

ベケットにおける〈女性的なるもの〉と〈傷〉

対馬 美千子

はじめに

ジュディス・バトラーは『生のあやうさ』第五章において、スペクタクル化された現代の表象（とくにメディア表象）の状況において、レヴィナスの「顔」が示すような直接的な表象にはなりえない人間の苦しみや痛みの叫び、「生のあやうさ」（precariousness of life）が封じ込められ、非現実化されていることを強く批判している。¹そして、人間の苦しみや痛みの現実は、より真実に近いイメージを映し出すことにより伝達されるのではなく、その「現実が表象に対して突きつける挑戦」を通してのみ伝達されると述べる。すなわち、表象される内容によってではなく、表象のヘゲモニーへの挑戦、あるいは、現代の表象の状況への挑戦により伝えられるという考えを示している。²このような批判的文脈において、バトラーは人文学が果たすべき文化批評の役割について考察している。その役割とは、表象の限界において—「私たちが知りうる、私たちが聞きうる、私たちが見ることのできる、私たちが感じることのできる限界」において、私たちが人間の痛みや苦しみと不可分である「人間的なもの」へ連れもどすことである。³

このバトラーの見方に照らしてサミュエル・ベケットの作品について考えてみると、ベケット作品は、表象そのものの限界へと私たちを導き、そこで現代社会の表象のヘゲモニーにおいて封じ込められている直接的な表象にはなりえない痛みに出会わせる力をもっていると考えられる。ベケットの演劇作品は、政治的な意図を表現するために書かれたものではないが、抑圧、搾取、監禁などの困難な社会的状況を生きている人々の心に強く訴える力をもつ。例えば、『ゴドーを待ちながら』は、ドイツのブッパータール近くにあるリュットリングハウゼン刑務所で、囚人たちの手で1954年から15回上演され、演じた囚人たちだけでなく、芝居を見た囚人たちひとりひとりに衝撃を与えた。ある囚人は「自分の生に意味を与えてくれるなにかが来るのを待ち続けている登場人物のなかに自分と自分の苦境が映し出されている」と思ったと述べている。⁴

本稿ではベケットの中期以降の演劇作品における〈女性的なるもの〉の探求に焦点をあて、ベケットがいかに〈女性的なるもの〉を媒介として直接的な表象にはなりえない人間の痛み、〈傷〉を示そうとしたかについて考察したい。

1 ベケット作品における〈女性的なるもの〉の変遷

メアリー・ブライデンの精細な研究が示すように、初期の小説（例、『並には勝る女たちの夢』（1932年執筆、1993年出版）、『マーフィー』（1938年出版）においては、女性は、男性主人公のいる外界から隔離された孤独な、純粋な空間に侵入してくる肉体、「単純に肉体的であり、種族の一貫性を当然の前提とする捕食性」をもつ身体として描かれており、作品のうちに女嫌的な側面がうかがえる。しかし、ブライデンは、演劇作品が書かれるようになってはじめて「女性はみずからの分子性の証拠をだすようになる」と、ドゥルーズに基づき、指摘する。そしてその最初の例として『すべて倒れんとする者』（1957年放送）の女主人公であるルーニー夫人を挙げている。さらに、ブライデンによると、後期の作品では、初期の小説作品においてゆるぎない前提であった男女の二項対立的な本質主義のモデル、あるいはそれに基づくジェンダーの指示物が「脱領土化」の地点に達すると述べる。男女の二項対立的なモデルはしだいに崩壊し、逆境における性的な相互性、あるいは（措定された性的差異への）「無関心」がそれにとってかわる。後期作品に登場する人物たちは、男女とも、ジェンダー・アイデンティティの完全さを剥奪され、後期の作品においては、男性中心主義も、それに相当する女性中心主義も不在となる。⁵

言い換えると、ウェラーが主張するように、初期の小説においてベケットが描く女性は、男性の意識によって脅威を与えてくる「他者」として対象化される女性、すなわち、ファロス中心主義の言説により否定的他者性（a negative alterity）としてとらえられてきた女性である。ファロス中心主義の言説は、つねに序列を生みだす二項対立にもとづくが、そこでは、女性は受動的で、二次的で、欠如をもつものとしてとらえられ、男性主体の否定的他者とみなされてきた。⁶しかし、ベケットは、三部作（『モロイ』、『マロウンは死ぬ』、『名づけえぬもの』）以降の演劇作品において、それまでとは異なる女性を描くようになる。彼の最初のラジオ劇である『すべて倒れんとする者』で、ベケットは初めて女性を作品の中心に据えるが、この作品において、男性にとっての否定的他者とは異なる〈女性的なるもの〉の探求が始まったと考えられる。⁷その後も、『しあわせな日々』（1961年初演）、『行ったり来たり』（1968年初演）、『わたしじゃない』（1973年初演）、『あしおと』（1976年初演）、『ロッカバイ』（1981年初演）などの演劇作品において、ベケットによる〈女性的なるもの〉の探求は続けられる。

