

アンドレ・ジッド 『パリュード』の言葉

渡 部 望

序

1894年、ジッド25歳の作品『パリュード』は今日ジッド研究家、批評家からジッドの傑作として高く評価されているのみならず、現代文学の創作場にいる文学者達からもその現代的意味が注目されている。ナタリー・サロートは「今日の最も重要な作品」のひとつに『パリュード』を挙げ、ロラン・バルトはあるインタビューに答えて「ジッドには少なくとも一冊の偉大な書物、現代的で偉大な書物があります。それは『パリュード』です。『パリュード』は間違いなく現代性のために再評価されるに違いないでしょう」と発言している。²⁾

『パリュード』の今日的意義がこれほど言われるのは、ヌーヴォー・ロマンや不条理演劇の先駆的作品をそこに見るからであろう。³⁾ 確かにこの前世紀末に書かれた作品はヌーヴォー・ロマンを経験した現代の読者を当惑させ、魅了するに充分な瑞々しい生命力を保持している。

本論では『パリュード』の現代性をその言語の特異な性格に求めようと思う。この作品は従来の小説の言語とは決定的に異質な言葉で織られているのではなからうか。だがその言葉の在り様の分析に入る前に、まず『パリュード』の一般的な小説への反抗がどのようなものかを見ておく必要があるだろう。

I

『パリュード』から、現実世界が持つ一切の厚み、深みは払拭されている。ユベール、リシャール、アンジェル等の名前だけに還元され、心理や性格の陰影を背後に持たない記号の如き登場人物。話者と友人との会話、郊外までの小旅行以外の語るに値する事件の欠除。『パリュード』の世界は徹底して平板で

透明である。これは伝統的小説を構築するにはあまりにも貧弱な舞台、素材ではなかろうか。しかしジッドは最初から小説を書く意図を持ってはいなかった。彼がまずこの作品に「偶然性に関する概論⁴⁾」という副題を付け、後にソチの一つに分類し、決して小説と呼ばなかったことがそれを示しているだろう。それどころかジッドは「パリュード」から積極的に小説的要素を排除しようと試みている。そのための奇妙な仕掛けが「備忘録」である。

<私>は「備忘録」に一週間後の自分の行動をあらかじめ書きとめておく。自分で何を書いたかを忘れてしまうには充分な一週間後、彼はそれを開き、自分で決定ししかも未知な一日を迎える。従って<私>の行動は半ば主体的に、半ば偶然に選択されたものである。水曜日の朝、話者は友人リシャルル⁵⁾のことを考える。何故なら「備忘録」に「リシャルルの個性について考えること」とメモしてあったからである。これは作品により現実的外観を与えるために登場人物の行動の整合性を重視する小説に対する反抗であろう。

しかし、「パリュード」を伝統的小説と決定的に区別するものは作品の時間であろう。一般に小説の枠組みとしての時間は、そこに語られる事件、登場人物の行動、心理の動き、また認識の深化の過程といった様々の自律的で不可逆的な運動に従って決定されるものである。つまり物語以前にある事件が存在し、その発端から展開を経て大団円へと向う運動、論理的、因果的運動が存在する。次に小説家はその運動を物語るのに必要な、あるいは有効な時間を設定する。従って小説の時間は、語られる事象の自律的運動を反映した持続として示され、純粋に時計の示す時間とは次元を異にするのが普通である。ところが「パリュード」においては事情が逆である。

「パリュード」は話者が綴る六日間の日記という形式を採っている。そして一日の記述が一章を構成する。ところが作品の中を見ても、六日という時間を決定するような運動はなく、章の区分も話者の目覚めから就寝までの時間という以外の必然的意味を持たない。これは作者によって任意に決定された時間である。伝統的小説の時間が、そこで語られる事象固有の運動によって内部から支えられているのに対し、「パリュード」は日常的時間単位で作品を外部から保護していると言えるだろう。日記という形式自体は、その記述が自然の秩序(=地球の自転)に従っている以上、必然的で強固なものである。しかも同時に、その記述内容は最も自由である。つまり、「何を書くか」、「何故書くか」

