

詩と近代世界 : 初期のヴァレリーをめぐって

有田, 忠郎

<https://doi.org/10.15017/2332822>

出版情報 : 文學研究. 61, pp.113-134, 1963-03-20. 九州大学文学部
バージョン :
権利関係 :

詩と近代世界

——初期のヴァレリーをめぐって——

有田忠郎

「また、暁まえに抛棄された夜の詩篇、黄色い琥珀の大きいなる
晚禱の罫にとらえられた化石せる翼……」

おお、燃やせ、燃やせ、砂浜の尖端で、これらすべての残骸
を、羽毛と爪、染めた髪毛と不潔な画布の残骸を、

そして昨日より生まれた詩、或る夜稲妻の熊手に生まれた歌
は、女達の乳のまじった灰のように、弱々しい名残りをとど
め……

すべて翼あるもの、君等が用いることのないそれらから、私
は自分のために用途なき純粹の言葉を作る。

かくて私は、またも、消し去ることも可能な一篇の大きな詩
篇を試る……」

(サン・ジョン・ペルス『流謫』⁽¹⁾)

ポール・ヴァレリーは、そのボードレル論の中で、一八四〇
年に筆をとる年齢に達した青年の心理を分析し、この詩人が独特

の詩を創造し得た理由を次の点にもとめている。⁽²⁾ すなわちボ
ードレルは、彼に先立つローマン派の巨匠たちがもたらした豊か
な詩の素材と形式とについて、彼等によってすでに開拓済みのも
のはこれをさしひかえ、その弱点と欠陥とを補って完璧を期する
ことにすべての努力を集中したのである、と。そしてこの場合、
ヴァレリーによれば、ローマン派が開拓した混沌とした領域は、
形式・感情・絵画的・深遠さ等々の要素を隈なく包含しており、
それは無秩序であるとはいえ、或いは無秩序のゆえにこそ、次に
きたるべき詩の純化作用の材料にほかならず、それを整理し統一
して秩序を確立するための前提となるものなのである。この純化
作用と秩序とに対する明晰な自覚を持たねばならないという理由
で、ボードレルにとって、大詩人は必然的に大批評家となるべ
きであった。

ところで詩人が、詩人であるのと同じ資格で批評家を兼ね、文学

における「自然のままの所産」⁽³⁾としてのローマン派の廣大な作品群から出発して、表現における詩的純粹さを追いながら遂に象徴詩の精髓に達した時、そこに実現された傑作は、もはや次の世代に表現活動の余地を残さなかった。ヴァレリーが詩を書きはじめたのは、ちょうど歴史がこのような段階にさしかかった時であり、それは当然彼の立場を、ボードレールのそれにくらべていぢるしく困難なものにしている。⁽⁴⁾『ラ・コンク』*La Conquête*をはじめ幾つかの雑誌に發表されたヴァレリーの初期詩篇のほとんどが、ギョ・ミショーのいわゆる「象徴主義の勝利の年」⁽⁵⁾、すなわち一八八八年から一八九一年に至る約三年間に集中されているという事実は、この間の事情を端的に示すものであろう。⁽⁶⁾

このような過程が極まる所に出現する最も普通の態度は、いわゆるデカダンスである。なぜなら、こうして作品そのものが完璧となつてしまえば、後に残されるのはただ、批評の余地ない傑作を嘆賞することだけであり、一方とぎすまされた自意識は、このような過去の傑作に接してようやく燃え上る以外に行爲の捌け口を見出すことができないからである。この時、精神は、その行動性の貧しさと、完璧な作品形式に対する敏感にすぎざる感受性とを以て特徴づけられるであろう。

象徴主義がしばしば厳密な古典性と、茫漠とした神秘の陰影とを併せ持つ理由は、右によつてもほぼ説明がつく。従つてその洗礼を受けた者にとつて讚美の対象となるのは、すでに確乎とした現実性を担つて存在する純粹な芸術作品であることを第一の条件とし、それを充たす限り、一見古風な様式についても、そこに漂

う繊細な美の光彩を発見することにはいささかも躊躇するものではなかつた。はたして、マラルメの詩に接する以前のヴァレリーが最も心酔したのは、十数世紀の伝統の中で魂の光の照明を受けつゝ丹念に磨かれてきたカトリック教会の芸術、ことにミサによつて代表されるその典禮であつた。⁽⁷⁾（ミサを芸術と呼ぶことには疑義があると思うが、これについては後述する）。

さらにデカダンスについて一言しておきたい。

ローマン派文学が次にきたるべきもの（象徴主義）の素材となつたというヴァレリーの言葉を信じるならば、象徴主義が取りあげたのはなまのまの人生ではなく、すでに文学的に開拓すみのもの、つまり言葉において何等かの表現を得たものであつたという結論になる。逆に言えば、先立つローマン派の人々が実人生の波瀾を味わいつくしてしまつたため、そのあれこれの局面に直接触れて揺れ動く情緒の顫動を持つ時期は、すでに終つたのであつた。二月革命或いはパリ・コミューンの挫折を境とした政治的な時代開塞がこの傾向に拍車をかけたことは、言うまでもない。象徴主義の詩人たちは、あたかもこのような時期にめぐりあつたのである。こうして以後詩人たちは、すでに言葉によつて意識の中を瀰過されて出てきたものを対象としなければならず、その作品は、或るものに触れて得た感動を抒情的に歌うというより、その感動の質を批評的に分析する方向を辿つた。従つてそれは意識の意識、すなわち自意識の詩となるほかはなかつたのである。⁽⁸⁾ただそこには、自意識の詩の徹底をめぐける情熱のみは残されていた。マラルメにそれはつくされている。ところでこの仕事が残

了した時、情熱は何に對して自分をふりむければよかつたであらうか。おのれを賭けて人生の中に何もかを發見するという素朴な喜びを奪われ、さらに自意識のあますことなき踏査という冒險を閉ざされた以上、残されたことは、かくて精妙になつた精神をもつて過去の波瀾と榮光となつたかきしむ以外のものではないであらう。すなわちデカダンスは氣質の問題でもあるが、それ以上に、近代詩の論理の中に孕まれた一種の必然性として理解されなければならぬのである。

ヴァレリーに対する文学上の啓示が、こういうタイプの代表であるユイスマンスの小説『さかしまに』の主人公デゼッサントを通じて与えられたという事實は、ヴァレリーが詩を書きはじめた時代的狀況から受ける制約に加えて、二重に彼の内的生活の最初の段階を決定したように思われる。⁹⁾ マラルメの作品に接した時の絶望的な賞讃、或いは中世芸術への陶醉を示した前派ラファエル主義者たちへの共感など、彼の書簡集から幾つもの例を拾うことができる。¹⁰⁾

ところで、このような精神がなおかつ詩を書くことをもくろむとすれば、それはこの洗練された感受性を以て過去の傑作に含まれる性質の一部を取出し、これに自分流の磨きをかけ、個性的な色彩を加えるほかにないであらう。この傾向は当然、言葉の特殊な効果を強調することによってそれぞれ独自の世界を拓くことはできるが、同時に、かような傑作が他の諸作と共に分有して一つの詩の理念を詩人の数だけの断片に分解してしまふ危険を伴うはずである。この時、詩人が自分の所有する言葉の個性を磨

くことは、その弱点を育てるということにも通じてであらう。すなわち、ギー・ミシヨールの言葉を借りれば、実際の作品においては *preciosité* の途を辿り、分解された詩の実体をまとめるものは、もはや集的な理念ではなく、グルモン *Le Livre des Muses* のような、洗練された群小詩人の肖像画の陳列でしかなくなるわけである。¹¹⁾

ヴァレリーのごく初期の詩篇も右のような傾向を免れるものではないが、十八才にしてエドガー・ポールの『詩の生成』の影響による『文学の技術に関する若干の覚え書』 *Quelques notes sur la technique littéraire* を書き、文学とは言葉が読者に及ぼす効果の問題に還元されると断じた彼の場合、*preciosité* は詩の実体としてはなく、効果という心理学的な問題と密接に融合した詩の技術的な局面に限定されてしまふ。それが内容から遊離してなお存在し得るものであったことは、『妖精の国』*Le Royaume* と『同じく妖精の国』*Même Pays* という、同じ十四行詩の二通りの形を書いていることにも見られるであらう。¹²⁾ そして一方、その実体については、『ナルシスは語る』*Narcisse parle* で証明されるようにきわめてナルシシクな觀念を抱いており、この觀念が認識の彼方に投じる自我の影は、さしあたって自意識の過剰な状態としてしか定義できない非存在の存在である以上、詩作と認識との間に越えがたい二律背反が生ぜざるを得ない。しかも、彼の絶対の師匠たるマラルメが、完璧という審美上の徳によって詩作の途を閉ざすと共に、自我認識の問題を比類のない厳密さを以て芸術行為に結びつけつつ、最後の『散子の一擲』に向つて詩作と認識との究極的な矛盾への途を歩んでいたことは、ヴァレリーが出

