

『ローゼンクランツとギルデンスターンの死』と  
『ほんもののハウンド警部』における  
ストッパードの《イリュージョン》

今 西 薫

I

ジョン・オズボーンの『怒りを込めて振り返れ』（1956年）以後、英国の演劇界は多くの若い劇作家が輩出し、彼らは同世代の若者の欲求不満、資本主義体制の生み出す様々な矛盾や問題点、搾取されている人々の生活状況などを描いた。ストッパードが当時の演劇界の様子を語っている。

It's actually true that I began writing at a time when the climate was such that theatre seemed to exist for the specific purpose of commenting on our society directly.<sup>1</sup>

第二次大戦後の英国では、宗教の権威は地に落ち、人々は既成の価値観では物事の判断基準とならないことを認識し、過去の倫理観や道徳観のような精神基盤は崩れ去ろうとしていた。こうした状況下で、アーノルド・ウエスカーやジョン・アーデンは、労働者階級の搾取の問題や倫理の問題を取り上げて、社会改革を目指した。

一方、これとは対照的に、N.F. シンプソンやサミュエル・ベケットなどは不条理や、《生きる》ということの無目的性を強調した。マーティン・エスリンが体系的にまとめあげた『不条理の演劇』の代表となる演劇作品の特徴は、ベケットにその例が見られるように、社会のカオスの状況、そこでの人間の孤立化などを表現するのに、ウエルメイド・プレイにあったような直

線的な因果関係によってプロットを組み立てていこうとせず、劇の内容においても構成においても、論理を超越した点である。

ストップパードの場合は、『ローゼンクランツとギルデンスターンの死』（以下、『ローゼンクランツ』と略す）において最もベケットの影響が顕著に見られる。「1960年代に演劇作品を書き始めた者は、それ以前の劇作家とは比較にならないほど、多くの新しい試みをなすことができた。特に、ベケットの『ゴドーを待ちながら』の社会に与えた影響ははかりしれない<sup>2</sup>」とストップパードは語っている。彼が劇作家として登場した背後には、オズボーンとベケットがいたことをまず認識しておかねばならない。

ストップパードの劇作の根底には人間の心にある不安や孤独、他者との葛藤、そしてそれからのがれるための逃避のメカニズムとしての人間の内に潜むイリュージョンを描くことがあった。当時はシナリオよりも演技を重視し、言葉よりもパントマイムのなしぐさに重きがおかれ、時には即興で作品を創造していこうとする傾向があったが、ストップパードは台本としての戯曲に絶対的な権威を置き、“idea”と“art”の統合こそが、演劇の究極的な目的であり、演劇は台本を出発点にせねばならないと考えていた。

ストップパードは、シェイクスピアの喜劇、悲劇、ウィッチャリーやコングラーヴの知的な風俗喜劇に興味を持ち、W. S.ギルバートやオスカー・ワイルド、ノエル・カワードに代表される巧みな言い回しと機知による風刺的劇作法を踏襲し、バーナード・ショーのように独特の発想と卓越した創造力と抽象概念に対する知的興味を持ち、議論を通して哲学的な問題を呈示する。

本稿の主眼点は、ストップパードの喜劇精神が作品にどのように反映されているかを考慮しつつ、ストップパードが登場人物の内的なイリュージョンと舞台全体が作り出すイリュージョンをいかにとらえているかを『ローゼンクランツ』と『ほんもののハウンド警部』の二作品を分析する中で検討することにある。

## II

ストップパードの作品の多くに現れる人物の類似性として、現実からの逃避願望が挙げられる。彼らは自己をイリュージョンの中において行動様式を設定するので、究極の段階で挫折してしまう。ストップパードの作品にある共通基盤は、《不確定性》であり、それが孤立感や不安感を生じさせ、ひいてはイリュージョンを生み出させるのである。『ローゼンクランツ』では拘束されている不条理の世界で人間がどのようなイリュージョンを描くかという問題が提起されているが、彼は“dramatic illusion”の世界を劇的形式の中で構築していき、作品自体が持つ演劇形態としてのイリュージョンの世界を巧みに複錯させて、観客に呈示する。

ジョン・ラッセル・テイラーが指摘するように、この作品の開幕直後の場面は、『ゴドーを待ちながら』と酷似している。これはストップパードがベケットを劇作家として尊敬していることと無関係ではない。

It's only too obvious that there's a sort of Godotesque element in *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. I'm an enormous admirer of Beckett.<sup>3</sup>

