

Title	西洋戯曲と日本の伝統演劇俳優のコラボレーション： ベケット上演における能・狂言役者の示唆するもの(コラボレーション：芸術の可能性)
Sub Title	
Author	楠原, 偕子(Kusuhara, Tomoko)
Publisher	
Publication year	1995
Jtitle	Booklet Vol.1, (1995.) ,p.58- 79
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000001-04211119

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

西洋戯曲と日本の伝統演劇俳優のコラボレーション

——ベケット上演における能・狂言役者の示唆するもの——

楠原偕子

I

ベケットの「ゴドーを待ちながら」*1の中で、二人の道化エストラゴンとヴラジミールはゴドーを待つと称して永久に同じところに止まっている。それに対してもう二人の道化、互いにロープで物理的に繋がれたポッツォとラッキーは、常に“前へ！”の号令とともに（どこへ、とは言わない）進んで行く。だがいつも同じところに戻ってくる。言い換えると、この二人は、同じところをぐるぐる回っており、どこへも進んでなどいない。そして回るたびに物理的疲労の度合いを深めて、待つ者と常に交差する。

これはなかなか暗示的である。エストラゴンとヴラジミールは、ポッツォとラッキーの前で奇妙に興奮しているが、それは彼等が自分たちに似ていると感じるからだとして一般に了解されている。もちろん顔、姿などが似ているのではない。第一に状況が似ている。つまり待つことにこだわっている自分たちが、進んで行くことにこだわる彼等と同じだと感じるためだ。それでは、“待つ”ということと“進む”ということが、物理的違いのみで、まるで、 $+=-$ 、 $前=後$ 、というように、同じことを暗示しているということになるのだ。

“待つ”“進む”の内容はさておき、両者は言語活動に関しても共通性を持つ。ポッツォがラッキーにこのように命令する有名な場面がある。

「考えろ！」

するとラッキーは全く脈絡のない単語やフレーズを連発し始め、止められずに次第に加熱してきて収拾がつかなくなる。ところが興奮してわめき出すのは彼のみではない。エストラゴンもヴラジミールもそして彼

と繋がれたポッツォも、全員が一緒になって感情を高ぶらせていく。このように大騒動になってしまうのも、結局ラッキーを追いつめている“考える”という行為が、他の者たち自身のそれと似ている状況を明るみにさらけ出してきたからであり、彼等も一緒に混乱させたからにほかならない。

これは明らかにベケットの言語不信が如実に示されている場面だ。ラッキーの頭には、近代人のわれわれ同様、言葉がいっぱい詰め込まれている。だが、それがなんら思考の生む概念の伝達機能を持っていない。しかも彼は考えるということを伝達不可能な言葉ですることしか知らない。結局、自分の溜め込んだおびただしい語彙は、考えるというエンジンがかけられても、空回りするのみなのだ。

それというのも、言葉は本来ものごとを名づけるために生み出された音声記号であったはずだが、ラッキーの口から飛び出す一つ一つの単語らしきものをみると、それはいつのまにか名づけられたものと切り離され、全く意味の解体されたモノとして投げ出された記憶の廃品にしか過ぎなかったからだ。そういう語彙の集積に“考えろ”という指示がでて、結合することなどなく衝突するのみで、いたずらに脳が加熱して苦痛を与えるのみなのである。言葉が人間を疎外している状況——とすると、これは対話を喪失したと言われる「ゴドー」という作品の全体について言えることで、この場面ではそれが集約されて物理的に現れているのに過ぎない。登場人物はだれ一人、外面的な行動に際しても内面的な心理過程の上でも、必然的で一貫した言語活動などほとんど行っていない。しかもこのことはテキスト上のみの問題として云々されることではない。劇作品として演じるということにおいて、近代的な俳優術を集大成したスタニスラフスキーの方法なども、この作品の前では必然的に無力にならざるを得ないのである。

それにしても周知のように「ゴドーを待ちながら」以降のベケットの作品では、セリフの対話喪失どころか、いわゆる会話も次第に少なくなる。さらにかろうじて伝達機能を弱々しく断片的に保っていた語句すら後退し、語彙も削ぎ落とされながら、作品そのものが縮小に縮小を重ねている。だからといって彼が言葉を使う作家として表現するものがなくなったということを意味しない。むしろ寡黙、沈黙、テープレコーダーなども使った彼の言語で、したたかに作家活動を持続する。それは先輩の 아일랜드 作家ジョイスの山のように言葉を発散した方向とは対照的な緊迫した言語活動である。“ゴドー”の意味を問われて「分かっていたら書いている」と返事をした彼のことから、言葉が縮小される意味を問われたら「単語を並べて可能なことならば表現しています」という答えが返ってきそう。テキストから解体した語彙を落とす一方で、演劇人であった彼は、従来の表現術を持つ俳優という媒体にも挑んで彼の言語活動に取り込まなければならない。その観点からも、その作品は

劇作家としてト書きも含めてギリギリのところでは戦略的に言葉を用いて行った表現活動だったに違いない。それゆえにこそ、彼はまた戯曲で物理的に詳細な上演の指定を行い、かたくななばかりに厳しくそれを守ることを人に要求したのである。

言い換えるところということだ。ベケットの世界において彼の作品を革新的なものとしているのは、その言葉だ。つまり、言語の既成の価値観に対応する現代の幻想を暴き、ギリギリに切りつめられた言葉。そして、それが作品の生理となり、構造となり、舞台の構造でもある。さらに構造は内容であるから、世界全体そのものである。具体的に言うと、言葉はテキストに書かれた表現の世界であると同時に、俳優によって発せられた音、動き、沈黙を含む“声”としての表現世界でもある。とくに俳優は構造そのものを全身で提示しなければならない。それゆえに、言葉の形骸化を示し、そぎ落としていった新しい表現に呼応する演技のために、意味を付着させないメカニックなばかりの厳密さをベケットは俳優にも要求したのである。