発した近代詩の精神風土を一種の限界状況ならしめる十分の歴史的条件だったと考えられるのである。

さてそれでは、芸術は、これを不可能ならしめる芸術的理念というパラドックスによってしか、真に彼の欲望を充たすことができなかつたのであろうか。マラルメの作品がヴァレリーにとって詩のイデアにも等しいものであり、これがその他の詩に対する好みを急激に腐蝕させてしまったという意味では、そうも言える。

しかしヴァレリーの場合、最初は作品によって実現さるべき何等かの実体として芸術家の礼拝の対象であつたかような理念は、やがて自我すなわち精神の活動が取り得る一形式として自覚され、静的な美 *beau* や神秘 *mystère* の観念にかわって、動的な「構成」 *construction* の観念が至上の地位を占めるに至り、芸術は世紀末の様相を脱して新たな局面のもとにその可能性を開拓しはじめる。すなわちデゼツサントはレオナルド・ダ・ヴィンチの光の前にその姿を消すわけであるが、もし、この普遍的精神が出現する前、これに対応するような広汎な芸術理念の実現としてヴァレリーが関心を寄せていた芸術形式を書簡集の中にもとめるならば、詩よりもむしろ教会のミサの方を指摘すべきではあるまいか——形而上的芸術は純粹な絶対観念を以て、絵画は色彩を以て、詩は言葉を以て、それぞれ宇宙を構成するものであるとは、一八九一年四月マラルメ宛書簡に見られるが⁽¹⁾、この言い方を借りるならば、ミサは演劇と詩と音楽とを以て宇宙を構成する総合芸術だとも言えるであろう。これには、当時フランスを風靡していたワグネルの楽劇からの強い影響があつたと考えられる。『ローエン

グリン』を聴いた時の感動が、マラルメの作品さえなお不十分なものと思わせるほど激しいものであつたことを、彼はジードに告白しているのである⁽¹⁵⁾。

ミサについて最もまとまつた考えは、一八九一年十二月五日ジード宛書簡の中で述べられている⁽¹⁶⁾。それによるとヴァレリーは、ミサすなわち *drame liturgique* を、演劇の最高形式であるのみならず、すべての芸術の頂点に位置するものと考えている。演劇の舞台となる祭壇、舞台上の人物である僧侶の動作、美しいラテン語の祈禱、そしてそれらに天上の律動を与える宗教音楽は、この世界の個々の現象の彼方に実在する宇宙的な秩序を要約して、これを人間の魂の純粹な内面性に媒介する形式にはかならない。そして、そこに集う信者も、単なる観客ではなく、断食・告解等によってみずからをかような純粹な内面性として準備し、舞台の形式を通して神性 *divinité* に参入する。こうしてミサは、人間と人間、人間と宇宙とのコミュニケーションを媒介する場所となるわけである⁽¹⁷⁾。また、後に詩を音楽に対比させて語るのを好んだヴァレリーであるが、一八九〇年十月マラルメ宛最初の書簡⁽¹⁸⁾には、詩句のリズムを祭壇に向って登って行く大理石の階段に响えた言葉が見られ、むしろ宗教儀式 *liturgie* の比喩を以て詩を語っていることも注目されるであろう⁽¹⁹⁾。

しかしながら、かような総合芸術の理念も、認識と表現との二律背反という根本的な問題が解かれないう限り、彼の過剰な感受性の形式を決定するモデルとなることはできなかった。この矛盾は、先に触れたように、芸術行為を「構成」という観念で代表せ

しめるに至って克服されるが、それはどのようにして可能だったであろうか。

一八九二年十月、いわゆるデカルトの「知的クー・デタ」*coups d'État intellectuels* に似た「ジェノアの夜」を通過したヴァレリーは、すべての形而上学を排除し、「無限というものが姿を見せない孤立した体系⁽²⁰⁾」を確立すべく、数学・物理学・心理学・生理学等々の抽象的な問題に没頭しはじめた。ここで書簡集の調子は急激に変化し、自己の過剰な感性に悩んだかつてのヴァレリーの姿はほぼ完全に拭い去られてしまいが、しかしそれは知性による感性の切棄てを意味するものでは決してない。むしろ、概念から出発して知覚の領域の何ほどかを無視或いは省略する通常の行き方とは逆に、感性の質料が提供するすべての影像を洩れなく知覚し、そしてその極度の鋭敏さゆえに知覚の働きがそのまま分析となるような一精神を彼は想定するのである。精神の中に蓄えられる影像是、精神の働き、たとえば注意力の及ぶ範囲がひろがるにつれていよいよその多様性を増すであろうが、しかし精神とは、まさしく相互にかけはなれたこれらの影像の間の関連を捉え、それを無限に処理し得る能力にほかならないのである。たとえば我々が知覚する巻貝の形状と波の旋回運動或いは蛇の匍匐、そういうものの厳密な観察から、自然界における各種の曲線の規則的な組合せを発見する。この観察は眼に見えるものばかりでなく、さらに鳥の飛翔の跡にできる大気の渦巻きのようなものにも及ぶであろう。この時精神は、個別的なものの認識の能力でもあれば、またそれらの間の隠れた適合関係を自在に発見す

る類推の能力でもある。しかもこの類推能力にとっては、感性の質料も抽象的な命題も、共に心理の影像と化して同じ資格でその機構にかかわるため、たとえば花瓶についている簡単な模様とパスカルの文章、という一見かけはなれたものの間にさえ連続性 *continuité*⁽²¹⁾ が見出されるのである。この時、事物の総体は或る規則的な組合せのもとに表象されるであろう。むしろ通常の精神は、この世界の中に規則的な組合せが不規則に散在しているのを認めることができるのみで、最も注意深く広範囲にわたる知的活動を行う精神にのみ、かような働きが可能なのであり、これにレオナルドの名前が冠せられるわけである。この精神は、さまざまなイマージュを駆使して、一見関係がないように見える諸事象の間の暗黙の適合関係を発見する類推能力そのものであるから、各種の知的活動は、これらのイマージュのそれぞれ特殊な結合の方式にほかならず、従って何れも同じ精神を母胎とする等質なものと同じと見なされる。「陰影に富んだ清らかな顔を描くのに用いたのと同じ能力を働かせて、彼が科学の楽園と呼んだ力学の研究に没頭する」⁽²²⁾——ヴァレリーは、そこにレオナルドの方法の本領を見たのである。

ところでレオナルドの方法によれば、芸術行為は、諸々の事象を知的能力によって変容し、これを別の関係のもとに結合すること、すなわち構成をその根本原理とするものであった。ポーの理論を念頭に置いて書かれたと思われる一節を引用すると、「或る効果を及ぼす目的のもとに選ばれ配置された対象は、それらがある属性の大部分からいわば隔離され、その効果の中で、すなわち鑑賞者の偏見なき精神の中でのみふたたびそういう属性を獲

得する。つまり芸術作品は抽象によって構成されるのである⁽²³⁾。そしてこの抽象作用が生み出す新たな関係は任意なものではなく、得られるべき効果が懸っている事物の秩序への見透しによって決定される。その意味で、それはやはり精神の働きの本質をなす類推作用にかかわるものであり、従って構成もまた認識と同等の知的活動であって、ただ個々の芸術の素材の性質に対する知識及びそれを制御する技術、そして作品が鑑賞者に与える効果の測定乃至予見という特殊な目的などによって導かれるという点で、独自の活動形式を持つにすぎない。ここにおいてポーの心理学はレオナルドの方法に合致し、認識の詩『ユーレカ』の独創的な意味が開示されるわけである。

