

第三章 形式的物語論の展開

——写実主義的錯覚の拒否——

(一) 語り手について

さて、われわれは前章の終りで、『迷路の中で』に登場する語り手はもはや便宜的な存在にすぎないと述べた。しかし、とは言うものの、ロブリグリエは、決して作品の中から語り手を消し去ろうとしたのではない。もし語り手を消そうと試みたのであれば、ロブリグリエは、まさにリカルドゥーの主張するような言葉の自律的展開論にふさわしい作家となったのであろうが、ロブリグリエは結局、リカルドゥーともすぐに袂を分つことになつたからである。第一、ジェラルル・ジュネットの主張する通り、語り手が消滅すれば残るのは白紙にすぎないとわれわれも思うのである。

アン・バンフィールドは、語り手のいない物語言説など存在しないと公言したバルトやトドロフなど、彼

女の意見とは逆の意見を持つ著述家たちを、少し軽蔑を交えて紹介している。私は、それでもためらわず、こちらの哀れな軍勢の方に参加しよう。と言うのも、『物語のディスクール』は、その表題からして、語りという言表行為の審級を前提にしているからだ。そこには、語り手と聞き手が、それが架空のものであろうがなからうが、姿を現していようがまいが、無口であろうがお喋りであろうが、あえて言えば、それがそが伝達行為にほかならないものの中に、常に存在しているのだ。¹

さて、小説の構成を考える場合、語り手の問題は非常に重要な問題であるのは明白であり、ロブリーグリエがまず問題にしたのは、実はこの語り手の問題であったと思われる。だからこそ、われわれも、検討を進めながら、もうすでに多少なりとも語り手の問題に触れざるを得なかったわけであり、従ってわれわれは、ロブリーグリエにおける物語論的問題の展開を論じるにあたって、まず語り手の問題から検討を始めるなければならないのである。

(a) ミメーシス

ロブリーグリエは、一見したところ、デヴュー作の『消しゴム』から第三作目の『嫉妬』にかけて、ジュネットの用語を用いれば、「内的焦点化」を次第に徹底する形で物語を構成してゆくように見えるので、ロブリーグリエは、いわゆる「全知」の神の視点からではなく、ジャン・ピヨンの言う「登場人物と共にある」視像を用いて、すなわち、登場人物の視点で物語を構成しようとしたと解釈される可能性があることはすでに述べた通りである。

実際、ロブリーグリエはスリジー・ラ・サルの討論会で、この解釈を裏付けるような発言をしているし、

『消しゴム』の叙述は、一種の複数指導体制のように、語り手があちこちに散在するようになって、諸場面は、例えばワラスのような一人の人物だけの語り^①に帰されるようにはなっていない。『覗くひと』においては語りは集中化し、『嫉妬』においては完全に一方所に集中している。ここではすべての場面は一つの語りの声によって語られ、あまりに集中化しているので、その声を一人の人物と同一視されるほどだ。^②

また、初期の評論集においても、バルザックを例に挙げて、語り手「全知」のあり方を批判してもいるのである。

バルザックの小説においては、物語世界を一体誰が描写しているのだろうか？ 全知で偏在性を持つその語り手は、一体誰なのか？ 同時に至る所に存在し、物事の裏と表を同時に見、顔の表情と心の動きを同時に追い、現在と過去と、すべての出来事の成行とを同時に知っているような、そんな語り手は一体誰なのか？ それは神でしかあり得ないだろう。^③

しかし、ロブリグリエが登場人物の視点を中心に物語を構成しているというような解釈では、例えば、特に『嫉妬』のような作品は、かなり不可解な作品に留まらざるを得なかった。実際『嫉妬』の語り手が物語世界に直接に姿を現さないのが、一種の内的なレアリテ探究のせいであると考えようとしても、そのような解釈では、その語り手が物語内容の時間の一体いつ語っているのが判断できないような作品構成がなされている、その理由が

判然としないのである。意識は非時間的だからなどと言っても、少なくとも仏教ではなく、ヨーロッパのキリスト教的な伝統から考えれば意識はすぐれて現在のものであるのだから、非時間的意識などは意識の存在の否定以外の何ものでもないであろう。

実は、問題は、焦点人物が語り手そのものであると考える、その考え方にあると思われる。そこで、ロブリングの作品を、また別の語り手の概念から考えてみる必要があるわけである。

ツヴェタン・トドロフは、語り手なるものを次のように規定している。

語り手とは、一冊の本が表示するその言表行為の主体のことだ。⁽¹⁾

この立場に立てば、小説は常に一人の語り手によって語られており、しかもその語り手は、ただ平板に物語を語るのではなく、物語世界に現れるいわば準登場人物としての語り手も含めて、さまざまな登場人物に焦点化し、また語りを委ねたりしながら物語を展開し、そのようにして物語世界の現実性を保証してゆくものであるということになる。

ところで、この考え方は、一見非常に新しい考え方であるかのように見えるが、実はそうではない。少し前には、例えば、パーシー・ラボックが、フローベールの『ボヴァリー夫人』を論じて、「時には、作者は自分の声で語るし、また時には、作中人物の一人を通して語る」と述べ、⁽²⁾ ほぼ同じような考え方をしているし、何と云っても元祖はおそらくアリストテレスであろう。アリストテレスは、描写（ミメーシス）の方法の一つとして、「その

ときそのときに応じて、作者自身が出来事を報告するかたちをとったり、あるいは、その出来事の当事者である別の人物になりきって語ったりする方式」をあげている。⁽⁶⁾しかし、この方法は、アリストテレスにとつては一つのミメーシスの方法であるが、そこにはプラトンの有名なミメーシスとダイエゲーシスの対立の問題⁽⁷⁾が、そっくり含まれている。つまり、結局小説は、ミメーシスとダイエゲーシスの複雑な交替の中で、全体としてミメーシスを追求していることになるわけであるが、さて、その中でテキスト全体を語る声が一種透明な存在と化し、読者の前には生き生きとした物語世界が広がるとすれば、充実した世界像の再現を拒否するロブグリエにすれば、このミメーシスの追求を何とかせずにはおけないであろう。

(b) 話法の問題

そのミメーシスとダイエゲーシスの問題は、ジェラルド・ジュネットによれば、物語言説とそれが描き出そうとしていると想定される対象との距離と、語り手と作中人物の声の大きさの關係に還元される。⁽⁸⁾つまり、ダイエゲーシスにおいては物語言説とその対象が最も離れており、語り手の声ばかりが聞こえる。また、ミメーシスにおいては、これと逆に、物語言説とその対象が最も接近しており、作中人物の声ばかりが聞こえる。要するに、一種の音声多重ビデオカメラのようなものを想像すればよいわけである。また、ジュネットは、プラトンの示唆に従って、ダイエゲーシスとミメーシスの中間地帯も設定しており、結局、ダイエゲーシスからミメーシスに向かつて、

- 一、物語化された (narrativisé) 言説
- 二、転記された (transpose) 言説
- 三、再現された (rapporté) 言説

となる。それぞれの範疇に属するのは、一には地の語りの部分、二には間接話法と自由間接話法、三には直接話法と、いわゆる「内的独白」が入る。⁹⁾ この「内的独白」を、ジュネットは後に、「《直接的言説》の自律的状态」と呼び換えてもよいという主旨の発言をしているが、

《自由直接話法》というのは、境界を示す記号のない、《直接的言説》の自律的状态のことだ。(…)

(…) 《自由直接》と言っても、それは、文法的な影響を受けず、従って實際上、制辞を持たず、目印が全くなしにすまされるという意味で自由なだけだ。このように理解されるなら、この用語は、現代小説の特徴である、対話と独白の因習に最もとらわれない形式を指示するのに明らかに有効である。『ユリシーズ』には、
あちこちにこれが用いられている。¹⁰⁾

しかし、ロブリグリエの問題を考える場合には、われわれは「内的独白」と「直接的言説の自律的状态」を区別しておきたい。これはもちろん、便宜上の区別であるが、前者はジェームス・ジョイスが『ユリシーズ』の終りの方のモリーの独白で用いたような、句読点もなく、文法的統辞法を大なり小なり無視したかのように単語を

ずらりと並べる方法をその理想的なモデルとし、後者は、直接話法が引用符もなしにそのまま地の文に紛れ込んでいるような文をその理想的モデルとする。また、以後、本論文においては、言葉の節約のために、地の語りを R (récit)、自由間接話法を S I L (style indirect libre)、「直接的言説の自律的状态」を、このままであれば略しても長すぎるので、とりあえず S D L (style direct libre) と呼ぶことにする。その他の名称については、あまり頻繁には使用しないし、また短いので、略号は用いない。

さて、この問題については、基本としてはジュネットの三分割の分類で十分であると思われる。後は、作家や作品に応じて応用は自由なわけで、例えば、レーモンド・ドゥブレイジュネットはフローベールの『三つの物語』の研究^①において、間接話法と S I L に段階を設けて、結果として四分割の分類を行い、また、アン・ジェファーソンは、ナタリー・サロートの『あの彼らの声が…』の分析を行い^②、五分割の分類を行って、それぞれの作品における叙述の微妙な推移の様相を描き出している。ところが、『消しゴム』においては、分類そのものが困難なのである。それは、論に先立って言ってしまうえば、ロブリグリエが、S I L ではない別の方法で、語り手と登場人物の言説が混同され混じり合うことを意識的に企図して作品を構成しているからであるが、しかし、ジュネットが「どちらのものか区別のつかない言説は非常にまれである」と述べているように、一般には信じ難いと思われるので、とにかくあえて分類を試みながら順に論じたい。

まず、『消しゴム』においては、S I L が多用されているように見えるが、実は多用されているのはむしろ S D L であると思われるのである。

この押し込み強盗の話は、一体どういうことなんだ？ 傷はもつと深かったのに、ばあさんにはそれがわからなかったのか？ それとも、ばあさんはそれを言いたくなかったのか？ 押し込み強盗だと！ 筋の通らん話だ。(…)

主人は再び新聞を手取る。

Qu'est-ce que ça veut dire cette histoire de cambriolage? Il y avait une blessure plus grave, et la vieille ne le savait pas? Ou alors elle n'a pas voulu le dire? Un cambrioleur! Ça ne tient pas debout. (…)

Le patron reprend son journal. (G. p.30)

これは物語の冒頭で、カフェの主人がデュポン暗殺を報じる新聞を読みながら、つぶやくか考えるかしている場面であるが、もちろん、『消しゴム』の場合、この引用文だけを見てもここにSILが用いられているのか、あるいはSDLが用いられているのかを判断し難いことは確かである。その理由はおよそ次の事項による。まず第一に、『消しゴム』においては、語り手の言説はもっぱら現在形で述べられているので、時制の一致は現れず、時制の一致の有無でSILとSDLを弁別することはできない。さらに、『消しゴム』は、全体として考えれば三人称の物語言説で書かれているが、作品の全編にわたって一人称の人称代名詞も所有形容詞も減多に使用されていないので、人称の転換が行われていないことを根拠にSILからSDLを弁別することもできない。そこで、例は後にあげることになるが、『消しゴム』においては確かにSILも用いられているので、作中人物の言説である

ように思われてかつ直接話法でない言説は、すべてSILにひっくるめて考えたくなっても決して無理なことではないのである。しかし、それでも、先に引用した『消しゴム』の文例に見られるような話法の使用例は、『消しゴム』において非常に豊富であり、ほとんど一パグラフ全部がこの話法ということもあることや、

エヴリーヌ。彼女は今どうしてるんだろう？ それでもここにやってくるかな？ 死人なんて彼女の趣味じゃないだろう。(…)。でも、どこの診療所なのかだれにも分からないし、ここじゃありませんって言われるだけだろう。今晚の七時までは。

Evelyne. Que fait-elle maintenant? Peut-être qu'elle viendra quand même, après tout? Un mort ce n'est guère son genre. (...) . Mais personne ne saura dans quelle clinique. On n'aura qu'à répondre que ce n'est pas ici. Jusqu'à sept heures ce soir. (G. p.36)

また、ジェームズ・ジョイスの『ユリシーズ』にSDLが多用されているという前例があり、この点において『ユリシーズ』と『消しゴム』とは文体上非常に類似しているということや、さらに、作品構成全体を考えれば、われわれが時間の問題を論じた時に指摘しておいたように、ロブリグリエがジョイスから強い影響を受けていることが明らかであること、以上の二つの理由から、『消しゴム』において用いられているのは、やはり主としてSDLであろうと考えるのが適切であろうと思われるのである。以下に『ユリシーズ』の例を適当に一例挙げてお

く。

彼が、弱い光の中で針金のように光る猫のヒゲをじっと眺めていると、猫は三回体を傾けてミルクをそつと舐めた。あのヒゲ、切ってしまうともうネズミが捕れなくなるって、ほんとかな。でも、なぜだろう？ 先っぽが闇の中で光るのかな。

He watched the bristles shining wirily in the weak light as she tipped three times and licked lightly. Wonder is it true if you clip them they can't mouse after. Why? They shine in the dark, perhaps, the tips⁽¹³⁾.

しかし、『ユリシーズ』においては、SDLの中に、その言説の語り手を指示する一人称の代名詞が繰り返し用いられており、

僕のハムレット帽にチラッと一瞥をくれる。もし、僕が、ここで座ったまま突然裸になったらどうなるだろう？ 今は僕は裸じゃない。太陽の燃える剣に追われて西に向かい、世界中の砂浜を横切り、黄昏の諸国を探検する。

A side-eye at my Hamlet hat. If I were suddenly naked here as I sit? I am not. Across the sands of all the world, followed by the sun's flaming sword, to the west, trekking to evening lands⁽¹⁴⁾.

この点が、『消しゴム』と最も異なる点である。SD Lを多用しながらも、一人称の代名詞、所有形容詞を徹底して排除している所に、ロブ・グリエには、実は、純然たるSD Lを書くことに対して根本的な抵抗があったことを読み取ることができるのである。

さて、ともあれ『消しゴム』にはSD Lが多用されていると考えてよいのであるが、そうなれば当然のことながら、S I Lであると判断することのできる言説は非常に少なくなってしまう。その理由は次のとおりである。まず、RとS I Lとを弁別するにあたっては、Rが現在形で述べられていても過去形で述べられていても基本的な状況は何ら変化しない。S I LをRから弁別しようとすれば、常識的に言って、作中人物の声を指し示す特徴すなわち直接疑問や近接を表す指呼詞や間投詞的表現など、意味内容を含めて考えればよいわけである。ところが、S I LをSD Lから弁別しようとすれば、Rが現在形で語られている場合、時制の一致の問題は手掛かりにならないので、結局その言説の語り手自身を指示する三人称の人称代名詞だけに頼らざるを得ないことになってしまう。次の用例の傍線で示した部分が、このようにしてS I Lであると判断できる部分である。

(…)、一件書類はできすぎるほど整っているし、情報提供者も山ほどいて、犯人が網の目から完全に逃れることができるなんてことはあり得ない。ローランは長い経験から、そんなことはわかっているのだ。普通

なら、今ごろにはもう何かが分かっているはずなんだが。

では？ 初心者の単独犯行か？ 素人か？

(…) : le fichier est trop bien fait et les indicateurs trop nombreux pour qu'un malfaiteur puisse échapper complètement à leurs réseaux. Laurent le sait par une longue expérience. A cette heure-ci, il devrait normalement savoir déjà quelque chose.

