

本

論

第I章 既存の代表的な解釈とロブ＝グリエの諸作品

本章においては、ロブ＝グリエの初期の代表作『嫉妬』（一九五七）、『迷路の中で』（一九五九）、『覗くひと』（一九五五）、『快樂の館』（一九六五）、『消しゴム』（一九五三）を順次取り上げ、前記四作品については「意識内の世界」に対するレアリテ探究の問題、『消しゴム』については、テキスト理論の問題からそれぞれの作品の分析を行い、諸作品の性格の素描を試みる。ただし、目的は、既存のロブ＝グリエ解釈の正当性を確認することにあるのではなく、それらの解釈を敷衍して実行することを通じて、その解釈の限界と問題点を導くことにある。

(一) 『嫉妬』の物語世界

ロブ＝グリエが小説を書いたその目的が、ロラン・バルトの解釈に見られるような、事物をありのままに描くことにあるのではなく、それよりはむしろ逆に、個人の「意識内の世界」を描くことにあったと説明しようとするれば、その論証のためのもっとも好都合な作品は『嫉妬』である。そして、このことを作品の詳細な分析を通じ

て説明しようとした、その第一人者が、ブリューース・モリセットである。

モリセットは、『嫉妬』に見られる描写の背後に、物語世界には直接姿を現さないが、その描写を行っている語り手が存在することを強調して、一見したところ即物的・客観的に見える描写の集積の中に、その語り手の心の中に芽生える「嫉妬」の感情と、その感情の高揚を経て鎮静に至る道筋を読み取ったのである^①。

こうして、モリセットは物語の中に個人的な感情を読み取ったのだが、さて、この解釈の範囲を広げ、個人を越えてさらに社会制度にかかわる意味を読み取ろうとしたのがジャック・リンアラットである。リンアラットはその著書『小説の政治的読解—アラン・ロブグリエの「嫉妬」』^②、特にその第一章において、『嫉妬』を一種の植民地小説として読む読み方を提示している。リンアラットの研究は、小説の社会学的読解を行ったリュシアン・ゴルドマンの衣鉢を継ぐものであるが、それと同時に、作品に描かれた即物的な描写の中に個人から出発してより多様な意味を見出そうとしているという意味において、モリセットの研究の方向性をも踏襲し、補足していると考えられることができるわけである。以下、本節においては、『嫉妬』をめぐるこの二人の読解について検討をすめる。

(a) シミのイマーージュ

『嫉妬』の物語の枠組みはすでに周知の通りであると思われるが、念のために概略を記せば要するに次のようになる。作品には、主要人物として、A…という名前の女性と、その女性が住んでいる家の近くで農場を営むフランクという名の男性が登場する。物語の語り手は、物語世界の中には決して直接に姿を現さないが、一般にA

…の夫であると解釈されている。その夫がA…とフランクとの関係に疑惑を抱き、二人の姿や行動、あるいはその行動の痕跡と思われるものについて、余計な妄想をかきたてられるというものである。

つまり、物語の語り手であるその夫は、自分の妻とフランクとの関係が気になってしかたがないのであるが、『嫉妬』においては、その気になってしかたのないものを表現するものとして、シミのイマージュが効果的に用いられていると解釈することができるのである。

シミのイマージュの例として、まず第一に挙げられるのは、A…の住んでいる家の食堂の壁についた、フランクがムカデをたたき潰したあとに残ったシミであるが、ブリューース・モリセットは、このムカデのシミと、物語世界に現れる他の幾つものシミのイマージュを例に挙げて次のように述べている。

まず、シミとしては、壁に残った、たたき潰されたムカデの形が、いわばロールシャッハ・テストの模様のように、大変精緻な機能を持っており、その他のシミには、夫は自分の感情の媒体を見出しているように思われる。それらは、おそらくフランクのものだと思われる車によって中庭に付けられたオイルのシミであり、A…の窓の下に付いた赤黒いシミ（それは血のシミかもしれない）であり、A…が塗装し直したいと思っているバルコニーの手すりの塗料によってできたシミであり、フランクが座った席のテーブルクロスに付いているシミであり、語り手がオイル・ランプの強い光の中でA…をあまりに長く見つめ過ぎたためにできる、語り手の網膜上のA…の残像が、家や空に投影されてできるシミもある。これらのシミは、常に取り除かれるべきものであり、というのも、それは夫にとって、妻の憎むべき不倫という汚点を表しているからで

ある。そこから、窓ガラスの歪みを利用してオイルのシミを視界から消す場面など、すでに分析した「消去」の場面が出てくるのである。しかし、語り手はシミを消してしまうこともできなければ、妻の不倫についての疑惑を消し去ることもできず、ムカデのシミを取り除くこともできなければ、フランクがムカデを潰した場面を忘れることもできない。語り手は、このムカデ殺しの場面を、フランクと自分の妻との間にあったかもしれない性的関係のイマージュとして、彼の観念連合の中核にしているのである。³⁾

ブリュース・モリセットの、シミのイマージュについてのこの解説は、先にわれわれが述べた『嫉妬』の物語の枠組みに解釈の範囲を限定すれば、かなり納得できる説明であると思われる。そこで、モリセットのこの解説について、確認の為に、われわれは若干の追認の作業を行っておく必要があるだろう。

ブリュース・モリセットが、シミのイマージュの代表として、まずはじめに食堂の壁についたムカデのシミを例に挙げているのは妥当なことだと思われる。と言うのも、ムカデ潰しの場面は次のように描かれているからである。

《ムカデだわ!》、彼女は、皆の沈黙が少し続いたあとで、抑えた声で言う。

(…)

A: は、それを見つけてから身じろぎもしない。イスにすわって体を強張らせ、両手は皿の両側に、テーブルクロスの上に広げて置かれている。大きく開かれた目は壁をじっと見つめている。口は完全には閉じて

いず、たぶん、かすかに震えている。

(…)

フランクは何も言わずに、再びA…を見る。それから、彼は物音を立てずに、ナプキンを手に持って、イ
スから立ち上がる。そして、ナプキンを束に丸めて壁に近づく。

A…の呼吸は少し速くなったようだ。いや、それは錯覚かもしれない。彼女の左手はナイフを次第に強く
握りしめる。細い触覚の交互に上下に揺れる速度が速くなる。

突然、ムカデは体を曲げ、長い足を使って全速力で床に向かって斜めに降り始め、丸められたナプキンが
それよりも速く叩き付けられる。ほっそりとした指を持つ手は、ナイフの柄を握ってひきつる。(J. pp.61-63)

さて、このムカデ潰しの場面から、A…とフランクの性交渉の場面を想像するのは、容易な事であろう。ブリ
ユース・モリセットは、ここに描かれたA…の態度に注目して、次のよう述べている。

特に、A…のエロチックな雰囲気は認められる。半ば開いて震える口、次第に速くなる呼吸、ナイフの柄を
握ってひきつる、ほっそりとした指を持つ手、壁に疑問符の形に付いたシミをじっと見つめるまなざし¹⁾。

そして、モリセットは、ムカデを潰すというフランクの行動に、フランクの性格に見られる性的攻撃性を見、
そのフランクの行動をただ見物している語り手の態度に、語り手の性格の持つ性的な劣等コンプレックスを指摘

している。^⑤ 実際、物語が進む中で、このムカデ潰しの場面は、フランクとA…との性交渉のより直接的な表現へと、次第に変貌をとげてゆくのである。

『嫉妬』の九七ページでは、

《ムカデだわ!》

(…)

(…)。フランクは何も言わずに再びA…を見る。それから、彼は物音を立てずに立ち上がる。A…もムカデも動かないが、彼は丸めたナプキンを手に持って壁に近づく。

ほっそりとした指を持つ手は、白いテーブルクロスの上でひきつる。(J. p.97)

一六五ページから一六六ページにかけては、

フランクは、一言も言わずに起き上がり、タオルを取る。彼は、足音を忍ばせて近づきながら、それを丸く束にし、ムカデを壁に叩き潰す。そして、寝室の床に踏みつける。

それから、彼はベッドに戻り、通りがかりにバスタオルを洗面台の近くにある金属パイプ製のタオル掛けに戻す。

ほっそりとした指を持つ手は、白いシートの上でひきつった。広げた五本の指は握りしめられ、その時、

手はシートに強く押し付けられているので、シートも一緒に握りしめる。(J. pp.165-166)

となり、この一六五ページから一六六ページにかけての記述においては、描かれているのは、もはや食堂の場面ではなく、寢室の場面になってしまっていて、このようにして、エロチックに身をよじるムカデなどという超現実主義的なイマージュができあがるわけである。

つまり、ブリュース・モリセットは、一連のムカデ潰しの場面が、嫉妬する語り手の妄想の記述であると解釈しているのであり、ムカデ潰しの一連の場面の記述の中に、フランクがムカデを潰した場面を思い出しながら、A:とフランクとの関係に嫉妬を抱くあまり妄想に耽り、壁についたムカデのシミに、どうしても目をひきつけられてしまう、そのような語り手の心理状態を読み取っているわけである。従って、ムカデのシミは、語り手にとって、どうしても目をひきつけられるものであり、また同時に、忘れるために消してしまいたいものである、ということになる。

さらに、ブリュース・モリセットは、彼が例に挙げた他のシミのイマージュについても、このムカデのイマージュとほぼ同じような解釈を行っているように思われる。

まず、『嫉妬』の冒頭近くに、物語の舞台となる家の前方に広がるバナナ園の描写があるが、その家から見て、バナナ園と正反対の方向にある空き地の上に、油でできたシミがある。物語の中では、この空き地にフランクの車が停まり、その車からA:が降りてくる場面が何度も描かれる。その時、語り手は、A:が車から降りた後、車の窓から車内に屈み込む彼女の姿をじっと観察するのである。

彼女はドアの方に身をかがめている。

もし、窓ガラスが下がっていたら——どうもそうらしいが——A：は中のシートの上の方に頭を入れているのかもしれない。頭を戻すときにドアの縁に編んだ髪をぶつけ、運転席に居るドライバーの上に髪がほどこけて広がってしまっそうだ。(J. p.58)

この場面は、『嫉妬』の一一五ページから一一七ページにかけてさらに詳しく描かれて、車内にあるクッションの色と材質までが言及されることになるし、また、A：が上半身を車の中に屈み込ませてからもとの姿勢に戻るまでが、まるでスローモーションのコマ送りのように描かれる。

裾の大きく広がった白いドレスが、ほとんどウエストのあたりまで車の中に隠れている。頭と両腕と上半身が窓の中に入り込んで、中で何が行われているのか見ることとはできない。(…)。でも、左の肘が現れ、すぐに前腕部、それから手首、手が現れるが、手は窓枠をつかんでいる。

また少し静止したあと、今度は肩が日の光の中に現れ、それから首と、黒い重そうな髪をつけた頭部が現れ、最後に右手が出てくる。(J. pp.115-116)

A：が車の中に上半身を入れて屈み込んでいる間、二人が一体何をしていると語り手は考えているのか。密かな会話を交わしていると考えているのか、あるいはもっと直截に、別れの接吻を交わしているとも思っている

のか、いずれにせよ、フランクの車が空き地の上に残した油のシミは、語り手にとって、A…とフランクとの情事に関する妄想をかき立てずにはおかないものだということになる。

また、モリセットの挙げたシミの例の中に、フランクが食事の時につけたテーブルクロスの上のシミがあるが、モリセットはおそらく、これも以上に述べた二例と同じように解釈していると推察される。

テーブルクロスに付いたシミの描写は、一一三ページには次のようにあるだけだが、

ちょうどその横のテーブルクロスの上に、ナイフの刃が残した、黒ずんだ、細長い、曲がりくねった小さなシミがあり、そのシミは、色の薄いしみに囲まれたようになって縁がにじんでいる。(J. p.113)

この描写は、『嫉妬』の一一〇ページから一一一ページにかけてある、フランクが猛烈な食欲を發揮して食事をする場面と、意味上深いつながりがある。

フランクの旺盛な食欲は、彼が行う無数ののはっきりと目立つ動作によって、なお一層人目を引くものになっている。右手は、ナイフとフォークとパンを次々につかみ、フォークは右手から左手へ、またその逆へと渡され、ナイフを使って、肉を一口大に一つずつ切り分ける。(J. pp.110-111)

そして、この食事の場面のすぐ後に、例のムカデ潰しの場面がやってくるわけで、このようなフランクの旺盛

な食欲もまた、彼の性的攻撃性を連想させるとモリセットは判断しているように思われるのである。

また、モリセットが例に挙げた、家のバルコニーの手すりについたシミについても同じような解釈が可能であろう。バルコニーのシミの描写は、三九ページでは次のようなものであるが、

時を経て色あせながらまだ残っている灰色のペンキと、湿気のせいで灰色になってしまった木の間に、もとの木の色である赤褐色の小さな点々が浮き出ている。それは、最近ペンキがはがれてできた跡だ。手すり全体を鮮やかな黄色に塗り直さないといけない、A：はそう決めていた。(J. pp.39-40)

この描写は、やはり、これに続く一連の場面と深いかかわりがある。

A：とフランクは、ある日、そこからは自分たちが見えない位置に語り手を座らせて、二人並んでアペリチフを飲む。

イスはいつものように並べられている。二脚は窓の下に横並びで、そして、三番目のイスは、少し離れてサイドテーブルの向こう側に置かれている。(J. p.44)

この、横並びになった二脚のイスがA：とフランクの座るイスで、三番目のイスが語り手の座るイスである。そして、ある時、語り手は、二人をバルコニーに残して台所に氷を取りに行かなければならなくなるが、その

途中、語り手はブラインド越しに二人の様子を覗き見る。

《ボーイには聞こえないのよ。》と、彼女は言った。《誰か取りに行った方がよさそうね。》

彼女もフランクもイスから立とうとしない。

(…)

(…)。A：は、毎日、グラスと一緒にアイスペールを持つてくるのに、今日はそうはしなかった。

(…)

二つの窓がテラスの中央部に向かって開いている。最初の右側の窓に付いた木製のブラインドの一番下の二枚の遮光板の間に、黒い髪（少なくとも、髪の上部分）が見えている。

A：は身動きせず、背筋をのばしてイスに深くかけている。(J. pp.47-49)

つまり、語り手は自分が、A：に仕組まれて、席をはずされたのではないかと考えており、車の場面と同様に、ブラインドの向こうで二人が何をしているのか気になってしかたがない、そのような語り手の心理状態をこの一連の場面に読み取ることができるとはできるわけである。従って、モリセットは、そんな事件の起った場所にあるバルコニーの手すりについていたシミは、やはり、語り手にとって、何としても消し去る必要があるシミであると、解釈しているのである。

実際、モリセットの指摘する通り、語り手は物語の中で、ムカデのシミと空き地についていた油のシミを消そうと

試みる。彼は、ナイフや消しゴムを使ってムカデのシミを消そうとし、窓ガラスの歪みを利用して油のシミを視界から消し去ろうとするのである。

脚や、あるいは触覚の断片によって付いた細長い線は、消しゴムをかければすぐに消えてしまう。(…)。
補足的な作業が必要である。かみそりの刃の端で、ごく軽く削り取らないといけないのだ。

(J. pp.130-131)

窓にはまっている大変粗悪なガラスの歪みを利用すれば、このシミを消すのはたやすいことだ。何度か試行して、窓ガラスの歪みのせいで死角になっているところにその黒ずんだ部分を合わせればいいのだ。

(J. p.127)

しかし、語り手がこのような操作を行っても、油のシミは依然としてその場所にあることに違いはないし、また、ムカデのシミも、ほとんど目立たなくなるが、これではただごまかしただけにすぎない。こうして、シミのイマージュは、語り手の視線を強引に引きつけ、消そうとしても執拗に存在し続けるのであり、語り手にとって、彼の妻の不貞についての消そうにも消せない疑惑の象徴となっていると考えることができるわけである。

さて、以上のようなわけで、モリセットの解釈は、テールブルクロスのシミや、特にバルコニーの手すりのシミについては、あるいは多少強引な感じが残るのが残念な所かもしれないが、『嫉妬』を、A…とフランクと語り手

との三角関係の物語が描かれた作品であるとして、ストーリーの展開に徹底してこだわって考えた場合に限れば、おおむね妥当な解釈であると考えてよいことになる。

モリセットは、他にもシミのイマージュの例を挙げているが、A::の部屋の窓の下についた血のシミについては、以上に検討した諸例とほぼ同じ解釈に基づいていると思われるので、これを検討することは割愛する。モリセットの解釈のあらましを理解するためには、もう以上で十分であろう。ただし、モリセットの例にある、ランプの光学的効果によってできたシミについては、別の問題につながっているので、次の節で検討することにする。

(b) 物語世界に現れる黒い部分

さて、『嫉妬』には数多くのシミのイマージュが描かれているばかりではなく、その物語世界には、何か視界を遮られたような「暗い部分」が常につきまとうており、物語世界は、黒白映画の黒と白のコントラストを強調したような、独特な雰囲気の中に成立しているのである。マリ＝ジョルジェット・ステセルは、『嫉妬』に見られる色彩の研究を行い、色彩形容詞の計量分析を通じて、この作品には「黒」と「白」の使用頻度が高く、明らかにロブ＝グリエが黒と白で物語世界を構成しようとしたことが理解できることを指摘している。もちろん、黒や白というのは色彩の問題というよりはむしろ濃淡の問題であるので、ステセルは、「明」「暗」の問題も考えれば、使用頻度はなお一層高くなるだろうとつけ加えている。

緑と青（それぞれ25例と24例）、グレーと赤（21例と20例）、黄と茶（15例と14例）に比べて、黒（49例）

と白(49例)の著しく大きな比率が、まず目立っている。その比率は、白と黒それぞれについて、全体の二二パーセントを占めている。ブルーストとゾラについて、その主調となる色彩は、『スワン家の方』と『花咲く乙女たちの影に』ではバラ色と白、『ソドムとゴモラ』では赤と青、『ジェルミナル』と『獣人』では黒と赤であるが、それらはそれぞれの作品において全体の二〇パーセントを越えることはない。従って、われわれはここに、作品を黒と白で描こうとしたロブリーグリエの明らかな意志を見て取ることができるのである。さらに、マトレが重視した「明」と「暗」についても、作品に見られる無数の実例をさらに付け加えるなら、その比率は二二パーセントをはるかに越えるものになるだろう。⁽⁶⁾

そこで、ステゼルの研究の成果を踏まえて、われわれは、この黒と白の対立の問題を、色彩形容詞の問題を越えて、物語世界全体に広げて検討することができる。つまり、物語世界に血が出てくれば、読者は赤の印象を持つであろうし、影が出てくれば、暗い印象を持つのであるから、さまざまなイマージュの問題を広げて考えることができると思われるわけで、シミのイマージュをもう少し広い意味に捉えて、物語世界に現れるこの暗い部分の意味を考えるなら、モリセットの解釈を、さらにもう一步展開することができると思われるのである。

このような見地から、物語の解釈に非常に有効な示唆を与えてくれるのは、ジャック・リンアラットの研究である。リンアラットは、『嫉妬』の物語世界の中に、「黒」と「白」、「古い耕作地」と「新しい耕作地」、「無秩序の支配」と「秩序の支配」、「闇」と「光」など、さまざまなイマージュの弁証法的対立を見出しているが、このリンアラットの分析の基本的な操作は、物語世界を「可視」と「不可視」の領域に分けることにあると思われる。

リンアラットは、『嫉妬』の冒頭の、次の文を挙げ、

今、柱の影が、テラスの対応する角を二つの等しい部分に分けている。(J. p.9)

そこにすでに作品の重要な二つのテーマ、すなわち「影」のテーマと「分割」のテーマが提示されていると指摘している。

いきなり現れるこのモチーフは、小説の持つ主要なテーマのうちの二つを、一挙に提示している。それは「影」と「分割」のテーマである。⁽⁸⁾

すなわち、影の部分は「不可視」の領域であり、光線のあたった部分は「可視」の領域である。リンアラットは、『嫉妬』においては、「見ること」は「監視すること」であり、それはつまり「支配する力の代理物」なのだと考えている。

目は、以後、『監視』の任をおびて(…)。⁽⁹⁾

まなざしは権力の代理物として機能し(…)。⁽¹⁰⁾

このリンアラットの解釈は、嫉妬を抱く語り手が自分の妻を疑って彼女の行動を常に覗き見するという物語の設定を一種観念的に敷衍したものである。物語の枠組みの解釈については、モリセットの解釈と大きく矛盾するところはない。物語世界には、この「不可視」の部分がまるでシミのように強調されて点在しているのである。例えば、A…が家にいる時であっても、語り手はA…を常に監視することができるわけではなく、A…のいる室内には、部屋の外から窓を通して覗き見る語り手の視線がとどかない場所が必ず存在する。

A…は再び姿を消した。彼女を見つけようとすれば、一番目の窓の中心線上に視線を移さなければならぬ。(J. p.184)

そこで、語り手は自分のいる場所から移動し、視点を変えてA…を見張ろうとするわけであるが、しかし、それでもA…の姿が見えない場所がある。

彼女は、しばらくして、一番目の窓の左側の窓枠の所からライティング・テーブルの前に姿を現す。彼女は皮のデスクマットを広げ、前に身をかがめており、太ももの上部がテーブルの端に押し付けられている。腰の辺りで大きくなっている彼女の体の影になって、彼女が手で何をしているのか、何をつかんでいるのか、何を置いているのかをうかがうことはできない。(J. pp.185-186)

そして、これ以外の多くの場面においても、見えない場所があることが提示されると、すぐに、その見えない部分が何らかの意味で不可解であるという内容の記述が付け加えられる場合がしばしばあり、そのようにして見えない部分の存在が強調されている。

A∴はテーブルのところに座っている。それは、右側の廊下側のしきり壁に寄せて置いてある小さなライティング・テーブルだ。彼女は、非常に薄いストッキングの網目をかがりなおしているのか、爪の手入れをしているのか、ミニチュアサイズの鉛筆画を描いているのか、何か細かく時間のかかる仕事をするために、身をかがめている。しかし、A∴は今までに絵を描いたことはないし、伸びた網目を直すためであれば、もつと日のあたるところに来るだろうし、爪の手入れをするためにテーブルが必要なら、彼女はあんなテーブルは選ばないだろう。(J. p.43)

A∴はひじ掛けイスに深く座ったまま身じろぎしない。彼女は、彼らの目の前に広がる谷の方を見ている。彼女は黙っているし、フランクは、彼の左半身は見えないが、やはり黙っている。あるいは、低い声で話しているのかもしれない。(J. p.49)

また、モリセットが挙げたシミのイマーシュの例のうち、光学的な効果によってA∴の姿そのものがシミとなっている例は、まさにこの「影」、即ち「不可視の領域」を表すイマーシュの例として、最適のものであろう。

それは、ある日の夕暮れ時に、窓ガラスにあたった日の光の反映の中でA…が逆光をあびて立っている場面である。

窓ガラスだけが、より明るい紫色のシミになっていて、そこにA…の黒いシルエットが浮び上がっている。肩と腕の線と、髪の毛の輪郭である。このような照明のもとでは、彼女の頭が前を向いているのか、後ろを向いているのかを知ることはできない。(J. p.137)

また、A…の頭部そのものも、一種の黒いシミのように描かれる場合がある。

A…の後頭部の髪の毛の網目は、後ろから近くで見ると、大変複雑に見える。髪の毛もつれあった中で、髪の毛の房を辿ることは非常に困難だ。(J. p.52)

つまり、以上のようなA…の描写にリンアラットの解釈を適用すれば、この場面の持つ意味はすなわち、語り手はA…を十分に監視できないのであり、つまり彼女を自分の支配下におけないという意味だ、ということになるだろう。

また、物語世界には、何人もの黒人が登場するが、この黒人のイメージも、物語世界に現れる黒い部分の一種として、重要な働きをしていると考えられる。A…の家でボーイをしている黒人も、フランクの家から用足し

にA…の家にやってくる黒人も、どちらの発する声も、語り手にとって不可解なものであることが強調されている。

ボーイの声は同じような調子で、抑揚なく発せられ、疑問文を区別することもできないほどだ。(J. p.176)

また、彼らの歌う歌についても同じことで、その歌が語り手にとって理解できないものであることが強調されている。

今、倉庫の方にいる二番目の運転手の声が、テラスの中央部まで聞こえてくる。彼はこの土地の歌を歌っているが、その歌詞は理解できないし、あるいは歌詞などないのかもしれない。(J. pp.99-100)

続けて、この歌は、突然途切れて終わったかと思うとまた突然始まり、終りに近づいたかと思うと少しも近づいていない、などと語られているが、この記述はちよūd、先に挙げた例に見たように、語り手がA…の髪の編み目を目で追っても、編み目がつれ合っていてどうなっているのか分らないという記述と同じことで、その謎のような性格を強調する記述であるといえよう。

このように見れば、ブラインドの奥から、バルコニーに座って酒を飲んでいるA…とフランクの様子を覗き見る語り手の視界の中に、急に、黒人の腕、つまり、語り手が見ることができず、また理解することのできない「黒

い部分」が差し出される場面は、非常に印象に残る場面である。

旋盤加工の木製の手すりが見え、低いサイドテーブルには二本の瓶の載った盆があつて、その横にいつぱいに注がれたグラスがあり、最後に黒い髪の上部が見えるが、今、その頭は右の方を向き、テーブルの上に濃い褐色のむき出しの前腕部が現れ、手の色はもつと薄い、その手にはアイスペールが握られている。ポーンに礼を言うA∴の声が聞こえる。(J. pp.51-52)

