

ベケットにおける姿勢と運動のアポリア

山口 恵 里 子

はじめに

1993年夏、スーザン・ソントグがボスニア内戦中のサラエヴォでベケットの『ゴドーを待ちながら』(F. *En attendant Godot*, 1952; E. *Waiting for Godot*, 1956)¹を演出したことは一部にはよく知られている。ソントグ自身がその経過について書評紙に一文を寄稿しているが、そこにはサラエヴォの劇場ロビーでソントグと『ゴドー』を演じた俳優たちを撮影した写真がそえられている。²

傷だらけのロビーには電気配線が露出し、床には物が散乱し、パネルらしきものが倒れている。9人のキャストとソントグは椅子にすわったり、床にあぐらをかいたり、からだを斜めにして立ったり、腕を頭の後ろにまわしたりおもいおもいのポーズをとっている。手の位置、身体の向きなど、かれらの姿勢は不調和にずれている。

俳優たちは、モスレムの母とセルビア人の父をもつ者、セルビア人を両親にもつ者、クロアチア人など、さまざまな民族集団を出自としていた。こうしたサラエヴォの多文化性がかれらのさまざまな姿勢にあらわれているとみることができのかもしれないが、むしろばらばらでありながらそこに奇妙な一体性が生まれ、一座をなしていることのほうがいっそう印象的だ。この写真には、そのような単に多文化とって片づけることができない、異種の文化が相互浸透するいわば間文化的都市サラエヴォインターカルチャーに生きる人びとの人間的条件が反映されている。しかしそうした状況も、内戦によってひきさかれようとしていた。そのなかでなにもなしえない無力感、そこからくるおかしな非現実感を抱え込みながら、かれらは『ゴドー』を演じた。

¹ F. はフランス語版、E. は英語版を示す。以下の『ゴドーを待ちながら』からの引用に付した()内のページ数は、Samuel Beckett, *Waiting for Godot* (NY: Grove Press, 1964)のページ数(r=recto右頁、v=verso左頁)と邦訳サミュエル・ベケット『ゴドーを待ちながら』安堂信也・高橋康也訳(白水社、1990)のページ数を示す。

² Susan Sontag, "Godot Comes to Sarajevo," *The New York Review of Books* (October 21, 1993) 52-59.

人の死はもっとも私的でありながら、確認儀礼を伴うきわめて公的な行為でもある。死がすぐれて行為でない社会はないのではないか。しかし、その死がまるで道ばたで石ころに蹴つまづくようにあつけなく、しかも日常的に訪れるとき、人間のする行為そのものの条件が問いなおされざるをえない。

ところで、以前アメリカの人類学者ヴィクター・ターナーが指摘したように、演劇こそは行為の反省作用のひとつの重要な場なのである。³ 反省あるいは省察と訳されるreflectionは、ひとりでひっそりおこなうものであるとかがえられがちである。しかし、ターナー自身が調査したアフリカの伝統社会における儀礼がそうであったように、反省には集団的形式も現にあるのであり、劇場空間の舞台、演者と観客のかもしれない熱気、匂いなどがまじりあうなかでおこなわれるのも社会的行為の反省作用なのである。戦時下のサラエヴォで『ゴドー』が上演され、今また空爆下のベオグラードのある劇場で週に2回ドラマ、オペラ、パレエがかり、観客が列をなしていると伝えられる。⁴ どのような状況のなかにあっても、人は仮構の世界をとおして日常経験を反省する場を必要としているといえるのではないか。じっさいまた、ほとんど無意識におこなわれる日常経験の多くは、文学、演劇、舞踊、美術などの仮構の表現行為をつうじてのみ、とはいわないまでも、それをつうじてもっともよく再考しうるのである。

パフォーマンスとひとくくりにはされる表現行為のうちでも、日常行為をメタ・レベルで演じる演技行為は、とりわけそうした反省作用を促す。立つ、すわる、歩く、食べる、飲む……。それがなんなのか。ただ生きつづけるということなのか。目の前で演じられるのをみていると、どうしてもかながえなおさざるをえない。

そのようにして、表現行為は実生活の日常生活にひき戻され、それはまた次の表現行為を触発する。あらゆる人間的営為と同様に、行きつく果てがあらうはずはないが、日常性と演技行為はまるで螺旋状を描くように行きつ戻りつする。

そうかながえると、この上なく日常的なベケット劇ほどサラエヴォにふさわしいものはなかったのかもしれない。

行為についてかながえようとするとき、J. L. オースティンの発話行為理論を

³ Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (Ithaca: Cornell UP, 1974).

⁴ 「ベオグラード点描5」『毎日新聞』1999年4月19日朝刊

参照しないわけにはいかない。J. R. サールによってより精緻に修正されたオースティンの理論は、今日までさまざまな議論をよびおこしてきた。そのなかで、次第に浮彫りになってきた問題は、言語による発話と身体のあいだのきわめて厄介な関係性である。簡単にいえば、発話はその内容いかんにかかわらず、あるいはその内容に先立って、まず声による身体的行為であり、しかもじつは声だけではない、発話する本人もよく知りえない身体の行為なのだということだ。発話がおこるとき、言語が語っているかたはしから身体は別のことを語っていて、そのことを発話主体が知らない。この「行為がおのれの行なっていることを知ることができないという事実」を、ド・マンを援用しながらスキャンダルとよんだS・フェルマンは、モリエールの戯曲『ドン・ジュアン』の分析をつうじて、人間的行為は身体と言語のあいだにあり、行為じたいが両者のあいだの分離と対立を同時に問題化すると述べている。⁵

これは発話行為の二重性という問題だが、その場合、身体が、発話の、少なくとも意図された内容以上のことを語ってしまい、発話が言語行為に収斂してしまうのを妨げるという点が重要である。言語は身体を包みえない。ちょうど意識が無意識を包みえないように。行為とはこれらふたつの非対称の「行為主体」の関連づけにほかならないのだ。

けれども、その関連づけはどのようにして可能になるのだろうか。言語と身体、意識と無意識、それらを結びつけ社会的行為にするのは、さらに上位の、あるいはさらに下部の領域でなければならぬ。それは、むしろひとつの「場」、おこなわれる行為がそれ自身に影響をあたえる自己言及的な場である。行為が時間的に積み重ねられ、その後の行為によって歴史的経験として、意味をあらたにされ沈澱する場が問題なのである。その場をトポスとよぶことができるだろう。行為の今日的問題の多くは、その場、トポスの成り立つ根の喪失からきているようにおもわれる。

もちろん行為は、日常的行為、儀礼的行為、政治的行為、歴史的行為などに分けてかんがえねばならないだろう。また、言語的行為、非言語的行為という分け方もできるだろう。しかしながら、これから述べるように、いずれの場合もそれなくしては行為が成立しえない構成的規範が身体の構え、姿勢にある。

⁵ S・フェルマン『語る身体スキャンダル——ドン・ジュアンとオースティンあるいは二言語による誘惑』立川健二訳（勁草書房、1991）119。もっと最近では、ジュディス・バトラーがその点を、とりわけ政治的行為についてすどくついている。Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (NY: Routledge, 1997).

