

ポテンシャル
演劇の潜勢力：刑務所でゴドーを待ちながら

福本圭介

I can't go on, I'll go on

—Samuel Beckett's *The Unnamable*

0) はじめに

私は昨年、共同研究《教養教育の戦略的再構築：メディア・人間・世界》の中間報告として「私たちが私たちになるために」というタイトルの論文を書いた。¹ まず、そこで考えたことの整理からはじめよう。そこでは、「教養」の再構築を現在どのように構想すべきかという問いに対して、ひとつのアイデアを出した。「教養」(liberal arts)を単なる情報や知識の集合として捉えるのではなく、私たちの「無力感」に切り込み、揺さぶり、私たち自身を「異化」するアートとして考えるというアイデアである。「異化」とは、自明だったものが自明ではなくなり、それまで自然だったものが自然ではなくなる認識論的な事件であるが、そのような経験を積極的なものとして捉え、そのようなズレの経験から生まれる思考や行動に「教養」の可能性を見ようとしたのである。「教養」が広い意味での「自己形成」、つまり、自分で自分を作る行為にかかわるということはよく知られているが、先の論文では、そのような「教養」のイメージをさらに徹底化し、通常の形成(formation)のプロセスの中断から生まれる「自分が自分でなくなる」という創造的な生成変化(transformation)のほうに「教養」のベクトルをシフトしたのである。

また先の論文では、「教養」を「来るべき民衆」への呼びかけとして考えるという視点も打ち出した。² 私たちは、さまざまな場所で、「国民」へと呼びかけられたり、「男」や「女」へと呼びかけられたりするが、そのような主体化(従属化)への呼びかけとはまったく異なる種類の呼びかけ、いまだ存在しない「ピープル」への呼びかけとして「教養」をイメージしたのである。例えば、先の論文でも参照した、米国アラバマ州モントゴメリーの黒人女性ローザ・パークス(Rosa Parks, 1913-2005)の「否!」を想起してみればよいだろう。³ 人種隔離に対抗するバス・ボイコット運動が生まれる発端となった1955年12月1日の出来事である。人種隔離が公然と行われているアメリカ南部のバスで、彼女は「黒人」として振る舞うよう呼びかけられた。「白人に席を譲るため席を立て」と。それはアラバマ州の運輸法規の呼びかけでもあった。しかし、彼女はその呼びかけには振り向かず、もっと深いところからやってくる別の呼びかけに応答した。そしてそれが、彼女の「否!」という表現であり、その結果、モントゴメリーの5万の黒人民衆が彼女の「否!」に声を重ね合わせながら誕生するのである。「来るべき民衆」への呼びかけとは、いわば、自分がそれまで

立っていた舞台を「降りる」ことを誘うような呼びかけである。したがって、それに応答することは、期待にそむく、我を忘れる、場違いなことをするという逸脱の経験となるだろう。しかし、それは同時に、信じる、踏み出す、声を上げるという信頼を創造する経験ともなる。哲学者ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze, 1925-1995) は「創造行為とは何か」というエッセイのなかで、「いいですか、民衆が欠けているのです」という言葉とともに、「まだ存在していない民衆に呼びかけを行わないような芸術作品などありえない」という命題を提出しているが、⁴ 先の論文ではこの一節を引用しつつ、「教養」とは、人々に信頼を呼びかけ、民衆への生成変化（私たちが私たちになること）を呼びかける何かだという議論を展開したのである。

以上のような「教養」に関するイメージは、実は「演劇」というアートの形式を下敷きにした思考に基づいている。そもそも演劇が伝達するのは、知識や情報ではなく、イメージや物語でもない。正確には、演劇は何かを「伝達」(communicate)するのでさえないだろう。演劇が行うのは、第一義的には、劇空間 (theatrical space) の創出や攪乱あるいは変形だからである。演劇とは人々の役割や関係、コミュニケーションを組織化している場そのものを変革するアートなのだといってもいい。私たちはあれやこれやの男女を演じるあやうい生である。したがって、演劇が創出する劇空間を「現実」と対立する「虚構」としてのみ考えて安心することはできない。劇空間を^{トランスフォーム}変形するという演劇の原理は、私たちが信じている「現実」の境界線を攪乱し私たちをトラブルに巻き込む力を必然的にはらんでいるからである。しかし、それこそが演劇の根源的な可能性でもあり、だからこそ演劇は私たちが腐った生から解放したり、私たちが別の何かへと生成変化させるラディカルな潜勢力を秘めているのである。

現在、教養とは何であるべきか。そのような問いに対して、先の論文では以上のように、演劇というアートの可能性をほりさげながら、教養とは「異化」を実践するアートであり、民衆への生成変化を呼びかける何かだという視点を提出した。本論文では、このように未だ抽象的なアイディアにとどまっている構想にあらためて具体的なイメージを与えるために、もう一度、サミュエル・ベケット (Samuel Beckett, 1906-1989) の劇作品『ゴドーを待ちながら』(Waiting for Godot, 仏語版 1952 年、英語版 1954 年) (以下、『ゴドー』と略記) を取り上げたい。この劇作品は、きわめてシンプルな舞台装置と構成で「待つこと」を問題化する作品であるが、まさに「異化」によって観客を攪乱し、民衆への生成変化を誘発した歴史をもつ劇作品だからである。『ゴドー』は、1953 年 1 月 5 日に始まるパリのバビロン座での初演以来、「事件」と呼ぶほかないさまざまな出来事を誘発してきた。とりわけ有名なのは、1993 年の旧ユーゴ内戦下の封鎖状態にあったサラエヴォでの『ゴドー』上演だろう。サラエヴォの『ゴドー』上演は、ベケット演劇上演史という狭い枠組みをこえて文学と戦争の関係を再定義するような出来事となった。⁵ しかし、本論文では、このサラエヴォ上演を意識しつつも、この劇作品がもつ本質的な力が露呈したもう一つの時間と場所にさらに遡行する。それは、1957 年 11 月 17 日の米国カリフォルニア州のサンクエンティン

刑務所である。戦時下のサラエヴォ上演が私たちにとって何だったのか（そして、今後、何でありうるのか）を考えるためにも、サンクエンティン刑務所の囚人たちの『ゴドー』体験の分析はさけることができない。その日の『ゴドー』上演は、囚人たちの生に深い影響を残すことになるが、さらにその残響は人間と演劇の関係を根本から問い直すような出来事へと発展していくからである。本論文では、このサンクエンティン刑務所で『ゴドー』が誘発した出来事を分析することによって、教養とは「異化」であり、民衆への生成変化を呼びかける何かであるという構想をさらに演劇の潜勢力と人間の可能性についての考察へと開いてゆきたい。

