

母胎、頭蓋、宇宙

— ベケット的空間への一視座 —

田尻芳樹

O God, I could be bounded in a nutshell
and count myself a king of infinite space . . .

Hamlet

1、序

E.E. フランク は *Literary Architecture* において、ペーター、ホプキンス、プルースト、H. ジェイムズといった作家たちが好んで用いた部屋、家など建築にまつわるメタファーに着目し、それが彼等の文学的想像力とどのように結び付いているかを探ろうとした。彼等はそのままでは無に帰してしまう精神、思考に住み家を与えることによって実質を付与しようとしたのである。世紀末から今世紀初頭にかけての特有の、内部空間への好みと重なり合うこうした傾向を検証した後でフランクはベケットについて短く触れ、彼を建築と精神を類比的にとらえた一人に数える。しかし重要なのは注にある次の指摘である。

Throughout Beckett's work there is an emphasis on descriptions of place, especially architecture and topography.⁽¹⁾

実際、ベケットを読む——あるいは見る——とは独特の場所=内部空間の様々を体験することに他ならない。劇についてそれが言えるのは当然として、彼の小説においても空間は並みならぬ重要な意味をもっている。むしろ彼の特異な劇空間はそれ以前に彼が書いた小説における空間のイメージにきわめて多くを負っているといても過言ではない。そこで本稿では彼の小説の空間を検討してみることにしたい。

その前に一つ注意しておかねばならないのはベケットが若い頃プルーストに傾倒し、モノグラフを残しているという事実である (Proust, 1931年出版)。ある男=語

り手がある晩部屋の中で目覚め生涯の様々を回想するというシーンで始まる小説がベケットに及ぼした影響は、極めて大きい。その共感に満ちた評論の中でも特に思い入れの感じられる一節の中でベケットは次のように言う。

For the artist, who does not deal in surfaces, the rejection of friendship is not only reasonable, but a necessity. Because the only possible spiritual development is in the sense of depth. The artistic tendency is not expansive, but a contraction. And art is apotheosis of solitude. There is no communication because there are no vehicles of communication. (P 47)⁽²⁾

The only fertile research is excavatory, immersive, a contraction of the spirit, a descent. The artist is active, but negatively, shrinking from the nullity of extracircumstantial phenomena, drawn into the core of the eddy. (P 48)

ここに「芸術家の孤独」というロマン派以来の問題と相まって、収縮 (“contraction”) への強力な志向性を明瞭にみて取ることができる。そして初期の小説の登場人物、特にマーフィーが他人あるいは社会とのあらゆる関係を断ち切って自分の「小世界」 (“the little world”) に閉じこもろうとする傾向を、こうした芸術観と関連づけて捉えることができるかもしれない。しかしベケットの内部空間は、プルーストの場合もそうだが、単なる「内向」の所産ではないし、“contraction” もベケットの本質に迫る深い意味を帯びている。長編三部作 (『モロイ』 *Molloy*, 『マロウンは死ぬ』 *Malone Dies*, 『名づけえぬもの』 *The Unnamable*, 1947-1950年頃フランス語で執筆) に至る直前の短編小説から順に具体的にみてみよう。

2、母胎としての内部空間

周知のように第二次大戦直後の数年間はベケットの文学的生涯において一大転換点を成している。外国語であるフランス語の採用、一人称の活用と言った新機軸とともに、いよいよ、“excavatory, immersive, a contraction of the spirit, a descent”が本格的に実行に移され、長編三部作、『ゴドーを待ちながら』*Waiting for Godot* (1953年フランス語で初演)の草稿などの傑作がこの短期間に生み出された。そして興味深いのはこれらに、完全とは言えないにせよ、かなりはっきりした漸進的深化の跡が見られることである。内部空間に着目した場合、どのようなことが言えるだろうか。

戦後すぐに書かれた短編『終わり』*The End* (1945-46年頃フランス語で執筆)はある老人が服と金を与えられて慈善施設から追い出されることから始まる。外に出ると町の様子は昔とはすっかり変わってしまっている。これから目指していく当てはない。ほどなく閉じた空間への願望が頭をよぎる。

I longed to be under cover again, in an empty space, close and warm, with artificial light, an oil lamp for choice, with a pink shade for preference. (CSP 55)

しばらくの放浪ののちようやく地下室を間借りし、住み着く。そこでは女主人が食事と排泄の世話をしてくれ、内にこもって暮らす。ところがある日、本当の主人と名乗る男が現れ、また追い出される。放浪ののち旧友と出会い、海のそばの洞窟まで付いてゆくが、共同生活と海を嫌い再び放浪する。旧友に教わった山小屋に立ち寄った後、町で乞食を始める。その間物置小屋に住み着き、ボートの中に横たわって蓋をする。その時の心境は「安楽」の一言に尽きる。

I was comfortable enough in this boat, I must say. (CSP 67)

