

沈黙という音、或いは沈黙を覆い隠す音

——ハロルド・ピンターの*A Slight Ache*と*The Dumb Waiter*——

小田島 創 志

はじめに

2005年にノーベル文学賞を受賞したイギリスの劇作家ハロルド・ピンター (Harold Pinter, 1930–2008) の初期作*A Slight Ache* (1959) は田舎の家を舞台とした夫婦—エドワードとフローラーを描き、またその翌年に上演された*The Dumb Waiter* (1960) は、以前はレストランの調理場だったと思われる地下室で、ターゲットを待ち構える暗殺者の男2人—ベンとガス—を描いている。このように全く設定の異なる両作品ではあるものの¹、劇の終盤、登場人物が長い沈黙に陥ったまま幕を閉じるという点では共通している。数々のピンター劇を演出したPeter Hallは、劇中の“pause”や“silence”の区別について、“A Pause is a longer interruption to the action, where the lack of speech becomes a form of speech itself. The Pause is a threat, a moment of non-verbal tension. A Silence—the third category—is longer still. It is an extreme crisis point” (163) と述べている。Hallによれば、“pause”よりも“silence”の方が長く、また前者も“threat”を表現してはいるものの、前者に比べて後者の方が登場人物の直面する危機をより強く表している。しかし、ピンター劇における沈黙はこの区別にとどまらない。1962年にブリストルで開催された全国学生演劇フェスティバルでのスピーチ“Writing for the Theatre”において、ピンター自身は「沈黙」について“*There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. [...] The speech we hear is an indication of that which we don't hear.*” (xiii) と述べている。1つめの沈黙は前述したような「台詞のない状態」を指しているが、もう1つの「沈黙」は、むしろ台詞が滔々と語られている場合であり、この場合は語られている言葉の下に、別の言葉が隠され、抑圧されているという点で、ある種の「沈黙」状態といえる²。ピンターにとっては、その場合に実際に聞こえている言語は“smoke screen”のようなものであり、観客や読者は、覆い隠された別の言語を追求しなければならない。ピンター劇の沈黙を解釈するためには、沈黙に至るまでの台詞と、その台詞の裏にある言葉を考察する必要があるのだ。*A Slight Ache*と*The Dumb Waiter*でも同様に、終盤の文字通りの沈黙に至るまでも様々な「沈黙」が存在し、その「沈黙」を検討することで、終盤の沈黙の背景、意味が浮か

び上がってくる。

本論考では、そのような両作品の「沈黙」を考察し、登場人物の個が商品のように交換可能な地位まで格下げされているという点で共通しており、さらにその沈黙の背景には、自身の言葉によって自分の解釈や思いに基づいた現実を構築しようとする（そして失敗する）登場人物たちのせめぎ合いが「沈黙」として隠されている点を明らかにする。ピンター劇はモダニズム、ポストモダニズム双方の文脈から検討されてきたが³、本論考ではポストモダンの理論との関連から両作品を検討し、さらに後年におけるピンターの政治意識に繋がる点を明らかにしていきたい。

1.

Michael Billingtonが “From the start, Pinter establishes that there is something rotten in the state of Edward and Flora’s marriage” (96) と述べているように、*A Slight Ache* では冒頭からエドワードとフローラという夫婦の緊張関係が描かれている。そのすれ違いは、家の中に蜂 “wasp” が侵入してきた際の会話にも表出している。

FLORA: But wasps do bite.

EDWARD: They don’t bite. They sting. It’s snakes...that bite.

FLORA: What about horseflies?

Pause.

EDWARD: [*to himself*]: Horseflies suck. (157)

ここで交わされているのは、“wasp”は「噛む」のか、或いは「刺すのか」という生物の行為についての表現の正否だが、これはただ単に“wasp”の生態について言い争っているのではなく、人間ではない生き物の行為に、人間の生み出したものである言葉を与えようとして争っている。換言すれば、これは生物ではなく生物の表象をめぐる言い争い（きわめて当然ながら、生物の意識や感情は反映されない）であり、彼等によって言及されるのはあくまで生物の現前状態 (presence) ではなく人間の言語によって表象された生物 (represented animals) である。“wasp”は「噛む」のか、或いは「刺すのか」という言い争いの裏には、言葉によって現実を構築する主導権をどちらが握るのか、というせめぎ合いが潜んでいるのだ。またここではフローラが譲歩して、エドワードの言い分を受け入れているように思えるが、言葉が現実を構築していく点により敏感なのは、実はフローラの方である。“wasp”を捕えようとするエドワードとフローラのやりとりをみると、代名詞の使用法に興味深い変化が見て取れる。

FLORA: Don't hit it. It'll bite.

EDWARD: Bite? What do you mean, bite? Keep still.

[Pause.]

