

詩学としてのコミュニケーション的不安

サミュエル・ベケット『メルシエとカミエ』

鈴木 哲平

本論では、1946年に執筆されたサミュエル・ベケット(1906-1989)の『メルシエとカミエ』(1970)を検討し、この小説が、単純な滑稽小説、あるいは『ゴドーを待ちながら』(1953)の習作といった段階にとどまることなく、その表層には顕れていない「コミュニケーション的不安」を基礎としながら、ベケット小説の展開において、＜新しい＞問題と方法を示しているということを明らかにしてみたい。

序

『メルシエとカミエ』は、メルシエとカミエという二人の主人公が、ある待ち合わせ場所で合流し、知人女性エレーヌや酒場を訪れながら旅をし、別れるまでを描いた小説である。本作はまず、その大部分が直接話法による会話によって構成されているという点において、ベケットの小説としては異色の作品である。無論、直接話法による会話はそれ以前の小説にも出現しているが、本作は、会話体小説と呼びうるほど会話が多用されている。その会話はメルシエとカミエという「疑似カップル²」を成す二人の主人公同士の間において、あるいは彼らと第三者との間においてなされる。その「掛け合い漫才のおもしろみ³」が強調され、また、彼らの会話が『ゴドーを待ちながら』

¹ 本論では執筆時期が重要であるために、後年ベケット自身が翻訳した版がある作品についても、ベケットが最初に用いた言語のほうの版を用いることにする。したがって、『マーフィ』と『ワット』の引用は英語版、それ以外はフランス語版となる。ベケットの作品については以下の版を使用することとし、注の中では、各作品を括弧の中の省略記号で示す。*Murphy* (M) in Paul Auster (éd.), *Samuel Beckett The Centenary Edition, Novel I*, New York, Grove Press, 2006 ; *Watt* (W) in Paul Auster (éd.), *Samuel Beckett The Centenary Edition, Novel I*, New York, Grove Press, 2006 ; *En attendant Godot* (EAG), Minuit, 1952 ; *Merciet et Camier* (MC), Minuit, 1970 ; « La fin » (F) in *Nouvelles et textes pour rien*, Minuit, 1955 ; « L'expulsé » (E), in *Nouvelles et textes pour rien*, Minuit, 1955 ; *L'innommable* (I), Minuit, 1953.

² 『名づけえぬもの』の語り手が、「メルシエとカミエの疑似カップル」と言っている。I, p. 9.

³ サミュエル・ベケット、安堂信也訳、『初恋・メルシエとカミエ』、白水社、一九

のウラジミールとエストラゴンを想起させるがゆえに、本作は、しばしば、この有名戯曲の習作という位置づけを与えられている⁴。しかし、会話体という明らかな特徴がありながら、ベケットの小説の歴史を語る際に『メルシエとカミエ』が評者の関心を引かなかったということは、改めて考えるならば、不可解なことである⁵。作品じたいに他の作品と比べて重要性がないということなのだろうか。作家自身が出版をあまり望まなかったという事実(出版は、執筆から二十年以上を経た1970年である)が、読者の関心を奪っているのだろうか。

既存の研究のように、戯曲の習作という位置づけを強調し、『メルシエとカミエ』が小説として書かれたという事実を軽視することは、この小説作品の読解だけでなく、ベケットの小説全体の読みを歪める恐れさえある。したがって、われわれは、『メルシエとカミエ』を小説として分析し、これを改めてベケットの小説史に位置づけることを目指す⁶。

メルシエとカミエは、確かにウラジミールとエストラゴンの、そして(二人の人物間の関係性は異なるものの)『勝負の終わり』のハムとクロヴ、ある

七一年、「訳者解説」、三〇五頁。

⁴ ぎこちない接近と一時的で身体的な一体化、そしてすぐにそれが語のとり違いや場違いな話題で崩れ去る点に、『メルシエとカミエ』と『ゴドーを待ちながら』の類似が認められる。二つの作品からの以下の抜粋を参照のこと。

「[...]大きな手が両手で小さな手を握り、小さな手が両手で大きな手を握っていた。／うん、とメルシエは言った。／なにが「うん」なんだ、とカミエが言った。／気に入ったかい、とメルシエが言った。／お前、「うん」って言ったよ。とカミエが言った、何に同意してるんだ。／何に、どいつに、だって? とメルシエは言った。お前、話を見失ってるんじゃないか。」 MC, pp. 140-141.

「[...]エストラゴン。(一歩前に出る) 怒ってるのか? (沈黙。一歩前に出る)。ごめんよ! (沈黙。一歩前に出る。ウラジミールの肩に触る) まあ、ディディ、私を抱きしめてくれ! (ウラジミールの体がこわばる)。考えこまずにやってくれ! (ウラジミールの体のこわばりがゆるむ。二人は抱き合う。エストラゴンは後ずさりする) お前にんにく臭いぞ。／ウラジミール。腎臓のためさ。」 EAG, pp. 20-21.

⁵ 「(フランス語による批評では)『メルシエとカミエ』にささげられた一つの論文もない」P. J. Murphy et al., *Critique of Beckett Criticism: A guide to Research in English, French, and German*, Columbia, Camden House, p. 80. 「(英語においても)さらなる注目が待たれる」 *ibid.*, p. 32.

⁶ 『メルシエとカミエ』をベケットの小説史に位置付けている主な研究として以下を挙げておく。H. Porter Abbott, *The Fiction of Samuel Beckett*, Berkley, University of California Press, 1972; Ferdinande Saint-Martin, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, les presses de l'université de Montréal, 1976; John Pilling, *Beckett before Godot*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, Michigan, University of Michigan Press, 2001; Jonathan Boulter, *Interpreting Narrative in the Novels of Samuel Beckett*, Florida, University Florida Press, 2001.

