

# テネシー・ウィリアムズと英米詩

——『ガラスの動物園』再考——

舌津智之

2011年に生誕百周年を迎えたテネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams) は、これまで、その演劇空間の抒情性により、「詩的」な劇作家として広く認知されてきた。しかし、ウィリアムズ自身がその心酔ぶりを公言していたアメリカの詩人、ハート・クレイン (Hart Crane) を除くと、彼の戯曲がいかなる詩人の影響下にあったのか、いまだ批評的検証は進んでいない。本稿では、1945年に出版されたウィリアムズの出世作である『ガラスの動物園』(*The Glass Menagerie*) に焦点を定め、劇作家が密かに愛読していた米国詩人のE・E・カミングズ (E. E. Cummings) やエミリー・ディキンソン (Emily Dickinson) の抒情詩群に加え、アーネスト・ダウソン (Ernest Dowson) による英国世紀末の詩作品なども参照しつつ、これまでは見過ごされてきた劇作家の間テクスト的な交渉を新たに開示する。また、関連するウィリアムズ自身の詩作品や短編小説も同じ視野に収め、文学ジャンルを横断する『ガラスの動物園』の創作過程を精査することで、初期のウィリアムズに顕著な詩的想像力のありように対し、実証的な光を投じてみたい。

## 1. 抒情詩の呪縛——テネシー・ウィリアムズとE・E・カミングズ

すぐれて自伝的な戯曲である『ガラスの動物園』には、ウィリアムズの実の姉をモデルにしたローラ・ウィングフィールド (Laura Wingfield) という「引きこもり」の娘が登場する。ローラに何とか結婚相手を見つけようと画策する母親のアマンダ (Amanda) は、作品の語り手である息子のトム (Tom) に、

誰か友人を家に招いてローラと引き合わせてほしいと言う。そこでトムは、職場の友人ジム・オコナー (Jim O'Connor) を自宅に連れてくるが、彼は偶然にも、ローラが高校時代に憧れていた先輩だった。以下の台詞は、ローラと二人きりで話すことになったジムが、他人と同じように振る舞えない内気な彼女を勇気づける場面の台詞である。

The different people are not like other people, but being different is nothing to be ashamed of. Because other people are not such *wonderful* people. They're one hundred times one thousand. You're *one times one!* (*Theatre 1*: 227; 強調筆者)

ここで、他人が「素晴らしい」人たちであるとは限らず、君こそかけがえない「1掛ける1」だと語るジムの言葉は、E・E・カミングズの詩集『1×1』を想起させる。第二次大戦中に出版されたこの詩集のタイトルは、全体主義やナショナリズムの時代にあって、一人であること、一つであることの喜びを歌ったカミングズらしい個人主義を打ち出したものであり、詩集の最後を飾る詩の最終スタンザは以下のように結ばれている。

we're anything brighter than even the sun  
 (we're everything greater  
 than books  
 might mean)  
 we're everyanything more than believe  
 (with a spin  
 leap  
 alive we're alive)  
 we're *wonderful one times one* (Cummings 594; 強調筆者)

上に引いた二つのテキストのなかで、ウィリアムズとカミングズが等しく「素晴らしい」「1掛ける1」というフレーズを用いているのは、単なる偶然ではない。ウィリアムズは、友人のドナルド・ウィンダム (Donald Windham) に宛てた

手紙（1943年8月14日付）のなかで、「今はたくさんの詩を書いている。映画スタジオの仕事の反動だ。でも滅多にいい詩は書けない。8月号の『ポエトリー』に載ったE・E・カミングズの詩は素晴らしい」(Windham 97)と記している。『ポエトリー』というのは、アメリカのモダニスト詩人に活躍の場を提供したハリエット・モンロー (Harriet Monroe) の編集する名高い雑誌であり、劇作家になる前は詩人を目指していたウィリアムズ自身の抒情詩が掲載されたこともある。ただし、「8月号の『ポエトリー』」というのは、ウィリアムズの記憶違いである。その号に、カミングズの作品は掲載されていない。が、ひとつ前の7月号は、冒頭にカミングズの詩を5作品載せており、その5つ目の詩は、ほかでもない、先に引いた「素晴らしい1掛ける1」を称える作品であった。したがって、ウィリアムズは、この詩が詩集『1×1』(1944年)に収録される前年の夏、雑誌に初出の時点ですでにこれを読んで感銘を受けており、カミングズへのオマージュを自らの作品テキストのうちに織り込んだものと考えられる。