観客には自分達の孤独や不安な気持ちをまぎらわそうとしている二人の人物の姿が目にはいる。彼らにとって今いる世界は《不確定性》が満ちあふれた不条理の世界である。開幕直後から、彼らは不安をまぎらわすために、エストラゴンやヴラジミールがポツォーやラッキーのふりをして時を過ごしたように、コインを投げて賭けをしたり、“language betrays the deep concerns they struggle to ignore”<sup>4</sup>と指摘されているように、質問のやりとりをして時間を費やす。しかし、これでは本質的には不安感が解消されないとわかると、ノスタルジアにひたってしまう。

『ローゼンクランツ』は、シェイクスピアの『ハムレット』を下敷きにし、

ベケットやピランデルロから直接的な影響を受けている。ピランデルロが彼の作品において、舞台と観客、芸術と実人生、知性と感情の間にある壁を打ち壊そうとしたように、ストッパードもこの作品で、リアリティーとイリュージョンの世界を対峙させている。リチャード・ギルマンの『作者を探す6人の登場人物』に対する次のコメントがそのままこの作品にもあてはまる。

What is dramatic “reality” and “dramatic illusion?” What does it mean to act on a stage? What is the relationship between the uses of the verb “act” to denote the straightforward movements within the order of nature and sham movements, pretenses, within the order of artifice? Finally, what are the relationships between reality and truth, human characters and the characters of a fiction, imagination and actuality?<sup>5</sup>

二人は、エルシノア城へ来るようにと指令を受けてから、自分達の人生は不確定な状況に包まれてしまっていると感じている。彼らは、そうした状況から逃れる方法はないかと模索するが、解決方法は見いだせない。だから彼らの不安は募るばかりである。二人は絶望感にさいなまれる。彼らはまた不確定な状況では自分達に本当の意味の自由はないのではないか、ただ制限内での自由があるのみではないかと疑問をいただき出す。ここで不条理の演劇の特徴である、登場人物の置かれた混沌とした状況とそこでの彼らの《非行動的態度》を如実に示すメタファーとしてボートのイメージがとりあげられる。

Guil: . . . I'm very fond of boats myself. I like the way they're – contained. You don't have to worry about which way to go, or whether to go at all.<sup>6</sup>

ここに描かれているものは、拘束と受動的な立場である。この制限されているという状況を甘んじて受けるという態度は、『自由人登場』のライリーの場合と表面的には同じように見えるが、本質的には全く異なるものである。

ライリーは「家庭」とそこでの誰しものが受け入れなければならない生活の日常性というものから逃避しようとしたが、ロズとギルの場合はこれとは対照的に帰るべき家というものがなく、彼らにとっては存在するはずがない日常性への回帰願望がある。ロズが“We are sent for.”(p. 14)と語るように、彼らは自分達の意志とは関係なく、舞台上に産み落とされ、二度と過去へは戻れない状況にある。彼らにとって舞台に立った時が、肉体的な呪縛、精神的な不確定性への道の始まりなのである。ここで、舞台＝人生の等式が成立する。

“Script is destiny” is the apt phrase William Babula uses to indicate the play-life metaphor. In either case, script or life, destiny is death, the ultimate limit to freedom. Drama, like life, has a scenario with a beginning, a middle and an end. During that middle period, the prelude to death, Rosencrantz and Guildenstern are trapped in uncertainty.<sup>7</sup>

舞台がポートという具象を与えられたとき、それは一定方向、即ち、時間の進む方向へ確実に進んで行く。

こうした誰も逆らうことのできない世界で、二人はなんとか地歩を確立しようと躍起になる。ギルは三段論法を用いて事象の蓋然性を確かめようとしていたり、想像上の動物である一角獣を例に挙げてイリュージョンとリアリティーというものの性格を見極めようとする。

そうこうしているうちに、『ハムレット』の劇中劇を演ずる役者たちが通りすがり、観客（ロズとギル）を見つけて狂喜する。俳優がなんらかの劇を上演するためには、観客の存在が絶対的に必要であり、観客なしには演劇はなりたたない。この役者たちのように、ロズとギルは彼らの存在を確証してくれる者なしでは、自分達の存在に自信が持てない。死ぬ直前でさえ、自分が誰であるか疑問を發する。彼らにはアイデンティティというものが全く確