こうして、構成という観念をレオナルドに托して確認し得たヴァレリーは、初期の抒情的な作品から一歩進んで、さまざまの困難な条件をみずからに課し、この困難を征服しつつ詩を制作することに知的な訓練を見出していたようである⁽²⁴⁾。この時期に発表された作品は、それ以前のものにくらべれば、観念と感覚との連合がいちじるしく複雑さを増し、対象は詩人の心理状態と緊密に同化されて、イマーシュとイマーシュの間の空白をつなく類推の魔が支配を強めていることが感じられる。マラルメの詩風の影響がとくに濃いと言われる『眼』『Vue』及び『ヴァルヴァン』『Vains』。ジャン・スーレルが推奨する『アンヌ』『Anne』及び『ゼンラッスの歌』『Air de Semiramis』など——そしてこの試みは『十二の断片から成る』『ゆうへの蒙着』『投げやりの詩』『Profusion du soir, poème abandonné』に至って中止されたと考えられる。後にヴァ

アレリー自身がモーリス・ペモルに語ったところでは、彼はかつて自分の精神の全能力が参加して真に「構成」したと呼び得る作品に取りかかったことがあり、これを完成できなかったことが詩を放棄する一つの原因となったそうであるが、ペモルはこの『ゆうへの蒙着……』がそれではないかと言っている⁽²⁵⁾。事実この作品が書かれたと推定される一八九九年以降、彼の詩作品はほとんど途絶えているが、興味あることに、彼は同年ジードに宛てた手紙の中で、自分の詩集をまとめる計画を洩らしている⁽²⁶⁾。そして詩を放棄するにあたって小さな記念碑を作ろうともするかのよう、これに「遺作」『oeuvre posthume』の性格を与えることを考えているのである。これは、自分の詩人としての経歴を完全に葬ろうとする計画ではなかつたであろうか——そしてかような企ての背後には、前の年の九月マラルメが世を去ったという、彼にとって決定的だった事件が控えていたことであろう⁽²⁷⁾。

ところで、この詩集の計画を報せた手紙から約半年後、すなわち一八九九年十一月のジード宛の書簡に、いわゆる *exercice* の観念がはじめて明瞭に語られているのは、偶然の一致にすぎないとは思えない⁽²⁸⁾。ヴァレリーによれば、文学は結局次の三つの点に要約される。第一に作品そのもの。第二に作者の名前を知っている多数の人々。第三に文学の技術と実施とが当然要求する全体の秩序という問題によって作者自身の精神が訓練されること。そしてもし第三の途を選ばなければ、文学は単なるエピソードにすぎなくなるはずだと彼は言う。すなわち、書くという行為はその純粋な形においては、もっぱら精神の体系の訓練に寄与するのみであり、これは終りを知らぬ行為であるから、實際上作品は成立

し得ないし、また必要でもない、そういう彼の考えがこの頃ようやく確信の形を取るに至ったのではないであらうか。

ところで、書くことが知的訓練の一手段であり、知性は自己に課される困難な問題を解くのに必要な努力、すなわち「知性の体操」*gymnastique intellectuelle*によつてその「可塑性」*plasticité*を鍛えるとすれば、文学は読者に与える効果への顧慮からさえ離れ、ただそれが精神に対して提出する困難さの度合という問題に還元されてしまうであらう。これがレオナルドと並ぶもう一人の理想的精神像テスト氏 *Monsieur Teste*を要請しつつ、その中心態度につながって行く。なぜならテスト氏は、「物事の中に、これを知りこれを完うする易しさと難しき以外のものを認めない」⁽²⁹⁾からである。むしろこれは文学に関することだけではない。レオナルドの精神は先に述べたように類推能力そのものであり、諸々の知的体系は結局その能力のそれぞれ特殊な自己表現の形式にすぎないのだから、たとえそれらが相互に対立しつつ自らの存在理由の絶対性を主張しようとも、その何れが正しいということはなく、すべて同等なのである。この時精神にとっては、どれか一つの体系に執着することではなく、自己に提出される問題を理解し解決する上での複雑さ・困難さの度合を計ることだけが、残された仕事となるであらう。ジード宛一八九三年十二月の書簡でヴァレリーは、『複雑さに関する論考、或いは解決方法と与える手段に関する論考』*Traité de la Complexité, ou Traité de l'Instrument dont on se sert pour résoudre les problèmes*の計画に触れている。⁽³⁰⁾その内容を知ることができないが、もしこの表題から推測することを許されるならば、以上のような考え

はすでにこの頃からヴァレリーの心の中にあつたと見てよいのであるまいか。

かくてテスト氏は、「物事の難易の度合いを計り、執着しないよう極度の注意を払う」⁽³¹⁾。従つて彼は、それがどれほど優れたものであれすでに出来上つた結果としての何等かのシステムには無関心であり、ただそれを製作した精神力にのみ注意を集中する。思想も言語も芸術作品も、かような自由な精神にとっては、ひたすら自己を試る機会であり、一時凌ぎの形成物でしかないわけである。すなわち、後年のヴァレリーが述べた言葉が借りれば、一切の障壁物から開放されて、「自分の個々の力の結節からそれらの力がひろがる極点まで、自己の可能な力の諸形式と、それらの形式の極限とに関する自覚を得る」⁽³²⁾こと。換言すれば、「なす能力しかもとめず、世の中におけるその使用をもとめない」⁽³³⁾こと——かかるテスト氏の理想像が、ヴァレリーの知性のみならず生活のモラルをも規制するに至つて、目的のない情熱にも似た力に支配される奇妙に抽象的な毎日が開始されたことは、けだし当然と言ふべきであらう。

かように極端な自意識の肖像を着想しなければならなかったのは、直接にはむしろ、ヴァレリーの絶えざる普遍化 *généralisation perpétuelle*への欲望と、「自分の注意力の極限を探しとめる」⁽³⁴⁾性癖 *manie*、「正確さという激しい病い」⁽³⁵⁾などに原因するものであらう。それにしても、ルネサンス期の人物の名を借用した「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法秘説」にくらべて、

テスト氏が、少くとも表面上いちじろしい不毛の様相を呈している理由は何だったであろうか。テスト氏が自意識のアポロジエーションであり、レオナルドはそれが諸々の事象に適用された姿だという相違はむろんあるが、それは必ずしもテスト氏の普遍性そのものが持つ孤独さを説明するには足りないであろう。ここで筆者はふたたび、ヴァレリーが出發した近代末期の精神風土を、ヴァレリー自身に尋ねる必要を感じるのである。

彼は第一次大戦直後に書かれた『精神の危機』*La Crise de l'esprit*の中で、一九一四年を頂点とする近代主義の性格を次のように分析している。

近代ヨーロッパにおける知的活動は、精神のあらゆる分野にわたる開発・探究を招くと同時に、現実生活の各層における迅速な変化を促す行動的エネルギーを開放せずにはいなかった。かくて精神が行動を指導し、行動が精神を検証しながら、多様で歴大な成果を生み出して行く、それが近代ヨーロッパと呼ばれるものの状況であるが、やがてこの成果があまりにも多方面に分岐しつつ堆積して行った結果、その総和がもはや人間の名を以て呼ばれるにふさわしい統一あるイマーシユを喚起しなくなった。そこに、いわば過剰そのものに疲れた精神の無秩序が露呈される。ヨーロッパの知性の混乱とは、本質的には、大戦による破壊のすさまじさより以前に、このようなヨーロッパの活動自体が招いた論理的結果としてヴァレリーの眼に映じたのである。換言すれば、人間による人間自身の属性の研究・開拓が進むに従って、各種の觀念や思想や原理が集積され、個別的な知識は急激に増大したものの

それらはその総体において完全な姿を描くに至らず、相互に矛盾するものでさえあって、精神はその重庄のもとに呻吟する。しかも、ヨーロッパを駆りたてたこのどどまるところを知らぬ知的探究の好奇心は何にふりむけられても一応の成果を挙げた結果、精神も物質も探究の対象として同等と化し、精神に個有な秩序の問題はその所在が見失われはじめたのであった。この時、かかる混乱の中でさらに何もかを作り出してこれに加えることは、一体何を意味し得るであろうか。

すなわち、すべてがすでに存在するかに見える近代末期においては、如何なる知識も体験も、みづからそれを獲得し味わう以前にもはや飽満した姿で眼前に横たわる現実として、倦怠の念をもってこれに接せざるを得ず、従って存在するものの総体に対する嫌悪と否定をその最初の成立契機として孕まないような自我は考えられないのであった。⁽³⁶⁾ しかも、かつてヴァレリー自身がそうであったように、過去への回顧と耽溺に逃れるのでないとすれば、これらをただ精神の力によって支えられる任意の形成物と見ることにより、精神そのものの確かな存在感をまず手に入れることこそ問題となるであろう。これが、テスト氏という自由な知性が伴う不毛の表情に投じられた歴史の影ではないであろうか。つまりテスト氏は、近代主義に対するみづからの不在証明をもって逆に近代の害悪を証明するところの、歴史的な反語ではないであろうか。⁽³⁷⁾