1) サンクエンティン刑務所における『ゴドーを待ちながら』の上演

サンフランシスコの北に1852年に設立されたサンクエンティン刑務所はカリフォルニア州では唯一のガス室と死刑囚監房を備えた男性刑務所であるが、ここで1957年11月19日、約半世紀ぶりに外部の劇団によって芝居が行われた。サンフランシスコ・アクターズ・ワークショップ (San Francisco Actors Workshop) という劇団がサンクエンティン刑務所を訪問し、1400人の囚人たちを前にサミュエル・ベケットの芝居『ゴドーを待ちながら』を上演したのである。『ゴドー』が演目として選定されたのは、単に囚人たちへの性的な刺激が考慮された結果だったが（この芝居には女性が登場しなかった）、この偶然的な選択が囚人たちに思わぬ「刺激」を与えることになる。性が人と人の関係や結びつきに関連する問題系であるとすれば、この芝居は、それとは違った形ではあるが、刑務所内の人と人の関係と結合に決定的な影響を与えることになるからである。

この1957年11月19日の『ゴドー』上演に最も早く注目した批評家マーティン・エスリン (Martin Esslin, 1918-2002) の著作『不条理の演劇』(*The Theatre of the Absurd*, 1962) によると、この劇団を率いる演出家ハーバート・ブラウは、この『ゴドー』上演に関してはある不安を抱えていたらしい。洗練されたヨーロッパの観客たちにさえ「騒動」(riots)に近いものを生み出した高度に曖昧で知的な演劇に対して囚人たちがどのように反応するのかを心配したのである。⁶簡単に言えば、演出家ブラウは、この高度に知的な劇作品を粗野な囚人たちは理解できないのではないかと憂慮したのだ。しかし、思わぬことが起こった。照明が弱くなったら退席しようと思っていた囚人たちでさえ、芝居が進むとその場を動けず、芝居の終わりには衝撃のあまり震えていたというのだ。『不条理の演劇』には、サンクエンティン刑務所の新聞『サンクエンティン・ニュース』(*San Quentin News*, 1957年11月28日号)の「ある初日客のメモ」というコラムから、次のような描写が引用されている。

二頭筋が浮きでた筋肉男の三人組が(…)全部で642ポンドになる身体を通路に投げ出し、女の子やおもしろい連中の登場を待っていた。彼らは、そういったものが登場しないと分かったら、照明が弱くなったら逃げ出すことにき一めたと、聞こえるように

息巻いた。でも、彼らはひとつ間違いを犯したのだった。彼らは、二分間だけよけいに舞台に耳をそばだて、観てしまった。そして動かなかった。最後に立ち去るときには、三人とも震えていた。⁷

この新聞コラムはおそらく当日の観客の一人だった囚人が書いたものと思われるが、上演当日の囚人たちの反応をよく伝えている。初めての刑務所演劇に娯楽を期待していた囚人たちはあっさりと期待を裏切られるが、同時になぜかこの芝居に深く魅せられてしまうのである。このような囚人たちの反応について、エスリンは、「パリ、ロンドン、ニューヨークの洗練された観客を当惑させたものが、囚人たちによってたちどころに理解されたのだ」⁸と書いている。しかし、これは少しミスリーディングだろう。確かに囚人たちは『ゴドー』から強い衝撃を受けたが、後に詳しく述べるように、囚人たちは、「理解」という言葉では描写できないもっと不安定で激しい衝撃を受け止めていたからである。現場にいた記者が報告しているように、囚人たちは「震えていた」のだ。さらに、11月19日のサンクエンティン刑務所での囚人たちの反応は、『ゴドー』がヨーロッパで引き起こした「騒動」と質的にまったく異なるものとも断言できない。例えば、パリで行われた1953年の『ゴドー』の初演について思い出してみよう。『ゴドー』の初演は、観客たちを奇妙に混乱させ、それは、幕間に劇場内で観客どうしが殴り合うという「騒動」にまで発展した。芝居中、あるものは芝居に対する不快感を表現するために足を踏み鳴らしたし、いっせいにブーイングをした。そして、あるものはそれを諷めつつ芝居を観続けようとした。そしてその不和が頂点に達したとき「殴り合い」が起こったのである。しかし、昨年の論文「私たちが私たちになるために」でも分析したように、観客たちが劇場内で違和感を表明し始めるその発端には、『ゴドー』という特異な芝居によって観客たちが（脱）主体化されるというきわめて演劇的な出来事があった。⁹ 劇空間を創出しつつ攪乱するという演劇のプログラムが、静かな観客を行為者^{アクター}に変えるという不測の「騒動」(riot)を誘発したのである。このような文脈を念頭において、『ゴドー』を観終わったばかりの三人の屈強な囚人たちが通路で「震えている」場面を想像してみよう。そこではいったい何が起こっていたのか。どのような力がそこで衝突・葛藤していたのか。どのような劇空間のなかに彼らはいたのか。1957年のサンクエンティン刑務所でも、新たにアクターを生み出すような「騒動」が囚人たちの身体というミクロな場所で起ころうとしていたとすればどうだろうか。これが根も葉もない空想だとは思えない。サンクエンティン刑務所では、その後実際に囚人たちの劇団が誕生するからである。

2) 「サンクエンティン・ドラマ・ワークショップ」の誕生

『ゴドーを待ちながら』という芝居は、観客が最後まで何かを待ち続ける演劇であり、しばしば「何も起こらない」芝居だと言われる。例えば、主人公の一人、エストラゴンの台

詞をそのままもじって、「何も起こらない、誰も来ない、誰も行かない、まったくひどい」¹⁰などと揶揄されることもある。しかし、このような「何も起こらない」芝居がさまざまな場所で「騒動」を起こしてゆく。サンクエンティン刑務所でも、1957年11月19日の『ゴドー』上演は、思いがけない方向へと発展していった。『ゴドー』の上演に強い衝撃をうけた囚人たちが、なんと約2年後の1961年には、囚人たちの劇団、「サンクエンティン・ドラマ・ワークショップ」(San Quentin Drama Workshop)を結成し、刑務所のなかで『ゴドー』の上演をはじめたのだ。『ゴドー』に決定的な影響を受けた囚人リック・クルーチャー(Rick Cluchey, 1933-)は創立者のひとりとして劇団の誕生について後に次のように語っている。

わたしが初めてベケットの芝居をやり始めたのは1961年で、カリフォルニアのサンクエンティン刑務所で終身刑の刑に服している最中だった。早くも1958年には仲間の囚人たちも同じような興味を抱いていたが、それでもやはり、わたしたちは皆、当時の刑務所長が演劇のやれる実験的ワークショップの特別許可をわたしたちに出すことを決心するまで、じっと辛抱して待たなければならなかった。だから1961年にわたしたち自身の小さな劇団が誕生すると、この小さなワークショップがやる最初の作品として、ベケットの三部作を制作し始めた。このようにして最初に取り組んだのが『ゴドーを待ちながら』で、次に『勝負の終わり』、そして最後が『クラブの最後のテーブル』だった。ベケット作品の連続上演は、3年間で7回もやった。芝居はすべて、囚人の演出で、囚人が演じ、囚人の観客のために上演された。¹¹

