

ベケットとディケンズ:
円環的時間と直線的时间

武藤美代子

序

『ゴドーを待ちながら』(*En attendant Godot*, 1952; *Waiting for Godot*, 1954) で一躍有名になったアイルランドの作家サミュエル・ベケット (Samuel Beckett, 1906-89) を示す言葉は、不条理、ミニマリストそしてモダニストであろうか。『クリスマス・キャロル』(*A Christmas Carol*, 1843) や『大いなる遺産』(*Great Expectations*, 1861) で知られているイギリスの小説家チャールズ・ディケンズ(Charles Dickens, 1812-70) を指す言葉は、ユーモア、リアリズムそして社会小説家であろうか。『ロッカバイ』(*Rockaby*, 1981; *Berceuse*, 1982)、『芝居』(*Play*, 1964; *Comédie*, 1966) そして『わたしじゃない』(*Not I*, 1973, *Pas moi*, 1974) に顕著に見られるようにベケットの後期の演劇は、極限にまで切り詰められた演出法となっている。¹ 一方、ディケンズの後期の作品は『大いなる遺産』や『我らが共通の友』(*Our Mutual Friend*, 1865) に見られるように、あらゆる主題を盛り込み非常に多くの人物を登場させ、複雑な人間心理や社会構造を浮き彫りにしている。²

国も時代も違うこの二人の作家は、一見全く異質で接点など全くないように思われる。しかし非常に興味深いことに、ベケットの演劇を見た瞬間にディケンズの作品を想起する作品の印象が酷似しているものから、作品を読めば読むほど両者の多岐にわたる主題に共通性が実に多いことに驚かされるものまでその類似性は幅広い。そして、その主題を明示するために構築された作品世界が、他に類をみない特異なものであることがこの二人の作家の共通点であることも見逃せない。ヴィクター・セイジ (Victor Sage) は、「ベケットの前の時代のフロイトやカフカがディケンズを好きだったように、彼もディケンズを好きだった証拠がいくつかある」(Sage 17) と指摘し、また「ベケットの『マーフィー』のケリー

氏は、まさしく明らかにディックさんの書き直しである」(Sage 19)と述べ、ベケットに対するディッケンズの強い影響を論証している。³ また、ジェイムズ・アチソン(James Acheson)は、『エンドゲーム』(*Fin de partie*, 1957; *Endgame*, 1958)のハムとペグの原型を『ディヴィッド・コパーフィールド』(*David Copperfield*, 1850)のハムとペゴティーに見出し、そしてネルの死は『骨董屋』(*The Old Curiosity Shop*, 1841)の少女ネルの死を想起させるとして、彼もまたベケット作品へのディッケンズの影響を論じている。⁴

上記二人の批評家が指摘するように、確かにベケットの作品とディッケンズの作品には興味深い類似を見出すことができる。上記の作品以外においても、例えば、二つの都市の物語(ダブリンとロンドンを舞台とした『マーフィー』(*Murphy*, Eng., 1938; Fr., 1947 とパリとロンドンを舞台にした『二都物語』(*A Tale of Two Cities*, 1859))の主題や、笑いと涙による悲喜劇や、また二人とも機械と人間を融合させた機械人間を描くなど、両者の主要な主題に多くの共通点が見られるのは興味深い。

本稿においては、二人の作家の類似が特に顕著にみられる『ロッカバイ』と『大いなる遺産』を中心に扱い、その共通する主題である「時」を人生との関係においてどのように描写し、そこにいかなる意味を付与しているかを比較検証したい。それによって、最後のモダニスト且つ最初のポストモダニストとして呼ばれるベケットと19世紀ヴィクトリア朝の小説家ディッケンズの接点を見出したい。

I 二人の女

『ロッカバイ』の舞台上では、喪服を着た老女が揺り椅子に座り揺られながら、彼女の母親が死んだ日に吹き込んだ自分の声をテープレコーダーで聞いている。観客は薄暗い照明の中で、揺り椅子に座って揺られている喪服の女を見ながらテープの声を聞く。舞台上の女はテープの音が止まった時に、「もっと」(“more”)というだけである。この椅子に座っている老婆の喪服を花嫁衣裳に変えると、『大いなる遺産』のミス・ハビシャムを想起する人は多いのではないだろうか。

