

小説と戯曲のはざまで

——サミュエル・ベケット『クラップの最後のテープ』——

大野麻奈子

一般的に、戯曲作品における「ト書き」は、台詞（対話または独白）の部分に対して、副次的なものとみなされがちである。しかしベケットの戯曲においてはこの二つの部分の差が、かなり縮められているという特徴がある。つまり「ト書き」は、舞台の上演を実現させるための実用的なツールという側面のみにとどまっていないのだ。本稿では、ベケットの戯曲作品において、ト書きがどのようにして単なる「スクリプト」、つまり舞台をつくりあげるための指示リストのような役割を越えているかを探ってみたい。まずはテキストとしての「ト書き」の性質について一般的な説明をし、そのうえで具体的なベケット作品として『クラップの最後のテープ』におけるト書きの分析をする。この作品は、ベケット自身が4回も演出を手がけ、その際の製作ノートが出版されているので、ベケットがどのように自作品を演出したかを知ることができる。また、劇中でテープレコーダーを使うことにより、登場人物の声が、舞台にいる俳優の肉声と、カセットテープの中の過去の声の二つになるという点で、それ以前のベケット作品にも見られた「分身」というテーマと、それ以降の作品に現れる「声の分割」というテーマの橋渡しの作品であるともいえる。

・ト書きについて

すべての戯曲作品は、根本的に異なる二つの要素から成り立っている。量的に圧倒的に大きな位置を占めているのが、登場人物（複数または一

人)の台詞から成る部分である。もう一つの要素は、ト書きと呼ばれ、読者、特に演出家と俳優たちが作品を上演するのに欠かせない情報を提供している。ト書きは、登場人物の言葉を縁取っている額のような役割ともいえよう。

そしてこの二つの要素は、言語に対して非常に異なった関係を持っているのだ。その差は、作品を上演するとき、ことさら明らかになる。舞台上で、言語として生き残るのは台詞の部分だけなのだ。ト書きはというと、台本に書かれた状態からは劇的な変化を余儀なくされる。シニフィアンを失ってしまうのだ。台本においては言語学的な記号として存在していたわけだが、舞台上ではト書きはシニフィエとしてしか姿をとどめていない。舞台装置や登場人物の行為などとして表現される場合、ト書きは象徴的なレベルでは生き続けているといえるが、言語というレベルではないのだ。このように二つの異なる要素を併せ持つという点で、演劇テキストは他の文学ジャンルとは一線を画している。

ト書きは、言語としては舞台上に生き残らないということから、常に不安定さにつきまといわれる。おまけに、言語としてどころか、まったく生き残れない場合もあるのだ。台本においては、読者の想像上の舞台の中でト書きどおりに上演がなされるとしても、実際の劇場においては、ト書きの存在は完全に演出家および俳優の意志に拠るしかないものなのだ。上演する際に、台本に書かれている指示を忠実に守ろうとすることもできるし、まったく無視するということもありえる。台詞についても、もちろん変更が加えられたり、削られたりすることはある。しかしト書きの部分と比べてみると、台詞についての変更や削除は少ないのではないだろうか。たとえば、芝居には有名な台詞はたくさんあり、一般の観客も、台詞によって作品や作者を認知することができたりする。しかしト書きによって一般の観客に知られている作品があるだろうか。研究者にとって有名なト書きはあるが(たとえば『ゴドーを待ちながら』の冒頭のト書きのように)、舞台だけを見る(ことを前提とすると)観客にとってト書きは、作者の書いた

た言葉として伝わってくる台詞とはあきらかに異なる範疇に属しているのだ。ト書きは、言語によって直接表されることはないというその性質から、演出家や俳優による移し変えの作業が必然的に欠かせないものとなる。演出家や俳優は、それぞれにト書きを解釈したり、演じたりする。そうした解釈や演技を通して、つまり台本に書かれた言語とは異なる形でしか観客に知覚されることはないのだ。

