

# 現代の「語り」をめぐる「肯」と「否」

——ロブ・グリエ —— ジョン・バース —— アイリス・マードック ——

難波江 和 英

小説の歴史は先行する小説に対して発せられる「否」によって形成される、と説いたのは、いうまでもなくティボーデである。たしかに『ドン・キホーテ』（一六〇五・一六一五）は、彼も述べているように、それまでの「ロマネスク小説」に対する「否」の所産として、あるいは古い時代の文学にむかつて発せられた「哄笑」として、一方において「騎士道物語」に引導を渡しながら、それと同時に「悪漢小説」や「牧人小説」、その他イタリア風の小説など、あらゆる文学様式を貪欲に取りこんで、これを新しい形式として備えることによって、近代小説の幕あけを飾るにふさわしい作品となった。ことイギリス小説の歴史に関しても、「否」を「パロディ」にでもおきかえてみれば容易にわかるように、「否」の類例には枚挙のいとまがなく、あらためてティボーデのさりげない言葉にふくまれていた確かさに魅せられる思いがする。たとえば、デフォー、フィールディング、スモレットと継承されていたイギリス・ピカレスク小説の源流に位置すると考えられているトマス・ナッシュの『不運な旅人』（一五九四）は、とりわけサリーの伯爵（ヘンリー・ハワード卿を中心とする騎馬試合のおどけた描写にみられるように、ヨーロッパ大陸に渡った戦争の武勲談の内幕や舞台裏を徹底的にジャック・ウィルトンという若者の視点から描いて、これを笑い草にしてみせることで「ロマネスク」のパロディたりえているし、リチャードソンの『パミラ』（一七四〇）にあらわれている「有益な道徳」（useful moral）の嘘くらさに耐えかねたフィールディングが、それをこげにする意味あいから

現代の「語り」をめぐる「肯」と「否」

『ジョーゼフ・アンドリューズ』（一七四二）を書いた顛末もよく知られているとうりである。それからおよそ二十年、イギリス文学史にあらわれた奇才のひとりローレンス・スターンは、かの有名な『トリストラム・シャンディ』（一七六〇—一六七）のなかで、十八世紀のおおかたの物語を支配していた因果律を転覆させ、人を喰ったような語り口とあいまって読者を煙にまき、ジェイン・オースティンの『ノーサンガー寺院』（一八一八）は、『分別と多感』（一八一—）とともに、十九世紀の初めに世界を風靡していたロマン主義の人生観を諷刺する一面をもつ一方、十八世紀末に興隆をみた△ゴシック・ロマンス▽を擲擲することによって、近代リアリズム小説への道を開いたことでも有名である。（捨子となったかにみえる△ゴシック・ロマンス▽が、ヨーロッパ大陸やアメリカに渡って花咲くことになったというのは、歴史につきものの皮肉のなせる技であろうか。もともとエミリー・ブロンテの『嵐ヶ丘』（一八四七）などは、F・R・リーヴィスのあみだした「一種の突然変異<sup>(4)</sup>」という異名とともに、ときとして「ゴシック・ロマンスの狂い咲きの大輪<sup>(5)</sup>」などと称されたりもするけれど。）他方、その『嵐ヶ丘』が出版された当時、すなわち一八四〇年代末から五〇年代にかけて最盛期を迎えることになった△社会小説▽の立役者がデイケンズであったとすれば、社会悪をあばいて世人の義憤を喚起するための多種多様な主義主張をになう媒体としての△社会小説▽にそれぞれの方法で△否▽を発したのが、サッカーであり、シャロット・ブロンテであった。サッカーは、当時の小説について、「小説は、様々の真理・主義の宣伝手段に墮しているのです<sup>(6)</sup>」といて嘆き、シャロットは、△社会小説▽を書くよう勧める出版者の要請に対して、「私には当世流の時事的話題を扱った作品は書けません。やってみても無駄です<sup>(7)</sup>」と答えて、すげなくこれをしりぞけている。こうして、ロマン・ア・テーゼにみずからの作家としての資質を迎合させなかったサッカーは『ペンデニス』（一八四八—五〇）を書き、シャロットは『ジェイン・エア』（一八四七）を残したわけだが、これにデイケンズの『デイヴィッド・カッパフィールド』（一八五〇）でも加えてみると、そこにはもうすでに、△社会小説▽とは趣を異にした△教養小説▽の萌芽が顔をのぞかせてい

る。そして世紀末——ワイルドが母親ゆずり(?)の奇妙ないでたちで街を闊歩しつつ、美は知性の始まるところで終わるといふべき、『美』は『天才』の一形式なのだ<sup>(6)</sup>とまで豪語して、因習と虚偽におおわれた時代精神のなかであって、芸術至上主義の厳しい禁欲主義による《否》を発して見せた時代。そこからさらに一步を進めて二十世紀に入れば、ヴァージニア・ウルフが「現代小説論」(一九一九)と題された評論のなかで、H・G・ウェルズやアーノルド・ベネット、あるいはJ・ゴールズワージーといった当時の作家たちを「物質主義者」(materialist)だと呼んで、十八世紀このかた外面にあらわれた事象に重きを置いてきたイギリス小説の作法に対して《否》をつきつけながら、いわゆる《心理小説》への扉を開いたことも想いおこされてくる。

こうしてみると、先行する小説に対して発せられた《否》の所産に比重をかけるあまり、そこに、たとえ否定されるべきものとしてであろうと、しかるべき対象があらたな秩序を求めて流れていたことをとかく忘れそうになるが、それを無視して新しい文学作品の誕生のみに目を奪われてしまうというのは、エリオットならずとも、伝統の何たるかに目をそむける行為であるといわざるをえない。新しい潮流のなかで、それまでの文学土壌の地味といったものが洗いなおされ、その存在があらためて明るみにでるといった逆説的な事情は、当然のことながら、世代間の文学に対する非連続の姿勢が強ければ強いほど鮮明に浮かびあがるものであって、そういう観点からすれば、《アンチ・ロマン》の旗頭にまつりあげられたアラン・ロブ・グリエのような作家にこそ、このような事情はもつとも如実にあらわれるはずである。

もしロラン・バルトが、一九五四年七月号の『批評』誌に発表した「客観的文学」を通してロブ・グリエの真価を世に知らしめるということがなかったとすれば、満帆に逆風を受けたかたちのロブ・グリエという作家が、これほどの勢いで世にでるといふことはなかったかもしれない。たとえばこのような積極的な照明方法が可能なら、それとは

