

## サミュエル・ベケット『エンドゲーム』論

——次世代への語りの継承——

朴 夏 辰

### はじめに

『エンドゲーム』は1957年、サミュエル・ベケット（1906-1989）の二作目の演劇作品としてロンドンのロイヤル・コート・シアターで初演された演劇作品である<sup>(1)</sup>。メインの登場人物は二人であり、舞台上で王のように君臨し物語を語るハムと、そのハムに召使のように付き従うクロヴを中心としている。本作は冒頭から「終わり、終わりだ、終わろうとしている、まもなく終わるだろう。」(Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished.)<sup>(2)</sup>の台詞で始まり、タイトル通り「終わり」が示唆される。そのため、これまでの先行研究では劇が最初から「終わり」に向かっていることや、あるいは終わりが再び始まりに戻る円環構造が重視されてきた。よって、終わりに向かうこと以外に劇中で進行する物事はあまり注目されてこなかった。登場人物の台詞や状況は、あくまで構造を構成する要素として、記号的に解釈されてきたためである。しかしテキストを詳細に追うと、冒頭から終盤にかけて主要人物の関係性が変化していることがわかる。そうした変化には、これまでの構造に回収する解釈では見過ごされてきた、物語を語ることをめぐる登場人物の態度の変化が含まれている。

また、ベケットは演劇・小説・ラジオドラマ・テレビドラマ・映画等の作品を発表しており、いずれもメディアの特性に意識的な創作態度がみられた。そのため、先行研究では既存の芸術形式を解体する手法が注目され、ベケットはそれまでの芸術形式から断絶した、革新的な作家として評価されてきた。しかし、近年では草稿研究やベケットの交友関係に関する研究等から、ベケットの芸術に対する態度に関して新たな側面に着目する試みがなされている。こうした状況を踏まえ、本論文はテキスト分析を通して語りの継承という、ベケットの創作態度の根幹に関わるテーマを見出していくことを目指す。

そのため本論文では、登場人物の関係性の変化を追い、「親子関係」と「語り」に注目して分析する。そこから『エンドゲーム』では、語りが次世代へと継承されていることを示したい。それによって、終わりについての劇だとされてきた本作を、終わりへの抵抗・新たな始まりの可能性を描く劇であったとする再解釈を試みる。

まず、作品の概要を述べる。劇の舞台は薄暗いがらんどうの部屋である。部屋は閉じたシェル

ターのようであり、二つの窓だけが外界と繋がっている。外は滅びた後のような、灰色の世界となっている。登場人物は4人。車つきの椅子に座るハム、ハムの世話をするクロヴ、そしてドラム缶の中にいる、事故で両足を失ったハムの父親ナッグと、その伴侶であるネルである。

劇の開始時、舞台上のものには布が掛けられ、クロヴだけが起きている。クロヴが最初の台詞として「終わり、終わりだ、終わろうとしている、まもなく終わるだろう。」と発し、続いて他の人々が目覚め始める。登場人物たちの対話から、彼らが部屋の外に出られず、閉ざされた空間で同じことを繰り返す日々を送っていること、それに退屈や絶望、苛立ちを抱き、終わりの訪れを待っていることがわかる。この日常の不毛さを紛らわすかのように、ナッグやハムはかつて部屋の外にいた頃に関する、思い出とも創作ともつかない話を物語っている。劇の終盤、クロヴはハムと言い争って部屋を出て行こうとし、ハムへのたむけに長い語りを始める。語り終えたクロヴは、旅支度をする。そしてハムがハンカチを自らの顔にかけ、劇の冒頭と同じ姿になったところで、幕となる。

では続いて『エンドゲーム』がどのように捉えられてきたのか、先行研究を確認したい。先行研究では、時系列に沿って進行する物語よりも、劇構造が重視されてきた。これまでの研究では、主に二つの特徴「終わりについての演劇」であることと、「円環構造」であることへの指摘がある。

まず、「終わりについての演劇」であることについて、ジェーン・アリソン・ヘイル (Jane Alison Hale) は次のように述べている。

『エンドゲーム』の時間と空間は、そのタイトルが告げているように、終わりの時間と空間である。劇の形式と内容は、次第に衰えていくなかであらゆるものや人物が弱っていく、徐々に終わりに近づき、尽きていく全体についての印象を伝えてくる。

The time and space of *Endgame*, as announced by its title, are those of an ending; the form and content of the play convey the impression of a whole that is in gradual decline, where everything and everybody are weakening, winding down, running out.<sup>(3)</sup>

ここでは、舞台上で鎮静剤や車輪、お粥など以前はあったはずの物がなくなっていると登場人物たちが報告していること、ナッグやネルなどが衰え、姿を現さなくなることなどについて言及されている。先行研究では、このように劇中であらゆる物や人が消えていくことから、劇全体が終わりへ向かっていることが指摘されている。また、クロヴの最初の台詞が「終わりだ」(finished)であり、冒頭から劇が終わりに向かうことが示唆される点も重視されている。それが、二つ目の特徴「円環構造」にも関わっている。

「円環構造」であるという指摘は、劇の始まりと終わりがほとんど同じ構図であることに基づいている。本作は「終わり」に向かっていく劇でありながら、その終盤と冒頭の場面が似ている

ことで、再び「終わり」を待つだけの日々が始まる可能性を持つと解釈されてきた。よって、そのまま終わるのか、再び初めに戻るのか、結末は決定不可能となる。こうした円環構造について、ルビー・コーン (Ruby Cohn) は次のように述べる。

(略) 反復すること自体が一幕だけの秩序の中で不毛に鳴り響き、より持続的になる。しかし、一幕に閉じ込められた4人の登場人物によって、ベケットが長年評価する作家ラシーヌによる悲劇の直線的な力をこの劇は達成している。それにもかかわらず、『エンドゲーム』の図式は直線というよりむしろ円である。全ての版において、終わりは始まりにこだまし、主人公は従者にシェルターの中を周らせるように命じる。対話は間や空白によって謎に満ちたものになっている。