いはネグとネル、『幸せな日々』のウィニーとウィリーといった二人組の祖形と考えることができる。したがって、この二人組という人物造型のほうからこの作品を分析するという方法がまず考えられるだろう⁷。しかしわれわれがここで採るのはこの方向ではなく、彼らの台詞、言葉の構造のほうである。それは、この作品の登場人物や作品世界ではなく、これを形作る言語そのものの様態に、この作品を読むための鍵があると考えからである。別の言い方をすれば、疑似カップルは、会話体による表現から要請されたと考えからである。

ベケットは、1946年に、「終わり」「追放された男』『初恋』（1970）「鎮静剤」の順で四本の短編を書く。このうち最初の二本が『メルシエとカミエ』を挟んで書かれたことは十分注目されていない。おそらく短編と『メルシエとカミエ』が一見大きくかけ離れているからであろう。また『ゴドーを待ちながら』の習作と見なされると述べたが、『メルシエとカミエ』が戯曲ではなく長編小説となった理由についても考えてみたい。

われわれはまず、会話部分の分析から始める。メルシエとカミエの会話、あるいはこの二人と第三者との会話を、＜真なるディアログ＞から外れた会話、＜疑似ディアログ＞としてとらえ、いくつかの類型を抽出する。その中でとりわけ、「長台詞」に注目する。続いて、地の文、つまり語り手による語りそのものの分析を行い、これが会話部分とどのような関係を持っているかを探ってみたい。議論を先取りするならば、＜疑似ディアログ＞と語り手による地の文、これらは連続的なつながりを持ち、そこに、語り手におけるコミュニケーションの失敗への不安が通底しているように思われる。作品内部の論理以外に、コミュニケーションが主題である一つの手がかりとして、この時期のベケットが、フランス語で書く際に言語的な誤りを犯すのではないかと非常に恐れていたという伝記的事実を挙げることもできる⁸。

続いて、本小説の前後に書かれた短編小説との比較を試みる。これらの作品は、表面的な対照性とは別のところで、やはりコミュニケーション的不安をモチーフとしてつながりを持つ。そして、最後に、長編小説というジャンルの必然性を、短編小説との比較と、作品に内在する形式から導きたいと考えている。

⁷ 田尻芳樹氏は、『名づけえぬもの』に至る小説における、一つの主体の崩壊関係の探究と、疑似カップルが密接に関係していることを指摘している。田尻芳樹、『ベケットとその仲間たち』、論創社、二〇〇九年、一三二頁。

⁸ Deirdre Bair, *Samuel Beckett A Biography*, London, Jonathan Cape, 1978, p. 355.

「疑似ディアログ」と「デュオ」

メルシエとカミエの二人は、エレヌという馴染みの女性の家で一晩過ごした翌日、雨の中を車で出発しようと、雨宿りをしながらそれ以後の予定について話している。メルシエはもう二十四時間何も食べていないのに食欲がなく弱々しい様子である。カミエがそれを心配し、何か食べるように促す。

クリームケーキなら食べたいな、とメルシエが言った。それにこだわるわけじゃないけれど、それなら食べてみようかな。

イチゴ入りのだな、とカミエが言った。

メルシエはじっと考えた。プラム入りがいい、と彼が言った。

探しに行ってくるよ、とカミエが言った、そこで待っていてよ。

だめ、だめ、とメルシエが叫んだ。私から離れないでよ、お互い離れないでいよう！

落ちついて、とカミエは言った。今、レインコートを着ているのは私だ、だから、今度は私が行く。二分で手に入る。

彼は通りへ出て、通りを横切り始めた。

カミエ！ とメルシエが叫んだ。

カミエは振り返った。

マジパン！ とメルシエが叫んだ。何？とカミエが叫んだ。

マジパン！ とメルシエが叫んだ。

カミエは急いで円天井の下に戻ってきた。

私を車に轢かせるつもりか、彼は言った。何が欲しいんだ？

マジパン、とメルシエが言った。

マジパン、マジパン、とカミエが言った、何だ、マジパンって。

メルシエはそれが何かカミエに伝えた。

で、クリーム入りだな、とカミエが言った。

当たり前だ、クリーム入りだ、とメルシエが叫んだ、さあ、行けよ！

カミエは動かなかった。

何だ、何を待ってるんだ？ とメルシエは言った⁹。

この一連の会話には、いずれもメルシエの発話関わる部分で、滑稽な点が二つある。まず第一点は、「マジパン！」と叫ぶ場面である。メルシエが衰弱し、食欲もないという状況下、カミエは何か食べたほうが良いと主張するのに対し、それよりも自分と一緒にいてほしいとメルシエは懇願する。しかし、自分の主張を通して食べ物を探しに行くカミエに、メルシエは「行くな！」と叫ぶ代わりに「マジパン！」と、注文の変更を大声で何度も告げる。

⁹ MC, pp. 45-46.

もう一つは、「さあ、行けよ！」のくだりである。「プラム入りのパン」から「マジパン」に注文を変更したメルシエは、食べ物を食べることよりもカミエと一緒にいることを望んでいたことをすっかり忘れている。豹変したメルシエが「さあ行けよ！」と言い、カミエが動かないことによって、カミエが行くかとどまるかという対立点は保たれたまま、その主張する人物のほうがかすっかり入れ替わる。

認知科学を基礎としながら、言語コミュニケーションの理論を刷新したとされる D.スperlベルと D.ウィルソンの『関連性理論』によれば、コミュニケーションを成立させる原理は、受け手にとって「関連性のある¹⁰⁾」発話行為の実行である。最も単純な例として、部屋が暑すぎるという環境（文脈）が二人にとって「明らか」な時に、「暑いね」という発話が、窓を開けてほしいというメッセージを伝達しようという場合を挙げることができる。上の例では、ケーキを探しに出発したカミエにメルシエが「カミエ！」と言うとき、それ以前の会話と状況を文脈として、それが、メルシエによる、ケーキを探すのをやめて自分と一緒にいてほしいというメッセージであるということがわかるというわけである。もちろん、その直後の「マジパン！」の台詞によって、このメッセージは取り消され、そこに滑稽さが生まれることになるのであるが。

ところで、佐々木健一氏は、その著『せりふの構造』において、「協調点が見出せず、激しく対立しあう言葉こそ劇的なディアローグの典型¹¹⁾」と述べ、その一例としてフェードル『アンドロマック』におけるエルミオヌとオレストの会話を挙げている¹²⁾。アンドロマックと結婚したピリュスを密かに愛するエルミオヌは、オレストにピリュスの暗殺を命じるが、彼の死を改めて想像し、恐れ、実際にピリュスを殺したオレストを非難する。一方のオレストは、彼女こそが命じたという立場である¹³⁾。ピリュス暗殺の是非をめぐ

¹⁰⁾ ここでの「関連性」とは、発信者と受け手との間で「相互に顕在的である」環境を前提として、受け手の解釈の作業量と受益量のバランスが最も効率的な場合を指す。D. Sperber, D. Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

¹¹⁾ 佐々木健一、『せりふの構造』、講談社＜講談社学術文庫＞、一九九四年、一二九頁。

¹²⁾ 戯曲の類型が、小説における会話に直接適用可能かという疑問が生じるかもしれない。しかし、戯曲は上演だけでなく、しばしば読書の対象でもあり、これと会話体の小説との表現する世界を読者の頭の中で再現しようと試みるならば、舞台という空間の違いはあるにせよ、台詞の構造の読解に影響を与えないように思われる。

¹³⁾ エルミオヌとオレストの対立は以下のとおり。
エルミオヌ：「...いかなる狂気で／あの美しき脈々たる命を絶ち切ったのか？ [...]

