

## 結 論

序文に述べたように、ジャン・ジャック・ブロシエが指摘するとおり、ロブリグリエ研究は、現在、一時期の華やかさを失い、ほぼ停滞したような状況にあるので、われわれは本研究において、客観主義的解釈、主観主義的解釈、テキスト理論的解釈の大きく三つのパターンに分れて対立したままになっているロブリグリエ解釈を、それぞれの解釈を昇華する形で総合し、ロブリグリエという作家の全体像を把握する試みを行った。その結果をまとめれば、以下のとおりである。

まず、第I章においては、既存の代表的なロブリグリエ解釈の検討を行った。

初めに、客観主義的解釈の問題であるが、これはロラン・バルトがごく初期に行った解釈であった。ロブリグリエがあるがままの物を描いた作家であるとするこの解釈は、あるがままの物など描けるわけがないので、もと成立し難い解釈であったが、しかし、ロブリグリエが独特な即物的描写を行ったことは事実であり、あるがままの物を描くためであれば、一体なぜこのような即物的描写を行ったのか、その理由を考えることがわれわれの課題として残された。

次に、主観主義的解釈であるが、これについては、主として、ブリューース・モリセット、ジャック・リンアラット、オルガ・ベルナルルの解釈、および、これらの解釈とは主観の意味が違うが、ウンベルト・エーコのいわゆる「開かれた作品」の問題を取り上げた。

ジャック・リンアラットの解釈については、細部に至っては少し納得しにくい面もあったが、しかし、リンアラットの指摘したヨーロッパ的理性の崩壊の図式はそれなりに説得力のあるものであった。もちろん、単にヨーロッパ的理性が崩壊する図式を見るだけであれば、ロブ・グリエの作品は既存の不条理を描いた諸作品と何ら変わらなくなるのであるが、リンアラットの解釈は、内部からいわば自発的にその力を制限してゆくような図式を想定することによって、ロブ・グリエの作品を例えばレヴィ・ストロースの思想に近づけ得るなど、現代フランス思想の流れの中に位置づけることを可能にする含蓄に富んだ解釈であった。ただし、リンアラットの解釈は、このままでは植民地が物語の舞台になって『嫉妬』にしか適用できないので、われわれには、この図式をロブ・グリエの他の作品にも一般化して適用し得るように、ロブ・グリエがそのような図式を設定したその本来の理由を考えることが課題として残されたのである。

次に、ブリューース・モリセットの解釈であるが、「極端な黙説法で書かれた『嫉妬』を、その構成の特異性を無視して、ごく普通に書かれた心理小説のように考えるモリセットの解釈には疑問が残るが、では、ロブ・グリエが『嫉妬』などの作品において、なぜこのような極端な黙説法を使用したのか、その理由を考えることがわれわれの課題として残された。

オルガ・ベルナルルの解釈については、ロブ・グリエの諸作品の流れを勘案すれば、ロブ・グリエが登場人物

個人の意識内の世界を描こうとした作家であると考えることは、後期の作品に至るにつれて不可能になってくるのであるが、しかし、『消しゴム』には、確かに現象学的発想が見られることもまた事実であった。従って、われわれには、ベルナールのように、ロブグリエの諸作品全体を現象学で説明付けようと試みるのではなく、諸作品の歴史的展開の中で現象学的問題を捉えることが課題となった。実際、既存のロブグリエ解釈が、ほぼすべて、ロブグリエの諸作品を一括して静止したイメージに捉えて論じるものばかりであるので、ロブグリエの諸作品をデビュー作から順次発展してゆくものとして歴史的に捉えることが、われわれに残された重要な課題となったのである。

ウンベルト・エーコの「開かれた作品」の問題は、エーコの問題提起をそのままに受け取れば、われわれにとつては、論理的に考えて黙説法の問題にすぎず、われわれに残された問題はモリセツトの解釈の検討結果と同じであった。ただし、この問題は、エーコの言うような形ではなく、本来、ジュネットの言う二次的テキスト（イペルテキスト）の問題として、改めて考え直されねばならない問題であることは述べておかねばならない。イペルテキストの問題は、ロブグリエにも係わる問題であるが、実は、むしろ主として、ロブグリエと双壁をなすヌーヴォー・ロマンの作家ミシェル・ビュートルの作品においてより重要な問題となっており、われわれは、ビュートルの問題を十分考察した後に、改めてロブグリエの問題として調査検討を試みなければならない問題であると思っている。従って、この検討結果については、本書において論じることはできなかつた。改めて、別の機会に論じることとする。

最後に、テキスト理論的解釈であるが、これはリカルドゥーの解釈であった。言葉の自立的展開を主張するリ

カルドゥーの理論は結局極論にすぎなかったが、ロブリグリエが物語内容よりも、むしろ物語言説のあり方に主たる関心を持って作品創作を行っていることを明らかにした点においては、メリットのある解釈であった。従って、リカルドゥーのような極端な形の議論ではなく、より妥当な形で、ロブリグリエの諸作品における形式的物語論の諸問題の展開を明らかにすることがわれわれに残された課題となった。

以上の検討結果を踏まえ、第II章においては、ロブリグリエの諸作品の流れを、時間と空間というテーマ論的問題から明らかにする試みを行った。

まず、時間については、ベルクソン哲学における時間像や現象学的時間像、ゲーテ、バルザック、ジョイス、フォークナー、ヴァージニア・ウルフなどの作家に見られる時間像、そしてまた、現代の形式的物語論における小説の時間構成の概念と、ロブリグリエの諸作品を比較することを通じて、ロブリグリエが、作品を発表するに従って作品の時間構成を現象学的時間から主観的な時間像を経て物語言説の時間へと移行させてゆき、そうすることによって、物語世界の中から時間の形象を取り除いて行った、そのプロセスが明らかになった。

空間については、現象学的な世界像や、実存主義的な世界像、またバシュラールの詩学における空間像やバルザックの小説における世界像などと、ロブリグリエの諸作品に見られる世界像とを比較することによって、ロブリグリエが作品を発表するに従って物語の中に次第に写実的な統一性を持った空間像を描かなくなって行った、そのプロセスが明らかになり、その発想の基盤には、十八世紀的な万能の理性に対する反発があるばかりでなく、一切の主観によって構成された世界像を真実の世界像として提示することに対する執拗な反発があることが明らかになったのである。また、このような発想の源には、ロブリグリエの第二次世界大戦における戦争体験がある