ほぼ正反対の方向から、ロブグリエが「時代おくれの若干の概念」として捨て去ろうとした△作中人物▽や△物語▽にまつわる伝統の重みがなかったとすれば、という想定に立つこともまた、あながち不当なこととはいえないであろう。というのも、一九五四年一月号の『近代』誌において『消しゴム』（一九五三）の意義を認めたベルナル・ドールや、△ヌーヴォー・ロマン▽の本質を極めて早い時期から見ぬいていたロラン・バルトの援護なくして今日のロブグリエが考えられないとすれば、ロブグリエのいうところの「時代おくれの若干の概念」なくして、彼の作品の持味が真に新しいものとして受けいられ、それ相応に評価されるといった文学状況の出現を考えることもまた、はなはだ困難だといわなければならないからである。

『消しゴム』、『覗く人』（一九五五）、『嫉妬』（一九五七）といったロブグリエの初期の作品が発表当初に受けた様々な非難の原因を探るためには、年代記的な順序にしたがって巧みに展開される筋や、終始一貫して統一がとれて輪郭もはっきりしている登場人物、あるいは人間の心理も因果関係も社会の機構もすべてを見とおす力をもった全能の話者の視点からなされる分析や描写など、とにかくそういう一連の約束事から成りたっていたはずの「十九世紀のもろもろの神話<sup>9)</sup>」の意義を、たとえ反面鏡としてであろうと、かみしめておく必要があるであろう。しかも、そのような「神話」は十九世紀をもって滅びたわけではなく、多かれ少なかれ今世紀の文芸批評の主流にも流れてみ、作品の評価に際して重要な基準を提供しつづけることになったことは、銘記しておいてよい。ティボーデの『小説の美学』（一九二五）が出版される四年前、E・M・フォスターの『小説の諸相』（一九二七）やE・ミュアの『小説の構造』（一九二八）などを生む刺戟剤ともなった小説理論の古典的名著『小説の技術』（一九二一）を書いたP・ラボックは、いまだ作品を素材にする人間論や性格批評、あるいは文学的社会学を中心とした小説論の多い時代にあつて、「小説そのもの」に密着しながらこれを捉えようとする過程のなかで、以下のような発言をおこなっている。

「形態、意匠、構成、これらは、ほかのすべての芸術作品とも同様、小説のなかにも求められるべきである。それら

を具備しているだけ、良い小説ということになる。小説がいやしくも一つの芸術とみなされるならば、このことを承認しなければならぬ。<sup>(9)</sup>」無論、ここで重要なのは、作家が「良い小説」を書くためには何が必要かといった類の議論ではなく、このラポックの言葉に集約されている「良い小説」たるべき条件を、少なくとも彼のいう意味では備えていないにもかかわらず、あくまで「一つの芸術」たらしめることを要請する小説を、吾々がすでに迎え入れていくという事実である。

『嫉妬』において、ときに幾何学的なまでに異常な綿密さで描きこまれている現実の風景描写が、実は、一度たりとも作品に登場することのない主人公たる夫の嫉妬の△眼▽であるということに気づくとき、この作品がラポックのいう意味で「良い小説」か否かということはともかくとしても、このような作品のありようもまた一つの「意匠」であるということには異論の余地はないはずである。しかしながら、たとえ吾々がそのように見やすい道理に得心したとしたところで、たとえばラポックの次の言葉を『嫉妬』の読者はいかに受けとめるであろうか。「しかし、読みつづける吾々の視界を横切つてゆく行列は、どこかで整理され集中されなければならない<sup>(10)</sup>。」ここでもし、ラポックはすでに化石としての存在でしかないという反論があがるとすれば、このような表現によってラポックがいおうとしたところを、彼と同時代のE・A・リチャーズの△科学主義▽でも採用しながら現代風に換言<sup>チェレン</sup>してみてもよい。すなわち、「良い小説」とは、吾々の内部でうごめいている無秩序の衝動群を、秩序づけ、組織化して、一種の形態<sup>ゲレンフォルム</sup>にまで収斂するような方向にむけて、読者たる吾々自身の「構成的想像力<sup>(11)</sup>」とでも呼ぶべきものを活動させるような媒体でなければならぬ、と。いずれにせよ、このような観点に立ってしまえば、ロブリングの作品にしても、それが彼のあずかり知らぬところで読者の心の内にむすぶ読書体験の形態ないしは意味の度合いにに応じてしか、興味もひきおこさなければ、読まれもしなかったということになるのであろう。

『消しゴム』が登場したときに大方の批評家たちがとまどいを覚えたにもかかわらず、なかには控えめながら賞讃

の言葉を送った者もいたという事情を考えてみればよい。この作品が、大学教授ダニエル・デュボン殺人事件を追うワラス刑事の無意味とも思われる捜索行為に、吾々人間の存在の孕む不条理性を投影させることで、一種の形而上的物語として読まれる層を提供していることはいうまでもない。しかしそれと同時に、殺されたはずのデュボン氏が実は生きていて、その生きていたはずのデュボン氏が最後には偶然にもワラス刑事に射殺されるというどんでん返しにいたるスリラー（あるいはそのパロディ）としても読まれうる層をこの作品があわせもっていたところに、「非難」を緩和するだけの救いがあったとはいえないであろうか。とはいうものの、『消しゴム』を読む読者の受容体験の真髓を成している△意味▽は、当然のことながら、より深いところに求められてしかるべきである。というのも、ここでくりひろげられている殺人事件の一部始終が、その根定において、デュボン氏とワラス刑事の宿命的な父親殺しにまつわる物語を神話的枠組として備えているからである。すなわち、この事件の真相を糾明すべき刑事であるワラスには、また私生児としての運命があり、父のデュボンを殺そうとする無意識的な意志が常に働いているということである。したがって、錯綜した港街を彷徨するワラスの視線は、仕事のために歩きまわる刑事の知覚が捉えた外的世界を提示すると同時に、この街のどこかにいるはずの父親を無意識に捜しまわっている私生児の想像力が産みだした幻覚的な世界をも表出していることになる。そしてさらに、この△知覚▽世界と△想像力▽世界との交錯から生まれる一種の迷宮的空間の効果は、やがてある出来事を契機に、より高い次元での△意味▽にまで昇華されてゆくことになる。つまり、第五章において、カフェでくだをまいている酔っぱらいが、ワラスにむかって「朝に親殺しをして、昼に近親相姦をし、夜にめくらになる動物はなんだろう？」<sup>10</sup>となどなぞをかけるとき、ワラスは現代に生きるオイディプスとしてよみがえり、デュボンはライオスに、そして酔漢はスフィンクスに変身をとげてゆくことになる。さしずめ、オイディプスの末裔のさすらい港街は、すなわち、いにしえのテーバイ、オデュッセウスの末裔ブルームの住む辺境の都市ダブリン（ジョイス『ユリシイズ』―一九二二）とカインの末裔ルヴェルのさまよう都市プレストン

