

天使と禽獣のあいだ：  
ポール・ヴァレリーにおける馬・蛇・鳥のイメージ  
をめぐって

メタデータ	言語: ja 出版者: 静岡大学人文社会科学部 公開日: 2020-08-18 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 安永, 愛 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.14945/00027599">https://doi.org/10.14945/00027599</a>

# 天使と禽獣のあいだ

—ポール・ヴァレリーにおける馬・蛇・鳥のイメージをめぐる—

安 永 愛

## はじめに

ブレーズ・パスカル（1623–1662）は夙に「人間は天使でも禽獣でもない」<sup>1</sup>と述べたが、この言葉の基本線に描かれていることは、少なくともキリスト教文化圏における人間観の根底に横たわっている。ジャック・デリダ（1930–2004）は、晩年に到り、「禽獣ではない」人間の有り様についての解釈を脱構築し、「我は動物を追う、ゆえに私は動物である」<sup>2</sup>とパラフレーズしてみせた。ことに17世紀以降、動物と人間の差異を見ることで人間の人間たる証を見ようとする思想が紡がれ、啓蒙期を経て「言葉」と「理性」の称揚がなされる中で人間中心主義が進行したわけだが、デリダは「動物」という他者との関係性を再考することにより、数世紀来の人間中心主義に疑問を呈し、動物「animal」を「anhumain」というネオロジスムで捉える。フランス語においてhumainは「人間的」なものであり、「非人間的なもの」は通常「inhumain」の語で示されるが、反対を示す接頭辞「in」を避けaという無を示す接頭辞を付して「anhumain」としたわけである。デリダのネオロジスムには、人間と動物を対立するものとして捉えることから、動物との力動的な関係性の中での人間の把握への転換が刻まれている。このデリダ晩年の動物論の反響は大きく、文学の領域においても、動物表象のテーマに注目が集まっている。

本稿においては、第二次世界大戦前のフランスを代表する思想家であり詩人であったポール・ヴァレリー（1871–1945）における動物表象について論じる。

---

<sup>1</sup> さらに、「不幸にも、天使でありたいと思う人間が馬鹿をするのだ」と続く。Blaise Pascal « L'homme n'est ni ange ni bête et maleur veut que qui veut faire l'ange fait la bête. » *Pensées diverses III* – Fragment n° 31 / 85.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Galilée, 2006, p. 50. 邦訳に鶴飼哲訳ジャック・デリダ『動物を追う、ゆえに私は（動物で）ある』筑摩書房、2014年。

ヴァレリーはパスカルの先に挙げた言葉を「譬喩」と題した散文詩<sup>3</sup>のエピグラフに用いており、死を間近にして「天使」<sup>4</sup>と題した詩を残しているものであり、まさに「天使でも禽獣でもない」人間としてのありようを探る人生を送ったとって過言ではない。デリダの発想源にはしばしば（それと示されることもなく）ヴァレリーの著作や言葉があるが、デリダが動物の哲学を提唱し「動物」に *anhumain* という言葉を冠そうとしたとき、その脳裏に、「humain」（人間的な）なもの「inhumain」（非人間的な）なものを同時に眺めるという、故郷セートでの原体験について語ったヴァレリーの言葉がかすめはしなかつただろうか、との想像を禁じ得ない。ヴァレリーも「humain」を考えるために「inhumain」を必要とした人間であった。「inhumain」とは煎じ詰めれば「自然」の謂いであり、動物もその重要構成要素である。

何につけ突き詰め、限界に至ることを求めてやめなかったポール・ヴァレリーの著作を振り返ると、オブセッションのように、あるいは通奏低音のようにつきまとう禽獣のイメージがある。「私は天使でもなく獣でもないが、もし天使であったら、私は獣でありたいと痛切に思うことだろう。—そして逆も同様」との言葉を自身の『カイエ』に書き付けている<sup>5</sup>。冒頭に挙げたパスカルの有名な言葉を踏まえてのヴァレリーのこの変奏は、「もし」という仮定の領域も含みこみ、彼の人生と作品を照らし出すものとして捉えられるであろう。本稿では、「天使と禽獣の間」を生きるダイナミズムから生じたと思しきヴァレリーの動物表象について考えたい。ヴァレリーの動物表象の中でも、中でも馬・蛇・鳥への言及は頻繁であり、またそのイメージはとりわけ印象深い。以下に馬・蛇・鳥の表象のそれぞれの意味を探ってみたい。

---

<sup>3</sup> Paul Valéry, *Parables pour accompagner douze aquarelle de L. Albert-Lasard*, Les Editions du Raisin, album, 1935. この散文詩では、楽園に「天使」と「動物」しかいなかった時代が「純粹の時代」と呼ばれ、「人間」が出現すると、「苦惱」が生じ、十全な生や死からの乖離が生まれたとする明快な図式が描かれている。この詩には、ライナー・マリア・リルケの詩集『植物園にて』の一篇「紅鶴」の一節がエピグラフとして引かれている。『ドゥイノの悲歌』の「動物は、全てに見開かれた目をしている」というリルケの有名な一節や、同じくリルケの『ドゥイノの悲歌』の「天使」の存在への返歌のようにも読める。ヴァレリーは、1921年、スイスにあるリルケのミュヅットの館を訪れた。リルケは、ヴァレリーの『若きパルク』や対話篇『エウパリオスあるいは建築家』の独訳を手がけた。この二人の詩人の出会いと、詩的交流については塚越敏『リルケとヴァレリー』（青土社、1994年）参照。

<sup>4</sup> 1945年5月刊行。この詩篇は、1921年に書き始められ、ヴァレリーの死を前にして完成した。ヴァレリーは、同年5月に死の床につき、7月20日に死去している。

<sup>5</sup> Paul Valéry *Cahiers I*. Gallimard, 1973, p. 295.

