



Title	小説のモデルとしての絵画：ペレック『人生使用法』と十枚の絵
Author(s)	塩塚，秀一郎
Citation	北海道大学文学研究科紀要，107，1-26
Issue Date	2002-08-12
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/34024
Type	departmental bulletin paper
File Information	107_PL1-26.pdf



小説のモデルとしての絵画 ——ペレック『人生使用法』と十枚の絵——

塩 塚 秀一郎

フロベールの小説『聖アントワヌの誘惑』が、ブリュゲルの絵画に触発されて誕生したことはよく知られている。だが、この絵によって、小説を構成する様々な要素のうちの、何が触発されたのだろうか。そもそも絵画が小説の発想源になるとは、いったいどういうことなのだろう。さまざまなケースが想定しうるが、フロベールの場合、ブリュゲルの絵は主題を規定しているのみであり、例えば、小説の構成については、子どもの頃に見た人形劇の影響が強いとも言われる¹。

フロベールを偏愛したフランス二十世紀の作家ジョルジュ・ペレックは、独自の手法を最大限に駆使しつつ、十年の歳月を費やして大作『人生使用法』(1978)を完成させているが、この小説の生成過程においても、絵画は一定の役割を果たしている。とはいえ、ペレックが中心メンバーとして活躍していた実験文学集団ウリポは、インスピレーションに盲従することを否定し、規則に基づいた古典主義的創作を標榜しているのだから、ウリポ美学の結実である『人生使用法』も、絵画とさほど単純な関係を結んでいるはずはない。

この小説の制作過程では、独自かつ複雑な手法が数多く用いられているが、それらについてここで詳述する余裕はない²。とりあえず、以下の論を展開す

¹ 例えば、劇を見ているとされる仮想の観客に、読者を一体化させる巧妙な仕掛けについては、次の論考を参照。Michel Foucault, 《La bibliothèque fantastique》 dans *Travail de Flaubert*, Seuil (Points), 1983, p. 110-112.

² 詳しくは、以下を参照のこと。Cahier des charges de La Vie mode d'emploi. Georges Perec (présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et

るために必要な要点だけを記しておこう。エッセイ『さまざまな空間』(1974)によれば、集合住宅の正面壁を引き剥がし、丸見えになった部屋、人々、事物のすべてを、徹底的に描写することが構想の端緒であったという³。小説はパリ十七区の集合住宅を舞台として、ひとつの章につき建物の一画(部屋、階段、ボイラー室など)が描写の対象とされている。描写の順序、つまり章の配列は、上から下へといった規則に従っているわけではなく、一見でためめのようなのであるが、実は厳密なアルゴリズムに則っている。すなわち、集合住宅の断面図を正方形にみたと、そこに10×10のチェス盤を重ねてみる。一つの格子は建物の一画に対応するわけである。ナイト飛び(将棋の桂馬の動きに、左右・後方にも同様の動きを付け加えたもの)によって、全百格子を重複無くたどり尽くすルートは多数存在するらしいが、そのうち、中央に近い一格子を起点とするルートによって、各章で描かれる場所が決定されるのだ。だが、描写される場所は、各章に嵌め込まれる物語の枠組をなすに過ぎない。家具の来歴が紹介されたり、肖像画のモデルの半生が描かれたり、といったかたちで、語りは時をさかのぼり、舞台も、パリ、フランスはもとより、世界中へと広がっていく。

以上が『人生使用法』という小説の骨格である。しかし、この小説の特殊性はそれだけにとどまらない。ペレックは執筆にあたり、あらかじめ定められた数理的手順に従って、各章の内容および形式を規定する要素のリストを作成した。リストの項目は、取り込まれるべき家具類、装飾、色、といった副次的要素から、各章で展開される物語の「原動力」、場所、時代といった基本的要素、さらには、こっそりと紛れ込ませる引用(つまりは剽窃)の作家名にまで及び、その数は全部で四十二にのぼる(各項目はそれぞれ十種のアイテムからなる)。落語の三題噺を引き合いに出すならば、『人生使用法』の各章は、四十二題噺として作られていると言えよう。その一項目が「絵画」

Jacques Neefs), CNRS Editions-Zulma (coll. Manuscrits), 1993, p. 7-35.

³ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974/ 2000 (nouvelle édition revue et corrigée), p. 81.

となっている。全部で十枚の絵が一定のアルゴリズムに従って、全九十九章⁴に散りばめられているわけであるから、原則的には⁵、一枚の絵は十個の章で「制約」として機能することになる。一枚の絵画が各章の物語に具体的に取り込まれる際の方式は一様ではない。絵の一部をなすディテールが言葉で記述されている場合が多いが、絵の来歴への暗示といった例もある。要するに、表象内容と来歴の総体として捉えられた十枚の絵は、細分化され小説にディテールを提供しているが、一枚の絵そのものとしては姿を消しているのである。『人生使用法』の物語世界には、夥しい数の絵画や写真が登場するにもかかわらず、制約リストの要素をなす十枚の絵画は、決してそのままのかたちで現れることはない。だが、十枚の絵は本当に小説から姿を消してしまって、その断片、痕跡しか留めていないのだろうか。絵それ自体として小説になんらかの刻印を残している可能性はないのだろうか。

それにしても、創作に際し、どうしてこのような制約を課す必要があったのだろうか。イタロ・カルヴィノは次のように述べている。「存在の恣意性から免れるために、ペレックは、その主人公と同じく、みずからに厳格な規則を課す必要があったのだ（たとえその規則それ自体がやはり恣意的なものであったとしても）⁶。」文学史を図式的に整理するなら、制約下の創作という発想は、シュルレアリスムによる自動記述からの揺り戻しとして生じたといえよう。自動記述が理論上はさておき、作品としては不毛な結果しか生まなかったとする認識、ウリポ創始者レーモン・クノーによって、1930年代にはすでに明確に意識されていたこの認識が、規則重視というウリポ美学誕生の淵源をなしているのだ⁷。とはいうものの、カルヴィノが用いている「恣意性」と

⁴ 全百章でないのは、「クリナメン」と呼ばれる欠陥原理(規則への違反を義務づける規則)にしたがい、本来第66章となるべきはずだった章が欠落しているためである。

⁵ リストの要素を決定する数理的手法自体にも欠陥原理が組み込まれているため、また、ペレックがリストの定める制約を必ずしも厳密に守っていないため、実際には、一枚の絵が言及される章の数は、8から12のあいだで揺れている。

⁶ Italo Calvino, *Leçons américaines: Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Gallimard, 1988, p. 192.

