

## シュヴァンクマイエルの映画におけるアナロジーの魔術

田村 晨一郎

### 1. 序論

ヤン・シュヴァンクマイエルの映画は、多くの映画が目指している、観客に画面の向こうの世界が実在するかのごとく錯覚させるイリュージョンを排しているように見える。一方で、彼の映画に映る物体はクロスアップや音を使って触覚性が強調されており、ある魔術的な実在感がある。本稿では、そうした「反イリュージョン性」「触覚」という要素がよく表れた『悦楽共犯者』(1996)を中心にシュヴァンクマイエルの映画を分析し、これら二つの一見矛盾した要素について考察する。そして最終的には、彼の映画のもう一つの要素であるトリック撮影についての考察を通じて、それらの要素が彼の芸術観のなかでどのように統合されているのかを論じる。

### 2. 本論

まず、「反イリュージョン性」について論じているものとして、映画研究者のデヴィッド・ソーファの論文を挙げる<sup>(1)</sup>。ソーファは『ルナシー』(2005)と『悦楽共犯者』を題材に、シュヴァンクマイエルの映像の反イリュージョン的な性質を論じている。喋る人物を真正面から映すぎこちないリヴァース・ショットや、突然挿入される粗いストップモーション映像など、シュヴァンクマイエルの映画の反イリュージョン性は、彼において重要な概念「不正操作」を強調しているという。シュヴァンクマイエルは、あらゆるものが誰かに「不正操作」されており、創作行為によって「不正操作」に反抗しなければならないと述べている<sup>(2)</sup>。そのため反イリュージョン的な表現によって、登場人物たちが操り人形のように操作されていることを露わにしているのである。

一方で、彼の映画に「運命を主体的に変えることはできない」という考え方を読み取ることもできる。たとえば『悦楽共犯者』では、6人の登場人物たちが、現代の産業に組み込まれた自慰のあり方とは異なる儀式的な方法で性的欲望を満たそうとする。ところが、儀式によってそれぞれの想像が具現化してしまい、登場人物たちは破滅的な結末を迎えるのだ。

しかし、シュヴァンクマイエルは単に自由を諦めているだけではない。映画批評家の北小路隆志が論じるように、見せかけの自由を謳うことより、社会のなかで無意識化された操作を顕わにすることこそが真の抵抗であるからだ<sup>(3)</sup>。

次に、シュヴァンクマイエルが触覚という感覚をどのように捉えているかを論じる。彼は異様なほどの接写や過剰な効果音により、物体の感触を強調する。特に『悦楽共犯者』では、登場人物の多くが触覚によってエクスタシーを得ようとしており、触覚を大きなテーマとした作品といえる。

彼は1970年代の映画製作を禁じられていた時期に、シュルレアリスム・グループ内でさまざまな「触覚の実験」を行った。その結果、触覚が主観と客観の間にある感覚で、それらの対立を乗り越えるさい

に重要な役割をはたすはずだと考えた。また、現代の広告文化により鈍らされた視覚とは異なり、触覚は技術の進歩によって実利的機能から解放されており、美化される以前のプリミティヴな影響力を秘めているということを見出した<sup>(4)</sup>。

映画研究者のクリストフ・ノヘーデンは、ローラ・マークスの「触感性」の議論<sup>(5)</sup>を引きつつ、シュヴァンクマイエルは触覚を強調することで、物体が帯びるアウラの、人間の深く埋め込まれた記憶を思い出させる力を喚起しようとしているのだと論じている<sup>(6)</sup>。

シュヴァンクマイエルにおける触覚というテーマは「アナロジー」というより大きなテーマに包括されると言ってもよいだろう。彼は視覚的な感覚から記憶や想像力によって触覚的な観念を呼び起こす心理の動きをアナロジーという言葉で表現する。アナロジーは、キリスト教的道徳やデカルト的理性と敵対するシュルレアリスムにおいて重要な概念である<sup>(7)</sup>。『悦楽共犯者』でも、人形を隣人に見立てるといったアナロジーの儀式的魔術性が強調されている。