## 1. ヴァレリーにおける馬のイメージ

ヴァレリーの人生と作品につきまとう動物表象の中で、確固とした位置を占めているのは「馬」である。ただし表象とはいっても、単なる描写や観察の対象となる存在というのではなく、自らの内的原理として意識化された理念型としての「馬」である。ヴァレリーはそれに「グラディートル」あるいは「GL」「Gl.」といった私秘的な記号を付すに至っている<sup>6</sup>。馬のイメージについての記述は、公表された作品よりも、ヴァレリーの私的な知的鍛錬の記録である『カイエ』や未発表のメモの中に見られる。

「理念的」な馬、と述べたが、その出発点にはヴァレリーと馬術書との出会いがあった。1938年5月26日の『カイエ』の断章<sup>7</sup>の中に「私の良書」としてケニッヒの『機械装置の理論』、ケルヴィンやレティフ・ド・ラ・ブルトンヌとともに挙げられ、のちに、次男のフランソワにも強く勧めたという『ロット将軍の回想』<sup>8</sup>である。この書は単なる回想録ではなく、馬術の歴史を振り返り、その意義を説いたもので、傑出した馬術教師であったオールとボーシェの方法を対照的に描いたものである。ヴァレリーはことにボーシェに惹かれたようで、ボーシェの『馬術の方法—新原理に基づく改定・増補版』<sup>9</sup>を読んでいる。ヴァレリー自身は馬術を嗜む人間ではなかったのだが、ヴァレリーは、「完璧な均衡」や「いかなる体位を取る際にもいかなる動きをする際にも一貫して変わらぬ軽やかさ」を究極の目標とするボーシェの馬術の基底にあるものに共感を覚えたものと思われる。技術的な困難の克服を直接の目的とはせず、それを「均衡」や「軽やかさ」の結果として与えられるとするボーシェの馬術の原理は、「馬術」という枠組みを越えてヴァレリーの生の志向性に訴えかけるものを持っていたのである。

ヴァレリーは、こうした馬術書の読書から得た具体的なイメージを自らにひきつけ、馬の調教のイメージを「精神の調教」の問題系に結びつけようとする<sup>10</sup>。馬術とは、ヴァレリーにとって、「精神の調教」を象徴する究極の比喩でもあっ

<sup>6</sup> この点については以下の拙論に詳述した。Ai YASUNAGA « Gladiator » comme signe intime : La problématique de l'entraînement chez Paul Valéry, 『フランス語フランス語文学研究』第98号、日本フランス語フランス文学会、2011年、59-73頁。

<sup>7</sup> Paul Valéry, *Cahiers I*, Gallimard, 1974, p. 159.

<sup>8</sup> *Souvenir du Général L'Hotte*

<sup>9</sup> François Baucher, *Méthode d'équitation : basée sur de nouveaux principes revue et augmentée*, 1842.

<sup>10</sup> この点については、以下の拙論で詳述した。「精神の調教—ポール・ヴァレリーにおける〈グラディートル〉のテーマ」『静岡大学人文論集』58-2、2011年、87-115頁。

たのである。「精神の調教」という観念は、ヴァレリーが私的な思索と鍛錬の記録である『カイエ』を書き始めた頃（1894年）からオブセッションとしてあったことである。しかし「精神の調教」という一種のオクシモロンにヴァレリーは倦厭も抱いていたのだろうか、いっそ颯爽とした名称を与えたかったのだろうか、自ら引き受けた「精神の調教」に関する問題群に「グラディートル」という符牒をつけた。グラティアートルとはフランス19世紀後半の伝説的名馬グラディアートル Gladiateur に由来するという。この名馬の命名は古代ローマの「剣闘士」を意味するフランス語に因んでいる。ヴァレリーは名馬のフランス語の名前をそのままらうのではなく、その実在した競走馬が体现するもののエッセンスを抽出するかのごとくに、フランス語の源泉であるラテン語で「剣闘士」を意味する Gladiator を自らの問題系を名指す語として選んだのである。単語の意味とともに音自体にも激しさと戦闘性が現れている。

ヴァレリーは「グラディートル」と題した書物、精神を導く鍛錬のあり方を記した書物を完成させるというアイデアを持った。それに関連する覚書や走り書きをフランス国立図書館草稿部所蔵のテキスト<sup>11</sup>の中に見出すことができる。しかし、『グラディートル』という書物は完成されることはなく、「虚の焦点」のようなものとして、この『グラディートル』の着想はヴァレリーに残り続ける。

ヴァレリーは精神を導く方法に憑かれていた人間であり、二十代半ばに書かれた雄渾なる『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』<sup>12</sup>は、レオナルド・ダ・ヴィンチ（1452-1519）という万能の天才に名を借りた想像力による内面的なミメシスの劇であった。ヴァレリーはイグナチウス・デ・ロヨラ（1491-1556）の『霊操』（1548）に、信仰という枠を超え、精神を導く方法の具体性の徹底した記述を見出し、深く心奪われている。またデカルト（1596-1650）の『方法序説』（1637）が万人に向けての方法について語りながら、知的なデカルト自身の自伝になっていることにヴァレリーはいたく感心しており、そのことは、長い詩人としての沈黙期の後にもたらされる長編詩『若きパルク』の着想の背後にある。

精神を導く方法への関心は、未完に終わった「グラディートル」の根本に存在する。鍛錬のあり方を示す試論のタイトルを「精神の調教」とせず「グラディートル」としたことで、優れた競走馬のイメージが「精神の調教」に具

<sup>11</sup> フランス国立図書館草稿部分類番号NAF 19131, NAF 19132.

<sup>12</sup> *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 1895.