クルーチャーら囚人たちは刑務所のなかで劇団を創立すると、死刑囚ビルのかつて絞首刑場だった場所を65席の劇場に作り変え、そこで、芝居を演じたり、演出したり、制作したりしはじめる。さらに、クルーチャーはやがて刑務所を舞台にしたオリジナルの芝居『檻』(The Cage)の執筆を開始し、それもベケット作品と同様に刑務所内で上演し始める。そして芝居の上演数は1966年までに35回に達する。いったい刑務所では何が起こっていたのか。

しかし、サンクエンティン・ドラマ・ワークショップの創立者の一人であるクルーチャーの物語には、さらに続きがある。1966年、クルーチャーは、劇団設立と演劇活動が評価された結果、裁判長の推薦で州知事によって刑が終身刑から仮釈放を認める刑へと変更され、11年と9ヶ月の服役生活を終え、33歳でサンクエンティン刑務所を出る。クルーチャーは、さらに刑務所の外でも演劇活動を継続する。元囚人を含むメンバーで構成された劇団『有刺鉄線シアター』(The Barbwire Theatre)を立ち上げ、囚人や元囚人の更生を支援する自助組織に資金援助を行うほか、自身の作品『檻』を上演しながら全米の刑務所や大学、さらにはヨーロッパを巡り、観客たちを巻き込んで刑務所生活の現実に関する討論会を各地で開催してゆくのである。¹²

クルーチャーがたどった個人史は非常に魅力的である。青年時代から刑務所の出入りを繰り返し、誘拐・強盗・銃撃の罪で終身刑を宣告されていた23歳の青年が、ある芝居との出

会いをきっかけに人生を変革する武器として演劇を発見し、刑務所の内部からある種の抵抗運動を開始してゆくからである。そして、1970年代には、クルーチーはヨーロッパ巡業中にベケットとも親交を深め、ベケットが演出する芝居を共同制作するまでになる。¹³ しかし、今ここで注目したいのは、彼の個人史自体ではない。重要なのは、全ての出来事の発端にある、『ゴドー』と囚人たちとの遭遇、そしてそれをきっかけにして囚人たちの劇団が生成するプロセスである。まさに『ゴドー』と囚人たちとのアクシデンタルな遭遇が囚人たちどうしの関係（囚人たちの囚人たち自身に対する関係）に変化を起し、さまざまな出来事の連鎖のなかで囚人たちの生が変化してゆくのだ。「その気になりさえすれば、刑務所のなかでも人生を変えられる」と語ったのはマルコム X であるが、¹⁴ サンクエンティン刑務所の場合、壁に最初の「穴」を開けたのは一本の奇妙な芝居だった。しかし、どういうことだろう。『ゴドーを待ちながら』という「何も起こらない演劇」がいったい囚人たちの生に何を起こしたのか。また、刑務所のなかに誕生した囚人たちの「劇空間」（＝劇団 theater）の意味を私たちはどのように受け止めればよいのか。そもそもなぜ囚人たちは演劇を始めようと思ったのか。彼らにとって演劇を始めることとは何だったのか。1957年11月19日の『ゴドー』上演にもう一度戻って、これら一連の問いに一つひとつ取り組んでいこう。

3) 『ゴドーを待ちながら』と囚人たち

Nothing to be done.

—Opening line of *Waiting for Godot*

まず、『ゴドーを待ちながら』がどのような芝居なのか、あらすじを簡単に振り返っておこう。舞台は、田舎道。時は、夕暮れ。二人の浮浪者が一本の細い木のそばでゴドーという名の人物を待っている。しばらくすると、奇妙な二人組みがやって来て、しばらく一緒に時間をすごすが、やがて去っていく。ゴドーは来ない。すると少年があらわれて、ゴドーさんは今日は来ないけれど明日は必ず来ますと言ってどこかへ消える。第二幕も、ほぼ同じようなことが繰り返される…。批評家ジェイムズ・ノウルソン (James Knowlson) が指摘するように、従来の演劇では、観客が待っていると、「普通、最後には誰かがやって来る。何かが起こる。そして状況が変えられる」。¹⁵ しかし、ベケットは、「あらゆる演劇は待つことである」¹⁶ という演劇の根本的な形式そのものを利用し、観客たちが、登場人物とともに最後まで何かを待ち続け、待ちぼうけを食わされるような演劇を作り出すのである。しかし、このような構成をもつ芝居を観て、なぜ囚人たちは衝撃を受けたのか。なぜ三人の囚人たちは「震えていた」のか。それはどのような衝撃だったのか。まずは、この問いから考えてゆこう。

『不条理の演劇』のなかで、マーティン・エスリンは、「難解なアヴァンギャルドと言わ

れている芝居がなぜそれほどまでに直接的で深いインパクトを囚人の観客たちに与えたのか」という問いを發しつつ、自ら次のように答えている。

この芝居によって自分のおかれた状況とある意味で類似した状況に直面したからか。おそらくそうだろう。¹⁷

エスリンの答えは明快である。囚人たちの置かれていた状況そのものが、登場人物と類似しており、囚人たちは登場人物たちに自分たち自身の姿を見出したのではないかというのがエスリンの推測である。終身刑の受刑者たちはけっして来ることのない恩赦を待ち望んでいたかもしれないし、死刑囚は日々の時間に耐えつつ何かを待ち望んでいたかもしれない。分からない。しかし、そのような彼らが、登場人物たちとともに最後まで何かを待ち続け、待ちぼうけを食わされたとき、何を感じたのだろうか。どのような場に立っていたのだろうか。エスリンは、『ゴドー』上演後の囚人たちの反応を雑誌『シアター・アート』(Theatre Art, 1958年7月号)の記事を参照しつつ次のように報告している。

そこに居合わせた『サンフランシスコ・クロニクル』の記者が気づいたところでは、囚人たちはその劇を理解するのが難しいとは思っていなかった。そして囚人の一人がその記者に「ゴドーって社会のことだ」といい、別の囚人は「彼は、外部なんだ」と言った。そして刑務所の教師は次のように言った。「彼らは待つことの意味を知っているんです。そして、ゴドーがついにやってきたとしても、失望するだけだということも知ってるんです」。¹⁸

ここで報告されている囚人たちの反応は、多くのことを教えてくれる。第一に注目すべきなのは、囚人たちが活発に語っていることである。彼らはけっして意気消沈していないし、芝居自体に不満をもっているのでもない。彼らは、演劇が残した不思議な余韻のなかで活発に「ゴドー」の解釈を始めているのである。しかしさらに重要なのは、囚人たちがさまざまな発言をしている発話の位置である。囚人たちは作品世界に没入しそこに浸っているのでもないし、舞台から距離をとり作品を外から評価しているのでもない。例えば、囚人たちの「ゴドーって社会のことだ」(Godot is society)という言葉や「彼は、外部なんだ」(He's the outside)という言葉を考えてみよう。考えてみると、これらの発話は奇妙である。そもそも「ゴドー」とは何を指しているのか？ 舞台のうえで登場人物たちが待っていた人物だろうか？ それとも、囚人たち自身の「ゴドー」か？ おそらくこの囚人たちの「ゴドー」という言葉は、登場人物たちが待っていた「ゴドー」を指し示すと同時に、囚人たち自身の現実リアリティのなかの「何か」を指し示す記号にもなっている(壁の外の社会、世間、シャバ、出所後の世界、ありえない未来……?)。待ちぼうけを食わされた囚人たちは、『ゴドー』が作り出した演劇と現実がゆらぐ不分明な空間にとり残されており、そのような場所で、「ゴ

