

<研究ノート>

悲劇の系譜

庄司俊之

An Essay on a Genealogy of Tragedies

SHOJI, Toshiyuki

要旨:「悲劇」という語は、現代では、繰り返してはならないもの、未然に防止すべきものというように、一義的にネガティブな意味が与えられているが、語源としての悲劇、演劇としての悲劇はそうではない。それはかつてポジティブな意味をもっていた。このコントラストを念頭に、本稿では、古代の『オイディプス王』からシェークスピアの4大悲劇を経由して現代の『ゴドーを待ちながら』における「悲喜劇」にいたるまでの、ひとつの系譜を追いかけていく。そこでは悲劇の古典的図式が変容し、失効し、現代になると悲劇がそのまま喜劇であるような作品が出現するという道筋が見通されることになるが、こうした演劇作品における変容のプロセスは、その背後にある社会変容の対応物と見なすことができるだろう。そして、演劇はたしかに芸術のなかでもマイナーな領域に降格してしまっただけで、しかしマイナーだからこそ、語源としての悲劇から遠く離れてしまっただけで一義的にネガティブに捉えられるようになった現代の「悲劇」的状况に対して現代演劇における「悲喜劇としての悲劇」は一定の示唆を与えうるものになっていると考えられる。

本稿が『オイディプス王』の分析を通じて提示する悲劇の古典的図式とは、一個の真理、循環する王権の安定した社会、安定ゆえに「逆転」が効果的な意味（カタルシス）をもつということである。それに対してシェークスピアの4大悲劇では、真理と虚偽が振動し、神々の不死ではなく生き続ける亡霊が世界を攪乱し、物語の結末が悲しみで終わるか喜びで終わるか、つまりその作品が悲劇なのか喜劇なのかは偶然が決定するようになる。死後の生、不死の世界が否定されると今度は「死」が特権化され、物語に最終的な意味を与える機能を「死」がもつことになるのである。そしてチェーホフを経由してベケットの『ゴドーを待ちながら』になると、それが悲劇なのか喜劇なのか、そうした区別そのものが消失する。詩的な表現は無数の無駄話のなかに配置されなければならない、悲劇的なシーンは必ずコメディータッチの演出をとまわなければならない。提示されるのは一個の悲劇的な真理ではなく、その「図」を成り立たしめる「地」を含みこんだ世界全体なのだ。『オイディプス王』以来、「自己への問い」は物語に組み込まれており、それはシェークスピア作品でも展開されていたが、『ゴドーを待ちながら』では作品が純粋な媒体と化し、すべては世界と対峙する自己へと折り返されることになる。

本稿末尾では以上を踏まえ、「悲劇的」とされるウェーバー解釈、「イマームを待望しながら」を書いた晩年のフーコー、超高齢社会のなかベッドサイドで待ちつづけるひとびとのすがたについて附言する。

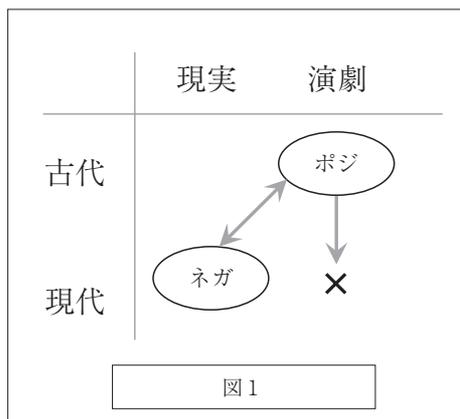
キーワード: オイディプス王、シェークスピア4大悲劇、ゴドーを待ちながら、悲劇、真理、悲喜劇

1. 悲劇の行方

「現代は悲劇の時代である」——そうした表現から連想するものは、地域紛争や災害、巨大大事故などがたえまなく繰り返される状況だったりするだろう。その場合の「悲劇」とは、個人や集団を襲う悲惨や苦悩を意味し、繰り返してはならないもの、未然に防止すべきもの、できれば存在しないほうがよいものといったように、一義的にネガティブな意味が与えられている。だが、ごく当然のことだが、語源としての悲劇、演劇としての悲劇は

そうではない。悲劇的状况は避けがたく到来するのであり、作品化された悲劇はまさに鑑賞すべきポジティブなものだ。しかも、ニーチェの『悲劇の誕生』⁽¹⁾によれば、悲劇的精神は古代には存在したが現代では失われてしまったものとされる。本稿は、このコントラストを導きの糸にしたい。

いま触れたコントラストを図式化すればつぎのようになる。ヨコ軸を現実——演劇（フィクション）とし、タテ軸を古代——現代とすると、第3象限にわれわれが日常的に使うネガティブ・イメージの「悲劇」が入る。それに対して第1象限には、まったく正反対のポジティブな悲劇、『オイディプス王』などを典型とする演劇作品



が入る。そして第4象限とは、ニーチェの言を信じるならば、第1象限には存在した悲劇的精神が消失した空白状況をさすことになる。

この図式を眺めながら、ふたつのことが推定できるだろう。第1に、古代の演劇作品たる悲劇がポジティブなものだったとはいえ、そこに悲惨や苦悩が含まれていたことは疑いえない。つまり苦悩と同時に喜びでもあるような多義性があったのだ。それが今日、「悲劇」といえば一義的に避けるべきものと解されるのだとすれば、古代から現代にかけて、悲劇の意味が磨り減ってゆくプロセスが存在したと想像できる。それと並行して「喜劇」もまた、笑いの多様性を失って、単なる「笑劇」へと縮減されていく傾向があるかもしれない。第2に、芸術の多様化など、時代的条件の変化につれて演劇が必ずしも主要な芸術でなくなったことによって、「悲劇」の語は、語源としての演劇の意味で使われるよりも、現実において「悲劇的」といった派生的なメタファーの意味で使われることが多くなった。実際、「悲劇のヒロイン」で連想される人物像がアンティゴネーやジュリエットであることは皆無だろう。現代では、しばしば演劇のようなフィクションとくらべて現実のほうが圧倒的に複雑で、演劇は現実の一部を切り取って縮約したものにすぎないと捉えることが多く、現実——演劇のヨコ軸でいえば、ひとびとがリアリティーを感じるウェートが演劇から現実へと、演劇が凋落して現実がせり上がるかたちで移動していると想定されるのだ。

このように、古代——現代の歴史的推移において意味が縮小し、現実——演劇のあいだで意味の位置づく場所が移動してきたと想定できるとすれば、悲劇の概念を問うことは、現代を裏側から映し出す鏡となりうるのではないだろうか。それは、避けがたく「悲劇」に見舞われ悲劇を生きざるをえないひとびとを、ネガティブに「あってはならない存在」と見るのではなく、べつのかた

ちで理解するためのヒントとなるものと思われる。

本稿では以下、演劇史における悲劇の系譜を追いかけていく。第2節では、古代悲劇の一例として『オイディプス王』をとりあげ、そこに描かれた悲劇の意味やその悲劇が担う社会的機能をひとつの類型として捉え返してみたい。それとの対比において第3節では、シェークスピアの4大悲劇をとりあげ、古代の何が没落し、何が代わりに登場してきたのかを素描する。これを受けて第4節で簡単にチューホフに触れたあと、第5節では、「現代の古典」たるベケットの『ゴドーを待ちながら』——現代のさまざまな危機においてシンボリックに上演されるようになった、そうした意味でもきわめて現代的な作品——がなぜ「悲喜劇」なのか、読解を試みたい。最後に以上の考察が示唆するものについて附言する。

2. 『オイディプス王』：共同体に埋め込まれた悲劇

まず、ソフォクレスの悲劇『オイディプス王』⁽²⁾から触れていく。パゾリーニ監督の映画『アポロンの地獄』(1967年)などでは、主人公たるオイディプスの出生、スフィンクスとの対決、疫病の発生、そして知られざる真理の露呈といった順序で、物語は時系列にそって展開していくが、ソフォクレスの劇の発端はあくまでオイディプス王の統治する都市テーバイへの疫病の襲来である。それを受け、オイディプスが神託の示唆する不浄を追って真理に迫っていくプロセスがドラマの軸であり、過去の殺害や出生などはあくまで回顧的に明らかにされる位置におかれている点には注意を要するだろう。

テーバイが疫病に襲われたとき、オイディプスはデルフォイ神殿に神託を求め、そこでテーバイの疲弊の原因は先代の王・ライオスを殺害した不浄が依然として都市内部に潜伏していることであると知らされる。王は真理を求め、見つけ次第不浄を追放することを宣言し、手始めに予言者を招集する。しかし予言者は、王自身に原因があると言う。オイディプスは激怒するが、仲裁に入った妻が過去について語り始め、先代の王殺しやスフィンクスの暴政とその打倒の順序からして、夫・オイディプスが穢れているはずはないとした。ところがオイディプスは、妻の証言によって却って不安を深めていく。じつは自分がかつて正当防衛で殺人を犯したことがあるのだが、妻のいう野盗とは一体どのような者か、それは一体いつのことか。それを証言しうる従者はすでに姿をくらませていた。その失踪は、暗黙のうちに王が犯人であることを物語っていた。

折しも外国コリントスから使者が到着し、コリントス王の崩御を告げ、息子たるオイディプスに帰国と即位を促した。しかしオイディプスは断固として拒否する。彼はもうひとつの過去の物語を始め、自分には「父王を殺し母親を妻とする」との呪いがかけられているという。それに対して使者は安心せよと言う。なぜならあなたはコリントス王の実子ではないからだ、と。すると今度はオイディプスの妻が暗い顔になる。なぜならばと、みたび過去が語られ、自分は先代の王ライオスとともに「息子に殺される」との神託を得たために赤ん坊を捨てたことがあるという。つまり、その赤ん坊が死なずにコリントス王に拾われた可能性があるのだ。

