

幽霊家族ネットワーク

——『残り火』、あるいはベケットの喪の戦略

川 島 健

喪と幽霊

サミュエル・ベケット (Samuel Beckett) の作品は常に死者が溢れる。それは生者との二項対立を形成するというよりもその境を曖昧にする。ここではベケットの作品中にあふれる死者及び幽霊を取り巻く諸関係性に「喪」という概念を用いて、その特異性に光を当てることを目的としたい。喪とは一般的に死者を弔う情の表現や儀式と理解されている。それは喪失を確認し不在を悼むことであるが、ベケットの作品に表れる喪は単なる追憶ではない。ベケットの関心はすでに第二作目の評論『ブルースト』*Proust* (1930) に現れる。『失われたときを求めて』*A la recherche du temps perdu* (1913-27) でベケットが注目する場面のひとつに語り手が祖母の死を思う起こす瞬間がある：「祖母の埋葬から一年を経た今、無意識的記憶の不可思議な作用のおかげで、語り手は、彼女が死んだことを知る」(Beckett 1970: 41)。瞬間の描写にベケットは事細かに説明を加える。ブルーストの語り手にとって祖母は死んでいない。ここで死は生物学的な定義では捉えきれない。むしろそれは喪失であり不在である。しかし不在が確認しうるものならば厳密な意味でそれは不在ではない。ベケットの関心も不在としての死の矛盾にある：「祖母の死を受け入れ、彼女がもはや永久にやさしさを持ちえないことを承認するには、そのまえにまず、彼女を生き生きとしたやさしい存在として回復する必要があった」(42)。喪とは不在の存在を思い起こすという矛盾を孕んだ行為であり、「存在と、とりかえしのつかない抹消とのあいだにあるこの矛盾」(42)である。不在を不在と確認してしまうジレンマをもたらすものこそ喪の大きな特徴となる。

またベケットはシャルル・ジュリエとのインタビューで「幽霊」の存在を卑近な感覚として語っている：「私はいつも私の中にすでに殺されていたものの存在を感じていた。私が生まれる前に殺されていたもの。私はその人物を見つけ、生を再び与えなければならなかった」(Juliet 15)⁽¹⁾。個人的な体験ではあるものの、ここには死者とのコミュニケーションという、彼の作品に偏在するテーマの萌芽が見える。「私が生まれる前に殺されていたもの」に「生を再び与え」というベケット的「喪」への欲求が、生と死の錯誤した順列を前面化しているならば、その「生」は始まりでも起源でもない。内なる幽霊は記憶されたり忘却されたりするものではない。それは単なる死者の記憶ではなく、ベケット自身が生まれるよりも前に殺されたにも関わらず、未だ生まれても死んでもいないものである。したがって「私の中にすでに殺

されていたものの存在」は主体の統一性を揺さぶる存在である。ここでベケットの関心は特定の死者というよりは抽象的な死なる概念に向けられている。それは内と外の感覚と個人と普遍の関係を横断し、内在的超越性なる奇妙な心理空間を作り出す。『残り火』*Embers* (1957)、『幽霊トリオ』*Ghost Trio* (1975)、『あしおと』*Footfalls* (1975)、『ロッカバイ』*Rockaby* (1980) などベケットの中期から後期にかけての作品に出没する幽霊が告げるのは、死者を蘇らせる超自然現象というよりは、生者と死者が入り混じる脱領域的空間である。

ベケットの作品では幽霊は単なる超常現象の産物ではなく「死せる生者」を照らし出す「生ける死者」の役割を果たす。ベケットのラジオドラマ第一作『すべて倒れんとするもの』*All That Fall* (1956) はそのようなモチーフの原型を提示する。ヒロインのマディ・ルーニーが「心の病気のお医者さん」の講演を聞きにいった際の描写にそれは現れる：

そのお医者さん、その子の話を終えると、そこにじっとしばらく、そうたっぷり二分間くらい、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まるで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。

(Beckett 1986: 196)

マディの語るエピソードはベケット自身がユングの講演会で聞いたものヒントにしている⁽²⁾。「本当は生まれてこなかった」少女の存在は日常を反復しながら死を待つのみ「死せる生者」であるルーニー夫妻と対位法を形成する。『無のための断章』*Texts for Nothing* (1951-52) で「わたしじゃないなら、誰か別のやつ、幽霊、われらが幽霊万歳、死んだものの幽霊、生きているものの幽霊、そして生まれていないものの幽霊」(Beckett 1995: 120)とあるとおり、幽霊は生者と対立するのではなく、生と死の二項対立に収まらない過剰なものであり、存在と不在の二項対立を曖昧にしようとするベケットの戦略の一端であることが分る。

