(中略)、なによりも観客のものである。観客は独自の読みと解釈を行うのである。」と述べ、その上で、“gaze”という言葉を持ち出す。

ティンペインによると、“gaze”という用語は、Laura Mulvey が1975年に発表した論文、“Visual Pleasure and Narrative Cinema”において、「管理し、系統立てようとするカメラの目付き、見つめること (gazing) に喜びを感じる欲望の凝視 (gaze)」を論じる際に用いたものである。映画において「い

かに男性が女性を表象するか」が問題であり、「その男性の凝視は所有欲を表す」(752)ものである。その意味でウィリアムズの芝居にも「非常に強力な凝視」を感じるが、「マルヴェイが説く女性を所有しようとする映画の男性的欲望とはまったく別物」だと、ティンペインは論じる(752)。ウィリアムズにおいて、「凝視の快楽はマゾヒスティックな快楽であり、その凝視が見つめるものが何であれ、観客への凝視が常に含まれる」と述べる。「マゾヒスティックな快楽」である以上、「観客への凝視(a gaze at the audience)」は観客を見つめること以上に、観客に見つめられることから得られる快楽であるはずだ。

「クロゼット」をキーワードにウィリアムズの『欲望という名の電車』を論じた興味深い論文がある。Dean Shackelfordの“Is There a Gay Man in This Text?: Subverting the Closet in *A Streetcar Named Desire*”(2010)である。『欲望という名の電車』の前後の作品についても序論で言及し、「表面的に同性愛は『ガラスの動物園』の問題ではないが、ウィングフィールド家は一種のクロゼットに閉じ込められた生活を送っている」(192)と『ガラスの動物園』にも言及している。そして『欲望という名の電車』を論じ、「自身も擬似的ゲイの主体であるが、ブランチは劇作家のアルター・エゴになる。同時に、彼女はゲイの劇作家の凝視を投影する」(202)とシャッケルフォードは論じ、スタンリーもブランチを凝視する一方で、「彼こそが事実、その凝視の主要な対象である」劇構造を問題とし、ウィリアムズがそういった凝視を持ち込むことで、「伝統的な男性性が揺らぎ、クロゼットが覆され、(たとえ気がついていないとしても)観客は、異性愛であること、および男性が女性に惹きつけられることが『自然』であるという、自身が持つ前提を切り崩すことに参加させられるのである」と論じる。

『欲望という名の電車』はセクシュアリティが全面に押し出される芝居であるので、「凝視」の意味するところは『ガラスの動物園』における「凝視」とは異なるが、こういった見る、見られるという関係を演者と観客が取り結ぶことができる特性こそ、演劇の醍醐味であるだろうから、それを考えると

き、ウィリアムズがローラに関わるトム物語を演劇として提示したかった意味も見えてくる。

VI

第一場で語り手トムの説明が終わり、追憶の芝居が始まる。食事の仕方に関する議論の後、アマンダが昔、十七名の紳士の訪問者を受けた自慢話を始めようとする。何度も聞いてきた話だと言って、トムはアマンダの話を遮ろうとするが、ローラに促され、母の話を書くことにする。母の話が始まると、次のようなト書きがある。「トムは幕のそばにいるのに、テーブルのところに座っているかのようにアマンダは彼に向けて話をする。トムは台本を持っているようにこの場面を演じる」(GM 5)。さらにアマンダの話が佳境に入る前、「トムは身ぶりで、音楽とアマンダへのスポットライトを指示する」とある。追憶の世界を創造し、演出するトムが、追憶の内部の世界と同時に存在していることを観客は意識することになる。この長広舌が始まる前、消化作用についてアマンダが指摘した言葉に文句をつけるトムに、アマンダが「メトロポリタンのスターのような気質だ」(GM 4)とコメントするが、この言葉もトムが演技する存在であることを表す、いわばメタシアターの読みを誘う。

