

## ボルヘスとベケット

— <無限>をめぐって—

田尻芳樹

ホルヘ・ルイス・ボルヘス(1899-1986)とサミュエル・ベケット(1906-1989)、この二人を並べた場合、人は共通性よりもむしろ異質性のほうをより強く感じるであろう。実際、二人がともに「ポストモダン」を代表する二十世紀の巨匠であり、「文学の終焉」とか「究極の文学」といった主題を連想させる、というような概括的な見方<sup>①</sup>をひとたび離れるならば、目につく共通点は見当らない。かたや(英語英文学に並みはずれて造詣が深いとはいえ)ブエノスアイレス出身でスペイン語で書く詩人、短編作家、かたやダブリン出身で英語、フランス語両方で書く前衛小説家また劇作家、という文学風土、言語、ジャンルのあからさまな相違はもとより、二人の作品が読者に与える印象そのもののがかなり大きく異なっている。あえて単純化して言うなら、たとえば、前者は古今東西の文献に関する百科事典的博識に基づいた精緻な言語小宇宙の構築者、後者はむしろ言語そのものの(不)可能性を存在論的に徹底して問いつめ続けた小説、演劇双方の革命家、といったかなりかけはなれたイメージが一般的に抱かれていると言えるのではなからうか。また彼らの年譜には必ずと言っていいほど、1961年にフォルメントール賞(国際出版社賞)を二人が同時に受賞したことが記されているが、かと言って彼らがその時互いにどう評価していたかについての記述はないし、おそらく会って話をするともなかったと思われる。ともかく二人の文学には間接的な影響関係すらないのはもちろん、先のように概括する以外は接点を見いだすのも難しいと言って間違いないだろう。

しかしボルヘスがベケットをどう思っていたかに關しては少なくとも一つの記録が残っている。次にあげるのは高橋康也氏が1979年来日したボルヘスとの会話について友人B氏に語るという形式のエッセイの一部である。やや長くなるが興味深いのでそのまま引用する。

T「僕はまず<私はあなたとサミュエル・ベケットの両方の大の愛読者です>と切り出したんだけど、とたんに返ってきたのが、<あなたは<sup>アリグレション</sup>頭韻が好きなんです— Bという音>」

B「君はルイス・キャロルの、<sup>ペン</sup>パン屋とか<sup>ペン</sup>銀行家とかBの着く人物ばかり出てくる『スナーク狩り』が大好きだから、凶星をさされたってわけだ」

T「君と性が合うのも君の名のBのせいかもしれん。まあ、それはさておき、より偉大なるB氏の続けていわく、<私はベケットは好かん>。彼のいたずらっぽい表情を読めなかった僕が、一瞬鼻白んだところで、<もっとも私は私自身をも好かんけどね>。この間の置き方が実にうまいのさ」

B「たしかボルヘスとベケットは一九六一年に最初の国際出版社賞というのを一緒にもらったはずだ」

T「僕もその因縁話を持ち出したのさ。そして馬鹿正直に<ベケットは本当に嫌いなんですか?>ときいたものだ。するとこんどは明らかにまじめな調子で、<いや、とんでもない。とくに『ゴドーを待ちながら』は好きで、二、三回は見ている>という答え。僕はちょうど少し前に東京に亡夫の『大ガラス・東京版』制作を見にきたマルセル・デュシャン未亡人から聞いた話を思い出してしまった。デュシャンも『ゴドー』が好きで、機会があると繰り返し見に行ったというのだ」

B「そういえば、ボルヘス、ベケット、デュシャン、三人ともチェスが好きだという共通点があるね」

T「それも言ったさ。そしたら、ボルヘス氏は僕の知らないドイツ語の格言らしきものをペラペラと唱えて、要するに作家や芸術家における共通点などというものは、それをもとにして議論を立てるには、あまり当てにならぬものだ、という趣旨のことを言われてね、またまた僕がシュンとした気配を察したの

か、<とはいうものの、やっぱりベケットと私の間には何か似たものがあるかもしれない>と、僕を救うための社交辞令なのか、深遠な本音なのか、わからないような一言を呟いた」<sup>9)</sup>

さていかがだろうか。もちろんこれではボルヘスのベケット評というにはあまいすぎるのだが、たとえば最後に紹介されている彼の謎めいた一言の真意が一体何であったのかいろいろ憶測してみたい誘惑にかられてもおかしくはないのではなからうか。本稿は<無限>というテーマに即して二人の文学を比較してみようという試みである。おそらくボルヘスはこうしたテーマを念頭に置いて先の発言をしたのではないだろうが、<無限>は両者の文学それぞれの中核に位置するキーコンセプトと言っている。この視角からまず両者の共通性をあぶり出し、そしてその上で異質性を考え直してみることは十分興味深いと思われる。ボルヘス自身も言っているように共通点などは所詮「あまり当てにならぬもの」なのかもしれないが、あえて考えてみたいのである。第一、『異端審問』に収められた「カフカとその先駆者たち」その他のエッセイで、古今東西の様々な異なるテキストの同質性を鮮やかに抽出して見せたのはボルヘスその人だったのではないか。<sup>10)</sup>

