

ポール・ヴァレリーにおける虚実の境 ——『ナルシス断章』をめぐって——

鳥山定嗣

序

詩を論ずる者は誰しも「詩」とは何かという根本的な問題に直面するであろう。これに関してヴァレリーは次のように述べている。

La puissance des vers tient à une harmonie *indéfinissable* entre ce qu'ils *disent* et ce qu'ils *sont*.
« Indéfinissable » entre dans la définition. Cette harmonie ne doit pas être définissable. [...]
L'impossibilité de définir cette relation, combinée avec l'impossibilité de la nier, constitue l'essence
du vers. [...] (Œ2, 637 / C2, 1091 ; VII, 151)

このようにヴァレリーは詩の定義を「その言うところとその在るところ」すなわち詩の内容と形式（思いと声、意味と音）の「調和」に求めるが、この調和自体は「定義し得ない」とし、定義することもまた否定することもできないその調和が「詩の本質」をなすと言う。尤も、詩の定義の中に「定義不可能」という語を加えざるを得ない以上、詩とは何かという問いはそもそも行き詰っているとと言えるかもしれない。或いはここに詩人の韜晦を嗅ぎつける者もいるかもしれない。が、字義通り解するならば、詩人は「詩の本質」をまさに「定義不可能性」と「否定不可能性」の間に、平たく言えば虚と実のあわいに捉えていると言えよう。「ある」のか「ない」のか（「ある」とすれば何であるのか）、その二者択一を論ずるのではなく、「ある」とも「ない」ともいえない虚実の境をうたうという姿勢こそ、ヴァレリーの詩全般を貫くものではなかろうか¹⁾。

この小論では、詩集『魅惑 *Charmes*』所収の『ナルシス断章 *Fragments du Narcisse*』を取りあげ、そのような虚と実のあわいを表現するヴァレリーの詩句が実際どのようなものなのか、その一端を具体的に見てみたい。その上で、虚実の境という視座が一体どのような地平を開くのか、結論を先取りして言えば、この視座がヴァレリーにおける「詩 *poésie*」と「自己 *moi*」という隔たった二つの観念を結びつけるものであることを、「ナルシス」という主題に即して明らかにしたい。

ヴァレリーの詩に繰り返したわれ、また哲学的な思索の種ともなったこの主題は、『ナルシス語る』、『ナルシス断章』、『ナルシス交声曲』、さらに未完の『ナルシス終曲』といった「ナル

シス」の名を冠する作品のみならず、『テスト氏』から『若きパルク』を経て散文詩『天使』に至るまで、生涯に亘ってさまざまに変奏された豊かな主題であり、清水徹氏の述べているように、ヴァレリーの作品群の「重要な軸」をなすものと言える²⁾。本稿では、作品間の比較ではなく、この主題の要をなすと思われる『ナルシス断章』（三部構成）という一篇の詩に絞って、以下、二つの問いをめぐって論を進める。第一の問い、ナルシスは自身の鏡像をどのように見ているか。第二の問い、鏡に映る自己を見るときはいかなる行為であるか。まず、第一の問いに関して、これを詩の言語表現という観点から考察し、次いでこれを詩の構造という観点から再考する。その上で最後に、第二の問いに関して、『カイエ』の諸断章を参照しつつ、代名動詞の用法ならびに人称の関係に着目して、ヴァレリーにおける自己の問題ひいては自他の問題を検討する³⁾。

一. ナルシスの虚実と言語表現

<ナルシスは自身の鏡像をどのように見ているか（一）>

ところで、虚実の境、存在と不在の間にあるものとして具体的に何が思い浮かぶであろうか。「影」というものがある。重さも厚みももたない影は、それ自体としては存在しないが、光に照らされる何かあるものが存在することを示す。では、「色」はどうであろう。光の戯れにすぎない色は存在すると言えるだろうか。「形」のみならず「色」を備えた「影」、それがナルシスの見つめる鏡像 image である。水鏡に映る自分の似姿に向かってナルシスは次のように呼びかける。

Ô semblable!... Et pourtant plus parfait que moi-même, おお似姿よ!... とはいえ私自身より完璧な,
Éphémère immortel, si clair devant mes yeux, 束の間の不死の君, かくもはっきりと目の前に,
(FNI, vers 122-123)

「自分自身よりも完璧」に見える虚の像は、「束の間のéphémère」と「不死のimmortel」という正反対の形容詞で修飾されている。わずかな風が水面を走るだけで震え、その形を失ってしまう鏡像は「儂い」ものにちがいないが、条件さえ揃えばいつでも同じ形で蘇るという点では「不滅のもの」と言えるだろう。量 volume をもたない形 forme は虚ゆえに滅ぶこともない⁴⁾。水鏡に映る像は「今」の瞬間に「永遠」を垣間見させるとも言えよう。

また、こうした鏡像を映し出すものも同じく虚と実のあわいに表現される。

Gardez-moi longuement ce visage pour songe わがためにずっと見守れこの顔を
Qu'une absence divine est seule à concevoir! 神のような不在のみが宿しうる夢として!
(FNI, vers 14-15)

水の精 Nymphes へのナルシスの願いである。泉はナルシスの顔を「夢として」見るのであり、その夢の顔を宿することができるのは「神のような不在」だけである。この表現はまさに神の在り方

を暗示するものであろう。存在の極みである神はあたかも不在であるかのように自らを透明にするのである。あくまで即物的に考えるならば、光が水面を乱すことなく照らすありさまを「神々しい不在」と表現したものと解せられよう⁵⁾。

このように、ナルシスの見つめる対象およびその対象を映し出す場が虚実の境にあることが、*éphémère immortel*や*absence divine*といった撞着語法によって表現される⁶⁾。

まさしくこの虚実の境においてナルシスの劇が始まるわけだが、ナルシスの葛藤を一言で言えば、「見る voir」と「飲む boire」の間のディレンマと言えよう。泉のほとりに打ち臥すほどのナルシスの「渴き soif」(*FNI*, vers 4)は、愛しい姿に口づけしたい、それを飲みたいという欲求と、水鏡に映る像を壊さずに見ていたいという欲求のふたつに引き裂かれる。相容れない欲求の板挟みとなり、愛欲と禁欲の相乗効果によって増すばかりの「渴き」は、まるで「裸の奴隷」(*FNI*, vers 135)のように自由を奪われた状態にある。が、「見る」と「飲む」という相反する欲求は、逆に二つの行為を結びつけ、「目でもって飲む」「飲むように見る」という心理を生み出すだろう。それゆえ「見ることに酔う」(*FNII*, vers 99)のである。フランス語におけるこれら二つの動詞の音声上の類似がこうした心理を裏打ちすると思われる⁷⁾。

このような人間の愛の苦しみは、水の「安らぎ paix」(*FNI*, vers 71)と対照的に描かれ、それともなってナルシスの内面の動揺と穏やかな水面に映る外面の美との対照が際立つ。

Vous attendiez, peut-être, un visage sans pleurs,	涙顔とは、まさか、思っていなかったらう、
Vous calmes, vous toujours de feuilles et de fleurs,	穏やかな君たち、いつも木の葉に花々に、
Et de l'incorruptible altitude hantées,	また不朽の高みに見舞われる君たちは、
O Nymphes !... Mais docile aux pentes enchantées	おおニンフラよ！.. けれど魔法の坂のなすまに
Qui me firent vers vous d'invincibles chemins,	私は君らの方へと抗いがたき道を辿ったまで、
Souffrez ce beau reflet des désordres humains !	人の乱れを映すこの美しい顔を忍びたまへ！

(*FNI*, vers 23-28)

最後の一行「人の乱れ [心] を映すこの美しい [涙] 顔を忍びたまへ！」では、否定的な意味合いの文の中、ひとつ「美しい beau」という形容詞が浮かび上がって効果的である。

また、ナルシスの心の揺らぎを簡潔に表現する次の一句。

Délicieux démon désirable et glacé !	甘美なる魔の色好くも冷たき！
--------------------------------------	----------------

(*FNI*, vers 114)

肯定と否定、陰と陽という対照的な単語を交互に並べることにより、快と苦を同時にもたらす鏡像に対するナルシスの両面感情 ambivalence が波打つように表現されている。

このように文単位で両面性を表現する場合もあれば、一語の中に両義性が含まれる場合もある。

Je vous salue, enfant de mon âme et de l'onde, めでたし、わが魂と水との子、
Cher trésor d'un miroir qui partage le monde ! 世界を分かち姿見のいとしい宝！

(FNI, vers 97-98)

Bel et cruel Narcisse, inaccessible enfant, 美しき^も酷きナルシス、近づけぬ子よ、
Tout orné de mes biens que la nymphe défend... 君の身飾るわが宝はニンフに守られて...