アマンダの長広舌にトムが口を挟み、独身のままであった紳士もいたことに注目させる点について指摘があることはすでに述べたが、長広舌が自分の話に留まらず、「今日の午後は、何人の訪問者をもてなすことになるの？」(GM 6)と、ローラに話の矛先が向けられるに及ぶと、「トムは台本を投げ捨て、うなり声を上げ、飛び上がる」。「台本を投げ捨てる」行為は、アマンダがトムの書いた台本やトムの演出の枠内に収まってくれないことを暗示する。つまり、淑女は紳士の訪問者を受けるといふアマンダの思い込みは、語りの時点のトムでさえ制御できない力として働くのである。これはすなわち、追憶される時点でも、トムが追憶を語る時点でも、「強制的異性愛」がトムという個人にはコントロールできない力として働くことの暗示

と解釈できる。

直後、誰も来ないと答えるローラは半開きの幕から外に出てトムと合流しているが、その位置にいたまま、紳士の訪問者が来るのかという母の問に対して、母のように人気者ではないので紳士の訪問者を期待できないと答えている。回想内の時間軸においても、回想する時間軸においても、アマンダを支配する世界観がローラを支配していることを、このちょっとした演出が示しているのである。

トムが提示する芝居において、アマンダにとって重要なのは紳士の訪問者である。タイピングを覚えて働くことによりローラが自活する可能性はなくなったと思ったアマンダは、ローラが生きていく方法は結婚しかないと考え始める。第三場の冒頭、語り手としてのトムが「集合的無意識のある原型のように、紳士の訪問者のイメージが我が家の小さなアパートにつきまとうようになった」（12）とある。ここで紳士の訪問者が「集合的無意識の原型」というユングの用語で表現される。つまり、個人の枠を越えた「普遍的・超個人的な無意識」（『ブリタニカ国際大百科事典』）として提示される。すなわち、紳士の訪問者を待ちわびる気持ちは、ウィングフィールド家の個々のメンバーの力で制御できるものではないのだ。

こうして、アマンダというキャラクターが、意図しているかどうかはともあれ、結果的に体現している規範的な世界観をトムとローラに対して押しつけている構図が確認できる。そして、アマンダの押しつけを押しつけることのできないローラは、結果としてアマンダの世界観を受け入れてしまっているのである。しかし、アマンダのいう紳士の訪問者の意味を深く考えることなくジムという紳士の訪問者を連れてくるとき、トムもまたアマンダの世界観に加担してしまっていることになる。それが、目撃していないジムとローラの二人の場面をトムが創造することが持つ意味である。トムも意識することなく、アマンダの価値感に加担してしまっていることを、創造の追憶が強調するのである。

三宅が「何らかの情報に由来するトムの再構築」（49）としていた、トム

には間接的にしか情報を手に入れることができない第7場におけるローラとジムの二人の場面に注目しよう。「この場面を演じる際、ここでのできごと自体は見たところ重要というわけではないが、ローラにとって、彼女の秘密の生活のクライマックスであることは強調しておかねばならない」(GM 45)というト書きの後にこの二人の場面は始まる。ずっと秘めた想いを抱いていたジムと二人になる場面であることが強調されるのであろうけれど、「秘密の生活」は別の意味も持ちうることは後で考えたい。

二人になり、ジムの態度に触れ、ローラは徐々に心を開いていく。その意味で、ジムはローラの救世主である一面もあり、トムがローラにしてやることのできないことを代理で行う存在でもあるかもしれない。しかし、「突然」、ローラの問題は「劣等感」であると言い出すジムは(GM 51)、自分も劣等感を抱いていたという言い訳があるにしても、他者にある種の名前を貼り付けており、その行為は強制的である。

