

棺桶マジックのパラドクス

——テネシー・ウィリアムズ『ガラスの動物園』とハンス・ホフマンの絵画理論

九州工業大学 鈴木 一生

1. 序

戯曲や小説のみならず絵画にも傾倒した Tennessee Williams の代表作 *The Glass Menagerie* には、El Greco の宗教画や Honoré-Victorin Daumier の版画といった視覚芸術への言及が散見される。生前は Andy Warhol や Jackson Pollock らの有名画家とも交友したウィリアムズだったが、特にドイツで生まれアメリカで活躍した抽象画家 Hans Hofmann については、エッセイ “An Appreciation of Hans Hofmann” で、巨匠 Vincent Willem van Gogh や Pablo Ruiz Picasso と並べて称賛するように (197)、その影響は計り知れない。¹ 『ガラスの動物園』の冒頭には、いわば作者自身による作品解説とでもいうべき “Production Notes” が付されており、そこではウィリアムズが理想とする演劇の姿 “plastic theatre” (131) について語られる。Richard E. Kramer は、ウィリアムズが提唱する “plastic theatre” の着想源の一つとして、ホフマンの絵画理論における “plasticity” の概念を挙げ、その定義をホフマンのエッセイ “The Search for the Real: In the Visual Arts” に見出す (pars. 6, 7)。ホフマンは、“plasticity” を二次元の絵画空間へ三次元的な奥行きや運動をもたらすために不可欠な要素として定義する (“The Search for the Real,” 49-50)。さらに、その “plasticity” を実現するためには、対照的な要素を衝突させる必要があり、その手法は “push and pull” と名付けられ、以下のように風船のイメージで語られる—— “[T] he inside pressure of a balloon is in balance in every direction. By pressing one side of the balloon, you will disturb this balance, and, as a consequence, the other end will swallow up the amount of pressure applied. Needless to say, this procedure can be reversed. Exactly the same thing can happen to the picture plane in a spiritual sense” (50)。上記ホフマンの理論とウィリアムズの作品を結び付けたクレイマーの議論を受けて、Sophie Maruéjols-Koch は、“Hofmann’s ‘push and pull’ theory thus takes the shape of a conflict on William’s stage, a conflict of images issued from the pictorial arts” (par. 24) と指摘し、先述したゴッホやエル・グレコに加え、Paul Gauguin や Giorgio de Chirico からの影響も視野に入れながら、*The Night of the Iguana* を中心にウィリアムズ作品における対立的要素の表象について論じる。また、これらを踏まえた幸山智子は、複製芸術の時代に失われた絵画の触覚性に着目し、ローラが絵画として造形された事実を指摘しながら (27)、『ガラスの動物園』全体が絵画を志向する物語であると結論付ける。こうした先行研究の流れを引き継ぎ、ホフマンの絵画理論で展開される “push and pull” の働きによる plastic な (可塑的な) 物事の在り方を踏まえて同戯曲を読み解くことで、相反する事物の重なりの中に救済を導く力を呼び込もうとしたウィリアムズの創作原理を明らかにする。その上で、ウィリアムズがホフマンから学んだ可塑的な物事の在り方が、これまで取り立てて議論されてこなかった「棺桶マジック (167)」のパラドキシカルな性質——ある場所に閉じ込められつつ脱出すること——として象徴化される点を論じていきたい。

ウィングフィールド家に閉じ込められたローラやトムは、真実と虚偽や記憶と現実といった、二項対立の重なりの中に生じる力によって脱出の契機を与えられる。そうした場所に生じる救済の力は、ローラが大切にしている無色透明なガラスの動物像、トムが追いかける父の足音、そして本稿が論じる棺桶マジックとして具現化される。『ガラスの動物園』における閉じ込めと脱出の主

題については、Eric P. Levy が、ウィングフィールド家の部屋が “soundproof glass” (533) と表現される点を取り上げ、“To live in that home is to live behind a pane of imaginary glass: namely, the mirror of parental judgement created by Amanda in order to flatter her own self-image” (533) と指摘する。さらに Rita Colanzi は、ウィリアムズ作品に頻出する鳥のモチーフを Jean-Paul Sartre の “bad faith” (「自己欺瞞」) の概念から読み解きつつ、以下のように論じる。

Satre’s definition of human reality suggests that being is ephemeral and insubstantial. On the metaphoric level, Williams supports this concept of transcendent being. Among the analogues for human transcendence in many of William’s dramas are birds and other winged creatures, and with references to captive birds often accentuating a character’s denial of his or her transcendence and responsibility to create a self. (452)