I was very snug in my box, I must say. (CSP 68)

最後にそのボートで沖へ出てボートの底に穴を開ける。⁹⁾ この孤独感の漂う奇妙な小説の特徴は、外での放浪と閉じた空間の追求の単調な反復にある。主人公は、居心地のよい内部から一旦追い出されると、後は当てもなくさまようか、もとの内部空間の代理物を求め、そ

こにかりそめの安息を見いだすかしか選択がないようなのである。

ここで直ちに連想されるのが、最初期から晩年に至るまでベケットの作品に強迫観念のように繰り返される母胎回帰のテーマである。彼が早産コンプレックスを持ち続けていたことは伝記などに明らかだが、そういう事実を知らなくても作品の中に母胎、あるいは出生の瞬間へのこだわりがかなり頻繁に出てくることには容易に気づく。最初の短編小説集『蹴り損の棘もうけ』*More Pricks Than Kicks* (1934年出版)の主人公の名Belacquaはダンテの『神曲』中で、死の直前になってようやく前非を悔いたので前世にいたのと同じ時間だけ煉獄の外で待たされる怠け者から取られているが、彼が胎児そっくりの姿勢でうずくまっているところがベケットは痛く気に入ったに相違ない。ベケットによって新たな命を吹き込まれて現代に甦ったBelacquaはやや唐突に次のように言う。

“I want very much to be back in the caul, on my back in the dark for ever.” (MPTK 29)

“caul”とは子宮内で胎児をつつむ膜である。これは胎内回帰願望が最もあからさまに現れた個所である。先にみた『終わり』の主人公の願望もこれに近い。『ワット』*Watt* (1942-44年頃執筆)の“addenda”にある“never been properly born” (W 248) という語句や、『すべて倒れんとする者』*All That Fall* (1957年放送のラジオドラマ)のルーニー夫人が「決して本当には生まれなかった」 (“had never really been born” CDW 196) 少女について語ることも同じようなこだわりを暗示している。

このように考えてみると『終わり』は出生とその後の胎内回帰願望をアレゴリカルに表現したものと捉えられてくる。つまり出生とは此の世への追放であり、後は当てもなくさまようしかない。(それゆえ出生の瞬間とは『クラップの最後のテープ』*Krapp's Last Tape* = 1958年初演 = の主人公がいうように“the awful occasion”となる。CDW 217)母胎を擬した内部空間を一時的に作ってみても所詮は救済にはならず、基本的に終わりのない放浪が続く。内部空間とは永久に失われてしまった安らぎの場所 = 母胎のかりそめの代理物という意味を帯びているのである。『終わり』の最後で主人公は居心地のよい自分のボートを沈めるという自殺行為を取る。これはもし母胎回帰がありうるならそれは死においてしかないという皮肉を示していると言えるだろう。(ボー

トは母胎=Womb 且つ棺桶=墓=Tombである。)

needless to say in a skull, . . . (CSP 43)

3、語りの自意識と頭蓋イメージの誕生

『終わり』 *The End*, 『追い出されたもの』 *The Expelled*, 『鎮静剤』 *The Calmative* (1945-46年頃フランス語で執筆) という、ほぼ同時期にこの順番で書かれた短編はいずれも語り手が身体的崩壊を伴う放浪を物語るという点で共通している。⁶⁾けれどもこれらの間でも長編三部作を先取りするよう少しずつの変化、深化の過程を跡づけることができる。それを簡単にみておこう。

『終わり』は一人称小説だが基本的に語り手が過去形で物語を語るという姿勢を崩さない。ところが『追い出されたもの』は、初めに住み慣れた家を追い出された主人公が放浪を続けるという似たテーマを描いているが、次のように終わっている。

I don't know why I told this story. I could just as well have told another. Perhaps some other time I'll be able to tell another. Living souls, you will see how alike they are. (CSP 33)

ここに出ている、語ること自体が不毛な反復に過ぎないという主題はそれ自体重要だが、とりあえず今は、語り手が語り終えたばかりの自分の物語を振り返ってみるといふ自己言及がみられることに注意しなければならない。このいわば「語りの自意識」は次の『鎮静剤』では飛躍的に前面に出てくる。語り手は死んでなお崩壊していく自分に耐えられず、気を静めるため物語を語る。初めから語るためにのみ語るのである。だから語り手は常に自分が語っていること、さらには物語の時間 (story-time) と語りの時間 (discourse-time) が一致していることをも意識している。

I speak as though it all happened yesterday. Yesterday indeed is recent, but not enough. For what I tell this evening is passing this evening, at this passing hour. (CSP 36)

こうして放浪の物語が語られるが語り手は冷たいベッドに一人横たわり ("alone in my icy bed") 全く動いてはいない。動いていないどころか語り手は自分の物語の矛盾に気付くと次のように言いさえる。