といった問いに対して答える義務を日記は持たない。従って『パリュード』の形式は、そこから因果的、論理的、小説的運動を排除しても作品として成立するのを可能にする。『パリュード』が「偶然性に関する概論」と呼ばれていたのはその意味であって、それ自体強固な自律的運動を持たない偶然性を日記という強固な枠組みに入れ芸術作品として成立させたのであった。これは何も始まらず、何も完結しない平板な時間を描いたぎりぎりの手段なのである。

こうして小説的要素を徹底的に取り除いた『パリュード』の空間は、繰り返しと循環の運動に支配される。作品冒頭の記述：

A six heures entra mon grand ami Hubert; il revenait du manège.

Il dit: "Tiens! tu travailles?"

Je répondis: "J'écris *Paludes*." ⁵⁾

は結尾において、ほとんど同じ形で繰り返される。

A six heures, entra mon grand ami Gaspard.

Il revenait de l'escrime. Il dit:

"Tiens! Tu travailles?"

Je répondis: "J'écris *Polders* ..." ⁶⁾

つまり作品の時間はカレンダーの上での進行ではあっても、それ以外の事件の展開ではなかったのだ。また、ユベールが通う調馬場（メリー・ゴラウンドの意味もある）、アンジェルの部屋の扇風機、それら同じ場所で回転するもののイメージは、日々の繰り返し、習慣化した行為の戯画にほかならない。そのため『パリュード』は日常生活に対する諷刺、凡庸さに対する批判だと言われてきた。つまりこれまで見てきた非小説の試みは、本来非小説的な日常性を表現するための手段だと考えられてきたのである。

しかしそうした読みは、ぎりぎりの所まで小説的要素を剥奪された世界に、なおも小説を求めようとする姿勢にほかならない。それは上で見た作者の意図に忠実な読みではない。『パリュード』は従来の小説と小説的言語では語り得ないものを表現しようとする。その意味でこれは文学上の革新であり、そのことは後に明らかになるだろう。ここでは『パリュード』が書かれた時のエピソードを見ておこう。ジッドは「一粒の麦もし死なずば…」の中で、ミラノの公園でふと書きつけた次の奇妙な言葉から『パリュード』が生まれたと書いている。⁷⁾

“Chemin bordé d'aristoloches ”

“ —— Pourquoi par un temps toujours incertain n'avoir emporté qu'une ombrelle ?

—— C'est un en-tout-cas, me dit-elle ... ”

初めに言葉があったのだ。「パリュード」はプロット、テーマから誕生したのではなく、この意味不明の言葉を核にして結晶して行ったのだということは注目に値する。これまで見てきた非小説化の意図は、作品の言語のレヴェルで意味を持ってくるのだ。次に我々は「パリュード」の言葉の問題に移りたいと思う。

II

現実世界、または伝統的小説においては、言葉はその言葉を発する人間の属性の一つとして存在する。言葉は人間の内に横たわる暗い領域から出現する。小説を読む場合、我々はその言葉を手掛りにして登場人物の内面を思い描こうとする。ところが、肉体的実体を欠き、影の如き「パリュード」の登場人物においては、人間と言葉との密接な関係が成立し得ない。ここでは話者とその言葉の関係を検証してみよう。

金曜日の朝、＜私＞は「変化をつけるために」⁸⁾、牛乳の代わりに煎じ薬を飲む。ところが実は、前日木曜日の朝も＜私＞は牛乳でなく煎じ薬を飲んでいるのだ。しかも、「変化をつけるために」⁹⁾と言いながら。この場合「変化をつけるために」という言葉は、実際には変化をつけていない彼の行為によって意味内容が失われてしまう。発話者はその行為によって自分の言葉を嘘に変えてしまうのである。

