

降霊術としての『オハイオ即興劇』

——ベケットとジョイス、あるいはドッペルゲンガーについて——

岡 室 美奈子

序. 演劇において幻影は可能か

映像技術は、死者や記憶などそこに存在しないもの、不可視のものを可視化してきたといえる。換言すれば、不在のものを見たい／見せたいという欲望こそが映像技術を発展させてきたといっても過言ではないだろう。「幻影」が、「本当は存在しないのに、あるように見えるもの」と定義されるならば⁽¹⁾、およそすべての映像は幻影であり、それはまた、「そこにいない人間や靈魂の幻覚」というもう一つの定義を容易に招き寄せもする。映像は、たとえば18世紀末のパリでロバートソンが始めた幻燈興行「ファンタスマゴリア」で、煙幕の上にダントンやロベスピエールらフランス革命で死んだ英雄たちの像を亡霊のように甦らせて観客を恐怖の渦に巻き込み一世を風靡したように⁽²⁾、死者を幻視する装置であった。では、演劇において幻影は可能だろうか。

もちろん『ハムレット』や『四谷怪談』を持ち出すまでもなく、いわゆる「幽霊芝居」の類は古今東西数多く存在する⁽³⁾。しかし映像が被写体の分身をまさに幽霊のようにスクリーン上に表象する機能を本源的にもっているのに対して、「いま、ここ」に生身の俳優の身体が現前するというライブ性が命の演劇では、映像技術の助けを借りない限り、亡霊はそれを演じる俳優の生身の身体としてたしかにそこに存在してしまうことを免れえない。したがって演劇における「幻影」というものがあるとするれば、それは「本当は存在しているのに、ないように見えるもの」として裏返しに定義されなければならないのではないか。当然のことながら、それはわれわれの視覚への信頼を根底から揺るがすことになる。しかしそんなことが果たして可能なのだろうか。

サミュエル・ベケットの晩年の美しい戯曲『オハイオ即興劇』⁽⁴⁾は、おそらく演劇における幻影を可能にする稀有な作品である。闇に囲まれた仄かにあかるい舞台に登場するのは「できる限りそっくり」な見かけであるように指定された二人の人物だけだ。黒服にすっぽりと身を包み白髪を長くたらしめた二人はすでにこの世のものとは思えぬいでたちなのだが、さらに奇妙なことに、この二人のあいだでは言葉によらぬコミュニケーションが交わされる。二人は固有名詞を持たず「読み手」と「聴き手」と呼ばれ、「読み手」は二人が角を挟んで向かうテーブルの上に置かれた一冊の擦り切れた本を朗読し、「聴き手」はそれに対してテーブルをノックする音で応えるのである。どうやら一回目のノックは同じ箇所を繰り返すよう、そして二回目のノックは先を促すよう、それぞれに要請する合図らしい。

テーブルを叩くというこの行為は、テーブル・ラッピング、すなわち憑依霊を呼び出してテーブルを叩く音で霊的会話を行なう叩音降霊術を想起させる。では、「聴き手」は亡霊なのだろうか。しかしこの場合、怪しいのは「聴き手」だけではなく、「読み手」も同様である。前述のように読み手はただ書物を音読しているにすぎない。にもかかわらず読者や観客が「読み手」をも怪しいと感じるとすれば、それは「聴き手」にそっくりな扮装のせいだけではなく、そこでまさに読み上げられる謎めいた物語のせいでもあるだろう。とはいえ、すでに終盤にさしかかっているらしい物語の全貌を、『オハイオ即興劇』という戯曲の読者も、それが上演される舞台の観客も知ることはできない。なぜなら読み手が朗読するのは、「語るべきことはほとんど残っていない」で始まり、「語るべきことは何も残っていない」に至る、ごくわずかな最後の数頁だけなのだから。

わたしたちが知りうる物語のあらすじはこうだ。主人公の男性が愛しい者と一緒に暮らした場所から、セヌ川らしき川を挟んだ向こう岸の独居に移る。事前に彼は夢の中で、おそらくは既にこの世にはない愛しい者の声にならぬ言葉を聞き、この転居に対して警告を受けるとともに、「長い間ともにいた場所に留まればわたしの影があなたを慰めに行くでしょう」というメッセージを受け取っていた。にもかかわらず独居に移り住んでしまった今、主人公は悔やんでも取り返しがつかないことを知る。そうして眠れぬ夜を過ごす主人公のもとを、ある夜一人の男が訪れる。男は「愛しい者」からの使者だと名乗り、携えてきた本を取り出して朗読を始め、夜明けとともに去っていく。男の来訪と朗読は幾晩か繰り返され、やがて二人は「一つになっていく」。しかしある晩とうとう男は主人公にこう告げる。夢の中で愛しい者が、「ここにはもう来てはいけなく、おまえにその力があつたとしても」と語るのを聞いた。男は夜が明けても去ることなく、二人は石に変じたように座りつくす。そして最後の言葉「語るべきことは何も残っていない」が語られ、ここで初めて舞台上の二人が顔を合わせ、無表情で見つめあつて幕となる。

すでに明らかなように、ここには一種の入れ子構造が成立している。舞台上で朗読される物語の中で、書物が朗読されるのだ。しかも、物語中の登場人物の二人も舞台上の二人と同様に長い黒いコートを身にまとっているし、舞台上の二人が「できる限りそっくりであること」とト書きで指定されているのに呼応するように物語中の二人もまた「一つになっていく」。では、舞台上の読み手は単に自分たちの物語を朗読しているのだろうか。奇

妙なことに、舞台上では今まさに朗読が続行しているにもかかわらず、そこで読まれている書物の中では朗読は終了し、その後の情景が語られている。言わば物語が舞台上の現実を先取りしているのである。ここでは劇世界と物語世界という二つの世界が、虚と実という存立のレベルの差を超えてメビウスの輪のように、あるいはクラインの壺のように連結しているといえる。ちょうどエッシャーの有名な右手と左手、あるいは書く手と書かれる手が連続するだまし絵のように。

物語の中で、主人公のもとを訪れる男は何者なのだろうか。主人公は夢のなかで愛しい者から「長い間ともにいた場所に留まればわたしの影があなたを慰めに行くでしょう」というメッセージを受け取っている。先に叩音降霊術との関連を指摘したが、種村季弘は降霊術を「霊媒を通じて予言や警告を語らせたり、さまざまな奇跡をあらわさせたりする魔法のこと」と定義している⁽⁵⁾。来訪する男もまた愛しい者からメッセージを受け取り、主人公に伝えていることから、男は愛しい者と主人公を仲介する霊媒的存在であると言える。一方、「影」にあたるのは英語版では'shade'という言葉で、これが「亡霊」という意味を併せ持つことから、男は愛しい者の亡霊であるとも考えられる⁽⁶⁾。だが、男は本当に主人公を慰めにやってきたのだろうか。主人公は愛しい者の警告を無視して転居してしまったのだから、愛しい者が呈示した「長い間ともにいた場所に留まれば」という条件を満たしていない。したがって影／亡霊による慰めは得られないはずであり、もし愛しい者の使いならば、むしろ警告に背いた主人公を罰しにやってきたと考えたほうが自然だろう。だとすれば、どんな罰なのか。二人が「一つになっていく」ことに着目すれば、男は愛しい者の影というよりは、むしろ主人公自身の二重身、すなわちドッペルゲンガーであるといえる⁽⁷⁾。日本でも二重身は「分身」のほか、「影法師」「影の病」「影の煩い」などとも呼ばれ、その出現は死の前兆とされることが多い⁽⁸⁾。とすると、愛しい者は主人公に罰として死をもたらすために男を送り込んだのだろうか。