る抜き差しならぬ対立には、全くの断絶のみがあるように見えるが、対立には、必ず共通の前提が必要になる。この対立においては、この二人は、エルミオーヌがオレストに、ピリュス殺害を教唆したという前提を共有していることを互いに知っており、女はその自らの言葉に、異なるメッセージが含まれていることに後から気づく一方、男はこれに忠実に従う。ここに対立が生まれるのである。本論では、このような、共通の土台、「関連性」によって成立する関係を＜真なるディアローグ＞と呼ぶことにする。

引用冒頭部のメルシエとカミエの対立は、このラシーヌの例のような緊迫感を欠くものの、「何か食べ物を探す」と「一緒にいること」であり、ここまで片時も離れずに旅を続けてきたメルシエとカミエにとっては、ひとつの転機となりうる対立であり、氏の指摘するディアローグに含まれると考えてよい。しかしこの対立は「プラム入りのパン」と「マジパン」の対立にすり替えられ、「さあ、行けよ！」という言葉によってこの対立は解消し、カミエが動かないという部分において逆転する。

このように、対立の矮小化、解消あるいは転倒という方法によって、ディアローグはその激しい対立という性質を失う。この小説の滑稽さの多くは、こうした方法によって作り上げられている。形式上はディアローグであるが本質的にはディアローグと呼べないこのタイプを＜疑似ディアローグ＞と呼ぶとするならば、『メルシエとカミエ』のディアローグはしばしば疑似的であると言えることができる。佐々木氏は、疑似ディアローグの典型的形式を二つ挙げている。「一つの利害や関心を共有する関係¹⁴」である「デュオ」と、それぞれの利害や関心が分散し、あたかもそれぞれが無関係にモノローグを語っているかのように見える「二重モノローグ」である。これらの形式を本小説から例を取り出して具体的に見ていくことにしよう。まずは「デュオ」である。

やっと太陽が出た、とカミエが言った。人々が地平線へ沈むのに見とれるために。

長いこの瞬間、とメルシエが言った、無数の色の光が放たれる、これはいつだって私を感動させる。

オレスト： おお！何ということ！あなたではなかったか？／彼の死を命じたのは。
エルミオーヌ： 恋に狂った女を信ずるべきだったのか？／お前は私の心の底を読むべきではなかったのか？ Jean Racine, *Théâtre complet*, Garnier, 1980, p. 183.

¹⁴ 佐々木、前掲書、同頁。

労働の一日は終わった、とカミエが言った。インクのようなものが東から現れ、空を闇に沈めた¹⁵。

この物語で二人はしばしば雨に降られるが、この場面では、沈みつつある太陽の光が差し込み、二人はその光景にかわるがわる感慨を述べる。二人の関心は一致しており、デュオと呼ぶにふさわしい場面である。

また、メルシエとカミエは旅の途中、さまざまな人に遭遇する。その際の会話の特徴として、その人々と二人の間に＜小さな＞対立が生まれ、二人の間には、デュオに類した関係が生じる傾向が見られる。

運悪く、自転車があるだけでなく、私がちゃんと理解していれば、とメルシエが言った、犬もいるんだ。

犬がどんな悪いことをしているんだ？とカミエは言った。

条例に反している、とメルシエは言った、自転車と同じ条文だ。メルシエが言った。

しかし犬は何にも縛りつけられていないよ、カミエが言った、ただ、互いにはくっついている、交尾している。

確かに、メルシエは言った。

そうだったら、あいつが仕事をすればいいのさ、カミエが言った、すぐに私たちのところから、全部持って行ってくれればいい。

私もそう思う¹⁶。

守衛は、脅すような調子で、公園に置き去りにされた自転車とたまたま居合わせた犬が誰のものかを二人に問い掛ける。メルシエとカミエは二人の間で話をする。守衛が自転車と犬を持っていくべきだという意見で二人は一致する。第三者との対立点は常にごく些細なもので、物語の大筋に影響を及ぼすことのない＜小さな＞対立である。この第三者との＜疑似的＞な対立の場面に、二人が一致する傾向があるという点には留意してよいだろう。重要なのは、こうした疑似ディアログとデュオによる一時的な一致が繰り返され、真なるディアログが生まれる契機がないという事実である。

疑似ディアログは、＜真なるディアログ＞とは呼べない形式ではあるが、そこに一種の「共生¹⁷」関係が生じているというのも、看過できない点である。これとは対照的に、＜真なるディアログ＞は、自律的な二つの存

¹⁵ MC, p. 28.

¹⁶ MC, pp. 20-21.

¹⁷ Jonathan Boulter, *op. cit.*, p. 47.

在を前提とした関係であるように思われる。この点は後に触れることになる。

それ以前の作品では、会話はどのように用いられていたのだろうか。ここでは、少なからず会話体が用いられている『マーフィ』(1938) から、ひとつの場面を取り出してみよう。

「あなたができる、もっと大事なことを教えてあげる」と彼女 [シーリア] は言った。「そのベッドから起きて、人並みの人間になって、仕事を探して往来をあちこち歩き回りなさい」

穏やかな熱情である。マーフィは再び、臆病さをすっかり忘れてしまった。

[…]

「じゃあ、状況は変わっていないんだね？」とマーフィは言った。「ぼくが君の望むことをするか、君が出ていくかだ。そうだよな？」

彼女は立ちあがろうとしたが、彼は彼女の手首を引っ張った。

「はなしてよ」とシーリアは言った。

「そうだね？」とマーフィは言った。

「はなしてよ」とシーリアは言った。

彼は彼女を放した。彼女は立ちあがって、窓へ行った。澄みきって、輝かしく、刻々と姿を変える空は、彼女の眼を聖油で満たし、彼女にアイルランドを思い出させた。

「イエス？ ノー？」マーフィは言った。果てしないトートロジー。

「イエスよ。」とシーリアは言った。「あなたは私を嫌うでしょう。」

「いや」とマーフィは言った。「きれいなシャツがあるか見てくれないか¹⁸。」

極端な自由主義者で、仕事をしないことが最重要の信条と語るマーフィは、それでも愛するシーリアに、生活が立ちいかないという理由で、仕事に就くことを強く求められる。その対立が台詞として表現されたのがこの一節である。マーフィにとって働くことはその生そのものに関わる一大事であり、また、これがきっかけでマーフィは自らの命運をも決することになるのだから、まさにこれは真なるディアローグであると言える。この小説では、他にも、シーリアが、唯一の肉親である祖父ケリー氏とマーフィの交際をめぐる言い争う場面や、仕事を見つけたマーフィが、その仕事のためにシーリアのものを離れなければならなくなったときに二人が対立する場面など、要所において会話体が用いられるが、『メルシエとカミエ』とは異なり、「ディアローグ」と呼ぶにふさわしいものである。

¹⁸ M, pp. 27-28.

