

ベケットと空間

大賀 淳

ベケットは人間の存在を規定する時間と空間のなかでも、“破滅と救済の双頭の怪物”と自から表現する時間についての観点から、卓抜なプルースト論を展開するなかで、“空間のなかではあれほど控えめにしか与えられていない、そんな場所よりもはるかに大きな場所を時間の中に占める、そうした人間をわたしは描くだろう”と言うプルーストの言葉を引用して、

He accepts regretfully the sacred ruler and compass of literary. But he will refuse to extend his submission to spatial scales, he will refuse to measure the length and weight of man in terms of his body instead of in terms of his years.

Proust's creatures, then, are victims of this predominating condition and circumstance—Time;⁽¹⁾

In Time creative and destructive Proust discovers himself as an artist;⁽²⁾

また、

There is no escape from the hours and the days. Neither from to-morrow nor from yesterday.⁽³⁾

と述べて、意識の流れという時間的なものの中で、多彩な創作を繰り広げたプルーストを論じるのであるが、ベケットもまたその多くの作品で此の時間を問題としている。

ベケットの劇作品の登場人物達によるモノローグは、動作をぎこちな

く緩慢にしたり固定したりして空間的要素を制限することにより、意識の流れに乗って時間的順序と継続とが現われる言葉として表現した時間である。そして、ラジオの放送劇として創られた「クラブの最後のテープ」⁽⁴⁾で、ベケットは逃がれようとしても逃がれられない時間という双頭の怪物を過去に関しては乗り越えるのである。テープレコーダーは現時点において過去の時間を自由に再現し、縮めたり延ばしたり、また順序を逆にしたり入れ換えたり、自由に止めたり流動させたり出来るからである。しかも、これは人間の意識においても意志的無意志的を問わず記憶と想起という意識の特性によって、機械と自由意志という、一方は几帳面な他方はかなり怠惰で杜撰なという違いはあっても、同じ操作が可能である。そして、時間の中で意識に蓄えられた記憶は主体の中で目には見えない広大な空間を創り出している。その空間の中で位置を占めている多くの個々の事象は意識内の空間では、吹き込んだ時には時間的序列をもっていたテープの中に蓄えられた事象も、操り手の意図によって自由に時間的に組み替えて表現出来るように、一卷のテープに収まった時には同時性をもつ如く、同時性をもっている。

過去に関して時間を乗り越えたベケットは未来に関しても独断的恣意的にこれを乗り越えるのである。ベケットはそれに関して、プルースト論の中で、

The individual is the seat of a constant process of decantation, decantation from the vessel containing the fluid of future time, sluggish, pale and monochrome, to the vessel containing the fluid of past time, agitated and multicoloured by the phenomena of its hours.⁽⁵⁾

と述べ、またプルーストについて、

Now he sees……the work of art as neither created nor chosen, but discovered, uncovered, excavated, pre-existing within the artist,

a law of his nature.⁽⁶⁾

と断定し、その後のベケットの作品からみてもわかるように、自分の芸術創作にも此の立場をとるのであるが、このようにして未来という時間を芸術創作とは無関係の方へ押しやるのである。これは彼の視点の問題とも関係があるのであるが、とにかく未来は灰色であり、希望や期待を挫折させるものであり、ただ惰性としてだけの時間があるだけである。なぜなら過去の回想と習慣的言語動作と待つという退屈な行為だけがあるからであり、新しいものはその意識の中に何一つ付与されない人物だけがいるからである。未来における人間はただ永却の闇の中、そうして滅亡の廃虚の中に消え去るものだからである。

時間的制約を乗り越えたと納得的に考えたベケットは、一方時間的持続の純粹な表現として音楽を取りあげる。プルースト論の中ではショーペンハウアーの美学をもって次のように言う。

in his aesthetics separates it from the other arts, which can only produce the Idea with its concomitant phenomena, whereas music is the Idea itself, unaware of the world of phenomena, existing ideally outside the universe, apprehended not in Space but in Time only, and consequently untouched by the teleological hypothesis.⁽⁷⁾

また、プルーストの作品における音楽の触媒的性格にふれ、“音楽は作者の不信に対し、人格の永久不変と芸術のリアリティを主張する⁽⁸⁾”と言い、プルーストが、そうしてベケット自身が次のように感じていると述べるのである。