以上のように、語り手は、シミそのものであれ、影の部分であれ、A∴の頭部や黒人等の人物のシルエットによつてできる黒い部分であれ、とにかく見て理解できない暗い部分に付きまとわれているのである。

さらに、このシミ、あるいは「黒い部分」は、語り手の視界の中にただ散在しているばかりではなく、時に応じて拡大することもある。

例えば、ムカデは、物語の中に初めて登場する時には、人間の指くらの大きさであるが、

A∴の正面の、しきり壁の明るい色のペイントの上に、平均的な長さのムカデ（およそ指くらの長さ）が姿を現し、薄暗い照明のもとでも、はっきりと見える。(J. p.61-62)

しかし、次の記述においては、その大きさがもう少し強調されている。

その胴体後部の端についている脚（特に最後の一組は触覚の長さを越えている）が相当に発達していることから、これが、《クモムカデ》あるいは《コロリムカデ》と呼ばれているムカデであることがはっきりと分る。（J. pp.127-128）

そして、そのムカデは、次第に大型のムカデになり、

台所の扉は閉まっている。その扉と廊下の大きく開いたかまちの間にムカデがいる。それは巨大だ。この土地で見られるものとしては最も大きなものだ。（J. p.163）

ムカデの姿は、なおいつそう大きなものとなって、語り手がムカデのシミを子細に観察する場面では、まるで凸レンズを通して見たような姿になる。

しかし、むき出しの壁に、潰されたムカデの跡がはっきりとついている。不完全だけれどにじみはなく、解剖図のような忠実さでムカデの形が再現されている（…）。触覚のうちの一本と、湾曲した二つの下あご、頭と、一番目の体環部、二番目の体環部の半分と、長い脚の何本か、（…）。（J. p.129）

このムカデの拡大画像と同じように、すでに例に挙げた、A…の髪の毛のこんがらがった編み目の描写も、実は、

A…の頭部という「黒い部分」が拡大したイマーシユであると言うことができるだろう。

また、空き地にある油のシミも、語り手が窓ガラスの歪みを利用して視界から消し去ろうと試みる場面で、消滅する前に大きくなる。

シミは拡大し始める。端の一つが膨らみ丸い突起となって、それだけで初めにあったシミよりも大きくなる。(I. p.127)

このように見れば、家を取り巻く夜の闇は、物語世界に現れるこの「黒い部分」の拡大しつくしたもののイマーシユであると考えることができる。

バルコニーで、語り手が、A…とフランクの行動を監視できない位置に座らされた時、あたりには夜の闇が広がる。

フランクは、自分の農園の日々の心配事について話しつづけている。A…はその話に関心を示しているようだ。(…)
うだ。(…)

手すりの向こうの、谷間の上流の方には、虫の鳴き声と、星のない夜の暗闇しかない。(I. p.20)

そして、この闇の中に、正体不明の動物の叫び声が聞こえる。

時々、声の調子はもう少し低く、あるいは長くなる。たぶん、色々な種類の動物がいるのだろう。それでも、すべての鳴き声はよく似ている。すぐにそれと分る共通の性格を持っているからではなく、むしろ、共通して性格が欠如しているからだ。おびえた鳴き声のようでもなければ、苦痛の叫びでもなく、威嚇や、あるいは求愛の叫びのようでもない。まるで機械のような叫び声で（…）。(J. p.31)

つまり言い換えれば、こうして語り手は、何も識別できない謎のような闇の中に閉じ込められてしまったのである。

(c) 光と影の弁証法

ところで、リンアラットは、『嫉妬』の物語世界に見られる「黒」と「白」の対立を、白人、すなわち植民地における支配者と、黒人、すなわち被支配者側との対立の問題として捉え、『嫉妬』の物語の中に、被支配者側の勢力拡大と支配者側の没落という構図を見て、その政治的読解なるものを展開している。

視覚が現実のアプローチよりも重要であることが分る。それこそが、支配者、すなわち、自分の財産を見張る入植者が存在することの真の表象なのだ。（…）。

（…）。

『嫉妬』において、この役割を担い、視線と一体化するのは《語り手》である。⁽¹⁾

もちろん、ロブリグリエが終始一貫して示してきた非政治的な姿勢、そしてまた、彼の諸作品から推察されるような、小説の構成そのものに主要な関心を向けていく傾向から考えて、『嫉妬』が、一九五七年というアルジェリア戦争の真っ最中に発表されているとはいえ、急にロブリグリエが『嫉妬』においてだけ政治問題をテーマに選んだと考えることには誰しも多少の抵抗を感じるに違いない。しかし、リンアラットの言う植民地問題というのはそのような直接に政治的な問題ではないようで、彼は植民地問題をより文化論的意味に捉えて、作品の中にヨーロッパ的理性の没落の図式を読み取っているのである。

リンアラットが、語り手の「見る」という行為を、支配する行為の代理物であると考えているのは、すでに紹介した通りであるが、「支配する」ということは、すなわち、非ヨーロッパ的な世界をヨーロッパ的世界像に押し込めようとすることであり、強力なデカルト的理性を帝国主義的システムとして用いて、非ヨーロッパ的世界を無理やりヨーロッパ的世界像に分節化することであると、リンアラットは考えているのである。

白人がまず特徴付けられるのはその《デカルト的合理主義》によってである。視線によって、そして知見と言動の公正さによって世界を支配する入植者は、アフリカにおける、デカルトの国の代理人なのである。¹²⁾

従って、リンアラットの解釈に従えば、『嫉妬』は、かつてクロード・レヴィ・ストロースが『野生の思考』¹³⁾で展開したようなヨーロッパ中心主義批判と、その基本的発想として深い部分で非常に類似していることになる。おそらく、この類似点を指摘し得るところに、リンアラットの研究の特にすぐれた特徴を見るべきであろう。

さらに、『嫉妬』の物語世界に登場する光とは、まさに「理性の光」のことであるとリンアラットは解釈している。

かくして光とは、われわれが先にジャン＝ポール・サルトルにならって喚起しておいた神話に従えば、光明＝理性という伝統的命題における光のことなのだ。^①

先に、われわれは、モリセットの指摘に従って、まず、『嫉妬』の物語世界に見られるシミのイマージュに注目し、そこから、シミのイマージュを、影や、夜の闇や、不可視の部分や、黒人のイマージュに広げて見てきたので、影のイマージュがシミのイマージュの一変種のように思われるのであるが、リンアラットの解釈に従えば、話はまるで逆で、むしろシミのイマージュの方が影のイマージュの一変種であるということになる。こうしてリンアラットの解釈は、光と影の対立の問題を物語世界全体に拡大して考える可能性を開いてくれるのである。

つまり、逆光をあびて立っているA…の姿は影になっているわけであるし、室内のA…の姿が隠れてしまう場所もいわば影になっている部分であり、バルコニーで語り手を取り巻く夜の闇は、まさに「不明」の闇であり、また、地元の住民である黒人達は、ヨーロッパ的理性の光に照らし出せない影であり、こうして、作品全体が光と影の交錯に彩られることになる。

ところで、先にわれわれは、影が次第に拡大するのを見たわけである。影が存在するのは光があるからであり、何かに照明があたるからだだが、リンアラットの解釈に従えば、影がこのように拡大する、そのメカニズムを説明

することもできる。

リンアラットは、すでに述べたように、「光」と「視覚」が、植民地支配の象徴であると考えているが、さらに付け加えて、室内を照らすランプが、その持つ人工的な性格の故に、太陽よりもなお一層、支配者側の権力の支持物の役割を果たしていると指摘している。

太陽よりもなお一層、人工的な照明装置であるランプの方が、白人の権力の支持物の役割を果たしている。⁽¹⁶⁾

そして、リンアラットは、『嫉妬』の、語り手がランプの光をかざすと、敷石の上に普段では見えない模様が浮び上がる、次のような場面、

日なたではほとんど見えないこのわずかな浮き彫りは、人工的な光をあてると目立ち、特に、少し離れた所からランプで照すと目立つし、ランプを床すれすれにかざすとなお一層目立つ。(J. p.162)

を例に挙げて、ランプの持つ弁証法的効果を指摘している。

そして、語り手は、この山形模様は、《人工的な》光源を使った場合、つまりオイルランプで照らした方が、より目立つと付け加える。そして、ランプを床すれすれにかざしたとき、ランプの持つ弁証法的効果は最高

のものとなるのである。¹⁷

リンアラットのこの解釈は、語り手がランプをかざす場面だけを例に挙げれば、多少こじつけがましく思われ、受け入れにくいかもしれないが、われわれはさらに、もつとストーリーに密着した例を挙げることもできる。

例えば、すでにわれわれは、語り手が部屋の外からA::の行動を監視する場面を見たのであるが、その場面では、室内にはA::の姿を外から観察できない死角があった。語り手は、その死角をうめあわせ、見えない部分で自分の理解の範囲に収めるためには、自分の思考・想像力を用いて演繹したり類推したりする以外に方法がないわけである。

(…): A::はもう窓の所にはいない。こちらの窓も、もう二つの窓のいずれも、彼女が室内にいることを示してくれない。そして、三ヶ所ある見えない場所のどれかに、その他の場所ではなく、そのどれか一つの場所に彼女がいると思わせるような理由は何もない。それに、そのうちの二つからは、簡単に外にできるのだ。最初の場所からは中央の廊下へ、二つ目の場所からは浴室へ、その浴室にあるもう一つの扉は廊下に、さらに中庭に続いていて(…)(J. pp.187-188)

語り手は、始めは室内にある死角のことだけを考えるが、語り手の想像は次第に家の中央にある廊下へ、浴室へ、中庭へと広がってゆく。言い換えれば、語り手は、室内にある影の部分を照らし出そうとしたために、家中

に影を増殖させてしまったわけである。

リンアラットは、語り手が代表している支配者側の思考能力の象徴として、太陽の光線よりもむしろランプの光線の方がふさわしいと指摘していたわけであるが、それを言い換えれば、『嫉妬』においては、理性の光明は、もはやランプの光のように一点消去的で微弱なものでしかなくなっている訳である。理性といっても、太陽光線ほどの普遍性や真实性を持たず、もはや単なる想像もしくは妄想の類としてしか取り扱われていないことになる。実は、ここにこそ影が次第に拡大してゆく、その原因がある。

物語には、植民地特産の瓶が登場する。この瓶は大きくて丸く、リンアラットは、この瓶をめぐる、直線がデカルト的合理性を表わすとすれば、丸い形は植民地の固有性を表わすことを指摘しているが、

従って、丸い形は、小説全体にわたって、植民地の固有性の表象となり、一方、直線は白人のデカルト的合理性を示すことになる。⁽¹⁸⁾

実際、ある夜、語り手がランプを持って家の中を歩き回るとき、語り手はこの瓶をランプで照らし出し、ランプを近づけると壁の上にできた影は拡大するのである。

テーブルの後ろの食器棚の中央に、この土地特産の瓶がさらに大きく見えている。その素焼きの大きな丸い胴は、壁に濃い影を投げ掛け、影は光源を近づけるに従って、大きくなる。(I. p.163)

(d) 語り手の想像力によって徹底的に歪められた世界像

以上われわれは、『嫉妬』の物語世界に現れる黒い部分の意味について、モリセットの解釈とリンアラットの解釈の要点を紹介し、彼等の解釈をわれわれなりに演繹して確認する作業を簡単に行った。

リンアラットは、作品の様々な場面構成について、当然のことながら、われわれが取り上げた以上に、より詳細な分析を行っている。しかし、リンアラットの研究については、もうこれ以上の紹介と吟味は不必要であろう。というのも、これでリンアラットのアプローチの可能性とその限界を十分に示すことができ、かつ、そこから導かれる『嫉妬』の物語世界の性格について、さしあたり必要な結論を導くことができると思われるからである。

まず、リンアラットが、『嫉妬』の物語の解釈の要点として提示した、ヨーロッパ的理性の自己崩壊の構図は、実に当を得た解釈であると思われる。この解釈は、語り手の意識の内面にのみ拘泥するモリセットの解釈よりも、文化論的方向においてはるかに幅広く、ロブ＝グリエが終始一貫して伝統に対立する姿勢を示しているその理由を説明することができ、また、ロブ＝グリエの作品を、戦後のフランス思想の流れに位置づけて考えることを可能ならしめる、大変重要な指摘であると思われる。従って、われわれにとっては、リンアラットが指摘したヨーロッパ的理性の自己崩壊の図式を、リンアラットのように『嫉妬』のみに限定するのではなく、それをロブ＝グリエのさまざまな作品創作にあたっての基本的発想の一部として論証する、その方法を模索することが今後の任務となるであろう。これが、われわれに残されたまず第一の問題である。

さて、しかしながら、リンアラットの用いた分析方法そのものについては、モリセットの分析方法とほぼ同じような欠点があることも否定することができない。先に、われわれは、モリセットの解釈には多少強引に見える

点があることを指摘しておいた。その解釈を精密にすればするほど、解釈は次第に無理な印象を免れなくなってくるのであり、これと同じことを、リンアラットの解釈についても言うことができるのである。

例えば、語り手が、夜に、ランプの光で家の壁を照らし出す時、ランプは家の壁面に縦横にわたった縞模様を浮び上がらせる。

この縞模様は、四角い寝室を囲む四つの壁にも、同じように現れている。(…)。(J. pp.159-160)

このようにして、寝室内の六つの壁面は、垂直の四面については垂直に、水平の二つの面については西から東に向かう方向に、常に同じ幅の細い帯状に正確に切り分けられている。(J. pp.159-160)

リンアラットは、この場面に、力をなくした語り手が自己防衛のために閉じこもる檻のイメージを読み取っているのであるが、

このようにして、水平線と垂直線の形作る視覚的効果の中で、寝室と家全体は縞模様のついた巨大な立方体の豪華な檻となって、居住者は、A : がそこから逃亡できる出口を慎重に整理分類するのである。¹⁹⁾

解釈も、ここに至ると、かなり強引な印象を免れない。これでは、物語世界の各場面から意味を読み取って解

釈したというより、むしろ逆に、リンアラットは、まずヨーロッパ的理性の没落の図式を予め想定しておいて、それに即して各場面に意味づけを行っただけではないかというような気がしてくる。あらゆる研究方法には必ずメリットとデメリットのあることは言うまでもないが、つまり、リンアラットの研究には、いわゆる構造主義的文学研究のデメリットがもろに出ているように思われ、この点が残念なところなのである。

しかし、このような問題が生じるのは、構造主義的文学研究には、過ぎれば印象批評に陥るという欠点があるという問題よりも、また、モリセットやリンアラットの解釈方法が粗雑にすぎるとか、思い込みが強すぎるなどという問題よりも、むしろ、『嫉妬』の物語が語られている、その語り方そのものに主たる原因があると思われるのである。作品そのものが要するに描写の集積であり、作品の中には、それぞれの描写の意味を直接に表示する物語が圧倒的に欠如しているからである。従って、われわれとしては、今後、ロブ＝グリエが、基本的には三角関係の物語にすぎない物語を、なぜこのように意味が極端に曖昧になるような書き方をしたのか、その理由を考へなければならぬということになる。これがわれわれに残された第二の問題である。

以上の二点の問題については、もちろん簡単に答えを出せる問題ではなく、本論文の全体を通じて考え続けなければならぬ問題として置いておくこととし、とりあえず今、是非確認しておくべきことは、『嫉妬』に描かれた物語世界の、ほとんど、どの場面にも、モリセットの解釈に従っても、また、リンアラットの解釈に従っても、嫉妬を抱く語り手の「内面」の動きを読み取ることができるという事実そのものであろう。

例えば、最も即物的に描かれているように見えるバナナ園の描写にしても、リンアラットは、その描写の持つ幾何学的性格の中に、自然を無理やり人間に隷属させようとする語り手の強引で強迫的な姿勢を読み取っている。

数を数えるという行為はここで、植民者の目と知性に自然の要素である植物を隷属させようという理念を補佐するために、幾何学の手助けをするに至っているのだ。²⁰⁾

この解釈に従えば、バルトが取り上げた『消しゴム』に出てくるトマトの描写についても、その解剖図のような性格に注目すれば、

化学物質のようなきれいな赤い色をした濃くて等質の周りの果肉は、つややかな皮の上に一定の厚さで続いており、その上には全く同じ大きさの黄色い種が並んでいて、それらの種は、芯の膨らんだ部分にそって、緑がかったゼリー状物質の薄い層によって包まれている。(G. p.161)

例えば、街を散々歩き回って疲れ果てた主人公のワラスが、弱ってしまった自分の思考能力をかき立てようとして、目の前の物体を無理に分節化し理解しようとする図をそこに見ることもできるのである。

結局、「中性」の言説など、ものの形容としては別であるが、実際に存在するとは容易に信じられるものではない。従って、ロブリングエが「あるがままの物」を描いた作家などとはとても考えられないし、むしろ逆に、彼の作品においては、とにかく登場人物の心の動きを確かに読み取ることができるのだから、ロブリングエは、人物の「内面」をユニークな方法で表現しようとした作家なのであると考える方が、まだ納得しやすいのである。もちろん、これは単に比較の問題にすぎないが。

(二) 『迷路の中で』の物語世界

さて、ロブ＝グリエを、人物の意識内の世界を描いた作家であると考え、『嫉妬』の前に発表された『覗くひと』を見ればなお一層容易であり、その前に発表された『消しゴム』を見ても、一応可能である。あとでそれぞれの作品を検討する際に改めて詳しく述べるつもりであるが、『覗くひと』には、主人公マチアスの意識によって歪められた風景であると解釈できる場面が満ちあふれているし、『消しゴム』においては、それぞれの登場人物が自分勝手に妄想を抱いて右往左往するありさまが語られているからである。では、『嫉妬』の次に発表された『迷路の中で』の場合はどうかと言えば、この作品も、ある人物の意識内の世界を描いた作品であると一応解釈できる。ただし、そのような解釈を行うためには作品の読解にひとひねりを入れる必要がある。『迷路の中で』において語られる物語は、表面的には一人の敗残兵の物語であるが、しかし、その物語の裏には、その敗残兵の物語を作り出す語り手を描く物語があり、作品全体を「小説の小説」として読む必要があるわけである。

『迷路の中で』について、そこに「小説の小説」の構成が用いられていることを具体的に説明したのは、これもまたブリュース・モリセットであったが、われわれも、まずこの方向で多少の検討を加えた上で、問題点を整理しておきたい。そこで、『迷路の中で』という題名にあるその「迷路」とは一体何であるのかを考えることを通じて、以下、順に論じることにする。

(a) 兵士と迷路

さて、『迷路の中で』において語られる物語は、先ず第一に、一人の兵士の物語であるので、この兵士の物語を検討することから始めなければならない。その兵士は、敗戦の戦場から逃げ延びて、疲れ果てて物語の舞台となる町にやってくる。彼は、戦死した友人に託された箱を何者かに渡すために、街路をさまよい歩くことになる。物語世界に現れる迷路とは、まず何よりも、この兵士がさまよう町のことであると考えることができる。この町が、その中で兵士が道を間違え混同し、何度も何度も同じことを繰り返させられる、類似性に満ちた迷路になっているのである。

直角に交わった十字路は、全く同じような第二の通りを見せている。車の走っていない同じような車道、高くして灰色の同じような建物の正面、同じように閉ざされた窓、同じように人気がない歩道。(DL. p.15)

また、迷路のようになってるのは街路だけではない。町の中で兵士が足を踏み入れるあらゆる場所が、つまり町中すべてが、迷路のようになってるのである。例えば、兵士が道をたずねるために立ち寄るアパルトマンも一種の迷路のような場所であるし、

彼は暗い廊下の端に立っており、いくつもの扉がその廊下に面している。廊下のつきあたりには階段の上り口がかすかに見える、その階段は廊下の延長上に上がっていて、上の方はすぐに暗やみの中に消えている。

この狭くて長い玄関は、これと垂直に交わるもう一つの廊下にもつながっていて、それは、階段のすぐ前の両側に、周囲より暗やみの濃くなった部分があることで、それと察することができる。(DL. p.54)

また、兵士が疲れた体を休めるために立ち寄る兵舎の内部も迷路のようになっている。次の引用文は、ベッドに横になって休んでいた兵士が、水を飲みたくなくなって起き上がるが、迷路のような建物の中で迷ってしまい、歩き回る気力もなくなって、水を飲みに行くのをあきらめてしまう場面である。

兵士は、水を飲まないまま再び横になる。のどが焼けるように渴いているにもかかわらず、兵士には、もう一度挑戦して、果てしなく遠く、もはやあるのかどうかさえ疑わしい水を求めて、明りのない迷路のような廊下を歩く力は残っていない。(DL. p.121)

従って、兵士をその中に閉じ込めてしまうこの迷路を、オルガ・ベルナルは、未分化と不確実性、すなわち弁別不可能性の迷路であると指摘し、この迷路のような物語世界の中に、人間と世界との関係の解体を、すなわち人間存在の破滅を読み取っているのである。ベルナルは、『迷路の中で』の次の一節を例に挙げ、

その声は低かったが、しかし、男の声のようでもなかった。大変低い声をした若い女性もいる。その声は時々聞いたことがあるが、記憶はあまりにうつろいやすい。耳には、もうすでに、中性で特性のない響きし

か残っていない、誰の声とも思われるし、もはやそれが確かに人間の声だったのかさえ疑わしい。(D.L. p.53)
次のように述べている。

小説はこの一節の中に、迷路に関する三つのテーマを据えている。それは、未分化と不確実性の中での存在の喪失である。

この街においては、人間の世界との関係は弱体化し、溶解してしまう。⁽²²⁾

実際、兵士は、兵舎の中で、自分のベッドを他人のベッドと区別できずに間違えて、大切な箱を見失いかけるし、また、まるで迷路の案内人であるかのような少年も、突然姿を消したかと思うとまた急にあらわれて、その都度同じ黒いマントを着て同じベレー帽をかぶっているために、その少年が一人の同じ人物であり、以前に現れた少年と同じ人物であるという保証を、逆に無くしてしまっているのである。そして、街に断続的に降り積もる雪は、家の配置や屋根の形、窓や戸の位置等を識別できなくし、迷路の中での道標となるべき少年の足跡や、兵士自身の足跡を消し去ってしまうし、

そして、彼が通り過ぎると、雪がその後からすぐ鋺を打った靴の跡を覆い隠し、踏み固められた雪の表面を、元にあつた白さに少しずつ戻してゆく。

(…)

だから、兵士には、彼が通る少し前に、窓に明りのともっていない家並にそって、誰か他の人間が歩いたかどうかを知ることができない。(DL. pp.75-76)

また、街角に貼られた、街路の名前を記した標識は、塗料がはげ落ち錆に覆われてしまっていて、そのせいで通りもまた無名に帰されてしまっている。

兵士は、目を上げて、そこに通りの名前が書かれているはずのホローびきの表示板を探そうとする。彼の正面の、石の角の一方の面には、何の表示もない。もう一方の面には、三メートルほどの高さのところ、青い表示板があつて、その表面のホローは大きくはげ落ちていいる。まるで、いたずらっ子が大きな石を何度も投げて、それを標的にして遊んだかのような。ただ《街》という文字だけがまだ残っており、少し離れて《…ナ…》と書かれていて、(…)。(DL. p.52-53)

ベルナルが、この迷路の中に人間存在の破滅を見たのは、人間を取り巻く世界の方が現実性を持たなくなつて、その分節化が不可能になるというテーマが物語の中に表現されているからだけではなく、その世界を受容する人間の方にも、ヨーロッパ的な人間の特性、すなわち理性的存在としての人格の崩壊が認められるからである。

現実性の崩壊は、西洋の小説においては、現代の一般的な現象である。エーリッヒ・アウエルバッハは、彼の著書『ミメーシス』の最後で、二〇世紀のある作家たちが、「現実を、多様で多くの価値を持つ意識の反映に分割してしまう方法を見いだしている」と指摘している。ルカーチも、一九五五年に発表された論文の中で、ムジール、ジョイス、フォークナー、カフカという現代の重要な作家たちの作品の中に、これと同じような人間性と現実性の崩壊を指摘している。彼らの小説においては、「人間性の諸特性は解体している」と、彼は述べている。⁽²³⁾

実際、『迷路の中で』の兵士も、決して正常な判断力を持つ人物ではない。この兵士が物語の舞台になる町にやってくる理由、すなわち、この町における彼の唯一の存在理由は、死亡した戦友から託された箱を誰かに渡すためではないわけであるが、箱を渡すことがそれほど重要なことであるにもかかわらず、兵士は待ち合わせの場所すら忘れてしまっているし、そればかりか、受取人が誰なのかも知らず、さらに、この兵士は熱病にうかされた病人でもある。また、この兵士は、通りの名前をたずねるために一軒のアパルトマンを訪れるが、そのアパルトマンに住む女性に対して、自分がスパイだと思われることを大変警戒していることから分るように、見知らぬ町の中で孤立し、おびえきっている。

しかし、彼女の顔はこわばっている。こんな質問は、明らかに、不器用なスパイがするような質問で(…)

(DL, p.72)

こうして、『迷路の中で』に描かれた弁別不可能な迷路のような物語世界は、むしろ、この兵士の熱病と強迫観念による悪夢の世界であり、そこに見られるのは、兵士の理性的な存在としての人間性の崩壊のイマージュであると考えることができる。そして、この兵士は、迷路の中をさんざんうろつきまわったあげく、その迷路の案内人である少年が誤ってサイドカーに乗った敵の兵士の注意を引きつけてしまったために、つまり、単なる偶然という不条理な理由で、射殺されてしまうことになる。