[...] Repetition itself sounds starker and more continuous in the economy of the single act. With four characters confined to a single act, however, the play achieves the linear force of a tragedy by Racine, an author long appreciated by Beckett. Still, it is a circle rather than a straight line that diagrams *Endgame*, whose end echoes its beginning, whose hero orders his servant to wheel him round his shelter, whose dialogue is riddled by pauses and zeros, in all versions.<sup>(4)</sup>

ここで指摘されている一幕構成と円の構造の関連をふまえ、景英淑は作品に現れる円環や二つの車輪のような形象に着目している。景は『エンドゲーム』における一幕の円環構造が「極めて縮小された視野の範囲、危険だとされる外部の世界から孤立した部屋の中に表される」<sup>(5)</sup>と述べており、その劇構造を孤独感や閉塞感と結びつけている。そのため、本作的一幕構成と円環構造は、劇の非情さを持つ空間やハムとクロヴの関係と密接に関わりと景は論じている。このように、先行研究は円環構造とその一回性によって不毛さ・非情さがより強調されると述べている。

以上のような先行研究以外にも、『エンドゲーム』は様々な視点や方法論で分析されてきた<sup>(6)</sup>。ただ、いずれも「終わり」と「円環構造」を前提としたうえで、不毛さ・非情さを描く作品であると解釈している点に特徴がある。

しかし、『エンドゲーム』は終わりや衰退に向かうだけの作品なのだろうか。先行研究の問題点は、様々な要素の分析が、結局「終わり」に結びつくものとしてのみ解釈され、新たに始まるもの、生じるものに目が向けられていないことである。とりわけ、先行研究では劇の終盤におけるクロヴの語りに潜む変化について言及がなされていない。本作は舞台上で登場人物にも布がかけられた状態のなか、クロヴの独白から始まっている。しかし、ナッグやハムと異なり、クロヴが舞台上で人が起きているときに語る、すなわち独白ではない形で長い台詞を発するのは、劇の終盤が初めてとなる。つまり、クロヴの語りをめぐって明らかに新しいことが起きているにもか

かわらず、従来の終わりへ向かう劇という視点からは見逃されてきたのである。

さらに、このクロヴの語りは、劇の結末とも関係している。クロヴの語りには以下のような言葉が含まれている。

そう、これは決して終わらないんだ。わたしは、決して出て行かないんだ。(間。)そしてある日、突然、それが終わる、それが変わる、(略) 私は監房の扉をあけて出て行く。

Good, it'll never end, I'll never go. [Pause.] Then one day, suddenly, it's end, it changes, [...]

I open the door of the cell and go.<sup>(7)</sup>

このように、クロヴは外に出ようとする内容の語りを終えた後、外出着を身につける。そして、クロヴが部屋を出たかどうかかわからないまま幕が下りるため、クロヴの選択の結末も宙吊りになる。

では「終わり」に向かっている『エンドゲーム』の世界で、終盤にあるクロヴの語りはどのような意味を持つのだろうか。本論文では「宙づりの結末が待つ終盤で、なぜクロヴは語りだすのか」という問題について考察する。その問いに答えるため、登場人物を中心とした劇中の変化を子細に追っていく。そうして直線的構造にせよ円環構造にせよ、ただ「終わり」に結びつくだけではない劇の姿を浮かび上がらせることで、生の苦痛や不毛さを描くとされた『エンドゲーム』に新たな解釈を加えたい。

## 1：クロヴが語りだすこと — ハムとクロヴの関係性の変化

まず、「宙づりの結末が待つ終盤で、なぜクロヴは語りだすのか」を考えるにあたり、クロヴが語りだす状況を整理する。

クロヴが最後に語り始める前に、次のようなハムとのやりとりがある。

クロヴ 出ていくよ。

クロヴ、ドアに向かう

ハム 行く前に……(クロヴ、ドアのそばで立ち止まる)……何か言ってくれ。

クロヴ 何も言うことはないよ。

ハム ほんの二言三言……私がじっくり考えを巡らすための……心の中で。

クロヴ あんたの心！

(略)

ハム 何か……お前の心からの。

クロヴ 私の心！

ハム　ほんの二言三言……お前の心からの。

CLOV: I'll leave you.

[*He goes towards door.*]

HAMM: Before you go ... [CLOV halts near door] ... say something.

CLOV: There is nothing to say.

HAMM: A few words ... to ponder ... in my heart.

CLOV: Your heart!

[...]

HAMM: Something ... from your heart.

CLOV: My heart!

HAMM: A few words ... from your heart<sup>(8)</sup>

ここから、クロヴが最後に語るのは、出て行こうとするクロヴに対し、「行く前に……何か言ってくれ」というハムの求めに応じているためであることがわかる。

このように、ハムが命じ、クロヴが従う関係は、様々な主従関係の形で分析されてきた。アンソニー・イーストホープ (Anthony Easthope) はハムについて、「彼は王のように、クロヴを召使として扱う。「私の家」や「私の給仕」、さらにシェイクスピアのリチャード三世を思わせるような「私の国」という言葉を使うことによって。」(He is like a king, with Clov as his servant, for he refers to “my house,” “my service,” and even, echoing Shakespeare’s Richard III, to “my kingdom.”)<sup>(9)</sup>と述べている。またヒュー・ケナー (Hugh Kenner) はハムとクロヴをチェスのプレイヤーや駒に例えている。ハムについて、「彼は(略)チェスプレイヤーであり、また彼自身がチェスの駒、おそらく危険にさらされたキングである。」(He is [...] a chess player [...]; but also [...] himself a chessman, probably the imperiled King.)とした上で、クロヴはナイトの駒で、部屋=チェスボードの上を「前に後ろに、出たり入ったりの動きで、ハムを助けると後退する。」(He [= Clov] moves back and forth, into it and out of it, coming to the succor of Hamm and then retreating.)のだとケナーはいう<sup>(10)</sup>。