王殺しを目撃した従者と幼児遺棄の任務を負った者は同一人物であり、やがて発見され、オイディプスは彼に真理を語れと迫る。そして語られた証言は、オイディプスとその妻の悪い予感を見事に的中させるものだった。結果、妻は自死し、半狂乱になったオイディプスは両眼を潰し、自らをテーバイから追放する。

(1) 都市の物語

アリストテレスの有名な定式⁽³⁾では、悲劇のプロットは(1) 逆転、(2) 真理の開示、(3) 浄化から構成されるという。『オイディプス王』は(1)と(2)の順が逆になっているものの、双方の要素を含み、また、最後に王が自らを追放刑に処すことで都市テーバイが浄化されるのだから、アリストテレス的悲劇の条件はすべて備えている。

フロイトであれば、超歴史的に、運命に翻弄された王の物語を深層心理の物語として再解釈するわけだが、歴史的には「病いの旧体制」下における都市の物語と理解すべきだろう。「病いの旧体制」⁽⁴⁾とは、疫病の流行に対して人間がなす術をもたず、ひたすら受動的であらざるをえず、それに対して王の仕事は穢れを除去するという宗教的儀式に限られるという事態をさす。この旧体制は、公衆衛生の思想が登場する近代直前まで持続した。『オイディプス王』とは、王が自分自身を追放することで都市を救った伝説そのものなのである。だからこそ、ボリスの市民たちは舞台のうえに自分たち自身の起源を見る。そして古代ギリシャにおいて哲学に民を導く政治的役割があったように、悲劇は民を教化する役割を与えられていたと言ってい。

(2) アポロンの足音とヒュブリス

その都市の物語の中心に神が位置づいている。逸見喜

一郎⁽⁵⁾によれば、この作品では、見えざるアポロンが近づいてくる予感が満ちている。実際、舞台の中央に立つ主人公・オイディプスのまえに、神殿から帰ったクレオン、予言者テイレシアース、妻イカオステー、コリントスの使者、そして目撃者である従者＝羊飼いの男など、つぎつぎと真理の断片を語る者が現れては消え、主人公を追い詰めていく。その背後に立つのが真理の主催者・アポロンである。アポロンは決して舞台上には現れないが、背後ではその足音が鳴り響き、徐々にその真理が姿を現していく、そうしたかたちでこの作品は構成されている。ギリシャ悲劇は神々や英雄、半神たちの物語といわれるが、この作品もまた主人公である王を中心としつつ、さらに核心的な中心として神が存在している。

その神は決して滅びない。神は不死である。だからというべきだろう、それと並行して、王権も決してまた滅びない。たとえ揺らいだとしても、王権というシステムそのものは永続すると考えられている。この物語でも、王権はライオス——オイディプス——クレオンと受け継がれ、盛衰を繰り返す。不死なる神のもと、王権も循環しながら永続していくといった時間意識がそこにはある。

とはいえ、スタティックに神と真理の体制が固定されているわけではない。神と王に類比すべき父は、ライオスのようにたえず殺されているのであり、だから、父殺し＝王殺しの罪を負ったオイディプスは神殺しの危険をともなった存在でもある。実際、清水正⁽⁶⁾によれば、オイディプスには密かな神殺しの意志が看取されるという。少なくとも、最初に予言者テイレシアースは犯人が王自身であることを明確に告げており、そののち従者の失踪が明らかになった時点でも王が犯人であることは殆ど誰の目にも明らかである。にもかかわらず、オイディプスはそれを受け入れない。「アポロンの足音」のボルテージがどんどん高まっていくのに、それをオイディプスは受け入れないのである。このフィクションの背後に歴史的・社会的事実の対応物を見つけようとするのなら、そこに、神の真理の占有権をめぐる祭司集団と王権とが闘争を繰り広げる光景が想定できるだろうが、ともあれオイディプスという王は、祭司集団を否定し、真理には自分の意志と能力でだけ到達しようと考えている。その点でこそ、彼には神をも恐れぬヒュブリス(傲慢)の罪が認められるのだ。たしかに物語のラストで王は神の真理を受け入れ、そこでは「受容の精神」⁽⁷⁾が発動し、循環の途切れる危機が回避され体制の傷が修復されているかにみえる。けれども、この受容は角度を変え

れば屈服でもあるだろう。神という中心は決して自明なのではない。そうではなく、中心に対する違和をも同時に描きこみ、そうした違和や挑戦を退けるかたちで初めて神の真理の勝利が確立するのである。

(3) 共同体への埋め込み

ここで舞台そのもの、上演形式に立ち返ろう。本節冒頭でも触れたように、この作品は主人公の身の上に起こった出来事を時系列順に配置するのではなく、過去のエピソードは回顧的に語られ、舞台上ではごく短い時間が推移するにすぎない。これはフランス古典主義のいう「三一致の法則」に近い⁽⁸⁾。「三一致の法則」とは、アリストテレスの悲劇論に影響を受け（その多くは誤解とされるが）、劇中の時間とリアルな時間をなるべく一致させて、ひとつの場所でひとつの行為だけを描くのが望ましいとするフランスで作られた作劇上のルールをさす。これは、観客において生きられている時間と舞台上の演劇的時間とを重ね合わせようとするテクニクであると要約できよう。他方、古代ギリシャでは、悲劇はデュオニソス祭という祝祭の主要な催し物として上演された。つまり、当時の悲劇はそれを趣味とする少数のひとびとによってだけ鑑賞されたのではなく、共同体のメンバーが殆どすべて見ることを前提に作られていたのである。以上のふたつを考え合わせると、『オイディプス王』をはじめとする古代の悲劇は、全メンバーの一致した時間を演出することを狙いとしていた。

そこへひとつの真理が降臨するのである。フーコーやベンヤミン⁽⁹⁾によれば、ギリシャ悲劇は裁判形式をとっていたとされる。たしかに『オイディプス王』でも、主人公は被告のように舞台の中央に立ち、演説し、そこへ証人がつぎつぎと訪れ、被告の抗弁をひとつひとつ否定しながら被告を追い込んでいく。そして最終的な結審としてアポロンの真理が最後に立ち現れるのである。これを全メンバーがひとつの時間を共有しながら鑑賞するとき、メンバーは教化され、共同体の結束は強められるにちがいない。これを「共同体に埋め込まれた悲劇」と呼ぶことができるだろう。

(4) 自己への折り返し

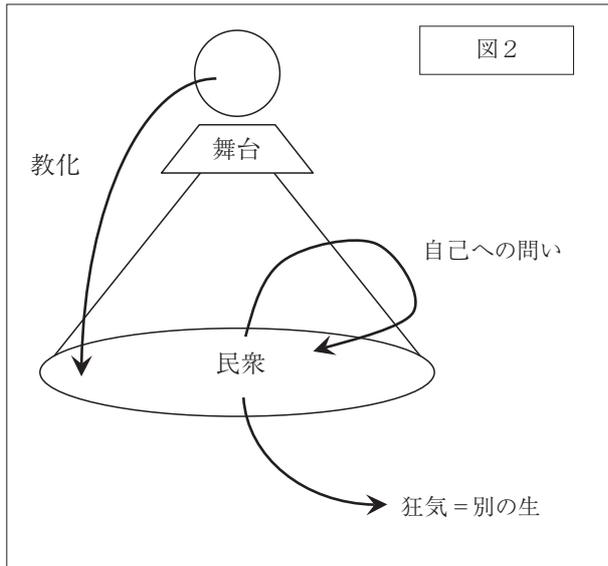
とはいえ、これはひとつの都市イデオロギーを一方向的に観客に対して教化・注入するのは少々違っているように思える。たとえば『オイディプス王』で過去エピソードとして語られるスフィンクスの謎かけ——4本足、2本足、そして3本足へと変移する動物とは何か？

——は、人間が自分自身を知らないこと、「汝自身を知らないことを物語っていた。その謎かけに答えたオイディプスでさえ、自分自身の運命——父を殺し母を妻とする——を知らなかっただけでなく、何よりも自分自身が最後に目を潰して杖をついて歩く者——すなわち3本足——になることを知らなかった。つまり、オイディプスは人間一般については熟知していて正しく答えられたけれども、自分自身については答えられなかったのである。このような「自己」への問い、決して答え切ることができないゆえに永遠に問い続けなければならない問いを突きつけている点で、『オイディプス王』は、アポロンの真理に屈服せよとだけ言っているのではないと考えられる。一方における神の真理の勝利と他方における自己をめぐる謎、このコントラストのもと、問いは観客ひとりひとりに折り返され、決して完結することはないのである。

また、「狂気」が独特の位置を占めていることも指摘すべきだろう。ここでいう「狂気」⁽¹⁰⁾とは、通常の生活が営めない（と見なされた）ひとびとの生一般をさす、いわばゴミ箱カテゴリーのごときものである。古代ギリシャの悲劇や神話ではごく一般的なように、予言者ティレシアースも視力を失っているからこそ真理を見抜く力を身につけている。そして主人公・オイディプスもまた、真理に触れたからこそ半狂乱に陥って両眼を潰すわけだが、ソフォクレスの晩年の作品、オイディプスのその後を描いた『コロノスのオイディプス』⁽¹¹⁾によれば、追放後、オイディプスは放浪の過程で徐々に真理を透視する力を身につけていき、最後には神々と和解し、入滅後はアテナイの守護神、神そのものにまで昇りつめていく。

