

分かつことの両義性

——サミュエル・ベケット『モノローグ一片』論

山崎 健太

1. はじめに

サミュエル・ベケット『モノローグ一片』(1979年)はそのタイトルの通り、舞台上に立つ〈話し手〉がひたすらにモノローグを語り続けるという演劇作品である。そこでは誕生や葬式に関する断片的な挿話と、部屋の中を徘徊しランプに明かりを点す男＝〈彼〉の姿が語られる。繰り返しを伴いながら語られる室内の様子や〈彼〉の姿は、舞台上に微かに見える部屋の様子や〈話し手〉の姿とほぼ一致しているかのように思われる。しかし〈話し手〉の語りはほとんど常に三人称の形で語られ、語られる〈彼〉と舞台上の〈話し手〉との関係がはっきりと示されることはない。

『モノローグ一片』のこのような構造はこの作品に固有のものではなく、『わたしじゃない』『ロッカバイ』『オハイオ即興劇』といったベケットの後期演劇作品に共通するものである。これらのいずれの作品においても語られる物語と舞台上の人物との関係は明示されず、そのことに対応するかのように舞台上の人物には〈女〉や〈話し手〉といった抽象的な役名しか与えられていない。舞台上に提示される視覚イメージ(そこにはもちろん俳優によって演じられる登場人物も含まれる)と語られる物語との間に生じる一致やズレの運動、固定することのできない両者の関係がこれらの後期演劇作品に「劇的緊張」を与えていることは間違いない。⁽¹⁾

これらの演劇作品のいずれにおいても、語られる物語に登場する人物と舞台上の人物との関係は明示されていない。それにも関わらず、先行研究において両者はしばしば同一の人物であると見なされてきた。たとえばリンダ・ベン＝ツヴィは『モノローグ一片』を「自己の二つの部分を同時に存在させることを可能にする」作品としている。⁽²⁾ジェーン・アリソン・ヘイルの次の評価もまたそのような見方を強く反映したものだと言えるだろう。

(1) アナ・マクマランはベケットの後期演劇の「劇的緊張は身体イメージと声との間の二重の作用に、そして結果として引き起こされる上演と知覚との間の相互作用に頼っている」と述べている。Anna McMullan, 'Performing Vision(s): Perspectives on Spectatorship in Beckett's Theatre,' *Samuel Beckett: a casebook*, ed. Jennifer M. Jeffers, (NY: Garland, 1998), 144.

(2) Linda Ben-Zvi, *Samuel Beckett*, (Boston: Twayne, 1986), 170.

『モノローグ一片』は彼〔筆者注：ベケットを指す〕が、人格の多重性を表現するために分割された人物や、少なくとも分割されたかあるいは録音された声を使うことなしに、登場人物の精神の内なる感覚を伝えることに成功した最初の作品である。⁽³⁾

たしかに、先に挙げた他の作品においては「分裂」を示唆する要素が大なり小なりはじめから舞台上に配置されていた。『わたしじゃない』では舞台上に浮かぶ「口」と相對する形で「聴き手」が立ち、三人称を放棄することへの「口」の強烈な拒絶は『わたしじゃない』というタイトルの逆接的な読みを促す。『ロッカバイ』で聞こえてくる声はト書きによって舞台上の「女」の「録音された声」として指定されており、『オハイオ即興劇』では「可能な限り似た見た目」を持つ二人の人物が同じテーブルに座っている。⁽⁴⁾

だが、『モノローグ一片』で舞台上に立つのは〈話し手〉ただ一人であり、物語を語るのも〈話し手〉自身である。語りの内容を別にすれば、〈話し手〉の分裂を示唆するものはない。もちろん、ヘイルのように視覚イメージや声の統合を洗練と見ることは可能だが、他の作品とは異なり、分裂が視覚的に（あるいは聴覚的に）表現されていない以上、『モノローグ一片』における三人称の語りを自我の分裂を示すものとして判断することには一定以上の留保をつける必要があるだろう。

一方、舞台上の〈話し手〉と語られる〈彼〉を同一人物として見ることに對して疑義を呈し、両者の関係を問い直す先行研究も数は少ないながらも存在している。岡室美奈子の研究は、語られる物語の意味内容からではなく、語られる物語と舞台上の空間とが作り出す構造から『モノローグ一片』を読み解こうとした最初の試みとして位置づけることができるだろう。岡室は『モノローグ一片』の基本的な劇構造を「観客の想像力と知覚の拮抗を喚起する、舞台空間と語られる世界の一致と分離の往復運動」に見出だし、その構造によって観客の「想像力が喚起され、裏切られ、やがて『話し手』が舞台上に立っているという単一の事実に帰着するプロセスを経る」（傍点原文）ことで、観客が「演劇が創造される現場」に立会うことになる作品であると結論づけている。⁽⁵⁾また、木内久美子は岡室の論を踏まえたくて「ベケット作品において〈手〉が

(3) Jane Alison Hale, 'A Piece of Monologue: "No Such Thing as No Light,"' *The Broken Window: Beckett's Dramatic Perspective*, (West Lafayette, IN: Purdue UP, 1984), 114.

