

ジャン＝リュック・ナンシーの『若きカルプ』： ヴァレリー詩のパロディ

鳥山, 定嗣
名古屋大学大学院人文学研究科 : 准教授

<https://doi.org/10.15017/4355462>

出版情報 : Stella. 39, pp.221-237, 2020-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :

ジャン＝リュック・ナンシーの『若きカルプ』*)

——ヴァレリー詩のパロディ——

鳥 山 定 嗣

はじめに

ポール・ヴァレリーとジャン＝リュック・ナンシー。このふたつの名が並ぶ機会はそれほど多くはないが¹⁾、異様なまでに近づく瞬間がある。1979年、39歳のナンシーはヴァレリー詩のパロディを発表した。その名も *La Jeune Carpe*、タイトルからして *La Jeune Parque* のパロディであることは一目瞭然である。*Carpe* [karp] は *Parque* [park] のアナフォニーにほかならない²⁾。初出は1979年、パリのクリスチャン・ブルゴワ社から刊行されたバタイユ特集『詩への憎悪』であり、バタイユとの関連も気になるところだが³⁾、ここでは早速ナンシーによるヴァレリー詩のパロディを検討することにした⁴⁾。

タイトルの後には献辞が続くが、これがなかなか凝っている。『若きカルプ』はナンシーの僚友フィリップ・ラクー＝ラバルトに捧げられているが、その献辞はヴァレリーが旧友アンドレ・ジッドに捧げた『若きパルク』の献辞を想起させずにはおかない——

À André Gide / Depuis bien des années / j'avais laissé l'art des vers ; / essayant de m'y astreindre encore, / j'ai fait cet exercice / que je te dédie. / 1917

(VALÉRY, *La Jeune Parque*)

À Philippe Lacoue-Labarthe / De toujours incliné / au discours alexandrin / pour lequel ta prose est trop primitive, / j'ai fait cette arabesque / que je te dédie. / 1979

(NANCY, *La Jeune Carpe*)

いわゆる「沈黙期」を経て詩作復帰したヴァレリーが自作の詩を「練習作」^{エグゼルシス}と呼んだことはよく知られるが、「私はこの練習作を作り、それを君に捧げる」という言葉を下敷きにして、ナンシーはヴァレリー詩論のキーワード「練習作」を「アラバスク」に変えてみせる。しかも献辞のパロディはこの一文の類似にとどまらず、それに先立つ文章も、内容こそ異なれ、文章のリズムは酷似して

いる。『若きカルプ』の献辞—— De toujours incliné (6) / au discours alexandrin (7) / pour lequel ta prose est trop primitive (10)⁵⁾——における漸増リズムは、『若きパルク』の献辞—— Depuis bien des années (6) / j'avais laissé l'art des vers (7) ; / essayant de m'y astreindre encore (9) ——のそれにほぼ等しく、最後の j'ai fait cette arabesque (6) / que je te dédie (5) は本歌の j'ai fait cet exercice (6) / que je te dédie (5) とリズムの上でも合致する⁶⁾。

タイトルと献辞につづき、本文の直前に置かれたエピグラフの対照もおもしろい。ヴァレリーがコルネイユの詩句(『プシシェ』)を引用する一方、ナンシーはユゴーの「砂丘での言葉」(『静観詩集』)から引いている——

Le Ciel a-t-il formé cet amas de merveilles
Pour la demeure d'un serpent ? P. CORNEILLE.⁷⁾

J'écoute, et je confronte en mon esprit pensif
Ce qui parle à ce qui murmure. V. HUGO.⁸⁾

12音節詩句と8音節詩句の2行からなるという点で、両者のエピグラフは形式的な相似を呈している。またナンシーがエピグラフに選んだ詩句「私は耳を澄まし、物思いにふける精神のなか／話すものと呟くものを突き合わせる」は、自然と人間の交感をうたうユゴーの詩の文脈から切り離され、ヴァレリーの詩をパロディ化するナンシーの姿勢を暗示しているとも読めるだろう。

タイトル、献辞、エピグラフの後、ようやく詩のテキストが現れるが、とりわけ冒頭3行のパロディは周到をきわめている——

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule, avec diamants extrêmes?... Mais qui pleure,
Si proche de moi-même au moment de pleurer ? (JP, 1-3)

Qui récite ce chant, si simple, et qui l'imité,
Insoucieux de s'y dissiper?... Mais qui récite,
Sans rire et souriant au moment de citer ? (JC, 1-3)⁹⁾

冒頭の Qui, 第2行の Mais qui, 第3行の au moment de など、同一表現とその配置によって類似性が強調されるなか、パルクの「涙」に対するカルプの「微笑み」(「笑い」ではなく)という対照が際立つ。ナンシーはまた『若きパルク』で3度繰り返される動詞 pleurer (泣く)を réciter (朗唱・暗唱する)や

citer (引用する)に置き換えているが、このふたつの動詞は『若きカルプ』第1行末の imite[r] (模倣する)とともに、パロディの開始を宣言する自己言及的な語と言えよう。また、このようにパロディ行為を顕示する一方で、qui (誰)の反復によって行為の主体を疑問に付すあたりも巧妙だ。冒頭の si simple も本歌の sinon le vent simple のパロディだが、決して「単純」とは言えない。「この歌」ないし「歌い手」を形容する反語法にも感じられ、一筋縄ではいかないこの詩の手強さを予告するかのようである。

1. 形式

冒頭詩句につづいて総行数 512 行に及ぶアレクサンドランが、本歌へのさまざまな仄めかしを示しながら展開してゆくが、ナンシーによるパロディ詩の特徴をまずは形式面から探ってみよう。