この間テキスト的な連続性を確認するうえで、『ガラスの動物園』の執筆過程において1943年というのが山場になる重要な年であったことを念頭に置く必要がある。同年の6月、ウィリアムズは戯曲とパラレルを成す短編小説「ガラスの少女像」("Portrait of a Girl in Glass")を書き終えているが、それ以前から、同じモチーフを扱う物語を戯曲化した作品の執筆も同時進行させていた。同年5月の時点で彼は、エージェントのオードリー・ウッド (Audrey Wood) に手紙を送り、『ガラスの動物園』の原型となる『紳士の訪問客』(*The Gentleman Caller*)と題する映画シナリオの概要を説明している。『ガラスの動物園』がほぼ現在の形に仕上がったのは、同じ年の秋のことであった。

もっとも、詩人カミングズに対するウィリアムズの高い関心は、1943年に始まったものではない。まだ大学生であった1936年、彼はカミングズの詩集『5である』(*Is Five*)の序文を引用しつつ、「5である」派("Is Fives")と題するエッセイを書いている。そこでは、機械的に凡庸な「2掛ける2は4」派に対し、想像力に富む「5である」派の精神が擁護されている。ウィリアムズの分析によれば、カミングズの詩学とは、「5は5であること、あるいは5という質量が存在することじたい」を見据えるものであり、それは、「ガートルード・

スタイン (Gertrude Stein) 氏が、薔薇は薔薇であり、今後も薔薇であり続け、混じりけなく素朴に薔薇であるという、まったく抗いがたい真実を称える方法に通じているという (*New Selected Essays* 244)。(ここで言及されるスタインの言葉は、『ロミオとジュリエット』(*Romeo and Juliet*)の台詞をふまえたものであるが、『ガラスの動物園』のジムが、語り手トムを「シェイクスピア (Shakespeare)」と呼び、ローラを「青い薔薇」と呼ぶこともこの文脈で想起されてよい。) また、同時期に書かれたものと思われる「古くて新しいイマジズム」という、未出版のタイプ原稿のなかでもウィリアムズは、「より純粋な詩の形式」を求めた20世紀のアメリカ詩人たちが、「余分なもの、冗長さ、不正確さを詩から取り除く」ことで、「詩をその本質へと洗練した」と述べており (“*Imagism Old and New*”), モダニスト詩人の新潮に対してウィリアムズが強い関心を寄せていたことは間違いない。

さらに、カミングズがウィリアムズに与えた決定的な影響は、『ガラスの動物園』の戯曲テキストに付されたエピグラフを見れば一目瞭然である。本来は読むためではなく上演するためにある台本の性質上——あるいは、劇作家の「影響の不安」をにじませるかのよう——この戯曲のほとんどの版にはエピグラフが記されていないものの、1971年に出た決定版の全集には、「誰も、雨でさえ、これほどささやかな手をしてはいない (nobody, not even the rain, has such small hands)」という一節が作品テキストに先立って印刷されている。これは、1931年に出版されたカミングズの詩集 (*W [i]V[a]*) に収録された (かなり人口に膾炙している) 抒情詩の最終行であるが、カミングズからウィリアムズへの主題的連続性を確認すべく、以下、拙訳にてこの詩作品の全体を引用しておきたい。

いまだ旅したことのないどこか、喜ばしく経験の彼方に  
君の瞳はその沈黙を保っている  
そのととも儂いしぐさが秘めているのは、僕を閉じ込めるもの  
あるいは近すぎて触れることのできないもの

君のほんのわずかなまなざしは容易く僕を開き

それでいて僕は自らを指のように閉じてしまうけれど  
花びらを一枚一枚開くように僕自身を開く君はまるで春が  
その最初の薔薇を（巧みに不思議な手触りで）開くようだ

あるいは僕が閉じることを君が望むなら、僕と  
その命はとても美しく不意に閉じられてしまう  
あたかもこの花の心が  
大切に一面に舞い降りてくる雪を想うかのように

この世で僕らが感じる何ものも  
君の鮮烈な儚さの力には叶わない——その肌理は  
国々の色で僕を圧倒し  
吐息のひとつひとつで死と永遠とを描く

（君の何が閉じたり開いたりするのは分からない  
ただ僕にも何となく理解できるのは  
君の瞳の声がいかなる薔薇よりも深いということだ）  
誰も、雨でさえ、これほどささやかな手をしてはいない（Cummings 366）

まず、カミングズの詩に描かれる「ささやかな手」のイメージは、ウィリアムズの戯曲におけるローラのそれに呼応するものとなっている。前者は、「不思議な手触り」をもって「僕」を自由に開閉し、「僕」は「指のように」「不意に閉じられてしまう」のだが、これは、不意に去っていくジムの手に、壊れたガラス細工のかけらを握らせるローラのしぐさを彷彿とさせる。

*She bites her lip which was trembling and then bravely smiles. She opens her hand again on the broken glass figure. Then she gently takes his hand and raises it level with her own. She carefully places the unicorn in the palm of his hand, then pushes his fingers closed upon it. (Theatre 1: 230)*