(4) Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape and Other Shorter Plays*. London: Faber and Faber Ltd, 2009, 127. ベケット作品の英語原文からの引用は全てこれに基づく。和訳はサミュエル・ベケット『ベケット戯曲全集3』高橋康也訳（白水社、1986年）に基づき、筆者が適宜改めた。以下、和訳および原文に付した頁数は全てこれらの頁数を指す。

(5) 岡室美奈子「語られる〈演劇空間〉——ベケット『モノローグ一片』の劇構造について」（以下、「語られる〈演劇空間〉」と略記）、『早稲田大学大学院 文学研究科紀要』別冊第十二集 文学・芸術学編、（早稲田大学大学院文学研究科、1985年）、130頁、133頁。

登場人物と外界との接触点であり、〈手〉の喪失が外界との遮断から生ずる〈モノログ〉に連動していることに着目して、〈手〉と〈モノログ〉とを中心主題とする『モノログ』を読解することを試みている。⁽⁶⁾いずれの論も作品の構造を明らかにするという点では示唆に富むものではあるのだが、そのねらいゆえに、語りの一部が検討されないままに残されている。つまり、語られる物語のうち舞台上の情景との乖離が甚だしい葬式の場面などについては詳しい検討の対象からは外されているのである。構造を検討するという目的からすればこのような場面の取捨選択はひとまず妥当なものと言えるが、語りの内容についていくつかの疑問が残ることもまたたしかである。

以上より、語られる物語と語りの構造との接続を図ることこそが残された課題となる。岡室は『モノログ一片』の終結部について次のように述べている。

語られたことすべては実体のない言葉の産物に過ぎなかったことを自ら暗示しつつ、撤退していく。(……)あるのはただ、最初から最後まで物語る場として現前する舞台空間のみだったのである。言葉の産物に過ぎないもうひとつの演劇空間は、物語の終結とともに立ち去ることになる。(……)舞台上に残されるのは、素の俳優として「話し手」がそこに立っているという「たった一つの」現実にはかならない。(傍点原文)⁽⁷⁾

あるいは木内は語られる物語と舞台空間の呼応関係によって「〈舞台空間〉に定位した演劇（その経験・理解）の確実性が逆説的にも脅かされ、〈亡霊的なもの〉として呈示されるという構造が見出だされた」と結論づける。⁽⁸⁾舞台空間に重きを置いているか語られる物語に重きを置いているかという違いはあるものの、どちらの結論も『モノログ一片』の構造がどのように決着するかという点を問題にしていることに変わりはない。ここで再び語られる〈彼〉の物語に立ち戻って考えるならば、この終結部は〈彼〉の物語と、これ以前に語られる様々な挿話——誕生、葬式、写真——とどのように関係しているのだろうか。本稿では〈話し手〉の語りに突如として現われ作品を終結へと導く「引き裂く言葉 (the rip word)」に注目し、その機能を明らかにすることを通じてこれらの疑問に答えることが目指される。そのとき、語りの内容とその構造との接点が見出だされることになるだろう。

以下ではまず、錯綜する語りの内容を整理し概観するところからはじめたい。

(6) 木内久美子「演劇の〈今 (maintenant)〉を転倒させること サミュエル・ベケット『モノログ一片』における〈捉まえる手 (la main tenante)〉」(以下、「演劇の〈今〉を転倒させること」と略記)、岡室美奈子・川島健・長島確編『サミュエル・ベケット! - これからの批評 -』(水声社、2012年)。

(7) 岡室美奈子「語られる〈演劇空間〉」、132-33頁。

(8) 木内久美子「演劇の〈今〉を転倒させること」、287頁。

2. 循環する運動

「誕生は彼の死だった」。この印象的な台詞にはじまる『モノローグ一片』という作品はこれまで多く死についての作品であると捉えられてきた。⁽⁹⁾この作品が俳優デイヴィッド・ウォリローの「死についての作品を」という依頼に応えたものだという事実もこの解釈に妥当性を与えている。⁽¹⁰⁾たしかに『モノローグ一片』には死のイメージが充満している。舞台上に不動で立ち尽くす人物は死を目前にした老人のように見えるし、葬式のエピソードは徐々にその存在感を増していく。⁽¹¹⁾「亡霊」という言葉が繰り返されたかと思うと「消え去る」という言葉で戯曲は締めくくられる。しかし、葬式のエピソードこそ繰り返し登場するものの、死を直接に意味する言葉は実は極めて限定的にしか登場しないという点には留意しておく必要があるだろう。death, dead, die, dying という死を直接に意味する言葉を検討してみれば、それらが実は全編を通し五箇所しか登場しないことがわかる。⁽¹²⁾しかもそれらは度々「誕生」を意味する birth あるいは born という単語を伴って使われているのである。もちろん、他にも様々な単語や表現によって死のイメージは織り上げられているわけだが、『モノローグ一片』の語りは決して直線的に死に向かっていくわけではない。

『モノローグ一片』で〈話し手〉によって語られる内容を整理してみよう。先回りして述べるならば、〈話し手〉の語りは微妙な変化を伴いながら繰り返されるいくつかの要素によって構成されている。語り自体は切れ目なく続いていくため、どこでどのように語りを分割すべきか（あるいは分割できるのか）については議論の余地があるが、それらはおおよそ次の六つの要素、「誕生」「起床」「窓（に向かう）」「ランプ（を点ける）」「葬式」「壁（に向かう）」についての語りからなる。「誕生」を語りの繰り返しの起点として全体をいくつかのパートに分割して整理したい。

(9) たとえばチャールズ・R・ライオンは『モノローグ一片』を冒頭の台詞に凝縮されているように「死に至るプロセス」を描いたものだと見なしている。Charles R Lyons, *Samuel Beckett*. (London: Macmillan, 1983), 172.

