

『就実論叢』第44号 抜刷
就実大学・就実短期大学 2015年2月28日 発行

モノログにおける客観的言説の形而上的效果

The Metaphysical Effect of Objective Discourses in Monologues

武 部 好 子

モノローグにおける客観的言説の形而上的効果

The Metaphysical Effect of Objective Discourses in Monologues

武部好子

はじめに

演劇とは通常、複数の登場人物が台詞を通して「対話」を行い様々な場面展開が舞台上で繰り広げられる。古代ギリシア詩人アイスキュロス (Aeschylus, 525-456 B.C.) は当時、登場者が1名のみであった演劇に第2の役者を加え対話「ダイアローグ」を成立させた。更に、ソフォクレス (Sophocles, 495-406 B.C.) は俳優の人数を2人から3人に、コロスの人数を12人から15人に増やし、登場人物たちの台詞を通して言葉はさらに重層化した。

一方、現代演劇においても、登場人物が一人で独白を行う「モノローグ」が依然として存在する。現代のモノローグにおいて、(i) 言葉は重層化できるのか。(ii) 言葉だけが唯一の必要不可欠な要素であるのか。本稿では、このモノローグに焦点を当て、演劇における客観的言説の在り方と形而上的効果について考察する。

1. モノローグにおける客観的言説

「モノローグ」monologue (独白) には、まず、複数の俳優が登場する演劇において、一人が他の俳優から離れて観客に向かって話す「台詞」を指す場合がある。ウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) の『お気に召すまま』(As You Like It, 1600) 第7幕第2場における家臣ジェイクスの台詞が一例である。

この世界はすべてこれ一つの舞台、人間は男女を問わず全てこれ役者に過ぎぬ、
それぞれ舞台に登場してはまた退場していく、
そしてそのあいだに一人一人が様々な役を演じる、
年齢によって七幕に分かれているのだ。(第2幕第7場/小田島雄志訳)

シェイクスピア演劇は、場面展開にメリハリがあり、ストーリーの起承転結も分かりやすいのが特徴である。この『お気に召すまま』はイングランド中部アーデンの森を舞台に、領地を追われた公爵の娘や息子たちが恋愛模様を繰り広げる喜劇である。第2幕第7場は、森に迫害された名家の息子オーランドーが前公爵に受け入れられる場面である。前公爵に仕える家臣ジェイクスによるモノローグは、人生を劇場に、人間を役者に例えて、人生を7つの時代劇に分けて描写している。しかしながら、このモノローグは必ずしもストーリー展開に帰

結する台詞ではない。ピーター・ミルワード (Peter Milward, 1925-) が『シェイクスピア劇の名台詞』において指摘するように「この台詞はそれほどぴったりこの劇に当てはまっているわけではない。かりにこの台詞をカットしてみたところで、劇の筋に別に支障は生じないのである」(ミルワード 76)。これは、シェイクスピアが、ジェイクスのモノローグを通して、他の登場人物やストーリーとは離れた次元で、舞台と観客の劇場全体を客観視することを可能にした。更にミルワードは『シェイクスピアの人生観』の中で、ジェイクスのモノローグが人生を舞台に例えた点について「少なくともシェイクスピアのみならず当時の人々は一般に、神様や天使が天井の棧敷から、地上の人間の営みを飽かず見守っていると考えた。時に人間の演ずる悲劇に涙し、時に人間の喜劇に思わず哄笑すると考えていたのである」(ミルワード 21)。モノローグが紡ぐ言葉は、観客を含む劇場全体を俯瞰する客観的思考に基づいている。

他方、モノローグは登場人物が単数の「一人芝居」そのものを指すこともある。この一人芝居の独白はモノローグというより *soliloquy* と呼ぶ方がふさわしい。他の登場人物は存在しないため、俳優は絶えず観客と対峙することになる。その際、一人芝居の俳優はどのように観客と接しているのか。また、言葉だけが最重要な要素であるのか。この問いに答えるために、本稿ではサミュエル・ベケット (Samuel Beckett, 1906-1989) の一人芝居を取り上げて考察する。