立されていない。

... their difficulty in being certain of their names is appropriately made symbolic of their general uncertainty of identity, not only of when they came from but of where they are going.<sup>8</sup>

こうしたことの理由の一つに挙げられるのは、『作者を探す6人の登場人物』の俳優たちの一人が、少年が死んだときにリアリティーを信じることができず、“It’s all make-believe. It’s a sham!”<sup>9</sup>と叫んだように、ロズもギルもリアリティーというものに関し全く無知である点である。彼らは「ゴンザーゴ殺し」を演ずる役者に劇中のリアリティーというものを教えられる。役者達にとってはリアルなものは何もないのである。

For the players nothing, not even death, is “real” : the Player’s knife has a retractable blade. Rosencrantz and Guildenstern’s “reality”, on the other hand, is finally established only by their deaths.<sup>10</sup>

役者は常にロズ、ギルを含めて観客をイリュージョンの世界に誘いこむのである。ロズとギルがアイデンティティを模索し、事の成り行きを見極めようとしてどういう行動をとるべきか判断に迷っているときに、役者は、“We transport you into a world of intrigue and illusion.”(p. 17)と物事の起こった原因や理由を詮索することは無益なことだとし、幻想に浸ることが得策だと説く。

Player : Uncertainty is the normal state. You’re nobody special.

Guil : But for God’s sake what are we supposed to do?

Player : Relax. Respond. That’s what people do. You can’t go life questioning your situation at every turn.

Guil : But we don’t know what’s going on, or what to do with

ourselves. We don't know how to act. (p. 49)

役者にしても、ロズとギル同様に、『ハムレット』というシナリオに制約されているが、その認識がない。

ここでストップバードは劇作家と役者と観客のそれぞれの相互関係を明らかにしようとしている。観客はイリュージョンの世界を体験しようと劇場に来ている。役者は観客なしでは存在しえない。ロズとギルは、『ハムレット』に対しては少し観客的な立場にあると考えていたその基盤が崩れさり、シェイクスピアの作ったプロットから身動き出来なくなってしまう。また役者が彼らを観客にみたとように彼らは自分達が観客であったのに、突然舞台にひきあげられ、まだ舞台に登場していない観客を想定して彼らに話す箇所がある。

Ros : Fire!

(Guil jumps up.)

Guil : Where?

Ros : It's all right—I'm demonstrating the misuse of free speech to prove it exists. (He regards the audience, that is the directions, with contempt—and other direction, then front again.) Not a move. They should burn to death in their shoes. (p. 44)

これは、ブラッセルが次のように指摘するとおり、観客の現実世界と舞台上の俳優が作り出すイリュージョンの世界との関係を模索したものである。

The chief importance of this is again that it emphasises the distinct nature of the actor—audience relationship which *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* exploits.<sup>11</sup>

これは、われわれ人間は劇作家である全能の神によって運命づけられたの

かもしれない、というストッパーズの形而上学的な比喩なのである。ロズもギルも、自分達はその創作には全くかかわっていないシナリオの枠にはめられて、自分では理解できない役割を演じることを余儀なくされている。かれらは、その役柄に満足していないが、役をおりるわけにはいかない。それは死を意味するからである。ロズは次のように語っている。

Ros : Stuffed in a box like that, I mean you'd be in there for ever . . . if I asked you straight off—I'm going to stuff you in this box now, would you rather be alive or dead? Naturally, you'd prefer to be alive. Life in a box is better than no life at all. I expect. You'd have a chance at least. (p. 52)

こうした、ロズのリアリティーをイリュージョンとしてとらえようとする自己欺瞞的な姿勢が、彼らの存在の悲劇性を高める。ギルも自分を納得させようとする。

Guil : Let us keep things in proportion. . . we are little men, we don't know the ins and outs of the matter, there are wheels within wheels, etcetera—it would be presumptuous of us to interfere with the designs of fate or even of kings. (p. 83)

彼らは、現実を回避するための手段として重要な位置を占めていたイリュージョンを捨てて、現実を直視せねばならなくなる。役者にとって、家というものは常に移動する舞台とその周辺でしかないように、ロズもギルも自分達が「ホーム」と呼べる場所を持たず、クローディアスの命令に従う中で、役者たちと同様に、生きているという証をたててくれる《舞台》を探し求めなければならない。しかし、ロズとギルの家は『ハムレット』の舞台であるはずなのに、かれらはシェイクスピアの創造した世界から逃避し、他に生きるための場を求めるのである。ここに、彼らの挫折の原因がある。彼らは、エ



