

広島大学学術情報リポジトリ  
Hiroshima University Institutional Repository

Title	レーモン・クノーと言語の奇術
Author(s)	原野, 葉子
Citation	フランス文学 , 28 : 41 - 53
Issue Date	2011-06-01
DOI	
Self DOI	
URL	<a href="https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00041113">https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00041113</a>
Right	
Relation	



## レーモン・クノーと言語の奇術

原野 葉子

### 0. はじめに

レーモン・クノー（1903—1976）は、ほぼ無内容のエピソードを 99 通りに書き分けた『文体練習』*Exercices de style*（1947）や、ベストセラー小説『地下鉄のザジ』*Zazie dans le métro*（1959）等の作者として知られる詩人・小説家である。靈感に依拠することを潔しとせず、もっぱら技巧や形式面における探究をおしすすめてゆくなかで、彼は興味深いことに、しばしば虚偽のテーマを俎上にのせている。虚言、変装、錯覚、いかさま師……、虚構に内在する嘘との戯れは、言語遊戯の作家にはいかにも似つかわしいものだ。しかしそれらは無償のものというよりも、むしろ「演じられた」戯れなのではないか。表層のまやかしへと読者の注意を引きつけてゆく作家の手つきを注視してみると、そこには思いがけない知への通路が開けてくるように思われる。

そこで本稿では、彼が晩年に携わった百科事典編集計画と、最初期の小説である『はまむぎ』*Le Chiendent*（1933）をおもに取り上げ、両者に現れる「奇術」の射程を検討する。そこから、ひとを惑わせる言語の奇術が、クノーにおいては明晰さへの道を整備するための技術でもあったことを検証していきたい。

### 1. 知識の森に「秘密兵器」——プレイヤー百科事典

まず、百科事典編纂者としてのクノーを観察することから始めよう。1954 年から亡くなるまでの約 20 年間のあいだ、クノーはその該博な知識と科学的精神を評価され、ガリマール社のプレイヤー百科事典の編集責任者を務めている。奇妙なことに、彼はそこに「錯覚、間違い、嘘」をテーマとする巻を加えようと企図していた。1956 年に発表された百科事典の紹介文には、以下のような予告がなされている。

〔……〕われわれの秘密兵器のひとつである構想中の一巻のなかでは、錯覚、間違い、嘘というテーマが、奇術とソフィスムを基盤として科学的に扱われることになるだろう（ソフィスムはギリシャにおける発明であり、周知のとおり、真を偽として、また偽を真として通用させることを目的としたもので、とりわけ法廷弁論術に対して、また一般的には修辞学に対して、影響を与えなくもなかった技術 [art] である）<sup>1)</sup>。

なるほどクノーが言うように、詭弁術は古代ギリシャに端を発する由緒正しい技術であるだろう。合理的な手段をもちいて驚異を生み出す奇術もまた、古代エジプトから脈々と続いてきた演芸だ。しかし、いかに「科学的」と言ったところで、いわゆる騙しの方法論を学問と等価に扱うことが、きわめて冒険的な行為であることは言うまでもない。同じ年に行われた、クノー、パスカル・ピア、クリスティアン・メグレの三者による鼎談においても、このいささか突飛な計画の危険性が話題にのぼっている。というのも、嘘を本当と言いくるめるテクニックを分析することは、メグレが危惧しているように「学者たちこそ、そもそも無意識的な奇術師なのかもしれない」<sup>2)</sup> という疑いを呼び起こしかねず、ひいてはクノーが編集責任者として築き上げてきた百科事典全体の正統性が根底から損なわれてしまうということも、十分にあり得るのだから。

結局、日の目を見ることのなかったこの物騒な計画は、しかし、知というものに対峙する作家の姿勢を雄弁に物語っている。1944年に書かれた論考「諸科学の分類における数学の位置について」*« Les Mathématiques dans la classification des sciences »*<sup>3)</sup> のなかでも、クノーは諸学問を確固たる知識体系というよりも、むしろ虚構的な規約体系とみなしていた。作家はここで、20世紀初頭の数学者アンリ・ポアンカレが示した規約主義の立場をとりつつ、科学を、技術の有益性と遊びの無償性という両極のあいだをゆれうごく「技芸」(art)の領域に接続している。