(FNI, vers 115-116)

鏡は世界を二つに「分かち partager」が、分かれた世界は同じ鏡を「共有する partager」ことによって結びついてもある。また、水鏡であるニンフはナルシスの美しい宝を「守る défendre」と同時に、近づき触れるのを「禁じ défendre」でもいる。ナルシスにとって分離と結合とはこのように不可分な緊張関係にある。ナルシスは水影と光によって結ばれ (FNI, vers 95)、夜の闇によって分け隔てられる (FNI, vers 126) と言われるが、闇夜はまたふたりを溶け合わせ、光はまたふたりを引き裂くとも言えるだろう。ナルシスの悲劇はまさに、結ばれていながら決定的に分かたれているという、自分と自分自身との裂け目にこそあるが、そのことを Narcisse という固有名詞自体がよく示している。ナルシスは計五回、自らの名を呼ぶが、そのうち二つを例に挙げる⁸⁾。

Pour l'inquiet Narcisse, il n'est ici qu'ennui ! 安らかならぬナルシスに、ここは煩いあるのみ！

(FNI, vers 69)

Pâles membres de perle, et ces cheveux soyeux, 淡き真珠の手足、絹のようなこの髪も、
Faut-il qu'à peine aimés, l'ombre les obscurcisse, 愛する間もなく、暗闇に消えるほかないのか、
Et que la nuit déjà nous divise, ô Narcisse, 夜がはやわれらを分かち、おおナルシスよ、
Et glisse entre nous deux le fer qui coupe un fruit ! 果肉切り裂く鉄の刃がわれら二人に差し込まれる！
Qu'as-tu ? どうした？

Ma plainte même est funeste ?... わが嘆きさえ忌むしい？

le bruit 音

(FNI, vers 124-128)

[k] という子音（破裂音）および [i] という鋭い母音が、Narcisse という語に含まれる [sis] の音とともに、分裂 scission あるいは切断 coupe の感を聴覚に与える。下の例ではさらに詩句が寸断されており、引き裂かれる感じが視覚的にも表現されている。

ナルシスとはこのように自分と自分自身、心と体、内と外、要するに虚と実に引き裂かれた存在であるが、それでは彼方と此方に橋を渡すものは一体何であるか。「目」である。「見る」という行為を通して、内と外とが、虚と実とが交錯するのである。

Que je déplore ton éclat fatal et pur, われ嘆くかな 宿命の清し君の輝きを,
 Si mollement de moi, fontaine environnée, かくもやわらかに、わが見渡せる泉よ,
 Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur, 君の無常の青空にわが目の汲みしは,
 Les yeux mêmes et noirs de leur âme étonnée ! まさにその目、黒い目、その魂の驚きで！

(FNI, vers 72-74)

ナルシスにおける虚と実の相関関係は「目がまさにその目を汲む」という再帰的表現に極まる⁹⁾。ここにおいて「見る」という行為は、「目」と「目」の間の「目の魂」の行き来に他ならない¹⁰⁾。やがて闇に消える定め「空の青」を背景に「黒い目」が際立つ、そこに己を見る「魂の驚き」。

この「見ることの驚くべき素晴らしさ merveille」(FNI, vers 141) は、それを遮るものがなければ、弥増しながら無限に続くものだろう。見れば見るほど見ずにはいられない、そうした無限の運動が、「優美と沈黙の限り無い交流 de grâce et de silence un échange infini」(FNII, vers 96) と表現される。恵みあふれる優美な姿が言葉を失わせると同時に、また水面を鎮めるかのような沈黙によって鏡像の美はますます明瞭な形で映し出されるのである。

二、『ナルシス断章』の構造

<ナルシスは自身の鏡像をどのように見ているか (二) >

次に、『ナルシス断章』という詩に内在する構造とでもいえるものを抽出することによって、ナルシスが自らの反映をどのように見ているかについて再考したい。ここで詩の構造というのは次の三点のことである。即ち、一「際」、二「垂直性」、三「同心円」。

一、「際」の構造。ナルシスの宿命は彼の置かれた空間時間の運命と軌を一にする以上、まずナルシスの時空を考察する必要がある。詩の冒頭から彼の居る場所と時刻が示される。

Que tu brilles enfin, terme pur de ma course ! ついに輝く、わが疾走の果て清く！
 Ce soir, comme d'un cerf, la fuite vers la source 今宵、牡鹿の如く、逃れのがれて
 Ne cesse qu'il ne tombe au milieu des roseaux, 葦茂る泉のほとりに今や倒れ込む、
 Ma soif me vient abattre au bord même des eaux. こみ上げるわが身の渴きに打ちのめされて。

(FNI, vers 1-4)

場所は、葦茂る「泉のほとり au bord même des eaux」, 暗闇の森のなかを牡鹿のように逃走した末に現れた「明るい墓 un clair tombeau」(FNI, vers 62) の間際である。この泉 = 墓場で、ナルシスは自らの分身と愛を交わそうとする。「わが疾走の清らかな果て terme pur de ma course」に輝

く泉は、エロスとタナトスの接する場に他ならない。「terme」、*« bord »*、「enfin」という単語が示すように、ナルシスの舞台を特徴づけるのは「際」（土と水の境目、生死の境）であり、この「極み」においてこそエロスとタナトスは不可分な形で重なり合うのである。時刻は「夕方 *ce soir*」、昼から夜へ移りゆく間の「あいまいな時 *heure ambiguë*」（*FNI*, vers 111）である。時間の曖昧さとは、一刻も静止することのない時間における光と闇の境界の曖昧さに他ならないが、この黄昏（誰そ彼）時、水鏡を境に向かい合う実の世界と虚の世界の区別は一段と「あいまい」になるだろう。

二、「垂直性」の構造。この時間および空間的な虚実の曖昧さは、ナルシスの姿勢のためにさらに増長すると思われる。ナルシスは水辺に屈み込み、真下に鏡を見ている。彼の視点は、上下という垂直線上に位置する。

Gardez-moi longuement ce visage pour songe わがためにずっと見守れこの顔を
Qu'une absence divine est seule à concevoir ! 神のような不在のみが宿しうる夢として！
Sommeil des nymphes, ciel, ne cessez de me voir ! ニンフの眠りよ、空よ、私を見つづけたまへ！

(*FNI*, vers 14-16)

先に引用した二行に続けて、「ニンフの眠りよ、空よ、私を見つづけたまへ」とナルシスは祈る。眠ったように静まり返った水の面に「空」が映るのである。ナルシスの視線は下へ向かいながら、その先に空の高みを見る。実際には背後に広がる無限の奥ゆきが目の前に現れる。水鏡を覗き込みながら天空を仰ぎ見るかの意識、天に祈る念^{おも}いか。ところで、ナルシスが「ニンフの眠り」と「空」という二つのものに呼びかけていることは一考を要する。というのも、この二つはナルシスの必要条件を要約しているからである。ナルシスにとって必要不可欠なものは、「水」とこれを鏡に変える「光」である。逆に、彼にとって妨げとなるのは、水面を波立たせる（ニンフを目覚めさせる）風、騒がしい音、また夜の闇へ向かう時間の経過、要するに「（感知できる）運動」である。ナルシスの世界は水と光によって構成されるきわめて静かな世界である。けれどもまったく不動というわけではない。ナルシスの目を通して、瞬時に上下が反転し、不断に虚実が交錯する、いわば静かな水平に対する垂直運動、静のなかの動ともいうべき世界である。

この絶えざる垂直運動のさなかにあるナルシスの意識に、おそらく上下の区別はもはやなく、あるのはただ「深さ＝奥ゆき」だけであろう。

Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur, そこで無常の青空にわが目の汲みしは、
Les yeux mêmes et noirs de leur âme étonnée ! まさにその目、黒い目、その魂の驚きで！
Profondeur, profondeur, songes qui me voyez, 深さよ、深さ、われを見る^{ゆめまぼろし}夢幻よ、

(*FNI*, vers 74-76)

「深さ」とは「水の深さ」であり、それはまた「空の高さ」であり、さらには「黒い目の深さ」でもあるだろう。物理的にも三次元である水の鏡は、果てしない奥ゆきの潜む空間である。この「深さ *profondeur*」という語は、ナルシスのものの見方を端的に示していると思われる。それはものの側面ではなく断面をみる見方である。「深さ」を側面から見て、「深い」と「浅い」を比較するのではなく、その断面を見て、「深い」と「高い」を同じように感じる、つまり「奥ゆき」をみる見方である¹¹⁾。ナルシスは垂直的に「深さ」の断面を見るのである。

やがて夕闇が迫り、視界そのものが消えゆくにつれ、透明な水の深さは漆黒の闇の深さに変わり、これに黒い目の深さが重なる。

L'âme, l'âme aux yeux noirs, touche aux ténèbres mêmes,	魂は、黒い目の魂は、闇そのものに触れ、
Elle se fait immense et ne rencontre rien...	途方もなく広がって出会うものとなにも無い...
Entre la mort et soi, quel regard est le sien !	死と己の境にて、魂の眼差しや如何に！

(FNIII, vers 41-43)

刻一刻と深まる闇によって水面に映る鏡像の両目さえも見分けがなくなる過程が、逆方向から、つまり「黒い目」に収斂した「魂」が、忍びよる「闇黒そのもの」に染まり、廣大無辺に拡散したその果てに、ただひとり「死」に臨むと表現される。「死」とはまさに「出会いの皆無」であろう。「死と己の境」にある魂に果して「見る」ということの有るか無きか。まさにこの死に際、鏡像の消える瞬間、ナルシスは見ることをやめ、自分の影と交わろうとする。

Hélas, corps misérable, il est temps de s'unir...	ああ、痛ましき身体よ、今こそ結ばれる時...
Penche-toi... Baise-toi. Tremble de tout ton être !	身を屈めて... その身に口づけよ。全身わななけ！
L'insaisissable amour que tu me vins promettre	君のわれに誓いし捉ええぬ愛が 水面を
Passe, et dans un frisson, brise Narcisse et fuit...	よぎり、ひとふるえ、ナルシス砕いて逃れ去る...