人間が真理に接するのは「この生」では叶わなくても「狂気」のような「別の生」においてはありうるかもしれない、そうしたかたちで真理に達するルートが設定されている点は特徴的だろう。この点は、むしろシェークスピアやベケット作品を考える際の手がかりになるものである。

以上を図式化したのが図2である。『オイディプス王』のラスト、すべてが破滅し、それが同時にひとつの輝きを放っている光景こそがニーチェの言う復活すべき悲劇的精神の美しい表現ということになるのだろうか。おそらくそうではないのだが、ここではそれ以上は問えない。ただ、以上の古典的図式がシェークスピアの時代になるとことごとく変容していることを以下で確認していきたい。



3. シェイクスピアの4大悲劇：世界の環節は外れている

つぎにとりあげるのはシェイクスピアのいわゆる4大悲劇、『ハムレット』『オセロー』『リア王』『マクベス』⁽¹²⁾である。4つに一気に触れるのは、そのほうがギリシャ悲劇との対比をより多面的に明らかにできるからという利点があるからだが、シェイクスピアの場合は現存する作品が多く、作品相互の関連が見えやすいという便宜的な理由も大きい。紙幅の都合でそれぞれの詳細に立ち入る余裕はないが、最初にごく簡単に各作品のあらましを確認しておく。いずれもアリストテレスの基準にしたがえば悲劇とは呼べないこと、この点を念頭においておきたい⁽¹³⁾。

『ハムレット』は、先王ハムレットが崩御したところから始まる。そして夜な夜な城下を亡霊が徘徊しているとの噂を聞いたハムレット王子は、その亡霊に会いに行き、そこで父なる先王は新たに即位した叔父・クロディウスに殺されたと聞かされる。以下、ハムレット王子は暗殺の証拠を追求する傍らで、新王の妻となって父なる先王を忘れたかのような母親や恋人との関係に苦悩する。『オセロー』は、戦功をあげ昇進した将軍オセローが、副官のイアゴによって嫉妬され、溺愛する妻の貞操を疑わせるウソを吹き込まれて、猜疑心に苦しみ、最後は妻を殺して自分自身も死ぬという物語である。『リア王』は、王たるリアが、3人の娘のその夫たちに領土を分割しようと提案するところから始まる。が、本当に父王のことを思う末娘は追従を言わず、そのため王の逆鱗にふれて追放され、他方、虚飾に塗り固められた長女と次女は追従の限りを尽くし、領土を受け

取ったのち、今度はリア王を追放してしまう。『マクベス』は、凱旋途中の将軍マクベスが3人の妖婆と出会い、やがて王になると予言され、その予言に導かれてダンカン王を殺害し、自ら即位したのちは徐々に狂気に陥って、最後は滅亡するといった物語である。

いずれも王宮とその周辺を舞台にしており、その点では神々や英雄を主人公としたギリシャ悲劇の名残りをとどめている。とくに『マクベス』では、ダンカン——マクベス——マクダフという王権循環が典型的に描かれており、その点も古代以来というべきだろう。そのマクベスは、将軍であり王権の篡奪者であり、最後には権力を奪われる。これに対してリア王は、ただひたすら受動的に王権を奪われる者であり、ハムレット王子は正統な王位継承権をもちながらも王権交代劇の外に取り残された存在である。そして将軍オセローは、妻への愛情に耽溺しながら王権の圏外に立っている。このように、世界と社会の中心たる王権とその循環をめぐってそれぞれの立場から描かれたのが4大悲劇ということになる。

(1) オイディプス対マクベス

だが、これらがアリストテレスの基準では悲劇ではないとはどういうことか。これらはどういう点で古典的なギリシャ悲劇とは違っているだろうか。まず最初に目につくのは、『ハムレット』の亡霊、『マクベス』の妖婆である。それらは明らかにギリシャ悲劇における神々や神託と同等の役割を負い、主人公の運命を告げる存在ではあるのだが、すでに輝きを失い、恐るべき醜悪な容貌に墮している。それは神々の残骸なのだ。古代において神は不死だったが、ここでは死者の魂が死に切れず生き続け、世界を脅かしている。『オセロー』の場合、将軍オセローが妻に与えたハンカチについてそこに魔法が織り込んであると言い、「乙女の心臓のミイラからしほりとった薬液に漬けて染め上げた」と説明するが、言っているオセロー本人も聞いている妻も観客も、誰もそれが本当のこととは思わない。むしろ中世の錬金術のような説明は、劇中、明らかなウソと聞こえるように語られている。かつて世界の中心に位置した神々が、ここでは消失し、完全な空虚になりおおせている。

だからと言うべきだろう、エイベル⁽¹⁴⁾によれば、唯一アリストテレス的悲劇に近づいたのが『マクベス』であり、その点で『マクベス』を評価するのだが、その『マクベス』でさえ、真理と予言の関係は『オイディプス王』と真逆に位置している。『オイディプス王』であれば、予言は物語が始まる以前に告げられていて、青年

オイディプスは父王に下された神託を知らないままに物語がすすんでいく。そして最後に自分自身の行動を背後から操っていた真理の存在を直覚する。オイディプスは、知らぬ間に予言通りの行動をしたのである。それに対して『マクベス』では、予言と行動の順序は同じだが、妖婆の予言は最初に明確なかたちで提示され、その言葉に突き動かされるようにして将軍マクベスは行動する。マクベスは、予言そのものを自分が聞き、最後の最後までその通りに行動しようとする。マクベスは、世界の背後にあるはずの真理を先取りして実現しようと試み、真理を読み違え、最後に破滅するのである。つまり、すべての行動が終わったあとで事後的に立ち現れる完全無欠のオイディプスの真理に対し、マクベスの真理は、ウソかもしれない可能性を孕みながら、事前において行動の掛け金として機能するのである。だからこそ、両作品において最後のセリフは鮮やかな対照をなしている。「おお、わが運命よ」と受容の態度を示すオイディプスに対し、マクベスは、バーナムの森が動き、敵将マクダフが自分自身を葬り去る存在であることが明らかになってなお、つまり、じつは予言通りに自分が滅亡することを了解してなお、「最後まで戦うぞ」と叫ぶのである。マクベスはたしかに予言にしたがって滅ぶわけだが、彼は、最後にそんなものは認めないと拒否したのだった。

(2) イアーゴ、真理の虚偽への反転

アリストテレスの基準では「真理の開示」が「浄化」につながると考えられていたが、妖婆の真理はマクベスによって最後に拒絶された。そもそも真理の基盤がきわめて脆弱なことは、その妖婆による冒頭のセリフ、「きれいは汚い、汚いはきれい」によってシンボリックに暗示されていた。同様の事態を劇的に表現した興味深いシーンが『オセロー』にある。先に確認したように、将軍オセローは配下のイアーゴによって妻の貞淑についての猜疑心を吹き込まれるが、その際のやりとりにおいて、イアーゴは殆どウソをついていない。本当のこと、真理を積み重ねることによってウソを確固たるものにするのである。たとえばイアーゴの受け答えはつぎのようなものだ。

「あの男（キャッシュオー）が奥様を知っていたとは思っていなかった」「（キャッシュオーが）忠実ですか？…そうですね、私の知っている限りでは」「キャッシュオーは忠実な男とあえて断言します」「人間は見かけ通りであるべきです」「とすれば、キャッシュオーは忠実な男と考えます」

——これはキャッシュオーについての真理である。

つぎに、「おそらく私は間違っているでしょう。でたためて怪しげな観測にわずらわされないうお願いします」「名誉というものは魂にとって一番大切なものであるということは言うまでもありますまい。サイフは盗まれても…ところが名誉はそうはいかない」「お気をつけなさい、将軍、嫉妬というやつに」「貧しくても心満ちたりた者は富んでいます」「どうか嫉妬にだけは毒されませんように」——ここで、イアーゴは殆ど自分の手のうちを明かしている。その意味で、これらのセリフも真理に他ならない。

そして、「ヴェニス女は行為を神様には平気で見せても亭主には隠します」「奥様はお父上をあざむいて将軍と結婚なされました」「お父上さえすっかり目をくらまされ…、言い過ぎました」「お願いです、私のことばを拡大して受け取りませんように」「（妻が貞淑であるのが）いつまでもそうでありますように」——この「ヴェニス女」についての語りは言い過ぎにせよ、当時の社会的偏見をそのままなぞっているという点では真理と言えらるだろう。そして妻・デズデモナの過去についても真理であり、「言い過ぎました」も真理だろう。

だが、こうして真理を積み重ねていった先で、突如としてイアーゴは叫ぶ、「そう、そこですよ。遠慮なく申しますが…、フーっ！そういう人には情欲の匂いがする！」——とはいえ、これもウソとは言えない。あくまでオセローを煽る演出であり、イアーゴはすぐさま落ち着き払ってつぎのように言うのだ。「将軍、お願いです、この件については時間をかけることです。…しばらく待たばキャッシュオーのやり口もわかるでしょう。それまでは私の心配性ゆえの考えすぎとお考えください」と。シェークスピア作品において、真理は亡霊や妖婆のような神々の残骸によって語られるものになっただけでなく、それを積み重ねれば虚偽へと反転するものとなったのだ。

(3) 死の特権化と古代悲劇の消失

そもそも4大悲劇が悲劇に分類されるのは、主人公が最後に死ぬからである。ハムレットもリアもオセローもマクベスも、ことごとく最後に死ぬ。が、これは、『オイディプス王』の最後と比べると少々奇異である。オイディプスは最後に半狂乱に陥って両眼を潰し追放されたが、決して死んでいない。かつて死は悲劇の絶対条件ではなかったのだ。それに対してシェークスピアの時代には、まさに「死の特権化」が起こっている。

