

ベケットの想像力と「人間と世界の絆」

対馬 美千子

Beckett's Imagination and "the Link between Man and the World"

Samuel Beckett's work repetitively describes the retreat from the "big world" into the "little world." And his image of the "little world" involves the suspension of the world. This does not mean that Beckett's "little world" is based on an escape from the world. It can be said that his "little world" has the possibility of indicating "the link between man and the world" (Deleuze) in its unique manner. Through readings of his critical writings and *Waiting for Godot* together with Deleuze's theory of film and Blanchot's theory of literature, this article argues that Beckett's imagination should be understood not in terms of mimesis or re-presentation in the conventional sense but in relation to the creation of the image of "the link between man and the world." It also argues that in Beckett's work this image appears in the extreme condition of "being short of the world" and illuminates what he calls "la condition humaine," "quelque chose de fondamental" or "the archetypal." This is closely related to the fact that Beckett's images are essentially characterized by the double nature of "the ideal real," in other words, being "ideal" and "real" at the same time.

大災害、テロリズム、戦争などの破壊的経験に直面している現代世界とサミュエル・ベケットの作品はどのような関係にあるのだろうか。もしベケット作品のうちに現代を生きる私たちの心に訴える力があるとしたら、それはどのような力なのだろうか。

ジル・ドゥルーズは『シネマ2 * 時間イメージ』第7章「思考と映画」で、現代世界が非人間的になっていく世界であり、そこでは人間と世界の絆が引き裂かれると述べている。そしてそのような世界において、現代映画のイメージがこの絆、すなわち「世界への信頼」を人間に取り戻させる力をもつという考えを提示する。

現代的な事態とはわれわれがもはやこの世界を信じていないことだ。[...] 映画を作るのはわれわれではなく、世界が悪質な映画のようにわれわれの前に出現するのだ。[...] 引き裂かれるのは、人間と世界の絆である。そうならば、この絆こそが信頼の対象とならなければならない。それは信仰においてしか取り戻すことのできない不可能なものである。信頼はもはや別の世界、あるいは変化した世界にむけられるのではない。人間は純粋な光学的音声的状況の中にいるようにして、世界の中にいる。[...] ただ世界への信頼だけが、人間を、自分が見かつ聞いているものに結びつける。映画は世界を撮影するのではなく、この世界への信頼を、われわれの唯一の絆を撮影しなくてはならない。[...] 世界への信頼を

取り戻すこと、それこそが現代映画の力である(ただし悪質であることをやめるときに)。¹

またドゥルーズは、ロッセリーニの「世界が非人間的になればなるほど、世界と人間との関係を信じ、また信じさせるのは芸術家の役目である、世界は人間たちからなるからだ」という見解を紹介している。²『シネマ2*時間イメージ』における考察の文脈に限ると、この言葉は第二次世界大戦以降の現代映画における映画と思考の関係、映画と信仰の関係に関わるものである。ドゥルーズは、第7章で、映画があらわにするのは、思考の力能ではなく、「思考の中心における思考することの不可能性」であることを強調し、この思考の不可能性との対面が、人間のもつ「信じる」力の回復につながることを示している。³ここで現代映画について述べられていることは、演劇作品、小説、詩などの作品を生み出したベケットの芸術にも関係づけられるのではないだろうか。ベケット作品も、ドゥルーズの語る現代映画と同様に「思考の中心における思考することの不可能性」を前面に出すという側面をもっており、「人間と世界の絆」に関わるものであると言える。

本稿では、先に引用したドゥルーズの言葉をヒントにしながら、ベケット作品と世界との関係がいかなるものなのかについて考えてみたい。彼の作品では外的世界から切断された場所でイメージが出現するが、それは単に世界からの逃避を表すのではなく、何らかのかたちで「人間と世界の絆」を示す試みだと考えることはできないだろうか。もしベケット作品に「人間と世界の絆」を描き、それを私たちに信じさせる力があるとしたら、それはいかに可能となっているのだろうか。このような問いについて考える時、ベケットにおける想像力が重要になってくる。

想像力とミメシス

“Imagination morte imaginez”/“Imagination Dead Imagine”という中期の短編散文作品のタイトルが示唆するように、ベケットは、私たちが習慣的にとらえる意味での想像力が死んだところで、つまり想像力が自らの限界に向かう地点で、想像することの可能性について考えていた。「<いかなる^{イメージ}像をもつこともできぬ、真に実りなき>」⁴想像力の限界で出現するイメージに関心をもっていただけると言いかえることもできる。

ベケットは「三つの対話」(1949)の中で友人であったオランダ人の画家、ブラム・ヴァン・ヴェルデについて述べると同時に自分のめざす芸術について語っていると言えるが、このテキストで<結びつき>そのものに対しての不安が増大していることに触れ、次のように書いている。

絵画の歴史とは、またまた蒸し返すけれど、この失敗の意識、挫折感から逃れようとして、表現するものと表現されるものとのあいだに (between representer and representee) より正当な、より十全な、より包括的な<結びつき>を求めてきた歴史にほかならない。[...] ヴァン・ヴェルデはこの美学化された自動作用から身を引いた最初の画家であり、芸術家であるとは、他の何人^{なんびと}もあえて失敗しようとはしないようなやりかたで、失敗することにほかならぬということ、失敗こそ芸術家の世界であり、それから戻込みすることは戦列放

棄、工芸品作り、マイ・ホーム、生活にほかならぬということを認めた最初の画家である。⁵

この批評を通して、ベケットは自分自身も「表現するもの」と「表現されるもの」とのあいだの〈結びつき〉から身を引き、その不在に身を屈することにより生まれてくる芸術をめざしていることを示唆している。それは、「表現されるもの」が先にあり、「表現するもの」がそれを模倣し、再現する (re-present) というミメシスの次元から断絶したところで生まれる芸術表現である。それは「成就可能なものの次元 (the plane of the feasible)」から「嫌悪をこめて顔をそむけるたぐいの芸術」、すなわち「ケチな成果に愛想をつかした芸術。できるふりをするに飽き、できることに飽き、相も変らぬことを前より少しだけましにやることに飽き、索漠たる道を前より少しだけ遠くまで進むことに飽き果てた芸術」とも言われている。⁶

