



Title	ロブ=グリエ『消しゴム』における虚構創造の問題
Author(s)	神田, 修悦
Citation	Gallia. 1990, 29, p. 39-46
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/3520
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ロブ＝グリエ『消しゴム』における 虚構創造の問題

神 田 修 悦

1. 虚構創造の問題

小説〈roman〉とは虚構〈fiction〉であると言われる、小説とは作り事に他ならないということである。作り事などと言えば何かしら聞こえが悪いが、しかし、現代の小説においては、まさにこの様な側面こそが重要になって来る。小説とは虚構、すなわちこしらえられたものに他ならない、ところが、現代の小説においてはこの点が積極的に受け止められ、そこから逆にまさに何かをこしらえあげること、〈inventer〉することこそが重視されるのである。虚構を創り上げて行くその行為自体が、小説実践の目的そのものになっていると言っても過言ではない。これは現代の小説をこれまでの小説から大きく分け隔てる重要なポイントである。例えば、Nouveaux Romanciersの一人C. オリエなどはとりわけこの点を重視し、自らの創造行為重視の小説実践を文字通り〈fiction＝虚構〉と名付けて、これまでのいわゆる roman とは、まるで全く別のジャンルであるかの様に区別している程である⁽¹⁾。roman といえば、これまでその多くが、まさに物語りの虚構性を隠し、創造行為そのものの表面化を避け、むしろ物語を、クロノロジーと因果連鎖に従って再現的に呈示するものであったことを考えれば、彼の区別にはなるほど頷けるものがあると言わねばならない。

この様な虚構創造としての小説実践というものは、A. ロブ＝グリエの小説実践について考える場合にも忘れてはならないものである。ロブ＝グリエの場合、それはとりわけ60年代以降の作品において顕著で、また、その点についてはこれまでも指摘されて来たことである。しかし『消しゴム』、『視く人』、『嫉妬』など50年代の初期の作品についてはどうか。60年代以降の作品とは逆に、それら50年代の作品は同じ視点から捉えられる事があまりなかったとは言えないか。50年代の作品に関しては従来、創造行為よりもむしろそこに何が表現され、或はどのように表現されているかという点が主に強調されて来た様に思われるのである。或は、たとえその様な視点から捉えられることがあっても、具体的な形で扱われることは少なかった様に思われるのである。本稿においてはこの点に着目し、

(1) Claude Ollier, 〈Vingt ans après〉, in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* 2, Colloque de Cerisy, 10/18, 1972, p. 203.

テキストの具体的な考察により、60年代以前のロブ＝グリエの小説実践における、虚構創造の問題の重要性についてあらためて問い直すことを目的とする。テキストとしては、ここでは50年代のすべての作品を扱うことは不可能であるため、特に第一作目の roman 『消しゴム』に絞り考えることにする⁽²⁾。

2. Théâtralisation du récit

『消しゴム』における虚構創造の問題を探るにあたって、まず第一にとりあげ考えたいのは、この小説の冒頭部である。その一節をここに引用したい。

Mais il est encore trop tôt, la porte de la rue vient à peine d'être déverrouillée, l'unique personnage présent en scène n'a pas recouvré son existence propre. Il est l'heure où les douze chaises descendent doucement des tables [...]. Rien de plus. Un bras machinal remet en place le décor.

Quand tout est prêt, la lumière s'allume...⁽³⁾

物語りの出だしとしては、何とも風変わりな出だしである。カフェの主人が開店の準備をしているというただそれだけの場面なのだが、しかし風変わりなのは、引用文全体が与える、その芝居風の調子である。いくつかの表現に注意する必要がある。すなわちまず《personnage présent en scène》という表現、これは作中人物をあたかも舞台上の役者の様に呈示するものだと言える。《remet en place le décor》という表現についても同様である。何か、舞台の上演を前にして文字通り舞台の décor を整えているといった様な印象を与えるのである。最後の一文にも注意したい。「すべてが整うと明かりがつく」というのだが、これはまさに、舞台での芝居の開幕を告げるものだとは考えられないか。いずれの表現においても共通しているのは芝居への暗示である、これから始まるのは物語ではなく芝居なのだという印象に他ならない。われわれ読者がこれから立ち会おうとしているのはまさに芝居の上演に他ならないのである。何とも奇妙なことだと言わねばならない。しかし一体何故にこの様な形で物語が始められるのだろうか、当然知りたくなるのはそこである。一体何が目的でこの様な芝居仕立ての呈示法がとられているのか。

