

ヴァレリーの反小説

—『未完の物語』をめぐる—

梁 川 英 俊

はじめに

ヴァレリーの死後5年を経た1950年、著者の生前から準備されながらついに世に出ることのなかった一冊の書物が出版される。—『未完の物語』*Histoires brisées* がそれである¹⁾。

歴史=物語というものに、つねにイロニクな視線を向け続けた著者が、その後半生に自ら書き継いだ²⁾、小説的エクリチュールの集成—しかし、この作品は、たとえば同じ小説的体裁をもつ『テスト氏との一夜』などと較べて、ひとの口にのぼることもはるかに少ない³⁾。

しかし、テキストを覆うこの無関心を非難することは、たぶん誰にもできない。この作品はとっつきにくい。そこには、読者に対する配慮もなければ、容易に言語化されて流通し得る特徴もない。つまり、この作品は読者を拒む。

しかし、それはまた、少なくともある一点において、確実にひとを魅了する。すなわち、その誠実さにおいて。誠実さ—『未完の物語』をこれ以上に特徴づける言葉は、おそらくない。

そして、以下の論述も、この誠実さの在りかをめぐって展開されることになるはずである。そこでは、まず最初にヴァレリーの小説観が瞥見され、次に『未完の物語』の具体的な読解が試みられる。

I 小説とは何か

さて、ヴァレリーにとって「小説」とはどのように考えられていたのか。

ところで、その名称のもとに一括される作品がいかに多様なものであれ、小説には今日なお流通するひとつの通念がある——それは、小説とはあくまでも現実の忠実な再現、ないしは模写でなければならないというものである。ところで、こうした通念の行き着く先は決まっている。すなわち、小説とは世界を一望する神にも似た作者によって、現実の等価物となるべく創造された完結した一世界でなければならないという考え、いかえれば現実の社会や風俗の一大パノラマとしての小説という考えである¹⁾。

このあまりに十九世紀的な小説観は、しかし人口に膾炙した「戸籍簿と競争する」というバルザックの主張や、小説を「街路に沿ってもち歩く鏡」と定義するスタンダールの言葉によって、きわめて自然に巷間に流通している。つまり、ひとが小説を見る見方は、いまなお広義のリアリズムを脱してはいない。その点で、小説はあるいは絵画の領域と似ているかも知れない。

ところで、ヴァレリーの小説観も、実のところこうした通念を出るものではない。たとえば、彼は次のように言っている。

あらゆる文学のジャンルは言葉の特殊な使用から生まれるが、小説は言葉の直接的で意味的な能力を濫用するすべを知っており、私たちにひとつの、もしくは幾つかの想像上の《人生》を描き出してみせる。小説はそうした《人生》に関して、人物を定め、時と場所を決め、出来事を述べ、ある程度納得のいくような因果関係によってそれらを結びつけるのである²⁾。

見ての通り、このヴァレリーの小説観は、常識的な小説観を一步も出るものではない。要約すれば、小説とは「人生」の表現であるという主張に落ち着くこの見解から、広義のリアリズムを越える視点を見いだすことは難しい。しかし、ともかくも、ヴァレリーが小説について語るとき、背後に基本としてあるのがこの常識的な小説観であるということは、ここでまず押さえておく必要がある。ところで、彼はそれを詩と比較して、また次のようにも言う。

詩がわれわれの有機体を直接的に活動させ、聴覚と声の形態と律動ある表現との間の正確で持続的な関連である歌をその極限としてもつのに対し

— 小説はわれわれのうちに、あの一般的で不規則な期待、すなわち現実の出来事に対する期待を刺戟し、維持しようとする。つまり物語作家の技術は、それら現実の出来事の奇妙な演繹、ないしはその一般的なシーケンスを模倣する。また詩の世界が言語の装飾と可能性の純粋なシステムであるがゆえに、本質的にそれ自体で閉じた完全なものであるのに対して、小説の世界は、たとえ幻想的なものであっても、ちょうどだまし絵が鑑賞者が行き来する触知可能な事物に結びついているように、現実の世界に関連する³⁾。

「歌」と「現実」— ヴァレリーは詩と小説の行き着くところをこう規定する。歌が言語の形式的機能の発展的形態として理解し得るのに対し、現実はいくまでも言語外のものである。いいかえれば、詩が言語それ自体で完結した世界を形成し得るのに対し、小説は言語のみではけっして完結し得ず、つねにその意味としての「外部」を参照する。この言語外の要素の介入 — ここに詩とは根本的に異なる小説の特徴がある。つまりヴァレリーにとって、小説の言語とは、読者をその言語の外に導くための単なる媒体にすぎないのである。実際、彼はこう言っている。「小説の目的とは言語を忘れさせることである」⁴⁾。

したがって、自らが言語による構築物であることを悟られず、首尾よく一幅の「だまし絵」になりおおせたとき、小説の目的は達成されることになる。が、もちろん、そのためにはそれなりの技巧が不可欠である。

《人生》と《真実性》の外観を与えることが、小説家の計略と野心の目的であり、それは観察の絶えざる導入 — すなわち、小説家が自分の構想に加える識別可能な要素の不断の導入にかかっている。真実らしい、しかも恣意的な細部からなる緯糸が、読者の現実の生活を登場人物の偽りの生活に結びつける。その結果、こうした偽物が、われわれの思考のうちで、しばしば本物の人間と比較され得るほどの不思議なまでの生命力を帯びることがある。われわれは、気づかぬうちに、自分のうちにある人間的なものをすべて彼らに与える。というのも、われわれの生きる能力のうちには、生かす能力もまた含まれているからだ。どれだけそれを与えるか、それで作品の価値が決まる⁵⁾。

つまり、読者に現実と虚構とを混同させること — 小説の賭け金はここにある。そこで重要なのは、要するに、いかに読者がそこに描かれていることを現

実だと信じ込むかということであり、その思い込みの強さがまた小説の価値を決めるのである。したがって小説家は、それが読者を説き伏せ、幻惑するために有効なものであれば、あらゆる手段を行使する。生き生きとした登場人物、情景を喚起する描写、さもありそうな人間の心理の動き、等々——これらすべてのものが小説の美德を構成する。

しかも、彼はそのために、社会学、歴史学、心理学、医学、法学、科学など、文字通りあらゆる知識を総動員することも厭わない。ヴァレリーは言う。「小説は、単に肖像や風景、さらには私たちが《心理》と呼ぶものに止まらず、あらゆる種類の思考、あらゆる知識への暗示を許容するのである」⁶⁾。

したがって、小説には詩とは違い、その言語が従うべき形式的制約はない。つまり、その目的が「言語を忘れさせること」にある以上、言語の形式的側面に対する配慮は、そこでは何ら必要とされてはいない。先にも言われていたように、小説において重要なのは、ただ言語の意味機能のみである。それゆえ、小説家はその創作において従うべき「唯一の規則」⁷⁾は、ともかくその意味機能にいささかも弛みがあってはならないということ、ただそれのみである。いいかえれば、そこで必要なのは、読者を捉えて離さぬ筋、なのである。ヴァレリーは言う。「これで必要にして——しかも、十分なのだ」⁸⁾。

ところで、こうした視点は、また詩と小説のいまひとつの相違を導き出す。それは、ほかならぬ小説の要約可能性である。「詩とは反対に、小説は要約され得る。すなわち、それ自体が語られることができる。それはそこから類似の形象を演繹することに堪える」⁹⁾。

つまり、小説はその意味にのみ力点をおくがゆえに、他の形式によっても代替可能なものなのである。いいかえれば、その言語は意味を伝達した後に捨て去られることができる。つまり、小説を構成する言語は、その内容にとって何ら必然的なものではないのである。

さて、以上がヴァレリーの小説観の概略である。もちろん、小説の意味機能のみを強調するこの考えに異論を唱えることは易しい。しかし、ここは彼の小説観を批判すべき場所ではない。

ここで確認すべきことは、むしろ次のことである。すなわち、こうしたものとして考えられた小説を、ヴァレリーがけっして好まなかったということ。それに対して、詩に比較してはるかに低い評価しか与えなかったということ。そして、それを書くことはもちろん、読むことに関しても、何ら積極的ではなかったということである。

しかし、にもかかわらず、ヴァレリーは『未完の物語』を書き、あまつさえ

それを自らの意志で出版しようとした。では、それはいったいなぜなのか。あるいは、そこで賭けられていたものとは、何だったのか。

II 未完の物語

なぜ物語か——「緒言」

さて、いよいよ『未完の物語』を紐解こう。この書物の冒頭には、まず著者の「緒言」が付されている。そして、あらかじめ指摘しておけば、この「緒言」はテキスト全体を読解するうえで、きわめて重要な鍵となる。したがって、まずはこの「緒言」をじっくりと読むことから始めたい。それは次のように語り出される。

誰にでもあるように、私にも自分で物語を作り出すということがある。

というよりも、むしろ私のうちで物語ができあがるのである。歩くという行為は、何ものにもせかされずに、だいたい行こうと思ったところに行けるだけの注意を自分の歩みに払えばいいときには、何かを生み出すものである。

少なからぬ人がやるように、私にも稀にはあるが、こうして自分に思い浮かんだことの要点を書きとめることがある。それはいわゆる《着想》とか、《主題》とかいうものであり、ほんの数語のこともあれば、表題であったり、萌芽であったりもする¹⁾。