ドー」という記号を使って、観終わったばかりの芝居というよりもむしろ、自分たち自身の生について語り始めているのである。いったい何が起こっていたのだろうか。クルーチーは自分の『ゴドー』体験を次のように語っている。

わたしは、二人の浮浪者があれこれと喋っていたり、貴族風の人物が首にロープを巻きつけた人物を引っ張りまわしたりしているなかに、自分自身を見ました。¹⁹

おそらく囚人たちは、舞台の上にあてもなく何かを待っている彼ら自身の姿を見出し、自分たちが抱えている現実感を肯定してくれる表現に心奪われただろう。しかし、囚人たちはそれで安心感を得たのではなかった。おそらくまったく逆である。囚人たちはむしろ、演劇という鏡に自らを映し出し、自分を突き放して見ざるをえないような場所に連れ出されるのだ。囚人たちのさまざまな「ゴドー」解釈の言葉はおそらくそのような不安定な場所から発せられている。『不条理の演劇』には、上演日から9日後に発行された刑務所新聞『サンクエンティン・ニュース』(1957年11月28日発行)の社説の一節が引用されている。これを読むと、囚人たちがこの演劇からどのようなインパクトを受けたのかが分かる。

それ『『ゴドーを待ちながら』』は、(…) 象徴的な表現であり、観客の一人ひとりが、自分自身の結論を出し、自分自身の間違えを犯すのを期待する作家の表現だった。それは、適切なことなどいっさい求めず、観客にいかなる芝居じみた道徳も押しつけず、なんら特定の希望も約束しなかった。(…) 私たちは未だゴドーを待っている。そして、これからも待ち続けるだろう。舞台の背景が単調になりすぎ、演技が緩慢になりすぎたら、わたしたちは互いに名前を呼び合い、永遠に別れることを誓うだろう。そうはいっても、行く場所などどこにもないのだ!²⁰ [括弧内の補足は、福本]

「わたしたち」という一人称を使っているところを見ると、この記事を書いたのも囚人の一人だと推測される。そして、内容を読むと、囚人たちの日常の中に『ゴドー』という演劇がどれだけ深く入り込んでいるかがわかる。『ゴドー』は、囚人たち観客にいかなるメッセージも残さなかったし、どんな道徳も押しつけず、どんな希望も与えなかった。しかし、にもかかわらず、この演劇は、非常に深い影響を残したのである。第一に、囚人たちはこの演劇を通して自分たち自身の生について語る言葉を見出した。「わたしたちは未だゴドーを待っている。そして、これからも待ち続けるだろう。舞台の背景が単調になりすぎ、演技が緩慢になりすぎたら、わたしたちは互いに名前を呼び合い、永遠に別れることを誓うだろう。そうはいっても、行く場所などどこにもないのだ!」。『ゴドー』は刑務所の空間を攪乱し、現実と虚構が入り混じるどこにもない領域を作り出したが、この記者もそのような演劇の余韻が残る不思議な場所で『ゴドー』のプロットと自分の現実を重ね合わせている。しかし、ここにはさらに重要なことがある。もちろんこの記事は、どこにもいけな

い主人公たちに囚人たちの生を重ね合わせているだけの文章にも読める。しかし、この記事の記者が使っている「舞台の背景」(=景色 the scenery)や「演技」(=活動 the action)という表現に注意してみると、この文章がまったく違って見えてくる。彼は、演劇の用語で自分の日常を解釈し語っているのだ。いったいこれはどういうことか。言葉遊びをしているだけなのか。それとも、自分の生の演技性を意識し始めているのか。囚人たちは、ひょっとすると、『ゴドー』によって自分たちの生を対象化されるなかで、自分たちの日常そのものがある種の「演技」(the action)で構成されていることに気づき始めているのかもしれない。自分は待っている、それ以外の生き方など知らない、しかし、「あてもなく待つこと」(waiting for nothing)が「演技」だとも感じている。「そうはいっても、行く場所などどこにもないのだ!」と。ここにあるのは根本的な袋小路の感覚であるが、おそらくそれこそがまさに『ゴドーを待ちながら』という芝居が意図せず囚人たちに突きつけたものではなかったか。“What are you waiting for?”(何をぐずぐず待っているんだ?)と。

『ゴドーを待ちながら』は、囚人たちが現実に対して抱いている感覚を深いところで肯定したが、同時にそこに解消しがたい「ずれ」(dislocation)ももちこんだ。囚人たちは、『ゴドー』を観てから落ち着かない日々を過ごしたことだろう。「ゴドー」という単語を含めたこの芝居のさまざまな言い回しが、刑務所のなかでは本人たちにしか分からない「私的言語」(private language)になって流通したという。²¹『ゴドー』は上演が終わってもまだ「ゴドー」という亡霊的記号として増殖しながら刑務所内を徘徊していたのだ。しかし、『ゴドー』は囚人たちを刺激し続けたが、囚人たちに正しいこと、適切なことを求める演劇ではなかった。そんなものがあるはずなかった。刑務所新聞の記者は『ゴドー』について書いている。「観客の一人ひとりが、自分自身の結論を出し、自分自身の間違いを犯す(make his own errors)のを期待する作家の表現だった」と。ここでは、「自分なりの結論を出す」と「間違える」ことが等値されている。この劇作品は、どこにもゆけない囚人たちに、間違えること、そう、君自身であれと呼びかけたのだ。

『ゴドーを待ちながら』は、「どうにもならん」(Nothing to be done)という主人公エストラゴンの言葉で始まる。²² そしてもうひとりの主人公ウラジミルもこの言葉を何度か口にするが、結局、この芝居が二幕にわたって上演するのは、このワンフレーズがはらむ多様なディメンションなのだといいてもいい。「なすべきものはなにもない」(Nothing to be done)。これはすべてを尽くした終わりの言葉である。しかし、『ゴドー』という芝居はこの言葉で始まる。この逆説がこの芝居の核心にある。待つことに慰めを見出しつつも、待つことに倦み疲れ、とはいえそれ以外の生き方もなくその場を動けないウラジミルやエストラゴン。彼らはそこから脱出しようとあがいてもいるが動けない。その二人の姿に自分の姿を見出してしまった囚人たちは「どうにもならん」とつぶやいたろう。しかし、囚人たちは絶望したのではなかった。『ゴドー』という鏡の中に、絶望している自分自身を発見したのだ。「演ずべきものはなにもない」。これが始まりだった。

4) 絶望のなかの希望：刑務所のなかに劇場を創造すること

Pozzo: Who are you? (君らは、誰だね?)

