



Title	テネシー・ウィリアムズ、亡靈のドラマトゥルギー：記憶、時間、エクリチュール
Author(s)	貴志、雅之
Citation	大阪大学英米研究. 2014, 38, p. 125-143
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/99385
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

貴志 雅之

テネシー・ウィリアムズ、 亡靈のドラマトウルギー —記憶、時間、エクリチュール

貴志 雅之

1 イントロダクション

Tennessee Williams は晩年、自身の劇作活動と同性愛遍歴を内省する 2 作 *Vieux Carré* (1978) と *Something Cloudy, Something Clear* (1981) を創作する。問題は、両作の間に創作されたフィッツジェラルドと妻ゼルダを巡る *Clothes for a Summer Hotel* (1980) を経て、現在と過去の時空を超えた往復運動の中で自己内省を図る亡靈劇へとウィリアムズが向かった点にある。これら亡靈三部作と呼びうる 3 作のベクトルは、*Something Cloudy, Something Clear* に至り、過去の亡靈との反復的交わりを通して 2 つの時空を浮遊する亡靈的存在へと劇作家=ウィリアムズ自身を変容させる。本稿では、*Something Cloudy, Something Clear* を中心に、エクリチュールと性生活の相互関連的営為を巡る ウィリアムズ最晩年の自己内省的劇作行為を「亡靈のドラマトウルギー」と位置付けて、そのあり様と目的、意義を考える。

2 追憶と亡靈——*Vieux Carré*から *Something Cloudy, Something Clear*

Vieux Carré と *Something Cloudy, Something Clear* はいずれも ウィリアムズが クイア劇作家となる人生の節目を振り返り、自らのエクリチュールとセクシュアリティの関係性を見つめ直した作品である。*Vieux Carré* の舞台は ニューオーリンズのフレンチ・クオーター。時は 1938 年暮れから 39 年春。実際にウ

イリアムズが初めてニューオーリンズを訪れ、放埒なボヘミアン環境の中でゲイに目覚め、トマス・ラニア・ウィリアムズから始めて使うペンネームの劇作家テネシー・ウィリアムズに変身した場所と時間である。以下の作家の言葉から舞台が始まる。

WRITER [*spotlight downstage*]: Once this house was alive, it was occupied once. In my recollection it still is but by shadowy occupants like ghosts. Now they enter the lighter areas of my memory. *(Vieux Carré [VC] 5)*

開幕冒頭、作家が「亡靈のような影の住人」と呼ぶ人々が登場する回想劇が映し出すのは、若き作家が無垢な青年から自らの題材となる人々を秘密裏に観察し、作品化する非情な意識をもった作家へと変貌して旅立つ姿である。一方、影の世界へと彼をイニシエイトした人々は、自らの私生活を作品舞台で暴かれ、作家の過去の一コマとして捨て去られていく。登場人物の大半が結核、栄養失調、白血病などなんらかの病を患い、死に直面し、急速に衰えていく。それはウィリアムズの劇作と性生活のために消費され、捨て去られた人々が亡靈となって舞台に蘇ってくる姿である。本作は、親密なものを犠牲にして獲得するウィリアムズの劇作活動のプロセスを舞台に再現していく。ただ本作では、過去を回想する作家の姿は舞台冒頭と閉幕時のナレーターとしての語りによって示されるにとどまっている。しかも、過去の亡靈は記憶に残ることはあっても、作家が今、目にする下宿屋にはもはや存在しない、追憶の中だけの存在として舞台の幕は下ろされる。

They're disappearing behind me. Going. People you've known in places do that: they go when you go. The earth seems to swallow them up, the walls absorb them like moisture, remain with you only as ghosts; their voices are echoes, fading but remembered.

[*The clarinet calls again. He turns for a moment at the door.*]

貴志 雅之

This house is empty now.

THE END

(VC 115)

一方、1981年初演の *Something Cloudy, Something Clear* では、過去の亡靈は追憶の中に留まらず現在の作家に影響を及ぼす。本作の舞台は1980年9月と1940年9月、異なる2つの時代のプロヴィンタウンの浜辺。80年9月に生きる作家オーガスト＝ウィリアムズが40年9月を回想する。この2つの時を行き交うなかで、作家は過去と現在のエクリチュールとセクシュアリティの相互関連的な営為を巡って、現代に至る自身の在り方を見つめなおす。つまり、現在進行形の作家の内的思考活動が舞台上に展開する。

The setting itself should suggest the spectral quality of a time and place from deep in the past: remembered, specifically, from a time forty years later.