また主従関係があると同時に、両者は互いに依存しあう関係であることも指摘されている。ハムは盲目で足が不自由であるため、クロヴがいなければ生活できない。一方、クロヴは食料のある戸棚を開ける方法をハムに教わっていない。外の世界には何もないようで、クロヴは外に行くこともできない。すなわち、どちらもそれぞれの生存の鍵をお互いが握っているのである。よって両者は互いを罵倒しあい、どちらかが生き残るための駆け引きのようなやり取りをするが、それでも生存のために互いが必要で、共に部屋に居続けている。このように、主従関係であり依存しあう関係でもある、というのが劇中での基本的な二人の間柄となっている。

また、この関係性は劇中の「語り」のあり方にも表れている。本論文での「語り」とは、ハムやナッグ、そして最後の場面でクロヴが発する長台詞のことを指す。そして劇中の長台詞は主に、ハムやナッグが自分の話したいことを一方的に長々と述べる形をとっている。佐々木健一は『せりふの構造』において独白＝モノローグと対話＝ダイアローグ、それぞれの長台詞を比較している。そしてほとんどの独白は長台詞であり、対話の長台詞も独白と近い性質を持つと述べ、次のように説明する。

(略) 確かにモノローグと異なり長台詞のばあいは、それを聞いている劇中人物が舞台の上にいる。しかし、一人の人物が発言しつづけるということは、その相手役の役割が相対的に低下し、言葉を独占している人物のいわば一人舞台のような状況において起こり、あるいはそのような状況をつくり出す。<sup>(11)</sup>

このような発話者とその発言を聞く者の関係は、『エンドゲーム』において最後のクロヴが語る場面をのぞいて、ハムが長台詞を語りクロヴは語らない、という状況に重ね合わせることができる。すなわち、ハムが言葉を独占しているため、それを聞くだけのクロヴの役割はハムに比べて低下しているといえる。よって、語りにおけるハムとクロヴの関係性も、最後の場面以前まではハムが語りクロヴは語らないことによって、語りの言葉を独占するハムを中心とする主従関係となっているのである。

しかし、終盤ではその関係性に変化が見られる。終盤でハムはクロヴに語ることを求めるが、その語りには「私は監房の扉をあけて出て行く。」という言葉が含まれている。そして、語りを終えたクロヴは、その言葉通りに行動することを示すように外出着を身につける。すなわち、ハムがクロヴに語らせることは、外に出て行くことを促すことに繋がっているのである。それは互いに依存しあってきたハムとクロヴどちらにとっても、自らの死を招きかねない状況を作り出している。それにもかかわらず、なぜハムはクロヴに語らせようとするのだろうか。ここでは両者の間に、単なる主従関係や依存しあう関係ではない、新たな関係が築かれていると考えられる。すなわち、「なぜ終盤でクロヴは語りだすのか」という疑問に答えるには、両者の関係性の変化を探る必要がある。

ここからは、ハムとクロヴの関係性の変化について考察していく。二人の関係の変化は、三つの段階に分けることができる。一つ目は、ハムに従っていたクロヴが反抗するようになること。二つ目は、反抗するクロヴを見てハムが語り方を指導すること。そして三つめは、ハムの指導の過程で、クロヴがハムとは異なる、新たな語り方の可能性を提示することである。

## 2：クロヴの反抗 — 従者から「息子」へ

本節では、ハムとクロヴの関係における一つ目の変化である、クロヴの反抗について分析していく。前にも述べたように、劇中で二人は主従関係・依存しあう関係にある。しかし、もう一つの関係として、家族という関係でもありうるものが劇の中盤で判明する。それまでの会話から、ハムを中心に、ナッグが父親、ネルがナッグの配偶者と、クロヴ以外の登場人物が家族関係にあることがわかっていた。それが劇の中盤で、ハムが「私がお前の父親代わりだった」(It was I was father to you.)<sup>(12)</sup>とクロヴにいうことから、クロヴがハムにとって、いわゆる息子に代わるような存在であることが示唆される<sup>(13)</sup>。こうして二人の家族関係の可能性が劇中で初めてほめかされた後、父親であるナッグがハムの幼い頃について語る場面が訪れる。

ナッグはハムに「いずれにせよ、私がお前の父親だ」(After all, I'm your father.)とって以下のように語る。

ナッグ (略) お前が小さい子供で、暗闇のなかで怯えていたとき、誰を呼んだかい？お母さんか？違うよ。私だ。私たちはお前を泣いたまま放っておいた。あげくには私たちの安眠のため、部屋の外に遠ざけた。(間。)私は眠っていた、王のように幸福に。それを起こして、お前は話を聞かせたがった。それもどうしてもというわけじゃなく、本当に私に聞いてもらいたいというわけじゃなかった。だいいち私は聞いてちゃいなかった。(間。)いつか、本当にお前が私に聞いてもらいたいと思う時が来るといいがね、私の声を、人の声というものを聞きたいと思う日が。

NAGG: [...] Whom did you call when you were a tiny boy, and were frightened, in the dark? Your mother? No. Me. We let you cry. Then we moved you out of earshot, so that we might sleep in peace. [Pause.] I was asleep, as happy as a king, and you woke me up to have me listen to you. It wasn't indispensable, you didn't really need to have me listen to you. Besides I didn't listen to you. [...]<sup>(14)</sup> I hope the day will come when you'll really need to have me listen to you, and need to hear my voice, any voice.<sup>(15)</sup>