以上のように考えれば、ベルナルルの解釈は、なるほど正当なものであるように思われ、『迷路の中で』は、さまざまな不条理をテーマにした作品の中でも、とりわけ、カフカの『城』や『審判』に、非常によく似た作品であるということになる。しかし、『迷路の中で』の物語からは、実際には、カフカの作品に見られるような不安感や悲劇性がそれほど感じられないところに、実は『迷路の中で』とカフカの作品の大きな相違点がある。『迷路の中で』の兵士は、カフカの「審判」の主人公のように「犬」のように死なない。ただ死ぬ、それだけである。また、『迷路の中で』の冒頭に記された作者緒言において、ロブ＝グリエは、読者に対して、あまりアレゴリックな読み方はしてほしくない旨の注意を行っている、

しかしながら、ここで問題になっているのは厳密に物質的な現実であり、つまり、その現実はいかなる寓意的な価値も持っていないのだ。従って、読者には、そこに、報告される事物や行為や言葉や事件だけを見、その中にご自身の生と死以上の意味も、それ以下の意味も探そうとされないことをお勧めする。(DL, p.7)

結局、物語から悲劇性を免除するのは、ただ一つ、物語の冒頭にある「私」と、終りにある「私」の存在であるということになる。つまり、『迷路の中で』は、カフカの作品に似ているが、だからといって同じような作品であるのではなく、むしろ、カフカの小説の風刺的パステイッシュ⁽²⁴⁾を、つまりいわゆるパロディーを構成していることになると思われるのである。

(b) 語り手と迷路

モリセツトは、『迷路の中で』についての論考において、その論考の表題が「小説創作の迷宮」となっていることから理解できるように⁽²⁵⁾、この作品を、冒頭で「私」と述べたきり物語の終りに至るまで声だけの存在となってしまう一人の語り手が、自分が閉じこもった部屋の中にあるさまざまなオブジェを材料にして兵士の物語を作り出す、そのプロセスを描いたものであるとする読み方を提示している。つまり、モリセツトは、『迷路の中で』をいわゆる「小説の小説」であると考えたのである。カフカの小説や不条理の問題がパロディーの対象になったかわりに、今度はアンドレ・ジイドが問題になってきたわけであるが、われわれは、モリセツトの解釈に基づいて、さらにより詳細に作品を検討してみる必要がある。

『迷路の中で』の冒頭は、語り手のいる室内の描写と、その室内以外の場所で展開する兵士の物語との往復によって成立している。特に、冒頭に近い部分は、大部分が、語り手のいる静かな室内の描写にあてられている。木製のテーブルの上に置かれたスタンドとそのスタンドが天井に投げかける光の描写、テーブルの上についた、十字架のような花のような、あるいはまた人間の形にも見える跡の描写、スタンドの光によって壁や天井に投影

される、スタンドの笠の上を歩き回るハエの影の描写、語り手がテーブルからベッドへ、ベッドからタンズへと歩き回ることによってできた、床の上についた光る路の描写などである。この室内の描写が、われわれに、かなり固定的な印象を与えるのに反して、室外の描写は、任意のものであるという強い印象を与える。

外は雨が降っていて、人は、雨の中を身をかがめて、手を目の上にかざし、それでも自分の前を、何メートルか前の濡れたアスファルトの道を見ながら歩いている。外は寒い。風が葉の落ちた枝の間を吹き抜ける(…)。外は日が照っている。影を落とす灌木もない。(…)(DL. p.9)

外は雪が降っている。歩道の黒いアスファルトの上には、乾いた細かな雪の結晶が風に舞っている。

(DL. p.11)

要するに、室外は四季の内のどれでもあり得るわけである。

そして、語り手は、物語の終りに至るまで、部屋から外に出た気配がなく、また部屋には分厚いカーテンが掛かっていて、外を見ることもできないので、室内以外の描写はすべて語り手の想像の世界の描写であろうと考えられるのである。

さて、屋外の街路の描写は、最終的に次のように固定される。

外は雪が降っている。密集した雪が静かに、同じ速さで、絶え間なく、垂直に（と言うのも、ひとそよぎの風もないからだ）高い灰色の建物の前に降っていて、建物の配置や屋根のつながりや戸口の位置を分らなくしている。(DL. pp.14-15)

このように固定されるのは、おそらく、雪の降り積る情景が、語り手のいる室内の、あたりに次第にほこりが積つてゆくという情景と、現象面で一致しているからであろうし、

どんな騒音も、それが耳をつんざくような音であっても、部屋の壁を通して聞こえることはなく、どんな小さな振動も、風のそよぎも伝わってこず、静けさの中を、電灯の笠の光の下でやっと思えるような細かな粒子がゆっくりと舞い落ち、常に同じ速さで、垂直にゆっくりと落ち、その細かな灰色のほこりは、床やベッコカバーや家具の上に、均一の厚さに降り積る。(DL. p.12)

また、アルヴィン・J・セルツァーは、雪の降り積る情景は、室内の静けさをも内包しているために、語り手にとって満足のゆくものであるからだと解釈している。

雪の降る情景は、最も満足のいく情景だろうと思われる。というのも、それは、作者がその中にこもつて物語世界を作りだそうとしている、その部屋の静けさをも内包しているからだ。⁽²⁶⁾

このように、室内の風景から兵士の物語の世界が作り出されることを示唆するイマージュの対応の例は、他にも大量に見つけることができる。しかし、語り手が「私は室内にあるこれこれのイマージュから兵士の物語のこの場面やイマージュを思い浮べた」などと語ることは全くないので、どの例が例として妥当であるかを判断することはむずかしいのであるが、かなり明確であると思われるような幾つかの例を、さらに挙げておく必要があるだろう。

例えば、室内にある電器スタンドのフィラメントと街路にある街灯のフィラメントもその例であるし、とりわけ、室内の壁紙の模様が、街路の場面にさまざまなイマージュを提供しているように思われる。

よく似た図案が壁紙を飾っている。壁紙は、地は薄い灰色で、それより少し色の濃い垂直の縞模様がついている。濃い色の縞の間にある薄い色の縞の真ん中に、それぞれ全く同じ形の大変濃い灰色の小さないくつものデッサンが並んでいて、それは花飾りか、一種の丁字のツボミの模様か、あるいは燭台の模様で、燭台の柄の部分は、先ほどは短刀の刃になっていた部分で、その短刀の柄の部分は、今は燭台の炎になっており、短刀のつばを形作っていた横向きの炎の形をした二本の突起は、今度は可燃物質が柄を伝って流れ落ちてくるのを防ぐための受け皿を表している。(DL, p.19)

また、少年が街路の周りを旋回しながら走り去ってゆく場面は次のようであるし、

それから、少年はいきなり身をひるがえし、街灯の支柱のまわりをぐるりと身軽に旋回し、兵士がそこを歩いてきた道を逆方向に、家並みにそって、全速力で走り始める。そしてすぐに姿を消してしまふ。

次の街灯のところで、電燈の光が何秒間か再び少年の姿を照らし出す。彼はいつも同じ速さで走っていて、彼の羽織っているケープのすそが、少年の背ではためいている。そうして、少年は、一度、二度と次々に街灯のところで姿を表し、そしてもう何も見えなくなる。(DL. p.35)

街路の家並みの整然とした風景も、この壁紙の模様由来するかもしれない。また、街灯についている飾り模様と、室内のテーブルの上についたナイフのような形の跡、そしてまた、兵士の持っている箱と室内のダンスの上に置かれている箱なども、語り手が室内の風景から兵士の物語の世界を作り出していることを示す、イメージの対応の例として挙げるができる。

また、室内の壁には「ライヘンフェルスの敗戦」という題名の版画が掛かっているが、この版画が、兵士の物語に、その登場人物の大部分を提供していることになる。絵に描かれているのは、兵士が何度も訪れる酒場と同じような酒場であり、その酒場で群れをなして議論する群衆に混じって兵士が三人おり、その中の一人は明らかに兵士の物語の主人公の兵士であり、そしてその店の主人や物語の中で兵士の道案内をする少年がおり、また、その少年の持っている箱がある。

さて、以上のように見れば、一見したところ支離滅裂な『迷路の中で』の物語世界を支配している秩序は、室内に在る語り手の想像力による一種の連想のようなものであろうと考えることができるのである。しかし、『迷路

の中で』を「小説の小説」として解釈するためには、さらに、その連想を駆使して語り手が物語を作り出してゆくそのシステムがどのようなものであるのか、それも指摘することができなければならないはずであろう。実際、そのシステムを指摘することも、とりあえず可能であり、そうすれば、迷路は兵士の物語にあるのではなく、むしろ、兵士の物語を作り出す語り手の連想の展開の中にあるということになるのである。

語り手の連想による物語創作システムの原型は、次のような例に見ることができる。兵士の物語は、作品の二九ページあたりから描かれる少年と兵士の出会いの場面から本格的に始まることになるが、その場面は連続して描かれる合計三つのヴァリアントから成立している。

①兵士は、目を大きく見開いて、彼の前に広がる薄闇をじっと見続けており、(…)、そこには少年が立っていて、少年も、じっと体をこわばらせ、腕を体にぴったり付けて立っている。しかし、兵士には、その少年も、他の何も、見えないかのようだ。兵士は、テーブルを前にして座り、目を見開いて、疲れて眠っているようだ。

最初に口を開いたのは少年だ。《眠っているの?》(DL. pp.29-30)

②次の交差点の、歩道の角にある街灯の下に、子供が立っている。

(…)

《こわがらないでくれ》、と兵士は言う。

兵士は子供の方に一步踏み出し、もう少し強い調子で繰り返す。《こわがらないで。》

(…)

《ねえ、僕が君をとって食うとも思っているのかい?》

《いや、こわくないよ》、と子供が言う。

《じゃ、こっちへ行けばどこに出るのか教えてくれないか。》

《僕には分らない》、と子供が答える。(DL, pp.33-35)

③しかし、その少年は、黒いケープのすそを脚に引きつけながら、言葉少なに答えた。少年は、同じように注意深そうな顔つきで、雪の降る中でも同じように無表情だった。彼は、質問をされるたびに、ずいぶん間を置いてから返事をしたが、その返事は相手に何の説明を与えるものでもなかった。ここを行けばどこにでるんだ? という質問に対して、街路のつき当たりと思われる方を、何も言わずに長い間じっとながめてから、落ち着いた声で次のように答える。

《大通だよ》(DL, pp.36-37)

つまり、いずれも出会いの場面であることは変わらないが、その場所が居酒屋の中であったり、雪の降り積る街路であったり、あるいはまた、兵士と少年の交わす会話の内容が少しずつ違っていたりするのである。そして最後に、語り手による次のようなコメントが記される。

しかし、兵士がカフェのホールに入る時に、兵士を案内しているのは、確かにその同じ少年なのだ。(…)。
だから、兵士は、碁盤縞のような同じ形の街路をぐるぐると歩き回っている時に、その少年に何度も出会ったのちにちがいない。(DL. p.38)

要するに、語り手はまず、兵士と少年の出会いの場面を何種類か思い描き、ついで、それらの場面に論理的統一性を与えようとして、少年と兵士は何度も出会ったことにし、こうして兵士の物語の断片が成立することになると解釈することができるのである。従って、兵士と少年が何度も出会ったので何度も描かれるのではなく、逆に、何度も描かれたが故に何度も出会ったことになるわけで、このような逆説的メカニズムを仮定すると、物語の支離滅裂な展開が、かなり理解しやすくなるのは、確かに事実である。兵士が立ち寄るアパルトマンにいる足の不自由な傷痕軍人は、いろいろな場所に突然描かれたがゆえに、すばやく移動することのできる質の傷痕軍人になり、兵士は何度も繰り返しを行わされ、支離滅裂な描写の中に描かれたがゆえに、夢遊病者のような病人となるのだと考えることができるのである。

さて、このように見れば、『迷路の中で』の語り手においては、論理的統合能力よりも想像力の方が先行していると考えられるので、こうして作り出される兵士の物語は、決して真っ直ぐに完成を目指して進んでゆくものではないであろう。ふとしたはずみで、以前に描いた場面と同じ場面を描いてしまったり、ひどい時には、物語の出発点である室内の描写に戻ってしまったりもする。その最も顕著な例が、次の場面である。

ある時、兵士は疲労と発熱のために衰弱した体を癒そうとして、兵舎に行こうとする。しかし、兵士を案内す

る少年は、彼を兵舎の付近まで連れてきたものの、どの建物が兵舎であるのか、兵士に指示することなく姿を消したので、彼は確認のために、目の前の建物の戸口に付いている看板を読もうとする。

よく磨かれた冷たい素材の上に文字が彫られているが、小さすぎて兵士には一語も読めない。その時、彼は、扉が半開きになっていることに気がつく。扉、廊下、扉、玄関、扉、そして最後に明りのついた部屋があり、空っぽのガラスののったテーブルがあつて、そのガラスの底には暗赤色の液体の跡がまだ丸く付いていて、脚の不自由な男が松葉づえをついていて、あやうく体の平衡を保とうとして、体を前にかがめている。いや、違ふ。細目に開いた扉。廊下。階段。らせん階段を、灰色のエプロンをらせん状にはためかせて、上の階へ、上の階へと走って上ってゆく女。扉。そして、最後に、明りのついた部屋。ベッド、整理ダンス、暖炉、書き物机があつてその上の左の方にはランプがのつていて、天井に白い円を描き出している電灯のかさがある。いや、違ふ。整理ダンスの上には黒い木でできた額に入った版画がかかつていて……いや、違ふ。違ふ。違ふ。

扉は、半開きにはなっていない。兵士は、滑らかな金属板を指でなぞり、(…)。(DL. pp.95-96)

モリセットは、この場面に、語り手が物語の進行に迷っている様子を讀みとっている。

創作中の物語の迷路の中で道を見失った語り手が、そこから脱出しようとして、まず(…)若い女性の部屋の場面を描き(いや、違ふ)、次には、自分のいる部屋そのものに引き寄せられ、そして、彼の物語の出発点

である版画を描き（いや違ふ。違ふ！）、最後に、別の方向を選択して、《適切な》道を見つけるのだ、と考えることができる。²⁷

そこで、モリセットの解釈に則して、この場面のより細かな解釈を試みるなら、一例として、次のような解釈が可能であろう。

まず、語り手は、兵士を兵舎にたどり着かせようとし、兵士が看板を見るところから始めて、次々に連想を開始する。半開きになっている扉があり、その隙間からは内部にある廊下が見え、その廊下を進んだところには部屋の扉があり、その戸を開けるとアパルトマンの玄関があり、その次には玄関から室内に入るための扉があり、その扉を開けると室内には明りが灯っていて、ガラスがあり傷痕軍人がいる。ここに至って、苦勞して物語を進めてきた語り手は、物語の行き着く先を見て愕然とする。というのも、たどりついたその部屋は、以前兵士が兵舎に行くために道をたずねるため訪れたアパルトマンの一室なのである。そのアパルトマンには、少年と女性と傷痕軍人が住んでおり、そこから少年が兵士を兵舎へ案内した。つまり、物語は、前に進むどころか、ふり出しに戻ってしまったのである。そこで語り手は、「いや違ふ」によって、それまでの連想を打ち消し、再び建物の前の場面に戻って、連想を再開する。

今度は、細めに開いた扉のすき間から廊下が見え、その奥には階段があり、その階段を一人の女性が逃げるように駆け上がる。これは兵士が、道をたずねるために立ち寄ったアパルトマンで見かけた光景である。つまり、このまま行けば、前の二の舞になる。そして、廊下をさらにずっと進めばそこに扉があって、その扉の向こうに

は明りの灯った部屋があり、その部屋の中にはベッドやテーブルや、天井に丸い光の輪を映し出している電灯のかががある。ここで語り手は、以前にも増して愕然とする。今度は、兵士が道をたずねるために立ち寄ったアルトマンはうまくやり過ぎしたが、さて今度行き着いた先は、なんと語り手自身のいる部屋であり、すなわち、物語がそこから始まった出発点そのものなのである。そこで語り手は「いや違う」を三度も繰り返して今までの連想を否定し、連想の一番始めにあった、兵士の目の前にある半開きの扉から連想の展開を改め、今度はその扉が閉ざされていることにして物語を再開する、というわけである。

このような語り手の想像力の活動の行き着く果てといえ、それは作品の終りの方に見ることができ。そこで語り手は、それまで思い描いてきた兵士の物語を、登場人物別に要約しようとするのであるが、次に挙げるのが、その要約の一部分である。

カフェの主人といえ、彼は謎めいた人物であるか、あるいは取るに足らない人物かのどちらかだ。彼は、一言も言わないし、何の動作もしない。この禿頭の太った男は、あるいはスパイか、またあるいは警察の情報提供者なのかも知れず、彼の考えていることを見抜くことはできない。(DL, p.217)

もちろん、これでは、語り手が物語の要約に成功しているとは言えない。語り手の注意は、明らかにカフェの主人に集中しており、語り手の想像力がまた活動を始めているからである。つまり、語り手が自ら生み出し、自分をその中に閉じ込めてゆく想像力の迷路には出口がないのである。

以上に見てきた、『迷路の中で』の物語の解釈を踏まえて、兵士の物語を作り出す語り手の想像力の展開システムを簡単に整理しておけば、次のようになるであろう。すなわち、語り手は、まず室内にある特定のイメージに注目して、そこから一連の場面を思い描く。すると、それらの場面を論理的に統合しようとする意思が働き、一応は統一される。ところが、要は組み合わせの問題であるので、イメージのストックは無限にあることになり、それらのイメージを用いて、物語はさまざまに展開してゆく。そうすると、すでに統一された諸場面の間に、微妙なずれや破壊がおこり、またしても統一しなければならなくなる。従って、想像力の迷路を生み出す原動力とは、創造と破壊の弁証法であるということになり、『迷路の中で』は、実は、想像力の迷路を描いた作品なのだという解釈が成立することになるのである。

(c) 脆弱な想像力による眩暈の世界

さて、以上のように解釈すれば、『迷路の中で』の語り手は、決して物語を完成することのできない、作家としては最悪の人物であるということになる。もちろん、いつになっても作品を完成できない作家や芸術家を描いた作品は別に珍しいものではなく、アンドレ・ジイドの『贗金つかい』のエドゥアールや、バルザックの『知られざる傑作』のフレンホーフエル等、すぐに例挙できるであろう。しかし、エドゥアールにしろフレンホーフエルにしろ、彼らが作品を完成できないのは、それは目標が高度すぎるからであって、『迷路の中で』の語り手が物語を完成できないのとは全く意味が違う。『迷路の中で』の語り手の想像力は、あまりにも脆弱なものであり、その想像力を用いて真理や美を探究するどころか、自分で考え出したごく簡単な兵士の物語の物語世界すら統括する

ことができないのである。この意味において、オルガ・ベルナルが兵士の物語にヨーロッパ的な理性的人間像の崩壊を見たのと同様に、この語り手の物語にも、ちょうどジャック・リンアラットが『嫉妬』について指摘したような、ヨーロッパ的人間像の弱体化を見ることができるかもしれない。

しかし、『迷路の中で』について残る、さらに大きな問題は、『迷路の中で』の作品構成が、実は、一応は「小説の小説」であるという体裁を取りながら、結局はそういう解釈におさまり切れないうようになっていっているということなのである。

われわれは、これまで、ブリューヌ・モリセットの解釈を敷衍する形で『迷路の中で』の読解を試みてきたのであるが、そのモリセットの解釈は、語り手が今、現にいる室内の情景という「現実」の世界から、兵士の物語という架空の想像力の世界が生み出されるのだと考えると、その基本的発想があると思われる。つまり、言い換えれば、モリセットの解釈は、『迷路の中で』の物語世界を、現実と空想の世界の二つに仕分けすることに立脚しているわけである。しかし、実際、『迷路の中で』の物語世界は、そのような二つの範疇に明確に仕分けできるものではない。室内の描写が、『迷路の中で』の物語において、その物語世界における現実の世界であるという明確な位置づけのもとに描かれているのかどうか、実はその点がはなはだ疑わしいのである。

実際、室内の描写は、確かにかなり固定的な印象を与えるのであるが、この室内の描写も、よく見れば微妙に変化することが分る。例えば、当初描かれなかった壁の割れ目の描写が後でつけ加わったり、物語の始めにはタンスの上にあった箱が、終りには引き出しの中にあることになる等である。

もちろん、これには、語り手がそこから物語を作り出すために、より詳しく室内の状態を検討してゆくからだ

とか、物語を作っている間に、語り手は、タンスの上から箱を取り上げて眺め、終りにその箱を引き出しの中に仕舞い込むのだ、などといった解釈を考えることはできるのであるが、しかし、問題はそこに留まるものではない。というのも、始めに出てくる室内の描写それ自体の中にもイマージュの対応が見られるからである。

語り手のいる室内にはテーブルがあるが、そのテーブルに積ったほこりの上にナイフのような十字の跡がっており、また、同じ形が暖炉の上にも認められる。これだけでは、偶然に同じような十字の形をした物体がテーブルと暖炉の両方の上に置かれていたのだろうと、簡単に解釈しておけばそれで済みそうな気がするが、しかし、同じような形は、室内の壁紙の模様にも認められるのである。

暖炉の上の黒い大理石も、他のものすべてと同じように、灰色のほこりに覆われている。しかし、そのほこりの堆積は、テーブルや床の上ほどには厚くなく、大理石の上表面全体に均一に積っている。そこには何も置かれていないが、物のあった跡が一つだけ、長方形の真ん中に黒く、くっきりとついている。それは、例の同じ十字の形で（…）。

(DL, p.19)

そして、この引用文の終りの方で描かれている十字形をした「燭台」のイマージュが、室内のテーブルの上にあるランプの描写を呼ぶことになる。次の引用文は、この引用文に繋がるパラグラフである。

しかし、それはむしろ懐中電灯のようなものかもしれない。と言うのも、光を発する部分の先端が、炎の場合のように尖っているのではなく、細長い電球のようにはつきりと丸くなっているからだ。部屋の四方の壁の上から下まで、無数に描かれているそのモチーフは、大きな虫ほどの大きさで、すべて同じ色で描かれていて、いったい何を表しているのか良く分らない。特に目立つような浮き彫りになっているわけでもなく、電球の中にあるはずの白熱したフィラメントも描かれてはいない。それに、電球は、電灯のかさの中に隠れている。ただ、天井にフィラメントの像が映っていて(…)。(DL, p.20)

さて、室内の描写の中でも、とりわけ変化の著しいものは、壁にかかった居酒屋の店内を描いた版画である。始めは、カウンターの向にいる店の主人や、店内で議論に熱中する客達や、奥のテーブルに座った三人の兵士や、床の上に箱を抱いて座り込んだ少年などがそこに描かれているのであるが、次第に、それらの描写に、エプロンをしたウエイトレスが加わったり、店の奥にある玉突き場への出入り口が描かれたりする。要するに、だんだん詳しく描かれてゆくことになるわけである。

これについても、モリセットの解釈のような立場に立てば、絵の変化の中に、語り手がより詳細に絵を検討してゆくプロセスを見ればよい、ということになるであろう。しかし、問題がこの解釈におさまるかどうか、これもまた疑問なのである。

さて、室内にいる語り手が、室内にある現実の風景をもとにして、兵士の物語を考案するという、モリセットの解釈を成立させるためには、『迷路の中で』の中に、二つの時間的秩序を設定しなければならないことは明らか

である。つまり、モリセットが解釈するような物語をできるだけ明確に示したければ、兵士の物語は、いわゆる「意識の流れ」風の、前後関係不明の時間的順序に従い、一方、兵士の物語を考案する語り手を描く物語は、年代記的順序に従うのが適切であることは、誰でも気づくことであろう。だからこそモリセットは、兵士の物語を語り手の想像力の展開に基づいて説明する一方、語り手を描く物語は、その語り手が、作品の冒頭で、室内の風景をもとに物語の創作を始め、終わりに彼の部屋を去ってゆくという、年代記的順序に基づいた物語として説明付けたのである。

従って、次のような図式を提示しよう。それは、多分、少し単純に過ぎるだろうが、小説を読み解く道しるべの役に立つてくれるとわれわれは思っている。一人の語り手が(…)作品を書くために部屋に閉じこもって(…)。⁽²⁸⁾

(…)『迷路の中で』の語り手は、作品の最後の行に至るまで、決してその部屋を出ないのだと考えることができる(…)。⁽²⁹⁾

もちろん、年代記的順序に従うと言っても、物語を、起った順に、ページの進行に従って、厳密にその順で配置しないといけないというのではない。年代記的順序に従った作品は無数にあるが、そんな厳密な構成をとった小説は極めてまれだろうし、あったとしても、それでは読んでもあまり面白くないだろう。むしろ、年代記的順

序に従った小説というのは、普通は、物語の時間的な前後関係を色々入れ替えて語られていて、それを読んだ読者が物語を年代記的順序に再構成できるか、あるいは、できると思われる小説だと言うことができる。このような時間構成の方法を、ジェラルド・ジュネットは「錯時法」と呼んだ。物語論の問題については、本書の第三章で取り上げる予定であるが、『迷路の中で』における物語構成の問題をより明確にするために、ここで、ジュネットの物語論の用語を用いて、問題を少し整理して見る必要があるだろう。