コランジイが “He [Williams] bids the caged bird fly, and yet, at times, cautions it to remain imprisoned” (463) とまとめるように、『ガラスの動物園』もまた、一所に閉じ込められつつ脱出する方法を示した物語である。こうした閉じ込めと脱出の両立は、夜中に外出したトムが帰り着くやいなや興奮気味にローラに語った棺桶マジックのモチーフとして表れることを強調したい——“the wonderfulest trick of all was the coffin trick. We nailed him into a coffin and he got out of the coffin without removing one nail. [He has come inside.] There is a trick that would come in handy for me—get me out of this two-by-four situation!” (167; emphasis in original)。狭い家屋と棺桶が重ねられ、手品師が釘で蓋を打ち付けられた棺桶から釘を一本も抜かずに脱出するように、トムは家族の元に留まりつつそこから去ることを希求する。これから論じていくように、トムにとって、家の内側は真実かつ記憶に彩られた世界である一方、家の外側はまがい物の現実世界である。むろん、ウィングフィールド家が暮らす狭いアパートの部屋に留まり続けることは、自由を捨てて母アマンダの束縛に甘んじることになるがゆえ、そこからの脱出は彼にとっての至上命題である。しかし、自由を求めて家を飛び出すものの、ふと透明なガラスのかけらにせき立てられる思いに駆られ、通りかかった香水店のショーウィンドウに飾られた色彩豊かなガラスのボトルを見て姉の記憶に取り付かれた自分にはとす (237) ように、ローラのいない世界はまやかし同然である。家の内側に留まりつつ脱出することで、真実と虚偽、記憶と現実の重なりの中に身を置こうとするトムは、棺桶マジックについて話しながらローラにこう問いかける——“You know it don’t take much intelligence to get yourself into a nailed-up coffin, Laura. But who in hell ever got himself out of one without removing one nail?” (167)。すると、ト書きは応答する——“As if in answer, the father’s grinning photograph lights up” (168)。このマジックの仕掛けを握るのは、ウィングフィールド家の失踪した父であった。トムがマジックのトリックを知る父に自らを重ねるようにして家に留まりつつ脱出する傍ら、ローラは家に留まり続けるものの、二項対立のどちらでもない可塑的な在りようを象徴するガラスの動物像と自分を重ねることで、やはり居留と脱出を同時に成功させる。こうした撞着的な場に生じる力学による救済の仕方は、ウィリアムズがホフマンの絵画理論から受けた影響を精査することで、より明確に理解することができる。つまり、ホフマンが “push and pull” と呼んだ、静止した二次元の絵画空間に対照的な事物を配置して三次元的な運動をもたらし

た試みのように、ウィリアムズは『ガラスの動物園』全体のなかに二項対立的な要素を巧みに配置することで、一所に閉じ込められ、行き詰った人生を歩まざるを得ない登場人物たちを解放する動力を、対照的な事物同士の、そのどちらでもない場のなかに創造している。

2. 無色透明な真実と虹色のまやかし

ウィリアムズとホフマンの関係を議論する前に、『ガラスの動物園』における色彩の役割について確認しておきたい。ウィリアムズの無色透明性へのこだわりは、同戯曲と、その下敷きとなった短編小説“Portrait of a Girl in Glass”²が共有する中心的モチーフである、ガラスの動物像の変容過程を辿ることで明らかになる。特筆すべきは、短編小説から戯曲への書き直しの過程で、ガラスの動物像は色付きから無色透明に修正された点である。短編小説の段階では“colored glass”で統一されていたが、戯曲の方ではガラス像を描く箇所に“colored”の表現は見当たらない。C.W.E. Bigsbyは、同戯曲の公演にあたり美術・照明監督を務めたJo Mielzinerの言葉“If he [Williams] had written plays in the days before the technical development of translucent and transparent scenery, I believe he would have invented it” (34)を引用しつつ、ウィリアムズと透明性の表象について、“Explaining his [Williams’s] own use of translucent interior walls, he insisted that, ‘it was a true reflection of the contemporary playwright’s interest in—and at times obsession with—the exploration of the inner man’” (34)と述べる。これを踏まえるならば、短編小説から戯曲への修正過程における先の変更を、作家の単なる気まぐれとして見過ごすことはできない。『ガラスの動物園』は、色彩の豊かさと無色透明さのような、相反するものをひとつの作品内に共存させることで緊張を生み出す。その緊張関係は、これから論じていくように、二項対立のどちらでもない要素を作品に導くためには欠かすことのできないものである。だからこそ、ガラスの動物像は他の色付きの品々と区別して書き直される必要があった。

語り手トムにとって、ウィングフィールド家の内側は真実の世界である一方、その外側は虚偽の世界である。ここでまず確認しておきたいことは、『ガラスの動物園』における真実 (truth) の性質である。ウィリアムズは、冒頭の“Production Notes”にて、真実への近づき方について次のように語る——“Being a ‘memory play,’ *The Glass Menagerie* can be presented with unusual freedom of convention. . . . Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth” (131)。ウィリアムズは、従来の舞台演出の慣習から自由になり、「記憶の戯曲」を通して真実へ近づく。記憶を通して現れる真実と対を成すのが、写実的な正確さである。両者の違いは、以下のように述べられる：

The straight realistic play with its genuine Frigidaire and authentic ice-cubes, its characters who speak exactly as its audience speaks, corresponds to the academic landscape and has the same virtue of a photographic likeness. Everyone should know nowadays the unimportance of the photographic in art: that truth, life, or reality is an organic thing which 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. (131)