⁷ この点については、次の拙論を参照のこと。Shuichiro SHIOTSUKA, 『Autodidactes

という言葉は、ヴァレリー経由でブルトンが告発した、あの小説の恣意性をも思わせよう⁸。小説の細部に関するあらゆる問題が「行きあたりばつたりに」解決されているとの批判に対して、規則のもとでの創作が反論として一定の有効性をもちうるにしても、規則の選択自体が恣意的であるという難点は依然消えない。本稿では、「制約下の創作」における制約自体の恣意性という問題意識を背景にして、『人生使用法』の生成元となった十枚の絵（制約リストの要素をなす十枚の絵）が、いったいどのような規準で選ばれたのかを考察しつつ、この小説と絵画が結ぶ特異な関係を明らかにしたい⁹。その過程で、絵画の制約が従来考えられていた以上に本質的に小説を規定していることが示される。こうして、制約という「必然」と作家の意志が介入すべき「自由」のもたらず錯綜に、新たな光が当てられることになるう。

制約リストの要素をなす十枚の絵

まず、制約として『人生使用法』の生成に寄与した十枚の絵を提示しよう。

tragi-comiques: Les recherches de Raymond Queneau sur les “fous littéraires”», *Études de langue et littérature françaises*, n° 80, 2002, p. 178-191.

⁸ André Breton, *Œuvres complètes I*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, p. 314. 「彼ら [作者たち] の描写のひとつひとつの、その場かぎりのいたずらに個別的な性格は、私にいやがらせをしたのしんでいると考えたくなるほどである。登場人物についてのためらいを、なにからなまでにしておしつけられる。金髪にしようか、名前はなんとつけようか、夏に登場させることにしようか? こうした問題すべてが、行きあたりばつたりに、一回かぎりで解決されてしまう。」創作一般ではなく、描写の恣意性という問題に限れば、ウリボとブルトンの立場は意外に近いと言える。

⁹ 制約のリストには「文学作品 (への言及)」という項目があるが、そこに含まれている十作品 (『そして誰もいなくなった』、『わが友ピエロ』など) には、「宝探し」や「謎解き」という共通点があることが指摘されている (酒詰治男, 「『人生使用法』における〈文学〉の「暗示」について——「制約」の範囲内で——, 甲南女子大学文学会, ヨーロッパ文学研究第 18 号, 1995, p. 5-6 参照)。

1. ファン・アイク『アルノルフィーニ夫妻の肖像』
2. アントネッロ・ダ・メッシーナ『書斎の聖ヒエロニムス』
3. ホルバイン『大使たち』
4. ブリュエゲル『イカロスの墜落』
5. ペラスケス『ラス・メニーナス』
6. ジョルジョーネ『嵐』
7. マッサイス『両替商とその妻』
8. カルパッチョ『聖女ウルスラの夢』
9. ヒエロニムス・ボス『干し草車』
10. ボージャン『チェス盤のある静物』

ほとんどは、西洋絵画史の教科書に図版入りで紹介されるような有名な絵であるから、ペレックは本によって知識を得たり、美術館で実際に目にしたりする機会には事欠かなかっただろう¹⁰。これらの絵が特に選ばれた理由を実証的に示すことは不可能だろうし、さほど意味がある作業とも思えない。以下に提示するのは、小説に生成材料を提供した十枚の絵が、それぞれ必然性をもって選ばれた可能性が高いという仮説である。具体的には、十枚の絵の性質が、『人生使用法』という小説自体の性質に、さまざまな意味において対応していることを示してみたいのだが、このような見方は決して勝手な思いつきではなく、作家自身が表明している絵画に対する態度とも合致することをまず指摘しておこう。1981年のシンポジウムにおいて、ペレックは自分と絵画の関係を「翻訳」という概念によって規定している。すなわち、自分が試みているのは、画家や写真家の作品を観て感じとったものを、「書く」という自らの仕事に翻訳することであるというのだ¹¹。

¹⁰ ペレックはロンドンのナショナル・ギャラリーでいくつかの絵を実際に観ている。Georges Perec, 《Promenades dans Londres》, dans *l'infra-ordinaire*, Seuil (La librairie du XX^e siècle), p. 84.

¹¹ Georges Perec, 《Je ne suis absolument pas critique d'art》, *Cahiers Georges Perec* 6: *L'Œil d'abord... Georges Perec et la peinture*, Seuil, 1996, p. 196. ただし、ペレック

謎解き

ジョルジョーネ『嵐』¹²とカルパッチョ『聖女ウルスラの夢』¹³については、伝記的要素が選択の要因になったと唱える研究者がいるが、牽強付会の感が否めない。『嵐』については、むしろ、西洋美術史においてこの絵がどのような反応を引き起こして来たかを思い出してみるべきだろう。絵といえは決まった主題をもつのが当然であった時代に制作されたにもかかわらず、主題が不明なため、『嵐』には、物語的解釈、寓意的解釈など数多くの絵解きがなされてきたことはよく知られている。画家の意図はどうあったにせよ、結果的に美術愛好家に謎解きの楽しさを提供してきたことは間違いなく、期せずして、『嵐』はゲームの、より正確にはパズルの様相を呈しているのである。ひとつの絵について主題を決定するためには、そこに描かれているあらゆる細部を、一貫した物語のなかに位置づけて意味をもたせなくてはならない。不可解な微笑みを浮かべる兵士、彼と不自然な距離をおく裸の母子、稲光に照らされた何処とも知れぬ町、頭部のない柱、小川と橋。マーティの比喻を借りれば、パズルのピースがうまく組み合わされて、ひとつの意味をもったイメージを構成するのと同じように、『嵐』のこうした細部は画面からいったん切り離された後、主題をなす物語のなかに新たに位置づけられる必要があるのだ¹⁴。このジグソー・パズルという遊戯が、『人生使用法』という小説の象徴的形象であることはつとに指摘されている¹⁵。主題の面では、水彩画を習

がここで念頭に置いているのは、画家や写真家との共同作業による美術書の制作であって、『人生使用法』という小説と絵画の関係ではない。

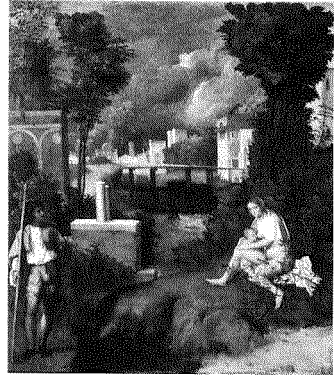
¹² Elisabeth Marty, 《De Georges à Giorgione》, dans *Cahiers Georges Perec* 6, 1996, p. 161.

¹³ Dominique Bertelli, 《La farce cachée des choses: du songe d'Ursule au tombeau de Vibescu》, dans *Le Cabinet d'amateur*, n°s 7-8, 1998, p. 87-98.

¹⁴ Marty, *op. cit.*, p. 160.

¹⁵ Bernard Magné, *Perecollages 1981-1988*, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 34-37.

