

事実と数字としての死者たち

—不条理演劇における非人間性について—

奥 畑 豊

1. 「事実と数字」がもたらす精神的麻痺

「集団を見ても、私は行動しない。個人を見たなら、私は行動する」。アメリカの心理学者ポール・スロヴィックは、二〇〇七年の論文においてこのマザー・テレサの言葉を引用しつつ、トラウマ研究で知られる精神科医ロバート・ジェイ・リフトンの「精神的麻痺」(psychic numbing)の概念を普遍化しようと試みている。綿密なインタビュー調査に基づく大著『ヒロシマを生き抜く』(*Death in Life: Survivors of Hiroshima*, 1967)において、リフトンは広島原爆生存者たちに一種の感覚の停止状態——或いは「精神的遮断」——の傾向が見られることを指摘し(Lifton 500)、それを苦痛に満ちたトラウマ的経験から生命を守るための彼らの精神的ないし肉体的な自己防衛本能として提示している。リフトンはのちに、友人である大江健三郎との対話の中でそれを「生命を守るための防御として端的なかたちで生じたもの」、いわば「極端な危機に対するまったく人間的な反応」という風に説明している(大江 98)。

一方でスロヴィックは、このリフトンの理論を受け継ぎつつ、それを人間一般の行動にまで拡張して考察している。彼によれば——例えばマザー・テレサのように——いかに善良とされる人間であっても、ヒロシマやホロコースト、もしくは核戦争といった巨大な悲劇や脅威を統計や数値のような「集合」として捉えた場合、個人の感情は停止し、一種の精神的麻痺状態に陥ってしまう(Slovic 78)。彼はこう述べる——「われわれは数字によって喚起される感情を、イメージによって喚起される感情と同じくらい長く保つことはできない。私たちはすぐに事実と数字に対して麻痺状態になるのだ」(86)¹⁾。スロヴィックによれば、ここで言う「イメージ」とは写真や絵画のような視覚的媒体に限定されないより広範な領域、すなわち「言葉、音声、匂い、記憶、そしてわれわれの想像力の産物」などをも含んでいる(82-83)。このことから明らかなように、彼の議論は単に新聞や雑誌記事、小説といった文字メディアに対する映像メディアの優位性を説いているわけではない。彼が強調するのは、あくまでこうした広義の「イメージ」が持つ、硬直化した「事実と数字」に対する優越性である。従って、人々の感情を揺さぶる「イメージ」に満ちた小説や新聞記事というものは存在し得るし、また逆に映像メディアでありながら決定的にそれを欠いているという場合も当然あり得る。

このスロヴィックの議論において特に重要なのは、「イメージ」という彼が強調する用語に——視覚上であれ、聴覚上であれ、或いはエクリチュールを経由したものであれ——個別的な体験というポジティブなニュアンスが与えられているのに対し、「事実と数字」にはそうした個別性

を捨象する「集合」が孕む暴力性という意味合いが付与されているという点である。例えば、テレビのニュースはある一人の有名人の戦場における死を個別的なイメージとして報じ、人々はそれを悲劇として受容する。しかし、私たちはその同じニュース番組が淡々と伝える無味乾燥な数値の背後に、数百名ものかけがえのない人々のそれぞれに違った死が存在していることを忘却してしまうのだ。こうした観点からすれば、スロヴィック自身は全く明言していないものの、彼が引用した聖人マザー・テレサの「集団を見ても、私は行動しない。個人を見たなら、私は行動する」という格言は——かつてアドルフ・アイヒマンもしくはヨシフ・スターリンが遺したとされる——「一人の死は悲劇だが、集団の死は統計上の数字に過ぎない」というあの悪名高い言葉と（もちろん彼女自身の意図に大きく反して）いわば表裏一体の関係性にあると言えるのかもしれない。

スロヴィックの独創性は主に、リフトンの精神的麻痺に関する理論を一般化しつつ逆転させて「イメージ」の優位性を打ち出した点にある。だがその一方で、二〇〇七年の論文で彼が「イメージ」の概念と対置させたデータやファクトの問題に関しては、実はそれ以前に人文学の分野から既に幾つも重要な指摘がなされている。そこで本稿ではまず、この問題を主に文学（その中でもとりわけ二十世紀の不条理演劇）との関わりから考察するための予備的な作業として、エリアス・カネッティ、ジョージ・スタイナー、ドリス・レッシングらの評論やフィクションを採り上げ、それらに見られる主張や実践を整理する。その後、後半においては少し時間を遡り、人間の生や死という重大事を無味乾燥な情報に帰してしまう「事実と数字」それ自体を逆説的な形で物語化した二十世紀半ばの先駆的な創作者として、サミュエル・ベケット及びその影響を受けた英語圏の不条理演劇の代表的な書き手であるハロルド・ピンターとトム・ストッパードを召喚する。ここでは、先に挙げたアイヒマン／スターリン的なテーゼに対して彼らがいかに応答し、新たな文学的方向性を切り拓いたのかを明らかにするつもりである。

2. 「事実と数字」についての所論——カネッティ、スタイナー、レッシング

まずは、ブルガリア出身で一九三〇年代末にイギリスに亡命したユダヤ系作家エリアス・カネッティの群衆論を見てみよう。長編『眩暈』（*Die Blendung*, 1935）などの傑作で知られるこの小説家は、理論的著作『群衆と権力』（*Masse und Macht*, 1960）の中で「ヒトラーの演説において特徴的なのは、数が次第に増大していくのを見たいという欲望である」と述べ（カネッティ上270）²⁾、この独裁者がスピーチの中で群衆／人口を指して多用した膨大な数字のレトリックに注目しつつ、それを貨幣に喩えている。カネッティによれば、第一次世界大戦に敗れて列強諸国から多額の賠償金を課されたドイツが経験した空前のインフレーションとそれに伴う貨幣価値の下落こそが、ユダヤ人迫害やホロコーストの背景に存在したものに他ならなかった。無論、この前代未聞の経済的混乱はドイツやその周辺地域のみに限定されており、決してそれを二十世紀における人間生命の価値下落の歴史的原因として単純に一般化することはできない。また、カネッティの論述に飛躍や粗削りな点が全くないわけでもない。とはいえ、アドルフ・ヒトラーがこの混沌の最中にユダヤ人に目をつけたというのは、少なくとも直感的に納得のいく説明ではあるだろう。

インフレーションによって物価や貨幣価値に対する一種の麻痺状態に陥ったドイツ国民を巧みに扇動し利用することで、ナチスはユダヤ人の個々の生命を単なる統計上の数値へと暴力的に変換していくことを可能にしてしまった。言うまでもなく、その背後にあるのは人間という個別的存在を貨幣のような数字／データと同一視するような見方である。カネッティによれば、いわば「彼らの積年の金銭との結びつき、金銭の動きと価値の動揺についての彼らの伝統的な理解、彼らの投機のお、ドイツ人たちの理想としていた軍隊的な厳正な行動とは似ても似つかぬ観のある、彼らの金融市場への蝟集ぶり」などによって、ユダヤ人は「貨幣に対する疑惑や不安や敵意の渦巻く」状況の中でゲルマン民族への敵対者のレッテルを貼られることになった（上 273）。さらにカネッティの言葉を借りるならば、「ドイツ人たちの何百万という貨幣価値が暴落したとき、彼らはまた群衆として価値を下落させられたと感じた」のだ（上 273）。そこで、ヒトラーはそうした国内の大衆心理を背景に、ユダヤ民族全体を苛烈な弾圧のターゲットに定めたのである。

ナチズムはユダヤ人たちを槍玉にあげる際に、インフレーションの過程を極めて正確に繰り返し訴えた。最初ユダヤ人たちは邪悪な、危険な敵として攻撃された。次に彼らは次第に価値を下落させられた。それからドイツ国内にいる者たちだけでは充分でなくなり、占領地域にいる者たちもその仲間入りをさせられた。そして最後に彼らは、当然百万単位で絶滅させられるべき文字通りの社会の害虫扱いを受けた。世界は今日でも依然として、ドイツ人たちがこれほど徹底的になし得たという事実、ドイツ人たちがこれほどの犯罪に荷担したり、知らぬふりをしたり、気づかなかった事実に恐怖と戦慄を覚えている。もし彼らがそれらに先立つ数年前に、マルクが以前の価値の一兆分の一にまで暴落するようなインフレーションを体験していなかったならば、彼らがこれほどの行為に駆り立てられることはあり得なかったであろう。彼らがユダヤ人たちに転嫁したのは、群衆体験としてのこのインフレーションに他ならなかったのである。（上 273-74）

このように、カネッティの群衆論においては、インフレーションが引き起こす貨幣価値の暴落とホロコーストの背後に潜む人間の数値化やその尊厳を徹底的に貶める見方とが結びつけられる。この「事実と数字」に関するカネッティの大胆な議論を直接的に引き継いでいるのが、同じくユダヤ人でもある批評家ジョージ・スタイナーである。彼は文学評論『青ひげの城にて』（*In Bluebeard's Castle*, 1971）においてカネッティの考察を採り上げ、一九二〇年代のドイツで発生したインフレーションによって「膨大な数字がその価値を失って、ただ漠然と不吉な非現実な意味しか持たぬものとなった」という風にそれを要約している（Steiner, *Bluebeard's* 45）。スタイナーは続けてこう説明する——「パンを買い、バスの切符をかうのに、十万マルク、ついで百万マルク、果ては十億マルクを必要とするような経験のあと、普通の人々はたとえ具体性を備えた極悪行為にも完全に無感覚になってしまった。そのことが同じく膨大な数にのぼった人間の失踪と殺害にも、非現実感を感染させてしまったのである」（45）。

