

日本赤十字九州国際看護大学学術情報リポジトリ

タイトル	近代劇、現代劇における道化
著者	徳永哲
掲載誌	文学における道化(梅光学院大学公開講座論集 ; 37). pp 111-128.
発行年	1995.7.28
版	publisher
URL	http://id.nii.ac.jp/1127/00000306 /

<利用について>

- ・本リポジトリに登録されているコンテンツの著作権は、執筆者、出版社(学協会)などが有します。
- ・本リポジトリに登録されているコンテンツの利用については、著作権法に規定されている私的使用や引用などの範囲内で行ってください。
- ・著作権に規定されている私的使用や引用などの範囲を超える利用を行う場合には、著作権者の許諾を得てください。
- ・ただし、著作権者から著作権等管理事業者(学術著作権協会、日本著作出版権管理システムなど)に権利委託されているコンテンツの利用手続については各著作権等管理事業者に確認してください。

徳永 哲

近代劇、現代劇における道化

近代になって、ヨーロッパの劇場は、プロセニウム・アーチに象徴されるような舞台の枠組みが徹底された。特に十九世紀の後半になると、自然主義が演劇の主流となり、舞台と観客の間の距離は、小劇場運動などで実際に短縮されたが、逆に、俳優と従来のいわゆる芝居好きなお客との間に存在した芝居独特な親密な交わりからは遠のいてしまった。物理的には距離が近くなったにもかかわらず、意識のうえでは距離が遠くなってしまったのである。そうなった理由として、自然主義は、演出家には現実と合わない舞台設定を求め、俳優には忠実に「役に生きる」ことを求め、観客にはまじめに現実の諸問題を考えるように求めたことをあげることができる。その結果、観客と俳優との間には目に見えない明確な線が引かれ、それぞれの枠組みが動かしがたいものとして固定されてしまったのである。劇場のこうした明確な二分化がなされ、ましてや〈第四の壁〉が主張されるに至っては、〈道化〉のような存在の入り込む余地が無くなってしまったのである。

そこで、近代劇から歴史的に三百年ほど逆上ることになるが、さかんに〈道化〉が登場したシェイクスピアの劇の中から「ハムレット」の〈道化〉について考えてみたい。(※『ハムレット』の劇に関しては、〈道化〉は登場人物なので、以後、「道化」と記す。)

ハムレットの性格は近代人に共通する所が多い。「亡霊」が出て来てハムレットに殺害の真相を述べたにもかかわらず、ハムレットは「亡霊」の存在そのものを疑っており、即座に復讐という行動にしようとはしない。「亡霊」そのものの意味を問い詰めようとさえする。さらにクロウディアスが父親を殺したという確証を得るために、役者を使って劇をやらせ、クロウディアスの反応を見ようとする。しかも、ハムレットの死生観には独特なものが感じられる。眠りとの関連づけにおいてのみ、あるいは意識の問題としてのみ死を模索している。これは近代人の死に対する観念と非常に近いように思える。

また、ハムレットは地位、正義、道理、血縁といった現世的なしがらみのなかで生きている。「第一の道化」が掘り出した頭蓋骨を手にして、ハムレットは次のように言う。

・・・ふむ！ こいつ、この世にいたころは、土地をしこたま買ひ漁ったかもしれぬ、借金の証文、所有者名義の変更手続、二重証文、その他ありとあらゆる手を使つてな。で、その裁判の判決が、証文もくそもない、とんだ名義変更だ。とどのつまり、こうして頭のなかに、悪賢い脳みそのかわりに泥土を一杯つめこまれたというわけか？ こいつの証人たちは何をしているのだ。例の二重証人も、やつの手に入れたものは、割印だらけの証書一式だけだと証言する

しか脳はないのか？ こんな容れものでは、やつ土地譲渡の証書だけでも納まるまい？

この台詞はもちろんハムレットが自分勝手に想像した独り言に過ぎないのであるが、シェイクスピアが創作活動をしていたその時代の社会の一面を反映しているのではないかと考える。

そこで興味深いのが土地に関するさまざまなトラブル、不正取引、など現代の土地に関する社会的な諸問題と類似したものがもうすでにあったという点である。ハムレットはその諸問題を「王子」という地位的立場もあつて平凡な次元で捕らえることはできなかったに違いないが、社会の不正に関しては深刻に苦悩していたようである。土地の不正取引に代表される腐敗した社会の世相を見て来たハムレットはこの世を嫌悪し、自らの人生を「みじめな人生」と罵る。そして、自殺さえ願望するのである。

