

「覗き穴の芸術」としてのテレビ

—— サミュエル・ベケットの『ねえジョウ』を巡って

久米宗隆

0. はじめに

本論文の目的は、サミュエル・ベケット (Samuel Beckett) によって書かれた最初のテレビ作品である『ねえジョウ』 (*Eh Joe*) を作品の形式と主題の両面から考察することを通して、この作品が持つテレビという発表媒体への自己言及性を明らかにすることである。『ねえジョウ』は1965年4月13日から5月1日にかけて執筆された後に、執筆開始日からちょうど1年後の1966年4月13日深夜にベケットの60歳の誕生日を記念して、ドイツの南ドイツ放送 (SDR) により初放送された⁽¹⁾。1950年代の後半から1960年代にかけてベケットは、ラジオ、映画、テレビといった多様なメディアのために作品を創作しており、『ねえジョウ』はテレビのために書かれた最初の劇作品である。

ベケット初のテレビ作品はこれまでのラジオ、映画とは成立の経緯が異なっている。1957年1月13日にBBCのサードプログラムから初放送された最初のラジオ作品『すべて倒れんとする者』 (*All That Fall*)、グローブ・プレスの企画によりニューヨークで撮影され、1965年にヴェネチア映画祭、ニューヨーク映画祭などで公開された『フィルム』 (*Film*) はどちらも依頼により書かれた作品であった。ラジオドラマについて言えば、1953年に初演された『ゴドーを待ちながら』 (*Waiting for Godot*) 以降、パリで一躍著名な劇作家になったベケットは、イギリスの「文化的供給者」を自認するサードプログラムからも注目されており、新たなメディアでの創作に取り組むことになったのだった。『フィルム』もハロルド・ピンター (Harold Pinter)、マルグリット・デュラス (Marguerite Duras)、アラン・ロブ＝グリエ (Alain Robbe-Grillet) などが参加するショート・フィルムのシリーズの一つであり、競作者の顔ぶれからベケットが当時旬の作家の一人であったことがわかる。その一方、『ねえジョウ』は正式に依頼されることなく書かれた作品であるとされており、BBCに送付された原稿を受け取った当時テレビドラマ部門の部長であったマイケル・バイクウェル (Michael Bakewell) は思いもしない出来事であったと述べている (Zilliacus 183)⁽²⁾。

『ねえジョウ』がテレビでの放送を前提に書かれた自発的作品であることから、この作品がテレビのために書かれた理由は様々に議論されてきた。それというのも、ベケットは『ねえジョウ』

の創作以前にテレビに相応しい作品のあり方について発言していたからだ。ベケットの劇作品は何度かテレビで放送されている。そのうちの一つである1961年6月26日にBBCから放送されたテレビ版『ゴドーを待ちながら』を見たベケットは、「僕はこんな箱のために芝居を書いたわけじゃない」、「このテレビ版では、画面に映った俳優たちはみな空間に対して大きすぎる」(Knowlson 435-6 [下122-3])と述べた。そしてテレビ向けの作品として女性が編み物をしているところを撮影する作品がよいだろうと提案した。これならば編み物をしている手から顔、顔から手へのカメラの移動がうまくいくというのがその理由だった。この発言からベケットにとってテレビとはカメラのレンズによって撮影対象の一部を大きく見せることができるメディアであり、そのような表現形式に相応しい形式と主題を想定していたことがわかる。「広大な空間に閉じ込められた小さな人間たち」(Knowlson 436 [下122])を舞台で表現しているのが『ゴドーを待ちながら』という作品であり、それはカメラによって俳優の身体が大きく写ってしまうテレビには相応しくないというのがベケットの考えであった。『ねえジョウ』では作中を通してカットが切り替わることなく、カメラが漸次的にジョウに近づくことで、初めジョウの全身を捉えていた画面が顔面の大写しに変化する。このような作品の形式はベケットにとってもっとも「テレビ的」であったことが伺える。

では、このようなテレビ的な形式は作品にどのような効果をもたらすのだろうか。『ねえジョウ』を高く評価した批評家の一人であるマーティン・エスリン (Martin Esslin) は、『ねえジョウ』をテレビというメディアによってのみ成立可能な作品だと見なしており、作品の形式に着目している。エスリンは『ねえジョウ』の作品としての力は、テレビが「親密なメディア」(“an intimate medium”) (46) であり、それを活用していることにあると考えている。テレビの小さな画面に映る顔はほぼ実物大であり、それが視聴者との親密な接触を可能にするのである。これがもし映画ならばジョウの顔は巨大になりすぎて、クローズアップは人間の顔としての均衡を破ってしまう。声については、ラジオから聞こえてくる声がそうであるように、まるでジョウの内面にいるかのような感覚をもたらすと述べている。エスリンの論をまとめるならば、テレビの親密さを介したジョウとの同一化がこの作品におけるメディアの利用ということになるだろう。

よく知られているように、ベケットはテレビ作品を「覗き穴の芸術」(“peephole art”) (Zinma 53) と呼んでいた。『ねえジョウ』には明らかに窺視の感覚がある。この作品はジョウが窓、ドア、戸棚、ベッドの下を調べる姿を背後からとらえるシークエンスに始まり、ジョウを正面からとらえたショットに切り替わってから、全身から顔へとクローズアップしてゆく。終始無言でいるジョウに女性の声が語りかける。声の最初の台詞は「なにかも考えた? ……なんにも忘れている? ……準備はできた、そうね? ……もう誰にもものぞかれることも……傷つけられることもない」(392 [286]) であり、ジョウの行動はどこからも見られていないことを確かめているのだとわかる。それでも視聴者はジョウの姿を観察し続けるのであり、覗き見ている感覚を強く意識さ