『大いなる遺産』において、主人公ピップはミス・ハビシャムに初めて会った時、次のように言う。「今まで一度もみたこともない、これからだって二度と見ることはないと思われるような、不思議な婦人がそのテーブルに片肘たてて、頬杖つきながら、肘掛椅子に腰掛けていた」(49)。さらに、ピップは次のように続ける。

I saw that everything within my view which ought to be white, had been white long ago, and had lost its lustre, and was faded and yellow. I saw that the bride within the bridal dress had withered like the dress, and like the flowers, and had no brightness left but the brightness of her sunken eyes. I saw that the dress had been put upon the rounded figure of a young woman, and that the figure upon which it now hung loose, had shrunk to skin and bone. Once, I had been taken to see some ghastly wax-work at the Fair, representing I know not what impossible personage lying in state. Once, I had been taken to one of our old marsh churches to see a skeleton in the ashes of a rich dress, that had been dug out of a vault under the church pavement. Now, wax-work and skeleton seemed to have dark eyes that moved and looked at me. I should have cried out, if I could. (50)

ピップがそこに見たものは、骨と皮に萎んでしまった老婆が黄ばんだ花嫁衣裳に身を包んで肘掛椅子に座っている姿である。それは、生きている人間というよりは、「蠟人形」か「生き返った死人」のようでさえあった。彼女は息はかろうじてしているものの精神的にはすでに死んでおり、事実上、精神的壊死状態にある。実際、ミス・ハビシャムの花嫁衣裳は「死装束」(grave-clothes)であり、花嫁衣裳のヴェールは「経帷子」(shroud)(52)のように見えるのである。そして、彼女自身に対して幽霊(spectre)や亡霊(ghost)という言葉が多く用いられ、彼女は死と強く結び付けられている。

日の光の閉ざされたミス・ハビシャムの部屋の暗さに慣れてきて部屋の様子がだんだん

見えてきた時に、ピップは彼女について次のように言う。

So she sat, corpse-like, as we played at cards; the frillings and trimmings on her bridal dress, looking like earthy paper. I knew nothing then, of the discoveries that are occasionally made of bodies buried in ancient times, which fall to powder in the moment of being distinctly seen; (52; emphasis mine)

ミス・ハビシャムの日の光の閉ざされた部屋はまるで墓を思わせ、彼女はそこに埋葬された死体のようである。そしてそれはまた、日の光を受けたらすぐに塵と化してしまいそうなほどまでに朽ちた、骸骨に化した姿をも想起させる。

一方、「ロッカバイ」とは子守歌を意味する。子守歌とは、母親が赤ん坊を寝かしつける時に優しく歌う歌である。『ロッカバイ』の女が揺り椅子に座って揺られながら子守歌のようにテープレコーダーの声を聞いている姿は、母親の腕に抱かれてすやすやと寝入っていく赤ん坊の姿と重なる。しかし、ここでは子守歌を歌っているのは母親ではなく娘である。つまり、テープレコーダーの声は娘が母親の死の際に、まるで子守歌のように語った言葉である。独特なリズムをもったこの言葉は、歌と言って差し支えないだろう。揺り椅子に座っている女は母親と同じように年老いて死に近くなった今、かつて自分が歌ったものを母を思い出しながら聞いている。従って、ここでの子守歌は赤ん坊を寝かしつける時のものではなく、ウィリアム・E・グルーバー (William E. Gruber) がいみじくも「ロッカバイ」には揺りかごと墓場のメタファーがあると指摘しているように、挽歌である。⁵ 実際、マザーグースの童謡「ロッカバイ、ベイビー」にも死の暗示がある。

Mother Goose Rhymes
Rockabye, Baby

Rockabye, baby, on the tree top,
When the wind blows the cradle will rock;
When the bough breaks the cradle will fall,

And down will come baby, cradle, and all. (河野 350-51)

まだ小さい赤ん坊は、かごと落ちたら死んでしまうのではないだろうかと思ってしまう不気味な歌である。『ロッカバイ』は女の「もっと」に続き、「とうとう最後に、その日」がきた(“till in the end / the day came”)という不吉な言葉が続き、「彼女が止まった時」(“time she stopped”)や「長い一日の終わり」(“close of a long day”)はまさしく死を暗示し、それはその後何度も繰り返され、劇全体を死の雰囲気覆っている。