ハムレットは極めて現実的な諸問題に縛られ、閉塞的な状況へと追い込まれて行く。避け難い窮屈なもの、それこそ「人生」なのである。「現実」というものがいかに重く、動かし難いものであるか。それから逃れることがいかに不可能なことであることか。そうした状況にあつて、ハムレットは窮屈な人生をきこちなく、一所懸命演じ続ける不器用な大根役者のようである。

ハムレットに頭蓋骨を手渡した「第一の道化」の現実ハムレットのそれとは全く違っている。

「第一の道化」は人生を演じる役者ではなく、人生を遠見する傍観者である。彼らは不思議な世界に存在している。彼らは人生という限定された時間の枠内に生きているのではない。墓を掘りながら、穴の中から、宇宙を見つめて、歴史という膨大な時間の中を生きている。

この世から抹殺されたことになったハムレットが、夜の闇の中にたまたま舞い込んだ場所が「墓地」であった。墓掘り人夫の「道化」に出会ったハムレットは人生の裏の部分を垣間見ることにする。生に対する死、昼に対する夜の部分、動に対する静の世界、無に帰した世界、それを見たハムレットの死に対する観念は変わる。無と安らぎの場としての死を身近かに感じる。「道化」は機知に富んだユーモアを舞台にもたらしながら、現実の諸問題に苦悩するハムレットを巷のヒーローから宇宙と向き合う伝統的な悲劇のヒーローへと格上げしたと考える。

近代の自然主義的発想からすると、「道化」は無用のものである。ハムレットを閉塞的な状況へと追い込んで行くものは「境遇」であり、決断力の無さである。そして、観客はハムレットの悲劇的「宿命」を見て観客自身の現実の諸問題を再考したり、人生を考え直す機会とする。遊び心をもって笑いのなかに、生活の現実から隠された、人間の一個の生を超えた広大な宇宙、運命、闇などを開示して見せる「道化」は必要無いのである。

近代になって、自然主義の台頭によって遊び心は消え失せ、伝統的な「道化」は姿を消す。しかし、近代は伝統とは違った新たな「道化」をもったのである。それは、戯曲ではないが、ドストエフスキーの『地下室の手記』の中心人物「ぼく」である。

「ぼく」は自己のまわりに意識の壁をはりめぐらし、自らを閉じ込めた。「地下室」とはその閉鎖された「意識の世界」である。「ぼく」はその中から、意識の歪んだ鏡を掲げて、それをおして現実世界を見る。しかも、異常な自意識から「ぼく」は極端な自己嫌悪に陥り、幻覚の世界に自己を

埋没させ、〈悪意〉を露にし、〈失望〉を撒き散らす。その反面、〈愛〉を渴望し、〈救い〉と〈新生〉を希求している。

さらに、「ぼく」は並外れた感性の持ち主であり、自己の存在がいかに支離滅裂であるかを十分自覚している。彼は自己の言動のすべてを「演技」だと称し、常に真実の思いはその「演技」の裏側に秘められて表に出ることはない。率直にその裏側の思いを伝えることができれば、それほど素晴らしい人生はないであろう。しかし、「ぼく」はそれを拒否する。暗い、灰色に顔を塗りたくった「道化」を演じつづけるのである。

こうした「ぼく」のような「道化」は『ハムレット』に登場する「道化」とはまったく異なっている。彼には解放感も、ユーモアもない。彼は現実の相と「意識の世界」との間に水と油に似た関係をつくりあげており、意識が滑らかに「言葉」となって表出されない。近代の「道化」とは現実の相、すなわちドストエフスキーが『地下室の手記』の中で「リアリズム」と称したものの奥深くに蓋をされ、閉鎖されてしまった「意識の世界」に荒れ狂う真実の思いを率直に言葉に表せないで、挫折し、失望して傷心する人々なのである。この「道化」は『ハムレット』で考えるなら、ハムレット自身ということになるのではないだろうか。「ぼく」の世界はハムレットのそれと類似しているように思える。

近代劇の頂点に位置するチエーホフの『桜の園』には、リアリズムが、またそこに使われる「言葉」がいかに人の思いを閉ざし、暴力的であるかを開示して見せる場面がある。それは第四幕も押

し詰まった最終場面近くに挿入された五分間程度のエピソードである。全体に一族の離散と桜の園の崩壊へと向かって慌ただしい時間が流れて行くその間隙に、まるで時間が停止したように挿入されているエピソードである。

