

## The Collection: ジョコンダの微笑み

今村 隆

(武庫川女子大学文学部英米文学科)

真理とは、それなくては特定種の生物が生きることができないかもしれないような種類の誤謬である。\*

### 序 Tragedy?

この作品は、質問を繰り返すジェイムズ(James)を、不可解な沈黙を守り続けるステラ(Stella)に対峙させた盛幕が降りるといふ非常に印象的な場面を用意している。或る意味ではこの作品を読み解く鍵がここにあると言っても過言ではない。

*Stella looks at him, neither confirming nor denying. Her face is friendly, sympathetic.*  
(145)<sup>1)</sup>

ここに M. エスリン(Esslin)は「女の悲劇」を読み取ろうとする。詰まり、男達の関心が彼女から 'a male world of rough and tumble' へと移ってしまう為に、ソファーに座り猫を撫でるステラは 'terribly alone and neglected' であり、"although Stella has a relatively brief part, measured by the lines she has to speak, she gradually emerged as the true tragic heroine of the piece"<sup>2)</sup>(イタリクス筆者)だといふ事になる。無視される事でステラは悲劇の主人公に昇格する。この考え方は支持を受けている様で、例えば V.L. カーン(Cahn)はエスリンの言葉を殆ど擦る様にして、"even though Stella has the fewest lines, her presence communicates steadily growing power. Yet her isolation evokes our sympathy"<sup>3)</sup>と論じている。彼はピンター(Pinter)の作品を扱う際によく使われる〈支配/非支配〉の構図を持ち込み、エスリンの説を少し前へ進めた形で、ステラの最後の姿に一種「皇帝の孤独」といったニュアンスを与えている。併し、果たしてステラは 'sympathy' を与えられる対象だろうか。

K.H. バークマン(Burkman)はステラを 'a suffering goddess whose riddle and enigma is the tragedy she endures in the midst of the male comedy that surrounds'<sup>4)</sup>(イタリクス筆者)と考える。ここではステラは 'a suffering goddess' に迄高められている。オールドヴィック劇場での上演を手掛け乍ら、この劇が 'the tragedy of the woman' を扱ったものだった事にピンター自身初めて気付いたのだという話を紹介し、'Stella's tragedy' を矢張り追認する E. サーケラリドー(Sakellaridou)は、ピンターの女性蔑視的視点を問題とするのが常であるが、ここでは一転してそこに悲劇の女の「尊厳」を見て取ろうとする<sup>5)</sup>。

*Her smile, in all its baffling ambiguity, gives dignity to her own tragic state of isolation ...*<sup>6)</sup>(イタリクス筆者)

ここでいくつかの問題点を指摘する事が出来る。一つには果たしてこの作品はステラの「悲劇」を描いたものなのかという事である。「人間の苦しみが度外れたものであるという、まさにそのことに、人間が尊厳を主張できる根拠がある<sup>7)</sup>」とは G. スタイナー(Steiner)の言葉であるが、上で論じられるものがこの意味での「悲劇感覚」と共通性を持つとは到底考えられない。詰まりこの劇を、そして「微笑」しているステ

ラを、悲劇でありその主人公だと感じとる事が出来ないのである。ましてヤステラが安っぽい 'sympathy' を受ける人物とは思われない。

所で先に引用した最後の場面を取り上げて、サーケラドーは "Stella's enigmatic smile will be always there, tantalizing the theatre goer and the critic alike"<sup>8)</sup> と言うが、そしてその 'the critic' の中に自分をも含めているのか否かは不明であるが、その 'enigmatic smile' の意味を示してはいない。S.H. ゲイル(Gale)も "Stella looks at him[James] with a Mona Lisa smile"<sup>9)</sup> と言うのだが、矢張りその意味を説明していない。ここで興味深いのは、実の所ステラは劇中で「微笑」んだりしていない事である。詰まりピンターの戯曲にはそう書かれてはいない。それにも拘らず彼らがその様に表現してしまうのは、そう解釈してもおかしくはない様なト書きになっており、とりもなおさず終幕の醸し出す雰囲気それを肯定させるからである。だとすればそこに「悲劇」を見ようとする事とそれは矛盾せざるを得ない。