「表現するもの」と「表現されるもの」とのあいだの〈結びつき〉の不在に身を屈することから生まれる芸術は、ドゥルーズやブランショが想像力やイメージについて述べていることにつながる。彼らも想像力やイメージの本質は、再現、あるいはミメシスのうちにあるのではないと考えている。ウルマンが的確に指摘しているように、ドゥルーズにとって「芸術はミメシス、すなわちなにか他のものの表象 (representation) や模倣 (mimicking) ではない。むしろ、芸術は創造の一形式で、私たちに間接的ではなく直接的な影響を及ぼす新しい何かの創造だ。」⁷さらにウルマンは次のように述べる。

芸術にはすでに表象された何かを表象する義務などない。むしろ芸術には創造が可能だ。その時、事前に解釈され再現されたイメージではなく、観客が（考える努力をし）解釈しなければならぬ新たなイメージが提供される。多くの作品は事前に解釈、咀嚼されたイメージを提供するので、観客は解釈し考える必要なく、認識し反応するだけですむ。しかしながら少なくともある種の作品では、世界は表象ではなく、創造されるとドゥルーズは言う。そのように創造されたイメージは模倣とは無関係である。⁸

ここではドゥルーズにとって、芸術は表象ではないこと、すなわち、芸術は「事前に解釈され再現されたイメージ」ではなく、「観客が（考える努力をし）解釈しなければならぬ新たなイメージ」を創造し、提供するものであることが強調されている。

実際、ドゥルーズは『シネマ2*時間イメージ』の中で、イメージの芸術的本質とは「思考に衝撃を与えること、大脳皮質に振動を伝えること、神経的かつ頭脳的体系にじかに触れること」であると記している。そして、この本質は芸術的イメージが対象や精神に依存することなく「自己運動、自動的運動」に到達し、「それ自体において、それ自体動く」イメージになったときにはじめて実現されると述べている。この「自動的運動」に到達しているのは映画であり、映画は他の芸術にとっての本質的なことを集約し、実践すると語る。⁹

またドゥルーズはこの著作で、第二次世界大戦後の映画において、「運動」から「時間」への転換、「感覚運動的な状況」から純粋な「光学的音声的状况」への転換が起きたことについて述べ、「運動イメージ」と比較しながら「時間イメージ」について説明している。ここに出てくる「時間イメージ」こそ、上記のイメージの芸術的本質を実践するものであると考えてよいだろう。

それは、あらゆる感覚運動的脈絡から切断され、それ自体としてのみ価値をもつものであり、時間の表象 (representation) ではなく、時間の現前 (presentation) に関わる。彼によると、古典的な映画における「運動イメージ」は、「経験的形態における時間と、時間の流れを構成」するもので、「以前と以後の外的関係にしたがって継起する現在」を描く。そのような意味で、「運動イメージは根本的に時間の間接的な表象に結びつき、直接的な現前をもたらすことがない。」(強調は引用者)¹⁰これに対して、現代映画における「時間イメージ」においては、時間が純粹状態において出現する。「時間イメージ」を特徴づけるのは「感覚運動的な脈絡の断絶」である。そこにあらわれる状況は「あらゆる延長から切断され、それ自体としてのみ価値をもつ」ものである。そして、そこに「もはや人が反応しえないような状況、偶然の関係しか成り立たせない環境、特質をもつ広がりにかわる空虚な、あるいは分断された任意の空間など」が出現する。それは「純粹に光学的かつ音声的な状況」である。このような「廢墟となった空間」で、人物は行動することをやめ、逃亡や彷徨を行う。そして、「運動イメージ」における「運動的状況—時間の間接的表象」のかわりに、「光記号あるいは音記号—時間の直接的現前」(強調は引用者)が獲得される。¹¹

ブランシヨも『終わりなき対話』において、想像力やイメージはこれまで、「私たちの模倣的ファンタジーの戯れ」との関連で理解されていたが、それは疑問に付されるべきだと語る。イメージ、想像的なもの、想像力は「内的な幻想を抱く能力」だけでなく、「非現実的なものに固有のリアリティへの接近」や「現実的なものを再創造し新たに作る仕方、すなわち、非現実の開かれ (l'ouverture de l'irréalité)」を意味すると述べる。¹²つまり、想像力は模倣ではなく、「外部」のリアリティへの接近に関わるのである。ブランシヨは彼のベケット論「今どこに? 今だれが?」(『来るべき書物』所収)で、ものを書く人間と作品の関係について述べているが、ここで述べられていることも、ブランシヨにとって想像力が「外部」のリアリティへの接近に関わることを示している。

ものを書き始める人間にとって、作品とは、彼がその平和で十分に守られた自我のなかに閉じこもって人生のさまざまな困難から身を潜めている囲い地ではない、ということである。おそらく彼は、自分が、事実上この世から守られていると思っているだろうが、それは、はるかに重大な或る脅威に身をさらすためなのである。この脅威は、彼が無防備のところを見つけるわけだから、さらに脅威的な脅威であり、外部から、彼が外部にいるという事実から、彼に到来する脅威にほかならぬ。そして、彼は、この脅威に対して身を守るべきではなく、逆にそれに身を委ねなければならないのである。作品は、それを書く人間が、作品のために身を犠牲にして別のものになることを要求する。誰か或る他人となるのではなく、たとえまだ生きていようが、さまざまな義務や満足や興味を持つ作家となるのではなく、むしろ誰でもない者 (personne) に、作品の呼び声が響きわたる空虚だが生氣にあふれた場 (le lieu vide et animé) になることを要求する。¹³