他方、アリストテレスのいう「逆転」と「真理の開示」に関していえば、いましがた『オセロー』で見たような真理の不確実化にともない、逆転の意義が後退しているのが認められる。かろうじて『マクベス』では逆転が劇的効果をあげているものの、それが『オイディプス王』とは異なった意味になっていることは述べてきたとおりである。『オセロー』の場合は中盤におけるウソの構築がハイライトであって、最終的にウソが崩壊して真理が開示されるのは付け足しにすぎない。『ハムレット』では、オイディプス同様、ハムレット王子は父王殺しの犯人を追い求めるが、決定的な証拠を得て真理が明らかになったとき、オイディプスが即座に自分の目を潰すという行動に出るのに対し、ハムレット王子はそこから長年にわたって苦悩する。つまり、もはや真理は行動を駆動する力をもっていないのだ。むしろ、真理と自己のあいだには間隙があって、そこにドラマが成立するという事態こそが近代演劇のはじまりを告げているというべきだろう。そして『リア王』では、冒頭の無理な領土分割が王の没落をあらかじめ予告しており、不忠者として退けた者たちがじつは忠実な者だったという真理が最後には明らかになるものの、真理の開示は事態を追認するにすぎず、逆転が王の没落を押しとどめることは一切ない。真理が開示されるのは作劇上のアリバイにすぎず、王は忠実な者を追放した瞬間からどこまでも没落していく運命にあった。古代ギリシャの時代には、真理が安定した場所を確保できたからこそ「逆転」から「浄化」へといたるアリストテレス的悲劇の基本構造が成立しえたが、しかしシェークスピアの時代には、真理の不安定さゆえに「逆転」の機能は後退し、その代わりに「死」だけが悲劇を条件づけることになるのである。

(4) 道化=狂気とサイコロの神

その『リア王』において注目すべきひとつは道化の存在である。リア王は気散じのためつねに周囲に道化をはべらせているが、それは笑うためであり軽蔑するためであって、道化を尊重するためなどではない。ところで冒頭のシーンでは長女や次女が心にもない追従を言い、それは明らかにウソである。逆に本当のこと、真理を語る三女は早々に追放され、そののち長女や次女に放逐されたリアに随行するのは道化だけとなる。この一連の過程で道化は一貫して真理を語っている。宮廷社会の人間たちはウソを言い、そうした人間たちばかりのなかで、唯一真理を語るのが道化なのだ。同様の例が陪臣のエドガーである。エドガーもまた追放され、正体を隠すため

に乞食に身をやつすが、彼もまた一貫して真理を語っている。道化と乞食、それは「狂気」のカテゴリーに入る存在である。彼らは当該社会のメンバーたる要件を喪失しているからこそ、他のメンバーたちには見えない真理を見ることができる。彼らはギリシャ悲劇における予言者の末裔なのだ。しかも、『リア王』では、やがてリア自身もグロスター伯も失明し、同様の狂気のカテゴリーに入り込んでいく。その物語世界において「狂気」はありふれており、氾濫している。そして来るべきベケットの『ゴドーを待ちながら』では、その道化や浮浪者こそが主人公となっていく。

もうひとつ注目したいのは、何が登場人物たちの運命を決めるかについてである。『リア王』という作品のメインプロットはもちろん王の没落だが、この作品は『オイディプス王』などと違って主人公の求心性が相対的に弱く、サブプロットがいくつも組み込まれ構成されている。そのうち大きなサブプロットがグロスター伯のものだ。グロスター伯は、じつは不実な養子の讒言に惑わされ、じつは忠実な嫡子を追放する。そして今度は自分自身が追放され、放浪するなかで視力まで失ってしまう。ここまでのなりゆきはリアとまったく同様だ。いわば、グロスター伯は小さなリア王なのである。だが、こうして同じように誤ったリアとグロスター伯とでは、若干異なる結末を迎えることになる。リアが、乱戦のなか縊り死んだ三女・コーディリアの死に目にもあえず、絶望のうちに発狂して死んでしまうのに対してグロスター伯は、目の見えぬ自分をこれまで助けてくれたのが嫡子・エドガーだったことを最期に知って歓喜のうちに死ぬ。絶望の死と歓喜の死、この違いはどこからくるのだろうか。もし、何らかの行動や理解力があれば幸せな死に方ができるのだなどと描いてしまえば、作品は凡庸な教訓だけを残して終わるしかないだろう。しかし『リア王』はそうになっていない。とにかくいずれも死ぬのである。『リア王』の終盤では登場人物がつぎつぎと死んでいくが、ただ、ほんの少しの偶然が、絶望的な死と歓喜の死とを分けるのである。この世界では、神ならぬサイコロが運命を決めるのだ。

類例は他の作品にも求めることができる。たとえば『十二夜』⁽¹⁵⁾は、船が難破して生き別れた瓜二つの兄と妹とがそれぞれに恋をする物語だが、やがて2つの世界が交錯していくと、兄と妹が生き写しなことと妹が女1人で生きていくために男装していることから誤解が何重にも生じ、誤解が頂点に達したとき、「悲劇的」結末を回避できたのは合理的な推論でも努力でもなく、「たま

たまそこに通りかかる」という偶然によってであった。結果、ふたつのカップルが誕生したため『十二夜』は分類上「喜劇」とされるものの、構造的には「悲劇」で終わる可能性を孕んでいる。思えば『ロミオとジュリエット』もまた、化死の秘薬について告げるはずの伝令がたまたま足止めを食らって遅れたために「悲劇」となったが、首尾よくことが運んでいたら、幸せなカップルの明るい逃避行のイメージで幕を下ろすこともできたはずだ。シェークスピアにおいて悲劇と喜劇を分かちつのは、ただサイコロの目がどう出るかによっている。

(5) 復讐の消滅

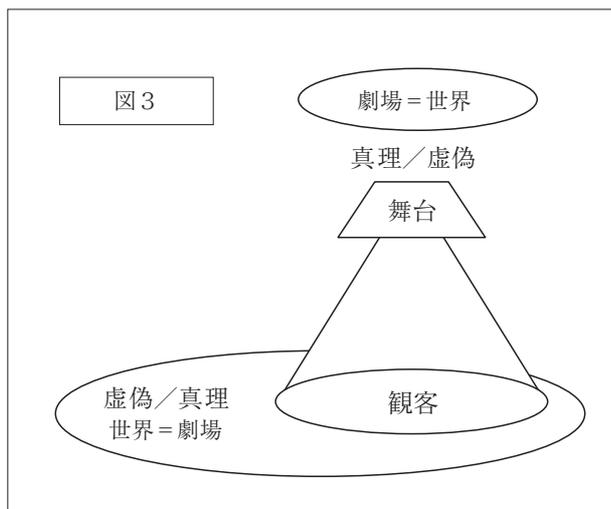
最後に『ハムレット』について触れると、すでに触れたように、この作品の冒頭では死んだ先王の亡霊が徘徊している。古代ではハデスの国以外で死者の霊が生き続けることはなく、主要なテーマは可死なる存在の人間が不死となって神々の世界に入ることだったが、しかしここでは不死への上昇といったモチーフは消滅し、死ねばその先はなく、あるとすれば亡霊的な生のみである。また、『ハムレット』でも『マクベス』同様、先王ハムレット——クローディアス——（ハムレット王子）——フォーティンブラスという王権循環の世界が描かれているとの第一印象があるが、しかしこれもすでに触れたように、オイディプスが真理を見出すや否や両眼を潰したのに対し、ハムレット王子は苦悩を持続させ、さらにイングランドへ行き、その途上で海賊に襲われてとらわれるなど、最後の「復讐」に至るまでの道程がきわめて長い。ここに、行動に至るまで苦悩する近代的自我のありようそのものがテーマとして前景化してきたのだった。

だが、そもそも最後の王殺しが本当に「復讐」だったのか、異論もあるにちがいない。というのも、ハムレット王子がクローディアスを殺害するのは、クローディアスが王子の存在に危機感を覚えて王子の謀殺を企て、謀殺のために催された剣闘会において王妃が誤って毒杯を飲み、場が騒然となったそのどさくさの渦中においてだったからだ。そこでは「父王のための復讐」と「自身に殺意をむけられたための反撃」とがまったく区別できないのである。ハムレット王子は、悪の跳梁そのものに対し、また、それに対して自分がどういう行動をとるべきか、それがどういう結果をもたらすかで苦悩するけれども、河合祥一郎によれば⁽¹⁶⁾、王子は苦悩の彼方で「成長」し、「すべてを天に任せる」心境にまでたどり着いて、それが終盤の晴れやかな表情として表現されているという。だとすれば、ハムレットは、最後には復讐心

や復讐の成否にとらわれた「復讐の奴隷」からも解放されていたといえるのではないだろうか。これは、循環する王権のなかで復讐する物語なのではない。そうではなく、初めは復讐心にとらわれていたものの、そこから解放された元復讐者の物語もあるわけだ。そして、ハムレットがすべてを委ねた天は、古代の神々のように何らかの真理を地上に実現しようと意志する存在ではない。それはあたかもサイコロのように、意志は空虚であり、ハムレットを「コロノス」で救済することもない。

