

ベケットの小説、物語における Identitéの問題

柿内達男

ベケットが二十五歳の時に書いた（ただし、刊行は二十八歳の頃になる）初めての散文作品、「蹴り損の棘もうけ」は、何故かしら、私たちに不安な気持ちにする。どうしてだろうか？

この作品を形作る、連作となっている十編の短篇は、ベラックワという〈同一の〉人物について語っていることで、一応のつながりを持ってはいる。第一話で、主人公がダンテについて勉強していることからして、学生か詩人らしいことがわかるし、第九話で、〈不潔な低劣きわまる低教会派の新教徒のハイブラウ〉¹⁾と語り手に述べられていることから、又、作品中の、主人公の術学的な博識ぶりからしても、そうとうのインテリであることがわかる。彼が生き、かつ死ぬのは、ダブリンとその近郊という、ごく限られた空間である。

主人公の、おおよその身分や、彼がそこで生きる背景といった設定についても、おおまかなことはわかるとしても、私たちは、主人公のことを良く〈知る〉ことはできない、と言うよりは、語り手から、多くのことを知らされずにいるのである。従って、主人公の言動の — 私たちにとって異様に感じられる — 不可解さは、説明されないままである。私たちは、少くも最初のうちは、彼の言動を、その動機なり、言動にまつわる心理などを問うことなく、追っていくほかないわけである。

私たちは、彼の後を追っていくだけでも不安になり、当惑させられる。彼は、はっきりなしに動き回るのだから。ところが、そんな彼が、奇妙なことには、歩行が困難な病気にかかっている、と第一話で紹介されるのである。

〈ベラックワは飛節内腫にかかったような歩きぶりで、両足先は破壊され、この病に彼はほとんど絶えることなく苦しんでいた。たとえ夜中でもその苦しみは休むことを知らなかった、あるいはほとんど休みを知らなかった。夜中には、さしこみがまず足の肉刺と指の鉤形奇形からはじまって、全体に伝えられた。〉²⁾

そんな状態で、彼は動きに動く。

〈どこから来てどこへ行くか、そんなことはどうでもよい、ただ立ちあがって立ち去るという動作だけで彼には十分であった。（……）炉火から窓まで、育児室から寝室まで、さらに町のある界限まで、行っては戻る、…〉³⁾

繰り返されては舞い戻るブーメランのように、彼は、行き、戻り、かつ、それを繰り返すのだが、その間、無動機、無目的の状態にいる。そればかりか「濡れた夜」においては、酔いつぶれて、雨に濡れている彼に、警官が「行け」と命令し、彼はそれに従い、更には、同じ短篇の終りの部分で、何処からか聞こえる、「止まらずに歩け」という声に促され、彼は喜び勇んで歩き出すのだ。動き回らずにはおれないことが一種の強迫観念になっているかのように。（強いて、その動機を言うならば、

＜彼が好んで考えたのは、ただやたら動き回ることによって、彼のいう復讐の三女神の目をくぐらすことができるだろうということであった。＞⁴⁾

復讐の女神の目をくぐらすとは、逃げまくることによって、ついには彼を死に追いやる宿命に抵抗することだが、それが無駄で、滑稽なことであることは言うまでもない。死に対する絶えざる恐怖、死すべき者として時間の枠に閉じこめられているという恐怖は、この作品中では何度かほめかされているが、ここではとりあげない。）

こんなにも歩き回っていながら、そのことから何も生起しない、何も結果しない。ダブリンという現実の世界を動き回っていながら、非現実の世界に主人公は生きていくかのようなのだ。

＜自分はベートーヴェン休止を生きているのだ、と彼は言うのだ、これがどういう意味だったかはともかくとして、だ。＞⁵⁾

彼は、自分がどうしてこんなに動き回るのがわからないか、考えないのだが、動き回っていることは、結局のところは、静止していることと同じことと感じてはいるのであり、動き回ることの無意味さを、無意味さのままに生きているのである。少くも、このように（合理的に？）＜解釈＞しなければ、私たちは安心できないのである。

無動機性、無目的性が、異様な彷徨だけに限られているなら、私たちは、偏執狂、ないし、一種の精神異常者の行為と解して、まだ安心していることができる。しかし、それが対人関係に及ぶとなると、——主人公がインテリであるだけに——困惑と動揺とを憶えずにおれないのではないだろうか？

「睨り損の棘もうけ」の中心に位置するのは、——この作品の原型になった「並みには勝る女たちの夢」の概略⁶⁾から考えても——主人公と、いく人かの女性たちとの関係（それをも関係とよぶとして）であろう。

主人公は、第二話で、ウィニーをデートに誘うが、理由もわからぬまま、彼女を

ほったらかしにして、自分だけさっさと帰ってしまう。(そしてウィニーは、この作品には二度と登場しない。)第三話では、

〈ベラックワには女たちとの交渉の**かずかずの楽しい思い出**があった。〉⁷⁾

と、過去の女性関係のことが、少しだけ触れられている。「愛と忘却」においては、自殺を志願する主人公にルビーが同行し、二人とも死のうとするのだが、その試みが不発に終るや、一転して、性の営みに移るのだ。次の「外出」においては、彼は、婚約者ルーシーに対し、

〈—たとえば、音楽のようにいっしょに住んで欲しいと言うかと思えば、肉体的には別な男の妻であって欲しいなどと子供じみたことを言ってみたり、《**挙ゲヨ心ヲ**》と《**私的経験**》とのなかに遁走したり、…〉⁸⁾

といった態度をとる。更には、他者の性行為ののぞき見をやったりする。この間にルーシーは、事故で一生の不具になり、そんな彼女と彼は結婚するのだ。次の「なんたる不幸」では、ルーシーと死別した主人公がセルマと結婚する。結婚生活のことには、全く触れられていない。次に、スメラルディーナから、間違っ**た綴り**の多い恋文を受けとり、彼女が彼の妻になるのだが、その時には、主人公の死が近く、彼女は未亡人となる。

こうして、主人公は、三回も結婚し、他に、共に死なんとまでした女性を含めて何人かの女性と関係しているのだから、実に華麗なる女性関係を有してきた、と言えるかもしれない。しかし、かれこれの関係があったという表面的事実が報告されているだけであって、具体的内実については全く、或いは、ほとんど触れられていない。それに、私たちが<リアリズム>の観点に立って考えるとしたら、奇異な点をいくつか指摘できるのだ。例えば、第二話で、ウィニーとデート中の主人公は、精神病院の方を指さして、〈**ぼくの心はあそこにあるんだ**〉⁹⁾と言ったり、

〈「**ぼくはぜひとももう一度母の胎内の大網膜のなかに舞いもどり、永遠にその暗闇のなかにあおむけに寝たい。**」〉¹⁰⁾

と言ったりする。こんなことを言う彼に、<正常な>女性関係が持ち得るだろうか? 「愛と忘却」においては、(常識的に考えて)愛情によって結ばれるか、少くも愛情を前提とする異性関係が、「死」に収れんされていく「愛」といったロマン主義好みの場面において、(先に述べたように)奇矯な形をとって表わされている。この場面は、フィーダーマンの指摘しているのと同じように、私たちも、次のように解したいのだ。

〈「愛と忘却」においては、性の営みが、自殺の皮肉な代替行為として表現され

ている。>¹¹⁾

異性関係の進展の中においての性の営みとしてでなく、自殺の試みに失敗した後、もう一度自殺を成功させようと試みる代りに、唐突な形で、性の営みが行われるわけである。(しかも、その^{のち}後ルビーとの関係がどうなったかも触れられない。)そのことについては、<事前に>次のような<説明>— これをも<説明>とよぶとして— がなされているか、準備されている。

くいかなる行為でも、その行為の動機が、筆舌を絶するほどに^{しきい}識^め闕^{けつ}下のものである場合、もっとも単純なとるべき道は、その行為を<無^{エクス}ヨリ^{ニヒロ}発シタ>ものとみなし、それを無視するのがいちばんである。>¹²⁾

仮に、主人公の無動機な行為を、ここでは無視するとしておくとしても、次の「外出」において、婚約者に対し、性的不能者ではないことがわかっている主人公が、他の男と性行為をするようにと言い、かつ、婚約者が不具者となってから安心して(?)結婚することに関して、奇異な印象を抱かない者があるだろうか?

