

ベケット後期戯曲作品における「肉体化」の問題

大野 麻 奈 子

サミュエル・ベケットの戯曲作品においては、初期には女性登場人物があまりいない。後期作品では女性登場人物も現れるようになるのだが、舞台上に露出する女性の肉体は分断化され、消滅に向かう傾向がある。例えば最初の女性登場人物である「エンドゲーム」^①のナグは終始ドラム缶の中にいて、その全身を舞台上に現すことはない。ベケット作品の女性登場人物は、男性登場人物よりも悲惨な状況を与えられていて、自己がなにとよく評されるが^②、その悲惨さゆえに、書かれたテキストがより効果的に肉体化されているのではないか、ということをも本稿では検討してみたい。まずは舞台上で、女性登場人物の肉体が分断化されてもお残つて生き続けることのできるような女性性というものについて探り、次にはベケットの戯曲作品でその女性性というものがあるかのように扱われているかについて述べ、最後には女性登場人物がその自己の無さゆえに、より効果的に舞台上で肉体化をしているのではないかということを中心として述べてみたい。なお、ベケットの最初の戯曲作品である「エレウテリア」^③にはかなりの数の女性登場人物も見られるが、ベケット自身は生存中、最後までその出版を拒否していたという事情を考慮して、本稿の研究対象からは除外した。

1 消滅から象徴化へ

舞台上で肉体が消滅されていくのは常に女性登場人物というわけではない。例えば「しあわせな日々」⁽⁴⁾においては、ウィニーの体が小山の中に埋没していくということがすぐに想い出されるが、ウィリーについても、第一幕の登場からすでに小山に「隠されて」いる。

A sa droite et derrière elle, allongé par terre, endormi, caché par le manelon, WILLIE. ⁽⁵⁾

第二幕の始まりではWillie invisible. ⁽⁶⁾と二語で示されていて、舞台上でもト書きのうえでもその姿が消滅にむかっているのである。

とはいえ、このような肉体の消滅と分断化の過程をもっとも激しい形で体現しているのは、女性登場人物である。「しあわせな日々」のウィニーは第一幕では小山に下半身を埋めていて、舞台上に見えるのは上半身のみであり、第二幕では埋没は更に進んで首から上だけしか小山からでていない。

究極的に肉体を分断化されて舞台上から消されかけているのは「わたしじゃない」⁽⁷⁾の「口」で、女性は最初から最後まで口の部分だけしか舞台上に見せていない。

BOUCHE, vers le fond côté cour, environ trois mètres au-dessus du niveau de la scène,

faiblement éclairée de près et d'en dessous, le reste du visage dans l'obscurité. ⁽⁸⁾

体の他の部分は完全に消滅されているわけで、化粧（ト書きには指示されていない）および口から発せられる声によってのみ、この人物が女性だとわかる。（また、フランス語では「口」という単語は女性名詞「bouche」であることから、フランス語版テキスト中ではBOUCHEと冠詞なしで固有名詞のように書かれてはいても、女性を連想することはできる。）更に「わたしじゃない」においては「口」のパートナーとして「聞き手」が舞台上に登場するが、全身をジェラバで包まれて「性別不明」であることが指示されている。

AUDITEUR, vers l'avant-scène côté jardin, haute silhouette,

sexe indéterminé, enveloppée d'une ample djellaba avec capuchon, faiblement éclairée de tout son long, debout sur un podium invisible haut d'un mètre et demi environ, figée d'un bout à l'autre à part quatre gestes brefs aux endroits indiqués. Seule l'attitude indique l'attention braquée en diagonale sur BOUCHE à travers la scène. ⁽⁹⁾

つまり「わたしじゃない」の舞台上からは、性差のある肉体が単に消されているだけでなく意図的に「性別不明」な人物が置かれ、性差ということ自体もある意味では否定されている。

このように肉体的な性差が舞台上から消されていくとき、衣装や小道具といった物質的なものは、肉体とともに消滅していく。しかし、動作の女性性はそれでも残ることができる。例えばウィニーが口紅をひく動作、

