

クロード・シモン：

『 導 体 』 に お け る 視 線

松 尾 国 彦

(人文学部仏文学研究室)

Claude Simon :

Le rayon visuel dans “Les Corps conducteurs”

Kunihiko MATSUO

(Littérature française)

クロード・シモンのヌヴォー・ロマンの第七作『导体』(1971年)¹⁾にあって、テキストは前作『フェルサルスの戦い』(1969年)で復権した動詞をもって、それも現在時制の動詞をもって書かれる。従来の現在分詞を中心とした名詞主導のテキストと異なり、そこでは動詞とともに時間的・空間的展望を伴う事行が復活したかのごとくである。むしろ前作での動詞の復権は記号としての復権であり、現実の動きの代替物としての復権ではない。それは垂直的時間に従い、動いているものをも不動相のもとに捉えるというこの作家本来の認識様式を必ずしも排除しない。しかしその一方、形式が内容を変革するというのは大いにありうることである。復権した動詞が事行への道を拓き、この作家の認識様式にあってこれまで等閑視されてきた時間的・空間的展望が作品に導入されるというのもありえないことではない。時間的・空間的展望といったが、ごくわずかな例外を除いてすべて現在時制にあるこの作品に関しては、時間的展望については一応棚上げにしておく。また、空間的展望が垂直方向への、つまり空間的奥行に向けての展望であるのは論を俟たない。それこそクロード・シモンの認識様式にあって、従来把握が最も困難だったものなのである。

1) 『盲目のオリオン』

クロード・シモンの認識様式が垂直的時間に従う点については、すでに他で詳述した²⁾。過去と未来の間で急速な往復運動を繰り返す垂直的時間が主体の現在時に突入する瞬間、世界の様相が垂直的時間の切り口として把握される。動いているものさえ不動相のもとに捉えられる由縁である。とはいえ垂直的時間がたまたまその往復運動を停止するとき、垂直的時間に内包される平行的時間が顕現する。垂直的時間は平行方向への動きを排除しないのである。『导体』ではこの間の事情を、視覚にたとえて次のように言う。視覚はクロード・シモンにとって、認識のための中心器官なのである。「世界の諸イメージがやって来ては貼りつき、次から次へと横滑りしてゆく網膜」(p.226)。こうした言及は、この作家の認識様式が『导体』においても基本的に変っていないことを示している。網膜に投影されるかのような二次元的ヴィジョンに、空間的奥行は望むべくもない。空間的奥行の垂直性は、垂直的時間の垂直性にいわば吸収されてしまっているのである。とはいえクロード・シモンにあって、空間的奥行への関心が稀薄だというわけではない。それどころか、たとえば『フランドルの道』(1960年)において背景 fond という語が作品を支配する最重要語の一つだった³⁾ように、とりわけ強いといえる。しかしそれは闇、まばゆ過ぎる陽光、雨、もや等の不透明が背景

中のあらゆる事物を呑み尽くしている同作品におけるように、空間的奥行がまさに不可知であるがゆえの関心だったのである。ところで前作『ファルサル of 戦い』では動詞が復権した。動詞はそれが現実の動きでないとしても、少なくともシニフィエとしての動きを含みうる。しかもシニフィエとしての動きに垂直方向、平行方向の別はない。動詞の復権が空間的奥行への展望を可能にするかもしれないのである。

動詞の復権と、復権した動詞による今後の展開が問題であるこの時期、クロード・シモンの関心は一枚のタブローの上に集中する。タブローつまり不動の画面が、垂直的時間の切り口にも似て、しかもそこから平行的時間をさえ排除するという点で、この作家の認識様式にことさら適合することはここに繰り返さない。従来からさまざまなタブローが作品成立に直接関与してきた。特にこの時期クロード・シモンの関心を惹くのは、タブローでありながら「奥行があり *s'enfonçant*, 見る者も引き込まれ, *s'enfonçant*⁴⁾」ずにはいない、プーサンの「あのとほうもない『朝日の光に向かって歩く盲目のオリオン』⁴⁾」(以下、「プーサンの『盲目のオリオン』」と略す)である。このタブローがもたらす奥行感、『ファルサル of 戦い』の作者をしてフランス語の前置詞 *(au-dedans de)*, *(à l'intérieur de)* の、英語の前置詞 *(into)* に比しての非力を嘆かせる⁵⁾ほどなのである。むしろこれはだまし絵としての奥行であり、クロード・シモンの認識様式を裏切るものではない。とはいえ『導体』においてこうした奥行が動詞と結び付き、タブローの記述だというただし書きもないうまま、彼方へとしだいに細まりゆく山道を盲目のオリオンが辿り *se dirige* (p.70), 進み *avance* (p.58), 前進する *s'avance* (p.74, p.219) とし、そこに奥行に向けての現実の移行感が生じるのは否定しえない。前作での動詞の復権が記号としての復権だったにもかかわらず、少なくとも一般的な解説法によれば盲目のオリオンは山道を実際に辿り、進み、前進しているのだ。