Vladimir: We are men. (ぼくたちは人間です。)

—Waiting for Godot

マーティン・エスリンを含む何人かの批評家たちは、囚人たちが『ゴドー』をたちどころに理解したことに注目する。しかし、囚人たちは、観客席という安定した場所から『ゴドー』という演劇作品を理解したのではない。囚人たちはむしろ『ゴドー』が創出した奇妙な演劇空間を通して自分たち自身を理解したのだ。そして、理解するということは、変化を含意している。しかし、どこにも行き場などない囚人たちが、どこに向かったのか。演劇である。囚人たちは刑務所の壁の内側に彼ら自身の劇団サンクエンティン・ドラマ・ワークショップ（以下、SQDW）を創設し、演劇活動を開始するのである。しかも、彼らが演じた最初の芝居は『ゴドーを待ちながら』である。このめくるめくような出来事をどのように受け止めればよいのか。なぜ囚人たちは『ゴドー』に向かったのか。彼らにとって演劇を始めることとは何だったのか。

4-1) 新しい劇空間の創造と政治的主体化

『ゴドーを待ちながら』は、「どうにもならん／演じられない」(Nothing to be done) という演劇的生の臨界点を上演する演劇だった。²³ しかし、囚人たちにとっては、この「出口なし」の演劇が出口となり、入り口となった。囚人たちは、そこから、まさに「どうにもならん」という自分の状態そのものを積極的に主張するためのツールとしてベケット演劇を再発見し、それを演じることをめざす運動に出口を見出すからである。ここには眩暈がするような変化がある。囚人たちは 180 度の転回を経験するのだ。場所のない人間を表現する演劇のなかに自分の場所を見つけるのである。しかし、1957 年 11 月 19 日の『ゴドー』上演から劇団が誕生するまでには 2 年以上かかっており、囚人たちによる演劇がすぐに可能になったわけではなかった。したがって、サンクエンティン・ドラマ・ワークショップ (SQDW) は、まず、囚人たちが刑務所のなかに自分たち自身の「劇場」を作ろうとする運動として始まった。囚人たちは、刑務所化されたどうにもならない自分たち自身の生を積極的に表現できる空間を刑務所のなかに作り出そうとしたのである。

しかし、囚人たちはそのような運動を推し進めるなかですでに新しい生活空間を創出し、別の何かへの生成変化を始めていたといっていだろう。クルーチーは、当時の状況を回顧して「わたしたちは皆、演劇の上演ができる実験的ワークショップの特別許可を当時の刑務所長が出すのを決心するまでじっと辛抱して待たなければならなかった」と語っている。²⁴ しかし、もう囚人たちは何かをあてもなく待っていない。かつてある囚人は、ゴド

ーについて「彼は、外部なんだ」と語ったが、もし聞かれれば、囚人たちは「ゴドーとはわたしたち自身だ」と語ったのではないか。彼らは何よりも待望していたのは、彼ら自身の劇団（＝劇場 theater）だったからだ。囚人たちは、刑務所の外にある何かを欲するのではなく、刑務所の内に「外」を穿とうとした。まったく逆の言い方をすることもできる。刑務所が排除と隔離の空間だとすれば、刑務所自体が社会の「外」だと言えるが、だとすれば、囚人たちは「外」のただなかに自分たちが手を取り合うことのできる「内」を作り出そうとしたのだと。「どうにもならん」とつぶやいた囚人たちだったが、囚人たちは刑務所的生のリミットで自分たち自身の到来を待望したのである。

刑務所のなかに「劇場」を作ることを決心した囚人たちの小さなグループは、こうして活動を開始する。囚人たちの入り組んだ人的ネットワークを駆使し、『ゴドー』を上演したサンフランシスコ・アクターズ・ワークショップ（以下、SFAW と略称）に連絡を取り、劇団を作るためのアドバイス、さまざまな演劇道具、演技や演出、創作の指導など、あらゆる必要なことを提供してくれるように請願する。²⁵ その結果、SFAW に所属するアラン・マンデルが毎週、刑務所を訪問することになり、刑務所長の特別許可を待って 1961 年にサンクエンティン・ドラマ・ワークショップ（SQDW）が誕生する。マンデルは、1957 年 11 月 19 日の『ゴドー』に出演した俳優でもあったが、比喩的に語れば、囚人たちは観客席からどんどん舞台にのぼり、『ゴドー』を乗っ取り、舞台そのものを彼ら自身の生のリアリティを表現する場所に変えてしまうのである。クルーチーは、刑務所の現実とベケット作品の関係について次のように語っている。

刑務所長やカリフォルニア州といった私自身の日々のカレンダー作成者おかげで、私は狂ってしまいそうになっていた。だから私は、必然的に、ワットやマーフィ、モロイやマロウン、名づけえぬものといったベケットの登場人物のマスクをつけた。ベケットの作品群のなかでは、私は登場人物たちと一緒にいれて、安心することができた。たぶん、いろんな点で登場人物たちがサンクエンティンの人々と非常に似ていたからだろう。断絶、衰退、あてにならなさが、毎日、毎日続いてゆくんだから。「どうやったって、おれたちは自由じゃない？ 調べる価値はあるかもしれない」って話したんだ。²⁶

囚人たちにとって劇場をつくり、そこでベケット演劇をやることは「自由」の具体的な探求だった。つまり、刑務所的な現実のなかで正気を保っているために囚人たちはこの「劇場」を必要としたのだ。重要なのは、ベケットの登場人物たちが囚人たちと「非常に似ていた」ことである。「断絶」（disconnection）、「衰退」（decay）、「あてにならなさ」（uncertainty）といった性質は、ベケット演劇の世界である以上に囚人たちの現実であった。しかし、だからこそ、そこには囚人たちが入ってゆける空間があった。ベケットの芝居では、どこにもゆけない主体こそが演じるべき中心的な役柄であり、囚人たちは、どこにもゆけないエストラゴンやウラジミルを演じることによって演じることをできなくなった彼ら自身を演

じたのである。それは、自分自身を演じることができなくなったものたちの、奇跡的な自己奪還だった。彼らはベケットの『ゴドー』を通して自分自身を演じることが可能になったのだ。

