

Pinter の *The Dumb Waiter* と *A Slight Ache* における「自己」とダブル

—— 'epiphany of interspaces' の観点から ——

細 川 眞

1

ハロルド・ピンター (Harold Pinter) の初期劇、『料理昇降機』 (*The Dumb Waiter*, 1957) と『かすかな痛み』 (*A Slight Ache*, 1958) は、登場人物が 2, 3 人で展開される小劇だが、その人物 (特に男性) 表象の手法は似ているように思われる。Varun Begley は、『料理昇降機』のベン (Ben) とガス (Gus) について「二人は、別々の心理学的に一貫した統一体というよりも、統一体の半分のように見える」(88) と言っていて、それぞれが相手の分身 (double)、と言うよりも統一的自己の半身であると指摘する。このことは、『かすかな痛み』におけるエドワード (Edward) とマッチ売り (Matchseller) にも言うことができよう。この劇は元々ラジオ劇のため、劇中一言も話さないマッチ売りは、エドワードやフローラ (Flora) の心理的幻影とも解釈可能だが、舞台上で上演された時には一人の人物として登場するので、現実の人物と見ていいだろう。この二人が互いのダブルであることについては、Lillian Back も、「マッチ売りと……エドワードは肉体的、社会的に似てはいないけれども、この二人は互いの実質上の鏡像である」(386) と指摘している。

Begley と Back によるそれぞれ男性二人の対性の指摘には、劇の最後の象徴的なタブローを見るだけでもその妥当性に合点がいくだろう。『料理昇降機』の殺し屋であるガスとベンは、劇の冒頭では、"*Both are dressed in shirts, trousers and braces*" (130)¹ とダブルの如く全く同じ外見をしているが、最後では "*jacket, waistcoat, tie, holster and revolver*" (165) を身につけないガスと、それらを着けて銃を彼に向けるベンが向かい合って対峙する ("*They stare at each other. Curtain*" 165)。一方、『かすかな痛み』では、最後にマッチ売りとエドワードの立場は逆転されていて、前者は、フローラによってバーナバス (Barnabas) という新しいアイデンティティで夫として家に迎え入れられ、後者は "*Here is your tray*" (200) とマッチ箱の盆を手渡される。

ピンターは、明らかなこれらの人物の対性で何を表そうとしているのか。人間存在、「自己」のあり方の問題を考えていたのではないか。ピンターにおけるこの問題に早くから気がついていたのは、Martin Esslin である。彼は、「不条理の演劇」という用語を

人口に膾炙させた *The Theatre of the Absurd* (1961) の中で、『こびとたち』 (*The Dwarfs*, 1960)² におけるマーク (Mark) に対するレン (Len) の次の台詞を引用して、

The point is, who are you? You're the sum of so many reflections. How many reflections? Whose reflections? Is that what you consist of? What scum does the tide leave? What happens to the scum? When does it happen? I've seen what happens The scum is broken and sucked back. I don't see where it goes. I don't see when, what do I see, what have I seen? What have I seen, the scum or the essence? (111-12)

"It is this preoccupation with the problem of *the self* that separates Harold Pinter from the social realists among the young British playwrights of his generation...." (262 イタリアック筆者) と、同時代の劇作家と異なるピンターの特徴は、「自己」への関心にあることを指摘している。レンがマークに、「君は誰だ?」、「君は多くの影の総体だ」、「私が見たものは泡か、本質か?」といっているのからわかるように、ピンターは、「自己」は統一ある本質か、多様な虚構あるいは実体かを問題にしていたように思われる。小論では、モダニストのピンターという視点から、初期二作品における人物のダブル性と「自己」の関係を検討したい。

2

最初に、先に書かれた『料理昇降機』の一对、ダブルと思われるベンとガスを見てみたい。殺し屋である二人は、ある地下の一室で組織のボスから来る次の殺人指令を待っているが、この二人の対照的な一对性は劇幕開けの行動で明白となっている。ベンは、その後ほとんどそうであるようにいつも新聞を読んでいる。一方ガスは、靴紐を結ぶのに手こずり、歩いたと思ったら靴の中に異物を感じて靴を脱ぎ、中からつぶれたマッチ箱やタバコの箱を出し又紐結びで一苦労してうろうろと歩き回る。ベンが知的な人間を思わせれば、ガスはまるで子供か動物のようである。二人の関係はベンが上司でガスが部下となっている。劇では、ピンター特有の断片的なエピソードの連なりの中で、二人の人間的対比がより明らかになっていく。ベンは、83才の老人が混んでいた道路を渡れず停止しているトラックの下を這ってひき殺された、との異常な新聞記事に、"It's enough to make you want to puke, isn't it?" (130) と嫌悪的反応をするものの、この事件には感情を表さず "It's down here in black and white" (130) と事実として淡々と接する。これを聞いたガスは、"Get away", "It's unbelievable", "Incredible" (130) とその異常さに感情的に反応して、ガスは単なる知能の低い動物的自然児ではなく、内的自然は豊かな人間であることを伺わせる。ベンが科学的で客観的に物事を見る人間であることは、トイレの水が溜まらない原因を無知なガスが尋ねた時、浮球弁に欠陥がある (133)、といとも簡単に答える点で明らかだ。