このようなく女性的なるもの〉の探求を、フェミニズムの立場から考察している批評家にダイヤモンドがいる。彼女は、“Feminist Readings of Beckett”において、『わたしじゃない』、『あしおと』、『ロッカバイ』という後期の演劇作品の分析をしているが、そこで彼女は、これらの作品が、1970年代、80年代のフランスのフェミニ

スト思想家の理論、とくにイリガライとシクサーの理論を演劇作品として表現したものだという考えを示している。そして、ベケットは、彼の作品を「女性化」したのであり、彼の言説のうちに他者である〈女性的なるもの〉が侵入してくるままにしたと主張する。⁸ ベケットは彼の作品において、「抑圧されてきた女性的なるもの領域」を現出させ、ヒステリーのスピーチの激しい苦痛をもたらす疎外や、母性的な機能に声を与えてきたという解釈をしている。⁹

2 「生まれたことがなかった」女の子とベケット

ベケットはユングによって行われた第三回タヴィストック講演(1935年)に行き、そこで「生まれたことがなかった」女の子の話聞き、その話に強い共感を覚え、それ以来、その講演のことが彼の頭から離れなくなる。このことは、私たちが『すべて倒れんとする者』以降の作品において表現される〈女性的なるもの〉について考える際に重要な手掛かりを与えてくれる。

ベケットが、ユングの語った女の子に強い共感を覚えたのは、彼自身が、自分は生まれたことがなかったとつねに感じていたからである。シャルル・ジュリエとの会話で、ベケットは次のように述べている。

前に一度、ユングの講演を聞きに行ったことがある……。ユングは自分の患者の一人のまだごく若い娘について話した……。最後に聴衆が席を立ち出したとき、彼は黙り込んでいた。そして自分に向かって言うように、今自分が発見していることに驚きながら、こう付け加えて言った。

「彼女は実は、生まれたことがなかったのだ。」(Au fond, elle n'était jamais née.)
わたしはいつも、このわたしも生まれたことがなかったのだ、と感じていた。¹⁰

このユングの講演のエピソードは、後に考察する『すべて倒れんとする者』というラジオ作品の中に出てくる。それは、女主人公のルーニー夫人が、ある心の病気の医者による講演について夫のルーニー氏に語るところである。

ルーニー夫人 (略) そのお医者さんの話で思い出すのは、とても変わっててかわいそうな女の子の話よ、何年もその子を診てきたんだけどどうまくいかなかった、とうとう匙をなげなくちゃならなかったんですって。お医者さんが言うには、なにも悪いところはないんですって。お医者さんにわかるかぎりてただ一つ悪いことは、その子がだんだん死につつあるってことだけなの。

で実際その子は死んじゃったんですって、そのお医者さんが手をひいてから間もなく。

ルーニー氏 それで？ その話のどこがそんなにおもしろいんだ？

ルーニー夫人 違うのよ、わたしの頭からその時以来離れないのは、そのお医者さんが言ったちょっとしたこととか、それとその言い方なのよ。(No, it was just something he said, and they way he said it, that have haunted me ever since.)

ルーニー氏 それでおまえは夜眠れず、輾転反側そのことを思い巡らしているわけか。

ルーニー夫人 そのことやほかの……みじめなことどもをね。(間。) そのお医者さん、その子話を終えると、そこにじっとしばらく、そうたっぶり二分間くらい、立ちつくして、テーブルを見つめていたの。それから急に顔を上げて、まるで啓示でも受けたみたいに、叫んだのよ、この子はほんとうは全然生まれてなかったんだ、それがこの子の病気の正体なんだ！って。(The trouble with her was she had never really been born!) (間。) 初めから終わりまでメモなしで講演したのよ。(間。) わたし、終わりまで聞かないで出ちゃったけど。¹¹

ここでルーニー夫人は、この講演以来、医者語った女の子のこと、そして、医者語のそれについての言い方が彼女の頭から離れないと言っているが、これはまさにベケット自身に起こったことだと言える。ベケットは、まるでこの「生まれたことがなかった」女の子のイメージにとりつかれたように、そのことについてずっと思いをめぐらすようになったと考えられるだろう。

実際、ベケットは、これ以後の作品において、この世に完全に生まれてはいない存在のイメージ、いわば、〈生まれそこない〉の存在のイメージを表現している。例えば、第二次世界大戦中に執筆された『ワット』の補遺には、「生まれたとは言えない生まれかた」(never been properly born)という言葉が挿入されている。¹² また、1953年出版の『名づけえぬもの』には、自分について一人称で語り続ける話者がでてくるが、その内部の他者として未生の存在であるワームが描かれている。ワームは「生まれもせずにこの世にやってきて、そこに住みつきながらも生きているわけではない」と描写されており、¹³ この描写は話者自身にもあてはまる。このように、ベケットの多くの作品では、世界の中に完全に生まれていない、存在と非存在の区別を曖昧にする〈存在〉、主体成立以前／以後の〈存在〉のモチーフが表現されている。

『すべて倒れんとする者』以降の女性を中心に位置づける作品では、ベケットは、この世に完全に生まれていない女性の人物を描くようになる。そして、その人物た

ちを通して、〈女性的なるもの〉を存在と非存在のどちらにも属さない何か、あるいは世界に完全に生まれていない〈存在〉として表現する。このことについて、『すべて倒れんとする者』と『あしおと』を通して検討したい。