\* \* \* \* \*

ボルヘスが評論集『異端審問』においても短編小説(『伝奇集』『エル・アレフ』に収められた諸短編を特に問題にすることに)においても、いかに<無限>にこだわっていたかは、それらを少しでも読んだ者なら誰しも知るところであろう。事実、『異端審問』は、空間の<無限>(「パスカルの球体」「パスカル」など)、時間の<無限>(「時間とJ・W・ダン」など)、あらゆる形態の<無限>を問題にしているが、中でも中心的なのは、アキレスと亀をめぐるゼノンの第二逆説の系譜をたどった「亀の化身たち」である。ここでは、哲学上、論理学上の<無限後退>の諸形態が引きあいに出された後、世界が「質物であることがわかるように、われわれはその骨組みに、微細で永久的な不合理の罅を入れておいたのだ」と結論づけられる。カフカの文学でさえ、ボルヘスにとっては、ユダヤ教的真理の啓示でも、全体主義社会の寓話でも、不条理な実存の表現でも、笑いと解放の文学機械でもなく、まず何よりも、ゼノンの<無限>の系譜の掉尾を飾るものとしてのその形式が注

意を引くのである。しかし彼の短編小説群に目を転じると、同じように<無限>が遍在しているとはいえ、ただ単に<無限>の観念の諸形態がとりあげられているというのではなく、いわばその表象のされ方に特色があるのに気づく。具体的にみてみよう。

「トレーン、ウクバル、オルビス・テルティウス」は、話者が、友人ビオイ＝カサーレスが持っているアングロ・アメリカン百科事典第四十六巻だけに末尾の四ページにわたって記載されているウクバルという土地を発見することから始まる。ウクバルの文学はムレイナスとトレーンという架空の地方についてのものしかない。話者はウクバルについて調べようと空しく努力するが、やがてトレーンに関する最初の百科事典第十一巻をたまたま入手して驚く。(オルビス・テルティウスとはこの百科事典の改訂版の名称である。)そして一個の架空の宇宙トレーンの奇妙な、しかしボルヘス自身がいたる所で表明しているものに重なり合う宇宙認識が語られる。結局トレーンは十七世紀に始まるある結社運動の所産であることが明るみに出るのが、この幻想世界は現実世界に微細な形で侵入し始めている。そしていづれ「世界はトレーンになるだろう」(『伝奇集』p.23)。さて今最大限に簡単に要約したこの小説で注目すべきなのは、幻想世界の現実世界に対する侵略という一種の転倒の奇抜さだけでなく、言わば<極大>と<極小>の微妙な交錯という形式であると言えよう。それは「秩序ある天体の微小にして極大な存在」(p.22)という言葉も当てられている幻想宇宙トレーンが、公妃の磁石の金属ケースの回りの文字であるとか、酒場の男が持っていた金属の物体というような微細な形で現実に入ってくるという意味だけではない。大部の百科事典のたまたま見つけた版のたった数ページから一個の幻想宇宙が夢見られるという着想それ自体にもそれが当てはまるのである。これは裏を返せば、全宇宙が一冊の本に収められているという、ボルヘスも「書物崇拜について」(『異端審問』)で着目しているマラルメの発想につながってゆく。全宇宙を一個の図書館に見立てる「バベルの図書館」の最後に付けられた注には「トレドのレティシア・アルバレスは、膨大な図書館は不用だと述べている。厳密に言えば、ただ一つの本で充分である」p.61—強調原文—とある。これらに見られるのは単純化して言えば、<極大>=<極小>ないし<全>=<一>という独特の美学である。

『エル・アレフ』になるとこの美学はますます目立つようになる。アステリオーンの家は「世界と同じ大きさ

である、というよりも、それは世界である」(「アステリオーンの家」p.100)。時間に関しては、「およそ運命というものは、それがどんなに長く、また複雑であろうとも、実際には「ただ一つの瞬間」よりなっている。その瞬間において、人は永久におのれの正体を知るのである」(「タデオ・イシドロ・クルスの生涯」p.81)。またもっと全般的には、「かつてテニスは言った、一輪の花さえ理解できたら、われわれが誰であるか、世界とは何かを理解するはずだ、と。おそらくその意味は、どんなつまらないものでも、宇宙の歴史と因果の無限の連鎖とを包蔵していないものはない、ということだろう。(中略)すべてのものは、テニスの言うように、宇宙となりうるのだ」(「ザーヒル」pp.163-164)。また、「人間の言葉においてさえ、全宇宙を包含しない陳述はない、とわたしは考えた。(中略)ある日わたしは、神が言っているのはただ一語でなければならず、しかもその一語で十全のことを言いつくしているのちがいないと考えた」(「神の書跡」p.172)。そしてきわめつけは「ただ一人の不死の人がすべての人である」(「不死の人」p.27)。つまり<全宇宙>や<全歴史>といった<無限>の表象が<一>へと向かう求心性を帯びて提示されているのである。ボルヘスにおける<無限>は、それゆえ、<一>との驚異的な一致、さらに言えば、<一>へと向かう一種の求心力の相において考えられるべきなのである。<sup>6)</sup>このことが最も明瞭に現れているのが『エル・アレフ』の最後を飾る「アレフ」である。詳しく検討してみよう。