体的なイメージを与えているように思われる。その一端を、この「グラディアートル」のノートの記事から拾い上げてみよう。

主題：訓練、構えて、・・・の機能。閉じた円環 応答を見出す前に。  
醇乎たる生  
構えができていること。「真理」が存在するとして、「真理」がよぎるとき、  
人はそれを仕留めることができる。  
新しい人間 訓練され完成された人間  
必然的に馴染むこと。個性はより希薄に、関心はより深く、卑劣ではなく、  
金でもなく女でもなく名声でもなく神でもない。女性というより童子・<sup>13</sup>

このように「グラディアートル」の覚書は展開していくのだが、この覚書の根底に競争馬の姿が念頭にあったということはやはり重要である。ヴァレリーは馬術こそ嗜まなかったものの、馬を愛好し、ロンシャン競馬場に行くこともあり、『カイエ』の中には馬のデッサンやスケッチが多数見いだされる。年の離れた友人であったドガが、しばしば馬を画題としたことの意味について『ドガ・ダンス・デッサン』<sup>14</sup>において卓抜な言葉で語っているのが注目される。また、ヴァレリーが終生磨こうとしていた「直感」ということについても、馬のイメージで語っている。

直観とは一頭の馬。調教すべき動物のようなものである。  
清潔にしてブラシをかけてやる。  
精神という騎手—自分との影にも驚く馬のように敏感な脳髓に加える防御装置<sup>15</sup>。

ヴァレリーは「グラディアートル」と題した覚書の中で、来るべき人間像を大づかみにする以下のような言葉を書きつけるようになる。

信じることなく行動する人。一行動そのものとして、決して結果によって

---

<sup>13</sup> NAF 19131, folio 20.

<sup>14</sup> Paul Valéry, *Degas dance dessin*, Gallimard, 1936.

<sup>15</sup> Paul Valéry, *Cahiers I*, p. 332.

ではなく。なぜなら全ては、行為の作品に他ならないからである。目的なるものを軽視すること。行為が私固有の目的である<sup>16</sup>。

ヴァレリーの「グラディアートル」の符号をいただく『カイエ』の記述は「精神の調教」の克己的な要素の強いものから、次第に、調教や訓練の先の自由の境域を見届ける表現が頻出するようになる。1937年のノートには、次の記述が見られる。

高次の調教師は、最大自由の探求に一最初に与えられた作用に続く反応の際に、可能な限り最大の機敏さへと自由が回帰してくるようになるための探求に、そしてその応答における最大の的確性と経済性とを獲得するための自由な使用法の探求に存する<sup>17</sup>。

さらに以下の「グラディアートル」の標目に分類された記述には、鍛練の目指す、純粹・自由・優雅の境地が馬のイメージを伴い一層の具体性を持って示されている。

詩を本当に愛する人々は、伯楽が馬を眺めるように、他の人たちが舟の操縦を眺めるように、詩篇を視るものである。彼らはしかじかの機敏を告げる細部を見つける。動物の均衡、力走している際に優美さを失わぬ風情が、各歩度において一々の行為が分離して際立っている優雅さなどを鑑賞する……。 「言語」という動物的を訓練し、この動物が平生行く習慣のない場所に連れてゆき、しかもこのうえなくのびのびとした自由な外観をもってそこに連れて行くということは、私にとって詩の分野での錬金術である。この自由を勝ち得ること、この自由を優美にまで推し進めることが、問題だ。

高度に調教された馬の歩みの、その優雅な均衡は、鍛錬から自由へ、自由から優雅にへと向かう、ヴァレリーの夢想する道程を照らし出すものである。

「グラディアートル」という符牒は、ある時期から「芸術や美学」「詩学」の標目のもとに後にまとめられることになる『カイエ』の断章のなかにも多く見

---

<sup>16</sup> NAF 19131 folio 11.

<sup>17</sup> *Op.cit.*, *Cajoers I*, p. 332.

いだされる。

グラディアートル 詩学

「名馬」を構築する—

詩人を音楽家を、幾何学者を構築する

平衡状態一歩き方の中にもそれを保存する。

見事に調教され、立派な馬具を着け、エネルギーが明瞭に配分されている  
純血種の馬

そのいちいちの動きの水際立った卓越、その純粹さ、超脱したありよう<sup>18</sup>。

このように、ヴァレリーは馬—それも鍛練された馬—から精神の調教の方向性、その先にある自由と優雅の境域をイメージしている。ヴァレリーの馬の表象には、ある種の神々しさも感じられる。更に付言するならば、馬術のイメージは、ヴァレリーにとって「生」のイメージ、創造する精神の恰好の比喩ともなっている。「精神の作品」としての究極の表象を書物「livre」と捉えた詩人でありヴァレリーが私淑し畏れたマラルメとヴァレリー自身を分かちものが、ここにあるように思われる。

## 2. ヴァレリーにおける蛇

ヴァレリーが「馬」のイメージから汲んだ私秘的記号である「グラディアートル」について直接語ったのは、「己に関すること」の短い断章をのぞいて、公開を前提としない私的な性質のテキストにおいてである。それに対して、「蛇」の表象は、1912年から5年をかけて彫琢されヴァレリーを一躍文壇の寵児に押し上げることになった長編詩『若きパルク』*La Jeune Parque* (1917) を導く重要なモチーフとして登場し、1922年に発表された詩集『魅惑』*La Charmes* 中の長詩「蛇の素描」*«Ebauche d'un serpent»* では、主役として存分にその姿を發揮している。ヴァレリーは『カイエ』に文章とともにデッサンや数式などを書き付ける習いだったが、1920年頃からは、「蛇」*serpent* は語としてのみならずスケッチとして頻繁に現れ始め、ヴァレリーはエンブレムのごとく、蛇の絡まり合う図を『カイエ』の表紙に記したりするようになる。

<sup>18</sup> *Op.cit.*, *Cahiers I*, p. 370.



