

アラン・ロブ＝グリエの小説におけるレトリックと虚構

中川 正弘

I. ロブ＝グリエとレトリック

アラン・ロブ＝グリエが、いわゆる「伝統的小説」においてはその存在価値が認められていた「比喩表現」を否認し、「深み」のない「文字通り」の言葉によって小説を書いていることから、一般には彼がレトリックというものをまったく斥け、可能な限り視覚映像に近い小説を目指していると思われがちである¹⁾。

しかし、彼が言葉の使用そのものに対して抱いている意識は極めて強いものであり、それは次のような発言にも明白に表れている。

C'est dans sa forme qu'il faut chercher son véritable contenu. Il en va de même pour toute œuvre d'art, dans un roman par exemple. Le choix d'un mode de narration, d'un temps grammatical, d'un rythme de phrase, d'un vocabulaire, y a plus de poids que l'anecdote elle-même²⁾.

ここに列挙された事項が旧来の修辞学の分類枠に納まり切らないものであるにしても、彼が小説のフォルムの探究を、何らかの文体効果を目指すことで行っていることに間違いはなく、そもそも「文字通り」の言語自体、それが作家の意図によって選ばれているのなら、それは非レトリックと見なされるべきではなく当然レトリックと見なされるべきであろう。ただしこうした場合でも、「深み」を描こうとしないレトリックを、単純にももの「表面」に執着する、そのような作家の意識の問題としてのみ論じるのは妥当ではない。レトリックにおいて問題となるのは、あくまでそこにおいて芸術家の明敏な意識が目指している効果がどのようなものであるかであり、意識の深層の無作為な表出などはないからである³⁾。

こういう効果については、リクールの言う「読書行為を通してしか完全には得られない文学作品のシニフィアンス」⁴⁾を生み出すものこそがそれであり、またロブ＝グリエが上記の引用文中で言っている「小説のフォルムが持っている本当の内容」とは、作品の構造や言葉の選択が発揮する効果に他ならないことを確認しておかねばならない。そして、このように小説の探究が、フォルム自体において行われ、通常の「散文」によって書き表されるフォルム背後の「内容」をテーマとしたものではないよう

な場合、このような「内容」を第一義に説明、論証、解釈しようとする批評のパーспекティヴにわれわれは十分な成果を期待することはできまい。

これまでロブ＝グリエの作品はその諸側面が個別的に論じられることが多く、その矛盾点が指摘されてもそれはただ単に文学特有の「曖昧さ」であるとしてそのままにされがちであるが、やはり作品が有しているあるゆる要素や特徴は当然総合的に理解されねばならない⁵⁾。

よって、フォルムにおいてなされる探究に関しては、まずこのフォルムの分析がなされるべきであり、これにはテキストの現象性に焦点を定めフォルムの機能を追い求める、「構造文体論」のアプローチこそが相応しく、あらゆる「解釈」はこの分析を踏まえたいえで行われるべきであろう⁶⁾。

II. 「語り」の時制とモード

このような視点から、われわれはアラン・ロブ＝グリエがレトリックの項目として挙げている「語り」のモードと動詞時制の選択 « *le choix d'un mode de narration, d'un temps grammatical* » にまず注目してみよう。当然のことながらこれはすべての作品のどの部分にも関わるものである。

アラン・ロブ＝グリエの小説における動詞の使用についてはこれまで二通りの見方がされている。まずモリセットを始め大方の見方は、これはラングの文法通りであるとして、つまり小説における動詞形態は物語世界の「過去－現在－未来」の時間性や、「直説法－非直説法（条件法・接続法）」のレアリテの度合いを表すものであると考えている。他方ジュネット等は、アラン・ロブ＝グリエの小説に時制やモードの使い分けがあったとしても、実際の描写の密度や充実度から判断するなら、「今・ここ」における「現実性」、「現在性」が常に表されているのであり、用いられている動詞の時制、モードそのものには表現価値がないと見なしている⁷⁾。

ここには時間性と現実性というふたつの問題があると思われるが、作品を読書行為の現象性において捉えるなら、これらはモードというひとつの問題に還元できよう。つまり、読書行為の「今・ここ」を基準とすれば、非直説法が当然「不在」を表すと同様に、非現在時制は「今・ここ」ではないということであり、「不在」を表しているのであり、われわれはモード、つまりレアリテの度合いのみを問題とすることができるのである。

そこでこの問題を考えるために、*Dans le Labyrinthe* の冒頭部を見てみよう。そこでは集約的にモードというものが問われねばならない。

Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri. *Dehors il pleut*, dehors on marche sous la pluie en courbant la tête, s'abritant les yeux d'une main tout en regardant quand même devant soi, à quelques mètres devant

soi, quelques mètres d'asphalte mouillé; *dehors il fait froid*, le vent souffle entre les branches noires dénudées; le vent souffle dans les feuilles, entraînant les rameaux entiers dans un balancement, dans un balancement, balancement, qui projette son ombre sur le crépi blanc des murs. *Dehors il y a du soleil*, il n'y a pas un arbre, ni un arbuste, pour donner de l'ombre, et l'on marche en plein soleil, s'abritant les yeux d'une main tout en regardant devant soi, à quelques mètres seulement devant soi, quelques mètres d'asphalte poussiéreux où le vent dessine des parallèles, des fourches, des spirales. (...) *Dehors il neige*, (...)»⁸⁾

