

# ミュージック・ホール、モダニズム、映画

T・S・エリオットとサミュエル・ベケットにおける神話とポピュラー文化

Music Hall, Modernism and Cinema: Myth and Popular Culture in T.S. Eliot and Samuel Beckett

● 深谷公宣／富山大学芸術文化学部

FUKAYA Kiminori / University of Toyama Faculty of Art and Design

● Key Words: Music Hall, Modernism, Cinema, T.S. Eliot, Samuel Beckett, Myth, Popular Culture

## 要旨

T・S・エリオットとサミュエル・ベケットは、頽廃した近代社会の不毛な状況を背景に自律した作品世界を創造し、そのことによって、「神話」を構築したことで知られている。

大衆による安易な解釈を寄せ付けない自律的な作品はモダニズム文学の特徴だが、その一方で両者の作品には、モダニズムの持つ高級文化的な装いに加えて、ポピュラー文化の要素も見られる。

本稿では、そうしたふたつの相異なる要素をエリオットとベケットがどのように結び付けていたのかについて、特にミュージック・ホールと映画に対する両者のアプローチの仕方を辿りながら分析する。

## 1 はじめに

T・S・エリオット (T.S. Eliot) とサミュエル・ベケット (Samuel Beckett) には、常にある種のしかつめらしさがつきまとう。

エリオットの詩作品『荒地』 (*The Waste Land*, 1922) やベケットの戯曲『ゴドーを待ちながら』 (*Waiting for Godot*, 1952、以下『ゴドー』) に見られる廃墟のイメージは、近代という時代のネガを写し出し、作者のしかつめらしさを裏付ける。

さらに、近代における社会的流動性の高まりが生み出した個人主義を退け、集団や地域主義の重要性を説くエリオットや、戯曲の舞台化に際して原典への忠実さを強く求めたベケットの保守的な姿勢は、しかつめらしさの裏付けを補強する。

そうした保守性は、ある面ではモダニズム作品の持つ自律的世界観を象徴するものかもしれない。パウンド (Ezra Pound)、ジョイス (James Joyce)、ウルフ (Virginia Woolf) など、モダニズム文学の作品には難解な表現で大衆を退け、高級文化的雰囲気身をまとうものが多い。

ダダやシュルレアリスムに代表されるアヴァン＝ギャルドは難解でありながらもそうした高級文化的雰囲気を

一掃し、ポピュラーな文化を正当化しようとする試みだが、モダニズム文学は、アヴァン＝ギャルドのような非形式的な表現形態をひとつの脅威として退け、形式的で自律的な作品世界のなかに閉じこもる傾向がある。<sup>\*1</sup>

それは言い換えれば、頽廃した近代社会のなかに、ひとつの統一的な世界観、すなわち近代における「神話」を構築しようとする創作態度である。ここでいう神話とは、時代を超えて適用しうる観念を伝える物語世界のことである。それは、普遍性・自律性を持つ。エリオットやベケットの作品は、他のモダニズム文学の作品同様そうした神話を形作っている。

他方、エリオットやベケットの作品には、うつろいやすい流行に左右されるポピュラー文化の要素も多く見られる。それは、モダニズム特有の自律した、普遍的・統一的な世界観を伝える神話とは異質の、世俗的要素である。このことは、彼らが実際に活動していた時分から指摘されてきた。『荒地』にはジャズの要素があるとか『ゴドー』はヴォードヴィルに影響を受けているなどの解説はもはや定番である。特にエリオットに関しては「文学においては古典主義、政治においては王党派、宗教においてはアングロ・カトリック」というしかつめらしさの印象が強く支配的であったため、近年カルチュラル・スタディーズ的な立場からポピュラー文化の要素を掘り起こす作業が散見されるようになってきている。<sup>\*2</sup>

モダニズム文学に特徴的な自律性を持った神話と、世俗的なポピュラー文化のあいだの関係性は、記号論やフォルマリズム、原型・神話批評といった20世紀文学批評の方法論を適用すれば把握可能である。しかしながらそうした方法論は形式的に、両者の相対的な関係性を明らかにするに留まるだろう。本稿では、そのような形式的で相対的な把握のしかたから零れ落ちる要素も考慮しつつ——作者中心主義的な批評的アプローチの方法を排除せずに——エリオットとベケットが神話的自律性とポピュラー文化的要素を結びつけるに至った背景、意図、それに基づいて彼らがなした選択、といった事柄を素描し、そのうえで、このふたりの作家の世界観を比較して

みる。具体的には、ミュージック・ホールと映画という、両者との関連性が比較的良好に指摘される文化産業形態を軸に据え、両者がこのふたつの文化形態にどのようにアプローチしたのか、彼らの残した言説や作品を通して検討する。

## 2 「現代生活の画家」——モダニズムにおけるロマンティズムの残骸<sup>\*3</sup>

モダニズムは一般に、19世紀後半から20世紀初頭にかけて起こった芸術運動、などと定義されるが、文学においては、その端緒をボードレール (Charles Baudelaire) のような19世紀半ばのフランス象徴派詩人に見出すのが慣例である。

知られるとおり、ボードレールはうつろいやすさを特徴とする「現代性 (モデルニテ)」に関心を寄せていた。本節では、ボードレールの思想に対するエリオットの評価を再考し、モダニズム的世界観やポピュラー文化的要素へのエリオットの態度がどのようなものだったのかを浮かび上がらせてみたい。

エリオットは1930年に発表した「ボードレール」(“Baudelaire”)のある箇所で、ボードレールが「時代のなかの、はっきりとしたある場所」に所属していると指摘している。

...compare with Dante or Shakespeare, for what such a comparison is worth, and he is found not only a much smaller poet, but one in whose work much more that is perishable has entered.

To say this is only to say that Baudelaire belongs to a definite place in time. Inevitably the offspring of romanticism, and by his nature the first counter-romantic in poetry, he could, like any one else, only work with the materials which were there. (*Selected Essays* 340)

時代への所属は、ダンテのように時代を超えて評価する普遍性を持たないボードレールの詩人としての限界である。それは、彼の詩作品における「古典的な形式」が、表面上のものにすぎない、ということである。

Their excellence of form, their perfection of phrasing, and their superficial coherence, may give them the appearance of presenting a definite and final state of mind. In reality, they seem to me to have the external but not the internal classic form of art ... Now the true claim of Baudelaire as an artist is not that he found a superficial form, but that he was searching for a form of life. (*Selected Essays* 339)<sup>\*4</sup>

ボードレール時代への所属、「生活の形式」を求める姿勢は、芸術の自律性を攻撃し、創作活動を日常生活の文化形態と結びつけ、ポピュラーなものを正当化しようとした後世のアヴァン＝ギャルド芸術の姿勢と相通するものがある。しかし、アヴァン＝ギャルドがモダニズムを転覆しようとする過激さを持っているのに対し、ボードレールが「生活の形式」を求めたのは、モダンという時代を突き放すのではなく、その内部に在ることを自覚していたためである。彼の美術批評「現代生活の画家」(“Le Peintre de la vie moderne”)にはそのことがよく表われている。彼にとって、現代性(モデルニテ)とは「一時的なもの、うつろい易いもの、偶発的なもので、これが芸術の半分をなし、他の半分が、永遠なもの、不易なものである。」(『ボードレール批評2』169) 普遍的なもの、永遠なものを求めるにあたっては、人は、時代の制約から逃れることはできない。

普遍的な生を愛する者は、電流の巨大な貯蔵器に入っていくかのごとくに、群衆の中へと入っていく。この人をまた、相手の群衆と同じほど巨大な鏡になぞらえることもできる。また、意識をそなえたカレイドスコープ、ひと動きごとに、多面的なる生を、生のあらゆる要素の動的な魅力を表象するようなカレイドスコープにも。これは飽くことなく非我を求める自我であって、この自我は、各瞬間ごとに、非我を、いつも不安定でうつろい易い生そのものより一段と生気ある<sup>イメージ</sup>影像にして、再現し、表現する。「誰でも」と、ある日G氏は言ったものだ、「誰でも、あらゆる能力を呑みこんでしまわずにはおかぬほど明確な性質の悩み、ああいう悩みの一つにうちのめされているわけでもないのに、群衆のさなかにいて退屈するような人間は、馬鹿だ！ 馬鹿だ！ 私はそんな人間を軽蔑する！」と。(164-165)