クロード・シモンは『ファルサル of 戦い』と『導体』の間に、他からの需めに応じ、その標題も『盲目のオリオン』(1970年)⁶⁾なる著作を出版する。著作の本文はわずかな相違を除けば『導体』の前から3分の1 (p.86まで) とほぼピッタリ重なる。次作のために書き上げていた分の原稿を転用したのもあろう。それにみずからの制作手法についての論説を序文として付し、みずからの手描きのデッサンを含む多くのタブローを挿絵として加えたものである。この著作がその標題をあのプーサンの『盲目のオリオン』に負っていることはテキスト中に明示されているわけではないが、その絵が表紙絵や挿絵に採られていることから明らかである。この時期のこの絵に対する執着は、動詞の復権を得たクロード・シモンが、みずからの認識様式=文体の変革の可能性を、この絵のうちに模索しているのではないかと思わせるのに充分である。しかるにこの絵に関する限り、模索に十全な答を与えてくれるわけではない。『ファルサル of 戦い』では見る者を引き込まずにはいない奥行感を強調したクロード・シモンだが、『導体』ではこの時期の執着を総括して次のように言う。「遠近法は外見上尊重され、見る者に深みの感を与えるが」(p.77), 「ここでも雲の奇妙な配置が、三次元の光景を見ているわけではないことをはっきりさせる」(p.78)。ここにいう雲の奇妙な配置とは、吹き流される雲の流れのなかで、雲の塊のそれぞれがいずれもまともに正面から捉えられ、互いに併置されるかのような配置のことである。かくてこの絵の盲目のオリオンは、雲の流れをも含む背景に「貼りつけられた *collé*」(p.78) かの観を呈するという。この語は先の網膜についての言及のなかの「貼りつく *se plaquer*」という語を思い出させずにはいない。認識様式変革による三次元空間獲得の試みは、認識様式の基盤そのものによって阻止される。『導体』において盲目のオリオンは空間的奥行に向けて前進する。しかしまた同時に、「オリオンは前進しない *ne s'avance pas*」(p.77)。

ではこの時期の、タブロー内での空間的奥行獲得の試みは、まったくの徒労だったのか。タブローがタブローだということ、タブローでしかありえないことは初めからわかっている。だまし絵を

だまし絵と確認することにはなんの意味もない。プーサンの『盲目のオリオン』に関する先の総括の積極的意味は、だまし絵がだまし絵である根拠、あるいはだまし絵がだまし絵にさえなりえていない根拠の指摘にある。つまり、外からやって来て網膜に貼りつくものに空間的奥行は望むべくもないということである。視線は垂直方向に向かって走るが、視像は平面性を免れない。そしてタブローが視像の典型例であるのは論を俟たない。

2) 可能態としての視線

クロード・シモンにとっての認識の中心器官たる視覚は、機能上二つの側面、視線と視像に分かれる。従来この作家がもっぱら後者に加担してきたのは異論の余地がない。それどころか、その認識様式の根幹たる垂直的時間の切り口そのものが、すでに一種の視像なのである。この作家にとって認識は視像と切り離しえない。視像は認識としての視覚であり、行動としての視覚、つまり視線とは相容れない。そして従来のクロード・シモンの作品が視像優位、認識優位の作品だったのは紛れもない。ところで前作『ファルサル戦』では動詞の復権と軌を一にして、視線のことがこの作家としては初めてまともに取り上げられたのではなかったか。目 œil と客体 objet を結ぶ直線 OO' についての論議⁷⁾である。この直線 OO' はいつでも主客を転倒させ、直線 O'O になり代わりうるという。『導体』にも「彼が彼等のうちの一人を目で追っていると、その男が彼のことをみつめているのがわかる」(p.12) という一節がある。視線であるがゆえのこの互換性、立体性は、視像の平面性をすでに逸脱している。あたかも動詞の復権と時を同じくして、行動としての視覚がその存在を主張し始めたかのごとくである。「彼」と「男」の間に視線の交換があった街路は後でも触れるように、『導体』では視線にとっての実験場の観を呈するが、その街路の高層ビルの一つの真下に位置する「彼」の視線は、壁面に連なる窓の縦の列が上方へ向けて描き出し、しかもビルの上端で途切れてしまう遠近法上の消失線を、虚空中の「収斂点に向けて延長し」(p.13) たりする。『導体』では視線はその存在を主張する。一方、視像もいまだ有力で、両者は競合関係にある。このことを理解するため、前作で復権した動詞のうち、視覚に関する最も基本的な動詞〈voir〉について検討しなければならない。この作品におけるこの動詞の扱いには、注目すべき点がみられるからである。

