

The Unnamable・造形的言語表現の形態と その色彩について

A Study of Samuel Beckett's The Unnamable

石井 康夫

麻布大学・獣医学部基礎教育研究室，神奈川県相模原市淵野辺 1-17-71

Yasuo ISHII

Laboratory of Basic Education, School of Veterinary Medicine, Azabu University,
1-17-71 Fuchinobe, Sagami-hara, Kanagawa 229-8501, Japan

Abstract: Samuel Beckett wrote *The Unnamable* in 1950 after he completed *Waiting for Godot*. Although the style of this work is very simple, the discourse is chaotic and filled with confusion. Beckett himself made a statement: "A la fin de mon œuvre, il n'y a rien que poussière; le nommable." The characteristic style of monologue creates sometimes polyphonic human voices which make effects of echoes in the skull of the first person narrator, and eventually fabricate the story of Mahood (which symbolizes Manhood) and Worm (a deformed human figure).

This represents the close relation between silence and human existence made of language. Moreover it is characteristic of colours: black and grey. Both colours correspond to silence and voices, or to perfect darkness and gloom. These cold colors symbolize the void between silence and words. *The Unnamable* is based upon the conceptual form of Beckett's abstraction which has relevance in modern arts. Abstraction is a concept of modern arts. W. Kandinski, P. Klee and G. Braque are the representative artists of the 20th century, who had their own spirits which realized their work through insights and self-observation. But the work of Beckett was inspired by the impossibility of expression that corresponds with the works of Bram van Belde.

Key words: *The Unnamable*, abstraction, deformation, colours

1. *The Unnamable*・散文の形態

Samuel Beckett (以下ベケット)の散文体小説は、初期作品と第二次大戦後のものとは表現である文体にかなりの相違が認められる。特に大戦後に仏語を表現媒体として選択して以降、ベケットの作風は段階を経て変貌していくことになる。三部作は小説創作活動の1つの終着点であり、*The Unnamable* (『名づけえぬもの』)は更にその中でも1つの頂点を示す。小説あるいは物語という形式が、作者ベケットにとってはある種表現不可能な領域となり、不可能である

がゆえに書かざるをえないという袋小路に至ったという意味での頂点である。三部作の最初の2作 *Molloy* (『モロイ』)、*Malone Dies* (『マロウンは死ぬ』)においては、まだプロットの展開は認められた。作者、あるいは語り手による物語の構築という努力は残されていた。しかしながら、物語の構築は徒勞と挫折に終始するものでしかなかった。オデュッセウスの冒険譚の挫折を示し、さらに円環的にその崩壊過程が反復される *Molloy*、語り手そのものの生命喪失と、その虚構世界の崩壊を示す *Malone Dies*、いずれもベケット作品の特徴である非現実的グロテスクさが強調さ

れる作品ではあった。それでは*The Unnamable* ではどうか。グロテスクの本質である挫折の対象は、語り手は元より、言葉そのものの崩壊に限りなくちかいもの、と考えたほうがよいだろう。限りなく近いとは言葉そのものの崩壊はありえないからだ。言葉とそれを語るものとの間に存する、名づけがたい何かの挫折していく様相。あるいは言葉と意味、そして言葉を扱う人間存在との関係の挫折。そのような現代的崩壊感覚を主題とした芸術的散文表現がこの作品の1つの様相であると考えられる。

1956年、ベケットは次のように述べている。「わたしの最後の作品にはほこり以外には何もありません。最後の作品 *The Unnamable* においては完全な崩壊があります。「わたし」もなく、「存在する」もなく、主格もなく、目的格もなく、動詞もありません。進むべきところはないのです。」¹⁾多くの批評家はこのベケットの自身の発言を引用する。作者の言葉が既に的確に自身の作品を位置づけている。この否定的言及の前には、意味論的解釈という行為はいずれも徒勞に帰するしかない。意味が不在化した言説に解釈は適当ではないからである。21世紀の今日からすると、言葉の屑のような世界は退廃を極めた言語表現の一端に過ぎない、あるいは時代遅れの前衛的産物と評されるだけかもしれない。20世紀の前衛、あるいは抽象表現というものをどのように捉えるか、個々の芸術家とその作品をどのように捉えていくか、それによって作家および作品へのアプローチは異なってくるであろう。

前衛という言葉が適当であるかどうかはともかくとして、ベケットの散文作品は20世紀の前衛的表現運動の流れの中に位置づけられる。当時あらゆるジャンルの芸術がそうであったように、ベケットもまたモダニズム思潮の流れで表現の可能性を突き詰めていった一人だからである。W.Y. ティンダルはこの作品に対して次のように述べる。「*The Unnamable* の後半部においては、表現様式がないわけではないのだが、その声が、明らかに滅裂なる、矛盾し流動するディスクールを生み出す。強烈な抽象が細部にわたる。韻律と苦悶によって、剥き出しの散文が詩の領域にまで昇華する。」²⁾ ティンダルの解釈によれば、ベケットの抽象的ディスクールによってダンテ『神曲』のインフェルノが、言葉の世界のインフェルノとし

て再現されたというものである。ベケットが物語というものの形態と本質の根源をダンテに求めていたことは確かである。現代という絶対者不在の時代での地獄や煉獄の風景は、しかしながら、ベケット自身が指摘するように垂直方向への移動をすることは不可能な世界である³⁾。*The Unnamable* においては、ベケットのほとんどの作品に共通するイメージ——閉塞的な空回りの袋小路——が孤絶した恐怖感覚を喚起させる言語の牢獄を表しているといえる。

So I am obliged to add this. I who am here, who cannot speak, cannot think, and who must speak, and therefore perhaps think a little, cannot in relation only to me who am here, to here where I am, but can a little, sufficiently, I don't know how, unimportant, in relation to me who was elsewhere, who shall be elsewhere, and to those places where I was, where I shall be. But I have never been elsewhere, however uncertain the future. And the simplest therefore is to say that what I say, what I shall say, if I can, relates to the place where I am, to me who am there, in spite of my inability to think of these, or to speak of them, because of the compulsion I am under to speak of them, and therefore perhaps think of them a little.