普遍性を求めるために、うつろいやすい「群衆」のなかへと入っていかねばならない。それが、ボードレールにとっての現代性 (モデルニテ) である。その意味で彼はたしかに、エリオットが言うように、純粋な形式ではなく「生活の形式」を求めたのである。

普遍性とうつろいやすさ、すなわち、永遠不変のものと過渡的なものという相反する概念を組み合わせる思考法は、ドイツ・ロマン主義的なイロニーの典型である。これは上記の引用で、エリオットがボードレールをromanticismとanti-romanticという相反する表現で形容した点にも表われている。その意味で、文学的なモダニズムの源泉には、普遍性や自律性に還元されない時代性、うつろいやすさ、生活、といったいわゆる非形式的なものの、そこから導き出されるロマンティズムの残骸が横

たわっている、ということができる。だがエリオットは、先のボードレー論で、ボードレーのロマン主義への志向やそこから導き出される彼の倦怠（ennui）を批判的に捉えている。<sup>5</sup>

There is in his statements a good deal of romantic detritus; *ses ailes de géant l'empêchent de marcher*, he says of the Poet and of the Albatross, but not convincingly; but there is also truth about himself and about the world. His *ennui* may of course be explained, as everything can be explained in psychological or pathological terms; but it is also, from the opposite point of view a true form of *acedia*, arising from the unsuccessful struggle towards the spiritual life. (339)

ロマン主義的イロニーは、普遍性を求めながらも、その獲得が不可能であることを知っているためにそれを断念する思考法である。そしてそれでもなお、普遍性を求めるかのように振舞う。ボードレーにおいて憂愁（spleen）や倦怠、ダンディズム（dandism）が見られるのはそうしたイロニーの結果である。イロニーとは自己を貶める修辞である。普遍性の獲得を断念し、自己を卑下する精神状態が憂愁や倦怠であり、その反動から普遍性を獲得できるかのようにあえて貴族的な振舞いをするのがダンディズムである。それらはいずれも、「古典的な形式」が持つような安定性を欠いた、うつろいやすい時代を反映している。エリオットはそうしたロマン主義的なイロニーを、すなわち、古典的秩序や普遍性への断念を、ボードレーの時代への拘泥、うつろいやすさへの志向性に見て取り、「（普遍的な）精神生活に到達しようとする闘争に失敗したことから来る『無関心』」（*acedia*, arising from the unsuccessful struggle towards the spiritual life）だと批判する。

### 3 「ロマンティックなイングランド人」と「マリー・ロイド」——「神話の不毛」とミュージック・ホール

しかしながら、文学におけるモダニズムの源泉にあったロマンティズムの残骸を批判したエリオットは、創作においてロマン主義的要素を一切排除したわけではなかった。<sup>6</sup>古典文学作品からジャズに至るまでの引用が散りばめられている『荒地』は、廃墟となった近代の都市にひとつの神話世界を構築したとみなせば普遍的・自律的な形式を持つといえるが、一方でその神話世界は古典主義的形式とは無縁の、非形式的なものの羅列によって構成されている。ボードレーは普遍的なものを求めるのにうつろいやすい時代のなかへと入って行ったが、エリオットの作品にも、そうしたロマン主義的な傾向が

ないとは言い切れないのである。果たして、エリオット自身、古典的な普遍性・自律性とポピュラー文化的な一過性・世俗性の関係をどのように捉えていたのか。

エリオットは当時下火であったとはいえイギリスのポピュラー文化を代表するミュージック・ホールに関する小文をいくつか残している。代表的なものに、「ロマンティックなイングランド人、喜劇的精神、そして批評の機能」（“The Romantic Englishman, the Comic Spirit, and the Function of Criticism”）と、「マリー・ロイド」（“Marie Lloyd”）がある。このふたつの小文、特に後者が、エリオットの普遍性と世俗性の捉え方をよく示している。

「ロマンティックなイングランド人」は『荒地』発表の前年、1921年に発表された短いエッセイである。このエッセイでエリオットは、自分達の時代が「神話の不毛」（barren of myths）の時代だという『荒地』のモチーフでもある話題を俎上に載せている。「神話の不毛」という言葉は、神話を構成するフィクションの力が信じられなくなった、と言い換えればわかりやすい。神話にとって最高の場所である劇場も、観客に影響を及ぼすようなフィクションの力を失っている。そのため、現実世界にはない理想を求めて劇場にやってくるロマンティックなイングランド人は、深刻な事態に陥っている。

そうしたロマンティックなイングランド人の理想を部分的にでも満たしてくれるのが、ミュージック・ホールの喜劇人たちである、とエリオットは言う。神話を一部実現する手段として、うつろいやすいポピュラー文化の代表であるミュージック・ホールの喜劇が有効とされるのだ。

この時期は、エリオットが近代における神話再生の手段を模索していた時期である。本来なら、祭儀を起源とする演劇が、その役目を果たすべきであろう。しかし、このエッセイにおいて「まじめな演劇」（serious stage）は否定的に捉えられている。

The character of the serious stage, when he is not simply a dull ordinary person, is confected of abstract qualities, as loyalty, greed, and so on, to which we are supposed to respond with the proper abstract emotions. (*The Annotated Waste Land* 142)

「まじめな演劇」では、登場人物は抽象的な性質（忠実、強欲など）を与えられ、観客もそれに対して抽象的な感情で反応するにすぎない。神話は、抽象的な性質から成り立つものではない。エリオットによれば神話は、具体的な要素（the actual = 現実態）を変形させることから生み出されるものである。

...the myth is not composed of abstract qualities; it is a point of view, transmuted to importance; it is made by the transformation of the actual by imaginative genius. (142)

抽象的な性質に囚われている「まじめな演劇」はその点で、神話再生の手段としての有効性を持ち得ない。

ミュージック・ホールがなぜ部分的な神話再生に有効なのか、はっきりとした理由はこのエッセイには書かれていないが、それはもうひとつの小文「マリー・ロイド」を読むと明らかになる。この小文はミュージック・ホールのスターだったマリー・ロイドの追悼文であり、『荒地』出版の翌年に発表されている。この追悼文でエリオットは、マリー・ロイドの大衆の人気（popularity）を彼女の成功以上の何かであるとし、その要因について次のように述べている。

...whereas other comedians amuse their audiences as much and sometimes more than Marie Lloyd, no other comedian succeeded so well in giving expression to the life of that audience, in raising it to a kind of art. It was, I think, this capacity for expressing the soul of the people that made Marie Lloyd unique, and that made her audiences, even when they joined in the chorus, not so much hilarious as happy. (*Selected Essays* 370)

マリー・ロイドが人気を博したのは、観客の「日常生活」(life) に表現を与え、それを一種の「芸術」(art) にまで高めたからである。ロイドは、想像的独創性によって、現実態を変形させ、ひとつの世界観たる神話を具象化したのである。登場人物に抽象的な性質が与えられ、観客もまた抽象的な感情でそれを受け取る「まじめな演劇」には、それは不可能である。

このように、エリオットはミュージック・ホールに神話再生の力を見出そうとした。神話という自律的な世界観を、ミュージック・ホールという世俗的な文化を通して体現できるものとみなした。

しかしながら、神話のような普遍的で自律的な世界観が、大衆が主役のミュージック・ホールにおいて体現されるという考えは、普遍性を求めて群衆に入っていくボードレールのロマン主義的イロニーと、あまりにも似すぎているようにみえる。「現代生活の画家」で、しばしば同時代の風俗を作品のモチーフにしたコンスタンタン・ギース (Constantin Guys) のモデルニテを賞賛するボードレールの身振りとは、19世紀半ばにパプのコンサート・ルームから独立して誕生し、労働者階級を中心とするポピュラー文化の象徴となったミュージック・

