

トムとローラの優しい関係： *The Glass Menagerie*を今日の日本の文脈で読み解けば

山下興作

はじめに

アメリカにしろ、日本にしろ、多くの人にとって *The Glass Menagerie* (以下『動物園』と表記) が愛すべき作品であることは間違いないだろう。

1930年代のアメリカの都市セントルイスというごく限られた時空間を背景として、1944年に生まれたこの劇が、いつの時代、どこの場所に生きる者にも愛されているのはなぜだろうか。本稿はこの思いきり素朴な疑問を出発点としている。

I

さて、議論を始めるにあたって、外堀を埋める意味で、まず少し伝記的事情も含めて Tennessee Williams が『動物園』を書くに至るまでの経緯を確認しておく。彼は1911年にミシシッピ州のコロンバスで生まれたが、後にローラのモデルとなる姉ローズはその2年前にやはり同じ町で生まれている。一家は、1919年に弟デイキンが生まれたのち、『動物園』の舞台となるセントルイス、ウェストミンスター・プレイスのアパートに引っ越した。劇中トムが勤めていた靴会社もローラが入学したもののすぐに辞めてしまったビジネス・スクールも当時実在しており、主たる舞台となるアパートも含め地理的背景のモデルはほぼ現実にそったものといえる。その後数年の間にウィリアムズ一家は10回近くも、引越しを繰り返す。1920年代はローズにとって11歳から21歳までの多感な時期にあたるが、母エドウィナはこの間病気のため8回入退院を繰り返している。ただでさえ、両親の絶え間ない喧嘩や、飲む・打つ・買うと三拍子そろった父親の暴君ぶりと母親に対する暴力を目の当たりにするうち、ローズは次第に自分ひとりの世界にひきこもるようになっていった。そこに、母親が死ぬのではという恐怖が加わったわけだから、ただでさえ自らも州立病院の精神科に入退院を繰り返していた彼女の精神状態が悪化の一途をたどったのも無理のないことと思われる。そして、1937年秋、ついにローズはロボトミーの手術を受けるに至り、以後廃人同様となる。当時ウィリアムズはアイオワ州立大学に在籍中で実家を離れており、この決定には立ち会っていないが、姉の一生を決

定する重大な瞬間に居合わせなかったという自責の念は、その後永く彼の胸に深い傷を残した。

こうしてみると、その7年後に書かれた『動物園』が、きわめて自伝的要素の強い作品であることは間違いなく、またその全編を貫く詩的で抒情的な色合いに、いまだ癒えぬ彼の傷口からあふれ出る姉への痛切な思いを見て取ることは極めて妥当なことである。この作品はいわば、ウィリアムズにとっては贖罪の劇ともいえ、脳裏を離れない姉の姿を拭い去るための劇であり、自らの過去へのレクイエムだったともいえるだろう。

研究者の間では常識といっていいこの読み方の正当性を否定するつもりはないが、これだけでは作者と作品にまつわる経緯を知らないまま舞台に接すると思われる観客一般の心を今もなお掴み続けているという事実をあわせて説明することは難しい。

II

常山菜穂子は『アンクル・トムとメロドラマ—19世紀アメリカにおける演劇・人種社会—』の中で「演劇」を文学としての戯曲テキストである「ドラマ」と実際の上演や興業を指す「シアター」の二つの成分を併せ持つものとし、これまで見過ごされがちだった「シアター」を考察の対象とすることの重要性を指摘している(常山13-4)。そのうえで、さらに「シアター」を「演者」「観客」「場」「約束事」の4要素に分割し、演劇が上演される「場」において、「作品が観客に働きかける作用や、観客の主体が解釈行為を通して形成される際の経緯は国家・国民・政治・経済・宗教・思想によって異なる。」したがって、「演劇の考察を通じて、その演劇の製作過程に影響を与えた社会や政治・経済・思想の動向が分かるはずではないだろうか」と主張する(常山16)。

