慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Alain Robbe-Grillet『Dans le Labyrinthe(迷路のなかで)』：小説構成に関する一考察
Sub Title	The structure of Alain Robbe-Grillet's Dan le Labyrinthe
Author	宮下, 理恵子(Miyashita, Rieko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1978
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.37, (1978. 2) ,p.111(54)- 131(34)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00370001-0131

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Alain Robbe-Grillet『Dans le Labyrinthe (迷路のなかで)』: 小説構成に関する一考察

宮下理恵子

Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abris. 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, quelques mètres seulement devant soi, quelques mètres d'asphalte poussiéreux où le vent dessine des parallèles, des fourches, des spirales.

Ici le soleil n'entre pas, ni le vent, ni la pluie, ni la poussière. *La fine poussière qui ternit le brillant des surfaces horizontales, le bois verni de la table, le plancher ciré, le marbre de la cheminée,* celui de la commode, le marbre fêlé de la commode, la seule poussière provient de la chambre elle-même: des raies du plancher peut-être, ou bien du lit, ou des rideaux, ou des cendres dans la cheminée.

Sur le bois verni de la table, *la poussière a marqué l'emplacement occupé pendant quelque temps-pendant quelques heures,*

quelques jours, minutes, semaines–par de menus objets, déplacés *depuis, dont la base s'inscrit avec netteté* pour quelque temps encore, un rond, un carré, un rectangle, d'autres formes moins simples, certaines se chevauchant en partie, estompées *déjà* ou à demi effacées comme par un coup de chiffon.

Lorsque le contour est assez précis pour permettre *d'identifier la forme avec certitude,* il est aisé de *retrouver l'objet original, non loin de là.* Ainsi la trace circulaire a-t-elle été visiblement laissée par *un cendrier de verre,* qui est posé *juste à côté.* De même, *un peu à l'écart,* le carré qui occupe le coin gauche de la table, vers l'arrière, correspond au pied d'une lampe en cuivre placée *maintenant* dans le coin droit : un *socle* carré, haut d'environ deux centimètres, surmonté d'un disque de même épaisseur portant en son centre une colonne cannelée.

L'abat-jour projette au plafond un cercle de lumière. Mais ce cercle n'est pas entier : un de ses bords se trouve coupé, à la *paroi verticale,* celle qui est située derrière la table. Cette paroi, au lieu du papier peint qui recouvre entièrement les trois autres, est dissimulée *du haut en bas,* et sur la plus grande partie de sa largeur, par d'épais *rideaux rouges,* faits d'un tissu lourd, velouté.

Dehors il neige. Le vent chasse sur l'asphalte sombre du trottoir *les fins cristaux secs, qui se déposent après chaque rafale en lignes blanches, parallèles, fourches, spirales, disloquées aussitôt, reprises aussitôt dans les tourbillons* chassés au ras du sol, puis figés de nouveau, recomposant de nouvelles spirales, volutes, ondulations fourchues, arabesques mouvantes aussitôt disloquées. On marche en courbant un peu plus la tête, en appliquant davantage sur le front la main qui protège les yeux, laissant tout juste apercevoir quelques centimètres de sol devant les pieds, quelques centimètres de grisaille où les pieds l'un après l'autre appara-

issent, et se retirent en arrière, l'un après l'autre, alternativement.

Mais le bruit saccadé des talons ferrés sur l'asphalte, qui se rapporoche avec régularité le long de la rue rectiligne, sonnant de plus en plus clair dans le calme de la nuit pétrifiée par le gel, le bruit des talons ne peut arriver jusqu'ici, non plus qu'aucun autre bruit du dehors. La rue est trop longue, les rideaux trop épais, la maison trop haute. Aucune rumeur, même assourdie, ne franchit jamais les parois de la chambre, aucune trépidation, aucun souffle d'air, et dans le silence descendent lentement *de minces particules*, à peine visibles sous la lumière de l'abat-jour, *descendent doucement, verticalement, toujours à la même vitesses*, et la fine poussière grise se dépose en couche uniforme, sur le plancher, sur le couvre-lit, sur les meubles.

Sur le plancher ciré, *les chaussons de feutre ont dessiné des chemins luisants*, du lit à la commode, de la commode à la cheminée, de la cheminée à la table. Et, sur la table, le déplacement des objets est aussi venu troubler la continuité de la pellicule ; celle-ci, plus ou moins épaisse suivant l'ancienneté des surfaces, *s'interrompt même tout à fait ça et là :* net, comme tracé au tire-ligne, un carré de bois verni occupe ainsi le coin arrière-gauche, non pas à l'angle même de la table, mais parallèrememt à ses bords, en retrait d'environ dix centimètres, de côté. Le bois brun-rouge, y brille, presque intact de tout dépôt.

Sur la droite, une forme simple plus estompée, recouvert déjà par plusieurs journées de sédiments, transparaît cependant encore ; *sous un certain angle*, elle retrouve assez de netteté pour laisser suivre ses contours sans trop d'hésitation. *C'est une sorte de croix :* un corps allongé, de la dimension d'un couteau de table, mais plus large, pointu d'un bout et légèrement renflé de l'autre, coupé perpendiculairement par une barre transversale beaucoup plus courte ; cette dernière

se compose de deux appendices flammés, disposés symétriquement de part et d'autre de l'axe principal, juste à la base de sa partie renflée, c'est-à-dire au tiers environ de la longueur totale. *On dirait une fleur*, le renflement terminal représentant une longue corolle fermée, en bout de tige, avec peux petites feuilles latérales au-dessous. Ou bien *ce serait une figurine vaguement humaine;* une tête ovale, deux bras très courts, et le corps se terminant en pointe vers le bas. *Ce pourrait être aussi un poignard*, avec son manche séparé dar une garde de la forte lame obtuse à deux tranchants.