さて、先に述べた作品の時間構成の問題をより正確に述べれば、すなわち、兵士の物語それ自体は、それぞれの言説が、「先説法」か「後説法」かの判断のつきにくい「空時法」的現在におさまればおさまるほど都合がよいのであるが、語り手の物語から見れば、物語全体は、先説法・後説法等ができるだけ区別のつきやすい「錯時法」を構成する必要がある、ということである。これを具体的に述べれば、兵士の物語に登場するオブジェなり人物なりは、何も必ず先に室内の描写に描かれた後で兵士の物語に出てこなければならぬというのではなく、まず予め室内なり壁に掛かった絵の中に存在し、それから後に兵士の物語の中に生かされているように理解できる形で物語が語られる必要があるということである。エプロンを掛けた女性がいきなり兵士の物語に登場してもよいが、その後に、例えば、かなりつまらない例で許して頂けるなら、「この女性は室内の絵に描かれていた女性である」というようなコメントが入ればそれでよいのである。しかし、『迷路の中で』には、このようなコメントが入ることは一切ないし、また、さまざまなオブジェや人物がどちらの物語に先に出てくるかよく分らず、さらに、両方の物語にまたがってさまざまなイマージュが転移しているのだから、これでは、ロブグリエが、少なくとももその本来の主旨として、語り手が室内の情景をもとに兵士の物語を作り出すという内容の物語を創作するつも

りであったとは、とても考えられないのである。

例えば、『迷路の中で』の五五ページで、兵士の物語の中に初めてゆったりしたスカートをはいた女性が登場するが、

兵士は、今では、つきあたりの壁を見分けることができる。そこには、壁の隅にできるだけ身を寄せて、両手を体にぴったりつけ(…)、ゆったりとしたスカートををはき、長いエプロンを腰にしめた一人の女性がいて、彼女は戸口の開いた扉の方と、そこに逆光をあびて立っている人影を見ている。(DL. p.55)

それから後、一一一ページで、やっと絵の中に登場する。

彼女は、腰の辺りでしめられた大変ゆったりとしたギャザースカートのついた飾り気のないドレスを着ている(…)。彼女は、豊かな黒い髪を頭の後ろで結び上げ、目鼻立ちにははっきりしているが、繊細で端正な顔立ちをしていて、彼女の身のこなしには、何か優雅なところがある。(DL. p.111-112)

また、絵の描写は二四ページにおいて初めて登場するが、その直前にある兵士の物語の中で、すでに「男」や「女」や「子供」という言葉が述べられ、

そして、場面全体が、だれ一人いないままである。男も、女も、子供さえも。(DL. p.24)

「子供」という言葉は、まだそれ以前に、二二ページで、兵士の物語の中にすでに登場しているのである。

最初の扉は、暗い廊下に向かって半開きになっていて、その二枚の扉の間には、ちょうど一人の人間か、あるいは少なくとも子供が入れるような幅の、暗い隙間が開いている。(DL. p.21)

この二二ページの記述に注目すれば、子供のイマージュは扉の隙間のイマージュからの類推によって生じたものであり、女性のイマージュは人間の簡単な種類分けから生じたものだともいえそうな気がするし、まだそれ以前に、部屋の壁紙に描かれた人間のような十字形のイマージュも存在する。また、兵士の持ち歩く箱は、作品の二〇ページで、まずその箱を抱えた兵士が描かれ、

兵士は左の脇に包みをかかえている。(DL. p.20)

次いで、二二ページでその箱が室内の描写に組み入れられる。

茶色の紙で包まれたその箱は、今は整理ダンスの上にある。(DL. p.22)

こうして、語り手を描く物語も、実は空時法的な現在の中に溶け込んでしまっているものであり、『迷路の中で』の物語世界は、どれが物語世界の中の現実を表すのか、どれが語り手の想像の世界を表すのかの区別が次第につかなくなり、室内の描写も絵の描写も兵士の物語も、渾然一体となって展開することになるのである。

さて、語り手は、物語の終りの方で、次のような文章を記すことによって、兵士の物語の主人公であるその兵士の死を看取った人物になる。

私が最後に訪れたときには、三回目の注射はもう必要なかった。負傷した兵士は、すでに死んでいたのである。(DL, p211)

語り手のいる部屋が現実で、兵士の物語が空想の世界であるという仮定に基づけば、この記述が、果して語り手が兵士の物語を考案する物語に属するのか、あるいは、兵士の物語そのものに属するのか、もはや判断不能になる。だから、ジャン・アルテールは、語り手が、最終的に兵士の死に立ち会ったことになるという物語の展開は、現実と夢想との境界を取り除くものであると指摘しているのである。

(…)《私が訪れた》という暗示は、ただ単に、うっかりとした筋の辿り違いを示しているわけではなく、現実と夢との間に、あり得るはずのない交流を作り出し、両者の境目を完全に消し去ってしまう意識的な技巧となっているのである。⁽¹⁾

しかし、アルテールの指摘は、読後感としてそのような印象が得られるという意味では、確かに正しいのであるが、厳密に言えば多少の補正が必要であろう。というのも、現実と夢の境界を取り除くためには、その境界が予め確定されていなければならないが、われわれが見てきたように、その境界をある程度想定できるのは物語の始めの方だけであって、「私が訪れた」という記述が出てくるまでに、物語はどこまでが現実でどこからが夢であるのか、すでに判断がつかなくなっているのである。

実は、このような構成が成されているということ自体が、ロブリグリエを個人の想像力の世界を描いた作家であると考えるような解釈に対する、まず最初の打撃となるであろう。と言うのも、このような構成を踏まえて考えれば、『迷路の中で』の物語世界は、もはや兵士の想像力の世界であるとも、室内にいる語り手の想像力の世界であるとも言えないからである。

しかし、個人の想像力の世界を描くという解釈は相当しつこく生き残るものであって、『迷路の中で』に語られているのは、それでもなお、今度は、この作品の物語全体を語っている語り手の想像力の世界であるという解釈もまた可能になるのである。つまり、もし物語世界を、現実か夢想かのどちらかに分類しなければならぬとすれば、『嫉妬』の場合と同じように、『迷路の中で』の物語世界は、その全体が想像力の世界であると判断せざるを得ないことになるわけであり、そこでアルテールは、『迷路の中で』においては、作品のテーマとして想像力の役割が大きくなっていると指摘したわけである。

(…) 『迷路の中で』は、作家が、客観的現実の支配から一層自立しようとした形跡と、作品のテーマとして

の想像力の役割の、なお一層の拡大を見て取ることができる。⁽¹²⁾

実際、アルテールの指摘するように、ロブ＝グリエの作品の物語世界は、作品を追うごとに、次第に、幻覚のような雰囲気強めてゆくことは確かである。『嫉妬』には、まだ嫉妬という人間のかつ日常的な現実性を持ったテーマがあったのであるが、『迷路の中で』においては、その物語世界は、もはや単なる脆弱な想像力による幻覚でしかなくなっている。しかし、物語が幻覚のような性格を強めて行くからといって、果して、そこにおいて、想像力の役割が大きくなっていると言えるのかどうか。この問題を考えるために、次に、『迷路の中で』の次の作品、『快樂の館』の物語世界を見る必要がある。物語世界が幻覚のようになる傾向は、『快樂の館』においてなお一層顕著になっているからである。

(三) 『快樂の館』の物語世界

さて、『快樂の館』は、ロブリングの五作目の小説として、『迷路の中で』の次に発表された作品である。

この作品を『迷路の中で』と比較してみると、作品のテーマについて述べれば、『迷路の中で』においては、兵士の彷徨と死というシリアスな物語が語られているが、『快樂の館』においては、ストリップや麻薬取引、いかがわしいパーティやそのパーティへの官憲の手入れ、スパイ小説風の追跡や尾行や殺人等の物語が語られており、この点、『快樂の館』の方が、大衆娯楽作品のような雰囲気濃厚であるということになる。しかし、物語構成については、その基本的部分は両作品ともほぼ同様であり、顕著な相違が見られるのは、物語世界における現実と非現実の区別がなお一層つき離れていく点であろう。

まず、作品構成上、『迷路の中で』と類似している点として特に挙げなければならないと思われる問題を、次いで、相違する点として特に挙げなければならないと思われる問題を順に検討することにした。

(a) 物語の展開とその原理

『快樂の館』の物語世界は、一見したところ、いろいろな場面が大変アトラダムに配置されており、それらの場面の多少とも異なる諸場面のさまざまな配列の中に、急に新しい事件や関係が打ち立てられ、また打ち立てられたように見える諸事件や諸関係は、そうすることによって物語の展開に矛盾が生じることも構わずに、急に

また別の展開が行われるという、読者がそこに統一的で固定的な物語を決して見出すことのできない世界である。物語は、あくまで仮定として存在し、書物の表層に留まろうとしているような状態であり、読んでいるうちに、われわれは一種カオスのごとき物語世界に投げ込まれることになる。

ブリュース・モリセットは、ロブ＝グリエの諸作品の中に、常に一つのストーリーを仮定して読み取ることから始めて個々の作品を論じているのであるが、この作品については、さすがのモリセットですら、それは不可能であったようで、《サー・ラルフ》⁽³³⁾ジョンソン、レディ・アヴァ、エドゥアール・マヌレという三人の登場人物の活動の要約を提示するに留めている。われわれも、作品の物語世界の性格を確認するために、われわれなりに、この三人の人物の簡単な紹介を行うことから始めなければならない。

ジョンソンは、この小説の主人公らしく見える人物である。サー・ラルフ、アメリカ人、ジョンストン、などという呼称は、すべてこの人物を指すものと思われる。彼は、ある時は、物語の舞台の香港に住んでいる男であると言われ、またある時は、香港にあるホテルに一時宿泊中の男であると語られるし、アメリカ人であると記される場合もあれば、ポルトガル人であると記されることもある。彼は、麻薬の栽培や、少女の人身売買等をしていいる男であると解釈することもできるし、また、物語には、何度か、パーティ会場のカウンターに腰掛けて、あるいは、レディ・アヴァの館の小劇場のソファに腰掛けて、赤ら顔をした太った男の話に、ある人物が耳を傾けるという場面がしばしば描かれるが、ジョンソンが、その太った男の話を聞いている人物であるようにも思われるし、また、レディ・アヴァの「青い館」おかかえの高級娼婦ローラン（ロレーヌ、ロリーンとも呼ばれる）が、彼と共に香港を脱出する代償として要求した多額の金をつくるために、彼は、夜の街を走りまわることになる。

レディ・アヴァ（エヴァ、エヴァ・バーグマン、イヴとも呼ばれる）は、おそらくこの小説のヒロインと言ってよい人物である。地口のように、ヒロインであるので麻葉（ヒロイン）と係わりがあり、麻葉をマヌレのもとから取り寄せて、自分の部屋の隠し戸棚の中に隠す人物である。彼女は自分の「青い館」で、夜に、しばしばパーティーを開催しており、ジョンソンがそこに通ってくる。ジョンソンにローランを紹介するのも彼女である。館の中にある小劇場では、SMショーのようなかわいしいショーが上演されるが、彼女はその寸劇に登場する女優でもあり、ある時は厚化粧で年齢不詳の、またある時は年老いて疲れ果てた老女になり、最後には、高級娼家の主人でもなく、香港に行ったことすらなく、単にベッドの上で死にかけているだけのジャクリーヌという名の女になる。

エドゥアール・マヌレは一番神秘的な雰囲気を伴って描かれている人物である。というのも彼が物語に初めて登場するのは、カウンターに腰を掛けて話をする太った男やレディ・アヴァによる、マヌレの死亡報告によってだからである。彼の死はまた、「青い館」で上演される寸劇のテーマにもなっている。彼は、部屋にこもって何かを書いている人物であり、麻葉やいかがわしい犯罪の元締めでもあり、部屋までやって来たレディ・アヴァからの使いの侍女に対して麻葉の実験を行い、金を借りにきたジョンソンを自分の息子と間違え、あるいは間違ったふりをして、ジョンソンを追い返したりする。また、彼は、レディ・アヴァの肖像の作者の一人でもあるが、最後には、マヌレ殺害の場面が、その都度殺すのがジョンソンであったり、侍女であったり、刑事であったりして、何度もさまざまなヴァリアントを伴って描かれる。つまり、言うなれば、マヌレは、何人もの人物によって何度も殺されるのである。

このように、『快樂の館』においては、その場限りで、なんら深い意味を持つようにも思えない物語が、以上に見たような人物の同一性およびその活動の統一性の不在と、それに加えて、時間や空間について、ほとんど無秩序に思われるような配置のうちに展開するのである。

さて、この作品の物語の展開を支える秩序は、基本的には、『迷路の中で』の場合とほぼ同じようなものであると考えることができる。そこで、その具体的な検証が必要となるが、作品全体を例に挙げて見ることはもちろん不可能なので、冒頭の部分を考えて見たい。というのも、少なくとも作品全体はその上に成立しているのだから、それが一番効果的であると思うからである。

まず、語り手は、

女性の肉体は、常に、私の夢想の中でいつも大きな位置を占めてきたのだろう。目が覚めている時でも、女性の肉体のイメージにおそわれ続けている。(MR. p.11)

と、女性の肉体に関する自分の夢想を話題にする所から、物語を語り始める。この記述に続くパラグラフでも、やはり、語り手は自分の夢想の内容を語り続けるが、そこに物語の材料となるイメージが提示されているように思われる。すなわち、サンダルの紐を結び直そうとして屈んでいる女性のうなじのしなやかな肌とブロンドの巻毛、香港の女性が着ている立襟で体にフィットし、腿までスリットの入った、いわゆるチャイナドレスと、その服を引き裂くことについてのエロチックで暴力的な願望、ショーウインドーの中に飾られている革の鞭、女性

のマネキン人形、靴下留めや香水などの広告、湿った半開きの唇、鉄製のプレスレット、犬の首輪、そして、庭園や宮殿、その宮殿で鎖に繋がれて拷問をうける美女等の記述である。

夏服を着た若い女性が湾曲したうなじを見せていて(サンダルを締め直しているのだ)、下げた頭から髪が垂れ下がっている、うなじの柔らかい皮膚とブロンドの産毛が見えていて(…)。香港のおしゃれな女性のはいている、腿までスリットの入った、体をびったりと締めつけるスカートが、乱暴な手によって一気に引き裂かれ、丸みを帯びて引き締まった、すべすべして艶やかな臀部と、柔らかそうな腰がむき出しになる。パリの馬具商のショーウインドウに並んでいる皮の鞭、マネキンの裸の乳房、見せ物のポスター、ガーターや香水の広告、濡れて少し開いた唇、鉄のプレスレット、犬の首輪などが、私の周りで、しつこく挑発的な舞台装置を造り出す。支柱のついた質素なベッド、細いヒモ、葉巻の燃えさしなどが、何時間も、また旅の成り行きにまかせて何日間も、私につきまとう。庭で私は祭礼を催す。神殿のために儀式を執り行い、供犠を捧げる。アラビア風か、あるいはムガル帝国風の宮殿が、私の耳を、叫び声とため息で満たす。ビザンチウムの教会の内壁に、左右対称に切られた大理石があり、私の目には、それが大きく開かれた女性性器のように見える。ローマの古代の牢獄の奥にある、石に埋め込まれた二つの輪は、密かに、孤独のうちに、暇つぶしのために長い拷問にかけられる鎖につながれた美しい奴隷の姿を浮びあがらせる。(MR. pp.11-12)

次のパラグラフでは、今度は、舞踏会で踊る女性のことが語られる。肩を露にし、振り向きざまに乳房の付け

根を見せて、細かい規則に従って踊る女性は、彼女のパートナーの前でターンし、肩とうなじを見せる。うなじが見えた途端に次のパラグラフへと移り、そこでは、サンダルの紐を結び直す女性が再び描かれるが、今度は前よりも幾分具体性を帯び、その女性は長イスに腰を降ろしていることになっている。そこへ急に、香港旅行の話をする赤ら顔の男と彼の話の聞き手である黒いタキシードを着た男が登場する。

しばしば、私は、ダンスパーティーで踊る若い女性をいつまでもながめている。私は、肩が露出していて、振り向いたときに乳房の付け根が見えるのが好きだ。彼女のつややかな肌は、シャンデリアの柔らかな光に輝いている。彼女は、パートナーから離れて立って、気持ちを集中して複雑なステップを優雅に踏み、パートナーは、背の高い黒いシルエツトになって、身を後ろに引いて、彼女の前でさりげなく動きを指示している。一方、彼女の方は、目を下げて、この儀式の細かな規則に従いながらもすぐに彼の指示に従えるよう、男が手で示す微妙な合図をうかがっているようで、そして、ごくさりげない合図に従って、彼女は再びしなやかな回転を行い、肩とうなじを見せる。

彼女は、引き下がり、少し離れた場所で金色の細いヒモのついた靴の留め金を締め直している。その靴のヒモは、裸の脚をいくつもの十字で縛っている。ソファアの端に座った彼女は、前に身をかがめ、半ば垂れ下がった髪は、下の柔らかそうな皮膚とブロンドの産毛をあらわにしている。しかし、二人の男が現れて、すぐにこの場面を遮ってしまう。それは、背の高い、黒いタキシードを着た男で、その男に、赤ら顔の太った男が旅の話をしているのだ。(MR. pp.12-13)

従って、この次のパラグラフは、香港の話から始まることになる。

だれもが香港を知っている (….)。 (MR. p.13)

ここからはじまる一三ページから一四ページにかけてのパラグラフを引用するのは、あまりに長文にわたるので割愛せざるを得ないが、このパラグラフにおいては、ほぼ次のようなことが語られる。チャイナドレスを着た女性が香港の街を散歩しており、彼女はショーウインドーの前で、ハイヒールの先端だけを地面につけて、歩く姿勢のまま凝固したように立っているが、そのショーウインドーの中には、その女性と全く同じ姿勢のマネキン人形が、革の綱に繋がれた黒い大きな犬を連れて立っている。そして、物語は剝製の犬の後ろ足の描写から、その犬を連れてくる女性のマネキン人形の右足の描写へと展開するが、犬を連れてくるマネキン人形はハイヒールを履いている。つまり、ここでサンダルの紐を結び直す女性のイマージュと、チャイナドレスを着た女性のイマージュとショーウインドーの中のマネキンのイマージュが混じり合うことになる。

彼女の右足は、ちょうど犬の後ろ足のあるあたりまで踏み出して、非常に高いハイヒールのかかとの先しか地面に付けていず、そのハイヒールの金色の皮は足の指先だけを狭い三角形で覆っているばかりで、細い革ヒモが足の甲を三回クロスして縛り、非常に薄いストッキングの上から足首を締めている。そのストッキングは薄いので、何か濃い色、多分黒であるにもかかわらず、ほとんど目に付かない。

もう少し上の方では、白い絹のスカートの側面にスリットが入っていて、膝のくぼみと腿が見える。(MR. pp.14-15)

そして、その次に描かれるのは、すでに紹介した、女性の服をはぎとるといふ、暴力的な願望を表す場面や拷問の場面、細かな規則に従って踊る場面や踊っている女性が急に体を回転させる場面等が混合された、次のような場面になるのである。

少し上の方では、白い絹のスカートの側面にスリットが入っていて(…)上の方には、目立たないジッパーがあつて、ドレスは一举に脇のあたりまで完全に開き、裸の肉体がむき出しになるはずだ。女は、足首と手首を締めつける皮の細いヒモから逃れようとしてしなやかな体をよじるが、もちろん、それではどうにもならない。それに、不自然な姿勢から行うことのできる動作はわずかなもので、上半身と手足は、非常に厳密で窮屈な規則に従っているので、踊り子は今や完全に動かなくなったように見える(…)。そして、突然、パートナーの出した無言の命令に従って、彼女は軽い回転をして振り向き(…)。(MR. p.15)

このように見れば、『快樂の館』(原題は *La Maison de rendez-vous*) は、ちまたまな場面やイマージュの rendez-vous (ランデヴー) の場であることを理解することができる。すなわち、語り手の頭の中で、さまざまな場面やイマージュが結合し、それらのぶつかり合いの中に一つの物語が生じる。と言っても、要は組み合わせの問題で

あるので、物語の発生する可能性は多様にあり、発生した一つの物語は決して完全な統一性を持つには至らずに、いわば宙吊りのままに留まり、その後、あるいは破壊され、また次に同じようにして新しい物語が宙吊りの状態で発生することになる。つまり、『快樂の館』の物語の展開は、いわば万華鏡の中の色とりどりの石やプラスチックのかけらの結びつきのようなものではないかと考えることができるのである。

また、ジャン・リカルドゥーは、この作品に、主として登場人物の名前について、レーモン・ルッセルが主張したような、地口による作品構成を指摘している。

ジョンストーンは、まさに彫刻家の名前であって、石(ストーン)を思わせる。エドゥアール・M (Edouart) とマルシャン (Marchand) は芸術家の名前であって、その発音の中に「芸術 (Art)」を含んでいる。マルシヤンは商人 (marchand) であり、おそらく、だからこそ、その発音に近いチャン (Tchang) は仲買人なのだ。名前の中に英語の「息子 (son)」を含むジョンソン (Johnson) は、マヌレに自分の息子と間違われ、サー・ラルフ (Ralph) は一斉検挙 (raffle) に巻き込まれる。⁽¹⁷⁾

登場人物 (personage) のレディ・アヴァは、年老いたジャクリーナという女性にもなるが、明らかに年齢を失う女性である「フランス語の perd-son-age はその意味になる」。ヒロイン (Héroïne) は麻薬であり、主人公 (Héros) は脱衣の場面を執拗に思い描くエロスのことである。⁽¹⁸⁾

リカルドゥーのこの指摘には、あまり実証性があるとは言えないのはもちろんのことである。しかし、リカルドゥーは、他にも多くの地口の例を挙げており、それほど数の地口が指摘されているのだから、物語全体に、多少は彼の指摘するような傾向があると考えても、少なくとも無茶ではないであろう。そうであれば『快樂の館』の物語の展開を支える秩序とは、イマージュの問題においても、言葉の問題においても、語り手の脆弱な想像力による連想のようなものであろうと考えることができる。物語がこのような構成になっているという点において、『快樂の館』は、『迷路の中で』とよく似ているし、また物語全体が、無能な作家が物語を創作することがテーマとなった「小説の小説」であると解釈できる点についても、類似していると言いうことができるであろう。

(b) 衰弱しきった想像力による妄想の世界

しかし、確かに『快樂の館』の物語世界は、『迷路の中で』の物語世界に比べて、なお一層、幻覚のような性格が強くなっている。その主たる原因は、物語全体がこの作品を語る語り手の想像力による連想によって成立していると考えた場合、その語り手を描く物語がほとんど存在しないという点にあると思われる。

もちろん、『迷路の中で』の物語も、室内に在る語り手が兵士の物語を作り出すという「小説の小説」としての物語の枠組みを、最終的にはみ出してしまうものであることはすでに見たのであるが、それは、あくまでも物語を細かく検討すればそうなるということであって、素朴な読後感としては、やはり、『迷路の中で』は「小説の小説」であると解釈される可能性が強い。それは、特に物語の前半において、物語が、室内に在る語り手を描く物語と、その語り手が創作する兵士の物語の二つに、かなり明確に区別できるような構成になっているからである。

しかし、『快樂の館』においては、その区別が全くつかない。つまり、『迷路の中で』においては、語り手が室内にあるオブジェを材料にして兵士の物語を創作するという物語の設定に一応なっている。兵士の物語が続く中に、室内の語り手を描く物語が出てくると、読んでいて、物語が室内の描写に戻ってきたような気がするのだが、一方、『快樂の館』においては、物語が戻ってくる印象を与えるような、多少なりとも現実性を保証してくれる物語がどこにも存在しないのである。物語の中には、ただ単に、何度も登場する幾つもの場面があるばかりで、すべての場面が宙吊りのままに転換してゆくことになる。

例えば、作品の七〇ページの半ばあたりで、キムという名の侍女が階段を上り、マヌレの住む部屋へ入ってゆく。そこで、室内の様子が、それぞれに違ったように、続けて五通り描かれる。それらのうちの一つは、侍女が媚態を見せて長イスに横たわっている場面であり、

三番目の場面では、マヌレはまた立っている。しかし、今度はキムが、布の散らばった長イスの端で、彼のそばに半ば横たわっている。(MR. p.72)

五番目のものは、今度マヌレが床に横たわっている場面である。

最後の場面では、エドゥアール・マヌレが、きれいに整えられた長イスと仕事机の間に、少しの乱れもないダークスーツを着て、床に横たわっているのが見える。(MR. p.73)

この五番目の場面の終りで、急に目ざまし時計が鳴る。その音によって、劇の終りを知らされた観客は一斉に拍手をする。つまり、ここで物語は、レディ・アヴァの館で催される寸劇の物語になってしまっているのである。

全ての演技の停止した状態がかなりの時間続き、ついに、書き物机の上の革張りの置き時計が、沈黙の中で、目覚ましの様な音を鳴らす。これが劇の終りだということを知った観客たちは、その時拍手を始め、みなイスから立ち上がる。(MR. pp.73-74)

そして、聴衆はみなレディ・アヴァの館の大広間に出て行き、つまり、こうして物語はレディ・アヴァのサロンを描く物語に変容し、レディ・アヴァは語り手にシャンパンをすすめる。

彼女は、私を見つけて、大変愛想のよいあたりさわりのない顔つきで、まるでさつき自分が語った深刻な話のことなど全く忘れてしまったかのような雰囲気近づいて来(…)、社交的な調子で、もの静かに次のように言う。《シャンパンでもいかが?》(MR. p.74)

次の場面への転換は、この「シャンペン」という言葉を軸に行われる。太った男は、ボーイが差し出すシャンペンを受け取ろうとして手を伸ばすが、そこで急に話に熱がこもったために、差し出した手を伸ばしたままにして話に熱中する。こうして、物語は、話をする太った男を描く物語に変容し、