〈脚韻〉

『若きカルプ』は 512 行にわたって平韻を連ねる点 (aa bb cc...), また女性韻で始まり男性韻で終わる点で、本歌に忠実である。女性韻と男性韻の交替という『若きバルク』が遵守する古典的規則についても、ナンシーはおおむねこれに従っている¹⁰⁾。とりわけ先に引いた冒頭 3 行における脚韻の推移 (imite - récite - citer) は本歌のそれ (heure - pleure - pleurer) を巧みに模倣しており、また長詩を締めくくる最終 2 行にも本歌と同じ脚韻——「血」の語とその響き (sang - reconnaissant [JP, 511-512]; sang - indécent [JC, 511-512]) ——を配している。詩の冒頭と末尾に加え、ナンシーが脚韻の要所として重要視したのは、断章間のつなぎ目である。『若きバルク』は 16 の断章に分かれるが¹¹⁾、『若きカルプ』も同じ断章区分を踏襲し、断章間のつなぎ目に本歌と同じ脚韻を響かせている。たとえば第 1 断章と第 2 断章のつなぎ目は次のようである——

J'y suivais un serpent qui venait de me *mordre*.
Quel repli de désirs, sa traîne !... Quel *désordre* (JP, 37-38)

Nos récits sont remplis de cette absence d'*ordre*.
Quelle Parque pour nous a dédaigné de *tordre* (JC, 37-38)

〈韻律〉

次に韻律を見てみよう。本歌と同じく『若きカルプ』はアレクサンドランで

書かれており、詩句の断絶（1行内で詩句が折れ、視覚的には2行に見える現象）に至るまで本歌の特徴を忠実に再現している¹²⁾。空行の配置についてはまったく同一ではないが、おおむね本歌に則っている。ただし、同じく12音節詩句からなるとはいえ、各々の詩句を分析してみると、両者の韻律の相違が浮かび上がる。ヴァレリーのアレクサンドランが中央の句切りをほぼ完全に遵守し、伝統的な6-6のリズムを保っている一方、ナンシーが書く12音節詩句のなかには、そのような古典的アレクサンドランだけでなく、中央の句切りを揺るがせる非古典的なアレクサンドランも散見する（その割合は512行中51行、すなわち約1割で決して多くはないが、本歌と比べると看過しえないものである）。ナンシーが採用した非古典的アレクサンドランを、フランスの韻律学者ブノワ・ド・コルニユリエの理論に照らして分類すると¹³⁾、次の4種類に分けられる。頻度の高いものから順に、①7音節目の無音のeが母音融合により脱落せず、中央の句切りをまたぐ場合。②6音節目が単語の内部に位置する場合。③6音節目に非強勢の1音節単語「接語（clitique）」が置かれる場合。④6音節目に無音のeが置かれる場合。以下にそれぞれの例を挙げてみよう――

- ① Râles, rages, blasphè / mes, souffles sans cadence, (JC, 9)
- ② Qui dévidait la *can* / *tilène* d'un esprit (JC, 44)
- ③ Amoureuse de *son* / émoi!... Violente trêve (JC, 114)
- ④ Disséminée... Toute / présence se termine (JC, 81)

①では6-6のリズムは保たれるが、②③④では6音節目で句切ることが不自然なため定型リズムは乱され、②は4-4-4（いわゆる「ロマン派詩句」）、③は8-4、④は4-8のリズムとなる。こうしたリズムの揺らぎは、フランス詩の歴史上、ロマン派から象徴派へといたる詩句解放運動のなかで醸成されたものだが、ナンシーが採用する非定型の度合いはちょうどマラルメ、ヴェルレーヌ、ランボーらが開拓した詩句に相当すると言える。

要するに、ヴァレリーの『若きパルク』が古典的な韻律の制約をみずから課したのに対し、ナンシーの『若きカルプ』は大部分において同じ制約を受け入れながらも、象徴派の詩人たちが切り拓いた非定型詩句を採用することも辞さなかったということである。そのほかにも古典詩法の規則にどこまで従うかという点で両者にはいくつか相違が認められるが¹⁴⁾、それらはいずれもナンシー

が意図して選び取ったものと思われる。『若きカルプ』の著者はこの詩に添えた「前書き」で次のように断っている――

詩句の行数や韻律 (mètre) や配置, またページの変わり目 [=断章間のつなぎ目] における脚韻の選択はまさしく『若きパルク』(1942年版) のものである。他方, 韻律法 (prosodie) はその限りではなく, ここでは他のモデルもいくつか混ぜ合せている。もしこのようにしていなかったならば, [本テキストの] ジャンルはパスティッシュとなってしまったことだろう。¹⁵⁾

ナンシーは「^{メートル}韻律」という語でアレクサンドランを, 「^{プロゾディ}韻律法」という語で詩句内部のリズム分節を意味していると思われる。

2. 内容・主題

他方, 詩句の内容や主題についてはどうであろう。ヴァレリーの『若きパルク』は発表当時「フランス詩のなかで最も晦渋な詩」¹⁶⁾ と評されたが, 詩句の意味を性急に把握しようとする読者に対して, ナンシーの『若きカルプ』も本歌に勝るとも劣らない難解な様相を呈することだろう。詩の内容は本歌と同じく要約できるような代物ではないが, 主なテーマとして次のものが挙げられると思われる。

