

「意識を描く」ベケットの試み: *Molloy*

石田 美穂子

I

「挫折のアート」(“the art of failure”)とでも要約すべきコメントをもって、現代の芸術家が置かれた状況についての質問に応えたのはベケットだが、それを前述の格言めいた形に抽出して定着させたのはリチャード・コウである。1964年にその論文が発表されて以来、数多くの変形ヴァージョンが後を追って現れたことは、1997年に刊行されたジェームズ・アシュソンの批評書に詳しく収録されている。たとえば、1969年にマイケル・ロビンソンはベケットの書くものの特徴を、「主体の欠落」(“the Void of the Self”)と表現している。また1971年に出たデヴィッド・ヘスラの定義によれば、ベケットの芸術は、その試みが挫折することを知りながら、「不条理な人間存在」の内にその居場所を見いだそうとする行為である(アシュソン、p.96)。しかし、これらの例を挙げたのはベケットの実存主義的側面をいまさら強調するためではない。むしろ、彼の同時代の批評家たちが喉を鳴らして飛びついた解釈に反して、ベケット自身はそうした実存主義の言葉遣いからも逸脱してゆこうとしていたこと、その点に光を当ててみたいからである。

実際、コウが「挫折のアート」という概念を想起したその対話篇にはすでに、ベケットの別の面を見いだすことが出来る。芸術とは、芸術家が体験する「体感が休みなく曝され続ける自然界からの刺激」(ベケット、*Three Dialogues*, p.138)をよく表すもの、というベケット自身の言葉を引きながら、アシュソンは、ベケットが実験心理学に関心をもっていただのでは、と議論を進めるが、これは重要な指摘である。上に引用された言葉から判るようにベケットは、人間が何を認知するにしろ、それは肉体を含めた全身感覚というべきものに左右されるということ、さらに、人間は感情に影響されずにはおれないため、その認識は主観的でしかありえないこと、これらの点に極めて意識的であった。

「からみあった首をふりほどこうと絶望的な努力を

続ける無数の頭部をもつ怪物」(Kendall L. Walton, p.328)とは、文学の様態の一つである写実主義/リアリズムを視覚化した巧みな表現であるが、社会構造や階級闘争、経済行為などの、いわゆる「外部にあるもの」を表象するにも既にそうした分裂と混沌という事態が避けられなかったのである。まして、外部からのチェック機構が及ばない「主体の意識」という厄介な問題を抱えた書き手が内的な体験を表象する、というのは非常に困難な事態である。そこには、「正直に」語っているかどうか、そしてまた、「正直に」語っているとしても「正確に」語ることが出来ているのかどうか、という、異なる次元の疑念、つまり、語り手の意図とその媒体に対する疑念によって二重に制約を受けた「虚構」があるばかりだからだ。しかし、表象の媒体である「言葉」の不十分さを痛感していながら、なおベケットは表現するという行為に最低限の義務(“obligation”)を感じていたようである(*Three Dialogues*, p.139)。なぜそのような「責任」を感じるのか、という問いかけに対する「知らんな」(“I don't know”)という返事まで、アシュソンは自分の論議に収録している。

初期の小説群の中には、ベケットの「体感がたえまなく曝され続ける自然界からの刺激」の体験を書き表そうという実験が見てとれる。現代の芸術家には「表現したいものが無く、表現する術が無く、表現の際の抛りどころが無く、表現しようという活力が無く、表現したがる欲望が無い」(“nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express”, *Three Dialogues*, p.139)という対話の部分の引いて、コウを始め、実存主義を実践する芸術家を待望していた批評家達は、語り手をしてその内的体験を書き留めさせるベケットの試みを、あらかじめ「挫折するべきアート」と名付けてしまうだろう。しかし、それらの試みにはもっと積極的な性質があったのかも知れないという疑問が、別の視点に立てば生まれて来る。自己のイメージと自己を取り巻く世界の像を、同時に定義しては否定するような「言葉」の