制度化された知への懐疑は、とりもなおさず、若き日の彼が編んだ『不正確科学百科事典』*L'Encyclopédie des Sciences Inexactes* に明白すぎるほど明白に表れている<sup>4)</sup>。それは1930年、シュルレアリスムからの離脱ののちに、国立図書館にこもって書きあげられた狂人文学研究の所産であった。だが複数の出版社から拒絶にあい、やむなく一部を小説『リモン家の子供たち』*Les Enfants du limon* (1938) に組み込むことで、ようやく刊行の運びとなる。

『リモン家の子供たち』の出版と同年に書かれた「豊かさと限界」*« Richesse et limite »*<sup>5)</sup> において、作家は専門分化の一途をたどっていく科学知識を前にして、真の百科事典の不可能性へと思いをめぐらせている。「われわれの目前にひろがるこうした学問すべてから学びうるのはごくわずかなことでしかないが、それとても実のところ、知の影にすぎない」<sup>6)</sup>。時代につれてうつろってゆく砂粒のかけらのような知識をいくら積み上げたところで、それはつまるところ死んだ知識、無用の富でしかあるまい。重要なのは、知の限界を見定めることだ。

この〔=知の集積としての〕豊かさを棄却すること、これを捨てる (renoncer) こと (ある頭脳をもった人々においてはこれを蕩尽すること)、すくなくとも

超然とした態度をつらぬくこと、それ相応のものとして扱うこと。それが、精神の生きるただひとつの道であり、ごたごたの整頓であり、可能な営為であり、自由なのだ<sup>7)</sup>。

ゲーテ的な諦念 (renoncement) に立脚しつつ提唱されるのが、まず「捨てること」、「整頓」への道であることは注目に値する。時代は下って1956年、クノーがプレイヤード百科事典の目的とした「このうえない明晰さ」への道も、そうしたいわば引き算の知、つまりは無知の知であった。読者がみずから「学ぶことを学ぶ」ことをうながした、紹介文の一節を引こう。

そして学ぶことを学ぶとは、もろもろの事実や概念や理論の森のなか、変転してやまない知識の増殖のただなかで、おのれの方向を定めるすべを持つということだ。学ぶことを学ぶとは、無知であると知ること、新しさを拒絶しないこと、探究を妨げないことだ<sup>8)</sup>。

膨大な文字の羅列として与えられる百科事典を、答えの場ではなく、創造的な問いの場とすること。「おのれの方向を定める」ために必要な批評的距離は、言表内容を鵜呑みにすることなく、その形式の操作可能性を留保しておく冷静さから生じるものだ。そうした「自由」の必要を、クノーは紹介文のなかで言うにとどめるのではなく、百科事典という知識の森のただなかに「錯覚、間違い、嘘」の罟を仕掛けることで、空間的配置そのものによって見せようとしたのだろう。

遊びでもあり真面目でもあるような、一個の「科学的」パフォーマンスとなりえたはずのこの秘密兵器は、だから読者をいたずらに惑わせるためのものではない。まったく反対に、それは敬意のしるしとなったことだろう。小説『ピエールの面』*Gueule de pierre* (1934) の書評依頼状にはこう書かれていたはずだ。「読者に対してある程度の努力を求めてみたっていいじゃありませんか。読者にむかって、みんないつでも一から十まで説明しますがね。しまいには読者のほうも、あんまりこぼかにしてるっていうんでつむじを曲げてしまうでしょうよ」<sup>9)</sup>。

## 2. 不在の財宝の魅惑

「わたしは言語に絶対の信頼をおいてはおりません」<sup>10)</sup>。1962年に行われたインタビューで、クノーはそう語っている。言葉に真実が宿るとは考えていなかった彼は、避けがたく線状的で「扱いづらい道具」である言葉から、その不完全さゆえに