〈言葉・詩〉

さまざまなテーマのなかでもナンシーのパロディ詩を貫く最大のテーマと思われるのは「言葉」である。冒頭の問い「誰がこの歌を唱えるのか」(本歌の「誰が泣くのか」に対応する問い) と終盤に現れるもうひとつの問い「誰が話すのか」(JC, 473) をはじめ, 『若きカルプ』には発話行為にかかわる語彙(「^ラ舌=言語」「^ソ喉」「^{ヴォ}声」「^{クリ}叫び」「^シ沈黙」など)が頻出する。また「話す」だけでなく「書く／読む」行為および「作者／読者」への言及や, 「韻律」「リズム」「句切り」など「詩」に関連する用語も注目される。言葉についての言葉, 詩についての詩。『若きカルプ』はきわめて自己言及的な作品なのだ。いくつか特徴的な詩句を挙げれば, 「作者の広大な不在を犠牲にして／あらゆる思考が思考される純粋な韻律に身を委ねる／ある読者の夢みがちな儀式」(23-25)¹⁷⁾ とは詩を読む行為を表現する言葉であり, また「私の内でおのれを拒み, おのれの作品を解体するような／ある言語を惜しみなく振りまくこの詩の／無意識的な儀式」(488-490)¹⁸⁾ とは詩作行為そのものを表す言葉にほかならない。「真の女神」

(481) の胸から生まれ出て、おそらくはこの女神に「捧げられた、ある言葉の純真無垢なパロディ」(501)¹⁹⁾ とは『若きカルプ』それ自体を指す言葉でもあるだろう。

〈生・死・エロス〉

この〈言葉の劇〉は〈生命の劇〉として、精神と肉体をもつ存在の生と死、さらにはエロスの劇という相のもとに展開する。「口の果実……音……(Fruit d'une bouche... bruit...)」(158) という音と意味の交錯に象徴されるように、「言葉は肉となり (Le verbe se fait chair)」(169)、「肉のシンバル」(281) となる。「分娩 (gésine)」(274)、「精液 (sperme)」(282)、「月経」を連想させる「溶解液 (le menstrue)」(330)²⁰⁾、「流産したイディオム」(339) といった語彙をちりばめる詩句は、言語の誕生と死を表現しているかのようである。「私の舌 = 言語のうでで混ざり合う / 途切れとぎれの声、押しこめられた唸り声、野蛮な言葉遣いに陽気な呼び声、それらの不快な混合物が、 / まさしくこの口を私の彼方へと解き放つ」(294-297)²¹⁾。また、「詩句 (vers)」と「蛆虫 (ver)」の掛詞に基づく次のような詩句もある——「詩の強烈な腐敗から生まれた / 詩句 = 蛆虫のおぞましい群れがそこで冒瀆の涎をたらし / 母なる腹から生まれ出たものを汚す、 / そこには荘厳な野生の子どもが震えていたのだが」(341-344)²²⁾。詩の誕生と腐敗を生命の神秘に重ねて表現するこの詩は、言葉をもたない者として生まれる赤子が分節言語を発するまでの〈言語生成〉の過程を暗示しているのだろうか。あるいは「カルプ = 鯉」が魚であることを踏まえるなら、原初的な生命としての魚からホモ・サピエンスに至るまでの進化の過程、いやむしろ逆に、言語および生命の源に遡ろうとする〈源流遡行〉の夢想を秘めているのかもしれない。

〈ギリシア・ローマ神話とキリスト教〉

『若きカルプ』にはまたギリシア・ローマ神話とキリスト教にまつわる語彙が数多く見られる。ギリシア・ローマ神話に関しては、「パルク」(38, 105)、「ナルシス」——しかも「近親相姦のナルシス (Incestueux Narcisse)」(134)、「ヘレネ」(189)、「ヴィーナス」(476) といったヴァレリー詩にも馴染みぶかい名が登場するほか、「トロイアの廢墟」(173) も現れる。これらの神話的形象のなかで特に注目すべきは「ヴィーナス」であり、後述するように、この愛と美の

女神は「カルプ」と奇妙な近親関係にある。他方、キリスト教はナンシーの思想とも関係が深く、その哲学的課題のひとつは「キリスト教の脱構築」と言われるが、『若きカルプ』にも不定冠詞を付された「聖書」(33)をはじめ、「典礼」(33)、「天使」(148)、「言葉」(169, 242, 494)、「詩編」(247)、「聖体顕示台」(463)、「イコン」(469)などの語彙がちりばめられている。なお「カルプ」をタイトルに掲げるこの詩において、魚(ἰχθύς)がイエスの象徴である(ギリシア語で「イエス・キリスト、神の子、救い主」の頭文字を並べると ΙΧΘΥΣとなる)ことも看過しえない。ギリシア・ローマ神話とキリスト教という西洋文明の礎が、先に述べた〈言葉および生命の劇〉の舞台背景をなしていると言えよう。

〈ナンシーの哲学思想〉

『若きカルプ』にはさらにナンシー哲学のキーワードも散見する。たとえば、哲学用語として「分有(分割=共有)」と訳される *partage / partager* という語は5回現れる(13, 263, 370, 402, 503)が、その最初の例では「詩人を分有する」ことが問題となっている——「詩人よ、私たちは君の出発〔を分け合う〕以上に君を分け合う(Nous te partageons plus que ton départ, poète)」(13)。またナンシーは『若きカルプ』の3年後、『声の分有』(*Le Partage des voix*)を著すことになるが、この詩においてもすでに至るところで「声」に触れている(43, 120, 184, 211, 271, 295, 319, 352, 377, 388, 429, 479)。ちなみに「声」はヴァレリーの『若きパルク』でも重要な主題だが²³⁾、『若きカルプ』においては「私の声」が別人の声と隣接し、本歌の最重要モチーフである「蛇」へとつながってゆく——「ある声が予言する、私の声よりも鈍いけれど、いっそう猫なで声で、私の近くにある声が、／私の囚われの舌=言語の襲をもつ繊細な鎖蛇が」(211-213)²⁴⁾。さらにもう一点、この哲学者の実人生とのかかわりで異様に気にかかる詩句がある——「私自身の心=心臓はおそらく私の内でみずからの廃棄を望んでいる／獣の不在が充満する深淵において」(216-217)²⁵⁾、また「心=心臓が、私の心臓が私には欠けている…… 苦しみが私を包みこむ……」(458)²⁶⁾。1992年、ナンシーは50歳を過ぎて心臓移植の手術を受け、その体験をもとに『侵入者』(*L'Intrus*)を執筆することになるが、『若きカルプ』の制作はそれより10年以上前に遡る。はたしてこれは単なる偶然の符合なのか。事後