他方ガスは、本能的で感覚的、情緒的人間であって快適さや享楽への欲望が強い。彼は部屋に用意されていた上等なカップや皿に満足し、いつも持ち歩いているビスケットでお茶を楽しむことを習慣としていた (131)。しかし今回はベッドが悪く快適に眠れなかったと、彼は不満を述べ (133)、更に、この部屋には窓がなく外の景色が見えないと自然への渴望も強いことを見せる (134)。起きた後シーツは悪臭がしたため前任者と共有だったので、と不快な扱いで彼は怒りを露わにするが、ベンが、理知的に悪臭はガスのものもかもしれないことを示唆した時 (136)、彼の「自然的」(内的・外的) 自己は、自己中心的な一面もあることが暴露される。

ベンとガスの人格的対照性は言葉の語法にも現れている。ベンは上司らしく「湯を沸かせ」と命令する時、彼は "light the kettle" と慣用的な言い方 ("It's common usage! 141) をするが、ガスはその「やかんに点火せよ」という語法は間違っているとして、"They say put on the kettle" と訂正する (141)。ガスはこの意味内容に合った語法を母から習ったと説明するが、それは彼が母性的秩序、即ち自然的秩序に従属していることを示唆しよう。他方、慣習的語法を使うベンは、伝統的、家父長的秩序の人間である。彼は、"Who's the senior partner here, me or you?" (142) と自己の優位な立場を確認させ、母に習った語法に固執するガスに対し、

BEN (*vehemently*). Nobody says light the gas! What does the gas light?

.....

BEN THE KETTLE, YOU FOOL! (142)

と、強くそのいい方を否定し、強圧的に自分の語法を認めさせる。

ところで、ベンとガスは非常に対比的だが、Begley が、二人について "The roles begin to emerge and reverse" (88) というように、二人は互いに相手の人間的特徴をしばしば見せていて、二人は、全く別の独立した人間ではなく、一人の人間のダブルなのではないかと疑わせるのである。それは先ず言葉の次元で現れている。ベンは強く批判していたガスの語法を "Put on the bloody kettle, for Christ's sake" (143) と一度無意識に使う。この時ト書きに、"BEN ..., realizing what he has said, stops and half turns. They look at each other" (143) とあり、見つめ合う二人のダブル性を示唆するのである。また、互いに相手のセリフを言い、人物が交換された印象を与える場面もある。二人は、ドアの下から差し入れられた封筒にマッチを発見した時、

GUS. Well, they'll come in handy.

BEN. Yes.

GUS. Won't they?

.....

BEN. Well, they'll come in handy.

GUS. Yes.

BEN. Won't they? (140)

と、相手のセリフを三度交換している。言葉に意識的だったピンターが偶然に相手のセリフを語らせたとは考えられない。いつも質問が多く現状や事実を確認したがる感情的で不安げなガスと、断定的で、機械的に整然と仕事をこなすガスの当初の対比は、このセリフの交換で人物像が入れ替わっている。