3 『すべて倒れんとする者』における〈女性的なるもの〉

ルーニー夫人が登場する『すべて倒れんとする者』は、1957年にBBCが放送したベケットの初のラジオドラマである。三部作、そして『反故草紙』という散文作品を書いた後、行き詰まりを感じていたベケットは、BBCから委嘱され、この作品を作る。そして、ベケットにとってこの作品を作ることは停滞状態から脱出するきっかけとなる。視覚世界が不在であるラジオをとという表現媒体を使うことにより、ベケットは聴覚世界の開拓を行い、アイルランドの田舎の数々の音によって構成されるサウンドスケープ（音風景）を表現する。例えば、作品からは、家畜たちの鳴き声、馬車、自転車、自動車、汽車などの乗り物の音、音楽（シューベルトの『死と乙女』）、女主人公のルーニー夫人が足をひきずりながら歩いていく音などが聞こえてくる。

アイルランドの小村を舞台とするこの作品の主人公は、太った年老いた体をもてあまし、歩くのにも困難を感じるルーニー夫人である。彼女は汽車で仕事から帰ってくる目の不自由な夫を迎えに行くため、家から駅に向かって田舎道を足をひきずりながら歩いていく。後ろから、知人である三人の男が、一人ずつやってくる。三人目にやってきたスロウカム氏の自動車に乗せてもらい、どうにか駅のプラットフォームにたどり着く。しかし、夫の乗っているはずの汽車が、到着時刻になっても到着しない。遅れて到着した汽車から降りてきたルーニー氏を見つけ、風雨にさらされながら、二人は腕を組んで家に向かって歩いていく。

ルーニー夫人は、自分のことを「わたしハヒステリーの婆さんよ、悲しんでいて嘆いて上品ぶって信心ぶって太ってリューマチで子供のいない、すっかりいかれちまった女よ」と言うが、彼女は、娘のミニーを亡くしたという痛ましい過去をもつ。今でもその悲しみや嘆きから逃れられず、ことあるごとに娘のことを思い出して「ミニー！かわいいミニー！」と泣き、「もう四十いくつでしょう、あの子も、きっと、あの子のかわいらしい手足にもそろそろ五十の寄る年波が近づいてきて、もう更年期の……」と言う。まるで死んでいるはずの娘と今でも共に生きているかのようである。¹⁴このような苦痛を抱えるルーニー夫人であるが、彼女は、自分の痛みだけでなく他者の痛みを哀れみ、引き受けてしまう存在、この世の苦悩を背負っている存在として描かれている。彼女は、村の多くの人たち、つまり

人間の共同体において見過ごされてきた人々の痛みや苦しみをずっと見てきた目を持ち、それらの他者の痛みとほとんど一体となっている。ルーニー夫人は、駅で村人たちに対して、自分の目がすべての痛みを見てきたということを主張しながら、次のようにいう。「(略) なにもかもわたしゃちゃんと見てるんですよ、(略) この目で…… (声がかすれる) ……この目で……ああ、もしあんたたちがこの目をもってたら……あんたたちにもわかるでしょうよ……この目でどんなことを見てきたか……目をそむけもしないで……」¹⁵ 実際、ルーニー夫人は、この世の様々な悲惨なことを考えて夜眠れなくなる。また、道端のあばら家でたったひとりでシュールベルトの「死と乙女」のレコードを一日中聴いている老女のことを「かわいそうな女」といって哀れんだり、先に述べた心の病気の医者講演で聴いた「ほんとうは全然生まれていなかった」女の子のことを思い、「ああいう人たちをどうしてあげようもないのね!」と泣いて涙を流す。ルーニー夫人にとっては、自分の痛みと他者の痛みとの境界、自分への哀れみの情と他者への哀れみの情との境界が曖昧なものとなっている。

ルーニー夫人が哀れむすべての女たち(例えば、あばら家の老女¹⁶、医者の語る「ほんとうは全然生まれていなかった」女の子)は、この世に存在しているとも存在していないともいえない未決定性に特徴づけられた<存在>である。彼女たちは、俗界から隔てられたところに住んでおり、亡霊的である。このような女性たちと比べると、ルーニー夫人は、太った重いからだの持ち主で、実在感をもって描かれており、村人たちの前で自らの存在を主張したり、嘆いたりするなど世俗的な側面をもつ。しかしその一方で、ルーニー夫人にも不在のイメージが付きまとう。彼女は家から外に出て共同体の人々の中に姿を現すのであるが、同時に、共同体の人間関係の中にうまく入れず、孤立してしまう。彼女は村の共同体の中で自分は「皆を遠ざけてしまう」存在であると語る。¹⁷ さらに、ルーニー夫人は、「私って女は存在しないんですからね。皆さんご存じのとおりね。」(I do not exist. The fact is well known.)とも述べる。¹⁸ おそらく、ルーニー夫人の共同体における孤立、不在のイメージは、彼女が、共同体の他の多くの人々が目をそらし、ないものとしてきた痛みや苦しみをずっと見てきたこと、そして、それらの痛みが彼女の内部に侵入し、彼女と一体となっていることと関係があるだろう。このように見ると、ルーニー夫人は、世俗的な女性であるにとらえられるにもかかわらず、あばら家の老女や医者の語る女の子と通じる不在のイメージをもつ両義的な存在として描かれていることがわかる。