(10) ジェイムズ・ノウルソン『ベケット伝 下巻』、高橋康也ほか訳（白水社、2003年）、310頁。

(11) リンダ・ベン・ツヴィは「話し手が自身が『誕生』という言葉が発することができないことに気づいたとき、彼は葬式の場面が表象する死のイメージへとますます引き寄せられていることに気づくことになる」と述べている。Linda Ben-Zvi, *Samuel Beckett*, 173.

(12) 死を直接に意味する言葉が登場するのは以下の五箇所。

Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. Birth was the death of him.(117)

Born dead of night. Sun long sunk behind the larches. New needles turning green.(117)

Dying on. No more no less. No less. Less to die. Ever less. Like light at nightfall.(118)

Light dying. Soon none left to die. No. No such thing as no light. Starless moonless heaven. Dies on to dawn and never dies.(119)

The dead and gone. The dying and the going. From the word go. The word begone. Such as the light going now. Beginning to go. (122)

たとえば次の箇所について見てみよう。

生まれたのは真夜中丑満時。日はだいぶ前に落葉松の林のむこうに沈んでいる。新しい緑の松葉が萌えはじめている。部屋のなかは暗くなりかかって、やがてフロア・ランプからかすかな明り。ランプの芯を小さく絞ってある。そして今。今夜。夜が落ちると起きあがる。毎夜毎夜。部屋のなかにはかすかな明り。どこから差ししてくるのかわからない。窓からはゼロ。いや。ほとんどゼロ。ゼロなんてものはありはしない。手さぐりで窓へ行き、外を見つめる。外を見つめながら立っている。じっと動かないで外を見つめる。あの大きな、まっくろい、暗がりのなかでは、なにも動く気配はない。結局、また手さぐりで、スタンドの立っている場所へ戻ってくる。立っていた場所へ。右のポケットにばらのマッチが入っている。一本取って、尻にこすってつける。親爺におそわったやりかただ。乳白色の笠をはずし、下に置く。マッチが消える。二本目を前と同じようにつける。ほやをはずす。煤だらけだ。左手にかざす。マッチが消える。三本目を前と同じようにつけ、芯に火をともし。ほやを戻す。マッチが消える。笠を戻す。芯を小さく絞る。ランプの光の輪のへりまであとじさりして、そこで廻れ右をして、東の方を向く。なにもない壁。そんなふうに毎夜毎夜。起きあがって。靴下をはいて。ナイトガウンを着て。窓のところへ行って。ランプをつけて。光の輪のへりまであとじさりして、廻れ右をして、なにもない壁に向って立つ。(222-23)⁽¹³⁾

まずは「生まれたのは真夜中丑満時」と「誕生」についての言及。その後、部屋の内外の描写に続いて「夜が落ちると起きあがる」と「起床」が描かれる。「手さぐりで窓へ行き、外を見つめ」た後、ランプの立っている場所に戻ると「芯に火をともし」過程が詳細に描写される。そして「ランプの光の輪のへりまであとじさりして、そこで廻れ右をして、東の方を向く。なにもない壁」。続いてここまでの一連の動作が省略された形で繰り返される。「起きあがって。靴下をはいて。ナイトガウンを着て。窓のところへ行って。ランプをつけて。光の輪のへりまであとじさりして、廻れ右をして、なにもない壁に向って立つ」。ここから語られている要素を抽出して並べれば「誕生」→「起床」→「窓」→「ランプ」→「壁」→「起床」→「窓」→「ランプ」→「壁」という形になる。一度目の「壁」と二度目の「起床」との間に「そんなふうに毎夜毎夜」という言葉が置かれていることを考えると、そこを区切りとみなし、二度目の「起床」からは新たなサイクルがはじまっていると見なすのが妥当だろう。表にすれば以下のようにまとめられる。一周目のサイクルでは「誕生」→「起床」→「窓」→「ランプ」→「壁」と続き、二日目にはそれが「起床」→「窓」→「ランプ」→「壁」と変化している。

(13) 引用冒頭の「生まれたのは真夜中丑満時」は原文では“Born dead of night.”(117)であり、「真夜中に生まれた」とも「夜に死んで(死んだ状態で)生まれた」とも解釈できる。

語りの順	起点→						→終点
	誕生	起床	窓	ランプ	葬式	壁	
1 周目	○	○	○	○		○	
2 周目		○	○	○		○	

同様に作品全体を表として整理すると次のようになる。「誕生」のモチーフが登場する箇所を全体を七つのパートに分割し、さらに、各パートの内部にいくつかのサイクルの繰り返しが含まれている場合は段を分割し、パート番号にアルファベットを付している。上で分析したのは次の表の【3a】と【3b】にあたることになる。なお、【7】の後にさらに終結部が続くが、終結部の語りに関しては例外的なパターンを示しているため、この表からは除いてある。