心配症なガスは、特に、暗殺を命令してくるウイルソン (Wilson) がいつ連絡してくるのか ("When's he going to get in touch?" 138)、次は誰を指名してくるのかに不安を抱いているが ("who it's going to be" 138)、専制的存在とも言えるボスのウイルソンに不安を感じているこのガスのイメージは、劇後半で、ベンに反映されることがある。それはウイルソンからの命令を待っている二人に、上の階から料理昇降機を使って料理リストが何度も送られてくる時だ。このリスト送付者は明らかにされないが、劇の終盤で上から通話管を通してガス射殺の命令がもたらされるので、上から要求して来るのはウイルソンと考えてよいだろう。要求された料理を作れない二人は、持ち物の食料を全て送るものの、紅茶パックだけは送り返されて来るが、その時、ベンは、"(anxious). What'd they do that for?" (154) と以前は見せたことがない感情、不安を表すのである。これに対しガスは、この時、以前の彼の問いに截然と現実的に答えたベンのように、"Maybe it isn't tea-time" (154) と実務的に返事をして平然としている。更に、上の階からは通話管を通して、送った食べ物が腐っていたり、溶けていたりしていたとの苦情と共に、紅茶を作れとの要求が来るが、ベンは地下室にはガスがないことを知り、"(clapping hand to head). Now what do we do?" (157) と激しく動揺し、以前のガスのように感情的になるのである。ここで注意しておきたいのは、劇の後半で、二人の人物像が完全に入れ替わったというのではない。時々、二人がダブルであるかのように、相手の人格を見せるのであって、二人は別個の人物として劇中一貫した人間とは見られないということなのである。現に、通話管より要求を聞いたベンは、"You know what he said? Light the kettle! Not put on the kettle! Not light the gas! But light the kettle!" (156) と、以前の自分の慣用的語法を強調して、伝統的、家父長的人間像も見せている。彼は、デカルト以来の "the Enlightenment ideal of disengaged, instrumental reason" (Taylor 413) を象徴するよう表象されているのだと言えよう。

同様のことはガスにも言うことができ、自然的、欲望的自己である彼は、支配者のウイルソンも自分と同様にお茶を飲みたがっていることを知り、"I'm thirsty too. I'm starving. And he wants a cup of tea. That beats the band, that does" (157) と、欲望が満たされない不満を爆発させる。次々と料理を要求してくるウイルソンはガスに似て欲望の権化のようである。飲食欲の強いガスは、自分用にこっそりエクルズ・ケーキ (149) やクリスピーを隠し持っていて、ベンに "You're playing a dirty game" (150) と罵られるが、今度は、ガスがウイルソンに対し、階上には要求してこない食べ物がたくさんあ

て、リストでは無い物だけを要求して来るんだと、その食物への強欲さに激高している。

We send him up all we've got and he's not satisfied. No, honest, it's enough to make the cat laugh He's probably got a salad bowl. They must have something up there You noticed they didn't ask for any salads?... Cold meat, radishes, cucumbers. Watercress. Roll mops ... (157)

ここにおいても食物欲に執着するガス像が再度示され、その欲望の姿は上から次々と飲食物を要求してくる貪欲な支配者を反映しているように見えるが、両者は大いに異なる。

3

飲食物に拘るガスは特に動物的自己を表しているのではない。それは人間の内部にある自然の発露であって、それは時には、感情の次元で女性への憐憫となって現れている。ベンが「8才の少女がネコを殺したのを兄が道具小屋から見ていた」(131-32)との新聞記事を読んだ時、ガスはすぐさま直感的に、兄が殺したのだ("I bet he did it" 132)と言い、罪を被せられた少女への同情を示唆する。次の射殺対象が女性だった場合、ベンが組織の命令に忠実に "we do the same" (160) と無機的に言い放つのに対し、ガスが "We don't do anything different?" (160) と躊躇うのも同じ感情であろう。Robert Gordon が、"Gus is the more human figure" (210) と指摘するように、ガスはベンと比べれば明らかに人間的である。彼の欲望が表す自然は、ルソー (Rousseau) に由来する善なる自然である。ウイルソンのそれは、際限のない欲望だ。しかし、又、Gordon が、

Gus is on the point of having what we would call a *self*.... It is this very self which Hamlet thought he had, and which the post-modern sensibility has minimized or even banished as solipsism. (210)

と言うように、ガスは実質的には「自己」をまだ持っていないのである。同じように理性的に父権的秩序に従うベンも「自己」を持っていない。二人が時々相手の特質を見せたのは、互いが統一的自己がない相手のダブルであることを示すためだったのである。この劇の二人は、それぞれ脱中心化されていてそこには主体はない。そのことは二人の行動が全て他者、絶対的支配者ウイルソンの指令に依存している点で明らかだ。そしてこの二人の対照性は、又、「自己」の多様性の一部を示しているとも言える。

それでは、この劇は、「人のアイデンティティそのものは虚構、構築物」(Dollimore 176) であるとし、「人の可能なアイデンティティの多様性」(Kristeva 35) や「多様な自我 (subject)」(Eagleton 66) を主張するポストモダニズムに由来するものであろう

