



| | |
|--------------|---|
| Title | 日本における「不条理劇」受容の一断面：冥の会『ゴトーを待ちながら』をめぐって |
| Author(s) | 中川, 登美子 |
| Citation | 演劇学論叢. 2016, 15, p. 81-100 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/97423 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

日本における「不条理劇」受容の一断面

——冥の会『ゴドーを待ちながら』をめぐつて——

中川 登美子

はじめに

パリでの世界初演から二十年後の一九七三年、フランスから遠く離れた日本で、冥の会による『ゴドーを待ちながら』の実験的な上演が試みられた。本作の日本初演

が文学座アトリエの会によつて一九六〇年に行われた後、一九六五年に劇団新舞台、六五年から六六年に劇団民藝と、新劇系の劇団によつて続々と上演が試みられた。それから時を経て、アングラ演劇が隆盛を誇る七〇年代に、かつて前衛劇やアンチ・アートルと呼ばれた本作を上演すること自体が実験的とされたのではないことは自明である。冥の会は能、狂言、新劇の役者とスタッフが合同で立ち上げた演劇集団である。青年座を中心とする新劇関係者を多く含みながら、従来の新劇の殻を破るという意味で反新劇的意識のもと、日本の現代劇を創造すること

とを目的に立ち上げられ、一九七〇年に創設されてから七年まで活動した。本作の上演は第三回公演にあたる。前二回の上演ではともにギリシャ悲劇を取り上げたが、能、狂言の役者たちが前衛劇の代表作に挑むという点で非常に注目された。

ベケット作品の中でも特に『ゴドーを待ちながら』は作品の解釈や劇構造、上演分析など多くの先行研究がすでになされている。冥の会の上演に關しても同様に、当時の劇評の他に、斎藤偕子や堀眞理子による評論があり、分析がなされている。冥の会の上演は概ね失敗であつたという評価で一致しているが、批判の矛先はほとんどが役者、特に能、狂言役者の演技となつてゐる。當時稽古を見学した斎藤氏は俳優の様子や具体的な演技、演出についての演出家の言及などを子細に報告してゐるが、演出家の意図を踏まえた上演自体がもつ実験としての意義はいまだ論じられていない。本稿では、役者の演技に込

められた演出家の意図に焦点を当て、冥の会『ゴードーを待ちながら』の上演における試みの実態を明らかにした上で、本公演が日本における「不条理劇」の受容としてどのような意義を持つかを分析し、再評価することを目的とする。

第一章 『ゴードーを待ちながら』受容史にみる

上演の位置づけ

『ゴードーを待ちながら』は西洋における従来の演劇慣習に疑問を投げかけ、新たな演劇表現を模索するベケットの人生を通しての挑戦の第一歩となつた作品である。一九五三年のパリ初演は世界的な事件として報じられ、日本においても同年発行の雑誌『新潮』一月号にその記事が掲載された^②。さらに三年後の一九五六年には、安堂信也により戯曲の翻訳が出版されている。ベケットはじめとする前衛劇は、當時世界中の関心を集め、最新の戯曲として、日本においても戯曲解釈についての議論が次々と雑誌や新聞で展開された。安堂氏が一九五七年に雑誌『文学』に発表した記事「フランス前衛劇の現状」の中で使用し、また一九五八年の雑誌『三田文学』の特集タイトルにもなつた「アンチ・シアトル」という言葉は、そ

うした議論の中で半ば流行語のごとく頻繁に用いられた。そうして論じられた作品が内包する前衛性や深い哲学的解釈が、実際の上演に先立つて観客の知るところとなつたのである。その結果、六〇年代のベケット作品の受容に関して佐和田敬司が指摘しているように、「日本の観客たちは、すでに自分たちの「アンチ・シアトル」としての『ゴードーを待ちながら』像を携えて、劇場に向かつた」^③という点には留意すべきである。こうして作品の解釈を先に知った観客たちが、上演の結果としてそれを体験できるという期待に近い予想を胸に客席に集うこととなつた。しかし、彼らは実際の上演の先に必ずしもその結果が得られない不満を感じたに違いない。実際に文学座アトリエの会の劇評で、諷諭正は自身が戯曲から想像した「複雑な笑い」が生じなかつたのは、「文学座は、ベケットを自分の嗜好に合わせて料理しすぎた」ためであると捉え、「文学座の『ゴードー』は、驚くほど口ざわりのいい『ゴードー』」だった。バビロン座の狭い客席を賛否あい二分したと伝えられているパリ初演の熱狂（中略）は、東京の初日に關するかぎりまったく見当たらなかつた^④と述べている。また同上演に関して茨木憲は「乾いた空白感が舞台いっぱいにひろがつてこなければならぬ」、「無意味が無意味として在ることに意味があるのだ」と、自らの抱

く理想と上演の差を批判している。一方で俳優の演技や身体に関しては、「舞台の空間をせりふの妙味と身体の表情でうめなければならぬ演技のむずかしさが要求されるが、宮口のペース、近藤の素朴な單純さなど、出演者はいずれも獨得の性格を生かしている」や、「とりわけ俳優の演技力にたよる劇で、宮口はセリフがときどき低いほかは、なかでは一等。」と一定の評価が見られた。

新劇団による上演の中でも非常に評価が高いのは、当時まだ無名であった渡辺浩子がデビュー作として翻訳、演出した民藝の上演である。特に翻訳に関して彼女は「飾りをとつて極端にまで單純化する、（中略）その上で言葉のリズムと音の組み合わせを最大限に生かしていく、これは活字で読んだら無味乾燥にみえても、俳優の声を通してはじめて生きてくればと」いう意図をこめていた」と語る。この点に関して堀氏は「この極端な單純化と抽象化は、劇を非常に整つたものにし、それゆえに非現実的でありながら、本作が持つイメージの詩的側面を顕在化させている」と評価し、結果としてこの上演は「永遠に「待つこと」を表現することで原作に接近している」と表現しており、新劇団による上演の中でも特に評価している。このように新劇団の上演に対する評価があつたとはいえる、注意すべきは本作が持つ演劇史的意義である。ベケツ

ト作品に用いられた「アンチ・テアトル」という呼称は、文字通り従来のヨーロッパ演劇の伝統に反意を示したという意味であり、その従来の演劇には当然ながら近代リズム演劇も含まれていた。しかし本作を輸入したところで、自らの伝統を切り捨てたところに誕生した日本の新劇には否定すべき従来の演劇というものは存在しなかつた。この事情はそのまま俳優の演技に反映されたと言つてよい。つまり、初期の新劇団による本作の上演では、近代リアリズムを主に扱つてきた従来と同様の方法で上演が行われたのである。その方法とはすなわち、人物の外的行為の背後にある内的動機を戯曲から読み取り、その心理状態を俳優が追体験することで演技に結びつける、スタニスラフスキイ・システムである。スタニスラフスキイ・システムが新劇においてどのように受容されたかについては様々な研究があるので、ここでの言及は控えたいが、菅孝行が「和製スタニスラフスキイ・システム」と呼ぶような、日本独自の解釈ないし実践があつたことは確かであろう。このシステムを用いた影響の一例が、青年座の俳優森塚敏が自身の役者人生を振り返る言葉から窺える。「ぼくが劇団に入つて役者として出発したといふのは昭和二十二年でしょう。そのときに創造方法としてされたことは、スタニスラフスキイ・システムを土台