ルシノア城に向かったときに、死への旅が始まったのである。それは、我々人間の誰しもたどらなければならない道筋である。誕生から死へと、逃れられない時間という船に乗って一定方向に確実に進んで行く。そこでは自由といってもおのずから制限されているし、許された自由といえばイリュージョンの世界に浸ることのみである。

この作品は、劇中劇中劇という複雑な構成になっていて、ある質問に答えても、またその答えから質問がわきあがるといった仕組みで、観客に不確定な要素で満ち溢れた世界を呈示する。舞台と観客との関係という点においても、ロズがしばしば観客の存在に気付いていることを示す箇所が見られる。これによって、観客は劇中劇を目撃する役目を与えられ、ロズとギルの乗っている船に同乗していることを認識させられる。これは、また別の見方をすれば、観客というのは、舞台の上で役割を演じる役者と同じように劇が終わるまでは役者と同じ体験を共有することが課せられているのを確認させられるのである。ロズとギルと同様に、観客も動きが自由にとれない劇場空間にいて、幕が下りるまでは一定の間、肉体的な自由を制限され、自発的に《生きる》ことも《死ぬ》こともできず、イリュージョンである演劇体験を受容せねばならないのである。そこでの自由は解釈のしかたの自由があるのみである。

ストップパードはこの劇でイリュージョンというものが人間が生きていくためには必要不可欠なものであるとしているが、これにとどまらず、彼は演劇体験としてのイリュージョンが、いかに作中人物の描くイリュージョンと不可分なものであるかを示唆している。

### III

『ほんもののハウンド警部』は、『ローゼンクランツ』と同様に、人が役割を演じるということの性質について、また劇場というイリュージョンの世界と観客との関係について書かれたものである。この作品でもストップパード

は劇中劇の構成をとり、観客はト書にあるように視点のトリックによって今見ている劇の中に自分達の投影された姿を認める。

The first thing is that the audience appear to be confronted by their own reflection in a huge mirror. Impossible. However back there in the gloom—not at the footlights—a bank of plush seats and pale smudges of faces.<sup>12</sup>

この鏡の暗示するものは重大である。鏡はバードブートとムーンの心の内側を映すばかりでなく、舞台上で繰り広げられる劇から何を読み取るか、観客一人一人の潜在下の意識さえも映し出すものである。ウイッティカーはこれを次のように意識の解放であると解釈している。

... this game of mirrors invites us to recognise the anxious and inhumane pretensions of our usual ego-life, to relish their absurdity as we slough them off, and to identify ourselves for the duration of the performance with that playful process of liberation.<sup>13</sup>

観客はここで劇を見る自分とこの劇を見にきている二人の劇作家、バードブートとムーンを見る役割を果たすことになる。しかし、この観客の役割も、第三幕に入って舞台上の電話がなり、ムーンの制止するのも聞かず、バードブートが電話に出るために観客席を離れた瞬間から、観客の役割も複層してきて、收拾のつかないものになってくる。ブラッセルも同様の趣旨でこのことに論評を下している。

When these roles are merged in the deliberate confusion Stoppard creates, there is a deep sense of disorientation. The mental adjustment is simple to make in itself, but its implications are genuinely disturbing, for Stoppard is not merely juggling with conventions and charac-

ters; he is jolting us from one kind of assumed "reality" into another with quite different terms of reference.<sup>14</sup>

また、ロズとギルが『ハムレット』の中に巻き込まれていったことが分からなかったように、バードブートもムーンも最初は劇評を書くためにやってきたその劇で役者の代役として舞台上に登場するなどとは夢にも思っていない。彼らは、自分達の心の中にある潜在的な欲望を満たそうとした段階で、取り返しがつかなくなる。ストップバードの劇の特徴の一つに登場人物の「願望充足」がいかなる性質のものであるかを取り上げることがある。ストップバード自身が次のように語っている。

... it was never a play about drama critics. If one wishes to say that is a play about something more than that, then it's about the danger of wish-fulfilment.<sup>15</sup>

バードブートは、フェリシティの役を演じる美人女優を愛人にしたいというひそかな欲望を抱いている。そこで、舞台上で殺害されたフェリシティの恋人役の俳優の代役をすることはとりもなおさず、イリュージョンの世界でフェリシティと恋愛関係にはいれることを意味する。彼は、この「願望充足」の本能的な欲望に抗することができず、舞台で代役を演ずることになる。

一方、ムーンは、彼の上司であるヒッグスを邪魔な存在だと感じている。彼はなんとかうとましい存在であるヒッグスを消し去りたいと願っている。バードブートにヒッグスのことを聞かれても、"Perhaps he is dead at last"(p. 10)と潜在意識がうっかり口をついて出てしまう。しかし、彼の欲望と不安とは微妙に重なり合っている。彼の部下にパッカレッジという人物がいるからである。彼のこうした気持ちは次の言葉に表現されている。

Moon (ruminating quietly): I think I must be waiting for Higgs to die .