(FNIII, vers 47-50)

『ナルシス断章』の最後の詩句。水面と顔面との隔たりは今や「ほんのわずか *ce peu*」, 「震えて脆く、侵しがたいこの距離 *cette tremblante, frêle, et pieuse distance*」(FNIII, vers 32-33) が縮まるにつれ、空間感覚は一層あやしくなるに違いない。二行目の「Penche-toi 身を屈めよ」が効いている。あたかも鏡像の側からナルシスを見上げて発した言葉のようである。上下は反転し、虚実は交錯する。入水はまた昇天に通ずる。いや、ナルシスの最期はもっと微妙である。「捉ええぬ愛」を捉えんとして彼は身を投げたのか否か、詩人は明示することなく、最終行、「ナルシス = 鏡像の粉碎」を感じさせる鋭い [i] 音を畳みかけつつ、最後は *fuit...* と風が去るように筆を擱いている¹²⁾。

三、「同心円」の構造。この詩において忘れてはならないのは、ナルシスが単に水に映る自分

の姿に見惚れるだけでなく、自分の姿を映す水を眺め、水に祈り、水を讃えるという点である。ナルシスが最初に二人称で呼びかける相手は、自己像ではなく、泉＝ニンフである。ニンフなくしてナルシスの愛はない。とはいえニンフがその存在を主張すれば、水面は波立ち、愛の対象は消えてしまう。それゆえナルシスは、「ニンフたちよ！私を愛しているのなら、永久に眠れ！」(FNI, vers 7)、「君たちの眠りが私の魅惑には欠かせない」(FNI, vers 12)と言うのである¹³⁾。彼は、眠れる泉を通してのみ、彼自身の姿を見ることができ、泉に呼びかけた後はじめて彼自身に呼びかけることができるのである。ここに二人称の重なり(入れ子構造)がある¹⁴⁾。このように重層的な二人称を見るナルシスは、その眼差しの焦点を徐々に絞ってゆく。水鏡をなすニンフのなかの「月と露とからなる甘美なわが身」(FNI, vers 115)、身体の諸部分の腕や手や髪、そして顔、顔のなかの唇、目というように。「見る」という行為の終着点は「目」に他ならない。

Mais te voir, cher esclave, obéir à la moindre	君を見る、いとし奴隷よ、心ならずも逃れゆく
Des ombres dans mon cœur se fuyant à regret,	わが心中のわずかな影にも忠実な君を見る、
Voir sur mon front l'orage et les feux d'un secret,	わが顔の面に秘密の嵐と炎とを見る、
Voir, ô merveille, voir ! ma bouche nuancée	おお見事かな、見るとは！わが口のほのかに
Trahir... peindre sur l'onde une fleur de pensée,	洩らす... 水面に描く思いの花を、
Et quels événements étinceler dans l'œil !	また目の中に何事が生ききらめくかを見るとは！

(FNI, vers 138-143)

「目 œil」のなかにきらめく何事かを凝っと見つめるナルシスは、己の眼球を見据えているに違いない。さらに言うなら、眼球の中の瞳孔を見るに至るのではないか。先に引用した FNI, vers 72-74 (5頁) および FNIII, vers 41-43 (7頁) における「目の魂の驚きのために黒い目」や「黒い目をした魂」という表現に見られる「黒い目 yeux noirs」とは、ヴァレリー自身の目が何色であったかという問題とは関係なく、つまり色素を有する虹彩の部分ではなく、その中央にある瞳孔のことではなからうか。ナルシスの目が最後に行き着くのが、自分の眼の瞳、その黒い孔であるとするれば、そこに彼はもうひとりの小さな自分の顔を見出すことになる。水鏡に映る自分の顔の黒い瞳に映る自分の顔を。透明な水の鏡の中の黒い瞳の鏡の中に、その鏡の連鎖の中に、ナルシスは自己というものの無限の奥ゆきを感じるだろう。泉の中の自分の中の(泉の中の)自分の中の(泉の中の)……。『ナルシス断章』第一章の結句、ナルシスが自分の鏡像に向かって発する「汲み尽くしえぬ我 inépuisable Moi !」(FNI, vers 148)という言葉は、この事態を言わんとしているのではなからうか。一人称と不可分な二人称が幾重にも深まる、無限の奥ゆきを秘めた同心円の中心に、自らとひとつになる夢をもってナルシスは自ら消えてゆこうとするのである¹⁵⁾。

ところで、この「自らの内に消える」という心象こそ、ナルシスという美しい形象のもとにヴァレリーが抱く美意識であると思われる。詩人はその具象的イメージを二つ続けてうたっている。「日没」と「白鳥の入水」のイメージである。

O douceur de survivre à la force du jour,	昼の盛りの後にまで生きながらえる甘美さよ、
Quand elle se retire enfin rose d'amour,	残照はついに身を退く愛の薔薇、
Encore un peu brûlante, et lasse, mais comblée,	なおもわずかに身は火照り、くたびれ、されど満ち足りて、
Et de tant de trésors tendrement accablée	かくも多くの宝荷でかくも優しく打ちのめす
Par de tels souvenirs qu'ils empourprent sa mort,	思い出にその死に際を赤く染められ、
Et qu'ils la font heureuse agenouiller dans l'or,	よるこびて金色のなか跪く、
Puis s'étendre, se fondre, et perdre sa vendange,	ついで横たわり、身は溶けて、摘みし葡萄の色も失い、
Et s'éteindre en un songe en qui le soir se change.	いつしか消えて夢になる、夕べは夢となる。
Quelle perte en soi-même offre un si calme lieu !	かくも静かな場の呈す己が内へのなんたる消滅！
L'âme, jusqu'à périr, s'y penche pour un Dieu	魂は、滅びるまでに身をかがめ、神のごときを
Qu'elle demande à l'onde, onde déserte, et digne	水に求める、人気ない水、つややかなその面に
Sur son lustre, du lisse effacement d'un cygne...	白鳥のなめらかに消え入るにふさわしい水に...

(FNI, vers 48-59)

ヴァレリーの絶唱として名高いこの十二行は、この詩のなかで珍しく一人称も二人称も現れない唯一の箇所である。とはいえ客観的な風景描写では決してなく、ナルシスの内面を色濃く反映した描写であり、外の景色と内なる心がびったり重なったような歌である。「昼の盛り la force du jour」を代名詞の elle で受けることにより、真昼の太陽が傾いて沈みゆく姿に女性を重ね合わせ、そのエロスとタナトスを音楽性豊かに（とりわけ鼻母音と [s] 音を響かせて）うたいあげながら、「かくも静かな場」における「自分自身の内への消滅 perte en soi-même」に感嘆する¹⁶⁾。そして、このエロスとタナトスの絢爛たる色彩美（「愛の薔薇」「紅に染まる死」「金色」「収穫した葡萄」）を、暗黒の闇に葬るのではなく「一場の夢」に包み、さらに「つややかな水面に一羽の白鳥がなめらかに消え入る」という甘美な心象の真っ白な純粋性と透明性によって浄化する¹⁷⁾。白鳥の入水は、水鏡を境に向かいあう白と白が合わさって透明になるという心象であり、また沈みゆく首が水面に微かに描く波紋（同心円）の中心に消えるという心象でもあろう。日没と白鳥入水という二つの具象的イメージを通して、「自己愛 amour de soi-même」(FNI, vers 41) の果てに「自己の内に消える perte en soi-même」(FNI, vers 56) という詩人の美意識が窺われる¹⁸⁾。

三. ヴァレリーにおける自己 <鏡に映る自己を見るときはいかなる行為であるか>

ヴァレリーにおけるナルシスは単に自己愛の劇であるばかりでなく、なにより自意識の劇であり、「私とは誰か」を問う自己探求の詩である。ナルシスの目指すところは文字通り「ひとり」になることだが、自意識を突き詰めようとする存在にとって過不足なく「ひとり」になることは容易ではない。

Heureux vos corps fondus, Eaux planes et profondes ! 滑らかにして深い水、君らの溶け合った体の幸せなこと！
Je suis seul !... Si les Dieux, les échos et les ondes 私はひとり！... もし神々やこだまや波や
Et si tant de soupirs permettent qu'on le soit ! ため息というため息が己ひとりにしてくれるなら！
Seul !... mais encor celui qui s'approche de soi ひとり！... だがもうひとり己に近づくものが
Quand il s'approche aux bords que bénit ce feuillage... この葉叢の祝う水辺に近づくときに...