ノヘーデンはシュヴァンクマイエルが映画によって物質のアウラを伝達しようとしていることをベンヤミンの「ミメーシス」概念に結び付けているが、これもアナロジーと深く関連した概念だろう。ノヘーデンはベンヤミン的なミメーシスが主体と客体の分別を攪乱するようなものであることを強調し、シュヴァンクマイエルが触覚の強調によってそのようなミメーシスの力を現代に復活させようとしているのだと論じる。

シュヴァンクマイエルは嫌悪感を催すような触覚を多く扱うが、このことは主客の分別の攪乱というテーマを考えるうえで重要である。ジュリア・クリステヴァは、おぞましいものに自己が脅かされた際に欲望をそそられつつも激しく拒絶する感情や態度をアブジェクションという言葉で表現しているが、それは自己と他者の境界を乱すものに対して起こる反応である<sup>(8)</sup>。

また、シュヴァンクマイエルが魔術の復権を標榜しつつも、あくまで日常的な事物に着目していることも重要だ。クルジストフ・フィヤルコフスキーによれば、チェコのシュルレアリストたちは大戦とスターリン主義の支配を経て、より日常のなかに現れる非合理性に目を向けるようになり、悲惨な現実を相対化する「客観的ユーモア」を推し進めた<sup>(9)</sup>。シュヴァンクマイエルはそうした流れを受け継ぎつつ、さらに魔術を求める自身の手法をも相対化することで、合理主義に覆われた社会で個人的な探求を進めるための譲歩を行っているのではないか。

最後に、シュヴァンクマイエルの映画におけるトリック撮影のあり方について論じることで、これまでに論じた彼の「不正操作への抵抗」「アナロジーの魔術」という二つの要素の接続を図る。シュヴァンクマイエルは、しばしば「韜晦」という言葉を用いるが、赤塚若樹はこれを「偽装の形態を取ること、偽装した形式によって表現すること」と解釈する<sup>(10)</sup>。『悦楽共犯者』で登場人物たちの想像のシーンにおいてのみトリック撮影が用いられていたように、シュヴァンクマイエルはトリック撮影の魔術的な効果を追求しつつそれがトリックにすぎないことを強調しもあるが、こうした表現も一種の「韜晦」と言える。彼はこの「韜晦」を「否定の否定」の道具だと発言しているが、前章までの議論にしたがえば、「否定の否定」とは社会による操作を自身の作品における操作によって相対化することなのだと考えられる。この解釈を前章で論じた「客観的ユーモア」と並べるなら、彼は「韜晦」によって自身のトリック撮影という手法を相対化し、合理主義的社会による魔術の否定に対して譲歩しているといえるはずだ。

鈴木雅雄は、多くのシュルレアリスム美術に見られる、ある一瞬を表象する「絵」ではなく、かといって単なる「記号」にも回収できない性質を「図」という言葉で表現する<sup>(11)</sup>。シュヴァンクマイエルの

映画は、物語をもった映像であるために完全に「図」にあてはめるのは難しいが、「図」という概念を通して考えるとわかりやすい面が多い。鈴木は、シュルレアリストたちが多くの観者に対して同様の「効果」を与えるのではなく、特定の個人に対して「機能」するようなイメージ体験を重視していると論じる<sup>(12)</sup>。シュヴァンクマイエルの映画も、全体主義的な「効果」を排そうとしている一方で、観客があくまで個人的にその「機能」をシミュレートすることができる。彼はそのようにして、観客の個人的な想像力を起動させようとしているのではないか。

### 3. 結 論

絶対的な自由が不可能であるばかりか、その希求が破滅にも結びつくことと向き合ったシュヴァンクマイエルは、人々が一つの神を崇める「宗教」ではなく、個人個人の「魔術」的体験を認めるという態度を取ろうとしている。はじめに示した彼の映画の一見矛盾した二つの特質は、観客の想像力を個人的なものとして起動させようとするゆえに生じるのだ。