語りの順	起点→						→終点
	誕生	起床	窓	ランプ	葬式	壁	
1	○						
2	○				○		
3 a	○	○	○	○		○	
b		○	○	○		○	
c		△ (省略された描写)					○
d		○	○	○		○	
4	○		○	○			
5 a	○				○		
b				○		○	
6 a	○		○	○	○	○	
b			○	○		○	
7	○		○	○	○	○	

さて、ここで注目すべきは「起床」についての語りである。「起きあがって。靴下をはいて。ナイトガウンを着て。窓のところへ行って。ランプをつけて。光の輪のへりまであとじさりして、廻れ右をして、なにもない壁に向って立つ」という【3b】の描写にも明らかのように、部屋の中での一連の行動は「起床」を起点として「起床」→「窓」→「ランプ」→「壁」と進んでいく。【3】はこの基本パターンを強調するかのように一連の動作に関する語りを三度（省略されている部分を含めれば四度）繰り返す。だが、一連の動作の起点に置かれているにも関わらず、「起床」に関する語りが含まれているのは【3】のみなのである。以降も部屋の中での行動に関する描写は繰り返されるが、その起点に置かれているのは「起床」ではなく「誕生」であるように見える。

これはどういうことだろうか。

今度は繰り返される「誕生」のモチーフに注目して見れば、【1】から【3】、そして【5】の「誕生」とそれ以外の「誕生」とでは明確な違いがある。前者が「彼」の誕生について述べたものであるのに対し、後者は【4】の「やがて、いつもと同じ最初の言葉。毎夜毎夜、同じ言葉。誕生。」に代表されるように、「誕生」という言葉それ自体を指しているのである。そしてこの変化は「誕生」のモチーフのみに関わるものではない。その変化に呼応するかのように、「壁」への言及部分にも変化が見られるのである。

「壁」への明確な言及があり、その直後に「誕生」が置かれている部分は次の三箇所である。

ランプの光の輪のへりまであとじさりし、廻れ右をして壁に向う。東の方角。そばのランプと同じくらいじっと動かない。ガウンと靴下がかすかな光を浴びて白い。白かった、昔は。髪もかすかな光を浴びて白い。視野のへりにベッドの脚がかるうじて見える。かすかな光を浴びて白かった、昔は。むこうを見つめながら立ったまま。なにもない。からっぽの暗闇。やがて、いつもと同じ最初の言葉。毎夜毎夜、同じ言葉。誕生。それから、かすかな形がゆっくりと浮かびあがる。暗闇のなかから。窓だ。西を向いている。(227)

光の輪のへりまであとじさりし、廻れ右をして壁に向う。かなたの暗闇を見つめる。いつもと同じ最初の言葉を待つ。口のなかにその言葉がこみあげてくる。両唇を分ち、舌を口蓋にくっつけ、つぎに前歯に寄せる。誕生。暗闇を分つ。窓がゆっくりと浮かびあがる。あの初めての夜。(229)

前に言ったやりかたで火をつけて、壁に向う。頭がほとんどさわりそう。かなたを見つめて、最初の言葉を待ちながら、そこに立っている。口のなかに言葉がこみあげてくる。誕生。両唇を分ち、舌を口蓋にくっつけてから前歯に寄せる。舌の先。舌の先が両唇にふれるやわらかい感じ。唇が舌にさわる感じ。窓の外の暗闇がゆっくり明るくなる。(230-31)

それぞれ【4a】【6a】【7】の冒頭部前後にあたる箇所だが、三つの引用を比べてみれば、「壁」についての語りと「誕生」についての語りの境界が徐々に曖昧になり、両者がむしろ連続したものとして語られていくことに気づくだろう。一つ目の引用の時点ですでに時間の連続性を伺わせる「やがて、いつもと同じ最初の言葉。」というフレーズが登場している。内容が切れ目なく次々とスライドしていく〈話し手〉の語りの性質に鑑みれば、この箇所だけで「壁」と「誕生」とが連続していると見なすのは早計とも思われるが、続く「光の輪のへりまであとじさりし、廻れ右をして壁に向う。かなたの暗闇を見つめる。いつもと同じ最初の言葉を待つ」「前に言ったやり

かたで火をつけて、壁に向う。頭がほとんどさわりそう。かなたを見つめて、最初の言葉を待ちながら、そこに立っている」の二箇所では、〈彼〉が壁に向かいながら「誕生」という言葉を待っていることはほとんど明らかなように思われる。そして語りは「窓」についてのそれへと移っていく。【3】において、部屋での一連の行動は「起床」と「壁」という明確な起点終点を持つ一つのサイクルをなし、それが夜毎繰り返されているかのように思えた。しかし【4】以降、そのサイクルから起点となっていた「起床」が消去されることで、「壁」と「窓」とが連続して語られるようになる。「壁からどのくらい離れているか？ 頭がほとんどさわりそうだ。窓のときと同じだ。窓ガラスに目をくっつけて、外を見つめる」という【6a】から【6b】への流れにはそれが最も顕著に表われている。結果、〈彼〉の行動は「誕生」→「窓」→「ランプ」→「壁」→（「誕生」→）「窓」→……と終わりのない繰り返しの中にあるかのように語られることになるのである。⁽¹⁴⁾