Je suis donc obligé d'ajouter encore ceci. Moi que voici, moi qui suis ici, qui ne peut pas parler, ne peut pas penser, et qui doit parler, donc penser peut-être un peu, ne le peut seulement par rapport à moi qui suis ici, à ici où je suis, mais le peut un peu, suffisamment, je ne sais pas comment, il ne s'agit pas de cela, par rapport à moi qui fus ailleurs, qui serai ailleurs, et à ces endroits où je fus, où je serai. Mais je n'ai jamais été ailleurs, quelque incertain que soit l'avenir. Et le plus simple est de dire que ce que je dis, ce que je dirai, si je peux, se rapporte à l'endroit où je suis, à moi qui y suis, malgré l'impossibilité où je suis d'y penser d'en parler, à cause de la nécessité où je suis d'en parler, donc d'y penser peut-être un peu.⁴⁾

一人称の語り手による戯言の文章が延々と続く。これが作品を特徴づける文体である。限りなく語り手の存在と言葉の関係に焦点が絞られ、言葉の残滓が流転する世界が継続する。これは前作には見られな

かった現象である。英語でも仏語でもその間断ない語り、呼吸と語の間に存する諧謔的緊張感を生み出す文体が特徴的である。1人称で途切れなく語るということは、必然的に眩きか囁き、独りごとの世界に没入することになる。ベケットがフランス語を選んだ理由には様々なものがあった。音韻的な要素もあろうけれども、表現媒体を他言語に置換することで、如何にして人と言語の結びつきが成されるかという効果を出したかったのではないだろうか。人間から本来備わっているであろう言語を剥奪することによって、音的にも意味的にも疎外された人間存在の希薄さが浮き彫りにされる効果を試行するものであったとも考えられる。1人称による語りであるならば、尚更ヒトと言葉は周囲から孤絶し、言語の彼方に沈潜していくだけになるだろう。そのようなものは最早19世紀的小説という概念からは大きく逸脱することになる。

引用箇所の記事は、作品は語り手による“Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser”という始まりに呼応するものだ。物語構造の条件である、場所・人・時間が不明瞭の世界。本来虚構である物語はせいぜい現実を再現できるかどうかによって依拠している。それが出鱈目から始まるどころにこの作品の本質が現れている。語り手は語るべき対象を喪失しているからであり、物語はすでに空虚のまま始められるのである。この否定性が*The Unnamable*の特徴の1つであり、この否定性ゆえにせいぜい身の回りにあるらしき事物、自らが虚構空間にいるだろうところで更なる虚構を構築しようとする。それは敢えて挫折へと向かう不毛の語りを形成する。言葉の混沌が充満した世界とは、意味を求めようとする行為を初めから妨げるものである。解釈の妨げとなるのは言語による正面からの解釈そのものに他ならない。そのような作風を前衛的というのなら、確かにベケットの作品は前衛的といえる。O. ベルナルは、徹底的に言葉の意味のデセマンティケーションを行使したものが *Watt* であり、意味の不在化した後に現れた *The Unnamable* の主題とは「語と沈黙の間の領域、表象しない言語と表象しえない沈黙の間の領域」と捉える⁵⁾。主題を掲げる物語、何かの問題提起を作家の理念に基づいて喚起する物語が小説のあるべき姿とは規定できない。

もともと虚構世界が現実社会を反映する鏡になるであろうか？人間が言葉と密接に結びついているという錯覚、あるいは勘違いがこの作品の根底にある。確からしいことは、黙ること、つまり沈黙に向かうという行為であるが、それも言葉でできている。思惟することもそれを停止することもすべて言葉で埋め尽くされ、正当化しようとする悪あがきもまた、言葉でしかない。

The silence, speak of the silence before going into it, was I there already, I don't know, at every instant I'm there, listen to me speaking of it, I knew it would come, I emerge from it to speak of it, I stay in it to speak of it, if it's I who speak, and it's not, I act as if it were, sometimes I act as if it were, but at length, was I ever there at length, a long stay, I understand nothing about duration.⁶⁾

ベケットは、*The Unnamable* が自分にとって小説作品のひとつの完成形と考えていた。その後1952年に書いた *Texts for Nothing* (『無のための断章』) では、実験的に短い13のパートに分かれたモノローグ的散文を展開している。(彼自身はこれを失敗作と見ている。)確かに前作に比すれば、作品そのものがコンパクトになってしまった分だけ継続的緊張感を与えない作品になっている。*The Unnamable* がもたらす言葉の渦、語り手から放たれる言葉の氾濫は、過剰であるが故の虚空を生じる効果をもたらす。ただし、「意味の不在」の過剰さという点で作品としてのインパクトの弱い *Texts for Nothing* が前作の本質を受け継いでついでいることは随所でわかる。