このように述べた後、ブランシヨは、なぜ作品が書く人間にこのような変形を要求するのかという問いに対する答えをどこに見出すべきかを示す。

われわれはむしろ、その真の答えを、作品がおのれを成就しようとするにつれて、作品を、それが不可能性の試練にさらされる地点に連れ戻す、あの運動のなかに見出すのである。そこでは、言葉は、語るのではなく、存在するのであり、言葉のなかでは、何ものも始まらず、何ものも語られない。言葉はつねにふたたび存在するのであり、つねにくりかえし始まるのである。このような根源への接近こそ、作品の経験を、それを耐えている人間にとっても作品そのものにとっても、ますます脅威的なものと化するものだ。しかしまた、この接近だけが、芸術を本質的な探究と化するのであり、また、もっともけわしいかたちでこの接近を感知しうるものとしたために、『名づけえぬもの』は、文学がわれわれに与えている「成功した」作品の大半とくらべて、文学にとってははるかに重要なものなのである。¹⁴

ものを書く人間が想像力を働かせ、作品を書くことは、決して「平和で十分に守られた自我のなかに閉じこもって人生のさまざまな困難から身を潜めている囲い地」を経験することではなく、「外部」からの脅威、自分が「外部」にいるという事実からくる脅威に身をゆだねることである。ここでは書く人間は「誰でもない者」、「空虚だが生気にあふれた場」になること、そして作品自体がそうである「根源への接近」の運動に身をゆだねることを要求される。ブランシヨはまさにこの接近を『名づけえぬもの』のうちに見出している。このように見ると、ブランシヨが示唆しているのは、想像力が本質的に「根源への接近」、あるいは「外部」への接近に関わることである。

ベケットにとっての想像力は、ドゥルーズやブランシヨの想像力やイメージに関する見方と同様に、ミメシス、再現や模倣とは異なる次元で働くものである。“Imagination morte imaginez”/“Imagination Dead Imagine”という作品のタイトル（作品の最初の部分にもこの言葉は出てくる）は、ミメシスという意味で理解される想像力が死んだ次元で想像せよ、ということを表すとも解釈できる。¹⁵このような想像力が自らの限界に向かう地点で、「イメージいかなる像をもつこともできぬ、真に実りなき>」次元で出現するイメージを描くことは、ベケットにとってどのような経験だったのだろうか。

ベケット的「小世界」と世界を奪われる経験

1920年代、30年代の初期から、ベケット作品では「大世界」から「小世界」への退却が描かれ、その退却の動きが反復される。コナーは、「1920年代、30年代の作品において、ベケットは、マーフィーの言う『大世界』から『小世界』、すなわち精巧で私的な頭の内部の場所への退却を擁護するために彼にできるあらゆることを試みている」と述べる。さらに、「円筒作品」と呼ばれる作品群や『夜と夢』、『いざ最悪の方へ』、『なおのうごめき』などの作品で、このような動きが反復されると語る。¹⁶「大世界」、「小世界」は初期の小説『マーフィー』に出てくる言葉である。この作品は、主人公マーフィーが路地奥の住処の部屋で、太陽の届かない片隅に置かれた揺り椅子に自分の裸体をスカーフで縛りつけ、すわっている場面から始まるが、その場面に「大世界」、「小世界」という言葉を含む次のような描写がある。「彼は椅子を最大限まで揺り動かし、それから体の力を抜いた。ゆっくりと世界が、《クイド・プロ・クオー》が商品とし

て売り歩かれ、光が二度と同じ翳りかたをしない大世界が死に、第六章で述べるように、そのなかで彼が自分を愛することのできる小世界に席を譲った。」¹⁷「大世界」は、ここで「彼のきらいな情景と物音 […]」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」と言われる。¹⁸第六章では、「小世界」であるマーフィーの精神は「外なる宇宙に対して閉鎖的に密閉された巨大な空洞の球体」として描かれている。¹⁹この作品だけでなく他の作品でもベケット作品が描く「小世界」は精神内部の世界、頭蓋の中の場所を指すと考えてよいだろう。²⁰ベケットは、彼の登場人物を「大世界」から離脱させ、「大世界」に対する「小世界」の様々なヴァリエーションを描き続ける。²¹

ここで注意したいのは、ベケットは、同じ次元に存在している二つの世界（「大世界」と「小世界」）の一つである「小世界」を描いたのではない点である。ベケット作品において出現する「小世界」のイメージは、本質的にブランショのいう「非現実的なものに固有のリアリティへの接近」、「外部」のリアリティへの接近に関わる。そしてそれは同時に「世界の中断をもたらす」ことに関わる。ドゥルーズは、『シネマ2』でシュフェールの言葉を援用しながら、現代映画におけるイメージについて次のように述べている。

映画のイメージは、それが運動を逸脱させたこと自体を引き受けるとき、世界の中断をもたらす（opère une suspension de monde）、見えるものに、ある動揺をもたらす（affecte le visible d'un trouble）と、彼[ジャン・ルイ・シュフェール]はいつている。この中断や動揺は、エイゼンシュテインが望んだように思考を可視的にするどころか、反対に思考において思考されないものに、同じく視覚において見えないものにかかわるのである。²²

この映画のイメージについての言葉は、ベケット作品に当てはまるだろう。ベケットの「小世界」のイメージは、世界に中断をもたらす、あるいは、世界を宙づりにする。それは、ベケットの「小世界」が世界の奪われたところに現れる場所（非場所とも言える）であるからである。そして、その場所は「思考において思考されないもの」がイメージとして現れる場所であると言える。このようなイメージを創出するベケットの芸術家としての経験は、世界から解放される経験ではなく、世界を奪われる経験である。「三つの対話」の中でベケットはブラム・ヴァン・ヴェルデについて語りながら次のように書いている。