「二重モノローグ」から「長台詞」へ

今度は二重モノローグの例である。カミエはポケットから紙袋を取り出し、ボタンやら紐やら、くずを捨てる。

ほら、と彼 [カミエ] が言った、体が軽くなった感じがする。

お前の靴下は穴があいてるみたいだ、メルシエが言った。

体が軽くなった感じがする、とカミエが言った、写真は、しばらくの間、持っておく¹⁹。

紙袋から細々したものを取り出して捨てただけなのだから、「すっきりした」くらいが適切な場面であるはずだが、カミエは「体が軽くなった感じがする」とまで言う。これに対するメルシエの返答は、それに全く関係のない、靴下にあいている穴のことである。「体」という言葉から連想し、彼の全身を見て屈靴下の穴を見つけるということも考えうるが、返答としては全く無関係であり、それを示すように、カミエは全く同じ言葉を繰り返す。ここに二重モノローグの形式を見ることができるといえるだろう。

「関心の分裂が極端になれば、作品としての統一が危うくなるだけでなく、人物たちの言葉は全く相互の関連がなくなってしまい、それを一つの台詞の種類と見ることさえできなくなるだろう²⁰」と述べる佐々木氏は、真のディアローグに「デュオ」を対立させ、「二重モノローグ」は特殊なケースであるとする。したがって、これがベケットに当てはまるか否かは議論の余地があるだろう。しかし、壺に入った三人の人物がそれぞれの立場からモノローグを順番に断片的に語っていく（彼らは一つの物語を共有するが、相互交渉はない）『芝居』（1963）、あるいは、同様に三つの声が一人の人物の三つの時期をそれぞれ独立的に語る『あのととき』（1974）に二重モノローグは典型的に見られると言えよう。したがって二重モノローグは、ベケットにおいては一つの類型と考えることができそうである。

カミエは、「成功する見込みが多いにある²¹」彼らの旅において、成功をもたらすものを、袋か傘か自転車とともに失ってしまったから、それらを探しに町に戻るべきだ、と主張する。以下は、それに続く会話である。

昨日の夜変な夢を見た、とメルシエが言った、今思い出した。

¹⁹ MC, p. 90.

²⁰ 佐々木、前掲書、一三六頁。

²¹ MC, p. 96.

だから問題なのは、とカミエが言った、未知のもので、必ずしも袋の中にあるとはかぎらないだけでなく、どんなリュックサックの中にもおそらくは収めることができず、たとえば自転車それ自体、もしくは傘、あるいはその両方にもできない。真実、私たちは何によってそれを認識するだろうか？ 突如として増大する幸福感によってか？ そうじゃないだろう。

私は森にいた、私のおばあさんとともに、とメルシエが言った、私は…

もしそうなら驚くね、とカミエが言った、[…] そうじゃなくて、私が思うのは、忍耐を要する段階的な苦痛の緩和だ、それはすべてうまくいけば2、3週間で頂点に達する。私たちはそれが何のおかげだかは知らないけれど。それは無知の中の喜びだろう（余談ながら、これはしばしば起こる組み合わせだ）、その性質を知らずに本質的な幸福を取り戻したという喜び。[…] 私たちが用いられる論理は、私の意見ではおおよそこんなだ。確かに、驚くべきものだ。

私のおばあさんは自分の胸を手で持っていた、メルシエは言った、乳房を、親指と人さし指で支えて、しかし私は[…]²²。

カミエはさらに、真実を認識する手掛かりは、「突如として増大する幸福感」ではなく、「段階的な苦痛の緩和」であると言う。つまり、時間をかけて失くしたものを探せば、それ自体が幸福になるというのである。このように、彼は、町へ帰るための理屈を大袈裟に展開してみせているのだが、その一方でメルシエの方は、彼が見たという夢を無関係に語り始める。ここには一切の相互作用が欠けている。二重モノローグの好例と言えらるだろう。

『メルシエとカミエ』は、前半は1～3行ほどの台詞がリズムよく多用されているが、中盤から、どちらか一人による長い台詞が入るようになり、終盤になると語り手の言葉が増えてくる。ここでは、その長い台詞を取り上げて検討することにしよう。佐々木氏は、「長台詞」という一つの類型を示しつつ以下のように述べる、「確かにモノローグと異なり長台詞の場合は、それを聞いている劇中人物が舞台の上にいる。しかし、一人の人物が発言し続けることは、その相手役の役割が相対的に低下し、言葉を独占している人物のいわば一人舞台のような状況において起こり、あるいはそのような状況をつくり出す²³。」本小説においても、長い台詞が、モノローグのような場面を作り出すところが見て取れる。一つ例をあげておくことにしよう。

ほら、メルシエは言った、おまえには決してつながりがわからない。囊腫が心配な時は、塵のことを思うんだ。塵で震えるときは、下疳のことをちょっと考

²² MC, pp. 97-98.

²³ 佐々木、前掲書、一一九頁。

えてみるんだ。[…] こうして、それぞれの状況で、自然は、笑いとまではいかないまでも、微笑みへとわれわれを導いてくれるのだよ²⁴。

長台詞では、それが語られている間、相手の反応は存在しない。また、台詞の後も、相手の無関心が示されたり、場面の転換が起こったりすることがしばしばである。長台詞の中で語られる内容はさまざまであるが、ここでは、メルシエが（メルシエは「哲学的²⁵」と形容されている）箴言めいた言葉を口にする傾向がある点に注目してみよう。上の例では、「それぞれの状況で、自然は、笑いとまではいかないまでも、微笑みへとわれわれを導いてくれるのだよ」がこれに当たる。もう一つ例を挙げておこう。メルシエは「人はできることをやる、しかし、人はなににもできない。人はもがく、もがくが、夕方には朝と同じ場所にいる、ほら、これは価値のある言葉だ、私が間違えてなければ²⁶」と言う。箴言癖をメルシエの長台詞の特徴として押さえておくことにしよう。

ここで、これまでに取り上げた様々なディアログの形式を一度振り返っておこう。『アンドロマック』の例に見られた、あるいは部分的には『メルシエとカミエ』にも見られた<真なるディアログ>は、前提や文脈を共有した上で、対立を示す。これに対し、「デュオ」は、対立の部分が欠如した形である。また、「二重モノログ」は、前提や文脈の共有を欠いている。このように考えると、<真なるディアログ>を中心に、対立部分のない「デュオ」と前提や文脈共有のない「二重モノログ」をそれぞれその両脇に配し、対立の強弱に応じて、ディアログの尺度のようなものを想定することができるだろう。この中で、「二重モノログ」あるいはそれに準じる「長台詞」は、原則的に受け手の反応とは無関係であり、<真なるディアログ>の拮抗する対立関係も、「デュオ」の力動性を欠いた一致という関係さえも持ち得ない。とりわけ「長台詞」の場合、話し手は、今まさに行われているコミュニケーションの行為が果たして十分なものになっているのか、あるいは、せめて共生や共感を生み出すものなのか、あるいは失敗しているのか、例え知りたくとも知ることができない。その点において、この形式は、コミュニケーション的不安と結びつきやすく、それを駆り立てる形式であるということができるだろう。

²⁴ MC, p. 91.