『導体』にあってももちろん少なくない視覚に関する動詞のなかで、〈voir〉の使用頻度はそれほど高いわけではない。主節、従属節の別を問わず、また不定法、現在分詞、過去分詞をも含めるとすれば、〈voir〉の用例は作品全体で110例ほどであろうか。この数そのものは驚くべきほどではない。注目すべきはその扱いである。作品冒頭からしてすでに、1ページに2度、次のような用例がみられる。

Un autre porte un bocal à l'intérieur duquel on peut voir un fœtus accroupi [...] (p. 8. 強調は論者。以下同じ)

Au bout de la rue il peut voir l'avenue qu'elle croise [...] et au-delà la marquise de l'hôtel [...] (p. 8)

『導体』では、動詞〈voir〉は多くの場合可能の準助動詞〈pouvoir〉と共用される。可能態である。可能態は〈voir〉の用例約110のうち60例を上回る。過半数である。この数は大して長くもないこの作品を一読する読者に、〈on peut voir〉あるいは〈il peut voir〉の文例のみが印象に残るといふ結果をもたらしかねない。さらに加えて可能とは表裏の関係にある許容、放任の準助動詞〈permettre de〉、〈laisser〉と共用される場合がそれぞれ5、6例あるので、〈voir〉の広義の可能

態は110中の70以上を数えることになる。これは尋常な数ではない。元々具象性が非常に強く、みずからの判断や裁量のテキスト面への介入を極端に避けるクロード・シモンの作品にあって、準助動詞の用例は決して多くない。それは『導体』で〈voir〉が上の3つ以外の準助動詞と共用されるのが2, 3例にとどまるという一事からも容易に納得されよう。この作品では〈voir〉と〈pouvoir〉の結び付きは特筆に値するのである。このことは逆に〈pouvoir〉の立場から立証することもできる。〈pouvoir〉が〈voir〉以外の動詞と共用されるのは作品を通じて40例ばかり、それもほとんどの場合〈voir〉と同じ知覚動詞との共用だが、知覚動詞に限らず一般に〈pouvoir〉と共用されうる動詞の数を勘定に入れば、60対40の比率が示すところはおのずから明らかであろう。『導体』では〈voir〉は可能態として扱われるのが常態なのだ。

『導体』における動詞〈voir〉に関して注目すべき第2の点は、〈voir〉が可能態として扱われるほとんどの文例において、状況補語が空間的位置関係を指定することにある。コンテキストから位置関係が当然わかっている場合でも、そうした状況補語がだめを押さずにはいない。そしてさらに特徴的なのは、引用では〈à l'intérieur de〉, 〈au bout de〉, 〈au-delà〉を強調しておいたが、位置関係指定の状況補語のほとんどが〈au-delà (de)〉, 〈à travers (de)〉, 〈derrière (de)〉, 〈au fond (de)〉, 〈par〉, 〈dans〉などの前置詞や副詞に導かれるということである。

Dans l'ouverture de l'étroite tranchée que forment les hautes façades on peut voir le ciel blanc. (p. 9)

Au-delà de la rangée des jambes levées on peut voir à l'intérieur du magasin des rayons [...] (p.20)

これら状況補語がたとえだめを押す形であれ明示してやまないのは、目と客体の間に介在し、場合によっては目にとっての遮蔽物ともなりかねないものの存在である。手前にあって遮蔽物ともなりかねないものの彼方に客体を見るとすれば、そこには垂直方向に向けての距離の相対性が生じる。垂直方向に向けての距離の相対性、つまり空間的奥行である。視覚はここに、少なくとも可能態としては、空間的奥行を獲得する。空間的奥行に向けての視覚、つまり視線である。英語の前置詞〈into〉に比しての非力をクロード・シモンに嘆かせたフランス語の前置詞ではあるが、この作品における前置詞——および副詞——は遮蔽物ともなりかねない存在の導入により、だまし絵のなかの奥行ではなく、空間的奥行そのものに向けての視線に道を拓く。

