





ベケツト

豊饒なる禁欲

川口喬一

冬樹社

著者略歴

川口喬一(かわぐち きょういち)

1932年生まれ 東京教育大学博士課程修了 イ
ギリス文学専攻 現在、筑波大学文芸言語学系
助教授 著訳書、『現代イギリス小説』(開拓社)
『現代小説の可能性』(共著、学生社) ベケット
『蹴り損の棘もうけ』、『マーフィー』(白水社)
S・ソントグ『ラディカルな意志のスタイル』
(晶文社) その他

英米文学作家論叢書 25

サミュエル・ベケット

昭和53年3月17日 初版第1刷発行

著 者 川口喬一

発行者 高橋直良

発行所 冬 樹 社

東京都千代田区神田神保町2-18
郵便番号101 振替 東京8-7757
電話 東京 03(264)0346(代表)

印 刷 稲葉印刷株式会社

製 本 株式会社 美成社

装幀者 三嶋典東

©Kyoichi Kawaguchi 1978

0098-10262-5193

本書の内容の一部あるいは全部を、無断で複写複製(コピー)することは、法律で認められた場合を除き、著作権者および出版社の権利の侵害となりますので、その場合には予め小社あて許諾を求めてください。

目次

一	物語の変貌……………	5
二	ダブリンからパリまで……………	13
三	ベラックワとマーフィー……………	26
四	ワットⅡノットの世界……………	45
五	一人称の発見……………	65
六	待つこと……………	128
七	崩壊から(一)——小説……………	155
八	崩壊から(二)——演劇……………	168
九	新しい文体へ(一)——散文……………	196
十	新しい文体へ(二)——演劇……………	209

十一	文学の死前喘鳴	224
十二	もう一度終わるために	248
	あとがき	253
	ベケット略年譜	255
	ベケット主要文献	
	索引	

サ
ミ
ユ
エ
ル
・
ベ
ケ
ツ
ト

一 物語の変貌——序にかえて——

ベケットの作家歴は、虚構としての小説の母体マトリックスとなるもの——外在する暴君としての語り手、具体的民俗的背景、鮮明な輪郭をもった人物、発展する主題、直線的三段論法としての因果律など——を、つぎつぎに拒否して、小説を書くという行為そのものの本質に最大の精査の目を向け、余剰なものをほぎ落しながら、確実に小説の死に近づく過程である。

まず物語には始まりがあった。典型的にはそれは「昔むかしあるところに」とはじまる。かりにこのようにはじまらない場合でも、ある階級的・地域的・民族（俗）的背景のなかで展開する物語の発端は、なんらかの形で、読者に期待され、前提として受けいれられている。そして、しかるべき提示部を経て、物語はクライマックスに達し、相対立する相克関係の緊張が解放されて、めでたく大団円に至り、そしてある場合にはそれが、「二人はその後しあわせに暮らしましたとさ」と終わる。この場合重要なことは、読者にはそれ以外の選択肢は残されていないということ、つまり、二人がしあわせであることに疑いをさしはさむ余地は読者にはないということである。

作品は読者の「秩序希求 (rage for order)」を満足させる形で、過不足なく完成していなければならない。

もちろん、物語はつねにこの順序で、この形で展開されるのではなく、ヘンリー・ジェイムズのいうように、一つの物語を語るには五百万の語り方がある。もしこのことばを額面どおりに受けとれば、ここに支配している原理は、時計的継起時間に支配された現実の出来事のなから切りとられるべき物語 (ロシア・フォルマリストのいう *fabula*) がまずあって、そしてしかるべきのちに語られ、完成された人工作品 (*oeuvre*) ができるといふ原理である。

もともと近代の小説は、全面的に個人の作業としての個人的体験の重視、最終的な現実の裁断を集団的伝統ではなく個人の経験によっておこなうところからはじまった。個人の独自性が、環境の特殊性、個別性のなかに置かれ、時間的継起の無限的連続のなから切りとられて、具体的空間に囲まれて提示された。作中人物は、自己認識と倫理的感性のなかに発展していくものとして、直線性の因果律に沿って流れるものとして造型された。人物は、秩序構造をもった社会と、固定した精神的規範によって規定され、歴史的時間の流れのなかに発展していくものとして存在する。まず、歴史的望見のなかに継起的に発展する自律的有機体としての人物像に懐疑的になるところから、輪郭鮮明な人物造型への懐疑がはじまる。