立つ、すわる、うづくまるなどさまざまな姿勢で、人は自己を意識すると同時に表示もし、他者との、ひいては世界との間隔をはかる。姿勢は、人間と空間の関係を変化させ、場、すなわちトポスにニュアンスをあたえる。そこでおこなわれる行為の性質も、いや行為の成否そのものも姿勢によって決定づけられるとあってよいだろう。

その点について、独自の空間論を展開したドイツの哲学者ボルノウはこうしている。「[姿勢は] 人間自身が自らに付与した一定の内的形態化であり、そしてこの形態化はさらに、世界にたいする、また他の人間たちにたいする、そして一般に生の諸問題にたいする人間の関係に反作用を及ぼしてくるものなのである。(中略)姿勢は、つねにかならず自分自身にたいする明確な態度と、それと同時に、自分自身が自分の自然的状態に対抗することのできる内的自由とを前提としている。そしてまさにこのことが、世界にたいしてもひとつの明白な間隔をおくことを可能にするのである。」⁶ 姿勢は、内的自己と、世界にたいする外的自己のいずれにおいても距離の問題なのだ。

サラエヴォの劇場で撮られた写真のソングと俳優たちの姿勢をいま一度みてみると、かれらは、自分との距離、仲間との距離、そして戦時下の日常の世界との距離を、銘々がそれぞれはかろうとしているようにおもわれる。サラエヴォという街は、さまざまな文化を体現する者たちの経験の場が重なりあうひとつのトポスだった。しかし、日常的行為が困難になると、それぞれが日々経験する場にずれが生じる。そのために、その共通の場としての都市へのかれらの帰属意識と一体感はゆらいでいく。かれらは都市的トポスの内側にいながらにしてすでに半ば外側に出ていたといてもいいかもしれない。⁷この内側と外側の反転のくりかえしが、かれらの姿勢に現れていたとみることができるだろう。

坐の姿勢と往復運動

これまでにも注目されたことがあったように、ベケット作品の主人公たちは

⁶ オットー・フリードリッヒ・ボルノウ『人間と空間』大塚・池川・中村訳（せりか書房、1978）162。

⁷ 地理現象学者のエドワード・レルフは、場所への所属感と場所に対する深くて完全な一体感の特徴とする実存的内側性にたいして、すべての場所が意味を欠き、自分が場所によって拒絶されているような状況を実存的な外側性とよぶ。（『場所の現象学——没場所性を越えて』高野・阿倍・石山訳 ちくま学芸文庫（筑摩書房、1999）132-142）写真の俳優たちは、この両方の感覚を抱いていたのではないか。

独特のきわだったすわり方をする。⁸

小説三部作の第一篇『モロイ』(F. *Molloy*, 1951; E. 1955)⁹の主人公モロイは、片足が硬直してすわれなくなるのだが、それでも「ときどき、すわりたいという気持ちがあるが、もう消え去った世界から戻ってくることもあった。そして、もう十分承知しているくせに、その気持ちをいつも押さえるとはかぎらなかった」(29/29)。モロイの部屋は「はちきれそうなほどに肱掛け椅子や椅子でいっぱい」であり、それらがモロイのまわりにむらがり、かれにすわる姿勢をおもいださせるのである(50/53)。

ところで、そもそも「すわる」という姿勢とはどのようなものなのか。宗教学者の山折哲雄は『「坐」の文化論』で、日本の坐の文化と比較し、ヨーロッパ人は立ち姿を身体イメージの基本としており、すわる姿勢は立って運動している人間が腰をおろした位置だと書いている。¹⁰ すわる姿勢は立つ人の休息姿勢なのであり、そのための補助具で、かついつでも立てる状態に身体を待機させる椅子がヨーロッパで発達した。重力に逆って立っているためには、意識している以上の緊張を必要とする。その緊張は、世界と自己との関係にまでおよび、立つことは世界のなかで自己を保持することにつながる。ボルノウの言葉をかりれば、直立姿勢は「本来、ひとつのくりかえし更新される自己一起立であり、これは瞬間ごとに新たに重力の諸力から苦勞してかちとられるものなのである。」¹¹すわるとき、その緊張はいくぶんやわらぐが、立位の要素が放棄されるわけではない。つまり坐位は、世界との緊張関係にある自己と、その関係を断った自己とが二重に生きる姿勢なのだ。その点で、立位をまったく断ちきり、周囲の世界から隔てられた私的環境をつくる横臥の姿勢とは位相を異にする。

ベケットの人物たちがおよそ安息とはかけはなれて痛ましくすわるのも、そこからきているようにおもわれる。

『モロイ』につづく小説『マロウンは死ぬ』(F. *Malone meurt*, 1951; E. *Malone Dies*, 1956)の主人公マロウンが精神病院でベッドにすわりながら回想

⁸ 『ベケット大全』では「座る・寝る」という姿勢はベケットの登場人物の苦惱から解放されたいという願望を表すもの、「歩く・這う」姿勢は登場人物の前進への固執の反映と解説されているが、わたしはそれとは異なる見解をしめしたい。『ベケット大全』高橋康成監修(白水社、1999) 21、117。

⁹ ()内のページ数は、Samuel Beckett, *Molloy* (NY: Grove Press, 1955)と邦訳サミュエル・ベケット『モロイ』安堂信也役(白水社、1969)のページ数を示す。以下、同じ。

¹⁰ 山折哲雄『「坐」の文化論』(佼成出版社、1981) 1 参照。

¹¹ ボルノウ 161。

するかつての自分のすわる姿も硬直している。「その姿勢は二箇所^{もも}で屈曲しているのである、すなわちまず第一に、胴体の下の、^{ひざ}腿が骨盤から直角をなしてはじまるところ、次に^{すね}膝のところである、そこから^{すね}腿がふたたび垂直線をたどるわけだ。たしかにそれは力をぬいた姿勢とはおよそ言えない、むしろその正反対のからだつき」でまるでベンチに縛りつけられているようであった (53/112)。¹² マロウンばかりでなく、ベケットの人物は足の痛みや硬直に苦しみ、『勝負の終わり』(F. *Fin de partie*, 1957; E. *Endgame*, 1958) で車椅子にすわるハムのように、終いには足が動かなくなりすわりこむのだが、虐待される下半身(肉体)と精神を象徴する上半身の対立についてはいまはふれない。ここでは坐位が休息姿勢ではないことを確認しておこう。¹³

そのようにしてすわる主人公は、ジル・ドゥルーズが「ベケットにおいて横たわった作品と座った作品(これだけが最終的なものだ)を区別しなければならない」¹⁴といったように、横臥する人物と対比される。そのいっぽうで、すわる人物はしばしば行ったり来たりする人物と組となって登場する。かれらの歩行はチャップリン風であったり、松葉杖をついていたり、がに股で足をひきずっていたりする。ドゥルーズはこのような姿を垂直姿勢の特権の放棄とみたが、¹⁵ 歩行はむしろぎこちなく行ったり来たりする水平方向の運動としてあらわされるとみたほうがよいようにおもわれる。

ベケットは、その運動をはやくからジョイスの作品の歩く人物にみていた。ベケットによれば、ダンテの円錐形をなす煉獄では「運動は一方向、一步を前へ出すことは額面どおり一步前進」であるが、ジョイスの煉獄では「運動は無方向(あるいは多方向)、一步前に出すことは、定義によって、一步後退である」。¹⁶ そこでは人は階段を昇ることはなく、永遠に待ちつづけなければならない

¹² ()内のページ数は、Samuel Beckett, *Malone Dies* (NY: Grove Press, 1956) と邦訳サミュエル・ベケット『マロウンは死ぬ』高橋康也訳(白水社、1995)のページ数を示す。以下、同じ。じっさい、そんな風にしてベンチにすわりつくす三人の女が、戯曲『行ったり来たり』(F. *Va et viens*, 1966; E. *Come and Go*, 1967)に登場する。

¹³ ハムの両親はそれぞれドラム缶のなかに押し込められたままである。そのかれらの姿は『しあわせな日々』(E. *Happy Days*, 1961; F. *Oh les beaux jours*, 1963)で円丘に身体を埋めたウィニー、『芝居』(*Play*, 1962-3、出版は1964、ドイツ語版1963)で壺に身体を入れた人物たちにひきつがれる。かれらの足を動かすことができない姿勢は、石のようにすわる姿勢の変形とみることができる。