にしてということはあるんだけれども、そのリアリズムの探求というのが、何度も何度も教わっていくうちに、

べき事項であることは明らかである。

だんだん自然主義的な表現方法みたいなものに深まつて

いく。解釈ばかりに主眼が置かれ過ぎ」た結果、ジャック・

ルコックには「目だけで演技している」と言われ、椎名

麟三には「みんな同じような表現しかしない」⁽¹²⁾と指摘さ

れた経験を語っている。ここから、演技に関しては戯曲

の解釈に重点が置かれたために、その解釈の表出方法に

関して課題が残っていたことが分かる。先に引用した渡

辺浩子の演出に対する評価を述べた堀氏であるが、民藝

を含めた新劇団による初期の上演に対しては、「スタンス

ラフスキの演技論にもとづく新劇俳優の演技で表現され

た『ゴドー』の舞台は、残念ながら説得力に欠けていた。⁽¹³⁾

とも述べており、ベケット自身が演出を手がけた際に役

者に戯曲の言葉の意味を解釈することが演技において重

要ではないという態度をとったことを踏まえ、彼の真意

を汲みとる結果に至らなかつたと総括している。⁽¹⁴⁾

こうした新劇団の上演後に試みられたのが冥の会の上演で

あつた。今回取り上げる冥の会の上演において、後述す

るよう、新劇団による『ゴドー』の上演のみならず、

従来の新劇において問題とされてきた俳優の演技並びに

身体に対する実験的な試みの面が大きいことは、特筆す

第一章　冥の会による上演と評価

第一節　冥の会の活動目的と課題

冥の会は能から観世寿夫、栄夫、静夫の三兄弟、狂言からは野村万作、万之丞兄弟が参加し、山崎正和、渡辺守章、石澤秀二、森塚敏、山岡久乃など評論家や演出家、青年座を中心とした新劇俳優が共同で一九七〇年に創設した演劇団である。⁽¹⁵⁾一九七一年に第一回公演として山崎正和潤色の『オイディपース王』を観世栄夫演出で上演して以降、一年に一公演を行うかたちで活動を行つた。一九七二年には渡辺守章訳、演出の『アガメムノーン』、翌七三年には石澤秀二脚本、演出の『ゴドーを待ちながら』、その後七四年には初の創作劇として矢代静一脚本、観世栄夫演出の『名人伝／山月記』、七五年には再び渡辺守章訳、潤色、演出で『メテア』、さらに同年天野二郎演出で『一人で狂う／わたしじゃない』⁽¹⁶⁾、七六年に観世栄夫

実現したかどうか確定的な資料は見つけられなかつた。その後七七年未に観世寿夫が癌を患い、一年後五二歳で早世した後は冥の会の活動も途絶えることとなつた。

第一回公演についての当時の新聞記事には、「日本の芸能界は、伝統芸能と新劇とがいまなおおタテ割りのまままだが、「冥の会」は各ジャンルを密接に交流、協力させ、能狂言でもない新しい「演劇」をつくるという、壮大な目標を掲げて」⁽¹⁷⁾ いると紹介されている。しかし、その「新しい演劇」をどう捉えていたかについては各人で異なる。例えば、青年座所属の俳優森塚氏は、「舞台形式は違つても、日本語を使い、自分の肉体を駆使する演技者として、一人一人が問題意識を持ち、(中略) 決して伝統劇と現代劇との歩み寄りといえるものではなく、初めから一つの新しい表現をめざしての試みである」と述べ、停滞する新劇を打破するために伝統でも新劇でもない新しい表現を得ようという意気込みが窺える。渡辺守章は『アガメムノーン』の上演に際して、「西洋演劇の原型であるギリシャ劇を、日本演劇の原型的表現の一つである能・狂言の『言葉』⁽¹⁸⁾ によつて『読み直す』実験を企てる」と、ギリシャ悲劇の上演を伝統芸能の文脈で新たに読み直すことを目的としており、伝統芸能の要素を用いることを前提としている点が他と異なる。また、観世寿夫は「能は

武士階級に專有された江戸式樂の時代から、言葉を伝達するより、ふんいきだけを伝えればよいとする間違つた方向へ進んできた。そいつを言葉がちゃんとコミュニケー⁽¹⁹⁾ト出来た三百年前の形に引き戻さなければならない。(中略) 能は発生当時、民衆のなかに生きた現代劇でした。だからつねに『現代』の観客とつながつていないと、最終的に自らの能の技術に還元することを目的としている。つまり、参加した同人たちは必ずしも細部にまで一致した目的があつたとは言えないが、それゆえに様々なジャンルから集められたメリットとして、能との共通点多いギリシャ悲劇にとどまらず、今回取り上げる『ゴドーを待ちながら』などの現代劇や創作劇の上演まで多岐にわたる上演の試みが可能であつたと推測される。

最初の二公演において、最初に記した冥の会全体の活動目標は伝統芸能の形式や技術を残すか否かの問題を除いて達成されたと言つてい。大島勉が劇評で「かなり安全地帯での試み」と述べたように、『オイディップース王』と『アガメムノーン』のどちらの公演も、能や狂言のものではないが、仮面⁽²⁰⁾を使用し、詩的なせりふの朗誦を役者に求めたため、伝統芸能の役者たちは自分たちの演技と結びつけて演じることができた。したがつて能・狂言役者たちの評判は良かつた一方で、新劇の役者たちと

の連携で齟齬が生じていた点がそろつて批判されている。

例えば、『オイディップース王』について山崎有一郎は「静

夫のどうかすると、『謡』になつてしまふ朗誦には、美し

さと力があり、寿夫ともども説得力がある。だから、コロスの久保⁽²³⁾が同じように歌いあげても、徒らに大きいだけでは、観客の頭上を越していつてしまう」と、能に

おける技術の有無を基準に批評している。また、『アガメ

ムノーン』に関する「観世栄夫・静夫による複数の合

唱長はしばしばステレオ的効果を伴い、興味ある合唱隊となつた。彼らが腹から出る声の説得力で、レーゼ・ドラマ風の渡辺訳をとにかく観客に伝え得たのは立派である。この点、三人の女神やトロイアからの使者など新劇の出演者の及ばないところだ。」と評された。ここで注目すべきは、朗誦場面では能狂言役者らが評価されるの

