

# ベケットにおける〈死につつある言葉〉の創出

『ゴドーを待ちながら』から『名づけえぬもの』へ

鈴木 哲平

## 序

サミュエル・ベケット(1906-89)を一躍有名劇作家とした『ゴドーを待ちながら』(1953、以下『ゴドー』と略記)は1948年から49年にかけて書かれたが、これは、小説『マローヌは死ぬ』(1953)と『名づけえぬもの』(1953)の執筆の間の期間にあたる。これら二つの小説は、それ以前に書かれた『モロイ』(1951)とともにいわゆる小説三部作を成す。さらに言えば、『モロイ』の前、1947年には、ベケットにとっての処女戯曲である『エレウテリア(自由)』(1996)が書かれている。ベケットの名声を決定づけた『ゴドー』や小説三部作は、1940年代後半の数年間に集中的に書かれており、これをベケット自ら「書くことの熱狂 *frenzy of writing*」<sup>1</sup>の時期と後に振り返っているが、この時期の執筆が、小説と戯曲を行き来していたという作品外的な事実は、知られているはずではあるが、どういうわけか、研究の俎上に乗ることはほとんどなかった<sup>2</sup>。

文学史上における小説三部作のさまざまな重要性の一つとして、これらが言葉の伝達不可能性あるいは伝達の困難そのものを主題としているという点を挙げることに異論はないだろう。これら三作の語り手たちは共通して、ブリュノ・クレマンが「修正法 *épanorthose*」というレトリック用語を用いて名づけた表現を多用する<sup>3</sup>。これは、すでに述べたことと全面的あるいは一部矛盾する発言をしながら、そのいずれをも選びとらないという語法である。一つだけ『モロイ』から例を挙げておく。

私は母の部屋にいる。[...] 例えば、母の死だ。私がかここに着いたとき、すでに母は死んでいたのか？ それとももつと後になってから死んだのか？ 埋葬すべき状態で、という意味だ。わからない。おそらくはまだ埋葬されていないのだ

<sup>1</sup> James Knowlson, *Damned to fame: Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, ch. 15.

<sup>2</sup> 例外的な例として以下がある。ただしこれは、主に精神分析のアプローチを採用しており、本論は直接的な参照を行っていない。Ciaran Ross, « Jeux d'absence vers une lecture de l'autre : La Place d'En attendant Godot dans la trilogie beckettienne » in Evelyne Grossman (éds.), *Samuel Beckett : L'écriture et la scène*, SEDES, 1998.

<sup>3</sup> Bruno Clément, *Œuvre sans qualité : Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, 1994, p. 423.

ろう。いずれにせよ、私は母の部屋にいる<sup>4</sup>。

作品冒頭部、母親の部屋にいる語り手は、自分自身がそこへ到着したのが、母の死より早かったか遅かったかという疑問を投げかける。時間的な順序から言えばこの二つの解釈は両立しえず、いずれか一方が正しいはずである。しかし語り手は、どちらを選びとることもなく、疑問自体を放り投げ、冒頭の言葉に戻ってしまうのである。レトリックに言う「修正法」は、本来何かを強調するために修正を行うものであって、そこには矛盾した言説が出現することはないのだが、この「ベケット的修正法（クレマンも当然この意味で用いている）」は、相矛盾する仮説を並置するのである。結果読者は、相矛盾する言辞によって戸惑わされることになる。そしてそれと同時に、物語の筋立てや人物の心理ではなく、語り手たちの言葉そのものが、作品の中心を占めることになるのである。

この表現は三部作の進展とともに量、質ともに発展し、本論で中心的研究対象となる『名づけえぬもの』は、三部作の第三部として、ほとんど「修正法」ばかりで成り立つような様相を示すようになる。この発展はしかし一方で、『名づけえぬもの』が三部作の前二作と本質的に異なるという可能性を示唆している。無論、『名づけえぬもの』という作品が三部作内部において独特の位置——前二作品との強い関連性を示しつつ、前二作とは質的に異なる——を持つという点については、最初期の評論であるブランショの「今どこに？ 今だれが？」以来<sup>5</sup>、オルガ・ベルナル<sup>6</sup>、フェルナンド・サン＝マルタン<sup>7</sup>、ディナ・シェルゼール<sup>8</sup>といった、1960年代から70年代にかけてフランス語圏におけるベケット小説の通時的・総合的研究を主導してきた批評家たちによって共有されてきており、1990年代以降のブリュノ・クレマン、ミシエル・ベルナル<sup>9</sup>、エヴリーヌ・グロスマン<sup>10</sup>らの比較的新しい論者においても継承されていると言ってよい。

三部作の第二作にあたる小説『マローヌは死ぬ』ではなく、戯曲『ゴドー』が『名づけえぬもの』の直前に執筆されたという事実に加え、この小説が「演劇的」であるとしばしば指摘されることを指摘しておこう<sup>11</sup>。後の劇作『私

<sup>4</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, Minit, 1951, pp. 8-9.

<sup>5</sup> Maurice Blanchot, « Où maintenant? Qui maintenant? » *Nouvelle revue française*, 2, 1953.

<sup>6</sup> Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Gallimard, 1969.

<sup>7</sup> Fernande Saint-Martin, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1976.