そのエピソードというのは、ロパーヒンに対するヴァーリヤの思いを知っているラネーフスカヤ夫人が二人のために計らってつくってあげた時間なのである。ロパーヒンのいる部屋へ、ラネーフスカヤ夫人はヴァーリヤを呼び入れる。そこで語られる台詞は次のとおりである。

ロパーヒン (時計をながめて) そうだ・・・(間)

(ドアのむこうで押しこらした笑い、ささやき、とうとうヴァーリヤがはいつて来る)

ヴァーリヤ (いつまでも荷物をしらべている) おかしいわ、どうしても見つからない・・・

ロパーヒン 何を探しておいでです？

ヴァーリヤ 自分で入れたのに、おぼえがない。(間)

ロパーヒン こうなったらあなたはどこへ行かれます、ヴァルヴァーラ・ミハイロヴナ？

ヴァーリヤ わたし？ ラグーリン家へ・・・家政を見ることに話をきめましたの・・・家政

婦に、でしょうか。

ロパーヒン じゃヤーシユネヴォへですか？ 七十キロばかりあるでしょう。(間)これでいよ

いよこの家の生活もおしまいですな・・・

ヴァーリヤ (荷物を見まわしながら) どこにあるんだらうあれは・・・それともひよつとし

たら、トランクのなかへ入れたかしら・・・そうね、この家の生活もおしまいですわ・・・
これきりでしょう・・・

ロパーヒン わたしはハリコフへ出かけて行きます今すぐ・・・ほらこの列車でね。たくさん
の用事があるんです。だがこの邸にはエビホードフをのこしておきます・・・わたし
はあの男を雇いました。

ヴァーリヤ まあそう！

ロパーヒン 去年のこのごろはもう雪がふっていましたね、おぼえておいでですか。ところが
今は静かで、陽がさしています。まだこのとおり寒い・・・零下三度ばかりの寒さです。

ヴァーリヤ わたしは見ませんでした。(間)それにうちでは寒暖計がこわれています・・・(間)

戸口に戸外からの声 エルモラーイ・アルクセイイチ！・・・

ロパーヒン (とつくからこの呼び声を待つてもいたかのように) 今すぐ！

(ヴァーリヤ、床の上にすわり、衣類のはいつた包みを頭にのせ、静かに声をあげて泣く。・・・)

この場面で、ヴァーリヤはロパーヒンに自己の思いを告白し、二人の間には何らかの愛の絆が見いだせるはずであった。しかし、チエホフの徹底したリアリズムはそうしたメロドラマ的な愛の結実する場面を拒否する。お互いの思いが率直に語られ、容易に結実するロマンチックな話はメロドラマにおいてのみ可能である。

桜の園の売買の問題が決着した先の場面で、ヴァーリヤはロパーヒンに激しい怒りをぶつけてしまった。そのことが繊細なヴァーリヤの胸の中に負い目として残ったにちがいない。勝ち気な半面はにかみやのヴァーリアは、ロパーヒンの部屋に入って来るが、素直に心を打ち明けることは勿論顔さえまともに向けることができない。近視の目で荷物を調べ、何やら捜し回る。

一方、紳士で、神経が繊細なロパーヒンの心境も複雑である。一族離散の原因を自分であることを受け止む得ないこととはいえ、ヴァーリアに対しては責任を感じている彼は彼女の将来が心配なのである。しかも、少し前にヴァーリアに鍵を足元に投げ付けられたこともあって、ヴァーリアにすぐさま話しかけることはできない。二人は互いに負い目を感じながら、うまく話し出せず、気まずい時間が流れる。

ロパーヒンはなんとか切り出して、どこへ移るのかヴァーリアに尋ねるが、ヴァーリアの返答が素っ気なく、あまりにまともである。ロパーヒンはヴァーリアの移り先までの距離を考えてしまう。今引き留めることができれば、距離なんて無に等しいはずなのに、距離の長さに思いを馳せる。ヴァーリアははにかんでロパーヒンとは目を合わすことができないまま彼からの言葉を待っている。しかし、ロパーヒンが言ったことは、仕事が忙しくてここには長居はできないということであった。ヴァーリアの口から出た「まあそう！」はロパーヒンがエピソードを雇ったということに対する驚きではなく、彼の言葉に対する裏切られたような気持ちから出た苛立ちを表しているのかもしれない。