もちろん、氏のこの主張は、『アンクル・トム』に刻まれている19世紀後半のアメリカ固有の条件を明らかにすることを目的としてなされている。しかし、この議論を裏返せば、いまや古典ともいえる作品が時と空間を隔てて、今日なお上演され、かつ観客に受け入れられるということの意味を読み解くうえでも有効な方法となる。

そうした観点から『動物園』を見直してみると、まずひとつ気づくことがある。1930年代を背景にしたアメリカの劇は、そのほとんどが大恐慌による苦悩と不正を描いている。しかし、ウィリアムズの手になるこの作品が、そういった社会的、経済的なテーマを前面に押し出すことはない。彼の視線の先にあるのは、ひたすら、脆く傷つきやすい人間の姿だ。求めるものが得られず、望みがかなわなかった挫折感を味わう。こういったことは、程度の差こそあれ、誰の身にも覚えのある体験だろう。家族の一員としての義務感、自由への渴望、そこに端を発した家族との軋轢、成長の苦しみ、そのために切り捨てなければならなかったもの、そしてその先にある言いようのない孤独……。『動物園』のなかで描かれるこうした苦悩や体験は、今日この劇を見る者にも深い共感を呼ぶと言えそうだ。

今日の観客、とりわけ若者たちが『動物園』を観るとき、トムとローラに自分たちの姿を重ねてみている可能性は十分に考えられる。だとすれば、二人を中心に、お互いや家族、友人との距離の取り方、を再検討し、そのうえで、それを生き延びたトムと取り残されたローラに分岐点はどこにあったのかを考えなおしてみれば、一見すると、保守的で、衝撃力に欠けるにも関わらず、繰り返し再演を重ねているこの劇の魅力を捉えなおすと同時に、その再演を可能にしている今日の社会的・文化的状況を明らかにすることができるのではないだろうか。

実際、今日の日本にもトムやローラの末裔たちが満ち満ちている。大平健は、対立の回避を最優先にする今日の若者たちの人間関係を、他人と積極的に関わることで相手を傷つけてしまうかもしれないことを危惧する今風の「優しさ」の表れであると指摘している。誰からも傷つけられたくないし、傷つけたくもない。若者たちは、そういう繊細な「優しさ」の持ち主であるがゆえに、生きづらさにあえいでいるという（大平178）。

「優しさ」といったとき、『動物園』で真っ先に思い浮かぶのはローラだろうが、ここではまず、一見その対極のようにも見えるアマンドから検討していこう。

III

大澤真幸は日本の戦後社会を「理想の時代」「夢の時代」「虚構の時代」の三つに内部区分した見田宗介の議論を念頭に、1995年を転換点として虚構の時代が終焉し、新しい時代感覚が出現したと述べている。それでは、虚構の時代はどのようにして解消され、また虚構の時代の後の段階はどこに向かっているのだろうか。大澤によれば、一方では「戦後のこれまでの傾向に反するかのように、『現実』への回帰、『現実の中の現実』への回帰が見られ」、他方では「現実に現実らしさをあたえる暴力性・危険性を徹底的に抜き去り、現実の総体的な虚構化を推し進めるような力学が強烈に作用」した結果、「現実への回帰と虚構への耽溺という二種類のベクトルの中で、虚構の時代は引き裂かれることで、消え去ってきた。」そして、この「相互に矛盾しているように見える、これら二つの傾向性」が共存する新しい時代を大澤は「不可能性の時代」と名づけ、この時代の病理を統一的に理解するための補助線として、解離性同一性障害、いわゆる多重人格の急激な増加をあげている（大澤2008 156-7）。

多重人格は患者が幼児期に受けた虐待が原因であるというのが定説であった。つまり、患者は過去のトラウマ的な出来事、大澤のいう「現実の中の現実ともいべき暴力的な現実」に直面できず、その苦痛に耐えるために人格を分解したのだと説明されてきた。ところが、やがて、虐待の記憶自体が、じばしば、患者による捏造であることがわかってきた。無論、意図的に記憶を捏造しているわけではなく、患者自身もそれを真実として発見するのだが、客観的には、明らかに創作であるとわかるケースが続出してきた。

