第II章　時間と空間

さて、今までに、ロブ＝グリエの諸作品に対する相互に矛盾した多様な解釈を総合的に捉えようとする試みが、他に全くなされていないというわけではない。たとえば、ベン・ストルツファスは、ロブ＝グリエの諸作品を、『消しゴム』から『迷路の中で』に至る、いわゆるヌーヴォー・ロマンの時期と、『快楽の館』をもって始まるヌーヴォー・ヌーヴォー・ロマンの時期の、二つの時期に分けて考え、前期は非連続性と非時間性等において特徴付けられ、後期は、古典的レアリスムや美学的伝統に対して反逆するという前期にすでに見られたロブ＝グリエの姿勢に、生産性を有する語句やテーマ、地口や多義性という特徴が加わった時期であると捉えている。

ヌーヴォー・ロマンは、再帰性、非連続性、そして非時間性によって特徴づけられる。古典的リアリズムの因習的な美学からラジカルに離脱をはかるこれらの性格に加えて、ヌーヴォー・ヌーヴォー・ロマンは、今や、生産性を有する語句やテーマ、地口や多義性を強調しているのである。(1)

(一) 時間

ストルツファスの言う非連続性や非時間性というのは物語内容の問題であり、つまり、われわれの分類によれば主観主義的解釈の領域である。また、生産性を有する語句やテーマ、および地口というのはテキスト理論的解釈の領域であるし、多義性というのは「開かれた作品」の問題である。つまり、ストルツファスは、ロブ＝グリエの諸作品の展開を二つの時期に大きく分けて、さまざまな解釈を時代別に配分しているのである。このような研究は、問題を整理するために必要な重要な研究であるが、しかし、われわれはそこに留まることはできない。ストルツファスは、ヌーヴォー・ロマンの成立の背景として、何度も言葉を替えて現代人の現実感覚の変容という問題をくり返しているが、

冒険好きな読者や作家たちは、それがわれわれの現実認識の変化を反映しているがゆえに、ヌーヴォー・(ヌーヴォー・)ロマンを歓迎した。(2)

われわれが行うべきことは、このような抽象的な問題を中心に据えた多様な意見の調整・分配ではなく、その結果として多様な解釈がなされることになったロブ＝グリエの試みが本来一体何であったのか、それを捉える試みであろう。

そのためには、ロブ＝グリエの諸作品を、彼の作品や評論文等から、ロブ＝グリエが関心を抱いていたと推定される既存の諸作品や思想と比較してみる必要があるし、またロブ＝グリエの諸作品の変遷もできる限り詳細に記述されなければならない。つまり、いろいろな意味での歴史的位置付けを通してでなければ、ロブ＝グリエの

試みの本質は決して見えてはこないと思われる。そして、実は、歴史性を考慮に入れなければならないという重要な示唆をわれわれに与えてくれているのが、他ならぬ、ストルツファスの研究なのである。
　本章においては、テーマ論的な方面での作品構成の基本的問題、すなわち、物語世界における空間と時間の構成の問題をめぐって、ロブ＝グリエの諸作品におけるその変遷の軌跡をたどり、ロブ＝グリエの試みが何であったのかを考えることにする。

(一) 時　間

　ロブ＝グリエの小説において、「虚構の時間」の統一性は、デヴュー作『消しゴム』から第二作『覗くひと』を経て次第に消滅し、作品を支える時間的な構成要素は、「叙述の時間」に一元化されてゆく傾向にある。
　さて、前章においては、リカルドゥーの理論を検討するために、あえてリカルドゥーの用語である「虚構の時間」と「叙述の時間」という表現を用いたが、ジェラール・ジュネットの言うように[3]、「叙述の時間」という表現では、物語の中に時々現れる、ある物語を語るのに要した時間（例えば、「彼がこれだけの話を終えると、外はもう暗くなっていた」など）と混同される可能性もあるので、われわれは以後、ジュネットの用語に従って、それぞれ「物語内容の時間」と「物語言説の時間」という表現を用いることにする[4]。
　さて、ロブ＝グリエの作品を支える時間的な構成要素が次第に物語言説の時間に一元化されてゆく傾向は、すでに『消しゴム』にも多少現れていたし、ロブ＝グリエの初期の評論の中で、自作のシネ・ロマン『去年マリエ

ンバートで』の時間構成について述べた、ロブ＝グリエの次のような発言にも示されている。

『マリエンバート』で起る物語のすべては、二年間ではなく、三日間でもなく、まさに一時間半の間に起るのである。(5)

もちろんこの発言は、ロブ＝グリエ自身がシネ・ロマンと名付けた一種のコンテが映画として完成された場合を念頭においてなされたもので、この点、小説の場合と完全に同一視することはできないであろうが、とにかく、ここで物語内容の時間の廃棄が宣言されていることは確かである。

ところで、物語言説の時間というのは、ジュネットもこれを「疑似時間」と呼んでいるように、(6)通常使用される意味の時間ではない。その理由は、物語の長さを計る単位が時間の単位ではなく、行数やページ数であるからでもあるが、そういう問題以前に、時計が時間ではないのと同じことで、本のどの部分も時間ではないというごく単純な理由によるのである。時間が存在する物体として転がっているのを見た人は一人もおらず、時間というものは、人がその経過を感じとり、時計や言葉や絵や映像や、その他いろいろなものを用いて表現するものである。この単純な発想に基づけば、ロラン・バルトの『物語の構造分析序説』における次のような発言も、なるほどもっともなことであると思われるのである。

(…)《真の》時間というものは、指向的な、つまり《写実主義的な》錯覚である。(7)

とは言うものの、われわれは、個人としては、物語の中から時間を排除する気にはとてもなれない。人間は古来、文学や哲学や自然科学などを通じて、多種多様な時間のイメージを表現してきたわけで、フランス文学だけを対象にしても、例えばジョルジュ・プーレは、ほぼ全世紀にわたって、文学に現れた時間の表現についての厖大な研究を行っている。[8] 小説の中で、さまざまな時間の表現が可能であることは言うに及ばず、場合によっては、物語言説の時間を用いても、例えば、「内的独白」による意識の流れの表現のように、束の間の同時的な持続の感覚を表現することも可能である。にもかかわらず、なぜ、ロブ＝グリエは時間の表現を拒絶しようとしたのだろうか、また、果して、どのように拒絶したのであろうか。

(a)　ベルクソン的持続

ロブ＝グリエの諸作品のうち、年代記的順序に従った時間構成の名残の感じられる作品は『消しゴム』と『覗くひと』だけであり、それ以後の作品には、そのような時間構成はほとんど見あたらない。年代記的順序をほとんど無視したこのような時間構成は、ジュネットの物語論に従えば、「空時法」[9]の極限的使用例ということになるであろう。ただ、ジュネットは、この「空時法」は物語言説の時間的独立性を証するものであると指摘しているが、[10] これは多少言いすぎであると思われる。

ジュネットの行った「錯時法」の研究[11]は、ジュネット自身もそう述べているように、明らかに、大なり小なり年代記的順序を尊重した作品をその研究対象とするものである。この方法は、物語言説の時間と物語内容の時間との間の、時間的な歪みを測定する操作に基づいている。この操作を行うためには、時間的状況を表す何らかの

指標に基づいて分割された物語切片を、年代記的順序に従って、物語言説の直線状の連続にそって、こちらもやはり直線状に並べ替えることが前提となる。だから、「先説法」とか「後説法」といった術語の「先」、「後」という表現が出てくるわけである。従って、このような方法によって定義された空時法は、物語言説の時間的独立性を示すというよりも、より正確には、物語言説の、年代記的順序からの独立性を示すに留まると思われるのである。ロブ＝グリエについては、そこから先を考えなければならない。以下、『覗くひと』の一節を例にあげて、その一節がどのように年代記的順序に従っていないかを見ることにする。

さて、『覗くひと』のＩ章の終り近くに、主人公のマチアスが、ある時通りがかりにアパルトマンの窓越しに見かけた情景や、彼がふと立ち寄ったカフェで見かけた情景などが寄り集まってできたような場面を描く、次のような記述がある。

夜だ。①ナイトテーブルの上にある小さなランプだけが灯っている。その場面は、長い間、何も動かず静まりかえったままだ。そして、例の言葉が再び聞こえる。②《眠ってるの？》。その声は、低く深みのある声で、なんとなく脅しを含んでいるようだ。マチアスはその時（…）部屋の左側の部分にいる男の姿に気付く。その男は立っていて、何かをじっと見つめており（…）。その若い女は、目を伏せたまま立ち上がり、おずおずした様子で、先程声を発した男の方に向かって歩き始める。（…）彼女の主人の近く——一歩に満たない距離に、彼の手の届く範囲に——までやってきて、立ち止まる。

④その大男の手はゆっくりと彼女に近づき、ひ弱な襟足に近づく。手は、そこに当てられ、特に力が入っ

ているようには見えないが、人を従わせるような力で押し付けられ、女のひ弱な体全体を、少しずつたわめてゆく。女は、脚を曲げて、片方の足を後ろに引き、次いでもう片方の足を引き、そして、タイルの張られた床に跪く。③その床には、皿くらいの大きさの白い八角形のタイルが、その四辺で継ぎ合わされて配置されていて、それらの間にできた空間には、同じ数の黒い小さな四角形のタイルが嵌め込まれている。

(V. pp.77-78)

そして、この記述の始まる直前には、

マチアスから数メートルほど下の方にさざ波が岩に打ちよせていて (…)。彼は、完全に目を閉じる。

(V. p.76)

また、終った直後には、

もっと強い波が、ピシャッという音とともに岩に打ちかかり (…)。行商人は (…) 時計を見て飛び起きた。

(V. p.78)

と記されており、この記述が続く間、マチアスが海岸にいることが示されているので、この一節はマチアスによ

る回想の場面であると理解されるのである。さて、この部分について、ジュネットの方法にならって、時間的な物語切片に分割する方法で、時間構成の分析を行うことは不可能である。それは、時間的状況を表す指標が大変曖昧だからであるが、とは言え、その曖昧な指標を捉えることによって、とにかく、この一連の記述が、どれだけの時間的状況から構成されているかを推察することはできる。その時間的状況は、ほぼ五通りが考えられ、①マチアスが通りがかりにアパルトマンの窓ごしに見かけた情景、②マチアスがカフェで見かけた情景、③マチアスがそのカフェの二階で見かけた情景、④マチアスが通りで見かけた映画のポスター、⑤マチアスが読んだ新聞記事の内容、である。他に、マチアスが船の上で見かけた少女の姿なども考えられるが、これも取り上げると煩雑になるだけで、今われわれの行っている考察にとって無益なので、取り上げないことにし、また⑤もあまり明確なものではないのでこれも割愛し、とりあえず、①から④までについて考えることにする。それぞれの時間的状況を表す指標となる部分については、長短さまざまであるが、とにかく一例ずつ、前記引用文中に①から④の傍線で示しておいた。

さて、マチアスがアパルトマンの窓ごしに見かけた情景は、作品の二七ページから二八ページにかけてある、次のような記述を参考にすれば、

> 船は午前七時に出帆するので（…）。
> 朝のこんな時間には、サン・ジャック街にはまだ人影はなかった。（…）その時、彼は、一階の窓に明りが灯っているのに気が付いて（…）。（V. pp.27-28）

物語の舞台となる島にマチアスがやってくるその日の朝に位置し、つまり過去に属するわけであるが、この作品の物語は、マチアスが島に到着する時をもって始まるので、それよりもまだ過去に属することになり、時間的構成としては、いわばテキストの外へ、過去の方に向かってはみ出す。カフェで見かけた情景は、作品の五六ページから数ページにわたって続く、カフェ《希望》での場面を参考にすれば、

ウェイトレスは足もとの床を見ていた。主人はそのウェイトレスを見ており、マチアスは、その主人のまなざしをうかがっていた。(…)。

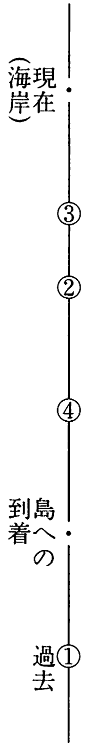
《眠っているのか?》

その声は低く、深みがあり、少し歌うような声だった。別に怒りを込めて発せられたのではなく、ほとんど小声で言われたのだが、うわべの優しさの裏に、何となく脅しが含まれていた。(V.pp.57-58)

マチアスが島に到着したその後に位置し、マチアスは、そのカフェを出てから現在彼のいる海岸へと降りてくるわけだから、島に到着した時と海岸にいる現在との中間に位置することになる。カフェの二階で見かけた情景は、マチアスは、カフェで時計の行商に失敗した後、カフェの主人のすすめに従って、そのカフェのマダムに時計を売るために二階に上がるわけだから、カフェで見かけた情景の直後に位置することになる。映画のポスターについては、作品の四五ページにあるポスターの描写を参考にして、

扉の前には、木製の二本の脚で後ろから支えられた大きな看板があり、そこには、この地方で上演される週決めの映画の上演プログラムが掲げられていた。(…)けばけばしい色のポスターには、ルネッサンス風の服を着た大男が、薄色のワイシャツのようなものを着た若い女を捕まえていて、女の両方の手首を女の背中の後ろにまわして片手でつかみ、もう一方の手で、女の首を締めている。彼女は、死刑執行人の手から逃れようとして、胸を突きだし、顔をなかばのけぞらせ、ブロンドの長い髪が地面に垂れていた。(V. p.45)

マチアスが島に到着した後、カフェに行くまでの中間に位置することになる。以上を直線で表せば次のようになる。



それぞれに持続があってしかるべきであるが、今は、およその時間的位置が分ればそれで十分である。

さて、以上のような操作を行えば、とりあえず年代記的順序に従って物語を再構成できることが理解し得るのであるが、それと同時に、再構成するためには、かなり無理な操作が要求されることも判明するのである。その無理は、時間的状況を設定する段階で、物語を時間的な物語切片に分割し難いにもかかわらず、記述全体を一挙に捉えて、そこから時間的状況を表す指標を抜き出すというやりかたにある。そこで、この無理が逆説的に証明するのは、むしろ、記述全体が大きな一つの時間的切片を形成しており、そのもはや切片とは呼べないような同一の切片の中に、多様な時間的状況を表す指標が混在しているという事実である。従って、この記述は、多様な