幻惑的な力を実践している、という点で、ベケットの語り手たちは、「失われた時を求めて」におけるブルーストの代理人である語り手、あるいは「トリストラム・シャンディ」を書き進めているスターンの語り手と同類である。彼らは双方とも、肉体的な欠陥を抱えた孤独な「声」として、その雄弁によってのみ読者の認識する世界に存在しており、当然「物語る」ことの必要性に囚われている。このような特徴をたどっているうちに、私たちの目はごく自然に、ベケットの小説三部作の最初の作品に登場する語り手、「モロイ」へと移ってゆくだろう。語り手の名を冠した小説「モロイ」(*Molloy*)においてベケットは、かつてスターンやブルーストが探検した「人間の意識」という洞の中を、さらに深く、垂直に降りてゆき、様々な境界や限界(と思われるもの)を次々に怪しいものにしてゆく。そこで挑戦されているのは、例えば読者が便宜上つくり上げた虚構と現実にあまつわる定義であり、あるいはリアリズムという文学上の慣習を排した時に読者がぶつかる、作品理解という行為の限界である。

ベケットの小説三部作、「モロイ」、「マローンが死ぬ」(*Malone Dies*)、「名付けえぬもの」(*The Unnamable*)は1951年から1953年の間にもともとフランス語で発表され、そのほとんどがベケット自身によって英訳されている(*Molloy*に関しては、Patrick Bowlesとの共同翻訳がなされた)。この三部作以前に発表されているのが、やはり写実的なテキストを笑いのめそうという試みであったことは興味深い、さらに興味を引くのはその発表形態である。その「マーフィ」(*Murphy*)がロンドンで刊行されたのが1938年、ベケット自身によりフランス語に翻訳されたのが1947年のことである。地下活動家のような生活を余儀無くされたフランスでの第二次大戦中の年月を含めて、その間約十年。この小説第一作を別の言語に移植する際の時間のかけかたは、その数年後により大きな構想をともなって再現されることになる、ベケットの「語り方」に対する強迫観念あるいは「義務感」の強さを推察させる。1950年代に入って執筆された三部作の第一作である「モロイ」は、第一人称の語り手の導入という物語の構造の根幹に関わる点において、その前の「マーフィ」と異なっているが、この二作をつなぐ意図もまた見失いようがない。二つの言語の狭間で一つの物語をラリーすることによってベケットは、私たちが「現実」を認識する時に働かせている脳のブラックボックスの存在を垣間見せる。ある時は制限を加え、ある時は豊かに与える「翻訳」と

いう行為を通して、読者は「言葉」の相対性を覚え、さらに、そのような媒介を通じて表象される「内的体験」を、虚構と現実とに振り分けてゆくことの無意味にも必ず思い至る。以下においては、無節操にあふれかえる「言葉」がやがて、一つの今まさに造られつつある虚構を忠実にリポートするようになる過程を、第一人称の語り手、モロイとモランとに注目して追ってゆきたい。

II

この作品の主題は最初のセンテンスに具体化されている。それは、ある物語を語り、かつ書き留めるという行為に対する、語り手の一種異様な執着と不安感である。二部構成になっているこの作品の前半部において読者は、正体不明の「わたし」("I")が、現在の状況に到るいきさつを語り始めるのを聴くことになる。同時に、聞かされているこの物語自体を語り手が、よく判らない目的の為に書き留めているらしい状況が明らかになってくる。そして、その執着と不安感とは具体的には、冒頭の一文の内に働いている二つの逆向きの力となって現れる。つまり、「I am in my mother's room. It is I who live there now" (*Molloy*, p.7)の中に顕れた執拗な一人称代名詞や動詞の現在形が、文学上の慣習である *verisimilitude* を生み出そうと躍起になるかたわらで、仮定法や否定や不確実を示唆する言葉が、語り手の簡潔で断定的な口調を転覆してまわるのである、例えば頻繁に挿入される次のような句のうちに——“I don't know”, “perhaps”, “I'd never have”。

