

## 限界のテスト氏

Les bras d'une Berthe, s'ils prennent de l'importance,  
je suis volé,— comme par la douleur...

(ベルトのような女の腕が、重要性を持つと、  
私はやられてしまう — 苦痛の場合と同様だ.....)

今井 勉

プレイヤッド版でわずか十一頁の『テスト氏との一夜』（1896年発表、以下『一夜』）は、一筋縄ではいかないテキストである。多義性を孕んだ濃密なテキスト場に飛び交う無数の意味とイメージの力線から、いかなる力線を取り出して、論を紡ぐか。論は畢竟、捨象の仕事とならざるをえない。小論は、レオナルド的な「知性の人」としてのテスト氏を捨象する。「知性の人」や「意志の人」という側面に偏った主知主義的・精神主義的解釈は、作者ヴァレリーを神話化することにもあまりにも利用され過ぎてきたきらいがあるように感じられるからである。『一夜』の山場は、語り手の「私」の間わず語りやテスト氏礼賛を記した前半部であるよりはむしろ、ヴァレリー自身が草稿に記した図に明らかなように、性的高揚と身体の苦痛を描いた後半部である。小論は、後半部に描かれる、肉欲的なものと身体の苦痛を前にしたテスト氏、「知性の人」や「意志の人」という紋切型のイメージから見れば対極的な限界にあるテスト氏の姿に注目し、テスト氏の限界を、作者ヴァレリー自身の限界と重ねあわせ、その緊張感に満ちた限界劇の一端を浮き彫りにしてみたい、と思う。

### 「女のむきだしの肌の一片」または告白するテキスト

オペラ座の場面は、言葉のエロチックな効果が見事に発揮されている箇所であるばかりでなく、『一夜』のテキスト場の中でも間違いなく最高潮の場면을形作る箇所でもある。ヴァレリー自身、この劇場のシーンを『一夜』最大の山場と考えていたことは、草稿中に見られる小説のschémaを描いた図で、Théâtreの部分が、あたかも、テスト氏の欲動的な高揚をなぞるかのように、一番膨らんでいることを見ても明らかである<sup>1</sup>。オペラ座の場面に読まれる「もうひとつの場面」の存在については、ルヴァイヤンや山田広昭が指摘している通り<sup>2</sup>、テキストの表面に現れた語彙の連なりを注意深く観察するだけで十分に明示的である。オペラ座という子宮にも似た「穴の縁でau bord du trou」「金色の柱と一緒に立ちdebout avec la colonne d'or de l'Opéra」炎に染まったように赤と金色の顔を火照らせているテスト氏の姿が、屹立する男根の表象そのものであることを、ここではいちいち繰り返さない。立ちどまっておきたいと思うのは、オペ

ラ座内部の様子を辿っていく「視線」が捉える「無数の小さな形象mille petites figures」のひとつとして描かれる「女のむきだしの肌の一片un morceau nu de femme」という小さな一句である。

Au fond de la vapeur, brillait un morceau nu de femme, doux comme un caillou. (*Œ II 20*<sup>3)</sup>)

(靄の底で、女のむきだしの肌の一片が、小石のようになめらかに、輝いていた。)

« Au fond de la vapeur, brillait un morceau nu »だけを発音すれば、古典主義的アレクサンドランの詩句であり、イメージだけでなく音韻的にも印象的な一句である。ここでの視線は正確には「私の視線」つまり語り手の「私」の視線であって、テスト氏の視線ではないのであるが、オペラ座の場面ではとりわけ「私」とテスト氏との鏡像関係の度合いが高いため、「視線」が「私」のものかテスト氏のものかという差異をここでは便宜上問題視しないことにする。『一夜』のオペラ座の場面は、極めて大雑把な言い方を許してもらえば、テスト氏＝語り手の「私」＝ヴァレリーの視線がオペラ座という巨大な女性性器の内部を覗き見する、スコプトフィリーによる欲情の場面である。その熱気と蒸気の溢れかえる「穴」の一番奥底で、小石のようになめらかに輝く「女のむきだしの肌の一片」のイメージは、オペラ座内部の視野の空間的な原点になっている。この「女のむきだしの肌の一片」を起点として、ボックス席に位置する視線はオペラ座場内の下方から上方までひとつわり移動し、「個々独立に波打つあまたの扇」「悲しげな頭」「何本かの腕」「人々」などを捉えて、最後は目が疲れる。カメラアイのように、個々のオブジェをバラバラに捉えていくこの視線のあり方は印象的であるが、ヴァレリーの他のテキストを読んだことのある者ならば、列挙されていくオブジェのひとつとして、ここで最初に現れる、この「女のむきだしの肌の一片」を、どこかで読んだ気がするのではなかろうか。

