

論文 / 著書情報
Article / Book Information

論題(和文)	描写なき文学としての詩 : ヴァレリーにおける読者の身体の主題化
Title(English)	Poetry as literature without description : Valery's focusing on a reader's body
著者(和文)	伊藤亜紗
Authors(English)	Asa Ito
出典(和文)	美学, 第62巻, 1号 (238号), pp. 1-12
Citation(English)	Aesthetics, 第62巻, 1号 (238号), pp. 1-12
発行日 / Pub. date	2011, 6

描写なき文学としての詩

——ヴァレリーにおける読者の身体の主題化——

伊藤 亜紗

本論は、ポール・ヴァレリーにとってなぜ文学における描写が批判の対象となったのか、その理由を分析することを通じて、彼自身が目指した詩作品のあり方を解明するものである。描写批判といっても、ヴァレリーは明確に描写を攻撃することを目的としたテクストを公に発表しているわけではない。ヴァレリーの描写についてのコメントは、私的に書きためていた『カイエ』を別にすれば、ほとんどつねに付随的、散発的な仕方であるのみである。そのため、この点について主題的にあつかった研究もこれまでのところ存在していない。しかしながらヴァレリーの描写についてのコメントは、確かに総量としては少ないものの、しばしば非常に重要な場面においてなされている。すなわち、じしんの文学的な立場を明らかにしようとするときに、ヴァレリーは描写を批判するという手続きをとるのである。ヴァレリーとは「描写をしない書き手」なのである。

描写についてのコメントを分析する作業は、ヴァレリーの表現者としての立場を、同時代の芸術的思潮のなかに位置づけるうえでも重要である。というのも、ジャック・ランシエールが端的に総括するように、「象徴主義の時代と構成主義の時代のあいだ」において「イメージの終焉」という事態が進行したが、描写とはまさにイメージ

を提示する技法に他ならないからである¹⁾。描写を批判することがきわめて「この時代らしい」身振りであるとすれば、その身振りを詳細に分析することによって、時代の思潮のなかでのヴァレリーの位置を明確にすることができるだろう。本論では、この位置づけの作業の一端として、アンドレ・ブルトンの議論を適宜参照項としてとりあげる。

簡単に本論の構成を述べておく。第1節では、描写をめぐってヴァレリーとブルトンが共通の問題意識を抱えていたことを確認し、そのあとでこの問題に対するブルトンの解決策を概観する。ヴァレリーの解決策は第3節で明らかにするが、第2節では、それに至るための補助線として、描写という表現の技法が、ヴァレリーにとってはたんなる表現の質の問題にとどまらず、表現の倫理にかかわるものとして認識されていたことを確認する。描写は、読者の信じやすさ、受動性を前提とした技法なのである。第3節では、そのような描写的作者——読者関係を乗り越えつつ、ヴァレリーがどのような役割を読者に与え、また理想的な作品のあり方を見出したのかを分析する。

1、ブルトンとヴァレリーについての描写

「恣意的」で「あやまった現実」にかかわるもの

ヴァレリーは、描写、すなわち対象の視覚的な再現に対して、ほとんど憎しみに近い感情を口にする。「私は決して風景や登場人物、場面、事件に専念しはしない（…）。私は自分が見たものを書くことには嫌悪を覚える」（CI, 309）⁽²⁾。描写は、ヴァレリーにとって「二重の踏み絵」として機能する。描写を批判することは、一方でそれを特徴的な手法として用いたレアリスム——ヴァレリーにとってひとつ前の世代にあたるバルザックら——に対する反発の表明であり、他方ではジャンルをかけて描写を發展させた散文から詩を峻別しようという「純粹性」の主張でもあるのである。レアリスムへの反発に関して、2節であらためて触れよう。ここではさしあたり、散文化の排除に関するヴァレリーの発言を引用しておく。「詩は（…）、あらゆる散文からは根本的に区別される。とりわけ、詩は、現実のイリュージョンを与えることをめざす出来事の描写と語りとは截然と対立する。つまり物語や人物描写や場面その他現実生活の再現に真実らしい力を与えることをその目的とするときの、小説や短編の物語に対立する」（CEI, 1374）。

なぜ描写は排除されるべきなのか。ヴァレリーがあげるその理由と解決策の要点を際立たせるために、ここでアンドレ・ブルトンの主張を参照しよう。というのもブルトンは、まさにヴァレリーの発言を引用しながらヴァレリーと同じように描写を批判した存在であり、にもかかわらずヴァレリーとはまったく別の——ほとんど正反対といつていい——解決策を見出したからである。

一九二四年に発表した「シユルレアリスム宣言」のなかでブルトンは言う。「ポール・ヴァレリーはかつて小説について、自分に関

する限り、〈公爵夫人は五時に出かけた〉と書くことはやはり受け入れられない、と私に向かって断言したが、このような考えは彼にさらに名誉を与えるものである」⁽³⁾。〈公爵夫人は五時に出かけた〉式の、いかにもありそうな小説の書き出しは、ヴァレリーにとつてもブルトンにとつても、その描写性ゆえに容認しがたいものである。それはなぜか。ひきつづきブルトンの言葉を引用しよう。