発生していく錯覚や間違いのほうにこそ、むしろ多大な興味を寄せていたように見える。嘘との戯れがもっともラディカルな展開を見せたのは、「魅力的なアイルランド人少女」サリー・マラ名義による偽書制作においてであったが、他にもたとえば『人生の日曜日』*Le Dimanche de la vie* (1952)などは、題名の典拠となったヘーゲルの銘句に続いて「この小説の登場人物は実在するので、架空の個人とのあらゆる類似は偶然である」<sup>11)</sup> という注意書きを公然と掲げている。

ところで、言語における奇術的側面が、作家にとって刊行されたはじめての書物である『はまむぎ』においてすでに強調されていることは興味深い。懐疑論にふかく裏打ちされたこの小説は、作家の言により「デカルトの『方法序説』を現代口語に翻訳する試み」としてしばしば紹介されてきた。とはいえ正確な事実は別のところにあったのだが、この点についてはまた後で立ち戻ることにして。

奔放な詩ではなく、緊密に構成された小説という形式の選択において、『はまむぎ』はシュルレアリスムへの訣別をいわば体現した作品である。物語の闊達な筋運びの背後に巧妙に隠れてしまっているものの、ジェイムズ・ジョイスの影響下に生まれ、偶然が介入する余地を極力排したその構造の厳格さは、実際、ほとんど偏執狂的と呼べるものだ。

小説は全7章で構成され、各章はそれぞれ13セクションに分割される。7章×13セクション＝全部で91のセクションの内部には複数の規則がはりめぐらされ、人物の登場する頻度さえもが周到な管理下におかれている。形式主義者クノーならではのタイトルを冠した小説論「小説の技巧」*« Technique du roman »*でみずから説明しているように、各セクションにおいては、古典悲劇と同様のいわゆる三単一の法則が、わずか二・三の例外を除いて遵守されたうえで、それぞれ異質な語りの手法が使い分けられた<sup>12)</sup>。三人称の純粋な語り、会話を含めた語り、会話だけで成立する戯曲形式の語り、一人称での内的独白、三人称で記述される心理的独白、演劇的な独白調、書簡、新聞記事、夢の話……。さらに、『はまむぎ』論の古典的名著であるクロード・シモネの『クノー解読』*Queneau déchiffré* (1962)が明らかにしたところによると、物語の内部においてもまた、特定のエピソードやモチーフが形を変えつつ規則的に反復される、状況の韻の存在が認められる<sup>13)</sup>。

物語はおもに、パリ郊外のオボンヌとブラニーで展開される。それは影の世界、冬の泥と夏の埃の世界であり、兎の檻の群れのような分譲地、化学工場の臭い、安食堂でのまずい定食、そしてかかとのすり減った靴を引きずっては仕事場と家とを往復する人々の世界だ。主人公はそうした兎の檻のひとつに慎ましく暮らす銀行員のエティエンヌ・マルセルであり、物語の中心となるのはある財宝にまつわる謎である。だが結論から言ってしまうと、これはひとつの不在の謎をめぐる冒険にほか

ならない。極貧の古物商トープ爺さんが秘蔵する財宝とは、クロシュ夫人の妄想の産物であり、さらに言えば、言葉による伝達の事故から生み出された想像上の謎なのだから。

実際、かつて現前したことのない財宝が発生し、そして消滅する過程は、本来のコンテキストから統御不可能な仕方で離れてゆく、言葉の漂流の軌跡として読まれる。エクリチュールの事故（秘密を探ることに熱心な登場人物たちは、他人に届いた手紙を盗み読みする）、そしてパロールの事故（クロヴィスによって伯母のクロシュ夫人に密告されるエティエンヌの会話は、きわめて不正確に引用される）、間違いだらけの伝達を総合して、クロシュ夫人は、ごみためのようなトープ爺さんの店の壁に架けられた一枚の青い扉の裏に、巨万の富が隠されているのだと推理する。ありもしない謎を周到に育てていく彼女が、生命を秘密裏にほうむっていく墮胎専門の産婆であることは示唆的だ。

そのうえ彼女は、エティエンヌと彼の友人ピエール・ルグランが、じつは財宝を狙うギャングなのだと思います。先手を打つべく、彼女は神父の姿に変装してトープ爺さんの店にのりこみ、教会建設のためといつわって二万フランもの献金を要求する。金を一向に出そうとしない、いや出そうにも出しようのないトープ爺さんに、クロシュ夫人は逆上する。書き言葉に発音表記を移植したクノー特有の「ネオ・フランセ」(néo-français)をまじえて書かれる贗神父の怒号とは、以下のようなものだ。