(6) 世界劇場思想

以上のようなシェークスピア悲劇の特質を、上演形式との関係で端的に表現したのが「世界劇場」思想⁽¹⁷⁾だろう。これは『お気に召すまま』のセリフ、「人生は舞台、人は皆役者」などで語られただけでなく、シェークスピアに限らず当時広く共有された時代思潮だった。世界劇場という考えは、役割理論に慣れ親しんだ社会学の立場からすればごく自然に受け入れられるものにみえるが、とはいえ、役割演技とはフィクションであり、その外側に膨大なリアルな世界が広がっているという通常理解からすればきわめてスキャンダラスな言明であることは最初に確認しなければならない。そのうえで、このセリフ、この認識が舞台のうえから語られる効果を考えると、第1に、すでにポリスにおける祝祭のように「共同体に埋め込まれた悲劇」の時代は過ぎており、劇場の内外は分割され、その舞台を見る者と見ない者とが分割されていること、そうした分割のうえで「世界」についての真理が語られているという構造がある。だから、この劇場のなかにこそ世界の真理があるという言明（劇場＝世界）は、劇場こそが真理を独占しているという誇示的な態度ですらあるわけだが、しかし第2に、「人生」や「世界」といった普遍の世界について語っているはずの言明が同時に「グローブ座」という上演劇場の固有名詞とも結びついている点に韜晦がある。つまり、「このグローブ座で演じられたことは本当だよ？」という諧謔の笑いもまたそこでは響いているのである。つまり、このセリフはダブル・ミーニング、真理の言明であると同時に冗談でもあるわけだ。そのとき自らを韜晦する第2の笑いは、最初の「真理の独占」にひびを入れ、真贋の判断をひとりひとりに送り返すことになるだろう。『オセロー』のイアーゴが真理からウソを捏造したのと逆の道をたどって、この冗談めいたセリフが真理の高みに上昇していくこともあるだろうが、もちろんそうでないこともある。それもサイコロが決めることなのだろう。そ



うやって真理をサイコロに委ねなければならない状況において、じつは劇場の内外に区別はない。その意味で、外部の世界もまた虚偽でありえ、その意味で劇場かもしれないのだ（世界＝劇場）。

かつて『オイディプス王』は一個の真理をストレートに表現しえたが、シェークスピアの世界では「世界の関節が外れている」（ハムレット）ため、打ち砕かれた破片の彼方に、消極的に・否定的に、真理を垣間見るしかない。そしてその真理を掴めるかどうかはひとりひとりに委ねられている。そもそも「真理と自己」というテーマ系そのものが揺らいでいるというべきだろうか。ニーチェは祭司階級による真理の独占を批判したが、ひとりひとりの真理という意味では、『オイディプス王』よりもシェークスピアにおける真理観のほうがニーチェに近いようにも思える。やがて、サイコロによって悲劇と喜劇の目が分かれたるシェークスピア的世界ののち、悲劇と喜劇が渾然一体となったベケット的な「悲喜劇」が現れることになる。

4. 中継地点＝チャーホフ

『オイディプス王』とシェークスピアの4大悲劇に続いて『ゴドーを待ちながら』をとりあげるには少々飛躍があるかもしれない。そこで、19世紀末から20世紀初頭にかけて、世紀の変わり目に活動したチャーホフの戯曲⁽¹⁸⁾を簡単に経由しておこう。

チャーホフの初期作品、『イワーノフ』は、いきなり青年イワーノフの苦悩の独白から始まるが、それはあたかもハムレット王子の苦悩をそのまま繰り返しているかのようだ。ただひとつの違いは王子と庶民という身分の違いである。古代以来の悲劇の中心が英雄や半神たちであり、少なくともシェークスピアの4大悲劇ではそれが

踏襲されていたが、ここではいわば中心が民主化されている。現代の条件のひとつはこのように世界の中心を無数の底辺におくことにある。

また、4大戯曲の3作目、『3人姉妹』のラストでは、多くの悲しいことが過ぎていくが、すべてが過去となる何千年後には、あとから生まれた者たちにとってその悲しみが喜びとなることがあるだろう、そう思って生きていかねばならないと語られる。同様の時間意識は『かもめ』や『ワーニャ伯父さん』のセリフにも出てくるが、こうした時間意識は、王権が循環する『オイディプス王』やシェークスピア4大悲劇の世界ではありえなかったものだ。ほぼ同時代のベンヤミン⁽¹⁹⁾が言うように、循環ならぬ「進歩」の時間とは、現在を即座に過去のものに変え、そうやって古くなり不要になった瓦礫の山をうず高く積み上げ、それを振り返りながら見つめている時間のことである。シェークスピア作品において真理とウソは振動していたが、ここでは「現在」という時間そのものが揺れ動き、彼方へ消え去っていく予感に満ちている。そこには悲哀が漂うが、その悲哀さえやがては消滅するはずだ。滑稽さが浮上してくるのはこの間隙においてである。チャーホフには、そうした古代や中世からは断絶した時間意識がある。

そして4大戯曲の最初の作品、『かもめ』では、当のセリフが劇中劇で語られ、愛憎深い母親から笑い飛ばされているのだが、劇中劇の手法とは、自己批評であり、世界が何重にも劇場として構成されているというシェークスピア以来の思想の表現であり、やがてベケットによっても受け継がれるものだ。

さらに同じ『かもめ』では、トレープレフとニーナという男女が自死と女優としての生といったように対照的な最後を迎えるが、それを分かつのはもはや運命などではない。リア王のように「サイコロ」こそが人生を分かつのであり、そこに深遠な意味や神の意図などが介在しているわけではない。

こうしてチャーホフ作品は、シェークスピアの延長上に位置すると同時に微妙な差異を含んでいるわけだが、何よりも『3人姉妹』の物語は、一地方村に軍隊がやってきては去っていく、そのあいだ3人姉妹たちはひたすら受動的であり待っているだけという点で『ゴドーを待ちながら』を先駆けている。のみならず、チャーホフは最後の作品『桜の園』——ただ旧地主が没落していきだけの物語——に「悲劇」ではなく「4幕の喜劇」と副題をつけ、ある意味で「悲劇」の終焉を宣言し、その廃墟のうえにベケットの創作活動が始まるのである。

5. 『ゴドーを待ちながら』：媒体への純化

1952年の作品、ベケットの『ゴドーを待ちながら』⁽²⁰⁾は、殆どストーリーらしいストーリーをもたず、1本の木だけが立っている田舎の1本道でウラジーミルとエストラゴンという2人の浮浪者がゴドーなる不詳の存在を待っているという「状態」がえんえんと描かれた作品である。

「どうにもならん」というエストラゴンのセリフから始まって、開幕の時点ですでに多くのことが行き詰まっているらしい。相手を抱きしめようとするウラジーミルに対してエストラゴンは「あとであとで」と言って逸らし、2人の会話は話す端から忘れられ、そもそも「ここ」が待ち合わせの場所なのかどうか、今日がいったい何曜日なのか、時一空間についても不確実なことがつきつき顕わになっていく。それでも無駄話をやめず、むしろ執拗に無駄話を欲する2人のもとにラッキーという奴隷を縄で縛ったポッツォー主従が通りかかる。そのポッツォーから食べ物をめぐんでもらったり、奴隷に対する態度を非難したり、演説があったりなど、しばし出来事らしい出来事が起こるかにみえたが、結局何も起こらず、主従は去っていく。やがてゴドーの使いを称する少年が現れ、ゴドー氏の伝言と称する言葉を告げるのだが、それによるとゴドー氏は今晚は来ないが明日は必ず来るという。少年はそう言ってそのまま去る。そして、いつのまにか月がのぼった宵闇に取り残されたウラジーミルとエストラゴンは自殺を夢見ながらそれも叶わず、ねぐらへ「じゃあ、行こうか」「行こう」と言い、そのまま第1幕の幕が降りる。

第2幕では、エストラゴンは、今日が昨日の今日ということ忘れており、殆ど同じことが繰り返される。たしかに1本の木は芽吹いており、再び通りかかったポッツォーとラッキー主従はポッツォーの失明によって今度はポッツォーが弱い立場になっているという立場の逆転が起きている。そうした微細な差異を含みながら第2幕は過ぎていき、最後にまた少年が現れて同様の言葉を告げ、ただし少年も昨日のことを忘れていたのか、ここへ来たのは初めてという。そしてやはりいつのまにか月がのぼり、ウラジーミルとエストラゴンの2人は相変わらず自殺を夢見ながら、ねぐらへ「じゃあ、行こうか」「行こう」と言って同じように幕が降りる。

(1) 神、監獄、時代の危機

この作品をどう理解するかについては、長らくゴドー

を「ゴッド」と捉え、神の降臨を待ち望む現代人の心象を描いているとか、神に見捨てられ地上に置き去りにされた人間を表現しているとか、神学的理解が少なくなかった。だが、ゴドーは何者か、その解釈だけでも何十通り⁽²¹⁾もあり、神学的理解だけを定説とするのは間違っているだろう。

他方、一般の劇場では不評が続くなか、監獄の囚人たちだけがいち早く『ゴドー』を高く評価したというエピソードから、この作品では現代の監獄的状况を描いたものとする理解⁽²²⁾がある。たしかにフーコーの『監獄の誕生』⁽²³⁾は、狭い意味での監獄だけでなく、監獄を貫く支配のメカニズムが工場・学校・病院など近代的組織のいたるところで作動していると論じたものであって、フーコー自身が『ゴドー』を鑑賞して涙したという伝記的エピソードも伝わっている。また、『ゴドー』と殆ど同工の『勝負の終わり』を激賞したアドルノ⁽²⁴⁾は、そこに市民社会における欲望の不全が描かれているとして、ベケット作品に近代批判の契機を見出している。このように『ゴドー』のなかに「現代」をみてとり、それを評価するやり方には一定の意義があると思われるが、とはいえ「現代の絶望的状况」＝不条理という捉え方は、神なき絶望とそう変わらないのではないか。

