

ポール・ヴァレリーに見る構築の意志

浜屋 昭

文学というジャンル自体が、その根本からして構築的意志によってなりたっていることはあきらかなことであろう。詩、特に定型詩ということになれば、それは構造の原理が作品を支配していると言ってもよい。詩人ポール・ヴァレリーはまた、建築という芸術に大きな関心をよせていた。アンフィオンがヘルメスから授かった竖琴でもって石塊を従わせ組み立てたという神話から楽劇「アンフィオン」を書いたし、同じ主題から詩篇「オルフェ」などを着想している。「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説」には建築論といえるような言及に多くを割いており、また言うまでもないことだが、対話篇「エウパリオス、あるいは建築家」は建築芸術へのオマージュである¹⁾。ギリシャ哲学以来、知とは建築の隠喩のもとに書き出されてきており、ポイエーシスを詩学の根本として理論化したヴァレリーの嗜好と照らし合わせてみれば、むしろあまりにも当然と言えるかもしれない。しかし、その構築への意志には、なにかしら奇妙なものがある。破壊を前提にした建築家、眠りの混沌へ落ちようとするテスト氏。そのようなものとしてのヴァレリーは、一体何を組み立てようとしたのか。今回はこのテーマを概観してみたい。

I 運動の規定——GLADIATOR

自らの精神の活動を、意味化するというよりも形態化するという過程において、カイエ261冊はおそらくヴァレリー生涯の朝課であった。精神が目覚めることの、最初の祈禱としてのノート。それはR・ホッケが、自ら編集した様々な文人たちの日記に對して言うように、「何よりもまず、カオスへのロゴスの書き込み」なのであろう。

書かれたものなど何になる？ と私は考えた。

言葉で身を擦り減らすのか？

言葉は不実だ。言葉は無縁になる。

完全へと導かねばならないのは紙か？ 私か？

[……]

最も忠実で、変わりやすく、真実なこと、瞬間、それらは唾ではないのか。

(IV452)²⁾

この端的に過ぎる心情こそ、つまるところヴァレリーの生涯にわたる文学不信なのであるが、しかし同時に、非一書かれることの一つの在り方、つまり詩的狀態と表さ

れるような様態の言語表出化に関する省察を彼は忘れない。「だが、そうした様態自体、書く、または固定しようとする意志から生まれる。(IV 428)」すなわちヴァレリーにとって、問題は固定されたものではなく、固定しようとする意志、構築への意志である。そしてヴァレリーが、「変化する記号」と呼んだ詩的言語こそは、構築の不信と希望とを一身に集めたCHARMESを形作るのである。

詩作品の背景として、詩を生みだし、かつ詩によって喚起される状態、表出不可能の過剰な生成、あるいは瞬間の転成というようなものが、定まらずに振動する状態を詩の源泉として扱うことは、解釈者のみならず詩人自身の生きた矛盾でもあった。それは存在するものとしての「状態」なのか、それとも己の行為の「在り方」なのか。この曖昧さの故に、ヴァレリーの活動は時の中にこそ融合しようとしたと言えるだろう。詩作におけるヴァレリーの企てとは、その源泉的混沌に己を委ねることではなく、それらを採用し、検討し、その優れて理性的な精神活動によって、遡って非言語的な過剰さを提示すること、またはその努力であった。すなわちここには、あくまで前提としての書く行為がある。この試みは、カイエの中に「GLADIATOR」³⁾という標題を頻出させることになる。このタイトルのもとに彼に抱懷されていたのは、能力、運動、可能性といった抽象的な語によってのみ表され、言語の力を生産しながらも言語とは別の次元で旺盛に活動するよう見えるものを「調教」すること、いわば操作されたカオスを実現することであった。「観念＝言語的変換(X X IV 403)」の限界に常に直面しながら詩作すること、これがヴァレリーのスポーツ哲学である。「手段としての——実験材料としての——最良の延長としての、様々な言語的再現に関する一学問(II 722)」、書くという言語活動をこのように位置付ける詩学の中で、ヴァレリーは自分のあらゆる言語作品を、練習、素描、スケッチといった語を用いて、その未完成性を強調する。常に変化することをその性質とする様態は、決して完成されないことを暗示することによってのみ獲得される。詩は一つの完全な体系として獲得されるが、それは決して完結しない。意味的に、あるいは象徴生産の効果において、詩は常に始まりの場として在る。ヴァレリーの詩に見られる緊密な構成は、確かに形式的な限界であるとともに、後に見るように、それゆえに無限さへの可能性を効果として示すものでもある。