¹⁴ ジル・ドゥルーズ、サミュエル・ベケット『消したもの』宇野邦一・高橋康也訳(白水社、1994) 13。

¹⁵ 前掲書 27。

¹⁶ サミュエル・ベケット「ダンテ・・・ブルーノ・ヴィーコ・ジョイス」(1929)川口喬一訳『ジョイス論/プルースト論』(白水社、1996) 117。

ない、放浪しつづけなければならないのである。この旅人のイメージが、ベケットの行ったり来たりする人物の身体に堆積されていくことになる。

ベケットは、ダンテの煉獄で膝のあいだに顔をうずめてすわるベラックワの名を、最初の連作短編集『蹴り損の棘もうけ』(*More Pricks Than Kicks*, 1934)の主人公の名に用いた。しかし、ベケットのベラックワはじっとすわってはいない。放浪するのだ。そして、みずからその癖を「動く静止」とよんでいる。¹⁷つまり、放浪の往来運動は「静止」の要素を含んでいるのであり、それはダンテのベラックワの姿勢をみれば、当然すわる姿勢を指示するとかんがえられる。とすれば、往復運動には坐の痕跡が残り、すわる姿勢には往復の痕跡が残るはずである。ベケットの人物たちがしばしば坐位と往復運動を反復するのも、この痕跡によってそれぞれの態勢のあいだに磁力が生じているからだろう。そして、行為とは、痕跡を残すものことなのである。¹⁸

たとえば、『メルシエとカミエ』(*Mercier et Camier*, 1946)に、「家に帰ろう、なにもしないでいるのは耐えられない」というカミエに、メルシエは「じゃあすわろう」と誘うが、カミエが気乗りしないので二人は腕を組んで行ったり来たりする、しかしその後結局二人はすわりこみ、旅立ちを待つという場面がある。¹⁹すわる姿勢と往復運動は連続してあらわれ、後者は前者に、つまり待つ態勢に吸収されていくのである。

このようにみえてくると、ベケットの登場人物の行為の「構成的」姿勢は、坐にあるといえよう。ドゥルーズは、ベケットの人物のすわる姿勢を「消尽したもの」、可能性を尽くした者の待機の姿勢といったが、ベケットはそこに石のような身体イメージを重ねたのだった。マロウンは、人生のたっぷり半分は「石にも似た静止状態のうちに過ごされたに違いない」と書き(70/148)、晩年の戯曲『オハイオ即興劇』(*E. Ohio Impromptu*, 1981; *F. Impromptu d' Ohio*, 1982)の「頭を両手に埋め、頭の前から足の爪先までふるえながら坐っている」(447/

¹⁷ 英文学者の高橋康也はこの句にベケットの道化にふくまれる放浪と静止という二重の動機をみている。高橋康也『S・ベケット』(研究社、1971) 35.

¹⁸ S・フェルマン 115.

¹⁹ Samuel Beckett, *Mercier and Camier* (NY: Grove Press, 1974) 11-12.

ベケットは、行ったり来たり運動をマロウンの筆を借りて「互いに結ばれることなくかかって気ままに行ったり来たりしている人間たちの動き」(60/125)、「人間たちは、大きな球窩関節をまるでカスタネットみたいにカタカタパチパチいわせては、どいつもこいつもかかってな方角に、行ったり来たり、賢明である」(60/125)と書き、そこに人間の運動の特徴をみている。

148)²⁰主人公は、死んだ妻の使いの男が訪れる最後の夜、「まるで石に変じたかのように坐りつく」すのである (448/151)。

石のような坐のトポス。その場で行ったり来たりする主人公たちの身体は、日常世界との距離をはかる自己とその調整を停止した自己という二重の自己を抱え、いわば宙づり状態のまま膠着しかつ漂泊するのである。

ロッキングチェアの揺れ

ベケットはしばしば主人公をロッキングチェアにすわらせた。それは、坐の姿勢と往復運動を同時に可能とする装置である。

最初の長編小説『マーフィー』(*Murphy*, E. 1938 ; F. 1947) は、同名の主人公マーフィーをめぐるくりひろげられる恋愛のドタバタ劇である。登場人物たちは精神と肉体のちぐはぐ感にふりまわされるが、そんななかでも、マーフィーは肉体から精神が解放される境地を探し求める。その境地にいたる場として用意されたのがロッキングチェアである。

マーフィーは陽光が遮られた部屋の隅で、裸身を七枚のスカーフでロッキングチェアに縛りつけてすわる。²¹ マーフィーは「椅子がかれのもとを離れることはなかった」(1)ほど椅子にくりかえしすわり、肉体を鎮めて精神を自由にしようとするのである。

やがてマーフィーは精神病院で自分の世界探求のいきつく先が空虚でしかありえないことを知り、ロッキングチェアで瞑想してから病院を出ようとする。しかしガス爆発が起こり、椅子のうえで焼死してしまう。

ところで、ロッキングチェアは、身体と椅子を一体化し、弾性を利用することによって、自在な姿勢を可能にした椅子である。詰め物が入った椅子にすわるだけではくつろぐことができなかつた身体は、揺れに身をまかせ、椅子と動作の自他不可分の呼応によってはじめてくつろぎを覚えた。²²

それまでの長いあいだ、すなわちヨーロッパに個別的な椅子が15世紀末に出

²⁰ () 内のページ数は、Samuel Beckett, *Ohio Impromptu* (1982) in *Samuel Beckett : The Complete Dramatic Works* (London : Faber and Faber, 1990) と邦訳サミュエル・ベケット「オハイオ即興劇」『ベスト・オブ・ベケット 3 しあわせな日々 芝居』高橋康也訳 (白水社、1991) のページ数を示す。

²¹ Samuel Beckett, *Murphy* (NY : Grove Press, 1957) 1-2. Samuel Beckett, *Murphy* (Paris : Editions de Minuit, 1965) 7-8.

²² S・ギーディオン『機械化の文化史——ものいわぬものの歴史』榮久庵祥二訳 (鹿島出版会、1977) 381-382.

現して以来、人びとは距離を置いて別々に、しかも身体を強ばらせながら椅子にすわってきた。椅子は、そのうえにすわる人に個人空間を占有させ、他者とのあいだにみえない壁をつくったのだった。椅子によってこの身体の空間が形成されるプロセスは、ノルベルト・エリアスが「ホモ・クラウスス（孤立した人間）」とよんだ近代的個人の誕生と軌を一にする。²³椅子のうえの身体は、同時に身体を個我の内部空間に「閉じ」こめていったのである。それゆえ、19世紀にロッキングチェアが英米の家庭に普及するなかで、その椅子の空間が揺らぎはじめ、身体空間をふるわせるようになったことは、社会史上のほとんどひとつの事件であった。

ロッキングチェアは椅子が定める個人固有の場から、そこにいながらにして離れて、飛翔することを可能にしたのだった。椅子に身体を縛りつけながら、内的にはその空間の拘束から自由でいること、この状態でマーフィはみずからの存在の本質を問おうとしたのである。

スカーフで縛られ、息を殺し、汗をほとばらせてすわるマーフィはしかし、逆にみずからの身体内の感覚に耳をすまさないではおれない。日常の感覚比率からずれた感覚のさざめきに、かれの身体は感応していくはずである。たとえば、ぶらんこに揺られているとき覚えるような日常の感覚の崩れを、ロッキングチェアにすわる人は揺れのなかで感じることができる。それは、ロジェ・カイヨワのいう「眩暈」の感覚に似ている。身体が翻弄されることによってひきおこされる混沌感、安定した知覚が崩壊していく官能的な「眩暈」の感覚が遊びのひとつの契機だとカイヨワはいったが、²⁴ロッキングチェアもすわる人をそんな感覚におとし入れる。遊びが日常から隔離された空間でおこなわれる活動と定義されるならば、ロッキングチェアは日常の内側とその外側の接線を揺れながらたどる遊びの装置でもある。その椅子のうえで揺れる身体は、空間的に分解する予兆を呈示する。

その揺れは究極的には、マーフィがロッキングチェアのうえで死んだように、生と死の境界で揺れ動く二重性につながっていくだろう。ベケット晩年の戯曲『ロッカバイ』（E. *Rockabai*, 1981；F. *Berceuse*, 1982）でも老女が放浪の末にロッキングチェアにすわるのだが、その椅子はまさしく老女の母親の死の床