に対し、新劇役者の加わつたコロスの声のムラなどに對しては、概して新劇役者が批判された点である。発声法どころか西欧演劇の模倣以上の演技術も持たない新劇役者たちの力不足を批判するのは、当時の新劇がはらむ根本的な問題であつたため、この指摘自体は間違いではない。しかし、眞の会全体の活動目的として「新たな表現」を生み出そうとする試みを謳つていながら、結局のところ伝統芸能の技術の接收に終わつたことのデメリットが

ここに現れている。この点に關しては、後に觀世寿夫と渡辺守章も以下のように言及している。

觀世 いつも眞の会の仕事が評価されるときには、伝統芸術の人の部分はよくて、新劇はだめだ、だめだみたいなふうにいわれるのは、とつても

不當だと思うね。

(中略)

渡辺 ぼくは、能や狂言のすぐれた部分というのではなくて、絶対的な価値をもつて、どこへでも融通むげに、置きかえればそのままできちゃうようなことでは絶対ないと思う。

このように眞の会の批評に關して同人内でも問題視されたことが窺える。こうした反省を踏まえ、二度のギリシャ悲劇に統いて上演されたのが『ゴドーを待ちながら』であつた。

第二節 石澤秀二の演出意図

先に上演していたギリシャ悲劇ではなく、現代劇に区

分される本作を選んだ理由について、演出家の石澤秀一は次のように述べる。「これまでのギリシャ悲劇なら、能の人たちは自分たちの手法や様式でこなすことができた。しかし、その道をあえて断ち切り、生身の人間として冒険してもらうために²⁷」、「能、狂言の持つ外面的な様式をこわせるだけこわして、役者の本質、核みたいなものはなんだろうかを探るためにはこの作品が最適と考えた」。²⁸つまり、これまで冥の会で扱われたギリシャ悲劇とは異なり、能や狂言、新劇のどの役者にとつても新しい劇形式の中で、従来の技術を用いることができない状況に彼らを追い込むことにより、現代劇における「新たな表現」の確立を図ることを狙いとしている。そして、その「新たな表現」の拠り所として「役者の本質」を探るにあたり、西洋演劇をリアリズムの手法で消化してしまいがちな新劇俳優の身体ではなく、同じく現代に生きながら伝統芸能に身を置く役者たちから「伝統」を引き算した身体に着目したのであつた。したがつて石澤は本作の演出にあたり、伝統芸能の役者に対して彼らの専門分野の演技技術を用いることを禁じた。ギリシャ悲劇とは違い、本作には仮面を用いる指示ではなく、短い歌をうたう場面はあるものの、朗誦場面やコロスもない。また当然ながら現代的な散文で構成されているので、そもそも伝統的な発声

法を応用することができない。型を奪われた伝統芸能の役者たちにとって、いわば逃げ場のない作品の選択だつたと言える。事実、石澤は伝統芸能の役者たちの稽古の様子を「きびしい自己破壊」と表現しており、相当な苦労が伴つたことが窺える。慣れ親しんだ伝統芸能の型を奪われた状態では彼らは一見素人同然であるが、しかし石澤はそこに「いわゆる新劇俳優の玄人や俳優学校の生徒には到底持ちえないしたたかな演技的抽象力²⁹」を見出している。ここで言う演技的抽象力とは、六七年に石澤が新劇の演技との比較を通して記した「一見不自由な制限の多い型の積重ね」と同時に兼ね備える、新劇役者が持ち得ない「反写実的抽象性³⁰」を帶びる能役者の身体に宿るところの抽象性を指すと推測される。この演技的抽象力に強い期待を寄せていたことが読み取れる。

加えて、石澤氏は「『ゴドーを待つ』という本質的なドラマ状況と能における本質的ドラマ状況とは充分交換可能な普通性、普遍性がある」と考えた。『ゴドー』と能には、舞台上の表現の次元には上記した差異があるものの、劇世界の次元、すなわち「待つ」状態に共通点があることを指摘する。その差異を埋める手段として「役者の本質」に基づいた「新たな表現」にたどり着くことができると予期した作品選択であった。³¹つまり、あくまで演出家は、

本作がもつ本質的なドラマ状況を利用し、現代劇における「新たな表現」の確立を図ることを第一の目的に据えていたのである。

石澤氏は脚本の作成にあたり、一九六七年に白水社から出版された『ベケット戯曲全集』に収録されている安堂信也と高橋康也の共訳を用いた。稽古中に多少の字句訂正⁽²⁴⁾を施したほかは、大幅な脚色をせずにほぼそのまま用いたようである。つまり、大胆な翻案を行うことも、同時代のアングラ演劇の鈴木忠志のように戯曲をコラージュすることも、また、むやみに哲学的な解釈を押しつけることもなかつた。そのセリフは新劇俳優にとつては比較的親しみやすいものであつたと推測されるが、新劇俳優が担当したポツツオ、ラッキー、少年はいずれも出番が限られており、伝統芸能の役者が担当した主人公の二人と比べるとせりふが圧倒的に少ない。二人の浮浪者を演じた観世寿夫と野村万之丞は、普段の生活で実際に話す言葉でありながら、それを舞台上で自然に発することを非常に困難に感じたと語る。これは、彼らが伝統芸能の型を奪われたことにもよるが、道化的に振る舞うくたびれた浮浪者たちを演じるには、力を抜いた状態で舞台に立つ必要があつたことがその主な理由であろう。殊に観世寿夫は「いつも古典の能の中で、息をとのえ、

腰をかえして胸を張つて立ち、バランスを崩さずに歩く、いわばキッチリからだの線を保つことばかりしている」ために、慣れ親しんだ姿勢どころか呼吸法まで奪われた状態で舞台に立たねばならなかつた。以上のことから、能、狂言の役者たちは演技術を持ち出すことを禁じられたのみならず、それを間接的に応用する余地も残されていなといいう追い込まれた状態で舞台上の時空間を埋めなければならなかつた。そこには登場人物というよりも、一人の役者として舞台上に立たざるを得ない状態ができるがつていたことが予想される。

第三節　冥の会『ゴードー』の評価

冥の会による『ゴードーを待ちながら』の上演は具体的にどのように評価されたのか。一九七三年九月一二日付の朝日新聞記事では、伝統芸能の様式や技術という「武器」をあえてとり去つたらどうなるかに注目していたが、舞台上の役者たちが戯曲に対する関係性を計りかねた戸惑いを観客に伝えてしまふほどの「裸」の状態になつており、「口語体や現代的な日常会話に不慣れな伝統芸能の役者たちのぎこちなさや意外なまでの素人っぽさが目立つ結果になつた」と批評した。石澤が狙つた「新しい表現」に