もう一つの例を挙げよう。主人公はまず自分自身に、次にユベールに、そしてアンジェルに向かってこう言う。

Il faut vraiment tâcher de varier un peu notre existence.¹⁰⁾

Il faudrait tâcher de remuer un peu notre existence.¹¹⁾

... nous devrions tâcher de varier un peu notre existence !¹²⁾

「少し生活を変える必要がある」という意味のこの言葉は、三度も繰り返され、しかも＜私＞の生活は一向に変化しないという事実によって、意味内容の

侵蝕が始まる。

つまり上に挙げた二つの例では、発せられた言葉がその主体の行為によって虚偽に変質する。しかし同時に逆の侵蝕も起こるだろう。「変化をつけるため」「生活を変える必要がある」という言葉は変化しない〈私〉に向けられる痛烈な批判ともなる。言葉が発話者に復讐し、その変化のなさを暴くのである。ここで言葉と発話者は対立関係にあると言えよう。言い替えば、話す〈私〉が生きる〈私〉と別に存在するかのようである。この〈私〉の二重性は、解放者〈私〉と幽閉者〈私〉の二重性に呼応する。この狭い世界から脱出し未知なる世界に旅立つようと友人達に促すのは語る〈私〉であるが、生活する〈私〉はパリに留まる。そしてアフリカに出発したのはユベールであった。「パリュード」にあって登場人物の言葉は、単に人間の属性として存在するのではなく、人間によって意味内容の喪失に直面しつつ、人間と対立関係に入るのだ。従ってあらゆる言葉は不安定な言葉だと言えよう。

さて、クリスチャン・アンジュレは「パリュード」の次の一節を引用してその両義性を指摘している。

Angèle, Angèle, quand donc comprendrez -vous, je vous prie, ce qui fait le sujet d'un livre ? —— L'émotion que me donna ma vie, c'est celle -là cela m'est dire: ennui, vanité, monotonie, —— moi, cela m'est égal parce que j'écris *Paludes* —— mais celle de Tityre n'est rien; nos vies, je vous assure, Angèle, sont encore bien plus ternes et médiocres.¹³⁾

Singulier raisonnement, *Paludes* contient tout l'ennui de sa vie. Cependant, il lui est égal, au héros, que sa vie soit ennuyeuse, parce qu'il écrit *Paludes*. Sa vie n'est donc pas tellement ennuyeuse. Mais encore: sa vie, comme celle d'Angèle, est infiniment plus ennuyeuse que *Paludes*.¹⁴⁾

この場合、推論自体が矛盾を含んでおり、それを原点として全体の意味の揺れが起る。一体「パリュード」と人生ではどちらがより退屈なのだろうか。

「パリュード」の言葉のあり方の一つの典型がここに発見できる。ある意味内容Aは、次の瞬間反Aに反転する。しかし再び反AはAに…と振り子の様に両極を反復し続ける。つまり言葉は一つの概念を指し示すと同時にその反対概念

をも指し示す。この両義性を極限にまで推し進めればトートロジーに行きつくだろう。

On ne sort pas; c'est un tort. D'ailleurs on ne peut pas sortir; mais c'est parce qu'on ne sort pas.¹⁵⁾

さて、現実世界、伝統的小説の中では言葉はそれが発せられる場と緊密な関係を持っていた。言葉は場を原因として、結果として持っていた。それは登場人物の性格、心理の表象機能を持つ記号であった。しかし「パリュード」の言葉はそうではない。〈私〉の言葉は、発話者から分断された空虚なものであり、あるいは明確な意味作用を放棄した呪文のようなものでしかない。我々は作品の中で読んだばかりの言葉が直後には否認されるのを見、あるいは対立する二つの意味内容を同時に読むことを要求される。こうした言葉は何らかの事象を啓示してくれる鍵ではない。それは根拠も目的も持たない空虚な言葉であり、そうした言葉の総計としての「パリュード」はつまるところゼロ、無意味なのではないだろうか。