²⁵ Ruby Cohn, *op. cit.*, p. 135.

²⁶ MC, p. 142.

ところで、長台詞といえ、『ワット』を忘れることができない。ワットがノット邸についたとき、後にアルセーヌだとわかる人物は、二十ページ以上にわたって一人弁舌をふるう。

ええ、確かに、何もかもが思い出されますよ！その表情！その疲れた、用心深いけれどもつるな状態！例の男が到着しました！「…」というのも、彼はこの家についてまだよく知らないんですから。本当に、それは彼にとって不可思議なものですよ、そしてそのままであり続けるでしょう。近所を見つけた後で、どうやって門を見つけたのか、門を見つけた後で、どうやってドアを見つけたのか、ドアを見つけた後で、どうやってそれを通してやってきたのか。それでも問題はありませんが、本人は満足しているのですから。「…」無人島に漂着した暴食家、砂漠の酔っ払い、監獄の色魔、彼らは幸せな人々なのです。毎日新たに、毎日空しく、かつての食べ物、かつての酒、かつての娼婦を求めて飢え、渇き、欲情する、それは私たちがこの先手にしうる至福への最も近い道であり、新しい入り口であり、最も新しい楽園なのです。「…」古くみじめな古い大地、私の大地であり、私の父の、私の母の、私の母の父の、「…」²⁷。

長さもさることながら、その内容や形式も多岐にわたっており、話し手の独壇場といったところである。まずここに引用した後半から見てみよう。「至福」への近道が、満たされない欲求にあるという説を彼は述べる。ワット邸での経験を語っているうちに、彼は逸脱してこの言葉に至るのである。箴言癖がメルシエにはあると述べたが、これはアルセーヌにも当てはまるようであり、ベケットの長台詞の特徴の一つと言えるかもしれない。また、「私の大地」から始まる部分では、父と母が順列組み合わせになって、この後十行以上も続けられる。この形式は、こののち『ワット』のテキストに何度も現れるものであり、ここでは、アルセーヌが、その予告をしているということになる。さらに重要なのは前半である。アルセーヌが、ワットがどうやってこの家に辿りついたか自分でもわからないということを、彼の代わりに述べているということである。このように、アルセーヌは、読者が読み進めていくはずの作品世界を説明しないまでも、その一端を予告する役割を担っていると言えるだろう。さらに明確になるのが、次の引用である。引き続きアルセーヌの長台詞である。

夏でした。三人の男が家にいました。主人、あなたもご存じの通り、私たちがノットと呼ぶ人物です。ヴィンセントという名（だと思います）の先任の召使、

²⁷ W, p. 199-205.

そして後輩の、これは単に、彼がより後になって採用されたという意味ですが、私が間違えていなければ、ウォルターという名の召使。第一の人物は今ここにいます、彼のベッドの中に、少なくとも彼の部屋にいます。しかし第二の人物、ヴィンセントという意味ですが、彼はもうここにいません。その理由は、私がここに来たら、彼が出て行ったからです。第三の人物、ウォルターという意味ですが、彼ももうここにはいません。その理由は、私が来たらヴィンセントが出て行ったのとちょうど同じように、アースキンが来たら彼も出て行ったからです。そして私も、アルセーナという意味ですが、もうここにはいません。その理由は、私が入ってきたときヴィンセントが出ていき、アースキンが入ってきたときウォルターが出て行ったのとちょうど同じように、あなたが入ってきたときに、私が出ていくからです²⁸。

ノット邸の召使たちは常に二人いるのだが、その二人がどうやって入れ替わっていくのかというルールについて、アルセーナは説明する。ワットはこうした枠組みの中でノット邸に滞在する。アルセーナの長台詞は、モノログとしては長く、様々な要素が秩序なく並べられてはいるものの、ワット邸の召使たちが入れ替わる法則を伝達するという意味において、語り手にとって、また、読者にとっても「関連性」がある。これに対し、『メルシエとカミエ』の長台詞にはこうした機能は備わっていない。

このように、『メルシエとカミエ』の会話部分において、真なるディアログとは異なる形式、すなわち矮小化・転倒されたディアログ、デュオ、二重モノログ、長台詞が頻出していた。こうした<疑似ディアログ>を、より広義に<疑似コミュニケーション>と呼ぶことにすると、<疑似コミュニケーション>は、語り手による地の文といかなる関係を結ぶのであろうか。

コミュニケーション的不安

以下では、小説の地の文、すなわち語り手の直接の言葉に注目してみたい。各章の冒頭、会話の合間、そして第十章にまとまって登場する語り手の直接の言葉はどんな特徴を持っているのだろうか。第一章の冒頭部分の分析から始めよう。作品の調子を決める重要な部分である。

まず指摘したいのは、メルシエとカミエの待ち合わせの奇妙な成り行きである。メルシエとカミエは、正しい待ち合わせの時間を異なって記憶していたために、約束の場所に互い違いに現れては、近くをうろうろするという行

²⁸ W, p. 213.