²³ ノルベルト・エリアス『文明化の過程——ヨーロッパ上流階層の風俗の変遷』赤井・中村・吉田訳、上下（法政大学出版局、1977）上34-36。

²⁴ ロジェ・カイヨワ『遊びと人間』多田道太郎・塚崎幹夫訳 講談社学術文庫（講談社、1990）60-66。

となった椅子であり、かつ仏語の題名が示唆するように揺かごのイメージを内包する。

幕があくと、老女の“More”という台詞で、椅子が機械的に操作され揺れはじめる。老女の吐く台詞は、揺れが止まった時点で発する“More”のみであり、代わりに録音された声が女の放浪から帰還、さらに死にいたるまでの一生を詩的文体で語る。²⁵声は、「自分に似た他人」を探しつづけて放浪した女が、長い一日の終わりに窓辺で日よけをおろして古いロッキングチェアにすわったと語る。外部を遮断した女はすわりながらも、揺れのなかで放浪の運動をつづけ、今度は自分のなかに他人を探すのである。

声が語るところによれば、老女の母親は、気がふれ、黒いドレスを着てロッキングチェアにすわったまま死んでいった。その母親のイメージが舞台上のやはり黒いドレスに身を包んだ老女の姿に重なる。しかし、声の韻律とロッキングチェアの規則的な揺れが同調することによって、演劇評論家のP・ギダルが論じたように、語られるテキストはリズム化し、ことばの意味も単調化してしまう。さらに、ト書きで指示されているように、芝居の最後で老女が目を閉じて頭を傾げても、ふたたび椅子が揺れはじめ、声が聞こえてき、老女が目を覚ますかもしれないと感知される。²⁶ 老女の死は結局不分明なままなのだ。呈示されるのは、ロッキングチェアのうえで生と死を挟んで、終わることなく自己のよって立つ場を揺らしつづける女の身体だけである。

「待つ」という行為

『ゴドー』でもくりかえし主題化されるのは、主人公の浮浪者エストラゴンとヴラジミールによる坐の姿勢と往復運動である。かれらが求められる行為は唯一「待つ」ことだ。ここで少し回り道をして、その場面をみておきたい。

エストラゴンとヴラジミールはじっさいのところ、待ちながらなにをしよう

²⁵ Samuel Beckett, *Rockaby* (1982) in *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works* (London: Faber & Faber, 1990) 437.

²⁶ Peter Gidal, *Understanding Beckett: A Study of Monologue and Gesture in the Works of Samuel Beckett* (Basingstoke: the Macmillan Press, 1986) 167-168.

女優の演技いかんで老女の死が確認されることもある。老女を初演した女優ビリー・ホワイトローは、自分の母親の死のイメージを重ねて、“more”の抑揚を変えたり、目を不規則に閉じたり、見開いたりすることによって老女の内的状態を表現した。その結果、観客は芝居の最後で椅子の揺れが止まり、リズムカルな声が聞こえなくなると、老女の「死」を知ったと報告されている。Jonathan Kalb, *Beckett in Performance* (Cambridge: Cambridge UP, 1989) 14, 23, 19-20.

かと頭を悩ましている。待つことはおかしな性格をもっていて現実にはなにもしないことである。あるいはその間なにか別のことをしていることだ。それゆえ、ある意味で、待つ行為というのは、「約束する」というような言語行為の対極にあるのだが、かれらのゴドーとの約束じたい不確かなのである。

しかし、これはなににも『ゴドー』の場合にかぎったことではない。世界中が待っているといっているほど、世界にはそんな例があふれている。わたしが人類学的調査をしているギリシアでも、人と会う約束はあつてないようなものだ。待っていても相手は一向に現れない。待つことはほとんど平常化し、約束するとまず待つあいだになにをしようかとかんがえるのだ。

ところでいったい、相手が来なかったら待つことは成立しないのだろうか。たとえ来ないとしても、待つ行為は成就されえないものではない。エストラゴンとヴラジーミルが待つあいだに「約束は守っている」(51r/140)と感じるのは、待ち人がいつまでも来ないために待つ行為を遂行をしているからなのだろう。事実、かれらはその充足を確認しあっている。

Vladimir わたしたちはうれしい。

Estragon わたしたちはうれしい。(沈黙) さて、うれしくなったところで、何をしよう？

V ゴドーを待つのだ。 (39v/100)

かれらの所作がつねに待つという行為のなかにひき戻されるように、かんがえてみればわたしたちの日常はなにかを待っている行為なのではないか。そのなにかがおこる場、なにかが待たれる場がトポスなのだ。日常はその場のうえによってたっている。逆にいえば、なにもおこなわれないのならば、その場は形成されないのであり、いかえれば、待つことが不能に陥ったとき、日常は危機にさらされることになるのだ。

そこでエストラゴンとヴラジーミルは、なにかをしようとしきりにいう。ところが、なにもおこなわれないのである。ヴラジーミルはエストラゴンと再会するとまず、かれを抱擁しようとするが、エストラゴンはこれをそっけなく拒む。第二幕のはじめでもヴラジーミルはこの再会の儀礼をくりかえすが、やはり頓挫してしまう。二人は別れようと幾度となく口にするが、別れることはない。また何度も「行こう」(Let's go.) というのだが、そのたびにじっと動かないでいる。かれらは首を吊ろうともし、それによってひきおこされるという性的興

奮を期待する。性的興奮にも儀礼が必要だということなのだが、しかしなにも起きない。

E すぐつろうじゃないか、ひとつ。

V その枝にかい？（二人は木に近づき、それを眺める）少々、心細いね、これは。

E とにかくやってみるさ。

V やってごらん。

E おれはあとからでいい。

V そりゃだめだよ。おまえが先だ。

E なぜ？

V おまえは、わたしより軽いだろう。

E だからさ。

V わらからんな。（12v-r/22）

第二幕でも二人は首を吊ろうとするが、綱がなくあきらめる。かれらはなにかしようというのだが、手順のどこかで失敗し、行為を放りだしてしまうのだ。つまり、言語と身体に関連づけが果たされず、そのあいだは限りなくずれていくのである。そもそもエストラゴンは、言語行為の実質的效果を認めてはいない。たとえば、地主だというふれこみのポッツォは逆に発話の力を絶対視し、奴隷のラッキーに習慣として命令を下すのだが、そのポッツォが「そこでなにかあいつに言いつけたとしよう、たとえば・・・そう・・・踊れと。すると、どうなるか？」と聞くと、エストラゴンは「口笛でも吹き始める」（英語版削除／67）と茶化してしまうのである。

それでもヴラジーミルとエストラゴンは発話を止めることはしない。ここで重要なのは、うえにみたような発話は、かれらにとって習慣化されたものであるという点である。

ここでベケットが有名な『プルースト』（1931）で習慣について論じたことを想起すると、かれらにとって、習慣とは個人とその世界のあいだの調整作用もしくは契約なのであり、世界の状況によって絶え間なく更新されていくものである。習慣はいわば「個人という存在の避雷針」なのである。²⁷ 習慣によって、

²⁷ Samuel Beckett, *Proust* (1931; NY: Grove Press, 1970) 8. 邦訳サミュエル・ベケット「プルースト」榎澤雅子訳『ジョイス論／プルースト論』（白水社、1996）129.