幽霊モダニズム

喪と幽霊が近代の哲学的思考を刺激し続けた概念であることをここで喚起する必要がある。マルクスとエンゲルスの『共産党宣言』*Manifest der Kommunistischen Partei* (1848) の冒頭を飾る「共産主義という幽霊」と

いうフレーズこそ、近代における幽霊表象の端的な現れである：「共産主義者がその考え方、その目的、その傾向を全世界のまえに公表して、共産主義の幽霊物語に党自身の宣言を対立させるのに、いまがちょうどよい時期である」（マルクス＝エンゲルス 37）。マーティン・パクナーがすでに指摘するように、その幽霊は実現すべきプロジェクト（共産主義）が萌芽段階であることの比喩的表現である（Puchner 2006: 25）。出来事はまず兆候として現れ人々の心にそれとなくとりつく。

フロイト（Sigmund Freud）が「戦争と死に関する時評」（1915）のなかで焦点を当てるのは、西洋の「死を片隅に押しやり、生から排除しようとする傾向」（409-10）である。ヨーロッパはまさに死の抑圧によってその文明を発展させてきたのだが、戦争はその「文化的層をはぎとり、われわれのなかにある原始人を再び出現させる」（419）。そのフロイトがほぼ同時期に「悲哀とメランコリー」（1917）を発表し、愛しきものの喪失を認識し、その傷を癒す方法を模索したのは偶然ではない。近代化は闇を開拓し死を科学することを可能にする。不可思議さと超常現象は彼岸に追いやられる。フロイトは「メランコリー」とは喪失を悼むものが死という事実を抑圧し、死者という対象を内面化してしまった状態であると述べる。抑圧されたものは兆候としてのみ表れる。大切なのはその兆候を見逃さず、正確に読解することである。

戦争が死への抑圧を解放するとしたフロイト理論と同様に、モダニズムの作家たちはこのような幽霊を都市に呼び戻そうとする。ジョイスの描くダブリンは「死者の街」であり、「通りを練り歩く幽霊」（Kenner 1956: 2-3）に満ち溢れている。またウルフの小説、特に『ジェイコブの部屋』と『灯台へ』が前景化するのには死者と交流し、幽霊を弔おうと欲する欲望である⁽³⁾。この傾向は散文だけでなく演劇作品にも顕著である。イブセンの『幽霊』（1881）やストリンドベリ『幽霊ソナタ』（1908）など幽霊の表象を利用した作品など枚挙に暇がない。イエイツの『窓ガラスの文字』*The Words upon the Window-Pane*（1930）の中で招霊されるスウィフトの霊は、過去の時代を概念的に表象したものであり、異なる時代間の視差によって生じる歪みを体現したものに他ならない。ディケンズ（Charles Dickens）の『信号手』*The Single-man* という短編では、ある登場人物は奇妙な姿の幽霊に悩まされる：「わたしがおそろしく悩んでいるのは、あの幽霊が何を意味しているのか [What does the spectre mean]、という問題なのです」（Dickens 11）。ディケンズの幽霊とは抑圧された過去の残滓であるか、避けられぬ未来からの予言である。幽霊とは謎として現れ、その謎を解くことを強制する。

しかしベケットの幽霊は兆候的でもなければ、謎を提示するわけでもない。むしろベケットの幽霊は20世紀後半にジャック・デリダ（Jacques Derrida）が展開する「幽霊学」を予見するものである。『マルクスの幽霊』*Spectres de Marx*（1993）のなかで、デリダはシェイクス

ピアの『ハムレット』*Hamlet*（1600）を精読しながら、独自の「幽霊学」を展開していくのだが、そこで強調されるのは存在論的探求を作用させながら、常にその誘惑の網をかくぐるものとしての幽霊性である。幽霊が現れるとき、それは何者か、何の兆候か探り出したいという欲望に火をつける。しかし幽霊はそのような欲望を充足させることない。むしろデリダの「幽霊学」は存在／不在、潜在／顕在という対立を置換することを意図している。