II

ここでもう一度作品の世界について、より全体的なパースペクティブから考えておこう。ベケットを論じた著名な“消尽したもの”(L' *épuisé*) の中でジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze) は“消尽したもの (l' *épuisé*)”が疲労したもの (le *fatigué*) と本質的に異なると指摘する^{*2}。つまり疲労したものは、可能なことを実現し尽くしてしまっている、言い換えると実現ということをするのでない。だが消尽したものは、生まれる前に、つまり何かを実現する前に、すでに消尽してしまっている、だから可能なもの、自己とか主体とかその他あらゆるものを可能なものとするところから、すでに訣別している。ドゥルーズはここで、ベケットはそれがある種の生理的消尽なしにはありえないことを示した、と述べる (61頁)。これは何もベケットの後期の作品に当てはまるばかりとは限らない。小説の世界のみでなく「ゴドー」の中ですでに彼の登場人物は、確かに何かを実現し得なくて疲労しているのではない。可能なものなど何もない消尽しているものの真っ直中で、さし当たって言わばたゆたっている。この方向をつきつめれば、消尽しているものの真っ直中から突き抜けた裏側でイメージと化すること、つまり、ベケットは必然的に後期の作品の道に向かう以外にないのである。こうして彼には、消尽の二つの傾向としての“最も高度な正確さと最極限までの分解、そして数学的な公式化されたものを無限に交換していき形になっていないもの又は公式化されていないものを追求していくこと”という表現が当てはまると、ドゥルーズは指摘するのだ^{*3}。

このようなわけでベケットの作品は、しだいに舞台化の指摘が分解的、

数学的な正確さで規定されてくるわけだが、これに対して近代的俳優術を未だに演技の根幹に置いている俳優が、具体的にどう向き合っているのだろうか。ジョナサン・カルブ (Jonathan Kalb) は「舞台の上のベケット」(Beckett in Performance) の中でベケット俳優と目されているビリー・ホワイトロウ (Billie Whitelaw) についてこのように述べている。

ホワイトロウのベケットへのアプローチは、こう要約できるのではなかろうか。彼女はベケットを読むと言うとき、テキストの音楽に耳を傾け、それを拍子、テンポ、句切り方への道しるべとする。次にリハーサルで繰り返し繰り返し言葉を読んでいるうちに、最初は音楽として、だがやがて言語としても、言葉が内面から彼女に作用し始める。すると最後には、彼女自身は分析をすることなど嫌悪しており、ひたすらメロディに力点を置いて演じ続けているにも関わらず、作品の意味についての認識を得るに至るのだ。このように、彼女が演じるものは、音楽という確かな道をたどりながら認識という恩恵を獲得するのである。(21頁)

そしてカルブは、われわれが俳優とか音楽家がテキストを“解説”すると述べるとき、解説という言葉が物理的な習熟過程を表わすためにごく中立的な使い方をすると述べ、ホワイトロウが主観的反応を行うベケット“解説者”であるとする言い方に、警告を発している(21頁)。

話とはぶが、京都在住の大蔵流茂山家の狂言師たちと能法劇団を結成しているジョナ・サルツ (Jonah Saltz) は、この劇団でベケットの作品を集中的に舞台化している。彼は共同作業を行う日本の伝統劇の役者についてこう述べている。

日本の俳優たちは、動きに疑問を持たずに、ただそれぞれで表現の明確さを心掛け、そして観客を動かす流れるような時と力の感覚を持ってそれらを一本の糸で繋いでいくのです。ある意味で作者が意味することなど問題外で、だからそのことを検討し合うこともめったにありません。(The Letter,1頁)

ここで見られる俳優の作品へのアプローチも、意味を分析する解説を求めず、物理的な表現の厳しさをまず問題にする姿勢だ。そしてその点から訓練が身体に染みついた役者であれば、全員でテキストを分析し説明し合うことからリハーサルを始める方法など必要としないということにもなる [図1]。ホワイトロウが実際に理想のベケット俳優であるかどうかはさておき、少なくとも生前のベケットの認めた数少ない俳優の彼女の演技は、この日本の伝統演劇の役者芸に通じるものがあつたとは言えまいか。

1 ベケット「作品I」1987年 東京公演
(ジョナ・サルズ演出／右より茂山あきら・丸石やすし)

ホワイトロウのベケット作品への舞台づくりは、西洋の他の俳優たちによる近代的俳優術ではできない道を切り開く。その点からサルツの指摘する能、狂言役者は、音楽教育と同じようなプロの教育を子供の時から受け、ホワイトロウ的方法を自然に身につけている。西洋のベケット作品と日本の伝統演劇俳優とのコラボレーションが、有効たり得ると考えるのもこの辺りにあるのだ。

それにつけても、コラボレーションの重要さが今日盛んに語られている。それは何を意味するのであろうか。言うまでもなくコラボレーションという言葉は、ラテン語の *cum* と *laboro* の合成語に由来して、共同して、あるいは協力しあって、苦心してつくることを意味した。今日では分野の違う芸術家あるいは芸術周辺分野、科学分野の人までが加わり、どの個別分野にも属さない新しい表現を共同で生み出そうとする作業あるいは作品を主として指すようだ。それに加えて、異文化の伝統を持つ者の共同作業も指すだろう。つまりインターカルチュラリズムへの道だ。いずれにしろ今日の高度技術の発展と地球規模の情報交換・交流の増大に伴い、さまざまな分野の境界線が消えマージナルな部分で他分野との接点を見出だして新しい表現の可能性が追及されていることへの、関心の大きさが、コラボレーションを重視することに繋がっているわけである。

しかし演劇という芸術分野に関して言うかぎり、その発生の時からコラボレーションの芸術を特徴としてきたわけで、今更という観がなくもない。ただ狭義の演劇を意味する伝統的な演劇に対して、広義の演劇として、音楽、舞踊、映像などの境界の周辺でいわゆるパフォーマンスなどの舞台が生み出されてきた事情がある。しかしここで扱うことは、

そのようにジャンルの境界を越える舞台についてではない。インターカルチュラリズムの問題だ。ただし、今回はベケットの作品に高度技術世界の形而上的構造を予測できるという問題には踏み込まないで、具体的な上演の試みがなされている例を参考に、単純に日本という異文化伝統にある演技術を持つ俳優とベケット作品とのコラボレーションについて、考えるつもりである。

III

増田正造は著書『能の表現』の中で、“能が減らしていく逆の進化の形式をとった” (21頁) ということの基本に能の表現について論じている。ベケットもある意味で減らしていく逆の進み方をする事で独自の形を獲得した。その結果、両者はそれぞれ別の伝統の方向から、世界とか存在の同じ原点に近づいていったとは言えるのかも知れない。しかし、両者から抽出され得る究極のイメージは、プラスとマイナスが無限大で重なるように、共通する、といった種類の定義はここでは避ける。あらゆる種類の芸術は、その奥義において接近すると言い立てることと同じになりかねないからだ。種類などの違いは、原点に近づく方向の違いからくるのであり、違いは違いとして本質の構造をまず明らかにするほうが、意味のあることだ。