ホールのスター、マリー・ロイドを賞賛するエリオットの身振りに、どれだけの違いがあるのだろうか。

ボードレールとの違いがあるとすれば、それは、エリオットがミュージック・ホールを賞賛するとき、ロマン主義との距離を置こうという姿勢が見られることである。たとえば「ロマンティックなイングランド人」のなかにある次のような表現が示唆的である。“The myth is based upon reality, but does not alter it” (143)。神話とは、あくまでも想像力を媒介として実現する世界の産物である。それは現実世界に基づいてはいるが、現実世界に取って代わるわけではない。もちろん、エリオットは想像的な世界を理想とする人間を「ロマンティックなイングランド人」と呼んでいるのだが、想像と現実を結びつけるロマン主義的な発想に対してエリオット自身、距離を置いていることが、この一文から読み取れる。

神話は想像力の産物として、自律的である。「マリー・ロイドは観客の日常生活に表現を与える」とエリオットが言うとき、それは、現実の日常を想像力によって魅力的に装飾するというのではなく、あくまでその場に創造された想像世界のなかで生きる方法を与えるということなのである。そのような想像世界と現実世界の区別を、「ロマンティックなイングランド人」のなかでエリオットはこう表現している。

Only unconsciously, however, is the Englishman willing to accept his own ideal. If he were aware that the fun of the comedian was more than fun he would be unable to accept it; just as, in all probability, if the comedian were aware that his fun was more than fun he might be able to perform it. (142)

観客も喜劇役者も、想像された神話世界に遊んでいるときは、意識的になってはいけない。意識すれば、現実世界に引き戻されてしまうからである。

ボードレールが詩作において「生活の形式」を求めたと言うとき、エリオットはそこに、普遍性を持ちうる自律的想像世界と世俗的な現実世界の境界線を曖昧にするロマン主義を見ていた。一方、エリオット自身は少なくとも理論的には、両者を区別した。先の引用“The myth is based upon reality”に引き付けて言うなら、エリオットの重視する「形式」は「生活の形式」(a form of life)ではなく、「生活に基づいた形式」(a form based on life)、すなわち、現実に基づいた自律的想像世界であった。

しかしながら、以上はあくまでも理論的立場についての話である。では創作においては、エリオットはどのような姿勢をとったのだろうか。

#### 4 『荒地』——近代都市、ジャズ、パブの終わりの時間

先にも触れたように、創作において、エリオットは想像世界たる神話の普遍性と現実の世俗性を区別したわけではなかった。そして、そうした区別をする必要はないとも考えていたようである。ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』(Ulysses, 1922) 論、「『ユリシーズ』、秩序、神話」(Ulysses, Order, and Myth) でエリオットはこう述べている。

It is much easier to be a classicist in literary criticism than in creative art – because in criticism you are responsible only for what you want, and in creation you are responsible for what you can do with material which you must simply accept. And in this material I include the emotions and feelings of the writer himself, which, for that writer, are simply material which he must accept – not virtues to be enlarged or vices to be diminished. (Modernism: An Anthology of Sources and Documents 372)

エリオットはここで、創作活動においては批評活動においてよりも古典主義者になることが難しいと述べている。それは、創作によって普遍的・自律的な神話世界を構築する際、現実の世俗的な要素をまったく使用しないわけにはいかない、ということだろう。

それゆえ、実際に彼が創作を行う場合は、批評における古典主義、ロマン主義とはまた別の価値基準が採用される。それは、古典主義的「材料」(material) とロマン主義的「材料」である。エリオットは批評の水準と創作の水準を区別する。作品にロマン主義的材料が多くあったからといって、作品自体がロマン主義的であることには必ずしもならない。ロマン主義的要素が多数あったとしても、それが均衡のとれたかたちで使われていたら、作品としては古典主義的という批評が成り立つかもしれない。

したがって、批評としては古典主義的立場を推奨するエリオット自身、創作においてはロマン主義的な要素を「材料」として利用することを辞さない。普遍的な価値を持つものと、うつろいやすい世俗のポピュラー文化的要素を組み合わせるというエリオットの創作態度はロマン主義的イロニーに通ずるものがあるが、それはあくまでエリオットが神話を形作るためにとった「手段」だと言える。

以上の点を、『荒地』における著名な場面から改めて検討してみよう。周知のとおり、『荒地』にはボードレールの詩、「七人の老翁」(“Les Sept Vieillards”) から借用したイメージがある。

Unreal City,  
Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet.  
(The Annotated Waste Land 59)

空虚の都市

冬の夜明け、鳶色の霧の中を  
ロンドン・ブリッジの橋の上を群衆が  
流れたのだ、あの沢山の人が、  
死がこれほど沢山の人を破滅させたとは思わなかった。  
たまに短い溜息がつかれた。  
どの人も足もとをじっと見ながら歩いた。  
(『エリオット詩集』57)

ここでは、ロンドンのシティという現実世界における群衆(crowd)がひとつの虚像(Unreal)として描写されている。ため息をつき、足元を見ながら霧の中を歩く群衆は、虚像ではあるが、近代(モダン)の都市生活のイメージをヴィヴィッドに表している。

そのイメージは、ボードレールが「現代生活の画家」で述べたような、うつろいやすい群衆のなかに非我を見る自我よりも、さらに頹廢的である。ボードレールの群衆は、自分を映す鏡でもあった。エリオットが参照した「七人の老翁」の書き出しは、次のようになっている。

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,  
Où le spectre en plein jour raccroche le passant! (Les Fleurs du Mal 134)

雑踏する大都会、妄想で一ぱいな大都会、  
ここでは幽霊が真昼間現われて、道行く人の袖をひく！  
(『ボードレール詩集』101)

幽霊は、道行く人自身の自我が反射される非我、自分自身の分身を映し出す幻影とも捉えられる。これは、エドガー・アラン・ポー(Edgar Allan Poe)がロンドンを舞台に描いた小説『群衆の人』(The Man of The Crowd)で、主人公が追跡していた男が自分自身だった、というモチーフにも相通ずる。

一方、エリオットの「空虚の都市」では、人々は視線を自分の足元に向けている。せわしない都市生活が人間の精神を荒廃させ、非我、あるいは自分の分身を見出す欲望すら失っているかのようなのである。こうしたイメージは、神をさし置いて自ら作り出した社会に自らが疲弊させら

れてしまう近代人の卑俗さ、世俗性を象徴している。

ところが一方で、エリオットの「空虚の都市」にはダンテの『神聖喜劇』(La Divina Commedia, 1321)における地獄の風景も反響している。

e dietro le venia sì lunga tratta  
di gente, ch' i' non avrei creduto  
che morte tanta n' avesse disfatta.

Poscia ch' io v' ebbi alcun riconosciuto,  
vidi e conobbi l' ombra di colui  
che fece per viltade il gran rifiuto.

Incontanente intesi e certo fui  
che questa era la setta d' i cattivi,  
a Dio spiacenti e a' nemici sui.  
(Inferno 22)

その後からは長蛇の列をした群衆が従っていたが、その数は非常に多かったので、死がかくも多くの人を滅ぼしたとは信じられないほどだった。私は五、六人知った顔を見つけたあとで怯懦ゆえに大切な地位を辞退した人の影をみて、それが誰であるかを見てとった。私はそれをすぐ覺り、間違いなかった。それが神にも、神の敵にも嫌われている卑しいものの一団であることが。(『ダンテ』12)

エリオットはダンテの作品を普遍的な価値を持つものとして評価している。ボードレールに始まり、エリオットに至って世俗化した近代の都市は、ダンテを参照することにより、普遍的な価値を帯びる。近代における群衆は、ダンテの地獄において行列をなす人々をひとつの原型(アーキタイプ)としている。このようにして、エリオットは普遍的なものと世俗的なものを結びつける。神話の普遍性が、普遍的であるがゆえに、現実の世俗的なもののなかにも反響し、反復することを示しているのである。<sup>\*7</sup>

もうひとつの分かりやすい例は、「チェス遊び」(A Game of Chess)に描かれたイメージである。ここでは、ニューヨークのブロードウェイに端を発するレヴュー、「ジークフェルト・フォーリーズ」(the Ziegfeld Follies)用に作られたポピュラー・ソングが歌われる。

