

能とサミュエル・ベケット

到来について

石田雅章

日本大学総合社会情報研究科

Noh and Samuel Beckett

— What Happens in This World—

ISHIDA Masaaki

Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies

In Beckett's famous *Waiting for Godot*, two men are waiting for Godot, who never shows up. Waiting for someone supposedly coming may be a theatrical commonplace. Nevertheless, waiting for what never happens means waiting for eternity. The day when they encounter would never come. We could say that this paradoxical comparison unites Beckett's plays, in which someone is refraining or pursuing something forever, and Noh plays, where someone would meet his or her past. In Beckett's plays actors and actresses listen to a voice from beyond this world, and in Noh plays we can see exactly what is coming from the other side of the border.

はじめに

本稿は、能楽と現代演劇における「到来」について、演劇的效果とそのドラマ性を手がかりに、若干の考察を試みるものである。

能では、何者かの到来が重要な演劇的要素を占める。それは、能舞台の構造とも決して無縁ではない。能舞台における橋掛かりの存在は、何よりも、この到来のための装置であると言うことが可能である。

この到来という要素は、多くの演劇に見出される。これは、演劇という表現芸術が、観客を観客席に座らせたままで、如何に多くのドラマを体験させるかを目論んでいるかを考えれば、必然的に生まれて来る作劇上の手法であると言える。

1 物語を運んで来る者 - 使者の役割

ソフォクレスの『オイディプス王』においては、

プロロゴス(プロローグ)と第1エピソード(～幕或いは～場に相当)で、ほぼ物語の全容は明らかになっている。実はこの物語の謎を解こうとするオイディプス自身の立場はすでに明らかなのである。テバイの町を覆う血の穢れとは、紛れもなくオイディプス自身のことであることは劇の開始早々すでに観客の前に示されていると言える。

オイディプス ……お前たちの王たる人が、人手にかかって亡きものにされながら、その血の汚れをこのままで、浄めずに放置してはお前たちの道が立つまい。究明するのがつとめであろう。そしていまやこのわたしは、亡き人のかつての王位を受け継ぎ、その臥床をわが臥床となし、その種の蒔かれた同じ女を、わが妻として持つ身となって

いる。・・・・・・・・・・

(第 259 行目～第 261 行目)¹

『オイディプス王』の謎解きは、このオイディプス自身の問いかけと、盲目の預言者ティレシアスの到来とその回答によって完結しているとさえ言える。

ティレシアス　・・・・この地を汚す不浄の罪び
と、それはあなたなのだから。(第
352 行目～第 353 行目)²

ティレシアス　あなたのたずね求める先王の
殺害者は、あなた自身だと、申
しておる。(第 363 行目)³

ティレシアス　・・・・同じ一人の身でありな
がら、共に自分の生みの子らには、
父であるとともにまた兄弟、みず
からがその腹より生まれた女に対
しては、息子にして夫、父親と同
じ女に種を蒔き、かつはその父親
の殺害者であると知られよ
う。・・・・(第 455 行目～第 461 行
目)⁴

こうして第 1 エピソードは終わり、ここで
投げかけられたすでに謎ではない謎はその後、劇の
進行と共に、絶望的な予言の成就となってくるわけ
である。第 3 エピソードでは、コリントスから
の使者がオイディプスと王妃イオカステに対して、
オイディプスの疑念を払うために登場するが、逆に
悲劇を決定づける役割を担うこととなる。

イオカステ　・・・・何のしらせがあつての
ことでしょう？(第 934 行目)

使者　お家のためまた御主人のために、よ
きしらせでございます、お妃。(第
935 行目)

イオカステ　と申すと、どんなことでしょう。そ
れにあなたは、どなたからのお使者

でございます？

(第 936～937 行目)

使者　コリントスより参りましたる
者。・・・・(第 938 行目)⁵

ここで使者は、オイディプスが、コリントスの王
の子ではなく、羊飼いに拾われた捨て子であったと
いう秘密を開示することになるが、このことは破局
を早める大きな要因となっていくのである。