Alain Robbe-Grillet: 『*Dans le Labyrinthe*』 (Ed. de Minuit, pp. 9–13).〔イタリック体は筆者による〕

1. 描写の《客観性》:《事物》の現存 (présence)

『Dans le Lahyrinthe (迷路のなかで)』は，1959年に発表された Alain Robbe-Grillet の四番目の長篇小説である。

彼は 1953年に『Les Gommes (消しゴム)』を刊行して以来，『Le Voyeur (覗く人)』(1955)『La Jalousie (嫉妬)』(1957) と，Editions de Minuit 社を通じて規則的に作品を発表し，これら初期三作品を経ていわゆる《nouveau roman (新しい小説)》の旗頭としての地位を確立した。当時としてはきわめて漸新な小説技法によって，あるいは《chosiste (もの万能主義者)》あるいは《école du regard (視線派)》といったレッテルが示しているように，彼の作品の特徴はその独得な描写にあると言える。

1954年，『Les Gommes』の刊行直後に発表された Roland Barthes のエッセー『Littérature objective (客観的文学)』は，この作家の新らしさをその《客観的描写》の中に見出したものとして今日でも Robb-Grillet 批評の基本的出発点となっているように思われる [R. Barthes『Littérature objective』,『Critique』誌86号，後『Essais Critiques』(Ed. Seuil) に収録，p.p. 29–40]

Barthes はこのエッセーの中で，Robbe-Grillet の描写はつねに選集的

(anthologique) で，事物をまるで鏡の中にでも映ったかのようにとらえ，我々の前に光景として構成し，《事物》に対して物語（récit）の弁証法に係りなく我々の時間を引受ける権利が与えられる，即ち《事物 (objet)》がそこにあり続ける，と評している。

引用は『Dans le Labyrinthe』の冒頭の描写である。場面は戸外の景色と室内風景の交錯の中に描かれる。対象—机とか暖炉，戸棚などを眼に映ずるがままに追っていく綿密さは，一読して伝統的小説家たちに見られる背景描写の入念さを思い起こさせる。が，注意深く読んでいくと，意図的と思われる明きらかなちがいが浮かびあがってくる。

先ず視線はほこりのあとをたどって，テーブルから床へ，暖炉へと水平的表面に沿って移動していくが，それぞれの対象はつねにある一部分から見られているだけで，決して全体との関係，それぞれの家具の部屋全体との位置関係あるいはそれら同志の関係などは明確にされない。せいぜい机の上の《そこから遠くない (non loin de là)》とか《すぐ傍に (juste à côté)》《少し離れて (un peu à l'écart)》といったきわめて近視眼的な狭い視野内での位置付けが述べられているだけである。伝統的室内描写では，ふつうある家具の空間的位置付けが明確にされ，作者—語り手は一点にいても全体を見わたせるような包括的視点から描写する。語り手は，風景描写を通じて事物の形体や状態を描くばかりでなく，その機能，歴史的重み，ふんい気といった内面をも描くことによって，事物によって喚起される人間像をも描き出していく。だが Robbe-Grillet の描写の中では，外的世界は，空間的時間的統一のない散乱した事物の眺めとして描かれている。

Robbe-Grillet のこの室内描写を，たとえば，Balzac の『Père Goriot (ゴリオ爺さん)』の初めの部分《Pension Vauquer (ヴォケール下宿屋)》の描写と比較してみると，Balzac がどのような意図で細部にまでわたる事物の描写を行なっているか，又 Robbe-Grillet がどのような方法でこのような語り手の意図を排除しようとしているか明きらかになる。

Balzac は，Pension Vanquer のサロンとか食堂，台所などの様子を，

それぞれの部屋や家具類の位置付けまで明確にしつつ綿密に描きながら，随所に語り手の感情や判断をのぞかせる。「見る目に物悲しい眺め」とか「むっとして黴くさく，腐った脂肉のような悪臭」「老若下宿人の銘々からのその独得なカタル性の発散気が放つ，嘔吐を催す臭気」に満ちた「下宿屋の匂い」又，「いとも悪趣味な，養老院における文明の敗残者たち，老いぼれて，ひびだられで，腐りはてて，ぐらぐらとむしばまれて，片輪で，片目で，よぼよぼで気臭奄々たる」家具などを描くことによって，彼の描写は，「結局ここに君臨するのは詩情のない貧窮である」という命題に到達する。つまり Balzac がこのように事物を綿密に描写するのは，これから物語が展開し，そして登場人物たちが生きていく下宿屋の醜悪で卑俗な老朽さを提示することによって，それらの人物たちの世界の枠組を設定するためなのである。

これに対して Robbe-Grillet の描写の綿密さにはある傾向的アプローチは見られない。《事物》は網膜に映ずるままに次々と継起して描かれるだけである。

Barthes が指摘しているように，Robbe-Grillet は《視覚》を唯一の把持様式としている。Balzac の例に見られるように，伝統的レアリスムの作家たちは，事物の様々な特性を暗黙の判断に従ってつけ加えていく。