詩は決して完結しない——それを終わらせるのは、常に一つの偶発事であり、言ってみればこれが詩を公のものにするするのである。(VIII 657)

これらのカイエは、反作品であり、反完結である。(X X 678)

こうしてヴァレリーは、作品として得られる状態とは、終点無く続く変化の円環の中から偶然によって切り取られた一つの現象に過ぎないという考えを抱く。1915年頃から生涯の終わりまで続けられたグラディアトルの標題は、作品を一つの契機として、

専ら詩作の活動そのものへの考察に向けられる。

ジмнаスティックな観念こそ枢要である。これが私の哲学だ。(IV737)

大部分の人にとって、作品を作るということは、その作品が作られたときには解決されている問題である——作品とは手段を吸収し、解消せしめ、廃せしめる目的である。ところがわたしにとっては事情は違う。作品を、ある発展行程——手段がその一部にしか過ぎないような——の一状態とみなすように仕向ける抗い難い感情が私にはある。私の目的とするところは作品ではなく、諸手段による作品の獲得であり、しかもこの手段たるものも、一般には作品そのものには要求されても、作品の錬成過程には要求されない明確、明晰、優雅という条件に従属させられているのである。(IX655)

要するにグラディアトルとは「蓋然性に反抗しようという人間の努力である」とヴァレリーは結論する。「出会いの再現、一瞬の状態から安定した状態へ」とめざす意識はしかし、無限に向かって開かれた不安定性の提示という逆の方向をも内包する。体系化とその体系破壊。書く行為が常に立ち会う、自分の内部における生成—変形—運動と、それに対する秩序—明晰—構築的配慮。ヴァレリーが拘泥したのは、それらを折り合わせる「自らの行為」に外ならない。

幻想なき《スポーツ的》哲学——どこへも行かぬ泳ぎ手、踊り手。(X VI558)

舞踏をする者は歩行することを目的としていない——目的はもはや空間にあるのではないけれど、しかし使われるのは空間と移動の道具である。

脚は境を越えたり目的に達したりすること以外にも役立つのだ——そして語は情報を与えたり与えられたりすること以外にも役立つのだ。(VI182)

ヴァレリーが好んで用いる舞踏の比喩は、「魂と舞踏」に展開されるように、どこへも向かわない歩みに帰着する。ある方向や行き着くべき所への行程ではなく、ただひたすら行為体であろうとし、その無限に歩みであろうとするところに価値をもつのである。舞踏において踏まれる歩はどこへも向かわず、見るものの中で分化していく。こうした二次生産性をも含めて、詩は語の舞踏である。そしてまた『魅惑』のなかの諸詩篇が、まさにどこへも向かわない漕ぎ手、どこへも向かわない歩き手に満ちていることを忘れてはならない。

行為=運動に文学の価値を見いだす詩人は、いかにしてその表出=固定化を果すのか。「現実の存在と創造的な不在、互いに実在なるものを手にしようとするところの、結局は一つにまとまらねばならないこの存在と不在」⁴⁾を、己の建築におい

て結び合わせる。これが、運動を適確に限定し、線に変え、形を与え、空間を架空の形式で固定しようとする建築家エウバリノスの祈りである。ある空間、運動と変化に満ちているが故に「無」であるところのその空間は、それを暗示すべく構築された「形態」によって初めて意識化される。「必要なこと。それは運動を適確に限定することだ。運動、ただそれだけを線描する自由しか動体には残らないほど適確に。」と対話篇「エウバリノス」のなかでソクラテスが言う。しかしまた「図形を生み出す運動は言葉によって行為へと還元され、行為はまたわずかな単語によってはっきりと指示される」⁹⁾というように言語と行為との間の揺れ動きが、またひとつの運動となっていく。こうしてヴァレリーにとっての言語による構築がなされようとする。運動体としての詩を作品として固定化し、更にその固定を、後に見るような方法で揺さぶりの力学の中に置くことによって、運動と固定とを溶け合わせようとする。すくなくともその努力が『魅惑』における希望的基調である。