動を繰り返す。結局メルシエは四回目、カミエは三回目の到着にしてようやく会うことができた。そのすれ違いの様子じたいが滑稽だと言うこともできるが、語り手は最後に「なんとも技巧的なにおいがする²⁹」と付け加える。これは、彼らに対する揶揄とも、あるいは語り手の自嘲的な言葉とも考えられるが、いずれにせよ、物語の真実らしさの欠如におどけて見せるのである。また、別の場面では、出会いを祝して抱擁している時に雨が降ってきたために、二人は抱き合うのをやめるのだが、その傍らで犬は「完全なる自然さでもって³⁰」交尾をしている。一体化という点において動物に劣る人間、あるいは性的なテーマが、滑稽さの調子を強める。こうして導入部で滑稽さの調子が支配的になり、文脈化されることによって、「ディアログ」ならざる会話も、滑稽な色合いをはっきりと帯びるようになるのである。

滑稽さは、語り手の登場人物への態度が呼び起こすものであって、無条件に物語内容から生じるものではない。語り手は、日傘を雨傘と呼び続けている二人を馬鹿にしたように言う、「彼らはそれを雨傘と呼び続けている、なんて滑稽なんだ³¹」。語り手は、主人公たちをあくまで滑稽な人物たちとして語る。この語り手の主人公たちに対する冷笑的な視線は、彼らの滑稽さを強調するのに寄与するとともに、語り手が、彼らの滑稽さからは隔たった、彼らとは別の性質をもった観察者であるという印象を読者に与えるだろう。そして、その語り手の位置は、読者が占める位置でもあるはずだ。奇妙で滑稽な二人組に、読者が自己投影する部分は残されていない。また語り手は、「メルシエ、カミエ、どちらでもいい、カミエ、彼は目をさます³²」と言う。あれほどメルシエとカミエの台詞を丁寧に語り分けてきた語り手が、「どちらでもいい」と、自らの物語への等閑な態度を強調する。これを滑稽さと結びつけるならば、滑稽な二人の人物、あるいは真実らしからぬ物語への距離をとることによって、語り手と読者との距離を縮めようとしているように見える。

ところが、一方で、語り手は登場人物たち、物語世界に溶け込もうという意図も見せている。次の引用を見てみよう。

私は寒いよ、カミエが言った。
実際、寒かった。

²⁹ MC, p. 10.

³⁰ MC, p. 11.

³¹ MC, p. 126.

³² MC, p. 181.

実際、寒いな、メルシエが言った³³。

ここでは、メルシエとカミエだけでなく、語り手までもが「デュオ」に参加し、語り手の言葉をそのままカミエが繰り返している。これは、彼らの間に、語り手と主人公というだけでは測りがたい近さがあるということを暗示しているように思われる。続いて、第四章冒頭が「願わくは一人っ子として、私は P—— で生まれた³⁴」と始まる点に注目してみよう。これは、読み進めていくと、実は語り手ではなく、メルシエとカミエが列車の中で同席した老人マダン氏の長台詞だということがわかる。すでに述べたように、多くの章の冒頭は、語り手の言葉から始められているが、その部分がこのように始めるのは、語り手が、故意に、登場人物の台詞と自らの言葉を混同させようとしているからではないだろうか。さらに、メルシエの長台詞の特徴として挙げた箴言めいた言葉が、語り手の言葉にも見られる。

しかしまだ日が、毎日が、そして一生、一生が残っているのだ。人はそれを知りすぎるほど知っている、すなわち、死後の長々しい滑落、静まりつつある灰色の混乱、一瞬の輝き、舞い上がり、旋回し、降り落ち、落ち着く打ちひしがれたものの塵³⁵。

語り手の言葉、すなわち、会話と地の文すべてを統括するテキスト全体を、アナロジーとして、ひとつの長台詞として考えるという道筋が、ここから見えてくる。その場合の会話の相手が聞き手、すなわち読者であるわれわれであるのは言うまでもない。そのように考えた場合、コミュニケーションの失敗という可能性がそこに現れ、語り手がそこに不安を感じるということは十分に考えることである。言い換えれば、語り手は、自らの語りにコミュニケーションの成立の危うさを見、不安を感じたがゆえに＜疑似コミュニケーション＞の様々な類型を駆使しながら、その構造化を試みたと想定しうるのである。

その場合、二つのカテゴリー、すなわち矮小化、転倒されたディアログとデュオが属する＜共感＞のカテゴリーと、二重モノログと長台詞とが属する＜不安＞のカテゴリーの区別は重要である。というのも、語り手自らの語りは長台詞の属する＜不安＞のカテゴリーに属し、コミュニケーション失

³³ MC, p. 31.

³⁴ MC, p. 56.

³⁵ MC, p. 181.

敗の不安を常に話者につきつけるが、前者は、コミュニケーションとは呼べないものの、会話を交わす者の間に、共感や共生関係を生み得るからである。これは、いわば、強い確信と全くの不安の間に、コミュニケーション的不安に駆られたベケットが生み出した、＜もう一つの＞コミュニケーションであると言えるだろう。

ベケットの長編小説の執筆史において、『マーフィ』『ワット』から『メルシエとカミエ』へ至る間に、フランス語による執筆という大きな変化があった。『マーフィ』においては、社会的規律からの「自由」、すなわちそこからの乖離、あるいは心身の分裂がテーマとなり³⁶、『ワット』では、主人公にとって、語と物が分裂し、彼と世界との関係の断裂ということ自体がテーマとなる³⁷。これらでは共通して、物語が語り手によって事実確認的に報告される。『メルシエとカミエ』に至って、フランス語使用をきっかけとして、コミュニケーションをめぐる分裂がテーマとなる。外国語によるコミュニケーションが、いかに語学の達者なベケットとはいえ、不安をもたらすものかどうかは、既に参照した伝記にも明らかである。そもそも、コミュニケーションとは、「どんな場合でも失敗の可能性がある³⁸」ものであり、外国語によってこれが強く自覚されたと考えるべきであろう。フランス語という「客観的³⁹」な外国語による執筆が不安をもたらし、＜共感＞をとまなう疑似ディアローグの創造、そして受け手への呼びかけを行う語り手という構造が形成される。一方で外国語は、「私」と言うこと、発話行為自体への発話主体の意識を強めもする。コミュニケーション的不安を土台として、「長台詞」によるその不安の作品的＜構築＞、「疑似ディアローグ」による「共生」という＜もう一つ＞のコミュニケーションの創造が、＜不安＞に苛まれる語り手にも作家にも、鎮静作用をもたらしているのではないだろうか。

ジャンル —— 短編・戯曲を通して ——

ここまで、『メルシエとカミエ』が、単なる滑稽小説ではなく、コミュニケーション的不安を軸に、会話と地の文を巧みに組み合わせた作品であること

³⁶ 「マーフィはこうして、自分が二つに、肉体と精神に分裂するのを感じた」M, p. 68.

³⁷ 「そしてワットを苦しめたのは、本当の尿瓶の本質からの、この（言葉の）髪の本ほどの隔たりだったのだ」W, p. 233.

³⁸ Sperber et Wilson, *op. cit.*, p. 65.

³⁹ James Knowlson, *Damned to Fame : A Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, p. 357.