<sup>8</sup> Dina Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett: Molloy, Malone meurt et L'Innommable*, Hague, Mouton, 1976.

<sup>9</sup> Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet: Une apparition évanouissante*, L'Harmattan, 1996.

<sup>10</sup> Evlyne Grossman, *Esthétique de Beckett*, SEDES, 1998.

<sup>11</sup> Françoise Simon, « Théâtralité de L'Innommable » in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 10, 2000.

じゃない』(1972)に登場する「口」のイメージを先取りし、また、そのテキスト自体が過去、朗読され、ラジオ作品のように録音され、舞台上上げられてきたのである。『名づけえぬもの』とそれに先立つ小説との差異を、『ゴドー』や、あるいはより一般的に1940年代のベケットの劇作との比較という観点から改めて検討することは、今までほとんどの評者たちがこの問題を、ベケット自身の発言「私は『ゴドー』を息抜きとして書いた」<sup>12</sup>を引用しつつ素通りしている点からも、有益であると言えるだろう。

本論ではまず、『モロイ』『マローヌは死ぬ』と『名づけえぬもの』の本質的な差異について改めて確認することから始める。第二に、中心的な作業として、ベケットが『ゴドー』で見出した「声」という言葉の存在様態、そして「筋立て」への新しい態度を抽出しつつ、それが『名づけえぬもの』でいかに生かされているか検討する。そして最後に、『マローヌは死ぬ』と『名づけえぬもの』を比較することによって、これら二つの作品の間にある、言葉の在りようの本質的な差異を明らかにする。こうして、『名づけえぬもの』は、三部作の第三部として、その問題意識を継承し発展させつつも、全く質の異なる要素を取り込み、前作からの飛躍を示していることが結論づけられるだろう。

### 1. 『名づけえぬもの』の特異性

本セクションでは、小説三部作の三部作たる所以、すなわちその一貫性を改めて確認しつつ、その上で、『名づけえぬもの』の三部作中における特異性をたどっていきたい。次セクションでは、その特異性を、『ゴドー』と結び付ける試みを行うことになるだろう。

言うまでもなく三部作という枠組は執筆当時、ベケット自身が設けたものである。したがって、ベケット研究者たちが敢えてこの枠組みについて改めて問うということもほとんどなされてこなかった。しかし、以下に見るように、この枠組を一度疑ってみる根拠がないわけではない。第一に、ベケットが、三部作執筆以前の段階で、『モロイ』と『マローヌは死ぬ』の二部作として作品を執筆するつもりであったということである<sup>13</sup>。第二に、これは既に作品の内部に一部入り込むことになるが、『名づけえぬもの』とは異なり、『モロイ』と『マローヌは死ぬ』のすべての語り手たちがテキストを書く<書き手>であることが強調され、彼らの書いているテキストが、われわれ読者の目にするテキストであるという仕掛けである。第三に、これが最も示唆的であるが、ベケット自身の態度の変化とでも言うべき事実を挙げることができる。ベケットは1950年代半ば以降、フランス語で執筆した作品を自ら英

<sup>12</sup> Knowlson, *op. cit.*, p. 270.

<sup>13</sup> Porter Abbott, *Samuel Beckett, Form and Effect*, Berkley, University California Press, 1973, p.100.

語へ翻訳するという作業を習慣化していくが、1959年、三部作を英語版として一冊本としてグローブ・プレスから出版するというとき、彼はそれに「三部作 trilogy」という名を与えることを厳として拒み、その結果「三小説 three novels」と題されることになったのである<sup>14</sup>。ここから、少なくとも、1959年の時点において、ベケットにとってこの三つの小説は必ずしも「三部作」である必要がなかった、あるいは「三部作」ではもはやなかったとすることができるだろう。このような事情があるからこそ、敢えて「三部作」の一貫性を確認するところから始めたいのである。

「三部作」を結び付けるものは何か？ この問いに対する最も単純な答えは、三つの小説に登場する主人公＝語り手たちが、一人の人物の壮年から老年、そして死に至る四つの時期（『モロイ』は二部構成であり、前半をモロイが、後半をモランが受け持っている）を表現しているというものである。モランは少年を息子に持つほどの年齢の男であり、モロイはそれよりもさらに年齢を重ねた老人で、足を引き摺って歩いており、マローヌは既に、死を間近に控え、身体も思うようにならぬまま、ベッドに横たわっている。そして『名づけえぬもの』の「私」（この人物にはテキスト中で確たる名前がついに与えられない）は、自らの身体を描写することもできない。これを前二作に沿って解釈すれば、「あの世」ないし「死の瞬間」に存する意識であると、さしあたり考えても無理は生じない。こうして、三小説には一つの流れがあることになる。そしてこの相互関係は、作品中に時折現れる言葉から、一層強い蓋然性を獲得する。『マローヌは死ぬ』から一つ例を挙げよう。

いや、これは見たところ、よくある建物の、普通の個室だ。どうやってここに来たのか憶えていない。たぶん救急車、何かの乗り物で来たのだろう。「Je ne me rappelle pas comment j'y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement.」[...] 私はある雰囲気憶えている。[...] たぶん私はぶちめされたのだ、たぶん森で、そうだ、森、と言うと、ぼんやりと森を憶えている<sup>15</sup>。

マローヌは、どのようにしてそこにやってきたのかわからぬまま、どこかの一室のベッドの上にいる。彼は自分がそこに来た経緯を「たぶん救急車、何かの乗り物で来たのだろう」と推し量る。この言葉は、実は、『モロイ』冒頭近くでモロイが述べる言葉とほとんど一致するのである。「どうやってここに来たのか憶えていない。たぶん救急車、何かの乗り物で来たのだろう。「Je ne sais pas comment j'y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement.」<sup>16</sup>」。また、上記引用の後半、「森、と言う

<sup>14</sup> Samuel Beckett, *Three Novels : Molloy, Malone Dies and The Unnamable*, New York, Grove Press, 1959.

