

## アラン・ロブ＝グリエにおけるエグゾチスム (2)

奥 純

2010年の9月に、カリブ海に浮かぶマルチニーク島 (Martinique) を訪問する機会に恵まれた。マルチニーク島はフランスの海外県の一つであり、ロブ＝グリエの3作目の小説『嫉妬』の舞台になった島であることは周知の通りだが、この島を訪問した主たる目的は、『嫉妬』に描かれた物語世界が、どの程度実際の風景を反映しているのかを確認することにあった。結果を本論に先立って言ってしまうと、『嫉妬』には、マルチニーク島の風景がきわめて正確に再現されているということである。

さて、普通一般に考えられる小説を問題にするかぎり、これは当然の結果であり、何も驚くにあたらない。物語の舞台なのだから、作品それぞれの意匠に従って風景が適度に再現されていくごく当たり前の話である。しかし、ロブ＝グリエの場合は、そうはいかない。

ロブ＝グリエやビュートルなど、1950年代以降に活躍したヌーヴォーロマンの作家たちによって実現された文学運動は、一般に、19世紀のバルザックに代表されるリアリズム小説の伝統を打破し、言語芸術の新しい地平を拓こうとした運動であると理解されており、中でもロブ＝グリエは、評論においても講演においても、言語を一種透明な存在であるかのように考えて物語世界を生き生きと再現すると称するリアリズム小説のありかたを欺瞞として告発し続けてきたのだから、そのロブ＝グリエ自身が、自分の作品の中にマルチニーク島の風景をリアルに再現しているとすれば、これはもうスキャンダルとでも呼ぶほかはない。

かつて、1978年に、ハンブルグ空港で航空機事故に巻き込まれ九死に一生を得たロブ＝グリエが、取材に来た記者に事故の顛末をきわめて伝

統的な語り口で語ったという、いわゆるハンブルグ・スキャンダルという事件があった<sup>1)</sup>。その時、ロブ＝グリエは、新聞に載った記事は自分が語った言葉そのものではなく、自分の話を聞いた記者が書いたものであると述べて弁明を行ったのだったが、この『嫉妬』の場合、ロブ＝グリエは何と弁解するのだろうか。残念ながら、ロブ＝グリエはもうこの世にいないのだから、その理由は、われわれが推測するしか方法がないのである。

## I 『嫉妬』の物語世界

まず、『嫉妬』の物語世界がマルチニーク島の実際の風景をどの程度正確に再現しているかを、例をあげて示すことから始めなければならない。



(写真①)

ロブ＝グリエがマルチニーク島に滞在していたころの写真は、ジャン＝ジャック・ブロシエの著書に載った1950年に撮影されたものが流布しているが(写真①)<sup>2)</sup>、写真の中でロブ＝グリエは白っぽい開襟シャツに幅広のパンツ、足にはやはり白っぽいスニーカーというリゾート風の出で立ちで、テラスの手すりに背を向けて両手をかけて立っている。このテラスや手すりは、まさに『嫉妬』で描かれたものである。

格子は、ろくろ細工の木製で、中央にふくらみがひとつあり、両先端に、それぞれひとつずつ、もっと小さい付帯的なふくらみがつ

いている。ペンキは、支えの横木の上で、ほとんど完全に剥げ落ちていますが、格子のふくらみの部分でも同じように剥がれかかっている<sup>3)</sup>。

また、『嫉妬』においては、床は洗われた木製であることしか描かれず、テラスの色や模様については触れられていないが、この写真に写っている黒と白の付き板を交互に配置した模様の床は『嫉妬』の前の作品『覗くひと』に出てくるものに似ている。

部屋の中央はがらんとしているので、床の黒と白の四角模様がすぐに気がつく。皿くらいの大きさの白い八辺形が、四辺によって、たがいに他に接し、あいだに、同数の小さな黒い四角を作っている<sup>4)</sup>。

『覗くひと』に出てくる床は、つまり八角形と四角形の組み合わせ模様であって、写真のものより模様の構造が複雑ではあるが、角型の白と黒の構成になっているところは同じである。ともあれ、『覗くひと』についても、この機会に後で少し触れておくことにしよう。