的に振り返るとき、この詩句は信じがたい予兆的な響きを秘めているように思われる。

〈パロディ・間テキスト性〉

『若きカルプ』がパロディである点も忘れてはなるまい。「パルク」や「蛇」を筆頭に、『若きパルク』との関連をうかがわせる語彙やイメージは無数にある。冒頭に言及される複数形の「戦争」(6)も、第一次世界大戦の記憶をひそかに刻印する本歌を継承したものと見ることができよう。『若きパルク』以外にも、「海辺の墓地」²⁷⁾、詩集『旧詩帖』²⁸⁾ およびその一篇「ヴィーナスの誕生」²⁹⁾、また「我々文明はいまや我々もまた死すべきことを知っている」³⁰⁾ という名高い一節からはじまる文明論「精神の危機」など、ヴァレリーの諸作品への仄めかしがここかしこに認められ、先述したように「ナルシス」や「ヘレネ」などヴァレリー詩に馴染ぶかい神話的形象も現れる。さらに、『若きカルプ』の間テキスト性はヴァレリーのみにとどまるものではない。「廃棄する (abolir)」(26, 48, 122, 216, 340)、「無益さ (inanité)」(17)、白紙の比喩としての「白い経帷子 (blanc linceul)」(20)などはマラルメを³¹⁾、先に引用した「詩句=蛆虫」の掛詞に基づく詩句(341-344)はボードレールを、怪物的な「蛸 (pieuvre)」と「作品 (Euvre)」の脚韻(233-234)³²⁾はナンシーがエビグラフに掲げたユゴーへの目配せであろう³³⁾。『若きカルプ』はヴァレリー詩のパロディにとどまらず、フランス詩の多彩な糸で織り上げられた間テキスト的織物なのである。

3. 『若きカルプ』の性転換と変身

最後に、本歌との興味深い差異として、発話主体である「私」の性別に注目してみよう。『若きパルク』の「私」は女性である³⁴⁾。それに対して『若きカルプ』の「私」は当初は男性である³⁵⁾。当初とはというのは、この「私」は発話の途中で男性から女性に変わるからである。性転換の瞬間は、第10断章の終結部(本歌『若きパルク』の2部構成に照らして言えば、第1部終盤に相当する部分)に現れる――

Étourdie de ma propre lenteur je m'entrevois
Me redire l'écho que nul rocher ne cèle. (JC, 320-321)

私自身の緩慢さに茫然となって私は私を垣間見る
どの岩も隠さない音を私に繰り返す私を。

過去分詞形容詞 *Étourdie* の女性単数形により、それまで男性だった「私」の性がここで不意に転換する。代名動詞の連鎖 (*je m'entrevois / Me redire*) は『若きバルク』第35-36行 (*Je me voyais me voir, sinieuse, et dorais / De regards en regards, mes profondes forêts.*) を想起させるが、この代名動詞が示す自意識の過剰によって「若きバルク」が「蛇」と化すのに対し、「若きカルプ」は性転換を遂げる。しかも、この性転換が生じる第320行は、12音節詩句を512行連ねるこの詩のなかで唯一の破格詩句——13音節詩句——となっているのだ³⁶⁾。これはケアレミスなどではあるまい。『若きカルプ』の性転換の瞬間を際立たせようとした「詩人の計算」³⁷⁾に基づくものであろう。後半の第2部においても「私=女性」を示す詩句が散見するが、それらはいずれも代名動詞を用いて「私」を強く意識させるような詩句となっている³⁸⁾。

ところで『若きカルプ』の「私」はなぜ性転換するのだろうか。それは「カルプ=鯉」が魚であることと関係しているかもしれない。魚類の世界では性転換はめずらしいことではなく、実際コイ目のなかにもごく少数ながら性転換する種があるらしい。生物学において「性転換」は雄の生殖器官と雌の生殖器官を一個体に有する「雌雄同体」の一様式とみなされ、雄から雌に変化する「雄性先熟」と、その逆の「雌性先熟」があり、コイ目は現在報告されているところでは雄性先熟である（ただし、近年では「双方向の性転換」も確認され始めており、性転換の神秘はいまだ解明し尽くされてはいない³⁹⁾）。『若きカルプ』は奇しくもコイ目と同じく雄性先熟ということになるが、興味深いことに、この詩において「私」が「魚」の特徴をはっきり示すようになるのは、この性転換が生じた後のことである。最初に現れるのは「鱗 (*écaille*)」(346) であり⁴⁰⁾、その後「魚である私の泳ぎ (*ma nage de poisson*)」(363) や「百歳を越えた私の鉛色の体 (*mon corps livide et centenaire*)」(365) といった表現を経て、ついに不定冠詞を付された「鯉 (*une carpe*)」(406) が *escarpe*[r] (切り立たせる) と押韻するかたちで姿を現す。それだけではない。「私」はさらなる変容を遂げ、「鯉」はなんと「ヴィーナス」に変貌するのだ——

Qui parle?... Prononcé d'une splendeur marine,
Un signe se suspend sur ma race cyprine...
Des langues se délient... Quel prodigieux hiatus
Mêle ma chair humide au ventre de Vénus!