至るために、伝統の型を奪つたことが裏目に出たようである。能楽研究者の松田存は新劇俳優と伝統芸能の役者の双方にとって難解なベケット作品に対するアプローチの自体を評価する一方で、やはり能、狂言役者の演技のぎこちなさを指摘している。⁽²⁵⁾ 大島は「予期した通り、狂言の野村万之丞のエストラゴンがもつとも無理がない」と喜劇的要素をもつ狂言役者の演技を評価する一方、「あまりにもつくられすぎた道化にまず違和感が生まれ、ついで痛ましさが付きまとう」⁽²⁶⁾ と、寿夫の道化的演技が失敗に終わっていることを指摘する。このように当時の劇評は概して上演の失敗を伝えるものであった。これまでの冥の会の上演とは異なり、ほとんどの批判的標的は伝統芸能の役者たち、特に本来クラウンのような滑稽な演技様式を持たない能役者の觀世寿夫のぎこちなさの残る演技に対するものであった。伝統芸能の役者から演技様式を奪うことで、慣れない現代のしゃべり言葉をさらに扱いづらしくし、準備不足の素人役者を舞台上にあげたような不完全な舞台という印象を与えたことに対する批判がほとんどであった。

伝統芸能の役者たちの演技の他に、石澤の脚本や演出に対する批判もあった。大島は、「脚本」と表記していながら大幅な脚色がなかつたことに対し、「もつと全体的な

構成の上で手を入れればよかつたとおもうが、いれにしても発散的・断片的で中途半端な作業に終わつていて⁽²⁷⁾ と、演出家による独自の解釈が見られなかつたことへの不満を示している。この批評には、作品に対する独自の解釈を示すことが「演出」の役割であるかのように捉える傾向が窺える。この考えは、独自の解釈以前に作品それ自体の長所を引き出す演出であるかどうかは二の次となる、日本の戦後新劇における演出によく見られた傾向である。例えば本庄桂輔は、ほぼ同時期に日本で活動していたフランス人演出家ニコラ・バタイユの演出と日本人の演出を比して次のように問題視している。「われわれは演出という名にとらわれて、何か鬼面人を嚇すもののように考え、作品の面白さを生かすというより先に自分の演出に気負い過ぎる」⁽²⁸⁾。つまり、演出に関して独創性のある解釈を付さなかつた点を批評するのは、演出の役割を解釈に絞つて価値判断する一面的な視点によるものであり、先に引用した演出家の真意に基づいて評価する場合、やや的外れであったと言わざるを得ない。実際に石澤自身も同時代の鈴木忠志のよう劇世界をつくり変え選択肢があつたことを言及しているが、「われわれは、敢えてベケットの劇展開になるべく忠実に従いながら、その共通世界にアプローチしていくことにしたのだ」と

述べており、演出家の解釈を打ち出すことはそもそも念頭になかったと言つてよい。

眞の会による『ゴドー』の上演を失敗とみなすのは当時の劇評だけではない。楠原偕子の一九九五年の論文でも、観世寿夫たちは「従来の身体そのものの使い方を崩す方向にもつていき、自然らしい動きをしようとして苦闘した」が、「この方向での舞台づくりをした俳優たちの努力は、身体の使い方において作品の要求するものとずれていた」とベケット自身が役者に求めた身体と比して、失敗の原因を分析している。ベケット作品と能の間にあら普遍性については高橋⁽¹²⁾やGay Gibson⁽¹³⁾によつて子細に論じられているが、それは後期作品において類似性が高くなる点で一致する。一〇〇七年の堀真理子の著作『ベケット巡礼』でも同様に伝統芸能の型を取り去つたことのデメリットについて論じつつさらに考察を深めて、本作が役者に求める道化的演技を鑑みると「狂言の演技が合う」と結論づけている。同じ伝統芸能の区分でも、『ゴドー』で求められるクラウン的な演技との類似点を狂言の方の演技様式に見出していたのは、石澤も同様であった。しかしながらその論調は「狂言における笑いの演技に無理やり対応させうる要素をわずかに見出しうるかもしれないが、とりわけ能とは無縁の世界である」と、あくまで

伝統芸能の様式との差異を強調している点には、その差異を起点にして生み出すことを狙う「新しい表現」がこの実験的な上演の最終到達点であつたことが窺える。

上演が結果として失敗に終わつたことは数々の劇評や評論が伝えておりほぼ間違いない事実と言える。しかし作品に対する独自の解釈を表現するのではなく、それまでの新劇団による上演で実現されなかつた本作が求める俳優の身体の模索を通じて「新たな表現」の確立を図ることを第一の目的にしていた演出家の真意を踏まえて評価はされていないことを考慮すると、それに焦点を当てた上で改めて評価する必要性が見えてくる。石澤は、「新たな表現」のために伝統芸能の役者たちからその演技様式を引き算し、役者が人物になりきるというよりも役者自身として舞台上に立つ、自己対象化を試みている。この自己対象化の試みがベケット作品の上演としてどのように考えることが出来るだろうか。

第三章 ベケットのドラマに求められる身体

第一節 ベケットの求めた俳優の演技

まず、ベケットが自作を演じる役者にどのような演技を求めたのか。ベケットは演劇経験の不足が理由で、初演ではブランの言う通りに戯曲のカットなどの変更に応じることさえあつた。後に自作品の演出も手掛けるようになるが、演出をする以前から積極的に稽古に立ちあい、役者や演出家に意見することが多い作家であつた。ベケットは、舞台を創り上げる演出家や俳優が解釈を行う必要性を否定する。実際に、アメリカ初演の演出家アラン・シュナイダーがベケットに、「ゴドーがなにを意味するのかについて直接質問した時『もし私が知つていたら、作品のなかでそれを述べていたでしょ。』⁽⁴⁶⁾」と答えている。他作品でも同様にベケットは、一九六一年に『しあわせな日々』でウイニーを演じたブレンダ・ブルースが戯曲の解釈にこだわるので、「そんなことはまったく問題じやないんだ」と言い、稽古の中でメトロノームが刻む厳格なりズムでせりふをしゃべらせようとした。また、彼が役者に求めた演技について、ベケットとの共同作業で執筆された『ベケット伝』の著者ジエイムズ・ノウルソンによると、「大切なのは、せりふのテンポとトーン、そして、なによりリズムであり、鋭い性格描写や深い感情表現は二の次だつた」。これは、一九七六年にロンドンで上演する『ゴドーを待ちながら』の稽古でベケットは、全部で一〇週間の

稽古期間中、役者たちがそのリズムを正しくつかむまで一行ずつせりふを繰り返し言わせる作業を八週目まで続け、その間動きの稽古を一切しなかつたことにも表れている。同様に、彼は『勝負の終わり』で共演して以来、俳優ジャック・マガウランに絶大な信頼を置いていたが、それはマガウランの「言葉の歯切れのよさとリズム、ペース、間のとりかた、どれをとっても非の打ちどころがなかつた」⁽⁴⁷⁾からである。マガウランとベケットの関係から、堀は「ベケットはせりふの詩的リズムに役者が生理的なリズムを重ねてほしいと願つて」⁽⁴⁸⁾いることを読み取つている。