見ての通り、ヴァレリーはこの物語の創作の動機を、もっぱら自然に帰する。物語は、何も著者が書こうと欲して書かれたわけではない。それは、文字通り、自然にできあがったのである。しかも、この自然さは、何も彼のみ特有のものではない。それは「誰にでも」、また「少なからぬ人」に起こり得ることなのである。ヴァレリーはこの自然さを、「歩く」という、これまた人間の最も自然な行為に関連づけることによって、巧みに強調する。

ところで「緒言」は、さらに次のように続く。

さらにまた私には、自分が書いたものに立ち戻り、頭のなかでひとりだけでできあがったものを書き始めるということもある。私はそれを、まるで一作品の書き出しでもあるかのように書く。しかし、私はその作品が存在

することはないだろうということを知っているし、またそれがこれからどんなふうになるのか自分でもわかっておらず、もしそれをはっきりと決まった何らかの結末にでも導こうとすれば、退屈してしまうに違いないということを感じるのである²⁾。

さて、ここでは、すでに見た物語の生成の自然さが、さらに強調されている。先にヴァレリーは「着想」と言い、また「主題」と言っていた。たしかにそうしたものは、誰にでも自然に生まれるかもしれない。しかし、それら着想や主題を発展させるのは、いうまでもなく人為である。ところがヴァレリーは、ここで物語の発展に不可欠なはずの、その人為性までも否定してしまう。しかもその否定の理由は、「退屈」という何とも呆気ない言葉である。

もっとも、ここで自然とされているのは、何も書く行為ばかりではない。そこではまた、物語が放棄される理由までもが自然に帰されている。要するに、ヴァレリーにとって、物語が生まれるのも、それが書き継がれるのも、さらにはそれが放棄されるのも、すべては自然な行為なのである。

こうしてヴァレリーは、物語の生成の端緒から、ほぼ完全に人為的な意志の存在を抹消する。もちろん、そこに意志がない以上、彼の物語には完成というものも最初からあり得ない。つまり、この「緒言」は、なぜ物語が書かれたのか、あるいはなぜそれが未完に終わったのかという問いを、最初から封じてしまうのである。もっともヴァレリーは、その自然さの理由を挙げるにやぶさかでない。

ほんの数行、あるいは一ページも書けば、私はもうそれを放棄してしまう。というのも、私は自分を驚かせたり、楽しませたり、関心をそそったりしたこと以外は書かないからだ。それにまた私は、こうして自然にできあがったものを、引き延ばしたり、組織だてたり、仕上げたりして、何か芸術をでっちあげようとは、思いもしないのである。さらに、ここでまた、恣意性に関する私の過度の感覚が介入してくる……³⁾。

さて、なぜ自然なのか——いうまでもなく、ヴァレリーがそれを書くのが、もっぱら自分のためだからである。つまり、彼の書く物語は、もともと他人に読まれることを目的としたものではない。いいかえれば、それが自然なのは、そもそもヴァレリー自身が、それが自然である範囲でしか書くことをしないからなのである。では、それを自然さの範囲に止めておくものは何か。意志なの

か、自然なのか。

残念ながら、いまはこの問いに明確に答えることはできない。それよりも、ここでは、むしろ上に書かれているいまひとつのことに注意を向けよう。すなわち、「恣意性」である。この恣意性とは具体的に何を意味しているのだろうか。「緒言」は続けてこう語る。

いかなる文学作品も、絶えず、読者の自発性にさらされている。いついかなるときでも、読者は、作品の細部やその展開に影響を及ぼすさまざまな置換を行いつつ、自分の読むものに対して反発することができる。背景や物語や語り口は、多少なりとも変えられ得るのであり、しかもその場合でも全体はそれなりにきちんと保たれることができるのである。ほとんどすべての言語芸術は、この読者にその個人的な干渉力を忘れさせ、あらゆる手段を尽くしてその反発に先んじ、あるいは形式の厳密と完璧によってその反発をきわめて困難ならしめることにある。いかなる小説であろうと、その実際の結末とはまったく異なる、ひとつの、もしくは幾つかの結末を受けつけることができる。が、見事に作られた詩を変えることは、さらに難しい⁴⁾。

ここでヴァレリーが言っていることの大筋は、読者は権利上あらゆる作品に対して変形を施すことができるということである。したがって、彼が言う恣意性とは、まずは、この読者の側からの変形の恣意性を指している、とりあえずは理解することができる。しかしながら、作品の読者には、当然またその作者も含まれる。したがって、この変形の恣意性とは、また作者のものでもなければならぬ。そればかりではない。こうした考えは、さらにそれを作品の側から裏返せば、またいかなる作品も変形を受けつけるものとしてあるという、いまひとつの考えを導くことにもなる。とすると、この恣意性とは、また作品のそれでもなければならぬ。要するに、ここで根本的に恣意的なのは、**そもそも作品それ自体なのである**。そしてこれが、ここで恣意性に与えるべき、**おそらく最後の意味である**。すなわち、**作品の恣意性**——。

さて、作品とは恣意的なものである。それは本来的に、外部からのあらゆる変形作用をこうむり得るものとしてある。しかし、むろん作品がこの性格を暴露してしまえば、それはそもそも作品として成立し得なくなる。したがって作品は、いかなることがあろうと、この自らの恣意的な性格を隠蔽し、そこに必然性を付与しなければならぬ。すでに述べたように、小説はその意味の強度

によってそれを試みる。では、詩は。いうまでもなく、その「形式の厳密と完璧」によって。

ところで、こうした観点から見れば、作品の完成度とは、それが読む者にいかに巧みにこの恣意性を隠しおおせ、必然という幻想を与え得たかという、その程度においてのみ測られることになる。いいかえれば、完璧とは、すなわち幻想なのである。

そして、ことこの点に関しては、上の記述を読む限り、ヴァレリーは形式的な完璧さに比較して、意味的なそれにほとんど重要性を与えていない。いや、意味とはそもそも幻想である以上、それは当然のことかも知れない。しかるに形式は、そもそもそれ自体が約束事であり、この約束事を幻想だと見做す以外に、その完璧さから逃れるすべはない。ヴァレリーが、詩の変形が小説に比べて「さらに難しい」と語るのは、このためである。そして、物語に対するヴァレリー独自の姿勢が生まれる契機も、またここにある。「緒言」はこう言っている。

諸可能性に関するこのような感覚は、私にあってはきわめて強く、これが私をつねに物語の道から逸らせてしまったのであり、したがって私は、ひとびとが滔々と流れさせるこの大河を、感嘆の念をもって眺めるのであるが、一方その私はいえ、コップ一杯の水を見つめたり、分析したりするだけで、時間と好奇心とを使い果たしてしまうような次第である⁵⁾。

物語を構成する意味的な幻想は、それが破綻することによって、物語の恣意的性格をあらわにし、ひいてはそれを不可能にする。ところで、このことは、すでに見た物語の生成の自然さという考えと明らかに呼応している。というよりも、この自然さとは、見方を変えれば、また恣意性の又の名にほかならない。なぜなら、ヴァレリーにとって物語とは、それが恣意的だからこそ、自然に生成されるのであり、もしそれを恣意的と見做せなければ、その生成も人為的な意志の産物になるからである。

したがって、上にある「感嘆の念をもって」という言葉は、皮肉と真面目の双方で受けとるべきだろう。いずれにせよ、それは、ヴァレリーならば「退屈」するに違いない、この恣意的作業を延々と続ける根気に対する、彼の素直な反応だと考えることができる。

ところで、この記述には、不可解な言葉が登場する。ほかならぬ「コップ一杯の水を見つめたり、分析したりするだけで、時間と好奇心とを使い果たして

しまう」という下りである。これは何を意味しているのか。少なくとも、それは、これまでの文脈では理解できない。いや、そればかりではない。「緒言」の続く部分にも、明瞭には理解し難い言葉がある。

したがって、以下にお目に掛けるのは、私の生涯のさまざまな時期に言葉となった、断片や書き出しや主題やらのパラドクサルな文集であり、今後それに手を加えようなどとはけっして思わないようなものである。

私はそこに詩的性格をもつ幾つかの完結した作品も添えた⁶⁾。

さて、ここにある「パラドクサルな」という言葉は、どのような意味にとったらいいのか。単に「奇妙な」という意味で理解すべきなのか。それとも、物語であり、しかも断片であるという意味でパラドクサルなのであろうか。あるいは、それはまた何か別の意味をもつのだろうか。もちろん、この言葉が一義的に解釈されなければならない理由はどこにもない。しかし、ともかくもそれは、先に挙げた「コップ云々」の言葉とともに、どこか文脈から遊離しているように感じられる。

ともあれ、『未完の物語』の「緒言」は、以上のようなものである。

ところで、まがりなりにもその読解を終えたいま、ここで当然浮かぶべき疑問がある。すなわち、ここに述べられていることは、果たしてすべて真実なのだろうか。あるいは、そこには読者に対する何の韜晦も含まれてはいないのだろうか——。もちろん、こうした疑問には、いますぐに答えることはできない。いずれにせよ、明らかになることは、物語の読解の過程で明らかになるだろう。

しかし、その読解に入るまえに、ひとつ確認しておかなければならないことがある。それは、この『未完の物語』が、二重の意味で未完であるという事実である。つまり、それはまず、ヴァレリー自身が「緒言」で語るように、決して完成されることのない断片的な物語の集積であるという点で未完であり、さらに、もともと未完であるそれらの物語の幾つかが、ヴァリエントや下書きとともに公刊されているということによっても、また未完なのである⁷⁾。