その点から言うと、ベケットの作品世界を、構造的に日本の伝統演劇になぞらえることはできない。歴史的にも異なる構造世界を背景として生まれたからだ。ただ、しばしば、劇形式をとるが対話を失って展開せず人物がたゆたっているために叙情的になるベケットの世界と、対話でなく情念や“思い”の燃焼が劇の展開になるため叙情的である能などの世界が、同じ叙情的な劇として比較されることがある。その場合も前提としては、構造的には、少なくとも「ゴドー」など初期の劇作品などは、アリストテレス的な劇行動が起こることを前提とした上で、その可能性から訣別している。つまり消尽したもののさまざまな様相をすでに示唆しながらも、ベケットの世界はやはり西欧の劇の伝統上のパースペクティブの中にある。だが能は、元来から何かに向かう行動あるいは対話など志向されていない。しかしある思いを自己燃焼し燃焼し尽くすという展開があり、それによって劇的体験が完結する。ドラマの概念は異なるがドラマのある世界だ。こういう異なる構造に照らすと叙情性の内容も異なることは明確になる。

日本のベケット研究の第一人者である高橋康也は“ベケットと能”^{★4}の中で主として日本の夢幻能について、その文化、宗教などの歴史的背景から解き明かし、西洋演劇との違いを指摘する。ただ彼はベケットの主人公たちはその“待つ”という姿勢において役割や力は異なるとしながら、能のワキやワキツレにむしろ類似していることを構造上から説明

する。そして能のワキがそのシャーマン的な力によってシテを呼びだし、魂につき纏う情念を解放させることで鎮魂の祝祭空間（舞台）を実現するのに対して、ベケットの主人公たちはもちろん不在のシテを呼び出す宗教的な力など持つはずもない、と述べる。しかし彼は、ベケットにもシテに相当する存在が在ることを強調するとともに、他方でベケットのシテ（むしろ疑似シテ）はせいぜいテープの声や女の口ぐらいであり、その点から結局ベケットは反西洋劇的であるばかりでなく反能的であると言うのである。

能に対しても造詣の深い高橋康也が、単純にベケットの人物やテープなどの声を能のワキやシテの役割に振り分けてはいないのは、言うまでもない。むしろそれから欠けている要素があり、あるいは時にそれを越えていることを指摘し、また同一人物にシテやワキ、あるいは地謡が重なることがあることも鋭く分析することを忘れていない。そういうベケット作品への切り込み方は、非常に説得力がある。それにも関わらず、やはりベケットは反能的であるよりも非能的なのだ。

というのも、夢幻能のワキが待つシテは、あくまでも劇の主演（すなわち西洋劇の行動の行為者ではないが情念の解放を遂げる者としてプロタゴニスト——prot〈第一の〉—agonist〈葛藤者〉）である。だが、ベケットでは、待つ者がいる場合でも、待つのは待つ者を劇の主演として劇的行為を遂げさせてくれる可能性のある他者なのである。ただ、待たずして舞台に呼び込まれる声などは、呼び込む本人の過去あるいは人生全体に劇的行為などなかったことを証言するのみで、それ自身が実現を可能にできないまでに疲労しきった存在だ。もはや本人の分身というより繋がり切れた他者ではあるが、主人公の解放の実現を可能とする存在として現れるのを待たれていたのか（あるいは呼び込まれたのか）、疑わしい。

ベケットの場合、主人公の待つ内容の一点だけから言うと、むしろ能のシテが自分を解放してくれるワキの訪れを待っているのに似ている^{*5}。しかしここでも待たれるものは、能のワキの訪れとは本質的に異なる。それは出現の“可能なもの”として“待たれて”いるのではない。例えば「ゴドー」でも待つ者が字義どおり能動的に待つのであれば、絶望の余り自殺するであろうし「ゴドー」の手掛かりとなり得る少年を必死に追い詰めるはずである。しかし、冒頭で述べた“待つ”と“進む”が同じであることから示唆されていることを思い出すと、対照的なこれらの言葉が従来の字義では、そのどちらをも意味しないことに気づく。ここではやはりドゥルーズの言う消尽したものが、ユングの言う人類の記憶に残る自己実現という可能性の“幻想を抱いている”ということなのだ。つまり“待つ”も“進む”も何ら積極的行動を意味せず、ただある種の人間の状態を指しているにしか過ぎない。少なくとも「ゴドー」以後のベケットの作品が向かって行った方向からみる時、「ゴドー」の“待つ”

が示唆するのは行為ではない。状態を暗示しているもの＝イメージなのである。

ドゥルーズはイメージとはある物体ではなくて〈プロセス〉であると説明している(72頁)。ここで言うプロセスは、進行する過程でなく過程の中の途中、展開しないが同じところを巡回する(朝来て夜去る、同じ方向で回り続ける)横断面、本人と他者で埋められた空間と理解しておこう。つまりここではイメージは空間そのもの、空間を満たしているすべてである。とくに“生理的”消尽を示すベケットの後期のテレビ台本を含む劇作品は、具体的な俳優(あるいは声)によって演じられたものの満たすイメージ空間の全体として把握するしかない。少なくともこういう全体像に照らすと、伝統的な能における人物関係の構造と一見類似して見える点を取り上げ、それで説明することは、全体的には無理が生ずることが明らかに見えてくるのである。

以上のようなベケットの世界への観点を踏まえた上で、日本の演劇との接点として、俳優の舞台化へのアプローチの仕方において、両者の分かち有効な手掛かりについてももう少し詳しく見よう。ただ、ここでも再び抽象論を展開するつもりは今はない*6。非常に具体的な例を述べてしめくくることにしたい。だが、演技はその世界の本質と切り離して考えることはできないという意味で、ましてベケットは演技も想定して新しい表現としての作品を厳しく構築した作家だという意味で、長々と論じたベケット世界を理解する前提は必要なのだ。すでに示唆したように、ベケット劇と日本の伝統演劇の能・狂言俳優とのコラボレーションについても、この前提は一応頭に置いて置くべきだろう。