せられることになる。後に確認するが、確かに覗き見ることは対象への同一化を喚起する。

しかしながら、この作品では最終的にカメラはジョウの顔に近接する。このような過剰なクローズアップは対象への同一化ではなく、むしろ異化として働くと考えられる。画面いっぱい映る顔の生々しい具体性により、ジョウが異質で、不気味な存在に変化してしまうからである。このように考えるとテレビの親しさによる同一化のみがこの作品のテレビ的性質だとは言えないだろう。覗き見ることとテレビの関係性を整理した上で、クローズアップが視聴者に対してどのように作用しているのかについて考察する必要がある。

ルビー・コーン (Ruby Cohn) が「クリスチャンの女たらしが非難する女の声を想像する」(294) とまとめているように、『ねえジョウ』は誰もいないはずの自室にいるジョウがどこから聞こえてくるのかわからない女の声に苛まれる物語である。ベケットはその様子を「各センテンスはナイフが刺さるように攻撃する、ポーズでナイフは引き抜かれ、再び刺し込まれる」(Harmon 201) と表現した。ジョウを苦しめる女の声はジョウがかつて死んだ両親の声に苦しめられていたこと、その昔ジョウが捨てた「緑の女」が海で自殺を図ったことを述べる。それに対してジョウは「精神的絞めわざ」(“mental thuggee”) で対抗する。このような「戦い」は色々な死者を相手に夜ごとに繰り返されているらしく、ジョウは「頭の中の死者を絞め殺す」。その他にこの作品では、「絞め殺す」(“throttle”)、「黙らせる」(“muzzle”)、「封じる」(“spike”)、「圧迫する」(“squeeze”)、「締める」(“tighten”)、「沈黙させる」(“silence”)、「首を絞める」(“garotte”)、「息の根を止める」(“finish”)、「口をつぐませる」(“mum”)、「絞め殺す」(“strangle”)、「鎮圧する」(“stamp out”)、「根絶する」(“exterminate”)、「黙らせる」(“still”)、「殺す」(“kill”)、「鎮める」(“lay”)、「窒息させる」(“choke”) など殺人を意味あるいは暗示する言葉が頻出する (Knowlson 474 [下178])。なぜ初めて執筆するテレビのための劇に、「幽霊を殺す」という特殊な主題が選ばれたのだろうか。

『ねえジョウ』の形式的側面と主題的側面の両方を、テレビというメディアの特質から考察することで、なぜこの作品がテレビのために書かれたのかを明らかにする。

1. 『ねえジョウ』の製作と受容を巡る状況

『ねえジョウ』はドイツのSDRによりドイツ語で初放送されているが⁽³⁾、ベケットが執筆の際にこの作品の放送局として想定していたのは、SDRではなくイギリスのBBCであった。それというのも、ベケットはこの作品をアイルランド人俳優のジャック・マゴウラン (Jack MacGowran) のために書いたことを明言しており、初期の草稿において主人公の名前はジョウではなく、ジャックであった。またベケットはもう一人の登場人物である声を演じる女優として、イギリス人女優のビリー・ホワイトロー (Billie Whitelaw) を希望していた。BBC版の製作時期にホワイトローは別の仕事が入っており、声はシーアン・フィリップス (Sián Phillips) が演じ

ることになったが、フランス語版よりも2ヶ月先に英語版を完成させていることから、英語での放送を最初に想定していたことがわかる。ベケットは脱稿の約2週間後である1965年5月15日にBBCに原稿を送付している。

1965年12月の時点では新年の放送が公表されていたにも関わらず、BBC版の撮影は1966年1月にロンドンのスタジオで行われた。結局、放送日もずれ込むことになり、1966年3月にシュトゥットガルトで撮影が行われたSDR版の方が先に放送されることになった。BBC版が放送されたのは、SDR版に約3ヶ月遅れた1966年7月4日である。BBC版では演出をアラン・ギブソン(Alan Gibson)が行った。BBC版での撮影にベケットはアドバイザーとして非公式に参加しているに過ぎなかったが、SDR版では、当時ドラマ部門の責任者だったラインハルト・ミュラー・フライエンフェルス(Reinhart Müller-Freienfels)に招かれて、演出家として参加している。これが正式にベケットが演出家として参加した最初の作品になった。

SDR版、BBC版のどちらも視聴率の点では振るわなかった。SDR版は深夜に放送されたという悪条件から視聴率は約3パーセントに過ぎなかった。BBC版は1964年4月21日に開始された新しいチャンネルであるBBC2から放送された。BBC2はBBC1のオルタナティブとなるべく新設されたチャンネルであったが⁽⁴⁾、国民に洗練された番組を提供して、教養の向上に貢献するという目的意識は共通していた。BBCの記録資料を調査して、ベケットのテレビ作品とBBCについて論じているジョナサン・ビッグネル(Jonathan Bignell)によれば、BBC2は1964年にドラマ部門から調査員をパリに派遣しており、ベケット、ジャン・ジュネ(Jean Genet)、デュラスなどによるプロジェクトについて調査していた(168)。BBC2は新しい作品の獲得に意欲的であり、ベケットによる初のテレビ作品がBBC2で製作され放映されたのは自然なことと言えるだろう。BBC版は午後10時20分とそれほど遅い時間帯の放送ではなかったが、視聴率はSDR版をさらに下回る約2.8パーセントだった。クラス・ジリアカス(Clas Zilliacus)によると、BBC1とは異なりBBC2はUHF波での放送であったので、放送を見るためには対応するテレビとアンテナが必要であり、そもそも潜在的な視聴者数が制限されていたと言う(197)。