右のことを具体的に示すかのように、テスト氏に托されたと思われる一つの文明論がある。それは一八九八年に書かれた『シナ

におけるテスト氏』 *Monieur Teste en Chine* である。これは當時は発表されず、後に『鴨緑江』 *Le Yalu* という題で『現代世界観望』 *Regards sur le monde actuel* に収録されるが、もともとエミール・ヌーレのいわゆる「テスト氏の系列」 *le cycle Teste* ⁽³⁸⁾ に属する一つとして計画されたものであることが、書簡集から判明する。従って『鴨緑江』の中で、中国にあってその地の老学者と対話している「私」なる人物は、テスト氏を指すものと考えてさしつかえないであろう。

もともとヨーロッパの精神は、その普遍性・充全性の条件として行為への必然性を孕んでおり、それが個々の精神を刺戟した結果が近代史の展開を生んだと考えられるが、『鴨緑江』に登場する中国の老学者が説く叡智は、自己を充全なものたらしめるために行為を必要とすることがない。だから、ヨーロッパ人にとって、あらゆる行為は原因から結果へという一本の非可逆的な旋律を意味するのに対し、東洋の叡智にとっては、全存在が充足しているということの中にすべての諧音と転調とがすでに含まれており、この観点から言うならば、原因から結果を予測することも結果から原因を抽出することもできなくなるほど多岐にわたったヨーロッパの知性の影像是、錯乱以外の何ものでもあり得なかった。老学者は言う、「あなたがたは我々を無気力と判断する。我々は単に人類のあらゆる力を越えて、度はずに成長するに十分な知恵を保持しているだけなのだ」。また、「我々の種族の組成を考えてみるがよい。あなたに聞きたいが、自分の根を絶ち自分の花を枯らすあなたがたは、どんなにしてこのさき生きて行こうというのか。長く続くであろうか」。或いは、「西欧のあらゆる

力よりも強い一つの持続のことを考える我々は、人間を喰い荒らす智恵の醜態を避けるのだ」。そして結論的に、「あなたがたの偉大な発明も、その芽生えを我々の間に持ったのだということを目指し出していたいただきたい。どうしてその発明が追求されなかったか、今こそ分っていたただけるだろうか。発明の特殊な完成は、我々のゆったりとした偉大な生存を損い、その淡々たる流れの形態をかきみだしたかも知れないのだ。おわかりだろう、我々を軽蔑してはいけない。なぜなら我々は夕方火箭を打ちふるために火箭を發明したのだから。」

地中海人ヴァレリーが東洋に対する傾倒を示した文章は、以後ほとんど見当らない。しかし、「私はヨーロッパの気違いじみた無秩序を眺め、それに触れたのだ」と語り起されつつここに説かれた中国の老学者の言葉は、テスト氏がみずからを通じてその母胎であるヨーロッパに釈明を迫った死活の問題だったのであるまいか。

こうして、近代詩の限界状況から出発し、レオナルドという普遍的な精神によってこれを克服したヴァレリーは、さらに近代主義に対して象徴的な位置に立つテスト氏を發明することにより、この人物に托された彼の精神のモラルは、近代における諸々の知的価値に対して批評的な立場に立つ。それはただ一個の単語の使用法から、ヨーロッパの盛衰に関する考察にまで及ぶであろう。

その成果の一部はすでに書物となって世に出、さらにその全貌が、五十年にわたって書き続けられてきた二百六十冊に達するノートの出版によって現在明瞭にされつつある⁽³⁹⁾。むしろこの長期

間には、彼の精神の上にも重大な転機が訪れていることが察せられるが、それは別問題として、初期における彼の作品系列にもう一度眼を転じる時、後に彼が取上げた主題の幾つかが早くも姿を見せていることが注目されるであろう。

たとえば、一八九一年八月ジード宛書簡で触れている「海の交響曲」*une symphonie marine*⁽⁴⁾は「地中海の感興」*Inspirations méditerranéennes* に匹敵する海の讃歌であり、一八九二年以後の手紙ではマラルメ論、ドガ論、スタンダール論などもすでに計画されている。また九十六年五月の「思考するやつのお話」*histoire d'un bonhomme qui pense*⁽⁵⁾は精神の生体解剖 *vivisection* と定義されており、テスト氏の前身をなすものではないかと考えられるが、夙に十九才の頃から着想していたということの表題そのものが、彼の生涯を定義するにふさわしいものであることに注意すべきであろう。さらに一八九八年一月のジード宛書簡以来しばしば触れられ、近年ヴァレリーの娘アガート・ルーアールの手で未完のまま出版された『アガート』*Agathe*⁽²⁾、これはひどく難解な散文であるが、要するに一人の人物を仮定し、眠っている人間の知覚と観念の持続や変化の状態をこれに托して分析しようとしたもののように、後に『若きバルク』*La Jeune Parque* その他の題材となるころの、眠りと眼覚めの間にある精神状態について、すでに深く追求されつつある様子が見られる。また、一九〇〇年にドビュッシューと協力して計画したバレエ⁽⁴³⁾には、後の『アンフィオン』*Amphion* にま、たく共通した主題及び舞台設定が見られる。

とは言え、彼の追求の対象となった意識そのものの普遍性を想えば、これらはすべては断片であり、それをつなぎ合わせて描き出されるのは、単に彼の精神の戯画にすぎないかも知れない。しかし、それが後年の諸作品から想像されるヴァレリーという人物を成す全体の中の重要部分であり、しかもこの全体の意味がまだ必ずしも十分に明瞭でない現在、眼前に残されたこれら数多い作品や作品の芽生えを前にして、ヴァレリー自身がレオナルド・ダ・ヴィンチのノートについて言った言葉、すなわち「何か幻想的な製作からとび出した火花の眼も眩む総体⁽⁴⁴⁾」という評言を呈したくなるのは、筆者ばかりではないであろう。

補遺及び註

- (1) Saint-John Perse : *Exil*, 1942.
- (2) *Situation de Baudelaire*, Variété II.
- (3) *Id.*, pp. 140~141.
- (4) 吉田健一氏「ヴァレリー」Iのすぐれた分析を参照。
- (5) Michaud, G.: *Message poétique du symbolisme*, Nizet, 1947, tom. II, pp. 399 et suiv.
- (6) ヴァレリーの初期詩篇については、従来『旧詩帳』*Album des vers anciens* に収められた二十篇ほどの作品のみにも、さらに限定されていたが、最近文献的研究が進んだ結果、ごく初期のノートにまとめられた習作の段階から、『旧詩帳』とほぼ同じ時期に書かれながら発表されなかったものに至るまで、数多くの作品が明るみになることとなった。少数の試作を行ったのみでこのゲームから早々に足を洗ってしまったというヴァレリー自身

の回想をほとんど唯一の拠り所としてその初期の創作生活を推測していた我々としては、この多量の習作に接して、正直のところやや驚きと困惑を覚えるほどである。『旧詩帳』に収められたのは、おおよそ雑誌『ラ・コンク』に発表された作品であるが、いちじるしい推敲が施されており、中にはほとんど原形をとどめぬばかりに改作されたものもある。テキストは、ジードその他の友人との書簡集、*アンリ・モンドール*、*ヤオクタージュ・ナダル*の研究などで見ることで、*ことにジャン・イチエの編集にかかると、*プレイヤード版全集には、ヴァリアントに関する詳細な註が施されてゐる。*

* Gide, A.-Valéry, P., *Correspondance, 1890-1942*, Préface et notes par Robert Mallet, Gallimard, 1955.

Valéry : *Lettres à quelques-uns*, Gallimard, 1952.

Valéry-Fourment, G., *Correspondance, 1887-1933*,

Introduction, notes et documents par Octave

Nadal, Gallimard, 1957.