<sup>15</sup> Samuel Beckett, *Malone meurt*, Minuit, 1953, p. 13.

<sup>16</sup> Beckett, *Molloy*, p. 8.

と、ぼんやり森を憶えている」とは、『モロイ』第一部終結部においてモロイがいた「森の終わりに位置する溝」を想起させる。こうして、マローヌの記憶は、モロイの語ることをマローヌがかつて経験したこと、そしてマローヌの時間がモロイの時間の続きであることを暗示するような一面を持っているのである。

ところで、三部作の語り手たちの言葉遣いの中で、「修正法」が共通していることは既に述べた。この共通性は、言葉のレベルにおいて、語り手たちが一人の人物であることの傍証となることは指摘しておいてよいだろう。

モロイが足を引き摺り、マローヌが瀕死でベッドに横たわっているということ、また二人とも相当の高齢であることが暗示されていることから、オルガ・ベルナルは「修正法」をむしろ言語能力の喪失と捉え、これを年齢にともなう身体能力の低下と相関的な事象として位置付けている<sup>17</sup>。こうして三部作は、一人の人物の四つの時期を表現し、そしてその言語も身体も次第にその機能が低下していくとまとめることができる。『名づけえぬもの』は、その最終局面にあるということになる。そう考えれば、この小説で「修正法」が量、質ともに発展することも、説明可能になるだろう。

とはいえ、その一方で、『名づけえぬもの』が、三部作に収まりきらない異質な部分を備えているということも否定しがたい。この小説の「私」が、自己イメージをいくつか挙げながら、ついに確定的な姿を結ばず、これらのイメージの一つが後の『私じゃない』の「口」として花開くことになるということは既に触れた。ここでは、とりわけ本論の議論に関わりの深い要素として、この小説における語り手が存在する場所、そして「声」の源泉について見てみることにしたい。

この小説は有名な「今はどこだ？ 今はいつだ？ 今は誰だ？ そんなことを自問することなく。」<sup>18</sup>という一節から始まる。「私」は一言目から彼がどこにいるのか、彼がいるのがどのような場所なのかという疑問を投げかけつつ、これに答えることなく放棄してしまう。これが既に挙げた「ベケット的修正法」の典型例であることは言うまでもない。それでも「私」には自らの存する場所への関心が時折回帰し、テキストの中で何度か言及されることになる。しかしそれは決して安定したものにならず、常に流動的である。例えば「広大な広がり」と言いつつすぐに「半径12メートルしかない」と訂正するものの<sup>19</sup>、さらにこの印象さえもが、いつの間にか忘れ去られてしまう。こうして、『名づけえぬもの』の「私」がどこにいるのか、彼自身、そして読者も当然ながら、決定することができない。これは、モロイやマローヌがはっきり何らかの部屋にいるという事実と対照的である。三部作を身体劣化、言語忘却の進行と捉えたベルナルも、『名づけえぬもの』においては場

<sup>17</sup> Olga Bernal, *op. cit.*, p.124.

<sup>18</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, Minuit, 1953, p. 7.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 13.

所が「私」に対してつねに変化し続けると指摘している。

場所が確定しないということは、小説の構造に重大な影響を与える。物語や、内的独白をする場所さえも、ついに与えられないからである。モロイではまさに場所を移動することが、物語の構造を規定していたし、マローヌは、室内という場が、彼の頭脳の中の内的なドラマが展開する場であった。しかし、『名づけえぬもの』にはこうしたことが許されない。言葉が紡ぎだされること、そのものしか、確かなものはないのである。

さらに、しゃべることだけが確実だということになれば、沈黙が両義的なものとして現れてくる。マローヌは、自らの書くことがいつか終わることを望みながら、時間つぶしとして書いている。『名づけえぬもの』の「私」もそうである。しかし、『名づけえぬもの』の「私」には、沈黙が別の様相、すなわち存在を危険に陥れるものとして立ち上がってくる。というのも、しゃべることだけが確かで、それが存在証明であるとするならば、沈黙はこれを脅かすものだからである。このように、構造（土台）の欠如、そして沈黙の両義性が、『名づけえぬもの』の特徴として浮かび上がる。

二つ目は、言葉の源泉、出自の問題である。これはまず引用から始めよう。

この声は私のものではない、私にそんなものはない、そんなものはないが、しゃべらなければならない。それが私にわかるすべてだ、そのまわりを回らなければならないし、それについてしゃべらなければならない、私のものではない声で、しかしこの声はやはり私のものでしかありえない、[...]」<sup>20</sup>