もう一人この世に完全に生まれていないイメージをもつ人物としてフィット嬢がいる。彼女は、ルーニー夫人が駅のプラットフォームへの階段を上るのを助けてくれる若い女性であるが、彼女は、つねに創り主の神様と二人きりでおり、教会にい

でも道を歩いていても、心ここにあらずの状態にある女性である。彼女は次のようにいう。

つまりわたし、心ここにあらずっていうことですね、ルーニー夫人、全然ここにあらずなんですわ。見たり聞いたり嗅いだり、そのほかなんでも人さまのするようなことはするんですけど、わたしの心がそこにはない、全然そこにはなくてわけなんですの、ルーニー夫人。誰も止めてくれる人がいなくなって、わたしひとりぼっちになったら、きっとわたし、じきに飛んでいっちゃいますわ……わたしの故郷に。

I suppose the truth is I am not there, Mrs Rooney, just not really there at all. I see, hear, smell, and so on, I go through the usual motions, but my heart is not in it, Mrs Rooney, my heart is in none of it. Left to myself, with no one to check me, I would soon be flown . . . home.¹⁹

この言葉が示すように、彼女はこの世にいるのに、そしてこの世で他の人々がすることと同じことをしているのに、この世に存在していない人物である。ルーニー夫人はそのフィット嬢の手につかまり階段を上るのであるが、階段を上りながら、フィット嬢の歌う賛美歌に加わる。そして重なりあう二人の歌声の中で二人の存在が溶け合っていく。

これまでルーニー夫人を中心に、彼女が哀れむあばらやで「死と乙女」のレコードを聞き続ける老女、医者語る「生まれていなかった」女の子、そして駅で出会うフィット嬢を見てきたが、これらの女性は皆、その現われ方の違いはあれ、存在と非存在のどちらにも属さない未決定性を帯びる存在である。もし、ウェラーの主張するように、男性にとっての否定的他者とは異なる〈女性的なるもの〉の探求が『すべて倒れんとする者』において始まったと考えるならば、ベケットは、存在と非存在のどちらにも属さない未決定性を帯びる〈存在〉のうちに〈女性的なるもの〉を探求していたとすることができるだろう。また、ベケットのこの試みは、彼がラジオという実体のなさを本質的特徴とする表現媒体を使ったこととも密接に関わっている。俳優の身体が舞台上に現前する演劇と比較すると、ラジオ作品は、音波を通して聞こえてくる人物の声や人物が立てる音によりその人物の存在や世界の存在を表現するもので、ラジオ作品では人物や世界の存在はより不確かではかないものとなる。ルーニー夫人の「私って女は存在しないんですからね。皆さんご存じのとおりね。」というせりふは、字義通りにとると、ラジオという媒体そのものへのコメントであると解釈できる。²⁰ さらに、ベケットはこのラジオ作品で音を効果

的に使っているが、これは存在と非存在のあいだを彷徨う〈女性的なるもの〉を表現するのに役立つ。例えば、作品全体の基底音をなすルーニー夫人の足を引きずる音、老女のあばら家から聞こえてくるシューベルトの音楽「死と乙女」、フィット嬢の歌う賛美歌、そして彼女の歌うような声は、それぞれ、存在と非存在のあいだを彷徨う女性の存在と一体となった音である。

4 『あしおと』における〈女性的なるもの〉

『あしおと』は、1975年にビリー・ホワイトローのために書かれ、1976年に初演が行われた演劇作品である。薄暗い舞台にぼんやりと浮かび上がる細い板の上を灰色の肩掛けをまとった女メイが、裾を引きずりながら、規則正しい足音を立てながら往復する。暗い舞台の奥からは、母親であるVの声がきこえるが、この姿を見せない母親の声は、存在しているのでもなく、不在でもない声として響いてくる。作品は三部から構成される。第一部は、娘メイとその母親である重病人とのお話、第二部は、舞台上を行ったり来たりするメイの運動について母親Vがする話、第三部は、メイが即興で語る二つの物語で成り立つ。ここでは、第二部をとりあげる。

第二部では、最初、娘メイは舞台上に不動の状態に立っているが、途中から歩き出し、舞台上を規則的に行ったり来たりする。そして、また立ち止まり、しばらくしてから歩きだす。このメイの動きを見ながらメイについて話す母親の声が、舞台奥の暗闇から聞こえてくる。しかし、メイにこの声はきこえない。第二部では、母親と観客が一緒になって、見られていることを知らないメイの動きを見ているという状況がつけられている。まず、母親の声が語るのは、メイが娘の頃から外に出たことがなく、今でも昔の家の中にいるということである。

あの子は娘のころから外に出たことがなかった。(間。)娘のころから外に出なかった。(間。)じゃいまだどこにいるのかですって?(間。)そりゃ、昔の家ですわ。同じところ、あの子が——(間。)あの子が始めたのと同じところですよ。(間。)あの子が始まったところ。(間。)でも、これ、これは、これはいつ始まったのかしら?(間。)同い年の娘たちが外に出て……ラクロスをやっているとき、あの子はもうこうだった。(間。)これをやっていた。(間。)

She has not been out since girlhood. [Pause.] Not out since girlhood. [Pause.] Where is she, it may be asked. [Pause.] Why, in the old home, the same where she-- Pause.] The same where she began. [Pause.] Where it began. [Pause.] It all began. [Pause.]

