

## サミュエル・ベケット『幽霊トリオ』における 視点変化の法則

片岡 昇

### 序

ベケットの映像作品には、彼の劇作品や小説と同様、その主旨を理解しにくいものが多い。“Make sense who may.”（「わかる者にはわかるだろう」）<sup>(1)</sup>と述べる登場人物の台詞は、文字通りにとれば、著者の傲慢を示しているとも捉えられかねない。だがここで注目すべきなのは、ベケットが観る者の認識に対し、いかなる制限も加えなかった点である。ベケットは特定の認識を強要することもされることも避けており、その姿勢を終生貫いた。

ベケットの映像作品が優れているのは、観る者が作品を捉えるプロセスそれ自体が、部品のようにその構造内に組み込まれ、作品化されている点である。故に“Make sense who may.”という台詞が示す通り、作品に対する自らの立場そのものが問われることになるのだ。本論ではその詳細について、後期映像作品のひとつである『幽霊トリオ』を通して明らかにする。

この作品においては、カメラ視点を通じて誰が見ているのかを整理し、視点が織り成す多重構造の全体像を把握する必要がある。その上で、そうした仕組みが全て、作者の緻密な計算の上に成立している点を明らかにすることが、本論の狙いである。

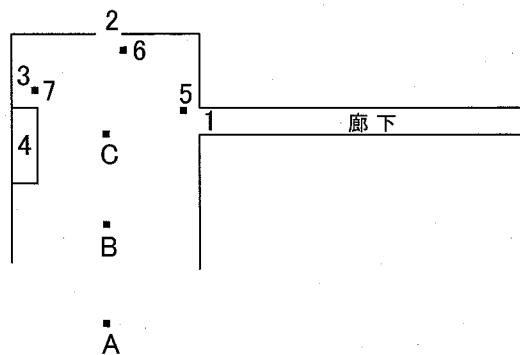
### 1. 作品概要

『幽霊トリオ』(Ghost Trio)<sup>(2)</sup>は、1975年に書かれ、1977年にイギリスのBBCで初放映されたテレビ作品である。作品タイトルはベートーヴェンの「ピアノ三重奏曲第五番」第二楽章の通称「幽霊」から参照されており、同曲は作品内においても、挿入曲として使用されている。

第1部、第2部、第3部は、それぞれ“Pre-action”（前・行為）、“Action”（行為）、“Re-action”（後・行為）と名づけられている。舞台となる部屋には【図1】のように、ドア、窓、寝床以外は、基本的に何もない。登場人物である MALE FIGURE（以下 F）は、カセットプレーヤーを抱え込

(1) *Collected Shorter Plays*. London: Faber and Faber. 1984. p316.

(2) 本論における『幽霊トリオ』の引用は、表におけるそれも含め、全て上記作品集から参照した。なお、引用に添えた訳文は、『消尽したもの』（ジル・ドゥルーズ著、宇野邦一・高橋康也訳、白水社、1994）から引用した。



- |    |                           |
|----|---------------------------|
| 1. | ドア                        |
| 2. | 窓                         |
| 3. | 鏡                         |
| 4. | 寝床                        |
| 5. | ドア付近に座ったF                 |
| 6. | 窓辺のF                      |
| 7. | 寝床の枕元に立つF                 |
| A. | カメラ位置—全景                  |
| B. | カメラ位置—中距離ショット             |
| C. | カメラ位置—5と1、6と2、7と3の近距離ショット |

図1 配置図

む姿勢で、ドア付近にある椅子に座っている。この部屋にはF以外の人間は存在しないが、あたかも声しか持たない登場人物であるかのように、FEMALE VOICE（以下V）が、部屋の概要やFの行為を解説する。Vは第1部と第2部にしか現れない。

#### <第1部>

【図1】のAの位置から映した部屋の全景を基準にして、Vが舞台となる部屋を解説する。冒頭、Vは「自分の声は小さいので音量を適宜合わせてほしい」と述べる〔I・2〕が、その対象が番組の制作者か、視聴者か、あるいはFに向けてのものなのかは判然としない。その後、Vが「床」と述べるのと床のクローズ・アップに転換するように、部屋の個々のパーツのクローズ・アップが連続する〔I・2～29〕。ただし第1部の最後、VがFについて言及する際にのみ、Aの俯瞰からFのクローズ・アップ、そしてまたAの俯瞰に戻る、移動ショットになる〔I・30～35〕。