始まった途端に曖昧さも増大してゆく、という同様の効果は、後半部の冒頭でもみられる。語り手はまたも一人称代名詞と現在形とを多用した単文を繰り返し、その存在の確かさを読者に印象づけようとする。しかし、全視野を備えた語り手による登場人物の紹介とは違い、「自己紹介」には独特の死角が残されてしまう。例えば語り手の性別さえ、この時点では読者には定かではない。「わたしの」("my")という所有格の繰り返しの多さも奇異に感じられるだろう——わたしの机、わたしのランプ、わたしの息子、わたしの報告書、わたしの名前。前半部の語り手と同様に、ここでも語り手は正確な時間や具体的な場所に言及することによって、自分の行為の「もっともらしさ」を確立しようとしているのである。今回は何を書いているのかも明言される——「長いものになる」はずの報告書である。ところが

語り手が抱える不安感は、その後続く言葉によって再び暴露される。「わたしの報告書は長いものになるだろう」には「たぶんわたしはそれを書き終えることが出来まい」が、あるいは「わたしの名前はモラン、ジャック」には「わたしはそういう名前では知られている」が、という具合に互いの内容を打ち消し合う言葉が対になって続くのである。特に後者の例は、「名前」と「その名前では呼ばれるもの」との関係の必然性の無さを思い起こさせるが、さらに語り手の「かけがえのなさ」を奪うのは彼の息子もまた同姓同名だという事実である、「彼の名前はジャック、わたしと同じに」(p.125)。このように、どちらの部分においても書き出しは、絶え間無く物語を進行させることを強制されている、気乗りのしない語り手/書き手を現出させてテキストの内に閉じ込める、という役割を担っている。すると、この後物語の焦点は必然的に、「物語る意識」それ自体に合わせられてゆくし、そこに展開されるのは、先ほどから例証されている「物語る意識」が生み出す二つの相反する現象である。

...there could be no things but nameless things, no names but thingless names. I say that now, but after all what do I know now about then, now when the icy words hail down upon me, the icy meanings, and the world dies too, foully named. All I know is what the words know, and the dead things, (...) Saying is inventing. Wrong, very rightly wrong. You invent nothing, you think you are inventing, (...) and all you do is stammer out your lesson, the remnants of a pensum one day got by heart and long forgotten... (Molloy, p.41)

…名前のないものしか存在せず、中身のない名前しか存在しなかった。今でこそわたしはそう言うが、「今」のわたしが「あの時」について、結局なにを知っているというのだ。凍りついた言葉が、凍りついた意味がわたしに降りかかり、誤った名前を付けられた世界が死んでゆくこの「今」。わたしが知っていることは全て、言葉が知っていること、死んだものばかり。(…)何か言うことは何かを生み出すこと。違うね、実に正しく間違っている。きみは何も生み出してはいない、生み出していると思っているのだろうが、きみはただ、どもりどもり繰り返すばかり、いつの頃かそらで覚えたもの長らく忘れていた宿題の名残りを…

ここには、物語るための「正しい言葉」を選ぶことへの強迫観念と、言葉の不完全さに関する一種の諦念とが、互いを嘲笑しながら奇妙に混在している。この短い部分に詰め込まれた、“icy”, “hail”, “dies”, “the dead” という語の選択から推し量ると、語り手は読者を例の恐るべき実存の認識で脅しこもうというのだろうか、例えば現代人の自己疎外について、あるいは人が決して知ることのない、自分の「心」の究極の仕組みについて？しかしまたこの箇所は、経験論哲学に基づく思考法、殊に「タブラ・ラサ」の概念を巧みにパロディ化した独白とすることも可能である。