だが、このような繰り返しは本来であれば不可能なのだ。一つ目の引用で示されているように、「窓」は「西を向いて」おり、「壁」は「東の方角」にあるはずだからである。「壁」に向かい、「誕生」という言葉を待ち、「窓」から外を見ろという流れは、壁のある東側から窓のある西側への移動を間に挟まないかぎり、連続したものと成り得ない。それにも関わらずこの一連の動作が連続したものであるかのように思ってしまうのは語りの詐術に他ならない。実際、「壁」と「窓」とが連続したものであると装うかのように、壁と窓の位置に関する情報は語られなくなる。両者の位置情報が示されるのは、引用した「西を向いている」が最後なのである。

そもそも、舞台上には壁も窓も存在していない。しかし観客は、客席に対峙する〈話し手〉の姿に、語りの中の〈彼〉の姿を重ねて見る。「じっと動かないで外を見つめる」「東の方角を向いて立ったまま」などの表現が、舞台上の不動の〈話し手〉の姿に重なるからだ。つまり、方角の問題さえ抜きにすれば、舞台上には窓も壁もないがゆえに、〈話し手〉の姿は窓と壁のどちらに向かう〈彼〉の姿とも重ねることが可能なのである。語られる〈彼〉の姿は、舞台上の不動の〈話し手〉の姿に収斂していく、と言い換えることもできるだろう。一連の動作は語りの変容と舞台上に提示されている視覚情報によって起点と終点とを接続され、途切れることなく永遠に繰り返される儀式のような様相を呈しはじめる。

(14) このような観点から見れば、着衣への言及もまた、一連のサイクルが連続したものであることを示唆しているように思える。一度目は「靴下をはいて。ナイトガウンを着て」と描写されていた着衣の動作は、二度目では「ガウンを着、靴下をはいて。いや、ガウンや靴下はすでに身につけている。夜じゅう身につけたままだ。日中もだ。昼も夜もずっと。夜が落ちると、ガウンを着て靴下をはいたまま起きあがり」と変化している。ここで靴下やガウンがすでに身につけられたものとして語られているのは、それが一度目で描写された一連の動作から連続したものであるからだとは考えられないだろうか。

3. the rip word の両義性

だが作品は終結部に至り、再び転調を迎える。一連の動作の起点であり、かつ「壁」と「窓」とをつなぐ役割をも果たしていた「誕生」という言葉が登場しなくなるのである。作品は次のように終わっていく。

動いているものはなにもありはしない。かすかに動いているものもない。かなたの亡霊たちの三万の夜。あの、かなたの暗闇のかなたの。亡霊の明り。亡霊の夜。亡霊の部屋。亡霊の墓。亡霊……彼はもうちょっとで、肉親の亡霊、と言うところだった。引き裂く一言を待ちかまえて。かなたの、あの黒いベールを見つめ、かすかに聞える言葉に合せて唇をふるわせて。ほかのことを語っている。ほかのことを語ろうとしている。だがやがて、ほかのことなどありはしないと語る声がかすかに聞えてくる。ほかのことなどかつてあったためしはない。二つのことなどありはしない。たったひとつのことしかありはしない。死んで過ぎ去った者たち。死につつある者、過ぎ去りつつある者たち。過ぎ去る、という言葉の語源として。立ち去るという言葉。あるいは、今そうであるように、光も過ぎ去り、消え去る。消え去りはじめた。この部屋のなかで。この部屋以外のどこだというのだ？ かなたを見つめている彼は気づいていない。笠の明りだけが。もうひとつの光ではなく。あのわけのわからぬ光。どこからともなく。あたりじゅう見まわしてもどこから差してくるのかわからない。なんともいえずかすかな。笠の明りだけが。それだけが消え去る。(232-33)

これ以前の部分においてはたとえば「いつもと同じ最初の言葉を待つ。口のなかにその言葉がこみあげてくる。両唇を分ち、舌を口蓋にくっつけ、つぎに前歯に寄せる。誕生。暗闇を分つ。」というような形で「誕生」という言葉が待たれていた。だが、ここでは観客の期待を裏切る形で「引き裂く一言 (the rip word)」という言葉が登場してくる。「引き裂く一言」が「誕生」の言い換えであるという可能性は考えられるが、前後に並ぶのはむしろ死を想起させる言葉ばかりである。rip という言葉が死者へと向けられる r.i.p. つまりは rest in peace と同一のスペルであることも死のイメージを強めている。「引き裂く一言」が「誕生」を指すものでないとするならば、蓋然性が高いのは「立ち去るという言葉 (The word begone)」だろうか。いずれにせよ、ここでは「誕生」という言葉を待つ観客を不意打ちにするような形で死が兆している。では、永遠に繰り返されるかに思われた〈彼〉の運動は begone という言葉、そしてそれが暗示する死とともに終わりを迎えるのだろうか。⁽¹⁵⁾

the rip word とは何を意味する言葉なのか。作中の他の部分も検討してみよう。rip は他に「一枚ずつ壁から引きはがして、こまかく千切った (Ripped from the wall and torn to shreds one

by one.)」(224/118)と「ひっぱがして、ひきちぎって (Ripped off and torn to shreds.)」(225/118)の二箇所使われている。これらの表現が「亡くなった人たち (loved ones)」の写真に対して使われているという事実はripと「死」のイメージとの結びつきを強めている。しかし、検討の対象をripの類義語にまで広げてみるならば、それらは必ずしも「死」と結びつかず、両義的な意味を担わされていることが見えてくる。

