

『動物園物語』における怯えとコミュニケーション

西 村 瑠里子*

Communication and Timidity in *The Zoo Story*

Ruriko Nishimura*

Abstract

Edward Albee made his debut with *The Zoo Story* in 1951. There are only two characters in this play: Jerry and Peter. Jerry has a strong eagerness to “really *talk*; like to get to know somebody, know all about him” (Albee 19), but he cannot communicate with the others. Jerry attempts to make Peter recognize the problem of superficial or manualized communication, which prevents people from ‘talking’ and makes them lonely, but Peter pretends not to notice it. This shows their different attitudes toward life which is restricted not only physically but also mentally by the biopower in modern society. This paper examines the biopolitical reading of *The Zoo Story*. The different recognition of life, especially bios and zoé, of Jerry and Peter reveals the loneliness caused by timidity in communicating which is common between Jerry and Peter even though they appear to be in contrast.

Keywords

Edward Albee, *The Zoo Story*, *At Home at the Zoo*

I 序論

エドワード・オールビー (Edward Albee) は 1951 年、『動物園物語』 (*The Zoo Story*)¹⁾をもって、不条理演劇作家としてアメリカ演劇界へ“the most impressive debut ever made by an American dramatist” ([5] p129) とされるほどの、華々しいデビューを飾った。しかし、“Although he [Albee] incorporated techniques and ideas from the “absurdist” plays of European playwrights such as Beckett, Genet, and Ionesco, Albee’s voice was also distinctively American, pressing for social change and reform.” ([13] p17) と指摘

* にしむら るりこ：大阪国際大学非常勤講師 (2023. 9. 15 受理)

される通り、オールビーがアメリカ演劇の世界に不条理演劇の旗手として受け入れられた一方で、所謂不条理演劇と異なり、彼の劇には“the cherished myths of his own country and theatre” ([13] p16) への批判という明確なメッセージ性が存在する。これは具体的には、1960年代、70年代のニール・サイモンの喜劇作品にみられるような“such American values as happy families, profitable businesses, and audience-satisfying resolutions” ([13] p17) や“materialism, racism, artificial values, complacency, lack of communication, and the debilitating effects of illusions” ([13] p16)、“bourgeois complacency, of the hypocrisy of a good conscience, the emptiness of the false values of American life supported by advertising and pseudo-intellectual magazines” ([8] p75)、そしてこうした価値観に基づくアメリカ的生活様式、“The American Way of Life” ([23] p65) であった²⁾。このアメリカ的生活様式に対し、一見すると対照的な態度を示すのが、本作の登場人物であるジェリー (Jerry) とピーター (Peter) である。

一見すると対照的に見える存在の邂逅はオールビーの常套手段であり、『動物園物語』のジェリーとピーターの設定にも確認することができる³⁾。ジェリーは、社会規範から外れ、社会で共有される価値観に問題を見出し、狂人のように見なされる。一方、ピーターは、規範に準拠して生きており、問題に気がついていながらも正気を持って社会を生きるために必死に気づいていないふりを試みる。作中ジェリーが試みる一連の行為の目的は、ピーターにその問題に直面させることにある。ジェリーが、見ず知らずの他人ピーターに対して唐突に言い放った、“I’ve been to the zoo.” ([2] p59) という一言から本作は始まる。しかし、ジェリーがピーターに語ろうとした動物園での出来事についての物語は、繰り返し遅延され、語られないままに、ピーターによるジェリーの刺殺 (あるいはジェリーによる疑似的自殺) によって本作は幕を下ろす。波戸岡景太は『ピンチョンの動物園』において、本作における動物園が「メディア」 ([11] p23) の一部として機能している、と指摘している。そのうえで、「オールビーの警告する「動物園での出来事」が伝わってこないという事態——すなわち、「動物園で何が起り、今はどのような状態にあるのか」という情報が私たちのもとにまったく入ってこないという事態は、メディアの存在によって統御されていた近代都市のシステムが、すでに機能不全に陥っていること」 ([11] p22) を示すとし、ジェリーを狂気に陥らせる要因としてディスコミュニケーションを指摘する⁴⁾。

ジェリーが実際に言及するのは、彼と、アパートの女主人の犬によるコミュニケーションの試みとその失敗や、社会の最下層を表すようなアパートの住民の生活模様である。一方のピーターは、家族も地位も財産もあり、典型的なアメリカ的生活様式に則った生活を何不自由なく送っている。ピーターはジェリーとは当たり障りないコミュニケーションをとろうとするのみである。誰ともつながりが持てないジェリーは、訪れた先の動物園で、檻で隔てられた動物同士、動物と人間、あるいは人間同士の交わらない視線に、社会におけるディスコミュニケーションを見出し、そのことをピーターに告げる。しかし、ピーターはあくまでそのディスコミュニケーションの問題を認識していないかのようにふるまい、動物園の檻が暗示するような社会規範のうちに留まり続けようと試みる。ジェリーの気づきや嘆き、ピーターの偽りの無関心は、アメリカ社会においてバイオポリティカル (生政

治) な形で統制される人間の「生」に対する彼らの立場を指し示していると考えられる。

本論稿は、ジェリーとピーターの生への認識をバイオポリティカルな観点からとらえつつ、改訂された第一幕「ホームライフ」(“Homelife”)にも言及することで、一見すると対照的な両者に共通する、怯えのコミュニケーションを明らかにすることを試みる。はじめに、ジョルジョ・アガンベン (Giorgio Agamben) が提示するビオス (生活様式)、ゾーエー (生きているという単なる事実)、政治学の関連性を参照し、ジェリーとピーターの生が、いかに社会から監視され、統制されているのかを確認する。そのうえで、功利主義を提唱したジェレミ・バンザムによって提示され、ミシェル・フーコー (Michel Foucault) がバイオポリティクスに関連するとして指摘した、生を監視する監房システムであるパノプティコン (全展望監視システム) に言及することで、タイトルにもある「動物園」を、監獄としての社会と読み解くことを試みる。最後に、ジェリーとピーターを、相手に到達したいと思いつつも、コミュニケーションに怯えをおぼえ、一歩を進められないでいる、似たもの同士として分析する。そこから、閉じ込められる場所としての檻だけでなく、閉じこもってしまう場所としての檻として、作品タイトルにある「動物園」を再解釈することを試みる。

Ⅱ 現代アメリカ社会におけるゾーエーとビオスの変容 —— ビオス化するゾーエー

はじめに、本論稿において生を考えるうえでの足掛かりとする、ゾーエーとビオスの定義を明らかにしておきたい。アガンベンは、『ホモ・サケル——主権権力と剥き出しの生』⁵⁾の冒頭において、二つの異なる生への認識を以下のように説明している。