ここでは先に描かれた風景が次から次へと後から順に打ち消されてゆくのであるが、すべて直説法現在でなされるこのエクリチュールをわれわれはどう考えることができるだろうか。同時に現実とはなりえないこれら複数の描写は、作品世界内における「語り手」の問題として、この内のどれかひとつが現実であり、他は虚偽、非現実であるとそれなりに筋の通った説明はできる。また他方、動詞が現在形であろうと、いや現在形だからこそ語り手による過去の光景の生々しい想起であると解釈することも可能ではある。しかしこのように説明や解釈をする場合、そのような「語り手」の意識の得意な在り方のみが追い求められることで、レクチュールにおける効果、つまりフォルムの持つ固有の意味は考慮に入れられておらず、フォルムに先行するもの、外在的なものとして、いわゆる内容しか問われていないと言わねばならない。

他方、「テキスト」のみに、あるいは作家のエクリチュールのみに分析を限定するならば、ジュネットが考えたように、作品の虚構世界の不整合はそもそも問題とはならず、テキストにおいてはすべてが現実、現在のものとして、語られた通りのものとしてあるのだということになる。従ってジュネットにとってこのようなアラン・ロブ＝グリエのエクリチュールは、普通ならパラディグムに位置すべき類似項をサンタグムへ投影するものでしかなく、フォルムに支配される内容、つまり「効果」は視野から外され、単にフォルムのみの問題として、その部分間の「異・同」に注目することで、描かれているものの共鳴ばかりを追うこととなっている。

これら二つの見解は、片や作品内世界における表出的人格としての「語り手」が、片や意識的存在としての「作家」が、テキストと結ぶ関係に焦点を合わせているということで論点は微妙にずれているのだが、そのいずれもこのようなエクリチュールが実際獲得している効果について無自覚であることは明らかであろう。

ところで、先の引用部のように、矛盾した内容が併置される小説のエクリチュールに関して、クリステヴァが実に示唆に富む見解を述べており、これが第三の、そして唯一フォルムの意味を酌んだ説明となっているように思える。クリステヴァは、ひと

つの関心点で選ばれた動詞が「肯定」と「否定」で並べられる時、つまり両立しえない内容が併置されるような場合、そのどちらか一方が「真実」で他方が「虚偽」となるのではなく、（また人間の意識内においてどちらもそれだけが「真実」としてあると説明するのでもなく）そのような非統合的な結合は、直接表されてはいない第三の項を「虚構」というモードで表出するのだと説明するのである⁹⁾。

これを先に引用した *Dans le Labyrinthe* の冒頭部に当てはめて考えてみるなら、そこで列挙されている描写の内のどれかが真実で他は虚偽であるわけではなく、またジュネットが言うように確かにパラディグムに位置すべき選択項目が顕在化されているのだが、ただ共鳴し合っているわけでもなく、矛盾項目がこのように併置されることで、ここに描かれたイメージすべてが確実な存在性をもはや持ちえなくなり、その代わりに、どうしても直接描くことができないような不確実なイメージが第三の項として、テキストには不在のままに、これこそが「虚構」として現れてくるのだということになるだろう。*Dans le Labyrinthe* は、冒頭部の最後 « Dehors il neige » をレアリテの零度として書き継がれているのだが、それに矛盾した項目を冒頭に置いたことによる効果は作品全体に及び、一応はそのように設定されているかに見えるレアリテを著しく希薄にしてしまうのである。

ところで、このようなアラン・ロブ＝グリエの展開技法、つまりパラディグムのサンタグムへの投影は、この作家の処女作 *Un Régicide*¹⁰⁾ の基本構造として指摘できる「隠喩的パラレリズム」¹¹⁾ に比較してみることができよう。*Un Régicide* では、人称と支配的な動詞時制の明らかに対照的な使い分け ("Je"-passé simple / "Il"-passé composé) から二つの物語世界が対置されている¹²⁾。この二つの物語の間に繰り返される移行が度々「眠り」によって繋がれ、またこの二つが多くのアナロジーを含んでいることから、一見するとこれらは夢と現実の照応であるか見えながらも、一体そのどちらにレアリテの零度が置かれているのかは判断できなくされている。つまり、この小説で提示される二つの世界は相互にそのレアリテを打ち消し合っていると言え、やはりこの場合にもその干渉地帯から、二つのうちのどちらでもない世界が、テキストには不在でありながらも読者の意識には現れてくるのである¹³⁾。

従って、このような例から、ある物語がそれ自体では一次的に固有のものに見えながらも、それとは別の物語と要素や構造の類似が認識されるなら、その固有性は失われ、あるいは減じられてしまい、それはなんらかの原型から派生したただのヴェルシオンにしか見えなくなってしまうということを、逆に言えば、複数の物語の類似要素は、単にそれらの物語各々の従属的部分なのではなく、自律的領域として浮かび上がってくるのだということをわれわれは知らねばならない¹⁴⁾。

Ⅲ. 構造とレトリック

(i) 描写の反復

物語なり描写なりがそれ自体ではかなりのリアリテを持ちながら、それが配置のされ方によってリアリテを喪失してしまう、そのようなモード効果は先に述べたものとは異なる構造レベルにおいても観察できる。

「描写」が変形を加えられながら、あるいはほとんど手が加えられず反復することはアラン・ロブ＝グリエに独特の小説技法としてこれまでも注目されてきた。この技法については、先にも対比したモリセットとジュネットがそれぞれの視点から典型的な解釈を与えているのだが、ふたりの心理主義とテキスト主義からの説明は、相互に補い合っているように見えながらも、実際にはそれぞれが所有する解釈法、言い換えればそれぞれのイデオロギーがそれ自体の姿を映しているだけとなり、どのような効果をこのレトリックが持っているのか、つまりこの構造が固有に持つ意味とは何であるのかということは考察されてはいない。

たとえロブ＝グリエが小説から心理性を排除するのだと主張していても、モリセットに倣って、この反復は語り手や人物の強迫観念を意味する心理表現のレトリックであると説明することは確かに可能である。しかしこの場合、単に「反復」という事実が心理学的因果性において解釈されているに過ぎず、反復されている場面が実際にどのような価値、効果を持っているかの説明とはならないのである。