The narrator……sees……the ideal and immaterial statement of the essence of a unique beauty, a unique world, the invariable world and beauty of Vinteuil, expressed timidly, as a prayer, in the Sonata, imploringly, as an aspiration, in the Septuor, the

“invisible reality” that damns the life of the body on earth as a pensum and reveals the meaning of the word: “defunctus”.⁽⁹⁾

こうして一つの統一的リアリティをもった音楽を讃えるのである。ベケット自身の作品にもしばしば音楽が重要な要素を占めているものがある。このことは、時間の中で純粹に持続とリアリティを保てるものは観念だけであって、物質的で空間的具體性をもった人間は空間に取り残されるということである。ここにベケットの二元論的思考および創作上の技巧がみられるのであるが、とにかく、こうしてベケットは、人間がその劫罰によって——ベケットが言うところの——救済の望みもなく置かれている此の現象世界を構成する二因子の時間と空間という制約のなかで、時間を一方に押しやって除去しようとする、あるいは聖別しようとするのである。

ホルクの張りつめられた部屋に閉じこもったプルーストは時間即ち意識の流れの中に避難することによって、彼の芸術創造の過程において、空間という制約を免がれたと信じた。それとは逆に、ベケットは時間を、博識で緻密な頭脳でまた創作の中で、考究してついに時間を非物質的で知覚的には非常に鈍くしか感じられないもの——時間的持続の感覚——として、人間にとって明確なりリアリティを感じさせないものと考えるのである。

例えば、「ゴドーを待ちながら」⁽¹⁰⁾で、

Estragon.—Mais quel samedi? Et sommes-nous samedi? Ne serait-on pas plutôt dimanche? Ou lundi? Ou vendredi?⁽¹¹⁾

また、

Pozzo.—Mais il est temps que je vous quitte, si je ne veux pas me mettre en retard.

Vladimir.—Le temps s'est arrêté.

Pozzo (mettant sa montre contre son oreille).—Ne croyez pas

ça, monsieur, ne croyez pas ça. (Il remet la montre dans sa poche.) Tout ce que vous voulez, mais pas ça.⁽¹²⁾

Vladimir.—Déjà le temps coule tout autrement. Le soleil se couchera, la lune se lèvera et nous partirons—d'ici.⁽¹³⁾

Pozzo.—Un beau jour je me suis réveillé, aveugle comme le destin. (Un temps.) Je me demande parfois si je ne dors pas encore.

Vladimir.—Quand ça ?

Pozzo.—Je ne sais pas.

Vladimir.—Mais pas plus tard qu'hier……

Pozzo.—Ne me questionnez pas. Les aveugles n'ont pas la notion du temps. (Un temps.) Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus.⁽¹⁴⁾

こうした内容の言葉はベケットの作品の到る所にみらるのであるが、このようにしてベケットは、プルーストが意識の流れの中で時間によって自己の同一性をそうしてそのリアリティを鮮明に回復したのに対し、自己の同一性とそのリアリティを晦ますのである。登場人物のモノローグにみられるように、意識の流れが停滞したり、あるいは同じところを巡回するのである。

そこでは、時間という直線的延長上における因果関係は排除もしくは無視されるのである。だから、ベケットの劇作品に時代の指定はない。考証的時代を必要としないのである。時の設定が単に明暗を区別する、“ひる”とか“夜”とか、“灰色の光”とか“まばゆい光”とかだけで示されているのである。したがって、そこに登場してくる人物達も時代的特性が不明確であり、身分も地位も明らかではない。いわゆる歴史性のない人物達である。こうしてベケットは芸術創造において時間的拘束性を踏み破って乗り越え、その拘束力を弱めさらには無視するに至る

のである。

しかし、現象は乗り越え難い悲劇性を帯びてベケットを脅やかすのである。初期の作品から後の作品に到るまで此の世界を呪う程の言辞が到る所に鏤りばめられているのであるが、それはもう一つの制約・拘束力である空間がまざまざとしたリアリティを持っているとベケットには感じられるからである。