#### 注

- (1) Sorfa, D., "The Object of Film in Jan Švankmajer," *KinoKultura Special Issue #4*, 2006, <http://www.kinokultura.com/specials/4/sorfa.shtml> (2017年1月5日閲覧).
- (2) シュヴァンクマイエル, J. 『『ファウスト』撮影日誌』、『シュヴァンクマイエルの世界』(赤塚若樹訳)、国書刊行会、1999年、pp.33-34。
- (3) 北小路隆志「抵抗と反作用」、『Cine Lesson 別冊 ユーロ・アニメーション 光と影のディープ・ファンタジー』、フィルムアート社、2002年、pp.134-141。
- (4) シュヴァンクマイエル「触覚について」、『シュヴァンクマイエルの世界』、p.182。
- (5) Marks, L. U., *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*, Duke University Press, 2000, pp.81, 162-163.
- (6) Noheden, K. "The imagination of touch: surrealist tactility in the films of Jan Švankmajer," *Journal of Aesthetics & Culture* Volume 5, Co-Action Publishing, 2013, <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/21111/29896#> (2017年1月5日閲覧).
- (7) ワルドベルグ, P. 『シュルレアリスム』(巖谷國士訳)、河出書房新社、1998年、p.29、およびその訳註、p.313。
- (8) クリステヴァ, J. 『恐怖の権力〈オブジェクション〉試論』(枝川昌雄訳)、法政大学出版局、1985年、p.3。
- (9) Fijalkowski, K. "Objective Poetry: Post-War Czech Surrealist Photography and the Everyday", Fijalkowski, Richardson, M. & Walker, I. *Surrealism and Photography in Czechoslovakia: on the needles of days*, Ashgate, 2013, pp.88-101.
- (10) 赤塚若樹「韜晦という手法：ヤン・シュヴァンクマイエルの芸術観について」、pp.16-17。この赤塚の論文は元々『人文学報 表象文化論』(首都大学東京、2011年)に寄せられたものであるが、筆者は以下のURLにアップロードされたpdf ファイルを参照した。[https://tokyo-metro-u.repo.nii.ac.jp/?action=repository\\_&uri&item\\_id=1576&file\\_id=18&file\\_no=1](https://tokyo-metro-u.repo.nii.ac.jp/?action=repository_&uri&item_id=1576&file_id=18&file_no=1)
- (11) 鈴木雅雄・林道郎『シュルレアリスム美術を語るために』、水声社、2011年、pp.50-53および pp.82-90。
- (12) 同上、pp.132-134, 164-167。

## 日本近代における写真アルバムの研究

——写真経験としてのアルバム——

安田和弘

本論文は、明治・大正・昭和戦前期に作成された写真アルバムを研究対象とし、人々の写真受容や表現（写真を撮る／撮られる、蒐集する、配布するといった諸経験の在り方）を明らかにすることを目的としている。また、論文内で扱われるアルバムは、筆者が蒐集したものであり、その数は300冊を越える。

膨大な量が残されているにもかかわらず、アルバムに収められている写真群は、写真史あるいは美術史の領域で、真正面から取り上げられることは、ほぼなかったと言ってよい。それは、写真史や美術史が写真を撮る側の歴史記述に重きを置き、写真を受容する側に目を向けてこなかったことに起因する。すなわち、アルバムに収められた写真は、美術的でもなく歴史的でもないという価値判断のもと、その価値自体が議論されることもなく、等閑視されてきたのである。だが、当然のことながら、写真は有名写真師や写真家だけのものではない。「写真」史というのであれば、人々がどのように写真を受容してきたのか、それに付随する行為や経験が意味するものにも目を向けねばならないのではないか。このような問題意識に立つとき、アルバムはそれが大衆の写真経験の中心に位置していたという点において、格好の考察対象であるといえよう。たしかに存在しつつも、光のあてられることのなかった写真群に目を向けること。本論文は、アルバムというメディアを通して、私たちと写真が取り結んできた関係性を浮かび上がらせる試みである。