「悲劇」の問題以外にも、他に考える可き事がある。それは多くの批評家が〈男/女〉の構図を、あたかも先験的に与えられた枠組みであるかの様に論を進めている事である。これは必ず取り上げられる〈支配/被支配〉の図式と共に再考を要する問題であろうと思われる。これらの諸問題をも含めて、「謎の」或いは「モナ・リザの微笑」と表現されたもの、詰まりステラの最後の姿を解釈し直す事がこの小論の目的である。<sup>10)</sup>

## I What Happened?

この作品に接して多分誰もが直面する問題は、矢張りステラとビル(Bill)の間に本当は何があったのか、或いはなかったのかという事である。その出来事に就いては劇中五つものヴァージョンが提供されるが、それぞれその裏付けは何もない。その五つのヴァージョンを全て知り得るのは観客丈であるが、他の一般の劇の場合の様に我々が決して有利な立場に立つ訳けではなく、「本当に何があったのか」という問いは逸らかされた盛幕となる。そこで当然の事乍ら J.R. テイラー(Taylor)の "The pattern of the play prevents Bill and Stella, who are only ones who might know the truth, from coming together to reveal it..."<sup>11)</sup> といった様な勘ぐりが出て来る。A.P. ヒンチリップ(Hinchliffe)も、誰もが一度は考える事を代弁して "such a meeting would be fatal"<sup>12)</sup> と述べる。確かに劇中には彼ら二人の出会い場面丈が設定されていない。ヒンチリップが 'fatal' と言う時、'truth' が暴露されて仕舞う事になると考えているのが伺えるが、果たしてこの出会いから 'truth' は出て来るのだろうか。少なくともピンターの場合それは期待出来ない。何故なら彼自身、一般論としてではあるが過去の記憶に関して 'truth' の究明の可能性に疑問を懐いているからである。

...we are faced with the immense difficulty, if not the impossibility, of verifying the past. I don't mean merely years ago, but yesterday, this morning.... A moment is sucked away and distorted, often even at the same time of its birth.<sup>13)</sup>

言い換えれば 'truth' とは非常に主観的なものでしかないという認識が作者にはあるのだ。これは極めてピランデルロ(Pirandello)的な問題だと言える。例えば *Così è se vi pare* (*Right You Are, If You Think You Are*) の中で問題の夫人が最後に登場して次の様に言う。

I am what others believe me to be.<sup>14)</sup>

或いはもっと身近に芥川龍之介の「藪の中」を思い起こしてもいいかも知れない。詰まり、何を 'truth' とするかは、それぞれの人物の意識的・無意識的選択に掛かっているというのである。だからといって、この作品がゲイルの言う様な 'verification' に関する単なる 'a practical demonstration of Pinter's philosophy'<sup>15)</sup> などでない事も明かである。

そこで絶対的な 'truth' が見つからないとなると、人間関係それも〈支配／被支配〉の関係が持ち出される。R. ヘイマン(Hayman)は、 "...what 'really' happened in Leeds hardly matters at all. What matters is the insecurities that characters have about themselves and about each other"<sup>16)</sup> と言うが、これは逆から言うと他人の攻撃から身を守る事、他人の支配下に入らない事が肝要だという事になるだろう。例えば、エスリンにはビルの「語り／騙り」はハリーとの同性愛の関係から、或いは同性愛を仲立ちとした〈支配〉から逃れる為の方便に見える。

...Bill is in fact telling Harry that he is dreaming of breaking away from him, of retraining to a heterosexual life. <sup>17)</sup>

但しそれはビルが 'heterosaxual' であると仮定しての話でしかない。ここまで特殊化しないまでも、〈支配／被支配〉の関係でこの劇を捉えるのが一般である。ゲイルは二つのペア、ハリーとビル、ジェイムズとステラの絡みを 'attempting to stabilize personal standings's'<sup>18)</sup> と捉え、結果的には両カップルとも絆が弱まったとし乍らも、中心となるジェイムズとステラの関係に於いてジェイムズ支配からステラ支配へと構図の逆転が起こっていると結論する——“The situation is reversed when the final curtain falls”<sup>19)</sup>。同様に、カーンも、結局ジェイムズとステラは縊りを戻すが、支配関係が逆転している事をあの最後の場面から推論する——“Stella is willing to reconcile with James. At the same time she assumes a position of dominance based on knowledge”<sup>20)</sup>。