ところでこうした事実は、即座に次のような疑問を喚び起こす。すなわち、これら未完の物語群は、最終的にどのような形をとるべきものだったのか。それらは、未完なりに完成されるべきものだったのか。あるいは、この二重の意味での未完という刻印を残したまま、放棄されるべきものだったのか——。残念ながら、こうした疑問を解く手掛かりは見つからない。

ただ言えるのは、この事実は、「緒言」の内容に多少なりとも疑念を抱かせ

るということである。つまりこのテキストは、けっしてまったく自然にできあがったものではなく、誰の目にも明らかな推敲の痕跡を残しているのである。

ともあれ、それが二重の意味で未完であるという事実は、この作品そのものの曖昧さを象徴し、ヴァレリーにおける物語の不可能性をさらに際立たせる。というのも、ここでは物語は、文字通り、二重に破られ、引き裂かれているのだから――。

現実の拒否

さて、この『未完の物語』が読者のうちに惹き起こすもの――それはまず困惑である。何か捉えどころのない、不可解なものをまえにしているという印象――。読者がまず抱く印象とは、おそらくこうしたものである。たしかに、この物語はつかみ難い。そして、物語そのものがつかみ難い以上、その内容について語ることは、さらに困難をきわめる。ここではとりあえず、しばらくは、なぜそれが不可解か、その理由をひとつひとつ拾っていくことにしよう。

まず、次のことを指摘しておこう。『未完の物語』に収められた作品は「ロマン」roman ではない。「緒言」にもあるように、ヴァレリーはそれを「コント」conte と呼んでいる。もっとも、彼がその名で呼ぶ作品は、このテキストのみにとどまらない。およそ物語からはほど遠い、あの『アガート』のような作品さえ、ヴァレリーは「コント」と呼んでいる。ともかく、それは彼が自らの散文作品を呼ぶ際に、好んで使用した名であった。

ところで、いうまでもなく「コント」は、「ロマン」とは違い、もともと「架空の、あるいは非現実的な物語」を意味している。つまりこの名で呼ばれる物語のジャンルは、そもそも始めから現実に捉われてはいない。そして、この現実からの乖離という点で、ヴァレリーの物語はまさに「コント」の名に値する。

実際、この『未完の物語』を紐解いても、そこには小説のように現実に忠誠を誓おうとする姿勢など、どこにも見当たらない。収められた物語に共通するのは、むしろひたすら現実から離反しようとするかのような傾向である。いずれの物語も、一種独特の、謎めいた、神話的な雰囲気包み込まれている。たとえば、そのうちの一篇は次のように始まる。

最後のアトランティス人

私はいまフィルゴーにいる。これは「島」だ。いや、島であったのが、

いまでは、年々広がって砂浜となっていく、とても細かな砂でできた二本の条によって、陸地へとつながっている。この島の岩壁は、海拔およそ六百尺の高さにそそり立ち、その高台の頂上の上からは、南の水平線の彼方に、いまひとつの陸地が見える、というよりは見えていた、あるいはもしかしたら、見えると思われていたのかもしれない。いずれにせよ、その陸地を見たという人たちも、二度と再び見ることはできなかったと言っていた。彼らはそれをクシフォスと呼び、彼らによると、いまの世界に先立つ世界の、最後の一片だということであった⁸⁾。

一見現実を模写するかのように始まった物語は、「見える、というよりは見えていた、あるいはもしかしたら、見えると思われていたのかもしれない」という、しだいに曖昧さをます言葉とともに、やがて不確かな彼方へと遠ざかって行く――。

この『クシフォス島』の冒頭は、あるいは『未完の物語』全体の雰囲気象徴しているかもしれない。現実ではなく、さりとして架空でもなく、いわばそのどちらでもないことを目指しているかのような、曖昧模糊とした雰囲気――。それが、この『未完の物語』が醸し出す雰囲気なのである。

たとえば、そこでは、いずれの物語をとっても、その舞台について、何ひとつとして確実なことは言われぬ。いや、物語の多くは、それについて言及することさえしない。たとえ、そこに現実の地名が現れることがあっても、その地名が実際にその場所を指しているかどうかはさだかではない。いや、何も場所ばかりではない。そこではまた、登場する人物たちの輪郭も曖昧模糊としているのである。

私は生きるために生まれたまさにその場所で生まれたのだけれども、そこに生きはしなかった⁹⁾。(『ラシエル』)

彼女が処女であったかどうかは、明らかではない。父や母が誰であったのか、私はまったく知らない¹⁰⁾。(『クシフォス島』)

彼については、生まれも、人種も、何をして生活しているのかもわからなかった。一人で暮らしているのか、それとも誰かと一緒なのかということすらわからなかった¹¹⁾。(『アセム』)

物語は、その登場人物たちに関して、具体的なことはいっさい明らかにしようとしな。彼らに与えられているのは、ただ名前のみである。いや、その名前ですえ、カリユプソー、ヘーラーと、即座にギリシャ神話を連想させるようなものであるし、そうでなくとも、アセム、ゴゾン、ラシエル……と、その多くは異邦の香りに満ちている。しかも、アセムやラシエルのように、ひとりで複数の名前をもつ者さえいる。いや、何も名前ばかりではない。それ以上に彼らの異質性を際立たせるのは、その「人間」からの隔たりである。たとえば、――

私たちを美しいと人は言いますが、むろん私たちは、人間たちの間で見られるあらゆる「美しい」ものよりも美しいでしょう¹²⁾。(『アセム』)

だから私は、彼らに「人間」という名前がふさわしいだろうか、と思うのである。むろん彼らは私たちをそう呼んでくれないに違はなく、私たちの方は、たぶん彼らを天使とか半神とか呼ばなければなるまい¹³⁾。(『クシフォス島』)

語り手によって強調される、この登場人物たちの「人間離れ」。それは、たとえば「あの人のご先祖様には、龍を退治した人がいたんですって」¹⁴⁾ という何気ない言葉によって暗示されることもあれば、また次のように周到に語られるもする。

彼の両眼の瞳はきれいに澄みわたっていて、瞳孔は黒いひとつの点にすぎなかったが、ときに極度に拡大して、瞬く間に、その黒い色が瞳を埋めてしまうのであった。(……) 彼はけっして笑わなかった。彼はけっして歩かなかった。少なくとも、すっかり布におおわれた小さな肘掛け椅子にどっかと座り込んで、まるでそこにはめ込まれたようになった姿しか見た人はいなかった。私はいま、彼はけっして笑わなかったと言ったが、笑うべきときには、彼はいきなり両眼を閉じて、頭を左右に振るのであった。(……) あえてつけ加えれば、私はときに彼の性別すらわからなくなった¹⁵⁾。(『アセム』)

ところで、奇妙なのは何もこうした作中人物たちだけではない。たとえば『クシフォス島』では、その世界全体が、まったく私たちの住む世界とは異質

なものとして描かれている。たとえば、——「難破によって、われわれのものにあなた方の科学がもたらされたが、／われわれの科学はまったく別物だ」¹⁶⁾。「クシフォス——驚異の島／職人たち——学者たち、あるいは博士たち。／彼らは、前者は物質について、後者は精神について、われわれとはまったく別の見解をもっていた」¹⁷⁾。

さらに、物語も終わりに近くなると、その異質さは極端なまでになる。

およそ有用なものは、すべていわば獲得されたものであった。

無用なものすべてが、本質的なものであった。

石は、でたために投げられたかのように、ぼんやりと落ちていた。

そして自然法則は、奇妙なものに見えていた。

彼らは法則とは、現実化された空想だと説明していた¹⁸⁾。

もちろん、こうした例は、数ある例のうちのごく一部にすぎない。というよりも、むしろ物語は全篇この種の記述に満ちあふれていると言っていい。そこには、丘上の神殿で目を閉じたまま神託や判決を下す「一個の頭」があるかと思えば、またひとびとの目をのぞき込んで脅えさせる「神話の動物」たちがいる。歌をうたう泉があるかと思えば、また怪物の見世物小屋もある……。

しかし、この『未完の物語』の不可解さは、けっしてこうした物語の具体的な内容のみによって語り尽くされるものではない。たとえば、それがいかにその現実離れた荒唐無稽さにおいて、ヴァレリーが愛読したヴォルテールのコント¹⁹⁾を連想させるようなところであろうと、両者の間には決定的な違いがあると言わなければならない。では、それは何か。

ひとこと言えば、それはヴァレリーのテキストにおける意味の連続性の希薄さである。つまり、読者はそこに書かれていることを、可能な、安定した意味の場に移すことができない。

いうまでもなく、いかにその内容が非現実的なものであれ、意味的な連続性がまったく存在しない物語は、物語本来の定義から言ってあり得ない。しかし、この『未完の物語』では、物語に不可欠なその連続性が、決定的に希薄なのである。したがって、そこには読者を惹きつけるような筋もなければ、その関心を維持するための策略も見当たらない。あるのはただ、けっして連続的な秩序に回収されることのない、あくまでも断片的な意味の無秩序な散乱のみである。それゆえ、このテキストには、物語における一般的な意味での内容など、そもそも存在しないと言っていい。それが読者に与えるのは、ただ不可解さのため

の不可解さという印象のみである。

もっとも、こうしたことは、すべて「緒言」において、すでに多少なりとも予告されていたことではある。したがって、私たちは、ここでその真実性の証しを、とりあえずひとつ確認したにすぎないのかもしれない。

しかし、むろんテキストをそれ自体として読み得る私たちは、ここでまた、「緒言」がけって言い得なかったことをも確認せざるを得ない。いうまでもなく、このテキストが、まったくもって不可解なものであるという、その現実を、である。