時間的状況が寄り集まって、しかも、独自に展開したものだと考えることができ、言い換えれば、マチアスの、あくまで現在における夢想を示すに留まると考えられるわけである。

ただし、以上の考察が、わざわざ夢想を表す記述を選んで分析して、ことさら夢想を表すことを証明したように誤解されないように、この作品のいたるところにこのような記述が見られ、作品全体が同様の傾向を持っていることを付け加えておく必要がある。今は、論を展開しやすいように、時間的状況の比較的分りやすい例を選んだだけである。

結局、以上に例としてあげた記述に見られる時間的秩序は、年代記的順序とは全く別の、いわば過去を包み込みながら現在が存在するという、主観的な時間の秩序に従っているのだと思われる。だから、この記述に見られる物語言説と物語内容の間の時間的歪みを測定しようとして、無理に年代記的順序に従った分類を行うと、そうすることによって逆に時間的歪みを作り出してしまうことになる。これはこれで、もともと時間的に何ら歪んではいないのであって、物語言説と物語内容の時間はみごとに平行しているということであろう。

ともあれ、このような主観的時間は、容易にベルクソン的時間のモデルにたとえることができるだろう。等質的な時間に対するベルクソン的持続であり、ベルクソンの別の有名な表現を用いれば、「経過しつつある時間」(12)である。

ただ、ここで一つ補足しておきたいのは、ロブ=グリエの初期作品の持つ、年代記的順序の曖昧さの件である。例に挙げた記述に見られるように、基本的には年代記的順序に従わないとしても、無理をすれば再構成できるのであって、この曖昧さが、実は初期のロブ=グリエにとって、重大な問題となるように思われるのである。この

問題については、順を追って論じることにする。

(b) 過去も未来も現在も希薄な物語世界

以上のようなわけで、実際、ロブ＝グリエの初期の二つの作品『消しゴム』と『覗くひと』においては、過去から未来へと直線的に流れる時間の流れを乱して、主観的な時間としての現在が挿入される形で物語が展開する。例えば、次に挙げるのは、『消しゴム』の一節である。

(…) 昨夜始めた仕事を、明日までに終えなければならないのだから、昨日と明日の間には、現在の入る場所がない。(G. p.51)

『消しゴム』は、冒頭で描かれる、暗殺者ガリナティによるデュポン暗殺未遂の場面と、終りに描かれる、今度は主人公である探偵ワラスによるデュポン射殺の場面という、ほとんど同じ状況で展開する似通った二つの場面の間に流れる余分の二十四時間の物語であるが、ガリナティによる暗殺未遂事件が起ったまさにその時刻から、ワラスがデュポンを誤って射殺してしまう時刻までのきっかり二十四時間の間、ワラスの時計は止っている。

彼は、ふと腕時計を見て、それがまだ止ったままなのを確かめる。時計は、昨夜の七時三十分に止ってしまったのだ。(G. p.45)

ワラスは腕時計を見る。針は七時三十五分を指している。その時彼は、時計が七時三十分を指して止っていたことを思い出す。腕時計を耳にあてると、時を刻む軽い音が聞こえる。発射のショックで動きだしたのに違いない（…）。(G. pp.253-254)

『覗くひと』については、すでに見たとおりである。

さて、人間の個人の意識の世界を描く手法について、ロブ＝グリエは、ジェームズ・ジョイスやウィリアム・フォークナーから、かなりの影響を受けているように見える。実際、ロブ＝グリエは、彼の書いたエセーのいくつかにおいて、ほとんど名前だけであるけれども、文学上の先達としてジョイスやフォークナーの名前を挙げているのである。

『ユリシーズ』と『城』が世に出てからもう三十年を越えている。『響きと怒り』の仏訳が出てから、もう二十年になる。(13)

逆に敵として名前を挙げているその筆頭は言うまでもなくバルザックであり、「フランス十九世紀の伝統的小説」である。

アカデミックな批評家が、そして、彼らに従う多くの読者が理解しているような物語は、一つの秩序を表し

ているのだ。その秩序は、確かに自然なものだと考えられるけれども、実は、ブルジョワ階級が権力を得た時期に最盛期を迎えた、合理的かつ組織的な、ある一つのシステム全体に結びついたものなのだ。その十九世紀前半においては、今でも多くの人々が小説の失われた楽園のように思っている一つの叙述形式が『人間喜劇』とともに最盛期を迎え、ある重要な確信が通用していた。それは、とりわけ、事物についての公正で普遍的な論理への信頼であったのだ。(14)

サルトルとカミュに対するヒステリックな批判については、また別の意味がある。

ところで、ロブ＝グリエは、例えば『消しゴム』におけるソフォクレスのオイディップス王の物語のように、作品の中にさまざまな作家の作品の要素を取り入れ、自分の作品を一種のパロディーと化すことをあちこちで行っている。多くの場合、そのパロディーのネタをロブ＝グリエは決して明かさないので、その源泉を実証的に厳密に固定し、ロブ＝グリエがパロディーを構成する、その意図を全体的に捉えることは、現在のところ非常に困難である。しかし、本章においては、ロブ＝グリエの時間の取り扱い方を浮び上がらせるために、ロブ＝グリエが作品中に、特に時間をテーマに、パロディーの対象として取り上げたのではないかと思われる作家や作品のいくつかを、あえて仮説的に取り上げて論じたい。そうするのは、ロブ＝グリエにおける時間の問題をより明確に浮び上がらせるのが目的であって、具体的な影響関係を確定することを目的としているのではない。従って、個々の作家像や作品像についても、便宜的なものに留まる。以上のことを、予めお断りしておきたい。

さて、ロブ＝グリエの作品と、ジョイスやフォークナーの作品との類似点であるが、これはもちろん何よりも

「意識の流れ」と総称される「内的独白」の手法に見られる時間感覚と、先に『覗くひと』を例に挙げて見たような、ロブ＝グリエの作品の現在中心の時間構成との間に見られるわけである。A・A・メンディィロゥは、「意識の流れ派」にとって、

いわゆる過ぎ去ったものとしての過去というものは存在しておらず、あるのは生々発展する現在だけである。というのは、過去のいずれの部分にもそれとわかる独立した性格があるわけではなく、現在の瞬間が移るにつれてその総てが生成し変化するからである。(15)

と指摘している。もう少し、具体的に作品構成を比較しても、それぞれの作品の間にかなりの類似点があることが分り、それと同時に、根本的な相違点があることも分る。まず、『消しゴム』は『ユリシーズ』と作品構成上多くの類似点を持っている。例えば、『ユリシーズ』には、物語の基盤として、ホメーロスの『オデュッセイア』が置かれているが、『消しゴム』にはソフォクレスの『オイディップス王』が置かれ、古代ギリシャの神話的な物語の構成を枠組みとしてワラスの物語が展開する。『消しゴム』においては、『オイディップス王』が置かれているばかりでなく、この物語を中心にしてギリシャ神話一般に関するアナロジーもあちこちに散りばめられているのであって、ワラスはオイディップスであると同時に、迷宮をさまようテーセウスでもあり、また暗殺未遂事件の捜査のために自ら思考の迷路を作り出すダイダロスでもある。『消しゴム』の物語の舞台となる町には、確かに、アルパントゥール（測量士）街という街路名も登場するので、(16)迷宮のイメージには、もちろんカフカの作品との

類似も見出せるのであるが、しかし、迷宮のイメージは、ロブ＝グリエの後の作品、『迷路の中で』や『去年マリエンバートで』などにも、神話的雰囲気を伴って見出されるのである。さらに、物語全体の時間構成についても、『ユリシーズ』も、『消しゴム』も、ほぼ丸一日の事件を取り扱っており、古典悲劇の構成にある程度従っているわけである。ディーダラスとワラスという名前が似ているかどうかは、今は主観にまかせておいた方が無難であろう。

しかし、一方、技法上の問題については、ロブ＝グリエの初期の作品はむしろフォークナーの作品に類似している。「意識の流れ」を描くと言っても、『ユリシーズ』の終りを飾るモリーの延々と続く独白に見られるような、文頭の大文字も句読点も一切廃して、単語をずらりと並べてゆく方法[17]は、ロブ＝グリエには見られず、これはヌーヴォー・ロマンの他の作家、例えばクロード・シモンの作品にその類似物を見出すことができる。ロブ＝グリエの場合は、むしろフォークナーの『響きと怒り』に似ているが、しかし、その第二章のクエンティンの独白などはモリーの独白と同じような形をとるので、特にその第一章のベンジーの意識内の世界の描き方に、非常に類似したものを見出すことができるのである。[18] そこにおいては、やはり、現在も過去も全く同質の存在感を持つ一連の情景として描き出されているわけである。

さて、相違点も多く挙げられるが、そのうち時間の問題について重要であると思われるのは、ロブ＝グリエの初期の作品の場合、ベンジーの場合のように時間的状況が異なる場面の間にイタリック体で書かれたつなぎの部分が存在せず、また、時間的状況が、ベンジーの場合ほど、それぞれ明確に区別されないということと、そして、最も重要な相違点は、ベンジーの意識ほど過去が豊かでも強迫的でもないということである。サルトルは、フォ

ークナーの世界には未来がないと言ったのである[19]が、ロブ＝グリエの世界には、それどころか過去も希薄なのである。

この過去の問題について次に考える必要があるが、その問題に移る前に、ロブ＝グリエが初期の評論集においてヴァージニア・ウルフに触れていないことを付け加えておきたい。ヌーヴォー・ロマンの作家のうち、ナタリー・サロートがウルフから大きな影響を受けているのにこれは不思議なことであるが、その理由はともかく、ロブ＝グリエの世界は、例えば『波』の冒頭に見られるような華麗な知覚感覚の世界ではない。つまり、ロブ＝グリエにおいては、現在もまた希薄なのである。そしてこのことは、ロブ＝グリエには、生き生きと生成する現在の意識などを、結局最終的には、描く気などなかったことを示しているのであるが、これを言う前に、まだまだ検討すべき事項が多くある。

(c)　充実した世界像を描くことの拒否

ところで、ロブ＝グリエは、自分の文学論を展開するにあたって、なぜバルザックを批判の対象としたのだろうか。もはや現代とマッチしないからだなどという、よく言われる議論は抽象的で曖昧すぎるし、また、新人が文学者として自立するためには、とにかく自分が過去の大作家を越えるものであることをアピールする必要もあるだろうが、ロブ＝グリエがデヴューした当時、彼がデヴューするためのテコとして役立つほど、当時の文学シーンにおいてバルザックの影響力が大きかったのだなどというような、適当な一般論で説明のつく問題ではないであろう。ただ単に年代記的順序を拒否するためであれば、年代記的順序を重視したような作品は他にいろいろ

あるわけだから、この理由も成立し難い。そこでロブ＝グリエがバルザックを批判する、より具体的な意味を探る必要が出てくるのである。
さて、ロブ＝グリエがバルザックを批判するにあたっての論点は、その描写のあり方と時間の問題の大きく二つの問題に集約される。

その小説の世界は、そのモデルと同じ生命を生きていたのだった。人々はそこに年月の経過の痕跡を追うことすらできた。章から章へと読み進む場合のみならず、読み始めたその時から、そこに描かれたどんな控えめな家庭用品にも、ちょっとした顔つきにも、使い続けたために付着した緑青や、年月の経過による摩滅の跡を容易に見ることができた。
このようにして、その背景そのものが、すでに人間のイメージとなっていたのだ。家の壁や家具は、そこに住んでいる人物——金持ちであったり、貧しかったり、厳格だったり、名声につつまれていたり——の分身となっており、さらには、その人物と同じ運命に、同じ宿命に従っていたのだった。[20]

どのようにして、時間が、今日の小説や映画の主要な登場人物になっているなどと言えるのだろうか？ そのような定義があてはまるのは、むしろ伝統的な小説、例えばバルザック的な小説ではないだろうか？ そのような小説においては、時間は、一つの役割を、しかも第一級の役割を果していた。時間は、運命の代理人となりその尺度となって、人間を作り上げていたのだ。社会的上昇が問題になっているのであれ、失墜が

問題になっているのであれ、時間は、世界征服における社会の勝利と、人は死すべきものであるという自然の宿命との保証となって、一つの生成を形作っていたのだった。情熱も、事件と同じように、誕生、成長、絶項、衰退、失墜という時間的展開の中でしか捉えられなかった。[21]

ここでロブ＝グリエは、特に専門的で複雑なバルザック論を展開しているわけではなく、むしろ月並みなバルザック的世界像を、空間的な側面と時間的な側面から述べているのである。人物の顔つきや服装、その人物が住んでいる家やそこにある家具などの諸々の外的な世界が、その人物の存在、すなわち、その人物の過去の歴史と現在とそして未来の運命のすべてを総合した形での人物の存在を表すような世界が成立するためには、時間は、当然、等質的連続性を徹底的に保証するものでなければならない。従って、ロブ＝グリエの述べるバルザック的な世界像を敷衍して簡潔にまとめるなら、それはおそらく、ジョルジュ・プーレがバルザックの世界の持つ時間的・空間的性格について述べた次の指摘と、ほぼ同じようになるだろうと思われる。

空間におけるのと同様に持続においても、同じ整合が、同じ《必然的な関係の連鎖》がある。関係から関係へ、事実から事実へ、常に《単一かつ緻密》な《そこにおいては全てが充実した》時・空間の中を、思考は経回ることができるのだ。[22]

だから、ロブ＝グリエがバルザックを批判するのは、バルザックの小説に見られる年代記的順序にとどまらず、

その物語構成の背後にある、時間的にも空間的にも、原因と結果という必然的関係の連鎖に埋め尽された、充実した世界像であろうと考えられるわけである。バルザックがそのような世界像を実際に語った例は、例えば、プーレも取り上げた『絶対の探求』の冒頭で、建築や考古学や解剖学を引き合いに出して述べている部分[23]など、多くの例があることは、いまさら言うまでもないことであると思われる。

また、先に挙げたロブ=グリエの初期の評論集からの引用文は、二つとも、単にバルザック一人の問題として述べられたものではなく、「バルザックを代表とするフランスの十九世紀の小説[24]」、「伝統的小説、例えばバルザックの小説[25]」について述べられたものであるので、そうすると、ロブ=グリエが反発する伝統的なレアリスムの小説とは、大なり小なりその充実した世界像を前提として書かれた小説のことだと言い換えることができるように思われる。ロブ=グリエがサルトルやカミュを槍玉に上げるのは、彼らの作品に見られる外的世界の人間化、つまり、一種の擬人法的世界のことだから、バルザック的な充実した世界像に対する反発がその発想の源泉にもなっているわけである。不条理の世界を描いたとされる作品の中に、充実した世界像の名残を嗅ぎ出してしまうのだから、充実した世界像に対するロブ=グリエのアレルギーは、相当強烈なものだと言わざるを得ないだろう。