2-1. *Not I* における視聴覚的効果

サミュエル・ベケットの後期作品 *Not I* (『わたしじゃない』1973) は、暗闇の中に光で照らされた赤い唇 (Mouth) が浮かび、その口から猛烈な勢いで台詞が発せられる戯曲である。そのモノローグの内容はテキストを読まない限り理解しがたく、観客にははっきりと力強く聴こえてくるのは “no!..she!” (「違うわ! 彼女よ!」) という台詞である。この口の他に、舞台上には黒いマントを着た無言の「聴き手」(Auditor) が配置され、モノローグの途中で手を上げ下げする動作を行う。ベケットはこの作品を演出した際に Mouth を演じた女優に「意味が理解されるかどうかは、あまり気にしていません。」「私が求めているのは、この作品が観客の理性ではなく神経にはたらきかけることです。」(プレイター 135-136) と伝えた。

モノローグの意味が分からない中、観客は、暗闇に浮かぶ唇に視覚的に衝撃を受け、その口から発せられる声のリズムに聴覚的に圧倒される。言葉の意味を理解する必要はなく、その言葉を包囲する非言語的要素を通して、作品を感じることをベケットは望んだ。更に、モノローグが可能にする客観的思考そのものが『わたしじゃない』という戯曲のテーマになっている点に着目したい。

一見、自分の身の上話を語っているような口は時折、三人称「彼女」の存在を意識し “what?..who?..no!..she!” (「え? 誰ですって? 違うわ! 彼女よ!」) と強く否定することで、これは私ではなく第三者の話であることを強調する。高橋康也が指摘するようにベケットの

演劇は「意識の内部のモノローグ」を芝居にし「どんなに自閉症的な、あるいは抽象的な芝居でも、板に乗せたら実に生きてくる。芝居の勘どころを俳優の肉体や声、動き、装置、時間、観客の反応といった根本的な次元でみごとに捉えて」(高橋 215) いる。

モノローグの客観的言説のイメージは、独白という言語だけでなく、非言語的要素によって補強される。『わたしじゃない』では、この点が「聴き手」の存在によって更に高められている。舞台端でモノローグに耳を傾ける黒マントの「聴き手」は、観客と共に、モノローグそのものを客観視している。聴き手が両腕を横に上げて下す動作は「甲斐なき憐憫を表す身振りである」(ベケット 145)。理解不能なモノローグの言葉に対する非言語的ジェスチャーであるのだ。高橋康也が指摘するように「プロットというのが消滅する。言葉とジェスチャーというか、台詞としての言葉と肉体の言語としてのジェスチャーのもつ純粋な意味が浮かび上がる。それによって、芝居の根源的な問題を一番露骨に出したのがベケット」(高橋 212) 演劇であるといえる。

暗闇に浮かぶ赤い唇と黒マントのコントラストによって、舞台が一枚の抽象画であるかのように錯覚を起こさせ、その絵画から聞こえてくる音のリズムとビートに麻痺させられる。モノローグの詳細な言語的意味は理解不能であっても、唯一理解可能な“no!..she!”(「違うわ!彼女よ!」)という台詞を通して「私は自分のことではなく、第三者について客観的に話している」という「口」の客観的言説に関する主張だけは真偽は別にして十分に観客に伝わっている。

2-2. *Krapp's Last Tape* における多声的構造

モノローグにおける客観的言説について、声の重層性を通して理解を深めるために、サミュエル・ベケットの作品 *Krapp's Last Tape* (『クラップの最後のテープ』1958) に焦点を当てる。主人公クラップは毎年、誕生日に一年間の出来事について語り、その声をテープに録音することを習慣としており、六十九歳の誕生日にも、この作業を舞台上で行う。クラップは声を録音することで、自分を客観視することが可能となり、三十年前のテープを再生することで、更に過去の自分と対峙している。

舞台上のクラップの声と、テープから聞こえてくる過去のクラップの声が重なり「ひとつの声がいくつもの声に分裂し響きあう複数のモノローグは、ポリフォニックな対話を形成する」(安達 66)。声を通して、モノローグにおける客観的思考は喚起され、観客のイメージは増幅する。クリスティアン・ビエが『演劇学の教科書』でベケットの演劇について指摘するように、