III

IIでは主に話者の言葉に注目して論を進めてきた。ここでは木曜日「饗宴」と題された章の言葉に移ってみよう。作品のほぼ中央に位置するこの章は、主に話者のモノローグとディアローグで成立している他の章と違い、多数の登場人物が発する言葉のポリフォニックな場面である。そしてソチの名はこの章に最も相応しいと思われる。

ジッドは1914年、「鎖を離れたプロメテウス」、「法王庁の抜け穴」と共に「パリュード」をソチの中に分類した。ソチとは元来、中世末紀（15, 16世紀）の喜劇の一ジャンルであった。自ら阿呆（ソ）と称する人々が、ロバの耳の生えた愚人帽を被り、黄と緑のだんだら模様の衣裳をまもって軽業を披露するのだった。こうした阿呆の非日常的な姿や動作は現実世界とは異なる一種の特権的空間を形成した。そのため阿呆は何を言っても許され、ソチは大胆な社会諷刺を行ない得た。この阿呆を装うことによる責任のない、そして自由な言葉を我々は「パリュード」の「饗宴」に見いだす。

またこの「饗宴」という題も示唆的である。これはプラトンの「饗宴」を想

起させる。プラトンの作品同様ここでも何人かの人物が代わる代わる演説をするのだが、各々の演説がひとつの真理の探究を目指す劇的で弁証法的な構成のもとに配置されているプラトンのそれとは異なる。「パリュード」の演説は脈絡を欠いたブラウン運動に支配されているようである。ある演説者は前の演説者の言葉尻をとらえることから始め、また別の演説者は急に突飛な主題を持ち出す。したがってこの「饗宴」は最終的な結論に到達することはない。これはプラトンの「饗宴」のパロディであって、その意味でミハイール・バフチーンが『フランソワ・ラブレの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』の中で描いた中世の諷刺的作品（そのひとつにソチも含まれる）の中に頻りに現われる「饗宴」に近いと言えよう。その「饗宴のイメージは自由な談話をもたらし、解放し、あらゆる作品に、恐れを知らぬ、自由な調子を与えるので」¹⁶⁾あった。

「パリュード」の「饗宴」は言葉のオルジーと言うべきであろう。ここで言葉と発話者の主従関係は完全に逆転している。登場人物は自分の演説の操り人形にすぎない。そしてまたこれは「文体練習」でもある。哲学者、文芸批評家モラリスト等の文体を装った言葉が自在に飛び交うのである。

木曜日、話者はアンジェルのアパルトマンで開かれる文学者の集まりに招待される。五階にあるアンジェルの部屋に昇って行く途中、<私>は踊場に置かれた腰掛けに坐り、アンジェルの部屋の戸口に腰掛けている友人コルタンと手紙のやりとりをする。まず二人は次のような文章を書きつけて交換する。

Sur ma feuille on lisait :

Être aveugle pour se croire heureux. Croire qu'on y voit clair
pour ne pas chercher à y voir puisque :

L'on ne peut se voir que malheureux.

Sur sa feuille on lisait :

Être heureux de sa cécité. Croire qu'on y voit clair pour ne pas
chercher à y voir puisque :

L'on ne peut être que malheureux de se voir.¹⁷⁾

「幸福だと信じるために盲目になること」というイデーがほぼ同じ文章構成で、単語を入れ替えられて書かれている。これは一種の言葉遊びである。次に二人はラテン語の誤訳を用いた冗談を交換する。このアンジェルの部屋の戸口で行なわれる言葉との戯れは、言葉の自由運動の場である「饗宴」へのイニシ

