

アンドレ・ジッドの方法(II)

—生命の美学—

陶 山 曠

「私は、芸術作品のなかで、作品の主題が、作中人物の位置によって、このように置き換えられるのを見るのが好きだ。これほど、作品の主題を明らかにし、全体の調和を安定させるものはない。だから、メモリングやクエンティン・メツィスの絵のなかに、ほの暗い凸面鏡があって、その面に描かれている部屋の内部を映し出している。⁽¹⁾」

ジッドの「鏡の技法」についての最初の記述である。R・M・アルベレスは、「鏡と映された像のメカニズムが、一九二五年から六五年にいたるまで、現代小説のなかに設定しようと、試みられた発想であり、誘惑であり、方法である⁽²⁾」と語っている。「新小説」の理論家、J・リカルドは、この方法が、ヌヴォー・ロマンのなかで、「さまざまな形で、異常なまでに繰り返された⁽³⁾」ものと指摘している。また、彼は、C・オリエ、N・サロート、C・シモン、ロブIIグリエそしてビュートルの作品中に、それが見られるとつけ加える。しかし、ジッドの影響についての、新小説

家たちの告白は少ない。サロートは、ジッド生誕百年記念号の『カンゼーヌ誌』に、寄稿した数少ない現代小説家の一人であった。そこで彼女は、少女時代、『地の糧』を熱狂して読んだことを回顧している。けれど、ジッドの小説芸術の決算『にせ金つかい』については、「今は何も言えない」と言葉少なに語った。⁽⁴⁾ もっとも、同年、L・ジャンヴィエは、彼女の『見知らぬ男の肖像』と、ジッドの方法との関わりを、示唆しているが。⁽⁵⁾ このように、現代小説のなかで、彼の方法は、漠然と拡散しているようだ。それは、ジッドの側にも責任があるともいえる。G・ブレーは、彼を「言い落しの多い」作家と、また、ホルダイムは、この作家が「系統的な形で、彼の美学を説明しなかった」ゆえ、「作品と批評的エッセーから、それを再構成する」⁽⁷⁾ 必要があるという。いずれにしろ、「テキストそのもの」⁽⁸⁾ から、彼の方法は、探り、再構築されなければならないだろう。それは、「読者の協力を待つ」ジッド自身の期待でもあると思われる。

目次

- 一 鏡——芸術の方法
- 二 自然——芸術の崩壊
- 三 反自然——芸術の構築

一 鏡——芸術の方法

1

小説にあらわれる鏡の効果を、ごく見近な小説『雪国』と、ジッドも指摘する『アッシャー家の崩壊』をとおし

て、そのごく始源の形で、そのメカニズムの輪郭を描いてみる。鏡は、現実の客体を映すことで、それを非現実Ⅱ夢想に変貌させ、同時に、作家の内部に秘められた誘因により、現実の倫理的情況、あるいは情緒を、充溢させたり、稀薄にできる。また、小説構成の上では、小説の時間を空間化し、場を拡大し、その未来を予告する機能をはたす。

「……記憶の頼りなきのうちに、この指だけは、自分を遠くの女へ引き寄せる……ふと、その指で窓ガラスに線を引くと、そこに女の片眼が浮き出た。向側の座席の女が写ったのだった……これが、まことに自然で……（映る）二人は、果しなく遠くへ行くものの姿のように思はれ……それゆえ、悲しみを、悲しみを、つらさはなくて、夢のからくりを眺めてゐる思ひだった……不思議な鏡のなかのことだったからでもあらう」

川端康成『雪国』冒頭の教節である。夜汽車のボックスで、主人公島村は、ふと、指で、水蒸気が隠していた鏡を覗^{のぞ}くにする。映る娘は、連れの病人の世話をしている。傍観するにつらい場面である。しかし、映像であるこの「悲しみの」光景は、はるかな空間に拡がり、果しなく遠くに見える。それゆえ、悲惨な現実を視ている「つらさ」が和らぎ、夢Ⅱ非現実を眺めるように、島村は想う。鏡のメカニズム、「からくり」のなかで、眼前の「倫理的情況」は、虚像として、その直接性を失ない、眺めるものの心の葛藤を鎮める。「この世ならぬ象徴の世界」に、全ては、変容する。数行あとに、こう結ばれる。

「島村が、盗見しながら、彼女に悪いといふことを忘れてゐたのは、夕景色の鏡の非現実な力にとらへられてゐたからだ」

鏡のプロットへの介入は、どうだろうか。作中、窓に映る女は、主人公が会いに行く女の妹であった。これら二人の女は、ともに、車中の病気の男の愛人である。後に、当然、島村も、彼らと関わることになる。