『ロッカバイ』の喪服を着て揺り椅子に座っている女と、『大いなる遺産』の花嫁衣裳を着たミス・ハビシャムは、視覚的な印象が酷似しているばかりでなく、そこに共通する死のイメージが付着している。次章においてはさらに、『ロッカバイ』の女の死のイメージと『大いなる遺産』のミス・ハビシャムの死のイメージの意味を明らかにするために、二人の作家の時間性を考察したい。

II 時間: 円環と直線

『ロッカバイ』の女が揺り椅子に座って前後に揺れている光景による視覚的な効果と、テープレコーダーの声による聴覚的な効果と、椅子の揺れと声を作り出す音楽的なリズムと、そして「前後に揺れ」と「彼女が止まった時」と繰り返されるベケットの言葉のすべてが一体となって、独特な「時」の世界が作り出される。

劇は、女の「もっと」で始まり、次にテープレコーダーの声が「とうとう最後の日が来た」と母親の死の日を語る。その後長い間があり、女が「もっと」と言うと再び声がほとんど同じ語りを繰り返す。この女の「もっと」とそれに続く同じ語りの繰り返しは、日々同じような出来事が繰り返される単調な人生を示し、さらにこの世で繰り返される生と死を暗示し、究極的には季節はめぐり、繰り返し、再び回帰するように、永遠に流れる円環的な時間を示唆する。

円環的な時間性の特徴である反復性は、母と娘の関係によって具現されている。舞台の

老女は母親と同じよそゆきの喪服を着て、母親が座っていた同じ揺り椅子で揺られている。

let down the blind and down

right down

into the old rocker

mother rocker

where mother rocked

all the years

all in black

best black

sat and rocked (280)

舞台上の椅子に座っている老女は母親なのか娘なのか、あるいは、声の主は母親なのか娘なのかが分からず観客はしばらく戸惑う。声の語りを聞きながら舞台上の老婆を見ているうちに、母親と娘がダブってみえる不思議な感覚を観客は覚える。テープレコーダーの声と椅子の女は、母親から娘へ、そして娘からそのまた娘へと繋がり、そしてまた母親はその母親から続いているという永遠とめぐる円環的な時間性を暗示させている。

『ロッカバイ』と同様にテープレコーダーを用いて「時」を描いた作品に『クラブの最後のテープ』(*Krapp's Last Tape*, 1958, *La dernière bande*, 1959)があるが、これはベケットの時間性を知る上で重要な作品である。⁶主人公クラブは毎年誕生日に一年の「回顧録」(58)をテープレコーダーに吹き込み、その際にそれ以前に吹き込んだ録音を聞きなおす。現在 69 歳のクラブは 30 年前の自分の声を聞きながら、何度も中断し、テープを巻き戻し、物思いにふける。今は若き日の澆刺とした声も希望も野望もなく、語るものが何もない。しかし、彼は「昔に戻りたいとは思わない」(63)、つまり彼は過去を求めてはいない。では、なぜ彼は録音をするのか。それは、彼は「思い出もいつかなくなる」(60)

ことを知っているため、すなわち人間の「老化」を認識しているからである。高橋康也がテープレコーダーの声を「肉体から分離した声」とし、「二つの声が主人公であるこの『声の芝居』では、過去が実体を持ち、舞台にのせられる」(高橋 65)と指摘しているが、過去と現在を併置することによって、時間の流れを具現化していると言っても過言ではない。39歳のクラブはさらに12年前のテープを聞いている。この過去に逆行する行為は、時間の経過を観客に実感させる。観客はテープの若々しい声とそれが意気揚々と語る志望を聞きながら、目の前の色あせた服を着た白髪まじりの初老の無気力なことばと重ね合わせ、時間の流れと人間の老化を実感するのである。イーハブ・ハッサン(Ihab Hassan)は、ある批評家が同劇を「動物人間と機械の間の(中略)ぞっとする対話」と呼んだことに言及し、それは「時間を継ぎ合わせた独白、歳月がこねあげた人間のアイデンティティーの変遷のブルースト的パロディである」(ハッサン 236)と指摘している。しかしベケットが『ブルースト論』において述べているように、ベケットとブルーストの時間性は根本的に違う。

Proust's creatures . . . are victims of . . . Time; . . . victims and prisoners.