他方、ジュネットに倣えば、これは先に触れたようなパラダイグムの展開によるアナロジーの反復というものに質的に通底する、「同じもの」の繰り返しのエクリチュールであり、テキストには「眩暈 (vertige)」が定着されているとでも言わざるをえない。ジュネットの視点からでは、通常の意味での小説虚構や人物の心理などは問題外となり、作品の物語性や人物の心理的部分は作家にエクリチュールの素材を提供するだけのものとしてしか扱われない以上、これが結論となってもいたしかたないのだが、それならこの「眩暈」とは一体何であるのかをさらにわれわれは問題とせねばならないだろう。

ジュネットは、テキストというものを空間的に捉え、すべての描写が同時に存在し、すべてが同時に読者に認識されるかのような説明をするのだが¹⁵、われわれは読書行為における知覚の現象性、時間性に留意してこの問題を捉え直さねばならない。

そこで取り敢えずテキストに対する知覚認識の現象を原理的に考えてみよう。何らかの表現単位が「反復」されてゆく時、表現単位の各々は、それが読まれている瞬間には確かに「今・ここ」のリアリテを持ってはいる。しかし、テキストの他のアンスタンス¹⁶に置かれた(当然先行する)類似を含んだ、あるいは同一の他の表現単位とそれが意識内において結びつくことになると、この時間を隔てたイメージ間の緊張によって、「今・ここ」の描写はそのリアリテをかなり失うように思える。つまり、「既視感 (déjà vu)」におけるように「今・ここ」の固有性を「今・ここ」だけでは当然起こりえない反復という構造が掻き乱してしまうのである。ただし描写の密度がある程度以上濃くなければ、反復によるこの揺らぎの効果はそれほど強くはなるまい。

それぞれの描写の輪郭がくっきりし、ひとつずつがいったんしっかりとした存在感を有している場合にこそ、この幻視効果は強くなると思える。つまりロブ＝グリエの小説においてこそこのような効果は顕著なものとなるのであり、彼の描写技法における詳細さと構造技法における「反復」とは対となってその効果を得ていると考えられるのである。

répétition

U(1).....U(n)
absent présent
(ici et maintenant) U=Unité d'expression

ジュネットはこのように類似した描写の反復を「定着された眩暈 (vertige fixé)」と名付けている。だが、ジュネットは自身の「テキスト」の定義に従って、つまり、作家からも読者からも切り離れたものとして「テキスト」を説明しようとするため、彼には「効果」とは呼べないだけで、この「眩暈」は、実際には先に説明したレアリテの減衰効果を意味するのではないかと思える。この言葉は、作家におけるエクリチュールのレヴェルの問題として、単にパラディグムの展開の原因や動機を指すよりも、読書行為によって経験される効果を指してこそ相応しいものであろう。

(ii) 入れ子構造

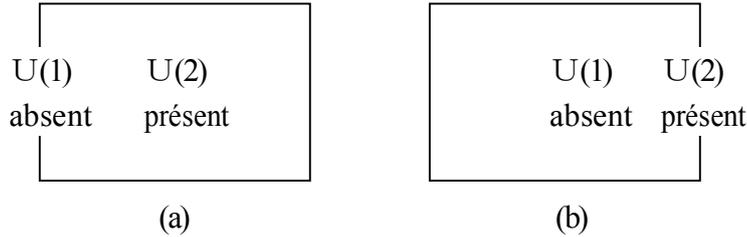
さてこのように考えてみると、これとは少し違った技法が同様な効果を果していることにも注目せねばならない。それはやはり一種の「反復」となっていながら、従来自律的な構造として扱われ、論じられている « mise en abîme » である¹⁷⁾。

La Jalousie における作中小説、*Dans le Labyrinthe* における版画、*L'Année dernière à Marienbad* における劇中劇などを典型として、アラン・ロブ＝グリエの作品においては頻繁に用いられるこの技法は、テキストを共時的なもの、空間的なものとして捉えると、先に述べた反復構造とはまったく違ったものにも思えようが、テキストの時間性を踏まえ読書行為をその現象性において捉えるなら、その効果は反復と非常に似たものであることに気がつくのだ。

次の図に示すように、この構造も、それが読書行為によって認識される瞬間においては、「今・ここ」の表現単位は「今・ここ」には不在の表現単位 (類似性を含む) との時間を隔てた緊張関係によってそのレアリテが揺らぐものであると言えるため、「描写の反復」と「入れ子構造」というこれらふたつの構造技法は、共に幾何学模様 (図形の連鎖・入れ子) の視覚効果に比較しうる「モードの虚構化」を効果としたレトリックと見なせよう¹⁸⁾ (この構造が認識される瞬間における「内・外」の違いから

次の二つの型が弁別しうる)。

mise en abîme



これまで考察したロブ＝グリエの小説技法はすべて類似した効果特性を示していることになるのだが、これらが単独で用いられるのではなく、組み合わせられて用いられていることでその効果自体が強められており、また単独の技法として扱われた時に与えられうる様々な解釈の可能性の幅を制限していると思える¹⁹⁾。

一例として *La Jalousie* 中において « mise en abîme » を形成する小説内小説として論じられているものの一部を見てみよう。

Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire, mais un employé supérieure d'une vieille compagnie commerciale. Les affaires de cette compagnie sont mauvaises, elles évoluent rapidement vers l'escroquerie. Les affaires de cette compagnie sont très bonnes. Le personnage principal -- apprend-on -- est malhonnête. Il est honnête. il essaie de rétablir une situation compromise par son prédécesseur, mort dans un accident de voiture. Mais il n'a pas eu de prédécesseur, car la compagnie est de fondation toute récente; et ce n'est pas un accident. Il est d'ailleurs question d'un navire (un grand navire blanc) et non de voiture²⁰⁾.