と考えられる。

以上、第II章においては、さまざまな思想や作品とロブIIグリエの諸作品を比較対照する方法を用いることによって、今までの研究においてはあまり良く示され得なかつたロブIIグリエの諸作品の微妙な歴史的展開の様相を示すことができた。その結果として、ロブIIグリエの発想が、統一的な世界像の提示のみならず、個人の意識の再現を拒否することにあるということが分つた以上、今度は、ロブIIグリエの諸作品の流れをより形式的な物語論の展開として説明する必要がある。第三章で試みたのは、これであつた。

まず、語り手の問題について、ロブIIグリエは『消しゴム』において、いわゆる「内的独白」形式の語りを用いているので、まるで作中人物の意識の流れを描いたように見えるが、実は、語り手の言説と自由間接話法や「内的独白」との間の弁別特徴を消し去ることによつてデイエグーシスとミメーシスを中和し、ミメーシスの裏に潜む語り手の存在を露呈化していることが明らかになつた。こうして、ロブIIグリエが、従来の研究でよく指摘されるような個人の想像力の世界を描こうとした作家ではなく、実は、「内的独白」による個人の意識の再現を拒否しようとしたことが明らかになつたのである。また、いわゆる「客観描写」についても、ロブIIグリエは極端な細密描写を用いて作品を構成することによつて、逆に物語の語り手が要請されるような作品構成を行い、事物を描く物語言説のミメーシスの極限の裏に潜む語り手の存在を露呈化している。これが、ロブIIグリエが執拗な即物描写や極端な黙説法を用いて作品を構成したその理由であると考えられる。結局、ロブIIグリエはミメーシスを拒否しようとしたのであり、一切の写実主義的錯覚の再生産を目的としない作品の創造を目指したのである。このことは、ロブIIグリエの諸作品の位置付けの基本的問題として、是非新たに確認されるべき事項である。

う。

しかし、ミメーシスとディエゲーシスを中和しても、物語の水準が存在することによって意識の再現が可能である。例えば、ジイドの「象嵌法」の技法などに見られるように、物語の水準の積み重ねを用いて心理的な深みを提示することができる。ロブリグリエは、『迷路の中で』において、物語の水準を強調して作品を構成して置きながら一次と二次の物語言説を混ぜ合わせ中和してしまうことによって、いずれの言説の裏にも潜む語り手の存在を露呈化し、小説に描かれた心理的深みなるものも、それは結局、語られたものにすぎないことを示そうとしているのである。『迷路の中で』は、よく指摘されるような「小説の小説」ではなく、むしろ「小説の小説」のパロディーだということになる。

さらに、物語本体の中の水準を中和しても、作品が作者自身の心理的深みを表現しているのだという解釈は成立し、ロブリグリエは、そういう形で再び意識の再現の問題に引っ掛かってしまうことになるのである。このような意識の再現を拒否しようとして、ロブリグリエは、『ニューヨーク革命計画』において、物語状況がめまぐるしく変る物語を書き、特異な方法を用いて、とても一人で語られたようには思えない作品を構成することによって、個人の意識の再現を拒否しようとした。しかし、この作品構成に見られる効果は、結局、直接話法によるミメーシスの再現と根本的に変わるところがなく、こうして、個人の意識の再現を完全に拒否しようとするロブリグリエの試みは失敗になることになる。以後、ロブリグリエは態度を軟化させ、個人の意識がある程度は再現するけれども強力なミメーシスは構成しないという、ファジーな作品創造へと向かうことになるのである。

以上、われわれは結局、ロブリグリエの諸作品を、いわば小説の「脱構築」のプロセスとして、テマチックな

側面と物語論的側面の両方から歴史的に跡付けたわけである。ロブグリエが小説の創作そのものを作品のテーマに取り上げた作家であるとはよく言われることであるが、このような指摘には、実は、あまり新しさはなく、文学史の流れにおいては、むしろ過去の小説美学に属するものであろう。ロブグリエは、小説自体をミメーシスの巧妙なシステムであると捉え、ミメーシスを生産しない小説の創造を模索したのであり、その結果として、いわば小説の「脱構築」を試みたのである。このように考えれば、ロブグリエの研究家達が長年そのいずれかを主張して対立し続けてきた、客観主義的解釈、主観主義的解釈、テキスト理論的解釈のいずれの主張に与するのではなく、それらの提示した問題を総合的に捉えて、全体的な作家像へと研究を進めることができるのであり、また、初めてロブグリエを、シュルレアリスムや不条理や実存主義や行動主義などの二十世紀前半の諸作品の系列の中にはなく、第二次大戦後の、ロブグリエ自身が自分の作品をヌーヴォー・ロマンと呼んだのにふさわしい文学史上の位置に置くことができるのである。

最後に、ロブグリエが個人の意識の再現を拒否したことを、まるでロブグリエが人間の想像力を軽視し排除したように考えるのは間違いであることを念のため付言しておきたい。実際、作家が、個人の意識なるものを写実主義的錯覚の中に描き出して、それを個人の意識だと主張して他人に提示すると、それは個人の意識であるとして自分が考えて書いたものであることを明らかにして他人に提示することと、どちらが人間の想像力を尊重しているか考えてみればよい。ロブグリエは、むしろ、人間の想像力を最大限に重要視し、尊重しようとしたのである。

ロブグリエは本論で取り上げた作品以外に、以後現在に至るまで、数編の作品を発表し、また映画のシナリ

オなども発表している。本研究では、何よりも、ロブリングエの作家像の中心的イメージを明らかにすることを目的としたので取り上げなかったが、それらの作品については、本研究に盛り込めなかったいくつかの問題とともに、今後、機会を改めて論じたいと思う。



## 補遺

### 『弑逆者』について

さて、以上われわれは、ロブリグリエの諸作品を、デヴェュー作の『消しゴム』から後期の作品『ニューヨーク革命計画』に至るまで、発表順に作品構成の変遷を位置付けることを通じて、ロブリグリエが作品創作に携わるその意図を説明する試みを続け、とりあえず一応の概略を抽出したわけである。しかし、なぜそういう全体的な概略を抽出したのかと言えば、この目的のためには取り上げなかった諸作品の分析も含めて、ロブリグリエの作品についてより綿密な研究を可能にするためである。すでに取り上げた問題でさらに細かく論じ直す必要のある問題も、まだ取り上げておらず、改めて位置付けを考えなければならない作品も数多く存在する。

われわれが以上に行った研究において、その対象として取り上げたロブリグリエの作品のうち、最も発行年の若い作品は『消しゴム』であったが、それはこの作品がロブリグリエのデヴェュー作だったからである。しかし、