Alors? Un débutant isolé? Un amateur? (G. p.36)

(…) : 何も起らなかったんだ！ 自殺だとしても死体は残るはずなんだから。でも、こうして、死体は予告もなしにどこかへ行っちゃったし、お上が、もうお前さんは首を突っ込むなって言うんだから。結構なこった！

(…) : il ne s'est rien passé du tout! Un suicide laisse tout de même un cadavre; or voilà que le cadavre s'en va sans crier gare, et on lui demande en haut lieu de ne pas s'en mêler. Parfait! (G. p.37)⁽¹⁵⁾

以上のようなわけで、『消しゴム』においては、少量のRの前後にずらりとSDLが続き、そのSDLの中にSILが散在するという語りの状況になっていると考えることができるわけである。また、『消しゴム』には直接話

法は多く用いられているが間接話法は減多に出てこないのも、作品の物語言説全体を考えれば、物語言説はミメーシスとダイエゲーシスの両極端に二分してしまっていることになる。

しかし、これでは、『消しゴム』は、SDIや「内的独白」を多用した他のいろいろな作品と、物語言説のあり方についてはほぼ同じパターンに属するということにしかないし、また、このような分類では、『消しゴム』には分類し難い言説が多数残ってしまうのである。

(c) 語りの審級の中和

ところで、アン・ジェファーンソンがナタリー・サロートの小説を分析して、ミメーシスとダイエゲーシスの間を五分割する分類に辿り着いたことはすでに述べたとおりであるが、実はサロートはデヴェュー作からほとんど作風を変えず、彼女もまた、『消しゴム』と同じようにSDIを多用し、Rに現在形を用いて作品を構成しているのである。ジェファーンソンとわれわれが、同じような物語言説を対象にしているのに、お互いにまるで逆の結果になっているのは、もちろんわれわれが手を抜いているからでも、また、ジェファーンソンが詳すぎるからでもない。むしろ、この結果の相違には、ロブリグリエとサロートの、作風の違いが明瞭に表れているのである。

さて、ロブリグリエとサロートには、二人とも、確かにSDIは多用しているが、しかし典型的な「内的独白」を書いていないという、もう一つ重要な共通点がある。ジュネットは、プルーストが記憶なり意識なりをとりわけ重視しながらも「内的独白」を書いていないことを問題にして、プルーストが結局は「内的独白」に反感を持っていたことを指摘しているが、ジュネットのこの指摘は、実はプルーストよりもなお一層、ロブリグリエとサ

ロートに適合すると思われる。つまり、二人とも、SDIを駆使して個人の意識を描いているように見えて、それでもなお「内的独白」を書かないのは、おそらく、あたかも文法的統辞法を無視したかのような単語の羅列をもって、それが現在のあるがままの意識ないし無意識の表現であるなどと考えることに、強い抵抗があるからだ
と推察されるのである。ただし、二人それぞれの抵抗の質は違っており、サロートは一種の諦念と果せぬ夢を抱いて、ロブ・グリエは根強い反感を抱いてであるが。

ところで、アン・ジェファースンは、作中人物の声と語り手の声が共存するというSILのあり方に、音声言語と文字言語の共存を見て、それがジャック・デリダが音声中心主義を批判して、音声言語そのものが一種のエクリチュールであると考えたことの例証になるという主旨の指摘を行っているが、

自由間接話法の根源の曖昧さは、デリダの現存哲学批判の裏付けとして用いることができるだろう。(…)
自由間接話法は、その根源の不確定性が、言説の裏に語り手がいるのかあるいは登場人物がいるのか、誰の心や魂が存在するのかを決定できなくしているのだから、デリダが広めようとしている概念の適切な例とな
っているように思われるのである。¹⁷⁾

ディエゲシスは物や事件や行為の再現のうちにある、ミメシスは現在の発話言語の提示のうちにある。
つまり、ディエゲシスは事物に関わっているのであり(…)、ミメシスは発話にかかわっているのだ(…)
しかし、自由間接話法においては、この区別が常になされているとは限らない。¹⁸⁾

これは正しくない。というのも、仮に直接話法であっても、小説においてはそれはもともと書かれた言語ではないからである。むしろ、S I L ではなくて、「内的独白」という高度にミメーシスの錯覚を生産する文体に対するロブ・グリエの反発の中にこそ、ロブ・グリエとデリダの発想の類似性を見るべきであるとわれわれには思われるのである。デリダは、まずフッサールの超越論的現象学を批判することから問題提起を始めたのであり、超越論的主観なるものの実在性に対して、それがヨーロッパ文明のいわば諸悪の根源であるとして、深い疑いを投げかけたのである。現在などというものは捉えられない。だから、音声言語が現在の意識に直結する生きた言語であるなどということはあり得ず、言葉というものがあれば、すなわちそこに「差延作用」がある¹⁹。かなり語弊があるかも知れないが、デリダの発想をわれわれの論旨の必要性に応じて思い切って要約すると以上のようなことになる。だから、ロブ・グリエは、『消しゴム』執筆に際しても、言葉による意識の再現には根本的に批判的な立場を見せるのである。

しかし、サロートは違う。サロートも、ロブ・グリエ同様、「内的独白」は書かないが、しかし、現在の意識の実在性そのものに疑念を抱いているようには見えない。サロートの場合、現在の意識は重要であるが、しかし、それは遙か捉え難いものである。従って、サロートは、言葉によっては捉え切れない精神の微妙な動きを、日常会話の、あるいは、サルトルに言わせれば「常套句」²⁰の羅列の微妙な陰影の中に捉えようとするのである。従って、サロートにおいては、作中人物の言説をRから弁別するための、表現上の特徴がみごとに活用されており、ジェファーンソンがサロートの物語言説を分析するにあたって盛んに用いる、発話言語らしい、あるいは、らしくないなどという基準²¹が十分に生きてくるわけである。精神の微妙な動きを表現しようとしたサロートの物語

言説が五段階ぐらいに分類されても全く不思議なことではない。

ところが、サロートとは逆に、ロブリングリエの場合には、微妙な表現上の特徴という基準があまり有効に機能しない。というのも、『消しゴム』においては、作中人物も語り手と同じような言葉で語る場合が多いからである。

いつものように、邸宅は静まり返っている。

一階では、耳の聞えない老家政婦が、夕食の準備を終えようとしている。彼女はフェルトのスリッパを履いているので、台所と食堂の間の廊下を行き来する足音は聞えない。台所の大きなテーブルの上に、いつもと全く同じように、一人分の食器を並べる。

Comme à l'ordinaire, la grande maison est silencieuse.

Au rez-de-chaussée, la vieille gouvernante sourde achève la préparation du dîner. Elle porte des chaussons de feutre et l'on n'entend pas ses allées et venues le long du corridor——entre la cuisine et la salle à manger, où, sur l'immense table, elle dispose en un ordre immuable un unique couvert. (G. p.141)

これは、実は、暗殺事件のことを考え、暗殺の場面についてあれこれと想像をめぐらせている署長のローランの言説であるが、しかし、一読しただけで分るように、これをそのまま語り手の言説であると考えても何の違和感もないのである。より正確に言えば、この場面では、この言説がローランのものであることを示す何の指示も

なく、作品の第三章の冒頭にいきなり出てきて、この物語がローランの言説であることは、ほとんど一ページほど経過してから中断符や疑問符の多用等によって示される形になっているので、

デュボンの仕事机の前で立ち止り、書いたばかりの手紙に目を落す。一通はロワルドーゼ宛で、もう一通はジュアール宛だ……さらにまだ誰かに書くだろうか？ 彼の妻に一通書くだろうか？ いや、書かないだろうな。(…)

Il s'arrête devant sa table de travail et jette un coup d'œil aux lettres qu'il vient d'écrire: une pour Roy-Dauzet, une pour Juard... pour qui encore? Une pour sa femme, peut-être? Non. (...)

(G. p.142)

ここにおいては、むしろ、ロブリーグリエによって、語り手の言説と作中人物の言説との混同が意識的に企図されていると考えられるのである。もはや、こうなれば、RをSILやSDLから弁別するための有力な特徴としては、その言説の語り手自身が実名で呼ばれていることぐらいいしかなくなるのである。しかし、SILにおいても語り手自身が実名で示されることも無いわけではないし、⁽²⁾また、SDLにおいても、次に挙げる『ユリシーズ』からの例は、語り手自身に対する一種の二人称の呼び掛けではあるが、とにかく語り手自身が実名で示されているには違いなく、

ステイーヴンさんよ、あんた、絶対聖人にやなれないよ。聖人たちの島。あんた、昔はとても信心深かったんだろ？

Cousin Stephen, you will never be a saint. Isle of saints. You were awfully holy, weren't you?²³⁾

要するに、語り手が実名で示されることをその言説がRであることを判断する基準にしても、大した役には立たないことになるわけであるし、また、さらに、語り手を示す代名詞も実名も何も出てこなければもはや判断基準は無いに等しいのである。例えば、『消しゴム』の一七二ページから一七三ページにかけて、デュポン自殺の場面と、デュポンがピストルの掃除をする場面が続けて語られるが、この言説は、はたして署長のSDLの言説なのか、あるいは署長の語ったことを思い出しているワラスのSDLの言説なのか、またあるいは、それぞれの場面が節としてブロックに区切られているので、Rにすぎない可能性もあり、明確な判断を下すことは困難である。

もちろん、先に見たように、Rと作中人物の言説を区別できる場合も多いのであるが、しかし、『消しゴム』においてロブリーグリエは、わざわざSDLを用いて物語を構成しておきながら、そのSDLそのものの中で、そこにRを挿入するのではなく、SDLとRを混乱させてしまうのである。つまり、ロブリーグリエはSDLの中に語り手の声を混在させているのであって、このように考えてみると、SDLの中にSILが混じっていたのも、登場人物の思考なり言説なりを二重の声の中に描き出すというSILの通常の機能を働かせるためであると言うよりも、SDLに語り手の声を混在させるための一つの様態であったと考えることができるのである。

ところで、SDIの中に語り手の声を混在させれば、それはSILと変らないではないかという意見が出るかもしれないが、それは違う。この違いは是非明確にしておかねばならない点である。SILの場合は、確かにその部分では語る声は二重に存在するが、一般には時制の一致の中に語り手の声が確実に存在し、作中人物を指示する指標によって作中人物の声も存在し、全体としては、語りの審級はしっかりと確立されたままである。従って、SILは確かに一種曖昧な話法ではあるが、だからと言って、ジェファーソンの主張するような伝統的な語り口を混乱させる革命的な話法などでは決してない。しかし、SDIとRを混乱させてしまうというのは、つまり語りの審級を全面的に中和してしまうことに他ならない。こうしてロブグリエは、ミメーシスの極限においてミメーシスとディエゲーシスを中和させてしまうのであり、そうなれば、言説とその対象との距離も、語りの審級も、さらには語りのテンポまで一挙に中和されてしまうことになる。ロブグリエの小説は非時間的構成がなされているとよく言われるのであるが、その最も根本的な原因はおそらくこれなのである。また、言い換えれば、ロブグリエが行っているのは、ミメーシスの極限を全くの虚構であるとして提示することであり、つまりは、ミメーシスの極限がまさにミメーシスであるにすぎず、そのように語られたものであることを露呈させることであると言いうことができるであろう。

(d) 出来事についての物語言説のミメーシスの極限

さて、『消しゴム』の物語言説の簡単な分析と言うか、むしろ分析の困難さを通して見られるロブグリエの創作にあたっての最終目標は以上に見た通りであるが、『消しゴム』執筆にあたって、ロブグリエがその目標の実

現をどの程度強く意識していたかということについては、『消しゴム』という作品が現れているそのままに理解しておくのが無難であろう。つまり、目標としてはミメーシスの極限を全くの虚構にしてしまうことを企図していたものの、大部分においては、やはり作中人物の意識の流れを描いてしまっているわけである。だからこそ、われわれは先に、多少の無理をすれば物語言説の距離の分類をとりあえず行うことができたのであり、戦略的な必要性があったのかもしれないが、ここにこそ『消しゴム』の作品構成上の大きな矛盾がある。

ところで、意識の流れを描いてしまったその原因がどこにあるのかと言えば、それは、ロブリグリエにとって否定すべきミメーシスの極限として、SDLという作中人物の言葉についての物語言説を設定していることである。そこで、ロブリグリエの次の課題としては、できるだけ人物の言葉を用いずに、ミメーシスそのものを全くの虚構にしてしまうと同じ目標を達成することになるわけである。その方法のいわば原型を、ロブリグリエはミメーシスとディエゲシスという、プラトンの言ったまさにその通りの展開の中で、『消しゴム』において示している。

『消しゴム』の八五ページで、ワラスがジュアール医師の診療所を訪問したが、ジュアールは留守で、ワラスは看護婦と会話を交したことが、まずはじめはRでディエゲシスとして語られ、その数ページ後で同じ場面が今度はミメーシスで描かれる。

彼は、すぐに診療所を見付けることができたが、医師は出掛けたばかりだった。対応に出た看護婦は、一体どういう用なのかとたずね、彼は、先生に直接お話ししたいことがあると答えた。すると彼女は、ジュアール

ル夫人に話されたらどうかと言った。看護婦の話では、ジュアール夫人も医師で、さらに診療所を経営しているのは夫人だということだった。(G. p.85)

—— どういうご用件でしょうか？

—— 先生にお話させて頂きたいんですが。

—— ジュアール夫人が事務室におります。患者さんの対応をするのは、いつも奥さんなんです。(G. p.93)

しかし、このミメーシスで描かれた場面は、ワラスが他の家に聞き込み捜査に行った場面の中間に挿入されており、ワラスが捜査の最中にふと回想している場面ではないかと解釈できる設定になってはいるものの、この場面がワラスに焦点化されているのか、あるいは焦点化されずに語られているのか、明確な指示はなされていない。ウイリアム・フォークナーの『響きと怒り』においても、この場面と同じように作中人物の記憶がミメーシスで描かれているが、『響きと怒り』の冒頭でベンジーの意識が描かれる時²⁴、それを取り巻く一連の言説の中に、その言説の語り手を指示する「私」が何度も出てきて、その場面がベンジーに焦点化されていることが強調されている。つまり、このミメーシスは、ベンジーの意識の実在性を保証しているのである。しかし、『消しゴム』の例は、これとは違い、むしろ逆に、ミメーシスの方が、物語内の外部世界であれ、人物の内部世界であれ、いずれかの実在性を保証し得るための明白な意味付けを、つまりは、その意味を保証してくれる語り手を要請しているのである。

『覗くひと』においては、これと同じ様な方法を用いて、作品全体がさまざまな場面と描写の結び付きの中に成立している。『覗くひと』は、行動主義的な小説から強い影響を受けていて、一見したところ主人公のマチアスの知覚に捉えられた世界から作品が成立しているように思われるが、しかし、間違っただけではないのは、視覚を制限されたような詳細な描写が行われているからといって、必ずしも焦点化が行われているとは言えないということである。例えば、クロード・エドモンド・マニーは、映画的な小説であるとして、アンドレ・マルローの『人間の条件』の冒頭部分を分析しているが、そこにおいては、暗殺されようとしている睡眠中の男の足や、ベッドに広がる血等のクローズアップされた描写が、テロリスト・チェンの活動を細かく描く語り手の言説に撚り合わされてチェンに焦点化し、テロリスト自身の抱く緊張感と恐怖が描き出されている。つまり、詳細な描写があっても、それは、筋立て（ミュトス）の中においてしか焦点化され得ないのである。パーシー・ラボックが「絵画的」と読んだ描写も原理は同じことで、語り手の語る物語の展開の中で、大なり小なりしっかりとした情況設定が行われ、そこに現れる描写が焦点化されて、作中人物の心象風景が描き出される。ところが、『覗くひと』においては、物語の進行も焦点化も不明確なうちに、ヒモや、地面に潰れたカエルなど、多くの物体のクローズアップが現れ、その意味は常に不明確に留まるようにして作品構成がなされているのである。

このようにして、『覗くひと』は、全編が一種極端な黙説法によって構成されていることになる。つまり、まるで見せることだけを目的としたような極端な客観的即物的描写、すなわち、SDIとはまた違った意味でミメシスを表現する言説の究極的な状態の集積それ自体が、結局、黙説法しか構成できないのであり、語り手の姿が最も透明になるミメシスの極限そのものが、実は語られることなくしては存立し得ないのである。