を示してきたつもりである。ここからは、本作品が長編小説として書かれたという事実、つまり主にジャンルに関わる二つの論点について考えてみよう。一つは、この作品の前後に二つの短編小説が書かれており、表面的には、それらが『メルシエとカミエ』と全く対極的な作品に見えるという点である。もう一つは、この会話体小説が、まさに『ゴドーを待ちながら』のような戯曲としては書かれなかったという点である。これらを通して、本作品における長編小説を必然的なジャンルとしてとらえてみたい。

まず、二つの短編から考えてみよう。ルビー・コーンによると⁴⁰、『メルシエとカミエ』はフランス語によって1946年5月5日に書き始められ、9月26日に完成されている。それ以前には、同年2月7日に英語で書き始められ、後にフランス語で書き直された短編「終わり」があり、そして同じく短編「追放された男」が10月6日から14日にかけて書かれている。短編は『初恋』『鎮静剤』と続き、1955年には「追放されたもの」「鎮静剤」「終わり」の順で『短編と反故草子』（1955）に収録、出版された。先に述べた通り、『メルシエとカミエ』と短編群は著しい対照をなす。『メルシエとカミエ』では、「私」は一度だけ登場し、ほとんど三人称で語られるのに対し、短編は固有名を持たない一人称の声が自らについて語る。この「私」は、英語からフランス語への移行によって部分的には説明されうると思われる。既述のとおり、外国語は、発話行為や「私」と言うことを、発話主体により意識化させるはずだからである。また、『メルシエとカミエ』は会話が主体で、その場面を生き生きと伝えるが、短編のほうは、語り手のつぶやきの中に、まれに人々の言葉が混じる程度であり、むしろ報告形式である。短編と長編という対立も含め、これらはあまりに強い対照を示すので、意図的なものに思われる。

興味深いのは、『メルシエとカミエ』を挟む二つの短編が、多くの共通点を持っているという点である。どちらも、ある施設から追い出されるという出来事を出発点に、主人公が自らの居場所を見つけるまでの物語になる。その中で「私」は、他者とのコミュニケーションから遠ざかり、孤独を経験する。また、「それがどうなったのか正確にはわからない⁴¹」「うんざりだ、記憶なんて⁴²」と、二人の語り手ともに記憶への不安、疑念を表明する。自らの記憶が信用できない、記憶は頼るに足らないものであるということは、記憶という、人間の行為において不可欠な存在を失った、いわば精神的な「孤立」

⁴⁰ Ruby Cohn, *op. cit.*, pp. 128-141.

⁴¹ F, p. 88.

⁴² E, p. 12.

状態であると言えるだろう。つまり、彼らはともに、肉体的、精神的に「追放」されているのである。このテーマも、英語からフランス語への移行と関連しているように見える。「追放」のテーマは、そもそも英語という、母語の豊かで見通しのきく世界から、フランス語という不透明な世界への追放であると考えられるのである。

「終わり」の語り手は、「道では、私は道に迷っていた⁴³」「私はどこへ行くことになっていたのかわからなかった⁴⁴」と言い、「二、三分続けて誰とも一緒にいることはしない⁴⁵」。記憶喪失的で、人間との関わりを極端に嫌っている。「追い出された男」では、追放の痛みは弱まり（「転落はそれほどひどいものではなかった⁴⁶」）、記憶を失ったことを恐れるよりも、「うんざりだ、記憶なんて」と、むしろ敵意さえ見られるようになっている。そもそも、この物語は、ある施設のドアから追い出されて階段を転げ落ちた出来事から始まるのだが、テキスト自体の構成としては、その前に、その階段の段数がいくつなのか、歩道を段数に含めるか否か散々考えるという馬鹿馬鹿しいモノローグが置かれているのだ。『メルシエとカミエ』同様、冒頭の滑稽さは、全体の調子に影響を及ぼす。したがって、「追い出された男」は、全体に滑稽な調子を持つのである。さらに二つの短編の大きな違いの一つが、二つ目の短編における自己言及、否定の言葉の増加である。語り手は「しかしこれ（帽子）をどう描写する？ 今度、今度⁴⁷」と自らの語りを中断して問いを発し、それに答えないまままた別の話題へと移っていく。この形式は、メルシエとカミエが、とりとめもない会話を繰り広げていく、その姿を思い出させる。テキストの終わりは以下のようなものである。

この物語をなぜ語ったのかわからない。ほかのでも同じようにうまくできただろう。たぶん別の機会に別の話を語ることができるだろう。しかし、生ける人々よ、それらが似通っているのをあなたがたは見るだろう⁴⁸。

物語を語りつつ、最後の言葉でその固有の価値を否定し、別の物語でも同じことだったと言う。しかし、その別の物語も、結局今語った物語に似ていると言うのである。ここでは、二重に自己の発言を修正している。二つの短編

⁴³ F, p. 77.

⁴⁴ F, p. 78.

⁴⁵ F, p. 90.

⁴⁶ E, p. 13.

⁴⁷ E, p. 15.

⁴⁸ E, p. 37.

に見られるこれらの変化、すなわち滑稽な調子と人物内部の＜対話的＞構造は、いかにして生じたのだろうか。

ここで再び『メルシエとカミエ』に戻ろう。この長編小説では、滑稽さが全体的な調子として採用され、二人の登場人物の会話が大部分を占めていた。言うまでもなく、これらの特徴は、二人の登場人物の会話が一人称での自己内対話に置き換えられているとはいえ、「追い出された男」の特徴と一致する。既述のように、こうした形によって、『メルシエとカミエ』の語りが語り手に、作品自体が作家に鎮静作用をもたらすのであれば、二つの短編の趣の変化も、より明確になると言えるだろう。

『メルシエとカミエ』は、コミュニケーション的不安から出発し、＜真なるコミュニケーション＞＜共感のコミュニケーション＞＜無関係のコミュニケーション＞を重層的に配置し、その不安を構造化して明示している。この構造は、短編小説では実現困難なものであろう。したがって、ここに、『メルシエとカミエ』が長編小説として制作された必然性があるように思われる。短編から出発したフランス語執筆が、ベケットに長編を要請したと言っているだろう。

一方で、『メルシエとカミエ』が会話主体の小説であって、戯曲ではなかったのはなぜだろうか。確かにそれまでベケットは主に小説を書いてきており、彼にとって最も身近で、重要なジャンルであったことは間違いない。しかし、1938年にはベケットはサミュエル・ジョンソンを題材に戯曲『人間の望み』を試み、結果として頓挫した経験がある。だからこそ戯曲を避けたと見ることもできるが、彼は『メルシエとカミエ』のわずか一年後、『エレウテリア（自由）』で初めて戯曲を完成する。ベケットは、なぜ戯曲を＜直接＞書かずに、会話体小説という、彼にとっては新しい方法を選んだのだろうか。