ゴドー理解の風向きが変わってきたのは1993年、ユーゴスラヴィア崩壊以後、内戦状態に陥ったサラエボでソクタグ⁽²⁵⁾が上演してからだと思われる。このときも内戦に苦しむ市民たちはただひたすら受動的——その点では「不全状態」——であって、アメリカや国連による介入を待っている、その比喩だなどと言われた。また、『ゴドー』自体が戦時中に書かれたため、ベケットの戦争体験を投影していることは決して小さくない事実であり、作品冒頭の「1本の木、田舎の1本道」の「何もない空間」を戦場と結びつけるのはあながち間違いではないだろう。ただ、作品をどう再解釈するかよりも、戦場で上演することの意味がソクタグ自身の問題だった。本当に困難の真っ只中にあるひとびとにその上演はどう受け取られるだろうか。そして、結果は成功だったらしい。戦場の市民によって「サラエボのゴドー」は受け入れられたのだ。

以後、超大型ハリケーン・カトリーヌによって被災したニューオーリンズや不況下のウォール街、そして3.11以後はフクシマでも上演されるようになる。『ゴドーを待ちながら』は時代のシンボル、社会の危機のシンボル、しかも状況を映すだけでなく、何らかの意味でひとびとを鼓舞する力がそこに認められるようになったので

ある⁽²⁶⁾。では、かつてはただひたすら絶望的とされた作品のなかに、いかにしてそうした力が胚胎しうるのだろうか？

(2) 比較

最初に他の作品と比較することによって『ゴドー』の特質を少しだけ浮き彫りにしてみたい。たとえば『しあわせな日々』⁽²⁷⁾——『ゴドー』から数えて3作目の戯曲——では、ウィニーという女性が下半身まで地面にめりこんでいる。が、彼女は何事もないかのように歯を磨き髪の毛をとかし、ごく日常的な所作を繰り返している。そして新聞を読んでいるだけの夫・ウィリーと殆ど意思疎通できず、言おうとしたことが伝わらなくても、それを「しあわせ」と納得し、下半身の動かない彼女を守ってくれる唯一の傘が突然炎上して失われても、ふたたび日常的な所作を繰り返して「しあわせ」と言うのである。第2幕では上半身まで地面にめりこみ、状況は明らかに悪化しているのにウィニーの自己肯定は最後まで変わらない。

この作品は、主人公たるウィニーをどう見せるかで受け取り方が変わるだろう。つまり、ウィニーを突き放して見せるのであれば、彼女は自分自身のおかれた状況を理解せず、小市民的な幸福感に閉じ籠っているだけの愚か者として映るにちがいない。アドルノによる『勝負の終わり』理解はそのような方向性だった。ところがウィニーを身近に感じられるように演出すると、途端に一変する。彼女はどんな状況でも自分が「しあわせ」なのだと思う。それが最後の最後まで続くのは、むしろ絶望的なまでに力強いというべきだろう。こうして愚かさとしあわせとが同居している両義性は、『ゴドー』において待つだけの2人にも通底しているのではないか。そしてもう1点指摘しておけば、シェークスピア作品が「サイコロの目」の出方次第で悲劇か喜劇かを分けたのとは違って、ここでは愚かという悲劇性と力強い喜劇性とがまったく同時に成り立っているのである。

また、初期の小説作品『メルシエとカミエ』⁽²⁸⁾は、やはり『ゴドー』と同じ2人組であるメルシエとカミエがえんえんあちらこちらを放浪し、途中で旅をやめようかと言ひあい、しかしやめずに旅を続ける作品である。翻訳の安藤信也によれば、構造は『ゴドー』とまったく同じであるという。つまり、メルシエとカミエにとって、なぜ旅を続けるか、その理由は問題でなく一切問われない。それは『ゴドー』においてウラジーミルとエストラゴンがなぜ待つかを問わないのと同じことだ。そし

て、たえざる旅という「動き回る」事態を一個の舞台のうえで表現しようとするとき、それは「動かない」＝「待つ」へと反転していくという。メルシエとカミエは空間的にはたえず移動しているが、旅を続けるというその一点においては微動だにしない。ウラジーミルとエストラゴンもまた、一個の舞台のうえで待ち続ける点で微動だにしないが、じつは静寂のなかでたえず移動している——『メルシエとカミエ』という作品は、そのような『ゴドー』理解へと導いてくれるものだと考えられる。

そして『ゴドー』に続く戯曲第2作、『勝負の終わり』⁽²⁹⁾——チェスの終盤戦を意味する「エンドゲーム」——では、どうやら外の世界は滅亡したらしく、荒涼とした光景が広がるなか、シェルター内ではやはり2人組、車椅子のハムとその召使いであるクロヴのやりとりが繰り返されるといった『ゴドー』と同様の構成なのだが、ネッグとネルという壺に入った死者たちが時折顔を覗かせるほかはやはり何事も起きず、ただ「最後の瞬間」にむけて時間が刻まれていく。この作品には『芝居』同様、ベケット特有の「生き続ける死者たち」という、古代ギリシャの不死、シェークスピアにおける亡霊に続くモチーフが登場して興味深いのだが、その点は『ゴドー』に関わらないので措くとして、『ゴドー』と同様の構成にもかかわらず1幕ものなのである。逆に、『ゴドー』はなぜ2幕でなければならないか。それは、『勝負の終わり』がどこまでも細分化されてゆく「最後の時間」をテーマにしているのに対して、『ゴドー』では1本の木の芽が吹き、いつのまにか月がのぼっているというように、「時間の経過」をテーマにしているからだろう。前者が自己意識の世界だとすれば、後者は生きていく時間の世界だということができよう。

こうして『ゴドー』をベケットの他の作品と比較するほか、古典的作品とも比較してみた場合、堀真理子⁽³⁰⁾によれば、『しあわせな日々』とアイスキュロス『縛られたプロメテウス』だけが他に例をみない、主人公が完全な拘束状態におかれた作品であり、『ゴドー』のように待つことだけを主題にした作品に同アイスキュロス『アガメムノン』があるという。ただし、風が吹かぬために戦争へ行けないギリシャ船軍を扱ったアイスキュロスの作品に対して、『ゴドー』では「戦争を待つ」がごとき「待つ」は拒否されており、その点で主題が反転されているという。おそらくあとでも触れるように、『ゴドー』の「待つ」は、戦争や風などのように具体的に指し示せる何かを待っているわけではない。その点でも「待つ」そのものに変容が加えられていると考えられる

が、それは本論の結論にあたることとなるだろう。

(3) 複数の時間、時間の消滅

このように両義性、静止した状態における移動、生きる時間などが『ゴドー』を読み解く補助線になるとして、つぎに『ゴドー』そのものに沿って議論をすすめていこう。殆どストーリーらしいストーリーをもたぬなかで唯一明らかなのは、ポッツォーとラッキー主従が支配被支配関係にあること、それが第1幕と第2幕とで一定の逆転を被るということである。主人公たるウラジーミルとエストラゴンが何物をもたぬ者、靴でさえもたない無所有の浮浪者であるのに対し、ポッツォーは奴隷を所有し権力を有し、ラッキーはその被所有物たる身分をもっている。いわば、ポッツォーとラッキー主従はミニマムな「社会」なのだ。だからというべきだろう、第1幕のポッツォーはつねに時計を気にしている。ウラジーミルとエストラゴンが今日が何曜日かもわからないのに対して、ポッツォーは分刻みの時間を生きているのである。「時は金なり」と言うべきだろう。ところが第2幕になって視力を失うと、ポッツォーは「いつから？」との問いに対して「いい加減にしてもらおう、時間のことを言うのは」と答えるようになる。ポッツォーは、古代の予言者テイレシアースやリア王と同じように「社会」の外部へと追放され、「狂気」のカテゴリーに入ってしまったのだ。だが、少なくとも『ゴドー』の世界では、それはウラジーミルやエストラゴンと同じ世界に生きることを意味している。『ゴドー』では「狂気」のほうが普遍的なのだ。

ここで、『ゴドー』という作品を流れる時間について整理しておこう。いま触れたのは、第1幕のポッツォーの時間、すなわちミニマムな「社会」を流れる時間とウラジーミルやエストラゴンの生きる無時間の世界との2重構造についてであり、前者が時間の進捗＝進歩が意味（権力や富）をなす時間的世界であるのに対し、後者の無時間的世界では、昨日——今日——明日の連鎖が断ち切られている。だから、ウラジーミルとエストラゴンは今日が何曜日かもわからないし、そもそもウラジーミルは第2幕が第1幕の翌日だと認識しているのに対してエストラゴンはそれを否定し、ポッツォーは昨日の今日で失明するのであり、しかもそれが何十年もたったかのような素振りであり、第2幕でふたたび到来する少年は「今日初めてここへ来た」と言うのである。とはいえ、時間はたしかに流れている。そのことは2幕構成ゆえに、第1幕ではなかった木の芽吹きが第2幕では描かれ

るといったかたちで描かれ、また、それぞれの幕でいつのまにか時間が経過し月がのぼって夜を迎えるということを繰り返すといったかたちでも描かれている。時間はたしかに流れている。そうした大いなる時間の経過のもと、昨日も明日もないウラジーミルたちの無時間的世界が生きられ、また、島宇宙のように局所的に第1幕のポッツォーたちが生きた社会的時間が構築されているのである。『ゴドー』では古代の悲劇に通じる「逆転」が描かれているとひとまず言うことができるが⁽³¹⁾、その逆転とは、社会的時間が崩壊し、ただ生きられるだけの時間が開示されるといったかたちで実現する。