以上のやりとりからは、父親であるナッグが、息子であるハムを邪険に扱っていたことがわかる。一方、ハムの方も父親であるナッグに対して横暴に振る舞っている。時に「呪われた生みの親よ！」とナッグに恨みを述べ、また砂糖菓子をやる代わりにナッグに話を聞いてもらった後「そんなものはもうない」と約束を破る。ここから、ナッグとハムはよく似た親子であることがわかる。どちらも父親と息子という立場から、互いに無遠慮な振る舞いをしてよいと考えているので

ある。すなわち二人は、親子であるがゆえにその性質や振る舞いが似ており、そうした親子であるがゆえに互いに反発しあっている。

そして、この様子を見ていたクロヴは、主人であるハムの支配から逃れるために、この反発の仕方を真似しようとし始める。その試みとして、クロヴが初めて命令に逆らう場面が訪れる。

クロヴはそれまで、ハムの命じた物やハムのためになる物以外は部屋に何も持ち込んでいなかった。しかし「編み上げ靴」を勝手に持ち込んで履く。それはハムのためではなく、自分のための道具である。またハムに何の断りもなく、部屋の整頓も始める。ハムがこれに「憤慨して」(Exasperated)<sup>(16)</sup>、あるいは「苛立ちながら」(Irritably)<sup>(17)</sup>、いったい何をしでかそうというのか、何が起きているのかと疑問をぶつけることから、この行動の特異さがわかる。

以上より、クロヴの反発によって、ハムとクロヴの関係が変化することを確認した。クロヴの反発は、ハムの従者であることから逃れようとする行動である。そして、クロヴが真似た反発は、ナッグ／ハム親子の互いに対する反発であった。ここで、クロヴにとってハムは主人というだけではなく、父親代わりでもあるということが重要になる。すなわち、クロヴが親子の反発を真似ることで、図らずもハムの疑似的な息子として父親に反抗する、という構図が成り立つのである。そのためクロヴの反抗には、ハムの従者ではなく「息子」としてのクロヴの立場を際立たせる可能性が生じる。では、こうしたクロヴの行動に対してハムはどう反応するのだろうか。

### 3：ハムの語りの性質変化 — ハムの演技指導

続いて、クロヴの反抗に対するハムの振る舞いを分析する。その際、語りを中心にハムの変化を考察する。なぜならハムが語りを継続するにあたって、クロヴが「息子」になることが重要な意味を持つためである。

まず、クロヴが反抗する前の、ハムの語りの性質を確認したい。そこには、二つの欲望がある。

一つ目は、自分のために語りたい欲望である。ハムは自分の語りを人に聞かせたがるが、本当に他者に聞かれているかどうかには注意を払っていない。クロヴはハムの語る話について「あなたがずっと……以前から自分に話している話」(The one you've been telling yourself all your ... days.)とハムに言う。またナッグも、前節2で引用したナッグの語りの下線部にあるように、ハムは「本当に私に聞いてもらいたいというわけじゃなかった」、と言っている。すなわち、ハムの物語への欲望は、相手に聞かせることよりも自分が語ることを重視した自己中心的なものであるといえる。

そしてもう一つは、物語を続けたい欲望である。そこで注目したいのが、あるクリスマスの前夜に穴倉にいた男が「語り手」のもとに訪れる、という話をハムが語る場面である。この物語の中で男は、自分の息子を引き取ってくれるかと尋ね、語り手はまさにその瞬間を待っていたのだという。しかし、そこで話は中断し、ハムは話を続けるには「他の登場人物」が必要だと述べる。



ハムが語りを中断するこの場面では、劇中で次第に様々な物が消えていく中、ハムの創造力もまた衰え始めていることがわかる。しかし、それはハムにとって望ましくないことだと考えられる。なぜなら、ハムは「終わり」が来ることを待ち望んでいるが、同時に「終わり」への不安から、物語を継続させたいという欲望を持っているためである<sup>(18)</sup>。

このように、劇の中盤までは、ハムの語り方は自己中心的であり、物語を継続することへの欲望がある。しかし、劇中では創造力すらも枯れ、終わりに向かいつつある、という状況となっている。この状況で、クロヴの反抗が生じるのである。

では、その反抗を目の当たりにしたハムは、どうするのだろうか。ここで、中断されていた物語が「息子」に関係することに注目する必要がある。この物語は、語り手が男の息子を引き取るか否か、という選択肢を示される瞬間で中断している。よって、ハムが物語を続けるために必要とする他の登場人物とは、この息子であると考えられる。男の息子が現れ、語り手の養子として引き取られる、いわば血の繋がらない息子となることで、物語は次の段階へ進められるためである。こうした状況の中でクロヴは反抗し、ハムに対して息子が反発するような態度をみせる。クロヴは幼い頃にハムが引き取った子供であり、いわば血縁関係のない息子ともいえる。そのため、反抗するクロヴの姿を見ることは、ハムがクロヴという疑似的な息子の存在を見出すことにつながる。よって、物語が中断して登場人物／息子が必要とされる時、ハムの現実疑似的な息子が現れるということになる。するとこの重なりは、ハムがクロヴに対し、物語を再開させる手段としての「息子」の役割を託すきっかけとなりうるのである。すなわち、本来血のつながった息子ではないクロヴがナッグ／ハム親子を真似て反抗することが、ハムがクロヴを疑似的な息子として見出していくことにつながり、物語を継続させるための「息子」の存在に重なっていく。そのため、ハムはクロヴを「次の登場人物」とする。

クロヴ 私がここにたって、何の役に立つ？

ハム 対話がある。(間。)私の物語を先へ進めたよ。(間。)話をかなり先へ進めた。(間。いらだって)物語がどこまでいったか、私に聞くんだ。

CLOV: What is there to keep me here?