つまり、ベケットが演技に関して重視したのは、せりふや戯曲全体の解釈ではなく、「自然」で「自由」な演技につながるための、役者の生理的な身体性であった。せりふの意味や一方的な解釈で算出される声やリズムではなく、個々の役者がもつ生理的なリズムで声を発することにより、役者はその身体を「自然」で「自由」な状態へと解放する。意味の解釈を加えることは、ある人物の性質を規定し、具体的な枠組みを作つてしまいかねない。これは近代リアリズム劇における演技の在り方の一つであり、ここには役者の個性を活かすことのできる余白是非常に少ない。ベケットの役者の生理即ち役者の身体に

やどる個性を生かす姿勢は、従来の写実的な演技術のなかで抑圧されてきた俳優の声やリズムを解放する。ここでの「自然」さ、「自由」さとは、もちろん結果として観客側が感知するものではあるが、観客の中でその感覚を生みださせる俳優が感じ取るところの「自然」であり「自由」さである。つまり、俳優が近代リアリズム劇では束縛を受けるあるいは無視されてきた俳優自身の個性そのものたる生理機能の発露による、俳優の身体の解放こそが、ベケットの求めていた俳優の身体だと考えられる。

『ゴードーを待ちながら』の上演について子細に分析を行つたデイヴィッド・ブラッディが述べている通り、ベケットは実際にシラー劇場でのリハーサル時に、人物の演じ方に迷う俳優陣に懇切丁寧に説明を加えているが、その説明はどれも「一般に⁽¹⁾スタンニスラフスキイ流の自然主義に⁽²⁾関連する一種の説明を拒絶」するものであり、写実的な解釈を通して演技をすることを防ぐものであった。西欧ものの翻訳劇と訊いてスタンニスラフスキイ・システムを持ち出す傾向の強かつた新劇俳優にとつて、こうした俳優の身体の解放に至ることは困難だったにちがいない。新劇団の一つである青年座で演出家をしながら雑誌『新劇』の編集長として新劇界を俯瞰する機会の多かった石澤は、翻訳劇における演技の問題を⁽³⁾当然認識していた。

その石澤が、本作でベケットが求めた俳優の身体の解放に到達することを「新しい表現」と捉えた可能性は大きい。主役の二人の浮浪者に新劇俳優ではなく伝統芸能の役者を抜擢した点には、リアリズムの手法で到達できないその演技に、伝統の型を引き算した身体に残る演技的抽象力を当てはめてみようとした、という構図でこの上演の試みが浮かび上がつてくる。

第二節 戯曲で描かれる状況と俳優の身体の共通点

『ゴードーを待ちながら』で求められた具体的なテンポやリズムとはどのようなものであったか。ロジエ・ブランが演出したバビロン座での世界初演に対するジャン・アンヌイの劇評では「フランセリーニ兄弟のクラウン演じるパスカル『パンセ』のミュージック・ホール風の寸劇」と表現された。これに代表されるように、本作における俳優の演技は一般にクラウンあるいはミュージック・ホールのコメディアンたちのそれと考えられている。これには、ヴラジーミルとエストラゴンが置かれた状態と、待つ行為の中で彼らが行う対話の内容が関係する。

そもそも本作で中心的に描かれるのは、二人の浮浪者がゴードーを「待つてはいる」状態である。「待つ」と言う行

為は「物事・人・時が来るのを予期し、願い望みながら、それまでの時間をすごす」ことであり、すなわち何かの行為をしてその特定の場所にとどまつていなければならぬのが待つという行為である。実際に「待つ」行為を行なう人物の置かれた状態は、第一幕の最初のエストラゴンのセリフ「Nothing to be done.」に集約されている。この作品が「アンチ・テアトル」と呼ばれる所以であるが、従来演劇を支えてきた要素である筋や人物の性格、心理、装置などが極限まで切り詰められている。そうした要素がなくとも、人物が舞台上にただ存在する状況を示すことで劇を成立させたのである。こうした状態における人物たちの演技についての高橋の次の分析は、劇の主題の一つを非常に明確に要約している。「密接な因果関係によって、人物の性格・心理・行為・状況に結びついた台詞」という古典的前提は、この作品ではみごとに消失し、台詞は表現と伝達の機能から完全に遊離しているかのようにみえる。⁽⁵⁶⁾つまり、ベケットは従来の演劇を成り立たせていた要素を排除する点において演劇として「無」の状態をつくり出している。『ゴードーを待ちながら』は演劇作品でありながら、演劇そのものを自己批判する主題を持つことは一つの定説となつていて、以上を踏まえると、本作で表出される「待ちながら」行われる行為は、従来

の演技の前提を可能な限り削ぎ落とした、いわば頼るべきものがほとんどない状態の中で行われていると言つてはできる。

次に、二人の浮浪者の対話の内容であるが、彼らが感じる痛みや食欲、目の前で起る出来事などの現実的な内容のものがほとんどである。そして、それらがふとした瞬間に非常に哲学的、あるいは形而上学的な内容に飛躍する。⁽⁵⁷⁾こうした内容には従来俳優が演ずるときに頼りにしてきた物語や人物の思想がほとんどない。彼らの過去が語られたところで、昨日の記憶すら危うい。会話の内容について、デイヴィッド・ブラッディは、「彼らの身体的差異あるいは気質の違いは、二時間あまりの本作の半分の時間を占める一連の悲喜劇的なルーチンや対話に題材を提供する」と分析する。例えば、ヴラジーミルは覚醒していく用心深く、エストラゴンはけだるく注意散漫である。また、彼らがポツツォに臭いと言われる場面ではヴラジーミルは息が臭く、エストラゴンは脚が臭い。こうした気質や身体的な差異から生じる会話の内容の喜劇性は、クラウンやミュージック・ホールのコメディアンたちが笑いをとる手法と類似する。実際に、パリ初演を観たジュヌヴィエーヴ・セローは上演分析に際して、先のアヌイと同様にそうした芸人たちの演技との共通点

を挙げた。⁽⁵⁹⁾しかし、彼らを演じるにあたり、全体にわたつてクラウンや芸人の演技を踏襲することを初演の演出家ロジェ・プランは選択しなかつたことに注目すべきであろう。プランは最初の演出アイデアで、舞台上に円形のサークルの演技場を組むことを目論んだ。しかし、彼は最終的に彼らを道化師とみなすのは間違いだという結論に至つた。⁽⁶⁰⁾この点についてプラッディは「クライマックスに彼らの演技をもちこむことができないままに、舞台を去ることもできない」状況をつくり出す必要があるからだと分析する。⁽⁶¹⁾ここでいう演技とはクラウンやコメディアンのお決まりのネタを指す。こうした演技で絶望から逸脱することも、ネタの時間がきたからと文字通り逃避することもできない状況に追い込まれてどうしようもできなくなる状態を人物並びに観客に突きつける本作の結末の効果を失わないためのプランの判断であつた。

