

広島大学学術情報リポジトリ  
Hiroshima University Institutional Repository

Title	ポール・ヴァレリーの「均衡」 : 『歩み』を使って
Author(s)	緒方, 仁明
Citation	フランス文学 , 13 : 22 - 31
Issue Date	1980-05-15
DOI	
Self DOI	
URL	<a href="https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00040922">https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00040922</a>
Right	
Relation	



## ポール・ヴァレリーの「均衡」 『歩み』を使って

緒 方 仁 明

はじめに、『カイエ』刊行に端を発して俄かに活気を取り戻してきたヴァレリ批評を最も特徴付ける言葉を、ジャン・ベルマン＝ノエルから借りてくることにしよう：

明晰さを求めての狂おしいまでの探索と、闇を糧とし、不在によってしか語りかけてくることのない欲望の口籠りとの間には、一筋の溝が深く穿たれており、ヴァレリーの運命は、本質的にその中で演じられる。そして、その裂け目は、実に多様な名を持つのである。<sup>(1)</sup>

さらに彼は、ヴァレリー批評の動向、言い換えればヴァレリー世界の構造自体を、「両極性」<sup>(2)</sup>という数学物理用語を使って端的に評している。しかし、ここでわれわれが再確認しなければならないのは、これら両極が、互いに排斥し合いながらも、同時にまた相互を必須の存在条件とするものであり、決して安易に切り離して論議されるべきものではないということである。1917年の『カイエ』には次のような一節がある：

ディオニソスとアポロンの間の対立は、一つに構成されるものである。両者は、一個に融合することで初めて価値を持つのだ。(中略) 白熱する炉の中にも、消えてしまった炉の中にも、同じ様に視線は何ものをも捉えることはできない。したがって、必要なのは明暗である。つまり、すべてを、また無をして《何ものか》にするような明暗こそ、在ってしかるべきなのだ。<sup>(3)</sup>

二極のうちから片方だけを取り上げて、知性よ官能よと決めつけることが、ヴァレリーという一個の存在を屠殺する作業に他ならないことを、比喩的に語られたこの文章からも推して知るべきであろう。「彼(ヴァレリー)は、ディオニソスを捨ててアポロンを選んだ」<sup>(4)</sup>という従来<sup>(4)</sup>の定説も、今や覆される時期に来ているし、また単純にそれを逆手に取って彼の闇の部分だけに視線を当てることも安易なやり方であろう。

☆  
☆☆

相反するエネルギーの共立一体化というこの観念図式は、ヴァレリーの作品、特にその詩作品に於いて顕著に窺える。この観念図式を表現するに最も有効と思われるキーワードをヴァレリー自身の著作から借りるとすれば、「均衡」という語を挙げてみたい。この語は1894年以降あらゆる刊行作品の種本になっているとも言える『カイエ』の中に、ほぼ全期間に渡って頻繁に登場する。幼少時数学を嫌い不得手にしていたらしい彼が、このよ<sup>(5)</sup>

うな力学用語を好んで使っていたことに、われわれは何ら驚く必要はないし、また彼を評して一般に言われているペダントリーをそこに見て取ることも誤りであろう。実際、村松剛氏や山田直氏が指摘するように、『カイエ』の中に無数に記された数式には中学程度の誤りが頻出するのである。<sup>(6)</sup>彼の科学への興味が、極めて素朴な発想にあったということ、ここで再認識しなければならない。ニコル・スレイレット＝ピエトリも言及しているように、<sup>(7)</sup>仮りに  $(A = A)$  とすれば、 $(A, A)$  の数値に大小に何ら関りなく常に  $(A - A = 0)$  と表記されることへの不思議さこそが、ヴァレリーをして数学（むしろ算術と言うべきだろうか）へと向かわせた第一の要因であると言ってよかろう。彼は、あらゆる事物・現象にこの式を垣間見ようとする。つまり、万象の形体から出発して、その本質を擲もうとするのだ。詩の創作については形を最優先させるという彼の詩論も、当然ここから派生したものと見えよう。例えば、人間の存在について次のように言っている。