その太った男は、しかし、その方向に手を伸ばしたまま、自分がその動作を始めた理由をすっかり忘れてしまったかのようだ。そして、手は、そこに、なみなみと注がれたグラスから二〇センチほど離れた空中に、留まったままだ。(MR. p.75)

物語は、さらに、差し出されたままになっている男の手に嵌められている指輪に描かれた絵を描く物語に変容し、

太った男の手は、ついには少し握られるが、人さし指だけは伸びたままで、中指が少し曲げられている。他の指と同じように太って短いその中指には、硬い石でできた中国風の大きな指輪がはまっており、巧妙に切られたその台座にはソファの端に半ば横たわった若い女が描かれていて(…)。(MR. p.75)

この指輪の絵を描く物語は、そのまま、われわれが、以上に列举した一連の場面の冒頭に引用しておいた、マヌレの部屋で長イスに横たわっている女性を描く物語になっているわけである。

とは言え、『快樂の館』においても、語り手を描く物語が全く出てこないわけではない。しかし、その物語は、『迷路の中で』におけるように、語り手を描く物語として、それなりにしっかりと印象を与えるものではない。例えば、時々、物語に突然登場する老王ボリスは、部屋の中を歩き回ったり、ロッキングチェアをゆすったりして、場合によっては、この人物が作品の物語全体を想像しているようにも思われる人物であるし、また、

カウンターで話に夢中になっている太った男の話す話の内容も、あるいはこの作品の物語そのものであると思われる時もあるし、マヌレが室内で何かを書いている場面があるが、彼の書いているのは、作品に出てくる物語そのものである。しかし、これらの物語も、場面転換の連続の中に組み込まれてしまっており、もはや、どれが語り手を描く物語なのか判断がつかず、幻覚のような雰囲気を持つ物語世界全体の中に埋もれてしまっている。

さて、このようして、ロブ＝グリエの作品が個人の「意識の内部」を描いたものであるという解釈は、その限界に突き当たってしまうことになる。『快樂の館』の物語世界は、確かに、通常の現実と全くかけ離れた、幻覚のような世界であった。しかし、幻覚のような世界が描かれていることを理由にして、この作品が、個人の想像力のより自由な展開を描いた作品であるなどと評価するのなら、それではこの作品は、シュルレアリスムの一種の単なる亜流でしかないということになるし、そればかりか、この作品は、奇想という面において、シュルレアリスムにはるかに及ばないだろう。また、ロブ＝グリエが、脆弱なものになってしまった人間の想像力の世界を描き、つまり、世界をもはや分節化し切れない人間の意識を描くということとそれ自体によって、ヨーロッパ的人間の弱体化を表現しようとしたのだと解釈しようとすれば、それなら、この作品は、実存主義や、あるいは不条理をテーマにした諸作品の亜流の、しかも、大変できの悪い作品にすぎないことになってしまったり、ましてや、『快樂の館』に描かれた想像力のゲームのような世界を提示されて、われわれの想像力の実体はもはやこのごとくであると言われれば、そんな主張はほとんどの人に無視されるであろうし、われわれにとってもとても納得できる主張ではなく、『快樂の館』は、結局、愚作にすぎないということになってしまったり。

だから、ゲルダ・ツェルトナーが、『快樂の館』を論じて、ロブリングリエは創作力を失ってしまったのではないかと述べたのも無理のないことなのであるが、

ロブリングリエの小説作品は、想像の息吹を失ってしまったのだろうか？ それについての決定的な判断をここで下すのはほとんど不可能である。おそらく、『快樂の館』もまた過渡的な作品であって……¹⁶。

しかし、この非難は、よく考えてみれば、ロブリングリエが「意識の内面」を描いた作家であると考えた場合に生じるのであって、そう考えるよりも、『快樂の館』の物語世界を見れば、これではとてもこの作品が「人間の内面」を描いた作品であるなどとは言えないという判断を下す方が、むしろ正当なことであるとわれわれには思われるのである。ロブリングリエが、まさかそんな安物のシュルレアリスムや、不条理の行きすぎの愚作をもって、やれヌーヴォー・ロマンでございと宣伝したとはとても考えられることではないであろう。そこで、もっと別の角度からロブリングリエの作品を考えてみる必要があるわけである。

(四) 『覗くひと』の作品構成

さて、それでも、そんな幻覚のような物語世界を創作することに何らかの意味があると考えたからこそ、ロブ＝グリエは作品を書いたはずである。幻覚のような物語世界を創作することそれ自体には大した意味はないのだから、では、その幻覚のような物語世界を創作することによって、ロブ＝グリエは、本当は、一体何を目論んだのかと考えざるを得ないわけである。

実際、『迷路の中で』、とりわけ、『快楽の館』において、その物語世界そのものはつまらぬ幻覚の世界ではあったが、しかし、そこに見られた万華鏡のような物語の展開は、かなり奇抜で印象に残るものであったことも確かである。単に幻覚のような世界を描くのであれば、幻想怪奇小説の類は数多く存在するのだから、書き方は他にいくらかもあつたはずであり、ロブ＝グリエがなぜそのような万華鏡的構成を用いた奇抜な作品を書いたのか、その点に興味をひかれるのである。

この万華鏡的構成から考えられるのは、一つは現代芸術におけるメッセージの受け手の積極的参加様式、すなわち、ウンベルト・エーコ³⁷の表現を用いれば、いわゆる「開かれた作品」の問題であり、もう一つは、ジャン・リカルドゥーの主張したテキスト理論である。

そこで、リカルドゥーのテキスト理論についてはこの次の節で取り上げることにし、先に、『覗くひと』を取り上げて、「開かれた作品」の問題を考えることにしたい。この「開かれた作品」という問題は、少なくとも小説に

ついで考えた場合、問題の設定そのものにすでに多少の無理があるとわれわれは思うのであるが、ロブリーグエの作品が、そのような構成を持っているように解釈できることも事実であるので、とにかく考えてみる必要があると思うのである。

さて、万華鏡的構成というのは、要するに、さまざまな場面やイメージの組み合わせによる創造と破壊の弁証法的システムのことであった。この物語の展開は、とても個人の想像力の展開を表現するものだとは言えないのであるが、しかし、これを読者の側からみれば、読者の想像力を特に喚起するシステムだと考えられないこともないのである。というのも、作品が永遠に物語の材料の提示に留まるとすれば、読者がその材料を新たに組み合わせ、さまざまな物語を想像せざるを得ないからである。

そこで、このような読者の想像力を喚起するシステムを考えた場合、最も問題として取り上げやすい作品は『覗くひと』であるので、以下、この作品を取り上げて、その作品構成を検討することにしたというわけである。

(a) 物語の「空白」と殺人事件

さて、おそらく周知のことであろうが、『覗くひと』の物語には、非常に人目をひく一つの仕掛けが存在する。それは、作品のI章の終り、つまり、八八ページにあたるところにある空白の二ページである。この空白のページは、印刷か製本の都合で偶然生じたものかもしれないというブリューズ・モリセットの意見⁽³⁸⁾もあるが、そんなことが起るとは容易に信じられることではなく、何よりも物語の中の「空白」がそのページのあるかどうかとその部分に存在すると想定されることは確かであり、これは意図的な構成であると考えるのがまず妥当であろう。

う。おそらく、主人公マチアスが行ったと思われる、島の娘ジャクリーヌ殺害の場面が、そこで描かれずプランクになっていると解釈できるのである。浜田 明氏や、エルヴァン・ローは、『覗くひと』の物語の時間的推移を詳しくまとめられており、両者の作成した時間割りには多少のズレはあるが、それらによると、この「空白」部分は午前十一時半ごろから午後〇時半ごろまでの一時間足らずの間にあることになる。

・浜田 明氏作成の時間割表（抜粋）

(7) 大通りと枝道の交わる地点へくる

（十一時三十五分または四十分）

(8) 空白の時間（約四十五分間）

(9) マレックの老婆に大通りと枝道の交わる地点で会う。（十二時二十分または二十五分）³⁹

・エルヴァン・ロー作成の時間割表（抜粋）

第一章

pp.9-87

火曜日

十時五分（マチアスの船での到着）から

十一時三十分まで

マチアスの行程時間割にある『穴』：

作者によって空白のまま残された三ページ。

第二章

pp.91-164

十二時三十分から

十六時二十分まで⁽⁴⁰⁾

両者の作成した物語の時間割に見られる微妙な時間のズレについては、現在われわれが検討しようとしている問題には、あまりかわりがないので取り上げない。物語を普通に読むと、物語の「空白」がその辺にあるように解釈できることを示せば、それで十分である。

物語は、時計の行商人マチアスが、商売を目的として、とある島に船で到着するところから始まる。船を降り

た彼は、自転車を借りるために港町の広場にあるカフェ兼タバコ屋に行く。ところが、すぐに自転車借りることができず、待ち時間を利用して彼は付近のカフェや雑貨店などをセールスにまわる。それから、やっと自転車を手に入れた彼は、時計の行商に出発し、島をめぐるその手始めに、通り道にあるルデュクの家を訪れる。この家の末娘がジャクリーヌである。また、さらに道ばたの二軒の家も訪れるが、結局時計は一つも売れず、次の目的地であるマレクの農場に行くために、彼は自転車をこいでゆくというところで作品のI章は終わっている。

「空白」に至るまでの物語の要約は、以上のごとくであるが、実際は、このようなマチアスの物理的行動の軌跡にはあまり多くの意味はなく、むしろ、その間にはさみ込まれた、彼が見たり思い出したり空想したりする、現実か妄想か区別のつかないようなさまざまな記述にこそ多くの意味がある。

そのような記述から読み取ることのできるマチアスの心は、島の中の行商に対する期待と不安、そして暴力的で倒錯した性的願望の、大きく二つの観念にせめられていると考えることができる。マチアスは、本土での商売がうまく行かなくなると、なんとか起死回生をはかるために島での行商に乗り出したのであり、夕方の船が出るまでに、何と八九個もの時計を売りさばきたいという、甘いけれども切実な願いを持っている。作品の三五ページから四二ページにかけて続く一連のセールスの場面は、マチアスの商売上のあせりを読みとることのできる最大規模の記述であろう。この部分は、マチアスが、とある家にセールスにまわる場面の、その都度変化を伴ったくり返しから成立している。マチアスが素早く時計を売ってしまう場面や、戸の前で長く待たされる場面、戸口に出てきた女性を安心させようと苦労する場面などであり、そこに、商売の成り行きを考えて、頭の中で、あれこれとシミュレーションを行うマチアスの不安を読み取ることができるのである。この部分については、すで

に、モリセットが詳細な解釈の一例を提示しているし、また長文にわたるので、われわれは、特に引用して検討するのは割愛する。また、この作品に描かれる諸場面は、『嫉妬』以降の諸作品と違って、比較的意味内容を解釈しやすい場面が多い。従って、今後、そのような場面については、これまでのように一々引用して例示する必要もないと思われるので、特に必要のあるものしか例示しないことにする。ともあれ、作品の第一章においては、以上のような、商売上の不安を読み取ることのできる記述よりも、実は、なお一層、彼の性的欲望を読み取ることのできる記述の方が頻出し、それがわれわれに強い印象を残すのである。

マチアスは、島に到着した時、船の上で、一人の少女が腰のくぼみに両手をあて、脚をこわばらせて少し開き、頭を柱にもたせかけているのを眺める。そして、甲板に落ちているヒモを拾った彼は、子供の頃によくヒモを拾ったことを思い出す。これらのイマージュに、岸壁に付けられた鉄の環が岸壁の壁面に擦れてできた八の字型のくぼみのイマージュなども加わって、全体として、物語には何か緊縛によるSMの場面のような、サディスティックなエロチックな雰囲気が増えることになる。また、彼は自分の手の爪が、自分ではそんな風に切った覚えもないのに、恐ろしく尖っていることに気が付き、また、自転車を借りに行ったタバコ屋の前で、背の高い男が若い女性を凌辱している場面を描いた映画のポスターを見る。彼のポケットには、暴行殺人事件を報ずる新聞の切り抜きが入っており、彼は、自転車の準備ができるのを待つ間に立ち寄ったカフェで、大男の店主と、おずおずとおびえたような雰囲気のエイトレスに出会い、さらに、島に到着したその日の朝、船に乗るために、港に向かつて歩いていたマチアスは、建物の窓越しに、サディスティックな光景を見、また、うめき声を聞くのである。

マチアスは、以上のような場面をただ目撃するだけではなく、それらをもとに、しばしばサディスティックな

場面を想像する。作品のI章の終り近くで、ルデュクの家を訪れた彼は、その家の娘ジャクリーヌの写真を見て、そこに、船の上で見かけた少女やヒモのイマーージュなどを混ぜ合わせ、次のような妄想を抱く。この妄想の場面では、ジャクリーヌは、*Viol* (凌辱) という語を含むヴィオレットという名前になっている。

逆に、ヴィオレットは、松のまっすぐな幹を背にして、樹皮に頭をもたせかけていた。脚をこわばらせて少し開き、腕は背中にまわし、身を任せているのか拘束されているのかどちらとも分らない彼女の姿勢を見ると、誰かが彼女を木に縛りつけたような雰囲気だった。(V. p.83)

ヴィオレットは脚を開き、両足を木の幹に押し付けていた。かかとを切り株にくっつけ、左右のかかたと切り株の幅——約四〇センチくらい——に広げて。前に草の茂みがあるので、この位置では、彼女の脚を縛っているヒモは見分けられない。前腕部は後ろ手に、腰のくぼみのあたりで縛られていて(…)。(V. p.84)

実は、その時、ジャクリーヌ本人は、道から離れた断崖の上で羊の番をしており、一方、ルデュクの家を出た後、マレクの農場に行くために十字路の所までやってきたマチアスは、農場には向かわずに、何とジャクリーヌがいる断崖の方へと向かって行くのである。そして、空白のページをもって作品のI章は終ることになる。

II章が始まるのも、やはりその十字路の所からである。この部分でのマチアスの活動の簡単な要約は、次のとおりである。十字路のあたりで放心したように立っていたマチアスは、マレク家の老婆に出会い、長々と話し込

む。そして、この老婆に時計を一つ売って、彼女と別れた彼は、道ばたにある家で時計をもう一つ売り、灯台の近くの村まで行って、そのカフェに入る。そのカフェで、彼の昔の友人であると称するジャン・ロバン（ピエールとも呼ばれる）という名の男が現れ、誘われるままにその男の家に案内されて、そこで食事をす。ロバンの家をあとにした彼は、再び行商を始めるが、そうこうするうちに船の出る時間がせまってきて、あわてて港に向かって自転車をこぎ始める。しかし、運の悪いことに、途中で自転車が故障し、彼はついに船に乗り遅れてしまつて、次の船が来るまでさらにもう数日、島に滞在しなければならなくなるのである。

作品のこの部分において、今特に問題にすべきものは、十字路の所で行われるマチアスとマレクの家の老婆の立ち話の間にはさみ込まれた、現実とも非現実とも判断のつきにくいさまじまな記述である。

立ち話の場面は、延々と十数ページにわたつて続くが、その間に、朝からその時までのマチアスの活動の要約が、その都度若干の変化を見せながら、何度もくり返される。例えば、マチアスが放心したように十字路に立っていて、向こうから老婆がやって来るのに気付いた時、朝からの彼の行動の要約の中に、その十字路のあたりで自転車の変速装置が故障したことが付け加えられる（V, p.94）。このような事故は、道ばたでほんやりと立っているという彼の奇妙な態度の理由を、その老婆に対して説明し得るものである。また、マチアスが老婆から、今はマレクの家が留守であるということ聞き出したとたん、彼の活動の要約にマレクの家を訪問したことが付け加えられる（V, p.96）。つまり、マチアスはその家を訪問したけれど誰もいなかったという虚偽の活動をでっちあげることによって、おそらく彼が断崖の上にと推定される空白の時間をうめ合わせしようとしているのだと解釈することができる。つまりこの一連の十字路の場面は、マチアスが断崖に向かってゆき、再び十字路の所にも

どってくるまでに費やされた空白の時間をうめるために、彼がアリバイ工作をあれこれと考えている場面であると解釈できるわけである。

このように、マチアスは架空の時間割を作ってそれを他人に押しつけようとするのであり、この意味で、彼はなるほどまさに時計の行商人であるということになる。もちろん、彼の作ったアリバイは現実にとつてかわれるほど完全なものであるはずもなく、主に作品の III 章で、犯行現場の目撃者らしい人物が現れるなどして、何度も現実の側からの攻撃をうけ、窮地におちいった彼の思考はその都度乱れに乱れることとなるのだが、その詳細は今は特に必要ではないので割愛する。ともあれ島の人々は、それぞれ各自の都合でしか活動したり考えたりせず、彼の売ろうとしている時計に対してと同じように、彼のアリバイ工作に対しても冷淡かつ無関心で、マチアスは一人で空回りを続けたまま島を去ってゆくことになる。

以上に見たように、要するに、マチアスは倒錯した性的欲望を持っており、ジャクリーナやその他の女性に対してサディスティックな妄想を抱き、ジャクリーナがいる崖へと向かって行き、その崖の上のいた時間を架空の活動で満たそうと試み、また、特に物語の後半で、彼はヴィオレット殺害の場面を何度も思い描く。従って、「空白」の部分に、マチアスによるジャクリーナ殺害の場面が位置すべきであるという解釈は、全く無理のない解釈であると言ってよいわけである。

(b) マチアスと「空白」

しかし、本当にマチアスがジャクリーナを殺害したのかどうか、この点を断言しようとするとしても多少の

ためらいが残る。と言うのも、物語は、かなり徹底してマチアスに焦点化して語られているが、そのマチアスの性格が特異なものとして描かれているからである。

マチアスは、常に想像力を駆使する人間であり、現実の世界から自分の好みにあつた要素を選び出し、それらの場面やイメージを結びつけて個人的な幻想の世界を作り上げる。しかし、マチアスのその「内面世界」の中を現実と幻想に仕分けしようとする、全く区別がつかないのである。

例えば、作品のII章で、マチアスは灯台の近くにあるカフェに入るが、そのカフェは、彼が以前、港町で入ったことのある、何かにおびえたようなウェイトレスと大男の店主のいるカフェと同じような雰囲気を持っている。次に挙げる、作品の五六ページからの引用部分が港町のカフェの場面であり、一〇六ページからの引用部分が灯台の近くのカフェの場面である。

その次の店がカフェ《希望》だった。彼はその店に入った。(…)

カウンターの間こうで給仕している娘は臆病そうな顔つきで、殴られた犬のようにおびえたような様子だった。(V. p.56)

店の中の様子は、この種の店によくあるものと同じで(…)。カウンターの向こうで給仕している娘は臆病そうな顔つきで、殴られた犬のようにおびえたような様子をしていて(…)。(V. p.106)

また、作品のIII章で、船に乗り遅れてしまったマチアスは宿に泊まることになるが、その宿の部屋は、彼の幼年時代の思い出に出てくる部屋と同じようなものである。次に挙げる作品の二〇ページからの引用部分が幼年時代の部屋の場面であり、一七三ページから一七四ページにかけての部分からの引用が宿の部屋の場面である。

しかし、彼が絵を描くためにいた部屋は、壁の厚みをくりぬいた引き込みの奥にある小さな四角い窓からしか光が届かなかつた。壁紙は大変暗い色で、黒っぽい木でできた重そうな背の高い家具は、それぞれくっつけて並べられていた。少なくとも三つのタンスがあり、そのうちの二つは廊下につながるドアの向かいに並べて置かれていた。彼がヒモのコレクションをしまっておいた靴の箱があったのは、三番目のタンスの下の方の棚の右端だった。(V. p.20)

光を取り入れる窓は、幅が一メートルほどで、高さはそれよりも少し高く、四枚のガラスがはまっついて、そのガラスは、カーテンも、窓の下を覆う半カーテンもなく、むき出しのままだった。それに、その窓は壁の厚みをくりぬいた引き込みの奥にあり、その窓が唯一部屋の照明になっていて他に明り取りもないので、かなり大きなその部屋は、實際上、暗いままだった。その引き込みにはめ込まれた、どっしりとした小さなテーブルだけに光があたって、そこで物を書いたり——計算したり——絵を書いたりすることができた。

(…)

(…)それは、最後の、一番どっしりとした、いつも鍵のかかったタンスだった。彼が、その下の方の棚

の右端に、ヒモのコレクションをしまつてある箱を入れていたのは。(Y. p.173-174)

このような場合、マチアスの幻想が現実の世界を侵食しまつていなのだと解釈することができるとも、例挙した二例も含めて多くの場合、マチアスの頭脳にはいわば一部覚醒したところがあつて、次第に現実の風景の方が力を持ちはじめ、カフェの風景も部屋の内部的様子も、少しはそれなりの固有性を回復することになる。つまり、そうして現実と非現実の区別を、ある程度はつけることができるのである。

しかし、いつもそうとは限らない。彼の想像力の世界の方がよほど力強く、現実がいつになつても顔を出さず、マチアスにとっては想像力の世界の方が一種の現実となつていふように思われる場合がある。マチアスの古い友人であると称して、彼を自分の家に案内するジャン・ロバンという男の、その名前そのものが、そういう場合の恰好の例である。

ジャン・ロバンという名前は、もともと、マチアスが勝手に作り出した架空の人物の名前である。作品のI章で、マチアスは商売をうまく運ぶために、商売相手の身内との人間関係を、できるだけ当り障りのないように適当にでっちあげ、相手を信用させると共に、そういう虚偽の世間話を使って、商談の糸口をつかもうと企てる。そして、彼は、港町のカフェで酒を飲んでいる時、ちやうどうまい具合に、ふとしたことから、そのカフェの店主の名前がロバンであることを知る。彼は、そのロバンという姓の上に、ジャンというありきたりな名前をくっつけて架空の人物の名前を作りだし、カフェの店主に、自分は幼いころジャン・ロバンという名の男を知つてたと話し始める。結局、この場合はあまり話が弾まず、商談も成立せず終つてしまうのであるが、さて、作品

のII章で、灯台の近くにあるカフェに入ったマチアスの前に、彼の友人であると称する人物が現れることになる。そして、この男に連れられて彼の家までやってきたマチアスは、その家の扉の表札に、何とジャン・ロバンと書かれているのを見ることになるのである。

ジャン・ロバンという名前が架空のものであるわけだから、非常にまれな偶然の一致によるのでもなければ、実際、扉にそのような名前が書かれているはずがない。従って、この場合、扉にはおそらく別の名前が書かれていたのだが、マチアスの幻想の方が現実を覆い隠してしまって、彼には、そこにあたかもジャン・ロバンと書かれているように見えたのだとでも解釈せざるを得ないわけである。マチアスの「内面世界」は、このように幻想の性格が強いので、後にマチアスは、この男の妻らしい女性がこの男のことをピエールと呼ぶのを聞くことになるのであるが、これもマチアスが聞いたことにすぎず、それがこの男の本名であることも、当然疑わしいのである。

このような物語世界の幻想的性格は、後の作品『迷路の中で』や『快樂の館』についてすでに見たような、絵やポスターを描く物語の多用によっても強調されている。港町の広場にあるカフェ兼タバコ屋の前に、マチアスの行動の進展に伴って張り替えられる映画のポスターがあるが、作品のI章で、マチアスがサティックな妄想を抱きながら町をさまよう時、そこには、大男が下着姿の若い女性を凌辱する場面が描かれており、また、マチアスが船に乗り遅れて島でさらに数日を過ごすことを余儀なくされた時、そこには《二重行程のX氏》と題された映画のポスターが張られている。また、作品のII章の始めで、マチアスは、アライバイ工作のために、自転車が故障したという虚偽の事実をでっちあげるが、後に本当に自転車は故障してしまい、このようにして物語世

界全体が現実とも非現実とも判断のつかない幻想の世界に覆われてしまう。だから、マチアスが殺人犯であるのかどうかすら判断し難くなり、読者は殺人場面を描く焦点化ゼロの物語を何としても要求したくなるわけであるし、また、作品のI章とII章の間の白紙のページを、焦点化ゼロの物語の欠如であると解釈してしまうのである。

(c) 「開かれた作品」

さて、『覗くひと』の物語には、焦点化ゼロで語られた殺人事件を描く物語が欠如しているという認識に立てば、無いものはしかたがないので、『覗くひと』の物語のさまざまな場面を手掛かりにして、なるべくしかるべき場面に近い殺人場面を再構成しようという欲求にかられる。

実際、殺人場面の大体の様子は、犯行現場と思われる崖の上の場面を描く、マチアスの回想のような記述から、察しがつく。

そんな不便な、家もなく、どこにも行けない小道に彼が入って行っても何になるのか?——その道の先には海と険しい断崖と、風を遮ることのできる狭いくぼ地しかなく、そこでは、杭につながれた五頭の羊が草を食んでいて、十三歳の娘が、する必要もない守りをしているだけだ。

(…) ヴィオレットは、日光を浴びて、草の中で待っていた。脚を折り込んで半分膝をつき、半ば座って、上半身は起こし右側に少しねじった無理な姿勢をしていた。(V. p.121-122)

このような記述から、マチアスがジャクリーヌに接近していった時の彼女の様子を想像することができるし、また、彼女に対する暴行の場面は、証拠物件の湮滅をはかるために自分が吸ったタバコの吸殻を回収しに崖の上に戻ってきたマチアスが、羊飼いの娘が倒れて口に下着を詰め込まれて体をよじっている幻覚を見る場面などから想像することができる。この暴行場面は、物語の終り近くで非常に詳しく描かれることになる。