** Mondor, H. : *Précocité de Valéry*, Gallimard, 1957, etc.

***Nadal, O. : *Op. cit.*

**** Valéry, P. : *Œuvres complètes, tom. I, Bibl. de la Plé.*, 1957.

なお現在ヒプリオテーク・ナショナルから、書簡をも含んだ詳細な文献目録が刊行されており（一九五六年）、この方面における整備の段階は一応終了したものと想像される。

(7) 若年のヴァレリーがカトリックの教会芸術にほとんど熱狂的

な没入ぶりを示したことは、彼の書簡集にはっきり表われている。これについては後に触れるが、さしあたってカトリシスムに對する彼の関心もっぱら芸術を媒介としていたことを示すために、書簡集から一、二の部分を用用しておきたい。

「彼（ヴァレリー自身を指す）は、美をそのドグマの一つとし、芸術を最もすばらしい使徒としたあの宗教を讚美する。ことに彼は、彼自身のカトリシスム、つまり幾分スペイン風で、ワグネルとゴチックの色合いを多分に持つカトリシスムを熱愛する。」（一八九〇年ビエール・ルイス宛）

「僕は何よりもカトリックだ、ほとんど偶像崇拜的なカトリックなのだ。僕はおおよそカルヴィニスムやジャンセニスムを嫌悪する。つまり何によらず非芸術的な宗派というものを。僕はユダヤ人もきらいだ。彼等は芸術を持たないから。建築について言えば、彼等はすべてを近接民族から掠奪してきたのだ。」（一八九〇年六月二十二日ビエール・ルイス宛）

「芸術を所有しているのは教会だけだ。教会だけが僅かに僕等を慰め、この世から救ってくれる。……僕等は典礼司祭や神學者にくらべれば、まるで子供だ。だってワグナーやマラルメのような当代最高の才人も、その前に腰を低くして模倣したのだから。」（一八九一年九月ジード宛）

(8) この点に関しては、河上徹太郎氏の『詩と現代生活について』その他の近代詩論に示唆される所が多かった。

(9) 初期のヴァレリーとユイスマンスとの關係については、『芸術研究』第十号所載の山田直氏『グサカしまにカとポール・ヴァレリー』に詳しい。

(10) たとえば、マラルメについて。

「『エロディヤード』は僕を幻惑する。不吉な黄金の炎のような髪をまつわらせ、鏡を燃上らせる悲哀の熱い衣をまとい、海の緑を湛えているこのエロディヤードは。僕はと言えば、ひきだしの中にくだらぬ詩をぎっしり詰めこみ、それにこの歎かわしい『ナルシス』だ。苦しくて可哀そうで、僕の心は血を流している。『エロディヤード』のような詩を自分で書かなかつたのに、まだ詩を書こうとするなんて！この崇高な詩はまるで悔恨のように僕の心をおしつける。」（一八九一年二月ジード宛）
ブレラファエリットへの共感について。

「或る種の神秘主義が僕は好きだ。僕は、中世芸術の中にしか自己の魂の対応物を発見できなかったあのイギリスの蒼白い前ラファエル派を愛する。」

（一八九〇年十一月アルペール・デュグリツプ宛）

「僕は少しばかり、ブレラファエリットとも呼びたいものになつたような感じがする。これは僕の本意ではないのだが。北欧的なものに向つて僕が愛して行くことほど僕を驚かせるものはない。これまで全然思つてもみなかったことなのだかろ。」（一八九〇年十一月十九日ピエール・ルイス宛）

(11) Michaud, G.: Op. cit., tom. 3, p.480.

(12) オクヴ・ナダルによって発表されたヴァレリー十五才の時の十四行詩『孤独』*Solitude* の第一連三・四行、

Je raffine mon goût du Bizarre et du beau
Dans la sérénité d'un rêve sans limite.

われは「奇矯」と美とに向けられし我が好みを磨く
限りなき夢の静けさのうちで

は、洗練と解体とが美神の避けられぬ宿命の両面であつた近代末期の陰影を、不完全ながらすでに捉えていると言えようか。むしろ少年期の習作を越えていない以上、彼は単に時代の詩的風土を模写するに急だつただけだとも考えられる。事実、ボードレルの十四行詩『飛翔』*Élevation* の文体とトーンを連想させるこの作品から、彼がはじめて雑誌に発表した『月の出』*Élevation de la lune*（註17参照）に移る時、そこにはユイスマンスやエレディアの影響が新たに投影されており、それだけ彼の詩の技法が多様化して、影像も韻律も複雑の度を加えているのを見ることができ。しかし、そういう事実がまさに、『孤独』における詩的予言が実現したことを意味してはいはしないだろうか。なぜなら彼の言う「奇矯」も「美」も、なまの現実からではなく、現実について抱かれた観念から、換言すればすでに表現を得た文学作品そのものから啓示されたのであるから。

爛熟した文化の末期に生きる人間の「恍惚と不安」がそこにあらると言つても、けだし過言ではないと思う。完璧な表現に対する信仰に近い讚嘆の裏に、あたかも影が形に添うようにつきまとして離れないのは、実人生と接触する前に早くもそれに倦怠を抱くという近代的デカダンスの暗さであり、それは彼について織られた数々の知的伝説をあざやかに裏切るほどの強さをもって、その書簡集の中に充満している。彼が遭遇した倦怠と焦燥は、折に触れての感懐であるよりも、一種の固定観念のように常住彼につき

まとい、反覆検討を強いる自意識の影像であった。そしてそのことと表裏して、美神への讃歌もまた、すでに存在する歌の自己流による再編成、いわば部分的な再創造という形式を取らざるを得なかった。これは単なる模倣とは異った問題を我々に提供する。模倣は才能の質つまり偶然の問題だが、この場合は詩の歴史を一貫する論理の分析に導くのである。

この状況が彼自身の中ではどういう自覚の形式を取ったか、それを解きほぐすことは必ずしも容易ではないが、最近オクターヴ・ナダルによって発表された一つの資料がこの点について或る程度の手掛りを与えてくれるであろう。

それは『ありそうな話』*Conte vraisemblable*と題されたボードレール或いはリラダン風の散文で、一八八九年に書かれたものである。²⁰

*Valéry-Fourment, *Correspondance, Notes et documents*, pp.219~223.

「この世の外な(à l'extérieur) Anywhere out of the world というエピソードを附されたこのコントの中で、一人の若い詩人が観念と現実との奇妙な乖離に苦しめられている。異性については、肉によるその所有と霊的幻想との絶え間のない追いかけてに悩まされ、詩については、自分のそれが巨匠達の破片の蒐集でしかないことに絶望し、友情は嘘偽と背中合せになり、人生は長いミゼールに等しいことを思って、或る夜ついに自殺を決意する。死の彼方に何か確実なものを探し得ると信じたわけではないが、生命の破壊によって少くとも何等か未知の変化が生じることが期待できたのである。

その日の夜を自殺の時と決めてこれを最後と外出した彼に、しかし考えもしなかったことが起る。それまで彼を悩ましていた一切のものが、死という新しい尺度に照らして見る時、無に帰してしまうのである。街を歩む彼の眼から鱗が剥けたように、緑は緑のまま、太陽は太陽のままに見えはじめ、観念と存在との二重性は拭い去られてしまう。彼は恋人に会いに行き、彼女がヴェニユスでもエロイズでもナナでもなく単に一人の魅力ある女性であることに感動して、その夜の逢引きを約束する。そして一旦家に帰った彼は、毒薬入りの瓶を前におめかしをし、さてふたたび外出しようと思ふ扉を開けながら呟くのである——「自殺は明日だ」。

確実に肉体を、そしておそらくは魂をも滅ぼす死を眼前に置いてはじめて生活の現実性を得たということは、裏を返せば、彼と生活との間を遮断していた観念の跳梁を取押えるものが死の現実性だけだったということの意味している。そしてその理由は、彼の観念のみならず情緒さえもが他人の言葉から複写されてきたものであり、従ってそこに由来する彼の焦燥も倦怠も、まぎれもない自己自身の死という影像に対抗できるだけの現実性を持たなかったところにあった。しかし一方では、この現実性の倒錯を強いるだけの豊富な言葉の氾濫と輝きが、彼の周囲には充満していたのである。恋人をヴェニユスともエロイズともナナとも見ていたことは、彼が、一群のイマージュを引きつれて言葉の世界を遊んでしているこれらの文学的シンボルをマスクのように現実には被せていたことの証左であり、そのマスクを自己の最も切実な対象として据えながら、それがあたかもアキレスと亀との関係のように論