また、この詩の第4スタンザで賛美される「君の鮮烈な儚さの力（the power

of your intense fragility)』とは、『ガラスの動物園』の戯曲に付された上演ノートが定義づけるローラのイメージ——「ガラスの美しい儂さ (the lovely fragility of glass)」(Theatre 1: 133) ——とも重なりあう。けれども、ここで注目すべきは、カミングズの詩の語り手が呼びかける二人称の「君」とは一体誰/何か、という問題である。ひとまず、語り手は、「君」を深く愛しているように思われるが、その愛の対象は、どこか抽象的、非現実的で、生身の人間以上の何かであるという印象を与える。その印象を強めるのは、第4スタンザで詩人が用いる「肌理 (texture)」、 「色 (color)」、 「描く (rendering)」といった (通常は芸術作品などについて使用される) 言葉の畳みかけであろう。実際、この詩を一種のメタポエムとみなし、二人称の「君」を詩という文学形式そのものに重ねてみても決して違和感はない。問題の第4スタンザは、とある批評家の言葉を借りるなら、「普遍的な命の象徴 (吐息) を死の源として提示する」ものの、「死と永遠」との両義的な融合が、「単なる物質的消滅をこえた無時間」を指し示す(Kidder 100)。これこそ、カミングズが考える生の詩的表象であり、とりわけ抒情詩という形式は、生きられた時間を永遠化する。

そして、この詩に深く影響を受けたウィリアムズの『ガラスの動物園』は、カミングズの描いた不思議な「君」の存在を、ローラの美しい儂さと二重写しにしたものとみなしうる。すなわち、「君の瞳の音がいかなる薔薇よりも深い」のと同様、「青い薔薇」と呼ばれるローラも、その (現実には不可能な) 審美性を通し、この戯曲における詩的なインスピレーションの源泉となる。とはいえ、この戯曲は、ローラに由来するものであると同時に、彼女の弟である語り手トムの意識を映してもいる。幕切れの独白で、トムは、姉の面影を何とか振り切ろうとしつつ、それが困難であることを打ち明ける。とすれば、『ガラスの動物園』を貫く究極の主題とは、トムがいかにローラを——つまり、抒情詩という形式を——超克しうるのか、という問題に帰着する。

## 2. 文字と声の相克——E・E・カミングズとエミリー・ディキンソン

詩というジャンルは、沈黙のテキストとして存在しながらも、それが (少な

くとも潜在的には) 音声として朗読/暗唱される可能性を秘めている点、戯曲と似通っている。しかしながら、ウィリアムズがカミングズを敬愛していたという事実は、いくぶんジャンル論の事情を複雑にする。というのも、この前衛詩人の核心にある詩学は、その独特な活字の意匠(タイポグラフィー)に立脚しているからである。カミングズに関する限り、詩というのは、必ずしも音読されるべきものではなく、むしろ視覚的に理解されるべきものである。なるほど、カミングズは、本稿の初めに引いた詩のなかで、「私たちはずっと偉大だ/書物が/意味しうるものよりも」(Cummings 594)と述べ、自らが現実逃避的な本の虫ではないことを強調しているが、ウィリアムズがカミングズに関心を抱いたのは、紙の上の文字に対する詩人のこだわりに共感した結果である可能性は高い。書き言葉への同様のこだわりは、ダッシュの多用や恣意的な大文字の使用など、カミングズと同じく独特の視覚的効果が印象的なエミリー・ディキンソンの詩学にもあてはまるのだが、この二人の詩人とウィリアムズとの関係については後述することとし、まずは、『ガラスの動物園』という作品そのものについて、黙した文字と生きた声の相克という観点から、主題的な整理を試みたい。

この戯曲に登場する人物たちは、大きく二つのカテゴリーに分類されうだろう。饒舌に声を発する人間と、寡黙に沈思する人間である。アマンダとジムは言うまでもなく前者のカテゴリーに属し、ローラは後者に属すると言ってよい。しかし、トムの立ち位置は曖昧である。もちろん彼にはアマンダと同じくらい多くの台詞が与えられているが、彼は必ずしも自発的な話者ではない。アマンダは半ば無理やり息子を会話に引き込むが、そうされなければ本来「牡蠣のように静か」(*Theatre* 1: 187)なトムは、いわば、声の世界と沈黙の世界とをつなぐ存在である。かたや、「現実世界からの使者」(1: 145)であるジムは、その声の才能によって際立っている。高校時代、彼は「討論クラブの部長」であったのみならず、「年次公演の喜歌劇で主役として歌っていた」(1: 190)。ローラが、自分に欠けているものをすべて持ち合わせたジムの思い出す際、その「素晴らしい声」と「討論の優秀杯」(1: 157)を目に浮かべるのも不思議はない。今なお彼は、社会で成功することを目指し、「弁論術」(1: 186)のコースで学