この石造の物体は空間中に存在する。その空間と称するものはこちらの思うその建築の意図と相関的につながっており、したがって建築物は空間を解釈し、全く個々に、空間なるもののその性質についてはそれぞれさまざまな仮説に向かわせてゆくわけである⁹⁾。

このように、ヴァレリーの詩における創作理論とは、運動の動性を失わずに固定し、その運動によって、常なる生成が特徴であるような新たな空間を構築するということである。詩をめぐる営為を言葉で規定しようとするのが、テキストそのものの領域を無限に拡大することになる。だが詩人のこの態度には、作品という事実と、それを「作る」という行為との意識的な混同が見受けられる。一つの静止体として存在する詩は、その構造への視線によってとめどなく空間を解釈してゆく。これが、ヴァレリーが、決して明白には意識していなかったとしても、幾度かその名に言及する「ゼノンのパラドクス」⁷⁾の二重のパラドクスである。エレア派のこの不動の矢の理論は、射られた地点からのみで、永久にその距離を二分割化してゆく運動によって成り立つ背理法である。すなわち、矢が不動であるためには、空間を無限に細分化するという、矢そのものの運動とはレベルの違う潜在的な運動に支えられなければならない。無限の運動は「記述され得ない」非言語的世界に属するがために、論理学においては「不可能」とされる。詩学においては、この無限に分割され解釈されていく言語空間を、「虚無」として表す。ヴァレリーに言わせれば「創造的不在」である。すなわちここには、構造に対する視線そのものが、決して終わることのない行為としての宇宙を作り出すというモデルがある。

ヴァレリーとその作品とは、二つの相反する欲望に支配されている。一つには、言語の操作によって『形式』の概念の拡大を目指す、厳密な全体的構築原理を持った、

細部に至るまで交換不可能な緊密な形態への志向であり、他方は、

もし私がこのカイエの中からいくつかの断章を取り上げ、それを…付きで、順を追うように発表したら、その総体は何らかの体をなすだろう。読むものは、——この私自身でさえ——それから一つの統一を形作るだろう。そうしてこの形成は、誰かの精神あるいは私の精神のうちで、それまで私の予見したこともない——別物であり、また別物を作り出すだろう。
(X VII, 892)

と表されるように、カイエを含むヴァレリーの散文の多くが持つ自由な編集可能性に示される、断片、未成物、移行する状態の瞬間における描き出しへの志向とである。どちらにおいても、外部への適用という観念から離れた、極めて個人的な価値であるという紋切り型の文句で、ヴァレリーは自分を文学者ではないと定義するのであるが、

ヴァレリーは確かに極めて緊密な形式を構成したが、その構成とはある伝達的手段として在るのではなく、むしろその固定の基盤を揺るがせ、新たな生成に我々を立ち会わせるために在る。すなわちヴァレリーにおける構築的形式とは、解体の目的へ向かう建築に似ている。あるいはシーシュポスの果てしない運動に。

構築することへの意志は、本質的に安定し決定された形態へ向かう。しかし言語が、言語についての言語という側面を自覚し出したときから、その構築の意志そのものが、自らの基礎を覆し始めるのである。

II La mise en abyme=abîme

クリステヴァの「相互テキスト性」を今更持ち出すまでもなく、ヴァレリーはボードレール、マラルメを初めとするポイエーシスとしての詩学の中に生きていた。クリステヴァの定義は、作品が、その同時代の社会的産出物であるということよりも、作品が常に我々の枠組の中にあるという意味においてこそ射ているが、むしろ興味深いのは、テキストが一つの「生産性」であるということの、その第一の意味、すなわち作品と、それを構成している言語の再分配的構造の可能性である。総体が細部に構成原理としての意味を与え、細部が、あるいはその複数の構成がまた総体に新たな意味を課す。こうしたことは、類似構造によって成立している詩作品の場合、とりわけ顕著である。そしてそれこそが、空間を新たに解釈していく無限の運動を暗示する。

この、表現の外にある「際限の無さ」をヴァレリーは作品の形態に実現した。そもそも定型詩というものは、根本的に形式上の類似関係を基礎に出来上がっている。ヴァレリーが詩において韻律の厳密さを好んだのは、その厳密さそのもののためというよりは、その類似——反復が暗示する無限の空間、無限であるがゆえにカオスあるいは闇として詩の中に取り込まれる一つの非言語状態への指標性の故ではなかっただろうか。無根拠に囚われているがために、その根拠を覆されることもないという一種絶対的