強制的と言うならローラに「ブルー・ローズ」という名前を与える行為にも注目して良いだろう。⁶ それはアマンダがローラのガラスの動物のコレクションを“menagerie”という言葉で語ることに通じる。“menagerie”はOED Onlineによると、“A collection of wild animals in cages or enclosures, esp. one kept for exhibition, as in a zoo, etc. Also: a place or building in which such a collection is kept.” (“menagerie”)である。「見世物」つまりは「フリーク」とみなすのである。第五場でアマンダと話をしている、トムがローラのことを「彼女は私たちのものであって彼女を愛しているので」彼女は「不具」ではないというが(GM 29)、アマンダは頑なに「不具」という言葉を使うことに対して抵抗する。それは、「不具」という言葉を認めてしまえば、ローラを「フリーク」と見ている自分を認めることになってしまうからなのだろう。ローラが収集しているガラスの動物とローラを同一視する以上、ローラはアマンダにとって見世物、すなわち一種のフリークなのである。「ブルー・ローズ」もこの世には存在しないものである以上、ローラをフリークとして見てしまうことに通じるであろう。

ローラの問題は劣等感にあると述べた後、ジムは鏡に映る自分を無意識に見つめ、それからネクタイを直す（GM 51）。劣等感を語る自分の現在の位置を確かめるかのような動作だ。その後ジムはローラに、何に関心があるかと問い、「母はガラスの動物園」と呼ぶがと言って、ローラは小さなガラスの動物への関心を口にする（GM 52）。ローラはユニコーンを取り出し、ジムに見せ、ユニコーンは「光が好きだ (loves the light)」(GM 53) と頭韻を踏み強調して、光を当ててみるようジムに言う。ユニコーンを自分と重ねていると思われるローラのこの発言は、彼女もまた、光に照らされることを好むかのようにも聞こえるが、一方で光を照らす存在にもなる。ひとしきりユニコーンのことを話した後、ジムは伸びをし、伸びをした自分の影がとても大きいを見るようローラに求める（GM 53）。その後、ジムは婚約者がいるにも関わらず、ローラのシャイで「異質な (different)」魅力に惹かれ、つついキスをしてしまう。トムによると、「もっとも現実的な登場人物」(GM 2) であるジムは、どこを取っても異性愛的な人物である。そして、ロウソクの光がジムの影を大きく見せるように、ローラの「異質な」特性がジムを大きく見せる。つまり、異性愛的な側面を強調する。ローラが自分を「異質な」存在であると思っているその思いが、実はヘテロノーマティブな世界観を補強、もしくは拡大する光として作用する。ロウソクの光を愛するユニコーンは、その光により大きな影を投げかけることができる存在でもあり、ローラも同様、ヘテロノーマティブな世界を結果として増大させる存在なのだ。

ジムが誘いダンスを踊り、ガラスの動物の中でもローラのお気に入りのユニコーンを載せたテーブルに二人がぶつかり、ユニコーンが落ちて角が折れる。ユニコーンは「ブルー・ローズ」同様、この世にないものである。角を持たないユニコーンは白い馬としてノーマライズされたことになる。そのことは、ローラの異質性を認めず、ローラ自身がノーマライズされることを表象すると言えるだろう。この場面をアンジェイエフスキーは以下のように、ジムが結果引き起こしたユニコーンの手術は、アマンダとトムがローラを

「ヘテロノーマティブな期待で作られた箱に押し込める」と論じるが、それは正しいだろう。

The violent “operation” Jim causes in this scene reflects previous attempts by Amanda and Tom, in arranging for Jim as caller, to help Laura fit into the box created by heteronormative expectations. (46)

アマンダ自身もキズイセンのことを物語る場面（GM 33-34）が象徴的に示すように、実はエクセントリックな側面を有する。結果的に結婚にも失敗しており、その意味でも結婚がローラにとっての救済になるとアマンダには言えないはずだ。それを考えると、自分のホモセクシュアリティを否定しようとする者がホモフォビアの傾向を示すことがままあるのと同様の理屈がアマンダにも当てはまるのかもしれない。