登場人物に関するあらゆるためらいを、私はなしで済ませることができない。金髪にするか、どういう名前にするか、夏にもつていなか？（…）それにあの描写ときたら！なにひとつ、これの無価値さにくらべられるものはない。こんなもの、カタログ的なイメージの積み重ねにすぎないし、作者は、いよいよますます勝手にふるまい、好機を逃さず自分の絵葉書を何枚か私にそつと手渡し、ありふれた常套句について私を作者に同意させようとするのだ⁽⁴⁾。

描写の対象である登場人物や場面の設定は、しよせん作者が勝手に選んだにすぎない。にもかかわらず、描写を通じて作者は自分を売り込みつつ「私」読者の同意を得ようとしてくる。これがブルトンにとつて描写が批判されるべき理由である。ちなみに、この直後に『罪と罰』からの引用があることから、ここでブルトンもまたレアリスムの作家を念頭においている。ブルトンははっきりと断言する。「私はレアリスムの態度をひどく憎んでいる」⁽⁵⁾。

ヴァレリーにとつても、描写はしよせん「恣意的」なものである。たとえば「レモン色の帽子」という描写に対して、作者が想定するものと、個々の読者が想定するものは当然異なるだろう。「最高の描写も決して人が観察したものを復元せず、物事を見なかつた第三者が形成しうるものを復元する」（CI, 309）のみである。描写は、現実を再現し、現実の振りをするように見せかけて、現実のうちの

「恣意的で表面的な」(CE1, 1472) ものを取り入れてにすぎない。描写は「現実」ではなく「現実のイリュージョン」「真実らしい力」の生産にかかわるのであり、結局「あやまった現実」(CE1, 1374) しか生み出さないのである。

描写への依存は、文学における視覚の肥大化でもある。ヴァレリーの診断によれば、詩にも散文的な要素が多く紛れ込んでいる。「多くの近代人がイメージを追い求め、(…) 詩をイメージもしくは隠喩に限定するまでになっている」(CE2, 1090)。ヴァレリーに言わせれば、それは「真の詩の原理を発見できない無力さ」(ibid.) の現われである。

ブルトンは描写を嫌悪する理由として「恣意性」に加えて「作者が同意を得ようとしてくる」という点をあげていたが、同様の視点はヴァレリーも共有している。「現実のイリュージョン」を作り出すことを旨とする描写は、読者に「信仰、信じやすさ、自己の破棄」(CE2, 1206) を要求する。しかし現実にかかわるべきである詩は、むしろ読者の「積極的な協力」を、受動的な承認よりは「抵抗」(ibid.) を求めるのである。

さりげない点だが、のちの議論のためにここで注意を喚起しておきたいのは、ブルトンもヴァレリーも、描写の対象としてまっさきに登場人物の身体的特徴をあげている、ということである。歴史的に見ても、この指摘は一定の妥当性をもつものであるといえよう。というのも小説の始まりとも言われるロベール・シャール『フランス名婦伝』——小説の起源をどこに設定するかという問題はここでは措く——が、「ポルトレ」の伝統をうけつぎながら、さまざまに人物の身体的特徴をまさにカタログ的に記述するものであったからである(6)。小説という文学ジャンルが登場人物の描写から派生したとすれば、まさにヴァレリーが行っていたように、描写への批判は根本的には小説への批判なのであり、より具体的には登場人物

の扱い方に対する批判という形をとることになる。そうであるならば、描写を批判する以上、ヴァレリーは登場人物に対する新しい扱い方を提示しなければならぬはずであり、ヴァレリーの登場人物の扱いを明らかにすることによって、私たちは、ヴァレリーにとっての詩の理想的なあり方を明らかにすることもできるはずである。

描写と写真

さて、すでに述べたように、ブルトンとヴァレリーが共有していたのはあくまで描写という技法に対する批判的意識のみであって、その解決策に関して二人はまったく別の道をあゆむことになる。ヴァレリーの見出した解決はブルトンにとっては容認しえないものであったし、それはヴァレリーにとっても同様だった。「シユルレアリスム宣言」のなかでブルトンは早くも「だが彼は約束を守っただろうか？」(7)と嫌疑を口にしているし、ヴァレリーも一九二七年のカイエで「廃棄物による救済」(CE2, 1208) にすぎないとシユルレアリスムを手厳しく批判している。

まずブルトンの解決策を簡単に見ておこう。ブルトンが描写の代替物として見出したもの、それは大きく分けて二つある。ひとつは文体に関して、分析医のような「観察所見」のスタイルを用いること、ふたつめは「写真」を使用することである。自伝的でありながらこの二つの手法をあわせて用いることによって「反文学的」な様相を呈しているテキスト、それが一九二八年に発表された『ナジャ』である。ブルトンは序文「遅れて来た至急便」のなかで次のように述べている。

『ナジャ』についてもまた、この作品がしたがっている二つの主要な《反文学的 *antiliteraires*》要請のうち、そのひとつのため、とくに同じことが言えるだろう。豊富な写真図版は、一切の描写

——『シユルレアリスム宣言』において、突如むなしさに襲われたあの描写というものを——を除去することを目的としているわけだが、それと同時に、語りのために採用された調子は、医学的な観察所見、とりわけ神経精神医学における観察所見のそれを真似たものである。そうした観察所見の調子は、診察や尋問が明かすことのできるあらゆるものの痕跡を、それを報告するにあたっては、文体に関する最小のわざとらしさをも抱え込まずに、保持しようとする(8)。