No, no souls, or bodies, or birth, or life, or death, you've got to go on, without any of that junk, that's all dead with words, with excess of words, they can say nothing else, they say there is nothing else, that here it's that and nothing else, but they won't say it eternally, they'll find some other nonsense, no matter what, and I will be able to go on... 「イヤ、ソウジャナクテ、魂トカ肉体トカ誕生トカ死トカトイウモノナドナクテ、ソナゴミクズナドハ何モ使ワズニ続ケナケレバナラナイノダ、ソナモノハ言葉ト共ニミナ死ンデイル、言葉ノ氾濫ダヨ、言葉ハ他ノ何モイウ術ヲシラナイ、他ニハ何モノナイト言イ、

ココニハソレダケテ他ニハ何モノイトイウダケダ、ト
 コロガ言葉ハソノコトヲ永遠ニ言イハシナイ、ホカ
 ノ戯言ヲサガスニチガイナカロウ、ソレガ何デアレ
 問題デハナイ、ソウスレバオレハ続ケルコトガデキ
 ルトイウモノダ ……」⁷⁾

沈黙と語の狭間にある語り手という状況は、*The Unnamable* 以降のベケットの主題の中核となる。一方で小説という手段を放棄しようとして同時期に舞台というストラテジーに向かったベケットは、散文作品の領域においては作品からほとんど物語性をそぎ落とし、語り手と言葉の流転する世界へと向かう。「沈黙ヲ破ルノハ言葉ダケダ」という語り手が置かれた状況とは、*The Unnamable* のスタイルそのままということになる。これらの世界が示唆するものは何か？わざわざ言葉の意味性を剥奪しておきながら、なおかつ沈黙できないでいることの意義は何か。このような文体がもたらすものは、物語ではなくて、文章という形態に基づきながらも、その基盤である言語そのものの意味と統語が生み出す造形的な混沌である。作品を通じて一切途切れることなく、一貫した語りによる言葉の渦は造形的であるといえる。同形態の文体が延々と語り手である人間の「頭部」から垂れ流されるグロテスクな造形的言語、この文章という形態に造形的言語表現を帯びた*The Unnamable* には、さらに色彩という特徴も備えている。その意味でこの作品は小説という概念を超えた絵画的要素が包含されえいと考えられるのである。これら形態と色彩の持つ特徴には如何なる様相があるのか。ベケットの小説(というべきもの)は、20世紀における抽象芸術全般に通じる、主体としての表現者がいかにして対象に向かうかという問題があった。それが言語であるか、色彩であるかはともかく、対象となるものをどのように捉えるのかを根源的に思索の中に没入することが現代芸術の本質の一端である。現代芸術における前衛性、または抽象というものを再整理することがベケットの作品解釈の一つの手がかりとなると考えられる。

2. 抽象芸術批判

それではそもそも芸術における前衛性とは何か、こ

のことは実に様々な想念に晒されることとなる。20世紀初頭から生じたあらゆるモダニズム、あるいはポストモダニズムの流れの中で、その現代芸術の特徴の1つである前衛的表現の行き着く場所には終焉もなく、その展望も明瞭なものといえるものではなかった。H.G. ガダマーは、情報技術や再生技術が普及一つまり媒体と作品が過剰にまで氾濫していく中—芸術的活動を見出すことは極めて困難だと考える。彼によれば、西洋的近代から現代という歴史の流れを経て、芸術の在り方も頑ななまでに自己充実を極めてしまったと考えているのである。「理解できなくなる限界にまで芸術を異フェアプレムドゥング化することが、われわれの時代のような時代においては芸術が唯一、充実されるための法則となっている。造形芸術にしる詩芸術にしる、信を置くに足る内容とそこに形成される形式の間の相互に補填的な理想的統一といったものは、われわれの時代では、かつての伝統と結ばれた時代のように、もはや期待できなくなってきた。現代の世界は分断された状況の中で絶え間なく揺れ動いている。今日の芸術の可能性を求めるとすれば、それはどうにもならないほど断片化されてしまった現実存在の中に芸術を作りいれるほかはない。」⁸⁾ガダマーが「芸術の終焉？」を述べてから既に20年以上が経過しようとしている。前世紀的な洋の東西の概念は変化し、一方で政治的イデオロギーによる世界的分裂の意義も消滅している現代社会において、情報の伝達速度は当時の比ではなく、世界規模の経済と流通の波に乗じて、美術・文学のあり方も変化しつつあるように思える。その意味でモダニズムやポストモダニズムなどという概念も古典の領域にある。「前衛」や「異化」という言葉それ自体も自己消滅してしまっていて萎縮しているようにも思える。前衛や抽象という概念に対する批判は、ガダマーの伝統主義的哲学・芸術観の現れである。なぜ現代芸術は批判の対象となるのか。ガダマーはヨーロッパの文化・芸術の源泉がギリシア・ヘレニズム・ローマの文化形態を基盤にして成立していることを再確認する。さらに諸民族が自己の再認識をギリシア的思惟であるミュトスに求めると考える。自己の再認識の行為は芸術的呈示が成す上での条件であり、この再認識の遂行こそが芸術的行為の目的であり、対象に対するミメーシスが成される価値体系を構築できるという