『嫉妬』においてロブリーグリエは、より直截に、ミメシスそのものが語られたものにすぎなくなるような作品構成を行っている。『嫉妬』には、厳密に言えば、もはや言説の語りを委ねるに足る人物も、焦点化し得る人物も登場しない。物語は、テキスト全体を語る語り手そのものの語りによって展開するのである。確かに、ジュネットは、『嫉妬』を内的焦点化の極端な使用例としてあげているが、⁽²⁷⁾実際は、この作品においては、焦点化がもっと曖昧に留まるように構成されており、このジュネットの指摘については疑問が残る。と言うのも、『嫉妬』の語り手が、A…という女性の夫であるとすれば、ジュネットの言うのも正しいのであるが、しかし、正確に言えば、その夫の存在は、テキスト内で少なくとも直接に与えられる与件であるとは言い難いことは、われわれが本書においてすでに見たとおりだからである。『嫉妬』は、語り手が語っているその時点を限定することができないために、語り手を一人の人物に最終的には固定できなくなるように構成されており、ロブリーグリエは、一人の人物の意識内のヴィジョンによって構成されているように見える作品が、実は叙述そのものの展開にすぎないことが理解されるように、慎重に作品を構成しているのである。

* * *

結局、ロブリーグリエは、充実した世界像を緻密な技術を用いて読者に伝達しようとするような語り手を確かに嫌ったが、しかし、それよりもなお一層、個人の意識内の世界を再現することにこだわり、それを拒否して行ったということは、以上のように、語り手の問題を検討することを通して確認することができるのである。別の表現を用いれば、ロブリーグリエは全知の語り手も嫌いであったが、サルトルのように作中人物の自由を主張する

ような発想に最も反発したのである。それは、「内的独白」や視像というものこそ、実はミメーシスの最も極端な例であり、写実主義的錯覚の究極であると思われるからに違いない。ロブグリエは、個人の意識として存在する語り手を消し去ろうとしたので、まるで語り手そのものを消し去ろうとしたように見えるが、実は全く逆であり、ロブグリエは、従来、程度の差こそあれ、物語世界の裏に隠蔽されていた叙述の展開の担い手としての語り手、つまり、作品全体を語る声を表面に浮き彫りにしようとしたのであって、つまりは、語り手を露呈化しようとしたのである。

先に見たように、ジャン・リカルドゥーは、ヌーヴォー・ロマンにおいては、叙述の展開の問題が重要であることを、大変複雑な極論を展開することによって主張した。もちろん、叙述の展開が重要なのは、別にどんな作品についても言えることであるし、またリカルドゥーの言葉の自律的展開理論には、われわれはとも与するとはできないが、ロブグリエが叙述の展開を特に強調しているという意味において、リカルドゥーの主張は、少なくとも、ロブグリエについては、必ずしもすべて間違いというわけではなかったのである。

ロブグリエはミメーシスを拒否しようとしたが、しかし、プラトンのようにディエゲシスをその上位に持つてくるようなこともしなかった。それはおそらく、物語言説においては、純粋なディエゲシスもまた存在し難いことを知っていたからに違いない。そうすると、ロブグリエは何かアリストテレスに似てくるのであるが、しかし、ロブグリエは、「起こるであろうような普遍的なことから」⁽²⁸⁾を述べようとしなかった。それは、ロブグリエが唯一無二の真実の存在を信じていなかったからである。こうして、ロブグリエは、ミメーシスを多様な面において拒否し続けたのであるが、しかし、それでもなお、これでロブグリエがアリストテレス的ミメー

(二) 物語の水準について

従って、検討すべき問題は、ジェラルド・ジュネットの用語を用いれば、物語の水準の問題となる。⁽²⁹⁾ただし、本節の表題としては、物語論の用語として現在のところ最も純化されていると思われるジュネットの用語を用いたが、ジュネットが指摘しているように、物語の水準には多様な機能がある。⁽³⁰⁾ジュネットの列挙した諸機能のすべてを紹介し検討することは今は割愛せざるを得ないが、われわれが検討しようとしている問題は、ジュネットが三番目に挙げた機能、つまり純粹にテクニクな機能であり、より直截に言えば、つまりは、アンドレ・ジイドの有名な「中心紋の技法」の問題である。

(a) ジイドのパロディーとしてのロブリーグリエの作品

ロブリーグリエは、初期の諸作品において、多種多様な文学作品や思想をパロディーの対象として取り上げているのはすでに見たとおりであるが、そのパロディーの対象として、アンドレ・ジイドの小説理論、とりわけ『贋金つかい』の持つ重要性はきわめて大きいと思われる。とにかく、ロブリーグリエの初期の作品は、ジイドの小説とよく似ているのである。まず両者の類似点を検討することから始めなければならぬ。

その類似点のうちの主要なものを、ロブリーグリエの小説が発表されたその順に従って列挙すれば、次のようになるだろう。

すなわち、まず、『消しゴム』においては、まるでフッサールの超越論的還元をそのままに実行するかに見える主人公ワラスト、現実なるものを通常の科学的・論理的思考によって簡単に捉えることができると考え、いわば自然主義的態度に終始するような人物達が、形而上学的な意味を付与され、人間的な厚みに乏しい影絵のような姿で登場してドタバタ喜劇を演じるが、そこには、ジイドのソチに非常によく似た雰囲気を見ることができ、これに加えて、『消しゴム』が不定焦点化の物語に構成されていることも、この作品がジイドの、例えば、『法王庁の抜け穴』等に似た雰囲気を持つ原因となっているように思われるのである。

また、周知のように、ジイドはフロイトの深層心理学から大きな影響を受けており、『贗金つかい』には、ポリス少年の治療にあたるソフロニスカ夫人という、実在の精神分析家をモデルにした人物を登場させている。物語にこのような精神分析的テーマを導入していることにおいても、ジイドとロブリグリエの類似を見ることができるのである。例えば、『消しゴム』の物語は、結局はパロディーの素材の一つであるとしても、オイディプス王の物語の要素をその中に含んでいるし、『覗くひと』においては、主人公のマチアスが少女を倒錯した性的欲望の犠牲にしてしまうという、まるでドストエフスキの『悪霊』の主人公スタヴローギンのような人物であると解釈できるような物語の設定がなされている。さらに、『消しゴム』や『覗くひと』においては、それぞれの主人公の幼年時代の記憶が描かれており、ワラストもマチアスも、家庭を失ったのか捨てたのか、その理由は記されていないが、とにかく現在は両親との係累を断たれた孤独な存在であるという設定になっている。『消しゴム』においては、ワラストの幼年時代の記憶の中にワラストの母親が登場し、ブリュース・モリセットは、ワラストが立ち寄る文具店の女性の店主がワラストの実際の母親であるとする読み方を提示し、ワラストが文具店で探し求める消しゴム

のイマーシュに何かエロチックなものが感じられると指摘したわけである。⁽¹⁷⁾ もちろん、われわれは、モリセツトの解釈が必ずしも妥当なものだと断定するつもりはないが、しかし、かなりの矛盾を無視してしまえば、そのような解釈が可能であることも否めない。そこで、このような解釈を押し進めれば、『消しゴム』の物語にも『覗くひと』の物語にも、主人公の幼年時代に起因する性的なコンプレックスを読むこともできるのである。また、『嫉妬』の語り手は、自分の妻と隣人の農園主フランクとの精神的・肉体的接近をひたすら覗き見て妄想をかき立てられるばかりであるし、『迷路の中で』の兵士は、熱病に浮かされて自分のドッペルゲンガーを見るなど、ロブ・グリエの小説は、確かに、異常心理のケーススタディーのごとき様相を呈することになるわけである。⁽¹⁸⁾

そして、ロブ・グリエの作品の中でジイドの作品に最も類似しているのが、『迷路の中で』であることは、言うまでもないことであろう。『迷路の中で』は、一応は、一人の敗残兵の彷徨と死を描く物語であるが、しかしその兵士の物語は、ある室内にいる一人の人物によって作り出される物語であると解釈できるような作品構成がなされていることはすでに述べた通りであるが、そう解釈すれば、この作品には二つの物語の水準が存在することになるわけである。まず一つは兵士の物語を創作している語り手を描く物語であり、これが、ジュネットの用語を用いれば、「第一次物語言説」を構成する。そして、もう一つはその語り手が作り出す兵士の彷徨を描く物語であり、これが「第二次物語言説」を構成することになるわけである。⁽¹⁹⁾

一方、『贖金つかい』の物語の構成はかなり複雑であり、例えば、ベルナルやローラの手紙など、第二次物語言説を構成する物語が多数登場するのであるが、今われわれが問題にすべきものは、もちろん、作品そのものと同じ題名の小説を書くこととしているエドゥアールの日記であろう。つまり、『贖金つかい』の中の、ベルナルの

家出に始まりボリス少年の自殺で終る物語が第一次物語言説を構成し、エドゥアールの日記が第二次物語言説を構成することになるわけである。そしてまた、エドゥアールは、作品に語られる物語全部が終るまで、ついに彼の『贖金つかい』を書かずじまいであるが、エドゥアールがもし仮に小説を書いていたら、そのエドゥアールの小説は、いわば、第三次物語言説を構成することになるはずである。つまり、『迷路の中で』の第一次物語言説と第二次物語言説が、それぞれ、『贖金つかい』の第二次物語言説と架空の第三次物語言説に対応しているのである。

さて、以上のようなロブグリエの作品とジイドの作品の簡単な比較を通して見られることは、およそ次のごとくであろう。すなわち、まず第一に、ロブグリエの小説においてはジイドの作品の持つ精神的なテーマが非常に強調されていることが挙げられるわけである。ジイドは、日記において自ら述べているように、確かにフロイトの深層心理学に深い興味を抱いていた。

フロイト。フロイト主義……十年前から、いや十五年前から、私は、それと知らずに、それをやっていたのだ。⁽³⁴⁾

しかし、だからと言って、精神分析を何の留保もなく称揚していたわけでもない。『贖金つかい』の中でジイドは、ソフロニスカ夫人の治療法の画一性を、時計の分解掃除にたとえて、エドゥアールに批判させているし、

ソフロニスカは、まるで時計屋が置き時計を分解掃除するように、少年の心の奥底にある組織の歯車を分解して白日のもとにさらしているのだ。もし、その後で、あの子が正確な時を告げなくなったら、もうどうしてよいか分らなくなる。⁽¹⁵⁾

また、自分の作品を、少なくとも異常心理のケーススタディーのようにはしなかったのである。そして、もう一つ問題は、ジイドの言う「象嵌法」の問題であり、ロブグリエは、『贗金つかい』に見られる、いわゆる「小説の小説」としての物語構成を強調していることである。ジイドがあくまで架空のものとして設定した第三次物語言語が、『迷路の中で』においては、兵士の物語として、実際に、しかも大々的に、描き出されているからである。

このように考えれば、まるでロブグリエはジイドの小説技法を継承し発展させたかのように見えるのであるが、しかし即断は禁物である。というのも、あるものの性質を滑稽なほど強調してそのパロディーを構成することを通じて、そのパロディーの対象を否定してしまうことも十分にあり得ることだからである。

ロブグリエの初期の評論集には深層心理に関する言及は特に見当たらないので、深層の真実なるものを否定するというロブグリエの全体的な主張から、ロブグリエはおそらく深層心理に対して積極的な興味は抱いていなかったであろうという推測しかできない。しかし、『よみがえる鏡』においては、親友ロラン・バルトが、マルクスとフロイトとソシュールの思想を帝国主義的なシステムであるとして否定したことを述べているが、この発言の裏に、ロブグリエ自身の精神分析を否定する姿勢を垣間見ることのできるであろうし、

いくつもの新しい大思想体系が、バルトを誘惑していた。精神分析と言語学と記号論である。彼は、記号学者というレッテルを自分に貼られるとすぐ、それを嫌がった。そして、『マルクスとフロイトとソシュール』という三人の憲兵たち』と、彼らを公然と嘲笑したバルトは、有名なフライ用の鍋のたとえでもって、あらゆる強力な体系にひそむ鼻持ちならない帝国主義を暴き出すことになったのだ。「あまりにも強力な一貫性を持った『真実を謳う』思想というのは、沸騰した油のようなものだ。そこに何をほうりこんでも、出てくるのはフライばかりだ。」³⁶

また、ロブリーグリエは、同じ著作の中で、ブリュース・モリセットがロブリーグリエの家を訪れ、作家が大家家であるかどうかを確認するためにはその母親を見る必要があると称して、ロブリーグリエそっちのけでロブリーグリエの母親ばかりと話をしていた顛末を記し、ロブリーグリエの研究に初めて精神分析的読解を持ち込んだモリセットの研究方法を揶揄するような発言を行っている。³⁷さらにまた、われわれが先に語り手の問題を検討した際に見たように、現在の意識ないし無意識の实在性を疑い、決してジョイスのような「内的独白」を書かないロブリーグリエが、精神分析的なテーマを積極的な形で物語の中に導入したとはとても考えることができないのである。

また、「小説の小説」の問題についても、『迷路の中で』において、ロブリーグリエは、語り手にわざと叙述の制限の設定をいろいろ迷わせてみたり、

外は雪が降っている。外は雪が降った、外は雪が降っていた、外は雪が降っている。(DL. p.14)

ストーリーの運びを間違わせて、記述をダブらせたり変更させたりして、作品が「小説の小説」であることを、それこそ滑稽なほど強調している。ここまで強調すれば、もはや冗談をやっているのと同じことになるのではないだろうか。

結局、ロブグリエは、むしろジイドのパロディーを構成しているのだと考える方がよほど妥当であろうと思われるのであるが、しかし、思われるでは好い加減であるので、もう少し『迷路の中で』と『贗金つかい』の作品構成を詳しく検討してみる必要がある。

(b) 魂の深淵

まず、『贗金つかい』の作品構成をもう少し詳しく図式化しなければならない。とは言え、われわれは何もここで『贗金つかい』の徹底的な作品分析を行うつもりはもちろんない。それは本書にとつて無益であり、必要な、先に見たロブグリエとジイドとの類似点、すなわち象嵌法の問題と現在の意識ないし無意識の問題を中心に据えた時にできあがる『贗金つかい』の作品構成の図式である。というのも、ロブグリエがジイドについてほとんど何も言及していない以上、このようにして得られる図式が、ロブグリエが抱いていたジイドのイメージに最も近いと思われるからである。いつでもパロディーというものは、その対象の特徴を誇張して行われるものであろう。従って、これから行う図式化は、ジイド論そのものとしてはかなりの語弊があるかもしれないが、これは承知の上であるので、予めお断りしておく。

さて、象嵌法を物語論のフィールドに持ち込み、この技法を、ジイドを越えて、より普遍的に作品構成の問題

として捉えようとしたのは、これもまたジャン・リカルドゥーである。⁽³⁸⁾ リカルドゥーは、象嵌法の中に、物語言説の時間と物語内容の時間の間に設定される秩序に対する攪乱作用を見て、象嵌法が、それが物語の収斂する点であると同時に、物語自体を歪め破壊してしまう機能を持つことにより、虚構の持つ本来の虚構性を暴露し、ひいては、テキスト全体がテキスト以外の何ものにも還元し得ない、いわばテキスト的現実であることを指し示す方法であると考えたのである。

従って、『アッシャー家の崩壊』や『オイティプス神話』や『ハインリッヒ・フォン・オフテルティンゲン』が我々に語っているのは、象嵌法は、何よりも、物語の断片の、それを含む全体の物語に対する構造的反乱だということだ。⁽³⁹⁾