まず想起されるのは、『一夜』に先立つヴァレリーのマニフェスト『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』(1895年発表、以下『序説』)の、やはりヴィジョンの問題を扱っている有名な第十四パラグラフの中で、網膜に映る対象のひとつとして現れる「肩の輝きun éclat d'épaule」という表現である。しかも、この「肩の輝き」は、「それを見る者のヴィジョンを豊かにする新しい宝石un bijou neuf, enrichissant leur vision」(*Œ I 1166*)とされているのである。光り輝く「女のむきだしの肌の一片」を「小石のようになめらかな」という鉱物的比喻によって描き出した『一夜』の一句との類似性は明らかであろう。実際、『一夜』草稿の執筆プランを記した箇所には「劇場Théâtre」の直後に「女たち、輝きfemmes, éclats」(*Monsieur Teste I, BNF ms, f° 13*)という記述が見られる。そして、もうひとつ想起されるのは、『若きパルク』第118行から第119行に見られる「私が光に捧げていたのは私のむきだしの肩だけJe ne sacrifiais que mon épaule nue / A la lumière」(*Œ I 99*)という表現である。これは、パルクの神話的幸福を描き出した第5断章(102行-148行)の中の回想部分に現れる表現であり、「蜜の胸

の膨らみ *cette gorge de miel*」(119行)と合わせて、パルクの肉体の官能性が強く表象された部分である。「光」に輝く「肩」のこのイメージは、『序説』における「肩の輝き」のイメージの反復であり、『一夜』における光り輝く女の裸の肉片のイメージの反復となっている。

たしかに、『一夜』では、あくまでも「むきだしの肌の一片 *un morceau nu*」であって、その部位が「肩」と特定されずに抽象化されているということは事実だが、『序説』や『若きパルク』の一句を補助線とすれば、また、オペラ座の観客席の女たちや舞台上の女優ないしは女性歌手を思い浮かべれば、「女のむきだしの肌の一片」が、とりわけ、うなじから肩にかけて裸の肉の露出した部分ではないかと想像することは許されるだろう。そこから、すぐに「女のむきだしの肌の一片」がヴァレリーにとって強迫的イメージだったと断言するのは、もちろん、短絡的に過ぎるかもしれない。しかし、ヴァレリーにとってそれが、単なる思いつきのイメージではなく、少なくとも『序説』『一夜』『若きパルク』という彼の代表作に反復して出現する重要な細部であるということだけは確かであり、十分な注意に値するはずである。この「女のむきだしの肌の一片」のイメージは果たしてどこからやってくるのだろうか。

さしあたって思い浮かぶ「源泉」が二つある。ひとつは、ヴァレリーが知悉していたはずのマラルメの『半獣神の午後』における視線のエロスであり、もうひとつは、ヴァレリー自身に起こった或るエロス体験のエピソードである。先回りして言ってしまうと、この両者がひとつのイメージに合成され、ヴァレリーにおいて、不滅の官能的イメージとして凝固したのではないか、というのが論者のさしあたりの仮説である。実は、この両者において問題になるのは、正確に言うと「肩 *épaule*」ではなく「うなじ *encolure / nuque*」なのであるが、いずれにせよ「女のむきだしの肌の一片」であることに変わりはない。まず、マラルメの『半獣神の午後』から、逃げ去った二人のナンフを半獣神が追想する箇所(第63行-第67行)を見てみよう。

Mon œil, trouant les joncs, dardait chaque encolure

Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure

Avec un cri de rage au ciel de la forêt ;

Et le splendide bain de cheveux disparaît

Dans les clartés et les frissons, ô pierreries !<sup>4</sup>

半獣神の視線の槍は葦の茂みを貫き、ナンフの「不滅の襟足」を射抜く。ナンフは怒りの声と共に、半獣神に噛まれた(あるいは半獣神の視線の槍に刺し貫かれた)うなじの焼けつく痛みを水に浸して癒しつつ逃走する。その様を見て、半獣神は「おお、宝石よ！」と賛嘆の叫びを上げる。この「不滅の襟足」は、もちろんナンフの換喩表現であり、それは、生身のナンフ全体を表すと同時に、ナンフとの間で有り得たかもしれない官能の全的な悦びへの半獣神の永遠の欲望をも象徴している。半獣神の想像界にあって、逃げ去るナンフの「不滅の襟足」は「宝石」の隠喩によってさらに強化

されていると言えるだろう。

『序説』で「肩の輝き」を「宝石」と形容し、『一夜』で「女のむきだしの肌の一片」を「小石のようになめらか」と形容したヴァレリーの書きぶりが、「不滅の襟足」から「宝石」へと進む『半獣神』のマラルメの書きぶりをなぞっているという事実だけならば、それは表面的な *intertextualité* の一例として片づけることもできるだろう。しかし、『半獣神の午後』の視線のエロスがもっともよく表現されたこの「不滅の襟足」という一句が、仮に、ヴァレリー自身のエロス体験によって実際に生きられ、個人的な経験として特権化されたとすれば、問題は単なる表面的 *intertextualité* では片づくまい。文学の一句が、他者による表現から自分自身による表現へ、鑑賞の対象としての外部的なものから主体の経験に裏打ちされた内部的なものへと質を変え、言わば血肉化したことになるからである。「ロヴィラ夫人」という固有名詞をここで持ち出すのはあまりにも常套的であるが、問題は十歳年上の人妻への恋情でもなく「ジェノヴァの夜」でもない。この際重要なのは、ヴァレリーのこの有名な恋愛事件の細部を彩る小さなエピソード、すなわち「裸のうなじ」のエピソードだけである。フランス国立図書館所蔵のヴァレリー青年期のノートの中に「ロヴィラ夫人関連資料」という題のもとにまとめられた一連の手稿がある。その中に、次のような、実に興味深い一節があるのだ<sup>5</sup>。