ここでスタイナーが群衆論を解説しながら言う「無感覚」や「非現実感」とは、まさにスロヴィックがのちに「集合」に対する精神的麻痺と呼ぶものに他ならない。このように、スタイナーの議論は将来のスロヴィックを予見すると同時にカネッティの過去の著作を踏まえているが³⁾、もち

ろん彼は他者の理論の単なる紹介者の立場にとどまっているだけではない。『青ひげの城にて』に続いて、スタイナーは大きな論争を巻き起こした一九八一年の小説『ヒトラーの弁明』(*The Portage to San Cristobal of A.H.*)——それは南米の奥地に逃亡して生き延びたヒトラーを捕縛しに行く者たちの物語である——において、探検隊を組織するホロコースト生存者のユダヤ人リーバーに次のような印象的な発言をさせている。

俺たちは一人の人間の叫び声、二人の人間の飢え、十人の人間の焼却は想像できるが、百人を超えるともう明瞭な想像力は働かなくなるからだ。奴〔ヒトラー〕はそのことを理解していた。百万人の命を奪えば、信じることもできないし、考えることもできないことを。そして、もし俺たちの一人ひとりが、こちらアヤロン、夜明け前に起き上がって、その日に十人の名前を、ブラハの壁に刻まれた九万六千人の中から十人の名前を、ローマの地下室にいた三万一千人の中から十人の名前をマウトハウゼン、ドランシー〔ドイツの通過収容所〕、ビルケナウ、ブーヘンヴァルト、テレジエンシュタット〔ナチの強制収容所〕、バービヤール〔ドイツ軍によるユダヤ人虐殺の地〕にいた者の中から十人の名前を、六百万人の中から十人の名前を口に出して言ったとしても、その仕事を終えることは決してできないであろう。

(Steiner, *The Portage* 49)

ここでリーバーは個別性や唯一性を剥奪され、ファクトやデータといった集合に絡め取られてしまった死者たちの名前を一人ひとり呼ぶことで、無価値なものとなされ収容所の灰に消えていった彼らの個々の痕跡を取り戻そうとする試みについて語っている。

だが同時に特筆すべきなのは、スタイナーの小説がむしろそういった行為の不可能性について強調しているという点である。事実、リーバーはこう続けている——「一晩中、口に出して言ったとしても、終えることはできないであろう。時の終わりまで、その仕事を終えることはできないであろう。そしてたった一つの命でさえ、呼び戻すことはできないであろう」(49)。第一次世界大戦後のインフレーションの如く巨大化した統計数値に対する人々の不感症を鋭く指摘するカネッティと同じく、「百人を超える」犠牲者の声に対する「想像力」の限界を説くスタイナーの言説もまた、精神的麻痺の理論に極めて接近している。そして、後者はさらに『ヒトラーの弁明』において、個別性の象徴である「名前」を奪われて殺された者たちに対する無限の喪失感を表明しつつ、「事実と数字」とみなされて無差別に剥奪された生命のかけがえのなさを強調しているのである。

カネッティやスタイナーと同じくこの問題について先駆的な洞察を行っているもう一人の人物が、壮大な実験小説『黄金のノート』(*The Golden Notebook*, 1962)などで一世を風靡し、二〇〇七年にノーベル文学賞を受賞した作家ドリス・レッシングである。彼女はソ連による侵攻が続くアフガニスタンを一九八六年に訪問し、翌年『アフガニスタンの風』(*The Wind Blows Away Our Words*, 1987)というノンフィクション作品を上梓している。旅のあとの所感を綴ったその紀行文の最終章で、レッシングは「ソ連における農民の強制的な集産主義化」によって殺された人々の数が、「七百万人なのかそれとも九百万人だろうか」と問いかけた上で、こう述べている——「〈スターリンが殺したのは……〉と書かれると、まるで彼が自分の手で一人でやっ

たようだ。だが、数十万の献身的な共産党員の熱心かつ能率的な協力の下で行われたのだ」(Lessing 167)。レッシングはここで少なくとも二つのことを示そうとしている。それは第一に、七百万や九百万という統計上の客観的数値によって、現実の死者たちの存在が不可視化されてしまうということ。そして第二に、ヨシフ・スターリンという固有名詞が定型文の主語に置かれることによって、この権力者と犠牲者たちとの間にかつていたはずの無数の人々、とりわけ間接的なし直接的に惨劇に加担した者たちの痕跡が隠蔽されてしまうということである。

このように、レッシングは『アフガニスタンの風』の中で、個別性を隠蔽／抹消する統計上の数値の作用に関心を寄せる一方、文学者らしく定型化した言葉（クリシェ）の持つ問題点にも注意を向けている。例えば、彼女はカネッティやスタイナーと同じくヒトラー時代のドイツ第三帝国を採り上げつつ、それを「現代の悪の原型として見るように、私たちは条件づけられてしまった」と断言する(169)。彼女はヒトラーやナチズムという尺度に全ての悪行を当て嵌めてしまう現代人の思考様式を厳しく批判しながら、例えばホロコーストについて次のように書いている。

恐るべき残虐行為が他のもっと軽い、或いはもっと酷い暴虐のシンボルないし即時伝達法となり、結果的にその暴虐が忘れられてしまったのだが、こうしたことはたぶん過去にもしばしばあったのだろう。私たちの心はそんな風に働くように見える。六百万人のユダヤ人殺害についての言及の仕方が、どのように変わってきたかを見れば、心の働き方が分かるだろう。最初にそのニュースを知ったときは、「六百万のユダヤ人がガス室でヒトラーに殺された」と私たちは言った。私たちの心が六百万という数の法外さを本当には掴みきれていないにしろ、少なくともそれは一つの数、数字であり、人々を、人間を表わしている。しかし、今ではテレビ番組のせいでホロコースト（ユダヤ人大虐殺）というキャッチフレーズができている。殺された人々の人間性はこのスローガンによって減じてしまった。いずれ何人殺されたかも忘れてしまうだろう。(169)

レッシングはまた、およそ六百万人が殺害されたとされるホロコーストそれ自体が、実のところスローガンとして「単純化されてきた」のだと言う。彼女はヒトラーがユダヤ人と同様に百万人ものジプシーを劣等人種として抹殺したという経緯に触れ、こうした人々の存在が全く語られず、歴史の中に埋もれてしまっていることに警鐘を鳴らす(170)。当然、ジプシーの「百万」という死者数はホロコーストの「六百万」の六分の一に過ぎないが、悲劇はこうして数値化されることで、決して「起こらなかったこと」になるわけではない。それはいわば「この法外な数がさらにもっと大きな何か、もっと大きな数に飲み込まれてしまったに過ぎない」のだ(170)。

ホロコーストを巡るレッシングの議論にはやや際どい部分もあるが、彼女の主旨はあくまで巨大な統計上の数字や定型句に対して不感症に陥った現代社会への問題提起である。その点で彼女は、カネッティやスタイナーと同様に、「イメージ」の有効性を強調するスロヴィックと実は全く同じことを反対側から述べているのだと言える。六百万人という途方もない数値やホロコーストという人口に膾炙した名称によって、その犠牲者たちの個性は抹消され、同時にそれに加担した者たちの存在は隠蔽される。そして、そこから零れ落ちていったジプシーのような無数の死者たちは、語られない存在として歴史の闇の中で不可視化されてしまう。こうした点からレッシ

ングは、われわれ人間が今や「数百万、数千万といった数字や統計の囚人になっている」と主張する。彼女は私たちが決まりきったフレーズや百万や六百万といった莫大な数値を「平気で気軽に使えるところに、残虐な行為、残酷さの理由の一つがある」と考えるのである（171）。『アフガニスタンの風』における彼女のこの言葉は、先行するカネッティやスタイナーの示唆に富んだ言説と同じく、スロヴィックの言う精神的麻痺に通じている。そして、これまで見てきた彼らの思索は「一人の死は悲劇だが、集団の死は統計上の数字に過ぎない」というあの恐るべきテーゼを再び私たちに強く意識させる。

言うまでもなく、人間から個性や一度限りの生命の価値を剥ぎ取り、人々を単なる統計学上の数値とみなすこうしたアイヒマン／スターリン的な思考に対峙するものとして古来より存在してきたのが——カネッティ、スタイナー、レッシングらも従事した——文学という芸術領域である。実際、十八世紀からモダニズムを経て現代に至る文学史において、大半の小説は人間が個別的かつ具体的な存在であることを当然の前提として書かれているし、またそれを暗に擁護している。例えば、文豪レフ・トルストイは（彼自身が後書きで証言しているように）ナポレオンのロシア侵攻のような歴史的事件が、個々の「国民の意志の総和」によって作られるということをわざわざ証明するために、膨大な登場人物たちを生き生きと描き分けたあの大長編『戦争と平和』（一八六五年～一八六九年）を著してみせたのだ（トルストイ 下 410）。また、批評家の東浩紀は人文学を「反復不可能な歴史を扱う知」、ないし「〈この歴史〉をたった一回の奇跡として受け取る」学問として定義しているが（東 165-66）、ここで彼の言う「人文学」は単に「文学」に置き換えることもできるだろう。言うまでもなく、科学においては特定の現象の再現可能性が常に重視される。つまりある実験や観察は、同一条件下で誰もがそっくりそのまま再現できるものでなくてはならない。これとは対照的に文学が相手にするのは、人間存在そのものの一回性や個性に他ならない。ホメロスやウェルギリウスの叙事詩、ダンテやゲーテの巨編、シェイクスピアの芝居や松尾芭蕉の俳句、或いはジェイムズ・ジョイスの小説といった文学作品それ自体が——それらがあくまである個人によってある特定の時代に、特定の複雑な条件下において生み出され得たテキストであるという限りにおいて——例えば核分裂のような反復可能な科学的現象とは明確に対比される。その意味で、例えば一九〇四年六月十六日のダブリンという特定の時間・空間を舞台に設定したジョイスの『ユリシーズ』（*Ulysses*, 1922）や、アンドレ・ブルトンらシュールレアリストたちによる自動筆記の即興的詩作術は、まさにそうした一回性と個性を本質的に体现していると言える。