ではなぜ、そのような偽の記憶が生み出されたのだろうか。それは、その偽の現実が、

患者にとっていかに悲惨でつらいものとして意味づけられていようとも、あったほうがないよりは患者にはよいからだと考えるほかはない。再び大澤の言葉を借りるならば、「患者は『現実』から逃避しているのではなく、むしろ『現実』を構築し、そこへと逃避している」(大澤2008 163)のだ。

ここでアマンダが多重人格だといいたいわけではない。しかし、この偽記憶症候群の考え方を導き入れると、彼女の栄光の日々、あの南部で17人の紳士を従えていた若き日の思い出話の嘘っぽさと、トムがうんざりするほど日々この話ばかりを繰り返していることもうまく説明できるように思われる。この思い出はアマンダにとって悲惨なものではないし、捏造の産物であると決めつけるのは少々乱暴かもしれない。しかし、これが事実であったことを示す客観的な証拠を劇中に見出せないこともまた確かであるし、子供たちにはかなり眉唾めいた話として受け止められているのも彼らの反応から充分に見て取れる。もちろん、アマンダにとっては真実、あるいは「現実」として記憶されているのだろう。であればこそ、彼女のほとんど唯一の避難先としての役割を果たすことができるのだ。

雑誌購読を勧誘する電話でのあしらわれ方から察して、アマンダが家の外で良好な人間関係を結んでいるとは思えない。このことから、二人の子供たちを除いて、アマンダにとっての「現実」を現実として受け止めてくれる、少なくとも受け止めるふりをしてくれるものは誰もいないことは明らかだ。言い換えるなら、彼女が生きていける世界は狭いアパートの中に限られている。子供たちに対してはいかにも保護者然とした居丈高な態度で臨むアマンダだが、それはむしろ空元気といったもので、その実、子供たちに依存して生きているのはむしろ彼女の方なのだ。このことはトムとの諍いの翌朝には和解を願いながらも自分からは切り出せず、ローラの口利きでトムのほうから折れたときに見せる彼女の高揚ぶりからも伺える。

外の世界とのつながりをもてないという点では、ローラの事態はいっそう深刻だ。彼女は、子供のときの病気のせいで足に障害が残り、片方の足がやや短く、添え木を当てているため、彼女自身の言葉によれば、歩くたびに「まるで雷のような」大きな音がして、そのことが引け目となって欠席がちになり、ついにはハイスクールを中退したという経歴の持ち主である。その後、なんとか自活の道を開かせようというアマンダの思惑から、ビジネス・スクールでタイプを学び始めるが、初めてのスピードテストのとき、緊張のあまり嘔吐してしまい、以後二度と教室に顔を見せることはなくなる。その後彼女の孤独癖は募り、ついには“Laura's separation increases till she is like a piece of her own glass collection, too exquisitely fragile to move from the shelf.” (129) となり、事実上のひきこもり状態になる。もっとも、ジムによればそもそもの原因となった音のことなどまったく気づかなかったというのだから、これは斉藤環が指摘するように、ひきこもりの直接の原因となった経験と、それが引き起こした事態の深刻さのあいだに、きわめて大きなギャップが生じた結果といえるだろう(斎藤63)。

そうした彼女をもっとも特徴づけているのは、自己肯定感の弱さだ。頻出する“*apolo-*

getic”とか“shakily”“faintly”“with difficulty”といった彼女に対するト書きからもそのことは読み取れる。

そんなローラがもっとも気にかけているのは、家の中に争いが起こらないようにすることである。いらだつ弟をなだめて母親の「思い出」につき合わせるのも、また上で触れたようにトムとアマンダの諍いが最悪の局面を迎えないように間に入るのも彼女である。彼女自身の象徴であるガラスのユニコーンを手に“Poor little fellow, he must feel sort of lonesome.”というジムに“Well, if he does he doesn't complain. He says on a shelf with some horses that don't have horns and all of them seem to get along nicely together.”と答え、どうしてそうだと分かるのかとさらにたずねる彼に、“I haven't heard any arguments among them!” (223)と返す遣り取りには、ローラのこのささやかな望みが託されているように思われる。