しかし、舞台上で発せられる言葉に枠組みを与えたり、対話または独白が行われるときの状況を決めたりするということで、ト書きは物語のような機能を持つ。穴だらけで省略の多い物語ではあるが、それだけに参照（指示対象）が必要となるような物語である。はてしなく大量に、細かい描写をト書きでしないためには、比較的安定して頼りがいのある指示対象が必要となるのだ。つまり、「真実らしさ」 *vraisemblance* のシステムである。アリストテレスがすでに述べていたように、「真実らしさ」とは実際に起こったことではなく、「実際に起こりえる」ことを、そのテキストにみあった必要性和規則に則して語るためのものなのだ。

たしかに、すべての発話には暗黙の前提に基づいた「真実らしさ」がある。しかし、ト書きの特殊性は、一種類だけではなく二種類の指示対象を持つことができるという点である。これは、演劇テキストというものの性質を表してもいる。つまり、演劇テキストは、普通の読み物のように読者によって読まれることもできるし、舞台上演準備のための単なるテキスト（スクリプト）として読まれることもできるのだ。後者の場合、テキストとしてのト書きは上演の段階で消えてしまうことになる。

すべては、作者が、自分が現在書いているテキストに対してどのような態度をとるかということにかかっている。単純なスクリプトとみなすと、テキストは上演のための過渡的な状態でしかなく、ト書きは舞台をつくるための指示でしかない。この場合、指示対象の世界は劇場であり、ト書きの中では時空や登場人物の行為を示すために技術用語が使われている。このようなシステムでの規則に従うと、登場人物はつねに「演じている」も

のとして提示される。俳優は「死ぬ」ことはない。「倒れる」のだ。そして行為はつねに外側から描かれ、読者は観客が上演された舞台を見るときと同じように、台本のなかに表されている舞台の上で意味を再構築しなければならないのだ。同じように、あるできごとが起こる（または起こらない）のは「翌日」ではなく「次の場面」においてなのだ。しかしまた、ト書きは上演される舞台の観点から書かれるということもありえる。この場合は、劇場は消えてしまう。まるでできごとした物語のように、その戯曲の物語世界が指示対象とされる。ト書きは架空の物語のように書かれ、小説に非常にちかいものとなる。登場人物は「死ぬ」し、できごとは「翌日」に起こったり、起こらなかつたりするのだ。

このように、テキストとしてのト書きは二重の性質を持っているということから、指示対象についても揺れがでてくる。技術的な真実らしさと物語的な真実らしさは実は、一貫性なく混在していることが多い。意識的に仕掛けとして混ぜているのではないかと思わせるほどに、『ゴドーを待ちながら』もそうした例の一つである。冒頭のト書き（「田舎道。一本の木。夕暮れ。」）¹¹ は明らかに物語的であるのだが、すぐに技術的な単語（「舞台袖」、「フットライト」、さらには「観客」）がト書きに現れ、舞台あるいは劇場全体の物理的な現実が指示対象としてさしだされるのだ。こうした記述をみると、ト書きは上演のための純粋な指示とは断定できなくなる。むしろ、メタシアターのようなもので、想像上の「上演」の遂行に必要なすべての要素を盛り込んでいるとみることができるかもしれない。また、ベルリンのシラー劇場における『ゴドーを待ちながら』の上演にあたって、ベケットは「廊下の突き当たり、左側。」という台詞を変更したということが知られている。もともとこの台詞は、この作品が初演されたパリのバビロン座の御手洗の場所にあわせて作られたものだったが、シラー版では、シラー劇場の御手洗の場所に即して台詞も変えられたのだ。ヴラディミールが舞台袖のほうに走っていくという、何度も繰り返される場面は、このようにして二重の虚構をつくりあげている。実際の御手洗の場所を指

し示すことによって、登場人物と俳優の境を曖昧にしてしまい、技術的な真実らしさと物語的な真実らしさを、上演の最中に統合してしまっているのだ。たとえば、ヴラディミールのこの奔走に対して、エストラゴンは観客のように反応している。ト書きによると、「ヴラジミールは出て行く。エストラゴンは立ち上がり、舞台の袖までついて行く。そこで身ぶり。拳闘を見ている客が思わず力をこめるのに似ている²⁾。(Vladimir sort. Estragon se lève et le suit jusqu'à la limite de la scène. Mimique d'Estragon, analogue à celle qu'arrachent au spectateur les efforts du pugiliste)」³⁾。俳優と観客の関係はこのように舞台にのせられ、「技術的な」指示は技術的なだけでなく「物語的な」分野に食い込んできているのだ。ト書きは、対話の部分と同じ世界を指示対象としてもっているということから、「物語的な」ト書きは戯曲において基本的には相反するものである二つの要素のあいだをとりもっているのである⁴⁾。

