

KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

ロブ=グリエのテキストにおける«figures obsessionnelles» : ラカンのアプローチの試み

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 関西外国語大学・関西外国語大学短期大学部 公開日: 2016-09-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 神田, 修悦 メールアドレス: 所属: 関西外国語大学
URL	https://doi.org/10.18956/00006295

ロブ＝グリエのテキストにおける 《figures obsessionnelles》

——ラカンのアプローチの試み¹⁾——

神 田 修 悦

はじめに——回帰する形象

ロブ＝グリエ文学は反復のデーモンに取り憑かれている。「ロブ＝グリエのテキストには驚きは無い、それは意外性とは正反対である²⁾」と J.-C. ヴァレイユがいみじくも述べている通り、そこで問題になっているのは、つねに同じシナリオの再演 (re-présentation) だといえるだろう。そして、この起源も終わりもないシナリオを支えるものこそが、《figures obsessionnelles》と呼び得るものに他ならない。これは、個別のテキストの枠組みを越えて、強迫的ともいえるほど執拗に回帰する一連の形象 (figures) であり、ロブ＝グリエに固有の《figures-fétiches》ともいえるものである。これらの形象を精神分析的視点から分析することで、ロブ＝グリエのテキストを突き動かしている欲望の構図、その幻想のシナリオ (scénario du fantasme) を描出するのが本論の目的である。

具体例を少しあげるならば、例えば物語空間のトポスを担う形象として、寝室 (chambre)、廊下 (couloir)、階段 (escalier) といったものがある。何気ない舞台装置にもみえるが、ロブ＝グリエの場合、それらは書く主体 (sujet d'écriture) の様々な欲望やオブセッションが交差する特権的な場であって、重要な手掛かりとなる。全テキストにあたるなら、figures obsessionnelles の総計はおおよそ100余りとなるが、それらは大きく4つの枠組みに分類することが可能である。すなわち、「外部と内部」(dehors et dedans)、「母性と父性」(le maternel et le paternel)、「表層と深み」(surface et profondeur)、「出会いと別離」(rendez-vous et séparation) である。これら4つのカテゴリーのうち、本論では3番目の「表層と深み」について考察したい。

1. 根源的欠如と原幻想

まず前提として留意しておきたいのは、ロブ＝グリエのテキスト全体が、表層と深みという2つの磁力がせめぎ合う場として形成されているという点である。一方には「深み」に対する強い不安 (angoisse) や妄想 (phobie) がある。その様な不安は、より具体的には海や水³⁾といった形象のもとで、そこに飲み込まれる恐怖として頻繁に描かれることになるが、ロブ＝グリエ自身が「自らの分身」と評してやまない海が、彼にとってどれほど根源的なオブセッションであるかは、例えば処女作『弑逆者』(Un Régicide) の incipit にすでに明らかであろう。

Une fois de plus, c'est, au bord de la mer, à la tombée du jour, une étendue de sable fin coupée de rochers et de trous, qu'il faut traverser, avec de l'eau parfois jusqu'à la taille. [...] Il n'est pas question d'essayer de nager dans ce tumulte. Il n'est pas question, non plus, d'hésiter longtemps sur la voie la meilleure. De toutes parts le niveau s'élève, les lames déferlent, la puissance des courants grossit.

(R, pp.11-12, 強調は筆者による)

こうして小説は水との格闘、溺死の悪夢のもとに始まるのだが、さらに興味深いのは、「またしても海のほとりで」という冒頭の一句にある通り、海との格闘が語り手にとってすでに周知の展開であり、物語が開始されるずっと以前より、何度も繰り返されてきたことがほのめかされている点である。起源なき再演であるロブ＝グリエの全テキストにとって、海はつねにすでにそこにある恒常的なトポスであり、まさに最大の figure-fétiche であるといえるだろう。海は表面の静謐さとは裏腹に、その背後には得体の知れぬ数多の生き物が待ち受け、虚無がうごめいている場だが、ただ同時に、語り手にとっては抗いようのない魅惑とノスタルジーの源泉でもあり、アンビヴァレントな場でもある。

そして、この深みへの不安に抵抗する様に、他方でロブ＝グリエのテキストには表層へと向かうはっきりとした志向がある。事物の表層を微細に描写する手法は有名であるが、すべてを亀裂や欠如のないつるつるした表層に還元しようとする傾向がそれで、ロブ＝グリエ自身の言葉を借りるなら、《royaume du lisse》へと向かう動きに他ならない。これは「深み」や「背後世界」を回避し、そこから及ぼされる不安を遠ざけようとする動きであろう。ロブ＝グリエのテキストによくみられることだが、物語の展開が突然ストップし、宙吊りになる《scène figée》や、《instantané》の手法も同じところにあると考えられる。

それでは、この深い闇の奥から発する不安とはどのようなものだろうか。ロブ＝グリエ文学の中心には大きく口を開けた虚無、あるいは欠如があり、彼のテキストはつねに穴を穿たれた