ウィリアムズが理想とする真実は、詩的想像力のみが達することのできる真実である。したがって、これから議論を進める際には、こうした文脈を踏まえた上で「真実」の語を用いる。逆に、“photographic”と表現される、記憶や詩的想像力を排した現実世界のリアリティーに対しては、「真実」の反意語である「虚偽」を用いてその性質を論じていく。というのも、作品内において記憶の世界を象徴する無色透明さと対を成す現実世界の虹色は、“disguise”であると繰り返し言及されるからである。ウィリアムズにとって、詩的想像力によって変形される以前の現実世界は、虚偽も同然だった。しかし、現実世界のリアリティーが否定され、記憶の世界だけが描かれようとしたわけではない。それは、“Production Notes”に“When a play employs unconventional techniques, it is not, or certainly shouldn’t be, trying to escape its responsibility of dealing with reality” (131) と記される点に明らかである。最終的にローラやトムを救うのは、記憶だけの世界ではなく、あくまで記憶と現実、真実と虚偽の接点に生まれる力である。そうした意味で、ウィリアムズが目指した「記憶の戯曲」における理想的な「記憶」の姿とは、現実との二項対立的関係ですっぱりと理解できる一般的な意味での記憶とは異なっている。したがって、このような『ガラスの動物園』に特有な意味での記憶について議論する際には、括弧付きで「記憶」と表記して区別したい。

真実（記憶）と虚偽（現実）の対比構造は、無色透明と虹色、つまり色彩の対比として表象される。その対照性は、とりわけ2つのお土産品、マジシャンがトムに与えた虹色のスカーフ (167) と、ローラがジムに与えた無色透明なユニコーンの角 (230) として際立っている。³ マジシャンを象徴する虹色が虚偽を表す一方で、ローラを象徴する無色透明は真実を表す。語り手トムは、虹色のスカーフを彼に与えたマジシャンが、真実を装うまやかしを見せる一方で、語り手である自分が見せるのはその逆の姿、まやかしを装う真実であるという——“Yes, I have tricks in my pocket, I have things up my sleeve. But I am the opposite of a stage magician. He gives you illusion that has the appearance of truth. I give you truth in the pleasant disguise of illusion” (144)。この引用は、語り手トムが観客に真実そのものだけを見せようとするのではなく、虚偽のなかに現れる真実を見せようとしている点で、私たちの議論にとって非常に重要な箇所である。しかし、ここではひとまず、マジシャンがトムとは逆に、真実を装った虚偽を見せようとしている点にのみ着目する。マジシャンを象徴する虹色は、虚偽の色としての役割を与えられている。他の場面でも、虹色と虚偽は繰り返し手を結ぶ。ウィングフィールド家の向かいにあるダンスホールのミラーボールに反射する光は “delicate rainbow colors” (179) であり、家の外できらめくダンスホールの喧騒からスペインで起こるゲルニカに至るまで、世界は虚偽の虹色であふれている——“In Spain there was Guernica! But here there was only hot swing music and liquor, dance halls, bars, and movies, and sex that hung in the gloom like a chandelier and flooded the world with brief, *deceptive rainbows*” (179; emphasis added)。一方、無色透明さが担う真実のイメージは、ローラやガラスの動物像に付与される。それは、“Production Notes”が『ガラスの動物園』の “the first condition” (133) である情緒やノスタルジアを呼び起こすための劇中音楽について語る文脈で、ローラに焦点を当てながら、彼女のイメージを “the lovely fragility of glass” (133) と記すことに明らかである。また、劇中でローラが gentleman caller のジムを迎えるために着飾る場面では、“The dress is colored and designed by memory. . . . A fragile, unearthly prettiness has come out in Laura: she is like a piece of translucent glass touched by light, given a momentary radiance, not actual, not lasting” (191) と描写され、彼女が透明なガラスのようで

あり、現実というよりもむしろ記憶の側にいる人間であることがわかる。

無色透明さと虹色のコントラストが描く真実（記憶）と虚偽（現実）の対比は、ウィングフィールド家の内と外の世界にそれぞれが重なる。その重なりは、先に引用した、家を出たトムが香水店のショーウィンドウに飾られたボトルの虹色を目にしながら、家に留まるローラの透明さを回想する場面 (237) に最もよく表れている。家出したトムは、虹色を帯びた虚偽の世界から、ローラやガラスの動物たちが住む無色透明な真実の世界を振り返るのである。また、虹色が虚偽の色である点を論じた際に引用した “In Spain there was Guernica! But here there was only hot swing music and liquor, dance halls, bars, and movies, and sex that hung in the gloom like a chandelier and flooded the world with brief, deceptive rainbows” (179) の場面も、煙草を吸いに家の外へ出たトムが実際に目にした、あるいは想像した、アパートの外側の光景が持つ虹色を描いていたことを思い出した。さらに、第3場には、無色透明な真実がアパートの内側の世界と重なる場面がある。トムが母アマンダとの口論の末、コートを着て家の外へ出ていくとき、トムの投げつけたコートは勢い余ってローラの大切なガラスの動物像に当たり、ローラはまるで自分が傷つけられたように悲鳴を上げる (164-65)。外套を着る行為がガラスの動物像を壊してしまうように、家の外へ出ようとするのは、その内側にあるローラの無色透明な世界を破壊することと同義である。家の内側の世界を否定することが、同時に無色透明性の破壊として語られる点を見逃してはならない。加えて、訪問者ジムがローラと二人で踊る際に誤ってガラスのユニコーンを落下させてしまう場面 (226) でも、無色透明なユニコーンを壊してしまうのは、語り手トムが “He is the most realistic character in the play, being an emissary from a world of reality that we were somehow set apart from” (145) と描写する、外の現実世界からやってきた訪問者ジムなのである。これらの場面が示すトム一家のアパートの内と外の役割を踏まえつつ、トムがウィングフィールド家からの脱出と重ねてローラに語った棺桶マジックを思い出せば、この手品が、内に閉じ込められたまま外へ出ると同時に、真実（記憶）でありながら虚偽（現実）でもある多重にパラドキシカルな状態を志向していることに気が付く。だからこそ、トムは満足できない境遇への閉じ込めとそこからの解放を描く『ガラスの動物園』を通して、“truth in the pleasant disguise of illusion” (144) を語ろうとするのであり、ウィリアムズは、真実（記憶）と虚偽（現実）のどちらか一方を描こうとするのではなく、両者の重なりの中に現れる救済の力をすくい取ってみせる。