しかし、ト書きはその作品を劇場で上演しようという実践者たちに向けて書かれた指示でもあるのだ。ゆえに、ト書きは実現に向けてわかりやすいものであることが前提となる。ト書きの描きだすできごとを物理的に実現させるために、ト書きは「文字通りに」作用するものでなければならない。演出家と俳優が、忠実にト書きを実現させるだけで、作家の考えた世界をつくりあげるとい建前になっているのだ。しかし、ここで現れるのは、書くことそのものの抱える問題、つまり言語と世界の関係性から生じる問題だ。文字にしたり、描写したり、名づけたりするということは、現実世界において選択をするということ、なにかを省略せずには行えない。これはすでに『トリストラム・シャンディ』の語り手が述べていることでもある。わかりやすさという前提は、読者によって暗黙のうちに了解される部分に基づいているものなのだ。つまり読者は、いくばくかの手がかりをもとにして想像世界の全体を構築することになる。このように、言語の性質上、暗黙の部分に頼っているということによって、ゆがみも生じてくる。意識的にせよ、無意識的にせよ、書かれた演劇というものは「言語の

演劇」とでもいうようなものになり、実際の物質的な舞台上で行われるものとははっきりと異なっているのである。

ト書きは処方箋のような役割を持つ発話で、世界に対してある行為を働きかけるためにあるともいえる。ト書きが言語で表しているものが、物質的に実現されるのだ。そのためには移し変えの作業が必要であり、これはいつも同じレベルで行われるとはかぎらない。「彼は立ち上がる」というようなト書きは、どんな身体でも簡単に実現できるような行為を外側から描写している。この場合ト書きは、あるしぐさを真似ることで実現される。ところが、「苛立って」とか「大喜びして」といった類のト書きは直接に実現することはできない。内面性の虚構を描いているからである。こういったト書きが前提としているのは、ある感情の模倣であり、俳優は実際にこの感情を抱くように、または抱いているふりをするように指導される。俳優は、しぐさ（または声色）などによって、ト書き自体は指示していない部分まで表現してみせるのである。移し変えの作業においては、ある程度自由に俳優は解釈をし、演技することができる。処方箋のような発話、つまりト書きが、わかりやすくあるべきであるという前提を離れて、解釈の障害となるような表現をつきつけてくるようなとき、俳優の解釈の余地はかなり広がるのである。例えばト書きにおいて、言葉のレベルが混ざられている（俗語と丁寧語など）ような場合、あるいは台詞の部分に影響されたようなかたちで、別個の詩的な文章があらわれているような場合である。また、ト書きがページ内でどのように配置されているか、といった物質的に舞台に移し変えることが根本的に不可能なことについても問題が生じてくる。