この問題に、物語内容から仮の答えを立てることも可能である。それまでのベケット小説は、移動と定住を繰り返す物語であった。これは短編や『モロイ』にも受け継がれている。主人公が一つのところにとどまるのは、『エレウテリア（自由）』（出版は1995年）、そして『マローヌは死ぬ』（1953）が初めてである。この時期のベケットが、移動のテーマに執着していたとするならば、それを戯曲で描くのは難しいと考え、小説を選んだと考えても無理はない。

しかしここでは、また別の点からジャンルの必然性を考えてみたい。われわれの用いてきた「疑似カップル」とはどんな意味であろうか。まず『マーフィ』を考え、「カップル couple」の語の一般的用法を考えると、男女ではな

いという意味が考えられよう。また、マーフィとシーリアのように、性格や行動を伴った充溢した人物ではないという意味も考えられるだろう。そこから発展して、もはや人間同士の関係ではないという意味さえ可能ではないだろうか。

メルシエとカミエの旅行は、語ろうと思えば語れる、というのも私はずっと彼らと一緒にいたのだ⁴⁹。

ほとんど三人称小説とさえ言えるこの作品において、その第一文から「私」が登場している。ここで注目しておきたいのは、こう言いつつも、メルシエとカミエの会話が表現する世界では「ずっと一緒」の語り手は一向に現れないのである。奇妙な点と言わざるを得ない。

メルシエが「証人たちがいた⁵⁰」とを感じる場面もある。これが語り手であったという確証はないが、このような形で物語に登場していると考えれば、「ずっと一緒」という部分の解釈は可能になる。とはいえ、大半の時間は、存在について何の言及もないのだから、やはり奇妙な同伴ではある。

一方、二人が独立した人物であることを疑わせる部分も少なからずある。

[...]そしてあるいは、彼らは同時に、一人の人間として転んだだろう、打ち合わせをすることなく、お互いに全く依存せずに⁵¹。

メルシエがカミエを巻き添えにする、カミエがメルシエを巻き添えにする、そして三番目の転び方として、二人が「一人の人間として」転ぶ。二人で一人というこの一節に、メルシエとカミエが二人の独立した人間ではなく、相互依存する不可分の存在である可能性が、垣間見える。

ここで、二人の主人公と語り手がデュオを見せる場面を思い出してみよう。メルシエと語り手とカミエが同じように「寒い」と言う。これは、語り手と二人の主人公とのつながりを感じさせる部分である。すなわち、語り手とメルシエとカミエとは、一体の存在、すなわち二人の主人公は、語り手の頭蓋の中の存在なのではないだろうか。あたかも『マーフィ』の主人公マーフィの中で心身が分裂しているかのよう。

⁴⁹ MC, p. 7.

⁵⁰ MC, p. 28.

⁵¹ MC, pp. 179-180.

メルシエとカミエの二人が、語り手の頭蓋の中での存在であるという想定に関して、一言付け加えておこう。われわれは、「真なるディアローグ」に独立の人物関係を、「疑似的モノローグ」に共生的人物関係を見た。この二人が共生的であるように見えるのは、少なくとも、彼らが語り手の頭蓋の中の存在である可能性があることと無関係ではあるまい。

こうして二つの解釈が可能になる。一つは、主人公二人は個別独立の存在で、語り手はほんとうに彼らと一緒にいたという読み。また、二人は語り手の頭蓋の中の存在で、旅は語り手がしており、内的な対話が会話として表現されているという可能性である。こうした、頭蓋の内か外かという曖昧さは、実はそれ以降のベケット作品に頻出するのだが、この積極的な曖昧さは、舞台表現、つまり可視的な表現にしてしまうと失われてしまう。加えて、『メルシエとカミエ』においては、会話体だけが重要なのではなく、語り手の言葉と会話体が、コミュニケーションの危うさを通してつながることが重要であった。こうした事情から、この作品は小説でなければならなかったのである。

結び

『マーフィ』は主人公と彼を取り巻く社会的環境、あるいは主人公の精神と肉体との調停不能の分裂を主題とし、『ワット』では主人公と彼の周囲の世界の意味、世界と名前の分裂を主題としていた。そして重要なのは、それらが描写、説明されていたということである。事実確認的なこの方法に対し、『メルシエとカミエ』では、一見唐突に、滑稽な会話体小説としてベケットの小説群にあらわれてくるが、これは、ベケット自身のコミュニケーションに対する不安を、語り手に仮託し、行為遂行的に言語表現として＜構造化＞しようとした試みであった。そこには、個別の人間同士のコミュニケーションも、人間の内的な要素同士のコミュニケーションも含まれている。『マーフィ』『ワット』から連なるベケットの小説史において、この作品は必然的に要請されたと言うことができるだろう。それは、同時期に書かれた短編からもうかがうことができる。短編のほうは会話が排除されたモノローグ形式であるが、これは、語り手の長台詞として我々読者に提示される。長台詞の一方的コミュニケーションには、常に不成立の不安がつきまとう。追放され、記憶も定かならぬ「私」は、いたるところで人々の拒絶に遭うが、その拒絶は、語り手も被るかもしれないものなのである。おそらく短編第一作は、保護された空間からの追放、行くあてのない道中、人々との断絶、記憶への疑念（つ

まり保護空間と記憶はほとんど同義だ)を、直接的に表現したもののだが、ここで生じたコミュニケーション的不安を、形として表現したものが『メルシエとカミエ』であろう。ここで、不安を描写ではなく構造化したことにより、短編第二作(奇妙なことに同じモチーフの短編だが、苦悶の調子は和らげられ、滑稽さも含まれている)にたどりつく。いわば、これは『メルシエとカミエ』が可能にしたベケットによる書き直しであると考えてよいだろう。

ベケットが 1946 年から本格的にフランス語のみで執筆するようになってからの第一作が「終わり」であるが、ここに、われわれは(彼自ら選んだとはいえ)英語からの追放を見た。『メルシエとカミエ』、さらにはこの時期の短編が、フランス語による執筆の初期段階に当たることは、紙幅の関係上、今回の論では十分に扱うことができなかったが、われわれの主題と大きく関わる問題である。また、『ワット』においてワットの話を書き書きする語り手、そして『メルシエとカミエ』で二人の人物の声を聞き書きする語り手、あるいは自らの内なる分裂した声を登場させたベケットが、音声言語に、あるいは発せられた言葉一つ一つに人物の存在を感じ取るようになったとするならば、一年後、戯曲『エレウテリア(自由)』を試みる大きな動機づけになったと言えるかもしれない。これらの点については、別の機会に検討を加えてみたいと考えている。