



Title	誰の声? 誰の身体? Beckett 演劇の声と身体の関係性
Author(s)	垣口, 由香
Citation	Osaka Literary Review. 2006, 45, p. 87-99
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/25309">https://doi.org/10.18910/25309</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 誰の声？ 誰の身体？ —— Beckett 演劇の声と身体の関係性

垣口 由香

Samuel Beckett は、現在に至るまで「声の文化」を保持し続けているとされるアイルランド生まれの作家にふさわしく、声に極めて重要な役割を与えた作品を多く書いている。例えば、1956年から1962年というわずか6年の間には、声と音のみからなるラジオという媒体にえらく傾倒し、*All That Fall* (1957) を皮切りに計6作ものラジオ劇を創作しているし、舞台においても、テープレコーダーを舞台中央に備えた、録音された声を聞くというパフォーマンスがその劇の中心を占める *Krapp's Last Tape* (1958) という作品がある。

1962年に最後のラジオ劇 *Cascando* (1963) を執筆後は、映画やテレビのための作品が増え、Beckett の視覚媒体への関心の強さが目を引くのだが、舞台においては、例えば骨壺からのぞく灰色の顔3つといった、1964年の *Play* の視覚的インパクトの強烈さもさることながら、作品全体の縮小に伴って身体演技が最小限に抑えられる反面、登場人物による物語の語りが芝居の大部分を占めるようになり、したがって声の重要性が増していくと言える。

それどころか、1970年代以降の作品は、それ以前の作品と比べ、格段に聴覚的な特徴を帯びたものとなっている。聴覚的な特徴として、ここでは Steven Connor の言葉を引用しよう。

One of the most important features of hearing, for example, or of the human relation to hearing, is that it seems incomplete and interrogative; hearing provides intensity without specificity, which is why it has often

been thought to be aligned more closely with feeling than with understanding. We need not necessarily think of this in terms of the definition or rounding-off that sight gives to hearing. (157)

これら特徴は、70年代以降のベケット作品の特徴とも合致しているように思われる。

さらには、1972年に書かれた *Not I* (1973) と1974年から翌年にかけて書かれた *That Time* (1976)、1975年執筆の *Footfalls* (1976)、そして1980年の *Rockaby* (1981) といった作品は、声をそれぞれ異なった形の実験にかけるかのような形式をとっており、作家自身が一作品ごとに声の可能性を試している感さえあるのである。例えば、*Not I* では発声器官である口のみを可視化することで、観客の意識をその発声行為のみに向けさせており、*That Time* では芝居全体を形成している3つの声が、その声の源であるはずの一人物とは離れた3方向から聞こえるという構成をとっている。また *Footfalls* には声のみの登場人物 V (Woman's Voice) が存在し、舞台上の M (May) は V との対話を行い、*Rockaby* は揺り椅子に座った老女が録音された自分の声を聞くという内容である。

そこで、本論文では紙幅の関係上、上述の4作品のうち *Not I* と *That Time* における声について考察することを目的とするのだが、声を考察するということは、その声を発する身体をも当然のことながら考察対象とすることを意味する。*The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* という著書の中で、Jonathan Sterne は 'Sound history indexes changes in human nature and the human body - in life and in death' (12) と言い、続けて以下のように述べている。

The connections among canning, embalming, and sound recording require that we consider practices of sound reproduction in relation to other bodily practices. In a phrase, the history of sound implies a history of the body. (12)

Sterne は音あるいは音の再生産の歴史を文化・社会的コンテクストから研究しているのだが、上記引用の最後のフレーズは非常に示唆的であり、「ベケット劇における音の歴史にはその身体の歴史が包含されている」と読み替えることも可能であろう。とすると、*Not I* と *That Time* という2作品の声の有り様を分析することで、ベケット演劇における身体の歴史を垣間見ることができるかも知れない。

### I *Not I* と *That Time* にみる内的独白とテープレコーダー

*Not I* からおよそ1年の間をあけて執筆された *That Time* は、ベケットの伝記作家 James Knowlson によると、ベケットにとっては 'a brother to *Not I*' (600) と考えられていたようで、John Pilling は両作品の近親性を、それぞれ舞台の中心から若干外れたところに位置する口と頭という視覚イメージに見ている。<sup>1</sup> しかしここでは、この2作品の持つ近親性の理由を、視覚イメージではなく、聴覚イメージに帰して考えてみたい。