・『クラップの最後のテープ』におけるト書き

『クラップの最後のテープ』においてももちろん、舞台技術的な真実らしさと物語的な真実らしさは混在している。テキストの第3行目からすで

に *avant-scène* (舞台前面)、*face à la salle* (客席の方に) といった語が現れて、あきらかに劇の描写であると読者に悟らせる。読者は、こうしたト書きを、頭の中の劇場に投射するのだ。しかし、そもそも作者は、演出家や俳優などの「実践者」に向けて書いているのだろうか？ もしそうならば、この作品の第1行目である《*Un soir, tard, d'ici quelque temps.*》(安藤信也・高橋康也両氏の訳は英語版の《*A late evening in the future*》⁵⁾を元にしているようだが、フランス語版を文字通りに訳すと「ある夜、遅く、これから先いくらかたつたところに」となる)は、奇妙な文章であると言わざるをえない。ほとんどSF小説における真実らしさのシステムに属しているようであるともいえる。この文章においては、未来という時間は言語学者が転位語 (*embrayeur* または *shifter*) と呼ぶ語と関連づけられて表されているのだ。転位語とは、*je, tu, maintenant, ici* (私、君、今、ここ) といった語であって、発された文章のなかでの相対的な関係においてしか意味をもたない。バンヴェニストは、これらの語においてこそまず、言語の中の主体性を見ることができるといふ。転位語の特徴は、コミュニケーションに参加する者たちの間で果てしなく、取替え可能であるという点である。『クラブの最後のテープ』においては、*ici* (この文章においては「今」という意味になる) は発話においてしか意味を持たない空っぽの空間を指し示していることになり、解釈する者それぞれの状況に応じた読みが可能になる。そしてこの *ici* という語を使った表現で表される未来は、これが俳優や演出家にもに向けて書いている処方箋的なテキストであるということからも、ますます矛盾を含むのである。「今」は、作家にとっての (書いている時点での) 「今」なのか、演出家・俳優にとっての (読んでいる時点での) 「今」なのか。また、すべての命令文 (および処方箋) はその性質上、未来に向けて書かれているということを考慮するならば、示されている未来は、未来のさらに未来になってしまう。いったいどうやってこうしたことを舞台上に実現するのだろうか？

ここには、不明確であろうとする作家の意志を読み取ることができる。

「いくらか」*Quelque temps* という表現も、不明確さを強調している。複数の時がここに集結されて、冒頭からすでにこの戯曲のもつ二重性（あるいは多重性）を予告しているともいえる。一つのできごととのなかに、過去・現在・未来が結びつけられているのである。

このような意識的な不明確さは、物語を導く視点の不確かさとなって現れることにもなる。これも作品の最初の部分の、クラップとテーブルの位置についての描写からすでに明らかである。まず、技術用語が目につく。

A l'avant-scène, au centre, une petite table dont les deux tiroirs s'ouvrent du côté de la salle. Assis à la table, face à la salle, c'est-à-dire du côté opposé aux tiroirs, un vieil homme avachi: Krapp⁶⁾.

（舞台の前面、中央に小さなテーブル。客席の方にあくひきだしが二つついている。正面をむいて、すなわち、ひきだしの反対側にすわっている、だいぶくたびれた老人、クラップ⁷⁾。

Avant-scène「舞台の前面」、salle「客席」（劇場）という語は物語の状況ではなくて、劇場を指し示している。視点はどうやら劇場の中央席に合わせられているようである。登場人物は舞台の中央に、観客の方を向いた位置に置かれている。しかし、このト書きの続きを見ると、いかにベケットが観客の視線を考慮に入れていなかったかがわかる。問題は、ト書きが舞台装置の説明を終えて、登場人物の行動の描写に移るときに起こるのだ。クラップが、テーブルの引き出しからバナナをとりだす時である。

Krapp demeure un moment immobile, pousse un grand soupir, regarde sa montre, farfouille dans ses poches, en sort une enveloppe, la remet, farfouille de nouveau, sort un petit trousseau de clefs, l'élève à hauteur des yeux, choisit une clef, se

lève et va vers le devant de la table⁸⁾. (クラップはしばらくじっとしていて、大きなため息をつき、時計を見、ポケットをさぐり、封筒をとりだし、もとへ戻し、またさぐり、小さな鍵の束をとりだし、目の前にかざしてみ、鍵を一つ選びだし、立ちあがってテーブルの前へ行く⁹⁾。

クラップ (というより作者) は、テーブルにたどり着くまでにゆっくりと時間をとる。この異様に長い一文によって、クラップが実際に舞台上で動作をするのにかかる時間が、文字によって模倣されているようでさえある。同時に、読者 (および作者) の注意はそのひとつひとつのしぐさにむけられ、もう一つの大切な事柄に気がつかなくなってしまう。このテキストを目にしたとき、読者は直前に与えられたテーブルとクラップの位置についての情報を正確に思い起こすことができるだろうか。実はテーブルは観客のほうに向けられているため、クラップがテーブルの前に立つということは、観客に背をむける、ということになるのだ。つまり、バナナをとりだすために引き出しの中を探るクラップのしぐさのすべては、観客に背を向けたまま行われることになる。