エーションにはかならない。

さて、最初の演説者、哲学者アレクサンドルが語る。

Il me semble, Monsieur, que ce que vous appelez acte libre, ce serait, d'après vous, un acte ne dépendant de rien; suivez-moi: détachable — remarquez ma progression: supprimable, — et ma conclusion: sans valeur. Rattachez-vous à tout, Monsieur, et ne demandez pas la contingence; d'abord vous ne l'obtiendrez pas — et puis: à quoi ça vous servirait-il ?¹⁸⁾

「注意して聞いて下さい」、「展開に気をつけて下さい」、「私の結論は」、といった表現はこの演説の哲学者然とした論理をグロテスクなまでに誇張している。そして一種の詭弁である。彼に従えば、「自由な行為」とは「価値のない行為」になってしまうのだ。話者はこの言葉を聞いて、哲学者は話を理解不能にしようと言いつつも何も答えようとしなない。つまりアレクサンドルの言葉は発せられたものの、宙づりにされたままで終る。そして哲学者はこの作品から姿を消してしまうのだ。しかし、この唐突に発せられたきりで前後の文脈から浮き上がった演説の意味は、ジッド自身にとっては単なる冗談ではない。これは『鎖を離れたプロメテウス』において「無償の行為」と呼ばれ、『法王庁の抜け穴』においてラフカディオが体現することになるテーマを初めて表現したものだ。

話者はアンジェルの部屋に入る。すると<私>が『パリュード』という作品を書いていると聞いた友人達は代わる代わるに、『パリュード』とは何かという質問を投げかけてくる。<私>は、相手によって答えの形を変えながら『パリュード』の説明をしてゆく。するとモラリストのバルナベが私をつかまえてこんな忠告をする。

Vous voulez forcer les gens à agir parce que vous avez horreur du stagnant — les forcer à agir sans considérer que plus vous intervenez, avant leurs actes, moins ces actes dépendent d'eux. Votre responsabilité s'en augmente; la leur en est d'autant diminuée. Or la responsabilité seule des actes fait pour chacun leur importance — et leur apparence n'est rien.¹⁹⁾

彼は、個人が自分の行動に対して持つ責任を重視するために、他者から影響

を受けることをよくない事だと主張する。人間を沈滞から救い出すことを非難する彼の忠告は奇妙なものだと言わねばならない。しかし人間が他者から受ける影響の問題だけに関して考えてみれば、それはジッドにとって無関心なテーマではなかった。実際1900年に彼はブリュッセルで「文学における影響について」²⁰⁾と題する講演を行ない、その中で影響の弁明をしている。

最後にもう一つ演説を見ておこう。ヴァランタン・クノックス氏のそれである。

La santé ne me paraît pas un bien à ce point enviable. Ce n'est qu'un équilibre, une médiocrité de tout; c'est l'absence d'hypertrophies. Nous ne valons que par ce qui nous distingue des autres; l'idiosyncrasie est notre maladie de valeur; ——— ou en d'autres termes: ce qui importe en nous, c'est ce que nous seuls possédons, ce qu'on ne peut trouver en aucun autre, ce que n'a pas votre homme normal, ——— donc ce que vous appelez maladie.²¹⁾

彼は「健康」は「正常」従って「特異質」の欠除、つまり「凡庸」だと断定する。人間の個性を作るのは「病気」なのである。これも奇妙な主張である。彼の演説は滑稽な比喻を用いながら展開してゆく。しかしこのクノックスの演説は、ジッドがヴィユー・コロンビエで行なったドストエフスキーに関する講演の一節を想起させずにはおかない。彼はそこで「生理学的不均衡」²²⁾が精神の大改革を生むのだと言って、マホメット、ルター、ドストエフスキーの癲癩、ニーチェ、ルソーの狂気の創造的役割について語っているのだ。おそらくは彼も彼自身の「病気」(同性愛)を付け加えたかったのではなからうか。