とりわけベケットは歩をさらに先に進め、その経験を分かち合っている観客の前で自分を表現する時間外に位置する人間の存在を想像することが関心を呼び起こす。このときから、登場人物は時間の進展に巻き込まれることなく語り始め、演

劇的に実践される発話だけをおこないながら、意味のない時間、あるいは循環する時間と直面する。通常の時間の範疇からはみ出てきたこれらの亡霊のような存在や形象を前にして、観客は目標がないまま持続する時間、自分自身の存在の持続性というものを感じ取る。こうして行為も展開もない言葉の時間によって現実の時間が覆われてしまうことは、なるほど人間の持続の実存的な知覚、中断され、意味なく、永遠で、循環し、無時間で、今ここにある時間の表現を導き入れる。だが、それは同時に、言説が差し向ける舞台作品の時間そのものでもある（ピエ 282）。

舞台上のクラブは暗闇の中、黄色いバナナを食べた後テープを聴き始める。この「バナナを食べる行為は、食物を反芻する行為と過去を想起する行為との密接なつながりを示す」（対馬 237）。また時折、舞台の奥に行きコルク栓を抜き、炭酸水をコップに注ぎ飲んだ後、再び舞台上に戻ってくる。炭酸水を注ぐ音や、瓶がコップにあたる音と共に、クラブの影が暗闇の中に大きく浮かびがる（『ソロ』2014年4月）演出方法は、舞台上の時間と過去の時間を行き来する空間を効果的にリセットし、クラブによるテープ録音が「劇中劇」であることを露呈している。観客はクラブと共に、この「劇中劇」の中を出たり入ったりしながら客観的思考を喚起させられる。

このような客観的思考を成り立たせる世界について、形而上的観点から考えていく。形而上学の可能性について山本信が指摘するように

彼らに開拓された自然が客観的世界として成り立つためには、新たな形而上学が必要だったのである。それを提供したのがデカルトの哲学、新興諸科学の「樹」の根であることを自負する彼の形而上学であった。そこではまず、あらゆる経験内容を自分のなかに吸収する「思考する我れ」が立てられた。これは、世界にはまったく何も存在しないと考えることにおいて「存在する」のであり、その意味で世界の外にある。他方、世界は、この我れにおける「明晰判明」な認識の対象であるかぎりのもの、すなわち数量的規定のみをもち、機械論的に説明されるべき「ひろがり」としての物体であった。いわゆるデカルト的二元論である（山本 231）。

クラブがテープを通して「劇中劇」の声に耳を傾ける本作品について、デカルトの二元論の観点から森尚也は以下のように分析している。

精神に操られる機械としての肉体、このようなベケットの肉体の記述は、視点を変えれば、いわゆるデカルトの人間機械論の応用である。『クラブの最後のテー

プ』におけるクラップとテープレコーダーの関係についても同様のことが言える。誕生日ごとに一年の思い出が録音されたオープン・リールのテープの山はクラップの脳の襞の延長としてあり、年輪を刻んだ記憶の貯蔵庫となっているかのようだ。だが注目すべきはベケットがデカルトを応用しつつも、人間身体と機械の違いを明らかに表明していることである。生身のクラップがもはや忘れてしまっていた昔の出来事や言葉の意味を、テープは記憶している（森 140）。

モノログは、テープという機械の小道具を生かしながら、デカルトの二元論を舞台上に提示し、観客はクラップという一人の人間の「精神」と「肉体」、「過去」と「現在」、「観客が見ている劇」と「クラップが聴いている劇中劇」という二重構造を体感することが可能となる。舞台上に登場する人物は一人でありながら、そこに蓄積する声を通して、観客は舞台を客観的に見るだけでなく、舞台上で客観的に考えているクラップの思考をも共感することになる。そして、異なる二つの世界をつなぐのはテープから聞こえてくる言葉であると同時に、繰り返される声のリズムや響き、舞台上のクラップの繰り返される動作である。俳優が非言語的要素を表現する方法について、堀真理子はベケット演劇と世阿弥を関連づけて以下のように説明している。