ただし異文化間のコラボレーションと言っても、今日では形のうえからなぞらえてエキゾチシズムを狙う時代は終っており、それは興味の対象外である。ここで参照しようと思う冥の会や能法劇団の日本の伝統演劇の役者による舞台も、様式上でなぞらえられた舞台ではない。要は、ベケットという新しい作品世界に要求される、俳優の身体の使い方の問題なのである。

IV

冥の会は、1978年に物故した観世寿夫が中心となって、能・狂言俳優が能・狂言以外の作品を演じるために1971年に結成された。ギリシア劇二本を上演した後、1973年にベケット作「ゴドーを待ちながら」を上演している。第一回のソポクレス作「オイディプス王」上演について書いた文章の中で、寿夫は演じる心構えをこのように述べている。

まず私の考えたことは、能役者であるからと言って、能の演技も様式をあてはめて役をつくることはできる限り避けたいということでした。…私がこれまで能を演ってきた何ものかが生きると

2 ベケット「ゴドーを待ちながら」1973年 東京公演
(冥の会／左より野村万之丞・観世寿夫)

すれば、それがもっともよいことではないかと思ったのです^{★7}。

この姿勢は、冥の会のすべての公演に関しても当てはまる。「ゴドー」の場合も、演技の様式を取り入れるというような操作は全く行っていない〔図2〕。しかし西洋の合理主義的思考法を打ち破ったこの作品に、合理的西欧文化と関係のない能・狂言の舞台づくりとつながりを見出させるのでないかと考えた、と述べている^{★8}。これは後に触れる能法劇団の舞台の姿勢でもあった^{★9}。

1973年の冥の会の舞台の場合、日本の能楽界を背負う観世寿夫と狂言界のホープ野村万之丞が主人公二人を演じ、観世静夫がポッツォを演じた。ところがこの舞台で伝統演劇俳優の演者たちは、初めての西洋前衛戯曲に向き合い、子供の時から演じてきて身体に蓄積した何ものかがどう生かし得るかということに対して意識し過ぎて、いささか戸惑ってしまったに違いない。それが逆に、しばしば日本の近代劇（新劇）俳優に見られるように、写実も徹底できなければ形を生む基礎訓練もない曖昧な身体演技を生む結果になってしまったと言える。つまり、日頃息をととのえ身体の線を崩さずに保つということへの訓練を叩き込まれた彼にとって、力を抜き肩を丸めたりして舞台に立つことが困難だったと寿夫自身告白しているが（176頁）、この方向での舞台づくりをした俳優たちの努力は、身体の使い方において作品の要求するものとずれていた。その違和感を体で受け止めた寿夫自身、自分でも納得がいかなかったようで、観客の評判がよくなかったことも謙虚に受け止め、考えなおして再演にいとみたいと述べていた（178頁）。

周知のことだが、ベケットは、チャップリンはじめ当時の英米の喜劇役者に、非常に関心を抱いていたという。その確証を得て、「ゴドーを待ちながら」の世界初演を演出したロジェ・ブラン (Roger Blin) は、エストラゴンとヴラジーミルに黒い帽子に黒い上下服という道化役者の姿をさせた。この伝統はその後世界の主要舞台で引き継がれており、ベケット自身が1975年にベルリンのシラー劇場で演出した舞台など、そればかりか二人を、日本の彌次郎兵衛と喜多八のコンビのように、瘦せて背の高い俳優と太った背の低い俳優を起用して、道化芝居であることを際立たせている。

言い換えると、この種の演技は、スタニスラフスキーなどの心理的一貫性を重んじて自然な身体表現を目指している近代的俳優術とは、相い入れないということだ。柔軟な身体を無理にしゃちこわばらせ、それぞれの役柄や俳優の持ち味のために、独自のスタイルを作り上げている。それは様式ではないが、ある種の計算され尽くした身体の使い方の型であることには間違いない。ベケット自身の演出の時も、計算して練り上げた動きを決めることを強調した (Kalb、33頁)。観世寿夫たちは肩の力を抜き背を丸めて立つということを、型を崩さず立ったり動いたりするということの延長としてのフォームの模索にしたのではなかった。従来のものであるそのものの使い方を崩す方向にもっていき、自然らしい動きをしようとして苦闘した (型で鍛えあげられた彼等の身体は、型の中でこそ最も解放され命を吹き込み得る)。そのために舞台の姿としては、曖昧になってしまったのである。

おそらく自分の作られた身体を崩さなければならないと感じた要因の一つは、観世寿夫がこの作品の内包する人間存在の現代の不安感を、西欧的、キリスト教的と意識し過ぎたためだ (177頁)。主題を非常に身近に感じ、内容の違いにこだわり、具体的に表現に変換できなくなってしまった。しかしその後になって能が生み出された思想的背景となった中世仏教が、万物の中の人間を“原始物理学者のように冷静に観じて”いたこと、そこに能の形の淵源があったことに、思い当たる。そしてやはりここからベケットに近づくほうが、自分たちにとって具体的かもしれないと述べたのだ (178頁)。

ベケットの人物がそれぞれの中に抱えた空白と、能のシテの外側を満たす世界の万物の合間を覆う隙間とが、同じだというのではない。しかしそれによって両者の抱く寂寥感・孤絶感という抽象感覚の質に違いはない。それに対応する能の演技について、観世寿夫の言葉をもう一度聞こう。

(能の演技や構成の方法は) 表面的な筋の運びを全面的に否定して、バラバラに切り離された声や肉体を、最も無機的な音とか運動とかにしてしまったところから組み立てられるのです。たと

えば面を着けることも……現実的な人間の表情を否定した中から、演者の人間や曲の主題をより強く感じさせるためだと思いません (93頁) ★¹⁰。

ことわるまでもなく、われわれはジル・ドゥルーズがベケットに当てはめたブランショからの引用と、ホワイトロウのベケットへのアプローチについて述べたことが、この観世の言葉と共通したある認識に基づいていることに気づく。これは最初の I 章で述べた解体した言葉を散りばめた空間でも、有効な方法ではあるまいか。

観世寿夫は、「ゴドー」の前に冥の会で上演したギリシア劇の「オイディプス王」の舞台化にたいしては、両者とも仮面を使うということをもって、それを同一演技を使う回路とみて役へのアプローチを行った。