もう一つ考えておきたいことがある。第一場で語り手のトムが登場人物を紹介するが、最後に紹介するのは「長距離電話に恋をして」家族を捨てて出て行ってしまい、現在は不在である父親だ（GM 3）。この父について、最後に来た便りに「やあ、そしてさようなら」とのみ書かれていたことを紹介した後、「この後の芝居がそのことを説明するだろうと思う」とトムは述べる。つまり、トムが語り演出する芝居は、父が出奔した理由や事情を説明するものでもあると言っているのである。アマンダに対してひどい言葉を浴びせる直前、「あなたはセルフを問題にする。ボクがセルフしか考えていないと。いいかい、もしボクが考えてきたことがセルフだったら、母さん、ボクは彼のいるところにいるさ、つまりいなくなってしまうってこと」（GM 15）と、父と同じ道を歩む可能性を口にする。アマンダにとっては「夫を思い出させるつらい思い出の品」（GM 10）でしかない蓄音機で、何かあるとレコードをかけるローラも実は父の生き方に対し感情移入しているとも言える。ウィングフィールド家の不幸は全て結婚と、そしてその失敗に始まるのである。そして、ジムに対するローラの想いについても同様のことが言えるかもしれ

ない。実現されることがなくても、いや実現されることがないがゆえに、想いを抱き続けている限りにおいて、少なくともヘテロノーマティブな世界観からは外れないでいられる。これがローラの「秘密の生活」の別の意味なのだ。ジムに対する「秘密の」憧れを抱いている限り、母が押しつける規範の内部に居続けるという「秘密の生活」、つまりある種のクロゼットの中の生活を送ることができるのである。

ジムに婚約者がいることを知り、そのような重要なことも知らずにジムを連れてきたのかと聞いてアマンドはトムをなじり、映画館 (movies) に行かないのなら、「では月 (moon) に行け」(GM 62) と言う。やはり頭韻を踏んで強調される世界、つまり「月」の世界は、ジムの住む「現実的」な者の住む世界ではない、「異質な」者の住む世界であるに違いない。「月には行かなかった」トムは、出ていった場所、つまり母や姉と一緒に閉じ込められていた家庭という場所と、今語っている場所の間でさまよっているとき、「何かにつきまとわれていた」と述べる。その「何か」は「透明なガラスのかけら」であるが、それはもちろんローラの思い出なのである。だからこそ、「ああ、ローラ。ボクはあなたを振り捨てようと試みたんだけど、思っていた以上に誠実だった」(GM 63) と、ローラの思い出を振り切ろうとする。その時、彼が用いる比喻はロウソクだ。「あなたのロウソクを吹き消してくれるなにか」を求めてトムはさまよう、そして劇を締めくくるトムの台詞は、「あなたのロウソクを吹き消して、ローラ……そしてさようなら……」であり、最後のト書きは「ローラがロウソクを吹き消す」とある。父の手紙にあった「やあ、そしてさようなら」の「さようなら」は、住所も知らせてこない以上、連絡を取るつもりがないことを意味した。つまり、アマンドの世界観からの決別を意味したのだ。トムが逃げようとした世界もアマンドが表象/代表し、押しつけてくるヘテロノーマティブな世界観だった。意図しないとしてもローラはそういったヘテロノーマティブな世界観を拡大するロウソクの光となっている。そういった光からトムは逃げようとしてきた。そして、最後、逃げ切るためにはローラ自身がロウソクの灯りを吹き

消す必要がある。それは、ひいてはトム自身も自分のロウソクの明かりを、つまりヘテロノーマティブな世界観に加担してしまう自身の側面を吹き消す必要があるのだ。

VII

三宅は「ジムはトムによって罰せられるもう一人のトムなのである」(53)と彼の論を締めくくる。確かにトムは、アマンダが願い、ローラも密かに恋していたジムを連れてくることによって、アマンダが望んだ夢の不可能性と、ローラ自身の願望充足の不可能性を彼女に知らしめるジムの役割に、結果的に加担している。そういったジムを創造し、芝居として語るトムは、加担していた自分を罰していると考えerことは可能である。しかし、ローラはトム自身でもあると考えるならば、自分自身をローラに重ね、「異質な」存在として、いわばクロゼットに閉じ込められている状態から抜け出したい願望を抱きつつ、クロゼットの存在には気がついていなかった、そんな過去の自分を「凝視」する語り手のトムを観客が「凝視」するこのような劇を作り出し、クロゼットからの解放／クロゼットの開放を観客に問いかけたと考えられないか。観客の「凝視」の目にどのように映るかという発想は、モノロジックな語りでは生まれえない。演劇というダイアロジックな場を作り出すことにおいて初めて可能になるのではないだろうか。