ここで、ベケットによる唯一の映画脚本、その名も『フィルム』の草稿に走り書きされたベケットの自筆メモがにわかに重要になってくる。そこにはこう書かれているのだ。「音楽の使用が避けられぬなら、シューベルトのドッペルゲンガーと、たぶん『わたしは乱暴ではない。わたしは懲らしめに来たのではない』だろう」⁽⁹⁾。シューベルトの「ドッペルゲンガー」は『白鳥の歌』の十三番目の歌曲で、すでに街を去ったかつての恋人の家を訪ねてみると、そこに月明かりに照らされて「わたし」のドッペルゲンガーが立っていたという、ハイネの詩集『帰郷』の一部に基づいている⁽¹⁰⁾。そしてドイツ語の詩句のほうは、「乙女」と「死」の対話からなるマチアス・クラウディウスの詩に基づいた、同じくシューベルトの歌曲『死と乙女』からの引用で、死を恐れる「乙女」に対して、「死」が、わたしは懲らしめにきたわけではなく残酷でもない、わたしの腕のなかでおやすみと語りか

ける内容となっている⁽¹¹⁾。田尻芳樹はこのことを踏まえ、この両者が結びつくことにより、『フィルム』における「分身＝死」の主題はきわめて明確になるとしている⁽¹²⁾。『オハイオ即興劇』では、ハイネの詩句に酷似した状況——ただしこの場合は、「愛しい者」の使いがやってくるが、それは自分の分身であったというふうに視点が裏返されている——が展開されており、クラウディウスからの詩句をも参照するならば、この分身＝ドッペルゲンガーは死を運んでくるが、愛しい者の警告を無視したことを「罰しに来たのではない」ということになる。男が死者からの使者だとしても、その死への誘いは甘美なのであり、だからこそ主人公は男の朗読に聴き入るのだ。

田尻はフリードリッヒ・キットラーを参照しつつ、『フィルム』における、俳優の幽霊的分身を映写するという映画の機能への自己言及性を指摘している。たしかに、老いたバスター・キートン演じるあらゆる視線を避ける主人公Oが、最後にまさに自らのドッペルゲンガーと対峙し、自らを執拗に追いつくカメラ・アイEがほかならぬ自分自身の視線であったことを悟る場面は、Eの視点を共有していた観客の視線の暴力性をも暴きつつ、『フィルム』というタイトルにふさわしく、映画への自己言及であると同時に自己批評にもなっているといえる。『フィルム』にはあとでもう一度立ち戻るが、キットラーが『プラークの大学生』や『カリガリ博士』を例にとりながら述べるようにドッペルゲンガーはまさに映画的な主題である⁽¹³⁾。『フィルム』の脚本が書かれたのが1963年、『オハイオ即興劇』が1981年。ベケットはエイゼンシュテインと一緒に仕事がしたいと申し出るほどの映画好きであったが（残念ながら返事はもらえなかったらしい）、なぜか『フィルム』以降映画の脚本を書くことはなかった。しかしもし『オハイオ即興劇』執筆時に『フィルム』構想時のアイデアがまさに亡霊のように甦ったとしたら、なぜ演劇という制約のなかであえてそれを追求しようとしたのだろうか。ベケットがジャンルの峻別に頑なにこだわる作家であったこと、そして同時期にテレビの脚本も手がけていたことを考慮すれば、こういう問の立て方のほうがふさわしいだろう——なぜ『オハイオ即興劇』は演劇でなければならなかったのか。

ここでわたしたちは、演劇において幻影は可能かという最初の問に立ち戻ることになる。しかしこの問に答えるためには、この作品をまったく異なった視点から眺めてみる必要があるだろう。まずは伝記を参照してみよう。

1. ジョイスの亡霊と流動／流出する声のテキスト

『オハイオ即興劇』は不可思議なメビウスの世界を提示するが、意外なことに、作家の自伝的な作品であるとも言われている。その根拠となっているのは、劇中、テーブルの上に置かれている黒いつば広の帽子がジェイムズ・ジョイスが愛用していたタイプのものであること、物語のなかで言及されるセーヌ川の「白鳥の島」はベケットがジョイスとともによく散歩した場所であるこ

と、そしてベケット自身が伝記作者のジェイムズ・ノウルソンに対して、『オハイオ即興劇』執筆中にジョイスのことが念頭にあったと証言したという事実である⁽¹⁴⁾。あるいは次のような記述を参照してもよいだろう。

ジョイスとの仕事はおもに「文士」(友人はジョイスのことをそう呼んでいた)が役に立ちそうだった本の一部を朗読することだった。が、ときにはジョイスがベケットに口述筆記させることもあった。というのも、このころまでにジョイスの視力はひどく衰えていたので、できるかぎり目が疲れなくてもすむようにしていたからだ⁽¹⁵⁾。

これらの伝記的記述からうかがい知ることができるのは、『オハイオ即興劇』執筆にあたって、ベケットが間違いなく同郷の先輩にして20世紀文学の巨人ジョイスを意識していたという事実である。1929年にダブリンという辺境から、高等師範学校の講師として当時のヨーロッパの文化的中心地パリに到着したばかりの若いベケットが、すでに『ユリシーズ』を世に問い、『トランジション』誌にまだ「進行中の作品」と呼ばれていた問題作『フィネガンズ・ウェイク』を連載するなどパリの文壇を賑わせていた巨匠に会い、大きな影響を受けたことはよく知られている。しかしなぜふたたびジョイスなのか。作家活動のスタート地点において多大な影響を受けたとしても、ベケットの作品はその後ジョイスの百科事典的豊饒とは真逆の方向を辿って無と沈黙を目指すことになり、少なくとも作品の表面からはジョイス的なものは姿を消したはずである。はたして『オハイオ即興劇』は、老いたベケットが出会いと離反から長い年月を経てジョイスの霊を喚び戻し、一つになろうとする物語なのだろうか。

結論から言ってしまうと、おそらくそうなのだ⁽¹⁶⁾。しかしそれは単純に伝記的な事実から推し測られるべきことではないだろう。『オハイオ即興劇』というこの短い戯曲には、実はさまざまなジョイス的な仕掛けが施されているのである。最初の手がかりは、一つの言葉だ。

『オハイオ即興劇』においては、「流れる」という語が特徴的に使用されている。たとえば「川の二つの腕は、なんと喜ばしい渦を巻きながら合流し、抱き合って流れ去ることか」⁽¹⁷⁾といった表現はごく自然であるが、その前の箇所にも目を向けると、わたしたちは微かな違和感を感じざるをえない。

安らぎはよそよそしさから流れてくるだろう、と彼は期待したのだ。住みなれぬよそよそしい部屋。見なれぬよそよそしい風景。[……] こういうところからこそ、いくばくかの安らぎが流れてくるかもしれない、そう彼はかつてなれば期待したのだ⁽¹⁸⁾。

(傍点引用者)

「安らぎ」に対して「流れる」という語を使用するのは、

文法的に間違っているわけではないものの些か不自然である。ここでこの語が使用されているのは、一つには、次にくる川の流れのイメージを呼び込むためだろう。しかしこの語はまた、ジョイスの『若い芸術家の肖像』に登場する、「そして、水蒸気の雲のように、それとも宇宙を循環する水のように言葉の流れつづける文字、神秘的な元素である象徴が、彼の頭上を流れて行った」(傍点引用者)⁽¹⁹⁾といった描写を想起させる。ジョイスにとって、流れるのは言葉であり、声である。言葉は声となって、あるいは音楽となって文字としてのテキストから流れ出すのだ。こうした「流動/流出」するイメージへのこだわりは、『ユリシーズ』第11挿話「セイレーン」に顕著に見られる。

言葉？ 音楽？ 違う。問題なのはその奥にあるもの。

ブルームは環を作り、環をほどこき、結び目を作り、結び目を解いた。

ブルーム。暖かい厭らしいべちゃべちゃなめる秘密の洪水が流れ出て音楽となり、押し寄せる流れをなめようとする暗い欲望となった。彼女をひっくり返し彼女をとっくり返し彼女を軽く叩き彼女を覆い。交尾する。ふくれあがるためにふくれあがる毛孔。交尾する。その喜びその感触そのぬくもりその。交尾する。堰を越えてほとばしる激流。洪水、激流、流れ、喜びの激流、交尾の脈動。さあ！ 愛の言葉。

——《……望みの光……》⁽²⁰⁾ (傍点引用者)