A la messe, L'Élévation m'illusionne – et fixant cette nuque nue et à peine parue – je concentre toute pensée sur une blancheur de chair – stupide ! (*Dossier de M<sup>me</sup> de Rovira*, BNF ms, f<sup>o</sup> 49)

(ミサの最中、聖体奉挙のエレヴァツィオが私に幻覚を引き起こした — ほんのわずかばかり現れたあの裸のうなじに目をじっと向けながら — 私はその白い肉に全思考を集中する — 馬鹿！)

神聖で霊的な高揚が有り得べき教会のミサの場面で、聖体奉挙の奏楽「エレヴァツィオ」を聞きながら、肉欲の高まりを覚えるという、なるほど「馬鹿 *stupide*」な状況を示すこの一節は、しかし、ナンフの「不滅の襟足」を視線の槍でもって貫くマラルメ的半獣神のエロスの劇の、ヴァレリー自身による実体験レベルでの反復と考えれば、実に興味深い。さらに、《*nu*》の音の反復が裸の肉体性をいやがうえにも強調している「裸のうなじ *nuque nue*」の「白い肉 *une blancheur de chair*」の官能的イメージは、それが、『序説』の「肩の輝き」、『一夜』の「女のむきだしの肌の一片」から『若きパルク』の「裸の肩」へと至る一連のイメージの、実体験に基づく「源泉」あるいは原イメージだったのではないかと想像させるに十分なインパクトを持っている。もちろん、あまりにもストレートに肉欲的であり、また、ひとつの固有名詞とあまりにも不可分なこの表現は、『序説』でも『一夜』でも、網膜に映る任意のオブジェのひとつの位置に抽象化され、有機的な物語性を排除されて断片化され、言わば消毒されていることは事実である。しかし、そのように抽象化され、断片化され、消毒された表現が、テ

テキスト場の細部に反復的に露呈しているという事実が、逆に、その元にあった具体的で有機的な生々しいものの激しさをかえって浮き彫りにするというのもまた事実であろう。ヴァレリーを語る場合の紋切型のひとつに、ロヴィラ夫人との恋愛不如意による感情的危機がいわゆる「ジェノヴァの夜」の革命によって一気に乗り越えられ、精神の「システム」の解明と統御に向かう、という単純な「神話」が根強くあるが、危機の乗り越えは一気に行われるようなていものではなく、神話的な革命の後も、「裸のうなじ」はヴァレリーの書きつけるテキスト場の中に形を変えて顔を出す特権的なイメージとしての地位を保っているのだ。「靄の底に輝いていた女の肌のむきだしの一片」は、実はそう遠くない過去の鮮烈なイメージとして、ヴァレリー自身の官能的な記憶の靄の底に輝いていたのであり、また、遙か後年、ヴァレリーの官能性が一気に詩となって開花する『若きパルク』においても、肉体の官能性を端的に表す重要な細部として再び現れる、まさしく強迫的なイメージだったと言ってよいのではないだろうか。

意識的なものか無意識的なものかはわからない自己告白の物語を包み込んだ細部は、テキストの表面を流れる物語の中では、しばしば抽象化されたひとつの語句でしかない。しかし、レフェランスの射程次第で、ときおり目立った自己主張を始めることがある。「女のむきだしの肌の一片」はそうした例のひとつであり、抽象化された表現であるだけに一層、背後に隠された具体的な物語、しばしば、ヴァレリーにとって危機的な物語を、逆に浮き彫りにする特権的な細部の典型になっているように思われる。読み過ぎれば何気ない一句が、立ち止まってみると、何かしら怪しく輝いているというような部分、テキスト場の意味とイメージの中から、スポットライトを浴びたように白く浮かび上がっている部分。そうした特権的な細部は『一夜』のテキスト場の中にまだまだいくらかでもありそうな気がするが、それは今後のさらなるマイクロレクチュールの課題にとっておくとして、この強迫的な、輝く「女のむきだしの肌の一片」のイメージが、オペラ座のテスト氏＝語り手の「私」＝ヴァレリーの眼を瞬間的にせよ釘付けにする強烈な光であるということは、再度強調しておいてよいだろう。というのも、ロヴィラ夫人の「裸のうなじ」のエピソードを伝えるテキストに明らかなように、思考の集中 (*je concentre toute pensée sur une blancheur de chair*) が逆説的にも思考停止状態 (*stupide!*) を生み出してしまふ、言わば「臨界の論理」<sup>6</sup> は、次に語るべき苦しむテスト氏の身体的限界状況についても、そのまま当てはまるように思われるからである。ヴァレリーは『序説』で「いかなる思考であれ、固定する思考は麻痺状態の性質を帯びる *Quelle qu'elle soit, une pensée qui se fixe prend les caractères d'une hypnose*」(*Œ I 1162*) と書き、思考の固定を、避けるべき敵と見なしているが、少なくとも、白い「裸のうなじ」に限って言えば、それが精神の麻痺すなわち思考の限界をもたらすはずのものだったことは明らかである<sup>7</sup>。