ロブ・グリエには、一九四九年に書き終えられたがそのまま世に出ず、ロブ・グリエが自分で多少手直しをして一九七八年に発表した『弑逆者』<sup>1</sup>という作品がある。われわれは今後どの問題から論じるべきか色々悩むところであるが、まずこの作品を取り急ぎ論じておかなければならないだろう。事の始まりは、実は『消しゴム』ではなく、この『弑逆者』だったからである。

(a) 実存主義的な解釈とその限界

さて、『弑逆者』も、一九七八年に発表されて以来、ロブ・グリエの他の多くの作品と同様に、あちこちで触れられるものの、本格的に論じられることの少ない作品であった。それは、ロブ・グリエ自身がジャン・ジャック・ブロシェとの対談で述べているように、

それに、あの『弑逆者』は、かなり変った小説で、そのすぐ後に書いた『消しゴム』や『覗くひと』よりも難解だった。あの作品は、ある意味ではむしろ、その十五年後に書いた『快樂の館』<sup>2</sup>に似ている。

この作品は、物語内容から考えれば『消しゴム』よりも前に書かれたものであるように思われるのであるが、しかし、物語の語り口を考えれば、むしろロブ・グリエの中期から後期にかけての作品と同じような雰囲気を持っているので、作品全体の傾向を位置付けることが困難であったからかもしれない。もともと、そうこうするうちに、一九八四年に自伝的作品『よみがえる鏡』が発表され、この作品の方がよほどインパクトがあったので、

みなに興味がそちらに移ってしまったというのが實際上の成り行きであったわけだが、とにかく『弑逆者』は、一見したところ、なにか古いような新しいような妙に落ち着きの悪い作品であることは確かである。

この古く見える部分と新しく見える部分について、邦訳版の訳者平岡 篤頼氏は訳者あとがきで実に簡明な解説を行っている。平岡氏は、まず作品に見られる実存主義の影響を指摘し、「捏粉」という言葉や不条理な裁判の場面等を挙げてサルトルやカミュの作品との共通性を述べ、そしてその後話題をより形式的な問題に移して、作品に見られる「表層の戯れ」を指摘している。<sup>4</sup>つまり、古く見えるところは実存主義的なテーマであり、新しく見えるところはデリダ風の物語の展開であるということになるわけである。では、実際、サルトルとデリダがどのように一つ屋根に収まっているのかを見る必要があるのだが、残念ながら、訳者あとがきという制約の中にあつて、平岡氏はこれ以上細かくは論じていない。従つて、ここから先の考察はわれわれ独自に行わなければならないまい。

さて、『弑逆者』に描かれた物語世界は、ロブグリエの諸作品と同じように写実的統一性に欠けたものであるが、その程度は後期の作品ほどひどくはなく、あえておおまかに分類すれば、作品は、海岸を散歩する人物を描く物語と、業務統計の仕事に従事するボリスという人物が自国の国王の暗殺を企てるという物語の、二つの物語から成立しており、もう少し正確に言えば、これら二つの物語の絡み合いの中に成立している。物語は、さまざまな場面や記述のヴァリエーションを伴つて、変幻自在の展開を示すので、この物語の性格は何とも捉えにくい。しかし、その万華鏡の中のような世界にも中心らしきものがないわけではない。

主人公のボリスは、『消しゴム』のワラスに非常に良く似た性格を持つており、夢想的で、終始意識朦朧として

いる人物である。大通を歩いていても、

へAへボリスは、突然に襲ってくる寒さの中で、自分かもはや堅固な石の上に立っているのではなく、彼を素早く飲み込んでしまふ深淵のまっただ中にいることを理解した。彼は、ポケットの中で、両方の拳を爪が手のひらに食い込むほど力を込めて握りしめた。彼の周囲では、何かぼやけた形をしたものが動き回り、右側の家並みが、一度、二度とゆらめき、それからしっかりと立ち直った。(UR. pp.33-34)

仕事場においても、

へBへ部屋の中で、ボリスは立ち上がろうとし、せめて足ぐらいいは何とか動かそうとしたがそれすらできず、しかたなくじっとしていた。

時間がシロップ状になっていた(…)

木製の大きな書類戸棚の上に掛かっている時計が、ますます不正確でバラバラになった分を刻んでいる。

長針は、文字盤の下までやって来て、こんな無意味な行程を続けることができなくなり、完全に止ってしまった。漠とした沈黙が、天井と窓と扉の間に幕を張り、その中で、思考自体もその広がりをもってしまった。

永遠が飲み込んでいた。(UR. p.46)

「ガールフレンドと話をしている、

「C」時々、ローラはひとりでに黙り込んでしまい、彼も、やがてはそれに気付くのだった。気詰まりになって、彼女の方をそっと伺うと、まるで彼が奇妙な獣か、怪物か、空虚そのものでもあるかのように、じろじろと彼の顔を眺めている彼女の大きく見開いた目に出会うのだった。(UR. pp.45-46)

ボリスは常に一種の麻痺状態に陥る。以上、本章で検討すべきテーマに即して必要な部分を引用「A」→「C」で示しておいた。引用「A」が空間の問題、「B」が時間の問題、「C」が空虚についてである。

さて、麻痺状態に陥った時、ボリスの前に現れるのは、引用「A」に見られるように、一切分節化されていない、未分化の、いわばむき出しの存在としての世界である。

ボリスは、すぐには返事をせず、チャリンという金属製の震動音はたちまち弱まっていった。その音が、ずっとあたりに流れている機械音に完全に飲み込まれてしまった時には、もうすでに遅かった。周囲の空気はコロイド状の粘り気を取り戻し、爆発音がそれを追いやってしまった部屋の四隅の方から、半透明の泥のようになつて押し寄せてきた。(pp.45-46)

こうして見れば、ボリスは実存主義的な人物像の特性を十分に保持しているように見えるわけで、まさしく彼

は、マロニエの根を見て吐き気におそわれるロカンタンの兄弟であるし、また太陽のせいでピストルの引金を引くムルソーの兄弟でもあるように見える。従って、『弑逆者』においては、国会議員選挙にまつわる政治問題も物語のテーマの一つになってはいるが、ボリスに政治そのものに関する興味などあるはずもないと思われるので、ロジェリミシエル・アルマンは、ボリスが国王の暗殺を企てる動機は純粋に主観性の領域に属すると考える読み方を示唆しているわけである。

従って、ボリスの動機は純粋に実存的なものであり、つまり、主観性の領域に属するものであろう。<sup>(5)</sup>

『弑逆者』の物語に政治的な意味を読むべきではないということは、平岡氏も述べていることで、全く正当な判断であると思われる。確かに、それよりは、ボリスの人物像に実存主義的傾向を見る方がよほど適切であろうが、しかし、問題はそこに留まるものでもない。