ものとして捉えることができる。ロブ＝グリエはそれを「根源的欠如」《manque fondamental⁵⁾》と呼ぶが、彼のエクリチュールはその欠如の周囲を延々と徘徊するモノローグだということもできるだろう。さて、この埋めることのできない根源的欠如の正体を、われわれは「他者の欲望の謎」だと捉えて考えてみたい。「他者の欲望の謎」という概念はラカンに由来する。主体が一個の言語的主体として世界に産み落とされるとき、すべてのドラマは他者、あるいは原初の他者である母の欲望の問題を巡って展開される。つまり、主体は自らが、母の絶対的な欲望の対象（phallus）と成ることを欲望するのである。そこに主体は自らの存在の根拠を置こうとするが、しかしこれは不可能な欲望であり、母＝他者は「私」＝主体を欲する様にみえて、その欲望は主体以外のどこかよそに向けられている。また、そもそも欲望を最終的に満たす絶対的な対象など存在しないことが、欲望を成立させている根本の原理である以上、自ら絶対的な欲望の対象となろうとすることは、すなわち、存在しないもの、無への同一化に他ならない。主体以外の何物かをつねに追い求める母＝他者の欲望の謎は、こうして主体の存立を脅かす重大な問題となり、この主体を苛む謎とどう向かい合うかによって、主体のその後の運命も変わってくるのである。図1はこの主体と他者の欲望の相関関係を表したものである。

図1-1

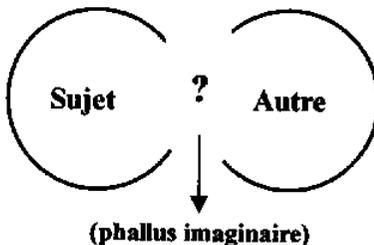


図1-2

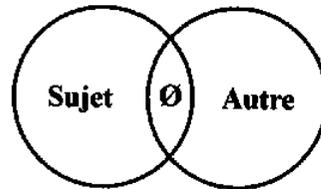


図1-1において、左円は主体、右円は他者＝母を表している。重要なのは、それら2つの円が重なる中心の半月形の部分で、そこにある疑問符は、主体と他者両者の欲望を同時に満たすことが可能であるかという、先の欲望の謎を図示したものである。いいかえれば、他者の欲望が同時に主体の欲望、つまり他者＝母によって自分が欲望されるということが果たして可能かという謎である。それが満たされれば、そのとき主体と他者の完全な合一・至福の融合が実現されるだろうが、現実にはそこは空集合でしかあり得ない。それを図示したものが図1-2である。この空集合こそは、主体にとっては死刑宣告に他ならない。いいかえれば、主体と他者、更には世界の中心には、虚無がボッカリ口を開けているわけで、これは主体にとって奈落の底に転落する恐怖を与えることになるのである。結果として、両者は完全な円とはなり得ず、欠けた円、つまり欠如した存在であり、欠如しているがゆえに、永遠に欲望することを宿命づ

けられた存在となる。この中心にある根源的な虚無、答えることの不可能な他者の欲望の謎に蓋をして忘却する身振りが去勢だが、忘却することなくそこに固執すると、主体は病の道へと進むことになる。倒錯もまた然りである。

さて、われわれはこの中心に位置する虚無と、ロブ＝グリエのテキストにつきまとう「根源的欠如」が同じものだと考えたい。ひとつの手がかりとして、ロブ＝グリエのテキストの、すべてのオブセッションのマトリスとも考えられる光景をここで紹介しておこう⁹⁾。

L'océan, c'était le tumulte et l'incertitude, le règne des périls sournois où les bêtes molles, visqueuses, se conjugaient aux lames sourdes. Et c'est lui, précisément, qui emplissait les cauchemars au fond desquels je sombrais dès que j'avais perdu conscience, pour me réveiller bientôt dans des hurlements de terreur qui ne suffisaient pas toujours à faire disparaître ces fantômes aux formes brouillées, que je n'arrivais même pas à décrire. [...] Hallucinations, délire nocturne, somnambulisme intermittent, j'étais un enfant calme au sommeil agité.

[...]

La pièce où j'avais mon lit, dans le modeste appartement parisien de la rue Gassendi, était séparée par *une double porte vitrée* de la salle à manger où maman restait lire, jusqu'à une heure avancée de la nuit [...]. *Le rideau rouge translucide qui me laissait dans une obscurité relative était maintenu disjoint* [...]. Quant aux spectres, ils apparaissaient en général juste en face de moi, dans l'angle du mur sous le plafond, du même côté que les vitres rouges; ils avançaient en ondulations régulières dans la partie pâle de la paroi [...]. Le dessin périodique du fantasma défilait de gauche à droite, en une série de volutes successives [...].

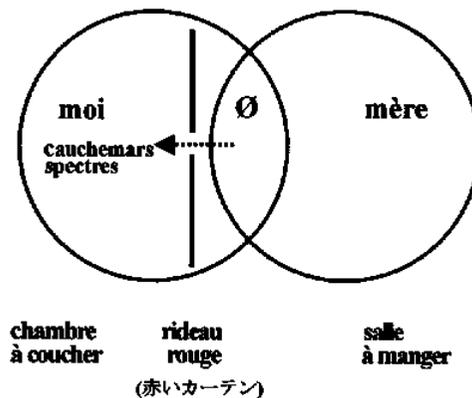
(MR, pp.14-16, 強調は筆者による)

これは『戻ってきた鏡』(Le Miroir qui revient) の冒頭で呈示される、少年期の回想である。毎夜繰り返される就寝の儀式と、悪夢への不安が語られている。語り手は狭く薄暗い部屋の片隅で、今まさに眠りに落ちようとしている。少年の母はすぐ手の届く所にいるのだが、二人の間にはガラス扉 (double porte vitrée) と赤いカーテン (rideau rouge translucide) が立ちはだかっている。カーテンは半開きの状態だが、やがてそのカーテンの上部に幽霊たちが現れ、いつもの様に輪舞を始めるのである。目を閉じれば、そこには海の魔物がすでに待ち構えており、やがて亡霊たちの輪舞に見守られつつ、少年は悪夢の底へ、水中へと飲み込まれてゆく。正面の半開きになったカーテンの隙間に、母の横顔が見え隠れするのだが、彼女は少年の苦悶に気