か。Gordon は、"*The Dumb Waiter* can be viewed as a post-modern morality play" (210) と言う。この劇における「自己」を考えるには、この一世紀の文芸思潮におけるピンターの位置づけが大いに関連があるようだ。ピンターはモダニストなのか、ポストモダニストなのかである。Begley は、"one could position his authorship between the poles of the Pinteresque — an adjective that, like Kafkaesque or Beckettian, announces a monolithic structure of feeling — and the postmodern" (6) と、モダニズムとポストモダニズムの間にピンターを位置づける一方で、Mireia Aragay は彼の作品について、"While the earlier works display a postmodernist politics, the later ones both expose and seek to transcend its limitations" (248) と、ポストモダニズムからそれを超えたものへの移行を見ている。筆者はこの初期の二作品については、歴史的「自己」観の変遷からモダニズムの視点で見たい。

4

近代的自己は、デカルト (Descartes) を契機として、啓蒙主義時代に出現する「本質主義的ヒューマニズムによって措定された、自律的で統一ある自己発生的主体」(Dollimore 155) として生まれるが、やがてロマン主義の影響も受ける。Charles Taylor は、この推移を

The modern subject is no longer defined just by the power of disengaged rational control but by ... new power of expressive self-articulation as well — the power which has been ascribed since the Romantic period to the creative imagination. (390)

と説明し、ロマン主義時代では、「自然は人間の内部にあって」(375)、"It is no longer some impersonal 'Form' or 'nature' which comes to actuality, but a being capable of self-articulation" (375) と言う。Taylor によれば、ロマン主義はルソーの影響を受けて、もし人の自然へのアクセスが内的声即ち衝動を通じてであるなら、この時、人は自分の内部に見るものを表現する (articulate) ことを通してこの自然を知ることができると考えた (374)。Taylor はこうした表現を "expressivism" (374) と呼び、"Expressivism was the basis for a new and fuller individuation" (375) として、これが、各個人はそれぞれ異なり、オリジナルである (375) との考えを生み、近代的自己を新たに展開したと指摘する。いずれにせよ、近代的自己は、統一的なもので、内的自然と理性は調和していたが、19世紀後半にショーペンハウアー (Schopenhauer) に見られるような "a great reservoir of amoral power" (Taylor 457) としての自然観によって、「それらの間の団結は消え去った」(Taylor 462) ののである。これがモダニズムが始まる頃の「自己」の様相である。そこでは、「主体の統一は散らされている」(Dollimore 264)。又「人間の生は多元化されている」(Taylor 480)。つまり、「自己」は分裂し、解体され、脱中心化

されることになる。

『料理昇降機』においてベンとガスが対照的ながら、互いのダブルになっている状況は、こうしたモダニズムの「自己」の有り様を反映しているように思われるのである。モダニズム以前の統一されていた近代的自己観念から見ると、ベンは、デカルトに由来する "disengaged reason" (Taylor 143) しか持っていないし、欲望と感情が特徴のガスはその "inner nature" (Taylor 462) しか見せていない。それぞれが相手のダブルとなっているのは、二人で一人の統一的「自己」を表す、言い換えればこの劇では「自己」が分裂していて、脱中心化されていることを表象しているのである。

ここでモダニズムについて Taylor が指摘する "epiphany of interspaces" (476) の観点から、こうした状況を考えてみたい。Taylor が言うエピファニーとは、expressivism の現象で、"To express something is to make it manifest in a given medium" (374) とあるように媒介物で何かを顕現させることである。この用語で彼が捉えたいのは

... notion of a work of art as the locus of a manifestation which brings us into the presence of something which is otherwise inaccessible, and which is of the highest moral or spiritual significance; a manifestation, moreover which also defines or completes something, even as it reveals. (419)

である。彼は、ロマン派における、「大いなる生の流れ」である自然が "self-manifestation" で自己を完成する方法を、"epiphany of being" (416, 419) と呼んだが、モダニストである Ezra Pound などの近代詩では、言語やイメージで指示される (referred)、あるいは表示される (described) 対象物は何もなく (465) (つまり言語、イメージはエピファニーを生まない)、

The epiphany comes from between the words or images, as it were, from the force field they set up between them, and not through a central referent which they describe while transmuting. (466)