*Not I* では、Mouth が主張するところでは 'she' の、しかし Mouth 自身である 'I' と思われる人物の物語を、たくさんの繰り返しもともに意識に上る断片として、Mouth が、まさに作中にも見られる 'mouth in fire' (220) という表現にふさわしく、烈火のごとくまくし立てる。他方 *That Time* では、Listener の中年、若年、老年の頃の意識を、それぞれ録音された A・B・C の3つの声（ただし、これらはすべて同じ声である）が異なった源から間断なく、テキスト上では一切の punctuation なく、語り続ける。次は、それぞれ *Not I* と *That Time* の冒頭からである。

...out...into the world...this world...tiny little thing...before its  
time...in a godfor... what?... girl?... yes... tiny little girl... into this ...  
out into this ... before her time... godforsaken hole called... called... no  
matter... parents unknown... unheard of... he having vanished... thin

air... no sooner buttoned up his breeches... she similarly... eight months later... almost to the tick.... (*Not I* 216)

A: that time you went back that last time to look was the ruin still there where you hid as a child when was that [*Eyes close.*] grey day took the eleven to the end of the line and on from there no no trams then all gone long ago that time you went back to look was the ruin still there where you hid as a child that last time not a tram left in the place only the old rails when was that (*That Time* 228)

このように、*Not I* と *That Time* はともに意識の流れを滔々と語るという点で、非常に近い聴覚イメージ持っている。つまり *Not I* は口の、*That Time* は頭（顔）の「内的独白」から成る劇なのである。

内的独白という観点は、Beckett の *Krapp's Last Tape* と William Burroughs の *The Ticket That Exploded* (1962) における、'the body-as-tape-recorder' なるものを分析した N. Katherine Hayles の論文にヒントを得ているのだが、そこで彼女は 'one's sense of selfhood is maintained through an internal monologue' (78) と述べるとともに、内的独白にはフィクションが組み込まれることを指摘している。また *Krapp's* を、'mutation' とともに 'the body-as-tape-recorder' がこうむる影響である 'time delay' (78) と関連させて論じ、次のように述べている。

The image burns into consciousness the realization that body and voice no longer necessarily go together. Voice can persist through time outside the body, confronting the subject as an externalized other. (78)

テープレコーダーを用いることで、声は身体の外の世界を生き、分離した声と身体はそれぞれが外的他者として存在するというわけだ。

声と身体が安定した関係を結べないことは、ベケット演劇の特徴のひとつであり、その理由としてテープレコーダー等の音声機器の使用が挙げられる。*That Time* においても、*Krapp's* と同様にレコーダーが用いられており、それによる声と身体の分離は明白である。この作品のト書きにはこうある。'Voices A B C are his own coming to him [Listener] from both sides and above' (228).

しかしながら、ベケットが同じテーマについて異なった手法でいくつもの作品を書くタイプの作家であることを考えると、*That Time* の手法と *Krapp's* の手法を同等に捉えることはできない。*Krapp's* においては舞台上に備えられ、可視化されたテープレコーダーが、舞台上の 69 歳の *Krapp* が誕生日の記念にその年の思い出を録音し、かつ過去の思い出を聞くという行為の媒体であり、例え録音された声の発せられる源が身体の外部にあらうとも、身体と声の結びつきを目に見える形で示していると言える。しかしながら、すでに述べたように、*That Time* の声に対しては、その声の源であるレコーダーを舞台裏に隠すことで、さらに過酷な試練が与えられていると言える。したがって、身体と声の関係はいっそう不安定なものとなり、内的独白を行うその声がいったい誰の声なのか？ また声が語る身体あるいは声の主のものであると想定される身体は誰の身体なのか？ といった問題を孕むこととなる。

この誰の声か？ 誰の身体か？ という問いについて考える前に、*Not I* の内的独白をしばらく検証してみようと思う。*Not I* では音声機器は用いられていないし、口以外の身体性を有しない *Mouth* による内的独白から成り立っているとは言え、声が口という発声器官から聞こえてくることから、声とその源という点から考えると、安定した関係を築いているかのように思われる。

しかし、*Mouth* の語る言葉からは、別の側面が明らかになる。

some flaw in her make-up ... incapable of deceit ... or the machine ... so disconnected ... never got the message ... or powerless to respond ... like

numbed... couldn't make the sound... not any sound... no sound of any kind... no screaming for help for example.... (218)