ぜんぶを知らねばならんのじゃ、わしは、扉の後ろにあるものもないものも。しみつたれは地獄行きじゃ！〔……〕 銭を出しやがれ、ぼちあたりの老いぼれめが！出せというのに！銭でジャムでもこさえてるってか？あの扉の後ろが見たい！扉の後ろになにがある(Quoi kya derrière la porte)？金出して見せろ、あさましいごうつくばりめが！あー、あー、あー、あー、あー<sup>14)</sup>！

しかし現実には、この「贗の扉」<sup>15)</sup>の裏にはなにもない。扉のかけがえのない価値は、むしろ表面に刻まれた文字にある。トープ爺さんは、今はもう亡き40年前の恋人の名前と自分の名前が書かれたその扉を見つけ、若き日の思い出のよすがとして購入した。そして、もともとあった場所から扉を——つまり文字の書かれた板を——取り外し、店まで運んで壁に飾ったのだった。

贗の扉の裏側に巨万の富が隠されてはいなかったように、言葉ももとより真実というたしかな保証＝財宝に支えられたものではない。『はまむぎ』の重要な主題となっている、この表層と真相との埋めがたい乖離は、また別の側面から、違った人物

の目をつうじて発見されることになる。不在の財宝の争奪戦と明らかに平行する軌跡を描きつつ、もうひとつの冒険がしずかに進行していることに注意しよう。それは「見る」ことをめぐる、エティエンヌの形而上学的冒険だ。

### 3. 世界の謎、奇術師の目

クノーにおいて、叡智はしばしば見る能力と結びつく<sup>16)</sup>。『はまむぎ』の主人公エティエンヌにとって、見ることは存在論的な思索の出発点であり、また存在そのものの出発点でもある<sup>17)</sup>。物語の冒頭、幾千もの影に溶けこんでいた彼を、謎めいた「観察者」(observateur)であるピエールの視線がとらえることによって、エティエンヌは個体として存在しはじめる。この時点では薄っぺらい二次元的な影でしかない彼に肉体的な厚みが備わってゆくのは、通勤途中、あるものを目にしてはっとした瞬間を境にしてのことだ。とはいえ、彼が見たものはたとえば、帽子屋のショー・ウィンドーに飾られた、確かな品質の証明とばかりにひっくりかえして水を張った防水帽と、そこに浮かんだ二羽のあひるのおもちゃであったのだが。

「そう、いまとなつてはわかつてる、世界はそう見えていとおりじゃないってことが〔……〕世界を眺めたときおれは存在しはじめた」<sup>18)</sup>。エティエンヌにとって見ることは、知ること、考えること、外見を疑うことと同義となる。「ものごとを虚心坦懐に眺めはじめた瞬間に、すべては変わる」<sup>19)</sup>。彼は第4章の第6セクション、つまり物語のほぼ中心に位置する45番目のセクションにおいて、現象学的なエポケーの瞬間を経験し、いっさいの意味と価値とをはがれた世界の無償性をかいまみることになるだろう。だが彼は、そこからふたたび朦朧とした懷疑の森に迷いこむ。

彼は知っていると思っていたが知ってはいなかった。認識していると思ったが認識していなかった。世界はかくれんぼ遊びのようなものとして、またも彼の目には見えてきた。〔……〕そこでエティエンヌは認識していると思いこんでいたすべて、知っていると思いこんでいたすべてを、見ていると、聞いていると思いこんでいたすべてを疑った。当然ながら、エティエンヌは世界を疑った。世界は彼を虚仮にしていた (Le monde se jouait de lui)。この漁港の背後にも秘密があり、この断崖、この標石、この吸殻の背後にも謎があった。