ここで特に着目したいのは、解決策の第二の点、すなわち描写の代用物としての写真の使用である。ブルトンにとって、言語による描写が、ひとつの対象(たとえば主人公の少女)を視覚的に提示するにあたって、作者の恣意的な選択の結果としてのイメージの集積・髪はブルンド、目の色はブルー、くちびるは……)しか提示しえないのに対し、写真は、いかなる選択もなしに、一気にその対象を読者の目に提示することのできるメディアなのである。しかも写真は、提示されたその対象物が作者の創造物ではなく、現実存在した事物であると保証してくれる証拠品としても機能する。写真を通じて、読者は対象を作者からではなく現実から受け取るのである。こうして写真は、レアリスムの抱える問題を一気に解決しながら、テキストと現実を結びつけるメディアとして歓迎される(9)。

一方ヴァレリーにおける写真の位置づけは、ブルトンのそれとはほとんど正反対といつていいものである。ヴァレリーは写真の登場という歴史的な一点に注目し、写真こそレアリスムの生みの親だと主張する。写真は、「あらゆる視覚的認識の価値の再検討」(10)を人々に促した。見ていなかったものを見よ、と写真は促す。この要求に応じるのが描写の文芸としてのレアリスムである。「写真が出現したそのときには、描写的ジャンルが文芸に侵入し始めていた。散文

と同様に韻文においても、生活の景観と外的様相とが、著作中にはほとんど過大な場所を占めた」(11)。「写真術と共に、そしてバルザックの足跡に従って、レアリスムがわれらの文芸に顕著になる」(12)。しかしヴァレリーは、言葉が記録するものと写真が記録するものは、そもそも質的に異なるものであるはずだと主張する。「私に物語られたしかしかの事実は写真にとることができたのだろうか?」(13)ブルトンにとって描写の代用品として機能しえた写真は、ヴァレリーにおいては文学が本来追究すべき現実とはまったく別の現実にかかわるものとして切り捨てられるのである。

2、表現の倫理

読者への意識

ではヴァレリーは、いかにして小説的な描写を乗り越え、どのような作品のあり方を目指すのか。いささか遠回りになるが、本節では、ヴァレリーの解決策をみるのに先立って、別の視点から補助線を引いておきたい。

想起したいのは、描写が批判されるべき理由として、「現実のイリュージョン」を作り出すべく、読者に「信仰、信じやすさ、自己の破棄」を要求する、という点があげられていたことである。この理由が注目に値するのは、作品の質と同時に、その質が成立するために必要な読者像について語っているからである。つまり描写批判は、ヴァレリーにとって、どのような読者像を設定して書くか、作品を発表するにあたって読者をどのような存在として想定するかという作者の倫理の問題でもあるのである。ひとりの文学者として「信じやすい読者」の存在を前提にして書くこと、またそうした読者を大量生産することは、ヴァレリーにとって倫理的に許すことのできない行いだった。「信じ込ませるために書く」という行為につきま

とうやましき、恥ずかしさに鈍感でなければのうのと描写などで
きないはずであり、ひいては小説など描けないはずだ、とヴァレリー
は言うのである。

ヴァレリーにとって「書く」という行為は、「信じ込ませよう」という意図から切り離されなければならないばかりか、そもそも「信じられるかどうか」という問いが発せられないところではなされなければならぬ。作者は、読まれるという状況に対する顧慮抜きに、つまり読者の存在ぬきに書かなければならないのである。ヴァレリーのこうした倫理観を端的に示すのが、一九一七年に長篇詩『若きパルク』が出版された際のいきさつである。一九〇〇年以降、ヴァレリーはいわゆる「沈黙期」に入り、少数の例外をのぞいてテキストを公にすることがほとんどなかった。そんななか、一九一二年にガリマール社の社長と友人のアンドレ・ジードがヴァレリーを訪れ、これがきっかけとなって五年後に『若きパルク』出版に至るのである。このときのガリマールとジードの訪問について、のちにヴァレリーは公開されたテキストで次のように振り返っている。

私はあらゆる文学から遠く離れ、読まれるために書くあらゆる意図もなく、従って読む人々に対して平穩に暮らしていたのだが、そのとき、一九一二年ごろ、ジードがガリマールと一緒に来て、私が二十年前に作った詩や、その当時のさまざまな雑誌に載ったいくつかの詩を集めて出版したいと求めてきた。

私はすっかりびびりした。私の心に生き残っているものに何も訴えず、心に惹きつけるものを何も呼び覚まし得ないそのような提案など、私は少しも考えてみることもできなかった (E1, 1464)。

ヴァレリーのここでの意図は、一九〇〇年頃以降の自らの文壇から

の隠遁ぶりを強調しつつ、『若きパルク』の出版が自らの自発的な意志によって企画されたものではなく、あくまで偶然外部からもたらされた提案をきっかけにしてしぶしぶ外圧の要求に答える形で実現した、といういきさつを公開することである。このいきさつは確かに事実であろうが、しかしうがった見方をすれば、一種の「アピール」とも読める箇所である。つまりこれは『若きパルク』の外部から『若きパルク』の位置づけやテキストの性格を指定することをねらった、操作的な注釈と読むべきではないだろうか。ヴァレリーのなかには、自己演出的な意識が多少なりともあったかもしれない。おそらく、「読者を意識しない」という主義は、「読者を意識しない」という自己意識」というジレンマを本質的に抱えざるを得ないのでだろう。いずれにせよ（事実には、演出にせよ）、読者を前提せずに書かれたものを読者が目にするという「偶然」が成立するためには、作者のもとを訪れる「依頼者」の存在が不可欠である。じつさい、ヴァレリーは自分の作品がいかにかに生涯を通して依頼者の動機によって出版されてきたかということをしばしば語っている⁽¹⁴⁾。つまり作家としての消極性を読者に繰り返し印象づけているのである⁽¹⁵⁾。