ギリシア人は、我々が生という語で了解しているものを表現するのに、単一の語をもっていただけではない。彼らが用いていたのは二つの語で、その二つは共通の語源に帰することもできるが、意味の上からも形態の上からもはっきり区別されたものだった。ゾーエー (zoē) とビオス (bios) である。ゾーエーは、生きているすべての存在 (動物であれ人間であれ神であれ) に共通の、生きている、という単なる事実を表現していた。それに対してビオスは、それぞれの個体や集団に特有の生きる形式、生きかたを指していた。

([1] p7)

アガンベンによれば、ゾーエーは侵犯されることのない、ただ生きているだけの状態である。彼はまた、フーコーの『知への意志』を敷衍するかたちで、「自然的な生が反対に国家権力の機構と打算とに包含されはじめ、政治が生政治に変容する」([1] p9)、つまり「ポリスの圏域にゾーエーが入った」ことで「剥き出しの生そのものが政治化された」([1] p11) と主張する。このとき、近代の生権力下において、ゾーエーが政治によって脅かされる可能性を、アガンベンは以下のように指摘している。

「生きることのために生まれたが、本質的には善く生きることのために存在する」という特異な定式は、生まれが存在の内に含まれると読めるだけではなく、ポリスの内にゾーエーが包含されることで排除される（すなわち *exceptio*）とも読める。まるでそれは、政治とは生が善く生きることへと変容しなければならない場のことであり、剥き出しの生とはつねにすでに政治化されなければならないものだ、というかのようである。西洋の政治においては、剥き出しの生は、それを排除することによって人間たちの都市が創設される場所のものである、という奇異な特権をもっている。

（[1] p15）

こうした指摘はアメリカ社会も無縁ではない。アガンベンによれば、近代民主主義は「はじめからゾーエーの権利要求および解放として姿を現し、「恒常的に、剥き出しの生そのものを生の形式へと変容させ、いわばゾーエーのピオスを見出そうとしている」。このことが「剥き出しの生」において「人間の自由と幸運とを賭ける、という」「近代民主主義に特有のアポリア」を生じさせる（[1] p18）。アメリカもまた、その独立の段階で自由、平等、幸福の追求を国家理念とし、基本的人権を訴えた。基本的人権は人が生まれながらにして持っている、普遍的な権利であり、この権利はあらゆる権力や人物から侵犯されることはないとされる。一方で、国が個人に保証する最低限の生は、ただ生きていることであるゾーエーだけでなく、そのゾーエーに付随する様々な権利へと変化する。本作が提起するアメリカ社会の生の問題とは、ここで保証される生が、ゾーエーではなくむしろ、その生活様式であるピオスへと変わっているという点、すなわちピオス化するゾーエーの問題ではないだろうか。

ポリティクスが関与し、個人に保証する最低限の生の焦点は変化をたどり、誰もが生きること保証される社会から、どのように生きるか考えられるという権利を「基本的人権」という形で保証しようとする社会へと変化した。しかし、こうしてポリティクスによる生への関与が強まることで、関与はむしろ侵犯の領域へと到達し、個人に期待される最低限の生の示す内容が次第に、ただ生きていることから、規範を犯すことなくそしてコミュニティの均衡を乱すことなく生活すること、本作の場合ならアメリカ的生活様式の遵守へと変化してきたのではないか。この時、最低限の生の意味内容はゾーエーというよりはピオス（生活様式）に近いものに変容しており、それに伴いピオスの意味も変化していく。ゾーエーとピオスを医療や健康（*well-being*）の面から解釈する大宮司信は、ゾーエーは、「意味を見いださなくともとりあえずただ生きること」、「われわれだれもが持っている生命の営みとしての生」であり、「生物学的に人間にそなわっていると言いうような、意志と離れた要素がある」とし「*being*に相当する」と考え、一方、ピオスを「『意味を見いだして生きる』という意味の生」と捉え、「*well-being*に相当ないし関係する」とする（[7] p17-18）。さらにこのとき、「*well-being*に関連する『生の意味付け』は、画一的・確定的な出来合いのものではなく、人間各自が己の責任と考えに基づき求めるべきである」（[7] p18）としている。この時、本作には四つの生が登場することになる。登場人物たちの生命としてのゾーエー、コミュニティが最低限の生としてその所属者に達成・遵守を期待する生活

としてのビオス化した「ゾーエー」、個人が自由に思い描く豊かな生活としてのビオスと、社会がこれを到達すれば豊かであると定義し、所属者にその達成を期待するような生活としての「ビオス」である。個人の思い描くビオスが、社会が達成を希望する「ビオス」と異なるとき、すなわち個人が社会の規範を逸脱するとき、その人物のビオスあるいはその根底にあるゾーエーはどうなるのか。このような生の認識の問題が、本作の焦点の一つであろう。

Ⅲ ジェリー —— 「ゾーエー」未満の落伍者というレッテル

自らの欲求に忠実に生きようとした結果、「ビオス」はもちろん「ゾーエー」に当てはまることができなくなり、拒否され、生きることを許されなくなったのが、ジェリーである。彼は、「かつては高級住宅街であったが、今ではもうその面影もない、スラム化したウェストサイドにある「褐色砂岩の下宿屋」(brownstone rooming-house)」([14] p66)に住む30代後半の男性である。彼のかつての美貌は薄れているが、それは決して墮落(debauchery)によるものではなく、あまりにも大きな疲労感(a great weariness)によるものであるとされる。この「疲労感」は、他者とのコミュニケーションにおいて彼が問題を抱えているが故のものであると考えられる。社会の周縁にあって、ジェリーは“the antiestablishment, counterculture hero. He is the dark stranger, the social outcast, the orphan, the Other”([13] p19)であり、コミュニティの規範を逸脱するものとして、排除され、孤独に追いやられていく。

Troped as a criminal, Jerry is made the enemy in a conformist state that would disqualify him as an “un-American” outsider. As Michel Foucault was subsequently to argue in *The History of Sexuality* and *Discipline and Punish*, a capitalist state often brands someone mad or criminally deviant in the name of an expedient status quo.

([13] p21)

このとき、ジェリーとコミュニケーションに関連して考慮せねばならないのは、彼にはコミュニケーションをとれるような人間が周りに存在しなかったという点であろう。ジェリーは、ピーターと違い、家族もいなければ、近隣住民との付き合いもない。高橋哲郎は、リチャード・E・エメシェール(Richard E. Amacher)やマイケル・ジョーンズ(Michael Johns)を参照し、ジェリーを「住民と顔すら合わせないアパート暮らし」をおこない「親世代から離れ、都市部で独自の生活圏を作るようになった『最初の現代的若者』」として、指摘する([21] p153)⁶⁾。ジェリーと言葉を交わす相手としてアパートの女主人がいるが、ジェリーにとっての会話やコミュニケーションの相手とは言い難い。

For the landlady, one may indeed say that memory is the equivalent of event.

Jerry's obvious distaste over the incident shows that he, like Julian, is as deeply affected by another's fantasy as if the actual events had taken place. [...] In all of these cases, the best evidence points to the unreality of the events described, and yet in each case, the hallucination of the action produces the same effects as the actual event. Hallucination, then, provides a middle ground between idea and event for those who find the Ideal unattainable and the present unbearable.