もし、象嵌法が、その基盤となつている物語に異議を申し立てることによつて、その物語がまさに物語であることを明らかにし、物語をより微妙な問題に至らしめるものならば、今度は、その基盤となつている「書物」に異議を申し立てることによつて、その書物がまさに書物であることを明らかにし、書物を新しい意義へと至らしめるような象嵌法とは、一体どのようなものであろうか？⁽⁴⁰⁾

自分自身のさまざまな断片の分裂と包含を許容するような書物を構成すること、それはまさしく、書物のなかの不可能な書物を目指すことであろう。(…)それは、最終的に、書物から、還元という習慣的な試みの一

切を免除してしまうだろう。⁽⁴⁾

しかし、われわれには、リカルドゥーの説は、実は、象嵌法とはあまり関係がないように思われる。

実際、リカルドゥーの述べているのは、必ずしも象嵌法に固有の問題ではなく、先説法、後説法、ないし要約法の問題であり、リカルドゥーは、それらの極限的使用例を想定することによって、かなり偏狭なテキスト理論を展開したにすぎない。結局、リカルドゥーの説は、われわれには、先説法や要約法等を無茶に使うとどうなるかという意味しか持たないように思われるのである。どんな手法であっても、無茶に使用すれば物語世界はバラバラになり、虚構性を暴露するに至るのは当然である。ジイドは、そしてロブ・グリエもまた、単に破壊を目的としたゲリラ戦を考えていたのでは決してない。われわれには、ジイドの言う象嵌法（フランス語では *mise en abyme*、このアビム *abyme* という語には「深淵」の意味もある）は、単なる先説法や後説法や要約法のことではなく、もっと一種心理的な深さを表現する一つの方法であったと思われるのである。

リカルドゥーがその論考の冒頭に引用したのは、ジイドの日記の次の部分である。

私は、ある芸術作品の中に、登場人物のレベルで、その作品のテーマそのものが、このように移しかえらえているのを見るのが好きだ。これほど、そのテーマを明らかにし、全体のあらゆる調和をしっかりと打ち立ててくれるものはない。ちょうど、メモリンクやカンタン・メツイスのいくつかの絵において、絵に描かれた暗い小さな凸レンズが、その場面が描かれている部屋そのものの内部を映し出しているように。ベラスケ

スの『宮廷の侍女たち』も（少し違っているけれど）やはりそうだ。最後に、文学においては、『ハムレット』の劇中劇の場面を始めに、他にも多くの作品がある。『ヴィルヘルム・マイステル』のマリオネットの場面や、あるいは城で催される祝宴の場面、『アッシャー家の崩壊』の、ログリックに対して行われる朗読の場面などだ。しかし、以上に挙げた例はすべて、私の意図に完全に適合したものではない。私が『アンドレ・ワルテルの手記』や『ナルシス論』や『愛の試み』でしたいと思ったことは、最初の紋様の中に二つ目の紋様が（象嵌されている）ような紋章と、この手法を比較したときに、もつと良く理解されるだろう。

リュシアン・ダレンバックは、ここに見られる作品例を詳細に検討し、象嵌法なるものを、作品に描かれるテーマそのもののミニチュア化された再現であると考えた時にも、また作品を創造する行為を描くというテーマのミニチュア化された再現であると考えた時にも、ジイドのあげた作品例は、それぞれに欠点を持つ近似的な例にすぎないことを指摘している。⁽⁴³⁾ このダレンバックの指摘は正當なものであり、ジイドの挙げた作品例は、一見したところ、『ハムレット』の劇中劇にしろ、『ヴィルヘルム・マイステル』の人形芝居にしろ、『アッシャー家の崩壊』の『マッド・トリスト』と題された物語にしろ、概して言えば、程度の差こそあれ、確かに物語の水準が強調された作品が並んでいるばかりに見えるのである。しかし、シェークスピアの『ハムレット』にしろポーにしろゲーテにしろ、これらはすべて精神分析批評が特に好んだ作家や作品であることも、これまた言うまでもないことであろう。⁽⁴⁴⁾ またジイドは、彼の日記の、われわれが引用した部分の直前で、ドイツロマン派の詩人ノヴァーリスの『ハインリッヒ・フォン・オフテルディングン』の翻訳に取り掛かる決心を述べているが、

早速、『ハインリッヒ・フォン・オフテルディングン』の翻訳に取り掛かるべきだろう。⁽⁴⁵⁾

ノヴァーリスは後日、ガストン・バシュラールがその夢想の詩学の中で、夢想家の中の夢想家として称揚することになる詩人であったわけである。

ノヴァーリスを、不可視のものを見る「見者」と呼ぶのではなく、われわれは、触知できないもの、つまり非現実を触知する「触者」であると、進んで呼びたい。彼はどんな夢想家よりもはるかに遠くまで行くのだ。⁽⁴⁶⁾

また、他のバロック風の幻想絵画の例と言い、要するにジイドは、少なくとも何か意識の奥底を、その深淵を覗かせるような作品を並べたてていることは確かであろう。

だから、象嵌法のアビムという言葉は、ダレンバックの指摘するように、ジイドが紋章の技術用語から借りてきたものであるという⁽⁴⁷⁾、そのこと自体は確かにそうであるけれども、しかし、ダレンバックと違って、われわれは、このアビムという言葉の中に何か心理的な深さ、あるいは底知れぬ深み等の意味が共示されていると見るのは、ごく自然なことであると思うのである。

ダレンバックは、アビムという言葉から一切の深淵という意味を取り除いた上で、

ここに言う象嵌（アビム）という言葉は、一つの技術用語である。従って、この語の持つ豊かな連想喚起

力について考えたり、哲学的な意味にいきなり解釈したりするようなことは、避けることにする。この語によつて、パスカルの深淵や、神秘主義の深淵、(…)、デリダの差延などを喚起する以前に、問題になっているのは紋章学なのである。そこにはこう書かれてある。《アビム——それは、楕形紋の中心である。(…)》⁴⁸⁾

さまざまな作品に見られる象嵌法の分類を行い、そして、象嵌法という技法の中に、物語を語る言表行為そのものの縮図が表れることを指摘して、

従つて、ジイドの象嵌法は、類似した対象を目的とする複数の活動の接続ないしセット化であり、あるいは、語り手Nとその語り手が語る物語Rの関係が、その物語の登場人物としての語り手nが語る物語rの関係と相同になつていような、関係間の関係であると定義できる。⁴⁹⁾

象嵌法の分類項目の中に、いわば言表行為の象嵌法と呼ぶべき技法を設けている。しかしこの分類項目は、発想としてはリカルドゥーの主張の延長上にあるわけで、リカルドゥーはすでに次のように指摘しているわけである。

(…) 偉大な物語は、それらの提示する虚構が、それ自体の持つ機能の劇化以外の何ものでもないことを、必ず指し示している。⁵⁰⁾

物語が、自らに対して異議を申し立てるや、物語はすぐに自らを物語として提示し、ある種の曖昧主義を避けることになる。つまり、物語は、何らかの方法で、物語による物語の意識的把握として現れるのだ。物語は、自分を作り上げつつ物語が存在するということを明確にしようと努めるような、そういう物語となるのである。^①

物語とは、すべからず物語を作ることについての物語であるという、言って悪いが青年時代ならなかなか魅力的なこのリカルドゥーのような議論の方向には、われわれは向かわない。物語の中に出てくる語り手も、作者も、読者も、つまりはそういう登場人物にすぎないのであって、それが実際の作者でも読者でもない以上、そこに言表行為の図式が描かれていたところで、それは実際の言表行為そのものが表れているわけでもなく、せいぜいある作家が言表行為とはそういうものだという認識に基づいて、そのような図式を描いただけであるとさえ考えざるを得ないであろう。

さて、ではジイドの言うアビム、すなわち、心理的な深みの底にあるエドゥアールの小説とは一体どんなものであったか。それについては、もちろんジイドがエドゥアールの小説を物語の中に書かなかつたのだから最終的に分るはずもないのであるが、しかし、それが本当に心理的な深さを表現し得るものであるのかどうかを確認するために、ある程度の推測を行ってみる必要があるわけである。

エドゥアールは、自分の書こうとしている小説について考えながら、小説というものについて、次のように述べる。

今まで、ある種の悲劇性が文学の中からほとんど抜け落ちていたように、私には思われる。小説はしきりに、運命の困難や、幸運や不運や、社会的関係や、情熱や性格の葛藤を描いてきたが、人間存在の本質については、少しも考えなかった。⁽³²⁾

この「人間存在の本質」を書きたいというエドゥアールの願望に彼の純粋小説の夢を重ね合わせて見れば、エドゥアールの小説は、あるいは、ポール・ヴァレリーの『テスト氏』のような小説であるかも知れないと考えることもできるであろう。しかし、そこには多少の違和感が残る。エドゥアールの考えている小説は、全く何もない部屋にただ座っているような、それこそコギト・エルゴ・スムを極端な形で具現したような、純粹理性の物語ではなく、もう少し世俗的であり、かつ神秘主義的なのである。

エドゥアールは次のようにも述べる。

(…) 私は、この小説に、すべてを盛り込みたいと思っています。その内容のどこにもハサミを入れることなく。私が、この小説を書き始めてからの一年以上の間に起ったことで、私がそこに注ぎ込み、描きたくないようなものは、何一つありません。⁽³³⁾

つまり、エドゥアールの小説は、『テスト氏』より、一層日常生活に密着したものであり、つまり幾分、実存主義的なのである。

そこで、クロード・エドモンド・マニーは、エドゥアールの小説は、「一つの魂」の物語であったであろうと推測したわけである。

エドゥアールの夢見る純粋小説は、結局、魂の時間的生成を構成する一切の歴史的転変の影響圏外から見られた、魂の物語のみになるような小説である。⁴⁴

マニーが「魂」という言葉を用いたのは、その語が『アンドレ・ワルテルの手記』に何度も出てくることからわかるように、ジイドが特に好んだ言葉であるからだが、ジイドの言うその「魂」を、ジャン・ドレーは、「全的な主観性であり、唯一の心の琴線」のことであると述べている。⁴⁵つまり、その「魂」というのは、おそらく、無意識乃至イドに限らず、意識と無意識の合計から一切の理性的活動を差し引いたものであり、要するに生成する内面活動の全体、いわば無意識的心的活動の総和であると考えておいて、大きな間違いはないであろう。そんなものがあるのかどうかはすいぶん疑問であるが、とりあえずこの程度の限定に留めたい。「魂」だけでは幽霊のようで、いかにも落ち着きが悪いからである。しかし、ジイドにとってはそうではない。若きナルシス、アンドレ・ワルテルにとっては、それこそ宇宙の生成につながる高度な精神活動であったのだ。ジイドは、自分の書いた作中人物よりは冷静であったので、一応平常に成長し得たという言い方ができるであろう。

しかし、それでもわれわれは、マニーのように、エドゥアールの小説がまさにその「魂」の表現そのものであると考えるのにも多少抵抗がある。ジイドはシュルレアリスムの「自動書記」もやらなかったし、ジョイスの「内

的独白」もやらなかった。むしろ、小説創作にあたっては古典的な姿勢を見せたのであって、「魂」そのものが言葉で表現できないことは理解していたはずである。

ところで、先に引用した、ジイドが象嵌法について語った日記の一節は、実は、ジイドが自分の小説『愛の試み』について述べた一連の記述の中間部分であって、その全体の主旨は次の部分に表れている。

私が、この『愛の試み』で表現してみたことは、書物が、その書物を書いている人に与える影響であり、その影響は本を書いている間にも及ぶものなのだ。

(…)

リュックとラシェルも、自分たちの欲望を実現しようと欲する。しかし、私は、自分の本を書くことによって理想的な方法で自分の欲望を実現したのに、彼らは、鉄柵しか見えない公園を夢見て、実際にその中に入ろうと欲し、何の喜びも感じなかった。

(…)

このような、テーマのそれ自体に対する遡及効果が、常に私の心を引きつけてきた。それこそ、典型的な心理小説なのだ。⁽⁵⁶⁾

つまり、ジイドの述べているのは、一種カタルシスのような、自己分析のプロセスとしての作品のあり方なのであり、そのようにして描かれる、生成する「魂」の活動の中にこそ真実の世界が広がっているのだと、おそら

くジイドは言うであろう。

つまり、こういうことである。まず、『背徳者』でも『狭き門』でもよい、とにかく「小説の小説」の形式をとらない作品を何か考えてみればよい。その場合、作品は、圧縮でも転移でも象徴化でも抑圧でも、とにかく「魂」の活動のさまざまな結果として現れてくる。そして、ジイドは、それを作品として固定してゆくことによって自己分析を行い、アリサやミシエルのように極端に走らずにすむのである。しかし、よく考えてみれば、そのような物語を作りながら自己分析をしている自分があるわけである。その自分を自己分析することによって、ジイドはエドゥアールのように極端に走らずにすみ、小説を書くことができたわけである。

これで、エドゥアールの小説について、そして象嵌法について、とりあえずわれわれなりの一応の解答は得られたと思われる。つまり、エドゥアールの小説は、基本的には、おそらくジイドの『贖金つかい』本体と大して変わらないのである。しかし、それは、ジイドの考える自己分析のプロセスとしての作品のあり方を極端に押し進めたものであるはずであり、つまり、究極の精神分析小説であったと言いうことができるだろうし、あるいは、それが「魂」の活動の徹底的自由を保証したものであるという意味で、ドイツロマン派のメルヒエンのようなものであったと推測することもできるであろう。とにかく、究極であるが故にジイドは書かなかったのであり、それはつまり一つの到達不可能な極点であったのだ。おそらく、世間に、これに類似した発想がかなり蔓延しているが故に、「小説の小説」など、よく考えてみれば、例えばジーン・ケリーの映画『雨に歌えば』と同じことで、結局、単なる内幕ものにすぎないのであるが、その小説の制作過程を物語にすることによって、作家の創造力の秘密を暴くものとして独特の優位性を持っているわけである。ロブリーグリエにとっては、これは写実主義的錯覚

以外の何物でもないであろう。もちろん、「小説の小説」をもう少し現代風にアレンジしたダレンバックの言う「言表行為の象嵌法」なるものも同じことであって、これまた、そのように書かれた物語であるにすぎないことになる。

ところで、クロード・ロドモンド・マニーは、『贖金つかい』を、ポール・ヴァレリーの『テスト氏』と、ロジエ・マルタン・デュ・ガールの『チボー家の人々』の中間に位置付ける形で論じた⁶⁹。マニーは、これらの三つの作品を主観と客観の両極の間に配置しているのである。マニーの位置付けには、焦点化という、より形式的な問題と純然たるテーマ論的問題が未整理のまま混在しているという欠点があるものの、しかし、素朴な印象としてはずいぶん首肯し得るところがある。

マニーが主観の極に配置したのは、もちろん、『テスト氏』である。われわれは、この位置にジイドの「魂」を置くことにする。客観の極にマニーが配置したのは『チボー家の人々』であるが、ただし、その前半ではなく、後半の「一九一四年夏」である。前半はかなり焦点化をきかせた断片的風景の中に成立しているのであるが、後半は、革命運動に身を投じたジャックを描くのであるから、各登場人物の上に客観的即物的歴史がのしかかってくるというわけである。

さて、『贖金つかい』の物語の水準は、実は物語世界の枠を越えて作品の外部に延長して考えることができる。もちろん、普通、物語の水準はやたらと外部に延長するべきではないであろう。しかし、『贖金つかい』については、ジイドがそれを延長できるように意図して物語を構成しているのである。それは、言うまでもなく『贖金つかい』の日記』であり、『ジイドの日記』である。これらをマニーにならって主観と客観の間に配置すれば、次のよ