「私」の不可解さ

ところで、この不可解な印象をさらに強めるのは、収められた物語の大半を支配するひとつの話法である。それはほかでもない、「私」という一人称の話者が語る形式、すなわちヴァレリーがほかならぬ『テスト氏との一夜』で採用した話法である。もっとも、この形式をとっているのは、何も『一夜』ばかりではない。『エミリー・テスト夫人の手紙』も、あるいは『テスト氏との散歩』も、いわゆる「テスト氏もの」に属する作品は、多くがこの形で語られている。その点で、これはヴァレリーの物語に共通する、ひとつの典型的な話法であると言えるかも知れない。

ところで、この一人称の「私」で語られる物語には、他の形式にはない、ある独特な効果がある。

そのひとつは、いうまでもなく、物語における「話者」の直接的な現前である。この話者は、物語の背後に身を隠した、全知全能の神としての話者ではない。それは、自らがあくまでもある特定の一個人であることを明かす話者である。つまりこの「私」によって、物語の内容は、いたずらな一般性へと拡張されることなく、明白な特殊性のうちに限定されることになる。

いまひとつは、この「私」が、主語として話者と読者の双方に共有されるものであることから、この両者を一種の共犯関係に置くということである。つまり、それは話者と読者の間に存在する壁を取り払い、直接的に読む者の個人的経験へと訴えかけるのである。いうなれば、「私」は、読者のうちで、彼の気づかぬうちに、ひとつの内密な「声」となる――。

ところで、この「声」は『未完の物語』においては、多く不可解をつぶやく声となる。つまり、このテキストは読者を困惑させるばかりではない。そこでは、語っている話者もまた困惑しているのである。そしてその困惑は、先に述べた一人称の「私」の効果によって、読者のそれとも微妙に重なり合うことに

なる。

幾つか具体例を挙げてみよう。たとえば、『アセム』。このわずか数ページのテキストの至るところで、語り手の「私」は、自ら「謎」、「奇妙な」、「不可解な」²⁰⁾という言葉を連発する。—「ひとはこのかなり奇妙な人物をまえにして、独特の利益を引き出していた」²¹⁾。「私は、かつてひとりの人間のなかに、こんなにも多くの謎を見いだしたことはなかった」²²⁾。「すぐに隣の部屋で奇妙な声が響いて(……)」²³⁾。「実に奇妙で、まったく思いがけないこの情愛の情景(……)」²⁴⁾。「何かまったく不可解な場面を目にすることになり(……)」²⁵⁾。「かなり自然な考えが、よく考えるとかなり奇妙なものになってきた」²⁶⁾。

あるいは、『エンマの日記』。この「私」にとって謎となるのは、ほかならぬ「私の身体」である。—「私はお風呂で自分の姿を眺めて、こんなふうにする。私の身体って、私のものなんだろうかって。恋人がこの身体をうばってしまうと、それは自分のものというより、彼のものなんじゃないかって。(……) 私の身体、私の土地！ いちばん親しくって、いちばん親しくないあんたを、いったいどうやって考えればいいのか」²⁷⁾。

しかし、この困惑する「私」を最も特徴的に表しているのは、あるいは、『断片』として収められている、「多様性」と題された、次のような記述かもしれない。

雨が降っていた。雨滴は間隔をおいて、響きのよいメロディーを採る人の指の下で鳴る音のように、ぼつりぼつりと落ちていた。ときおり、まるで靈感が襲うように、一陣の風に激しく追いつけられなかった細かい水しぶきが、突然、軽い刺戟を与えつつ、私の眼を打った。ふらふらと、放心しながら、私は足の赴くまま、古い路地へと迷い込み、そのままどこまでも迷い込んでいったのだが、路地の方はしだいにあやふやなものとなり、いよいよ、私がたぶん最初に行こうとしていたところとは違うところへと、私を連れていくのであった。ときに路地の方が、私たちを好き勝手に扱うということがあるものだ。私はどうして自分が歩き始めたのかも忘れてしまったし、また自分がどんどん希薄なものに感じられてきて、いまは何時なのか、何曜日なのかということすら分からなくなっていた。私の目的は消え失せてしまい、また目的とともに時間の観念が、そして時間とともに、時代や私自身に関する、他のいっさいのこと——かつてあったこと、これからあること、また私の年齢や世界のこと、これらいっさいのものが、私が汚らし

い古い建物の間をさまよい歩いているうちに、この湿っぽい午前の終わりのなかで、溶解してしまったのだ。²⁸⁾

さて、ここに見られるいずれの「私」も、決定的に知り、理解していることは何も語らない。「私」が語るのは、むしろ知らないこと、理解できないことを表白するためだ。いや、むしろ「私」は、読者に知っているか、理解できるかと問いかけているようにさえ見える。つまりこの「私」に課せられているのは、いわば謎を述べる役割なのである。

しかし、かといって、この「私」には、多くの物語にあるように、無知を意識的に演じることによって、読者を操作しようとする意図があるわけでもない。先にも述べたように、このテキストには、最終的に読者を導くべき大団円などはなから用意されていない。そもそも、テキストを構成する出来事自体が、語り手によってまともに把握されていなければ、明晰に語られてもいないのだから。いうなれば、「私」は自分が語れないということを語る。そして、「私」が語れば語るほど、物語は謎になり、不可解になる。それが、この『未完の物語』における「私」のパラドクサルな機能なのである。

もっとも、こうした特徴は何もこのテキストのみに指摘されるものではない。そもそも『一夜』にせよ『エミリー・テスト夫人の手紙』にせよ、物語を構成していたのは、もっぱらテスト氏をまえにした、語り手の不可解さの表白であった。しかし、この『未完の物語』で「私」が出会う物事の不可解さは、すでに見たように『一夜』の比ではない。あるいは、「テスト氏もの」で顕著であったひとつの傾向が、ここではさらに徹底されていると言うべきか。おそらく『未完の物語』のなかで、最もテスト氏に近い印象を残すアセムに関してさえ、すでに見たように、語り手はこうつけ加えずにはいられなかった。——「私はときに彼の性別すらわからなくなった」、と。

この戸惑う視線としての「私」——この視線を、私たちはここでとりあえず、「天使」の視線と呼ぶことにしよう。なぜ「天使」なのか。たとえば、ヴァレリーが『アセム』を構成する一断章で、次のように言うような意味において、である。

ひとりの天使が、私たちの習慣の体系を見れば(……)，それは、それに逆らわぬ限りは不可解な、さまざまな制約や条件を課せられた奇妙な儀式のように見えるだろう²⁹⁾。

つまり、「神」の視線が「すべてを知り、理解する」ものであるとすれば、この「天使」の視線は、いわば見るものすべてを、見慣れない、「不可解」かつ「奇妙な」ものにする視線である。この視線、すなわち「私」は対象に親しく寄り添う。しかし、その対象を理解することは、けっしてない。そして、この視線は、『未完の物語』においては、たとえ「私」の語らない三人称の物語にあっても、確実にその存在を読む者に感じさせるものとして、その全体を支配しているように思われるのである。

ともあれ、読者は物語の奇妙さをこの語り手とともに追い、共有する。しかしながら、むろん両者はつねに同じ不可解さを共有するわけではない。いうまでもなく、読者とはその語り手を含む物語全体を読む者でもある以上、彼にはまた語り手がけっして共有し得ぬ、読者固有の奇妙さがある。それは、たとえば、ほかならぬ物語そのものの形式によってもたらされる不可解さである。

引き裂かれる物語

さて、ヴァレリーは「緒言」で、すでに、ここに収められたテキストが、そもそも完成されるべき性質のものではないことを語っていた。とすると、ここでそのテキストの形式について云々することは、あるいは見当はずれなのかもしれない。しかし、たとえそうであるにせよ、テキストが現にこうして与えられている以上、読解はそれにもとづいてなされざるを得ない。つまり私たちは、たとえ「緒言」が何を語ろうが、まずはテキストの現にある姿を、自らそれ自体として確認しなければならないし、またそうする権利がある。たとえ、結果として、「緒言」の内容の真実性を、単に確認することになるうとも——あるいはまた、こう問うてみることもできる。そもそも完成されるべきではないテキストとは、現象として見れば、それ自体ですでに完成されているのではないかと。

ところで、このテキストの形式的特徴——それはまず、その断片化にある。もちろん、個々の物語が未完であるということは言うに及ばない。しかし、一見してわかるように、物語の大半は、その内部においても、一行ないしは数行の空白によって、至るところで切断されている。つまり物語は、題名の示す通り、文字通り引き裂かれているのである。

ところで、この切断は、まさに唐突におこなわれる。挙げるべき例は夥しくあるが、たとえば、『クシフォス島』から——

記念碑がひとつあり、それ自体の、またその各部分の投ずるあらゆる影

は、さぞや美しかろうと思われ、さまざまに変化する模様を形づくっていた。一種の建造物が、ひとつの影を投げかけていたのである。

その孤独者は、自分に抽象言語の毒を試していた。彼は（他人には）「神」という語を試していた。

クシフォスは、何というか、簡略主義者の鳥なのだ³⁰⁾。

見ての通り、このふたつの断片には、何の意味上の連関もない。なぜこれらがこうして並べて置かれなければならないのか、読者はその理由を、まったく理解することができない。まるで引きちぎられた何かの物語の断片を、急いで掻き集めたような、これはそんな印象を与えるのみである。

