

「曖昧」の形式とその効果

サミュエル・ベケット『モロイ』小論

鈴木 哲平

序

サミュエル・ベケット (1906-1989) の『モロイ』(1951) は二部構成の小説であり、第一部では主人公モロイによる母親探しの旅が、第二部では主人公モランによるモロイの探索が語られる。モーリス・ブランショの指摘するとおり、三部作を構成する後続の二つの小説——『マローヌは死ぬ』(1951) 『名づけえぬもの』(1953)——に比べれば、この小説は「表現されているものがまだ物語という確かな形をとろうと試みている¹」小説だと言える。事実この小説にはそれを追って読み進めていくことができるようなエピソード群が物語²を形成しているように見えており、その物語は少なからず読者の興味を引く性質を備えている。例えば、そこにいない人物を探すという前後二つのパートに共通する設定は、探偵小説のような効果を物語に与えている。また、警官に身分証明書を求められて便所紙を差し出す場面、あるいは、それをしゃぶって気持ちを落ち着かせるために常備しているという小石を、どのようにポケットにしまっておいたら過不足なくしゃぶることができるかと延々と考える場面などは、劇作『ゴドーを待ちながら』(1953) のウラジミールとエストラゴンの滑稽なやりとりを想起させながら、ミュージック・ホール流の笑劇の伝統につながっているように見える。あるいは、とりわけ第一

¹ Maurice Blanchot, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », in *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 257. ただしブランショは『モロイ』について「物語が自らの表現を語るのに成功していない」と付け加えることを忘れていない。

² Voir. Dina Sherzer, *Structure de la Trilogie de Beckett : Molloy, Malone meurt, L'innommable*, Hague, Mouton, 1976, pp. 14-26. シェルゼールは小説三部作のテキストにおける「物語」を「現在形」「過去形」「過去完了形」の三つの時系統に従って整理している。物語とディスクールの分類は、パンヴェニストの区別と同義とみなしてよいが、上に述べたとおり、現在形で述べられた出来事（語り手にとっての現況報告）が「物語」の側に組み込まれていることが異なる。語り手の現況報告が大きな位置を占める三部作のテキストを扱うのに有効なこの方法に、われわれも従うことにする。

部のモロイ老人の、足を引きずって歩き回り、ついに母親に会うことができずに森の外れの穴の中で衰弱していく姿は、悲劇的な印象を読者に与えるかもしれない。

しかし、このような物語を構成するエピソードを一つ一つ検討しようとそこに近寄ると、われわれは途端に戸惑うことになる。というのも、物語の出来事の詳細を決定することが並々ならぬ困難をとまなうからである。この物語のとらえがたさは、巧妙にしつらえられた形式から来ているように見える。それを「曖昧」と名づけ抽出することが、本論の目標である。この形式はいくつかの異なるレベルに存在しており、この小説の構成原理をなしていると言っても過言ではない。また、この形式を観察した後に、この形式が読者にもたらす効果についても合わせて考察したい。

1. 二つの解釈

本稿での問題点を浮き彫りにするために、テキストの一節を読むことから始めよう。

一匹の小犬が男の後をついて行った。ポメラニアンだと思う、いやそうじゃないだろう。あの時でもはっきりしなかったが、今日もまだはっきりしない、そんなことはほとんど考えてこなかったわけだが。[...] そうだ、オレンジ色のポメラニアンだった、考えれば考えるほど確信が持てるようになる。とは言ってみたものの³。

二人の男たちが出会うのを見ていたというエピソードを語りながら、その一方の男が連れていたのがポメラニアンであったかどうか語り手が自問する部分である。ポメラニアンであるかそうでないか、これらは両立することは不可能であって、事態はどちらか一方でしかありえない。この二つの解釈のいずれが正しいかということが語り手によって決定されることがないままに、疑問じたいが放置される。

男の連れていた犬が、ポメラニアンであるか否かわからないからと言って、その物語の理解が途端に困難なるということには直接はつながらない。ただし、われわれが注意したいのは、語り手がこのような不明確なことを敢えて俎上に載せ、しかもここに少なからず言葉を割いているということなのであ

³ Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, pp. 14-15. (以下 *Molloy* と略記)

る。以下の例も同様の特徴を示している。

例えば、母の死だ。私がここに着いたとき、すでに母は死んでいたのか？ それとももっと後になってから死んだのか？ 埋葬すべき状態、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ろう。いずれにせよ、私は母の部屋にいる⁴。

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、母親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。語り手はここでも、このどちらにも与することなく疑問自体を放り投げて別の話へと移っていつてしまうのである。

ここに掲げた二例のいずれもが、過去のある事態における二つの相反する仮説を提示し、そのいずれも採用しないままこの提起を終えている。

ディナ・シェルゼールは、「テキストのいたるところで自らの書くことに対する疑いを生み出す」『モロイ』第一部の語り手の言葉を「おそらく少しでっち上げている」「多分美化している」「結局それがこんなふう起こったはずだと私は思い込んでいる」と列挙し、さらに同趣の表現である「わからない」「そうは思わない」「もう憶えていない」「確信がない」「混同している」「おそらく」「そうかもしれない」といった語が繰り返され現れることを指摘している⁵。ある過去の事態を措定しながら、同時にそれに対する疑義を表明することで、程度の違いはさまざまあるにせよ、上記二例と同様の構造が生まれることは明らかである。さらに、われわれが最初に取り上げたこの言い回しは、『モロイ』第一部の語り手の言葉に、非常に顕著な特徴として頻繁に現れるということができよう。