(*Something Cloudy, Something Clear* [SCSC] x)

上記の舞台セット説明が示すように、40年後の今から回想される1940年9月は、作家の記憶の深層に存在する時空間の亡靈性を漂わせる。そこに次々と登場するのは、この当時プロヴィンタウンの浜辺にいた人々だけではない。さらに異なる過去の時空間から呼び出され、作家とかつて深い関係にあった人々の亡靈である。1940年9月の出来事が80年から回想する作家の意識を巻き込む形で舞台が展開する。

3 同時共存・混合する現在と過去——病と死、亡靈たちとの対話

1940年9月と1980年9月、二つの時の出来事はどう関連しあい舞台に再現されるのか。その一つのカギは、実名のまま登場する親密な人々=亡靈の記憶と彼らに対する作家の罪悪感である。作家オーガストの初の恋人となるキップ・カーナンは、徴兵を逃れ、アメリカに不法入国したカナダ人ダンサー。

そのキップは脳腫瘍に冒されている。一方、キップと旅をともにする女性クレアは2つの時間の自由なタイム・スリップを可能にし、作家の内省を際だたせる装置となるべく創造された人物だが、彼女もまた重い糖尿病と腎臓病を患う。キップとクレア、二人の命は長くなく、当初より舞台には病と死の影が漂う。

まず問題したいのは1940年9月のキップが、1963年に他界するフランク・マーロー、つまり、ウィリアムズの16年来の同性愛パートナーの亡靈を呼び出す契機となる点である。この場面では、キップが脳腫瘍の兆候で一瞬意識を失う姿を作家オーガストが目にすると。次の瞬間、1963年に肺癌で他界したフランクが看護師に押された車いすに座った姿で登場する。

場面はそのまま63年死の病床にあるマーローの病室にワープし、オーガストが呼吸困難で酸素を求めるフランクと言葉を交わした直後、再び時は1940年9月に戻る。つまり、キップとフランクという、ウィリアムズの愛人となって彼の貪欲な欲望に領有され、最後には彼のもとを去った、あるいは冷遇され他界した、かつての恋人二人が、1940年9月、プロヴィンスタウンの浜辺の小屋に登場する。しかも、そのワープを体験する作家の意識は、1980年、1940年、1963年、すべての時空が同時共存的に運動した次元を漂い、クロノロジーに縛られることはない。

しかし、どの時空間にワープしようと別の時空の意識が介入してくる。タルラ・バンクヘッド¹は長年ウィリアムズと親交があった女優だが、ウィリアムズ作品に出演した彼女の演技を巡ってウィリアムズと愛憎関係を繰り返した。そのタルラの亡靈が登場する場面に異なる時空の意識が介入する具体例を見ることができる。

AUGUST: Flowers, yes, and your idolators, yes! —Did anyone know who you were? — I did. Later, later, I'd learn through old family letters that we were blood-kin. I was proud of that, Tallulah, and later, when you were in a breathing machine, at a Manhattan hospital, they'd say to you, "What do you want?" —

You'd reply, "Bourbon, Codeine!" —The last request you'd make ...

[*There are sea sounds. The actress bows her proud head slightly, then lifts it high and turns away.*]

ACTRESS: —Later, later, not much later, but later. Well, good night—lover. I'm going home. Yes, I'm going to take your play up country. You go sleep. Let Frankie drive you home to bed. Drive you home carefully—I love you ... [*She descends from the upstage dune.*]

AUGUST [*looking up at the sky*]: Life is all—it's just one time. It finally seems to occur all at one time.

(SCSC 59, underlines added; italics original)

ここで、オーガストは1940年9月にタルラと話しているにもかかわらず、彼女がマンハッタンの病院で死の床にあって呼吸器に繋がれている様子を過去に起こった出来事かのように語っている。タルラがマンハッタンのセント・ルーク病院で両側肺炎によって亡くなるのは1968年。つまり1980年に意識のあるオーガストは、1968年に起きたタルラ最後の姿を1940年9月の自身の口からタルラに語り、タルラも後に起こる自らの死期の状況を可視化している場面である。さらに、タルラにフランキーと呼ばれるフランク・マーローは、1940年の時点ではウィリアムズと出会っていない。彼とウィリアムズの出会いは1947年夏のプロヴィンスタウンのことであり、彼と再会し、ともに暮らし始めるのは翌48年10月。つまり、それ以降61年に二人が別れるまでの特定不能な過去に、タルラはマーローに向けてのメッセージをオーガストに託していることになる。言い換えれば、1940年9月に登場したタルラとオーガストの意識は、同時に1968年と特定不可能なもう一つの過去の1点に存在し、それらの異なる時空の出来事が今、同時に一時に起こっている。上記引用最後のオーガストの言葉、“*Life is all—it's just one time. It finally seems to occur all at one time.*” (SCSC 59) はまさにすべての時空の出来事が一時に起こる状況・次元を集約した言葉である。しかし、なぜ1940年9月が複数の時空の出