わけだ。「現代の対象を欠いた芸術はいかなることを意味しているのだろうか」とガダマーが批判するのはこの意味においてである。「われわれが芸術の本質を理解するのに慣れ親しんでいる古き美的諸概念は、一般になお妥当性を有しているのだろうか。現代芸術は、際立ったその代表者の大勢において特にはっきりと、われわれが現代芸術に近寄るのに携えている形象期待を、斥けている」⁹⁾ ガダマーのこのような考えは、現代芸術というものが呈示する以前のあらゆる諸概念と歴史的的事象、そして何よりも美術的形象の歴史的系譜が根底に存することが条件となる。西洋文化圏において、ギリシアーヘレニズム文化がローマやビザンチン文化を経てキリスト教的宗教的審美観と結びつき、様々な形象を呈示してきた経緯は紛れもない事実だ。ジョットーやアンドレイ・ルブリョフの作品が単に神聖なる精霊を描くに留まらず、伝統性を頑なに保持しながらも豊かな表情に包まれた美を形成していった。そのような美観の形象が西洋絵画の芸術的基盤となったことは事実である。ところがルネサンスから近代への流れの中で、対象が神話的・宗教的なものから自然的事象へと徐々に移行していった。風景にまつわる自然美、あらゆる階層の人々とその表情、室内の光景、光と影の明暗、距離など様々な事象が対象となり、伝統性の顕現という行為は歴史的時間の経過とともに後退する様相を示すにいたったのである。ヴァン・ダイク、フェルメール、レンブラントの時代は、対象の再現という意味では技巧的にも傑出した作品が生み出された。

芸術の領域における、ロマン主義から20世紀にかけての動きは極めて変化に富んでいるといえる。表現者である個が、個であることの主観的エネルギーを拡散していった。「抽象」という概念は、正に描き手の対象に対する姿勢の現われの1つだ。文化圏や民族的イデオログ、宗教的理念から離脱すればするほど表現というものはその力を個に求めることになる。

だが果たして現代芸術は対象を欠いてきたものなのか。ガダマーのような見解は「伝統」的美的概念をその根幹に保持する限りにおいてはそうである。神話と人間の世界が歴史的時間という通時的観念の中で有機的に維持されうるものであるとする限り、そうである。しかし20世紀の芸術というものは古代神

話から乖離できずにいながら、そこから解放されようとするものであった。またダーウィン以降の人間存在の見方の変遷を振り返るとそうならざるを得ない部分もある。人間が結局は生物の一端に位置するものでしかない存在であるという再認識によって、神話の伝承者である必要はなくなった。神話的・宗教的形而上世界から人間が解放された時点で、そうなるしかないのである。神話的方法論ということならば様々なアプローチが試みられた。G. デ・キリコの^{ピチュラメタフィジカ}形而上絵画にオデュッセウスを見出すならば、あるいはヘクトルとアンドロマケを見出すならばそうかもしれない。だがそれは既に形而下となった神話世界における、現代のオデュッセウスの姿ではないだろうか。マネキン化したヘクトルとアンドロマケの二人の造形は、神話的枠組みの中で描かれていたとしても名状しがたい謎に覆われている。顔のない人物の不可解さ、不安感、力強い線形と鮮明な色彩に覆われてその神秘性を一層濃くしている。この圧倒的な幻惑性がシュールリアリスト達を精神を高揚させた要因であった。神話不在の現代社会であるからこそ形而上的神話的観念を想起させる要素がキリコの絵画にはあったのである。

クラウス・フースマンは別の角度で現代芸術を批評する。彼は絵画における西洋の近代主義の根幹をセザンヌに置く。彼は芸術的行為がセザンヌによって「現実のリアリティから絵画のリアリティに移った」と考えている。彼は描かれる対象が「現実性と抽象性の間を揺れ動く」ことに美が存在すると捉えている。しかしセザンヌ以降において、抽象絵画は「絵画による絵画の解消」であり、「絵画についての思弁」でしかないと考えている。古典主義が民族の神話・宗教的なもの、哲学に根ざした伝統に連鎖するというのであるならば、現代絵画における静物という対象は「神話の助けを借りる必要のない、美術における唯一の主題」であるというのがその主な理由だ。それでも作品というものはそれを取り巻く時代や世界とは無縁のものではありえない。作品を解釈しようとする観念の中に、既に神話的意味づけを行おうとする行為がア・プリオリに包含されていることが現代の特徴であるとするならば、抽象芸術に対して、それが発信する神話的言語を解読しようとする試みが成されることは必然となる。そのような意味で祭式芸術が

大戦後に現れたと考えているフースマンは、物語の領域ではベケットの作品がその祭式芸術の範疇に入ると解釈される¹⁰⁾。祭式芸術であるかどうかはともかく(つまり *Godot* において神による救済を読み取るかどうかはともかく)、20世紀の、特にフランスにおけるヌーボーロマンは「物語による物語の解消」という方向を打ち立てたのは事実だ。イデオログに根ざしたものでもなく、明らかに寓話と解される世界でもなく、道徳教養でもなく、メタフィクショナルな要素のみに囚われた物語は時代的産物ともいえるべきものであろうか。ヴァレリー、ロブ＝グリエ、ブランショなどの作品を考えれば、ディスクールについての思弁という行為に囚われていたことは明確である。抽象芸術を始めとする20世紀芸術の中心の1つであるフランスにおいてこのような思潮が主流になった。イギリスやアメリカではそうならなかったのは、その思想的背景が大陸のものとは全く異なっていたからである。プラグマティックな視点は言語の合理性に基づく。従ってそこからはロゴスそのものへの懐疑的探求は生じにくい。言語や実存の根源の彼方を目指すことは不合理な行為そのものである。小説が絵画の世界よりも厄介であるのは、言葉そのものが対象であるからだ。言語表現の可能性それ自体が思弁の対象になったことは現代芸術が陥った袋小路の1つだ。可能性を極限にまで高めたのはジョイスであり、その対極がベケットであったことは常に論じられてきたところではある。表現の不可能性そのものが探究の対象ではない。ベケットが露呈したのは表現の不可能性に晒される、いつまでも言語に依存する貧困な人間像である。ベケットの作品は方法論的には前衛的であるし、その作風は抽象であった。言語芸術の抽象は実はベケット自身も精通していた絵画のものとも共通項を持つ。