3. Tennessee Williams と Hans Hofmann——欠落と埋め合わせの Tension

棺桶マジックのパラドクスに象徴されるように、『ガラスの動物園』は、幽閉と脱出を同時に成し遂げる方法を模索する。さらに、ウィングフィールド家の内側と外側は、無色透明さと虹色の色彩的対比を通して、記憶の世界に存在する真実と現実世界が生み出す虚偽を対照的に表象する点を踏まえるならば、そこに留まりつつ脱出することは、真実と虚偽、また、記憶と現実を同時に実現する方法を創り出すことであるといえる。こうした真実と虚偽、記憶と現実を同時に満たすものの性質を理解するために、ウィリアムズ作品が抽象画家ハンス・ホフマンから受けた影響を議論してみたい。先述したように、『ガラスの動物園』冒頭に付された “Production Notes” は、物事が見かけの姿とは別な何ものかに変容する過程において、写実性とは対極にある詩的想像力こそが、芸術にとっての真実、生命、リアリティーを有機体として表象し、示唆することができ

るといふ (131)。ウィリアムズが物事の表層の奥に非物質的で不可視的なものを見つめていたことは、語り手トムが冒頭近くで発する台詞に明らかである——“To begin with, I turn back time. I reverse it to that quaint period, the thirties, when the huge 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 a dissolving economy” (145)。しかし、作家自身が“plastic theatre”の概念を提唱するように、有機体としての真実、生命、リアリティーは、あくまで可塑的なものであり、表層に対する深層、虚偽に対する真実や、実在に対する観念などのように、固定的に捉えることはできない。こうした可塑的な事物の捕捉を試みるウィリアムズの詩的想像力は、ホフマンが「マジック」と呼ぶ絵画の働きと共鳴する。ホフマンのエッセイ“The Search for the Real”は、音楽が単音の集積によって創造的な和音を生み出すように、絵画において、2つの物質的な要素が衝突して立ち上がる3つ目の非物質的な性質を「マジック」と名付ける(47)。ホフマンによれば、このマジックの働きが、芸術作品を素材である物質そのものから解放し、“the highest quality of the spirit”(47)を創造するという。ウィリアムズの“plastic theatre”がホフマンの影響下にあるとすれば、彼は芸術が複数的な要素の関係性のなかに立ち現れるシュールレアルな運動であることをよく理解し、自らの戯曲へ応用したといえる。この可塑的な運動こそ、両者の芸術を結び付ける鍵である。ホフマンは、別のエッセイ“Sculpture”にて以下のように語る——“Color is a plastic means of creating intervals. Intervals are color harmonics produced by special relationships, or tensions”(51)。ここで着目したいのは、ホフマンが色彩の織りなす“tension”の働きに言及している点である。というのも、これまでに読み解いてきたように、ウィリアムズもまた、『ガラスの動物園』において二項対立的要素の緊張関係を意識的に創造しているからである。また、ホフマンの同エッセイは、“A sculptured work should be balanced in the reflected intensity and the absorption of light. Such balance is achieved at the point where the greatest expansion of the surface tensions are counter-balanced by the contracting forces of the negative space”(58-59)、あるいは、“Concavity in sculpture demands convexity, reflection calls for its counterpart, absorption, intensity requires depth”(59)と述べ、光と影の対照性が織りなす芸術的效果が力説される。