ところで、切断は何も空白によるばかりではない。それはまた、次のような形をとりもする。すなわち、文章化を拒む、単なる語の羅列――。

ロビンソン。

孤独。

余暇の創造。保存。

暇な時間。装飾。

頭が狂う危険、いっさいの言語を失う危険。

闘争。悲劇。記憶。ロビンソンの祈り。

群衆、劇場、通りを想像する。

誘惑。ロンドン橋の渴望。

(……)

森のざわめき。

裸足の片足。

ロビンソンの詩篇（断片の特殊化 対立 実現³¹⁾）。

ところで、単語の羅列にせよ、あるいは空白による切断にせよ、それが読者に引き起こす効果は、もちろん先にも指摘したように、意味の連続性の破壊である。つまり、テキストのこうした形式的特徴は、私たちにこのテキストの意味の特徴をも、まさに目に見えるものとして明らかにするのである。たとえ、ここで重要なのが、さらに厄介な、いかなる外的な痕跡も残さない切断であるにしても――。

いずれにせよ、物語は自らの恣意性を、あるいはその構成を可能にする形式

的制約の不在を強調するかのように、断片的になり、いかなる統一感も徹底して無視される。——相互に脈絡のないシークエンスの連続。断片から断片へと、主題を越えて飛び移る速度。そして、唐突な終結——その、果てしない繰り返し——。

ところで、こうしたエクリチュールの運動は、無性に私たちの既視感を掻き立てる。そう、それはヴァレリーの読者にとっては、すでにどこかで見た光景、日頃なじみの光景にすぎない。では、その光景とは何か。いうまでもなく、『カイエ』である。つまり、私たちがここに見いだすのは、まさにあの『カイエ』のエクリチュールにほかならないのである。いや、それどころか、ここに収められた幾つかの物語では、すでに『カイエ』に書きつけられていた断章が、ときにそのまま転用されてさえいるのである³²⁾。もちろん、それほどあからさまではなくとも、このテキストには、何も形式的な面のみならず、内容的に見ても、即座に『カイエ』を連想させるところが少なくない。以下、思いつくまま、例を挙げてみよう。

たとえば、『ロビンソン』——この物語では、いうまでもなく、そもそも表題として与えられている「ロビンソン」という名前自体が、他者から自分を隔離せざるを得ないヴァレリーの「島国性」を指すべく、『カイエ』のなかで頻繁に用いられているものである。

あるいは、『クシフォス島』のゴゾン——「私の本性は定義されることに耐えられない」³³⁾と語るこの人物が、読者に即座に連想させるものは、もちろん、ヴァレリーが『カイエ』において繰り返し立ち戻る、あの自身の原点としての「純粹自我」である。

さらに、「テスト氏の姪」という副題をもつ『エンマの日記』——これは、それ自体が『カイエ』の身体論の要約とも言うべきものであり、そこで展開されるのは、すでに見たように、いわゆる「私の身体」をめぐる独白である。

また、表題をもつテキストのうち、最も短いものである『エリザベートからラシェルへ』——ここで主題化されているものは、「汲み尽くすこと」をめざす精神の能力の迅速さであり、これまたきわめてヴァレリー的な、『カイエ』の読者にとってはすでになじみ深い主題である。

さて、以上の諸例からも容易に理解されるように、テキストが扱っている主題の大半は、『カイエ』においてすでに頻出していたものであり、何らこのテキストに特殊的なものではない。いや、むしろこのテキストは、『カイエ』の記述が、単に物語ふう³⁴⁾に第三者が語る形式に置き換えられただけのものではないか、とすら思えてくる。

なるほど、たしかにテキストは、人物を指示するものとして何らおかしくはない固有名を、表題として、あるいは内容のうちにもってはいる。しかし、その固有名が実際に物語のなかで機能することは、ほとんどない。なぜこれらのテキストが、わざわざ、たとえばエンマやエリザベートなどという固有名に結びつけられなければならないのか、あるいは、そこで述べられていることが、なぜことさら物語の枠組みのなかで語られなければならないのか、こうした疑問に明確に答えるものは何もない。もしかしたら、これらの固有名は、人物の名ではなく、あるいは思考の世界におけるヴァレリーの諸傾向そのものに与えられた概念上の呼称ではないだろうか、とそんなふうにも思えてくる。

つまり、ヴァレリーはここで、まさに「純粹自我」と言うように、「ゴズン」と言うのである。

ところで、両者のエクリチュールの類似は、さらに広げられる。なかでも、ぜひ指摘しておきたいのは、『カイエ』に特有の、あの主題を要約する「性急さ」である。それは、たとえば『ヘーラーの物語』において典型的に現れる。とりあえず、以下にその一部を引こう。

彼女のうちには、何ひとつとして聖なるものなどなかった。もはや何ひとつとして、できる限り快適にまた豊かに生きたいという欲求以上に、価値あるものはなかった。そのいっさいの願望は、確とした形あるものとして現れていた。けれども、こうしたことは何か下劣なことのようには思われなかったので、彼女はそれを認めずに、愛とか精神的な仕事とかの理想に捧げられた慎ましい生活というお話しをでっちあげていたし、また彼女が全存在を挙げて近づこうとしているあの完璧が、その達成のために要求しているのは、贅沢や優雅さや皆に褒められたいという自分の度の過ぎた望みばかりではないのだ、ということも理解していた³⁴。

さて、一読してわかるように、ここにあるのはひとりの女性の素描であって、物語ではない。そしてその素描は、すでに語られるべき物語を汲み尽くしてしまっている。つまり、ここでは本来物語のなかで徐々に展開されるべきことが、その人物のいわば機能的な様態を要約的に提示することによって、一挙に言われてしまっているのである。いうなれば、テキストで語られているのは、ヘーラーという人物の「定義」なのである。そして、いうまでもなく、定義は物語を排除する。

さて、見ての通り、『未完の物語』と『カイエ』のエクリチュールは、けっ

して異質なものではない。それどころか、『未完の物語』は、あるいは『カイエ』の物語版とも呼ぶことができるようなものである。

しかしながら、『カイエ』がそもそもヴァレリーの日々の考察の舞台であった以上、それが他のテキストと分かち難い何らかの類似を含んでいるのは、あるいは当然のことかもしれない。しかも、すでに周知のように、『カイエ』には『未完の物語』には収められていない、数々のコントの断片さえ含んでいるのである。

とすると、これまで述べてきたことは、あるいはこう言い直されるべきかもしれない。すなわち、この物語は、ヴァレリーにとって最も日常的な、最も彼らしいエクリチュールによって書かれており、そこに現れる主題も、彼にとって最も日常的な、最も彼らしいものである、と。

ところで、こうした両者の類似は、さらにまた次のように言い換えることができる。つまり、『カイエ』の断章がけって体系へと統合されることがないように、彼の物語もまたけって完成されることはないのだ、と。——つまり、ここで問題となるのは、両者に共通して見られる、未完の宿命性とも言うべきものなのである。

ところで、では、それは果たして本当に宿命なのか。あるいは、もしそうだとすれば、では、なぜそうになってしまうのか。——私たちが次に確認しなければならないのは、まさにこのことである。

「真」から「現実」へ

不可解、奇妙——私たちは『未完の物語』を繰り返しそう呼んできた。たしかにこれまで見てきたように、そこには形式的にも、内容的にも、一般の物語と共通するような特徴はない。逆にそこに感じられるのは、そうした物語を裏切ろうとするかのような、あるいは最初に見たヴァレリー自身の小説観を転倒させようとするかのような意志である。

意志——いや、果たしてそれは意志なのだろうか。すでに見たように、ヴァレリーは「緒言」で、それが自然であると強調していた。彼はそこで、すでに物語の生成から、あらゆる人為的な意志の存在を抹消していた。では、それは意志なのか、自然なのか。あるいは、「緒言」は果たして真実を語っていたのか、いなかったのか。

こうした問いに、いますぐに答えることはできない。しかし、ひとつだけ言えることがある。それは、少なくとも、それが必然であるということである。そして、この必然性が理解されたとき、私たちがこれまで辿ってきたこのテク

ストは、おそらく以前とはまったく異なった相貌を見せ始める――。

ところで、そこで鍵となるのは、『アセム』のなかで唐突に現れる、次のような言葉である。

真と現実とは、相互に皮相な関係しか決してもたないということを、私はよく知っている。真とはひとつの表現である。それは懐疑というひとつの始まりをもち、検証というひとつの終わりをもつ。しかし現実とは、あるがままのものであり、つまりはあらゆる表現を拒み、もしくは逃れるものである。どこから始まって、どこで終わるかもわかりはしないし、それを描き出そうなどと欲するのは、画家の企てと同様に空しいことである。画家は事物や顔にいろいろな線を付与するものの、自然はそんなものは知らず、線からも面からもできてはいない……³⁵⁾。

ヴァレリーはここで「真」と「現実」とを区別する。もちろん、ここで言われている「真」とは、私たちがふつう物語に期待する現実である。しかし、その「真」は、あくまでも「ひとつの表現」にすぎない。ところが小説は、「現実」の「鏡」たらんとして、この「ひとつの表現」が、そのまま「現実」を映し出すと信じ込んでいる。つまり、実際にはそれと「皮相な関係」しかもたないこの「真」によって「現実」を語り尽くせると思い込むこと――それが小説のリアリズムなのである。そしてこの混同に捉われている以上、小説はけっして「現実」を映し出すこともなければ、それに触れることさえできない。

一方、ヴァレリーにとっての「現実」とは、ひたすらこの「真」を逸脱しようとするものである。それは「真」によって描出されるものでもなければ、捉えられるものでもない。それどころか、むしろそれは「真」の呪縛を解かれたとき、はじめて見えてくるようなものである。