(FNI, vers 29-33)

「溶け合ったからだ [液体]」の水とは異なり、固有の身体をもつ人間は「ひとり」を意識する。ナルシスは「ひとり」に違いないが、「神々、こだま、波、それにため息」が彼を「ひとり」にしておかない。鏡をなす泉のほりに近づけば、「己に近づくものがもうひとり」現れるのである。この「ひとり seul」という形容詞は、ヴァレリーにおいて常に揺らいでいる。

Je suis seul ; c'est-à-dire — je me parle.

Je suis seul, — c'est-à-dire que je n'entends qu'une voix.

Hélas, plus je suis seul, moins je suis seul. (C2, 445 ; VIII, 489)

「ひとり」の内に生じる「内的発話 parole intérieure」が、ひとりの中にもうひとりを、同じ者の中に他なる者を生み出すのである¹⁹⁾。自己の分裂ないし二重化はそれゆえ「言語」に根差しており、これをもっともよく示すのが「再帰動詞」であろう²⁰⁾。「私が私を／に」という構文が主語の「私」と目的補語の「私」を分かつのである。(例えば、Je me dis私が私に言うからには、Jeはmeの知らないことを知っているはずというように。) こうして、いわゆる自己同一性は疑われ、それに代えて自己同異性ないしは自己の複数性・多層性という考えが芽生える。

ところで、ナルシスに特有の「鏡に映る自分を見る」という行為に関して、ヴァレリーは一見矛盾すると思えるような二通りの態度を示す。即ち、詩にうたわれるナルシスのように自分の鏡像に憧れ、これと合一しようとする態度と、逆に、鏡に映る自分を断固拒否しようとする態度の二つである。興味深いことに、ヴァレリーが『カイエ』において（とりわけ「自己と個性 Le Moi et la personnalité」について）巡らした思索は一貫して後者の立場に基づいており、詩のナルシスが寧ろ例外的と言えるほどである。例えば次のような断章が1907 - 1908年の『カイエ』にある。

Narcisse — La confrontation du Moi et de la Personnalité. Le conflit du souvenir, du nom, des habitudes, des penchants, de la forme mirée, de l'être arrêté, fixé, inscrit — de l'histoire, du particulier avec — le centre universel, la capacité de changement, la jeunesse éternelle de l'oubli, le Protée, l'être qui ne peut être enchaîné, le mouvement tournant, la fonction renaissante, le moi qui peut être entièrement nouveau et même multiple — à plusieurs existences — à plusieurs histoires — (cf. pathologie). (C2, 284-285 ; IV, 181)

ここでは、「思い出、名前、習慣、性癖、鏡に映る姿、動きを止められ、固定され、記録された存在、経歴」といった「特殊／個人的なもの」に対して、「普遍的中心、変化の能力、忘却という永遠の若さ、プロテウス、鎖に繋がれることのありえない存在、回転運動、再生機能」すなわち「複数の在り方、複数の歴史をもち、まったく新しくかつ多様でさえありうるような自己」が置かれている。自己というものをこのように個性を離れた一般者、変化しつづける多様性の全体として捉える意識にとっては、或る誰かである（でしかない）こと、自らの可能性の内の一つに縛られることは耐えられない。こうした自己意識は、鏡に映る自身の姿を見つても、それを自分と認めることはできない²¹⁾。鏡に己を認めない自意識の極まるどころ、哲学のナルシスは「鏡に姿を映して見るとは死を想うことではないか」と自問し、「不死のものがそこに己の死すべき姿を見る L'immortel y voit son mortel」(E1, 332)とまで言う。これに対して、詩のナルシスは、形而上の観念的世界にではなく、目の前の「泉のなかに甘美な身体を」求め(FNI, vers 80-84)、その似姿を「自分自身よりも完璧な」「束の間の不死のもの」(FNI, vers 122-123)と見るのである。自己の鏡像に対するこの正反対の在り方をどのように理解したものであろう²²⁾。とはいえ、この二つのナルシスは全く同じ条件にあるわけではないことに注意しなければならない。というのも、詩のナルシスを映す鏡は「水鏡」であり、水に映る像は決して固定されず、また像を壊すことなしにこれに触れることもできないからである。さらに、前章で述べたように、穏やかな水面に映る空や緑はナルシスの反映をより美しくみせるだろうし、夕闇に今にも消えゆくとしていた像はひとしお愛しく感じられるだろう。そもそも、詩に表現されたものと哲学的思弁とを単純に比較することには無理がある。が、それを承知した上で、この問題を〈代名動詞〉の用法に照らして、また〈人称性〉の観点から、考察してみたい。

「自分を見る」という再帰的代名動詞が、「見る自分」と「見える自分」を分かちという点は、二つのナルシスに共通である。違いは両者の関係にある。詩のナルシスが自分の鏡像と「見つめ合う」のに対し、哲学のナルシスは専ら「見る」側にあり、「見られる」ことがない。つまり、相互的か一方的かという関係性の相違である。文法的に言えば、代名動詞の「再帰的用法」が「相互的用法」となるかならないかの違いである。(詩のナルシスにおいては、まさに再帰的用法と相互的用法とは不可分にして同一である。)また、これを人称性という観点からみれば、一人称の反映が二人称となるか三人称となるかの差であると言えよう²³⁾。鏡に映る自分の姿を「君」と見るか「彼」と見るかという二つの見方は、マルティン・ブーバーのいう〈我-汝〉〈われ-それ〉という人間の取る二つの態度に相当するものである²⁴⁾。が、ヴァレリーにおいてはこの二重の関係性が自己の内部に根を張っており、しかも双方ともその極限まで突き詰められる。つまり、〈我-汝〉の関係は全き合一へ、〈われ-それ〉の関係は徹底的な分離へと導かれるのである。方や、自分の映像を偶発的な「彼」として否定し、自身を専ら潜在的な可能性と意識する「私」があり、方や、自分の反映を唯一無二の「君」とみて、ふたりの合一を夢見る「私」がいる。果してこれは自己矛盾であろうか。そもそも、ひとり人間をここまで極端に走らせるものは一体何なのか。各々の場合をもう少し詳しく見てみよう。

<われ - それ>の極限は、自己の表象の一切を任意な「彼」として疎外し、なにものにも表象され得ない純粋なものとして「私」を意識する在り方である。ヴァレリー曰く、「純粋自己とは、普遍的な、常に変わらぬ、唯一の否である」(C2, 330 ; XXV, 35)。自己の純粋性は、その身に纏うあらゆる可能な姿をすべて等しく脱ぎ捨てる行為にあり、いかなる抜け殻にも執着しない、いわば否定の連続としての現在にある。「私」はありとあらゆる「私」を常に等しく「彼」として眺め、「彼」でないものとして不変の「私」を意識する。が、このように「～でない」という否定の形ではじめて意識される自己は、裏を返せば、否定すべき他者を常に必要とするのであり、「私」と「彼」(私ならざるもの)は相互依存の関係にあるといえる²⁵⁾。

他方、<我 - 汝>の極みは、自らの反映である唯一の「君」と「私」とが完全にひとつになる状態である。詩のナルシスは「自分を死者から守る唯一の対象」(FNIII, vers 12)である自身の鏡像=身体に二人称で呼びかけてこれと合一しようとする。が、moiとtoiの合わさったnousは未だ完全にひとつではなく、依然として「私たちふたり nous deux」であり、引き裂かれるべきふたりである(FNI, vers 125-127)。では、1にして2, 2にして1という絡み合った結びつきを、人称代名詞の「双数²⁶⁾」を持ち合わせないフランス語によってどのように表現するか、ここにおいて「不定代名詞 On²⁷⁾」の多義性、その表現可能性が問われる。単数および複数かつ男性および女性を許容する不定代名詞 Onは、特定の主語のない非人称的な文を可能にし、しかも能動と受動両方の意味合いを含みうる。あらゆる人称になる可能性を有しながら、いかなる人称にも限定されることがない。『ナルシス断章』の中に頻出する人称代名詞 soi (例えば次の引用箇所に見られる)は、一般的に言われるような三人称再帰代名詞 se の強制形ではなく、寧ろ Toi の最高峰(「君が生みだした最も君なるもの ce que [tu as] créé de plus [Toi]」)と Moi の最高峰(「私の生みだした最も私なるもの ce que j'ai créé de plus M[oi]」)とが一点に交わる « On » の強勢形であると思われる²⁸⁾。

Qu'ils sont doux les périls que nous pourrions choisir !	敢えて選べましょう危険のなんと甘美なるかな！
Se surprendre soi-même et soi-même saisir,	われとわが身の不意襲い、われとわが身を捕まえる、
Nos mains s'entremêler, nos maux s'entre-détruire,	われらの手は絡み合い、われらの苦は減し合う、
Nos silences longtemps de leurs songes s'instruire,	われら黙したまま長く無言の夢を伝え合う、
La même nuit en pleurs confondre nos yeux clos,	涙に暮れる同じ夜にわれらの閉じた眼が交ざる、
Et nos bras refermés sur les mêmes sanglots	同じ嗚咽を抱え込むわれらの腕が
Étreindre un même cœur, d'amour prêt à se fondre...	愛に今にも溶けそうな、同じひとつの心抱き締む...