誰が話すのか？…… 海の輝きから発せられた
 ある記号が、わがシプリン族の身にぶらさがり……
 数ある舌＝言語はほどけ…… 何という奇跡の衝突＝裂け目が
 私の濡れた肉体をヴィーナスの腹に混ぜることか！

「わがシプリン族 (ma race cyprine)」(474) という表現がこの変貌の鍵となる。cyprine という形容詞は存在しないようだが、男性名詞 cyprin と女性名詞 cyprine があり、前者はコイ科魚類の総称（鯉を意味するギリシア語 κυπρίνος、ラテン語 cyprinus に由来）、後者は1970年頃「愛液」の意味で用いられるようになるが、もともとヴィーナスの異名 Cypris（キュプロス島の女神）と関連があり、la déesse Cyprine といえばこの愛の女神を指す。女性名詞 cyprine にはまた、鉈物シプリン＝青色含銅ヴェスヴィアナイト（ラテン語形容詞「銅の (cyprinus)」に由来）の意味もあり、『若きカルプ』の英訳者はこの鉈物の意味に解している⁴¹⁾。だが、ma race cyprine という表現はむしろ「ヴィーナスの種族」という意味に「コイ科 (cyprin)」の含みを添えた掛詞ではないだろうか。「海の輝きから発せられたある記号」とは、まさしく「カルプ」と「ヴィーナス」を結びつける cyprine という記号を指し、それこそが「私の濡れた肉体をヴィーナスの腹に混ぜる」ように思われる。

かくして『若きカルプ』の「私」は〈男〉から〈女〉に性転換した後、〈魚〉から〈ヴィーナス〉へ、原初的な生命から愛と美の女神へと変貌を遂げる。

終わりに——「パロディ」とは何か

以上、ジャン＝リュック・ナンシーによるヴァレリー詩のパロディを形式と内容の両面から考察してきた。晦渋な詩句に含まれる種々の仕掛けの一端は明らかになったと思われる。だが、解説と分析をどれほど積み重ねようとも、根本的な問いは依然として残ったままである。そもそも、なぜナンシーはこのようなパロディ詩を作ったのか？ また、なぜヴァレリーなのか？ 512行に及ぶアレクサンドランのパロディは単なる遊び心に由来するとは信じがたいが、哲学者はこの労作にいかなる意義を認めていたのか？ 『若きカルプ』はその特異な存在と存在理由の謎によって私たちを惹きつける。本稿で以上の問いに十全に答えることはできないが、その端緒を開くと思われるナンシーの言葉を紹介しておきたい。

『若きカルプ』の重要な一次資料は、ナンシー自身がこの詩に添えた「前書き」である。先にも触れたが、テキストの前に置かれたこの「前書き」は次のように始まる——「ある意味で私はこの前書きが読まれないことを望みもするだろう。テキストの取扱説明書なり理論なり正当化〔の言葉〕がここに見つかると思われてしまうのではないかと心配なのだ。」とはいえ、「愛憎半ばする」そのテキストを「あたかも自明のものとして提示することもできない」としてナンシーは自作解説に踏みこむ。まず、アランによる『若きパルク』注釈とそれに対するヴァレリーの返答「哲学者と若きパルク」に言及しつつ、「このテキストはヴァレリーの『若きパルク』論を書くという計画から派生した」と由来を明かす。そのうえで、ナンシーは自作テキストを「パロディ」と名づけるが、それを「パスティッシュ」と峻別し、「〔詩という〕高貴なジャンルの揶揄的な模倣あるいは滑稽な仮装」ではない、少なくともそれだけではないと言う。「パロディ」という語にナンシーが込める含意は「パラ＝オーデー (para-ôdè)」⁴²⁾——すなわち「歌からはみ出した契機 (le moment décalé du chant)」あるいは「詩への接近 (詩の発作, 韻文の危機) の契機 (le moment d'un accès au poème (accès de poésie, crise de vers))」, さらに敷衍して言えば、「(拒否により、あるいは無力ゆえに) 詩そのものに到達することはないが、その境界上で足踏みをする (qui *marque le pas* sur ce seuil) ような詩への接近の契機」である⁴³⁾。そう述べたうえで、ナンシーは「詩に対する言説の、詩人に対する哲学者のライバル関係 (rivalité)」、 「攻撃であると同時に出会いでもあるような競争 (concurrency)」⁴⁴⁾ について語る。そして、「パロディ的競争とは何か」、そもそも「詩人ヴァレリーの企て (あるいはまたテスト氏の企て) もこの〔パロディという〕観点から考えられないだろうか」と問いかけつつ、もしそうだとするならば、『若きカルプ』は「パロディのパロディ」というよりはむしろ、「足踏みの反復 (la répétition d'un *pas marqué*)」、 「詩の足踏み状態 (un piétinement de poésie)」⁴⁵⁾ というべきものだと主張する。「詩とは言語の無限の力ではなく、言説の有限性の法則に従う」という確信を述べるこの「前書き」は、ナンシーの「パロディ」制作への意気込みを伝えるのに十分だろう。それは戯れの「パスティッシュ」などではなく、「詩への不可能な接近＝足踏み状態」という意味での「パラ＝オーデー」であり、本歌の「模倣」に甘んじるどころか、それと「競合」しようとする自負に満ちた作品なのである。