『オイディプス王』では、オイディプスが舞台と
なるテバイの宮殿を去るのは、文字通り、劇の終演
部で、自らの目を刺し貫き荒野へと向かう局面にお
いてである。

それまで、全ての物語は、使者(預言者、羊飼いを
含めて)によって、外部から運び込まれることとなる。
ここでは、全ての物語が劇中へと人を介して到来す
ると言えるのである。

2 能『砧』における「到来」と「待つこと」

例えば、能『砧』や『班女』では、到来はどのよ
うな現れ方をするであろう？

『オイディプス王』でのコリントスの使者は、観
客の待つ空間へ物語を伴ってやって来るのに対し、

『砧』の夕霧は、九州芦屋へと観客を誘うという意
味では正反対のベクトルを持っている。

コリントスの使者も、夕霧もそれぞれ、オイディ
プス王に対して、或いは在郷の妻に対して、良かれ
と思って行動している点では同質である。

コリントスからの使者は、更にオイディプス王に
安堵を与えるため、出生の秘密を知る羊飼いをテバ
イへと招き、逆に破滅を決定付ける。また、夕霧は、
帰郷の先触れとして、妻を見舞うが、その後やはり
帰郷が叶わぬという知らせによって、より一層絶望
が深くなった妻は、死んでしまうわけである。

この両者が、オイディプス王に対して、また、九
州芦屋の妻に対して到来することが、悲劇を完成さ
せるための欠くべからざる要素として作用している。

何者かの到来があつて、始めて、『オイディプス王』
『砧』という悲劇の装置は運動を始めるのである。

では、到来を待つ側の視点とはどのようなものであろうか？確かに、オイディプスはコリントスの使者を心待ちにしているわけではない。彼は、あくまでテバイの安寧のために、直面する難題を解決する糸口を求めているのである。また『砧』における在郷の妻も侍女夕霧を待っているのではなく、夫が帰ってくることを待ち望んでいるのである。

ツレ(夕霧) 夕霧が参りたるとそれおん申し候へ
シテ(妻) なに夕霧と申すか人までもあるまじ
こなたへ来り候へ いかに夕霧珍し
ながら、恨めしや、人こそ変はり果
て給ふとも、風の行くへの便りにも、
などや音づれなかりけるぞ
ツレ さん候ふ疾くにも参りたくはさむら
ひつれども、おん宮づかひの際もな
くて、心よりほかに三年まで、都に
こそは候ひしか
シテ なに都住まひを心のほかとや、思い
遣れげには都の花盛り、慰み多き
折々にだに、憂きは心の慣らひぞか
し⁶

ここに示されているのは、予期せぬ来訪者に対する疑念であり、3年もの間帰宅せぬ夫と、その夫と都で共に過ごしている侍女夕霧に対する捨て置かれた立場の妻の嫉妬である。この妻の嫉妬が、『砧』の後場で霊となって現れるわけである。

Ernest Fenollosa and Ezra Pound の *The Noh Theatre of Japan* では、この部分は以下のように英訳されている。

Maid-servant

Say to whomsoever it concerns that Yugiri has come.

Wife

What! you say it is Yugiri? There is no need for a servant. Come to this side! in here! How is this, Yugiri, that you are so great a stranger? Yet welcome. I have cause of complaint. If you were utterly changed, why did you send me no word? Not even a message in the current of the wind?

Maid-servant

Truly I wished to come, but his Honour gave me no leisure. For three years he kept me in that very ancient city.