O O O that Shakespeherian Rag—  
It's so elegant  
So intelligent (The Annotated Waste Land 61)

おー、おー、おー、おー、あのシェイクスピア的ジャズは  
とても優美だ  
とても知的だ (『エリオット詩集』62)

この歌が歌われている場所では、女性がふたり、話をしている。そこがパブであることは、次の呼びかけの繰り返しからわかる。

HURRY UP PLEASE IT'S TIME (61)

時間ですお早く願います(63)

言うまでもなく、これはパブの主人が閉店間際に客に言う決まり文句である。

女のひとりは、軍人の妻であるらしい。こうして『荒地』には、ポピュラー・ソングが流れる場末のパブで話をする、恵まれない境遇の人々という世俗的な空間が出現する。だが、この空間は次のような古典文学作品の引用で締めくくられる。

Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night,  
good night. (62)

お休みなさい、皆さん、お休み  
なさい奥様方、皆さん、お休みなさい  
お休みなさい。(66)

これはシェイクスピア(William Shakespeare)の戯曲『ハムレット』(Hamlet, 1601)で父親殺害を知り狂乱したオフィーリアが舞台をあとにするときの台詞の引用である。とってつけたような引用にも見えるし、引用であることを知らなくとも、ごくふつうの別れの挨拶として捉えればよいようにも思える。

しかし、結婚するはずだったハムレットに裏切られたオフィーリアの境遇は、妻の立場になりえない妾の存在と重なり合う。それは「シェイクスピア的ジャズ」<sup>\*8</sup>という言葉とともに、(エリオットの基準によれば『神聖喜劇』ほどではないにせよ)古典的価値を持つ『ハムレット』の自律的世界と、秩序を持たない、うつろいやすいポピュラー文化的要素を結びつけるのである。

このように、『荒地』において、荒廃した近代社会を浮かび上がらせるとき、エリオットは「ロマン主義の残骸がある」と言って自ら批判的に捉えたボードレールの手法と、そう大きくは異なる手法を用いていた。それはあくまでも実践上の「手段」であったかもしれない。だが、こうしてみると、マリー・ロイドのミュージック・

ホールに見られるような神話世界の実現は、『荒地』においては中途半端なものに終わっているようにも思える。ロイドの舞台が「現実に基づいた神話」すなわち「生活に基づいた形式」であったのに対し、『荒地』はボードレール流の「生活の形式」を超えていないからである。

ただし、先にも述べたように、理論的にはエリオットは古典主義とロマン主義を区別していたし、ボードレールのような「生活の形式」ならぬ「生活に基づいた形式」、「現実に基づいた神話」の創造を理想としていた。『荒地』以後、エリオットが詩劇（Verse Drama）というジャンルで創作活動を模索し始めることになるのも、そうした神話世界を実現するためである。

もっとも、注意しておかなければならないのは、エリオットは祭儀性の強いマリー・ロイドの神話世界は評価したが、ポピュラー文化全般を支持していたわけではないということである。知られるとおり、当時ミュージック・ホールに取って代わりつつあった映画に関してエリオットは否定的だった。そのことについては第6節で述べよう。

## 5 『ゴドーを待ちながら』——茶番としての歴史

荒廃した近代社会に神話を再構築したといわれる点で、『荒地』と『ゴドー』には共通するものがあるが、ベケットはエリオットのように古典主義やロマン主義というイデオロギー的な発想はほとんど口にしていない。しかしながら、自ら演出しない場合も戯曲の上演に細かく指示や注文を出した、小説の舞台化などの翻案には慎重だった、といった伝記的事実から、ベケットは自らの作品を必然的な言葉によって構成された自律的世界とみなしていた、と推測できる。それをひとつの神話と呼ぶとしたら、その神話はどのように構成されているのだろうか。また、そこには、ポピュラー文化的な世俗性が、どのように関わってくるのだろうか。

周知のとおり、『ゴドー』は第2幕が第1幕の、(差異を伴った)反復になっている。すなわち、1幕が2幕を、2幕が1幕を相互照射することによって自己完結するような自律的な構造になっているのである。歴史の反復についてヘーゲル（G.W.F. Hegel）を引き合いに出しながら述べたマルクス（Karl Marx）の有名な言葉はこの戯曲の構成を言い表すのにふさわしい。「1度目は悲劇として、2度目は茶番として。」『ゴドー』の英語版の冒頭に掲げられている「悲喜劇」（tragedy）という但し書きは、このマルクスの言葉に驚くほど符合する。

ヘーゲル＝マルクスの言う歴史の反復は必然的な法則性を示すものであろうが、時代を超えて、1度目と2度目に共通する観念が存在するという意味では神話的である。それは『神聖喜劇』における地獄行きの行列が、エ

リオットの『荒地』においてロンドン橋の行列となって現れるのとよく似ている。「悲喜劇」としての『ゴドー』もまた、そのような反復性を備えた神話だといえることができる。<sup>9</sup>

『ゴドー』における「茶番」、すなわち「悲喜劇」のうちの「喜劇」のほうの側面については、発表当初から盛んに指摘されていた。たとえば劇作家のジャン・アヌイ（Jean Anouilh）は『ゴドー』を評して“The music-hall sketch of Pascal’s ‘Pensées’ as played by the Fratellini clowns”（*Samuel Beckett: The Critical Heritage* 92）と述べている。また、フランスで『ゴドー』の初演を演出した演出家のロジェ・ブラン（Roger Blin）は、彼自身がバスター・キートン（Buster Keaton）やチャーリー・チャップリン（Charlie Chaplin）を好んでいたこともあり、ヴラディミール（ディディ）の役に実際にミュージック・ホール出身の俳優を起用している。

エリオットにとってミュージック・ホールが神話構築のための手段であったように、ベケットの用いる喜劇の世俗性は、反復をモチーフとする『ゴドー』という神話を構築するための手段であろう。ここではミュージック・ホールに関連するふたつの場面を例にそのことを再確認してみる。ひとつは、ヴラディミールとエストラゴン（ゴゴ）が、ポッツォの様子を滑稽だと指摘する場面である。

V: Charming evening we're having.

E: Unforgettable.

V: And it's not over.

E: Apparently not.

V: It's only beginning.

E: It's awful.

V: Worse than the pantomime.

E: The circus.

V: The music-hall.

E: The circus.

P: What can I have done with that briar?

E: He's a scream. He's lost his dudeen.

[Laughs noisily.]

V: I'll be back. [He hastens towards wings.]

E: End of corridor, on the left.

V: Keep my seat. [Exit VLADIMIR.]

(*The Complete Dramatic Works* 34-35)

ヴ すばらしい晩だ。

エ 忘れがたいね。

ヴ しかもまだ終わったわけじゃない。

エ どうやら、そうらしい。

ヴ 始まったばかりだ。  
 エ 全くたまらない。  
 エ パントマイムよりひどいね。  
 ヴ サーカスだ。  
 エ ミュージック・ホールか。  
 ヴ サーカスだ。  
 ポ どうしたんだろう、あのブライヤーを！  
 エ 傑作だね、あのでかいパイプをなくしてや  
 かった！（大声で笑う）  
 ヴ すぐ戻るからな。（舞台袖へと急ぐ）  
 エ 廊下の奥の突き当たり、左側だ。  
 ヴ 席をとっといてくれよ。（出て行く）  
 （『ゴドーを待ちながら』54-55）<sup>10</sup>

ここでは、ディディとゴゴがおもむろに、芝居の観客を演じている。そのことは、最後の3行の台詞から見て取れる。「すぐ戻るからな」「廊下の奥の突き当たり、左側だ」「席をとっといてくれよ」。これは劇場でトイレに行くときによく行われる会話である。このような世俗的要素の導入は、暴君として奴隷のラッキーを支配するポツォを、何か政治的なものの象徴としてみなす見方を退ける。暴君は突如、ミュージック・ホールの喜劇芝居の役者のような滑稽さをもって現れる。