#### <第2部>

カメラがAの位置から、Fの行為を追う。冒頭、「彼女」の気配をFが感じたところだ」とV

が述べると、Fは顔をあげ、耳をそばだてる振る舞いを見せる。その後、Fはドアや窓を開け、外を確認する。いずれの場合もそこに誰もいなかったことが、Vによって述べられる〔Ⅱ・9, 17〕。視聴者の視点（つまりAの位置）からそれを窺い知ることはできない。Vはこのように、Fの行為をあらかじめ全て把握しているかのように見える。だが、Fが寝床脇の壁にかけられた鏡を見たときには、何故か驚きの声をあげる〔Ⅱ・22〕。

なお、これまでは、カセットプレーヤーを持つFのそばに視点が寄ったときにしか、「幽霊」の旋律は聞こえなかった。だが第2部終盤、カメラがAからFのクローズ・アップ、そしてAの俯瞰に戻る移動ショット〔Ⅱ・26～30〕を経て、Fが再びドアの外の様子を確認〔Ⅱ・33〕した後においては、カメラ視点がAの位置にあっても、旋律が聞こえてくるようになる〔Ⅱ・35〕。この旋律はVの「止めて」という指示によって中断され、直後の「繰り返して」の一声で、第2部は終了する。

### <第3部>

第2部におけるFの行為を、Fの主観ショットを交えつつ追っていく。カメラの基本位置は、第2部におけるAではなく、Cの位置に変更されている。視点がよりFに近寄ったため、第2部では分からなかったFの見たものが、把握可能となる。それに伴い、ドアや窓の軋む音や雨音なども聞こえるようになる。Fが最初にドアを開けた際、および窓を開けた際、外に誰もいないと第2部でVの述べた解説が正しかったことが、この時点で初めて証明される〔Ⅲ・9, 16〕。なお、鏡像のクローズ・アップを通じてFの容貌がはっきりと認識できるようになるのも、第3部に入ってからである〔Ⅲ・27, 28〕。

足音とノックを耳にしたFが再度ドアを開けると、廊下に立つ少年を眺める主観ショットに転換する〔Ⅲ・32〕。少年はカメラに顔を向けたまま首を振り、廊下の奥に消えていく。Fはためらいつつも、カセットプレーヤーを抱え込む姿勢で椅子に座り直す〔Ⅲ・34〕。ここで、カメラ視点の位置が、CからAの位置に転換する。このとき、第2部同様、Aにカメラ視点が位置しているにもかかわらず、旋律が聞こえてくるようになる〔Ⅲ・36〕。だが第2部とは異なり、Aで旋律が聞こえ始めた後、カメラ視点がFのクローズ・アップへと移動していく。平行して、曲の音量は最高潮にまで達し、第2楽章の終わりまで続く〔Ⅲ・37〕。曲が終了すると、Fが顔を上げ、その容貌が再びあらわになる〔Ⅲ・38〕。その後、Aの位置に戻る移動ショットを経て、溶暗する。

## 2. 仮想空間の定義

第1部において、Vは最初、床について次のように言及する：

Having seen that specimen of floor, you have seen it all.

このように、画面に示されたのは床の見本であり、この見本を見れば、全てを見たことになる  
と述べる。視聴者は、Vの話しかける対象“you”が視聴者自身を指すと了解した上で、以降、V  
の解説に従って部屋の詳細を把握していくことになる。

床の次に言及されるのは壁であるが、Vは壁について言及した後で次のように述べ、改めて壁  
について言及し直している：

Knowing this, the kind of wall-

ここで、すでに視聴者の了解済みであるかのように持ち出される“this”は、一体何を指して  
いるのだろうか。このとき画面に示されているのは、壁のクローズ・アップ映像である。従って  
この“this”は、映像に映し出された「(全体の一部としての)見本」としての壁を示しており、  
“Knowing this”という前置きは、「先に挙げた“Having seen …”以下の断りが、壁においても適  
用される」ことへの了解を、Vが暗に求めているのだと理解できる。だが、ここでVは“the kind  
of …”を用いることで、「見本はあくまでも全体の一部であって、壁や床それ自体ではない」こと  
を暗示している<sup>(3)</sup>。以上の点を踏まえた上で、Vによって部屋のパーツが言及される順序を  
辿っていくことにする。