さて、『嫉妬』の物語に植民地問題を読み取ろうとしたのはジャック・リンアルトであったが、リンアルトの研究は、その精緻な作品分析は大変説得力に満ちたものであったが、しかし、政治参加を嫌がり伝統的なリアリズムを拒否するロブ＝グリエが、なぜまたこの作品にだけ植民地問題を取り上げたことになるのだというところに根本的な違和感が残る研究でもあった<sup>5)</sup>。しかし、われわれが今回行ったマルチニーク島の現地調査は、一方では、『嫉妬』が植民地の世界を描いた作品であるというリンアルトの解釈をよりいっそう納得させてくれるものでもあり、それと同時に、リンアルトの解釈の極端な部分を一部改めることによって、植民地問題をポストコロニアリズム一般の問題として、ロブ＝グリエの作品の流れに違和感なく収まることを示唆してくれる大変意義深い調査であった。以下、順に述べることにする。

まず、『嫉妬』に出てくる家の構造であるが、確かに、これはかなり特殊なもののように見える。家は丘の中腹に斜面を利用して建てられているので、谷側にはテラスが張り出しており、一方、山側は玄関がそのまま道に繋がっている。『嫉妬』の物語の中に、植民者であるフランス人と被植民者側のネイティブの人々とのあいだの文化衝突を読み取ろうとするリンアルトは、家の南側、つまり谷側が高台になっていて動植物などの侵入から守られているのに対して、家の北側、つまり山側は、ムカデなどの虫が侵入し、黒人のメイドが出入りし、自分の妻を誘惑し連れ出そうとする近隣の農園主のフランクが侵入してくる場所であり、植民者である語り手が安心して生活することのできない方角であることを指摘している<sup>6)</sup>。しかし、マルチニーク島の地形そのものが山の多いものであって、車で30キロほど移動するのに山道の連続で小一時間かかってしまうほどであり、山の中腹に建てられた家などマルチニーク島のあちこちに散在していて、このような構造の家は、実際には何も珍しいものではなく（写真②）、むしろ、ごくありふれたものであるということができる。このような構造の家は、もとはヨーロッパの入植者が持ち込んだものだろうが、今では、フランス人もクレオールの人々も、皆が住んでいるのであって、従って、この家の構造にあまりに特別な意味を見るの



(写真②)

は解釈の行きすぎではないかと疑問に思われるのである。

また、壺の描写についても同じことが言える。リンアルトは、『嫉妬』の物語世界に現れる直線のイメージを、幾何学的な思考を表すものと見て植民者のパワーを表現していると考え、曲線のイメージは被植民者側を象徴するものであると解釈している。この両者の関係がよく表現されている場面が、語り手がランプの光をかざすと部屋に置かれている島特産の壺の丸い影が壁に広がる場面である。つまり、明証性の光を当てると、丸い壺の影はますます大きくなってゆくというわけである。

食卓のうしろの長い食器戸棚の中央にある特産の壺は、とてもかさばった格好をしている。上葉のかかっていない赤土の、球形をした巨大な腹部は、壁の上に濃い影を投げかけ、その影は光源が近づくとつれて大きくなる<sup>7)</sup>。

しかし、実際には、このような特産の壺はどこにでも存在し、お土産物としても販売されているほど一般的なものである（写真③）。そして、この壺がリゾート風の建物の中に置かれ、全体として、直線の構造の中に曲線の置物が特異な存在感を放つ風景もごくありふれたものとして存在する（写真④）。さらに、同じフランスの旧植民地の中でも、ニュー・



(写真③)



(写真④)

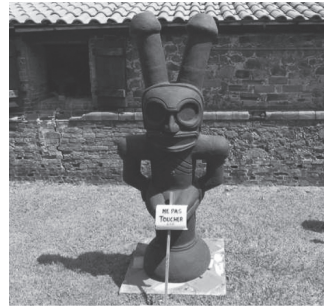
カレドニアのメラネシアンの人々が、竹に鋭利な石で刻みつけた細く鋭い直線で描かれた絵を残しているのに対して、マルチニク島の人々は曲線を多用して成形された彫像を残している（写真⑤、⑥、⑦、⑧）。