3. 絵画における抽象

印象主義的絵画表現から20世紀的抽象というものを再認識するとき、W.カンディンスキーやP.クレーの絵画を想起することが1つの適当な選択であろう。カンディンスキーはドイツ表現主義の中から自己の芸術を先鋭化させてきた者の一人だ。彼は対象の有

機的形態というものを重要視しなかった。彼の述べる内面的精神的必然性が作者の精神を反映するところの形態と色彩を導くものと考えていた。その意味で彼のコンポジション理論が形成されていたと考えられるのである。その一方で彼自身は芸術の源泉をロシアの「イコーン」に見ていた¹¹⁾。カンディンスキーは、絵画の構成に対して極めて正確な伝統主義の系統を踏まえていたのである。またコンポジションにおいては正確なデフォルメ理論と色彩の美学に基づいていた。「黒は、燃えつきた薪の山のように、光が消えてしまったもの、屍のように、どんな出来事が起ころうと無感動で、一切のものをなるがままに任す、動かないのものである。それは、生命の終焉、つまり、死後の肉体の沈黙にも似ている。…灰色には、響きと運動がない。だがこの不動性は、能動的な二つの色の中間にあり、そしてそれらの色からできた緑の静止とは、異なった性格のものである。だから、灰色の不動性は、荒涼とした感じをあたえるのである。この灰色が、その暗さを増せば、それだけ、その荒涼とした感じはいっそうつよくなって、息はつまりそうな感じになる。…」¹²⁾カンディンスキーは画家として作品を描くだけでなく、形態と色彩の理論家でもあった。勿論色彩と形態の理論は彼だけのものではないし、実際色彩感覚というものは共通のもので多いわけであるし、色に対するイメージはヨーロッパ人だけのものでもないだろう。西洋絵画がヨーロッパの文化的特色の1つであることは確かであり、細密画からルネッサンスを経てヨーロッパ近代文化の一翼を表すまでに至ったわけであるが、現代抽象絵画は、チマブエやファン・アイク以来発展してきた西洋絵画を根本から揺るがしたことは確かだ。形態と色彩は可視的な対象から離れて、それ独自の表現型を示すに至った。フランツ・マルクでさえも対象を多面的構造と多重な色彩の中に織り交ぜていった¹³⁾。

しかしながら、抽象という概念はその内観性故にロマン主義以来の主観的幻視性を伴う。描くものと描かれるものとの間に如何なる精神性が宿ろうとも主観的幻視性産物という解釈も一方では成立する。ボスやブリュゲルのような、寓話・隠喩・換喩的象徴性にはそのような疑念は浮かばない。ブリュゲルなどの場合は既にはじめから隠喩としての幻想世界

として作品が成立しているからである。それを見る者は様々な象徴概念を読み取り、作者の内観的精神世界よりも絵そのものの世界が発散する象徴的・記号的世界を想念することができる。

また、表現主義から突出したパウル・クレーの抽象芸術に関する理念もカンディンスキーのものと類似するものであった。クレーの言葉「芸術とは見たものを再生するのではなく、目に見えるようにするのです」の持つ意味とはロマン主義(特にゲーテ由来の)を継承する抽象芸術の精神性を示すのである。現代芸術のこのような表現の志向性においては、対象の可視的な再生行為からの脱却は不可避のものがあった。クレーにとって、絵とは造形要素とその手段を経て心象^{イマージ}へと向かうものであったと考えられている。クレーを論じるハフトマンの説明はその抽象表現の本質をより明瞭にしてくれる。「心象—これこそは、世界と人間との関係のこの刻印なのである。形態生成と自然のより高度な有機的組織化の関係深い洞察に発し、われわれの精神の直観的判断力によって、典型的なもの、形態的なものが生ずる。そして根源としてのそれらからさまざまな多くの造形が可能となるのである。その典型的なものは、眼を通してわれわれのうちに入り込み、人間的なるものの環に加わり、われわれの部分となり、われわれの生の刺激の構成要素、無意識のうちに形態化しつつ作用するわれわれの想像力の、絵画の素材となる。この無意識的なものから、典型的なもの、形態的なものは、創造の時間において、思案し遊ぶ、われわれの芸術的行為によって、全面的にわれわれのものである一枚の絵として明るみへ出される…こうして眼に、内面的なものとの外面的なものとの総体が出来上がる。その結果が、想像的なものの作用定式としての心象^{イマージ}である。この心象こそが絵の存在である。」¹⁴⁾クレーはカンディンスキーと異なるのは、彼が、世界と人間との関係をより積極的に描いたということである。形態と色彩の細密さはここで触れる必要はないが、彼の緻密すぎるほどに計算された造形手段の陶冶によって生み出されたものは、世界・自然という対象を内面化・人間化したものである。特に晩年の作品にはそれが凝縮された形であらわれている。「インストラ・ドルカマラ(甘く苦い島)」「無題 此岸—彼岸のあいだで捕らわれたままの者」「死の天使」「死と灰」「闇黒の小さな渡し