人間関係、とりわけ男女の関係というものは、古来よりずっと小説の中心的主題の一つとしてとりあげられてきている。私たちは、対人関係において、人間的に成長したり、或いは、精神的に傷つけられたりする、要するに、私たちの行為なり心理なりが、他者との関係の影響を受けずにいるということは、これも<リアリズム>の観点に立つなら、ありえないことであり、その点こそが、小説の興味の一つをそその点でもあることは言うまでもあるまい。ましてや、男女の関係は、その人の人生や、人間認識に何らかの影を^{おと}落さずにはおかない、と考えるのが<常識>である。従って、ベラックワが、多彩な女性関係を持っている以上、一つ一つの関係が彼に微妙な影響を与え、彼の言動に、それが何らかの形で反映している^{はず}筈であり、こうした関係にまで、行為の無動機性を持ちこむことは、これも<リアリズム>の観点に立つなら、許されないことである。主人公が寝とられ男になることを願望するなら、その理由を探り、それに対する婚約者の反応を詳細にたどり、その結果二人がどうなったかを調べるのが<リアリズム>の立場である。即ち、人間関係の曲折を語るにも、当然、因果律が適用される。

しかし、この作品の場合、それが通用しない。ばらばらな関係らしきものがあるようにみえるだけで、個々の関係間にもつながりがない。主人公は、そんな関係をばらばらに生きている。言わば、非連続の連続を生きているかのごとくであり、一つの関係における主人公と、もう一つの関係における主人公が同一人であるかどうかとも疑わしいと言え言える。ベラックワの相手となる女性たちは、<リアリズム>

の小説に登場する人間ではなく、表面上華麗にみえるが、実は、主人公の對他者関係のグロテスクさ、異常なまでの不毛さを映し出すスクリーンのようなものでしかないのである。主人公は、どんなに歩き回ろうと、どこに行き着くわけでもなく、ダブリン近辺を徘徊しているだけだし、女から女へ渡り歩いているようにみえても、所詮は、一人きりで、さまざまなジェスチアをやっているにすぎない、と言って良い。とすれば、主人公自身も、と言うより、主人公こそが影のような存在ではないだろうか？彼は、どうして外部の世界、この現実と関わっているのだろうか？彼の *identité* は、一体、どうなっているのか？

こうした疑問に答えられるかもしれない、彼の身元引受人になれるかもしれないのは、彼のかつての友人だという¹³語り手であろう。語り手が、主人公のことをどれほど知っているかはともかく、語り手は彼について、このような証言をする。

<自己弁明をしようという切なる思いのために、彼は悲嘆に暮れることがあった。いや、その切なる思いそのものは、少なくともわたしにはそう思えたのだが、彼がけっして飽くことなくみずからに僭称していた自己充足の挫折、わがいとしき<内部人間>の嘆かわしい崩壊の本質をなすもので、それだけでも彼をおのれの影のぶざまな戯画として暴露するに十分であった。(…)結局彼は度しがたい人間なのだ。わたしはしまいには、彼がまじめでないで彼とのつきあいをやめてしまったのだ。>¹⁴ (強調は、ベケット)

主人公は<私的経験>の中に遁走しようとするが、十分にはそれを果していない、未完成な<内部人間>であり、その点が語り手にとって不満であり、主人公をまじめでない、と断ずることになっているのである。それでは、完全な<内部人間>になることを、まじめなことと考え、そうできずにいる主人公を、主人公の真の自我の影めいたものと判断する語り手とは、一体誰なのだろうか？そして、完全な<内部人間>となるのが、何故まじめなこととなるのだろうか？

語り手とは、作者ベケットないし作者に可能な限り近似している人物と考えるしかない。主人公の術学的博識ぶり、過剰なまでに修辭的技巧が駆使されている語り手の語り口も、エリート中のエリートであった、才気あふる若きベケットのものに他なるまいし、主人公の目に、周囲の人物群が、外部世界が徹頭徹尾戯画化されて見えてくるのも、実は、作者の目に写った世界に他なるまい。非合理や、死の苦痛、個々人の悲哀を越えた大いなる不幸に満ちた世界が、目の前にある。そんな世界を、エリートとしての優越感から作者は、登場人物を使って映笑しているのだろうか？そうではなく、作者には、現在生きている名もない群衆全てに対する憐憫、

<没個人的憐憫>があるのだが、エリートである彼の学識も、悲痛なる現実の前では無力でしかない。その場合、彼は、個々人の悲劇に対し、偽善的に、ないし無力に涙するより、デモクリトスの笑い、無より現実的なものは何もないとする笑いを笑うわけである。だが、それだけではない。外部の世界を戯画化し、溶解すること、<リアリズム>の束縛から解き放たれること、それが彼の創作活動の開始にとっても必要なことだったのだ、と言える。既に「プルースト」という評論で、プルーストを引用して述べているように、

<「現実を殺す力を持たない者は、誰も創造する力を持たない」>¹⁶⁾

外部の現実を完全に否定し得ないが故に、主人公ベラックワは、十分にまじめでない、と言えようか？だが、外部の現実を否定しきった時に、否定する者を支えるのは何なのか？自己は、他者との関係性において規定される何かである筈なのに、そんな関係性が絶たれる時、自己の *identité* を保証するものは何なのか、*identité* は失なわれるのだろうか？そもそも、まじめでないから主人公とのつきあいをやめた、という語り手が、その後もずっと長く主人公について語り続けるのは、おかしなことではないだろうか？語り手には若きエリートである作者の倨傲のようなものが部分的に感じられるのだが、主人公の方は、語り手ほどには強くないのである。主人公が、私たちには唐突なものと思える、多くの<関係>(みせかけの<関係>でしかなくても)を結んできているのも、精神的な何かによってでなく、肉体的苦痛によって、自分の *identité* が保証されているように感じるのも、¹⁷⁾主人公の弱さの証あかしのようなものではないだろうか。

次の作品となる「マーフィー」においても、主人公は、十分には強くない、即ち、外部の感覚的世界を否定しきってはいない。その証拠に、既に冒頭部において、主人公は、外部の情景や物音を見たり、聞いたりして、

<それらが属している世界、しかし彼自身は属していないとたあいなく信じこんでいる世界に拘留>¹⁸⁾

されているのだ。そんな世界から脱せんとして、主人公は、裸になり、七本のスカーフで彼の身体を揺り椅子に縛りつけ、肉体の関わる世界から、<光と暗闇の自由の境>¹⁹⁾に遊ぶことになる。が、それは束の間の自由、この世の時間の拘束、彼自身の肉体の拘束からの一時的自由でしかない。更に厄介なことには、主人公には同棲しているシーリアという女性がいる。それに、さまざまな理由からして主人公を探し求めている人物たちがいる。

しかし、マーフィーの周囲の人物たちの演じるスラプスチック・コメディめいた

〈にぎやかに花開く大混乱〉²⁹⁾は、彼の関わり知らぬものである。語り手の妥協の産物と思われるシーリアも、主人公との関係が、仮の、過渡期の — 自己充足に至る過渡期の — 関係でしかなかったことを後に悟るのだ。(「あたしは、(彼の)最後の亡命地だった」²¹⁾と彼女は言う。)

こうして主人公は、周囲の人物たちからは浮き上がった存在である。ところで、この主人公は、自^{みづ}からを語らなかつた、或いは語れなかつたベラックワと違って、〈マーフィーの精神〉というものを、自分で規定してみせてくれる。それによれば、彼の精神は、

〈外なる宇宙に対して魔術的に密閉された巨大な空洞の球体〉²²⁾として表象されている。しかし、外界の存在が否定されるわけではなく、(このことがマーフィーの悲劇の因^{もと}ともなっているのだが)外界の存在を認めるデカルト的二元論を、彼は支持している。

〈そうかといって、マーフィーがそのために観念論的な瀝青にまきこまれることはなかつた。精神的現実があり、肉体的現実があつて、それは等しく愉快なものではないにしても、等しく実際のものではあつた。〉²³⁾

ただし、その精神と肉体との関係については、このようにしか規定していない。

〈マーフィーは、自分の精神の世界と肉体の世界とがこのように部分的に和合しあつてゐることを、超自然の決定のそうしたあるプロセスによるものであると受けとめることで満足してゐた。〉²⁴⁾

こうした規定は、神のみがあらゆる動作の第一原因なのであり、私の意志は機会原因にすぎず、その関連性も単なる幻影でしかない、因果律は無意味であり、あらゆる意志は幻想なのだ、とするハーリンクスの偶因論に近い。(ただ、マーフィーの偶因論には、神が欠けている。この違いは重大な違いであるわけである。)主人公は、更に精神を三つの層に分け、第三の層の〈絶対自由の暗闇のなかの微片〉²⁵⁾になることを願う。こうして、精神の小宇宙にひきこもり、自からを愛する知的愛に生きようとする。(これは、ベラックワの知的ナルシシズムの延長ででもあろう。)

このように規定される主人公が、周囲の人物たちから浮き上るのは当然のことだが、彼は、周囲の世界から疎外されているのではなく、言わば自からを疎外しているのである。そんな彼が、外部世界に対する無関心のうちに暮らしている狂人たちの世界、精神病院の生活に、看護人としてはいつていくのは、自然なことであらう。

しかし、彼は患者たちの世界に真に溶けこむことはできない。自からを意識的に疎外している主人公と、何らかの外的要因によって狂人となつた患者たちとの間に

は深淵がある。そして、患者たちのもとを離れた彼は、従来通り、救い難く二分された自己と対峙しなければならないのだ²⁶⁾。やがて、彼と精神病院の世界との破局が、分裂症患者エンドン²⁷⁾氏とチェスをさす時に訪れる。エンドン氏は、相手の出方がどうであれ、完全に自己完結的に駒をすすめて、勝負を終える。その直後に、主人公は、〈無〉のヴィジョンを見る。

〈マーフィーは〈無〉を見始めた、母の胎内を出てからめったにお目にかからないあの無色性は、（微妙な区別を濫用すれば）、〈感知すること〉の不在ではなくて、〈感知されること〉の不在であった。彼のほかの感覚も着落きをとりにどしていた、予期せぬ快楽。感覚が停止したための凍えた平和ではなく、何ものかが負けたとき、またはおそらく〈無〉にたちもどったときに生れる積極的な平和だった、（…）その間にマーフィーは、駒のあいだに頭をおいて、乾ききった魂のあらゆる間道から、一般に〈無〉と呼ばれる偶有性のない唯一無二のものをむさぼるように吸いあげていた。〉²⁸⁾

更に、エンドン氏の瞳をじっとみつめても、主人公には、実際には何も見ていないエンドン氏の目の中で、自分が〈一個の原子〉²⁹⁾でしかなくなっていることに動揺するのだ。