『導体』において、視線は可能態としてではあるがその存在が確認される。認識様式変革の試みはここにその第一歩を踏み出したのである。とはいえ、視線の垂直性が視像の平面性をこの作品で一挙に凌駕したわけではない。同じ〈voir〉の可能態が、視像の平面性に加担することもしばしばである。

[...] il peut toujours voir son double glisser sur les dictaphones [...] (p.155)

位置関係指定の状況補語が〈sur〉, 〈sous〉等、平面性を前提とする前置詞や副詞に導かれる例はそれほど多くはない。とはいえそうした例にあってはほとんどの場合、そこにみられるのは上の引用におけるような複数視像の同一平面上での重ね合わせ、あるいは重ね写しであり、視像の平面性はクロード・シモンの視覚からついに完全には切り離しえない。しかしそこには一つの解明がある。上の引用にみる視像の平面性が、同一平面上での複数視像の重ね合わせ、あるいは重ね写しによってもたらされたものだとすれば、それはとりも直さず潜在的には視線の存在を証言するからで

ある。垂直な視線があるからこそ、ものが重なって見える。視像の平面性は、視線の垂直性の当然の結果なのである。次の引用にはプーサン『盲目のオリオン』の、雲のあの奇妙な配置と同じ配置がみられる。

[...] le visage de la femme ou du moins ce qu'il peut en voir *au-dessus du bol* [...] (p.176)

コーヒーを飲む女を「彼」がみつめるという場面で、コーヒー茶碗と女の顔は「彼」にとっては前後関係にあるはずである。しかるに「彼」がそれらをまともに正面から見るため、垂直的な前後関係が平面的な上下関係に転化する。視線の垂直性ゆえの視像の平面性である。可能態であろうとなかろうと、また顕在的であろうとなかろうと、視線の垂直性はこの作品に通底する。

3) 視線：行動としての視覚

『導体』において視線の垂直性と視像の平面性は拮抗しながら危うく均衡を保つが、その均衡は他動詞〈voir〉が関与する二つの要素、主体と客体がこの他動詞のうちに保つ均衡に他ならない。視線OO'に関して、常に役割を転倒する主体と客体が保つ均衡である。従来クロード・シモンはその認識様式に従い、もっぱら客体に力点を置いてきた。名詞優位の文体がその一つの証である。知覚の対象としてであれ、回想の対象としてであれ、想像力の対象としてであれ、客体として把握されたものをそのまま名詞として呈示する文体である。そこにあっては主体、いわば認識のための認識主体は背後に身を引き、テキスト上に姿をみせることはほとんどなかった。こうした事情は、前々作『歴史』（1967年）後半部における自動車による移動、前作『ファルサル』における自動車による旅行を機に変化し、認識主体ではなく行動主体がテキスト上に姿をみせるようになった。そしてこうした流れのうちに、行動主体に対応するものとして動詞が復権したともいえる。むしろ前作における動詞の復権はそうしたフィクション上の要請からというより、テキストの間テキスト性ゆえの復権だったが、そうした流れが底流としてあったのも否定できない。いずれにしても、動詞が復権した以上、たとえ形式的にであれ主体の行動が問題にならざるをえない。そして主体の行動、あるいは行動主体という観点の導入が、『導体』の複雑さを単純化するのも事実である。

『導体』ではテキストは章分けはもとより、段落も行替えもないまま延々と続く。それでいてそれはせいぜい2、3ページ、短かければ5、6行のテキスト断片の寄せ集めであり、各断片が扱う内容もタブローの記述、引用等を含んで雑多である。しかもそこには雑多なテキスト断片を相互に関連づけ、テキスト推進の指針ともなる基本原理というべきもの、たとえば『フランドルの道』における観念連合、『歴史』における相似と隣接、『ファルサル』におけるテキスト再配分というような基本原理も見当らない。実をいえば、観念連合に関しては『導体』でも機能するが、それもごく緩やかで、テキスト推進の指針というにはほど遠い。それどころか、この作品ではそれら従来の作品とは異なり、言葉に内在するものの開発が問題なのではないらしいのである。そのようななか、行動主体という観点の導入により、かくもととりめない作品にも一つの筋目がみえてくる。