ヴァレリーはなぜ、このおぞましくもある蛇のモチーフにかくも執着するのだろうか。この蛇のイメージの出現は、20年近い詩人としての沈黙を破り、詩へと回帰することになった、ヴァレリー自身にとっても思いもかけなかった展開と密接に関わっている。先に「沈黙を破り」と書いたが、これはヴァレリーが意志的に行ったことではなかった。ヴァレリーはモンペリエ大学の学生時代、大学創立600年記念の祝宴で、パリから学生代表の一人として派遣されてきていたピエール・ルイス（1870-1925）と知り合ったことで、ルイスの友人であったアンドレ・ジッド（1869-1951）との交友が生まれ、遠く南仏から最先端の詩人として噂に聞けども、その詩集を入手することさえ困難だったマラルメの知己を得る幸運に恵まれた。ヴァレリーは数篇の詩を発表し、一部の人間に強い印象を残していたのだが、詩を発表し続けることはなく、やがて陸軍省に入省、ついでアッバス通信社社長秘書を務めながら、妻子を養う堅実な暮らしを営み、黙々と早朝に『カイエ』を書き続けた。

沈黙時代、無名時代も、ヴァレリーはルイスやジッドとの交友は続け、三者の間には、頻繁な書簡のやり取りがあった。作家として世に認められたジッド、詩人として名をなすルイスは、書簡や座談できらめきを放つヴァレリーが無名のままでいることを残念に思っていた。ジッドは40代に差し掛かっていたヴァレリーに、旧作を集めて詩集として出版してはどうかと旧作の束をヴァレリーに渡した。ヴァレリーはあまり気乗りがしなかったのだが、旧作に手を入れ、不出来な旧作の言い訳にせめて序詩をと思い立ち、詩作という、長らく遠ざかっていった精神の遊び、のちにヴァレリーが「知の祝祭」と呼ぶものに取り組んでみる気になったのであった。

詩作をするなどという思いが湧いてきたことが、ヴァレリー自身、実に意外なことであった。ヴァレリーにとって詩への回帰は、意志的なものというより、旧友からの促しという外的偶然によるものだった。それが『若きパルク』という長編詩として結実するわけであるが、詩作を重ねるうち、第一次世界対戦が勃発し、戦況は深刻になっていった。ヴァレリーは年齢の問題も体格の問題もあり従軍できず、困難な状況下で自分にできることは、フランス語の最高度の達成を試みることに、「フランス語の墓を建てる」ことだと自らに言い聞かせたのである。

『若きパルク』は、女性を語り手としながら、詩的な目覚め、詩的意識自体を詩にするというメタ構造を持った詩である。ヴァレリー自身、『若きパルク』は

「我が詩的自伝である」と述べている<sup>19</sup>。それは、デカルトが『方法序説』について「我が知的自伝である」と述べたことを踏まえてのものである。

そもそもヴァレリーが詩作を離れたのは、一切の曖昧なものの手を切り、知性の偶像を戴き、自らの思考の精度と深度を上げていくためであった。曖昧なものを切り捨て、明晰の方へ向かうことが至上命題であった。しかし、「詩」というのは、明晰なだけのもではなく、起源には漠たる、曖昧なものがある。オクターヴ・ナダールは、『若きパルク』の草稿の綿密な調査を行い、完成するまでの過程を5つの段階に分けて論じている<sup>20</sup>が、「第1状態」とされる段階の草稿にすでに「蛇」は現れている。「蛇」とは、ヴァレリーが長年の潔癖な理性と鋭敏な言語の行使の果てに切り捨ててきたものがまとう一つのフィギュールだったのではないだろうか。

ナダールは、ヴァレリーの「蛇」を意識の到来の隠喩として捉えている<sup>21</sup>。「意識」といっても、これは、目的に向かって的確に操作されるような意識ではなく、フロイトの言う「無意識」にも通じる、己れの知らなかった己、意識化されなかった未知の自我に関わる詩的な意識である。

『若きパルク』における「蛇」の表象については、実に多くの研究者がその解釈を試みている<sup>22</sup>。いずれもそれらは「解釈」であって、何か一つの真実がある訳ではなく、そのような解釈の多様性を許容するのが詩的言語の詩的言語である所以であると言っても過言ではない。ヴァレリーの創作に精神分析的視点を投げかけたジャン・ルヴァイヤンは、ヴァレリーの蛇を「抑圧された『内的他者』」として捉えようとする。意識の内密で生々しい動きと感性が共に絡み合う様を描くに当たって、「蛇」の表象は強い導きとなっているのである。

この長詩の冒頭近くでパルクは「身体の奥深い森」で「蛇」に噛まれる（第37行）。そして、パルクはこの「蛇」を追って行く。そこから一種の冥府下りをはじめ<sup>23</sup>。この時間も空間も定かでない、体性感覚だけが頼りになっているような詩の時空に「森」も「蛇」も存在するのであって、詩の言葉は単純な描

---

<sup>19</sup> Paul Valéry, *Œuvres I*, Gallimard, 1957, p. 1320.

<sup>20</sup> Paul Valéry, *La Jeune Parque* Présentation d'Octave Nadal avec le facsimilé des manuscrits, Paris, Gallimard, 1992, pp. 189-190.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Louise Caseaultm « Le symbole du serpent : étude des cahiers de 1910-1913 » in *Paul Valéry recherches sur « la Jeune Parque »* Paris, Lettres modernes, 1977.

<sup>23</sup> ギリシャ神話においても、オルフェイスの妻であるエウリディーチェは、蛇に噛まれたことがきっかけとなって冥府下りする。ヴァレリーはオルフェエのテーマの詩を残しており、当然そうしたエウリディーチェのイメージも『若きパルク』の下敷きになっていると見て良いであろう。

写の言葉ではない。暗い森で蛇の後をつけて行くパルクは言う。「欲望とはまさに這うもののくねりではないか・・・！」(第38行) 明晰への志向、幾何学的な精神は、這うもの、くねるものを、異物として捉えがちではないだろうか。「蛇」のモチーフはヴァレリーが「詩」というメディアに乗って来たことで現れ出たのではないか。