【表1-1】から判るように、Vは一度言及した部屋のパーツを再度、Aからの全景を除き  
“the kind of …”という語句をつけて、逆順に言及し直している。一度紹介した部屋のパーツを逆  
順に言及し直す手順は、次の「ドア・窓・寝床」のパートのそれにおいても同様である（【表1-  
2】）。この後、Vは【表1-3】の順番で、先に言及された壁と床の見本、そして全景について、  
再び言及し直す。「一度言及したものを逆順に言及し直す」という、これまで保たれていた対称性  
が、この【表1-3】においては何故か崩されている。

Vによって言及される順序を【表2】にまとめてみた。ここでまず注意しておかなければなら  
ないのは、「全景・床・壁」と「ドア・窓・寝床」では、言及される対象の質が異なっている点で  
ある。そもそも床と壁のカットは、全体から抜粋された一部としての「見本」を示したものであ

(3) “the kind of …”は会話体で用いられる用法で、無冠詞の名詞を伴う。それまでの会話で暗黙の了解を経てい  
ない限り、形容詞や関係代名詞節が、その名詞を修飾する。「～のような…」というように、対象と同種では  
あるが、全く同一とは断定しない目的で用いられる。次に挙げるのは、その例文である：

This is the kind of thing [a thing of the kind] I meant. (これはわたしが言ったものに近い)

リーダーズ英和大辞典 (研究社・第2版)

従って“the kind of wall-”のダッシュが省略しているのは、ここで言う“wall”が「壁全体と同じよう」であ  
ることを示す“which is the whole wall”の意であると考えられる。敢えてダッシュによって省略されている  
のは、後に分かるように、ドア・窓・寝床への言及を経由することで、ダッシュの省略する修飾内容が  
“which is the real wall”の意へとシフトすることが、あらかじめ計算に入れられているからである。

表1-1 部屋のパーツが言及される順序①

(Fade up to general view from A)	
I-1 A. 10sec.	全景
I-2 V: <<Floor.>>	
(Cut to close-up of floor)	
I-3 Floor. 5sec.	床
I-4 V: <<Wall.>>	
(Cut to close-up of wall)	
I-5 Wall. 5sec.	壁
I-6 V: <<Knowing this, the kind of wall->>	
(Close-up of wall continued)	
I-7 Wall. 5sec.	壁
I-8 V: <<The kind of floor->>	
(Cut to close-up of floor)	
I-9 Floor. 5sec.	床
I-10 V: <<Look again.>>	
(Cut to general view from A)	
I-11 A. 5sec.	全景
I-12 V: <<Door.>>	

表1-2 部屋のパーツが言及される順序②

(Cut to close-up of whole door)	
I-13 Door. 5sec.	ドア
I-14 V: <<Window.>>	
(Cut to close-up of whole window)	
I-15 Window. 5sec.	窓
I-16 V: <<Pallet.>>	
(Cut to close-up from above of whole pallet)	
I-17 Pallet. 5sec.	寝床
I-18 V: <<Knowing all this, the kind of pallet->>	
(Close-up of whole pallet continued)	
I-19 Pallet. 5sec.	寝床
I-20 V: <<The kind of window->>	
(Cut to close-up of whole window)	
I-21 Window. 5sec.	窓
I-22 V: <<The kind of door->>	
(Cut to close-up of whole door)	
I-23 Door. 5sec.	ドア
I-24 V: <<The kind of wall->>	

表1-3 部屋のパーツが言及される順序③

(Cut to close-up of wall as before)	壁
I-25 Wall. 5sec.	
I-26 V: <<The kind of floor.>>	
(Cut to close-up of floor as before)	床
I-27 Floor. 5sec.	
I-28 V: <<Look again.>>	
(Cut to general view)	全景
I-29 A. 5sec.	