また、このような低視聴率を招いた要因として、『ねえジョウ』が当時放映されていたテレビドラマと全く異なっていたことが大きく影響していると考えられる。ビッグネルは1960年代から1970年代に製作されたテレビドラマと『ねえジョウ』を比較している。それによれば、当時のテレビドラマにおけるペースやダイナミズムは、カットよりもカメラの動きによって創り出されており、その点は『ねえジョウ』も同じであるが、『ねえジョウ』はショットの長さが平均的なイギリスのテレビドラマに比べてはるかに長く、カメラの動きが遅すぎる。また登場人物が一人しかいないために、カメラが人物の間をパンすることで生まれるダイナミックな動きもほとんどないということになる(174-5)。つまり一般的なテレビドラマに対する価値観に照らしてこの作品を考えるならば、極めて退屈な変化に乏しい作品であると見なされかねない。

視聴率だけでなく、評論家による作品の評価もエスリンなどの例外を除いてきわめて低かった。スタンリー・ゴンタースキー (Stanley Gontarski) は「冷笑的でなければ、ほとんどは否定的」(116) だったと述べているし、グレイリー・ヘレン (Graley Herren) はつまらない作品だと表現され、無視はされないまでも、テレビ作品全体が「一流作家の二流の作品を流す三流のメディア」(165) だと退けられていたと記述している。

それにも関わらず、『ねえジョウ』は他のベケットのテレビ作品に比べて、多くのヴァージョンが製作されて放送されている。SDR では、1970年にベケットの演出で再制作されており⁽⁵⁾、ベケットの死の1年前である1988年には声役にホワイトローを迎えて学術的目的のためにウォルター・アスムス (Walter Asmus) とベケットの演出で3度目の製作が行われた。この他にも1966年4月18日にニューヨークの教育テレビである WNDT で製作・放送された WNDT 版や⁽⁶⁾、1968年2月2日に放送されたジャン・ルイ・バロー (Jean-Louis Barrault) がジョウを演じたフランスの RTF 版がある⁽⁷⁾。

また、テレビでの放送ではなく劇場で上演された例もある。そのうちでもっとも有名なものは2006年のベケット生誕100年記念に映画監督のアトム・エゴヤン (Atom Egoyan) 演出によりダブリンのゲート・シアターで上演されたものだろう⁽⁸⁾。この上演に関してはトリッシュ・マクタイ (Trish McTighe) が詳しく論じている。マクタイによれば、プロセニウム・アーチから垂らされた紗幕が舞台全体を覆っており、パフォーマンスはその紗幕の中で行われた。舞台前方には舞台奥に向けてカメラが置かれており、その映像が紗幕に投影された。このような上演形態は舞台に対するテクノロジーの役割、ライブパフォーマンスの性質などの美学的問題を提起するものだったとマクタイは論じている (464)。

エゴヤンによる舞台化のような特殊な例を除いて、『ねえジョウ』がテレビ作品として何度も製作され続けることには、この作品の形式にはテレビ作品としての魅力があるからだと考えられる。ジル・ドゥルーズが『ねえジョウ』に「似てないこともない」、発展的作品と位置づけている『幽霊トリオ』 (*Ghost Trio*) について「あたかもラジオ・ドラマとサイレント映画が同時に演じられる」(32) と述べたように、姿の見えない声によるジョウへの語りかけとその声に集中して沈黙を続けるジョウの顔という視覚的要素と聴覚的要素が組み合わさることで作品が形成されている。まずはカメラと声、それぞれの役割からテレビ作品としての特質を考えていきたい。

2. カメラと声

ゴンタースキーが「多くの点で『ねえジョウ』はほとんど『フィルム』の改良版」(112-3) と述べているように、『ねえジョウ』は先立つ映像作品である『フィルム』と多くの共通点を持っている。例えば、『ねえジョウ』の草稿で主人公が座っているのは、ベッドの縁ではなく、『フィルム』の主人公Oが座るのと同じ揺り椅子とされているし、ジョウが誰からも見られていない

ことを確認する冒頭のシーケンスは、部屋中にある「目」を排除しようとするOの行動と重なる。

それゆえ、『ねえジョウ』におけるカメラと声はジョウの内面を示していると考えられてきた。あらゆる対象による知覚を逃れても、自己による知覚は避けることができないことを主題にした『フィルム』において、カメラは単に対象を撮影する道具ではなく、主人公による自己認識を表象している。ラストシーンで主人公演じるバスター・キートンはもう一人の自分自身と対面することになるが、このシーンでは自意識がドッペルゲンガーとして可視化される。『フィルム』のように明快に示されることはないが、『ねえジョウ』においても声による語りかけとカメラの動きは、ジョウの内面から現れているという理解である。

ゴントースキーは声をユング心理学におけるアニマやシャドウに近いものであり、ジョウの一部でありながらも、正反対の性質を表しているとしている(113)。カメラについては「攻撃的な声の視覚的アナロジー」(121)であると見なしている。ジェーン・ヘイル(Jane Hale)も同様に「交互に現れる声とカメラアイは明らかにジョウの異なる部分である、視聴者はそれを俳優の身体的外部だと捉えるかもしれないが」(96)と述べている。