いままではみんな賢明にも、窮極的な赤貧（the ultimate penury）を前にして、尻尾をまいて回れ右をし、単なる惨めさ（the mere misery）、手元不如意な、行ない正しい母親が、飢えた餓鬼のためにパンを盗んでも許されるといったたぐいの惨めさへと逆戻りしてきた。世界が窮乏しているとか、自己が窮乏しているとかいう窮乏（being short, short of the world, short of self）と、そういったありがたい便利なものをまったく欠いているという欠如（being without these esteemed commodities）と——この二つのあいだには程度の差以上のものがある。前者は苦境（a predicament）であり、後者は苦境ではない。²³

ベケットは、「窮極的な赤貧」と「単なる惨めさ」を区別し、二つの次元が異なることを強調し

ている。後者は生きるためのパンを欠いているという惨めさであり、世界の中にある必要物を欠いているということであるが、前者は「世界が窮乏しているとか、自己が窮乏しているとかいう窮乏」であり、世界自体を欠いていることを意味する。前者は「苦境」と呼ばれるが、ベケットによると、このような「苦境」こそがヴァン・ヴェルデが身を委ねている状況であった。それは、同じテキストで示されているように、先述の「表現するものが何もない」状況、言いかえると、表現するものと表現されるものとのあいだのく結びつきが不在である状況に忠実であることと不可分である。²⁴またこの「苦境」（「窮極的な赤貧」）はベケット自身が受け入れている状況であるとも言える。

この世界の窮乏の経験によりもたらされる「苦境」は、世界と自己を欠くという経験であるという言う意味で、ブランショが『文学空間』で述べている芸術家の経験に通じる。ブランショは、芸術家がよく「彼が至上者として君臨する非現実の世界に腰をすえることによって、容易に行動し難いこの世から身を守っている」と言われることに言及し、芸術家のそのような側面は実際、「芸術活動の持つ危険のひとつ」であると認める。しかし、芸術家の経験には他の一面があると言う。

まさしく彼みずからの経験である経験の持つ、種々の危険に身を委ねている芸術家は、自分が世界から自由なのではなく世界を奪われていると感じるのだ（ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde）。自己を支配しているのではなく自己から離れ去っている（non pas maître de soi, mais absent de soi）と感じるのだ。彼を、生の外へ、一切の生の外へ投げ捨てることによって、そこでは彼が何ひとつなし得ずもはや自分自身でもないようなあの瞬間へと開いているある要請に、身をさらしていると感じるのだ。²⁵

ここでブランショの語る芸術家の経験が、作品の要請に、すなわち「外」への接近に身を委ねることにより「世界を奪われる」経験であるという点は、ベケットが語る世界の窮乏の経験に重なる。

ここで最初に出した問いにもどってみたい。もしベケット作品に「人間と世界との絆」をイメージとして提示し、それを私たちに信じさせる力があるとしたら、ベケット作品ではそれはいかに可能となっているのかという問いである。これまで、ブランショの文学論やドゥルーズの映画論との関連で、ベケットの芸術批評を読むことにより、ベケットのめざす芸術が世界の窮乏の経験、「外」への接近において現出するものであることについて見てきたが、このような「外」への接近において生じるイメージが私たちに「世界と人間との絆」を信じさせる力をもつと言えるのかもしれない。ドゥルーズは現代映画と思考の関係について語りながら、ウェルズ、レネ、ゴダールのモンタージュにおいて「思考の力能が、思考において思考されないものに、思考に固有の非合理的なものに場所を譲り、外部世界の彼方にあるが、われわれに世界への信頼を取り戻してくれる外の点（point du dehors）に場所を譲る」とし、そのことを肯定的にとらえている。そしてそのような時にこそ、映画が「世界への幻想」ではなく、「世界への信頼をわれわれに再び与えてくれる」と述べる。²⁶このようにドゥルーズは「私たちに世界への信頼を取り戻してくれる」のは「外の点」であることを示唆しているのだが、ベケット作品が想像力

の限界において接近するのも、まさにそのような世界の彼方にある「思考されないもの」、「思考に固有の非合理的なもの」、「われわれに世界への信頼を取り戻してくれる外の点」であると考えることができるかもしれない。

「この世への信頼の最後のひとかけら」

では、ベケットの芸術において「世界への信頼」、「人間と世界の絆」はどのようなところにあらわれているだろうか。「ヴァン・ヴェルデ兄弟の絵画—または世界とズボン—」(1945)で、ベケットはヴァン・ヴェルデ兄弟(A・ヴァン・ヴェルデとG・ヴァン・ヴェルデ)の絵画について述べている。このテキストで、ベケットは二人の作品ははっきりと区別される「二つの系列」であり、混同しないことが大切だと述べながらも、異なる二人の態度は「同じひとつの経験のなかに根をもっている」のであり、二人の「へだたりに隠された深い意味を見きわめることが重要である」と述べる。²⁷彼らに共通の根となる「同じひとつの経験」とは、「根源的ななものか」(quelque chose de fondamentale)²⁸の経験であり、おそらく、それは彼らが「人間の条件」(la condition humaine)に関心があるということである。「とどのつまり彼らは絵画に興味をもっていない[……。彼らにとって関心があるのは、人間の条件なのだ。]とベケットは書いている。²⁹また、最後の部分でも「この市のなかで、この孤独な絵画——頭をかかえこむ孤独、両腕を差し伸ばす孤独——はいったいどうなるのだろうか？どんなに小さな部分をとってみても、聖なる羊の幸福へとむかう彼らの行列よりも多くの真の人間性を含んでいるこの絵画は？」と述べ、³⁰ヴァン・ヴェルデ兄弟の絵画が「多くの真の人間性を含んでいる」と考えている。この二人の画家が絵を描くという以前に「人間の条件」に関心をもち、彼らの作品が「真の人間性を含んでいる」と語りながら、ベケットは自分の芸術もそのような面をもつことを暗に示している。このようなところから、ベケット作品が描いている世界からの退却、あるいは「成就可能なものの次元」からの退却が、単に現実逃避ではなく、「人間の条件」や「根源的ななものか」に関わるものであることがわかる。