But this, this, when did this begin? [Pause.] When other girls of her age were out at . . . lacrosse she was already here. [Pause.] At this. [Pause.]²¹

同年齢の女の子たちが外で遊んでいても、メイは外に出ずずっと家の中にいたと母親の声は語るが、これは、メイが家から外に出ないというだけでなく、母親の胎内の外に出ずに、ずっとその中にいることを示唆する。メイは、ユングが語った女の子と同様に、「生まれたことがなかった」女の子なのである。母親の声は、メイがずっと居続ける昔の家、すなわち、胎内で、「あのこと」(it all) が始まったと言うが、「あのこと」(it all) とは、完全に生まれたことのないメイの命、あるいはそのような宿命を指しているだろう。

メイは、このように、完全に生まれることなく、母親の胎内の中で、行ったり来たり歩行運動を繰り返すのだが、まさにそのイメージを観客は舞台上に見ることとなる。母親の声は言う。「まあとにかくあの子が歩くのを見てみましょう、黙って。(M、歩く。一往復目の終わりごろ)。ごらんなさい、とても上手に回るでしょう。(M、回転し、歩く。一往復半目に合せて。) ななつやつつこのつぐるり。(M、Lで回転し、もう片道歩いて、Rで正面を向いて止まる。)」²²

このあと母親の声は、以前は床に毛足の長い絨毯を敷いていたのだが、メイとの次のようなやりとりにより、その絨毯を取り払うことになったことをほのめかす。

ところがある晩、まだほんの子供だったころだったけど、あの子は母親を呼んで言ったの、母さん、これじゃ足りないわって。(略) 母親は言った、どういう意味、メイ、足りないって、いったいどういう意味なのよ、メイ、足りないって? メイは言った、それはね、母さん、足音が聞こえないとだめってという意味よ、どんなにかすかな音でもいいから。母親は言った、歩くだけじゃ足りないの? メイは言った、だめ、歩くだけじゃ足りないの、足音が聞こえないとだめなの、どんなにかすかな音でもいいから。

Till one night, while still little more than a child, she called her mother and said, Mother, this is not enough. . . . The Mother: What do you mean, May, not enough, what can you possibly mean, May, not enough? May: I mean, Mother, that I must hear the feet, however faint they fall. The mother: The motion alone is not enough? May: No, Mother, the motion alone is not enough, I must hear the feet, however faint they fall.²³

ここで母親の声は、メイが子供のころ母親に向かって、歩くという動きだけでは足りず、どんなにかすかな音であっても自分はその足音を聞かなければならないと

言ったことについて語る。メイがどうしても自分の耳で聞かなければならないと言う足音は、舞台上のメイの姿からも感じ取れるように、生きている人間の足音というよりは亡霊のような存在の足音であり、存在と非存在のどちらにも属さない何かの足音である。完全に「生まれたことの無い」メイの命の証しとしての足音である。なぜメイは足音を聞かなければならないと主張したのか。理由は定かではないが、メイを母胎から出ることの無い胎児的存在だと考えると、足音は、胎児においてすでに機能している聴覚を通して、音響的存在としての自己を確認することに関わっているかもしれない。また、この歩くという動きだけでは足りず、どんなにかすかな音であっても自分はその足音を聞かなければならないこのというメイの言葉は、この作品に対するベケット自身の考えを示す。実際、ベケットは、「あしおと、歩きぶりの方が台詞より大切」であるとメイを演じた女優ホワイトローに伝えている。メイの足音だけでなく、舞台奥の暗闇から聞こえてくる母親の声も、存在と非存在のどちらにも属さない何かの声である。

このように、ベケットはこの演劇作品で、舞台上で響くメイの足音、そして暗闇から流れてくる母親の声を通して、私たちがほとんど表象不可能でとらえがたい存在と非存在のどちらにも属さない<存在>に立ち会わせる。この作品に現われる女性はこのような不明確なく存在>と重なっていると言えるだろう。

5 <女性的なるもの>と<傷>

最初に、ベケット作品は、表象そのものの限界へと私たちを導き、私たちが生きる社会の表象のヘゲモニーにおいて封じ込められている直接的な表象にはなりえない痛みに出会わせる力をもっていると述べた。この直接的な表象にはなりえない痛みには様々な痛みがあると考えられるが、その中でとくにベケット作品の真髄にかかわる痛みとは、ビリー・ホワイトローが『わたしじゃない』という演劇作品のうちに認める「傷」に近いものであろう。ビリー・ホワイトローは、先に見た『あしおと』を含むベケットの演劇作品に登場する女主人公たちのほとんどすべてを演じた女優である。