... Half afraid that I will vanish when he does. (p. 17)

Moon: I'd still have Puckeridge behind me . . . . And if I could, so could he . . . . Uneasy lies the head that wears the crown. (p. 35)

ムーンはヒッグスという一流の劇評家の代理である。彼は常々自分の人間的な資質よりも職業的な地位で価値を判断されることを不服に思っている。彼はムーンという言葉が暗示するように、天体の位置関係によって光があたったり、陰になったりする不安定な存在である。二人は、今見た劇について幕間に意見を交わす。ムーンはこの劇に人間が置かれた究極的な条件が暗示されているのではないかと、隠された意味を模索する。また、ムーンは彼の代役を務める三流の劇評家パッカレッジが気になってしかたがない。彼は代役やアシスタントというた地位にあるものが反乱をおこして、一流のものを追い出してしまったらいいと思っている。

この作品は推理劇の殺人のプロットと、バードブートと劇中劇のフェリシティーの関係と、ヒッグス、ムーン、パッカレッジの職業上の対立の問題とが複雑にからみ合って話が進行するが、この三つの筋はハンターが指摘するように見事に最後に一つになるように解かれる。

Behind the simple contrast of play's fixed pattern and life's flux, however, we discover in this case that all has been directed by one fanatic logic, that of Puckeridge, the third string.<sup>16</sup>

犯人はハウンド警部であり、フェリシティーの夫であり、ムーンの部下であるという三つのアイデンティティを持つパッカレッジである。彼は、妻の虚構上の恋人であるサイモンと、現実世界の不貞の相手であるバードブートから妻を守り、劇が始まる前にヒッグスを殺害しておいて、ここでムーンを排除し、劇評家として第一線に躍り出たのである。

この作品は、推理劇風の軽いタッチの喜劇で、それぞれの人物の、探偵、加害者、被害者、役者、批評家といった役割分担が崩れ去り、すべてが即興

的となり、第四の壁と言われる観客と舞台とのしきりがとり除かれ、リアリティーと劇作品が本質的に備えているイリュージョンが混沌となり融合されてしまう。もはや、どの段階のリアリティーが本源的なものかは識別不可能となる。アーヴィング・ウォードルもこの点を指摘している。

His work is a series of looking glass adventures, with the difference that his mirrors reflect nothing but themselves. There is no starting point in actuality.<sup>17</sup>

『ローゼンクランツ』と同じように、劇中劇の形式を用いて、現実と虚構の世界を左右対照に鏡で映し出すようにし、現実とイリュージョンの世界が同一次元に存在するように作品を組み立てて、ストップパードは『ほんもののハウンド警部』を創作した。これは、ピランデルロの『作者を探す6人の登場人物』の主題と酷似している。ピランデルロが、俳優はシナリオに従って演技をしなければならないが、わたしたちの人生において、特定のシナリオなどというものはなく、即興的な行動で時間と空間を通り過ぎて行かねばならないとしたように、ストップパードもイリュージョンに基づいた即興的な一連の行為で不確定性に満ちた現実をある程度回避することができると考えている。ピランデルロは即興や偽りの演技によって作り出される世界の悲劇的な結末を描いたが、ストップパードは笑劇的な要素を盛り込んで現実世界の出来事とイリュージョンの世界を交錯させて作品を作り上げた。

この作品で忘れてはならない重要なポイントとしては、ディーンが指摘するように、舞台上のイリュージョンの世界と現実世界との境界を定めることの困難なことが挙げられる。

... he [Stoppard] ... is intended to raise the question of the relationship between art and reality, between drama and life. But the question is only raised — no attempt is made to answer it de-

finitely.<sup>18</sup>

ストップパードは、ある一人の人物のリアリティーは、別の人物にとってはイリュージョンであるかもしれないし、それならそれは一体誰のイリュージョンなのか、また舞台上で繰り広げられるイリュージョンの世界は観客にとって何なのかという問いかけをなして、作品を閉じるのである。