ここで問題なのは、特にカーンに於いて明確なのだが、'knowledge' がその鍵となっている事である。彼は別の所でもっと判然 “This knowledge becomes a weapon in the struggle for dominance and control”<sup>21)</sup> と言う。ここで言う 'this knowledge' とは「あの事件に就いての 'truth'」の別名なのである。端的に言えば、「知」が力となり支配的地位を保証するという事になるだろう。併し、ここで注意を喚起して置かなければならないのは、「知」=事件に就いての認識自体が主観的でしかないという事であり、従って「知」が力を持つ為には相手はその「語り(騙り)」を信じなければ意味がないという事である。詰まり、必ずしも「知」が〈支配／被支配〉の関係を左右するとは限らないし、「知」そのものが絶対性を持たない以上その有効性は保証されず、カーンの論は成り立たない事になる。

## II Truth, Fantasy

そこで 'truth' という事に関して登場人物がどの様な立場を採っているのか具体的に検証してみたいと思う。直接登場人物の口から 'truth' という言葉が聞かれる所を順を追って見て行く事にしよう。

先ず、倒れたビルと、その上に立ち上がったジェイムズとの遣り取りである。

James: Tell me the truth from there.

.....

Bill: ...The truth...is that it never happened...what you said, anyway.(123-124)

また仲直りした筈のジェイムズが稲妻を切っ掛けに例の事件を思い起こす場面でビルが、

Surely the wound heals when you know the truth, doesn't it? I mean, when the truth is verified?(139)

と言う。またハリーが何もかも巧く納めた積りになった瞬間、ジェイムズがハリーを信じて納得した瞬間にビルが「真相」の最後のヴァージョンを語り出す。

I'll...tell you...the truth.(144)

そして最後に、幕が降りる直前ビルの一番新しい説明の真偽をステラに確かめようとするジェイムズの科白がある。

That's the truth...isn't it?(145)

以上であるが、ジェイムズとビルの‘truth’に込めたニュアンスの違いは歴然である。先ずジェイムズの場合、妻の話の確認をビルに迫る時と、ビルの話の確認を妻に迫る時の二度であるが、そこには‘truth’を求めようとする「真剣さ」がある。それに対してビルがその言葉を口にするのは、“I'm utterly bored”(124)だからである。そんなビルの科白‘when the truth is verified’は単なる言葉の羅列でしかなく、随分皮肉でジェイムズを馬鹿にしたもののように聞こえる。別の機会に、何故いい加減な事を言ったのかと責められて、答える科白の中にもビルの姿勢が如実に表れている。

It amused me to do so....Yes. You[James] amused me. You wanted me to confirm it. It amused me to do so.(142)

詰まりビルの‘truth’はジェイムズの場合の様に決して額面通りのものではない。<sup>22)</sup>最後の場面の告白も甚だ怪しい。ビルの‘truth’に対する姿勢を評して、スラム街で育った為に彼が身に付けた下劣なユーモア(‘a slum sense of humour’(142-143))だとハリーが解説する場面さえある。そのピンターの意図は明白である。少なくともビルは‘truth’に対して真剣ではない。

ビルとジェイムズの世界の見方に就いての違いをもっと明らかにしているのは、二人が鏡を前にした場面である。

Bill: They're deceptive.