ここでは言葉や音楽がエロティックな情事に連結されつつ、まさに流れ出る音として豊かに描写されている。この一節で注目すべきは、「ティップ」、「テップ」、「タップ」、「とん」という擬音語である。『ユリシーズ』中もっとも音楽的とされるこの挿話では、主人公のレオボルド・ブルームはオーモンド・ホテルの食堂におり、隣接する特別室から聞こえてくるサイモン・ディーダラスの歌やカウリー神父のピアノの即興演奏をバックミュージックとしながら、不倫相手のボイランを自宅に迎え入れるソプラノ歌手の妻モリーに想いを馳せている。冒頭のこの擬音語は、やがてボイランが妻のドアを「とん、とん」とノックする音に重ねられ、さらに盲目の青年の杖が「とん、とん、とん」と地面を叩く音として文脈に関わりなく頻繁に挿入され、第11挿話の物語を分断する。このときブルームは隣の特別室を見てはおらず、そこから流れてくる歌声や音楽を聴くのみである。それが彼の想像力を一層喚起するのだが、盲目の青年の杖の音と相俟って、ここには確かに視覚に対する聴覚の優位性が見られることは押さえておく必要がある。ここでは歌と音楽が文字通り物語から流出する。そしてノックの音はノイズとして物語を絶えず分断する。だが、ここには分節化された言語からなる物語とそれを分断するノックの音のあいだに優劣の審級は存在しない。キットラーが「音響上の出来事をそれ自体として記録する」(41)

と述べるフォノグラフのように、ジョイスは言葉、声、音、音楽を同一平面上に記述する。『ユリシーズ』の蓄音機性については後述するとして、さしあたりわたしたちにとって重要なのは、このノックの音が、『オハイオ即興劇』で「聴き手」がテーブルをノックする音を想起させずにはおかないということだ。事実『オハイオ即興劇』には、さまざまな擬似・ジョイス的な仕掛けが施されているのである。

2. 神のごときジョイスと複製される即興性

以下の引用は、『オハイオ即興劇』で朗読される物語の中ほどに位置する文章であるが、傍線を付した一節はわたしたちを不意打ちする。

こうして進退きわまった彼は、昔悩まされた夜への恐怖にふたたび襲われるようになった。あまりに久しぶりだったのであたかも存在したことがなかったかのような恐怖に（間。本に顔を寄せて確かめる。）やっぱりそうだ、あまりに久しぶりだったのであたかも存在したことがなかったかのような恐怖に。いや昔以上の勢いであ、四十ページの四つ目のパラグラフで詳述したあの恐ろしい徴候のかずかずが再来したのだ。（ページを逆にめくりはじめるが、Lの左手のノックによって抑えられる。もとのページに戻る。）またしても白い夜が彼の運命となった。心若かりし頃と同じであった。眠られぬままに、あえて眠ることもできぬままに、やがて——（ページをめくる）——夜が明けた⁽²¹⁾。（傍点引用者）

傍点部では、物語の語り手（「読み手」ではない）はメタナレーション的に口を差し挟むことによって自らが物語の外部におり、全知の視点から語っていることを誇示すると同時に、自らがこの本の書き手でもあること、さらには、言葉を紡ぎながら、そして文字を書きつけながら、印刷された完成品としてのこの物語＝書物を自らの創造物として完璧に把握していることを主張しているのである。この奇妙な事態をどう考えればよいのだろうか。

この語り手＝作者のあり方は、実は、すべてを支配する神のごとき作家ジョイスと相似である。ヒュー・ケナーは、『ユリシーズ』の構想全体が、「以前の作家たちが作品のたんなる外皮と見なしてきたもの、つまりページ数が記された印刷本の存在に依拠している」⁽²²⁾と指摘しつつ、こう述べる。

もちろんホメロスは『ユリシーズ』の背後に存在するが、ジョイスによるホメロスの変形のうちでもっとも重要なことは、『ユリシーズ』のテキストが組織され展開されるのが、記憶のなかでなく、「テクノロジー的空間」と呼びうるもの、初めからそれにむけて計画された印刷ページのなかであることだ。読者は、その非連続な表面を好みの速度で探索し、欄外注を記し、望むときに以前のページに戻るのだ

が、前進を迫るなにもものかの連続性を破壊することはない。それが、読者による再開を待つからである⁽²³⁾。

ケナーは、ジョイスが支配するのはその物語のみならず、印刷された『ユリシーズ』という書物全体であるというのだ。もちろん現代においては、作家は当然のことながら装丁に気を配るし、いわゆるタイポグラフィカルな視覚的レイアウトを本文中に挿入することも珍しいことではない。しかしこうした印刷された「見られるもの」としての書物のあり方、ケナーの言い方を借りれば「テクノロジー空間」としての書物のあり方にはじめて目を向けたのは、アイルランドの先達ジョナサン・スウィフトやローレンス・スターンであり、彼らはアイルランドに特有の声の文化を印刷された書物という形式のなかに「凍結」させたといえる。間違いなくこの系譜に属するジョイスもまた、プロデューサーとして印刷／複製される書物の全体を支配しようとしたのである。換言すれば、ジョイスにとって、『ユリシーズ』以降、小説はその「内容」を読まれるものであるのみならず、印刷され、複製され、「見られる」ものとして認識されていたのだ。たとえば『フィネガンズ・ウェイク』のシエムとショーンの頁の「欄外」のメモがいかに緻密な計算によって配置されているかを見ればよい。ケナーが「散文の一節を脚注を挿し入れて読みあげて、脚注が従属関係にあることを自然な読み方で了解させることはできない」⁽²⁴⁾と述べるように、わたしたちは視覚情報としての「欄外」を無視して一本の声でリニアな物語として音読はできないのである。

近代が資本主義社会における広告・陳列・消費と結びついた視覚中心の時代であったことはさまざまな形で論じられている⁽²⁵⁾。しかしその反動として、反視覚主義が標榜された時代でもあった。ケナーは、十九世紀後半は英詩における「音の自律性」にとって特筆すべき時代であるとして、「イイイイイチャアアアアアアチ」（あくび）など、ジョイスの用いる擬音語の数々をこの系譜に位置づけている⁽²⁶⁾。たしかにジョイスにおいては、活字というテクノロジー空間から、歌や音楽や声や音は流出する。「セイレーン」は『ユリシーズ』のなかでその傾向がもっとも顕著であるが、そのなかで「広告とり」のブルームが、デ克蘭・カイバードも指摘するように⁽²⁷⁾、ピアノが調律されているかどうかを聞き分けるほどに耳がよいとされていることは注目し値する。こうしたジョイスの志向をアイルランドの「口承文学」の系譜に位置づけることも可能だろう。ウォルター・J・オングが指摘するように「文学」が語源的に「書かれたもの」を示す以上、「口承文学」という言い方は自己撞着である⁽²⁸⁾。しかし、たとえばコノリー神父のピアノの「即興演奏」は、『ユリシーズ』という書物のなかでは印刷された文字としてしか存在しえないように、『ユリシーズ』はむしろこの矛盾に自覚的な小説なのであり、ジョイスは声のためのテキストを、まさにスウィフトやスターン同様に、書いたのである。そのことは、たとえば次の箇所に

端的に顕われている。

ブルームはつぶや。最上の身元保証人。しかしヘンリーは書いた。それはぼくを興奮させてくれるでしょう。どんなふうにかは、おわかりでしょう。取り急ぎ。ヘンリー。ギリシア文字のイー。追伸を加えるほうがいい。彼はいま何を奏でているんだろう？ 即興的に間奏曲を。二伸。ザ・ラム・タク・タク。どうしてぼくを罰？ あなたがぼくを罰する？ スカートがよじれて波を打って、ばん。教えてほしい。知りたいの。オー。もちろん知りたくないなら聞きません。ラ・ラ・ラ・リー。短調で悲しげに消えて行く。なぜ短調は悲しいのか？ Hと署名。最後が悲しく消えていくのが好まれる。三伸。ラ・ラ・ラ・リー。ぼくは今日とても悲しい。ラ・リー。とても寂しい。ディー⁽²⁹⁾。(一部引用者変更)

