

あいまいな「不条理」

ベケット批評と主体性の問題

The Ambiguous "Absurd": Criticism of Samuel Beckett and the Problem of Subjectivity

● 深谷公宣／富山大学芸術文化学部

FUKAYA Kiminori / The Faculty of Art and Design, University of Toyama

● Key Words: the Theatre of the Absurd, Existentialism, Subjectivity, the Japanese Underground Theatre

要旨

英国の演劇評論家マーティン・エスリンは、サミュエル・ベケットの戯曲を「不条理演劇」の範疇に組み入れた。エスリンの言う不条理演劇とは、従来の物語構造を否定し、人間存在の主体性やその形而上学的根拠が崩壊した状況を描く戯曲である。だが、エスリンの議論は、ベケットの戯曲の特徴を、主体性を肯定する実存主義の視点から照射するため、あいまいさを残している。また、エスリン以来、ベケット批評の領域では不条理演劇という名称がひとり歩きし、この名がはらむあいまいさは解消されていない。エスリンと異なり、ベケットの作品における主体性の崩壊現象を的確に捉えた論者／演劇人が存在してはいるものの、彼らの考えはあまり議論されずにいる。以上を踏まえ、本論では、エスリンを含む主な論者／演劇人の議論を主体性というモチーフの面から再検証し、ベケット批評の領域で展開されてきた不条理をめぐる諸説の整理を行う。その結果、ベケットの作品解釈において、登場人物の主体性を否定しきれないエスリン以来の議論と、主体性を否定する議論との差異を明らかにし、不条理演劇という語の持つ意味に新たな認識の枠組みを提示する。

1. はじめに

サミュエル・ベケット (Samuel Beckett) の戯曲は、「不条理演劇 (the theatre of the absurd)」と称される。「不条理演劇」とは何か。

(1) それは、因果性を備えた「物語」の構造に忠実な近代劇の枠組みに捉われない劇を指している。この場合、物語という意味体系が成り立たない状態が不条理と呼ばれる。

(2) さらにこの名称は、ジャン＝ポール・サルトル (Jean-Paul Sartre) に代表される実存主義演劇にも適用される。この場合、人間が依拠する超越的な存在根拠が失われた「無」の世界が不条理と呼ばれる。

だが、不条理の語でベケットの作品の特質を説明する際、そこに実存主義の要素 (上記2) を含めるべきではない。それは、実存主義が人間存在の主体性を強調するのに対し、ベケットの戯曲は、人物の主体性が保証されない状況を描いているからである。

しかし実際には、(1) (2) の区別をあいまいにしたまま、それらを総合的に捉えて「不条理演劇」と呼ぶのが一般的である。ベケットを実存主義から区別し、ベケットの戯曲の特徴を(1)に限定しようとした議論はあるが、「不条理演劇」というレッテルはそうした議論を覆い隠している。

この現状を鑑みて、前者のような総合的な用法と、後者のような限定的な用法の違いを、いま一度見極めておく必要がある。

そこで本稿では、マーティン・エスリン (Martin Esslin) 以降の「不条理演劇」に関わる議論を再検討し、この名称に実存主義的な主体性の概念を含める立場と、そうではない立場の差異を浮き彫りにする。

結論を先に記せば、マーティン・エスリン、スティーヴン・コナー (Steven Connor)、別役実が前者、テオドール・アドルノ (Theodore Adorno)、鈴木忠志が後者となる。

2. 問題の所在——不条理演劇と実存主義

1961年、マーティン・エスリンは評論集、『不条理の演劇 (The Theatre of the Absurd)』を発表し、『ゴドーを待ちながら (Waiting for Godot)』 (以下『ゴドー』) をはじめとするベケットの作品を「不条理」という範疇に組み入れた。エスリンのこの著作により、不条理という形容が『ゴドー』やベケットの他の戯曲への評価軸として定着した。

しかしエスリンによる不条理の定義は、以下に示すふたつの異なった論点を含んでいるため、あいまいなものとなっている。^{*1}

2.1 第一の論点——物語の崩壊

近代劇においては、行為や状況の因果的な連関が前提とされるが、不条理演劇は、近代劇の世界で用いられてきた物事を因果的に説明する言語体系——ある種の構造を持った物語——に揺さぶりをかける。

最も単純に言って、“We are waiting for Godot”というせりふの繰り返しにもかかわらず当のゴドーがやって来ない、という状況が、物語への揺さぶりと考えられる。それは言明の妥当性に疑問を投げかけ、論理的な矛盾をも示唆する。

エスリンはベケットの作品に見られる物語の崩壊過程を、「伝達不可能なものを伝達する」と表現している。そのような「逆説」が、因果的な行為や状況を成り立たせる意味体系を崩壊させ、不条理な状態をあらわにする。

...his continued use of language must, paradoxically, be regarded as an attempt to communicate on his own part, to communicate the incommunicable. Such an undertaking may be a paradox, but it makes sense nevertheless: it attacks the cheap and facile complacency of those who believe that to name a problem is to solve it, that the world can be mastered by neat classification and formulations. Such complacency is the basis of a continuous process of frustration. The recognition of the illusoriness and absurdity of ready-made solutions and prefabricated meanings, far from ending in despair, is the starting point of a new kind of consciousness, which faces the mystery and terror of the human condition in the exhilaration of a new-found freedom.*2

伝達不可能なものを伝達すること。ベケットの戯曲の言語は、問題を挙げただけでそれを解決したと信じ込むものたち、分類と定式化によって世界に習熟できると信じ込むものたちの自己満足を攻撃する。分類と定式化によって世界に習熟できるという考えは、言語によって因果的な物語世界を構築する近代劇が依拠するものであった。そうした考えの不十分さを暴くために、伝達不可能なものの伝達が試みられ、既知の言語体系が揺さぶられる。

物語的な因果性や論理的な整合性に反するベケットの演劇を、エスリンは「不条理演劇」というカテゴリーに組み入れる。エスリンの提示したこの解釈枠組みは、ベケットの作品について叙述するための定式となり、その後、多くの論者が繰り返し利用した。

2.2 第二の論点——不条理演劇の実存主義的側面

一方、エスリンは「不条理」の説明に際し、イヨネスコ (Eugene Ionesco) のカフカ (Franz Kafka) 論における定義を参照する。

Absurd is that which is devoid of purpose...Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, and useless.*3

この定義は、「人間の本性は存在しない。その本性を考える神が存在しないからである」と言ったサルトルの考えに近い。「形而上学的・超越的根拠 (metaphysical, and transcendental roots)」は、サルトルの言う「神」に相当するだろう。

形而上学的・超越的な根拠、あるいは「神」を失った人間について、上記の引用にサルトルの次の言葉をつなげて違和感はない。「人間は、みずからそう考えるところのものであるのみならず、みずから望むところのものでもあり、実存してのちにみずから考えるところのもの、実存への飛躍ののちにみずから望むところのもの、であるにすぎない。人間は、みずからつくるところのもの以外の何ものでもない。以上が実存主義の第一原理なのである。」この第一原理は、サルトルによれば、「主体性」である。神という形而上学的・超越的根拠が失われた不条理な世界に、サルトルはその根拠の代わりとなる「第一原理」として「主体性」の概念を導入する。

エスリンによる以下の文章は、そうしたサルトルの思想をベケットにも当てはめようとしたものである。

If, for Beckett as for Sartre, man has the duty of facing the human condition as a recognition that at the root of our being there is nothingness, liberty, and the need of constantly creating ourselves in a succession of choices, then Godot might well become an image of what Sartre calls 'bad faith'— 'The first act of bad faith consists in evading what one cannot evade, in evading what one is.'*4

実存主義的な観点からすれば、われわれは、世界の外部より到来する救世主の救済という物語を——すなわち有意義な何かを——想定することはできない。

サルトルの用語を使えば、人間は自分の進む道を選択し、自らを「投企」する。そして自分自身がその全責任を負う。自分自身が全責任を負うのであるから、そこには救済への希望はない。

「われわれの存在の根にあるのは無（nothingness）」である。無が「人間の条件」であり、そこから逃れようとすることは“bad faith”である。エスリンはサルトルを援用しつつそのように述べる。そして、超越的根拠を失った無の世界で「みずからをつくる（creating ourselves）」人間存在を表現する点に、不条理演劇と実存主義との類似性を見出す。

エスリンの指摘を『ゴドー』に即して敷衍すれば、ゴドーがやって来ないという状況は、神という「形而上学的・超越的根拠」喪失の比喩的表現となろう。また、ゴドーを待ち続けているディディとゴゴは、根拠が喪失した不条理な世界に投げ出された実存ということになる。