さて、エロスから身体的苦痛へと論を進める前に、小論の冒頭に掲げたエピグラフについて、ここで一言しておく必要がある。エピグラフは、『一夜』のテキスト末尾に

おける入眠前のテスト氏の台詞から採ったものである。孤独の中で思考の快樂に浸るテスト氏は、「孤独とは何と気持ちのいいことか！」と言った直後、「甘美な何ものも私を苦しめることはない..... Rien de doux ne me pèse...」と言う。この形容詞 « doux » が、オペラ座の霧の底に輝いていたあの「女のむきだしの肌の一片」を形容する言葉（小石のように« doux »である）と同じ形容詞であることに、まずは注意を払おう。それから、「ベルトのような女の腕」云々の台詞が呟かれる。「ベルトのような女 *une Berthe*」とは果たして誰か。どういう女か。その詳細は語られない。ヴァレリヤンならば、『序説』や『一夜』を構想した頃のヴァレリーがつきあっていたサーカス団の女曲馬師「バチルド *Bathilde*」の反映があるのではないかと考えるだろう。しばしば肉欲の捌け口としての位置を占めたはずのバチルドがここに顔を出し、しかも、それが、おそらくはヴァレリーの頭の中で、教会のミサで前のほうに座っているロヴィラ夫人の白い「裸のうなじ」に対する欲情の思い出と重なっているとしたら、この « doux » である女の「腕」すなわち「女のむきだしの肌の一片」の肉欲的イメージが、気持ちのいい孤独の思考をさいなむ敵の最たるものであることは一層具体化するだろう。そうした肉欲的イメージが身体的苦痛と同レベルに置かれている。思考するテスト氏に限界感覚を与えるもの、限界のテスト氏を照らし出すもの、それは、意識の全面的統御を内部から侵食する敵としての、激しいエロスの光（「女たち、輝き」）であり、身体的苦痛の閃光なのである。エロスと苦痛が同レベルに置かれていることから、今や、論の対象を、苦しむテスト氏へと移すべきことは当然である。

## 不確定な「そいつ」または予言するテキスト

熱気と無数の形象が蠢くオペラ座で、柱と一緒に立って欲情していたテスト氏とは対蹠的に、殺風景で寒いアパルトマンのテスト氏は咳をし、苦しみ、薬を飲み、痩せた体をベッドに横たえている。『一夜』の終幕を形作る、苦しむテスト氏の場面は、テスト氏のぎりぎりの矜持を示すと同時に、その限界にあるテスト氏、激しい身体的苦痛を前に知性や意志の力ではどうにも対処できないテスト氏の姿を示して印象深い場面である。以下、テキストの進行に即して、まずは、苦しむテスト氏の姿をひととおり追ってみることにしよう。

ベッドに入ったテスト氏はシーツの動きと一体になって甘美な「夜の航海」に身を委ねるが、シーツの複雑な動きを言語化しているうちに「横糸の方向か縦糸の方向で、ほんのちょっとした変形が起こると.....ああ！」と叫んで苦しむ。あたかも、神経繊維の捻じれを解説したようなこの言葉が実際の痛みを誘発したかのように、テスト氏は痛みを襲われる。心配する語り手の「私」に対して、テスト氏は「いや..... たいしたことではありません」と言いつつ、自分を襲う苦痛を次のように描写する。

Il y a des instants où mon corps s'illumine... C'est très curieux. J'y vois tout à coup en

moi... je distingue les profondeurs des couches de ma chair ; et je sens des zones de douleur, des anneaux, des pôles, des aigrettes de douleur. Voyez-vous ces figures vives ? cette géométrie de ma souffrance ? Il y a de ces éclairs qui ressemblent tout à fait à des idées. Ils font comprendre, — d'ici, jusque-là... (Œ II 24 )

(私の身体が光を発する瞬間があります..... とても興味深い。私の内部が突然よく見えるようになるんです..... 私の肉体の各層の深いところが識別できます。苦痛の帯域、苦痛の環、極、ブラシ放電が私には感じ取れるのです。これらの鮮明な図形が御覧になれますか？私の苦痛の幾何学的構造が？ こうした苦痛の閃光の中には観念とまったくよく似たものがあります。苦痛の閃光は範囲を理解させてくれます — ここから、そこまで、というように.....)

省略符号が用いられているところはテスト氏の苦しむ様子の表象と取ることができる。テスト氏は痛みに苦しみながら、自らの苦痛を対象化し、まるで苦しむ様子の実況中継でもするような仕方で語っている。東洋医学の鍼治療では、たとえば「ぎっくり腰」のような激痛を体内の静電気のアンバランスに由来するものと捉え、鍼を通して静電気の流れを整える治療が行われるらしいが、テスト氏の痛みも、体内の静電气流の不調によるものなのだろうか。病名はわからないが、テスト氏がここで提示する「苦痛の幾何学的構造」が、「帯域」「環」「極」「ブラシ放電」といったまさに電気現象を説明する用語の比喩的援用によってモデル化されている点、また一般に身体にびりっと電気が走るなどという場合の痛みのイメージなどから、あるいは神経痛のような病ではないかと想像することは可能である。「ブラシ放電aigrettes<sup>8</sup>」などという専門用語まで使って自らの苦痛のデカルト的な「鮮明な図形」による表象モデルを作るテスト氏の言葉には、苦痛と対峙するテスト氏の矜持、知性の人テスト氏の面目躍如たるところが窺えるが、しかしながら、事態はすぐに暗転し、明瞭なモデル化を拒む不定形なもの、知的操作では対処できないものが、テスト氏を襲うことになる。