人物造型への懐疑と同時に、継起的時間のなから明確な因果関係の三段論法によって切り抜かれ、再編成された物語 (その最も典型的なものは、いうまでもなく探偵小説である) への疑問が生じる。どうして小説の終わりは、それまでに語られてきたもののすべてが原因となって、そ

れ以外の要素をまったく含まずに、そこに収束し、それ以上に続きはなくて、それまでに語るべきことは作者によってすべて語られてあるということを読者が納得し、確信できるような形で、したがって、そうした因果律の完成度に欠けたものを失敗作とみなすような形で、最後に〈終〉と書かれなければならないのか。なぜ小説は、この意味で最も完成した模範例である『ボヴァリ夫人』のように、因果律の強靱な網の目がほとんど不可避的に発展して、それ以外に選択肢をまったく残さない形で、まさに水も洩らさぬ手際のよさでもって、最後の逃れがたい終結部を迎えなければならないのか。

これまでの多くの小説家が、小説の形式的な一貫性、閉じられた形式としての小説の困難さに悩まされてきた。虚構としての作品のもつ自己増殖性がファブュラとしての現実を乗りこえ、はみだし、それ自身のもつ充満性のために、現実に反逆をはじめ。小説としての構造上の制約は、虚構のもつ内部増殖性に突き破られはじめ、その葛藤の燃焼熱ないし抵抗の筋肉運動のなかから、フィロニーと逆説と曖昧さに彩られた多層の終結部をもった人工の作品が生まれる。虚構の充満性が生みだす終わりのなさ、無窮性は、フロベールの未完の大作『ブヴァールとベキュシェ』のなかに痛ましい失敗例をみることができるのは、じつに暗示的なことである。ここでは、因果律の三段論法は放棄され、意識的作業としての偶然と即興が際限もなく、執拗に作品を充満させ、しかもなお、ついに沈黙に到達することができない。

現代小説における物語形式の変貌の最も顕著な実践例を一人の作家のなかに求めるとすれば、それはおそらくジェイムズ・ジョイスをおいて以外にないであろう。この意味でこそまさにジョ

イスは、父親殺しとしてオイディプスがライオスの正当な嫡子であったように、フロベールの嫡子である。

ジョイスの最初の作品『ダブリンの人びと』の各短篇は、彼がまさに運命として避けがたく囚われているところの、現代の麻痺病にその精神の内奥を侵されているダブリンの町から、「人生の一片」としての顕現の瞬間の挿話を切りとることによって、「世界第七のキリスト教都市」の精神史を綴ることを狙いとして出発した。ここでも、外的現実があつて、そこから切りとられた作品群ができるという従属関係がまずある。

『若い日の芸術家の肖像』はジョイスの『ボヴァリー夫人』でもある。『肖像』もまた、エンマ・ボヴァリーがフロベール自身であるのと結局は同じ意味で、ジョイス自身が、現実世界に自己を投影し、その照応関係によってえられた映像を、まさにフロベールの弟子にふさわしく、「芸術的経済学の第一原理」である孤高と作者不顕の原理に基く作業によって、描き出したものだろう。一人の芸術家が誕生する過程を描くことによってみずからが芸術家になり、しかもこの場合、誰よりも自分がモデル（現実）に坐ることによってその肖像の正当性が証明され、逆に肖像はモデルに対する明らかな讃美によってモデルの正当性を保証する。これがジョイスがはじめに信じた有効性であつた。

ここできわめて興味深く重要なことは、そうした自己完結的な芸術家像を一個の作品に定着させることが、ジョイスにはついにできなかったということである。秩序構造を持った社会と固定した精神的規範に囲まれ、自己認識と倫理的感性のなかに発展していく人物として一元的に描く

だけでは足りない。アイルランドの民族と宗教と家族の三層構造に巻きこまれた伝記上のジョイスを、書く人ジョイスがみずから読むことによって、その両者の照応関係によってことが生みおとされ、肉化されていくのだとすれば、あの大きさのキャンバスは定義によつて不十分なのである。ここでは、すでにフロベールがエンマを自殺させ、シャルルを死なせたような形で、物語に結着をつけることはもちろんできない。『肖像』の最終章が含む曖昧さは、本来因果律の完結性に支配されることによって可能であった現実再現的方法によっては、けっして終わりをまっとうすることができないものであることからくる。