「そう」と彼は言った。「ひとさしの吸殻でさえ真実を隠しているんだ」

「えっ？」ピエールは言った。〔……〕

「ひとさしの吸殻さえ、なんだかかわからないって言ったんです。なんだか

ぼくは知らないんだ！知りません！知・り・ま・せ・ん（JE NE SAIS PAS）！」  
彼は叫んだ<sup>20)</sup>。

こうして世界は悪夢さながらの悪ふざけと化す。エティエンヌの暮らす分譲住宅地の名前が「マニフィック・ヴィスタ」（＝素晴らしき眺望）であるのは皮肉というほかない。現実にはたいするくつきりとした眺望を得られないという、まさにそのことが問題となっているのだから。クロシュ夫人の場合とは反対に、この謎は真の謎であり、それゆえけっして解かれることはない。「現前するものはみな、変装している」<sup>21)</sup> という認識に達したエティエンヌは、さらに絶望的な懷疑にはまりこんでいく。

クロシュ夫人とエティエンヌの、かなり悲惨でまた滑稽でもある二つの冒険は、結局どこにも行きつくことはない。物語自体も、最終セクションにおいて、登場人物たちがそれまでの経験をすべて忘れ去り、冒頭の場面に舞い戻ることによって閉じられる。円環構造を持つ『はまむぎ』は、作者によれば「さんざん歩き回った末に、出発地点へと戻ってきてしまった人に似ている」<sup>22)</sup>。たしかにこの小説は、人為のどうしようもない愚かしさと無益さをありありと映しだしている。だが謎のようなこの世界を、クロシュ夫人のような誇大妄想じみた錯覚に陥ることもなく、またエティエンヌのような強迫じみた近視眼に陥ることもなく、もっと別の仕方で見るとはならないのだろうか。

ふたりとはまた違ったまなざしを、われわれはピエールに見出すことができる。観察者ピエールの視線とともに物語が幕を開け、そして閉じられることは注目されてよい。シモネをはじめとする多くの論者が指摘しているように、特権的な視線を持つピエールは明らかに小説家の分身として機能している。彼はパリに住む裕福な青年であり、無職ゆえのありあまる時間を利用して、登場人物のあいだを器用に泳ぎまわっては見知らぬ同士を結びつけ、そしらぬ顔で騒動の火種をまいていく。もとはといえば、トープ爺さんの扉に最初に目をつけたのは彼なのだ。エティエンヌが「ルグラン、彼は〔……〕すべてを見ている」<sup>23)</sup> と感嘆するいっぽうで、ピエール自身はけっしてすべてを見通しているわけではないにせよ、すくなくともみずからの限界を知っている。もっかのところ、「ある男」を、つまりエティエンヌを観察しているのだと語るピエールは、「おや、小説家ですか？」と問われてこう答える——「いえ、人物です」<sup>24)</sup>。

作者と人物の両義性をあわせもつピエールは、それ以上に、白魔術を習得した奇術師でもある。第5章の第13セクションには、就寝前の彼が、深夜にひとり「緑色の目をしたロマ」の仮面をつけ、不在の「あなた」にむかって語りかける印象的な



場面が挿入されている<sup>25</sup>。彼は「奇術師がハンカチでやるみたいにそれを両手の間で消し」、「死者」の仮面と自在につけかえては、それぞれが隠し持つ深刻な秘密について打ち明けるのだが、「死よりももっとべらぼうな秘密」の存在について語りながらも、その内容を絶対に明かしはしないと約束する。「わたしは・あなたに・それを・言い・ません」(*Je Ne Vous Le Dirai Pas*)。「知・り・ま・せ・ん！」と叫ぶエティエンヌとの対照性は明白だ。

エティエンヌにとっておそるべき「かくれんぼ遊び」のように現れ、「彼を虚仮にしていた」(*se jouait de lui*)世界のイリュージョンを、ピエールは淡々とその無償性においてとらえ、観察を愉しみ、そしてみずから操作する。遠くを見すぎることにも近くを見すぎることもないピエールの「虚心坦懐な」まなざしが、抽象的な哲学にではなく、奇術という技芸——これもまた「演じられる」(*se jouer*)ものだ——に結びついていることは意味深長と言えるだろう。なにやら山師のようでもあるけれど、しかし彼だけが、パリ郊外の鬱々とした生活からは遠く離れ、さらにはフランス=エトルリア間に勃発した大戦争からも遠く離れて、ひとり自由な存在でありつづけているということもまた事実なのだ。