例えば、『ゴドーを待ちながら』では「人間の条件」が二人の浮浪者がゴドーを待つ行為として表されている。不確かな時間が流れ、他に何も確かなことがない「広大な混沌」を描いたこの演劇作品の中で唯一確かなことは、ヴラジーミルとエストラゴンという二人がゴドーを待っているということである。

ヴラジーミル：…われわれが現在ここで何をすべきか、考えねばならないのは、それだ。だがさいわいなことに、われわれはそれを知っている。そうだ、この広大な混沌の中で明らかなことはただ一つ、すなわち、われわれはゴドーの来るのを待っているということだ。

エストラゴン：そりゃそうだ。

ヴラジーミル：でなければ、夜になるのを。(間)われわれは待ち合わせをしている。それだけだ。われわれは別に聖人でもなんでもない、しかし、待ち合わせの約束は守っているんだ。いったいそう言いきれぬ人がどれくらいいるだろうか？³¹

この二人の待つという行為は、「この世への信頼の最後のひとかけら」がなければ、成り立たない。鷺田清一は、「〈待つ〉は、いまここでの解決を断念したひとに残された乏しい行為であるが、そこにこの世への信頼の最後のひとかけらがなければ、きっと、待つことすらできない」と述べている。³²『ゴドーを待ちながら』では、生きていくために必要なものだけでなく、世界自体を奪われている廢墟的空間における極限状況で、二人の浮浪者が待つことを通して世界との関係をかろうじて保っているイメージが「人間の条件」として描かれている。このような世界が窮乏している状況は「あまりにひどい窮乏 (Dreadful privation)」³³というエストラゴンの言葉に端的に表されている。実際、ゴドーを待つということが“Tied to Godot” (ゴドーに縛られている) という言葉となってでてくる箇所があるが、³⁴そのような箇所での“tie”という言葉は、極限状況においてかろうじて保たれている世界との絆であるとみなすこともできる。

このような「人間の条件」、すなわち「根源的ななものか」を描いたイメージは、ベケットが「本質的なものの最下層、原型的なもの」と呼ぶもののイメージだと考えることができる。マーティン・エスリンにジョイスからの影響について質問された際に、ベケットは、「人間の文化の総体」を自分の本の中に取り入れる「総合家」であるジョイスとは反対に自分は「分析家」であると説明し、「私はあらゆる付属的なもの (all the accidentals) を取り除く。本質的なものの最下層、原型的なものにたどり着きたい (I want to come down to the bedrock of the essentials, the archetypal) からだ」と述べている。さらにエスリンによると、ベケットは次の言葉を付け加えている。

そしてそれこそ [『ゴドー』の] 道化・浮浪者なのだ。[...] つまり、重要でない付属物をすべてと取り除くと、まったくリアルだが同時にいかなる付属物にも邪魔されない人物 (a human figure that is completely real but at the same time not encumbered by any sort of accidentals) にたどり着くのだ。誰かが素敵なスーツを持っているかどうかは、その人の魂の本質 (his essential soul) とはまったく関係がない。³⁵

ここでベケットは自分の作品創造のプロセスを明らかにし、それがあらゆる付属的なものを削ぎ落としていき、「本質的なものの最下層、原型的なもの」にたどり着くまで掘り進んでいくことだと述べる。そして、ベケットは「原型的なもの」の例として『ゴドーを待ちながら』の二人の浮浪者をあげる。別の機会に『ゴドーを待ちながら』は「広大な空間に閉じ込められた小さな人間たちのために書いたんだ」と語っていることを考えると³⁶、この作品が提示する「原型的なもの」のイメージとは「広大な空間に閉じ込められた小さな人間たち」のイメージであるとも言える。おそらく、ここでの「原型的なもの」と先に見たヴァン・ヴェルデ論でてきた「人間の条件」、「根源的ななものか」は結びついている。ベケットの想像力は、付属的なものを取り除くことにより「原型的なもの」、「人間の条件」に関わる「根源的ななものか」にたどり着き、イメージとして生み出すという側面をもつと言えるだろう。『ゴドー』の場合は、この「原型的なもの」が、世界自体が窮乏している、広大な廢墟的空間で二人の浮浪者がゴドーを待ち続けるというイメージを通して、切断される一歩手前でかろうじて残っている「人間と世界の絆」として、言いかえると「この世への信頼の最後のひとかけら」として提示されている。

さらに、この作品は観客の心にそのような「人間と世界の絆」を喚起し、それを信じさせる力をもっていると言えるだろう。またこの演劇作品の不在の中心であるゴドーの存在をドゥルーズの言う「思考において思考されないもの」、「われわれに世界への信頼を取り戻してくれる外の点」として理解することも可能であるかもしれない。

“the ideal real”

『ゴドーを待ちながら』が一例として示すように、もしベケット作品に「人間と世界との絆」を私たちに信じさせる力があるとしたら、ベケット作品はそれをいかに可能にしているのだろうか。最後に、この問いについて考えるためにベケットがたどり着こうとしたイメージがどのようなものだったかについて見てみたい。先述のように、ベケットにとってのイメージは、ミメシス、再現や模倣の次元とは異なる次元に出現するイメージである。ではそのような想像力の限界で出現するイメージとはどのようなものなのか。

ここで重要だと思われるのが、ベケットのイメージは“the ideal real”の二重性をもつということである。少なくとも彼はそのような二重のイメージに到達しようとしていたと考えられる。プルースト論の中で、ベケットは、プルーストが描くイメージにおいて「観念的なものと現実的なもの、想像と直接理解、象徴と実体とのあいだに協同作用 (a participation between the ideal and the real, imagination and direct apprehension, symbol and substance)」が生まれ、そうした「協同作用」が生じると、「本質的なりアリティ (the essential reality)」が解放されると述べている。