引用へB<に見られるように、ボリスの意識が朦朧とする時、ボリスの仕事部屋にある時計は止ってしまつて時間はシロップ状にどろりと澱む。だから、ここで何らかの「現在」が問題となっていることは確かである。しかし、『弑逆者』に出てくる、時間が止るモチーフには、『消しゴム』や『覗く人』に見られるような微妙なニュアンスはない。つまり、その時間があるがままの中性的な時間を表しているのか、あるいは贗の等質的時間を表しているのかがよく分らないのである。いずれにしろ、シロップ状になった時間が主観的な時間を表すことには違いはないのではないかという意見もあるかも知れないが、しかし、その時間に対立する時計の表す時間が何だ

かよく分らない以上、厳密に言えばシロップ状の時間が主観的な現在を表すのかどうかとも判断できないはずである。このようなわけで、『弑逆者』においては、実際には永遠だか何だか分らないが、とにかく非時間的現在が問題になっているとしか言いようがないのである。

この事は、作品で語られる物語全体からも確認することができる。論に先立って言ってしまうえば、作品に描かれたこの「現在」が主観的な時間であると仮定しても、ではそれが一体誰の主観なのか、その点が実に曖昧なのである。これを空間の問題として言い換えれば、作品に描かれたその「現在」の「あるがまま」の空間が、幻覚のように歪んだ形でも、幾何学的な不気味な形でも、とにかくどういう形であっても、非写実的で抽象的な空間として表現されているだけなら話は分りやすいのであるが、実は妙に具体性と物語性を持ちすぎている。この点の問題なのである。

まず、ボリスの意識が朦朧とするとき、アルマンが指摘しているように、水のイマージュがしばしば現れる。次に挙げるのは、引用〈A〉の続きの部分である。

まだ、誰かが、ボリスの身体を支えてくれていた。彼は丁寧に礼を言って身を引き離れた。『大丈夫です。もう家に帰ります。』緑の水は再び姿を消し、彼はまた大通りを歩きだした。(DIR, p.34)

また、引用〈B〉の続きにも、やはり水辺のイマージュが現れるが、今度は、より一層具体的な風景として描かれている。

誰かの声が遠くからトマを呼んでいた。ボリスは、出勤していないと応えて、電話を切った。気も付かないうちに、まるで泥が沈殿するように、また砂丘が形成された。

左の方には、湾曲した斜面にそって、アザミの薄紫色が点在し、一方、正面には、丈の低い乾燥した草に覆われた少し窪んだ土地があつて、その奥には草が踏み固められてきた小道がある。そして、右の陸地の方には、徐々に高くなる斜面と、おぼろげな砂丘の稜線が、もやの中にかすんでいる。(UR. p.46)

ここに描かれた海岸の風景は、これではもはやとても「あるがままの空間」の描写であるなどとは言えないのであるが、それでは今度は、これがボリスの「意識内」の風景を描く描写であるという解釈が成立するだろう。つまり、ボリスが意識朦朧とした時に見る海岸の風景は、作品の冒頭から一人称で語られる孤島の海岸を散歩する人物のことを語る物語に描かれる風景と同じなので、ボリスの物語と交錯して語られるこの一人称の物語がボリスの内面世界を描く物語であると考えられる、と言うか人は普通そう考えて満足してしまうことになるわけである。この解釈が成立するのは、一人称で語られる物語の舞台が、ごくわずかの人しか住んでおらず、狭い畑と沼地と砂丘と荒野しかなく、いつも雲が低く垂れこめ冬には濃霧に包まれてしまうような絶海の孤島であり、ここに何か人の意識の奥深くを思わせるような風景を感じさせるからでもあるが、それはまたこの物語の内容にもよるのである。

島を歩き回る語り手は、あるとき、同じように荒野を歩く自分のドッペルゲンガーのような人物の姿を見かけ、島の住人から、その人物が断崖に建つ塔に住むマリユスという名の隠者であることを教えてもらう。この隠者は



語り手に謎のようなことを語り、夏になれば人魚達がよみがえるのだと予言する。そして、隠者が制止するのを振り切ってシレーヌのような人魚に引き寄せられた語り手は、海の中に引きずり込まれそうになり、物語の終りでは、霧のヴェールに覆われた中で、隠者の住む塔がゆっくりと崩れ去ってゆく。また、この物語は、ボリスの物語と相互に影響し合っており、一種父親殺しの物語を構成しているのです。フロイトのような夢の精神分析を利用した読解を導入したくなる人もいるかもしれない。

しかし、それでも、ここに描かれた風景がボリスの「意識内」の世界であると考えるのは適切ではないのである。実際、一人称で、主として直説法現在を用いて語られる、島を舞台にしたこの物語が、仮にボリスの「内面世界」を描く物語だとしても、それでは「外部世界」を描くはずの、三人称で直説法単純過去を中心として語られたボリスの物語とは言え、死んだはずの学生が計算業務をやっていたり、刺殺されたはずの国王が演説していたり、机に飛び乗った犬の耳が天井に届いたりして、その夢幻的な性格は島を舞台にした物語となら変るところはない。もう少し細かく物語の展開の仕方を見ても、これら二つの物語の性質になんら大きな相違点は見出せないのである。以下に典型的な例を少し示しておく。

まず、ボリスの物語から。作品の一九ページあたりで、ボリスのガールフレンドのローラが、彼が病気ではないかとたずねる。すると、七〇ページでボリスは実際病気になる。また、四二ページで、ボリスが読んでいた新聞に、外国人学生の死が報じられているが、五六ページで、電車の中で二人の乗客が死んだ学生の名前がレッドであると話しているのを耳にする場面が描かれた後、工事現場を歩いているボリスの目前にレッドの墓石が現れる。

次は、島を舞台にした物語から。四九ページで、霧の中を歩いていた語り手は、人影を見かける。そして、六ページで、ボリスは村人達からその人物が塔に住むマリユスという人物であることを教えてもらう。この時は、マリユスは実在しない伝説の中の人物であるかのように語られるが、一〇〇ページでは、ボリスが帰宅すると部屋でマリユスが彼を待っている。

要するに、ロブリーグリエは、後の作品によく見られる物語の万華鏡状の展開をここでも行っているのであり、平岡氏が「表層の戯れ」と指摘したのはおそらくこの方法のことだと思われるし、また、それがこの作品を『快樂の館』に似た雰囲気のある作品にしている一つの原因になっているのである。