It's landing. (155)

このように、二人は“wasp”をitで表現している。だが、エドワードが瓶の中に“wasp”を閉じ込めた後にフローラは“Now he's in the marmalade” (155) と言っており、waspを指示する代名詞を“it”から“he”へと変更している。つまり、閉じ込められたことにより脅威を与える侵入者ではなくなったwaspは、フローラによって“heという”男性性を付与されている。しかしその後、waspはフローラの台詞にあるように“He's become frantic”と暴れ始め、“It's trying to come out”と瓶から這い出そうとする (156)。このようにwaspに対処するフローラを確認すると、閉じ込められてフローラ達に支配されている間のwaspは男性性を付与された存在であるが、這い出そうとし、支配されている状況を脱しようとしたwaspは彼女にとって殺意の対象である。つまり、彼女によって男性性の付与される存在は、彼女が支配・管理しうる存在であるということが分かる。ここでフローラの潜在的な欲望が無意識的に彼女の言葉にも表出していると捉えることは可能であるが、別の見方をすれば、彼女の言葉がそれだけ緻密かつ戦略的に使用されていることを証明している。さらに、Elizabeth Sakellaridouが*Pinter's Female Portraits* (1988) において“Flora is leading the conversation so as to elicit from Edward an admission of his decline”と指摘しているように、この劇のタイトルともなっているエドワードの目の痛み“a slight ache”を指摘して、エドワードの衰えを言語化しているのはフローラであり、フローラの言動にはエドワードを気にかけて治そうとするよりも、エドワードにその衰えを自覚させるという悪意が読み取れる (77-78)。ここでも、言葉を自身の意図に応じて巧みに使用しているのはフローラの方である。

そのようなフローラの側面は、家の外側に立っているマッチ売りの老人の登場によってより顕著になり、同時にエドワードが妻の言葉の背後にあるものを解釈できないという点を暴露していく。彼は相手の言葉を解釈できないだけでなく、自身の不安や恐怖を言葉によって覆い隠すことができない。エドワードにとっては、マッチを売っている老人が、どう考えても売れないにも拘わらず、朝からずっと家の傍に立っている理由が分からないのだが、彼は苛立ちを隠せなくなっていき、老人を家に招いて真意を問い質そうとする。そして、エドワードの自室へ招き入れた後から、夫婦は交互に、一言も言葉を発しない老人へ語りかけるが、その際も戦略を明かさないフローラに対して、エドワードは“What are you plotting?” (174) と問いただす。ここで重要なのは、彼は妻の言葉の背後にどのような“plot”が隠されているのか分からないという点である。フローラはエドワードの意図など意に介さず、老人に接していくが、エドワードの方はフローラの“plot”が分からず不安に陥る。老人に語りかける

エドワードは“Nothing outside this room has ever alarmed me” (171) と述べていて、外部は自身にとって脅威ではないと強がっているが、不可解な存在である老人はエドワードの不安を掻き立てる。彼は老人よりも優位な立場を保持しようとして、老人にはいないであろうと思われる美しい妻の存在を自慢したり (168)、老人に対して、あたかも困った旧友を迎え入れてやったかのような態度をとったりする (180)。そのなかで、エドワードは自身の家と自分自身が磨かれて洗練されていることを自慢しようとする。

The house too, was polished, all the banisters were polished, and the stair rods, and the curtain rods.

[Pause.]

My desk was polished, and my cabinet.

[Pause.]

I was polished. (179)

しかし劇の終盤では、フローラが「バーナバス」と名付けた老人に対して “I’ve polished the whole house for you” (184) と言っている。エドワードの台詞では、“polish” の主体が明示されておらず、全て受動態で述べられていた。その主体が自分である、つまりエドワード自身と彼の家を “polish” したのは自分であり、“polish” する対象を自身の意志によって簡単に他の男性に向けることができるということを、フローラははっきりと述べたのである。換言すると、“polish” されているというエドワードの自慢はフローラに依存しており、フローラが彼のアイデンティティを支えていて、彼女なしではエドワードは存在し得ないということを、彼女は敢えて “polish” という同じ単語を使用することで主張している。細川も指摘しているように、*A Slight Ache*においてエドワードは、女性に色々と命令する典型的な家父長的人物として描かれている (8)。さらに、フローラに対して “You’re a woman, you know nothing” (173) と言い、家父長的人物に特徴的な女性蔑視も見て取れる。しかしフローラは “polish” という単語を敢えて使用することで、夫に依存しているのではなく、夫が夫として自身を定義するためには妻がいなければいけないという点で、逆に夫が (エドワードであろうと、或いは老人であろうと) 権威の成立を妻に依存しているのだということを明らかにしている。もっとも、家事全てを女性である自分が引き受けているという点で、彼女は家父長制のジェンダー全てを書き換えているわけではない。ただ、後で再び述べるが、家父長制の夫婦関係のパワーバランスを、フローラはジェンダーを維持しつつも書き換えようとしている。

2.