……仮面をつけての演技という意味では、能の技術、それを支える息のつめ、というものを生かして用いられるのではないかとかんがえました。……顔の動きだけではなく、身体全体の無駄な動きを極力おさえて、どうしても必要なときに動作すること…その本質的な意義は、顔面表情その他の瑣末的演技を一度全部切り捨てることによって、身体全体の内から湧き上がる演技を要求されるということなのですから。(171~172頁)

このような演技がどう具体的に使用され得るかということはさておき、ここで言う“身体全体の内から”という言葉は、魂や精神、あるいは心の内からという観念でなく、あくまでも物理的な身体を指していることは注目している。その観点から、これはベケットの世界にこそ必要な演技の基本ではなかったか。

先に「ゴドーを待ちながら」は、逆説的に西洋伝統演劇のドラマの枠を持っていると述べた。言い換えると神話性(物語性と言ってもよいが日本語では誤解されやすいので、ここでは使わない)の影が、うっすらと透けて見え隠れする。反ドラマの(anti-dramatic)世界としてドラマの要素を残して表示されている。しかしベケットの短い作品になると、そのような要素も消えていくわけだ。登場人物で言うと、前者は俳優の再現(representation)を、ある種の様式あるいは型をもってであろうが、受け入れる。だが後者ではそれも排して、ただ在るということを示す(present)のみだ。後者のような作品を上演してベケット俳優と言われたホワイトロウともう一人のデイヴィッド・ウォリロウ(David Warrillow)の演技について、ゲイ・ギブソン・チーマ(Gay Gibson Cima)は彼らは仮面こそ使わないが能役者の戦略を使うとして、その類似性を指摘する。

(「足音 *Footfalls*」でホワイトロウは) まず単なるリアスティックでフィジカルな顔の表情という存在を否定する [図3]。それを彼女は顔の動きを止め、通例のリアリズムの感情表示を消し去り、そしてそういう動きを止めること自体を否定するというふうに行うのだ。彼女の顔は視覚的には“そこにいない”のだが、やがて突然すべての筋肉がさっと緊張したかとおもうと、最後の虚ろなセリフ“そのことを全部”に向けられていく。同様に「ロッカバイ *Rockaby*」において、ホワイトロウは縫いぐるみ人形として女を示す。それは彼女が“もっと”と要求するとき目の輝きが増す瞬間や、ゆっくりと確実にまず目や“仮面”の下の顔を、劇の終りで死に委ねていく瞬間を除くと、仮面のようなものとしての女である。一方デイヴィッド・ウォリロウが「カタストロフィ *Catastrophe*」や「失われしもの *The Lost Ones*」で演じたものを見た人は、同じ仮面の現象を見出だすのだ [図4]。すなわち彼の演じた主演は、顔のない犠牲者であり、最後の瞬間になって彼の精神は自らの仮面(頭蓋そのもの)を逃れ、観客を真っ向うから超絶したものの告発するようなまなざしで見つめたのである。このような能もどきの仮面の演技を取り入れるときに、これらの俳優たちは逆説的に暗示していたのだ。すなわち、ベケットの人物は一方で“わたしではない(Not-I)ことを忘れたいと望んでいながらできないでいる、と同時に、あらゆる困難に立ち向かって仮面を破り何かを意味したいと深く求め、見えない意思を持っている、と★11。

引用が長くなったが、実際の舞台を見る機会には一般には非常に限られているので、それを見た者の証言を資料にするしかない。ここで注目したいことは、チーマがベケットの世界を深く表現していると目される俳優の演技方を詳細に分析して、そこに能の仮面を着けた演技(つまりシテの演技)との共通点を、物理的な身体の動かし方と物理的なものの効果がもたらす内面の表示という両面から見ていることだ。つまり基本は形から入り、それに命を吹き込むことも物理的效果である、という演技への認識なのである。(最後の文章の著者の解釈は疑問の残るところだが、ただし作品全体がここで作者の希求や意思を示すことをわたしは否定しない。)

形が内容を導くとすると、能や狂言の俳優が、すでにフォームを決める訓練を身体に叩き込んでいるためにより自由に身体の動きを使い得るという観点から、西洋のそのような伝統を持たない俳優よりも有利な立場にいること、そしてその方法がベケット上演に示唆するもの大きいことが、ここでも明らかになる。それにしても従来の西欧的近代俳優術は、それらしく表現すること、つまりアリストテレス風の言い回しを借

3 ベケット「足音」1984年 ニューヨーク公演（ビリー・ホワイトロウ）

4 マインズによる改作「人べらし役」1972年
ニューヨーク公演（デイヴィッド・ウォリロウ）

りると“行為の再現を示す—— action の representation を present する”ことだった。一方能などのそれは、“行為そのものを示す—— action 自体を present する”ことなのである。ベケットがその短い作品で試みようとしたことは、このようなアクションそのものであったと言えるのだ。

V

ここで能(シテ)の演技と狂言の演技との違いについて考えておきたい。基本においては両者は、観世寿夫も明言しているように、今日も違いはない(48頁)^{★12}。歴史的にみても、優れた研究「狂言の研究」の中で著者古川久は、詳しく文献を探りながら、そもそもの出発点において両者の境は判然としていないことを強調する。その芸風は能と同様にいわゆる“物真似”と“幽玄”とに基づき、能と密着した関係で存在してきたのだ。だが彼は、結局は時代を経て能が幽玄の方向にますます傾いていったのに対して、狂言はその小アドの役柄などみても分かるように“中世的象徴的気分から近世的現実世界へ進んで行く、過渡期芸術の相を示す”(79頁)と慎重に違いを認めている。即断するわけではないが、狂言はその芸風において、題材にもよるが、ある種の写実性を能よりも持ち得たと言えるのだと受けとってよいだろう。

このことはまた、身体のふり、角度、動く構図、など見えるものの重要さを強調する戸井田道三の結論でもある。彼はその著「狂言——落魄した神々の変貌」で、小道具をできるだけ使わない能にたいして、モノを出す狂言に現実性を見る(213~215頁)。と同時にその動き方で、能が橋懸りを通して見えない世界を持ち込み帰って行くのとは逆に、狂言は俗世を持ち込み俗世に逃げ帰るという逆の方向性をもって動くこと(212頁)、そこに現実味があることを指摘している。