最後に登場人物に「その後しあわせに暮らし」てもらうか、突然の死に見舞われ、ついでにその相手の男（女）にも「悲しみのあまり」死んでもらうかしないかぎり、小説の唐突にもぶざまな〈終〉をのがれる最も有効な方法は、十九世紀の多くの小説が本来そうであったように、連載形式によるか、今世紀にも多い連作方式による方法であろう。ここでもフロベールは『ブヴァール』においてその宿命的実践者であった。

かくして『ユリシーズ』にも『肖像』のほとんど唯一の登場人物である芸術未遂者ステイヴンが登場することになる。もはやこの作品では、一人の人物の発展の相を一個の作品のなかに閉じこめることはできないのをジョイスは知っている。人物は、修辭的形式の制約のなかに閉じこめられることなく、作品は偶然と即興の充満のなかで限りなく拡散する傾向をみせる。もちろん、始め—中—終わりという審美的満足を誘うシークエンスを持った現実再現を試することもできない。偶然と即興の予測不可能性を宇宙のなかにとりこみ、まったく捉えどころなく拡散してしまいう現

実を一つのパターンに編成し、混沌に秩序を与える方法として、ジョイスはここで有名な神話的方法を採用したことになる。

一九〇四年六月十六日木曜日の朝八時から真夜中すぎまでというダブリンの一日を七百ページの紙のうえに定着させるために、写実主義者ジョイスが払った努力は、ほとんど偏執狂的である。これほどに詳細かつ正確に小説のなかに再現された近代都市はほかにまったく例がないだろう。現在なおダブリンの案内書としてこれにまさる本はない。まさにこれは、その規模において、フロベールが『ブヴァール』のために書きためた一万一千ページのノートに匹敵するだろう。一方、象徴主義者ジョイスは、そのように積みかさねられた断片のかずかずを、神話的祖型に基いて精緻なモザイク模様に配列した——と説明することができる。しかしいうまでもなく、用意された素材が先にあってその配列の妙によってのみ象徴が生じたのではない。『ユリシーズ』は豊かに肉づけされた風俗小説であると同時に、それ自身に内在する力によって従来のノーヴェルのジャンルを越えたスープラリノーヴェルである。『ユリシーズ』は外から課せられた秩序をこごとく拒否する。

生き苦しむ者としての犠牲者、人種的に孤立し、家長の座を追われ、ひとり東方にあこがれるナルシス、マゾヒスト、道化、感傷主義者、逃亡者、性倒錯者、餓淫者、旅人、都市の蜃集する群衆のなかの演技者としてのコキユ・ブルームというふうに、この作品の今様ユリシーズの性格（そして彼を取りまく風俗）を抽出することはできても、本来時間的直線性の因果関係の軸上にしか成立しない悲劇は、彼にはまったく無縁である。ブルームはみずからの言語的空間としての

伝記のなかに閉じこめられ、まったく動きがとれない。いかに写実が詳細かつ正確であろうとも、みずからの言語的法則に従った現実以外に小説の現実はなく、作品のことが引照するのは、あくまでも作品そのもののテキストである。あるいは、あらゆる版權を持った書く人のテキストを朗唱ないし引用するにすぎない。この小説が小説理論を含む章を持つ小説であるのは、ひとつにはそのためである。

しかしこの辺の事情がはるかに鮮明になるためには、風俗小説と超小説の稀有な共存ぶりを見せる『ユリシーズ』から『フィネガンズ・ウェイク』へ移らねばならない。

『フィネガン』のなかにわれわれが読むのは、密室としての「自分自身のなかに追放された」書く人の行為だけである。ジョイスがこの書物の読者として想定したかもしれない「理想的不眠症に悩む理想的読者」とは無論仮説上の存在にすぎない。もしこの〈小説〉の理想的読者がいるとすれば、それはほかならぬ作者自身でなければならない。そしてジョイスの読む行為と書く行為とはまったく同じ次元に属する。この作品にまったく欠けているのは、直線性の原理であり、ジョイスは時間的持続のなかで書く（あるいは読む）のではなく、彼は作品の数か所で同時に読み書きの作業を進め、偶然と即興のなかから最も精緻な照応関係をえ、それがさらに精緻な即興を生む。しかしその照応関係には、われわれがなれしたしんできた直線的因果律の論理、文体の不可避性がほとんどまったく欠落している。

ほとんど即興と偶然によってのみ成立する作品、書く人の行為自体がすなわち作品であって、理想的読者としての行為者そのものを〈書物〉自体が自己増殖的に追いつき、追いつきそうにな