これまで多くの論者が指摘してきたように⁴、エドワードとフローラは自身の不安や欲望を何も話さない老人に投影しているのだが、それは老人の現実を自身の言葉によって構築する行為に等しい。現実を構築するというこのような言語の作用に、ピンターは敏感であった。ピンターの *Old Times* が上演された1971年におけるMel Gussowによるインタビュー内で、ピンターは “it [the fact] is actually taking place before your very eyes—by the words he is using.” (17) と述べている。この発言は、*Old Times*における “There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may have never have happened but as I recall them so they take place” (269-270) という台詞が念頭に置かれている。このような、たとえ現実のことであっても、言葉によって出来事を起こったことにできる、という観念を実践しているのが *A Slight Ache*におけるフローラだと言える。彼女は “You’ve been waiting for me. You’ve seen me in the woods, picking daisies, in my apron, my pretty apron, and you came and stood, poor creature, at my gate, till death us do part” (176-177) というように、老人の意図を自身の言葉によって表象していくが、それに対してエドワードの劇中最後の台詞は “Who are you?” (183) であり、老人を不可解な存在のまま定義しきれない。言葉によって定義できない以上、老人は理解をすり抜ける存在のまま、エドワードにとっては不安要素として残ってしまう。そしてこの老人にはエドワードが元々感じていた不安が投影されている。劇の中盤において、エドワードは “Can’t stand uniformity” (166) と言い、画一性、均一性を嫌っている。しかしフローラが老人に見せる態度は、彼女の夫が自分でなくても構わない、という点で、エドワード自身の個性や立場が他の男性と画一化するという彼の不安を喚起する。さらに、彼は “how well I remember my room” (179) という際に老人に笑われていると意識して、老人に対して嫌悪を覚える。自分が今いる部屋のことを覚えているのは当然の話だ。劇の冒頭におけるフローラとの会話で、彼は家の庭に何が咲いているのか把握していないことをフローラによって露呈されるが、 “I don’t see why I should be expected to distinguish between these plants. It’s not my job” (154) というように、自分の仕事ではないからと開き直る。しかし、庭だけでなく自分の身の周りすら把握できていないのではないかと、全て把握しているのはフローラであり、自分は何も分かっていないのではないかと不安が、 “how well I remember my room” と敢えて言わしめている。その不安を老人に指摘されたのではないかとエドワードは憤っていると考えられる。

このように、言葉によって現実を構築していく（現実を定義する）せめぎ合いは、言葉の差異により敏感であったフローラの勝利、エドワードの敗北（沈黙）に終わるが、“Who are you”の直前の台詞にその兆候は表れている。彼は “Sometimes, of course, I would take

shelter, shelter to compose myself [. . .] Nothing entered, nothing left my nook. [. . .] I said nothing, I remarked nothing” (182) という台詞では、周囲から隔絶した空間であり、言葉を用いない沈黙の世界である“shelter”への退避願望が明かされている⁵。しかし沈黙するということは、そこに他者の言葉が入り込み、他者の言葉が現実を説明したり解釈したり、或いは他者の言葉が現実を「でっち上げる」余地を生むということでもある。フローラとの関係において沈黙した結果、その沈黙をフローラの言説が埋めることとなり、フローラによってエドワードは“compose”、つまり組み立てられてしまう。

最終的にエドワードは沈黙し、老人が持っていたマッチを載せるトレイをフローラに渡される。ただ、ここでエドワードが「マッチ売り」となり、老人が「夫」となる、というように、単純に入れ替わったわけではない。仮に単純に入れ替わっただけであるならば、トレイを持ったエドワードは劇の序盤の老人のように、家の外で立っていなければならない。しかし幕を閉じる直前、トレイを渡されたエドワードは自室に残り、部屋を出て行くのはむしろフローラに連れられた老人の方である。さらにフローラは“Edward. Here is your tray.” (184) というように、エドワードを「エドワード」として認識している。ここまで確認してきたように、フローラの台詞は言葉遣いの微細な部分まで慎重に検討する必要があるが、ここでは“Edward”という呼びかけが含まれている点に注目したい。つまり、芝居が幕を閉じた後エドワードが「マッチ売り」となり、老人が「夫」となるかどうか判然としなくなるというだけで、アイデンティティが完全に入れ替わったわけではないのだ。このように、“Edward. Here is your tray.”という台詞は、エドワードと老人の役割が水平化され区別されなくなったことを示している。フローラにとってエドワードと老人は大量生産された商品のように交換可能であり、彼女はエドワードも「キープ」した状態を保とうとしている。前述したように、エドワードは画一性、均一性を嫌っているが、まさにフローラはエドワードと老人2人を画一化したといえる。そして彼女の言葉が、現実を構築する性質を前景化したものであることを考慮に入れると、“Edward. Here is your tray.”という台詞は、エドワードが老人と、或いは別の男性とも交換可能であるという現実が提示されているだけでなく、“Here is”という現在形の使用によって、その現実が時制的変化を受けないものであり、エドワードの一般的な性質であることが暗示されているということが証明できる。

3 .

言葉によって現実を構築するこのようなフローラの振る舞いは、換言すれば現実が言葉によって構築されているというポストモダニズム的な観念を前景化している。Linda Hutcheon は *The Politics of Postmodernism* (1989) のなかで、“What postmodern theory and practice together suggest is that everything always was ‘cultural’ in this sense, that is, always