表2 Vによる紹介の順序

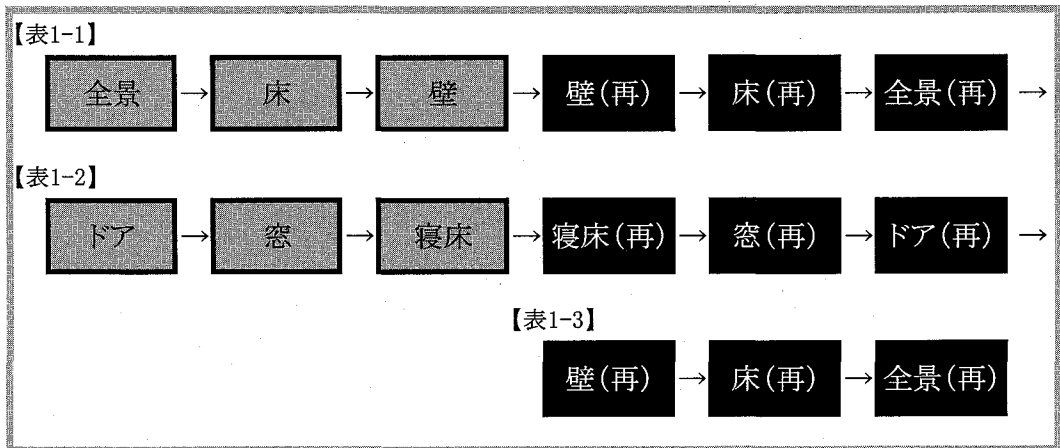


表2'-1 再言及の元となる部分を補った順序

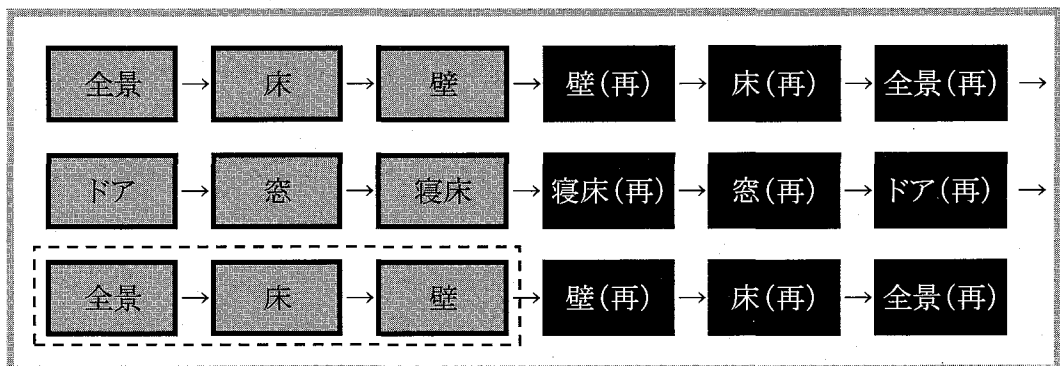
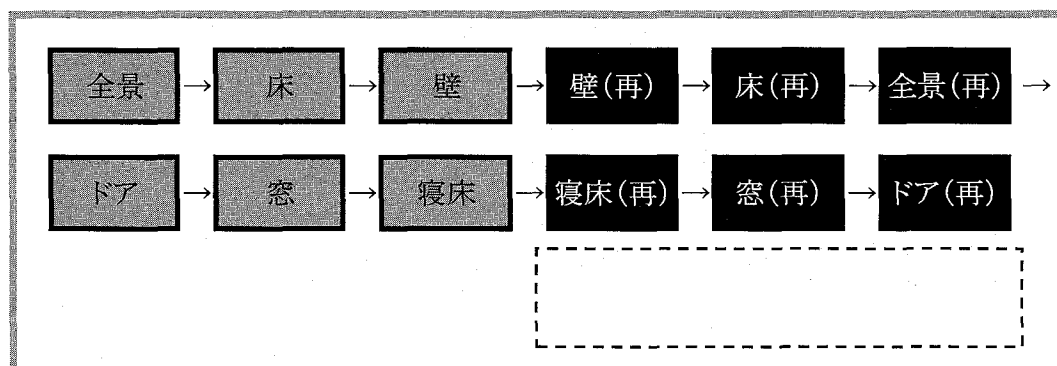


表2'-2 再言及された部分そのものを省いた順序



るのに対し、ドア・窓・寢床のカットは、それ自体を示している。また、第2部および第3部においては、「ドア・窓・寢床」を介してイベントが起きる。このような違いがあるため、「ドア・窓・寢床」への言及へと移る前に、一旦区切るかたちで「全景・床・壁」への再言及を挟む必要があったのだと考えられる。

従ってここで問題となるのは、【表1-3】における再言及の存在である。言及順序の対象性を保つためには、【表2'-1】と【表2'-2】の可能性が挙げられる。前者は再言及の元となる部分を補い、後者は再言及された部分そのものを省いている。

前述したように、既に見本として言及されている壁や床が、“the kind of...”を伴わずに提示されることはあり得ない。故に、この論理に当てはまらない【表2'-1】は不適切である。ならば何故、対象性の保たれた【表2'-2】の順序が適切ではないのだろうか。