James: Mirrors?...I don't think mirrors are deceptive.(134)

ジェイムズの科白は、鏡に写るビルの姿と実物のビルとを較べ乍ら口にされる。ジェイムズは素朴実在論の立場にいる様に見える。“I often look at myself in the mirror and say ‘Who the hell's that?’”<sup>23)</sup>これはピンター自身の言葉としてテイラーが引用しているものであるが、ピンターはビルに近い立場に立つ作家だと言えるかも知れない。ビルにとって鏡は‘deceptive’なのである。自然に鏡を向けよというハムレットの科白はビルのものではない。現実認識がビルとジェイムズでは全くかけ離れているのである。例えば、ピンターの“Because ‘reality’ is quite a strong firm word we tend to think, or to hope that the state to which it refers is equally firm, settled and unequivocal. It doesn't seem to be...”<sup>24)</sup>という文章の‘reality’を‘truth’に入れ換えてみれば、二人の立場の違いがもっと明確になるかも知れない。

次に‘truth’と対照される言葉として、同じく登場人物の‘fantasy, fantastic’という言葉の使い方を簡単に見てみよう。ハリーがステラの家を訪れて“He[James]'s been bothering Bill recently with some fantastic story”(136)と言うが、この場合‘fantastic story’という言葉が‘lie’と置き換えても何の不都合もない。併し、同じ場面でステラが“my husband has suddenly dreamed up such a fantastic story, for no reason at all”(136)と言う時、事情は違っている。ビルとの情事を告白したのがステラ本人だという事を考慮に入れると、それは一義的に嘘と置き換える訳にはいなくなる。それと同じくビルが“I don't even know the woman[Stella]. Wouldn't know if I saw her. Pure fantasy”(142)と言う場合も、ビルのそれ迄の態度を見てきた我々にはその言葉をその儘受け取る訳には行かない。

以上で判然したのは登場人物の言葉に対する姿勢が違っているという事、詰まりジェイムズとハリーの

場合言葉とそれが指し示す世界とが殆ど一体であり、ビルとステラの場合はそれが一致せずズレているという事である。詰まり、夫婦関係・友人(同性愛?)関係で分別されるのではなく、〈男/女〉といった古典的な対立の構図でもない、別種の対立する世界がこの観点から浮かび上がって来る事になる。

### III Another World

上で判然した事を少し別の角度から眺めてみる事で「もう一つの世界」の在り方を見定めてみたい。

この劇で展開される人間関係の絡みを‘game’として捉える事も出来る。S. トラッスラー(Trussuler)は“it[the original incident] can only take a catalytic interest in the emotional game”<sup>25)</sup>と考えるし、テイラーも“It may be a game but...is deadly serious”<sup>26)</sup>と言う。

そこで先ず、この参加者四人の中で‘game’を動かしていく中心人物としてジェイムズを考える事に問題は無いだろう。ジェイムズはビルに向かって“Let’s have a game. For fun”或いは“It’s just a game, that’s all”と軽い調子で言い、それを‘a mock duel’(140)と呼ぶが、ジェイムズにとってそれが「真剣な」ものであるのは明かである。彼は夜中の四時に電話を掛けるという、常軌を逸した行動を取る丈でなく、実際ビルにナイフを投げつける。最後のステラとの場面は哀願でこそあれ、決して戯れてはいない。そもそもビル訪問の動機は「嫉妬」であり、妻を寝取られたかも知れないという思いが彼を行動へと駆り立てているのだから。

次に行動する人物と言えばハリーであるが、彼がステラを訪れる動機もまた、ビルを訪れた男ジェイムズの正体を判然させ、彼とビルとの関係を断ちたいという思い、即ち「嫉妬」に基づいたものである。彼が不機嫌を爆発させるのは、ジェイムズのビル訪問に対する「嫉妬」が原因となっている。“I don’t like strangers coming into my house without invitation.”(128)というこの科白を口にするハリーは「真剣」である。

従ってこの‘game’の駆動力は「嫉妬」だと言う事になる。而もこの‘game’はテイラーが指摘する様に確かに‘deadly serious’なものである。併し、テイラーが正しいのはそこ迄なのだ。何故なら、その指摘が適切なのはジェイムズとハリーの場合丈だからである。ステラとビルには当て嵌まらない。彼らの場合は寧ろ‘game’を楽しんでいると言った方が正確だろう。鬼ごっこに「現実」を持ち込んで‘game’を台無しにするのはジェイムズとハリーである。先にも指摘した様にジェイムズは本当にナイフを投げる。嫉妬に駆られ行動する「真剣な」ジェイムズとハリー、それに対して囚われる事なく積極的な行動に出ない「戯れる」二人ステラとビルという構図がここでも明らかになる。