したがって、時間的制約を極めて弱いものにし、反対に空間的リアリティを容易に表現することの出来る舞台というものが、彼にとっては一番の表現手段であった。

ベケットの舞台設定は時間の制約をまぬがれるから、時が刻むややこしい複雑さと、添化物的文明は取り除かれて、単純で茫漠としている。

「ゴドーを待ちながら」では、

Route à la campagne, avec arbre. Soir⁽¹⁵⁾

「勝負の終り」では、

Intérieur sans meubles. Lumière grisâtre.⁽¹⁶⁾

「しあわせな日々」では、

Etendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. Pentes douces à gauche et à droite et côté avant-scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie. Lumière aveuglante.⁽¹⁷⁾

以上のように、こういった空間は時間が積み重ねる厚みと装飾とを捨てており、また時間によって生じる生起死滅の因果関係を晦らましているのである。

ここに登場してくる人々もまた、肉体という空間的容積をもった、ぎこちなく不自由な物体として設定される。

「ゴドーを待ちながら」のヴラジーミルはがに股でぎくしゃくした足取り。ポッツォとラッキーは、ラッキーの首にかけた綱でポッツォが結び

つけられている。ポッツォは鞭を持ち、ラッキーは重いトランク、折りたたみ椅子、食糧用バスケットを持ち、さらに腕に外套を掛けている。自由を奪われているのである。またラッキーは動物並みに扱われる。即ち人間としての自由を奪われているのである。「勝負の終り」のハムは車つき椅子に坐ったままの座頭である。反対にクロブはアカジシア病者のように坐ることが出来ない。ナッグとネルはドラム缶の中に入れられている。「しあわせな日々」ではさらに徹底していて、ウィニーは円丘の中に腰まで埋もれ、二幕目では胸まで埋もれている。ウィリーは地面に横になったままである。しかも年老いた人々ばかりである。

そうして、これら登場人物達の相互関係も曖昧で、各自の意識に残されている記憶の残滓が保っている関係であり、情性によってのみなんとなく繋っていて、精神の交流による結びつきという強いリアリテアを持っていない。

勿論、ベケットはプルースト論で、

We are not merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before the calamity of yesterday. The good or evil disposition of the object has neither reality nor significance.

Such as it (the object) was, it has been assimilated to the only world that has reality and significance, the world of our own latent consciousness,……

The aspirations of yesterday were valid for yesterday's ego, not for to-day's. We are disappointed at the nullity of what we are pleased to call attainment. But what is attainment? The identification of the subject with the object of his desire. The subject has died—and perhaps many times—on the way.⁽¹⁸⁾

There is only one real impression and one adequate mode of evocation. Over neither have we the least control.⁽¹⁹⁾

So far we have considered a mobile subject betor an ideal object, immutable and incorruptible. But our vulgar perception is not concerned with other than vulgar phenomena.

Moreover, when it is a case of human intercourse, we are faced by the problem of an object whose mobility is not merely a function of the subject's, but independent and personal: two separate and immanent dynamisms related by no system of synchronisation.

At the best, all that is realised in Time (all Time produce), whether in Art or Life, can only be possessed successively, by a series of partial annexations—and never integrally and at once. The tragedy of the Marcel-Albertine liaison is the type-tragedy of the human relationship whose failure is preordained.⁽²⁰⁾

と述べて、人間相互の理解および合一の不可能性を指摘しているのである。

この挫折が予定されている人間関係は、時間の制約を取りはずしたベケットの世界では、既に挫折した関係として描かれている。ベケットの劇作品にはよく一對の人々—カップル—が登場してくる。例えば、「ゴドーを待ちながら」のエストラゴンとブラジャーミル、ポッツオとラッキー。「勝負の終り」のハムとクロブ、ナッグとネル、ハムとその両親ナッグおよびネルの関係。「しあわせな日々」のウィニーとウィリー。これらの一対は全て、今はもう過去の惰性でしか繋がっていない既に挫折した関係であり、そこでは倫理的关系もまた破壊されているのである。

とにかく、時間の流れの何時かの過去で挫折した筈であるから、時間的制約を取りはずすということは、恣意的独断的であって何んらの論理

性もないが、ベケットは空間的存在という抗し難いリアリティを如実に現わすために、このような設定をするのである。

ベケットがプルーストの友情観について述べている中にも、ベケットの人間関係についての考えが表現されている。

But if love, for Proust, is a function of man's sadness, friendship is a function of his cowardice;⁽²¹⁾

And art is the apotheosis of solitude. There is no communication because there are no vehicles of communication.⁽²²⁾

Thus he visits Balbec and Venice, meets Gilberte and the Duchesse de Guermantes and Albertine, attracted not by what they are but impelled by their arbitrary and ideal equivalents. The artist is active, but negatively, shrinking from the nullity of extracircumferential phenomena, drawn in to the core of the eddy. He cannot practise friendship, because friendship is the centrifugal force of self-fear, self-negation.