融通の利かないロパーヒンはヴァーリアのはにかみと苛立ちを理解できないのか、あるいは、解つていてもどう切り出してよいのかわからないのか、対話をごく日常的な周辺的な話題に終始してしまうのである。ヴァーリアの「寒暖計がこわれています」は苛立ちよりも激しい失望の念を表現しているのでもある。ロパーヒンへの恋に失望したヴァーリアは「床の上ですわり、衣類のはいった包みに頭にのせ、静かに声をあげて泣く」。

ロパーヒンが別れ際にヴァーリアに対して一言自分の正直な思いを伝えておれば、あるいは手紙をくれたとか、二人の間に希望の絆があることを確信できることをひとこと言っておれば、ヴァーリアは泣き崩れることはなかったであろう。しかし、結局全然本質的でない天候の話をして別れしてしまうのである。

ロパーヒンとヴァーリアの思いは「リアリズム」の徹底によって闇の中へ葬られてしまったのである。わたしたちの日常の現実を「リアリズム」に徹して描こうとすればそうなるであろうのである。それがわたしたちの、まさに、日常の現実であるからである。日常の現実というものは、大にして、人間の真実の思いを覆い隠し、置き去りにしていくのである。日常の〈秩序〉は個人の思いを密閉することによって保たれているとも言えるのではないだろうか。しかし、わたしたちは始末の悪いもので、現実への怒り、反感、嫌悪を捨て去ることはできない。悲しいことに、そうした激しい感情を、日常の〈秩序〉を乱さないように表す方法を知らないのである。

しかし、仮に日常性を無視し、感情によって極端な方向へ意識が奪い去られてしまうとすれば

ば、異常性の中に突入せざるをえない。興奮し、攻撃的になり、思わず爆発してしまうが、やがて正気に戻ったときにはもうすべてが終わっていたということもある。冷静になったとき、感情に支配されていた自分は本当に自分であったのか、不可解な気持ちに支配されることがよくある。もつと悪いことに、現代社会にあつては、人間は感情に支配されてしまうと破壊することが多い。

ロパーヒンとヴァーリアの短いエピソードのような出来事、人生とはそうした出来事の繰り返しなのではないだろうか。ロパーヒンとヴァーリアを〈道化〉と考えるには無理があるかもしれないが、現実の相と自己の思いとの間に正常な連絡路を見失ってしまった弱い、小さな人たちであることは明らかであり、「ぼく」に『地下室の手記』に代表される近代の〈道化〉に近い存在ではないかと考える。さらに、虐げられ、悲惨な結末へ向かつてしまふ、近代、現代の小さなヒーローたちに近代の〈道化〉の一端を見ることができるようになる。

ふたたび『地下室の手記』に戻るが、中心人物「ぼく」はわたしたちの人生の裏表を誇張して見せてくれた。苦笑と軽蔑の中に人間の宿命的悲哀を開示し、喜劇的でおおかつ悲劇的な人生の表現者であった。「ぼく」は笑いを失った〈道化〉なのである。

繰り返しになるが、「ぼく」に代表される近代の〈道化〉は、『ハムレット』の「道化」とは異質のものである。「道化」には吟遊詩人の伝統が受け継がれており、非現実的な吟遊詩の世界へ観客を誘うものでもあった。『ハムレット』の「道化」は詩人たるシェイクスピアが意図的に組み入れたものなのである。すなわち、作者の詩的世界観を代弁し、表出する者であったと考える。

二十世紀へ飛ぶが、W・B・イエイツが残した『鷹の泉』は〈道化〉を語るには程遠い作品である。しかし、その作品にはシェイクスピアの「道化」との関連性が考えられるのである。シェイクスピアが「道化」を配して観客に自己の詩的世界を開示しようとしたその方法を、イエイツは劇の創作方法の骨子に据えようとしたように思えるからである。

『鷹の泉』は、劇の始めに「楽師」によって「心の目に浮かべるのは／長らく涸れて干上がった泉、／長らく風で裸になった木の枝。・・・」が歌われる。それによって、観客はいきなり、舞台を見るのではなく、台詞を聞いて想像することを強要されるのである。そして、その想像を通して、人生の夢のように過ぎ去る諸相と無常を舞台に見るということになる。これはヨーロッパが伝統的に培って来た劇の在り方とは全く異質のものなのである。本来、劇の登場人物は時間、場所、社会的環境に拠って規定された一人の人間として表出される。シェイクスピアのマクベスは封建制社会の一国の領主として、イブセンのアーヴィング夫人はブルジョワジー家庭の未亡人として、A・ミラーのウィリーは現代管理社会下のセールスマンとして表出された。各人物はそれぞれの個性と意志を持ち、運命や境遇と格闘し、敗北あるいは挫折する、または、人物対人物の対立、葛藤がある。