得し、それをもとにしたパズルを制作させたのち、今度は自ら組み立て、ついにはその消滅を図るという、主人公バートルブースの五十年にわたる途方もない虚無的企てが、一見ばらばらの物語の集積である『人生使用法』を貫く縦糸として機能している。一方、各章でなされるひとつひとつの部屋 (pièce=ピース) の描写や、そこから派生する二次的物語の数々は、小説全体を完成図とするパズルの断片ともみなせよう。さら



ジョルジョーネ『嵐』

には、制約リストによって課された四十二の要素をピースとみれば、各章そのものが一個のパズルであるとも言えるのである。

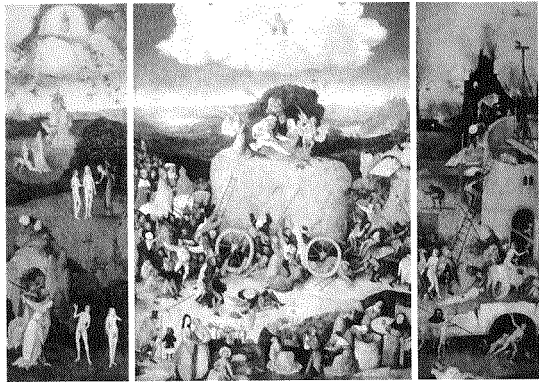
『嵐』に典型的に認められる謎解きの楽しみは、ヒエロニムス・ボス『干し草車』においても魅力のひとつをなしている。十五世紀ネーデルラント絵画の伝統を継承したボスの絵には、細部が緻密に描き込まれており、あたかもこの世のありとあらゆるものが表象されているかのようだ。謎めいた形象には事欠かず、さまざまな解釈を誘わずにはおかない。一方、『人生使用法』でも、物語論的観点によっては存在理由を説明できない物が多数、それも執拗に描かれている。もちろん、制約リストによって、必然性もなく物語に導入された要素もあるわけだが、なかには重要な意味を担った細部もあって安易には読み流せないのだ。複数の章にまたがってとぎれとぎれに語られるエピソードを結びつけ、整合性を与える細部。あるいは、小説全体の性質やその生成過程などを比喩的に示す「メタテキストのフィギュール」¹⁶として機能しているディテールも数多く忍ばれている。つまり、ボスの絵のディテールと同じように、『人生使用法』で描かれるあらゆる事物は、すべてが有意味だ

¹⁶ *Ibid.*, p. 33. 例えば、「パッチワークのインド更紗のカヴァー」(La Vie mode d'emploi, p. 484) という細部は、「断片を集める」というパズルのメタファー、さらには小説作法のメタファーになっている。

とは強弁できないにせよ、潜在的にはなんらかの解釈を待つ「謎」として散りばめられているのである。

とはいうものの、細部の謎解きは、『干し草車』にとっては副次的な性質に過ぎず、この絵全体には、確固たるテーマが存在している。『愚者の船』をはじめとして、ボスの絵は、人間の「愚かさ」をみつめ、際だたせるものだと言われるが、『干し草車』では、この基本テーマに、「いかさま」、「策略」といった主題が加わっている。トリプティックの中央に大きく描かれた干し草は、価値のないもの、虚しさの象徴とされる。にもかかわらず、人々はそれをもとめて群がり集い、互いに足を引っ張り合い、いかさま、策略の限りを尽くし、果ては殺人まで犯すのである(画面中央下)。画面上部に浮かぶ雲の中では、神と思しき人物像が、両手を広げ、下界、人間界の愚かさを嘆いているかのようだ。後に再

び触れるが、『人生使用法』という小説にも、詐欺、殺人、復讐など、『干し草車』に繰り広げられている愚行のスペクタクルという側面が多分に認められる。ボスの絵に関しては、「謎解き」という性質とともに、虚栄と欲望の渦巻く「人間喜劇」的テーマも、選択理由に関係していたことは大いにありうるだろう。



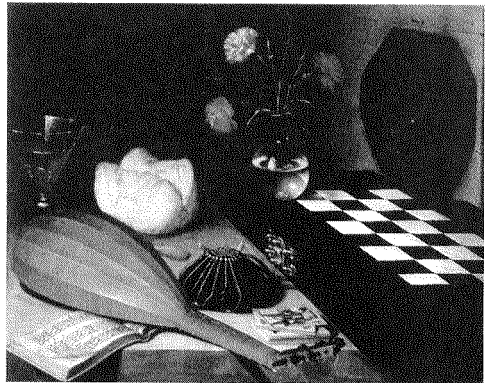
ボス『干し草車』

小説のメタファーとなる形象

さて、描かれた形象が、「謎」としてではなく、『人生使用法』の生成過程や小説の特質を暗示している場合もある。例えば、ボージャン『チェス盤の

ある静物』は、十枚の絵画中唯一の静物画であるが、数ある静物画のなかから、この絵が選ばれた理由に、章配列の決定に用いられる 10×10 のチェス盤が関連していることは疑いない¹⁷。さらに、静物画というジャンルそのものが、『人生使用法』に親しいものであることは、たやすくみてとれるだろう。小説の時間は、1975 年 6 月 23 日午後 8 時直前という瞬間に設定され、集合住宅の一室一室が徹底的に描き尽くされる。こうした描写そのものが静物画を思わせるのだが、それとは対称的に、例えば第 4 章に登場する架空の静物画の描写などは、部屋の描写そのものと区別がつきがたく、読者はしばしば、どのレベルの描写が問題になっているのか混乱してしまう。いわば、描写における「騙し絵」の効果が認められるのであるが、この騙し絵と静物画が、誕生から発展段階において、近縁関係にあったことはよく知られている。騙し絵については後にもう一度言及することにしよう。

同様に、絵画に描かれた情景と『人生使用法』が比喩的に照応している例が、ブリューゲル『イカロスの墜落』である。古来、イカロスの飛行は愚行の一例として理解され、その墜落という主題は、極端に走る危険と中庸の美德を説くために用いられたのだという¹⁸。一方、本論では詳述する余裕がなかったが、制約の各章への配分に際しても、章配列の決定に際しても、複雑な数理的アルゴリズムが用いられている『人生使用法』は、通常の小説作法の観点からは常軌を逸した試みとみなされてもしかたがない。形式の複雑さととどまらず、千五



ボージャン『チェス盤のある静物』

¹⁷ 最終的にボージャンに決まるまでに、シャルダンとの間で逡巡した形跡が草稿に残っている。*Cahier des charges* 所収の《Tableau général des listes》写真版を見よ。