「指で覚えている女と、（夜汽車で出会った）女との間に、なにが起るのか、なぜか心のどこかで見えるような気持ちもする。まだ、夕景色の鏡から醒め切らぬせらだろうか……あの（窓に映った）夕景色の流れは……時の流れの象徴であったか……」

鏡は、「作品のなかにある未来」を読者に予知させる。指の触感と窓の反映が、孤独な男の人間関係の網目を織りひろげ、これから起りうるドラマを、それとなく読者に瞥見させる。ロマンにおける「時の流れ」、プロットは、鏡の空間のメカニズムにより、そこに「象徴」される。

2

前掲のジッドの日記のくだりは、こうつづく。

「……文学においては、『ハムレット』のなかの劇中劇の場面とか、多くの作品に、その方法が見出される。……『アッシャー家の崩壊』では、ロダリックに本を読んできかせる場面など……」⁽⁹⁾

J・リカルドは、彼の『新小説の問題』で、ポーのこの作品における「中心紋」の方法・即ち「鏡の方法」について、精緻な分析を行なっている。ここでは、むしろ、私なりの輪郭を描くにとどめよう。

招かれて、荒涼としたアッシャー家の城に近づく主人公ロドリックは、言い知れぬ恐怖にとらわれる。

「……この（恐ろしい）景色の配置を変えるだけで、その悲しい印象を軽減できると私は考えた。そこで……不気味な樹木や、虚眼のような窓が、水面に映す倒影を見おろした。……しかし、さらに、（恐怖は増し）慄然として、身震いした」

沼の倒影、鏡の効果は、逆転する。まず、話者は、「おそろしい荒涼としたものでも、それが△自然▽であるかぎり、詩的なゆえに、楽しい情緒を感じさせる」はずと思う。そして、恐怖をのがれるため、彼は、「自然」の「細部の配置」をかえることを試みる。彼は、沼の倒影を視る。結果、夢幻の状態は深まる。しかし『雪国』のばあいと異なり、現実の悲惨は、相乗的に肥大する。あるいは、幻想力の増大といえるだろうか。話者自身、その効果の逆作用を語る。

「……沼の中を覗きこむ試みの……唯一の効果は、ただ最初の奇怪な印象を、深めただけであった」

この作品の主題は、作者の孤独な生涯の「恐怖」といわれる。アッシャー家の人間とその建造物の崩壊は、彼の孤児の生涯の不安の投影だと。すなわち、ポーが自己の内部を覗く姿が隠されている。ナルシスの暗い翳りが、想起される。肉親の愛を拒絶された彼に映る世界は、作者の言葉をかりれば、「反自然」だろう。世界が「自然」であるならば、鏡はその苦悩を和らげる。それが、自然でなければ、その悲惨な映像を増殖させる。そして、世界が、冷静な効果の計算・意識的構成をへて文体化され、虚構という反自然として完成されたとき、その作品は、作者自身の力

タルシスとなる。「鏡」は、物語の技術であることから、人間の内部に深く沈むものを、文体化する機能をもつといえるだろう。

「……綿密に観察する者の眼には……（建造物の前面に）き裂が……電光状に壁を這い下り、沼の陰気な水中に消えてゆくのが見出されるだろう」

城の「き裂」は、「這い下り」沼の水にきえ、水面に倒影となり、映ずるだろう。それは、物語りの未来、アッシャー家の人々の血の崩壊と、呪われた城そのものの崩れ落ちることを、予言する。さらに、作者の意識における、人格の崩壊の恐怖を反映する。

3

一九〇二年、二十二才のジッドは、経済学者の叔父シャルル・ジッドの息子ポールの訪問をうけた。その日、さして重要な件を記すというふうもなく、日記にこうつけ加えた。

「……ぼくは、まるで鏡の向う側を見ようと望む寓話の猫のようだ。いかにもそこに、奥行があり、神秘があるように見えるが、実は、反映にすぎないのだが⁽¹⁰⁾」

このように、鏡の方法は、ごく日常の偶然から見出される。例えば、幼年時代、手鏡を持って天床を映しながら、部屋を歩くような「遊び」から。マニー夫人は、こう語っている。

「……この方法が、作品そのものの中心に対応する無数の鏡へ内部の空間Vを導入しているのは、直観的に、誰の眼にも明らかだ……これは、室内装飾家が、狭すぎる部屋の内部を拡大してみるための鏡のたわむれにほかならない……そこで、私たちは、魅惑され、メタフィジックな眩暈をおぼえて、突然足もとに開かれたこの反映の世界に身をかがめる⁽¹¹⁾」