即座の経験を過去の経験と同一化したり、過去の行動と反動が現在に繰り返されたりすると、それが積もり積もって、観念的なものと現実的なもの、想像と直接理解、象徴と実体などのあいだに協同作用が生まれる。そうした協同作用が起きると、活動的な生にも観照的な生にも禁じられている、本質的なりアリティが解放されるのだ。[...] だが、この二重化 (reduplication) のお陰で、経験は想像的 (imaginative) であると同時に経験的 (empirical) であり、喚起であると同時に直接的知覚であり、単にアクチュアルでなくリアルであり、単に抽象的でなく観念的であり、観念的に現実的なもの (the ideal real)、本質的なもの (the essential)、時間外のもの (the extratemporal) である。³⁷

ここで述べられている「二重化」はベケットのイメージにも見出せるのではないだろうか。彼が提示する「原型的なもの」のイメージは、“ideal”であり“real”であるという二重性をもつ。例えば、『ゴドーを待ちながら』における「原型的なもの」のイメージである二人の浮浪者の形象は、同時に“ideal”であり“real”だと言えるだろう。実際、先に見たベケットがエスリンに述べた言葉に戻ると、ベケットがたどり着こうとした「原型的なもの」とは、完全に“real”であり“essential”である人間の形象である。

このようなベケットのイメージの“ideal”であり“real”であるという二重性は、ベケット作品が表象・再現に抵抗するという側面をもちながらも、同時に、彼の生きた時代の具体的な歴史的現実や歴史的文脈に根ざしており、歴史的状況への応答となっているという側面をもつこと

とつながっている。この二重性の“real”の側面を理解するうえでは、例えば、以下のギブソンの指摘が助けになる。

[...] ベケットの多くの著作は表面上はあらゆる非歴史的な特徴を示すのだが、とりわけ彼の作品を通して受け手は歴史的な結びつきを感じとることができる。ある人びとにとってこのことは明白なことであった。ベケットが執筆していた時代、とくに1945年以降に生きていた人びとの多くは、彼が時代精神をまねに見るほど深く理解しており、その精神を伝える彼の力は同時代の他の芸術家と比べものにならないほどであったと考えていた。³⁸

ギブソンの言葉が示すように、ベケットは決して歴史的現実や状況から断絶したところで作品を執筆したのではなく、彼は「時代精神」を察知し、それを伝える能力に優れていた。そのため、彼の作品が提示するイメージは観客、読者にとって“real”であるという側面をもつ。³⁹

しかし同時にベケットのイメージは“ideal”でもある。このことはベケットがA・ヴァン・ヴェルデ（ブラム・ヴァン・ヴェルデ）について語っていることを通して理解できるだろう。彼はヴァン・ヴェルデ論で、A・ヴァン・ヴェルデが「ひろがり (l'étendue)」を描くのに対し、G・ヴァン・ヴェルデは「継起 (la succession)」を描くと言う。そしてA・ヴァン・ヴェルデは、「自然のひろがりから、言いかえれば太陽に鞭打たれる独楽のように回るひろがりから目をそらす。彼はそれを観念化し、内的な意味にそれを転化する (Il l'idéalise, en fait un sens interne)。彼がそれをあれほどの客観性、前例のない明確さをもって表現しえたのは、まさにそれを観念化することによってなのである。彼独特の発見はまさにそこにある。」と述べる。⁴⁰つまり、彼は外界のひろがりを描く際に、それから目をそらし、それを「観念化し、内的な意味に転化する」。これは、「内面の視野において (au champ intérieur) 視像をとらえること」⁴¹であるとも言われる。ここでの視像は、「月を思わせる空虚のなかに凝固している」⁴²もの、「時間の工場のなかの時間から逃れた空間と物体」⁴³、「宙づりになったもの」、「観念的に死んだもの (idéalement morte)」、「空虚のなかで動かないもの」、「物自体」、「純粹な物体」と言いかえられる。⁴⁴つまり、ここでは、変動する外界の「ひろがり」が内面化され、“ideal”な内的ヴィジョンに転化される。ベケットのイメージも、A・ヴァン・ヴェルデの絵画と同様に、歴史的現実が内面化された“ideal”なヴィジョンへと転化されたものであると理解できる。このような“real”であると同時に“ideal”であるという二重性をもつイメージを生み出すことがベケットの想像力の本質的な特徴となっており、このことにより、彼のイメージは人間と歴史的世界との絆を指し示す可能性をもつと言えるだろう。

*

外的世界から切断されたところにイメージが出現するベケット作品と世界との関係がいかなるものであるかについて、ブランショの文学論やドゥルーズの映画論を参照しながら見てきた。1920年代、30年代の初期から、ベケット作品では「大世界」から「小世界」への退却が反復的に描かれるが、「小世界」のイメージは世界に中絶をもたらす、あるいは世界を宙づりにするこ

とに関わる。このベケットの「小世界」は単に世界からの逃避にもとづくのではなく、固有の仕方「人間と世界の絆」の存在を指し示す可能性をもっている。ベケットにとって、想像力は何か他のものの再現や模倣に関わるのではなく、世界自体が窮乏している極限状況に現われる「人間と世界の絆」のイメージを生み出すことに関わっている（このイメージは彼が「根源的ななものか」、「人間の条件」、あるいは「原型的なもの」と呼ぶものと密接につながっている）。例えば、『ゴドーを待ちながら』は、「広大なる混沌」に閉じ込められた二人の浮浪者たちのゴドーを待つという行為を通して、かろうじて残っている「世界と人間との絆」を提示している。コナーもベケット作品と世界の関係について語り、ベケット作品の世界性は「世界が窮乏しているという状況（the condition of being *weltarm*, or short of world）」にもとづくが、それは世界からの逃避ではなく、世界のうちに存在する仕方を見出そうとするものであるという考えを示している。⁴⁵ベケットにとっての想像力とは、まさにこのような試みを可能にする力であると考えられる。

*本稿は、2017年7月8日に東京工業大学で開催されたサミュエル・ベケット研究会第49回定例会にて口頭発表した原稿「ベケットにおける想像力の可能性をめぐって」の一部に加筆修正を加えたものである。引用は既訳を使用させていただいたが、訳文は必要に応じて変更した。