しかしながら、他方でこうした文学史の本流とは全く異なるもう一つの系譜が存在することもまた、忘れてはならない。この第二の方向性とはつまり、いわゆる教科書的なデータやファクトの無味乾燥さそれ自体を文学にするというやり方、或いは「現実の出来事を統計や定型句に還元してしまう」という行為そのものがもたらす作用を物語化するというメタ的な手法である。その典型は、例えばホロコーストに従事するナチス将校たちの姿を描いたマーティン・エイミスの『関心領域』（*The Zone of Interest*, 2014）などに表れている。エイミスの小説において、ガス室に送られる無数のユダヤ人たちの個別的存在は殆ど不可視化され、抗い難い権力によって「事実と数字」という集合に変換されてゆくが、アウシュヴィッツ強制収容所の所長ルドルフ・ヘスをモデルにしたと思しき語り手（の一人）パウル・ドルはこのように記号化された無数の死に対して

明らかな麻痺状態に陥っている——「私は数字が好きだ。それは論理、正確性、節制を示している。ときどき私は、Oneという言葉について疑問に思うことがある。それは数字を意味しているのか、或いは……単に〈代名詞〉として使われているのか？　だが首尾一貫性が重要だ。私は数字が大好きだ。数字、数値、整数、桁数！」(Amis 22)。エイミスはパウルの語りの中に意図的に数字を散りばめることで、おぞましい死に対して盲目になった彼の異常な心理を強調している。興味深いことに、パウルの一人称の語りにおいてはスペル・アウトされた数字に代わって“2 of us”や“I was only 1/2 her weight” (190) といった不自然な表記が頻出するが、まさにそれ自体が彼の統計に対する執着と、生身の人間の死に対する無関心を象徴しているのだ。

この種の「事実と数字」と人間存在の死との関係を前景化させた文学テキストは、無論ここに挙げたエイミスのものだけにとどまらない。私見では、その最良の作品の幾つかは第二次世界大戦以降に登場した不条理演劇の書き手たちによって、主に一九五〇年代から六〇年代にかけて生み出されている（ただし、次節以降で何度か言及するウィンダム・ルイスの小説のように、それ以前にも実例はある）。このことはある意味で、実に奇妙な逆説と言えるかもしれない。なぜなら、広島や長崎への原爆投下やヨーロッパで起こった二度の世界大戦とホロコーストのような——東の言う「たった一回の奇跡」としての——人間の個性性を踏みしめる野蛮な行為のあと、すなわち人間存在の価値を単なる「事実と数字」に還元してしまったこれら歴史的イベントのあとに生み出された文学作品の中にこそ、むしろ人間の個性や一回性を極限にまで希薄化させた例が豊富に見られるからである。その最たるものがサミュエル・ベケットの不条理演劇『ゴドーを待ちながら』(Waiting for Godot, 1952) であり、その空疎でフラットな人物造形を直接的に受け継いだハロルド・ピンターの初期作『料理昇降機』(The Dumb Waiter, 1958)⁴⁾やトム・ストッパードの『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』(Rosencrantz and Guildenstern are Dead, 1966) などである。次節以降、本稿はこれらを一種のケース・スタディとして分析していく。

3. 不条理演劇における非人間的な人間像

「不条理演劇」という語を一般に広めたのはイギリスの批評家マーティン・エスリンだが、彼の著書『不条理の演劇』(The Theatre of the Absurd, 1962) において最初に紹介されているのがベケットである (Esslin 29-91)。一九〇六年にアイルランドで生まれたベケットは、英語とフランス語の両方で創作を行った作家である。彼は名門ダブリン大学トリニティ・カレッジを卒業後、一九二八年から三〇年までパリの高等師範学校に講師として勤務する⁵⁾。その後、母校で講師職を得たもののすぐに辞職して主にパリで生活するが、一九三八年には暴漢に襲われて辛くも一命を取り留めるといふ事件に遭っている。また、第二次世界大戦中にはナチスに対するレジスタンス運動に身を投じ、ゲシュタポに追われていたことでも知られる。ベケットはいわば「遅れてきたモダニスト」として小説と演劇の両方で不滅の業績を残した。小説の代表作は『モロイ』(Molloy, 1951)、『マロウンは死ぬ』(Malone Dies, 1951)、『名づけえぬもの』(The Unnamable, 1953) の三部作だが、戯曲としては不条理演劇の金字塔『ゴドーを待ちながら』の他に、『勝負の終わり』(Endgame, 1957)、『しあわせな日々』(Happy Days, 1961) などを書いている。ベケットは一九六九年にノーベル文学賞を受賞し、その二十年後の一九八九年にパリで

死去している。

このようにベケットの傑作は数多いが、その中でも文学史・演劇史における『ゴドーを待ちながら』の影響力は突出している。最初フランス語で書かれ、のちに作者自身によって英語に訳されたこの芝居は、二幕からなる革新的な長編劇である。舞台には枯れた木が一本立っているだけで何もなく、辺りは荒涼としている。そこにウラジーミルとエストラゴンという互いに極めて似通った二人組の浮浪者がおり、彼らの話からどうやら両者がゴドーという男を待っているということが示唆される。しかしながらゴドーはいつまで経っても現れないため、二人は無意味なお喋りやナンセンスなゲームに興じる。第一幕の半ばで、ゴドーを待つ二人組の前にポッツォとラッキーという男が現れる。主人のポッツォは奴隷のラッキーの首にロープを巻き付けており、それを手で引っ張りながら相手を犬や家畜のように扱っている。一人で喋り悪態をつきまくるポッツォに対して、奴隷のラッキーは終始無言であるが、主人に「考えろ!」と言われると急に饒舌になり (Beckett 41)、哲学的で難解な長広舌を振る。だが結局、ポッツォとラッキーはゴドーではなかった。その後、第一幕の終盤に伝言を携えた少年が現れ、今日ゴドーは来ないが、明日必ず来るというメッセージを残してゆく。エストラゴンは「じゃあ、行くか?」と提案してウラジーミルもそれに同意するが、二人はその場を動かず立ち尽くし、何も起こらないまま第一幕が終わる (52)。これに続く第二幕も殆ど同じようなプロットの反復であるが、そこには多少の変化も生じている。例えば、中盤にまたポッツォとラッキーが現れるものの、前者はなぜか盲目になっている。そして終盤に再び伝言を携えた少年が現れてゴドーが来ないことを告げると、ウラジーミルとエストラゴンは仕方がないから自殺をしようとする。しかしその試みは失敗に終わり、二人は死ぬことをあっさり諦める。第一幕と同じく両者は「じゃあ、行くか?」、「ああ、行こう」というやり取りを交わすがその場を動かず、芝居は終わる (88)。このように、ゴドーの正体は最後まで明かされず、彼が実際に劇中に登場することもない。そのため観客にとってゴドーという人物が現実存在するかさえ定かではないまま、舞台に幕が下ろされるのだ。

一方、この『ゴドーを待ちながら』の巨大な影響下から出発したピンターとストッパードはベケットよりも一世代近く若い書き手であり、共にユダヤ系の出自を持つ。ロンドン北東部ハックニー出身のピンターは『料理昇降機』の他に『誕生日パーティー』 (*The Birthday Party*, 1957)、『管理人』 (*The Caretaker*, 1959)、『帰郷』 (*The Homecoming*, 1964) など知られるが、ホロコーストの問題を扱った『灰から灰へ』 (*Ashes to Ashes*, 1996) のように後年には優れた政治劇をも世に送り出している。一方、ストッパードは東欧チェコスロヴァキアで生まれ、ナチスによる迫害を逃れて家族と共にシンガポールやインドなどを転々とした末イギリスに移り住んでいる。一九六六年の出世作『ローゼン克蘭ツとギルデンスターンは死んだ』を機に、彼も『ジャンパーズ』 (*Jumpers*, 1972)、『茶番劇』 (*Travesties*, 1974)、『リアル・シング』 (*The Real Thing*, 1982)、『アルカディア』 (*Arcadia*, 1993)、『コースト・オブ・ユートピア』 (*The Coast of Utopia*, 2002) 『ロックンロール』 (*Rock 'n' Roll*, 2006) など多くのヒット作を生み出している。

本稿では彼らの膨大な作品群のうちベケットの『ゴドーを待ちながら』、ピンターの『料理昇降機』、ストッパードの『ローゼン克蘭ツとギルデンスターンは死んだ』に議論の対象を絞るが、これら一連の不条理演劇に共通するのは、互いに似通った機械的で人間味のない男性二人組が劇中で常に重要な役割を演じているという点である。ベケットを中心とするモダニズム文学の研究