鏡は、私たちの身近に、自己を見る道具として、いつもそこにある。それゆえ、個人的で、主観的で、偶然の経験、「たわむれ」から、生まれる。しかし、ある作家にとっては、その神秘の発見は、彼の「特権的瞬間」でもある。L・ジャン・ヴィエは、彼の『要求の多い言葉・新小説』で、その「特権的瞬間」から、文学への推移を、巧みに説明している。⁽¹²⁾

——鏡のなかで、人間は、静かな対象となった無垢の自己を見出す。なぜなら、映像は、それ自体固有のもので、すでに、その肉体を失っている。すなわち、映され、反省された像だ。世界は、鏡によって洗われて、私たちのところへもどる。物は、^{オブジェ}鏡に映されるまで隠されていた新たな側面を示す。へ対自Vとして、無垢のまま存在する新しい世界が、そこに見出される。あるいは、あらゆる汚れから純粹で、ひたすら物^{オブジェ}としての自己が。——透明な鏡のなかで形づくられるこの世界の経験に、私たちは驚く。この驚きが強いので、分裂した物^{オブジェ}を再び結合しようとしても、鏡は人間を追いだすのだ——

ここから、文学への距離は、さほど遠くない。物^{オブジェ}は、芸術作品として構築し、客体化されない限り、私たちのところへ回帰しない。

二 自然——芸術の崩壊

1

すでに、拙論『アンドレ・ジッドの方法』で、私は彼の鏡の美学の成立と崩壊の過程をえがいた。この方法は、初期作品群のなかで完成し、『地の糧』を契機に崩壊する。鏡が、芸術を構築するならば、その破砕は、芸術の破棄を意味する。まず、『方法I』の展開を素描してみる。

「夜、鏡の前で自分の影像に眺め入った。……私は、自分の目を、その目（鏡に映っている像）のなかに、沈みこませる。すると、わたしの魂は、二重の外見のあいだを定めなく漂い、頭がぼうっとしてきて、どちらが反映なのか、自己は影像、ひとつの非現実的な幻影ではないかと疑わしくなってくる……いらだって、彼は影像を壊しかねないが——幻影に穴をあけはしないかという恐れが、破れた外観の後から、虚無があらわれはしないかという恐れが、彼をひきとめている。⁽¹³⁾」

水鏡を覗くナルシスが、『ヴァルテルの手記』の主人公の死を導く内的論理となる。恋人への愛も神への信仰も、ヴァルテルの自己投影にすぎない。鏡のなかの、想像され純化された「今ひとつの世界」に、肉体は入ることはできない。鏡が、映すものと映されるもののあいだに、硬い冷たい壁をなす。その鏡を砕いたとしても、そこには、空虚ながららんだうの世界がひろがるだろう。自己意識の分裂が生む影像、第二の現実をもとめる結果、この幻影の世界が

破られたときに、のこされるものは、無の空間、心理的にいえば虚無、人格喪失の悲劇である。鏡に自己を映す。彼の認識のなかに、その映された自己が、エコーのようにもどってくる。彼は、自己が虚像であることに気付く。自己は虚像、現実には存在しない。自己は失われる——死。このようにヴァルテルの死は、ナルシスの「論理的帰結」となる。

この虚像を、作品として自己の外に客体化することで、ジッドは、死をまねく「生の稀薄の味」⁽¹⁴⁾から救われる。大かたのジッド研究家が指摘するように、作品は、彼自身の死を救う「悪魔ばらい」⁽¹⁵⁾、「清め」⁽¹⁶⁾となる。彼は、自己の人間としての存在のあり様である「ナルシス＝鏡」を言語という客体のなかに再構築し、その虚構を永遠に定着することで、自己を救う。このような、主体の直接表現は、文学史的に言えば、ロマン主義に近づくが、ジャンルの上では、抒情詩の広義な意味での概念に近づく。しかし、彼は、「できそこないの詩人」⁽¹⁷⁾であるゆえ、彼のエグゾルシスムの容器として散文を選ぶ。そして、プルーストによって獲得された世界の豊かさには、到達しなかったが、詩の結晶作用の結果としておこる自己の救済を、散文において、最も完璧に実現したといえる。

しかしながら、このジッドの「認識の美学」は、アルジェリアでの「生の発見」を契機に一変する。

「……浮動する水の表面に、私の考えはゆらいでいた。……波よ、私はただ夜風に水が散乱するところだけしか見ないのだろうか。私は、波の上に愛をまく。浪の不毛の平野の上に、私の思想をまく。私の愛は、次々につづく同じような形をした波のなかに沈んでゆく。……波の動きよ、私の思想をこれほどまでに、ぐらつかせたのは、おまえなのだ！おまえは波の上に何も築きはしないだろう。」⁽¹⁸⁾