It is not my wish to labour these antinomies, for we are

つまり物語の出来事もあるいは語りそのものも皆頭の中ででっち上げられているに過ぎないことがちりと暗示されているのだ。

初め放浪はただ放浪として物語られていた。外部での放浪/内部での不動という対比が単調に交替するだけだった。それが語り手の自意識の発達とともに、後者が前面に出て前者を取り込み、支配するようになる。つまり、放浪が語られてもそれは実際には全く動いていない自意識的な語り手の頭の中でのかなり恣意的な創作に過ぎないことになる。そして頭蓋のイメージがそれを暗示するのである。こうした過程を見ることにより我々は予備的段階を終えた。これらを念頭におきつついよいよ長編三部作の空間の分析に取りかからねばならない。

4、『モロイ』 Womb (= Tomb) 中での放浪

『モロイ』は互いに相似形を成す二つの部分からなっている。第一部ではモロイが母を求めての放浪を母の部屋で、第二部ではモランが正体不明の組織の指令を受けてモロイを捜索する旅を自分の部屋で、それぞれ記録している。いずれも不動の語り手が現在を意識しつつ自分の放浪を語っているという点で『鎮静剤』と全く同じ二重性を帯びている。⁶⁾また語り手が物語に確実に責任を取ろうとしない点でも似ている。冒頭が "It is midnight. The rain is beating on the windows." (M 125) で最後が "It was not midnight. It was not raining." (M 241) になっているという第二部の有名な逆説も語り手の現在と語られる物語との間のギャップを故意に混交する遊びから生じたものだ。しかし語り手の置かれた空間がはっきりしない『鎮静剤』と異なり第一部でモロイは母の部屋にいる。このことは先にみた母胎としての内部空間というテーマとどう関連してくるのだろうか。

I am in my mother's room. It's I who live there now. I don't know how I got there. (M 7)

この冒頭の後モロイは自分が母を求め旅に出、誰かによって今いる母の部屋に運びこまれるまでの放浪の物語を語る。旅の途中でルースという代理母のような女の家にいきその一室で世話をされること、後半で女性原理、太母の象徴である森の中をさまよったりす

ることからして『終わり』の場合と同様にモロイは母胎の代理物を求めて放浪していると考えてよい。しかし『終わり』と異なって母胎の代理物としての内部空間から外へ追放されて放浪するのではもはやない。モロイは安息の保証された母胎を思わせる母の部屋に常に既においてそこで放浪を物語っているのである。モロイは敢えて言えば語ることそのものという放浪を余儀なくされていると言える。ジャンヴィエも言うように身体の放浪と言葉の放浪は表裏一体であり、また放浪の物語と物語の放浪が一致するのである。⁶⁾もはや母胎は安逸を保証する場所ではなく語りという放浪を宿命付けられた場所と化している。モロイは母胎に到達したが、そこで動かないまま語りという放浪を続けねばならないのである。

ところで『終わり』の最後に関して、仮に母胎回帰が可能であるとしてもそれは死においてしかないということを示した。それならば『鎮静剤』の語り手と同様にモロイは死後の世界にいて語っているのではなからうか。『終わり』の最後で到達した地点からモロイは出発しているのではなからうか。モロイは次のように言う。

But it is only since I have ceased to live that I think of these things and the other things. It is in the tranquillity of decomposition that I remember the long confused emotion which was my life, ... (M 32)

放浪の過程で身体が崩壊していきついに死にいたって語り続ける意識だけが残っているとも取れる個所である。ここでは『終わり』の最後で暗示されていたように母胎が死と結び付いている。Womb = Tomb である。のちに『無のための断章』*Texts for Nothing* (1950年頃フランス語で執筆)では次のように書かれる。

... here are my tomb and mother ... I'm dead and getting born, without having ended, helpless to begin, that's my life. (CSP 101)

ベケットの語り手たちは死後であると同時に出生前でもあるという特異な両義的世界を生きている。⁶⁾それゆえ出生が死と捉えられたり、逆に死が出生に擬せられたりする。例えば『ゴドーを待ちながら』のポツォは次のように言う。

They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it's night once more. (CDW 82)

後に所要時間35秒の“劇”『息』*Breath* (1969年初演)がこの言葉を基に作られることになるのだが、ここには人生は短くはかないということよりむしろ生まれることは即、死ぬことだというメッセージが込められていると思われる。『モノローグ一片』*A Piece of Monologue* (1980年初演)の冒頭には端的に“Birth was the death of him”とある(CDW 425)。つまり楽園としての母胎を一旦出てしまったらもう死んだも同然というわけである。一方で語り手が死を通じて誕生してゆくという小説もある。それが『マロウンは死ぬ』である。

5、『マロウンは死ぬ』—— 母胎から頭蓋へ

『モロイ』では『鎮静剤』と同様に語り手は極めて自意識的であるが頭蓋イメージは現れず、空間はまず第一に母胎 Womb を、そしてそれに付随する形で死後の世界 Tomb を連想させた。しかし『マロウンは死ぬ』では両方が現れる。