手は小さく、手首は細すぎる。ヒモは、両手首に赤く深い跡を付けていた。しかし、ヒモはそれほどきつく巻き付けられておらず、それが肉に食い込んだのは、解こうとして彼女が行った無駄な努力のせいに違いなかった。足首も縛らなければならなかった——両足首をまとめて縛る方が簡単なのだが、そうではなく、——両足を約一メートルほどの幅に広げて地面に繋がなければならなかった。

(…)

(…) 彼女は、それ以後、おとなしくなった。手は背中にまわして——体の下の腰のくぼみのところで——縛られ、脚は伸びた状態で開かれ、口は猿ぐつわを噛まされていた。(V. pp.245-246)

また、その間に行われたかもしれないマチアスの付随的な行動も、作品中のさまざまな場面から再構成することができるかもしれない。浜田 明氏は、マチアスが犯行の目撃者かもしれない人物であるジュリアンにキャンディーをすすめる場面から、彼がジャクリーヌに対して同じようにキャンディーをすすめて話の糸口をつかむ場面を再構成し、さらに、マチアスがジャン・ロバンの妻に時計を贈呈する場面から、彼がジャクリーヌに時計を

見せて彼女の気を引く場面を再構成し、また、暴行場面そのものに関しても、マチアスの爪の描写やカニの描写と、彼が新聞の切り抜きにタバコの火を押しつけて焼く場面から、凄惨な拷問の場面を再構成している。⁽⁴²⁾そして、最後に、ジャクリーヌを海につき落したマチアスが犯行をしめくくる行動として、次のような記述が挙げられるだろう。

突然、マチアスは、少し右の方に布きれがあるのを見つけた(…)。それはグレーのニットで、岸壁の突き出た部分にぶらさがっていて(…)。

(…)それは、間違いなく、ヴィオレットが着ていた灰色のウールのカーディガンだった(…)。

マチアスは、それを(…)途中で岩に引つ掛からないように、落ちてゆくのをいちいち確認しながら、他のものと一緒に投げ捨てたはずだった。(V. p.205)

以上のように考えれば、犯行場面をかなり首尾一貫した形で再構成することができるのであるが、しかし、やはりそれでも、これでとうとう「空白」が埋められたという実感は湧いてこない。というのも、暴行場面の記述は、物語の冒頭から始まる少女やヒモなどのイマージュの展開の一環として存在し、また、付随的な活動は、犯行とは別のマチアスの活動の記述からの類推にすぎないからである。

要するに、これは、作品内のさまざまなイマージュや場面が「空白」によって喚起されたわれわれの想像力の光を浴びて、きらきらと輝き始めたただだと考えたくないのであり、こうして『覗くひと』は読者の積極的な想

像力の関与を求める「開かれた作品」であると解釈される可能性があるということになるわけである。

しかし、ここで、その「開かれた作品」とは一体何であるのか、よく考えてみる必要があるだろう。

まず、『覗くひと』の物語にあると考えられるその「空白」とは何であろうか。物語内容の時間の中には確かにブランクは存在するが、しかし、だからと言って『覗くひと』の物語に、殺人場面が欠如していると言えるのだろうか。それは、あくまで焦点化ゼロの物語として書かれた殺人場面が存在しないということであって、内的焦点化の物語としてなら、暴行場面はいくらでも存在するのである。物語内容の時間にブランクのある作品などいくらでもあるのは言うまでもないことだから、焦点化ゼロの物語が存在しないことを理由に、『覗くひと』は殺人場面の欠落した作品であるとは言えないことになる。

そこで、物語に欠落があるとは一体どのようなことであるのかという、より一般的な問題も少し考えてみなければならぬ。もし、現実にマチアスという人物がいて、彼が女性を暴行殺害したという事件があり、『覗くひと』がその事件のルポルターージュであると言うなら、この物語は殺人場面を省略したルポルターージュであると言ってかまわない。しかし、『覗くひと』の物語世界はフィクションである以上、まさに、この物語を語る言説によってしか存在しない。実際、定義上、物語世界は、それが物語世界である限り、語られることによってしか存在しないのである。だから、『覗くひと』において、何か語られていないと考えることは根本的に問題の設定が間違っているであり、写実主義的錯覚に基づいているのである。本当に欠落のある作品があるとすれば、それは、故意か、あるいは手違いで作品の一部を抜き取った作品であり、例えば、ドストエフスキーの『悪霊』からスタヴローギンの手記を抜き取った状態がまさにそれであろう。しかし、何らかの倫理的規制が働いて、ロブ＝グリエ

やあるいは出版元が、殺人場面を抜き取ったまま誰もそのことに触れずに現在に至っているなどということはまず考えられないのであるから、そうすれば、『覗くひと』には、實際上、欠落ないし「空白」はないのだということになる。だからといって、逆に、マチアスの犯行の詳細がどのようなものであったかについて、作品には明確には書かれていないしそれを示す傍証資料もないのに、色々な場面を再構成した殺人場面を提示して、それこそがマチアスの殺人場面だと言うのも、明らかに間違っているのである。実際、殺人場面をこれだとして提示するのも、殺人事件を描く場面が欠落していると考えるのも、写實的錯覚という点で、結局は同じ誤りに陥っているのである。だからわれわれには、殺人事件の詳細が何であれ、ロブグリエは、マチアスの殺人事件をさまざまな形でほめかすような方法で物語を構成したのだと、ありのままに考えるのが、この際、最も妥当であろうと思われるわけである。

『覗くひと』が、物語の細部に至っては解釈の落ちつきにくい作品であることは確かである。先に見た、殺人にかかわるマチアスの付随的活動などには、他にいろいろな解釈も可能であるに違いない。しかし、それは程度問題であって、この作品がマチアスの殺人事件を扱った物語であるという物語の大枠は、誰もが認めることに違いない。ジャン・アルテールは、正當にも、否定的にジュリアン犯人説やジャクリーヌ事故死説を紹介している。⁽⁴⁾これらの解釈は、つまり、マチアスが実際に見たのは、ジュリアンによるジャクリーヌ殺害の場面や、あるいは、ジャクリーヌが足をすべらせて崖から落ちる場面であるが、それを彼は、彼の幻想の中で、自分の行ったジャクリーヌ殺害の場面に変容させているのだと考えるものである。しかし、こういう解釈を行うには、それなりの強力な傍証資料や何らかの正當な主張が必要であって、そうでない限りやはり納得することはできない。物語の細

部を勝手に特別に取り出して繋げ、特異な解釈を行うのであれば、何もこの作品でなくとも、どんな作品についても行うことができるのである。

例えば、ジャンクロード・ヴァレヌなどは、ロブ＝グリエの作品を積極的に自由に解釈して楽しむという主張を平気で言い、その主旨にそった論文を発表しているが、

作品は不可解で緻密であって、その意味が尽きることは決してない。作者の創造行為は批評家のそれへと連続的に繋がってゆく。今度はわれわれも、想像の《果てることのない》輪舞に身を投じようではないか。⁽⁴⁾

このような研究の姿勢は、いわばジャック・デリダの「脱構築」のナイーブな誤解に基づくものにすぎず、われわれにはとても理解することはできない。

少なくとも小説については、自由自在に何とでも読めるような本当に「開かれた作品」などが存在するとは思えないのである。ゲームブックのような、読者に物語の展開を選択させてページをあちこちめぐりながら読む本も確かに出版されてはいるが、このような本であっても、読むことができるのはその本に書かれた記述の範囲を越えるものではなく、いわば、物語の自由な展開という幻想を楽しませてくれるものにすぎないであろう。実際、ウンベルト・エーコ自身も、「開かれた作品」は理論的なもので、実際は存在するというものではない」と述べているように⁽⁵⁾、もしそんな作品そのものが存在するとすれば、それは逆に、結局何のメッセージも伝達しない作品だということになるので白紙以外ではないだろうし、サルトルのまねを言えば、白紙は小説ではない。

もちろん、逆に絶対完璧に一義的な解釈しか行われ得ないような、完全に「閉ざされた作品」も存在し難いことは、小説を一冊でも読んだことのある人であればみな経験的に知っているはずである。本を読む、その時々微妙に変化する印象や、また、時を経て同じ作品を読んだ時に感じる読みの違いや、そこに感ずる深い感動などをわれわれは知らないわけではない。しかし、その場合であっても、読者は作品に語られたメッセージを、謎なら謎というメッセージを、正確に読み取ることを前提に作品を読むのであるから、いかに実際上の困難があろうとも、すべての作品は前提として十全に読み取られるべくしてあるわけである。それがなかなか困難であるのはやむを得ないことで、エーコのように、やむを得ないことを前提にして、すべての作品に「開かれた構造」があると主張するのは、それはやはり多少極論に近いと言わざるを得ないであろう。

今やわれわれには分っている。「開かれ」は審美的な喜びの条件そのものであって、審美的な価値に恵まれているものとして享受しうる形式はすべて《開かれて》いるのだ。⁽⁴⁶⁾

もちろん、実際、メッセージの送り手と受け手の理解にズレが生じ、そのズレた解釈の中にそれぞれの時代的・文化的背景が浮び上がるのは興味深いことであり、それが読書や芸術作品を鑑賞する時の大きな楽しみであることや、また偉大な作品であればあるほど、作品はいつまでも多様な意味を発散し続けるものであることはわれわれもよく知っているし、大変な読書家であるエーコのような人であれば、その楽しみの本質と重要性をわれわれよりはるかに深く認識していることであろう。だから、われわれは、エーコの言う気持ちはとても良く分るが、

しかし、その議論そのものは、多少感情的なものであって、非論理的であると言わざるを得ないと思われるのである。実際、メッセージの送り手と受け手の間のズレに色々な意味が生じるのは、それは結果論的対応というべきであって、また別問題なのである。また、そのズレがどのように起るのかを説明するのも非常に興味深い記号的問題であろうが、これもまた別問題である。作品の自由裁量性というのはこのような状況をやむを得ないものとしているのであって、これを前提にしまえば、エーコの意図とは全く逆に、文学研究のみならず、喫茶店での文学談義すら無味乾燥なものとなってしまふであろう。エーコは「さまざまな解釈は平行して存在し、ある解釈は他の解釈とは異なるが、しかし、他の解釈を否定することはない」と主張している。⁽⁴⁷⁾では、めいめいが一人で勝手な解釈をしておればよいということになりはしないか。⁽⁴⁸⁾

われわれは、造形芸術や音楽など他の分野については今は考えないことにするが、文芸作品の場合、ものを書いた時、必ず人は何かを伝達しようとして書くわけである。何も伝達したくなければ書かないし、何と理解してくれても構わないと思って書くというのは単なる言葉の彩というものである。また、何と言われても、人は必ず十全に理解するためにもものを読むのである。作品は何であれ、常により正確な理解をめざすべきであると思われるのである。単なる前提にすぎないかも知れないが、しかし、実は、これを前提にするからこそ、逆にわれわれは芸術作品の持つ多様な意味を日々発見することができるのだと思われる。エーコは、特に現代文学作品において「明示された開かれ」の構造を持つ作品の例として、マラルメの詩やジョイスやカフカの作品を例にあげている。⁽⁴⁹⁾しかし、われわれに言わせれば、これらの作品もやはり、そのように語られているだけである。繰り返しになるが、定義上、物語世界は語られなければ存在しない。語られた以上にも、以下にも存在しない。ただ、その解釈

が困難を極めるのである。

例えば、ジェラルド・ジュネットが、彼の物語論において論じた「省略法」の問題についても、ジュネットは本当の省略を問題にしているのではない。明示的省略法であれ、暗示的省略法であれ、ジュネットが問題にしたのはまさに省略法であり、つまり、省略しているように語るその語り方なのである。⁽⁵⁰⁾

とは言え、ある作家が、論理的には無理があるが、その無理のある論理を信じ切って作品を書いて別にも別に構わないし、だからといって咎められたものでもない。その場合には、その作家が独特な論理に従って作品を構成したという事実が残るだけである。大抵の作品は独特なものであろうし、そこにまた味わいがあったりもする。しかし、ロブ・グリエの場合には、こういう考え方もできない。『覗くひと』を問題にするのであれば、読者により積極的な想像力の楽しみを味わわせるためにロブ・グリエが作品を書いたのだと考えることはまだ可能かもしれない。と言うのも、『覗くひと』の物語は多少とも『悪霊』に似ているところがあるので、少しは謎のような作をそそのからである。しかし、『快樂の館』のような作品を問題にすれば、その解釈は成立し難い。いくらこの作品をもとに想像力をかきたてると言われても、結局出来の悪い三文小説しか想像できないものに、それほど興味を抱くことはできないからである。

(五) 『消しゴム』の作品構成

さて以上のようなわけで、ロブ＝グリエの作品が、読者に対して、主として、自由な想像力の展開を求めるために書かれたものであるという解釈は、困難なものになった。では、ロブ＝グリエの作品に見られる万華鏡的な構成には、それ以外に果してどのような意味があるのだろうか。

ロブ＝グリエは、周知のように、初期の評論集『新しい小説のために』において、自分は読者に既成の意味を提供したりしない、自分の作品においてはエクリチュールの展開そのものが重要なだと述べ、ヌーヴォー・ロマンの意義を強調した。

ヌーヴォー・ロマンは既成の意味を提供したりしない。⁽³¹⁾

もし、『消しゴム』や『覗くひと』が、当初、ある読者には興味をひかないものにしたたら、それは、ただ単に、それらの作品においては、エクリチュールの展開の方が情念や犯罪よりも重要だったからではないだろうか？⁽³²⁾

このような主張を、何の留保もなく文字通りに捉えれば、ロブ＝グリエの主張は、小説においては言葉の自律

的展開が最も重要であるという主張を行ったジャン・リカルドゥーの主張によく似てくるのである。言葉の自律的展開というのは、「開かれた作品」よりもなお一層極端な議論であることは明らかであるが、しかし、リカルドゥーの解釈は、テーマ論的解釈に終始したモリセットの読解の徹底的なアンチテーゼとして提示されたものであるだけに、ロブリグリエ研究史上歴史的な意味を持つものであると思われる。以下、十分に検討しておきたい。

さて、リカルドゥーがモリセットを批判したのは、特に『嫉妬』の解釈をめぐってであった。リカルドゥーは、例えば、『嫉妬』の登場人物であるフランクの妻が病気であるから作品には登場しないのだと考えるようなモリセットの解釈が出てくる、その発想の基盤が、予め用意された物語世界を描き出すために作品が存在するという写実主義的考え方にあるのだと考えて、この立場を逆転させ、実は、物語が語られる中で、フランクの妻が描かれないが故に、彼女が病気であることになるのだとする読み方を提示し、作品は意味を産出し続ける「言葉の冒険」であると主張したのである。

叙述は、特に、すぐれて描写的な要素の配置によってなされるのだから、語り手（つまり「夫」とクリスチアーヌ（フランクの妻）は、他の登場人物とは存在の様態として同じ状況にはない。つまり、ある見方をすれば、彼らは「ハンディキャップ」を負っているのだ。虚構が、クリスチアーヌを病人とし、語り手を病的な嫉妬を抱く人物とすることによって報告しているのは、この状況なのだ。そこで、われわれの習慣的な思考パターンを逆に見よう。クリスチアーヌは、病気だから登場しないのではなく、描写の中に存在しないから病気なのだ。⁵³

さて、われわれには、ロブ＝グリエの小説は、先行する一切の意味を持たない「創造的」な描写として読まなければならないと思われる。(…)

(…)その原理を把握しやすい一つのメカニズムに従って(…)、ヒロインとフランクの接近は一つの仮説的な意味を生み出す。それはつまり、次第に激しくなる嫉妬だ。(…)

(…)以上のように、われわれにとって、小説とは、「冒険についてのエクリチュール」であるよりも「エクリチュールの冒険」なのだ。

しかし、われわれがこれまでに検討してきたように、『嫉妬』においては、三角関係を明らかにほのめかすような形で物語が語られているのだから、『嫉妬』において物語世界が普通の統一性を持って明確に表現されていると主張するのは確かに言い過ぎであろうが、リカルドゥーのように、あらかじめ何の物語世界も表示されていないと言うのもやはり言い過ぎで、この議論は、結局水掛論にしかならないと思われる。むしろ、リカルドゥーの主張する問題は、『嫉妬』よりも、ロブ＝グリエのテヴェュー作の『消しゴム』を例に挙げて論じた方が、問題が明瞭になると思われるので、この問題は『消しゴム』をめぐる検討をすすめることにしたい。

(a) オルガ・ベルナルの言う虚構化の問題

『消しゴム』に描かれた世界は、『覗くひと』や『嫉妬』などロブ＝グリエの他の作品の世界と同じように、現実か幻覚かの区別のつかない、哲学的に言えば超越論的還元というものが不可能な世界である。

物語は、非常によく似た状況で起る二つの殺人事件の間に展開する。ある月曜日の夜七時三〇分に、自分の家の書齋で、暗殺者ガリナティによって射殺されそうになり、危うく災を逃れた経済学者ダニエル・デュボンが、その翌日の夜、しかも同じ時刻に、事件の調査にやってきた、この作品の主人公であるワラスによって、暗殺団の一味に間違われて、前夜と同じ書齋で射殺されてしまう。『消しゴム』のストーリーを最も簡単に要約すれば、結局これだけのことであり、物語は、まさしく余分の二十四時間の物語であるということになる。つまり、『消しゴム』はその「余分」そのものによって成立しているわけである。

その「余分」を生み出すきっかけとなるのはダニエル・デュボン本人である。ガリナティが発射したピストルの弾によって腕に傷を負った彼は、友人のジュアール医師が経営する診療所に逃げ込む。そこで、身に危険が迫っているのを感じたデュボンは、ジュアールやその場に居合わせた貿易商のマルシャらと計って、自分が診療所で治療を受けるうちに死んでしまったことにする。このようにして、彼は以後の危険を避けようとするのだが、またそうすることによって、暗殺未遂事件は架空の暗殺事件に変貌し、現実には隠蔽されてしまうことになるのである。

しかし、よく考えてみれば、これは現実隠蔽の単なる人為的な一側面にすぎないことが分る。まず被害者のデュボンは、暗殺者が一体何者であり、どのような動機で自分を狙ったのかよく分らない。一方、加害者のガリナティも、ピストルを撃った時の手応から、どうやら暗殺は失敗に終わったような気がするものの、実際デュボンがその後どうなったのか分らない。また、デュボンの家にいる聴覚障害者のメイドのスマット夫人は、事件が起った時はデュボンの家にいたのであるが、あまり状況を把握しておらず、デュボンが重傷を負ったようにも見えず、

彼が病院に行くために歩いて家を出て行ったことしか知らない。そしてジュアールとマルシャも、実際に事件を目撃したわけではないし、彼らは発砲した男の正体も見当がつかない。要するに、「すべてを見ていた」者³⁵など一人もいないのである。こうして、もはや現実などと呼ぶことのできないその断片をつぎ合わせて架空の物語を作り出すという、ロブ＝グリエの小説に常に見ることのできる物語の状況設定が整うことになるわけである。

以上のように考えると、「余分」の物語、すなわち作品そのものは、架空の殺人事件をめぐる、登場人物達が想像力を用いて勝手な妄想を抱き、情報を交換することによって相互に影響を与え合ったりもしながら、架空の物語世界を作り出してゆく物語なのだ、と考えることができるのである。オルガ・ベルナルもほぼこのように考え「《余分》の二十四時間は、人間の虚構化が付け加わったために生じたものであり、想像力によって分泌されたものである」と述べている。

さて、ダニエル・デュポンを殺した弾丸はその同じ距離を進むのに二十四時間かかった。どうしてそんなことになったのか？ それは、行為の純粹な「事実性」に作り話が付け足されたためであり、「ただそこにあるもの」に人間の虚構化が加わったからである。(…)この小説を構成している《余分の》二十四時間は、想像力によって分泌されたものなのだ。³⁶

確かに、登場人物達はその二十四時間の間、大して何の意味もないことに大層な意味を見出して、ドタバタ喜劇を演ずるのである。

ところで、ベルナルは続けて、「その二十四時間のズレは、さまざまな神話を保護し永久に存続させる言語の滑り込む断層である」と述べ、虚構化の活動を、ただそこにあるものを汚し、中性的な時間を人間的な時間に変えるもの、すなわち、一括して言えば、世界を人間化する活動として捉えているのである。

この虚構化の活動は、中性の時間を汚して肥大化した残留物を沈殿させ、時間の通常の流れを遅くしてドラマを造り出すのだ。⁽⁵⁸⁾

周知のように、ロブリグリエは、「自然、ヒューマニズム、悲劇」と題された小論の中で、人間と「物」とのなれ合い関係を手厳しく非難した。

「悲劇」は、ここで、人間と事物の間にある距離を、新しい価値として回復する試みであると定義され得る。それはおそらく、結局、負けることが勝つことになるという一種の試練のようなものであろう。従って、悲劇というものは、何ものも漏らさないためにヒューマニズムが考え出した最後のでっちあげなのだと思うのだ。というのも、人間と事物の和合がやっと告発されたと思うや否や、ヒューマニズムは連帯性の新しい形式を導入してその帝国を救済し、離婚そのものが贖罪のための大道となってしまうからである。⁽⁵⁹⁾

そこで、ベルナルは、ロブリグリエが『消しゴム』において、想像力を用いて架空の世界を作り出す人間達

をイロニクに描き出すことによって、逆に、世界を人間化することを非難し、さらに、そうし続けてきた人間中心的な文学的遺産を断罪しているのだと解釈しているのである。だからベルナールは、『消しゴム』を、「オイディップス王」に代表されるヨーロッパの過去の文学的遺産を精算する小説であると考え、またワラスが探し求めて見つからない「消しゴム」を、過去の遺産を消し去るものの象徴であると考えたわけである。

作品の表題の意味は、『消しゴムで消す』という文字通りの意味である。遺伝になっているこの遺産を、この掟を、この目録を、定められた形式を(…)。⁽⁶⁾

このベルナールの解釈は、ロブ＝グリエの理論的エッセーを重視したものであるだけに、かなりの説得力があることは確かであるが、疑問も残るのである。ベルナールが言うようにロブ＝グリエが架空の物語を作り出すことに対して皮肉なまなざしを向けていたとするなら、『消しゴム』の作品全体が、これすべて皮肉の塊であるということになる。もともと、そうなくても別に構わないが、しかしその皮肉は、作中人物や、彼らと同じことをする過去や現代の人々に留まらず自分自身にも向けられていることになる。と言うのも、ベルナールが重視したのと同じエッセー「自然、ヒューマニズム、悲劇」の中で、ジャン＝ポール・サルトルの『嘔吐』やアルベール・カミュの『異邦人』を例にあげて、そこに見られる形容詞の使い方をうんぬんする、それほど言葉というものに敏感なロブ＝グリエが、デヴュー作であるとはいえ、言葉を使って「あるがままの物」を描けようなどという単純素朴な夢を抱いていたとはとても考えられることではないので、そうすれば、結局ロブ＝グリエの皮肉は、「ある

がままの世界」にどう対処してよいか分らない自分に対しても向けられているということになるわけである。もつとも、それこそパロディー精神の極致であると言ってしまうとそれまでであるが、しかし、作品は、どうすることもできない人間についての自虐的パフォーマンスに過ぎないことになり、そこには何ら積極的意味はないということになる。そんな姿勢であれば、何よりもまず第一に、小説など書かなければよいのである。

ベルナルも、おそらくこの問題には気付いていたようで、ロブグリエは『消しゴム』において、実は、「後の、彼に固有の作品を書き始める前に、もはや彼の作品に見られなくなるあらゆる要素を一掃してしまうつもりだったのだ」と述べることによって、

後の作品を書く前に、つまり、彼本来の小説に着手する前に、ロブグリエは、以後彼の小説に見られなくなるあらゆる要素を一掃しようとしたのだ。⁶¹

作品が単なる自虐的パフォーマンスになってしまわないように、ロブグリエがそのような作品を書いたその理由づけを行っている。しかし、これからどうなるかまだ全く分らない駆け出しの作家が、そこまで意図的かつ戦略的に作品を書いたなどは簡単に信じられることではないし、そして何よりも、虚構化は、ロブグリエの後の作品において見られなくなるところか、逆にその重要性を増してゆくのである。

実際、作品が、虚構化によって生じる「余分」の二十四時間そのものによって成立している以上、むしろその虚構化に作品の積極的なテーマを見る方が自然というものではないだろうか。はたしてロブグリエは、虚構化

の活動自体に皮肉なまなざしを向けているのだろうか。

(b) **リカルドゥーが定義した写実主義と、その写実主義に対するイロニー**

さて、ロブ＝グリエが、「あるがままの現実」を捉えることができずに勝手に勝手に架空の物語世界を作り出す登場人物を、皮肉なタッチで描き出していることは確かに事実であるが、登場人物のうち、特に目につく五人の人物を例に挙げて、ロブ＝グリエが彼らの活動の一体何を皮肉っているかを考えてみる必要がある。「消しゴム」の物語世界は、小説創作に関する何らかの問題をテーマにした一種の戯画を構成しているように思われるのである。

まず最初はデュボンの家のメイドのアンナ・スミットである。彼女は、いわば、現実などあろうがなからうが全く関係のないタイプとして描かれている。というよりも、より正確には、彼女にとって現実とは、ごく身の回りの日常生活以外に無いのであって、何かをこうと思いついたらそれっきりなのである。ローラン署長は、ワラスに事件調書を説明しながら、次のように述べる。