#### 4. 見えないものを見る——ギリシアへの旅

「見る」ことの問題系は、ひとつの旅と密接にかかわっている。『はまむぎ』の最終行につづく注記には以下のように書かれていた。「アテネとキクラデス諸島 1932年7月-11月」。実際に、1932年の夏、クノーは妻ジャニーヌを伴ってギリシアを周遊している。このときに持参した書物のひとつが『方法序説』であり、その現代口語訳を構想していた日々のなかで書き始められた「なにか」が『はまむぎ』となった、とは1937年における作者自身の弁である。だが推理小説的な意味での「証言」の曖昧さが誤解を生んだとして、1969年、作者は「正誤表」«*Errata*»と題された一文で、この間の経緯を再び語りなおす。それによると、『はまむぎ』となるテキストは、直接には同時に携えて行ったジョン=ウィリアム・ダンの『時間実験』(1927)の翻訳の試みから生まれたものであり、デカルトの現代口語訳のほうはといえば、アイデアを温めてはいたものの、ついに構想の域を出ることはなかったのだという<sup>26</sup>。

いずれにせよ、古典の地での経験がクノーに決定的な影響を及ぼしたことは事実である。生新たな書き言葉としてのネオ・フランセの構想は、ギリシア語における文語と口語の闘い——古典ギリシア語に範をとった純粹語カサレヴサ (*καθαρευουσα*)と、日常的に話される民衆語デイモティキ (*δημοτικη*)の闘いに触発されて生まれたものだ。そしてとりわけ、アテネのディオニュソス劇場で目にした完璧な数学的

調和は、彼にほとんど啓示とっていいほどの衝撃を与えている。1935年に発表された「ギリシア的調和」«Harmonies grecques»<sup>27)</sup>においては、わずか3ページ半ほどの文章のなかに「調和」およびその派生語を11回にもわたって繰り返しつつ、大理石と肉体、自然と人為、古代と現代、はるかに静謐な永遠と変転してやまない生命といった、対立物の調和のヴィジョンが描き出されている。

1937年に発表された小説『オディール』*Odile*のなかで、同じエピソードは主人公の人生の転回点として語られる。自伝的要素が濃厚に織り込まれたこの作品の主人公、ロラン・トラヴィという名の詩人もまた、エティエンヌとは別の仕方で見ることによって襲われてしまった若者だ。ロランの精神的・空間的彷徨を駆動するのは、作品の冒頭で語られる、兵役時代のモロッコで出会った老アラブ人のイメージである。老人は大地の泥のなかにひとり立ち、広野と空とをただ見つめている。「僕には見ることのできないものを見ていた」<sup>28)</sup> この老見者を目撃することによってロランは「誕生」し、パリでのシュルレアリスム体験を経て、最終的に訪れたギリシアで、劇場の光景に「目を開かれる」。

われわれの目は開かれる。それは劇場であり、劇場なるものだった。舞台は山々へとつながり、そのままびたりと地平線上に位置している。向こうにはただ空だけがあり、空にはしみひとつなかった、人為が自然をなんら損なっていないのと同じだった。ここでは衰微してゆくものはなにもなく、品位を汚すものはなにもなく、貶めるものはなにもない。おおきな波となってひろがってゆくこの調和を前にして、ぼくにはもう限界も矛盾も見えはしなかった。ぼくの傍らにあのアラブ人がやってきたように思った。ある日、西方の彼方で、ブウ・ジュールドからバブ・フトゥへと至る道で出会ったあのアラブ人が。

ぼくの物語はここで終わる。その後もぼくは生きつづけた。当然ながら。というよりも生き始めた。いやむしろ、ぼくは再び生き始めたのだ<sup>29)</sup>。

灰色の日常に埋没していったエティエンヌとは異なり、ロランはこの冒険によって象徴的に人生を獲得する。こうした転回が、「数学」と「劇場」の対極一致を軸になされたことを見逃すべきではないだろう。クノーにとっては人智を超えた次元に属するものである数学と、人間の営みである芸術の舞台と。彼岸と此岸とが結びあう劇場の構造をつうじて、はかなく不確かなこの世界のただなかに、外部へとつづく通路がふわりと開かれる。