話者(ボルヘス)は恋人ベアトリス・ピテルボが死んだ後、毎年彼女の誕生日に彼女の父親や従兄カルロス・アルヘンティノ・ダネリの住む家を訪れることにしていた。あるときダネリに、地球の全表面を詩にうたおうと試みたと告白される。その詩「地球」の退屈さとダネリがでっち上げる途方もない理屈に話者は辟易する。やがてダネリは家主が彼の家、話者にとっても恋人を思い出させるなつかしの家、を取りこわそうとしていると訴え、地下室にあるアレフを気遣う。アレフとは「あらゆる点を含む空間の一点」(p.232)「あらゆる角度から見た、地球のあらゆる場所が、混じりあうこともなく集まっているあの場所」(p.233)と言われる。話者がともかくそれを見に行くことにすると、薄汚い地下室に案内され、ズック袋を二つに折ったのを枕にして横たわるように言われる。暗闇の中で不安を感じつつやがて話者は現実にはアレフを目にすることになる。

階段の下部の右手のほうに、わたしはほとんど直視できないほどの光り輝く玉虫色の小さな球体を見た。最初、わたしはそれが回転しているのだと思ったが、やがて、その運動は球体が内包する目くるめく光景によって生みだされた幻覚であることがわかった。アレフの直径は二、三センチというところだろうか、しかし宇宙空間がそっくり原寸大のままそこにあった。ひとつひとつの物(たとえば鏡面といったものは)は無数の物であった。なぜなら明らかに私はその物を宇宙のあらゆる地点から見ていたから。私は人間のごったがえす海を見た。黎明と黄昏を見た。(pp.238-239)

こうしてしばらくの間、見えたものが興奮気味に列挙されていく。帰途についた話者は「もうわたしを驚かせるにたるものはこの世に残されていないのではないか、あとは繰り返すという印象がわたしから決して離れないのではないか」(p.242)と不安になる。最後に追記としてダネリの長詩が文学賞に入選し話者の作品が選に漏れたという落ちと、アレフについてのブッキッシュな注解がついて終わっている。

この小説はボルヘスの他のどの作品にもまして巧みにバランスよく構成されている。話者の死んだ恋人ベアトリス(=ベアトリーチェ)がダネリにあてた淫らな恋文もアレフの中に見えてしまうなど、ダンテのパロディになっていることや、アレフの光景の鮮烈さとまわりの状況(ダネリというしががない男のみすばらしさや、地下室の薄汚さ)のコントラストには、アイロニーの重層性があるし、全体がアレフの光景を中心とした同心円的な構造をもっている点などは「工匠」ボルヘスの面目躍如たるものがある。<sup>6)</sup>しかしこの小説の読者の記憶に後々まで残るのは何と言っても先に引用した部分に始まるアレフのヴィジョンの強烈さであろう。話者のベアトリスに寄せる恋やダネリをめぐるエピソードなどはむしろこのヴィジョンの圧倒的な印象の影に隠れて時間がたつにつれ忘れられてしまうというのが一般的ではなからうか。事実、アレフを描写した部分とそれを取り巻くその他の部分とは、いわば語りの位相を異にしているように思われるのである。アレフとは単に全宇宙が一点に集まったもの、つまり空間的な意味で<全>が<一>に圧縮されたものであるばかりではない。先の引用の直前には次のように書かれている。

...それはともかく、中心的问题是、いぜんとして解決

されていない。つまり、たとえ部分的にもせよ、無限の全体を列挙するという問題だ。この巨大な瞬間のなかに、わたしは楽しい行為、または残酷な行為を幾百万となく見た。そのすべてが、重なりあうわけでも、透けて見えるわけでもなく、同じ一点を占めているという事実ほどわたしを驚かせたものはない。わたしの目がみたものは、同時に存在していたのだ。わたしの記述したものが連続的に存在するかのように見えるのは、もともと言語というものがそういうものだからである。(p.238)

つまりアレフは時間的な意味でも<全>が<一>に凝縮した瞬間なのであって、それを言語で描写するということは、ソシュールの言う言語の線条性ゆえに本来不可能な試みなのである。<sup>6)</sup>他の部分が基本的に、ベアトリスやダネリと私の関係をめぐって時間的に進行するプロットに基づいているのに対し、アレフに関する部分はプロットからの独立性を持つ特異点となっているだけでなく、言語の線条性もともと時間を廃棄することを最終的に志向するという過激さを秘めているのである。この二つの位相の弁別は敷衍するとボルヘスの語りの特質を考える手がかりとなると思われる。つまりボルヘスは、一方ではきわめて古典的な物語作者であり、時間軸にそって次々と事件が生じるという形のプロットを短めの文章を連ねて叙述する傾向がある。たとえばメリメ的な快速調で物語が進む「エンマ・ツツ」はその典型例である。しかし一方では時間とともに進行するプロットがないかあるいは弱く、非時間的な描写を主体とした小説群がある。「バベルの図書館」、「ドン・キホーテ」の著者ピエール・メナール、「ハーバート・クウェインの作品の検討」など、幻想をそのまま描きだしそれを解説したといった趣のあるものがこちらに属する。(これらはボルヘスの愛好する百科事典のディスクール——それは基本的に時間軸にそった物語とは相いれない——と類縁関係を持つと言ってよい。)しかしたいていの場合、両者が混在している。先に取り上げた「トレン、ウクバル、オルビス・テルティウス」は、初めにウクバルを発見したいきさつが物語られるのだが、大半は幻想宇宙トレンの宇宙認識の解説という非時間的な叙述で成り立っている。そしてその中には時間に対する批判意識が込められている。(「トレンの一派は時間を否定するにいたった」p.15)「八岐の園」は推理小説としてのプロットが優勢だが、スティヴン・アルバートによる崔奔の作品の説明の部分