づくことなく、ただひたすら読書に没頭しているのである。

この光景はある意味で、ロブ＝グリエ文学の原光景、あるいは原幻想(fantasme originaire)ともいえるもので、複数のテキストにその変奏を見出すことができる。とりわけ、少年と母を分け隔てつつ、空間を2つに仕切るガラス扉と赤いカーテンは、初期の作品よりロブ＝グリエ最大の figures obsessionnelles のひとつであって、同じく赤いカーテンに執着した画家マグリットの絵と共に、ロブ＝グリエの偏愛の対象であり続けている⁷⁾。さて、この原光景において象徴的に表現されているのは、少年と母との不可能な関係性に他ならない。つまり、それ自体がひとつの深淵に他ならない母の欲望の謎に直面した際の主体の不安といえるだろう。少年の悪夢であるが、海(mer)に飲み込まれるとは、すなわち母(mère)の欲望の奈落に引きずりこまれることと等価であり、実際、悪夢の淵で発せられる少年の叫びに母は無関心で答えることはないだろう。先に図1-2で紹介したラカンの図式を下敷きにして、この原光景を図示すると次の様になる。

図2



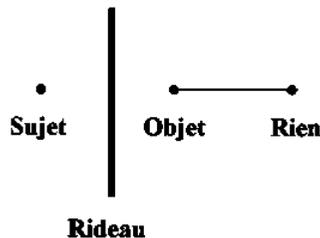
左円は少年である「私」、右円は母を表し、両者の間には虚無(空集合)が穴を穿っている。虚無の手前には「赤いカーテン」が引かれているが、それが半開きであることに注目したい。つまり、その僅かな開口部(entrebâillement)を通して、少年によって今まさに奈落が垣間見られているのだということである。幽霊の出現はこの虚無がまさに露呈しつつあることのメタファーであって、そして、その開口部の奥に見えるものこそが母に他ならない。重要なのは、この原幻想がロブ＝グリエ文学の、その特異なトポロジーに深く影響を及ぼしている点である。先述した通り、物語はつねに《au bord de la mer / mère》、すなわち、何らかの形で母性の磁場の影響下で展開しているといっても過言ではない。また、作中人物の多くが、外部から隔てられた内部、閉所に自身を幽閉するが、これは主体と他者＝世界の間虚無が介在し、一歩も

前に踏み出せないからではないだろうか⁹⁾。主体にとってできることが、もはや自身のその閉じた空間の内側で、手の届く所にある事物の表層を近視眼的に描写することであっても不思議ではないだろう。

2. ヴェールの論理

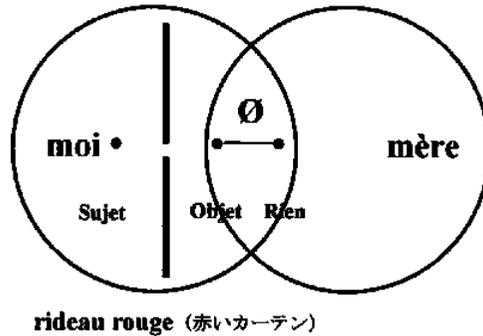
表層と深みの問題に戻ろう。ロブ＝グリエのテキストにおいて、主体が何よりも恐れるのはカーテンの向こう側の領域で、主体はつねにその手前に留まろうとする。ところで、そのような状況はフェティシズムのそれと酷似する。フェティシストたちが恐れるのもまた向こう側 (au-delà)、つまり母における phallus の不在である。objet-fétiche とはこの不在から身を守ってくれる一種の護符ともいえ、フェティシストはその表層に耽溺し、表層が彼らの幻想の糧となるのである。フェティシズムのロジックの本質は、不在であると知りながらもそれを否認し、空しく実在を信じ続けようというその両義性にある。そのために、逆に彼らはどうしようもなく虚無に魅入られ、いつまでもそこに釘づけとなってしまふのである⁹⁾。フェティシズムのロジックに関連して、ラカンは「ヴェールのシエマ」(schéma du voile) と名づけられた興味深い図を呈示している¹⁰⁾。

図3 Schéma du voile



フェティッシュとは、不在・虚無の前に置かれたヴェール (voile)、カーテン (rideau) の様なものであり、ヴェールを被せられることで不在は隠され、逆にその向こう側に何か実在しているような錯覚を与える仕掛けがそこにある。こうして、不在 (Rien) は実在 (Objet) へとすりかえられ、逆説的であるが、ヴェールがファルスの実在を幻想のうちに保証するわけである。しかしヴェールが剥がされると、実在はたちまち不在へと立ち戻り、こうしてヴェールをめぐる absence と présence の絶え間ない交代劇が演じられることになる。ロブ＝グリエにおいても然りである。彼のテキストを構造化しているのは、同様のロジックであり、それを在と不在の絶え間ない交代劇として読み解くことが可能なのである。先の図2をヴェールのシエマと重ねると、図4の様になる。