Il se baisse, fait jouer la serrure du premier tiroir, regarde dedans, y promène la main, en sort une bobine, l'examine de tout près, la remet, referme le tiroir à clef, fait jouer la serrure du second tiroir, regarde dedans, y promène la main, en sort une grosse banane¹⁰⁾. (かがんで、上のひきだしを鍵であけ、中を手さぐりし、リールを一つとりだし、それを見つめ、もとへ戻し、ひきだしに鍵をかけ、下のひきだしを鍵であけ、中をのぞき、中を手さぐりし、大きなバナナをとりだし、) [略]¹¹⁾

こちらでも3行にわたる長い一文で、クラップの所作のひとつひとつが描

かれている。最初にト書きによって指示された配置によれば、この長い一文によって描かれた動作のすべてを、クラップの背中がついたてのように観客の目から遮ってしまっているのだ。クラップを演じる俳優は、すべてを背中で表現しなければならないということになる！もちろん、ト書きの絶対性などあるわけではなく、ベケット自身、自分が演出を手がけたさいにはテーブルの位置を変更して、引き出しが観客から見て正面ではなく、斜めの位置に来るようにしているのだが。

ここで注目したい点はむしろ、この場面において、舞台的な「真実らしさ」から物語的な「真実らしさ」への移行が起きているというところである。物語的な「真実らしさ」というのは、実践が難しいために解釈をしなければならないということからだけ起っているのではなく、視点が変わったことから生まれているのだ。実際、クラップのテーブルは、正面からであっても背中からであっても、伝統的な劇場の座席に座っている観客の視界には入っているはずである。しかし引き出しの中およびそこを探るクラップの手を見るには、もっと近づいた視点、あるいは別の角度の視点が必要となってくる。このような複数の視点は、一般的な劇場では不可能である。観客は普通、最初から最後まで同じ席に座るものとされているからだ。

同じように、ト書きには、単に舞台上の動きを指示するだけでなく、登場人物の「内面性」に関わってくるものもある。例えば『クラップ最後のテープ』のト書き中で3回現れる avec délectation (悦に入ったようす) という指示は d'un ton vif (勢いよく) という表現の支持とは同じものではない。前者は感情に関わるもので、口調の激しさを直接に指示しているわけではないからだ。この点についても、読者と観客の状況はかなり異なる。観客は俳優の肉体を通してのみ情報を得るので、欠落した、またはゆがんだ情報を得ることもある。読者にとっては、媒体は一つ、言語であって、そこから想像を働かせるだけだ。ト書きは、文学の「残余」のようなものであって、演劇はその残余を考慮に入れつつ上演される。

実際のところ、ト書きには解釈次第で内面性とも外面性ともとれるものがよくある。たとえば *Il hésite*（彼は躊躇する）または *avec véhémence*（激しく）といった指示は直接に演技の指示ともなるし、心理の動きの描写にもなる。*Rire bref*（小さな笑い）または *pause*（間）といった指示との違いは明らかである。このように内面的なものと外面的なものが混ざっていることは、シラー劇場での上演ノートと比較するとわかりやすい。ベケットは自筆のこのノートの中でクラップが物品と感情的な関係をもっているということを書き、特にカセットレコーダーとの関係を強調する。

Relation Krapp-magnétophone à la fois essentielle et pour ainsi dire impossible à exprimer par le jeu sans tomber dans le sentimentique (.....)¹²⁾ (「クラップとテープレコーダーの関係は本質的であると同時に、感情的 (sentimentique)¹³⁾ にならずに演技で表すことは不可能である。)

この注釈はト書きには書かれていないが、まさに表面には現れないことを扱っていて、舞台で表すことの難しさについて語っている。ベケットは、感情的になることだけが演技を可能にするということ、つまり感情的な演技になるのはやむをえない、と示唆しているのだろうか？ それとも反対に、俳優が踏み越えてはならない演技の一線を示しているのだろうか？

クラップの感情的な側面を強調しながらも、作者は製作ノートの中で、俳優の演技が過剰になることを望まないと記す。作品そのものにおいては、このような気持ちは、しぐさの反復という形でも表現されているように思える。あたかもしぐさの自動的な繰り返しによって内面性がうまく処理されて、*sentimentique* の罠に陥らずにすむともいうように。カセットという、音を録音して好きなだけ繰り返して聞くことのできる機械は、反復を体現する存在である。69歳のクラップが昔のテープを聴くという設定のこの作品においては、反復という行為そのものが中心にあるのだ。