エピファニーは、言葉と言葉、イメージとイメージの間から生まれると指摘する。生じるのは詩の場合は "energies" と Taylor は言うが、この 'epiphany of interspaces' は、"Benjamin-Adorno constellation" に似ていて、後者においては、"clusters of terms and images" が空間を生み出し、その中で個別的なもの ("the particular") が出現する (478)。モダニズム作品における人物の例で言えば、各人物は脱中心化されているが、時間を超えた人物、神話的人物、原型的人物等を横切ったところに多次元的に生きる個別的人物が生まれるということになるだろうか。しかしそこには一種の統一がある (Taylor 465)。T. S. Eliot の *The Waste Land* (1922) における Tiresias がそうである (Taylor 465)³。

このモダニズムの 'epiphany of interspaces' という概念を、ただ二つのイメージの間か

ら何かが生まれるとの枠組みに変えて、ベンとガスを改めて見直してみれば、二人の対性とその相補的人物像の意味することが、別の角度から明らかになってくるのではないか。最後に舞台の上手と下手で向かい合う二人は「自己」の分裂を表すと共に、二人の間には何かが出現している。それは十全たる「自己」だ。もしそうならば、それは見えないが、今や郷愁となった理性と自然が調和していた近代的自己であろう。その存続を不可能にしたものが "the post-Nietzschian notion of nature as an immense amoral force" (Taylor 462) とするならば、それを象徴する、飽くなき欲望の源であるショーペンハウアー的意志 (will) は、姿を見せずに次々と暗殺を指令し、飲食物に貪欲なボスのウイルソンに反映されているだろう。恐らくガスは、彼の命令をうけて彼に銃を向けるベンに殺されるが、その後ベンもウイルソンに殺されないという保証はどこにもない。劇の最後にガスが (恐らくベンも)、殺される運命にあるのは象徴的であって、統一ある近代的自己は、すでに消滅してしまったことを告げているように思われる。このモダニズム劇は、そうした「自己」の幻影と分裂をベンとガスの対性で表していたと言える。

5

Elizabeth Sakellaridou は、ピンターの作品を通して支配的なテーマは、"the quest of the self" (11) であると指摘して、『かすかな痛み』のマッチ売りは、Edward の "alter ego" (82) であると言う。この見方は当を得ていて、エドワードは、『こびとたち』のレンのように、謎めいたマッチ売りに、最後に "Who are you?" (199) とそのアイデンティティを問うているし、マッチ売りは、実在ながら劇中一言も喋らず影のように多様に変化し、時には過去のエドワードとイメージが重なる時もあるからである。この劇も、前作と同様、モダニズムの 'epiphany of interspaces' の手法が有効であって、少し形を変えるものの、今度は多様な「自己」が、人物と人物 (そのイメージ) の間に顕現するように思われる。しかしそれは、エドワードと入れ替わって家に入る最後のバーナバスに反映されるが。

中流家庭の主人であるエドワードは、「宇宙と空間」(177) や「神学と哲学」(183) についての論文を書いている知的な人間であり、劇冒頭でハチがママレードの瓶に入った時に、妻のフローラに、"Cover the pot" (171), "Put it in the sink and drown it" (172), "Pass me the hot water jug" (173) と次々と指示を出して最後にスプーンで潰して殺すという、管理能力に長けた冷徹な家父長的な人物となっている。言語にも厳格で、フローラが "wasps do bite" (173) と言った時、"They don't bite. They sting" (173 イタリアック筆者) と用語の間違いを正す。彼はベンと同様に、「超然とした、啓蒙の道具的理性」の持ち主なのである。Sakellaridou も、"Edward ... adheres to dry intellectualism" (78) と同様のことを言う。彼に欠けているのは、内面も含めた自然的要素である。劇冒頭での妻との会話で、彼が庭の花を区別できないエピソードや ("Is that honeysuckle? I

thought it was ... convolvulus, or something" 169)、妻からの "Do you know what today is?" (170) という問いかけに、彼女が快適な「夏至の日」(171) との返事を期待したのに反し、機械的に "Saturday" (170) と答える。フローラが、ハチをママレードの中で溺れさすとの夫の提案に恐怖の感情を示した時には ("What a horrible death" 172)、彼は何ら感情も見せず "On the contrary" (172) と平然と言い放つ。