マロウンはベッド上でほとんど身動きできぬまま死を迎えようとしている老人である。目前に迫った死に対抗すべく彼は必死にノートに物語を書きつける。彼もやはり自意識的な語り手だが『鎮静剤』や『モロイ』のように語り手の現在と物語内容が随時相互浸透するのではなく、それら二つのレベルははっきりと区別され交互に現れる。マロウンは自分の現況とでっ上げた物語を交互に書き記していく。また彼の語る物語はモロイたちと異なり自分とは全く無関係な物語である。その分だけ語り手マロウンは無責任になっている。物語の登場人物たちを操り人形のように扱い、飽きたら勝手に別の人物を持ち出す。しかし彼のほうでも死を前にした空虚には耐えられず、慰み物に過ぎない物語に強く依存している。彼は自分の生死を物語の人物のそれと一致させようとする。

All I ask is to know, before I abandon him whose life has so well begun, that my death and mine alone prevents him from living on, from winning, losing, joying, suffering, rotting and dying, ... (MD 22)

ここで“he”と言われているのはマロウンがでっ上げた物語の主人公のことで、実際この小説の終わりでは

登場人物たちの死とマロウンの死が望み通り一致することが暗示されている。言い換えれば物語をでっち上げることは彼の人生そのものであり、“This exercise-book is my life” (MD 105) ということになる。

さてマロウンは初めのところで自分の現況“present state”を語る。それによると彼は自分の部屋らしきところにおいてベッドに寝ている。モロイと同様何故そうなののかは分からない。

I do not remember how I got here. In an ambulance perhaps, a vehicle of some kind certainly. One day I found myself here, in this bed. Having probably lost consciousness somewhere, I benefit by a hiatus in my recollections, not to be resumed until I recovered my senses, in this bed. (MD 5)

そして今初めて見るかのように部屋についてあれこれと思索を巡らし、内部の様子を描写する。

There is a cupboard I have never looked into. My possessions are in a corner, in a little heap. With my long stick I can rummage in them, draw them to me, send them back. My bed is by the window. I lie turned towards it most of the time. I see roofs and sky, and glimpse of street too, if I crane. (MD 6)

こうした描写には『失われた時を求めて』の冒頭部分を思い起こさせる面がある。部屋で目覚めたばかりのブルーストの語り手は自分が何なのか、どこにいるのか分からない。実際、晩年のブルーストが部屋に閉じこもったまま死に至るまで小説の執筆を続けたことを思い合わせてみるならば、——冒頭部分における、語り手の不動性と語られる出来事の追想の自由な可動性とのコントラストも合わせて——この小説が後の『クラップの最後のテープ』とは別の意味できわめてブルースト的な作品であるように見えてくる。⁶⁾しかし見逃してはならない重大な違いはベケットにはブルーストの世界に満ちあふれている過去が全く欠けていることである。E.E. フランクも言うようにブルーストの主人公はまず自分が過去に過ぎてきた様々な部屋との空間的な関係を打ち立てることによって自己(Self)の同一性を確保する。⁶⁾マロウンも自分の置かれた部屋、内部空間と折り合いを付けることによって自分を見いだそうとするが、彼には何らの過去もないため「現況」(present state)がつかめるだけであって安定した自己同一性など

保証されない。彼は全く現在に投げ出されていて、たとえ彼の話が過去形で書かれていてもそれは現在の瞬間毎にでっち上げられていることを絶えず意識させられる。

さてそれではこのマロウンの空間をどのように捉えればよいのか。今まで通りにこの部屋を母胎の隠喩と見る上での証拠には事欠かない。

Yes, an old foetus, that's what I am now, hoar and impotent, mother is done for, I've rotted her, she'll drop me with the help of gangrene, perhaps papa is at the party too, I'll land head-foremost mewling in the charnel-house, not that I'll mewl, not worth it. (MD 51)

The ceiling rises and falls, rises and falls, rhythmically, as when I was a foetus. (MD 114)

All is ready. Except me. I am being given, if I may venture the expression, birth to into death, such is my impression. The feet are clear already, of the great cunt of existence. Favorable presentation I trust. My head will be the last to die. (MD 114)

これらから明らかなようにマロウンは自分を胎児のイメージで捉えている。彼は自室で食事と排泄の世話だけだれかにやってもらっているのだが、この、すでに『終わり』や『モロイ』第一部にも出てきた状況が胎児の受動性を示していると言える。(但し“What matters is to eat and excrete. Dish and pot, dish and pot, these are the poles.”MD 7といわれるように『マロウン』ではベケット的還元がより徹底している。因みに“pot”とは“chamber-pot”すなわちしびんである。)しかしこの胎児は「死へと生まれていく」(“I am being given... birth to into death”)胎児なのだ。すでに我々はベケットにあっては生まれることは死ぬことと等置されることを見たがここではその等式が逆側から証明されているのである。モロイは母胎には到達したがここでは自分の物語を語るという新たな放浪が待っていた。マロウンの母胎はそれとは別に死=第二の誕生と言う最終終着点を持つ。ここでは母胎イメージがより明確に、効果的に用いられていると言える。