反復が中心にあるという構造が、ト書きのなかにもある種の感染を引き

起こす。普通、あるしぐさの繰り返しを指示するとき、ト書きには *même jeu* (同じ演技) と書かれていることが多い。しかし『クラップ最後のテープ』においては、寸分たがわず同じしぐさが繰り返されているにもかかわらず、一回として *même jeu* (同じ演技) というト書きは現れないのだ。すべてのしぐさは、毎回同じ表現、同じ語を使って指示される。まるで、ト書きのテキストの中で、言語を使って、反復を示すだけでなく、しぐさの反復の効果までを再現しようとしているようではないか。つまり、ト書きの機能そのものが、普通とは違うものに変えられてしまっているのだ。もはやト書きは、舞台での上演によって取り替わられ、それ自体の存在は消えてしまうもの、というだけではなく、テキスト上に舞台上の行為を模倣し、言葉によってその効果までも (部分的にせよ) ひきおこしてしまっているのだ。

言語レベルにおけるこのような反復は、テキストに新たな一面を与えることすらある。演技に提供された「残余」は、演技の目的を変えてしまう。クラップがテープの操作をする場面が何回もあるのだが、そのうち3回は、操作のあとに舞台の奥の暗闇にクラップは行く (ベケットは製作ノートにおいて旅 *voyage* と称している)。1回は、辞書を持ってくる。あとの2回は、どうやら酒を飲みに行ったようである。毎回、この場面の前のト書きは *Krapp débranche l'appareil, rêve* (クラップは機械のスイッチを切り、夢にふける。) である。一文字も変えずに繰り返されるこのト書きによって、一連のクラップの行為にもつながりが生まれ、シーケンスに自動性が現れる。クラップが夢にふけるたびに、読者はクラップが舞台の奥の暗闇に「旅」することを予想してしまうのだ。クラップが、テープの中の *Chrysolithes!* (クリソライト=橄欖石) という言葉を聞いたすぐあとの夢想などは特に、辞書を探しに立ち上がるのではないかと期待してしまう。しかしよく考えてみれば、辞書はすでに取ってきたものが机の上に依然としてあるから、移動する必要はない。クラップは結局、辞書を調べることもなく、しばらくの「間」のあとテープを再び聴き始める。

読者にとってはこの「間」は、劇場の観客にとってとはかなり違った価値をもったものであろう。ト書きは、実際には行われなかった行為を示唆したところだからだ。まったく同じ語を使うことによって、つまりは、そこにないものを指し示すという言語の性質そのものによって、ト書きはそのときに実際には行われなかった動作を読者に予想させてしまうのだ。

演出家としてのベケットが、自作において動作の反復を増やそうとしたのは、このような効果をねらったことなのだろうか？舞台裏への「旅」はミニユイ版においては3回でしかないのだが、製作ノートの中では6回にまで増やされている（そのうち2回は《drink》の機会¹⁴）。ミニユイ版のテキストによると、観客はビンの栓が空けられる音だけを聞き、再び現れたクラップが口をぬぐうのを見るだけなのだが、製作ノートの中では、ベケットは細かく酒の種類や栓の開け方を決めている（ワイン、ウィスキー、栓抜きであける、指であける、など）。テキストの読者にとっては、この数回の「旅」は直接に指し示されていないということが重要である。「栓の音」、「サイフォンの音」または「グラスにぶつかるビンの音、それ以上は無し（sans plus）」といったト書きから、読者自身が、酒の種類などを想像して決めるのだ。この「それ以上は無し」 sans plus という語にも、与える情報を抑えようとする作家の意志を見ることができないのではないだろうか？

このように、解釈を促すような要素を考慮すると、『クラップの最後のテープ』のト書きは特に演出家や俳優たちにむけて書かれているとも思える。技術的な「真実らしさ」と物語的な「真実らしさ」に、想像上の劇場の「真実らしさ」という第三の「真実らしさ」を加えることができよう。ト書きによる描写は、二次的な虚構ということになる。演劇の表象をさらに表象したものになるということだ。というのも実際の劇場で見る観客には、目の前に本物の舞台と俳優が存在するのだが、彼らに与えられた記号は本質的には言語の記号ではない。観客は物理的に目の前にあるものを元に、そこでは隠されているもの（ないかもしれない）を想像するのである。