比喩的に語るなら、囚人たちは、刑務所のなかの劇場でいわば「刑務所ごっこ」をやったのだといってもよい。囚人たちは、積極的に「囚人」を演じたのだ。しかし、囚人たちは「囚人」を演じることによって「囚人であること」に埋没していったのではない。まったく逆である。囚人たちは、ベケット演劇を通じて、動けなかった「自分自身」を舞台にかけ、動かし、自分を問題化できるようになった。それは、どんなに小さな規模であろうと、囚人たちの政治的主体化であったし、刑務所という権力空間の内部にそのような場所自体を問題化する「対抗空間」を作ることでもあった。囚人たちは、壁に囲まれた権力空間の内部に、主体が変容する場としての「劇場」（新しい劇空間）を作り出したのだ。クルーチーは後に、さらに過激に刑務所の暴力性を問題化する演劇『檻』(The Cage)を刑務所内の劇場で上演することになるが、囚人が囚人を演じすることは、囚人であること（隷属状態）の是認ではなく、囚人であることに対する抵抗である。クルーチーは語っている。「結局、私に自由を、身柄の自由でないにしても、精神の自由を与えてくれたのは、刑務所長ではなくてベケットだった」。²⁷ 1961年1月に行われた囚人たちの最初の『ゴドー』上演には、1957年に『ゴドー』を上演したサンフランシスコ・アクターズ・ワークショップの劇団員たちも招待された。役者と観客は逆転した。『ゴドー』を媒介にして、観客だった囚人たちは役者になり、囚人だった観客たちは行為者になったのだ。

4-2) 来るべき民衆の方へ：非暴力的暴動としての演劇活動

1961年のサンクエンティン・ドラマ・ワークショップ(SQDW)の誕生とそこから始まる演劇=活動(action)の本質を理解するためには、刑務所の内部の出来事だけではなく、刑務所の外部、つまり囚人たちと刑務所を取り巻く社会的コンテクストにも目を向けなければならない。1950年代半ばから1970年前後のアメリカは、公民権運動やそれに続くブラックパワー・ムーブメント、人種暴動、ベトナム反戦運動や学生の反乱といった社会的な大変動のなかにあり、刑務所という場所や刑務所のなかの囚人も当然そのような動向と連動していたからである。²⁸ しかし、SQDWの演劇=活動の本質をつかむ上で最も注目すべきなのは、1960年代から全米に広がってゆき、1971年のニューヨーク州アッティカ刑務所において頂点に達する一連の囚人たちの反乱、囚人暴動(prison riots)だろう。囚人暴動も、SQDWと同様に、刑務所における囚人たちの生そのものを問題化し、それを直接行動によって変容させようとする囚人たちの「蜂起」だった。例えば、サンクエンティン刑務所でも、1967年には暴動が一度、1968年には刑務所内の作業をほとんどすべて停止させる黒人、白人の連帯ゼネストが二度も起こった。²⁹ サンクエンティン・ドラマ・ワークショップの演劇活動(1961-)も、本当は、このような暴動やゼネストを含む囚人たちの政治的主体化の広い

スペクトラムのなかでのみ捉えることができるだろう。もし「暴動」という言葉が、亡霊的な生を強いられた不可視の民が怒りの噴出とともにいっきに舞台に踊り出る政治的主体化をさすなら、SQDWの結成とその演劇活動は、(規模が小さいとはいえ) 刑務所のなかで生じた非暴力的な暴動だったからである。

歴史学者ハワード・ジン (Howard Zinn) は、『民衆のアメリカ史』(*A People's History of the United States*) のなかで 1960 年代末から生じた刑務所の反乱をそれ以前の囚人暴動と区別して次のように語っている。

急進的運動に所属したり、戦争に反対したために投獄される政治犯はつねに存在した。しかし、いまや新しい種類の政治犯 (= 政治的な囚人 *political prisoner*) が現れた。つまり、通常の犯罪で有罪とされながら、獄中で政治的に目覚めていった男や女がそれである。囚人たちの一部は自分たちの個人的苦難と社会システムを関連づけて考え始めた。その結果、個人的な反抗ではなく、集団的な活動に頼るようになった。自分自身の身の安全に専念せざるをえないような野蛮な環境や無慈悲な雰囲気の中にあつて、囚人たちは他者の権利や安全に関心を持つようになったのだ。³⁰

ここでは、1960 年代の黒人や学生の反乱、反戦運動等に影響を受けた囚人たちの新しい反乱の特徴が的確に要約されているが、すぐに気づくのは、その特徴が基本的にはそのまま SQDW の活動の特徴でもあるということである。第一の特徴、囚人たちはもともと政治的だったのではなく、刑務所のなかで政治化したという点は、劇団の創設を通じてある種の政治的主体化を体験する SQDW の囚人たちの経験と重なるし [政治的な囚人 (*political prisoner*) への生成変化]、また、反乱が「集団的な活動」の形態をとるという第二の特徴も、「集団的な (演劇) 活動」(*collective action*) を通じて刑務所内に対抗的な空間 (ネットワーク) を生み出そうとした SQDW の活動と重なる [集団的で対抗的な活動空間の創出]。そして、最後に、「集団的な活動」の創出の根底には、すぐそばで生きている「他者」(*others*) の発見があつたということも SQDW の経験に対応している [他者との連帯、他者との結合]。各地刑務所の囚人たちは、同じ刑務所にいる囚人たちとの連帯だけでなく、他の刑務所の囚人たちとも繋がっていったが、³¹ SQDW の創設の際にも『ゴドー』を通じた囚人たち同士の相互発見と連帯の感覚があつた。クルーチーは、囚人たち同士の連帯の感覚を次のような言葉で表現している。

批評家たちは、ベケットの登場人物たちは皆、彼が幼い頃のダブリンからひっぱり出されてきているのだと主張した。つまり、通りや、沼地や、溝や、ゴミ捨て場や、精神病院にいた人々だと。もしそれが正しいなら、私はもう一つだけ付け加えよう。ベケット作品の「変り者たち」を演じるのに、最もその道にあかるく、知識があつて、適任なのは刑務所の収監者たちだと。なぜなら、ここには、世界中のどこよりも、本物のベケッ

ト的人物がいるからだ。捨てられた人たち、狂人、貧民街の詩人、そしてシステム全体のいわゆる「血なまぐさい肉」とされる部分のすべて。すなわち、現代の荒廃した地域に住む本物の民衆である。³²

社会学者ジグムント・バウマン (Zygmunt Bauman 1925-) は「監獄は壁のあるゲットーであり、ゲットーは壁のない監獄である」³³と語ったが、通りや、沼地や、溝や、ゴミ捨て場や、精神病院からやって来た「捨てられた人たち」は、刑務所に来る以前も、来て以後も、排除され、隔離されていた。社会のなかに演じるべき役割を与えられず、亡霊的な生を強いられ、不可視化された「捨てられた人たち」は、ずっと孤独のうちに生きてきたのだと言っていいだろう。しかし、囚人たちは、刑務所で『ゴドーを待ちながら』という演劇と遭遇し、そこに自分自身を表現する隙間 (opening) を見出した。そして囚人たちは、その隙間に飛び込むようにして「自分たち自身の劇場」を創設するが、それはとりもなおさず孤独に生きてきた隣人たちの発見、「わたしたち」の発見と創造だったのである。そしてこの地点こそが、1960年代に始まる囚人たちの新しい反乱と SQDW が交差するポイントである。「劇場」の創設とは、囚人たち同士の新しい結合であり、それまでの関係とはまったく違った形で彼ら自身を組織化することだったからである。囚人たちは、「劇場」を生み出しながら、それまでの自分たちの関係を変え、自分たちを組織化したのである。したがって、「劇場」の創設は、囚人たちの創設でもあった。囚人たちは、一つの演劇を媒介にして、自分たちで、「自分たち自身」 (ourselves) を作り出したのである。クルーチーが囚人たちを「捨てられた人たち」 (cast-offs) と言いながらも「本物の民衆」 (real folk) という言葉で呼び直すとき、その言葉には囚人たちの結合を肯定する感覚がみなぎっている。クルーチーは「ベケットの作品群のなかでは、私は登場人物たちと一緒にいれて、安心することができた」³⁴とも語っているが、その登場人物たちを演じていたのは刑務所の隣人たちだった。SQDW は、演劇が生み出す虚構の空間に自分たちの現実を重ね合わせながら、それまで刑務所の外にも内にもなかった対抗的な空間を生み出し、囚人たちは現実^{リアリティ}の解体と変形を伴う生成変化 (transformation) を経験していたのである。