そうしたポピュラー文化的な要素は、ベケットにおいては、神話のパロディを構成する。つまり、自律した作品の内部で、その自律性を換骨奪胎しているのである。『ゴドー』には創造から黙示までキリスト教への引喩が散在するが、聖書の描くような神話世界が、サーカスやミュージック・ホールの喜劇芝居のようなものとして写し出される。聖書の歴史が1度目の歴史だとすれば、われわれはそれを茶番として、喜劇芝居として生きているのだ、というわけである。

ふたつめの場面は、第2幕にある帽子の交換の場面である。それは喜劇の特徴である反復を体現している。ノースロップ・フライ（Northrop Frye）によれば、「あまりにも多すぎるくりかえし、どこへ行くとともに知れぬあてのないくりかえしは喜劇の領域に属している。というのは、笑いはある点で反射運動であり、他の反射運動と同じように、単純なくりかえしの図式によって促されるからだ。」（『批評の解剖』232）以下の場面は、そうした喜劇的反射運動そのものである。

ESTRAGON takes Vladimir's hat. VLADIMIR adjusts Lucky's hat on his head. ESTRAGON puts on Vladimir's hat in place of his own which he hands to VLADIMIR. VLADIMIR takes Estragon's hat. ESTRAGON adjusts Vladimir's hat on his head. VLADIMIR puts on

Estragon's hat in place of Lucky's which he hands to ESTRAGON. ESTRAGON takes Lucky's hat. (67)

エストラゴンは、ヴラジーミルの帽子を受け取る。ヴラジーミルは、両手でラッキーの帽子を合わせる。エストラゴンは、自分の帽子の代わりに、ヴラジーミルの帽子をかぶり、自分のをヴラジーミルに差し出す。ヴラジーミルは、それを受け取る。エストラゴンは、両手でヴラジーミルの帽子を合わせる。ヴラジーミルは、ラッキーの帽子の代わりにエストラゴンの帽子をかぶり、ラッキーのをエストラゴンに差し出す。(124)<sup>11</sup>

このようなミュージック・ホール的な動作のルーティーンに代表される喜劇的な繰り返しが、『ゴドー』（やベケットの他の作品）では「歴史の反復」を寓意的に示す。『ゴドー』は、「何もするべきことがない」（Nothing to be done）という台詞で始まる不毛な世界を描いている。それはかつて神々や英雄がいた時代から頹落した世界だといえるのかもしれない。世界は袋小路に突き当たっている。残された手段は、もう一度その世界をなぞって生きることである。しかし、それは2度目の繰り返しであるがゆえに茶番であるよりほかない。2度目の世界が茶番であることを示すために、ベケットは世俗的なミュージック・ホールのギャグを取り入れる。歴史の反復は必然的な法則であり、その反復が普遍性を持つ神話の構造を支えているが、内実は、喜劇芝居の繰り返しなのである。

以上のような普遍性と世俗性の関係性は、エリオットのそれとどのように異なっているだろうか。それはおそらく、反復の徹底性である。『荒地』においては、ダンテのイメージが近代のロンドンに反復される。しかしそれは、古典主義的普遍性とそれに対するロマン主義的イロニーというふたつの極のあいだに見られる現象である。一方、『ゴドー』においては、そうした反復はより多元的である。普遍性に対するイロニッシュな見方がないわけではないが、そうしたイロニーも反復されることでパロディ化され意義を失っていく。そのような反復の徹底性が、新たな世界を出現させる可能性を切り拓くのである。

## 6 映画——モダニズムの荒地に咲く（偽りの）花

そうしたエリオットとベケットの違いは、ポピュラー文化としての映画に対するアプローチのしかたにも現われている。前述のとおり、エリオットは基本的にはレビューや映画に対して否定的であったが、ベケットは自らシナリオを書くというかたちで映画製作に携わった。

1921年4月の「ロマンティックなイングランド人」でエリオットは、観客に理想的な想像世界を提供する



手段としてミュージック・ホールとともに映画を挙げているが、同年5月の「ロンドン・レター」(“London Letter”)では一転、マリー・ロイドを引き合いに出しながら、映画について否定的な見解を示している。

As the smaller provincial or suburban hall disappears, supplanted by the more lucrative Cinema, this type of comedian disappears with it. (*The Annotated Waste Land* 168)

ミュージック・ホールの良さは、喜劇役者の強烈な個性と観客のそれに対する反応によって生み出される、両者の直接的な関係性にある。しかし、ミュージック・ホールが映画に取って代わられるようになると、そうした関係性は終わり、喜劇役者たちは消えていってしまうだろう。なぜなら、映画においては観客は演者に対して直接的に反応を返すことができないからである。エリオットは、芸術の最高の形式は、祭儀に見られるように、表現者と享受者が一体化することだと考えていた。しかしながら映画においては、享受者である観客は常に映画の世界から締め出されれしまう。マイケル・ウッド(Michael Wood)は述べている。

映画は、われわれが物事を見ているということ、世界を見ているということ、そして、われわれがそこに存在しているという幻想に、非常に大きく依存している。そのため、映画のもっとも豊かな効果は、偉大なリアリズム小説や演劇の効果とは異なっている。リアリズム小説や演劇では、われわれが不在であることで、提示された世界を受け入れて再構成し、そこに住まうことが、われわれには許されている。一方、モダニズム映画や、モダニズム的な可能性を記憶するどんな映画においても、われわれの不在は、われわれがそれに対してどれほど心構えをしていようと、ひとつの衝撃である。われわれのいないところで、なぜそんなにリアルな世界がそんなにうまく進行しうのか。われわれの世界と細部まで類似する世界に、われわれがたどり着くことができないのはなぜか。直接的な現実がもたらす影響と同じで、否定され、拒絶された結果としてのわれわれの不在は、「テクノロジーの国の青い花」である。これは、モダニズムの荒地に咲く偽りの花である。(『モダニズムとは何か』475)

エリオットが映画を否定するもうひとつの理由は、レビューや映画が、ミュージック・ホールの観客のように自己表現することなく金を落としていく中産階級向けの商業的な娯楽でしかない、ということである。それゆえ、レビューにも映画にも、神話を構築する力はない。それ

どころか、ミュージック・ホールの観客の中心層だった労働者階級の人々もまた入場料の安い映画に行くようになると中産階級に同化し、生への関心を失って、退屈さで死ぬことになるという。<sup>\*12</sup>

In England, at any rate, the revue expresses almost nothing. With the decay of the music-hall, with the encroachment of the cheap and rapid-breeding cinema, the lower classes will tend to drop into the same state of protoplasm as the bourgeoisie. The working man who went to the music-hall and saw Marie Lloyd and joined in the chorus was himself performing part of act; he was engaged in that collaboration of the audience with the artist which is necessary in all art and most obviously in dramatic art. He will now go to the cinema, where his mind is lulled by continuous senseless music and continuous action too rapid for the brain to act upon, and will receive, without giving, in that same listless apathy with which the middle and upper classes regard any entertainment for the nature of art. He will also have lost some of his interest in life. Perhaps this will be the only solution... They are dying from pure boredom. (*Selected Essays* 371)

それゆえエリオットは『荒地』以後、そうした映画とは異なる方向へ、すなわち、観客との一体化を体現するのにふさわしいジャンルである演劇へ、向かうことになる。<sup>\*13</sup>それはもちろん、プロセニウム型の舞台でわれわれの生とそっくりの生を再現してみせ、観客が受動的にそれを享受するリアリズム演劇ではない。ミュージック・ホールにおいてマリー・ロイドと労働者階級が行った「共同作業」(collaboration)に見られるような、あるいは祭祀や宗教的儀礼に見られるような、人々の参加が可能であり、参加した人の原初的感情を刺激する「詩劇」である。<sup>\*14</sup>

映画が観客の参加を阻むジャンルであるというエリオットの考えにも、たしかに納得できる部分はある。けれども一方で、それとは異なった見方をすることも可能である。ノースロップ・フライは『批評の解剖』で祭儀と夢を統一し、反復される象徴的イメージを伝達するものを「神話」と呼んでいるが、そのうち祭儀性の強い文学ジャンルが「劇」であるとし、次のように述べている。