つまり、ヴラジーミルとエストラゴンは基本的にはクラウンのように振る舞い、言葉を発するのであるが、彼らは徹頭徹尾クラウンとして舞台に立つのではない。身體や気質の違いなどの現実的かつ表面的な、言い換えるとありふれた話題からしか対話を始めることが出来ないだけで、絶望を知覚しないわけではない。深遠な心理描写こそ削ぎ落とされているものの、クラウン的な一面を

持ちつつ、希望を捨てずに「待つ」行為に耐え続け、その希望を得られない絶望を感じることのできる人間的な側面を持つ人物である。クラウンになりきるわけにもいかず、かといって自然主義的な演技で演じることもできないことが、俳優にとつていかに困難に感じられたのかは想像に難くない。事実、イヨネスコの『禿の女歌手』を世界初演したバタイユは次のように述べている。「フランスの俳優たちは、壁にぶつかって、どうやつて突破口を開こうかと必死になつてもがいた時期がある。イヨネスコやベケットに触れた時だ。」⁽⁶²⁾

こうした内容の対話に加え、人物たちは、川口喬一が述べるように「ごっこ遊び」に興じる。川口は、人物たちは「待つ」という行為の中で「現に舞台で登場人物を演じている役者であるにもかかわらず、彼らは舞台上で役者を演じる誘惑に抗しきれないでいる」と分析する。事実、第一幕でラッキーの「考え方」が披露される直前に、ヴラジーミルとエストラゴンによつて、舞台袖には田舎道ではなく楽屋へ続く廊下あるいは手洗いがあることが示唆される。⁽⁶³⁾同様に第二幕でも、彼らが立つている場所が「ラ・プランシユ」であるとするポツツォの台詞がある。これはフランス語で *la planche*、英訳で *the board* となつてゐる通り板を意味し、舞台の床面を指す。こうした言

及が明らかにするのは、閉ざされた舞台上で、喜劇的な雰囲気を帯びながらも、自分が役者であると自己対象化しながら演技をすることでしか時間つぶしできないという二人の浮浪者の追い詰められた状況である。彼らは戯曲の上演という名のもとに、人物を演じながらもその演技の上で役者であることを暴露させられているのである。

以上より、『ゴードー』の戯曲や作者ベケットが自作を演じる役者に求めた要素が、近代リアリズム劇の約束事を破棄した状況のなかで、人物という幻想を脱ぎ捨てた生身の状態の役者であり、その役者の個性を宿らせている身体の解放であったということを踏まえると、本作品が要求する身体性の面でも、冥の会の目的は作品に合致しているといえる。まず、本作で描かれる「待つ」行為を行なう状態は、従来の演技の前提を可能な限り削ぎ落とした、いわば頼るべきものがほとんどない状態である。この点において、人物が戯曲の中で置かれている状態と、冥の会の俳優、特に主役を演じた伝統芸能の俳優たちが置かれた状態は類似する。演出家石澤は伝統芸能の俳優において、様式という頼るべきものの無い状態に置かれていたと言つてよい。この演出が先行する二度の上演で伝統芸能の俳優ばかりが賞賛されたことに対する单なる

応答でなかつたのは自明であるが、「新しい表現」を確立するための拠り所としての「役者の本質」の模索という目的のみならず、本作の主題の一つ、すなわち従来演劇を成立させるとされた劇的要素を持たないという点に見出される演劇の自己批判に、密接に繋がる人物たちの置かれた状態を現実の舞台上にいる俳優にも当てはめた点は、これまでの新劇による本作の解釈重視受容よりも、一歩進んだ次元にあると考えられる。さらに、「待ちながら」行われる対話の内容や「ごっこ遊び」から、彼らの演技はクラウンのそれと類似するというのが定説となっているが、徹頭徹尾クラウンとして舞台に立つわけにはいかない。二人の浮浪者は自分が役者であると自己対象化しながら演技をすることでしか時間つぶしできないのである。このような人物による自己対象化の演技は、冥の会の上演で石澤が伝統芸能の役者に對して求めたそれと類似する。つまり、前者は人物というヴェールをはぎ取つて役者の身体を露わにするが、後者では伝統芸能の技術をはぎ取ることにより、ジャンルの違いを越えた役者の生身の身体が露わになる。どちらも演劇を演劇として成り立たせる約束事を取り去つた状態であり、生身の役者を見せようとする点が共通すると言える。

また、ヴラジーミルを演じた観世寿夫は、能の様式や

型を奪われて演技することを非常にむずかしく感じていたようだが、次のようにも述べている。稽古の段階で寿夫は、この上演で求められている演技について、「書かれたもの」になりきるのではなく、「書かれたもの」を踏み台にして自分を出す、自己対象化の演技の構造に能との共通点を見出していた。⁶⁵つまり寿夫は『ゴドー』の人物

を演じるにあたり、自分の個性を抑えて人物になりきる演技ではなく、役者である自分の身体性や個性を役に反映する演技をする必要があると認識していた。これが結果に結びつかなかつたのは残念ではあるが、この発言にジャンルの境界線を超えた現代劇の「新たな表現」に必要な「役者の核」すなわち、演技を通した役者の個性の解放を読み取つていてる点は、ベケットの理想の演技と一致すると言えることができ、非常に意義深い。加えて、この公演の目的が現代劇の「新たな表現」に必要な「役者の核」の模索と、役者から各ジャンルの演技形式を取り上げ、生身の身体のまま舞台にあげることでその目的を達成しようとした。伝統芸能の役者との共同作業ではあつたが、新劇の流れを汲むこの演劇集団において、抑圧されてきた役者の身体を解放することで、従来の新劇で踏襲されてきた写実的演技からの脱却を図ろうとしたことは意義深い。その結果として、目的であつた「新たな表現」の創造にまで至らなかつたのは残念ではある。しかし、その後鍛仙会やジョナ・サルズによるベケット作品の上演で伝統芸能の型を有効に活用する方向に向かい、成功を収めたことを考えると、この失敗が単なる失敗以上の成果があつたと考えることもできる。さらに、これ以前の新劇団による本作品の上演では、作品の上演で求められているにもかかわらず、身体性に着目した上演はなされてこなかつた。その意味

で本作品の上演において求められる本質的要素に迫つていたという点でも、日本における「不条理劇」の受容として評価すべき上演であつたと考えることができる。

結び

冥の会の上演は、現代劇の「新たな表現」に必要な「役者の核」の模索と、役者から各ジャンルの演技形式を取り上げ、生身の身体のまま舞台にあげることでその目的を達成しようとした。伝統芸能の役者との共同作業ではあつたが、新劇の流れを汲むこの演劇集団において、抑圧されてきた役者の身体を解放することで、従来の新劇で踏襲されてきた写実的演技からの脱却を図ろうとしたことは意義深い。その結果として、目的であつた「新たな表現」の創造にまで至らなかつたのは残念ではある。しかし、その後鍛仙会やジョナ・サルズによるベケット作品の上演で伝統芸能の型を有効に活用する方向に向かい、成功を収めたことを考えると、この失敗が単なる失敗以上の成果があつたと考えることもできる。当時アングラ演劇が最盛期を迎えて、反新劇の立場から身体性の重視を謳つていたことは周知の通りであるが、新劇の側からも同じように身体性を重視する試みと