ところで、この解放への誘い――私たちは、それをこの『未完の物語』の至るところに見いだすことができる。たとえば、『奴隷』。そこで主題化されているのは、まさにこの解放の光景そのものである。それは、こんなふうが始まる。

記憶は虚偽に過ぎず、物語は子供にのみふさわしい。お話に聴き入る人々は、蛇使いに誘われて、惑わす笛の音についていかされるあの蛇たちよりも単純で、彼らは言葉に服従する。あらゆる魔力を受ける。寒くなったり、暑くなったり、身震いしたり、興奮したりして、無防備で言語の威力を感じる。彼らにとって、語はすべて物で、文はすべて事件なのだ……。ま

た教義学説を喜んで、哲学者たちに、靈魂の幽窟とこの世界の洞窟を照らし出してもらおうと期待している人々とは言えば、これは誰よりも輕信の連中だ³⁶⁾。

物語において「真」と「現実」を混同するのは、何も小説家ばかりではない。そこでは読者もまた共犯関係にある。物語はそんな読者に、冒頭からいきなり冷笑をあげせかける。そして、この誰のものともつかぬ冷笑とともに、続く物語が始まる。

「奴隷」、すなわち「哲学者」の「私」は、難破から救われたものの、売りに出され、「風変わりな女王」に拾われる。彼は女王の命によって日々延々と物語を語っていたが、あるとき突然言葉を失ってしまう。——「そのとき、沈黙が突然私の喉元をとらえた。自分のうちに、もはや自分が存在しているという単純な感覚しか見いだせなかった。真も偽もともに、突如として私の魂の求めるところから抜け落ちてしまったのだった」³⁷⁾。

物語は、文字通り何の理由もなく、唐突に奴隷からその「真」を奪う。そして、呆然自失する奴隷の目に、やがて隠されていた「現実」の風景が映し出される。

私の眼は、「観念」を探し求めて、物狂おしくさまよっていた。女王の部屋の壁のうえにも、絨毯のうえにも、どこを見ても、人間や動物の姿も、それと見分けられる形も、何にせよ何かに似たものなどいっさい見いだされず、眼に映るものと言えば、言葉ではとても言い表せない幻想、上下左右、どこを見わたしても、あるものはただ、もの言わぬ気まぐれ、うねるような線、純粹にして複雑な展開、規則正しい意外さと、自由なつながりのみであって、それらは、織物に刺繡されたり、床板にはめ込まれたり、梁に描かれたり、貴重な材料のなかに刻みつけられ、あるいは輪郭を与えられ、あらゆるもののうえに描かれ、あるいは彩られていた……。すべてが、いっさいの相似性を逃れていた……³⁸⁾。

そして、彼は女王に言う。——「私は自分が知っていたことをもう知っておりません。(……)けれども、私はいま自分のうちに感じます。新しい純粹な本性、感じ、語る新しい幸福を——新しい無限がいま……」³⁹⁾。

と、テキストはここで唐突に中断される。まるで『千夜一夜物語』のパロディーのように始まった物語は、奴隷が「真」から解放され、「現実」と出会ったと

ころで、いきなり宙づりになる。

ところで、この『奴隷』は、ある意味で『未完の物語』全体を象徴している。というのも、この書物は、まさにこの物語が宙づりになったところから始まる、と考えることができるからだ。つまり、『未完の物語』全体を突き動かしているのは、この「現実」に対する過剰なまでの意識なのである。

しかし、本来「真」の領域に属する物語が「現実」を意識するとは、ではどうということなのだろうか。もちろん、それはこの「現実」をそれ自体として語ることを意味しはしない。いうまでもなく「現実」が「あらゆる表現を拒む」ものとしてある以上、それは不可能である。それを試みたとき、物語はまさに『奴隷』でそうであったように、沈黙するしかない。つまり「現実」を意識するということは、何も物語が、「真」をまったく捨て去ることを意味するわけではない。そうではなく、それは物語がそれ自体のうちに、「真」を「現実」の無限の表現可能性のひとつへと還元する《視線》を抱え込むことなのである。

ところで、ではこの《視線》の存在は、物語のなかでは具体的にどのような形で現れるのか。

その最も直接的な形は、すでに挙げた幾つかの例が示しているように、物語がそれ自体のうちでこの「現実」に言及し、読者の注意をそこへ誘うというものである。そして、先にも指摘したように、『未完の物語』にあっては、こうした例はまさに枚挙に暇がない。

たとえば、『奴隷』のなかに断章として収められている「感覚賛歌」——「私は感覚を、感覚を讃えよう／そう、感覚は真理であり、感覚は純粹だ。なぜなら、現実的なものは何の意味ももたず、ほかの何ものも目がけはしないのだから。追憶も、解釈も、推論も、目がけはしないのだから。そう、感覚といま覚えるこの気持ちと直接的な事物、これこそが、深いのだ」⁴⁰⁾。

あるいは、『クシフォス島』の次のような一節。——「切られた「頭」は、あるがままの事物を、純粹な「現在」を眺める。それは何の意味もなく、上もなければ下もなく、シンメトリーもなく、形もない。／あるのは、多様性である」⁴¹⁾。

しかし、さらに決定的なのは、同じ『クシフォス島』にある、次のような「碑銘」だろう。

碑銘

「在るものの在らんがために」

これは門扉のひとつに刻まれた
 碑文のひとつなのだろうが、
 最初は下手くそに

こう逐語訳されていた。入るためには出よ。

(汝の知るところを再び知らずとなし、汝それ
 いかに知るかを知り、汝の知を知るべし。)⁴²⁾

「入るためには出よ」が、なぜ「在るものが在らんがために」の逐語訳なのかは、もはや多言を要すまい。それは「現実」に「入る」ためには、「真」から「出る」ことが必要だという呼びかけにほかならないのである。

さて、以上のような直接的な誘いは、たしかにこの「現実」を誰の目にも明らかに示し、読者にあの《視線》の存在を知らしめる。しかし、実は物語がもつ《視線》のしるしはこれだけではない。そこにはまた、いまひとつのしるしがある。そしてそれこそ、これまで繰り返し指摘してきた、あの『未完の物語』の奇妙さ、不可解さにほかならない。

さて、「真」を「現実」の無限の表現可能性のひとつとして見ること——物語に内在する《視線》の機能とは、このようなものであった。

ところで、繰り返し言うが、物語を語ることは「真」に加担することに等しい。「真」なくして物語はなく、「真」を捨て去ることは、すなわち沈黙を意味する。したがって物語は、たとえ「真」をひとつの可能性に還元する《視線》を抱え込んでしまったところで、それが物語である以上、「真」以外の可能性に依拠することはできない。ここに、物語と「真」をめぐる根本的なパラドックスがある。

しかし、では、ここで物語にできることとは何なのか。それは、ただ次のことのみである。すなわち、「真」の呪縛に捉われつつ、なおそれに対して距離を置くことによって、「真」を自らとは異質なものとして浮き立たせること。これである。そして、こうした《視線》の結果として物語に現れ出たものこそ、私たちがこれまで指摘してきた、あの『未完の物語』の特徴にほかならないのである。

さて、ここで、いま一度その特徴を振り返ってみることにしよう。物語の奇

妙さ、不可解さは、まずその内容のうちに現れた。ところで、その奇妙さとは、ここでは、「真」に¹拠りつつ「現実」を²擬態する³試みとして理解することができる。ヴァレリーはこう言っている。

何であれ奇妙でないものの眺めは、すべて偽である。もし何か⁴現実なら、それは見慣れたものとなることによって、その現実性を失う⁵。⁴³⁾

つまり物語は、あくまでも「真」ではあるが、しかしそれが奇妙であることによって、逆に「現実」に近づくのである。この⁶転倒された⁷レアリスム——ここに『未完の物語』を解く、ひとつの重要な鍵がある。

ところで、この奇妙さをさらに浮き立たせていたものは、ヴァレリーが物語にしばしば導入した、語り手としての「私」であった。そしてこの「私」は、物語のなかで、まさに「現実」の奇妙さをまえに、驚き、戸惑う視線として機能していた。

しかし、いうまでもなく、この「私」の視線が実際に注がれているのは、実は「現実」ではない。その正体は、先にも言ったように、「現実」を擬態する「真」である。したがって、この「私」が物語のなかで課せられているのは、実際には「真」のなかにあって、その「真」を異質なものとする役割なのである。いいかえれば、この「私」は、物語に内在化されたあの《視線》の機能を、まさに物語それ自体のなかで擬態しているのである。

もっとも、実際の《視線》は、むしろこの「私」のように、物語のなかで語られるものでもなければ、外部から明らかに示され得るものでもない。それは本来的に不可視のものであり、しかも「真」の一部ではあるが、その「真」を自らとは異質なものにするという点で、また微妙に「真」とは異なる。いうなれば、それは「真」の外部に立ち、「真」そのものに対して作用し得るのである。では、どのようにして。むしろ、自らが「真」であることを否定することによって——。

では、それは物語においては何を意味するのか。いうまでもなく、物語が自ら⁸物語自体を引き裂く⁹ことを、である。そして、その結果として生じたものこそ、『未完の物語』独特の、あの切断された形式にほかならない。

さて、これまでに見た、物語の内容の奇妙さ、「私」という語り手、そして断片的な記述——これら『未完の物語』を特徴づけていた幾つかのものは、ここで以上のように、すべて物語に内在するあの《視線》の効果として理解されることになる。