([22] p111)

まさに、言葉を行為の代用品にするという点において、この女主人は作家の批判するところのコミュニケーションの問題を簡潔に体現する。目の前の人間との実際のコミュニケーションを避け、幻想にふけるような似非コミュニケーションともいえよう。そのようななかで、いきなり話しかけてくる一風変わった男のジェリーを拒否せず、その話に耳を傾けようとするピーターは、ジェリーにとって唯一に等しいコミュニケーションをとることができる相手となりえたのである。

しかしながら、ピーターもまた積極的ではない話し相手である。ジェリーにピーターが質問攻めにされるなか、ピーターの居住区、職業、家族構成といった彼を取り巻く環境が明らかになっていく。一方、ジェリーに関する情報は、ジェリー自身が明らかにしていく。そしてそのきっかけになったのは、ピーターが、ジェリーの居住区に対して見せた反応である。

JERRY; Do you know what I did before I went to the zoo today? I walked all the way up Fifth Avenue from Washington Square; all the way.

PETER; Oh; you live in Greenwich Village! (*This seems to enlighten* PETER)

JERRY; No, I don't. I took the subway down to the Village so I could walk all the way up Fifth Avenue to the zoo. It's one of those things a person has to do; sometimes a person has to go a very long distance out of his way to come back a short distance correctly.

PETER; (*Almost pouting*) Oh, I thought you lived in Greenwich Village.

JERRY; What were you trying to do? Make sense out of things? Bring order? The old pigeonhole bit?

([2] p68)

ピーターはこの場面で、ジェリーという初対面の変人が、グリニッジ・ヴィレッジ (Greenwich Village)、すなわち一風変わった人物を輩出したとしてもおかしくない場所から来たことを知る。そこをジェリーの居住区だと考え、ピーターは、その地域性とジェリーの人格のあいだに因果関係を成り立たせる。これは、ピーターによる、ジェリーを自らのコミュニケーションのマニュアルに取り込もうとする作業である。予測不可能な観察対象としてのジェリーからイレギュラー性を取り除き、ピーターは安心感を得ようとしている

と思われる。しかし、ジェリーは、すかさずピーターの考えを否定することによってそのマニュアルをすり抜け、さらにはピーターもまた似非コミュニケーションの問題を抱えていることを指摘する。これは、物事の因果を恣意的に結びつけ、相手を印象付けることで、相手そのものに向き合うための、言い換えるならジェリーにとっての本来のコミュニケーションをピーターが避けている、ということの意味する。

ジェリーは、人を個人として扱わず、カテゴライズする暴力性を問題視するが、その一方で、“it is he [Jerry], not Peter, who does the pigeonholing” ([24] p48) とも指摘される。上記の引用の場面に関連し、高橋は「さっきまで相手を決めつけようとしていた自分が、他者から決めつけられることをここまで嫌がるのはどうしてなのだろう。もしかすると社会的な基準で規定されたが最後、自分が落伍者である現実を思い知ってしまうからかもしれない。しかし一方で、世の中に認識してもらいたい欲求を人並み以上に持っているのが Jerry である」というジェリーのジレンマを指摘する ([21] p152)。彼が規範から大きく逸脱した人間であることはその生い立ちに明らかであり、また彼が話したいという欲求を強く持っていることも確かだろう⁷⁾。シャマイラ・ドーティ (Shamaila Dodhy) は、ジェリーの生い立ちと規範との関係を以下のように分析する。

The traditional family structure was built on a family support system. In extended families grandparents, aunts and uncles used to support and contribute to the well-being of a family. Physical, emotional and economic support made family impregnable. The extended family system was replaced by nuclear family system which comprised of a father, mother and children. The definition of “family” is changing dramatically. Homosexual relationships, single parent household, adoption of children have become more common. The collapse in traditional family structure has made Jerry a castaway. He is a child of a dysfunctional family with an alcoholic father and a mother who eloped with her friend. Though the society is in the phase of transformation, still it is following some norms and conventions. So the society expects an individual to follow its norms and conventions in one’s private as well as public life. The individual, like Jerry, who is a result of a complex family structure, is hardly acceptable to the American Culture.

([9] p8-9)

この点を鑑みると、より適切に表現するならば、ジェリーは、規範を「逸脱せざるを得なかった」のであり、ここで問題となるのはむしろ、ジェリーを「落伍者」たらしめる原因である。それは、社会がその所属者に必要最低限のラインとして期待する生、「ゾーエー」の概念と言い換えられる。

ジェリーにとってコミュニケーションとは、対話の相手そして自分自身を、社会の枠組みとそこで期待される公的・私的イメージから一時的に解放し、ビオスを自由に追い求める個人として確立させる手段であると考えられる。ジェリーからピーターへの質問は、社

会が個人に課する最低限の生の定義「ゾーエー」と実際のピーターとの差異を明らかにし、「ゾーエー」や「ビオス」に順応するために滅却したのであろうピーター自身の意思や欲求を明らかにする。これは、二人が繰り広げる公園でのベンチの争奪戦に象徴されるように、コミュニティの安寧に落ち着こうとする人を、不可視に浸透し、生を統制するシステムから離脱させ、第三者的な視線からその問題性を意識させる行為とも考えられる。「ゾーエー」の基準を満たせなかったがゆえにシステムから疎外された者に、落伍者というレッテルを張るような社会規範の問題性を、ジェリーはピーターと共有しようとしているのだろう。

IV ピーター —— 生をめぐる公私のジレンマ

ピーターは、ジェリーから自らの「聖域」であるベンチを守ろうとし、社会の設定する理想のような生活を送ることに重きを置く。彼は本作の改定時に当時の情勢に合わせた結果、2,000,000ドルの年収を持つ、出版社の上役へとその設定を変更されるが、その年収に関して、この金額でもなお足りないくらいだ、とオールビーは語っている（[15] p87）。ピーターは、「ゾーエー」すなわちミドルクラスに属するアメリカン・ファミリーとしてのアメリカ的生活様式を達成しながら、さらに、テレビを複数台もち、複数のペットを子供に買い与えられるほどの金銭的・社会的に成功をおさめており、何不自由のない生活、いわば「ビオス」を謳歌する存在として強調される。

しかしながらそのシステムのなかにおさまることによって、彼はかえって自らの生のジレンマに陥ることになる。ジェリーからの質問を通して提示されるピーターの情報は、年収や、家具の個数、家族やペットの人数、彼の仕事に関連する出版数や売り上げである。これらの情報はすべて数値化される。このことは、ピーターが社会によって数値化可能な存在として扱われ、評価されているだけでなく、さらには自己定義していることも示唆する。数値化された生や幸福はピーターに社会の一員としての立場を誰の目にも見える形で保証し、安心感を与える。一方で彼がそのシステムのもとで自らの欲求すべてを叶えられているわけではないという点は、看過するわけにはいかない。このジレンマこそが、ピーターを特徴づける見せかけの無関心や、諦念の根底にあると考えられる。

ピーターは自らの家族に対する無関心を隠さない。彼は両親と子供によって構成される典型的な核家族像を達成する一方で、その関係性にはこだわりを見せない。こうしたさまは、妻アン（Ann）との電子レンジと娘にまつわる会話などの中にも見受けられる⁸⁾。

ANN (*Shakes her head.*) : We'll never know. "If you're going to cook, stay with the stove" – at least in the same room.