以上のようなわけで、結局、島を舞台にして語られる物語がボリスの「意識内」を描く物語であるとしても、その「意識内」もまた言葉によって立派に分節化された物語なのであり、さらにその「意識内」の物語は、非時間的現在から派生し展開しているわけであるが、その展開を逆に辿って行き着く果てに「捏粉」があるとしても、「捏粉」と物語が地続きになっている以上、どこからが「捏粉」でどこからが物語だなどという境目は存在しないのだから、つまるところ「捏粉」もまた物語だということになってしまう。こうなれば、『弑逆者』の世界はもはやサルトルの描く世界でもカミュの描く世界でもなく、むしろデリダのそれに近いわけである。だから、引用〈C〉で、ボリスのガールフレンドがボリスを評して言うように、ボリスの自身は何もなく、彼はまさに「空虚」なのである。決して「欠如の意識」なのではなく「空虚」そのものなのである。従って、『弑逆者』の中に「主観」はない。誰のものか分らない主観など存在しないからである。もともと、ボリスの物語の展開を見て分るように「客観」も存在しないけれども。

実は、『弑逆者』には、『嘔吐』や『異邦人』にただ似たところがあるというばかりでなく、これらの作品に対して冷やかし半分の皮肉を込めているのではないかと思われるようなところもないわけではない。例えば、ロカントンには、彼がバルザックの小説を書き写すことを慰めとしていることからわかるように、何か充実した世界像というものに対する憧れがある。しかし、ボリスは、その名も全体主義的かつ総括的な「ユジヌ・ジェネラル」という工場に勤めているが、そこでの仕事には、始めからうんざりしている。アルマンが、そんなボリスの生活とロブ・グリエが戦時中に従事させられたドイツの工場での生活との関連性を指摘しているほどである。<sup>(7)</sup>

また、『異邦人』のムルソーは太陽のせいで殺人を犯してしまっわけだが、ボリスが国王を殺すと(UR. p.127) 島は良い天気になる(UR. p.136)。人を殺したせいで太陽が出たのである。また、ムルソーは、ガールフレンドのマリーに「僕にはどうでもいいことだ」などと言ってハードボイルドに対応するが、ボリスはローラに待ちぼうけをくわされ、政治活動に没頭している彼女に幻想家扱いされて相手にしてもらえず、自分の幻想の中で人魚のエモーヌに海の中に引きずり込まれそうになった彼は次のように考える。

それから、私は、今晚、彼女は帰ってこないだろうと考えたし、もう今後絶対に帰ってこないのではないかとさえ考えた。私にとって、それはまったくどうでもいいことだというわけではなかったが、しかし、何も慌てることはなかった。<sup>(8)</sup>(UR. p.169)

とはいえ、『弑逆者』は、ロブ・グリエの以後のどの作品よりも、サルトルやカミュの作品に捕われた作品であ

することも事実である。そして、強く捕われるということ自体、たとえネガティブであっても、その発想の基盤にはよく似たところがあるものである。そこに、ロブリングエが、『よみがえる鏡』において、ロカンタンやムルソ<sup>⑨</sup>ーとのボリスの親近性を自ら主張する、その理由があると思われる。つまり、海岸を描く物語の語り手がボリスであると考えた場合、ボリスの自身は「空虚」であるとしても、ボリスはやはりその「空虚」を語る人間である。充実した世界像を語ろうが、実存を語ろうが、「空虚」を語ろうが、全知であろうがなかろうが、すべての言説は結局ボリスに属するのであるから、やはりボリスは自ら語る物語世界の「王」であることに違いはない。そして、実質は、むしろこの問題こそが、『弑逆者』の最も重要なテーマになっていると思われるのであるが、しかし、これを論じる前に、もう一点論じておかなければならない。

### (b) 「親殺し」の物語

さて、ボリスの物語は要人暗殺の物語であり、この点、『弑逆者』は、「オイディプス王」の物語を基盤にしたデヴュー作『消しゴム』と共通のテーマを持っているわけである。しかし、『消しゴム』の場合は「オイディプス王」の物語のちょうど裏返し<sup>⑩</sup>の構成が問題になったのに対して、『弑逆者』の場合は、素直にそのまま、王殺しの物語が親殺しの物語となり、結局自己消滅の物語へと展開している。ただし、その構成は多少複雑で、この展開を読み取るには、登場人物が描かれるその方法を少し詳しく検討する必要がある。『弑逆者』においては、何人も人物の機能が相互に類似して、バルザックの「人物再登場法」ならぬ、いわば「人物総分身法」とでも呼ぶべき構成が用いられているのである。ただ、この問題そのものに関しては、すでにアルマンが実に詳細な分析を行

っている<sup>(10)</sup>、われわれはそれに付け加えるものを何も持たない。従って、今必要なのは、われわれの論旨に必要な限りの問題の確認と、われわれなりの演繹だけだということになる。

まず、ボリスと、島を舞台にした物語を語る「私」との関係である。われわれが前章で見たことを踏まえれば、この二人が同一人物であって当然のような気がするかもしれないが、しかし、実際の作品中では、二人が明確に同一人物であるとして描かれているわけでは決していない。より正確に言えば、二つの物語が互いに入れ子状に交差して語られる、その絡み合いの中で、二人の人物が同一人物であるという解釈も成立するように、物語の全体が構成されているのである。

作品の冒頭で、まず初めに語られるのは、島を舞台にした物語である。作品の全体は、いくつかのパラグラフが集まって一つのブロックを構成し、三行分ほどのスペースをあけて次のブロックが続くという形で物語が記述されているのだが、冒頭の一ブロックが、島を舞台にした物語なのである。二番目のブロックはボリスの物語であるが、このブロックの始まりの部分では、まだ主人公のボリスという名前が確定されていないという物語の設定になっている。

主人公は寝返りをうった。モリス： モリッツ： ボリス： 彼は、大きな丸い目覚まし時計をもう一度見るために、ベッドの中で寝返りをうった（…）。(UR. p.13)

つまり、作品の冒頭では、島を舞台にした物語がボリスの内面を語る物語であるというよりも、逆に、海岸を

散歩している「私」で示される人物の想像した物語がボリスの物語であると理解されるか、あるいは少なくとも、そのどちらとも判断がつかないような状態で『弑逆者』の物語が語られてゆくのである。そして、語り手の設定のこのような曖昧さは、物語の最後に至るまで完全に解消されることはない。

しかし、作品を読み進むうちに、二つの物語は同じ一つのブロック内でも混じり合うようになる。

ボリスはテラスに腰を降した(…)。人々は疲れた様子をしていたが、彼らについて言うことはそれぐらいだった。とりとめもなく、表情もなく、彼らは通り過ぎて行った。背景は、もはや何も引き止めるものがないので、次第に霧の立ちこめる国へと滑り込んでゆき、そこでは静かな海が、灰色の光線の中で、岩の根元を浸している。(UR. p.20)