Et pourtant ils me laissent *incertain*. Incertain n'est pas le mot... Quand *cela* va venir, je trouve en moi quelque chose de confus ou de diffus. Il se fait dans mon être des endroits... brumeux, il y a des étendues qui font leur apparition. (*Ibid.*, 24-25 )

(しかしながら、そうした苦痛の閃光も、私を**不確定**なままにとどまらせるのです。不確定というのは適当な言葉じゃないな..... **そいつ**がやってこようとするとき、私の内部に何か混乱した、あるいは、散乱したものが見出されます。私の存在の中でいくつかの場所..... ぼんやりと霧がかかったような場所ができて、それがいくつかの広がりになって現れてくるのです。)

省略符号は相変わらず続いており、テスト氏の苦しみは募っていく。苦痛を電気現象の解説用語を使ってモデル化し、身体の闇を走る苦痛の閃光の帯域を「ここから、そこまで、というように」確定はできても、さらに強く襲ってくるはずの苦痛に対して

十分準備できるほど確実な状態には至らない。反デカルト的とも言える「不確定 incertain」さ、詳細かつ具体的な分析的言語によっては名指しすることのできない「そいつ cela」、モデル化を拒む「何か混乱した、あるいは、散乱したもの quelque chose de confus ou de diffus」、不明瞭な「ぼんやりと霧がかかったような brumeux」場所が、苦しむテスト氏の内部で、次第に大きく忍び寄ってくる。そのとき、テスト氏はどうするのか。

Alors, je prends dans ma mémoire une question, un problème quelconque... Je m'y enfonce. Je compte des grains de sable... et, tant que je les vois... — Ma douleur grossissante me force à l'observer. J'y pense ! — Je n'attends que mon cri,... et dès que je l'ai entendu — l'objet, le terrible objet, devenant plus petit, et encore plus petit, se dérobe à ma vue intérieure...(Ibid., 25)

(そのとき、私は自分の記憶の中から何かひとつの疑問、任意の問題を取り出します..... 私はそれに没頭します。砂の粒を数えます..... 砂粒が見える限りは..... — 私の苦痛が次第に激しさを増すため、私は自分の苦痛を観察せざるをえなくなります。大きくなる痛みのことを私は考えます！ — もはや自分の叫び声を待つだけです..... そして自分の叫び声を聞くやいなや、— その**対象**、その恐ろしい**対象**はより小さくなり、さらにもっと小さくなって、私の内部の視界から消えていくのです.....)

テスト氏は必死に抵抗する。ますますひどくなる身体の苦痛に対して、意識による統御を保持するために、任意の問題に没頭したり、砂粒を数えたりして、思考をやめない。だが、やがては、募る苦痛そのものを考えざるをえなくなり、苦痛の叫びを待つだけとなる。「大きくなる痛みのことを私は考えます！ J'y pense !」という言葉における感嘆符はほとんどテスト氏の悲鳴である。考えると言っても痛みの激しさにはかなわない。テスト氏の精一杯の抵抗は予想である。痛みには耐えられず叫び声を上げた後は、いくらか苦しみも小さくなり、その言語化できない「対象」は小さくなって消えていく、という予想。実際に襲ってくる猛烈な痛みには叫び声を上げるしかないが、自分としては、それはあらかじめ十分に予想したことなのだ、と納得することによって、なんとか、激痛に対する思考力の優位を確保しておきたい、というのがテスト氏の立場だ。しかし、このことは裏を返せば、強力な思考すら身体の激痛にはかなわないという厳然たる事実の肯定に他ならない。このようにいかんともしがたい身体的苦痛と自らの意志的思考との拮抗をテスト氏なりに精一杯の言葉で言い表した台詞こそ、小林秀雄の「誤訳」<sup>9</sup>によって日本の読者に偏ったテスト氏像を植え付けることになった点で有名な、次の台詞である。

Que peut un homme ? Je combats tout, — hors la souffrance de mon corps, au delà d'une certaine grandeur. (Ibid., 25)

(ひとりの人間に何が出来るか？ 私はあらゆるものを制圧する —— ただし、或る限度を越えた、私の身体の苦痛は除いて。[ちなみに、小林秀雄はこの箇所を「人間に何が出来る。僕は、あらゆるものと戦います——自分の身体の苦痛を乗り越えても、ある定量を踏み越えても。』と正反対の意味に訳している。])

小林秀雄の「誤訳」はさておき、「或る限度を越えた身体の苦痛」にはかなわないというテスト氏のこの台詞、敗北宣言とも取れるこの台詞を頂点とする、ここまでの一連の場面を、われわれは、いったい、どのように解釈したらいいだろうか。