『地の糧』からの引用である。船の窓から、波を見る描写である。しかし、初期作品と類型的な様々な外観のなか

に、それとは異なったものが見出される。ジッドの「ナルシス」がのぞく泉のおもて(II鏡)は、静止していた。すくなくとも、「夜風に水が散乱する」波浪ではなく、静かに流れる河であった。ナルシスが、澄みきった内界に形づくられた小宇宙について、深く想いを沈めた水面は、ここで、動揺し混乱する。そのイマージュは、多様な変化と混乱のまま、「瞬間的存在」となり、永遠に持続し定着する「結晶作用」は、見出されなくなる。愛もその思念も、彼の意識のなかに普遍化するイデーは、波という「不毛の平野」II砂漠の上で拡散してしまふ。すなわち、ナルシス的存在の生みだした愛やイデー、彼の内面のイマージュの全てが、客体化の前に、散り散りに消えてしまふ。主体の裡における自己と客体の静的認識形態の混乱は、主体がイマージュを作品としての客体に定着させようという努力も、むなししいものとしてしまふ。彼は「波の上に、何も築きはしないだろう」と芸術の構築をイロニクに放棄する。

『地の糧』は何よりも、地上のすべてのもの^{シヨエズ}にたいする感覚の享受の讃歌である。外界の現実の瞬間的で偶然的な多様性に目眩き、その官能的喜びに浸る。事物の偶然性と多様性からうける官能と感覚の享受は、必然、事物II客体に優位を与える。以前には、自己の裡にかがみこむ内省の形であったジッドの認識方法は、自己の外にある外界を見る形となる。見るものII主体に対し、見られるものII客体にそそがれる視線の優位という認識形態に変わる。ジッドのこの生の発見は、感覚のなかで、主体と客体が融合する生きられた体験である。ジッドは絶対的瞬間と純粋な現在のなかで、自己と世界との完全で自律的融合を企てる。生は、生命の充実の瞬間における、見るものと見られるものとの結合となる。しかし、時間は、意味を喪失し、持続を失った変貌の万華鏡のなかで、幸福な融合を衰退させる。主体は、時の支配者であるかわりに、時間の奴隷となる。純粋な瞬間が無に向う。瞬間における総体としての存在が、総体としての不在にかわる。その不安のなかで、彼は、見るもの^{シヨエズ}にたいして、見られるもの^{シヨエズ}のなかに、感覚するものにたいして、感覚されるもの^{シヨエズ}のなかに身をおくことで、主体を崩壊し、無にすることを求める。狂烈な生の熱狂への希求は、ここで無であることへの願いに変わり、物のあいだの物にしかすぎないものになるうとする願いに変わ

る。

ジッドの『地の糧』で、展開された生の発見と、生命主義は、「物」になることに帰結する。物々客体の優位は、^{エンリチニール}文 体を必要としない。この認識は、けっして文学創造と調和することはない。『地の糧』が意味するものは文学の破棄・崩壊となる。『一粒の麦』にジッドがこう記すとき、生は、ジッドの芸術そのものに秘められたある「否定の情熱」と変貌する。

「私はアラビア人種が芸術家でありながら、芸術作品をほんのわずかしか制作しなかったのは、かれらが自分達のよるこびを蓄積しようとしなかったからだ、ということがよく理解できた。⁽¹⁹⁾」

2

一八九四年、半年間のアルジェリア旅行から帰仏したジッドについて、『一粒の麦』は、こう伝える。

「フランスに帰った時、私は蘇生した人間の秘密を、抱いた。……墓から出たラザロが感じたに違いないような、いとわしい苦悩を感じた。……もし、『パリュード』の中に、それをイロニクに書く捌口がなかったら、きっと私は自殺に駆りたてられたろう。⁽²⁰⁾」

この「秘密」とは、単なる自然への讃歌ではなかった。彼の愛の秘密、ホモ・セクシュアリテの啓示であった。キリスト教文化の伝統に、とりわけカルヴィニスムのなかで、育ったジッドにとって、それは、「地獄落ち」の罪過となる。『一粒の麦』の閉じられる結末の一節は、彼のアルジェリアでの体験の光と影を示す。

「……私の飽くなき地獄が娶ろうとしていたものは、天国であった。この地獄を、私は忘れていたのだ。母の喪中に流れ出た涙が、この地獄の火を消してしまっていたからだろうか。私は、蒼空に眩惑されていたかのような⁽²¹⁾。」