HAMM: The dialogue. [Pause.] I've got on with my story. [Pause.] I've got on with it well. [Pause. Irritably.] Ask me where I've got to.<sup>(19)</sup>

このように、クロヴは、ハムの対話の相手役として物語の進行を尋ねる、という役割を与えられる。そして、クロヴは初めてハムの語りに参加することになる。

ただし、クロヴはこれまで劇中で物語を語ったことがない。語りにおいて、ハムが語るときに「話し手の調子」(Narrative tone) や「普通の調子」(Normal tone) など、声色を分けることか

らも、演技が重要であることがわかる<sup>(20)</sup>。ナッグもまた、ジョークを語る際に「話し上手な人の声」(Raconteur's voice)と「仕立て屋の声」(Tailors voice)の声色を分けている。基本的に劇中で語るのはハムとナッグのみであり、その二人ともが語る際に演技をすることから、語りと演技には関連性があることがわかる。『エンドゲーム』においては、演技できる者だけが物語を語ることのできる者なのである。そのため、この二つの能力を持っているという点でもまた、親であるナッグと息子であるハムは共通する性質を持っているといえる。こうした劇中の物語と演技の関係性に沿うように、クロヴは物語を語ったことがないだけでなく、二人のように演技をすることもしていない。

では、ナッグ／ハム親子とは異なる、演じる方法を知らないクロヴは、どのようにしてハムの語りに参加するのだろうか。クロヴが物語について尋ね、ハムがそれに応える、というやりとりは次のように行われている。

ハム (怒りながら) 続けて、さあ、続けるんだ!

クロヴ 物語は先へ進んだと思うけど。

ハム (謙遜して) いや、まだまだ、まだまだだよ。(ため息。) (略) それでも、少しは物語を進めたと言ってる。

クロヴ (賞賛するように) ほう、それは! それでも、進めたんだね!

ハム (謙遜して) いや、まだまだ、そう、まだまだだ。しかし、何もないよりかもしれませんが。

HAMM: [*Angrily.*] Keep going, can't you, keep going!

CLOV: You've got on with it, I hope.

HAMM: [*Modestly.*] Oh, not very far, not very far. [*He sighs.*] [...]. I say I've got with it a little all the same.<sup>(21)</sup>

CLOV: [*Admiringly.*] Well I never! In spite of everything you were able to get on with it!

HAMM: [*Modestly.*] Oh, not very far, you know, not very far, but nevertheless, better than nothing.

この場面では、ハムはこれまで物語を語り進める様子をクロヴが見ていたことを知っていながらも、クロヴにあえて進捗を尋ねさせている。また、ト書き部分に注目すると、「怒りながら」「謙遜して」「賞賛するように」などがある。すなわち、物語の進み具合を確認するこの会話は、全体としてわざとらしい演技のようである。これは、クロヴがハムの指導を受け、演じることを覚えていく場面だといえる。すなわち、物語を続けるためにクロヴを次の登場人物とする、というのは、クロヴに演技を指導し、ハムの物語を進める役割を与えるということなのである。

以上より、クロヴの反抗はハムにとって、「息子」という登場人物の発見に繋がっていること

が明らかになった。その「息子」にあたるクロヴが、中断していた物語を再開させるための手段となる。ここで、ハムの疑似的な息子と、語り手の養子としての息子が登場しうる物語の続き、という二つのフィクションの構築が「息子」であるクロヴを通してなされていくことが確認できる。その過程の演技指導によって、ハムは自分のための語り、初めて他者を介入させるようになる、という変化を遂げていく。

#### 4：「息子」が語ること — ハムの語りの再検討、クロヴへの語りの継承

次に、最後の変化として、クロヴがハムの語りへ介入することで、新たな語りが生れることを考察する。

ここで注目したいのは、ナッグやハムには部屋の外にいた頃の記憶があり、外の世界について語っているということである。一方、クロヴは幼い頃に部屋の外から連れてこられた頃の記憶を持っていない<sup>(22)</sup>。よって、外の世界について語ることもできない。しかしそれゆえ、ハムの物語に対するクロヴの質問や感想は、ハムとは異なる視点から、ハムがこれまで語らなかつたことに触れることになる。それは、次のような対話からわかる。

ハム お前に物語がどうなるのか話そう。男は腹這いでやって来た—

クロヴ 誰？

ハム 何？

クロヴ 誰のことだ、男って？

(略)

ハム 腹這いになって、ガキのためにパンをくれと泣きついてきた。男は庭師の職をあてがわれた。

(略)

ハム (略)では続けよう。男は申し出を承知する前に、彼の幼い子どもと一緒にいられるかと尋ねた。

クロヴ (子どもは)いくつだ？

ハム うむ、ごく小さい。

クロヴ 彼は木登りをするようになっただろう。

ハム ちょっとしたいたずらも。

HAMM: I'll tell you how it goes. He comes crawling on his belly-

CLOV: Who?

HAMM: What?

CLOV: Who do you mean, he?

[...]

HAMM: Crawling on his belly, whining for bread for his brat. He's offered a job as gardener. [...]

[...]

HAMM: [...] I continue then. Before accepting with gratitude he asks if he may have his little boy with him.

CLOV: What age?

HAMM: Oh tiny.

CLOV: He would have climbed the trees.