この違いはベケットを演じる場合に、ある意味をもってくる。同じ短い作品でも、1970年代後半以降のいわゆる後期の短い作品になると、抽象化の度合いが強くなる。ドゥルーズの「消尽したもの」の付された作品の代表作「クワッドQuad」(1982年)などはその極致だ。直線的に歩くという身体訓練のできた者がひたすらに幾何学的に歩くことに徹することによって、一つの世界観が現出する。ここではホワイトロウもウォリロウも必要ではない。しかし能舞台を歩くことのできる役者たちや、あるいはダンスなどで鍛えた俳優が、必要なのだ。

それに比べると、同じ後期の作品ではあるが一方で抽象化されながら具象的な人間のイメージがその空間に現れる作品群がある。ホワイトロウやウォリロウの演じた「足音」(1975年)、「ロッカバイ」(1980年)、「カタストロフィ」(1982年)などがそれだ。このような作品を、演技の身体的基本とそれに命を吹き込む効果としての芸を知る能のシテ役者が

直面で演じること——それこそ贅沢な想像だ。優れたシテ役者で非常に実験精神に富んでいた観世寿夫の早い死を残念に思う所以である。

ところが、ベケットの初期の作品の多くには、名前のある人物が登場し、また人物に名前がなくても具象的な行為が指定されている作品群がある。ここには、いわゆる近代的なりアリスティックな描写とは異質なものだが、ある種の写実性が見られる。ここで狂言役者の活躍する能法劇団の舞台が突出してくるわけだ。

能法劇団は1981年当初から日本の伝統演劇と西洋演劇との融合を標榜して設立された。中心メンバーは、アメリカの若い演出家と狂言修行中の俳優、京都在住の若手の茂山流狂言や喜多流能楽師たちで、主としてベケットやイエーツ (W. B. Yeats) の作品を上演してきたが、演出陣も俳優陣も東西混交であるという意味でも、異文化間のコラボレーションという点から興味深いものがある。先にも触れたが、サルズの考えでは、狂言などの伝統演劇の技法や様式をそのままぞらえた演出の舞台を創造するのではなく、プロの狂言師の作られた肉体は、その舞台に一つの独自の形を与える、それを基本とするという。もちろんこれまでにさまざまな試みをしており、西洋の戯曲に伝統の技法や様式を直接使った舞台も少なくない。しかも彼等の狂言は、関東のものより比較的写実的喜劇性の濃い関西茂山流だ。様式などは抜きにしても、その狂言俳優によるベケット初期の小品の舞台は独特の現実味を帯びてくるのである。

たとえば茂山流の重鎮の一人千之丞が演じた「クラブの最後のテープ *Krapp's Last Tape*」(1958年)の舞台がある(演出はジョナ・サルズ。何度か上演したらしいが、正確な記録は分からない。わたしの見た舞台は89年、於東京・青山演芸劇場)。チェックの服を着た背の低い丸々とした千之丞は、暗い舞台の奥深くから浮かび上がってくる瞬間からすでに、道化をほうふつとさせる。それは衣装や体つきよりも、一種の訓練された身体の構え方からくる雰囲気である。そこで彼はベケットのト書きにしたがってさまざまな動作——時計を見たり、ポケットを探ったり、封筒を取り出したり、鍵で引き出しを開けたり、バナナを出して、食べたり——をするのだが、身振りや表情の形が自然に決まってくる(必ずしも狂言のふりにある技巧とは限らないのだが自然に身体がそのようにフォームを決める方向にまず向かうのだ)。一目で何をしているのかは分かる。が、逆にクラブ個人に必然性があってしているのでも動機や目的があるわけでもないことが際立ってくる。また溜め息をついたり考え込んだりするの、そのことをしている動作にリアリティはあっても、本当に考えていたり溜め息をつくわけでない。結局ゲーム、遊戯をしている。あるいは形の際立った顔や身振りの表情は人形芝居に通じると言い換えてもいい。それは瞬間的に内側の虚ろさを不気味に映すのだ。

これはセリフについても言える。狂言の発声をしているわけではない

が、一息おいて放たれるようなセリフは、一種のゲーム感覚を広げる。言い換えると繰り返されているということだ。初演当初コンピューターなどのない時代に、テープレコーダーという永久の音声再生機を使って生身の俳優と対峙させたこの作品は、時代を先取りして技術と人間との関係、そして人間という存在への認識の変革を暗示していたのだ。繰り返し繰り返し機械の声を聞くクラップ自身がもはや再生機であり、実現可能なものなどなく同じ空間を漂っているのに過ぎない。千之丞は、狂言の役へのアプローチの仕方と人間的という意味で写実的なユーモアをもって、クラップという個人名を未だ持つ人間の、消尽したものに近い状況の本質的に滑稽な一面を示した。

茂山千之丞はまた「言葉なき行為*Act Without Words.*」(1956年)を京都の金剛能楽堂で1985年に演じている。この無言劇には、衣装こそ簡素な白い着物に袴という姿であったが、無言劇に狂言の技法やその様式に沿った小道具を使っている。何もない空間で、名前のない男が、呼び子に合わせて第一ラウンド、第二ラウンドというように、挑発する見えない壁や目の前に現れるさまざまなモノ、を相手に絶対に勝ち目のない格闘をし、最後に挑発に乗らないで立ちつくす。この形のないような作品は、空間に形を与え得るパントマイム役者こそが活躍し得る場であり、狂言役者も優れたマイム役者であることを示したのである。

演出はやはりサルズだが、ここで彼はモノを出すのに黒子を使った。これはベケットも予想しなかったのであろうが、空間に働きかけている力を顕在化させ、一層明確にモノと男の関係で動きに形を与える役を果たした。と同時に、そのことで男に身近な存在感を与えて滑稽さを加味したのである。この効果の“おかしさ”は利光哲夫も“イエイツとベケットを能楽堂で観る”(「能楽タイムズ」1982年7月1日号、(三)頁)で指摘している。ただ彼は“ベケットの原作はひどく厭世的であるのに対し、今回の上演はユーモラスで楽天的である”と述べる。しかし、厭世的、楽天的ということには疑問だ。すでにベケットの作品について述べたことから分かるように、そのどちらでもあり、どちらでもないのである。