『地の糧』の「蒼空」が、ジッドを眩惑していた。しかし、生と感覚の啓示は、「死の前味⁽²²⁾」でもあった。眩惑は、徐々に、苦悩に変わる。C・サヴァーージュは、そこに、「自己解放が、本能にもとづかれて、成立した⁽²³⁾」と、単なる性本能の解放による、青年の自立のみをみている。しかし、彼の性本能は、社会では、自然と認められない。それは、彼の認識形態、とりわけ芸術を、「奇妙に隔離された」特異なものにする誘因となる。

『コリドン』のなかで、ジッドはこう語る

「同性愛は、自然に反する性癖である。……あの本(ホイットマンの翻訳)の中の熱情的で肉感的な詩は、ことごとく同じ世界、君のいうへ自然に反するV世界のものだ。……それは、現に存在している。私は存在しているものを説明しようとするのだ。そして、世人は、それが存在することを認めようとしなから、私は、その存在するところが、本当に人のいうほど悲しむべきことかを検討しよう⁽²⁴⁾。」

ここで、「存在」とは、彼の性傾向の存在である。『地の糧』で彼は、存在と融合し、「物化」しようとした。その存在が実在の世界、「自然的な世界」では、非存在とされる。彼の「砂漠」への愛、「人間のいない、荒廃した園⁽²⁵⁾」への愛、「非人間的なものにたいする不思議な愛⁽²⁶⁾」は、愛を拒絶された者のイマージュだろう。さらに、「人類全体が、病人のように⁽²⁷⁾」彼は思った。そして、

「自然的でないものとしては、ぼくは、この世で唯一つしか認めない。それは、芸術作品だ」⁽²⁸⁾

自己の自然が、反自然であるならば、残されたものは、この矛盾を反自然である芸術によって証明するしかない。鏡は、割れた。芸術は、破碎した。にもかかわらず、ジッドは、執拗に、創造をつづけねばならない。『にせ金つかいの日記』に、彼の小説の方法を語る著名な節がある。そこには、この複雑で矛盾に満ちた彼の創造営為の混乱と動揺が、反映している。

「この作品（『にせ金つかい』）を進めて行くにあたって感じる極端な困難は、始源からくる欠陥の当然の帰結にすぎないかもしれない。時々、この作品のイデーそのものさえ馬鹿げているように思われ、自分が何を望んでいるかわからなくなる。……この作品では、一つの中心の周囲に、私の努力を凝集させればよいというわけにはいかない。楕円と同じふうに、二つの焦点をめぐって、私の努力は、分極作用を行う。一方では、出来事なり、事実なり、外界条件なり、もう一方では、そういったもので一つの作品をつくろうとする小説家の努力そのもの。これが重要な主題、新しい中心となって、物語の平衡を失なわせ、想像の世界に導いてゆくのだ」⁽²⁹⁾

「鏡の方法」との類縁を感じさせながら、論理は、明確でなく、混乱のうちに奇妙な結論に導びかれる。大方の批評家は、単に、小説のなかに小説家が登場し、その日記が作中に挿入されること、小説批評の小説として、この節を理解した。また、G・ブレイにみられるよう、現実と芸術、外界と内界の関係としてとらえられる。すなわち、ジッドが現実到達しようとする努力として。しかし、「二つの焦点をもつ楕円」という表現は、このような説明と一致

しない。主体と客体、内界と外界、作家と小説という関係は、むしろ一つの焦点を仮定できる。焦点の分極作用は、像の二重写しのようなものを想起させる。一般に作家にとって、素材である現実と虚構としての作品がある。焦点は、彼の虚構としての芸術である。もし、ジッドの現実Ⅱ自然が、すでに非現実Ⅱ反自然であるならば、彼の外界は、虚構の現実と真の現実とに、まず分裂している。この「現実」という語の二重性が、彼に「楕円の二焦点」を想起させたと思われる。この「分極作用」が、作品創造の方法を「極端に困難」にして、彼を混乱させ、「自分がのぞむ」焦点を分裂させる。彼はまず、簡略な図式としての現実と虚構の関係から創られた世界を壊す。その世界の崩壊——にせの調和と均衡の喪失を望むだろう。あるいは、彼の作品世界の「唐突」な終焉を。そして、突然あらわれた空白、白紙に、彼の「想像の世界」、反自然の現実を虚構化した「作品(?)」が、あらわれる。しかし、それは、蒼空のはてしない虚無となる。芸術の崩壊である。