「私」は自分自身に声がないと言い、誰か別の人物の声を聞いていると暗示する。しかし「私」は別の人物の声でしゃべらなければならないと言い始め、さらに声はやはり彼のものだとしてさらに修正する。小説全体でも声への言及はかなりの箇所及び、複雑を極めるテーマの一つであるが、ここでは、声の所有者を訂正し続けることによって、われわれ読者の読むテキストである言葉が、発話者と想定される「私」との一対一の関係を逸脱し、まるで言葉が自律的に展開し、発話者はそこに立ち会う副次的な存在であるかのように見えてくるという点に絞って指摘しておく。サン＝マルタンが述べたような「もはや人は言葉の主人ではない」<sup>21</sup>という事態がここに現出するのである。この点も『モロイ』や『マローヌは死ぬ』では全く事情が異なる。彼らはテキストを書いている存在であり、書きつけられる言葉とは一対一の強固な関係性を保っている。

こうして、われわれは、『名づけえぬもの』を含む三部作の一貫性を確認し、その発展の極みにこの小説が位置していることを確認した。しかしそれと同時に、「私」の自己イメージ、彼の住まう場所、そして彼の発している

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>21</sup> Saint-Martin, *op. cit.*, 1977, p. 12.

はずの言葉の源泉までもが絶えざる「修正」に付され、流動し続ける。これは、単純に、三部作の内在的發展の結果としてとらえられるのであろうか。あるいは、この質的差異を説明する論点が設定可能であらうか。この点について、とりわけ『ゴドー』を参照しながら、次セクションで考えてみたい。

## 2. <声>の発見——『ゴドー』から『名づけえぬもの』へ

前セクションでわれわれは『名づけえぬもの』の三部作における特異性を確認したのだが、ここで、『ゴドー』が『マローヌは死ぬ』と『名づけえぬもの』の間に書かれたという、作品外的であるがゆえに看過されがちな事実、そして、しばしば指摘される『名づけえぬもの』が「演劇的」であるという事実を合わせて考えることによって、『ゴドー』に『名づけえぬもの』の特異性の何らかの要因を求める可能性を追ってみたい。

ベケット自身が『ゴドー』執筆を三部作執筆という苦しい作業からの「息抜き」と形容したのはよく知られているが、おそらくは「息抜き」という語が、気分転換、つまり関係を断つこと、離れることを示唆するために、その相互関係のほうがかほとんど問題にされてこなかった。しかし私見によれば、『ゴドー』においては、それ以前の『モロイ』『マローヌは死ぬ』といった小説作品で言葉に与えられていた<書き言葉>という存在様態を、<声>という別のそれに転換することによって、ベケットは、それ以前には用いることのなかった新しい言葉の在りようを獲得することになる。ここでは論点を絞って、声もたらす、言葉と発話主体との新しい関係、言葉と沈黙との新しい関係を取り上げて、それぞれ『名づけえぬもの』との比較を行ってみたい。さらに、これらと関係して、『ゴドー』だけでなく、『エレウテリア(自由)』を含めた40年代のベケットの劇作の一特徴を取り上げ、これと『名づけえぬもの』との関係をも視野に含めたい。

既述のとおり、『モロイ』『マローヌは死ぬ』では、語り手は書き手として読者の読むテキストを書いていた。したがって、言葉とそれを生み出す者とは、一対一の、固定的な関係を保っていた。しかし『ゴドー』においては、別様の在り方が見られるようになる。

- エストラゴン。(ゴドーは言った)何も約束できないと。  
ウラジミール。よくよく考えてみなければと。  
エストラゴン。頭を落ち着かせて。  
ウラジミール。彼の家族にも相談して。  
エストラゴン。彼の友達にも。  
ウラジミール。代理人にも。  
エストラゴン。特派員にも。  
ウラジミール。帳簿にも目を通し。

エストラゴン。 銀行口座にも。  
ヴラジミール。 発生する前に。  
エストラゴン。 それは当然<sup>22</sup>。

かつてゴドーがヴラジミールに言ったという「よく考えてみなければ」という言葉の後で、ヴラジミールとエストラゴンは、その言葉の後を掛け合い漫才のようなテンポで挙げていく。この戯曲は20世紀初頭のミュージック・ホールやサーカスでのクラウン笑劇を下敷きにしており、ここはまさにその持ち味が発揮される部分である。ここでわれわれにとって重要なのは、まさにその言葉のテンポであって、どちらの人物がどの言葉を言うかという、言葉と発話主体の絶対的な関係ではない。ここではそれが緩み、二人の人物の間で台詞の交換可能性が生じている。リアリズム演劇ほどでないにせよ、ヴラジミールとエストラゴンは相互に異なる特質を持ち、その存在自体は交換可能とは言えない。しかし劇中、この場面や、あるいは別のいくつかの場面において、発話主体を不問に付すような言葉というものが出現する。このような言葉の在り方は、かつての小説作品、あるいは処女戯曲『エレウテリア(自由)』にも見られないものであり、ベケットがこれを初めて用いたのは、『ゴドー』においてなのである。