このような類推は、エスリンの専売特許ではなかった。当時、エスリンの他にも多くの論者がベケットの不条理を実存主義と結びつけて解釈した。よく知られるところでは、フランスのヌーヴォー・ロマン作家、アラン・ロブ＝グリエ（Alain Robbe-Grillet）のベケット論がある。この論文の冒頭ではハイデガー（Martin Heidegger）が引き合いに出され、次のような説明がなされる。すなわち、演劇の登場人物について本質的なことは彼が「その場に（on the scene）」いることである、『ゴドー』のポツツォやラッキーは演じる役割もなしに、ただそこに存在している（to be there）だけのように見えるがゆえに、人物が「その場に」いることを表現する演劇の特質をよく表している。ここでロブ＝グリエは、ベケットの戯曲における人物の「プレゼンス（現前性）」に注目し、物理的な存在＝身体に焦点を合わせ、実存を強調する。^{*5}

エスリンによって言及された無も、ロブ＝グリエが問題にしたプレゼンスも実存主義的な概念であるが、両者に共通しているのは、それらが人間存在を決定する形而上学的・超越的根拠の崩壊したところに指定される、ということである。ベケットの作品に無やプレゼンスへの志向を見出し、それを実存主義的と捉える論者／演劇人は、多かれ少なかれ、エスリン、ロブ＝グリエらの認識を共有していよう。^{*6}

3. ヨーロッパにおける不条理演劇と主体性をめぐる解釈の考察

3.1 マーティン・エスリンのあいまいさ

サルトルが言うように、神のような、形而上学的・超越的根拠が無効であるなら、それについて語られた物語（例えばキリスト教における救済のそれ）もまた無効である。

その意味では、実存主義においては上記第二の論点（根拠喪失）が、第一の論点（物語の崩壊）を帰結し

うる、ということになる。それゆえ、実存主義的な思考のプロセスにおいては、ふたつの論点にある程度の関連性がある。

しかしベケットの作品を解釈するとき、両者の接続には慎重でなければならない。

実存主義は、物語の崩壊の原因に根拠喪失を想定し、その喪失状況を埋めあわせるべく人間存在の主体性を肯定する。そしてそのことで形而上学的苦境への解決策を提供する。だが、この側面が、ベケットの作品の特質と相容れない。ベケットの作品には、主体性の肯定はない。^{*7}

意味体系としての物語が無効化した世界で強調される実存は、人間の行為や状況に統一的な秩序を与える新たな形而上学的根拠となりうる。実存とは、この世界に埋め込まれた具体的な個々の存在のことであるが、サルトルのように実存を普遍化するなら、^{*8}それはひとつの観念として機能し始めるだろう。

観念と化した実存は、無意味に思われた人間存在に意味を付与する。そして、神に代わって主体性が、意味のはっきりしたまどかな世界から疎外された人間を救済するということになる。

ベケットの作品においては、そうした主体性が絶対的・肯定的なものとして描かれてはいない。それゆえ、ベケットの作品について叙述する場合は、上記ふたつの論点は区別すべきである。だが、エスリンはこの区別をあいまいにしたまま議論を展開している。

第二の論点において、エスリンは不条理演劇と実存主義の類似性を指摘したが、物語の崩壊について示唆する第一の論点にも、実存主義的な思潮への傾きが伺える。

The recognition of the illusoriness and absurdity of ready-made solutions and prefabricated meanings, far from ending in despair, is the starting point of a new kind of consciousness, which faces the mystery and terror of the human condition in the exhilaration of a new-found freedom:

エスリンによれば、不条理の認識は新たな意識の出発点である。人はその新たな意識のなかで、意味や物語が覆い隠してきた人間の条件の謎・恐怖に向き合う。

「人間の条件」や「自由」という語が使用されていることからわかるとおり、ここでエスリンは明らかに実存主義的な思考のプロセスを辿っている。

しかしそうした思考のプロセスにおいては、意識や自由という観念が、状況の「不条理」を解消してしま

う。意識や自由を肯定的に捉える思考は、意識を断片化し、人間の不自由さを表現することで主体性を否定的に描くベケットの作風とは相容れない。だが、エスリンはこれらを厳密には区別せず、包括的に捉えてしまう。ここにエスリンの議論のあいまいさがある。

不条理演劇と実存主義者（サルトル、カミュ、アヌイラ）による演劇作品の違いを指摘しようとしている箇所においてさえ、エスリンは両者を混同している。エスリンによれば、実存主義者たちの演劇は人間の条件の不合理性を論理的な推論形式によって提示するが、不条理演劇はそうした手段を断念している。実存主義者には、論理的な言説が妥当な解決法を提供するという信念があるが、不条理演劇の作家たちは、本能（instinct）と直観（intuition）で、不条理な人間の状況を、舞台上の形象において提示するという。⁹

だが、本能も直観も、論理では捉えがたい何ものかを名指す観念である。これらの観念は、意味や価値を失ってさまよう存在者に、別の形式で意味・価値を与えうる。つまりエスリンは、「伝達不可能なものを伝達する」ベケットの作品に、本能・直観というカテゴリーである種の「形而上学的根拠」をもたらしてしまっているのである。自らが指摘した意味の矛盾は置き去りにしたまま、無意識のうちに辻褄を合わせているのだ。第一の論点において意味を失っていた人間は、第二の論点においては、本能や直観力を備えた実存という意味を与えられ、安堵することになる。

3.2 テオドール・アドルノによる主体性の否定

上記ふたつの論点を、実存主義が肯定する主体性をめぐる違いとしてまとめると、こういうことになる。

第一の論点では、主体（客観的世界に対する主観としての自己、あるいは「私」という存在）を主体たらしめる形而上学的な根拠の否定が徹底される。その結果、「私」という存在（主体）の明証性が不確かとなり、「私は私ではない」という矛盾を抱え込みながら、生が続いていくことになる。そうした生においては、神同様、本能も直観も、主体を主体たらしめる根拠として有効性を持ち得ない。

第二の論点では、仮に形而上学的・超越的根拠が喪失しても、人物は実存という存在根拠を与えられる。それゆえ、私は私ではない、という矛盾は解消されるべきものと考えられる。そのために、エスリンが言ったような本能や直観、あるいはロブ＝グリエが言うブレザンスのような、主体を主体たらしめる観念が、物語のための言語の代理として提供されるのである。

第一の論点と第二の論点は、明らかに異なった内容を含んでいる。それらをただちにつなげてしまうエス

リンは、前者と後者を混同している。

そうした論点の混同を回避したのが、ドイツの社会学者テオドール・アドルノである。アドルノは、ベケットの作品と実存主義との違いをはっきりと区別した。小論「『勝負の終わり』を理解する（Trying to understand *Endgame*）」でアドルノは、実存主義的な主体性を抽象的な観念であるとし、ベケットの戯曲『勝負の終わり（*Endgame*）』がそうした主体性を打ち砕く、と述べる。¹⁰ 実存主義では、主体性は時間性を超越した全体的・統一的な観念として暗黙のうちに想定されている。その意味で、主体性は安定的に確保されている。ベケットの『勝負の終わり』はそのような安定した主体性を放棄する、というわけである。ベケットの作品は、登場人物の意識の統一性を、すなわち主体性を、ばらばらの要素に切り離す。結果として、人物は自己の同一性を維持できなくなる。アドルノは、そうしたベケットの作品の特徴を、自らの「非同一性思考」に引きつけて捉えている。

The catastrophies that inspire *Endgame* have exploded the individual whose substantiality and absoluteness was the common element between Kierkegaard, Jaspers, and the Sartrean version of existentialism. The individual as a historical category, as the result of the capitalist process of alienation and as a defiant protest against it, has itself become openly transitory. The individualist position belonged, as polar opposite, to the ontological tendency of every existentialism, even that of *Being and Time*. Beckett's dramaturgy abandons it like an obsolete bunker.¹¹