で知られる田尻芳樹は、アメリカの文芸批評家フレドリック・ジェイムソンがかつて提唱した「擬似カップル」(pseudo-couple)という概念を援用して、こうした二人組像を論じている⁶⁾。ここで言う疑似カップルとは、そもそもジェイムソンが英国のモダニスト作家ウィンダム・ルイスを論じた『攻撃性の寓話』(*Fables of Aggression*, 1979)の中で提示した概念であり、それは例えば恋人やパートナー、兄弟、ライヴァルといった、多くの文学作品に見られる従来の二人組の関係とは大きく区別されるべき新たな集合的主体を指す (Jameson 58)。擬似カップルを大きく特徴づけるのは、身体性と人格(パーソナリティ)の欠如、及び人物造形における現実性の希薄さである。ジェイムソンによれば擬似カップルは常に男性的であるが、彼らは互いに行動的でもそれ自体で独立した主体でもない。擬似カップルの主体は分裂症的な崩壊の直前で辛うじて繋ぎ留められているかのように思えるものの、実のところ彼らは真の主体性を欠いており、互いに無機物的に依存し合っているに過ぎないのである (59)。田尻が述べているように、彼らはこうした点から深層心理やフロイト精神分析の言う無意識に深く根ざした十九世紀的な「分身」とは大きく区別される (田尻「ウィンダム・ルイス」63)。のみならず、擬似カップルというキャラクターそれ自体には人間的な生命感や個性は殆ど皆無である。それゆえに、この種の二人組は常に相互依存的な関係性にありつつも、互いに本質的な差異に乏しい交換可能かつ機械的な存在として位置づけられる。つまり、『ゴドーを待ちながら』におけるヴラジミールとエストラゴンの無機質な会話のやり取りや行動を見れば明らかなように、擬似カップルは辛うじてその形式を維持しているプロットを何とか前進させるための一種の装置に過ぎないのである。

本稿が冒頭で提示した視点から見れば、疑似カップルとは互いに区別できないほど酷似した二人組であるという点で、いわば個性や唯一性を剥奪された人間像であると言える。また、こうした平板で無味乾燥なキャラクター像はあたかも複製可能な紙切れの如く、現代文学史を通じて幾度もコピーされており、その点で人間存在の一回性という原則をも殆ど喪失している。事実、ジェイムソンの指摘によれば、擬似カップルの系譜はギュスターヴ・フローベールの未完の遺作『ブヴァールとペキュシェ』(*Bouvard et Pécuchet*, 1881)における同名の主人公たちから、ルイスの『チルダマス』(*The Childermass*, 1928)のプルマンとサターズ、ベケットの『メルシエとカミエ』(*Mercier and Camier*, 1946; published in 1970)における同名の二人組、『ゴドーを待ちながら』のヴラジミールとエストラゴン、そして『勝負の終わり』のハムとクロヴにまで至る (58)。また、後述するようにベケットの直後には、さらにピンターとストッパードという不条理演劇の重要な系譜が連なり、それは本稿が最後に紹介するピンターの小品『丁度それだけ』(*Precisely*, 1983)にまで繋がっていく。

しかしながら、田尻が指摘しているように、ジェイムソンが示した文学史的なリストには疑問も残る。例えば『ベケットとその仲間たち——クッツェーから埴谷雄高まで』(二〇〇九年)所収の論考において、田尻は疑似カップルの起源を「ファウストとメフィストフェレス、ドン・キホーテとサンチョ・パンサ」にまで遡るジェイムソンの見方に否定的である (田尻『仲間たち』96)。また、ジェイムソンは疑似カップルを歴史的な文脈に置いて考察するに当たって、自身の論じるルイスの作品がベケットの『ワット』(*Watt*, 1953)に代表される後期モダニストたちによる「分裂症的」テキストと対比して未だにナラティヴの形式を保っており、それがナラティヴのカテゴリー内部において制御されていることを何度も強調している (Jameson 35, 53)。ここで

ジェイムソンは疑似カップルの登場を専らブルジョア個人主義による主体の構築と、後期資本主義における主体の崩壊の中間地点に位置づけているのである（59）。

確かに、資本主義の進展を背景に「文学作品の登場人物やその変化といった問題を主体それ自体、或いはその構築や崩壊の問題として採り上げる」というこの視点は（50）、まさにマルクス主義文芸理論家ジェイムソンの面目躍如といった感もあって興味深い。だが他方で、こと疑似カップルに関して言えば、彼の議論は戦争や大量殺戮といった二十世紀における巨大なトラウマ的事件と文学との関係性を殆ど考慮していない。また、個別性や唯一性を剥奪された疑似カップルというキャラクター像が、実際に人間を非人間化してしまったこれらのおぞましい出来事のあとに文学史・演劇史の中心に躍り出て、高い人気や評価を獲得した理由についても彼は十分に説明していない。資本主義と主体の変遷という観点に拘泥するジェイムソンに対して、田尻はテクノロジーの発達による人間身体の機械化という刺激的な観点から疑似カップルを分析しているが、ここでは敢えて別のアプローチを採用したいと思う。それはベケットの『ゴドーを待ちながら』、ピンターの『料理昇降機』、そしてストッパードの『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』に見られる互いに酷似した二人組像をヒロシマやホロコーストといった二十世紀の歴史的文脈に置き直しつつ、ジェイムソンが先鞭をつけ、田尻が展開した疑似カップル論にささやかな注釈を付け加えるという試みになるだろう。特にここでは、疑似カップルという非人間的キャラクターたちの「死」に敢えて着目することで、もはや具体性や唯一性を喪失した彼らの特異な様相について、それら現実世界の出来事との間接的な関わりから考察してみたい。

4. 『料理昇降機』と『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』

手始めにジェイムソンの疑似カップル論（及びウィンダム・ルイス論）についてもう一度簡単におさらいしたあと、本節では『ゴドーを待ちながら』へのオマージュでもあるピンターとストッパードの作品にフォーカスすることにしよう。ジェイムソンは『攻撃性の寓話』の中でロシアの批評家ミハイル・バフチンの議論に立脚しつつ、二十世紀前半のモダニズム文学の代表的な潮流とは半ば相反する現代文学のいわば「サブトラディション」として、インターパーソナルなポリフォニー性を特徴とするダイアログ小説の系譜が存在していたことを看破している。もちろん、殆どのモダニストたちはテキスト内での言語実験や現代的主体の文学的探求を試みてきたという点ではある種の価値観を共有していたのであるが、ジェイムソンによれば、個人の身体それ自体に主眼を置いた当時の有力なモダニストたちに対し、こうしたダイアログ小説の書き手たちが主に問題にしていたのは、むしろ「間主体性」(intersubjectivity) の概念に他ならなかった（40）。

ジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリが共著『アンチ・オイディプス』(Anti-Oedipus, 1972) において全面的に展開したスキゾ（分裂症的）とパラノ（偏執症的）の区分、および同書の随所で提示される分子的／モル的なものの区別を下敷きにしつつ、ジェイムソンはそうしたダイアログ小説の系譜の延長線上に位置づけられるべきルイスの小説『チルダマス』と、そこに登場する疑似カップル——プルマンとサターズ——の造形を仔細に読み解いている。ドゥルーズ＝ガタリは、モル的集合をある特定の現象や性質を形成する状態として、そして分子をその構成要素として定義しつつ、前者が欲望機械の作動を妨げるものであるのと対照的に、後者の分子的

な諸組織体そのものが「欲望する生産」であると述べているが（ドゥルーズ&ガタリ 402, 399）、ジェイムソンはこの視点を参照しつつ、擬似カップルの機能とは拡散しようとする主体の分子的衝動をモル的集合体に再統合させようとする作用であると論じている（Jameson 60）。

しかしながら、ジェイムソンの議論において特に印象的なのは、彼が「比喩的なもの」（figurative）と「文字的なもの」（literal）とを明確に区別した上で、ルイスが自作の中で前者を後者に変容させようと試みていたと述べている点である（54）。もちろんこの「文字的なもの」とは、スロヴィックに倣って「事実と数字」と言い換えることもできるだろうし、無味乾燥で形式的なニュース上の「情報」やアイヒマン／スターリン的な「統計」と呼んでも差し支えないだろう。この指摘を踏まえるならば、擬似カップルを扱ったテキストにおいて、文字的なものや記号的なもの、もしくは数値的なものが比喩的なもの——すなわち受け手に何らかの感情やイメージを喚起させるもの——に対して常に優先するばかりでなく、物語の形式が内容に、そしてシニフィアン（意味するもの）がシニフィエ（意味されるもの）に対して——従来の文学作品とは逆転した形において——それぞれ優位な立場にあるということまで敷衍して考えられるだろう。ここにおいてジェイムソンの考察は、長い歴史を通して人間の個性や一回性を重視してきたはずの文学が、奇しくも二十世紀というそれらが未曾有の弾圧を受けた時代においてむしろこれまでとは真逆の人物像を生み出したという、本稿が第二節の最後に提示したパラドックスに接続されるのである。

もちろん、以上に挙げた「文字的なもの」の優越という特筆すべき傾向はベケットの『ゴドーを待ちながら』やストッパードの『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』にも顕著に見られるが、ピンターの『料理昇降機』においてより象徴的な形で示されている。この芝居の大きな粗筋は、ある謎の組織に雇われた二人の殺し屋ベンとガスがアパートの一室に潜伏しつつ、標的の到来を待ち受けるというごく単純なものである。中盤、部屋に備え付けられていた料理昇降機が突如起動し、料理の注文が書かれた一片の紙切れが上階から運ばれてくる。慌てた殺し屋たちは自分たちが持っている限りの食料を送り込むが、料理昇降機は再び要求を携えて戻ってくる。一見すると、何度も反復されるこの奇妙なやり取りと、それに翻弄される殺し屋たちの滑稽な姿こそが本作を不条理演劇たらしめる要素のように思われる。しかし、実は本作においてそれ以上に特徴的なのは、言葉の表層面のみを巡って言い争いをする彼らのミスコミュニケーションである。例えば、次の引用を見てみよう。