この場合には単に « mise en abîme » となっているだけではなく、次々に打ち消されてゆく説明は、先に *Dans le Labyrinthe* の引用でも見た、不確定なものとしての「虚構」を生んでおり、「虚構化」の効果はこのことで倍加されているのである。

(iii) 詳細過剰と全体像の不分明

ここでさらにロブ＝グリエの個々の描写の細かさ自体について考えてみても、それはただ通常の描写よりもはるかにリアルである、視覚的であると言うだけでは充分ではあるまい。最初に引用したロブ＝グリエ自身の言葉に « le choix (...) d'un

rythme de phrase, d'un vocabulaire » とあるようにロブ＝グリエはものの表面のレアリテのみを問題としているのではなく、描写が読まれる時に生じる言葉それ自体の効果というものを明らかに重視しているのである。

ヌーヴォー・ロマンの作家達の言語はひっくり返して「視覚的」と判断される。それは伝統的小説の言語との対比においては確かに真実かもしれないが、例えばビュートルの視覚的描写とロブ＝グリエの視覚的描写との間には単にそのレアリテの度合いの差しか存在しないのであろうか。われわれはロブ＝グリエが用いる言語にしか見られない特性に注目し、ヌーヴォー・ロマンの他の作家との差異を今こそ確認せねばならないと思える。

そこで留意すべきは、ロブ＝グリエの描写が、平明な文ばかりによってではあるが詳細過剰となり、その結果、全体像が不分明なものになってしまうという一種の逆説であろう。ロブ＝グリエの小説では、文単位では極めて理解し易いにもかかわらず、それらが連ねられると、そこで描かれているものの全体像が把握しにくくなることがしばしばあるが、近視眼的なこのような描写は、「もの」の表面全体を覆っているとしても、この描写の細部の過剰さゆえに、その全体像を伝えるには驚くほど非効率的なのである²¹⁾。これは「語り手」や「作家」の心理や意識の作為的、あるいは無作為的な表現、表出であるとも説明されようが、そのような「解釈」に踏み込む前に、われわれは情報伝達におけるこの「非効率」自体をロブ＝グリエの文体上の効果と見なすべきではないだろうか。つまり、このように部分部分の鮮明な描写は、それに反比例してどうしてもぼやけ、不確かなものになってしまう全体を、「そのようなものとして」読者に提示していると言えるのである²²⁾。従って、先に言及した作品の全体構造に見られるレトリックと同様の効果、つまり「虚構化」が描写単位内においてもやはり目指されているということになる。

IV. レクチュールと虚構

(i) テーマと虚構

これまで見てきたレトリック技法は、どれもその構造を形成する表現単位が言語軸に沿って水平に置かれた、つまりテキストの表面に表されているものばかりであった。だが、レトリック効果はそのようにテキストに表された表現単位の間のみを生じる訳ではない。「解釈」という行為自体の存在が示すように、読者は読書行為において「テキスト」には表されていない領域を当然のことながら意識中に定位し、これと対峙させられている。つまり、テキスト表面の描写が、テキストには不在、不可視の領域と緊張ある意味関係を持っているということは言うまでもないことであろう。

このような可視・不可視の領域の緊張関係が端的に問われる作品が *La Jalousie* と *Le Voyeur* であるが、われわれは従来の解釈におけるようにロブ＝グリエき作品における「不在」を単にそれ自体で意義ある形而上学的問題とするのではなく、テキスト

とこの「不在」の関係の在り方を検証することでこのようなレトリックの効果を考えてみなければならない。

suppression dans la causalité romanesque

	présent	absent
<i>La Jalousie</i>	vision insuffisante	action et pensée de A psychologie du "mari jaloux"
<i>Le Voyeur</i>	image réelle ou irréelle	meurtre sadique

*La Jalousie*において作品中には書き込まれてはいない作中人物の心理や行動は、嫉妬する人間、また読者にとって本来関心の的であり、不十分な知覚、表面描写からは確定不可能ではあっても必ず思い描くはずのものである。従来解釈ではこのような不在、不可視の領域はアプリオリに確かなものとしてまず存在していると前提し、テキストはそれを人物＝語り手の特異な心理が歪めながらも伝えている。あるいは隠しているのだと説明されている。しかし、そのようにアプリオリな内容をフォルムが表していると考えのではなく、内容と言われるものに対するフォルムの優先性をまず前提とし、読書行為における認識過程を問い直してみるなら、このような説明は受け入れ難いものとなる。何故なら、この不可視の領域は「推察」という人間の想像行為によってしか捉えられず、決して確かなものとはなりえないものとして置かれている、つまりそのような様態でしか存在しえない本質的「虚構」の提示となっているからである。

同様に、*Le Voyeur*においてテキストから排除されている核心となる殺人事件は、主人公マチアスが自分の犯した犯罪を思い出すまいと努める心理を描く作品であるために書かれなかつただけであるかのように従来説明されている。だが、この場合にも書かれた部分のみに準拠し、それが生み出す効果から出発して論を進めるならば、主人公の意識に現れた数々のイメージは、間接的にではあってもこの殺人事件を確かなものとして示しているというのではなく、このことは「示しているかもしれない」という程度のものではない。こうなると逆に読者が不確定なままに事件を思い描き、アリバイの成立、不成立を考えることで有罪か無罪かを問うように仕組まれていると考えざるをえない。