ホフマンによる様々な対照的事物の並置と緊張関係の構築のなかでも、絵画空間における物体と空白に対する考え方は、特に注目に値する。『ガラスの動物園』は「記憶の戯曲」であり、そこで描かれる「記憶」の性質が、写実的な現実性との完全な二項対立で理解できるものではなく、あくまで記憶／現実、真実／虚偽といった対照性の重なるのなかに現れるものであることは、既に何度も言及してきた。一般的にいつて記憶とは、かつて目に見えて確かに触れられたものが目の前から去った後に、その空白のなかにある種の確かさを見出す作業である。つまり、「記憶」のなかに現れる事物は、ホフマンが絵画で実践しようとしたように、ある／ないの緊張関係のもとではじめて把握される。したがって、ホフマンの空白の考え方に影響を受けたウィリアムズが、こうした、「今現実としてここにある／ここにはない」の緊張関係を、いかに自作へもたらしたかを検討することが、『ガラスの動物園』が理想とする可塑的な「記憶」の姿を明らかにする近道となる。以下では、そうした「記憶」の姿を浮き彫りにする作業における新たな補助線として、ホフマンを経由しつつ、ある／ないの問題について論じていきたい。

クレイマーは、ホフマンが空白について言及した箇所として、“Space must be vital and active—a force impelled pictorial space, presented as a spiritual and unified entity, with a life of its own” (“The Search for the Real” 49) に触れつつ、“what both men [Hofman and Williams] said was that space is not inert but alive, and that unoccupied space is not just empty but as significant to the work as the occupied space” (par. 6) と指摘する。その上で、ホフマンの空白に対する考え方からの影響が最も顕著に表れる場面として、短編劇 “Will Mr. Merriwether Return from Memphis?” で交わされるルイーズとノラの以下の会話を挙げる。両者の会話は、ルイーズの最後の台詞に現れる “plastic space” (121) がいかなるものであるかを端的に語っている。

LOUISE: Did you set something on the table?

NORA: I just set down the upside-down cake on a vacant spot on the table.

LOUISE: There is no such thing as a vacant spot on the table.

NORA: —Ow, but there was a space with nothing on it, I didn’t move anything, not a thing, not an inch!

LOUISE: The spaces on the table are just as important as the articles on the table. Is that over your head?

NORA: I’ve seen your pitcher of ice tea on the table and glasses for it.

LOUISE: The pitcher of ice tea and the glasses for it are part of the composition.

NORA: —The what of the what did you say?

LOUISE: In painting there’s such a thing as plastic space. (121)

さらに、上記の会話の後にノラが “Plastic, y’ mean, like a plastic bottle or—” (122) と尋ねると、ルイーズは “No. Plastic like the spaces between the objects in a painting. They give to the paintings its composition like the vacant spaces on my table give to the articles on the table its arrangement” (122) と答える。ルイーズとノラの会話は、空白がただの空白ではなく、机の上に置かれたものと同じような構成物のひとつであることを強調する。

『ガラスの動物園』もまた、様々な空白を重要な構成物として巧みに配置する。なかでも、ウィングフィールド家にとって最も大きな空白は父親の不在である。語り手トムは、父について “There is a fifth character in the play who doesn’t appear except in this larger-than-life-size photograph over the mantel” (145) といい、父の姿が劇中に登場することはないものの、舞台上ではその空白を強調するように、父の肖像写真が壁に掛けられている。つまり、ホフマンが絵画理論として語ったある／ないの問題を、『ガラスの動物園』は記憶の問題と結びつける。空白としての父親を、今ここにいない人物として把握するのではなく、「いないけれどもいる」人物として把握するためにウィリアムズが取った戦略は、今ここにいない父を代理する者を立てることで、いるといないの緊張関係を創造することである。いわば、空白と充填の tension の創出である。ならば、ウィングフィールド家の各々は、父の不在といかなる仕方で向き合い、埋め合わせを行っているのか。トムは、“I left Saint Louis. I descended the steps of this fire escape for a last time and followed, from then on, in my

father's footsteps, attempting to find in motion what was lost in space" (236-37) と語るように、失踪した父の姿に自らを重ねるようにして家を出る。今ここにいない父の空白は、今ここにいるトムと重なることで埋め合わされる。また、トムは母アマンダとの口論の際 “Why, listen, if self is what I thought of, Mother, I'd be where he is—GONE! [*He points to his father's picture.*]” (163; emphasis in original) と言い捨て、別の場面でアマンダは “More and more you remind me of your father! He was out all hours without explanation!—Then *left!* *Goodbye!* And me with the bag to hold. I saw that letter you got from the Merchant Marine. I know what you're dreaming of” (175; emphasis in original) という。生活の実際面においても、トムは家族のために倉庫で働き、一家の大黒柱の役割を担っている。トムが父親の代理を務める点について、Lori Leathers Single は、Alan S. Gurman らの著書 *Handbook of Family Therapy* におけるシングル・ペアレント家庭における “parentified-child” の概念をトムに適用する (75)。シングルの議論を踏まえても、やはりトムは父の代りを務めることで、一家における父の空白を埋める存在であることが明らかだ。母アマンダや娘ローラもまた、失踪した父と各々の仕方で向き合い続けている。アマンダは、サイズが合わないにもかかわらず夫の残したバスローブを着続ける——“she is wearing a very old bathrobe, much too large for her slight figure, a relic of the faithless Mr. Wingfield” (162)。父の遺留品にしがみつく点ではローラも同様である。ローラが古いレコードへ逃避する様子は何度も登場するが、そのレコードは、アマンダの台詞 “Eternally play those worn-out phonograph records your father left as a painful reminder of him?” (156) が示すように、父の持ち物であった。ところで、空白と充填の問題は、失踪した父親をめぐる話以外でも繰り返される。例えば、ローラの内向的な性格と足が不自由なことについて、アマンダは欠点の埋め合わせとして語る——“Why, you're not crippled, you just have a little defect—hardly noticeable, even! When people have some slight disadvantage like that, they cultivate other things to make up for it—develop charm—and vivacity—and *charm!* That's all you have to do! [*She turns again to the photograph.*] One thing your father had plenty of—was *charm!*” (157-58; emphasis in original)。ここでは、直接父と関係する話ではないはずだが、“make up” の話が唐突に父の “charm” の話へ変わっていく点が興味深い。あるいは、ジムが別な女性と婚約していたがゆえにローラのもとから去っていくあらすじは、ローラの婚約者のポジションを埋める人物が不在であることから始まり、そのポジションが埋まるかと思いきや結局は空白だけが残されてしまうというように、やはり空白と充填をめぐるパターンの変奏である。そのジムでさえ、語り手トムがいうように、ハイスクール時代の輝かしい栄光に値するだけの仕事につけていない喪失感に支配され、それを埋め合わせるかのように、弁論術とラジオ工学の夜間コースに精を出している。