Mouth は内的独白において、「彼女の構造には何か欠陥がある」と言い、おそらくは Mouth 自身の身体を 'machine' と呼んでいる。これにより、デカルトの人間機械論が思い出されるのではあるが、その後の 'never got the message' であるとか 'powerless to respond'、'couldn't make the sound' という言葉から、もっと具体的に、Mouth の言う 'machine' が何かの音声機器を表していると考えられるのだ。もうひとつ引用を見てみよう。

the whole machine... but no... spared that... the mouth alone... so far... ha!... so far... then thinking... oh long after... sudden flash... it can't go on... all this... all that steady stream... straining to hear... make something of it... and her own thoughts... make something of them... all... what?... the buzzing?... yes... all the time the buzzing... (220)

'straining to hear' とあるが、ここから、Mouth が自分の発する声を聞き、何か意味ある言葉を聞き取ろうと神経をとがらせている様が想像できる。これは、Enoch Brater も指摘するように、この劇を見ながら烈火のごとく吐き出される 'the buzzing' の意味を掴もうと全神経を集中させる観客の状態でもあるのはもちろんだが、音声を録音し再生することの可能なテープレコーダーを連想させないではない。Mouth が繰り返し言及する頭蓋の中の 'the buzzing' は、この文脈でいけば磁気テープの発するノイズといったところか。

このように、一見したところ、音声機器とは無縁と思われた *Not I* であるが、テープレコーダーの使用どころか Mouth そのものがテープレコーダーであるという、Hayles の言うところのまさに 'the body-as-tape-recorder' の様相を呈しているのである。もちろん、'the body-as-tape-recorder' とは言っ

も、Mouth に Krapp のような目で確かめられる肉体はないのであるが。

しかしながら、Mouth の内的独白の中には身体部位への言及が多々見られ、*Not I* に関して先ほど *That Time* の時と同じく、その口から発せられるのは誰の声か？その口あるいは Mouth の語る身体部位は誰のものか？という問いに至るのである。

## II *Not I* の声とバラバラ身体

さて、ここからは *Not I* と *That Time* それぞれにおいて、誰の声か？誰の身体か？という問いに答えるべく、さらに詳細に内的独白を考察していきたい。しかし、この問いに対する明確な答えが得られるとは考えにくく、あくまでもベケット演劇において実験的にかき乱される声と身体の関係の複雑さに触れることで、問いの答えに少しでも接近することを目指している。

まずは *Not I* の Mouth に言葉がやって来たときのことを語る箇所を見よう。

realized... words were coming... imagine!.. words were coming... a voice she did not recognize... at first... so long since it had sounded... then finally had to admit... could be none other... than her own... certain vowel sounds.... (219)

Mouth は、「言葉を聞いても最初は誰の声なのか分からなかったが、その特徴ある母音から自分自身の声と認めた」と言っていることから、声は Mouth のものと断定できるかも知れない。しかし、内的独白の形式で自分自身の意識をそのまま声に出しているかに思える Mouth の物語なのだが、語られる70歳の老女のことを 'who?...no!..she!' と、自問自答と言うべきか、それとも Mouth にのみ聞こえるもうひとつ別の声との対話と言うべきか分からない葛藤を繰り返しつつも、とにかく 'I' と呼ぶことを拒否し、あくまでも 'she' と三人称代名詞で呼び続けることは、物語を語っているその口の所有



者を不確かなものとする。先ほどの引用に、声を 'none other than her own' と認めたとあったが、Mouth が 'I' と言わないからには、この 'her' とはそもそも誰なのかという疑問が浮上する。Mouth である 'I' のことなのか、Mouth の語る 'she' のことなのか、あるいは、Mouth がテープレコーダーであることを考えると、このレコーダーに声を録音した人物であるまた別の 'I' なのか、それとも録音した 'I' の物語る 'she' なのか？

ここで視点を変えて、可視的身体を持たない Mouth による内的独白の中に、繰り返し出てくる身体に着目してみよう。その際、先の問いへの答えは棚上げのままであるが、便宜上これ以降は Mouth の表現を尊重し、その身体的所有者に対しては 'she' という代名詞を用いることとする。