では「読者を意識して書く」とき、どのような好ましからざることが起こるのか。ヴァレリーの診断によれば、いまやほとんどすべての文学が読者を意識して書かれているというが、そこにはどんな事態が発生しているのか。今日の文学には、「主題」と「表現」の両面において歪みが見られるとヴァレリーは言う。

まず「主題」の歪みに関して、ヴァレリーが憂慮するのは新聞の影響である。新聞は部数をかせぐために新奇な「事件」ばかりを取り上げ、「トピック」を次から次へと創造する。小説もまた、冒険や犯罪など読者の歓心を買うような極端な出来事のみを描き、ありふれた普遍的な出来事を排除する傾向がある。「ほとんどすべての文学は大衆的である。作品の大多数が、その主題として、異常な事

件、危機的な様子——情熱、犯罪、奇妙な行動——など極端な様子——を持ち、それらはものごとのありふれた成り行きには惹かれな
い精神を捉え、興奮させるようなものである、という意味で。物体
の落下は文学的事実ではなく」(C2, 1214)。

補足しておくならば、新聞記事と小説の質的な類似には、単なる
「時代の風潮」以上の必然的な理由が存在する。それは「新聞小説」
の存在である。新聞の紙面の一番下の段に小説を掲載するというス
タイルは、十九世紀前半以降に大流行し、有名どころではデュマ、
ネルヴァル、バルザックといった人気作家を生み出した。また文庫
一冊の値段が労働者の平均日給の二日分以上(七フラン)という値
段であったから、新聞小説とともに、文学は文字どおり「大衆化」
したのである。こうした新聞小説がそれまでの書き下ろし小説と決
定的に異なるのは、それが連載である、ということである。連載と
いう形式、つまり毎回「次」を期待させなければならぬという形
式が、極端な主題の選択による「見せ場」と「宙ぶり感」の演出を
おのずと要請していった⁽¹⁶⁾。ヴァレリーも、新聞小説のメディア
としての特性には注目しており、図書館に出かけて実際に当時の新
聞紙面上でバルザックらの作品を読んでいる(C2, 1221)。

さて、もちろん他方には、極端な出来事だけでなく、「物体の落下」
と同じくらいありふれた出来事を書く小説も存在していた。ただし、
ヴァレリーによればそこにも別種の「読者への意識」が働いており、
そこに二つ目の歪みが生じる、という。一つ目の歪みについて小説
と類比的に捉えられるのが新聞であったとすれば、二つ目の歪みは
演劇との類比によって浮かびあがる。「文学がありふれたものごと
を扱うときには、巧妙なやりかたでそれに演劇化された、詩的にさ
れた価値を付加しなければならぬ」(C2, 1214, 1215)。ここでいう
「演劇化」とは、内容をいかに「演出」するかという書き方に関わ
るものである。そのような演出が際立つのは、書くという行為と矛

盾するような内容が書かれるときである。「どれだけ多くのものを
書く人間が、ただ書くという事実が書くことを禁じてしまうあらゆる
ことに、気づいていないことか!とわりわけ、書くことじたいへの
適用じたいと矛盾し、適用じたいが裏切るような話題。目に見える
技と配慮をもって、私は途方に暮れた者だ、不幸の極みだ(パスカ
ル)と言うべきではない」(C2, 1218)。

本当に途方に暮れているのなら、その心情について技と配慮を
持つて表現したりはしないはずだし、自然にふるまっているように
見られたいと意図することはすでに自然なものではない。書くとい
う行為に踏み切ることじたいが、書くという行為が不可能な状態に
ついて書くことを原理的に排除しているはずなのに、多くの人が演
劇化によってそれを語るのである。内容とは矛盾する密かに払われ
た努力のあとが見えるとき、その語りの調子は読者を意識したわざ
とらしい演出にしか見えないう。演劇との類比については、特
にそれが時代のモデルであった十八世紀の作家について論じる際に
より具体的な関連が主張される。たとえば「公衆の前での告白」を
したルソーはもともと文学者ので、「露出の父」(C2, 1224)とまで
罵倒される。いずれにせよ、物書きは本質的に、実際はそこにはい
ない観客である読者を意識して演技する滑稽な「喜劇役者」(C2,
1218)であらざるをえない。「書くこと、それは舞台上に登場するこ
となのである」(ibid)。

「誠実な」ヴァレリーの構図

このようにヴァレリーの考えによれば、新聞小説のように興味を
ひきそなう新奇的な主題をとりあげるにせよ、語るに足らないありふ
れた主題を演劇化して語るにせよ、公に向けて書くことは読者を意
識して振る舞うことと不可分である。だが通常、公に向けて書く者
は、そのことを隠蔽する。書く行為が「誠実」なものであったよう

に見せかけるのである。ルソーが自身の著作を「告白」と銘打ったことはその典型であり、それは演技を隠蔽する演技に他ならない。つまりヴァレリーに言わせれば、公に向けて書くことには、「誠実さ」ではなく「誠実さの効果を狙った配慮」(C2, 1220) という不誠実がつきまといっているのである。