ところで、アリバイというものの自体が、「彼は殺人を犯した」と「彼は殺人を犯さなかった」という肯定と否定の間の揺れから必要とされるものであるが、いわゆる「灰

色の犯罪」がそうであるように、当事者しか分からない、いや当事者にも分からないかもしれない現実の在り方がここでは問題となっていると思われる。そしてクリステヴァの言う「虚構」のモードが、われわれがその中で生きている現実世界において、事実として扱われているものかなりの部分が実際に有しているモードに他ならないということ、これこそがこの作品のテーマではないのかと思えてくる。

ただテキストからは無くなってしまっているだけで、作品としての小説から失われてしまった訳ではないこうした領域は、このように考えてくると、小説にはもはや無用であるという理由で排除されたものなどではなく、また、書かれてはいなくとも確かなものとして前提的に存在するとは断じて言えないようなものであろう。これは「レクチュールによってのみ完全となる作品のシニフィアンス」というものを自覚する小説家がこのようなシニフィアンスを前提とすることで行った、小説の言語的意味構造におけるテキストと強行のシフトの転換であると考えざるをえない²³⁾。

(ii) 「もの」と虚構

さらにロブ＝グリエの作品にみ、ずっと下位の構造単位においても、つまり作品にあらわれる様々な「もの」の水準において、求められるべき意味を満たさない「謎めいた」ものがほとんどどの作品にも見出せることも指摘しておかねばならない。

La Jalousie における「窓から滴る赤みがかった液体」²⁴⁾、*Le Voyeur* において主人公マチアスが幾度となく取り出しては読む「新聞の切り抜き」、*Dans le Labyrinthe* では主人公が大事そうに小脇にかかえて歩き、作品の最後あたりにならないとその中身が明らかにされない「箱」、あるきは処女作である *Un Régicide* でも、ボリスによって計画された国王暗殺計画を彼が実行する寸前に先に果してしまう「真の暗殺者」等は、作中に表されている部分だけではそれらが一体なんであるのかは分からなくされている。これらは書かれている説明、描写だけからではそれが何なのかがわからないとはいえ、どうでもよいものとは思えなくされており、読者の想像力を刺激するばかりである。

従って、これらの「謎」、 「疑惑」、 「不可知な領域」に見られる「空白」の果たす機能は、これまで述べてきたアラン・ロブ＝グリエの「虚構」を、作品のミクロレベルで実現しているものと言えよう。

(iii) 「断片化」による補助効果

ロブ＝グリエのレトリック技法を、作品の全体構造レベルから、語の用法レベルまで分析することで、彼が一貫して「虚構」のモードを効果とした技法を駆使しているということがわれわれには確認できたが、ここでこの効果をそれ自体では有していないもうひとつの技法に注目せねばならない。それはロブ＝グリエのすべての作品において用いられてはいながら、それ自体ではどのような効果を持っているのかが判然と

しないものではあるが、やはりこの作家にこそ固有の技法であることに違いないものである。

彼の小説が長短入り交じっているとはいえすべて断片から成っている、つまり圧倒的非連続性の上に構築されているということに異論はあるまい（モリセットが断片の配列を心理的必然性によって「解釈」しようとしても、ごく一部においてしか「解釈」の妥当性はない）。この技法はそれ自体では明白な効果を持ちえてはいないのだが、これまで論じてきた種々の技法と常に組み合わせられていることで、これが補助的であっても実に重要な働きをしていることにわれわれは注目せねばならない。

既に読み終えた部分を想起しつつ（*rétro-spéctif*）、またそれより先はどうなるのかと（*pro-spéctif*）普通なら先へ先へと向けられる読者の注意は、描写がこのように断片化されると、レクチュールの自然な連続が断ち切られるために、どうしても孤立させられた表現単位（描写）ごとに意識が停滞してしまい、読者はそれが意味しうる限りのことを反芻し想像することになる。例えば、書かれていることが現実なのかどうか（モード）、同じようなものが前に出ていなかったか（*répétition, mise en abîme*）、あるヴィジョンが女の不貞を証明しうるかどうか（*La Jalousie* のテーマ）、またあるイマージュが男の犯罪を確実に示しているかどうか（*Le Voyeur* のテーマ）詳細過ぎる描写からその全体像が把握できるかどうか（不安定な全体像）、その正体を書き表されていないもの（「赤い液体」、「新聞の切り抜き」、「国王暗殺の実行者」）が一体何であるのか、という具合に、普通なら今書かれていなくとも、後に書かれているだろうとそのまま素通りしてしまいそうな読者の意識は、この断絶によっていったん読み終えたばかりの部分に強く引き止められることになるのだ。つまりこの技法はこれまで数え上げてきたレトリックがより一層その効果を増すようにと働いているのである。

この断片化はそれと同時に、断片どうしの関係が意味あるものなのではないかとまで問わせるものとなっていることから、これは読者に対して常に主体的な読書行為を強いるレトリックであると言わねばなるまい。

V. 言語と虚構

前段までに見てきたように、ロブ＝グリエの小説では作品構造のあらゆる水準において読者が「虚構」、あるいは「幻視」を経験することになっている。そしてこのように不確定な形でしか現れず、また表しえないものこそ、いわゆる「現実」に対して置かれた人間の在り方の重要な真実を伝えている。一見外在的なものとして、確かな現実として通用しているものの大部分が、実際には主体としての人間の意識と外界との交流によって生まれるものであることは現象学の指摘するところであるが²⁵⁾、まさにこのような人間意識の現象性を、その効果において図ったレトリックからロブ＝グリエの小説は成っているのである。オルガ・ベルナルが既にロブ＝グリエの現象学的

傾向を論じているが²⁶⁾、彼女が言うようにこの作家における「不在」を実存主義に引き比べて形而上学的虚無であると断じるのは妥当ではない。作品において書かれてはいない領域が、書かれていないということで逆説的に豊穡なものとなっていることはこれまでの批評、解釈からも明らかであり、また本論で見てきたようにロブ＝グリエのレトリックが、部分部分として一次的には詳細に描かれ、堅牢に築かれた存在表面を様々に構造化することで、逆説的に不安定なヴィジョンを生じさせるものであることからこれも言えよう。

従って、このような現実と人間との関係を作品の読書行為において実現する、そのような作品のフォルムを作り上げること、これこそがアラン・ロブ＝グリエの言う「新しいリアリズム」であると理解せねばなるまい。

アラン・ロブ＝グリエは *L'Année dernière à Marienbad* について次のように言っているが、ここで問題となる「言葉」と、それによって描かれる「世界」の逆転的シフトにわれわれは彼の主張の核心を見るのである。

(...) Resnais pensait au debut que c'etait une reflexion sur le passé, la difficulté de conserver un souvenir, etc. Pour moi, c'etait *un monde sans passé, sans souvenir, sans ailleurs*²⁷⁾.