図4



偶然の一致にしては出来過ぎだが、ヴェールのシュエマと同様、ロブ＝グリエにおいても重要な役割を果たすのは、中心の虚無を覆い隠すカーテンである。ただ、そのヴェールは開いていて、今まさに在が不在へと転落しようとしているところだといえるだろうか。その「赤いカーテン」の開口部は、女性の *sexe* を隠喩的に図象化したものとも考えられる。フロイトは母なる女性の *sexe* をメドゥーサに喩えたが、ここで問題になっているのはメドゥーサとの遭遇であり、いわばロブ＝グリエのテキストにおける《*scène-limite*》、すなわち、恐怖のためにそれ以上先に進むことのできない、限界点としての *scène* に他ならない¹¹⁾。また、そこにこそまさに、この『戻ってきた鏡』冒頭の就寝の場面を原光景だと考える所以がある。ロブ＝グリエのエクリチュールは何度となくこの *scène* へと回帰を繰り返すのだが、ロブ＝グリエのテキストこそは、この原光景に対する不断の埋め合わせ、その《*compensation*》の試みであると考えられることもできるだろう。つまり、いかにそれを乗り越え、制御するかということである。

さて、フェティシズムのロジックを支えながら、その様な試みを可能にするものとして、様々な形象をあげることができる。「赤いカーテン」(*rideau rouge*) を始めとし、扉 (*porte*)、仕切り壁 (*cloison*)、窓 (*fenêtre*)、ガラスウィンドー (*vitrine*)、鏡 (*miroir*)、絵画 (*tableau*)、写真 (*photo*) などがそれに当たるが、いずれも空間を仕切る境界線 (*borne*) としての機能を果たし、不在を在に代えて投影する遮断幕《*paroi-écran*》であるといえることができる。これらの *figures obsessionnelles* のうち、ここでは扉 (*porte*) の形象に焦点を絞り、2つのテキストを分析の対象として考えてみたいと思う。

3. 『覗く人』と対象 *a*

まず第一に、1955年に発表された『覗く人』(*Le Voyeur*) について考えたい。このテキストを導いているものは、扉への偏執《*hantise de porte*》というべきものに他ならない。主人公

マチアスは時計のセールスマンという設定であるが、これは偶然ではない。なぜなら、たえず他者の住居を訪れるセールスマンという存在こそは、否応なく扉へと宿命づけられた存在だからである。同時に、他者の扉越しに様々なものを目にするゆえ、voyeurismeへと宿命づけられた存在でもある。その様な意味においては、『視く人』はまさに扉に取り憑かれた物語、あるいは「敷居の上にある物語」《récit sur le seuil》と捉え得るであろう。その点については、小説の冒頭よりすでに明らかである。

Une fois sur la route, derrière la porte close, sa valise intacte à la main, il vit bien que tout était encore à faire. S'étant retourné, il frappa de sa bague contre le panneau qui résonna profondément, comme un coffre vide.

(LV, p.36)

これは、マチアスが頭の中で、これから先のセールスの手順を想像する場面である。うまくゆかず、彼は何度となく同じ扉の前に立ち、執拗に同じ場面を反芻するのである。その過程で扉の形象は全部で6度出現することになる。

La peinture vernie, refaite de fraîche date, imitait à s'y méprendre les veines et irrégularités du bois. D'après le son qu'elle venait de rendre, on ne pouvait douter que sous cette couche trompeuse la porte ne fût de bois véritable. A hauteur du visage, il y avait deux nœuds arrondis, peints côte à côte, qui ressemblaient à deux gros yeux — ou plus exactement à une paire de lunettes.

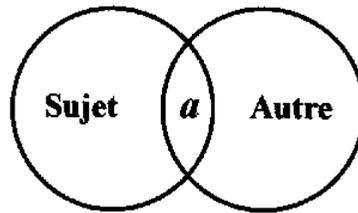
(LV, p.36)

これは、再び扉を前にしながら、扉を介して何らかのイマージュがそこに立ち現れてくるのを待つかのごとく、マチアスがその表面をじっと凝視する場面である。扉がそこにある限り、その向こう側には何かが存在するはずである。ヴェールの論理に従うならば、少なくとも扉がそこにあるだけで、その様な幻想を与えるわけである。マチアスが次々と扉をノックするのは、扉の向こう側にあるかも知れない、虚無ではない何物かとの幸福な遭遇を夢見るからに他ならない。そして、ここで重要となるのは、主人公の売り込もうとする時計である。セールスマンとはある意味で、他者の欲望を目覚めさせようとする誘惑者だといえるだろう。彼の欲望するところは、彼の商品が他者によって欲望されることであり、こうして彼の行商の旅は、彼の来訪を欲望し、待ち受ける理想の扉、すべての不安を解消してくれる扉を求めての彷徨となるのである。

さらにここで重要な役割を果たすのは、主人公の少年期の記憶の中に登場する紐（ficelle）のコレクションのエピソードである。遠い昔、少年は紐を収集し靴箱の中に大切にしまっていたのだが、それは少年の母によって取り上げられ、寝室の整理筆筒の扉の向うにしまわれてしまう。許しが出たときにだけ扉の鍵が開けられ、新しく見つけた紐をその箱の中に置きに行くということが続くのである。少年の心の中では、母の手元にあるこの紐はこの上なく貴重なものに思われ、母の欲望の対象と捉えられる。何の変哲もない紐であるが、それが扉の向う側、箱の中に大切に保管されることで、その価値が増大するわけである。ここにもフェティシズム特有のロジックが見られるが、この紐は同時に、かつて母と子を結んでいた臍帯（cordon ombilical）のメタファーと解釈することも可能である。

時計もこの紐も、主人公の幻想において、他者の欲望の対象という位置を与えられるが、ラカンの理論においては、このような対象を対象 *a* (objet *a*) と呼んでいる。対象 *a* を図示すると以下の様になる。