確かに声については、ベケット自身が演出家に書き送った手紙の中で「頭の中の死者の声」(Hermon 201)と記述していることから、ジョウの内面から発せられる声として考えられていたことがわかる。劇中でも声は「あんたが頭って呼んでいるその安ものの地獄……わたしの声が聞こえてくるのはそこからだと、あんた思ってるんでしょう？」(393 [287])、「あんたの頭の中でわたしが虫の息でささやき続けたら……」(394 [290])というように、声の聞こえてくる場所がジョウの頭の中であることについて言及している。

その一方で、カメラを声のアナロジーと考えるのは早計であるとする研究者もいる。ヘレンは『フィルム』での失敗が『ねえジョウ』におけるカメラの単純な動きや室内劇という舞台設定に影響を与えたとしているが、その役割に関しては「声の聴覚的攻撃に対する視覚的相関物」(52)ではないと述べている。ベケットはカメラの動きと声に関して「カメラの動きと声とが重なることはけっしてない」(391 [284])と記しており、声が『幽霊トリオ』、『雲のように』(…*but the clouds*…)など『ねえジョウ』以降の作品のように映像に言及することはなく、ジョウも声もカメラの存在を認めていないからだ。さらに言えば、声による攻撃が止まる時、つまり戯曲の「パラグラフの間」においては、ジョウは「声が今晚のところはこれで容赦してくれたのかと思って、しばし緊張がゆるむ」(392 [285-6])と指定されている。そしてまた声の語り方が再開すると「再び緊張が強まる」。もしカメラのクローズアップが声の視覚的アナロジーならば、ジョウの緊張がとけることはないはずである。よってカメラは『フィルム』のようにジョウの自意識を示したものではないということになる。では一体カメラの視覚と動きは何を表象しているのだろうか。

ジュリアン・マーフェット(Julian Murphet)はカメラと声を異なる系統にあるものと捉えて

おり、それをアナログテレビの送受信の形式のアナロジーとして解釈している。マーフェットによればアナログ放送では画像と音声は別々の電波で送信されており、異なる信号をテレビの中で統合しているという。つまり映像と音が同期して見えるのは、別々に送信された信号をテレビが統合しているからなのだ。『ねえジョウ』で映像と音声は独立しているのは、このような放送形態の影響であるとマーフェットは論じている(67)。興味深い解釈ではあるが、マーフェットの論はベケットがアナログ放送の送受信に関して自覚的だったという事実を示し得ていない点で説得力に欠ける。

カメラとそのクローズアップの意味を理解するためには、ベケットがテレビにおける視覚をどのように捉えていたのかを考察すべきである。つまりベケットがテレビを「覗き穴の芸術」と呼んだ時、「覗き穴」という表現がどのような意味を含んでいたのかを考える必要がある。

3. 「覗き穴の芸術」としてのテレビ

トビー・ジンマン (Toby Zinman) は『ねえジョウ』の「覗くこと」に着目し、ロイ・リキテンシュタイン (Roy Lichtenstein) やマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp) などの美術作品との比較からこの作品を考察している。その中でも『ねえジョウ』の「もっとも鮮明なアナロジー」(58) になっているのがフィラデルフィア美術館に所蔵されているデュシャンの「与えられたとせよ⁽⁹⁾」(*Étant donnés*) であると言う。

古めかしい木の扉から小部屋の中を覗くと、青空に針葉樹林と小さな滝が描かれた自然の景色を背景に、性器を露出した女性の裸体が小枝や葉っぱの上に横たわっているのが見える。捨てられた死体のようにも見えるが、ランプを手に握りしめていることから、生きていることが推測できる。覗き穴と裸体の間には中央が崩れたレンガの壁があり、どの角度から見ても女性の顔が見えないようになっている。この作品はインスタレーションであり、書き割りのような背景を除いて、立体が配置されている。小枝、ガスランプなどはレディメイドであるし、裸体は石膏のモデルに豚の皮を張って製作されたものである。

ジンマンはこのような「本物」によって非現実的な光景が構成されていることに着目する。この作品ではリアリズムが奇妙なあり方で用いられることで、視線の異化が起り、見ることにそのものに思索が及ぶことになる」と述べている。一方、『ねえジョウ』はリアリズムを期待するテレビというメディアをからかっていると論じている。冒頭でジョウがあらゆる視覚を封じる時に、視聴者は「第四の壁」を意識させられ、まさにその「第四の壁」にあげられた覗き穴に等しいカメラのレンズからジョウを見ることになる。つまり『ねえジョウ』でも同様に視線が異化されることで、テレビというメディアに期待されるリアリズムが弄ばれているのだと言う(58-9)。

確かに視線の異化という点でこの二つの作品は共通点を持っており、ジンマンのようにアナロジーを指摘できるかもしれない。しかし、テレビのリアリズムとは具体的に何を指すのだろうか。

そしてベケットが「覗き穴」と言った時にどのようなものを想定していたのかを考察する必要がある。ここからは「与えられたとせよ」が意識的に利用していると思われる、古くからある覗き見ることの快楽を前景化した装置としての「覗きからくり」(peepshow)と『ねえジョウ』の関係について考えたい。

『ロンドンの見世物』の中でリチャード・D・オールティックは覗きからくりが「一八世紀のロンドン市民に蠟人形におとらずお馴染みだった」と記述しており、「一時期、芸術と商売という二つの異なるレヴェルの世界に存在していた」(154-5)という。旅回りの見世物師たちが覗きからくりを背負って各所で興行を行っており、光学的効果を利用した装置に多くの人々が感心したのである。では覗きからくりは具体的にどのような装置だったのか、オールティックの記述を見てみよう。