パルクは、這い、くねる蛇を見てこう言う。「だが、透明へのなんという昏い渴き！」(第40行) このオクシモロ的な表現はヴァレリーが頻用するものでもある。通念上は対立し、相反するものを結びつけることによって、通念を揺らがすというのが、このオクシモロンという言語使用の効果である。『若きパルク』は、まさしくオクシモロンの宝庫であり、パルクの道行を追う読者に迫られるのは、そうした言葉の一つ一つの捉え返しでもある。例えば、この『若きパルク』の第40行を読めば、「透明」と「昏さ」は両立し得るのか、それはどのような状態なのだろうか、と五感が拡張され、研ぎ澄まされるような思いがすることだろう。パルクの道行きはさして波乱万丈というものではないが、道行の語りを豊かに彩るヴァレリーのオクシモロンが、読者に新しい感覚・知覚を抱かしめる。いわば、読者の感覚・知覚が開発されるのである。違和感や嫌悪感さえ抱かせる「蛇」が、本質的に知的な厳密さを求めるヴァレリーの言語空間に招かれたことで、詩全体にダイナミズムがもたらされているのである。

ヴァレリーは『若きパルク』の完成に5年の時間を費やした。20年以上を経て詩に回帰したこと自体、ヴァレリーにとっての大きな驚きであったが、難解とあってよいこの詩が読者を獲得したことは更に驚くべきことだった。もっとも深い内面的に降りて行き彫琢を施したものが、他者に受け入れられるとは。ヴァレリーは「蛇」のモチーフの使用に手ごたえを覚えたのではないか。

1922年に発表される詩集『魅惑』*Charme*では「蛇」が長広舌をふるう。ヴァレリーは「蛇の素描」という全310行の一編を単独で出版した後、1922年にこの詩集に納めた。『若きパルク』において、意識の深層・古層に横たわるものを形象化し、内的であった蛇は、「蛇の素描」において一転して自ら語り手となる。ジャック・デリダは、本論文の冒頭で触れた「動物を追う、故に私は「動物である」というテーゼを打ち出した書物の中で、このヴァレリーの蛇の詩についてかなりの頁を割いている。この詩の解釈は容易ではないが、デリダの解釈に耳を傾けてみよう。

デリダがヴァレリーの詩「蛇の素描」に行き当たったのは、「人間的でも、神

的でも、動物的でもないような」場を創出する<sup>24</sup>という哲学者としての夢を実現しようと模索する中で、ミシェル・アアルの論文「動物的象徴作用一般について、そしてとりわけ蛇の象徴作用について」<sup>25</sup>にその引用を見出したことだった。デリダは、ヴァレリーの「蛇の素描」において、創世記の蛇<sup>26</sup>がしゃべり、「私」と言っておのれ自身を指し示し、「動物―自―伝」(zootobiographie)<sup>27</sup>の生成そのものを展開していることに関心を示している。

私は獣である、だが鋭利な獣である  
卑賤とはいえその毒は  
賢者の毒人参の比ではない！

鋭利にするのだ、壮麗な空色が  
私が偽装するあの妖蛇を  
動物的な単純さで<sup>28</sup>

「蛇の素描」の詩の中で「狡猾さでは動物随一」と名乗る蛇は、動物的な深淵、そして、獣であることの眩暈を語っているとデリダは指摘する<sup>29</sup>。しかし重要なのは「動物的な深淵」と「獣であることの眩暈」は存在の過剰である、という事態である。ヴァレリーにおける蛇は、創造主としての神の代わりに、神のように語る。そして、「誘惑」することで「神の縮小」が目指されるのである。デリダは、ヴァレリーの「蛇の素描」に「私」で「ある」(suis<sup>30</sup>)ことが、何者かを「追う」(suis<sup>31</sup>)こととして仕組まれている、という事態を蛇に語らせるヴァレリーの力業・離れ業に、自らの哲学的な夢の実現の一例を見ているのである。

---

<sup>24</sup> Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Galilée, 2006, p. 97.

<sup>25</sup> Michel Haar, « Du symbolisme animal en général, et notamment de serpent », dans *Alier*, 3, 1995, sur « L'animal ».

<sup>26</sup> 旧約聖書の「創世記」の蛇の誘惑のエピソードを踏まえている。

<sup>27</sup> デリダのネオロジスムである。

<sup>28</sup> « Ebauche d'un serpent »

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> フランス語の「ある」「である」を示す動詞êtreの「私」jeに対応する現在形。

<sup>31</sup> フランス語の「ついていく」「つき従う」を意味する動詞suivreの「私」jeに対応する現在形。アンドレ・ブルトンの小説『ナジャ』の冒頭の文章« Qui suis-je ? »が「私は誰か」「私は誰を追っているのか」の二重の意味を持っていることを思い出させる。êtreとsuivreの一人称単数形の一致の生む、興味深い意味の重なりである。

### 3. ヴァレリーにおける鳥

日本の美学は「花鳥風月」という言葉を生んだが、フランス文学においても鳥には麗しい自然のエンブレムとしてのイメージはある。さらに、キリスト教の背景もあり、天と地を結ぶものとしてのイメージ、天使と重なるイメージもある。しかし、作家により鳥に託すもの、あるいは鳥からイメージするものは微妙な偏差を孕んでいる。ヴァレリーの鳥の表象も独特の曲折を持っている。以下に紋切り型の鳥のイメージから隔ったっているヴァレリーの表現を検討しておこう。