んでさえもいる。ローラがジムに惹かれたのは、彼女にしては大変珍しく、彼とは「話したことのある関係」(1: 214)であったことも大きいと思われる。

こうして、この戯曲は、話をするといういとなみが、現実世界に生きているという感覚を得るうえで必須の行為であることを強調する。けれどもその一方、この戯曲には、(そしてウィリアムズの演劇作品においては大抵の場合)過剰なまでのト書きが用意されている。本来、ト書きとは、舞台上の役者の動きを指示するあくまで説明文に過ぎない。ところが、ウィリアムズは、劇場に訪れる観客のためではなく、戯曲のページをめくる読者のためにしばしばト書きを書いている。たとえば、作品冒頭、舞台セットの「<sup>フアイアー・エスケイプ</sup>火災時用非常階段」は、「人々の絶望の炎がじりじりと消しがたく燃えている」という、「偶然のちょっとした詩的真実」(1: 143)を含む言葉であるとのト書きが記されている。(無論、舞台セットの非常階段を見ただけで、そのような「詩的真実」に思い当たる観客がいるとは考えがたい。)さらに、ウィリアムズのト書きは時として頭韻を踏み、それじたいが詩的な響きに飾られている。ローラがビジネススクールを退学していたことを知らされたアマンダは、「感傷的な苦悩のまなざし (sweet suffering stare)」(1: 151)で娘を問いただし、「ゆっくりソファーへ歩みを進め、身を沈めてローラをじっと見る (she walks slowly to the sofa and sinks down and stares at Laura)」(1: 152)。

だが、活字によるこの種の「詩的」な表現には、拒否反応を示す演劇批評家も少なくない。「伝え得ぬものを伝えようとするウィリアムズ氏は、詩的言語を用いることで現代アメリカ演劇を荒らしたのだ」(qtd. in Tischler 193)と、戯曲のト書きを批判する劇評家もいたし、「とりわけアマンダの台詞に見られる、生き生きとした非常に特徴的な発話」に対し、「わざとらしい抒情性」を感じさせる「語り手トムの気取った物言いの数々」(Nelson 108-09)を否定する批評家もいた。この戯曲の抒情性が「わざとらしい」か否かはひとまず措くとしても、語り手トムの「詩的」な表現が、アマンダやジムの自然に流れる台詞と好対照を成しているのは間違いない。ウィングフィールド家の母と息子の対立は、こうして声(話し言葉)と文字(書き言葉)との相克をあぶり出す。すなわち、事前に言葉を練り、その効果を計算している語り手は、種も仕掛け



も最初から用意済みである。彼は、自らも否定している通り、手品師ではないものの、劇中の脚本家にして演出家であり、あらかじめ推敲された言葉を操る者として、話し手である以前に書き手としての性格を帯びている。

そして、この文脈において特筆されるべきは、『ガラスの動物園』のト書きに指示された映写用の舞台スクリーンである。そこには、作品の展開を予告する言葉やイメージが、断片的かつ連想的に提示される仕組みとなっている。作品の上演史上、実際にこの装置を舞台上で使用した数少ない演出家の一人であるジェフリー・ボニー（Geoffrey Borney）は、『ガラスの動物園』に見られる非リアリズム性ないしは表現主義的要素の再評価を訴えている。彼は、この作品のメタフィクショナルな自己言及性に注目したうえで、スクリーンの使用が、語り手の客観的な目線を前景化することで、皮肉な距離感やユーモアの効果を生み出しているのだと主張する（Borney 101-17）。また、興味深いことに、戯曲の初期の草稿には、スクリーンの代わりに黒板を使用する計画もあり、トムが短いフレーズや文をそこにチョークで書き記す可能性が模索されていた（Beaurline 28）。その場合、語り手によって演出される戯曲のエクリチュール性は、さらに際立つことになる。いずれにせよ、そうして舞台上に提示される書き言葉は、ウィリアムズが囚われていた文字と声、詩と演劇の問題系を明確な形で透かし出す。

では具体的に、舞台上のスクリーンには、いかなる文字が浮かび、そこからいかなる文学空間が広がるのか、ここで再び作品の間テキスト性を実証的に掘り下げてみたい。本稿の前節では、カミングズの詩作品からウィリアムズの戯曲が紡がれていくプロセスの一端をあとづけたが、『ガラスの動物園』における詩的インスピレーション（としてのローラのイメージ）は、さらに複合的な源流を持っている。トム/ウィリアムズの間テキスト的想像力のなかで、カミングズの詩学は、それに先行するエミリー・ディキンソンの詩学と不可分に絡みあっていることは見逃せない。

ディキンソンのテキストが直接引用されるのは、第6場の冒頭近く、「近づく足音（The accent of a coming foot）」（*Theatre* 1: 191）というフレーズを、スクリーンに映し出すよう指示するト書きにおいてである。（聴覚的な「足音」が、視