おそらくは、主人公以上に閉鎖的体系であり、〈無〉の顕現であるかのようなエンドン氏にはねつけられたことによって、又、他者、或いは自己以外の何かに知覚されることに、自己の存在確認を依拠させようとして失敗するほどに、自分自身による自己確認が不十分だった、*identité*の確定を成し得なかったことに絶望した主人公は、或る偶然によって（ということに、一応なっている）³⁰⁾死ぬのである。が、実際には、追いつめられた主人公の処遇に窮した語り手によって抹殺される、と言った方が良いだろう。

ここで、ジョージ・パークレイの、存在するとは感知されることである、という一種の存在論が問題になっているとすれば、そして、エンドン氏に知覚されることを拒まれることによって、マーフィーの存在の基盤が崩れるのだとしたら、外界に対して密閉された空洞の球体だとする彼の存在は、いかにも脆弱なものではないか。（カフカ風の存在論、即ち、村に滞在する許可を得んとして、城の関係者らしき者に、さまざまな画策をする主人公の挙動に象徴される、存在するとは、何らかの組織、機構に属することである、という存在論よりも、人間を存立せしめる条件の、よりゆるやかな条件すら満たし得ぬほどに脆弱ではないのか？）とすると、「蹴り損の棘もうけ」の語り手の外界をはねつけんとした強気も、見せかけだったか、或

いは、そのことによって、外界から報復を受けているのではないだろうか。

そこで、ベケットの人物は、「ワット」においては、少なくとも一つには自己が認知される場を求めに行く。主人公ワットの身元は、先行する作品の主人公と同じく、あやふやである。彼は、ノット氏の家におもむくのだが、その家にどうして雇用されたのか、彼が自から雇用されることを望んだのかどうか、不明のままである。（ワットとノット氏との関係性そのものが、最初から、疑わしい、と言えようか。）それに、既に登場の時からして、主人公は、物のような形、人間らしくない姿で現れるので、ハケット氏には、くになにかの包みか、絨毯か、あるいはひと巻きの防水布を褐色の渋紙でくるんでまんなかのあたりを紐でしばったもの³¹⁾のようにみえるのだ。

さて、ワットがノット氏の家で体験すること（一応、〈体験〉という名で呼んでおくことにしよう。というのは、普通、私たちは、何かを体験することを通して、何かに失敗するにせよ、何らかのことを習得し、そのことで個々人の人生に何かが付け加えられるということを知っているし、そうしたこと全体をまさしく体験と呼ぶのだが、ワットの場合は、ノット氏の家での体験を通して、ますます知的に貧しく、心的に虚ろになっていき、最後に、次のように告白せずにおられなくなるのだ。

〈ワットは何を学んだのか？なんにも。（…）向上しよう、理解しよう、しゃんとしようという彼のいらだちのうち、なにが残ったか？なんにも。〉³²⁾

ワットの体験を、普通、人は、或いは〈リアリズム〉の観点からは、《体験》と呼ばないだろう。）のうち、私たちのこの小論で私たちの注意を引くことが、二つはある。（もちろん、私たちはベケットの作品の全体像をくまなく詳述するつもりは、全くないので、他に興味ある点を、いくつか省略しているわけだが。）

ノット氏の家には、一回だけ、外部から人がやってくる。ピアノの調律をやるゴール親子である。帰り際に二人は、ワットの前で〈奇妙な〉（少なくともワットにとって奇妙な）会話をする。少し長くなるかもしれないが、引用しておきたい。

〈ネズミたちが戻ってきた、と息子の方が言った。

父は何も言わなかった。聞こえたのかな、とワットは思った。

ダンパーがまだ九つ残っている、と息子がいった、そして同じだけのハンマーも。

両方ともじゃないだろうね、と父が言った。

一方だけだよ、と息子が言った。

父はこれに対して何も言わなかった。

弦はずたずただよ、と息子が言った。

父はこれまた何も言わなかった。

ピアノはもう寿命じゃないかと思うよ、と息子が言った。

ピアノの調律師もね、と父が言った。

ピアニストも、と息子が言った。>³³⁾

この会話に、ワットは動揺するのだ。この会話の奇異な点は次のような点であろう。二人の会話が、一部はかみあい、一部はまるでかみあわない。一方が他方に向けて話しかけているようにみえる箇所もあるが、互いが、まるで一人言を言うようにもみえ、その区別がつかない。会話の一つの主題(話題)から、もう一つのそれへの移行が、ぎくしゃくしているか、或いは飛躍が断絶がある。それでいて、二人が言葉を交しあっている以上、会話が成り立っているかのような印象を与えるという不思議さ。

私たちの日常の経験から言えば、親しい者どうしの会話では、第三者が聞いたとしたらおかしく感じるような、飛躍がある。それが奇異でないのは、互いが互いを知っていて、飛躍にみえる会話間の空白部で、何が言われずにいるか解っている、或いは、空白部を互いに共通の知識なり了解事項によって、暗黙のうちに埋めているからである。だから会話に少々の飛躍、断絶があっても私たちは気にすることはしない。

しかし、ワットには、この会話全体という一局面に、何かの意味を付与できない、それを説明できない、理解できない。

<あらゆる意味が、もっとも字義どおりの意味でさえもが、失なわれていく…>³⁴⁾

<ワットを困惑させたのは、なにが起こったのか彼にはわからないということではなくて、(…)むしろ無が起こった、つまりなにものでもないところのものが、絶大な形式的明確さをもって、起こったということ、…>³⁵⁾

ワットは、一種のパニック状態に陥る。何故そうなるかと言えば、彼が置かれている状況というものを、言葉で説明し、自分を納得させることができないからである。

<ワットにとって、説明することはとりもおさず悪魔祓い(ばら)をすることであつたからである。それをしそこなつたとき、彼は失敗したと思つた。>³⁶⁾

<そしてワットが自分を見いだした状況たるや、(…)言葉によって定式化されることを拒もうとするものであつた。>³⁷⁾

置かれた状況ばかりか、自分自身のことすら語れない。

<彼が確かなものを求めて赴いたのは自分自身であつた、(…)ところが自分自

身についても、もはやなにも断言することができない、なにかを断言すれば必ず、まるで石についてそれを断言したみたいに、それが嘘になってしまうことを、彼は発見して困惑せざるをえなかった。>³⁸⁾

彼は、<昔ながらの言葉、昔変わらぬ信用状>³⁹⁾でもって、この危機から自分を守ろうとする。

<そして、意味論的ささえを求めるワットの気持ちがかときには非常に高まって、彼は、まるで女が帽子を頭にかぶってみるように、ものや自分自身に名前をかぶせようと苦勞することもあった。>⁴⁰⁾

ワットの遭遇した危機というものがどういうものか、ここまで来れば、解つてくのではないだろうか。外界から来た言葉、昔ながらの言葉で、自分がそこにいる状況、自己を認識することに、彼は、先ず、自信が持てなくなり、(それ故に、一つの局面、一つの場面を一つの定言で言い表わしきれず、可能な全ての説明を延々と列挙したり、グロテスクなまでに徹底した順列組合せをやってみせる、というこの作品に頻出することが、少なくとも一つには、このことから結果しているのではあるまいか)次に精神病院に移ってからは、何かを話すのに、単語の順序、単語の中の綴字の順序、文節の中の文の順序と次々に倒置してしまうことから解るように、言葉による認識に大きな狂いができてしまうのである。自己以外の何かに知覚されることを拒まれることで、存在論的基盤が崩壊したかにみえる前作に続いて、この作品では、言葉とその意味 — 外界を整理し、秩序づけ、言葉を話す者の占める位置を確定し、彼の発する疑問に、ある解答を与えることで彼を納得させる意味 — との隔離によって、認識の基盤が崩壊せんとするのだ。外界に通じる有力な回路の一つである言葉による認識に亀裂が生じることで、ディスコミュニケーションの溝は、いよいよ深くなっていく。ましてや言葉による自己認識、*identité* の保証は、ますます困難になるであろう。(この崩壊の原因はワットの方にあるのではなく、即ちワットに理解力が欠如してきたとか、失なわれたというのではなく、言葉と言葉がさす物との安定した対応関係が失なわれた、或いは、言葉がどれほど合理的なものであろうと、その合理的な言葉による制御を不可能たらしめるほどに、外界が非合理、不条理に満ちているから、ということにあるのではないだろうか。言葉によって、そんな外界を表象しようとしても、そんな表象のリアリティは、既に色褪せたものになっている、それなのに、まじめくさってそんな表象にこだわり続けるのは滑稽で、グロテスクではないのか。それ故に、ワットは、例えば、より堅固なりアリティを有する数字のようなものにしがみつくとではないのか。)

ノット氏の家での、もう一つの興味ある〈体験〉とは、ワットがノット氏を、どうにかして正面から見ようとか、正体を知ろうとしたり、氏について思いめぐらしても、結局ノット氏について何も知りえないこと、その存在すら定かに確定できぬことであろう。ワットがこんなにもノット氏の存在のことを気にするのは、一見したところ、ノット氏の正体を明かすこと、言わば推理小説の謎ときのようなことが目的のようにみえるが、逆に考えるなら、ノット氏の存在が明らかになることによって初めて、ワットの存在が規定される、ワットの存在に或る意味、リアリティが与えられる、どうしてこの不思議な家に来ているのか、彼の現在ある姿の明快な理由づけが得られるのに、それができないというワットの不安の現われではないのか？ノット氏の認知によって、ワットは、どれほど非現実的にみえようと、自己の居場所いばを持つ、即ち、ベケットの人物たちが嫌悪し、そこから逃げんとする外界での落着きのない彷徨をやめて、休止の場を有することになるかもしれないのだ。（そして、実際、そんなかすかな希望がほのめかされてもいるのである。）⁴¹⁾しかし、そんな認知は否定される。この事態に対し、ワットは、仮にノット氏が存在し、かつ彼を認知する能力があったとしても、そのことは、たいしたことを意味しないと考える。