存在の苦悩や知覚的注意力は麻酔をかけられ、予知できない状況が視界から追い払われる。そうすることで人は日をやりすごすことができるのだ。

いまエストラゴンとヴラジーミルの場合、かれらを日常に位置づけるのは、習慣と化した言語である。

ヴラジーミルいわく、習慣は強力な緩音器なのである（“habit is a great deadener.” 58r）。また、こうもいう。

いずれにしろ、確かなことは、こうした状態では、時間のたつのがまことに長く、したがって、われわれは暇をつぶすのに、なんといったらいいか、一見合理的に見えるがすでに習慣となっている挙動を行わざるを得ない。それは、われわれの理性が沈没するのをさまたげるためだというかもしれない。（51r/141）

エストラゴンが「黙ることはできないんだからな、おれたちは」（40v-r/104）というのもそのためなのだ。しかし、そのすぐ後でエストラゴンはまた、話しつつづけるのは声を聞かないためだともいう。言語がすでに慣習として発話者の前にあるものであり、発話者はその慣習の呼びかけによって発話をおこなおうとするのならば、エストラゴンが耳を塞ぐ声はまさにかれに発話と呼びかけているものなのだ。この発話者と声のあいだの撞着は、言語と身体のずれに追い討ちをかけ、行為のさらなる不能を招く。その結果、かれらがくりかえす習慣的な行為はたちどころに停止し、日常に沈降されていくことはないのである。

私的儀礼の不履行

この習慣の停止作用こそ、ベケットがブルーストを論じるなかで重要視したことのひとつだった。『失われた時を求めて』の話者は、ノルマンディのバルベック海岸のグランド・ホテルを祖母とはじめて訪れたとき、見知らぬ部屋に入り、天井の高さ、巨大な家具、カーテンの色に耐えがたい思いをする。習慣はよそよそしい部屋を親しいものにしようとするが、心的調整が追いつかず、一時停止してしまうのである。そのときそこはまだ部屋とはいえず「野獣の洞窟」でしかない。²⁸重要なのは、ベケットがその停止期間に習慣の連続に隠れていた

²⁸ Samuel Beckett, *Proust*, 12-13. 榎澤雅子訳、133-134. マルセル・ブルースト『失われた時を求めて』 第2巻「花咲く乙女たちの影に」井上究一郎訳 筑摩文庫版（筑摩書房、1993）400-402.

「^{リアリティ}実在性」が姿をあらわにすると書いたことだ。それは、痲酔から目覚めた知覚であり、「自己保存というような、単なる動物本能以上の深い本能に対応するもの」であり、「失われた自我のリアリティ」なのである。²⁹ いいかえれば、「実在性」とは習慣のとりなしで日常行為をおこなう自己の裏側にひそむもうひとつの自己なのであり、それはまた習慣が調整作用のなかで不都合として日常から追い出した自己なのである。

けれども、習慣の停止期間はほんのしばらくでしかない。習慣はあらたな世界に早速姿をあらわし、調整作用をおこなう。習慣が再構成されることによって、洞窟のようにおもえた空間は人の住む部屋になるのである。ということは、習慣的行為が成立してはじめて人の周囲に住む部屋が形成されるということになる。そうかんがえると、その行為を失敗するエストラゴンとヴラジーミルにとって、かれらがいる空間は日常世界ではあっても「住まう場」ではないのだ。

『ゴドー』とほぼ同時期の小説『モロイ』は、そのような習慣の死であふれている。

モロイは「丸くてなめらかな小石を口にすると、心が休まり、気分がさわやかにになり、飢えをはぐらかし、^{かわ}渴きをごまかすことができる」と、身体的欲求にかられて石をくりかえししゃぶる(33/34)³⁰。ある日モロイは、海岸でおしゃぶり用の石を補給しようとするのだが、そのときかりに16個拾ったとして、続けておなじ石をしゃぶらないようにする方策をかんがえる。「手あたりしだいではなく、方法に従って石をしゃぶるというのもまた、一つの肉体的欲求であると思う」(100/108)とモロイがいうように、習慣には手順が重要である。

はじめ石を四つずつ四つのポケットに均等に分けて、一つの石をしゃぶっているあいだにほかの石を一つずつ残りの三つのポケットに順番に移していく。そうすると四つのポケットにはつねに四つの石があり、前とおなじ石をしゃぶることはなくなるとおもうのだが、かんがえなおしてみると、ぐるぐる回る石

²⁹ Samuel Beckett, *Proust*, 10-11, 27. 榎澤雅子訳、132-133、147.

³⁰ ジル・ドゥルーズは、『差異と反復』財津理記(河出書房新社、1992)のなかで、「サミュエル・ベケットは、彼の小説のいずれにおいても、幼生の主体たちが疲労と熱情をもって作成に没頭する財産目録なるものを記述した。すなわち、モロイの小石のセリー、マーフィーのビスケットのセリー、マロウンの財産のセリー——大切なのはいつでも、諸要素の反復あるいは諸事例の組織化から、ちっぽけな差異、貧弱な一般性を抽出することである。能動的総合の手前で踏みとどまって、受動的総合の領域に復帰すること、すなわち変容、向性、そしてささやかな固有性[財産]といった、わたしたちを構成している受動的総合の領域に復帰すること、これがおそらく、「ニューヴォー・ロマン」のもっとも深い意図のひとつであろう」と記している(131-132)。

がいつもおなじ四つの石ということもありうる。そこでモロイはこれにかわる解決策をあれこれ思案する。究極的には、一つずつ石を入れる16のポケットを用意すればよいとわかる。しかし次第にしゃぶる石が別であろうとおなじだろうとどうでもよくなってしまふ。味はみなおなじではないか。というわけで、モロイは一つを残してほかの石はすべて投げ捨てる。そして、せっかく残した石もなくしても、捨てても、また呑み込んでしまってもよいとおもうにいたるのだ (93-100/101-109)。

このようにモロイは習慣の手順をふむのをやめ、習慣そのものも放棄する。自己を外部世界につなぎとめる手立てを失ったモロイは、世界にとり残され、「青白く無限に広がる砂浜のなかの、黒い点」(101/109) でしかなくなってしまうのだ。かれは「事物からも生物からも、かなり避難しているように感じていた」が「箱のなかでも、洞穴のなかでも、支払わなければならないものがある」と内陸へと戻っていく (102/111)。かれはそこでべつのもうひとつの世界と自分をつなぐあらたな習慣を生まなければならないのである。

さて、モロイが身体的充足を求めて反復しようとする習慣は、あくまで個人的なものだ。そのような手順をふんだ習慣的動作を、私的儀礼とよぶことができるだろう。儀礼は宗教的ないし呪術的文脈でかながえられがちだが、決してそこに限られるものではない。反復される形式化された行動によって自己と社会関係が変容する過程を儀礼というとなれば、日常の行為も多かれ少なかれ儀礼的性格をもたずには成立しない。しかもそれは集団的儀礼に限らない。³¹

朝起きて顔を洗い、今日の自分を鏡にみて、身繕いする。パンとミルクで朝食をとる……実質をとまなわない癖のような形式的動作もふくめて、そのような習慣化された行為が自己を統合し、世界に立ち向かわせるのだ。そうした日々反復される儀礼的行為が滞ると、自己崩壊の不安が生じるいっぽうで、モロイが石のおしゃぶりでさえもいわれぬ充足感をえていたように、ときには身体的充足さえもたらず魔術的效果を生むのが私的儀礼なのである。

³¹ ベケット作品にみられる習慣の儀礼化については、これまでも論じられてきた。たとえば習慣は、登場人物たちが苦悩を忘れたり自己分裂から逃れたりする手段であるだけでなく、かれらが生きていくためのいわば“*façon de vivre*” (処世) の儀礼であると指摘されている。かれらは儀礼をおこなうことによって偽りの自己管理の意識を獲得し、日をやりすごすというのである。しかし、その「処世」の儀礼が究極的には自己崩壊につながるのか、それとも人間の視界に変化をもたらすのか、論は分かれるところである。Katherine H. Burkman ed., *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett* (London: Associated University Presses, 1987).