(二) 物語の水準について

うになる。

一、客観的・即物的歴史

二、『ジイドの日記』

三、『贖金つかいの日記』

四、『贖金つかい』の第一次物語言説

五、『贖金つかい』の第二次物語言説

六、『贖金つかい』の、架空の第三次物語言説

七、『魂』

この物語の水準の延々と続く積み重ねは、配列の番号が大きくなる順に、次々と意識のフィルターを通過して次第に「魂」に接近してゆくのであるが、しかし、そのプロセスは先ほど述べた自己分析のシステムに則っているため、この配列表に見られる通りの直線的配列ではなく、もう少し立体的に理解されるべきであろう。つまり、二から六にかけて、三が二を、四が三と二を、という具合に、数字の大きいものが順次下位のものを包含してゆき、次第に「魂」の深みへと至る。こう考えれば、むしろ「魂」は七に位置付けるよりも、二から六にかけての欄外に散りばめておく方が妥当かもしれない。こうして見れば、なぜ『贖金つかい』が、ジイドの生涯において唯一のロマンであったのか、また、これ以後ジイドが、創作活動を捨てたわけではないが、社会問題の方に一層

目を向けるようになったのか、その原因がよく理解できるように思われるのである。『贖金つかい』は、ジイドの小説の集大成であったと同時に、行き詰まりでもあったのではないだろうか。

それはともあれ、『贖金つかい』の物語の水準の階層が、以上のように純粹客観と純粹主観の両極の中間地帯に広がっている状態の中に、人生そのものを芸術にしまおうというジイドの野望を見ることができ、また、客観と主観の混成物を通して高度な内面的真実を指向するジイドの傾向の中に、外部世界は仮象であって精神こそが世界を作り出すのだという、リルケの「世界内面空間」のような、ショーペンハウエル的な世界観や、象徴主義や、ドイツロマン派からの影響が、紆余曲折を経て脈々と流れているのを見ることができ、結局、『贖金つかい』の物語の水準の積み重ねは、「魂」の実在性に対するジイドの強い信念の上に築かれているのである。

だから、『贖金つかい』を、安易に、ヌーヴォー・ロマンの先駆的作品であるとみなすのは、われわれにはどうかと思われるのである。内面にこだわり続けるナタリー・サロートや、言語による世界の再構築をめざすミシェル・ビュトール等については、ある程度そう言えるのかもしれないが、ロブグリエについては、非常に疑問が残るのである。『贖金つかい』は、確かに、ストーリー性に欠けた、しかも終りの明示されない作品である。しかし、断片の集積から永遠の物語をめざすのは、すでにドイツロマン派の詩人ノヴァーリスの夢ではなかっただろうか。⁽⁵⁹⁾ジイドの基本線は、やはり、個人面を強調したロマン主義者であり、自意識の人であったと思われるのである。

以上で、『贖金つかい』の作品構成の素描ができたものとしてほしい。宗教的問題をほとんど排除してしまった妙なモデルであるかもしれないが、ロブグリエを論じるためのモデルとしてはこれで十分であると思うのである。

ロブリーグリエは、『消しゴム』において、ラザロ復活の物語をほめかすなど、宗教的問題に触れていないわけではない。しかし、第二作以降には、少なくとも直接的な宗教的テーマは見られないのだから、ラザロ復活の物語等も、とりあえずジイドのパロデーの一環として、その下位分節に位置付けておいてかまわないであろう。どのみち、ロブリーグリエのように、「魂」にしろ意識にしろ、人間の現在の内面の実在性そのものを否定してしまうこと自体、これほど反宗教的なことはないと思われるからである。

(c) 物語の水準の中和

ロブリーグリエは、ジイドの信じていた「魂」の実在性、少なくとも、その強力なあり方を否定するのであり、『贖金つかい』に見られる、次第に「魂」の深みへと近づく物語の水準の積み重ねを破壊しようとするのである。ロブリーグリエが、まず取り掛かるのは、ジイドの物語の水準のうちの日記の部分のレベルである。これについては、ロブリーグリエは、あまり真面目に取り組んでいるようにも思えないのであるが、一応見ておく必要があるだろう。

『迷路の中で』には、物語の始まる前に、次のような作者緒言が付されている。

この物語は、フィクションであって、証言ではない。そこには、読者が自ら経験したことのあるような現実とは必ずしも一致しない現実が描かれている。例えば、フランス軍の歩兵は、外套の襟に軍籍番号など付けてはいないし、また、ライヘンフェルスやその近郊で重要な会戦が行われたというような記録は、最近の

西ヨーロッパの歴史には出てこない。しかしながら、ここに語られているのは厳密に物質的な現実なのであり、つまり、この物語はいかなる寓意も要求してないのである。従って、読者には、この物語において報告される事象や動作や言葉や事件のみを見、そこに、ご自身の人生や死以上の意味も、またそれ以下の意味も見出されないようにお勧めする。A. R.-G. (DL. p.7)

ロブリングリエはここで、『迷路の中で』の物語を、一方では虚構であると言い、一方では現実であると言い、最後には、解釈は読者のプライベートでやってくれと言う。このままでは、何を言いたいのがよく分らないのであるが、次の作品の『快樂の館』にも緒言が付けられていて、それを見れば、ロブリングリエの主旨をよく理解することができる。『快樂の館』には、二ページにわたって、別々に、二つの緒言が付されているが、それらを順に挙げると次のとおりである。

作者は、この小説が、どんな形においても、英国領香港の記録であるとは考えることができないものであることを、お断りしておきたい。背景や立地状況が香港と似ているところがあっても、それらはすべて、客観的であろうがなからうが、偶然の結果にすぎないであろう。(MR. p.7)

もし、極東の寄港地によく通ったことのある読者が、ここに描かれている場所が現実とは一致していないと考えることがあれば、自分自身で人生の大半をそこで過ごした作者は、そこをもう一度訪問して、よく見、

よく観察されることを、その方にお勧めしたい。その気候の下では、町の様子はすぐが変わってしまうからである。(MR. p.9)

つまり、ロブグリエは、語りの審級の中に、いわゆる「暗黙の作者」の審級を立てているのであり、『快樂の館』の先に挙げた方の緒言で、物語が虚構であることを主張しているのが「現実の作者」であり、二番目の緒言で、物語の現実性を保証しているのが「暗黙の作者」である。この「暗黙の作者」なるものは、結局何のことだからよく分らぬ妙な審級で、ジェラル・ジュネットは、この審級の概念を詳細に検討した上で、これが不必要な審級であることを立証している。⁽⁶⁾ジュネットの論証はまことにみごとなもので、われわれはそれに付け加えるものを何も持たない。確かに、作者は一人おれば十分であると思われる。

ところで、ロブグリエがこの審級をどう考えていたのかと言うと、より最近の作品の『シン』⁽⁶⁾はエピソードとプロログが付いた作品構成になっているものの、先に挙げたような例は、今のところ、『迷路の中で』と『快樂の館』の二作品にしかなく、しかも、その緒言が、何かコミカルなタッチで付けられているところを見れば、ロブグリエも、「暗黙の作者」なるものを必要な審級であるとは本気には思っていなかったように思われるのである。

「暗黙の作者」を導入することによって、作品が純然たる虚構であることを主張することはできないこともないし、また、そうしたくなる気持ちも分らないわけではない。作品から得られたイメージを、何でも作者のイメージに極端な形で直接に還元して、例えばロブグリエが暴行殺人事件を描いたからといって、直ちに、ロブ

グリエ自身がそのような性格の持ち主であると思われたのではなかったものではない。しかし、一方、作品を純然たる虚構であるとみなすことの裏には、一種の無責任体質を導入する可能性も含まれている。作品は、いかに虚構であっても、ジュネットも言うように、その虚構を作った責任者は作者自身であり、この責任を逃れてもらってはこまるのである。

物語の中には、あるいはその背後か前面に、その物語を語っている誰かがいる。それは語り手だ。で、語り手の向こうには、それを書いて誰かがいて、それは彼の手前にあるすべてを引き受ける責任者だ。それは誰かと言えば、大スクープだよ、それは作者なんだ(ただ単に)。私には、プラトンも言ったように、もうこれで十分だと思⁽⁶²⁾う。

ロブ・グリエは、この問題もおそらく予測しており、従って、『迷路の中で』においても、『快樂の館』においても、「現実の作者」も「暗黙の作者」も、共にロブ・グリエその人であることが明瞭になるような設定がなされているのである。

また、「暗黙の作者」を立てることによって、作品の私小説的な展開を断ち切るどころか、逆に、内面においてその展開を強化してしまう可能性もある。つまり、「暗黙の作者」こそ、作者の根源的自我であり、その自我の語る物語こそ、より真実な物語であるといった考え方も成立するわけである。ロブ・グリエは、おそらく、このような問題が生じることも予想しており、だからこそ『快樂の館』の「暗黙の作者」にわざと全くのデータラメを語

らせているのであろう。天候のせいで構造までもがごろごろ変化するような都市があるわけがない。

要するに、どう考えても、ロブリーグリエは、「暗黙の作者」が必要を持たない審級であることや、その審級を無理に設定した時に生じる問題を十分承知した上で、あえてこの審級を導入したと考えざるを得ないのである。

その理由として考えられることは、まず、作品がロブリーグリエ自身の人生と直接の係わりを持たないということ、を意図的に強くアピールするためであったという解釈である。つまり、あるいは、前作の『嫉妬』や『覗くひと』の物語の舞台が、ロブリーグリエが実際に住んだことのある場所をモデルにしていたために、両作品が必要以上に自伝的な作品であると解釈されてしまったなど、ロブリーグリエには、特に自伝的な作品ではないことをアピールするまた別の必要性があったのかもしれないと推測することもできるのである。事実はまだではないが、もしそうなら、とにかく意図は理解できるが、こんな方法で、作品の自伝的展開、あるいは、意識の再現を本当に拒否できるはずもなく、二つの作品に付けられた緒言には、何か悪ふざけのような印象がぬぐえないところが悔やまれることになるのである。ロブリーグリエの探究は、一種文化的な自己検討の連続として、本来、もつと真摯なものであったはずである。

もう一つの解釈は、この緒言もまたロブリーグリエのパロディーの一環であるという解釈である。このことは、作者緒言がかなりコミカルなタッチで記されていることから十分に推察され得るのであって、つまり、ロブリーグリエの主張したいその主旨は、すなわち、「暗黙の作者」という審級を設定する目的が、内面の深層の表現を目指すためであろうが、逆に個人の意識を排除して純然たる虚構の創造の方向を目指すためであろうが、いずれにせよ、この審級を設定する発想は、物語の水準を用いた写実主義的錯覚に基づいているという意味においては何ら

新しい発想ではなく、容易に、ジイドぐらいには遡れる昔懐かしい発想なのだ、ということになるだろう。いずれにせよ、この審級の問題は、ロブグリエは、あまり真剣に取り扱う気はなかったように思われるのである。

さて、『迷路の中で』の作品本体において、個人の意識の再現を拒否するためにロブグリエが本気で試みていられると思われるのは、われわれが先に語り手の問題を論じた時に見たのと同じパターンの戦略である。『消しゴム』において、ロブグリエは、ミメーシスの極限とディエゲーシスの極限の両極を設定しておき、それらを中和させてしまうことによって、ミメーシスの極限が結局はミメーシスにすぎず、語られたものであることを露呈させたわけであるが、今度は、客観の極限と主観の極限を設定しておいて、それらを中和させてしまうのである。

『迷路の中で』の冒頭は、すでに見たように、語り手のいる部屋の内部と、兵士の物語の展開する屋外の描写との、交互の繰り返しから成立している。

ニス塗の木製のテーブルの上に積もったほこりの上には、小さな物がしばらく置かれていた跡が付いている。(…)それらの物体が取り除けられた後も、しばらくの間は、まだ円や正方形や長方形やもうすこし複雑な底部の形は痕跡として残っていて、あるものは一部が重なりあい、すでにかすんでいたり、あるいは、雑巾で拭かれて半分消えたようになっていいる。(DL. p.10)

外では雪が降っている。歩道の黒いアスファルトの上で、風が雪の粒子を舞い上げ、雪は、風が吹くたびに白い平行線を描き、二つに分れたり、螺旋を描いたりしてから、すぐに散り散りになり、地面すれすれに

吹くつむじ風によって、また舞い上げられて固まり、再び螺旋や渦巻きを描き、二股に分れるうねりを描いて、ゆらめく曲線模様となり、またすぐに散り散りになる。(DL, p.11)

この引用文の、先に挙げた方が語り手のいる室内の描写であり、後の方がその語り手の語る兵士の物語であり、ロブリーグエは、前者を客観の極限に、後者を主観の極限に位置付けているのである。さて、前者が客観であることは見てのとおりであるが、後者が主観であることについては多少述べておく必要がある。これも客観描写ではないかという意見も出るかも知れないのである。

注意しなければならないことは、描写が客観的か主観的かは基本的にその描写の描く物語内容によるのであり、要は筋立ての問題だということである。描写の対象が、外部世界になつていようが、内部世界になつていようが、その描写の細密さが増せば、語り手の姿が消えて、対象それ自体がそこに存在するような、いわゆる現実効果を發揮することは、もはや今さら改めて確認する必要もないであろう。そこで、もし、フロイトの言うように「夢は概して視覚的形象によつて思考する」⁽⁶⁾のだとすれば、兵士の物語の描写は、語り手の想像力の世界についてのミメシスの極限であり、すなわち主観の極限であるということになるわけである。

さらに、主観と客観を、このような形でその極限において設定すれば、それぞれに現実効果を發揮させるだけでなく、それとは全く逆の、別の効果を期待することもできる。すなわち、主観と客観の相互浸透を容易なものとすることができるのである。

(…) 人は少し身をかがめて、目を保護するために手をなお一層額に押し付けて歩いている。額にかざした手の下には、足の前の地面が数十センチ見える。灰色の地面の上に、一方の足が、次いでもう一方の足が現れ、一方そしてもう一方と交互に後ろに引かれてゆく。(DL. p.11)

この、まるで歩いている兵士にハンドカメラを持たせて自分の足元を撮影させたようなカメラアイ風の描写の中に、室内を歩き回る語り手の姿を容易に重ね合わせて見ることができらるだろう。われわれは、語り手の物語と兵士の物語の相互浸透については先にすでに述べたので、これ以上の具体例の列挙は割愛する。

しかし、ロブリグリエが、相互浸透そのものを描くことそれ自体を目的として『迷路の中で』を書いたのかというと、決してそうではない。その目的はむしろ中和にあるのであって、そこにこそ、ロブリグリエが、いわゆる客観的・即物的描写の執拗な集積によって作品を構成する、また別の重要な問題がある。

実際、相互浸透を拡大してゆくことによって、確かに物語の水準を攪乱することはできる。しかし決して水準を打ち壊すことはできないのである。なぜならば、相互浸透というのは、まさにその言葉通り、物語の水準の確立を前提とするものだからである。従って、相互浸透を強調すればするほど、ロブリグリエの作品を次第に過去の小説美学に近づけて行くことにしかならない。

すでに見たように、ジイドが象嵌法の技法を用いた動機について、それは、作家が小説を書く、そのことがその作家に与える影響というものについて述べたかったからだ、と言ったわけである。つまり、ジイドの象嵌法は、もともと物語の水準の間の相互浸透に基づいているのである。だからこそ、われわれは、『贖金つかい』の物語の

水準の積み重ねを、それぞれの水準が次第に下位の水準を包含しつつ同心円状に広がってゆくものとして図式化し得たわけであるし、また、その相互浸透は客観と主観が確固として存在する中で展開していったのである。結局、相互浸透という概念は、外的自然と内部世界との相互浸透として、ジイドを介して、象徴派や、ドイツロマン派の美学に直結しているのである。

さて、『迷路の中で』においてロブリグリエが頻繁に行っている相互浸透が、実はその相互浸透の行われる物語の水準の基盤そのものを消去してしまつたための方法であることが、作品の終り近くになって判明する。そこにおいて、室内に居た語り手は、急に兵士の物語の登場人物になってしまうのである。