HAMM: All the little add jobs.<sup>(23)</sup>

このように、ハムの物語に登場する男の正体やその職業は何か、男の子供の年齢や成長具合など、ハムの語りでは明らかにされなかったことが、クロヴの質問を通して判明する。すなわちハムの語りクロヴの介入によって再検討されているのである。

以上のように、クロヴの反抗を契機として、ハムとクロヴの語りを巡るやりとりが変化している。では、これまで追ってきた変化をまとめる。クロヴが反抗する前、ハムは他者に一方的に話を聞かされたがり、独りよがり語っていた。また、ハムは外にいた過去の記憶に基づいて語るため、部屋の中で同じ話を繰り返していた。こうして、終わりに向かう劇の中では、新たな語り生まれなくなっている。このような状況下でクロヴの反抗が生じ、ハムは初めて自らの語りに他者を巻き込むことになる。すると、物語を進めるための演技指導を通じ、ハムとクロヴの間にコミュニケーションが生まれる。その過程で、新たな語りの可能性が提示されるのである。

クロヴが質問するのは、クロヴが幼い頃に部屋に連れてこられ、ハムやその父親ナッグと共有する外の記憶を持たないためである。すなわちナッグ／ハム親子の血縁の外から連れてこられ、ハムを父親代わりとした疑似的な息子であることこそが、何もかも消え衰えつつある部屋の中で、唯一新たに生じるものの可能性になっている。

そのため、物語を継続させる欲望を持つハムにとって、クロヴは単にハムの語りを進める手段ではなくなる。新たな語りの誕生、あるいは語る行為自体の存続を託す存在へと変わるのである。それを裏付けるように、本作は次のように展開していく。劇の終盤、クロヴはハムの命令に従って窓を覗き、少年を発見したと報告する。しかし、ハムは少年を確認しに行くことを拒否し、クロヴは「私を信じないんだな？作り話をしていると思っているんだろう？」と尋ねる。

この場面は、少年の存在が本当か嘘かということより、ハムがクロヴの振る舞いを「少年を発見する話」をしたと判断したことが重要である。ハムは、クロヴが演技を身につけ、語り始める準備ができたことを確認したのである。そのため、この後ハムはクロヴに「心からの」言葉を言うよ

う求め、それに応えてクロヴは語り始めることになる。

では、このクロヴの語りから、ハムとクロヴの関係性が主従関係ではなく、語りを継承する親子関係に変化していることを確認したい。

クロヴ (一点を見つめたまま、単調な声で) 誰かが言っていた。それが愛だ、そうだ、疑いはない、お前もわかっているだろうどんなに—

ハム 歯切れよく!

クロヴ (前と同じように) どんなにやさしいことか。誰かが言っていた。それが友情だ、そうだ、疑問はない、お前もわかるだろう。誰かが言っていた。ここがその場所なんだ、そこで止まって、頭を上げて、この素晴らしさを見てごらん。(略)

ハム 十分だ!

クロヴ (前と同じように) 私は自分自身に言う—ときどき、クロヴ、もしひとが—いつか—お前を罰するのに飽きてほしいと思うのなら、もう少しうまく苦しまなくちゃいけない。私は自分自身に言う—ときどき、クロヴ、もしひとが—いつか—お前を出て行かせてくれたらと思うのなら、もう少しうまくここにいななくちゃいけない。(略) 私は残っている言葉にたずねる。眠り、目覚め、朝、夕べ。それらの言葉には何の意味もない。(略) 私は監房の扉を開けて出て行く。(略) 私は自分自身に言う、地球の灯が消えたのだと。もっとも、灯がついていたところを見たことはないが。(間。) ひとりでにそうなる。(間。) 私は転んだら、幸福に泣けるだろう。

CLOV: [*Fixed gaze, tonelessly, towards auditorium.*] They said to me, That's love, yes yes, not a doubt, now you see how-

HAMM: Articulate!

CLOV: [*As before.*] How easy it is. They said to me. That's friendship, yes yes, no questions, you've found it. They said to me, Here's the place, stop, raise your head and look at all that beauty. [...]

HAMM: Enough!

CLOV: [*As before.*] I say to myself - sometimes, Clov, you must learn to suffer better than that if you want them to weary of punishing you - one day. I say to myself - sometimes, Clov, you must be there better than that if you want them to let you go - one day. [...] I ask the words that remain - sleeping, waking, morning, evening. They have nothing to say. [...] I open the door of the cell and go. [...] I say to myself that the earth is extinguished, though I never saw it lit. [*Pause.*] It's easy going. [*Pause.*] When I fall I'll weep for happiness.<sup>(24)</sup>

この語りで、初めクロヴは何度も「誰かが言っていた」(They said to me)という言葉を使っている。しかし、クロヴは途中から「十分だ！」というハムの制止も無視して、「私は自分自身に言う」(I say to myself) といって、ハムが望んでいたように、クロヴ自身の心の中で生じたことを語り始める。父親から自立し、自らの言葉で語りだしているのである。ここにおいてハムは、ナッグやハムが繰り返し語ってきた過去の話ではなく、クロヴによる新たな話を聞くことで「本当に人の話を聞く」体験ができる。一方、クロヴは語りの中で「部屋を出て行く」ことを示唆する。部屋ではもはや、クロヴと衰えたハム以外の人物が消えている<sup>(25)</sup>。ハムから受け継いだ語りをさらに継続させるため、次にクロヴの語りを継ぐ者を見つける可能性は、たとえ僅かであっても外にしかないのである<sup>(26)</sup>。

クロヴが語りを終えたところで、求めていた語りを聞いたハムは、「お前が仕えてくれたことに」(For your services.) 感謝していると伝え、従者としてのクロヴに別れを告げることができる。一方、語り終えたクロヴは「これがいわゆる別れというものだ。」(This is what we call making an exit.) といって、部屋という舞台の出口へと向かっていく。それは、ハムやクロヴ自身の生存という以上に、ハムがクロヴに語る行為を受け継がせるという形で、物語の存続につながっている。

## おわりに

ここまで、ハムとクロヴの関係性が変化する過程を、「親子」と「語り」に焦点をあてて追ってきた。まず、主従関係であったハムとクロヴは、クロヴの反抗をきっかけに親子関係へと移行していく。クロヴはハムから自立するために、一方ハムは消えつつある語りを継続させる手段として、それぞれ「息子」の立場が役に立つ。そして、ハムがクロヴに語り方を教える過程で、クロヴが血の繋がりのない、疑似的な息子であるために語り方を知らなかったからこそ、ハムの語りに新たな側面が見出される。そこで、ハムは繰り返し語られ、消えつつある自らの語りではなく、クロヴによる新たな語りに希望を見出す。そして最後に、ハムはクロヴに語ることを求めるのである。