カウリー神父のピアノの即興演奏に合わせて、文体そのものが限りなく即興的でまさに今紡がれつつあるという印象を与える箇所であるが、すべては書かれ、印刷されている。ここでは不自然な形で句読点が挿入されて語りを分断するのだが、これら句読点は視覚情報なのである。また、「教えてほしい。知りたいの (Tell me I want to. Know.)」の「知りたいの (Know)」は音としては否定の 'No' と同じであり、'I want to' のあとのピリオドで区切られているため、活字を見なければどちらかを決定することはできない⁽³⁰⁾。つまり即興的に語られる声のためのテキストのようでありながら、実は視覚的なテキストなのだ。神のごときジョイスは、こうして「即興」をも支配する。それはとりもなおさず、テクノロジー空間においては「即興」すら複製されることを知っていたからにほかならない。

『オハイオ即興劇』(無論「即興曲」と訳すことも可能である)における、今まさに紡ぎつつある自らの作品の頁数までも把握する奇妙な語り手＝作者は、まさに神のごとき作家として、ジョイスという存在が体现する、いわば小説の外側からすべてを見通す全知の作家性を表象しているのである。では、『オハイオ即興劇』で朗読されるこの物語は、全知の視点から語られ、絶対者としての語り手＝作者にすべてを支配されているのだろうか。

3. グラモフォンとしての「イエス」

前節で引用した『オハイオ即興劇』の一節は、しかし、決定不能性をはらんでいる。先の訳文では「やっぱりそうだ」と訳されている箇所である。これは原文では 'Yes.' の一言である。この単音節の語は、おそらく前後の部分とは異なる位相に属している。「(間。本に顔を寄せて確かめる。)」というト書きから推察されるのは、これが舞台上で「聴き手」に対してこの物語を朗読している「読み手」自身が思わず発した確認の一言であるということだ。引用した高橋康也による訳文が「やっぱりそうだ」と訳されているのもその解釈に立っているから

だろう。すなわちこの一節は、いわゆる小説の「地の文」と、語り手／作家のメタナレーション、さらにそれを朗読する「読み手」自身の言葉というそれぞれに成立するレベルの異なる言説から成り立っているのである。

さらに事態を複雑にするのは、これが舞台上で上演されることを想定されて書かれた戯曲であるという事実である。たった今わたしたちは、「イエス」という一言について、劇世界において本を朗読しつつある「読み手」自身に属する言葉であると推測したが、「読み手」が舞台上で俳優によって演じられるとき、新たな解釈のレベルが観客に開示される。つまり、「読み手」を演じる俳優が発した言葉であるという可能性だ。俳優が朗読につまずき、確認し、読み直したという可能性である。その場合、この「イエス」という語は、「即興劇」を名乗りつつ、ほとんどの語句があらかじめテキストに書き込まれたこの作品のなかで、唯一の即興であるかのように観客には思われるだろう。が、これもまたテキストに書き込まれた言葉に過ぎない。ジョイスは書物に即興さえも封じこめて複製可能にしたが、演劇はそもそも、毎夜同じ芝居が反復されるがまったく同じ上演はありえないという、一回性と反復性という二律背反を本源的に体现する芸術形態である。ベケットが「即興劇」というタイトルに込めた意味をここに看取することができる。しかしここで重要なのは、この「イエス」という一言が複数のレベルに属するという点だ。書物の朗読をしているという点において、俳優と俳優によって演じられる「読み手」はぴったりと重なっている。さらに言えば、物語の語り手(この場合は作者自身でもある)の言葉、すなわち本にあらかじめ書き込まれた言葉であるという可能性も排除することはできないのである。つまり、この「イエス」は外部に対象を持つのではなく自からに向けられた言葉として発せられているのだが、起源たる「私」が決定不能である以上、差し向けられた「私」も幾重にも分裂し、あるいは分割される。すなわちこの「イエス」は単一の対象も起源をも持ち得ないのである。この決定不能な事態は、ジャック・デリダを介することで、またしてもわたしたちをジョイスに回帰させる。デリダは『ユリシーズ』における「イエス」の決定不能性に着目する。

宛て名なき郵便葉書は忘れられたままになっているわけではなく、ブルームが行方不明のある手紙を探そうとした瞬間、それは彼の良き記憶に甦る。「あの手紙はどこにしまったけ？ そうだ、分かった」。ここにいう安堵の「^イそう^エだ」はどこにしまったかと思いを出すという記憶の蘇生を伴い、それを確証していると考えてよいだろう⁽³¹⁾。

『ユリシーズ』に書き込まれた夥しい数の「イエス」は、たとえそれが自らに向けられたものであれ、というより自分に言うことでのみ、他者に差し向けられるとデリダは言う。なぜなら、自らに向かって放たれる「イエス」

は、記憶の「イエス」と確証の「イエス」に、換言すれば、記憶をまさぐる「私」とそれを確認し肯定する「私」に二重化されるからである。自らに向かって「イエス」というとき、それは自らの内なる他者に向かって確証を求めているのである。そして確証の「イエス」は常に機械的的反復である危険性をはらむがゆえに、記憶の「イエス」は「それ自身の機械的幽霊」に取り憑かれているといえる（「はい、はい」と重ねて言う場合を考えてみればよくわかる。二度目の「はい」には意味がない場合が多い）。デリダは『声と現象』⁽³²⁾のなかで「自分が語るのを聞く」という行為において「語る私」と「聞く私」のあいだに介在する「差延」について論じているが、「イエス」はこの差延によって自らの内なる他者へと委ねられ、起源としての「私」の自己同一性を剥奪するのだ。『オハイオ即興劇』に僅かに一箇所挿入された「イエス」は、『ユリシーズ』の「イエス」がはらむ他者性を現実と劇空間と物語世界という重構造においてさらにラディカルに追求したものであるといえる。

『ユリシーズ』において、「イエス」の使用がもっとも顕著なのは、言うまでもなく最終挿話における、「イエス」で始まり「イエス」で終わる、かの有名なモリー・ブルームの長い独白である⁽³³⁾。締めくくりの部分を引用しておこう。

「…」そして彼がムーア人の城へきの下であたしにキスしたし方そしてあたしはもうひとりと同じほど彼のことも好きだと思ったそしてあたしは目でうながしたもういちどおっしゃってyesすると彼はあたしにねえどうなのと聞いたイエス山にさくぼくの花イエスと言っておくれとそしてあたしはまず彼をだきしめyesそして彼を引きよせ彼があたしの乳ぶさにすっかりふれることができるように匂やかにyesそして彼の心ぞうはたか鳴っていてそしてyesとあたしは言ったyes いいことよ Yes⁽³⁴⁾。

この箇所に関するデリダの「最後の〈イエス〉、最後の語、書物の終末語は読むただけに与えられる。というのも、耳では聞き分けることのできない大文字で書かれている点で、この〈イエス〉は他のイエスとは区分されるからだ」⁽³⁵⁾という指摘は、わたしたちをふたたび印刷された書物としての『ユリシーズ』に連れ戻す。モリーの独白においては、即興演奏のくだりとは異なって句読点が省略されており、声のためのテキストであるかに思われる。しかし最後の「イエス」の一言は視覚情報であり、デリダによれば「書字音声化」された「イエス」である。ここにおいて、先にケナーを引用しつつ論じてきた印刷された書物としての『ユリシーズ』と、デリダの言う「書字音声性」は響き合う。このような「イエス」のあり方にベケットが影響を受けていたことは、1961年にフランス語版が、1964年に英語版が出版された小説『事の次第』の、とりわけ次の一節に顕著にあらわれている。