『モノローグ一片』に登場するripと似た意味を持つ単語としてpartとriftがある。どちらも葬儀の場面に関連する形で登場していることを考えれば、ripとこれらの単語の類似は明らかだろう。たとえばpartは次のような形で使われている。「やがて暗闇にまたしてもゆっくりと隙きまができる。灰色の光。雨が打ちつける。墓のまわりを囲んだ傘の群 (Till dark slowly parts again. Grey light. Rain pelting. Umbrellas round a grave.)」(228/120)。だが、たしかにここでpartは葬儀の場面へと続く形で使われてはいるものの、死のイメージへと接続するには「やがて暗闇にまたしてもゆっくりと隙きまができる。(Till dark slowly parts again.)」という表現はいささか奇妙である。⁽¹⁶⁾他の箇所はどうだろうか。

いつもと同じ最初の言葉を待つ。口のなかにその言葉がこみあげてくる。両唇を分ち、舌を前に押し出す。誕生。暗闇を分つ。窓がゆっくりと浮かびあがる。(229)

Waits for first word always the same. It gathers in his mouth. Parts lips and thrusts tongue forward. Birth. Parts the dark. Slowly the window. (120)

ここでは、partは明らかに誕生のイメージとともに使われている。「暗闇を分つ (Parts the dark.)」では先の引用と表現が重複しているにも関わらず、ここではそれが死とは真逆の誕生のイメージと結びつけられているのである。birthと発する口の動きの描写 (Parts lips and thrusts tongue forward.) が生命誕生の瞬間 (子宮口が開き、赤ん坊が押し出される) を模したものであることを考えれば、partという言葉は「死」よりもむしろ「誕生」と強く結びついているとさえ言えるだろう。

先行研究においても『モノローグ一片』における「誕生」と「死」という相反する二つのイメージの結びつきは指摘されてきたが、それらはいずれも、『モノローグ一片』が死についての作品であることを強調する形でなされていた。⁽¹⁷⁾作品の冒頭部において「誕生は彼の死だった」と誕生がすぐさま死へと結びつけられること、作品全体が終結部に向かって死の気配を色濃くして

(15) ヘイルは「『モノローグ一片』は言葉と誕生、言葉の終わりと死とをそのままに最初の一行から結びつけている」と指摘している。Jane Alison Hale, 'A Piece of Monologue: "No Such Thing as No Light,"' 128.

(16) riftの用法についても同様の指摘ができる。たとえば "Way out through the grey rift in dark. Seen from on high. Streaming canopies. Bubbling black mud. Coffin on its way." (121) を参照。

いく（かのように見える）ことが、このような見方に妥当性を与えている。「誕生」のイメージには常に「死」のイメージが伴っているのである。しかしその両義性が作品の終結部に置かれた the rip word に至るまで通底するものであることを考えたとき、それはむしろ「死」のイメージを「誕生」のイメージへと反転させ得るものとして立ち上がってはこないだろうか。

このような観点から見直してみると、作品のそこかしかに潜在している「死」から「誕生」への反転が見えてくる。〈彼〉の誕生が真夜中であったことはすでに指摘したが、〈彼〉が起床し、部屋の中で一連の動作を行なうのもまた常に夜である。たとえば〈彼〉の起床は最初、「そして今。今夜。夜が落ちると起きあがる。毎夜毎夜。(And now. This night. Up at nightfall. Every nightfall.)」(222-23/117) と描写されている。Up at nightfall. という表現は作品冒頭の「迫り来る蓋に向かって。(Up at the lid to come.)」(222/117) と呼応している。明確に死を思わせる「迫り来る(棺桶の)蓋」の描写と死のイメージを共有しつつも、夜の訪れはむしろ彼の起床へと結びついていくことがわかるだろう。あるいは次の箇所では死から生への反転はよりはっきりと示されている。

日はだいぶ前に落葉松の林のむこうに沈んでいる。死にゆく光。死すべき光もじき果てる。
いや。光がないなんてことはありえない。星のない、月もない空。夜明けまで死に続け、決して死ぬことはない。(227)

Sun long sunk behind the larches. Light dying. Soon none left to die. No. No such thing as no light. Starless moonless heaven. Dies on to dawn and never dies. (119)

夜の訪れはやがて来たる夜明けの前触れなのである。「昼=生」と「夜=死」とが循環する天体の運行のように、〈彼〉の運動もまた切れ目なく循環していく。夜の訪れとともに西から東へとめぐる〈彼〉の動きは、西に沈み夜明けを準備する太陽の動き（もちろんそれは夜明けが訪れるまで人の目に触れることはないのだが）と連動するかのようでさえある。

「誕生は彼の死だった」という言葉ではじめられる『モノローグ一片』には、生から死へと向かう運動だけでなく、死から生への反転もまた描かれていた。〈彼〉の運動や天体への言及は循環する生と死のメタファーとしても機能していたのである。だが、作品に終わりがある以上、生と死の循環が無限に描かれることはない。作品は「それだけが消え去る。(Alone gone.)」(233/122) という言葉とともに終わっていく。生と死の循環を断ち切るかのようなこの言葉はどのように捉えるべきなのだろうか。次節では『モノローグ一片』の語りの特徴の観点から作品全

(17) たとえばクリスティン・モリソンは赤ん坊の笑いに対して使われている ghastly という表現がむしろ頭蓋骨(死者)のそれを指す形容詞であることを指摘している。Kristin Morison, 'The Rip Word in *A Piece of Monologue*,' *Modern Drama*, 25(Sept. 1982), 350.