「効果を狙って演じる」という作者の振る舞いは、ブルトンが「遅れて来た至急便」のなかで用いていた言葉を再び引用すれば「わざとらしさ *apprêt*」であり、ヴァレリーがしばしば使う言い方では「気取り *préciosité*」ということになる。ブルトンにおいて、そうした「わざとらしさ」や「気取り」は、神経科医の観察所見の書き方に倣うことで排除することが可能だとされていた。しかしヴァレリーにとって、それはどうにも逃れようのないと思えるほどに、気になってしまうものである。「もつとも通常の言語も極度の《気取り》からできている」(C2, 1198)。気取っていないと見えるものも、気取りの有無を判定するのは「ただ慣れのみ」(*habit*) にすぎない。

この「誠実さ」と「気取り」の問題は出口がないように思われる。確かにヴァレリーが毎朝書き記した『カイエ』の実践は、自己を唯一の読者とする、「誠実な」エクリチュールの実践であったということができるかもしれない。とはいえ、じつさいには著作をいっさい出版しなかったわけではなく、頼まれ仕事とはいえ詩やエッセイをかかなりの点数発表していたヴァレリーにとって、「誠実さ」と「気取り」のジレンマは乗り越えたい問題として残りつづける。

しかしひるがえって考えてみれば、作者の振る舞いに誠実さをみるにせよ、気取りをみるにせよ、そのような問いが発せられている時点で、作者から読者への一方向的な「伝達」の構図が前提とされている。「作者が何らかの内容を読者へと伝える」という、この伝達の構図においては、作者から一方的に内容を受け取る側である読者は、語りにくいこと、つまり読者の存在を意識しては語れないこ

とをこそ求める。「誰にでも話している話」よりも「誰にも話したことのない話」のほうが受け手にとっては情報的価値が高いと感じられるのである。ヴァレリーが「誠実さの効果に対する配慮」を批判するとき、その根底には、この作者から読者への一方向的伝達という構図じたいへの批判がある。詩は決して、作者の感情や思想を伝えるための媒体ではない。「すべての詩は、真で唯一の対応する意味を持ち、作者の何らかの考えと一致し、それと同一のものだ、と主張することは詩の本性に対する誤りであり、詩にとって致命的なことである」(E1, 1509)。「詩にとって致命的」とはとりもなおさず「詩を散文にしてしまう」ということだろう。伝達を目的とする文学とは散文であり、それゆえ「散文は理解されるや否や消滅する」(E1, 1510)。また読者にとっても、作品はそこから作者の感情や思想を読み解くべき道具ではない。詩が生まれるのは、言葉が伝達の道具であることをやめて、「まったく別の生」(E1, 1325) を獲得するところである。「誠実さ」と「気取り」のジレンマを乗り越えるには、伝達によって結びついた作者と詩人の関係じたいを更新しなければならぬ。

言葉が伝達の道具でなくなるといっても、ヴァレリーが目ざすのは、言語から意味を指示する機能を奪う、ということではない。もちろん、ヴァレリーが言葉の音楽的な響きやリズムを磨き上げることに心を砕いたのは事実である。しかしながらそのように詩の言葉を磨き上げることは、ヴァレリーにとってはあくまでその先に設定されたより大きな目的のための手段にすぎない。美しい言葉を作ることにそれ自体が最終的な目的ではないのである。「より大きな目的」とはすなわち、詩を発表し、流通させる目的に他ならない。伝達を嫌ったからといって、あるいは発表することに慎重であったからといって、ヴァレリーは決して「創作にとじこもる」詩人ではなかった。作ることそれじたいを目的化していたわけではなかった。詩人

は、詩を読者のもとにとどけることによって、何をしうるのか。詩は、読者に対してどのような働きをすべきなのか。作者と読者の関係を更新しようとしながら、ヴァレリーは詩の社会的な役割を考えていた。伝達の構図に代わる両者の関係とはいったいどのようなものなのか。次節ではこの点を明らかにする。

3、読者の能力の開拓

消費Ⅱ生産者としての読者

このように、ヴァレリーの描写批判の背後には、読者を意識して書く作者の「演技性」への批判があり、それは本質的には作者から読者へという「伝達の構図」の失効を意味している。散文的なものを排除するところに自らの詩観を立ち上げようとするならば、「伝達の構図」に代わる作者—読者関係を構築しなければならぬ。いったいヴァレリーはどのような関係を作り出そうとしたのか。

ヴァレリーが提示した答えは、「生産者 *producteur*」—「作品 *oeuvre*」—「消費者 *consommateur*」という三つの項から成る図式である。この図式は、『カイエ』の中でどちらかといえば曖昧な仕方て記述されてきた思考が、三〇年代に頻繁にその機会を得るようになった講演において、はっきりと図式の形で発表されたものである。いったん図式の形をとった後は、ヴァレリーはさまざまな講演や公のテキストでこれに言及している。なぜ図式は二つではなく三つの項から成るのか。なぜ作品の創造と受容を説明するのに、作者ではなく「生産者」、読者ないし受容者ではなく「消費者」という市場経済の用語を用いなければならないのか。これらの問いに答えるべく、この図式について詳しく見ていこう。