来事が同時発生するフォーカル・ポイントになりえるのか。

4 セクシュアリティとエクリチュール——

“exigencies of desperation” & “negotiation of terms”

1940年9月プロヴィンスタウンでウィリアムズの劇作家人生の節目となる二つの出来事が起こる。1つは、初のプロ劇団（シアター・ギルド）による上演作 *Battle of Angels* (1940) の原稿書き直し作業。いま1つはウィリアムズ初の恋人となるカナダ人ダンサー、キップとの出会いとひと夏の情事である。問題は、この2つの出来事が展開する舞台で、プロの劇作家としてのエクリチュールと同性愛の営為がいずれも「絶望的急迫状況」(exigencies of desperation) (SCSC 5, 62, 66, 69) と「契約条件交渉」(negotiation of terms) (SCSC 32, 73) という2つのキーワードで評される類比的関係にある点である。

オーガストは月100ドルの正規の原稿執筆料ではなく、その半額の50ドルの支払いしか受けておらず、所持金も枯渇しようとしている。しかし、原稿の催促に来たプロデューサーであるモーリス・フィドラーとその妻セレスト²に月100ドルの原稿料への値上げとその前借要求を認めさせるには、不本意な原稿書き直しを承諾せざるをえない。オーガストはその急迫状況を打破するため、自らの作品原稿を売買対象にした「契約条件交渉」による他すべなく、最終的に原稿書き直しを承諾する。

一方、キップは、不法入国者であるため職につけず脳腫瘍に冒され、クレアもまた重度の糖尿病を患う。死に至る病と経済的困窮というまさに「絶望的急迫状況」の中にある二人は、キップの身体を同性愛者オーガストに委ねることで、彼らから保護を獲得する「契約条件交渉」に踏み切る。

注目すべきは、力関係で優位にあるプロデューサーが不本意な原稿書き直しをオーガストに迫ったように、オーガストもまたキップとクレアの「急迫状況」に乗じて、「条件交渉」によってキップを性的に領有し、彼の肉体を貪った点にある。それはオーガストの中に、芸術に誠実であろうとする姿と性的欲望充足のために他者に権力=暴力を振るう姿、その2つの自己が存在して

いることを物語る。これが、ウィリアムズがプロの劇作家として初の本格的仕事に取り組んだ当時の出来事、エクリチュールとセクシュアリティの営為という生涯続く問題を照射した1940年9月の出来事である。1980年から回想する作家は、この出来事を見つめ直す今もなお、かつて領有し・破棄した亡き恋人たちが他界した後も作品題材として彼らを消費し、新作を執筆する自身の姿を目にしていく。ここで、オーガストは同時共存する2つの時空と2つの自己を重ねて映し出す。それが、同性愛の劇作家ウィリアムズが見る自身の姿を表すキーワード、Double Exposure（二重露出・二重写し）である。

5 Double Exposure（二重露出・二重写し）

Something Cloudy, Something Clear の前書きで、演出家 Eve Adamson はウィリアムズの double exposure を以下のように解説している：

A photographic double exposure could also be described as cloudy and clear, and double exposure is the key metaphor of the play. Two times, two selves, two sensibilities exist simultaneously in August. But also, hovering around and permeating the entire dramatic poem, is the double exposure of Tennessee Williams: the artist and his art, the man and his theatrical person, immediacy and retrospect, time stopped and time flowing. (Adamson vii, underlines added)

本作のキー・メタファーである写真の二重露出は、曇ったものと澄んだもので示される2つの時間と2つの自己、そして2つの感受性がオーガストの中で同時共存する状況を表象する。また同時に、この二重露出が劇作家ウィリアムズの二面性を映し出す。それがオーガストの語る“Present and past, yes, a sort of double exposure” (SCSC 38) あるいは“Life is all—it's just one time. It finally seems to all occur at one time” (SCSC 59) に示される過去と現在が同時発生するヴィジョンに他ならない³。重要なことは、過去と現在という二つの時間とともに、劇作家ウィリアムズが持つ対照的な2つの自己と感受性を

二重露出が表していることである。ウィリアムズはこの点について本作タイトルの説明として次のように語っている。

I prefer the title *Something Cloudy, Something Clear* because it refers to my eyes. My left eye was cloudy then because it was developing a cataract. But my right eye was clear. It was like the two sides of my nature. The side that was obsessively homosexual, compulsively interested in sexuality. And the side that in those days was gentle and understanding and contemplative. So it's pertinent title.