'some flaw' のある 'machine' である 'she' の身体は 'whole body like gone ... just the mouth' (220) と言われるように、Mouth と同様に口以外は消失してしまったようである。しかし、そうとは知らず、様々な体位を想定して Mouth は語り続ける。

she did not know ... what position she was in ... imagine! .. what position she was in! whether standing ... or sitting ... but the brain-- ... what? .. kneeling? .. yes ... whether standing ... or sitting ... or kneeling ... but the brain-- ... what? .. lying? .. yes ... whether standing ... or sitting ... or kneeling ... or lying ... (217)

身体の消失は 'she' の意識の問題なのかも知れない。

'she' の身体描写において特徴的な性質を表す言葉として、'disconnected' (218) が挙げられる。というのも、口という器官も disconnect された結果と考えられるし、バラバラに切断された身体部位が元々の役割を忘れてしまったかのような感覚の混乱が多く認められるからである。例えば、'the brain ... raving away' であるとか 'as if it [the mouth] hadn't heard' (220) といったように、脳がしゃべり、口が聞くという混乱ぶりだ。<sup>2</sup>

別の 'disconnected' の例である。'April morning... face in the grass... nothing but the larks... pick it up there... get on with it from there...' (222). まるで、「4月のある日、草原に落ちていた顔を拾って、それを身につけた」と聞こえなくもない。

手に関する言及は他の部位と比べ、比較的多く見られるのだが、それはさらに奇妙な様を呈する。まずは内的独白が始まって間もなく、'off-hand' (217) という言葉で登場する。これはもちろん「即座に」という意味なのだが、これを 'off' と 'hand' に分けて捉えたとき、「手を切り離して」とか「手から離れて」と理解することもできる。というのも、Mouth は一語一語を明確に聞き取ることの不可能なほどのスピードで語っているのであり、ジャバラ姿で舞台左手にたたずむ Auditor あるいは観客において誤聴が起こるのも致し方ないであろう。というよりむしろ、このような誤聴を故意に誘発しようとしているかのようにも思われる。なぜなら、'she' の「手のない」身体像は後の語りにも現れてくるからだ。Mouth はスーパーマーケットへ買い物に行った 'she' について、次のように語る。'even shopping... out shopping... busy shopping centre... supermart... just hand in the list... with the bag...' (221). これは「手には買い物リストを持って」という意味であるのであろうが、すでに述べたように 'she' の身体を描写する際のキーワードが 'disconnected' であることを鑑みると、「買い物リストにはただ手とあった」と解釈しても何ら違和感を感じられない。晴れて彼女は失くした手をスーパーマーケットで買い求めたわけだ。

Steven Connor は、話者と声が 'disconnect' された腹話術師の手は術師と人形をつなぎ、声を伝達するワイヤーを象徴している、と興味深くも指摘している。とすると、手を購入するという 'she' の行動は、身体から分離して 'thin air' (216) へと逃げて行こうとする声をつなぎ止めたい、という思いから来ているのかも知れない。

### III *That Time* はでっち上げ

*That Time* の声 A・B・C も、*Not I* の Mouth と同じように 'I' という一人称代名詞は用いず、舞台の中央脇に浮かぶ Face の所有者である Listener のことを 'you' と二人称で語っている。ここでは A・B・C をそれぞれ Face の中年期、青春の頃、そして老年期の声とみなし、自己へ向けた内的独白と解することは容易かと思われる。

しかし、A・B・C がそれぞれの内容をうまく反映しながら、連想ゲームのように代わる代わる語り続ける様は、声自体に独立した意志があり、A・B・C には自分以外の声も聞こえているかのように感じられる。次の引用は中年期の声 A による子供の頃を思い出しての独白である。

or talking to yourself who else out loud imaginary conversations there was childhood for you ten or eleven on a stone among the giant nettles making it up now one voice now another till you were hoarse and they all sounded the same well on into the night some moods in the black dark or moonlight and they all out on the roads looking for you. (230)

子供時代の A が自分の声を複数の声に分け、想像上の会話を楽しむ場面なのだが、最後のセンテンスの 'they' を 'voices' ととると、過剰な声が帰る場を失くし、声の源である A を探していると解釈できる。これは、*That Time* というひとつの頭に3つの声、という劇そのものを象徴する語りであり、したがって、A・B・C の声その源である Face へ戻れない状況を表していると考えられる。声が舞台裏から聞こえる *That Time* では、*Not I* 以上に声と身体の間隔が激しい。

以下は老人 C の語りである。

when you started not knowing who you were from Adam trying how that would work for a change not knowing who you were from Adam no

notion who it was saying what you were saying whose skull you were  
clapped up in whose moan had you the way you were... (231)