Wife

You say it was against your heart to stay in the city? While even in the time of delights I thought of its blossom, until sorrow had grown the cloak of my heart.⁷

妻は捨て置かれた身の上の不幸を夕霧に対して吐露しているが、原曲よりも直裁な表現になっていると言える。

『砧』においては、到来者(=夕霧)によって、希望(=夫の帰還)を告げられる。結果的にそれが成就しないことで、妻にとって「待つこと」は更なる忍従を意味することとなるのである。

3 能『班女』と三島由紀夫『班女』(『近代能楽集』)

当然、到来は、待つことの終わりを意味する。到来者を待ち望んでいる場合、邂逅がドラマの完結を意味するのは当然である。

能『班女』では、吉田の少将と遊女花子が契りを結び、再開を約して扇を交換する。しかし吉田の少将は現れず、花子は気が狂うが、吉田の少将が現れることで花子は狂気の縁から蘇り二人の愛は成就するわけである。

少将 いかにたれかある、あの狂女が持ちたる扇
見たきよし申し候へ

ワキ いかに班女、あのお輿の内より狂女の持ち
たる扇ご覧じたきとの仰せにて候、そと参ら
せられ候へ

シテ(花子以下同) これは人の形見なれば、身を
離さで持ちたる扇なれども、形見こそ今は徒
なくこれなくは、忘るる隙もあらましものを
と

思えどもさすがまた、添ふこちする折々は、
扇取る間も惜しきものを、人に見することあ

らじ。

地謡 こなたにも、忘れ形見の言の葉を、^{言はで}若手の
森の下躑躅、色に出でずはそれぞとも、見て
こそ知らめこの扇、
シテ 見てはさて、なにのためぞと夕暮れの、月
を出だせる扇の繪の、かくばかり問ひ給ふは、
なにのおためなるらん、
地謡 なにともよしや白露の、草の野上の旅寝せ
し、契りの秋はいかならん、
シテ 野上とは、野上とは東路の末の松山波越し
て、帰らざりし人やらん、
地謡 末の松山立つ波の、なにか恨みん契り置く、
シテ 形見の扇そなたにも、
地謡 身に添へ持ちしこの扇、
シテ 輿の内より
地謡 取り出だせば、折節黄昏に、ほのぼの見れ
ば夕顔の、花をかきたる扇なり、この上は惟
光に、紙燭召して、ありつる扇、ご覧ぜよ互
いに、それぞと知られ白雪の、扇のつまの形
見こそ、妹背の中の情なれ、妹背の中の情な
れ。⁸

扇が狂女の記憶を蘇らせ、恋人との再会によって、
ドラマは幕を閉じる。

三島は、この『班女』を『近代能楽集』の一篇と
して翻案し、1956年(昭和31年)に発表した。

三島の『班女』では、将来を誓いあった二人が扇
を手がかりに再開はするが、三島の「花子」は、そ
の彼を認めることはない。

花子 ちがうわ。あなたはそうじゃない。
吉雄 何を言うんだ。忘れたのかい？僕を。
花子 いいえ、よく似ているわ。夢にまで見たお
顔にそっくりだわ。でもちがうの。世界中の
男の顔は死んでいて、吉雄さんのお顔だけは
生きていたの。あなたはちがうわ。あなたの
お顔は死んでいるんだもの。⁹

三島の「花子」は、恋人との思い出という止まっ
た時間の中で永遠に待ち続けることを選択する。待

ち続けることで、理想の恋人には到来までの永遠の
生命が付与され、彼女の愛は成就しないが、同時に
決して滅びることがないのである。

花子わたしは諦めないわ。もっと待
つわ。もっともっと待つ力が私に残っている
わ。私は生きているわ。¹⁰

終幕、花子と、彼女の面倒を見る実子の会話は、
「待つこと」の永遠性を暗示して終わる。

花子 (再び扇を弄びつつ)待つね。待って、待
って、そうして日が暮れる。

実子 あなたは待つよ。私は何も待たな
い。

花子 私は待つ。

実子 私は何も待たない。

花子 私は待つ。こうして今日も日が暮れ
るのね。

実子 (目を輝かして)素晴らしい人生！¹¹

能『班女』と三島の『班女』の違いは、愛する人
との邂逅という普遍のテーマを持つのが前者である
とすれば、待つことによって、恋人を永遠に愛し続
ける花子を描いたのが後者であると言える。