泥のなかで一人 yes 暗闇 yes たしかに yes あえいで yes 誰かがわたしを聞いている no 誰も聞いてなんかいない no ときにはつぶやくのを yes あえぎが止まったときに yes つぶやかないこともある no 泥のなかで yes 泥に向かって yes わたしの声 yes わたしの yes もう一人ののではなく no わたしだけの yes たしかに yes あえぎが止まったときに yes オン・アンド・オフ yes ほんの二、三の言葉 yes ほんの二、三の残りかす yes 誰も聞いてなどいないこと no でもどんどん減って no 答えはなし どんどん減って yes⁽³⁶⁾

泥のなかを這いずる「わたし」の記憶やイメージの断片がちりばめられたこの小説は、句読点が一切排除され、まさにジョイスがモリーの独白に用いた「意識の流れ」の手法を思わせる文体で書かれており、英語版原文では一人称主語 I を除いてすべて小文字となっている。ところが最後の 'yes' の直前の太い文字で示した「どんどん減って」(LESS AND LESS) と、その次に来る最後から二番目のパラグラフの一部のみが大文字で書かれているのである。「わたし」は泥のなかを這いずりながら、内なる他者の声を聞く／聞かれるのであり、文体、タイポグラフィカルな大文字使用、「イエス」そのものの二重性と他者性など多くの意味でジョイスが意識されていると考えて間違いのないだろう⁽³⁷⁾。したがって『オハイオ即興劇』の「イエス」にジョイスの痕跡を看取することも、決して突飛な発想とはいえない。

そして『オハイオ即興劇』の決定不能性は、「イエス」だけにはとどまらない。とりわけ終幕の言葉「語るべきことはもう何も残っていない」は新たな謎をわたしたちに投げかける。これは一体誰の言葉なのか？「読み手」が朗読する物語のなかで、読了後の状況が先取りして描写されることはすでに述べたが、観客が観ている劇空間における朗読自体が終了しようとするとき、「読み手」は「語るべきことはもう何も残っていない」という言葉を発する。間において「読み手」は本を閉じようとする。「聴き手」はノックする。だが本は半ば閉じられる。そして最後の言葉「語るべきことはもう何も残っていない」が語られ、ふたたび間において本は閉じられる。「聴き手」は再びノックする。沈黙。五秒後、二人は同時に頭を支えていた右手をテーブルの上に下ろし、頭を上げて互いを見る。瞬きもせず無表情で。十秒後、溶暗。さて問題は、二度目の「語るべきことはもう何も残っていない」である。そもそも劇空間で朗読されるテキストの最初の言葉が「語るべきことはもうほとんど残っていない」であったこと、そしてそれが中盤でも繰り返され、全知の物語の語り手（この場合は前述のように作者でもある）が語りの最中に顔を出して自己主張するメタナレーションとして機能していたことを思い起こせば、この言葉もまた物語の語り手のメタナレーションであると解釈することができる。しかし、では、なぜ、本が「半ば閉じられ」ているのに「読み手」はこの言葉を発するのか。「読み手」は単に記憶によって最後の言葉を機械的に反復し

ているのだろうか。あるいは、これは「読み手」自身がノックによって朗読の継続を催促する「聴き手」に対して、自分自身の言葉として、物語が終了したことを駄目押ししているのだろうか。そしてさきほどの「イエス」にならって言えば、劇空間において俳優が劇の終了を宣言しているのだろうか。またはベケットが？ ここでもわたしたちは、この言葉が単一の起源を持ちえない言葉であることに気づく。したがって、この言葉が差し向けられる対象もまた、幾層にも分裂し、分割されるのである。この瞬間、わたしたちは、「語るべきことはもうほとんど残っていない」という冒頭の言葉を物語の語り手／書き手のメタナレーションであるという前提がいかに安易であったことを思い知らされることになる。この言葉が「読み手」が朗読する書物のなかに印刷されているかどうか、わたしたちには知りえないのだ。これが「読み手」自身の「聴き手」に対する予告であったかもしれない可能性を、わたしたちは排除することができない。ここに『オハイオ即興劇』における幻影としての書物のありようが立ち顕われてくる。

4. 幻影としての書物

ここで『オハイオ即興劇』の重層構造を整理しておく必要があろう。『オハイオ即興劇』という作品には、三層のテキストが想定される。これを便宜的にテキストA、テキストB、テキストCと呼ぶことにする。テキストAはベケットによって書かれ印刷され複製され、わたしたちの目の前にある戯曲『オハイオ即興劇』（もちろんこれには数種のヴァリエーションがある）、テキストBは劇空間において「読み手」が「聴き手」に向かって朗読するテキスト、そしてテキストCとは朗読される物語の中で来訪する男が主人公に向かって朗読するテキストであるとする。この三者はすべて異なる位相に存在する。いわば、読者や観客が位置する「現実」、「読み手」と「聴き手」が属する「劇空間」、物語の主人公と男が属する「物語世界」である。当然、それぞれのテキストに「作者」が想定される。テキストAの作者は当然のことながらベケットである。テキストCについては、『オハイオ即興劇』の読者も観客も、それが主人公のもとを訪れる謎の男によって朗読される「悲しい物語」であるということ以外は何一つ知ることはできない。（テキストCの内部でも同様の物語が朗読され、無限の入れ子を形成している可能性もあるが、それはここでは問題にしない。）問題はテキストBである。テキストBの作者が物語の語り手と同一であることはすでに述べたとおりである。「読み手」の前に置かれた書物と「読み手」の朗読という行為によって、観客は「読み手」が劇空間において発する言葉をテキストBとして受容するよう方向づけられている。したがって唐突に「語るべきことはもうほとんど残っていない」と冒頭で宣言されたとき、観客はそれがまさに「読み手」の眼前にあるテキストBに書かれた言葉であると信じるだろう。しかしこれまで見てきたように、この言葉がテキストBに書かれているかどうか、わ

たしたちには確認することができない。なぜなら、わたしたちはテキストBを見ることができないからだ。劇空間を考えてみればよい。舞台上で「読み手」を演じる俳優の前に置かれた書物はテキストBだろうか。そうではない。俳優が台詞をすべて記憶していれば、それは白紙の書物かもしれないし、まったく関係のない単なる小道具の書物かもしれない。あるいはベケットのテキストAの言葉が書き込まれてプロンプターの役割を果たしているかもしれない。しかしテキストBそのものではない。なぜなら、テキストBは誰にも知りえないからである。劇空間で朗読されるのは物語の終盤だけで、そこに至る物語をわたしたちが知らされることはない。そして朗読されるわずかな最後の部分も、位相の異なる「読み手」に属するかもしれない言葉に侵食され、どこからどこまでが語り手＝作者によって書かれ印刷され複製された言葉（テキストB）で、どれが「読み手」を起源とする言葉なのか、わたしたちには判断不能である。そう、『オハイオ即興劇』は、「劇空間」のテーブルの上にたしかに置かれながら、その実、世界のどこにも存在しないテキストBという幻影としての書物をめぐる演劇なのだ。

ふたたび『ユリシーズ』の第11挿話「セイレーン」と比較してみよう。ステイーヴン・ディーダラスの父サイモンがフリードリッヒ・フロトヴのオペレッタ『マルタ』の「夢のごとく」を朗々と歌い上げる。これも失われた「愛しい者」を喚び戻し、慰めてもらおうとする歌であり、『オハイオ即興劇』の物語のなかで主人公が夢のなかで「愛しい者」の顔を見るという記述と響きあう。しかし、「セイレーン」において、「マルタ」（英語読みは「マーサ」）という名がブルームに文通相手マーサ・クリフォードを想起させ、特権的な位置を与えられるのに対し⁽³⁸⁾、『オハイオ即興劇』では「愛しい者」の名前はなぜか徹底的に秘匿される。

ある夜のこと、頭を両手に埋め、頭の先から足の爪先までふるえながら坐っていると、そこへ一人の男がやって来て、言った——わたしは使いの者です——とここで男はかの懐かしい名前を口にした——そのかたの使いで、あなたを慰めにまいりました⁽³⁹⁾。