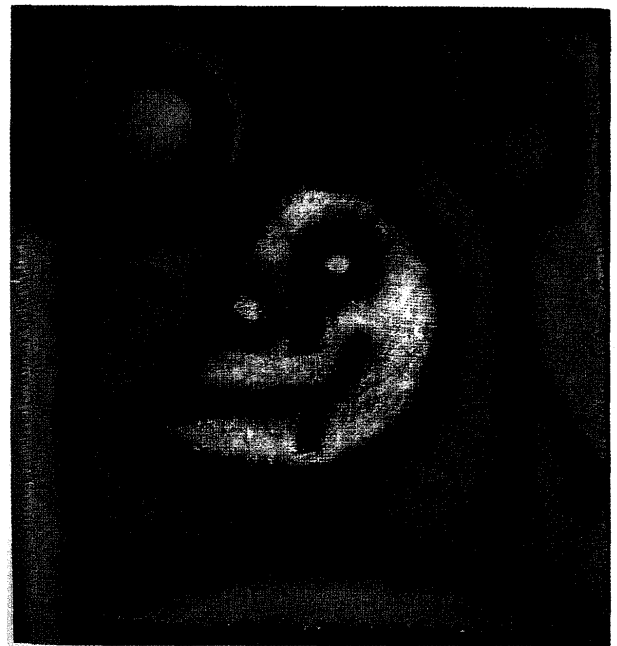


図1 Paul Klee「死と灰」1940年
麻 油彩 46.0×44.0cm Bern クレー財団蔵

舟」などの作品には、人間存在と死の主題にクレーらしい静的な穏やかさと豊かな色彩が表れている。これらの作品にほぼ共通するのであるが、人間の「頭部だけ」が描かれている。頭部だけが描かれている絵は別にグロテスクなものでもなく、ユーモアさえ感じさせるものもある。穏やかさ、悟性、空虚、恐怖、優しさ、孤独、生、終焉などが渾然となってその心象を提示している。人間の頭部だけという感覚は実は *The Unnamable* と共通するイメージである。しかし、絵の世界とは異なり、ベケットの世界は「頭部だけ」が果てしなく言葉を発信する。クレーの頭部は何も言わずにその形態と色彩が語ってくれる。その世界はクレーの内面から生み出された、彼の深い人間洞察に基づく冷徹且つヒューマンな哲学である。クレーの抽象とはそのような意味で非常に豊かな表現芸術をもたらしてくれた。デフォルメされた心象は彼の深い主観的洞察の産物であり、対象の再現を排して内観の世界を構築した造形思考の実現であった。

一方、対象を分析の対象とし、可視的な対象を再現することなく別の次元に表現していった者もいる。キュビズムの範疇にいる G. ブラックの絵画はどうか。彼の分厚い絵の具が表現する世界は、静的な対象そのものを表す。画家は対象により近接し、写実

を目指す。彼の作品には政治的、宗教的、時代的メッセージ、サンボルといったものは作品の前面には出てこない。それらを彼の形態・色彩言語からは見出すことは困難である。彼の生きた時代的不安を感じられるのだとするならば、その静物の静的な対象の内にそれらは潜む。彼はセザンヌ的キュビズム、分析的キュビズム、パピエ・コレを経て総合的キュビズムへ向かった。静物を中心とする対象への表現は様々な変遷を辿ることになるが、セザンヌからの影響・静物一すなわちセザンヌ以降の神話から解放された世界一がより鮮明に出ている素朴な静物画にその本質の一端を見出すことができる。対象である静物の写実的再構築がブラックの目的の1つであった。特に、1940年前後の作品は無駄なもの「削ぎ落とし」が見られることが知られている。戦争経験を経て単純化に向かうという過程はベケットに類似するものがある。ブラックは第一次・第二次の両大戦を経験している。大戦最中の作品にはキュビズム時代に見られた多面的接合面が入り組んだ構造的なものは見られない。例えば1941年に描かれた「ガラス製水差しと魚」はそのような単純化・削ぎ落としの表現の代表的なものと考えられている。黒色と白、薄茶色の多い、僅かな色彩のコントラストが時代の不安を象徴する作用を持つ。皿の上の二匹の黒い魚。死んでいる状態を示す黒の色彩は、ここでは壁と窓枠の薄茶色、水差しの銀白色、灰白色の皿、一方で窓の中の黒色(窓の中が黒色という非現実性)とのコントラストの中では、魚の鱗が有する銀色よりも余計に魚らしい色彩を呈する。黒という緊張。白というこげ茶色の鱗と黒色の



図2 Georges Braque「ガラス製水差しと魚」1941年
カンヴァス 油彩 33.5×55.5cm Paris 国立近代美術館蔵

魚体は非現実的な色彩ともいえるが、その形態と色彩から不安、恐怖、死、隠遁などの心象が静かに滲み出る。暗い静かな色彩の特徴を持つブラックの対象に対する姿勢は他の作品にも共通する特徴であった。素朴な構成の中にある形態と色彩が、画家自身というよりも、静物の側からその内面を語らせる。魚という題材は特に単純化・削ぎ落としには効果的な形態を有してたようだ。滑らかな無駄のない流線型の形態は窓枠や壁の直線と見事なコントラストを形成する。「黒い魚」「二匹のぼら」「頭蓋骨のある静物」なども同様のタッチであり、黒の色彩が持つ厳格さと単純なシルエットがある種の不安感、深遠を表す。ブラックにとっては、絵を描くという行為は対象を描ききる行為に他ならなかった。その意味で対象無き芸術などというものはむしろ存在しない。クレー、ブラック両者共に時代を背景とした現代芸術の造形における思考があった。その思考とは、大戦やナチズムを経験した芸術家達の鋭敏な眼差しによって培われたデフォルメの形態理念であった。ホロコーストの時代を経たベケットもまた別の角度から「削ぎ落とし」と抽象形態を作品にもたらしていると考えられる。