まず第一に考えられるのは、この小説で終始問題になるオイディプスとの関係である。『消しゴム』とソフォクレスの『オイディプス王』の間の密接な関係については周知の通りである。前者が後者を下敷きにしているのは明らかであり、実際『消しゴム』においては全篇にわたって『オイディプス王』への暗示がみられる。ところで、問題の芝居

(2) Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Ed. de Minuit, 1953.

(3) *Ibid.*, p. 11.

仕立ての呈示法は或はこのことと関連づけて考えることができるかも知れない。つまり、この小説においてはそれも、『オイディプス』との類縁性を示す数多くの徴の内のひとつではないかということである。『オイディプス』がどのようなテキストであったか思い出して見る必要がある、それはまさしく劇作品に他ならないのである。この点からすれば、芝居仕立ての呈示法も或は当然のことだと言えるかもしれない。しかし、よく考えてみればこれは非常におかじなことである。いくら類縁性を示すものとはいえ、劇作品のスタイルをそのまま小説の中にもちこむとは、全く奇妙なことである。それは、ジャンルの違いを無視するものであり、その意味では互いの類縁性を強めどころか全く逆にそれを損なうもののだと言わなければならない。小説には小説の、劇には劇の論理がある。この様に考えれば、もはや『オイディプス王』との類縁性という点から説明づけることは不可能になる。全く別の視点から捉えてみる必要があるのである。

芝居仕立ての呈示法に関連して是非とも考慮しなければならないのは、読者との関係である。一体この様な呈示の仕方が、読書行為にどのような効果を及ぼすものか考えてみる必要がある。普通、小説の語りに対して要求されるのは迫真性というものである。すなわち、自発的な展開によって読者を惹きつけ、有無をいわずぐいぐいと引っぱってゆく力である。ところが、物語を芝居の様に呈示する場合はどうか。答えは明らかである。その場合、語りは読者を惹きつけておく力を失うことになる。語りと読者との間には越え難い隔たりが生じ、読者は傍観者の立場におかれることになる。先の引用文でみた通り、小説の冒頭からあの様な呈示のされ方をされると、読者の物語への参加は初めから阻まれることになる。まさにすべては読者のいる世界とは全く別の世界のでき事になってしまうのである。別の例をあげたい。

Appuyé à son comptoir, le patron se demande s'il doit mettre Wallas au courant de cette visite. Non. Ils n'ont qu'à se débrouiller entre eux: on ne l'a chargé d'aucune commission.

D'ailleurs Wallas a déjà quitté le petit café pour rentrer en scène⁽⁴⁾.

最後の一文に注意する必要がある。すなわち、《pour rentrer en scène》という部分である。何か芝居のト書きの様な表現であるが、これでは読者の方は興ざめしてしまうことになる。主人公のワラスもこれでは舞台の上の操り人形も同然である。ここに感じられるのは本当らしきとはまさに正反対のもの、つまり物語のつくりもの臭さというものに他ならない。それは普通の小説であれば当然欠点とされて然るべきものである。しかし、『消しゴム』の場合、恐らく事情は全く異なると言わねばならない。この様な呈示の仕方

(4) Ibid., p. 127.