彼らの事物は，形体と同時に匂いとか接触感，思い出，類似性などをもっている，つまりそれらは意味（significations）にあふれている。事物は無数の方法で知覚されるが，味覚，嗅覚，触覚といった諸感覚の融合は，嫌悪とか欲望といった人間的衝動をひき起こすのである。従って伝統的描写の意図は，感覚的把握を通じて読者の心理に作家—語り手の潜入感や価値判断を潜在的に植えつけ，読者を作者の世界観の共犯者の立場に置くことにある。しかし Robbe-Grillet の描写する事物は，交感の中心でも感動や表象に満ちたものでもなく単に視覚的抵抗にすぎない。

《事物の表層》を描くという Robbe-Grillet の意図は，1954年以来折にふれて書かれた彼自身の理論的エッセー集『Pour un Nouveau Roman（新しい小説のために）』（1963）の中で説明される。1958年に書かれた記

事『Nature, humanisme, tragédie (自然，ユマニスム，悲劇)』などは，Robbe-Grillet が伝統的文学にあらわれてきたあらゆる種類の significations の拒否，たとえば深層，心理学，形而上学，悲劇，ユマニスムなど，人間と世界との間のいっさいの慣れ合いと，人間中心的な解釈を拒否することから出発したことを明きらかにしている［『Nature, humanisme, tragédie』，『Pour un Nouveau Roman』(Ed. de Minuit) 収録 pp. 45–67].

あくまでも客観的に事物の形体，その幾何学的特性一円，正方形，長方形，平行，二叉，らせん状など一のみを追っていく測量技師 Robb-Grillet の描写は，繰返しや交替などが生み出す3拍子，4拍子などの特有のリズムと相いまって，事物の存在そのものによってひき起こされるドラマとポエジーを生み出している。Robbe-Grillet の描写の特性は，知覚された世界を表面の陳列に還元し，《古典的事物》と同時に《ロマンチックな感受性》を取り除いてしまっているところにあると言えよう。

Robbe-Grillet の用いる文法時制に注目するとき，我々は，かれの現在形が，瞬時移り変わっていく事象の点括的な特徴を表わしているのに気がつく。又，《それから (depuis)》とか，《なお (encore)》《すでに (déjà)》《今は (maintenant)》といった時の副詞のひんぱんな使用，又たとえば「その底部がはっきりと痕跡を残す (dont la base *s'inscrit* avec netteté)」とか「ほこりの薄膜はそこここで完全に途切れてさえいる (celle-ci... *s'interrompt* même tout à fait ça et là)」「細かい灰色のほこりが均一な層になって積もっていく (la fine poussière grise *se dépose* en couche uniforme)」といった文章中の代名動詞の使い方，「テーブルのニスを塗った木材面には，ほこりがしばらくの間数日間か，数分間，数週間一小さい物体によって占められた位置を示している (la poussière *a marqué* l'emplacement occupá pendant quelque temps—pendant quelques heures, quelques jours, minutes, semaines—par de menus objets)」とか「ろう引きした床の上にフェルトのスリッパが光る道を描いている，ベッドから戸棚へ，戸棚から暖炉へ，暖炉からテーブルへと (Sur le plancher ciré,

les chaussons de feutre *ont dessiné* des chemins luisants, (...))」中の複合過去なども，《事物》の固定した永続性というよりは，動いて止まず，現われては移っていく瞬間的な動きの印象を与える。

Sartre は『Situations I』の中で Camus の文体について，彼の複合過去による語りは，章句の継続性を奪い事象の非連続性と現実の不意の現出及びその消失を表わすと批評しており，[J.-P. Sartre『Explication de l'Etranger』,『Situation I』(Gallimard)]，又 Barthes は，単純過去が秩序の表現であるのに対して，現在とか複合過去は significations ではなく存在の厚みを表わすと述べている。[R. Barthes『l'écriture du Roman』,『le degré zéro de l'écriture』(Ed. Gonthier)]。

Robbe-Grillet の描写においてとくにこれらの時制は，対象の《現存(présence)》,《何ものかである》という属性ではなく《そこにある(être-là)》という特性を与えていると言えよう。

2. 《現実的なもの (réel)》と《想像的なもの (imaginaire)》: 現在形の諸様相

ところで Robbe-Grillet の描写は今まで見てきたように，いっさいの人間的意味付けを排除した純粋に視覚的性質，そして幾何学用語の多用など，一見して客観的であるように思われる。

Robbe-Gillet 自身が『Les Gommes』について語った「描写的かつ科学的小説である (1953年5月，『Arts』誌)」といった宣言，又は「事件は私の本の中では小説家の習慣的な道具である心理学以外のところで起こる (1953年4月6日，『Combat』紙)」などといった表現に加えて，先の Barthes の Robbe-Grillet 評の中で使われた《客観的 (objective)》ということばが，習慣的な意味—中性的で冷ややかな，公正なという意味に理解されたのである。[1] だが実際に『Dans le Labyrinthes』の冒頭の数ページなどを見たあとでは，我々は Robbe-Grillet の描写の客観性が何に基いているのか問題視せざるを得なくなる。

『Dans le Labyrinthe』の描写は，戸外の雪景色と薄暗い室内の交錯によって展開していき，一見あたかもこの室内から《現実に》雪の降る外の景色を眺めながらの描写のように思われるが，実際には，室内はつねにただひとつのスタンドに照らされているだけで，窓と思われる部分は部厚いカーテンで閉ざされていて外への視界を遮っているのに，外では雪が降り，風が雪の破片を吹き散らし，人が眼を守るためにひたいに手をかざしながら歩いているのが《見える》のである。戸外の景色も，時には雨が降っていたり風が吹いていたり，太陽が照っていたりする。戸外か室内のどちらかの景色を現実とし，もう一方を想像されたものと考えない限りこのような並置は不可能であろう。