しかしこれだけでは『マロウン』の空間の側面を捉えたに過ぎない。我々は先に『鎮静剤』において語り手の自意識化に伴って頭蓋のイメージが登場し全て

は頭の中で起こっているに過ぎないことが暗示されるのを見た。これは『モロイ』ではみられなかったがこの『マロウン』では顕著である。

And softly my little space begins to throb again. You may say it is all in my head, and indeed sometimes it seems to me I am in a head and that these eight, no, six, these six planes that enclose me are of solid bones. (MD 47)

And during all this time, so fertile in incidents and mishaps, in my head I suppose all was streaming and emptying away as though a sluice, to my great joy, until finally nothing remained, either of Malone or of the other. (MD 50)

またこれら程直接的ではないがヒントになる表現は多い。

Then live, long enough to feel, behind my closed eyes, other eyes close (MD 19)

Fortunately it is not so much an affair of eyelids, but as it were the soul denied in vain, vigilant, anxious, turning in its cage as in a lantern, in the night without haven or craft or matter or understanding. (MD 48)

Bluer scarcely than white of egg the eyes stare into the space before them, namely the fulness of the great deep and its unchanging calm. But at long intervals they close, with the gentle suddenness of flesh that tightens, often without anger, and closes on itself. Then you see the old lids all red and worn that seem hard set to meet, for there are four, two for each lachrymal. (MD 60)

これらの眼の描写から分かるのは眼の奥にまた別の眼があること、そしてその内なる眼は外側の眼が閉じても閉じない「いわば魂」の眼なのである。二番目の引用がはっきり示すようにそれはある囲いの中で提灯のように光っている。通常の眼のさらに内側の世界＝頭蓋の内部がこれらによって強く喚起される。⁴⁰⁾ そうなるとマロウンの部屋にある円窓が眼に、部屋それ自体が頭蓋の内部と重なり合ってくる。後年の劇作『勝負の終わり』*Endgame* (1957年フランス語で初演)で舞台後方にある二つの窓が頭蓋内部から見た眼を暗示するのと同

様である。

ところで意識や精神を空間で表象することに関してフランクは次のように述べている。

We persist, it seems, in feeling that the mind has no extension - to use Descartes' term - and when we seek to describe it, we translate it into metaphors which, of necessity, do have extension. In other words, "mind" without the analogue is shaky, threatening on the one hand to disappear into a puff of abstraction or, on the other, to reduce itself to essentials as to be matter no longer, but energy (a chemical, electrical brain).⁴¹⁾

そして精神に具体的な空間表象を与えることこそベケットの顕著な特徴の一つなのである。

... Beckett never lets an abstraction "exist" without a concrete, literal parallel or equivalent ...⁴²⁾

すでに最初の長編『マーフィー』*Murphy* (1938年出版)において小部屋がマーフィーの精神の "the extended equivalent, the architectural analogue"⁴³⁾であったといえるが同じことがマロウンの部屋にも当てはまるのである。彼の部屋は母胎であるばかりでなくさらに一段階収縮した頭蓋でもあり、内部に閉ざされた意識空間の具体的な表象になっている。そしてそのことが彼の自意識的な語りと密接に結び付いているのである。閉ざされた頭蓋の内部で切れ目なく紡ぎ出される言葉の群れ、それは混沌そのものでありマロウンは言葉をコントロールする力を失って得体の知れぬ物音を聞き続けるという受動的な立場に陥りもする。

Words and images run riot in my head, pursuing, flying, clashing, merging, endlessly. (MD 22)

When I stop, as just now, the noises begin again, strangely loud, those whose turn it is. (MD 30)

つまり視覚においてだけでなく聴覚においても頭蓋の内部への収縮がみられるのである。その端的な表現が『無のための断章』にある。

... the eyes staring behind the lids, the ears straining for a voice not from without ... (CSP 85)

頭蓋の中で物音、言葉が聞こえてくるという状況は次の『名づけえぬもの』、さらには後期の劇の主要なモチーフとなるものである。初期のプルースト論で提起された収縮という原理が母胎からさらには頭蓋の内部へと進行した結果そのような受動性が生じているのである。

6、『マロウンは死ぬ』における膨張と収縮

マロウンは閉じた内部空間にいてそこには母胎と頭蓋のイメージが重ね合わされているというのが前節で見たところである。しかしこの内部空間というのは単なる閉じた空間ではない。それは確かに境界をもっているがその境界は場合によっては異様に拡張するのである。マロウンには身体が途方もなく膨張するという感覚がある。