さて、以上見て来た「饗宴」の言葉は、まずパスティッシュであり言葉の遊びに満ちていた。それらは突飛な比喻、誇張され、真面目とは思われない結論で構成されていた。しかも脈絡を欠いて発せられ、一体何が問題になっているかさえ不明確である。しかし前章で見たような意味内容の侵食を受けた〈私〉の言葉、両義的で意味の不定な言葉とはその捉え難さの質において異なっている。それらは、ソチの言葉、道化の衣裳をまといながら大胆に主張する者ジッドの言葉であった。「饗宴」という非日常的な場、言葉にとって特権的自由な場の中で偽装したジッドの言葉にはかならない。仮面が許してくれるあの解放的な雰囲気の中で語っているのは彼なのである。我々は彼自身にとって重要な

テーマが滑稽な演説の奥で語られたのを聞いた。これほどジッド的テーマが明確な姿をとったのは初めてである。その意味で『パリュード』はジッドにとって幸福なエクリチュールだったのではないだろうか。

結 語

我々は、Iにおいてジッドがいかに注意深く、しかも断固として『パリュード』から小説的要素を排除したかを見た。今やその意味は明らかだと思う。それは論理的、因果律の関係を除去しようとするものだったのだ。それが作品の時間の次元で現われる時、日常生活の戯画であるかのような外観を呈した。しかし、重要なことはそれが通時的な面だけでなく、共時的な、すなわち言語のレベルにも作用しているという事実である。『パリュード』の言葉は発話者という根柢から切り離され、指示対象という目的も喪失し、宙づりにされているのだ。言葉は方向性を失い、トートロジー的運動の中で自己充足を余儀なくされている。『パリュード』が最終的に両儀的な作品であるのはそのためである。よく『パリュード』は『地の糧』のネガだと言われる。脱出と解放の歌を歌うことに成功したジッドの視線が、旅できない人間に対して向けられた時『パリュード』が生まれたのだと。しかしこの作品は何も断定しない。出発のメッセージを肯定文で歌わないと同様、否定もしない。その中間地点で揺れているにすぎない。

しかし、言語を因果律から切り離し、言葉から可能な限り重みを取り除くことによって、ジッドはおそらく初めて大胆な自己表現が可能であったのだろう。IIIで見たソチ的言葉である。作品の首尾一貫性にも、登場人物とその言葉との整合性にも囚われることがない、言葉の「饗宴」で、未だ明確な姿をもたないマグマ状態のイデーが、マグマ状態のまま姿を現わし得たのだった。

注

1. Nathalie Sarraute, *L'Ère du Soupçon*, p. 58, Gallimard, 1956.
2. Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, p. 214, Seuil, 1981.
3. Cf. Michel Raimond, "Modernité de *Paludes*", *Australian Journal of French Studies*, janvier-août 1970, p. 189.

- Pierre de Boisdeffre, *Vie d'André Gide* tome I, p. 237, Hachette, 1970.
4. "Traité de la contenance", André Gide, *Romans, Récits et Soties*, p. 1479, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975. 以下 *Romans* と略す。
 5. *ibid.*, p. 91
 6. *ibid.*, p. 146
 7. André Gide, *Journal, Souvenirs*, p. 576, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979.
 8. *Romans*, p. 128.
 9. *ibid.*, p. 108.
 10. *ibid.*, p. 98.
 11. *ibid.*, p. 102.
 12. *ibid.*, p. 104.
 13. *ibid.*, p. 95.
 14. Christian Angelet, "Ambiguités du discours dans *Paludes*", *André Gide 3*, p. 90, Lettres Modernes, 1972.
 15. *Romans*, p. 113.
 16. ミハイール・バフチーン, 『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』川端香男里訳, p. 259, せりか書房, 1980.
 17. *Romans*, p. 114.
 18. *ibid.*, p. 115.
 19. *ibid.*, p. 119.
 20. André Gide, *Prétexte*, pp. 9-21, Mercure de France, 1963.
 21. *Romans*, p. 120.
 22. André Gide, *Dostoïevski*, p. 217, "idées", Gallimard, 1970.