Bernard Pingaud は『Dans le Labyrinthe』についていみじくも「幾何学者と夢想家の共存があるようだ」と語って Robbe-Grillet の作品の夢幻的面を指摘しているが [Bernard Pingaud『Dans le Labyrinthe d'Alain Robbe-Gillet』『Les Lettres Nouvelles』59年10月7日]，冒頭の一節に，《現実的なものと非現実的なもの（又は想像的なもの）》とを同一平面におく Robbe-Grillet の手法が顕著に見られる。一見即物的で現実に目に見えるものをしか描かないように思われるかれの描写であるが，現実を描く同じ現在形が心的風景を描くときにもまったく同様に使われているのである。

Robbe-Grillet は 1961 年『L'Année dernière à Marienbad (去年マリエンバートで)』以来幾本かの映画製作に携わっており[2]，それらの仕事が後期の彼の小説作品に少なからぬ影響を与えていることは明きらかであるが，映画芸術の中でもっとも Robbe-Grillet の関心を惹く点は，この《想像的なもの》を現実の現在として現出させられるということにあると思われる。『Temps et description dans le récit d'aujourd' hui (今日の小説における時間と描写)』(1963) と題するエッセーの中で彼は，映画的表現手段の特徴は，映像と音声という「異論の余地のない客観性」の外観のもとに実際には「夢もしくは思い出」即ち主観的なもの「想像力にすぎないもの」を提出できることにあり，観客が耳にする音，目にする映像の

根本的性質はそれらが「厳然としてそこにある」こと，「現在そこにある」ことだと語っている［『Temps et description dans le récit d'aujourd'hui』『Pour un Nouveau Roman』収録 p. 129］。

Robbe-Grillet は，映画に事実の客観的真実性を見出そうとする見方—演技の《自然らしさ》を求めたり，《現実的なもの》と心象的なもの（回想ないしは幻想）とをはっきり区別させようとする立場に反対し，現代的作品は現実の断片などと自称するのではなく現実に対するあるいは現実の稀薄さに対する反省として展開される，と結んでいる。こうした現実の見方は Robbe-Grillet のイメージの心理学に基いており，彼は ciné-roman『L'Année dernière à Marienbad』(1961) の序でも，「映画映像の本質的特徴はその現存である。文学は出来事をそれぞれの関係において位置付けることを可能にする文法時制のすべての段階を使うのに対して，映像の上では動詞はつねに現在形であると言える」と語って，イメージの現存においては《現実的なもの》と《想像的なもの》とが区別され得ないことを強調している。

あらゆる知覚は，イメージや思い出による弱い知覚であれ，かなり強い映像から成る真の知覚であれ，ひとつの《真の幻惑》である。もしもイメージからイメージについての意識，思い出から過去の意識，夢から夢を見ているという感覚を取り去ってしまったら，心的生活はまったく等価値の，ほとんど同じ強さの頭の中のイメージの連続になってしまうであろう。ここには，いわゆる客観的真実に対する Robbe-Grillet の不信と主観的なものの優位に組する立場が見られる。映画映像の現在の世界— Robbe-によれば記憶に救いを求めることをいっさい不可能にし，一秒ごとにそれ自身で充足し，時がたつにつれて消滅していくという，過去の存在しない世界，永遠の現在の世界は，ある主観的，心象的な，個人的なものの展開に外ならず，誰かの頭の中で起こっていることなのである。

3. 主観性の多元化：語り手の視点

1961 年に Robbe-Grille は，『Le Voyeur』と『La Jalousie』の描写は

「つねに誰かによってなされ」たものであり，この特権的証人はひとりの「性的偏執狂とか不信が妄想にまで至っているひとりの夫」などであり，「彼が感じる情念がものの見方をゆがめるまでになっている」と語って，「結局これらの主観性 (subjectivité) が，nouveau roman と呼ばれるものの本質的特徴である」と結んでいる［『Le Monde』紙 1961年5月13日］。又エッセー集『Pour un Nouveau Roman』の中でも，「nouveau roman は人間と世界における自らの位置とにしか関係をもたないし，まったくの主観性しか目ざさない」と宣言して，自分の描写が就く世界における人間の状況を示していることを明きらかにしている。[8] 引用の室内描写において，たとえば語り手の事物を追っていく視線が一種の照明の機能を果しているのが見られる。細かいほこりが水平な表面の光沢，「テーブルのニスを塗った木材面とか，ろう引きした床とか，暖炉や戸棚の大理石などをくもらせる」ので，それらほこりの層に覆われた対象のひとつひとつに目をこらさないとものははっきり見えない，ここでは視線が照明となって対象のひとつひとつを切り取って浮き出たせて顕微鏡的観察を試みている。Georges Matoré がその著書『L'Espace Humain (人間的空間)』(Nizet 刊) の中で指摘しているように，現代文学において《照明法》は，対象を括弧に入れて，事物の内在的特性ではなく，人間と世界との関係を決定するひとつの手法となっている。つまり観察者の視界の中での対象の状況を示す役割をもっている。Robbe-Grillet の主張及び小説技法上の試みから見て，小説を伝統的心理学から離れて現代思想の流れ—現象学的傾向に一致するものとして根本的に変形しようとする Robbe-Grillet の意図が見てとれる。