『名づけえぬもの』において、<声>の曖昧な存在を通して、言葉と発話主体の関係が一对一の関係を逸脱するということが既に述べた。「私」が自らの声でしゃべっているのか、誰か別の人物の声を借りてしゃべっているのか常に変わり続けるとするならば、これを言葉のほうから既述すれば、発話主体との固定的な関係を抜け出した言葉は、複数の主体の間を漂いながら、いわば一種の自律性を帯びるようになると言えるだろう。このような言葉の在り方は、一見無関係に見える『ゴドー』の掛け合いの場面が、ベケットに、『名づけえぬもの』での言葉の扱い方の一端を開いたと言っても誤りとはなるまい。

次いで、『ゴドー』における新たな言語の存在様態を示すために、言葉と沈黙の関係について見ていくことにしよう。

ヴラジミール。 (エストラゴンは眠る。ヴラジミールはエストラゴンの前でとまる。) ゴゴ... (沈黙。) ゴゴ... (沈黙。) ゴゴー! (エストラゴンは飛び起きる。)  
エストラゴン。 (...) 眠ってたんだ。(非難めいた調子で) なんて寝かしておいてくれないんだ!  
ヴラジミール。 孤独だなあって感じちゃってさ<sup>23</sup>。

<sup>22</sup> Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Minuit, 1952, pp. 23-24

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 19.



エストラゴンが眠り始めると、声が途切れ、沈黙があたりを支配するようになる。ヴラジミールはそれを「孤独」と感じ、エストラゴンを起こしてしまうのであるが、これは「孤独」という情緒的な問題にとどまらない。エストラゴンも別の箇所では「おれたちは黙ることができないんだから」<sup>24</sup>と言い、ヴラジミールは沈黙が長く続くと、これを破って「何か言え[…]何でもいいから言え！」<sup>25</sup>と言うのである。黙ることができず、沈黙に接すればすぐに何かをしゃべらなければならないと感じる彼らにとって、声を響かせ、言葉を流れさせることこそ、自らの存在を確かめる唯一の手段であり、彼らが自らに課した唯一の義務なのである。言葉が沈黙、すなわちその不在に接するとき、人物たちは何とか言葉をあらしめようとし続けるのである。彼らの会話が一眼脈絡なく無意味で「ばかばかしい absurde」<sup>26</sup>と見えるのも、彼らにとって重要なのは言われる内容ではなく、とにかく言うという行為そのものだとということから、部分的には、説明されるだろう。

「私はしゃべることを強いられている」<sup>27</sup>と言う『名づけぬもの』の「私」も、やはり『ゴドー』に見られるような義務感を抱えている。とはいえ、この義務感は、『モロイ』では謎の人物ユーディがモランに命令するという形で現れていたし、『マローヌは死ぬ』でも、マローヌは、自らが未だ死んでいないことを確かめるために書き、そこには自らに課された義務という態度を見ることができる。したがって義務というだけでは、三部作中の特異性に結び付くところまでは至らない。ここで重要なのは、さらに一歩進んで、沈黙の両義性に目を向けることである。

『ゴドー』のテキストを見ればすぐにわかるように、この戯曲には「沈黙」という語が頻繁に用いられる。話し手が変われば、互いの言葉を区別するために、いくらかの沈黙が必ずともなう。つまり彼らは、ほとんど常に沈黙の脅威と隣り合わせにあるのである。しかし、この戯曲における沈黙の在り方は、それだけではない。

エストラゴン（一歩前に出る）怒ったのか？（沈黙。一歩前に出る）。ごめんよ！（沈黙。一歩前に出る。ヴラジミールの方に触る）まあまあディディ、私を抱きしめてくれ！（ヴラジミールは体をこわばらせる）。考えこまずにやってくれ！（ヴラジミールも体のこわばりが緩む。二人は抱き合う。エストラゴンは後ずさりする）お前、んにく臭いぞ！

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>26</sup> 「ばかばかしい absurde」とは、マーチン・エスリンの提唱した「不条理の演劇 Theatre of Absurd」と符合する。不条理劇という枠組がどの程度適切かは、改めて検証する必要があるが、ここでは、absurde（ばかばかしい、不条理）という語の射程の広さを指摘するにとどめたい。Martin Esslin, *Theatre of Absurd*, London, Fyre&Spottiswoode, 1961.

<sup>27</sup> Beckett, *L'Innommable*, p. 8.

ヴラジミール。腎臓のためさ<sup>28</sup>。

ふてくされたヴラジミールをエストラゴンがなだめ、ついに彼らは抱き合うに至る。舞台上で彼らが抱き合う間、沈黙があたりを支配することになるだろう。しかしこの沈黙は、彼らを脅かすものとは性質を異にする。互いの存在の確認のための言葉を投げかけるために必要な二人の間の距離がなくなり、言葉を発し続けなくても恐らくはそのまま居続けることができたであろう。とはいえ、この沈黙は長く続くことはなく、彼らは再び離れ、言葉を交わし合う関係へと戻っていく。このように、『ゴドー』においては、沈黙は存在を脅かす脅威でもあり、得難い至福の時でもあるのだ。

『名づけえぬもの』ではこれが、はるかに顕著に見られるようになる。

私は黙りたいのだ。今やったようによりよく聴くためにではない。耳をすますためにじゃない、穏やかに、勝者として、何の下心もなく黙りたいのだ<sup>29</sup>。