さて、物語世界における等質的連続性に支えられた充実した世界像を批判するということは、言い換えれば、虚構を歴史のような体裁で提出することを拒否するということである。とはいえ、このような物語における歴史性の拒否を、そのまま一般の歴史そのものの否定につないでしまうのは間違である。実際、ロブ=グリエ自身、自らの過去を持ち歴史を持っており、また、ロブ=グリエは講演会や評論の中で、実にしばしば文学史上の流れを語っているのは周知の通りである。それに高等農業学院出身の農業技師として出発し、実証的な思考方法を身

につけたロブ＝グリエが、小説における歴史性の拒否を実証的学問的対象としての歴史そのものの否定につないでしまうようなナイーヴな混同を行うとはとても考えられることではない。とにかく、問題は小説創作上の範囲に留めるのが良く、広げても、虚構を歴史のように語るなということだから、贋の歴史を語るなということになるだけだと思われる。この贋の歴史を語らないことが、ロブ＝グリエの執念のようになっているのである。ロブ＝グリエは、虚構であるのに、室内装飾や事件や顔付などの外部世界の細部を「まるで、年代記か伝記でもあるかのように」提示することを非難し、またそのようにして構成された世界像を人々に「押し付ける」ことを非難するのである。

読者と作者の間に、暗黙の約束が結ばれる。作者は、自分の語っている事柄の真実性を信じるふりをし、読者は、それら全てが創作されたものであることを忘れ、調書や、伝記や、何かの体験談を読んでいるふりをするのだ。[26]

このように正確に置かれた事物の重みは、あとで人がそれを参照できるような安定して確実な世界を作り上げ、その世界は、《現実の》世界との類似性によって、作家がそこに突然描きだす事件や言葉や動作の真実性を保証していたのだ。その暗黙の保証のもとに場所の配置が決まり、内部装飾がなされ、衣服の形が描かれ、それと同時に、それぞれの要素に含まれている社会的・性格的特徴が盛り込まれ、それらの特徴によってそれぞれの要素の現存性が保証され、最後には、無限に汲み出すことができるように思えるほど正確な細部が

満ち溢れ、こうしたこと全てによって、もはや人は――作品外に――客観的な一つの世界があり、作家はただその世界を再現し、模写し、伝達しているだけであり、読者は、年代記か伝記か何かの調書を読んでいるのだと思わざるを得なくなっていたのだった。(27)

一九六一年の夏にハンブルグ空港で飛行機事故にあい、ケガもなく助かったロブ＝グリエが、新聞記者のインタヴューに応えて、事故の顚末を実に伝統的な語り口で語ったとして話題になった、いわゆるハンブルグスキャンダルの一件について、ロブ＝グリエは、一九八四年に出版された彼の自伝的著作『よみがえる鏡』において、エクスプレス誌に掲載されたインタヴューの文章がインタヴュアーの創作であると述べ、後にウンベルト・エーコがこの一件に触れて、日常的コミュニケーションに用いる言葉と作家が作品を書く時に用いる言葉は別であるというような、つまりロブ＝グリエにとって敵か味方か分らないような発言をしたために、かえってインタヴュアーの文章が自分が語ったもののように思われてしまったことに憤慨している。

しかし、その何ヶ月か後に、『開かれた作品』が出版されたときに、とても奇妙なことが起った。この本は、現代文学についての野心的なエッセーであったが、その中でウンベルト・エーコは、その発言内容それ自体は全く正しいのだが（作家の用いる言語は作家が日常的なコミュニケーションのために用いる言語とは同じものではない、と彼は述べている）、私の名をあげて意地の悪い誹謗文書から私を擁護してくれており、そのおかげで、フランス通信社のあの血迷ったようなテキストが私のものであることを決定的に保証してくれる

ことになってしまった。[28]

また、ロブ=グリエは続けて、自分がクイーン・エリザベス二世号に妻と共に乗船していて起った爆破予告事件の顚末についても触れ、その事件が後にオマー・シャリフ主演の映画になった時、いかに事実とかけ離れた陳腐な物語となったかを嘲笑している。

クイーン・エリザベス号で起った派手な身代金強奪未遂事件について、何か月か後に、こっちは本当に大枚の予算をかけて映画の撮影が行われた。その映画は、フランス語版では『ブリタニック号の恐怖』となっていた。フランス語版だけが、『…タニック』という不吉で壮大な音の響きをもつ名前が付いていて、すでに、世界最大の汽船が致命的な衝突のあとで傾いてゆく姿を思わせていた。船長はオマー・シャリフ自ら演じていて、彼のアングロ=サクソン風の物腰はかなりいかがわしいものであったが、さらに、その映画は、彼とブロンドの一級の美人との恋愛物語になっているばかりか、その美人は、お馴染みのことながら、既婚の女性なのだった。[29]

ロブ=グリエは、このように一貫して、過去に起った事件を報道するだの、現実を描くだのと言って用いられる、系統的で紋切り型の語り口に反発するわけである。レアリスムを拒否すること、贋の歴史を語ることを拒否することには、ロブ=グリエにとって、このような広い意味もあるわけである。

(d) 過去を描くことの拒否

そこでロブ＝グリエは、物語から過去を消し去ろうとし、現在を時間の連続性から切り離されて宙に浮んだような状態に置こうとするのである。『消しゴム』は、眠りから覚めて、うとうとしているような、なにやらプルーストを彷彿とさせる、カフェの主人の意識内の記述をもって始まる。

> 太った男がそこに立っている。主人が、テーブルやイスの真ん中で、頭をはっきりさせようとしているのだ。カウンターの上の方には長い鏡があって、そこには、病人のような主人の姿が映っている。緑がかって、顔色がさえず、肝臓を患って太った主人の姿が水槽の中に浮んだように映っている。
>
> （…）鏡の中では、その亡霊のような姿は、すでにほとんど完全に分解してしまって、ふるえている。そして、鏡の向こうには、次第に薄れゆく幻が無限に続いている。主人、眩暈に埋もれたあわれな星雲の主人（…）。（G. pp.11-12)

過去から切り離されて、虚空に漂っているようなものである。彼は、半分眠ったような状態で、以前に死んだポーリーヌという女性のことを思い出しはするが、それもおよそ現実性に乏しく、悪夢のような妄想の中に溶け込んでしまう。しかし、とにかく記憶というものは存在しているわけで、他に、『消しゴム』と『覗くひと』に、主人公の幼年時代の記憶が描かれた部分がある。『消しゴム』のワラスの場合、町を歩いている時に一種の既視体験の雰囲気を伴って昔のことが思い出される。

その運河の行き止りの風景を、彼はすでに見たことがあった。静かな水面に姿を映している家並みや、船の通行を閉ざしている低い橋…そして、打ち捨てられたままになっている老朽船の骨組…しかし、それはまた別の日の別の場所だったか、あるいは夢の中だったかもしれない。(G. p.137)

『覗くひと』のマチアスは、船の上で鷗を眺めている時、子供の頃、海鳥のスケッチをして午後を過ごしたことを思い出す。

それは雨の降った日のことだった。彼は家に一人で残っていた。翌日の算数の宿題をするかわりに、午後の間ずっと裏の窓のところに腰を落ち着けて、庭の向こうの垣根の杭の上にとまっている海鳥を写生していたのだった。(V. p.18)

このマチアスの幼年時代の記述については、使用されている動詞の時制の問題から、この記述があくまでも主人公の記憶のレベルに留まると結論したジェラール・ジュネットの指摘もあるにはあるのだが、[30] しかし、これも、そしてまたワラスの記憶についても、両方とも、子供時代に自分がそういうことをしたことを人から聞いたという物語の設定になっていて、実際にあったことなのか、それとも単なる空想なのかの区別がつかず、これではどうしたところで、マドレーヌの奇跡が起って過去が生き生きとよみがえってくるようなことは起るはずがない。『消しゴム』においては、物語の基盤としてオイディップスの物語を置きながら、ワラスの物語をそのパロ

ディーとして、ちょうどその裏返しの状態に構成しているのも、過去の真実を探究するというオイディップスの物語が持つ探偵小説的な様式を拒否する意思のあらわれだと考えることができ、ここにおいても、過去というものの存在が消し去られるわけである。また、『迷路の中で』の、絵をもとにして兵士の物語が語られるという構成や、ロブ＝グリエの初期の作品によく見られるような、何らかの欠落部分を再構成するような形で物語が展開するというテーマは、同様のエピソードを持つドイツロマン派の作家クライストの戯曲『こわれがめ』を連想させる。もしロブ＝グリエが、意識的にこの戯曲のエピソードを物語の構成に取り入れているとするなら、『こわれがめ』の物語は、裁判を行うにつれて裁判官自身の罪が明らかになってゆくというものなので、これもオイディップスの物語と同じようなやり方で、裏返しのパロディーとして取り上げられていることになる。

同じく、ドイツ文学に関して、『去年マリエンバートで』には、マリエンバートというチェコの、ゲーテゆかりの地名が出てくる。これは、単に、結局は失恋に終った老いらくの恋のエピソードを物語の中に借用したというのではなく、物語の中に登場するギリシャ風の彫像について映画のナレーターが語る台詞の中にヘレネーが出てくることを考えれば、

ピロスとアンドロマック、ヘレネーとアガメムノン…その時、それはあなたと私であってもいいし、また(…)誰であってもいいのだと私は言ったのだ。[31]

関係付けられるのはむしろ『ファウスト』、しかも、特にその第二部ではないだろうか。もしそうなら、ロブ＝

グリエの作品の持つ神話的構成は、その源泉を、ジョイスを越えて、あるいは経由して、『ファウスト』までさかのぼって考えることもできるということになる。

『ファウスト』、とりわけその第二部が、十九世紀フランス文学のネルヴァルやゴーチェなど、ロマン派の作家達に与えた影響について、ジョルジュ・プーレは次のように述べている。

『ファウスト第二部』のエピソードの中で、ネルヴァルの心をもっとも打ち、また、ゴーチェの心も打ったはずのエピソードは、「母たち」のエピソードだった。（…）。

（…）《どこかはよく分らないが、どこか非常に高くて遠いところに、「遙かな領域」があって、もう今ではなくなり、かつてはあったものがそこに集まっている》。その《遙かな領域》、かつてあったものが集まるその場所こそ、母たちの場所なのである。過去にあったすべてのものが、そこで生き続けている。[32]

ネルヴァルやゴーチェが心を打たれた「母たちの場所」は、当然、ロブ=グリエの最も気に入らぬ場所である。『去年マリエンバートで』の物語は、男が女に向かって「あなたは去年ああ言った、こうした」と語る、その去年というものは結局存在せず、去年起ったとされる物語は、他ならぬ今、現在において展開しているにすぎないことが示されるような構成になっているので、これもまた、ロブ=グリエが、もし意識的に取り上げているとするなら、裏返しのパロディーを構成しているわけである。クライストもゲーテも、意識的に取り上げられている可能性は、かなり高いように思われる。

このようにして、ロブ＝グリエは、過去を徹底して非存在の彼方に追いやってしまうのである。サルトルの『嘔吐』の主人公ロカンタンは、バルザックの『ウージェニー・グランデ』を書き写すことを、ロブ＝グリエの表現を借りれば、「吐き気ざましの薬」[33]として用いながら、ロルボン侯爵の伝記をまとめようとして果さず、そうこうするうちに過去を失ってゆき、いわばむき出しのまま現在の中に投げ出され、マロニエの根を眺めて吐き気を感じる。ロカンタンが哲学的思索の果てに過去を失ったとするなら、ロブ＝グリエは小説創作という文学的問題から、いかなる方法によっても過去を描くことを拒否し、物語を過去の記録のような形で提出することを拒否したのである。だから、問題は、未来を描いたＳＦ小説であっても、物語が過去を振り返って語られる限り、同じであっただろう。これが、ロブ＝グリエの「自由への道」であったが、これで物語言説の時間からの解放が、その自由が保証されるかどうかについては、まだかなり疑問が残るのである。

(e) 諸作品に見られる時間像の変遷

先に、われわれは、『消しゴム』と『覗くひと』においては、過去から未来に流れる時間の間に主観的な現在が挿入される形で物語が展開することを見た。しかし、この件について、もう少し厳密に論じておく必要がある。というのも、両方の作品において物語の中に時計が登場するが、その時計の持つ意味が全く違うのである。

どちらの作品についても、個人の作り出した時間が、時間の秩序を混乱させるという点においては、物語の構成は同じである。『消しゴム』の場合は暗殺事件の捜査を行うために、『覗くひと』の場合はアリバイ工作のために、登場人物や主人公が、それぞれ贋の時間割を作り出す。まず、『消しゴム』の場合、主人公のワラスは、非反

省的意識に留まる時、ただあるがままに流れる時間、すなわち、オルガ・ベルナールの表現を借りれば「中性的な時間[34]」を見出す。

ワラスは歩くのが好きだ。(…)彼は見、聞き、感じる。この絶え間なく更新される接触が、彼に持続の快い印象を与えるのだ。彼は歩く、そして、自分自身の絶え間ない歩みにつれて、不条理でそれぞれに無関係なイマージュの連続ではなく、どんなに偶然のものであっても、また始めは不条理に、あるいは脅迫的に、時代錯誤に、人を惑わすように見えるものでさえ、それぞれの要素がすぐに横糸の中に織り込まれていくような一つの帯を巻き付けてゆく。それらすべての要素は次々と静かに並んでゆき、その織物は、欠落もなく重なりもなく、彼の歩みの規則的な速度に従って伸びてゆく。というのも、進んでゆくのは彼だからだ。(…)今や、彼は歩いている。彼は自らの持続をそこに見出したのだ。(G. p.52)