まず、ヴァレリーの若き時代、レオナルド・ダ・ヴィンチの手稿との出会いを通して、鳥についてのイメージが深く刻み込まれることになる。ヴァレリーは1892年のジェノヴァの危機と呼ばれる精神的な転回点を迎え、文学や恋愛などの「曖昧」なもの一切と手を切り「知性の偶像」のみを導きにしようと固く誓っていた。ロマン派風の詩篇を何篇か発表し、マラルメの火曜会にも出入りし、仰ぎ見るマラルメの存在に己れの無力を感じ絶望を抱きつつ、ヴァレリーの中では詩や文学からの乖離が始まっていた。折しもフランスでレオナルド・ダ・ヴィンチの手稿が当時の写真複製技術を駆使して編纂され、ヴァレリーもモンペリエの図書館やパリの国立図書館で1891年から6巻本として刊行の始まっていたシャルル・ラヴェッソン＝モリソン編のレオナルドの手稿に触れて、その「飽くなき厳密」、その「普遍」への志向に大いなる憧れを抱いていた。ヴァレリーは文学とは縁を切ったが、「知性」の偶像に導かれることについては貪欲であろうとしており、レオナルドの手稿から得た知的興奮を口にしていた。ヴァレリーが語るレオナルド論に興味をそそられたとの噂を耳にした『新雑誌』*La nouvelle revue*の発行人兼責任編集者ジュリエット・アダン夫人より、ヴァレリーは同誌へのレオナルド論寄稿の依頼を受けたのであった。そしてヴァレリーは単なるレオナルドの評伝ではなく、創造する人たるレオナルドの内面の劇を想像力によって再構成した雄渾な散文作品を草する。レオナルド論の中でも、レオナルドの「鳥の飛翔に関する手稿」に注ぐヴァレリーの眼差しは熱を帯びている。周知の通り、レオナルド・ダ・ヴィンチは、鳥の飛翔の観察に勤しみ、鳥のように飛ぶ機構を作り出そうとして、夥しいデッサンや設計図を書いていた。鳥をつぶさに観察し、鳥のように飛ぶ機械を構想するレオナルドは、人間の達しうる極致、普遍的精神の体现であるとヴァレリーには映った。その頃のヴァレリーにとっては「一人の人間に何ができるか」というのが最大の問いで

あった。鳥は大空への憧れを誘うものであり、また普遍の人間、万能の人間たる知性的なレオナルドのダイナミズムとも深く結ばれているのである<sup>32</sup>。

レオナルド・ダ・ヴィンチの手稿に親しんだことがヒントとなり、自らの思考を毎日書きつけることをヴァレリーは考えるのであるが、それが1894年から死の直前の1945年まで長きにわたって書き継がれ、没後『カイエ』として知られることになる。ヴァレリーは、早朝の2時間ほどを自らの思考を生け捕りにする『カイエ』執筆に充てた。これは、一介のサラリーマンとして妻子を養っていた頃も、1917年の『若きパルク』の成功により第三共和制フランスの欽定詩人、あるいは20世紀のボシュエのような役割を担われるようになってからも変わらない習慣であった。起きがけの頭脳に、そして身体に到来するものを取り逃がすまいと、ヴァレリーは高速に書き取って行った。ヴァレリーは朝の5時から7時という暁の時間帯、まだ家人も起き出してこない時間、曙を愛した詩人であった。鳥は、この暁の時間の随伴者である。

ヴァレリーの『カイエ』の中の「曙」と題された小散文詩を以下に引用しよう。

曙：

この上なく繊細な薔薇の誕生— 私は、それをまず家のバルコニーに見出す。—それからしばらくすると鳥たちが一斉に囀り出す。鶏も鳴き出す。息吹は薔薇色、月はいえだんだん透き通り緑を帯びてくる。大地の他、何も動かない。—大地とはすなわち徐々に生成される光のことだ。

この時間に私は「現れというものの深さ」(言葉では言い表せない)を感じる。そして、それこそが「ポエジー」なのだ。全てが存在し、私が私であるということ—口にはされないけれども、それは何という驚きだろうか。この暁の時間に見られるものは、事物の総体の象徴的な意義を帯びている。なにかしかの光景は、世界の最小単位なのである。光景はその内包するものを隠し、また要求するのだ<sup>33</sup>。

---

<sup>32</sup> ヴァレリーがレオナルド・ダ・ヴィンチの手稿をどのように読み、それを血肉化したかについては、今井勉「レオナルド・ダ・ヴィンチを読むヴァレリー—『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』論のためのメモ」(『仏語仏文学研究』東京大学仏語仏文学研究会(12)、75-114頁)に詳しい。

<sup>33</sup> *Op.cit. Cahiers II*, p. 1285.

ヴァレリーは、早朝に『カイエ』に取り組んだ。起きがけのまっさらな時間、他人に左右されない素の自分が感受すること、その時に到来した想念を書き綴ることを断固として続ける。ヴァレリーの次男であるフランソワは、そうした父の『カイエ』執筆を「聖務であるかのごとく」<sup>34</sup>であったと語っている。世俗の仕事が始まる前の時間を、鳥の声とともに過ごし、鳥の声とともに世界の現れを深さにおいて捉えることをヴァレリーは習慣としていたのである。「鳥」という天的な存在を、ヴァレリーは常人よりも身近に感じていたのではないだろうか。

暁の時間の鳥は、ヴァレリーの『カイエ』での思索の伴走者であったが、夜には、別の鳥が現れたようだ。1935年の『カイエ』には「残酷な鳥」l'oiseau cruelで始まる詩の切れ端が見られるが<sup>35</sup>、そのモチーフを発展させた形で、1942年には『詩集』に「残酷な鳥が・・・」のタイトルの一編の詩として収められている。以下に全文を引用する。

残酷な鳥が・・・

残酷な鳥が夜を通して私を引き止めた  
この上ない悦楽のする鋭い痛みの頂に  
星々の燃える空に向かって 夜明けまで  
狂おしい愛の捧げる啼き声を聞くという悦楽の

お前は魂を射し貫き、運命を凝視する  
あの 我を取り戻しえぬ眼差しで  
かつてあったものすべてそれをお前は灰に変える。  
おお あまりにも高く叫ぶ声、本能の恍惚・・・

暁が暗闇の中に素描する顔  
すでにわたしには無に過ぎぬ晴れわたる一日の顔。  
迎えるこの日は虚しい風景に過ぎぬ

お前の顔の見えぬ一日に何の意味があろう

---

<sup>34</sup> François Valéry, *L'entre-trois-guerres de Paul Valéry*, Jacqueline Chambon, 1998.

<sup>35</sup> Paul Valéry *Œuvres I*, Gallimard, 1957, p. 158.

