

## 寓意としての『ゴドーを待ちながら』

村 尾 敏 彦

サミュエル・ベケット (Samuel Beckett) の『ゴドーを待ちながら』 (*Waiting for Godot*) (以下、『ゴドー』と略す) がもしも生まれなかったなら、世界は少し違っていたかもしれない。バターが広がっているように見える意味の地平に無数の亀裂を入れて、無意味の不気味な後頭部を現実の底に垣間見ることは、現在ではありふれた体験となっている。もしも『ゴドー』が生まれなかったなら、こうしたありさまが形成されなかった、とまでは言えないだろう。だが、『ゴドー』はこの世界に何かをもたらした。あるいは、この世界に生存していることを耐え難く感じている人々に必要な認識の形をもたらした。それは実質的に世界が抱える問題に解決をもたらしたわけではないが、耐え難さの正体の一部分でも形象化することで現実を生き延びるスピリットをもたらしたのかもしれない。

多木陽介が著書『(不) 可視の監獄』において、『ゴドー』を始めとするサミュエル・ベケットの複数の作品は寓意 (アレゴリー) として世界認識を促進すると指摘している。ベケットの『エンド・ゲーム』 (*Endgame*) で登場人物たちがほとんど密閉された部屋に閉じこもっているようすを、自室に引きこもった日本の若者たちと比較し、『わたしじゃない』 (*Not I*) の闘う口を、自分の声を取り戻そうとする SEALs の運動に類比して、多木は日本の状況をも論じている。多木が提起しているように、寓意としての『ゴドー』は、理解の枠組みを与えてくれる。それによって、世界をより根底的により切実に提示することができるらしい。本論は、多木の視野をさらに拡張して、『ゴドー』から見える風景、とりわけ日本現代史の風景について考察する。

### I

多木陽介が、1990年代以降に戦争や災害の被害地で繰り返し『ゴドー』が上演されている事実 (1993年のサラエボ、2007年のニューオーリンズ、2011年の福島) に読者の注目を求めるとき、『ゴドー』が災害や戦争に破壊された地域社会に現実認識と復興する力をもたらしていることに私たちは気づく。1993年にサラエボで、ボスニア・ヘルツェゴビナ紛争下、セルビア軍に包囲され破壊された街の劇場で、スーザン・ソントグが『ゴドー』を演出した。1992年4月にセルビア＝クロアチア側の軍事行動が始まり、新しく独立した多民族国家のボスニアを分割しようとした。だが、西欧諸国とアメリカ合衆国は介入しない方針をとった。ソントグは1993年にサラエボに行き、当地の演劇演出家に戯曲の演出を勧められて、『ゴドー』を思いついた。ソ

(90)

ソクタグは、小論「サラエボでゴドーを待ちながら」(‘Waiting for Godot in Sarajevo’)において、この作品について「40年以上前に書かれたのに、サラエボのために、サラエボについて書かれたように思える」(written over forty years ago, seems written for, and about, Sarajevo) (300) と語る。ソクタグによれば、まだ30万~40万人はそこに住んでおり、いつ砲弾や銃弾に襲われるともわからないで、恐怖にかられ、絶望に捉えられ、それによって無気力、消耗、無関心が生じていた。まさに、エストラゴンとウラジミールのように理不尽な暴力に晒された状況であった。

だが、『ゴドー』の上演に対して疑問を投げかける人たちがいた。戦時下のサラエボにとって『ゴドー』は不適切ではないか、戦争によってすでに絶望している人々には、絶望的な作品よりも現実から逃避できる娯楽がいいのではないかと、といった疑問をソクタグは耳にした。ソクタグはこれを批判して、少なくとも人々は「自身の現実感覚が芸術によって肯定され変形されることで力づけられ慰められる」(feel strengthened and consoled by having their sense of reality affirmed and transfigured by art) (301-2)、と反論している。多木は、この上演について、サラエボの人々は自身が自由を奪われ見えない檻の中にいることを、『ゴドー』の中に見出したのだった、と捉えている。