あなたは、このマダム…（彼は書類を確かめる）、えっと、そうそう、マダム・スミット、この人にも話を聞かれた方がいいでしょうね。彼女の話はかなりこんがらがってしまってますね、何か電話器の故障のことばかりやたらと詳しく話すんですよ、そんなことは事件とはあまり関係がないと思うんですが、まあ、少なくとも一見したところはね。（G. p.69）

彼女にとって、電話の故障が事件に関係あろうがなからうが、そんなことはどうでもよく、ただ電話局から誰もいつになっても修理に来てくれない、そのことだけが問題なのである。デュポンの家に調査に向いたワラスが、マダム・スミットに電話局の人間だと思ひ込まれて押し問答になり、ワラスが振り回される場面は、読者の失笑を買う場面である。また彼女は、大した傷も負っていないような雰囲気です。デュポンが家を出てゆくのを自身で目撃したはずなのに、彼が死んだと聞けば簡単にそう信じ込み、殺したのは医者のはジュアルだと決めつける。その理由といえば、ジュアルの評判が良くなく、彼がうさんくさい顔をしていることだけなのである。

一方、気弱な貿易商マルシャは、自分の都合にあわせて勝手に適当な現実をでっち上げる嘘つきタイプである。家に重要書類を取りに行ってくれとデュポンに頼まれて恐くなった彼は、警察に自分の身柄の保護を申し出て、自分の言っていることを署長に信じてもらえないので、ジュアル医師がテロリストのグループに自分を売るために電話をしたことを署長に信じさせるために、聞いてもいない電話を次第に聞いたことにする場面も、読者の失笑を買う場面である。

——まあまあ、落ち着いてください。とローランは言う。あなたは、医者が電話で何を言ったのか聞いたのですか？

——いえ……つまり、はっきりとは聞いてませんが、でも……彼の顔色を見ただけで、何をしようとしているか分ったんですよ。(G. p.153)

——あなたは、医者が電話で何を言ったのか聞いたのですか？

——厳密に言えば、聞いてません。ときどき聞こえる言葉以外は……でも、私が聞いた言葉をもとにすれば、話を全部再構成できます。(G. p.154)

——あなたは、医者が電話で何を言ったのか聞いたのですか？

——もちろんですとも、私は全部聞きました。私は一言も聞き逃がしませんでしたよ！(G. p.155)

次に、テロリストであるガリナティの首領ジャン・ボナヴァンチュール（通称ボナ）は、現実を完全に把握し、それを意のままに操作できると考えているタイプである。彼はガリナティに、精密機械の組み立て工程のような暗殺計画を指示するが、ロボットになり切れないガリナティは暗殺に失敗してしまう。次に挙げる引用文は、ガリナティがデュポンの家に忍び込む場面にはさみ込まれた記述である。

不変の行程は続けられる、計算された動きで。

完全に制御された機械仕掛けは、わずかな乱れも許さない。一語一語暗唱するようにテキストに従うだけだ。そうすれば予言は成就し、ラザロは包帯に包まれたまま墓からよみがえるであろう。(G. p.23)

しかし、ラザロはよみがえらず、デュポンは死ななかつた。失敗の直接の原因は、ガリナティが書斎の電灯を

消す前にデュボンが書齋に戻ってきてしまったて、あやしい人影に気付いたデュボンがすんでのところで逃げてしまったからであるが、それと同時に、ボナがガリナティに語ったデュボンの家の内部についての話には、絨毯の色の描写や壁に掛かっている絵の描写が抜けていたからであり、つまり、予言が不完全であったからである。

しかし、ボナは大変な自信家で、自分の計画が成功することを信じて疑わず、暗殺が未遂に終わったと感じたガリナティが自分の懸念をボナに報告しても、ボナの自信を前にして、逆に彼の方がしどろもどろになってしまうほどである。そして、実際、ワラスが間違つてデュボンを射殺したために、一日遅れではあるが偶然彼の計画は成就することになる。新聞は前日にデュボンの死を報じたままなので、暗殺が一日遅れたことやその間の事情等をボナが知るはずもなく、おそらく彼は自分の計画が予定どおり成功したと信じたままである。彼にとってこそ、二十四時間などはまさに「余分」以外の何ものでもないのである。

ボナとは逆に、ワラスの上司ファビウスは、いわば懐疑主義の怪物である。つまり、彼の懐疑主義は行き過ぎてしまつて、もはや何らかの解決が存在することすら信じるのをやめてしまったのではないかと思われるような人物として描かれている。

みんなは、すでに、彼は単純な解決を信じていないのだと言っていたし、今ではもう、彼は何らかの解決が存在することすら信じるのをやめてしまったのではないか、とうわさしている。(G. p.61)

さらに彼は、自分を中性化して無色透明な存在になることができると信じ、色々なところに忍び込むスパイの

親玉として滑稽に描かれている。

調査室や庁舎全体の中で有名な風刺画には、《無頓着な散歩者》の変装をしたファビウスが描かれている。帽子を目深にかぶり、大きな黒い眼鏡をかけ、明らかにそれと分るような付けヒゲを地面に垂らした姿で、野原の真ん中を、驚いている家畜たちの中を、《人目をひかないように》腰を曲げて這って進んでいる。

(G. p.60)

自分は透明になったと思っけていても、実は異様な姿をさらしているだけなのである。

最後は、警察署長のローランである。彼はデカルト流の明証性を重んじる人物である。さまざまな情報が彼のもとに集まってきた、登場人物達の中で最も探偵らしい推理を行うのは、秘密調査官のワラスなどではなく、実はこのローランなのである。次に挙げる引用文はすべてローランの独り言である。

(…) いつも何かはつきりしないところがある。デュポンは一撃で死んだのか、死ななかったのか？

彼が、ただケガをしたただだったと仮定してみよう (…)。 (G. p.143)

逆に、もしデュポンが完全に自殺に成功したのだとすれば、なぜ医師やメイドはあんな話をでっちあげなければならなかったのか (…)。 (G. p.143)

また別の仮説も成り立つ。デュポンは診療所に着いてから、二発目の銃弾を自分に打ち込んで……。)

(G. p.144)

このように、ローランはあらゆる可能性を想定し、仮説はあくまで仮説としておこうと努める。だから彼は登場人物の中で想像力を最も駆使する人物でもある。例えば、作品の一四一ページから一四三ページにわたって長々と続くデュポンの自殺の場面は、ローランがそのデュポンの自殺の場面を想像していると解釈することのできる場面である。

そして、実際大したもので、ローラン一人が、物語の終り近くで、デュポンが死んではいないという事実を突き止めるのである。ところが、何とその時、すでにワラスが誤ってデュポンを射殺してしまったところである。事実を突き止めたと思つた時にはすでにそれは事実ではなく、デュポンを殺したその場から警察に電話を入れたワラスの耳に「デュポンは死んでいない」というローランの声が飛び込んでくるところなど、実に皮肉な演出だと言ふことができる。

さて、以上に例に挙げた五人の人物たちは、一見したところまるで性格の異なる人物達であるが、実は、彼らには皆、現実を捉えていると思つているか、あるいは捉えることを前提にしているという、発想における一つの共通点がある。言い換えれば、神などいなくても自分で現実くらいは捉えてみせるという、まさにサルトルが言つた意味において全知たり得る人々である。おそらく彼らは、世界は人間に属すると考えているか、あるいは少なくとも属し得ると考えている。この点、事あれば神託を請いに行くソポクレスの劇の登場人物達と、彼らが大

いに異なる点である。もし、スフィンクスが「消しゴム」の登場人物のような人々を相手にすれば、気の毒なことになるのは目に見えていて、スフィンクスなど、どうせいずれ分る質問をぐだぐだ言っているだけにしか思ってもらえないことは容易に想像することができる。このような理由で、『消しゴム』に登場するスフィンクスは、誰にも相手にしてもらえず、居酒屋で酔っぱらってぶつぶつわけの分らぬことを呟いているだけであるし、また、予言者などは詐欺あつかいになっているのである。

少しあとで、ワラスがテーブルでコーヒを飲んでいる時に、例の酔っぱらいが近づいてきて、話の糸口をつかもうとしている。ついに、ワラスの方から彼に次のようにたずねる。

——昨日のなぞなぞは、ええっと、どんななんだったかな？ 動物で…

喜んだ酔っ払いは彼の前に座って思い出そうとする。ええっと、動物で…突然、彼の顔が明るくなり、目配せをして、精いっぱい意地悪な表情をして次のように言う。

——黒くて、空を飛び、六本足の動物ってなんだ？

——いや、そうじゃなかった。と、ワラスは言う。(G. p.262)

《客をだましていた占師》(G. p.64)

これで、ロブ＝グリエが皮肉を言う、その対象がかなり明らかになったと思われる。すなわち、ロブ＝グリエ

は、虚構化の活動それ自体ではなく、結局は虚構化を行ってにすぎないのに、それをもって現実を捉えるのだと称する、そのさまざまな方法に対して皮肉な目を向け、それがペテンであると言うのである。ロブリーグリエは、彼の初期の評論において、人間が自分で意味付けを行って分節したのに過ぎないのに、それを一種客観的な世界観として人に押しつける、そのような活動をヒューマニズム（人間中心主義）と呼び、それが欺瞞にすぎないと述べていると考えられるのである。

何よりもまず、われわれに押し付けられるこの「人間的な」という言葉には、何らかの欺瞞が含まれては
いないだろうか？⁶³

つまり、ロブリーグリエの皮肉は、いわゆるレアリスムというものに向けられていると考えることができるわけである。このレアリスムを、ロブリーグリエは、彼の初期の評論において、あらかじめ存在する何ものかを転写するという姿勢で作品を構成し、また、転写されているという前提で作品を読むことであると考えている。

アカデミックな批評家たちは、西欧世界においても共産主義諸国においても、作家が登場するときにはまるで現実がすでに完全に構成されているかのように、《レアリスム》という言葉を使っている。そのようにして、批評家たちは、作家の役割は彼の生きている時代の現実を《探求》し《表現》することのみにあると、考えるのだ。

(…)

さて、人がめいめいそれぞれに固有の現実を見ているということのみならず、小説はまさにそれぞれに固有の現実を作り出すものなのだというところに気がついた時から、このようなことは全て意味を失ってしまう。小説のエクリチュールは、年代記や証言や科学の報告のように情報を伝達することを目指しているのではなく、現実を作りあげるのだ。⁽⁶⁴⁾

レアリスムについてのこのような考え方について、ロブ＝グリエと、一九六〇年代後半から七〇年代にかけてヌーヴォー・ロマンの作家達を集めるオーガナイザーの役割を果たしたジャン・リカルドゥーとの間に、類似した発想を見ることが出来る。

リカルドゥーは、レアリスムを一次的写実主義と二次的写実主義の二つに分けて定義している。すなわち、一次的写実主義とは、虚構と日常的な世界を混同することであり、

虚構と日常的な世界の混同については、これは、さらに珍しいことではない。私はこれを一次的写実主義と呼ぼうと思う。⁽⁶⁵⁾

二次的写実主義とは、虚構に叙述を従属させることである。

私は、虚構のイメージに似るように叙述が構成されるようなやりかたを、二次的写実主義と呼ぶことにはたい⁶⁶。

このリカルドゥーの定義に従えば、極端な写実主義とは、虚構は現実と密接に対応し、その現実をよく描き出すために叙述が存在するとする考え方であり、また、その逆の言わば反写実主義とは、現実と虚構は全く別物であると考え、叙述が虚構を生み出すのだとする考え方である、ということになる。

もちろん、リカルドゥーの定義はかなり無理のあるもので、一次的写実主義も二次的写実主義も、いずれも誇張されて演繹された極点にすぎないことは誰の目にも明らかであろう。しかし、ロブリングリエの作品を研究するにあたって、リカルドゥーの主張を簡単に等閑に付すことができないのは、実際ロブリングリエが、リカルドゥーの主張するような反写実主義的立場をあえて主張するために作品を書いたように思われるふしもあるからである。と言うのも、ロブリングリエは、初期の評論で次のように述べてもいるし、

私は転写しない、構築するのだ。これはその昔のフローベールの野心であった。無から出発して何ものかを構築すること、作品の外部にあるものに支えを求める必要なしに、それ自体で立っているような何ものかを構築すること。これが、今日、全ての小説の野心となっているのだ。⁶⁷

また、何よりも、実作品において、ロブリングリエが、作品をできるだけ虚構であることをあらわにする形に、

また、その虚構をできるだけ叙述の力によって構成することを試みたように理解できる箇所が多く存在するからである。

(c) 虚構性の露呈化の方法としての反射映像を用いた作品構成

リカルドゥーが、自ら主張する反写実主義的態度を説明するために用いた方法には、実は大きく二つあって、すでにわれわれが『快樂の館』について見た、レーモン・ルッセル流の地口を用いた作品構成がその一つであるが、もう一つの方法が、一種の反射映像を用いた作品構成である。その反射映像のことを、リカルドゥーは、一種の権威付けのためか、アンドレ・ジイドの言葉を用いて「中心紋の技法」と呼んでいるが、われわれはそうは呼ばない。ジイドの「中心紋の技法」は単なる反射映像の意味ではないからであるが、この点については、本書のIII章で述べることにして、今はとにかく、リカルドゥーの言う「中心紋の技法」を、あくまでも反射映像を多用した独特な作品構成の事であると解釈するに留め、この反射映像の問題を検討しておくことにする。

さて、確かに、『消しゴム』においては、物語の中に、類似した、あるいは、逆になったイマーシユや場面や記述、一括して言えば、相互に対称なミラーイメーシユが頻繁に現れる。実際、鏡そのもののイマーシユも物語において大きく取り扱われており、物語の冒頭でカフェの主人が登場する場面にも鏡が出てくる。

カウンターの上の長い鏡には、緑がかって顔色のさえない、肝臓病を患っているような太った主人の姿が、水槽の中に浮んでいるように、映っている。(G. pp.11-12)

この、喫茶店の主人が鏡の中を覗く物語は次のように終るので、

鏡の前でじつと動かず、主人は自分の笑い顔を見つめている。彼は、ホール中にうごめく連中を見ないよ
うに、全力を尽している。それは、陽気な獵犬の群れであり、胸を刺す苦しみの激昂した大群であり、五〇
年もの消化不良の生活の澱だ。(G. p.16)

鏡のイメージに、カフェの主人の心の空虚さを読むことができるかもしれないが、しかし、それはおそらく
この鏡のイメージの持つ主たる意味ではないであろう、と言うのも、例えば作品の二一七ページに、ある人物
が鏡の前に立ってその鏡の前に並んだ灰皿や小立像などを並べ換える場面があるが、

彼は、暖炉の上に掛かっている鏡に映った自分の顔を見る。その下の方には、大理石の上に置かれた物が
二列に並んでいる。小像とその写像、銅製の携帯用燭台とその写像、たばこ入れ、灰皿、もう一つの小像。
——この小像は、見事な姿の闘士がトカゲを踏みつぶそうとしている姿を表している。

闘士とトカゲ、たばこ入れ、携帯用燭台：彼はポケットから手を出し、最初の小像、つまり、子供に手を
引かれている目の見えない老人をかたどった小像の方に手をのばす。鏡の中では、手の写像が向かい合わせ
に近づいてくる。それらの手は、二つとも、決心のつかない様子で、銅の燭台の上にはばらく留まったまま
になる。次いで、手とその写像は、互いに向かい合わせに、鏡の表面から等距離の間隔を置いて、大理石と

その写像の端に、そっと置かれる。(G. p.217)

ここに見られるように、むしろより直接的に、鏡の持つ反射・反映といった機能が問題となっているのである。他に、物語の中に現れるミラーイメージの幾つかを列挙してみると、次のごとくである。まず、ワラスの持っているピストルには弾が一発なくなっているが、デュボンのピストルも、ワラスのピストルと同じモデルで、しかも、同じように弾が一発欠けている。

ワラスはローランに自動拳銃を渡す。(…)ローランは、弾倉を引き抜いてから、ピストルを入念に確かめる。最後に彼は、ワラスの方に目を向けずに、まるで所見でも述べるように言う。

——弾が一発抜けてますね。(G. p.77)

スミット夫人は、ナイトテーブルの引出を開けて、ワラスにピストルを渡すが、ワラスには、それが彼と同じモデルであることが一目でわかる。(…)彼は、弾倉をはずし、弾丸が一発すでに発射されていることに気づく。(G. p.94)

ワラスは、ふと立ち寄ったレストランで、みな同じ制服を着て、同じ背丈で、同じように太り、顔つきまで同じ三人の鉄道員を見かける。

隣のテーブルに三人の鉄道員が座っている。(…)

(…)その三人の鉄道員は、着ている制服がどこもかしこも全く同じだし、背丈も体つきも同じで、みなほとんど同じ顔つきをしている。(G. pp.161-162)

また、郵便局員の証言によればワラスの探しているアンドレ・VSという名の男は、片方のレンズの色がもう片方よりも濃い眼鏡をかけていたらしいのであるが、デュポンも射殺された時、同じような眼鏡を持っている。

(…)デクステル嬢は反論する。アンドレ・VSは眼鏡なんかかけたことなかったわ。彼女の同僚は、それでも自分の主張を繰り返す。私、はつきり覚えているのよ。それに、前に一度、あの眼鏡のせいであの人、何かお医者さんみたいに見えるって、あなたに言ったことがあったでしょう。

—どんな眼鏡だったんですか？ ローランがたずねる。フレームの分厚いべつ甲の眼鏡で、ちょっと色のついたレンズが入ってましたわ。

—どんな色でした？

—くすんだグレー系でしたね。

—二つのレンズは全く同じ色をしていましたか？ それとも、一方がもう一方より少し色が濃くはなかったですか？

—そんな所には気をつけていなかったけど、でも、そうだったかもしれませんわね。確か、一方がもう一方

よりも色が濃かったような…。(G. p.194)

ワラスは、死体のポケットの中も探ってみる必要があると思う。(…)コートの右のポケットには手を入れることができる。彼は中を探り黒い眼鏡を取り出す、そのレンズの一方は大変濃い色をしていて、もう一方はもっと薄い色だ。(G. pp.252-253)

さらに、ワラスとアンドレ・VSは非常によく似ていて、郵便局でワラスはアンドレ・VSと間違われるし、だから、ワラスは、自分はアンドレ・VSではないと説明しなければならなくなるが、それを聞いたその若い女性は、もっとひどく驚いてしまう。——でも… あの手紙を… さっきお渡ししたんじゃないや…

(G. pp.193-194)

また、ワラスと暗殺者ガリナティの服装もよく似ていて、デュポン暗殺というガリナティの使命を、結局ワラスが果すことになるのだから、この二人も互いに反射映像となっているのである。

ところで、リカルドゥーは、ロブ＝グリエの短編集『スナップ・ショット』を論じながら、鏡に映った像は互いに対称であるが、左右が逆になっていることに注意するべきだと述べている。

もつと、注意してみよう。鏡面に映った画像の物理的性格は、誰でも知っているだろう。それは虚像であつて、反射面に対して、もとの物体と左右対称なのだ。⁽⁶⁹⁾

つまりミラーイメージとは逆転したイメージのこともあるわけだが、リカルドウーの言うような例を『消しゴム』に求めるとすれば、例えば、ワラスが消しゴムを買いに行くヴィクトール・ユゴー文具店のショーウィンドーの描写がその適切な例となるだろう。そのショーウィンドーの中では、画家の姿をしたマネキン人形が風景画を描いているのであるが、作品の一三二ページにある描写によれば、画家のキャンバスにはギリシャの廃墟が描かれており、ショーウィンドーの飾り付けの背景はデュポンの家になっている。ところが、作品の一七一ページの描写においては、キャンバスに描かれているのがデュポンの家で、飾り付けの背景がギリシャの廃墟になっている、つまり、絵と背景が入れ替わっているのである。

絵の具のシミだらけの作業着を着て、顔は《ボヘミアン風》の大きなヒゲに覆われたマネキンが、画架を前にして仕事をしている最中である。(…)彼は、大変精密に描かれた鉛筆画に、最後の手を加えようとしていて(…)。それは丘の絵で、その丘には、糸杉の林の中にギリシャの神殿の廃墟が立っている。前景には円柱の断片があちこちに横たわっていて(…)。しかし、その画家の前には、古代ギリシャの平原ではなく、二十世紀の街の交差点の大きな写真が背景として立っていて、(…)そこで、突然ワラスは写真に映っている場所がどこなのか気がつく。大きなビルに囲まれた館で、鉄格子の門があつて、柵の垣根があつて。そうだ、こ

これはアルパントール街の角にある例の邸宅だ。(G. p.131)

テーベの廃墟。街を見下ろす丘の上の散らばった円柱の断片の間の糸杉の木陰に、日曜画家が画架を据えた。彼は、始終モデルに目を向けながら、熱心に絵を描いていて……。彼は大変鋭い観察眼を持っているのに違いない。岸壁の端の石や、切り妻のレンガ、そして屋根のスレートまで数えられるほどだ。(G. p.177)

また、イマーージュや風景だけでなく、登場人物の活動も反響する。自分のボスのボナに報告をすませたガリナティがアパルトマンの戸を閉める。

錠前の舌が受け皿にはまる時、カチッと音を立てる。(G. p.106)

すると、すぐに、デュポンの家の戸を閉めるワラスが描かれる。

すでに半ば振り向いているワラスには、錠前の舌が受け皿にはまって、カチッと音を立てるのが聞こえる。(G. p.108)

また、このように、登場人物の活動が同じように反響するだけでなく、逆転して反響する場合もある。次に挙

げる場面は二つとも、町の中を歩いているワラスが、通りすがりの男と会話を交す場面であるが、ワラスと男のセリフが逆になっている。

ワラスは、すれ違いざまに、ちょっと会釈する。

——今朝は、涼しいね！

——ええ、さあ始まりだね。その男は答える。(G. p.53)

彼はワラスの方を振り向く。

——今朝は、涼しいね！

——ああ、さあ始まりだね。ワラスは答える。(G. p.57)

さらに、リカルドゥーは、『嫉妬』の中に「叙述の鏡」を指摘している。

「叙述の鏡」というものも存在し得るのだ。だから、『嫉妬』の中のあちこちで行われているような、一つのテーマについて行われるいくつものヴァリエーションを伴った描写を、おそらくそのように呼ぶべきだろう。⁽¹⁰⁾

『消しゴム』にも、そのような例はいくつも見ることができる。例えば、

カフェのホールの薄闇の中で、主人が、テーブルやイスや灰皿や、ミネラルウォーターのサイフォン瓶を並べている。今、朝の六時だ。(G. p.11)

この文は、物語の冒頭の一節であるが、これがそっくりそのままエピソードの冒頭の一節になっている(G. p. 257)。また、このようにそっくり同じではないが、先に例にあげた、戸が閉まる場面や、ワラスが通行人と挨拶を交わす場面の記述も叙述の鏡の例とすることもできるであろうし、デュポンの家に誰かが忍び込む場面(G. pp. 21-22, p.86, pp.149-150等)やデュポン殺害の場面(G. p.26, pp.141-143, pp.172-174, pp.203-205等)もまた、ワラスがジュアール医師の診療所を訪れる場面(G. p.85, p.93等)などは、出てくる度にセリフが変わったり人が変わったりにながら、何度も描かれ、一連のシリーズを構成してゆくのである。

以上のように、『消しゴム』の物語世界は、確かにまるで鏡の迷路のような雰囲気を持っていることが分るのだが、リカルドゥーは、この鏡の迷路の世界は、それぞれの映像が、それが持つ現実性を奪われてしまう世界であると考えているのである。

可変的な現実という見地においては、鏡は特権的な地位を持っているのだ。

もし、向ける方向をうまく整えれば、鏡は日常世界においても、ただの写像にすぎないものを現実のものとして受け取らせる機能をそれ自体で持つてはいないだろうか。

最初の短編である『マネキン人形』においては、仮縫いの準備が行われている部屋という、ごく普通の空

間が、壁にかけられた鏡とタンスに付いている鏡との二重の働きによって仕組まれた、あらゆる種類の反射映像によって、その「現実性」を失ってゆくのである。^①

鏡像イマージュの持つ効果についてのこのようなりカルドゥーの主張は、『消しゴム』においては、例えば次のような例を挙げればかなりよく理解することができる。それは、デュポン殺害の一連の場面のうちの、作品の第三章の冒頭の場面である。そこにおいては、章が変わると急に、月曜の夜にデュポンが家の書齋でピストルを点検し自殺しようとしている場面が始まり、読者には、一瞬本当にデュポンが家に帰ってきて自殺をしようとしているかのように思われ、ここに至るまでのストーリーとの間で辻褄が合わなくなって、少なからず当惑するのである。もちろん、読み進むうちに、とどこころにはさみこまれた記述や、特に次のパラグラフの冒頭の文句、「そこで、ローランは考えるのをやめる。」(G. p. 143)によって、この場面がローラン署長による空想の場面であることが分かって安心することができるわけであるが、しかし、あとで辻褄が合ったことよりも、空想の場面が一瞬にしろ、まるでデュポンが実際に家にいるように思われるほどの現実性を持たせて描かれていることの方が、よほど大きな問題であるとりカルドゥーは言うであろう。

つまり、リカルドゥーに言わせれば、鏡の迷路の世界とは実像と虚像の区別のつかなくなる世界であり、こうして、虚構の中の現実と、妄想や空想などといった虚構の中の虚構との区別が曖昧になって相互に浸透し始め、虚構の中に何とか現実と非現実の区別を付けたいと望む読者の写実主義的欲求をもとめせずに、物語は作品外の世界との連続性を断ち切り、「創造の絶対的空間」、すなわち、純然たる虚構の世界を作り出してゆくのだと、