ドアへの再言及が最後に来ている【表2'-2】に対し、本来の順序においては、全景への再言及が最後に来ている。これは即ち、多少対称性が崩れるとしても、Aからの俯瞰が、全言及の最初と最後に配置される必要があったことを示している。また前述したように、Vによって言及される対象は、その質の違いから「全景・床・壁」と「ドア・窓・寢床」に区別される。そのため「全景(再)」を最後に配置すれば、必然的に「壁(再)」「床(再)」も付随してしまうのである。ただし、これは最後の「壁(再)」「床(再)」が無意味な付属物であることを意味しているのではない。これらが付随することによって、【表1-2】から【表1-3】にかけて、部屋の構成要素全てが“the kind of...”を伴い、連続して再言及されることになるのだ。言及される順序の対称性はそもそも最優先事項ではなく、寧ろその対称性の陰で、この既成事実を作り上げておくことこそが重要だったのである。

だが、ここで疑問点が生じる。床について最初に言及された際、“specimen”は「(全体から抜粋された一部としての)見本」の意味で用いられた。その後、壁・床の順に再言及された際は、“the kind of...”がその意味を肩代わりしていた。ところが、「見本」でないドア・窓・寢床に対

しても“the kind of...”が用いられたことで、これらを単なる「見本」の意味に限定することが不可能になった。この“the kind of...”に伴う矛盾を、一体どう捉えればよいのだろうか。

壁・床とドア・窓・寝床に共通するのは、「Vから間接的に得た情報を通じて認識される」点である。つまり、最初に壁・床について言及された際、“the kind of...”の用途は「(全体から抜粋された一部としての)見本」を示すことにあった。しかし、ドア・窓・寝床が紹介された後、その用途は「(実存を不完全にしか認識し得ていないが故の)仮想」を示すことへと、意図的にシフトされているのである。先に「見本」として位置づけられていた床・壁もまた「仮想」として読み替えさせる必要があったからこそ、これらは最後、再び言及し直されたのだ。そして一連の読み替えを経た後、最後念押しするように全景を配置することで、部屋全体が仮想であることを、視聴者に再確認させている。即ち、第1部における一連の言及は、この部屋そのものの仮想性を強く前置きするための、一種の儀式なのである。

視聴者の認識はこのように、情報源であるVによって操作されている。対象をリアルに表さないものである限り、メタファーの指示対象が状況によって左右されるのと同じである。この暗黙の規律は、第2部においても生きている。また、情報源であるVは、視聴者に対してだけでなく、Fに対しても優位にある。何故なら、VがFに先行して、Fが採るべき行為や、その行為の結果を把握しているからである。Vの指示がFに対する命令形ととれる点からも、その序列は窺えるだろう。だが、そういったVの態度としては不可解な例外もまた存在する：

- ・ Fが鏡を見た際に発する驚きの声〔Ⅱ・22〕
- ・ Fが2度目にドアを開けた際、何も解説しない点〔Ⅱ・33, 34〕

第2部のカメラ視点は、Fが行動する間は常にAの位置に固定されている。故に、視聴者はFの知覚するものを、Vの解説を通して間接的に把握するしかない。逆を返せば、Vが解説しない限り、視聴者は対象を認識できないのである。Vが驚きの声をあげてもその理由が解説されないため、視聴者はその理由を把握することができないのだ。また、二度目に開けられたドアの外の様子についても、Vは述べない。そのため、少年が来訪したという事実が第3部において示されるまで、視聴者はそれまでの通例から、外に誰もいないと推測せざるを得ないのである。

これらVの発言における不可解な点については、後に詳述する。その前に、視聴者の認識が仮想的なものであると繰り返し示される理由について、視覚と聴覚の関連から検証しなくてはならない。

### 3. 仮想と実体の入れ子構造

作中、挿入曲として使用されるベートーヴェンの「幽霊」は、作者注において、引用箇所が指



定されている。「幽霊」は呈示部、再現部、終結部の三部構成となっており、呈示部と再現部は次のように、それぞれが第1主題部と第2主題部に分かれている：

- ・呈示部（第1～45小節）
  - 第1主題部（第1～31小節），第2主題部（第32～45小節）
- ・再現部（第46～92小節）
  - 第1主題部（第46～77小節），第2主題部（第78～92小節）
- ・終結部（第93～96小節）

この点を踏まえたくて、「幽霊」における引用元と作中の引用先を整理したのが【表3】である。この表から判るように、引用元は異なるが同一である旋律がいくつか存在する。例えばⅠ-①とⅠ-②の旋律（M1）、Ⅰ-③とⅡ-①とⅢ-②の旋律（M2）、Ⅱ-②とⅢ-①（M3）、これらはそれぞれ、同じ旋律である。そしてⅢ-③のみ唯一、他に同じ旋律が存在しない（M4）。この点については後に詳述する。