るような、作品自身がジョイスの伝記としての作品から朗唱・引用（ないしビュートルのいう「書き誤り」あるいは「写し誤り」）することによって前へ進むことのできる地獄的境地、これが『フィンガン』である。これはしたがって最も壮烈な意味において偉大なるパロディである。

『フィンガン』は、地口作者としてのペテン師、ジョイスのいう Sham the Punman が、自作からの剽窃作用によって、理想的読者としての自分を相手に、インク壺を唯一の武器として挑んだ恥しらずな “inkbattle” そのもの、ないしその形骸であるにすぎない。この書物は、神という暴君がすべての版權を独占している世界という作品からの引照によってなりたっているのではなく、ジョイスの字義とおりのカタルシスによる糞權（copyright）によってのみその存在を保証されている。

『ユリシイズ』はまだしも、最後に “Yes” という高らかな肯定的和音を打ち鳴らすことによって終わることができた。しかし『フィンガン』は、死をもつてしか、自己剽窃のペンを折ることによってしか終わることのできない円環構造をもつ。なるほど、最終ページの最後の単語である定冠詞がめでたく巻頭の語句に接続されて、円環は閉じられているとはいえ、この本には残念ながら、書式どおりにきちんとパジネーションが施されている。作品はじつはまだ続きえたのである。（しかしその続き方は、このあとにさらに書き続けられるというのではなく、あくまで内部的充満という形をとるだろう。）自分を相手に将棋を指せばかならず負けるにきまつている勝負でも、その勝負の結着を無限に長びかせることはできる。ここでジョイスの陥った窮地は、やがてベケットに受け渡される。

二 ダブリンからパリまで

サミュエル・バークレイ・ベケットは、一九〇六年（明治三十九年）の四月十三日、ダブリンの南郊フォックスロックに、やや裕福な家の次男として生まれた。

美しさと貧しさ、敬虔と異端、豊かな想像力と偏狭、狂信と自嘲、政治的情熱と裏切り、愛国者と祖国喪失者——アイルランドという国の、民族的・言語的・政治的成立事情にかかわるさまざまな二重性と矛盾とが、あたかもそれらの二重性の見本市のごとくに集積している町、これがダブリンである。ベケットは、そのような「世界最大の村」から八キロほど南の、背後に美しい山並みをひかえた瀟洒な家で——ダブリンの混乱とは無縁であるかのように——育てられた。いくつかの競馬場を近くに持つこの家の周辺の風景は、彼の作品のなかにたびたび描かれる。ダブリンを舞台に展開する『蹴り損の棘もうけ』はもちろんのこと、ワットが奉公人として仕えるノット邸そのもの（「窓からの競馬場の眺めがとてもすばらしかった」）が、ベケットの生家をモデルにしていると思われるし、この風景は、フランス語の作品にも頻出する。

あれは夕方だった、わたしは父といっしょに高台に登り、父はわたしと手をつないでくれた……父は灯台と同じく周囲の山々の名も教えてくれた……ハリエニシダが燃えているのだ。このわたしも、子供のころ、マッチで何度それに火をつけたことか。そして何時間もたってから、家に帰って寝る前に、二階の寢室の窓から自分が火をつけた山焼きのさまを眺めたものだ。

〔終わり〕

ベケットは、工事などの見積りをする積算士として勤勉に仕事に励む父と、看護婦あがりの敬虔なプロテスタントの母とによって、充分な愛情と教育を与えられて育ったという。たとえばジョイスは、父親の夜逃げについてこの猜疑と噂と饒舌の町を渡り歩くことによって、この町から最大の文学的財産を遺贈された。そのような幸運とはベケットは無縁だったろうか。「しあわせな子供時代であったといつてよいでしょう」とのちにベケットは述懐している——すぐ続けて、「わたしには幸福の才はほとんどなかったけれども」という譲歩つきで。「両親はわたしを幸福にするためにできるかぎりのことをしました」と彼は述べている——「しかしわたしはしばしば孤独でした」とつけ加えることを忘れずに。

ベケットの生まれた日は、十三日の金曜日であったばかりでなく、復活祭の前の金曜日、つまり聖金曜日であった。キリストのはりつけを記念するこの日に生まれた者は、神霊や妖精を見た、それを扱う能力を与えられているという迷信がある。生涯、奇妙に神にとりつかれることになる男、その作中にキリスト幻想にとりつかれた人物たちを登場させることになる男にとって、