花子は、文字通り、変わることの無い今日を永遠
に行き続けることになるのである。

4 サミュエル・ベケット『ゴドーを待ちな がら』に到来するもの

ベケット作品と能との関係性ということに関して
は、様々な視点からすでに考察がなされている。¹²

「劇とは何物かの生起であり、能とは何者かの
到来である」(ポール・クロードル)¹³

『班女』に見られるように、到来を待ち望む者が
いて初めて、到来は意味を成す。

あるいは、『オイディプス王』、『砧』のように、到
来によってドラマの中心に巻き込まれていく立場の

人間がいて、初めて劇は機能し始める。

『ゴドーを待ちながら』は、言わずと知れた、ゴドーの到来を待ち続ける演劇である。しかし、舞台上に待ちつづけるヴラジミールとエストラゴンの元にゴドーは、決してやって来ない。第一幕の終わりに、明日という日にゴドーのやって来ることが男の子によって告げられる。

ヴラジミール 記憶ってのは、ほんとにあてにならないからな。(エストラゴン、何か言おうとするが、あきらめて、びっこを引いて、坐りに行き、靴を脱ぎ始める。男の子に)それで？

男の子 ゴドーさんが……

ヴラジミール (さえぎって)きみには会ったことがあるね？

男の子 ぼく、わかりません。

ヴラジミール わたしを知らないか？

男の子 ええ。

ヴラジミール きのう、来たんじゃないか？

男の子 いいえ

ヴラジミール ここへ来たのは、初めてかね？

男の子 ええ。

沈黙。

ヴラジミール 誰でも口ではそう言うが。(間)じゃあ、続きを聞こう。

男の子 (一気に)ゴドーさんが、今晚は来られないけれどあしたは必ず行くからって言うようにって。

ヴラジミール それだけかい？

男の子 ええ。¹⁴

この「明日」は、第二幕のト書き「翌日。同じ時間。同じ場所。¹⁵」に引き継がれ、ゴドーの到来を待つこととなる。

言うまでもなく第二幕でこの場面は反復される。第一幕同様、ポッツォとラッキーが過ぎ去った後である。但し第二幕でのポッツォとラッキーは、「翌日」というト書きを裏切るに足るだけの時間経過を示す登場を果たす。¹⁶

……昨夜の男の子が上手に現れる。立ち

止まる。沈黙

男の子 あの……(ヴラジミール、振り返る。)アルベールさんですか……

ヴラジミール また繰り返すか。(間。男の子に)わたしを覚えてないのかい？

男の子 ええ。

ヴラジミール きのう来たのはきみだろ？

男の子 いいえ。

ヴラジミール 来たのは、初めてかい？

男の子 ええ。

沈黙

ヴラジミール ゴドーさんからだね。

男の子 ええ。

ヴラジミール 今夜は来られない。

男の子 ええ。

ヴラジミール しかし、あしたは来る。

男の子 ええ。

ヴラジミール 確かにね。

男の子 ええ。

沈黙

ヴラジミール 誰かに会わなかったかい？

男の子 ええ。

ヴラジミール 二人の(ためらう)……男に。

男の子 誰にも会いません。

沈黙

ヴラジミール ゴドーさんは何をしています？(間)聞いているのかい？

男の子 ええ。

ヴラジミール じゃあ、どうなんだ？

男の子 なんにもしていません。

沈黙

ヴラジミール 兄さんは元気かね？

男の子 病気なんです。

ヴラジミール きのう来たのは、その子だったのかもしれないな。

男の子 わかりません。

沈黙

ヴラジミール 髭があるのかい、ゴドーさんには？

男の子 ええ。

ヴラジミール 金髪かそれとも……(ためら

う).....それとも黒か？

男の子 (ためらいながら)白だと思ひます。

沈黙

男の子 主よ、あわれみたまえ！

沈黙

男の子 ゴドーさんになんて言ひましようか？

ヴラジミール そうだな——(言葉を切つて)——わたしに会つたとな——(考える)——わたしに会つたと。(間。ヴラジミール、前へ出、男の子、あとずさりし、ヴラジミール、止まり、男の子、止まる。)そうだな、確かに会つてゐるな、きみは。あしたになつて、会つたことがないなんて言ひんだらうね？

沈黙。ヴラジミール、いきなり男の子に飛びつこうとし、男の子、矢のように逃げ去る。沈黙。.....