「芝居」^⑩の女が縫い物をしたり、マニキュアをしたりすること、そして香水をつけていることも挙げられよう。ただし、「芝居」の場合は登場人物三人とも壺に入っていて身動きができない状態にあるので、こうした典型的な女性的行動も実際に舞台上で演じられるわけではなく、登場人物が話す内容でしかない。つまり女性性は、肉体的な外見上の問題だけではなく、登場人物の話す内容にも表されている。「あしおと」^⑪においても典型的な女の子の遊びとされている *marble*（フランス式の石けり）のイメージが数か所に表れているが、これも舞台上で実際に石を蹴って遊んでいるわけではない。また、メイの歩き回りはヒステリーの一症状と思われるが、ヒステリーとはその名前（語源としては古代ギリシア語の *Hysteria* = 子宮）そのものに見られるように、女性特有の病氣と古くには考えられていたものである。つまり、女性登場人物のすること、動作自体が（舞台上で実際に行われるにせよ、語られるにせよ、暗示されるにせよ）、「女性性」を象徴している。こうした動作の象徴化によって「女性性」は肉体が舞台上から消えていっても生き残ることができるのである。

2 象徴化から機能化へ

そして象徴化された女性性は、ベケットの戯曲の中では、女性としての「機能」に集約されていくのである。

ベケットの戯曲の女性登場人物はまず、社会の中での女としての役割を担わされている。例えば「わたしじゃない」の「口」は孤独な生涯を送ってきた女性のことを語っているのだが、結局常にこの女性は社会との関連によって語られている。「わたしじゃない」の最初の言葉が、世界という意味でもある *monde* であるのは象

徴的でもあつた。

monde... mis au monde... ce monde... (2)

更に、「わたしじゃない」の「口」は社会との関連だけでなく自己そのものを拒否するかのようによ、一人称で語ることを拒否する。

quoi?... qui?... non!... elle! (3)

「わたしじゃない」をしめくくるト書きの中にははつきりと「口が第三人称を放棄する」ことを拒否すると書かれている。

Il y a juste assez de place pour le contenir le temps que BOUCHE se remet de son
véhément refus de lâcher la troisième personne. (4)

「あしおと」の女性の神経症状状態も、自分に対する拒否反応とみることもできる。

女性たちは時に自己を否定しながらも、社会の中というよりも、母として、娘として、あるいは性的パートナーの相手として、といった生物学的な「自然」の中に生きる存在として描かれているともいえる。「自然」

の中で生きていくというと、他者とのまともな交わりがなくても独立した自己を確立しているようにもとれる。しかし、性行為のパートナーとして、あるいは母または娘としてしか存在していないということは、他者がいなければ存在が成立しないということである。「わたしじゃない」は他者とのコミュニケーションがうまく機能していないことを語っているというだけでなく、語る際に一人称を使わずに三人称を使うことから、文法的にも他者によって存在している。「ロッカバイ」^⑤でも他者との出会いへの望みがあるだけに、彼女の存在は他者への気持ちによって成り立っているといえる。

ここで、この女性たちには、他者によってしか決定されない自己を受容するか、拒否するかという二つの可能性しか残されていないということがわかる。「ロッカバイ」の女性は長い人生の末に、まだ他者との出会いをあきらめてはいないものの、この状態を受け入れてもいる。

jusqu'au jour enfin

fin d'une longue journée

où elle dit

se dit

à qui d'autre

temps qu'elle finisse

temps qu'elle finisse ^⑥

そして、他者のような存在でありながらも完全には他者でないのが母と娘である。ベケットの戯曲作品の中

では母と娘の同一化ということがみられる。「わたしじゃない」においても母の話はでてくるが、一人称の使用が避けられているので「彼女」というのが「口」なのはその母親のことなのかは曖昧である。つまり母子のそれぞれの自己ははっきりとさせられないままに物語が進められていく。ある意味ではこの二人の境はぼかされている。

「ロッカバイ」では椅子に座って黒い服を着ているのは母なのか娘なのか曖昧である。

s'asseoir dans la vieille berceuse

celle de sa mère

celle où sa mère assise

à longueur d'année

tout de noir vêtue

de son plus beau noir vêtue

allait se berçant

se berçant

jusqu'à sa fin (7)

揺り椅子は母のものであることもこの部分でわかる。この二人は対照的な行為をすることによって二人で一人の人物になっているとみることがもできる。最初の場面では一人は病床に伏していて、もう一人はその看病を

している。片方の頭は明晰であり、もう一方は気がふれている。それぞれが相手と正反対の行動をして相手に欠けるところを補っているのだ。つまり二つの役はあっても結局は一つになっているともいえる。母から引き継いだ揺り椅子に座る娘は、椅子に揺られるという姿勢で母と同一化しているのだ。

男性登場人物の場合は、父と子のつながりはあるものの、このような同一化は起らない。例えば「あの時」¹⁸の男性は父からもらったという緑のコートの話をするが特にそのコートからできごととは起らない。

3 機能化から儀式化へ

機能としての「女」というものに還元されていくというと、女性登場人物の存在は一見否定的なものに見えるが、このような自己の無さによって、舞台上のできごとがより効果的に反復され、儀式化されていくのである。