はやはり非時間的な幻想の叙述と言ってよい。この場合均一で直線的な時間に、「めくるめくように生成し、たえず分岐し、収斂し、平行する時間の網の目」(『伝奇集』p.71)が対置されている。「アレフ」は、このように物語の枠組の中に、時間の否定に基づく抽象的な幻想の非時間的な叙述を含んだ作品の系列の最も典型的な例と言えるのである。

さて、このような、古典的物語作者としての側面と、それをつき破って時間(および言語の線条性)の廃棄を志向する側面との拮抗関係は、もし先に指摘したような<全>=<一>の美学が貫徹されるなら、当然後者に傾斜していき、最終的には、「神の書跡」にあるように「一語で十全のことを言いつく」(p.172)すことが理想形態ということになるのであろう。しかし言うまでもなく短編小説という形式を用いるかぎりそれは不可能である。ボルヘスの愛着する短編小説という形式は、言ってみれば、究極的な<一>語を志向する傾向と物語芸術との妥協点に生じてくるものなのである。彼の短編の世界にはいるということは、時間的にも空間的にもまたその他の意味でも、<無限>=<極大>が限りなく<一>=<極小>を目指す求心運動に巻き込まれることであり、また完全に<一>=<極小>になり切ってしまう寸前でなんとか均衡を保ったという一種の緊張状態を体験することなのである。<sup>7)</sup>そのような状態は<一>語や<一>行になり切ってしまうと、数ページを要する。あたかもアレフが無限に小さくて目に見えないというものではなく、二、三センチという実質的な大きさをもっているのと同じように。<sup>8)</sup>

\* \* \* \* \*

ベケットの小説群の頂点をなす『名づけぬもの』*The Unnamable* は、最初から最後まで互いに打ち消しあう言葉の奔流であり、筋がないのはもちろん、話者も、登場人物も、語られる状況も一切が不確定である。「話者」——とりあえずこう呼んでおくが——は主体性を奪われていて、自分が語っているのか誰か第三者の声を聞いているのか分からず、その結果一人称と三人称が乱雑に入り混じる。その第三者は Basil, Mahood, Worm などと呼ばれもするのだが、結局のところ不確定であり、そもそも単数なのか複数なのかも分からない。ともかく「話者」には同伴者がいるという感覚が絶えずあり、「I」がときどき「We」になったりする。しかし同時に「話者」は、やはりいるのは自分だけで声も自分自身のものに

他ならないとも言う。

It [the voice] is not mine, I have none, I have no voice and must speak, that is all I know, its round that I must revolve, of that I must speak, with this voice that is not mine, but can only be mine, since there is no one but me... (26)<sup>69</sup>

... the voice being heard, the voice which could not be mine, since I had none left, and yet which could only be mine, since I could not go silent, and since I was alone, in a place where no voice could reach me. (153)

このように、声は自分のものではない、と同時に自分のものでしかない。さらに

At no moment do I know what I'm talking about, nor of whom, nor of where, nor how, nor why, but I could employ fifty wretches for this sinister operation and still be short of a fifty-first, to close the circuit, that I know without knowing what it means. (71)

I knew it, there might be a hundred of us and still we'd lack the hundred and first, we'll always be short of me. (72)

... give us time, give us time and we'll be a multitude, a thousand, ten thousand, there's no lack of room ... (128)

... it [voice] speaks of a prison, I've no objection, vast enough for a whole people, for me alone, or waiting for me ... (172)

このように、一人しかいないはずの「私」が無数に存在し、また“a whole people”と“me alone”が一致する。さてここにも<無限>=<一>がある。そもそもベケットの小説の空間を初期作品から『名づけえぬもの』までたどった場合、絶えず収縮を志向する閉じた内部空間が同時に無限に拡張する可能性を持つという両義性が見いだされる。その意味でベケットの空間にもボルヘスの場合と似た<極大>と<極小>の交錯があり、ハムレットの「くるみの殻の中に閉じ込められても自分は無限空間の領主と考えるだろう」という意味の有名な台詞(それはボルヘスの「アレフ」に付けられた二つのエピソードのうちの一つに他ならない)をモチーフにして語ることが可能なのである。<sup>69</sup>ここではそのような空

間をめぐるパラドックスが、「私」の数が<無限>であると同時に<一>であるという形で現れていると言えよう。数える、数によって分節するというのは、自分が投げ入れられている混沌を何とか整理して把握しようという、ベケットの登場人物がしばしば用いる戦略である。ここでは(実は、ここでもと言うべきなのだが)、“we'll always be short of me”という一節からも分かるように、それがうまく機能していない。有限な数の中に「私」を限定しようとしても、「私」は絶えずはみ出てしまい、<無限>へと散開して回収不可能になってしまうのである。<sup>69</sup><一>であるはずの「私」が無限に増殖してしまうこうしたアナーキーは「私一人しかいない」という言明があっても解消するわけではない。ここにみられる<無限>=<一>のパラドックスは、それゆえ、ボルヘスの<全>=<一>とはかなり異なった性質を帯びている。<極大>=<極小>という形式性においては両者は共通したものを持つのだが、ボルヘスにおいて特徴的な<全>が<一>に収束するという意味での求心力はベケットにおいては微弱である、あるいは実質的に機能していない。むしろ<一>が<無限>へと拡散してしまう側面が前景化され、その結果、不確定な混沌状態が生み出されているのである。<sup>69</sup>