デリダの議論と同様にベケットの幽霊は存在論的欲求を挫くものであるが、そのような哲学的問題に彼のテキストを回収してしまうのは、問題を単純化することに他ならない。これまでの研究は基本的に幽霊を主体の統一性批判の道具として使用している⁽⁴⁾。本論文ではこのような研究の遺産を受け継ぎつつ、哲学的シェーマにとられない問題系に展開していくことを目的とする。そのためにここで注目したいのはベケットの幽霊譚における「家族」の役割であり、「ゴシック」という参照軸である。リケルムは「ゴシック小説」が近代の産物であり、社会システムの急激な変化に対する文学からの反応である点を指摘する。結婚、階級、家族制度をめぐる社会的変化は「それほど目立つかたちではないがすでに初期ゴシック小説の中に現れている。結婚、家族、家庭に対する脅威とは文化の安定と未来への脅威であるからだ」（Riquelme 585-86）。イギリスにおいて「ゴシック小説」は産業革命と同時期に大量生産され、いくつかの代表作を生むが、それは急激な産業化と近代化が抑圧したものに声を与える試みであったからだ。「モダニティの言説と経験のダークサイドがあらゆる文化的形式に顕在化する」（Riquelme 589）のであれば、「ゴシック小説」は身近なものに潜む暗い開口部の存在を暗示するメディアとなる。

ベケットの幽霊譚はもちろんリアリズム的描写も持っていないし、社会状況を直接的には反映していない。それでもそれが「ゴシック」的といえるのは、彼の幽霊たちが家族の問題とともに現れ、その喪の行為は親子関係を軸に行われるからだ。『あしおと』や『ロッカバイ』の幽霊劇の背景にあるのは母と娘の複雑な関係である。また『オハイオ即興劇』の幽霊はまさに“familiarity”のただなかに現れる：「彼の望んだ安心は見知らぬもの [unfamiliarity] から流れてきた。見知らぬ部屋 [Unfamiliar room]。見知らぬ景色 [Unfamiliar scene]。何も共有されたことのないところへでかけ。何も共有されたこともないところに帰ってくる」（Beckett 1986: 445）。男が“unfamiliarity”に安逸を求めるとは、幽霊の「親しき顔」が満ち溢れるなじみの深い場所から逃れたいが為である。フロイトの「不気味なもの」*unheimlich* が、抑圧された親密さ *unheimlich* を再び回帰させるものであるように、ベケットの幽霊もまた親密さの中に潜む亀裂に他ならない。“Heimlich”と“unheimlich”のめまぐるしい変換を映し出すベケットの幽霊譚はやはり「ゴシック小説」の系譜にふさわしいといえる。

『残り火』：声と音の存在論

ベケットの作品の中で最初に幽霊的現象が前景化するのラジオドラマ『残り火』 *Embers* (1957) である。マーティン・バクナーはベケットの劇場の美学を「対話を身振りの表現から引き離すこと」(Puchner 2002: 159) という。音声のみによって織り成される『残り火』では、肉体から切り離された様々な声が互いに入り混じることによってベケット特有の幽霊空間を作り出す。『残り火』はとりあえず現実主義的な設定で始まる。このラジオドラマを対象とする研究が乏しいのは、そのリアリズムがベケット研究の既存の語彙に適合しないからに他ならない。「『残り火』はある種の表面的リアリズムだ」とルービー・コーンはいいい (Cohn 250)、デヴィッド・アルポーは「『ゴドーを待ちながら』と『勝負の終わり』の不条理をとおして本質的な知的意味を見出すことに慣れた読者にとって、この戯曲の感情的なトーンと非ベケット的な『表面的リアリズム』は皮肉な謎を提示する」(Alpaugh 317) と、研究者の戸惑いを代弁する。リチャード・コーなどはこの作品を「陳腐な」「メロドラマ」とし「ベケットの数少ない失敗作の一つ」(Coe 102) とまで断言してしまう。

しかしリアリズムかアレゴリーかという二者択一ではなく、その両者を共存させる構造として『残り火』を捉えることのほうが重要である。ケナーがいうようにここにあるのは「暫定的なリアリティ」(Kenner 1961: 170-71) であり、リアルと虚構、物理性と抽象性の二項対立を置換する構造である。ミニョン (P. L. Mingnon) とのインタビューでベケットはいう：「『残り火』は両義性に依拠している。登場人物は幻想であるかもしれないし、現実そのものであるかもしれない。芝居がかった表現はその両義性を破壊してしまう」(Zilliacus 220 に再掲)。現実性と幻想性の両義性こそがベケットの幽霊表象の必須要素となる。例えば妻アイダが主人公ヘンリーに向かって「大きな口をあいてそこにつっ立ってないで」[“d]on't stand there gaping” (Beckett 1986: 260) という場面があるが、フランス語版では “[n]e reste pas là à voir tes fantômes” (Beckett 1959: 57) と訳されている。この “fantômes” は視覚を伴わないメディアにおいて、字義的にあるいは比喩的に受け取るべきか決定不可能であるがゆえに曖昧さの度合いを増す。ベケットの「幽霊」とはむしろこのようなリアリズムとアレゴリーの狭間に現れる現象のことである。