なお、2015年に刊行されたナンシーの文学・芸術論集『ドゥマンド』には『若きカルブ』を含む創作的なテキストが「パロドス (Parodos)」という総題のもとにまとめられている。理論的なテキストと異なるそれらのテキストに「文学」という呼称を与えることを慎みながらも、ナンシーはそれらが「ある特殊な要求」^{ドゥマンド}に、すなわち「あるときは明示的な、またあるときは間接的な仕方です、思い切って文学を試みるように私を促した特殊な要求」に根ざしていたと打ち明けている。そのうえで「パロドス (parodos)」という語について、ギリシア語で「舞台上で合唱隊の歌」を指すこの語（原義は「通路=通過」）が、「パロディ」の語源である「パローディア (parôdia)」（誇張された滑稽な歌）と類音の関係にある点に注意を向け、次のように記している。「パロドス〔という語を用いるのは〕——斜めから、少しだけ舞台に入るためだ。パローディア〔という語を用いるのは〕——そこで自分を信じないため、つまり、〈オード〉と聖なる歌の誘惑が脅かすこの場所で自分を過信しないためだ」⁴⁴⁾。ナンシーは「文学」という「舞台」に正面から乗り込むことは決してなく、みずからを「詩人」と信じることもない。Parodie, Para-ôdè, Parôdia, Parodos ——これらの語はいずれも「詩」にためらいながら接近するこの哲学者の謙虚と自戒を語るものであり、その裏には確かな自負が秘められていると思われる。

では、パロディ詩の対象として、ナンシーはなぜ『若きパルク』を選んだのか。この点はおそらく定型詩の制約という問題にかかわると思われる。ナンシーは10代前半から20代前半にかけて相当量の詩を書き、特に定型詩ソネットに熱中した（そののち自由詩に移行した）と述懐している⁴⁵⁾。後年、『自由の経験』（1988）において「自由」というものを根底から問い直すことになる哲学者が、若き日に詩作というあえてみずからに制約を課す行為に専心していたという点も興味深い。『若きパルク』への関心はまさにこの定型の制約、時代性を越えた定型志向にあるのではないだろうか。ヴァレリーが『若きパルク』（1917）を発表したのは、アポリネールが『アルコール』（1913）で自由詩のスタンダードを確立し、ブルトンとスーポーが『磁場』（1919）で自動記述を試みた時代、すなわち「詩の危機」と詩句の自由化がひとつのピークに達し、定型アレクサンドランを書くことが時代遅れとなった時代である。時流に逆らい、時代を越えて定型にこだわる詩、あえてみずからに制約を課すことに意義を見出す作品、それこそが『若きパルク』であり、『若きカルブ』の作者が追求したのもまさし

くこの〈定型への意志〉であったのではないか。

ナンシーの言葉をたどってゆくと『若きカルプ』について幾分理解が進んだような気にもなるが、しかし、あらためて512行の壮大なパロディ詩を読み返すとき、この人はなぜこのようなことをしたのだろうかという素朴な問いが相変わらず湧いてくる。『若きカルプ』という奇異な存在について理解を深めるためには、ナンシーの数々の詩論を併せ読み、その哲学思想全体のなかにヴァレリー詩のパロディを位置づける必要があるだろう。さしあたり『若きカルプ』(1979)と年代的に近い著作として、ドイツ・ロマン派に関するフィリップ・ラクー＝ラバルトとの共著『文学的絶対』(1978)や『若きカルプ』に先立って同じ出版社から発表された「書く理由」(1979)などが重要な参考文献になると思われる⁴⁶⁾。またナンシーがこの詩を捧げたラクー＝ラバルトの著作、特に『若きカルプ』と同じく『「詩への憎悪」』に収められたテキスト「清澄化 (Clarification)」との関連も看過しえない。2007年に逝去したこの僚友にささげる追悼文において、ナンシーはラクー＝ラバルトにおける哲学と詩の、さらにはハイデガーとヘルダーリンの「危険な隣接状態」について述べ、さらに友人と自分の関係を次のように語っている――

フィリップ・ラクー＝ラバルトとジャン＝リュック・ナンシーのあいだにもやはり両義性がなかったわけではない、なぜなら、この関係のうちには、哲学と詩、革命的姿勢と改革的志向、アナーキズムと制度的交渉といった危険な隣接状態が集約されていたからだ。ある意味では、単に気質上の問題ではすまなかったような不一致へとすべてが転じてしまってもおかしくはなかったであろう。そうしたことがまったく起きなかったのは――とはいっても、さまざまな緊張関係がなかったわけではない――、こうした対立のなかにありながら近接性のほうが極めて大きいことに、どちらもかなり早い段階で気づいていたからだ。極めて厳密に言うなら、哲学と詩の近接性、そう言えるだろう。哲学と詩は、それらの真理が、名づけえない真理であるがゆえに、同一の真理であるという点において相互に触れ合う。哲学が言語を超えて思考しようと望む事柄を、詩は宙吊りになった言語において言おうとするのだ。⁴⁷⁾

この追悼文にナンシーは「哲学と詩の危険な隣接関係」という言葉を掲げたが、その言葉はまさしく彼自身の「詩への不可能な接近」である『若きカルプ』を形容するにもふさわしいだろう。