ここで言われている「個体の破裂」は、実存主義的な思考と一線を画す事柄である。アドルノは個体を絶対的なもの（absoluteness）とする実存主義的な思考を手厳しく批判し、それをベケットの作品から完全に切り離す。アドルノは、ベケットの作品の特徴として上記「第一の論点」のみが妥当すると言っているのである。

absurdityという語でベケットの作風を叙述する際も、アドルノは実存主義的なabsurdityとの差別化を図っている。

Absurdity in Beckett is no longer a state of human existence thinned out to a mere idea and then expressed in images...Absurdity is divested of that generality of doctrine which existentialism, that creed of the permanence of individual existence, nonetheless

combines with Western pathos of the universal and the immutable.*12

不条理という観念の一般性をも奪われた不条理、これがベケットにおける不条理である、とアドルノは言う。実存主義の場合、不条理な世界に投げ出された人間の存在は暗黙のうちに普遍的／不変的なものにされてしまう。その結果、そこで強調される主体性も抽象的な観念となる。ベケットはそうした観念を否定し、私は私ではない、という自己同一性における矛盾をそのまま投げ出すようにして表現する。

ベケットが表現する「私」、すなわち人物の主体性は、その要素が統一化されない状態として描かれる。それは、アドルノの比喩を使えば、「文化のゴミ屑(culture-trash)」である。実存主義は、不条理な状況にある人間存在を「主体性」という普遍的な概念としてひとつの文化的なイデオロギーにまとめてしまうが、ベケットの戯曲に登場する人間の主体性はそうしたイデオロギーになりえないもの、文化という範疇からこぼれ落ちたゴミ屑なのだ。屑の残骸は一掃されないまま、瓦礫となって横たわる。こうしたイメージこそ、一般化できない、ベケットの不条理だ。アドルノはそう言うのである。

3.3 スティーヴン・コナーによるポストモダニスト的解釈への疑問

現前性や自己同一性という統一的な観念の崩壊は、いわゆるポストモダニズムの思想や芸術が取り上げたモチーフでもあった。たとえば、しばしばポストモダニズム的な思想の参照先となったジャック・デリダ(Jacques Derrida)は、現象学や実存主義が現前性・自己の同一性を暗に想定している点でプラトニズムの変奏でしかないことを批判した。その点でデリダは、アドルノと同じ路線で思考を展開しつつ、時間性を伴った差異や反復のプロセスを強調して主体を構成する現象のダイナミズムを描き出したといえる。

上記のようなポストモダニスト的な観点を經由したあと、アドルノが指摘していたベケットの作品と実存主義との相違は自明の事実のごとく扱われるようになった。しかしポストモダニスト的なベケットの作品解釈には、実存主義的な主体性を批判したつもりでありながら、それを批判しきれていないものもあった。例として、スティーヴン・コナーの*Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*を取り上げてみよう。

コナーは同書で、ポストモダニスト的な視点から、ベケットの作品における現前性や自己同一性の崩壊といったモチーフを追究している。例えば次のよう

な記述がわかりやすい。“Being, for Beckett, is not something which lies behind or beyond the chaos of experience, not something essential, ultimate, or other.”

*13

ベケットにとって存在は経験のカオスの背後にある本質ではない、というこの記述は、形而上学的な存在の原理を否定しようとするものである。

さらにコナーはベケットにとっての存在をハイデガーの「世界—内—存在(being-in-the-world)」に引き寄せて「時間内存在(being in time)」であると述べる。^{*14}それは簡単にいえば、次のようなことである。すなわち、今日の私は昨日の私ではない。存在は時間性を伴って常に変化し続けるのであり、本質的な(essential)存在や主体などない。本来の「私」など、どこにもいはしない。^{*15}

このようなポストモダニスト的解釈は(コナーが参照するハイデガーやデリダ、ドゥルーズ[Gilles Deleuze]の議論より単純化されているとはいえ)たしかにある種の妥当性を持つ。しかしそのような解釈を展開する場合、「《今日の私は昨日の私ではない》と考える私」といったメタ言語への注意が、常に必要である。いうまでもなく、この言明がひとつの意味作用として固定されると、「…と考える私」が主体としての統一性を表すことになるからである。

コナーがこのことを自覚したうえで議論しているかどうか。アドルノやデリダは晦渋的な文体を用いたことで知られるが、その背景には、メタ言語の固定化を回避する意図があったと考えられる。だがコナーの場合、メタ言語への注意の甘さがとところどころに見え隠れする。

例えばコナーは、第5章“Presence and Repetition in Beckett's Theatre”で、先に見たロブ＝グリエのプレゼンスを、時間性の観点から捉えなおそうとする。

...what Robbe-Grillet doesn't explore are the implications of the fact that, as Vivian Mercier puts it, this is a play in which nothing happens, twice, in which Vladimir and Estragon undergo the ordeal of their sheer presence on stage, twice. It is a repetition that makes all the difference, for it demonstrates to us that the sense of absolute presence is itself dependent upon memory and anticipation.*16

『ゴドー』の特徴はプレゼンスではなく、そのプレゼンスが依存する記憶や予期、またそうした時間概念によって差異を作り出す反復である、とコナーは言う。この観点からすれば、今日の私が昨日の私では

ないのと同様、第二幕のディディ、ゴゴは、第一幕のディディ、ゴゴとは違う、ということになる。結果、ここでのディディとゴゴは、絶対的現前（absolute presence）ではなく、常に再一現前された存在（re-presentation）となる。記憶や予期といった、言語・イメージの再一現前（反復）があってはじめて、一幕と二幕で異なる存在（差異）の同定が可能となるわけである。

こうした指摘は、ベケットの作品における存在を being in time だとするコナー自身の考えに対応しているが、さらにコナーはこの考え方を舞台空間一般に適用する。

...stage-space still requires representation of some kind. Even if it represents itself alone, the stage is still an imaginary place, which is different from the 'actual' stage known during the day by cleaners, scene-shifters and rehearsing actors.*17

「現実の（actual）」ものというよりも「想像的な（imaginary）」ものである舞台空間は——無媒介的な現前性（presence）の場ではなく——繰り返し再現されるもの（representation）、というわけだ。

だが、ここで注意しなければならないことがある。それはimaginaryという語の捉え方である。コナーは人間の統一的な意識、ないしは人間の主観＝主体を、暗に前提として、この語を用いているようにみえるのである。

せりふや身振り等の記号によって表象される舞台をimaginaryなものとして捉えれば、たしかに空間のactualityが減じると言える。しかしそれは結局のところ、認識対象を捉える人間の参照枠組が、物理的・感覚的なものから想像的なそれへと移った（からactualityが減じた）ということではしかない。つまり、客体としての舞台空間を肌で感じる主体が、それを頭の中で想像して経験する主体にとって代わったにすぎないのである。この点で、コナーの議論は不十分である。舞台空間がimaginaryな場であるとすれば、二幕と一幕のディディ、ゴゴのそれぞれの差異は、すべてimaginaryな領域の事柄として処理されることになる。「《今日の私は昨日の私とは違う》と考える私」というメタ言語の固定が主体の崩壊を阻むように、「《二幕のディディ、ゴゴと一幕のディディ、ゴゴは違う》と想像する観客」というメタ言語が、対象言語の言及している一幕と二幕の差異を抹消してしまうのである。

似たような誤解は他にも見られる。ベケットの後期

の舞台作品が身体を断片的に見せる演出を施していることに對し、コナーは次のように言う。“Undeniably, this narrowing down of the body could be seen as a powerfully metonymic device, since it requires of the viewer an imaginary filling out of the missing body.”*18

ベケットの後期の舞台で、断片化された身体が表現され、主体性の崩壊が描かれているのは事実である。しかしコナーが言うように、身体の見えない部分を観客がimaginaryに補完してしまうのであれば、それは、結果的には、断片化されていないのと同じである。

コナーがしばしば参照しているデリダやドゥルーズはたしかに差異・反復といった現象のダイナミズムを描き出したが、それらは想像という範疇に収斂されはしなかった。コナーは、ベケットの主体性崩壊モチーフを理解してはいたものの、想像によって主体性が回復され差異と反復のダイナミズムが解消されてしまう危険性には無自覚であったようだ。

ポストモダニスト的な立場から議論を展開する論者は、実存主義を既に終わった思潮とみなしている。しかし、コナーの例のように、主体性を否定しきれない（それゆえ本来ならポストモダニスト的と呼ぶべきではない）議論もある。そうした議論は、実存主義的要素を取り入れながら最終的には形而上学的根拠を肯定してしまうエスリンの議論と変わらない。一見ポストモダニスト的な議論にも、エスリンの、あるいは実存主義の亡霊が取り憑いている。ベケットの作品に見られる主体性の崩壊というモチーフを論じるとしたら、少なくともアドルノやデリダ、ドゥルーズが展開した水準での議論が必要であろう。*19