mediated by representations.” (34) と述べている。Hutcheonによれば、ポストモダンの理論や実践においては、全てが表象作用を介して文化的に構築されてきた、つまり現実や価値など全てが言説によって構築されてきたという点が重視されている。フローラが現実を自身の言説によって構築していくということは、それまでの家父長制的な夫婦関係に基づいた現実もまた、文化的に構築されたものであるということを露呈する。エドワードの生活は自分が“polish”した結果だと仄めかしたフローラは、そのような家父長的な夫婦関係を脱自然化し、そうした制度が言説によって構築されているという文化的側面を前景化したという点で、（フローラ本人が自覚しているわけではないが）ポストモダンの思想を反映した人物だと言える。その上で、彼女は自身の“plot”に従って、彼女の現実を書き換えたのだ。このようにポストモダニズムの思想は、過去から続く既存の社会体制を、脱自然化しつつ批判する上での武器になりうるが、同時に危うさや負の側面を孕んでいる。フローラは現実を脱自然化して書き換えたが、彼女自身の書き換えた現実もまた、他者によって書き換えられるかもしれない、存在基盤は彼女の言説しかないという点で諸刃の剣ともいえる。Terry Eagletonは*The Illusions of Postmodernism* (1996) において、ポストモダニズム思想の行き過ぎた文化主義を批判するうえで“Everything would become an interpretation, including that claim itself, in which case the idea of interpretation would cancel all the way through and leave everything exactly as it was” (14) と述べている。普遍は全否定され、全てが言説による解釈の結果に過ぎないという、過剰に差異を強調して優劣をつけたがらないポストモダニズムの思想においては、解釈は批判能力や指摘能力を失い、現状を乗り越えて、構造を変革していくこともできなくなってしまう。フローラの振る舞いはその意味で、非常に危ういバランスの上に成り立っている。そう考えると、最後の場面におけるフローラの移動は示唆的である。彼女は家の中から外へと向かう。しかし、彼女の向かう先は家の外とは言っても、家の庭、つまり家の敷地内であり、彼女は家庭の束縛から解放されたわけではない。その点で*A Slight Ache*は決して女性の自立を描いた芝居だとは言えないだろう。

もっとも*A Slight Ache*において、ポストモダニズム思想の言語観における負の側面をより色濃く体现したのはエドワードの方だ。彼は老人に対してアフリカの素晴らしさを語るが、“Never been there myself. Studied the maps though.” (167) というように、一度もアフリカを訪れず、地図から連想しただけであることを明かしている。ジャン・ボードリヤールは『シミュラクルとシミュレーション』(1981)の冒頭で、「シミュレーション」の時代が生み出した文化の例えとして、地図が領土に先行し、地図が領土を生み出す事態を挙げている。そのような時代では記号が実在を示すのではなく、記号から記号が生み出される結果、真実と虚偽、実在と空想の差異がなし崩しにされて、真実の復元が不可能になってしまう(4-39)。 *A Slight Ache*において、地図という記号からアフリカのイメージを生み出し、それを自分の経験としているエドワードは、ボードリヤールが言うところの「シミュレーショ

ン」の時代に無自覚に生きている。無自覚であるために、自身の言葉が真実を指し示さないという点が露呈していることにも気づくことができないのだ。ボードリヤール本人がポストモダニズムの思想家と形容されることが多いものの、普遍性を帯びた真実を指し示さず、現実を批判し改革できないという点で、「シミュレーション」の特徴は前述したポストモダニズム思想の負の側面に対応する。そしてこのエドワードの認識不足は、*The Dumb Waiter*の登場人物にも共通している。

4 .

*A Slight Ache*の夫婦と同様、*The Dumb Waiter*の男2人、ベンとガスも言葉による恣意的な現実の構築（歪曲）を行っている。トラックの下に這いずり込んだ老人が、そのトラックに轢き殺された、という事件をベンが新聞で読み、ガスに語って聞かせると、ガスは“Who advised him to do such a thing like that?” (114) と言う。つまりガスは、「誰かが老人にやらせた」事件として解釈し、事件を微妙に歪曲している。さらに8歳の女の子が猫を殺した、という記事について、2人は“A kid of eleven killing a cat and blaming it on his little sister of eight!” (116) というように、猫を殺したのは彼女の兄であり、責任を妹になすりつけたに違いない、と思う。この点についてThomas F. Van Laanは“*The Dumb Waiter: Pinter’s Play with the Audience*” (1981) において興味深い指摘をしている (494-498) ⁶。劇の最後の場面では、部屋を出て行ったガスが、銃などの持ち物を剥ぎ取られて「暗殺のターゲット」として再登場し、銃を構えるベンと向かい合ったまま、長い沈黙に陥る。Laanによれば、結末が空白のまま終わりを迎えるのにも拘わらず、*The Dumb Waiter*を観た批評家たちは「ガスがベンに殺されるだろう」と勝手に解釈をして、その空白を埋めてしまう。しかしベンとガスもまた、新聞記事で書かれた事件について勝手に解釈をしている。しかし、Laanがこの論文を発表する以前から、ガスがベンに殺されるだろうという前提を安易に受け入れていない批評家も一定数存在した。例えばMartin Esslinは*Pinter: A Study of His Plays* (1973) において、“Will Ben kill his mate? The question remains unanswered” (72) と述べている。またStephen Galeは*Butter’s Going Up* (1977) において、最後の場面における選択に関わらず、ベンは苦境に立たされるとしている (61-62)。またLaanの論文が発表されて以降は、彼の指摘に当てはまらない批評家が増えた。例えばD. Keith Peacockは*Harold Pinter and the New British Theatre* (1997) において、“The target would appear to be Gus, but typically Pinter closes the play with a tableau that leaves unresolved whether Ben will shoot his colleague.” (71) と述べている。そのため批評家の解釈行為という点についてはLaanの論考は有効性を失っているが、逆に現在でも有効なのは、ベンとガスが事件を勝手に解釈しているという点である。この点Peacockの指摘は適当ではない。Peacockはこ