次に、旋律の音源が何処にあるかを考えてみる。Ⅰ-①とⅠ-②の場合、音源はクロス・アップされたドアの傍にあるカセットプレーヤーであり、視聴者はその視点を介して旋律を知覚する。Ⅰ-③とⅡ-①、およびⅢ-②とⅢ-③の場合も同様に、音源は観察対象であるFの持つカセットプレーヤーであり、視聴者は観察行為を通じて旋律を知覚する。しかしⅡ-②の場合、視点がカセットプレーヤーに近接しないにもかかわらず、視聴者は旋律を耳にする。

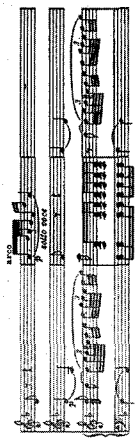
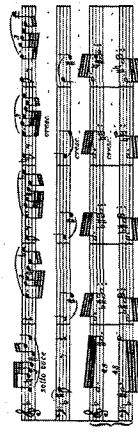
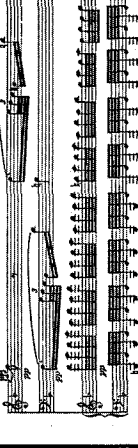
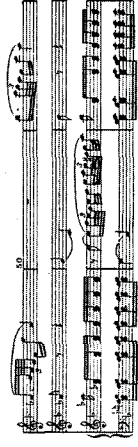
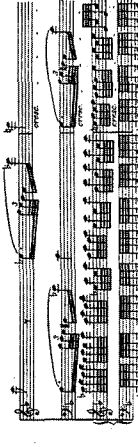
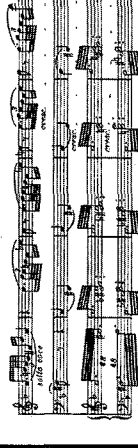
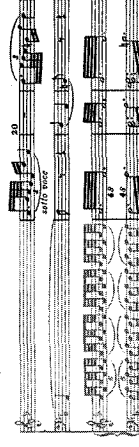
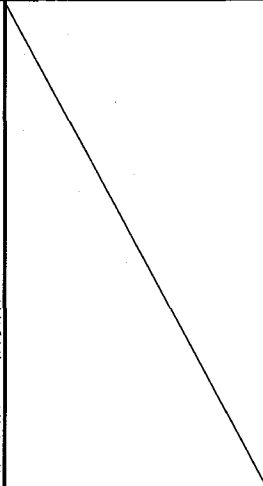
第1部において、Vはその声量が常に一定であると述べた〔Ⅰ・2〕。敢えてこう述べられている以上、音量に関するこのルールは、挿入曲においても該当すると考えられる。そのため、カセットプレーヤーから流れる旋律自体の音量が増している可能性はない<sup>(4)</sup>。ならば何故、カメラ視点がAの位置にあるにもかかわらず、視聴者は旋律を耳にすることができたのだろうか。そして何故、旋律の音量が増したのだろうか。

音量が常に一定であるならば、音量の増加は、カセットプレーヤーとカメラ視点の距離が狭まった結果だと推測できる。だがこのとき、カメラ視点は固定されている。故にこの音量の増加は、別視点の存在を前提としなければ成立し得ない。つまり、その別視点がカセットプレーヤーに接近した結果が、作品本編において、音量の増加として反映されているのである。そしてその別視点の先には、別の第三者の存在が想定される。

この場合、その第三者の視点の接近した結果が、カメラ視点の捉えるこの作品本編に反映され得るのは何故かという疑問が生じる。この点に関しては、その別視点とカメラ視点が、何らかの

(4) 映像化された作品においても、手を動かして音量を変えている形跡はない。

表3 旋律の譜面における引用元と作中における引用先との対応表

	I (第1部)	II (第2部)	III (第3部)
①	<p>引用先: I・13 引用元: 再現部第1主題部(第47小節~)</p>  <p>旋律の種類: M1 (再現部)</p>	<p>引用先: II・26-29 引用元: 再現部第1主題部(第64小節~)</p>  <p>旋律の種類: M2 (再現部)</p>	<p>引用先: III・1-2, 4-5 引用元: 呈示部第1主題部(第26小節~)</p>  <p>旋律の種類: M3 (呈示部)</p>
②	<p>引用先: I・23 引用元: 再現部第1主題部(第49小節~)</p>  <p>旋律の種類: M1 (再現部)</p>	<p>引用先: II・35-36 引用元: 再現部第1主題部(第71小節~)</p>  <p>旋律の種類: M2 (再現部)</p>	<p>引用先: III・29 引用元: 再現部第1主題部(第64小節~)</p>  <p>旋律の種類: M3 (再現部)</p>
③	<p>引用先: I・31-34 引用元: 呈示部第1主題部(第19小節~)</p>  <p>旋律の種類: M2 (呈示部)</p>		