『残り火』の構造を特徴づけるのはヘンリーの複数の語りモードである。海で溺死した亡父を呼び起こし対話を試みる喪のモードを中心に、アイダとの会話、ボルトンとホロウェイという二人の老人が登場する会話劇を順不同にヘンリーの声は移動する。それぞれ全く関係がないように見える三つの語りモードだが、実は奇妙な形で互いを屈折反映している。ボルトンは度々ホロウェイに「お願いだ！ お願いだ！」(Beckett 1986: 255; 256) と懇願し、ホロウェイは「わたしを終わりにした

いのか？」(264) と答える。この物語は死者を呼び起こそうとするヘンリーとそれに応答しない父＝幽霊の関係を反射している⁽⁵⁾。またヘンリーの娘アディも登場するが、直接ヘンリーと会話を交わすことは無く、その声は乗馬やピアノのレッスンのときにそれぞれの教師から叱責される際にフラッシュバック的に挿入されるのみである。父＝幽霊への哀願やアイダとの会話と同様に、ボルトンとホロウェイの会話とアディの声はヘンリーの家族にまつわる言説を形成する。しかしこれらの多声音はヘンリーとの直接的対話を含まず、バラバラに別々の旋律を奏で続け、不協和音のままである。

各モードの不連続性に対して、恒常的に聞こえてくるのは海岸を歩むヘンリーの足音である。現れては消える声とは対照的にそれはヘンリーの物理的な存在の証拠となる。このような効果はすでに『すべて倒れんとするもの』において駆使されている。ヒロインのマディの引きずるような足音はドラマ進行の伴奏となるだけでなく、聞くものに彼女の存在を確認する：「わたしが黙っているからといって、わたしがここにちゃんとして万事見ているらだってこと忘れないでもらいますよ」(Beckett 1986: 185)。このマディの台詞は、音＝存在／沈黙＝不在というラジオドラマを支える基本原理をそのまま活用したものである。『あしおと』でも同じ原理は利用されるが、その効果にはひねりが加えられている。ヴァルター・アスムスが1976年にドイツ語版上演 (*Trittle*) を演出したときのノートは、ベケット自身が音＝存在／沈黙＝不在の定式を意識していたことを明らかにする。ベケットは女優のヒルデガルド・シュマルにヒロインを演じるヒントを与えるさいに「足音の重要性」を強調し、ユングの講演のエピソードを援用する：「少女は生きていない。存在はしているけれども実際に生きてはいないんだ」(Asmus 337)。生きてはいないが存在はしているという奇妙な状態こそがベケット的幽霊の表現であり、足音は単に存在を表すだけでなく、そのような幽霊的存在を示す指標となる。

『残り火』でヘンリーが父＝幽霊について「まるで死ななかつたみたいだ。(間。) ただ死者の国から戻ってきたみたいだ」(Beckett 1986: 253) というとき、彼と父＝幽霊の奇妙な関係が吐露される。ヘンリーが父＝幽霊を呼び出す言葉は、その幽霊の奇妙な存在形式を示唆している：「わたしの言葉が聞こえるだろうか？ (間。) そうだ、聞いているはずだ。(間。) 返事をしてもらおうためにか？ (間。) いや、返事はしてくれない。(間。) ただわたしのそばにいてくれる」(253)。聞こえているのだが答えを得られないヘンリーの一方的な呼びかけは、聞くことと語ることの不均衡を示すと同時に「答えないがそばにいる」という存在の不気味さを仄めかす。同じことはアイダの存在にも適用される：「しゃべらなくていい。聞き手になってくれればいいんだ。いや。ただそばにいてくれ」(263) とヘンリーはアイダに懇願する。しかしヘンリーの存在には常に足音がつきまわっているのに対して、アイダの存在はそのような形でサポートされない。

ヘンリーの問いかけにアイダは「ええ」と答えながら「音をたてずにすわる」(257)。アイダの存在は、声と音の狭間に漂うのに合わせて、現実と虚構の間をさ迷う。音しかないラジオの世界で『残り火』は声なきものの存在感を提示することで幽霊を表象している⁽⁶⁾。ここでは存在は音を奪われ(“soundless”)、声は存在を奪われる(“presentless”)。ベケットの幽霊とはこのような声=音=存在の分離によって表象される。