(FNII, vers 107-113)

二行目 « Se surprendre soi-même et soi-même saisir » に関して、人称代名詞を一行目につづいて nous としなかったのは、無論 Nous surprendre nous-mêmes et nous-mêmes saisir とすると一行 13 音節となり、alexandrin (一行 12 音節の詩句)にそぐわないという韻律上の理由も考えられよう。が、それ以上に複数形の nous ではなく単数形の soi とすることで、moi と toi がまさにひとつにな

ろうとするさまが表現されるだろう。三度繰り返される « *même (s)* » という形容詞、とくに最終行の « *un même* » という表現は、この「ひとつ」という点を強調している。また、音声の面でも *nous* を重ねずに *soi* とすると、その *s* 音がこの 7 行全体に散りばめられた *s* 音と呼応しつつ、再帰的＝相互的代名動詞の目的語 *se* を印象深く響かせて効果的である。なお、この一行では、鏡像関係を模すかのように *soi-même* が向かい合っている。さらに、牽強附会の嫌い無きにしも非ずだが、この一行から動詞の不定法が畳みかけられるという点で、「不定代名詞 *On* の強勢形 *soi*」と「不定法」の組み合わせは、人称の合一という極みにおいて人称の関係性の外に出るかのような非人称的な *On/soi* と、今この瞬間という時間の極みにて時間性の外に出るかのような不定法という意味で、相応しい組み合わせと思われる。(先述した « *éphémère immortel* » という撞着語法によって表現される「永遠の今」は、動詞においては不定法によって表現されるのではないだろうか。) けれども、上に引用した詩句全体が « *pourrions* » という条件法に置かれていることから、この愛の合一が虚の夢であることは言うまでもない。

以上、二つの両極端な自己の在り方において共通するものは何かと言えば、自己が常に自己でないものと共にあるという意識、自分でないものの中に自己があり、自分の中に自分でないものがあるという、他者意識ではないだろうか。二人称の自分と合一しようとするにせよ、三人称化された自分を否定しようとするにせよ、いずれにせよ自己の統一 *unité* を目指していることに変わりはない。一見相容れないとみえる正反対の態度は、ちょうど振り子のような (寧ろブランコと言うべきか) 一方の極に揺れる力でもう一方の極にも揺れ、次第に振幅を増すような運動の両極であると思われる。ここに、マルティン・ブーバーのいう〈我・汝〉〈われ・それ〉の関係性には見られなかったものがある (脚注 24 を参照)。ブーバーにおいて、〈汝〉と〈それ〉は、〈我〉の取る態度によって交替することはあっても、その間に相互作用はなく、寧ろ〈それ〉から〈汝〉へ、さらに個々の〈汝〉から永遠の〈汝〉である神へ、という方向付けがなされる。これに対してヴァレリーにおけるように、一人称の中に二人称と三人称が重なり合う場合²⁹⁾、「私の二人称化」と「私の三人称化」とは作用反作用の関係にある。合一すべき二人称に引かれる力と否定すべき三人称を斥ける力は、ちょうど回転する独楽にはたらく求心力と遠心力のように不可分であるとも言えよう。自分を愛するナルシスはまた自分を憎むナルシスでもある³⁰⁾。しかしながら、如何に自分の影を自分から切り離そうとしても無理なように、如何に自分の影とひとつになろうとしてもまた無理であろう。

ここで注目しておきたいのは、このように自意識を極めようとする自己中心的 *égocentrique* な在り方が、自己の内に絶えず自己でないもの＝他者を意識せざるを得ないが故に、かえって一般的な意味での自己と他者の区別、対立が相対化されるという点である。つまり、自己の内部における自他の関係と、自己の外部に広がる現実世界における自他の関係とが類比的に捉えられるという点である。『カイエ』に見られる次の断章 (1934 年) では、

Cette étrange, essentielle propriété d'être *deux* en *un* — en contraste avec quoi le désir d'amour —
— d'être *un* par *deux* apparaît complémentaire de la connaissance consciente.

1^{er} cas — Tout monologue est un dialogue —

2^e — Quelque dialogue tend au monologue.

Division de l'un et Confusion des deux. (C2, 519 ; XVII, 157)

このように「ひとりの中にふたりいる」という意識による自己分裂と対照的に、これを補うものとして、「ふたりでひとつになろうとする愛の欲求」が捉えられる。内なる他者を孕む自己の統一は、外なる他者との合一によるほかないのである。そして「どんなモノローグも一種のディアローグ」であり、「或るディアローグはモノローグへ向かう」と言われるように、独り言と対話の境界線は揺らぎ、絡み合う。再び<代名動詞>の用法に照らして言えば、「第一の場合」とは再帰的代名動詞が相互的となる例であり、「第二の場合」とは相互的代名動詞の極みが再帰的となる例である。代名動詞の再帰的用法と相互的用法とを分けて考えるのではなく、その重なるところを見る見方、それは即ち自己と他者を分けて考えるのではなく、その重なるところを見る、いわば類比的な見方であり、そこにヴァレリーのナルシスがある。しかし、いや寧ろそれゆえに、ヴァレリーの自己は常にひとりとふたりの間、「ひとりのなかにふたり」と「ふたりでひとり」の間を揺れつづけるのである³¹⁾。

結び

自己の同一性を疑うほどに「自己の変動性 Self-variance」を意識しつづけたヴァレリーにとって、この「自己」という観念こそ、虚実の境にあると言えよう。一方で、現実性よりも可能性を重視し、変動してやまない現実の自己を絶えず否定することによってのみ、多様な自己の恒常性を保とうとするヴァレリーが居るのに対し、他方、それと対照的に、相対的な現実世界の中に唯一無二のものを求め、これに二人称で呼びかけ、これとひとつになる夢を見るヴァレリーが居る。あくまで自己の潜在可能性に留まろうとする<虚>に重心を置いた在り方と、自己の存在の凡てを賭けてこれを汲み尽くすほどの唯一絶対性を求める、いわば<実>の極みを目指す在り方とは、相矛盾するものではなく、同一の面の表裏をなすもの、同一の運動の両極をなすものと思われる。ヴァレリーの自己は常にこうした虚実の境にあり、その両極の間を大きく揺れるのである。

では、この飽くなき自己探求の原動力は一体何処から湧いてくるのか。自分自身を知らないという自意識からか。ナルシスが「私のなかの最も大切なもの ce que j'ai de plus cher」(FNI, vers 19)、「私の唯一の本質 ma seule essence」(FNII, vers 84)として求めるものは、テスト氏に言わせれば、「(私を私たらしめているのは) 私のなかにあって私自身の知らない何か」にほかならない³²⁾。

この小論のはじめに、「詩の本質は定義することも否定することもできない」という趣旨のヴァレリーの言葉を引用したが、この「定義不可能」かつ「否定不可能」という二重の不可能性は、「自己」というものにも当て嵌まると思われる。「私」とは<わたし>という言葉が発する人のことであると定義して³³⁾、「私」なるものを普遍的かつ空虚な記号に還元してみても、この言葉が

「私とは誰か」という答えのない問いを発してやまないことは否定できないのである。

ところで、この「定義し得ないもの l'indéfinissable」について、ヴァレリーは1941年の『カイエ』に、「仮に何かあるもの [の存在] をかたく信じていながら、他方、それを信じなくてもよいただろうことを知っているならば、この [信と知の] 結びつきは、その種の定義不可能性に関わる」(C2, 539-541 ; XXIV, 239-242) と述べ、その例として「死の観念」、己自身および他者の「自己」、さらに「愛」を挙げている。(これらに「詩」を加えて、ヴァレリーが「定義し得ない」とするものに通底するものは何かを問うことは、ヴァレリーにおける「神」の問題、信と知の問題の核心であり、今後の課題としたい。)そして、これら「定義し得ないもの」は「研究対象 *objets d'étude*」ではなく、「素養／錬磨の対象 *objets de culture*」であると言う。かく言う詩人にとって、詩の制作という実践の現場を離れて、詩とは何かを問うことは無意味に違いない。étudierではなく cultiver すべきと言われていることは、詩の読み手として、自戒すべき言葉と心得る。

以上、詩人としてであれ、思想家としてであれ、ヴァレリーという人が深く感じ、考えたものは、虚実の境にあったのではないかと思う。

略号と附記

GE : *Œuvres* 1, 2, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, 1960.

FN : « Fragments du Narcisse (I, II, III) » dans *Charmes* (*Œuvre* 1, p. 122-130).

C : *Cahiers* 1, 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1973, 1974.