註

- *) 本稿は日本ヴァレリー研究会のホームページ上に掲載された書評「Jean-Luc NANCY, *La Jeune Carpe* (1979)」(<https://www.paul-valery-japon.com/post/jean-luc-nancy-la-jeune-carpe-1979>)--鳥山定嗣)に加筆したものであり、一部重複する部分があることをお断りしておく。
- 1) ナンシーは2012年に刊行されたヴァレリーの活字版『カイエ』第12巻に序文を寄せている。Voir Jean-Luc NANCY, «Préface», in Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, t. XII, Paris : Gallimard, 2012, pp. 11-17.
 - 2) *La Jeune Carpe* というタイトルに *carpe diem* (ホラティウス『歌章』第1巻第11歌) のこだまを聞き取る評者もいる。Voir Jean-Michel RABATÉ, «Wet the Ropes!»: Poetics of Sense, from Paul Valéry to Jean-Luc Nancy», in Jean-Luc NANCY, *Expectation : Philosophy, Literature*, New York : Fordham University Press, 2018, pp. XII-XIV.
 - 3) 『詩への憎悪』というタイトルはバタイユのテキスト(後に『不可能なもの』と改題)からの借用である。Voir Georges BATAILLE, *La Haine de la poésie*, Paris : Éd. de Minuit, 1947 ; *L'Impossible*, 1962.
 - 4) 『若きカルプ』は2015年に刊行されたナンシーの文学・芸術論集『ドゥマンド』にも再録されており、テキストの異同はごくわずかにとどまるが、句読点の誤植と思われる箇所があるため、本稿では初出版に拠る。Voir Jean-Luc NANCY, «La jeune carpe», in «*Haine de la poésie*», Paris : Christian Bourgeois, 1979, pp. 93-123 ; id., «La Jeune Carpe», in *Demande*, Paris : Éd. Galilée, 2015, pp. 285-312.
 - 5) 『ドゥマンド』再録版では *pour lequel ta prose est trop / primitive* と2行に分割されているが、初版では1行である。「*Haine de la poésie*», p. 93 ; *Demande*, p. 285.
 - 6) この最終2行は非定型アレクサンドランとみなすことも可能である。両者とも7音節目の無音の e が脱落せず、中央の句切りをまたぐ点が非古典的である (j'ai fait cet exerci/ce que je te dédie ; j'ai fait cette arabes/que que je te dédie)。
 - 7) 戯曲『プシシェ』はモリエール、コルネイユ、キノーによる共作であるが、この2行はコルネイユの手になるらしい。なお、エピグラフは『若きバルク』初版(1917)にはなく、1921年版以降に付され、ヴァレリーはもとの詩句に変更を加えている。Cf. «Le Ciel *aurait-il fait* cet amas de merveilles / Pour la demeure d'un serpent ?» (*Psyché*, acte III, sc. 2, v. 1006-1007). Voir Paul VALÉRY, *Œuvres*, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, 3 vol., Paris : Librairie Générale Française, coll. «Le Livre de Poche / La Pochotèque», 2016, t. I, p. 400, note 2.
 - 8) 『ドゥマンド』再録版では詩篇名も含めて «Victor HUGO, *Paroles sur la dune*» と記されている。引用は四行詩からなるこの詩の第19-20行。
 - 9) 以下、JP (*La Jeune Parque*) と JC (*La Jeune Carpe*) の略号に続けて詩行数を記す。

- 10) 若干の例外は、第13-17行における女性韻の連続 (poète - répète ; images - parages) および第21-24行における男性韻の連続 (absolu - résolu ; lecteur - auteur) である。
- 11) 『若きバルク』の断章区分は次のとおり (断章をローマ数字、詩行をアラビア数字で示す)。I (1-37), II (38-49), III (50-96), IV (97-101), V (102-148), VI (148-172), VII (173-189), VIII (190-208), IX (209-242), X (243-324), XI (325-347), XII (348-360), XIII (361-380), XIV (381-424), XV (425-464), XVI (465-512)。
- 12) 次の詩行を参照。Vers 148, 244, 327, 334, 451.
- 13) Benoît de CORNULIER, *Théorie du vers*, Paris : Éd. du Seuil, 1982, pp. 134-141.
- 14) たとえば〈母音 + e + 子音〉の連続を禁忌とする古典詩法の準則をヴァレリーは守るが、ナンシーはこれにこだわらない (À bouches déchirées des litanies d'horreur [JC, 8])。また「分音^{ディエレーズ}／合音^{シネレーズ}」についても、ヴァレリーは半母音の i を伝統的慣習に則って分音する (Harmoni-euse Moi や Mystéri-euse Moi)。一方、ナンシーは合音させることも多く (Insou-cieux, insi-dieuse [JC, 2, 80])。また同じ語でも分音したり合音したり (vi-o-lent / vio-lent [JC, 59, 114]) というように一貫性に欠ける。
- 15) «Note liminaire» de «La Jeune Carpe», in «Haine de la poésie», p. 96. *Demande*, pp. 286-287. 「前書き」はタイトルと献辞の後、エピグラフとテキストの前に置かれ、「1979年2月」という付記が添えられている。
- 16) Albert THIBAUDET, «Poésie de Paul Valéry», *Revue de Paris*, le 15 juin 1923, p. 813 ; id., *Paul Valéry*, Paris : Grasset, 1923, p. 99 : «La Jeune Parque passe pour le poème le plus obscur de la poésie française [...]».
- 17) «Par la cérémonie rêveuse d'un lecteur / Sacrifiant l'absence immense de l'auteur / Au mètre pur par qui toute pensée se pense» (JC, 23-25).
- 18) «[...] et le rite inconscient / De cette poésie prodigue d'un langage / En moi qui se refuse, et défait son ouvrage.» (JC, 488-490).
- 19) «Déesse véritable ! [...] / Mais de ton sein léger s'exhale une faveur, / Candide parodie dédiée d'une parole.» (JC, 481, 500-501).
- 20) 「月経 (menstrues)」の意味では通常、女性複数形で用いられる。
- 21) «Sur ma langue un mélange / Âpre de voix brisées, de grognements enfouis, / De barbares dictions et d'appels réjouis, / Me délivre au-delà de moi la même bouche» (JC, 294-297).
- 22) «Né de la pourriture intense du poème, / Un peuple infect de vers y bave son blasphème / Et profane l'issue du ventre maternel / Où tremblait un enfant sauvage et solennel.» (JC, 341-344).
- 23) «Et de mon sein glacé rejaillisse la voix / Que j'ignorais si rauque et d'amour si voilée...» (JP, 200-201).
- 24) «Prophétise une voix plus sourde que ma voix / Mais plus insinuante et voisine