We are alone. we cannot know and we cannot be known.⁽²³⁾
と。

ベケットは肉体を通してその奥にある精神的なもの、あるいは自我といったものを表現しようとしたのではなかったと思われる。もっと即物的で外在的な肉体そのものに凝集して表現されている、救われ難い悲劇的存在としての人間、空間という制約に空しく引き廻される存在としての人間を描いたのであった。

ベケットの登場人物達のモノローグは人がその思い出を語ることのむなしさ、単に潜在意識の中でつくられた実在性と意味、そうしてそのリアリティのむなしさを呈示しているのである。

「勝負の終り」の中で、ハムに命じられてクロブが望遠鏡で外界を見る場面があるが、これは存在を空間的に捉えているベケットが巧まらずして

考え出したコントなのである。ハムがぐずぐずしながらやっと外界を覗く。しかし望遠鏡の中には何も影じはしない。

「太陽は」とハムに聞かれたクロブは「虚無」だと答えるのである。

Hamm.—Et le soleil?

Clov (regardant toujours).—Néant.

Hamm.—Il devrait être en train de se coucher pourtant. Cherche bien.

Clov (ayant cherché).—Je t'en fous.

Hamm.—Il fait donc nuit déjà?

Clov (regardant toujours).—Non.

Hamm.—Alors quoi?

Clov (de même).—Il fait gris. (Baissant la lunette et se tournant vers Hamm, plus fort.) Gris! (Un temps. Encore plus fort.)
GRRIS!

Il descend de l'escabeau, s'approche de Hamm par derrière et lui parle à l'oreille.

Hamm (sursautant).—Gris! Tu as dit gris?

Clov.— Noir clair. Dans tout l'univers.

Hamm.—Tu vas fort. (Un temps.) Ne reste pas là, tu me fais peur.⁽²⁴⁾

太陽さえも見えず宇宙一面灰色なのである。虚空として延々と果てしなく拡がる空間。そこでは時間の推移などは問題ではない。永遠に茫漠にして、人間がそれを万物滅亡の姿として感じとる恐ろしいリアリティである。時間は単に、人間を、そうして万物をそこに導く動く道にしかすぎないのである。

このような廃虚の空間、一切が死滅した音もない静なる空間。この空間の中で、人々と万物はその呪われた生命と形相とを、ほんの一時期自

身の持つ生命であり形相であると錯覚し、極めて小さな充実感と埋め合せられることのない倦怠とを交互に感じながら、自由性の拘束される空間に存在を保つのである。

「ゴドーを待ちながら」で、ラッキーが犬か馬のするようにポツオを綱で引いて廻るのも空間的制約の誇張した表現である。

「勝負の終り」で、ハムが車椅子に坐ったままであり立つことが出来ないことも、クロブが坐ることが出来ないことも、ナッグとネルがドラム罐の中に閉じこめられているのもベケットが空間を重視し、その拘束性を強調したことの現れである。

また多くの作品で多くの登場人物達が不具であるのも人間を縛る空間的制約の重ぐるしさの表現である。

その他の小さな劇作品においても、単に位置を変えたりするだけの空間的行為を端的に表わしたのものがあるが、これはベケットがいかに空間に捉えられていたかを示して余りあるものがあると思われる。

Imagination morte imaginez⁽²⁵⁾ では二人の人間が小さな容器の中に閉じこめられていて、読むにつれ文章で一つの図形が描かれるようになっているのであるが、これは空間を重視しこれに心を惹かれたベケットから、しかるべくしてあらわれた作品であると思われる。

そうして、「しあわせな日々」で円丘に埋れた一歩も動くことの出来ないウィニーはこの空間——人間がどうしようにも逃れることの出来ない虚空——の中で、今はもう空虚のなかへ滅亡し果てた過去を回想するのである。

「勝負の終り」で、

Hamm.—……(Un temps. prophétique et avec volupté.)

Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir.……L'infini du vide sera autour de toi, tous les morts de tous les temps ressuscités ne le combleraient pas,

tu y seras comme un petit gravier au milieu de la steppe.⁽²⁶⁾

とクロブに言うが、これがベケットの存在観である。

生命のある間は時間の中でちっぽけな役に立たない充実を意識するが、その意識が途絶える時、誰にもかえりみられない小さな小石のように、或る容積だけを残して沈黙し果てるのである。

こうした空間とその恐ろしいリアリティを描いた作品の頂点に「言葉なき行為」⁽²⁷⁾がある。

砂漠。まばゆい照明。という舞台が設定されて、ハンカチーフを拵げたりたたんだりするのが癖という凡俗な男が一人だけ登場する一幕もの此のパントマイムは、ベケットの世界と其中での人間存在を端的に示してあまりあるものがある。

焦熱地獄の砂漠の中凡ゆる方向で道は閉ざされている。

逃れようと試みると、何者かの手で突き飛ばされてまた砂漠の中へころがり落ちる。彼はすぐ起きあがり考える。

別の道を試みる。また突き飛ばされて転がり込み、すぐに起きあがる。また考える。

少なくとも、この長い有史以来、人々は出口を求めて考え、脱出を試みた。そこには様々の宗教があり哲学があり道徳があり科学があった。しかし、ベケットの作品にみられるように、時間と空間というどうしようもない制約を逃がれることは出来なかった。

また脱出しようという衝動が起って、男は進み始めるが空しいことに気づいて立ち止まる。その空しさに絶望して自分で倒れるが、絶望は人を殺しはしない。すぐに起きあがって、また考える。

ベケットは起きあがる度に此の男に埃りを払わせるのであるが、埃は役立たずのものである。脱出しようとした全ての試み、そうしてその上での絶望も役立たずのものであるから払い落すのである。

舞台上方から木が降りてくる。しかし、男は登ぼうともしない。

天への脱出は不可能だからであろうか？ 神の国を夢見，楽園を望むことは既に閉ざされてしまったからであろうか？ そこにも救いはないのである。この木に一本だけ枝がある。しかし宙ぶらりんに住むことも出来ない。

しかたなく，頂上に僅かにある棕櫚の葉の作る小さな木影に，しかも何処からともわからない上方から聞えてくる呼笛に促がされて，男は憩うのである。彼は両手を見ている。

かつて，あれ程様々な道具を文明を作りあげてきたその手を見ているのである。だが，救いの道のかつて作ったことはなかった。しかし，これから未来に作りうるかもしれない手である。

上方から鋏が降りてきて地上一沓の所に宙吊りになって止まる。呼笛に促がされて鋏に気付いた男はそれで爪を切るのである。

もう必要のなくなった不用のものを捨てるために。しかし，そこには進歩もなく解決もない。鋏は脱出の道を切り開くためのものである。しかも，それは裁断用の鋏と指定してあるのである。或る意図を実現するために，或る目的を成就するために準備を整えるための鋏なのである。

男は使い方を知らなかったのである。解決を見出す方法を知らなかったのである。また使いこなす力もなかったのである。

その時，微かな希望を宿していた棕櫚の葉が消えて木影もなくなる。「馬鹿と鋏は使いよう」と言うが，その使い様を知らない人間に何んの希望も抱かせはしない。かくして微かな希望が消え去ってしまうのである。

男は鋏を捨てて考える。

彼は力なく断念したのである。

だが，また救いの希望が現われる。焦熱の地獄に水である。「水」と書いた札をつけた水差しが上方から降りてくるのである。

ベケットの人を喰ったやり方に，情緒のない乾いた意地悪さと人間軽

悔の傲慢さが感じられるようである。

しかも、その水は地上三桁の所に宙吊りになっている。男の手は届かない。箱が上から降りてくる。大きい箱と小さい箱である。男は実験に使われるチンパンジーのように、知能の限りを尽して水差しを手に入れようとする。