かたちで連動している可能性が考えられる。この部屋が視聴者にとって仮想的なものであることについては、前節において触れた。もし、このカメラ視点が視聴者の視点そのものであるならば、そのような反映は起こり得ないはずである。何故なら、前述した別視点の存在を、視聴者は全く想定してはいないからである。つまり本作品における映像と音声は、さらに別の何者かが、カメラ視点を通じ捉えた認識を反映した結果であり、また視聴者はその人物の認識を介し、間接的に事物を眺めているに過ぎない。従ってこれまで問われてきた問題は、カメラ視点の主と別視点のそれが、どのような関係にあるのかという論点に帰結する。視聴者はあくまでも、両視点の連動の軌跡を、間接的に眺める存在でしかないのである。

以上の点を踏まえた場合、次の疑問が生じる：

- ・別視点がかセットプレーヤーに接近しているにもかかわらず、何故カメラ視点の捉える映像の内容には、その形跡が窺えないのか
- ・別視点がかセットプレーヤーに接近した際、カメラ視点の主は、音量の増加を認識していたのか

これらを解明するには、音量の増加と対象との距離の関係を考え直す必要がある。カメラ視点が何の変化も捉えていないため、音源に接近する別視点か、文字通り「幽霊」であるかのように感じられる。だがそれは、視点それ自身が聴覚を有しているという誤解の下に成立する錯覚である。視点の主自身がかセットプレーヤーに近寄っているわけではない。寧ろ、クロス・アップを通じた注目の度合いによって、視点の主の仮想上、旋律の音量が変化するのである。旋律の音量は、Fの抱えるかセットプレーヤー自体の音量に依存しているのではない。視点の主は、旋律を「聴いている」のではなく、「想起している」のだ。

カメラ視点の主と別視点のそれが同じ旋律を想起している以上、両者が全く別個の存在であるとは考えられない。寧ろ、同一人物が複数の視点を有していると考えたほうが自然である。だが、全く別個の人格が独立して、別視点から事物を眺めているわけではない。それでは、カメラ視点の主か「幽霊」が憑依していると認めるようなものである。では何故、カメラ視点と別視点か共存し得るのか。それは、両者の捉える映像が一致しているからである。にもかかわらず旋律の音量が増加したのは、別視点か、Fと同様にかセットプレーヤーを抱えたカメラ視点の主、即ち自分自身に注目し始めたからである。つまりカメラ視点の主は、F同様に俯き、自身のいる部屋を客観的に想起しているのである。そして、客観的な別視点を介して、「自らのいる部屋を想起する自分」そのものを客体化する。その過程において、旋律の音量が増加したのである。従って第2部の映像と旋律は、いずれも「F自身による想起」へと帰結するのだ<sup>(5)</sup>。

自分のいる部屋を想起することで、Fは自らを客体化する「主体」たり得ている。だが前節で

述べたように、想起される部屋は、あくまでもVの提供する情報に依存する仮想でしかない。そしてそれが仮想である以上、その視点は、本質的に不完全性を内包しているのである。第2部終盤が示すのは、そうした不完全性を内包した視点そのものを客体化し、想起し直そうとする、その過程である。

だが、そういった想起を介した観察行為そのものが、観察対象をことごとく「(現実に劣る)仮想」へと墮していることもまた事実である。観察行為は、この部屋を「(観察する主体のいる)本物としての外部」および「(観察される客体のいる)仮想としての内部」へと、入れ子状に分断する。観察対象としてのFはあくまでも客体—仮想であって、「私じゃない」。一方、観察者は常に「私」という主体—実存であろうとする。前述したように、【表3】Ⅱ-②の場面は、新たに浮上した別の視点が、それまでの視点の主を客体化する過程を示している。つまり観察する主体は「私」であろうとするため、常に外部の入れ子に移行しようとするのである。観察対象が「実体」でなく「仮想」である限り、その連鎖は止まらない。こうした無限の入れ子の中で、観察者は主体であろうとせんがために、つまり観察されることを避けるために、常に自身を観察し直し続けているのである。

第3部における以下のト書きは、この作品が入れ子状であることを示唆している：

12 Cut to close-up from above of cassette on stool, small grey rectangle on larger rectangle of seat. 5 seconds.

12 カットして、上から椅子の上のカセットのクローズ・アップ。小さい灰色の長方形が、より大きい灰色の長方形の座席に乗っている。五秒。

24 Cut to close-up of mirror reflecting nothing. Small grey rectangle (same dimensions as cassette) against larger rectangle of wall. 5 seconds.