そんなわけで、この小説において何より重要であり興味深いものは(モロイの母親探し、などの)内容というより、語りにおいて、内容と形式とが不自然なまでに一致させられているという点である。例えば、何もない路上を互いに近づいてゆく二人の人影を視覚的に説明しようと試みた挙げ句に、語り手は読者を語る/書き留める行為についての考察へと引き戻す。その結果、一度は編まれかけた「もっともらしい物語」の魔術は破れ、今度は虚構と現実との間の「もっともらしい深淵」が出現するという仕掛けになっている。

And once again I am I will not say alone, no, that's not like me, but, how shall I say, I don't know, restored to myself, no, I never left myself, free, yes, I don't know what that means, but it's the word I mean to use, free to do what, to do nothing, to know, but what, the laws of the mind perhaps, of my mind, (...) that you would do better, at least no worse, to obliterate texts than to blacken margins, to fill in the holes of words till all is blank and flat and the whole ghastly business looks like what it is, senseless, speechless, issueless misery. (p.16)

そしてわたしは再び、一人になったとは言うまい、いやいや、それはわたしらしくもない、だが何と言うべきか、よく分からないが、我に返った、いやいや、我を離れたことは一瞬とてないわけだし、自由を得た、これだ、何をする自由かね、何もしない自由、あるいは知る自由、だが何を知る、心の法則かな恐らく、わたしの心の、(…)いくらかまじらうと、あるいは少なくとも悪いことはあるまいと気づくため、テキストを抹消する方が、余白をインクで汚し、活字の穴を埋め、やがて全て

をのっぺりと空虚な、見かけどおりの、意味も無ければ、弁舌も無ければ、主題も無い、ぞっとするような惨めな代物にしてしまうよりは。

本来は制御不可能な思考の流れを、その尻込み、躊躇、自己修正のすべてを捨てることなく、ある自己言及的な語りへと昇華する際の、高度に制御された「言葉遣い」を示すという点で、この引用は本作品の縮図である。

III

ベケットが分かりやすいプロットを意図的に放棄したのは、フィクションを読む読者が習慣としてあてにする「もっともらしさ」(“*verisimilitude*”)を前景化するためである。では、物語に介入してコメントを加える、フィールディングやスターンが創造して以来お馴染みのタイプの語り手と同じ機能を「モロイ」の語り手が担っているかということ、厳密には違う。読者へ呼び掛けたり「脱線」を繰り返す語り手は、その「物語」の虚構性を強調することにより *verisimilitude* を危うくしているように一見感じられるだろう。だがその実彼らが果たしているのは、自分たちには「物語」の中の虚構にまつわる要素と「現実」にまつわる要素とを判別出来るのだ、という幻想を読者に抱かせることである。「モロイ」の語り手になにか革新的なところがあるとすればそれは、虚構と現実の判別を読者にゆだねるというような身振りが既に、文学上の慣習に吸収された安全で心地好い幻想である、という認識を読者に突きつけ続けるという点であって、語り手＝読者と物語世界とを円滑につなぐ者としてはいつまで経っても機能しない。「物語る意識」を分析することの不毛さを知る語り手は、彼の報告書がフィクションかノン・フィクションか、あるいはフィクション化された「本当の話」なのか、を言明しようとはしない。読者からの、それと分からぬように作られた「物語」への要求が強まるほど、この物語は「意味が無く、弁舌が無く、主題の無い惨めな代物」に転じてゆくのだが、語り手の悲観的な口調とは裏腹に、語りの勢いは弱まる様子が無い。

ベケットの小説三部作の一人称の語り手には、表現したいものごとを言葉で固定しようと試みる(そして失敗する)瞬間に正確にはどんなことが起きているのか、という問題について、「これ以上は不可能な程の自覚」がある、と論じたのはウォルフガング・イーザーである。