カイエの引用の後の略号は、セミコロン (;) を境にその前が *Cahiers*, 2 vol., édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1973-1974 の巻数と頁数を、その後のローマ数字とアラビア数字が *Cahiers*, fac-similé intégral, 29 vol., C.N.R.S., 1957-1961 の巻数と頁数をそれぞれ表す。

ヴァレリーの文章の日本語訳は、『ナルシス断章』については、中井久夫訳 (『若きバルク／魅惑』, みすず書房, 2003), 井沢義雄訳 (『ヴァレリーの詩 : <魅惑> の訳と注解』, 弥生書房, 1958), 清水徹抄訳 (『ヴァレリーの肖像』, 筑摩書房, 2004), 宇佐見育抄訳 (『フランス詩道しるべ』, 臨川書店, 1997) を参考の上、拙訳した。その他の作品及び『カイエ』の諸断章については、『ヴァレリー全集』『ヴァレリー全集カイエ篇』(ともに筑摩書房) の訳を参考の上、必要に応じて拙訳した。

注

- 1) たとえば、詩集『魅惑 *Charmes*』所収のソネット『蜜蜂 L'Abeille』の premier quatrain : « Quelle, et si fine, et si mortelle, / Que soit ta pointe, blonde abeille, / Je n'ai, sur ma tendre corbeille, / Jeté qu'un songe de dentelle. » 女性と思われる「私」が「黄金色の蜜蜂よ」と呼びかけて、「君の針の先がどんなものであっても、どれほど鋭く、どれほど命取りであっても、私は、わたしの柔らかな籠の上に、ただレースの夢のようなものを投げかけただけ」と言っているが、この「レースの夢 un songe de dentelle」と表現された薄い布地が実際にあるのかないかを問うのは野暮であろう。あるかないか分からないほど透きとお

った「夢のようなレース」しか懸かかっていないということによって、「柔らかな籠」と婉曲に表現された「胸元のふくらみ」が一層喚起されよう。ヴァレリーが詩にうたう虚実の境とは例えばこのようなものである。

- 2) 清水徹『ヴァレリーの肖像』, 筑摩書房, 2004, p. 4. 所謂「地中海的知性の詩人」という「ヴァレリーの肖像の書き換えを願った」と著者自身語るこの書は、まさに「ナルシス」という形象を軸にヴァレリーの作品群（特に初期詩篇, テスト氏, バルク, ナルシス諸詩篇）を読み解くものであり、未発表の草稿や手紙類を多く盛り込んだ豊かな参考書である。
- 3) ヴァレリーの「自己」については、ニコル・セレット＝ピエトリによる大著 (Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le Moi : des cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1979) が既にあり、その中でも第二部第一章は、さまざまな「鏡」に面する「自己」の在り方を問うとともに「ナルシス」という主題の変遷を論じている。同氏の論点は「ナルシスの変貌」にあり、(この点を同氏は小論の形にまとめている。Cf. « Métamorphoses de Narcisse » in *Paul Valéry 1 : lectures de « Charmes »*, Lettres modernes minard, 1974) ヴァレリーにおけるナルシス的自己のあらゆる形を取りあげ、『ナルシス断章』と『天使』の差異や、哲学者ナルシスと詩人ナルシス（或いはエウパリオスに代表される芸術家ナルシス）との差異を指摘している。拙論では、そうした違いのあることを踏まえた上で、それをヴァレリーの実生活（カトリーヌ・ボッジとの関係など）に照らし合わせるのではなく、また表現形態の違い（カイエと詩作品）に帰するのでもなく、代名動詞および人称代名詞というフランス語の言語表現に着目することで、相異なるナルシスの差異の根本にあるものを問い質してみたい。

一方、言語学の見地からヴァレリーの『カイエ』を分析したユルゲン・シュミット＝ラーデフェルトの研究は、再帰動詞や人称の関係に焦点を当てている点で（第五章参照）、本稿の関心に直接触れる参考書である (Jürgen Schmidt-Radefeldt, *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, Paris, Klincksieck, 1970)。が、「ナルシス」に関しては、ヴァレリー自身も言及している再帰動詞との関係を指摘するに留まっているように思われる。拙論は、「ナルシス」の特性を、単に再帰動詞に認めるばかりではなく、代名動詞の再帰的用法と相互的用法の不可分な関係にこそ見て、そこから三つの人称の相関関係について再考しようとするものである。また、特に不定代名詞 « on » に関して、もう一步踏み込んだ考察を試みたい。

最後に、「ナルシス断章」を収める詩集『魅惑』を対象とした作品研究として、ジェームズ・ローラーの読解 (James R. Lawler, *Lecture de Valéry : une étude de Charmes*, presses universitaires de France, 1963) と、邦訳に豊富な注釈を付した井沢義雄の『ヴァレリーの詩：<魅惑>の訳と注解』(弥生書房, 1958) を挙げておく。(後者は、神話世界を背景にするナルシス詩篇をカイエに綴られた「ナルシス」にまつわる哲学的思弁に関連づけて解釈しようとする批評家の傾向を批判しつつ、ヴァレリーの詩を彼の抽象的思考とは区別して読む必要を説いている点で特筆すべきである。) また、「ナルシス断章」に関して、音韻およびリズムの面から緻密な分析を施したミッシェル・ゴーチエの研究 (Michel Gauthier, « Gammes » et « transitions » dans les « Fragments du Narcisse » in *Paul Valéry 5 : musique et architecture*, Lettres modernes minard, 1987) もある。

- 4) ナルシスは水面に映る鏡像に対して「私の身体 mon corps」ないし「形 forme」と呼びかける (FNI, vers 115-116 etc.)。熱を感じさせる肉 chair ではなく、形ある体の美しさ (forma formosa : « belle forme ») に見惚れるのである。
- 5) この « une absence divine » という表現を「水の神々であるニンフたちの眠り」に置き換えて解釈する読み方もあり (Cf. James R. Lawler, *op.cit.*, p. 114 ; Paul Valéry, *Charmes* (avec des notes explicatives par Robert Monestier), Larousse, « Nouveaux Classiques Larousse », 1975, p. 59), 寧ろその方が大半かもしれないが、直訳すれば「神の不在」となるこの表現自体を味わうためにも、拙論では「夢を見る水の精」と「その夢を宿す神ないし光」とを分けて解した。
- 6) ナルシスの舞台が虚実の境にあることは視覚に限らず聴覚においても感じられる。例えば, FNI, vers 43-

47 : « La nuit vient sur ma chair lui souffler que je l'aime. / Sa voix fraîche à mes vœux tremble de consentir ; / À peine, dans la brise, elle semble mentir, / Tant le frémissement de son temple tacite / Conspire au spacieux silence d'un tel site. »最後の二行はs音を豊かに響かせることにより、夜風の微かなふるえfrémissementが静寂silenceを乱すのではなく、かえってそれを一層深める様子が感じられる。静けさは単なる音の欠如ではないだろう。またconspirerの語源 (< cum + spirareともに呼吸する) に照らして、frémissementとsilenceが「息を合わせる」と訳せると思う。

- 7) ヴァレリーは知覚動詞 (見る, 聞くなど) の代わりにこのboireという動詞を好んで用いる。例えば、『蛇の素描』において、蛇はイヴのうなじを「飲む」ように見つめ、またイヴは蛇の言葉を「飲む」ように聞き入れる。『曙』や『アガート』においても「飲む」という動詞を「聞く」の意味で用いている。このboireという語は、身体の奥まで深く染み入る感覚を、そうした感覚への渴きを表現するだろう。
- 8) 「ナルシス」という固有名が出現する他の三箇所は右の通り。FNII, vers 83; FNII, vers 115; FNIII, vers 50.
- 9) « Où puisèrent mes yeux [...], Les yeux mêmes [...] » という再帰的表現は mes yeux se puisèrent と代名動詞を用いて表現されるものである。代名動詞については、のちに三章で触れる。
- 10) « leur âme » (引用箇所の最終行) の所有形容詞leurの不確定性について清水徹氏は次のように指摘している。『「それらの魂」とは「鏡像の眼の」なのか「私の眼の」なのか? 語法的にも決めがたいし、ここにはさらに鏡関係の眩暈までが介入してくる。「鏡像の眼」が「黒い」のは、その「魂が驚かされて」いるためだとも解せるし、「私の眼」が「驚かされ」そのために鏡像の眼は「黒い」とも読める。』(清水徹『ヴァレリーの肖像』, p. 428 - 429)。このleurの不確定性は、まさに実の眼と虚の眼のあいだの眼の魂の往復運動を示唆するとも解釈できよう。附言すれば、ヴァレリーが「魂âme」なる語をナルシスとその鏡像の間にあるものとして用いている箇所が実際にある。「[...] Mais ces mots que j'expire à genoux / Ne sont pourtant qu'une âme entre nous » (FNI, vers 131-132).
- 11) フランス語において、形容詞profondに対義語 (日本語の「浅い」、英語のshallowにあたる) がなく、peu profondという否定形しかないことは、「深さ」をみる見方が専ら断面的であることを示唆するように思われて興味深い。
- 12) ヴァレリー自身によれば、この詩は「未完」であり、結末として「夜のとばりが泉に下り、愛しい似姿は闇に消えて、その代わりに、満天の星が暗い水面に映る」場面が想定されていた (CE1, 1662)。また、『カイエ』のなかに「ナルシス終曲Narcisse — Final」と記された草稿があり (C2, 1327; XII, 282)、それによれば、詩人の想定していた最終場面が、「肉体なき魂の現存 l'âme est présente, le corps absent」すなわち「死そのものではないが、死と対称をなすもの—死の反映 Ce n'est point la mort, mais le symétrique de la mort — son reflet」であったことが分かる。自己の反映から死の反映へという虚の連鎖。自己愛を映す鏡は自らの死を映す鏡となる。ナルシスという人間の悲劇、愛の苦しみを、安らかな水の無情な純粋性と対照的に浮かび上がらせてきた作品の終末には、死という非人間的世界、星のまたたく夜空の照応という非人称的ナルシス世界の中、ひとり「絶望的な愛情の餌食 la proie d'une tendresse désespérée」となる人間ナルシスが描かれるはずだったのである。『ナルシス断章』という詩を分析するにあたり、ナルシスの劇を人間の愛と非人称的な純粋性の対比において捉える見方が可能である。ナルシスは、いわば人間の異性愛と水の純粋性の中間に位置する存在であり、前者から後者へ向かおうとする人物である。『断章』二章で、男女の交わりとその苦い結果とを冷徹な眼差しで執拗に描きながら異性愛を唾棄するナルシスの言葉は、賢明にして純粋な水への讃歌でもある。ナルシスは異性 (女性) を斥けて同性 (男性) に引かれる存在というよりも、むしろ男女の別を超えた (或いは両性を含んだ) 存在であり、人間でありながら人間を超えようとする悲劇的人物というべきであろう。(まさしくこの点に、ヴァレリーは人間の人間たる所以を認めるのである。) また、ナルシスの愛が普通一般の愛と違うことは、amourという語が女性形で用いられている点にも窺われる。例えば、「cette amour curieuse » (FNI, vers 5), « une amour trop pareille à la faible amitié » (FNII, vers 104).