ところで、『未完の物語』に見られるこうした特徴は、何もこの作品のみに特有のものではない。すでに指摘したように、それはまた『カイエ』のエクリチュールの特徴とも、大幅に重なり合っていた。では、この両者の同質性はいったいどこからくるのだろうか——。それは、ひとつにはまず、『カイエ』の記述もまた物語と同様に、本質的に「真」の領域に属するという事実からである。たとえば、ヴァレリーはこう言っている。

小説と私たちが見聞きした事柄をそのまま語る口調との間に、本質的な差異があるはずもない⁴⁴⁾。

つまり「真」とは、何も物語ばかりではなく、何であれひとが語るときに従わざるを得ない、根本的な「制度」なのである。私たちは、この「制度」をけっして逃れることはできない。それはそれが「制度」である以上、文字通り、万人に強制されるものなのである。さて、とすると、最初に見た「緒言」の内容は、ここでいまひとつの意味を帯びてくる。つまり、確かに物語は自然に生まれるのである。というのも、私たちが語ることは、すべてこの「制度」に従っている以上、何であれ物語にほかならないのだから⁴⁵⁾——。

ところで、『カイエ』と『未完の物語』のエクリチュールの同質性を理由づける、いまひとつのものは、次のことにある。それは、物語に内在化されたあの《視線》の機能とは、ヴァレリーにとっては、言葉の本来の意味で、まさに日常的なものであったということである。さらに、それはまた、『未完の物語』であれ『カイエ』であれ、ヴァレリーの書くものは、それが何であれ、彼にとっては、すべて本質的に未完に終わらざるを得ないということでもある。そしてまた、このことは、すでに「緒言」で言われていたことでもあった。ヴァレリーは、『カイエ』のなかで、また次のようにも書いている。

この私のカイエに書かれていることはすべて、あの、けっして決定的ではありたがらない、という性格をもっている⁴⁶⁾。

このカイエは、私の悪習である。それはまた、反作品であり反完結である⁴⁷⁾。

いついかなるときであれ、私は自分の人生が外的生産のためにあった、などと考えたことは一度もない。私がつくり出したものは、すべて私の真の

天性から隔たった結果であり、その天性に従った結果ではない。私の詩ですら然り——というも、私はつねにそれが永遠に推敲され得るものであり——発表されたのは単なる偶然によるにすぎないと考えてきたのだから⁴⁸⁾。

したがって、『カイエ』に書きつけられたヴァレリーの思想は、たとえば哲学体系のように完結したものとして現れることはけっしてない。いや、そこにもし「体系」なるものがあるとすれば、それはまさにこの絶えざる《視線》の機能だということになるだろう。しかも、この《視線》とは、またヴァレリーその人のうちに内在化されているものなのだから、それはまた、まさに彼自身でもある。ヴァレリーは、次のように言っている。

「体系」とは——《哲学体系》ではなく————私という体系——私の可能性——私の往還運動——私がものを見る見方であり、また離脱するやり方である⁴⁹⁾。

私は《体系》をつくらない。「私の体系」——それは私である⁵⁰⁾。

ところで、こうした《視線》が彼のうちに存在する以上、ヴァレリーにとっては、もはや語られたこと、書かれたことのみならず、文字通り、すべてのものが恣意性を帯びて現れてくることになる。「自己」も、そして「世界」そのものさえも——。すでに「緒言」で述べられていたあの恣意性は、こうして、単に作品のみならず、文字通り「すべてのもの」へと拡張されるのである。つまり、ヴァレリーはここで、まさに「コップ一杯の水を見つめたり、分析したりするだけで、時間と好奇心とを使い果たしてしまう」人として現れてくるのである。『カイエ』はこう語る。

私は私のやり方で自然を見る。私はオリーブの木々のなかの一頭の大きな山羊を見ながら、そのことを考える。(……) 私は山羊を見つめる。山羊はすぐに止める——山羊であることを——そしてオリーブはオリーブであることを止める。ここに私が始まる——すなわち私が定義したがっているひとつの視線が⁵¹⁾。

私はどんな人々のなかにも、私には我慢できない何らかの特徴を見いだ

す。

私はあらゆる人から遠ざかり、しばしばこの切実な感情を——こんなふう^にに冗談めかして——言い表すことがある。すなわち、「私は最後のアトランティス人だ」と。

私はどんな人間のなかにも（とりわけ自分自身のうちに）我慢できない事柄を見いだす。

私はあらゆる人から遠ざかり、（ドガが私に言ったように）自分は「天使」なのだと思うことにしている⁵²⁾。

《天使》——とドガは私のことを呼んでいた。

彼は自分が思っていた以上に正しかった。

天使 = 奇妙さ、奇妙さ = 疎遠さ……存在するものに対して、自分がいまそうであるものに対して、不思議なほど疎遠な⁵³⁾。

ヴァレリー自身に内在化されたこの《視線》は、こうして、まさにヴァレリーその人を「天使」にする。つまり、物語を支配していたあの「私」は、ここでようやくヴァレリーその人と一致を見るのである。

ところで、「天使」であること——それは、いうまでもなく、「自己」から離脱することであり、また「世界」から離脱することである。つまり、私たちが最初に指摘した『未完の物語』における、あの「人間離れ」、「現実離れ」は、ここでまた、まさにヴァレリーその人の特徴ともなるのである。加えて言えば、上で言われている「最後のアトランティス人」とは、最初に引用した、あの『クシフォス島』の冒頭に置かれていた文句であった。

ところで、ではこうした特徴を生むものは、自然なのか、それとも意志なのか。いうまでもなく、この問いには、自然であると答えざるを得ないだろう。つまり、こうしたことはすべて、まさにヴァレリーその人に、あの《視線》の効果として、文字通り起こるのである。

しかし、それでは、なぜヴァレリーはこのような《視線》を抱えて込んでしまったのだろうか。あるいは、いつ、どこで、いったい何を契機に——この問いに、『カイエ』はこう答える。

1892年以来——私は、あらゆるものが自分にとって χ よりも小さく見えるようにされてしまった視線で生きている——のか。

この視線を定義するのは難しいが——可能性の感覚によって——その視

線が内包するものから — 離脱し、分離される視線である(……)⁵⁴⁾。

1892年 — いうまでもなく、あの伝説的な〈ジェノヴァの夜〉の年である。つまりヴァレリーは、いわゆる「ヴァレリー伝説」を彩るあの劇的な一夜に、この《視線》の起源を置く。ところで、ではこれは真実なのだろうか。確かにそれは、ヴァレリーの意識のうえでは、あるいは真実であったかもしれない。しかし、おそらくこの《視線》には、実際には起源などというものには存在しない。それは、ヴァレリーのうちで、おそらく、つねにすでにある、とでもしか言い得ないようなものとしてあったはずである。それに起源を置かせるのは、ヴァレリー自身というよりも、むしろ「制度」としての物語なのだと考えた方がいい。というのも、物語には始まりと終わりが不可欠なのだから。そして、もちろん、この『未完の物語』にも —。

ところで、その『未完の物語』の終わりに置かれているのは、『法悦の啓示』と題された短いテキストである。それは次のように始まる。

そのころ(1892年)、ヌースとエロスというふたりの恐ろしい天使によって、破壊と支配の一本道と、その道のきわまるところにある確実な「限界」の存在が、私に啓示されたのだ⁵⁵⁾。

ヴァレリーは、ここで、またしてもあの〈ジェノヴァの夜〉を暗示する。つまり、彼はこの書物の最後で、まさに自らの《視線》の起源へと立ち返るのである。そして、それを語るこのテキストは、まさにこの書物全体のアリバイとしても機能する。というのも、それは「緒言」で述べられたヴァレリーの姿勢と、物語そのものの不可解さの理由を、ともかくもその起源を示すことによって明らかにするのだから。

もちろん、これがヴァレリー自身によって意図されたものかどうかはわからない。しかし、いずれにせよ、『未完の物語』は、〈ジェノヴァの夜〉を語るこのテキストがその終わりに置かれることによって、ふたたび「緒言」へと、あるいは物語へと立ち返る。

つまりそれは、ヴァレリーの生涯における物語をめぐる、いまひとつの物語として、ここにその完結した円環を閉じるのである。

おわりに

さて、私たちは、最初にこの『未完の物語』を誠実な作品と呼んだ。では、どのような点でそれは誠実であったのか。この問いには、まずこう答えよう。いふなれば、物語の不可能性を引き受けるその姿勢において、と。

すでに見たように、「真」を「真」として見据えるあの《視線》をもって以上、ヴァレリーのうちには、もしかしたら、文字通りヴァレリー以後の20世紀の文学史において展開されることになる、あの多様な小説作品の形態が、あるいは可能性としては拓けていたかもしれない。——たとえば、グラックのような、あるいはベケットのような、あるいはヌーボー・ロマンのような——。

しかし彼は、物語の不可能性を、それ自体雄弁な物語のうちで暴き出すというような、器用な芸当のできる人ではなかった。物語の不可能性をまえにした彼の態度は、きわめて誠実なものである。ヴァレリーは、けっして不可能性を語る可能性に身を任せるというイロニックな姿勢を選択することはしない。そうではなく、彼が選択したのは、あくまでも、その不可能性を不可能性としてそのまま引き受けることであった。すなわち、物語を引き裂くこと——。