こうした相反する語り、すなわち、一つのことを確言しながら、すぐさまそれに対する疑義、場合によってはその否定を差し挟むという言葉遣いは、早くから論者たちの関心を引いてきた。ここではその代表としてヴォルフガング・イーザーの「これ（『モロイ』）とこれに続く小説（『マローヌは死ぬ』（1951））と『名づけぬもの』（1953）の文構造は、しばしば直接的な矛盾の形からなる」という言葉を挙げておこう⁶。三部作全ての文構造を一言でま

⁴ Molloy, pp. 7-8.

⁵ Sherzer, *op. cit.*, p. 40.

⁶ Wolfgang Iser, *Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974, p. 164. （著者自身による英訳）

とめてしまうのはいささか性急に見えるものの、大局的に見れば、この小説の語り口について、彼もやはりわれわれと同じ点に注目していると言えよう。

2. ベケットの「曖昧」

上記二例に見られる形式を考えるために、ここで二つの補助的考察を行い、これを定義しておくことにしよう。まず一つ目として、ベケットのラジオドラマ『残り火』(1959)を一瞥する。この作品の梗概を示しておけば、主人公ヘンリーは海岸に佇み、孤独を紛らわせるために死んだ父や妻に話しかける。死んだはずの妻は、これに対し、自らの声で応える。ついにその声も消え去り、ヘンリーは始めと同じように一人になる。

「もしこれを舞台上にのせてしまったら、曖昧を台無しにしてしまう」⁷という『残り火』についてのベケット自身の発言に注目したい。この作品を舞台上で上演するならば、その場面がヘンリーの佇む海岸なのか、それともヘンリーの意識の内部なのかという二者択一、換言すればヘンリーに聞こえてくる死んだ妻の声が、舞台上に現前する幽霊が実際に発する声か、あるいはヘンリーが実際聞いたと思い込んでいる幻聴なのかという二者択一から、どちらか一つに決めてしまわなければならない。妻エイダの声が現実か幻かを曖昧に保つためには、舞台での上演ではなく、ラジオという表現手段が必然的に要請されるのである。

この〈妻エイダの声〉という一つの対象に対するヘンリーにとっての〈実際に聞こえる声〉と〈幻聴〉という二つの可能態の関係を「曖昧」と呼ぶことにしよう。われわれが耳にする〈妻エイダの声〉は、〈実際に聞こえる声〉と〈幻聴〉のいずれかであることには違いないのだが、そのどちらであるか確かめようがないのである。このように、「曖昧」という形式は、知りえない実態を持つ対象と、それに対する二つの相反する仮定という、三つの要素から成り立つということになる。これが、『残り火』の場合、声の様相という次元において成立しているのである。

二つ目の考察のために『ゴドーを待ちながら』の中のよく知られた一節を挙げることにする。

版)

⁷ Rosemary Pounteny, « *Embers : An interpretation* », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 2, 1993, p. 270.

エストラゴン 何だって？

ヴラジーミル 救い主さ。そして二人の泥棒。泥棒の一人は救われて、もう一人は…（彼は「救われた」の反対語を探す）…地獄に落ちたって言うんだ。

エストラゴン 何から救われたんだ？

ヴラジーミル 地獄からだよ。

[…]

ヴラジーミル 福音書の著者四人のうち、一人だけがこんなふうに出来事を報告しているのはなぜなんだ？ 四人全員がそこいたのにだよ、ともかく遠くないところに。なのに一人だけが救われた泥棒について語っている[…]⁸。

キリストと一緒に磔刑に処された泥棒二人のうち、一人は救われ、もう一人は地獄落ちになったという逸話が、四人の福音書著者の中で、一人だけから伝えられていることをヴラジーミルは問題にする。われわれが取り上げた例と異なり、話し手は自らの過去について語っているのでも、その過去の事態が確定されないことに話し手が不満を覚えることもない。しかし＜一人の泥棒が地獄に落ちてもう一人が救われた＞という仮説を主張する立場と、それを支持しない立場との食い違いが強調されている点においては、同趣の一節だと分類してよいはずである。先の例と同様に考えれば、キリスト処刑にともなうある事態についての相反する二つの仮説という曖昧形式が、ここにも成立していることが見て取れるだろう。このように、曖昧形式は『モロイ』やそれとの類似点を多く示す小説三部作の残り二作以外にも、とりわけ1950年前後のベケットの作品には目立って取り上げられている。

3. 加工された物語

さて、曖昧の概念を準備したところで、第一部の物語について考えてみたい。第一部の後半、主人公モロイが海岸に辿り着き、そこにいた女性たちのうちの一人が、彼に食べ物を持ってきてくれたという出来事を語り手が回想する。しかしすぐに、語り手は以下のように言って自らの発言を留保する。

しかしそれより前の、別の滞在と混同しているのかもしれない、[…]
しかし私はおそらく二つの機会、二人の女を一つに混ぜ合わせているのだろう、二人の

⁸ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, pp. 14-15.