(ミシエル・ビュートル『時間割』——一九五六)の狭間に築きあげられた二十世紀の精神風土の樓閣なのである。ベルナール・ドールが、先述した『近代』誌上において、「探偵小説か、形而上学的物語か? 『消しゴム』はおそらくその両者の性質を帯びているだろう——つまり、シムノンとジョイスの、エラリー・クインとモーリス・ブランショの中間に……」と述べているのも、以上のような理由からであろうが、これはまた見方をかえれば、何故に『消しゴム』という作品が多少なりとも世の批評家たちの注目をあびたかということについての端的な説明にもなっているのである。

このように、風がわりなスリラー、ないしはそのパロディとしても存分に楽しめる『消しゴム』に対する批判とは対照的に、『嫉妬』にむけて放たれた批評家たちの非難の矢尻には、まずまちがいがなく、ほとんどこれというほどの筋も人間関係もない極めて非人間的な事象の連鎖のみを追わされたという読後感に起因する一種のわだかまりが塗りこめられていたはずである。ところが、『嫉妬』が文字どおり△新しい小説▽としてその姿をあらわすとすれば、それは、現実の事物がただ単に事物として描かれて人間の色彩を剥ぎとられたかにもみえた瞬間、本源的な位置を回復したはずの事物をブライインド (falsifié) の陰から捉えている△まなざし▽が、すさまじいばかりの怨念と化して舞台の前面に躍りだし、声なき言葉を語り、はじめ、という極めて人間的な体験を読者にうながすときにおいてである。吾々の意識の介入を許すことなく、なにがしかの意味を帯びる前にただある、という事物のありようのみがもちうる抗しがない力を、△嫉妬▽ (jalousie) そのものとして読者みずからが自己の内部に醸成するとき、この作品の結末にたどりついた読者の受容体験に託されている指向性は、△集中▽というよりはむしろ、経験の絶えざる持続を通しての現実への開放として、あるいは哲学者のジャン・イポリットの言葉を借りれば、あくなき現実の△開示▽ (dévoilement) = ヴェールを剥ぎとること ( ) として規定されることになるであろう。「未来の小説への道」においてロブ＝グリエが明らかにしているサルトル流の存在論的思想に語らせてみれば、「ものや動作はまず第一に、その現前性によ

ってこそ訴えかけるべきであり、さらにその後も、感傷的、社会学的、フロイト的、形而上学的、その他、なんらかの参照体系のうちにそれらを閉じこめようと試みる、いっさいの説明的理論をのり越えて、この現前性が支配しつづけるべきなのである<sup>31)</sup>。

「黒い夜と、耳を聳<sup>もも</sup>ずるこおろぎの声とが、いま、ふたたび、庭や露台の上に、家のまわり一面に拡がって行く<sup>32)</sup>。」  
(La nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'étendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison.) 『嫉妬』を結ぶこの文章の力点は、もちろん「いま」(maintenant)と「ふたたび」(de nouveau)にあるのだが、この「ふたたび」を(夫が最初から少なくとも時間の大半を露台の椅子にすわって過していることを考えて)「ここ」に置きかえ、そして『嫉妬』という作品が初めから終わりまで現在時制で書かれていたことを考えあわせてみれば、作中人物の作品内における行為の△いま▽と△ここ▽を、『嫉妬』を書きつづけている書き手の△いま▽と△ここ▽に、そしてさらには、この作品を読み進めている読者の△いま▽と△ここ▽に重ねあわせようとするロブ・グリエの△現前性▽を求めての操作が働いていることに気づかされるであろう。そうして、語り手と聞き手との相互関係からなる旧来の△語りの場▽にかわって、書き手と読み手の共存からなるいわゆる△エクリチュール<sup>33)</sup>の場▽がそこに誕生することになる。その結果、△虚構▽が△現実▽に転じ、△現実▽が△虚構▽に投げかえされるといった運動が半永続的に繰り返かえされるなかで、この作品における虚構体験は、読者の現実体験の模倣としてではなく、読者の現実体験そのものとして、もしくは実人生における営為と等価<sup>34)</sup>な生の体験として受けいれられることになる。△深層という古い神話の罷免<sup>35)</sup>▽を既定事実と想定して、あくまで事物の表層を描きつづけるロブ・グリエにとつて、人間の位置はもはや描かれるもののなかにはなく、その描写の運動そのもののなかにあるといってもよい。そうしてみると、読者の受容反応の△集中▽を説くラポック風の指標は、このような現実認識の方法を前にしては意味をなさず、無力であるとしか他にいいようがないのだが、それを無力とみるところに



すでに、『嫉妬』に対する△語り▽の伝統の無言の批判と、新しい資質を主張するロブ・グリエの自己弁護の声を聞くことができるのである。

そういつた状況を理解して初めて、おぞましい作品を書きつづけてきた（と思われていた）ロブ・グリエが、そのような作品をものしただけでも恥を知らぬのに、「おこがましくも、自分の作品に対して意見をもったりしたというのである<sup>101</sup>」と自嘲ぎみに、そしてそのみせかけの裏返しとして攻撃的に、自己のめざすところを語る場所を『新しい小説のために』（一九六三）に求めた理由が、おのずから了解されるのである。自己弁護をなさねば受けいられる可能性とでないような作品を書いた作家のこのしたたかさの根底には、現代の作家は現代に則した新しい形式によって文学的創造を果さなければならぬという自覚とともに、その必然的な結果として、「小説形式は生命力を保つためには進化してゆかねばならない<sup>102</sup>」という考え方にもあらわれているように、小説の歴史は常に△ヌーヴォー・ロマン▽の歴史であつたという確信が息づいている。ここにおいて吾々は、△語り▽の伝統をくつがえしながら冒頭に示したティボーデの△言葉▽を勇猛果敢に生きている現代の作家と出会うことになるのである。

\*

一九六〇年代を過ぎてもなおドストエフスキーやバルザックの方法を無反省に踏襲しているにすぎない小説家の多いことに驚きを禁じえなかつたのは、なにもロブ・グリエばかりではなかつた。現代のアメリカ文学界にあつて、もっとも充実した活動をおこなっているジョン・バースもそのひとりである。ロブ・グリエは「新しい小説・新しい人間」のなかで、「十九世紀的なタイプの小説構成は、いまから百年前には生命そのものであつたが、いまではもはや空虚な公式にすぎず、退屈なパロディに役立つだけの能しかない<sup>103</sup>」といい、さらにつづけて、「吾々の野心は、た