私が最後に訪れた時には、三本目の注射の必要は無くなつていた。負傷した兵士はもう死んでいたのだ。通りは武装した軍隊であふれ、彼らは、歓喜というより哀愁のこもつた、リズムの明瞭な歌を低い音程で拍子をつけて歌いながら、縦列を作つて進んでいる。(DL. p.211-212)

しかし、ここに、単に物語の水準の侵犯を見るべきでもまたないのである。というのも、水準の侵犯に留まる限り、侵犯もまた水準の確立が前提となるからである。

物語の水準の侵犯が行われる作品は古来いくらかでもある。比較的新しい例を挙げれば、レーモン・クノーの『イカロスの飛行』においては、小説の登場人物が、その小説を書いている作家の本の中から逃げ出してしまうし、マルセル・エーメの『マルタン君物語』においては、小説家が自分の小説の登場人物の訪問を受ける。

ジェラール・ジュネットは、デイドロの作品など、多くの作品に見られるこの「転說法」を分析して、「転說法には多くの場合、滑稽な、あるいは幻想的な効果が伴うことを指摘している。⁽⁶⁴⁾つまり逆に言えば、転說法を行うためには物語の水準が確立されていなければならないが、その水準を立てた上は、物語全体のメッセージとして、これは滑稽で幻想的なことだが、という了解のもとでなければ転說法は行えないのである、この意味において、転說法は、逆説的に物語の水準の確立を保証することにしかならないと言えるのである。もちろん、転說法には、俗にいわゆる「作者の介入」、もう少し正確に言えば、すなわち、物語世界の語り手が急に物語世界内に顔を出すという問題も当然含まれるのであり、『贗金つかい』においてジイドがこれを頻繁に行っているのは周知の通りである。

『迷路の中で』において行われているのは、このような転說法ではない。ロブリーグリエは、『迷路の中で』の前半においては、兵士の物語と語り手の物語の二つの物語の水準を強調し、時には語り手に兵士の物語の進めかたを間違わせたりして、作品が「小説の小説」であるという枠組みを非常に強調して物語を進めておきながら、後半に至って、二つの物語の水準を一挙に混ぜ合わせてしまうのである。従って、例えば、『迷路の中で』の物語全体を、多少の矛盾は無視して、兵士の死に立ち会った医者が自分の部屋に帰って、事件全体を想像し直す物語であると解釈したり、あるいは、想像力の世界がそれすなわち現実であるような世界を描いた物語であると解釈して、現実と想像力の世界のアマルガム、すなわち、相互浸透にあくまでこだわり、物語の水準の救出に固執しても、もはや意味はない。ロブリーグリエは、作品の冒頭において客観と主観の両方をその極限において立て、その両極を、すなわち、物語の水準そのものを中和してしまったのである。

客観と主観の二つの極限を中和するということは、言い換えれば、小説に出てくる客観的なものも主観的なものも、それはただ客観的ないし主観的なものとして書かれたものにすぎないことを露呈させることである。従って、ロブリーグリエにとって、「小説の小説」とは、それが「小説の小説」であるとして書かれたものにすぎなかったし、小説は内面の真実そのものの表現ではあり得ず、また彼方にある内面の真実を表現するものでもなく、それは、内面の真実の直接的・間接的表現であるとして書かれたものにすぎなかった。つまり、客観や主観というものは、ほとんど、何を書くのかというテーマ論的重要性しか持たなかったのである。それにもかかわらず、それが内面の真実そのもの、あるいは、内面の真実の表現として提示されることの中に、ロブリーグリエは、写実主義的錯覚を、言い換えれば、巧妙に仕組まれたペテンを見たわけである。

さらにまた、物語の水準の問題について少し付言するなら、ジュネットが物語の水準の持つ機能を分類した一覧表⁽⁶⁵⁾を見れば、後説法にしろ、先説法にしろ、気晴らしの機能にしろ、物語の水準は、元来、それが持つ固有の機能として特に重要なものではないことがわかる。その物語の水準が作品構成の中で重要な意味を持つのは、物語の水準に主観・客観という意味が振り当てられた場合、すなわち、純粹にテーマ論的な機能によるのであって、逆に言えば、物語の水準という問題は、もともと、ほとんどテーマ論的重要性しか持たないのである。だからこそ、ジュネットは、自分の物語論の中で、物語の水準の問題を大きく取扱いすぎたことを後悔しており、つまり、ジュネットは、自分が写実主義的錯覚に捕われてしまったことを反省している⁽⁶⁶⁾のである。

ただ、断っておくが、われわれは、ジュネットと同様、何もテーマ論的重要性がどうでもよい問題だと言うのではない。テーマ論的問題の中に小説についての重要な問題が山ほどあることは、われわれもよく承知している。

問題にしているのは、形式論的問題とテーマ論的問題を不用意に混同すること、つまり、写実主義的錯覚である。

* * *

ジュネットは、古来の多くの「詩学」を通覧し、プラトンの、ディエゲシス、混合様式、ミメシスという三分割理論が、もともとは言表行為のあり方を規定したただけのものであったのが、次第に何を描くのかというテーマ論的問題にすり替えられて行き、ドイツロマン派詩学の、ディエゲシス||叙情的||主観、混合様式||劇的||主観と客観の相互浸透、ミメシス||叙事的||客観、の三つを設定し、そのうちの混合様式を優位に置くという文芸ジャンル理論が成立してゆく過程を詳細に論じている。⁶⁷ジュネットは、これをあくまでジャンルの問題として論じているのであるが、しかしわれわれには、例えば、「客観描写」や「内的独白」などという文芸用語に出会う度に、ドイツロマン派の理論は、時代を越え、ジャンルという問題も越え、現在においてもなお広く文芸シーン全体の中に脈々と生き残っていると言うことができるように思われる。もしそうなら、ロブ||グリエは、『迷路の中で』において、ドイツロマン派に由来するその三分割理論の枠組みを、写実主義的錯覚にすぎないとして拒否しようとしたのだ、ということになるのである。

しかし、ロブ||グリエが、それにどの程度まで成功したのかと言うと、これについてはあまり良い結論を書くことはできない。ロブ||グリエは、まだまだ個人の意識の再現から脱却し得ていないのである。確かに、主観と客観の両極に設定した物語の水準を中和させてしまうことによって、先に挙げた『贗金つかい』の物語の水準の階層のうちの二から六までを一挙に中和してしまうことはできる。しかし、一と七の両極、つまりいわば生身の

(二) 物語の水準について

ロブリングエとその魂はやはり残ってしまうのであって、作品はただ書かれたものにすぎないとしても、その書かれたものの中に、書いた本人の魂の反映を見るといふ解釈が依然として出てくる可能性があるわけである。このような解釈が出てくるのを防止するために、「暗黙の作者」を立てる作者緒言があったと考えることもできるのであるが、そうであれば、逆に言えば、こんなつまらぬ方法で防止するしか方法がなかったということになってしまうのである。また、さらに、『迷路の中で』を、このまま語り手の意識の物語として読まれる可能性も残っている。つまり、語り手が物語を想像しているうちにその物語が現実になってしまふという物語であると解釈されるおそれもあり、またしても異常心理のブラックホールに吸い込まれてしまうのである。

結局、問題は、それを打ち壊すことが目的であったとしても、作品内に物語の水準を立ててしまった、まさにそのこと自体にあるわけであるが、さて、以後、ロブリングエが、この問題をどうしたかについて述べようとなれば、『迷路の中で』以後の作品を検討してみなければならぬであろう。

(三) 物語状況について

さて、次に考察の対象とするべき作品は、ロブリングエの五作目の小説『快樂の館』と六作目の小説『ニューヨーク革命計画』である。これらの作品、特に『ニューヨーク革命計画』は難解な作品であり、ロブリングエの作品創作の意図は、未だにほとんど謎のままであると言ってもよいと思われる。

これらの作品についての研究の代表的なものと言えば、われわれの印象にすぎないけれども、これまた、結局ブリース・モリセットの想像力の自由な展開を主張するタイプと、ジャン・リカルドゥー風の言葉の自律的展開を主張するタイプ⁶⁹の二つになってしまふように思われるのである。もしそうであるとすれば、すでに何度も述べたように、勝手に話をする言葉などという不気味なものが現実には存在するとは容易に信じられることではないし、また、世の中に存在する意味不明の作品については、それはとりあえず想像力の自由な展開を可能にする前衛的な作品なのだと言明すれば、大概それで片が付くわけだから、これでは、両作品が一体何であるのか、実のところ誰にも分っていないのだと言え言いすぎであろうか。

われわれは、これまで、時間の問題を論じることから始めて、作品構成の変遷を中心に、ロブリングエの諸作品を歴史的に位置付ける作業を試みてきたのであるが、その結果を踏まえれば、両作品の中にロブリングエの試みの行き着く果てを見、それを素描することができると思うのである。

(a) 物語の水準の徹底的増殖

さて、われわれはすでに、ロブグリエが、まず、プラトンに由来する「ミメーシス・ディエゲーシス・混合様式」という言表行為のあり方の三分割理論を、次いでドイツロマン派に由来するその意味論的変異体、すなわち「客観・主観・混合様式」という三分割理論の中和を企てたことを見たわけである。このようにしてロブグリエは、いわば、イデアリスムの極端なあり方を拒否しようとしたのであり、具体的に言えば個人の意識の再現を拒否しようとしたわけである。

しかし、『迷路の中で』においてロブグリエが行った物語の水準の中和を通して、ロブグリエは、まだ個人の意識の再現から脱し切れなかった。つまり、作品は、それでもロブグリエ自身の内面の記述であると理解される可能性を持っていたのである。

実際、物語世界の語り手というのは、その作品を書いている作者自身に他ならず、他の誰であるはずもないだろう。そうであれば、物語の水準の中和を通してロブグリエは、作品の中に作家の内面を見るのは写実主義的錯覚であり、その内面なるものは、内面として書かれたものにすぎないと主張していることになる。それが正しいかどうかはともかく、ロブグリエの主張はそうであると推察されるのであり、結局、ロブグリエは、アンドレ・ジイドが主張したような自己分析的な作品のあり方を批判したのであり、延いては、いわゆる精神分析批評を批判したのだと考えてよいであろう。

しかし、ロブグリエにとっては残念なことに、また実際、非論理的なことであるかもしれないが、人は、物語世界の語り手のそのまだ彼方に、真の、あるいは、生身の作者の像を見ようとするのである。真の作者も嘘

の作者もないのであって、作者は一人で十分であるが、しかし、ここに「暗黙の作者」などという余分な審級を要求する主張が生れる、また一つの発想の基盤があると思われるのである。

つまり、問題はこういうことである。主観や客観というテーマ論的機能を持たせた物語の水準の積み重ねを設定し、それらを中和してしまっても、その後に残るのは、第一次物語言説とも第二次物語言説とも判断のつかない一連の物語言説であり、その不安定な物語言説は、結局最終的にそのような第一次物語言説であると位置付けられる以外に落ち着きようがない。こうして、ロブリグリエの意図とは裏腹に、『迷路の中で』の物語言説は、結局、全体的な印象としては「内的独白」に近づいてしまっているのである。

そこで、ロブリグリエは、今度は、物語の水準を徹底的に増殖させ、それが第一次物語言説であるのか判断のつかないような作品を書くことによって、どうしても捕まってしまう意識の再現の問題を回避しようとしたように思われる。

実際、『快楽の館』の物語世界には、第二次物語言説があふれかえっている。ショーウインドーの中のディスプレイ、立食パーティーのビュッフェの所で話をしている酒に酔った男の語る物語、ヴィラ・ブルーの庭園にあるタイガーバームガーデンのような彫像群、ヴィラ・ブルーの中で演じられる劇、イラスト雑誌の表紙の絵などなど。ただし、第二次物語言説が多数登場するという、そのこと自体が問題なのではない。というのも、程度の差は別にすれば、多数の第二次物語言説が登場するような作品はいくつもあり、例えば、ジイドの『贖金つかい』においては、エドゥアールの日記やベルナルルやローラの手紙など、いくつもの第二次物語言説が登場するからである。

問題は、むしろ第二次物語言説の相互の繋がり方にある。と言っても、『迷路の中で』の場合と同じように、やはり物語の水準の相互浸透が問題となっているのではない。すでに述べたように、どんな作品でも、第二次物語言説が物語の展開の中で先説法や後説法や要約法的役割を果たす限り、第二次物語言説は、それぞれの間で相互的関連性を持っているのである。

また、物語の水準の侵犯が問題なのでもない。確かにジュネットは、ロブグリエの作品に見られる物語の水準の移動を転説法の極端な使用例であるとしているが、ジュネットが一体ロブグリエのどの作品を問題にしているのか分らないので何とも言えないが、もし『快樂の館』を問題にしているのであれば、ジュネットの指摘は正しいとは言えない。と言うのも、すでに見たように、物語の水準の侵犯を行うためには、前提として物語の水準が明確に打ち立てられていなければならず、『快樂の館』においては、その水準がもともと確立されてはいないからである。

『快樂の館』に見られる物語の展開は、例えば次のようなものである。常識はずれの作品構成は、具体例でもない限り容易に信じられるものではないので、特に特徴的であると思われる例を挙げておく。

まず、作品の七〇ページで、キムという女性が階段を登ってゆく。この女性も、ショーウインドーのマネキン等のイメージから合成されたものであり、すでに他の第二次物語言説に属しているのである。

彼女は、一目散に三階まで、あるいは四階まで昇る。扉をそつと三回ノックし、返事を待たずにすぐに入る。今日そこで彼女を待っているのは仲買人ではなく、彼女が《老人》という渾名しか知らない男だ。

(…) 彼はエドゥアール・マヌレと呼ばれている。彼は一人だ。彼は、彼女がいましたがた入ってきたドアに背を向けていて、彼女は後ろ手でドアを締め、今そのドアに背を向けて立っている。(MR. p.70)

この後、しばらく室内を描く物語のヴァリアントが続いた後、この物語はすべて、劇を描く第二次物語言説になつてしまふ。

最後の場面では、エドゥアール・マヌレが、外出用の黒っぽい色の服を着て床に横たわっている。彼の着衣に全く乱れはなく、非の打ち所のないほど整えられたソファールと仕事机の間に彼は横たわっていて、机の上には、書きかけのページが広げられたままになっている(…)。全ての演技はこうして停止したまま長い間そのまま続き、やがて、仕事机の上にある皮製の置き時計が沈黙の中に目覚ましの単調な音を響かせ、その音で劇の終りを知った観客たちは拍手を始め、彼らは一人また一人とイスから立ち上がり、一人で、あるいは小さなグループになつて、出口の扉へと向かい(…)。(MR. pp.73-74)

次いで、ヴィラ・ブルーのパーティーを描く物語が続き、物語はそのパーティー会場のビュフェで話をする男が語る物語に吸収されかけ、

従つて、赤ら顔をした太った男が背の高い男に話をする場面が入るのは、ここなのだ(MR. p.74)

先に挙げた、マヌレの部屋の中でソファに横たわっている女性を描く物語は、ビュフェで話をする男がはめている指輪を描く物語になってしまう。

太った男の手は、ついには再びやや握られてしまい、人さし指だけが伸びたままで、中指は少し曲げられている。他の指と同様に太くて短い中指には、堅い石でできた中国風の大きな指輪がはまっていて、その石には、若い女性の姿が描かれている。彼女はソファの端に半ば横たわり、裸足の一方の足はまだ床についていて、肘をついて上半身を起こし、頭を後ろにのけぞらせている。(MIR, p.75)