女、一人はその仲間たちの歓声や笑い声を背にしながら、おずおずと、私のほうへやってくる、もう一人は、むしろしっかりした足取りで遠ざかっていく⁹。

女性から食べ物をもらったというこの小さな出来事を、第一部の母親探しという物語の一環として位置づけてよいのか、それとも別の時に起きたことを誤ってこの物語に加えてしまっている、あるいは二度別々に起こったことを一つに混同してしまっているのか、語り手自身が自問しているのである。この例は一見、これまでの例と同様に、エピソードの或る一部分が曖昧になっているにすぎないように見えるかもしれない。しかし語り手自身が、この小さなエピソードが忠実な事実の報告なのか、別の記憶を素材に加工された想像の産物なのか区別できないということは、そもそもわれわれが読んできた物語じたいが、語り手の経験した一回的出来事の報告ではなく、さまざまな過去の経験を寄せ集めて想像力が作り上げたものであるという可能性が考えられるということの意味するのである。これまで挙げた曖昧の例は、物語の大きな流れを否定するようなものではなく、どちらかといえば物語の中の小さな要素に関するものばかりであったのに対し、ここでわれわれは、『モロイ』第一部の物語の様態そのものを問題にするような一節に出会ったということになるだろう。

[...] 以下の発見しか記憶にとどめていない、それは私の部屋の窓の前を誇らしげに満ち満ちて通り過ぎていった月が、その前日か前々日かに、前々日には、まったく未熟で薄っぺらで、あおむけにひっくり返り、おがくずのようだったのを見たということだ¹⁰。

物語を追うだけならば読み飛ばしてしまいそうなこの一節も、少し考えてみれば奇妙なことを言っているのに気がつく。しかも語り手はこの矛盾の解決を試みながらも、結局納得のいく説明のできないまま話を終えてしまっている。これについてブライアン・ダフィは、通常の月の満ち欠けには二週間程度かかるのだから、これは語り手の時間提示が疑わしいということを示しており、その疑惑は物語全体へと拡張することができると論じている¹¹。

確かに、われわれが既に見たように、語り手が別々の出来事を一つに作り

⁹ Molloy, p. 114.

¹⁰ Molloy, pp. 60-61.

¹¹ Brian Duffy, «Molloy: As the Story Was Told. Or not.», *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 7, 1998, pp.177-193.

変えてしまったり、全く別の機会に起きた出来事をこの母親探しの物語に挿入してしまっている可能性がある以上、一度限りの出来事に見える母親探しの物語じたいが様々な出来事の加工や合成を含んでいると考えることができるだろう。ダフィの解釈によれば、結局この母親探しの旅は、一度に行われたものではなく、彼が常に母親を求めてさまよっていた姿の諸断片を総合したものだということになる。確かにそう考えることは十分に可能である。しかしさらに興味深いのは、われわれの曖昧形式に従うと、これがモロイの錯誤であるのか、それとも実際には連続した一続きの出来事だったのかということが、決められないということなのである。というのも、「前々日」と言う語り手が、「日」という語と「週間」という語を取り違えているということも、彼が「つづり字と、言葉も半分は忘れてしまった¹²」以上、十分に起こりえることだからである。もし語り手の「前々日」が「二週間」を「二日」と間違えたところから来たとすると、時間の錯誤を持ち出さなくとも、この一節を理解できるのではないだろうか。

われわれは、物語の様相に関する曖昧形式というものを捉えることができたといえるだろう。すなわち、物語は、いくつかのエピソードの集合で成り立っている。しかしそのエピソードは、本当に一連の出来事の忠実な報告なのか、いろいろな経験を素材に様々な要素を想像によってつなぎあわせたものの点について、われわれには確かめる可能性が断たれているのである。

4. <嘘>をめぐる

ここまでわれわれは、物語が実際に起きた一連の出来事なのか、他の経験の要素を多分に含んだ混合体なのかという点について、やはり曖昧の構造が見られるということを確認してきた。確かに、われわれ自身の経験に照らしても、一つの出来事の記憶が、ある一時期の出来事の一環をなしているのか、はたまた別の時の出来事なのか混同するようなことは珍しくもないことかもしれない。しかし本小説第一パートにおいて、物語の大半がこうした曖昧な様態である可能性を否定できないような語り方をしているということは、やはり注目に値する。それでは、なぜ語り手はこうした語りをするのだろうか。

これに対してわれわれは、語り手の言葉の端々から推測することができる。

¹² Molloy, p. 8.