2005年のハリケーン・カトリーナの被災地ニューオーリンズで、2007年に現代アーティストのポール・チャンが立ち上げたプロジェクトの中で、『ゴドー』が上演された。ニューオーリンズは災害からの復興が遅れて、支援の手を待ち続けていたのだった。ポールは2006年11月に初めてニューオーリンズを訪れた。ポールが編集した『ニューオーリンズでゴドーを待ちながら』(Waiting for Godot in New Orleans) という書物の中で、ある地域はまるでハリケーンがこなかったかのように傷跡は消えていたが、別な地域では、静けさの中の荒涼たる風景があり、通りは空虚で、かつて家々があった場所に多くの瓦礫があり、一羽の鳥の声さえなかった、とポールは述べている。交差点に立っていると、『ゴドー』の真っ只中のようにポールは感じ、ウラジミールとエストラゴンの姿の幻影を見た。自身が直面した不条理から自身を守るために幻影が必要だったのだろうと、ポールは解釈している。ニューオーリンズでは貧富の格差が人々の関係に分断をもたらしていたため、ポールは芸術を通して人々との関係性を修復しようとしていた。

2011年5月に、東日本大震災の原発事故から半径20キロ圏内の警戒区域のすぐ近くで、『ゴドー』の中の対話の一節を使ったパフォーマンスを30分間、劇団「かもめマシーン」が行った。原発事故を芸術が修復し解決することはできないのだが、解決できない状況を人々が生きなければならなかったことそれ自体を、この演劇活動は映像として歴史に残すことができた。そして多木は、こうした非常事態の中にある人だからこそ『ゴドー』をよりの確に理解できるのだと主張する。この劇団がWEB上で公表している映像によれば、『ゴドー』の上演は原発事故の現場を背景にしていて、登場人物たちが待っているゴドーとは、原発事故を解決してくれる人物なのであろう。だが、現在の日本社会にはそのような人物も組織も存在しない。遠い未来に期待を

託すしかない。原発事故は、日本社会の中核的組織が社会全体への責任を果たす力がないことを露呈した。第二次世界大戦の惨事へ向けてまっしぐらに歴史の道程をたどった、戦前・戦中の日本国家がそうであったように。ここでの『ゴドー』上演が私たちにもたらすのは、復興をはるかな未来に託さなければならないという絶望に耐えることなのであろう。

災害や戦争などの非常事態に『ゴドー』がもたらす現実認識は、日常的な生活の中では埋もれている現在の課題がいちじるしく顕在化したものらしいのだ。多木陽介が指摘しているように、『ゴドー』における「待つ」は、人間が主体性を奪われていることの暗喩となっている。さらに、多木はミッシェル・フーコーの「生－権力」の概念に注目している。16世紀以前の君主の権力は、臣民を殺害する暴力的権力、つまり「死－権力」であったのに、17世紀以降には規律・訓練などにより人に生きることを強要する「生－権力」が生まれた、とフーコーは『知への意志』の中で言う。そこでは、たとえば子どもたちは学校教育によって社会に適応するように馴致され、自由に生きる個人とはどんな存在であるかを、社会的な繊細な権力によってデザインされる。こうした視点から多木は、1953年のパリでの初演のあと間もなく、ドイツやアメリカの刑務所で『ゴドー』が上演された事実注目する。生－権力は、犯罪者を社会で生きさせるため矯正・訓練することをめざして刑務所に監禁する。囚われの人々は、生の意味を与えてくれる何物かを待ち続けている自分自身を、『ゴドー』の舞台に見出しているのだった。

こうした主張は、現在における『ゴドー』のもつ可能性へと私たちの視野を広げるものである。たとえば、生－権力がつくる見えない檻は、現在の日本社会においても着々と構築が進行している。人々の生き方の選択肢はすでに社会によって準備されている。たとえば、消費生活において、何をかうかは個人の自由裁量のはずだが、何を買いたくなるかについて、メディアが人々の欲望を生み出す。

子どもの多くは、幼稚園や保育所で幼児教育を体験するときにはじめて、家族との親密な共同体から出て社会に近づく。子どもはそれぞれに、さまざまな度合いのストレスを抱きながらも、社会生活へと馴らされていく。義務教育である小学校の1年生のクラスでの子どもたちのありさまは、もともとの自由で奔放な感情の発露と、社会生活への馴致との、微妙なバランスの中にある。ある瞬間、子どもが何かに強く心を刺激されて、大きな声で叫び飛び跳ねたいとしよう。そのとき教師が話を始めれば、子どもはそちらに顔もへソも向けて黙って傾聴しなければならない。子どもはまだ完全に自分の内部から弾けでる激情を完全に抑圧することはできず、身体を動かし声をだすかもしれないが、教師の言葉を無視することもできない。こうした過渡期を経て、子どもは大人へと変わっていく。だが、順応しきれなかった場合は、不登校になったり、カウンセリングを必要としたり、引きこもりとなって社会から排除される。