彼によれば、この自覚こそが、「モロイ」において文の順序を決める唯一の法則であって、それだからこそ述べられた内容の変更や修正がよどみなく実践出来るのだ。そこではテキストの進行につれて意味が確定してくることはなく、むしろ矛盾が蓄積されてゆくばかりであるが、ベケットが一人称の語り手を設定したのもそれが理由であるという。「彼は長年の観察の結果得たものを、自分の限られた認識内に押し込めて恣意的な統一をでっち上げたりしたくないのだ。むしろ、認識というまさにその行為を通じて発現する異常な文体形式を露にすることを望んでいる」(イーザー、*On Beckett*, p.54)。しかし、こうした論理的な整合を求める批評家の考察もまた、「モロイ」においては転覆の格好の対象となる。

I could therefore puzzle over it endlessly without the least risk. For to know nothing is nothing, not to want to know anything likewise, but to be beyond knowing anything, to know you are beyond knowing anything, that is when peace enters in, to the soul of the incurious seeker. (*Molloy*, p.86)

こうしてわたしは僅かなリスクも冒さずに延々とそのことについて頭を悩ませ続けることが出来た。なぜなら、何も知らないことは無意味であり、何かを知ろうと欲しないことも同様だが、何かを知る知らないなどの領域を超えるとき、自分が何かを知る知らないなどの領域を超えていると知るとき、そのときに初めて、この無関心な求道者の魂に平和が訪れるのだ。

この「不可知の領域」への言及は、フランス語版からの方がより明確に読み取ることが出来る。

Car ne rien savoir, ce n'est rien, ne rien vouloir savoir non plus, mais ne rien pouvoir savoir, savoir ne rien pouvoir savoir, voilà par où passe la paix, dans l'âme du chercheur incurieux. (*Molloy*, Les éditions de Minuit, p.104)

“beyond knowing anything” という句が複数の解釈を許容するのに対して、“ne rien pouvoir” という句は、何かを知るという行為の「不可能」を明確に打ち出しているのが判る。とは言え、「不可知」の知識が語り手に平安を与える、と述べていながら、その状態に勝ち誇って

安住しないのが、この作品を特徴付けている両義性の表れであると言えるだろう。別の箇所では語り手は明らかに自嘲的にこう独白する——「わたしが何を言おうともそれはいつも言い足りないか言い過ぎるかだった。そうとも、わたしは黙したことはない、何を言ったかはともかく決して黙ってはいなかった。己を知ることには貢献する偉大な分析ではあるまいかこれは、そして自分の同胞を知ることにも、もしそんなものがあるとしての話だが」(p.45)。

これまで見てきた通り、この作品を通じて強調されるのは、頼りにならない媒体としての「言葉」ではなくて、「明晰で一貫性をもつ意識」の欠如である。それは語りの中で、形式としては文章の切れ目や段落変えが次第になくなってゆくことにより示されており、内容としては次のように語られる。

O I did not say it in such limpid language. And when I say I said, etc., all I mean is that I knew confusedly things were so, without knowing exactly what it was all about. (...) I am merely complying with the convention that demands you either lie or hold your peace. (Molloy, p.118-119)

ああわたしはそんな風に明快に言ったわけじゃない。そしてわたしが、わたしはこう言った、等々と言うときの意味はせいぜい、混乱した頭でそのことはこうなんじゃないか、などと漠然と分かっている程度のこと、そのことについて正確に知っているわけではないのだ。(***)わたしはただ、嘘をつくかさもなくば黙っておれと命ずるあの慣習に盲従しているに過ぎない。

ベケットが「あの慣習」(“the convention”)と言うときに脳裏に思い浮かべている可能性のあるものは幾つかある。まず、テキストを通じて彼の英国経験論哲学への疑念は明白である。なんとと言っても、「モロイ」においては、「自然からの刺激」の蓄積も、思考の連続性も、一貫して意味のある物語を生み出すことには一向に役立たないのだから。しかしベケットは同時に、主体の究極の正体に迫ろうとするあまり袋小路に入り込む危険がある、デカルト的な思考方法の滑稽さをも感知して、知的に公平なところを見せている。「我思う、故に我あり」という例の大命題を相手に、彼は軽やかに「そう、わたしは時々自分が何者であるか、ということ