すなわち「つづり字と、言葉も半分は忘れてしまった」といい、さらに別の箇所では「こんな高齢になった¹³」と言っているのを見ると、語り手は、高齢に達し、老化現象として言葉を忘れたり、記憶があやふやになったり、様々なことに自ら疑義を加えるようになっていくというように納得することができる。例えば、オルガ・ベルナルは主人公モロイの足の不具合と彼の奇妙な言葉遣いに関連性があるとしている¹⁴。語り手が高齢で、言葉もままならないとするならば、われわれは、テキストに散見される言葉への不信あるいは失望といった類の感想群に対して、この高齢の語り手という視点から解釈を提出することができる。

というも私はいつも言い過ぎるか言い足りない過ぎるのだ、そのことは私に苦痛を与える、それほど私は真実にとりつかれているのだ¹⁵。

言葉を半ば忘れてしまったために「真実」を言い当てることができず、そのために言葉を非難していたというわけなのである。

しかし、こうした捉え方をはみだすような一節が登場してくる。

その後の数ヶ月、でなければ数年、私がどうなったか、どこへ行ったか、そんなことを語る気は私にはない。というも、これらのでっち上げに私はうんざりし始め、別のものが私を呼んでいるからだ。だがさらに数ページを黒く埋めるために、たいしたこともなく海岸で過ごしたと言うことにしよう¹⁶。

母親探しの旅に出て、その道中警官に引き止められたという話が述べられ、また、その飼い犬を死なせてしまった縁で逗留することになったルースという名の婦人の家でのエピソードが語られ、物語も後半に入ってきたところで、語り手は上のような言葉を口にする。ここで、「でっち上げ inventions」という語に注目しよう。この言葉を素直に受け取れば、もはや今まで語ってきたエピソードが、実は語り手の勝手な創作であったと読むことができるだろう。そうだとするならば、今までの、＜言葉のでっち上げ＝老齢による言葉の不具合＞説に対し、新しい仮説を挙げることができる。つまり、語り手が、言葉への制御を失った老人を演じながら、全くの絵空事を書き連ねてきたという見解である。

¹³ Molloy, pp. 123-124.

¹⁴ Olga Bernal, *Langage et Fiction dans le Roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969, p. 174.

¹⁵ Molloy, p. 50.

¹⁶ Molloy, pp. 103-104.

こう考えると、これまで考えてきたいくつかの具体例が、別の意味を持つようになることに気づくであろう。確かに、彼が言葉を忘れ、自らの発言に対し再三疑義を挟み込み、また、言葉が自分の言おうとすることを伝えないことを嘆くのは、彼が言葉を思い通りに操ることができないからである。しかし上の引用によって「でっち上げ」が二重の意味を持つようになると、語り手が、本当に不具の老人か、それともこの老人を装って、老人の物語を一人称で書いている人物なのか決定できなくなってくる。

語り手に対するこれら二つの見解を、〈嘘〉という観点から整理すれば以下ようになる。すなわち、語り手は老人か老人を演じる人物かという問いは、結局語り手が自らの言葉が〈嘘〉であるかどうか意識しているかどうかという一点にかかってくる。そして、〈嘘〉だと捉えていれば物語は〈嘘〉であるし、そう考えていなければ〈嘘〉ではないのである。

確かにここで〈嘘〉か否かという判断基準を持ち出すのは理にかなわないことではない。しかしそれに訴えなくとも、上記の引用を理解できるということにも同時に留意すべきである。すなわち「でっちあげ inventions」を〈真実は言い得ない〉という観点から考え、「真実」から逸脱してってしまう言葉のことを「でっち上げ」と呼んでいるという可能性である。

[...] 私は、人は嘘をつくか黙っているかどちらかにせねばならないという慣習の要求に服従しているだけだ¹⁷。

今われわれが手にしている語り手についての二つの見解を通して考えると、この一節について、以下のように言うことができるだろう。語り手に〈嘘〉をついているという意識がなければ、引用中の「嘘」とは、言葉が語り手にとっての「真実」を言い当てられないということを指しており、語り手はあくまで「真実」を目指していると考えることができる。一方、もし語り手が〈嘘〉をついているのならば、この言葉をまさに字義通りに受け取って、その物語じたいも作り話であると告白していると考えべきであろう。三部作の次作『マローヌは死ぬ』の語り手が、フィクションをノートに書き付ける〈作家〉を思わせるということを付け加えれば、物語＝嘘という説が一層補強されるかもしれないが¹⁸、これもあくまで状況証拠でしかない。

¹⁷ Molloy, p. 135.

¹⁸ 三部作は、表面的には『モロイ』において足が悪かった主人公が『マローヌは死ぬ』で床に就き、『名づけえぬもの』において肉体を失うという主人公の時間的連続性を見出すことができる。

われわれは三つの曖昧形式について検討した。『モロイ』第一部の物語において、語り手の行う報告は、細部において相反する仮説が並置されるか、あるいは一つの事実認定に続いてその否定ないしそれに対する疑義が提出されていた。これが一つ目の曖昧形式である。次に、物語全体に関して、それが一回的出来事であるのか、さまざまな経験をもとに想像力で合成したものなのかという点が二つ目の曖昧形式である。また、それが語り手によって意識的につかれた嘘であるか、それとも言葉の裏切りに遭いながらも真実を志向している物語であるのかという点に、三つ目の曖昧形式が認められたことになる。

5. 二つの探索物語

ここまでは、『モロイ』第一部の物語をめぐる曖昧形式の抽出に議論を限ってきた。ここからは視野を広げて、第一部と第二部の関係について考えてみることにしよう。第二部では、今度はモランという語り手が、自らのモロイ搜索の報告を語る。ここでも主人公は、目指す搜索対象を見出すことができずに帰ってくる。第一部は母親探しの旅に出たモロイが森の外れの溝に落ちたところで記述が終わるのだが、第二部では、モランが第一部で行方不明になったモロイを搜索するということで、二部相互の関係はひとまず位置づけることができる。