可能なかぎり表象するというのではなく、むしろ観客の想像力を刺激しようとしているのだ。観客の目の前で繰り広げられる芝居は、ちょうど読者にとっての SCRIPT のような役割を果たす。つまり、読者が SCRIPT をもとに頭の中に芝居を想像するように、観客は目の前の芝居をもとにして、さらなる芝居を頭の中に想像するのだ。観客に提供されているのは、本当の芝居というよりは芝居の幻想のようなものと言うことができる。

確かに、この戯曲のト書きは技術用語をふんだんに使い、劇場を指し示していることが多い。俳優の演技についての指示も多い。しかし、こうしたものもすべて、まったくの虚構と SCRIPT との中間におかれている。さらに、劇場への言及も、正確すぎる部分がある。つまり、ト書きというのは理論的には、いろいろな劇場で上演されることを考慮して中立的に書かれるものだ。ところがこの作品では「オーケストラピット」¹⁵⁾に何回かト書きが言及している。しかしもちろん、『クラップの最後のテープ』はオーケストラピットの無いような劇場で上演される可能性もあるわけだ。それにもかかわらず、ト書きによって描かれているのはこの場所、この形なのである。ト書きによる虚構は、このように二つのレベルの虚構を統合している。そのうちの一つのレベルにおいては、観客は読者と同じ観点を与えられる。読者はテキストに召喚され、中にひきこまれる。劇場自体がある意味では演出の対象に（舞台にのせられている）なっているのだ。もちろん、理想的または内的な劇場として。

想像上の劇場であるからこそ、作者はト書きの中で、ある程度わかりにくく、実際に劇場で具現化するのは難しいような言語を使うことができるのだ。このようにして、『クラップの最後のテープ』では冒頭から、いくつかの言語のレベルが混在している。2行目の la turne de Krapp (クラップのあばらや)¹⁶⁾では、確かに「あばらや」は部屋の状態を表しているが、単に作者のイメージする状態を物理的に表現するためなら、la turne という俗語を使う必要はない。この言葉は、この部屋を「あばらや」的とみなす判断が入り混じっているのだ。台詞の部分においては、俗語の使用

は登場人物についての情報源、つまり出自や世代などを知る手がかりとなる。しかし、ト書きは舞台上では言語の形で表れないことから、俗語を使っても、それが舞台上の情報源になることはない。よって、言葉の俗語性は演出家や俳優にとっては、純粋な読者—このテキストが、劇場で上演されるために書かれたものではないかのように読む読者—にとってと同じ効果を持つ。単なるスクリプトからはみでてしまう、「剰余」の部分として機能するのだ。

テキストとしてのト書きが完全には取り除くことのできない（または反対に、意志的に仕掛けようとする）このような「剰余」は、固有名詞の取り扱いにおいて顕著になる。通常、台詞においては固有名詞は、その場にはいない第三者について語る場合、または相手あるいは自分に対して呼びかけるとき（独白などで）に現れる。『クラップの最後のテープ』の固有名詞について言えば、特筆すべき点がある。舞台上に常にいる登場人物（クラップ）は、ト書きには名前（クラップ）が絶え間なく繰り返されているにもかかわらず、舞台上ではほとんど名無しの状態に陥ってしまうのだ。英語版 (*Krapp's Last Tape*) はクラップの名を題名に入れることによって、芝居が始まる前からすでに主人公の名前がわかるようにしている。しかしフランス語版（英語版の1年あとにベケット自身の翻訳で出版された）の題 *La dernière bande*（文字通りに訳すと『最後のテープ』）では、クラップの名は消されている。本だけを読む読者と、劇場の観客とでは、「クラップ」という名前を提示される量の落差は激しい。前者は、この名を過剰なほどに目にする。後者は、ほとんど（1回しか）この名を舞台上で耳にすることはない。英語版とフランス語版の二つの題名自体の差も激しい。クラップは英語版においては、少なくとも最後のテープの所有者として表れているわけだが、フランス語版においてはテープすらも持っていない。誰の、または何の「テープ」なのかも不明確にされているのだ。