しかし、この中性的な時間は、ワラスの思考によってすぐに乱されてしまう。ワラスの腕時計は、ワラスの思考が活動している間、つまり物語が展開する間、ずっと止っているわけだから、この時計は中性的な時間を象徴しているのである。このように考えれば、『消しゴム』の場合、本来の時間の流れとして中性的な時間が外在的に設定されていて、人間の作り出す等質的時間がその中性的時間を破壊するという図式が想定されるわけである。もちろんこの図式はベルクソン的持続にたとえることはできず、むしろ、ワラスの非反省的意識による「今」の感覚が、反省によって客観的な時間感覚に移行するところなど、現象学的な、フッサール的な時間のイメージに

似ているところがあるように思われる。

『覗くひと』になると、時間はもっとベルクソン的になる。これについては、すでに見た通りである。『覗くひと』の場合、マチアスは、アリバイ工作のために、それまでの自分の活動の時間割を自分で勝手に作り出すのだから、彼の売って歩く時計は、今度は等質的時間を象徴しているのである。マチアスが非反省的意識に留まる時、この状態は、われわれがすでに見た海岸でマチアスが夢想にふける場面で、「まどろみ」の状態として表現されていたわけであるが、時間は過去を包み込んでいきながら現在と接するという、直線では表現できない純粋持続に似た形をとっているわけである。マチアスが覚醒した論理的な意識を持つ時、彼の意識は等質的時間、すなわち、贋の歴史を生み出す。

　マチアスは、カフェ兼タバコ屋兼ガレージの店を出てからの自分の行程を簡単に振り返ろうとする。あの時は十一時十分か十五分だった。ルデュクの家までの行程はほとんど無視してよいから、あの寡婦の家に着いたのは十一時十五分きっかりだということになる。(V. p.202)

この場合、外在的に存在する時間は基本的には存在しない。この間の事情が作品全体の時間構成に反映していて、物語の年代記的順序は、『消しゴム』におけるよりも、『覗くひと』における方が混乱しているのである。従って、大まかに言えば、ロブ＝グリエは、『消しゴム』において客観的・等質的時間を否定し、『覗くひと』において直線状にあるがままに流れる中性的な時間の存在を否定したということになるだろう。もっとも、すで

に述べたように、つきつめて考えれば、『消しゴム』においてすら、人間の意識を本気で積極的に描く気がロブ＝グリエにあったかどうか実は疑問なのであるが、とにかく、テーマ論的な側面から言えるのはここまでである。
ところで一方、主観的な意識の流れを描いたとしても、そこにはやはりそれなりの過去も現在も未来も存在するわけである。すでにマチアスの海岸での場面に見たように、無理をすれば年代記的順序に従って物語を再構成することができるわけであり、結局、個人の意識のフィルターを通して直線的な時間の流れが現れてしまうのであって、つまりはそのような形で、また贋の歴史が語られてしまうのである。『覗くひと』執筆後ロブ＝グリエが時間の問題について解決を迫られたのは、おそらくこの問題であっただろうと考えることができる。
『覗くひと』の次の作品である『嫉妬』は、作品構成における視点の問題を重視すれば、確かに、物語世界に決して姿を現わさない語り手の意識内の世界を描いた、内的世界を対象としたレアリテ探究の小説だと考えられてしまう。ジャン・プィヨンの定義に従えば「登場人物と共にある視点[35]」の徹底的な使用例に該当するだろう。しかしここで、先人達の視点に関する定義を踏まえてその改良案を出したジュネットの定義を採用すれば、問題はかなり明解に整理されるのである。ジュネットは視点という用語を「焦点化」に改め、視点の問題から語り手の同一性の問題をはずして別あつかいにしている[36]。
ロブ＝グリエは『消しゴム』以来『嫉妬』に至るまで、焦点化に関しては「内的焦点化」をいわばより徹底してきただけで、根本的な変化はない。問題は、登場人物が物語全体の語り手そのものであると考えた場合の、語り手が語るその語りの時の設定にあるわけで、例えば、先に錯時法の分析を行った部分では、マチアスの夢想の場面を描く物語を、マチアスが、他の誰でもないマチアスその人が海岸にいる時に語っていることになるわけで

ある。実際には、正確に言えば、マチアスが語っているようにして、物語全体の語り手が語っているのであり、従って、焦点化の問題と語り手の問題を混同する「視点」という考え方には一種の写実主義的錯覚が含まれているのであるが、しかし一般にそう理解されやすいため、『覗くひと』の物語は、語りのレベルでまた時間に捕まってしまうことになる。しかし、『嫉妬』において語り手は、実は、常に不特定の「今」の時点で語っているのであって、すべての事件が終った後で回想として語っているのでもなければ、すべてを予想として語っているのでもない。語り手は、全く非時間的地点において語っているのである。こう考えれば、もし視点の問題を通して見れば、いろいろな不都合を受け入れても個人の意識内の記述と考えざるを得ない『嫉妬』の世界は、実は、もはや個人の意識の記述の範囲を越えてしまっていることが分るであろう。つまり、『嫉妬』においては、「今」という言葉は多用されているが、時間的秩序としての「現在」はもはや存在しないのである。

『嫉妬』の次の作品である『迷路の中で』においては、兵士の物語の語りは、物語の冒頭と終りに登場する、室内でその兵士の物語を想像する一人の人物に帰することができると、一般には考えられる。確かに、物語の冒頭と終りでは、室内の様子は微妙に違っていて、そこに兵士の物語を想像するのに要した時間の経過が表されているが、しかし、これは遊戯的な構成であって、実際、室内で語り手が語っている時を「現在」であると考えることはできない。冒頭で語り手は、室内にあるさまざまなオブジェを用いて兵士の物語を案出し、物語を展開させる。終りに至って、再び室内の様子が描かれるが、その室内にそれほどの変化はない。イマージュの連鎖や結合のさまざまな展開の中に成立してきた物語が最後に至って、魔法が解かれたように、室内の描写の中に一瞬にして吸収されてしまう。ジュネットが述べたように、「何も動かなかったのだ、すべてもとのまま」[37]である。まさ

に「なんたる幻影！」、もはやここにはいかなる持続も存在せず、あるのは瞬間、それもバシュラールの言うような生命の充実としての瞬間ではなく、[38] ほとんど仮死状態のような瞬間である。この瞬間芸が、ロブ＝グリエが物語の時間性を拒否しつつ辿り着いた一つの極点であろう。

しかし、物語が歴史的に固定された状態を死と同一視するロブ＝グリエにとっては、話は全く逆である。われわれは、物語から時間が消滅してゆく様子を順次考察してきたので、ここに行き詰りを見てしまうのであって、ロブ＝グリエにとっては、これはそのまま発展の軌跡に他ならない。ロブ＝グリエにとっては、世界はもともと仮死状態にあったのであって、それが語られることによって仮死状態を脱して動き始め、語り終わると再び仮死状態に戻ったのである。ロブ＝グリエの作品には、至るところに、絵やカレンダーや彫像などが、語り手が語り始めると同時に動き出すのが見られる。こうして、ロブ＝グリエは、決して拒絶による消去法の結果としてだけではなく、積極的に、語るという行為の中に、いわば物語言説の中に、唯一の持続を見出したのである。これが、ロブ＝グリエが、『迷路の中で』を書き終えた時から、『快楽の館』執筆にとりかかる時期あたりの状況ではなかったかと思われる。

(二) 空間

さて、空間もまた、ロブ=グリエの諸作品の物語世界においては、その場限りで極めて不安定なものであり、広場や部屋や街路など何らかの空間が描かれてもすぐに消滅してしまい、写実的な統一性と安定性を獲得するには至らない。

われわれは、時間の問題の検討を進めながら、すでに多少なりとも空間の問題に触れざるを得なかった。つまり、おそらく、物語世界における時間的構成と空間的構成の間には、別々に切り離しては考えられない相互関係があるに違いないと思われるのである。例えば、エドウィン・ミュアはかつて「劇的小説は〈空間〉において限られ、〈時間〉において自由」で、「性格小説は〈時間〉において限られていて〈空間〉において自由」だと述べ[39]、小説構成における時間的要素と空間的要素を二律背反的な相互関係の中に捉えた。以後、ジャン・ピィヨンや[40]、あるいは、より最近のものでは、ボリス・ウスペンスキーなども[41]、それぞれの行った視点の研究において、「内的独白」によって描かれた世界を、空間的には意識内の内的空間、時間的には現在に位置付け、空間的構成と時間的構成の問題をより密接な関係において捉えている。また、ジョルジュ・プーレの『人間的時間の研究』は、文学における時間的イマージュと空間的イマージュを、時・空間的イマージュとして総合的に捉えた厖大な研究であったわけである。

つまり、物語世界においても、時間だけが主観的で空間は堅固な現実性を保持しているような世界像は、ベル

クソン哲学特有の世界像にすぎないのかもしれないわけである。そこで、すでに検討した、ロブ＝グリエの諸作品に見られる時間構成の問題を踏まえて、今度は空間的問題を検討し、これらの両面からロブ＝グリエの作品像とその変遷をより一層明らかにする必要がある。当面の目標は、ロブ＝グリエの諸作品の作品構成に見られた、等質的時間から主観的時間を経て物語言説へと至る道筋に、空間的構成の変遷がいかに平行して展開しているかを示すことである。

(a)　「生活世界」とワラスの行う超越論的還元

すでに述べたように、ロブ＝グリエの諸作品の物語世界に見られる空間は、確かにその場限りで写実的統一性を持たないが、初期の作品においては、ある程度統一性のある、かなり安定した空間が描かれている。物語の舞台となるのは、どの作品においても常に一種閉鎖された空間であるが、発表順に作品を追うに従ってその空間はますます狭くなってゆく。『消しゴム』において、物語の舞台となるのは、それほど大きくない一地方都市であり、『覗くひと』においては、自転車で簡単に一周できる程度の広さの島であり、『嫉妬』においては、熱帯のバナナ園の中に建つ一軒の家である。さらに、『迷路の中で』においては、物語は確かに雪の降る町で展開するのであるが、しかしその物語は、結局、作品の冒頭で描かれる部屋の内部の描写に収斂してしまうので、こう考えれば、物語はその部屋で展開すると言うこともできるのである。『迷路の中で』以後の小説作品においては、時と場合によって空き地や街路などの空間が描き出されるばかりであり、物語の枠組みを形成するような固定した空間は存在しないと言ってよい。

さらにまた、これらの四作品を、物語の舞台となる空間と主人公との関係において、前の二作品、すなわち『消しゴム』と『覗くひと』と、後の二作品、『嫉妬』と『迷路の中で』の二つに分けて考えることもできる。『消しゴム』の主人公ワラスと『覗くひと』の主人公マチアスは、二人ともそれぞれ舞台となる場所をほとんど知らず、物語の冒頭でその場所にやって来てその土地を調査しなければならない。もっとも、ワラスは町を知るために街路を歩き回って、町の中で道に迷い続けるが、マチアスは、島の調査だけを目的として島の中を歩き回ることはないので、その程度には差があるわけだが、とにかく、二人とも、それぞれの活動する土地に対していわばよそ者である。しかし、『嫉妬』の語り手は、通説に従って彼がヒロインA…の夫であると考えれば、結局、物語の舞台になる家の住人であるということになり、また、『迷路の中で』の室内にいる語り手も、当然ながら自分のいる部屋の様子をよく知っているわけである。もちろん、この場合も、『嫉妬』の語り手は、隣人のフランクという男がA…を家の外に連れ出しにやって来たり、ムカデが家の中に侵入して来たりして、その家の中で少しも安心していられないのに対して、『迷路の中で』の語り手は、室内にいて安心し切っているので、

私は、今は、ここに、安全な場所に一人でいる。(DL. p.9)

やはり程度の差はあるわけだが、とにかく、二人とも、物語の舞台となる空間の中に、とりあえず住み着いているように思われるのである。

要するに、デヴュー作の『消しゴム』においては、主人公と舞台となる空間との間に対立ないし葛藤が見られ

るのであるが、作品を追うに従って、その葛藤が徐々に消滅してゆく。このように述べれば、当初は世界と人間とを対立した関係においてとらえていたロブ＝グリエが、次第に、人間が世界の中に住み着いているような、一種幸福な世界観を持つに至ったように考えられるかもしれないが、しかし、それは正しい見方ではない。と言うのも、『迷路の中で』の語り手は、物語の終りには、その部屋を立ち去ってしまうのであるし、また、その部屋の描写もそれほど安定したものではないので、実際上、語り手が室内の空間をわが物として所有しているとは言い難いからである。従って、ロブ＝グリエは、何らかのプロセスを経て、世界と人間の対立を問題にする、その事自体を次第にやめていったのではないかと考えるほうがむしろ妥当ではないかと思われるのである。

すべての問題は、まずその発端から始まる。そこで、ロブ＝グリエが、『消しゴム』において人間と世界との対立を描いたその意図を、主人公ワラスの活動をできるだけ細かく追うことを通じて、より具体的に考察しなければならないであろう。

さて、ワラスは、ある町で起った暗殺事件の捜査を行うためにその町にやってくるのであるが、彼は、その町を調査することから仕事にとりかかる。彼は、まず、街路をあちこち歩き回って道や建物の様子を観察するのである。

両側には、一目で煉瓦造りだと分る家並みが続いている。すべて同じように簡素で、バルコニーも軒蛇腹もどんな装飾も付いていない。(G. p.47)

十字路を越えると、風景が少し変わる。医院の夜間用の呼び鈴や、何かの店などがあり、それほど画一的でない建物が、このあたりの風景に、住みやすそうな雰囲気を与えている。(G. p.49)

ワラスは、ついに大変広い幹線道路に出るが、その道はシルキュレール大通りに非常によく似ている。(G. p.54)

このように、ワラスは、建物の外観を分析し、地域環境について考え、すでに見た他の街路との比較検討を行う。物語を一読した限りでは、ワラスはただぼんやりと町をさまよっているだけのような印象が残るのだが、実は、かなり論理的な思考活動を行っていることが分るのである。

さらに、ワラスが調査のために街路をあちこち歩き回るこの場面を、ロブ＝グリエは、ジャン・プィヨンの言う「作中人物と共にある視点」を徹底的に用いて描いているところにも注意すべきであろう。つまり、ワラスが前進するに従って、その都度ワラスが見るものに限って描写がなされているのであり、このようにして、ワラスの思考活動を支える基盤が彼の現在の知覚になっていることが強調されているわけである。ワラスは、歩きながらさまざまなものを知覚し、その知覚に基づいてさまざまな思考をめぐらせる。簡単に言えば、ロブ＝グリエは、このようにワラスの活動を描いているわけである。