この作品では、表向き過去の出来事を女に思い出させようとする主人公の言葉が、実際には存在しない過去を作り上げ説得するものであるということだが、この場合、言葉が内容としての物や現実を「*représenter*」するのではなく、言葉がそのフォルムの力によってこうした幻影を生ませるのだという認識²⁸⁾がこの作品ではテーマそのものとなっているのである。アラン・ロブ＝グリエにとって、このように「虚構」という概念が変質してしまっている時、つまりテキストは予め作り上げられている物語を描き、映すものではなく、テキストが「虚構」を行為として強いるものとなっている時、最初にも言ったように、批評はこれまで揺るぎない絶対のものとして用いてきたそのパースペクティブ、すなわちテキストを「作家」、「語り手」という言語主体の表出、表現の単なる媒体であると見なすパースペクティブをそのままにして作品の意味を問うことはできまい。

つまり、特にヌーヴォー・ロマンに対して批評が目指さねばならないのは、作家の人格レヴェルの解釈ではなく、また作家からも読者からも切り離してしまったものとしてのテキストの構造の分析でもなく、なによりも弁証法的関係にあるテキストと読者の交流現象とそのメカニズムの分析だということである。ロブ＝グリエの小説は、本論で論じてきたように、批評においてこのように重要な問題となる「テキスト」という概念、そしてこれに表裏を成す「虚構」という概念を様々なレトリックを駆使することで作品自体において問題化しているのである。

最後に、本論で扱ったレトリックの技法はそのとれをとってみてもロブ＝グリエに固有のものという訳でもなく、またヌーヴォー・ロマンに固有という訳でもない。つまり、一般的とは言わないまでも「新しい」ものでは決してない。しかし、新しくはない技法が「虚構」の在り方、「現実」の在り方を問うようにと徹底した姿勢でこのように用いられている時、そこにこそこの作家の「新しさ」と独創性が確認できる。有限であり、当然使い古されている言葉が無限に新しい内容をその結合によって生産できるのと同様に、技法もその組み合わせによって新しい表現となるということを、彼の小説創造はこの上もなく巧みに実践してみせているのである。

注

- 1) Cf. Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963.
« Nature, Humanisme, Tragédie » (pp.45-67)においては、特に « métaphore » を批判しているが、これは *langue* にコード化されたいわゆる « métaphore morte » へのみ向けられているのであり、言葉がなんらかのアプリオリな内容を伝達、粉飾するための単なる道具として用いられることに反対する主張となっているだけである。
- 2) Introduction de *L'Année dernière à Marienbad*, Minuit, 1961, p.8. (強調筆者)
- 3) 批評が文学言語を、無作為で自然なものであると前提することは、時として大きな誤謬の基となるだろう。Cf. « (...) les manifestations, les créations les plus spontanées aujourd'hui comportent une part de conscience beaucoup plus grande qu'autrefois. »
Emile BENVENISTE, « Transformations de la linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, 2, Coll.Tel, Gallimard, 1974, p.27.
- 4) Paul RICCEUR, *Temps et Récit, III, le temps raconté*, Seuil, 1985, p.230.
リクールは批評が客観的分析を目指すためにテキストにとって外在的な人格としての「作家」のみならず、「読者」まで切り捨てようとする立場（フランス・フォルマリスト）の間違いを指摘し、文学作品が読者という主観の介入が無くては成り立たない「現象性」をその本質としていると説明する。そして記号の垂直の意味作用、つまり連辞軸から切り離された言葉とその意味や指示物との関係を説明するために従来用いられている « signification » とは別に、記号の水平の意味作用、つまり連辞的關係における意味を指して « signifiante » という語を用いているが、リファテールの構造文体論における「構造」はまさにこの連辞的關係としての「文脈」であり、そこにおける意味作用を示すのにリクールと同様この « signifiante » という語を採用している。
- 5) Cf. Roland BARTHES, « Le point sur Robbe-Grillet? », in *Essais critiques*, Coll. Points, Seuil, 1964, pp.198-205.
ここに示された « chosiste » と « humaniste » の二つの側面がその典型となる矛盾であろう。バルトはこれを作家に許される「曖昧性」として処理するのだが、これらは本論で見ると結合されるべきと思える。
- 6) Cf. Jean COHEN, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.
Michael RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1971.
- 7) « (...) Ceci peut être un acte présent, cela un souvenir, ceci encore un mensonge et cela un fantasme, mais tous ces plans sont étalés au même niveau, celui du réel ici et maintenant, par le vertu d'une écriture qui ne sait et ne veut exprimer

que du réel et du présent: plus encore qu'un seul temps, on pourrait dire que Robbe-Grillet ne connaît qu'un seul mode: l'indicatif. »

Gérard GENETTE, « Vertige fixé », in *Figure I*, Coll. Points, Seuil, 1966, p.78.