(Rader 346)

この言葉はウィリアムズの二重人格的な二つの自己を映し出す。曇った目に象徴される異常なまでに他者を貪るプレデターのような同性愛者の性欲と、澄んだ目に表されるやさしく、思いやりがあり、瞑想を好む穏やかな人柄。前者は貪欲に性の相手を探し求め、暴力的に性欲を満たし、その欲望が飽和点にくれば、相手を冷遇し、捨て去る。一方、後者は社会の周縁化を受ける人間の状況に対する理解と共感を持つ真摯な姿勢を示す。ブルース・J・マンはウィリアムズ作品がこれら2つの力が衝突するバトルフィールドだと論じている (Mann 147)。問題は、白内障で曇った目に象徴される貪欲な同性愛者の欲望・行為が、ウィリアムズが批判・告発する権力、暴力そして道徳的退廃と同じ曇ったものであることを、彼の澄んだ眼差しが捉えているという点である。二重露出で表される複眼的ビジョンを、ウィリアムズは過去と現在が同時共存する世界で時空を超えた亡靈との交わりを通して身に纏っていく。注目すべきことに、彼と出会う亡靈の多くが、ウィリアムズの性的欲望、作品創作のために利用され、消費・廃棄されていった他者、かつての恋人、隣人、家族という親密な人々だった⁴。

この点で、本作の前年1980年に発表され、フィッツジェラルドと妻ゼルダを巡る「ゴースト・プレイ」、*Clothes for a Summer Hotel*は重要な意味を持つ。同作はクロノロジーを解体した過去の複数の時空が交錯する世界で、作家と

その作品題材となった犠牲者の思いを対峙させ、エクリチュールが孕む暴力を検証した作品である。舞台はノース・カロライナ、アッシュビル近郊のハイランド病院。ここに入院中の妻ゼルダに会いに現れるのが、すでに他界し亡靈となつた夫フィッツジェラルドである。ゼルダも含め登場人物すべてが亡靈である作品世界で明らかになっていくのは、生前ゼルダから作品創作の機会を奪い彼女を狂気へと追い込み、彼女の小説を剽窃し、その人生を領有して作品化していった小説家フィッツジェラルドの行為である。

本作品でウィリアムズは、歴史的時間・空間の推移では出会うことのない複数の人々=亡靈たちの交わりと彼らの思い・見方という複眼的ビジョンを創造することで作家夫婦のエクリチュールと私生活を巡る隠れた物語の再創造を試みた。あらゆる時間・空間の同時共存する世界・次元で、異なる時空間を移動し、遍在する亡靈によってウィリアムズは作家のエクリチュールの在り方を再検証するドラマトゥルギーを作りあげていった。そして、ウィリアムズがこの手法を援用して、クイア劇作家としての自身の生を内省する追憶の亡靈劇として作り出したのが*Something Cloudy, Something Clear*だった。

6 亡靈化するオーガスト、審美空間における記憶と時間——

*Clothes for a Summer Hotel*を経て

多様な時空間から現れる亡靈との交わりを重ねながら自己内省を進める中で、オーガスト自身も時空を超えた遍在性を持つようになる。そして、当初の観察点であった1980年9月から離脱し、複数の過去と現在の間を逍遙する亡靈的存在となっていく。アリシア・スミス=ハワードとクレタ・ハインツェルマンは*Clothes for a Summer Hotel*と*Something Cloudy, Something Clear*で過去と現在が同時共存する時空間を浮遊する亡靈の存在に着目しているが(Smith-Howard and Heintzelman 67)、亡靈となつたフィッツジェラルド同様、自己内省の主体オーガストは、自らが出会う亡靈の一人となることで自己内省行為を推し進めていく。

ジョージ・W・クランデルは*Clothes for a Summer Hotel*と*Something Cloudy,*

*Something Clear*で、ウィリアムズが歴史的時間に代わるオルターナティヴな時間世界を用いるとして、その時間表象をある種の「審美空間」(aesthetic space)と捉えている。クランデルによれば、「審美空間」は過去の出来事に新たな意味を付与し、重要な意義を持つ事象へと変容させる視座を提供する。時系列的過去の断片は再整理、再提示され、現実世界では不可視の隠蔽された真実(=物語)が照らし出される(Crandell 169-170)。

自己内省行為は過去と現在の往復運動によって行われ、その運動はあらゆる時間的空間的制約を受けない。その意味で自己内省はクランデルの言う「審美空間」における運動・活動である。あらゆる時間空間が同時共存する中で意識が飛び交い、登場人物はみな物理的法則に支配されないゴーストとなる。*Clothes for a Summer Hotel*の“AUTHOR'S NOTE: This is a ghost play”でウィリアムズは以下のように記している。

AUTHOR'S NOTE: This is a ghost play.

Of course in a sense all plays are ghost plays, since players are not actually whom they play.

Our reason for taking liberty with time and place is that in an asylum and on its grounds liberties of this kind are quite prevalent: and also these liberties allow us to explore in more depth what we believe is truth of character.