『名づけえぬもの』の「話者」は言わば「私」の無限増殖にさらされているのだが、そうしたアイデンティティの混乱を仔細に検討してみると、そこにはある基本構造を見て取ることができる。それはデリダがフッサールの現象学に対して用いた「私が話すのを聞く」という表現がうまく当てはまるような構造である。フッサールの現象学は、瞬間のうちに自己へ絶対的に現前することを保証する「私が話すのを聞く」という作業に基づいており、その意味で伝統的な西欧の形而上学に捕らわれているとデリダは批判する。実際はそのような純粋な自己現前は、「差延」のために不可能なのである。<sup>69</sup>そしてベケットの「話者」はまさにこの「差延」にさらされているように思われる。自分が聞いている声が自分のものとは思われないがしかし自分のものでしかないという先にみたパラドックスは、モノローグのうちで「話す」と「聞く」が分離していることから生じていると言える。「聞く」立場に立つと声は自分のものではなく他者のものに思われるが、「話す」立場に立つとそれは自分が発していると思わざるをえない。そしてそのどちらか一方の立場に安定することは原理的に不可能であるから、「私」は二つの立場の間を絶え

間なく揺れ動き続けるしかない。それは言うてみれば、メビウスの輪を強引にまっすぐにしようとするような矛盾に満ちた振舞なのである。それゆえ「私が話すのを聞く」は、この場合、自己への現前を保証するという性質のものではなく、自己が自己から否応なく差異化し続ける運動そのものとなる。

I shall transmit the words as received, by the ear, or roared through a trumpet into the arsehole, in all their purity, and in the same order, as far as possible. This infinitesimal lag, between arrival and departure, this trifling delay in evacuation, is all I have to worry about. (86)

「話す」と「聞く」のこの“infinitesimal lag”こそ「差延」を示すものに他ならないであろう。

しかしここで注意すべきなのは、ベケットのテキストがいかにデリダ的であるかということではない。「話す」と「聞く」という二つの基本的な原型が、「私」の無限増殖の中で構造的に重要なものとして浮上してくるということを押さえておかなければならない。「私」が終始(意志に反して)語り続けねばならない以上、そこにはつねに「話す」と「聞く」にまつわるパラドックスが付きまとうのである。ここでこの二つの立場を便宜的に固定してしまったらどうなるか。つまりモノログの中では絶えず反転し続けるしかないこの二つを便宜的にダイアログの形式にはめこんでみたら、『メルシエとカミエ』*Mercier and Camier* に始まる二人組の不活性なダイアログがこうして誕生する。『ゴドーを待ちながら』*Waiting for Godot* のウラディミールとエストラゴン、『勝負の終わり』*Endgame* のハムとクロヴ、『しあわせな日々』*Happy Days* のウィニーとウィリー、といった二人組のダイアログはみな自立した他者同士のそれとは程遠いものだが、究極的には『名づけえぬもの』の「私」の不可能な分離に源があると言ってよいのである。これらの<二>はその源である<一>の刻印を帯びている。そして『名づけえぬもの』の語りが終わる必然性を持たないように、ダイアログも潜在的には無限に続く可能性を秘めている。

『ワット』*Watt* においてはワット自身を含めて無数の召使がノット氏に仕える。しかし一度に邸宅にいられるのはつねに、一階と二階に一人ずつ計二人だけである。

For the service to be considered was not the service of one servant, but of two servants, and even of three servants, and even of an infinity of servants, of whom the first could not out till the second up, nor the second up till the third in, nor the third in till the first out, nor the first out till the third in, nor the third in till the second up, nor the second up till the first out, every going, every being, every coming consisting with a being and a coming, a coming and a going, a going and a being, nay with all the beings and all the comings, with all the comings and all the goings, with all the goings and all the beings, of all the servants that had ever served Mr Knott, of all the servants that ever would serve Mr Knott. (49)

過去から未来へ召使の無限の連鎖があり、その中で任意の二つの項が焦点を当てられている。この無限連鎖の中の二項を特化するという形式はベケットにあって特徴的なものである。たとえば『ゴドーを待ちながら』はほぼ同じ長さの二幕からなっているが、第二幕の初めに“Next Day. Same Time. Same Place”という指定があるように連続した二日間を表している。そしてウラディミールとエストラゴンの言動がその二日間でたいして変化しないことから推して、彼等自身の記憶は定かではないにせよ、彼等が同じような振舞を第一幕以前に続けていたし、また第二幕以降も続けるだろうと想像するのは容易である。つまりウラディミールとエストラゴンに着目する限りにおいて、この劇は過去から未来にわたって無限に続く二人の単調な日々のうち任意の二日間を切り出して見せたものと解釈することが可能なのである。<sup>49)</sup>同じようなことがやはり二幕構成の『しあわせな日々』にもあてはまる。この場合は連続した二日間であるとは限らないし、第二幕が第一幕に比べてかなり短いこと、第一幕では腰まで土に埋もれているウィニーが第二幕では首まで埋もれていること、第一幕においてすでにウィリーは言葉少なであってウィニーのモノログの観を呈しているのに第二幕になるとウィリーは不完全な一語をようやく発するに過ぎなくなること、など、『モロイ』*Molloy* などの小説で見られたような漸進的退化がより顕著に現れている。しかしこれも限りなくゼロに近づく漸近線的な過程のうちの任意の二点を提示して見せたのとらえることができるのである。このような形式のコロラリーとして二度くりかえすことで無限連鎖を暗示するという形式が考えられる。『芝居』*Play* にはまったく同じことを二度くりかえすという指示があるが、マーティン・エスリンに