父性の喪失

幽霊が充満するベケットのドラマにおいて、喪はその「声なき存在」に声を与える試みなのであるか？ イェイツの幽霊劇は確かにこの解釈が当てはまる。イェイツはアレゴリーとの対比でシンボルを「声なきものに声を与える」働きとして定義しているが(Yeats 147)、彼の降霊術をモチーフにした劇作『窓ガラスの文字』は、声なきものに声を与える降霊劇である点で象徴劇でもある。ベケットの幽霊劇にも同様の要素はある。『オハイオ即興劇』*Ohio Impromptu* (1981) では、弔われない死者の話は「聞き手」と「読み手=幽霊」が「一つとなる」(Beckett 1986: 447) 瞬間に、その劇的緊張は頂点に達する。ベケットの喪は主体と分身を隔てる距離を解消し統合を目指す目論見であり、声を有するものとそれを失ったものの補完関係がその根底にある。

しかしベケットの場合で問題となるのは誰が誰に声を与えているか分らなくなる点である。『ロッカバイ』では喪服を着たヒロインが揺椅子に揺られる動きのみが舞台上の出来事である。母を弔おうとする欲望と、「彼女みたいな生き物」あるいは「彼女自身の他者」(Beckett 1986: 435 / 441) を求める欲望が区別なく並置され、喪の対象が実は彼女自身なのではという疑いを喚起しながら幕を閉じる。『あしおと』はヒロインがその母の末期に付き添う様子の描写から始まる。しかし母の声によって語られるエピソードとヒロインの語るエピソードの平行関係は、舞台上の女性がヒロインなのか彼女のエピソードに登場する女性なのか決定不可能にする。幽霊譚が幽霊によって語られるとき、イェイツ的な象徴劇のテクニクは無効となる。というのも誰が誰の物語を代弁しているのか、誰が誰の幽霊なのか、分らなくなるのがベケットの幽霊劇だからである。

ベケットの作品ではこのような幽霊現象が家族系図において発生していることに留意すべきである。『あしおと』や『ロッカバイ』と同様に、『残り火』の幽霊譚も家族関係に起因したものである。『残り火』は、語りが多層的レベルに分散していることはその他の幽霊劇と同じであるが、三人以上の家族が登場するこのラジオドラマはより複雑な人間の関係性を形成する。特に注目したいのは、それぞれの人物の現れ方の差異である。アイダは擬似的対話の中に、アディはそのアイダの報告の中に現れる。父=幽霊の声は直接現れないが、ヘンリーが作り上げるボルトンとホロウェイの物語の中に反映される。アイダとは擬似的対話が可能となるが、父と娘はヘ

ンリーの問いかけに直接答えない。実際、ヘンリーは父との関係に失敗しただけでなく、娘に対して父として振舞うことも出来なかった。父=ヘンリー=娘の系譜の中心項(ヘンリー)が機能していないことから、血統的分身関係が問題となっていることがわかる。そして血の繋がっていないもの(アイダ)は呼び出せるが、繋がりの濃い近親者は召喚に応じない。

ジリアカスは「ヘンリーは二つの家族の間で引き裂かれる；彼は息子であり、夫であり、父親である」(Zilliacus 218) という。ヘンリーは二つの家族の連結点を果たすことに失敗する。アイダは：「彼[ヘンリーの父]はわたしと会ったことがある」というが、ヘンリーは「親父が君にあったことがあるかどうか思い出せない」(Beckett 1986: 262)。二つの家族が一つになった瞬間はあるのだが、それはヘンリーが不在のときである：「あなた[ヘンリー]はいなかった、そのとき。あなたのお母さんと妹さんだけ」(262)。家族の中心的役割から放逐されたヘンリーは、二つの家族の関係にきちんと収まらない決定不可能な要素を体現している。

ルービー・コーンは「ヘンリーとは一族の長を意味する、ドイツ語の *Heimrih* に由来する」(Cohn 250) ことを指摘する。しかしヘンリーは *Heimrih* にはなれない。ヘンリーが娘の父になることが出来ず、また父=幽霊がヘンリーの呼びかけに答えないのであれば、『残り火』において「父性」は二重に失われている。ヘンリーの喪とは、亡き父にもまた自らのうちにも見出せない、失われた「父性」*Heimrih* を発見する行為であり、したがって明確な対象を持たない。アルポーが「ヘンリーは、幼児期の子供が内なる父性を探求するという無益な試みに従事している」(Alpaugh 322) というように、ヘンリーの営為は死んだ父への追悼であると共に、内なる父性の探求でもある。『残り火』の幽霊とは誰かの幽霊ではなく、父性の幽霊である。そしてそれは誰かの父性というよりは、父性全般の喪失と理解すべきであろう。