テクストの意味に関しては、ルヴァイヤンの解釈が説得的である。ルヴァイヤンは、この一連の苦しむテスト氏のシーンの中でも特に、もはや「幾何学的構造」へのモデル化・言語化が不可能になり、「不確定」なもの、「そいつ」「何ものか」などと言えないものへと認識対象が変化する事態に注目し、『序説』のレオナルドにおいて積極的に肯定されていた精神と現実との間の幸福な連続性（精神が現実のすべてを言葉に還元できる可能性）が、テスト氏においては不連続性（精神が現実のすべてを言葉に還元できるわけではないこと）として提示されている事実を読み取り、レオナルドとテスト氏の間にも根本的な断絶を見ている。と同時に、結末部分の、これもまた有名な「私は在りつつある存在であり、それを見ている存在であり、それを見ている自分を見ている存在であり、以下同様…… Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir, et ainsi de suite... 」という一句に現れた安定したデカルト的「私」の崩壊と合わせて、デカルト以来の主知主義の敗北の悲劇をも読み取っている。そして、そのような敗北の姿こそが「テストの本当の偉大さ」ではないか、とルヴァイヤンは言うのである<sup>10</sup>。

苦しむテスト氏を脱カルテジアン英雄に推すルヴァイヤンの壮大な思想史的観点には脱帽するしかないが、ルヴァイヤンの指摘を有効なヒントとして、テスト氏の限界を眺めるわれわれの観点にひきつけて考えれば、まず第一に、主知主義の敗北の悲劇は、そのまま、意識の限界の悲劇とパラレルである。「閃光 *éclairs*」から「霧 *brume*」へ、見えるものから見えないものへ、幾何学的モデルから「そいつ」へという変化の頂点にある劇的な瞬間は、先に見た、白い「裸のうなじ」への「全思考」の「集中」が痴呆的状态を招いてしまったヴァレリーの反応、「ベルトのような女の腕」が「重要性を帯びる」（すなわち、意識の視野を大きく支配する）と「やられてしまう」テスト氏の反応とまったく同様に、意識の極限的な集中（*J'y pense !*）の結果、言語の限界あるいは限界の言語に他ならない「叫び」を待つしかないという瞬間である。「私はそれ [=大きくなる痛み] を考えます！ — もはや自分の叫び声を待つだけです……*J'y pense ! — Je n'attends que mon cri,...*」という部分において、テスト氏は意識の限界を生きている。予想の中で苦痛の軽減を期待しつつも、叫びの頂点において、テスト氏は苦痛の虜であり、戦うことのできない人間なのである。

第二に、こうしたテスト氏の限界劇をヴァレリー自身の実人生に寄り添って考えてみたとき、それは、さらに思いがけない不吉な予兆となって現れてくる。というのも、苦しむテスト氏を描いた一連の箇所を、ヴァレリー自身の未来の伝記として、言わば、

ヴァレリー自身の将来を予言するテキストとして読むこともできるからである。すなわち、認識の対象としての「苦痛」が、明瞭に見える「幾何学的構造」から、名指しできない「そいつ」となり「何ものか」となっていく変化自体が、ヴァレリー自身の壮大な企図の未来を図らずも予告している、と。言い換えれば、知性によるモデル化の可能な世界からそれが不可能な世界へと、身体の苦痛を通して移行して行くテスト氏の限界が、そのまま、ヴァレリー自身の壮大な企図、すなわち「システム」構築の夢の限界を予兆している、と。

紋切型に従えば、ヴァレリーは、精神の「システム」の構築を目指し、その様々な機能を分析し、定式化し、モデル化する「カイエ」の営みを、生涯を通して倦まず続けた、ということになっている。たしかに、この「常識」は、「カイエ」の営みを全体として大雑把に見た場合には、特に異論のないことはたしかだろう。しかし、そのような、精神の機能のモデル化・定式化の営みに、ほころびが見え、壁にぶつかるヴァレリーの姿が、彼の残したテキストのそこかしこに見出されることもまた、たしかなことなのである。夢の挫折の予感の内的にも外的にもヴァレリーを脅かす。たとえば、「カイエ B1910」に見える次のような断章は内的な危機を示す典型であろう。

Teste chargé de liens.

Je sais tant de choses — je me doute de tant de connexions — que je ne parle plus. Je ne pense même plus, pressentant, dès que l'idée se lève, qu'un immense système s'ébranle, qu'un énorme labeur se demande, que je n'irai point jusqu'où je sais qu'il faudrait aller. Cela me fatigue en germe. Je n'aurai pas le courage d'entrer dans le détail de cet éclair qui illumine instantanément des années. (*Œ II 577-578*)

(しがらみだらけのテスト。)

私はあまりに多くのことを知っており — あまりに多くの関連性があることに気づいている — ゆえに、もうその話はしない。観念が立ち上がり、広大なシステムが揺れ動き、膨大な労苦が要求されるやいなや、行かねばなるまいとわかっている地点まで行くことはないだろうと予感して、考えることすらもうしない。萌芽の段階で疲れてしまうのだ。一瞬にして数年を照らし出すあの閃光の細部の中へ入って行く勇気を私が持つことはないだろう。)