最古の持ち運びできる覗きからくりは、後ろから蠟燭——もっと後の時代になると、オイル・ランプが使用されたらしい——で照らした着色雲母を背景とした、切り抜き厚紙細工のキリスト降臨の場面であったようだ。(…)場面は、さまざまな材料——ペンキを塗った木や板、板に固定した彫刻や(おそらく)布製の透かし絵など——で作られていた。透視箱の製作技術が発展するにつれて、さまざまの仕掛けと趣向が、遠近感もあり実物大に見えるという錯覚を実現するために用いられた。(…)実物大という錯覚は、外部の環境を遮断し、その結果として、箱の中の場面に外の世界とは関係のない、それ自体の規模をもたせることによって主に達成されたものだが、いくつかの穴にはめられた拡大鏡のたすけも借りてはいた。(156-7)

箱の内部には蠟燭やランプなどの光源となるものが置かれ、背景の前に立体感のある厚紙細工で作った人形などを配置して、誰もが知っているストーリーの一場面が再現されているものというようにとりあえずは理解してよいだろう。箱の内部という切り離された空間だからこそ、物のサイズと配置によって縮小された空間でありながら、「実物大」という錯覚をもたらすことができたのだ。さらに覗き穴には拡大鏡を取り付けることで、対象を大きく、空間をより広く見せることが行われていた。覗きからくりを覗く快楽は、空間の切り離しとレンズによる対象の拡大による、一種のヴァーチャルリアリティを体験することにあつたと言える。

ベッド、戸棚、窓、ドアなど必要最低限の装置が置かれた部屋の中には、「始めから終わりまでほとんど動かない」と指定されている「無感動な表情」(392 [285])のジョウが座っており、その様子をカメラのレンズ越しに観察する『ねえジョウ』は、テレビ時代の覗きからくりと言えるだろう。実際にベケットはこの作品について「鍵穴を通した覗きだ」と発言している(Zilliacus 191)。この時に閉ざされた空間を一方向から覗き込む、覗きからくりを念頭に置いていたのでは

ないだろうか。視聴者がテレビを見る時、覗きからくりの箱の中を覗き込んでいるのである。その際に重要なことは、錯覚あるいは光学的装置によって対象の現れ方は大きく変化するということである。

江戸川乱歩は1929年に発表した『押し絵と旅する男』の中で、覗きからくりを覗くことにより対象が変容する体験を超常的な魔力として描き出している。『押し絵と旅する男』は「私」が富山の魚津に蟹気楼を見に行った帰りに、同じ車両に乗り合わせた奇妙な男に聞いた話を記したもののという体裁を取っている。男は額に入った押し絵を持って旅をしており、押し絵を持って旅することになった長いエピソードが語られる。押し絵にはげげしい泥絵具で書かれた歌舞伎芝居の御殿のような絵を背景に、押し絵細工で出来た白髪の老人の膝に美少女がしなだれかかっている、「謂わば芝居の濡れ場に類する画面」(18)が描かれている。信じられないことに、男の話によると絵の中の老人は、男の兄であり、隣にいる押し絵の美少女に恋をしまい押し絵の中に入り込んでしまったのだと言う。それは兄がまだ25歳の青年であった明治28年の話であり、通称「浅草十二階」から双眼鏡で観音裏の賑わいの中に八百屋お七の覗きからくりを認め、その美しさに魅了されてしまったのだ。それが押し絵細工だと知った兄は、弟である男に双眼鏡を逆さにして自分を覗いてくれと頼む。双眼鏡の中で小さくなった兄は驚いたことに実際に縮んでしまったようであり、それから三十数年間、押し絵の中で「生きている」のだ。男は覗きからくり師に絵を売ってもらい、その後富山県に引っ越す。「私」が会ったのはちょうど久々に東京に向かう途中であり、様変わりした東京を兄に見せてやろうと思って旅をしているのであった。

「私」は老人に勧められるままに、列車の中で額に入った押し絵を双眼鏡で覗くことになる。「私」は「あんな風な物の現われ方を、私はあとにも先にも見たことがない」と言い、「憑かれたようにその不思議な世界に見入って」(21)しまう。男の兄と同じように娘を覗き見た感覚は次のように描写される。

娘は動いていた訳ではないが、その全身の感じが、肉眼で見た時とは、ガラリと違って、生氣に満ち、青白い顔がやや桃色に上気し、胸は脈打ち（実際に私は心臓の鼓動をさえ聞いた）肉体からは縮緬の衣装を通して、むしむしと、若い女の生氣が蒸発して居る様に思われた。
(21-2)

この小説では覗きからくり、とりわけレンズを通して対象を覗き見ることで生じる「物の現われ方」の変化が生き生きと捉えられている。ここでは押し絵細工の人形が「肉眼で見た時とは、ガラリと違って」実物大のまるで生きた人間かのように見えてくるのだ。双眼鏡で娘を見たために、絵の中で「生きる」ことになった老人は、覗きからくりがもたらす没入感の虜になってしまったのだ。覗き見ることは、レンズなど何らかの媒介を隔てて見ることであり、対象の現れ方を変