写真⑥のような道祖神のような彫像もあり、写真⑧はベイック（Behique）という名前の像で、医術を司るシャーマンの像なのだそうであるが、その他の像も含めてすべて曲線で成形されているのがわかる。従って、物語世界における直線と曲線の対比も、実はマルチニク島では、ごくありふれた風景なのである。

また、他に、かつていろいろな解釈が試みられた部分として、有名なバナナ園の描写がその筆頭にあげられるだろうが、これについても同じ



(写真⑤)



(写真⑥)



(写真⑦)



(写真⑧)

ことが言える。

最左端から数えて二列目には（五点形の植えつけの配置からいって）、長方形の区画の場合には二十二本の苗があるはずである。また、正確に梯形の土地であっても、二十二本のはずである。（……）。しかし三列目は、やはり長方形だったら二十三本あるべきだろうが、二十二本しかない<sup>8)</sup>。

このバナナ園の描写は、作品が発表された当初、ロブ＝グリエの初期の作品に特徴的な幾何学的描写の例として批評家によく取り上げられたものである。たとえば、ブリュース・モリセットなどは、描写が出てくるたびにバナナの木配置が変わるので、この描写は物語の時間の流れを攪乱するためにあるのだと考えたし<sup>9)</sup>、リンアルトは、五点形のバナナの配置は、一方で、農園の効率的な土地利用の方法を示し、それと同時に、見知らぬ土地を幾何学的に分節して支配しようとする植民者側のパワーを表示するものだと考えたのであるが<sup>10)</sup>、このバナナ園の風景も、実際には、ありふれたものであるということが出来る（写真⑨）。マルチニークの地形そのものが、山が多く起伏に富んでいるので、ベランダに立った人の視線の向こうに山の斜面が広がり、バナナ園の植林の配置を観察することができるような状況はごく普通にあり得ることだし、現地のバナナ園を何カ所か観察したところでは、気候に恵まれているのでバナナは年中生育するらしく、植え方は雑然としたものから整列したものでいろいろあり、おそらくそれぞれの生育状態によっても異なるのであろうが、植え込みの列がずらせて配置してあって、植林の一部を取り出してみれば五点形の配置になっているバナナ園も確かに存在した（写真⑩）。

従って、バナナ園の描写を、ロブ＝グリエがどのような意味を込めて描いたのか、既存の解釈のすべてが否定されるわけではないが、少なくとも、ロブ＝グリエが、何らかの特別な意味をもたせるために、普通に



(写真⑨)



(写真⑩)

はあり得ない風景を描いたわけではないということは、バナナ園の描写についても確かなことであろう。

さらに付け加えれば、物語の設定の中で、明らかに語り手による空想の場面であると解釈できる風景の描写についても同じことが言える。語り手の住む家の壁に港を描いたポスターがかかっているが、ブリュース・モリセットは、このポスターの絵は、自分の妻が近隣に住む農園主のフランクと船に乗って駆け落ちをするのではないかと不安になっている語り手の夢を描くものと解釈している<sup>11)</sup>。確かに、このポスターの描写は出てくる度に内容が変わり幻想的な雰囲気をもつ描写になっているが、

　　棧橋の左では、海はまだずっと穏やかだが、やはりくすんだみどりいろをしている。棧橋の足下には、油の大きな溜りが暗緑色の斑点をつくっている。《サン・ジャン岬》号が横づけになっているのは、こちら側の岸辺である。(……) 船の上部構造は、その位置のためはかなり漠然としているが、ただ、船首、船橋、煙突の上部、傾斜した腕や、滑車やケーブルやロープなどのついた積荷用の最初のマストなどはよく見える<sup>12)</sup>。