〈いつの日かノット氏をすぐそばで正面から見るという可能性を信じつつけながらも、ワットはそれが実現してもなんの重要性もないのだと考えるようになったのだ。〉⁴²⁾

ノット氏が、「マーフィー」におけるエンドン氏以上に〈無〉そのものの顕現であるとすれば、そんな〈無〉に認知されることは、今や限りなく無に近いワットに、新しいことは何も付け加えないか、重大な変更は何も持たらずまい。ノットとワットという名前の音の響きの近似性からも推測されることだが、二人には奇妙な、と言うより、必然的な近似性があるのかもしれない。ノット氏とは、ワットのかかえる不安の投影された影のような虚像だとも言えないことはないのである。（マーフィーが、彼の精神の外部にかつて、今、そして将来存在するもののうち、彼の精神の内側に存在していないものは何もない、と彼の精神の特質を規定している⁴³⁾ことから、こうした推測は十分可能である。）こうして、否定するものが、否定されるものから逆に規定されることになるのではないのか。

ワットが、たとえ虚像であれ、自己の分身めいたものを有する、ということは、ベケットの作品の展開及び、この小論においても重要なことになってくる。それに「ワット」においては、もっとはつきりしたワットの分身がいる。この作品の語り手ということになっているサムである。（サムはワットの語ったことを記録したと

言っているわけだが、そうだとすると、ワットが語らなかった筈で、サムが目撃した筈もない、第一章の冒頭部のような、はみ出した部分ができるわけで、その部分は、サムが勝手にでっちあげたか、やはりサム以外の別の語り手、たぶん全能の作者がいるということが解る。) サムがワットの分身とすらみえる近似性を持っていることは、茨で血だらけになったワットが近づいて来るのを目にしたサムが、

くそしてその時突然私は自分が大きな鏡の前に立っているのではないかという気がした、つまりその鏡に私の庭や、塀や、私自身や、風にもまれている鳥たちが映っているのではないか、という感じだ、だから私はまったくいわれのない、しかしまことに真に迫った不安におびえながら、自分の両手を見つめ、自分の顔と日に輝く頭にさわってみたものだ。>⁴⁴⁾

と語っている箇所に、端的に示されている。ただ単に近似しているというだけでなく、隠れた語り手が、同一人物を、ワットとサムに分割しているのだと推測し得るのだ。認識の基盤が狂った、そして、文の中の単語の順序とか、単語の綴字の順序などを倒置させたりする主人公に、自己の<体験>をまともに伝達できたのか、そもそもどうして伝達する気になったのか?ワットと同じように精神病患者であるサムに、どうしてこういう記録ができたのか、そもそも、記録を残したのか?先ず、こうした重大な疑問があるから。それに、この作品には、次のような、さりげなくみえる注がついている。

<本作品においては、<言う>という動詞のあとにくるよけいな再帰代名詞<自分に>を省くことによって、多くの貴重な紙面を節約した。>⁴⁵⁾

このことからすると、実際他者に向けて話した言葉が記されているのか、モノローグの言葉か必ずしもはっきりしないし、ワットの存在を無視しているかのようなアルセーヌの驚くべき長広舌、延々と続くモノローグ(これは、後のベケットの作品のモノローグの世界の端緒となるものであろう)に代表されるモノローグの集積かも知れず、更には、とどのつまり、この作品そのものが(読者の存在を想定すらしていなかったかもしれない、それに、作品の刊行ということを考えてもいなかった)作者のモノローグとすら受けとれないことはないからである。

「蹴り損の棘もうけ」以来、全能の語り手が徐々に後退してきて、「ワット」においては、わざとらしくも、サムが語り手であるかのようにみせかけていること、主人公の分身めいたものを持ち出さざるを得なくなっていることは、作品の蔭に隠れてきた語り手の<自己>が追いつめられてきている、即ち、主人公という偽装された<自己>が、まるで他人のことであるかのように、自己の存在規定、identité

の定着を模索しているようにみせることができなくなっているということを語っていないだろうか。

私たちに、これまで述べた初期の作品の方が、いわゆる〈三部作〉よりずっと興味深く思えるのだが（それ故、この後の作品には、より簡単に触れるつもりだが）、「ワット」が初期の最後の作品であることを証拠立てるかのよう、過渡期の三つの作品は、先行する作品と異なった形をとっているし、何よりも、フランス語で書かれ初めるようになっていく。

異なった形、というのは、蔭に隠れた全能の語り手がいなくなり、主人公がそのまま語り手になってくる、ということである。

ただし、フランス語での最初の長篇小説という「メルシエとカミエ」では、最小限度に語り手が介入している。この作品で、私たちの小論の関心をひく点は、例えば、

〈そして、最悪の瞬間にも二人の手は忠実だった。もうその手について、どっちが差し出し、どっちが握っているかは言いようがなかった。それほどすべてがぼんやりしてきていた。〉⁴⁶⁾

といった箇所にはほめかされているように、同一の存在がメルシエとカミエという二人の人物で表わされていることである。（後に、「名づけえぬもの」において、二人が〈偽りの（擬態の）カップル〉⁴⁷⁾であったということが、はっきり述べられている。）この二人が、たいして意味もないような話を交しながら、無目的な旅をするのだが、作品の終りに近い箇所、二人が別れる前に、カミエが次のように言う。

〈結局、とカミエが言った、おれたちは何もかも話しあったが、おれたち自身については別だった。〉⁴⁸⁾

このカミエの台詞は何を意味するだろうか？メルシエとカミエとは、互いが互いを支えあっている、表面上親密な関係にあるようにみえるが、所詮は通じ合うものがない、双方の対話を可能とする共通な基盤がないということの意味しているように思えるのだ。フリードマンは、この両者が肉体と精神とを代表しているものであることを強調した後、次のように述べている。

〈ベケットは、肉体と精神の二元論を示すのに、このカップルにある、誤った identity の観念ということを採用している。〉⁴⁹⁾

更に、この両者が最終的には別れることを、次のように解釈する。

〈彼らの関係解消は、彼らの先駆者たちによってぎりぎりまで耐えられてきた虚

構の崩壊の最初の重要な段階を示している。>⁵⁰⁾

確かに、ベケットの人物の肉体的要素の面は(これまでの作品もそういう面は、否定的に扱っていたが)、よりはっきりと消去される方向に進むのである。

「初恋」では、一人称によるモノローグが展開されている。この作品は、常套的な物語に(ベケットの作品中では)最も近い。そして、作者の実人生にも近い関係があると思われるのだが、ここでは触れずにおくとして、私たちに少しばかり興味深く思える点は、作品の冒頭部と終幕部だけに、父の死、ないし亡き父に関することが出てくるのだが、それが、その間に語られている、恋愛(仮に<恋愛>と呼ぶことにしよう)らしきものである女性との関係に関する話、作品の主要部である筈の話を圧倒するばかりに強い印象を与えることである。父に関することに強烈なリアリティがあり、その前では、女性との情事といったことは、極端に言えば、いささか作り話めいているとさえ言えるほどである。それに、終幕部で、何処からか(たぶん主人公の内面から)叫び声が絶えず聞こえてきて、主人公がそれに悩まされる点も印象的であり、その叫び声から注意をそらさんとしてかのように、自分自身に向かって、低い声、不毛であった恋愛、流産した対女性関係の話を沈痛な、そして、いささかニヒリスチックな調子でしているかのようなのである。(勝手な推測が許されるなら、私たちは、このように推測する。父の死は主人公にとって大きな打撃であった。父の死の後の、言いようもない心の空白を埋めるかのように、或る女と関係を持つが、そんな関係とは所詮まともな人間関係ではありえず、すぐに流産してしまい、そのことが主人公の心の傷となり、彼を責めている、と。しかし今のところ、これ以上は触れまい。作者が長いこと発表せず隠しておいた作品でもあることだから。)

「初恋」の<私>は、生きている人間であり、主人公の語る話は、なんらかの形で話者と関わっている話であり、とり換え可能な恣意的な話ではない。ところが、「追い出された男」、「鎮静剤」、「終焉」という連作を成す三つの短篇は、同じように一人称のモノローグで語られていながら、「初恋」とは大きな違いがある。

時間的順序から言えば、二番目に位置する「鎮静剤」は、今は亡き人間の霊が語ることになっている。他の二篇は、どうやら生きている人間が語っているようだが、それでも、「終焉」において、

<突きつめて言えば、わたしは存在しなかったのだ。突きつめて言えば、わたしはどこにも存在したことがないと思う。>⁵¹⁾

と語られているように、話者は、現実に生きている普通の人間とは別の次元に生き

ているかのである。要するに、話者が生きているか死んでいるのかは問題ではなく、話者が物理的時間の外に位置していることが重要なことであろう。と同時に、話者が、いろいろな所を彷徨しているようにみえても、それは悪夢の世界でのことのようにあって、ともかく、日常的空間の外に位置していると言ってよいだろう。

もう一つの相違点は、「追い出された男」の終りの部分で、話者が、

〈それにしてもどうしてこんな話をしたんだろう。別の話でも同じようにやれたらうに。たぶんこの次には別の話を語れるだろう。〉⁵²⁾

と言っていることから解るような、語られることの恣意性ということであろう。この恣意性ということについては、後でも述べるが、ここでは、話者と、その者の語る話との分離ということは、常套的な〈リアリズム〉の観点からは許されないことであるということと、恣意的に話を作りあげることが、仮に遊戯だとしても、ベケットの人物にとって悲痛な遊戯となっていくということだけを言うておくことにしよう。