ここでもまた、「閃光」のもたらす眩暈が限界感覚の契機となっていることに注意すべきであろう。「システム」の構築とは、言い換えれば、精神の機能の「多くの関連性」の言語化でありモデル化である。かつて 1897 年頃には「最終地点まで行くこと TO GO TO THE LAST POINT<sup>11</sup>」と記して元気なところを見せていたヴァレリー、「閃光」の眩しさにひるまない勇気をまだ十分に持ちあわせていたかにみえるヴァレリーが、1910 年のこのノートでは、「行かねばなるまいとわかっている地点まで行くことはないだろう」と弱音を吐き、「閃光」の前に意気阻喪している。あるいは、「閃光」のあまりの強度がよくわかっているだけに、眼を逸らすことを賢明とする老いの知恵が働

いているのかもしれない。ヴァレリーの自己韜晦が多分に感じられるテキストであるとはいえ、「システム」構築への意志が疲労の予感によって弱体化しているという印象は否めない。

さらに、こうした内部的な疲労感の蓄積の上に、精神の機能のモデル化は不可能なのではないかという疑念をさらに強める外的要請も加わってくる。ヴァレリーは1919年、『註と余談』を付して『序説』を再版した際、1895年の初版テキストにかなりの手を加えた。特に顕著な改変として、「連続性」という単語の一部削除と「力学的モデル」構築の天才ウィリアム・トムソン（ケルヴィン卿）に対する称賛の一部削除が目される<sup>12</sup>。これは、初版と再版の間の二十五年間における物理学的世界観の変化、すなわち、或る物理現象が連続性のみによっては説明がつかず不連続性の概念を導入せざるをえなくなったこと、言い換えれば、或る物理現象についてトムソン流の「力学的モデル」の構築が不可能になったことへの変化に対応した手直しとして説明される。もちろん、時代の先端的な科学思想に敏感だったヴァレリーが、自らの思考の表象に、古い科学モデルを捨てて、新しい科学モデルを採用することに積極的だったことは周知の通りである。しかし、強く依拠してきた科学モデルの根本的な変化によって、今まで継続してきた自分の「システム」構築の作業に、或る大きな限界を感じただろうことは十分に推察される。

こうした「システム」構築の夢の挫折を示唆する後年の内的外的状況を考慮に入れた上で、再度『一夜』に描かれた苦しむテスト氏の場面に戻ってみると、「帯域」「環」「極」「ブラシ放電」といった用語による、まさにトムソンの電磁気学的モデルとしての「苦痛の幾何学的構造」が、既にそこで、つまりテキストの直後の場所で、不定形かつ不明瞭な「そいつ」「何ものか」「恐ろしい対象」といった、明瞭な言語化・モデル化の不可能な、名指しできぬものへと、すぐさま変化し、あたかも、ヴァレリー自身のエクリチュールの未来を予言しているかのようなことに改めて驚かすにはいられないのである。若書きのデビュー作にはその後のすべての萌芽がつまっているとはよく言われることである。たしかに、『序説』や『一夜』に見られるモチーフがその後のテキストで繰り返し現れ、様々に変奏されていくということは、比較的容易に確認することができる。しかし、こうしたこと、すなわち、テキストの或る部分が図らずもその作家の未来のテキスト生産活動の運命的な限界を予言してしまっているというようなことはそうたびたび起こることではないだろう。限界のテスト氏、テスト氏の限界を描いたヴァレリーは、同時に、限界のヴァレリー自身、ヴァレリー自身の限界を、テキスト場に書きつけてしまっていたのである。

強い負荷を帯びた『一夜』後半部の身体の劇を通して、作者ヴァレリーが生きたエロス体験と、やがて経験するはずの「システム」の夢の挫折の予兆を、それぞれ、「限界」をキーワードにしながら読もうと試みた小論は、結果として、テキスト場の細部の周辺を、雑多な仕方であらうただけに終わったかもしれない。しかし、苦しむテ

スト氏の姿が、「裸のうなじ」＝「女のむきだしの肌の一片」と共に、身体の劇あるいは思考の限界劇を開示するものであり、光のあまりの眩しさに目が眩む、限界におけるヴァレリー自身の反応の力学を予示するものである、という読みは、ヴァレリーのテキストを読む場合に、ひとつの視座になりうるのではなかろうか。ヴァレリー自身の危機的なエロス体験がそっと書き込まれているというような自己告白的な部分<sup>13</sup>、意識の劇を描きながら同時に意識の限界が描き出されているというような白熱した部分は、ヴァレリーのテキストにおいて、意外に多いかもしれない。初期のテキストは言うまでもなく、たとえば『若きパルク』以降の諸作品、『ユーパリノス』や『固定観念』、未完散文詩『アルファベ』、絶筆『我がファウスト』といったテキストの細部には、ヴァレリー自身のぎりぎりの自己告白、意識の限界に立ち現れる叫びといった、激的な部分、危機的な部分が、様々な形で書き込まれているに違いない。そうした、言わば電圧負荷の高いテキスト場を注意深く観察し、磁場を走る力線の模様を丁寧に読み取る作業は、ヴァレリーを読む基本的な動機としてあくまでも人間的共感を維持したいという立場に立つ者にとって、必要でもあり、また、有効でもあるはずだ、という確認をして、小論の結びとしたい。

(東北大学助教授)

#### 註

<sup>1</sup> *Monsieur Teste I*, BNF ms, f<sup>o</sup> 17. 次の論文の冒頭に問題の図が紹介されている。Kunio TSUNEKAWA, « Essai d'une analyse de *La Soirée avec Monsieur Teste* » in *Bulletin des études valéryennes*, n<sup>o</sup> 56-57, 1991, pp. 55-77.