PETER: Or microwave.

ANN: I've decided I don't *like* microwaves. It's hard to get in there and...stir around; you have to trust what you're doing.

PETER: Can't you...stop the thing and open it up and...

ANN: Yes, of course you can, but it seems like cheating.

[…]

Peter: Do they use the microwave?

Ann (Laughs.) : Where do you live? Have you never been in the kitchen?

Peter (False deliberation.) : Uh...twice as I remember.

([2] p12-13)

刻一刻と変わる鍋の中を見つめながら、食材の状態を管理しつつ調理するアンの姿勢は、対話者に向き合う、というジェリーのコミュニケーションの姿勢と合致する。対照的な、ピーターの電子レンジを使うという考えは、所定のシステムに任せることで効率的な料理を可能にする一方で、「自分で」調理をするという感覚を薄弱なものにする。アンの発言が調理という過程に重きを置くものだとすれば、ピーターは出来上がった料理という結果に重きを置くものである。ここにも、家族の関係性ではなく家族像を意識するピーターの姿勢の一端が窺われる。またシステムに任せてしまうという点においては、この電子レンジはバイオポリティクスを彷彿とさせる。所定のマニュアルにさえ則れば、扉を閉め、次に開けると電子レンジの中で料理が完成している。レンジを使う人間の多くは、そのなかで実際に何が起きているか、その構造を知らないか、知ろうともしない。この時、実際のところよくわからないものを文明の利器として利用するピーターの姿は、彼を取り巻くバイオポリティクスというシステムに、その制限に疑念を抱くこともなく、ただ恩恵を受ける姿と重なる。

一連の会話のなかで、ピーターが子供たちの名前に言及しないことや、アンの皮肉もまた、ピーターが子供に対して積極的に興味を示していないことを強調する。もちろん、家具家電、ペットを買い与えることで家族に貢献しており、ピーターは完全に無関心であるとは言えない。こうしたピーターの働きかけは、豊かな家族のイメージを作り上げる行為と解釈できる。したがって、社会が彼に期待するものを達成するのと、子供や家族の望みを物質的に叶えることは、ピーターにとっては同義なのである。家庭はピーターにとっては実質的には私的空間ではなく、社会が期待する家庭像を達成するための公的空間に等しい。積極的に関係性を築こうとしないピーターは、家族に対してさえいわば「無関心を装って」おり、ジェリーが女主人の犬とのコミュニケーションの試みと失敗を通して学んだ、不毛な言葉のやりとりとしての似非コミュニケーションをとっているのだろう。

しかしながら、ピーターの家庭は彼の「ビオス」の象徴になりうる一方で、社会が彼に期待するような理想の家庭像を完全には達成できていないということや彼の“manhood” ([2] p93) の弱さを突き付けるものともなる。彼以外の家族にとっては家庭は私的な空間であり、それぞれに意志がある。また子供の性別は親がコントロールできるものでもない。「ゾーエー」には、本来のゾーエーとは異なり、達成不可能性が付いて回る。家族の存在は、「ビオス」を謳歌していながら「ゾーエー」としての条件を満たせていないことによる不安をピーターのなかに生じさせる。子供が二人とも娘であることに対して、息子が欲しかったのではないかと指摘されたピーターは、“Well...naturally, every man wants a son, but...” ([2] p63) と、一般論を自らの答えにすりかえる。社会の道理がピーターにとつ

ての道理であり、社会の目指すところがピーターの目指すところでもある。社会において安寧を求め、波風立てずに生きようとするピーターが目指すビオス、すなわち彼にとっての人間らしい生き方が、結局のところ彼自身がそうありたいと思うことというよりはむしろ、社会が彼にそうありたいと思わせるような「ビオス」と重なっていることは確かである。ピーターの生の根底にある本能や欲求までもが、彼自身が気付かないうちにポリティクスによって管理・統制されているとも解釈できるだろう。しかし一方で、彼が「ゾーエー」として均一化しきれない存在であることは、彼が第二幕序盤から終幕まで通して行う、ベンチを守るという行為が示している。

ピーターの生をめぐるジレンマをあらわす劇的装置として、セントラル・パークのベンチが指摘できる。当時の所謂「普通」の人を表象するとされるピーターにもまた、普通ではない不条理で狂ったような側面がある。それを端的に示す行為が、“absurd defense of the bench—that piece of wood and iron” ([19] p11) である。ジェリーは“You have everything in the world you want” ([2] p90) と「ビオス」を謳歌する存在としてのピーターを強調したうえで、“Tell me, Peter, is this bench, this iron and this wood, is this your honor? Is this the thing in the world you’d fight for? Can you think of anything more absurd?” ([2] p90-91) と畳みかける。それまで、客観的に論理的に成り立つ行為、世間の認める道理のみを追い求めてきたピーターが、ここで初めて、“I don’t care if it makes any sense or not.” ([2] p90) と述べ、他人にとって意味がなくとも、自分にとって意味があればいい、と、主観的な意見を明らかにする。このベンチの存在が、ピーターだけに重要性をもちうるものとして立ち現れ、そのベンチを守るという他者には理解しえない、「不条理な」行為をすることによって、ピーターは初めて自らのビオス、ゾーエーに向き合うことが可能になるのだろう。

では、ここまでしてピーターが守るベンチは、彼にとってどのような意味をもちうるのだろうか。ひとつには、ピーターのベンチは“a kind of sanctuary, both a refuge from and an extension of the stereotypical upper-middle-class existence (tweeds, horn-rimmed glasses, job in publishing, well-furnished apartment, wife, daughters, cats, parakeets) with which Albee has provided him—a place where he can safely not-live and have his nonbeing” ([24] p32) である。表層的なレベルにおいては、このベンチは、彼の価値観への闖入者であるジェリーから守るべき平穏や恩恵といった彼の生活そのもの、社会で疎外されることなく生きるためにピーターが則っているシステム、すなわち彼の「ゾーエー」や「ビオス」の象徴となるだろう。

しかしこのベンチは同時に、ピーターの“yourself” ([2] p91) や“a certain dignity”、“self respect” ([2] p92) をも象徴しうる。ただの鉄と木材の塊であり、交換可能なはずのベンチには、ピーターにしかわからない価値がある。このベンチを守ることでピーターは自分自身の価値観や彼自身を守っている。この時、このベンチは、彼の生を管理・統制するバイオポリティクスからの逃避場所にもなりうる。仕事のない、家族と過ごすこともできる休日の日曜日の午後、ピーターはわざわざ家を出て、たった一人でこのベンチで読書をする。本来ならば、仕事場と家庭とは公の場と私の場として区別することが可能であ