容させるのである。

4. 媒介される視線と語り

このような考察を経て、『ねえジョウ』について考えてみるならば、『押絵と旅する男』の双眼鏡のように、我々視聴者はカメラを媒介にしてジョウを観察しているという当たり前の事実思い至る。遠隔地への中継を行う通信技術としてのテレビを媒介しているのだ。このような通信技術としてのテレビと『ねえジョウ』を結びつけるのは、テレビ黎明期のテレビドラマである。ビグネルは「ベケットのテレビ劇は初期のテレビドラマを連想するような、美学的な形式と製作上の実践を利用しており、視聴者に初期のテレビのような見方を要求する」(173)と述べており、初期のテレビドラマとベケットのテレビ作品の関係を論じている。

ビグネルによると、1950年代後半までのテレビドラマは演劇的な形式をとっていた。固定したカメラを中心に、比較的長いショットで俳優のパフォーマンスを撮影したものであり、内容も舞台作品の翻案やスタジオでの再現が多かった。このようなスタイルをとった事情として、磁気テープが利用可能になるまでは、事前に収録したものを電波に載せることができなかったため、テレビドラマは生放送でなくてはならなかったということが大きく影響している。ビグネルはベケットがあえて初期のテレビドラマの特徴を備えた作品を執筆したと考えており、「テレビメディアの可能性を探究するために、疑似演劇的、疑似生放送的、劇の収録に立ち戻った」(174)と述べている。このような傾向は『フィルム』にも見られ、ベケットは1960年代にあえて1カ所だけ音声が入った1920年代風の疑似サイレント映画を制作していることをビグネルは指摘している(174)。

ここで言われている「テレビメディアの可能性」とは遠隔地に中継を行う通信技術のことであるが、それはその場で起こっていることを「そのまま」伝えることではない。ビグネルはジェイソン・ジェイコブス (Jason Jacobs) の初期のテレビドラマに関する言説に言及することで、テレビの「媒介性」を確認している。ジェイコブスによれば、テレビドラマのパフォーマンスは翻案、スタジオでの構成、カメラのセットアップ、テレシネフィルムの挿入、キャプションなどにより影響されていると言う。

それゆえ、テレビの真の美学的長所は単純に持続的なパフォーマンスを忠実にリアルタイムで媒介する能力ではない。パフォーマンスを新しく、刺激的な方法で媒介することが第一のテレビの能力である。それは独特ではあるが、映画、ラジオ、演劇の技術に似ている。(50)

先述したように、ベケットが『ねえジョウ』執筆以前の1961年に見たテレビ版『ゴドーを待ちながら』は舞台の翻案であり、しかもそれはテレビの「媒介性」により作品の意味が歪曲されたも

のであった。ベケットはテレビにおける媒介の作用がまるで覗きからくりのように、対象の現れ方を変容させる力を持っていることを実感していたからこそ、テレビを「覗き穴の芸術」と呼んだのではないだろうか。

もしテレビを一種の覗きからくりだと考えた場合、視聴者にもたらされる経験は、『押絵と旅する男』の兄のような対象との同一化を望む欲望の喚起である。その意味でエスリンがテレビを「親密なメディア」と呼び、ジョウとの同一化について指摘したことは正しい。ただし、この作品において事態はもう少し複雑である。劇中で9回差し挟まれるクローズアップによって、覗き見る視線そのものが否応なしに意識させられてしまうからである。これはジンマンが言うようにリアリズムの破壊であることは確かだが、その時にリアリズムとは何を指しているのかが重要である。

ジェイコブスが言うように、パフォーマンスをそのまま撮影したかのように見える初期のテレビドラマにおいても、それは劇場で見るものとは異なるものになっている。しかし、その一方で、リアルタイムで放送されている以上、テレビは透明であり、ありのままを伝えていると考える視聴者も多かったはずである。むしろ、テレビの「媒介性」に自覚的だったのは、番組の製作者、出演者のような作品に対して近い立場の人間に限られていたのではないだろうか。

ベケットはリアルタイムで放送されていた初期のテレビドラマのような作品を創作しながらも、不自然なクローズアップによって違和感を挿入している。リアルタイムであるかのように装うことによって得られる効果とは、テレビとカメラが直接繋がっているかのような感覚を視聴者にもたらすことである。不自然で過剰なクローズアップは透明な存在としてのカメラ＝テレビに疑問を投げかける。テレビにおけるリアリズムの破壊とは、テレビの媒介性への自覚を促すことである。

カメラのクローズアップだけでなく、声の語りにおいても同様の傾向が見られる。『ねえジョウ』は複雑な語りの形式をとっている。声がジョウの頭の中で聞こえる死者の声であることはすでに確認したが、この声がジョウを責め立てるために語るのは、声とは異なる「緑の女」と呼ばれるジョウに捨てられた女が自殺するエピソードである。ゴントースキーが「ベケットがジョウを創り出し、ジョウが声を創り出し、声が緑の女を創り出す」(118)と述べているように、視聴者はジョウの顔を見ながら、声が語る情景を想像することになる。さらに緑の女が海で自殺する場面では、声は「想像してごらんなさい、あの女の頭の中を、あんなことをするなんて……想像してごらんなさい……小さい女の子みたいに水の中を足を引きずって」(396 [294])というように、緑の女の頭の中を想像するように促す。

ゴントースキーによれば、このような複層性は声が語る内容、カメラの動き、冒頭のシークエンスなどがあらかた書き終えられた後で、書き直されたために生じている。当初、「わたしに何が起こったか知っている？」というように、声が自分の自殺したエピソードを直接的に語ってい

たのを、「何が起こったか全然知らなかったの?……あの女、なにも言わなかったの?」というように、緑の女のエピソードに書き換えることで複雑化しているのである。もし声が自分の話をしているのであれば、「感傷的な罪の説明」であり、「二流のモノローグ」に過ぎないものを、他者の話にすることで高次のレベルに高めているとゴンタースキーは述べている (117)。