理性的であるものの、自然的「自己」が欠如したこうしたエドワードの前に、正体不明のマッチ売りが登場して来るのである。エドワードがそのアイデンティティを見極めようと彼と対峙し、一方的に話しかける中で、時々二人のイメージは重なり、マッチ売りが彼のダブルではないかと疑わせる。先ず第一に、彼は、マッチ売りを "oldest acquaintance", "nearest and dearest", "kith and kin" (196) と正にダブルであるかのように呼びかけている。そして会った時に、エドワードは彼に、"I was in much the same position myself then as you are now ... I was in commerce too" (184) と、過去にはマッチ売りと同じように商売をしていた、と言う。又、マッチ売りを自分の部屋に招き入れた時には、彼は、"You're in my blasted house In my room. My den" (195) と言って、"It amuses you, does it ? When I tell you how well I remember this room, how well I remember this den" (195) と、招き入れられたマッチ売りが言ってもおかしくないような事、「この部屋をよく覚えている」と言う。ここで、彼は、行商で「雨や嵐に追い立てられて」(184)、しばらく振りに家に帰ってきた人物のように話していて、それは今部屋に入ってきたマッチ売りと同重なるのだ。観客の意識では、ここには、現在のエドワードと、部屋に帰ってきた過去のエドワード（彼の幻想かもしれない）、そして部屋にいるマッチ売りがいるのだ。脱中心化されたエドワードと主体がないマッチ売りとの間に何かが見れるのではないか。

その後、エドワードは、マッチ売りに対し自分のことを語り始めるが、

I was polished. [*Nostalgic.*] I could stand on the hill and look through my telescope at the sea. And follow the path of the three-masted schooner, feeling fit, well aware of my sinews, their suppleness, I could pour hot water down the spoon-hole, yes, easily, no difficulty, my grasp firm, my command established ... I was ready for my excursions to the cliff, down the path to the back gate, through the long grass, no need to watch for the nettles, my progress was fluent, after my long struggling against ... lists of people anxious to do me down, and my reputation down.... (195-96)

と、今朝の熱湯でハチを殺して、統御力は確実な現在の啓蒙主義的理性の自己に言及する一方で、気力充実し、肉体の輝きに満ちて、丘の上から整然と望遠鏡で速い帆船を追いかける十全たる自己を語るが、ここにある自己はモノリシックで一様なものではない。筋力の漲りを感じ内的自然が横溢している「自己」は過去のもの、あるいは不在なものだ。そして、この自己統御力と内的自然が備わった「自己」こそ、現在のエドワードと

マッチ売りとの間に生まれる「自己」である。エドワードは、海に見える丘まで散歩する "great pleasure" が、裏門に出現したマッチ売りによって阻まれた (176-77) と言うが、この「快樂」はマッチ売りのものなのだ。

ところで、二ヶ月前から裏門に一日中立っているマッチ売りは、フローラによって、「若い牛のように見える」(177) とか、あるいは、昔自分を森でレイプした「密猟者」(190)、「ゼリーのようでなく」、「頑強な老人」(192) と様々に描写されるが、それはエドワードのダブルとしてのイメージのようである。そのイメージは肉体、性的欲望を思わせるものである。エドワードがマッチ売りを描写した「ゼリーのよう」(189) との同じイメージが、両者の一対性を示唆するが、この軟弱なイメージは、ダブルとしての自分の性的弱さを示唆していよう。フローラは、夫との家庭生活に性的不満を感じていたのだ。この事は、彼女が、"a woman will often succeed, you know, where a man must invariably fail" (190) と言って、理知的で家父長的な夫の限界を示唆しながら、自らマッチ売りに会ってアイデンティティ解明に乗り出す時に明らかとなる。彼女は、既述したように、レイプの話から初めて、"Tell me, have you a woman?", "Have you ever ... stopped a woman?" (191, 192) と、突如好色な女性に変貌したかのようにマッチ売りを性的に誘惑し始めるのである。しかしこのフローラのマッチ売りに感じる性的欲望は、彼女が、

Does it ever occur to you that sex is a very vital experience for other people? ... Tell me all about love. Speak to me of love. (192)

と続けて言うように、単なる動物的欲望ではなく、愛と結びつく人間生活に重要なものとされている。マッチ売りは、『料理昇降機』のガスが、飲食物への欲望で内なる自然を表していたように、性的欲望で内的自然を見せているのである。そしてこれがエドワードには欠けていた。

6

ここに、ベンとガスに見たダブル性と「自己」、'epiphany of interspaces' のパラダイムが思い浮かぼう。ダブルである、理性的「自己」のエドワード像と自然的「自己」のマッチ売り像の間に、個別な像が顕現する。ベンとガスの場合、顕現したのは、モダニズム以前に滅び去った、啓蒙主義とロマン主義で形成された統一ある近代的自己の幻影だったが、エドワードとマッチ売りの場合、両者の中で顕現するのは、多様な自己である。それは解体した以前の幻影でなく、モダニズムの現在の多次的「自己」であり、舞台ではバーナバスとして出現する。この出現は、マッチ売りに、様々に生を経験した人間像を重ね合わせ、そのイメージとエドワードを対比させて可能となっている。