職業に就くために必要な技能と知識を獲得することができる場合も、社会は準備しようとする。それだけではない、その職業に適切だとみなされる心的態度さえも、教育機関が明示し、それを身に付けているかどうかを確認するテストが作成され、その結果をふまえての指導さえも形成されようとしている。そして、わたしたちはそれを歓迎し受容する社会に生きている。メタボ予防

などのキャンペーンで、人々の健康管理もまた、政府が支援・管理している。わたしたちは、外部のないどこまでも内部だけが拡がり続ける社会システムに閉じ込められているらしい。

## II

『ゴドー』は1953年にパリで初演されて以来、世界中のさまざまな場所と状況の中で上演されているが、直接に『ゴドー』と関係しない演劇シーンにさえ、文化的因子の一つとして浸透しているように見えるのだ。2019年8月末、京都芸術センターで劇団「地点」がチェーホフの『三姉妹』（1901年モスクワで初演）の公演を行った。演出家の三浦基は、チェーホフの物語を解体し再構築して斬新な演劇空間を観客に提示した。劇の冒頭では、6人の男女がペアになって相手を抱きしめようとしては、不安定に互いに食い違い、顔と顔が合うと驚きと失望の声を上げる。次々と相手を代えて、同じようなムーヴメントが続く。たしかに、『三人姉妹』の登場人物は、それぞれに愛を求めながら実現しないままに空虚を生きている。彼らの希望を象徴する言葉は、「モスクワ」「100年後の人々の幸せ」であろうが、どれも偽りの希望に過ぎない。まるで、ゴドーを待ち続けるように、三人姉妹たちは偽りの希望を待っている。チェーホフのロシア語の原作が翻訳家によって日本語に移されただけではない。俳優と演出家、照明と音響の人たちは21世紀を生きる人たちであり、それぞれにこれまでに生きてきた時間の層をチェーホフの言葉が通過して、日本の観客へともたらされたとき、チェーホフの『三姉妹』はベケットの『ゴドー』にあまりにも似てしまっていた。

『ゴドー』は、その寓意性によって、日本のある現代アーティストへの理解を深めることもできる。日本の現代アーティストであり彫刻家の福岡道雄は、1962-64年に「何もすることがない」という作品をつくった。中之島美術館のWEB上の解説は、「道雄で拾った廃材を木に巻きつけ、溶かしたポリエチレンで固められたこの棒状の作品」と説明している。15本ほどの棒状のモノが群がり立っているが、互いに無関係にそれぞれが孤立しているように見える。廃材は、かつて何らかの意味を担い社会内部に存在意義を持っていたことを暗示すると同時に、そうした社会的価値が無残にはぎ取られ裸になってどんな言葉からも排除された存在となっている。あるいは、これらのモノは世界を深く拒みながら、自らも世界の中に存在するモノであることに含羞を表出していると言うべきなのか。使用価値も交換価値もなく、ただそこに存在する。まるで、ウラジミールとエストラゴンのように。そして、ただ存在する無用なモノであることによって、現代芸術でありえている。

1998-2003年に制作された作品「何もすることがない」は、黒い石の表面に、「なにもすることがない」という小さな文字を無数に彫り込んでいる。福岡にとって生きるべき空間には、生きる意味も価値も見いだせなかったらしい。そこで、「何もすることがない」ことを確認することを繰り返すことこそが、かろうじて彫刻家として存在することであり、自身が生きることに触れる時間であったのであろう。『ゴドー』の中で繰り返しあらわれる台詞が、「何もすることがな

い」(Nothing to be done)である。この劇は、フランス語版では **rien**、英語版では **nothing** という単語が繰り返し現れている。多様な意味を展開して言葉の列を旅する単語 **rien** あるいは **nothing** の叙事詩が、この作品であると言ってもいいくらいである。