この二人比べれば、曲がりなりにも勤めに出ているトムは、外の世界に対する回路を持っているといえる。しかし、それとても、上司から“You're going to be out of job if you don't wake up.” (200)といわれているような有様だし、一番親しい友人に恋人がいることすら知らないといった具合だから、どの程度の間人関係を職場で築いているか疑問に思わざるを得ない。トムにとって、仕事は自分と家族を養う必要に迫られ、いやいやこなしている苦行のようなものでしかない。その憂さを晴らすかのように、ほとんど毎晩映画に出かけていくトムだが、この彼にとってほとんど唯一といえるとも言える娯楽が、だれも相手を必要としないものであることも、彼の人間関係の希薄さを裏書している。

IV

このようにウィングフィールド家の人間はお互いに依存しあって生きていうわけだが、そのあり方には、親子と姉弟の間ではいささか異なる。

アマンダの子供たちに対する接し方を特徴づけているのは、その口うるささである。建前としてはすべてが子供とのためということになっているが、どうみても良き母親としての役割を果たしている（と思ひこむ）ことに自分で酔っているとしか思えない。岡田尊司によれば、自己愛型社会では、人は「自分が望むことが最善であり、他者もそれを望んでいると錯覚を起こす」（岡田192）。また、矢幡洋は自己愛性の強い人間の特徴として「自分だけにかかりきり」で「他人と交流している時ですら、『相手の目に映っているはずの自分のステキな姿』の想像図に注意をむけて」（矢幡175）いることを挙げている。アマンダがこのタイプの人間であることは、子供の言い分にはまったく聞く耳を持たず、一方的に自分の意見を押し付ける姿勢からも見て取れるが、この点をより鮮明に描き出しているのが、第6場及び7場のジムの来訪のシーンである。

本来はローラと引き合すために招待したはずのジムの、アマンダは“a bunch of jonquils”を手に“a girlish frock of yellowed voile with a blue silk sash” (193)に身を包ん

で出迎える。これは“*the legend of her youth*”がほぼ再現されたもので、その様子に、“*Tom is distinctly shocked at her appearance. Even Jim blinks a little.*” (202)と言った有様だが、当のアマンダはそんな空気などまるでお構いなしに、“*coily smiling, shaking her ringlets*” (203)に長広舌をふるいだす。このときスクリーンには少女時代の彼女の姿が映し出されるが、これこそがこの瞬間アマンダにとっての「相手の目に映っているはずの自分のステキな姿」にほかならない。その後の夕食の場も、本来の目的そっちのけでひとり舞いあがるアマンダ。いったんは、気を利かせてジムとローラを2人だけにするが、再び登場したときに陽気に口ずさむレモネードの歌は彼女のはしゃぎをよく示している。

この歌の中で使われている“*spade*”は表向きスプーンとかマドラーのことを指しているが、暗にペニスを意味していることは明らかだ。普段のアマンダは何であれ性的なことを忌み嫌い、トムが借りてきたD.H. ロレンスの著作を卑猥と決めつけ、勝手に図書館に返してしまうほどである。また、品の悪い言葉もご法度になっている。さらに、手に職もなく恋人もできない娘が“*old maid*”になることを極度に恐れ、少なくともローラの前では禁句にしており、ローラがビジネス・スクールを辞めたこと知ったあとでその不安を吐き出すときでさえ、“*spinster*”という言葉を使っているくらいである。ひさびさに自分が活躍できる場を得て有頂天になり、下品な言葉ばかりか禁句まで入った歌を歌うのだから、アマンダの度を越した舞い上がりぶりが分かるうというものだ。

興味深いのはこの時のアマンダに対するジムの反応である。最初こそあっけにとられていたジムだが、最初のショックがやわらぐと、熱心に反応するようになる。これは彼がアマンダと同じ自己愛型の人間であることを示しており、このことはローラと二人だけになった時、無意識のうちに鏡に映る自分の姿に見入ったり、自分の将来設計やローラのコンプレックスについて、さらにはローラの傷心などお構いなしにフィアンセとの馴れ初めを滔々と話して聞かせたりする彼の姿からも伺える。