る。しかし、ピーターにとってはむしろ、どちらも表面的なコミュニケーションを他者ととるような、公的空間である。この二つの空間は、ピーターが「ビオス」を追求する「ゾーエー」として確立したものであり、そこで彼のビオスとゾーエーが顔を出すことはない。ベンチで過ごす時にだけ、社会に対して見せる「ゾーエー」の影に身をひそめる、誰との関係性にも縛られないただ一人の人間としてのピーターが垣間見えるとも解釈できるだろう。このようにベンチがピーターにとって同時に対照的な象徴性を持つさま、そしてそのベンチを守ろうとする行為は、彼のバイオポリティカルなジレンマを示す。

V 監獄としての社会 —— パノプティコンと動物園

本作が提示するバイオポリティクスを考えるうえで看過することができないのは、タイトルにもある動物園の存在だ。そもそも動物園における、檻の中の動物の観察による研究、そして種の保存と繁殖という役割はまさにバイオポリティクスの持つ、その社会に所属する人々を制度によって「生きさせる」というあり方と符合する。さらに、本作の動物園の象徴性に関して、トビー・ジンマン (Toby Zinman) は以下のように指摘する。

The zoo is the play's central symbol, the place where wild creature are confined, where bars separate the animals from each other and from the people watching. "But, if it's a zoo, that's the way it is" (1:34). By extension, the thin walls of the tenement building function in much the same way, and the invisible bars that separate people from people extend the metaphor to the world as we live in it, the cages we all inhabit, whether the bars are socioeconomic or political, emotional or psychological. Consider, too, the self-reflexive notion that theater itself is zoolike: audiences are separated from the actors on stage, and we watch the creatures who perform for our entertainment passively observing the lives they enact, often with a sense of superiority and the security of distance.

([26] p16-17)

アニータ・M・ステンツ (Anita M. Stenz) もまた "By the time he meets Peter, he has thought long and deeply about the way people are kept apart by barriers inside themselves as well as outside, barriers as tangible as the bars of the cages that separate the animals in the zoo and the people from the animals" ([19] p8) と指摘している。この社会という動物園における目に見えない柵や檻には、社会的地位や居住区のような、ピーターが「ゾーエー」として他者そして自身を定義づける際に基準とするレッテルが該当する。

ここでフーコーのバイオポリティクスに立ち返り、本作の動物園とその「檻」に関連して、彼が転用したジェレミ・ベンサムによる全展望システム、パノプティコンという監獄を参照したい。この不可視の檻で人々を隔てる動物園のような社会は、パノプティコンと

もいえるだろう。パノプティコンの監獄としての役割は、ただそこに監修される囚人たちを罰することだけではない。むしろ、常に中央の管制塔から見られているという意識を囚人たちに持たせ、徹底した管理下に置いた彼らに自主的に更生させることをその主な目的としている。彼らは視線を気にし、自然に本能あるいはゾーエーを押さえつけ、その規則が彼らに期待という名のもとに強制する「ゾーエー」として生きるように変化する。この変化させられた「ゾーエー」はまさにピーターの生に関して指摘でき、この時本作において動物園こそがバイオポリティクスの縮図となりうる。

社会と動物園そしてパノプティコンをつなげうる最も顕著な特徴は、見えない中央管制塔の存在である。囚人は常に監視されていると意識させられる一方で、誰がいつ彼らを見ているかを知らないまま、ただ盲目に、更生すべき囚人として期待される振る舞いをし続ける。このパノプティコンの囚人のイメージは、バイオポリティクスの生きさせるための制度や社会の設定する規範にそもそも疑問を抱くことさえもなく則って、「ゾーエー」としての生活に陥っていく人々の姿を彷彿とさせる。ゾーエーのような数値としての個人を把握・統制するバイオポリティクスのもとで生きる人々は、社会の設定する最低限の生としての「ゾーエー」をタスクのようにこなし、数値化可能な幸福、ビオスであると思込まされている「ビオス」を目指す。しかしその幸福とは、ゾーエーを持つ人間としての彼らの抱いた夢ではなく、システムの命令で目指した「夢」にすぎないのである。

また、このパノプティコンに関して、その語源が、pan と opticon で、「すべてを理解する」という内容であることは興味深い。「すべてを理解する」とは、ジェリーの “But every once in a while I like to talk to somebody, really talk; like to get to know somebody, know all about him.” ([2] p65; underline mine) という欲求と合致する。このようなジェリーの意図とは対照的に、すべてを理解するというパノプティコンで求められるのは表層的な情報にすぎず、本質的な理解ではない。このとき、パノプティコンは社会におけるコミュニケーションの矛盾を前景化させる。パノプティコンのような監獄において必要とされるのは、仮に中央管制塔が無人であったとしてもそのシステムに従順であり続けるような囚人である。囚人は時に数字として管理され、衣食住に至るまで徹底的に統制され、没個性化された全く同じ個体となる。バイオポリティカルな社会における「すべてを理解する」という行為は、個人としての囚人の行為が集団の統一感に悪影響を及ぼすことがないよう、個人を観察し、判断することを示す。ここで重視されるのは、それぞれの行為や選択の根底にある囚人個人の自由意思などではなく、団体としての統一の取れた思想や振る舞いとなる。この時、同じ「すべてを理解する」ためのコミュニケーションでありながら、パノプティコンとは異なり、むしろ埋没した個を目覚めさせるコミュニケーションのあり方をジェリーは示す。彼が求めたのは、バイオポリティクスのなかで押しやられるゾーエーやビオスを救い上げることで可能になるような意思疎通である。

Ⅵ コミュニケーションの達成 (不) 可能性 —— 一步を進めることへの怯え

ジェリーはコミュニケーションを試みつつも失敗を繰り返す。特に彼と女主人の犬によ

るコミュニケーションの試みとその失敗は、本作の結末との関連性から、先行研究においてはジェリーにとってのコミュニケーションの達成可能性を示すものとして分析されてきた。本作の不条理演劇としての認知度を高めたマーティン・エスリン (Martin Esslin) を参照し、坂田俊策は、「Esslin は、Albee はアメリカ人の optimism の根底に攻撃を加えているとしながらも、*The Zoo Story* は幕切れの melodramatic な climax によって損なわれていると指摘している。Esslin が melodramatic という表現を使ったのは、Albee においても、究極的には、人間の状況は絶望的なものではなく、社会や家庭における、誤まった価値観や人間関係を変革することによって、愛に基づいた、真の人間関係を回復することができるという信念が、その根底にあることを認めたからであろう」 ([18] p36) と分析する。坂田はまた、「犬が Jerry に対して以前に示した violence も、Peter との contact を求めようとする試みだったのであり、それは逆説的な言い方をすれば、violence という形をとった “love” の表現であったとも言える。(中略) “THE STORY OF JERRY AND THE DOG!” という彼の体験をもとにした一種の寓話は、人間同士の真実のつながりを取り戻すことの必要性和、その基盤としての “love” を強調することによって climax をむかえる」とし、本作終幕での violence を「意志の伝達のための、最も直接的かつ原始的な手段」であるとす ([18] p40-41)。また高橋は、「この妥協 [犬とのコミュニケーション] がより高次の、より極端な関係作り」すなわち「自分が他者に実際に『殺される』ことによる関係の永久化」や「殺されることによって相手の意識に強烈に入り込み、永く残存するという方法」へとジェリーを駆り立てたとし、本作のエンディングをジェリーの「目的達成の瞬間」と評している ([21] p153-154)。