There is no escape from the hours and the days. Neither from to-morrow nor from yesterday. There is no escape from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us. . . . and irremediably part of us, within us, heavy and dangerous. (*Proust* 2-3)

ブルーストは「時」に支配されているとベケットは指摘する。ブルーストは失われた過去を求め続ける。しかしベケットは、過去はわれわれを变形してしまい、「取り返しがつかないほどにわれわれの一部となり、われわれの内部」にあると言う。すなわち、過去は現在の中にしみ込んで一体化しているわけである。ゆえに、ベケットは過去を求める必要はないわけである。

ベケットは、クラブによって時間の経過とともに変化する人間の姿を描いている。従

って、ベケットの過去はブルーストの場合と違い、追い求める必要はなく、絶対に逃れられないものでもなくまた閉じ込めるものでもない、成長の一過程である。成長による変化は人間の外面とともに内面にも加えられ、歳月とともに物理的老化により声の張りがなくなるとともに精神的退化も起こり、活力も失われていくことをクラブは実感する。ジョン・コールドー(John Calder)がベケットの小説の主題に成長があるが「下向き」(Calder 11)だと興味深い指摘をしているように、ベケットの視点は人間の最終目的である死に向いているのである。人間は生まれ、成長し、老いてやがて死ぬ。彼の下向きの成長は、老いと死に向かって下り坂を下っていく。しかし、その死は別の生によって受け継がれていく。『ゴドーを待ちながら』で、「ある日、生まれた。ある日、死ぬ。同じある日、同じある時(中略)女たちは、墓石にまたがって、お産するようなものだ」(89)と、また、「墓石にまたがって、難産。穴の底じゃ、ぐずぐずと、墓堀人夫が鉗子を使ってお産を助ける」(90)と、極端に人生を凝縮させるとともに、その連続性を強調している。⁷

『大いなる遺産』のミス・ハビシャムの懐中時計と部屋の置時計は、八時二十分で止まっている。彼女の時間は、結婚式の日で止まっている。その日からずっと、彼女は花嫁衣裳を着たままで、祝宴用テーブルの上にはウェディングケーキもご馳走もそのまま置かれ、今ではキノコが生えたり、クモや油虫が走りまわっている。

... it (=epergne) was so heavily overhung with cobwebs that its form was quite undistinguishable; and, as I looked along the yellow expanse out of which I remember its seeming to grow, like a black fungus, I saw speckled-legged spiders with blotchy bodies running home to it, and running out from it, as if some circumstance of the greatest public importance had just transpired in the spider community. (69)

若くて初々しい花嫁が、老婆になるまでずっとそこに座り続けていたとする絵図は不気味である。これが『ロッカバイ』の老女を想起させる場面である。ミス・ハビシャムは結婚

式の日には花婿に裏切られ、その日以来生ける屍と化している。そして、「日の光が完全に締め出された（中略）息の詰まるようなよどんだ空気の臭いのする」（69）彼女の部屋は、まさしく墓である。⁸

ディケンズは少年時代に父親が負債者監獄に入った時靴墨工場で働かされ、それが生涯トラウマとなっていた。小説家として成功し結婚して子どもが生まれ幸福の絶頂期であった時でさえ、親友且つ後の彼の伝記作家であるジョン・フォスター（John Forster, 1812-76）以外には誰にも言えない心の奥底に隠した秘密であった。彼自身心に過去という名の牢獄を抱えていた。ミス・ハビシャムは、ディケンズあるいは人間誰もがもつであろう心の闇を具現したものである。また彼女は、過去に囚われた「時」の囚人とも言える。「魔法使い」（138）のように復讐心だけで生命力を保ち、自分には失われた若さと美貌を備えたエステラを道具とし、ピップを含めた男たちに復讐する。ピップ自身は社会の階段を昇るにつれ、逆に人間性の階段を下っていく。彼は惨めな徒弟奉公の過去を卑しみ、育ての親ジョーに対して忘恩の罪を犯す。ミス・ハビシャムは自分の過ちに気づきエステラを養女にした時のつかの間の陰りのない心を取り戻した時、火によって浄化され心の地獄からもこの世の生き地獄からも解放される。ピップは、現実と過去を受け入れた時初めて本物の紳士となれる。ポケット氏の「心のない紳士は本物ではない」は、まさしく紳士修行中のピップを示す言葉である。⁹ 従って、『大いなる遺産』は再生の物語りと言える。ミス・ハビシャムもピップも過去を受け入れ改心することによって、成長し前進することができる。従って、ディケンズの時間性は、一人の人間の中で過去を受け入れることによって現在へ、そして未来へと繋がる直線的な流れがある。しかしベケットの場合と違い、その時間的流れが他者に引き継がれる暗示はない。自己完結の世界観である。作品において彼の時間性は一人称語りの文体としても表現されており、過去形と現在形とが混在し、現在への過去の影響を示唆しているが、それと同時に大人として成長した視点がある。