しかし、そのような議論は十分に行われないうまま——冷戦の終わりと軌を一にするようにして——ポストモダニスト的な思考は影をひそめるようになった。民族紛争の激化などから政治的な危機意識が蔓延するようになると、物語や自己同一性の崩壊よりも、主体的な責任のあり方を問題にし、政治上の実践を重要視する風潮が強まる。スーザン・ソントグ（Susan Sontag）によるサラエヴォでの『ゴドー』演出（1993年）が象徴的だろう。*20 デリダやドゥルーズ、そしてある程度までソントグ自身が展開していた抽象的な思考から、実証的な議論やその政治性に力点が移っていったのである。

4. 日本における不条理演劇と主体性をめぐる解釈の考察

ベケットの不条理演劇とサルトルの戯曲に代表される実存主義演劇は、日本では特に1960年あたりから登場してきたアングラ演劇の活動に大きな影響を及ぼし

た。^{*21}

アングラ演劇といえば、疎外された自己（従）が本来の自己（主）への回復を望む実存主義的なロマン主義や、自我イメージにとらわれ、問題を自分のなかだけで解決しようとする青年のナルシズムを連想させる。^{*22}

例えば八木柊一郎の小論「『新劇』と演劇との関係」は次のような逸話を紹介している。「いまごろアングラにかぶれる者が出るようでは、私としては恥ずかしくてならない。いまの“お悩み時代”を反映して、挫折とか情念を主観的に出す心情劇で、こんなものは昔もあったし、先行きの見通しもなく、建設的でもない」という俳優座の千田是也の談話に、俳優座の若手が「最近の千田演出は社会の仕組みを啓蒙的公式的に説明するだけだ。自分の解釈の構図の中に俳優を強引に押し込み、役者の主体性を一向にかえりみない」と反応したというのである。「アングラにかぶれる者」を批判する千田に対抗して「役者の主体性」を強調するこの若手の反応こそ、実存主義的ロマン主義の典型例だろう。^{*23}

しかしここでは、そのような一般的な事象におさまりきれない演劇人の事例を考察しておきたい。アングラ演劇出身者のなかでも理論と方法に自覚的な鈴木忠志と別役実である。彼らの理論や方法を検証することで、ある程度の水準で、不条理演劇と実存主義演劇の類似性や差異がどのように考えられたかを知ることができる。

4.1 鈴木忠志と一回性の演劇

鈴木は不条理演劇について、このように言っている。「ある時間が流れ終わった瞬間に、作家の危機感なり疎外感なり、アイデンティティーの亀裂といったものの信憑性を観客に信じさせること、これが不条理演劇が狙ったことである。そのためには俳優は自己を物化しなければならない。」^{*24}

ここには、不条理演劇への鈴木が理解が端的に表れている。「作家の…疎外感」「アイデンティティーの亀裂」は、世界を秩序立てて記述する手段としての言語への信頼性が失われる状況から生じるものだろう。その意味で鈴木は、上記で指摘したエスリンの解釈とほぼ同じことを言っている。

だが、言語が必ずしも世界を正確に表象しないことから疎外感を感じた作家（ないしは演者）が、疎外状況からの回復を目論んだとすれば、実存主義的なロマン主義の罠に落ち込んでしまうだろう。これを主体性の概念に引き寄せて言えば、私が私であるという明証性への疑義が生じさせる自己疎外の状況から、本来の

自己を、したがって一貫した自我を持つ主体を、取り戻そうとするときには落ち込む罠である。

これまで述べてきたように、ベケットは主体性という観念を無条件には肯定していない。そして鈴木もまたそうした方向には行かなかった。このことは、上記引用の後半部分を読めばわかる。「そのためには俳優は自己を物化しなければならない。」疎外状況に不条理さを感じた人間がそれを克服しようとするなら、その疎外感を埋めるべく自己の回復に努めるだろう。しかしそれは結果として、自己を自我イメージのなかに閉じ込めることでしかない。鈴木の方法は逆である。イメージのなかに自己を回復させるのではなく、自己を「物化」するのだ。

自己の物化を実現するために鈴木は、イメージに回収されない俳優の身体存在を重視した。ただしこれを、《個人の内面の葛藤を描く近代心理劇に対抗した肉体の強調》という通俗的な理解に還元してはならない。またそれは、ロブ＝グリエがハイデガーを引き合いに出して言うようなプレゼンスという特質に限定してもいけない。そうした還元や限定は、肉体を主体という統一的な観念に閉じ込めることにつながるからである。そしてそのような観念にとらわれているかぎり、疎外された自己をイメージのなかで回復しようとする運動からは逃れられないだろう。鈴木の「物化」はそのようなナルシズム的な運動の否定である。

アングラ演劇を「新劇の文学性＝言葉重視の演劇に対する、肉体性＝俳優の演技の重視」とする見方は「表面的」だと鈴木は言う。アングラ演劇の「肝心なところ」は「演劇集団をほかならぬ演劇集団として在らしめている本質は何かということ提起した演劇運動だった」点にある。「だから、肉体というような言葉が提出されたとしても、それは集団というものの本質を象徴する観念として語られていたので、言葉に対立するだけの観念としてもちだされたのではなかった。」^{*25}

鈴木が演劇を集団の協働作業と捉えるのは、集団において個人が他者との関係のなかに位置づけられるからである。個々が独自に持っている内面は、他者との関わりの中かでその独自性（主体性）を失うだろう。これは自己の物化がたどるひとつのプロセスである。鈴木が解釈する不条理演劇は、内面を削ぎ落としたところにあらわになる人間の「感覚」を暴き出すものである。

その鈴木は『ゴドー』について次のように言っている。

言葉も行為も断片的で、論理的な整合性はありません

ん。ですから、そこで語られる言葉は方向性をもっていません。欲望の反映でも、欲望の挫折がもたらす内面的感情の表出でもなく、すべてが自分自身にのみ語りかける遊びになってしまうのです。そこに最低の対象や方向があるとすれば、「待つ」という行為それ自体であって、言葉やしぐさはすべてこの状態を生きているという証以外のなにものでもなくなっています。

(中略) 田舎道と一本の木と、その前で繰り広げられる二人の浮浪者の言動が、複雑になった環境を生きているわれわれの日常的な感覚を見事に感じさせるのです。^{*26}

「自分自身にのみ語りかける」という行為は、俳優が自分の内面に向き合うこととは違う。内面に向き合うのは、自分の欲望を都合のいい物語に仕立て上げ、それを誰かに告白し、安心するためだ。『ゴドー』の人物の会話には、内面や告白を成立させようとする試みはない。語りは単なる「遊び」として、断片的になされている。

内面の告白は、外側の世界に向けられるがゆえに、身体感覚を鈍らせる。外的な対象に投射される意識の煙幕が、自己の物化を妨げるのである。一方、『ゴドー』の断片化された言葉は、自分の身体にある種々の感覚を発生させるために、自分自身に向けてつぶやかれる。「ゴドーとはそれを待っている自分たちじしんのことであり、待っている自分たちの方に何ごとかが起こってしまう、それがこの戯曲の場合、登場人物たちのおしゃべり、つまりことばになる。」「この何ごとかは、自分のからだのうちに起こるのである。自分のからだのうちに、不思議な感覚が発生するということである。無意識のうちに反復したり、条件反射的な行為にみちみちている日常の時間を、まず削ぎおとして、このからだを何ごとかが起こる不思議の場所にするために、俳優はじっと待つ。」^{*27}

ベケット的な言葉の断片化は、身体存在を自我イメージから解き放ち、物化するための手段である。鈴木は『劇的なものをめぐって』シリーズでコラージュ(鈴木的好む表現では「本歌どり」)を実践した。演劇における言語の断片的使用という点でこの作品は、鈴木自身が見出した『ゴドー』の特質を実現させたものといえる。シリーズのIとIIでは、まさに『ゴドー』そのものからせりふが引用され、鶴屋南北や泉鏡花の戯曲の言葉にぶつけられた。^{*28}

鈴木は引用は単に既存の作品の言葉や身振りを切り取ってつなぎ合わせ、弄ぶ種類のものではない。鈴木は言葉や身振りといった記号を当の作品が想定したのとは違った場に持ってくることで、まずはそれらを

破壊する。当該作品のなかで安定性を保っていた言葉や身振りは引き剥がされることで安定性を失う。そしてそれらを、今度はその場にいる俳優に接ぎ木し、俳優に新たな身体感覚を表現させることで、鈴木は作品を「創造」するのである。「肉体と同時に言葉というものも惰性態だから、その両方に一度抵抗を入れる。そしてその抵抗を、総合化してフォルムに仕上げる。