逆理や両義性、突拍子もない論理の飛躍を彼は好んで利用したし、また彼は、二重のメッセージを運ぶものであるがゆえにユーモアを賞讃した。クノーにとって、

それらは陽気な遊戯のツールであったと同時に、哲学的洞察を可能にする形式でもあったように思われる。両極間の距離を一気に跳躍するパラドックスの運動は、日常の憶見（ドクサ）をぬぐいさり、人間の限りある思考システムの埒外へと読む者の目を開かせる。クノーの特質は、そうした外部への超出が、無意識への下降によることなく、理性の完全な統御下に置かれている点にある。

対極の調和を通じて示される高次への認識には、ルネ・ゲノンの読書を通じてクノーが長年傾倒していたグノーシス主義の影響がたしかに見てとられる。善悪二元論を特徴とするグノーシス主義は、不可知の超越神と、闇の領域であるこの世との断絶を基盤としつつ、真の救済の形式を認識（＝グノーシス）に求める神秘思想である。ただ、クノーのうちには、けっしてはるかな叡智には到達しえない卑小な身であることのニヒリズムとともに、にもかかわらず理性の限界を打ち破ろうと試みつづける人間の、知的・芸術的な営為に寄与したいと願う意思もまた、つねに存在していた。言ってみればクノーは、覚醒したままで見えないものを見ようとする、逆説的な詩人なのであった。

## 5. おわりに——宇宙の光の最後の反射

「小説の技巧」は、以下のように締めくくられている。

だが形式は永遠に残り続ける。数のあらゆる美德を提示された素材に負わせる小説の形式というものがある。そして物語の表現そのものとさまざまな側面から生まれつつ、その主導概念と本質的に一致しており、そこへと集中してゆくすべての要素の娘でもあり母でもあるような、ひとつの構造が展開してゆく。作品に、宇宙の光の最後の反射を、あるいは世界の調和の最後の響きを伝えるような構造が<sup>30)</sup>。

『はまむぎ』が、厳格な数学的形式のうえに構築されていたことを想起しよう。パリ郊外で繰りひろげられる無益な冒険は、遠い宇宙への瞑想とひそかに通底している。

クノーにおいて、虚構性との堂々たる戯れや、嘘いつわりへの目配せは、世界の虚妄をこれみよがしに示すためのものではない。それはわれわれが見ていると思っている、知っている信じこんでいるこの世界の底を疑わせるための技術として機能する。そこから、宇宙の叡智のすべてをけっして手にいれることのないちっぽけなわれわれの頭のなかにも、ほんのすこしの明晰さの区域が作りだされることだろう。

『オディール』のアグロスティス、『リモン家の子供たち』のグラミニ、『きびしい冬』のウィーズ嬢……、シモネが指摘するように、クノーの初期作品には、外国語で「はまむぎ」を意味する名を持つ人物たちが繰り返し登場する<sup>31)</sup>。それはいくらかでもはびこるやっかいな雑草であり、また同時に、たわしやほうきの材料にもなる草なのだという。クノーはかつて芸術作品を、身につける者ひとりひとりに強さと価値を与える「魔法の帽子」になぞらえていた<sup>32)</sup>。だがおそらくは、われわれの頭の内側も美化する必要がある。『人生の日曜日』の主人公ヴァランタン・ブリュもまた、首なしジャンから買った箒で、頭のなかの雑念を掃き出そうとしたのではなかったか<sup>33)</sup>。ならば、クノーの世界からあふれだす言語の奇術も、迷妄を払い、この泥のような世界にしっかりと足をつけて彼方をかいまみるための、ちいさな魔法の箒であったと言えるように思う。