人は、まるで際限のない行為、ちょうど身体を支えるには踵を蹴り続けるしかない泳ぎ手の運動のようなものを通じて《存在》しているのだ。独楽。この行為は、意識の絶え間のない表向きは自然発生的な変化によって、形に現れる。しかし、それは一般的には無意識のものである。つまり、刺激に対する間断なき返答、それ以前の状態への回帰のようなものであり、均衡の保持、現実の保持なのである。<sup>(8)</sup>

こう言うヴァレリーが、また別のところで「一切の事物は置換可能である。」とまで断言した背景には、「均衡」への確かな実感があったからに相違ないと思われる。「世界・肉体・思考を包含した自分自身の総体的機能を想い描く」<sup>(9)</sup>ことを主要目的とした彼の生き方は、彼自身改めて断わるまでもなく、哲学的という形容だけでは片付けられないものであろう。ヴァレリー自身が如何に後込みしようとも、この生き方こそ真の詩人のそれに他ならないのではあるまいか。

前置きはこれ位にして、以後詩集『魅惑』の中から『歩み』と題された一編を選んで、そこにこのヴァレリーの「均衡」の一つの相を看取してみたいと思う。

☆  
☆☆  
LES PAS <sup>(11)</sup>

TES pas, enfants de mon silence,  
Saintement, lentement placés,  
Vers le lit de ma vigilance  
Procèdent muets et glacés.

Personne pure, ombre divine,  
Qu' ils sont doux, tes pas retenus!

Dieux!… tous les dons que je devine  
Viennent à moi sur ces pieds nus!

Si, de tes lèvres avancées,  
Tu prépares pour l'apaiser,  
À l'habitant de mes pensées  
La nourriture d'un baiser,

Ne hâte pas cet acte tendre,  
Douceur d'être et de n'être pas,  
Car j'ai vécu de vous attendre,  
Et mon coeur n'était que vos pas.

この作品を詠んで最初に気が付くのは、具体的映像を表示する名詞がほとんど使用されていないということだ。形あるものを表わす名詞を挙げてみるとすれば、「子供ら (V.1)」、  
「臥床 (V.3)」、  
「素足 (V.8)」、  
「唇 (V.9)」ぐらいである。しかも「臥床」を除いた他の2個のうち、「子供ら」は「我が沈黙」を、残り2つは「おまえ＝穢れなきペルソナ、神の影」という抽象的な語句を主体としている。したがって視覚に捉え得るものがあるとするれば、「臥床」のみと言ってしまってもよいであろう。このことから、この作品で詩われるドラマが闇の中で展開されていることを、われわれは容易に推察できるのである。そして、闇の世界の中心に据えられた「臥床」に、「私」がいるのだ。

闇の中のドラマは、必然的に音を媒介にして構成されることになる。したがって、この作品を語るとすれば、何よりもその調音表現に触れてみないわけにはいかないだろう。以下、作品の進行に歩を揃えて、一節ごとに考察してゆくことにする。

《 I 》

ドラマは、[tepa]という瞬間音で唐突に始まる。続いて、[afā], [m] [silā:s], [setmā], [lātām]という鼻母音の連用で、物憂げなリズムが次第に明らかになってくる。思いを凝らして臥床の中で沈黙している「私」は、それが「音をさせない」にもかかわらず、「おまえの歩み」のリズムを捉えているのである。[tepa]という乾いた微かな振動と共に、「私」の意識がゆっくりと活動を始めたようだ。軽いスイッチ音と共に回転を開始する歯車を想像させる。優しい衣ずれの音を感じさせる [s] 音、[l] 音の多用によって、待つ相手に対する「私」の意識が徐々に具体性を帯びつつあることが暗示されている。