このようにして、『快樂の館』の物語全体は、絵や劇など、従来第二次物語言説を構成するとされるものばかりの連続の中に成立しているのである。もはや、第一次物語言説がどこにあるのか見当もつかない。確かに、時々、語り手が現れて物語の要約を試みることもある。しかし、その語り手の語る物語が第一次物語言説なのだとさえ言えない。語り手の語る物語も、すぐに第二次物語言説の連続の中に溶け込んでしまうからである。

話を続け、要約してみよう。キトは——承知のように——ヴィラ・ブルーの三階の部屋をあてがわれている。彼女は、レディ・アヴァによって、ラルフ・ジョンソンという男にすぐに譲り渡されるだろう。この男は、新統治領のはずれでケシを栽培している人物である。(…)重要なことは、ジョンソンはその日は…音が聞こえる。上の方で音がする。たたくような音は次第に強くなってゆき、その拍子は速くなってゆく。

さて、これでロブグリエが個人の意識の再現をまぬがれ、純然たる虚構の創造に成功したかと言うと、とんでもない。すべてが第二次物語言説であるとすれば、一階のない二階は存在しないのだから、その第二次物語言説が第一次物語言説にならざるを得ないのである。むしろ事態は以前より悪くなつたかもしれない。と言うのも、第二次物語言説は、その持つ予言的機能と言い、また、例えばエドガー・アラン・ポーの『アッシヤー家の崩壊』の恐怖の物語と言ひ、幻想的なテーマと深く係わつているために、『快樂の館』の物語全体がロブグリエ自身の悪夢のような幻覚を描いた物語であると解釈される可能性が増したかもしれないからである。

ロブグリエは、このような危険性は十分に予測していたようであり、だからこそ、この作品においても、「暗黙の作者」を立てる作者緒言を置いて、物語が全くの虚構であることを示そうとしたという解釈もできるのである。しかし、作者緒言で断りを入れて問題を回避するというのは、結局つまらない方法であつて、ロブグリエの目的が個人の意識を再現しない作品の創造にあつたとすれば、問題は作品本体の内部で解決されなければ何の意味もないのである。ロブグリエの意図がもしそうであつたなら、そのようなつまらない方法に頼らざるを得なかつたこと自体、この作品で行つた試みが、結局は失敗であつたことを物語つていゝと言えるであらう。

(b) 物語状況の変幻自在な入れ替え

では、次に何をなすべきか。ロブグリエはすでに、小説構成におけるさまざま問題を中和してのけた。時

間を中和し、焦点化を中和し、物語言説の距離やテンポや語りの審級を中和し、物語の水準を中和し、そのようにしてロブリグリエは、バルザックのような充実した世界像の再現は簡単に拒否し得たけれども、個人の意識の再現を拒否することは未だに不可能であった。その原因はつまり、作品全体を語る声はただ一つであるからだ。今度は、何か新しい方法でこの声の統一性を破らないことには、決して個人の意識の再現から脱却することはできない。

きつと、ロブリグリエは、そう考えたに違いないとわれわれは考えるのである。先に結論を言ってしまうが、これはもともと不可能な試みである。しかしロブリグリエは実行を試みて、『ニューヨーク革命計画』において、作品に一種ポリフォニックな構成を導入することになる。

ポリフォニックと言っても、ミハイル・バフチンがドストエフスキーの小説について指摘したようなポリフォニーではない。⁽¹⁾ ドストエフスキーの小説がポリフォニックであるのは、主として直接話法の延々たる使用によると考えられる。直接話法を延々と続けることによって、その裏に作品全体を語る語り手の姿が消えてしまい、ジュネットの表現を借りれば、一種シンポジウムのような物語世界が出現する。⁽²⁾ この意味において、ドストエフスキーのポリフォニーは、書簡体小説や、ホフマンの『牡猫ムルの人生観』と同じように、ミメシスの写実主義的錯覚に基づいているのである。ロブリグリエの考えるのは、物語の叙述人称と語りのパースペクティヴを同時に考え合わせたさまざまなヴァリエーションの問題であり、つまり、ジュネットの言う、物語状況の問題である。

ジュネットが、過去の諸研究を踏まえて作成した小説の物語状況の一覧表⁽³⁾は、次のごとくである。ジュネット

水 準 焦 点 化 関 係	物語世界外		
	ゼロ	内的	外的
異 質 物語世界的			
等 質 物語世界的			

は、物語の水準の問題も考慮して、第一次物語言説と第二次物語言説について二つの表を提示しているが、第二次物語言説の表については割愛し、この問題については必要案件のみに述べることにはしたい。またジュネットの作成した表の中には、その典型となる作品例が記入されているが、これも省略する。

表の中の指示にある「異質物語世界的」と言うのは、いわゆる三人称小説の語りのことであり、「等質物語世界的」と言うのは、一人称小説の語りのことである。

また、ジュネットは、この表に語りの時間的位置を加味して考える可能性も示唆しており、ロブリグリエも、あるいはそれも考慮に入れていると考えられる節もあるが、この時間的位置の問題はとりあえず無視することに⁷⁴する。この問題を考慮に入れても、ジュネット自身もそう言うように、物語状況の問題一般を考える場合でも、問題を煩雑にするばかりであるし、ましてや本書においては無益であると思うからである。今は、ロブリグリエの試みの全体的主旨を示せば、それで十分である。

さてロブリグリエは、『ニューヨーク革命計画』において、一つの作品の中で、この物語状況を目まぐるしく入れ換えるのである。と言っても、物語状況は、もともと徹底的に固定されたものではなく、一つの作品全体が完全に一つの物語状況に収まるものではないことは、言うまでもな

いことである。たいてい変調が伴うわけで、例えば、ドストエフスキの『悪霊』は、全体を見れば等質物語世界的で焦点化ゼロの物語言説であるが、語り手がシャートフと共にリザヴェータの家を訪問し、彼女の母親に紹介される場面などでは、物語は強く語り手に焦点化される。²⁶つまり、この場合、ドストエフスキは、物語を語り手に適宜焦点化させることによって、逆にスタヴローギンに対する外的焦点化を容易なものとし、スタヴローギンを謎のような人物として提示するのに効果を上げているのである。また、アルベール・カミュの『異邦人』も、全体として見れば、アメリカの行動主義的小説の影響を強く受けた、等質物語世界的で外的焦点化の物語言説であるが、時々強い内的焦点化がほどこされているのは周知の通りである。また、ギュスターヴ・フローベールの『ボヴァリー夫人』の冒頭に出てくる有名な「われわれ」などもこれと同じことで、要するに変調は別に珍しいことでも何でもないのである。もちろん、ロブグリエの試みるのは、この変調ではない。

また、一つの作品の中にいくつもの物語状況を設定するということも、時々あることで、これも、別に珍しいことではない。例とすれば、われわれがすでに何度も引き合に出したウィリアム・フォークナーの『響きと怒り』を挙げておけば十分であろう。その冒頭の章は、ベンジーを語り手とする等質物語的で内的焦点化の物語言説であるが、最後の章は異質物語世界的で焦点化ゼロの物語言説、すなわち、サルトルのような言い方をすれば、全知全能の語り手の世界である。ロブグリエの試みるのは、これでもなく、ロブグリエは、物語が続く中で次々と連続的に物語状況を変化させてしまうのである。

ところで、先に挙げたジュネットの物語状況の表の横枠、すなわち焦点化の問題は、ジュネット自身がそう述べているように²⁶、よく考えて見れば、作品全体の物語状況の設定にそれほど強い関与性を持つものでないことが

わかる。つまり、焦点化の移動はどんな作品にも大なり小なり見られることであるので、これは、あくまで作品全体としての枠組みを設定しているにすぎないのである。それよりも、むしろジュネットの表の縦枠、つまり物語の叙述の人称の問題、すなわち、語り手の物語世界に対する位置の問題が物語状況の大きな決定要因となっているわけである。従ってわれわれは、語りの位置の移動に焦点を合わせて『ニューヨーク革命計画』から実例を挙げる必要があるわけだ。例は、作品を開けばどこにでも出てくるほど多数あるのだが、とりあえず、われわれが特徴的であると思う例を二例挙げておくことにする。

まず、作品の一八ページあたりで、男が部屋に侵入し、若い女性に暴行をはたらく場面が語られる。

男はそのか弱い娘よりずっと強く、彼女は抵抗しても何の効果もなく、むしろそんな抵抗は滑稽なほど微々たるものだ。彼は、すばやく彼女の唇から手を離し、両手首をつかんで後ろにまわし、今や彼は、犠牲者の背中の腰の窪みのあたりに、その両手首を片方の手で押さえ付けていて、そのために彼女の腰は反り返ってさる。(PR. p.18)

これは、すなわち、異質物語世界的でサスペンスタッチの、外的焦点化の物語である。

次いで、この同じ物語が連続してそのまま、等質物語世界的で、内的焦点化の物語になってしまう。

《で、それから？

——それから彼女は、次第におとなくなりました。彼女はまた弱々しく身動きし、痛む両腕を振りほどこうとするような仕草をしましたが、そうしても振りほどけるとは思っていないようで、むしろそれが不可能なことを確認するためのように思えました。(…)

彼女が死んでしまったように思えたので、私は彼女を締め上げるのをやめました。(…)

(…)

それから、私は黒いレインコートを着た男の物語を語り(…)

(PR. pp.18-19)

また、この直後に、語り手が二人の兵士とすれ違う場面がある。

私は、前をまっすぐ見ながら、歩いた。二人の兵士には、特に何という特徴もなかった。(…)

しかし、もう数メートル行ったところで、あの人物との出会いがどうなったのか知りたくなって、ちょっと振り返った。その黒いレインコートを着た男は、警官たちがいるのについてに気付き(おそらく、二人が彼と私の間に来て、私をずっと追い続けている彼の視線の中に入ってきた時に)、彼はちょうどその時、目深にかぶった帽子の縁に右手をもっていつて…

私には、その仕草の意味が何なのか考えている間もなかった。二人の民兵は、予測もできないような雰囲気、二人とも同時に振り向いて、私をじっと見つめ、その場で即座に身動きしなくなった。(PR. pp.21-22)

これは、等質物語世界的で内的焦点化の物語であるが、この同じ物語は、そのまま連続して、すぐに異質物語世界的で外的焦点化の物語に移行してしまう。

しかし、それでも、背後にいる三人の目撃者たちに対して目立たないように歩調を速めさせ、彼は歩き続けた。鮮やかなブルーに塗られた家の前で、二人の警官は、相変わらず彫像のように身動きせず、生気のないまなざしで、遠ざかってゆくシルエットをじっと見つめ、そのシルエットはすぐに、長くまっすぐ続く街路の向こうに小さくなってゆき、一方、黒いレインコートを着た男の手袋をはめた手は、ゆっくりと軌跡を描いて、フェルトの帽子の縁に届いた。(P.R. p.23)

この引用文の冒頭に出てくる「彼」は、登場人物たちの配置からわかるように、先に挙げた引用文中の「私」と同じ人物なのである。

このようにして、『「ニューヨーク革命計画」』においては、語り手は次々にいろいろな人物に変身してゆくのであるが、しかし、だからと言って、この作品は人物の統一性を否定し伝統的な小説を破壊しようとする作品であるといった解釈を行うのは、あまり正しいとは言えない。と言うのも、語り手は昔から、いろいろな人物に、また狐や猫等、動物にすら平気で変身を続けてきたからである。問題は語り手の変身にあるのではなく、物語状況の連続的移動にあるわけである。

さらに、この語りの位置の移動に、ロブリーグリエの得意な外的焦点化と内的焦点化の漸進的移行が伴い、また、

例えば物語の冒頭において、作品全体の構想を述べているような焦点化ゼロの物語も存在するので、

最初の場面は、大変素早く展開する。その場面は、すでに何度も繰り返されたものようだ。めいめいが自分の役割を暗記している。今や、言葉や動作はしなやかに継起し、次々と滑らかに繋がってゆく。まるで、よく油をさされた機械の部品のように。(PR, p7)

『ニューヨーク革命計画』に見られる物語状況の移動は、ジュネットの作成した第一次物語言説の表の項目をほぼ全部辿り切ってしまうことになるのは容易に想像のつくことである。さらに、先に挙げた暴行場面のうち、等質物語世界化の例においては、「私」と称する人物が直接話法で暴行の物語を語るところからその等質物語世界化が始まるわけだから、つまり『ニューヨーク革命計画』に見られる物語状況の移行は、われわれが引用するのを割愛したジュネットの第二次物語言説の領域にまで広がっているのである。

ところで、ジュネットは、第二次物語言説で外的焦点化の例を見出すのは困難であると述べている。¹⁷ 実際そのとおりでわれわれにも思い当たらないが、作品を必ず全体として捉えなければならぬのでなければ、一例は挙げることができる。『迷路の中で』の第二次物語言説は、第二次物語言説で等質物語世界的で外的焦点化の物語の例になるし、物語の終りの方で語り手が兵士の物語の登場人物になってしまふところに至るまでの、前半の第二次物語言説は、異質物語世界的で外的焦点化の物語である。つまり、ロブ・グリエは、この頃からすでに、物語状況の連続的移行の方法を試みていたことになるわけである。

ともあれ、以上のようにして、『ニューヨーク革命計画』の作品全体は、物語状況のまるで定まらない、いわば小説の草稿のような雰囲気を持つに至り、読んでいても、一体物語世界の内側にいるのか外側にいるのか、空間の感覚がバラバラになるような独特のトポロジックな雰囲気が出現するのである。ロブ・グリエの後期の作品がネオシュルレアリスト風のイメージにたとえられる原因の一つは、ここにあるだろう。とは言え、もちろん『ニューヨーク革命計画』は作品の草稿ではないし、また、ロブ・グリエが作品の草稿のような作品などという、あからさまな写実主義的錯覚に基づく作品を書いたとは到底考えられることではない。ロブ・グリエは、語り手の声の統一性を破ろうとして、熟考の末に作品を構成したと考えるべきである。

こうして、ロブ・グリエは、直接話法の延長によるミメシスの錯覚を用いるのではなく、また、説明を省くためにジュネットの挙げた例をそのまま借用するが、『ボヴァリー夫人』のような不定焦点化や、黒澤 明の映画『羅生門』のような多元焦点化の物語のような焦点化の錯覚によるものでもなく、かなり奇抜な方法を用いて、とても一人で語っているとは思えないような作品を創作することに成功した。これは事実であって、正当に評価されるべきことであると思われる。

だがしかし、である。『ニューヨーク革命計画』において、ロブ・グリエが試みたのは、よく考えてみれば、これまでまた新手の写実主義的錯覚の生産にすぎないのではないだろうか。ロブ・グリエは、『消しゴム』において、「内的独白」が写実主義的錯覚にすぎないことを、その「内的独白」の裏に隠されたテキスト全体を語る声の存在を露呈させることによって、暴露しようとした。そのテキスト全体を語る声は、その定義からして、ひとまとまりのテキストがそこにある限り、どうしたところで必ず一つにしか成りようがないのではないだろうか。『ニューヨ

『ク革命計画』で、ロブリングエが行った試みの本質を示しているのは、作品の次の部分であろう。

——でも、彼女は、そんな公園の垣根の茂みの中で、二人の男と一緒に何をしていたの？ また、その二人の男は一体誰なの？

——それは簡単よ。一人はベン・サイドで、もう一人は語り手なの。彼らは三人とも、普通のフィリップ・モリスに偽装したマリファナ入りのたばこのカートンを、白のビュイックに積み込んでいるところなのよ。

(…)