さて、こうした過渡期を経て、〈三部作〉が展開されることになるが、その展開についてフィーダーマンは、次のような展望を述べる。

〈最初のフランス語による小説の後、ベケットは一人称の叙法に向かい、彼の主人公たちに、彼らがそこに存在しつつあった周囲の世界を創造する自由を与えた。⁵³⁾〉

私たちは、別の言い方で、こう述べたい。蔭で、言わば主人公を操っていた語り手も、表に出て来ざるを得ぬほどに追いつめられ、一方、主人公の方でも、暗黙裡に身元引受人を語り手にまかせられなくなり、今や語り手に他ならなくなった主人公が、自からの手で、自からの存在の場を創り、自からに自己の存在を信じこませ、*identité*の真実性を証さねばならなくなっている。周囲の世界を創造する自由が語り手—主人公にあるといっても、そうすることは、自分が自分に向きあうことのように、息苦しいことになる。そして、彼の創る世界は、非現実的な悪夢のような世界であって、もはや現実的な世界に開かれていない。「マーフィー」や「ワット」には、虚構の、いい意味で、余裕のある遊びの部分があるが、その部分も失なわれていく。

「モロイ」は二部構成をとっていて、第一部では、モロイ（もつともモロイが、自分の名はモロイであると確認するのは、物語が始まってしばらくたってからである。それほどに彼の存在は無名状態の闇に近いことに注意しておきたい）と呼ばれる、第二部ではモランと呼ばれる、各々別の人物が、各々別のモノローグをしているかのように、表面上はみえる。それに、最初から記憶を喪失したかのような人間

として登場するモロイと違って、家庭とか職業とかを持った、即ち identification（身元確認、身分証明）のはっきりした小市民であるモランが、行方不明のモロイなる人物を探す旅の話をする以上、第二部の方が先行するのではないかと最初は感じられる。

しかし、よく読んでいくと、互いに未知である筈であり、ついに会おうことのない二人が、類似した体験を共有し、類似した空間を移動し、同じような時間の幅（二つの夏至の間の約一年）を生きているようなのである。

例えば、ジャンヴィエの指摘のように、両者は共に羊飼いに逢い、その出逢いの場面は、何かしら象徴的な意味をほのめかしているかのようなのである。

くモランとモロイは、羊飼いに近づく。モランは、夜の闇が落ちかかる夕べに彼に会う。朝、眠っているモロイは、目覚めに際して彼に会う。彼らが反対の姿勢で人生に向かいあっているという事実、モロイがもっぱら戻っていく時に、モランはしきりに出発するという事実、要するに、彼らが中心に置かれたこの鏡に背を向けあっているという事実を、この倒立に結びつけるなら、この羊飼いのイマージュは、差異のそれであると同様、identité のそれである。>⁵⁴⁾

二人とも、この場面では、物語の他の部分と違って、くつろいだ柔らかな気分になり、かつ、羊飼いと羊の群れとに加わりたくさえ願うが、結局のところ、別れてしまう。この箇所は、宗教的な解釈の誘惑にさそわれ易い箇所だが、私たちは、二人がまだ真に休息の場、自己が自己でいられる安定した場を見出し得ていないことを語っているのだ、とだけ解しておこう。

それに、モロイもモランも森で人に出会い、ほぼ衝動的にその人を殺してしまう。（これは、人間性の裡にある獣性の発動だとか、行為の不条理性といったことを語っているのではなく、ベラックワ以来の行為の無動機性、と言うより、肉体と肉体を動かす意志との関連が絶たれていることを示す挿話の一つであろうと思われる。）

体験の類似とか、空間の類似といったことについては、ジャンヴィエがくわしく語っているので、それを参照してもらえば良い。私たちに興味あると思われるのは、モロイとは対極的な姿で現われるモランが、実は、最初からその裡に、モロイをはらんでいたのではないか、そして<リアリズム>の小説に登場する人物のような市民であるモランが解体していく過程を通して、モランの裡なるモロイが浮かびあがってくるのではないか、ということであり、一方、モロイの方も、モランに生れ変わっていくと考えられなくはない、ということである。モランの変容を先ずたどってみよう。

<その当時は、理解できないことが苦痛だったのだ。>⁵⁵⁾

と語るほど、理知的で、合理的に思考せんとし、周囲の状況を把握しておかずにはいられないモランは、先に述べた *identification* を喪失した後、加速度を増して解体してゆく。

<しばらく前から自分のなかで起こった変化のことも考えた。そして自分がかけろろうのごとき速さで年老いるのを見る思いがした。しかし老いるという考えは、正確にはそのときわたしの心に浮かんだ考えではなかった。その時わたしが目にしたのは、以前からそうなるべきだと宣告をくだされていたものから、ずっとわたしを保護してくれていたすべてのものの、崩壊であり、粉碎であり、おそるべき瓦解に似ていたといったほうがいだろう。>⁵⁶⁾

<わたしは道をかき分けていった、自分が失うべきものを想像できたならわたしの破壊と呼べるものへ向かって。>⁵⁷⁾

<膝はよくなる。悪くもならない。いまでは松葉杖をついている。(…)わたしはもう人間であることに耐えられないだろう。もうその努力はしないだろう。>⁵⁸⁾

こうした解体の過程においてモランがモロイの境涯、外見に似てくるということ以上に、モランの最初の語り口が、この過程で、モロイの語り口に似てくるということの方がもっと大切なことだろう。

モランがモロイを予知し、自分の裡にモロイがいて、モロイに変容することを先取りしていることをほのめかす箇所もある。モランは、モロイを探しに行く前に、彼の有するモロイについての知識を語るなり、モロイの姿を思い浮かべるなりする。

<彼(モロイ)はあたかも絶望に駆られるがごとく、きわめて近接した目的へ向かってたえまなく急いでいた。時には囚人として、どこかの狭い境界線へ向かって急行するかと思うと、また時には追われる身として、中心部へ向かって避難するのだった。

彼は息を切らせていた。彼の姿を心に思い浮かべるだけで、わたしは息切れの音で充たされてしまった。(……………)

このようにして彼は、ごく長い間隔をおいて、わたしを訪問したのだった。するとわたしはもはや、喧騒、愚鈍、怒り、窒息、たえざる強いいられた空しい努力にすぎなくなった。まさにわたしの正反対のものだった。そのためにわたしは変わってしまったのだ。>⁵⁹⁾

そればかりではなく、モロイの運命を自分のそれと同一視しているかに受取れることまで述べるのだ。

くどうしてだか知らないが、自然死はほとんどありえないように思われた。しかしわたし自身の自然死は、そしてわたしはちゃんと決心していたのだが、それこそ同時に彼の自然死になるのではないか？>⁶⁰⁾

こうした奇妙な予測、予感、モランが、生きるためにやっているが、幻影であることを承知している捜査という仕事、とりわけモロイ探索の一件を、仕事を始める前に、こう規定していることから、自然に結果しているのであろう。

く何故ならこれから実行する仕事を、(……)こうした終末のない終末性の(……)雰囲気の中で移動させることによって始めて、わたしはその仕事を考える勇気を持ったからだ。何故ならモロイがいることができない場所では、モランもやはりいることができず、そこではじめてモランはモロイの上に身をかがめることができたからだ。>⁶¹⁾

ワットの認知を否定するノット氏が否定されるワットによって規定されるようにみえたように、捜査するモランが捜査されるモロイによって規定されているように解される。モロイを仮に見つけ出すとしても、彼を現実の世界に引き戻すことはできまいし、仮にできたとしても、モロイの身元引受人はいず、それは無意味なことであるということが暗黙裡に前提されていて、そのことから捜査の徒労ということが先取りされているのだが、それにもかかわらず、モランは、ガベルとその上司の指示を、破局が予測される運命を回避できない。と言うよりは、彼自^{みづ}からを、現実の世界から疎外させていく。ベケットの他の人物たちと同じように、現実の世界に自分の場を持ち得ないという運命を選び、それを生きていくのである。

一方、モロイは、モランの到達した所から出発しているかにも見え、母を探しに行くのだが、その母探しは、母が存在しているという情報をどうして入手したのかとか、母探しの手がかりを求める具体的な努力とかについては触れられていないことから解るように、モランの捜査のヴァリエーション(逆に、モランの捜査が母探しのヴァリエーションとも言える)で、所詮は徒労に終る。そして、モランと同じく、外部からの要請で(少なくとも、そう見せかけて)徒労の旅、モロイ自身が現実離れのした旅と言う、その旅のことを語り、記録することになる。そこで、彼は冒頭から、こう言う。

くぼくはいま母の部屋にいる。間違いなくこのぼくなのだ。>⁶²⁾

だが、母の存在が不明であることはもとより、彼のいる場所が母の部屋だということを確認するものは何もない。それに、救急車で運ばれてきたらしい、しばらくの間は自分の名を思い出せもしないほどに記憶を喪失しているか、記憶を狂わせて

いる人間が、自身のことを、間違いなくこのぼくなのだ、と言いきれるのか？ベラックワについても述べたように、自己とは、他者の存在と、その他者との関係によって規定される何かである筈なのに。こういうことからして、モロイが自分は母の部屋にいる、と言うのは、彼の勝手な思いこみ、幻想か、比喩的な意味においてそう言っているのだ、と解される。母の部屋とは胎内のことであろうし、胎内とは、ベラックワ以来のベケットの人物にとって、回帰すべき場、休息が得られるかもしれない場、自己が自己でいられるかもしれない、*identité* に関する不安を抱かなくてもいいかもしれない場である。モロイは、そこにたどり着いたかに思いこんでいるわけで、自分を母に同化させ、母のような存在、即ち何かを生み出す存在になりきるか、そうなっているかにみせるのだ。