一方、むしろ第一部と第二部の時間関係を逆に考えること、すなわちモランによるモロイの搜索がモロイによる母親探しに先行するという見解も可能なのである。

おそらく、モロイの脚の硬直は、モランがこうむったそれがさらに悪化したものであろうし、モロイに全然歯がないのはモランの門歯が抜け落ちたからであらうし、旅から帰ったモランが松葉杖をつき始めたが故に、モロイが松葉杖をかたわらに登場したのであろう¹⁹ [...]。

三部作という枠組みを重視するならば、これをさらに補強することができる。すなわち、『マローヌは死ぬ』の主人公マローヌは臨終の床に就いていて体を満足に動かすことができないということ、さらに、『名づけえぬもの』におい

¹⁹ 内田耕治『無の表現 表現の無—サミュエル・ベケット小説三部作の研究—』東京、駿河台出版社、1990年、40頁。

ては満足な肉体ももはや持っていないという関連を考え合わせれば、この肉体の劣化と崩壊という時系列に並べるためには、モロイの出来事をモランの後に置くほうが、据わりがよくなることは明らかである。この『モロイ』の二部前後の相互関係に、二つの物語の生起の順序をめぐる曖昧形式が発生していることは、もはやくどくどしく指摘するまでもないだろう。

そしてさらに、前後二部相互の関係は、もう一つ別の側面をも持ち合わせている。二つのパートは、別々の出来事としては類似点がきわめて多いのである。つまり、時間的、因果的前後関係ではなく、類似点を通して見えてくる、いわば相似形としての関係である。これについては既に多くの論者によって指摘されており、ここではポーター・アボットの分類²⁰から代表的な例を挙げるにとどめる。「誰かを搜索する」「森を歩く」「炭焼き夫を襲う（モロイ）、見知らぬ男を殺す（モラン）」「自転車に乗る」「手足や体の器官が劣化していく」「松葉杖を用いる」「数学的規則を用いる」「敵意ある人物に呼び止められ、問いただされる」「ほつれた紐で結ばれた帽子をかぶっている」「下によりすぎた睾丸を持っている」。

「誰かを搜索する」についてはこれまで触れてきており、「自転車に乗る」「松葉杖を用いる」「帽子を被っている」「睾丸」などの外見的身体的特徴についても、また「手足や体の器官が劣化していく」という点も小説中に明記されている。ここでは第一部と第二部における「炭焼き夫を襲う（モロイ）、見知らぬ男を殺す（モラン）」「敵意ある人物に呼び止められ、問いただされる（モロイとモラン）」という場面を見比べてみよう。まずは第二部からの引用である。

火をつけて、それが燃え広がっていくのを見ていたとき、自分が呼び止められるのが聞こえた。声は、もうすでに近かったので私は飛び上がったが、ある男の声だった。[……] ちょっと！ と彼は言った。私は自分の起こした火のほうを向いた。火は順調に燃えていた。そこに木をくべた。もう五分もあなたに話しかけている、と彼が言った。私が避難小屋のほうに行ったら、彼が立ちはだかった。私が足を引きずるのを見て、彼は大胆になっていた。私の質問に答えたほうがいいですよ、と彼は言った。[……] あなたはこの土地の監視を任されているんですか、と私は言った。男は私のほうに手を出した。私は改めてそこから

²⁰ Porter Abbott, *The Fiction of Samuel Beckett: Form and Effect*, California, University of California Press, 1976, p. 100.

どいてほしいと言ったと思う²¹。

モランは、森の中で火をおこしていたとき、見知らぬ男に声を掛けられる。この男はモランが立ち去ろうとするとそれを阻止し、見下す調子でモランに今何をしているのかと詰問する。

このとき何がおこったのかはわからない。が、少し後で、おそらくずっと後で、男が地面にのびてその頭がぐちゃぐちゃになっているのを見た²²。

モランはその男に何が起こったのか、自分が何をしたのか知りもしないが、モランがその男を打ち倒したということがほのめかされている。

しかし少し先に行って自分が呼び止められるのが聞こえた。頭を上げて見ると警官が目に入った。[...] ここで何をしてるんだ？ と彼は言った。私はこの種の質問には慣れていたのですぐに理解した。休んでいるんです、と私は言った。私の質問に答える気があるのか？ と彼は怒鳴った²³。

第一部においてこれに対応する部分を見ていこう。モロイは、母親探しの旅に出発するとすぐに、警官に呼び止められる。このとき、警官は男がモランに対してそうだったように、モロイに対して威圧的である。「自分が呼び止められるのが聞こえた *je m'entendis interpellé*」という表現が完全に一致しているのは注目に値する。

私はその男に、どうしたら一番早く森から出られるか説明してほしいと頼んだ。私は雄弁になっていた。彼の答えは最も混乱した部類のものだった。[...] というのも私が立ち去ろうとしていたとき、彼は私の袖をつかんでいた。だから私はすばやく松葉杖を取り出し、それで彼の頭蓋に一撃食らわせたのだ²⁴。

モロイは森の中で見知らぬ男に出会う。彼の知りたかったことがその男からは知ることが出来なかった上に、男はモロイの袖をつかんで立ち去るのを邪魔していた。この男をモロイは殴るのだが、その殴った相手の部位は、モランが殴った場所と同様に頭部である。このように、部分的ではあるが、モロイとモランのエピソードは、重なり合う部分がある。しかし、いくつかの点

²¹ Molloy, pp. 231-234.