But this sensation of dilation is hard to resist. All strains towards the nearest deeps, and notably my feet, which even in the ordinary way are so much further from me than all the rest, from my head I mean, for that is where I am fled, my feet are leagues away. And to call them in, to be cleaned for example, would I think take me over a month, exclusive of the time required to locate them. Strange, I don't feel my feet any more, my feet feel nothing any more, and a mercy it is. And yet I feel they are beyond the range of the most powerful telescope. (MD 61)

ここで気が付くのは膨張の感覚をもたらしているのが前節で見た収縮の傾向に他ならないということである。母胎から頭蓋へ、さらには頭蓋の内部でも収縮が続いているのである。頭の中に向けて収縮すれば(“from my head I mean, for that is where I am fled”)身体のほかの部分に遠ざかるのは当然で、結果的に身体が膨張したように感じられることになる。また興味深いのは身体感覚の喪失(“I don't feel my feet any more”)が膨張の感覚と一緒にになっていることである。マロウンの身体はほとんど動かず、物を取るにも杖に頼らなければならないほどだが、身体と精神の分離という、ベケットが初期からずっとこだわり続け、最初の長編小説『マーフィー』に最も明瞭に現れているデカルト的命題がここにも顔を出している。主人公マーフィーの精神の構造を記述した『マーフィー』第六章によるとかれの精神と身体は完全に分離しており(“Murphy felt himself split in two, a

body and a mind” Mu 109)、身体が衰えればそれだけ精神の働きが活発になる(As he relapsed in body he felt himself coming alive in mind, set free to move among its treasures” Mu 111)。この原理がここにも当てはまっていて、身体という延長をもった実体から解き放たれた精神が自由に収縮しているといえるのである。⁴⁴⁾先にみたようにベケットは延長を持たない精神に具体的な空間表象を付与するのだがそれは固定したものではなく自由に膨張収縮する可能性を持つ。ここでは精神/身体の区分という原理に基づいて、本来はある実体の内部にあることも収縮することも考えられないはずの精神が頭蓋の中で収縮し、それと同時に身体各部から遠ざかり逆に膨張の感覚が生じるという両義的なダイナミズムがあくまでもアナロジカルに表現されているのである。

次の部分は特徴的である。

But that is not all and my extremities are not the only parts to recede, in their respective directions, far from it. For my arse for example, which can hardly be accused of being the end of anything, if my arse suddenly started to shit at the present moment, which God forbid, I firmly believe the lumps would fall out in Australia. And if I were to stand up again, from which God preserve me, I fancy I would fill a considerable part of the universe, oh not more than lying down, but more noticeably. For it is a thing I have often noticed, the best way to pass unnoticed is to lie down flat and not move. And so there I am, who always thought I would shrivel and shrivel, more and more, until in the end I could be almost buried in a casket, swelling. No matter, what matters is that in spite of my stories I continue to fit in this room, let us call it a room, that's all that matters, and I need not worry, I'll fit in it as long as needs be. (MD 61-62)

精神の(アナロジカルな)収縮に伴う身体膨張の様子が想像力の翼に乗り、糞がオーストラリアに落ちるかもしれないなどというベケット的な、あるいはアイルランド特有の、スカトロジカルな誇張表現を生んでいる。(身体膨張収縮、スカトロロジーの二点において特にスウィフトを思い起こさせる。)またどんどん縮んでいったマロウンが今や地球大に膨張していることから収縮=膨張の両義性が明らかである。そして空間の異常な膨張にもかかわらずマロウンの意識は最後には自分の部屋にたち返っていく。これは内部空間が母胎や頭蓋

になろうとあるいは地球大に膨張しようとかにかくマロウンはある部屋の中で物を書いているというこの小説の設定に見合っている。ではそうしたリアリスティックな空間設定がなくなってしまったらどうなるのだろうか。いよいよあらゆる意味でベケットの探究が最深部に達している『名づけえぬもの』を見なければならぬ。

7、『名づけえぬもの』— 無限宇宙と 極小=極大のパラドックス

“Where now? Who now? What now?”で始まる『名づけえぬもの』は始めから終わりまで言葉の洪水である。『マロウン』にはまだあった小説らしい設定はここではあとかたもなく消えすべてが徹底的に不確定である。語られていることは互いに打ち消し合いどれが真実なのか分からない。語り手がいるのだから名前はないし、いつも自分が語っているのか誰か他人が語っているのか分からず一人称と三人称が乱雑に混ざり合う。全ては他者の言葉であって自分はそれを聞いているだけのようだが実は自分一人しかいないようでもある。「自分が話すのを聞く」(デリダ)という状況のパラドックスが激しく生きられている。何故喋り続けなければならないのかも無論分らない。聞こえてくる声=自分のおしゃべりがやみ沈黙が訪れるのをひたすら待ち望むが、それも言葉を通してでしかない。以上がごく簡単なスケッチである。ここには哲学的、言語論的、また精神病理学的にみて極めて興味深い状況が表現されているのだがその点については今は措こう。空間はどうなっているのか。ここではマロウンの部屋に当る現実的な基準となる空間がなく様々な空間イメージが無秩序に撒き散らされているだけである。しかしある内部に閉ざされているという感覚は依然基調を成している。