くぼくは母の場所を手に入れた。だんだん母に似ていくに違いない。あとはもう息子が足りないだけだ。どこかにぼくの息子がいるかもしれない。>⁶³⁾

モランがモロイをはらんでいたように、モロイもモランを内包しているようであり、モロイの言う、ぼくの息子とは、モランの息子となりうる。モランが、息子のことはさっぱりわからない、と言いながらも、動物の親子のような情愛を息子に抱いていることが、モランの語り口から感じられるが（ベケットの作品では、父と子の関係は、何故かしら例外的に親密で、哀切な関係として描かれているようであるが、これは、実人生においてベケットが父を敬愛していたことと関係があるように思われる。）これは、不毛な人間関係が語られるベケットの作品では異例のことであって、実は、息子とはモランの分身に他ならないのだ、と言える。で、息子は容易にモランのようになりうる。

このように双方が双方を生み出すようにみえることが何を意味するかといえ、真にリアルな自己に自信の持てぬまま、擬一自己である人物たちが、一方から他方へと変容、ないし分裂していき、次には逆に後者が前者へと変容、分裂していくことを繰り返し、こうして限りなく循環しながら、真の自己に戻っていかうとするか、真の自己を探しだし、浮かび上げようとしているのだと言えないだろうか？

少なくとも次のことは、はっきり言える。即ち、「蹴り損の棘もうけ」では、十篇の短篇に、同じベラックワという人物が出てきても、主人公は、非連続の連続を生きていて、人格の統一もなく、別々の人間が別々のシチュエーションをばらばらに生きているかにみえるのに対し、「モロイ」では、（ベケットの後の作品でも）二・三人の異なった主要人物が出てくるようにみえても、とどのつまりは、同一存在の分身に他ならないとしか言えまい、と。

こうして、第二部の方が先行するのかどうかは問題ではなくなり、一、二部が各々に循環構造をとっていると同時に、作品全体も循環構造をとっているわけである。叙述に関しては、モロイの語っていることが、最初から客観性の保証されないことであることは明白だが、更に、語られることの恣意性がここでも表明されている。

＜そしてぼくが、ぼくはしかじかのことを考えた、といったり、または、モロイ、と語りかける内面の声のこと、次にどうにか明瞭で単純な美しい文句のことを話したり、あるいはぼくが他人のためにわかりやすい言葉を貸さざるをえなくなるとか、または他人のためにぼく自身の口からなんとか適当に発音された音が出るとか話すとき、ぼくはただ嘘や沈黙を求める便法の要求に従っているだけなのだ。＞⁶⁴

話している者が、話していることとの関連を否定する、或いは、話していることに責任がないとするのは、実は、真の *identité* に自信の持てない語り手—主人公の一種の擬装に他ならず、彼は、話していることの中にしか、話すこと（ないし書くこと）の裡にしかおれないのではないか。それほどに話していることの外部でのリアリティは希薄であるのではないか。

まさしくこうした問題が、「マロウンは死ぬ」において、よりくわしく検討されていくのだと思われる。マロウンは死を前にしてベッドに横たわっている。一応、そういう設定になっている。こうした状況、即ち死を前にしているというのがほんとうであるなら、切迫した状況に位置しているわけであるが、そこで彼は、現在の状況を語ること、財産目録作りをすることと、自身に向かって物語を書くという三つのことをやろうとする。財産目録に関して言えば、彼には、周囲にある皿などを引き寄せる杖と、練習帳と鉛筆ぐらいしかないのだから、たいした目録とならないことは明白で、このことは、彼が最小限の物で物の世界、外界とかわらうじてつながっていることを示している。現在の状況に関して言えば、どうしていまいる位置にいるようになったかわからないほどに、過去の記憶と断絶していると語られているが、一方では、時間があつたら回想録を書こうと言っていることから、更には、例えば

＜つまりわたし自身、一度は、あそこで、外で、生きていたことがあるに違いないのだ、そしてそのことはもう贖いようのない罪なのである。＞⁶⁵

と言ったりしていることから解るように最小限の記憶は持っている。それがなければ、物語を語ることもできないからだが、プルーストの＜私＞の記憶の面における豊かさ（そして、それが＜私＞が無に落ちこむことから救っているのだが）に比較すれば良く解るように、マロウンにとっての語るべき＜私＞の貧しさを示してい

る。

こうした切迫した状況と、貧しい記憶（このことは、想像力も創造力も限られたものにならざるをえない、ということにつながるだろう）を背景にして、いかにして物語が可能となるだろうか？こうした問いを発する前に、どうして何かを物語ろうとするのか？マロウンは、最初から遊戯をしているのだ、と繰り返す言い、更には、例えば、

「なぜわたしはこんなことを謀っているのだろうか。ああ、そうだ、たいくつをしのぐためだ。生きること、生きさせること。言葉を告発したって無駄だ、言葉も、言葉が呼び売りしているものも、見かけ倒しという点では同じだ。」⁶⁶⁾

と言ったりする。物語るということは遊戯でしかないのだろうか、それに、何故、死を前にして、別のことでなく、この遊戯をするのか？だが一方では、マロウンは、自分の裡に「真面目という野獣」⁶⁷⁾がひそんでいると言い、

「わたしはすでに真面目の罠にかかっていたのだ。」⁶⁸⁾

と言う。私たちは、仮に現実社会の社会人という観点に立つて言うなら、真面目ということは、何らかの形の労働を通して社会に参与し、親から、言わば「生産された」私たちが、今度は、次の世代を「生産し」、育てていくことで、この社会を維持していくことである、と考える。こうした意味での真面目さとは、ベケットの人物たちは無縁であることは言うまでもない。それに、「遊戯」なり「ふざけ」というものは、一方に「真面目」がある時に初めて成立するのであるから、最初から「真面目」が不在である、欠如しているところでは、「遊戯」も「遊戯」になり得ないか、「真面目」と区別し得ない。マロウンの言う真面目とは、虚構を創作することは、現実の生産的世界からみれば、虚妄なことにすぎないと解っていても、そこに自己の存立の基盤を賭ける創作者の姿勢のきびしさのことを、ほのめかしているのであろう。（そして、後でも触れるつもりだが、実際、真面目なのは、マロウン以上に作者ベケットなのである。）

ともかく、彼は自分とは似ても似つかぬ、サポスカット（＝サポ）という少年の物語を語ろうとするが、なんて退屈なんだという台詞をはいては、何度も中断する。やがてサポは見失われ、物語が再開する時には、マックマンという老人となっている。このマックマンの物語は、どうにかはかどっていき、放浪の後、精神病院に収容され、或る日、他の狂人たちと共に、看護人レミュエルに連れられて島へ遠出に出かけるが、その際レミュエルが、唐突にも斧をふりあげて二人の人間を殺し、残ったマックマンらをボートに乗せて岸を離れる、といったところまで、途中で、

語り手マロウンの省察なり想念なりをはさんでではあるが、続いていき、そこで、鉛筆が落ち、物語が中断し、マロウンが死んだらしい、ということになるのである。

マロウンは何でもいいから物語を語ろうとするわけだが、即ち、語られる物語は全く恣意的なものである筈だが、彼がそう言うほどに恣意的であろうか、無から有を生み出すかのように、或いは全くの偶然の気まぐれのように、物語が、語る者から生じるだろうか？マロウンが、自分とは全く違う人物として語るサポの物語だって、全く偶然に選ぴとられたものではない。(フレッチャーは、サポの家族については、ベケットが戦時中ヴオクリューズで知っていた家族をモデルにした、とベケット自身が彼に語ったと述べている。)⁶⁹⁾それに、サポの物語が簡単に挫折するのに対し、マックマンの話は、マロウンが死んだらしいことによって中断されるというか、未完のままで終るにせよ、とにかくも、かなりはかどっていくということも、物語の全くの恣意性ということを否定するであろう。マックマンの物語が長く続くということは、マロウンの裡に潜在する記憶なり、関心と何らかの形で関連がある筈だ、と考えるのが、＜合理的な＞考え方、解釈であろう。実際、マックマンの物語をたどっていくと、それは、これまでのベケットの作品を読んできた者にとっては、「マーフィー」や「ワット」に似たようなパターンを持っているということが容易に解るのだ。それに、物語の中の一エピソードだけを取り出すとしても、例えば、マックマンと年老いた女モルとの性愛が醜悪な形で描かれるエピソードは、「ワット」におけるワットとゴーマン夫人との、「モロイ」におけるモロイとルウスという女との、各々の性愛がグロテスクに、いささかの嫌悪をこめて語られるエピソードと同じである。そして、同じようなエピソードが繰返されるということは、言うまでもなく、無意味なことではなく、マックマンがマロウンの分身であると同時に、マーフィー、ワット、モロイといった先行する人物を内包していること、更には、これらの人物群が、結局は、同一の存在から出たものであろうということをはほめかしていることでもあるのだ。

こうして、ここでも、話す者は、話していることによって規定されていると言える。そのことは、例えば、マロウンが、こう言っていることから言えそうである。

＜しかし私の記録は、やっとな私も気がついてきたのだが、記録するはずの対象をすべて消失せしめて無と化してしまうという妙な傾向を持っている。＞⁷⁰⁾

この傾向は言葉のまやかしとか、言葉で物語をでっちあげることに対するマロウンの侮蔑からきているというより、記録する者であるマロウン自身の *identité* があ