1945年の敗戦から「戦後の終わり」と呼ばれるようになる時期までの間の、日本の歴史上の稀有な時期が終了していったのは1960年代だった。敗戦直後から、戦前・戦中の日本社会とは異なる別な社会の構築への可能性が人々の心をとらえていたらしい。こうした政治・社会的可能性が刺激となって生まれた新しい文化現象は、小説では第一次戦後派、現代詩では荒地派、演劇では小劇場でのアングラ前衛運動であろう。1960年の日米安保闘争の結末は、そうした別な日本社会の可能性が閉じていくことの始まりであった。福岡はこうした1960年代に「何もすることがない」という作品をつくった。「敗戦」という可能性の終わりに反応したかのよう。

日本社会は経済成長を経て、消費資本主義の社会へと展開した。それは、多くの先進国がたどっていた道をたどることであり、現代史的課題をそのまま抱え込んだまま、そのことに目をつぶって走り続けることであった。グローバル化は果てしない消費資本主義の拡張を促した。これ以外にどんな可能性も見えない、外のない世界が拡張していく。そこでは一方で文化の均一化が推進され、他方では多文化主義が文化的差異の価値を称揚しながら消費し蕩尽していく。福岡は彫刻家としての活動を続けていくなかで、20世紀末になると1960年代と同様なモチーフ「何もすることがない」に自分が戻ってきたことに気づく。想像力やイメージが円環の繰り返しの中に閉ざされ、もはや作品をつくる必要がなくなったと感じた。ウラジミールとエストラゴンが、くる日もくる日も同じ行為の繰り返しの中で今日の曜日がわからなくなり、ゴドーを待ち続ける中で、別な可能性という外部が消失した空間に閉じ込められているように。

福岡はこのあと2005年に、まるで禅問答のように「つくりたくない彫刻家」を自称して作品をつくらなくなる。彫刻をつくりつづける時期には、つくりたくない状態は、次につくる状態のためにある、意識的な状態、悩み続ける状態であるらしい。だから、著書『つくりたくない彫刻家』のなかで福岡は「つくりたくない時が作家の本意」(134)と言い、さらに「つくるということ。つくりたくないということ。僕にとっては等価である。」(44)とも言う。だが、「つくりたくない彫刻家」であり続けることは辛いものであるらしい、「つくっている時はつくりたくない時に逃避することができた。今の僕にはそれができない。苛立たしい、大変苦しい。」(227)と語る。

ベケットの作品は抽象度が高く、現実の具体的事件に直接に言及することもないのに、歴史的いまの苦境を的確に突き刺しているように思える。福岡もまた高い抽象度において、現代アーティストとして、日本の敗戦以降の歴史的いまの課題を引き受けようとしているらしい。戦後日本の現代アーティストたちの活動について、「僕たちが築きかけて駄目にしたところは多い。地球のことなど考えもしなかった」(105)と回想する。福岡は自身の作品をふりかえって、「原爆のこと。広島のこと。沖縄のこと。問題が大きすぎて、僕の力量と現代美術の方法では到底表現不可能なものでした」(48)と言う。1995年の神戸大震災のときには、「しばらく創る方向を見失いただ、生きるしかなかった」(206)と言い、2011年の東日本大震災に対しては、想像力のあ

りようへの懐疑が噴出して、「僕たちの想像力は間違っていなかったのか？」(206)と言う。そして、自身の生きていく上での原体験として、第二次大戦後に中国から2か月かかって帰国し、ひもじさや貧困を体験したことを挙げ、これが「いまの体質をつくった。僕の財産」(206)と語る。福岡の作品と文章の底部にあるのは、敗戦が生み出したであろう荒涼たる白紙、絶望の果てから生じる可能性への必死の跳躍である。それまでの日本の歴史すべてを括弧に入れて、まるで何もない空間に立ち尽くす、という日本史上まれにみる状況がそこにはある。