実は、このような波止場の風景も、あちこちに小さな港のあるマルチニーク島にあっては、ごくありふれたものであり、例として、現在のマル



チニークの首都フォール・ド・フランスにある波止場の風景をあげておこう（写真⑪）。

さらに、作品の表題にもなっている *jalousie*、つまり物語に出てくる木製のブラインドも街中でごく普通に見られるものだし（写真⑫）、また、壁についたシミのイメージとして描かれるムカデは、作品の中では *mille-pattes-minute* という名前で紹介されているが<sup>13)</sup>、これも、マルチニークにおいては、タクシーの運転手でも観光案内所の案内係の女性でも、誰に聞いてもすぐに「蛇みたいに危ないよ」と教えてくれるほど一般に知られた名前であった。向こうから襲ってくることはないが、刺されてしまうと危ないそうである。さらに、近隣の農園主フランクの妻クリスチアーヌは、熱病にかかっているという設定で物語に登場しないが、この話を、かつてジャン・リカルドゥは、作品が反写実的な作品であることを何としても証明しようとして、「クリスチアーヌは病気だから物語に登場しないのではなく、物語に登場しないから病気なのだ」などと説明していた<sup>14)</sup>。われわれはそんな強弁にいまさら反論するつもりもないが、しかし、実際のところ熱病もマルチニーク島ではごく一般的なものであり、作品中には病名としてマラリアが登場するが、われわれがマルチニークを訪れた時には Dengue 熱が大流行していた。

では最後に、『嫉妬』の前に発表された『覗くひと』の物語の舞台になったウェッサン島 (Ouessant) の風景の例を、この機会に少しだけ紹介



(写真⑪)



(写真⑫)

しておこう。フランスの西の端に位置するブルターニュ地方の沖合に浮かぶウエッサン島には、われわれは2001年に訪れたが、以下順に、主人公マチアスが自転車を降りて立っている三叉路（写真⑬）、ジャクリーヌが羊の番をしている放牧場（写真⑭）、マチアスが煙草の吸い殻を拾いにもどる断崖上の野原（写真⑮）である。

さて、以上を総括すれば、結局ロブ＝グリエは、『嫉妬』や『覗くひと』などの初期の作品の物語世界を、自分が訪問し、また生活をした経験のある慣れ親しんだ風景のイメージをもとに創作しているということである。この事実は、すでに述べたように、過去に多くの批評家たちが行ったさまざまな解釈のすべてを必ずしも妨げるものではないが、しかし、ロブ＝グリエの初期作品における描写のあり方についての評価に大きな変更をもたらすものである。ロブ＝グリエが、マルチニーク島の風景にどのような特別な意味を付与して物語世界を描いたとしても、これなら、伝統的なリアリズムの作家たちの描写とロブ＝グリエの描写は大して変わらないことになる。たとえば、バルザックがまるで舞台装置のような描写の中に『ペール・ゴリオ』の物語世界を描き出し、フローベールが絵画的な描写の中に『ボヴァリー夫人』の中庭を描き出し、コレットが感覚豊かな描写の中に主人公の住む退廃的な部屋を描き出したとすれば、ロブ＝グリエは、エッジの効いた独特な幾何学的描写の中に『嫉妬』の物語世界を描き出したと言ってよい。そう考えれば、ロブ＝グリエの初期の作品における描写のあり方は、実際には、伝統的なリアリズムの小説における描写のあり方と基本的には何も変わっていないという



(写真⑬)



(写真⑭)



(写真⑮)

ことになる。では、ロブ＝グリエは嘘をついていたのだろうか？

## Ⅱ 物語世界における外部世界の存在

さて、『嫉妬』の物語世界にマルチニーク島の日常的な風景が正確に再現されていることがわかって、別に過去に行われてきた作品解釈のすべてが排除されるわけではないと述べたが、とは言え、大きな影響を受けざるを得ないことも確かである。たとえば、ジャン・リカルドゥが行ったような極端に反写実主義的な解釈や、植民地における植民者と被植民者の対立が作品に直接に描き出されていると考えるリンアルトの解釈のような極端な解釈は成立がむずかしくなるが、その一方で、リンアルトが行った、『嫉妬』が植民地問題をテーマにした作品であるという解釈それ自体は逆に説得力を増すことになる。はたしてロブ＝グリエは、植民地の世界をどのように捉え、どのような問題を含めて作品に描き出しているのだろうか。残念なことに、ロブ＝グリエ自身はこの点についてはほとんど何も語っておらず、ロブ＝グリエが1984年に発表した自伝的著作『甦る鏡』においても、嫌々ながら農業研究者としてマルチニークやグアドループに滞在したことが記載されているだけなのである<sup>15)</sup>。