¹⁸ ジェイムズ・ホール、『西洋美術解説事典』、河出書房新社、1995 年、50 頁。

百人にもものぼる登場人物が時間と空間を縦横に駆けめぐるといふ物語世界の壮大なスケール、集合住宅のひと部屋ひと部屋の執拗な描写など、『人生使用法』の制作自体が、狂気じみた途方もない企てであると言って差し支えあるまい。実際、『人生使用法』は作家の仕事、その誇大妄想、その分裂病のメタファーである」といふペレックの発言が伝えられている¹⁹。物語内においても、伝説の都市の遺跡発掘に憑かれた考古学者(第2章)、ネズミ算式の増殖を目論む怪しげなセクト(第3章)、世界一周に五十回以上旅立つ女(第79章)、マニアックなコレクターたちなど、誇大妄想的傾向の登場人物・企てが多数登場している。その最たるものが、半世紀を費やしてジグソー・パズルの生成と消滅をはかる主人公バートルブースの計画であることは言うまでもなかろう。こうした登場人物たちの途方もない企図は、ペレック自身の誇大妄想である『人生使用法』のメタファーとして入れ子式に小説内に挿入されていると考えられるが、同時に、バートルブース自身の計画をはじめ、ほとんどの企てが失敗に終わるといふ結果と相まって、作家が自らの誇大妄想的作品に醒めた距離を保持していることをも示している。ウリポの美学は、シュルレアリスムというセクト的運動への反動として生まれたこともあり、常に自己相対化の視点を失うことがない。『人生使用法』において、愚行とその失敗というテーマは、絶えず反復され、内側から蝕むかのように、小説の企て自体に否定の刻印をしるしている。そして、愚行とその蹉跌の象徴である『イカロスの墜落』という絵が、生成元の一枚として選ばれた時点で、この否定の運動は、来るべき小説の中に遺伝子のように組み込まれたのだ。その発現については、後で再びふれることになる²⁰。

以上では、『イカロスの墜落』の主題とされるものに、小説の「制作」面を読みとって見たが、反対の側面、すなわち「受容」のあり方についても、この絵の中にその比喩的形象を見出すことができる。『イカロスの墜落』という題名にもかかわらず、イカロスの姿は画の中心を占めておらず、水中から飛

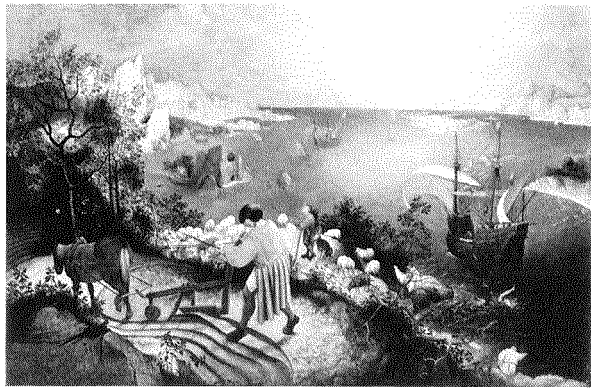
¹⁹ Magné, *op. cit.*, p. 33.

²⁰ 下記, p. 23-24 を参照のこと。

び出た二本の脚が画面右下に小さく描かれているだけである。代わりに大きく描かれているのは、オウィディウス『変身物語』で、イカロスの飛行を目撃している耕夫である。空飛ぶイカロスを見て、耕夫とともに仰天したという漁師、羊飼いの、もっと小さく、それでもイカロスの脚よりは大きく描かれている。ところが、イカロスの墜落直後を描いた場面にもかかわらず、画中の人々が、三人ともそれぞれにあさっての方角を向き、この出来事をみていないのはどうしたわけだろうか。たとえイカロスが叫び声ひとつあげなかったにしても、丁寧に描かれている水しぶきの音に気づかなかったはずはあるまい。どうやら、彼らは意図的に目をそむけて、この出来事をみようとしていないらしいのだ。この奇妙な無関心は何なのか²¹。

ベルナール・マニエが指摘するように、『人生使用法』の特殊な生成過程や夥しい非明示的引用（いわゆる剽窃）の存在に関して、ペレックは作中で繰り返して、読者に向けて隠喩的目配せを行っている（前述の「メタテキスト的フィギュール」）。そ

れにもかかわらず、
というより当然ながら、普通の読者は『人生使用法』の特殊な仕掛けに気づくはずもなく、そのことはペレック自身よく自覚するところだったのである。小説の出版後、自ら創作の秘



ブリューゲル『イカロスの墜落』

²¹ ミシェル・ビュトールも、『イカロスの墜落』を支配する奇妙な無関心について言及している (Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Flammarion, 1980, p. 14-15)。なお、ペレックがビュトールの絵画鑑賞能力を高く評価していたことを付言しておく (Manet van Montfrans, *Georges Perec: La Contrainte du réel*, Rodopi, 1999, p. 296)。

²² Georges Perec, 《Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi*》, *L'Arc*, n° 76, 1979, p.

密を明かす文章を発表することになるのだから²²。『イカロスの墜落』において、人々がみせる事件への無関心は、「読者」の態度——くどいほど繰り返えられる目配せや、目の前にあからさまに差し出されている剽窃に気づこうとしない——に呼応しているようにも解釈できよう。

知覚の転換

目の前に確かに存在しているのに、見えない、それと認識できない。そのようなディテールとして、西洋美術史においてよく知られているのが、ホルバイン『大使たち』の画面下方に斜めに描かれた白黒の物体である。真正面から観たのではいったい何なのか分からないが、右斜め下からこれを見上げるように眺めると、髑髏が浮かびあがってくる。歪んだ遠近法（アナモルフォーズ）で描かれた髑髏。いかにもペレックの好みそうな仕掛けであり、『人生使用法』にもこの種のディテールがいくつか隠されている。視点によって異なる形象を見せるディテールの典型は、フィクションの次元と語りの次元でそれぞれ別の意味をもつ「メタテクスト的フィギュール」であろう。そして、ベルナール・マニエも指摘するように²³、『人生使用法』という物語を貫く縦糸であるとともに、その生成や構成のメタファーとして機能しているジグソー・パズルは、まさに、こうした知覚の転換によって、小説を別様に読むことを読者に促しているかのようだ。パズル職人ヴァンクレールは、依頼主バートルブースに対して、あの手



ホルバイン『大使たち』

50-53.

²³ Magné, *op. cit.*, p. 51

この手の罫を仕掛けるのだが、そのうちのひとつは、ピースのある一群が「同時に」二つの形象を表しているかのように仕立てることであった。

ちょうど W.H.ヒルの戯画において、若い婦人と老女が「同時に」表現されているように、つまり老女は横顔のクローズアップで描かれ、若い女は斜め後ろから肩のあたりまでの構図で描かれており、後者の耳、頬、首飾りがそれぞれ、前者の目、鼻、口でもあるとい

う、あの戯画におけるように、バートルブースは […] 知覚を転換し、相手 [=ヴァンクレール] がそれらしく見せかけようとしているものを「異なる角度から」見なければならなかった²⁴。



W.H.ヒルの戯画

知覚の転換あるいは再検討は、『人生使用法』のみならず、後期ペレックにおいて主要テーマのひとつをなしているようだ²⁵。『人生使用法』第 59 章には、複数の単語にまたがってウリポのメンバーの名前が織り込まれている²⁶ といったぐあいに、小説の一見些細なディテールのいくつかは、視点を変えると意外な姿を浮かびあがらせることがある。とはいえ、この種のディテールは所詮、作家の側の自己満足、孤独な無償の遊戯に過ぎない。読者はそれらに気づかなくて当然であるし、気づいたところで小説の読みに大きな変化が

²⁴ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978, p. 415.