このように、習慣が儀礼化され、意味をあたえられる過程で形成される場が、ここでいうトポスなのだ。それは、ただ習慣によって馴染んだだけの空間ではない。その場は儀礼をつうじて自己の歴史的経験がすぐれて自己言及的に層をなしている場なのだ。

待機のメタ・ポスター

エストラゴンとヴラジーミルは、相互の習慣的行為の間に、ほかの主人公たちのように、個人的な習慣を反復する。その二人の私的儀礼は、まさしく坐の姿勢と往復運動なのだ。これらはベケットにおいて待機の態勢だと前述したが、かながえてみれば、待つために特定の姿勢はなく、日常行為のひとつひとつが待つ姿勢をかたちづくっている。二人のそれぞれの態勢は、そうした日常行為のメタ・ポスターを構成しているといえよう。かれらは日常の上／外部で、そのポスターをあくまで内的な経験として個々にくりかえすのである。³²

エストラゴンはすわると靴をぬごうとしてもがく。このしぐさは、『失われた時を求めて』の話者が、二度目に訪れたバルベックのグランド・ホテルで靴のボタンを外そうとして身をかがめる姿を想起させる。³³すでに習慣が再構成されて親しいものとなったホテルの部屋で、話者は靴をぬごうとする動作にやさしい祖母の生きている「実在性」を見出し、みづからも「自我であるとともに、自我以上のもの」を回復する。ベケットはプルーストの代表作のこの話者

³² 記号の差異が言語的意味を生じさせるように、一般にはすわる、立つ、歩く、横臥という姿勢、運動においてもその差異が意味を生じている。たとえば、客が来たときにすわっていた人が立ち上がる。その姿勢の変化によって敬意があらわれる。しかし、エストラゴンとヴラジーミルは姿勢の移行に戸惑い、迷う。エストラゴンはすわる姿勢から「つらそうに」「苦しみながら」立ち、歩こうとしてもすぐ立ち止まり、ヴラジーミルにいたってはすわることもなく、立つか行ったり来たりするかのいずれかである。このような状況では行為は遂行されないばかりか、意味も生じにくい。このようなつぎの姿勢への移行の困難さはベケットの人物たちに特徴的にあらわれる。たとえば、マロウンが過去の自分を回想するシーンでも、何日も横になったままのマックマン（マロウンの若いときの名前）がどうやって立ち上がるのかの問題になっている。「つまり両足でしゃんと立つことがという意味だ、そこで這いつくばって、草の葉や地面の凹凸を利用して、なんとか手近の野菜畑へにじり寄りなくてはならない」(59/123)

³³ Samuel Beckett, *Proust*, 23-25. 榎澤雅子訳、144-145。「私がかがんで、ゆっくり、用心深く、靴をぬごうとした。ところが半長靴の最初のボタンに手をふれたとたんに、何か知らない神聖なものあらわれに満たされて私の胸はふくらみ、嗚咽に身をゆすられ、どっと目から涙が流れた。」マルセル・プルースト『失われた時を求めて』第6巻「ソドムとゴモラ」井上究一郎訳 筑摩文庫版（筑摩書房、1993）266-267.

のしぐさを、記憶をよみがえらせる契機としてあの有名なマドレーヌ以上に重要視しており、これをエストラゴンの恰好に戯画化したのかもしれない。話者が靴をぬごうしながら習慣に覆われる日常の外側に身をすべらせたように、靴と夢中になって格闘するエストラゴンも習慣の連なりを一瞬止め、行為の不能を経験する。

エストラゴンは立ちながら、ヴラジーミルの手を借りて新しい靴を「気晴らしに」履こうとしてこういったことがあった。「いつもなにか見つけるからな、おれたちは、そうだろ、ディディ、存在感ってやつを感じられるようなことを」(44r/119)。しかし、ここでいう存在感は気散じの習慣によって日常に位置づけられた感覚であり、それこそがエストラゴンを幾度となく特定のすわる場所に向かわせ、ベラックワのようにすわらせるのである。その場所にエストラゴンは坐の行為の跡をいくつも重ねようとするのだ。

E たくさんだ！（沈黙）おれは坐るよ、とにかく。

エストラゴンは、目で、坐る場所を物色し、第一幕の最初に坐っていた所へ行って坐る。

V ゆうべおまえが坐っていたのも、そこだ。(45v/120)

いっぽうヴラジーミルはどうして行ったり来たりするのか。わたしはその理由も先にふれたマロウンの叙述にみいだすことができるようにおもう。ベケットはマロウンの筆を借りて「死ぬまいとすれば、人は行ったり来たり、行ったり来たりしなければならぬ」(58-59/122) と書いた。しかもその運動はマロウンが「平たい国」(74/155) という「ユートピア」(どこにもない国) を夢見るときにあらわれる運動である。その国でマロウンも、そしてヴラジーミルも「行ったり来たりして、生き続けるのだ」(74/155)。³⁴ ヴラジーミルが何度も

³⁴ 戯曲『足音』で舞台上を規則的に行ったり来たりする女メイは舞台に流れる母の声と対話する。オーヴァベックは、メイの往復運動にメビウスの輪(∞)の動きをみる。Lois More Overbeck, "Getting On": Ritual as Façon in Beckett's Plays," *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*, ed. Katherine H. Burkman (London: Associated University Presses, 1987) 25-26. 往復運動は儀礼化されている。メイが語る女は夜になると教会で行ったり来たりする。女は自分の来た道が消えてなくなるまで往復し、やがてあたかもそこにはいなかったかのように行ったり来たり歩きはじめていなくなってしまう。(Samuel Beckett, *Footfalls* (1976) in *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works* (London: Faber & Faber, 1990) 401-402.) 終幕では舞台を往復するメイ自身の「痕跡はなにも残らない」と注意書きされている。彼女たちは行ったり来たりして自分の痕跡をいまいる場所に残さない。それは日常の外側に向かう運動なのだ。

帽子をとって中を眺め、手でかき回してからまたかぶり、習慣をまるで攪乱するかのようにする私的な儀礼とよべる動作も、その運動のヴァリエーションとみることができる。このしぐさにも類似するヴラジミールのぎくしゃくした歩き方は、どこかにある架空の空間に間隙、休止、不調和をもたらし、シンクペーションがかかった時間を空間にさしはさむ。それは均質な空間なのではなく、方向も中心もそなえたまさにアクチュアルな身体空間なのである。

しかし、「ここ」にいながら別の空間を体現するエストラゴンとヴラジミールの身体は、すでに空間的な分裂と二重の自己を経験している。その結果、坐の姿勢をとり往復運動をしたとしても、それがかれらに自分のまったき場所という充足感をあたえることはない。非日常の空間では行為はなしえず、そのためそこは空虚で満たされ、なにも蓄積されないのである。しかし、舞い戻った日常においてかれらがなにかしようとしても、それは日々の表層をかすめるだけのものにしかならない。それゆえにまた、エストラゴンはおなじ場所に戻ってすわり、ヴラジミールは往来をくりかえさなければならないのである。姿勢と運動のアポリア。そこに佇むのは、エストラゴンとヴラジミールだけではない。

『名づけえぬもの』(F. *L'innommable*, 1953; E. *The Unnamable*, 1958)の「ずっとこの同じ場所にすわって」(6/10)³⁵いるという「おれ」も、場の感じも肉の感じもしない空気のごとき場所のなかで、自分の場——旅をやめ、口を閉じ、安楽になれるという場を待ちつづけている。³⁶ また『勝負の終わり』のハムもすわる場所に拘泥し(26/34)³⁷、そこで「空虚の中のちっぽけな充実とし

³⁵ ()内のページ数は、Samuel Beckett, *The Unnamable* (NY: Grove Press, 1958)と邦訳サミュエル・ベケット『名づけえぬもの』安藤元雄訳(白水社、1970)のページ数を示す。以下、同じ。