ところで、よく思い出してみると、初期の評論においてロブ＝グリエは、何も描写を行わないなどと言っているわけではない。彼が言っていたのは、確か、描写の役割を変えなければいけないということであったはずである。ここで、彼の描写に関する有名な発言をいくつか読み直してみよう。ロブ＝グリエは、1958年に発表された『自然・ヒューマニズム・悲劇』において、バルザックの作品やカミュの『異邦人』やサルトルの『嘔吐』にみられる描写が人間によって巧みに分節された世界を描いたものであることを批判した後、次のように述べている。

ものを描写することとは、じっさい、断乎としてももの外側に、ものと向き合って身を置くことなのである。当初から、人間でないものとして措定されて、ものはたえず手のとどく範囲外にとどまり、

最後まで、自然との連携のなかに含まれることもなく、苦悩によって救出されるということもない<sup>16)</sup>。

また、1961年に発表された『新しい小説・新しい人間』においては、人間があたかも神のように振る舞って世界をすべて把握し得ているかのように描き出すことを戒め、ただ一人の人間としての制約を前提に物語を語るべきであると述べている。

そもそもバルザックの小説のなかで、世界を描写するのは誰なのか。全知全能で、遍在的で、同時にあらゆるところに位置し、同時に事物の表と裏を見、同時に顔と意識とのあらゆる動きをたどり、同時にいっさいの事件の現在と過去と未来とを知っているあの話者とは、誰なのか。それは、神でしかありえないはずである。(……) それにたいして、われわれの作品のなかでは、逆にひとりの人間、空間と時間のなかに状況づけられ、彼の情念によって規制された人間、あなたや私とおなじような人間が、見たり、感じたり、想像したりするのである<sup>17)</sup>。

さらに、1963年に発表された『今日の小説における時間と描写』においては、描写はあらかじめ存在する世界を再現するふりをするのではなく、自らの創造的機能を確認できるものでないといけないと述べている。

かつて描写は、あらかじめ存在する現実を再生するのだと称した。いまや描写は、みずからの創造的機能を確認したのである<sup>18)</sup>。

これらの引用文の意味上の主語はすべて「現代の小説」になるのであるが、文脈から考えて、もちろんロブ＝グリエ自身の作品を指していると考えて良い。従って、自分の作品においては描写はそうになっているし、現代の描写もそうあるべきだという主張に読み取るのが正しい。結局、

以上に見たロブ＝グリエの主張を分かりやすく言い換えて要約すれば、人間が世界のすべてを知覚できるふりをして写實的錯覚のもとに物語世界を描き出すのではなく、人間には限られた世界しか知覚できないことを前提にして、しかも、その知覚し得た世界を、単にことばを用いて表現しているだけであることをあらわにする形で自分は作品を構成したいし、また、すべきであるということになる。

ロブ＝グリエがこのような主張を実現するためにとった手法はロブ＝グリエの生涯を通じて数々あるが、『嫉妬』のような初期の作品においては、大きく二つの手法を例にあげておくのが良いだろう。そのうちの一つは、先に例にあげた壁に掛かったポスターの描写のような、描かれるたびに内容が変わって、決して何らかの統一的なイメージを提供することがない描写であり、さらにもっと重要な構成法が、物語世界の中に必ず欠損部分を描き出す方法であったように思われる。これは、世界には常に知覚できない部分がある、言い換えれば、つまりは「他者」が存在するということの直接的表現であった。この欠損部分をわれわれはかつて、ロブ＝グリエの研究を始めた当初に「シミ」のイメージとして考察したことがある。語り手の視覚の中には、必ず影になって視覚を遮られた部分があり、その欠損部分から物語が発生する。ある日、妻とおぼしき女性書き物をしているのが窓越しに見える。しばらくすると、彼女は立ち上がり窓の向こうに姿を消す。どこに行ったのか、ちょっと消しゴムを探すためにしゃがんだのか、隣の部屋に行ったのか、あるいは、玄関に回って外出の準備をしているのか、そうなら、遠くに聞こえる車の音は、彼女を迎えに来た男の車なのか……、などなど。これと同じ効果を持つ作品構成が、『覗くひと』の場合は、物語の中の空白であったわけである。