図 5



対象 *a* とは、原初において主体と他者を結びつけていたであろう何物か、主体の一部であると同時に他者の一部でもあった何物かである。その最大の特徴は、「かつて在ったはずだが喪失されてもうない」、あるいは「つねにすでにそこにはない」という点にある。しかし「失われていてそこにはない」ということ自体が、その実在を保証するという、まったく逆説的な論理がそこに働いているのである。主体にとってはもちろん、それは他者自身の失われた部分である以上、他者もまた欲望してやまないであろう対象である。郷愁を誘うその対象を再び見出すことに主体は必死となるが、そのたびごとにそれを取り逃がすことになる。だがこの取り逃がすことが、逆にさらなる探求へと主体を駆り立てるバネとなるのである。こうして対象 *a* は、主体と他者との間に介在する虚無＝空集合に取って代わるべき幻想の対象として、主体を導くことになる。すべては虚構でしかないが、主体の探求をたえず支え続けるおとりとして機能し、主体に対して生存の糧を与えるのである。

マチアスにとって、母の存在もそうであるが、問題の紐が現在にはもう失われた、遠い昔の対象であることに留意する必要がある。今はもうそれがどこにあるのか、彼にはまったく分から

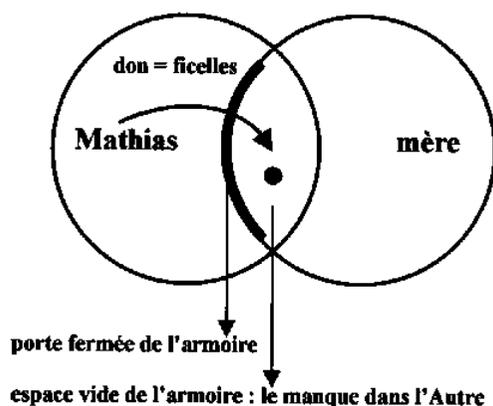
ない。時計はいつてみればこの紐の代用 (substitut) に他ならず、彼が行商のために手にしているスーツケースは、かつて紐をコレクションした靴箱を想起させるものである。しかしながら興味深いことは、この失われた対象である紐が、マチアスの前に再びその姿を現すことである。

Un instant, il lui sembla la reconnaître, comme un objet qu'il aurait lui-même perdu très longtemps auparavant. Une cordelette toute semblable avait dû occuper une place importante dans ses pensées. Se trouvait-elle avec les autres dans la boîte à chaussures?

(LV, p.10)

失われた対象とのこの幻想的ともいえる再会を境に、彼の旅は二重化し、もうひとつ別の隠れた目的を有することとなる。すなわち、遠い昔において、母の無意識の欲望に応じてそうした様に、新たに発見した紐をその持ち主に返すこと、それを欲望して止まない他者、いわば理想の受託者《dépositaire》を探し出し、その紐を送り届けることに他ならない。図6をご覧ください。紐を送り届けることは主体による一種の贈与 (don) であって、主体はその贈与により、他者の欲望に答え、他者の欠如を満たし、つまるところ図の中央に口を開けた虚無を埋めようとするのである。そしてこのとき、マチアスが求めて止まない理想の《dépositaire》の扉と、かつて紐が保管されていた母の整理筆筒の扉は、まったく等価なものとなる。さらに、これら2つの扉の向こう側の領域は、原初において主体がいた母の胎内を、ただし現在では空でしかない胎内を象徴化したものとも考えることもできる¹²⁾。

図6



以上の点をふまえて、以後の物語の展開を総括してみると次の様になるだろう。行商の道すがら、マチアスはやがてある建物の奥深くに迷い込んでしまう。扉を開けるとそこは、まるで問題の整理筆筒の内部を想起させる様な、薄暗く閉じた空間で、すぐさま彼の前に2つの扉が姿を現すことになる。2つ目の扉を開けると、そこにはさらに3つの扉がある。彼は真ん中の扉を選んでその内部へ足を踏み入れる。ここにあるのは、まさに扉の迷宮ともいべき空間であるが、マチアスは果たしてその最後の扉の向こう側で、何を見出すことになるのだろうか。

Celle du milieu bâillait largement. La pièce qu'elle offrait aux regards n'était pas la cuisine annoncée par le cafetier, mais une chambre spacieuse qui surprit Mathias par sa ressemblance avec quelque chose dont il ne sut pas, ensuite, préciser l'origine.

(LV, pp.66)

その場所に見覚えがあることにまずマチアスは驚く。そして、幻想に彩られたその空間で、少年の頃に恋心を寄せながら、もうこの世にいない少女の姿を目にすることになる。

Au-dessus du lit, un tableau à l'huile [...] figurait un coin de chambre tout à fait analogue: un lit bas, une table de chevet, une peau de mouton. A genoux sur celle-ci et tournée vers le lit, une petite fille en chemise de nuit est en train de faire sa prière, courbant la nuque et mains jointes. C'est le soir. La lampe éclaire [...] l'épaule droite et le cou de l'enfant.