And so we ask you to indulge us with the licenses we take for a purpose which we consider quite earnest. (*Clothes for a Summer Hotel* Author's Note)

つまり、「ある意味ですべての演劇作品は亡靈劇である」。*Clothes for a Summer Hotel*でフィッツジェラルド夫婦のエクリチュールと夫婦関係を巡る省察は、*Something Cloudy*, *Something Clear*で自らを亡靈化し、過去の亡靈たちとの再会を通して、自身の劇作と同性愛の営為を見つめ直す契機をウィリアムズに与えたと考えられる。

7 亡靈に憑かれた舞台、記憶、ゴースティング

演劇理論と西欧演劇史研究の世界的権威、マーヴィン・カールソンは、その著 *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* 冒頭で、演劇作品特有の普遍的亡靈性を指摘し、演劇／劇場が「かつて見たことを目にしている」という印象を観客に与え、反復的に同じ経験を引き起こす場であるとして、演劇作品がすべて亡靈性を帯びたものであると明言する。

[…] all plays in general might be called *Ghosts*, since, as Herbert Blau has provocatively observed, one of the universals of performance, both East and West, is its ghostliness, its sense of return, the uncanny but inescapable impression imposed upon its spectators that “*we are seeing what we saw before.*” […] this strange quality of experiencing something as a repetition in the theatre.

(Carlson 1, underlines added; italics original)

All theatrical cultures have recognized, in some form or another, this ghostly quality, this sense of something coming back in the theatre, and so the relationships between theatre and cultural memory are deep and complex. Just as one might say that every play might be called *Ghosts*, so, with equal justification, one might argue that every play is a memory play. Theatre, as a simulacrum of the cultural and historical process itself, seeking to depict the full range of human actions within their physical context, has always provided society with the most tangible records of its attempts to understand its own operations. It is the repository of cultural memory, but, like the memory of each individual, it is also subject to continual adjustment and modification as the memory's recalled in new circumstances and contexts.

(Carlson 2, underlines added; italics original)

ここでカールソンは、過去に見た、もしくは経験したこと再び劇場で体験

する、というデジャヴ的感覚、既視感、既視体験を観客に喚起する特徴が演劇の亡靈性であると語る。こうした既視感、既視体験は文化的記憶に刻まれたものであり、演劇と文化的記憶の関係性から⁵、演劇作品すべてが記憶に基づく反復的デジャヴ体験を与える点で「追憶劇」であり、「亡靈劇」であると言える。

ただ、「追憶劇」と「亡靈劇」には違いがある。「追憶劇」で記憶された過去の出来事を回想する主体は、記憶世界の影響を免れた、言わば安全な観察ポイントから過去を追憶する。一方、「亡靈劇」では記憶された人や事物・出来事は、回想する主体の「今」に迫ってくる。回想の主体が回想により呼び起された亡靈に取り込まれ、亡靈と同じ次元、つまり、物理的法則とクロノロジーが作用しない世界に入り込む。回想される記憶世界と回想する主体が存在する世界の境界は曖昧になり、過去と現在のリニアな時系列的次元は解体する。そして、過去と現在、さらには過去と現在の融合による仮想・幻想世界の同時共存的混在化のなかに回想する主体は身を置くことになる。このとき、主体は過去と現在の往復運動だけでなく、物理的法則に縛られることのない時間・空間の融合によって、交錯するはずのない時間と場所に存在した／する個人・状況と接觸・交渉を持つ。こうした次元は、物理的法則が支配する世界のどこにも存在しない。しかし、どことも繋がる異次元である点で亡靈的次元であり、ここに入る主体は亡靈的存在となる。

亡靈劇の亡靈的次元とは、多様な時空が交錯する間テクスト的次元である。その中を逍遙する主体は亡靈的存在となって、間テクストの新たなテクストを編み上げていく。そして、自己内省的エクリチュールという亡靈劇に携わる劇作家もまたこの亡靈的間テクスト性の世界で逍遙する亡靈的主体になるのである。

カールソンの演劇亡靈論で重要な概念がゴースティング＝亡靈化 (ghosting) である。ゴースティングは、観客がかつて遭遇したものと同一 (identical) のものを、コンテクストをわずかに変えて提示する。類似性 (similarity) ではなく、同一性 (identity) の認識が受容プロセスの一部となり、その結果、

このプロセスがより複雑化する (Carlson 7)。過去に遭遇した出来事・事象の記憶を使って、我々は新たに遭遇する出来事・事象（記憶のものと異質でありながら明らかな類似性をもつ出来事・事象）の理解・解釈を行う。この記憶による認知プロセスが演劇では重要な役割を果たす。この認知現象の変奏がゴースティングと呼ばれる現象である。記憶された人物・事象と同一のものでありながら、どことなく異なる属性が付与された人物・事象の出現、つまり亡靈、もしくは亡靈的存在との遭遇を生む現象がゴースティングと解釈されるものである。