したがって、ロブ＝グリエの物語言説は、この欠損部分に魅了されていると言って良い。欠損部分こそ物語の中心なのであって、物語はすべてこの欠損から発生しているのである。物語世界のその他の部分には、ウェッサン島の風景にしろ、マルチニーク島の風景にしろ、起伏に富ん

でいるためにあちこちに影になる部分が現れるので、確かにいろいろな意味でよく考え抜かれたロケーションでもあるが、その日常的な世界が時にはエッジの効いた幾何学的描写によって細密画のように描き出されることによって、実は、同じ物語世界にある欠損部分が強調されているのである。つまり、ロブ＝グリエは、確かに生活経験のあるマルチニーク島の風景を描いてはいるが、その目的は風景を再現することにあるのではなく、風景の中にある欠損部分を描くことにあったと考えることができる。ロブ＝グリエが、生涯を通じて、作品のモデルにした土地のことをほとんど語らず、作品が発表された当時、あえて反写実主義的な主張を繰り返していたのも、読者に物語に描かれている世界の方に目を向けてほしくなかったという理由もあったのではないかと思われる。

このように、謎の欠損部分を中心に物語が展開するような構成をもつ作品は、すでに、ロブ＝グリエと同郷の作家ヴィクトル・セガレンによってロブ＝グリエに先立つ半世紀前に書かれている。『ルネ・レイス』というのがその作品であるが<sup>19)</sup>、この作品の物語は、辛亥革命時代の北京を舞台に展開する。

物語の語り手は、セガレン自身の名前で登場するが、人が普通は入ることのできない紫禁城の内部を調べ、それを小説にまとめたかと思っている。そこで、語り手は、中国に帰化したフランス人と貴冑学堂で経済学の授業を担当しているベルギー人青年の二人をフランス語の先生として雇い、彼らから紫禁城内部の情報を得ようとする。次第に彼は、中国人社会の中ではあまり力のない帰化したフランス人よりも、内部の事情に通じているらしいベルギー人青年ルネ・レイスと親しくなっていく。彼から城内で起こった摂政暗殺未遂事件の顛末など、城内の裏話を聞き出すことに成功する。摂政の友人であると自称するルネは、暗殺未遂事件の処理を評価されて秘密警察の指揮官に任命されたと言い、城内の秘密の水路のことや役職者の手当など、内部に精通した者でないと分からないようなことを語り手に語り、ついには、自分は皇后の愛人であり、皇后とのあいだに子供ももうけているのだと告白する。そして、次第に

ルネの話の信憑性に疑いをもち始めた語り手が、ルネと不信に満ちた一夜を過ごした後、ルネが服毒自殺しているのが見つかるが、語り手が、あとになってよく考え直してみれば、ルネが話した内容は、すべて自分が話のネタを提供していたのかもしれないことに思い当たる。こうして、紫禁城の内部は、全く不明のまま物語は終わるのである。

この語り手は、一度だけ、紫禁城に入る機会に恵まれるが、入った後でも、城の内部構造どころか自分が城内のどこにいたのかもわからない。けだし、このときの記述ほど作品全体の内容を要約し得ている文章はないだろう。

それから、ぼくは自分の通る道を正確に割り出そうと試みる。こんなにも多くの門や、線対称の四角い中庭を横切っていくと、それは難しい。この直角からなる容赦のない迷路を横切っていくと、どこも同じように見えてくる。(……)。

どうしたら、ぼくのいる場所を、地図の上に見つけることができるだろう？ どうしたら、ぼくのたどってきた道をみつけることができるだろう？ とりわけ、どうしたら、立ち止まったこの場所、中に入ったこの場所を割り出すことができるだろうか (……)<sup>20)</sup>。

従って、この物語の語り手も、欠損部分に魅せられているのである。このような、世界の不明の部分に魅了され続ける人間のことをセガレンはエグゾットと呼んでいる。そして、エグゾットたちの抱くエグゾチスムについてエガレンは次のように述べているのである。