以上を踏まえ、「宙づりの結末が待つ終盤で、なぜクロヴは語りだすのか」という問題提起に答える。まず終盤でクロヴが語りだすのは、父親であるハムから、息子であるクロヴが語りを受け継いだためである、ということが出来る。したがって、クロヴが外出着を身につけたところで幕が下り、出て行くか否かの結末が宙づりになることは、先行研究でいわれていたような、ただ非情さを強調するだけの場面ではないと考えられる。『エンドゲーム』は確かに、あくまでも終わりに向かっていくことが前提となる世界である。最後の場面は、そのような終わりゆく世界において、クロヴがハムと共に部屋に留まり、過去の物語と共に消えていくのか、それとも部屋を

抜け出し、ハムの次世代の語り手として新たな物語の可能性を求めると、という選択の瞬間が描かれているのである。ここには、僅かではあるものの、新たに生じるものへの希望がみられる<sup>(27)</sup>。

このような新たな『エンドゲーム』の解釈は、ベケット自身の創作態度にも関係している。本論文では、『エンドゲーム』に「次世代への語り継承」というテーマがあることを明らかにした。ベケットの創作態度はこれまで、既存の芸術スタイルを批判する姿勢ばかりが注目されてきた。しかし、実は過去の芸術作品を引き継ぎ、さらに次世代へと継承しようとする試みも重要であり、ベケットのそうした側面により注目する必要があることを、本論文の結論は示唆している。

注

- (1) 初演時の演出は『エンドゲーム』の前作である『ゴドーを待ちながら』(*Waiting for Godot*, 1952)の演出も行ってロジェ・ブラン (Roger Blin) による。後の英語版戯曲は、1958年1月にニューヨークのチェリー・レーン・シアターでアラン・シュナイダー (Alan Schneider) による演出で初演された。
- (2) *Endgame* 6, 『勝負の終わり』11。翻訳は既訳をもとに必要に応じて変更した。その他の外国語文献は筆者による翻訳である。
- (3) Hale 46
- (4) Cohn *The Play* 120
- (5) 景 47-48
- (6) 例えば、ヒュー・ケナー (Hugh Kenner) による機械と他者性をめぐる身体論 (Kenner, 1961)、テオドール・W・アドルノ (Theodor W. Adorno) による市民社会と人間性に焦点を当てた論文 (Adorno, 1982)、ウルリッヒ・ポザスト (Ulrich Pothast) によるショーベンハウアーの思想との共通点の分析 (Pothast, 2008) など。
- (7) *Endgame* 48
- (8) *Endgame* 47, 『勝負の終わり』98
- (9) Easthope 49
- (10) Kenner, 42, [ ] 内は執筆者による補足
- (11) 佐々木 119
- (12) *Endgame* 25
- (13) ハムはこの台詞に続けて、「私の家がお前にとっての家だ。」(*My house a home for you.*)、「(誇らしげに。) 私なしでは (自分を指すジェスチャー) 父親もいない。ハムなしでは (周囲を指すジェスチャー) 家庭もない。」(*[Proudly.] But for me [gesture towards himself] no father. But for Hamm. [gesture towards surroundings] no home.*) とクロヴに向けて言っている。
- (14) *Endgame* 34, 『勝負の終わり』71
- (15) *Endgame* 35, 『勝負の終わり』71
- (16) *Endgame* 35
- (17) *Endgame* 35
- (18) 「終わり」への期待と不安は、ハムによる生殖をめぐる言動にもあらわれている。ハムは父親であるナッグに「姦淫の罪を犯したもの」(*Accursed fornicator*)、「ごろつき! なぜ私を作ったんだ?」(*Scoundrell! Why did you engender me?*) (70) などと呼びかけ、罵倒する。また、蚤や虱がクロヴの体にいるかもしれないとわかったとき、ハムは虱が卵を産むことや、人類の誕生を恐れる様子を見せている。このように生殖を忌避する態度をとるハムであるが、一方で、生命のつながりを想起させるものへの期待も抱いているようである。ハムは植物の種から芽が出たか否かを気にしたり、「花の女神! 果樹の女神! (陶醉して。) 穀物の女神!」

(Floral Pomonal [*Ecstatically*.] Ceres!) (*Endgame* 25, 『勝負の終わり』 52) と、生殖に関係するローマ神話の女神の名を口にしてしている。

(19) *Endgame* 36, 『勝負の終わり』 73

(20) 『エンドゲーム』は「演劇についての演劇」であると指摘されており、それは「なぜこんな道化芝居をするんでしょう、毎日、毎日？」(Why this farce, day after day?) という台詞にみられるように、登場人物たちが日常を舞台になぞらえる態度にある。ライオネル・エイベルは、本作に劇中劇はないものの、特殊なメタシアターの形があると述べ、ハムは「自分の人生についての物語の大根役者」(the ham actor of the story of his life.) で、「書き手」(a writer) でもあるとしている (136)。そして本論文では、登場人物が役者でもあり書き手でもあることに関して、「演技をする」能力を持つ者のみが「物語を語る」能力を持っていることに注目する。

(21) *Endgame* 36

(22) ハムがクロヴに「お前がここに来た時のことを覚えているか？」(Do you remember when you came here?) と尋ねると、クロヴは「いや。小さすぎた、とあんたが言ったよ。」(No. Too small, you told me.) と返している。(Endgame 24, 『勝負の終わり』 50)