結論：幽霊ネットワーク

父性の喪失は実はベケット作品に頻出する重要なモチーフの一つである⁽⁷⁾。『初恋』*First Love* (1946) や『追放されたもの』*The Expelled* (1946) などの最初期の散文では父の死が話の発端となり、父性の喪失がその主題となる。『モロイ』は「わたしは母の部屋にいる」(Beckett 1965: 7) という一文で始まるが、事態は徐々に混乱の呈を示す：「幸運なことに、母はわたしを息子とは呼ばなかった、そうだったら耐えられなかっただろう、そうではなく、なぜかはしらないがダンと呼んだ、わたしの名はダンではないのに。ダンには確かわたしの父の名前だ、そう多分母はわたしを父と間違えたのだ」(Beckett 1965: 17)。モロイは息子であると同時に夫でもある。同様の現象は『無のための断章』にもある：「わたしはわたしの父であり、わたしの息子であった」(Beckett 1995: 103)。主人公は父親像を他人に求めると共に内なる父性の探求を開始する。ベケットの父性とは家族的系譜にお

ける過剰性であり、その系譜の決定不可能性である。

父性の喪失は単なる作中のモチーフではなく作品構造にまで関わる問題である。『モロイ』の二部構造はモロイとモランという二人の主人公の道程をそれぞれ描く。モロイがあてどない旅を続け、モランはそれを追い求める旅に出る。その二部構造は螺旋構造を形成するのだが、その時系列的順序は不明である。そこで批評家たちはこの二人のモロイとモランに、同一人物の若き頃と老後；父親と息子；無意識と意識；オリジナルとコピーなど様々な関係を当てはめる⁽⁸⁾。このような解釈はモロイとモランの旅程を二つの視点から語られた同一の出来事と扱うことを前提とする。しかし30年代の批評家時代からテキストの統一性を批判し続けてきたベケット自身の主張は、モロイとモランの物語を同一の出来事を関係づける批評とは相容れない。むしろ『モロイ』の二部構造は、テキストの一貫性を求める批評家たちを欺くベケットの戦略と見るほうが正しい。カッツの指摘はベケットの意図を見事に言い当てている：「一人称代名詞の二重化が攻撃するのは、対象を正確に知ろうとする主体的能力ではなく、アポリアの経験によって自身が主体であることを知る能力である」(Katz 75)。モロイとモランの関係には、どちらが主体でどちらが対象かという区別、あるいはどちらが父親でどちらが息子かという区別は当てはまらず、したがって『モロイ』の二つのエピソードを統一する枠組や一貫した主体性の物語など存在しない。

ベケットの登場人物には系譜的順列がない。登場人物の存在は父子／母子／兄弟などの系譜的な関係に収まるのではなく、ネットワークの網目に捕らえられている。『名づけえぬもの』*The Unnamable*で語り手は「わたしは瘻孔を結ぶネットワークになるだろう」(Beckett 1965: 356)という。ポール・ローリーはベケットの登場人物が存在する場を「単独的な位置というよりは、ネットワークであり、一連の関係性」(Lawley 4)と定義する。ベケットの描く家族はそれぞれのメンバーが置換され、本人自身も居場所を把握できないような「ネットワーク」を形成する。確固たる場に固着されない登場人物が、交互に主客となるような存在のネットワークを浮遊する様子が幽霊となる。

ベケットの幽霊は存在／不在の二項対立に収まるものではない。それは場に根付く存在に対して場に定着されない浮遊物のことであるからだ。失われたものが幽霊となるのではなく、壊れた関係がその現象を生み出す。『あしおと』や『ロッカパイ』の分身関係が強調するのは、場を置換される存在の不気味さである。『残り火』も同様の原理によって構築されている。*Heimrih*になりそこねたヘンリーの家族は系譜的ではなくネットワーク的である。重要なのは父の不在ではなく父性の不在である。ここで父性とは単なる父権でもなければ、家父長的権力でもない。それは系譜的関係を安定させる中心点である。この中心を失った家族がネットワークとなり、その中をヘンリーは父性を求めてさ迷う。ヘンリーは「父」の声を追い求め、アイダを呼び出しボルトンとホロウェイの