(中略) その意味で、コラージュとかデペーズマンという方法が要請される。」「本歌どりという言葉で私がいいたいことは、多くの人々に共有されたと思われる言葉を踏襲しているようにみせながら同時に、それを破壊してまったく自立した舞台の世界をつくる、というようなことがらなのである。」^{*29}

それゆえ鈴木にとって、引用は、既存の言語の単なる模倣ではない。言語の使用される場が一回ごとに異なるからだ。鈴木が演劇の一回性や現場に立ち会う俳優の身体存在を重要視するのは、この点を踏まえてのことである。こうした鈴木への考えは、いうまでもなくアルトー(Antonin Artaud)を連想させる。^{*30}

しかし一回性や身体存在の重要視は、俳優という主体を絶対化する方向に転じる危険性を常にはらんでいる。自己の物化ではなく、自己の自己化あるいは主体化である。それをロブ＝グリエが言ったようなプレザンスに結びつけ、現象学や実存主義が陥った観念論・疎外論との類似点を見出すことも困難ではない。

例えば鈴木は、メルロ＝ポンティ(Maurice Merleau-Ponty)に依拠しつつ、次のように述べている。「自己を了解する行為とは、自己を統一し、形成していくことなのであり、そのとき自己とは、他者とひとつの全体性を構成するなかでの、絶えざる投企としての存在でしかあり得ないということに気づくことだからである。」^{*31} 鈴木はこの言葉は《疎外された自己は「投企」によってその自己を取り戻すことができる》と解釈される可能性がある。「投企」という語は、自己疎外からの回復へと向かう実存主義的飛躍を思い起こさせる。「自己を統一」「他者とひとつの全体性を構成」といった表現も、疎外を克服した自己の絶対化を意味するように読める。

しかしそのような読み方で片付けてしまえるほど、鈴木への考えは単純ではない。鈴木への投企はあくまでも、他者との関係のなかで行われる「絶えざる」投企である。それはいわば終わりなき弁証法(アドルノ風に言えば、「否定弁証法」)である。この点で、鈴木は主体存在を絶対化する誤謬を回避している。

だがそうなれば、俳優が絶対的な主体存在となるべき一回性の実現は困難を極めることになる。デリダによれば、鈴木と同じように演劇の一回性を標榜したア

ルトーは、その不可能性に気づいていた。「現代の演劇世界にはアルトーの願望に応えるものはない。しかも、この見方からすれば、アルトー自身の試みについてさえ、例外は見出せないことだろう。アルトーが誰よりも良くその事を知っていたのだ。」*32

どのような言語も身振りも、それが反復可能でなければ使用することはできず、したがって、存在することもできない。他者に認識され共有される前に消滅するような一回限りの言語・身振りは、（言語・身振りが他者とのコミュニケーションの媒体であるという）定義上、言語でも身振りでもない。鈴木は『劇的なものをめぐって』で、歌舞伎の台本から流行歌までの引用のコラージュを提示したが、それに限らず、言語の使用は原理的にすべて引用であり、反復であらざるをえない。このことにおける困難は、おそらく鈴木も自覚している。「反復を基本としつつ絶対的に反復不可能な行為、また反復に従いながらも一回性として意識できなければ失敗であるような行為に支えられる舞台、この辺をどう考えるかというのが演出家に課せられた一番やっかいな問題である。」*33

言葉や身振りの断片を組み合わせて（反復）、一回限りの場の創出の実現（反復不可能な行為）を目指すこと。それは他者の言葉を媒体としながら自己を直接的に提示しようとするのだが、この矛盾に身を任せながら、それでもなお「絶えざる投企」を続けること——自己の自己化ではなく、自己に向いながらもそれに抵抗する（物化）ような矛盾をはらんだ反復運動——が、鈴木の方法を支える理論であろう。この理論は、主体の絶対化の手前で常に他者の言葉の断片で「遊び」続ける（ドゥルーズ流に言えば、可能性を「消尽」し続ける）ベケットの作品の特徴と通底する。その意味で鈴木は、実存主義のように主体性を肯定することのないベケット演劇の特質を高度な水準で共有している数少ない演劇人だということができる。

4.2 別役実と無為の存在

1966年、鈴木忠志とともに「早稲田小劇場」を設立した別役実は、ベケットからの影響を各所で明らかにしている。だが別役によれば、彼を含めてベケットの影響を受けた演劇人たちが「一目散にベケットから逃げ出した」時期があった。「六十年代から七十年代へかけて」である。*34

別役をはじめとする演劇人がベケットから逃げ出す前の状況について、別役はこのように述べる。

我々はこぞってベケットに夢中になった。（中略）ベケット空間における演技者のたまたまいについて

得し、ベケット言語における非論理的ダイアローグのメカニズムについて、我々は会得しようとした。そして、空間機能と言語機能を、従来の「演劇」がそうしていたものからベケットふう逆転させることにより、観客に対する「演劇」のいわば直接性とでも言うべきものが、純粹に抽出される予感を持った。従来の「演劇」が、「文学か演劇か」というレベルで確かめられていたのに比較して、その時から「演劇」は、「意味か演劇か」というレベルで確かめるべきものになりつつあったような気がしたのである。*35（傍点は別役）

「非論理的ダイアローグのメカニズム」という言い方は、例えばエスリンが指摘した「伝達不可能なものを伝達する」のような、論理的矛盾を生じさせる類のメカニズムだと考えることができる。エスリンはそうした言語体系への揺さぶりのかわりに不条理演劇が本能や直観で状況を提示すると述べ、形而上学的な根拠を与えていた。同じことが別役にも言えるかもしれない。「観客に対する『演劇』のいわば直接性」が「純粹に抽出される」という言い方は、言語という媒体が機能不全に陥った結果、舞台空間の生の状況が無媒介的＝直接的に伝わるのではないか、ということである。しかし直接性や純粹という概念は、エスリンが用いた本能・直観と同じように、それ自体が形而上学的な根拠になりえてしまう。*36

別役は、意識のうえでは、不条理演劇と実存主義を区別していた。1982年に『ユリイカ』誌上で行われた高橋康也との対談に、次のようなやりとりがある。

高橋 ……もう一つの確だとぼくが思うのは、ロブ＝グリエの「プレゼンス」という言い方ですね。つまり舞台上の現前、そこにいるということ、まあ日本語でわかりやすく言うと「存在感」とかいうことになるんでしょうが、そういう存在感そのものを与える芝居というのは、考えてみるとそれまでになかったんじゃないですか。

別役 なかったですね。

高橋 たとえばサルトルやカミュの芝居ならあった。不条理の哲学に基づいた演劇。

別役 ただ舞台の展開のしかたは、要するに論理の展開というかたちで展開してましたからね。

高橋 そうですね。芝居の作りは古典的ですよ。アリストテレス的というか、初めがあって真ん中があって終わりがある。そこのところが決定的にベケットの芝居は違ってきた。不条理の哲学なんてことはそもそもベケットはいわないわけ

ですけども、サルトルやカミュが論じたところの不条理の思想が、手触りそのものとして舞台に出てきたということでしょうね。^{*37}

高橋はロブ＝グリエのプレゼンスと、サルトル、カミュの「不条理」を引合いに出し、ベケットの舞台にも「存在感」を与えるような「手触り」があるとしている。これに対して別役は、カミュやサルトルの演劇には「論理の展開」がある、と述べ、ベケットの方法との違いに言及している。

しかしここでの別役の発言は「実存主義演劇は論理的な推論形式によって作品を提示する」と語ったエスリンのそれと同種のものである。そしてエスリンが、本能や直観という実存主義に親和性の高い形而上学的な概念で不条理演劇を説明したように、別役もまた、多くの箇所、形而上学や実存主義の範疇に回収されてしまいがちな表現を用いているのである。

例えば、評論集『言葉への戦術』で別役は述べる。

「不条理劇」と云うのは、日常的状況と極限的状況が並存する中に舞台空間の（つまり役者の）実存を垣間見ると云う手法であり、作家の体質によって、ヨネスコ風に日常的状況を恰も極限的状況の如く展開したり、ベケット風に極限的状況を恰も日常的状況の如く展開したりする。（中略）従来の演劇においては、ドラマに関する主動的な要素は形象が代表してそれを把握していたのであるが、不条理劇にあっては、そのフォルムが代表するのである。「形象演劇」ではなく「状況演劇」であると云うのはそのためだ。^{*38}

ここでは不条理演劇は、「実存を垣間見る」「状況演劇」と言われている。直接性、純粹といった用語の使い方も合わせて考えれば、別役が実存主義的な視点からベケットの方法を解釈していることは明らかである。