して、今回取り上げた冥の会の上演があつたことは注目すべきことであり、その試み自体が評価に値すると言える。また役者の個性を宿らせている身体の解放は、採用した『ゴードーを待ちながら』において作者ベケットが理想とした役者の演技であり、これ以前の新劇団による上演では実践されなかつた本作品の本質的要素に迫つていいという意味で、日本における「不条理劇」受容における重要な意味をもつ上演であつたと評価される。

注

- (1) 斎藤浩子「〈冥の会〉の『ゴードーを待ちながら』——神話の世界へのアプローチ——」『新劇』一九七三年一〇月、一〇〇巻一〇号、九八～一〇五頁。
- (2) 一九五〇年代から六〇年までの日本におけるイヨネスコ、ベケット、アダモフらの紹介に関しては、風間研「一九六〇年、日本におけるアンチ・テアトル：イヨネスコとベケットはいかにして輸入されたか」『日本福祉大学研究紀要』一九八七年、四七卷二号、一一一～一七六頁に詳しく述べる。
- (3) 佐和田敬司「現代演劇と文化的混濁：オーストラリア先住民演劇と日本の翻訳劇との出会い」早稲田大学出版部、一〇〇六年、六五頁。
- (4) 諷訪正「新劇評 文学座アトリエ公演『ゴードーを待ちながら』」『新劇』一九六〇年七月、七卷七号、一五～一六頁。

(5) 茨木憲「劇評」『新劇』一九六〇年八月、一四卷九号、八～一〇頁。

(6) 『朝日新聞』昭和三十五年五月二十八日付。(大笠吉雄「新日本現代演劇史」(安保闘争篇)一九五九～一九六一)中央公論社、一〇〇九年、一一一四～一一一七頁より引用。)

(7) 田下今光「毎日新聞」昭和三五年五月二八日付。(同前より引用。)

(8) 渡辺浩子「ベケットの舞台化を通して」『新劇』一九六六年一月、一一卷一號、一一一～一七頁。

(9) Miroko Hori Tanaka, "Special Features of Beckett Performance in Japan", *Beckett on and on...*, ed. by Lois Oppenheim and Marius Buning, Fairleigh Dickinson University Press, 1966, p.229.

(10) Ibid., p.228

(11) 菅孝行『戦う演劇人：戦後演劇の思想：鈴木忠志・浅利慶太・千田是也』而立書房、一〇〇七年、一一一五～一一一六頁。

(12) 「座談会=観世静夫・早野寿郎・森塚敏 司会=藤浪与兵衛」冥の会公演プログラム『山月記／名人伝』一九七四年、一一〇～一八頁。

(13) 堀真理子『ベケット巡礼』(一省堂、一〇〇七年、一五六頁。

(14) 新劇役者が美術的な演技法から抜け出せない結果につれて、当時の劇評でも民藝の公演に対して浅利慶太が類似する批評を記している。浅利は宇野重吉の演技について「結局は、自分の肉体なり言葉なりを無機的なものとして、離れて眺めることができずに、幕を開けた。そういう感じがした」と述べている。浅利慶太「反演劇」と民藝の舞台創造』(テアトロ)

- (15) その他同人は以下の通り。天野二郎、関弘子、早野寿郎、藤浪与兵衛、宝生闇、山本則寿。
- (16) この公演は一九七五年一〇月六日から一日にかけて行われ、さらに同年二月には同じジャンジアンで再演された。
- (17) 「能・狂言・新劇が一体公演」冥の会と青年座十七日から東京で」【朝日新聞】一九七一年八月一六日夕刊、七頁。
- (18) 森塚敏「これからが出発」冥の会第一回公演【オイディープース】プログラム、六一七頁。
- (19) 渡辺守章「アガメムノーンの試み 能とギリシャ悲劇」【読売新聞】一九七一年七月一五日夕刊、七頁。
- (20) 「人間登場」ギリシャ悲劇「オイディープース王」を演じる能楽師 観世寿夫さん」【読売新聞】一九七一年七月三〇日朝刊、四頁。
- (21) 大島勉「行く」空間と「待つ」空間」【新劇】一九七三年一月、二〇卷一號、二八一三三頁。
- (22) 「オイディープース」では有賀二郎が担当した仮面は、人間の顔の大きさより一回り大きく、顔全体を覆う形状のものであった。(「オイディープース王」公演パンフレットより) 一方の「アガメムノーン」では「半面劇で、鼻から上だけをおおう」(「アガメムノーン」「冥の会」が第二回公演【読売新聞】一九七二年七月一日夕刊、九頁) と、異なる形状の仮面が用いられた。
- (23) 久保幸一。俳優座俳優養成所第五期卒業生。青年座所属の役者。
- (24) 山崎有一郎「オイディープース王」を観て」【テアトロ】一九七一年一〇月、三四二号、二四一七頁。
- (25) 「冥の会公演「アガメムノーン」——演劇評」【朝日新聞】一九七二年七月一〇日、夕刊、九頁。
- (26) 観世寿夫、中村雄二郎、鈴木忠志、司会=渡辺守章「座談会ベケットのおもしろさ——【ゴドーを待ちながら】——公演によせて」冥の会第三回公演【ゴドーを待ちながら】公演プログラム、一六一三一頁。
- (27) 「能・狂言の役者主役に◇ゴドーを待ちながら◇ベケットの前衛劇上演」【朝日新聞】一九七三年九月五日夕刊、九頁。
- (28) 「『役者の本質探る、狂言の万之丞ら「冥の会」「ゴドーを待ちながら』に挑戦」【読売新聞】一九七三年九月一日夕刊、九頁。
- (29) 石澤秀一「苦しく楽しく発見の稽古」【ゴドーを待ちながら】公演プログラム、二二二頁。
- (30) 石澤、同前。
- (31) 石澤秀一「能による劇の再生」【中央公論】一九六七年九月、八二卷九号、九六一〇七頁。
- (32) 石澤、前掲公演プログラム、二二三頁。
- (33) 実際に石澤氏は「私は『ゴドー』をやりたいために」演出をしているというよりも、観世寿夫、野村万之丞、観世静夫と芝居をつくるために「ゴドー」を選んだという方が、私の真意に近かった」と述べている。(石澤、同前)
- (34) 前掲の大島の劇評によれば、流行語や「清酒は月桂冠」など の語や文章が挿入された。
- (35) 観世寿夫「ゴドー」「観世寿夫著作集 四・能役者の周辺」平凡社 一九八一年、一七六頁。初出は、「悲劇喜劇」一九七三年一二月号、原題「わが日録」。