『ゴドー』においては、到来者はいないということではない。ポッツォとラッキー、そして男の子が二人の元へやつて来る。しかし正確には、ポッツォとラッキーは、ヴラジミールをもエストラゴンをも目指していない。待ち続ける二人を横切つて行くもう一つのドラマである。

男の子は、ゴドーを待つ二人にゴドーの消息を伝える役割を担っている。しかし、その役割は表面上そう見えるだけで、実は、男の子もまた、彼方からの到来者、若しくはその先触れではなく、ポッツォとラッキー同様、更にはエストラゴンとヴラジミールと同じように、永遠に反復される「今日」に組み込まれ、決してやつて来ない「明日」を待ち続けるのである。

だから、男の子は「きのう」のことはわからないし、唯一できることは「あした」のことを告げるだけなのである。

まとめ

舞台上に何かがやつて来ることによってあらゆる演劇作品は成立している。それは、必ずしも物理的到來とは限らない。たとえモノローグドラマであつ

たとしても、時間経過と共に観客に対して、何かが開示されることも到来と呼べるかもしれない。

舞台上にいる俳優に対し、何らかの情報を伴つて舞台に登場する役割を指して、到来者と呼ぼうという試みに基づいて、今回、論を進めようとした。

『オイディプス王』はもたらされる情報によって、疑惑を確信へと高め、破滅に至るドラマであると言える。

夫の帰還を妻に告げる『砧』の夕霧は、帰還が実現しないために逆に絶望を深めてしまう。また、夕霧が女性であることが、妻の嫉妬(明らかな形では示されてはいないが)を招いてしまう。

能『班女』は到来者を待ち、そのことが実を結び愛が成就するドラマである。

対して、三島由紀夫の『班女』の花子は、待ち望んだ恋人の到来を拒否する。勿論彼女の病んだ精神がそれをさせるということであるが、待ち続けることによって、恋人に対する愛は永遠に失われまいということでもある。

三島由紀夫が『班女』を上梓したのは、1956年、『ゴドーを待ちながら』の世界初演は1953年であり、英訳が出版されるのは翌1954年である。三島が執筆の時点で『ゴドー』を知っていたかどうかは、推測の域を出るものではないが、恐らく知らなかったという方が想像し難い。ただ、そのことが『班女』に影響を及ぼしたかどうかは別の問題である。

恐らく、三島は、能の近代化を意識し、結果的には単なる本歌取りの現代劇の戯曲を書いただけであるにせよ、現代の『班女』を待つことの円環に閉じ込め、反復する「今日」を生かし続けることを近代的と考えたのではないだろうか。

この、待つことの永遠性と「今日」の反復というのはサミュエル・ベケットを語るにはいささか使い古された視点ではあるが、しかし、今一度『ゴドー』を捉えなおす試みは無益ではないと思われた。

「夢幻劇」として能とベケット、W・B・イェイツに対する興味深い論考がなされている。¹⁷

『ゴドー』はベケットの処女戯曲であり、最長の戯曲である。恐らく日本国内で最も多く上演されているベケット戯曲である。これは、実は奇妙なことなのである。海外はいざ知らず日本の演劇界、特に

現代演劇のフィールドでは、戯曲は短期間に消費される傾向が強いのである。わが国で 1955 年(『ゴドー』と三島『班女』の間である)に創設された現代戯曲賞である、岸田国士戯曲賞の作品の多くは、その後上演はおろか、出版さえされずに埋もれて行くのみである。¹⁸

ベケットと同時代の欧米の作家においても、ベケットほど、日本の演劇界に多大な影響を与え続けている海外の作家は他に見当たらない。¹⁹

演劇の普遍性を完膚なきまでの悲劇の成立に追求した最古にして一人の劇作家がソポクレスであったとしたら、生者と死者の境界を行き来する幻想的異空間の創出が能の美であるとは言えないだろうか。