やふやなことや、彼自身の〈貧しさ〉からして、人物に〈リアリズム〉の小説におけるような肉づけができないこと、周囲の状況を堅固に構築できないこと、もしくは、暗黙裡にそうすることを拒んでいるからであろう。

確かにマロウンの位置、identité はあやふやである。マロウンは、彼の語る物語の主人公や他の人物たちと一緒に死に絶えたいと希望し、物語が終らんとする時に、彼も死ぬように見え、マロウンの死に物語の終り、マックマンの死がみごとに収れんしていくかに見える。

しかし、そのように鮮やかに収れんさせているのは作者なのであり、マロウンが練習帳に書きつけている話にみえても、実際は、作者が書いている。何故なら、マロウンは、

〈また眠ってしまったらしい。手探りをしてみるが、だめだ、練習帳は見つからない。だが鉛筆は手に持ったままだ。夜が明けるのを待たずばなるまい。それまでなにをしていけばいいのか、(……)。〉⁷¹⁾

と書くのだが、マロウンが書いた記録がこの作品である筈なのに、練習帳のない時に、何かを書ける筈はない。マロウンは、後から練習帳をひろって書いたのだろうのに、そのことについて嘘をついて、その時々^{とどき}に書いたかのようにみせかけているわけで、背後に作者の介入していることは明らかなわけである。だからマロウンは、自信を持って、〈私は〉と語ることができない。

〈わたしのものじゃないのだけれど、わたしの壺とわたしは言う、わたしのベッド、わたしの窓と言うのと同じ、わたしと言うのと同じだ。〉⁷²⁾

〈引き裂くものが引き裂かれる。わたしの物語は終わってもわたしはまだ生きているだろう。頼もしい時間のずれだ。それがわたしの終わり。わたしはもうわたしと言わないだろう。〉⁷³⁾

それに、マロウンがほんとうに死ぬのだったら、少くも肉体の面で identité が確証されようが、マロウンの死は確かめられない。マロウンの〈生〉は、モロイの〈生〉と同じく全く非現実的である。〈生〉が非現実的な場合には、〈死〉もそれと同じぐらい、或いは(〈生〉なくして〈死〉はないのだから)〈生〉以上に非現実的だと言える。

物語が終っても生き残っているのは作者なのであって、物語が終ったら、その虚構に支えられている擬自己である語り手—主人公は存在し得ない。マロウンは、自己を外在化して、分身を虚構に住ませることでのみ存在していると言えよう。このことは、先に述べたモロイについても同じであろうし、「ワット」以後のベケ

ットの作品にとりわけ顕著にみられるものである。このことについては、フィーダーマンも、同じようなことを二度繰返し述べている。

＜ベケットの人物たちは、彼らが虚構の上で存在すべく — 世界を創造できるよう、虚構の考案者となることを学ばねばならない。＞⁷⁴⁾

＜社会的現実の閉ざされたシステムから、心の逃げられぬ領域へと引きずられていったので、彼ら（ベケットの人物たち）の生き永らえているための唯一の希望は、虚構の中に外在化されることである。＞⁷⁵⁾

こうした事情からして、マロウンにとって物語を自分に語ることは、遊戯どころか、自己の存立を賭けた（作者についても同じことが言えるのだが）ひどく真面目な行為となるのである。

だが、今や、自分以外の人物にもっともらしい名をつけて、自分の代理をさせることはできなくなってきているのではないだろうか。「名づけえぬもの」の声は、そのことに気づいている。

＜いったいなぜわたしは人間どもの間に、光のなかに、わたしの代理を出したりしたのだろう？＞⁷⁶⁾

＜マーフィだのモロイだのそのほかマローヌだの、ああいった連中にわたしはごまかされてはいない。彼らはわたしに無駄な時間を使わせたし、黙らせることができるようにわたしのことだけを話すべきだったのに、彼らについて話せるようなことにしてしまって、わたしの苦労いっさいをなんの役にもたたないものにしてしまった。＞⁷⁷⁾

今や、擬装をあげかれ、むきだしになったかにみえる＜名づけえぬもの＞たる声、叙述する声（もはや、それを主人公とは呼べまい）の、語るべき自己とは何なのか？ 先ず、その声は、

＜自分の頭蓋骨の内側にすぎないのかもしれない場所＞⁷⁸⁾にいるように見え、

＜わたしはお喋りする大きな球だ。＞⁷⁹⁾

と自己を規定する。そんな自己とは、喋り続ける意識そのものに他なるまい、としか考えられない。だが、それでは、それは誰の意識なのか、いったい誰が話しているのか？

ここでも *identité* の確認が問題になる時、他者を出してきて、その物語を語らねばならないという、避けるべき筈だった旧来の方法を用いずいられなくなり、＜名づけえぬもの＞たる＜私＞は、またしてもバジルという一種の代理人を作る。が、すぐにその代理人はマワードと改名され、さらにヴォルムと呼び名が変えられ

る。要するに、〈私〉にそうする気があるなら、そうすることは無限に続けられるわけである。

ただ、ここでは、〈私〉と代理人一人物の関係が錯綜してくる。マウードは、〈私〉の被造物たる代理人の筈であるのに、独立しているかのように、一人歩きして自分の物語を語り、自分は、〈名づけえぬもの〉たる〈私〉と同一人だと言います。〈私〉はそれを否定するけれども、マウードの物語は、引用符のような括弧ぬきで一人称で語られるので、その中の〈私〉が、マウードなのか、〈名づけえぬもの〉の〈私〉なのか解らなくなる。〈私〉は、例えば、

〈マウードの言葉をわたしは引用しているのだが、…〉⁸⁰⁾

と断ったりするけれども、それをまともに受けとって言いか解りはしない。

〈名づけえぬもの〉たる〈私〉の主体性そのものがあやふやであって、どうしてそうやっているのか解らぬままに喋り続けている〈私〉は、それが、ベラックワ以来のベケットの人物たちにつきまとった、何処からか聞こえてくる声、彼らの声に従われてやっていることだと言ひ、或いは、聞こえているのは、実は、彼らの声なのだ、という意味のことを言う。

〈彼らは自分たちの声でわたしをふくらませてしまった、ちょうど風船のように、だからわたしが空になっても無駄なことで、聞こえてくるのはまたしても彼らの声なのだ。〉⁸¹⁾

(同じようなことは、次の作品である「無のためのテキスト」でも繰返される。例えば、次のように、声は言う。

〈わたしが何を言おうとそれは嘘になる、それに何よりもそれはわたしの言葉じゃないだろう、わたしはここでは腹話術師の人形にすぎないのだ。〉⁸²⁾

〈名づけえぬもの〉の〈私〉とは、常に他者の侵触を受けずにはおれない何か、常に否定されることによって、或いは自からを否定することによって規定される何かであって、実体としては、即自的なものとしては存在するものではあるまい、と〈声〉の語ることをたどっていくと私たちには思われてくる。

〈わたしは知っていた。たとえわたしたちが百人だとしても、百一人目が必要になるだろうことを。わたしたちにはいつだってわたしが欠けているだろう。〉⁸³⁾

〈人は自我が欲しいのだ、自分の片隅にいる自分がほしいのだ。〉⁸⁴⁾

〈わたしは一度も話さなかった、わたしは話しているような様子をしている、それは彼がわたしはと言うからだ。〉⁸⁵⁾

〈わたしのための名詞はない、わたしのための代名詞はない。〉⁸⁶⁾

(「無のためのテキスト」でも、例えば、〈無〉の擬似像であるかのような〈私〉の存在を、〈私〉の分裂した像であるかのような裁判官、弁護士、証人たちが問題にするといったイメージが語られた後、

〈最初になすべきことはわたしが存在するとわたしが信じこむことだ、それができたら、あとのことは全部無条件で信じこむことだろう。〉⁸⁷⁾
と語られる。)

名づけえぬものたる〈私〉を侵蝕し、否定してやまない他者、〈私〉の意識にとって他なるもの、彼らの声なるものを代表しているのは、実は、〈私〉が喋っている言葉そのものであって、それ故にこそ、〈私〉が喋っているのか、〈私〉以外の何かが喋っているのかははっきりしなくなるのではないか、或いは、諜るという行為で、〈私〉が主導性を持ち得なくなっているのだと言えまいか。

〈わたしは言葉のなかにいる、わたしは言葉でできている、他人の言葉で、どの他人なのか、(……)わたしはこれらの言葉だ、これらすべての無縁なるものだ、この言葉の塵だ。〉⁸⁸⁾

〈言葉がある限り、それらを言わなければならない、それらがわたしを見つけるまで、それらがわたしを言うまで、……〉⁸⁹⁾

こうして、今や非人称的意識が話しているかのようにあって、常に否定し続け、かつ否定され続ける、〈無〉に限りなく相似した何かである、〈名づけえぬもの〉たる〈私〉は、〈有〉の世界、物の世界を代表する言葉の中に場を持ち得ない。

「ワット」の補遺の中に

〈無を言葉の中に閉じこめようか?〉⁹⁰⁾

という文句があるが、〈無〉に限りなく近い、ネガチヴなものとしてのみ存在する、或いは、全ての存在の外に位置する真の自己は、言葉によって規定されるものではないのではあるまいか、という問いをそれは表現しているものであろう。

で、ベケットの人物たちが、外部を抹消しようとしてきたように、〈名づけえぬもの〉たる〈私〉は、〈私〉の意識がそれでできているであろう言葉を抹消しようとする。そうすることは、もう自己の真の *identité* を問題にしなくていいこと、*identité* の消滅の中に世界の終末も収れんされていくことではあるまいか。