だ先達の遺業をつぐことだけである。彼ら以上に巧妙にやるというのではなく、そんなことには何の意味もないが、いま吾々のこの時代に、彼らの後続として吾々自身を位置づけることである<sup>10</sup>と語っている。この現代にあって、先達に対する完全な△否▽がいかなる「位置づけ」を可能にするのか、それを見きわめることがロブリングエにかけられてきた課題であるとすれば、バースにとっての問題は、もはやカフカやジョイスのあとをつぐことにはなく、すでに彼らの継承者を継承するというところにまでいきついている。それゆえ、そのバースが師とあおいでいるのが、ベケットであり、とりわけボルヘスであったとしても、おそらくそれをいぶかる者は誰もいないはずだが、無論、「問題」の根はさらに深いところにあるように思われる。もしベケットとボルヘスがともに、バース自身のいう「枯渇の文学」(Literature of Exhaustion<sup>11</sup>)をあたかも体現してみせるかのように、小説の可能性が「枯渇」した時点にあらわれた作家として、まさにその「書けない状況」を書きつづけているとすれば、バースはさらにそのあとにつづく者として自己を位置づけながら、そこを砦として小説の可能性を模索してゆかねばならないという十字架を背おって生まれてきた作家である。小説の変貌と存続をめぐる状況論のなかにあって、ともに活路を「新しい小説」に求めようとするロブリングエとバースとの距離が遠のいていくとすれば、それはひとつには、ロブリングエが△語り▽を崩壊させるような方向にむけて、これまで類をみないほどの漸新な方法を産みだすことで小説の進化をはかろうとしているのに対して、バースはあくまで△物語▽のもつ素朴な喜びを尊重しつつ、先達の方法を大胆に変奏することによって、またときには、かつてあった文学作品を活性化することによって現代の小説の可能性を切り開こうとしているからである。

アンドレ・ブルトンの△ナジャ▽がロシア語の△ナジャージダ▽という言葉の始まりを取って△希望▽を暗示したように、そしてまたベケットの△ゴドー▽が△神▽ないしはそれに近いものを連想させたように、バースの処女作

『フロート・オベラ』（一九五六）に登場する語り手の名前にも現代の問題意識が託されている。いや、そう考えたがるのは現代の読者たるあなたたちの悪習である、とでもいうかのように、そのような血のめぐりの早い読者の氣勢を制して、トッドはこう語り始める。諸君が私の名前を「Todd」とつづられたおりにドイツ語で「死」を意味するけれども、もし「Todd」とつづられるのであれば「死」に近いものを意味するようになる。そうして彼は、この作品の主題をほめかしながらも、ユーモアと皮肉にあふれた楽屋落ちによって吾々の待ちのぞむ主役を「パロディ」に転じてしまうのである。現代人の悲喜劇は、その「パロディ」による自己劇化に託された天真爛漫な明るさと、その裏面をなすそこはかとい切なさとのからみあいのなかにある。

「我々は誕生したことによってすでに死の手に委ねられている」というショーペンハウアーの思想は、「女たちは墓石にまたがってお産をしているようなものだ」というポツォのスカトロジカルな科白に影を落し、さらにこの科白は、現世に生を受けた証明に授けられた名前からして「死」を背負ったトッドに影を落している。かつて裸の自己という存在を信じられなくなったために生命を絶つことを思いついたトッドは、自殺を決意するにいたった一九三七年六月二十一日（？）の精神過程を二十年後の現在の時点から長々と語って聞かせる。ところが、ほぼ終末に近い第二十八章にいたったとき、彼は、「生きるべき究極の理由はない（あるいはまた死すべき究極の理由もない）」という命題に思いついたり、その章を「括弧に入れるべき事」と題するに及んで読者にともえ投げをくわせ、吾々の存在そのものを茶化してしまう。バースにいわせれば、吾々の人生もまた、この物語の仕組と同じように、「好奇心をそそる物語や、メロドラマや、それに見せ物、教訓、娯楽などいっばいに積みこんだ船」であり、つまりは潮の流れにまかせて浮かぶ船のうでで展開される「フロート・オベラ」にすぎないことになるのである。泡沫のような人生のなかにあって、生きることに對する合理的正当性がないと判断したトッドは、非合理に生きることに耐えきれなくなるが、最後にはやはり合理的な操作によって、自殺しない理由がないのと同じように自

殺する合理的な理由も見あたらないという皮肉な結論に到達してしまふ。結局トッドに残されている道は、この作品の最初にも述べられていた「死に近い生」(almost death) という一見無意味な生を抱えて存在を続けていくことにしかないのだが、そうして Todd (死に近いもの) という自分の名前をみずからの内実として死 (Todd) にいたるまで (!) 生きぬくことを選択することよつてのみ、トッドは実存しうるともいえるのである。それは、人生が無駄に与えられたとしても、人々は未来への投企によつて、それに意義を与える必要があるというサルトルの実存主義思想のいたいけな、それゆえに逞ましい△パロディ▽であると同時に、人間はいかにして人生に意義を与えうるかという問題に終始まわりつかれつつ生きながらえている吾々の似姿ではなかったか、少なくともバースはそう考えたはずである。『フロートイング・オペラ』を支えているのは、このように人生を冷やかに眺める虚無の精神であり、それに裏うちされたブラック・ユーモアの感覚であり、人生にむけて発せられた△パロディ▽の哄笑であつて、それはまた、ベケットの『モロイ』や『マロウンは死ぬ』の方法を団太いユーモア感覚で継承してみせようとした作家にのみ許された遺産でもあつたのである<sup>8)</sup>。

しかも、バースの創造的想像力は『フロートイング・オペラ』にとどまることなく、二年後の一九五六年には、処女作に対する意識的な対応部として書いたと筆者みずからがいう『旅路の果て』を産みだし、それから二年後の一九六〇年には大作『酔いどれ草の仲買人』を世に問うている。そうして「ブラック・ユーモア」と呼ばれた滑稽文学の流行を生む原動力となつたバースは、六十年代の後半から七十年代にかけて前衛的な新しいエネルギーを加えて大きな勢力となつたいわゆる「ニュー・ライターズ」たちの指導的役割を果すにいたつた。そのあいだバースが抱きつづけてきた「小説は物語であり、娯楽である」という小説創造の大前提は、既存の作品を活性化させるという野心とともに『キマイラ』(一九七二)に結実し、バースはこの作品によつて一九七三年度の全米図書賞を受けることになつたのである。