多木陽介は著書『(不) 可視の監獄』において、『ゴドー』の背後には、サン・ローの瓦礫風景や、ベケットの戦争体験が横たわっており、そのため T. S. エリオットが第一次世界大戦後に長詩『荒地』(*The Waste Land*) (1922) で表現した文明の荒廃した風景の寓意を、『ゴドー』の中に読み取ることができる、と指摘している。ジェイムス・ノウルソンの『ベケット伝』によれば、ベケットは、1939年にフランスとドイツが交戦を始めるとアイルランドを離れてフランスに戻ってきた。1940年6月にドイツ軍がパリで凱旋行進する前に、将来の妻とともにパリから避難するが、1940年9月ドイツ軍の占領下のパリにもどる。パリではユダヤ人の友人たちが逮捕されたり収容所送りになるなかで、レジスタンスへ参加する。1942年ゲシュタポの手をのがれて各地を転々とし、戦後アイルランドに帰国する。

1945年8月にはアイルランド赤十字社に志願してノルマンディー地方サン・ローに赴任し、病院建設のために働く。サン・ローは瓦礫の地となっていた。戦争末期1945年6月5日～6日、連合軍のノルマンディー上陸作戦にともなう爆撃で壊滅的打撃を受け、2600戸の建物のうち2000戸は完璧に消滅していた。2度にわたる大戦は、ヨーロッパを物理的に破壊しただけでなく、それまで築き上げたヨーロッパ文化にたいする信頼を揺さぶり、信じるに値する価値を見失った状況を生み出した。『ゴドー』の冒頭で、理性的に思索に取り組んで受け入れまいとしたのに、最近、ある考え(「何もすることがない」)を信じるようになった、とウラジミールが語っているように。

また、福岡は「時々、いや、よくある。死にたくなる。死にたくなる。いつも言う。理由はない。それだけ」(87)と語る。死への移行に対する抵抗のなさ、生死の境界線に対する不自然なまでの親和性、これらはエストラゴンとウラジミールに酷似している。二人は柳の木で自殺することを思いつくと、どんな反対意見もださず、疑義もはさまず、どんな手段があるのか、どっちが先かについて話し合う。この二人と福岡とは、よく似た死生観に辿り着いているようだ。

福岡にとって「何もすることがない」というモチーフは、ただ現実のすべてを否定することではないらしい。「何もすることがない、何もすることがないと、眩きながら生きてきた。そして、それが想像力の大きな主題になっていたのである」(105)と福岡は言う。現実に対して「何もすることがない」と言い募りそうした否定的な関係性を更新するその都度、自身を呑み込み消化しようとする世界に対して、わずかながらも生きるための自由なスタンスを構築するのであろう。世界は絶えずその強靱な浸透力によって人を侵食し、人の感受性も思考も言葉も支配し、人を世界の一部へと隷属させていく。それに対してアーティストとしての創造が、世界に同化し

て現実の一部になりきれないことを可能にしていたらしい。福岡が最後の作品と自称する「腐ったきんたま」は、文字通り小さな金玉の形の造形である。一方でグローバル化した消費資本主義のもとづく日本社会を根底から拒みつつ、他方で穏やかでさりげなくやさしく生を苦笑する道化のそぶりがある。まるで、エストラゴンとウラジミールが道化的言動で世界との間にわずかな隙間を形成して、過酷な世界をかりうじて生き延びているように。

### III

『ゴドー』の舞台に現れる時空形式は、ヨーロッパ近代が生み出した時空形式から逸脱している。近代的空間は、どこまでも均質に伸び拡がり、そこには様々な事物と人物たちが併存している。時間もまた時計が刻むように、過去から現在へそして未来へとまっすぐに延長していく。この形式を、18世紀以降に誕生した近代小説が文学的時空間として実現した。さらに、ヨーロッパ近代演劇が構成する時空間もまた同様である。陸上競技が世界記録という概念を形成したのも、この近代的時空間の形式のおかげである。世界中のどこでも、ほぼ同質の環境を整え正確な時計で計ったなら、100メートルを9秒で走れば世界新記録として認められる。厳密に同一の環境などありえないとしても。

近代以降の多くの人間にとって、キリスト教の旧約・新約聖書の世界は、2000年以上も過去の物語であり、現在との間には古代、中世、近代の分厚い時間の層が横たわっている。だが、ヨーロッパ中世の人々にとっては、旧約・新約聖書の世界と現在時との間は、昨年と現在時との間とさほど違ってはなかったらしい。時間の感覚と観念が異なっていた。別の例を挙げれば、ホメーロスからアエネイス、ミルトン、ワーズワースにいたるまで、叙事詩の時間形式は決して年表のように過去から現在まで因果律でつながる直線ではない。