ベン：火を着けてこい。

ガス：何に火を着けるんだ。

ベン：やかんだ。

ガス：ガスだろ。

ベン：何だと。

ガス：ガスだろ。

ベン（目を半ば閉じて）：何のことだい、ガスだろうとは。

ガス：だって、そう言ってるんだろ。ガスに火を着けろって。

ベン（力を込めて）：俺が、やかに火を着けてこいってことだ。

ガス：やかんに」火が着けれられる訳ないよ。

ベン：言葉のあやだよ！ やかんに火を着ける。こいつは言葉のあやだ！

ガス：聞いたことがない。

ベン：やかんに火を着ける！ 誰だって言ってる！（Pinter, *One* 125）

ここでは殺し屋のベンとガスという疑似カップルが、謎めいた建物の一室でターゲットが訪れるのを待ちながらナンセンスな会話を繰り返している。言うまでもなく、ここにおいて問題にされているのは、「やかんに火をかけるためコンロのガスに点火する」という行為そのものではない。むしろここで彼らが拘泥しているのは、より表層的なレベルの議論であり、それは内容ではなくて形式、そして意味や比喩ではなくて単なる発話や用語といった「文字的な」事柄に他ならないのである。

ピンターの『料理昇降機』はガスが自分の靴ひもを結ぼうとして手こずる場面で幕を開けるが（112）、これは『ゴドーを待ちながら』の冒頭で靴が脱げずに四苦八苦するエストラゴンのパステイシュである。また、ある批評家が指摘している通り、ピンターはここで「待つ」という主題そのものをベケットから借用しているとも言える（Ali 92）。まさに『ゴドーを待ちながら』へのオマージュとして読めるこの芝居において、ベンとガスの二人組はベケットの二人組と同様に主体性の乏しい没人格的な存在として描写されている。しかしゴドーを待つヴラジーミルとエストラゴンが場面によってその喜劇的な役割を交換しているようにも見えるのに対し、殺しの標的を待つピンターの二人組には、それぞれの型や役割に嵌まった機能的な側面がより一貫して強調されている。事実、彼ら二人のうちガスは常に注意散漫であり、新聞を読むベンに対して冒頭から落ち着きなく何度も取りとめのない質問を繰り返す。また彼は、自身の殺し屋稼業に対して頻繁に文句を並べ、部屋の構造や備品、そして仕事のルーティーンにまでケチをつけ始める（Pinter, *One* 117-20）。さらに、ターゲットを待つ殺し屋でありながら、ガスは自分たちのいる町がどこなのかさえも把握しておらず（121）、拳闘の果てにはフットボールの試合を観戦に行きたがる始末である（121-22）。こうして軽口を叩く半ば道化的なガスに対して、先輩格のベンは常に彼を叱りつけ、彼に命令を与えることで、部下を律する役割を演じている。そしてベンは何度も無意味な質問を繰り返すガスに対して「考えるのはよせ。仕事のある身だ。仕事だけやって、文句は言うなってことだ」と苛立ちながら命じるだけでなく（127）、「おい、俺のすることにケチをつけようって言うのか？」と逆質問し、続いて「言葉に気をつけないと、耳をどやしつけて鼓膜をぶち抜くぞ」（130）と脅しつけることによって彼を自身のコントロール下に置こうと試みている。先述のように芝居の後半になると、部屋の壁に設置された料理昇降機が突然動き出し、メニューの名前を書いた紙切れが意味ありげに彼らの前に下りてくるが、上階が食堂になっているのだと解釈したベンは、手持ちの食材を全て献上しようとするだけでなく、そうした見えない「権力」に対して通話管を通して従順な態度を示そうと躍起になる。それとは対照的に、ガスは自分の食べ物を常に出し惜しみ（134, 141-42）、上階に潜む謎の存在に対して「ここには何も残っていない！ 何にも！ 分かったか！」と不満をぶちまける（146）。こうした部下の向こう見ずな行動をベンは慌てて制止するが、この種の型にはまった一連のコミカルな言動それ自体が彼らの無人格性を際立たせているとも言えるだろう。

ピンターの『料理昇降機』において、このようにベンとガスの二人には多少の役割の差こそあるものの、両者はいずれも均質でかつ相互依存的な存在であり、ウィルソンなる人物が指導する謎めいた組織の交換可能な末端に過ぎない。すなわち、彼らは半ば個別的な主体性というものを喪失しているのだ。そのことは、二人が敵の訪れに備えて事前練習をする際の台詞にも現れている。ベンが「仕事の手順を教えてやる」と述べたあと、次のやり取りが繰り返される。

ガス：ドアの陰に立つ。

ベン：ドアがノックされてもお前は返事しない。

ガス：ドアがノックされても俺は返事しない。

ベン：だがドアはノックされない。

ガス：だから俺も返事はしない。

ベン：男が入ってきたら――

ガス：男が入ってきたら――

ベン：奴の後ろでドアを閉める。

ガス：奴の後ろでドアを閉める。

[中略]

ベン：奴にはお前がいることは分らない。

ガス：奴にはお前がいることは分らない。

ベン：奴にはお前 [原文強調] がいることは分らない。

ガス：奴には俺がいることは分らない。(142-43)

ここでは兄貴分のベンが弟分のガスに向けて、ターゲットを狙い撃ちにする際の動作の説明をしているが、ガスは自分に対して向けられた「お前がいる」を（「俺がいる」と言い直すことなく）そのままベンに向けて繰り返している。つまり、両者が延々と繰り返す暗殺の段取りを確認するこの場面において、「お前」と「俺」という二つの主体はほんの一瞬ではあるが混じり合い、ガスは無意識のうちにベンと同化しているのである。ベンとガスはThe Dumb Waiter という芝居のタイトルそれ自体を嘲笑するかのようにならずと喋り続けるが⁷⁾、それにもかかわらず二人の経歴や人物像については最後まで劇中で明かされることはない。つまり彼らは幕が降りるその瞬間まで、一貫して人間的な厚みを欠いた、互いに分離不可能なキャラクターとして舞台上で作動し続けているのである。

一方、『料理昇降機』から数年後に書かれたストッパードの出世作『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』は、シェイクスピアの悲劇『ハムレット』(Hamlet) を廷臣ローゼンクランツとギルデンスターンの視点から再構築したポストモダン的な芝居であるが、本作はピンターの作品と同じく『ゴドーを待ちながら』の明確なパステイシュでもある⁸⁾。シェイクスピアのオリジナル戯曲において、この二人組は国王クロードディアスから悩めるハムレットのもとに遣わされた端役であり、ハムレットの幼馴染みであるという設定になっている。彼らは常にペアで行動し、ハムレットがイングランドに送られる際は彼に同行する。しかしながら、自身を追放し葬り去ろうと企むクロードディアスの奸計を見抜いたハムレットによって両者は逆に策略にはま

り、イングランドで処刑されてしまう。ストップパードの作品においても話の筋書きはこれとほぼ同様であるが、ローゼンクランツとギルデンスターン（以下ロズとギル）はより喜劇的で、なおかつ真の主体性を喪失した没個性的な二人組として表象されている。例えばそれは、以下のよう
なナンセンスなやり取りを見れば明らかである。

ギル：あいつ〔ハムレットを指す〕何してる？

ロズ：何も。

ギル：何かはしてるだろ。

ロズ：歩いてる。

ギル：手で？

ロズ：いや足で。

ギル：裸で？

ロズ：ちゃんと服着てる。

ギル：りんご飴売ってる？

ロズ：そうは見えない。

ギル：間違いなく？

ロズ：そう思う。(Stoppard 65-66)

この芝居は、最初から最後まで一貫してこうしたコミカルな会話に満ちているが、それらは大半が無意味であり、観客にとっては単なる記号や「文字的なもの」としての発話に過ぎない。それだけでなく、劇中で何度もロズとギルが互いの名前を反対に呼ばれていることから明白のように、彼ら二人組は（ピンターの場合と同様）殆ど不可分に結びつき、相互の区別さえも曖昧な存在として提示されているのである。

ジェイムソンは『攻撃性の寓話』の中で、ウィングダム・ルイスの描く擬似カップルの人格が彼らの身に起こるどのような出来事よりも遥かに現実性が希薄であると述べ、二人組の変容は状況それ自体の機能であると結論づけている (Jameson 54)。ピンターとストップパードの芝居が（ベケットの影響下で）提示する二人組像もまた、この指摘に合致する。それはつまり、彼らが独立した人間ではなく、物語の背景やプロットと半ば同化した存在であるということである。生い立ちも経歴も何もかもが不明瞭な擬似カップルは、物語の背景的諸装置との区別さえも曖昧化されており、平坦で薄っぺらな人格しか付与されていない。だが重要なことに、彼らはまさに個性を剥奪された非人間的な存在であるがゆえに、文字通りコピー可能なモノとして——ベケットからピンターへ、そしてストップパードへと——複製されていったのである。もちろん、少なくとも演劇の分野において、『ゴドーを待ちながら』が同時代ないし後代の書き手たちに与えた巨大な影響がその推進力となったことは間違いないが、それでも擬似カップルという文学的装置そのものがまさに複製可能性をその内に備えていたと言えるのかもしれない。これまで文学史上において、少なくともシェイクスピアを始めとする巨人たちはテキストの中で主として人間の個性や個別的な人格を探求してきたわけであるが、二十世紀に登場したこの単純で無味乾燥なモデルは、例えば複雑極まりない内面性を持つハムレットのような人物像よりも遥かに容易にコピーされ、増殖

し得るのである⁹⁾。いわば人間存在の一回性や唯一性さえもが否定された挙句、ロズやギル、もしくはベンやガスの人格はファクトやデータに還元されるレベルにまで希薄化され、もはや個人として自立し得ないのである。