自我意識を捨て、自分の身体を客観的に意識することによって優美な姿を見せることができるとするこの世阿弥の教えは、ベケットが俳優に求めていたことである。ベケット作品を演じる俳優は頭で作品を理解するのではなく、描かれた状況に身体を客観的に反応させなくてはならない（堀 119）。

モノログは、テキスト上の意味を「精神」で理解することだけが目的ではない。観客を含む劇場空間において、声や身体を使って「肉体」を動かして初めて成立する生き物である。モノログは独白であり、それに言葉で反応する第2の役者は舞台上には存在しない。したがって、モノログの後に続く反応は台詞ではなく「沈黙」であり「客観的」な反応である。その沈黙を通して、モノログを演じる舞台上の俳優も、それを体感するために劇場に足を運ぶ観客も「デカルトの提示した精神と肉体の二元論の枠組みにどこまでもこだわり続けながら、ベケットがそこからの不可能な脱却を目指し続けた意味を読み取らなければならない」（森 140）。

モノログの言葉だけに注目すれば、その内容は観客にとっては単なる一人の人間の戯言に過ぎない。台詞自体の意味よりも観客にとって重要なのは、前項の『わたしじゃない』と同様に『クラップの最後のテープ』においてもモノログによる客観的言説が視聴覚的に表象されている点である。テープの声のリズムや抑揚、更にはそのモノログの後に続く「沈黙」を通してクラップが自らを客観視している描写の方が、モノログの台詞そのものより

も観客の心を打つのである。

2-3. *Footfalls* における乖離概念

ベケットのモノローグがデカルトの二元論から脱却を目指している点について理解を深めるために、ベケットの後期作品 *Footfalls* 『あしおと』(1976) に焦点を当てる。主人公メイは灰色の衣をまとい、薄暗く照らされた細い板の上を規則正しく足音を立てて舞台の左右を往復しながら、第一部では舞台上に不在の「声」と対話をし、第二部では「声」のモノローグを聴き、第三部ではメイ自身がモノローグを語る。第四部では誰もいない舞台上に細い板だけが十秒間、照らされる。

第一部における対話は、舞台上のメイと舞台上に不在の「声」とのダイアログであり、声の主はメイの母とされている。舞台上のメイの「肉体」と母の声である「精神」が対話を通して調和を保っているような場面である。その対話は、第2部では声である「精神」のモノローグとなり、その声を聞きながらメイは舞台上を左右に行ったり来たりする。第3部では舞台上のメイがモノローグを語ることで母から受け継いだ「精神」と舞台上のメイという「肉体」が一見、融合しているような場面と捉えることができる。しかし、ベケットのモノローグは二元論からの脱却を目指していることを忘れてはならない。各部が一貫していないことを久米宗隆は以下のように指摘している。

声は直接的な語りかけの中ではメイという呼び方は使用せず、フィクショナルな形式において母親とメイの会話を描写している。このような形式をとることによって、第一部の母親としての声の回想になることを回避しているのである。このように第一部の関係性を直接あてはめることができないものとして第二部は書かれている。第三部では舞台上で物語を語る女が名指されることは一度もない(久米 219)。

不在の声とのダイアログから始まり、モノローグへと推移していく『あしおと』という作品もまた、他のベケット作品のモノローグと同様に、舞台上の身体を客観視する装置を効果的に観客に提示している。ト書きに書かれたメイの歩行が舞台上で8という数字を描き「無限大」を暗示している点 (Brater 62, 1987) から考えても、このモノローグは無限に続く足音に寄り添いながら永遠の時空間を演出している。

劇行為における断絶の時、最も頻繁に起こるのはモノローグだが、この時間はまったく本当らしくない時間であり (私たちは独り言を声高に話したりはしないし、あってもそれはごく稀だ)、別様にいえば、それは劇行為の進行を遅らせたり、固定したり、聞かれてはいけなような、そして発せられたのにこれほどの時間