- (36) 「意欲は買うが失敗 能・狂言俳優の前衛劇「ゴドー」を待ちながら」『朝日新聞』一九七三年九月一二日夕刊、九頁。
- (37) 「全体としては、現代的な会話に不慣れな役者たちのぎりぎりながら素人っぽさが目立つ結果になったとはいえ、能・狂言という伝統演劇にしる新劇の俳優にしろ、本質的には相通ずる演技力を備えているからこそ、このもともと難解なベケットの前衛劇にアプローチすることができたのである」と、冥の会としての本作への挑戦を「過渡的な試練」と称して、今後の活動への期待に結びつけている。松田存「劇評 過渡的な試練 [冥の会「ゴドーを待ちながら」]」『テアトロ』一九七三年一月、二六九卷、四八一五〇頁。
- (38) 大島、前掲記事、二二一頁。
- (39) 大島、同前、二二一頁。
- (40) 本庄桂輔「黒船バタイ「丸」」『悲劇喜劇』一九七七年一〇月、二二〇卷一〇号、九一～一頁。
- (41) 楠原信子「西洋戯曲と日本の伝統演劇俳優のゴドーボロー、ハム・カケツ上演における能・狂言役者の示唆するもの」『ハム・ボーン』、『芸術の可能性』『Booklet 1』慶應義塾大学、一九九五年一一四号、五八一七九頁。
- (42) 高橋康也「マケンヌの能」『世界』一九八一年五月、四二八號、二二一六～二二二八頁。
- (43) Cima, Gay Gibson, "Beckett and the Noh Actor," *Performing Women: Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage*, Ithaca: Cornell University Press, 1993, pp.184-222.
- (44) 堀、前掲書、二〇〇七年、二二四～二二八頁。
- (45) 石澤、前掲記事、公演プログラム、一九七三年、一頁。
- (46) イノック・ブレイター、安達まみ訳『なぜベケットか』白水社、一九九〇年、七八頁。
- (47) ジョイムズ・ノウルソン『ベケット伝 下巻』白水社、二〇〇一年、一三九～一四〇頁。
- (48) 堀真理子『ベケット巡礼』(『世界』二〇〇七年、二二七～二二八頁、演出家サム・メントスの証言を参照)。
- (49) 前掲書、二二六頁、一九六四年の「勝負の終わり」で共演したロイヤル・ホール・シアターの芸術監督ルリー・リチャードの証言。
- (50) 同前、二二六頁。
- (51) David Bradby, Beckett: Waiting for Godot, Cambridge University Press, 2001, p.132.
- (52) 石澤秀一「対応の劇」『悲劇喜劇』一九七一年二月、二二五卷二号、二二二一～二二二五頁。
- (53) The issue of Jean Anouilh in *Art-Spectacles*, no.400 (February 27 - March 5) 1953, (trans. Ruby Cohn, *Samuel Beckett: the critical heritage*, ed. Lawrence Graver and Raymond Federman, Routledge & Kegan Paul, London, 1979, p.92)
- (54) 『トトタル大辞館』小学館。
- (55) 原文では「Rien à faire」。直訳では「やくやく」と「なんにもない」だが、安藤信也、高橋康也「マケンヌ・カケツ・ベケット: 「トトタル大辞館」」白水社、一九九〇年、一七六～一七七頁の訳によると、「faire」、「do」は「真似る」、「演ずる」と「演劇的意味を持つ語である。されば、この訳題は、脱げない

靴への苦立ちが始まると同時に、「演ずべき」と「主題・物語」は何もない」という宣言、演劇の死または不可能性の告白をもつて始まつたことになる。」(傍点原著者)

(56) 高橋康也『今日のイギリス アメリカ文学3：サマードル・ベケット』研究社、一九七一年、一一八頁。(傍点原著者)

(57) 例えば一幕冒頭にエストラガンがやつとのことで靴を脱ぐことに成功し、痛みの原因を探る場面が分かりよ。エストラガン 何にもなる。

カラジーミル 見せてもらひん。
エストラガン 見たつてなんにもないよ。
カラジーミル わつ一度は見てみな。

カラジーミル (自分の足をしうぐてみてから) わみの風に当ててみよ。 ガラジーミル おそれにこれが人間か、悪いのは自分の足なのに靴にくつてかかる。

(安室) 高橋、前掲書、一九七五年、一四四頁より)

(58) Bradby, *Op. Cit.*, p.30.

(59) 「ウラジーミルとエストラガンが最もはつきりと呼び起りする

のは、浮浪者ではなく、道化のほうである。(中略) 道化師たち、つまりそれは第二義的な登場人物たちであり、ショーケースピヤの道化師たちが受け持つていて役割にやや似た明確な役割を、舞台で負わされている俳優たちの」とである。したがつて、

(中略) 彼らの生まれや、社会的身分や、言葉——生のままであり、詩的であつたり、意味深かつたりする言葉——じつひ、あらためて疑問を發することもないのです。」Geneviève

Serreau, *Histoire du 'nouveau théâtre'*, Paris: Gallimard, 1966. (日本語訳は、シニスヴィーヴ・セロー著、中條忍訳「ヌウザ・ナ・トルの歴史」思潮社、一九八六年、一一五頁より)

(60) ブランは初演のリハーサルを振り返り、「基本的に、リハーサル期間にわれわれが行つた作業と、うのは、ファルスにもお涙頂戴のものにも傾倒しない、笑ひと情緒の間の適切なバランスを見つけることであつた」と軽べ、結果が当時のリハーサルを要約している。それと、カラジーミルとエストラガンをクラウンとみなす傾向について、「カムー」を上演する九割は「の間に引つかれていた」と述べてゐる。(Roger Blin, *Souvenirs et Propos*, ed. Lynda Bellity Peskine, Paris: Gallimard, 1986, p.86)

(61) Bradby, *Op. Cit.*, p.43.

(62) 西田由子「小糸理の条理」「悲劇喜劇」一九九〇年、四七五号、五一~五四頁。パリでベラ・レーヌ・システムと共に学んだ

岡田正子にバタイユが語つた言葉。

(63) 川口喬一「ベケット・豊饒なる禁欲」冬樹社、一九七八年、一四二頁。

(64) ガラジーミル すぐ来るからな。(舞台袖に行きかかる)

エストラガン 知つてるね、廊下の突き当たり、左側だ。 ガラジーミル 席をとつとましてくれよ。

(安室) 高橋、前掲書、一九七五年、六五頁より)

(65) 安室 高橋、同前、一七二頁。

(66) 觀世寿夫、中村雄一郎、鈴木忠志、司会・渡辺守章、「座談会ベケットの面白——『カムーを待ちながら』——公演によせて」、前掲プログラム、一六一~三三一頁。