その場の空気の読めない人間が、若者たちから「KY」と呼ばれ、忌み嫌われたことは記憶に新しいが、アマンダやジムはこの「KY」の最たる例といえ、今日の若者たちからこの二人への共感を引き出すのは難しいと思われる。

V

土井隆義は、先の大平のいう今風の「優しさ」を踏まえ、周囲から浮いてしまわないよう神経を張りつめ、その場の空気を読みつつ、誰にも相手にされなくなることにおびえながら、ケータイ・メールでお互いのつながりを確かめ合う、そういった若者たちの人間関係を「優しい関係」と名づけている。土井によれば、彼らが人間関係に安心感を抱けないのは、自己肯定感の基盤が脆弱だからだ。「傷つきやすく脆弱な自己の基盤を守り、その肯定感を少しでも増すために、『優しい関係』を巧みにマネージメントして

いくことによって、仲間内での対立を避けようと躍起になっている」(土井37)。言い換えれば、孤独を恐れながらも、濃密な人間関係から撤退してしまうことで、自分の身を守ろうとしている。対立を回避することが「優しい関係」を維持するうえでの至上命令である以上、相手と微妙な距離を維持することが重要になってくる。だから、相手の事情を詮索して踏み込んだり、自分の断定を一方的に押し付けたりすることは、あってはならないことである。対人距離をうまく測れずに近づきすぎるとは、その相手に負担をかけることを意味する。「KY」な人間が疎まれ忌避される理由はここにある。

『動物園』のなかで、トムとローラがこの「優しい関係」にある例として第3場の終わり近くをみてみよう。アマンダと言い争ったトムが外套を部屋に向かってなげつけると、それがローラのコレクションの棚にぶち当たり、ガラスの動物たちが碎け散る音が響く。ローラは悲鳴をあげ、トムは一瞬呆然と姉を見詰めたあと、落ちたガラス細工を拾い集めながら、ローラに目をやり、声をかけようとするが声が出ない様子である。

相手との微妙な距離感を保つ「相手に優しい関係」とは、「ひるがえってみれば、自分の立場を傷つけかねない危険性を少しでも回避し、自分の責任を出来るだけとわれないうようにする『自分に優しい関係』でもある」(土井46)。つまり、この優しさは、栗原彬のいう、「常に自分に回帰していくやさしさ」(栗原308)なのだ。

ローラのささやかな願いは、先に述べたとおり、家族の中で諍いが起こらないようにすることである。当然トムもそのことはよくわかっている。それにもかかわらず、彼女の目の前で母親と口論を演じてしまった。これが、姉との微妙な距離を踏み越えることとなり、結果として彼女を傷つけ、トム自身も傷つくことになった。先のシーンはそのことを目に見える形で表わしている。

ただし、このとき、トムが申し訳なく思っているのはローラに対してのみであり、アマンダと言い争ったこと自体に対してではないこと、また、このときアマンダが、トムの言葉に衝撃を受け、口もきけないほどばかみたいに茫然とし、この出来事にほとんど気づかないことは、「優しい関係」が成立しているのは姉と弟の間だけであることを示している。

しかし、ずかずかと土足のまま他人の領域に平気で踏み込んでくるアマンダに対してさえ反抗しようとしないうローラからは、なんとかして母とも弟に対するのと同じ関係を築こうという姿勢が読み取れる。というのも、

優しい関係とは、対立の回避を最優先にする関係だから、互いの葛藤から生まれる違和感や、思惑のずれから生まれる怒りの感情を、関係のなかでストレートに表出することはままならない。むしろそれらを抑圧することこそが、『優しい関係』に化せられた最大の鉄則(土井43)

であり、母との間でもローラはこの鉄則を守ろうとしているからだ。

トムにとってはほとんど意味を失っている家族という構成単位に、ローラはまだなにがしかの存在意義を認めているのかもしれない。というのも「優しい関係」のもとでは、宮台真司が島宇宙化とよぶように、数人程度の小さなグループの内部で人間関係が完結