第1章では、日本においてアルバムが人々のあいだに、いつ頃、どのような社会・文化的背景のもと普及したのかを考察した。アルバムは写真と同様に、海外からやってきた「モノ」であったゆえ、日本との比較という観点からも、欧米でどのように、どのようなアルバムが普及したのかを見ることから始め、欧米においては、カルト・ド・ヴィジット（名刺板写真）という10×6 cmの台紙に肖像写真が貼られたひとつの写真フォーマットの流行を受けてアルバムが普及したことを確認した。それを受けて、アルバムというメディアが人々に普及するための条件といったものを整理してみると、第一に大衆が自分たちの写真を収集するということが金銭的、技術的に可能とならなくてはいけないこと。第二に収集を掻き立てる統一的なフォーマットが用いられ、このことがアルバムを所有することへの欲求を高めたということ。そして第三に、多様な主題がカルト・ド・ヴィジットになり、販売されたということが挙げられる。

このような欧米の受容を踏まえた上で日本に目を向けると、アルバムというメディアは、日本においてはまずもって、《蒔絵アルバム》や《明治十二年明治天皇御下命「人物写真帖」》に表されているように、西欧の視覚制度を多分に意識し、内在化する過程において登場したメディアであった。また、欧米と同様に、日本でも天皇や皇族、また政府高官の肖像写真を求める動きは強く、政府が写真の売買の管理徹底を行っていたにも関わらず、多くの肖像写真が売買されていた。しかし、欧米とは異なり、流通した写真をアルバムにまとめて鑑賞するという行為が、人々の間で一般化するまでには至らなかった。これを踏まえ、人々にイメージを収集し、眺め、まとめるという経験が一般化するには、イメージの爆

発的な流行が大衆に起こった1905年前後、すなわち絵はがきの流行を待たねばならなかったと指摘し、日本においてアルバムが作成されるようになるのは1910年頃であるということを示した。このような背景のもと普及したアルバムは、写真というイメージをどう眺めたいかという人々の欲望に深く関わっていた。それゆえ、戦前のアルバムが堅牢で華美なつくりであることは、アルバムに収められる写真が、決して日常的な空間で撮影されたものでなかったこととも関係している。

第2章では、アルバムにおさめられる写真の大部分を占める〈写真館写真〉と、スナップ写真について論じた。まず、人々の写真の撮られ方と、それに伴うアルバムの作り方の歴史的な変化を追い、1930年頃より以前に作成された写真アルバムの大半は、写真館で撮られた〈写真館写真〉がページのほとんどを占めることを確認した。アルバムにおさめられるこのような写真の多くは〈日常〉を記録したものと考えられがちであるが、写真館でどのように撮影を行ったのかを見ていくと、人々は多くの小道具や衣装を用いながら、カメラの前で演技をして撮影していた。そこでは、個人の内面や個性というよりも、写真となった自分の姿のあり方こそを追い求めていたと言うこともできるのであり、人々がアルバムに貼った〈日常〉の写真は文字通りの〈日常〉の写真ではないことを指摘した。

それに対し、写真機が一般家庭にも普及し始めた1930年以降のアルバムは、スナップ写真がアルバムの大部分を占め、それらの写真は〈写真館写真〉と対照的であるともいえる。〈写真館写真〉はカメラの前で緊張した面持ちでポーズをしているのに対して、スナップ写真はそのようなポーズを崩すことにこそ価値があるといわんばかりである。また、スナップ写真が配置されているアルバムには、書き込みが付されていることが多く、そのときの心情を書き込んでいるものが多くある。また、並べ方においては、ある写真と次の写真の関係性が非常に重要になっている。スナップ写真によって制作されるアルバムは、一枚で完結するのではなく、ある種のつながりを可視化させることによって物語を生み出している。それゆえ、一枚の台紙に貼られる写真の数は非常に多くなる。このようにして作られたアルバムは、おもに私を起点として語られる物語であることが多く、〈写真館写真〉と比べて〈日常〉に近くなっている。ただ、スナップ写真であったとしても、被写体が緊張している姿や不安な姿、あるいは不幸な瞬間を捉えるということは少ない。そういう意味で、そこには理想化された生の物語が展開されているともいえるのである。これらの物語りは、私的な領域で機能するものが大半であるように思える。だが、戦前に作成されたアルバムを見ていくと、私的な物語と公的な物語を、アルバム上で重なり合わせる実践が多く行われていた。