4. *The Unnamable* その色彩

一方のベケット作品は、物語やその意味が限りなく削ぎ落とされた言語表現による抽象が認められる。既にその造形的言語形態は述べたところであるが、絵画の抽象と色彩を考慮に入れた上で文章世界の色彩について述べておきたい。物語にも色彩はある。物語は言語で形成されているわけだが、その言語が意味するところのものに色彩的要素がある。ベケットの場合、その色彩とは豊かさとは極北の位置にあるといえる。実際、*The Unnamable* には色彩についての語り手の言及が随所にある。

Whether all grow black, or all grow bright, or all remain grey, it is grey we need, to begin with, because of what it is, and of what it can do, made of bright and black, able to shed the former, or the latter, and be the latter or the former, alone. But perhaps I am the prey, on the subject of grey, in the grey, to delusions.¹⁵⁾

語り手は物語を通じて灰色という色彩に対する妄想に取り付かれている。全くの沈黙が黒色であるならば、言葉である語りはそれに光を射すものである。沈黙と語という関係は *The Unnamable* の主題に他ならないが、その関係を黒、灰色、白という色彩を対照的に用いて表現している。灰色をしてカンディンスキーは荒涼感を表すといったが、ベケットの灰色とは、語と沈黙の間という重苦しさを示す色彩である。ベケット的な荒廃とした寒色がこの作品では効果を示す。黒でもなく、白でもなく、その色彩明度が不明瞭で流動的な色合いは、語と沈黙の間の虚空を示すには最も適した色彩であると考えられる。

no, there's no air here, air is to make you choke, light is to close your eyes, that's where he must go, where it's never dark, but here it's never dark either, yes, here it's dark, it's they who make this grey, with their lamps. When they go, when they go silent, it will be dark, not a sound, not a glimmer, but they'll never go, yes, they'll go, they'll go silent perhaps and go, one day, one evening, slowly, sadly,...

The grey means nothing, the grey silence is not necessarily a mere lull, to be got through somehow, it may be final, or it may not. ...Then it will be black. But it is with the black as with the grey, the black proves nothing either, as to the nature of the silence which it inspissates.¹⁶⁾

“grey”という語は作品を通じて27回使用されている。“black”は20回，“white”は5回に留まっている。黒色は暗闇、沈黙を示し、白色は、光、静止または虚空を示す。灰色は両者の色階の間にある色彩であるために、全てが相互作用的に曖昧になる。運動と静止、光と闇、絶望と救いなど、色彩にまつわるあらゆる始原と終焉が交互に混濁するものとなる。ただし、語の色彩は絵画の色彩と異なり、濃度も色調も色彩明度の経過旋律的な微妙な表現もない。「語」の意味でできているにすぎないのである。語り手がどれほど語り尽くそうとしてもこの沈黙と語の間の問題は永遠に尽きないものとして空回りしてしまうのである。このような混沌は、むしろクレヤブラックの絵に比するよりも、絵を描く行為そのもの間に向かうようなものと比較した方がよいだろう。その意



図3 Bram van Velde 「無題」1975年
グアッシュ 102×73cm Carouge 個人蔵

味でブラム・ヴァン・ヴェルデとその作品が該当する。

ベケットとブラム・ヴァン・ヴェルデの間には個人的親交があった。寡黙な2人の芸術家の間には、お互いの芸術領域への理解や共感があったことは事実である。ベケットの作品は演劇を通じて知られるようになった。ヴェルデの絵はというと、この画家の作品はあまり人の目に触れられることはなかった。彼の「絵」は一般的にはアンフォルメル領域にあると捉えられている。例えば、ジャン・フォートリエの作品評価として、サルトルはその不定形の混沌が人間存在の実存的「極限状況」を表すと述べた。ヴェルデの絵は、ヴェルデ自身という表現者としての極限に位置していた。グアッシュ作品のもたらす形成過程における色彩の流動、形態不在の形態や、色彩が本来持つべきであろう色調の目指す旋律的要素を打ち消そうとする名づけようもない色使いは、絵画の持つ本来の対象を形象化するという行為から著しく遠い位置に存すると言える。クレヤやカンディンスキーが対象を始原として、表現の可能性を前提として創造の形態を形成していったのに対して、ヴェルデは表現することが不可能であるという領域の中で、敢えて妨げられる表現の領域に入っていった者であると考えられる。抽象表現主義的不定形の世界はその

ように解釈されるしかない。絵そのものが対象という世界を絶望的に捉えようとする虚無と同一のものであるということ、あるいは生存と描く行為が一致するという、これが不定形の芸術の特徴の1つだといえよう。しかしガダマーやフースマンの抽象批判はそのようなデフォルメ志向に向けられたものである。先に述べたように閉塞的自己充足の表現は理解を拒絶するものとして退けられる。しかし意味論的解釈は、根源的に理解の対象とはならない。ベケットの言葉を借りれば良いも悪いもなくただ「絵があるだけ」である。解釈を求めるような絵画は元々存在しないことになるのだ。絵に向かう精神がそのまま形態と色彩に変容しただけである。同様に言葉に向かう精神が文章という「形態」と「色」に変貌したものがベケット自身の作品ということになる。