まず、「生産者」「消費者」という市場経済の用語を用いることに關して。それはまさに、文学の流通においても、商品一般の流通に

おいてと同じように、「生産者と消費者は本質的に切り離された二つのシステム」(CE1, 1346)だからである。ヴァレリーにとって作品は、生産者Ⅱ作者のメッセージを消費者Ⅱ読者へと「伝達」するコミュニケーションの媒介項ではありえない。あるのは作品を前にした生産者と作品を前にした消費者というまったく切り離された二つの事実のみである。この二つの事実を同時に分析しうる客観的な視点など存在しえない。「作品を生産する精神の観察と、その作品の何らかの価値を生産する精神の観察を、同一の状態、同一の注意のもとに結びつけることは不可能である」(ibid.)。

項が三つでなければならぬ理由もはや明らかだろう。ヴァレリーにとって作品とは、「生産者」と「消費者」を結びつけつつ、しかし両者のあいだに割り込んでそれぞれを別のシステムとして成立させる媒介Ⅱ切断項なのである。消費者は、作者の代弁者としての作品の内容を受動的に受け取るのではもはやなく、作者から切り離されたところで作品に向き合い、積極的にそれを消費する。つまりこの三項図式が意味するところは、作品が「関係する二つの活動のあいだの直接的な連絡の不在」(ibid.)を要求するために、「消費者が生産者になる」(CE1, 1347)ということである。作者が生産するのはあくまで作品であって価値ではない。読者が消費者になるとはとりもなおさず生産者になるということであり、この考えを突き詰めていけば、作品の価値は消費の文脈次第ということになる。消費者が属する時代や社会状況が違えば、作品の価値もまた変わる可能性はおおいにありうる。こうした「創造的な誤解」(CE1, 1346)も含め、作品は消費者にとって「ある活動の起源」(CE1, 1348)となる。「文学的操作が対象を生み出すのであって対象によって文学的操作が生み出されるのではない」(CE2, 1104)のである(カ)。

伝達の構図が前提にしていた「信じやすい読者」に代わって、ヴァレリーの三項図式が提示するのは「消費Ⅱ生産者としての読者」で

ある。作品の価値は、消費者である読者によって生産される。ただし、ヴァレリーがここで想定している読者の消費＝生産活動は、単純な「意味の理解」のようなものではない。もちろん、詩の理解が前提になっている以上、意味の理解がまったく関与しないわけではない。しかし、ヴァレリーの言葉づかいにならって言うならば、読者の消費＝生産活動は、まずもって「行為すること」なのである。ヴァレリーの読者にとって、行為なくしては、作品を消費したことにはならない。「精神の作品は、行為においてしか存在しない」(CE1, 136)。ヴァレリーが、思考のように物理的運動を伴わない働きをも「行為」と呼ぶことを考えれば、ここで詩を成立させる行為と言われているものの内実は、もつとも表面的な「朗読」という意味に始まって、定型詩のリズムに乗ることや不意打ち的な音の重なり合いを感じることを、物語的な展開を把握すること、語られる内容を自身の身をもって追体験することなど、多層的であるはずである。しかも詩の行為は、単純な能動性の発揮ではなく、「拘束」という側面をもっている。「私たちが私たちの自由を作品に譲り渡す代償として、作品はそれが私たちに課す捕虜状態への愛と、直接認識に伴うある種甘美な感情を私たちに与えてくれる」(CE1, 135)。こうしたいわば「詩に行為させられている」状態のなかで、読者は自身の機能をこれまでになく組み立て、「変容を感じながら変化する」(CE1, 180)。それは「本物の行為」(ibid.)である。ヴァレリーにとって詩とは、精神的な働きも含め、人間のあらゆる機能が組み立てられて行為となる場としての「身体」にかかわるものである。「詩は私たちの運動機能のより豊かな領域において展開され、それは私たちに完全な行動により近い参加を要求する」(CE1, 137)。詩とは、読者を身体的に参加させることの中に、その目的を完遂するのである。

登場人物の身体から読者の身体へ

このようにヴァレリーは、詩人＝生産者の活動と読者＝消費者の活動のそれぞれに能動性を認め、それらを全く切り離された二つの活動として作品の両側に位置づける。作品はもはや作者の思想や感情を伝達する媒体ではなく、ヴァレリーの言葉づかいを用いるなら、読者に行為を促す「装置machine」である。「詩とは、しかしかかようであると想定される人々に、ある効果を作り出す装置」(CE1, 215)なのである。作品の完全性とは、さまざまな仕掛けによって読者を行為へと仕向ける装置としての完全性に他ならない。

しかし「行為」はまだ、ヴァレリーの詩のプログラムにとっては手段にすぎない。詩人が読者を行為させることによって最終的に目指すもの、それは「読者の能力を開拓すること」である。「《純粹な》様式は逆に、あらゆる指示作用や記号のあらゆる機能から解き放たれた、私たちの感性の各能力の諸価値を開拓し、組織し、組み立てる」(CE1, 147)。描写を排し読者の能力に注意を向けさせること、それは表現の対象としての現実から、表現を解する私たち自身の身体という現実への転向である。「描写」を旨とする文学、つまり小説等の散文は「あやまった現実」にばかり熱中していた。しかし《純粹な》様式は「私たちの現実の特性」(ibid.)にかかわる。ヴァレリーにとって、装置としての作品の働きとは、読者に、行為をつうじてみずからの持つ能力に気づかせることにあるのである。