²⁵ 『さまざまな空間』(1974) では、「日常」と呼ばれるものを再検討し、我々が囚われている盲目性から脱することが目論まれている。「騙し絵」が、ペレックによるそうした実践の優れた象徴となりうるのは、騙し絵のトリックによって、我々は自分の感じ方に疑問を抱き、自らの知覚を疑いはじめ、ついには、現実という概念そのものを問い返すようになるからである (Montfrans, *op. cit.*, p. 284)。

²⁶ Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard (folio), 1993, p. 394-395.

起きるわけでもなかろう。一方、『人生使用法』に散りばめられた著名作家、作品からの剽窃はというと、同じく隠された細部と呼ぶうるにしても、「読むこと」そして「書くこと」をめぐるきわめて二十世紀的な問い——ある作品の剽窃に気づかなかった読者は、はたして本当にその作品を読んだと言えるのか、あるいは、どこかで読み無意識に記憶した他者の表現を一切用いることなく書くことなどできるのか——を呼び起こさずにはおかないので、より本質的であるといえる。ジャン＝リュック・エニグが指摘しているように、剽窃という技法は、同一の文を異なる視座から眺めさせ、本来の文脈におけるのとは全く異なる姿を浮かびあがらせるという点で、『大使たち』におけるアナモルフォーズに通じるものなのだ²⁷。

そもそも『人生使用法』は、現代版「人間喜劇」ともいうべき一大絵巻であり、冒険譚、メロドラマ、ミステリーなど、読み物としての楽しさを十分に備えている。ペレックがまず望んでいたのは、読者が「ベッドに腹這いになってよみふける」ことであつた²⁸。そのうえで興に入った読者は、巻末に付された索引や年表の助けを借りつつ、各逸話や登場人物間の関係を把握したり、一見些細な記述が意外に重大な意味をもつことに気づいたりして、読みを深めていけばよい。こうした行きつ戻りつの読解は、先に述べたような、絵画の細部を読み解く楽しみにも通じるものである。ところが、索引の直後におかれた追記（「この作品は、つぎの作家たちからの引用を含む」）、さらには小説の生成過程の一端を作家自らが明らかにした短文などを目にした読者は、どこに引用が隠されているのか訝り、複雑な小説の構造やその生成過程を探究する解体的読みの領域へと足を踏みこむことになるだろう。だが、舞台裏を搜索するかのようなこうした読みは、ロマネスクな物語を堪能していただきの幸福な読者を、悪夢へと導く「邪道²⁹」になりかねまい。あらゆる細部が何かを意味しており、どの一節も「引用」であるかもしれないという疑

²⁷ ジャン＝リュック・エニグ、尾河直哉訳、『剽窃の弁明』、現代思潮社、2002、154頁。

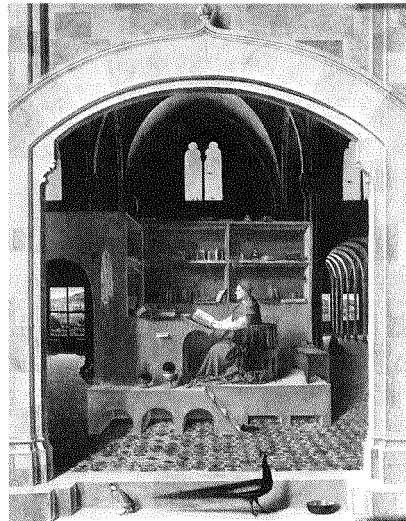
²⁸ Georges Perec, *Penser/Classer*, Hachette (Textes du XX^e siècles), 1992, p. 10.

²⁹ ジョルジュ・ペレック、酒詰治男訳、『人生使用法』、水声社、1992。解説における酒詰氏の表現をお借りした（711頁）。

心暗鬼が始まるのである。エニグの言うように、「剽窃とともにエクリチュールは〈罨〉となり、徹底的な懷疑となる³⁰。」絵画に正面から向き合うのではなく、斜めの視線を投げかける。まさしく、解体的読みに通じる邪な視線なのだが、その先に浮かびあがってくるのが不吉な髑髏というのも示唆的ではないか。

空間の多層化

ホルバイン『大使たち』について、ビュトールはもうひとつ興味深い指摘をしている。絵の背景を覆いつくしている掛け布が、舞台の幕のような役割を果たしているため、その背後に何かあるにちがいないと想像させるというのである³¹。つまりここでは、描かれている空間の奥に、別の空間が広がっている可能性が暗示され、絵画空間が多層化されているのだ。この観点から『人生使用法』の生成元となった十枚の絵画を眺めてみると、『大使たち』を含め、実に半数の絵が「重層的空間」という特徴を共有していることに気づくであろう。例えば、アントネッロ・ダ・メッシーナ『書斎の聖ヒエロニムス』では、画面を縁取るように教会（あるいは宮殿）の開口部が描かれており、鑑賞者側に広がる空間が否応なく意識させられる。その枠組の中に描かれた教会



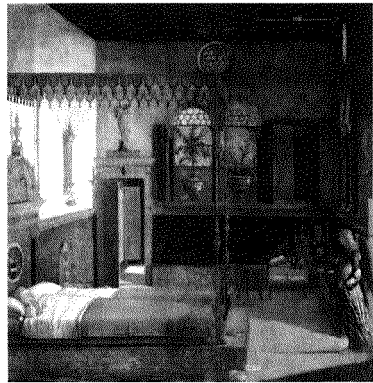
アントネッロ・ダ・メッシーナ『書斎の聖ヒエロニムス』

³⁰ ジャン＝リュック・エニグ、前掲訳書、同所。

³¹ Butor, *op. cit.*, p. 40.