三 反自然——芸術の構築

彼の小説芸術の「決算」であり、「総体」である『にせ金つかい』に至るまで、ジッドは、数々の作品を書く。いずれも、その崩壊の危機をほらみながら、実に精緻な方法意識によって、古典的な作品として完成する。とりわけ、『インモラリスト』は、アルジェリアにおける彼の生の発見を主題とし、『地の糧』の散文化となる。それゆえ、彼の「方法」が、明瞭に理解される作品である。この作品をとおして、鏡が、その初めの機能を失ないつつも、執拗な作者の方法意識に支えられ、新たな機能をそなえてゆく過程を探ってみる。

この物語は、主人公ミッシェルが、歴史学者である父を亡くし、マルスリーヌと結婚することから始まる。この導入は、一人称で語られているとはいえず、読者には、「現実らしき」の舞台設定を印象づけるはずだ。しかし、奇妙に現実から遠ざかり、読者は、安定感を失なう。現実との接点を失ない、その不安にいらだつ。実は、物語のはじまりには、何も存在していないのだ。結婚は、その観念、「人生に船出する港という幻影」と捉えられ、また、友人達の存在は、「友人そのものより友情を愛していた」ミッシェルにとって、存在ではなく感情となる。何よりも奇異なことは、新妻が彼に認識されるのは、新婚旅行の船上で、はじめて視覚にとらえられる時である。彼は、はじめて彼女を眺め、その美しさに気づき、彼女の脛に接吻する。そのとき、この口づけの触覚から、彼は一種の愛情「憐憫」を、突然感じる。そして、彼の驚きは、妻が「彼女自身の現実の生命」をもっていたことだ。他者は、ミッシェルの視覚をとおして存在を獲得し、主体に入りこむ。このように、物語は、心理の発展や事件の推移であるより、まず、感覚の認識により形成される。

ミッシェルは、旅の途上、病にかかる。死の影をさまよい、生命の微光が見えてくるとき、ミッシェルの行為は、視ることである。

「……私は眺める、太陽を見る、影を見る、影の線の移るのを見る、考えることなどほとんどない……」⁽³⁰⁾

感覚が、ミッシェルの生の発見過程を描き、それをモラルの問題に移行させる。それは、『地の糧』の感覚認識を、そのまま直接、この作品に映し、同時に、それを内省と考察の領域である倫理的意味に転換する。この形式の典型的な三例をあげてみよう。

ある晴れた日、公園にでかけた病み上りのミッシェルは、「種々の感覚をとおして、私を興奮させる軽やかな香り」を嗅ぎ、あたりを眺める。「影は軽やかに移ろい……地上かすかにただよう。」彼は、じっと聴き入る。「何が聞えたか？何も、いや何もかも。」そして、一本の灌木を「愛撫するように手で触れた。」そのとき、ミッシェルは想う。

「それは、私の幼年時代の過去の底から、無数の微光が、蘇ってきたからのことだ。あらためて、自分の感覚を意識したことが、不確かながら、自分の感覚の存在を認識させたのだ。そうだ、そのとき以来、目ざめた私の感覚の歴史のすべてをふたたび発見し、その過去を再建していたのだ。私の感覚は、生きていたのだ！」⁽³¹⁾

視覚、聴覚、触覚、そして嗅覚までを交えた諸感覚を、瞬間的に、認識することをおして、「感覚の蘇生」が、ミッシェルの意識のなかに明瞭となる。

ミッシェルは、妻とオアシスの果樹園に行く。

「……歓喜にひたり、官能と肉のたかぶりを感じながら歩いていた……微風がふいて棕櫚の葉を鳴らした……塀のうしろから笛の音が聞えてきた……（二人は果樹園に入る）そこは、影と光にみちた、静かな、時間を避けたような所、棕櫚の木をうるおし流れる水のせせらぎ……少年の吹く笛の音……どのくらい二人はそこにいたか、もう覚えていない……時間など問題ではなかった……私は、ねそべってマルスリーヌの膝を枕にした……私は眼を閉じた……はげしい日光が、棕櫚の葉蔭に洩れて、やわらかに注いでいるけはいがする。私は、何も考えなかった。思索など何にならう、私は異常な感じを味わっていた。」⁽³²⁾

諸感覚の受動的な認識に加えて、意味となる諸イメージがあらわれる。「庭園とオアシス」は、エデンの園と原罪を暗示するイメージを想起させる。ミッシェルは『プロメテ』のメリベの笛の音に魅きいられ、『愛のこころみ』では閉ざされていた庭園に入る。しかし、あの『ナルシス』の永遠と静寂の園、「静かな、時間を避けた場所」は、感覚と官能の聖域に変わらうとする。ミッシェルは、まだ、原罪以前のアダムであるが、新しい自己を予感する。彼女の膝に横たわる受身の感受性は、徐々に、意識的に原罪を負おうとしている。目覚めてゆく感覚の啓示と、その光の背後に、影の部分であるモラルの苦悩が、このわずかなページに凝縮し、暗示される。他方、それは、彼の人間と文学の変転を、ヴァルテル・ナルシスの時代から『地の糧』を経て、この作品に至る全てを表象する。