物語を作り出す。多様な声と語りのモードが入り混じるその混乱は、特定の関係項に根付くことが出来ないヘンリーの彷徨によってもたらされたものである。

アイダはヘンリーに彼の父の最期の記憶について語る：「岩の上に腰をおろして、海の方を見つめていたの。あの姿、わたし忘れられないわ。でもそれは珍しくもなんともない姿勢だった。あなたもときどき、あなたもときどき、あの姿勢をすることがあったものだよ」(Beckett 1986: 262)。このような姿勢の反復はヘンリーと父＝幽霊の分身関係を暗示する。しかしこの台詞を述べるアイダがヘンリーの作り出した虚構の存在であるならば、そこに浮かび上がるのは、単に父を真似る息子の像ではなく、父性を身につけたいとするヘンリー自身の欲望である。ベケットにとって喪は死者を再現前させるものではなく、失われた関係性を露見させるものである。ベケットの喪を特徴付けるのは、誰が誰を弔っているのかわからない状態であり、主体と対象の関係性の混乱である。

注(1) 拙訳。以下外国語文献からの引用は凡て拙訳。

(2) 1935年にロンドンのタピストック・クリニックで行われたユングのレクチャーにベケットはビオンとともに出席している。

(3) モダニズムと幽霊的形象に関しては Jean-Michel Rabaté, *The Ghosts of Modernity* (1996) を参照。また『ユリシーズ』に登場する幽霊に関しては、James F. Wurtz, "Scarce More a Corpse: Famine Memory and Representation of the gothic in *Ulysses*" (2005) に興味深い記述がある："the ghost also indicates that the troubled past has returned in some ambiguous form, and that as an emblem of the past, its persistence in the present is itself an obstacle to any discourse which seeks to efface the past in the name of progress" (Wurtz 2005: 115)。ヴァージニア・ウルフの「喪」に関しては、Tammy Clewell, "Consolation Refused: Virginia Woolf, the Great War, and Modernist Mourning" (2004) が興味深い："Woolf rejects the traditional role of submissive and passive mourner, a role historically burdensome to women who carried out the restrictive sartorial codes and social isolation of grieving to a much greater extent than their male counterparts" (Clewell 2004: 204-5)。

(4) ベケットにおける幽霊に焦点を当てた研究に関しては以下のようなものがある：Moorjani, "Beckett's Devious Deictics" (1990); Katherine Worth, "Beckett's Ghosts" (1992); Graham Fraser, "'No More Than Ghosts Make': The Hauntology and Gothic Minimalism of Beckett's Late Work" (2000); Jonathan Boulter, "Does Mourning Require a Subject?: Samuel Beckett's *Texts for Nothing*" (2004)。

(5) すでにこのような解釈は多くの研究者によって提出されている。以下の文献を参照：Zilliacus, "Samuel Beckett's *Embers*: 'A Matter of Fundamental Sounds'" : 217; Alpaugh, "*Embers* and the Sea: Beckettian Intimation of mortality" : 324; Cohn, *Just Play* : 84-5。

(6) 『ワット』『ゴドーを待ちながら』『わたしじゃない』

などの分析を通してロルフ・ブルーワーもまた「現前する不在」‘absence présente’の概念を提出している (Breuer 574)。

- (7) ゴンタースキーは *The Intent of 'Undoing' in Samuel Beckett's Dramatic Texts* で『勝負の終わり』の草稿に記されたノート“A un père doptif / un fils adoptif”に注目を促している (Gontarski 52)。ローリーもまたその議論を展開している:『勝負の終わり』は父、母、息子の関係のダイナミズムではなく、生物学的と養子的の二つの種の保存方法の対立に関係がある (Lawley 530-31)。
- (8) Thomas Trezise, *Into the Breach*: 39-42; Moorjani, “A Cryptanalysis of Beckett's Molloy”: 58-62; Hills, *Beckett's Fiction*: 58 などがこのような解釈を提示している。