否！・・・ 夜に向けられた私の魂は  
暁と若い昼間とを拒む<sup>36</sup>。

暁の時間の友、『カイエ』執筆の伴走者であった鳥は、ここでは、裏の顔を見せているようである。『カイエ』執筆の出発点において、ヴァレリーは知性の偶像を戴き、明晰さを狂おしく求めていた。しかし、1920年前後にカトリーヌ・ボッジと出会ったのが最初の契機となって、知性とエロスの相克の中でもがくことが、すなわち書くこと、考えることであるような人生に足を踏み入れて行くことになる<sup>37</sup>。暁の友である鳥は、夜の残酷な鳥の相貌を持つに至るのである。

鳥は、ヴァレリーの中で、女性的なものと同ね合わされる側面を持っている。その一つの例として、ヴァレリー『カイエ』の中に記した奇妙な童話のようなものを以下に挙げる。ヴァレリーの筆致は簡明であり、ここでは、そのあらすじを紹介する。

ある男が雨の降る寂しい森を歩いていると、目には見えないが鳥がさえずりながらついてくる。やがて、森を行く男と鳥との間に会話が始まる。鳥の求めに応じて男が手を差し伸べると、鳥が落ちてきて、その重みに男はよろめくが、男の腕に落ちてきたのは、か弱い小さな少女であった。よく見ると素晴らしい羽をまとっている。埃や蜘蛛の巣だらけの侘しい一人暮らしの男の家に共に到着する。埃や灰が羽に付いて気になるというその鳥＝少女の言葉で、掃除が始まる。綺麗になった部屋で、鳥＝少女は「森よりここがいいわ」と言う。共に食事をし、沐浴もしてござっぱりとし、鳥＝少女は男から話を聞かせてもらい、歌う。そしてついに鳥は飛び立つ。「それから、男は笑わなくなった」と小唄は結ばれている<sup>38</sup>。

ヴァレリーは、「公爵夫人は5時に出発した」という言葉で、フィクションの恣意性を皮肉り、小説というジャンルについては冷淡であったが、ヴァレリーには、作ろうと思わずとも、「生まれてきてしまう」話というのがあったという。そうした物語は、ごく短いもので、ヴァレリーは飾らぬ文体で書き留めた。上

<sup>36</sup> 『ヴァレリー全集』第1巻、筑摩書房、1967年。清水徹の翻訳を参照した。一部改変。

<sup>37</sup> 高名な医者の娘で独学の教養人であったカトリーヌ・ボッジとは1920年頃から1928年頃にかけて、彫刻家のルネ・ヴォーチェとは1931年頃から1935年頃まで、文学研究者のエミール・ヌーレとは1935年頃、ジャンヌ・ヴォワリエことジャンヌ・ロヴィトンとは、1937年頃から1945年頃まで恋愛関係にあった。(ただし、ルネ・ヴォーチェについては完全な片思いであった)。

<sup>38</sup> Paul Valéry, *Cahiers II*, p. 1655.



記に上げた「鳥=少女」のコントもその一例である。白雪姫の森での小人との出会いのエピソードを思い出させるようなところもあり、鶴女房の民話を思い出させるようでもある。単純な話だけに読みの可能性の幅は広いが、詩人としてのヴァレリーを「男」に、「鳥=少女」の接近を「ポエジー」の接近に重ね合わせることは、この話の一つの読みとして許されるのではないだろうか。

「鳥」のイメージと女性のイメージの重ね合わせは、ヴァレリーの一側面であるが、ヴァレリーの鳥の表象の全てを包括するものであるとは言い難い。ヴァレリーの「鳥」表象の中で、もっとも印象的なのは、ヴァレリー晩年の1942年、『カイエ』に記された挿話、一種の神秘体験を語ったかのようにくだりに見られるものである。以下、長くなるが、厭わず引用する。

#### 高台での静居

私は高台に登った。自分の精神の最高所に。—ここに、自分の年齢も、様々な省察や予見も、—それは正しく当たったこともあり、外れたこともあるが—また種々の成功も、失敗も、様々な人びと、固有名詞、批評の記事などの忘却も自分を導いてくるのだが・・・

・・・そして詩的な夜空には、ただ言語の宇宙の諸法則のみに従順な数々の星座が燦めく。それらは昇り、沈み、また再び現れるであろう・・・  
ここには『エロディアード』や『牧神の午後』や『ゴーチエの墓』その他がある。しかし作者たちはもう無い。人間たちは既に重要ではないのだ。そして自分がこれらの「徴」を考えてみようとした時、先に言ったあの問題が出て来た。—

一つの中止時間と沈黙の力の時間のように、突然一羽の大きな鳥が自分の両肩に舞い降りて、突然一つの重量に変化したように、出てきた。しかし一羽の大きな鳥のこの重量は、自分を持ち上げる力があるように感じられた。そして鳥は、自分と自分の七十年も、自分との様々な思い出も、観察も好尚も、さらに自分との本質的な不正も、一緒にして引きさらった。さて、特に私は知った。全て自分がなさなかつたものの一切の価値と美とを。

これが汝の作品だ—と一つの声が自分に告げた。

そして自分が為さなかつたことの全てを見た。

そして自分が成したことを為した人間であったことを、ますますよく悟った。—自分が為さなかつたことは、それゆえに、完全に美しいものであり、それを為すことの不可能に完全に合致するものであつた<sup>39</sup>。

長くなるのも厭わず引用したが、この記述は、ヴァレリーの『カイエ』の記述の中でも、とりわけ強い印象を残すものである。高台に上り、星空を眺め、もはや匿名的なものとして感じられる詩人の最高の達成に思いをはせ、己れを振り返ろうとした時、大きな鳥が、重量となって肩に降りてくる。振り返る人生の時間の積み重なり、そして人生の時間の有限性を痛切に知らされる年代に達していたからこそその表現である。ヴァレリーは自らの為したことよりも、成し得なかつたことの美を感得する。作品それ自体よりもそれを生みしめる精神をこそ求めていたヴァレリーにとって、「成しえなかつたこと」は作品それ自体よりも一層に純粹に精神の輝きそのものであつたのかも知れない。ヴァレリーはこの啓示の体験、恩寵体験と言うべきものを、大きな鳥が両肩に一時舞い降り、飛び立って行く一瞬として描いている。本当のことだったのか、記憶の中で創出されたものだったのかはわからない。しかし、あまりにも生々しい感覚を呼び覚ます記述である<sup>40</sup>。