の場面に関して、残虐行為があった場合、実行した人間と指令した人間どちらに責任があるのか問いかけている、としている（70-71）。しかしこの猫殺しのエピソードがそう問いかけているとすれば、この場面でのベンとガスによる解釈は、「兄が妹に命じて猫を殺させた」となるはずであるだが、2人は「兄が殺して、無実の妹がやったことにした」と解釈する。そのため、ここではベンとガスが恣意的な解釈によって、出来事を歪曲したという側面に注目すべきだ。

しかし、*A Slight Ache*のフローラと違い、*The Dumb Waiter*のベンとガスは言葉に無頓着である。2人は“light the kettle”と“put the kettle”のどちらが正しいのかで言い争い（125-127）、いっけん言葉にこだわっているように思えるが、“put the kettle”が正しいと言い張っているガスは、言い争いの直前で“I can light the kettle now”と言っている。さらにベンの方も、最終的には“Put on the bloody kettle”と言い、“light the kettle”に拘らなくなる。2人とも、“light the kettle”と“put the kettle”のどちらが正しいのかに関心があるわけではない。Esslinが述べているように、2人は自分の正しさを主張することで相手よりも優位に立とうとしている（74-75）だけで、言葉そのものへの関心があるわけではないのだ。このような、ある種の言葉への無頓着さは、アストン・ヴィラとトッテナム・ホットスパーが戦ったサッカーの試合をめぐる会話においても表れている。

GUS: I saw the Villa get beat in a cup-tie once. Who was it against now? White shirts. It was one-all at half-time. I'll never forget it. Their opponents won by a penalty. Talk about drama. Yes, it was a disputed penalty. Disputed. They got beat two-one, anyway, because of it. You were there yourself.

BEN: Not me.

GUS: Yes, you were there. Don't you remember that disputed penalty?

BEN: No.

GUS: He went down just inside the area. Then they said he was just acting. I didn't think the other bloke touched him myself. But the referee had the ball on the spot.

BEN: Don't touch him! What are you talking about? He laid him out flat!

GUS: Not the Villa. The Villa don't play that sort of game.

BEN: Get out of it. (121-122)

この場面では、倒されたのではなく「倒されたフリだった」とガスが言うと、そんなはずはないとベンは強く否定するが、不自然なことに彼は試合を観た記憶も、議論の余地の残るペナルティも覚えていないと自分で言っている。なぜベンはこれほど強く否定するのだろうか。

ペナルティを覚えていないベンにとって問題なのは、実際にペナルティだったかどうかという試合の内容ではなく、ガスの“acting”という言葉であったと思われる。*The Dumb Waiter* はしばしば指摘されてきたように、劇を通じて組織に対する2人の忠誠心が問われていて、組織への不満や疑問を度々吐露していたガスが最終的に暗殺のターゲットになってしまう。暗殺者である2人のもとに、訳の分からない料理の注文が“the dumb waiter”に乗って降りてくるというのも、どんなことがあっても2人が組織に反抗しないか、試されている証である。換言すれば、忠誠心が“acting”ではない、つまり芝居ではなく、組織へ従っている「フリ」をしているわけではないということを、2人は示し続けなければならない。そのため、ここでベンは“acting”という言葉によって条件反射的な嫌悪を喚起されたのではないだろうか。ここに2人の、言葉への拘りの欠如が見て取れる。ベンはサッカーの試合という会話の文脈を抜きにして“acting”を否定しようとする。一方でガスは、ベンという言葉の裏にある意図が読み取れず、彼が純粹にサッカーの話をしているのだと思って、「ヴィラは選手を突き倒したりしない」と答える。その後のベンの“Get out of it”は、ガスが自分の意図を理解していないことで会話にうんざりした様子が窺える。ここでの2人は、いずれも相手の言葉に対して深い検討を加えようとしない。ベンは無視し、ガスはベンの言葉に込められた意図を汲み取ろうとしないのだ。彼等の会話は、彼等の文脈把握能力の欠如を覆い隠しており、まさにこの点で、彼等は*A Slight Ache*のエドワードに近いキャラクターであるといえる。

5.

題名の“the dumb waiter”が何を指しているのかについては、これまでも数多く議論されてきた⁷⁾。“the dumb waiter”は料理を運ぶ小型エレベーター、料理昇降機のことだが、分割して訳すと「口のきけない、待っている人間」となる。ベンもガスも組織に不満を述べることを許されずに命じられた仕事を忠実にこなすことを求められており、不満を言うことができないという点では(dumb)、仕事の時を待つ人間(waiter)である。しかし、Billingtonが指摘しているように、“dumb waiter”はガスのみ、或いはベンのみを指している可能性もある(89)。確かにガスは不満を言うことを許されず、また弁解の機会も与えられず(dumb)、暗殺されるのを待っている人間(waiter)と言える。もしくは、仕事仲間を殺せと言われても反抗できず(dumb)、その時を待たなければならない(waiter)という意味では、ベンがdumb waiterである。ここで重要なのは、いずれの場合でも、料理を運ぶ機械と2人が、dumb waiterという言葉によって括られ得るという点である。彼等は組織にとって料理昇降機のような機械同然であり、組織によって物象化されていることを示唆している。最後の場面では、彼等が向かい合い、何も言えず(dumb)長い沈黙に陥る場面では、彼等が料理昇降機のような機械同然の存在であることが、剥き出しの状態ですら舞台上において晒された瞬間ともいえる。