《 II 》

一行目に連なる〔無声のe〕によって、ゆるやかなリズムがより確かなものとして刻まれてゆく。何ものかの歩みが、どこまでも抑えられたものであることも、そこそこに散りばめられた鼻音〔n〕〔m〕によって明らかであろう。もう一つ聞き逃してはならないのが、2度現れる〔k〕音である。この音は、ヴァレリーの詩作品の多くで知られるように、自個の存在を脅かす何らかの力に対して抵抗を続ける者の心身の軋み、あるいはその崩壊を暗示するものであると言える。ここでわれわれが言っているのは、単なる数の大小ではない。それぞれの作品中で、他の部分とは明らかに判別し得るような比率と、意味内容との交感について言っているのだ。以下、ヴァレリーの他作品から特に顕著な例をいくつか挙げてみることにする。

『若きパルク<sup>(12)</sup>』

Je suis seule avec vous, tremblante, ayant quitté (V.24-27.)  
 Ma couche; et sur l'écueil mordu par la merveille,  
 J'interroge mon coeur quelle douleur l'éveille,  
 Quel crime par moi-même ou sur moi consommé? ...

闇の中で独り目覚め、「わが身を囓む不安を自身にたずねる」<sup>(13)</sup>パルクの苦悩を、如実に伝えている。さらに、〔m〕音の暗く抑制された響きも、意味内容の伝達を助けている。

『デルフォイの巫女<sup>(14)</sup>』

Qu'ai-je donc fait qui me condamne  
 Pure, à ces rites odieux?  
 Une sombre carcasse d'âne  
 Eût bien servi de ruche aux dieux!  
 Mais une vierge consacrée,  
 Une conque neuve et nacrée  
 Ne doit à la divinité  
 Que sacrifice et que silence,  
 Et cette intime violence  
 Que se fait la virginité!

Pourquoi, Puissance Créatrice,  
 Auteur du mystère animal,  
 Dans cette vierge pour matrice,  
 Semer les merveilles du mal!

Sont-ce les dons que tu m'accordes?  
 Crois-tu, quand se brisent les cordes  
 Que le son jaillisse plus beau?  
 Ton plectre a frappé sur mon torse,  
 Mais tu ne lui laisses la force  
 Que de sonner comme un tombeau!

Sois clément, sois sans oracles!  
 Et de tes merveilleuses mains,  
 Change en caresses les miracles,  
 Retiens les présents surhumains!  
 C'est en vain que tu communique  
 À nos faibles tiges, d'uniques  
 Commotions de ta splendeur!  
 L'eau tranquille est plus transparente  
 Que toute tempête parente  
 D'une confuse profondeur! (Str. 13-15)

神託を告げる儀式への恐怖と、巫女として選ばれたことへの持って行き場のない抵抗感を詠み取るべきであろう。この部分では、同類の瞬間子音〔t〕音との間に相互増幅作用もあって、あたかも苦痛の絶頂へと近付きつつある巫女の叫びが聞こえてくるようである。

『柘榴<sup>15)</sup>』

Craquer les cloisons de rubis,  
 Et que si l'or sec de l'écorce (V.8-11)  
 À la demande d'une force  
 Crève en gemmes rouges de jus,

柘榴の果粒を仕切る板の軋りと、表皮が裂け果粒が迸る刹那を伝えている。実りを目ざして外を示向する内在エネルギーと、それを阻止せんとして内へと向かうエネルギーの危うい均衡と、その決裂の場面を、美事に描き出している。

『歩み』に帰ることにしよう。等一節、第三節ともに1回も使っていない〔k〕音をこの節でそれとなく2回使うことで、「私」の意識の底で芽生えたある種の緊張感と、最終節に於ける緊張のクライマックスへの予感を伝えているように、われわれには思えるので

ある。

《Ⅲ》

極限へと近付いた緊張の高まりが、〔s〕音のゆるやかな減少（Ⅰ，7 Ⅱ，4；Ⅲ，3）と、それに反比例するようにして増してきた〔r〕音（2；5；6）によっても窺い知れるであろう。最終節を前にして、最終節を前にして、われわれもまた知らず知らずのうちに、詩の「私」と同じように、何かを待ち構えている。