24 カットして、なにも映っていない鏡のクローズ・アップ。小さい灰色の長方形(カセットと同じ寸法)が、より大きい灰色の長方形の壁にかけてある。五秒。

このように「より大きい長方形の中にある長方形」と敢えて明記されているのは、この作品の入れ子構造を示唆するためだと考えられる。では、Fの視点が主体かつ客体となるこの入れ子の

(5) 旋律がF自身の想起である以上、Fの抱えるカセットプレーヤーが旋律を流しているか否かは、旋律の音量とは関係がなくなる。故に、カセットプレーヤーが「旋律を想起するための媒体」でしかないなら、全く旋律を流していない可能性も考えられる。また、テキストにおける‘cassette’が、「カセットプレーヤー」の略語であると同時に「カセットテープ」をも意味することから、Fの持つ‘cassette’が物理的音源ではない、単なるカセットテープであるとも捉えられる。

中で、Vの視点が存在する意味とは、一体何なのだろうか。

第2部において、VはAの位置からでは知り得ないことを把握していた。そしてVの把握していたであろう展開は、第3部の内容に符合している。第3部に移る直前、Vは「繰り返して」と告げた。その指示によって繰り返された内容が、即ち第2部においてVの知覚した展開であるならば、Vの視点は第2部の段階で、すでに第3部の内容を先取りしていたのである。

ドアや窓の外を覗く主観映像の視点の主は、視点の位置からして「登場人物としてのF」以外にあり得ない。一方、Aの位置から全体を俯瞰する視点の主を「観察者としてのF」とするならば、Vは位置的にも立場的にも、両者の中間に位置している。【表3】Ⅱ-②の旋律の高まりが、「観察者」が「登場人物」へと移行する過程を示している点については、先述した通りである。Vはその移行を、旋律の高まり共々中断した上で、自らの視点から眺めた展開を第3部として再生させた。つまり、Vは主体と客体が延々と入れ子状に転換し続ける無限連鎖に介入し、「本物が仮想に勝る」両者の支配構造を調停する役割を担った第三者、即ち「他者」だと言えるだろう。

以上のことを踏まえた上で、再度【表3】を参照してもらいたい。Ⅱ-②の引用箇所は再現部のM3、Ⅲ-①の引用箇所は呈示部の、同じM3である。このように、「繰り返して」というVの指示の前と後では、同種の旋律が引用されている。この一致は、第3部が単純に第2部の焼き直しなのではなく、あくまでも第2部の終了後に続く部であることを明示している。

また、Ⅱ-②の旋律はV、Ⅲ-①のそれは“彼女”の気配によって、直接的・間接的に中断されている。これらの中断が同一の事象を指しているとするならば、前者におけるカメラ視点の主と、後者におけるFの関連は、より明白になる。即ちこのことが示しているのは、第2部における「主体」（カメラ視点の主）が、第3部において「客体」（観察対象であるF）へと転換した事実である。転換の前後で同種の旋律を引用し、いずれも中断させることによって、その事実を暗示しているのだ。

だがこれだけでは、状況の全容を、まだ完全に把握し切れているとは言えない。旋律を中断したV、およびFが気配を感じた“彼女”は、一体どのような関係にあるのか。そしてVは第3部において、一体どこに存在しているのだろうか。

#### 4. 循環構造と個

前述したように、Ⅱ-②の旋律が想起される媒体は、第2部における「観察する主体」（第3部における「観察される客体」F）の持つカセットプレーヤーである。一方、Ⅲ-②、Ⅱ-①、Ⅰ-③の旋律が想起される媒体は、いずれの場合も「観察される客体」Fの持つカセットプレーヤーであった。ここで、次の二点に留意してもらいたい：

・Cの位置で聞こえるⅢ-②の旋律と、Aの位置から接近することで聞こえるⅡ-①のそれが、