ホワイトローは、インタビューの中で、『わたしじゃない』のテキストを初めて読んだときのことについて語っている。彼女は、自分はその内容を知的に理解することはできなかったが、最後まで読んだ時、泣き続けることしかできなかったと述べている。そしてそれは、作品のうちに「内なる叫び」(the inner scream)、「傷」(a wound)を認めたからだとして付け加えている。²⁴ また、ホワイトローは、彼女自身が『わたしじゃない』の口を演じた経験について述べ、その芝居を演じる前に彼女が行っ

たのは、自らの性別を含むあらゆるものを自分から引き剥がし、最後に残る私たち皆の内部にある「何か」、それが何であるかは誰にもわからない「何か」に行き着くことであったと述べている。²⁵ このあらゆるものを削ぎ落とした後に残るすべての人間の中心にある「何か」とは、おそらく、ホワイトローのいう「内なる叫び」、**「傷」**と切り離せないだろう。『すべて倒れんとする者』以降の作品に現われる〈女性的なるもの〉を通して示されるのは、まさにこの人間主体の中心にある、直接的な表象にはなりえない〈傷〉の存在であると考えられる。すなわち、人間主体の中心に、存在と非存在のどちらにも属さない不透明な何かがあること、世界に完全には生まれたことのない〈存在〉があることである。

では、なぜ『すべて倒れんとする者』以降の多くの作品において、私たち皆の中心にある〈傷〉の存在は、女性の人物像に現われる〈女性的なるもの〉を媒介として示されるのだろうか。一つの可能性として考えられるのは、この世に完全には「生まれたことがなかった」という人間存在の内にある、ふだんは表には現れないように〈傷〉は、女性の人物像を媒介とすることにより現実味をもって表現されると、ベケットが直観的に感じたからではないかということだ。歴史的にみて、女性は、支配的な家父長制社会において周辺へと追いやられてきた存在であり、家父長制社会において、とりわけ、その言語世界において、主体としては完全に存在しているのでもないが、不在でもないという曖昧な位置を与えられてきた。その意味で、女性は世界に完全には「生まれたことがなかった」という〈傷〉と共に生きる存在であったとも言える。完全には「生まれたことがなかった」という感覚は、家父長制の支配する言語世界において女性が歴史的に経験してきたことであり、そのことをベケットは意識的ではないかもしれないが、感じていたのではないだろうか。

男性作家であるが、イギリスによる植民地支配の歴史をもつアイルランドに生まれ、言語と人間存在の関係について鋭い感覚を持ち続けたベケットは、家父長制社会の言語世界における女性の存在に共感を覚えていたのではないだろうか。『名づけえぬもの』という小説の中で、ベケットは、話者を通して、自分の声を見つけるのを阻む「彼らの言語」への激しい抵抗を表現しているが、ベケット自身、「母国語」として押しつけられた「彼らの言語」、すなわち、英語に抵抗すると同時に、その支配的言語世界の中で自分が言語活動の主体として完全には「生まれたことがなかった」存在であると感じてきたと思われる。支配的言語である英語を使い言語活動の主体として生きる時、彼は自分がその言語世界に完全に存在しているのでも、不在でもないと感じていただろう。先に言及した「わたしは生まれたことがなかった」とつねに感じていたというベケットの言葉は、彼のアイルランド人としての言語経験にもつながっている。

おわりに

『すべて倒れんとする者』以降の作品には、ベケットによる〈女性的なるもの〉の探求がうかがえるが、これまで見たように、彼が私たちに提示する〈女性的なるもの〉は、存在と非存在のどちらにも属さない、存在と非存在の区別を曖昧にする未決定性を帯びる〈存在〉、この世に完全に生まれていない〈存在〉である。そして、このようなく女性的なるもの〉の表現を通して、ベケットは人間主体の中心に、直接的な表象にはなりえない、存在と非存在のどちらにも属さない不透明な何か、世界に完全に「生まれたことがなかった」何かがあることを示そうとしたと考えられる。この完全には「生まれたことがなかった」という言葉が示す人間存在の不透明性を、本論では〈傷〉と考えた。この〈傷〉の存在を指し示すことを、ベケットは私たちに「私たちが知りうる、私たちが聞きうる、私たちが見ることのできる、私たちが感じることのできる限界」に連れていくことによって行う。そして、そのような知覚の限界で、私たちに自らの中心にある不透明な何かを、それについて説明することなしに、私たちの耳、目、身体感覚に訴えることにより感じさせるのである。