## 注

- 1) Raymond QUENEAU, « Présentation de *l'Encyclopédie* », dans *Bords*, Hermann, 1963, p. 108.
- 2) Raymond QUENEAU, « Pia, Mégret, Queneau : entretien sur *l'Encyclopédie* », *ibid.*, p. 117.
- 3) Raymond QUENEAU, « Les Mathématiques dans la classification des sciences », *ibid.*, pp. 123-129.
- 4) 対照的なふたつの百科事典については、Cf. Shuichiro SHIOTSUKA, « Raymond Queneau et deux encyclopédies : l'idée de "savoir" chez Queneau », in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 53, mai 2001, pp. 391-420.
- 5) Raymond QUENEAU, « Richesse et limite », dans *Le Voyage en Grèce*, Gallimard, 1973, pp. 97-104.
- 6) *Ibid.*, p. 99.
- 7) *Ibid.*, p. 104.
- 8) Raymond QUENEAU, « Présentation de *l'Encyclopédie* », *op. cit.*, pp. 109-110.
- 9) Raymond QUENEAU, « Prière d'insérer [de *Gueule de pierre*] », dans *Romans I (Œuvres complètes II)*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1287. 強調傍点は原文 (イタリック)。
- 10) Raymond QUENEAU, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, 1962, p. 14.
- 11) Raymond QUENEAU, *Le Dimanche de la vie*, dans *Romans II (Œuvres complètes III)*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 395.

- 12) Cf. Raymond QUENEAU, « Technique du roman », dans *Romans I*, *op. cit.*, pp. 1237-1241.
- 13) Cf. Claude SIMONNET, *Queneau déchiffré : notes sur « le Chiendent »*, Julliard, 1962, pp. 42-50.
- 14) Raymond QUENEAU, *Le Chiendent*, dans *Romans I*, *op. cit.*, p. 193.
- 15) *Ibid.*, p. 220.
- 16) Cf. Emmanuël SOUCHIER, *Raymond Queneau*, Seuil, coll. « les Contemporains », 1991, pp. 237-245.
- 17) シモネによれば、『はまむぎ』には、存在論的現象学を基調としながら、プラトン、もちろんデカルト、フッサール、そしてハイデガーらから汲みとられた哲学的テーマが響きあっており、そのことが詩的空間にひろがりを与えているという。Voir Claude SIMONNET, *op. cit.*, pp. 93-112.
- 18) Raymond QUENEAU, *Le Chiendent*, *op. cit.*, p. 65.
- 19) *Ibid.*, p. 102.
- 20) *Ibid.*, p. 123. 強調傍点は原文（イタリック）。
- 21) *Ibid.*, p. 185.
- 22) Raymond QUENEAU, « Technique du roman », *op. cit.*, p. 1240.
- 23) Raymond QUENEAU, *Le Chiendent*, *op. cit.*, p. 65.
- 24) *Ibid.*, p. 18.
- 25) *Ibid.*, pp. 180-182.
- 26) Cf. Raymond QUENEAU, « Écrit en 1937 », dans *Bâtons, chiffres et lettres* ; édition revue et augmentée, Gallimard, 1965, pp. 11-26 ; « Errata », dans *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, pp. 219-222.
- 27) Raymond QUENEAU, « Harmonies grecques », dans *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, pp. 56-59.
- 28) Raymond QUENEAU, *Odile*, dans *Romans I*, *op. cit.*, p. 609.
- 29) *Ibid.*, pp. 612-613.
- 30) Raymond QUENEAU, « Technique du roman », *op. cit.*, pp. 1240-1241.
- 31) Cf. Claude SIMONNET, *op. cit.*, p. 19.
- 32) Raymond QUENEAU, « Qu'est-ce que l'art ? », dans *Le Voyage en Grèce*, *op. cit.*, p. 96.
- 33) Cf. Raymond QUENEAU, *Le Dimanche de la vie*, *op. cit.*, pp. 505-509.
- ポール・ガイヨが指摘するように、クノーと箒の関係は重要である。作家はあるインタビューのなかで、兵役中にいつも掃き掃除係を志願していたこと、そして子供のころ「従容として」街路を掃くべく望んでいたことを語っているという。とはい

えそれは、秩序と構築への好みというよりも、むしろ「混乱のなかにある程度の変化をもたらすことへの好み」であった。いっぽうで、ヴァランタンの箒は時間の流れを消し去るものであり、ヘーゲル的な歴史および叡智との関係において重要な小道具である。Voir Paul GAYOT, « Notice [du *Dimanche de la vie*] », dans *Romans II*, *op. cit.*, p. 1670.