マッチ売りに性的魅力を感じ始めたフローラは、"I'm going to keep you, you deradful chap, and call you Barnabas" (192) と、彼にバーナバスというアイデンティティを与え

るが、バーナバスが、森で自分がエプロンにヒナギクを摘んでいるのを見て、家まで追いかけて来て門で待っていた (192-93) として、マッチ売りをレイプした密猟者像から、純真に自分に恋をした若者像へと変貌させている。そしてフローラは更に、"I'm going to put you to bed and watch over you I'll buy you pretty little things ... And little toys to play with" (193) と彼に養育する子供イメージを与えるが、このアイデンティティはダブルのエドワードによって拒まれたものだった。マッチ売りの存在が気になるエドワードは、フローラに庭での昼食に誘われた時、"Oh, weddie, Beddie-Weddie" (178) と子供のように扱われるので "Don't call me that!" (178) と拒んでいた。この共通するイメージから、エドワードとマッチ売りの間に、フローラが死ぬまで別れない (193) と言う、愛情豊かで健康的で、妻の世話に身を委ねる家庭的なバーナバスが現れる。Taylor は、西欧文化においては、理神論後 18 世紀後半に "sentiment" への道が開かれたとし、その時以来中流階級以上では、情愛ある家族意識が強まり、配偶者への愛とか世話の情緒 (sentiments)、両親の子供への愛情が重要視されるようになったと言う (292)。

ところで、この時続いてフローラは、マッチ売り/バーナバスに、死のイメージを与え、入ってきたエドワードに、"He's dying" (193) と言うが、この死は、一元的な欲望的自己のマッチ売り、ひいてはダブルである理性的自己のエドワードのそれであろう。モノリシクな一元的自己はモダニズムのものではない。

このように、マッチ売りは、エドワード が最後になって "every time I have seen you you have looked quite different to the time before" (197) と指摘するように、その多様な姿を見せ、脱中心化されたエドワードとその個々の姿との間に、多様な生を生きるバーナバスが顕現する。エドワードは、ある時は、"Man called — Cavendish, I think had something of your style" (194) と若い時の友人のクリケット選手の反映をマッチ売りに見れば、最後には、

I was number one sprinter at Howells in training ... when stripling ... no more than a stripling ... licked ... men twice my strength ... when a stripling ... like yourself. (199)

と、学生時代に、陸上競技で最も足が速かった自分 (願望の自分かも) を負かした若者をマッチ売りに重ねている。いずれも脱中心化されたエドワードとマッチ売りに重なったそれらの人間像の間に、肉体的に健全な若者のバーナバスが生まれているのだ。事実、この時マッチ売りは、文字通り、"You look younger. You look extraordinarily ... youthful" (199) とエドワードには若返って見えている。この若返りの原因は、マッチ売りを見ている彼の視力に問題が起こって、見間違えて若く見えたと言うよりは、

Not that I had any difficulty in seeing you, no, no, it was not so much my sight, ... no, it was not so much any deficiency in my sight as the airs between me and my object ... the currents obtaining in the space between me and my object ... (198)

彼と対象物（マッチ売り）の間にある空気、空間にある流れという。これこそ 'epiphany of interspaces' の現象である。そして彼がこの直後、マッチ売りに "who are you?" (199) と尋ねた時、フローラが彼に "Barnabas?" (199) と呼びかけて、バーナバスがその空間の空気、流れに現れたことを明らかにするのである。このバーナバスは、マッチ売りと同じではない。二人の男の間に出現したこの個別な「自己」は、愛のある家庭生活を享受して、「時間と空間の次元と継続性」(177) の論文を書き、「あらゆる篡奪者との戦い」(197) を行い、密猟者の欲望を持ち、行商をし、運動競技も秀でた、多様な「自己」である。

この「自己」の多様性は、ルネサンスのピコ・デラ・ミランドラ (Pico della Mirandola) が、人間は「自分の好きなどんな姿にも自己を成形できる」(225)⁴ と言った多様性とは全く異なる。ontic logos に基づいたルネサンスの宇宙秩序を背景とした、プロテュース (Proteus) のような Pico の「自己」の多様性は、アイデアリスト・ミメシス (idealist mimesis)⁵ による神の反映である。モダニズムにおいては最早そうした世界はなく、人は、人々との相互的な網の中で多様な経験の生を生きている。この "modernist multilevelled consciousness" (Taylor 481) について、Taylor は、