「私」はしばしばしゃべることの義務を口にするが、同時に、このような言葉をも発する。ここでも『ゴドー』同様、沈黙は埋めなければならない恐るべき深淵であり、同時に、別の場面では、実現こそされないものの、いつの日か到達したいと望む理想の境地として描かれるのである。

ここまで、言葉と発話主体の関係、言葉と沈黙の関係について、二つの作品の比較を試みてきた。どちらの作品も、言葉と発話主体の関係が緩むことで言葉が「自律的」になり、また、発話主体が沈黙を回避すると同時に追い求めることで言葉が沈黙と常に接する存在であることが明らかとなった。これらが「書き言葉」では生じることがなく、あくまで声という言葉の存在状態において見出されたことを、繰り返して強調しておきたい。

『ゴドー』から『名づけえぬもの』へ至る流れの中で、もう一つ別の要素が二つの作品を貫いている。ただし、予告した通り、この特徴は『ゴドー』にとどまらず、『エレウテリア（自由）』にも通底し、むしろ40年代のベケットによる戯曲執筆のテーマであると考えられるので、ここで改めて扱うことにする。それは、筋立てを用いずに作品を組み立てるということである。

40年代のベケットによる二つの戯曲を考えるならば、それぞれの作品が、先行する小説を戯曲化したものであるという事実を避けて通ることはできない。すなわち、『エレウテリア（自由）』は『マーフィ』（1938）の、『ゴドー』は『メルシエとカミエ』（1970）の戯曲化であるということだ。

詳しくは既に別稿にて論じたので<sup>30</sup>、ここではその主旨だけを簡単に紹介

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>30</sup> 拙論「La disparition du narrateur et la naissance du théâtre beckettien : autour de deux premières pièces théâtrales de Samuel Beckett」、『演劇研究センター紀要』VIII、pp. 157-162.

しておく。『エレウテリア（自由）』の主人公ヴィクトール青年は、マーフィ同様、働くことをしないという「自由主義」を貫く人物である。マーフィはそれでも、恋人シーリアの要求を聞き入れ、サナトリウムで働き始める。しかしそこで彼は事故死してしまう。これに対しヴィクトールは、恋人スカンク嬢の執拗な説得にもかかわらず、恋人、家族に背を向け、自由主義を貫くのである。また、『ゴドー』の滑稽な会話は、すでに先行小説『メルシエとカミエ』にその原型を見ることができ、この小説は、題名に現れた二人の人物が出会い、旅をし、別れるまでを描いたものである。『ゴドー』のほうは言うまでもなく、「ゴドー」なる人物を二人の男が待ち続ける。二幕にわたって同じような出来事が起こり、無限に反復されることが暗示される。これら二つのケースに共通するのは、小説作品にはあった筋立てが、戯曲になると消滅するという点である。マーフィの改心、そして死、あるいはメルシエとカミエの旅行と最後の訣別は、始め・中間・終わりという最も素朴な筋立てを持っていると言える。これに対し『エレウテリア（自由）』『ゴドー』には筋立てというものがなく、代わりに何らかの状況が映し出されるだけである。したがってこの時期のベケットにおいて、戯曲は、筋立てなしで作品を構築する手段であったと言える。同時期のベケットによる小説作品における語り手がしばしば物語を語ることを義務的にとらえているのも、これを裏書きするだろう。すなわち、語り手が存在する以上、物語が語られなければならない、語り手がそもそも存在しない戯曲においては、物語の構造は必要とされない、というわけである。

『ゴドー』が筋立てなしで書かれたように、『名づけえぬもの』にも筋立てと呼べるものが存在しない。『モロイ』では母を探し、森の外れの森に落ちる、あるいは『マローヌは死ぬ』では、瀕死のマローヌがついに死ぬという物語が抽出可能であるのに対し、『名づけえぬもの』では、明確な筋立てどころか、言葉が分節化されることなく奔流として流れ続けていく。そこには、「修正法」を単位とする運動を見てとることはできるが、全体を見通す構造を見出すことは極めて困難である。構造よりも運動という原理によって成立する言葉も、『ゴドー』、そしてより正確には40年代戯曲の執筆経験から、ベケットが獲得した、筋立てなしで言葉を組み立てるという方法が生かされていると考えることができるのである。

発話主体、沈黙、そして筋立て（あるいは構造）それぞれをめぐる、ベケットにとっての新しい言葉の在り方が、『ゴドー』を通じてこの作家に獲得され、『名づけえぬもの』に適用されているということ論じてきた。ここにおいて、『名づけえぬもの』が三部作の枠にありながら、同時に『ゴドー』から多くのものを受け取っているということが確認されたように思われる。やはり『ゴドー』経験は、『名づけえぬもの』成立には不可欠であったと言って誤りはないだろう。

本論の中心的課題はこれでひとまず果たされたということが出来る。ここからは、確認されたと思われる『名づけえぬもの』の三部作中の異質性を、

改めて『マローヌは死ぬ』と対比することで、この小説の位置づけをより明確なものにしていきたい。

### 3. <言葉の死>から<死につつある言葉>へ

前セクションでは、同じ三部作に属し、数々の共通点を有しながらも、『名づけえぬもの』と『マローヌは死ぬ』の質的差異は動かし難いものであるということが明らかになった。