(4) 両義性と世界の「地」

しかし『ゴドー』はいわゆる「悲劇」には収斂していない。そのことは言葉のレベル、パフォーマンスのレベルで言うことができるだろう。

第2幕、しゃべり続け沈黙できないウラジーミルとエストラゴンは、それを考えないため、聞かないためであるという。何を聞かないかといえば、「E：あの死んだ声を。／V：あれは、羽ばたきの音だ。／E：木の葉のそよぎだ。／V：砂の音だ。…中略…それは、みんな一度に話す。／E：みんな、かつてに。…沈黙…V：どちらかという、ひそひそと。／E：ささやく。／V：ざわめく」と語り合う。世界は声で満ちている、しかしわれわれはその声に耳を閉ざしているというのだ。そうした理解や表現は、殆ど詩的である。そして最後にウラジーミルは、沈黙に耐えかね、一度閉ざした耳を解放するように「なんか言ってくれ！」と叫ぶのである。ところが2人の会話は詩的なもので終わらない。少しは体操をしたらと言え、跳躍運動、柔軟体操、回転運動というように、しりとりか連想ゲームかのような相変わらずの無駄話に終始するのだった。この世界では、詩的なものが詩的なものだけで提示されることはない。詩的なものは単独で存在するのではなく、その裾野——詩的なものが上位にあるとすれば裾野だが、そうでなければ周囲としか言いようがない——には、駄洒落や無駄話など、決して詩的ではない猥雑な言葉たちが広がっている。そして『ゴドー』では、その言葉の総体、現象学的に言えば「地と図」の総体が提示されるのである。

パフォーマンスのレベルでは、第2幕のラストでエストラゴンのズボンが下がるシーンを、嫌がる現場に抗して作者がそれを必要不可欠としたことを思い出さねばならない。立ち尽くすウラジーミルとエストラゴンは、決して悲劇的のみあってはならないのだ。帽子を交換し

あうシーンが大道芸のようだとよく指摘されるところだが、作者は作品の喜劇性に強くこだわっていた。『ゴドー』の世界では、悲劇と喜劇が截然と区別される以前の「悲喜劇」性こそを提示しようとしている。

(5) ふたつの「待つ」、無数の小さな「行こう」

こうして悲喜劇の両義性を「ただ生きる」無時間的世界において、「待つ」とはいかなる行為なのか。しばしば『ゴドー』はただひたすら待つだけの、何らの行為が生み出されない静的な世界だと理解される——その意味では行動を躊躇するハムレットの後裔とさえ思われる——けれども、「逆転」が最もミニマムなかたちで描き込まれていたように、「待つ」もまた決して静的だけではありえない。少なくとも『ゴドー』において「待つ」は2種類以上が描かれていると考えられる。

たとえばまず、第1幕で初めてゴドーの名が語られたあと、話題が一巡し、ふとエストラゴンが「腹が減った」と言って大根か人参をとウラジーミルに所望するシーンでは、エストラゴンは人参をほおばりながら「縛られているわけじゃないんだらう？」と訊く。ここでは明らかに「待つ」という行為が待たれるものに縛られる側面がありうることが示唆されている。来るはずのものが来ない待機時間において、待つ者はたえず来る者に備えているほかに、他の行為を差し控えて縛られてしまう。アガメムノンの船団が「風」を待ち受けている場合には、つまり来るべきものが明確に同定され、それのみを待つ場合には、このような時間を生きざるをえない。

しかし、ウラジーミルとエストラゴンの場合はどうだろうか。たしかに彼らにもそういう面はあるものの、彼らには場所も時間もたしかではなく、約束そのものも明確ではない、そのことが徐々に明らかになっていく。ここで、そもそも時間の観念が溶解しているのだとすれば、アガメムノンの船団のように「待つ」時間は『ゴドー』では解体している、少なくとも解体しつつあるというべきだろう。

鷺田清一⁽³²⁾によれば、現代社会は「待つ」ことに耐え切れず、前のめりに時間を先取りして急ごうとする社会になっているという。欲しい商品があれば1分1秒を争って手に入れようとし、1秒遅れればそれが怒りを喚起するといった状態のことである。その場合、明らかに「待つ」はある種の拘束として感受されている。だが、太宰治⁽³³⁾によれば、「待つ」には明確な対象をもたない、来るべき何かを知らない場合があるという。たとえば生涯の伴侶を待ち望む場合、それが誰なのか、待つ者

は決して知りえない。その者の到来を、待つ者は到来ののちに事後的に知るのみである。そして「何者かが来た」ことを真実にするのは待つ者たちの手にかかっている。何者かを待ち望む時間というのは苦しいばかりでなく、来るべきものに備える豊かな時間でもありうるのだ。ウラジーミルとエストラゴンは、前者のように拘束的な「待つ」を生きるなかで、徐々に後者の時間を開示しつつあるのではないか。

結局のところ、ゴドーは来ない、そしてウラジーミルとエストラゴンの2人は最後まで動かない、という解釈がある。けれどもそれは本当だろうか。作品内では「ゴドーを待つ」というテーマが提示されるのに先立って、ウラジーミルが「最後の瞬間」について独白するくだりがある。「ときには、わたしも、それ（最後の瞬間）がとにかくやってくると思う。すると、なんだが、まるで妙な気分になる。…なんと言ったもんか？ ほっとして、同時にこう…慄然として。り・つ・ぜ・んとしてだ」——最後の瞬間は、彼にとって悦ばしき救済のときであると同時に何か恐るべきものでもある。これはゴドーを抽象的に言い換えただけでなく、そもそもゴドーとは具体的な何かというよりも、こうした「最後の瞬間」を含むモメントの総体なのだ。そこには「夜」も含まれるだろう。劇中、時間がなかなか経過せず、夜が来ないことを嘆くシーンがあるが、その「夜」は最後に「いつのまにか月がのぼる」というかたちで到来する。ゴドーもまた、それが誰であるかわからないのに、「結局は来なかった」と誰が言えるだろうか。実際、ポッツォーが去ったあと、2人は「あれはゴドーだったんじゃないか」と事後的にあらためて疑っている。ゴドーは本当は到来していたかもしれないのだ。むしろ、作品は「結局は来ない」ことを描いたのではなく、「見過ごしていただいけかもしれない」可能性をも描きこんでいる。そして第2幕でふたたび少年がやってきたときにはエストラゴンは眠り込んでいた。ウラジーミルだけが少年と向き合って対話しているシーンは幻想的でさえある。鏡を覗き込んで自分自身に問いかけるような幻想性である。そこではゴドーが幻想にすぎないことが言われているというよりも、ゴドーとはウラジーミル自身に根拠をもつ何かである、そういうかたちで出会われているようにもみえる。このように『ゴドー』という作品では、あの「ざわめく木の葉の音」のように、「最後の瞬間」「夜」「ポッツォー」「ウラジーミル自身」など、無数のさまざまなかたちをとってゴドーが到来している、そうした世界が描かれていると受け取ることもできるは

ずだ。

そうすると、第1幕と第2幕とで繰り返される「動かない」というト書きの意味も少し違ってくるのではないだろうか。繰り返し確認すれば、結局は動かない、従来はそうした「不全」として理解されてきた。だが、セリフにおいて「行こう」が初めて言われ、そこで幕が降りるのである。その「行こう」を重視し、この幕引きを映画的手法におけるストップ・モーションとして捉えれば、それはまさに「はじまりの瞬間」と言うべきである。もちろん彼らはトータルではゴドーを待つことをやめず、ただねぐらへ帰るだけである。だが、この作品が、「木の葉の音」や「夜」など無数の小さなゴドーが到来する世界を描いているとすれば、『ゴドー』は動かない／動けない状況を描いたのみならず、無数の小さな「行こう」が可能な世界を描いているとも理解できるはずだ。

以上は『ゴドー』解釈に屋上屋を架したにすぎない。が、むしろ、『ゴドーを待ちながら』は無数の解釈に開かれている点にこそ本質があるのだろう、無数の小さなゴドーの到来のように。『ゴドー』では、登場人物もセリフも物語も最低限に切り詰められ、殆ど空疎と化しているが、そのことによって、無数の真理を観客に開示する仕掛けになっていると考えられる。今や『オイディプス王』のような一枚岩の真理ではなく、シェークスピア的世界における真理と虚偽の振動でもなく、真理としては空疎化し、それゆえに無数の真理を生み出しうる純粋な媒体だけ舞台のうえに提示されるのである。

6. 結語

ここまで追ってきた悲劇の系譜をもとに、最後に現代的状況について附言しよう。たとえば社会学の古典、ウェーバーの『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』⁽³⁴⁾はしばしば「悲劇的」と形容されるが、それはどういう意味だろうか。近代文明の発展の最高段階において「鋼鉄の檻」が出現し、それが「出口なし」にみえること、そうやって発展の行く末に悲観的であるという理解がこれまで主流だったのではないか。しかし、もし現代において「悲劇」が同時に「悲喜劇」であるほかないとすれば、そうした悲観をまえに立ち止まるしかないという考えこそが滑稽とも言ううる。むしろ「神々の闘争」を語ったウェーバーは、悲壮であると同時に快活でありえたという理解の仕方もまた、以上の悲劇の系譜からは引き出せるのではないだろうか。

また、本稿で何度か引いてきたフォーコーについて言え

ば、彼は晩年、イラン革命に関するルポルタージュに『ゴドー』を思わせる「イマームを待望しながら」⁽³⁵⁾という題をつけている。現在では、たしかにイスラム革命のようなやり方で「もうひとつの近代」を模索するのは困難だと明らかになってきたが、大いなるブレイクスルーだけを想定するのは従来の『ゴドー』解釈のように「神の到来を待つ」のにひとしいように思われる。むしろ小さなブレイクスルーの芽が無数に到来している状況として現代を捉えることもできるだろう。