The recognition that we live on many levels has to be won against the presumptions of the unified self, controlling or expressive" (480)

と言う。最後に、「支配的」エドワードがマッチ箱の盆を渡されて、「老人のマッチ売り」と一体となって消えた後、庭に立てた天蓋の下で妻フローラとの家庭的な昼食に臨む (200) 若いバーナバスは、こうした多様な「自己」を象徴しているのである。

注

1. 以下、*The Dumb Waiter* と *A Slight Ache* からの引用はすべて、Harold Pinter, *Pinter Plays: One* (1976; London: Methuen, 1989) により、括弧内に引用箇所の見数を示す。
2. Harold Pinter, *The Dwarfs in Pinter Plays: Two* (1977; London: Methuen, 1988)
3. エリオットは、『荒地』の注で、"Tiresias...is...the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias" (Eliot 82) と、統一体としての Tiresias 像を指摘している。Cf. ロンゲンバック 257.
4. Edgar Wind は、*Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958; New York: Norton, 1968) の中で、Pico のこうした人間について、"the farther he carries these metamorphoses, the more he discovers that all the varied phases of his experience are translatable into each other: for they all reflect the ultimate One, of which they unfold particular aspects." (191) と言う。Proteus との関連については、Wind 196、細川 422-43 を参照。なお、こうした宇宙の ontic logos

論を打破したのは Taylor が指摘するようにデカルトである。

Descartes utterly rejected this teleological mode of thinking and abandoned any theory of ontic logos. The universe was to be understood mechanistically, by the resolute/compositional method pioneered by Galileo. (144)

5. 伝統的な芸術の理解は "mimesis" としてだが ("Art imitates reality" Taylor 377)、模倣する reality が "the higher reality of the Forms" (377) の場合、そのミメシスは、"idealist mimesis" (Dollimore 71) となり、"the empirical reality surrounding us" (Taylor 377) の場合は "realist mimesis" (Dollimore 71) となる。Dollimore によれば、ルネサンス時代には両ミメシスが存在したが (70-82)、Taylor は、"art is not imitation, but expression....It makes something manifest while at the same time realizing it, completing it....The move from mimesis to expression was under way well before the Romantic period, through the eighteenth century in fact" (377) と、西欧における idealist mimesis から expression への芸術観の推移を指摘する。Cf. 細川 260-63.

引用文献

- Aragay, Mireia. "Pinter, politics and postmodernism (2)." *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Ed. Peter Raby. 2001. Cambridge: Cambridge UP, 2006: 246-59.
- Back, Lillian. "The Double in Harold Pinter's *A Slight Ache*." *Michigan Academician: Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters* 15 (1983): 383-80.
- Begley, Varun. *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*. Toronto: U of Toronto P, 2005.
- Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. 1984. Brighton: The Harvester Press, 1986.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishing, 1996.
- Eliot, T.S. *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber and Faber, 1963.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 1961. New York: Vintage Books, 2004.
- Gordon, Robert. "Mind-Less Men: Pinter's Dumb Waiters." *Pinter at 70*. Ed. Lois Gordon. London: Routledge, 2001: 201-13.
- 細川 眞『虚と実の狭間で — シェイクスピアのディスガイズの系譜 —』英宝社 2003.
- Kristeva, Julia. "Women's Time." *Signs* 7 (1982): 13-35.
- ロンゲンバック、ジェイムズ「現代詩」『モダニズムとは何か』マイケル・レヴァンソン編 荻野勝・下楠昌哉監訳 松柏社 2002.
- Pico della Mirandola. "Oration on the Dignity of Man." *The Renaissance Philosophy of Man*. Ed. Ernst Cassirer, Paul Oskar Kristeller, John Herman Randall, Jr. 1948. Chicago: Chicago UP, 1956: 223-54.
- Pinter, Harold. *The Dumb Waiter*. *Pinter Plays: One*. 1976. London: Methuen, 1989.
- _____. *The Dwarfs*. *Pinter Plays: Two*. 1977. London: Methuen, 1988.
- _____. *A Slight Ache*. *Pinter Plays: One*. 1976. London: Methuen, 1989.
- Sakellaridou, Elizabeth. *Pinter's Portraits: A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*. Totowa: Barnes & Noble Books, 1988.

Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard UP, 1989.

Wind, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. 1958; New York: Norton, 1968.