覚的な文字によって映示されるという逆説にもここで注目しておきたい。) 同じフレーズは、ウィリアムズが1930年代半ばに執筆し、その半世紀後、『短編集』(1985年)に初めて収録された短編小説のタイトルにもなっている。『短編集』の注釈は、「近づく足音」という作品タイトルが、ディキンソンの引用であることを明記するとともに、ウィリアムズがこの作品を書いたのは、セントルイスの靴会社で働いたあとの夜であったことに触れている (*Collected Stories* 607)。これはウィリアムズの分身であるトム・ウィングフィールドを想起させる伝記的情報であり、短編「近づく足音」が、『ガラスの動物園』とゆかりの深いテキストである可能性が見えてくる。

「近づく足音」は、かつて同じ学校に通っていた異性と久々に再会しようとする主人公キャサリン (Catharine) の意識をめぐる短編である。これはむしろ、『ガラスの動物園』のローラがジムと久々に再会する状況を思わせる。キャサリンは、ごく自然な再会を果たしたいと願いながらも、やがてその緊張は極度に達し、「彼女の心に保たれていた忍耐力は途切れてしまう (Whatever fortitude her soul had once contained was now gone)」 (*Collected Stories* 43)。この一文は、「心はどれほど忍耐力を保つのか/じっと待ちながら/近づく足音を——/開く扉を—— (What fortitude the Soul contains,/That it can so endure/The accent of a coming Foot—/The opening of a Door—)」 (Dickinson 1180) という表現で、運命の接近に身構える心を描いたディキンソンの詩行 (1760番) を密かに呼び覚ます。思えば、“accent” という語も “foot” という語も、詩の韻律に関わる言葉であることをふまえると、ディキンソンの元の作品じたいが、詩の創作とその衝撃をめぐる一種のメタポエムであるのかもしれない。

いずれにせよ、ウィリアムズの短編中、ヒロインの緊張の再会は、アンチクライマックスを迎えて凡庸な失敗の記憶と化するのだが、ここで興味深いのは、短編の幕切れに、奇妙な雨の擬人化が見られる点である。

You could almost hear [the rain] saying: “Observe our hands, and their gestures, limitless, yes, they are that, timeless, yes, they are that, but whatever they do, it is without thinking or knowing, and so what help can they give you?” (*Collected Stories*

44)

この結末において、雨が言葉を話すという奇想もさることながら、雨に「手」があるというイメージは、かなり特殊な比喩であると言わざるをえない。これを説明するには、すでに見た、「誰も、雨でさえ、これほどささやかな手をしてはいない」という、『ガラスの動物園』のエピグラフを補助線にするしかないだろう。つまり、ウィリアムズは、ディキンソンの詩句をタイトルにした短編小説を、カミングズの詩句で締めくくったことになる。そのことを裏付けるのは、まったく同じ二人の詩句の再利用が、当時のウィリアムズ自身の詩作品中にも見出せることである。短編「近づく足音」を書き終えた2年後の1937年、まだ詩人となる夢を捨てていなかった20代のトマス・ラニア・ウィリアムズ(Thomas Lanier Williams)は、「抒情詩」(“Lyric”)と題する12行の短詩を書き、その冒頭、雨を女性に擬人化し、「彼女の足音は季節の近づき/そして素早い彼女の手のしぐさは/あなたを包む春 (Her footsteps were a season’s coming/ and quick gestures of her hand/were spring about you)」(*Collected Poems* 184)と書いている。言うまでもなく、そこには、ディキンソンの「足音」の「近づき」と、カミングズの「手」とが同時に描かれていると考えてよい。

さらに、この二人のアメリカ詩人の同時並列は、実のところ、『ガラスの動物園』のテキスト内でも実践されている。「近づく足音」を予告する第6場のト書きの直後、夜が空に「詩を撒き散らしながら (*scattering poems*)」(*Theatre* 1: 191) やって来る、というフレーズのあることに留意したい。実は、これもまた、カミングズの用いた詩句であり、1923年の詩集、『チューリップと煙突』(*Tulips and Chimneys*) に収録された“*Impressions IV*”が出典である。この出典を初めて公の場で指摘したのは、筆者の知る限り、第11回テネシー・ウィリアムズ/ニューオーリンズ祭(1997年3月21日)にて「セントルイスの青い薔薇」と題する発表を行ったバート・カーデューロ(Bert Cardullo)である。『ガラスの動物園』はこの詩と密接な主題的つながりを持っているので、詩の文脈を簡単に素描しておきたい。