《Ⅳ》

この節に入ってもなお、〔s〕音の減少と〔r〕音の増加は続いている。ここで最も顕著な変化を遂げているのは、〔t〕音と〔k〕音である。前者は第一部から、3；3；4と続いて、この節で8と急激に増加している。また後者は、先に触れたように、0；2；0と続いて最終節は5である。これらの音色上の構造から、頂点に至った「私」の緊張を感じ取ることは、何ら不当な手段ではないだろう。ほぼ明確に図式化可能な調音表現とともに、この詩の詩型が生み出す韻律も、われわれを助けてくれている。8音綴、交韻、4行詩節を4個連ねた詩型からも、規則的なリズムを刻んで緊張の頂点へと進んでゆく「歩み」が、如実に感じられるのである。

☆  
☆☆

闇の中の「歩み」に合わせるように音だけを頼りに進めてきた考察を、作品そのものの意味解釈という位置にまで止揚するためには、最終節から第一節へと溯上ってゆく方法が適当であるようだ。まず最初にわれわれの目を針付けにするのは、「在り、そして在らぬこととの心地よさ」という詩句である。音の効果を考えると、前後を〔k〕音の渦で囲まれた空白帯、ちょうど台風の目のような印象を受ける。意味から考えてみても、前に置かれた「その優しい行為をいそいでくれるな」という表現からは、一気にゴールを駆け抜けようとする相手に対する「私」の抵抗が窺える。一方、次の「あなたを待つことで私は生きてきた」という一行で見落すことができないのは、時制が現在から過去へと変化したこと、それに《Tutoiement》が《Vouvoiement》に変わったということである。複合過去時制によって、「私」は、明らかに「その優しい行為」が完了したことを告げている。最終行「私の心はあなたの歩みに他ならなかった」という表現で使われた半過去によって、その行為の過去性はさらに裏付けされている。人称用法の変化は、この時制の変化と照らし合わせて考える必要があるようだ。すなわち、「私」との関係の密度がすでに薄れ、その結果《toi》は《vous》と呼ばれることになるのである。モニク・パランはこの変化について、「これまで抑え、保ってきた欲望と距離、限りない優しさをこめた敬意といったものが、《vous》が《tutoiement》にとって変わるという思いがけない詩句の中で爆発するのである<sup>(10)</sup>」と言っている。しかし、パランの解釈ではむしろ《vous》から《toi》へと変わる

方が自然なのではないだろうか。「神」に対しても、「恋人」に対しても、呼び掛けは《vous》ではなく《toi》で為されるものであろう。われわれは、これら二つの変移の中に、パランの説を裏返した意味を汲み取るべきである。すなわち、最終二行の「私」は、何者かを待ち続けていた「かつての自分」と、今はもう「見知らぬ者の位置にまで退いた相手」とを、冷やかに振り返って見ているのである。ヴァレリーが言うところの、「そこを越えればすべてが変わる最終点<sup>(17)</sup>」を越えてしまったからである。

具体的イメージの欠如ゆえに、この作品は実に多様な解釈を取り得ることになる。『魅惑』で一つ前に配列されている作品『ポエジー』と関連させて、詩の女神を待つ詩人ととる解釈<sup>(18)</sup>、臥床で恋人を待つ男、という解釈<sup>(19)</sup>、等々… 最終節での文法的変移を考慮に入れても、どちらの解釈も不可能ではなさそうである。待ち続けた詩の靈感を享受した後、それを作品へと構築するという冷徹な作業に移る詩人。官能の絶頂を越えて、次第に離れゆく男女。十分説得力がありそうだ。しかし、われわれには、解釈をより素朴な段階にとどめておいた方が自然なように思われる。

Mon coeur n'était que vos pas, (V.16)

Tes pas, enfants de mon silence, (V.1)