よれば、ベケットは三人の登場人物の台詞の順序を二回目に組み替える考えをもっていた。そうなると組み替え方次第で無数のヴァージョンができあがることになるが、重要なのは反復がただ一度である、つまり二度やって終わりになるということである。エスリンは言っている。

This is, therefore, a much more economical way to represent an enormously larger number of permutations than the ones that Beckett worked out in detail on the various permuted series in *Watt* or in the shuffling of sucking stones in *Molloy*. For here the series is permuted only twice, with a fade-out at the start of the third series, as if to say, "Now you know the principle of the series; extrapolate all the further permutations ad infinitum!"<sup>(16)</sup>

つまり二回で無限連鎖が暗示されるのである。エスリンはさらに後期の短編小説 *Lessness* も有限の単語を順序をかえて二度くりかえすということで成立しており、同じ原理に基づいていることを示す。〈一〉がくりかえされて〈二〉になることで自動的に〈無限〉が暗示される。言ってみれば、〈二〉は〈一〉を〈無限〉に向けて開くのである。<sup>(17)</sup>

スティーヴン・ケルマンは "Two becomes almost as important a number within Beckett's system as three is within Dante's" と言っているが、<sup>(18)</sup>ベケットにおいて〈二〉がいかに特権的であるかは誰しも気づくことであろう。ほとんどの作品が英仏の二か国語で書かれているという事実には最も顕著に現れているだろうが、先に触れたような、本質的に無限に続く可能性をもった(疑似的な)ダイアログを成立させる装置としての二人組も劣らず重要である。そして今述べた、〈無限〉の連鎖を暗示するものとしての〈二〉がある。『ゴドー』や『しあわせな日々』のように二人組が登場する二幕構成の作品は二つの種類の〈二〉がかけ合わされてできているのである。ところでこれら二種類の〈二〉の双方にやはり〈極大〉と〈極小〉の交錯を見出すことができる。二人組の〈二〉は元来〈一〉である〈私〉が〈無限〉でもあるというパラドシカルな不安定性をとりあえず固定化するものとして生じ、結果的に無限に続く可能性を秘めたダイアログを成立させる基盤をつくる。反復としての〈二〉は今見たように〈無限〉連鎖という〈極大〉を暗示しうる最小の数として機能する。いずれにおいても〈二〉は〈一〉と〈無限〉、〈極小〉と〈極

大〉を媒介する、あるいは両者の交錯の上に成り立った形式なのである。しかし先に『名づけえぬもの』における無数の「私」を検討したときと同じように、ここでも〈極大〉と〈極小〉の交錯はボルヘスの場合と性質を異にしている。ボルヘスにおいてはすでに述べたように、〈全〉が極小の〈一〉になり切ってしまう寸前のところで止まったという緊張状態があるのだが、ベケットの場合は逆に〈一〉が〈無限〉に向けて発進して行くこうとする方向性が〈二〉でどうにか止められているという緊張がある。つまりあえて単純化すればボルヘスにおいては求心性が、ベケットにおいては遠心性が本質的なのである。

\* \* \* \* \*

ミシェル・フーコーは、"Language to Infinity" (1963) の中で、言語が無限に自己表象することによって死を延期することはあらゆる言語に本質的だと言っている。<sup>(19)</sup>

Perhaps there exists in speech an essential affinity between death, endless striving, and the self-representation of language. Perhaps the figure of mirror to infinity erected against the black wall of death is fundamental for any language from the moment it determines to leave a trace of its own passage. (55)

そしてこの言語の無限の自己表象という観点から文学を検討した結果、十八世紀末にある転換があったことを認める。それ以前は作品は自己完結した形式の中で自らを死から守り、無限はその外側におかれていた。しかしサドと恐怖小説の登場する時期以降、作品は内部に自らの限界を無限に追求する過剰をはらみ持つことになってしまった。言語はその起源にある無気味な物音を聞き続けなければならない、自らを守るにはそれに

To defend itself it must follow its movements, become its loyal enemy, and allow nothing to stand between them except the contradictory thinness of a transparent and unbreakable partition. We must ceaselessly speak, for as long as and as loudly as this indefinite and deafening noise - longer and more loudly so that in mixing our voices with it we might succeed - if not in silencing and mastering it - in modulating its futility into the endless murmuring we call

literature. (60)

フーコーは最後にボルヘスの「バベルの図書館」を引きあいに出し、言わばシニフィアンとシニフィエの対応関係に基づいていた古典的な「修辞学」と対比して、今日の言語空間は「図書館」によって定義されるとする。

The space of language today is not defined by Rhetoric, but by the Library: by ranging to infinity of fragmentary languages, substituting for the double chain of Rhetoric the simple, continuous, and monotonous line of language left to its own devices, a language fated to be infinite because it can no longer support itself upon the speech of infinity. (67)