『導体』では、前作で復権した現在時制の動詞によって行動する「彼」の行動に関する記述がかなりの部分を占める。時間順は定かでないが、「彼」は国際会議に参加し、ジャングルの上を飛行機で飛び、都会の街路を辿り、病気の発作に襲われ、医者に行き、美術館を訪れ、女と会う等々。「彼」に関しては発作の場面で、「病気の男」、「病人」と呼ばれる以外は人物を特定しうる指標は一切与えられない。したがって「彼」が一貫して同一人物だという保証はない。一方また、「彼」が一貫して同一人物であることを妨げるものもなにもない。ましてや「彼」が人格を離れた主体、主体であることのみが問題である主体として一貫することを妨げるものもなにもない。そこで「彼」

をこの作品を一貫する主体とするなら、人物といわず物といわず雑多な存在の寄せ集めとしかみえない作品全体が、実はこの主体に、この主体のみに関わっていることがわかる。この作品における「彼」以外の存在は、「彼」が美術館で見たのもあろうあのプーサンの『盲目のオリオン』をはじめとして、たとえそれらを扱うテキスト断片で主語の役割を演じているとしても、すべて「彼」の行動や想念の客体なのである。「彼」以外の副次的主語が支配するテキスト断片は、「彼」が支配する断片に較べ分量的にはかなり多い。しかし、人物に限れば「黒人」、「母親」、「子供」、「黒人女」、「医者」、「通訳」、「議長」、「上院議員」等々、等々、すべて身柄を示す名詞をもって呼ばれるこれら副次的主語は、「彼」が一貫して主体であるように、すべて「彼」にとっての客体なのである。

「彼」の雑多な行動のうち、本論との関係で最も特徴的なのは、「彼」が両側を壁なす摩天楼に挟まれ、その間を彼方にどこまでも続く街路を辿ることにある。そしてそれは本論との関係で特徴的なだけではない。『導体』そのものにあっても中心的役割を果たしている。この行動に関する記述は、直接それに関連する周辺的行動の記述を含めれば作品全体に満遍なく配置され、この作品の縦糸の役割を演じているからである。「彼」はプーサンの盲目のオリオンが山道を辿り、進み、前進するように、遠近法の雛形たるこの街路を辿り、進み、前進する。一方、「彼」の想念のなかでは大航海時代や現代の兵士たちが鬱蒼たる樹林のなかを、眼前に迫りくる枝を掻き分け掻き分け——つまり、垂直方向に——前進する。街路を辿るみずからの行動との連想のもと、折にふれ目にする写真や映画スチールや壁画にみる戦争場面と、その上を飛んだ熱帯ジャングルの眺めが「彼」のうちで連合したのである。その点でクロード・シモンの隠喩的想像力は、この作品においてもいまだ健在である。一方このことはまた、この作家のヴィジョンに垂直方向への動きをもたらされたことをも物語っている。いずれにしても、『導体』における最も基本的な行動は、垂直方向への前進なのだ。

『導体』での遠近法の雛形たるこの街路を辿るのは「彼」だけではない。視線もまたこの街路を垂直に進む。視線は街路を見透かし、奥行への距離を目測したりする。「並木道との交叉点まで約100メートル、そしてその向こう、ホテルの入口までさらに40メートルほど」(p.9)。奥行が不可知な従来の作品にあっては、ほとんど不可能な行動である。遠近法の雛形たるこの街路は、視線にとっての実験場でもある。むろんこの街路にも、視像の平面性がいたるところに誘惑の罟をしかけている。街路を挟むビルに歩道に差し出すように掲げられた看板類は、その下を歩く者には一つまた一つと頭上にやり過ごすことができるが、「一ト目に en enfilade 見ると、それらは互いにまたがり合い、重なり合う」(p.21)。そしてそこにはクロード・シモン好みの、文字と記号の平面上での錯綜が現出するが、それが「一ト目に」見るがゆえの、視線の垂直性ゆえの平面性であるのはここに繰り返さない。そして『導体』における視線の垂直性は可視の世界にとどまらない。それはさらに一步を進め、不透明な遮蔽物の透視をも試みる。