また、視覚に限らず、他のさまざまな知覚も描かれている。すでに挙げた例においては、ワラスは視覚だけを用いて町の観察を行っているが、彼は他に嗅覚も用いているし、

貨物積み込み用のドックにそって、クレーンの並びの後ろに、木材が巧みに積み上げられていて、その向こうには金属でできた倉庫が並んでおり、重油と樹脂のにおいがただよっている。(…)。
(…)。
煙のにおいが、地面低くたなびいている。(G. p.49)

また、当然、聴覚も用いているが、ただ、聴覚的イマージュは、多くの場合、多少とも幻覚のような雰囲気を伴って描かれている。

ディーゼルエンジンの音がワラスの背後に近づいてきて…小刻みな振動が、ついには、彼の頭を完全に満たしてしまい、そしてすぐに、むっとするような排気ガスを残して、彼を追い越してゆく。(G. p.57)

触覚については、ワラスが町の中を歩き回る一連の場面においてはあまり問題にならないが、しかし作品全体について見れば、例えばワラスの探している消しゴムが柔らかですべすべしているなどという具合に取り上げられている。

一般には、ロブ=グリエの描く人物はまるで物体のような印象を与えると言われており、その印象は確かに妥当なものであるが、しかし、以上のように見れば、『消しゴム』においては、決して華麗な感覚の世界であるとは言えないが、それなりに人間の知覚の世界が描き出されていることが分る。実は、この作品においては、いつに

なってもまとまらないワラスの思考活動よりも、この知覚の世界の方が重要な意味を持っているのである。

普段は、ワラスの知覚と思考活動は混ぜ合わされて描かれているので、知覚と思考が、言わば同時進行的に、対等の価値を持っているように思われるかもしれないが、そうではない。知覚の世界の方がより現実的な重みを持っていると解釈できる場面もある。

ワラスが町を歩き回る一連の記述には、彼が思考活動を一時中止し、非反省的意識に留まる状態を描く記述がある。その時ワラスは、歩きながら、ただ物を見、聞き、一切分節化されることなく等質的に連続した空間を知覚する。

> 初冬の冷たい空気の中を歩くのが、彼は好きだ。まっすぐに、この見知らぬ町を横切って。彼は見、聞き、感じる。この絶え間なく更新される接触が、彼に、連続の快い印象を与えてくれるのだ。(…)この動きが属しているのは彼自身の体であって、道具方の動かす舞台の背景布ではない。彼は、両足の関節の動きや、次々に収縮を繰り返す筋肉の動きを感じ(…)。(G. p.52)

もっとも、ワラスが自分が歩くにつれて変化する周囲の風景をただ単に知覚しているだけなら、ワラスの知覚している世界はほとんど幻覚と変わるところはなく、あまり現実的な重みを持つには至らない。この点について、この引用部分の終りの方に、ワラスの自分自身の身体についての内部知覚が記されていることが、大変重要な意味を持っていると思われるのである。

例えば、文化人類学者のエドワード・T・ホールは、彼の行った、人間の持つ空間感覚についての詳細な研究の中で、人間が空間の中を移動する際、その空間を現実のものとして把握するために、内部知覚がいかに重要な働きをしているかを次のように述べている。

（空間の中を）移動する時に、人間は視覚によって得られた世界の安定性を確認するために、自分の体からのメッセージを必要とするのだ。この《身体的》情報がなければ、大多数の人間は、現実との接触感を喪失して、幻覚に陥ってしまう。(42)

もし内部知覚がなければ、移り変る風景を眺めていても、全方向展開型の映画を見ているのと根本的に変わることがないのは容易に想像のつくことであろう。従って、ロブ＝グリエは、ワラス自身の内部知覚をあえて記すことによって、ワラスが非反省的意識に留まった状態でただ単に知覚する等質的に連続した空間を、決して幻覚的な世界としてではなく、少なくとも物語のこの部分においては、非常に現実的な世界として描き、物語の中にそのような世界像を設定しているのだと考えることができるのである。むしろ、『消しゴム』においては、思考によって分節化された空間の方が逆に幻覚的で非現実な空間となっているのであり、この事は物語の中で次のように表現されている。

ワラスは、歩いているうちに道に迷ってしまう。

彼が通りをわたり、右に曲がり新しい方向に進もうとした時、その通りの名前を読んで、もっと驚いてしまう。角にある建物には、《シルキュレール大通り》と書かれているのだ。彼は方角が分らなくなってもと来た道を振り返る。

円弧を描いて歩いてきたことはあり得ない。アルパントゥール街から、ずっとまっすぐ歩いてきたのだから。(G. p.54)

結局、ワラスは、街路をあちこち歩き回るうちに町の地図が描かれた掲示板を見付け、その地図を見て町の全体図を把握することができ、とりあえずひと安心するのであるが、

ワラスは、町の黄ばんだ地図のはられた掲示板にふと目をとめる。真ん中には、可動式の針がついている。(…)。

(…) ワラスは、このように目印を付けられた空間の中では、それほどよそ者のような気がせず、あまり苦労もなく移動できるのだ。(G. pp.63-64)

それもつかの間の事で、ワラスは結局、物語の終りに至るまで、相変わらず道に迷ってばかりであり、論理的・客観的に町の全体像を把握することは最後までできないのである。

従って、ロブ＝グリエはおそらく、ワラスが非反省的な意識に留まって知覚する空間を、ただあるがままの、

人間の思考活動によって一切歪められていない中性的な世界だと考えているのであり、このように直観的に知覚によって捉えられる世界は、フッサールの現象学に言う「生活世界」にたとえることができると思われる。つまり、「原理的に非直観的で知覚することのできない論理的構築物としての客観的に真の世界」に対する「原理的に直観可能で現実に体験し得る主観的な生活世界」である。[43]

また、ワラスは、『消しゴム』の物語の設定上、犯罪の捜査を行っていることになっているが、事実上、彼は捜査などほとんど行っておらず、むしろ彼は町を歩き回りながらその町という一つの世界の存在そのものを常に問い続けているのだと考えることができ、こう考えれば、ワラスが終始行っているのはむしろ判断中止であって、いわゆる超越論的還元に非常によく似た操作であると考えることができるのである。従って、時間の問題を検討した場合と同じように、ここにおいても、『消しゴム』は、ロブ＝グリエの諸作品の中で、最も現象学的な作品であると言うことができるように思われる。

また、『消しゴム』において、町に住んでいる他の登場人物達は、警察署長のローランにしろ医者のジュアールにしろ、町の中を自由に歩き回っており、道に迷い続けるワラスとは対照的に描かれている。しかし、町という一つの世界の中を自由に歩きまわれるはずのそれらの人物達が、現実を捉えているか、あるいは捉え得ると無反省に思い込み、実際には起らなかった殺人事件に振り回されて右往左往するありさまをロブ＝グリエは皮肉を込めて描き出す。こう考えれば、ロブ＝グリエは、ワラスの彷徨を詳細に描き出すことによって、空間の分節化の露呈化を狙っているように思われるのであり、つまり、ロブ＝グリエは、人は世界を自然に捉えていると思っているが、実はそれは意識せずに空間を、世界を、思考によって分節化しているにすぎないのだと言いたいのであ

ろうと推察される。人間が自ら行っている空間の分節化を意識せず、分節化された空間をそのまま現実の世界であると思い込むことを、ロブ＝グリエは、フッサールの表現を用いれば、「自然主義的な態度」であるとして、非難していると考えられるわけである。

(b) 万能の理性に対する反発

以上に見たように、『消しゴム』には現象学の影響が強く現れているのであるが、では『消しゴム』は現象学を全く肯定的に捉えて書かれた作品であるかと言えば、決してそうではない。ロブ＝グリエの小説を、現象学的観点から一冊の本を設けて論じたのはオルガ・ベルナールであったが、ベルナールの研究には、ロブ＝グリエをフッサールの影響を強く受けた現象学的な作家として考えようとしすぎた欠点がある。ベルナールは、ロブ＝グリエの諸作品全体を現象学で説明付けようとしすぎたために、『消しゴム』とそれ以後の作品の間に一種の断絶を見、『消しゴム』を、小説の中から過去の伝統につながる要素を一掃しようとした「決算の小説」であり、それ以後の作品こそが自分本来の発想を本格的に展開した小説であるといった内容の、多少とも不自然な感じのする説明を行わなければならなかったように思われるのである。

『消しゴム』は、探偵小説でもなければ、新しいオイディプスの物語でもない。それは、過去との決裂の小説であり、従って、もちろんのことながら、ロブ＝グリエの未来の小説のための宣言書でもあるのだ。(…)ロブ＝グリエは、まさに始まりから始めたのであり、必要不可欠な作品から始めたのである。[44]

しかし、われわれには、ロブ＝グリエのこれ以後の作品が現象学で説明付け得るとは思えないし、『消しゴム』ですら、すでに現象学とは根本的に違った発想が現れていると思われる。実は、この一種反現象学的な立場によって、ロブ＝グリエの諸作品はより一層連続して発展するものとして説明し得るのである。

さて、先にわれわれは、ワラスが街路を歩き回りながら行っているのは超越論的還元に非常によく似た操作であると述べた。しかし、確かに似てはいるが決して同じものではない。

まず、フッサールの場合、周知のように、その現象学の理論を展開する発想の基盤には当時の実証的・科学的思潮に対する強い反発があると考えられる。すでに述べたように、フッサールは、人々が客観的に真であると思っている世界は、実は実証的・科学的な精神による一種の論理的構築物にすぎないと考え、その論理的構築物にすぎないものを無反省にそのまま真であると思い込む態度を、いわゆる自然主義的態度であるとして非難したのだと考えておそらく間違いはないであろう。もちろん、フッサールの思想は複雑で、それ自体で発展と変容の歴史を持つものであるが、少なくとも『ヨーロッパの学問の危機と先験的現象学』においては、フッサールは以上のように考えていると思われるのである。われわれは何も今フッサールの思想を全体的に解明するつもりはないので、ロブ＝グリエの発想と対比するためには、以上のような大雑把な便宜的把握で十分であろう。

さて一方、ロブ＝グリエの発想は、科学的思考によって捉えられた世界がそのまま真ではないとする点においては、フッサールの発想と同じであるが、しかし、実証的・科学的思潮には反発せず、むしろ逆にそれを尊重しているところにニュアンスの違いがある。実際、ロブ＝グリエは、科学を用いて世界を理解することができると言い、また、科学を愚弄してはいけないとも言うのである。

描写するに留めるということは、それはつまり、事物に対するそれ以外の一切のアプローチをきっぱりと拒むということだ。共感は非現実的だとして、(…)理解は科学の領域のみの問題だとして。[45]

フランシス・ポンジュの描く小石や樹木やかたつむりの内部は、科学を愚弄しているのだ。[46]

しかし、ロブ＝グリエのこういう発言の中に、単純な科学万能主義を見るのも間違いであって、ロブ＝グリエは科学を尊重しているが、そこには制限を設けているのである。

科学は、人間が自分をとりまく世界から利益を引き出すために使用することのできる唯一の立派な方法である。だが、その利益は物質的な利益に限られる。[47]

鉱物学や植物学や動物学は、(…)構造や組織や機能や生成過程についての「知」を追及する。しかし、その領域以外にあっては、これらの学問分野もまた何の役にもたたず、われわれの知性の抽象的な堆積となるばかりである。[48]

要するに、ロブ＝グリエにとって科学とは、人間がそれを用いて世界を利用し利益を得るための立派な一つの方法であるのだが、しかしそれ固有の領域に留まるものであって、それ以上のものではない。言い換えれば、人

間は科学を用いて世界を理解することはできるが、科学によって理解された世界がすなわちそのまま世界であるというのではなく、科学は世界を分節化する一つの方法なのだ、ということになるわけである。これはもっともな話で、現代科学の発達状況を考えれば、現代科学がその土台から刷新されてしまうようなことが起る可能性が少ないであろうことは素人目にも明らかであるが、しかし、新理論や新発見は後を絶たないのであるから、ロブ＝グリエの主張はこの意味でも十分理解することができるわけである。

ワラスは、街路を歩き回って町の地理的な理解を深め、ついに実際に地図を見つけて、町を地理的に理解することができた。このようないわば科学的理解はロブ＝グリエにとっては重要な事項であり、だからこそワラスはそこでひと安心したのである。だが、ワラスはその後もやはり道に迷い続ける。それは、地図が不完全なものだったからというよりも、この場合、地図が町そのものではなかったという単純明快な理由によるのである。

さらに付け加えるなら、ロブ＝グリエは、科学は単に科学だから、文学こそ人生を真実を語るのだという、ニュークリティシズムの末期のような一種の文学的理想主義にも与しない。ロブ＝グリエは、社会主義レアリスムを批判しつつ、文学もその固有の領域に留まるべきであって、そこにこそ重要な問題があるのだと主張しているのである。

作家にとってアンガージュマンとは、政治的な性質のものではなく、自分自身の言語における現在の諸問題をしっかりと認識するということであり、そうすることが極めて重要であるという信念を持ち、その諸問題を言語の内側から解決しようという意志を持つことである。[49]

そこでロブ＝グリエは、この発想を、物理的・科学的領域に限らず、ありとあらゆる分野に適用するのである。実際、ワラスは、街路を歩き回っているときに、何も地理的理解にのみこだわっているのではない。彼は、見知らぬ町を理解するために、さまざまな方法を用いている。彼は、幼年時代のおぼろげな記憶をたどって、昔に来たことがあるように思われる場所を探そうとするし、

彼は、すでに一度、道がいきなり二つに分れ、すぐに袋小路に突き当たるような街路の中をさまよったことがある。たまたま、まっすぐ歩いていると思う時ほど、実はなお一層、道に迷ってしまっているのだ。(…)。

(…) この運河のはずれの風景を、彼はすでに見たことがある。静かな水面に姿を映している家並みや、船の通行を閉ざしている大変低い橋を、(…)。(G. pp.136-137)

また通りすがりに見た窓にかかったカーテンの模様に神話的なモチーフを認めてその意味を考え、

あたりにはやはり人影はないが、しかし、人の住んでいる気配が次第に強くなってくる。一階の窓には、寓意的なテーマを描いた続き絵の模様で飾られたカーテンが掛かっている。それは、羊飼いが捨て子を拾い上げている絵か、あるいは何かそんな種類の絵だ。(…)。