『ゴドー』では、繰り返しの形式が反復する。過去がどの程度過去なのか確かではない。昨日と今日との差異、こことあそこの差異も確かでない。同時に、登場人物にとって自己同一性も定かでない。キリストの受難のさいに同時に捕えられていた者のうち1名のみが解放された逸話についてウラジミールが語る時、パリのエッフェル塔の体験や溝の中に寝た体験から途方もない時間の隔たりを感じさせない。2000年前の話が、昨日のここのように語られる。このように近代的思考からは時空間の歪みに見える現象は、すでに、1922年に発表された2つの文学作品『荒地』(*The Waste Land*)と『ユリシーズ』(*Ulysses*)に見られる。それを、T. S. エリオットは小論‘Ulysses, Order, and Myth’において「神話的方法」(the mythical method)と呼んだ。

同じアイルランド出身のジェイムス・ジョイスの『ユリシーズ』の場合、たとえば、主人公の妻の意識の流れを描写するさい、過去と現在、あそことこことが混ざり合い溶け合っている。ジョイスは、英国の植民地都市としてのダブリンを描く際に、英国で完成した小説というジャンルを内部から突き崩すようにして新しい小説を作り出した。ストーリーやプロットの時間の流れ

に、停滞や飛躍が生じ、ホメーロスの『ユリシーズ』のプロットが作品世界に理解の枠組みを暗示する。また、ジョイスの短編小説集『ダブリンの人々』(*Dubliners*)は、別な面で『ゴドー』との類似性がある。「イヴリン」(‘*Eveline*’)の主人公はダブリンから脱出したいとあこがれながらチャンスを前にするとしり込みして無力になる。まるで、ウラジミールとエストラゴンが繰り返し「行こう！」と言いながら動こうとはしないように。ダブリンの人々は、英国によるアイルランド支配が構築した見えない檻に閉じ込められていた。

T. S. エリオットの『荒地』もよく似た時空間を表現している。この詩においてエリオットは、第一次世界大戦を身近に体験し、古き良きヨーロッパ文化の崩壊のあと、文化の瓦礫の断片をつなぎ合わせて、再生のビジョンの提示をめざしている。「ヨーロッパの心」とエリオットが呼ぶものは、ドイツの哲学者ガダマーが解釈学的宇宙と呼ぶものによく似ている。古代から20世紀に及ぶ膨大な文化テキストの集積の総体が、自己言及的に互いに交錯して相互作用から意味を生成していく。これを、エリオット自身が付けた注のなかで、タイレシアスが見たものが詩の実体であると説明している。実際、タイレシアスは『荒地』第3部に登場する。

At the violet hour, when the eyes and back  
Turn upward from the desk, when the human engine waits  
Like a taxi throbbing waiting,  
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,  
Old man with wrinkled female breasts, can see  
At the violet hour, the evening hour that strives  
Homeward, and brings the sailor home from sea,  
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights  
Her stove, and lays out food in tins. (1.215-13)

長い一文の構文はかなり錯綜している。主語はとりあえず4行目の *Tiresias* であり、その述語動詞は5行目の *see* であろう。この *see* の目的語相当語句は6行目の *the evening hour* だとしよう。だが、動詞 *brings* の主語は *Tiresias* なのか、*the evening hour* なのかあいまいである。この動詞の目的語は、*the sailor* だけなのか *The typist* もそうなのか？6行目の動詞 *clears, lights* の主語は *Tiresias* ではなくて *The typist* なのだろうか？。それだけではない、6行目の *the evening hour* は、直前の *the violet hour* と同格なのかもしれない。すると、5行目の *see* の目的語は *The typist* なのか。この統辞論的両義性は、この詩において繰り返し生じており、エリオットはこうした不安な文体をつくっている。

1行目と6行目に *At the violet hour* も繰り返す。日々は気が遠くなるほどに繰り返し、夕刻もまた繰り返し続けるという感覚が詩行に浸透している。人が、時間の継続による文脈の中で生成されるような生きる意味を奪われ、絶えざる「いま」「いま」を無意味に生きているさまを、