朽ちることのない普遍性への逆説が、ベケット演劇の荒涼とした舞台装置——そこでは既に全てが朽ち果て、もはやそれ以上の荒廃はありえないかのようである²⁰——であるとは言えないだろうか。

能は仕舞と謡と囃子と語りの融合した総合芸術であり、ベケット演劇は全てを削ぎ落としたところからスタートする。この一見相反する方向へ向かう両者は、しかし、共に生者と死者の間を自由に往来し、一瞬と永遠を縦横に伸び縮みさせることによって舞台芸術の真の普遍性を志向するという点においてこそ通底していると言えるのではないだろうか。

引用文献

- (1) サミュエル・ベケット著 安堂信也・高橋康成共訳 『ゴドーを待ちながら』(『ベケット戯曲全集 1』所収) 白水社 1981
- (2) ソポクレス著 藤原令夫訳 『オイディプス王』岩波文庫 1967 初 1988
- (3) 高木市之助他監修 『日本古典文学体系：謡曲集上』岩波書店 1955
- (4) 三島由紀夫 『近代能楽集』新潮文庫 1968 初 2002
- (5) Ernest Fenollosa and Ezra Pound *The Noh Theatre of Japan* Dover 2004

参考文献

安西徹雄 『彼方からの声 - 演劇・祭祀・宇宙』

イノック・ブレイター著 安達まみ訳 『なぜベケットか』白水社 1995

小林保治・森田拾史郎編 『能・狂言図典』小学館 2003

近藤耕人編著 『サミュエル・ベケットのヴィジョンと運動』未知谷 2005

G・J・ワトソン著 佐久間康夫訳 『演劇概論—ソポクレスからピンターまで』北星堂書店 2003

ジェイムズ・ノウルソン著 高橋康成他訳 『ベケット伝上・下』白水社 2003

成恵卿 『西洋の夢幻能—イエイツとパウンド』河出書房新社 1999

高橋康成監修 『ベケット大全』白水社 1999

多田富雄 『脳の中の能舞台』新潮社 2001

Enoch Brator *Beyond Minimalism-Beckett's Late Style in the Theater* Oxford University Press 1987

Junko Matoba *Beckett's Yohaku* Shinsui-Sha 2003

註

¹ 文献(2) p.32

² 文献(2) p.38

³ 同上

⁴ 文献(2) pp.44-45

⁵ 文献(2) p.73

⁶ 文献(3) pp.333-334

⁷ 文献(5) pp.153-154

⁸ 文献(3) pp.346-347

⁹ 文献(4) p.149

¹⁰ 文献(4) p.150

¹¹ 文献(4) p.151-152

¹² 高橋康成(笹山隆編)『ベケットと能』『橋がかり—演劇的なものを求めて』所収 岩波書店 2003

¹³ 前掲書 p.201

¹⁴ 文献(1) pp.99-100

¹⁵ 文献(1) p.107

¹⁶ 文献(1) p.150 ト書き

「ポッツォは盲になっている。」

¹⁷ 安西徹雄 『劇的なものの根源を求めて』(特集:誌上最終講義 英語青年 2004 年 9 月号 研究社

¹⁸ 岸田国士戯曲賞受賞作一覧

<http://books.yahoo.co.jp/prize?sid=98090018>

¹⁹ 一例として、2005 年 12 月劇団未知座小劇場公演 闇黒光作『大阪物語』は、『ゴドー』の持つ多義性

を膨大な台詞量と多言語性と間テキスト性を駆使して翻案した大作であった。脚本が web 上で公開されている

http://www.office-z.co.jp/nihongo/jo/web_osakadoramaV0.5.pdf

²⁰ 文献(1)p.9 第一幕 ト書き「田舎道。一本の木。夕暮れ。」

(Received: January 10, 2006)

(Issued in internet Edition: January 31, 2006)