理的に現実を包み得ず、現実には常に頭脳でなく脚によって追い抜かねばならぬところからくる非難感が、彼を二分していたのであった。

このように意識と存在との結合点を見出すことができず、しかも意識の内容がごとごとく意識自体の反省である場合、言葉が表現の対象として見出すものは、自意識の中に含まれつつすでに検討を終えたものとして既知の材料でしかなく、その組合せに如何に工夫を凝らそうとも、それはもはや精妙な形式において他人が取上げてしまったものばかりである。それゆゑ彼に残されたのは、巨匠達によって獲得された表現をテーマとするヴァリエーションにすぎなかった。このコントの中で主人公の詩について下される判断には、彼の才能の質と共に当時の詩が蓬着した論理的限界が加味されている。

「烈しい欲望につき動かれて、彼は幾夜も幾夜も頭脳を充血させたが、何にもならなかった。次々に現われる何千というエコーに幻惑され、毎日違った作者を頭に詰めこんだため、もう自分のものとは何も心の中に残っていないように思われた。

稀な授かりもののように靈感がやってきて、彼はそれを響きのいい韻律や調子のいい脚韻のスカートのの中に入れることに絶望して、投出してしまふのだ。結局巨匠達の作品を作り変えることに甘んじ、文体を鍍金するために思想を犠牲にするか、思想のために文体を犠牲にするか、何時間も解決がつかずに懊悩した。大詩人、有名詩人、栄光に包まれた詩人などを読むと、自分が傑作の作者でないことを思つてむかつ腹が立つのである。もっとも、変つた単語や珍らしい末梢的な事柄など習い覚ええ、夢

幻境にまで到達しようとしていたのだから、その点では彼も芸術家に相違なかったが、彼にはいつも コレスボンダス 照応関係が欠けていた。そこで彼はがっかりして考へるのだった、芸術で名誉を得た奴等は結局泥棒みたいなものじゃないか、なぜって、うんと強い筋肉でもって他人を裸にするのも、天才でもって人を裸にするのも要するに同じことなのだから……。」

多分にカリカチュアライズされているとはいへ、この青年の中にはヴァレリー自身の苦い自己批評が投影されているであろう。こういうヴァレリーの詩の本質的な弱味を最も炯眼に見抜いたのは、ピエール・ルイスやジードを知る以前から彼が親しい相談相手としていたギユスターヴ・プールマンであった。プールマンはヴァレリーから送られてきた多くの詩に対して、ほとんど各行にわたって詳細な批評を加え、衝くべき点は適確に指摘して、若き詩人ヴァレリーへの最上の批評家の観を呈している。次に引用するのは、一八八九年九月付の手紙の一節である。

「愛するポールよ、君の生活はあまりにも人工的すぎる。テオフィル・ゴーチエやボードレルに足をとられてはいる必要は少しもないんだよ。せいぜい君の獨創性を失うのが関の山だ。真面目になろうじゃないか。他の連中が内容や形式を磨いて喜んでゐるからって、それだけが詩だと思わないようにしよう。彼等の感覚にも外部の世界が押寄せて打砕けた、というのとはつまり彼等は感じただ。ではなぜ彼等は立派に感じたのか？ 僕等の方でもまず感じることを、そして彼等の感覚が世界と僕等の魂との間に入りこんで邪魔しないようにすることだ。……要するに、彼等の感覚を僕等が思い浮かべることが出来るだろうか？ 彼等が自分の感覚を

表わすために用いた言葉で、君の魂の中に、君自身の感覚の記憶以外のもの呼びびますことができるだろうか？……よく考えてみたまえ、そうすれば君は自分が言葉の巖に落ちこんでいることに気づくだろう。僕としては君は非常に才能があると思うのだが、それが卑屈な模倣の中で失われて行くのを見ておれないのだ……僕はただ君が自分自身にもっと厳しくあつてほしいと思う。必要とあれば、奇妙なもの、法外な空想に対する君の嗜好を、現実的で永遠なものに対する情熱に変えてほしいのだ。……君は多分に言葉を警戒する必要がある。君が何かを描写する時、僕には君が、描くべきものの表象を眼前にしているというより、最もボードレールの一ダースばかりの言葉の組合せを探してそれを感じ浮かべているような気がするのだ。」

約一年後ピエール・ルイスに宛てて、「実を言うと、僕は最近になく自分が複数であることを信じている」と書き送ったヴァレリーを思えば、フルマンの非難に対しては弁明の余地が残るかも知れない。しかし今はさしひかえる。ただ、フルマンがどういふ作品を念頭に置いていたかを示すために、『教会』*Église*と題されたヴァレリーの詩の全体を掲げてみる。これは、前記フルマンの手紙に先立つヴァレリーの書簡の中にその最終節が引用されているものである。

Parmi l'immensité pesante du Saint lieu

Dans l'ombre inexprimable, effrayante, dorée,

Solennelle, se sent la présence de Dieu

Dans le recueillement de la chose adorée.

L'obscurité confond les pourpres et les ors

Et les lampes d'argent gardiennes des Reliques
Et dans ce sombre éclat plane sur ces trésors
L'âpre mysticité des dogmes catholiques.

Le Grand Christ, constellé de pleurs en diamants
Et de rubis saignants, coulant du coup de lance,
L-haut semble rêver fermant ses yeux aimants
Dans ce vague parfum d'encens et de silence!

La Vierge byzantine et de massif argent
Demeure hiératique en sa chape orfroisie
Fixant ses yeux de perle aux Cieux, comme
songeant

Aux azurs lumineux et lointains de l'Asie.

聖堂の重々しきひろごりのあわら
えもいえぬ 畏怖すべき
金色燦然の影のうちに 専心に崇めまつるものを思えば
莊嚴の神ぞいますと思わるる

闇は真紅と黄金を一つにし
銀のランプはのこされし聖者の遺骨を守る
ほの暗き光のうち 貴き宝の上を
加督力の教義の厳しき神祕は漂う

大いなる基督は 金剛石の涙の粒
槍の穂に滴る血潮のルビーを鏤め
かしく 香煙と沈黙の茫漠の香りの中に

愛のまなこ閉じ夢み給うかと！

銀無垢のビザンツ風のマリアの像は
金襴の衣をまとい神々しくも厳かに
真珠の御眼を空にあげ
アジアなる遠きみ空の輝きを夢み給うこと。

ユイスマンス風の影像が鑲められてはいるものの、詩風は象徴主義の精妙なコレボンダンスと流動性とソノリテを欠き、むしろパルナス風に厚塗りされている。彼が一時耽読したゴーチエの影が射していると言うべきであろうか。

ただ、フルマンは独創性の発掘をすすめているが、これは彼の計算違いであった。ヴァレリーは、時代の課題がもはや独創性にはないということを見抜くことから、やがて自己の途を切りひらくのである。

(13) この二つの versions の最初のテキストは、一八九〇年十二月『エルミタージュ』*L'Ermitage* 誌に発表された十四行詩『白』*Blanc* で、その後一九一四年一月にも『妖精』*Fée* と題して『祝祭』誌 *Les Fêtes* に改作が出された。つまり同じテーマについて四つの異なる形が試みられているわけである。

(14) *Lettres à quelques-uns*, p.46.

(15) *Correspondance*, p.74.

(16) *Id.*, pp.142~143.

(17) 『旧詩帳』に先立つ彼の初期作品の中に、少数だが教会や宗教生活そのものを直接題材として選んだ系列がある。前に引用し

た『教会』もその一つであり、同じフルマン宛に送って酷評を受けたものに『霊の復活』*Renaissance spirituelle* という作品がある。四行二十四連・八首綴・交韻。ほとんど十四行詩に終始している初期としては珍しく長い作品で、一八八九年十月十一日の日付を持っている。マラルメ宛最初の書簡に同封した『若い僧侶』*Le Jeune Prêtre* もこの系列に入れることが許されるかも知れない。

第二に、神秘思想によって濃厚に染め上げられた若干の作品系列。当時のヴァレリーが打ちこんだのは、主としてユイスマンスによって開眼された「霊的フォルムと感覚的世界との交感の神秘主義」(オクタヴ・ナダル)であり、彼はその最も総合的な表われをカトリックの教会芸術に見ると同時に、異端の色彩の強い神秘学 *sciences occultes* にも同じ意味で心を惹かれた形跡がある。モンペリエでは神秘学に通じたアルペール・コストという人物と交友があったし、彼自身ピタゴラス、スウェデンボルグなどを読んでいたらしい。一八八七年十一月の日付を持つ詩『物の声』*La Voix des choses* にはその影響が最もいちじるしい。これは、石や木や波や風や鐘楼など沈黙した物質が人間の魂にひそかに語りかける吐きを発し、それに耳傾ける人間の内部で事物の声が銀色のソノリテに慄える詩句となるという思想を歌った作品で、世界を感覚的なものと霊的なものと感応し合う「象徴の森」に喩える神秘学と、それを詩法として同化してきたサンボリスムとの、かなり意識的な解説となっている。