老人 C は「自分が誰なのか」から始まり「誰の嘆きを発しているのか」まで、すべて分からないと言う。声 C に限らず、「自分が誰なのか？」という疑問は繰り返し発せられるのだが、答えを得ぬまま虚空へと消えて行く。これがまさに、身体から分離した声の有り様だと思わせるものがなかるうか。

声 A・B・C に共通して聞かれるフレーズは 'making it up' である。つまり、A・B・C の 3 つの声はそれぞれに自分自身の話をすべて「でっち上げ」だと言うのだ。小麦畑の石臼の上で、女性と愛を誓い合った日のことを語る若者 B の独白には、小麦畑にあるはずのない窓が突然登場し、B は次のように続ける。

or by the window in the dark harking to awl not a thought in your head  
till hard to believe harder and harder to believe you ever told anyone you  
loved them or anyone you till just one of those things you kept making  
up to keep the void out just another of those old tales to keep the void  
from pouring in on top of you the shroud (230)

Hayles は自己を保つための内的独白にはフィクションが含まれると言っていたが、*That Time* においてはすべてがフィクションであり、自己を保持するどころか、声 A の 'making yourself all up' という言葉にあるように、自己存在そのものもまたでっち上げられたフィクションとならざるを得ない。そしてこのことは、フィクションを孕みつつも、自己存在を保持し続けるのに必要な声と身体とのつながりが絶たれていることに関係していると思われる。

ここまで見てきたように、同時代に書かれた Beckett の *Not I* と *That*

*Time* は、それぞれ異なったやり方で声を実験台に乗せていると言える。そして、それぞれの実験内容に応じて、声は身体と辛うじてつながった状況を保つか、あるいは完全に切り離され遊離するか、といった状況に置かれている。このような声と身体的不安定で分離した関係は、同時に身体または存在そのものの不安定性を表現しているように思われる。Veit Erlmann は 'But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses' の中で、'hearing culture' なるものについて論考し、それが 'new ways of knowing a culture and of gaining a deepened understanding of how the members of a society know each other' (3) を概念化する可能性を持っていると示唆し、以下のように続ける。

It is not only by accumulating a body of interrelated texts, signifiers, and symbols that we get a sense of the relationships and tensions making up a society. The ways in which people relate to each other through the sense of hearing also provide important insights into a wide range of issues confronting societies around the world as they grapple with the massive changes wrought by modernization, technologization, and globalization.

(3)

*Not I* と *That Time* が書かれた 1970 年代前半は、Beckett の聴覚メディアを用いた a hearing drama とも言える戯曲が多数創作された、彼の演劇史における一時期にあたり、この時期 Beckett はそれまでの安定した身体概念を破壊し、新たな身体を模索していたように思われてならない。本論文で取り上げた 2 作品も含めた、Beckett の一連の hearing dramas の分析から「新しい知」の可能性が見出せるであろう。

## 註

1 John Pilling は次のように述べている。'The relationship is, of course, to be seen at

its closest in the visual image: the head of an old man, the Listener, suspended in the darkness, ten feet above stage level, compared with that of Mouth placed at a slightly lower level in *Not I*' (206).

- 2 Beckett 作品およびモダニズムの「共感覚」性については、Steven Connor の 'Edison's Teeth: Touching Hearing' かつ田尻芳樹の 'Beckett and Synaesthesia' を参照。

### Works Cited

- Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. New York: Grove Press, 1984.
- . *Not I*. 1973. *Collected Shorter Plays*. 213-223.
- . *That Time*. 1976. *Collected Shorter Plays*. 225-235.
- Connor Steven. 'Edison's Teeth: Touching Hearing.' Erlmann 153-172.
- Brater, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Erlmann, Veit. 'But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses.' Erlmann 1-20.
- , ed. *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford: Berg, 2004.
- Hayles, N. Katherine. 'Voices out of Bodies, Bodies out of Voices: Audiotape and the Production of Subjectivity.' Morris 74-96.
- Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1997.
- , and John Pilling. *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*. London: John Calder, 1979.
- Morris, Adalaide. *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1997.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. 2003. 2<sup>nd</sup> ed. Durham: Duke University Press, 2005.
- Tajiri, Yoshiki. 'Beckett and Synaesthesia.' *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. Vol.11. Amsterdam: Rodopi, 2001.