引用文献

- Albright, Daniel. *Beckett and Aesthetics*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Alpaugh, David. “Embers and the Sea: Beckettian Intimations of Mortality.” *Modern Drama* 16. 3 / 4 (Dec 1973). 317-28.
- Asmus, Walter D. “Practical Aspects of Theatre, Radio and Television: Rehearsal Notes for the German Première of Beckett's *That Time* and *Footfalls* at the Schiller Theater Werkstatt, Berlin.” Trans. Helen Watanabe. Ed. S. E. Gontarski. *On Beckett: Essays and Criticism*. New York: Grove P, 1986. 335-49.
- Beckett, Samuel. *La dernière bande suivi de Cendres*. Paris: Minuit, 1959.
- . *Three novels: Molloy, Malone dies, The Unnamable*. New York: Grove P, 1965.
- . *Proust and Three Dialogues*. 1965. London: John Calder, 1970.
- . *Murphy*. 1938. London: Calder & Boyars, 1969.
- . *Watt*. New York, Grove P, 1970.
- . *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986.
- . *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Ed. S. E. Gontarski. New York: Grove P, 1995.
- Boulter, Jonathan. “Does Mourning Require A Subject?: Samuel Beckett's *Texts For Nothing*.” *Modern Fiction Studies* 50. 2 (Summer 2004). 332-50.
- Breuer, Rolf. “Paradox in Beckett.” *The Modern Language Review* 88. 3 (July 1993). 559-80.
- Clewell, Tammy. “Consolation Refused: Virginia Woolf, the Great War, and Modernist Mourning.” *Modern Fiction Studies* 50. 1 (Spring 2004). 197-223.
- Coe, Richard N. *Beckett*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1964.
- Cohn, Ruby. *Samuel Beckett: The Comic Gamut*. New Jersey: Rutgers UP, 1962.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilee, 1993.
- Dickens, Charles. *Three Ghost Stories*. Massachusetts: Kessinger Publish Corporation, 2004.
- Fraser, Graham. “‘No More Than Ghost Make’: The Hauntology and Gothic Minimalism of Beckett's Late Fiction.” *Modern Fiction Studies* 46. 3 (Fall 2000). 772-85.
- Gontarski, S.E. *The Intent of 'Undoing' in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- Hill, Leslie. *Beckett's Fiction: In Different Words*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Juliet, Charles. *Rencontres avec Samuel Beckett*. Paris: P. O. L., 1999.
- Kenner, Hugh. *Dublin's Joyce*, Bloomington: Indiana UP, 1956.
- . *Samuel Beckett: A Critical Study*. New York: Grove P, 1961.
- Krell, David Farrell. *The Purest of Bastards: Works of Mourning, Art, and Affirmation in the Thought of Jacques Derrida*. U Park: The Pennsylvania State UP, 2000.
- Lawley, Paul. “Adoption of *Endgame*.” *Modern Drama* 31. 4 (December 1988).
- . “Embers: an Interpretation.” Ed. S. E. Gontarski. *The Beckett Studies Reader*. Gainesville: UP of Florida, 1993. 94-120.
- Moorjani, Angela. “Beckett's Devious Deictics.” Eds. Lance St John Butler and Robin J. Davis. *Rethinking Beckett: A Collection of Critical Essays*. London: Macmillan, 1990. 20-30.
- . “A Cryptanalysis of Beckett's *Molloy*.” Ed. Joseph H. Smith. *The World of Samuel Beckett*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1991. 53-72.
- Puchner, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore: The John Hopkins UP, 2002.
- . *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton: Princeton UP, 2006.
- Rabaté, Jean-Michel. *The Ghosts of Modernity*. Gainesville: UP of Florida, 1996.
- Riquelme, John Paul. “Toward A History of Gothic And Modernism: Dark Modernity from Bram Stoker to Samuel Beckett.” *Modern Fiction Studies* 46. 3 (Fall 2000). 585-605.
- Trezise, Thomas. *Into the Breach: Samuel Beckett and the Ends of Literature*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Worth, Katharine. “Beckett's Ghosts.” Ed. S. E. Wilmer, *Beckett in Dublin*, Dublin: The Lilliput P, 1992. 60-68.
- Wurtz, James F. “Scarce More a Corpse: Famine Memory and Representation of the Gothic in *Ulysses*.” *Journal of Modern Literature* 29. 1 (Fall 2005). 102-17.
- Yeats, W. B. *Essays and Introductions*. London: Macmillan, 1961.
- Ziliacus, Clas. “Samuel Beckett's *Embers*: ‘A Matter of Fundamental Sounds.’” *Modern Drama* 13. 2 (Sep 1970). 216-25.
- マルクス、カール、フリードリヒ・エンゲルス『共産党宣言』大内兵衛・向坂逸郎訳、岩波書店、1951年。
- フロイト、ジークムント「戦争と死に関する時評」森山公夫訳『フロイト著作集 第5巻 性欲論・症例研究』懸田克躬他訳、人文書院、1969年。397-420。
- 。「悲哀とメランコリー」井村恒郎訳『フロイト著作集 第6巻 自我論・不安本能論』井村恒郎他訳、人文書院、1970年。137-149。