機械同然の存在である以上、組織にとって不具合が出れば、2人は機械の部品のように交換されてしまう。終盤ベンが指令を反復する際、“The normal method to be employed.” (148) と言っているが、ガスの始末は「通常通り」の方法で事足りる、つまりこれまでに暗殺された人間達と変わらない方法で彼は処分されようとしており、このことも彼が特別な存在ではなく、他の人間達と交換可能な存在であることを暗示している。*A Slight Ache*におけるエドワードが終盤で沈黙した際に、老人と交換可能な存在であるということが露呈したように、*The Dumb Waiter*におけるベンとガスもその沈黙において、交換可能な存在であるということが露呈しているのだ。もっとも、彼等が機械の部品のように交換可能であったとしても、彼等はそのことを始めから自覚しているわけではない。ベンはガスに、何か趣味を持つようにアドバイスをして、自分はガスとは違って“woodwork”という趣味があると述べる。しかし、ガスの質問に意表を突かれる。

GUS: Don't you ever get a bit fed up?

BEN: Fed up? What with?

Silence. (118)

ここでは単なる“Pause”ではなく“Silence”となっている点に注目したい。話題が転換するための長い間というよりも、ベンにとっては冒頭で引用したPeter Hallの言葉を借りて言えば“crisis point”となっている。話の流れ上、うんざりしている対象をベンが把握できていないとは思えない。もっとも、ここでも前述したようなベンの文脈把握能力の欠如が見えていると言えるかもしれないが、それに加えて、“woodwork”や“model boats”といった趣味に「うんざりしていないか?」という質問がベンにとって図星だったために、はぐらかそうとしたとも考えられる。その場合、ベンはガスとの差異をつけようとしたにも拘わらず、むしろガスと大して変わらない存在だということが露呈してしまった、ということになる。その後ベンは“Who's the senior partner here, me or you?” (126) と問いかけて、自分が兄貴分であることを強調するが、ガスとの差異を取って言語化した点に、ガスとの差異をつけられていないのではないかというベンの不安が読み取れる。またガスの方でも、劇のかなり終盤になって “We've proved ourselves before now, haven't we? We've always done our job” (146) というように、自分達が評価されていないのではないか、という不安に苛まれる。この不安は、換言すれば、組織にとって自分はいなくてもいい存在であり、個として存在意義を示すことができていないのではないか、という不安である。

そして、これまでの議論を踏まえると、この題名“dumb waiter”にもう一つの解釈を付け加えることができるだろう。ベンとガスは、新聞記事で書かれている事件を恣意的に解釈して現実を歪曲しつつも、言葉に対する拘りを持たず、文脈や背後の意味・意図を探ろうと

しなかった。この点は、ピンターが後年に発表したエッセイや講演において警鐘を鳴らしていた、言論の危機と結びつく。ピンターが欧米諸国の政府を批判していたことはよく知られているが、重要なのはピンターの批判が「言葉の問題」に向いているという点である。1989年3月に月刊誌の*Sanity*へ寄せたエッセイ“Eroding the Language of Freedom”において、ピンターはイギリスにおける自由への侵害の原因を“our thought has been trapped in hollow structures of language” (208) としている。その結果言葉への信頼が失われてモラルが侵食された結果、“the government possesses carte blanche to do what it likes” (209)、つまり政府の恣意的な権力の行使を許してしまった、と述べている。さらにピンターは翌年の1990年にチャンネル4で放送された“*Oh, Superman*”において、今度はアメリカ政府を批判する際に、やはり言葉による現実の歪曲という問題と結び付けている(210-220)。ピンターによれば、ニカラグアのサンディニスタによる人権保護は個人への尊厳や責任を伴ったものであったにも拘わらず、当時アメリカのレーガン政権は、サンディニスタを「全体主義の牢獄」と表象し続けた。その結果、民主的な選挙を実施したサンディニスタは独裁政権と批判され、逆にアメリカと友好的な関係を築いていた独裁国家が民主的だというように、報道されて広まった。そして、コントラとの国内の紛争で、サンディニスタ側で多くの人間が虐殺・拷問されたにも拘わらず、アメリカは「民主主義・自由の勝利」と謳った。ピンターはこの点について“*What all this adds up to is a disease at the very centre of language, so that language becomes a permanent masquerade, a tapestry of lies*” と述べ、“*is it that we are obliged to use language only in order to obscure and distort reality?*” と問いかけた後、