タイレシアスはあらかじめ理解してながめている。そこには、どこまでも続く砂の層のような、静かな絶望が広がっている。古代ギリシア悲劇の登場人物であるタイレシアスは、盲目であるのに20世紀の人々を「見ている」のだ。「ヨーロッパの心」に所属するタイレシアスの視線が、20世紀の事実世界へ絡むことは、20世紀の現実をヨーロッパの伝統との対話によって意味づけようとすることの暗喩であろう。

『ゴドー』にも両義性とあいまいさが偏在する。最初の台詞はエストラゴンが、「何もすることがない」と語る。エストラゴンはその直前のト書きによれば、靴を脱ごうとしてうまくいかず、中止してあえぎ、また脱ごうとしてうまくいかず、またあきらめるので、第一義的文脈では「どうしようもない、どうしたら脱げるかわからない」という意味を観客に伝えるのであろう。だが、この劇が進行して、この台詞が繰り返すと、「何もすることがない、この世界には意味などないのだ」といった内容を形成していく。こうした二重性、両義性、決定不可能性が、この劇空間では持続する。さらに別な例を挙げると、二人は「最後の瞬間」(the last moment)に言及するが、その意味は両義的だ。エストラゴンが「おまえはいつも最後の瞬間まで待っている」(you always wait till the last moment)と言うとき、尿をぎりぎりまで我慢している、という意味を意図しているらしい。だが、それに対するウラジミールの返答では、最後の審判や死を意味しているらしい。ふたりはそれぞれに異なる思考の文脈をもって、互いに意味がずりおち脱線したり、相手の言葉を無視して放置したまま自分の文脈の展開に没頭する。ウラジミールの尿意のために、突然に別な文脈が割り込むこともある。話題を共有しそこなうために、対話の形式で二人がそれぞれに独り言をすることもある。ウラジミールはキリストの話をしているのに、エストラゴンは靴の話をしている。また、ウラジミールが「話そうか?」と問うと、「いやだ」とエストラゴンが答えるのに、ウラジミールはキリストの話が続ける。エストラゴンが「行くよ」と言うが、ト書きでは「動かない」となっており、ウラジミールはかまわずキリスト受難の話が続ける。一義的に意味を確定して人と共有することができない世界に二人は生きている。最後のシーンで、少年と話し合うウラジミールは苛立ちを見せるが、それでもそうした孤立した状況を受容するしかない。

戦後日本社会では、高度経済成長の中で、人々は農村の共同体から都市に移動して他人の中に埋没し、核家族をつくっていった。さらに家族もまた解体を進行させ、ひとりひとりが孤として「引きこもり」や「蒸発」といった社会現象を生み出していった。いまでは、『ゴドー』の状況は、人々のありさまを写す鏡となっている。

吉本隆明は、福岡道雄以上に、敗戦体験を思想の転回点として意識して、その批評活動を行った。愛国少年として戦中を生き、敗戦の焼け野原でアメリカへの抵抗活動が皆無であったことに茫然とした吉本にとって、敗戦は単なる解放ではなかった。戦争責任の問題を論じることを通して、新しい社会創造の可能性を視野に入れることになる。その批評活動では、米ソ冷戦の両陣営の思想を批判し独自の思考を提起し、敗戦という可能性の消失を受け止めていく。1980年から1981年にかけての文芸時評をまとめた著書『空虚という主題』は、想定外の新段階にはいった

日本社会について文学批評を通して語っている。最終章「現在という条件」において、この時期に創作された小説は、「現在の社会が創出しているイメージの社会的な様式、その価値をどこかで空無化する言語のイメージ」(245)を生み出すことができないために、文学としての本質に到達することができないでいる、と吉本は主張する。つまり、1980年当時の社会が、人々を感じ取らせ考えさせ、したがって動かしている仕組みに対して、吉本は異議申し立てをしつつ、社会的現実が纏う表象を突き破ることのできない言葉の状況に苛立っているらしい。「この世界が産出したイメージの様式とこの世界があたえている物質の様式の層に管理されているのだが、そのいずれの言葉も当然ながら拒絶したいとおもっている」(245)と、吉本は主張するが、21世紀の人々は吉本のように拒否しないのかもしれない。吉本が晩年に考察の対象としたのは、日本社会の次の歴史的段階であった。だが、それは、これまでの歴史が知らなかった未曾有の時代らしいのだ。