母娘物語り：孤独と愛

ベケットとディケンズは、それぞれ永遠性を強調する円環型と発展性を強調する直線型の時間の概念を母娘物語の形式によって具現している。『ロッカバイ』は、本稿第一章および第二章で論じたように、作品のタイトル自体が母親と子の関係を暗示し、また同作品の基調である繰り返しは母から娘へと続く連続性を示している。『大いなる遺産』では、ミス・ハビシャムと養女エステラとの母娘関係において、過去から現在、そして未来へと続く発展的時間性が描かれていることを第二章において論じた。従って本章では、母娘物語において具現されている円環型と直線型的时间性に付与された意味を探りたい。

堀真理子氏によれば、『ロッカバイ』の女が言う「もっと」(“more”)は「かあさん」(“ma”)とも聞こえ、「母親との一体感を求める老女の叫び」(高橋 256)であると言う。実際、女はテープレコーダーの声が語る母の姿にぴったり一致していく。声が語る母の姿は、舞台上で揺り椅子に座っている女の姿そのものである。グルーバーによれば、女が母の姿を繰り返し母親と繋がっているイメージを持たせるこの行為は、心理的に母との融合を示し、女の心理的リアリティを表現しているとしていると言う。¹⁰ すわなち、それはエノック・ブレイター (Enoch Brater) の言葉を借りれば、「内なる声」(“the inner voice”)(Brater 386)の叫びである。女の内なる声とは、孤独の叫びである。孤独であるがゆえに、母を求めたくなるという人間の真理である。ここに、円環型時間性の特徴である回帰が見られる。孤独はベケットの作品では主要な主題であるが、特に『ロッカバイ』においては劇全体を孤独感が覆っており、下記の場面においてそれを窺い知ることができる。

till in the end

the day came

in the end came

close of a long day

sitting at her window

quiet at her window

only window

facing other windows

other only windows

All blinds down (278)

自分以外だれもいない部屋で、しかもブラインドをすべて下ろした真暗い部屋で向うには何も見えない窓だけを見つめて、一人で死に向かう姿が浮き彫りにされる。母親と同じ孤独な娘の姿がある。母のために挽歌を歌ったが、この女には挽歌を歌ってくれるものさえいない。テープレコーダーの声は自分の声であり、その彼女自身によるテープレコーダーの声はいつそう孤独感を強調する。

『大いなる遺産』はピップとマグウィッチ、あるいはピップとジョーとの関係によって父と息子の物語として読まれることが多いが、ミス・ハビシャムとエステラに着目し母と娘の物語として読むことができる。婚約者に裏切られ「心が壊れてしまった」(80)ミス・ハビシャムは、エステラを養女とし彼女の心を抜き取り代わりに氷を入れ、男に復讐する道具として育てる。心をもたないエステラは母親ミス・ハビシャムに対してさえ情愛をもつ術をしらず、彼女は娘の冷たい態度に自分の犯した過ちを悟る。エステラと結婚できるものとピップに思わせ続け、最後には他の男と結婚させ、ピップに自分と同じ屈辱感を味あわせたその罪を彼女は詫げる。そして彼女は、「紙に『赦す』と書いておくれ」(301)とピップに赦しを請う。ピップ自身も育ての親ジョーに対して忘恩の罪を犯す。ジョーが息子の出世を心から喜び会いに来た時、ピップはお金で解決できるものなら会わずに済みたいと願った。彼は後悔し、ミス・ハビシャムと同じようにジョーに赦しを請い赦してもらい心の平安を得る。スティーブン・フランクリン (Stephen L. Franklin) が、ディケンズは愛に「満たされた」状態のままであることを望む女性を描いたと述べているが、ミス・ハビシャムの願望に反して、愛は「ない」状態、さらに言えば奪われた状態で止まってし

まい、愛の負の停止に絶望し時間も停止させ、それは実質的に彼女の死を意味する。ミス・ハビシャム、そしてディケンズにとって、人生において赦し、すなわち愛は不可欠なのである。¹¹ ベケットの母娘物語りが孤独の糸で織り成されているのに対して、ディケンズの母娘物語は愛の糸によって織り成されている。ベケットは母娘物語という同じ枠組みを使いながら、そこにはまったく違う、愛とは対極にある孤独を付与したのは興味深い。