第3章では、このような実践を、兵士が作成したアルバムの数々を例に挙げ考察した。まず、満州事変以降、陸軍恤兵部が兵士たちに支給していた絵はがき帖を手がかりに、戦争に参加する兵士たちがアルバムを作成するさい、公的に流布された皇軍兵士の写真をアルバムに組み込み、自身の兵士としてのあり方と重ね合わせながら作成していたことを、当時流通していたイメージや、新聞記事などから確認した。そのような作成過程は、戦争に参加することを正当化する論理を、自ら咀嚼し身につけていく作業であったといえよう。また、それは、同一のイメージが大量に複製され流通することによって、一つの社会的空間を生み出すといった写真の複製性によることによって可能となるものである。だからこそ、軍部は絵はがき帖を支給したと考えられるよう。

だがしかし、アルバムはそのような均一的な物語りと重なりつつも、それとは違う物語りを書きつける空間でもあった。兵士が作製したアルバムには、軍隊という組織の中で生きつつも、自身が見聞きしてきたもの、あるいは自己にだけ関わりのあるものも多数おさめられている。それは例えば、友人と



撮った相撲の写真であったり、内地から送られてきた美人絵葉書であったり、戦地でのスナップ写真である。これらの写真やイメージが混ざりあいながらアルバムが出来上がることにより、これらのアルバムを単なる戦争の物語として、あるいは完全に私的な物語としてもみることはできなくなる。当然のことながら、兵士の手によって編まれたアルバムは明確な意図のもと出版され、編集されたものとは異なり、そこには多くのイメージが、声が聴き取れる。そこでは、写真以外にも故郷の庭に咲いていた花が押し花にされ、多くの人の書き込みが付されたのであり、このようなモノやテキストと共に写真は眺められていたのである。複数の物質性、複数の書き手の介在は、アルバムが有する時間性の混濁、折り重なった時間を象徴している。それは、写真の有する「それは、かつて、あった」という点的・静的な時間／空間から、幾重もの時間／空間へと融解していくのである。

結論では、本稿の到達点と発展可能性について述べた。人々がどのように写真を受容していたのか。テキストと異なり、視覚的イメージである写真は、見るものに数多の解釈を許す。そのような意味で、アルバムを語ることは難しい。だが、本論文で見えてきたように、モノとしての写真の側面、他のメディアと写真の影響関係、あるいは写真を撮る／撮られるという行為を巡る写真と人々の関係、そして私的領域と公的領域といった二項対立を行き来する写真受容といった枠組みからアルバムを捉えなおすことで、従来の写真史とは異なる写真史を記述することができるのではないか。写真の登場によって、私たちは自分たちの姿を残すことが可能となった。自分たちの肉体が減じようとも、写真というイメージという形でこの世に残っていく。アルバムはこのような写真の集積場である。私たちはアルバムを眺めるとき、誰かが生きてきた、あるいは私が生きてきたということを強く感じる。写真を通して、多くの人々が残していく生と死、退屈でありながら、魅力でもある矛盾。それらと向き合うことを可能とする空間として、アルバムを捉えること。それは、写真を一種の静的な映像としてではなく、より動的な思考を可能とさせるメディアとして開いていくことにつながるのではないか。アルバムを通して、或いはアルバムを超えての可能性を示したこと。これが本稿の到達点であり新たな始点である。

## Samuel Beckett *Krapp's Last Tape* 論

—— 模倣／複製／モンタージュとしてのクラップ ——

渡 邊 時 生

本論文は、サミュエル・ベケット (Samuel Beckett, 1906-89) の演劇作品 *Krapp's Last Tape* (1958) について論じたものである。ベケットは生涯を通じ、四度この作品の上演の演出を手がけており、初めて演出を手がけた1969年ドイツ、シラー劇場でのプロダクションの際に、ベケットはこの戯曲を細かに改稿し、新たな演出を加えている。1992年にはジェイムズ・ノウルソンの編集によって、これら劇作家自身の演出による上演を通過して生成された改訂版テキストと、ベケットがシラー劇場での上演のために準備した手書きの演出ノートが一冊の本にまとめられ刊行されている。ノウルソンは、ベケット自身による演出のみならず、それまで関与してきたテレビ作品などを通過して生成されたこの改訂版テキストを作者の最終的な演出意図が反映されたものと考えており、本論文でもノウルソンの見方を引き継ぎ、改訂版テキスト<sup>(1)</sup>を中心に取り扱うこととする。