- 8) *Dans le Labyrinthe*, Minuit, 1959, pp.9-11. (強調筆者)
- 9) « Or, la forme négative n'est plus réelle ni plus vraie que la forme positive; toutes les deux sont des discours qui se présupposent mutuellement, et leur négation réciproque constitue un seul et même mode de langage, c'est-à-dire une fiction qui est précisément cette réunion non- synthétique entre " est " et " n'est pas " s'opposant l'un à l'autre tout en se posant en même temps, et en ajoutant ainsi à leur dichotomie un troisième " terme ", indéfini, où se cherche le sujet en procès. »
- Julia KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Coll. Tel Quel, Seuil, 1974, pp.352-3

彼女はベケットの Molloy から « Alors je rentrai dans la maison et j'écrivis, il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas. » を引用し、上のように説明するのだが、この例自体は時制を考慮に入れるなら、現在と過去のずれがあるため矛盾はない。彼女の指摘に対しては、すべてが直説法現在で書かれている *Dans le Labyrinthe* の冒頭部こそがその例として相応しいと思える。

10) *Un Régicide*, Minuit, 1978.

- 11) 拙稿: 「*Un Régicide* における解体的隠喩」, 日本フランス語フランス文学会中国・四国支部機関誌『フランス文学』, 15号, 1985.
- 12) 現代小説の語りにおける現在時制への傾斜が、このようなフォルムの文体効果 (レアリテの表現) を目指してのものである以上、ロブ＝グリエの用いるパラレリズムがやはりこのように獲得される語りのモード効果を図ったものであると考えざるをえない。バンヴニストは「単純過去」と「複合過去」の差について、これを « *histoire* » と « *discours* » の範疇の違いであると説明し、さらにヴァインリッヒはこれを文学作品の語りの構造における支配同志の範疇の違い (単純過去 - 半過去, 複合過去 - 半過去) であると敷衍して « *récit* » と « *commentaire* » と対置しているが、これらの性質は更にそれぞれそのような「効果」、つまり言語主体の出来事への関与性の有無を基に「非現実性」と「現実性」を表現するレトリックであると見なせるのである。*Un Régicide* で単純過去に対置されているのは現在時制であるが、これが複合過去と同じ範疇に属しているということは言うまでもない。

Cf. Emile BENVENISTE, « les Relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale, I*, Coll. Tel, Gallimard, 1966.

Harald WEINRICH, *Le Temps*, Coll. Poétique, Seuil, 1973.

- 13) ロブ＝グリエの近作, *Le Miroir qui revient* (Minuit, 1984) は、文字通りの「自伝」ではなく「自伝を問題として捉えた」作品であるが、そこにおいて直接「真実」の体験を書くことが不可能であるとして、彼はこれを巡る偽りに満ちた回想のエクリチュールを作品

の原動力として実践している。この創造に関わっている二つの時空、すなわち様々なヴェルシオンからなるテキストの時空と、回想の源泉として機能し、不在のままにヴェルシオンの隙間に浮かび上がってくるロブ＝グリエの実体験の時空との関係は、まさにわれわれが考える「虚構」生成のシステムに重なり合うものであり、この場合のテキスト背後の実体験が「書く者」と「読む者」の両者の意識にとって唯一重要な指向対象であることから、われわれの主張するテキスト背後の「虚構」の重要性が確認できる。

- 14) ロシア・フォルマリストが民話の分析に用いる概念である « variant/invariant » において、« variant » は必然的に複数であり、« invariant » はそれらの類似点から推論される干渉領域としてあくまで仮定的なものに過ぎないのだが、われわれがここで言う「虚構」はこのようなネガティブな意味での « invariant » に倣って理解されたい。尚、フランス・フォルマリストがこのような定義を歪曲し、« sujet/fable » と言い換えることで « variant » が単独でも存在しうると考え、« invariant » をアプリアリに実質的な、つまりポジティブな内容として捉えたことの誤謬については、以下を参照されたい。（ジュネットが小説の言語的特質を無視し、描写を映像と同等に扱いその記号論を展開するのも同様の原理的誤謬が原因であろう。）

Cf. Michael RIFFATERRE, « Le Formalisme français », in *op.cit.*, 1971, pp. 261-285.

Théorie de la littérature, Texte des Formalistes russes, tr. par Tzvetan TODOROV, Coll.Tel Quel, Seuil, 1965.

- 15) Paul RICŒUR, « La Métaphore et la Nouvelle Rhétorique », in *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, pp.177-219.

ここでリクールはジュネットの「テキスト」観にある時間性、現象性の無視という原理的問題点を批判している。

- 16) « " instance de discours ", c'est-à-dire les actes discrets et chaque fois unique par lesquels la langue est actualisée en parole par un locuteur. »

Emile BENVENISTE, « La Nature des pronoms », in *op.cit.*, 1966, p.251.

- 17) Cf. Lucien DÖLLENBACH, *Le Récit spéculaire*, Coll. Poétique, Seuil, 1977.

デレンバックは多種多様な小説に観察できる « mise en abîme » の例を比較し分類することでその意義や効果を考察している。しかしこの技法がひとつの作品内でこれと組み合わせられて用いられる他の技法との相関関係を考えるのでなければ作家の意図や実際の効果は十分に説明されえないだろう。また、彼がロブ＝グリエにおける例よりビュトールにおける例 (*L'Emploi du temps*) を重視するのは、ロブ＝グリエがこの構造を他の構造技法と組み合わせ、それが持つ効果を主眼に置いている（リファテールに倣えば « convergence de procédés »）と考えられるのに対して、ビュトールはこれをそれ自体で充足したものとして扱い、作品の中心に置いているからであろうが、このようにテーマとなること自体ビュトールがこの構造にこれまで与えられてきた形而上的意味をそのまま