5. 死とプロット——ベケット、ピンター、ストッパード

このように、ベケットやピンター、ストッパードの作品において、二人組の登場人物たちは無機質で機械的、そして個別的パーソナリティを持たない存在として描写されている。相互に交換可能な彼ら二人組は、一人であろうと二人であろうと全く変わらない存在、個としての尊厳を徹底的に貶められた存在として提示されている。そしてまた、彼らはいわば本質的な意味での生命を宿していないキャラクターであるという点において、従来の文学作品における人間の表象とは大幅に異なっている。いささか矛盾に満ちた表現を使えば、複製可能なこの種の二人組は本来的な意味では——或いは、現実の模倣を志向する従来の伝統的な文学作品におけるようなあり方では——「死なない」存在であると同時に、最初から「死んでいる」存在でもあるということである。だが奇妙なことに、これらの芝居における二人組は劇中で頻繁に「死」という現象を意識し、しばしば極めて興味深いあり方で自己の死と関わり合っている。そのためここではさらに半ば生命なき非人間的存在、要するに殆ど人間であることさえも否定されている擬似カップルにとって、死とは一体何を意味するのかという問いについて考察する必要がある。

ベケットの『ゴドーを待ちながら』において、ヴラジーミルとエストラゴンが二度にわたって首吊り自殺を試みることはよく知られているが (Beckett 18-19, 87)、例えばこれらをジークムント・フロイトがかつて「死の欲動」と呼んだもの、すなわち生命のあるものが「生命のない状態に還帰しようとする欲動」の表出として単純に片づけてしまうのは適切ではないだろう (フロイト 162)。ベケットの戯曲において、両者による二度目の自死の試みは次のような——いささかあっけない——結果に終わる。

エストラゴン：ちょっと来てごらん。(ヴラジーミルを木の方へ引っ張って行く。二人は木の前で動かない。沈黙) 首を吊ったらどうだろう？

ヴラジーミル：何で？

エストラゴン：綱の切れ端か何かないのかい？

ヴラジーミル：ない。

エストラゴン：じゃあ、駄目だ。

ヴラジーミル：さあ、行こう。

エストラゴン：待った、俺のズボンの紐がある。

ヴラジーミル：短すぎるよ。

エストラゴン：足を引っ張ってくれりゃいい。

ヴラジーミル：じゃあ、私の足は誰が引っ張る？

エストラゴン：ああそうか。

ヴラジーミル：とにかく見せてごらん。(エストラゴン、ズボンの紐の結び目を解く。太過

ぎるズボンがエストラゴンの足首の周りに落ちる。二人は、紐を眺める）どうにか間に合うかもしれない。しかし、丈夫かな？

エストラゴン：試してみよう。持ってみな。

二人は、おのおの紐の端を引っ張る。紐は切れる。二人は転びかかる。

ヴラジーミル：役立たずめ。(Beckett 87)

背景と半ば同化した非生物的存在である擬似カップルにとって、死とは物語／プロットの終わりとうやうや密接に関わっているようである。例えば、ベケットの『ゴドーを待ちながら』の世界観は言うまでもなく反復によって成立しているが、結末もなく永劫回帰的に全てが延々と繰り返される「終わらない」物語に対して、ヴラジーミルとエストラゴンはこのように首を吊り、自らを殺そうとすることによって抵抗の身振りを示す。しかしながら二度も自殺を試みて失敗する彼ら二人組は、単に死ぬこと＝物語を終わらせることを果たせなかったというだけでなく、まさに「死ねない」というその事実によって、自分たちがそもそも最初から本当の意味では「生きて」いなかったことを観客に向けて象徴的に暴き出す。そして二人は自殺を明日へと先送りし、ゴドーの訪れに自分たちの生死を賭けることによって、延々と反復され続ける物語なき物語の世界の内部へと取り込まれてゆくのである。

これとは対照的に、『ゴドーを待ちながら』のヴラジーミルとエストラゴンを複製したピンターの『料理昇降機』の二人組は、組織に雇われたプロの殺し屋である。彼らは劇中で得体の知れない脅威に怯え、しばしば注意散漫になりつつも、基本的には自分たちがいかにして相手を殺し、与えられた任務を遂行するかということに意識を向けようとしている。しかし、冒頭でベンが新聞を読む場面に暗示されているように、彼らは老人の交通事故死や子供による猫の殺害といった、それほど重大とは思えない三面記事のニュースに過剰に反応している一方 (Pinter, *One* 113-16)、奇妙なことに暗殺者である自分たち自身の職務が常に生々しい死の危険と隣り合わせであることには概して無頓着である。ところがこの芝居は、一度上手から退場したガスが身に着けていた拳銃や上着などを奪われた状態で別のドアから現れ、咄嗟に反応したベンにピストルを向けられるという意味深な場面で幕を閉じる (148-49)¹⁰⁾。ガスの身ぐるみを剥いだのが誰であるのかは、舞台上の観客には伺い知ることができない。しかし、喜志哲雄が「確かなことがひとつある。この次の犠牲者はベンだということである」といみじくも断言しているように (喜志 62)、もし彼らの潜伏する建物が実際にウィルソンなる男によって管理されているのだと仮定すると、この結末は両者が属していた「組織」による粛清——つまりは、置き換え可能な機械的部品を除去および交換するための試み——であるとも考えられる。

だが、どのような解釈を採るにせよ、少なくともピンターがこの作品で強調したのはベケット的な反復の世界観ではなく、死がいつ何時も突如として訪れうるという緊迫した世界観であったと言えるだろう。突然訪れる死の暗示によって物語も唐突に終わりを迎えるが、そもそも殺し屋として自ら死を「与える」立場にあったはずのガス——そして、その次には恐らくベン——は、こうした物語の終わりの構造に極めて忠実に抹殺されてしまう。彼らは物語を進行させる機能的役割を果たし終えてアポトーシス的に死ぬ運命にあるわけであるが、極度に非人格的な存在である彼らの死は決してドラマティックに描かれることはなく、作中では淡泊に暗示されるに過ぎな

いのである。

一方でベンヤガスと異なり、ストッパードの『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』における二人組は、「この世は舞台に過ぎない」というシェイクスピア的発想に基づき、メタドラマ的な構造の中で常に死＝物語の終わりを意識している。例えばロズは船の上でなぜか自分の足が「死んでいる」かのような感覚を覚え（Stoppard 89）、「[僕らは] もう死んでる気がする」と呟いたあと、ギルに「死って船に乗ってる感じなのかな？」と問いかける（99）。ロズの死に対する曖昧で詩的な感覚とは対照的に、ギルは死をより哲学的かつ存在論的なものとして捉え、次のように語る——「違う違う……死は……違う。死は違う。覚えておけ、死は根本的な否定。存在がなくなる」（99）。またギルは、国王がハムレットを謀殺しようとしていることについて次のように長広舌を振るう。

整理してみよう。仮に、あいつらはハムレットを殺そうとしている、とする。そしてあいつも一人の人間、いつかは必ず死ぬ運命にある、死は誰にでも訪れる、などなどを考慮すれば、あいつは必ず死ぬ訳だ、遅かれ早かれ。また社会的観点から見れば——あいつも大勢の中の一人に過ぎず、その死は理論的・道理的に適っていると言わざるを得ない。そもそも、死とはそれほど悪いものなのか？ ソクラテスの言葉を借りれば、われわれは死について知らないのだから、死を恐れるのは非論理的だ。もしかしたら……凄くいいものかもしれない。（101-02）

これに先立つ第二幕の劇中劇のシーンにおいて、劇団の座長は役者たちが死を完璧に演じることが出来ると豪語しているが、ギルはそれに反論して以下のようにも述べている。

違う、違う……それは絶対に違う……死は演じられない。死そのものは、死を見せることとは全く違う——喘いだり血を流したり倒れたりすることじゃない——それは死じゃない。二度と存在することができなくなる、そういうことなんだ——さっきまでいたのに今はいない——今ここにいたのに次の瞬間にはいなくなって、もうそれっきり——退場。スッと、説明もなく——消えてしまう。その重さは徐々に増していき、やがてそれは死の重みとなっていくしりとのしかかってくる。（76-77）

ギルにとって、死とは身体性と無関係の現象に過ぎず、それは単に人間存在が姿を消すことでしかない。彼はさらに別の個所でこう語る——「死はロマンチックじゃない、いつか終わるゲームとは違う……死は何ものでもない……存在がなくなること、それ以上でも以下でもなくて……二度と戻ってこないという永遠で……目に見えない裂け目、そこを風が吹き抜けても何の音すらしない……」（116）。

しかしながら、死に対するロズの詩的な見方も、ギルの思弁的な見方も、結局どちらも空虚で表層的なものに過ぎず、彼らは共に自己の生身の肉体に訪れる死の本質的な面を捉えきってはいない。事実、二人は「今そこに迫りつつある彼らの死そのもの」に関しては驚くほど無頓着である。「奸計に落ちた二人のスパイがイギリス国王によって処刑宣告を受ける」という、まさにロズとギルの今後の運命を暗示するような芝居を座長が目の前で演じたときでさえ、両者はそ

れを自分たちの身に起こりうることだとは考えない。つまり、人間性の希薄な擬似カップルにとって、死とは肉体や現存在とは切り離された観念でしかないのである。そして図らずも、彼らの最期はまさにギルが述べていた通りのものとなる。すなわち、彼らの死は劇中で具体的に描かれな
いばかりか、「ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ」という第三者によるたった一言の形式的な報告によって片づけられ（117）、ロズとギルという主人公の二人組は物語から忽然とその姿を消すのである。もちろん、敢えてここで強調するまでもなく、観客にとって舞台上で視覚的に描かれない彼らの最期はまさに二人が「死んだ」というそのニュースを伝える台詞、すなわち「文字的なもの」に還元されている。それはもはや新聞紙上の情報や統計的数値と何ら変わるところのない、アイヒマン／スターリン的な意味での「死」であり、そこにはスロヴィックの言う「イメージによって喚起される感情」など生じ得ないのである。