In high school Jim was a hero. He had tremendous Irish good nature and vitality with the scrubbed and polished look of white chinaware. He seemed to move in a continual spotlight. He was a star in basketball, captain of the debating club, president of the senior class and the glee club and he sang the male lead in the annual light operas. He was always running or bounding, never just walking. He seemed always at the point of defeating the law of gravity. He was shooting with such velocity through his adolescence that you would logically expect him to arrive at nothing short of the White House by the time he was thirty. But Jim apparently ran into more interference after his graduation

from Soldan. His speed had definitely slowed. Six years after he left high school he was holding a job that wasn't much better than mine. (190)

ローラの婚約者がいないことを心配するアマンダ自身も、過去の輝かしい南部時代の記憶と現状のギャップに対して喪失感を抱いていることはいうまでもなく、ジムをもてなすにあたり、かつて自分が多数の訪問者をもてなす際に着ていた黄色いドレスを着用して過去を取り戻そうとする (193)。こうして繰り返される登場人物たちの喪失感と埋め合わせは、ト書きがスクリーンに映すよう指示する文字——“*Ou sont les neiges*” (146) あるいは “*Ou sont les neiges d'antan?*” (149) (小田島訳ではともに「去年の雪いまいずこ」と訳される)——に象徴される。このように、『ガラスの動物園』は、「記憶」のなかにある事物をあるとないの狭間で捉えようとするのだが、中心的モチーフであるローラのガラスの動物像は、そうした「記憶」の性質を象徴するものであることを、Sam Bluefarb が指摘している。ブルーファーブによれば、ガラスの動物像は、ローラが記憶の中にある過去の人物や物事を、今ここで確かなものとして保ち続けることを可能にしている：

Curiously, the glass animals, instead of being vague, distant, faërie-like, are the only artifacts in the play that hold any degree of reality for Laura. If they are fragile, they are also strong. And if they are glass, they have a certain quality of transparency which permits their owner the full view of a world that is not bounded by time and lameness. For even in their fragility, they are at least tangible, and therefore, for Laura, reliable. They can be seen, touched, felt, even fondled. And they have more substance than mere memory. (517)

上の指摘は、ガラスの動物像の確かな物質性を強調しているものの、ブルーファーブは “For Laura, however, it is neither past, present, nor future which holds the semblance of reality; nor does the past or future offer even the simulacrum of a make-believe reality. For time has ceased to have any meaning whatever for Laura; her whole existence turns on a fulcrum of no-time” (517) と論じるように、時間を超越したローラの姿を照らし出す。ガラスの動物像は、現実／非現実の区別や時間の超越をローラにもたらすのである。また、上記の議論は、ガラスの動物像がローラを時間や脚の不自由さといった現実から解放すると論じることで、ガラスの動物像に象徴される可塑的な在りようが、閉じ込めと脱出の主題と結びつく可能性を示唆している。⁴ だとすれば、私たちはそうした可塑性と閉じ込め／脱出がより直接的に結びつくモチーフとして、想像力が生み出す足音についても論じなければならない。想像力の足音は、ローラにとってガラスの動物像がそうであるように、トムを現実や時間から解放する動力となるからである。

4. 想像力の足音

ガラスの動物像がローラにあるとないを行き来する可塑的な在りようをもたらすとすれば、トムの場合、その役割は想像力の足音が担っている。その足音は、ローラを内向的にする一方で、トムをウィングフィールド家の外へ向かわせる。想像力と足音について、まずは訪問者ジムがロ

ーラの退学について尋ねる以下の台詞に着目したい——“You dropped out of school, you gave up an education because of a clump, which as far as I know was practically non-exist! A little physical defect is what you have. Hardly noticeable even! Magnified thousands of times by imagination!” (221)。また、ジムがトム一家を訪ねる場面のト書きは、舞台上のスクリーンに “The accent of a coming foot” (191) の文字を映すよう指示している。“The Accent of a Coming Foot” とは、1935年に執筆された短編小説のタイトルである。同短編では、『ガラスの動物園』でローラがジムを待つようにして、主人公キャサリンが訪問者バッドを待つ。