『鷹の泉』の「老人」や「若者」を伝統的な劇の登場人物に規定することは不可能である。これらの人物は詩人に内在する意識を体現したものであるからである。すなわち、生の一時性、人間の願望や欲望の儚さ、あるいは世襲制に永遠的なものをみいだした詩人の人生観、世界観そのものが具象化されているのである。われわれはそこに、現実に立ち向かう一個の運命を背負った人間を見

ることはできない。身振り、動作は完全に近いくらいに様式化されており、現実から切り離され、でき得る限り遠ざけられているからである。観客はその様式化された所作から現実の出来事や具象を想像することは許されず、詩人の世界だけを洞察することを余儀なくされるのである。それは現実からの完全な隔離であり、異次元化なのである。

『鷹の泉』から約半世紀近くの後に、ベケットによって書かれた『ゴドーを待ちながら』は『鷹の泉』の手法を、舞台を様式化し、人物を象徴化し、現実から隔離した異次元的な空間を創造していることにおいて、受け継いでいると考えられる。しかし、人物の象徴化に関して、具体化されたものは大きく違っている。『鷹の泉』では登場人物は仮面を着用しているのだが、『ゴドーを待ちながら』では五人の登場人物のうち四人は、映画の偉大な道化チャーリー・チャップリンとよく似た服装である。

さらにこの劇で、シェイクスピアの先に論じた『ハムレット』との関連性が強く感じられる。ただし、この劇では、ハムレットと『道化』の関係が逆さまになって、すなわち『道化』が主役で、ハムレットが反主役の関係になるように作られているように思えるのである。登場する人物はエストラゴン、ヴラジミール、ラッキイ、ポゾー、そして少年の五人であるが、エストラゴンとヴラジミールの二人がいわゆる主役の位置にあり、ラッキイとポゾーは反主役の位置にある。

この『ゴドーを待ちながら』は不条理劇と称せられるだけあつて難解であり、一定の見解をあてがうようなことは不可能な劇である。五人の登場人物の身振り、動作は様式化、と同時に象徴化されているのであるが、空間設定とは違って日常からの完全な隔離とはなっていない。マイムや掛け合い問答やエピソード的に挟み込まれる動作、独白は笑いを誘いながら、日常の生活に見られる所作、あるいは動物園の動物への餌付けやサーカスでの動物の曲芸の光景などを連想させたりする。信仰、希望、失望、自殺といった問題が問答されたり、告白されたりするが、それらは日常的話題の領域に止まり、そこから脱して高次元の悲劇や哲学の水準で議論されることはない。妬みや自己満足や苦痛や嘲笑を交えて、底知れず続く、日常茶飯事的なつまらない話題と対話、そして所作、また食べ物や衣服や排便に関する世俗的な話題、などで満たされている。しかし、それらがただその寄せ集めで終わるのではなく、作者ベケットの世界になっているのである。容易に論じ難い不思議な作品である。

主な四人の登場人物の中で最もおもしろみのない人物がヴラジミールである。彼はエストラゴンより遅れて数分後に登場するが、出たときから瞑想に耽って何やら独り言を言っている。彼はどこか現実離れたキリスト者であり、たった一つのこと、すなわち四つの福音書のうち十字架上のイエスが言ったことに一つだけ違っているのがある、それだけを気に掛けて思い悩んでいる。しかも、その結論を出すために人生のすべてを賭けようとしているようにさえ見える。彼は小さな疑問の解明に力は注ぐが、もつとはるかに大きな包括的な事柄の意味を問うことはない学者の典型なのかもしれない。四人の中で一番信仰深く、聖書に精通しているが、反面一番計算高い。四つの福音書から一つだけが盗人が救われたとある、そのことから、救われる確率を割り出そうとしているのであ

る。彼にとつて「救われること」だけが問題であり、救われることへの理由と目的は何ももないのである。彼はキリスト者を演じながら、キリスト教の学者や信仰のありかたを風刺しているようにも思える。キリスト者らしく無駄話に時間を浪費してはならない、何かをやらなくては、と観客に向かつて呼びかけ、立ち上がるが、すぐに座つてしまう。呼びかけは常に独善的であり、空虚である。「善」を他者に向かつて呼びかけるが、反面、その呼びかけの素晴らしさに自己満足する。まるで説教師か弁論家のようにであり、自ら手を汚すことはない。彼はよく帽子でマイムをするが、多分知恵のある者の象徴なのであろう。