ヴァレリーによれば、詩の読者と散文の読者のあいだには、「容易に観察される身体的特徴」(CE1, 137)の差異がある。小説の読者は「想像的生のうちに没入して」おり、「彼はただ精神のうちのみに在り、動き、行動し、悩む」(ibid.)。そのあいだ、「彼の身体はもはや存在しない」(ibid.)。小説の読者は自身の身体を忘れ、物語世界に没入してある登場人物の身方をしたり、喜んだり、悔しがったりする。「彼はもはや自分自身ではなく、外的な諸力から分離さ

れた一つの脳髓にすぎない」(ibid.)。一方、詩の読者においては身体が積極的に参加している。「詩は、詩の読者に魂の従順、従って身体の棄権を要求するような、あやまった現実を課したりはしない。詩は存在全体に広がらねばならない。つまり詩はリズムによって読者の筋肉組織を刺激し、その活動全体を高揚させることで読者の言語能力を解放ないし解き放ち、深いところで読者の存在全体を秩序づけるのである。というの詩は、人間がその力のどれをも遊ばせておくことのない強い感情によって捉えられたときに現れる、生ける個人の統一と調和、並外れた統一を誘発ないし再び作ることを目指すからである」(GE1, 13741375)。

散文において棄権されていた読者の身体が、詩においてはまさに主題化される。描写の排除にともなうこの変化は、図式的に整理すれば、「登場人物の身体」から「読者の身体」への移行である。描写の典型的対象が登場人物の身体であったことを想起しよう。ヴァレリーははっきりと断言する。「登場人物は私の思考の要素ではない」(C2, 1188)。この移行は、装置としての詩が、読者の能力を開拓するという働きを全うするための必要条件である。なぜなら、この二つの身体は排他的だからである。登場人物の身体を視覚的に描写することは、それを思い描くという受動的な態度を読者に強いるために、自身の身体を用いて「行為」することを阻害してしまうのである。

とはいえ、ヴァレリーは登場人物そのものを否定したわけではない。適切な扱いをすれば、それは読者の行為を阻害しないばかりか促進する要素にさえなる。登場人物の扱いに関しては、ヴァレリーはラシーヌから多くを学んでいる。確かに、古典主義悲劇においては登場人物の身体が描かれることはほとんどない。「十七世紀には、身体は著作から消える。あの人々は食べもしなければ、性交しても見もしない。「そうしたこと表現するのが」適切でないことは、

三単一のごとく規則である。有機的な組織は言外にほめかされている」(C2, 1171)。まるで身体を持たないかのような古典主義悲劇の登場人物たちは、ただディスクールによってのみ存在する存在である。「古典主義演劇はディスクールによってできている——ディスクールが——場面を設定し、準備し、決定し、宣言する」(C1, 1188)。それは、発言が行動になるということ、言語によって行為を行うということである。ある発言がなされることによって状況の力関係の構図が変わり、そのことが自分の敵対者や恋人の出方を左右する。彼らは、もっぱらディスクールによって他者を動かし、ディスクールによって動かされる。「人生は、ほぼ完全に言語に置き換えられている——ちょうど現象が(数物理学的に)代数的観念に置き換えられているように」(ibid.)。

ディスクールによって行動する登場人物たちの織りなす個々の場面は、読者にとつて、人物たちの力関係の構図を読解すべき「判じ絵」(C2, 1172)のようなものである。読み取るべきは、それぞれ的人物の心情ではなく、人物間の関係の変化である。「私は《関係》を見る。あいだを、操作を——場面を、状態を見る」(C2, 1188)。それはちょうど、チェス盤の傍らで試合の行方を見守るのに近い。このチェスの試合において、登場人物たちはもはや「駒」にすぎない。彼らは「ゲーム」の中の配置からくる価値によってしか区別されない」(C2, 1207)。「個性」と呼びうるような行動や思考の内発的な論理をもたずに、類型ごとにモデル化された「一般心理学」(ibid.)に従って行動する登場人物たち。個性を持った人物たちが出来事を起こすのではなく、ある状況のなかで占める「配置」によって人物たちの性格が際立たせられる。「人は登場人物たちの存在を要約し、性格と役割を定義することができる」(C2, 1182)。描写によって再現される登場人物たちの真実らしさが、彼らの存在の記述しつくせなさにあるのに対し、「駒」的な登場人物の場合には、そ

の存在が、確定記述の束によって代理されうるのである。読者は人物に対して感情的な同一化をすることもないし、再現的・視覚的な興味を抱くわけでもない。読者の関心は、人物そのものではなくその向こうにある「運動」に向けられていく。

「判じ絵」の図柄の変化、人物たちの力構図の移り変わりは、個々の登場人物の差異も、台詞の境界をも超えたところにある大きなうねり——ヴァレリーはそれをしばしば「声」と呼ぶ——となる。それは対立や葛藤、反転やどんでん返しといった物語的運動であり、チェスでいうところのゲームそのものである。さらに古典主義悲劇の場合、また定型で書かれるヴァレリーの詩の場合、この運動に、韻や脚韻をそなえ、装飾音に満ちたりズムが加わる。音声、意味、物語という多層的な性格をもった運動が、いまや読者の関心を占め、律する。たとえば『若きパルク』においてヴァレリーが追求した「転調」は、「調子の変化」という形式上の問題であると同時に、この詩が記述している、睡眠と目覚めのあわいでパルクが体験するさまざまな身体の状態という内容上の問題でもある。読者は一方で形式的な運動を、他方でパルクの体験を、自己の身をもって受け止める。読者をこうした運動に巻き込み、拘束することによって、気づかれないなかつた諸能力の発見や開拓を促すこと。これこそヴァレリーが、詩から描写を排除することによって達成しようとした目的である。詩の純粹性を主張する際も、「散文的なものの排除」という表面上の潔癖主義の先に、ヴァレリーはこのより本質的な目的を見据えている。「私が言うところの純粹性とは、独立した私の諸部分に