な詩句の性質が原因しているところの、理論化の困難につきまといながらも、G・ジュネットはヤコブソンの詩学を援用しつつ、このように言う。

テキストにおける反復（テキストの空間の中に繰り広げられた形式の類似性）はシニフィエのレベルにそれと平行的なある反復を、すなわち換喩化された隠喩（内容の空間に繰り広げられた意味の類似性）をもたらす。したがって結局、真に立体的な三次元の象徴空間が詩の中に打ち立てられる。そして実はそれこそが詩を成り立たせるのである。シニフィアン（音声、律動、文法、抑揚、韻律法）の等価性の水平な網目が、一連の（垂直な）意味的等価性——個々の形式と個々の意味との等価性（イメージ）、あるいは複数の形式が形作るグループと複数の意味が作るグループとの等価性（ダイアグラム）——を通じて、シニフィエの等価性というもうひとつの水平な網目に射影される。まさに誇張された、完全な姿の、ボードレー尔的「象徴の森」である¹⁾。

我々には、非常に興味深い構造をもつ詩集『魅惑』が与えられている。冒頭の詩篇「曙」については詳細な解釈を行ったことがあるが、そこから得られた様々なシステム、象徴生産効果は『魅惑』の他詩篇にも敷衍出来るばかりか、詩集全体を一つの構築物としてくりあげる根拠となり得るのである。「曙」とはまさに、ヴァレリーが詩の定義とするところの「始まりの場」であり、闇の混沌と昼の明晰との中間地点の謂を持つ。定型詩に特徴的なものとしてあるのは「連続」という概念、無限の円環という概念であり、それらは決定的な覚醒へも、また、混沌の睡眠へも向かわない詩人の意識となって作品に現れて来る。

詩節のそれぞれは、作品全体と呼応して、様々な解釈を許すマイクロコスムとなる。意味構造から言えば、「曙」は不安定なまどろみから目覚めた詩人の歩みに伴って、詩の表出へのプロセスを描き、それは、既に第1節において明示されているが、その歩みは、第4節以降、内的対話のうちに逆行し始める。最終的にそれらの相反する方向は、果樹園の二重のイマージュの中に溶け合っていく。そして最終二節において、あらゆるものが「行為」の価値に還元される。作品の獲得でもなければ、自分の内部の源泉でもない、ただひたすら行為することの価値・・・不定型に流動し、樹木の因果構築的形態に対立して、ヴァレリーに特別な着想を与えるものであった水の上で、そこには希望が語られて終わる。

この冒頭の詩「曙」は、『魅惑』全篇との比較から得られる極めて類似した展開から考えれば、詩集全体の意味構造を先取りし、テーマに関しては予言的であるとさえ言えるだろう。一見では明らかな覚醒賛歌である「曙」をもって始まる『魅惑』は、無方向性の運動、観念との対話、泉のイマージュの提示など、既に「曙」に現れたさまざまな要素を深め、「源泉」と「表出」との間の絶えざる運動としての、さざめく

樹木の隠喩の後に、「櫓を漕ぐ人」「棕櫚」の最終二詩へ至る。ここではまた、総ての詩をめぐる価値が転覆され、希望の階調のもとに詩——果実の放擲がなされる。

Tu n'as pas perdu ces heures
Si légère tu demeures
Après ces beaux abandons ;
Pareille à celui qui pense
Et dont l'âme se dépense
A s'accroître de ses dons!

(Palme, str.9)

詩は詩の放棄をもって終わる。スポーツ哲学とは、詩の形式を求めてまた始点へと帰る、この運動の価値にのみ帰着する哲学なのである。

「魅惑」の全ての詩に共通して言えることは、詩句の「震え」である。純粋な語義上での「ゆらぎ」(trembler-frémir)の多用、更に象徴における多義性によって喚起される語義の震え、そして詩と詩句の因果関係の、往復的振動。こうしてヴァレリーの詩は、巨視的レベルと微視的レベルとの両方で、常に震わされている。ここに至って、問題は、構成物と全体との単なる構造上の類似ではない。それらが語のレベルから詩の集合体のレベルまで、「震え」という不安定化への力学に作用されているということ、ちょうど、詩内容そのものの震えと、明けて行く空、あるいは揺れ返す海といった震える遠景とを、同じ視線で扱った詩人の営みに対応する、この行為と作品との非境界性である。そこでは明らかに、構築への意志が構築物そのものなのであって、しかもその意志とは、散逸へ、変化へと向かう反構築的意志でもある。