をかけられるべきでないような言説を展開する特定の時間のシーケンスなのだ(ビエ 271)。

ベケットは二元論からの脱却を目指す表現方法として、演劇のモノローグに重点を置き、身体と声を乖離することで、俳優にも観客にも客観的に反応することを求めている。通常、第2の役者や第3の役者たちが言葉によって反応し、場面が展開し一貫したストーリーが紡がれる。ベケットの演劇は予定調和的な世界とは異なるいびつな世界を描いているが、特にモノローグのイメージがより鮮明に浮かび上がるように、ト書きにおいても緻密に計算されている。ト書きに書かれている細かい装置の位置、照明、衣装、間や沈黙、動作、声のリズムや抑揚は台詞の意味を超えて、劇場空間の中で一つの絵画作品として浮かび上がる。

2013年2月東京両国のシアターカイにてアイルランド劇団マウス・オン・ファイアによるベケット演劇が上演され筆者は通訳として参画した。公演前の説明において芸術監督カルクインは『あしおと』について「視覚的着想はアントネロ・ダ・メッシーナが描いた『受胎告知』からとっている」(クイン 2013年2月)ことを説明し、劇評家マイケル・ビルントン(Michael Keith Billington, 1939-)の言葉を借りて「ベケットは画家のように舞台を作り、そのイメージはあなたが墓に入るまで取りつくでしょう」(クイン 2013年2月)と日本人観客を誘った。台詞の意味が十分に理解できない日本人観客にとっても、このモノローグを英語で上演する意義は、その非言語的要素が際立っている点である。メイという舞台上の「肉体」と舞台上に不在の声という「精神」が乖離していくモノローグは、テキストを読んだだけでは十分に把握できない。台詞を音として聴き、ト書きに書かれた動きや場面の状況を視聴覚的に感知しなければ、実際の客観的思考は喚起されない。

舞台上の人物は誰かであり、舞台上での何かが語られると観客が考えるときに演劇は発生する。『あしおと』において起源なき身体を通じて示されたのはこのような演劇の構造そのものである(久米 230)。

『あしおと』のモノローグと舞台上の身体は、「精神」と「肉体」という二元論からの脱却を目指して演出されている。特定の人物によるモノローグは、最終的には舞台上の人物についてのストーリーである必要はなく、それを演じる俳優の身体そのものであり、それを感知する観客の客観的思考そのものであるのだ。

3. モノローグの形而上的効果

モノローグが観客に与えるイメージとは、主人公の客観的言説を通して生み出される。この客観的言説とは、台詞そのものであると同時に、舞台上の視覚的な色彩、聴覚的な声のリズムや響き、足音の動きや沈黙といった言葉にならない非言語的要素によって、補完され強

化されている。

モノログにおいて、イメージが形而上的に効果を発した時に、観客に主人公の客観的思考が伝わる。ハイデガーは『形而上学入門』において芸術について以下のように説明している。

芸術作品は、まず第一に、それが実現され作られるかぎりでは作品なのではなく、むしろ、それが有るものの中に有を実現するから作品なのである。実現するとは、ここでは「作品の中へもたらすこと」を意味する。現れ出るものとしての作品において、支配する出現、すなわち、ピュシスが、輝くのである。有るものとして形をとった有としての芸術作品によって、それ以外のすべての出現するもの、まだそこにあるだけのものが、初めて有るものとして、あるいは逆に有らぬものとして、確証され、接近可能となり、解釈可能となり、了解可能となる（ハイデガー 180）。

モノログは非言語的要素を通して形而上的効果が高められることを検証するために、2014年10月、岡山市立旧内山下小学校にて上演されたウィリアム・シェイクスピア作『ロミオとジュリエット』（松岡和子翻訳）を取り上げる。この公演では特筆すべきことが2点ある。まず、会場が通常の劇場ではなく、2001年に廃校となった小学校の体育館という点だ。この場所はかつて岡山城の西の丸であった空間のため石垣に囲まれている。また、演出家の小野寺修二は「水と油」というパントマイムのパフォーマンスを中心に活動してきた異色の存在であり、この作品の舞台演出にも非言語的要素を多く取り入れている点である。