²² Molloy, pp. 234-235.

²³ Molloy, pp. 128-129.

²⁴ Molloy, p. 27.

が明らかに異なっていることも重要である。モランは、詰問された相手と殴り倒した相手が同じ人物であるが、モロイはそれが別々の人物であるということ、また、モロイは殴ったことをはっきり記述しているが、モランの場合は結果だけ記されていて、殴ったことが暗示されているにとどまっていることなどが、大きく異なる点である。

二つのパートで互いに類似したエピソードが存在しているが、それはあくまでも部分的であり、ずらされながら重なっていることに注意したい。つまり二つの物語は、二つの別々の出来事をそれぞれが伝えていると断言するほど関連性が薄くもなく、一つの出来事を二つの別々の解釈で伝えていると言い切るほど細部が一致するというにもならないのである。結局これらが二つの別々の出来事なのか、一つの出来事の二つの報告なのかということに関しては決定的な判断を下せない。これもやはり曖昧形式であるということになるだろう。

ところで、第二部の最終部は、それまで語ってきたことすべてを語り手が否定する<全否定>の一節として特によく知られている。

そして家に帰って書いた、真夜中だ、雨が窓を叩いていると。真夜中ではなかった、雨は降っていないかった²⁵。

これは、第二部冒頭「真夜中だ。雨が窓を叩いている。」²⁶に対応しており、第二部の語り手が、それまで語ってきたことを全て最後において否定するという形をとっている。単純に考えれば、モロイ探索の報告の最終部において、その冒頭が<嘘>だと暴露して、報告全体の信憑性を失墜させているように見える。これが小説全体の最終部であることも相俟って、第一部第二部全体でこれまで語ってきたこと全てが「でっち上げ」であったという結論になるようにさえ見える。ここにおいて、われわれの曖昧構造に当てはまらない形式が登場し、さらに既に確認したはずの曖昧構造までも否定しているように見える。しかし、実はそれらはあくまでそう見えるということにすぎない。

まず、第二部の語り手の口調が徐々に変化していることに留意しよう²⁷。

²⁵ Molloy, p. 272.

²⁶ Molloy, p. 142.

²⁷ シェルゼールは、『モロイ』第二部では始めの20ページでは「おそらく」「確信がない」「混同している」といった第一部を特徴づける言葉がないが、後半では、数は少ないものの、「これらは殆ど明確じゃない」「別の場所と混同していないだろうか」といった言い回しが見られるようになると指摘している。 Sherzer, *op. cit.*, p. 51.

第二部の語り手は、物語が進むにつれ、だんだんとモロイのように、言葉に対する疑義を深めていく。そうであれば最終部における〈冒頭部の否定〉が、先立つ全ての部分が〈嘘〉であったということを意味するのではなく、第一部に頻出する〈前言修正〉による曖昧形式だと考えられることになるだろう。もし第二部の語り手が、第一部のそれに似てくるとするならば、第一部の語り手がそうであったように、相反する二つの仮説のどちらかが正しいと言い切ることができないからである。換言すれば、この〈全否定〉をモロイの言い回しとして考えれば、最終部のほうが冒頭部に対し特権的に正しいとする根拠は何一つないということになる。そうであれば、第二部に関しても小説全体に関しても、これを最後に明かされる〈嘘〉と捉えるか、それとも第一部の口調のヴァリエーションと考えるかという曖昧形式がここでも適用できるということになる。

6. 曖昧の効果

ここで、これまでの議論を整理しておこう。『モロイ』第一部の物語は、細部において、一つの事態に対する決定不可能な二つの仮説を含んでいた。そしてこの仮説の並置が、物語全体の様相に曖昧な性質を与え、それが一つの出来事の報告なのか、様々な異なる経験を組み合わせたものなのか、あるいはそれが〈嘘〉を意識して語られたものか否か決定できないという構造があるということが明らかになった。さらに、二つのパートのそれぞれの物語の相互関係においても、そのどちらの物語が時間的に先行しているか、またそれら物語が二つの別々の出来事なのか一つの出来事なのかということに関しても、また二部全体を通して全てが〈嘘〉の意識によって書かれたのか否かということについても、曖昧の構造が成り立つことがわかった。

ここではこれらの曖昧構造について、これがいかなる効果を持ちうるかということについて考えたい。まずはロベール・パンゴーの『モロイ』に対する印象を見てみよう。

小説全体が流動的であるが、諸々の断片のほうがより明確であるというわけでもない。モロイは文を完結させず、「たぶん」「しかし」「後で」「～でないかぎり」「あるいは」をいくつも挿入し、その物語を読むのを徐々に難しくしていく