〈エグゾチスム〉とはそれゆえ、順応することではない。(……)、永久に理解不可能なものがあるということを鋭く直接に知覚することなのである。

それゆえ、この不可解性を告白することから出発しよう。さまざまな風習や人種、民族や他者を同化できると自惚れぬようにしよう。

逆にそうすることは絶対に不可能だということを楽しもう<sup>21)</sup>。

従って、現代のエグゾット、ロブ＝グリエが描く『嫉妬』の物語世界に現れる影の部分、リンアルトのように、単に黒人の比喩であると解釈すれば、ロブ＝グリエの提起する問題をひどく狭めてしまうことにはかならない。ロブ＝グリエの発想の根底には、ポストコロニアリズム一般の問題を見なければならぬのである。ロブ＝グリエは、初期の評論集『新しい小説のために』の中で、再三、近代小説に現れる「人間中心主義」を批判しているが、それはまさしく近代西洋文明の生んだ「人間中心主義」に他ならない。

## むすび

本研究は、マルチニーク島の現地調査を踏まえて、ロブ＝グリエの初期作品を読み直す試みであった。ロブ＝グリエの作品の中にモデルとなった土地の風景が克明に描き出されていることがわかったこと自体、大きな収穫であったが、それよりもなお、その事実を踏まえて、初期の作品をセガレンのというようなエグゾチスムの発想のもとに読み直すことができたことが最も重要な成果であったと思う。

周知のとおり、長年にわたって、ヌーヴォーロマンの先駆けとしてアンドレ・ジイドの『贖金つかい』があげられることになっているが、われわれは、ロブ＝グリエの研究を始めた当初から、この定説には大きな違和感を感じてきた。ヌーヴォーロマンの作家たちには、それぞれさまざまな作風があるので、すべての作家について違和感があるとは言えないが、ロブ＝グリエについては、『贖金つかい』がその元祖だとはとても思えなかったのである。両者が似ているのは、どちらも作品構成として「小説の小説」の形をとっていることと、作品が未完成のまま終わっているということぐらいのもので、西洋の近代的自我の追求に生涯を捧げ、意識の実在性についての強い信念に基づくジイドの作家傾向とロブ＝グリエの作家傾向は、本質的に相容れるものではない。今回、『ルネ・レイ



ス』というロブ＝グリエの先駆けとなり得る作品を見つけることができたことは、何よりもうれしいことであった。

もちろん、ロブ＝グリエは、セガレンについて何も語っておらず、セガレンの作品を読んでいたかどうかとも疑わしいのだが、二人の根本的な発想が似ているのは、ともにブルターニュ地方の出身であるという生まれ育った環境に何か原因があるのではないかと思わず考えてしまうのである。フランスの中であって異質な文化を持ち続けてきた土地であるということや、起伏に富んだ土地で、常に未知の風景に遭遇する可能性に恵まれた環境にあったということなどなど……。しかし、この件について実証的に論を展開するための資料は、現在全く持ち合わせていないので、このことについては何も言わなかったことにしよう。（本学教授）

#### 註

- 1) Jean Cau: «Le scandale de Hambourg» in *OBLIQUES* Numéro 16-17, Editions Borderie, 1978, pp.154-155
- 2) Jean-Jacques Brochier : *ALAIN ROBBE-GRILLET Qui suis-je?*, La Manufacture, 1985, p.68
- 3) ・アラン・ロブ＝グリエ著、白井浩司訳、『嫉妬』、新潮社、1959、p.28  
 ・Alain Robbe-Grillet; *La Jalousie*, Minuit, 1957, p.39  
 Les balustres sont en bois tourné, avec un ventre médian et deux renflements accessoires, plus étroits, vers chacune des extrémités. La peinture, qui a presque complètement disparu sur le dessus de la barre d'appui, commence également à s'écailler sur les parties bombées des balustres.
- 4) ・アラン・ロブ＝グリエ著、望月芳郎訳、『覗くひと』、講談社、1970、p.67  
 ・Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Minuit, 1955, pp.66-67  
 Tout le centre en demeurait dégagé, si bien que l'on remarquait dès le premier abord le carrelage noir et blanc revêtant le sol : octogones blancs, grands comme des assiettes, accolés par quatre de leurs côtés et ménageant ainsi entre eux la place à un nombre égal de petits carrés noirs.
- 5) Jacques Leenhardt : *Lecture politique du roman*, Minuit, 1972
- 6) Ibid., p.57
- 7) ・『嫉妬』、p.113