ところで利光の評した舞台は、茂山千之丞の舞台でなく、若手実力者で劇団の中心人物の茂山あきらが演じたものだ。この作品は、劇団創立以来のレパートリーとなり繰り返し上演されているが、ほとんどは茂山あきらが演じており、また能楽堂でなく何もない実験的な小劇場で演じられることも少なくない。いわゆる黒い箱の小さな空間である。そしてこの上演を能舞台での千之丞のそれと比較するとき、その劇場と演技の違いが、ベケットの初期の過渡的な作品に内包された二つの方向を示唆していて興味深い。

テキストのト書きによると、劇の背景はただ“砂漠”とあるが、原文では冠詞はついていない。不特定の、何もかも枯れた場所の概念を指し、

つまりは、一つの極限の空っぽの空間を示唆することは明らかだ。荒涼としてどこまでも拡がっているように見えながら、登場人物が出ようとして弾き返されてくるように、閉ざされた空間、閉ざされた生命のない空間である。鮮やかな松の描かれた鏡板のある舞台の象徴する世界ではないし、少なくとも橋懸りという道に開かれていない。この道は広末保の言う日本人の発想の根源にある道の観念^{*13}を具象化しており、その意味でも日本の伝統演劇の劇場空間の構造は、元来中心のある西洋の観念に基づく劇場構造とは異なる。中心を喪失しているが本来は中心のある劇場構造にアナログ的なベケットの世界には、なじまない。何も無い黒い箱の空間は、閉塞されていると同時に、内側の空っぽそのもの、そこを中心に果てしなく続く可能性の残されていない深淵を、かえって印象づけたのだ。

もう一つ演技の問題であるが、千之丞は、倒れる、起きる、登る、等の行動を表わす技法を取り入れるのみでなく、困惑するといった感情を表わす表情の技法も取り入れている。一方、あきらのほうは、後者の感情に関しては一切具体性を排除し、むしろ表情を白紙にすることで（無表情にするのでない）、名前のない人間を造型した。そのことは現実味を拭い抽象化を助けると同時に、そのことでこの世界そのものの象徴性を際立たせた。総合すると、小劇場空間に於ける茂山あきらの舞台は、個人でなく人間という存在そのものの滑稽な“状況”を印象づけ、作者の人生へのラディカルな（根源的で急進的な）認識をわれわれにより強く感じさせる。

この作品はセリフがないゆえに、舞台化の実際の微妙な違いで、全体が示す世界までかなり違ってくる。演技は一方は表情・動作共に、より現実味が付与され、登場人物は人間を代表する個人と映る。他方は抽象的表情と具体的だが非連続性の目立つ動作により、人物は顔のない人類を映す。前者は分析言語を多用したサルトル、カミュの実存主義的状況演劇に通じる。だが後者は非論理的イメージの言語の世界、反劇的でもなく非劇的なパフォーマンスの方向を明らかに示唆してくる。劇場の点からも、能舞台は象徴性が作用しない観客にもむしろ視覚的な賑やかさゆえ現実感覚を誘い、狭い無色の空間のほうが観念の世界の人間の滑稽性そのものを映し出すと言えまいか。

*

以上のようにベケットの作品と能・狂言役者とのコラボレーションと一口に言うが、作品の段階的な構造の変化に応じて、それぞれ適切なアプローチの方法があってしかるべきことを示したつもりである。もっともベケットの作品自体が、書かれた年代に沿って一直線に一定の方向に進んでいったわけではない。むしろ多少行きつ戻りつしながらある究極

の方向に進んだと言える。それを考慮しながら年代順に早いほうの作品から、コラボレーションのあり方について、次のように三段階に要約できようか。

1) 登場人物に名前のある作品。あるいは動作が具体的で時には日常性を濃く映す作品。これには狂言演技の本質的な現実性と滑稽性が有効である。

2) 抽象的な空間に、名前はないが具象的な人間が登場人物となる作品。これは無私の形を追求する能のシテの演技が相応しい。

3) 幾何学的で抽象的な舞台で、顔も輪郭も明確でない登場人物が幾何学的な動作を行う。能・狂言などのただ身体の線を崩さないで直線的に歩く演技は役に立つ。

断るまでもなく上の三項目はすべて近代的な心理主義を排し、かたちが内容を決めていくということに専念する方法であることは言うまでもない。もちろん、そのことを可能とする演技は日本の能や狂言の演技のみが有効な表現手段であるとは限らない。しかし西洋の多くの俳優にとってベケットのような新しい認識を持つ作家に対面するのに当たり、このコラボレーションは、示唆に富むものであろう。

作品の主題や構造に於いて、ベケットと能の類似性は早くから指摘されてきた。また俳優術においても方法論での共通性は注目されてもいる。これを突き詰めて新しい実際の試みをもっとなされていいのかもしれない。

註

(以下欧文引用の場合は、すべて楠原訳)

☆1——ベケットの作品に関する固有名詞(題名、人物名など)の日本語表記に関しては、安堂信也・高橋康也共訳、白水社刊の『ベケット戯曲全集』(1~3)、『ベスト・オブ・ベケット』(1~3)による。また原文の引用は英語版からの日本語訳。

☆2——Gilles Deleuzeの“L'épuisé”(Samuel Beckett, *Quad*, Les Éditions de Minuit, 1992)の57~58頁に詳しく説明されているが、本論ではドゥルーズが全般にわたって論じていることをもとに、これを登場人物の状態に関するキーワードとして使うつもりである。

☆3——引用符(“ ”)の中の言葉は、元来ブランショがムジールについて述べた言葉の引用で(Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, p.211)、そのままDeleuzeの62頁から訳出した。

☆4——高橋康也、“ベケットと能”『世界』1982年5月号。226~238頁。この英訳は“Qu'est-ce qui arrive? Some Structural Comparisons of Beckett's Plays and Noh,” *Samuel Beckett: Humanistic Perspective*, (Eds by S.E.Gontarski & P.Astier,

Ohio State University Press, 1983.) として発表されている。

☆5——高橋康也もそのことを「クラブの最後のテープ」について説明している。(能法劇団パンフレット「鷹の井」1982年、13頁。)

☆6——1980年代末頃からベケット研究はかなり変化し、従来の不条理劇作家という見地よりも、ポストモダンの立脚点からのさまざまな興味深い論が発表されている。そこから演技論そのものについても理論的に展開することは魅力的だが、ここでは具体的な言及に止める。