³⁶ たとえば、「おれ」はこういう。「自分の場所、どうでもいいというわけにはいかない場所、おれにこの場所を描写することができさえすれば、描き出すことができさえすればいいんだが、やってみたら、ところが場所の感じがしない、おれのまわりに場所の感じがない、これじゃやめようがないじゃないか、こいつはいったいなんだろう、肉じゃない、どこまで行っても終わりがない、空気みたいだ、」(157/229-230)「自分がほしいんだ、自分を片隅に置きたいんだ、愛しているからじゃない、好奇心からでもない、不安なんだ、疲れているんだ、立ち止まりたいんだ、もう旅をやめたい、これ以上捜したくない、これ以上嘘をつきたくない、これ以上しゃべりたくない、目を閉じたい」(158/231)

³⁷ ()内のページ数は、Samuel Beckett, *Endgame* (NY: Grove Press, 1958) 邦訳サミュエル・ベケット『ベスト・オブ・ベケット2 勝負の終わり クラップ最後のテープ』安堂信也・高橋康也訳(白水社、1990)のページ数を示す。以下、同じ。ベケットによる『勝負の終わり』の演出(1967年)では、ハムのすわる場所は部屋のドアからクロヴの足で8歩のところと指定され、ベケットみずからがエストラゴンやハムのすわる位置にこだわっていたことがうかがえる。

て」車椅子にすわるのだ (36/45)。ハムはすわることのできないクロヴにむかってこのようにいうのである。

永遠に、闇の中で。わたし同様に。(間)いつか自分に言う、わたしは疲れた、もう坐ろう、と。そしておまえは坐る。それから言う、腹がすいた、立ちあがって食べものをこしらえに行こう、と。けれどおまえは立ちあがらない。そして言う、坐ったのは間違っていた、しかし坐ってしまったんだからもう少し坐っていてから立ちあがって食べものをこしらえに行こう、と。しかしおまえは立ちあがらないし、食べものもこしらえない。(中略)そしておまえは目を閉じる。おまえが目をあけたときには、もう壁はない。
(間) おまえのまわりには無限の空虚があるだけだ、(36/45)

それでもすわりつづけるエストラゴンにたいして、地主のポッツォからは坐の姿勢が剝奪される。すわれなくなったかれはエストラゴンにすわれといてくれるように頼むのである。

Pozzo あんたが、わしに、坐ってくれと頼んでみる。

E それで役に立ちますか？

P たぶんね。

E よし、じゃあと。どうぞ、お坐りください。 (24v/57)

ポッツォはようやく携帯するスツールに腰を降ろすことができるのだが、第二幕で盲目となって登場するかれからは、その特権的地位と空間感覚を象徴した³⁸スツールが消えている。ポッツォはもはやすわることはなく、ラッキーとともにほとんど横臥したままである。人は横たわり手足を伸ばすと、周囲の世界に投降し、世界にたいして自己主張しなくなるといわれるが、³⁹事実「ここ」を「どこだね」(55r/155)とたずね、また所有していた懐中時計もなくしたポッツォは、自己と時空間との距離をはかることをしない(55r/154)。さらにポッツォはラッキーに命令をほとんど下さなくなり、発話の力も奪われる。このことはかれらの習慣の放棄を意味しよう。ポッツォは、ヴラジーミルに「黙らんかい、

³⁸ Sidney Homan, *Beckett's Theaters: Interpretations for Performance* (Lewisburg: Bucknell UP, 1984) 37.

³⁹ ボルノウ 163.

いいかげんに！なんてやつだ、全く！自分のことしか考えん」(53v/145)と叱られ、もはや習慣を再構成することもなく、場への所属感覚を失うのである。

ベケット作品において横臥姿勢と坐位が位相を異にしていたことをおもいだせば、わたしたちはここでポッツォとラッキーが、言語のみならず姿勢の側面からもエストラゴンとヴラジーミルとはべつの次元にいることを知る。すわらずに、横臥するポッツォとラッキーは待たないのであり、したがってエストラゴンとヴラジーミルのいるコンテクストから脱落することになる。

いっぽうエストラゴンとヴラジーミルは、ポッツォのように絶対的に空間と時間の感覚を失うことはない。かれらは、夜が明けるとゴドーと待ち合わせた樹のある場所に毎日戻ってくる。そうした場所的コンテクストがあるからこそ、かれらは待ちつづけているのである。

けれどもこうして「終わり」が順延され、かれらのすわる姿勢と往復運動が反復されるなかで、待つ相手が近づいてくるようにおもわれる。A・ケネディはそれを劇がすすむにつれて、待つ対象が不可思議だけれども親しみをもったものに、インパーソナルだがパーソナルなものになってくると指摘したが、⁴⁰わたし流にいうとするならば、エストラゴンとヴラジーミルの肉体をもったペルソナのマイムから、ゴドーといういわば不可視のペルソナが浮かびあがってくるのである。

ディアスポラ

ベケットの人物の内的世界についてはさまざまに論じられているが、わたしはエストラゴンとヴラジーミルのすわる姿勢と往復運動によって現出する空間を原初的帰属の場所としての源郷、「ホーム」ととらえてみたいとおもう。

エストラゴンとヴラジーミルは、自分たちは「ここ」の者ではないと明言する(15r/34)。しかし、かれらは異人なのではない。舞台は「皆のもの」である道に設定されており(16v/35)、それが旅、移動、放浪を連想させるように、「ここ」にいながら、非現実の空間をそれぞれの姿勢と運動によってあらわすかれらの状況は、ディアスポラになぞらえることができるだろう。

ヴラジーミルは、ポッツォとラッキーを旧知であるかのように話すが、エストラゴンはかれらを知らないし、かれらも自分たちのことがわからなかったという。それにたいして、ヴラジーミルは「それだけじゃなんともいえない。わ

⁴⁰ Andrew Kennedy, *Samuel Beckett* (Cambridge : Cambridge UP, 1989) 33.

たしのほうだって、むこうがわからないようなふりをしたからな。それに、わたしたちのことは誰にもわからないよ」と答える(32v/82)。エストラゴンとヴラジーミルは「ここ」の内側にいながらにしてすでに外側に出てもいるのだ。

ここでかれらの姿勢と運動はたがいにそれぞれの痕跡をふくんでいたことをおもいだしたい。エストラゴンのすわる姿勢にはヴラジーミルの往復運動の痕跡が、ヴラジーミルの運動にはエストラゴンの坐の姿勢の痕跡が残る。かれらはそれぞれの姿勢や運動に残る痕跡によって、別々に現出する空間を身体に共有しあうのだ。じっさい、ベケット自身が1975年にベルリンで演出した『ゴドー』では、ヴラジーミルはエストラゴンと石(すわる場所を道ばたから石のうえに変えた)にすわり、エストラゴンはヴラジーミルと木のそばに立った。⁴¹二人は相棒の姿勢をたがいに経験していたのである。

そのようにしてかれらは外側でそれぞれの身体のうち互いの空間を共有することによって、「ここ」の人びとは別の共同体を生き、「ホーム」への帰還を待ちつづけている。あたかも『名づけえぬもの』の「おれ」がすわりながら待ちつづけているように。

常にそこにいながらどうしても落ち着けなかった場所で静かに落ち着いて、いや、わからん、もっと単純なことだ、おれは自分が自分であることを望んだのさ、自分の生まれ故郷を望んだのさ、自分が自分の生まれ故郷にいることを望んだのさ、ちょっとだけでいい、おれはよその人間として、よその連中のあいだで死にたくはなかったのさ、おれ自身の場所にいながらよその人間として、侵略者どもに取り巻かれて、(154/224)

待ちつづけるためには源郷との連帯が確認されなければならない。その連帯は、ヴラジーミルがゴドーの使いだという男児に「わたしたちをみたどゴドーに伝えろ」と頼む伝達によって新たにされる。エストラゴンとヴラジーミルが、「ここ」に埋没しないように日常の習慣を停止させて、すわる姿勢、往復運動をくりかえしてきたのも、「ホーム」との連帯を維持するためなのだ。そのような私的儀礼は、遠い「実在性」をかれらの身体感覚に取り戻させるものだった。しかし、それだけでは十分ではなく、源郷との絶えまない交通によってかれらははじめてわずかばかりの安心をえることができる。

⁴¹ Ruby Cohn, *Just Play: Beckett's Theater* (Princeton: Princeton UP, 1980) 261.