注目すべきは、ゴースティング機能が間テクスト性と密接に結びついている点である。間テクスト性の議論では、文学テクストは先在する (preexisting)、かつて読まれた他のテクストの要素を紡ぎ合わせるリサイクルと記憶のプロセスに焦点が向けられてきた。カールソンは、演劇テクストがこのプロセスに特に自意識的であり、先行テクストが演劇テクストに亡靈のように取り憑いていると指摘する。そして演劇が大衆にとって宗教的、社会的政治的に重要な意味を持つ物語の反復的書直し・改作と結びついている点で、演劇には文化的記憶の永続的再循環メカニズムが存在すると論じている (Carlson 8)⁶。

カールソンによるゴースティングと間テクスト性の議論は、ウィリアムズの *Something Cloudy, Something Clear* の亡靈性を考える上で一つの指針を与える。1975年出版の *Memoirs* は、60年代以降のウィリアムズ作品以上にセンセーショナルな話題を提供し、赤裸々な同性愛を告白したショッキングな内容は広く内外に流布した。つまり、*Something Cloudy, Something Clear* 初演の1981年には、ウィリアムズの放埒な性の営みについて先在するテクストである *Memoirs* が提供した情報は、ウィリアムズに対する観客の固定的イメージ・先入観を生み、クイア劇作家ウィリアムズ物語を形成していたと考えられる。当初より本作品舞台はウィリアムズ自身が流布した自伝物語に憑かれたものとなっていたのである。言い換えれば、ウィリアムズは自身の伝記物語を意識的にリサイクルした、ポストモダン演劇戦略によって自己内省的亡靈＝追憶劇である本作を創作したと言える。

さらに作品内部でなされる作家オーガストの自己内省は、過去の記憶が、再修正、再混合され、本作でリサイクルされている点において間テクスト的である。つまり、リサイクルされた過去の記憶テクストが絶え間なく更新される。この亡靈／追憶劇においてオーガストは、記憶・体験のリサイクル行為の主体であると同時に客体である。その意味でオーガスト（＝ウィリアムズ）は亡靈的存在となる。

8. 記憶・時間・エクリチュール——亡靈のドラマトゥルギーのダブル・ヴィジョン

かつてウィリアムズは、“The Timeless World of a Play”(1951) と題するエッセイの中で以下のように語った。

It is this continual rush of time, so violent that it appears to be screaming, that deprives our actual lives of so much dignity and meaning, and it is, perhaps more than anything else, the arrest of time which has taken place in a completed work of art that gives to certain plays their feeling of depth and significance. [...] Contemplation is something that exists outside of time, and so is the tragic sense. Even in the actual world of commerce, there exists in some persons a sensibility to the unfortunate situations of others, a capacity of concern and compassion, surviving from a more tender period of life outside of the present whirling wire-cage of business activity.

（“The Timeless World of a Play” 59, underlines added）

つまり、我々の生活から尊厳と意味を奪う激しく疾走する時の流れに対し、完璧な芸術作品では時の流れが止まり (*the arrest of time*)、作品に深みと重みを与える。思索や悲劇感もまた時の流れの外に存在する。さらにウィリアムズは上記引用箇所に続く文章で、*Death of a Salesman* のウィリー・ローマンに言及して、時のない世界 (*a world without time*) においてこそ、人間の

尊厳と意味、他者の不幸に対する細やかな感受性、気づかいと思いやりの心が現れると語っている（“The Timeless World of a Play” 59）。

*Something Cloudy, Something Clear*で自己内省する作家が身を置いた世界は、まさにこうした時のない世界である。作家の記憶の断片から現れる亡き人々の亡靈は、時の流れを超えた作家との邂逅を生み、作家の意識は亡靈とともに過去と現在の異なる時空を逍遙する。しかし作家オーガストが見たヴィジョン“Life is all—it's just one time. It finally seems to occur all at one time.” (SCSC 59) が示すように、すべてが一つの時、つまり時間の流れが止まった世界、あらゆる時間が同時共存する世界に収斂する⁷。そして、この世界に身を置くことで作家オーガストもまた多様な時空を逍遙するゴーストとなる。

亡靈化したオーガストが見出していったのが、二重露出によるダブル・ヴィジョンであるのは見てきたとおりである。それは2つまたはそれ以上の時空が同時共存する世界を浮遊し、曇った目と澄んだ目に表象される2つの自己のヴィジョンである。そして、時空を超えた自己内省の亡靈世界で自らのエクリチュールとセクシュアリティの相互関連的営為をダブル・ヴィジョンによって見る自らの姿を描くドラマを演じ、書き続けるエクリチュール、それが*Something Cloudy, Something Clear*に託されたウィリアムズの「亡靈のドラマトウルギー」と呼びうるものだった。