本論の初めの方で、トムにとっての「追憶の劇」の定義を引用し、「追憶」についてトムが、「まず始めに時間を遡る。アメリカの多くの中流階級の人々が盲者のための学校に入学していた古風な 30 年代に時間を巻き戻す。」と言うのを紹介しておいた。「パンジー・クレイズ」と呼ばれるゲイ・サブカルチャーが栄えた 1920 年代後半から 1930 年代初頭には、「ゲイ男性は『笑い物にすることはあっても恐れる理由はない女性的な男性同性愛者 (“fairy”)』と見られていた」が、1930 年代後半には子供を墮落させる変態として喧伝され、「クロゼットが急いで作られ、ゲイ男性はただちにその中に押し込まれた」のである (Kimmel 204)。1930 年代はそういう時代であった。ここ

まで論じてくれば、「アメリカの多くの中流階級の人々」が「盲者」となり、見えなくなっているのは、現代ではLGBTQと表現される性的マイノリティが見えない状況、つまりヘテロノーマティブな世界観に支配されている状況であると言えるだろう。ヘテロノーマティブな世界観が支配的になる中で、「異質な」存在とされクロゼットに閉じ込められ、しかも閉じ込められていることすら分からなくなっている、そういった状況をこの芝居は問題にしているということなのだ。「追憶の劇」を劇化するこの試みは、クロゼットに閉じ込められ、本来の自分を肯定できない世界に住むことを余儀なくされている人々がいることを、ウィリアムズが見据えていたことを示すと言っても良いのではないか。

テネシー・ウィリアムズに届いたファンレターを分析する Daniel Ciba が言うように、トムもローラも「よく知られたクィアなコード化された登場人物」(109)なのだ。「結婚」がヘテロノーマティブな世界観を支える支柱となり、その支柱を軸に「家族」と「家庭」が構築される。以前私が論じように、「家族」は何も遺伝的な繋がりや結ばれるものだけが形成できるわけではない。にもかかわらず、「家族」は「結婚」によって形成されることを、アマンドの言説は結果的に主張してしまう。そういった言説がヘテロノーマティブな世界観を支えているのである。ローラは「異質な」面を持っていたが、それさえもヘテロノーマティブな世界観を拡大するロウソクの光として作用した。自分の「クィア性」を見つめることのできたトムが、ヘテロノーマティブな世界観に翻弄されたローラと、結果としてそこから抜け出せなかった過去の自分を重ね、重ねることを演じ、演出するトムを観客に見せる構造を通して、ヘテロノーマティブな言説がそこから抜け出せない現実を生み出す仕組みを提示する。そういった演劇として、ウィリアムズは『ガラスの動物園』を創出したのだ。二重の意味で演じることを見せるこの演劇構造こそが、クロゼットが生み出される仕組みを示し、その結果としてトムをめぐる物語の、クィアな存在を肯定するクィアな読みを可能にする装置であったのだと考えることができるのではないだろうか。