このようにベケットが、彼の作品において、直接的な表象にはなりえない、人間主体の中心にある不透明性を表現しているとすれば、彼の芸術にはどのような倫理的可能性があるだろうか。バトラーは、『自分自身を説明すること』の中で、フーコーに依拠しながら、倫理の問いは、まさに私たちの理解可能性の図式の限界（the limits of our schemes of intelligibility）において現われるのであり、²⁶ 倫理とは、主体の存在論を規定する理解可能性の体制（the regimes of intelligibility）に注意を向ける批判のプロセスを通してのみ理解することができるものだ²⁷と述べている。そして倫理が、私たちのもつ理解可能性の図式に働きかけ、そのヘゲモニーに異議をとなえることに関わることを示唆する。²⁸ また、バトラーは「主体の不透明性」（the opacity of the subject）を取り上げ、それが他者への倫理的態度、あるいは倫理的責任＝応答可能性を基礎づけるものであることを強調する。ラプランシュとレヴィナスに言及しながらなされる説明によると、「主体の不透明性」とは、私が自分自身について説明しようとする際につねに経験する私の不透明性—私のうちにある、私について説明することができないものであり、それは他者との原初的關係における〈他者〉への原初的な曝され、²⁹ 他者への原初的受動性³⁰によるもの—である。この「主体の不透明性」を受け入れること、「自分自身と他者のうちにある知りうることの限界を受け入れること」（an acceptance of the limits of knowability in oneself and others）³¹こそが、倫理的応答性を基礎づけるものだとバトラーは主張する。

このようなバトラーの考えを参照しながらベケット作品について考えると、『すべて倒れんとする者』以降のベケット作品が示す人間主体の不透明性は、バトラーのいう自分自身を説明しようとする際に経験される自己にとっての原初的不透明性、すなわち、他者との原初的關係にもとづく主体の不透明性とは異なるものだと捉えられる。しかし、ベケット作品の示す主体の不透明性も、バトラーのいう主体の不透明性と同様、理解可能性の体制が言語化することを許さないもの、すなわち、理解可能性の図式の限界をなしているものだと理解することができる。そして、バトラーは、その主体の不透明性を受け入れること、「自分自身と他者のうちにある知りうることの限界を受け入れること」が、倫理的意味をもつのだという考えを示しているが、ベケット作品も、私たちに、「自分自身と他者のうちにある知りうることの限界を受け入れること」を強く要請していると言える。また、ベケット作品の示す主体の不透明性は、私たちのもつ理解可能性の図式に働きかけるものであり、そのヘゲモニーに異議をとらえ、覆す可能性をもつものであると考えることができる。このような意味において、ベケット作品のうちに理解可能性の体制に対する批判のプロセスとしての倫理の可能性を見出すことができるかもしれない。

* 訳文は必要に応じて変更した。

(本稿は、2009年10月31日に神戸大学で開催された社会思想史学会第34回大会セッションⅠ『女性的なるものと痛み』にて口頭発表した原稿に一部修正を施したものである。)

注

¹ Judith Butler, *Precarious Life*, p. 143. (『生のあやうさ』、二二八頁)。レヴィナスの「顔」は、バトラーにとって、何よりも、死を前にした他者からの呼びかけである。それは「死を前にし、死を見通して死を暴きだすような他者」であり、「私に一人で死なせてくれるなと頼む」、すなわち、汝殺すなかれと命じる他者の顔である。この「顔」は人間の面に限定されるのではなく、叫びや嗚咽と一体となった背中や首の伸び具合、肩の骨などの身体部分に見出される。こうした顔からでてくる言葉にならない苦しみを表す音は（他者の顔、他者によってなされる倫理的要求）は、「いまだ言語ではなく、もはや言語ではないような苦痛の音声化であり、私たちが他者の生の脆さに目覚めるさいの何かであり、同時に殺す誘惑とその禁止である」。このようにレヴィナスの「顔」とは他者からの呼びかけであり、私たちはそれに応答することを求められる。バトラーによると、この「顔」としてあらわれる他者からの呼びかけが言説の条件であり、「私たちは他者から呼びかけられている条件のもとでのみ、言語を使うことができる。Ibid., pp. 131-2, 138-9. (邦訳、二一〇、二二一頁)。