... in the end I'll recognise it, the story of the silence that he never left, that I should never left, that I may never find again, that I may find again, then it will be he, it will be I, it will be the place, the silence, the end, the beginning, the beginning again, how can I say it, that's all words, they're all I have, and not many of them, the words fail, the voice fails, so be it, I know that well, it will be the silence, full of murmurs, distant cries, the usual silence, spent listening, spent waiting, waiting for the voice,...¹⁷⁾

沈黙についての物語には始まりもなければ終焉もない、時間も場所も肉体も精神も全てが曖昧なまま進行する。語り手は挫折に帰するであろう声を待つ。挫折に向かうであろう沈黙と声を待ち続け、沈黙について言葉の牢獄の中で語りを持続するしかないのである。これがこの作品の本質である。これは言語表象に対する根本的な問いの物語であり、語り手を言語の「牢獄」の中に没入させることによって言語依存に対する懐疑とその責任の無能さをむき出しにした人間存在のデフォルメされた形態とディスクールである¹⁸⁾。ベケット作品の解説を試みるベルナルの指摘「今日の文学で起こることは、それが誰も、つまり、人間も神も、責任を取ろうとしない言語の中にあるということである」とは、人と言語の関係に存する無責任な在り様を適切に解釈するものである¹⁹⁾。勿論言語と人間の問題は今日的なものではない。言葉と

人の関係は本質的にそのようなものでしかないものである。人間は恰も事物と言葉が密接に連結している如くに振舞ってきた。それが誤謬であり、その場しのぎの時間稼ぎでしかないことは自明であるにも関わらずにそうしてきた一面があった。ベケットはそのような挫折を沈黙と語の内側から描こうとした。ベケットが吐露した世界は、言語という基盤によって培われた西洋近代と、自己充足的言語表現による正の意味の構造を覆すものだった。言葉と人間存在という極限的テーマを汚らしく垂れ流しにすることによって、言葉がもたらす負の世界を赤裸々にさらけ出すことにあった。その一つの形が*The Unnamable*である。この作品はベケットの散文形成過程における一形態であり、前衛的小説作品群の1つに位置付けられるものだ。彼の抽象表現の概念は、言語表象形態の特徴に表出されていることは既に述べた。その要素の一つに色彩も添加されるであろう。そこに現れている「待ち続ける」演出要素が舞台というストラテジーに活用された。視覚立体化された舞台の中で、この効果は*Godot*の中で応用されたことは述べるまでもないことである。

註

- 1) John Fletcher. 1972. *The Novels of Samuel Beckett: Chatto and Windus Ltd.* 194.
- 2) William Y. Tindall. 1964. *Samuel Beckett: Columbia Univ. Press.* 31.
- 3) 絶対者不在のベケット的円環的煉獄についてはベケットのジョイス論を参照。
Samuel Beckett. 1972. 'DANTE...BRUNO.VICO.. JOYCE' in *James Joyce/Finnegans Wake A SYMPOSIUM: A New Directions Book.* 3-22.
- 4) Samuel Beckett. 1975. *The Unnamable: Calder and Boyars LTD.* 17-18.
Samuel Beckett 1987. *L'INNOMABLE: Les EDITIONS DE MINUIT.* 24-25.
ベケット作品の引用については英語版、仏語版は全てこの版によるものとする。
- 5) O. Bernall. 安堂信也訳. 1972. 『ベケットの小説』紀伊国屋書店 190.
- 6) *The Unnamable.* 125.
- 7) Samuel Beckett. 1975. *TEXTS FOR NOTHING in NO'S KNIFE: Calder and Boyars LTD.* 120-121.
- 8) Hans-Georg Gadamer. 神林恒道訳. 1987. 「芸術の終

- 焉?』『芸術の終焉・芸術の未来』所収 勁草書房 39-40.
- 9) Hans-Georg Gadamer. 近藤重明訳. 1988. 「芸術と模倣」『哲学・芸術・言語』所収 未来社 166.
- 10) Klaus Fussmann. 浜田拓志訳. 「自分自身をさがし求めた芸術」『芸術の終焉・芸術の未来』所収 139-167.
- 11) Wassily Kandinsky. 西田秀穂訳. 1987. 『抽象芸術論』美術出版社 45.
- 12) Kandinski. 『抽象芸術論』106-107.
- 13) フランツ・マルクの初期作品と後期作品を比較した上での言及、勿論キュビズムの手法による作風の変化であることはいうまでもない。
- 14) Werner Haftmann. 西田秀穂・元木幸一訳. 1982. 『パウル・クレー 造形思考への道』美術出版社 206.
- 15) Beckett. *The Unnamable*. 17.
- 16) *ibid.*, 82-83.
- 17) *ibid.*, 131.
- 18) ‘I’m in a dungeon. I’ve always been in a dungeon, I hear everything, every word they say, it’s the only sound, as if I were speaking, to myself, out of loud, in the end you don’t know any more, a voice that never stops, wehre it’s coming from.’
(*The Unnamable*. 86.) 牢獄のイメージは作品後半に浸透するイメージの1つ。
- 19) Bernal. 『ベケットの小説』206.