1953年にパリで初演された時、『ゴドー』は、第二次大戦後の復興の中にいるフランスが身にまとっている社会的イメージ群を、空無化したのであろう。作品全体に繰り返す、あいまいさ、決定不可能性、物語性の解体が、フランスで進行していた戦後復興によって触ることのできない失望のありかを浮かび上がらせたのであろう。ちょうど日本において、第一次戦後派小説や荒地派現代詩が、終戦＝解放という発想によって「敗戦」の可能性を見落としていた戦後民主主義を批判できたように。だが、消費資本主義段階以降の日本では、「近代文学」と呼ばれた文学は終焉を迎えた。その後も文学は存在するが、文学以上の何かへと手を伸ばすという不可能へと駆り立てられるものではなく、文学であることに自足する存在となっている。

別役実は少年期に中国で敗戦を迎え困難な帰国を体験する。日本での『ゴドー』上演は甚大な影響を別役の劇作にもたらした。そして、世界認識の広がりや歴史意識の鋭さにおいて際立っている別役は、『やってきたゴドー』(2007年初演)を創作した。これは、ベケットの『ゴドー』のパロディであった。ゴドーという人物が舞台に登場しているのに、エストラゴンもウラジミールもそれに気づかないままで終わる。ゴドーは4回も舞台に登場して「ゴドーです」と自己紹介をする。最後のシーンでは、エストラゴンとウラジミールに向かってしつこいほどに、自分がゴドーであることをアピールして、少年にコウモリ傘を渡し二人の尻を叩かせる。ウラジミールも「来ました。とうとう」(100)と言うのだが、ゴドーは「いや、私は来ているけど、この二人にとってはまだ来てない」(100)と言う。実際、二人はそれ以上にはゴドーに関わろうとせずに、他の登場人物とともに立ち去る。ゴドーひとりを取り残され芝居は終わる。登場人物たちがそれぞれに独自の文脈をもち、互いに誤解しあいすれ違うだけでなく、それぞれの文脈自体が不確かであるで土石流のように崩れ続くありさまは、ベケットの描くエストラゴンとウラジミールの関係と同様である。いやむしろ、ベケットの描く二人の状況よりももっと根底的に、合理的な理解の層が侵食されている。21世紀の世界のわからなさに対応するようにして、『やってきたゴドー』のわからなさの構造が作られている。20世紀半ばの世界のわからなさに耐えて生き延びるために、ベケットの『ゴドー』があったとすれば、21世紀の状況の中で、次に来るべき歴

史的時代を視野に収めた現在認識を形成することの困難にかみ砕かれながら、わたしたちは生きている。こうした現在を生きること耐えるために、『やってきたゴドー』は現れたのであろう。

引用参考文献

- Beckett, Samuel, *Waiting for Godot: en attendant Godot*. New York: Grove Press. 1982  
——— *The Complete Dramatic Works*. Kent: Faber and Faber. 1990  
——— *Collected Shorter Plays*. Kent: Faber and Faber. 2006
- Sontag, Susan. 'Waiting for Godot in Sarajevo' *Where the Stress Falls*. 299-322. London: Penguin. 2002
- Chan, Paul. Ed. *Waiting for Godot in New Orleans: A Field Guide*. New York: Creative Time. 2010.
- Eliot, T. S. 'The Waste Land' *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber 1985.  
——— 'Ulysses, Order, and Myth' *Selected Prose of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber 1975.
- ノウルソン、ジェイムス 高橋康也ほか訳『ベケット伝』東京：白水社 2003  
フーコー、ミッシェル 渡辺守章訳『知への意志』東京：新潮社 1986  
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』東京：水声社 2016  
福岡道雄 『つくらない彫刻家』大阪：ブレーンセンター 2012  
吉本隆明 『空虚としての主題』東京：福武書店 1986  
別役実 『やってきたゴドー』東京：論創社 2010  
萩原雄太 2019 「「福島でゴドーを待ちながら」から2年半」「深川日記」  
(2019年11月3日取得、<http://hgwryt.hatenablog.com/entry/2014/02/23/002916>)  
中之島美術館 2019 「コレクションギャラリー 何もすることがない (1962-64)」[Artrip Musium]  
(2019年11月3日取得、[http://www.nak-osaka.jp/gallery\\_38.html](http://www.nak-osaka.jp/gallery_38.html))