すなわち可視的な現実とは、もっぱら不可視的な世界の譬喩として、人間の感覚に何事か解読すべき意味を伝える符号なのであ

た。詩はこの譬喩を言語に転化するにあたって、メタフォルを媒介として用いる。なぜならメタフォルは、語源の意味（trans-port）に従えば、ある特定の対象を指示する単語を、それと直接の意味的連関はないが暗黙の適合関係にある別の単語の上に移し重ねることによって、この関係そのものが暗示する内的な秩序の存在を我々に確認させるからである。そしてこのような働きを、言語から形象や身振りや音色にまで拡張して解釈すれば、ヴァレリーにとってはカトリックの典礼そのものがいわば精妙なメタフォルの体系の一大培養源なのであった。

かように宗教に対する関心が、主として宗教的シンボルの持つメタフォルとしての芸術的価値にかかっている以上、彼は理論的にも情緒的にも態度を変えなくなして正統教会と神秘学との間を自由に入出てきたと考えられる。つまり彼は両者から、自分に必要なものだけを得てきたのである。しかも、彼が自分をカトリックとかミスチックとか規定しながら、自覚の上ではあくまで詩を通じてそれらに接近していた以上、典礼から得たシンボルは、やがて宗教の領域から抽象され、ただその周囲に茫漠とした一群の影像や情緒をからませながら詩的シンボルに完全に転化する形勢にあった。ここに第三のタイプの作品グループが区別される。たとえば、はじめて雑誌に掲載された彼の詩『月の出』

Élévation de la lune はその代表的なものであろう。

L'ombre venait, les fleurs souvraient, rêvait mon

Ame

Et le vent endormi taisait son râlement.

La Nuit tombait, la Nuit douce Comme une femme,

Subtile et violette épiscopalement.

Épandant leurs parfums, des Lys thuriféraires
Lentement balançaient leurs frêles encensoirs,
Les étoiles semblaient des cierges funéraires
Comme dans une église allumés par les soirs.

Une prière en moi montait ainsi qu' une onde
Et dans l'immensité bleuisante et profonde
Les astres recueillis baissaient leurs chastes yeux ;

Alors Elle apparut Hostie immense et blonde.
Puis Elle éinceala, se détachant du monde,
Car d'invisibles doigts l'élevaient vers les Cieux!

影きたり、花々ひらき、わが魂は夢みつつ、

眠れる風は喘ぎの音をひそませぬ。

「夜」は昏れゆく、おみなの如く甘き「夜」、
こまやかに、司教の墓の衣まといて。

百合は香炉を捧ぐる如く匂い散ぎ

なよやかな釣香炉をばゆるやかに揺りいたり。

星々はゆうぐ教会に灯されし

葬送の蠟燭の火とまごうばかりに。

わがうちに波の如くに折りは湧きて

蒼白の影ふかきひろがりに

思いに沈む星々は貞潔の眼を打伏しつ。

折しも彼女は現われぬ！大いなるブロンドの聖餅は、

この世をば離れつつ照り輝きぬ、

眼に見えぬ指に空高く挙げられしゆえ！

典礼に関係があると思われる語句をアンダー・ラインで示しておいた。月がブロンドの聖餅に喩えられ、その様態がさらに幾つかの宗教的シンボルによって暗示的に描かれているわけであるが、それらに托されていた本来の精神的な意味はほぼ拭い去られ、ただ、あたかも物体に影が伴うようにそれを取りかこむ雰囲気が神秘的な世界を読者に伝達する媒体として利用されているのである。その意味で、そこに鏤められた典礼のイマーシュは、ヴァレリーのいわゆる「喚起的な形容詩」*l'éthète suggestive*としての機能を果たすにとどまると言わねばならぬ。

彼はいわば典礼の破片のようなこうした短い詩を幾つか書いているが、重要なのは、作品自体よりむしろ宗教的シンボルを詩的シンボルに移しかえるにあたって彼が経由した理論の方である。

ミサに人間と宇宙とのコミュニケーションを見たように、『月の出』一篇にも、全体を終始暗喩で書き通すことによって、月光の溢れる眼前の世界と作者自身との間に成立つ共感を典礼に托して表現しようとする手法がはっきりしている。というより、この詩

が果して「夜」から発想され、それを「墓の衣まとう可祭」として感じることによって典礼の比喩に到達したのか、或いは逆に典礼から発想され、それを夜の世界になぞらえることによって月の比喩に到達したのか、我々にはそれを区別することができないのである。すなわちヴァレリーは、同時に夜でもあり典礼でもあるところの詩的世界を創りだすことによって、自己の内面に対応するものを見出したと言える。

すでに述べたように、一般に暗喩の働きが、言葉の間の暗黙の適合関係を示すことにあるとすれば、それは存在的には秩序の発見というに通ずるものでなければならぬ。この秩序は、五官に捉えられる限りでは眼前の世界に破片となって漂流しているにすぎないが、それをメタフォリックに把握して一つの大きいなる譬喩に転化しつづ一挙に読者に伝達する作業が、詩人に要請されるのである。それゆえ、詩はたとえ情緒や観念の側面を手がかりに制作されようとも、それが読者の類推能力に委ねるものは、根源的な秩序の生成ということでなければならぬ。事実ヴァレリーもジードにあてて、「要するに僕は芸術 Art というものは『さらば汝ら神々のごとくならむ』というあの有名な言葉（『創世紀』第三章第五節——筆者註）を形として表わすものだと言ふことができる」と書いている（一八九一年十二月）。

しかし、ここで彼が Art と大文字で書きつけているように、メタフォリックな精神の活動という観点から見れば、詩に限らず絵画も音楽も演劇も、つまり Art に含まれるどの様式も、同じ働きの異った表われにすぎないのではあるまいか。すなわち、言葉というものはかかる活動が対象として選ぶ素材の一部に

すぎず、たとえば詩人と画家の別は、ただそれぞれが使用する素材の材質についての配慮と習練とによって分たれるだけで、部分的な破片から総体の秩序に参入することには変りはないのではあるまいか――

ここまでくれば、我々は総合芸術としてのミサをとびこえて、すでにレオナルドの世界に導かれているわけである。もちろん筆者の記述には『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説』から出発した逆算が混入しており、ヴァレリーの実際上のフォルマシオンがこの通り論理的に運ばれたわけではない。それは本文に述べた通りであるし、神秘主義そのものについては、一八九八年に書かれたユイスマンス論『デュルタル』*Dural* の中ではっきりと批判しているのである。ただ筆者は、いわゆる「ジェノアの夜」を境として二分される彼の知的生涯の前後に、なお一貫して切れることのない追求の主題の糸が繋がっていることをここで指摘しておきたかったまでである。『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説』の中で、彼がレオナルドを「象徴的精神」*esprit symbolique*と呼んでいることは、語彙の上でもそれを暗示していると言えようか。また彼は、後年ポーについて「宇宙は或る一つのプランに基いて構成されており、このプランの深いシンメトリーは、いわば我々の精神の肉面的構造の中に現存している。詩的本能は我々を盲目ながらにこの真理へ導かねばならない」と書いているが、この「詩的本能」はすでに初期のヴァレリーの中にも動いているのである。

マラルメに接した感動は、おそらく「詩が悦びに始まり知恵に終る」(ロバート・フロスト)ことを彼に最も痛切に悟らせる契

機であったろう。ただ彼は、「詩的本能」があまりにも分化した詩的情緒へと誘われざるを得ない、また逆に言えばそれほど繊細な情緒を味わい分けることが可能となった時代に詩作を始めたのであった。悦びと知恵、情緒と理知、表現と認識との二重性、その痛ましい分離がそこに現われ、それがかかる詩人としての彼の生命を遮断する一つの大きな原因となったのである。