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, Paris: Minuit, 1985, p. 223 (『シネマ2 * 時間イメージ』宇野邦一他訳、法政大学出版局、二〇〇六年、二三九-四〇頁)。

² *Ibid.*, p. 222 (同書、二三九頁)。

³ ドゥルーズはこの著作で、イタリアのネオリアリズムやフランスのヌーヴェル・ヴァーグに顕現する古典時代と現代を分かつ「運動イメージ」から「時間イメージ」への転換について論じているが、第7章「思考と映画」では、思考と映画の関係について、エイゼンシュテインの提言ではなく、アルトーの提言（そして彼に接近するシュフェールの言葉）に沿って考察を進めている。彼は、アルトーが示すように、映画があらわにするのは、思考の力能ではなく、「思考の中心における思考することの不能性」(p.216, 二三二頁)であることを強調する。同時にドゥルーズは、シュフェールの「映画において思考は、固有の不可能性と対面し、それにもかかわらず、そこから一つのより高度な力能あるいは生成を引き出す」(p. 219, 二三五頁)という考えに言及しながら、この思考の不能性との対面が、人間のもつ「信じる」力の回復につながることを示す。映画と信仰の関係について語りながら、彼は、映画が提示し、取り戻そうとしているのは、われわれ人間が「思考不可能なものを信じるようにして」「人間と世界の絆、愛あるいは生を信じること」である (p. 221, 二三七頁) と述べる。ドゥルーズが言及しているシュフェールの著作は、Jean Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris: Gallimard, 1980 (『映画を見に行く普通の男』丹生谷貴志訳、現代思潮社、二〇一二年) である。

⁴ Samuel Beckett, "Three Dialogues" in *Disjecta*, ed. Ruby Cohn, New York: Grove Press, 1984, p. 141 (『三つの対話』高橋康也訳、『ジョイス／プレースト論』高橋康也他訳、白水社、一九九六年、二三〇頁)。

⁵ *Ibid.*, p. 145 (同書、二三八-九頁)。

⁶ *Ibid.*, p. 139 (同書、二二五頁)。

- ⁷ Anthony Uhlmann, *Samuel Beckett and the Philosophical Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p.10 (『表象と現前－ドゥルーズ、ベルクソン、パースと『イメージ』』森尚也訳、『サミュエル・ベケットと批評の遠近法』井上善幸／近藤耕八編、未知谷、二〇一六年、一五五頁)。
- ⁸ *Ibid.*, p. 11 (同書、一五六頁)。
- ⁹ Deleuze, *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, p. 203 (『シネマ2 * 時間イメージ』、二一八-一九頁)。
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 354-5 (同書、三七二-三頁)。
- ¹¹ *Ibid.*, p. 355-7 (同書、三七三-五頁)。
- ¹² Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969, p. 476-7. 『文学空間』第一章「本質的孤独」でもブランショは、イマージュが対象のあとに存在する(「われわれは、見、次いで、想像する」という通常の見方、すなわち、「芸術の中に、現実のものの模倣や写しを見るという嘗ての考え」があまりであると述べている。また、イマージュは、「書くこと」において、「もはや世界が存在せず未だ世界が存在せぬ時に存在するものへと通ずる不透明で空虚な開かれ (l'ouverture)」となると書いている。Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955, p.31-2 (『文学空間』栗津則雄・出口裕弘訳、現代思潮社、一九七六年、二八-三〇頁)。ブランショのイマージュ論については、補遺「想像上のものの二つの解釈」*Ibid.*, p. 342-55 (同書、三六一-七六頁) 参照。
- ¹³ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris: Gallimard, 1959, p. 293. (『来るべき書物』栗津則雄訳、筑摩書房、二〇一三年、四四七頁)。
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 294 (同書、四四八-九頁)。
- ¹⁵ ヴァン・ヴェルデ論で、ベケットはヴァン・ヴェルデ兄弟の絵画が表現するものが一般に理解されるイメージとは異なる次元にあることを示唆している。「こういった論旨の展開がどんなに恣意的にみえ、図式的にみえるか、そしてまたこの論考の機会ともなり糧ともなったイメージ、イメージのイメージにいかにあわないかを、わたしとて知らないわけではない」Samuel Beckett, "La Peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon" in *Disjecta*, p. 131 (『ヴァン・ヴェルデ兄弟の絵画－または世界とズボン－』岩崎力訳、『ジョイス／ブルースト論』、二一七頁)。
- ¹⁶ Steven Connor, *Beckett, Modernism and the Material Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 179.
- ¹⁷ Samuel Beckett, *Murphy*, New York: Grove Press, 1957, pp. 6-7 (『マーフィー』川口喬一訳、白水社、二〇〇一年、一一頁)。
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 2 (同書、六頁)。
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 107 (同書、一一二頁)。
- ²⁰ 井上善幸「頭蓋のくぼみ－ベケットにおけるテオリアの解体学」、『サミュエル・ベケットと批評の遠近法』、一八〇-二〇〇頁参照。井上は「ベケット後期の眼は本質的に精神の内部に据えられている。『みじろぎもせず』(一九七四)のように、たとえ窓から眺められた自然の風景に向けられているとも、眼差されているのは、つねに精神化された内面化された『頭蓋風景』である」と述べている(一八〇)。
- ²¹ コナーは、ベケットが「『世界』から彼の登場人物たちを引き離し、ポリスという『大世界』に対して『小世界』の様々なかたちを描こうとし続ける、あるいは、そのようなふりをしている」と書いている。Steven Connor, *Beckett, Modernism and the Material Imagination*, p. 180.
- ²² Deleuze, *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, p. 219 (『シネマ2 * 時間イメージ』、二三五頁)。
- ²³ Samuel Beckett, "Three Dialogues" in *Disjecta*, p. 143 (『三つの対話』『ジョイス／ブルースト論』、二三五頁)。
- ²⁴ *Ibid.*, p. 145 (同書、二三八頁)。
- ²⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p.57-8 (『文学空間』、五八頁)。