Footsteps moving along the upper halls. Now slow and now hurried. Footsteps on the stair. Too heavy for Bud and too loud. He always moved his large body with an amazing penury of sound. In her mind's eye she could see him now, moving through a thousand different rooms and places, as she had seen him in the past years, and he moved always like a tall, vague shadow, one hand stretched slightly before him like the feeling hand of the blind, suspicious even of air, groping for things unseen in the path or halfway poised for some defensive gesture as one would move through regions of perilous dark, his eyes very wide but always seeming ready to blink against the full light.
(45)

聞こえないはずの音であるにもかかわらず、キャサリンにはバッドの足音が聞こえている。Bert Cardullo や舌津智之は、『ガラスの動物園』や「近づく足音」を Emily Dickinson の詩行 1760 番との関連から読み解くが (Cardullo 86; 舌津 64)、そのディキンソンの詩は以下の通りである——“Elysium is as far as to/The very nearest Room/If in that Room a Friend await/Felicity or Doom—/What fortitude the Soul contains,/That it can so endure/The accent of a coming Foot—/The opening of a Door—” (1180)。運命の訪れを扉の向こうから聞こえる足音として表現する過程で、“Elysium” と “The very nearest Room”、“Felicity” と “Doom” のような、対になる概念同士が並置される。ウィリアムズは、対立的な力の衝突が生み出す緊張関係をディキンソンの作品と共有することで、そこにある筈がないのに確かにあるものを自作へもたらす。想像力が生み出す足音は、そうした可塑的な在りようを共有しながら、三作品の枠を越えて鳴り響く。

ガラスの動物像がローラを過去・現在・未来や現実／非現実の重なりの中へ脱出させたように、想像力の足音は、トムをウィングフィールド家の外へ連れ出す——“I left Saint Louis. I descended the steps of this fire escape for a last time and followed, from then on, in *my father's footsteps*, attempting to find in motion what was lost in space” (236-37; emphasis added)。むろん、この “footsteps” は「足跡」と訳すのが自然である。しかし、『ガラスの動物園』のみならず短編「近づく足音」の内容も踏まえるならば、「足音」と解釈することも妥当だろう。ここで、トムが棺桶マジックのパラドクスを解決できたのが失踪した父であると述べていたことに今一度立ち返る。冒頭近くでトムが発する台詞 “There is a fifth character in the play who doesn't appear except in this larger-than-life-size photograph over the mantel. This is our father who left us *a long time ago*. He was a telephone man who fell in love with *long distances*; he gave up his job with the telephone company and skipped the light fantastic out of town” (145; emphasis added) に現れる “a long time ago” と “long distances” に着目し

たい。なぜなら、結末でも “I didn’t go to the moon, I went much further—for time is the longest distance between two places” (236) と語られることで、家出したトムの最終目的地である父の居場所への「空間的な距離」が、失われたものへの「時間的な距離」、すなわち父の記憶への距離と同義であることが明らかになるからである。ウィングフィールド家の外へ出るとは、虹色で溢れた虚偽の現実世界へ出るとを意味するが、少なくともトムにとっては、父は家の外にいなながらも、同時に本来はウィングフィールド家の内側にしか存在しないはずの、無色透明な真実からなる記憶の世界で生きるがゆえに、棺桶マジックのパラドクスを克服した人物なのである。そんな記憶／現実、真実／虚偽、ある／ないを同時に満たす『ガラスの動物園』に特有な「記憶」の空間へ旅立った父の足音に導かれて、トムはセントルイスを去っていった。⁵

5. 結

ウィングフィールド家の狭いアパートに閉じ込められたトムが “There is a trick that would come in handy for me—get me out of this two-by-four situation!” (167) と嘆いたように、棺桶マジックは、閉じ込めと脱出の主題を特権化する『ガラスの動物園』におけるひとつの救済方法を示している。トム一家が暮らすアパートの内と外は、それぞれ無色透明な真実で成り立つ記憶の世界と、色彩にあふれた虚偽の現実世界を構築する。それゆえ、ウィングフィールド家に留まりつつ抜け出すことは、こうした二項対立を同時に満たす方法の追求を意味していた。ウィリアムズに影響を与えたホフマンの絵画理論が、作品を単なる物質性から解放して芸術的リアリティーを創造する鍵を事物間の緊張関係に見出すならば、『ガラスの動物園』もまた、作品内の対立的な要素同士を向き合わせることで、その間に生じるシュールレアルな運動を舞台上に生み出している。ホフマンは、対照的要素の衝突が二次元の絵画空間において三次元的な運動を実現するためには必要不可欠であると語ったが、ウィリアムズもまた同様の手法を取ることで、ウィングフィールド家に閉じ込められたトムやローラを、記憶／現実、真実／虚偽、または、ある／ないのどちらでもない、同戯曲に特有な「記憶」の世界へ導く力を舞台上に創出しようと試みた。棺桶マジックは、そうしたパラドキシカルな性質を伴う「記憶」に対するウィリアムズの詩的想像力を象徴するモチーフとして、記念碑的な役割を担っているといえよう。