この部分では、ボリスの物語がストレスなく海岸の物語に移行したのである。そして、そのうちボリス自身が海岸の物語を語り始め、こうして、ボリスと海岸にいる語り手が同一性を帯びてくるわけである。

ボリスは、注意をできる限り傾けてローラの話聞いた(…)。彼は、自分でもほとんど理解できないままに、次のように言った。「夜は更けてゆく。数時間後には、潮はまた引き始めるだろう。」

ローラは、落胆の身振りをした。こんな夢想家と一緒に時間をつぶすわけにはいかない。(UR. pp.67-68)

同じようにして、国王とポリスも最後には「分身」の関係で結ばれてしまうのであるが、この関係は少し間接的である。まず、隠者マリユスは、海岸を散歩する語り手と、明らかに「分身」の関係で結ばれている。と言うのも、マリユスの登場の仕方が、すぐにそれと分るようになっていいるからである。

昨日、釣りのために、魚がよく食いつく餌を探そうとして、私が沼を覗き込んでみると、背後に足音が聞えた。仲間のだれかだろうと思って振り返らずにいたが、すると、黒い水面に映った私の顔の横に、突然、隠者マリユスの暗い瞳が輝くのが見えた。風に追われたミズグモが一瞬水面をかき乱し、再び静かになった時にはもう彼は消えていた。(UR. p.91)

要するに、マリユスは海岸を散歩する語り手のドッペルゲンガーだというわけである。こうして、ポリスと海岸を散歩する語り手とマリユスの三人が「分身」の関係で結ばれることになった。次は隠者マリユスと国王の番である。

まず、マリユスは、断崖に建つ廃虚のような塔に住んでいる。

その塔は、下から見ると、私にはずっと低く見える。それは、伝説によってそこにあるとされる巨大な建造物のわずかに残った残骸であり、この荒れ地に散在する他の石の堆積と区別のつかない、ただの石の堆積にすぎない。(UR. p.84)

つまり、マリユスは、時代が時代であれば、広大な城の城主であったわけで、マリユスは国王のドッペルゲンガーともなっているわけである。また、海岸を散歩する語り手と国王も「分身」の関係で結ばれていて、作品の終りの方で、この語り手は塔が崩壊するとともに死んでゆく。

私が立てこもって住んでいる城塞は、海がずいぶん前からその根元をえぐりおびやかしていて、すでに私のためらいがちな一歩ごとにぐらつく。見たところはまだ無傷の銃眼のあたりまで今では水が達している。主塔の頂きで、私は最後の見回りをしようとするが、突然波の中で石組みが解体するのを私は感じるだろう。

(UR. p.224)

このように、「分身」の連鎖の中で結ばれているからこそ、ボリスは、時には国王の身边に潜り込み国王のために働くことを夢想するのであり、また、読者は、国王がボリスの父親であると同時にまた彼自身でもあると解釈することができるのである。アルマンは、ボリスと国王の関係を示す他の例も挙げ、また、学生レッド等、他の人物も「分身」の連鎖に繋がることを詳細に論じているが、われわれにとっては、もうこれ以上の検討は不要であろう。物語の構成の全体図がおおよそ了解できればそれで十分だからである。

さて、以上に見たような物語の展開の中で、ロブ・グリエは一体何を問題にしているのであろうか。『弑逆者』は、『消しゴム』や『快樂の館』だけでなく、ロブ・グリエの他のさまざまな作品に似ている。時計の物語は『覗くひと』に似ていたわけだし、『弑逆者』の物語の終りに、どこにあるのかわからないある部屋の中で作品の物語



そのものを語る語り手が登場するところなどは『迷路の中で』に似ているし、また、廃虚の中に立つ塔が崩れ去ってゆくところなどは、『去年マリエンバートで』の、豪壮な邸宅の石でできた欄干が次々に崩れ落ちて廃虚になる場面を思わせる。従って、この作品の物語に見るべきものは、やはり、ロブリグリエがずっと語り続けてきたテーマ、すなわち、いわゆるヨーロッパ文明の伝統に対する根本的検討の図式を読み取るのが妥当であると思われるのである。このヨーロッパ文明に対するロブリグリエの自己批判的検討の様相については、われわれは本書で再三論じたので、もはやここで再度論じる必要はないだろう。

結局、ボリスは、自分を生み出した文明の枠組みから脱出する衝動に駆られて、その王国の国王すなわち父親を暗殺しようとするが、しかし、父親を殺すという行動は、その父親の息子である自分自身の消滅へとつながり、さらに、自分が思い描いた国王暗殺の物語自体の消滅へとつながってゆく。だからこそ、作品の最後の場面は、死の床につく語り手の物語になっているのである。

あたりはすべて静まりかえっている。先程、医師が私に、もう長くはないようですね、と言った時（…）。

(UR, p.225-226)

従って、『弑逆者』は、デヴュー作以後のどの作品よりもペシスティックな作品だと言えることができるだろう。ロブリグリエの諸作品には、塔が崩壊しようが親が死のうが、たとえば『消しゴム』における「オイティプス王」の物語を裏返しにしたような作品構成に見られるように、常に新しい物語を語る可能性に満ちていた。しかし、

『弑逆者』にはそれがあまり見られないのである。一九四九年という『弑逆者』の書かれた時代の刻印が、このペシミスムとして現れているように思われる。

(c) 『ボリス・ゴドゥノフ』

さて、『弑逆者』はロブIIグリエ自身の諸作品やサルトルやカミュの作品に似ているばかりではない。例えば、広大な城塞の塔の中を歩き回る幽霊のような隠者マリユスの姿は『ハムレット』の一場面を思わせる。考えてみれば、登場人物達の「分身」の繋がりの中でボリスの姿がいろいろな人物に転写されてゆく様子は、理性を失ったふりしながら自分の仮の姿にのめり込み、オフィーリアにすらひどい罵声を浴びせかけるハムレットの姿を重ねて見ることもできるかもしれないし、また、ボリスが国王暗殺を企てて自ら死んでゆくという物語は、僭主を刺殺して自らも死んでゆくハムレットの物語によく似ている。しかし、ハムレットについては、果たしてロブIIグリエが意識的に似せたのかどうか分らないし、仮に意識的であったとしても、それは王殺しの物語を描くために使った装飾的構成にすぎないという印象は免れないのである。実際、鏡のイメージが出てくるところなどを考えれば、『弑逆者』は『ハムレット』よりむしろカミュの『カリギュラ』に似ているかもしれない。