してしまい、いったんその輪を閉じると再び開くことは容易ではないからだ(宮台302-3)。ジムの訪問を知ったときにみせるローラの異常なまでの狼狽振りは、単にジムがかつての憧れの男性であったからだけではなく、その閉じた宇宙の外からやってきた彼との適切な距離のとり方がわからないことにも原因があったのだろう。

しかし、ジムの「KY」ぶりが怪我の功名となって、一瞬ローラも外宇宙に出られるのではという期待が生まれるが、その期待は無残に裏切られる。角の折れたユニコーンを手に、ローラは“The horn was removed to make him feel less—freakish!”(226)と微笑みながら言う。しかし、ふたりの結末は、「ふつう」になろうとすれば自ら傷つく結果となること、またやっと「ふつう」になれたと思っても、それは錯覚に過ぎず、角が折れても、やはりユニコーンはユニコーンでしかなく、角のないほかの馬たちと気楽につきあうことなどできないということをよく表わしている。

ローラとは異なり、トムには母親と同じ島宇宙に住もうという意思はない。再三述べているように、「優しい関係」とは対立の回避を最優先事項としている。顔を合わせるたびに口論となるトムとアマダが、そのような関係にあるとはとても思えない。

VI

ところで、トムがアマダの何に対してあれほど苛立ち、腹をたてているのだろうか。アマダがトムに求めているのは、要約すれば、まじめに働いて家族を養うこと、そしてローラの将来を日ごろから気にかけておくこと、の二点だけである。どちらもトムにとって重荷になるとはいえ、一家のおかれている状況を考えると、それほど不当な要求とはいえない。

ロバート・N・ベラーは近年のメンタリティの変化の原因を「善いこと」(being good)から「いい感じ」(feeling good)への評価基準の変転に求めている。つまり、今日では「行為はそれ自身では正しいとも間違っているともいえない。ただ、行動のもたらした結果が、また行動が引き出したあるいは表出した『いい感じ』が行為の善し悪しを決める」(ベラー 92)のだ。

この視点からトムのアマダに対する反応を見てみると、彼が強い嫌悪感を示しているのは、アマダの要求の内容に対してではなく、彼女の善悪を外から押し付けるようなものの言い方、いわゆる「上から目線」でものをいうアマダの態度に対してであることがわかる。土井は内発的な衝動や生理的な感覚にのみ依拠する昨今の若者は「自分のふるまいと自分自身とのあいだにクッションを有していない。だから、相手とのあいだに生じた軋轢は、たとえそれが些細なものだとしても、あたかも自分という存在が全否定されたかのように受け取られやすい」(土井119)と指摘しているが、これはそのままトムとアマダの関係に当てはまる。そして遂には、その自分の存在基盤を脅かすようなアマダとの関係に耐え切れず、トムは家を飛び出してしまふ。

それは母親との間の相互理解の可能性信じ、それを前提に人間関係を築いていくことを断念した結果ともいえ、この点がローラとのもっとも大きな相違である。そして、そもそも「優しい関係」とは、むしろ理解不可能性を前提とした人間関係を築いていくための技術であり、「じゅうぶんには分かり合えないかもしれないことを、じゅうぶんに分かっている」という「アイロニカルな状況を乗り切る」(土井124) ための人間関係のテクニクであることを考えたとき、どちらが生き残ることになるかは、おのずとあきらめよう。

しかし、家を出ることは母親との人間関係を目に見える形で断つと同時にローラとの「優しい関係」をも断つことを意味する。ここで思い出さねばならないのが、「優しい関係」とは「常に自分に回帰していくやさしさ」に基づいたものだという点だ。トムが“I tried to leave you, but I am more faithful than I intended to be”(237)というとき、ローラとの「優しい関係」を断ってしまったことで、「自分の立場を傷つけかねない危険性を少しでも回避し、自分の責任を出来るだけとわれないようにする」ことに失敗した彼の苦悩が吐露されているといえる。トムもまた、もはや「優しい関係」に頼らずして生きてはいけないのだ。