ある意味、フランス語の題名においてクラップの名前が消えているということは、戯曲全体の予告ともいえる。ト書きの中では過剰に現れている

この登場人物の名は、舞台上では一回しか口にされない。J'aime à me lever pour y aller faire un tour, puis revenir ici à... (il hésite) moi. (Pause.) Krapp¹⁷⁾. (立ち上って、暗闇の中を動きまわるのはいい気分だ。それから戻ってくる、ここへ... (間) ...おれへ。(間) クラップ¹⁸⁾。名前は躊躇、さらに間のあとに発されていることから、自分 (moi) とのつながりがあやふやなものにされている。クラップという名は、ほとんど擬音語のようにさえ聞こえてしまうかもしれない。英語ではクラップの名は Crap つまりゴミと同音なことから、固有名詞が普通名詞にむかわされているが、実際の芝居の中においてもクラップの名は、固有名詞という範疇には入れられないものとなっているといえよう。

それにしてもト書きと台詞の部分における、クラップの名前の扱いの方は激しく異なる。もちろん、読者にどの台詞がクラップのもので、どの台詞がカセットテープの声の部分かをわからせるためには、「クラップ」「テープ」とその度に記すしかない。台本だけを見ると、実は登場人物はこの「二人」であるとも考えられるのだ。クラップの名は、言語のなかにおいて、身体の役を担っているのだ。そしてフランス語版の題名は、この劇の二人の登場人物のうち一人を名指しているともとれる。本の中にも舞台上の上にも肉体を持たないこの人物は、本から舞台へと軽々と移動しているのだ。『クラップ最後のテープ』と比べると、『最後のテープ』は人間の肉体の限度を超えた演劇へさらに一歩踏み出しているともいえる。それはたとえば『私じゃない』の Bouche という登場人物につながっている。普通名詞が固有名詞となり、そこに不在の身体のかわりを果たしているような演劇へと¹⁹⁾。

注

- 1) 『ゴドーを待ちながら』サミュエル・ベケット 安堂信也・高橋康也共訳 (ベケット戯曲全集 1) 白水社 1967年 p. 9
- 2) *Ibid.*, p. 25
- 3) Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Editions de Minuit, 1952, p. 20.

- 4) ベケットの戯曲作品と小説作品についての研究としては Mathijs Engelberts の緻密かつ詳細な研究 *Défis du récit scénique Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras* (Droz, 2001) が挙げられる。
- 5) 《Krapp's Last Tape》 in *Samuel Beckett The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, 1986, p. 215.
- 6) Samuel Beckett, *La dernière bande*, Editions de Minuit, 1959, p. 7.
- 7) 『クラップの最後のテープ』サミュエル・ベケット 安堂信也・高橋康也共訳 (ベケット戯曲全集1) 白水社 1967年 p. 263.
- 8) Samuel Beckett, *La dernière bande*, Op.cit., p. 8.
- 9) 『クラップの最後のテープ』Op.cit., p. 264.
- 10) Samuel Beckett, *La dernière bande*, Op.cit., p. 9.
- 11) *Ibid.* 安堂信也・高橋康也両氏の共訳では、続けて次の部分を訳している。
- 12) *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett Volume III, Krapp's Last Tape*, Faber and Faber, 1992, p. 179. 日本語の文は拙訳による。
- 13) ベケットの造語で、sentimental と romantique を合わせたものであろう。
- 14) Op. cit., p. 119. 一度「7」と書いてから、訂正して6にしてある。また、全体はフランス語で書かれている、drink という英語が使われている。
- 15) 前出の安藤信也・高橋康也両氏の共訳では「客席」とされている。
- 16) 安藤信也・高橋康也両氏共訳では「ねぐら」となっている。
- 17) Samuel Beckett, *La dernière bande*, Op. cit., p. 15.
- 18) 『クラップの最後のテープ』*Ibid.*, p. 268.
- 19) 本稿は、2005年8月にフランスの Cerisy-la-Salle で開催されたシンポジウム *Présence de Beckett* における発表に基づいている。

(フランス文学科 非常勤講師)