人類が何千年にわたって営々と築きあげた文化、文明への嘲笑である。

水差しに手の届く瞬間、水差しは男をからかうようにほんの少し、手の届かない上方に引きあげられる。その間、小さい箱の上にのせた大きい箱が滑って男は転がり落ちる。

バベルの塔である。

第三の箱が降りてくる。

でも、もう男には救いの箱とは考えられない。もう試みる智力も体力もないのである。

男は背を向けて考える。

それは外在するかに見える救いへの反抗ではない。困窮の果て、望みを持たなくなった人の諦めである。

今度は、水差しの横に結び目のある綱が降りてくる。地上一桁の所まで。男は相変らず考えている。

意識の流れが彼を寸刻も休ませはしないのである。

また、呼笛が執拗に人をこづいて生を保たせようとする。綱をよじ登って水差しを掴もうとする男。綱はゆるみ男は試行錯誤させられる。それから、かつて役立たずに終わった幾つかの方法の組み合わせで、男は目的を達しようとする。鋏で綱を切ろうとするのである。その時、綱はぴーんと張って男を吊りあげる。

人間よりも上わ手の何者かに気付かずに、男はちっぽけな意図に執着して鋏で綱を切ってしまう。途端に、その意図も空しく地上に落ちて、

無残にも救いの道はまた閉ざされるのである。

一切を投げ出して、男はじっと動かずにいる。ややあって、切り取った綱の一部で投げ縄を作り、また水差しを取ろうとする。

しかし、そんな小手先の曲芸で、生命の水を手に入れることが出来る筈がないのである。

忽念として、救いの水は天に消えてしまう。

真の救いと思われるものを見失った男は、次善の策を求めようとし、それまでのがらくたの手段を掻き集め、組み合わせ、木の枝を求めようとする。

真の道をはずれた先細りの、すぐに終末に至る迷路に救いを求めようとするのである。

しかし、意地悪く枝は垂れ下がり、幹と一つになってしまう。結局そのようなものは初めから無に等しいのである。

男は律気にも、小道具を一つ一つ元に戻して始末をする。

卑小な人間のせめてもの自戒である。

そうして、また考える。舞台の上手袖で、呼笛が男を呼び出す。

はかない希望にまただまされるのである。

突き飛ばされて、男はまた考える。鋏とハンカチを小さな箱の上に置き、喉を出し、男は箱に触れてみる。

自分で自分の生命を断とうというのである。

その間に、小さな箱は上方に消えて行く。男はあわてて鋏を取ろうとするが、もうそこにはない。

自分で生命を縮めることさえ出来ないのである。

男は大きな箱に腰を降ろす。

やくざな人間の忘念自失の姿である。

その時、大きな箱は一揺れして上方に消えてしまう。

何者かがもっと手ひどく人間を脅かすのである。

地面に叩きつけられた男は腹這いのまま長く寝そべって、観客席に向い一点を見詰めている。

もう、どうにも仕様のない、傷めつけられて、その傷めつけられたことをも知悉しない哀れな人間の姿なのである。

執拗にも繰り返し水差しが降りてき、木の枝が張り、葉が茂り、木影ができる。

宇宙の回帰的繰り返しである。

でも、もう男は動かない。ただ役立たずの両手を見詰めているだけである。

この「言葉なき行為」の発表された9年の後、1966年に短い「言葉なき行為Ⅱ」が——二人の登場人物と一本の刺戟棒のための⁽²⁸⁾と注題されて、発表されるのであるが、ここではもっと簡潔に人間の一生が戯画化されている。これがベケットの作品でなければ、現代のあわたしい画一的な人間の行動の戯画として、単なる諷刺的な滑稽劇として、観客の自嘲的哄笑を誘うところであろう。

袋から刺戟棒につつかれて、ワイシャツ姿で四つん這いになって出て来て、服を着たり、歯をみがいたり、物を喰べたりという全く日常的な行為をした後、服を脱ぎ、四つん這いになって袋に入って動かなくなるのである。

子宮とか胎児に言及し、骨壺と思われるものの中に入っている人間を登場させる、ベケットからしかるべくして現われる作品である。

虚空の中でのちっぽけな充実（役立たずの）として、自からの廻りに閉ざされた空間の中で、しかも限られた時間の後には、自分にとっては虚無になるその空間の中で、もう脱出の試みもせず、救いの期待も持たずに、ただ自分よりもはるかに巨大な何者かの存在、それが虚空であろうと何人であろうと、常に自分を空間的に包み込んでいる他者あるいは他物の存在を意識して、形式的に服従の祈りをする、あまりにも日常的