そこで彼は、新たな「優しい関係」の構築を迫られるわけだが、彼が船乗りとなったことが暗にその一端を示しているように思われる。というのも、一見七つの海を股にかけ、広い世界に生きているようにみえる船乗りは、実のところ長い航海の間、船の中という文字通り閉ざされた人間関係の中で生きていかねばならないからだ。

しかし、もう少し視野を広げてみれば、この作品全体がトムを語り手とした追憶の劇であるという点と大きくかかわっていることがわかる。小田島雄志は、「追憶の＜詩的許容＞(ポエティックライセンス)によって抽象された＜現実＞は、日常的現実以上のリアリティをもって迫ってくる」(小田島173)と述べている。つまり、トムが自分のリアルな体験をあえて虚構として提示していることがかえってリアリティを生んでいるというわけである。大澤真幸は『虚構時代の果て』で「人が虚構に準拠して行為するのは、その当人が、問題の虚構を信じているからではない。そうではなくて、その虚構を現実として認知しているような他者の存在を想定することが出来るからなのである」(大澤2009 214)と指摘している。ここで重要なポイントは、相手が本気でその虚構を現実と認知しているかどうかは問題ではなく、その虚構を現実として認知しているかのように見える態度が、虚構のリアリティを支えるための基盤となっているという点だ。

これはまさに、芝居における語り手と観客の关系到当てはまるといえ、ここにこそトムが語り手として観客の前に姿を現す意味がある。目の前に間違いなく存在する限られた数の人間でありながら、彼とはなんら具体的な関係を持たない観客という他者。その他者に語りかけ、その他者から承認されることで、彼は新たな「優しい関係」構築しようとしているのだ。さらに、そのトムの背後に、ローズを救えなかったウィリアムズの姿が透けてみえることは言うまでもない。

おわりに

土井によれば、今日のひきこもりの問題性とは、いったんひきこもった人間を待ち構えている社会のありように由来するとしうえでこう述べている：

ひきこもりの青年たちが感じる敷居の高さとは外での世界で彼らを待ち受けている人間関係のキツサである。しかし、それは互いの利害をあからさまに衝突させあうような人間関係の葛藤がもたらすキツサではない。たとえそこに相克があったとしても、それを表面化させないように営まれる「優しい関係」の繊細なキツサである。(土井99)

本稿の冒頭で、『動物園』のなかで描かれる苦悩や体験は、今日この劇を見る者にも深い共感を呼ぶといったが、今日の若者たちがもっとも深く共感するのは、そこに自分たちが置かれているのと同じ過剰なほどの配慮を必要とする人間関係のキツサを見ているからではないだろうか。

もちろん、多くの若者たちはこのキツサに耐えながら、あるいは適当にやり過ぎながら、日々の生活を営んでいる。しかし、いつ何時、ほんのささいな失敗が繊細な人間関係に致命的な傷を与えるとも限らない。そう考えてみたとき、この『動物園』という作品が、これまで述べてきた今日的意味をもって彼らに受けとめられている可能性は充分にあるといえるのではないだろうか。

引用文献一覧

- 大澤真幸 『不可能性の時代』 岩波書店 2008年
 大澤真幸 『増補虚構時代の果て』 筑摩書房 2009年
 大平健 『やさしさの精神病理』 岩波書店 1995年
 岡田尊司 『自己愛型社会 ナルシスの時代の終焉』 平凡社 2005年
 小田島雄志 「解説」(テネシー・ウィリアムズ『ガラスの動物園』) 新潮社 1988年
 斉藤環 『社会的ひきこもり 終わらない思春期』 PHP研究所 1998年
 土井隆義 『友達地獄 「空気を読む」世代のサバイバル』 筑摩書房 2008年
 常山菜穂子 『アンクル・トムとメロドラマ』 慶應義塾大学教養研究センター 2007年
 ベラー、ロバート・N 『心の習慣』(島蘭進 中村圭志訳) みすず書房 1991年
 宮台真司 『制服少女たちの選択 After 10 Years』 朝日新聞社 2006年
 矢幡洋 『働くとうしない人たち 拒絶性と自己愛性』 中央公論社 2005年
 Williams, Tennessee. *The Theater of Tennessee Williams Vol. 1*. New Direction, 1971年