“*I believe it's because of the way we use language that we have got ourselves into this terrible trap, where words like freedom, democracy and Christian values are still used to justify barbaric and shameful policies and acts*” と批判する。言葉が現実を抑圧・歪曲するために使用され、野蛮で恥ずべき行為を正当化するために、自由や民主主義、キリスト教的価値観といった言葉が使用されている。これは、全ての事象が表象作用を介してしか伝わり得ないため、出来事が解釈されるプロセスにおいて歪曲されうるという、ポストモダニズム的な思想の言語観が抱える負の側面といえる⁸。言葉の意味が変容し、意味内容が欠如したまま使用される状況は、ピンターにとっては言葉の病というべき状況であり、“Eroding the Language of Freedom” で書かれていたように、そうした病んだ言葉によって人々の思考が形成されている。換言すれば、そうした言葉の病に人々が気づいていない状況をもピンターは問題視していたのだ。そして、1989～90年のエッセイや放送に表れているこのようなピンターの言葉への意識は、1957年に執筆され、イギリスでは1960年に初演を迎えた劇*The Dumb Waiter*にも、ベンとガスの台詞において既に表れていたと考えられるのではないか。ベンとガスは自身の言葉が現実を歪曲しているという点に無自覚であり、言葉が背後に何を隠しているか、言葉の背後にどのような文脈が潜んでいるか考察できない。彼等の使用する言葉は

表層的で思考を深める道具として機能していないか、もしくは“hollow structures of language”となっている点で、物をうまく言えない“dumb”の状態である。

*A Slight Ache*のエドワードも、*The Dumb Waiter*の2人も、幕切れの直前において“dumb”つまり沈黙に陥るが、これまで述べてきたように、彼等が沈黙に陥る兆候は劇全体を通じて確認でき、最後の沈黙において反響している。発せられた言葉の背後に隠れている別の言葉を探求できず、言葉によって思考を深めることのできないエドワード、ベン、ガスは、他者との交換可能性を露呈して、それに反抗することが出来ない。自身の存在を定義できず、また他者によってそれが保証・確保されることもなく、また自身をとりまく状況を言い表すこともできないという点で、彼等はボードリヤールが言うところの「純粋なスクリーン」であり⁹、ポストモダニズムの思想における負の側面を体現している。

注

- 1 この2本の戯曲は、前述したように設定が大きく異なるため、同一論考内で比較検討されることが少ない。その数少ない論考の一つに細川眞の“Pinterの*The Dumb Waiter*と*A Slight Ache*における「自己」とダブル”（2007）が挙げられる。この示唆に富む論考において、細川はいずれの戯曲にも登場人物のダブル性が読み取れるとしつつ、*The Dumb Waiter*ではモダニズム以前の統一的な自己の幻影が、*A Slight Ache*ではモダニズムの多元的自己が現れている、と述べている。
- 2 このピンターの発言に付け加える形で、Victor Cahnは“Consequently, the more words his [Pinter's] characters utter, the more likely their insecurity”（4）と述べている。
- 3 これらの検討の数々については、細川が明瞭にまとめている（5-6）。
- 4 例えばBillingtonは、“For Edward, the matchseller represents a threat; for Flora, he embodies the sexuality and motherhood she has been denied.”（99）と述べている。また、Thomas Adlerは“he [the matchseller] and Edward are also to be seen as two sides of one person”（381）と述べていて、Sakellariadouも“The Matchseller is either a fantasy or Edward's alter ego”（82）と述べている。一方で、近年出版されたMark Taylor-Battyの*The Theatre of Harold Pinter*（2014）では、老人が夫婦の想像の産物ではなく、実在するキャラクターだとされている。ただしその上で、Battyは“The strategy of silence nonetheless promotes Edward and Flora's projection of their own fears and fantasies onto the matchseller.”（41）と述べている。
- 5 この胎内回帰願望とも思える発言は、ラカンの言葉を借りて言えば言語によって構築された〈象徴界〉から言語のない〈想像界〉への回帰願望であり、エドワードは〈象徴界〉へ留まることを放棄したといえる。しかし、エドワードが望んでいたのは“compose myself”、つまり自分を落

ち着かせる沈黙である。

- 6 谷岡健彦はLaanの説を批判的に検討しつつ、この場面について「主体的な責任を常に否認しようとする」ベンとガスの姿を読み取り、ハンナ・アーレントの述べるような全体主義的な官僚制の「組織化された罪」と結び付けて論じている (61-63)。
- 7 近年でも、例えばRobert Gordon, *Harold Pinter* (2012) やBatty (2014) で議論されている。
- 8 Robert Gordonは“Mind-Less Men”において“*The Dumb Waiter* can be viewed as a post-modern play, and the man who believes he has a consciousness must die.” (210) というように、ポストモダン的な側面を別の角度から指摘している。
- 9 ボードリヤールは「コミュニケーションの恍惚」において、ポストモダン社会における自己を「分裂症的」だとしたうえで、「自分がなにを欲しているか知ることができなくなって」おり、「自身の諸境界を設けることはできない」点で、世界に向けて過剰に露出しているある種の「わいせつ」さがあり、自身のメッセージを発信することができない点で「純粋なスクリーン」と化している、と述べている (240-244)。