が故意のものである点は明らかである。しかし一体何故なのか。『消しゴム』という小説について考える場合、われわれはこれまでの小説観を一度捨て去ってしまう必要がある。芝居の様に語るということは、すなわち語りの虚構性を暴け出してしまうということに他ならない、文字通り「芝居がかって」しまうのである。しかし、重要なのはまさしくそこである。問題の呈示法の目的もそこにこそあると考えるべきなのである。問われているのはまさに小説の虚構性、つまり、創られたもの或は創ることとしての小説の虚構性というものに他ならない。この様な言い方をすると奇異に思われるかもしれないが、しかし、『消しゴム』という小説においては、これは実に本質的な問題であると考えられるのである。この点に関して、ここで更にほりさげて考えてみたい。今度は物語の方に注目して考えたい。

3. 虚構の逆説性

『消しゴム』に関してこれまでしばしば行われて来たのは、いわゆるテーマ的読解というものである。例えば、先にもふれた『オイディプス王』との関係に注目し、そこから様々なテーマを読み取るのである。実際、現代における運命、エディプスコンプレックス、或はドラマを欠いた世界の不条理性など、これまでに導き出されたテーマは多種多様である⁽⁵⁾。しかしここでは、全く別のアプローチを試みたい。ここで取り上げ考えてみたいのは、物語から読み取れるテーマではなく、むしろ、その一風変わった物語の組み立ての方である。

周知の通り『消しゴム』という小説は主人公ワラスによるデュポン殺人事件の捜査の過程を語ったものである。ところで、物語の組み立てに注意してこの捜査の過程を読み直すと、全体が非常に奇妙な形になっていることに気付くのである。今も述べた様にこの小説で問題になっているのは殺人事件の捜査である。ところが面白いことに、捜査の段階では当の殺人事件はまだ起こっておらず、それが実際に起こるのは物語の最後である。このような組み立ては、普通の roman policier と比較した場合、非常に特異なものだと言わなければならない。一般の探偵小説では、事件がまず存在しその結果として捜査が来るというのが普通の形である。しかし『消しゴム』の場合、この関係が逆転してしまっているのである。つまり、本来結果であるはずの捜査が、原因であるはずの事件に先行するという形で、原因結果の論理の転倒が見られるのである。

それだけではない。論理が転倒しているというだけでなく、更に奇妙なのは、この転倒した原因と結果との間に照応関係が存在している点である。主人公の捜査官ワラスが、その不可解な捜査の過程で得る数々の手掛かりに注意する必要がある。面白いのは、それら

(5) Cf. Jean Alter, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*, Droz, 1966.
 Bruce Morrisette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Ed. de Minuit, 1963. Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Gallimard, 1964.

のほとんどが、犯人として、当の捜査官ワラスを指し示すものばかりだという点である。まず、銃の弾がひとつ足りないということで、彼は警察署長のローランからいわれのない疑いをかけられることになる。また彼は、犯行現場近くで彼を目撃したという証言を、ある酔っ払いから引き出す羽目になる。更には、郵便局での事情聴取でも、彼が犯人らしき人物にそっくりだという証言にぶつかる羽目になるのである⁽⁶⁾。いずれの手掛かりも、ワラスが犯人でない以上、根拠のないものである。ただ、もし、ワラスが実際に犯人になれば、一転してすべては説明のつくものになる。そして、重要なのは何を隠そうこの「もし」である。物語の最後で、ワラスは誤ってデュポンを殺してしまうのだが、その様な成り行きこそはまさしくこの「もし」に答えるものだと言えるからである。手掛かりと物語の結末との間には照応がみられるのである。この照応関係に注目して物語全体を捉え直せば、或は次の様に言うことができるかもしれない。つまり、すべては手掛かりから発し、その手掛かりに見合う様な事件、その原因となる様な事件を求めて進んでいるのでは、ということである。手掛かりと結末の2点間で、物語は非常に奇妙な予定調和的な動きをしていると考えることができるのである。

ところで、この様な『消しゴム』の論理構造にはどのような意味があるのだろうか。その点に関連してここで想起したいのは、G. ジュネットによって明らかにされた「虚構の逆説的論理」(*logique paradoxale de la fiction*)というものである。*Figures II* 所収の《*Vraisemblance et motivation*》において、ジュネットは次の様に述べている。

Ces déterminations rétrogrades constituent précisément ce que nous appelons l'arbitraire du récit, [...] la détermination des moyens par les fins, et, pour parler plus brutalement, des causes par les effets. C'est cette logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel, [...] ⁽⁷⁾.