いわゆる客観的描写は，人間のあるがままの主観的現実を浮き彫りにするための最適の手法としてとられたものであると言えよう。

たとえば『La Jalousie』の描写全体は，作品の外に存在するひとりの《私》が《見る》風景によって構成されているが，反復，後もどり，矛盾，中断などから成る非連続的なエピソードのつながりは，それらが脈絡なく生じてはふくらみ，衰退していくある心的動きというものを想定しな

ければ解釈不可能なものとなってしまうであろう。

現在形を用いて《現実的なもの》と《想像的なもの》との境界を取り払っていく手法は，初期作品においては，たとえば『Le Voyeur』における幼年時代の回想場面中の半過去から現在形への移行，短篇集『Instantanés（スナップショット）』(1962) 中の『Le Chemin du retour（帰り道）』における回想場面の現在形の使用など[(4)]いくつかの試みを経て『La Jalousie』『Daus le Labyrinthe』における現在形の徹底した使用へと至る。

このように《現実的なもの》と《想像的なもの》を現在という一平面上に区別なく展開させることによって，一方では物語の時間的連続性を破壊すると同時に，他方，叙述の視点を問題視させることになる。つまり時間的非連続性がある心的動揺一焦燥感とか妄想に基くひとつの主観的視点を想定させる。Robbe-Grillet のことばにあるように，この視点は『La Jalousie』においては当然作品中に存在していない語り手一嫉妬に悩む夫を予想させるし，標題そのものが作品全体を，暗示された嫉妬の妄想の下に解釈しうることを示している。だが同様に，女主人公そしてその友人フランクの動作やことばを追っていく視線は，テキストの外にいる《私》一読者の視線そのものでもあり，絶えざる反復，後もどり，中断も，ページを繰り直しては様々に想像をめぐらしている読者の頭の中の動きそのものである。先のエッセー『Temps et description dans le récit d'aujourd'hui』の中で『Marienbad』について Robbe-Grillet は，この映画の唯一の時間はフィルムの映写時間であり，物語全体が繰り広げられるのは観客の頭の中であると語り，映画の物語の時間が観客の映画観賞の時間と一致することを明きらかにしている。

同様に『La Jalousie』の展開される時間は読書の時間であり，物語全体が読者の頭の中で，ひいては創作しつつある作者の頭の中でくりひろげられるのである。この意味で『La Jalousie』は物語の展開するフィクションの空間であり，読書空間でもあると同時に創作空間でもある。即ちこの主観性は，非在の私である作中人物の夫一読者一作者の三つの視点に準拠していると言える。

『Dans le Labyrinthe』ではこの三者の関係がさらに複雑に入り組んでいる。作品の冒頭は，引用に見られるように，「今私はここに，ひとりで，まったく安全なところにいる(Je suis seul, ici, maintenant, bien à l'abri)」という一人称の提示によって始まっている。

初期の作品では，ことに『Le Voyeur』『La Jalousie』では，現実的なものにせよ想像的なものにせよ，語られる事実は少なくともあるひとつの視点が構築したり打ち消したり繰り返したり矛盾したりしながら様々な側面から挑戦する対象としてあらわれていた。いわゆる客観的幾何学的描写の特性は，事物—対象に係るもので，このような事物—対象を見る視線はごく自然に唯一の視点を想定させた。『Dans le Labyrinthe』になると，視点の奇妙な二重化又は三重化が出現する。

Récit (物語) はある作家の創作活動と，ある迷路のような街で，自分に託されたひとつの小箱の受け取り人を捜しながら道に迷い死んでいくひとりの兵士の物語という二重の側面をもっている。第一の語り手はこの作家《私》，であり，彼は自分の部屋の中に配置された家具類や小道具—十字架，スタンド，カーテンなどを素材として想像的変形を加えながら《戸外》の雪に覆われた街の景色をつくりあげていき，壁にかかったひとつのカフェの絵から登場人物を引き出してくる。

奇妙にもこのカフェの絵は入口が描かれていず，この絵の中で正面を向いている兵士や少年は，即ち作家のいる部屋の中を眺めていることになる[『Dans le Labyrinthe』(Ed. de Minuit) p. p. 47-49]。この描かれた絵とこの絵がかかっている部屋との敷居の取り払いは，récit の空間構成，語りの視点の位置に重層化の効果を与える。

兵士や少年が絵の中のカフェから外に出てくるとき，彼らはまったく同じような構造をもった街の中—部屋の中に出てくるかのようであり，以後作品中でしばしば部屋の描写が回帰してくるとき，それは単にこの閉ざされた部屋の中にいる作家—語り手によって見られた風景であるばかりでなく，絵の中から正面のガラスを通して兵士—語り手によって見られた風景でもあるという二重化が生じてくる。絵のかかっている壁はちょうど赤い

カーテンに向かいあっているので，垂直に垂れ下っている赤いカーテンは兵士の眺めている窓ガラス—額縁のガラスから見られた戸外の雪景色と重なり合う。[5] こうした語り手及びそのヴィジョンの二重化は，想像する側—作家と想像される側—作中人物との同一化，即ち語る側が語られる側に包含されることも意味している。この意味で，作品のテキストと思われる書類のあとが兵士のいるカフェの絵の正面—赤いカーテンの前の机の上に残っているという事実 (p.p. 47-49) は，象徴的に，創造する空間と創造される空間との関係を表わしている。つまり，作家のいる創作しつつある空間と境を接して，まさしくガラス一枚越しにその向こうに，現に創作されつつある世界が存在するのである。

見方を拡大した場合これは読者をも含む空間についても言えることで，読者である現に今テキストを前にして読みつつある《私》は，テキストという一枚の紙片を境として，現に今あるひとつの物語を創作しつつある作者私を見ていることになる。