ここで割り込んで「懐かしい名前」を秘匿する者が誰なのか、わたしたちはまたしても決定することはできない。それは物語の語り手でも、劇空間の「読み手」でもありうる（観客にとっては「読み手」を演じる俳優でもありうる）。さらに、テキストBにおいて語り手／作者によってすでに秘匿されている可能性も排除することはできないのだ。たとえテキストBには名前が記されていたとしても、その名前は、テキストBが存在しない以上、誰にも知ることはできない永遠の謎である。神のごときジョイスによって、すべてが網の目のように計算され、結ばれ、印刷され複製されることまでを想定して作られた『ユリシーズ』という書物を限りなく模倣しつつ、『オハ

イオ即興劇』では、すべてが緻密に計算されながら、その計算は作者の支配を隔々まで行き渡らせるためではなく、作者自身にとっても知りえない幻のテキストBの不在を浮かび上がらせるためのものなのだ。この非知性、確信犯的ともいえる知ることの徹底的な不可能性こそ、ジョイスとベケットを隔てる分水嶺であると、とりあえずは言っておこう。しかしジョイスは本当に神のごとき作家だったのだろうか。もしそうであれば、デリダが看破した『ユリシイズ』の夥しい「イエス」をめぐる決定不能性はいかなる意味をもつのだろうか。

ケナーは、「セイレーン」をめぐる非視覚性について興味深い指摘をしている⁽⁴⁰⁾。この挿話では、先に述べたように、レオポルド・ブルームがホテルの食堂にいながら、自宅でポイラン相手に行なわれているだろう妻モリーの不倫現場を想像する。ギリシャ悲劇のように事件は「舞台の外」で起こるのだ。しかし同じく事件が「舞台の外」で起こる『ダブリン市民』の「下宿屋」⁽⁴¹⁾と比較すると、違いは歴然としている。「下宿屋」では、下宿屋の女主人ムーニー夫人が一階で下宿人のボブ・ドーランに娘ポーリーとの結婚を迫るハイライトともいえる場面は描写されず、そのあいだ読者は二階のドーランの部屋で秘め事を夢想するポーリーとともに待たされる。しかしムーニー夫人が階下からポーリーを呼ぶ声が聞こえたとき、読者はそれが何のためであるかを正確に知っている。なぜならそこにいたるプロセスで、語り手の視点は客観性を装いつつ実は各登場人物の内部を自由に移動し⁽⁴²⁾、ドーランに娘に求婚させるためにムーニー夫人がどんな計算をしているかが克明に語られているからだ。したがって読者は「舞台の外」で行なわれているムーニー夫人の演説の様子をあたかも見ているような、聞いているような気にさせられるのである。しかし、とケナーは言う。「セイレーン」においては、ブルームの夢想は不確実性に侵食されている。そもそもポイランは本当に来たのかどうか、この段階ではわからない。また、先に指摘したようにブルームは隣の特別室すら見てはおらず、そこから流れてくるピアノと歌声によって想像力を喚起され、妻の情事を夢想するのみである。ここに立ち頭われてくるのは、音と想像力の世界に住まうブルームの非視覚性であり、知ることの限界にほかならない。この変化は何を意味するのだろうか。

5. 霊媒ベケット

『オハイオ即興劇』は、ジョイスから決定的な影響を受けつつも袂を分かち独自の道を歩んできたベケットが、ジョイスの霊を喚び出し、憑依されたかのようにジョイスの文体を模倣し一体化しようとして、(おそらくは、あえて)失敗する作品と考えてよいだろう。物語の中では主人公のもとに、愛しい者から遣わされてきたらしい男が来訪して朗読を行なう。愛しい者がジョイスで男がその使者だとすれば、舞台上の「聴き手」はベケットで「読み手」はジョイスの影／亡霊なのだろうか。しかしおそらくここにはひねりがある。物語世界では主人

公は受身の聴き手に過ぎないが、劇空間において朗読をコントロールしているのは「聴き手」のほうなのだ。「読み手」はなぜ物語を音読し、「聴き手」はなぜノックの音で応えるのか。また、なぜ読み手は頁を遡ろうとするのか。そしてなぜ聴き手はそれを阻止するのか。それはおそらく、この物語を書いたのが「聴き手」自身だからだろう。「聴き手」が書いた物語を「読み手」は朗読しているに過ぎないから、「読み手」は頁を遡って確認しなければ思い出せないのだが、全知の語り手／書き手たる「聴き手」にはその必要はない。では、なぜ「聴き手」は自分が書き、頁の細部に至るまで全体像をあますところなく把握しているその書物を「読み手」に朗読させているのだろうか。推察されるのは、「聴き手」の目が不自由であるということである。「聴き手」は「読み手」の声を通してしか、自ら創造し神として君臨していたはずの物語を知ることができないにちがいない。ちょうど、すでに目が相当に不自由になっていたジョイスが、ベケットに口述筆記をさせ、ベケットという^{メディア}媒介を経ることなしには言語を記録できなかったように。

ここに神(のごときジョイス)と世界を媒介し神の言葉を顕現させる原・メディア／霊媒としての「読み手」(ベケット)の姿が垣間見える。このときベケットは、まさにジョイスの声にのって流出する^{フロー}、「進行中の作品」(のちの『フィネガンズ・ウェイク』)の、ほとんどがジョイスの造語からなる意味の不鮮明な、まさにノイズでしかないような言葉を言われるがままに記録するフォノグラフとしての、あるいはメディア／霊媒としての自らのありように意識的だったにちがいない⁽⁴³⁾。ステイーヴン・コナーがフォノグラフという「書き取り機械」を降霊術における亡霊の言語の物質化の発展形態とみなしているように⁽⁴⁴⁾、当時の文化状況において、両者は容易に結びつくものであった。実際、ベケットがジョイスの口述筆記を行なうよりも十年ほど前の1919年には、同じパリでブルトンやスーポーらシュルレアリストたちが自動筆記の実験を開始し、22年には霊媒現象との関連性が指摘されてデスノスらによる催眠状態での口述実験が行なわれていたのだが、自らを書く機械とする点で、彼らとベケットの距離はさきわめて近い。そして1925年には、ジョイス同様にベケットに決定的な影響を与えたといわれるアイルランドの作家ウィリアム・バトラー・イエイツが自らの妻で霊媒であるジョージの自動筆記をもとに壮大なオカルト哲学の体系『ヴィジョン』を書き上げていたことも付記しておこう。

しかしジョイスもまた、ベケットというメディア／霊媒を介在させることで、印刷された書物としての作品のすべてを支配する自らの神としてのありようが揺らぐのを感じていたのではないだろうか。フォノグラフが意図されざるノイズをも記録してしまうように、ジョイスのあずかり知らぬ改変がなされる危険性は常に存在し、だからこそジョイスはすべてを記述し、あらゆる偶然性を承認して自らの神としての絶対性を更新しなければならなかったのだ。そもそもジョイスは、口述筆記という手

段を選びとる以前から語ることと記述すること、あるいは聞くことのあいだに距離（他者性と言ってもよい）が介在してしまうことを自覚していたに違いない。デリダが指摘するように、幻の宛て名の記された郵便葉書や電話や『デイリー・テレグラフ』という名の新聞といった「遠隔通信的」な小道具はこの距離／他者性を顕在化させる装置であり、夥しい「イエス」は、神の承認の印としてその間隙を埋めるべく配置されているようで、その実、起源を抹消され幽霊として浮遊する言語として、決定不能性を『ユリシーズ』にもたらしたといえる。そして全知とはすべてを見渡す能力と技術のことだとすれば、ジョイスは明らかに全知ではなかったはずだ。なぜなら、彼には見えなかったから。