(LV, pp.68)

失われた存在であるヴィオレットという名のこの少女は、その名が暗示する様に、マチアスをサディスティックな妄想へと誘うことになる。彼の目には、膝を床につきながら両手を合わせるその姿態は、いかにも両手を縛られることを待ち望んでいる様に映るのである。そして、その両手を縛るのは、もちろんマチアスが新たに手中にした紐以外の何物でもないということになる。ここで果たして主体はようやく、その理想の《dépositaire》を見出したといえるのだろうか。こうして物語は、ヴィオレットの分身ともいえるもうひとりの少女ジャクリーヌの、マチアスによる殺害へと一気になだれ込んでゆくのであるが、しかしながら、結果として『覗く人』は主体の幻想を十分に満たすテキストとはなり得ない。なぜなら、最終的にマチアスの犯罪は黙殺されてしまうからである。つまり、それは他者の世界から認知されず、単なる妄想として打ち捨てられる。実際、それは語りの上でも起こらなかったこととして抹消されてしまうのである。

4. 対象 a とその運命：『迷路のなかで』

ロブ＝グリエとしては5作目の小説、『迷路のなかで』(*Dans le labyrinthe*)は、同じくラカンの視点から眺めれば、『覗く人』で上演された幻想のシナリオを受け継ぐテキストとして捉えることができる。見知らぬ街を彷徨する兵士の物語であるが、その主軸はやはり《*dépositaire*》探求の物語に他ならない。兵士には名もなく、一切のアイデンティティが欠落しているが、ただ、手に箱を携えている。その箱は戦死した友人から託されたもので、それを送り届けるために街にやって来たのである。箱の中身は兵士自身も知らされていない。この箱が『覗く人』におけるマチアスのスーツケース、さらには紐をコレクションした靴箱の再来であることは明らかであろう。ここで再びフェティシズムの論理に照らして考えてみたい。

兵士がいかに大切に抱えるその箱は、周囲の関心を引き、他者の欲望を刺激する。中身が無価値である、つまり空であることは、小説の最後に明かされるが、問題は、箱に大切にしまわれているというだけで、価値のないものでもそれが財宝であるかのような幻想を与えるという点である。この箱は物語全体の構造の核であり、中身が知らされていないというその匿名性こそが、物語の前進を逆に可能にしているといわねばならない。たとえ一切のアイデンティティを剥奪されていようと、兵士が他者と関係をもてるのもこの箱のためである。無より立ち現れた亡霊のごとき兵士にとって、そしてその兵士のあてのない彷徨を物語ろうとするこの小説の語りそのものにとっても、この箱はそれらが存在するためのひとつの口実として機能するわけである。

物語にはやはりひとつのゴールが予めプログラムされている。すなわち、箱をその到来を待ち焦がれているであろう受取主に渡すことである。そのとき、その理想の他者から歓迎され、兵士は自らの存在をそれまで保証してくれていた箱の中身を知らされることで、自らが最終的に何者であるかを知ることができるのである。彼は自身が誰であるか知らない。しかし箱がある以上、また誰かが彼を待っている以上、いずれきっと自分がそれと知らずにいる内なる宝に到達することができるだろうと彼は期待するのである。つねに先送りされるしかないその様な期待だけを頼りに、兵士は自らの生存を前へと繰り延べてゆくわけである。これはラカンが明らかにした、人間存在の宿命と不思議にも一致するといわねばならない。空こそがすべての支えである。箱の中身も空であれば、それが目指す理想の受取主も実在しない。いわば二重の空を糧としながら、すべての仕掛けが回ってゆくのである。その意味では、兵士の箱もやはりラカンのいう対象 a に相当するものだといえる。

語りの出発点は、赤いカーテンで囲まれた密室である。冒頭の一節、「今ここに私はたった一人である」は有名だが、これはすでに指摘したロブ＝グリエ特有の幽閉のイメージであり、外の他者の世界から遮断され、疎外されているというオブセッションがそこにある。しかし

『覗く人』とは異なり、この孤独な語り手は外の世界へ出て行こうとはしない。自身の閉ざされた密室に留まりながら、その中からすべてを自分の手で創り出そうとするのである。そして、この擬似創世記の触媒となるのは、やはりヴェールの論理に他ならない。赤いカーテンがそこに在る限り、その向こう側には何かが存在するはずである。こうして密室の外の世界、やがて兵士がさ迷い歩くことになる、迷宮としての都市が闇の中から立ち現れてゆく。部屋の内部にある一枚の絵がそれを補完し、画中に描かれたカフェの内部、その内部を外の街路と連結する扉のイメージを通して、さらに外部の世界がより明瞭なものとなってゆく。

語り手がこのプロセスにおいて格闘しているのは、虚無に他ならない。この虚無は他者と主体の間にある虚無であると同時に、書く主体の目の前に広がる、まだ埋められていない真白いページのそれでもある。そして、盾を唯一の頼りとしてメドゥーサに立ち向かったペルセウスのごとく、語り手は扉の形象を増殖しつつ身を守りながら、前へと進んでゆくことになる。しかしながら結果としていえるのは、こうして虚無を相手にしながら、書く主体はその虚無をこそ最大の糧として自らの創造行為を実現させているという点である。この虚無はもはや「創造的な虚無」(vide créatif)ともいえるもので、ここで主体は、不安の根源である虚無を見事に飼い馴らし、昇華させてしまっているといえるのである。

La porte s'ouvre d'un seul coup, si brusquement qu'il doit s'accrocher au chambranle pour ne pas tomber, pour ne pas se trouver happé par ce corridor béant au milieu duquel se dresse un homme [...].

(DL, pp.97-98)

Voici que la trace s'arrête, brusquement, devant une porte toute semblable aux autres, mais dont le battant n'est pas complètement clos.

(DL, p.117)

La porte de l'immeuble n'était pas close, elle s'est ouverte toute seule quand le soldat l'a poussée. Il est entré. Il a refermé avec douceur; le pêne, en fonctionnant, a produit un bruit léger.