冒頭の《私》は，まさしく《現に今》《ただひとりで》《ここで》《まったく安全に》テキストを読み，絵を眺めつつ創作にふけり，窓ガラス越しに戸外の雪を眺めている読者—作者—兵士である三重の《私》である。

『La Jalousie』ではこの作中人物—作者—読者の視点は，外部にある非在の《私》によって完全に統合されていたが，『Dans le Labyrinthe』ではちょうど《trompe l'œil (だまし絵)》の手法のようにこの関係が次々と反映され囲まれていく。

冒頭の私の宣言は，一方では，具体的な赤いカーテンに閉ざされた密室の中にいる一人の人物を予想させると同時に，他方，《私》と発話しうるいっさいの存在—主体として語り手となり得るすべての存在の可能性と相対性を暗示していると言えよう。事実この作品中で《私》は，最初の自己紹介以後最終章に至るまで姿を表わさずしかも最後の章では作中人物のひとりとして登場するのである。[6]

《私》がこのように自らを《私》と指示できるすべての人物によって置き換えられる相対性は，後の作品『Maison de rendez-rous(快楽の館)』

(1965) や『Projet pour une révolution à New York (ニューヨーク革命のための計画)』(1970) などではさらに語り手の多元化として展開していくことになる。これらの作品においては，視点は完全に分散し，各人物が，ある récit を創造する語り手，又はある récit を任意に読む読者の立場をまでも代表するものとなる。Robbe-Grillet は Cerisy の討論会で，各視点からの語りが次第にそれぞれの声をあげ，それらの合唱によって終るような小説創造の意図を述べているが，『Dans le Labyrinthe』にこうした試みの端緒が見える [『Sur le choix des générateurs』討論部会，『Nouvean Roman : hier, aujourd'hui, 2』(coll. 10/18) 収録，p. 169]。

全体が空白で区切られた14のセクションから成るこの作品中で，第1章と14章は兵士の物語に対してプロローグとエピローグの役割を果しており，形式上《私》(*Je* suis seul, ici...) で始まった作品が私で終る (et toute la ville derrière *moi*: そして街全体が私の後にある) という円環構造を示しているのだが，この《私》は前述のように，冒頭では読者，作者をも含めてテキストに関して—内であれ外であれ—《私》と言いうるいっさいの存在を指示し，最後の章では récit の街の中のある部屋の中の (あるいはその中の絵の中の) 限定された一人物，2章から 13 章にわたる兵士の物語の中から生まれたひとりの医者，作中人物である《私》を示している。[7]

従って『Dans le Labyrinthe』に二つの面を見出すことができよう。即ち，《語り (narration)》に先立ちそれを条件付けていく唯一的視点に基いて構成された物語の最後のものとしての面と，いっさいの視点が，それ自身テキストのひとつの機能となって無限にひとりの人物から別の人物へと移っていくような物語の最初のものという面とをである。

4. 現実の相対性と小説創造の場

さらにこの《私》の変貌を見ると，他の主語と同様，このことばがある具体的な実体を示すというよりも単なる文法上の機能としての役割しか果していないことに我々は気づく。引用に見られるように，冒頭の一行の直

後《私》は消え失せ,「*il* pleut, *il* fait froid, *il* y a du soleil, 雨が降っている，寒い，日が照っている」といった《非人称》又は《on (人)》といったあいまいな主語にとって代わられる。[8]

Olga Bernal は『Dans le Ladyrinthe』この《je》から《on》への，そして兵士が登場してからの《il》による三人称の語りへの推移の中に，語り手の正体 (identité) を破壊しあいまいにしようとする Robbe-Grillet の意図的手法を見てとり，語り手の匿名性と視点の相対性を指摘する [Olga Bernal『Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence』(Gallimard) 中『Réalisme relatif : les modalités du regard』p. 171].

『Dans le Labyrinthe』に至っては人物はもはや頭文字も固有名詞ももたず，時としてはその身分や身体的特徴で—兵士，又は傷病兵，さらには女，男，子供といった最小限の区別を示す普通名詞で呼ばれるほどにさえなる。すべての名前の持主はその形状と外見だけによってかろうじて識別されるだけで，互いに混同するほどに似かよっている。小箱をかかえた兵士のイメージは，少年の父とおぼしい兵士や，兵舎の看護兵，戦死した戦友の兵士と重なり合い，少年も現われるたびにちがう少年のようにも見え，少年の母親のイメージはカフェのウェートレスのイメージと重なる。兵士の彷徨する街自体がどこまでも同じような建物と街灯が続き，どこの四辻を曲っても同じような建物が続いていて，おまけに雪に覆われていっさいの浮彫を奪い取られた非現実的なたたずまいで，内部の廊下や階段，その暗闇まで互いに似かよっており，部屋の内部に置かれた調度もほとんど同じであるといった同一性も差異も区別のつかない様相を呈している。

Robbe-Grillet は伝統的小説が準拠しているすべての sinifications を破壊することから出発したが，ストーリー及びすじの時間構成，イメージの固定化の破壊ばかりでなく，人物の正体ひいては語り手の正体そのものをもあいまいにしようとしている。