聴覚が不自由だったエジソンが蓄音機を発明したように、ジョイスは見えなかったからこそ見ることにこだわり、それとの緊張関係において声や音など「聴く」文字を記録しようとしたのではないだろうか。「セイレーン」におけるブルームの非視覚性を、ジョイス自身の衰えつつあった視力の問題に結びつけるのは安易に過ぎるかもしれない。けれども小説すら視覚芸術であることを知悉したジョイスが、視覚性をオブセッショナルに追求しつつ、自分自身は目の病によって客観的に世界を見渡すことを禁じられていたことと、ブルームの視覚と知見の限界による主観的な夢想は、おそらく無縁ではないだろう。そもそも世界を客観的に把握するということが、ルネサンスにおいて発明された遠近法以来の（とりわけ近代の）大いなる幻想であったことは言を俟たないが、『ユリシーズ』の語り手はしばしば自らの存在を主張し、自らの物語についての自らの考えを「客観的に」述べようとしつつ、それによってむしろ無色透明な客観性など存在せず、あらゆる視点は主観であることを暴露するのだ。『オハイオ即興劇』で朗読される物語の語り手によるメタナレーションがまさにそうであることはすでに述べたとおりである。ジョイスにおける全知と非知、客観と主観の相克がもっとも顕著にあらわれているのがおそらく『ユリシーズ』第11挿話「セイレーン」であり、それゆえにこそベケットを魅了したのではないだろうか。

しかし、『オハイオ即興劇』の「聴き手」は本当にジョイスなのだろうか。ここにはもう一つの罣が仕掛けられているように思われる。最後の場面で、ずっと顔を伏せていた「聴き手」は初めて顔を上げる。その瞬間、前述のように、「二人はだんだんと一つに溶けあっていった」という物語に呼応するように、「聴き手」が終始横顔を見せている「読み手」と瓜二つであることが示される。つまり、「聴き手」は「読み手」自身であったということがここで明らかになるのだ。では、別人であった二人が「溶けあって」しまったのだろうか。そうではないだろう。「聴き手」という他者（ジョイスと言ってもよい）による物語は、実は「読み手」（ベケットと言ってもよい）自身のものに過ぎず、ジョイスの亡霊はやって来なかったのだ。警告を無視して転居してしまった主人公のもとには、やはり「愛しい者」からの使者は到来せず、自ら

の内なる他者としてのドッベルゲンガーに対峙するしかない。デリダが『ユリシーズ』の二重化される「イエス」について指摘したように、記憶を確証する「私」が記憶をまさぐる「私」の幽霊的分身であるなら、これは、「私」が「読み手」と「聴き手」に分裂し、「読み手」の幽霊的分身（＝内なる他者）たる「聴き手」に向かって自分たちの物語を伝達する『オハイオ即興劇』の構造そのものである。幻の書物（テキストB）の朗読にふさわしいのは幻の「聴き手」なのだ。この小論で、幻影を表象する装置として『オハイオ即興劇』をとらえるのは、まさにこのゆえにほかならない。ここには自らの内なる他者と世界を媒介するメディア／霊媒としての作家ベケットの姿が刻印されている。いわばジョイスが来ないことによって『オハイオ即興劇』はジョイス的たりうるのであり、『ユリシーズ』の一節「みずから仲介者である聖霊を生み、みずから贖い主であるみずからをみずからと人々のあいだに遣わした神」は、ジョイスによって予告されたベケットなのだ（ベケットは神ではなかったけれど）。ジョイスもベケットもまったく他者の到来する瞬間を希求する。しかしベケットの世界に外界から他者が到来することはない。

ここでもう一度『フィルム』を想起することは有益に思われる。『フィルム』のラスト・シーン、主人公Oを追いかけていたカメラの視線の主Eは、ほかならぬO自身であったことが明かされる。この瞬間、カメラの視線は全知の客観的視線などではなく、それもまた登場人物と同じレベルに存在（すなわち物語に内在）し、意思をもった主観的な視線であったことが明らかになり、観客はEの主観的視線を共有することにより物語内部の位置を強制され、あらゆる視線から逃れようとしている主人公OをE同様に追いかけていたことを知らされるのである。そしてわたしたちにとって重要なのは、最後の瞬間に初めて顔を見せるO=Eが片目にアイパッチをしていることだ。この作品が1963年に書かれたにもかかわらず、1929年と、ベケットには珍しく年代が指定されていることの意味も、おそらくここにある。1929年とは、ベケットがジョイスに出会った年であり、ジョイスはよく知られているように、片目にアイパッチを装着するのだ。たとえば『オハイオ即興劇』の「どんな天気だろうとあの長い黒い外套をまとい」という記述と、『フィルム』草稿に記された「長い黒い外套（ほかの人々はみな夏らしい軽装なのに）」という記述⁽⁴⁵⁾の相似性は決して偶然ではない。神のごとくすべてを見通すカメラの客観的視線に脅かされつつ、実は分裂した自分自身の主観的視線に過ぎなかったという『フィルム』のテーマは、神のごときジョイスの霊を喚びよせたもののは実はそれは分裂した自らの分身に過ぎなかったという『オハイオ即興劇』に姿を変え、二十年近い時を経て甦ったのである。ここでも映画というメディアは、内なる他者の視線を媒介するミディアム／霊媒として機能しているといえる。1960年代のベケットは白内障のためにひどく視力が弱っていたはずであり、1929年には同じく白内障が進行して

自ら文字を書きつけることもままならず、それゆえにこそ視覚や聴覚に鋭敏になっていたかつての師ジョイスへの親近感を深めていたのではないだろうか。いずれにせよ、『フィルム』の草稿に走り書きされたドッペルゲンガーをめぐる短いメモは、未来のベケット自身を名宛人として送られ、確かに配達されたのだ。無論ベケットはそれを、他者からの、あるいは亡霊からの伝言として受け取ったに違いない。

6. 結び

ここで最初のテーマに戻ろう。演劇において幻影は可能か。『オハイオ即興劇』において、舞台空間には「読み手」と「聴き手」という二人の人物が厳然と現前する。舞台の上では朗読とノックによる奇妙なコミュニケーションが交わされるに過ぎない。しかし、朗読が終わるとき、そこには果たして二人の人間が存在するといえるのだろうか。一人はもう一人の幽霊的分身に過ぎず、本来は存在しないはずの幻影でしかないことを、そしてそこでたしかに朗読されたはずの書物もまた幻影でしかなかったことを、観客は知るだろう。では、なぜ『オハイオ即興劇』は演劇として書かれたのか。それは演劇というメディアが、「一回性」と「反復性」、あるいは「即興」と「複製」という矛盾する要素を併せ持つからであり、また、舞台空間は視覚と音声がもっとも拮抗する磁場となりうるからに相違ない。そしておそらくは、演劇が古来から神と人を仲介する、本来のメディアム＝霊媒の意味を担ってきたことと決して無縁ではないだろう。演劇から宗教性が失われたとしても、演劇は本源的に神への、あるいは垂直の方向への志向性をもっている。だからこそベケットは『ゴドーを待ちながら』以来、不在の神と宙吊りになったその志向性についての緊張関係を演劇において表象し続けてきたのだ。換言すれば、演劇ほど「不在」を、あるいはそこに「在る」ことの寄る辺なさ、あやうさを表象するにふさわしいメディアは、少なくともベケットにとってはなかったに違いない。映像という、ないものを「在る」ように錯覚させるメディアは、「不在」の表象には向かないのである。この不在の劇場を神秘的劇場と言い換えてみるなら、それは高山宏が指摘するように⁽⁴⁶⁾、語源的に「目を閉じて見る場所」を指すということも言い添えておこう。

注(1)『広辞苑』第五版、岩波書店、1998。

(2) 四方田犬彦『映像の招喚 エッセ・シネマトグラフィック』(青土社、1983) 参照。これは小津安二郎論を中心に「生者をしてたちどころに死者たらしめてしまう装置としての映画」について論じた書であり、メリエスらによる初期の映画における斬首や亡霊の表象についても言及されている。

(3) 近代自然主義演劇では演劇は現実の再現と考えられたが、そもそも役を演じるとは他者を「再現」することではなく「変身」することであるという観点に立てば、死者に「とり憑かれる」こと自体は演劇的であるといえる。