『言葉への戦術』は1970年代初期に出された評論集だが、別役の立場は1980年代になっても変わらない。後期ベケットの小品、『息 (Breath)』について、別役は次のように言う。「少なくとも、この場合の主体は『私』として限定されることはありませんし、この受け手の方も、もし存在するとしても、『あなた』とは限定出来ない。（中略）『話される言葉』を無意味にすることによって、独立した存在である『話し手』のほうの存在感を縦軸で持続させる、『聴き手』のほうの存在感も縦軸に持続させる、これが一つの方法です。これをこの『息』という芝居で、ベケットが確かめているわけです。」^{*39}これは、作品世界を構成する

言語の意味体系が失われることで人物の存在、すなわち実存が浮かび上がってくる、という解釈である。

ベケットの戯曲の「言葉」に関して、別役は、多くの論者や演劇人同様、論理的一貫性の欠如＝因果的連鎖の崩壊＝断片化、と捉えている。例えば「少なくとも言葉というものが、人間の内側からつむぎ出されてくるように出てくるということではなくて、むしろわれわれの外側にあつて、それが人間を襲う、人間に取り憑く」^{*40}と別役が言うとき、それは人間の意識のなかに言いたいことが先にあって、それを順序よく、論理的につなげて表現する言葉のことでない。言葉の断片が人間の外部にあり、言葉のほうが人間に「取り憑」いて（というのはあくまで別役のイメージだが）、人間は否応なしにしゃべらなければならなくなる、ということである。

しかしながら別役は、その断片の背後に主体存在を——鈴木のように「絶えざる投企」としてではなく、全体的な観念としての主体存在（らしきもの）を——前提してしまう。例えば1980年代の日本社会における対人関係について、別役は「東京の子はどんどんおしゃべりになっていって、しゃべって自己正当化しなければ自分自身の周囲との関係が形づくれない」が、「天草の子どもは田んぼの中にぼんやり坐って一日中無為に過ごすことができる」というたとえ話をしている。^{*41} 現代（1980年代）は、言葉が「人間を襲う」がゆえに、「おしゃべり」せざるを得ない時代である。しかし、そうではない時代、「『沈黙の時代』、要するに言葉というものにまだ襲われていない時代」があった。天草のような地方にはまだそうした時代の名残がある。その時代の人間は別役によれば「無為の存在」である。^{*42} こうして言葉の外部に「存在」を前提とする別役のここでの思考過程は、実存主義のそれと重なっている。

また、別役は、ベケットの初期の作品と後期の作品の関係を、それらの連続性、非連続性の両面から捉えているが、一見して異なった様相を見せるそれらふたつの議論も、その底流に実存主義的な観点があるため、最終的には同じ結論に達する。

連続性について、別役はこう述べる。言語体系の否定によって存在の手触りが確かめられた初期作品と同様、後期作品は、視覚による認知システムの否定によって存在の手触りを確かめるものである。「つまり彼[ベケット]は、それらを『見え』なくすることにより、逆に『在る』ことを感じさせようとしたのであり、独立した個体であることを否定することにより、逆にその量を感じとらせようとしたのである。」^{*43} 後期作品では、初期の作品と同じ定式で「存在」が温存

されている。ここに両者の連続性がある。

一方、非連続性について別役はこう述べる。後期作品では、舞台空間から視覚の対象となるべきものが削りとられていき、人物が内面に自閉する。こうした作品は、演劇に必要な外在化された認識対象を失っている。初期作品では、言葉の意味を失わせることによって逆に、認識対象を浮き立たせた。そのことは、物理的な空間経験という演劇のひとつの特質を逆説的に証明するものだった。しかし後期作品になると、人物の足元だけが照らされるなどの設定からもわかるとおり、言葉だけでなく存在そのものが認識不可能な状態に置かれる。もはや物理的な空間で経験可能、とさえ言えない。その意味で、初期作品と後期作品は非連続的である。

別役が指摘する後期作品の特徴は、エスリンが指摘していた形而上学的根拠の揺らぎやアドルノが否定した実存主義的な主体性の崩壊を表現するものと考えてよいだろう。別役自身、こう述べている。「創造主体としての『私』はもはや『私』ではあり得ないことを、ベケットは、『崩壊した私』によって体現させているのもあるだろう。」

この点だけを見れば、別役は、主体を肯定的に捉える実存主義的存在論からベケットの作品の特徴を区別しえているように思われる。だが別役にとって「これは演劇ではない」。

なぜなら「どう考えてもこれは、ベケット自身の内側に開かれた空間での事象と考えるからである。ここには、外在する空間において言語を言語として確定することに虚偽を感じた意識が、その意識内部における生起と消滅を、冷静に確かめている作業を感ずる。それらの言語と生起と消滅に関わる、創造主体（私）が確かめられているのである。」*44

アドルノはベケットの主体性崩壊モチーフを芸術の最後の可能性として評価したが、対照的に、別役は、そうしたモチーフの展開を演劇として受け入れることを拒否してしまう。別役の考える演劇には、「私」なり「あなた」なり、主体として外在化された認識可能な対象が必要なのだ。換言すれば、別役にとっての演劇の可能性の条件は、なお実存や現前性なのである。それらに依拠しえなくなった瞬間、ベケットの戯曲は、別役にとってもはや演劇ではなくなってしまうのだ。*45

5. 終わりに

以上、本稿では、ベケットについて論じる西洋と日本の論者／演劇人が、不条理や主体性といった概念をどのように解釈したかについて再検討した。その結

果、そうした解釈が、主体性という観念を否定しきれず、結果的にベケットの作品の特徴を捉え損ねている議論（エスリン、コナー、別役）と、ベケットの作品においては主体性が否定されていることを一貫したパースペクティブのもとで捉える議論（アドルノ、鈴木）に分けられた。

ベケットの作品やその特徴を論じるもののなかには、いまだに人物の主体性を所与としているものが多い。しかし、本論で述べてきたとおり、主体性を肯定するような説明は、ベケットの「不条理」の説明としては適切ではない。今後、ベケットの作品を不条理と呼ぶのであれば、それは主体性の否定を含意しているのだ、との認識が必要であろう。

注釈

*1 エスリンの議論のあいまいさは、例えばPeter Boxall, *Samuel Beckett: Waiting for Godot / Endgame A reader's guide to essential criticism* (New York: Palgrave Macmillan, 2000)が指摘している。本稿は、エスリンの議論の不十分さや、アドルノとの差異についても、同書の認識を概ね共有している。

*2 Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Penguin Books, 1991), 88.

*3 Ibid. 23

*4 Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 61.

*5 Alain Robbe-Grillet, trans.Barbara Bray, 'Samuel Beckett, or "Presence" in the Theatre' in Martin Esslin eds. *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays* (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1965), 108.

*6 ベケット自身は、あるインタビューで自らの小説と実存主義との関連性を問われ、それを否定している。インタビューアの“people have wondered if the existentialists'problem of being may afford a key to your works”というコメントに対してベケットは“there's no key or problem.”と答えている。“Interviews with Beckett (1961)” in Lawrence Graver and Raymond Federman ed. *Samuel Beckett: The Critical Heritage* (London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1979), 217. また、別のインタビューでは、ハイデガーやサルトルについて次のように述べている。“When Heidegger and Sartre speak of a contrast between being and existence, they may be right, I don't know, but their language is too philosophical for me. I am not a philosopher. One can only speak of what is in front of him,

and that now is simply the mess.” Graver and Federman, 219.