It [the voice] issues from me, it fills me, it clamours against my walls, ... (TU 26)

... I am walled round with their vociferations, ... (TU 52)

... there is nothing to mark it [my place], I am there so little, I see it, I feel it round me, it enfolds me, it covers me, ... (TU 107)

Enormous prison, like a hundred thousand cathedrals, never anything else any more, this time forth, and in it, somewhere, perhaps, riveted, tiny, the prisoner, ... (TU 171 - 172)

... I'm not outside, I'm inside, I'm in something, I'm shut up, the silence is outside, ... (TU 173)

これらの中には今まで『マロウン』で見たことの延長線上に捉えられるものもある。

... the same [place] which seems made for me and does not want me, which I seem to want and do not want, take your choice, which spews me out or swallows me up, I'll never know, which is perhaps merely the inside of my distant skull where I once wandered, now am fixed, lost for tininess, ... (TU 19 - 20)

And sometimes I say to myself I am in a head, ... surrounded on all sides by massive bone. (TU 88)

つまり頭蓋の内部で収縮しているイメージである。最初の引用にある、「かつて放浪し今は動かない」とは前に見た、外での放浪が内部に取り込まれ頭蓋のイメージが強く出てくる過程そのものへの言及と考えられる。そしてここでは『マロウン』以上に収縮とそれに伴う受動化が進み、その結果最終的に頭蓋の中の声と言葉の混乱だけがもたらされたというわけである。また拡張の感覚もある。

But as I have said, the place may well be vast, as it may well measure twelve feet in diameter. It comes to the same thing, as far as discerning its limit is concerned. (TU 8)

No, he[Malone] wheels, I feel it, and about me, like a planet about its sun. (TU 9)

It is equally possible, that I am in perpetual motion, accompanied by Malone, as the earth by its moon. (TU 9)

語り手は自分の回りを回るマロウンとの位置関係を考えている。(前の作品の登場人物が現れたり言及されたりするのはベケットでは珍しくない。)ここに空間想像力の宇宙大の拡張を見て『マロウン』との連続性を考

えるのもよからう。しかし重要なのはマロウンには身体がありその身体という境界が遠ざかることが膨張の感覚をもたらしていたのに対し、ここでは境界がどのくらいにあらうが結局「同じこと」になるということである。内部に閉ざされているという感覚があるかぎり境界はあるはずなのだが実は言わば境界のない内部という逆説的な状況が現れているのである。もはや内部/外部という区分が確定しない地点にきているのだ。

Help, help, if I could only describe this place, I who am so good at describing places, walls, ceilings, floors, they are my speciality, doors, windows, . . . if I could put myself in a room, that would be the end of the wordy-gurdy, even doorless, even windowless, nothing but the four surfaces, the six surfaces, if I could shut myself up, it would be a mine, it could be black dark, I could be motionless and fixed, I'd find a way to explore it, I'd listen to the echo, I'd get to know it, I'd get to remember it, I'd be home, I'd say what it's like, in my home, instead of any old thing, this place, if I could describe this place, portray it, I've tried, I feel no place, no place round me, there's no end to me, I don't know what it is, it isn't flesh, it doesn't end, it's like air, . . . (TU 157)

この混乱した一節から分かるのは語り手にはもう境界がない、場所がないということである。自分が無限に拡張しあふれ出している。だから逆に何らかの囲いの中に入って自分の場所を確保したいと願う。⁽¹⁹⁾「場所を描くのは得意だったじゃないか」というのはこの小説に至るまで閉じた内部空間が執拗に描かれてきたことへの自己言及である。それがここで自分が無限に拡散してしまうため逆に内部空間が要請されるという奇妙な逆転を見せている。これまでにみてきた収縮の過程が極限にまで行き着いた状況がここにある。極小に向けての収縮が同時に空間の極大化をもたらしているのである。それにしても限りなく広がる余りもはや場所の感覚が失われてしまうとはどういう状況なのか。身体を中心にして空間を構成しようにもあらかじめ身体感覚は失われている。(だから“it isn't flesh”と言われる。)ではこれが「延長」を持たない精神をできるだけありのままに表現したものなのだろうか。あるいはパスカルの無限空間への恐れと似たものが自己の意識空間に関して表現されていると見做すべきなのだろうか。いずれにせよ重要なのはベケットの内部空間が実はそのまま同時に無限空間でもあったということである。こ