サンクエンティン刑務所における SQDW の活動と、1960年代から始まる囚人暴動を含む囚人たちの反乱を連続したスペクトラムのもとで見ると、一見奇異に思われるかもしれない。しかし、SQDW の活動を囚人暴動の側から見ると、SQDW の活動が排除と隔離を生きてきた人々の政治的主体化の問題だったことが明確になるし、逆に囚人暴動を SQDW の活動の側から見ると、囚人暴動の中心にある「演劇性」、つまり、不可視化されてきた人々がいっきに表面的な舞台に踊り出るメカニズムの分析が可能になる。さらに、この分析は、囚人たちの反乱だけに留まらず、1960年代のさまざまな民衆たちの直接行動の分析にもつながってゆくだろう。南部で人種隔離を生きてきた黒人たちはもちろんだが、都市のゲットーに押し込められた人々など、排除と隔離を生きてきた「囚人」はアメリカ中にいたからである。

しかし、問題は残る。サンクエンティン刑務所における SQDW の活動と、1960 年代から始まる囚人暴動を含む新しい囚人たちの反乱を分かちものは何なのかという問題である。この問いはおそらく、黒人解放運動の文脈で言えば、1950 年代半ばから始まる非暴力直接行動と 1960 年代半ば以降の人種暴動の差異を問う問題でもある。先に私は、SQDW の活動を形容するときに、非暴力的な暴動という言葉を使った。この言葉にまだ明確な概念規定があるわけではない。しかし、わたしはこの不安定な言葉に、一筋の希望を読み込もうとしている。SQDW の活動では誰一人殺されることがなかったからである。SQDW は、殺されることなく、殺すこともなく、刑務所という権力空間の内部で自分たちを解放しようとする運動だったのだ。1971 年のアッティカ刑務所における囚人蜂起では、人質だった看守 9 人とともに 31 人の囚人が射殺された。州兵、看守、地方警察によって、自動小銃や機関銃で撃ち殺されたのである。囚人たちは銃火器をもっていなかった。³⁵ これを刑務所という特殊な空間での話だとすましていられるわけではない。哲学者マイケル・ハート (Michael Hardt, 1960-) が言うように、もし刑務所という場所が社会から分離された排除の場ではなく、むしろ世界中に遍く行き渡った権力の論理が最高度に集中する焦点だったとしたらどうだろうか。あるいは、刑務所こそがわれわれの社会の本質をもっとも露骨にさらけ出している場所なのだとしたら？³⁶

あらためて次のように問うてみよう。刑務所の外も刑務所だとしたら、私たちはどのようにして自由になることができるのかと。これは、「デンマークは牢獄だ」と語ったハムレットの問いでもあったが、それに対する SQDW の答えは、牢獄のなかに「劇場」(=世界)を作ることであった。演劇は世界を牢獄にたとえるだけでなく、世界を劇場にもたとえてきたが、SQDW は実際の刑務所のなかで文字通りそれを創造的に実行したのである。クルーチーは、SQDW の演劇=活動を次のような言葉で語っている。「芝居はすべて、囚人の演出で、囚人が演じ、囚人の観客のために上演された」。³⁷ SQDW の演劇=活動は、囚人たちについての、囚人たちによる、囚人たちのための演劇だった。演劇は、囚人たちにとって、未来の約束ではなく、虚構への逃避でもなく、演じられなくなった囚人たちの《今ここ》の生に介入する直接行動、非暴力的で創造的な直接行動 (direct action) だったのだ。クルーチーが刑務所で演劇を始めたとき、彼はまだ終身刑の受刑者だったが、演劇は時間的にも空間的にも閉じられた囚人たちの現実を揺さ振り、別の世界を作った。上演のある週末には、SQDW によるベケット演劇を観ようと、もと絞首刑場だった場所が囚人たちであふれかえった。私はこの光景が「教養」というものを考えるときのひとつの原風景になるのではないかと考えている。囚人たちは、刑務所の中で自分たち自身をみつめる新しい視点を獲得したのである。

註

- ¹ 拙論「私たちが私たちになるために——公共空間を創造する教養と生成変化についての試論」『教養教育の戦略的再構築：メディア・人間・世界』17-43 頁を参照。
- ² 拙論「私たちが私たちになるために」では *people* という言葉を「人々」と訳してきたが、本論文では「民衆」という訳語を用いる。また、先の論文の「まだ存在していない人々」という表現は、本論文では文脈に応じて「来るべき民衆」と表現されている。
- ³ 拙論「私たちが私たちであるために」30 頁を参照。また、ローザ・パークスの行為に関する詳細な分析は拙論「非暴力直接行動とは何か」311-318 頁を参照。
- ⁴ Gilles Deleuze, “What is the Creative Act?,” *Two Regimes of Madness*, 324 を参照。
- ⁵ 『ゴドーを待ちながら』のサラエヴォ上演に関しては、Suzan Sontag, “Waiting for Godot in Sarajevo,” *Where the Street Falls: Essays*, 299-322 を参照。また、岡真理は、エッセイ『戦争』の対義語としての文学『思想』No.989（2006 年 9 月号）で、『ゴドー』のサラエヴォ上演に言及しつつ、戦禍のもとにある人間にとっての文学という視点から文学と戦争の関係を再定義しようとしている。
- ⁶ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 19.
- ⁷ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 19-20.
- ⁸ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 19.
- ⁹ 『ゴドーを待ちながら』のパリ初演が劇場に引き起こした騒動の詳細な分析については拙論「私たちが私たちになるために」30-37 頁を参照。
- ¹⁰ Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, 43.
- ¹¹ Rick Cluchey, “The San Quentin Drama Workshop,” *Beckett Remembering, Remembering Beckett*, 195-196.
- ¹² クルーチャーの個人史については、Kenneth Kitch, “Introduction,” *The Cage*, i-vi 及び、James Knowlson, *Damned to Fame*, 540-542 を参照。
- ¹³ ベケットが演出し、サンクエンティン・ドラマ・ワークショップが演じたベケット演劇は、*Beckett Directs Beckett: A Trilogy* (1990)として Smithsonian Institution Press から全 4 巻の VHS 作品としてビデオ化されている。収録作品は、『ゴドーを待ちながら』、『勝負の終わり』、『クラブの最後のテープ』の 3 作品。
- ¹⁴ Malcolm X & Alex Haley, *The Autobiography of Malcolm X*, 451.
- ¹⁵ James Knowlson, *Damned to Fame*, 343.
- ¹⁶ James Knowlson, *Damned to Fame*, 343.
- ¹⁷ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 21.
- ¹⁸ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 20.
- ¹⁹ Skip Kaltenheuser, “The Prison Playwright.” (online version)
- ²⁰ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 20.
- ²¹ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 21.
- ²² Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, 2.
- ²³ 英語の“do”という動詞には「演じる」という意味もある。したがって、“Nothing to be done”という表現で始まる『ゴドーを待ちながら』という演劇は、「演じるべき何もない」、あるいは、「何も演じられない（もう生きられない）」という宣言から始まる演劇なのだ。フランス語版でも、“Rien à faire”となっており、事情は変わらない。