- ²⁶ Deleuze, *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, p. 236-7 (『シネマ 2 * 時間イメージ』、二五四頁).
- ²⁷ Samuel Beckett, "La Peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon" in *Disjecta*, pp. 129-30 (『ヴァン・ヴェルデ兄弟の絵画—または世界とズボン—』、『ジョイス／ブルースト論』、二一五頁).
- ²⁸ *Ibid.*, p. 127 (同書、二一一頁).
- ²⁹ *Ibid.*, p. 129 (同書、二一四頁).
- ³⁰ *Ibid.*, p. 132 (同書、二二〇頁).
- ³¹ Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber, 2006, p. 74 (『ゴドーを待ちながら』安堂信也／高橋康也訳、白水社、二〇一三年、一五八頁).
- ³² 鷺田清一『「待つ」ということ』、角川学芸出版、二〇〇六年、一九頁。「<待つ>は偶然を当てにすることではない。何かを訪れるのをただ受け身で待つということではない。[...] ただし、そこには偶然に期待するものはある。あるからこそ、なんの予兆も予感もないところで、それでもみずからを開いたままにしておこうとするのだ。その意味で、<待つ>は、いまここでの解決を断念したひとに残された乏しい行為であるが、そこにこの世への信頼の最後のひとかけらがなければ、きっと、待つことすらできない。いや、待つなかでひとは、おそらくはそれよりさらに追いつめられた場所に立つことになるだろう。何も希望しないことがひととしての最後の希望となる、そういう地点まで。」
- ³³ Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, p. 13. フランス語版では "une privation" となっている。 *En attendant Godot*, Paris: Minuit, 1952, p.16.
- ³⁴ 例えば、次のような箇所である。 Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, p. 22.
 ESTRAGON: [*Chews, swallows.*] I'm asking you if we're tied.
 VLADIMIR: Tied?
 ESTRAGON: Ti-ed.
 VLADIMIR: How do you mean tied?
 ESTRAGON: Down.
 VLADIMIR: But to whom. By whom?
 ESTRAGON: To your man.
 VLADIMIR: To Godot? Tied to Godot? What an idea! No question of it. [*Pause.*] For the moment.
- ³⁵ Samuel Beckett, *Beckett Remembering Remembering Beckett*, Ed. James and Elizabeth Knowlson, New York: Arcade Publishing, 2006, pp. 48-9 (『サミュエル・ベケット証言録』田尻芳樹・川島健訳、白水社、二〇〇八年、六四頁)。ベケット自身、『ゴドーを待ちながら』を演出しているが、彼の演出の真髓がどこにあったのかについては、ベケットの「演出ノート」にもとづいて『ゴドーを待ちながら』を多角的に考察した堀真理子『改訂を重ねる「ゴドーを待ちながら」—演出家としてのベケット』、藤原書店、2017年参照。
- ³⁶ 1961年6月26日、マクウィニー演出のテレビ版『ゴドーを待ちながら』がBBCで放映された。ベケットはその役者や、マクウィニー、コールダーと一緒にその映像を見た際、苛立ちと不快感を示し、この作品がテレビ化には向かない理由を次のように述べた。「ぼくはこんな箱のために芝居を書いたわけじゃない。広大な空間に閉じ込められた小さな人間たちのために書いたんだ。このテレビ版では、画面に映った俳優たちはみな空間に対して大きすぎる。」 James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York: Touchstone, 1997, pp. 435-6 (『ベケット伝 下巻』高橋康也他訳、白水社、2003年、一二二—三頁)。
- ³⁷ Samuel Beckett, *Proust*, London: Chatto and Windus, 1931, pp. 55-6 (『ブルースト』大貫三郎訳、せりか書房、一九九三年、八七—八頁)。原文は以下の通りである。"The identification of immediate with past experience, the recurrence of past action or reaction in the present, amounts to a participation

between the ideal and the real, imagination and direct apprehension, symbol and substance. Such participation frees the essential reality that is denied to the contemplative as to the active life [...]. But, thanks to this reduplication, the experience is at once imaginative and empirical, at once an evocation and a direct perception, real without being merely actual, ideal without being merely abstract, the ideal real, the essential, the extratemporal."

³⁸ Andrew Gibson, *Samuel Beckett*. London: Reaktion Books, 2010, pp. 21-2.

³⁹ 例えば、ギブソンは『ゴドーを待ちながらも「時代精神」を映し出すものであると考え、次のように述べている。"Beckett distilled his wartime experience in his best-known work, the play *En attendant Godot* (*Waiting for Godot*), which he wrote in French in late 1948 and early 1949. As Dominique Veillon's research makes clear, under Vichy, waiting was both a common and a significant experience." *Ibid.*, p. 103. "Beckett lodges *En attendant Godot* in a specific experience of historical deprivation. More importantly, the play refuses to look beyond that experience. It rather insists on its significance [...]. It offers us no superior perspective on and does not attempt to redeem the experience of deprivation." *Ibid.*, p. 107.

⁴⁰ Samuel Beckett, "La Peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon" in *Disjecta*, p. 128 (「ヴァン・ヴェルデ兄弟の絵画—または世界とズボン—」、『ジョイス／プルースト論』、二一二—三頁)。

⁴¹ *Ibid.*, p. 125 (同書、二〇七頁)。

⁴² *Ibid.*, p. 124 (同書、二〇五頁)。

⁴³ *Ibid.*, p. 125 (同書、二〇七頁)。

⁴⁴ *Ibid.*, p. 126 (同書、二〇八—九頁)。

⁴⁵ Steven Connor, *Beckett, Modernism and the Material Imagination*, p. 180. 彼は次のように書いている。"I would like to try to show in what follows that the condition of being *weltarm*, or short of world, is what constitutes the particular kind of worldliness of Beckett's work, which is a work, not so much of trying to escape from the world as of trying to find a way to have your being, or better still, to have had your being, in it."