また、開いたままのよろい戸があり、あの安物の刺繍が見える。木の下で、古代の服装をした二人の羊飼いが、裸の幼児に羊のミルクを飲ませている。(G. p.50)

さらには、風景を描写するにあたって、物を人間にたとえるような表現も用いている。初期の評論集の中で、ロブ＝グリエは、サルトルやカミュの作品を例にあげて、そのような表現を非難しているにもかかわらず、ワラスについては、そういう表現をあえて使用しているわけである。

発車のベルが鳴ると、電車は、車体をきしませながらゆっくりと走りはじめる。電車は、もう一日の仕事を終えてしまったような様子だ。(G. p.46)

だが、ここに、テラコッタの時代から水がうがち続けてきた、もっと深いはらわたが見える。(…)。水路と堤防の向こうでは、大海原がシメールどもを呼び寄せるつむじ風を荒れ狂わせていて、(…)。

(G. pp.48-49)

以上のように、ロブ＝グリエは、空間の物理的・科学的な分節化だけではなく、個人の生活経験による、文化的背景による、さらには言葉による、ありとあらゆる分節化を問題にしているのであって、つまり、ロブ＝グリエにとって自然主義的態度というのは、人間によってありとあらゆる方法で分節化されている世界をそのまま現実の世界であるとみなすことだ、ということになる。

こうして見ると、ロブ＝グリエとフッサールの両者の発想は、ロブ＝グリエが自然科学を尊重している点と、ロブ＝グリエの方が問題を広げて考えているように思われる点に違いがあるものの、いずれにしろ人間の精神に

よる構築物をそのまま真であると考えることを拒否している点においてはあまり変るところがないように思われるのである。しかし、ワラスはこの町の存在を問い直そうとして、結局、物語の終りに至るまで何も分らず、ひたすら町をうろつきまわっただけであった。なぜかといえば、それは、フッサールが世界の存在を問い直すための基盤であると考えた「生活世界」を、ロブ=グリエは根源的明証性の領域であるとは考えていないからである。実際、ワラスの知覚によって捉えられる世界が現実性を持って描かれているのは、ワラスが町の中を歩き始める場面に限られるのであって、それ以外は、ほとんど、むしろ幻覚のように描かれているのである。街路を歩き回って疲れはてたワラスは次のように考える。

ワラスは今でも、秩序と永続性を何も失っていない光景の、非常に注意深い証人なのだ。(…)しかし、この三面図のような正確さも、空腹によってかき立てられた幻覚にすぎないのかも知れない。(G. p.57)

また、ワラスはある時、やはり疲れ切って、とあるレストランに入るが、ほとんど思考能力を失ったワラスは、目の前にあるトマトをながめる。そこで、例の有名なトマトの描写が出てくるのであるが、その描写は、視覚によって捉えられたままのトマトの描写であるどころか、むしろ実際は、奇怪な解剖図のような描写になっているのである。おそらく、このトマトの描写はサルトルのマロニエの根の描写のパロディーであって、思考能力を失ったワラスが見る「ただあるがままの物」は、何とワラスによって奇怪に分節化された物のイマージュになっているのである。

フッサールは、科学的・合理的に真とみなされている世界像をいったんカッコに入れ、いわゆる先験的意識という純粋意識を用いて、世界の存在を根本的に問い直そうとした。その発想の基盤に、知覚によって捉えられた感覚の世界を置いたところに、フッサールの思想の根本的な反デカルト性があるが、しかし、世界の存在をより根本的に問い直そうとするその姿勢においては、フッサールは、確かに「我思う」をデカルトよりもなお一層徹底的に実践しようとしたのだと考えることができる。そうであれば、確かにフッサールは、自らの現象学にヨーロッパ的理性の恐るべき復活を賭けたのだと考えてよいであろう。だから、フッサールが哲学者であるのは、おそらく知覚の世界を根源的明証性の領域であるとしたそのこと自体によるのではなく、むしろ、それを基盤にして世界の存在を問い直そうとした、その姿勢においてであると考えなければならないであろう。

しかし一方、ロブ＝グリエは、知覚の世界を根源的明証性の領域であるとは考えず、これもまた人間によって分節化された世界像にすぎないと考える。ロブ＝グリエはこうしてフッサールの現象学をその基盤から否定してしまうのであり、ロブ＝グリエにとっては、フッサールの態度もまた自然主義的態度以外の何ものでもないのである。こう考えれば、ロブ＝グリエは、しばしば、現実なるものは存在しないと主張しているが、その意味は、一切の根源的明証性の領域の実在性を信じないということだと解釈しなければならないということになる。結局、合理的・科学的な世界像のみならず、他のありとあらゆる分節化によって捉えられた世界像のすべてを、完全には真ではないと考えるということは、敷衍すれば、ロブ＝グリエは、人間の思考と言うか、少なくともヨーロッパ的な人間の理性によっては、完全に世界を捉え切ることはできないと断言したも同然であるということになる。つまりロブ＝グリエは理性の機能そのものを疑問視しているということになるのである。

しかし、だからと言って、ロブ＝グリエがまるで理性の廃棄を要求しているように考えるのも間違いであろう。実際、ロブ＝グリエ自身、その理性を用いて日常の諸事を判断し、ものを書いているわけであるし、また、人々が空間の分節化に無自覚であることをロブ＝グリエがいかに批判しようが、誰でも自分の考えている世界がある程度真実であると思わないことには、散歩もできないのではないだろうか。

さらに、仮に無自覚であっても自覚していても、いずれにせよ空間の分節化は人間にとって極めて重要な活動であり、そのあり方が人の日常生活、特に精神的な面に重要な影響を与えることもまた事実である。知らずに分節化していないながら、まるで自然に抱かれたように感じて幸福な気分にひたるのも決して悪いことではない。例えば、かつて、ヘンリー・デーヴィッド・ソーローはウォールデン湖のほとりの森の中で、自然に囲まれて、質素ではあるが、心豊かな生活を営んだ[50]のだが、その豊かさは、自然の中で生活したこと自体によるよりも、都市生活の複雑さを逃れ、食料貯蔵用の穴を掘り、囲いをめぐらせて必要最小限の小屋を立て、耕作を営むことを通じて、特にそれと意識せずに、非常にシンプルな空間の分節化を実現したことに負うところが多いと思われるのである。その証拠に、実際ソーロー自身、家というものを非常に重要視している。本当に人跡未踏の自然の中に裸で投げ出されれば、幸福に感じる人はおろか、生存できる人もおそらくまれであろう。

だから、ガストン・バシュラールのように、空間の分節化を積極的に認め、人間の精神活動の輝きのように捉えて非常に幸福な空間論を展開する、その発想には、ずいぶん頷けるところもあるのである。

家は、安定性の保証、あるいはその幻想を人間に与えてくれるイマージュの集合体である。人は絶えずそ

の実在性を思い描く。これらのイマージュの全てを識別することは、それは家の魂を語ることになるであろう。[51]

しかし、分節化をこのように無批判に賛美する幸福な空間論を否定するような考え方も、ロブ＝グリエのみならず存在するわけであり、例えば、ロラン・バルトは、ジュール・ヴェルヌを論じながら、そこに見られる船のイマージュを取り上げて家にたとえ、ヴェルヌの作品に見られる人間と世界の関係を次のように考えているのである。

船を好むということは、常に、完全に閉じこもって、できるだけ多くのものを掌中におさめる喜びを持つことなのだ。絶対的に完結した空間を自由にすることであり、(…)。さて、ジュール・ヴェルヌの描く全ての船は、完璧な《炉端》であって、その船を用いた大航海は、閉じこもる喜びを、その内側にある人間性の完成を、一層推し進めることになる。この点において、「ノーチラス号」は、素敵な穴居であって（…）。[52]

つまりバルトは、分節化の活動を、人間が世界を所有し、自ら手なずけた世界の中にぬくぬくと閉じこもる活動にすぎないと考えているわけである。ロブ＝グリエもまた、親友のバルトと同様に、「自分は、もはや世界を私有財産であるとは考えない」と述べている。

成し遂げられた革命は、重大な力を持っている。われわれはもはや、世界を、われわれの欲求をそっくり写し取った、飼い馴らしやすい私有財産であるとは考えないばかりか、さらに、その深層というものも、もはや信じないのだ。(53)

しかし、ここで、バルトがヴェルヌの世界を、特に「十八世紀百科全書派」の思考形態にたとえて批判していることに十分な注意を払うべきである。

ヴェルヌは、充実性を偏愛した人だった。彼は、世界を限定し、家具で満たし、玉子のように充実させようとして止まなかった。彼の活動は、まさに、十八世紀の百科全書派や、オランダ人画家のものと同じなのだ。(54)

つまり、バルトやロブ=グリエが問題にしている人間の思考、理性というのは、およそありとあらゆるものに働きかけ、世界を所有しつくそうとする非常に強力な理性なのであって、それはデカルトが生きていた十七世紀の、宗教的・政治制度的な枠組みの中で活動していたとされる理性よりもより一層肥大化した、十八世紀のいわば万能の理性にたとえるべきものだと考えることができる。ロブ=グリエは、フッサールが先験的意識なるものを用いて世界の存在を根源から問い直そうとする、その姿勢に、それこそ超越的な強烈な理性のあり方を見たのであり、理性にそのような絶対的権利を認めないと主張しているのである。

従って、常に限界を設定しながら科学を尊重し、写実的錯覚に与せずに、錯覚は錯覚であることを何としても

明らかにしようとするロブ＝グリエの深い懐疑的立場には、オルガ・ベルナールもそう指摘しているが、むしろ逆に、デカルトの態度に近いものを見るべきであり、そこにこそ学生時代に国立農事研究所で実証的・科学的な思考法の研鑽を積んだロブ＝グリエの面目躍如たるところを見るべきであろうと思われるのである。

(c)　「内部空間」の拡大に対する反発

さて、ロブ＝グリエは、バルザックの小説に見られる、時間的にも空間的にも徹底的に等質的な連続性に支えられた充実した世界像を批判したのであるが、このロブ＝グリエのバルザック批判の主旨は、ロラン・バルトのジュール・ヴェルヌ批判の主旨とほぼ同様である。つまり、登場人物の服装や、顔つきや、彼の住む家や、その家にある家具などが、その過去や未来も含めた人物の存在そのものを表しているような世界は、言い換えれば、人間が徹底的に分節し終えた世界であって、このような世界には、外部世界などと言うものは実際には存在せず、外部世界であるかのように見えるものは、実は人物の延長、あるいは人物そのものでしかない。だから、ジョルジュ・プーレは、バルザックの世界においては「外部は内部以外の何ものでもない」と指摘しているのである。

さて、バルザックがそのような問題に頭を悩ませたことは一度もなかった。あるいはむしろ、彼にとっては、それは問題の設定そのものが間違っているのだ。というのも、彼の目には、「外部は内部以外の何ものでもない」からだ。(55)

こう見れば、ロブ＝グリエはバルザックを、フランスの十九世紀前半の社会を詳細に描き尽くそうとしたレアリスムの作家としてよりも、むしろ、十八世紀的な万能の理性を小説の中に具現した作家のように見ていることが分るのである。

ところで、空間の分節化を意識するということは、あるがままの空間、あるいは、あるがままの世界というものが存在すると仮定した場合、そのあるがままの世界と、人間が把握している世界像とを比較すれば、人間が把握している世界像には分節化によって歪められた部分が必ず存在し、またあるがままの世界には分節化のネットワークからもれた部分が存在することを終始確認することに他ならない。言い換えれば、それはすなわち、人間と世界の間には決して越えることのできない溝が存在することを認めることである。ロブ＝グリエは、初期に発表されたエセーの中で、「世界はただそこにあるだけだ」、「ものはものであり、人間は人間である」、「ものを描写するということは、断固としてものの外側に、ものの正面に自分を位置付けることだ」、「人間は世界を見るが、世界は人間に視線を返さない」などと主張している。

さて、世界は意味があるのでもなければ、不条理でもない。それはただそこに「ある」、それだけだ。[56]

（…）もし、私が、《世界は人間だ。》と言えばいつでも赦免されるだろう。しかし、《物は物であって、人間は人間でしかない。》と言えば、すぐに、人道にもとる罪によって断罪されてしまう。[57]

物を描くということは、実際、断固としてその外部に、その正面に身を置くことだ。[58]

人間は世界を見つめるが、世界は人間にまなざしを返さない。[59]

このような主張をしすぎたことが原因となって、ロラン・バルトの客観主義的解釈を自ら補強する結果となってしまったのであるが、後日、ロブ＝グリエ自身が、自分が客観主義の作家のように思われてしまったことを後悔していることから分るように、

従って私は、いまいましい《客観主義の作家》だと思われてしまったし、あるいは、事態はなおさら悪かった。客観主義の作家であろうと試みて、何の能力もないために、凡庸にしかなれなかった作家だと思われてしまったのだ。[60]

ロブ＝グリエが主張しているのは、実は、客観的にものを描くことではなく、まさに世界と人間との間に距離が存在するということ、そのこと自体なのである。

さて、このように述べると、ロブ＝グリエの主張する世界観は、カミュが『シーシュポスの神話』で述べた不条理の世界と大して変わらないのではないかと思われる可能性がある。しかし、実際よく似てはいるが、両者の間にはやはり根本的な相違が存在するのである。

ロブ＝グリエは、何よりもまずカミュの作品に見られる擬人法的世界像を批判したのであるが、それは、ロブ＝グリエがカミュの作品の中にバルザック的な充実した世界像の名残を見たからであると推察されることは、先に述べたとおりである。つまり、ロブ＝グリエは、カミュが、世界と人間の間には越えられない溝があると言いながら、実際は人間が分節し終えた世界像を他人に押し付けているではないかと考え、そこに巧妙に仕組まれたペテンを見たのだと思われるのである。ロブ＝グリエにとっては、世界と人間との間には距離があって当然なのであって、必要なのはその事実確認だけである。ところがカミュは、世界と人間との間に不条理という一種悲劇的な状況を設定することによって、暗黙の共犯関係を打ち立てるのだと、ロブ＝グリエは、カミュの『異邦人』を論じながら、カミュを非難している。

それにもかかわらず、読者はみな、『異邦人』の主人公が、世界との間に、暗黙の共犯関係を結んでいることに気付いたのだ。(61)