更にジェイムズとハリーの共通の特性をもっと明確にするものの一つに‘clear’という言葉がある。この言葉は彼らからしか聞かれない。ビルと会った事をステラに告げる時のジェイムズの科白は次の様である。

It’s perfectly *clear*, there’s nothing to it, everything’s back to *normal*. (132, イタリクス筆者)

併し、これはビルから浮気があった事を確認した後のものである。それにも拘らず彼は‘clear’だと言い、そのお陰で‘normal’に戻ったと喜ぶ。丸で浮気の事よりも、物事自体が‘clear’である事の方が大切だと言わん許りである。先に「嫉妬」がこの‘game’の駆動力だと述べたが、実はそれよりも‘clear’で整理された世界を求めていたのだという事が判然する。また、劇の終わりで全てがステラの作り話だったとハリーから聞かされ、“I thought it would be *clear* for you, coming from someone completely outside the whole matter”(142, イタリクス筆者)と言われたのに対して、ジェイムズは“Well, thanks very much, Mr Kane, for *clearing* my mind”(143, イタリクス筆者)と感謝の気持ちを伝えるが、浮気がなかったので「安心」と言うよりは、‘clearing my mind’が有り難いのだ。それもハリーの‘someone completely outside the whole matter’という言葉で文字どおり鵜呑みにしている。如何見てもハリーが「完全な部外者」でないのは明白である。それにも拘らず彼はハリーの言葉を疑わない。彼に取って言葉は、

鏡が映し出す像と同様、その儘現実なのだから。

ハリーも、全てがジェイムズの作り話だとステラから聞かされ、“It’s all quite clear now”(138, イタリクス筆者)と言うが、ステラの言葉をその儘受け止め、ジェイムズの妄想だという事が‘clear’になった事自体に満足しているが、彼の関心事であるジェイムズとビルとの関係が‘clear’になった訳では決してない。‘clear’を求める心は‘truth’を求める心と重なる。明瞭で論理的に整然とした世界への傾向がジェイムズとハリーにはある。

そんな彼らは、そして彼ら達が電話ボックスを利用する。これももう一つ重要な点である。ジェイムズは電話を掛けてビル之家に「侵入」する。ビルはジェイムズを阻止しようとして“You can’t just barge into someone’s house like this, you know”(116)と言う程である。同様にハリーも電話の直後強引にステラを訪れる。電話というもののコミュニケーションの在り方、「一方的侵入」という形でコミュニケーションが行われる事を見事に形象化しているが、そこには攻撃性が内在している。そしてその電話の在り方自体がジェイムズやハリーの在り方の反映であると言ってもいいだろう。その攻撃性はステラやビルには決定的に欠けている。

また電話ボックス自体に注目してみると、それは舞台奥中央に位置している。ジェイムズのフラットはチェルシー(舞台右)にあり、ハリー之家はベルグラヴィア(舞台左)にある。ジェイムズもハリーも電話を掛けてから間もなくそれぞれ相手の家を訪れている。従って舞台上では同じ電話ボックスが使われ乍ら、それは電話ボックス一般を象徴的に表している事になる。言い換えれば、その電話ボックスは遍在し強制的に侵入していく力、而も‘truth’を求める為の正義の力を象徴するのである。その隠然とそそり立つ姿は、舞台を支配するロゴス的なものを印象付けるものとなっており、ジェイムズとハリーの本性がそれを駆使する所に表れていると言っても間違いはない。

今一つ興味深いのは教会の鐘である。ハリーは教会の鐘を聞いて‘erratic’(126)になる。教会の鐘は明らかにそれ自身「真理」である神を想起させるが、ハリーはその影響下にある事になる。それがビルには全く聞こえない。

Bill: I never hear them.