特にバルコニーの場面の冒頭では、ロミオとジュリエットのそれぞれのモノログにおいて、その台詞が含有する思いは言葉ではなく、俳優の身体を通して具現化されていた。2人の登場人物は互いに対面し、遠ざかったり近づいたり、身体をダイナミックに動かしながら見つめ合うものの、2人のモノログの台詞自体は、身体から離れた別の声が発していた。以下の演出家の証言にあるように、言葉だけでなく言葉にならない表現方法を巧みに活用していた。

本で読むシェイクスピアと違う…身体や視覚的なもので出会いが渡せたらと思いついて『ロミオとジュリエット』を選んだ。「ああロミオ、ロミオ！ どうして貴方はロミオなの」という台詞や、キャピレット家モンタギュー家という単語と同時に、そこに流れる関係、感情をその場で立ち上げたい。古典は、何百年も上演され続けてきているもので、ある種の普遍性をはらんでおり、その役割が果たせる素材だ。…シェイクスピアは、巧みなセリフを聞かせる表現なので、その面白さを視覚で伝えられたら、違う形のシェイクスピアが経験できるのではと模索しているところ

ろ（小野寺修二 『不易』）。

また、小学校の体育館という独特の空間で披露されることで、通常の悲恋物語としてではなく、子供の遊び心が随所に見られる明るくコミカルな雰囲気醸し出していた。劇中、バスケットボールがゴールに入れられてボールが弾む音が体育館中に鳴り響く。数個の白い箱は自由自在に組み合わされ、祭壇にもなれば、ベンチに様変わりもする。大きな木枠は鏡と化す。ピンと張った白い紐は、見えない壁となり、パントマイムが繰り広げられる。大きな劇場が備える物々しい非日常的な装置とは違って、だだっ広い体育館という何もない空間で、俳優たちは観客の間近で汗を流しながら全力で身体を動かし、日常の場面で子供たちが使用する道具を扱った。台詞という言葉を超えて、様々な非言語的要素を通して、老若男女の観客を同一空間に巻き込んだ。

特に最終場面では、観客は座席から移動して床に座るように誘導される。ロミオの死骸の上に倒れ死のうとするジュリエットは短剣の小道具を使わずに、両腕を大きく振って胸を刺すドラマティックなジェスチャーと床で七転八倒するアクロバティックな動作を通して、体当たりで熱演した。通常、観客が涙を流す場面であるが、一瞬にして、その重々しい悲劇のイメージは払拭される。2人の死後、他の登場人物たちは無言のまま笑顔で色とりどりのフリスビーを投げ合い、カラフルなりボン床一面に垂らす。まるで、廃校となった小学校が楽園と化し、ロミオとジュリエットが純粋な愛を貫き無邪気な心を永遠に持ちながら天国で遊んでいることを称えているかのように。

おわりに

以上、冒頭で提起した本稿の課題に対する見解は次の通りである。

(i) モノログにおいて言葉は重層化できるのか。

本稿では、モノログにおける言説のイメージは、独白だけでなく、それを取り巻く舞台空間の装置、衣装、大道具、小道具、照明、顔の表情、声の大小・高低・リズム、足音、沈黙、身振り手振りといった非言語的要素を駆使することで、より鮮明に発信できることを検証してきた。特にベケットのモノログは舞台上の身体と精神が分離し、その声は単一ではなく多声的となる。内部の声は外部からの声となり、客観的思考が喚起される。尚、今後の研究においては更に「器官の混淆や魂の外在化を追求したことからベケットとの共通点がみられるミハイル・バフチン」(西村 128)との関係性において新たな見地を探りたい。

(ii) モノログにおいて言葉だけが唯一の必要不可欠な要素であるのか。

ダイアログはモノログと違い、舞台上で言葉のやりとりが繰り広げられ、言葉があれば観客にとっても比較的理解しやすい構造となっている。それに対して、モノログにおける脚本・演出は、俳優と観客に対して、舞台上の一人の登場人物を直視し、その人物の存在

意義を感知することをより強く求める。特に「非言語の文学」「literature of unword」(Cohn 173) を目指していたベケットの演劇においては、モノローグを演じる俳優や観客が、その要求に応えるために独白の言説だけでなく非言語的要素にも意識を研ぎ澄ますことで、その演劇は精彩を放つ。今後の研究においてはヴィトゲンシュタインとの関連における形而上的效果について分析を行いたい。