しかしそれだけだろうか。声が他者の話をすることによってもっと具体的な変化が起こっているように思われる。それは具体的に言えば、三人称の語りを利用することで、声がある場で起こっていることを伝えているかのような現在形での語りを可能にしていることである。例えば、女が自殺に何度も失敗するシーンは次のように描写される。

波打ちぎわまで降りて [goes on down] 水に顔をつけて伏せる [lies down] ……かいつまんで言うと、うまくいかない……とうとうずぶ濡れのまま立ち上がる [Gets up] と家へ戻る……ジレットを取り出す [Gets out] ……体毛を剃るにはあれがいいってあんたがすすめたでしょう……また庭を通り陸橋の下をくぐって……剃刀の刃だけを取り出して [Takes] 波打ちぎわに横向きに寝そべる [lies down] ……またかいつまんで言うと、今度もうまくいかない (…)。 (396 [293-4])

もし声が自分のエピソードを話しているのならば、過去の話をすることになるので、過去形での語りが適当だと言うことになる。その場合、まるで声がある場で起こっていることを伝えているかのような臨場感を出すことができないだろう。カメラだけでなく、語りのレベルにおいてもリアルタイム性が演出されているのである。

しかしながら、カメラのクローズアップによって「媒介性」が暴露されていたように、声の語りが事実をそのまま伝えるものではないこともまた語りの中で示唆されている。声の語りの虚偽性が示されるのも、自殺のエピソードである。声は『インデペンデント新聞』に載った女の死亡記事の引用から話を始めるが、「月が丘の後ろに落ちて浜は黒くかげる」(396 [294]) というように、新聞記事に書かれていたとは考えられない状況の描写が差し挟まれるからである。

5. 「存在を装った不在」としてのテレビと幽霊

なぜ映像においても、語りにおいても、リアルタイム性を装いながら、それを自ら暴露するような運動が見られるのだろうか。そこにはテレビというメディアへの自己言及性が含まれていると考えられる。すでに確認したように、黎明期のテレビドラマでは事前に収録した映像を放送できないという技術的問題から、リアルタイムでの放送が行われており、それは自ずと舞台を中継したようなものにならざるを得なかった。その後、磁気テープの普及により、撮影した映像を放送することが可能になり、ベケットが『ねえジョウ』を書いた1960年代には一般的に行われてい

た。

このような放送形態においては、当初、空間的に隔てられていた視聴者と映像の関係は、時間的にも隔てられることになる。つまり視聴者が見ている映像は過去の痕跡であり、もうすでに失われてしまっているという状況が出現するのだ。しかしながら、ジェフリー・スコンス (Jeffrey Sconce) がリアルタイムでの放送は歴史的に限られた期間であり、いまやほとんどの番組がそうではないのに、テレビ放送では送信と受信が即座に行われるという理由で、テレビにはリアルタイムという感覚が残り続けていると述べているように (2)、テレビが持っているリアルタイム幻想は根強い。ヘレンは「テレビメディアの本質に関する根本的な真実」として次のように論じている。

いまここで視聴者に向けて行動が展開するが、わたしたちのここは俳優のここではないし、わたしたちのいまは俳優のいまではない。わたしたちが見ているのは、過去のパフォーマンスの痕跡でしかない。現前を装った不在である (65)。

「現前を装った不在」とは収録による放送が一般的になったにも関わらず、リアルタイム性を引きずり続けるテレビの本質である。ベケットが『ねえジョウ』を書いた1960年代におけるテレビのリアリティとは、そこにはないものをあたかも現前しているかのように見せることだと言える。ベケットは初期のテレビドラマの形式を擬似的に利用することで、そのようなテレビのリアリティを提示しているのである。

そのように考えるならば、『ねえジョウ』において「幽霊を殺す」という主題が選ばれた理由が自ずと明らかになる。この作品における幽霊は、ジョウの両親とジョウが昔付き合っていた恋人たちである。ジョウに「愛を捧げた」者たちが幽霊となって、声のようにジョウに取り憑く。多くの研究者が指摘しているように⁽¹⁰⁾、これらの幽霊たちはジョウの記憶、想像力、創造力に由来している。語りかける声として現れる幽霊たちは、「消さないの、その明かり?」、「ベッドには入らないの?」(392 [286])、「上を見てごらんさい」(393 [287]) というように、まるでその場にいるかのように振る舞う。しかしながら、劇中を通して声の姿を見せることはなく、彼女は「頭の中の死者の声」に過ぎない。つまり、『ねえジョウ』における幽霊は「現前を装った不在」であり、テレビの暗喩なのである。「幽霊を殺す」という行為はテレビのリアリティを提示することの象徴的表現である。それゆえ、劇中を通して進行している声の「精神的絞めわざ」が完了する時、だんだんと声がかすかになり、声と映像が消えるのだと言える。