Harry: You’re not the sort of person who would, are you?(126)

ビルにはそれは有効性を持たないのである。詰まりビルはハリーとは全く別系列の世界に属している事を物語るものであり、それは上での観察と一致している。そんなビルからすれば当然、ジェイムズは‘ridiculous’(114)で‘silly’(140)に見え、ハリーは‘idiotic’(126)で‘erratic’なのだ。ジェイムズとハリーはビルにとって異邦人でしかない。

## 結 Smile of Gioconda

‘truth’が有効であり、世界が‘clear’である事が重要性を持ち、それを求めるが為に攻撃的になる、直線的なジェイムズとハリーとの真剣さを特徴とする世界に対比される事で、それとは相入れないステラとビルとの属するもう一つの世界が漸く臆気乍ら姿を現す。それは、その性質上ネガティブにしか指し示し得ない様な、受け身的で、確固とした明瞭な輪郭を持たない、閉じようとする意志の欠如した世界であり、‘truth’を求める者の手の届かない遊戯の世界でもある。従って、劇の終わりでジェイムズがステラを取り戻し掛けるが、その瞬間ステラは彼の手から摺り抜けて行くし、ビルを捉えたと思った途端にハリーは喪失を感じざるを得ない。彼女らの世界は直線的でなく、寧ろ方向性を持たないという意味で円環的であると言い直す事も出来るだろう。

ステラとビルの世界は、没ロゴス的であるという意味ではカオスが支配しているとも言える。併し、それは単なる無秩序を指すのではなく、理性的な明晰で合理的な観点から見た秩序の欠如であって、J. オア(Orr)がピンターを論じ乍ら言う‘a sense...of the preserving of order which is unspoken but

vital<sup>27)</sup>が確かに存在しているのである。それは例えばビルがステラに就いて語る言葉の中に示されている。

Every woman is bound to have and outburst of...wild sensuality at one time or other. That's the way I look at it, anyway. It's part of their *nature*...I think it is the *system* that's at fault, not you[James] (139, イタリクス論者)

ここには 'nature' と 'system' とが対置されている。結婚という社会的慣習をも含めて、'system' があらゆる硬直した枠組みの謂であるとすれば、'nature' はその硬直からの解放でなくてはならない。もっと大きく言えば生命の自在という事である。その意味で、最後の場面に於けるジェイムズの間に対するステラの沈黙は、世界を対象化しようとする〈知〉が発する問に対する〈生〉の沈黙だと言える。ピランデルロの主人公が言う 'immutable reality' に対して、ステラとビルは本能的に 'horror' を嗅ぎ付け 'chilling' を感じ取るのである。<sup>28)</sup>

舞台の上で起こっていたのは、従って直線的な硬直した人間と円環的で柔軟さを備えた人間との衝突、詰まり、二つの異質な世界の衝突だったのである。二つの異質な世界の衝突と言ったが、この小論で問題にしている最後のト書を見る限り、ステラとビルの世界が或る意味で優位に置かれている事に間違いはない。それは、〈男/女〉の対立が問題とならず、〈支配/被支配〉の関係が無化された世界であり、それこそ遊戯へと開かれた世界である。その中に成立する人間関係の可能性が最後の場面で暗示されているのである。遊戯の世界では繰り返しが可能であり柔軟性があるが、「悲劇とはとりかえしのつかないものこと」<sup>29)</sup>なのだとなれば、明らかにジェイムズとハリーは悲劇の、それも非常に矮小化された「悲劇」のヴィジョンを背負っている事になる。他方、神の恩寵が用意されていると言う意味でキリスト教世界が喜劇的であるとすれば、決してキリスト教的喜劇ではない別種の、言葉に依って拘束される事のない、寧ろそれと戯れる事で成立する「喜劇」のヴィジョンの側にステラとビルは立っている。従ってカギ括弧付きの「悲劇」と「喜劇」の衝突、これがこの劇の主題に他ならない。そしてその「喜劇」の優位が示されているのである。

ここで漸く初めの問題に立ち戻る事が出来る。ここ迄来れば 'enigma' とされたステラの不可解な表情は、もはや不可解ではなく、非常に自然なものとして捉える事が出来るだろう。即ち、'neither confirming nor denying' というのは、ステラが既に 'truth' の絶対性が有効性を持つ世界に属していない事を表しており、'friendly, sympathetic' な表情は、'truth' の世界に囚われて脱出できないジェイムズに対する「友情」——決して愛情ではない——と彼への「同情」を示すものである。これを 'enigma' と捉えるざるを得ない視点こそ、そしてこれを「女の悲劇」と見てしまう事こそ問題なのである。