ビスクラ滞在の最後の夜、眠れぬミッシェルは、ひとり庭に出る……

「私は自分の手を握った……その手を私は、頭の上にもってゆこうと思った。そして、そのとおりにした。なぜか？ 自分の生きていることを、たしかめたかったからだ。私は、額にさわった、目ぶたにさわった、戦慄が身うち

に走った。
(そして、テーブルの上の聖書を取り、月光のなかで読む)

なんじ、若かりしときは、自ら帯して欲するところを歩めり、されど老いては、手を伸べて……手を伸べて。」⁽³³⁾

ミッシェルの触觉をとおして、生命が確かめられる。しかし、終りの数行で、直接、モラリスト的省察が見出される。感覚の叙述はここで、言葉の明瞭な形で、倫理的叙述に置きかえられる。

「鏡の方法」の典型が、この作品に挿入されている。鏡は、とくに、倫理的問題の導入の機能をはたしている。回復期のミッシェルの部屋に、アラブの子供モクティルがやって来る。はじめ、彼は、この子供の「陰気に光る眼」が気になる。無関心をよそおい、マントルピースに肘をつけて本を読み耽るふりをし、彼は、子供を観察する。彼の背後の動きは、鏡に映って、手にとるように見えるのだ。

「私は、(鏡のなかで) 彼が音も立てずにテーブルに近づくのを見た。そこには、マルスリーヌの鉢があった。彼は、そっとそれを取り、すばやく外套の下に忍ばせた。私の心臓は、一瞬はげしく打った。……私の心には、いささかの反感も起らなかった。それだけではない！ そのとき私の心を満たした感情は、歓喜そのものであった。」³⁴⁾

モクティルの盗み、背徳の光景を、鏡に映すことで、ミッシェルの見る現実とは、非現実に変る。現実とは新たな虚構となる。このミッシェルの虚構を、読者がレンシという虚構——これも、読者の反映する鏡である——に映されたイメージを見出すことで、虚構は、二重の非現実のなかに遠ざかる。自然——反自然——反自然という作者の意識、二重の焦点が、ジッドの作品を支える。後に、作品の第二部で、モクティルは、ミッシェルの眼前に、盗んだ鉢をさしだす。二重の非現実のなかに、幻想として消えたはずの鉢は、現実の存在となり戻ってくる。彼のインモラリスムは、現実(自然)の世界では非現実(反自然)とされた。しかし、鏡で反現実化された世界は、結局、彼の現実であることが、確認される。作者の意志的な、世界の転倒が行なわれたのだ。この事件の後、ミッシェルは、メフィストIIメナルクとの対話をとおして、彼の「知性化」³⁵⁾されたインモラリスムを確信し、実際の犯罪、密猟の共犯者となる。この過程を、鏡が導入し、展開し、終局にみちびいたといえる。

作品の終局は、ミッシェルの再度のアルジェリアへの旅と妻マルスリーヌの死である。導入は、やはり、視覚であ

る。

「私は、オアシスより……砂漠のほうが今は好きだ。……『あなたは非人間的な味が好きなのね』とマルスリーヌが言った。しかし、そういう彼女自身がなんとという貪るような眼ざしで(砂漠を)眺めていることか!」⁽³⁶⁾

視覚が予告する旅の終りの章は、死の床にいる彼女をおきざりにして、ミッシェルが背徳にふけるという、悲劇のカタストロフで閉じられる。ここで、意味深いことは、妻の死をみちびいた最後の背徳行為は、視覚と鏡のメカニスム、あるいは「視点の方法」により、展開することだ。