パンゴーは、われわれの議論の端緒となった「たぶん」や「あるいは」といった、物語の細部をぼかす言葉を取り上げ、それが読書を難しくしていくと指摘する。パンゴーがここで指摘している小説全体の不確かさや、断片の不明確さというものは、われわれが一貫して曖昧の名のもとに追跡してきたものである。確かにわれわれの議論が示すように、主人公たちによる人探しの旅物語は、いろいろなレベルにおける曖昧形式によってぼやかされ、つねにその核心的事態が曖昧であることになっているのだ。

それでは、こうした曖昧形式はどういった効果を生むことになるだろうか。パンゴーの言う「困難」はいかなる意味があるのだろうか。これを考えるために、ヴォルフガング・イーザーによるジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』の分析を取り上げることにしたい。イーザーは「内在する読者」という概念を提唱し、文学テキストをコミュニケーションとして捉えなおすことを主張した批評家である。彼に従えば、作者による作品制作は、つねにこの「読者」を想定した呼びかけであり、「内在する読者」とは、作品内部に仕込まれた、生身の読者が占めるべき位置なのである。

『ユリシーズ』を混沌としているとか破壊的だとか評することは、読者自身が作り上げた諸関係を変更するように読者に強いる圧力に、読者が抗していることを示している。この圧力は、原則として彼がそのために作品を構造化していく活動の方向性を変え続けなければならないような圧力である、というのも、可能な諸相互関係から彼の選択が作り出すネットワークを考慮すれば、読者が諸断片をつなぐ際の選択が、どんなものであれ無効になっていくにちがいないからである²⁹。

固定化された読者の「選択」＝解釈が、「無効化」され、常にその「方向性を変えなければならない」という点に注目しよう。イーザーに従えば、『ユリシーズ』では、視点が同時に複数から取られているために、読者が占めるべき固定的な場所というものがない。それは絶えず動いている。こうした動きは、テキストに内在しているものなのだと彼は言うのである。このような論点をわれわれの小説に適用することはできないだろうか。

²⁸ Bernard Pingaud, « « Molloy » douze ans après », *Les Temps modernes*, 18, 1963, pp. 1289-1290.

²⁹ Wolfgang Iser, *Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978. p. 210. (著者自身による英訳版)

無論『ユリシーズ』と『モロイ』の比較などをここで持ち出すわけではない。このイーザーの『ユリシーズ』の読者反応の分析を、『モロイ』のそれに応用してみたいということである。例えば「混沌」「破壊」という言葉の代わりにパンゴーの言う読書の「困難」という訴えをそこに当てはめることができるだろう。

唯一の物語様式の代わりに、内的独白、自由間接話法、直接話法、間接話法、一人称や著者による語り、新聞から抜き出された素材、住所録、そしてホメロスからシェイクスピアを通して現代にいたる文学が絡み合うような延々と続く万華鏡がそこにはあるからである³⁰。

イーザーは『ユリシーズ』において読者が絶えずその解釈を更新し続けなければならない根拠を、本作が「万華鏡」のような多種多様の技法を併用していることに置いていることがわかる。

それでは『モロイ』ではどうだろうか。これまで見たように、『モロイ』は様々なレベルにおいて曖昧の形式が認められていた。そこでは二つの相反する解釈が並置され、どちらとも判断がつかなかった。パンゴーの指摘もこの形式と無関係ではない。つまり『ユリシーズ』ではそれが多種多様の技法であったところが、『モロイ』では曖昧形式であると考えることによって、『ユリシーズ』の読者反応に類するものを、『モロイ』に見ることができるようになるといえるのではないだろうか。

『ユリシーズ』のこのような構造、すなわちつねに読者の視点を動かすことで読者に作品に対する積極的な関わりを呼びかける作品の在り方を、イーザーは「(文学テキストによる) コミュニケーションの新しい様式³¹」と規定している。そう考えれば、『モロイ』の曖昧形式も、この「新しいコミュニケーションの様式」に属すると言っていいだろう。

常に流動する読者の視点、とりわけ『モロイ』における読者の位置の運動は、これまで見てきたように、二つの解釈の葛藤であった。これを具体的に描くために、ゲシュタルト心理学の「図と地」にモデルを求めてみたい。ある論者は「「図と地」の現象は多くのベケット作品における対話的現象のメタファーとして役立つことができる³²」と言っている。

³⁰ *Ibid.*, p. 209.

³¹ *Ibid.*, p. 210.

³² Therese Fischer Seidel, « All life is figure and ground: Perception and self-reflexive structures in Beckett's Early prose and Late drama », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 6,

「図と地」はデンマークの心理学者エドガー・ルビンによって初めて定式化されたが、彼は同時に知覚（主に視覚に関するが、それだけにとどまらない）の法則も記述した。この記述の中では、視野の一部は背景となる残りの部分と対照となる統一体を形作る。この関係性において非常に興味深く、またベケットにとってこの関係性が有効になるのは、それが必ずしも固定的なものではないという点である。注目の仕方が変われば図も変わり、その逆もまた真だということである³³。

『モロイ』の曖昧は二つの可能で相反する仮説の衝突から生じていた。この曖昧形式をとおして、それぞれの解釈が代わる代わる読者に提示されていくわけである。その意味において「図と地」の構造が『モロイ』における曖昧形式に通じると考えることができるだろう。