忘れるばかりか、存在することさえうっかり忘れてしまうことがある」(p.65)と応えてのける。

内的独白 (interior monologue) というモダニストに顕著な手法も、「モロイ」においては一つの“convention”と見なされているように思われる。ベケットの行っている「思考の連鎖」の表象を、既存の内的独白や意識の流れ (stream of consciousness) といったジャンルに分類するのは適当ではない。それらはむしろ、シンタクスの乱れ、語りの時系列の混乱などを孕んだまま成立している点において、それらのジャンルの母体と考えるべきだろう。なによりベケットの語りの手法に特異な点は、思考が肉体的な欲求や困難に(「小石しゃぶり」やら腹痛やら膝の痛みやら、しかもどちらの足だったかは語り手にも不明)に絶え間無く干渉される様子をテキストの内容に持ち込むところである。もちろん最初は経験論哲学が重んじる“natural experience”のパロディであったであろうこのモチーフは、本作の後半に至って語りの背後にある重要な推進力となり、やがて後には彼の戯曲をも大きく特徴付ける要素となってゆく。

もう一つ、「モロイ」の後半において、語り手は次第に頻繁にある神秘的な「声」(“the voice”)に言及するようになる。しかし、モダニストの「慣習」の一つと認識されている神話的な要素を導入するかと思わせる「声」も、語る行為の非一貫性を正当化してくれるわけではない。それどころか、その「声」の指示に従順であろうとして、語り手はますます語りを統括する者としての権威を失ってゆくのである。

IV

これまで見てきたような本作品全体を縮約するとすれば、前半・後半各部の終わりが適切だろう。常に自己を検閲する「意識」は、その「語り」にどのような終末を与えられるのだろうか。前半部はたとえば次のように終わる——「わたしは森へ帰りたく願った。ああ本気で願ったわけじゃない。モロイはその時たまたま居合わせた場所で満足だった」(p.124)。さらに後半部の結尾も同じく、すこしでも紋切り型の言葉を吐いたら自ら言い直さずにはおれない意識が、前面に出ているのが感じられる——“Then I went back into the house and wrote, It is midnight. The rain is beating on the windows. It was not midnight. It was not raining” (p.241) (「そしてわたしは家に帰り着き、書き始めた、今は真夜中だ。雨が窓を叩いている。あれは真夜中ではなかった。雨は降っ

てはいなかった」)。ここでこの結尾と冒頭部分とを対比させなければ、この作品を初めて読み通した時の衝撃は再現できない。冒頭で語り手はこう述べたのだ—「いまは真夜中だ。雨が窓を叩いている」(p.125)。動詞の現在形と過去形とが錯綜し、そして明らかに冒頭の言葉に言及しながらも意図的にずらされているこの終末に、語り手との長く困難な旅の末に辿り着いた読者はどのような反応を示すだろうか。記憶という一種のフィクションが内包する豊かな可能性に、心地好い疲労感を覚えるだろうか。それとも「信頼出来ない語り手」に対して失意を覚えるのか。あるいはその中間のどこかでめまいを覚えるだろうか。終わりが始まりに戻るような物語構成も既に文学上の「紋切り型」であるが、この作品においては時間の円環は閉じず、予定調和は達成されない。では、この変則的なテキストに読者はなお何を期待し得るだろうか。

後半部の語り手モランは物語の終わり近くで、彼の報告書は実は彼の内部の「声」の要請によるもので、それがいつ聞こえてくるかについては選択権が無いのだと告白する。「しかし今しばらくの間、わたしは耳を傾けまい、あの遠い呟きに、なぜならあれが気に喰わないからだ、あれが怖いからだ」(p.53)。それは「とめどなく腐食してゆく世界、凍り付いた世界」の声であると同時に、意外にも語り手が密かに求めている「沈黙」(“silence”)の声でもあるのだ。