エストラゴンはヴラジーミルに較べて行動力があり、おもしろみがある。エストラゴンの長靴を使った無言所作は彼の人間性の一端を見せているといえる。ト書きには次のように書かれてある。

エストラゴンが道端に坐つて、靴を片方、脱ぎうとしてゐる。ハアハア言いながら、夢中になつて両手で引つ張る。力尽きてやめ、肩で息をつきながら休み、そしてまた始める。同じことの繰り返し。

このエストラゴンの所作は何を意味しているのだろうか。ヴラジーミルが帽子を扱ひまわすのに對して、エストラゴンは長靴である。「靴」と言えば、聖書の放蕩息子の箇所を思い起こさせる。エストラゴンはそれと関係あるのかないのか、ときたまヴラジーミルの前から消えては何やらしでかして戻つて来る。また、靴は活動家には欠かすことのできないものである。彼は自己をキリストと同一化している。しかし、それは、救世主としてのキリストではなく、伝道活動家としてのキリスト

である。

エストラゴンを知るうえで一つの重要な出来事がある。ポッツォが鳥肉を食べ終つて骨を投げ捨てる場面である。エストラゴンは投げ捨てられた骨を求める。彼には誇りが無い。彼は乞食以外の何物でもない。しかし、彼には推理の余地が残されている。それはまた真正銘の伝道者ではないかということである。土地、富、財産のすべてを放棄し、一切の虚栄と誇りを捨て、キリストの教えにのみ従つて聖人となつた伝道者の姿が暗示的に重ね合わされているとも考えられるのである。エストラゴンはまさしく、チャップリンを思わせる「道化」である。彼は救世主を知らない偽伝道者であり、どこへ行つても失敗し、つまはじきにあう。美しいビルの立ち並ぶ都会の真ん中で、フランチェスコのような伝道者たらんとするならば、ホームレスとして施設に入れられるか、病院に収容されてしまうであろう。大きな警官に抱えられて排除されては、また現れて伝道しようとする。体臭や服の悪臭に通行人は鼻をつまみ、また乞食と思つて食べ物を置いて行く、あるいは暴力を使う者もある。それでも彼は伝道者たらんとする。その姿はおかしくもあり、哀しくもある。

彼はまた、現実に隠された神秘には関心がない。彼は見たことがない神を信じることはできない。だが、ゴドーを待つている。とはいへ、時々ゴドーという名を忘れる。名前は彼には問題ではない。ゴドーは意味をもたない記号のようなものである。エストラゴンに内在する矛盾は現代人が抱く矛盾でもあろう。教義無き宗教、習慣か、単なる同調者の集まりでしかない宗教をわたしたちは信仰と称しているのではないだろうか。エストラゴンはまさに現代人そのものを演じる「道化」なの

である。

また、別の現代人を演じる〈道化〉がポッツォである。いつも時計を肌身はなさずもって、時間を気にかけるポッツォは「眼鏡」をかけ、「鞭」を手にもち、「綱」でラッキーを轢いて登場する。ラッキーは「鞆」と「食料籠」と「折り畳み椅子」を持ち、「外套」を腕にかけて、登場する。ラッキーとポッツォの関係はまるで猿まわしが猿に荷物を持たせて調教しているようにもとれる。この二人は今日の管理社会構造の実態を戯画漫画的に演じる〈道化〉でもある。

『ゴドーを待ちながら』の四人の〈道化〉は、『地下室の手記』の道化「ぼく」とはまったく異質のものである。それは「リアリズム」、あるいは自然主義といったものに押圧され、閉じ込められた思いや「精神」を屈折させ、嘲笑しながら表出する〈道化〉とは異なる。不条理、すなわち、馬鹿馬鹿しさという、とても形式からは程遠いがけっして無形式ではない形式によって可能とされた、また時代の申し子というか、都市と管理社会が生み出した、多分に現代にしか存在しない〈道化〉である。

◎使用した作品

シェイクスピア『ハムレット』福田恆存訳（河出書房）
ドストエフスキー『地下室の手記』江川卓訳（新潮社）
イェイツ『鷹の泉』風呂本武敏訳（山口書店）

ベケット『ゴドーを待ちながら』安堂信也・高橋康也訳（白水社）
チエーホフ『桜の園』湯浅芳子訳（岩波書店）