リカルドゥーは主張するわけである。

『嫉妬』は、「可能態を現実化する装置であると定義できよう。さて、「可能態」が「現実態」になってしまえば、それはそうして生じる余剰分でもって、「現実」そのものを蝕んでゆく。

何らかの日常的な機能に還元できないがゆえに、ここで叙述は「現実・仮想」という対立命題を粉碎してしまい、創造の絶対的空間を造り出し、それを明示するのである。⁽²⁾

従って、リカルドゥーはミラーイメージを、単に物語の虚構性を暴露するためにあるのではなく、むしろ、虚構を増殖させる装置であると考えていることになる。

(d) 叙述の力

ところで、実は、『消しゴム』の物語そのものと「オイディップス王」の物語が、この作品に見られる最も大規模なミラーイメージを形づくっているのである。すなわち、ワラスの物語は、「オイディップス王」の物語の正立像であると同時に倒立像でもあるわけだが、正立像としての側面については、ブリュース・モリセットの⁽³⁾ 詳細な研究があるので、本書においては検討を割愛し、リカルドゥーが倒立像としての側面を強調している⁽⁴⁾ので、この側面を多少検討しておく。

さて、「オイディップス王」の物語は、要約すれば、ほぼ次のようになるであろう。すなわち、オイディップス

は、まず捨てられて足が腫れ、次いで自分の父親であることも知らずにライオス王を殺し、スフィックスの謎を解いてテーベの王におさまり、自分の母親であることも知らずにイオカステと情を通じ、それから調査を行って事実を知るわけである。そこで、この物語をほぼ逆に並べ換えると、ワラスの物語になる。ワラスは、まずデュポン殺しの調査を行い、その調査の途中で立ち寄った文房具店で、デュポンの別れた妻である可能性の強いその文房具店の女性の店主に対してよからぬ感情を抱き(G.p.178, p.186)、ワラスの父親であると解釈することもできるデュポンを殺害し、その後で足が腫れ(G. p.259)、なぞなぞに答えようとするGである(G. p.262)。

彼は、足が痛むので靴を脱いだ。彼の足は歩き回ったせいで腫れていた。(G. p.259)

ワラスは、その男に彼の方からたずねる。

——ええっと、昨日のなぞなぞはどんなだったかな？(G. p.262)

リカルドゥーは、このような物語の裏返ししの構成に大きな意味を見出しており、次のように図示している。⁽²⁴⁾

物語		出発点	操作	到達点
『オイディプス王』	間違い	暴露	真実	
『消しゴム』	虚構	変形	現実	

つまり、リカルドゥーは、オイディップスの物語が、すでに起った事実を明らかにする形の物語であるのに対して、ワラスの物語は、始まりにおいては存在しなかった殺人事件を作り出す形の物語であって、ここにワラスとワラスの物語の本質的な反オイディップス性があると主張するわけであり、つまり、ワラスの物語は、常に何かをでっちあげ作り出す、いわば前向きなベクトルとして存在すると言っているのである。

ソフォクレスの悲劇においては、テキストの機能は暴露することにある。そこにおいては、オイディップスの罪という、あらかじめ設定された意味にできる限り近づくことが問題なのだ。一方、ロブ＝グリエの小説においては、テキストの機能は変形することにある。そこにおいては、デュポンの軽い負傷という当初の意味をできる限り根本的に変形すること（つまりフィクションから現実を作り出すこと）が問題となっているのである。結局、オイディップス王の物語は、「表現⇨再現」というイデオロギーの図式に従っているのであって、それはある先行するものへのアプローチなのだ。しかし、『消しゴム』は「産出」の原理に従って機能し、それが探求しているとみなされるものを作り上げ、そのようにして、現代性の重要な性格の一つを明示しているのである。⁽⁵⁾

しかし、このような主張は、『消しゴム』の物語が、予想外の事件をでっちあげる形の物語であることを説得することは確かにできるが、だからと言って、『消しゴム』が、リカルドゥーが主張するような、叙述の力によって

物語が生み出される作品であるということにはならないだろう。実際、予想外の結末のついた物語などいくらでもあるし、要は、始めに嘘の物語を置いておき、物語の進展にともなって、その嘘の物語を物語の中で実現すればよいのであるから、あえて今例示はしないが、そんな物語くらい、出来不出来は別として、誰でも簡単に作れるのは明らかであるからだ。

むしろ、リカルドゥーにとって、自分の説をより説得力をもたせて主張するためには、叙述の力によって物語が生み出されるような作品を構成するための、その具体的な方法を作品の中から導き指し示す必要があったであろう。もちろん、そのためにリカルドゥーは、一般論として、地口を用いた作品構成法を主張したわけだが、しかし、『消しゴム』については、具体的な方法は何ら指摘していない。先に結論を言ってしまうえば、指摘していないというよりも、たぶん、そんな方法はほとんど存在し難いから論じられないのだと言って間違いないだろう。

実際、レーモン・ルツセル風の、地口を用いた作品構成法についても、作品全体の一切をこの方法で構成するとなると大変なことであろうし、また地口は確かに言葉遊びの一つではあるが、それが、個人の想像力を越えて、言葉が完全に自立的に展開するシステムであるなどは、容易に納得できることではない。

しかし、ロブリグリエの諸作品においては、まるで言葉が自立的に展開しているように見える部分も確かに存在するのであって、われわれが『迷路の中で』や『快楽の館』に見たような万華鏡的構成が、つまりそれであろう。従って、リカルドゥーの主張は、鏡像イメージの問題をもっと展開して、この構成法を論拠にしたほうが、むしろより説得力があったのではないかとわれわれには思われるのである。

もちろん、この万華鏡的構成ですら、とても言葉を自律的に展開させるシステムであるなどとは言えないと思

られるのであるが、しかし、言えないと言うためには、今度は『消しゴム』に見られる、まるで言葉が自立的に展開しているように思われる部分を例に挙げて、検討しておかねばならないだろう。

例えば、手紙と写真のエピソードが、その部分の例であるが、まず、手紙のエピソードを見ることにしよう。

ある時、町の中を歩き回って疲れたワラスは、セルフサービスのレストランに入り、三人の男の会話を耳にする。次に挙げるのが、その男たちの会話である。

——で、例の手紙はどうなったんだ？

——あの手紙では何も分らないと僕は思うよ。

——じゃ、一切何も証明できないだろうな。(G. p.163)

この後、レストランを出たワラスは郵便局に立ち寄り、そこでアンドレ・VSと間違われて、アンドレ・VS宛ての手紙を実際に受け取ることになる。そして、ワラスはその手紙をローラン署長に見せるが、次に挙げるのがその時の二人の会話である。

——この手紙では何も分らないと私は思いますね。ローランは、その手紙を机の上に広げる。(…)

——でもう、一切何も証明できないでしょうね。

——そう、先程あなたに申し上げたのは、まさにそのことなんです。とローランは指摘する。(G. p.168)

物語は、以後、この手紙をめぐってどんどん展開してゆく。つまり、レストランの男たちの会話が、そのままワラスと署長の会話に反映しており、また、手紙という言葉が出てくると物語の中に実際に手紙が現れ、その手紙をめぐって物語が展開してゆくわけである。

また、写真のエピソードというのは、次のようなものである。すなわち、ある時、文房具店の女性の店主がデュポンの妻ではないかとふと気付いたワラスは、その文房具店を訪れて、室内の壁にかかった二枚の写真を見つめる。それらの写真の一方には中年の男、もう一方には大柄な女性と幼い男の子が写っている (G. p.157)。そこで、ワラスの独白の形で、その大柄な女性は少年の母親であり、また、あるいはこの文房具店の主人の母親であるかも知れず、中年の男はデュポンではないか、などといった曖昧な推測が行われる。そして、その後、ローランがワラスに見せる、ある一人の刑事の作成した事件報告書の中に、デュポンの私生活についての報告が出てくることになる (G. pp.198-203)。それによれば、デュポンは、二〇年ほど前にある女性と内縁関係を結び、その女性には男の子を生んだのだが、結局、彼はその女性との結婚を拒否し、その後、彼の周囲にいた少女と結婚したことになる。つまり、この報告に出てくる話は、先ほどの写真についての、より一貫性を持った説明なのであり、写真を材料にした虚構化であるということになる。さらに、そこに出てくる男の子の話はまだ展開してゆき、作品の二〇三ページから、デュポンの息子とその仲間によるデュポン殺害の場面が、実際に始まることになる。

物語は、このようにしてさまざまな方向へと発展し、増殖してゆくように見えるわけであるが、特に写真のエピソードは、その展開の全体にわたる語りをワラスにもローラン署長にも、あるいはまた刑事にも、どのような

一人の登場人物にも完全に帰することができず、この虚構化は、もはや各作中人物の想像力の限界を越えて、作品全体にわたって行われていることになる。そこで、叙述は、それぞれの登場人物が虚構の世界を作り出すという物語の枠組みを打ち壊して展開することになるので、この物語の展開を支えているのは、物語を生み出し増殖させてゆく叙述の力である、などと結論される可能性が出てくるわけである。

さらに、『消しゴム』において、もつと叙述の展開が強調された部分がある。それは、作品の一〇二ページから数ページにわたって続く、ボナとガリナティの会話の場面であるが、この場面は合計五つのパラグラフから成立している。始めのパラグラフの内容は次のようである。すなわち、デュポンを暗殺しそこねたような気をするガリナティが自分のボスのボナを相手に弁解をし、もう一度チャンスをくれと食い下がる。ところが、ボナは、ガリナティの言葉に驚いて、彼にデュポンが死んだことを教えてやるために、デュポンの死を報じる新聞を見せる。二番目のパラグラフは割愛して、三番目のパラグラフでは、ボナは、ガリナティにワラスを見張るように命じたのにワラスを逃がしてしまったことを非難するが、五番目のパラグラフも、同じことに対するボナの非難から始まる。そこで、ボナの非難に対してガリナティは、あんなワラスを追いかけるよりも、今夜の仕事に力を注ぎ、失敗をつぐなうために、今夜こそデュポンを殺してみせると抗弁する。そこでガリナティの言葉に驚いたボナは、デュポンが死んだことを彼に教えてやるために、デュポンの死を報じる新聞を見せる。つまり、話はいつのまにか始めのパラグラフに戻ってしまったわけである。

そこで、物語がこのような堂々めぐりになったのは、あたかも筆の誤りであるように思われるので、このことから、結局、さまざまな場面を浮び上がらせ展開させてゆくのは筆の力であり、つまり、エクリチュールの運動

なのだ」と結論付けられる可能性も考えられるのである。

もし、このような解釈に基づけば、例えば、作品の一二六ページから一二七ページにかけて、カフェの主人を描く物語や、室内に一人でいるボナを描く物語などの、それまでにすでに出てきた場面を描く物語が少しずつ寄り集まってできたパラグラフがあるが、そこには、叙述の力が一瞬衰えてしまって、物語を先に進められなくなった状態を見ることができ、また、作品の一六一ページにある有名なトマトの描写には、物語が描写の中に埋没してしまった状態を見ることができ、ということになるであろう。

さらに、オイデイツプスは運命の力によってライオス王を殺したのだと考えることができるが、一方ワラスは、何かの手掛かりを見つけては虚構を生み出し、しかし、いつになっても完全に統一性を持った物語を作り出すことができないままに町の中を歩き回るので、このワラスの彷徨が、いわばエクリチュールの冒険のたとえであると考えれば、デュボンが死んでしまえば、ワラスには虚構を作り出す源が無くなってしまふのだから、つまり、ワラスのデュボン殺害には、いわば、テクストの自殺のようなイメージを見ればよいという解釈も出てくるであろうし、また、そうであれば、作品の表題になっている「消しゴム」とは、モリセットの言ったような、エロチックな何ものかを表すものであるとか、ベルナルの言ったような、過去の文化的遺産を消し去るものであるなどというよりも、何よりも二つの殺人事件の間に流れた「余分」の時間を消し去るものだとということになるだろう。そこに流れた時間というのは、リカルドゥーの表現を用いれば、叙述の時間であるということになり、叙述の時間を消せば、そこに何らかの形で現実の時間と地続きになった虚構の時間が出てくることになる。従来、小説とはそういう形で書かれていたのだと、リカルドゥーが実際にそう言っているわけではないが、彼の主張を敷

衍すれば、当然こうなるであろう。

さて、以上、われわれは、リカルドゥーの解釈をわれわれなりに敷衍しながら作品を検討してきた。リカルドゥーの刺激的でアナキーな理論は、今では、残念ながら、いささか陳腐な匂いを隠せないが、七〇年代にはかなり流行したもので、例えば、スリジー・ラ・サルで開催された討論会においても、ジャンピエール・ヴィダルは、ワラス(Wallas)という名を《Valas(疲れて歩く)》、《Vala(ソソ)を行く》、《Vois la(ソソ)を見る》、《Voix lasse(疲れた声)》、などと読み替え、また、Wallasという名前には、Wが存在し、Iが二つあることなど例にあげて、物語全体がワラスという名前から導けることを示して、リカルドゥーの言う叙述の展開によるテキスト構築の理論を補強する発表を行っている^{①7}。このような研究は、今もなされているようであるが、われわれは何もそういう研究が全くのナンセンスだというつもりはない。というのも、そのような詳細な研究は、われわれが気付かなかった作品構成の細部を見せてくれることもあるからだ。

しかし、リカルドゥーの理論は、昔懐かしい七〇年代の雰囲気伝えるものではあるが、今となってはこの無理のある議論を無批判に受け入れるわけにはいかない。と言うのも、リカルドゥーの理論は、一切の写実主義的錯覚を排すると主張しながら、実は、それ自体、一種の錯覚に基づいているからである。

先に、われわれは、『消しゴム』の物語の展開が、反射映像を駆使しながら、最終的に、登場人物それぞれが自分の想像力を用いて虚構化を行うという物語の枠組みを越えて、物語全体について展開するので、あたかも叙述が自律的に展開し、叙述が先に立って虚構を生み出していくような印象が得られることを見た。しかし、この印象は、印象としては正しいが、論理的に正しいとは言えない。と言うのも、虚構化が、登場人物個人個人の意識

を描くという物語の枠組みを越えて展開する時、そこで機能しているのは、言葉の自立的展開ではなく、実は、物語全体を語る語り手、すなわち、作者でしかないのである。従って、リカルドゥーの理論は、せっかく叙述の時間という概念を導入しておきながら、物語全体を語る語り手の存在を等閑に付すことから成り立っているということになる。こうして、リカルドゥーの理論も、やはり写実主義的錯覚に基づいているわけである。

先に挙げた、ボナとガリナティの対話をテーマにした堂々めぐりの物語は、物語が本当に堂々めぐりをしたのではない。実際には、ロブリーグリエが堂々めぐりをするように物語を構成したのである。地口を用いた作品構成にしても、物語が実際にその場で地口によって増殖したのではない。作者が地口によって物語が増殖していくように物語を構成したのであって、いついかなる場合でも、語り手がそう語らなければ物語言説は存在しない。つまり、まるで言葉が自立的に展開しているように見える作品構成法は存在するが、しかし実際に勝手に自己増殖する言葉などというものは、ものの形容にすぎないと思われるのである。

しかし、だからと言って、われわれは、リカルドゥーの解釈を、間違いであるとして完全に退けてしまうつもりもない。リカルドゥーは、さすがにロブリーグリエの作品の特質を良く捉えているのであり、ただ、いわば真に受けすぎたのである。ロブリーグリエが、まるで言葉が自立的に展開しているような作品構成を行ったことは事実であるが、このことから、ロブリーグリエが、作品を創作するにあたって、物語世界そのものよりも叙述のありかた、つまり、物語の語り方に重点を置いているというこのみを読み取るべきであって、ロブリーグリエが本当に自己増殖する物語を書いたと考えるのは、それは行き過ぎであろうと思われるわけである。

以上、われわれは、過去に存在するロブ＝グリエ解釈のうち、代表的なものと思われる解釈を順次取り上げて検討した。結局、検討したのは、ロラン・バルトに代表されるような客観主義的解釈と、ブリュース・モリセツトや、ジャック・リンアラットや、オルガ・ベルナルなどに代表される、それぞれにニュアンスは違うが、一応、主観主義的解釈に分類し得る解釈と、ジャン・リカルドゥーに代表されるようなテキスト理論的解釈の三種類の解釈であったと言うことができる。

その結果は、簡単に言えば、どの解釈もすべて極論であったということになる。しかし、リカルドゥーのテキスト理論についてそう述べたが、われわれはこのテキスト理論のみならず、いずれの解釈についてもすべてを間違いであるとして退けてしまう気は毛頭ない。それぞれの解釈は、それなりに見事にロブ＝グリエの作品の性格を指摘し得ていたこともまた事実であるからだ。そこで、見事に作品の性格を指摘しつつも、かくも多様な解釈が出されてそれぞれに対立し、それぞれがすべて極論に陥っている様相を眺めて判断すべきことは何か。それはつまり、どの解釈もロブ＝グリエの諸作品に通底して流れる鉞脈に達していないということではないだろうか。つまり、それぞれの解釈がそれぞれにボーリング調査を行ったのであるが、自分の行った調査の結果のみに固執してしまい、鉞脈の一部が現れている現象をそのまま全体であると信じ切って、結局、ロブ＝グリエに振り回されてしまっているというのが実情ではないか、と思われるのである。

従って、われわれの目標とすべきことは、いずれの解釈に与するのでもなく、また、いずれの解釈をも単に退

* * *

けて済ますのでもなく、それぞれの解釈が行われるその原因をすべて説明し得るような、通底する鉱脈を探し求めることなどということがあるのである。

(5) 『消しゴム』の作品構成

注

- (1) Bruce Morrisette; *op. cit.*, pp.111-147.
- (2) Jacques Leenhardt; *Lecture politique du roman—La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Minuit, 1973.
- (3) Bruce Morrisette; *op. cit.*, p.141.
- (4) *Ibid.*, pp.142-143.
- (5) *Ibid.*, p.143.
- (6) Marie-Georgette Steisel; *Etude des couleurs dans "La Jalousie"*, *The French review*, vol. XXXVIII No.4, 1965, february, pp.485-496. 五冊 上巻 頁 49 p.488.
- (7) Jacques Leenhardt; *op. cit.*, 卷 2 pp.45-114.
- (8) *Ibid.*, p.47.
- (9) *Ibid.*, p.50.
- (10) *Ibid.*, p.60.
- (11) *Ibid.*, p.51.
- (12) *Ibid.*, p.52.
- (13) Claude Lévi-Strauss; *La Pensée sauvage*, Plon, 1962.
- (14) Jacques Leenhardt; *op. cit.*, p.69.
- (15) *Ibid.*, p.70.

- (16) Ibid., p.70.
 (17) Ibid., p.81.
 (18) Ibid., p.67.
 (19) Ibid., p.80.
 (20) Ibid., p.53.
 (21) Bruce Morrisette; *op. cit.*, pp.149-180.
 (22) Olga Bernal; *op. cit.*, p.159.
 (23) Ibid., p.161.
 (24) 通常用いられる「パロディ」の意味である。パロディでは少し意味が曖昧かもしれないので、ジェラルド・ジュネットが定義した用語を記しておいた。
 ・ Gérard Genette; *Palimpsestes*; Seuil, 1982 特に、その第十六、十七章参照。
 今後、本書で「パロディ」と言った場合はすべてこの意味である。
- (25) Bruce Morrisette; *op. cit.*, p.149.
 (26) Alvin J. Seltzer; *Chaos in the Novel, the Novel in Chaos*; Shoken Books, New York, 1974, p.317.
 (27) Bruce Morrisette; *op. cit.*, p.169.
 (28) Ibid., p.162.
 (29) Ibid., p.160.
 (30) 本書において、Gérard Genette の物語論の用語については、Gérard Genette; *Figures III* の邦訳『物語のディスクール——方法論の試み』花輪 光・和泉 涼一訳、書肆風の薔薇、一九八五、Gérard Genette; *Nouveau discours du récit* の邦訳『物語の詩学——続 物語のディスクール』和泉 涼一・神郡 悦子訳、書肆風の薔薇、一九八五の訳語を借用させて頂いた。物語論の用語の統一というものは、用語の相違の裏に必ず概念規定の相違が含まれるだけに非常に困難なことであろうが、Genette の物語論は、過去の多様な物語論の概念を踏まえて最大公約的妥当

(五) 『消しゴム』の作品構成

性を追求し、かつ精緻な論理に支えられたもので、その用語は、現在のところ、もともと用語として純化されたものであると言って過言ではないと思われる。従って、このような訳業は、術語の統一という意味においても、はなはだ価値のあるものじ、われわれは、訳者諸氏に深い感謝の念を表すものである。

- (31) Jean Alter, *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, Structures et significations*, Droz, 1966, p.43.
- (32) *Ibid.*, p.43.
- (33) Bruce Morrisette; *op. cit.*, pp.247-251.
- (34) Jean Ricardou; *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971, p.239.
- (35) *Ibid.*, p.240. () 内筆者。
- (36) Gerda Zeltner; *La Grande aventure du roman français au XXe siècle——le nouveau visage de la littérature*, Gonthier, 1967, p.208.
- (37) Umberto Eco; *Opera Aperta*, 1967,
 - ・仏訳 *L'Œuvre ouverte*, Seuil, 1965, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bésieux.
 - ・和訳『開かれた作品』篠原 資明・和田 忠彦共訳、青土社、一九八四。
- (38) Bruce Morrisette; *op. cit.*, pp.90-91.
- (39) 浜田 明『ロブ・グリエの小説美学』牧神社、一九七八、p.218.
- (40) Erwan Rault; *Théorie et expérience romanesque chez Robbe-Grillet: 《Le Voyeur》 (1955)*, La Pensée Universelle, 1975, pp.109-110.
- (41) Bruce Morrisette; *op. cit.*, pp.91-93.
- (42) 浜田 明『*op. cit.*』, pp.239-245.
- (43) Jean Alter; *op. cit.*, p.26.
- (44) Jean-Claude Vareille; *Alain Robbe-Grillet l'étrange*, Nizet, 1981, p.58.
- (45) Umberto Eco; 『開かれた作品』 p.22.

なお、仏訳本と和訳本は底本の版が違いため、引用箇所は仏訳本にはない。

- (46) Umberto Eco: *L'Œuvre ouverte*, p.59.
- (47) *Ibid.*, p.36.
- (48) 後に、本文中にも記しておいたが、この問題はジェラルド・ジュネットの言うパランプセスト、つまり二次的テキストの問題として考える方が適切であると思われる。テキストとは、基本的に一回性のものであって、人は全く同じテキストを二度と生産することはできない。こう考えて初めて、この問題を、創造性の問題として論じることが出来るのではないだろうか。
- この問題について、われわれはすでに、ミシェル・ビュートルの『時間割』を取り上げて、多少なりとも論じておいた。
- ・拙論「ビュートルの『時間割』について」、関西大学文学会発行、『関西大学文学論集』第四十六巻、第四号、一九九七年三月、参照。
- (49) Umberto Eco: *L'Œuvre ouverte*, pp.15-40.
- (50) Gérard Genette: *Figures III*, pp.139-141.
- (51) *Pour un nouveau roman*, p.119.
- (52) *Ibid.*, p.32.
- (53) Jean Ricardou: *Problèmes du nouveau roman*, p.82.
- (54) *Ibid.*, pp.110-111.
- (55) 『消しゴム』には次のようなエピソードが付けられている。
 《すべてを見張っている時間は、汝の意に反した結末を与えた》ソフォクレス。
- (56) Olga Bernal: *op.cit.*, p.44.
- (57) *Ibid.*, p.44.
- (58) *Ibid.*, p.45.

(五) 『消しゴム』の作品構成

- (59) *Pour un nouveau roman*, pp.53-54.
- (60) Olga Bernal; *op. cit.*, p.57.
- (61) *Ibid.*, p.47.
- (62) Jean-Paul Sartre; *Situations I*, Gallimard, 1946, p.57.
「モーリヤック氏は神の全知全能を嫌んだ（……）。神は芸術家ではない。モーリヤック氏も芸術家ではない。」
- (63) *Pour un nouveau roman*, p.47.
- (64) *Ibid.*, pp.137-138.
- (65) Jean Ricardou; *Problèmes du nouveau roman*, p.12.
- (66) *Ibid.*, p.13.
- (67) *Pour un nouveau roman*, p.139.
- (68) Jean Ricardou; *Problèmes du nouveau roman*, p.171.
- (69) *Ibid.* p.37. Ricardou を感ひ染めたこと Alain Robbe-Grillet; *Instantanés*, Minuit, 1962, pp.16-17 の部分°。
- (70) Jean Ricardou; *Problèmes du nouveau roman*, p.37.
- (71) *Ibid.*, p.36.
- (72) *Ibid.*, p.38.
- (73) Bruce Morrisette; *op. cit.*, pp.37-75. Chapitre II, *Edipe ou le cercle fermé*.
- (74) Jean Ricardou; *Le Nouveau roman*, Seuil, 1973, p.33.
- (75) Jean Ricardou; *Le Nouveau roman*, pp.35-36.
- (76) Bruce Morrisette; *op. cit.*, p.65.
- (77) Jean-Pierre Vidal; *Le Souverain s'avarie—Lecture de l'onomastique R. G. au musée Ulysse —*, in Robbe-Grillet. *Colloque de Cerisy*, vol.1, pp.273-309, Union Générale d'Éditions, 1976.