この分離は書簡集によればかなりはやくから表われている。詳しく触れる余地はないが、一八九一年十一月十六日ジード宛書簡の暗示的な一節を引用しておきたい。

「それに君に頼んでおきたいが、僕を大にせよ小にせよもう詩人と呼んでほしくないのだ。僕は『詩人』じゃない。他の肩書も僕には似合わない。僕は退屈している男 *monsieur qui s'ennuie* なのだ。ルイスにしたのと同じ演説を君にもしなげやならないのか？ 三次元的な、断言的なあらゆる『美』は、僕を『美』からそむかせるだけだ。美辞麗句だのその韻律だの、とにかく予想外なところの少い技巧を僕は軽蔑する。そんなものは僕を娯しませてくれないのだ。表現だけが僕を征服する。」

この告白と、前に引用した同じジード宛書簡の一節とを併合して考えれば、彼を征服する「表現」の問題は、「汝ら神々のごとくならむ」というサタンの勧誘に由来するといえることができるかも知れない。しかしこのことは、たとえば宗教対芸術というような問題としては彼の意識にのぼらなかつた。彼がもっぱらその芸術性のゆえにカトリシズムに関心を抱いたのであれば、それも当然であろう。ただこの事実、宗教がそれ自体としての影響力を失った後にもなお、芸術や倫理の面で形を変えて復活するとい

う歴史的な回帰現象を想起させないこともない。ヴァレリーの場合、倫理面でのこの影響は、ルイス宛書簡の次の一節に或る程度読取ることができよう。

「最も粗雑な仮説は、神が客体的に存在すると信ずることだ：そう、神は存在する。そして悪魔も。ただし僕等の内部になのだ！ 僕等が神を信じなければならぬということは、言いかえれば僕等が僕等自信を信じなければならぬということだ。その意味は、僕等の能力が向う方向において、僕等の力でよりよいものを求めねばならぬということだ。要するに、神とは僕等の特殊な理想である。悪魔とはそれから僕等を逸れさせるものである」。

ジャック・シャルビエはこの一節を引用し、ヴァレリーのカトリシズムは結局「自我の礼拝」で、カトリシズムの否定に到ると言っている。筆者にも異論はない。ただ「自我の礼拝」によって神と人間との結びつきを遮断した近代ヨーロッパ人の影像も、もともとキリスト教における神の完全性の背光を担うことなくしては成立し難かったことを忘れては、「特殊な理想」に向ってヴァレリーをかりたてた力、個々の魂に対して働きかけるその刺戟が由来するところについて、十分の展望を得ることができないのではないかという疑問は残る。一九一〇年に書かれた『手帳B』*Cahier B*の次の一節、

「カトリシズムだけが『内的生命』を深化し、それを一つのスポーツ、一つの礼拝、一つの芸術、一つの目的たらしめ——組織的な方法により、決定的な操作により、あらゆる手段の規則的な使用により、また消去や結合や進行や循環によって——精神の諸形態を組織し、従属させ、導き、混沌の中に定点を創りだすこと

に成功した。これは、十九才頃、私がものを考え始めた最初に私の心を打った事柄である」

という文章を見ても、ヴァレリーとキリスト教との関係が一般に考えられているほど容易には処理できないことが想像されるであろう。アランはヴァレリーを「われらの時代のルクレチウス」と呼びながら、両者の間にはキリスト教による精神革命の事実が横たわっていることに触れざるを得なかった——だが、これはもうこの小論の範囲外のことである。

(18) *Lettres à quelques-uns*, p. 26.

(19) 『文学の技術に関する若干の覚え書』の中でも、彼は次のように書いている。

「我々は詩の呷えとして、みごとに祭壇に登る階段、聖櫃を最上段に頂いた斑岩の階段ほどふさわしいものを知らない。裝飾、燭火、金銀の細工品、香煙など——すべては聖体盃——つまり詩の最終行——をめざしてのびあがり、それに人々の注意を惹きつけるように配置される。こうした漸次的な推移を欠く作品は、如何に豊かに巧みに彫琢されていようと、どうしても単調になるのである。」

(20) *Monsieur Teste, Préface*.

(21) 連続性という言葉については、『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説』に次のような原註がある。

「この言葉は、ここでは数学的な意味で用いられたものではない。或る区間の中に番号のつけられる無限の、および番号のつけられぬ無限の価値を挿入することではなく、何等かの法則、眼に対して語りかける法則を思わしめる対象の素朴な直観を言っている。」

るにすぎないのである。幾つかの同じようなものが存在し得ると
いうことがこの種の問題において最初に認められる事実であり、
そしてそれは十分に驚くべきことなのである。」

22) *Introduction, Bibl. de la Plé.*, tom. I, p.1198.

23) *Id.*, p.1185.

24) 初期の詩作品については、(7)で述べた三種の作品グループと『旧詩帳』に含まれる作品群とを比べる時、後者には宗教的シンボルがほとんど影をひそめてしまっていることに気づく。神秘的な象徴主義から知的な象徴主義への彼の内面の移行をすでに予告するものであるか。それとも単に詩的技術が精妙化したため、宗教的シンボルへのあらわな倚りかかりを必要としなくなったのであろうか。筆者は未だ十分な解釈を持たない。今後の課題として残しておきたい。

25) *Bérol, M. : Paul Valéry, Les Belles Lettres, 1949,*

p.47.

26) *Correspondance, p.345.*

27) マラルメの娘から父の死を知らされた時のことを、ヴァレリーは次のように書いている。

「その日以来、私が真実もはや二度と考えなくなった思索題目が幾つかある。私は永い間、それについてマラルメに語ろうと夢みていた。しかし彼が急逝したため、それらの題目はいわば神聖化され、永久に私の注意力から封じ去られたのである。」

(*Stéphane Mallarmé, Variété II*)

28) *Correspondance, p.364.*

29) *La Soirée avec M. Teste, Bibl. de la Plé.*, tom. II, p.19.

30) *Correspondance, p.193.*

31) *La Soirée avec M. Teste, Bibl. de la Plé.*, tom. II, p.19.

32) *Fragments des mémoires d'un poète, Bibl. de la Plé.*,

tom. I, p.1477.

33) *Id.*

34) *Monseigneur Teste, Préface.*

35) *Id.*

36) テスト氏成立以前において、この近代主義への否定がランボ
ーの影響のもとに行われたとするのは、考えられない仮説ではな
い。従来ヴァレリーに対するランボーの影響をうかがうには資料
が不足していたが、書簡集が次々と刊行されるに及んで少しづつ
明かにされつつある。ランボーの作品を彼がはやくから断片的
にせよ読んでおり、一時はかなり熱中した形跡もあること、また
ランボーをまったく孤立して前人未跡の業をなしたとげた十九世紀
唯一の天才と評価していることなど、書簡の中から拾うことができ
る。しかしさらに興味ある試みとしては、アンリ・モンドール
が、ヴァレリーの手紙の文体や語彙の中に、ランボーの激しい否
定的情熱、大胆な俗語の使用などの影響を見ることが挙げられ
よう。本文の中で『地中海の感興』を連想させるものとして挙
げた『海の交響曲』も、モンドールは『酔いどれ船』の影響下に
着想されたものと考えており、その前後の書簡を使用しての彼の
論述には説得力がある。詳しくは Mondor, H. : *Précis de*
Valéry, Gallimard, 1957 中の一章 "Le Bateau ivre" に
見られた。

37) レオナルドの方法もまた、細分化され特殊化されて行く近代

人のそれに対して批評的立場に立つ点で軌を一にしており、ヴァレリー自身それを自覚していたことは、方法序説中の次の一節で明らかである。

「彼は近代人を絶望させている人間であって、近代人は、そこに閉じこめられていればその道に到達するに違いないという考えから、すでに青年時代から一つの専門に追いやられるのである。人々は、さまざまな方法や、おびただしい細部や、また事実とか理論とかの絶え間ない増加などを主張するが、それも結局、根気よく観察し、すでに存在しているものを細心に数えあげ、また——多少の価値がないわけではないが——自分を精密な機械の働きに化してしまふような人間を、仮説の領域における詩人とか、分析によって得られた材料を組立てる人間とか、要するに以上のような仕事を利用する人間と混同してしまうだけなのである……。」

(38) Noulet, E. : *Paul Valéry, La Renaissance du livre*, 1950.

(39) *Les Cahiers de Paul Valéry*, Centre National de la Recherche Scientifique, 1956—

(40) *Correspondance*, p.122.

(41) Id., p.264.

(42) *Agathe*, par Paul Valéry. Typographie A. Tallone, Copyright by Agathe Ronart Valéry, Paris, 1956.

(43) *Lettres à quelques-uns*, pp.62~63.

(44) *Note et Digression*, Bibl. de le Plé, tom. I, P.1202.