単純化して言えば、シニフィアンが無限に増殖し、言語がそれ自身に回帰し続けるしかない空間に閉じ込められているということである。

ボルヘスもベケットも、このようにフーコーが背景を明らかにしてくれる、<無限>に運命付けられた現代文学の中で特権的な存在である。そして二人のテキストに共通するのは<極大>と<極小>の交錯という形式性である。しかしすでに見たように<無限>とのかかわり方が異なっている。ボルヘスの作品はそれぞれが「図書館」としての宇宙を封じ込めた小宇宙である。そして時間的にみれば、直線的に限りなく続く時間一瞬による超越によって否定しようとする志向をもっている。<sup>(40)</sup>ボルヘスの作品は、伸び広がる<無限>に瞬間的に付けられた切り傷のようなものである。ベケットはもっと苦しまぎれの、捨て身の仕方<無限>に向き合う。『名づけえぬもの』はフーコーの言う“*We must ceaselessly speak*”を文字通りに、愚直なまでに実践した試みである。<sup>(41)</sup>あの意味作用を剥奪されたような言葉の奔流は、無限に続く時間に言語を暴力的につき従わせようとした結果生じるものであり、『ゴドー』のラッキーの“thinking”のような意味を成さない「言葉」まであと一歩のところにある。ボルヘスのように<無限>を一瞬で断ち切ろうというのではなく、言語を<無限>にとことん平行させてやろうという倒錯した戦略をとるのである。もっともこのような試みは長続きするはずはない。『名づけえぬもの』で袋小路に達したベケットの作品は以後、縮小化していき、たとえば<二>という「経済的な」形式で<無限>に対処しようとする。しかし根底にあるのは同じ、<無限>になすすべもなくさらされ

ているといった状態である。ベケットの作品は言語を<無限>に隷属させることによって、<無限>のもつむき出しの力をあらわにしているのである。我々は無限に語り続けなければならない、死ぬまでは。そして死というものは永久に来ないのである、ゴドーのように。<sup>(42)</sup>

#### 註

- (1) John Barth の“The Literature of Exhaustion” (1967) 以来定着している見方である。
- (2) 高橋康也「Bの話」(佐伯彰一/神吉敬三編『旅人への贈り物——ボルヘス日本滞在誌』法政大学出版局、1982年、pp.167-168)
- (3) 実際、様々なテーマを扱った『異端審問』に通奏低音のように流れているのが、世界史には同じ型の発想が繰り返し現れるという考えである。たとえば、「世界の歴史はことによると、少数の隠喩のさまざまな抑揚の歴史なのかもしれない」(「パスカルの球体」p.19)、「歴史とは、人類が代々見つけてきた、果てしない謎のごとき夢である、とショーペンハウアーは書いている。夢には、くりかえし現われる型態がある。おそらくあるのは型態だけであろう」(「有人から無人へ」p.217)。こうした見解は「コウルリッジの花」などにあるような、すべての文学作品は一人の作者によって書かれたという発想(幻想宇宙トレンにおいて支配的な観念でもある)を通して、最終的には、「ただ一人の不死の人がすべての人である」(p.27)という一節を含む短編「不死の人」に行き着く。いずれにせよ『異端審問』で顕著なのは、様々な異なるテキストの形式的同一性をつかみ出すボルヘスの大胆な手際である。なおボルヘスからの引用は、*Ficciones* (1935-44), 1944 篠田一士訳『伝奇集』集英社ラテンアメリカの文学1(1984) *El Aleph*, 1949 土岐恒二訳『不死の人』(「エル・アレフ」)白水社(1985) *Otras inquisiciones* (1937-52), 1952 中村健二訳『異端審問』晶文社(1982)をそれぞれ使用させていただく。ページ数はそれぞれの邦訳のものである。
- (4) このようにいうと「Everything and Nothing—全と無」(『創造者』*El Hacedor*, 1964 所収、鼓直訳、国書刊行会、1975)はどうなるのかと思われるかもしれない。ここではシェイクスピアの生涯に関してすべての人であるということは誰でもな



いということに等しいという観念が語られている。しかし「不死の人」で、「ただ一人の不死の人がすべての人である」にすぐ続けて「コルネリウス・アグリッパのように、わたしは神であり、英雄であり、哲学者であり、悪魔であり、世界である、ということは、わたしは存在しないということの回りくどい言い方なのである」(p.27)という同じ観念が表明されているのを見ればわかるとおり、結局ボルヘスの「全と無」は「全と一」に帰着させることができるのである。

- (5) cf. Gene H. Bell - Villada, *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1981), pp.219 - 229.
- (6) このような認識はボルヘスがもっとも詳しく時間否定を展開した「新時間否認論」にも表明されている。「言語は全て連続性を持っていて、永遠なるもの、すなわち非時間的な事柄を推論するには効果的な道具ではない。」(『異端審問』p.260)
- (7) ボルヘスの好む迷宮も、閉じられた空間の中に無限を現出させるという意味で、<無限>への志向と<一>への志向の交錯の上に生じた表象と見ることができる。
- (8) 余談になるがここでボルヘスのジョイス観について簡単に触れておく。古典的物語作者としてのボルヘスはジョイスをあまり高く買っていない節がある。たとえば1968年の対談では、我々は登場人物について微細な情報を大量に提供されるが、一向に登場人物を身近に感じることができないとして『ユリシーズ』を失敗作だと決めつけているし(cf. Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, London: Souvenir Press, 1973, p.73)、1978年の講演でも「読者が晦渋だと思ふような作品を書いたとすれば、それは作者が失敗したのである。それゆえ、読むのに大変な努力を要する作品を書いたジョイスのような作家は、本質的に失敗していると考えられる」と言っている。(Borges, *Oral*, 1979 『ボルヘス・オラル』木村栄一訳、書肆風の薔薇、1987年、p.29.)しかし『ユリシーズ』が1904年6月16日という一日のうちに歴史を総合しているという側面はボルヘスの<全>=<一>の美学に強く訴えかけるものがあつたらしい。参考までにIn