(DL, pp.168-169)

ここに引用した通り、物語の新たな展開を可能にするのは、つねに扉の形象であるといえる。ところでこの様な状況は、ラカンが描写する対象 *a* の運命と無縁ではないだろう。

図7-1

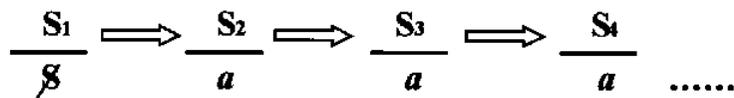


図7-2

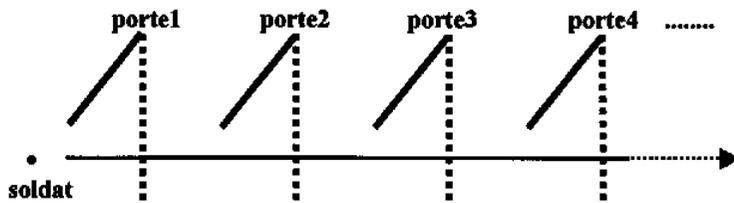


図7-1はラカンの対象 *a* に関する模式図である。横棒の上にある *S* はそれぞれシニフィアンを表す。「自身が何者であるのか」という問いかけに対し、その答えを求めて主体は延々とこのシニフィアンの連鎖の上を引き回されてゆくだろう。そのたびに主体は彼の問いに対する答えを取り逃がすことになるが、この取り逃がすという行為それ自体が、彼を次なる探求へと向かわせる起爆剤となるのである。そして、この空に支えられた連鎖の触媒こそが対象 *a* である。それは現実には存在しない対象だが、主体にとっては絶対的な答えとして、すなわち、すべてのシニフィアンの連鎖の最終的なシニフィエとして、横棒の下にたえず明滅し、幻想裡に主体を誘惑するのである。これは、そのまま扉の形象を介しての探求と構造を同じくするものである（図7-2参照）。扉を自らに課し、それを一種のおとりとして、主体は次々と開けてゆくが、そこには何も無い。むしろ、発見の失敗こそが次なる扉へと主体を誘うのである。つまり、「そこにはない」ということが、それが「どこかよそこに必ずある」はずだということの証しとなるわけである。

ロブ＝グリエの小説の常にならば、目指すべき理想の《*dépositaire*》は女性である。眩暈にも似た語り構造とあいまって、兵士は無数の扉の前に行き、敷居を越えて行く。半開きになった扉の向こう、建物の奥深く、増殖する扉の迷宮の果てで、兵士は箱の受取主とおぼしき女性に出会うが、このあたりの展開は『覗く人』と酷似している。そしてやはり、女性は兵士の期待を裏切ることになる。箱の中身のひとつに剣があるが、このファルススのメタファーである剣を女性は拒絶するのである。なぜなら、彼女はそれとよく似た剣をすでにもっているからである。兵士はやがて敵軍に銃撃され、赤いカーテンによって外部から遮断されたこの女性の部屋で息を引き取ることになる。兵士にとって臨終の場となるこの部屋は、赤いカーテンの存在

からして、小説冒頭の密室、さらには『戻ってきた鏡』の寝室を再現するものといえるだろう。そうであるならば、この女性こそは、主体を魅惑しながらも、悪夢とともに絶えず死の淵へと誘う母の分身だというべきである。

いずれにしても、すべては振り出しに戻る。この後、シナリオは7作目の小説『ニューヨーク革命計画』（*Projet pour une révolution à New York*）へと引き継がれることになるのだが、紙数に限りがあるゆえ、冒頭部分にのみふれておきたい。

Mais la vue se brouille à vouloir en préciser les contours, de même que pour le dessin trop fin qui orne le papier des murs, et les limites trop incertaines des chemins luisants tracés dans la poussière par les chaussons de feutre, et, après *la porte de la chambre*, le vestibule obscur [...], puis, *la porte d'entrée* une fois franchie, la succession des longs corridors, l'escalier en spirale, *la porte de l'immeuble* avec sa marche de pierre, **et toute la ville derrière moi.**

(DL, p.221, 強調は筆者による)

『迷路のなかで』の結末部である。ここには扉のイメージが3度現れている。語り手が扉を次々と喚起し、今一度、外部世界へと思いを馳せつつ、文字通り物語全体の扉を閉じる『迷路のなかで』の結末部と、『ニューヨーク革命計画』の冒頭を比較してみよう。『迷路のなかで』最後の幻想が、『ニューヨーク革命計画』の冒頭に反響しているのがわかる。

Je suis en train de **refermer la porte derrière moi**, lourde porte de bois plein percée d'une petite fenêtre rectangulaire, étroite, tout en hauteur, dont la vitre est protégée par une grille de fonte au dessin compliqué [...] qui masque presque entièrement.

(PR, p.7, 強調は筆者による)

太字で示した通り、『迷路のなかで』の最後の一句、「私の背後の街全体」《*toute la ville derrière moi*》という部分と、『ニューヨーク革命計画』の「私の背後で扉をしめる」《*refermer la porte derrière moi*》という部分に注目したい。『迷路のなかで』において、語り手は密室に幽閉され、内部へと向かう動きによって終わるが、『ニューヨーク革命計画』では、語り手は再び外の街路へと足を踏み出そうとしている。同じ「背後で」《*derrière moi*》という表現を軸としながら動きが反転し、再び扉の向こう側（*au-delà*）を求めて、探求のシナリオが再開されるわけである。

扉をもって終わり、扉をもって再開されるこのシナリオに結末はない。それは『幻影都市のトポロジー』や『黄金の三角地帯』を経て、『コラントの最後』にまで至る壮大なシナリオで