対するますます鮮明な感覚、はっきり区別された私の諸機能の所有に他ならない」(C1, 340)。

おわりに

ここまで、ヴァレリーが描写のはらむ問題をひきうけながら、読者の身体を主題化することによってそれを乗り越えたことを確認した。描写という問題は、内在的な視点にとどまること、つまり社会的な文脈から切り離されたところで純粹に作品の質を問うことを我々にゆるさない。それはおのずと、生産から消費に至る営みのなかで作品が果たす役割について考察するように我々をうながす。というのも、描写は単なる表現の要素ではなく、作者と読者のあいだにある特定の関係を作り出す力をもつからである。描写に注目することによって見えてきた、読者論的ともいべきヴァレリーのスタンスは、作品分析の方法論としても非常に興味深いものである。しばらくヴァレリー研究の主流を占めていた生成論的な視点に代わる新たな方法として、この読者論的な視点をヴァレリー自身の作品に適用することもできるのではないか。また、こうしたヴァレリーの発想を明確にするにあたり、本論は、唯一ブルトンと比較するにとどまっている。イメージの終焉という同時代の思潮の中で正確な位置づけを行うには、比較項の数をさらに増やす必要がある。これらの点については今後の課題としたい。

註

- (1) ジャック・ランシエール『イメージの運命』（堀潤之訳）、平凡社、二〇一〇年、二九一三五頁
- (2) ヴアレリーの著作からの引用には以下の略号を用い、巻数と頁数のみを併記した。なお、イタリック等による強調はすべてヴァレリー自身によるものである。なお、以下の著作集に含まれていないテクストからの引用については、そのつと出典元を明記する。
[E] : *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 2 vols., 1957 et 1960
[C] : *Cahiers*, éd. Judith Robinson-Valéry, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 2 vols., 1973 et 1974
- (3) André Breton, "Manifeste du Surréalisme," *Œuvres Complètes*, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1988, p. 314
- (4) *ibid.*, p. 314
- (5) *ibid.*, p. 313
- (6) 田口紀子「カタログの身体から記号的身体へ——小説における登場人物のポルトレをめぐって」、吉田城編『身体フランス文学——ラブレールからブルーストまで』、京都大学出版会、二〇〇六年、三二七—三四七頁
- (7) André Breton, "Manifeste du Surréalisme," *Œuvres Complètes*, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1988, p. 314
- (8) André Breton, "Avant-dire (dépêche retardée)," *Œuvres Complètes*, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1988, p. 645
- (9) もっとも、シュルレアリスムの運動が見出した写真の意義は、現実との結びつきという点にかぎってみても、それほど単純なものではない。たとえば極端なクローズアップやカラーシジュの効果によって、現実の対象を異化し、別の見え方を発見するための装置としても写真は用いられている。
- (10) Paul Valéry, "Centenaire de la photographie," *Vues*, La Table ronde, 1948, p. 368
- (11) *ibid.*, p. 368
- (12) *ibid.*, p. 369
- (13) *ibid.*, p. 371
- (14) たとえば『海辺の墓地 *Cimetière marin*』についてもヴァレリーは同様の事情を語っている。「今あるような『海辺の墓地』は、私にとつてはある偶発事によって内的な労働が切断された結果である。一九二〇年のある午後、われらが非常に懐かしき友ジャック・リヴィエールが、私を訪ねてきたときに、私が『海辺の墓地』のある《状態》にあるのを発見したのである」(E1, 1500)。
- (15) 経済的な意味でも、ヴァレリーは文筆業に頼った生活を送っていなかった。五十一歳（一九二二）までは通信社の役員であるエドゥアル・ルベいの個人秘書をつとめ、ルベイ亡き後はあちこちに講演旅行に出かけたりアカデミーで授業をすることによって、収入を得ていた。
- (16) 新聞小説が小説に与えた影響に関しては、山田登世子『メディア都市パリ』、青土社、一九九一年、第四—五章に詳しい。「ラシーヌやモリエールたち古典派作家は「王室御用達」の職人であり、そこでは王の趣味が絶対の掟であった。この規範からフリーになった近代の芸術家たちは、その自由とひきかえに、読者という顔の見えない不特定多数の趣味に支配されることになる。自由なスタイルは、皮肉なことに、トレンドというメディアの掟に服することになるのである。小説の文体とは、つまりは〈市場のスタイル〉にほかならない」(一五二頁)。
- (17) 読者の生産的な働きを重視するヴァレリーのこうした発想は、ウンベルト・エーコの「開かれた作品」概念に通じるものである。じつさい、エーコはその著作の随所で、自身の主張と関係づけながらヴァレリーに言及している。ただしヴァレリーの主眼は、作品を通じて読者を「人間の身体的機能」という普遍的かつ非—意味的なものの発見へとみちびくことにあり、「創造的な誤解」のような解釈上の偏差はあくまで不可避の副産物としての位置づけであることに注意が必要である。