本セクションでは、この分析を踏まえつつ、再度『名づけえぬもの』の特異性を俎上に上げ、とりわけ、『マローヌは死ぬ』との言葉の在り方の本質的差異に言葉を与えたい。その際鍵になるのは、「死」という言葉である。

『マローヌは死ぬ』は、前作『モロイ』をうけて、もはや体も動かせなくなった老人が瀕死の床に横たわり、自らの現況と彼が全くの創作と言う物語（しかしその主人公が次第に彼自身に似ていくことになる）を交互に書きつける。この作品は、そのタイトルが示すとおり、まさに「死につつある」状態を、当事者から描いたものであると言える。そしてテキストの最終部分において、言葉が少しずつ断片化し減少し、彼自身が死を迎えたことが暗示される。「鉛筆でも杖でも／光 光 でもつまり／決してほら彼は決して殴らない／彼は決して殴らない／ほら 決して／ほらほら／もう何も」<sup>31</sup>。

彼の書きつける言葉も次第に空白の中に消えていく。空白がページを占め、センテンスの構造を失った言葉が断片的に書きつけられていく。そして、最後の語「もう何も」の後に広がる空白は、その後にかなる語も続かないということのをわれわれに印象づける。そしてこれが語り手＝主人公の死であると読み取るならば、その死は、言葉がもはや続かないこと、言葉の消失によって根拠づけられている。こうして『マローヌは死ぬ』の終結部は、言葉の消失＝「死」が、語り手＝主人公の死を暗示するという意味において、言葉と発話者の死が重ねられ、言葉そのものの死、そして発話者の死という、言葉の二重の死によってこの小説は見事に締めくくられていると言えることができる。論理的には、この終結部の言葉の消失は、必然的にマローヌの死を暗示するというにはならない。彼の持っている鉛筆がいつに書けなくなってしまったという事態を想定することができるからである。あるいは、『名づけえぬもの』の以下のような一節が、別の解釈の可能性を開く。

マーフィ、モロイ、マローヌのやつたち、あいつらに騙されはしない。あいつらはただ私に時間をつぶさせ、私に無駄な苦勞をさせた。黙ることができるようになるために、私のことだけをしゃべるべきだった時に、やつらのことをし

---

<sup>31</sup> Beckett, *Malone meurt*, pp. 190-191.

やべってもいいと言って、私の時間を浪費させ、苦労を無駄にさせたのだ<sup>32</sup>。

『名づけえぬもの』の「私」は、ベケットがそれ以前に書いた小説の主人公たちの名前を挙げ、本来「私」が「私」自身について語るべき時に、「私」は彼らについて語っていたと言うのだ。すなわち、『名づけえぬもの』の「私」は、先行するベケット小説の語り手であったと考えることができるのである。そうであれば、『マローヌは死ぬ』の結末でのマローヌの死は、演じられたものであると言うことができる。ベケットの小説「三部作」においては、演じられた語り手、語り手の成り代わりという解釈が常に一つの可能性として開かれており、既に述べた、主人公を束ねる一貫性とは別の連関構造を示唆しているが、これについては『モロイ』を素材として既に別稿にて論じたので<sup>33</sup>、ここではその事実を指摘するにとどめる。

こうした可能性があるとはいえ、『マローヌは死ぬ』における言葉の消失がマローヌの死を暗示すると言うことは、ほとんど無条件に論者たちに共有されていると言ってよい。それは、第一に「幻惑させるささやきの音」<sup>34</sup>「天井が上がったり下がったり」<sup>35</sup>といった譫妄状態とでも呼ぶべき状態が主人公を襲っており、第二に、おそらくマローヌを暗示しているマックマンという、マローヌが語る物語の主人公と、登場人物たちを、レミュエルという人物が斧で次々と殺していくという一節が、マローヌの最終部の直前に置かれているからであろう。このように考えると、『マローヌは死ぬ』の終結部における言語の消失は、直接的に明言されていないものの、やはり主人公の「死」を暗示するように入念に仕組まれていると考えることは妥当であると言ってよいだろう。それに加え、『モロイ』以来、次第に歳を重ねた主人公の体は老い、言葉も忘れられ、多くの矛盾を孕むものとなっていったことを想起しよう。規範的、あるいは通常のコミュニケーションを可能にする前提的な諸条件が崩れ落ちていく過程が見られることは、既に指摘したとおりである。このように考えると、当初ベケットによって企図された『モロイ』『マローヌは死ぬ』の二部作を締めくくるという機能をも果たしているといえるのである。

しかし、さらに注意すべき点は、こうして暗示される主人公の死が、この言葉の散逸と消失によって「象徴」されているということである。この言葉の死は、まさにそれ自身の死を迎えるその瞬間、十全な言葉よろしく、象徴の機能を遺憾なく発揮するのである。つまり、主人公の死のために、言葉の死は成就しえなかった、二つの死を重ねるといふ試みは失敗に終わったのである。死につつある主人公の死と、それにとまなう言葉の死。これが本作

<sup>32</sup> Beckett, *L'Innommable*, p. 28.

<sup>33</sup> 拙論「「曖昧」の形式とその効果——サミュエル・ベケット『モロイ』小論」、『仏語仏文学研究』34号、東京大学仏語仏文学研究会、2007年、pp. 189-207.