内部には、二面に書棚を備え一段高くなった閲覧席が設置されている。また、教会の後部には窓がいくつかあり、背後に広がる風景が細密に描かれている。このように、『書斎の聖ヒエロニムス』の画面では、閲覧席を核として、四つの空間が重層的に表現されているのである。

カルパッチョ『聖女ウルスラの夢』においても、空間構成は重層的である。中央部には窓が開き、聖女が眠る寝台は天蓋と支柱で囲まれている。画面中央部左よりには、扉を開いた戸棚のようなものが描かれており、その内部ではさらに別の扉が開いている。この「扉の中の扉」という仕組みは、ペレックに親しい「二重カムフラージュ」double couvertureの手法を喚起せずにはおかない。すなわち、小説の中で何か「謎めいたもの」が提示され、その後、その事物、事件の由来や説明が続けられることがしばしばあるのだが、そうした謎がテキストにもちこまれた真の理由は、このとりあえずの説明によって隠蔽されてしまうという書法である³²。「二重カムフラージュ」は、言説の起源や責任を回避するかのごとく、「(他者による)引用からの引用」(いわゆる孫引き)といったかたちでもしばしばあらわれている。この二重扉は、覆いに覆いを重ねるペレック的書法の形象化ともみなせよう。



ファン・アイク『アルノルフイーニ夫妻の像』は、室内に立つ夫妻の肖像画で

カルパッチョ『聖女ウルスラの夢』

³² このような構造は、レーモン・ルーセルにも見られ、おそらくペレックはその影響を受けている (Magné, *op. cit.*, p. 123)。一つの典型は、『人生使用法』第 59 章に見られる。画家ハッティングの構想している二十四枚の肖像画の内容が紹介され、その後にそれらしい説明がなされる。だが、そのことによって、肖像画の内容紹介の部分が実は、ウリポのメンバーの名を織り込みつつ書かれたものである、というテキスト生成のメカニズムは隠蔽されてしまうのである。

あるが、画面左側の窓によってとりこまれた室外と、画面右手の寝台によって、やはり絵画空間が重層化されている。だが、この絵の真価はそこにはない。画面の中央付近には、美術史上よく知られた凸面鏡が描かれており、これによって画面より手前にあるはずの空間が縮小されつつも細密に映し出されている。鏡像には部屋の入り口も描かれているから、その外側の空間も暗示されることになり、画中の空間構造は複雑に多層化しているのである。

よく知られているように、鏡を使った絵画空間の拡張という手法は、マッサイス『両替商とその妻』、ベラスケス

『ラス・メニーナス』においても用いられている。マッサイスにおいては、凸面鏡と開口部（右上の窓）の存在だけでなく、妻が開いている祈祷書の挿絵が、画中画となり、また別様に空間を拡張していることにも注目したい。そして、ファン・アイクからマッサイスへと引き継がれた技法を集大成したのが、『ラス・メニーナス』であることもあらためて指摘するにはおよぶまい。集団肖像画としては不必要なほど広く描かれた天井は、画の中心となる空間を定める働きをし、鑑賞者を画中に引きずり込む。部屋の奥には扉があり、階段のある部屋がのぞいている。画面右には窓があり光が差し込んでいる。さらに、扉の横に位置する鏡が鑑賞者の側へと空間を拡張しているうえ、奥の壁には二点の画中画が掛けられていることにも気づく。

こうした特徴自体はすでに繰り返指摘されてきたことなのだが、『人生使用法』という小説の特質と照らし合わせてみると、実に見事な符合が得られることに驚かざるをえない。先に述べたように、小説の舞台は、パリ十七区の集合住宅に据えられているが、部屋に存在する家具、小物、絵画などが転



ファン・アイク『アルノルフィーニ夫妻の肖像』

轍機の役割をはたし、物語は時をさかのぼり、舞台は世界各地へと拡がってゆく。すなわち、集合住宅の各部屋には、時空を超えて異空間が接続されているのである。こうした意味で、小説における物語世界 (diégèse) の多層化は、リストの半数の絵画に認められる空間の多層化と対応しているように思われる。また、マッサイスやベラスケスの絵にみられる画中画は、絵画空間を重層化する方法であると同時に、絵の世界と直接には関係のない画像を取り込む手



マッサイス『両替商とその妻』

段でもあるから、『人生使用法』における剽窃の機能にも通じるところがある。それも、地の文に溶け込んだ剽窃ではなく、本来の著者とは別人からの引用というかたちで、地の文とは区別され、いわば「額縁に入れられている」タイプの剽窃³³こそが、小説における画中画とみなせよう。

『アルノルフィーニ夫妻の像』に描かれた凸面鏡にも画家自身とおぼしき人物が映っているが、『ラス・メニーナス』には、絵筆を持ってキャンパスの前に立つベラスケス自身の姿が直接描き込まれている。つまり、この絵には創作現場が表象されているのだ。画家が描いている絵が『ラス・メニーナス』そのものだと想像すると眩暈を催さざるをえない。というのも、画家がこの構図を描いているならば、国王夫妻が映っている鏡には、画家自身の姿が映っているはずだからである。『ラス・メニーナス』には、本来共存不可能なはずの、創作現場の表と裏が同時に描き込まれているのだ。こうした振れた表象によって引き起こされる眩惑もまた、『人生使用法』の語りの複雑さと相似形をなしているようである。正面壁が取り払われた集合住宅が、一室ずつ執拗

³³ 例えば『人生使用法』第4章では、空想上の動物タランドを、サルマティア人ゲロンが記述したとされる文章の一節が引用されているが、これは実際にはラブレーからの剽窃である。Perec, *La Vie mode d'emploi*, p. 33.

に描写されるにつれ、読者は、ここでなされていることが、言葉による絵画の記述 (ecphrasis) であるかのような錯覚にとらわれはじめる。そしてこの印象は、第 28 章を経て、第 51 章に至るとなかば確信へと変わるであろう。登場人物の一人、画家ヴァレーヌも同様に、集合住宅の正面壁を取り払った絵を構想中であることが判明し (第 28 章)、その性質が明かされるからである (第 51 章)。こうなると、小説の語り手と画家を同一視したい誘惑にかられるが、画家が三人称で名指されている以上、両者が完全に一致することはあ



ペラスケス『ラス・メニーナス』

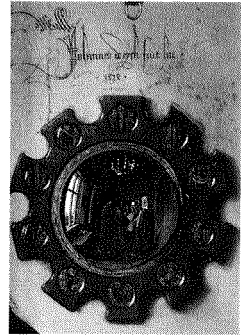
りえない。さらに、この入れ子構造は、画家が描いている絵そのものによっても反復されているのである。「彼自身が絵の中に姿を見せている。[...]」ほぼ仕上がった絵のかたわらに立ち、自らの姿を描きつつある。[...]彼は自分を描いている自分の姿を描いている³⁴。」訳文には反映させにくい、フランス語原文の動詞は、「非現実・想像」の出来事を語る条件法におかれているので、ヴァレーヌが描いている画面と小説の物語世界の関係は、曖昧なまま宙吊りにされてしまう。また、語りの手法の面でも、繰り返されるメタテキスト的フィギュールは、読者を作品の生成現場へと導くという意味で³⁵、絵筆とともに描かれた画家の機能に通じている。このように、『ラス・メニーナス』は、『人生使用法』という小説の構造や語りの、いわば雛形として、十枚の絵のなかでも際だって重要な役割を果たしていると言えよう。

³⁴ Perec, *La Vie mode d'emploi*, p. 274-275.