ボルヘスは、作品の素材をギリシャ・アラビア・ペルシア・中南米の説話や綺譚に求め、それらを混成したり変容したりして織りあげた幻想物語を縦糸とし、その主筋の流れに逆らうかたちで反省や修正をせまる形而上的論議を横糸としてからませることによって、幻想物語の△パロディ△を数多く作りあげた。それはいわば、物語の主題とからくりに対して絶えず反省と省察とをせまる物語についての新しい物語、つまりロバート・スコルズのいう△フアビュレーション△ないしは△メタフィクション△の実践であるといつてよい。その源流には、おそらく、ボルヘスと同じくスペイン語圏に生まれて、騎士道物語を△パロディ△に転じたあのセルバンテスや、さらに近いところでは、ホメーロスの叙事詩の神話体系を二十世紀を生きる現代人の精神的旅浪の意義づけのために利用したジョイスが位置しているはずである。（ちなみに「タデオ・インドロ・クルスの生涯」は、ガウチョ文学の古典的歌物語『マルティン・フィエロ』を『オデュセイア』とする『ユリシーズ』であるといわれている。）そしてまたボルヘスは、物語のもつ物語性を純化するために絶えず物語を中断ないしは断片化した『千夜一夜物語』を念頭に置いて、その異文や外典とも見なされている「アベンハカン・エル・ボハリ」おのれの迷宮にて死す」や「ふたりの王とふたつの迷宮」といった短篇を残している。そしてさらには、『千夜一夜物語』のもつ「物語のなかの物語のなかの物語」という枠組構造に魅かれたボルヘスが、小宇宙を大宇宙に反映させ、個に全体を内包させるように、現実の全体像を一篇のなかに封じこめるような作品を残していることも注目しておいてよいかと思う。（これをさらに押しすすめれば、砂のように初めもなければ終わりもない本を描いた短篇「砂の本」の着想に見られるように、無限のものを本という有限の枠組に内包するという形而上的遊戯（？）にまで到達するのであろうか。）

かたやバースが『キマイラ』において実践してみせたのは、その『千夜一夜物語』という古典に横溢するエロティシズムの活力を現代にもみなぎらせることであり、それと同時に、文学の源流にさかのぼりつつ現代の視点から神話を語りなおすことよって、現代文学に失われがちな物語性を回復することであった。その意味からいえば、『キマ

イラ』に収められている三篇の中篇のなかで、もつともこの特質をよくあらわしているのは、おそらく第一の中篇「ドニヤザード姫物語」であろう。ボルヘス同様『千夜一夜物語』の枠組構造に△語り▽の真髓をみたベースが、ボルヘスよりもさらに原典の内容に肉迫して、「シエヘラザード姫の語る物語を語る物語の物語」として「ドニヤザード姫物語」を仕立てあげ、これを吾々に語って聞かせることで、現代まれにみる語り手たりえているからである。

この中篇は、いまずでに少し触れたように、三重の枠組構造から成りたっている。煩雑になることをあえていとわず、いまずし具体的に述べれば、まづもつとも内側の枠組として、シエヘラザード姫の語る物語——一夜毎に処女を凌辱しては翌朝には殺害してしまうシャハリヤール王の関心をひきつけ、あわよくばその死刑をまぬがれようとするシエヘラザード姫が、その残酷な王を前にして語る物語（E・M・フォスターもいうように<sup>88</sup>、シエヘラザード姫がその死をまぬがれたのは、物語のもつサスペンスという武器を使うすべを心得ていたからである）。次に、その外側の枠組として、いまのシエヘラザード姫を主人公とする物語をシャー・ザマン（シャハリヤール王の弟）に語り聞かせるドニヤザード姫（シエヘラザード姫の妹）の物語、そして最後に、もつとも外側の枠組として、その双方の物語を総括的に読者（聴衆）に語って聞かせるベース自身の「ドニヤザード姫物語」である。このからくりには、燃えさかる火のまわりで熱弁をふるった語り手と、それに熱心に耳を傾けたあの原始時代の聞き手とからなる理想的な△語り▽へのノスタルジアが潜んでいる。

このようなベースの「ドニヤザード姫物語」の妙味は、シエヘラザード姫の置かれている状況に端を発しているといつてよい。「物語か死か」という二者択一をせまる極限状態であるがゆえに、逆に語り手としては望むべくもない恩恵に浴しているのがシエヘラザード姫であるとすれば、他方、シエヘラザード姫とシャハリヤール王との曲芸師まがい性のいと、なみ、を絶えず目のあたりにして、しかもその姉を中心とする△語り▽にも居あわせている妹ドニヤザード姫は、文学の伝統とエロスの伝統との合流点に生きているという意味において、語り手としてのシエヘラザ

ード姫の状態を凌駕する理想的な位置を占めているといえる。「提示、高揚、クライマックスを経て大団円に到る伝統的な戯曲の構成と、前戯、交合、オルガスムを経て弛緩に到る性交のリズムとの類似<sup>8)</sup>」を身をもって知ったこの語り手のありようが、もしもベースの求める現代作家のありようと戯画風に呼応しているとすれば、シェヘラザード姫に『オデュッセイア』や『デカメロン』などの物語を教示して彼女の執行猶予の期間をのばす手助けをする魔神は、さしずめ「枯渇の文学」の延命を願うベースその人である。(実際、この魔神は、禿頭に眼鏡をかけて、ベースそっくりの容貌をしている。)物語の可能性への素朴な信頼がゆらぎ、物語の存立そのものが問いなおされる時代であつて、みずからの創作行為の内情をも物語の内容に転化させてしまうベースは、こうしてボルヘスとともに、極めてしたたかな現代の<sup>フアビュリター</sup>語り部<sup>タイ</sup>としての座標を現代文学の潮流のなかに見いだしているのである。

\*

村が谷間のくぼみにうずくまつている、というような表現がある。もし私が、この<sup>へ</sup>うずくまつている<sup>へ</sup>という言葉を受け入れたとすれば、そのときには私自身が村となり、谷間のくぼみが、そのなかへ私が吸収されたいと願う空洞としてはたらくことになる、とロブグリエは擬人的隠喩の文学的機能を真向から否定する<sup>9)</sup>。

そもそも隠喩とは、文学の領域における人間とも、とのあいだの強引な連帯性の表現であり、隠喩の愛好家たちにとって、この世の眺めは決して完全に<sup>へ</sup>外<sup>へ</sup>に位置しているわけではなく、この便法を通して自我のなかに組み入れられることによって、深層の現実とでもいべき所与を備えて<sup>へ</sup>内<sup>へ</sup>にも棲息していることになる。サルトルは「存在は本質に先立つ」という観点から、「もの」はそれ自体として存在するとして、これを即自存在と名づけたが、その思想にも共鳴するように、「世界は意味もなければ、不条理でもない。ただ単に、そこに<sup>へ</sup>ある<sup>へ</sup>だけである<sup>10)</sup>」