そして震災後の復興について、この「悲劇」を繰り返さぬためにと復興後の青写真だけを論じるのは「悲喜劇」の半面のみを捉えたものと言うべきだろう。震災後を生きるひとびとのライフヒストリーなどを丹念に拾う作業とは、「悲劇」の真っ只中を生きる過程における悲しみの諸相と同時に「喜び」の劇を拾い集める作業でもあるはずだ。

現代はまた、超高齢社会のなかで無数の衰えゆく身体傍らに立ち、何事かを待つ時代でもある。それがときに「悲劇」たりうることも少なくないけれど、それを「悲劇」の一色で塗りこめるのが間違っていることも多くのひとがすでに知っている。たしかに重い病気を患い、すべてを失ったと感じる「悲劇」がある。が、そうした充実と喪失の逆転こそが家族や自己や人間存在についての真理を感受させることもある。また、長く衰えゆく時間をどう生きたか、そのことがサイコロの目のごとく、人生の意味を決めるようにみえることもあるだろう。けれども、認知症において典型的なように、最期のときは多くの場合に時間が溶解する。そして死別という悲しみを待ち受ける時間というのはだからこそ傍らに立てる愛すべき時間であったり、逆に憎しみが再燃したり、スプーンが転がっただけで笑いがこみ上げてきたりするような、存在の全感覚が研ぎ澄まされる時間でもあるだろう。

われわれはウラジーミルとエストラゴンのように「声を聞かぬために」一時、死を思うのを差し控え、しゃべり続け、それが一瞬、喜劇的な笑いを浮かびあがらせながら、悲劇とも喜劇とも言えない中間地帯を出来させたりする。やがて月がのぼり、われわれはゴドーが何であるかを知らないまま、ねぐらへ「行こう」と言うのである。

注

- 1) ニーチェ、フリードリッヒ 塩屋竹男訳 『悲劇の誕生』(ニーチェ全集2) ちくま学芸文庫 1993

- 2) ソポクレス 松平千秋訳 「オイディプス王」『ギリシャ悲劇2』 ちくま文庫 1986
- 3) アルストテレス 松本仁介・岡道男訳 『詩学』 岩波文庫 1997
『オイディプス王』では、アルストテレスの悲劇の定義における「真理の開示」と「逆転」の順序が違っている点を指摘したのはフーコーだが、フーコーの指摘を俟つまでもなく一目瞭然というべきである。
- 4) マクマナーズ、ジョン 小西嘉幸訳 『死と啓蒙—18世紀フランスにおける死生観の変遷』 平凡社（テオリア叢書） 1989
本稿では、マクマナーズが用いた狭義の「病いの旧体制」を古代にまで拡張している。
- 5) 逸身喜一郎 『ソフォクレス『オイディプス王』とエウリーピデース『バツカイ』—ギリシャ悲劇とギリシャ神話』（書物誕生—新しい古典入門） 岩波書店 2008
- 6) 清水正 『『オイディプス王』を読む』 D文学研究会 1997
- 7) 山内登美雄 『ドラマトゥルギー』 紀伊国屋新書 1966
山之内は「受容の精神」を『オイディプス王』や『ゴドーを待ちながら』を読み解く際のキーワードにしているが、主体性の対語としての受動性という意味でそれを言うなら間違いだろう。主体性の彼方にある主体性/受動性が渾然一体となった境位という意味でなら首肯できる。
- 8) アダン、アントワヌ 今野一雄訳 『フランス古典劇』 文庫クセジュ 2013
ギリシャの古典悲劇がその後の時代においていかなる変容を遂げたかについては、順当な演劇史研究であれば、シェイクスピア作品よりもフランス演劇と比較したにちがいない。が、ここでは、日本人にとっての知名度の高さとシェイクスピアにおける決定的な古典との訣別の契機を重視した。
- 9) フーコー、ミシェル 小林康夫ほか訳 「真理と裁判形態」『フーコー・コレクション6：生政治・統治』 ちくま学芸文庫 2006、ベンヤミン、ヴァルター 岡部仁訳 『ドイツ悲哀劇の根源』 講談社文芸文庫 2001
フーコーはベンヤミンに言及していないが、2人は同様の指摘をしている。また、ベンヤミンは、古代における神々の不死と近代劇における亡霊の生を対照させている。
- 10) フーコー、ミシェル 田村俣訳 『狂気の歴史—古典主義時代における』 新潮社 1975
その冒頭においてフーコーは「阿呆舟」のエピソードに触れ、これを「狂気の悲劇的形式」と呼んでいる。古典主義時代になると「大いなる閉じ込め」が始まるが、その直前、文芸復興期まで「狂気」はごくありふれた存在だった。イギリスの後期ルネサンス期に活動したシェイクスピア作品において、たとえば『リア王』で道化などが身近にいる光景というのはこうした事態と符合していよう。
- 11) ソポクレス 松平千秋訳 「コロノスのオイディプス」『ギリシャ悲劇2』 ちくま文庫 1986
- 12) シェイクスピア、ウィリアム 小田島雄志訳 『ハムレット』『オセロー』『マクベス』『リア王』（シェイクスピア全集） 白水Uブックス 1983、1983、1983、1983
- 13) ブルックス、クリアンス編 大場建治・赤川裕訳 『悲劇の系譜—ソポクレスからエリオットまで』 至誠堂 1968
ブルックスは、この連続講演を収録した論文集のはしがきで、悲劇と呼ばれる作品群があまりに多様で悲劇が定義できないこと、また、現代において「悲劇は死んだ」と言われる状況について言及している。
- 14) エイベル、ライオネル 高橋康也・大橋洋一訳 『メタシアター』 朝日出版社（エピステーメ叢書） 1980
- 15) シェイクスピア、ウィリアム 小田島雄志訳 『十二夜』『ロミオとジュリエット』（シェイクスピア全集） 白水Uブックス 1983、1983
- 16) 河合祥一郎 『謎解き『ハムレット』：名作のあかし』 ちくま学芸文庫 2016
- 17) 今西雅章・斎藤衛・尾崎寄春編 『シェイクスピアを学ぶ人のために』 世界思想社 2000
- 18) チューホフ、アントン 米川正夫訳 『イワーノフ』 角川文庫 1964、チューホフ、アントン 小田島雄志訳 『かもめ』『ワーニャ伯父さん』『三人姉妹』『桜の園』 白水Uブックス（ベスト・オブ・チューホフ） 1998、1999、1999、1998
ベケットの先駆者としてのチューホフの位置づけについては、前掲、山之内のほか、浦雅春『チューホフ』 岩波新書（2004）などを参照のこと。
- 19) ベンヤミン、ヴァルター 「歴史の概念について」『ベンヤミン・コレクション1：近代の意味』 ちくま学芸文庫 1995
- 20) ベケット、サミュエル 安堂信也訳 『ゴドーを待ちながら』 白水Uブックス 2013
- 21) 前掲、山之内が「ゴドーは何者か」についての諸説をまとめている。
- 22) ディアドリイ、バァ 五十嵐賢一訳 『サミュエル・ベケット—ある伝記』 書肆半日閑 2009、多木陽介 『(不) 可視の監獄—サミュエル・ベケットの芸術と歴史』 水声社 2016
- 23) フーコー、ミシェル 田村俣訳 『監獄の誕生—監視と処罰』 新潮社 1977
- 24) アドルノ、テオドル 三光長治ほか訳 『『勝負の終わり』を理解する試み』『アドルノ 文学ノート1』 みすず書房 2009
- 25) ソンタグ、スーザン 富山太佳夫訳 『サラエボで、ゴドーを待ちながら—エッセイ集2：写真・演劇・文学』 みすず書房 2012
- 26) 岡室美奈子編 『サミュエル・ベケット—ドアはわからないくらいに開いている』 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 2014

- 27) ベケット、サミュエル 安堂信也訳 「しあわせな日々」『しあわせな日々・芝居』白水社（ベスト・オブ・ベケット）1991
- 28) ベケット、サミュエル 安堂信也訳 「メルシエとカミエ」『初恋／メルシエとカミエ』白水社 2004
- 29) ベケット、サミュエル 安堂信也訳 「勝負の終わり」『勝負の終わり・クラブの最後のテーブル』白水社（ベスト・オブ・ベケット）1990
- 30) 堀真理子 「黙示録的時代を見据えて—第2次世界大戦後のサミュエル・ベケット」伊達直之ほか著『戦争・詩的想像力・倫理—アイルランド内戦、核戦争、北アイルランド紛争、イラク戦争』（青山学院大学総合研究所叢書）水声社 2016
- 31) Amitava, Banerjee 「現代的な悲劇としての『ゴドーを待ちながら』」論集37-1:39-52 1990
- 32) 鷺田清一 『「待つ」ということ』角川選書 2006
- 33) 太宰治 「待つ」『太宰治全集5』ちくま文庫 1989
- 34) ウェーバー、マックス 大塚久雄訳 『プロテスタンティズムの精神と資本主義の精神』岩波文庫 1989、尾高邦雄訳 『職業としての学問』岩波文庫 1980
- 35) フーコー、ミシェル 「精神のない世界の精神」蓮實重彦・渡辺守章監修『ミシェル・フーコー思考集成VIII：政治／友愛』筑摩書房 2001
原題は「イマームを待望しながら」である。初期作品「作者とは何か？」以来のベケットのフーコーに対する影響はまだ本格的には論じられていない。