そんなステラの視線、その「謎の微笑」は、勿論ジェイムズに向けられてはいるが、彼を突き通して「悲劇」のヴィジョンに囚われた観客(読者)である我々にも向けられている。もうジェイムズは赤の他人では有り得ない。

## NOTES

\* Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, 『権力への意志下』(ニーチェ全集 第12巻), 原佑訳, 理想社, 東京, p.32(アフォリズム番号 493)(1980).

- 1) Harold Pinter, 'The Collection' in *Plays :Two*, Faber and Faber, London, p.145 (1991). 尚以下このテキストからの引用頁数は、引用直後の( )の中の数字で示すものとする。
- 2) Martin Esslin, *Pinter: A Study of His Play*, Methuen, London, p.135 (1976).
- 3) Victor L. Cahn, *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter*, Macmillan, London, p.33 (1994).
- 4) Katherine H. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter*, Ohio State U.P., Ohio, p.104

- (1971).
- 5) Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, Macmillan, London, pp.90-91(1988)参照.
  - 6) Sakellaridou, p.98.
  - 7) George Steiner, *The Death of Tragedy*,『悲劇の死』, 貴志哲雄・蜂谷昭雄訳, 筑摩書房, 東京, p.10 (1979).
  - 8) Sakellaridou, p.98.
  - 9) Steven H. Gale, *Butter's Going Up*, Duke U.P., North Carolina, p.126 (1977).
  - 10) E. ダイヤモンド(Diamond)は, *Pinter's Comic Play*(Associated U.P., London, 1985)の中で "Pinter suggests that her[Stella's] face appear 'friendly, sympathetic', but of course neither of these sentiments can be verified"と云うが, 登場人物の科白を必ずしも額面通り受け入れる必要はないにしても, ト書を疑う事は論外であろう.
  - 11) John R. Taylor, *Harold Pinter*, Longmans Green, London, p.18 (1969).
  - 12) Arnold P. Hinchliffe, *Harold Pinter*, Twayne Publishers, New York, p.99 (1981).
  - 13) Harold Pinter, 'Introduction: Writing for the Theatre' in *Plays: One*, Faber and Faber, London, pp.ix-x (1991).
  - 14) Luigi Pirandello, 'Cosi e se vi pare(Right You Are, If You Think You Are)' in *Collected plays Vol.1*, ed. Robert Rietty, John Calder, London, p.151 (1988).
  - 15) Gale, p.122.
  - 16) Ronald Hayman, *Harold Pinter*, Heinemann, London, p.49 (1968).
  - 17) Esslin, p.134.
  - 18) Gale, p.124.
  - 19) Gale, p.127.
  - 20) Cahn, p.40.
  - 21) Cahn, p.32.
  - 22) 所で 'truth' など問題にしては不可ないのだと主張し乍ら, それに関してカーンは "The placement of this version and Bill's calm tone suggest that this story might be true"(p.39)と言い, エスリンはそれを 'the final, most plausible version'(p.134)だと考え, ゲイルもどのヴァージョンが本当かを問う事を 'irrelevant' とし乍ら "Bill's last version is probably closest to the truth"(p.126)と論じるが, それがこの作品解釈にどれ程の意味を持つのか甚だ疑問である.
  - 23) Taylor, p.4.
  - 24) Pinter, 'Introduction', p.x.
  - 25) Simon Trussler, *The Plays of Harold Pinter: An Assessment*, Victor Gollancz Ltd., London, p.108 (1973).
  - 26) Taylor, p.20.
  - 27) John Orr, *Tragicomedy and Contemporary Culture*, Macmillan, London, p.31 (1991).
  - 28) Luigi Pirandello, 'Sei personaggi in cerca d'autore(Six Characters in Search of An Author)' in *Collected plays Vol.2*, ed. Robert Rietty, John Calder, London, p.58 (1988).
  - 29) Steiner, p.9.