<sup>34</sup> Beckett, *Malone meurt*, p. 167.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 182.

で目指されたものだったのである。

そう考えるならば、『名づけえぬもの』における言葉が『モロイ』『マローヌは死ぬ』と異質であるのは当然の成り行きである。当初意図した二部作が、矛盾を孕み、そこからのさらなる一步を必要とするということ、ベケットはこの作品で知ることになる。ベケットがこの小説執筆から恐らく学びとったことは、「死」を言葉で表象することは不可能だということである。いや、おそらくベケットは、それが困難であることは既に知っていたに違いない。というのも、『マローヌは死ぬ』の言葉が、死につつある (meurt) 書き手によって発せられた、「修正法」によって特徴づけられた「瀕死の言葉」であるからである。

『マローヌは死ぬ』から『名づけえぬもの』へと移行する際に、ベケットは、もはや言葉の死を言葉で表象することを目指すことをやめた。その代わり、言葉を、「死」へと接近させながら、それでいて死んでしまうことのない様相へと置き続けたのである。すなわち、『マローヌは死ぬ』で行われた「死」のでっちあげのかわりに、瀕死の言葉、つまり「死につつある言葉」のほうを、発話主体や沈黙との関係を本質的に変えながら、あるいは「筋立てなしの言葉」を用いつつ、『マローヌは死ぬ』で目指したものと似て異なる言葉、すなわち「死につつある言葉」を創出するのである。「私」は、自らのすまう場所、自らの姿、そして彼が発するとも聴きとるともつかない声の源泉、ありとあらゆるものについて、仮説をたて、それを否定するという言葉による行為を延々と繰り返す。そしてその終結部は、有名な「私は続けることはできない、だから私は続けよう」という言葉で結ばれている。ここには、『マローヌは死ぬ』におけるような、大団円はもはやなく、複数の主体の間を漂い、沈黙の脅威と誘いに常に接しながら、言葉がひたすら続けてきた「修正法」の運動が最後まで保たれているのである。

こうした「言葉の死」から「死につつある言葉」への、言葉の存在論的変質は、『ゴドー』と、さらに一般的に40年代の戯曲執筆を通じて獲得された、ベケットにとって新たな言葉の在りようによって可能になったと言える。言葉は時として主体との一対一の固定的関係を拒否し、あたかも自律的であるかのような相貌を示し、また、沈黙へと飲み込まれる危機を常に生きつつ、さらに、構造に還元不可能な「運動」と呼ぶべき様相を示すようになる。これらが『名づけえぬもの』に至り、『マローヌは死ぬ』の限界を乗り越えるべく、ベケット自身によって応用されたのである。

こうして、『マローヌは死ぬ』から『名づけえぬもの』へ、三部作の第二作から第三作は、「言葉の<死>から<死につつある>言葉へ」と定式化することができよう。『マローヌは死ぬ』という作品のタイトルに込められた「死につつある」という状態は、主として戯曲執筆の経験を経て、『名づけえぬもの』で実現されえたと言うべきなのである。

## 結論

本論は、ベケットの小説三部作中での第三作『名づけえぬもの』の異質性に注目し、それが直前の戯曲『ゴドー』執筆に由来する、作家にとって新しい言語の様態を応用することで、本来的には『マローヌは死ぬ』において実現するつもりであった「死につつある」という彼にとって新しい言葉が、その第三部において実現されたことを示してきた。既に述べたとおり、『ゴドー』と『マローヌは死ぬ』や『名づけえぬもの』といった、直前直後に書かれた小説との関係は、これまでほとんど論じられてこなかった。しかし、そこには、二部作の限界を超越し、第三作における新しい言葉の様相を可能にするものとしての戯曲作品の意義というものが存在しているということが、明らかにできたように思われる。

ベケットは、『名づけえぬもの』の後、1950年代前半、いわゆる「袋小路」に陥り、しばらく思うような作品を書くことができず、試行錯誤を続ける。1950年代末になってようやく、三部作を特徴づけていた「修正法」に代わる文体を獲得し始める。詳しくは別稿に譲るが<sup>36</sup>、この新しい文体は、修正法の力を封じ込めるように、主に名詞句、副詞句から成り、文の体裁をとらない傾向を持つ。というのも、修正という運動が、文の持つ命題機能を前提としているからである。確かに、60年代以降の『事の次第』(1961)、『びーん』(1966)『死せる想像力よ想像せよ』(1967)『なく』(1969)といった散文作品、あるいは『芝居』(1963)や『私じゃない』といった舞台作品において、『名づけえぬもの』の言葉の奔流は姿を潜めている。しかしそれでも、例えば沈黙への意識の先鋭化や非人称化による発話主体と言葉との疎遠化など、『名づけえぬもの』の言葉の反響が遠く響いている。三部作の一部を成し、それを飛躍し、さらにその後の作品まで遠く響く『名づけえぬもの』の言葉は、ベケットの創作史にとって最も重要な節目の一つであると言えることができるであろう。

---

<sup>36</sup> 拙論「サミュエル・ベケットの「新しい文体」——『名づけえぬもの』以降の散文作品における「動詞」をめぐる——、『関東支部論集』18号、日本フランス語フランス文学会、2009年、pp. 125-137.