と主張して△事物のロマンティックな核心<sup>(8)</sup>▽を断念しようとするロブ・グリエが、隠喩に頼るような現実認識を受けられないのは当然のことであろう。一世代前の作家たちの重視した神話が、歴史を現代人の自我のなかに組み入れ、それをドラマに変えてしまふなかで、空虚と混乱に満ちたはずの主観的自我の展望を支配し、個の限界を超越する秩序を与えたとすれば、ロブ・グリエが非難した擬人的隠喩の文学的機能は、元来いかなる関係もないはずの人間とものとのあいだに△魂の橋<sup>(9)</sup>▽をかけ、△世界▽と△私▽とを無理に関係づけることによって、無秩序にして無機質な存在に有機的な枠組を与えているからである。

つまり、これまで隠喩や神話<sup>(10)</sup>がもてはやされてきたのは、それらが一種の形而上的枠組ないしは体系として、無定形な対象を秩序づけ、それに意味と形態とを与えるように働いていたからであるが、逆にそれでは人間に現実の世界を誤認させることになる<sup>(11)</sup>と主張したのが、アメリカでは『旅路の果て』（一九五八）におけるベースであり、イギリスではアイリス・マードックなのであつた<sup>(12)</sup>。

『旅路の果て』のなかに、主人公のジェイコブ・ホーナが、ふとしたきっかけから四十がらみのミス・ランキンという高校の英語教師を拾い、ことにおよぼうとするが、先をいそぐあまり相手の心を傷つけてしまうという挿話が含まれている。これを物語として語るジェイコブによれば、この遊劇<sup>アドベンチャー</sup>のおもしろみをそこなうことなく、どちらも傷つかずに事を進めるためには、一時的にせよ、互いに似つかわしい役割をふりあてて、それを演じざるべきであつたという。たとえばミス・ランキンには△四十歳の、男に拾われる女▽という役割がふさわしく、他方ジェイコブ自身には△新鮮だが聡明でない、肉体以外にまともに取りあげることもない、楽しみのために利用される肉体をもつ青年▽といった役割をになわせておけば、万事うまく運んだはずだというのである。そのような工作についてジェイコブは、「ちょうど物語作者がある人間を△美貌の青年詩人▽にしたり△嫉妬深い、老いたる夫▽にしたりするような



もの<sup>88</sup>」であると述べているが、物語作者にむけて発せられたシェイクソプのこうした逆説的な<sup>89</sup>肯<sup>ケイ</sup>は、裏を返せば、人間の茫洋とした心の拡がり<sup>90</sup>を類型<sup>スプレオタイプ</sup>にはめこんだ従来の物語作者に対してバース自身が放つてみせた<sup>91</sup>パロディ<sup>パロディ</sup>である。そうして戯画化された物語作者の役割を主人公に意識的に演じさせることによって、おのれの姿をも虚構化してしまふバースは、そこであらためて新しい物語作者の座を手に入れることになる。

かつて物語作者が、筋の展開を助けるために必要とした配役の割りふりを、現実をたくみに演じていくための一種の仮面づくりに利用することによって、自他ともに役割をふりあて、ふりあてられるなかで本人以外の類型的人物になりきり、その操作によってあらたに開かれた行動の可能性をまっとうすること、単純に言えば、これがシェイクソプのいう<sup>92</sup> $\wedge$ 神話療法 $\vee$ なのである。事の中からくりは、世界を舞台として生きるべき神が他界して、人間は意識的に舞台を世界として生きること<sup>93</sup>に本格的にめざめたということな<sup>94</sup>かもしれない。それでは何故に<sup>95</sup> $\wedge$ 神話療法 $\vee$ なるものが必要なのか、果してこれがいかなる救済を吾々に保証しているというのか、あるいは、これがどのようにして<sup>96</sup> $\wedge$ 神話 $\vee$ に対する<sup>97</sup> $\wedge$ 否<sup>ヘイ</sup>として作用するにいたるとい<sup>98</sup>うのであ<sup>99</sup>るか。

すでに知られているように、『旅路の果て』におけるバースの脳裡にも、ホーソンからフォークナーにいたる文学的伝統とともに、サルトルにみる実存主義的思想が脈うっている。たとえば、この作品のなかに、必読書としてサルトルの著作をすすめるドクターが登場して、次のような忠告をシェイクソプに与えるくだりがある。「選択は実存だ——きみが選択しない程度に比例して、きみは実存しないんだ。だから何につけても、選択と行動に向かうことが大事だ。この行動が無行動よりも合理的であろうとなかろうと問題じゃない。問題はそれが無行動の反対だということなんだ<sup>100</sup>。」この忠告を聞く吾々の耳に響いているのは、人間は意識し行為するかぎりにおいて存在する、これが対自存在であり、実存である、というサルトルの声である。バースが現代人のなかに見てとっている恐れというのは、『フローティング・オペラ』のトッドの生きざまにもあらわれていたように、「吾々は選択する程度に比例して実存

する」という命題に含まれている恐れであり、その命題に心おだやかならぬ思いをしている現代人を救うのは、ともかくにも行動の選択をいとも容易に決定してくれる△神話療法▽を置いて他にはない、とベースはいうのである。そうしてベースは、かつての物語作者の有力な武器であった「配役の割りふり」を虚構に組み入れることによって△神話▽に△パロディ▽の冷笑をあびせかけ、かかる枠組の深層に拡がる人間本来のつかみどころのない複雑な自我の正体を吾々につきつけながら、にが味のする笑いを誘発する。現代にのみ許されたブラック・ユーモアの味とは、本来そういうものであったのかも知れない。

ロブ・グリエの主張するところによれば、もはや既存の小説構成には「退屈なパロディ」を産みだす能力しか残されていないのであろうが、ボルヘス同様、文学作品に「独創」(originality)はないとするベースは、先行する作品の△パロディ▽こそが逆に真の作品たりうると信じている。そしてそこにこそ、「文化的爛熟の果てのソフィスティケーション」というよりは、抑えがたく溢れでる『物語的エネルギー』の若やいだ形式<sup>64)</sup>を開花させようとする作家の一つの可能性が残されているのである。

一九六一年の『エンカウンター』紙に発表されたエッセイ「無味乾燥性に反対して」のなかに、アイリス・マードックが△神話▽にむけて発した△否▽がある——「現実の人間が神話をこわすのであり、偶然が幻想をこわして想像のための道を開くのである」と。この△神話▽がベースの拒絶した△神話▽と同質のものであることは、一目瞭然であろう。ロカンタンは、マロニエの根を見たときに、そこに名づけようもなければ、存在する理由もなく、ただ偶然にある、としかいいようのないものを認めて吐気を催したが、ここにあるのは、むしろその茫漠とした世界のありようにこそ吾々の受けいれるべき豊穣を見た作家の言葉である。