で卑小な、ロボットのような自動人形の人間を、ここでは描いてみせているのである。

ベケットが、いつかは一切が無に等しいものに帰せられてしまう暗闇の虚空の中で、空間的に制約された粟粒のような存在として人間を感じ取った時、彼の文学創作の基本的態度が決定したと思われる。

ただ彼の視点を何処に置くかで、初期の作品と後期の作品——特に劇作品の相違や、個々の作品間の相違が現われる。

ベケットは多くの作品で、もう既に虚空の中に、充実した粟粒ではなくて無に等しくなったような存在としての人間を描いた。彼は、この時、視点を未来（人間の最後に行きつく果て）の廃虚の中に置いて、振り向き *détress*（苦悩）の過去を眺めたのであった。行き着く先の決まっている人間と世界を、その終末から振り返って眺めたのであった。

全ては劫罰の故に、土の塵で創られた空しい被造物であるがゆえに、「女は墓石の上に跨いでお産をする」⁽²⁹⁾と痛烈を極めた、暖かみのない即物的な表現をして、その苦悩の人生を冷ややかに描いたのであった。

ベケットはどのようにしてもその厭世観を捨て去ることが出来なかったのである。

初期においては、人生を苦悩と感じとる悲痛な情感を捨てることができずに、皮肉な饒舌と術学的言辞でそれを抑えていたのであるが、後期に進むにつれ、日常性の強調と戯画化とによって情感を捨て去りつつ、人間を何か意義のありそうな幻惑に導く文明、文化の虚飾——時代性、空間的装飾——を捨てて、冷厳で過酷な目で、無残な人間と世界を描いてみせたのであった。

そこでは、論理も常識も、倫理も道德も、正義も愛も、義理も人情も、奉仕も克己も、問題にはならない。

ただ功利性が幅をきかせているのである。しかし、その功利性も因果応報の面では否定されているわけである。

ベケットの芸術に対する考えからみてもわかるように、後年の作品に表現されているものは全て初めの作品にもみられる。

それは形式を選別し、骨組みだけにしぼりながら、より鋭く深化しただけのことであって、思想的展開としてはみるべきものがない。

しかし、その空間的制約とリアリティ、虚空と、その虚空の中に虚無として包摂される人間を、これ程様々な形式で端的に表現した文学は貴重なものであると思われる。

注

(1) "Proust" by Samuel Beckett. p. 2 Grove Press

文学的幾何学の神聖な定規とコンパスを、彼は無念の思いで受け入れるのである。だが、その屈服を、空間の物差しにまで延長することは拒否するであろう。歳月でなく、肉体をもって人間の身長や体重をはかることを、拒否するであろう。

したがって、プルーストの創造した人物たちは、この支配的な条件と状況、すなわち《時間》の生贄なのである。

(2) *ibid.* p. 59

創造的でありまた破壊的である《時間》のなかに、プルーストは、芸術家としての自己を見出す。

(3) *ibid.* p. 2

時間と日々から脱出するすべはない。明日からも昨日からも。

(4) Krapp's Last Tape and Embers. by Samuel Beckett. Grove Press

仏語題名 La dernière bande, suivi de Cendres.

(5) "Proust" p. 4~5

個人は、液体がゆっくりと注がれる不断のプロセスの場である。すなわち、緩慢で、青ざめた、単色の、未来という時の液がはいった容器から、時間の現象によって揺り動かされ、多彩になった、過去という時の液がはいっている容器へと、注がれるのである。

(6) *ibid.* 64 p.

芸術作品を、創造されたものでも選択されたものでもなく、発見され、おおいをとられ、掘り起こされたもの、芸術家の内部に潜在するもの、芸術家の本性が有する一つの法則と見る。

(7) *ibid.* p. 70~71

彼の美学においては、音楽を他の芸術から切り離す。音楽以外の芸術は、《観念》を、それに付随する諸現象によって生み出しうるにすぎないのに対して、音

楽は《観念》それ自体であって、現象の世界を知らず、宇宙の外に観念として存在し、《空間》のうちにはなく、《時間》のうちにおいてのみとらえられるものである。したがって、目的論的な仮説によってそこなわれることがない。

(8) *ibid.* p. 71

It (music) asserts to his unbelief the permanence of personality and the reality of art.