けれども、現実にはかれらの帰郷は延期される。人類学者のダンフォースによれば、トランスナショナルなコミュニティの象徴的な中心にある源郷は「創出されたもの」、すなわち想像力の産物なのであり、帰還の神話や想像力によって源郷の力がディアスポラの人びとの生活のうえに行使される。⁴² その結果、ディアスポラには「あそこ」を切望するからこそ、「ここ」にイメージの空間を創出できるというパラドックスがつきまとうことになる。エストラゴンとヴラジーミルは「行こう」といいながらも、動かない、動けない。その麻痺した身体で経験するのは、このパラドックスであり、「ここ」と「あそこ」の緊張関係である。それゆえ、かれらは「あそこ」を希求しながらも、「ここ」に縛られる感覚をもたざるをえなくなる。

- E 縛られているわけじゃないんだろう？
 V わからんね、さっぱり
 E 縛られてるのかって聞いているんだ。
 V 縛られてる？
 E 縛られてる。
 V 縛られてるって、どう？
 E 手足をさ。
 V 誰が？誰に？
 E おまえのやつこさんにさ。(14r-v/29-30)

やはり文化人類学者のジェームズ・クリフォードは、ディアスポラの「ここ」と「あそこ」の共存存在が直線的な歴史にも空間にも裂け目を入れ、現在は過去の影を落とし、その過去は欲望されるが遮断されている未来であると述べている。⁴³ エストラゴンとヴラジーミルの「未来がかかっている」ゴドー (19r/44) との過去の約束が、かれらの「ここ」の時間を中断させ、イメージ空間を「ここ」に一瞬凝固させる。そのとき、かれらは不動の姿勢をとり、自分たちの時

⁴² Loring M. Danforth, *The Macedonian Conflict: Ethnic Nationalism in a Transnational World* (Princeton: Princeton UP, 1995) 82.

⁴³ ジェームズ・クリフォード「ディアスポラ」有元健訳『現代思想』26.7 (1998): 138. この状態はS・コナーが論じるエストラゴンとヴラジーミルの状況、すなわち「待ちつづけているかれらは、もはや住人ではない過去と、ゴドーが来なければ始められない未来のあいだにたたずみ、現在の『ここと今』を実現できない」状況を説明する。Steven Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text* (Oxford: Basil Blackwell, 1988) 120.

間と空間をむすびなおすのである。⁴⁴ かれらの「終わり」は、ポッツォのようにすわる姿勢を剝奪され、待たなくなったときなのかもしれない。しかし、ポッツォを助けようとして転んだエストラゴンとヴラジーミルはみずからの「意志」で立ち上がったのだった (54v/150)。

かれらはふたたび不動の姿勢を解き、待つことをはじめ。エストラゴンは元の場所に戻ってすわるだろう。ヴラジーミルは行ったり来たりするだろう。かれらのその姿勢と運動の差異からあらわれる源郷、場がすなわち、ゴドーであることはもはやいうまでもない。

おわりに

1998年6月に東京でおこなわれた現代能『無』で、ベケットの『ロッカバイ』がテキストのひとつとして用いられた。舞踏家の大野一雄が演ずる老女は、踊りさまよったあとでロッキングチェアにみたてられた能の観世榮夫の身体に抱きとめられていた。観世が着物風の長い袖のついた衣裳を着た観世の身体の椅子はまるで箱のような様相を帯びた。

そういえば、もともとヨーロッパで椅子は、英語でいうチェスト、すなわち長もちから生まれたといわれるように、個人空間を確定する椅子はひとつの箱といってもよいだろう。このような上演をみると、ベケットのすわる人物たちは、椅子という箱がつくる空間のなかの人たちなのだといえるかもしれない。⁴⁵ 『クラップの最後のテープ』(E. Krapp's Last Tape, 1958; F. La dernière bande, 1959)で老人クラップは、引き出しや箱につままっているテープのリールを取り出し、30年前に自分が録音した声を聴く。かれらの喪失した源郷はそのような記憶を閉った箱の空間でもあるのだ。ベケット自身が『『ゴドー』はまったく閉ざされた箱のような舞台を必要としているように感じます』と書いたよ

⁴⁴ ラッキーもまたポッツォに命令されるまでは不動である。ラッキーがめだった運動をしたのはポッツォにいわれて踊ったダンスのときである。このダンスによって、ほかの3人の歩く、すわる、立つといった姿勢がつくる時空間に間隙がおきたはずである。この意味で、ラッキーのダンスは、エストラゴンとヴラジーミルの不動の姿勢に重なる。しかしラッキーは、すわることも行ったり来たりすることはなく、したがってイメージとしてのホームランドのなかに生き続けることができない。かれの動作はポッツォのことばに支配されつづけ、「終わり」に向かう行為を遂行しつづけるのだ。

⁴⁵ ヒュー・ケナーは、劇中の劇、パフォーマンスのなかのパフォーマンス、箱のなかの箱という観点からベケットについて論じている。Hugh Kenner, "Life in the Box," *Samuel Beckett*, ed. Harold Bloom (NY: Chelsea House Publishers, 1985) 27-49.

うに、⁴⁶エストラゴンとヴラジーミルの身体はそのような箱にふたたび帰還する希望と、それはすでに失ったものだという喪失感のなかで、漂泊の終わりのない終わりを待ちつづけなければならない。ベケットの『また終わるために』にはつぎのような暗示的章句がある。

また終わるため 頭蓋骨だけ 出口のない暗い場所 ひたいを板きれにおき始めるため。こうして 始めるための長いとき ようやく板きれがきて場所が消えてしまうまで。だから頭蓋骨 闇のなかでひとり終わるために 首も表情もない空虚 ただ箱だけ 闇のなかの最後の場所 空虚。⁴⁷

『ゴドー』の上演がサラエヴォで字義通りアクチュアル（行為的）だったのは、そこでは苛烈な戦闘行為が日常化し、逆に日常行為がまともに営めない状況におちいていたからだ。サラエヴォ市民のなかにもソントグに「これはサイエンス・フィクションだ」という人がいたが、⁴⁸ かれらにもいま直面している状況がどこか遠い現実のようにおもえたらしい。戦争にたいしてなにかをなすどころか、極限の状況下で生存の条件を確保するのに精一杯だったからである。また「われわれはこの生活を永遠に続けることができる」「百年は耐えられる」という人もいたように、⁴⁹ 待つことはほとんど自己目的化し、なにを待っているのかも不確かになっていた。サラエヴォ市民は、サラエヴォにしながら「サラエヴォ」という彼の地への帰還を切望するディアスポラでもあったのだ。

より一般的にいえば、現代における行為を問う場合、ベケットの人物のすわる姿勢が体現した、ここにしながらここにいないという在と不在の、トポスの内側にありながら外側にある感覚、いや内側にも外側にもありきれない感覚、そんな切迫した自己の二重性の意識と相対せざるをえないのである。

⁴⁶ 「『勝負の終わり』についての手紙——サミュエル・ベケットからアラン・シュナイダーへ——」安堂信也訳『ジョイス論／プルースト論』（白水社、1996）245.

⁴⁷ サミュエル・ベケット『また終わるために』宇野邦一訳『ユリイカ』第28巻第3号（1996）：52.

⁴⁸ Susan Sontag, 59.

⁴⁹ *ibid.*, 58.

注

本稿は第18回筑波英語教育学会（1998年6月27日）で口頭発表した原稿を大幅に加筆、訂正したものである。当日貴重なご指摘を賜った方々にこの場を借りてお礼を申し上げたい。なお本稿は、文部省科学研究費奨励研究「東地中海地域における『坐』の位相——半臥半坐の姿勢を中心に」の一部である。