引用の描写に見られるように，ほこりに覆われた薄暗い室内で事物を追っていく視線は決してあるものをすぐにそれと把えることはない。ガラスの灰皿もスタンドの台も，「形を正確につきとめ (identifier la forme avec

certitude)」「もとの物体を見つける (retrouver l'objet original)」ためには，ほこりの上につけられたそれらの痕跡を注意深く追っていかなければならないのである。突風に散らされ，平行線，分岐線，ら線になったかと思うとすぐに散らされ，又同じ動きをくり返す雪の粉の動きはそのまま，把えがたく定着させがたい形状を把えようとする《ことば》の瞬間的現出と消去をあらわしている。又，ある角度から見ると十字架と思われるものも，見方を変えれば花のようにも人形のようにも又短剣のようにも見える。Robbe-Grillet の形状への執着は，対象からその実体性ひいては現実性を奪ってしまう結果になる。これは極言すれば，あることば—記号のもつ固定した概念の破壊を目指しているとも言えよう。

語る主体を指示する《私 (je)》がすぐに《人 (on)》という漠然とした人称代名詞に代わり，以後最終章までまったく《私》という代名詞が出て来ず，最後になって再出現した《私》が今度は作中のある特定の個人によって語られるという，《私》の正体がまったく把えがたい，というよりも誰でもよいある者によって語られるというあいまいさは，他のすべての登場人物—《彼》で示される兵士や傷病兵，看護兵，又《少年(gamin)》で示される男の子の正体のあいまいさなどとともに，ことばによって示されるすべてのもののあいまいさ（多義性）と通じるものである。(9)

『Dans le Lebyrinthe』では，登場人物のみならずひとつの同じセリフも又様々な異なった状況で発せられ，その都度それらのセリフの帯びる意味合いが変わってくる。兵士が四辻で少年と出会う会話の中で「あれは僕の父じゃない」というセリフがしばしば繰り返されるが，出会いの度にこの父親と疑わしい人物はカフェの主人であったりあるいは少年の家に居る傷病兵であったりする。『Labyrinthe』の中でもっともひんぱんにくり返されるセリフ「je ne sais pas (私は知らない)」ということばが，すべてにおいて確実性のないこの街の，又住人のそして物語全体のひとつのキーワードとなっていると言えよう。

存在の様々な異なった面の境界線を取り除こうとするこの小説の結果は，存在のあらゆる面—人物，事物，場面，ことばなどがぐらつき始め，も

はや確実なものは何もなくすべてが疑わしく《非現実的》になるということである。小説全体があるひとつの主観性—密室に閉じこもってある物語の創作にふけっているひとりの作家，あるいはテキストを前にして想像の世界に迷いこむひとりの読者，又見知らぬ街に迷い込み熱に浮かされて彷徨するひとりの兵士などの妄想に導びかれ，不変で中性的な事物の世界—外部世界の想像力による変形のプロセスとしてあらわれているのである。

この三つのレベル—還元すれば創作する世界と創作される世界はどちらが優先されるということのない同価値の世界であり，相互に流入し合う。最後に作者—語り手の部屋の扉がはじめて開かれると，その戸口は外部にではなく兵士の物語の街の中へと通じ，「街全体が私の 後にある」ことになる。

『Dans le Labyrinthe』という題名について Robbe-Grillet は「迷路とは，つねに厳密な壁によって導びかれているように見えながら絶えず行き止まりにつき当たり，後もどりしたり，かなり長い道のりを経て同じ場所に幾度ももどって来たり，新らたな方角を探索しながら又新らたな不可能性に陥るように強いるような道のことである」[『L'Express』誌 1959年10月10日] と語り，言外に，物語の内容と 作品構造が分かちがたく結びつき合い，物語の進行が小説創作の動きそのものを表わしていることを明きらかにしている。

『Labyrinthe』の中では語り手—作家は，自分の部屋に閉じこもってほとんど無きに等しいものからひとつの物語を築き上げようとする。かれが関心をもつのはその結果ではなく，創作作業そのものである。つまり彼はひとつの物語の誕生の物語をつくり，想像力が自らをテーマとする，そして想像しつつある想像力の光景を我々の前に広げて見せるのである。

Jean Ricardou が語っているように，「フィクションとはここでは，何か鋳型の中に流し込まれる，前もって存在する物質のようなものではない。それは語りのプロセスを放射し，いわば，それを描き出すのに貢献する。たいていの場合，フィクションとは語りのフィクションである [『La descriptien flamboyante』『Pour une théorie du Nouveau Roman』(Ed.

Seuil) p. 137[19].

« récit fictif (虚構の物語)» はそのまま文字通り，語りのそして小説創造のフィクションとなる。

作品中でひんぱんにくり返される « Et maintenant » ということばは，想像活動の様々な側面，想像内容である物語，想像活動そのもの—創作し読みつつ行なわれる活動が文字通り « 現に今 » 行なわれつつあることを示している。

小説的現実は，完全に外側にある現実の表現 (représentation) といった面を失なって読者の目の前で創り出されていくもの，フィクションとなる。

この作品の序文で Robbe-Grillet は読者に対して「これは厳密に物質的で，いかなる寓意的価値も主張しないような現実なのである。読者には従って，そこに報告された事物，動作，ことば，出来事以外のものを見ないように，兵士自身の生とその死以外のところにいかなる意味付けも与えようとしないようお願いする」と断わり，小説が作品の外にある既存の事実を写すのではなく，自分自身を探索し創り出すものであることを確認している。

『Dans le Labyrinthe』は，小説的現実の創造的側面という面を前面に打ち出したという点で後期の作品群に続く過渡的位置にあると思われる。

〔注〕

(1) 実際には先のBarthesの批評の中では «objective» という形容詞は，先ず光学用語の «対物レンズ» として定義され，この「人が見たいと思う客体 (objet) の方向へ回るようになっている望遠鏡のレンズ」というイメージが，Robbe-Grillet の事物を追っていく視線の特徴として与えられたのである。