さらに、『カリギュラ』よりもなお一層似ているのがプーシキンの『ボリス・ゴドゥノフ』なのである。『ボリス・ゴドゥノフ』についてロブIIグリエは、『よみがえる鏡』の中で、自作の映画作品である『嘘をつく男』の源泉になった作品の一つに挙げているばかりか、わざわざ『ボリス・ゴドゥノフ』の物語の要約を一ページにわたって記して<sup>(12)</sup>いて、そこにロブIIグリエのこの作品に対する思い入れの深さを見ることがができる。さらに、ロブII

グリエは、『弑逆者』の主人公の名前が初めはフィリップであつたのを一九五七年にボリスに変えたとも述べている<sup>13)</sup>。以上のようなことから、『ボリス・ゴドゥノフ』については、ロバート・グリエが『弑逆者』の物語に、その物語の要素を積極的に取り入れた可能性が強いと思われるのである。

さて、『弑逆者』と『ボリス・ゴドゥノフ』の類似点は、もちろん物語内容の面に見られるが、しかしそれは、物語の細部がよく似ているというのではなく、むしろ物語の全体的な設定が似ているのである。つまり、どちらの物語においても、もはや王と呼べるような者は存在せず、僭主、つまり王のふりをしている者ばかりしか登場しないところに、まず類似点を見ることができるのであり、ボリス・ゴドゥノフは、先王の王子を追放して、王位を篡奪した者であるし、グリゴリーはもちろん贖の王子であり、『弑逆者』の国王は、もはや政党によって操られる傀儡にすぎず、断崖に建つ塔に住んでいる隠者マリウスは贖の王であり、一括して言うなら、「分身」のネットワークなどというものそれ自体が贖物のネットワークなのである。しかし、実は、このような王位篡奪者の物語は、物語内容の側面のみならず、より物語言説の側面、すなわち、語り手の問題の中に存在する。

『弑逆者』において語られる物語が、海岸を散歩する語り手がボリスの物語を想像するという物語なのか、逆に、海岸を散歩する人物を描く物語の方がボリスの「内面」を描く物語なのか、一体どちらなのか明確には判断がつかないことはすでに述べたことである。アルマンは、これを物語状況の問題として捉えているようである<sup>14)</sup>。実際、アルマンがそう考えたのも無理のないことで、確かに、作品の冒頭では、海岸を散歩する語り手の物語は一人称で等質物語世界的な物語として語られ、ボリスの物語は三人称で異質物語世界的な物語として語られるが、そのうち二つの物語は混じりあい、異質物語世界的な物語が等質物語世界的な物語に組み込まれてゆく。

ボリスは振り向いて、自分自身の顔の反対側の、この注意深い瞳が見ている方向を辿ってみる(…)。そこには、見慣れた風景があり、岩山や穴に仕切られた細かい砂が海辺に広がっている(…)。

(…)。私は疲れていて、もはや持ち上げる力も残っていない足が始終小石につまずき、危うく平衡を失いそうになる。(UR. pp.77-78)

しかし、『弑逆者』に見られるのは、『ニューヨーク革命計画』に見られるような、語り の位置と焦点化の組み合わせからなる物語状況を連続的に入れ替えてゆくというのではなく、作品全体の枠組みとして、等質物語世界的な海岸の物語と異質物語世界的なボリスの物語という二つの物語状況が物語のベースとして存在している。だから、ここで問題にするべきなのは、物語状況の問題ではなく、むしろ物語の水準の問題だと思われる。結局、作品に語られた物語が、海岸を散歩する語り手がボリスの物語を想像するという内容の話なのか、それとも、海岸を描く物語がボリスの「内面」を描く物語なのか、一体どちらなのか判断がつかないということとは、言い換えれば、どちらが第一次物語言説でどちらがメタ物語世界なのか判断がつかないということだからである。

ただ、このようなことが生じるのは、作品の中に水準の違った物語が混在しているということのみに起因するのではない。例えば、アルフォンス・ドーデの『アルルの女』においては、ジャン自殺の顛末が語られたあと、自由間接話法による次のような記述がある。

ただ、彼は誇りが高すぎて何も言えなかったのだ…そのために死んでしまったんで、あのかわいそうな子

は……。

Seulement il était trop fier pour rien dire; c'est ce qui le tua, le pauvre enfant!...

(15)

これは、馬車の上でジャンの悲劇を語っている御者に属する言説であって、つまりここでは、ジャンの物語というメタ物語世界の中に、ジャンの物語を馬車の上で語る物語という第一次物語言説が現れたのである。この場合は、このように第一次物語言説を混入させることで、読者が今読んでいるのがメタ物語世界であることを喚起し、読者がメタ物語世界に埋没している状態の中で、いわば物語の立体性が復元されたわけであり、このように、違った水準の物語を混在させることは、場合によっては、物語の水準の確立に必要な方法でもあるわけだ。

しかし、『弑逆者』の場合は、そうではなく、作品全体を通じて、どちらの物語も互いに相手を自分の第二次物語言説に置こうとするような物語の設定になっているところが問題なのである。従って、物語の水準が問題になっているという、そのこと自体は、『弑逆者』は『迷路の中で』や『快樂の館』と共通しているのだが、しかし、問題の設定がこれら二つの作品と異なっているのである。『迷路の中で』の場合は、どれが第一次物語言説でどれがメタ物語であるという、物語の水準を明確に立てておいた上で、その水準を最後に中和してしまうことが問題であったわけであり、『快樂の館』の場合は、物語が進むうちに、物語が次々と水準の違う物語に変化してゆくという、いわば物語の水準の攪乱が問題であったわけである。しかし、『弑逆者』において語られるのは、どちらの物語の語り手も互いに相手を支配下において、自らが作品に描かれた物語全体の語り手、すなわち「王」になろ

うとして果せないという物語であつて、どちらが王になろうとしても、そのために相手の物語の細部を亡き者にしなければならぬという点において、また、その亡き者にした細部によって自らの地位が常におびやかされるという点において、どちらの物語の語り手も僭主ボリスであるということになる。

以上のように、『弑逆者』は、結局、まさに弑逆者の物語であり、また王位篡奪者の物語であるということになるわけだが、物語の終りで、もう一人の王位篡奪者が現れる。この語り手は、初めて姿を現した時から、部屋の中で今まさに死なんとしているのだが、そんな状態であるにもかかわらず、篡奪者としてのエネルギーは先の二人に勝るとも劣るものではない。というのも、彼は、それまで語られてきた物語のすべてを自分の夢想に転化してしまおうとしているからである。『ボリス・ゴドゥノフ』の終りで、鷹のドゥミトリイへの称賛を呼びかける声に対して民衆はもはや黙して語らなかつた。われわれ読者も、『弑逆者』の物語の最後に現れたこの語り手を、もはや物語全体の語り手として認めることはないであろう。だから、物語の最後は次のような羊の群れの描写になつていたのである。