ベン・サイドは、作業を始めて以来ずっと、サンドイッチをかじる時以外は口をつぐんだままだ。語り手は、彼がすねているのではないかと考える。というのも、彼は普段はむしろお喋りだからだ。作業のために長い髪を運転手用の大きな帽子の下に隠したジョーンは、ベンとすれ違うたびに気をひくような雰囲気では、ほほ笑み、彼にウイंकするが、彼は何の反応も示さない。というのも、彼には笑顔を浮べる様子もないからだ。こんな二人のかけひきがうっとうしくなった語り手——《私》と言おう、その方が簡単だろう——は、少し離れて、青木の茂みの向こうに何も残っていないかどうか、長い間調べている。で、その時、その娘が、まるで誰かがすでにそこを探しているのに気が付かなかったような雰囲気で、ちょうど同じ場所を調べにやっつてこようとす。 (…)

(…)

彼女は、すぐには答えない。彼女は、枯葉を三枚持ち上げればカートンが見付かると信じているようなふ

りをしている。それから、顔を上げ、まるで偶然を装って何か計算した上で演技でもしているような雰囲気
で、私をじろじろとながめる。そのことは私はもう語ったし、私はそう思っているのだが（…）。

(PR. pp.72-74)

次第に移り変わる語り手の変化を示すために引用が少し長文にわたってしまったが、要するに、引用文の出だしはJ Rとローラという二人の女性の対話なのであるが、J Rの質問に答えるローラの物語が、そのまま異質物語世界的な物語に移行した後、引用文中に出てくる二人の男のうちの一人を語り手とする等質物語世界的な物語に変化するわけであり、つまり、女性の語り手の声か男性の声によって変わってしまうのである。そうすれば、ここに見られるのは、結局、直接話法のミメーシスによる錯覚と同じことではないだろうか。こうして見れば、『ニューヨーク革命計画』において行ったロブグリエの試みは、根本的にミメーシスの錯覚と大して異なるところはないのである。

さて、ここで、『ニューヨーク革命計画』について、二つの解釈が可能である。

へその一、ロブグリエは、小説から写実主義的錯覚を追放するために、意識の再現を拒否することを試みた。しかし、この作品に至って、意識の再現を拒否することにやっきになる余り、拒否する手段として新たな写実主義的錯覚を用いる羽目に陥った。その理由は、ジュネットも指摘するように、²⁹⁾物語言説が言説である限り、語行為のミメーシスを拒否するのはおそらく不可能なことであるからだ。

へその二、しかし、写実主義的錯覚に極めて敏感なロブグリエが、すでに自分で拒否したミメーシスの錯覚に

易々と引つ掛かったと考えるのはいかにも不自然なことであり、ロブグリエは、自分が試みているのが写実主義的錯覚の生産にすぎないことを十分理解していたと考えるほうが自然であろう。そう考えれば、この作品においてロブグリエは、小説から写実主義的錯覚を、つまり意識の再現を、徹底的に追放してしまおうとすれば、結局、自ら新たな写実主義的錯覚を生産することにならざるを得ないということを示したのだと言ふことになる。つまり、『ニューヨーク革命計画』は、まさに夢でしかない「革命」の物語だったのであり、フランスの一九六〇年代後半から七〇年代にかけての時代がそういう時代であったのだ。そう考えれば、ロブグリエは、またしてもパロディーをやったのだということになる。

われわれは、ロブグリエの諸作品の歴史的推移の状況から判断して、当然、二番目の解釈が妥当であると思われるのである。

* * *

本節の、いやそれどころか本書の表題は、実は「アラン・ロブグリエ氏と自由」にしたかったのだ。なぜそうしなかったのかと言うと、ロブグリエに皮肉を言ったり、批判したりしているように解釈されるのが嫌だったからだ。われわれは、サルトルがモーリアックに対して行ったような批判をロブグリエに対して行ったつもりは全くないし、皮肉を言うつもりも毛頭ない。逆に、ロブグリエには、深い敬意を表したいと思うのである。ロブグリエが写実主義的錯覚を追放しようとしたその動機はよく理解できる。しかし、何もここまでやらなくともよからうとも思うのである。あるかないか、やるかやらぬかという二項対立型の発想には大変メリットも

あるが、しかし、やりすぎると行き詰まる。どの道、小説は写実主義的錯覚によって成立しているのだし、またそこにこそ味わいがあるではないか。しかし、こう考えつつも、それでも徹底的に自己検討を続けてゆくロブリエの姿勢には、文化的基盤はわれわれとは違っても、何か良心の裏付けがあるように思われる。それほどに、戦争の残した傷痕は深かったということであろうか。

ロブリエは、一九八四年に、自伝的作品『よみがえる鏡』を発表した、これは依然として、単純過去形を一切使用しない、しかも、ロブリエの両親と同じようにロブリエの他の作品の作中人物らしい人物が登場し活躍するという奇妙な自伝であるが、とにかくそこでロブリエは戦中戦後のさまざまな思い出を語っている。われわれは、ここに文学的転向を見て、ロブリエを非難するよりは、むしろ安堵の念をおぼえるのである。

ロブリエは、実作品の創作を通じて、まず、バルザックのような充実した世界を描くことを拒否しようとし、ついで、個人の意識内の世界を描くことを拒否しようとした。言い換えれば、ロブリエは、小説の「脱構築」を試み続けてきたのであるが、『ニューヨーク革命計画』においてロブリエは、その脱構築の果てに出てくるものが「戯れ」であるとするれば、その「戯れ」もまた写実主義的錯覚に他ならないことを示したのである。

日本学のおグスタン・ベルクは、土居 健郎の『甘え』の構築を批判し、元来日本には自我はなく自分しかないことを強調した⁽⁸⁾。実際、本来ありもしない「自我」を前提にして日本文化を批判するのはおかしいというベルクの論旨はもつともであるが、しかし日本には自我がないと言われれば多少腹も立つわけで、われわれは何もそんなに付和雷同に生きているわけではない。実を言えば、ベルクは日本の文化の中に、自我のフアジーなあ

り方を見たのである。ベルクの指摘が正しいかどうかはともかく、ロブ・グリエやテリグを見てみると、なぜフランスで日本学が盛んになったのが非常に良く分るような気がするのである。

しかし、これだけの脱構築を続けながらもロブ・グリエは、日本講演において、⁽⁸¹⁾ほとんど日本人ばかりの聴衆を前に、何と世界には空白があると力説していた。われわれにとっては、そんなことは大昔から承知のことであるにもかかわらず。やはり、ロブ・グリエは何としてもヨーロッパの人である。しかしそれで良いのである。何があったところで、人はそれぞれの属する文化の総てを否定することはできないし、また、その必要もないと思うからである。

ロブ・グリエは『よみがえる鏡』において、作風を多少とも伝統的な形に戻し、テリグも日本講演で、脱構築には否定的な意味はないと述べ、⁽⁸²⁾態度を軟化させている。魂は実在するかと問われれば、それは実在しないとしか答えようがない。しかし、存在しないと切り切った時、世界には野原しかなくなってしまうであろう。小説の中には、やはり歴史や人生や魂を読み取るべきなのである。ただ、小説がそれらそのものであるという考え方が極論であって間違っているだけだ。

注

(1) Gerard Genette, *Nouveau discours du récit*, p.68.

(2) Robbe-Grillet, *Colloque de Cerisy*, vol.2, p.195.

- (3) *Pour un nouveau roman*, p.118.
- (4) Tzvetan Todorov, *Les Catégories du récit littéraire*, in *Communications*, No.8, p.152.
- (5) Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, 1921, の邦訳『小説の技術』佐伯 彰一訳、タウイッド社、一九七〇、p.53.
- (6) Aristote, 『詩学』 in 『アリストテレス』世界の名著 八』藤沢 令夫訳、中央公論社、一九八八、p.284.
- (7) Platon, 『国家(上)』藤沢 令夫訳、岩波文庫、一九八九、pp.193-208.
- (8) Gérard Genette; *Figures III*, pp.184-203.
- (9) Gérard Genette; *Figures III*, pp.191-194.
- (10) Gérard Genette; *Nouveau discours du récit*, pp.38-39^o
 なぞ、言説の種類の各名称は、例に「邦訳本『物語のディスタール』の訳語を借用させて頂いた。
- (11) Raymonde Debray-Genette; *Du mode narratif dans les «Trois Contes»*, in *Littérature, mai 1971*, in *Travail de Flaubert*, Seuil, 1983、*ナゾ* pp.160-164.
- (12) Ann Jefferson; *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*, Cambridge University Press, 1980, pp.143-153.
- (13) James Joyce; *Ulysses*, Penguin books, 1985, p.58.
- (14) *Ibid.*, p.53.
- (15) *ナゾ*、強調筆者。
- (16) Gérard Genette; *Figures III*, pp.198-199.
- (17) Ann Jefferson; *op.cit.*, pp.145-146.
- (18) *Ibid.*, p.146.
- (19) Jacques Derrida; *La Voix et le phénomène*, P.U.F. 1967.
ナゾ、Jacques Derrida; *De la grammatologie*, Minuit, 1967, pp.82-83、参照。*ナゾ*、différance の訳語は、足立

- 和浩氏のものを用いた。『根源の彼方に「グラマトロジーについて」足立 和浩訳、現代思潮社、一九八四。
- (20) Jean-Paul Sartre; *Situations IV*, Gallimard, 1964, p.11. 原語は《lieu commun》。
- (21) Ann Jefferson; *op. cit.*, pp.147-153.
- (22) 例えは、松井 三郎氏が『Flaubert の *L'Education sentimentale* から、次のような例を挙げてゐる。
《Mais, saprelotiel, qu'est-ce que tu as?》 *Frédéric souffrait des nerfs*. Deslaurier n'en crut rien. (Flaubert: *L'Education*, V). けれど、Frédéric répondit qu'il souffrait... の省略であると考えられる。』
松井 三郎『*Le Style Indirect Libre*——日本語との比較——』in 『フランス語研究 第二十三号』、日本フランス語学会、一九五九、p.12.
- (23) James Joyce; *op. cit.*, p.46.
- (24) William Faulkner, *The Sound and the Fury*, Random House, 1984.
- (25) Claude-Edmonde Magny; *L'Âge du roman américain*, Seuil, 1948, pp.96-98.
『ニーが分析した部分で』 André Malraux; *Romans*, トムトプム版、Gallimard, 1947, pp.181-186』
また、
分りきる。
- (26) Percy Lubbock; *op. cit.*, P.54.
- (27) Gérard Genette; *Figures III*, p.210.
- (28) Aristote; *op. cit.*, p.300.
- (29) Gérard Genette; *Figures III*, p.239.
- (30) Gérard Genette; *Nouveau discours du récit*, pp.62-63.
- (31) Bruce Morrissette; *op. cit.*, p.65.
- (32) ロブ・グリエの作品について、このような精神分析的読解の方向での、代表的な研究は、おそろしく、
Anzieu; *Le Discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet*, in *Les Temps modernes*, No 233, octobre 1965, pp.608-637, である。しかし、われわれがすでに行った考察の結果を踏まえ、また、本章にみる結

果も踏まえれば、アンジュールの解釈はモリセットのそれと同じく、ロブールグリエがパロティイとして提示したものを真に受けた時にのみ成立するものだということになる。従って、われわれとは、あまりにも立場が違いすぎるので、本書においては、アンジュールの論考を例に挙げて検討することは割愛したい。

- (33) Gérard Genette; *Figures III*, p.239.
- (34) *Œuvres complètes d'André Gide*, vol.XI, Gallimard, 1937, p.336.
- (35) *Œuvres complètes d'André Gide*, vol.XII, *Les Faux-monnayeurs*, p.298.
- (36) *Le Miroir qui revient*, p.68.
- (37) *Ibid.*, pp.194-195.
- (38) Jean Ricardou; *Problèmes du nouveau roman*, pp.171-190.
- (39) *Ibid.*, p.181.
- (40) *Ibid.*, p.189.
- (41) *Ibid.*, p.190.
- (42) *Œuvres complètes d'André Gide*, vol.I, pp.511-512.
- (43) Lucien Dallenbach; *Le Récit spéculaire—essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977, pp.19-25.
- (44) フロイトやラカンの著作にしろ、多数あることは周知の通りであるので、特に例示しない。精神分析批評のレパートリーについては、次の著作に詳しい。パメラ・タイテル、『ラカンと文学批評』、市村 卓彦・萩本 芳信訳、せりか書房、一九八七。
- (45) *Œuvres complètes d'André Gide*, vol.I, p.509.
- (46) Gaston Bachelard; *L'Eau et les rêves—essai sur l'imagination de la matière*, Jose Corti, 1989, p.172.
- (47) Lucien Dallenbach; *op.cit.*, p.17.
- (48) *Ibid.*, p.17.
- (49) *Ibid.*, p.30.

- (50) Jean Ricardou; *Problèmes du nouveau roman*, p.178.
- (51) *Ibid.*, p.182.
- (52) *Œuvres complètes d'André Gide*, vol.XII, *Les Faux-monnayeurs*, p.183.
- (53) *Ibid.*, p.271.
- (54) Claude-Edmonde Magny; *Histoire du roman français depuis 1918*, Seuil,1950, p.252.
- (55) Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, vol.I, Gallimard, 1956, p.545.
- (56) *Œuvres complètes d'André Gide*, vol.I, pp.510-512.
- (57) だから『贋金つかう』の本体そのものが精神分析小説であるという、エリック・マルティのような解釈も出てくる。Eric Marty; *Les Faux-monnayeurs, roman, mise en abyme, répétition*, in *La Revue des lettres modernes*, Gide 8, *Les Faux-monnayeurs 特集号* Minard, 1987, pp.95-117.
- この論考が、シニヤ論そのものごとく、どれほどの射程を持つものか、われわれには分らない。しかし、『贋金つかう』本体が、本当の精神分析小説であるとすれば、シイドは、エドゥアールの小説を物語の中に設定する必要がなくなるのではなかろうか。
- (58) Claude-Edmonde Magny; *Histoire du roman français depuis 1918*, pp.203-318.
- (59) ノヴァーリス『青い花』青山 隆夫訳、岩波文庫、一九九〇、p.186。「このころで、これは断言してもいいほどだが、どの文芸においても、混沌が整然とした秩序のウェールを通してほのかに光を放っていないならばならぬということだ。」
- (60) Gérard Genette; *Nouveau discours du récit*, pp.94-102.
- (61) Alain Robbe-Grillet; *Dimin*, Minuit, 1981.
- (62) Gérard Genette; *op.cit.*, p.102.
- (63) Sigmund Freud; 『夢判断 (上)』高橋 義孝訳、新潮文庫、p.68.
- (64) Gérard Genette; *Figures III*, pp.243-246.

- (65) Gérard Genette; *Nouveau discours du récit*, pp.62-63.
 (66) *Ibid.*, p.64.
 (67) Gérard Genette; *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, 特「」 pp.39-40.
 (68) Bruce Morrisette; *op. cit.*, pp.239-296.
 (69) Jean Ricardou; *Pour une théorie du nouveau roman*, pp.211-233, 特「」 pp.219-224.
 (70) Gérard Genette; *Figures III*, pp.245.
 (71) Mikhail Bakhtine; *La Poétique de Dostoievski*, Seuil, 1970, pp.31-81.
 (72) Gérard Genette; *Figures III*, pp.263-264.
 (73) Gérard Genette; *Nouveau discours du récit*, p.88.
 (74) *Ibid.*, p.87.
 (75) ヌストエフスキー『悪魔』 米川 正夫訳 『ドストエフスキー全集 vol.9』 河出書房新社 一九七〇、pp.122-124.
 (76) Gérard Genette; *Nouveau discours du récit*, p.87.
 (77) *Ibid.*, p.89.
 (78) Gérard Genette; *Figures III*, p.207.
 (79) *Ibid.*, pp.185-186.
 (80) Augustin Berque; *Vivre l'espace au Japon*, P.U.F., 1982, pp.58-59.
 (81) 一九八四年放映、NHK教育テレビ、文化講演会
 (82) Jacques Derrida; 『他者の言語——テリタの日本講演』 高橋 允昭訳、法政大学出版局、一九九〇、p.216.