本作は、テープに録音された過去の思い出を聞くという劇の性質から、これまで「記憶」の問題との関わりで多く論じられてきた。劇中ではしばしば、39歳のクラップと69歳のクラップの言動の不一致が描かれている。先行研究において、この不一致は現在のクラップが過去の出来事を忘却してしまっているがゆえのズレであると考えられてきた。しかしながら、二者のズレの理由を記憶の忘却に求める見方は、一方で、現在のクラップと過去のクラップの言動が一致する様子を見せる場面に関しては、その様子が彼らの人格や記憶が連続していることを示していると解釈してきた。こうした解釈が前提としているのは、舞台上のクラップはかつて記憶の複製物であるテープを作り上げた本人であるため、クラップの根源的なアイデンティティは不変であり、オリジナルな存在としての価値を持つ人物であるという認識だと考えられる。この前提はこれまで疑われることはなかったが、本論文では、舞台上のクラップが過去から連続した本質的な性質や、起源としてのオリジナリティを持っているという特権的な性質を疑う。なぜならば、これまでクラップの人格の連続性や同一性を保証すると考えられてきたテープとクラップの言動の一致の場面や、過去の記憶を忠実に記録していると考えられてきた録音テープは、むしろ断絶を強調する要素を含んでいるからである。本論文では、本作を、過去の自分自身とは徹底的に断絶した状態にある69歳のクラップが、テープの内容を模倣することによって架空の自己像を作り上げていこうとする様子を描いた劇であると捉え、クラップの人物像を問い直すことを目指した。また本作は、ベケット作品にしてはめずらしく解りやすいと評されることが多い作品であるが、テキストを読み解くことによって、ベケットが本作で行った演劇的試みについて探った。

第1章では、舞台上のクラップのアイデンティティが如何なる状態にあるのかという問いについて、テープとクラップの言動が一致する場面を分析し、考察した。とりわけ、テープとクラップの笑いが重なり合う場面に注目し、分析を行った。その結果として、クラップが過去と現在において連続性を持つ主体であり、同一性があることの証拠と考えられてきたふたりの笑いの一致が微妙な時差をともなって生起していることを発見し、そのことから、舞台上のクラップがテープの語る内容に心から共感して

笑っているのではなく、ただ形式的に同調しているだけであることを指摘した。すなわち、舞台上のクラブは過去の自分自身の言動を模倣しているだけなのである。さらに、笑いだけではなく、劇中の舞台上のクラブの行動や台詞の多くがテープレコーダーの言動によってあらかじめ指示されていることを論じることで、舞台上のクラブは一度テープで聞いた内容を反復した行動をとっているに過ぎないことを示した。クラブとテープの言動の一致とは彼らの連続性・同一性を示すよりも、むしろ二者の断絶を強調しているのであり、舞台上のクラブはテープの言動を模倣することを通して、テープが語るような過去を持つ「クラブ」という人物のアイデンティティを構築していくのである。また、このアイデンティティの構築の過程は、観客にとって舞台上の俳優が「クラブ」という人物として了解されていく過程とも重なり合うものであり、本作の物語の構造は非常に演劇的な構造を持っていると言えることができる。

第2章では、録音テープの形式的側面について考察し、クラブが聞いているテープは彼の過去の記憶が忠実に記録されたものではなく、様々な再構成を受け変形していることを論じた。ここで明らかになったテープが受ける再構成の方法は二通りある。一つはクラブがテープに回顧を吹き込む前に、一年の記憶から吹き込むべき出来事を選別したり、出来事を想像したりすることで、エピソードの意図的な形成を行うという方法である。二つめは本作の録音テープが磁気テープという媒体の特性上、ポスト・プロダクショナルなモンタージュを受けるという方法である。テキストの分析からテープが受けた再構成の痕跡を見出すことによって、本作の録音テープが、クラブの真の記憶が記録されているとは断言できない、何度も作り変えられている虚構性にあふれた作り物である可能性を示した。本作のテープは舞台上のクラブの曖昧さと同様に、不確かな価値しか持っていないのである。