³⁵ Voir Christelle Reggiani, *Rhétorique de la contrainte: Georges Perec-L'Oulipo*, Éditions InterUniversitaires, 1999, p. 107.

凸面鏡の特質

『ラス・メニーナス』の引き起こす眩暈は、中央に位置する鏡に囚われるところが多い。この鏡の源流は、前出のファン・アイク『アルノルフィーニ夫妻の像』に登場する凸面鏡であるとされる。ところで、複数の逸話が織りなす『人生使用法』を何らかの原理が貫いているとするならば、凸面鏡はそれを象徴する装置のひとつであろう。通常の鏡とは異なり、凸面鏡はただ単に画面に収まりきらなかった空間を映し



ファン・アイクの凸面鏡

出すだけにとどまらない。円形の鏡像の中には、一度正面の視点から捉えられた事物が、夫妻の姿はもとより、窓、寝台、シャンデリア、床に至るまで、すべて別の視点から捉え直されている。こうして一種の「入れ子構造」が生じているわけであるが³⁶、画家ヴァレーヌが描いている、というより構想している集合住宅の絵を典型例として、この手法は『人生使用法』にも親しいものである³⁷。また別の見方をすると、凸面鏡に限らず、鏡像一般がモデルの模倣となっているわけであるから、鏡像を描くという行為は、「模倣の模倣」をなすことになる。これもまた、ペレックの好むテキスト上の身振りである。一例を挙げると、第4章冒頭近くでなされる部屋の描写には、次のような一節が含まれている。

³⁶ ファン・アイク、マッサイス、ベラスケスの絵と、二十世紀小説にしばしば見られる入れ子構造の関係については、次の書物を参照せよ。Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977, p. 19-22.

³⁷ 入れ子構造は、小説中でしばしば具体的な図像として表象されている。例えば、第2章にあらわれるチーズのラベル、第91章にあらわれるウイスキーのラベルなど。さらに、この構造は、『美術愛好家の陳列室』という中編においても、主要なテーマをなしていることを付言しておこう。

壁ではジュイ更紗を模した壁紙が大きな帆船を何隻か描き出している。大砲とカルバリン砲を装備したポルトガル型四マスト船で、帰港の支度を整えている。大きな三角帆と後方下部の縦帆が風に膨らみ、索具によじ登った水夫たちがその他の帆を畳んでいる³⁸。

ここでは、「壁紙」は「ジュイ更紗」を模倣しているのだが、「ジュイ更紗」自体が本物のインド更紗を模したものである、というぐあいに模倣が重ねられている。また、「描く」という行為も一種の「模倣」である。壁紙が描いている帆船はというと、実は「制約」によってもちこまれた形象、つまりブリュゲル『イカロスの墜落』に描かれているモチーフなのだから、やはり幾重にも異なるレベルで模倣が繰り返されていると言えよう。物語世界内で壁紙が帆船を模倣しているという、まさにその一節で、テキスト外の絵画による表象（模倣）が言葉によって模倣されているのだから、『人生使用法』に頻出するこうした身振りは何を意味しているのだろうか。

『人生使用法』では、室内の絵画、家具の彫刻、置物、雑誌の表紙絵などがあまりに精緻に描写されるため、表象のレベルが攪乱されてしまうケースがしばしば見られる。読者は、自分が読みつつあるものが、物語世界内のイメージを言葉で記述したものなのか、あるいは部屋そのものの描写なのか、区別がつかなくなってしまうのである。こうした効果は騙し絵に典型的にあらわれるものだが、つとに指摘されているように、『人生使用法』という小説そのものが、壮大な騙し絵だとさえ言えるのである。その背景として、1970年代に、ニューヨークやパリでの相次ぐ展覧会が注目を集めていた「ハイパーリアリズム」との関連を想定してみてもよからう。精密な現実描写を目指すハイパーリアリズムは、写真を利用することによって、カメラの眼が捉えたものを再現しようとする。すなわち、「複製の複製」によって、「現実の再現」という芸術の約束事が暴き出されるのである³⁹。『人生使用法』における執拗

³⁸ Perec, *La Vie mode d'emploi*, p. 32.

³⁹ エドワード・ルーシー＝スミス、『現代美術の流れ』、PARCO 出版、1986、256 頁。もっ

な描写と、それが喚起せずにはおかぬ集合住宅の絵画表象——言葉によるイメージの表象、つまりは「摸倣の摸倣」——も、同種の異化効果をもっていることは確かだろう。そしてまた、表象のレベルの攪乱とそれに伴う異化効果は、ハイパーリアリズムを思わせる細密描写にのみ起因するわけでもなく、ペレックによるテキスト操作あるいは語りの手法もあえて混乱が引き起こされるようになされているのだ。画中の鏡像と『人生使用法』の語りは、入れ子構造だけにとどまらない相似性を示しているといえる。モンフランが指摘しているように⁴⁰、登場人物たちは、異なるレベルの表象をしばしば行き来する。画中の肖像として絵画記述 (ecphrasis) の対象となっていたはずの人物が、今度は過去におきた逸話の主人公として語られる、といったぐあいである。このように、ファン・アイクによって描かれた凸面鏡が象徴しているのは、入れ子構造、摸倣の摸倣、表象レベルの攪乱、といった、『人生使用法』の書法を根幹において規定する諸特徴なのである。

画家の目の象徴でもある凸面鏡は、画面から死角を排除するための工夫ともみなされる。こうした仕掛けが登場した背景には、小さな世界を完璧に描きつくそうとする初期ネーデルラント絵画の特性があったという。そうした時代になされたファン・アイクの野心的工夫は、やがて、マッサイス『両替商とその妻』の凸面鏡へと引き継がれる。制約の要請をうけて、『人生使用法』第8章で描かれているのは、このマッサイスによる凸面鏡である。このモチーフとともに、初期ネーデルラント絵画の野心も、小説にまで継承されたかのようだ。パズル職人ヴァンクレールは、主人公バートルブースから請け負っていたパズル制作を止めたのち、生涯最後の仕事として、売り物にするのでも贈物にするのでもないのに、半ば憑かれたかのようにして、いくつもの凸面鏡を制作し続ける。この逸話における凸面鏡の描かれ方が興味深い。

とも、プラトンによれば、芸術とは、アイデアの摸倣である事物をさらに摸倣しているのだから、「真実から遠ざかること三番目のもの」としか関係せず、そもそも「摸倣の摸倣」に過ぎないのである（『国家』第10巻）。

⁴⁰ Montfrans, *op. cit.*, p. 371.