*本稿は、2021年12月4日(土)にオンラインで開催された九州アメリカ文学会12月例会における口頭発表「テネシー・ウィリアムズと色彩——『ガラスの動物園』に残された空白への考察」に加筆修正を行ったものである。また、本研究の実施に当たっては、JSPS 科研費 JP21K12947 の助成を受けた。

Notes

¹ ウィリアムズとホフマンの交友について、Kramer は “The Sculptural Drama: Tennessee Williams’s Plastic Theatre” にて、“he [Williams] knew Hofmann from Provincetown, Massachusetts, in the early 1940s when Hofmann ran a summer art school there and Williams vacationed there with his circle of friends and lovers; they had many acquaintances in common” (par. 6) と述べる。

² 『ガラスの動物園』の執筆過程については、Lester Beaurline の論に詳しい。

³ 『ガラスの動物園』における無色透明さと虹色のような色彩をめぐる対比的イメージは、Henry I. Schvey が指摘するように、*A Streetcar Named Desire* にも、Stanley の穢れを表す色のけばけばしさと、Blanche の純潔を表す白さとして引き継がれる (106)。

⁴ Bert Cardullo もまた、E.E. Cummings の詩との関連からローラの “death-in-life” や “life-in-death” といった可塑的な在りようを指摘している (88)。

⁵ トムが家を出るきっかけは、職場で靴箱の蓋に想像力の産物である詩を書いたことであるし、劇中で何度も映画に行くといい夜中に外出する口実も映画という想像力であった。

Works Cited

- Beaurline, Lester. “*The Glass Menagerie: From Story to Play.*” *Modern Drama*, vol. 8, no.2 ,1965, pp. 142-49.
- Bigsby, C.W.E. “Entering the *Glass Menagerie.*” *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, edited by Matthew C. Roudané, Cambridge UP, 1997, pp. 29-44.
- Bluefarb, Sam. “*The Glass Menagerie: Three Visions of Time.*” *College English*, vol. 24, no. 7, 1963, pp. 513-18.
- Cardullo, Bert. “The Blue Rose of St. Louis: Laura, Romanticism, and *The Glass Menagerie.*” *The Tennessee Williams Annual Review*, no. 1, 1998, pp. 81–92.
- Colanzi, Rita. “Caged Birds: Bad Faith in Tennessee Williams’s Drama.” *Modern Drama*, vol. 35, no. 3, 1992, pp. 451-65.
- Dickinson, Emily. *The Poems of Emily Dickinson. 3 vols.* Edited by Thomas H. Johnson, Harvard UP, 1955.
- Hofmann, Hans. “Sculpture.” *Search for the Real, and Other Essays*, edited by Sarah T. Weeks and Bartlett H. Hayes, Jr., Addison Gallery of American Art, 1948, pp. 55-59.
- . “The Search for the Real.” Addison Gallery of American Art, pp. 46-54.
- Kramer, Richard E. “The Sculptural Drama: Tennessee Williams’s Plastic Theatre.” *The Tennessee Williams Annual Review*, no. 5, 2002. *The Tennessee Williams Annual Review*, tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45.
- Levy, Eric P. ““Through Soundproof Glass’: The Prison of Self-Consciousness in *The Glass Menagerie.*” *Modern Drama*, vol. 36, no. 4, 1993, pp. 529-37.
- Maruéjols-Koch, Sophie. “Absorbing Images: Tennessee Williams’s ‘Plastic Theatre’ and European Painting.” *The Tennessee Williams Annual Review*, no. 13, 2012. *The Tennessee Williams Annual Review*, tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=115.
- Schvey, Henry I. “Madonna at the Poker Night: Pictorial Elements in Tennessee Williams’s *A Streetcar Named Desire.*” *Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire*, edited by Harold Bloom, Chelsea House, 1988, pp. 103-9.
- Single, Lori Leathers. “Flying the Jolly Roger: Images of Escape and Selfhood in Tennessee Williams’s *The Glass Menagerie.*” *The Tennessee Williams Annual Review*, no. 2, 1999, pp. 69-85.
- Williams, Tennessee. “The Accent of a Coming Foot.” *Tennessee Williams: Collected Stories*, introduced by

- Gore Vidal, Vintage, 1999, pp. 37-48.
- . "An Appreciation of Hans Hofman." *New Selected Essays: Where I Live*, edited by John S. Bak, New Directions, 2009, pp.197-98.
- . *The Glass Menagerie*. 1945. *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, New Direction, 1971, pp. 123-237.
- . "Portrait of a Girl in Glass." 1948. Vintage, 1999, pp. 123-33.
- . "Will Mr. Merriwether Return from Memphis?" *The Missouri Review*, vol. 20 no. 2, 1997, pp. 79-132.
- ウィリアムズ、テネシー『ガラスの動物園』、小田島雄志訳、新潮社、1988。
- 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 巻、2016、23-39 頁。
- 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*、第 45 巻、2012、55-73 頁。