うした逆説はすでに初期の小説『マーフィー』に暗示されていた。

Murphy's mind pictured itself as a large hollow sphere, hermetically closed to the universe without. This was not an impoverishment, for it excluded nothing that it did not itself contain. Nothing ever had been, was or would be in the universe outside it but was already present as virtual, or actual, or virtual rising into actual, or actual falling into virtual, in the universe inside it. (Mu 107)

外部にある全てを含んだ内部の宇宙、これは『名づけえぬもの』の状況そのものである。初期の小説で客観的に記述されていた状況がこれまで見てきたような過程を経て(それは若い頃のブルースト論で強調されていた収縮という原理の極限に到るまでの遂行過程であった)、最終的に内側から生きられるものとなったのである。すでに短編『終わり』の主人公はボートの中に自分を閉じ込めて次のように言っていた。

To contrive a little kingdom, in the midst of the universal muck, then shit on it, ah that was me all over. (CSP 68)

この、ハムレットの有名な台詞をスカトロロジカルにもじったような言葉はベケット的空間の本質を良く伝えていたのである。⁽²⁰⁾

注

- (1) Ellen Eve Frank, *Literary Architecture. Essays toward a Tradition: Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James* (Berkeley: U of California Press, 1979), p.301.
- (2) ベケット作品からの引用は短編は *Collected Shorter Prose 1945-1980* (London: John Calder, 1984, CSP と略記)、劇作は *Complete Dramatic Works* (London: Faber and Faber, 1986, CDW と略記)、その他の作品は全て *The Collected Works of Samuel Beckett* (New York: Grove Press) に拠る。略号は以下の通り。P = Proust, MPTK = *More Pricks Than Kicks*, Mu = *Murphy*, W = *Watt*, M = *Molloy*, MD = *Malone Dies*, TU = *The Unnamable*. 執筆年代などは Hugh Kenner, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*

(London: Thames and Hudson, 1973)等を参考にした。尚言うまでもなくベケットはフランス語で先に書いた作品も後に自ら英語に訳している。

- (3) この最後の部分は語り手の夢想であるとも解釈できる。
- (4) これら三つの短編は『追い出されたもの』『鎮静剤』『終わり』の順で『無のための断章』とともに出版された。(フランス語版 1955, 英語版 1967)
- (5) モロイは言っている。

For in me there have always been two fools, among others, one asking nothing better than to stay where he is and the other imagining that life might be slightly less horrible a little further on. (M 64-65)

不動への志向と放浪への志向の共存。

- (6) Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même* (Paris: Editions du Seuil, 1969), p.85.
- (7) ベケットにおける時間性一般にまで話を広げると“already”かつ“not yet”ということになる。cf. Thomas Trezise, *Into the Breach: Samuel Beckett and the End of Literature* (Princeton: Princeton UP, 1990), ch 1.
- (8) 『クラップの最後のテープ』でクラップが自分が吹き込んだ過去のテープに聞き入るのがブルーストの無意志的想起のパロディであるという指摘がある。なおブルーストの作品では冒頭における語り手の位置が最後まで持続するわけではない。
- (9) Frank, p.136.
- (10) モロイも既に言っていた。

But now he knows these hills, that is to say he knows them better, and if ever again he sees them from afar it will be I think with other eyes, and not only that but the within, all that inner space one never sees, the brain and heart and other caverns where thought and feeling dance their sabbath... (M 11)

- (11) Frank, p.234.
- (12) Frank, p.236.
- (13) Frank, p.237.
- (14) モロイは既に肉体を失い、死後の世界に意識

だけが残っていると解釈できると述べたがマロウンにも自分は既に死んでいるのではないかという感覚がある。

There is naturally another possibility that does not escape me, though it would be a great disappointment to have it confirmed, and that is that I am dead already and that all continues more or less as when I was not. Perhaps I expired in the forest, or even earlier. (MD 45)

身体の崩壊と反比例する精神の活性化には常に死後の世界のイメージが伴う。

- (15) "... if I could shut myself up, it would be a mine, ... I'd find a way to explore it, ..." という部分は初期のブルースト論の中にあつた“The only fertile research is excavatory, ...” (P 48) という表現を思い出させて興味深い。地中を掘るイメージの継続。
- (16) モロイにとっても空間は同じ両義性を帯びている。

But now I do not wander any more, anywhere any more, and indeed I scarcely stir at all, and yet nothing is changed. And confines of my room, of my bed, of my body, are as remote from me as were those of my region, in the day of my splendour. (M 88)

彼は閉じた空間の中で動かないが同時に広い空間を放浪し続けてもいるのだ。

このような、閉ざされているがしかし無限に広がったパラドキシカルな空間イメージはロマン派にまで遡ることができる。P. コンラッドは『トリストラム・シャンディ』は“mental space”を開示することによって例のハムレットの台詞をまさに実現したとし、ロマン派もそれとアナロジカルに捉える。cf. Peter Conrad, *Shandyism: The Character of Romantic Irony* (Oxford: Basil Blackwell, 1978), ch.1.