《Mon coeur》を、この語の第一義である「心臓」と取ることが可能ではないだろうか。さらに平易に言い直して「鼓動」《les battements du coeur》と取れば、すべてが明らかになる。決論を先に言うことにしよう。われわれは、この作品を「闇の中での半睡半覚の状態から完全な目覚めへと至る歩み」と解釈するのである。熟睡していた「私」は、ふいに何かの物音を耳にした（気がした）ために、「目覚めつつ眠る男の夢<sup>(20)</sup>」の中へ入る。近付いて来る何かを迎えるために「私」は、「凝念、つまりいざという時に間違いなく、あるいはより力強く行動するための一定量のエネルギーの準備あるいは蓄積<sup>(21)</sup>」を開始するのである。

両者の接近から生まれる緊張が高まるにつれて、「私」は相手の正体を予感するようになる。「神の影」とは光と受け取ってよいだろう。薄っすらと白んでゆく大気の中で、覚醒はさらに進み、「私」はより具体的なものを求める。「さし伸べたおまえの唇」という表現には、窓辺からさし込む朝の光線のイメージが重なってくるのである。

では、「いそいでくれるな」と頼むのは何故なのだろうか。われわれは、その理由を次のように解釈する。つまり、「眠り＝闇」の世界と「覚醒＝光」の世界とを仕切る「闕」の真上に立つという行為、無意識と意識、非存在と存在との間の微妙な均衡を味わい知るためにこそ、「私」は待ちわびてきたからである。扉を開けて、完全な覚醒という別の世界に入った「私」にとって、その扉の裏側にある（あった）世界はもはや無縁のものになってしまったのである。ここに、決定的な非連続を見て取るべきであろう。今「私」は、最初に



意識の奥底に「ひと刺しのかぼそい警告<sup>(22)</sup>」を与えて覚醒へと向かわせた「足音」が、実は自分の胸の鼓動に過ぎなかったのだということを、冷やかに半過去時制を使って述懐するのである。要約すれば、この詩は、一人の人間の肉体と意識との不均衡という夢幻状態が、相互の刺激とポテンシャルの増殖とによって決定的な均衡、つまり肉体に対する意識の「概念能力の臨界点<sup>(23)</sup>」へと至り、それを通過するまでの道程を伝えるものと言えよう。だからこそ、不安定な均衡状態が生み出す夢想の具体的映像化について、様々な解釈が為されるのであろう。

われわれは、この作品へのヴァレリー自身の註釈を、『魅惑』刊行後3年を経た1925年に発表された散文詩『ABC』の中に発見することが出来る：

暗闇と寢床をひっくり返しながら、精神を集中したり、精神を弛緩させたりしている。漠として屍骸布の波を捲り除け、追いやりながら、終りに存在は彼等の気持のよい混乱を追払ってしまう。自己であるという精神力はその存在を駆けめぐる。自己であるということは、存在を、恰も奇襲の如くに、捕える。そして時には幸福な奇襲であり、時には計り知れぬ不幸である。どれほどの目醒めが、夢でしかないことを欲むでもあろうか！…然しながら忽ちに、統一は四肢を捉える。そして頸筋から足の先まで一事件が貫いて人間が出来る。起きろ、と私の体全体が叫ぶ、不可能と絶縁せねばならぬ…起きろ。起きるといふ奇蹟は為される。この奇蹟、均衡不倒より以上に単純なものがあろうか。より以上に説明出来ない何物があろうか。<sup>(24)</sup>

木の葉の上に乗りに出している露台の上で、最初の時間と可能である悉皆車との鬨の上で、私は眠り私は醒める。私は昼にして夜である。<sup>(25)</sup>

☆  
☆☆

『歩み』と題されたこの作品が、『眠る女』、『死を伴る女』、『部屋の中』などと同様、身近な日常生活の一コマを描いたものであることは言うまでもないだろう。そこに見られるのは、どこまでも自分自身であろうとする一人の人間の姿である。「自個であるためには他者を必要とする」と語るヴァレリーは、もう一人の自分を含めて、あらゆるものに対話を挑み求める。彼の詩作品のほとんどが対話体であるか、あるいはあるテキストの表題を借りれば『一人の中の対話』<sup>(26)</sup>であることを考慮すれば、詩人ヴァレリーの意図はかなり明瞭なのである。まさしく彼は、自分自身を含めたあらゆる事物、現象の中に、無数に折り重なった「均衡」のドラマを看取しようとしたのだ。初めに述べた数式の例を借りれば、彼は、自分を $(A = A')$ のイコール記号の真上に立たせて、万象を考察、描写しようとしたのだと言い換えられる。彼が希う「純粹自我」の意味もここにあるのだ：