<sup>2</sup> Jean LEVAILLANT, « Genèse et Signification de *La Soirée avec Monsieur Teste*, (extrait) » in *Les critiques de notre temps et Valéry*, Garnier, 1971, pp. 88-95.

Hiroaki YAMADA, « Masculin / Féminin, ou comment rêve un hystérique mâle » in *Réma-nences*, n<sup>o</sup> 4-5, *Paul Valéry L'Avenir d'une écriture*, 1995, pp. 221-230 ; 山田広昭「ことばと欲望」、『文学の方法』所収、東京大学出版会、1996年、pp.175-192.

<sup>3</sup> Paul VALÉRY, *Œuvres*, t. I et II, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1980 et 1984. 以下本稿中での引用出典は (*Œ II* 20) や (*Œ I* 1166) [それぞれ、『著作集』第2巻20頁、第1巻1166頁を表す] のように略記し、本稿中の原文引用直後に記す。なお、難解と言い出せばきりが無い『一夜』のテキスト解釈と日本語訳にあたっては、次の卓越した仕事に負うところが大きい。恒川邦夫「ポール・ヴァレリー『テスト氏との一夜』— 新訳の試みと訳註 —」、『一橋大学研究年報 人文科学研究』第24号所収、1985年、pp. 3-44.

<sup>4</sup> Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes, I*, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1998, p.24.

<sup>5</sup> ロヴィラ夫人関連資料についての分析はフランス本国ではヴァレリー家に対する遠

---

慮があるせいかまとまった研究がほとんどないのに対して、次に挙げる日本のヴァレリー研究者の論稿は問題提起の的確さと具体的かつ鋭利な分析によって示唆に富むものである。清水徹「いわゆる《ジェノヴァの夜》について — 神話解体の試み」、『明治学院論叢』第 390 号、1986 年、pp.45-83；松田浩則「ヴァレリー、あるいはロヴィラ夫人の変貌」、『五十周年記念論集』（神戸大学文学部）、2000 年、pp.455-484。

<sup>6</sup> 逆説的な「臨界の論理」または誇張法の論理については、ミシェル・ドゥギー他著、『崇高とは何か』（法政大学出版局、1999 年）巻末の「訳者あとがき」における梅木達郎の論考、特に「ロンギノスあるいは誇張する言葉」（pp.395-409）を参照。

<sup>7</sup> ヴァレリーは『序説』で「個々の事物を長い間眺めて、思考するならば、それらは変化する。が、思考しなければ、人は麻痺状態に陥ってしまう。En les [= choses particulières] regardant longuement, si l'on y pense, elles se changent ; et si l'on n'y pense pas, on se prend dans une torpeur」(Œ I 1170)と記している。が、「裸のうなじ」の場合、全思考の集中が逆に「麻痺状態」を生んでしまい、「長い間眺めて思考しない」状態と同じ結果に至っている。事態のこの逆説性は何事かを語るだろう。

<sup>8</sup> Cf. « *phys.* Phénomène lumineux, accompagné d'un bruissement caractéristique, qui se produit à la surface d'un corps porté à un potentiel électrique élevé, dans un milieu gazeux. » ( *Le Grand Robert* )

<sup>9</sup> 誤訳にカッコをつけるのは、単純な誤訳と言うよりも、知性の人・意志の人というテスト氏の側面を実存的に読み込んだ小林流の読解の結果と見なすこともできるからである。しかし、この《hors》を正反対の意味にとることで、テスト氏の身体問題が捨象され、日本におけるテスト氏像が精神主義的解釈の紋切型へと還元されがちだった点は否めない。小林の「誤訳」については次の二論文を参照。恒川邦夫『『テスト氏との一夜』の読解をめぐって — 小林秀雄とポール・ヴァレリー —』、『文学』vol.55 所収、岩波書店、1987 年 12 月号、pp.124-136.；前掲山田広昭論文「ことばと欲望」、pp.188-190。

<sup>10</sup> Jean LEVAILLANT, *art. cité*, pp. 93-95.

<sup>11</sup> *Cahiers 1894-1914*, t.II, Gallimard, 1988, p.61.

<sup>12</sup> 『序説』再版時の書き直しについては次の拙論を参照。Tsutomu IMAI, « Après vingt-cinq ans de refroidissement » in *Paul Valéry dialogues Orient & Occident*, lettres modernes minard, 1998, pp.525-531.

<sup>13</sup> 小論の目的はヴァレリーの女性関係の詳述ではないので、カトリーヌ・ポッツィをはじめとする中後期の愛人たちの名前には意図的に触れなかったが、愛人たちとの危機的な関係はヴァレリーのいくつかのテクストを読む場合に重要なレフェランスである。この点に関する詳しい考察は別の機会に譲る。