それからしばらくして、サン＝トゥアンの蚤の市で彼[＝ヴァンクレール]は小さな凸面鏡をひと山みつけた。木製の削り方を根気よく細工し、それらの凸面鏡を嵌め込んで、「魔女の鏡」と呼ばれるものを作り始めた。[…] 枠のひとつひとつを何日もかけて丹念に仕上げる。切り抜いたり透かし彫りをしたりしているうちに、枠は、微細な木製レースのようになってしまうのだった。その中央にある小さな鏡はよく磨かれ、まるで、冷ややかな眼がかっと見開かれているかのごとく、皮肉と悪意を帯びた金属質の視線を放っているようであった。フランボアイヤン様式のステンドグラスのように細工され、この世のものとも思われぬ周囲の環が、厳めしく灰色に輝く鏡と対照されて、なんとも不快な印象を生み出していた。まるで、質量ともに不相応なこの縁取りは、映しとった空間をただ一点に集中しようとするかのような、凸面のあの不吉な力を、ひたすら強調するためにだけついているかのようなのだ⁴¹。

一点に世界全体の姿を収めようとするかのような凸面鏡は、『人生使用法』という小説、古今の文学はもとより、科学、歴史、雑学にいたるまでのあらゆる知を包含するこの百科全書的小説のメタファーとも考えられよう。その意味で、凸面鏡もたびたびあらわれる自己表象的なモチーフのひとつなのだが、それがあらかじめ小説の生成元である絵画のなかに含まれているところが興味深い⁴²。また、上の引用において、周囲の空間を一点に集中させようとする凸面鏡の特性が、「不吉な力」と呼ばれていることに注目したい。本質的に自己言及的性質を持つ『人生使用法』には、「知の集成」という、小説の誇大妄想的企てを反映するコレクターが多数登場するが、ほとんどの企ては挫折に終わっている。コレクションという行為は、決して完結することがない以上、

⁴¹ Perec, *La Vie mode d'emploi*, p. 51.

⁴² もっとも、第8章の制約リストによれば、この凸面鏡は、マッサイスの絵に由来するはずだが、実際には「木製の削り形」といった表現が示唆するように、ファン・アイクの絵に描かれた凸面鏡の方を思わせる。ここにもペレックの「二重カムフラージュ」を認めることができるかもしれない。

その発端においてすでに誇大妄想の萌芽を宿しており、やがて頓挫することは必然であろう。クロード・ビュルジュランは、『人生使用法』には至るところに自らの否定や嘲笑が刻み込まれていると指摘しているが⁴³、引用した一節において、小説自体の起源でも推進力でもある百科全書的情熱を、その隠喩的形象である凸面鏡を通じて「不吉」と形容し、シニカルに突き放しているのも、自己陶醉や熱狂に陥ることなく、常に自己を相対化しようとするウリポの醒めた美学なのである。

さて、ここまで、十枚の絵にみられる特徴を指摘してきたが、『人生使用法』の生成元となった十枚の絵は、たいてい、これらの特徴をいくつか兼ね備えている⁴⁴。ペレックはそうした様々な特徴を勘案し、十枚の絵を多元的に決定したのであろう。

制約下の創作においても、制約そのものの恣意性は依然残っているという、カルヴィノの指摘に戻ってみよう。『人生使用法』のテキストを重層的に決定している手法の多くは、確かに恣意的である。本稿で論じた規則、すなわち、あらかじめ十枚の絵を選び、各章でそのうちのいずれかへの暗示を行う、という約束自体には、いかなる根拠も求められない。だが、十枚の絵の選択に関しては、これらが決して恣意的に選ばれているわけではないことはやや明らかであろう。これまでみてきたように、それぞれの絵は、何らかの意味

⁴³ Claude Burgelin, *Georges Perec*, Seuil, 1988, p. 220.

⁴⁴ そもそも、十枚の絵は、分割され小説にディテールを提供するために選ばれたのだから、いずれも細密に描かれている。例えば、凸面鏡が目立つファン・アイク『アルノルフィーニ夫妻の像』には、他にも、特殊な意味の込められた形象がいくつも散りばめられている。また、マッサイス『両替商とその妻』は、凸面鏡や空間構成が特徴的な絵であるが、画面に描かれた真珠を、ペレックの養父母が一時期営んでいた真珠商に関連づける論者もいる (Élisabeth Marty, *op. cit.*, p. 162)。さらに、マニエは、アントネッロ・ダ・メッシーナ『書斎の聖ヒエロニムス』における読書の表象 (後ろから前へさかのぼる読み方) と、右から左へ書くヘブライ語の書法 (ペレックはユダヤ系である) とを結びつけて、この絵の重要性を指摘している (Bernard Magné, *Saint Jérôme mode d'emploi* dans *Cahiers Georges Perec* 6, 1996, p. 91-112)。

で、作家ペレックや『人生使用法』という小説に関係しているだけでなく、多くの場合、完成後の小説の特質を見事に予告しているのだ。この小説の生成過程において、十枚の絵は、テキストの「材料」を提供するにとどまらず、全体の「設計図」、「構造モデル *modèle structural*⁴⁵」としても機能しているわけである。

そのように一応は理解しても、十枚の絵が選ばれた時点では、『人生使用法』という小説は一行たりとも書き始められていなかったことを思いあわせるならば、「設計図」たる絵と、完成後の小説の見事な符合ぶりは、作家主体の強固な「意志」が作用していると感じさせずにはおかない。自ら定めた制約の奴隷となるのではなく、それを制御し、ひとつの方向に導こうとする意志の存在である。ここにみてとれる作家主体の存在感は、自由を縛るはずの「制約」によって浮き彫りにされているだけに、逆説的であり、「制約」と作家主体の関係が、単純に、支配・被支配の二項対立に還元されないことを示唆している。例えば、各章で剽窃されるべく選ばれた二十冊の作品は、それぞれに作家の偏愛の書であり、これらを引用することは、いわば、作家自身を形成してきた精神的糧を小説に刻み込むという自伝的意味あいをもつことになり、やはり逆説的ながらも、『人生使用法』を織りあげた「主体」を照らし出している、とも言えるのだ。

あらかじめ自らに課した制約から物語を生み出す、というウリポの手法は、しばしば「文学生産マシン」に喩えられ、作家主体の価値を貶めるものと考えられることもある。けれども、どれほど精妙な制約を定めたとしても、そこから自動的に物語が生成するわけではないことは言うまでもなく、ウリポ的な創作に際しても、作家主体の個性や偶然的要素は必然的に介入せざるをえない。このように考えると、『人生使用法』の真価は、制約によって規定される「必然」と作家の個性が介入することで生じる「偶然」の関わり合い、コードと主体の絡み合い、という点にこそあるはずである。絵画の制約に着目してみるだけでも、この錯綜の途方もない奥深さがかいまみえたのではな

⁴⁵ Perec, *La Vie mode d'emploi*, p. 354.

かろうか⁴⁶。

⁴⁶ 本稿は、日本フランス語フランス文学会北海道支部会例会における発表に基づいている。
質疑応答に際し、佐藤淳二氏（北海道大学）から貴重な示唆を頂いた。