俗に「ルビンの壺」と呼ばれる画像を例に挙げてみよう。この絵は、一見壺のように見えて、視点を変えると向かい合った二人の人物の横顔になって見える。共起不可能な二つの見方が一枚の画像の中に並存しているという点において、『モロイ』の曖昧形式になぞらえることができると言える。

ただし『モロイ』の曖昧形式は、「図と地」現象と以下の点において異なっている。「ルビンの壺」では両義的な図が一瞥のもとに捉えられ、それに対して曖昧形式のほうは一行ずつ文を読み進めることで読者の頭の中に形成されていく。そしてわれわれの議論をここまで導いてきた『モロイ』の困難さも、「ルビンの壺」には存在しない。

『モロイ』より数年前に書かれた『ワット』（1968）で、主人公ワットがノット氏という人物の家に住み込みで働くとき、ノット氏が彼自身の食事の準備の「責任」があるか否か、この責任が自分にあるということを「知っていたか」否か、そしてこの準備が「存在する」ということを知っていたか否か、そしてこれに「満足」していたか否か、ということについて算術的組合せを用いて十二通りの可能性を並べ立てている³⁴。この場合、言葉で記されているとはいえ、効果は殆ど「ルビンの壺」に近い。一瞥のもとに可能性が列挙されているからである。

これに対し、『モロイ』では、可能な仮説はほとんど二つであり、それもテクストの一節を読んでわかるものから、われわれが確認した物語の様態や二

1997, p. 201.

³³ *Ibid.*, p. 201.

³⁴ Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Minuit, 1968. p. 90.

つのパートの関係など、テキスト全体に関わる曖昧形式が採られている。したがって、『ワット』から『モロイ』へと移りゆく間に、可能性の列挙が曖昧形式へと作りかえられていったと想像することができるだろう。

こう考えることで、『モロイ』を読む困難というものも理解できるようになるだろう。『モロイ』の両義的構成は二極的構造を旨とし、テキストの進展に従って展開される。読者は『モロイ』において、曖昧形式がもたらす両立不可能な状況を制御するために、視覚に頼ることはできない。われわれが頼ることができるのは、既に読んだテキストの部分の記憶であり、これは現前に提出される画像に比べてはるかに不安定である。こうして、語り手同様、読者もはや確信を持つことを許されなくなる。『モロイ』の曖昧形式が読者に困難を与えるとすれば、これがその原因だといえるだろう。

8. 結論にかえて

本稿において、『モロイ』について、その物語内容に至る以前の段階で、細部の検討が個々のエピソードの不明瞭さをあらわにし、また物語全体の様相に関わる不安定さを描き出すさまを検討した。われわれが曖昧と呼ぶこの形式が、読者の絶えざる視点の更新を要請することで、読者の積極的な読みというものを喚起する「新しいコミュニケーション様式」を持つということを論じたつもりである。また、この作品を読む難しさというものも、曖昧形式が読書行為を通じて読者へと伝えられていたことによるということを描いた。

本論でも述べたとおり、この曖昧形式は『モロイ』において初めてベケット小説に登場したものである。修正を経ながら、『マローヌは死ぬ』『名づけぬもの』へと受け継がれ、さらに後の作品にもその反響が見られる。『モロイ』は1947年頃書かれた作品であるが、ベケットの作品は1946年頃から急激に変化していく。フランス語による執筆、一人称の使用などがこの時期に初めて登場する代表的な技法であるが、ここに挙げた曖昧形式も、その一環として捉えうるであろう。

ベケットにこのような技法上の変化が生じた背景について、ここで論じる余裕はないが、これらの技法に＜二重化＞という共通項を想定することは可能である。英語を母語とするベケットがフランス語で書くということは、母語との安定した関係を打ち破り、自らの言語を二重化しようとする試みの開始を意味する（後にベケットはその著作の殆ど全てを一方から他方へ自ら翻

訳するようになる)。一人称とは、実存としての作家と語り手が結びつきつつ、つねにその分裂を胚胎している様態である(『マローヌは死ぬ』に代表されるように、一人称で書かれる作品の語り手の多くが、ベケット自身のように物語を語ることを仕事としている)。そしてわれわれが検討してきた曖昧形式は、ある事態についての可能な二つの様態を同時に示すことで、われわれの追う物語がさまざまなレベルにおいて二重になるようにテキストを構築する方法のことであった。ベケットは1937年に、「私にとって公式の英語で書くことはますます困難に、無意味にさえなっています。そしてますます、私自身の言葉が、その裏にあるもの(あるいは「無」)に到達するために破らなければならないヴェールのように思われてきているのです。」³⁵と、ドイツ人アクセル・カウン宛ての手紙の中で告白している。当時のベケットにとって、表現媒体である言語がその表現じたいにおいてヴェールのような障害物として感じられていたとすれば、その後、それに対抗する戦略として数々の<二重化>の方法を試みたと想像することは、さほどの外れなことではあるまい。とはいえ、これはあくまで現時点での仮説にすぎない。ベケットがなぜこの時期にこうした諸技法を用いるようになったかという問題については、稿を改めて検討してみたいと考えている。

³⁵ Samuel Beckett, *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, (éd.) Ruby Cohn, 1984, p. 170. (マーチン・エスリンによるドイツ語からの英訳)