- *7 ベケットの作品と実存主義との相違を指摘することに新しさはない。例えば加藤行夫は、「サルトルは素朴に主体性というものを信じ」ているが、「ベケットでは、『主体』そのものの揺らぎが問題にされる」と述べたうえで、サルトルをオプティミスト、ベケットをペシミストとしている。加藤行夫「ベケット劇の〈場〉」『文藝言語研究』第23号（筑波大学文芸言語学系、1993年）。ただし、この加藤の小文では、なぜ前者がオプティミスト、後者がペシミストと言えるのかについての分析・論証はなされていない。そのため、ここでの加藤の指摘は主観的な印象の域を出ていない。
- *8 「われわれが、人間はみずからを選択するというとき、われわれが意味するのは、各人がそれぞれ自分自身を選択するということであるが、しかしまた、各人はみずからを選ぶことによって、全人類を選択するということをも意味している。じっさい、われわれのなす行為のうち、われわれがあるうと望む人間をつくることによって、同時に、人間はまさにかくあるべきだとわれわれの考えるような、そのような人間像をつくらない行為は一つとしてない。あれかこれか、そのいずれかであることを選ぶのは、われわれが選ぶそのものの価値を同時に肯定することである。というのは、われわれはけっして悪を選びえないからである。われわれが選ぶものはつねに善であり、何ものも、われわれにとって善でありながら万人にとって善でない、ということはあるのである。」ここでは、「実存」としての各人の「選択」が「全人類」の選択でもあるとされ、しかもその選択には「善」という価値が、普遍的なものとして付与される。そこには、実存を普遍化する思考のプロセスが表現されている。ジャン＝ポール・サルトル（伊吹武彦訳）『実存主義とは何か』（東京、人文書院、1955）、19-20頁。
- *9 Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 24-25.
- *10 アドルノのベケット解釈については、拙論「アドルノの読んだベケット——『勝負の終わり』とアウシュヴィッツ以後の芸術」『伝統と革新——高柳俊一教授古希記念英文学論集』（東京、研究社、2002）参照。
- *11 Theodore Adorno, “Trying to Understand *Endgame*,” in Brian O’Connor eds, *The Adorno Reader* (Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.,

2000), 328.

- *12 Ibid., 321.
- *13 Steven Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text* (Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1988), 44.
- *14 Ibid., 45.
- *15 Ibid., 119
- *16 Ibid.
- *17 Ibid., 142.
- *18 Ibid., 161.
- *19 守中高明は、ドゥルーズやデリダが解体した西欧ヒューマニズム的思考のプロセスが現在、「いまだに生き延びている」ことへの苛立ちを表明している。こうした状況にあって、守中がフランスの事情を踏まえながら肯定的に評価している演劇は、例えばロバート・ウィルソン演出のヴァーグナー『ニーベルングの指環』四部作であり、フレデリック・ワイズマン演出のサミュエル・ベケット『おお、美しき日々よ』である。守中は徹底して形式化・抽象化されたウィルソンの演出に注目し、安易な「人間」形象の回復に慎重なその手法を「少なくとも時代の文脈を読み間違えてはならず、オペラに新しい文法を導入することに成功している」と評価する。また、ウィルソンにとって利賀や静岡（舞台芸術センター）で鈴木忠志の舞台と出会ったことが大きかったと推測してもいい。「鈴木忠志と白石加代子の記憶がなければ、今回のウィルソンの演出は不可能であったはずだ。この『形式化への意志』においてSCOT（鈴木劇団Suzuki Company of Toga——引用者注）とウィルソンは通底し合っている。」次節で見るように、鈴木がベケットの戯曲の言語を内面とは関係のない「遊び」と捉えていることを考えれば、「形式化への意志」（＝人間主義批判）という点にウィルソンと鈴木との共通性を見る守中の記述は本論の論旨とオーヴァーラップする。こうした視点から見れば、上記ワイズマンの演出に関する守中の以下の指摘も興味深い。「徐々に事物の堅固な現前性が崩れていき、時間と空間の概念があるかなきかの空隙へと縮減されていくベケットのテクストを実際に上演するためには、高度な技術が必要とする。だが、現実にも高齢であるカトリーヌ・サミーとイヴ・ガスクは、次第に非現実的になり、時空も定かでなくなっていく場面を実に巧みに出現させて見せてくれた。『今？ もう今なんてないわ』——『そうだったってことになるのかしら』……ここには、人間的心理の入り込む余地のない、『非固有なるもの』への深淵がぱっくり

りと口を開けている。」守中高明「『人間』という形象とその現在——2006年1月、パリの舞台から」『演劇人』第22号（2006年）、122-123。

*20 スーザン・ソントグ「サラエヴォでゴドーを待ちながら」（木幡和枝訳）『この時代に想うテロへの眼差し』（東京、NTT出版、2002）。

*21 『ゴドーを待ちながら』はフランスでの初演（ロジェ・ブラン演出、1953年）を見た安堂信也が1955年に翻訳。1960年に文学座が日本での初公演を行っている。これを出発点として、ベケットの戯曲は日本の演劇人に理論面・実践面での素材を提供していくが、その展開について簡単にまとめたものとして、扇田昭彦『舞台は語る』（東京、集英社新書、2002）を参照。

*22 「実存主義的なロマン主義」という表現は、本稿では「実存主義が持つロマン主義的側面」という意味で使用している。そして、そのなかの「ロマン主義」という語もまた、「ドイツ観念論哲学の～」「イギリス文学の～」といった特定の思潮としてではなく、以下のような広義の意味で用いている。「人間が自己と自然との本質的統一を主張したり、その知的諸能力と情緒的諸能力との、意識と無意識との、事実と価値との統合を求めたり、主観と客観を一体化しようとするときにはいつも、（中略）こうした世界観（Weltanschauung）を共有する人々に対して『ロマン主義的』（romantic）という語が用いられてきた。」（「ロマン主義（カント以後の哲学における）」『西洋思想大事典』、平凡社）とはいえ、「実存主義的なロマン主義」の表現は哲学史的な観点からは逸脱していると思われるため、ここでその使用意図を簡潔に述べておく。第一に、ヘーゲルに端を発する「自己疎外—自己回復」のプロセスが、「統一」「一体化」を求める運動である限りにおいて（上記のような一般的な意味で）ロマン主義的と考えられること。第二に、主体性を強調し本来性を取り戻そうとするサルトルの実存主義やその影響を強く受けた日本のアンガラ演劇にも類似の思考プロセスが見られること。以上の二点から、本稿では、アンガラ演劇に典型的に見られる思考のプロセスに対する形容として、「実存主義的なロマン主義」の語を採用した。

*23 八木は続けて、もしも鈴木忠志や唐十郎、佐藤信に、千田、反千田のどちらの立場につくかと質問したなら、彼らは「俳優座においては千田是也のほうがまっとうだ」と答えるだろうとしている。

八木柗一郎「『新劇』と演劇との関係」、早稲田小劇場+工作舎編『劇的なものをめぐって——鈴木忠志とその世界』（東京、工作舎、1977年）、193-197頁。

*24 『劇的なものをめぐって——鈴木忠志とその世界』、20頁。

*25 鈴木忠志「集団的発想への示唆」『演出家の発想』（東京、太田出版、1994年）、166-167頁。本文でも述べたとおり、鈴木がこの言い方が一種の疎外論と受け止められる可能性は大きい。そしてその場合鈴木が言う「集団」もまた、共同体的な疎外克服の装置とみなされてしまうだろう。高橋宏幸は述べている。「後に鈴木は利賀村で演劇活動を行うようになって、日本的なものとして『足の文法』や自らの集団を維持する理念としての共同体論を作りあげていく。そこには、近代を打破するために前近代を志向することと、疎外された精神と肉体を取り戻すという六〇年代から引き継がれた疎外論的要素が色濃く表れている。」高橋宏幸「演出論を読む」、日本演出者協会+西堂行人編『演出家の仕事——六〇年代・アンガラ・演劇革命』（東京、れんが書房新社、2006年）、221頁。高橋のこの読み方は、本文で引用した鈴木の説明に照らし合わせれば絶対に不可能な読み方というわけではない。しかし後述のとおり、本論では鈴木が理論を疎外論として読まない立場をとる。

*26 鈴木忠志『演劇とは何か』（東京、岩波新書、1988年）、34-35頁。

*27 鈴木忠志「待つ——ゴドーを待ちながら」『内角の和II』（東京、而立書房、2003年）、185頁。

*28 鈴木はベケットからの影響について、次のように語っている。「ヨーロッパの劇作家でわたしが好きなのはエウリピデス、シェイクスピア、チャーホフ、ベケットである。実際、日本人以外の劇作家の作品では、この四人以外のものをほとんど演出したことがないが、一番影響を受けたのはベケットである。ベケットの作品は、人間の不確定性からくる深い孤独とそれゆえに訪れる狂気が、シンプルでさりげない形式に凝縮されている。」（「追悼——高橋康也」『内角の和II』、223頁）

*29 『劇的なものをめぐって——鈴木忠志とその世界』、20頁。

*30 渡辺守章は『劇的なものをめぐって』を評して、鈴木が用いた、当代の観客にとっては「意味内容の希薄な言語」を「ほとんど、アルトーの夢想したあの直接的で全的な生きた象形文字に近