第3章では、クラブとテープという双方ともに不確かな存在が、劇中どのような影響を及ぼしているのかについて、テープの内容と舞台上のクラブの言動を分析することを通して考察した。分析にあたっては、「モンタージュ」(合成)という言葉 키워ドとした。ここでの「モンタージュ」の意味については、ベケットが大いに影響を受けたと考えられる映画監督セルゲイ・エイゼンシュテインによる「モンタージュの原理」の説明を参照した<sup>(2)</sup>。本作で主に論じたモンタージュの効果は、言語表現におけるモンタージュ技法が生み出す映像的效果、また異なる物同士を並置することで観客の心のなかで新たな意味が生み出されるという効果の2つである。まず本作の「モンタージュ」された録音テープの内容を分析し、そこに映像的描写が多く含まれていることを指摘し、本作のテープが聞き手に対して視覚的想像を引き起こそうとしていることを明らかにした。本作は、舞台上のクラブが自身の一年の回顧の吹き込みを中断し、テープを破棄することによって幕を閉じる。このラストシーンについて、クラブの最後の語りを分析し、彼が過去のテープの言動を引用しながらも、現在の自己像とは矛盾した状態に陥ってしまっていることを示した。本作の結末は、舞台上のクラブはテープの内容を模倣し、また想像することによって、過去のクラブのイメージを自身の身体に「合成」してきたが、本当に存在したかどうか不明瞭なテープの内容によって作り上げられるアイデンティティは空虚な幻影に過ぎず、彼は本質的な性質を何も持っていないことを暴き出しているのである。このことはさらに、劇の物語内部における意義だけではなく、テープの内容を想像することをクラブとともにやってきた観客の側に対しても意義を持っている。この劇の観客は、テープとクラブという異質な表象を「モンタージュ」し、想像的に劇内容や意味を理解しているのであり、本作の結末は舞台上の人物をクラブとして了解してしまう観客側の想像力の恣意性をも暴いているのである。



## 優秀修士論文概要

本論文の意義は、第一に舞台上のクラップという人物に対するまったく新しい解釈を与えたことである。これまで本作のクラップの持つ連続性や同一性を疑われてきたことはなく、劇中を通して「クラップ」という人格、アイデンティティが作り上げられていくのだと解釈することはまったく前例のない試みであったと言える。しかし、このような解釈をすることによって、これまで見落とされてきたテープレコーダー、テープというメディアが持つ編集の可能性を見出すことができ、演劇というジャンルに異質なテープレコーダーを持ち込んだ本作の特徴への理解をより深めることができた。

本論文によって、本作がベケット作品にはめずらしく理解しやすい作品であるというこれまでの認識に反し、本作がより開かれた解釈が可能な多義性に満ちた劇であり、さらに演劇というジャンルに対して批評的な試みを行っている作品であることを明らかにした。録音された声を用いることで観客に風景や舞台上の人物の内面の想像を促し、意味を見出させるという手法を本作の中に発見したことは、ベケット研究にとっても意義を持つものである。なぜならば、これまでのベケット研究において、姿なき声によって舞台上の身体の現前性を疑わせたり、あるいは観客や読者の想像を促しながら、破綻させたりするような芸術的表現は、後期の演劇作品や散文作品において顕在化してきたものであると考えられてきたからである。本論文が分析対象とした改訂版テキストはベケットの演出の意図がより先鋭化されているものであるが、1958年に執筆、初演された、ベケットの劇作史においては初期の作品と見なされることの多い本作が、後期作品において発展する創作や表現の方向性を潜在的に含んでおり、そしてすでに部分的に実践していたという本論文の発見は、ベケット研究における本作の位置付けについて新たな見解を与えるものなのである。

### 注

- (1) Knowlson, James. *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, vol. III Krapp's Last Tape*. London: Faber and Faber, 1992.
- (2) Eisenstein, Sergei. "Cinematographic Principles and Japanese Culture." *transition* 19-20(1930): 90-103.