#### IV

ストップパードは他の作家の作品の内容やプロットを借用する<sup>19</sup>ことが多いが、彼の作り上げる作品は芸術的にも質の高いものである。彼の作品には、現実逃避としてのイリュージョンの世界がある。彼の目指すところは、“the perfect marriage between the play of ideas and farce”<sup>20</sup>であり、彼自身が語るように、喜劇という枠組みの中で哲学的な問題を呈示するのである。彼の作品内での論議は尽きることがない。彼の50歳を祝った『オブザーバー紙』の記事には次のような論評が記載されている。

In his early work . . . he hit on different ways of expressing the endless contradictory arguments that went on in his head: about illusion, mortality, play-acting power; the tenets of moral philosophy; the cases for great and silly art; the existence of God.<sup>21</sup>

『ローゼンクランツ』と『ほんもののハウンド警部』では、イリュージョンの世界にはまりこんだ人間の運命的ともいえる道筋が語られている。ストップパードの劇の特徴は、疎外状況から逃れるためのイリュージョンの世界とは一体何なのかという問いかけが常になされている点である。また、彼は《不確定性》をなくすためのドグマや制限というものが結局はわれわれのフラストレーションを増加させることにしかならないことも指摘している。

エリック・ベントリーが、“all drama is an outlet for repressed wishes”<sup>22</sup>

と定義づけているように、自由を求め、不安や孤独から逃れようとし、不可解な事柄の本質を知ろうとする本能的ともいえる欲求を心に秘めているのは、ストップバードの登場人物だけでなく、それを目撃する私達なのかもしれない。観客は自分を映し出す鏡を舞台上にみてカタルシスを得るのである。

注

- 1 John Calder (ed.), *Gambit*, Vol. 10, No.37, p.10.
- 2 "Something to declare," *The Sunday Times*, February 25, 1968, p. 47, quoted in Victor L. Cahn, *Beyond Absurdity* (Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, 1979), p. 12.
- 3 ロナルド・ヘイマンとのインタビュー（1974年6月12日）にストップバードが答えたものである。 Ronald Hayman, *Tom Stoppard* (London: Heineman Educational Books Ltd., 1979), p. 7.
- 4 Lucina Paquet Gabbard, *The Stoppard Plays* (New York: The Whitston Publishing Co., 1982), p. 19.
- 5 Richard Gilman, *The Making of Modern Drama* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1974), p. 179.
- 6 Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (London: Faber and Faber, 1967), p. 75. 以下テキストからの引用はすべてこの版によるものとし、本文中に引用頁数を括弧内に示す。
- 7 L.P. Gabbard, p. 26.
- 8 Jim Hunter, *Tom Stoppard's Plays* (London: Faber and Faber Ltd., 1982), p. 133.
- 9 Luigi Pirandello, *Pirandello: Three Plays* (London: Methuen London Ltd., 1985), p. 125.
- 10 Tim Brassell, *Tom Stoppard* (London: The MacMillan Press Ltd., 1985), p. 58.
- 11 *Ibid.*, p. 50.
- 12 Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound* (London: Faber and Faber, 1968), p. 9. 以下、テキストからの引用はすべてこの版によるものとし、本文中に引用頁数を括弧内に示す。
- 13 Thomas Whitaker, *Tom Stoppard* (London: The MacMillan Press Ltd., 1983), p. 75.
- 14 Tim Brassell, p. 101.
- 15 Stoppard, "Ambushes for the Audience," p. 8, quoted in Simon Trussler(ed.), *File on Stoppard* (London: Methuen, 1986), p. 27.

- 16 Jim Hunter, p. 171.
- 17 *The Times*, June 22, 1968, p. 19.
- 18 Joan Fitzpatrick Dean, *Tom Stoppard* (Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1981), p. 47.
- 19 『ローゼンクランツ』では、『ハムレット』、『ゴドーを待ちながら』、『作者を探す6人の登場人物』の借用が、『ほんもののハウンド警部』では、アガサ・クリスティーの『ねずみとり』、アーサー・コナン・ドイルの『ヴァスカヴィル家の犬』の借用が考えられる。
- 20 Simon Trussler, p. 88.
- 21 *The Observer*, June 28, 1987, p. 18.
- 22 L.P. Gabbard, p. 11 参照.