ある¹⁾。それゆえこのシナリオこそは、ロブ＝グリエのテキスト創造を読み解くひとつの重要な導線であるといえる。前掲の図7の1及び2に従うならば、ロブ＝グリエのテキストは、蜃気楼のような最終的なシニフィエを求めて積み重ねられてゆく、シニフィアン無限の連鎖であるということもできるだろう。そして、テキストの中で、現実にこのシニフィアンとして機能するものが、フェティッシュとしての形象である一連の《figures obsessionnelles》に他ならないのである。

おわりに

本論においては、ラカンの概念装置を参照しながら、ロブ＝グリエのテキストへのアプローチを試みたが、しかしこれは、ラカンの理論がロブ＝グリエに応用され得るといった単純なことでは決してない。むしろ、同時代を生きた両者の仕事は共時的に捉えられるべきであって、どちらか一方が他方の解説格子となるわけではない。ラカンの理論はオリジナリティーに富んだものだが、様々な概念を駆使しつつ彼が発見したものを、ロブ＝グリエもまた独自の視点により、無意識的であるにしろすでに感じ取っていて、テキスト創造のうちに実現していたと考えるべきであろう。小説形式の革新という、ロブ＝グリエが果たしたとされる文学史的事象は表層のものであり、より深いところにおいて、彼の仕事はラカンに匹敵するある普遍性を獲得していたとわれわれは考えたい。そしてそこにこそ、ロブ＝グリエ文学の最大の魅力と、テキストの快樂があるといえるだろう。

注

- 1) 本論はカン大学に提出した博士論文《*Les Figures obsessionnelles dans les œuvres littéraires de Robbe-Grillet*》(Université de Caen Basse-Normandie, U.F.R des Sciences de l'homme, 2002)の第3部をもとに、さらに発展させたものである。なお、本文中に引用したロブ＝グリエのテキストについては、以下の略号を用いて表記することとする：R (*Un Régicide*, Minuit, 1978), LV (*Le Voyeur*, Minuit, 1955), DL (*Dans le labyrinthe*, Minuit, 1959), PR (*Projet pour une révolution à New York*, Minuit, 1970), MR (*Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984)。
- 2) Jean-Claude Vareille, *Alain Robbe-Grillet l'étrange*, Paris, Nizet, 1981, p. 122.
- 3) ロブ＝グリエにおける水や液体 (liquide) の形象は実に多様である。トボスとしては、海はもとより、沼 (marécage)、泉 (bassin)、水溜り (flaque) 等をあげることができる。視線を遮る濁った水や、「ねばねば」(visqueux) とした液体は不安の対象であり、血の形象とも連関しながら、ひとつの巨大なセリーを形成する。

- 4) 海への偏執とその両義性は、『戻ってきた鏡』において頻繁に言及され、例えばそれは、《tentation mortelle qui va confondre l'anéantissement avec la jouissance suprême, la perte de connaissance avec l'épanouissement, bientôt le désespoir avec la beauté de l'âme》(MR, p.37) と表現される。
- 5) Cf. MR, p.41.
- 6) この点に関連して、当然ながらロブ＝グリエにおける母性と父性の問題を明確にしておく必要がある。ただ、それだけでひとつの論をなす大きな主題であるだけに、ここではふれることができない。前掲の博士論文・第1部および第2部において詳説したので、参照願いたい。
- 7) *La Belle captive* と題されたルネ・マグリットの作品は特に重要である。砂浜の上に引かれた赤いカーテンの隙間から海がみえている。その情景はロブ＝グリエの想像力を刺激し、『囚われの美女』を生んだと考えられる。赤いカーテンはその色と形から、女陰を想起させるとともに、劇場の緞帳とも無縁ではなく、幻想のシナリオを上演するための *fantasmagorique* な装置であるとも考えることができるだろう。
- 8) ここにおいて、ロブ＝グリエにおける内部と外部の問題系が浮上する（博士論文第1部参照）。一例をあげれば、『覗く人』における少年期のマチアス、『嫉妬』、『迷路のなかで』、『黄金の三角地帯』の語り手たちなど、外部から隔絶した独房や幽閉のイメージは枚挙にいとまがない。
- 9) この点に関してはドールの研究に詳しい（Cf. Joël Dor, *Structure et Perversion*, Paris, Denoël, coll. 《L'espace analytique》, 1987）。
- 10) Jacques Lacan, *Le Séminaire IV*, Seuil, 1994, p.156.
- 11) ラカンはこの様な scèneこそが《souvenir-écran》であり、それを「物語が中断し凍りつく」特権的なモーメントとして捉えている（《une interruption de l'histoire, un moment où elle s'arrête et se fige》, *op.cit.*, p. 157）。他方、アスンは独自の視点よりそれを《arrêt-sur-image》と評し、興味深いフェティシズム論を展開している（Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur Le regard et la voix*, tome 2, Anthropos, 1995, p. 14）。
- 12) Cf. Ae-Young Choe, *Le Voyeur à l'écoute*, Paris, P.U.F., coll. 《Le texte rêve》, 1996. この筆筒の内部の薄暗い閉域は、70年代以降、ロブ＝グリエに頻出する洞窟や地下世界のイメージと無縁ではない。洞窟や地下世界は廢墟のイメージとも結びつくが、海と同様、「深み」を具現する形象に他ならない（博士論文第4部参照）。
- 13) 『コラントの最後』の結末部を思い出したい。コラントはそれが畏だと知りながら、空虚と闇が広がる地下空間への扉を開けるところで、物語は閉じるのである。

(かんだ・しゅうえつ 国際言語学部助教授)