*Praise of Darkness* (Trans. Norman Thomas di Giovanni, New York: E.P. Dutton & Co, Inc, 1974. 原題は *Elogio de la sombra*, 1969) に収められた James Joyce という詩を掲げておく。(P.29)

In a man's single day are all the days  
of time from that unimaginable  
first day, when a terrible God marked out  
the days and agonies, to that other,  
when the ubiquitous flow of earthly  
time goes back to its source, Eternity,  
and flickers out in the present, the past,  
and the future — what now belongs to me.  
Between dawn and dark lies the history  
of the world. From the vault of night I see  
at my feet the wanderings of the Jew,  
Carthage put to the sword, Heaven and Hell.  
Grant me, O Lord, the courage and the joy  
to ascend to the summit of this day.

- (9) 以下『名づけえぬもの』からの引用はすべて Samuel Beckett, *The Unnamable* (New York: Grove Press, 1958) に拠る。
- (10) 詳しくは拙稿「母胎、頭蓋、宇宙 — ベケットの空間への一視座」(『リーディング』第11号)を見られたい。なおハムレットの台詞の原文は“O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space...” (Act II, Sc ii, ll.254 - 255)。
- (11) エリザベス・シューエルによれば、ノンセンスの精神は数によって対象を支配操作可能な単位に分解して遊ぶのを好むが、<無限>は限定された閉域を形成できないため避けられる。ベケットにおいてはこのノンセンスの精神がいつも<無限>に敗れてしまう傾向がある。cf. Elizabeth Sewall, *The Field of Nonsense* (London: Chatto and Windus, 1952), pp.63, 86.
- (12) 内部空間へと収縮する志向はベケットにも初期から見られるものであるが、『名づけえぬもの』の場合、そうした傾向も相対化されてしまって、無限空間の可能性と共存し交錯しているだけと言ってよい。
- (13) ジャック・デリダ『声と現象』(高橋允昭訳、理想社、1970年)の、特に第五章以降を参照。

- (14) Samuel Beckett, *Watt* (New York: Grove Press, 1953), p.133.
- (15) もっとももう一つの二人組ポッツォとラッキーに着目すると、ポッツォが第一幕では傲慢の坂を駆け上がり、第二幕ではそこから転げ落ちるというように、完結したプロットを読み込むことができる。cf. Bert O. States, *The Shape of Paradox: An Essay on "Waiting for Godot"* (Berkeley: U of California P, 1978) esp. ch. IV-VI.
- (16) Martin Esslin, "Beckett - Infinity, Eternity" in *Beckett at 80 / Beckett in Context*. ed. Enoch Brater. (Oxford: Oxford UP, 1986) pp.115-116.
- (17) ベケットにおける反復をデリダの観点から分析したスティーヴン・コナーは、<二>においては、超越や総合を含意してしまう<三>と異なり、二つの項はともに互いの反復になるため、どちらの"priority"、"finality"も無効になるとしている。そして言っている。

Beckett's theatre... leaves repetitive possibilities to extend arbitrarily and uncontrollably into the future beyond the play ...

Steven Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text* (Oxford: Basil Blackwell, 1988) p.122. つまり<二>という反復は<三>という総合を経ずして一挙に無限に広がってゆく。

- (18) Steven G. Kellman, *The Self-Begetting Novel* (New York: Columbia UP, 1980) p.137.
- (19) 以下引用は Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. (Ithaca: Cornell UP, 1977) に拠る。なお『言葉と物』(渡辺一民、佐々木明訳、新潮社、1974年)のpp.321, 406も参照。
- (20) それはやはりボルヘス文学の大テーマである「永遠」につながる。瞬間—無時間性—永遠というテーマの連鎖はヴィトゲンシュタインの次の言葉を想起させる。「もし永遠ということで無限な時の継続ではなく無時間性が理解されているのなら、現在の中で生きる人は永遠に生きるのである。」(『論理哲学論考』6.4311 奥雅博訳、大修館書店ヴィトゲンシュタイン全集1、1975年、pp.117-118)

- (21) というよりむしろフーコーは『名づけえぬもの』を念頭において発言していると言ったほうがよい。ちなみに彼は1970年のコレージュ・ド・フランス就任講演(*L'Ordre du discours*『言語表現の秩序』)の冒頭で『名づけえぬもの』を引用している。
- (22) なぜならヴィトケンシュタインも言うように「死は生の出来事ではない。人は死を体験しない」からである。さらに彼は言っている、「我々の視野が限界を欠くのと全く同様に、我々の生も終りを欠いている」。(『論理哲学論考』6.4311 前掲書 pp.117-118)