この結末は、“the didactic Jerry-Peter relationship” ([8] p75) におけるコミュニケーション、そしてピーターに変化をもたらし、生きるとはどういうことかを認識させるというジェリーの試みの成功として、そしてジェリーの死はその必要な犠牲であったと捉えられてきた ([19] p11; [8] p75; [13] p24; [17] p29-30; [24] p37)。ジェリーとのコミュニケーションは、ピーターによる “arousing the human soul out of its deep modern lethargy to an awareness of its animal self” ([12] p43) を引き起こすことに成功した。ジェリーの犠牲によって、ピーターは “progresses from ignorance to awareness through Jerry’s self-sacrifice” ([17] p29) を経験する。オールビー自身もピーターの変化を認めており ([20] p187)、他者どころか家族とも関わり合いを持たず、無関心を体現していたピーターは、ジェリーとの半ば強制的に行われた言葉の応酬や身体的接触を通して「もはや植物ではなく動物となった」 ([2] p94) のである。

ジェリーはピーターを変化させ、このことがジェリーの死を意味あるものへと変化させる。一方で、この達成がジェリーの目的であるコミュニケーションの達成と完全なイコールの関係になるかは疑わしい。そもそもジェリーが死んでしまう (コミュニケーションをとれなくなる) 以上、そこにコミュニケーションの達成を読み取ることは難しい。むしろオールビー自身も認めるように、“the dog story in *The Zoo Story*, to a certain extent, is a microcosm of the play by the fact that people are not communicating, ultimately failing and trying and failing” ([20] p184) ということを読み取れば、本作はむしろコミュニケー

ションの不可能性を明らかにしているとも考えられる。

その死の瞬間、ジェリーは、直前のピーターの哀れみを感じさせるようなり声で発せられた“OH MY GOD!” ([2] p95) という言葉を、あざけて真似をするように、しかし同時に懇願するように述べる。ピーターはパニックになりつつも、ジェリーに促されるままその場を後にする。両者のこのセリフに関してギルバート・デブッシャー (Gilbert Debusscher) は以下のように分析する。まず、ピーターの嘆きの根底にあるものに関しては、“his final cry is charged with a significant ambiguity: we sense that he laments less for Jerry, the voluntary victim, the disguised suicide, than for himself, for his lost peace, for the discovery of his own inanity, for the exposure of the delusion that is his life.” ([8] p75) とし、一方のジェリーに関しては“Rather than a victory, his death appears to be an escape from an unbearable world and a hellish life, a capitulation to the interior contradictions which tear him apart. His last words do not express the jubilation of a victor but the humble thanks of a wounded animal put out of his misery at last” ([8] p75) としている。この批評は、ピーターが自らの平穩の喪失を嘆いている点、ジェリーが死を狂気からの脱出とみなし、ピーターへ感謝を抱いている点に着目する。しかしここではむしろ、ジェリーの死は脱出にはならず、ジェリーからピーターへの感情は感謝というよりはむしろ諦念である可能性、そしてピーターがジェリーの死に直面することで自らのトラウマにもう一度向き合っている可能性を指摘したい。

ジェリーの“*Oh... my... god...*” ([2] p95) に含まれるのは、バイオポリティカルな社会からの脱出不可能性への諦念と、ピーターへの嘆願であろう。ジェリーの生きる社会においては、うわべに隠された本心や欲求を知りたいとするジェリーの欲求が理解不能とされるが、実際にはジェリーの欲求を不条理なものとしてしまうその社会背景こそが、狂気として現れる。しかしながら、ピーターが変化しようとしまいと、ジェリーが生きようと死のうと、彼らは結局社会が浸透させる制度やノームへの収斂から逃れることはできない。結局、狂気の社会にジェリーが何か影響力を及ぼすことができたわけではない。彼の最後の言葉に込められた嘆き、あざけりは、こうしたバイオポリティクスそのものだけでなく、それなしに生きていけないという事実に対する諦念といえるだろう。

そしてシステムの必要不可欠性に気が付いたジェリーが嘆願するのは、そこで展開されるコミュニケーションの改善などではなく、コミュニケーションにおいて、表層から個人の髓へと迫るための、もう一步を進めることに対する怯えを取り除くことへと変化する。ジェリーは社会におけるコミュニケーションの浅はかさをピーターに認識させようとするが、一方で、ピーターに対して他でもないジェリーが、立ち去り、元の生活に戻ることを望んでいる。ジェリーは、ピーターが、己のように狂気に陥ることを望んでいない。そもそも“Solitariness is not an inescapable aspect of the human condition but a strategy whereby the individual attempts to escape the consequences of freedom” ([19] p9) という指摘にもあるように、表層的コミュニケーションは社会を生き抜くうえでの戦略でもあり、より深いコミュニケーションというフェーズに移るために必ず通らねばならない段階なのである。ジェリーが認識したのは、自らを囲う檻を壊したとしても、その先に辿り

つこうとした相手が同じように檻から出てこない限り、コミュニケーションはかなわないということだろう。あくまでコミュニケーションとは双方向的なものであり、お互いに歩み寄ることでは、檻の解消はかなわない。結果としてジェリーが嘆願したのは、表層的なコミュニケーションからその先へと向かう恐怖心の払拭ではないか。

ピーターはまさにこの怯えから檻に閉じこもっている。ピーターは確かに変化を遂げるが、その変化とは、彼のなかになかった、生きているという感覚や認識を「教えられた」というよりはむしろ、もともとあったものを見ないふりを続けていたものを「思い出させられた」というべきだろう。ピーターは当初、無関心を体現するかのようふるまいを続けるが、彼が実際に他人に対して無関心であったとは言い切れない。彼が本当に無関心なのであれば、そもそもジェリーから声をかけられた段階で、彼に答えを返すこともせず、また挙動が不審だと感じた段階で去ることも可能であっただろうが、ピーターはそれらの選択肢を避けている。すなわち正確にはピーターは無関心なのではなく、あくまで無関心を「装っていた」とはいえまいか。