Works Cited

- Adler, Thomas P. “Notes Toward the Archetypal Woman.” *Theatre Journal* 33 (October 1981): 377-385.
- Batty, Mark Taylor. *The Theatre of Harold Pinter*. London: Bloomsbury, 2014.
- Billington, Michael. *Harold Pinter*. New and Updated ed. London: Faber and Faber, 2007.
- Cahn, Victor L. *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter*. 2nd ed. Eugene: Resource Publications, 2011.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Esslin, Martin. *Pinter: A Study of His Plays*. London: Methuen, 1973.
- Gale, Steven H. *Butter’s Going Up: A Critical Analysis of Harold Pinter’s Work*. Durham, NC: Duke University Press, 1977.
- Gordon, Robert. “Mind-Less Men.” *Harold Pinter: A Casebook*. Ed. Lois Gordon. New York: Garland, 1990.
- . *Harold Pinter*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2012.
- Gussow, Mel. *Conversations with Pinter*. 1994. New York: Grove Press, 1996.
- Hall, Peter. “Directing the Plays of Harold Pinter.” *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. 2nd ed. Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Hutcheon, Linda. *A Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- Laan, Thomas F. Van. “*The Dumb Waiter*: Pinter’s Play with the Audience.” *Modern Drama* 24

(December 1981): 494-502.

Peacock, D. Keith. *Harold Pinter and the New British Theatre*. London: Greenwood Press, 1997.

Pinter, Harold. *Plays One* ("Writing for the Theatre," *The Dumb Waiter*, *A Slight Ache*).

London: Faber and Faber, 1991.

——. *Plays Three (Old Times)*. London: Faber and Faber, 1997.

——. *Various Voices* ("Eroding the Language of Freedom" "Oh, Superman" "It Never Happened" "Art, Truth and Politics: The Nobel Lecture"). 1998. London: Faber and Faber, 2009.

Sakellaridou, Elizabeth. *Pinter's female portraits: A study of female characters in the plays of Harold Pinter*. Basingstoke: Macmillan, 1988.

ボードリヤール、ジャン『シミュラクルとシミュレーション』竹原あき子訳、法政大学出版局、2008年。

——. 「コミュニケーションの恍惚」『反美学—ポストモダンの諸相—』1987年、ハル・フォスター編、室井尚・吉岡洋訳、勁草書房、2007年。

谷岡健彦「*The dumb Waiter*における『組織化された罪』」『現代英語圏演劇』2 (2014): 57-65ページ。

細川眞「Pinterの*The Dumb Waiter*と*A Slight Ache*における『自己』とダブル」『国際英語学部紀要』10 (2007): 1-14ページ。

Noise as Silence, or Noise Disguising Silence: Harold Pinter's *A Slight Ache* and *The Dumb Waiter*

ODASHIMA Soshi

The main purpose of this paper is to elucidate characters' replaceability in *A Slight Ache* (1957) and *The Dumb Waiter* (1960) written by Harold Pinter (1930-2008), by examining the use of "silence" concomitant with their attempt to represent and distort reality according to their will in their dialogues. Noticing the words of characters that silence their desire, anxiety and fear, Pinter classified in his lecture two types of "silence": one which is filled with complete stillness, and the other constituted by an utterance which conceals another language. While both of these plays present characters falling in a state of silence (that is, complete stillness) at the end, they betray such unspoken words from the beginning. In other words, characters' dialogues in both plays can be read in terms of their struggle for the construction of the truth as well as their attempt to hide their anxiety. To probe the feelings of characters and their crisis in that moment requires the interpretation of such "silence" covered by the utterance. Moreover, their inability to represent reality through the presentation of "their truth" and to explore the context of language spoken by other people, indicates the loss of their position and their individuality.

It is important to notice that in *A Slight Ache* Edward gradually shows his insufficient ability to construct "his truth" and also his inferiority to his wife Flora as to the representation of the reality. Quarrels between them over the expression of the behavior of wasps show the meticulousness of the expressions of Flora, for her language implies her repressed desire to control male figures. After the reticent character, the Matchseller, is led into their house, Edward and Flora each project fear and desire onto him. While Edward fails to construe the character of the Matchseller by his own words, Flora represents him according to her will and presents her version of the truth. By doing this she destabilizes the patriarchal power relationship and deprives Edward of his seemingly inalterable sense of superiority. Given the Matchseller's tray by Flora, Edward remaining on the stage exposes his equivalence with the Matchseller. Furthermore, this play shows the postmodern situation, as is shown in the work of Linda Hutcheon, in which everything is culturally constructed through representation. In this respect, Edward more clearly reveals some flaw in the postmodern theory, shown in the work of Jean Baudrillard.

Although few critics have discussed *The Dumb Waiter* through juxtaposition with *A Slight Ache*, characters in both plays share their inadequacy in the pursuit of the truth behind the expressions of others. Despite the fact that Ben and Gus, assassins waiting for some victim to come in a basement room, try to impose their arbitrary interpretations, their dialogues indicate that they are unable to understand the context of language spoken by others. It should be noted that in his essays and lectures Pinter himself associated political issues with the problem of language. For Pinter, the language used by authority distorts reality and thereby justifies everything it does by resorting to the rhetoric. To overlook such a function of language may not only prevent people from unraveling the problems and the crisis in society but also imperil their freedom. Unable to untangle such language, Ben and Gus in *The Dumb Waiter*, like Edward in *A Slight Ache*, fail to contemplate the problems surrounding them and therefore to stop others from dominating reality. Their failure in arbitrary representation of the reality causes them to expose their anxiety, repress their own will, and lose their individualities. Moreover, the analogy between them and the title “the dumb waiter” implies that they are as replaceable as parts of machinery.