「世界の偶然的な過多は榮光に満ちているというよりは、嘔吐を催させるようなものだ、どうしてサルトルは

思うのか？ とガブリエル・マルセルは問うている。<sup>80</sup>」そうマードックが語るとき、この疑問をサルトルに投げかけているのは、キリスト教実存主義の代表者ではなく、「世界の偶然的な過多」に栄光を見ているマードック自身である。彼女が処女作を『網のなか』（一九五四）と題しているのも、結局、人間が自我という「網」に囚われて、意識や主観を越えた実在の世界からへだてられている存在であることを比喩として語ろうとしたためである。あるいはまた、『鐘』（一九五八）や『ユニコーン』（一九六三）といった彼女の代表作が、日常の論理では支配されない非現実的な世界への巡礼と、小市民的な生活への復帰という構図<sup>81</sup>を共有しているのは何故か。それはひとえに、自意識の作りだした幻想の崩壊と、自意識のプリズムからまぬがれた正常な現実認識の奪還を待ちのぞむ作者の内に、このような覚醒へのプロセスが流れていて、それが小説の流れそのものにも投影された結果なのではなかったか。巧みな筋の展開、あてやかなイメージの喚起力、複雑に交錯する人間関係、劇的な緊迫感など、マードックの小説の魅力を語る際に必ずひきあいにだされる諸要素のからみあいは、小説本来の醍醐味を読者に満喫させると同時に、ことごとくこの覚醒の衝撃を産みだすための起爆剤として作用している。見方を変えれば、極めて倫理的かつ哲学的な主題を、ウルフの心理主義にもジョイスの神話的方法にも頼らず、そのうえサルトルにも小説家としての「先達」を求めず、ひるがえって十九世紀末にいたるまでのイギリス小説の伝統に里帰りしながら描いているところに、現代作家としてのマードックの成功があったともいえるのである。

たとえば『網』のなかには、作家として立とうと決意するにいたるジェイクの自己発見にまつわる神話的啓示ともいえる精神体験を一人称の語りからなる回想記のなかで捉えることによって、『不運な旅人』を経て十六世紀スペインの『ラサリーヨ・デ・トルメス』（一五五四）にまで源泉をたどる『ピカレスク小説』の側面と、ブルワー・リットンの『ペラム』（一八二八）や『アーネスト・マルトラヴァーズ』（一八三七）といった『教養小説』の源泉から成長をとげた『芸術家小説』<sup>82</sup>の側面をあわせもっている。かたやマードックの作品のなかにあって、とりわけ過去の遺

産に現代的主題が託されているものを挙げるとすれば、やはり『ユニコーン』において他にはないであろう。人里離れた海辺の古い館にうずまく人間の情念を描いて、想像による偏見がいかにも吾々の現実認識をゆがめているかを探求している点において、『ジェイン・エア』や『嵐ヶ丘』なども比較されるこの作品は、また他方において、中世以来のロマンス文学の種々の形態を彷彿させる要素を数多く備えている。そそり立つ断崖絶壁、底なし沼、擬中世趣味の異様な雰囲気をたたえている二つの館、古代の遺跡、サフラン色の夕焼けなどは、たしかに「黒と金色を基調とする△ゴシック・ロマンス▽の世界<sup>例</sup>」であり、△囚われの美女▽ハナに寄せる思いゆえに、報われることのない献身的な奉仕をつづけるエフィンハムの姿には、△宮廷恋愛▽やそのパロディを見てとることができる。また他方、この作品の構図そのものを支えているユニコーン伝説と『眠れる森の美女』のように、なかには中世よりはるか以前の伝説、民話、あるいは妖精物語にまでたどりうるものも含まれており、マードックの小説が継承している文学の伝統の奥ゆきを感じさせる。イエイツが、一九〇八年に公表した『星から来たユニコーン』(monoceros de astris)に白いユニコーンを登場させ、それに「新たな真の生命をもたらすためには、一度すべてが破壊されつくされねばならない<sup>例</sup>」という思惑を託したとすれば、△美しい尼僧▽ハナみずからが看取人のジェラルドに身をまかせるといふ秘めやかな事件は、このような道具立てを背景にして捉えられるとき、処女凌辱による衝撃の前に崩れ落ちる幻想の伽藍と、あらたなる精神世界(△善▽)の到来とを瞬時のうちに暗示する。それはまた、吾々の深層に眠りつづけてきた△眠れる森の美女▽と△ユニコーン▽が、吾々の受容体験の△意味▽を規定すると同時に、吾々の受容体験によっても新しい現代的機能と意味を付与されて、現実によみがえる一瞬でもあるのである。

人間関係を虚妄とみたウルフには、そこから生まれてくる「喜劇も、悲劇も、恋愛関係も、カタストロフィも<sup>例</sup>」必要ではなかったであろうが、それなくしてマードックの小説は絶対に成立しえない。それどころか、登場人物が幻想の縄目からぬけだして、覚醒の痛みと喜悦を内在化させつつ現実へと立ちもどってゆく経緯が、ときとして同性愛

・姦通・近親相姦にまでいたる錯綜した人間関係のもつれた糸のときほぐされてゆく経緯と同時進行してゆくという点に、マードックの人間関係のすべてがあるといつてもよいほどである。英国の伝統的な小説とともにベケットの作品を愛読していたマードックのことを考えると、このような人間関係の創造は、もしかすると、『マーフィ』の以下の一節に触発されたものであるかもしれない。「これがニアリイのミス・ドウエイヤーに対する恋愛であったが、彼女のほうはエリマン海軍中尉とかいう男を愛しており、この男はまたリングサキデイのミス・ファレンとかいう女を愛しており、この女はまたバリンクラセットのフィット神父とかを愛しており、この神父はまたパッセージのミセス・ウエストとかいう女に対する好意をかくさなかったが、この女はニアリイを愛していたのである<sup>(8)</sup>。」ちなみに、『網のなか』のジェイクが長い闇をぬけて太陽のもとに身をさらすとき、ジェイクはアンナを愛し、アンナはヒューゴを愛し、ヒューゴはセイディを愛し、セイディはジェイクを愛しているということが吾々の眼にもはっきりと映じてくる。それは古代の壺をまわる男女のように、そしてまた「報いられる愛というものは短絡しているものさ」という『マーフィ』のニアリイの言葉を裏づけるように、いつまでも果しなくめぐる愛の不毛の円環を描いている。