1977年5月8日、ウィリアムズはニューヨーク・タイムズに発表した“*I Am Widely Regarded as the Ghost of a Writer*”と題するエッセイで以下のように記している。

Of course no one is more acutely aware than I that I am widely regarded as the ghost of a writer, a ghost still visible, excessively solid of flesh and perhaps too ambulatory, but a writer remembered mostly for works which were staged between 1944 and 1961. (“I am Widely Regarded as the Ghost of a Writer” 184)

ここでウィリアムズは、40年から60年代初頭（44年の*The Glass Menagerie*か

ら61年の改訂版 *The Night of the Iguana*まで)にかけての作品によってしか人々の記憶に存在しない、昔活躍した作家の亡靈が今の自分の姿であるという自虐的コメントを残している。その翌年1978年初演 *Vieux Carré*を皮切りに、80年 *Clothes for a Summer Hotel*、そして81年に *Something Cloudy, Something Clear*を発表。作家の亡靈と称したウィリアムズは、自ら亡靈となることで、自身をメタシアトリカルに映し出す自己内省の亡靈劇を創作していった。90年代以降、これらウィリアムズ晩年の亡靈劇は、フィリップ・C・コリン、ウィリアム・プロッサー、ブルース・J・マンらに代表される研究によって、優れたポストモダン演劇作品 (Kolin 1998, 38-40)、ウィリアムズ最晩年の円熟作 (Prosser 244-45)、ウィリアムズ作品の中心をなす内的世界への扉を開く重要作 (Man 139) として高い再評価を得るに至っている⁸。この亡靈のドラマトゥルギーがウィリアムズ最晩年の演劇エクリチュールの方向性だったと考えられる。ただ亡靈劇に憑かれたウィリアムズが、1983年2月24日、自ら本当の亡靈になることを予見できたかどうかは定かでない。

註

- タルラ・バンクヘッドは、1956年の *Streetcar Named Desire* リバイバルでプランチを演じ、またわずか4回の公演で幕を閉じた1964年初演の *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* でフローラ・ゴーフォースを演じ、酷評された女優である (Kolin, ed., *The Tennessee Williams Encyclopedia* 12-13)。
- モーリス・フィドラーとセレストは、1940年の *Battle of Angels* ボストン公演を共同製作したシアター・ギルドの Lawrence Langner と Armina Marshall をモデルにした人物。また、彼らとともに登場する女優キャロライン・ウェールズのモデルは映画スターの Miriam Hopkins。上記ボストン公演で、彼女は Myra Torrance を演じている (Smith-Howard and Heintzelman 252-53)。
- 二重露出による現在と過去の時間の同時発生状況の具体例として、以下の場面があげられる。ここでは1940年の回想場面に1980年のオーガストの感情が挿入され、二つの時間が混在する。

AUGUST: They don't pay much. There's no formal option, not one approved by my agent or the Dramatists' Guild; it's a half-price arrangement, fifty a month, not the legally binding

hundred. [*August is sorting through the mail.*] Of course that's an advantage to me in a way.
I'm not so obligated!

KIP: [*to himself, as though trying to work it out*]: Two people? New York? Fifty dollars?

AUGUST: They want the last act rewritten, but I won't write another word until they take out the regular hundred-dollar option. I have guts now. But I also had them then.

KIP: Now? Then?

AUGUST: Present and past, yes a sort of double exposure.

KIP: I don't understand.

AUGUST: You're not supposed to, Kip. Here's a telegram for me! [*He rips it open.*] God. It's from them. They're coming here today.

(SCSC 37-38)