6. 死の「安っぽさ」

先に指摘したように、個別性や一回性を喪失した擬似カップルはそれ自体が複製可能な特徴を持つ。それゆえに、『ゴドーを待ちながら』の巨大な影響力の下で複製されたピンターやストッパードの二人組像も、多くの点でヴラジミールとエストラゴンの特性を受け継いでいると言える。しかしながら、そもそも初めから主体性を欠きコピー可能なこの種の二人組は、ジェイムソンによれば常にナラティヴ／プロットの要請によって分裂症的に拡散する主体をモル的に統合させるための機能的な役割を果たしているに過ぎない。そのため、彼らは本質的な意味で「死なない」存在であると同時に、最初から既に「死んでいる」存在でもあるという両義性を孕んでいる。それはいわば、彼らが生きていることと死んでいることの間に重大な断絶がないということの意味する。彼らが生きていようが死んでいようが、そこには等しく何の価値もない。つまり彼らにとっての「死」は、私たち人間にとっての一般的な意味での死とは大きく異なっている。こうした「死」は今や、それが本来備えているはずの深刻さや恐ろしさ、或いは絶対性、迫真性、重要性などを一切身にまもっていないのである。

このように、劇中における彼ら二人組と「死」との関わりを考察することで様々なことが見えてくる。実際、彼らは死を望んで果たせなかったり、突如として命を奪われたり、或いは表立って描写されることなく抹殺されて、舞台上から忽然と消え去ったりする。これらのことから言えるのは次のこと——すなわち、彼らにとっては死さえもが一種の機能的／機械的な役割に過ぎず、なおかつそれは常に物語やプロットの構造と連動しているということである。それゆえ彼らは、まさに死ねないことによって終わらない反復の物語を持続させたり、予期せず死ぬことによって突然訪れる物語の終わりに殉じたり、或いは人知れず殺されて影もなく消失することで、人生は劇場だというメタドラマの物語を締めくくったりするのである。

ベケット、ピンター、ストッパードらが提示するような死のあり方は、ヒロシマ・ナガサキやホロコーストにおける無力な死、すなわち全てを剥奪された統計上の数字としての死にオーヴァーラップする。こうした歴史上のトラウマ的事件において、個々の命は顧みられず、人間の個別性はないがしろにされ、無数の名もなき遺体の山は単なるモノとして処分される。そして挙句の果てに、彼らの死は単なる数字に置き換えられ、国家や政党やグローバル企業や資本家のよ

うな権力者らが推進する巨大な物語やプロット、つまり「歴史」という集合の一部に暴力的に回収されてしまう。ジェイムソンと並び称されるマルクス主義文芸批評家のテリー・イーグルトンは小著『人生の意味とは何か』(*The Meaning of Life*, 2008)の中で、二十世紀における様々な血生臭い出来事が人間の生命の価値を「安っぽい」ものに変えてしまったと述べているが(Eagleton 20)、恐らくデータとファクトに還元された現代における死に関しても同様のことが言えるだろう。こうした観点からすれば、ベケットらの不条理劇に見られるプロットの機能にまで矮小化された「死」は、世界や社会、もしくは強大な権力を前にして無意味で無価値なものにならざるを得ない、現代における死の「安っぽさ」を反映していると言えるのかもしれない。そしてその事実は——しばしばジェノサイドなど二十世紀の負の側面を体现する言葉とみなされてきた——「一人の死は悲劇だが、集団の死は統計上の数字に過ぎない」というアイヒマン／スターリンの悪名高いテーゼを再びわれわれに突きつけるのだ。

7. 終わりに——ピンター『丁度それだけ』

本稿では最後に、こうした「死の安っぽさ」というテーゼをさらに明快かつ象徴的に表現した——『ゴドーを待ちながら』の系譜に連なる——不条理演劇として、後年のピンターによるマイナーな小品『丁度それだけ』を紹介しておきたい。この政治的な芝居はアメリカとソ連の関係が再び緊張し、世界が核戦争の危機に慄いた一九八〇年代序盤の「新冷戦」期に書かれたものであるが、その事実からも作者ピンターがファクトやデータの問題に対する深い関心を初期から一貫して持続させていたことが分かる¹¹⁾。この芝居の中では、政府か軍のエリートであると思しきスティーヴンとロジャーという——極めて疑似カップル的な——二人組が酒を置いたテーブルの前に腰かけながら、これから（恐らくは核兵器によって）虐殺する市民の人数について会話を交わしている。「二千万。そう言った、俺たちは。何度も何度も。この数字には裏づけがある。ちゃんと調べてあるんだ。二千万というのは事実だ」というスティーヴンに対して(Pinter, *Four* 215)、当初それに同意していたはずのロジャーは、途中で「しかも中に一人か二人……もっと大きな数字を出してる奴がいる」と言い出す(217)。

ロジャー：それはさ……その……五千万とか……六千万とか……七千万とか……

スティーヴン：でもそいつは殆ど全人口になるじゃないか！

ロジャー：そうだよ。

スティーヴン：開いた口が塞がらないね。

ロジャー：そいつは調子に乗り過ぎてる、だろ、スティーヴン？

スティーヴン：調子に乗り過ぎなんてもんじゃないよ、ロジャー。

ロジャー：全くだ。(217-18)

自分たちの政府が大多数の国民から信任を得ているということを言い訳のように強調したあと、ロジャーは酒を飲み干し、「あと二百万。そうしたらもう一杯奢るよ。二百万乗せでもう一杯だ」と提案する。そして最後に、「死ぬのは二千万、丁度かね」としつこく尋ねるロジャーに対し、

スティーヴンが念を押すように「丁度それだけだ」と応じてこの芝居は幕を閉じる（219-20）。

こうした巨大な数字の機械的な羅列は、本稿の序盤で紹介したスロヴィック、カネッティ、スタイナー、レッシングらの考察を彷彿とさせる。このように『丁度それだけ』において、ピンターは「事実と数字」が個々の人間の死という悲劇を全く無味乾燥な集合に変えてしまうことを巧みにドラマ化している。また、この作品の二人組はどうやら国家の上層部に属する人物であるが、彼らがあくまで官僚然とした「普通の人」であるという点で、ピンターの芝居はわれわれ一般市民さえもが数値化された死や巨大な悲劇の前にしたときに、ある種の麻痺状態に陥ってしまうという現実を露呈させる。実際、確かにスロヴィックが言うように、私たち人間はしばしばメディアに採り上げられる個別のイメージ——例えば、戦争で両親を亡くし傷ついた幼い少女の写真——に対して激しく心を揺さぶられ涙を流す。だが他方で、この戦争を新聞記事に書かれた単なる文字上の「事実」として知覚したり、或いは（死傷者数のような）統計的数値として知覚したりする場合、われわれは奇妙なことに突如冷淡になり、スティーヴンとロジャーのような無反応状態に陥ってしまう。つまり、戦争や殺戮のような事件はある特別な出来事から、紙面をにぎわす芸能人のゴシップや三流政治家のスキャンダルといったその他のニュースと同じ、殆ど取るに足らない「情報」の一つへと後退してしまうのである。そして、このように個別的主体としての価値や尊厳を喪失した人々の死は、権力者たちが推進する「歴史」という巨大なプロットにいつしか飲み込まれてゆく。

結局のところ、本稿で論じた『ゴドーを待ちながら』、『料理昇降機』、『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』における疑似カップルの死や、『丁度それだけ』における無名の一般市民の死は決して悲劇ではあり得ないし、それらは観客にいかなる感動もカタルシスももたらさない。例えばウラジーミルやエストラゴンにとって、生きていることと死んでいることは同一であり、その間に断絶は存在しない。従って、初めから死んでいるのと変わらない彼らにとって死はもはや、ドラマティックな「物語」ですらない。それは単なる記号であり、文字であり、数字であり、芝居の台本に書き込まれた情報であるに過ぎない。この種の「安っぽい」死を前にしてわれわれは、スロヴィックがリフトンの議論を一般化しつつ再定義した精神的麻痺の状態に留め置かれる。生身の人間にとって最も本質的で重大な問題であるはずの死は、ジェイムソンの表現を借りるならば、今や身体性なき「文字的なもの」と化しており、劇中で数字や記号と何ら変わらない殆ど無価値なものとして提示されている。

繰り返しになるが、かつてマザー・テレサは「集団を見ても、私は行動しない。個人を見たなら、私は行動する」と述べた。従ってこの言葉を素直に受け止めるならば、恐らくわれわれ観客と同じく、この不世出の聖人でさえ不条理演劇における人々の死を嘆かないだろう。なぜなら彼らの死は決して個別的な死、すなわちかけがえのない一個人の死ではないからだ。しかし少なくとも——かつてゲシュタポに追われたベケット、或いはユダヤ人という出自を持つピンターやストッパードのように——巨大なプロットに絡め取られ、集合化されてゆく「死の安っぽさ」を直視した書き手たちにとっては、読者や観客を無感動の共犯者に仕立て上げてしまうこうしたアンチドラマティックなドラマこそが、実のところ現実世界の巨大な不条理に対する最も誠実で、最もリアルな応答だったのかもしれないのである。