For what possible end to these wastes where true light never was, (...) And it says that here nothing stirs, has never stirred, will never stir, except myself, who do not stir either, when I am there. (p.53)

真の光が存在したことの無いこの世界で、これらの無用のものにどんな終わり方が可能だということか、(…)そしてその声は言うのだ、こちらでは全てが静止している、かつて動いたものは無く、これからも微動だにすまいと、わたしを除いては、いやもちろんわたしだって動かないが、あちら側に辿り着いたあかつきには。

不可知の世界、終末後の世界に対する、憧憬と嫌悪の混在する語り手の反応は、この小文の冒頭に引用したベケット自身の、現代に生きる表現者が抱える無力感と義務感についてのコメントとおそらく根底でつながっている。

フィクションにかつての楽観的な表象幻想を託せなくなった時代において、語り手がなお「虚構世界」を創造する努力を続けるのはなぜなのか。イーザーが引用するカーモウドの *The Sense of Ending* からの一節は、その問いに対する一つの回答となるように思われる。

…我々の内の約束ごと (“concord”) への欲求は止むことがなく、我々はそれを益々多様化する予定調和の虚構 (“concord-fiction”) でまかなうのだ。それゆえフィクションは、我々がそのただなかにおいて満足感を引き出そうとする現実世界が変化するにつれて、当然変化する(…)。約束された調和への欲求を満たすという点においてフィクションは、我々の内のある者にとっては、おそらく歴史よりも、おそらく神学よりも効果的だ。フィクションとは、意識的な誤りに満ちた言説だから、というのがその大きな理由である。

(イーザー、*On Beckett*, p.53)

このとらえどころのない小説「モロイ」を、語る行為の困難に直面させられる語り手に託して、虚構を創造する瞬間の書き手の意識を捉えようとしたベケットの実験であると解釈することは、その後の彼の創作活動の基盤を知るための第一歩である。本作の開巻まもない部分で語り手は、「わたしが今からやりたいことは、置き去りにされたものについて語ること、言うべきだけのさよならを言い、死ぬ仕上げをすること」(“What I'd like now is to speak of the things that are left, say my good-byes, finish dying” p.7) と呟く。だがその悲観と皮肉に満ちた口調にもかかわらず、ベケットが選り抜いた言葉と書き振りは、フィクションを創造するという一見理性的な行為を再び問題化し、同時に理論上の文言一致にとどまらない肉感的な表現を与えることに少なからず成功している。こうして初期の散文時代において彼はすでに、代表作である戯曲形式の悲喜劇の、あるいは後期の *minimalistic* と称される極度に詩に近い散文の構成を支えることになる、文体上の強度を身につけている。それはすなわち、作者と読者、表現者と解釈者とは、それまでなに喰わぬ顔で互いに不問に付してきた、「語る意識」という非合理的な存在の内部に眠る豊かな混沌を、あやまりなく書き留めたからである。

<Work Cited>

PRIMARY SOURCES

- Samuel Beckett, *Molloy*, New York: Grove Press, 1955.
- , *Molloy*, Paris: Les éditions de Minuit, 1951.
- , ed. Ruby Cohn, "Three Dialogues: Samuel Beckett and Georges Duthuit" in *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London: John Calder, 1983.

SECONDARY SOURCES

- James Acheson, *Samuel Beckett's Artistic Theory and Practice*, London: Macmillan Press Ltd., 1997.
- Richard Coe, *Beckett*, Edinburgh: Oliver & Boyd, 1964.
- David Hesla, *The Shape of Chaos*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1971.
- Wolfgang Iser, "When Is the End Not the End?: The Idea of Fiction in Beckett" in *On Beckett: Essays And Criticism*, ed. by S.E. Gontarski, New York: Grove Press, 1986.
- Michael Robinson, *The Long Sonata of the Dead*, London: Hart-Davis, 1969.
- Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1990.