- 4 たとえば、*Something Cloudy, Something Clear*に亡靈として登場するフランク・マーローに対してウィリアムズは不実な態度をとり、またマーローが不治の病に伏せた時にウィリアムズは彼のもとを去り、二人の関係は終わりを告げる。さらに同じく亡靈となつて姿を現すヘーゼル・クラマーについても、ウィリアムズは彼女が自分を必要としているときにヘーゼルを見捨てている (Mann 147)。
- 5 上記引用箇所最後の下線部にあるように、カールソンは演劇が文化的記憶の保管庫であり、個人の記憶同様、「演劇が新たな環境と文脈のなかで継続的に調整・修正されていくものである」と指摘している (Carlson 2)。
- 6 この点に関して、カールソンはさらに具体的な説明を加えている。演劇テクストから劇場での物理的上演に移行すると、受容能力に対する記憶の作用がいっそう顕著になる。観客は公演を見れば見るほど、前の公演の記憶を持って新しい公演に向かう機会が増える。こうした記憶は演劇文化によって意識的に利用してきたものだが、そうでない場合でも、記憶は作用し続け、強力かつ予想外の方法で受容側に影響を及ぼす。この現象の最も顕著な例は、役者の容貌／印象である。役者が以前演じた役柄の記憶が新しい役柄に持ち込まれる。役者の再利用される身体は、すでに複雑な記号論的メッセージを運び、新しい役柄においてほぼ不可避的に以前の役柄の亡靈を喚起する。役者が懸命に役柄を変えようとしたときでさえ、評判が大きくなるにつれて、役者は観客の記憶の虜となる。そして、新たな役柄で現れるたびに、こうした記憶と折り合いをつけることが求められるのである (Carlson 8- 9)。
- 7 クロノロジーの時の流れが存在しない記憶世界では、多様な記憶の断片が別の断片と結びつき、物理的時間に支配される現実と異なる意味やヴィジョンが生まれる。
- 8 特にコリンは、*Something Cloudy, Something Clear*が記憶と時間、フィクションの表象と自己暴露、作家と作品の相互関係、芸術と文化の創造を巡るポストモダンの問題意

テネシー・ウィリアムズ、亡霊のドラマトゥルギー—記憶、時間、エクリチュール

識と作家の内的世界を探究した優れた作品であるとして以下のように評している。

Something Cloudy is a triumphant closure to Williams's exploration of non-linear dramaturgy. Seen from the perspective of the 1970s and 1980s, Williams the experimental playwright is a postmodern artist, and *Something Cloudy* is a postmodern investigation of the playwright and his art. Considerably more than an autobiographical junket, *Something Cloudy* interrogates the larger postmodern issues of the creation of art and culture; the synchronicity of memory and contemporaneity; the representation of fictions and disclosure of self; the register of authoricity; the playwright's negotiations with self and with the community of the disremembered; the sexualization and theatricalization of place; and the commodification of art. [...] The relationship of past to present and present to past, vital to Williams's postmodern strategy, is poignantly reflected in the title of the play. (Kolin1998,38)

Something Cloudy is intimately and inextricably involved in the ways in which Williams exploits memory analogous to the way a postmodern culture articulates discourse formation. *Something Cloudy* is primarily concerned with the production and consumption of memory, and the two inescapable by-products of memory—desire and disappointment—which animate the process of exposure and (dis) closure, the dialectic of representation in the play. Given the polygenics of his composing process—for *Something Cloudy* and in almost every other work in the canon—Williams was a closet postmodernist. (Kolin1998,40)

参考文献

- Adamson, Eve. "Introduction." *Something Cloudy, Something Clear*. New York: New Directions, 1995. v-viii.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 2003.
- Crandell, George W. "I Can't Imagine Tomorrow": Tennessee Williams and the Representations of Time in *Clothes for a Summer Hotel*." *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*. Ed. Philip C. Kolin. New York: Peter Lang, 2002. 168-80.
- Delvin, Albert J., ed. *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson and London: UP of Mississippi, 1986.
- Kolin, Philip C. "Something Cloudy, Something Clear: Tennessee Williams's Postmodern Memory Play." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XII, 2 (1998 Spring) : 35-55.

- _____, ed. *The Tennessee Williams Encyclopedia*. Westport, Conn.: Greenwood, 2004.
- Mann, Bruce J. "Memories and Muses: *Vieux Carré* and *Something Cloudy, Something Clear*." *Tennessee Williams: A Casebook*. Ed. Robert F. Gross. New York: Routledge, 2002. 139-152.
- Prosser, William. *The Late Plays of Tennessee Williams*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2009.
- Rader, Dotson. "The Art of Theatre V: Tennessee Williams." *Conversations with Tennessee Williams*. Ed. Albert J. Devlin. Jackson and London: UP of Mississippi, 1986. 325-360.
- Smith-Howard, Alycia and Creta Heintzelman. *Critical Companion to Tennessee Williams*. New York: Checkmark Books, 2005.
- Williams, Tennessee. "I Am Widely Regarded as the Ghost of a Writer." *The New York Times on the Web*. May 8, 1977. Reprinted in *Newly Selected Essays: Where I live*. Ed. John S. Bak. New York: New Directions, 2009. 184-186.
- _____. *Clothes for a Summer Hotel*. New York: New Directions, 1983.
- _____. *Newly Selected Essays: Where I live*. Ed. John S. Bak. New York: New Directions, 2009.
- _____. *Something Cloudy, Something Clear*. New York: New Directions, 1995.
- _____. "The Timeless World of a Play." *Newly Selected Essays: Where I live*. Ed. John S. Bak. New York: New Directions, 2009. 184-186.
- _____. *Vieux Carré*. New York: New Directions, 1979.