- 13) ここに自他の複雑微妙な関係がある。ナルシスは完全に自足した存在ではなく、ニンフという他者の存在を必要とするが、この自己の鏡である他者は、自己の像を明瞭に映しだすほどに透明なものでなければならぬ。
- 14) この二人称の重なり／入れ子構造が統辞法において読み取れる箇所がある（尤もここでは、二人称の鏡像を包むさらなる二人称はニンフではなく神々であるけれども）。« *Faites, Maîtres heureux, Pères des justes fraudes, / Dites qu'une lueur de rose ou d'émeraudes / Que des songes du soir votre sceptre reprit, / Pure, et toute pareille au plus pur de l'esprit, / Attende, au sein des cieux, que tu vives et veuilles, / Près de moi, mon amour, choisir un lit de feuilles, / Sortir tremblant du flanc de la nymphe au cœur froid, / Et sans quitter mes yeux, sans cesser d'être moi, / Tendre ta forme fraîche, et cette claire écorce...* » (FNIII, vers 16-24). この複雑な長文を簡略化すれば, *Faites, [Dieux], dites qu'une lueur pure attende que tu vives et veuille, mon amour, ...* となる。「幸運な主人, 正当な不正の父」である神々への祈り（二人称複数形 *vous* への呼びかけ）の中に, 「わが愛しの君」である自らの似像への祈り（二人称単数形 *toi* への呼びかけ）が重なっている。
- 15) 鏡の中の鏡（目を見る目）という無限は, 有限を否定する無限ではなく, 有限のなかに無限を含むような「再帰的」な無限である。この「再帰的 *réfléchi*」という性質については, 第三章で代名動詞の用法に即して考察する。
- 16) 引用した詩句は, ヴァレリー自身も「純粹詩 *poésie pure*」の域に達したものとして自負していたと言われる。Cf. Paul Valéry, *Charmes* (avec des notes explicatives par Robert Monestier), Larousse, « Nouveaux Classiques Larousse », 1975, p. 60. また, 日暮れに女を重ねて見る詩人の言葉に, « *La fin du jour est femme.* » (C1, 303, *Mélange*) の一句がある。
- 17) 清水徹氏のように, ここに「女神レダを抱く白鳥=ジュピターの物語」を重ねて, 「挿入のエロチズム」を読み取り, 前の詩句とともにエロスに力点を置く読み方もある（同著, p. 425-427）。解釈の相違はともかく, « *Sur son lustre, du lisse effacement d'un cygne...* » の一句は, *s*音および *l, r*の流音が美しい。
- 18) この自己掌握の果ての自己消滅という心象をヴァレリーは「私の神話」と称する。Cf. « *Ego / En somme — Je cherchais à me posséder — Et voilà mon mythe — à me posséder pour me détruire — je veux dire pour être une fois pour toutes —* » (C1, 183-184; XXIII, 289).
- 19) Cf. « *Le langage intérieur crée un Autre dans le Même.* » (C1, 461; XXIV, 321-322). この「内的発話」は他なる者の声を聞くことから始まる。Cf. « *Ma parole intérieure peut me surprendre et je ne puis la prévoir. Quand elle parle, j'appelle moi non ce qui parle (le tier inconnu) mais l'auditeur. Le Moi est le premier auditeur de la parole intérieure [...]* » (C2, 282; III, 832).
- 20) ヴァレリーは言語の起源に「他者」をみて, 人は各自の「私」を「他者の口から」受け取ると言う (C1, 467; XXVII, 393)。また C2, 326-327; XXIII, 863-864 では, 「再帰動詞」に着眼して, 自己同一性ならぬ自己同異性について考えている。
- 21) この決して表象されることなく, 鏡に映ることのあり得ない自己を, ヴァレリーは「純粹自己 *Moi pur*」と称し, 「数学の記号ゼロ」や「指輪の重心」に譬えている。或いはこれに運動のイメージを加えて「回転=自転する球の瞬間的中心」と言ってみたり, 視覚のイメージを借りて「全視野に対する眼の機能」, 「色に対する光」と言ってみたり, さまざまな比喻を用いて明らかにするべく努めている。この純粹なる自己と個性ある私との区別に関しては, ジュディス・ロバンソン・ヴァレリー編纂のプレイヤー版『カイエ』において「自己と個性 *Le Moi et la personnalité*」の項に分類された諸断章に詳しい。ヴァレリーはこの二つを, *Moi/moi* と言語表記の上で弁別し, 普遍/特殊, 全体/部分, 可能態/現実態, 必然/偶然, 不変/変動, 非人称/人間, 等々の対照によって差異を際立たせる。そして, この自己の内なる対照を「ナルシス神話についての形而上学 *métaphysique*」と称したり, 書き出しに「哲学者ナルシス *Narcisse philosophe*」と記したりしている。以下, 便宜上, この「哲学のナルシス」と『ナルシス断章』

における〈詩のナルシス〉とを区別して論じる。

また、いかなる像にも捕われない「純粹自己」の裏面に、あらゆるものに「変身」する「プロテウス」がいるわけだが、ヴァレリーはこの「変身 *métamorphoses*」という特性に「詩人」のあるべき姿を見る。Cf. C2, 303-304 ; IX, 833.

- 22) ヴァレリー自身、この点を断って次のように述べている。「数年前、私はナルシスについて書いた様々なものを集めて公にし、形式の点でも実質の点でもこの哀れな青年がかくあると信じていたのと同じほど美しい一巻の書をなすつもりであった。私はこの書物のために一頁か数頁を割いて、この神話についての自分の形而上学を、つまり私の抱く或る抽象的な観念を説明しもしたであろう。が、その観念はこれらの詩句 [ナルシス断章] にはつゆも現れず、また現れ得ないものであり、詩を作りながら浮かんだものなのである。」(CE1, 1662).
- 23) エミール・バンヴェニストは、人称性を一人称と二人称に限定し、一人称でも二人称（一人称でない人称）でもない三人称を「人称でないもの *non-personne*」として前二者に対置している。Cf. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, « Structure des relations de personne dans le verbe », Gallimard, 1966, p. 225-236. 言語学の見地に立つこの指摘は、人称の三角形の一辺が他の二辺と異質であり、より本質的であるという自明の理を明示している点で大いに参考になる。
- 24) マルティン・ブーパー『我と汝・対話』、植田重雄訳、岩波文庫、2004. その一端を以下に抜粋しておく。「世界は人間のとる二つの態度によって二つとなる。／人間の態度は人間が語る根源語の二重性にもとづいて、二つとなる。根源語 *Grundwort* とは、単独語ではなく、対応語 *Wortpaar* である。／根源語の一つは、〈われ・なんじ〉の対応語である。／他の根源語は、〈われ・それ〉の対応語である。この場合、〈それ〉の代わりに〈彼〉と〈彼女〉のいずれかに置きかえても、根源語に変化はない（7頁）。／／〈われ〉はそれ自体では存在しない。根源語〈われ・なんじ〉の〈われ〉と、根源語〈われ・それ〉の〈われ〉があるだけである（8頁）。／／経験される対象の世界は、根源語〈われ・それ〉に属している。根源語〈われ・なんじ〉は、関係の世界を成り立たせている（11頁）。／／個々の〈なんじ〉は、〈われ・なんじ〉の関係が終わりに達すると、〈それ〉とならなければならない。／個々の〈それ〉は、関係のなかにはいつてゆくことにより、〈なんじ〉となることができる（46頁）。／／さまざまな関係を延長した線は、永遠の〈なんじ〉の中で交わる。／それぞれの個々の〈なんじ〉は、永遠の〈なんじ〉へのかいま見の窓にすぎない。それぞれの個々の〈なんじ〉を通して根源語は、永遠の〈なんじ〉に呼びかける（93頁）。／／永遠の〈なんじ〉は、本質上〈それ〉とはなり得ない（141頁）。
- 25) 自己意識とそれが否定する自己像の相互依存性は、見ることと見えるものの相関関係からも類推される。見るという行為にとって必要不可欠な見える対象はなく、視覚はあらゆる可視の対象の必然性を否定しうる。が、いかに任意であれ、なにか一つ見える対象がなければ視覚もない。Cf. C2, 302 ; IX, 65.
- 26) ウィルヘルム・フォン・フンボルトは諸言語における「双数」の比較研究において、これを三分類（1. 人称代名詞のみに見られる場合、2. 対をなす諸々の名詞に及ぶ場合、3. 言語全体に広がる場合）した上で、「双数」を「二」という数の代りに用いられる特殊な複数ではなく、言語の「二元性」という一般概念に由来するものと見て、そこから「対話」的言語論を展開している（ウィルヘルム・フォン・フンボルト『双数について』、村岡晋一訳、新書館、2006. を参照）。ヴァレリーの関心および苦心の多くは、この「双数」にあたるものを如何にフランス語で表現するか、また他者との関係のなかで如何に実践するかということにあってのように思われる。Cf. C1, 467 ; XXVII, 393.
- 27) 不定代名詞 *On* の特性（とヴァレリーが見なしているもの）を以下に列挙する。1. フランス語に特有で、単数および複数かつ男性および女性を許容する (C1, 436 ; XV, 133). 2. ラテン語の語源 (*homo* : « *homme* ») と裏腹に、主語 = 主体のない非人称的な節を可能にする (C1, 444 ; XVII, 207). 3. 一人称でも二人称でもなく、双方の最高峰が交わる一点を指す : « (*l'On qui n'est ni V[ou]s ni M[oi], mais qui est ce que V[ou]s avez créé de plus V[ou]s, et ce que j'ai créé de plus M[oi]*) » (C2, 427 ; VIII, 310). 4. 夢を語る際、