²⁴ Rick Cluchey, "The San Quentin Drama Workshop," 195.

²⁵ サンクエンティン・ドラマ・ワークショップ成立の経緯に関しては、Kenneth Kitch, "Introduction," *The Cage*, i-vi を参照。

²⁶ Rick Cluchey, "The San Quentin Drama Workshop," 197.

²⁷ Rick Cluchey, "The San Quentin Drama Workshop," 197.

²⁸ 例えば、刑務所の意味それ自体もそのような社会変動のなかで再検討されるようになる。公民権運動に参加した多くの人々は刑務所を経験したし、場合によっては「市民的不服従」の観点から積極的に刑務所を経験しようとする人々も現れた。一時的に獄中生活を経験した人々が大量に出現したのである。また、マルコム X がそうしたように、排除や隔離を公然と行っている国家や社会のほうを「刑務所」(prison) の比喩で語る人々も出現する：「私が刑務所にいたからといって驚かないでほしい。あなた方だって刑務所にいるのだから。アメリカってところはそれだ。刑務所だ」("Message to the Grass Roots," *Malcolm X Speaks*, 8)。

²⁹ 囚人暴動及び、アメリカにおける刑務所の反乱についての記述はすべて Howard Zinn, *A People's History of the United States*, 514-523 による。

³⁰ Howard Zinn, *A People's History of the United States*, 518-519.

³¹ さらに囚人たちは、「自分たち」の問題だけでなく、刑務所以外の問題についても考え出した。ウォルポール刑務所では、アメリカ軍のベトナムからの撤退を要求する声明が回覧され全員が署名した。また、ウォルポール刑務所と他の三つの刑務所では、感謝祭の際、合衆国の飢えた人々について注意を促がしたいとして、多くの囚人たちが祝日用の特別食をとるのを拒否した。Howard Zinn, *A People's History of the United States*, 523.

³² Rick Cluchey, "The San Quentin Drama Workshop," 196.

³³ ジグムント・バウマン『コミュニティ』166 頁を参照。

³⁴ Rick Cluchey, "The San Quentin Drama Workshop," 197.

³⁵ ニューヨーク州のアッティカ刑務所における囚人の蜂起は、1971 年 8 月にサンクエンティン刑務所で囚人ジョージ・ジャクソン (George Jackson 1941-1971) が看守に背中から撃たれて死亡したことを一つのきっかけとして起こった。ジャクソンが死んだ直後、あちこちで反乱が連鎖的に起こるが、その最大のものがアッティカ刑務所の反乱だった。その日、ほとんどの囚人が昼食や夕食をとらず、多くの囚人が黒い腕章をつけたという。詳しくは、Howard Zinn, *A People's History of the United States*, 519-520 を参照。また、ジョージ・ジャクソンは、以前はカリフォルニア州のソルダッド刑務所でおり、そこで政治的に目覚めたが、サンクエンティン刑務所では視聴覚事務室で働いており、クルーチャーに演劇映画を見せたこともあるという。Skip Kaltenheuser, "The Prison Playwright" <<http://www.gadflyonline.com/archive/SepOct99/archive-playwright.html>> を参照。サンクエンティン・ドラマ・ワークショップと 1960 年代の政治空間の関連を読み解くうえで重要なエピソードだと思われる。

³⁶ マイケル・ハート「監獄の時間」『批評空間』90 頁を参照。

³⁷ Rick Cluchey, "The San Quentin Drama Workshop," 196.

参考文献

バウマン、ジグムント『コミュニティ 安全と自由の戦場』奥井智之訳。筑摩書房、2008 年。
Beckett, Samuel. *Waiting for Godot: a tragicomedy in 2 acts*. New York: Grove Press, 1982.

-
- Cluchey, Rick. *The Cage*. San Francisco: Barbwire Press, 1970.
- . “The San Quentin Drama Workshop.” *Beckett Remembering, Remembering Beckett: A Centenary Celebration*. Ed. James Knowlson & Elizabeth Knowlson. New York: Arcade Pub., 2006.
- Deleuze, Gilles. “Control and Becoming.” *Negotiations, 1972-1990*. Trans. Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1995.
- . “What is the Creative Act?” *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*. Ed. David Lapoujade. Trans. Ames Hodges and Mike Taormina. New York: Semiotext(e), 2006.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1987.
- 福本圭介「ハムレットの生成変化」『英米文学』（立教大学）第65号、2005年、25-45頁。
- .「非暴力直接行動とは何か」『変容するアメリカ研究のいま』小林憲二編著。彩流社、2007年、307-327頁。
- .「私たちが私たちになるために——公共空間を創造する教養と生成変化についての試論」『教養教育の戦略的再構築：メディア・人間・世界』（県立新潟女子短期大学2006年度共同研究中間報告書）教養教育の戦略的再構築・研究会 編著発行、2007年、17-43頁。
- ハート、マイケル「監獄の時間」『批評空間』II-19（1998年）88-102頁。
- Kaltenheuser, Skip. “The Prison Playwright.” *Gadfly* (Sep./Oct. 1999). (*Gadfly* online version) <<http://www.gadflyonline.com/archive/SepOct99/archive-playwright.html>>
- King, Martin Luther, Jr.. *Why We Can't Wait*. New York: Signet Classic, 2000.
- Knowlson, James. *Damned to Fame: the Life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1996.
- 岡真理「『戦争』の対義語としての文学」『思想』No.989（2006年9月号）1-3頁。
- Parks, Rosa & Jim Haskins. *Rosa Parks: My Story*. New York: Puffin Books, 1992.
- Sontag, Suzan. “Waiting for Godot in Sarajevo.” *Where the Street Falls: Essays*. London: Vintage, 2003. 299-322.
- X, Malcolm & Alex Haley. *The Autobiography of Malcolm X*. New York: Ballantine Books, 1992.
- . *Malcolm X Speaks*. New York: Grove Press, 1990.
- Zinn, Howard. *A People's History of the United States*. Harlow: Pearson/Longman, 2003.