『導体』には人体解剖図 (pp.10-11, 等), ビル断面図 (pp.31-32), 飛行機断面図 (pp.110-111, 等), 眼球断面図 (pp.154-155), 性殖器系統図 (pp.164-165, 等), 頭部断面図 (p.226) 等がみられるが、この作品における動詞 <voir> の可能態は、そうしたタブローのみでは満足せず、眼前の遮蔽物をも突き抜けずんばやむまいという勢なのである。夜、視線の実験場たるあの街路に立つ「彼」は、壁越しにビルの内部が見えるようだという。

Derrière leurs façades obscures il semble que l'on puisse voir leurs pièces superposées, leurs couloirs [...] (p.80)

さらには、透視が実現する例さえ事欠かない。人体解剖図に触発されたのもあろう想像力は、視線の垂直性により、生身の男女に現実にはありえない外科手術を施したりする。ベットを共にし

て眠る男女の胸から腹にかけての肌が切除され、プレキシグラスのカバーが嵌め込まれ、かくて内部臓器の動きが目に見えるという。

A travers la paroi transparente on peut voir les organes internes [...] (p.68)

A travers le couvercle transparente on peut voir la masse pourpre du cœur se dilater et se resserrer à intervalles plus rapides. (p.69)

視線の垂直性により、可視のもののみならず不可視のものをも含む空間的奥行把握のための想像力がすでに始動している。そしてそれは奥行のみならず、空間的広がり全般の把握へと向かう。換喩的想像力である。

4) 結論：隠喩的想像力から換喩的想像力へ

垂直的時間に従うクロード・シモンの認識様式は、原則として不動のイマージュをもたらす。それは世界の様相が外からやって来、網膜に「貼りつく」瞬間の視像を原型とする。空間的、時間的に孤立したこうしたイマージュは、断片的、非連続的なものでしかありえない。そしてこうした断片的、非連続的の要素に立脚した想像力が、その活力を類似に求めるのは当然の成行である。相対関係のない要素相互の間に残されているのは、類似の有無という関係でしかないからである。『フランドルの道』以来、クロード・シモンの作品で観念連合が作品の主たる推進力になってきたのも故なしとしない。隠喩的想像力である。隠喩的想像力は『フランドルの道』以来、この作家のテキスト形態をも規定してきた。長短の差はあれ、互いに異なる話題を扱うテキスト断片の、内容上の、あるいは形式上の類似による呼応というテキスト形態である。

ところで、そうした隠喩的想像力のゆき着くところ、前作『ファルサル戦の戦い』に関してすでに他で論じた⁸⁾ように、類似のテキスト断片そのものを産出しようという動きが生じた。間テキスト性ゆえのテキスト再配分である。そしてその動きのなかで、この作家本来の認識様式とは無縁な動詞が復権した。間テキスト性ゆえの記号としての動詞である。記号としての動詞であれ、動きを含みうる。『導体』において、クロード・シモンの視覚は動詞に乗って平面的視像の不動性を脱却し、垂直的な視線、つまり動きを含んだ視線を獲得する。少なくとも可能態としては、空間への展望が拓けた。形式の変化—動詞の復権—が、内容—認識様式—の変革をもたらした一つの例なのである。動詞の復権といい、空間への展望といい、これまでクロード・シモンに対して閉ざされていた換喩的想像力への下地が整ったということである。換喩的想像力は次作『トリプティック』（1973年）で開花することだろう。前作で復権した動詞はクロード・シモンのテキストに主体の行動を導入するとともに行動としての視覚、つまり視線の存在をも可能にした。「導体 *corps conducteurs*」とは、視線および想像力がそこを辿り、進み、前進することを許すあらゆる空間のことなのかもしれない。

註

- 1) Claude Simon : *Les Corps conducteurs*, Editions de Minuit, 1971, この作品からの引用は、すべてページ数のみを本文中に示す。
- 2) 拙稿：クロード・シモン：『風』における時間の三次元；本誌第37巻，1988年。
- 3) 拙稿：クロード・シモン：『フランドルの道』におけるケンタウロスのテーマ；本誌第38巻，1989年，

参照.

- 4) Claude Simon : La Bataille de Pharsale ; Editions de Minuit, 1969, p.162
- 5) ibid. p.160.
- 6) Claude Simon : Orion aveugle ; Editions de Skira, 1970.
- 7) 拙稿：クロード・シモン：『ファルサルの戦い』におけるシニフィアン；本誌第40巻，1991年，参照.
- 8) 拙稿：クロード・シモン：『ファルサル of 戦い』における間テキスト性；本誌第40巻，1991年.

(平成4年9月11日受理)

(平成4年12月28日発行)