体を捉え直すことを試みる。

4. 虚構と現実

そのほとんどが三人称単数で語られる『モノローグ一片』において、舞台上に立つ〈話し手〉と語られる〈彼〉とが結びつけられ、両者が同一視されるのは、舞台上の〈話し手〉の姿と語られる〈彼〉の姿とが一致しているように思われるからであり、舞台上の部屋（ランプやベッド）の様子が語られる部屋の様子と一致しているように思われるからである。〈彼〉が部屋の中を動き回るのに対し〈話し手〉は終始不動であるため、両者の姿が完全に一致するのは基本的には〈彼〉が窓や壁の前に立ち尽くす場面に限られる。⁽¹⁸⁾唯一の例外として、「誕生」という言葉を発する行為のみが〈彼〉と〈話し手〉に共通する「動作」としてある。〈彼〉が「誕生」と発する場面を〈話し手〉が語る時、〈話し手〉もまた不可避免的に「誕生」という言葉を発することになるからである。「動作」の一致を強調するかのよう、その発話行為は詳細に描写される。

口のなかに言葉がこみあげてくる。誕生。両唇を分ち、その間から舌を押し出す。舌の先。舌の先が両唇にふれるやわらかい感じ。唇が舌にさわる感じ。(230)

It gathers in his mouth. Birth. Parts lips and thrusts tongue between them. Tip of tongue. Feel soft touch of tongue on lips. (121)

三人称単数を示すsの脱落したfeelという動詞もまた、〈彼〉と〈話し手〉との一致を示唆しているかのようである。⁽¹⁹⁾

「誕生」という言葉を発する瞬間は、語られる〈彼〉と舞台上の〈話し手〉とが不可避免的に一致してしまう、言わば特異点である。そしてこの特異点は〈彼〉の動作の起点と終点とが接続する点とも重なり合う。描写される〈彼〉の動作に立ち戻ってみれば、「起床」にはじまり「壁」に向かうサイクルは、そこから「起床」が欠落することで明確な起点を失い、代わりに「誕生」への言及が挿入されることで起点も終点もない循環的な構造を獲得していったのであった。「誕生」という言葉が出来事を指すものから言葉それ自体を指すものへと変容するものこのときである。語られる〈彼〉＝虚構と舞台上の〈話し手〉＝現実は、循環構造を生じるその瞬間において

(18) 舞台上のランプは常に点灯している状態なので、厳密に言えば両者が完全に一致するのは〈彼〉が壁に向かう場面のみであるが、すでに述べたように「壁」と「窓」の違いは語りが進むにつれ曖昧になっていく。

(19) 岡室は〈話し手〉自身とは乖離した語りの背後に「語り手」の存在を想定し（「舞台上でテキストを語る『話し手』とも現実の作者ベケットとも異なった次元に位置する、言わばテキストの背後に措定される幻の語り手」傍点原文）、「誕生」という言葉を発する瞬間において「現前する舞台空間は虚構の演劇空間に取り込まれるような形で融合し、『感じる』という一言において、疑似であれ真であれ、語り手－『彼』－『話し手』はひとつの人称のもとに一致する」と指摘している。岡室美奈子「語られる〈演劇空間〉」、126頁、132頁。

のみ完全に一致する。生と死の循環という語りのモチーフはここで虚構と現実との関係、つまりは作品の構造と接することになる。

特異点としての「誕生」の瞬間は、また別の意味でも虚構と現実とをつなぐ役割を果たしている。「誕生」という言葉が発せられるのは〈彼〉≡〈話し手〉が壁に向かい合う瞬間であり、舞台上には見えないその壁とはつまり舞台=虚構と観客席=現実とを隔てる第四の壁に他ならない。本来ならば見えないはずの「壁の向う」を見つめるという表現も、観客席を向いて立つ〈話し手〉の姿と重なり合う。

あるいは、「闇を分つ」という表現を舞台の幕開けを指すものとして見ることもできるだろう。『モノローグ一片』では、ト書きによって幕の使用が指定されている。冒頭で発せられる「誕生」は虚構が生まれるその瞬間を指す言葉でもあるのだ。だとすれば、「誕生は彼の死だった」という言葉の「死」が意味するのは「現実」の「死」でもあるだろう。クリスチャン・ビエとクリストフ・トリオーは演劇の上演における意味作用について次のように述べている。「舞台上には、まさに現実の素材が存在している。しかし、この空間は二重性を帯びているので、役者、小道具、この空間の範囲において物質、ないし現実であるものすべては別の意味を持つ」⁽²⁰⁾。演劇が上演されている間、現実の意味は棚上げにされ、現実は言わば仮死状態に置かれることになるのである。