小生はこの《純粹自我》を、すべての代数式と同等なものとして置かれるあの貴重な数学的表記の《ゼロ》に好んで比較するものです。<sup>(27)</sup>

以上、短詩の素朴な読解を中心に進めてきた断片的な論究ながら、ヴァレリー世界を探る上での、「均衡あるいは均衡をめぐるの動揺」という観念構造の不可欠性を、幾ばくかは垣間見えたように思えるのである。

《注》

- (1) Jean Bellemin – Noël : Introduction dans “Les Critiques de notre temps et Valéry”, Garnier, p.9
- (2) ibid., p.11
- (3) Paul Valéry : “Cahiers”, Tome II, Bibliothèque de la Pléiade, p.1381  
《 》内はイタリック。(以後C.P1.,II,p.1381.と略記する。なおPléiade 版作品集についても, O. P1., I ou II, p……と略記する。)
- (4) Marcel Raymond : “De Baudelaire au Surréalisme”, José Corti, p.153
- (5) Agathe Rouart-Valéry : “Introduction biographique”, O. P1., I, p.15
- (6) 山田直 : “ポール・ヴァレリー「ジェノヴァの危機をめぐる」”, 慶応大学法学研究会, p.131 – 132.
- (7) Nicole Celeyrette – Pietri : “Le jeu du Je”, dans “Paul Valéry contemporain”, Klincksieck, p.13.
- (8) P.Valéry : C, P1., II. p.44. 《 》内はイタリック.
- (9) P.Valéry : “Note et digression”, O, P1., I, p.1225.
- (10) P.Valéry : C, P1., I, p.793
- (11) P.Valéry : O, P1., I, p.120 – 121
- (12) ibid., p.96 – 97.
- (13) 井沢義雄 : 「ヴァレリーの詩『若きパルク』」, 彌生書房, p.51.
- (14) P.Valéry : O, P1., I, p.133 – 134
- (15) ibid., p.146
- (16) Monique Parent : “La Fonction poétique du langage dans 《Charmes》”, dans “Paul Valéry contemporain”, p.69
- (17) P.Valéry : C, P1., I, p.21.
- (18) cf, 鈴木信太郎 : 『歩み』訳註. 「ヴァレリー全集1」. 筑摩書房, p.153 – 154.  
cf, Hubert Fabureau : Notes des “Poésies Choisies de Paul Valéry”, Hachette, p.34.  
cf, Alain : “Charmes commentés par Alain”, Gallimard, p.124 – 125.
- (19) cf, Robert Monestier : Notes des “Charmes”, Les nouveaux classiques Larousse, p.39.

cf, René Fromilhague : "Paul Valéry poète sensuel", dans les "Entretiens sur Paul Valéry, Presses Universitaires de France, p. 109.

- (20) P. Valéry : "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci" O, P1., I, p. 1162.
- (21) P. Valéry : C, P1., II, p. 254.
- (22) P. Valéry : "L'abeille (V. 13)", O, P1., I, p. 118
- (23) P. Valéry : "Préface" de "Monsieur Teste", O, P1., II, p. 11.
- (24) P. Valéry : "B", O, P1., I, p. 1726. …はイタリック.
- (25) P. Valéry : "C", ibid., p. 1727.
- (26) P. Valéry : "Colloque dans un être", ibid., p. 360-366.
- (27) P. Valéry : "Lettre au R. P. Rideau", dans "Lettres à quelques - uns", Gallimard, p. 245. 《 》は大文字.

(岡山大学大学院修士課程在学中)