しかし、記述されたものとしての詩が、運動を生産する能力を回復するためには、確かに何らかの構造上の技巧を必要とするであろう。ヴァレリーの詩は、ある主題を、語、節、詩、詩集それぞれの縮尺で設置する、あの同心紋構造に似ている。この場合、デリダにならって、この《mise en abyme》の在り方を、マラルメやヴァレリーにとっての至上の語である《abime》を用いて二重化すべきであろう。その中心となる主題は、作品の価値を「深淵=無」に置くことなのである。構築の組成がその解体の意志を指し示し、構築の基盤たる意味がその根拠をぐらつかせる。「構築性の破壊」をその同心紋の中心に据えた構築。これが、構築によってしか、非構築物を暗示することが出来ない作家としてのポール・ヴァレリーが選んだ方法なのである。終わりのない回帰の運動、すなわち建築と破壊との循環運動に、ヴァレリーは自らの思考の様態を重ね合わせた。

私としては、同じ主題やほとんど同じ語句が、再現もなく繰り返し取り上げられて、一人の人間の全生涯を占めてしまうことも在り得るだろうと考えている。「完璧」それは勤労である。(VM657)

それをもって詩を締めくり、カイエの何物かを追及するような性質がまた示唆するヴァレリーの「調和の希望」とは、言語作品の根底のドラマ、すなわち総体の中で、作者自身にさえ予見不可能な変化を重ねて行く言語の生を、自分の精神活動の描き出しを試みることで、結果的に描き出せるのではないかという希望であろう。秩序と完結とを要求する確固たる構築物が、生まれ、変化し、消滅していく己の生の「今ここ」という点的運動によって支えられていることに対する終わらない考察こそ、カイエと彼の生涯を貫く姿勢であった。ヴァレリーの構築への意志は、ブランシヨがやがて拡大することになる「無」へ向かうことの価値を潜在させ、創造と否定との両方の欲望を満たす形態としての《mise en abyme=abîme》の実現なのである。

「詩は他人のためにあり、作業は私のためにある。(V26)」この言葉が総てをしめくくるものであるだろう。チボーデが看破したように、そしてヴァレリー自身もそれを見とめていたように、「ヴァレリーはヴァレリーにしか興味がない(XIV806)」。誰にとっても文学は個人的な価値に還元される。しかし、ヴァレリーが言うほどには、個人の生の在り方は個人的なものではないのだ。

注

- 1) Amphion Mélodrame (1931初出), Orphée (1891), Introduction à la méthode de Léonard de Vinci (1895), Eupalinos ou l'Architecte (1921)
- 2) 以下, ()内はCNRS版カイエの巻数, ページを表す。ただし, 訳については, 築摩書房版『ヴァレリー全集 カイエ篇』を参考にした。
- 3) 馬好きだったヴァレリーが, 十九世紀後半の伝説的名馬Gladiateurから着想して標題にしたもの。カイエなどから判断出来るところでは, ヴァレリーはこのタイトルのもとに「精神の調教」というようなテーマをまとめてみるつもりだったらしい。
- 4) Eupalinos ou L'architecte, OEuvres II, coll.Pléiade, 1957, p.100
- 5) *ibid.*, p.109-110
- 6) Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, OEuvres I, p.1190
- 7) エレアのゼノンについて, ヴァレリーは「海辺の墓地」などでその名を挙げている。放たれた矢が的に行き着くまでには, その中間点を通らねばならず, その点へ行き着くまでにも無数の中間点が分割される。同時に空間中の二点を占めることが出来ぬ以上, 矢は永遠に進むことが出来ないというもので, アシルと亀の子のパラドクスと並んで有名なものである。
- 8) G・ジュネット, 『ミモロジック』, 1991年, 書肆風の薔薇, p.448
「等個性」(equivalence)という曖昧な単語について, ジュネットは「構造主義的言い方をすれば, 連鎖の中で同一の位置を占めることが出来るすべての事項が取り結ぶ関係をきわめて広く指す」と説明している。