(23) *Endgame* 37、( ) 内は筆者による。

(24) 47-48, 『勝負の終わり』 99-101

(25) ナッグもネルも途中からドラム缶の外に出てこなくなる。ネルがドラム缶に引きこもる際にはクロヴが手首の脈を確認し、すでに脈がなくなっていることをハムに報告している。

(26) クロヴは最後の語りにおいても、最初の独白と同じく「一点を見つめたまま、単調な声で」(*Fixed gaze, tonelessly, towards auditorium.*) 語っている。ここでのクロヴは語り始めることができたものの、未だナッグやハムのように声色を分けて語ることはできておらず、未熟な語り手であると考えることができる。このようなクロヴが巧みな語り手になっていくためにも、やがて聞き手が消えてしまう部屋に居続けるのではなく、ハムから自立して外に出ていき、クロヴ自ら新たな物語を語っていくことを必要とするだろう。

(27) ハムのいる部屋はシェルターのようなのだが、陸と海に面する二つの窓は外界と繋がっている。そしてハムは時折、この窓の外にあるのであろう山や海の向こうに希望を見出そうとする態度をとる。例えば、クロヴに「あることについて一度でも考えたことがあるかい？」(Did you ever think of one thing?) 「ここで私たちが穴の中にいるんだということを。(間) しかし、山の向こう側は？ ええ？ もしまだ緑だったら？ ええ？」(That here we're down in a hole. [*Pause.*] But beyond the hills? Eh? Perhaps it's a still green. Eh?) という (*Endgame* 25, 『勝負の終わり』 51-52)。また、「(情熱的に) 2人して、共にここを出ていこう！ 南へ！ おまえは筏を作ってくれ。海流が私たちを運んで、遠く、他の……哺乳類たちのところへ連れて行ってくれる！」([*With ardour.*] Let's go from here, the two of us! South! You can make a raft and the currents will carry us away, far away, to other... mammals!) とクロヴに呼びかけることもある (*Endgame* 23, 『勝負の終わり』 46)。すなわち、部屋の外に希望が全くないのだとは断言できないということが、こうしたハムの態度からわかる。結局のところ、部屋から高い位置にある窓の外を自分自身では覗けないように、ハムにとって外へとアクセスすることは困難である。しかしハムは、このような部屋から飛び出すことへの希望を、クロヴに託したのだと考えることができる。

#### 参考文献

ベケット, サミュエル 「勝負の終わり」『ベケット戯曲全集2』安堂信也・高橋康也共訳、白水社、1967年。

——『プルースト』大貫三郎訳、せりか書房、1993年。

安堂信也『ゴドーを待った日々』晩成書房、2004年。

井上善幸「頭蓋の内部への航海—ベケットによる水の創造」『ユリイカ 増補特集ベケット』青土社、1996年。203-209。



- 岡室美奈子「ベケットのシェイクスピア、プロスペロの《勝負の終わり》」『演劇論の現在』白鳳社、1999年。235-256。
- 川島健「幽霊家族ネットワーク『残り火』、あるいはベケットの喪の戦略」演劇研究センター紀要 VIII 早稲田大学21世紀 COE プログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉、2007年。141-146。
- 景英淑『ベケット作品における円という形象：時間、機械、身体の表象をめぐる』早稲田大学学位論文、2011年。
- 佐々木健一『せりふの構造』講談社学術文庫、1994年。
- 田尻芳樹「母胎、頭蓋、宇宙：ベケットの空間への一視座」『リーディング 11』大学院英文学研究会、1991年。92-101。
- ノウルソン、ジェイムズ『ベケット伝 上』高橋康也訳ほか、白水社、2003年。
- 『ベケット伝 下』高橋康也訳ほか、白水社、2003年。

【英語文献】

- Beckett, Samuel. *Endgame*. London: Faber and Faber, 2009. Print.
- . *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett Volume 2: Endgame*. Ed. S.E.Gontarski. London: Faber and Faber, 1992. Print.
- . *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: John Calder, 1965. Print.
- Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963. Print.
- Ackerley, C. J. and S. E. Gontarski, eds. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004. Print.
- Adorno, Theodor W. "Trying to Understand Endgame" *Critical Theory and Modernity*, no.26 (Spring - Summer, 1982): 119-150. Print.
- Cohn, Ruby. *Samuel Beckett: The Comic Gamut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.
- . Cohn, Ruby. *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton University Press, 1980. Print.
- . "The Play That Was Rewritten: *Fin de partie*" *Samuel Beckett's Endgame*, Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Pub, 1988, 111-121. Print.
- . *A Beckett Canon*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2001. Print.
- Easthope, Antony. "Hamm, Clov, and Dramatic Method in Endgame" *Samuel Beckett's Endgame*, Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Pub, 1988, 49-58. Print.
- . "Hamm, Clov, and Dramatic Method in Endgame" *Modern Drama* 10, no.4 (February 1968) Ed. A. C. Edwards. 1968. Print.
- Gilman, Richard. "Beckett." *Samuel Beckett's Endgame*, Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Pub, 1988, 79-86. Print.
- . *The making of modern drama : a study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1976. Print.
- Hale, Jane Alison. "'Endgame': How Are Your Eyes?" *The broken window: Beckett's Dramatic Perspective*, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1987, 45-60. Print.
- Kenner, Hugh. "Life in the Box." *Samuel Beckett's Endgame*, Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Pub, 1988, 41-48. Print.
- . "Life in the Box." *Samuel Beckett: A Critical Study*. Grove Press, 1961. Print.
- . "The Cartesian Centaur." *Samuel Beckett: A Critical Study*. Grove Press, 1961, 117-208. Print.
- Lawley, Paul. "Adoption of Endgame." *Modern Drama* 31. 4 (1988): 529-535. Print.
- Pothast, Ulrich. *The metaphysical vision: Arthur Schopenhauer's Philosophy of art and life and Samuel Beckett's Own way to make use of it*. New York : Peter Lang Pub, 2008. Print.