それは文学における劇が宗教における祭儀のように、本来は社会的、ないし集団的演技だからである。(中略)祭儀との類似性とは、教養ある観客と常設劇場の芝居ではなく、素朴劇ないし見世物(スペクタクル)劇、つま

り民俗劇、人形劇、パントマイム、笑劇（ファルス）、山車芝居およびそれらから伝来した仮面劇（マスク）、喜歌劇、商業映画、それにレビューなどに最も容易に見られる。（148）

ここでは商業映画が、社会的、集团的演技である現代の祭儀に含まれるジャンルとして挙げられている。「社会」や「集団」に、観客は直接参加するわけではないが、感情の分有（同一化、とまでは言わないで）による間接的な参加は可能である。フライは同書の後半で、劇の諸形式のなかに映画が占める位置づけをもう少し細かく説明している。

喜劇がアイロニーを離れ、幸福な社会の自由な活動を楽しむにつれて、音楽と舞踏を使うことがますます容易になってくる。（中略）理想的喜劇は境界線を越えてスペクタクル劇の領域に入り、仮面劇（マスク）となる。（中略）仮面劇の片側には音楽を中心にしてできた劇—歌劇（オペラ）があり、もう一方の側には視覚中心にできた劇があるが、これは今では映画という形式におさまっている。（中略）映画もオペラも華美を惜しまぬ点で定評があるが、映画に関してこのような現象が起こる理由は、その多くが実際には中産階級の神話劇であるからである。（406-409）

映画はもともと、アイロニーに満ちた不条理な社会や、それを反映する劇作品から離れ、幸福で自由な社会を楽しむための喜劇の系列に属する、というわけである。

フライは、エリオットが退けたような中産階級の「華美」な娯楽志向をも肯定的に捉える。エリオットは観客の参加が不可能な映画を否定したが、フライのようにそれを社会的な文脈のなかへ位置づければ、映画にも観客の参加を促す潜在的な要素が見出せる。マリー・ロイドと観客が共同作業によってひとつの想像世界としての神話を形作ったように、映画とそれを観る観客もまた、社会という文脈のなかでひとつの神話世界を形作ることができるかもしれない。そうした社会包摂的な特徴は、フライも言うように、喜劇というジャンルの第一の特徴である。

フライが述べたような映画の喜劇性をうまく利用しているのが、ベケットが製作に携わった映画『フィルム』（*Film*, 1964）である。

この作品において、注目すべき点はふたつある。ひとつは、この作品が観客の参加しやすい設定を取り入れていることである。それは撮影カメラ（E as Eye）が、帽子をかぶり黒いマントを羽織った男（O as Object）を追いかけていく、という設定である。男は追われてい

ることを知っており、カメラという「視線」から逃れようとする。その意味で、男はカメラを意識している。通常の物語映画では、登場人物はカメラを意識しない。それゆえ、観客は物語の自律的な世界からは疎外されている。しかし『フィルム』では、カメラそのものが登場人物であるため、登場人物とそれを見る観客の視線が一致する。すなわち、ある程度まで観客は映画という神話劇の世界に参加することが可能なのである。

映画の最後には、追いかけていたEが実はOと同一人物であったことが明らかになる。見る者（自我）が同時に見られる者（非我）でもあった、というわけである。これは、都市のなかの見知らぬ他人に非我を求めるといふボードレール的な—あるいはポーの『群衆の人』に見られるような—分身（ドッペルゲンガー）のモチーフそのものである。

興味深いことは、このモチーフが「観客が同時に演者でもある」という祭儀的な演劇の寓意と考えられることである。カメラ（E＝追う男）の視線と自らの視線を重ねて、ある程度まで映画に参加していた観客が、実は登場人物（O＝追われる男）から見られる対象でもあったという構成である。観客はこのようにして映画の世界に巻き込まれていく。

ジル・ドゥルーズ（Gilles Deleuze）は、ベケットの『フィルム』における見る者と見られる者の一致を「情動イメージ」（the affection image）と呼んだが、それは、主観的な知覚イメージ（the perceptive image）が解消されたところに現れる。そうした情動を、近代社会という文脈のなかで観客が共有しうるとすれば、それはひとつの神話となる。<sup>\*15</sup>

『フィルム』において注目すべきふたつめの点は、『ゴドー』同様、この映画にも、ミュージック・ホールの喜劇的反復の要素が見られることである。ある場面では、部屋に入ったバスター・キートン（O）が、その部屋にいた犬と猫を追いつくようにもかかわらず代わるがわる戻ってきてしまい、なかなかドアを閉められない、というミュージック・ホールのギャグが描かれている。これは『ゴドー』にも、それ以前のベケットの小説にも見られる、同じ行為の繰り返しを基盤とする喜劇である。マイケル・ノース（Michael North）は述べている。

Comic acts that rely heavily on apparently mindless repetition, such as Laurel and Hardy, often seem to frustrate contemporary audiences, as do similar routines in Beckett's fiction, including the famous stone-sucking passage in *Molloy*. And though this can be puzzling to dedicated fans of these great artists, it does seem a more

sensible reaction, especially in the case of repetition protracted to the degree it often is in Beckett's works. (*The Machine-Age Comedy* 157-158)

ノースは、機械的の反復が笑いを生み出すというベルクソン (Henri Bergson) 的な観点を批判的に継承し、閉じられた体系内での反復と開かれた体系における反復を区別している。開かれた体系における反復とは、反復を徹底した結果、新たな様相が立ち現われ、その新しさへの驚きが笑いを生み出すような類のものである。

フライによれば、喜劇というジャンルは社会のある局面から別の局面への移行を描く。主人公に困難が降りかかることによってドラマが生まれ、その困難が取り除かれることによってドラマが終焉し、別の局面へと移行するのが喜劇である。「まず第一に喜劇の動きとは、ふつう、ある種の社会から別種の社会への移行だ。(中略) 主人公の願いを阻むものが喜劇の筋をつくり、この障碍の排除が喜劇の解決をつくり出す」(『批評の解剖』、225～226頁)。

反復の喜劇性も、そうしたフライのジャンル論から捉えることができるかもしれない。反復は、登場人物におそいかかる困難から生じる。先へ進もうと思っても進むことのできない状況 (困難) が発生すると、同じことを繰り返さざるを得なくなる。しかしその反復が極限まで繰り返されると、突如新たな局面が出現する。これはまさにフライの言う喜劇である。ベケットの『フィルム』は、ノース流に言うなら、別の局面への移行へと開かれた反復が内在しているという点で、喜劇的なのである。

このように『フィルム』において映画というジャンルは、社会包摂的な喜劇性を帯びる。その意味では、エリオットが否定したような観客の参加を阻むジャンルという側面とは違った面を体現している。ベケットは、そうした映画の持つ喜劇的な性質を活かし、神話を構築したのである。

エリオットは散文的な世俗性からある程度距離をとり、詩劇へと向かったが、知られるとおり、そのねらいは、近代における祭儀の復活であった。そうしたエリオットのねらいは、スペクタクル劇や仮面劇にも連なる社会包摂的な映画の祭儀的特徴を、喜劇的反復を媒介にすることによって巧みに利用したベケットの創作の方向性と、大きな違いはないと考えることもできる。

しかし、エリオットにとってはおそらく、映画は無機質な自動機械であり、単に観客を受動的な存在にするメディアでしかなかった。それゆえ、そうした機械が普遍的価値を持ち、時を超えて共通する観念を伝達する神話を形成する力はないとみなした。一方、ベケットは、無機質な自動機械が織り成す反復の世界に観客を巻き込

み、そこに生み出される喜劇性を活かして、神話構築の手段としたのである。

## 7 終わりに

ミュージック・ホールは、エリオットにとっては演者と観客が一体化する場であり、頹廢した近代の不毛の地にひとつの神話を形作る理想的な手段であった。ベケットもまた若い頃の鑑賞体験に基づき、<sup>\*16</sup>反復されるミュージック・ホールの喜劇のモチーフを、作品のなかに取り入れた。

一方、映画への距離のとり方には、両者に顕著な違いが見られる。エリオットは、観客が参加できない、単なる商業主義でしかないレビューや映画を退け、詩劇へと向かう。ベケットは『ゴドー』以後、いくつかの演劇とラジオドラマの製作を経て、映画へと向かう。