能動と受動が混在し、同時に観客、作家、聴衆、役者でもあるような夢における不明瞭な主体を言い表すのに最適である (CE2, 653-654, *Tel quel*)。

- 28) 上の脚注27のC2, 427; VIII, 310を参照。
- 29) 附言すれば、ヴァレリーは三つの人称=ペルソナ *personne* が自己の内に含まれてあることを、キリスト教にいう「三位一体 *Trinité*」になぞらえてもいる。Cf. C1, 440; XVI, 75-76.
- 30) 『テスト氏』の冒頭、語り手の言葉に、「*je me suis détesté, je me suis adoré ; — puis nous avons vieilli ensemble*」(CE2, 15)とある。また『カイエ』には、「*Il y a un Narcisse qui s'aime et un autre qui se hait*」(C2, 299-300; VIII, 414)とある。
- 31) ヴァレリーにおいて、このナルシスの在り方(即ち「再帰的」と「相互的」とを重層的に捉える在り方)は、現実の他者との交わりにおいても基本的に変わることはない。独り言が対話となり、対話の極みが独り言に向かうのと同じく、自己愛は他者愛となり、他者愛の極みは自己愛に向かうであろう。こうした愛は自他の存在の共鳴 *résonance* ともいうべきものであろう。次に挙げる『カイエ』の断章は、「再帰的」から「相互的」への推移をよく示している。
- « *Les vrais amants ne font qu'un seul artiste qui essaie de créer cette œuvre : l'amour. [...] / Et q[uel]q[ues] fois la grâce leur est accordée — l'instant pur brille, et ils se disent l'un et l'autre, l'un à l'autre : / Je suis, je sens que je ne suis pas seul — Donc je suis. Tu es, donc je suis. Mais je suis, donc tu es.* » (C2, 1607). 下線は論者の手による。
- 32) « *C'est ce que je porte d'inconnu à moi-même qui me fait moi.* » (CE2, 40. *Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*).
- 33) バンヴェニストは「私」の定義を « *individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique je* » (Benveniste, *op.cit.*, « la nature des pronoms », p. 252)としている。また、より簡潔に « *Est « ego » qui dit « ego » (op.cit., « De la subjectivité dans le langage », p. 260)* とも述べている。同様のことを、ヴァレリーも『カイエ』(1944)に書き記している。「*Qui donc es-tu ? — Je suis La Personne qui Parle !*」(C2, 1306; XXIX, 54).

Entre absence et présence chez Paul Valéry essai sur les « Fragments du Narcisse » dans *Charmes*

Qu'est-ce que la poésie ? A cette question essentielle, Valéry répond : C'est dans une harmonie entre le fond intelligible et la forme sensible que doit être cherchée l'essence poétique qui, toutefois, réside autant dans l'impossibilité de définir cet accord que dans l'impossibilité de le nier. Ainsi le poète conçoit ce qui est poésie entre l'indéfinissable et l'indéniable, entre le mystère et l'évidence ou encore entre le réel et l'irréel. Or, n'est-ce pas cet entre-deux de l'absence et de la présence que chante de préférence la poésie valéryenne ? (comme « un songe de dentelle » qui voile en la découvrant la nudité d'une « tendre corbeille », d'une poitrine attendant l'aiguille d'« Abeille ».)

Entre absent et présent, qu'y a-t-il donc ? — L'ombre, par exemple, qui est la présence d'une absence. Les couleurs, jeux de la lumière, sont-elles réelles ou non ? C'est une ombre colorée qui est l'image admirée du Narcisse. Étudiant le poème « Fragments du Narcisse », je me pose dès lors deux questions : 1. Comment Narcisse se voit-il au miroir des eaux ? 2. Qu'est-ce que se voir au miroir ? Je traite d'abord la première question du point de vue des expressions langagières, puis du point de vue de la structure du poème, avant d'aborder la seconde à partir de quelques traits grammaticaux : l'emploi du verbe pronominal et des trois personnes verbales.

Expressions langagières : quand Narcisse voit sa propre image reflétée dans l'eau, il la nomme « éphémère immortel ». Absente et présente à la fois, son image lui fait entrevoir une éternité au foyer de l'instant. Cette image est d'ailleurs rêvée par Nymphes, et ce rêve est conçu par « une absence divine ». Comme si l'Être, présence absolue, se rendait transparent et même absent. C'est ainsi que ces oxymorons expriment l'*entre absence et présence* de l'image et de l'univers qui la reflète. Outre cela, on peut noter le rapprochement des verbes « voir » et « boire » par la similitude phonétique, qui traduit le drame du Narcisse tiraillé entre ces deux soifs incompatibles, et l'ambivalence du terme « partager » ou « défendre », qui représente la fatalité du héros en qui le désir d'union est indivisiblement lié au fait de la *scission*, ce que suggère à l'ouïe le nom propre de « Narcisse ».

Structure du poème : de l'univers narcissique, on peut tirer les trois schèmes suivants : limite, verticalité et cercles concentriques. L'espace-temps du Narcisse se situe au « bord » de la fontaine qui est un tombeau, et à la « fin » du jour. Sur cette limite (entre terre et eau ; vie et mort ; lumière et ténèbres) se superposent érôs et thanatôs. Face à l'eau, le ciel derrière lui, Narcisse voit à travers l'apparence du miroir une profondeur, profondeur des eaux qui est hauteur des cieux, qui est aussi profondeur des yeux noirs. Cette vision verticale entrecroise les deux mondes partagés, présent et absent. Et la « perte en soi-même » au bout de l'« amour de soi-même », image incarnée par un soleil couchant ainsi que par un cygne s'effaçant sur l'eau, semble constituer l'esthétique narcissique

valéryenne : atteindre, pour y disparaître, le centre des cercles concentriques de soi. Le motif de l'entre-deux, absence et présence, est soutenu et renforcé par ces trois schèmes structuraux.

Le drame du Narcisse est aussi et avant tout celui de la conscience de soi, qui divise soi et soi-même. Or, face au miroir, Valéry adopte deux attitudes en apparence contradictoires : d'un côté le désir de s'unir avec soi-même comme deuxième personne, de l'autre le besoin de s'isoler d'un soi-même relégué dans la troisième personne. Y a-t-il donc un clivage interne du soi ? Je pense plutôt que ces deux forces, respectivement attractive et répulsive, sont complémentaires et que la différence infranchissable de ces deux attitudes trace comme l'amplitude vivante qui conjoint les deux pôles d'un même mouvement pendulaire. D'ailleurs, cette conscience de soi s'exprime par le verbe réfléchi. Il est à remarquer que le verbe réfléchi et le verbe pronominal réciproque ne sont pas indépendants mais superposés chez Valéry. Pour Narcisse, ils ne font qu'un. « Tout monologue, dit-il, est un dialogue [et] [q]uelque dialogue tend au monologue ». Cette manière de voir ne distingue pas l'amour de soi et l'amour d'autrui, et superpose le moi et le toi. Ainsi Valéry va et vient entre *un* et *deux*, « *deux en un* » et « *un par deux* ». Le « moi » valéryen, qui oscille entre l'absence assurant la variabilité potentielle et la présence unique, est donc indéfinissable et indéniable à la fois, tout comme la « poésie ». Que ce soit comme poète ou comme penseur, n'est-ce pas ce qui prend place entre l'absence et la présence qui attire Valéry ?