結論

ベケットの喪服の女とディケンズの花嫁衣裳の女は、ともに「時」の表象である。ディケンズはミス・ハビシャムによって、愛が停止した瞬間に時間を停止した人物を描いた。換言するならば、外界の物理的時間の流れに関わらず、停止したままの心理的時間を描いた。この心理的時間は、ピップの赦しにより愛の停止が解除された時に、再び流れ始める。この時、ミス・ハビシャムは心の牢獄から脱出することができる。言い換えれば、彼女は人間性を取り戻し人間として成長したことを意味する。脱出あるいは成長は直線的な時間の特性である。そして、もう一つ、直線的な時間性の特徴は、可逆性がないことである。ディケンズは過去に戻るよりは、そこで停止する方を好む。何故ならば、彼にとって少年時代の靴墨工場での労働という原体験は、繰り返したくない、二度と戻りたくない過去だからである。ロマン派の無垢の子ども時代の理想郷から大人の失樂園への方向性とは逆に、ディケンズには辛い子ども時代の失樂園から復樂園へ、すなわち理想を求めて進歩し続ける発展の時間性がある。彼の場合、人生の成功への強い願望からその完結性への信仰があるのかもしれない。

一方、ベケットには人生の完結性信仰はなく、自己の人生も他者の人生も繰り返しであるとする認識がある。『ロッカバイ』の老女の座っている揺り椅子とテープレコーダーによる声の再生がメタファーとなっているように、母親も老女も一生同じことを繰り返し、そしてそれは母親から娘へとさらにその娘へと循環していく時間性を想起させる。ジョイスが故郷回帰願望からアイルランドを描き続けたように、ベケットも故郷アイルランドと先

祖との繋がりを求め、それが彼の時間性に表れていると思われる。彼は祖国喪失を体現するかのようにフランス語で作品を書いているが、それは文体的なことだけでなく、裏返しの心理的状态を示しているのではないだろうか。つまり、母国語の英語で書くと、英語本来の豊かさに加えて溢れる心情を抑えきれず、贅肉をそぎ落とした本質だけを描くことを目指すベケットには不向きであったと思われる。そういった、故郷回帰の心情が、過去に戻るのではなく、廻っていく時間性、すなわち円環的時間性を象徴していると言える。すなわち、ベケットは、自分の人生も他者の人生も繰り返しであると同時に、巨大な歴史的な時間の周期の中で生と死を瞬間的なものとして捉え、永劫回帰の時間性を示すのである。

ディケンズ作品を愛したベケットは、奇怪なまでに過去に憑かれたミス・ハビシャムの存在性と強烈な印象に興味を抱き、『ロッカバイ』の女においてディケンズ同様彼にとって主要な主題である過去を独自の観念と手法によって描いたのであろう。その場合、当然意識的に類似させたところもあるが、時間性は根本的に違ったようである。すなわち、ディケンズは直線的な時間性であり、ベケットは円環的な時間性である。コールダーはベーターベンとベケットに共通性を見出し、両者は現実の苦しみを芸術に昇華し、それを「受け入れるだけでなく積極的に楽しんだ」(Calder 13)と論じているが、これはまさしくベケットとディケンズにおいても同様なことが言える。しかし、この二人の場合は原体験、すなわちディケンズは少年時代の辛い体験、そしてベケットは故郷離脱者の土着性を作品世界で昇華させているのである。¹² 極限にまで縮小して本質を抉りだそうとするミニマリストのベケットと、他方不必要なほど詳しく描写することが特徴のディケンズはそれぞれ独自の時間性を作品に織り込み、孤独と愛、すなわちそれぞれが人生の本質と認識しているものを描いたのである。¹³

註

¹ 『ロッカバイ』の引用は、Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays*. (Faber and Faber, 2006)により、その頁数によって示す。