ジュネットによれば、物語においては普通、後に来るものは常に前のものに由来し因果の秩序に従って呈示されるが、これは物語の虚構性を隠蔽するための仕掛けに他ならない。裏側の創造の現場においては実際には全く逆で、ある結果に至るためにはどのような原因をおけばよいかという具合に、結果から原因へと常に「遡及的な決定づけ」《*déterminations*

(6) 何故ワラスが犯人とならなければならないかという点については、恐らく考えられるのは『オイディプス王』との関係である。ワラスもオイディプスも《自分自身を告発する者》という点で同じ宿命のもとにある。

(7) Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, 1969, p. 94.

rétrogrades》に従って組み立てられてゆくのである。つまり、物語の創造に際しては論理の方向は逆様なのである。そこで注意したいのは、『消しゴム』の論理の構造とこの「虚構の逆説的論理」との関係である。両者を比較すると、前者が後者に非常にうまく合致することに気付くのである。まず論理の転倒という状況である。ジュネットの「逆説的論理」と同様、『消しゴム』においても結果がその原因に先行するのである。更には、『消しゴム』の予定調和性にも注意しなければならない。それはまさに、結果から発してその原因を導き出すという動き、すなわちジュネット言うところの「遡及的な決定づけ」の実践そのものだとも考えることができる。この様に捉えれば、『消しゴム』の、その奇妙な論理構造の意味は明らかである。ジュネットの「虚構の逆説的論理」というのは、既に述べた様に、あくまでも虚構創造の裏側の論理を指し示したものに他ならない。それは普通の roman においては、本来隠されてあるべきものである。『消しゴム』ではこの、本来裏側の論理の逆説性がさらけ出され、そのまま表側の論理となってしまうのである。これは非常に重大なことである。表と裏の論理をすりかえるということは、つまり、因果の法則に従った再現の論理を覆し、裏側の、創造行為の現場をそのままみせてしまうことに他ならない。とすれば、『消しゴム』の論理構造は、再現の秩序に創造の秩序を取って代えるものだと言わなければならない。それはまさに、創造行為の反逆だと考えられるのである⁽⁸⁾。

4. 「でっち上げ」としての小説

一旦この様な視点で小説『消しゴム』を捉えるならば、その全体像は一変することになる。あらゆるところから、虚構創造への意識というものを感じ取ることができるのである。実際、この小説で問題になっているのは、二重の意味での「でっち上げ」、文字通り《invention》である。つまり、まず第一に犯人のでっち上げであり、そして第二に物語それ自体のでっち上げである。この小説にテーマを求めるとするならば、妙な言い方かもしれないが、それはまさに、「でっち上げを首尾よく果たす」というところにこそあるのである。

[...] Dupont n'est pas mort ; il suffisait d'y penser.

Les raisons de toute cette histoire ne sont pas encore parfaitement limpides, mais le point de départ est là : Daniel Dupont n'est pas mort⁽⁹⁾.

(8) 『消しゴム』の下敷きである『オイディプス王』が、因果法則に従った筋の緊密な構成の重視される古典悲劇の典型であることを考えれば、『消しゴム』の反逆性は明らかである。『消しゴム』が『オイディプス』のパロディーであるのはまさにその様な点においてなのである。

(9) *Les Gommés*, p. 245.