つまり、人間と世界の間に越えられない溝があるという状況が何か悲劇的な雰囲気を伴って設定されるなら、そこに見られるのは人間が世界を所有できないことに対する嘆きであり、裏を返せば、人間が世界を所有したいという欲望を持つことの正当化に他ならない。そういうわけでロブ＝グリエは、不条理というのは、「悲劇的なヒューマニズムの一形式」にすぎず、それはまさに「痴情沙汰」にすぎないと言うのである。

従って、不条理というのは、悲劇的なヒューマニズムの一形式なのだ。それは人間と物との分離の確認ではない。それは痴情沙汰にいたる恋人同士の喧嘩なのだ。[62]

従って、ロブ=グリエがここで使用しているヒューマニズムという語は、通常使用されるような人文主義等の意味ではなく、世界を所有しつくそうとする活動、すなわち、バルトの言う十八世紀的理性の活動にたとえられる活動を意味するのであって、あえて訳せば「ヨーロッパ的人間中心主義」とでもなるであろう。

また、ロブ=グリエはサルトルも厳しく批判しているが、サルトルに対しては同時にかなりの理解も示しており、サルトルは自由という観念に取り付かれていた人物であると積極的に評価している。

従って、最後の《真の》思想家は、故ジャン=ポール・サルトルだったということになるだろう。彼はまだ、スピノザやヘーゲルにふさわしい総括的（全体主義的？）な一つの体系に世界を押し込めようという願望を持っていた。しかし、サルトルは、同時に、自由という現代的観念にすでに取り付かれており、ありがたいことに、それが彼のすべての企てを次第に蝕んでいったのだった。[63]

この場合、ロブ=グリエの言う自由とは、当然、ヨーロッパの強力な理性の伝統から自由であるという意味に解釈するべきだと思われる。ロブ=グリエは、その自由の観念の萌芽を『嘔吐』に見るのであるが、しかし、『自由への道』において、サルトルは突如として「マチゥは考えた。」と、フランス語の動詞活用形のうちの直説法単

純過去形を用いて伝統的な神の視点からなされたような語りの位置にもどるとして批判し、ロブ＝グリエはその批判文に、多少ふざけて「ジャン＝ポール・サルトル氏と自由」という題を付けている。

マチゥのもっとも貴重な財産である自由そのものが、かくして、一つの宿命でしかなくなり、呪われたエキスとなってすぐに彼の血管の中で凝固し始める。というのも、その自由は、テキストの外部にいる神、すなわち伝統的な叙述法によって決定されたものだからだ。フランソワ・モーリアックが、ほっとしてため息をつくだろう。《ジャン＝ポール・サルトル氏と自由！》[64]

要するに、ロブ＝グリエは、サルトルがどこかで超越してしまうことを批判しているわけである。だからロブ＝グリエは、「サルトルは、総括的な一つの体系の中に世界を閉じ込めようとした、最後の真の思想家となるだろう」と述べ、その「総括的」という形容詞の後ろにカッコを付けて、「全体主義的」という形容詞を疑問詞付きで記し、サルトルを皮肉っているのである。つまり、結局、ロブ＝グリエは、バルザック的な充実した世界像が、そしてその世界像を支える十八世紀的な万能の理性が、カミュやサルトルにまで存続しているとして、彼らを批判しているのだと考えられるわけである。

ロブ＝グリエのシネ・ロマン『去年マリエンバートで』の終り近くで、三角錐や直方体に刈り込まれた木々の植えられた、みごとに幾何学的に構成されたフランス風の庭園の中に建つ城館の欄干が、大きな石の塊となって崩れ落ち、全体の風景が廃墟のようになる。[65] また、本書の第Ⅰ章に見たように、『嫉妬』の物語世界は全編にわた

って光と影の交錯に彩られており、物語世界に描かれるさまざまなオブジェが光に照らされるとその反対側に必ず影の部分が出現し、物語が展開するに従って影の部分が次第に拡大してゆく。つまり、明証性が自ら不明の闇を作り出し、ついにはその闇に取り囲まれてしまうのである。ジャック・リンアラットは、『嫉妬』の物語に植民地主義の崩壊を読み取ったのであったが、このように考えれば、ヨーロッパ文明という一種の力の文明の、あるいはヨーロッパ的理性の、崩壊とまでは言えないかもしれないが、少なくとも大幅な弱体化を見ることができるのであり、リンアラットのように、植民地を物語の舞台にした『嫉妬』だけに解釈の適用範囲を限るのではなく、ロブ＝グリエの他の作品の多くについて、より一般的に解釈を広げることができるのである。

さて、しかし、なぜロブ＝グリエが、いまさら十八世紀的な強力な万能の理性を批判するに至ったのであろうか。また、バルザック的な充実した世界像を、なぜ世界の私有化であるとまで述べて批判せねばならないのか。その理由について、ロブ＝グリエはほとんど直接には語っていないが、ロブ＝グリエが、外部世界の存在を認めることによって人は隷属と恐怖から逃れることができると説いていることや、

> 人は物を見て、そして今や、かつて他人が取り決めた形而上学的契約から逃れることができ、そして同時に、隷属や恐怖から逃れることができるのに気付くのだ。(66)

サルトルを全体主義的であると皮肉っていることから、ロブ＝グリエが青年時代に体験した戦争体験が重要な動機になっているであろうことが推察されるのである。

ハーバート・R・ロットマンは、人民戦線からドイツ占領時代を経て五〇年代に至るセーヌ左岸の惨憺たる歴史を語り終えるにあたり、次のようなロブ＝グリエの言葉を取り上げている。

われわれはどのようにして、服従や、相次ぐ辞職や、派手な仲間割れや、破門や投獄や自殺の数々を忘れることができようか？(67)

その服従や、仲間割れや、破門や、投獄や、自殺の集積を教訓として、作家がアンガージュマンをすることなど二度と止めようではないかとロブ＝グリエは呼びかけるのである。ロブ＝グリエ自身、占領時代はペタニストでドイツの工場で働いたこともあると自ら告白し、その工場の様子をチャップリンの映画のようなタッチで描いている。(68) ロブ＝グリエの政治嫌いや、唯一無二の真実を拒否する姿勢、世界を描いたものとしての小説、すなわちレアリスムの小説を否定する頑な姿勢、そして贋の歴史を提示することの拒否などには、純粋小説をめざす芸術的野望よりは、むしろ、戦争の残した深い傷痕を垣間見るような気がする。虚構の真実を語られるのも、自ら語るのも金輪際承知しないのである。ロブ＝グリエは、投獄や自殺についての発言がおさめられた先にあげたエセーの中で、社会主義レアリスムを、サルトル的アンガージュマンもついでに混ぜ込んで、徹底的にやっつけている。(69)

従って、ロブ＝グリエにとっては、フッサールのような発想は、ドイツの厳密な学の伝統を背負うものであるだけではなく、また、フランスの十八世紀的理性は大革命を準備したものであるだけでもなく、そしてバルザッ

クは壮大な人間喜劇を書いた作家であるだけでもなく、そういう事よりも、むしろ何よりも、ロブ＝グリエがそれらの裏に見たものは、ファシズムに一脈通ずる発想であったのではないだろうか。特に誰が、あるいは何がというのではなく、サルトルやカミュも含めて、フランス、あるいはより広くヨーロッパの文化的伝統そのものの中のどこかに、彼はファシズムのにおいをかぎとったのではないだろうか。ある文化的背景を背負った個人、あるいは集団が、自ら分節化した空間を唯一無二のものであると考え、そのようにして世界の内部に引きこもって、意識的にであれ無意識にであれ、その空間をひたすら充足拡大しようとすること、これこそロブ＝グリエにとっては恐怖そのものであったのだ。

とは言え、ロブ＝グリエの発想の特質は、自分の立場をファシズムの被害者として位置付けて、安閑としているところにあるのではない。すでに述べたように、ロブ＝グリエは、かなり勇気の必要なことであったろうと推察されるが、かつてペタニストであったことを自ら告白しているのであり、占領時代における対独協力について、誰もが協力したとは言わないが、少なくとも誰もが抵抗したとも言わない。しかし、そこにまた、ロブ＝グリエの自己正当化を見るべきでもないであろう。ロブ＝グリエは当時を振り返って、「やってきたナチスの兵士達は、礼儀正しく、まるで招かれもせずにやってきて申し訳なく思っているようで、フランスはひと安心したのだ」と述べている。

ドイツ軍の兵士たちは、礼儀正しく、若く、穏やかだった。彼らは、真面目で、善意を持ち、ほとんど親切な雰囲気で、まるでわれわれの平和な領土に招かれもせずにやってきたのを申し訳なく思っているようだっ

た。(…)人々は繰り返し言ったものだ。《とにかく、彼らは礼儀正しいじゃないか。》フランスは、心の底から、ほっと安堵の溜息を漏らしていたのだ。[70]

そして、安心しているうちに、とんでもないことになってしまった。もっとも、安心している他仕方なかったとも言えるのであるが、ロブ＝グリエは、事物の人を安心させる外観というものに神経をとがらせる。安心しておれば、誰でもいつでも被害者にも加害者にも簡単になってしまうのであり、ロブ＝グリエは、何よりも、被害者や加害者という立場を作り出す状況そのものが金輪際生じてはならないと考えたのであろう。おそらく、こうしてロブ＝グリエは、以後絶えざる自己点検へと没頭していったのではないだろうか。そしてそれはまた、ロブ＝グリエやロラン・バルトのみならず、戦中戦後の立場こそ違え、多くのフランスの第二次世界大戦後の小説家や思想家達の歩んだ道であると言っても過言ではあるまい。ロブ＝グリエの描く迷路に、戦後のフランスの、あるいはヨーロッパの文化的混迷を見るのも、あながち間違ったことであるとは思えない。そしてその裏に、実は何とも果てしない良心の道のりがある。例えば、デリダの言う「戯れ」は、伝統的権威を乗り越える新思想などというカッコ良いプロパガンダに尽きるものではないだろう。それは、本来、自らの崩壊をも辞さぬ徹底的な文化的自己検討のプロセスであり、このように歴史的に位置付けて見なければその真意は理解されず、その思想は単なる極論に過ぎない無茶な議論に留まらざるを得ないであろうとわれわれは思うのである。

『消しゴム』におけるワラスの彷徨は、ワラスがいつになっても町の存在をつきとめることができないのだから、この物語は結局フッサールの超越論的現象学のパロディーになっているのであるが、そればかりでなく、ワ

ラスは純粋意識たらんとして、さんざん街路を歩き回ったあげく、ついには殺人を犯してしまうのである。ロブ＝グリエは、物語の構成上、ワラスの殺人に決して悲劇的な重みは置いていないが、しかしこういう読み方もまたできるのである。

結局、ロブ＝グリエは、人が作り出した贋の空間に自ら取り込まれることも、また人を取り込むことも断固として拒否するのであり、従って、作品創作にあたってロブ＝グリエは、虚構の空間をいかなる形においても現実性の衣を着せて提示することを拒否するわけである。

ところで、現代文学には、長年にわたるテキストの空間化という問題があるのは、周知の通りである。これはレッシングが文芸芸術と造形芸術との差異について論じた『ラオコーン』にさかのぼる問題であり[71]、例えば、ジョゼフ・フランクは、T・S・エリオット、エズラ・パウンド、マルセル・プルースト、ジェームス・ジョイス等の作品を例にあげて、線状に並ぶ文字を用いた同時性の表現の展開を論じている[72]。空間の問題を論じるなら、この問題も取り上げる必要があると思われるかもしれないが、そうではない。確かに、ヌーヴォー・ロマンの作家のうち、ミシェル・ビュトールは、本人はしきりにバルザックを持ち出すのであるが、おそらく実際はジョイスの影響のもとに、都市の多元的な様相を描くべきだとする小説論を書いていて[73]、事実、自ら、さまざまな会話や描写や案内文などが紙面の上に並行してレイアウトされた、一種の楽譜のようなテキストを発表していることは周知のことであろう[74]。しかし、多元的であろうが、一元的であろうが、この方法は、とにかく、ある空間像を再現するための方法であることには変りがないので、ロブ＝グリエは、彼もビュトールと同じくジョイスから多少なりとも影響を受けているにもかかわらず、この方向には向かわなかったのだと推察されるのである。他に、

あるいはロブ＝グリエは、映画という、より空間的表現に適したメディアを手中におさめたからだという理由も考えられるかもしれないが、ロブ＝グリエは映画においても、何らかの写実的統一性を持った空間を描こうとは決してしないのである。だから、仮に未来の火星の世界という全くの空想に基づく世界を描いたようなＳＦ小説であっても問題は同じことで、それが再現という体裁をとる限り、ロブ＝グリエは決して描かないであろう。つまり、問題となっているのは、現実を描くか非現実を描くのかという物語内容の問題ではなく、むしろ再現にかかわるさまざまな方法の問題であり、ミメーシスの問題なのである。

(d) 諸作品に見られる空間像の変遷

さて、すでに見てきたことから明らかなように、『消しゴム』の作品構成上、最も重大な矛盾を孕む問題となっているのは、あるがままの時間やあるがままの空間という、いわば中性的な世界像が作品中に設定されていることである。哲学上の問題にこれ以上立ち入ることは差し控えるとして、小説創作上の問題として考えた場合、そのあるがままの世界というものを描くことが不可能であるのは、今さらモーパッサンの議論を持ち出すまでもなく自明のことであると思われる。もし、それでもあえて描いたとすれば、バルザック風であれ、シャンフルーリー風であれ、誰風であれ、作家の個性と時と場合に応じて、それなりに美しくもあり月並みでもあり、概して言えば、とにかく縦横高さがあるという点では取り立てて珍しくもない空間像が出現するはずである。だとすれば、ワラスが町の存在を問い続ける基盤となる知覚の世界というものは、どの小説にも平均して見られる空間像と大して異なっていないということになり、このように考えれば、ワラスの彷徨は何か堂々めぐりのようなインチキ