できごとの反復は男性登場人物にも見られるが、男性登場人物の場合は自己が無いというわけではない。クラブは自分でテープを巻き戻すし、「ねえジョー」¹⁹の男は死人を自分の手で殺すという自発的かつ意識的な行為を行う。男性登場人物は反復行為はしても「男」という役に還元されてしまうことはない。

それに反して女性登場人物は一人一人違う人間というよりも女性という「役」に還元されてしまう。「芝居」では男一人と女二人が登場人物であるが、正妻と愛人が一人の男をめぐるって騒動を繰り返すという設定なので、構造的にもこの男なしには女二人は存在できないようになっていく。舞台上では前述したように全員が壺に入れられていて身動きがとれない状態であるので台詞の中で話される行動が実際に舞台上で演じられること

はないのだが、台詞だけをとると典型的なブルヴァール劇であり、それぞれの女が異なるタイプの典型（妻はブルジョワ、愛人は中級娼婦）そのものである。が、劇がすすむにつれてその二人の女の差がうすれてくる。「ブルジョワ女」「娼婦」という枠がうすくなり、「女」という役に二人ともがなっていくのだ。これは前述した「あしおと」の母子が相補して結局は一つの役になっているのとも通じている。

このように一人一人の差が無くなっていく結果、女性登場人物においては、行為の主であるはずの女性よりも、その行為（できごと）の反復自体に意味がでてくるようになる。「ロツカバイ」では母の座っていた揺り椅子に座ることによって同一化が起り、母のしていたことを娘が反復することになる。この反復性は「ロツカバイ」では揺り椅子の揺れとして、「あしおと」では同じ場所を行ったり来たりするという動作、そしてその名も「行ったり来たり」^⑧という作品の中では三人の女性登場人物の舞台への出入りと言葉の繰り返しといったものによっても表されている。

「わたしじゃない」の「口」のように他人とほとんどまともな関係をもてない人、「あしおと」のようにある事件をきっかけに神経症的に歩き回るばかりになってしまった人、「ロツカバイ」のように揺り椅子に座り、揺られ続けている人、「行ったり来たり」の三人のように立ったり座ったり舞台に入ったたり出たりを機械のように、プログラムされたとおりに実行し続ける人、と、それぞれの行動の反復の形は異なるが、「女」という役に還元された女性は反復をより効果的に体现しているのだ。そしてこうした反復によって舞台上のできごとは儀式の様相をもつようになる。

儀式というと、宗教と深く結びついているものだが、「あしおと」においては遊びのイメージが儀式と結びついて反復され、宗教とも結びつけられている。この作品中で *ce jeu du ciel et de l'enfer* ^⑨ と言われている遊

びは *marelle* というフランス式の石蹴りのようなもので、典型的な女の子の遊びである。地獄 (*enfer*) と天国 (*paradis*) と書かれた枠の間に、数字で番号をふられた枠が十字形に並んでいて、このそれぞれの枠の中に石を蹴り入れて遊ぶものなのである。「あしおと」の最初の部分で2回、歩き回るメイが歩みにあわせて *Sept huit neuf, hop!* など言うところもこの *marelle* を連想させる。英語版では *ce jeu du ciel et de l'enfer* にあたる箇所は *lacrosse* と一語で表されている。⁽⁸²⁾ ラクロスと石蹴りという全く異なるゲームの共通点としては、両方とも教会 (キリスト教) に何らかの形で関連づけられることである。この点においては、ラクロスの名はもともと、使うスティックが *la crosse* (司教の錫杖) に似ているところに由来しているので教会との関係が明瞭である。また、*cross* (十字架) の音も含まれているし、*crosse* も *cross* も同様に *crux* (十字架) というラテン語を語源に持つ。この十字架は、*marelle* においては遊びの時に描かれる図の形として保たれている。もちろん、*marelle* といわずに *ce jeu du ciel et de l'enfer* とすることによって、天国と地獄というキリスト教的な宗教色が遊びの名前にも出されているのだが、英語版での *lacrosse* を仏語版で *marelle* に変えたのは、この *marelle* の図の形でもある十字形が教会を上から見た時の形でもあり、しかも教会こそが「あしおと」の主人公メイの神経症の原因となったとみられる事件の起った場所だからであろう。