映画は、観客の参加を許さないという点でモダニズム的な自律性を維持している。しかしながら、映画にはスペクタクル劇や仮面劇といった祭儀性の強い演劇に通ずる特徴を見出せる。ベケットはその特徴 (見る一見られるの相互交換性や、喜劇性) を利用することで映画という媒体を用い、ひとつの神話を形作った。

エリオットが映画を拒否したのは、事態を回復させるよりも事態を存続させる傾向の強い機械的再生産が彼の尊重する「秩序」に見合わなかったからだということもできる。一方、頹廢した状況のなかで、喜劇的な反復によってあわよくば袋小路を突き抜け、別の局面へと移行することを狙うベケットにとっては、機械的再生産である映画というメディアを利用することに、それほど抵抗はなかったであろう。

こうした映画への姿勢の違いは、端的に言えば「反復」を徹底するか否かの違いである。エリオットの場合、ダンテの世界を近代都市に再現し、神話世界として反復するにしても、それはあくまで無秩序な社会に秩序を回復するための手段である。エリオットにとっては、反復そのものが目的なのではない。マリー・ロイドのミュージック・ホールに見られる神話世界の創出は、映画のような同じ事象の反復ではなくその都度一回きりの体験として立ち現れるという点で、エリオットの理想に適っている。一方、あらゆる時間・空間において同じ事象を反復させることが可能な映画は、人々の感情を結びつける原初的なもの (神話) への関心を薄れさせ、興味を拡散させてしまうがゆえに、秩序回復に最適のメディアとは言えない。

対照的にベケットは、ひとつの表現手段であったはずの反復を徹底し、自己目的化させる。それはエリオットのように無秩序な社会に秩序を取り戻そうとするためのものではない。反復の徹底により秩序—無秩序の関係性

をも破壊し、その後に立ち現れてくる世界を待つのである。そこでは、ミュージック・ホールのギャグの反復であれ、映画のような機械的再生装置によるイメージの反復であれ、反復そのものが新たな世界を生み出す原動力となる。

このように、エリオットにおいてポピュラー文化の要素は、ロマン主義的「材料」を利用して制作した『荒地』から「詩劇」への転換に至るまで、神話再生のための手段であった。一方、ベケットの作品においては、普遍性・自律性を備えた神話の内部で反復行為が自己目的的に作動し、自律的な神話の構造を支える。しかしそれは同時に、その構造を切り崩し、新たな世界を出現させようとするものでもある。モダニズム的な普遍性・自律性を備えた神話と世俗的なポピュラー文化の要素を作品に取り入れることに関して、エリオットとベケットのあいだにはそのような差異があったと、ひとまずは言うことができる。

#### 注釈

\*1 ロレンス・レイニー (Lawrence Rainey) は *Andreas Huyssan, After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986) などを参照しながら、モダニズムと大衆文化に関する近年の捉え方を紹介している(なお、レイニーは *mass culture* と *popular culture* の両方の用語を用いているが、特に両者を区別している様子はない。以下の引用ではそれを踏まえて両者とも「大衆文化」と訳されているが、ここでこの訳を「ポピュラー文化」と置き換えても議論の本質は変わらないと思われる)。すなわち、モダニズムの企ては、「大衆文化を女性的なものと位置づけ、芸術と真正でない大衆文化とのあいだの境界を再確認・再強化することにより、大衆文化を寄せ付けないようにする」ものだという見方である。本来、芸術上の革新や実験性を特徴とするモダニズムにもそのような保守的な側面がある、というわけであるが、こうした見方は、ロレンスの言うように Huyssan を初めとする論者がしばしば指摘するところである。しかしロレンスによれば、このようにしてモダニズムを「反動的な恐怖心」とみなす見方の背後には大衆文化を正当化したいという衝動がある。そうした見方は、結局のところ高級文化と低級文化のあいだの対立を想定してしまっている。そのような想定のもとでは近代社会における文化交流の複雑さを説明することはできない、とロレンスは言う。(「モダニズムと文化経済」『モ

ダニズムとは何か』90 - 91頁)

- \*2 代表的な研究書として、2003年に発表された *T.S. Eliot: The Cultural Divide* がある。日本では、荒木映子「マリー・ロイドとW・H・R・リヴァーズ」『第一次世界大戦とモダニズム——数の衝撃』(東京:世界思想社、2008年)が挙げられる。
- \*3 「現代」という訳語は *moderne* に対する阿部良雄氏の訳である。本エッセイに関わる文脈では、本稿でも阿部氏の訳を尊重し、「現代」という表記を使用するが、それ以外の箇所では英語の *modern* に対する訳語として「近代」という語を用いている。
- \*4 本論ではこれ以降、エリオットとベケットの言説については第1次資料として原典を引用する。第2次資料については邦訳書のあるものはその邦訳を引用する(但し注釈においてはこの限りではない)が、邦訳書のないものは原典をそのまま引用する。
- \*5 エリオットの「ボードレール」は1926年に「ランスロット・アンドルーズのために」(“Lancelot Andrews”) で「文学においては古典主義、政治においては王党派、宗教においてはアングロ・カトリック」と述べたあとに書かれたものだから当然のように思われるかもしれない。けれども、ロマン主義的な想像力への批判は「客観的相関物」(*objective correlative*)の必要性を説く「ハムレット」(“Hamlet and His Problem”)、詩人の「個性」(*personality*)を否定する「伝統と個人の才能」(“Tradition and the Individual Talent”)など、『荒地』以前の初期の評論においても見られる特徴である。1930年のボードレール論も、そのような一貫したロマン主義批判の流れのなかに位置づけられる。
- \*6 高柳俊一『T・S・エリオットの思想形成』には次のように記されている。「しかし、彼の初期の詩と『荒地』は古典主義的な原理によって書かれ、古典主義を表現したものなのであろうか。すでにフランク・カーモードはエリオットの詩の技法とロマン主義詩論の結びつきを指摘しているが、特にロナルド・ブッシュが一九八四年『T・S・エリオット——特質と文体の研究』を世に問うて以来、エリオットの詩を読む場合には彼が置かれたロマン主義出現以後の、ポスト・ロマン主義的状况を念頭に置かねばならないということが共通理解となり始めている」(『T・S・エリオットの思想形成』251)。他方、西脇順三郎はある座談会のなかで、エリオットの『四つの四重奏』(*Four*

*Quartets*, 1943) をロマン主義的だと強く主張している。

**西脇** いや、それは「四つの四重奏」はおそろしくロマンティックですからね。あれはロマンティックの古い筋が入っているんです。そしてもちろん宗教的ですよ。宗教詩といえば宗教詩、哲学詩といえば哲学詩。その哲学はロマンティックの哲学です。あれは絶対を書いているでしょう。アブソリュートのことを非常に書いている。そして時間の問題がない。時間のない時間、タイムレスであるということが本当のタイムであるとか、ああいう理屈を言うのですけれども、あれは哲学です。

(中略)

**西脇** 思想的にいうとあれは純然たるロマンティシズムです。アブソリュートというのは、あの時間論などは、ロマン主義の原則なんですよ。

**中桐** 西脇さんは何かアブソリュートなものを、これがあったとか、これをみつけたとか、いいとか、そういう詩を書くと、ロマンティックだと断定されるけど……

**西脇** だって僕は詩論を知っているんだもの。それはマラルメでもそうだし、ランボーやボードレーでもそうです。アブソリュートの考え方がなければロマンティシズムは成立しない。

**篠田** ロマン派はアブソリュートは探求したけれども、アブソリュートをつかまえましたか。

**西脇** つかまえない。しかしポウなんかは大体ね……

**中桐** 姿勢ですよ。姿勢というのは、アブソリュートに向ったけれども、つかんだといたら、それは即ロマンティックでだめだと……。 (笑)

**西脇** だめだと言っているんじゃないんです。ロマン主義になったということです。「四つの四重奏」は完全に……。だからああいうものを求めていたから、結局はロマンティックになってしまった。ロマンティックじゃないようにしようとしても、結局なってしまった。(『無限』242)

\*7 ここでいう「普遍的」とはダンテの作品に歴史を超えた意義があるということであり、彼が作品を地方語(俗語)で著したことはまた別の問題である。

\*8 「シェイクスピア的ジャズ」の「ヒー」の音について、Chinitzは、ジャズのシンコペーションとの関連性を指摘している。(T. S. Eliot and the Cultural Divide 48.)