² Ibid., pp.146. (邦訳、二三二頁)。

³ Ibid., p.151. (邦訳、二三九頁)。

- ⁴ James Knowlson, *Damned to Fame*, pp. 368-9. (『ベケット伝下巻』、三ー四頁)。
- ⁵ Mary Bryden, pp. 63, 192-3, 195.
- ⁶ Shane Weller, pp. 147, 164.
- ⁷ *Ibid.*, pp. 166-7, 175-6.
- ⁸ Elin Diamond, p. 62.
- ⁹ *Ibid.*, p. 49.
- ¹⁰ Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, p. 14. (『ベケットとヴァン・ヴェルデ』、一〇ー一頁)。
- ¹¹ Samuel Beckett, *The Collected Shorter Plays*, pp. 35-6. (『ベケット戯曲全集1』、二五二ー三頁)。
- ¹² Samuel Beckett, *Watt*, p.248. (『ワット』、二九七頁)。
- ¹³ Samuel Beckett, *Three Novels*, p. 346. (『名づけえぬもの』、一一九頁)。
- ¹⁴ 『すべて倒れんとする者』にでてくるミニーという人物は、生まれたのか、生まれていないのか、あるいは、現実に生存していた存在なのか、想像された存在なのか定かではなく、未決定性に特徴づけられる存在である。
- ¹⁵ Samuel Beckett, *The Collected Shorter Plays*, p. 25. (『ベケット戯曲全集1』、二二七頁)。
- ¹⁶ ルーニー夫人は、駅に向かう途中で、道端のあばら家からもれてくるシューベルトの音楽、『死と乙女』を聞き、足を止める。その大きながらんどうの家では、年老いた女が一人っきりで一日中、『死と乙女』のレコードを聞いている。駅からの帰り道でも、ルーニー夫人とルーニー氏は、このあばら家の前で立ち止まり、老女の聞いている『死と乙女』を聞く。『死と乙女』という題名が象徴するように、あばら家の女は、この世にいなながらも、死の世界に住んでいるような存在である。
- ¹⁷ ルーニー夫人は次のように語る。「わたしって皆を遠ざけてしまうのね (I estrange them all)。皆自分からわたしの方にやって来る、昔のことは水に流して、親切な気持ちでいっぱいになって、わたしを助けてくれるつもりで…… (声がかすれる) ……わたしに会って……心から喜んでくれて……お元気でなによりとか…… (ハンカチでふく音)。ふた言、三言……わたしも心をこめて言う……と、もう、わたしはひとりぼっち……前とおんなじ…… (ハンカチの音。激しく) 外出なんかしなけりゃいいんだわ! 家から一歩も出なけりゃいいんだわ!」 *Ibid.*, p. 22. (邦訳、二一八頁)。
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 19. (邦訳、二一二ー三頁)。
- ¹⁹ *Ibid.*, pp. 22-3. (邦訳、二二〇頁)。
- ²⁰ Rónán McDonald, p.54 参照。
- ²¹ Samuel Beckett, *The Collected Shorter Plays*, p. 241. (『ベケット戯曲全集3』、(一八一ー二頁)。
- ²² *Ibid.*, p. 241. (邦訳、一八二頁)。
- ²³ *Ibid.*, p. 241. (邦訳、一八二ー三頁)。
- ²⁴ Linda Ben-Zvi, ed. *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, p. 4.

- ²⁵ Ibid., p.4.
- ²⁶ Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, p.21. (『自分自身を説明すること』、三九頁)。
- ²⁷ Ibid., p. 109. (邦訳、二〇三頁)。
- ²⁸ Ibid., p. 132. (邦訳、二四二 - 三頁)。
- ²⁹ Ibid., p. 100. (邦訳、一八六頁)。
- ³⁰ Ibid., p. 98. (邦訳、一八二頁)。
- ³¹ Ibid., p. 63. (邦訳、一一六 - 七頁)。

参考文献

- Beckett, Samuel. *Watt*. New York: Grove Press, 1953. (『ワット』、安藤元雄訳、白水社、二〇〇一年)。
- . *Three Novels*. New York: Grove Press, 1955.
- . *Happy Days*. New York: Grove Press, 1961.
- . *The Collected Shorter Plays*. London: Faber and Faber, 1984.
- サミュエル・ベケット『すべて倒れんとする者』、『ベケット戯曲全集1』、安堂信也・高橋康也訳、白水社、一九六七年所収。
- 『あしおと』、『ベケット戯曲全集3』、高橋康也訳、白水社、一九八六年所収。
- 『わたしじゃない』、『ベスト・オブ・ベケット2 勝負の終わり／クラブのテープ』、安堂信也・高橋康也訳、白水社、一九九〇年所収。
- 『しあわせな日々』、『ベスト・オブ・ベケット3 しあわせな日々／芝居』、安堂信也・高橋康也訳、白水社、一九九一年所収。
- 『ロッカバイ』、『ベスト・オブ・ベケット3 しあわせな日々／芝居』所収。
- 『名づけえぬもの』、安藤元雄訳、白水社、一九九五年。
- Ben-Zvi, Linda, ed. *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1990.
- Bryden, Mary. *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*. Lanham: Barnes & Noble Books, 1993.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004. (『生のあやうさ—哀悼と暴力の政治学』、本橋哲也訳、以文社、二〇〇七年)。
- . *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005. (『自分自身を説明すること』、佐藤嘉幸・清水知子訳、月曜社、二〇〇八年)。
- Diamond, Elin. "Feminist Readings of Beckett." *Palgrave Advances in Samuel Beckett Studies*. Ed. Lois Oppenheim. London: Palgrave Macmillan, 2004. 45-67.
- Feldman, Matthew. *Beckett's Books: A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar Notes.'* London: Continuum, 2006.

Juliet, Charles. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Montpellier: Fata Morgana, 1986. (『ベケットとヴァン・ヴェルデ』、吉田加南子・鈴木理江子訳、みすず書房、一九九六年所収)。

Knowlson, James. *Damned to Fame*. New York: Touchstone, 1996. (『ベケット伝上巻』、『ベケット伝下巻』、高橋康也他訳、白水社、二〇〇三年)。

McDonald, Rónán. *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Rank, Otto. *The Trauma of Birth*. New York: Dover, 1993.

Weller, Shane. *Beckett, Literature, and the Ethics of Alterity*. Basingstoke: Palgrave, 2006.