ウィリアムズとカミングズの作品に共通しているテーマのひとつは、現実

世界における芸術家の不安定な立ち位置である。カミングズの“*Impressions IV*”は、すぐれてウィリアムズ的に、現実を生きる残酷だが遅い人々と、夢の世界に生きる病的なまでに繊細な芸術家とを対置する。路上で働く屈強な男たちを見つめる詩人は、ふと我に返り、「鏡のなかに／ひ弱な／男がいて／夢見ている／夢を／鏡のなかの夢を」とつぶやくのである。この部分は、詩人の自画像として大変印象的であるがゆえに、リチャード・S・ケネディ (Richard S. Kennedy) は、『鏡のなかの夢』と題したカミングズの評伝を書いている。そして、ウィリアムズの戯曲との関わりにおいてこの詩が興味深いのは、話すことと黙することという、すでにみたテーマの変奏がここにも認められるからである。詩の前半では、まず、夜明けを迎える街の様子が描かれる。

on earth a candle is  
 extinguished                the city  
 wakes with a song upon her  
 mouth having death in her eyes (Cummings 50)

ここでは、一日の始まりが必ずしも希望に満ちてはいない。それは、夢のない盲目的な喧騒の始まりである。同じことは、『ガラスの動物園』の語り手トムにもあてはまる。母親に無理やり叩き起こされる彼は、「起床はしても——生き生きするのは無理だ」(*Theatre* 1: 168) と言い、会社への出勤を嫌がっている。一方、カミングズの詩の最後の数行は、「明かりが灯り／あたりが暗くなる」様子を記述する。

the city  
  
 sleeps with death upon her mouth having a song in her eyes  
 the hours descend,  
 putting on stars ....

in the street of the sky night walks *scattering poems* (Cummings 50; 強調筆者)

ウィリアムズの戯曲に引かれた「詩を撒き散らしながら」というフレーズは、この詩を締めくくる言葉にほかならないのだが、それは、戯曲のなかにあってはすぐれて自己言及的な意味作用を持つ。『ガラスの動物園』というテキストは、文字通り、さまざまな先行詩人の詩句を作品内に散種しているからである。そして、今一度強調されるべきは、カミングズの詩が声よりも沈黙を志向していることである。夜明けの街は、口に歌、目に死を宿している一方、夕暮れの街は、口に死、目に歌を宿し、輝く詩/星を投げ放つ。

かくして、ウィリアムズにおける間テキスト性の問題は、複雑な様相を呈してくる。一般に、インターテクスチュアリティとは、演劇作品において重視される概念ではない。演劇とは通常、そのテキスト性を抹消し、書かれた台本を生きた会話へと昇華すべきものとされている。活字の上では表現しえない身体（痕跡ではなく）現前が、舞台に息づくことを期待されるのが演劇である。したがって、それは、文学ではなく現実世界に近づいたときにこそ成功を収めるはずである。ところが、ウィリアムズは、戯曲のテキスト性を消し去るどころか、先行テキストの再利用を繰り返し、文学と演劇の境界線を攪乱する。

### 3 ジャンルの近親姦——アーネスト・ダウソンと逸脱的欲望

『ガラスの動物園』における詩的インスピレーションの中核とも言うべきローラのガラス細工は、結局、現実世界からの使者であるジムによって、幸か不幸か破壊されることになる。この破壊がすぐれて両義的に描かれるのは、そこに、語り手/作者のジャンルの揺らぎが映し出されているからであろう。ガラスの破壊は、すなわち、抒情詩の破壊である。それは、美しく揺るがない「永遠」の喪失であると同時に、流れゆく「時間」の新たな獲得であるとも言える。

演劇とはもちろん時間の芸術である以上、その世界に身を投げようとする者は、永遠に動かない動物たちの詩的宇宙にとどまることを許されない。したがってトムは、ローラのガラスの世界を忘却したいと願いつつ、今なお彼女の詩的な呪縛を脱していない。同じことは、美化され永遠化された過去の詩的記憶に囚われたアマンダについてもあてはまる。注目すべきは、南部の優雅な

暮らしの喪失を嘆き、「消えた、消えた、消えた (Gone, gone, gone)」(*Theatre* 1: 204) と彼女が繰り返す箇所である。これに先立ち、アマンダが、30年代当時のベストセラー小説であった『風と共に去りぬ』(*Gone with the Wind*)にも言及していることを思い合わせると、この小説タイトルの出典となった俗に「シナラ」(“Cynara”)と呼ばれるアーネスト・ダウソンの詩作品の存在が浮上する。ウィリアムズは、『ガラスの動物園』から数年後、『夏と煙』(*Summer and Smoke*)のなかで、このダウソンの詩をはっきり引いている。ヒロインがウィリアム・ブレイク(William Blake)の「愛の秘密」(“Love’s Secret”)を朗読する場面で、別のとある人物が、「買われた赤い唇(bought red lips)」(2: 175)というフレーズを連想して口にするのだが、これは、「シナラ」の第2スタンザに出てくる「買われた赤い口(bought red mouth)」(*Penguin* 124)という詩句への言及である。しかるに、「シナラ」の最終スタンザでは、官能的な愛人の呪縛を脱することのできない男の苦悩が語られる。