これは、警察署長ローランの独白である。別にどうということもない一節だが、しかし、虚構創造という点から読むならば非常に暗示的な一節だと言える。《histoire》を小説全体を指すものだと考えれば、「デュボンが死んでいない」という点は、確かにすべての《le point de départ》に他ならない。まさしく殺人事件を「でっち上げる」ことが、小説全体の《raisons》なのである。実際、でっち上げがどの様に行われることになるか、ここで2例ほどあげて考えてみたい。

ワラスとデュボンはある場所ではち合わせしそこで事件が起きるのだが、ワラスがどういう訳でそこへやって来るのか調べると面白いことに気付く。彼を運命の場所へ導くのは、待ち合わせの場所と時間だけが記された一枚の謎めいた葉書である。ところで注意したいのは、これと似た様なエピソードが物語中で既に登場している点である。郵便局での聴取から、犯人らしき人物達がやはり場所と時間だけの謎めいた手紙で連絡し合っていたことが明らかにされているのだが、ワラスの葉書のエピソードはそれと相似ではないか。それを下敷きにし、真似たものだと考えられないか。そうだとすると、ワラスは犯人となるべく仕掛けられている、ということになる。ここにみられるのは、ひとつのエピソードから他を派生させるという、自己参照的なテキストの創造の働きである。葉書のエピソードは、犯人を《inventer》する目的で、文字通り物語の中から《inventé》されたものだと考えることができるのである。

Devant lui une espèce de grand type en imperméable longe la grille.

— Hé! Tu m'attends pas? Hé! Copain!

Il est sourd celui-là!

— Hé! là-bas! Hé!

Bon, il a entendu cette fois-ci.

— Attends un peu! Hé! J'ai une devinette pour toi! Oh! la la! Pas poli le copain. [...]

— Eh là, t'es pas si pressé!... Hé!... Va pas si vite!... Hé!...⁽¹⁰⁾

これは、先の、ワラスらしき人物を目撃したという酔っ払いの証言内容を直接呈示したものである。ワラスが犯人でない以上、この証言は本来偽りのものに過ぎない、が、物語のずっと後で次の様な場面が登場することになる。

Wallas s'en va. Plus qu'un travail précis à faire, c'est le bonhomme aux énigmes qui le chasse du petit café. [...]

(10) *Ibid.*, p. 119.

— Hé! Tu m'attends pas? Hé! Copain!

C'est l'ivrogne qui le poursuit.

— Hé, là-bas! Hé!

Wallas hâte le pas.

— Attends un peu! Hé!

La voix hilare se perd progressivement.

— Eh là, t'es pas si pressé!... Hé!... Va pas si vite!... Hé! [...] ⁽¹¹⁾

これら2例において注意すべきはまず第一に、最初の例の中の「大男」が後の例では「ワラス」に変更されているという点、そして第二に、後の方の場面が物語の幕切れ近く、ワラスがまさに問題の殺人を犯すその少し前に置かれている点である。この2点からすると、後の場面は前の場面を下敷きにし、「犯行時間頃にワラスを目撃した」という酔っ払いの証言を実現したものだと言えることができる。両例の言い回しがほとんど同じであることに気付く。後者は紛れもなく前者のコピー、再生産なのである。先の例と同様ここでもワラスは、逆様に回転する物語の「でっち上げ」のメカニズムに巻き込まれる形で、犯人となるべく仕掛けられているのである。まさしく「地獄の機械」のなせるわざである。そしてこの小説を読む最大の楽しみもそこにある。つまり、一つ一つ仕掛けを読み解き、目指す一点に収斂すべく物語がいかに組み立てられて行くか見守るところにこそあると言えるのである。

* * *

小説『消しゴム』については従来様々な解釈がほどこされて来た。現在のロブ＝グリエの小説実践からすれば、もはや古典的作品になってしまった感もある。しかし、この作品の「創造性の側面」がこれまでどれほど強調されて来たかということになるといささか疑問が残る。「最新のロブ＝グリエ」につき従うことは確かに重要なことである、だが、古典的作品をもう一度明確な形で捉え直してみることも恐らく無意味なことではないと思われるのである。

(11) *Ibid.*, p. 234.