- *La Jalousie*, p.163

Derrière la table, au centre du long buffet, la cruche indigène a l'air encore plus volumineuse : son gros ventre sphérique, en terre rouge non vernissée, projette sur le mur une ombre dense qui s'accroît à mesure que la source lumineuse se rapproche, (…).

- 8) • 『嫉妬』、p.25

- *La Jalousie*, p.35

Sur le second rang, en partant de l'extrême gauche, il y aurait vingt-deux plants (à cause de la disposition en quinconce) dans le cas d'une pièce rectangulaire. Il y en aurait aussi vingt-deux pour une pièce exactement trapézoïdale, (…). Mais la troisième rangée n'a, elle encore, que vingt-deux plants, au lieu des vingt-trois que comporterait de nouveau le rectangle.

- 9) Bruce Morrissette : *Les romans de Robbe-Grillet*, Minuit, 1963, p.123

- 10) Jacques Leenhardt : op.cit., p.54

- 11) Bruce Morrissette : op.cit., p.120

- 12) • 『嫉妬』、p.110

- *La Jalousie*, pp.157-158

A gauche de la jetée, la mer est encore plus calme. Elle est aussi d'un vert plus soutenu. De larges flaques d'huile forment des taches glauques au pied de l'appontement. C'est de ce bord-là que le «Cap Saint-Jean» vient d'accoster (…). A cause de la position que le navire occupe, ses superstructures sont assez confuses, sauf la face avant du château, la passerelle, le haut de la cheminée, et le premier mât de chargement avec son bras oblique, ses poulies, ses câbles, ses filins.

- 13) *La Jalousie*, p.128

- 14) Jean Ricardou : *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, 1967, p.82

- 15) Alain Robbe-Grillet : *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984, pp.61-62

- 16) • アラン・ロブ＝グリエ著、平岡篤頼訳、『新しい小説のために』、新潮社、1967、p.80

- Alain Robbe-Grillet : *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963, p.63

Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. (…). Posées, au départ, comme *n'étant pas l'homme*, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance.

- 17) • 『新しい小説のために』、pp.156-157

• *Pour un nouveau roman*, p.118

Qui décrit le monde dans les romans de Balzac? Quel est ce narrateur omniscient, omniprésent, qui se place partout en même temps, qui voit en même temps l'endroit et l'envers des choses, qui suit en même temps les mouvements du visage et ceux de la conscience, qui connaît à la fois le présent, le passé, et l'avenir de toute aventure? Ça ne peut être qu'un Dieu, (...). Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est *un homme* qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi.

18) 『新しい小説のために』、p.166-167

• *Pour un nouveau roman*, p.127

Elle prétendait reproduire une réalité préexistante ; elle affirme à présent sa fonction créatrice.

19) • ヴィクトル・セガレン著、黒川修司訳、『ルネ・レイス』、『セガレン著作集5』所収、水声社

• Victor Segalen : *René Leys*, Le Livre de poche, 1999

20) • 『ルネ・レイス』、pp.105-106

• *René Leys*, pp.137-138

Ensuite, j'essaie de repérer exactement mon chemin. Difficile, à travers tant de portes, de cours intérieures rectangulaires et symétriques, très équivoque à travers ce lacs impitoyable de l'angle droit (...).

Comment m'y retrouver ensuite, sur un plan? Comment retrouver mes traces? Et surtout, comment repérer ceci où l'on s'arrête, où l'on pénètre...

21) ヴィクトル・セガレン著、木下誠訳『<エグゾチスム>に関する試論／羈旅』、現代企画室、1995、pp.138-139

※本研究は日本学術振興会の科研費(22520341)の助成を受けたものである。