ジェリーと会う日の朝、彼は妻のアンから話をしたい、と切り出されている。妻や子供への無関心を指摘されたピーターは、大学生時代に性交渉の際、相手の欲求をかなえた結果かえって意図せず身体的に傷つけた経験がトラウマとなっていることを打ち明ける ([2] p51)。このトラウマがピーターに与えた教訓こそが、傷つけない、深入りしないコミュニケーション、ジェリーの言葉を借りるならば、“solitary but free passage” ([2] p82) の必要性と言える。これは相手を傷つけないと同時に、自らが傷つけないための、怯えのコミュニケーションだ。このトラウマゆえに不安におびえ、相手そして自らの欲求や意志からあえて目をそらすコミュニケーションをピーターは意識的にとってきた。これは逆説的に、彼がいつも自らのなかに隠されている意思や欲求があることをわかっており、あえてそれらを押し殺していることを示す。この時、ジェリーを刺すことは、ピーターに対して、他者を傷つけることで得たかつての生々しい、おぞましい感覚を思い出させることになる。

すなわちジェリーがピーターにもたらしたのは、社会におけるマニュアル的な表層的コミュニケーションへの問題意識だけではなく、むしろ、かつてのトラウマにより意識的に目を背け続けたピーターの意思や、無関心を装うことで気づかぬふりをしていた関心の再認識であった。ただ、再認識がピーターのコミュニケーションの次なる一步を可能にするとは言い切れない。ジェリーの体を貫いたという記憶は、大学生の頃の記憶のように、これからもピーターのなかに残る可能性は高いが、ジェリーが犬との深いコミュニケーションの試みという回り道をして、戻ってきたのが結局無難なコミュニケーションだったように、ピーターも結局同じ道に戻らざるを得ない。しかしながらピーターには、彼に歩み寄ろうとするアンがおり、ジェリーのような何年もの孤独の積み重ねの結果の極限状態にはまだ至っていない。この二つの要素が、ジェリーのような孤独にピーターを陥らせないためのカギとして残っている。ピーターが自ら歩み寄れるかどうかは、もちろんわからない。だからこそジェリーは、ピーターが戻らざるを得ない孤独ゆえの自由が、孤独ゆえの狂気が変わってしまわないことを願うしかないとも言える。ジェリーは、ピーターのような若者が上辺の言葉のやり取りの果てに自らのように孤独にさいなまれることがないように、

と嘆願したのであろう。外的要因によって閉じ込められただけでなく、怯えのあまり自ら閉じこもらざるをえなくなり、結果として外とのつながりを失った者の痛切な願いとなるのだ。

VII 結論

本稿においては、ビオス、ゾーエーといった概念をその足掛かりとして、オールビーの『動物園物語』における生の危機、怯えのコミュニケーションの問題を読み解くことを試みた。まず、作中の生を、ただ生きているだけの生としてのゾーエー、システムの中で無視される個性を認識する人間らしい生であるビオス、アメリカ社会においてポリティカルに決定される人としての最低基準を満たす「ゾーエー」そしてその個人がどうなりたいかとは無関係に、社会がその所属者に期待する生活基準としての「ビオス」の四つに大別した。その上で、ピーターやジェリーの生への統制を分析することで、「ビオス」を重視する世界においてビオスに生きようとした結果、孤独に苦しむことになった存在としてジェリーを、また「ビオス」とビオスとのジレンマに苦しむ存在としてピーターを指摘した。続いて、パノプティコンを援用し、監獄と化した社会における個の消滅の危機を指摘した。最後に、二人がそれぞれ述べる“*Oh my god*”の意図に着目することで、ジェリーやピーターに共通する、さらに深いコミュニケーションへと移行する一步を踏み出すことへの恐怖心を指摘した。そこから、バイオポリティカルな檻に閉じ込められるうちに、自ら閉じこもるようになり、一步踏み出すことができないまま孤独に苛まれる、怯えのコミュニケーションの問題を読み取ることを試みた。

ピーターとジェリーは、一見したところ、コミュニケーションにおける消極性と積極性を象徴する、相反するキャラクターに思われるが、そうしたピーターにまつわる誤解を第一幕が払拭した。『動物園物語』は、2004年及び2009年の改定をもって『家庭で、動物園で』(*At Home at the Zoo*)となった。ピーターの人物像を明らかにするべく第一幕が足される一方で、第二幕はその年取や言及される作家名、死を前にしての不自然なほどに長いジェリーのセリフが一部カットされたものの、その主軸に大きな変更はなく、それ故に改訂後の初演においては不満も見られた。しかしながら当時(1959年)と改訂時(2004、9年)では、舞台となったセントラル・パークの意味合い、バイオポリティカルな生の価値観、コミュニケーションのあり方も変化してきた。コミュニケーションはインターネットを介して匿名性の高い複雑な間接化の一途をたどり、さらに髓へと迫ることが困難になるなかで、ジェリーの人の核へと迫る一步に対する恐怖心の克服という嘆願はそのコミュニケーションの定義や表層性を変化させつつ、観客に投げかけられつつける。『動物園物語』が怒れる若き作家オールビーにとって、アメリカの楽観主義的風潮の核心に切り込む第一歩であったように、『家庭で、動物園で』もまたその観客に一步を踏み出すように促し続けている。

注

- 1) テキストには、2011年に出版された『家庭で、動物園で』を使用しており、その第二幕に相当する「動物園物語」を用いた。文中での表記は混乱を避けるため、『動物園物語』で統一する。
- 2) オールビーの作品と不条理演劇、アメリカの生活様式の関連性について、ブライアン・ウェイ (Brian Way) は “Albee has been attracted to the theatre of the absurd mainly, I think, because of the kind of social criticism he is engaged in. Both *The Zoo Story* and *The American Dream* are savage attacks on the American Way of Life...” とし、続けて以下のように分析する。

The American Way of Life, in the sense in which I am using the phrase, is a structure of images; and images, through commercial and political exploitation, have lost much of their meaning. When the Eisenhower family at prayer becomes a televised political stunt, or the family meal an opportunity for advertising frozen foods, the image of the family is shockingly devalued. The deception practiced is more complex than a simple lie: it involves a denial of our normal assumptions about evidence – about the relation between the observed world and its inner reality. This is why the techniques of the theatre of the absurd, which is itself preoccupied with the devaluation of language and of images, and with the deceptive nature of appearances, are so ideally suited to the kind of social criticism Albee intends. ([23] p65-66)

- 3) ジェリーとピーターを対照的な存在と見なす先行研究は多い。以下にその一例を示す。

Albee generates much tragic tension by yoking opposites together, Peter, the passive listener, lives on the East Side of New York City, and his world seems well-ordered. He represents the businessman, the upper- middle-class family man. Jerry, on the other hand, lives on the West Side of the city in a sordid world. He appears as the fatigued loner, the cosmic waif. ([17] p29)

Like many of Albee's plays to follow, *The Zoo Story* creates a dialectic through the seemingly polar opposites of the character, geography, fictionalities, and even props – Jerry versus Peter; the rooming-house versus Central Park; animal versus man; freedom versus imprisonment; conformity versus confrontation. ([13] p18)