羊の群れが遠ざかってゆくと、次々にその後ろから新しい群れが現れ、羊の数はますます多くなり、ますます密集していった。羊達はひしめき合っていたが、しかし、溶け込んで共通の一つの塊になることはなかつた。彼らに、羊飼も犬も、付き添つていながつた。(UR, p.227)

従つて、『弑逆者』の物語世界の中には、超越的な語り手はいない。語り手がいないのではない。超越的な語り

手がないのである。

(d) 結び

結局、この作品には、第二次世界大戦終了後すぐに書かれたものであるだけに、ロブ・グリエの他の作品よりなお一層時代の刻印が深く刻まれているのであって、ペシスティックで疑心暗鬼に満ちている。こうして、この作品はサルトルやカミュの作品の雰囲気を持ちながら、すでにポストモダンの様相を呈しているものであり、このことは十分に注目すべきことである。

しかし、そのようにして、この作品が最後に提示しえたのは、単なる無政府状態に過ぎない。この世に出てくるものは、結局常に僭主しかおらず、そんな世の中しか作り出せない文化そのものが土台間違っているのだという、そういう認識に立っても、それだけでは何の未来も見えてこない。いや、そればかりではない。先に、『弑逆者』の物語世界には超越的な語り手はいないと言ったが、それはあくまで物語世界の中にいないということであって、物語世界の外には、テキスト全体を語る語り手が立派に存在しているのである。これでは、語り手達が僭主であることを告発しつつ、結局、また別の王の存在を隠蔽してしまったにすぎない。こんなことではミメーシスの巧妙なシステムを打ち壊すことなどできようはずもなく、逆に自ら僭主の役割を演じる羽目に陥ってしまいかねない。実際、『弑逆者』においては、焦点化や物語の水準や物語状況の問題といった、以後ロブ・グリエが作品創作において取り組むことになる物語論的諸問題がすでに現れているが、しかし、それぞれの問題が未分化のまままで混在し、むしろ僭主たちの物語を構成する方法として活用されているのである。これでは、不本意ながら、

また新たな写実主義的錯覚による世界の再現を行ってしまったも同然であり、結局、この作品は、物語の水準を利用することによって成立しているのである。だから、この作品は確かにサルトルの「全知の語り手批判」に対する皮肉にはなっているが、しかし、実際はサルトルと同じ轍を踏んでしまっているのである。

もちろん、ロブ・グリエが、この作品の持つ以上のような問題点に気付いていなかったはずはない。気付いていたからこそ、三十年もの長きにわたってこの作品を発表せずにいたのではないかと思われる。『弑逆者』の国王はかすり傷も受けなかったが、『消しゴム』のデュポンは物語が進む中で死んでしまった。ここには大きな隔たりがある。つまり、創造へと向かう希望があるわけである。しかし、その実現への道のりは険しく、以後ロブ・グリエは探求のはるかな道のりを歩むことになったわけである。

『よみがえる鏡』に見る限り、その道を歩みつつロブ・グリエが手に入れ、また、その歩みを支えたものは、月並みではあるが、さまざま人間関係であったと思われる。『よみがえる鏡』においても、相変わらずロブ・グリエはいろいろな人々を批判しているが、しかし、そこにはもはや敵意や憎しみは全く感じられない。たとえば、サルトルについても、サルトルは自由という概念を持っていた人であるとして、結局はその長所を認めているし、<sup>(16)</sup>途中で袂を分ったリカルドゥーに対してもふざけて謝罪したりし、<sup>(17)</sup>ブリュース・モリセットの研究方法そのものについては揶揄しながらも、モリセットとの出会いを面白く懐かしげに語り、<sup>(18)</sup>ロラン・バルトとの友情に満ちた関係を語っている。<sup>(19)</sup>カミュの描く暴君カリギュラが最後に破壊したのは、つまり、言い換えれば、最後まで破壊できなかったものは、ともに老いるという感情であった。『よみがえる鏡』には、もはや、僭主の姿もないし、さりとて、リーダーも何もなかった群れているだけの羊の姿もない。だからこそ、ロブ・グリエは、『よみがえる鏡』



を執筆し始めてまもなく、この『弑逆者』をあえて発表したのかもしれない。ともあれ、以上、結局、ロブ＝グリエの第一作目の作品をデヴュー作から『弑逆者』にさかのぼらせても、われわれが先に行った一連の研究の結果を修正する必要は、特に何も出なかった。

注

- (1) Alain Robbe-Grillet; *Un Régicide*, Minit, 1978.
- (2) Jean-Jacques Brochier; *Alain Robbe-Grillet, Qui suis-je?* La Manufacture, 1985, p.122.
- (3) アンロン・ロブ＝グリエ『弑逆者』平岡 篤頼訳、白水社、一九九一、pp.210-211.
- (4) Ibid., p.217.
- (5) Roger-Michel Allemand; *Un Régicide: Quel régicide?* in *Imaginaire, écritures, lectures de Robbe-Grillet* — *d'Un Régicide aux Romanesques* —, Editions Arcane-Beaunieux, 1991, p.14.
- (6) Ibid., p.21.
- (7) Ibid., p.14. また、ロブ＝グリエ自身も言っている。 *Le Miroir qui revient*, Minit, 1984, pp.45-46.
- (8) 強調筆者。
- (9) *Le Miroir qui revient*, p.165.
- (10) Roger-Michel Allemand; *op.cit.*, pp.30-39.
- (11) *Un Régicide*, p.80.
- (12) *Le Miroir qui revient*, pp.74-75.
- (13) *Un Régicide*, p.8.

(d) 結び

- (14) Roger-Michel Allemand; *op. cit.*, p.29.  
Allemand は「等質物語世界」や「異質物語世界」という用語を用いて分析を行っているが、なぜか「物語の水準」の話題は出していない。
- (15) Alphonse Daudet; *Œuvres complètes illustrées, Lettres de mon moulin*, Librairie de France, 1930, p.26. 強調筆<sup>※</sup>。
- (16) *Le Miroir qui revient*, p.67.
- (17) *Ibid.*, p.33.
- (18) *Ibid.*, pp.194-195.
- (19) *Ibid.*, pp.62-64.