I cried for madder music and for stronger wine,  
 But when the feast is finished and the lamps expire,  
 Then falls thy shadow, Cynara! *the night is thine*;  
 And I am desolate and sick of an old passion,  
     Yea, hungry for the lips of my desire:  
 I have been *faithful* to thee, Cynara! in my fashion. (*Penguin* 124; 強調筆者)

この描写は、愛しい女性の面影を振り払おうと、気晴らしや酒を求めて不毛な抵抗を試みる点において、また、明かりが消えるというイメージにおいて、そして何より「忠実である(faithful)」というキーワードにおいて、『ガラスの動物園』を締めくくる語り手トムの独白と共鳴する。

Oh, Laura, Laura, I tried to leave you behind me, but I am more *faithful* than I intended to be! I reach for a cigarette, I cross the street, I run into the movies or a bar, I buy a drink, I speak to the nearest stranger—anything that can blow your candles out! (*Theatre* 1: 237; 強調筆者)

興味深いことに、上に引いた台詞の最初の一文は、散文でありながら、“me”と“be”とが中間韻を踏んでおり、言ってみれば詩という形式への絶ちがたい憧れをにじませている。ここでさらに、『ガラスの動物園』の原型となった「ガラスの少女像」を参照すると、短編の最後に語り手が、戯曲版におけるトムの手詞とほぼ同じ言葉で自らの孤独な放浪について語ったのち、忘れえぬ姉の面影が脳裏に浮かんだら、「夜は彼女のもの！（the night is hers!）」（*Collected Stories* 124）であると述べている。これは紛れもなく、先に引いたダウソンのスタンザに記された「夜は汝のもの（the night is thine）」という詩句の書き換えであり、姉を一途に慕う弟を描くウィリアムズが、英国世紀末詩人のテキストと対話を行っていることが浮き彫りになる。

そして、ウィリアムズがダウソンを反復しているのであれば、というのはつまり、シナラとローラのイメージが重なりあうのだとすれば、『ガラスの動物園』の語り手は、（きわめて密かなインターテキストによって隠蔽と暗示を同時に実践しながら）その姉に対して「恋情（passion）」を抱き、「我が欲望の唇を渴望している（hungry for the lips of my desire）」ことをそっとほめかしているのかもしれない。これまで、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、近親姦的であるとしばしば評されてきた。そうした視点から今一度、戯曲のエピグラフにその最終行が引かれたカミングズの詩を読み直すなら、詩人がいとおしむ「近すぎて触れることのできないもの（things ... which i cannot touch because they are too near）」（*Cummings* 366）とは、文字通り近親者に寄せる禁じられた思いを示唆しうるようにも思われる。しかしながら無論、『ガラスの動物園』という作品のなかで可視化されるのは、姉と弟の生身の近親姦ではありえない。そこに見えてくるのは、（ローラがその具現となる）抒情詩と、（トムが体現するところの）演劇という、近いながらも異なるジャンル間に流れる危い交わりへの欲望である。すなわち、ウィリアムズの戯曲は、それが抗いがたく引き寄せられているところの詩的想像力を超克し、ハイブリッドな抒情演劇のモードを生み出すことにより、これまでになく広い文学的コンテキストのうちにアメリカ演劇を位置づけて、戦後のアメリカ文学に新たな越境的可能性を切り拓いたのである。

\* 本稿は、2011年度名古屋大学英文学会クリスマス・セミナー（2011年12月9日）の講演に基づき、加筆修正を施したものである。

### 引用文献

- Beaurline, Lester A. "The Glass Menagerie: From Story to Play." Rpt. in Bloom 21-29.
- Bloom, Harold, ed. *Modern Critical Interpretations: Tennessee Williams's The Glass Menagerie*. New Haven: Chelsea, 1988.
- Borney, Geoffrey. "The Two Glass Menageries: Reading Edition and Acting Edition." Rpt. in Bloom 101-17.
- Cummings, E. E. *Complete Poems, 1904-62*. New York: Liveright, 1991.
- Dickinson, Emily. *The Poems of Emily Dickinson*. 3 vols. Ed. Thomas H. Johnson. Cambridge: Harvard UP, 1955.
- Kidder, Rushworth M. E. E. *Cummings: An Introduction to the Poetry*. New York: Columbia UP, 1979.
- Nelson, Benjamin. *Tennessee Williams: The Man and His Work*. New York: Obolensky, 1961.
- Tischler, Nancy M. *Tennessee Williams: Rebellious Puritan*. New York: Citadel, 1961.
- The Penguin Book of Love Poetry*. Harmondsworth: Penguin, 1973.
- Williams, Tennessee. *The Collected Poems of Tennessee Williams*. Ed. David Roessel and Nicholas Moschovakis. New York: New Directions, 2002.
- . *Collected Stories*. New York: Ballantine, 1985.
- . "Imagism Old and New." Unpublished essay in the Harry Ransom Humanities Research Center, the University of Texas at Austin.
- . *New Selected Essays: Where I Live*. Ed. John S. Bak. New York: New Directions, 2009.
- . *The Theatre of Tennessee Williams*. 8 vols. New York: New Directions, 1971-92.
- Windham, Donald, ed. *Tennessee Williams' Letters to Donald Windham, 1940-1965*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1977.