注

1. Hongo 参照。
2. 例えば、Thomas L. King は “he is still the magician who creates the play” (211) と述べている。
3. 「近親相姦的愛情」について言えば、中島祥子も「トムが現実世界と非現実世界との間で逡巡するのはこうした近親相姦的愛をローラに感じていたからかもしれない」(109) と述べる。さらに、舌津智之も「ウィリアムズが実の姉であるローズに対して抱き続けた思慕の念は、通常の姉弟関係をこえ、近親相姦的であるとしばしば表されてきた」(69) ことを論拠に、アーネスト・ダウソンの詩とのインターテキストな読みを通し、トムの姉ローラに対する近親相姦的愛の可能性を仄めかしている。また、山野敬士は「Tom Wingfield の観る映画—*Stairs to the Roof* (1941) から *The Glass Menagerie* (1945) へ」(2007) で、1943 年に前頭葉切開手術を受けたウィリアムズの姉、ローズへのウィリアムズの思いを鏡に、手術の前に書かれた *Stairs to the Roof* (1941) と後に書かれた『ガラスの動物園』(1945) の関係を、トムの観る映画の象徴をキーワードに興味深い議論を展開するが、「Tom が観た映画」に「映し出される主題が、近親相姦的と言えるような『姉弟の深い愛情』になることは避けられないだろう」(48) と述べている。ただ山野はウィリアムズ自身が用いる「アンドロギュノス」という用語を持ち出し、「性の範疇以外でアンドロギュノスを定義する余地が出現するであろう」(51) と述べ、「『非存在』としか言いようのない『姉と一体になるという Williams の理想』なのである」(52) と論じている。要約すれば、ウィリアムズの姉ローズに対する感情を「近親相姦的」という言葉で断じることはできないと山野は言いたいようだ。となると、むしろ姉との一体感願望は対象への性的な欲望ではなく、対象と一体化することで正当化される性的な欲望と考えることもできそうだ。
4. Bert Cadullo は映画との親和性を論じ、“Tom’s memories...are very much in the Hollywood tradition of flashback films” (n.pag.) であり、“Tom steps onstage and begins his narration—the very kind we would hear in voice-over in a flashback film” (n.pag.) と述べている。また George W. Crandell も “The cinematic influence in *The Glass Menagerie* is most clearly evident in the figure of the narrator” (2) と述べている。
5. 『ガラスの動物園』のトムを演じたサム・ウォーターストンが翌年、『華麗なるギャツビー』のニックを演じたことに関連し、この二人の語り手について、*Gaiety Transfigured: Gay Self-Representation in American Literature* (1991) の著者、David Bergman 氏にメールで質問を投げたところ、「二人とも社会において場所を持たない存在、つまり、二人ともゲイということでは」という返事があった。
6. アンジェイエフスキーはジムがローラを「ブルー・ローズ」とよぶことについて次のように述べている。“In being called by this nickname, by Jim, Laura is cast outside of an imagined natural world: because of her disability; because of her refusal to perform a productive, legible version of femininity; and because of her silence.” (42)。また、山野も「彼は続けて『世の中の人間が “common as—weeds” でしなく、逆に Laura は “Blue Roses” (227) だ』と述べてしまうの

だ。現実社会と接点を持つ重要性から始まる Jim の説得の言葉が、Laura の特異性を崇める “Bule Roses” で終わるのはアイロニー以外の何ものでもない」(47) と論じている。