- ² 『大いなる遺産』の引用は、Charles Dickens, *Great Expectations*. (Norton, 1999) により、その頁数によって示す。
- ³ ヴィクター・セイジは、ベケットとディケンズは物と人間の関係を転移させ、メタファーやシンボリズムを使用し、人や社会を皮肉ったり風刺しているとして二人の作家の類似点を見出し論証している。(Victor Sage, “Dickens and Beckett: Two Uses of Materialism.” *Journal of Beckett Study*. No. 2 (Summer 1977); 15-39.) 「ディックさん」とは、『ディヴィッド・コパーフィールド』に登場する人物である。
- ⁴ ジェイムズ・アチソンは、『エンドゲーム』の登場人物は、すべて同作品より前に書かれた文学作品に原型を見出すことができるとし、ハムや老母ペッグは、『ディヴィッド・コパーフィールド』のハムやペゴティーを想起させ、ネルもディケンズ作品の登場人物が原型かもしれないと述べ、ベケット作品に対する強いディケンズの影響を指摘している。(Acheson 183)
- ⁵ ウィリアム・E・グルーバーは、「『ロッカバイ』には揺りかごと墓を凝縮した隠喩以上のものがある」(Gruber 94) と指摘する。
- ⁶ 『クラブの最後のテーブル』の引用は、Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays*. (Faber and Faber, 2006)により、その頁数によって示す。
- ⁷ 『ゴドーを待ちながら』の引用は、Samuel Beckett, *Waiting for Godott*. (Faber and Faber, 1956) により、その頁数によって示す。
- ⁸ ベケットの下向きの成長に関しては、本論第一章四頁において論じているのでそちらを参照して頂きたい。
- ⁹ ハーバート・ポケット氏は、「おそよ心底の立派な紳士でない男が、態度の立派な真の紳士になったためしは開闢以来今だかつてないというのがぼくの父の持論だからね」(142) と、ピップに言う。
- ¹⁰ グルーバーは、母親の衣服が娘の衣服の一部となるのであれば母親は死んではいない。ベケットの抽象的な演劇は、自己と他者との融合としての人間のアイデンティティーの真の統合を見事に表現し、したがって同作品の主要な主題は真理的リアリティであると、深い真理的洞察をしている。(Gruber 92)
- ¹¹ スティーブン・L・フランクリンは、サティス・ハウスが象徴する物質的停止状態、すなわちそれ以上望む必要がないほどに物質的に満たされた状態で育ったミス・ハビシヤムをディケンズは愛の停止状態、すなわち愛に完全に満たされた状態のままであることを求める女性を描こうとしたと論じている。(Franklin 29)
- ¹² ディケンズにとって靴墨工場で働いた経験は、生涯屈辱的なものとしてトラウマとなっていた。
- ¹³ ジョージ・オーウェルは、「ディケンズの文章の傑出した紛れもない特徴は、不必要な詳しさにあるのだ」(Orwell 493; emphasis original) と指摘している。その世界は、ディケンズの詳細な説明により読者は色や形や動きまでも想像してしまうほど絵画的であり動画的である。ディケンズ作品の多くが映画化されている所以はこの詳細な描写によるものである。

Works Cited

Acheson, James. “Chess with the Audience: Samuel Beckett’s Endgame.” *Critical*

Essays on Samuel Beckett. Eds. Patrick. A. MacCarthy. Boston, Massachusetts: G. K.

Hall & Co., 1986. 181-192.

Beckett, Samuel. *The Collected Shorter Plays*. London: Faber and Faber, 1984.

---. *The Collected Works of Samuel Beckett: Proust*. New York: Grove Press, 1970.

---. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1956.

Brater, Enoch. "Light, sound, Movement, and Action in Beckett's 'Rockaby.'" *On Beckett:*

Essays and Criticism. Eds. S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1986. 385-393.

Calder, John, ed. *A Samuel Beckett Reader*. London: Pan Books, 1983.

Dickens, Charles. *Great Expectation*. New York, London: Norton, 1999.

Franklin, L. Stephen. "Dickens and Time: The Clock without Hands." *Experience in the Novel*.

New York, London: Columbia University Press, 1968. 1-35.

Gruber, William E. *Missing Persons*. Athens and London: the University of Georgia Press, 1994.

Orwell, George. *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*.

Harmondsworth, Penguin books, 1970.

Sage, Victor. "Dickens and Beckett: Two Uses of Materialism." *Journal of Beckett Study*.

No. 2 (Summer 1977). 15-39.

ハッサン, イーハブ. 近藤耕人, 井上謙治訳. 『沈黙の文学: ヘンリー・ミラーとサミュエル・ベケット』 東京: 研究社, 1973.

河野一郎編訳. 『対訳 英米童謡集』 東京: 岩波書店, 1998.

高橋康也監修. 『ベケット大全』 東京: 白水社, 1999.

【出典】『中部英文学』第27号(日本英文学会中部支部、2008)15-30.