注

- 1) 英語からの引用のうち、参考文献一覧に翻訳を載せているものは、その日本語訳を参照している。ただし、表記等は改めており、本文中の括弧内に記される引用ページは原書に依拠している。
- 2) カネッティはイギリス在住ながらドイツ語で執筆する作家である。彼の著作からの引用は翻訳を参照しているが、表記等は一部改めている。
- 3) スタイナーは『言語と沈黙』(*Language and Silence*, 1967) の日本語版のみに再録された書評の中でもカネッティを称賛し、その主張を「百万という単位が一文の貨幣価値も持たなくなるとき、百万という単位は、生命の面でも、殆ど意味を持たなくなる」と要約している(524)。なお、スタイナーの『言語と沈黙』の英語原本には幾つかの版があるが、そのいずれにもカネッティ『群衆と権力』の書評は収録されていない。また日本語版には初出情報が書かれていないため、ここではやむを得ず邦訳のみを参照している。
- 4) 初演はドイツのフランクフルトであり、イギリスでの初演は一九六〇年である。
- 5) その間、同郷の先輩作家ジェイムズ・ジョイスの助手を務めていたことはよく知られている。
- 6) 田尻は専門とするベケットの他に、これまで英語と日本語の諸論考において、オスカー・ワイルドやジョゼフ・コンラッド、ウィンダム・ルイス、さらには大江健三郎などを疑似カップル論との関わりから分析している。主な論考は参考文献にある通りである。ただし、単著『ベケットとその仲間たち』に収録されたものの初出論文に関しては省略した。
- 7) この言葉には料理運搬用の昇降機という意味と、文字通り「黙って待ち続ける人」という意味と二通りのニュアンスがある。
- 8) 両作品の共通点や相違点については、Duncan 57-70を参照。
- 9) シェイクスピアの人物描写の上手さは世界文学史上、他に殆ど例がないレベルに達している。他方で、『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』にはそうした意味での人間味を備えたキャラクターは登場しない。この対比を考えれば、ストッパードが数ある芝居の中で「性格悲劇」の極致と評される『ハムレット』を取って参照したことに説明がつく。
- 10) この劇の結末はしばしば誤読されてきたが、恐らくその元凶の一つは不条理演劇の名づけ親であるマーティン・エスリンがそれを非常に粗雑な形で要約したからである(Esslin 238)。事実、後世の多くの批評家たちはエスリンの権威ある(しかし曖昧な)記述を鵜呑みにしたり、それを勝手に拡大解釈したりしている。とりわけ、ベンが「組織」とグルになり、最終的に相棒のガスを殺害すべきターゲットにしたという解釈は、戯曲を精読すれば完全な誤りであることが分かる。あくまでガスは突如現れた何者かに襲われて舞台から見えないところで武装解除されたのであり(もちろんその第三者は「組織」の人間である可能性が高いが)、ベンが彼に向けて銃を構えたのも単に——彼が出ていったのとは違うドアから急に出てきたことに対する——反射的な行動に過ぎない。むしろ重要なのは、ガスが粛清されるということをベンが「組織」から何も知らされていなかったということ、すなわちこの殺し屋の二人組の両方が最終的に犠牲者になりうるという暗示が戯曲に込められているという点である。このことに関しては、喜志哲雄が次のように正確に指摘している——「しかし、ガスが下手から登場するのは別に不自然なことではない。この建物の構造がどうなっているのかは分らないが、水を飲むために調理場へ向うガスを襲って着衣やピストルを奪い、下手の廊下まで連れて行くことは可能であるに違いない。ベンが通話管を通して上からの指示を受けている間にそれを実行することも十分に可能だと考えられる。上手に向かって「ガス!」と二度も叫ぶベンは、明らかにガスが上手から戻って来ることを予想している。彼が、次の犠牲者がガスであることを事前に知っていたなどということはいえない。ベンにとっても意外であるからこそ、この結末は恐ろしいのである」(喜志 62)。なお、この結末部分の解釈について詳しくは、拙稿(奥畑「ピンター『料理昇降機』(ダム・ウェイター)の結末について——谷岡健彦氏の書評への御礼と返答」)を参照されたい。
- 11) ピンターは初期には主として「ピントレスク」と称される曖昧な言語を駆使することで知られていたが、彼はファクトやデータそのものを多用した人物でもある。例えば、ピンターの二〇〇五年のノーベル文学賞受賞記念講演は、国営放送BBCに「完全に黙殺」されたというこのいわくつきのレクチャーであったが(Billington 424)、彼はそこで自身の「作家」としての立場と「一人の市民」としての立場を峻別するという姿勢を打ち出すことで(Pinter, *Various Voices* 285)、自らに——いささか無味乾燥で血の通っていない——「事実や数字」を用いて世界情勢を語ることを許している。事実、特にこの講演の後半部分にはイラク戦争、ニカラグア事件、グアタナモ政治収容所、そ

して米軍が展開する核兵器の問題についての——これまでの作者にはおよそ似つかわしくない——直接的で激しい非難の言葉が並ぶ。ピンターは「現在、アメリカ合衆国は世界の百三十二か国に七百二の軍事基地を保有しています」という具合に、まるでジャーナリストのようにファクトとデータをしきりに持ち出しながら（298）、世界に覇権を唱えるアメリカ帝国主義に対して理路整然とした批判を浴びせるのだ。しかしながら、「一人の市民」であると同時に「作家」でもあるピンターは、こうしたファクトやデータをただ盲信するばかりではない。事実、『丁度それだけ』のような彼の優れた作品群がそのことを立証している。

参考文献

- Ali, Zeeshan. "The Real and the Absurd in Harold Pinter's *The Dumb Waiter*". *IUP Journal of English Studies*, vol. 15, n. 2, June 2020, pp. 89-96.
- Amis, Martin. *The Zone of Interest*. Vintage, 2014.
- Beckett, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. Faber and Faber, 2006. [ベケット、サミュエル『ゴドーを待ちながら』 安堂信也・高橋康也訳、白水社、二〇一三年]
- Billington, Michael, *Harold Pinter*. Faber and Faber, 2007.
- Duncan, Joseph E. "Godot Comes: *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*". *Ariel: A Review of International English Literature*, vol. 12, no. 4, October 1981, pp. 57-70.
- Eagleton, Terry. *The Meaning of Life: A Very Short Introduction*. Oxford UP, 2008.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Methuen, 2001.
- Jameson, Frederic. *Fables of Aggression*. U of California P, 1979.
- Lessing, Doris. *The Wind Blows Away Our Words*. Vintage, 1987. [『アフガニスタンの風』加地永都子訳、晶文社、二〇〇七年]
- Lifton, Robert Jay. *Death in Life: Survivors of Hiroshima*. Random House, 1967.
- Pinter, Harold. *Plays Four*. Farber and Faber, 2021. [『ハロルド・ピンター全集Ⅱ』喜志哲雄訳、ハヤカワ書房、二〇〇九年]
- . *Plays One*. Farber and Faber, 1991. [『ハロルド・ピンター全集Ⅰ』喜志哲雄・小田島雄志・沼澤治訳、新潮社、二〇〇五年]
- . *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics 1948-2008*. Faber and Faber, 1998.
- Slovic, Paul. "If I Look at the Mass I Will Never Act: Psychic Numbing and Genocide". *Judgment and Decision Making*, vol. 2, no. 2, April 2007: pp. 79-95.
- Steiner, George. *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. Faber and Faber, 1971. [『青ひげの城にて——文化の再定義への覚書』桂田重利約、みすず書房、二〇〇〇年]
- . *The Portage to San Cristobal of A. H.* Simon & Schuster, 1981 [『ヒトラーの弁明——サンクリストバルへのA・Hの移送』佐川愛子・大西哲訳、三交社、一九九〇年]
- Stoppard, Tom. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. Faber and Faber, 2017. [『トム・ストッパードⅢ：ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』小川絵梨子訳、早川書房、二〇一七年]
- Tajiri, Yoshiki. "Wyndham Lewis's Pseudocouple: *The Childermass* as a Precursor of *Waiting for Godot*". *Samuel Beckett: Debts and Legacies: New Critical Essays*, edited by Peter Fifield and David Addyman, Bloomsbury, 2013. pp. 215-38.
- 東浩紀『テーマパーク化する地球』ゲンロン、二〇一九年
- 大江健三郎『ヒロシマの「生命の木」』NHK出版、一九九九年
- 奥畑豊「ピンター『料理昇降機』（ダム・ウェイター）の結末について——谷岡健彦氏の書評への御礼と返答」Researchmap 研究ブログ、二〇二三年一月二〇日
[https://researchmap.jp/blogs/blog_entries/view/104640/bb75d51d547c09db836ce61033c36ed1?frame_id=794331]
- カネッティ、エリ阿斯『群衆と権力』上下巻、岩田行一訳、法政大学出版局、一九七一年
- 喜志哲雄『劇作家ハロルド・ピンター』研究社、二〇一〇年
- スタイナー、ジョージ『言語と沈黙——言語・文学・人間的なるものについて』由良君美ほか訳、せりか書房、二〇〇一年
- 田尻芳樹「ウィンダム・ルイス『ター』における分身と反復」富士川義之・結城英編『亡霊のイギリス

- 文学: 豊饒なる空間』国文社、二〇一二年、51-69頁
- .「『疑似カップル』のセクシュアリティ——『メルシエとカミエ』論のために」井上善幸・近藤耕人編『サミュエル・ベケットと批評の遠近法』未知谷、二〇一六年、285-95頁
- .「『チルダマス』における亡霊／映画／存在論」遠藤不比人ほか編『転回するモダン: イギリス戦間期の文化と文学』研究社、二〇〇八年、283-93頁
- .『ベケットとその仲間たち——クッツェーから埴谷雄高まで』論創社、二〇〇九年
- .「モダニズムと植民地主義——コンラッド『闇の奥』」林文代編『英米小説の読み方・楽しみ方』岩波書店、二〇〇九年、25-42頁
- .「モダニズムと人間の機械化——ウィンダム・ルイス『チルダマス』」林文代編『英米小説の読み方・楽しみ方』岩波書店、二〇〇九年、43-60頁
- ドゥルーズ、ジル&フェリックス・ガタリ『アンチ・オイディプス——資本主義と分裂症』市倉宏祐訳、河出書房新社、一九八六年
- トルストイ、レフ『戦争と平和』上中下巻、中村白葉訳、河出書房新社、一九七二年
- バフチン、ミハイル『ドストエフスキーの詩学』望月哲男・鈴木淳一訳、筑摩書房、一九九五年
- フロイト、ジークムント『自我論集』中山元訳、筑摩書房、二〇一四年