The two characters, which in conventional society represent extremes in the social spectrum, illustrate the consequences of apathy and human indifference and reveal the self-destructiveness and cruelty implicit in an education for conformity. ([19] p5)

A potent fable of social anomie, it concerns the encounter of Jerry — a solitary who lives alone in a rooming-house in Greenwich Village — and Peter, an executive in a publishing house, equally solitary despite a family which offers the appearance though not, as it turns out, the reality of communal life. ([5] p129)

- 4) 波戸岡によれば、世界大戦後、「〈他者〉、あるいは〈他人〉というものは、異郷と故郷といった文化的格差からのみ生み出されるのではなく、若さと老い、無垢と経験といった、世代や時代性の格差からも導き出され」 ([11] p21)、「近代の都市生活者たちは、わざわざ国外に出かけることなく、近所に設けられた公共空間で〈他人〉と仮想的に遭遇することが可能となった。このとき、彼らの視線の先におとなしく佇んでいる動物たちは、実質上は〈隣人〉と呼ぶべきポジションに位置付けられている」 ([11] p22-23)。「あまり積極的ではない仲介者」である「彼らは、植民地と帝国、野性と理性、都市からの落伍者と都市生活者といったものたちのあいだを取り持つ。そのような観点から近代的動物園を「メディア」と呼ぶ」と指摘している。 ([11] p23)
- 5) 以下、アガンベンの著書の引用は、高桑和巳による翻訳から行い、ページ数も訳された著書に準拠する。

- 6) こうしたアパートに住む人々が、オールビー自身が電報を届けに行った人々がモデルになっているということは、作家とジェリーの間に共通性を見出すことも可能にするだろう。たとえば、オールビー自身が血の繋がった両親に生後すぐに養子に出され、養子として引き取られた先の家族とも不仲だった、といった自伝的な側面には、ジェリーの孤独を強調する効果があるとも考えられる。
- 7) 本作において、“talk”とは、自分のことを話したい、相手に自分のことを話してほしいというコミュニケーションへの渴望を示す言葉として使用される。ジェリーとピーターでの会話においてだけでなく、ピーターとアンに関しても指摘でき、実際に改訂後の第一幕（つまり作品全体の始まり）も、ピーターに対するアンの“we should talk”（[2] p9）から始まっている。誰かを理解するために言葉を交わす行為としてのコミュニケーションは作品全体を通してのテーマの一つなのだろう。
- 8) 他にも無関心を装うピーターと、気にかけてくれないと非難するアンの口論は見られ、例の一つに、夜にベッドを抜け出す彼女に気が付いているにもかかわらず、ピーターが引き留めもしない、という会話が挙げられる。

参考文献

- [1] アガンベン, ジョルジョ. ホモ・サケルー—主権権力と剥き出しの生. 高桑和巳訳. 以文社, 2003年.
- [2] Albee, Edward. *At Home at the Zoo*. Overlook Duckworth, 2011.
- [3] 麻生博之. 生権力 / 生政治. 時事用語辞典. 情報・知識&オピニオン imidas. (2008年3月). (オンライン), 入手先 <<https://imidas.jp/genre/detail/L-101-0045.html>>, (参照 2023-12-20).
- [4] Bigsby, Christopher. *Edward Albee: A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, Inc, 1975.
- [5] ———. *Modern American Drama, 1945-2000*. Cambridge UP, 2000.
- [6] Bloom, Harold. *Modern Critical Views Edward Albee*. Chelsea House Publishers, 1987.
- [7] 大宮司信. ゴーエーとしての生と精神医療の一側面. 北翔大学生涯学習システム学部研究紀要. (13), 2013, 17-25.
- [8] Debusscher, Gilbert. The Playwright in the Making. *Critical Essays on Edward Albee*. Ed. Philip C. Kolin and J. Madison Davis. G. K. Hall & Co, Boston, 1986, 74-80.
- [9] Dodhy, Shamaila. Cultural Pragmatics in Edward Albee's *The Zoo Story*. *K@ta*, 18(1), 2016, 8-12.
- [10] フーコー, ミシェル. 性の歴史 I 知への意志. 渡辺守章訳. 新潮社, 1986年.
- [11] 波戸岡景太. ピンチョンの動物園. 水声社, 2011.
- [12] Hewes, Henry. Benchmanship. *Critical Essays on Edward Albee*. Ed. Philip C. Kolin and J. Madison Davis. G. K. Hall & Co, Boston, 1986, 42-43.
- [13] Kolin, Philip C. Albee's early one-act plays: "A new American playwright from whom much is to be expected." *The Cambridge Companion to Edward Albee*. Ed. Stephen Bottoms. Cambridge UP, 2005, 16-38.
- [14] 中島祥子. 『動物園物語』—そのわかりにくさ—. A. P. O. C. S. (5), 2009, 57-71.
- [15] ———. *At Home At the Zoo*—第一幕「家庭生活」(‘Homelife’)を中心に—. Evergreen. (31), 2010, 87-113.
- [16] 大崎明子. なぜ「感染者が謝罪する」社会になったのか フーコーの「生政治」からコロナ減少を読み解く. 東洋経済オンライン goo ニュース. (2020年9月). (オンライン), 入手先 <<https://toyokeizai.net/articles/-/375073>>, (参照 2023-12-20).
- [17] Roudané, Matthew. *American Drama since 1960 A Critical History*. Twayne Publishers, 1996.
- [18] 坂田俊策. エドワード・オールビー『動物園物語』における Absurdity と Morality. 横浜国立大学人文紀要 第二類 語学・文学. 19, 1972, 34-43.

- [19] Stenz, Anita M. *Edward Albee: The Poet of Loss*. Mouton Publishers, 1978.
- [20] Sullivan, Kathy. Albee at Notre Dame 1984. *Conversations with Edward Albee*. Ed. Philip C. Kolin. UP of Mississippi, 1988, 184-189.
- [21] 高橋哲郎. *The Zoo Story* に見る現代的コミュニケーション. 立命館文学. (634), 2014, 145-156.
- [22] Wasserman, Julian N. The Idea of Language in the Plays of Edward Albee. *Modern Critical Views. Edward Albee*. Ed. Harold Bloom. Chelsea House Publishers, 1987, 97-118.
- [23] Way, Brian. Albee and the Absurd: *The American Dream* and *The Zoo Story*. *Critical Essays on Edward Albee*. Ed. Philip C. Kolin and J. Madison Davis. G. K. Hall & Co, 1986, 65-73.
- [24] Weales, Gerald. Edward Albee: Don't Make Waves. *Modern Critical Views Edward Albee*. Ed. Harold Bloom. Chelsea House Publishers, 1987, 29-50.
- [25] Zimbardo, Rose A. Symbolism and Naturalism in Edward Albee's *The Zoo Story*. *Edward Albee: A Collection of Critical Essays*. Ed. Christopher Bigsby. Prentice-Hall, Inc, 1975, 45-53.
- [26] Zinman, Toby. *Edward Albee*. U of Michigan P, 2008.