(9) *ibid.* p. 72

語り手は、……(七重奏曲の緋色の楽句のなかに)一つの独特な美, 独特な世界, ヴァントウイユの不変の世界と美, それらの精髓が, 観念として, 非物質的なものとして述べられているのを見る。それは, ソナタにおいては, 祈りのようにおずおずと, 七重奏曲においては, 願望となって懇願するように表現されていて, 地上における肉体の生命を義務として呪い, 《死者》という言葉の意味を明かす, 「目に見えない現実」なのである。

(10) Beckett. *En attendant Godot*. Les Éditions de Minuit 1952.

(11) *ibid.* p. 18

(12) *ibid.* p. 50

(13) *ibid.* p. 109

(14) *ibid.* p. 122

(15) *ibid.* p. 9

(16) Beckett. *Fin de partie* p. 13. Les Éditions de Minuit

(17) Beckett. *Oh les beaux jours* p. 9. Les Éditions de Minuit

(18) “Proust” p. 3

われわれは, 昨日が存在するがゆえにいっそう倦み疲れているだけではない。われわれは, すでに別の存在なのだ。もはや, 昨日という災いが起こるまえのわれわれではないのである。

客体のもつ善い性向にせよ, 悪い性向にせよ, それには実在性も意味もない。

客体とはそういうものであったが, それは, 実在性と意味をもった唯一の世界, すなわち, われわれの潜在意識の世界に同化してしまった。

昨日の願望は, 昨日の自我には有効であったが, 今日の自我には有効ではない。われわれは, みずからすすんで成就と呼ぶところのものがむなしいことを知って, 失望するのである。だが, 成就とはいったい何か。主体とその欲望の対象との同一化である。主体はその途上で死んだ——しかもおそらくはいくたびも。

(19) “Proust” p. 4

存在するものは, ただ一個のリアルな印象と, 一個の適切な喚起の方式だけである。われわれはそのいずれに対しても, 自由に支配することはできない。

(20) *ibid.* p. 6~7

これまでわれわれは、不変不滅のある理想的な対象をまえにした、一つの可動的な主体を考えてきた。だが、われわれの俗っぽい知覚は、俗っぽい現象以外に関与しない。

さらに、それが人間間の交渉である場合には、その可能性が、単に主体の一機能であるのみならず、独立的で個人的であるような対象の問題に、われわれは直面する。つまりそれは、およそいかなる同時性の体系をもってしても結びつくことのない、二つが別個の内在的な動力体なのである。

せいぜい、それが《芸術》においてであれ、《人生》においてであれ、《時間》のなかに実現されるものはすべて（《時間》の産物はすべて）、一連の部分的併合によって、ただ連続的に所有されうるのみであって、けっして完全に、かつ同時に所有されるということとはありえない。マルセル—アルベルチーヌの関係の悲劇は、挫折が予定されている人間関係の類型悲劇である。

(21) *ibid.* p. 46

だが、プルーストにとって、愛が人間の悲哀の機能だとすれば、友情は人間の臆病の機能である。

(22) *ibid.* p. 47

そして芸術は孤独の神格化である。そこには、いかなる伝達も存在しない。伝達の手段が存在しないからである。

(23) *ibid.* p. 48, 49

こうして彼は、バルベックやヴェネチアを訪れ、ジルベルトや、ゲルマント公爵夫人や、アルベルチーヌに会う。それらの実体に惹かれたからではなく、恣意的、観念的につくりあげられたそれらの等価物に促されたからである。

芸術家は活動している。だが、その活動は消極的なものであって、無効な周辺外の現象には尻ごみをし、渦の核心に引き込まれる。芸術家は友情を实践することができないが、それは友情というものが、自己恐怖、自己否定の遠心力であるからだ。

われわれは孤独だ。われわれは知ることができないし、人から知られることも不可能である。

(24) *Fin de parti* p. 48

(25) Beckett 1965 年限定出版される。

(26) *Fin de parti* p. 53~54

(27) Beckett; *Acte sans paroles*. Les Éditions de Minuit. 1957 年ロンドン、ロイヤル・コート劇場初演、同月パリ、ステュディオ・デ・ジャンゼリゼで再演。

(28) Beckett; ACTE SANS PAROLE II
POUR DEUX PERSONNAGES ET UN AIGUILLON

(29) En attendant Godot p. 126

Elles accouchent à cheval sur une tombe,

日本語訳引用文。

「プルースト」 榎沢雅子訳 白水社

“ベケット詩評論小品” より