くさい様相を呈してくるのである。まるで全知全能の神がわざと何も知らないふりをしているようなものであろう。

だから、『覗くひと』においては、あるがままの空間が、もはや外在的に設定されてはおらず、作品構成はむしろ、より一層マチアスの意識内の世界を描いていると解釈され得るような形になっているのである。その時間的構成はベルクソン的な時間のイメージに類似しており、マチアスの意識は自分のいる周囲の世界内に留まり続けるように思われ、言わばハイデッガーの現存在を彷彿とさせるのである。マチアスがエロチックな妄想を描き続け、それによって時間や空間がさまざまに歪められていることも、作品が、「生きられた時間」や「生きられた空間」の像を表現しているように解釈し得るための好都合な要素となっている。従って、ロブ＝グリエの本来の意図はともかく、『覗くひと』は、彼の諸作品の中で、最も実存主義的な作品となっているのである。実際、この方法は、ロブ＝グリエにとって少しは好都合な方法であり、こうすれば、物語世界のほとんどすべてがマチアスの主観によって歪められた世界であるとして、つまり、虚構の中の虚構の空間として、贋物のレッテルを貼られて提示されることになる。とは言え、やはりこのような構成にも重大な矛盾が存在する。それは、物語全体が、時間的な構成上、その間にマチアスが殺人を犯したであろうと推察される、約一時間ほどの空白を中心にして成立していることになってしまう点にある。このような構成をとった場合、もし、その間に起った事実が描き出されれば、世界像が、マチアスの意識によってどの程度歪められているかが測定可能であるということになる。そうなれば、虚構の中の現実の世界像がほとんど復元されてしまうのであって、これでは、物語は、単に現実の隠蔽によってしか成立していないことになる。このような無理のある作品構成を行わなければならなかったその根本原

因は、表面的にでも、一応、マチアスの個人の意識を描くような体裁をとってしまったそのこと自体にある。個人の意識を描くということは、とりもなおさず時間的構成として現在を設定するということである。現在が設定されれば、過去と未来の区別ができ、またそこから現実と非現実の区別も演繹することができる。だから、『覗くひと』を読み進むその途中においても、描き出される世界像がマチアスの意識によって歪められているように理解し得るのであり、また何よりも、物語の中には空白になっている部分が存在すると考えられてしまうのである。この意味において、現在は合理的・論理的思考の支点であると言えるであろう。このような構成は、せいぜい、その演繹が最後まで遂行されるのを妨げているにすぎないのである。実際、虚構の中の虚構の世界を描くということ自体、虚構の中の現実の存在を前提とするものであり、個人の意識を描いたところで、その個人の意識を通して現実の世界像が現れてしまい、またしても屈折した形で贋の空間像を提示してしまうことにしかならないのである。

以上のように考えれば、『嫉妬』は、何よりもまず、その現在を壊す試みであると理解することができる。『嫉妬』の語り手はいつでも「今」語っているのであり、そのことによって物語の中の時間的秩序が消し去られる。

今、柱の影が(…)。(J. p.9)

今、南西の柱の影が(…)。(J. p.32)

今、二番目の運転手の声が聞こえる（…）。(J. p.99)

今、家にはだれもいない（…）。(J. p.122)

それと同時に、個人の意識もまた存在し難くなり、だから、『嫉妬』の語り手は物語世界に決して姿を現さないのである。『嫉妬』の語り手は、いるけれども姿を現さないのではなく、ほとんど個人の意識としては存在しないが故に姿を現せないのだ、という言い方のほうがむしろ適切であろう。従って、個人の意識のフィルターを通して演繹し得る現実の世界像も存在し難くなり、ロブ＝グリエは、『嫉妬』の物語の舞台になる家の内部を図面に表すことが、相当無理な推測を混ぜないことにはできないように、意識的に物語を構成しているのである。アンリ・ミクシオッロは、その家の内部の見取り図を作成しているが、ミクシオッロ自身、その図がいくつもの矛盾を切り捨てて作成された便宜的なものにすぎない旨の断り書きをわざわざ入れていることが[75]、その良い傍証となるであろう。しかし、その語り手が、例えばA…の夫であると考え、描かれているのが特定の人物の意識内の世界であると仮定して読まないことには、物語のとりあえずの理解が不可能であることもまた確かなことである。この点がこの作品の持つ大きな矛盾であり、この問題点が、語り手がいるけれども姿を現さないという構成上の曖昧さとして如実に表れているのである。

『迷路の中で』においては、物語には、もはや特定の個人の意識であると言えるものは存在しないと言ってよい。室内にいる語り手は、もはや便宜的な存在にすぎないのである。と言うのも、本書の第I章ですでに見たよ

うに、『迷路の中で』の作品全体が、いろいろな描写やイマージュのさまざまな結びつきの中に成立するようにして構成されており、語り手のいる室内の描写すらその連続の中に組み込まれているからである。作品の中には、その結びつきの中でその都度成立する、テキストの空間とでもあえて形容する他のない空間が存在するばかりで、虚構の中の現実の空間はもとより、虚構の中の虚構とも名付け得るいかなる空間も存在しないのである。しかし、それでもなお、『迷路の中で』は、そのような個人の意識を描いた作品であると考えられないこともないのであって、その次の作品の『快楽の館』、そしてその次の作品の『ニューヨーク革命計画』にかけて、ますます統一的な空間像は希薄になってゆくものの、個人の意識の再現からはなかなか免れることはできないのである。

ロブ＝グリエが、この個人の意識の再現の拒否をいかに展開し、それに成功したかどうかについては、テーマ論的観点からはもはやこれ以上論じることができない。より形式的物語論の観点から、次章において改めて論じることにしたい。

しかし、ロブ＝グリエが、このようにして作品の中から時間と空間の形象を消し去ろうとし続けた、その行き着く果てを、今、論に先立って示唆しておくことはできる。一九八四年に発表された自伝的作品、『よみがえる鏡』の中で、ロブ＝グリエは次のように述べている。

ヌーヴォー・ロマンが、明確な方法で自らの価値を決定し、法規を定め、出来の悪い弟子たちを正しい道に導き、ゲリラたちに軍服を着せ、自分に対して反発する思想を持つ者たちを追放するに至った今、すべてを再び問題として取り上げ、チェスのコマを出発点に戻し、エクリチュールをその始まりに戻し、作家を最初

の作品に戻し、そして、今再び、世界と（…）個人の再現が、現代の物語において果している謎めいた役割を問い直すことが、緊急の課題となっているのだ。(76)

そして、この作品において、ロブ＝グリエは、それほど写実的な統一性を持たせてではないが、とにかく自分が過去に暮した、あるいは、思い出のある、さまざまな場所のことを語っているのである。つまり、ここまでロブ＝グリエの歩んできた道は、何ということか、物語言説の時間やテキストの空間という、これまた一つの恐るべき等質的世界への傾斜でもあったのである。

＊　＊　＊

以上、われわれは、時間と空間というテーマ論的問題をめぐって、ロブ＝グリエの諸作品をさまざまな意味で歴史的に位置付け、ロブ＝グリエの試みが何であったのかを探究した。結果を簡単に述べれば、ロブ＝グリエは、バルザックのような充実した世界像の再現を拒否しようとしたが、それよりなお一層、個人の意識の再現を拒否しようと格闘を続けてきたということになる。結局、ロブ＝グリエは、客観的な世界の提示にも主観的な提示にも共に与せず、むしろ、どちらにしろ、一切の再現、つまり写実主義的錯覚の生産に反発し、写実主義的錯覚に基づかない作品の創作を模索し続けてきたのである。

本章において、われわれは、歴史的な視点を導入することによって、ロブ＝グリエの試みを、かつてないほどに明らかにすることができたと多少自負はしている。しかし、これだけでは未だ不十分なのである。と言うのも、

本章ではテーマ論的観点からアプローチを試みたのであって、つまり、要は解釈の問題ではないかと反論されれば、またまた、水掛論に陥る可能性もあるからである。

そこで、是非とも要求されるのが、形式的物語論の観点である。その理由は、まず第一に、ロブ＝グリエ自身が物語内容よりも物語の語り方に多大な関心を寄せてきた以上、本章で見たロブ＝グリエの試みを、形式的な問題から、すなわち、技術的な問題から裏打ちし、説明できなければ、本章で見たロブ＝グリエの試みは、それこそ多様な解釈のうちの一つに埋没せざるを得ないからである。そして、もう一つの理由は、本章で主として取り扱った諸作品以降の作品、『快楽の館』や『ニューヨーク革命計画』等の作品は、その性格として、もともとテーマ論的アプローチを拒否する体の作品であり、形式的物語論の観点を導入しなければロブ＝グリエの試みを理解することができないからである。

従って、次章においては、本章で明らかになった写実主義的錯覚に基づかない作品の創作を模索するロブ＝グリエの延々と続く試みの歴史を、物語論的問題の展開として明らかにしなければならないことになる。

注

（1） Ben Stoltzfus; *Alain Robbe-Grillet——The Body of the Text*, Associated University Presses, Inc, 1985, p.13.

（2） Ibid., p.15.

（3） Gérard Genette; *Figures III*, p.226.

（4） Jean Ricardou の用語も、Gérard Genette の用語も、それぞれ意味はほぼ同じである。Oswald Ducrot, Tzvetan

Todorov; *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, p.400, 参照。

(5) *Pour un nouveau roman*, p.131.

(6) Gérard Genette; *Figures III*, p.78.

(7) Roland Barthes; *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Communications, No.8*, Seuil, 1981, p.18.

(8) Georges Poulet; *Etudes sur le temps humain,* Rocher, vols.1,2, 1976, vols. 3,4, 1977.

(9) Gérard Genette; *FiguresIII*, p.115.

(10) Ibid., pp.120-121.

(11) Ibid., pp.78-121.

(12) Henri Bergson; *Essai sur les données immédiates de la conscience,* P.U.F. 1948, p.166.

(13) *Pour un nouveau roman,* p.26.

(14) Ibid., p.31.

(15) Adam Abraham Mendilow; *Time and the Novel,* 1952,の邦訳，『小説と時間』，志賀　謙，中村　瑞松，西尾巌訳，早稲田大学出版部，1976, p.129.

(16) *Les Gommes,* p.18.

(17) James Joyce; *Ulysses*, Penguin Modern Classics, 1971.

(18) William Faulkner; *The Sound and the Fury*, Random House, 1984.

(19) Jean-Paul Sartre; *Situations I*, Gallimard, 1946, p.79.

(20) *Pour un nouveau roman*; p.126.

(21) Ibid., p.133.

(22) Georges Poulet; *Etudes sur le temps humain,* vol.2, p.178.

(23) Honoré de Balzac; *La Recherche de l'absolu,* プレイアッド版，*Etudes philosophiques I*, Gallimard, 1950, pp. 474-475.

(24) *Pour un nouveau roman*, p.125.
(25) Ibid., p.133.
(26) Ibid., pp.29-30.
(27) Ibid., pp.125-126.
(28) Alain Robbe-Grillet; *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984, pp.154-155.
(29) *Le Miroir qui revient*, p.162.
(30) Gérard Genette; *Figures I*, Seuil, 1966, pp.73-74.
(31) Alain Robbe-Grillet; *L'Année dernière à Marienbad*, Minuit, 1961, p.71.
(32) Georges Poulet; *Etudes sur le temps humain*, vol.1. p.329.
(33) *Le Miroir qui revient*, p.165.
(34) Olga Bernal; *op.cit.*, p.45.
(35) Jean Pouillon; *Temps et roman*, Gallimard, 1946, pp.74-84.
(36) Gérard Genette; *Figures III*, pp.203-211.
(37) Gérard Genette; *Figures I*, p.89.
(38) Gaston Bachelard; *L'Intuition de l'instant*, 1932, の邦訳、『瞬間と持続』掛下 栄一郎訳、紀伊国屋書店、一九六五、参照。
(39) Edwin Muir; *The Structure of the Novel*, 1928, の邦訳、『小説の構造』佐伯 彰一訳、ダヴィッド社、1984, p.81.
(40) Jean Pouillon; *op.cit.*, pp.74-84.
(41) Boris Uspenski; 『構成の詩学』、川崎 浹、大石 雅彦訳、法政大学出版局、1986, pp.69-102.
(42) Edward T. Hall; *La Dimension cachée*, Seuil, 1972, p.89. ( ) 内筆者。
(43) Edmund Husserl; 『ヨーロッパの学問の危機と先験的現象学』、細谷 恒夫訳、中央公論社、1980, p.495.

(44) Olga Bernal; *op.cit.*, pp.46-47.
(45) *Pour un nouveau roman*, p.63.
(46) Ibid., p.64.
(47) Ibid., p.63.
(48) Ibid., p.64.
(49) Ibid., p.39.
(50) Henry David Thoreau; Walden――Life in the Woods,『ウォールデン――森の生活』、神吉三郎訳、岩波文庫、一九七五。
(51) Gaston Bachelard; *La Poétique de l'espace*, P.U.F., 1957, p.34.
(52) Roland Barthes; *Mythologies*, Seuil, 1957, pp.81-82.
(53) *Pour un nouveau roman*, p.22.
(54) Roland Barthes; *Mythologies*, p.80.
(55) Georges Poulet; *Etudes sur le temps humain*, vol.2. p.174.
(56) *Pour un nouveau roman*, p.18.
(57) Ibid., p.47.
(58) Ibid., p.63.
(59) Ibid., p.53.
(60) *Le Miroir qui revient*, p.38.
(61) *Pour un nouveau roman*, p.57.
(62) Ibid., p.58.
(63) *Le Miroir qui revient*, p.67.
(64) Ibid., p.29.

(65) *L'Année dernière à Marienbad*, p.161.
(66) *Pour un nouveau roman*, p.53.
(67) ・Herbert R. Lottman; *La Rive gauche*, Seuil, 1981, p.371.
・*Pour un nouveau roman*, p.34.
(68) *Le Miroir qui revient*, pp.45-46.
(69) *Pour un nouveau roman*, pp.33-39.
(70) *Le Miroir qui revient*, pp.137-138.
(71) Gotthold Ephraim Lessing; *Laocoon*,『レッシング選集』、第1巻、高橋　義孝訳、侑秀書房、一九四七。
(72) Joseph Frank; *La Forme spatiale dans la littérature moderne*, in *Poétique No.10*, Seuil, 1972, pp.244-266.
(73) Michel Butor; *L'Espace du roman*, in *Répertoire II*, Minuit, 1964, pp.42-50.
(74) 例えば、Michel Butor; *6810000 litres d'eau par seconde——Etude stéréophonique*, Gallimard, 1965.
(75) Henri Micciollo; *La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Librairie Hachette, 1972, p.94.
(76) *Le Miroir qui revient*, p.12.