- de moi / Fine vipère au pli de ma langue captive.» (JC, 211-213).
- 25) «Mon propre cœur sans doute en moi veut s'abolir / Au gouffre débordant d'une absence bestiale...» (JC, 216-217).
- 26) «Le cœur, mon cœur me manque... une douleur m'englobe...» (JC, 458).
- 27) «L'obole longuement murmurée des colombes / Entre vos lèvres d'or comblées, entre vos tombes...» (JC, 205-206). colombes - tombes の脚韻および entre A, entre B という構文は「海辺の墓地」第2行のパロディ。
- 28) «Qui donc nous passerait vers cette éternité / D'albums, de vers anciens, ployés dans ta reliure,» (JC, 18-19). Cf. Paul VALÉRY, *Album de vers anciens*.
- 29) «Creuse rumeur de soif» (JC, 487) は「ヴィーナスの誕生」第10行の部分的引用。
- 30) «Enfin civilisé de nous savoir mortels» (JC, 31) は「精神の危機」の冒頭の一節 («Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.») のパロディ。
- 31) «Un siècle se suspend à notre *inanité*. // Qui donc nous passerait vers cette éternité / D'albums, de vers anciens, ployés dans ta reliure, / *Blanc linceul* apprêté d'une exacte pliure?...» (JC, 17-20).
- 32) «Dont l'encre largement se délie d'une *pieuvre* / Énorme et légendaire... Ô quel soupçon de l'*Œuvre*,» (JC, 233-234).
- 33) ユゴーは『海に働く人びと』において *pieuvre* という語をフランス語に導入し、「[怪物] 蛸は傑作だ (la *pieuvre* est un chef-d'œuvre)」と記した。Hugo, *Les Travailleurs de la mer* [1865], deuxième partie, livre IV, II.
- 34) 『若きパルク』における「私=パルク」が女性であることは冒頭、自分自身への呼びかけを通して明らかにされる。「Que fais-tu, *hérissée*, [...] / Je scintille, *liée* à ce ciel inconnu...» (JP, 13, 16)
- 35) 『若きカルプ』において1人称単数形の「私」が初めて現れるのは第4-5断章 (JC, 101, 105, 117) であり、最初は性別不明だが、第5断章の「唯一者 (l'Unique)」の語りのなかで「私=男性」であることが明示され («innocent» (123); «De moi-même, impudique voyeur» (127); «en moi désert» (130); «à moi seul» (140)), その後も第9断章まで「私」は男性の印を帯びている («rends-moi pareil» (227))。
- 36) 音節数の数え方について、ナンシーが分音/合音について一貫していないと先に述べたが (前註14参照)、問題の第320行を除く他の詩句はすべて、分音/合音のいずれかを適宜選ぶことで12音節詩句とみなすことが可能であるが、第320行だけはそれが不可能である。
- 37) ナンシーのヘルダーリン論の題名。「Calcul du poète», in *Demande*, pp. 111-141.
- 38) «Ainsi toujours parée [...] / Je m'avance masquée» (JC, 413-414); «Seule je me poursuis, et seule je m'enseigne» (417); «je m'offre évanouie» (429).
- 39) 中園明信・桑村哲生編『魚類の性転換』, 東海大学出版会, 1986年, 10頁; 桑村哲生『性転換する魚たち』, 岩波新書, 2004年, 174頁以下を参照。

- 40) 「鱗」は本歌『若きバルク』にも「木肌」の比喩として現れる。「Les arbres regonflés et recouverts d'écaillés」(*JP*, 230).
- 41) Jean-Luc NANCY, «The Young Carp», translated by Robert BONONNO, in *Expectation : Philosophy, Literature*, New York : Fordham University Press, 2018, p. 228. «ma race cyprine» が «my vesuvianite race» と訳されている。
- 42) ôdè は「歌」の意, para- は「の傍ら」を原義とし, 「外れた・ずれた」「近い・類似した」「対立する」などの意味を担う接頭辞。
- 43) 「接近／発作」と訳し分けた accès という語は, ハイデガーとともにバタイユを継承したナンシーの「思考の形式」を示す重要概念である旨, 次の論文を参照——西山達也「ジョルジュ・バタイユとジャン＝リュック・ナンシーにおける「思考」の探求」, 『言語と文化』, 法政大学言語文化センター, 第10巻別冊, 2013年, 243-258頁。
- 44) Jean-Luc NANCY, *Demande*, p. 281.
- 45) Jean-Luc NANCY, «La raison demande la poésie : Entretien avec Emmanuel Laugier» [2003], repris dans *Demande*, pp. 165-183 (notamment pp. 167-168) ; *La possibilité d'un monde : Dialogue avec Pierre-Philippe Jandin*, Paris : Les petits Platon, 2013, pp. 15-16.
- 46) Philippe LACOUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Éd. du Seuil, 1978 ; Jean-Luc NANCY, «Les raisons d'écrire», in *Misère de la littérature*, Paris : Christian Bourgeois, 1979, repris dans *Demande*, pp. 45-58.
- 47) ジャン＝リュック・ナンシー「ラクー＝ナンシー」(大西雅一郎訳), 『環』第29号, 藤原書店, 2007年, 365頁(訳語の統一のため一部変更を加えた)。原文は Jean-Luc NANCY, «Le dangereux voisinage de la philosophie et de la poésie», *Saisons d'Alsace*, n° 34, Strasbourg : la Nuée Bleue, mars 2007.