い」としている。渡辺守章「舞台で何が試行されたか」『劇的なるものをめぐって——鈴木忠志とその世界』、188頁。

- *31 鈴木忠志「離見の見」『内角の和I』（東京、而立書房、1973年）、62-63頁。
- *32 ジャック・デリダ（若桑毅訳）「残酷劇と上演の封鎖」『エクリチュールと差異（下）』（東京、法政大学出版局、1983年）、149頁。
- *33 『劇的なるものをめぐって——鈴木忠志とその世界』、23頁。
- *34 別役実「ベケット空間の解体」『台詞の風景』白水社、203頁。その後、1980年代になると別役は再びベケットについて言及し始め、1987年には、日本社会におけるコミュニケーション形態の変容とベケットの不条理劇の方法論との関係について述べた『ベケットと「いじめ」』を上梓する。
- *35 同書、202頁。
- *36 岡室美奈子は別役実の作品の特徴を「縦への志向」と捉えている。それは正しい認識であろう。しかし岡室の議論は別役のベケット受容を「不条理」概念の検証抜きで説明し、それを肯定的に評価しているため、別役による「縦への志向」モチーフがベケットの作風からの継承であるかのような印象を与えるおそれもある。「“Make sense who may.”——別役実のベケット受容に関する一考察」『演劇学論集——日本演劇学会紀要』第41号（2003年）、21-40。
- *37 高橋康也・別役実「対話 ベケット的円環——現代演劇とベケット」『ユリイカ』（特集：サミュエル・ベケット——意味の不在、不在の意味）、第14巻11号（1982年）、76。
- *38 別役実『言葉への戦術』（東京、鳥書房、1972年）、96頁。
- *39 別役実『ベケットと「いじめ」——ドラマツルギーの現在』（東京、岩波書店、1987年）、159頁。本書は2005年白水社Uブックスより再刊された。
- *40 同書、184頁。
- *41 同書、185頁。
- *42 別役は、言語による伝達という手段への信頼（あるいは「リアリズム」への信頼）が弱まった時代の表現形態として「局部的リアリズム」を提唱している。内野儀はこうした別役の思考が、大きな物語を描くのではなく、日常のリアルな状況を表現する傾向の強い1990年代以降の日本の演劇作品の特質を、少なくとも予見するものではあったとしている。ただし内野は、今後「局部的リアリズム」の実践が必要であるとすれば、別役がそこを

起点に志向するようにみえる「全体性」への「回路」を探るためでなく、物語の終わった後の「人間の条件」に「反省的に向き合う」ためであろうと述べている。内野儀「ベケットは必要か？——別役実著『ベケットといじめ』再読」『国文学』第50巻11号（2005年）、28-34。

- *43 『台詞の風景』、220頁。
- *44 同書、224頁。鈴木忠志が「自分自身に語りかける」ベケットの戯曲の言語をその人物の内面とは関係のない断片的な「遊び」と捉えたのに対し、別役がそれを「内側に開かれた空間での事象」としているのは興味深い。ここには、ベケット的不条理に対する両者の姿勢の違いが明確に示されている。
- *45 アングラ演劇のムーヴメントが一段落したあとの状況について簡単に触れておく。1980年代以降の日本の演劇の流れは、バブル期に盛んとなった商業演劇からバブル以後の静かな演劇への転換、などと整理される。80年代、大衆消費文化の展開を背景にして商業資本が祝祭的＝非日常的空間を演出し、多くの観客を集めた小劇場ブーム（野田秀樹、鴻上尚史らに代表される）も、バブル崩壊や冷戦構造の終焉とともに過ぎ去り、日常のリアルな生を表現する手法がとられるようになった。代表的な作家として、（野田秀樹に憧れつつも異なる手法を模索していった）平田オリザがいる。（もっとも、小劇場ブームの観客動員数は他の業界[音楽など]と比較すれば相対的には少なかったという佐藤郁哉『現代演劇のフィールドワーク』の調査結果がある。）
こうした流れのなかで、ベケットの作品は、それほど大きな影響を与えてはいない。アングラ演劇のムーヴメントが一段落して以降、日本における演劇作品の多くは（それが祝祭的空間の表現であろうと日常生活の表現であろうと）従来の物語構造に忠実な作品となっている。言語や身体は模倣のための道具として、舞台空間は認識のための場としてそれぞれ分かりやすい位置づけを獲得している。多くの作品が、程度の差はあれ予定調和的となっており、不条理の要素は影を潜めている。しかし一方で、ダムタイプのようなメディア・アート集団がストロボの多用や複数の映像の並置により、言語や演者の身体を断片化してみせるとき、主体性崩壊のモチーフは、別のかたちで継承されているようにもみえる。後期のベケットが映像メディアへの関心を高めていたことを考えれば、ダムタイプの用いるような手法が（彼らのパ

フォーマンスを「演劇」というジャンルの枠組みのなかで捉えてよいかどうかは微妙な問題だが)日本の演劇界においてベケットの作品の要素を展開させる可能性をいちばん持っているという見方もできる。

参考文献

1. Adorno, Theodore. "Trying to Understand *Endgame*." *The Adorno Reader*. Ed. Brian O' Connor. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc., 2000.
2. Boxall, Peter. *Samuel Beckett: Waiting for Godot / Endgame A reader's guide to essential criticism*. New York: Palgrave Macmillan, 2000.
3. Connor, Steven. *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1988.
4. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Third Edition. Penguin Books, 1991.
5. Graver, Lawrence and Raymond Federman Ed. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1979.
6. Robbe-Grillet, Alain. "Samuel Beckett, or 'Presence' in the Theatre." Translated by Barbara Bray. *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. Ed. Martin Esslin. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1965.
7. ウィーナー、フィリップ編『西洋思想大事典4』東京、平凡社、1990年。
8. 内野儀「ベケットは必要か? —別役実著『ベケットといじめ』再読」『国文学』第50巻11号(2005年)、28-34。
9. 岡室美奈子「"Make sense who may."—別役実のベケット受容に関する一考察」『演劇学論集—日本演劇学会』第41号(2003年)、21-40。
10. 加藤行夫「ベケット劇の〈場〉」『文藝言語研究』第23号、1993年。
11. 佐藤郁哉『現代演劇のフィールドワーク—芸術生産の文化社会学』東京、東京大学出版会、1999年。
12. サルトル、ジャン=ポール『実存主義とは何か』伊吹武彦訳 東京、人文書院、1955年。
13. 鈴木忠志『演劇とは何か』東京、岩波新書、1988年。
14. 鈴木忠志「集団的発想への示唆」『演出家の発想』東京、太田出版、1994年。
15. 鈴木忠志「追悼—高橋康也」『内角の和II』東京、而立書房、2003年。
16. 鈴木忠志「待つ—ゴドーを待ちながら」『内角の和II』東京、而立書房、2003年。
17. 鈴木忠志「離見の見」『内角の和I』東京、而立書房、1973年。
18. 扇田昭彦『舞台は語る』東京、集英社新書、2002年。
19. ソンタグ、スーザン「サラエヴォでゴドーを待ちながら」『この時代に想うテロへの眼差し』木幡和枝訳 東京、NTT出版、2002年。
20. 高橋康也・別役実「対話 ベケット的円環—現代演劇とベケット」『ユリイカ』(特集:サミュエル・ベケット—意味の不在、不在の意味)、第14巻第11号(1982年)、74-95。
21. デリダ、ジャック「残酷劇と上演の封鎖」『エクリチュールと差異(下)』若桑毅他訳 東京、法政大学出版局、1983年。
22. 日本演出者協会+西堂行人編『演出家の仕事—六〇年代・アンガラ・演劇革命』東京、れんが書房新社、2006年。
23. 深谷公宣「アドルノの読んだベケット—『勝負の終わり』とアウシュヴィッツ以後の芸術」『伝統と革新—高柳俊一教授古希記念英文学論集』東京、研究社、2002年。
24. 別役実『言葉への戦術』東京、鳥書房、1972年。
25. 別役実「ベケット空間の解体」『台詞の風景』東京、白水社Uブックス、1991年。
26. 別役実『ベケットと「いじめ」—ドラマツルギーの現在』東京、岩波書店、1987年。
27. 守中高明「『人間』という形象とその現在—2006年1月、パリの舞台から」『演劇人』第22号(2006年)、116-123。
28. 八木柊一郎「『新劇』と演劇との関係」『劇的なるものをめぐって—鈴木忠志とその世界』早稲田小劇場+工作舎編 東京、工作舎、1977年。
29. 渡辺守章「舞台で何が試行されたか」『劇的なるものをめぐって—鈴木忠志とその世界』早稲田小劇場+工作舎編 東京、工作舎、1977年。