それはまさに、徹底的に、あるいは愚直なまでに誠実な態度であったと言えよう。

もっとも、こうした言い方は、私たちがここでこれまで語ってきた文脈からすれば、明らかに不適切なものである。というのも、ヴァレリーはけっして選択したわけではないからだ。そうではなく、このヴァレリーの誠実な姿勢は、まさしく起こるのだ。それは、意志によってではなく、それこそ自然に、否応もなく、まさに起こるのである。そしてそれこそが、私たちがこれまで追ってきた、ほかならぬあの《視線》の機能であった。

だから、こうしたヴァレリーの姿勢を、本当は誠実と呼ぶべきではないのかもしれない。なぜなら、それは意志によるのではなく、まさに自然なからだ。あるいは、このヴァレリーの誠実さを強調するならば、私たちは、むしろこう言うべきなのかもしれない。すなわち、彼は自らが抱え込んだこの《視線》に対して、徹底的に誠実であった、と。

さて、たしかにヴァレリー以後の20世紀は、まさに「真」を「真」と提示してはばからない、数多くの小説作品を産んだ。しかし、今世紀のこれら多彩な小説作品とヴァレリーの物語との間には、やはり根本的な相違があると言わなければならない。つまりヴァレリーのうちには、そうした作品は、やはりたとえ可能性としてさえ存在しなかったのである。というのも、彼のうちなるあの

《視線》が、その可能性そのものを抹消してしまうのだから――。

それゆえ、こうした作品とヴァレリーのそれとを分かち相違は、もしかしたらこう表現されるのがふさわしいのかもしれない。すなわち、一方が小説家であろうとする人々の作品であるとすれば、ヴァレリーのそれは、まさに何ものでもありたくない人の作品なのである、と。そして、これが、数々のパラドックスに彩られたこの作品の、おそらくは最後のパラドックスである。

*

ところで、これまでヴァレリーのこの誠実な作品を読んできた私たちは、最後にやはり自分たちに向かって、こう問うてみなければならぬだろう。すなわち、私たちはここで誠実であったらうか、――と。

見ての通り、私たちはこれまでこの《視線》の機能のみを追い、もっぱらその誘いに応じる形で物語を読解してきた。その点で、たしかに私たちは誠実であったと自負できる。

しかし、ここでさらに徹底して誠実であろうとするならば、私たちは最後に次のようにつけ加えなければならぬだろう。すなわち、この『未完の物語』というテキストは、まさに「現実」としてここにあるのだ、と。いいかえれば、ここで私たちが提出した解釈とは、あくまでもこのテキストの無限の解釈可能性のうちの、ひとつにすぎないのだ、と。

そしてまた、ヴァレリーも、こうした私たちの行為をすべて予見するかのように、『クシフォス島』でこう書いている。

そこにはまた一冊の「書物」もあった――それ自体としては不可解なものであった。が、自分が知りたいことを心に描きながら、視線でそれに問いかける者は、そこに何かを読みとれるように思っていた⁵⁶⁾。

いうまでもなく、私たちはこの「不可解な」書物に、《視線》で問いかけてみたのである。

註

ヴァレリーの著作については、すべて以下の略号で記す。なお、『未完の物語』の出典については、すべてプレイヤー版著作集とガリマールの「ポエジー」叢書のページを併記する。

- ・ *Æ*, I-II : *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Pléiade, Paris, Gallimard, tome I-II, 1957, 1960.
- ・ I-XXIX : *Cahiers*, fac-similé intégral des 261 cahiers manuscrits, tome I-XXIX, C.N.R.S., 1957-1961.
- ・ 1-2 : *Cahiers (anthologie)*, éd. Judith Robinson, Pléiade, Paris, Gallimard, tome I-II, 1973-1974.
- ・ *HB* : *La Jeune Parque, L'Ange, Agathe, Histoires brisées*, Paris, Gallimard, 1974, (Coll. 《Poésie》, 102). Préface et commentaire de Jean Levaillant.

はじめに

- 1) 『未完の物語』の原題 *Histoires brisées* は、直訳すれば、「破られた、あるいは引き裂かれた物語」という意味である。
- 2) この作品に含まれているのは、1916年から1943年までに書かれたテキストである。しかし、大部分のテキストは、ガストン・ガリマールから「官能かつ理知的な小説を」という要求のあった、1923年に書かれている。(すべて *HB*, p.177 の Jean Levaillant の解説による。)
- 3) この作品の全体を射程に入れたまとまった考察は、筆者の知る限り、Michel Jarrety の *Valéry devant la littérature*, Paris, P.U.F., 1991のみである。個々の物語について言及したものは幾つかあり、最近では *Bulletin des études valéryennes* No64, No68で Anne Fontvielle が、『アセム』と『ラシエル』の考察をおこなっている。

I

- 1) たとえば、アラン・ロブ＝グリエは、1956年に次のように書いている。
「今日でも通用している小説の唯一の概念は、事実上、バルザックのものである」。 (M・ナドー『現代フランス小説』篠田浩一郎訳、みすず書房、1976年、P. 290)
- 2) *Œ*, I, p.770.
- 3) *Ibid.*
- 4) XXIII, P.736.
- 5) *Œ*, I, pp.770-771.
- 6) *Ibid.*, p.771.
- 7) *Ibid.*
- 8) *Ibid.*
- 9) *Ibid.*

II

- 1) *Œ*, II, 407; *HB*, 57. (以下、407; 57. と表記する)
ところで、ここでヴァレリーがいかにも自然さを強調しているかは、原文を見るのがいちばんいい。たとえば、冒頭のふたつの文は、以下のようなものである。
《Il m'arrive, comme à chacun, de me faire des contes./ Ou plutôt il se fait des contes en moi.》
見ての通り、ここでは徹底的に il という非人称の主語が使われ、je は避けられている。

2) *Ibid.* この部分の原文にも、非人称の主語が二度登場する。

《Il m'arrive, comme à plusieurs, mais rarement, de noter l'essentiel de ce qui m'est ainsi venu. (...) Enfin, il arrive aussi que, revenu à mes papiers, je me mette à écrire ce qui s' était formé tout seul dans ma tête.》

3) *Ibid.*

4) *Ibid.*; 57-58.

5) *Ibid.*

6) *Ibid.*

7) ところで、ヴァリエーションについては、ヴァレリーは『カイエ』のなかで、たとえば次のように言っている。「ヴァリエーションのある詩は、ふつうの低俗な意見では、スキャンダルである。私にとっては、長所である。知性はヴァリエーションの数によって決定される」(IX, 49; 1, 254)。

8) 436; 95.

9) 431; 88.

10) 438; 98.

11) 452; 116.

12) 455; 120.

13) 436; 95-96.

14) 430; 87.

15) 451-452; 115.

- 16) 448; 111.
- 17) 449; 112.
- 18) 450; 113.
- 19) ヴァレリーのヴォルテールのコントに関する言及は、スタンダール論をはじめとして、幾つかのテキストに見られるが、たとえば、1934年の『カイエ』には、「ヴォルテールのコント万歳」(XVII, 279; 2, 1223)という、文字通り手放しの(?) 賛辞も書きつけられている。
- 20) 以下、本文の考察では、「奇妙な」、「不可解な」という言葉がしばしば登場するが、それがヴァレリーのテキストの引用において現れる場合は、すべて原文の、*étrange, incompréhensible* の訳である。
- 21) 452; 115. 以下、註26) まで傍点はすべて筆者。
- 22) 453; 117.
- 23) 454; 118.
- 24) 455; 119.
- 25) 456; 121.
- 26) *Ibid.*
- 27) 428; 84.
- 28) 465; 131-132.
- 29) 457-458; 123.
- 30) 447-448; 110.

- 31) 414-415; 66-67. このふたつのテキストには、ここで異同がある。
最後の部分が、プレイヤード版では以下のように、
《Psaumes de Robinson.
Spécialisation des morceaux, oppositions, réalisations.》
HB では次のようになっている。
《Psaumes de Robinson (spécialisation des morceaux
oppositions réalisation).》
ここでは新しい *HB* に従った。以下、異同のある場合は、すべて同様に
する。
- 32) 具体的には、*HB*, pp.176-185の註を参照されたい。
- 33) 437; 96.
- 34) 422; 76.
- 35) 453; 116-117.
- 36) 423; 78.
- 37) 424; 80.
- 38) 425; 81.
- 39) *Ibid.*
- 40) 426; 82. ふたつのテキストは、ここでも異同がある。冒頭部分がプレイヤード版では、*Je chanterai les sens.* , *HB* では、*Je chanterai les sens les sens* となっている。見ての通り、*HB* では *les sens* が重ねられており、また文末にコンマがない。
- 41) 442; 103.
- 42) 447; 110.

43) *Æ*, II, 501.

44) *Æ*, I, 771.

45) たとえば、ミシェル・ビュトールは次のように言っている。「物語とはところで、文学の領域をはるかに凌駕する現象なのだ。なにしろ物語はわれわれが現実を理解するのに欠くことのできない要素のひとつなのだから。われわれは死にいたるまで、また言葉を理解するようになって以来ずっと物語に囲まれている」。(M・ナドー、前掲書 p.298)

46) III, 599; 1, 6.

47) XX, 678; 1, 11.

48) XXV, 552; 1, 15.

49) XVIII, 55; 1, 841.

50) XXVI, 438; 1, 208.

51) IX, 804; 1, 96-97.

52) XXVII, 475; 1, 220.

53) XV, 812; 1, 131.

54) XVII, 226; 1, 140.

55) 466-467; 134.

56) 439; 99. ここでも、ふたつの版には異同がある。*HB*の方には、文末にコンマがない。しかし、訳文では句点を省くことは避けた。