監獄を出たばかりのモクテイルに、ミッシェルは出会う。彼は、モクテイルの目前で、この男の情婦を抱く。ここで興味をひくことは、単に、この情事が、ホモ・セクシュアリテの置き換えなどということではない。ミッシェルが、モクテイルに見られながら、受動的に女にひきよせられ、「眠りに引きこまれるように」女に抱かれたことだ。彼は、「見るもの」、すなわち感覚により存在を認識する側でなく、「見られるもの」、存在になりおさせた。『地の糧』における「重要さは、君の目の中にある」に呼応する「君の目が見られたものにしなければならぬ」という関係⁽³⁷⁾、あの主体と客体の転倒である。存在となり「物化」した彼の主体は、喪失し、「眠り」のような虚無にひきこまれ、非存在となる。他方、モクテイルは、おびえた白うさぎとたわむれながら、ミッシェルを観察している。鏡をとおして、自分の背徳行為を見られたモクテイルが、今や、ミッシェルのインモラリスムを覗いている。はじめ、ミッシェルの主体が、鏡のイメージとして客体化したインモラリスムは、モクテイルという他者の意識の鏡のなかに反映し、新たな客体として完成する。鏡の方法が、ジッドの感覚の啓示にまとわる芸術の破綻を、厳密な方法意識により、かろうじて回避し、作品を完成させたことを象徴している。作品『インモラリスト』は、『地の糧』がはらんでいた矛盾

——時間における瞬間の荒廃と、空間における主体の喪失、虚無あるいは深淵、極言すれば生と死の対立——から、作者を救う方法の探究である。作品にあらわされた「壮麗な廃墟」の完成が、ジッドを救う。

物語を語り終えたミッシェルは、こう叫ぶ。

「私に存在理由を与えてくれ！ 私には、もう、それを見出すことはできないのだ」⁽³⁸⁾

官能の歓喜は、瞬間であり持続せず、そのインモラリスムは、ミッシェルを空虚と倦怠のなかにおきざりにする。しかし、創造された作品は、永遠の持続となる。まさしく、「不手際でない芸術」⁽³⁹⁾に、全てが支えられていた。

註

- 1 André Gide: *Journal I (Pléiade)* p. 41
- 2 R. M. Albers: *Métamorphose du roman* (Albin Michel) pp. 33-34
- 3 Jean Ricardou: *Problèmes du nouveau roman* (Seuil) p. 182
- 4 La Quinzaine littéraire, No. 82, 1969, p. 20
- 5 Ludovic Janvier: *Une parole exigeante, un nouveau roman* (Seuil)
- 6 Germaine Brée: *André Gide, L'insaisissable Prothée* (Les Belles Lettres) p. 12
- 7 W. W. Holdheim: *Theory and practice of the novel* (Droz) p. 37
- 8 G. Brée: *André Gide……* (Les Belles Lettres) p. 29
- 9 André Gide: *Journal I (Pléiade)* p. 41
- 10 *Ibid.*, p. 119
- 11 C. F. Magny: *Histoire du roman français depuis 1918* (Seuil) p. 270
- 12 L. Janvier: *Une parole exigeante……*, p. 57
- 13 André Gide: *Les Cahiers d'André Walter* pp. 147-148

- 14 G. Brée: André Gide…… (Les Belles Lettres) p. 24
- 15 Claude Martin: André Gide (Seuil) p. 68
- 16 Jean Delay: La Jeunesse d' André Gide I (Gallimard) p. 596
- 17 R. Freedmann: The Lyrical Novel (Princeton)
- 18 André Gide: Les Nouritures terrestres (Livre de Poche) p. 99
- 19 André Gide: Si le grain ne meurt (N. R. F.) p. 129. cf. Journal I. p. 102
- 20 Ibid., p. 314
- 21 Ibid., pp. 363-364
- 22 André Gide: Les Nouritures terrestres (Livre de Poche) p. 99
- 23 C. H. Savage: L'évolution de sa pensée religieuse (Nizet) p. 60
- 24 André Aide: Corydon, Œuvres Complètes d'André Gide IX (N. R. F.) p. 182
- 25 André Gide: Les Nouritures terrestres (Livre de Poche) p. 54
- 26 André Gide: Si le grain ne meurt (N. R. F.) p. 53
- 27 André Gide: Les Nouritures terrestres (Livre de Poche) p. 91
- 28 André Gide: Corydon (N. R. F.) p. 203
- 29 André Gide: Journal des Faux-monnayeurs pp. 49-50
- 30 André Gide: L'immoraliste (Livre de Poche) p. 32
- 31 Ibid., pp. 46-47
- 32 Ibid., pp. 49-50
- 33 Ibid., pp. 56-57
- 34 Ibid., pp. 53-54
- 35 G. Brée: André Gide…… (Les Belles Lettres) p. 178
- 36 André Gide: L'immoraliste (Livre de Poche) p. 173
- 37 André Gide: Les Nouritures terrestres (Livre de Poche) pp. 43-44
- 38 André Gide: L'immoraliste (Livre de Poche) pp. 178-179
- 39 Ibid., Préface pp. 7-8

(『アンソール・ジッドの方法Ⅱ』は、東京都立大学人文学報第一〇二号『方法Ⅰ』の続編として、発表させていただいた。)