☆7——観世寿夫『観世寿夫著作集四』(平凡社、1981年)、170頁。初出は「テアトロ」1973年、10月号。

☆8——同上、176頁。初出は『悲劇喜劇』1973年11月号。

☆9——これは筆者自身に繰り返しサルズが述べており、彼の多くの演出舞台がそれを立証している。

☆10——初出は“能の演劇性”、「華の会」公演パンフレット、1957年6月。

☆11——Gay Gibson Cima は著書 *Performing Women: Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage* (Cornell University Press, 1993) の中に "Beckett and the No Actor" の章をもうけて示唆的な論を展開している。該当部分は、197頁。

☆12——初出は、“座談会・能と狂言と——若手シテ方は語る——”『狂言』、1956年5月。

☆13——広末保『新編・悪場所の発想』(筑摩叢書、1988年)は、道の発想に対する優れた考察に基づいて書かれた芸術論だが、劇場構造との関連性も示唆している。14頁。

参考文献

(劇作品)

BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*. London, Faber & Faber, 1986.

BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'épuisé par Gilles Deleuze*. Paris, Les Éditions de Mimit, 1992..

(その他)

BRATER, Enoch. *Why Beckett*. London, Thames and Hudson Ltd., 1989.

CARR, Cynthia, *On Edge: Performance at the Age of the Twentieth Century*. Hanover, University Press of New England, 1993.

CIMA, Gibson, *Performing Women: Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage*. Ithaca, Cornell University Press, 1993.

COHN, Ruby(ed), *Case Book on Waiting for Godot*. New York, Grove Press, 1967.
—, “Ghosting through Beckett” *Surprised by Scenes*, ed. by Takada Yasunari, Tokyo, Kenkyusha, 1994.

DAVIS, Robin J. and BUTLER, Lance St. J.(eds), *Make Sense Who May: Essays*

- on *Samuel Beckett's Later Works*. Gerrards Cross, Colin Smythe, 1988.
- DELEUZE, Gilles, "L'épuisé," *Quad* by Beckett. Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- 古川久、『狂言の研究』福村書店、東京、1957。
- GARNER, Jr., Stanton B., *Bodied Spaces : Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- 広末保『新編・悪場所の発想』筑摩叢書、東京、1988。
- ISSACHAROFF, Michael, *Discourse as Performance*, Stanford, Stanford University Press, 1989.
- KNOWLSON, James(ed), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*. London, Faber & Faber, 1990.~
- Vol.I : *Waiting for Godot* (1993).
- Vol.II : *Endgame* (1992)
- Vol.III : *Krapp's Last Tape* (1992)
- KALB Jonathan, *Beckett in Performance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- 観世寿夫『観世寿夫著作集』（一～四）平凡社、1980～1981年。
- 喜多六平太『六平太藝談』春秋社、東京、1942年。
- LEVIN, Eric, "Waiting for Godot and the Noh Perspective" Unpublished manuscript, 1992.
- MCMULLAN, Audrey, "The Disciplined Body : Samuel Beckett's Late Drama," *Surprised by Scenes*, ed. by Takada, Yasunari, Tokyo, Kenkyusha, 1994.
- MARRANCA, Bonnie, and DASUGUPTA, Gautam(eds), *Interculturalism and Performance*. New York, PAJ publications, 1991.
- 増田正造『能の表現——その逆説の美学』中公新書、東京、1971年。
- 武藤朝子「「実存パントマイム」と「幽霊の声」—茂山あきらと能法劇団の演劇」出典不明。
- 中森晶三『けいこと日本人』玉川選書、東京、1978年。
- 能法パンフレットほか
- 「「幽霊の声」(Ghost Memory)" 1982年
 - 「「鷹の井」——イエイツ・ベケットと能・狂言の世界” 1982年 5月。
 - “NOHO” U.S. TOUR, SPRING 1984.
 - “ベケットと狂言” 1985年 8月。
 - “eye of the mind : 鷹の井——能法劇団10周年記念公演” 1990年 7月。
- 斎藤偕子 “冥の会『ゴドーを待ちながら』”『新劇』1973年10月号、No.246.
- , “ “ 周辺の劇場’ 夢想 —能法劇団京都公演から—”『新劇』1985年11月号。
- SALZ, Jonah, "The Letter to Mariko Hori Tanaka." Unpublished manuscript, 1992.
- , "Pidgin-Creole Performance Experiment and the Emerging Entre-Garde." Unpublished manuscript, 1992 (R.94).

SCHLUETER, June, and BRATER, Enoch (eds.), *Approaches to Teaching Beckett's Waiting for Godot*. New York, The Modern Language Association of America, 1991.

STATES, Bert O., *The Shape of Paradox: an Essay on Waiting for Godot*. Berkeley, University of California Press, 1978.

高橋康也 “ベケットと能” 『世界』 1982年5月号 (“Qu'est-ce qui arrive?—Some Structural Comparison of Beckett's Plays and Noh” *Samuel Beckett: Humanistic Perspective*, eds. by Beja, M., Gontars-Ki and Astier, P., Canton, Ohio State University Press, 1983.)

— “逆流する時間——ベケットと能” パンフレット「鷹の井」、能法劇団1982年。

— “The Theatre of Mind - Samuel Beckett and the Noh” *Encounter*, No.58, April, 1982.

— “The Ghost Trio: Beckett, Yeats, and Noh” *The Cambridge Review*, Vol.107, No. 2295, December, 1986.

TANAKA, Mariko Hori, Special Features of Beckett in Japan.” Read at the Second International Samuel Beckett Conference, 1992. (BUNING, Amsrius and OPPENHEIM, Lois (eds.), *Beckett On and On...*. New York, Associated University Pressに所収出版の予定)。

—, “List of Beckett's Performances in Japan” Unpublished manuscript, 1992.

戸井田道三『狂言——落魄した神々の変貌』平凡社、東京、1973年。

利光哲夫 “イエイツとベケットを能楽堂で観る” 『能楽タイムズ』 昭和57 (1982) 年7月1日、第364号 (三) 頁。

(図版写真の出典)

1, 能法パンフレット「幽霊の声」、1982.

2, 『新劇』, 1973年10月号.

3, KALB, *Beckett in Performance*, 1983.

4, BRATER, *Why Beckett*, 1989.

(くすはら ともこ・慶應義塾大学教授／演劇学)