参考文献

- Andrzejewski, Alicia. “Blue Roses and Other Queer Energies in Tennessee Williams’s *The Glass Menagerie*.” *The Tennessee Williams Annual Review*, no. 16, 2017, pp. 37–57. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/48615576>. PDF download.
- Cadullo, Bert. “Through the Looking Glass: the Role of Memory in *The Glass Menagerie*.” *Notes on Contemporary Literature*, vol. 38, no. 4, 2008, p. 5. *Gale Literature Resource Center*, link.gale.com/apps/doc/A185166835/GLS?u=twcu&sid=bookmark-GLS&xid=b87b4b23. PDF download.
- Ciba, Daniel. “Williams’s Queer Fan Mail and Collective Memory.” *The Tennessee Williams Annual Review*, no. 19, 2020, pp. 109–36. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/48630841>. PDF download.
- Cluck, Nancy Anne. “Showing or Telling: Narrators in the Drama of Tennessee Williams.” *American Literature*, vol. 51, no. 1, 1979, pp. 84–93. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/2924921>. PDF download.
- Crandell, George W. “The Cinematic Eye in Tennessee Williams’s *The Glass Menagerie*.” *The Tennessee Williams Annual Review*, no. 1, 1998, pp. 1–11. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/45343903>. PDF download.
- Debusscher, Gilbert. “Tennessee Williams’s Dramatic Charade.” *The Tennessee Williams Annual Review*, no. 3, 2000, pp. 1–27. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/48615467>. PDF download.
- Hammer, Stephanie B. “‘That Quiet Little Play’: Bourgeois Tragedy, Female Impersonation, and a Portrait of the Artist in *The Glass Menagerie*.” *Tennessee Williams: A Casebook*, edited by Robert F. Gross, Routledge, 2002, pp. 33–50.
- Hongo, Akira. “Family and Four American Gay Playwrights.” *The Japanese Journal of American Studies*, no. 26, 2015, pp. 121–44.
- Jones, Kenneth. “A Patch of Gay in *The Glass Menagerie*.” *Playbill*, March 25, 2010. <https://playbill.com/article/a-patch-of-gay-in-the-glass-menagerie-com-191491>. PDF download.
- Kimmel, Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. Free Press, 1996.
- King, Thomas L. “Irony and Distance in *The Glass Menagerie*.” *Educational Theatre Journal*, vol. 25, no. 2, 1973, pp. 207–14. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/3205871>. PDF download.
- Lahr, John. “A Misstep in *The Glass Menagerie*.” *The New Yorker*. October 8, 2013. https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/a-misstep-in-the-glass-menagerie?utm_source=onsite-share&utm_medium=email&utm_campaign=onsite-share&utm_brand=the-new-yorker. PDF download.
- “menagerie, n.” *OED Online*, Oxford University Press, September 2022, www.oed.com/view/Entry/116381.
- Paller, Michael. *Gentlemen Callers: Tennessee Williams, Homosexuality, and Mid-Twentieth-Century Broadway Drama*. Palgrave, 2005.

- Shackelford, Dean. "Is There a Gay Man in This Text?: Subverting the Closet in A Streetcar Named Desire." *Critical Insights: A Streetcar Named Desire*, edited by Brenda Murphy, Salem Press, 2010, pp. 190–218.
- Timpane, John. "Gaze and Resistance in the Plays of Tennessee Williams." *The Mississippi Quarterly*, vol. 48, no. 4, 1995, pp. 751–61. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26475767>. PDF download.
- Williams, Tennessee. *The Glass Menagerie. Four Plays by Tennessee Williams*. Secker & Warburg, 1956.
- 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』, 52 卷, 2016, pp. 23–39. J-STAGE, https://doi.org/10.20687/japanesealsj.52.0_23. PDF download
- 舌津智之. 「テネシー・ウィリアムズと英米詩—『ガラスの動物園』再考—」. IVY, vol. 45, 2012, pp. 55–73.
- 中島祥子. 「『ガラスの動物園』—ユニコーンの角が折れたとき—」. *Evergreen*, vol. 30, 2009, pp. 103–16.
- 三宅昭良. 「裏返される世界——『ガラスの動物園』におけるトムの語りについて」. 『人文学報』, 518–10, pp. 39–58.
- 山野敬士. 「Tom Wingfield の観る映画--*Stairs to the Roof* (1941) から *The Glass Menagerie* (1945) へ」. 『英語・英米文学論叢』, no. 39, 2007, pp. 41–55. 『別府大学機関レポジトリ』, <http://repo.beppu-u.ac.jp/modules/xoonips/detail.php?id=eg03906>. PDF download.

キーワード / Keywords

テネシー・ウィリアムズ / Tennessee Williams

『ガラスの動物園』 / *The Glass Menagerie*

ヘテロノーマティヴィティ / heteronormativity

劇構造 / dramatic structure

追憶の劇 / a memory play

語り手 / narrator

クロゼット / closet

クィア / queer

凝視 / gaze