に受け入れたことを示しており、彼が過去の文学体系に強く依存しているということの意味してはいまいか。

- 18) *Le Groupe μ , Rhétorique générale*, Larousse, 1970 は旧修辞学では意味構造の差異から区別, 分類されるにとどまった種々のフィギュールを, 「削除」と「付加」というすべてに共通した基本操作の組み合わせと捉えることで新たな分類を行い, レトリックを生成的に記述している。われわれはこのような考え方を採ることで, これまで別々のものとして扱われてきた文体技法を統合してみることができよう。
- 19) ひとつひとつでは様々な解釈を許容する文体技法も, 複数で組み合わせられて用いられると, この解釈の多様性を制限することになり, またそれぞれの効果が相乗的に増すというのが構造文体論の主張である。
- 20) *La Jalousie*, Minuit, 1957, p.216.
- 21) 例えば, *La Jalousie* の舞台として設定されている住居が, 込み入った提示のされ方をするだけではなく, 描写の全体からはきちんとした家ができあがらない, つまりその全体像が存在しないという判断が下されもする。また別の研究者によれば, 一部言及されていないとはいえこの家の構造は把握可能であるとして, 読者の理解の助けに図面を示しているが, このように図面が必要と判断されること自体, この家の全体像が部分部分を読んだだけでは了解しがたいものであることを意味していよう。
- 22) 伝達の非効率を心理表現のためのレトリックだと「解釈」すれば, 確かに「神経症」の症状の一部, あるいは主人公にとって熟知のものであるがための「自然な」提示の仕方だと説明がつく。しかしロブ＝グリエが一貫して主張する心理表現の否定をそのままに受け入れ (*Pour un Nouveau roman*), この非効率自体を作品の持つ効果と考えるなら, 心理が描かれているのではなく, 読者にこのような幻視を強いるレトリックであると見なすことができる。心理はそこでは, すでにあるものとして描かれるのではなく, 読者によって体験され生成されるという意味で, 作品との機能関係から問題とされねばならない。
- 23) *La Jalousie, Le Voyeur* のテーマは主人公の「心理」であるとこれまで説明されてきている。しかしそのように嫉妬する神経症者や自分の犯罪を忘れ去ろうとする変質者の表現に作家の意図を求めるなら, 彼の小説革新の主張とは裏腹に, この作家が過去の小説の周辺部にいるだけだと言うことになる。ここで「嫉妬」と「殺人」という極めて月並みな素材を彼があえて選んだことの意味を考え直してみなければならない。

これらは過去の小説における心理研究の月並みなテーマではあったのだが, それとは別にこれらの素材にはフォルムの革新を主張するこの作家にとって重要な意味を持つと思えるひとつの共通した構造的側面があるのである。つまり, 「嫉妬」にはこうした心理をそもそも引き起こす「不貞の徴候」と「どうしても想像される不貞」が, 「殺人事件」には容疑者に問われるアリバイに付き物の「嘘」と「真実」がそれぞれ不安定な弁証法的関係を形成しており, まさにこの関係自体がヌーヴォー・ロマンで問題とされ, 捉え直される« forme/contenu » の関係に通じるものであることがわかるのだ。よってこれらの小

説のテーマとなっているのは単に「心理」なのではなく、堅固なものとして存在する「表面」とそこからこそ生まれる固有の「虚構」のこうした関係性自体であると言わねばならない。

拙稿: 「"嫉妬"におけるテキストと虚構」, 『広島大学フランス文学研究』, 2号, 1983.

「"覗く人"における空白 - 存在と不在の弁証法」, 『広島大学フランス文学研究』, 3号, 1984参照。

- 24) Cf. Paul A. FORTIER, *Structure et Communication dans La Jalousie d'Allain Robbe-Grillet*, Naaman, 1981, pp.98-103.

フォルティエは、この小説中で読者の注意を引きつける要素を、これまでの研究が言及しないままであった細かなものまで網羅的に検討している。

- 25) イデオロギーの成立自体を精神の現象と捉える現象学は、それ自体で有意義な文学作品のテーマ、内容として引き合いに出されるべきではなく、問題の所在、つまり現象という領域においてロブ＝グリエと視線を共有するものとしてのみ言及されるべきであろう。小説家は現象を考察する者としてではなく、文学の意味作用という現象を生み出すべくいるはずである。

Cf. Maurice MERLEAU-PONTI, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.

- 26) Olga BERNAL, *Allain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*, Gallimard, 1964.

- 27) Jean-Jacques BROCHIER, « Premier entretien(1967) », in Alain Robbe-Grillet, Coll. Qui suis-je, Manufacture, 1985, p.130. (強調筆者)

- 28) ここに引用するのは、批評において問題となるこのような基本的言語認識についてのリファターの指摘であるが、彼がここで「詩」について言っていることは「小説」の研究、殊に、内容ではなくフォルムを革新しようとするヌーヴォー・ロマンの研究についても重要なものに思える。« (...) ce n'est pas dans l'auteur, comme les critique l'ont longtemps cru, ni dans le texte isolé que se trouve le lieu du phénomène littéraire, mais c'est dans une dialectique entre le texte et le lecteur.(...) L'illusion est ainsi un processus qui a sa place dans l'expérience que nous faisons de la littérature.(...) Le problème est que les critiques se laissent prendre eux aussi; ils mettent la référentialité dans le texte, quand elle est en effet dans le lecteur, dans l'œil de celui qui regarde – quand elle n'est que la rationalisation du texte opérée par le lecteur. Il suit que la tâche de l'analyste est précisément de montrer quels sont les mécanismes qui déclenchent cette rationalisation et quels sont ceux qui gouvernent la signification du poème. »

Michael RIFFATERRE, « L'Illusion référentielle », in *Littérature et Réalité*, Coll. Points, Seuil, 1982, pp.92-3.