## Synopsis

Tennessee Williams and English/American Poetry:  
*The Glass Menagerie* Reconsidered

Tomoyuki Zettsu

It is generally agreed that the gist of Tennessee Williams's plays resides in their lyrical/poetical qualities. However, few attempts have been made so far to elucidate the playwright's intertextual transactions with English and American poetry. Significantly, Williams was deeply influenced by E. E. Cummings while (and before) writing his first Broadway hit, *The Glass Menagerie* (1945). In fact, the crucial influence of Cummings on Williams is established beyond doubt by the epigraph attached to the text of *Menagerie*: "nobody, not even the rain, has such small hands." This line, taken from a lyric poem by Cummings, recalls the delicate gesture of Laura's hand in Williams's memory play, a play focusing on the shy girl's fragility, notably when she touches the pieces of her glass animal collection. In other words, the image of Laura becomes a central source of the play's poetic imagination, although the sweet memory of the girl is something that her brother tries to erase so that he may pursue his own ambition. The ultimate question of *Menagerie*, then, inheres in Tom the narrator's attempt to go beyond his sister, that is, to go beyond the arrested mode of lyric poetry.

Poems are close to plays in that both are meant, at least potentially, to be spoken aloud. However, the fact that Williams admired Cummings makes the matter more complicated than it first appears. No one could gainsay that Cummings's poetic essence consists in his idiosyncratic typography. In order to appreciate the poet's true gift, one must *see* his poems as a written entity. In much the same frame of reference, *Menagerie* is obsessed with the written text as well as with the act of writing. Williams's quest for economic and lyrical writing in the play culminates in his attempt to put a screen on the stage to show some legends or images. (It is interesting to note that the early manuscripts of the play suggest the employment of a blackboard instead of the screen, so that Tom can write some brief phrases or sentences in chalk

on the board.) A good case in point is the legend which appears shortly after the opening of scene 6: “*The accent of a coming foot.*” The phrase opens up an intricate textual network by directly pointing to “The Accent of a Coming Foot,” one of Williams’s own short stories written in the mid-1930s and first published in *Collected Stories* (1985), whose helpful bibliographical notes identify the story’s title as a quote from Emily Dickinson. At the end of this story, the rain speaks of its “hands,” but the idea that the rain has its own “hands” is unusual. Williams’s associative link between the rain and hands makes sense if one recalls Cummings’s line that provides the epigraph to *Menagerie*: “nobody, not even the rain, has such small hands.”

In this light, the question of intertextuality in Williams figures largely. Generally speaking, intertextuality is not a kind of notion that matters in dramatic pieces. A play usually wishes to transcend its own textuality, which means to regard itself as a spoken entity. The stage is meant to show the immediate presence, rather than traces, of living bodies that cannot inhabit the printed page. Drama, then, brings its possibilities into full play when it succeeds in getting closer to life, not to literature. But Williams, far from erasing the textuality of his play, persists in refiguring literary texts.

Despite his desperate attempt to break away from Laura’s memory, Tom in *Menagerie* remains under the poetic spell of his sister, just as his mother cannot escape the romantic burden of her beautiful past when she says: “Gone, gone, gone. All vestige of gracious living! Gone completely!” Combined with her earlier reference to *Gone with the Wind*, Amanda’s lyrical lament resonates with a similarly painful cry in Ernest Dowson’s “Cynara,” one of Williams’s favorite poems, from which Margaret Mitchell’s fiction borrows its title phrase. In Dowson’s poem, the tortured poet recounts his vain effort to forget his love, although he is “hungry for the lips of [his] desire.” In fact, the poet’s “faithful” musing about Cynara provides a subtext for *Menagerie*’s closing speech that reveals the narrator’s “faithful” feeling toward his sister. To see Williams’s play in light of Dowson’s poetic lines is to recognize that Laura could be conceived as her brother’s “desire,”

an idea that illuminates the playwright's own incestuous devotion to his beloved sister, who constitutes the chief source of his poetic inspiration. In other words, if incest is implied in *Menagerie*, it is not so much between sister and brother as between poetry and play. Williams's play therefore tries to break and outgrow the poetic imagination to which it is irresistibly drawn—to create a hybrid mode of dramatic lyricism in a broader context of American literature.