\*9 ベケットは、ジョイスの「進行中の作品」(“Work in Progress”) (後の『フィネガンズ・ウェイク』

*Finnegans Wake*, 1939) について「ダンテ・・・ブルーノ・ヴィーコ・・・ジョイス」(“Dante...Bruno.Viko..Joyce”) という小論を書き、ヴィーコ(Giambattista Vico)の循環史観とジョイスの小説の構造を重ね合わせたが、『ゴドー』における反復構造も、ヴィーコ的な歴史の循環という視点から捉えることが可能であろう。

\*10 邦訳掲載に際し、安堂信也・高橋康也訳『ベスト・オブ・ベケット1 ゴドーを待ちながら』54-55頁を参照したが、本訳書がフランス語版に基づくものであるため、英語版に照らして一部改変した。

\*11 こうした「あてのない」動作の繰り返しは、ミュージック・ホールやヴォードヴィルのコメディの定番である。ベケットは若い頃、演劇や映画とともにミュージック・ホールの喜劇をよく鑑賞しており、その影響が『ゴドー』に現われているのだと伝記作家たちは口を揃える。“The Gaiety, the Olympia or the Theatre Royal put him in touch with a lighter kind of theatre that grew out of the revues and music-hall sketches of the ‘illegitimate’ theatre or the circus and that differed entirely from the realistic style that was currently holding sway at the Abbey. At the same time, he continued to go to the cinema, enjoying the early silent feature films of Buster Keaton: *Sherlock Jr*, *The Navigator*, *Go West*, *Battling Butler*, and the famous *The General*, as well as some of his earlier shorts. He also saw a lot of Charlie Chaplin films at this time, enjoying particularly *The Kid*, *The Pilgrim* and *The Gold Rush*. This love of old music-hall and circus routines was to remain with him and resurface later in the tricks to which the tramp-clowns of *Waiting for Godot* have recourse in a desperate attempt at ‘holding the terrible silence at bay’ and in the precisely timed comedy routine with the cat and dog in the film that he made with Buster Keaton called *Film*.” (*Damned to Fame* 57)

“...he had also become a regular attender at the places where ‘variety’, as it was called in Dublin, was on offer; developing a taste for it which never left him ... The dialogue between straight man and funny man was known as ‘cross-talk’ and they often indulged in ‘turns’, borrowing each other’s hats, boots and even trousers, or doing slapstick with ladders and charis. The influence of such comedians on Beckett’s own work is

obvious. (*Samuel Beckett: The Last Modernist* 58)

- \* 12 もっとも、エリオットの時代、ミュージック・ホールもまたロンドンのような大都市では中産階級の娯楽に過ぎなくなっていた。このことは、しばしば指摘されるところである。それゆえエリオットが理想としていたのは、観客と演者とのやりとりがまだ可能な、比較的小さな地方のミュージック・ホールである。
- \* 13 エリオットの作品では戯曲『寺院の殺人』(*Murder in the Cathedral*, 1935) が映画化されているが、その際、エリオットは台本に寄せた序文で「観客は劇の進行の際よりも、画面に対してより受け身にならざるをえず、積極的に劇に参加することはない点を挙げて、映画が劇と異なるメディアであることを指摘している」という。(『T・S・エリオットの思想形成』298) また、エリオットの演劇的な特質を、エドモンド・ウィルソン(Edmund Wilson) は『荒地』において見出し、次のように述べていた。“Another factor which has probably contributed to Eliot’s extraordinary success is the essentially dramatic character of his imagination. We may be puzzled by his continual preoccupation with the possibilities of a modern poetic drama – that is to say, of modern drama in verse. Why, we wonder, should he worry about drama in verse – why, after Ibsen, Hauptmann, Shaw and Chekov, should he be dissatisfied with plays in prose? We may put it down to an academic assumption that English drama ended when the blank verse of the Elizabethans ran into the sands, until it occurs to us that Eliot himself is really a dramatic poet … And most of the best of Eliot’s poems are based on unexpected dramatic contrasts: “The Waste Land” especially, I am sure, owes a large part of its power to its dramatic quality, which makes it peculiarly effective read aloud. (*Axel’s Castle* 112-113)
- \* 14 ただし注意しなければならないことは、そうしたエリオットの姿勢をすぐさまプリミティヴィズムへの回帰と解してはならない、ということである。上記に引用したエリオットの言葉 “the myth is based upon reality, but does not alter it” が示唆しているように、祭儀が神話的世界を出現させるにしても、それが現実を変えるわけではない。プリミティヴィズムの芸術は、それ自体が現実として体感されることを目的としているが、エリオット

トをそうしたプリミティヴィズムと同一視することに対しては、より慎重でなければならないだろう。

- \* 15 ベケットの『フィルム』における情動イメージについての分析は拙論、“On *Film*: Close-up, the Affection Image, and Comedians.” *Bulletin of the Faculty of Art and Design, University of Toyama*. 3 (2009) : 128-135を参照。
- \* 16 注11を参照。

#### 参考文献

1. Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Larousse, 2006.
2. Beckett, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber Limited., 1986.
3. Beckett, Samuel. *Film: Complete Scenario / Illustrations / Production Notes.*, New York: Grove Press Inc., 1969.
4. Chinitz, David E., *T. S. Eliot and the Cultural Divide*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.
5. Cohn, Ruby, ed. *Beckett: Waiting for Godot*. London: Macmillan Education Ltd., 1987.
6. Cronin, Anthony. *Samuel Beckett: The Last Modernist*. London: Flamingo, 1997.
7. Deleuze, Gille. *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
8. Eliot, T. S., *Selected Essays: 1917-1932*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1932.
9. Fukaya, Kiminori. “On *Film*: Close-up, the Affection Image, and Comedians.” *Bulletin of the Faculty of Art and Design, University of Toyama*. 3 (2009) : 128-135.
10. Glaver, Lawrence and Raymond Federman ed. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1979.
11. Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996.
12. Kolocotroni, Vassiliki, Jane Goldman, Olga Taxidou, ed. *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
13. North, Michael. *Machine-Age Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

14. Rainey, Lawrence, ed. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. 2<sup>nd</sup> ed. New Haven and London: Yale University Press, 2005.
15. Wilson, Edmund. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870 to 1930*. New York: Charles Scribner's Sons, 1931.
16. *Inferno: The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Translated by Allen Mandelbaum. New York: Bantem Books, 1982.
17. 荒木映子『第一次世界大戦とモダニズム——数の衝撃』東京：世界思想社、2008年。
18. エリオット、T・S『文芸批評論』岩波文庫 矢本貞幹訳 東京：岩波書店、1938年。
19. 高柳俊一『T・S・エリオットの思想形成』東京：南窓社、1990年。
20. 田村隆一編『世界の詩43 エリオット詩集』東京：彌生書房、1967年。
21. ダンテ『世界文学大系 ダンテ』野上素一訳 東京：筑摩書房、1962年。
22. 西脇順三郎『ボードレールと私』講談社文芸文庫 東京：講談社、2005年。
23. フライ、ノースロップ『批評の解剖』海老根宏他訳 東京：法政大学出版局、1980年。
24. ベケット、サミュエル『ベスト・オブ・ベケット1 ゴドーを待ちながら』安堂信也・高橋康也訳 東京：白水社、1990年。
25. ボードレール、シャルル『ボードレール詩集』新潮文庫 堀口大學訳 東京：新潮社、1951年。
26. ボードレール、シャルル『ボードレール批評2』ちくま学芸文庫 阿部良雄訳 東京：筑摩書房、1999年。
27. レヴァンソン、マイケル編『モダニズムとは何か』荻野勝・下楠昌哉監訳 東京：松柏社、2002年。
28. 『無限』第19号 東京：政治公論社、1965年。