モノローグはごくしばしば、それを現実におこなうために「実際に」必要とされる時間を膨らませることで、内面で考えを巡らせるおこないを表現していることになる。逆に隔行対話と呼ばれるもの(詩句の一行ごとに応答が交わされる)や舞台上でおこなわれる行動の加速は、筋立てにおいて本当らしく見える時間を凝縮させる(ビエ 272)。

モノローグが作品として時間を膨らませるためには、言葉と共にその客観的思考を支える非言語的表現を土台とし、現前の生のパフォーマンスが静謐な絵画としての鑑賞にも値する効果を発揮しなければならない。

引証文献

- Beckett, Samuel. *The Completed Dramatic Works*. London: Faber and Faber Limited, 1986.
- Brater, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theatre*. New York: Oxford University Press, 1987.
- . *Why Beckett*. London: Thames and Hudson Limited, 1989.
- Cohn, Ruby. Ed. *Disjecta. Miscellaneous Writings and Dramatic Fragment by Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1984.
- 安達まみ. 「声」. 『ベケット大全』(高橋康也・監修). 白水社, 1999.
- 小野寺修二. 『不易』. vol. 55. 福武教育文化振興財団, 2014.
- . カンパニーデラシネラ. 『ロミオとジュリエット』. ウィリアム・シェイクスピア. (松岡和子・訳). (岡山市立旧内山下小学校, 2014年10月4日.)
- クイン, カハル. 劇団マウス・オン・ファイア. 『消滅するまえに…』 *Before Vanishing...* by Samuel Beckett. (プレトーク. 東京両国シアターカイ, 2013年2月16日・17日.)
- . 劇団マウス・オン・ファイア. 『ソロ』 by Samuel Beckett. (東京両国シアターカイ, 2014年4月4日・5日・6日.)
- 久米宗隆. 「起源なき痕跡としての身体『あしおと』における指標性」. 『サミュエル・ベケット!—これからの批評—』(岡室美奈子・川島健・長島確編). 水声社, 2012.
- シェイクスピア, ウィリアム. 『お気に召すまま』(小田島雄志・訳). 白水社, 1983.

- 高橋康也 他. 『現代演劇 [シンポジウム] 英米文学③』(喜志哲雄・司会). 学生社, 1975.
- 対馬美千子. 「記憶は心の胃である—ベケットにおけるアウグスティヌスの記憶の概念」. 『ベケットを見る八つの方法』(岡室美奈子・川島健編). 水声社, 2013.
- 西村和泉. 「内省と統括のキアスム—『名づけえぬもの』と『反古草紙』における光・言葉・主体」. 『ベケットを見る八つの方法』(岡室美奈子・川島健編). 水声社, 2013.
- ハイデッガー. マーティン. 『形而上学入門』(岩田靖夫 ハルトムート・ブッナー・訳). 創文社, 2000.
- ピエ. クリステイアン. 『演劇学の教科書』(佐伯隆幸・監修). 国書刊行会, 2009.
- ブレイター. イノック. 『なぜベケットか』(安達まみ・訳). 白水社, 1990.
- ベケット. サミュエル. 『ベスト・オブベケット2』(安堂信也 高橋康也・訳). 白水社, 1990.
- 堀真理子. 「世阿弥」. 『ベケット大全』(高橋康也・監修). 白水社, 1999.
- ミルワード. ピーター. 『シェイクスピア劇の名台詞』(安西徹雄・訳). 講談社, 1986.
- . 『シェイクスピアの人生観』(安西徹雄・訳). 新潮社, 1985.
- 森尚也. 「デカルト」. 『ベケット大全』(高橋康也・監修). 白水社, 1999.
- 山本信. 『形而上学の可能性』. 東京大学出版会, 1977.

本稿は2014年11月16日に行われた日本演劇学会(於:京都外国語大学)にて発表した「モノログにおける非言語的要素の効果」を加筆・訂正したものである。