Se glissant dehors, la nuit venue, et dans la petite église, par la porte nord,

toujours verrouillée à cette heure, et rôdait, allant et venant, allant et venant,

le long du pauvre bras sauveur. ⁽⁸³⁾

le long du pauvre bras」というところから腕をのばした人体が、そして *sauveur* ということからイエス（教会の中にいるということから）ともメイの愛人ともとれる男の姿が浮かぶ。ここでは十字架形の教会の建物と、十字架にはりつけられたイエスの体と、事件の元となったメイの愛人と思われる男の体とが同一化されているのだ。そして精神的にみればメイの歩き回りは、心的葛藤が身体症状に転換されたもの、つまり転換ヒステリーであり、この三回繰り返されている *allant et venant* はメイの歩き回りを示すと共に、その原因となったと思われる事件は性行為であって、歩き回りはその事件によって生じた心的葛藤を身体症状で再生しているものだということもできる。

遊びとは、目的なく行われるものであるという前提があるが、ここではキリスト教のシンボルとの関連もあって、*marelle* は遊びというよりは、何らかの目的に沿って行われる儀式にちかいといえよう。遊びのほうが即興性は高いが、遊びも儀式も、いくつかの規則に従って、あらかじめ決められたように進められていき、そのプログラムは反復される。儀式と切り離せないのが宗教であるが、宗教（この場合はキリスト教）にとつては「言葉」が肉体となつて伝えられることが必要であった。そして演劇も、書かれたテキストは俳優によって肉体化されなければ舞台上に存在できない。演劇というものの自体、「遊び」と「儀式」と同様、あらかじめ決められた動きを行うものでもあり、反復も必然的な要素であるが、ベケットの場合、特にこの儀式と遊びという概念が戯曲作品（または作品全体）において重要な役割を果たしているように思われる。例えば「芝居」、「わたしじゃない」、「ロッカバイ」においては台詞はモノトーンで読まれることが指示されているが（そして「芝居」と「わたしじゃない」においては速いスピードで読むことも）、これは声の調子の女性性（一般に言う

ところの)を消しているだけでなく、どこか宗教的な儀式を思い起こさせるものでもある。そして、「芝居」の英語版での題名はPlayであり、これは芝居という意味だけでなく、遊びという意味もあることから(題名については「エンドゲーム」も遊びからきているが)、ベケット自身も遊びについては十分に意識していたと思われる。この「遊び」は、パスカルの言う *divertissement* つまり人生の空虚さ、悲しさ、苦しさ、絶望といったものを紛らわすためのものと関連づけることができるのではないだろうか?人間は、満ち足りてはいないということと束の間にせよ忘れるために「遊び」を行うのである。

ベケットの戯曲作品における女性登場人物は、その自己の無さゆえに、また、その反復性ゆえに、演劇という「遊び」そのものを肉体化しているのである。そして肉体化を実際に果たしている女優の肉体そのものは舞台上で分断化され、消滅にもかわされているということと、この肉体化は矛盾に満ちたものとなっている。

注

- (1) Samuel Beckett, *Fin de partie*, Editions de Minuit, 1995
- (2) サミュエル・ベケット作品の女性登場人物に関する主な研究書としてはMary Bryden, *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama*, Barnes & Noble Books, 1993が挙げられる。
- (3) Samuel Beckett, *Eleutheria*, Editions de Minuit, 1995
- (4) Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, Editions de Minuit, 1963-74, pp.11-77
- (5) *Ibid.*, p.12
- (6) *Ibid.*, p.59
- (7) Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, Editions de Minuit, 1963-74, pp.81-95
- (8) *Ibid.*, p.81

- (9) *Ibid.* p.81
- (10) Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Editions de Minuit, 1972. pp.9-35
- (11) Samuel Beckett, *Pas*, Editions de Minuit, 1978
- (12) Samuel Beckett, *Op. cit.*, p.82
- (13) *Ibid.* p.82
- (14) *Ibid.* p.95
- (15) Samuel Beckett, "Berceuse" in *Catastrophe et autres dramatiques*, Editions de Minuit, 1986. pp.41-55
- (16) *Ibid.* p.48
- (17) *Ibid.* p.49
- (18) Samuel Beckett, "Cette fois" in *Catastrophe et autres dramatiques*, Editions de Minuit, 1986. pp.9-25.
- (19) Samuel Beckett, "Dis Joe" in *Comédie et actes divers*, Editions de Minuit, 1972. pp.81-91
- (20) Samuel Beckett, "Va-et-vient" in *Comédie et actes divers*, Editions de Minuit, 1972. pp.39-44
- (21) Samuel Beckett, *Op. cit.*, p.11
- (22) Samuel Beckett, "Footfalls" in *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, 1986. p.401
- (23) Samuel Beckett, *Op. cit.*, p.13

なお、本稿は平成13年6月3日上智大学で行われた日本フランス語フランス文学会春季大会での発表に基づくものである。

(フランス文学科 助手)