6. おわりに

本稿では、これまでの研究においては、主人公ジョウの内面を表現していると理解されてきた

カメラのクローズアップを、作者自身による「覗き穴の芸術」という発言をキーワードにして、テレビというメディアへの自己言及であることを明らかにした。ベケットにとってテレビとは物事をありのままに伝える透明な通信技術ではなく、物の配置の仕方や光の屈折によって現れ方を変容させる覗きからくりのように、作品の意味を歪曲してしまうメディアであった。そのようなテレビが行う操作の一つがリアルタイムという幻想を視聴者にもたらすことである。『ねえジョウ』はリアルタイムで放送が行われていた初期のテレビドラマの形式を擬似的に利用することで、そこにはないものをあたかも現前しているかのように見せるテレビのメディア的性質を露出しているのである。それというのも、このような自己言及性を作中に織りこむことが、テレビというメディアのリアリティに触れることであったからに違いない。「幽霊を殺す」という奇妙な主題は、この作品が行っているテレビの疑似性を提示することの象徴的表現である。なぜなら、幽霊もまた「現前を装った不在」であり、テレビの暗喩として解釈することができるからである。

ベケットをモダニズムの作家とする認識が広く共有されつつあるにも関わらず、テレビ作品に関してはテレビのメディア的特性から作品内容を考察する研究はまだ初歩的段階にある。本稿で試みた『ねえジョウ』をメディアへの自己言及性という観点から解釈する作業は、登場人物の内面に一元化されがちな作品形式の問題を、メディアの本性を目指すモダニズム的傾向として捉え直すことに繋がるはずである。

注

- (1) 1966年の南ドイツ放送版ではジョウをデリク・メンデル (Deryk Mendel)、声をナンシー・イリッグ (Nancy Illig) が演じた。
- (2) ノウルソンによるとベケットの代理人を務めるカーティス・ブラウン社のマーガレット・マクラレン (Margaret MacLaren) のすすめでBBCに原稿を送付したようである (Knowlson 475 [下178])。外国語文献で邦訳のあるものは既訳を使用し、引用文献一覧に記す。翻訳は必要に応じて変更した。なお邦訳のページは注記の [] 内に記す。それ以外の外国語文献は筆者による拙訳。
- (3) ドイツ語への翻訳はエルマー・トプホーヴェン (Elmar Tophoven) とエリカ・トプホーヴェン (Erika Tophoven) 夫妻が行った。
- (4) 『ねえジョウ』の放送時間にBBC1ではニュースマガジン番組“Twenty-four Hours: Round the Clock and Round the World”が放送されており、番組内容の重複が考慮されていたとジリアカスは述べている (196-7)。
- (5) ジョウをヘインズ・ベネット (Heinz Bennet)、声をイルムガルト・フォルスト (Irmgard Först) がそれぞれ演じた。
- (6) WNDT版ではアラン・シュナイダー (Alan Schneider) が演出を行った。ジョージ・ローズ (George Rose) がジョウ、ローズマリー・ハリス (Rosemary Harris) が声をそれぞれ担当した。放送時間は午後9時で「ニューヨーク・テレビジョン・シアター」という番組の第1期の最期の作品であり、イオネスコの笑劇と同時放映だった。
- (7) RTF版では演出をミシェル・ミットラニ (Michel Mitrani) が行い、声をマドレーヌ・レナウド (Madeleine Renaud) が演じた。「ベケットの夕べ (soirée Beckett)」というタイトルで『フィルム』と『フィルム』の関係者によるインタビューとともに放送された。

- (8) ジョウをマイケル・ガンボン (Michael Gambon)、声を BBC 版のオリジナルキャストであるシーアン・フィリップスが演じた。
- (9) 正式なタイトルは「(1) 落下する水、(2) 照明用ガス、が与えられたとせよ」(*Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage.*)。1946年から1966年に制作されたと考えられている。
- (10) 例えば、Gontarski 114、Herren 55を参照。

主要引用文献

Beckett, Samuel. *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Ed. Paul Auster. vol. 3. New York: Grove P, 2006. 『ベケット戯曲全集2』安堂信也・高橋康也訳、白水社、1977年。

その他の外国語引用文献

- Cohn, Ruby. *A Beckett Canon*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2004.
- Esslin, Martin. "Samuel Beckett and the Art of Broadcasting." *Encounter* 45 (1975): 38-45.
- Gontarski, Stanley E. *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- Hale, Jane A. *The Broken Window: Beckett's Dramatic Perspective*. West Lafayette: Purdue UP, 1987.
- Harmon, Maurice ed. *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard UP, 1999.
- Herren, Graley. *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Jacobs, Jason. "No Respect: Shot and Scene in Early Television Drama." *Boxed Sets: Television Representations of Theatre*. Ed. Jeremy Ridgman. Luton: John Libbey, 1998. 39-61.
- Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996. 『ベケット伝』高橋康也他訳、白水社、2003年。
- McTighe, Trish. "Haptic Interfaces: The Live and Recorded Body in Beckett's *Eh Joe* on Stage and Screen." *Samuel Beckett Today/Audjour'hui* 22 (2010): 463-75.
- Murphet, Julian. "Beckett's Televisual Modernism." *Critical Quarterly* 51 (2009): 60-78.
- Pilling, John. *A Samuel Beckett Chronology*. London: Macmillan Palgrave, 2006.
- Sconce, Jeffrey. *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham: Duke UP, 2000.
- Zilliaccus, Clas. *Beckett and Broadcasting: A Study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television*. Åbo: Åbo Akademi, 1976.
- Zinman, Toby S. "*Eh Joe* and the Peephole Aesthetic." *Samuel Beckett Today/Audjour'hui* 4 (1995): 53-64.

その他の日本語引用文献

- 江戸川乱歩 『江戸川乱歩全集5 押絵と旅する男』光文社文庫、2011年。
- オールティック、リチャード・D 『ロンドンの見世物 I』浜名恵美他訳、国書刊行会、1990年。
- ドゥルーズ、ジル 『消尽したもの』宇野邦一他訳、白水社、2006年。