- (4) Samuel Beckett, *Ohio Impromptu* in *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber, 1986. (以下 CDW と表記。) 邦訳は原則として「オハイオ即興劇」(『ベスト・オブ・ベケット 3 しあわせな日々／芝居』高橋康也訳、白水社、1991) を使用するが、適宜変更させていただいたことをお断りしておく。
- (5) 『世界大百科事典』ver.2.02.0、日立デジタル平凡社、1998-2000。
- (6) イギリスのレディング大学図書館内ベケット・アーカイヴに所蔵された『オハイオ即興劇』の草稿(MS2259)では、明確に 'ghost' という語が使用されている。
- (7) 池田登志子はレヴィナスを援用しつつ、主人公が警告に背いたことに着目し「ドッペルゲンガー」という視点から『オハイオ即興劇』を「人間の精神的な死とその悟りの瞬間」を舞台上に構築する作品として論じている。「サミュエル・ベケット研究——『オハイオ即興劇』における死の空間化——」(『演劇映像』No.44、早稲田大学演劇映像学会、2003、95-99頁) 参照。
- (8) 『世界大百科事典』ver.2.02.0、日立デジタル平凡社、1998-2000。
- (9) MS1227/7/6/1, Beckett Archive, University of Reading
- (10) この短い詩には「こんなにも長い間」("so long ago") という『オハイオ即興劇』を思わせる詩句も含まれている。
- (11) 「死と乙女」はベケットのラジオ・ドラマ『すべて倒れんとするもの』にも登場し、ベケットにとって重要な歌曲であったと思われる。
- (12) 田尻芳樹「ベケットとカメラアイ——『フィルム』をめぐる」、近藤耕人編『サミュエル・ベケットのヴィジョンと運動』、未知谷、2005、45-46。Yoshiki Tajiri, *Samuel Beckett and the Prosthetic Body* (Ph.D. dissertation submitted to the University of London in 2004), pp. 210-211.
- (13) 実際、ベケットの全戯曲を映画化したプロジェクト「ベケット・オン・フィルム」の一環として制作された映画版『オハイオ即興劇』(チャールズ・スタリッジ監督)では、映像処理によって俳優ジェレミー・アイアンズが「読み手」と「聴き手」の二役を演じており、まさに幽霊的分身がスクリーンに表象される。しかし演劇では不可能な処理を施した時点で、映画『オハイオ即興劇』は少なくともベケットの意図からは乖離した「別物」になったと言える。
- (14) James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury, 1996, pp. 664-665. 邦訳『ベケット伝』、高橋康也他訳、白水社、328-329。尚、テーブルの上に置かれた「カルチェ・ラタン帽子(Latin Quarter Hat)」は、『ユリシーズ』の第1挿話でステイヴン・ディーダラスの帽子として登場する。
- (15) *Ibid.*, p. 99. 邦訳、129-130頁。
- (16) ノウルソンは、『ベケット伝』において、ベケット自身が、『オハイオ即興劇』執筆時にジョイスのみならず妻シュザンヌの死後をもイメージしていたと述べているが、本稿ではそこには立ち入らない。

- (17) *CDW*, p. 446. 邦訳、145 頁。
- (18) *Ibid.*, p. 445. 邦訳、145 頁。
- (19) James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism, and Notes*. Ed. Chester G. Anderson. Harmondsworth: Penguin Books, 1977, p. 223. 邦訳『若い芸術家の肖像』、丸谷才一訳、講談社文庫、1978、287 頁。
- (20) James Joyce, *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler, et al. London: The Bodley Head, 1986, 11: 703-798. 邦訳：ジェイムズ・ジョイス『ユリシーズ I、II、III』丸谷才一、永川玲二、高松雄一訳、集英社、1996、1997、864-872。尚、原文・邦訳ともに頁番号ではなく行番号を記す。
- (21) *CDW*, p. 446. 邦訳、147-148 頁。
- (22) Hugh Kenner, *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*. Boston: Beacon Press 1962, p. 34. 邦訳：ヒュー・ケナー『ストイックなコメディアンたち——フローベール、ジョイス、ベケット』富山英俊訳、未来社、1998、64-65 頁。
- (23) *Ibid.*, p. 35. 邦訳、66 頁。
- (24) *Ibid.*, pp. 39-40. 邦訳、72 頁。
- (25) 武藤浩史は「一九〇〇年英国の身体なき声と声の身体」(石塚久郎、鈴木晃仁編『身体文化論——感覚と欲望』、慶應義塾大学出版会、2002 所収)において、後期資本主義社会と商品フェティシズムとの繋がりを指摘しつつコンラッドの『闇の奥』における「身体なき声」について論じている。
- (26) See Hugh Kenner, *Ulysses*, revised edition, Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1987.
- (27) See, Kiberd's notes in James Joyce, *Ulysses: Annotated Student's Edition*, Harmondsworth: Penguin Books, 1992, p. 1050.
- (28) ウォルター・J. オング、『声の文化と文字の文化』、桜井直文他訳、藤原書店、1991、33 頁。
- (29) *Ulysses*, 11: 888-894. 邦訳、1099-1107。
- (30) 同様に、「最後が悲しく消えていく」の原語 'sad tail' は「悲しい物語 (sad tale)」と同音である。ここでもこの即興演奏に関するくだりは、『オハイオ即興劇』で語られる「悲しい物語 (sad tale)」に繋がる。「どうしてぼくを罰? どうしてぼくを罰するの?」のくだりも同様である。ちなみに「どうしてぼくを罰?」の原文 'Why will you pun?' は、「どうして地口を?」とも訳せ、この箇所同音異義語による言葉遊びへの自己言及でもある。
- (31) Jacques Derrida, *Ulysse gramophone, Deux mots pour Joyce, Paris*; Galilée, 1987, p. 64. 邦訳：ジャック・デリダ『ユリシーズ グラモフォン』合田正人、中真生訳、法政大学出版局、2001、72 頁。
- (32) Jacques Derrida, *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison, Evanston: Northwestern UP, 1973.
- (33) デリダは、モリーの最後の語りを「独白」と呼ぶことに意義を唱えているのだが、ここではその議論を展開する紙幅の余裕がないので、通例にしたがって「独白」と呼ぶ。
- (34) Joyce, *Ulysses*, 1604-1609. 邦訳、1944-1951。
- (35) Derrida, 1987, p. 86. 邦訳、98 頁。
- (36) Samuel Beckett, *How It Is*, London: John Calder, 1964, 1996, p. 160.
- (37) 『事の次第』については田尻芳樹氏よりご教示を賜った。記して感謝申し上げる。
- (38) 1918 年、チューリッヒに滞在していたジョイスは、マルテ・フライシュマンという名の女性に実際に恋文を書き送っており、この名前に対するこだわりはジョイス自身のものでもあった。ジョイスはマルテへの書簡において、名前だけでもいいから書き送ってほしいと懇願している。近藤耕人「チューリッヒの「マーサ」への手紙」(『ユリイカ』No.406, vol. 30-9. 1998 年 7 月号、180-185 頁)を参照されたい。
- (39) *CDW*, p. 447. 邦訳、148-149 頁。
- (40) Hugh Kenner, *Joyce's Voices*, Berkeley, U of California P, 1978, pp. 41-43.
- (41) James Joyce, 'The Boarding House' in *Dubliners*, New York: Penguin Books, 1976.
- (42) この視点の移動をヒュー・ケナーは「チャールズおじさんの原理」と呼んでいる。
- (43) 1983 年にニューヨークのハロルド・クラーマン劇場で上演された、ベケットの意図にもっとも忠実であったとされるアラン・シュナイダーの演出による舞台では、「読み手」を演じたデイヴィッド・ウォリローは機械的なトーンであったという。See Steven Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Oxford: Basil Blackwell, 1988, p. 132.
- (44) Steven Connor, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford UP, 2000, p. 385.
- (45) MS1525/1. レディング大学ベケット・アーカイヴ蔵。常にコートを着用するイメージから、『ユリシーズ』『ハデス』の墓地の場面で亡霊のように姿を現わす謎めいた「マッキントッシュの男」を想起してもよいだろう。
- (46) 高山宏「目を閉じて見る場所」、『シアターアーツ』15、2001 年 3 月、61 頁。

*本稿は、平成 17 年度科学研究費補助金基盤研究 (B) による研究成果の一部である。