(2) 『L'Année derniére à Marienbad』(1961, 監督 Alain Resnais) 『L'Immortelle』(1963) 『Trans-Europ-Express』(1967) 『L'Homme qui ment』『Eden et après』(1970) 『Glissements progressifs du plaisirs』(1973) 『Le Jeu avec le feu』(1975). 等。

(3) 『Nouveau Roman, homme nouveau』(『Pour un Nouveau Roman』p. 117) 又，「私の «見方» が方向付けるような世界しか問題になり得ない。私

はそれ以外の世界は知ることができないだろう。私の視線の相対的主観性は．，まさしく《私の世界における状況》を定義するのに役立つ」(同書『Nature, humanisme, tragédie』p. 66).

(4) 『Le Voyeur』の初めの部分で Mathias が少年時代を回想中，一瞬現実の風景が単純過去でもどってくるが，その直後何の移行もなく，今度は現在形の回想場面が続く (pp. 20-21)。又 Mathias が腕時計販売の未来の場面を想像する時も同様に想像場面の描写に現在形と半過去又は単純過去の混合が見られる (pp. 35-36)。短篇集『Instantanés』におさめられた『le Chemin du retour』はより体系的に現実場面—半過去，複合過去，単純過去—と回想場面—現在形の区別が見られ，『La Chambre secrète (秘密の部屋)』になると現在形が唯一の時制となる。G. Genette が指摘するように，初期の作品におけるこれらの時制の混合は作者の二つの記述態度，時間的面と客観性の度合を文法的慣習体系によって区別しようとする《古典的》態度とそれらを唯一の時制，現在形の使用によって混同する傾向のある Robbe-Grillet 固有の態度を示していると言えよう (G. Genett『Vertige fixé』,『Dans le Labyrinthe』(coll. 10/18) への後書き)。

(5) 視線は《垂直に》垂れ下っている赤いカーテンにぶつかるたびに外に免れ「静かに，均一な，間断ない垂直な落ち方で降っている (descendent doucement doucement, dans une chute uniforme, ininterrompue, verticale)」(p. 14) 雪の眺めに移る。室内のほこりも同様に「静かに，いつも同じ速度で落ちている」(引用参照)。

(6) 戦友からあずかった小箱の宛先人をたずねて兵士は最後にもう一度四辻にもどり．そこで数日前から彼らしい男を遠くから見ていたと思われる一人の老紳士に出会う。兵士が敵に撃たれて少年の家に運ばれたあと，今度は医者である《私》として彼が登場する。「A ma dernière visite, la troisième piqûre a été inutile (私が最後に訪れたとき，三番目の注射は無駄だった)」(p. 211)。

(7) Robbe-Grillet 自身が Cerisy の Colloque の討論部会で「一番目の語り手は作者であり，二番目のは兵士で，兵士によって考えられ生きられた冒険の中でひとりの医者が創り出され，この医者が最後に語り手となって兵士の記述 (écriture) の動きそのものによって作者の部屋に帰った」と証言している (『Nouveau Roman: hier, aujourd'hui I』(Coll. 10/18) p. 65)。

(8) 冒頭の数行の中に，ひとつのテーマを発展させていく Robbe-Grillet の手法が見出される。「Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri」という一句に対して，次に来る戸外の描写はこの命題の三つの反対の変形として展開される，即ち，雨，寒さ，太陽。その中で自然の厳しさにさらされた《守られていない》《人》(on—je に対立するもの) が手で眼をかばいながら，雨の中を

又は北風の中をあるいは苛惜なく照りつける太陽の中を歩いていく。『Dans le Labyrintue』を音楽的展開に基いて考察する Bruce Morissette は，冒頭のこの描写は《序曲》に当たり，単に物語のいくつかの基本テーマ（歩みとは別の方角とか，視野の限界，路上の痕跡のデッサンなど）を知らせているばかりか，同時にこれから展開する事件の時間的枠組となる構造を配置，つまり小説の始まる冬に先立つ秋（雨）からそれらに続く春又は夏へ（ほこり，照りつける太陽へ）の推移を示していると指摘する（『Le Dédale de la Création romanesque』,『les Romans de Robbe-Grillet』(Ed. de Minuit) p. 165)。

(9) «il» の示す多義性について我々は『Dans le Labyrinthe』の p. 102 にもっとも典型的な例を見る。小箱をもった兵士は街中のある兵舎に立ち寄り，階上の共同寝室の窓から戸口を眺め下ろし，そこに《自分》と同じような小箱をもった兵隊頭巾の人影を見る。ここの場面では，兵士が自分の分身を見たかのように解釈されるが，後にpp. 187-188 の兵士の回想の中でこの《兵士》は兵舎の中にいた看護兵として同じ場面に現われる。段落も空白もなく続いている文章中で同じ《兵士》という名詞が別の人物を指している可能性がつねにあるのである。第五作『Maison de rendez-vous』になると，全く括弧で区別されていない《私》の語る物語が次々と物語中の異なった人物によって変形されていく。第六作『Projet』では語り手は《私》も《彼》も見分けがつかないほど複雑になり，作品が進むにつれていったい誰が語っているのかわからないほどになる。『Dans le Labyrinthe』はこのように作品の外部的語り—三人称による視点からの語りが内部的語り—一人称に移行し，それらの一人称による語りがさらに別の視点からの語りを生み出していくような語りの多元化に発展する中間的段階に位置していると言える。