「現実」の「死」と「虚構」の「誕生」とは表裏一体のものとしてある。このことに気づいたとき、『モノローグ一片』の終結部もまた「死」から「誕生」を意味するものへと反転する。「消え去る (gone)」という言葉とともに虚構は立ち去り、現実が帰還する。そこにはまた二つのレベルの現実と虚構が含まれている。〈話し手〉の属する舞台上のレベルと俳優や観客の属するレベル。岡室は『モノローグ一片』の終結部について「舞台上に残されるのは、素の俳優として「話し手」がそこに立っているという「たった一つの」現実にはほかならない。」(傍点原文)⁽²¹⁾と述べていた。なるほど、語りの消失した舞台上には残るのはたしかに〈話し手〉の姿のみである。だが残された〈話し手〉の姿もまたすぐに(ト書きの指定によれば「十秒後」(221)に)幕の向こうへと消えていく。そして残されるのは観客のいるこのまさに「たった一つの」現実だ。虚構の「死」とともに観客の現実が息を吹き返すのである。

ここで、『モノローグ一片』に終わりをもたらず rip という言葉が写真のイメージとともに用いられていたことを思い出しておきたい。「昔は写真がいっぱい掛かっていた」という壁には今はもう「画鋏しか残っていない」。しかしそれでも「昔は白かった」壁には写真がかつてそこにあった痕跡としての画鋏や画鋏の穴、「灰色の空白」が残されている。過去の痕跡たる写真は切

(20) クリスチャン・ビエ、クリストフ・トリオー『演劇学の教科書』佐伯隆幸日本語版監修(国書刊行会、2009年)、287-88頁。

(21) 岡室美奈子「語られる〈演劇空間〉」、132-33頁。

れ端となり、「ベッドの下」に追いやられたとしても、かつてそこに写真があったという痕跡だけは残されているのである(223-24)。同じように、夜ごと点されるランプもまた、「笠のすきまからかすかにもれ出る煙 (Faint smoke issuing through vent in globe.)」によって壁に「黒っぽい染み (Dark shapeless blot)」を残す(225)。「消え去る (gone)」という言葉とともに消えゆくランプの明かりは虚構の隠喩に他ならない。ランプの点灯の儀式もまた写真と同じように断片化し、ついには「消え」、「亡霊」となっていくのであった。だが、それがかつて父親から教わったものであり、ランプの点灯の度に〈彼〉によって想起されるものであったのと同じように、浮遊するがごとき手やランプの描写は観客の中に印象的なイメージを残すことになる。ランプの点灯が実際に舞台上でなされるかどうかとは無関係に、そのイメージは観客の中に残るのである。作品の終わりとともに消え去る『モノローグ一片』という虚構もまた、現実には何らかの痕跡を残すだろう。作品の終結部において繰り返される「亡霊」という言葉は、観客に取り憑く作品の記憶なのかもしれない。それは「時が経つにつれ微かに薄れていった (Fewer and fainter as time wore on.)」としても「なくなるなどということはなく (No such thing as none.)」残り続けるのだ(225/118-19)。

『モノローグ一片』において「誕生」は常に「分たれること」とともにあった。上演の間、仮に一体となっていた現実と虚構とは、作品の終わりとともに再び分たれる。⁽²²⁾それは虚構の痕跡を孕んだ、新たな現実の誕生の瞬間でもある。『モノローグ一片』における「舞台空間と語られる世界との一致と分離の往復運動」⁽²³⁾は、現実における現実と虚構(そこにはもちろん『モノローグ一片』それ自体も含まれる)との関係を反復するのであった。

5. 結論

本稿ではまず〈話し手〉の語りの内容を整理し概観することで、部屋の内部で行なわれる〈彼〉の一連の動作が、語りの変容とともに夜ごとに行なわれるものから切れ目なく永遠に繰り返されるがごときものへと変わっていくことを確認した。循環する〈彼〉の動作は一見したところ「引き裂く言葉 (the rip word)」によって作品とともに終結＝「死」へと導かれるかのようにも思われるが、『モノローグ一片』において「分かつ」という主題は生と死の双方のイメージを担う、きわめて両義的なものとしてあった。そこには死から生への反転が潜在している。反転の契機となる特異点——「誕生」という言葉あるいは「引き裂く言葉」が発せられる瞬間——はまた、『モノローグ一片』における虚構と現実とが交錯する瞬間でもある。生と死の循環は現実と虚構とのそれと響き合い、一つの虚構の死である作品の終焉は新たな現実の誕生へと接続されていくので

(22) ビエとトリオーの指摘する「二重性」を参照のこと。クリスチャン・ビエ、クリストフ・トリオー『演劇学の教科書』、287-88頁。

(23) 岡室美奈子「語られる〈演劇空間〉」、130頁

あった。

『モノローグ一片』における試みは、後に書かれる『ロッカバイ』や『オハイオ即興劇』へと引き継がれていく。特に『オハイオ即興劇』はある意味で『モノローグ一片』と対になる作品であると見なすことができるだろう。『オハイオ即興劇』では語りが進むにつれ語られる物語と舞台上の情景とが、そして向かい合う〈聴き手〉と〈読み手〉とが一致していくがごとき様相を呈していく。一を二へと分かつことを主題とした『モノローグ一片』と二が一へと収斂していく『オハイオ即興劇』。本稿での分析は『モノローグ一片』という一つの作品の主題を明らかにすることを目的としたものだったが、この分析を踏まえ『オハイオ即興劇』や他の後期演劇作品を分析することで、ベケットの後期演劇作品を貫く試みとその変遷を明らかにすることができるだろう。そこにはおそらく一致と分離のモチーフが通底している。