さらにマードックの産みだす人間関係のなかには、『魅惑者から逃れて』（一九五六）のそのように、現代の救世主を象徴するかのような魅惑的な謎の人物ミッシェ・フォックスと、悪の化身かとも思われるルシエヴィッチ兄弟とを中心とする人間関係それ自体が、この世界を動かしている不可視の神秘的な力と、それにもてあそばれている人間との抗しがたい力学関係にまで寓話化され、神話化されてゆくものもある。オースティンは、一八一四年九月九日の手紙のなかで、「田舎のある村に住む三つか四つの家族こそ、創作にもってこいの題材です」という有名な文句を残し、地域社会に住む人間同士の関係を核にした作品を書いたが、他方マードックは、たとえば夫婦関係を中心にした『砂の城』（一九五七）や『切られた首』（一九六一）のように、細部を日常性に密着させながらも、次第に現実を寓話的な世界へと変容させてゆく作品を書き続けている。もし日常の精神体験を詩の状態に昇化したものを「神話」

と呼ぶことができるのなら、マードックの提示する客間の形而上学とでもいべき幻想告発のドラマは、まぎれもなく、幕を降ろして一応の安定を得た物語の結末から開かれてくる△善▽ないし△愛▽をその意味内容として、吾々の心のなかで生きながらえてゆく現代の△神話▽である。

「読者の気ばらしのために物語ることがつまらぬことであり、信じこませるために物語ることがいがわしい目で見られるようになってしまった<sup>(4)</sup>」というほど小説の姿が見失われがちな現代にあつて、ラポックのいう「形態・意味・構成」にも卓抜した冴えをみせ、語りのための語りの喜びを忘れることなく、いまなお△閉ざされた形式▽をもちうる物語を書きつづけているというだけでも、たしかに稀有な才能に違いない。しかし、マードックの小説について吾々がさらに驚きを覚えるのは、それが、ロプーグリエの作品のように徹底的に開かれたかたちを取ることもなければ、バースの『キマイラ』のように古典を語りなおすこともなく、いわば昔からの閉じた物語と現代の開かれた小説の双方の特質を融合させて、終わりなき経験を閉塞させることなく終わりうる虚構の可能性を現実のものとして提示していることである。それに加えて、ロマンス・寓話・神話（主にギリシャ・ローマ神話）といった文学の源泉が、作者の想像力によって現代にも水路を見いだしていることを思うとき、マードックの小説はたしかに、イギリス文学がそこから出発し、また帰りつくべき姿にもっとも近いといえるであろう。そこにこそ、現代の△語り部▽としてのマードックの「独創<sup>(5)</sup>」があるのである。

注(1) F. R. Leavis, *The Great Tradition*, London: Chatto & Windus, 1973, p. 27.

(2) 『ソヴェト』と『ロマン』』ミンホジウム英米文学→ 学生社 1974, p. 34.

(3) 'Plan for a Prize Novel,' *Punch* (February 22, 1851)

(4) 川本静子『イギリス教養小説の系譜』研究社 1973, p. 51.

(5) Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Penguin Books, Harmondsworth: 1980, p. 29.

- (9) Virginia Woolf, *The Common Reader: First Series*, London: The Hogarth Press, 1968, p. 185.
- (7) Alain Robbe-Grillet, 'A Quoi Servent Les Théories,' *Pour un Nouveau Roman*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1963, p. 10.
- (9) Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, London: Bradford & Dickens, 1957, p. 9.
- (6) *Ibid.*, p. 15.
- (10) I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London: Routledge and Kegan Paul, 1976, p. 149.
- (11) Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1953, p. 234.
- (12) Alain Robbe-Grillet, 'Une Voie Pour Le Roman Futur,' *Pour Un Nouveau Roman*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1963, p. 20.
- (13) Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1957, p. 218.
- (14) Alain Robbe-Grillet, 'Nature, Humanisme, Tragédie,' *Pour Un Nouveau Roman*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1963, p. 45.
- (15) Alain Robbe-Grillet, 'A Quoi Servent Les Théories,' p. 10.
- (9) *Ibid.*, p. 8.
- (17) Alain Robbe-Grillet, 'Nouveau Roman, Homme Nouveau,' *Pour un Nouveau Roman*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1963, p. 114.
- (18) *Ibid.*, pp. 115-116.
- (16) 「枯渇の文学」とどう表現せば、二種類の解釈が考えられる。ひとつは、もうすでに文学の可能性は「枯渇」したとどう消極的なものであり、ふまひとせば、伝統的な文学の可能性(たとえば書簡体小説)を吾々がまだ完全にくみつくしてしまふことではないか。これを「枯渇」せよとどう進むべきであるという積極的なものもある。
- (20) シモーベン・ハノー『豊采と表象としての世界』西尾幹二訳 中央公論社 1980, p. 559.
- (21) Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, London: Faber & Faber, 1978, p. 89.
- (22) John Barth, *The Floating Opera*, New York: Bantam Books, Inc. 1978, p. 245.
- (23) *Ibid.*, p. 7.

- (62) 高橋康也『ウロキロス——文学的想像力の系譜』 晶文社 1980, p. 275.
- (63) F. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth: Penguin Books, 1974, p. 34.
- (64) John Barth, *Chimera*, New York: Random House, 1972, pp. 24-25.
- (65) cf. Alain Robbe-Grillet, 'Nature, Humanisme, Tragédie'
- (66) Alain Robbe-Grillet, 'Une Voie Pour Le Roman Futur,' p. 18.
- (67) ロマン・ベネットがロマンティスムを論じたエッセイ「客観的文学」(1954)のなかで用いた言葉。
- (68) Alain Robbe-Grillet, 'Nature, Humanisme, Tragédie,' p. 48.
- (69) 志村正雄『旅路の果て』(白水社 1980)の「解説」参照。
- (70) John Barth, *The End of the Road*, New York: Bantam Books, Inc. 1978, p. 28.
- (71) *Ibid.*, p. 83.
- (72) 高橋康也『ウロキロス』 p. 276.
- (73) フリス・ブーズマック『サルトールロマンの合理主義者』 田中清太郎・中岡洋共訳 国文社 1975, p. 31.
- (74) 栗原行雄『エニロン』(晶文社 1979)の「解説」 p. 297.
- (75) 船戸英夫『一角獣・不死鳥・魔女——英文学の周辺』 日書房 1980, p. 59.
- (76) Virginia Woolf, *The Common Reader: First Series*, p. 189.
- (77) サルトル・ド・グザヴィエ『ペーニヤ』 三輪秀彦訳 早川書房 p. 11.
- (78) Alain Robbe-Grillet, 'Sur Quelques Notions Périmées,' *Pour Un Nouveau Roman*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1963, p. 33.
- (79) cf. Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Urbana: University of Illinois Press, 1980, p. 107.
- (80) スコールド・モリタ『虚構の生命力の源泉を活性化しようとする新しい文学形式の発見に「独創」(originality)を見よう』