〈そもそも問題なのはわたしについて話すことではない、問題は話すことなのだ、問題は話さないことなのだ。〉⁹¹⁾

〈ちょうどよいときをねらって言うてしまう、そしていっさいほかの言葉は発しない、これが存在と棲息場所を持つ唯一の方法だろうか?〉⁹²⁾

しかし、それはできないことであって、〈名づけえぬもの〉たる〈私〉は、そのジレンマを生きねばならない。

〈そう、わたしの生涯には、というのもそう呼ばざるをえないからだ、三つのことがあった、話すことの不可能性、黙ることの不可能性、そして孤独、…〉⁹³⁾

そして、真に黙ることができるためには、真の沈黙を、何かしら話しながら待つしかないのである。

こうしてベケットの作品においては、真の自己は、その *identité* を得られず、むしろ、そこからの追放という受難を生きるのだ。こうした不幸は、「失なわれし時」の〈私〉の幸福しあわせと比べて、何と大きな違いであろうか。「失なわれし時」の〈私〉は、虚しい社交生活の中に自己を喪失しそうになりながらも、〈私〉にとっての真実の時、物理的時間の枠を越えた真実の時に触れた体験や、それを感知した何かを再び見出し、定着させることができれば、真の自己の *identité* は救済され、自己の場を持てるのだ。例えば、再び来たバルベックのホテルで、靴をぬごうとした〈私〉に、何かしら神聖なものが〈私〉を救いに来る。

〈いま私を助けにやってきて魂の涸渇を救ってくれたこのものは、数年前、同じような悲しみと孤独のとき、自我を何ももっていなかった時に、私のなかにはいつてきて、私を私自身に返してくれたものと同じものだった。自我であるとともに自我以上のもの(……)だったのだ。〉⁹⁴⁾

〈喜びや悲しみのはいつている感覚の枠が再びとらえられるならば、こんどはその喜びや悲しみは、相容れない他人をすべて排斥して、ただ一つの生みの親である自我をわれわれのなかに定着する力を持つものである。〉⁹⁵⁾

そして、最終的には、時間の世界から超越した一瞬間を感じるために、われわれのなかに、時間の世界を超越した人間を再創造したのだ、とプルーストは言いきり、信じることができ、真の自己は、時間の外に、言わば転生できるのである。

ベケットの〈私〉の真の自己には、それができないとしても、〈名づけえぬもの〉たる声の中に、私たちは、悲痛なまでにリアルな苦悩を聞きとることができる。(その苦悩の持主とはベケットと言っても良く、生れてきたことの罪の深さを、生き永らえていることの、話していることの、黙りきれないことの罪の深さ、生き永らえていて、黙りきれない自己の馬鹿さ加減、愚劣さを癒しきれぬほどに痛切に意識せずにおれない全ての人と言っても良い。) そして、そんな声は、二十四歳の若きベケットが、「プルースト」の中で、「失なわれし時」の「私」が、電話で耳にする祖母の声にことよせて書いていることに、既に、起源を発しているのである。

＜それは悲痛な声であって、そのはかなさは、彼女の容貌に注意深く整えられた仮面をもってしても和らげられず、覆うすべもない。そしてこの奇妙なりアルな声は、声の持主の苦悩をはかるものさしなのだ。＞⁹⁶⁾

ベケットの先行する全ての作品は、この声を聞かせるためにのみあった。(苦悩に満ちた声の奇妙なりアリティこそ、ベケットの作品をベケットの作品たらしめている、ベケットの作品全体の *identité* を証している、とも言えよう。) <名づけぬもの>たる声もまた、声の持主の苦悩をはかるものさしに他ならない。この悲痛な声は、その持主からさえ離れて、持主が黙りこもうとも、何処からか、その沈痛な響きを伝える。こうしたことが作品の中に書いてあるわけではない。何故ならベケットは、芸術作品においては、＜黙ってのみこまれたことが、口に出して言われたことを照らす光⁹⁷⁾>であることを知っているのだから。

〔註〕

引用については、既訳のあるものは、それを使わせてもらったが、引用する上で部分的に語句を変えたものもある。フィーダーマンやジャンヴィエなどからの引用は、この文を書くために適宜なされた拙訳である。

この小論は、私の修士論文で、いささか総論的な '*Petites études sur quelques œuvres de Samuel Beckett*' を、一面で、補足するために書かれたものである。

- 1) 「蹴り損の棘もうけ」(白水社)。川口喬一訳 p. 262.
- 2) *Ibid.*, p. 17.
- 3) *Ibid.*, p. 51—p. 52.
- 4) *Ibid.*, p. 51.
- 5) *Ibid.*, p. 53.
- 6) Raymond Federman '*Journey to chaos*' (University of California Press) に、その概要が記されている。John Fletcherの '*The novels of Samuel Beckett*' (Chatto and Windus) にも、要約があるので参照されたい。
- 7) 「蹴り損の棘もうけ」 p. 61.
- 8) *Ibid.*, p. 162.
- 9) *Ibid.*, p. 36.
- 10) *Ibid.*, p. 40.
- 11) '*Journey to chaos*' p. 45.
- 12) 「蹴り損の棘もうけ」 p. 133.

- 13) Ibid., p. 51.
- 14) Ibid., p. 53—p. 54.
- 15) Ibid., p. 172.
- 16) 'Proust' (Grove Press) p. 59—p. 60.
- 17) 「蹴り損の棘もうけ」 p. 105.
- 18) 'Murphy' (Editions de Minuit) p. 8.
- 19) Ibid., p. 12.
- 20) Ibid., p. 9.
- 21) Ibid., p. 167.
- 22) Ibid., p. 81.
- 23) Ibid., p. 81.
- 24) Ibid., p. 82.
- 25) Ibid., p. 84.
- 26) Ibid., p. 136.
- 27) ギリシャ語で「内部」の意味だという。
- 28) 'Murphy' p. 176—p. 177.
- 29) Ibid., p. 179.
- 30) 'Journey to chaos' p. 92. で、フィーダーマンも、たぶんマーフィーは自殺をしたのではなく、殺されたのであり、殺人者はベケット自身なのだと述べている。
- 31) 'Watt' (Editions de Minuit) p. 17.
- 32) Ibid., p. 153—p. 154.
- 33) Ibid., p. 72.
- 34) Ibid., p. 73.
- 35) Ibid., p. 76.
- 36) Ibid., p. 78.
- 37) Ibid., p. 81.
- 38) Ibid., p. 82.
- 39) Ibid., p. 85.
- 40) Ibid., p. 83.
- 41) Ibid., p. 82.
- 42) Ibid., p. 152.

- 43) 'Murphy' p. 81.
- 44) 'Watt' p. 164.
- 45) Ibid., p. 8.
- 46) 'Mercier et Camier' (Editions de Minuit) p. 180.
- 47) 'L'innommable' (Editions de Minuit) p. 19.
- 48) 'Mercier et Camier' p. 206.
- 49) 'Journey to chaos' p. 149.
- 50) Ibid., p. 150.
- 51) 'Nouvelles et Textes pour rien' (Editions de Minuit) p. 111.
- 52) Ibid., p. 40.
- 53) 'Journey to chaos' p. 140.
- 54) 'Pour Samuel Beckett' (Editions de Minuit) Ludovic Janvier p. 55.
- 55) 'Molloy' (Editions de minuit) p. 158.
- 56) Ibid., p. 230.
- 57) Ibid., p. 256—p. 257.
- 58) Ibid., p. 271.
- 59) Ibid., p. 175.
- 60) Ibid., p. 175.
- 61) Ibid., p. 172.
- 62) Ibid., p. 7.
- 63) Ibid., p. 8.
- 64) 'Molloy' p. 135.
- 65) 'Malone meurt' (Editions de Minuit) p. 86.
- 66) Ibid., p. 37.
- 67) Ibid., p. 36.
- 68) Ibid., p. 37.
- 69) 'The novels of Samuel Beckett' p. 159.
- 70) 'Malone meurt' p. 162.
- 71) Ibid., p. 63.
- 72) Ibid., p. 148.
- 73) Ibid., p. 208.
- 74) 'Journey to chaos' p. 22.

- 75) Ibid., p. 175.
- 76) 'L'innommable' p. 20.
- 77) Ibid., p. 32.
- 78) Ibid., p. 31.
- 79) Ibid., p. 37.
- 80) Ibid., p. 66.
- 81) Ibid., p. 78.
- 82) 'Nouvelles et Textes pour rien' p. 185.
- 83) 'L'innommable' p. 106.
- 84) Ibid., p. 232.
- 85) Ibid., p. 239.
- 86) Ibid., p. 240.
- 87) 'Nouvelles et Textes pour rien' p. 164.
- 88) 'L'innommable' p. 204.
- 89) Ibid., p. 261.
- 90) 'Watt' p. 259.
- 91) 'L'innommable' p. 216.
- 92) 'Nouvelles et Textes pour rien' p. 186.
- 93) 'L'innommable' p. 224.
- 94) A la recherche du temps perdu II. (Bibliothèque de la Pléiade) p. 756.
- 95) Ibid., p. 757.
- 96) 'Proust' p. 14-p. 15.
- 97) 「ベケット・詩・評論・小品」(白水社)収録「ヴァン・ヴェルデ兄弟の絵画」
岩崎力訳 p. 203.

ここに引用した書の他にも、

'Beckett' (Oliver and Boyd) Richard N. Coe.

「サミュエル・ベケット」(研究社)高橋康也

も参考にさせてもらい、教えられるところがあった。