上記の鳥の印象には、「鳥」の量感や、羽ばたきの動きの激しさが感じられるのだが、この「重さ」は、ヴァレリーが鳥の本質に「軽さ」と「自在さ」を見ていたからこそ、格別の「重み」を持つのである。ヴァレリーは鳥の自在な動きに感嘆の思いを持っていた。天を引き裂きトランスポーションするようなひばりの動きに、激しく憧れる思いを『カイエ』に書きつけてもいる。鳥の自在な動きは、芸術にも繋がると思えたヴァレリーは、1936年、『カイエ』の断章に以下のように記している。

歌うとは、成長する植物の形—あるいは空間内における鳥の動きとを声に与えることである<sup>41</sup>。

歌という聴覚にかかわる行為が形や空間内と動きといった視覚的な比喩で捉

---

<sup>39</sup> Paul Valéry, *Cahiers II*, p. 689.

<sup>40</sup> ブノワ・ペータースは、この断章について「この1942年の奇妙な夢ほどヴァレリーが明晰であつたことはないと思う」と記している。Benoit Peeters, *Valéry Tenter de vivre*, Flammarion, 2014, p. 345.

<sup>41</sup> *Cahiers II*, p. 973.

えられている。ここでは、視覚から聴覚への、あるいは視覚から聴覚への転位が、また、自然の営みから芸術の営みへの転位がある。こうした転位をもたらすのが、「鳥」であるというのがいかにもヴァレリーらしい。「空間内における象の動きを声に与えること」とは絶対にヴァレリーは言わないだろう。なんといってもヴァレリーはその鳥の「軽さ」を愛していたのだから。ヴァレリーは1930年に『言わざりし事』 *Les Choses tues* に以下のように記している。

鳥のように軽くあらねばならない。羽のようにではなく<sup>42</sup>。

そして、この言葉は、ヴァレリーの鳥について語った言葉の中で、おそらくは最も多くの人々に届いている言葉なのである。

## おわりに

以上に、ヴァレリーにおける馬・蛇・鳥という三つのオブセッション、あるいは通奏低音とも言うべき禽獣の表象について論じてきた。

「グラディアートル」あるいはGL.といった私秘的な記号にまで結晶化した馬のイメージは、ヴァレリーの生への意志の最も基本的なラインを描いていると言ってよいであろう。鍛練し、極限へ向かう志向、巧みな均衡、強度と速さ、そして鍛錬の褒章としての自由と優雅の境位を示している。また、鍛錬され、形成されるべき「近代人」「新しい人」のイメージとも結びついている。

ヴァレリーが20年近くの詩人としての沈黙から目覚め、長編詩『若きパルク』を執筆するにあたって、導きとなったモチーフの一つは蛇であった。長編詩「蛇の素描」では語り手さえ務める蛇は、ヴァレリーにとって生の暗い、しかし強い原動力を象徴している。キリスト教的な神への叛逆の様相も含みこみ、性愛と絡み合う人間の業を表している。21世紀のとば口に、人間中心主義を脱する新たな動物論を構想していた哲学者のデリダをも強く引きつける世界観がヴァレリーの蛇の表象には映し出されている。

鳥のイメージは、遠くへと意識を運び、憧れと結びつき、時に恩寵のように現れる。またヴァレリーが偏愛してやまなかったの暁の時間、再生・蘇りの時間と結びついている。そして生における意思的な「軽さ」のイメージを体現す

---

<sup>42</sup> Paul Valéry, *Choses tues*, Gallimard, 1930.

るものである。「鳥のように軽くあらねばならない、羽根のようにではなく」という『言わざりしこと』に書きつけられたヴァレリーの言葉は、いま、かるやかに電子空間を飛び交っている。

日本語としてはこなれないが、筆者はそれぞれにイメージに強い誘引力を感じていたヴァレリーの内的動因力について、馬性・蛇性・鳥性という名称を与えてみたい。ヴァレリーの人生を導くものを、こうした三つの要因の組み合わせとして眺めることもできるのではないだろうか。ヴァレリーは「作家」としてテキストを残すことを最終目的とした人間はなく、終生、生の技法の探求者であったのであり、そうした技法とは、自らのものでもあり、また万人に開かれたものとして捉えられていたはずである。ヴァレリーが小文字で記すmoi<sup>43</sup>と大文字で記すMOIを常に意識していたことを思えば、そのように断じて良いだろう。ヴァレリーは、常人に比べるなら、この馬性・蛇性・鳥性の自覚が強く、またそれを創造の契機にする生の技法というべきものを持っていた人間だと捉えることができよう。

「天使でもなければ禽獣でもない」人間として生きるとき、何ができるのか？ヴァレリーにおける馬・蛇・鳥のイメージ、そのオブセッションから浮かび上がってくるのは、そうした問いであり、それへの応答でもあるように思われる。ヴァレリーの人生は、師たる豊かな人間のフィギュール「レオナルド・ダ・ヴィンチ」「マラルメ」「ランボー」「リヒャルト・ワグナー」「ドガ」「ヴォルテール」などで彩られているが、ヴァレリーが彼らの単なるエピゴーネンで終わることがなかったのは、「inhumain」あるいは「anhumain」な、これら動物のフィギュールに導かれてのことであったのではないだろうか。最後に、「動物」に寄せる思いを語った「譬喩」と題したヴァレリーの詩の一節を掲げよう<sup>44</sup>。

<sup>43</sup> 「私」「自我」の意味

<sup>44</sup> ジュディス・ロビンソンは「父親がしばしばパリの植物園付属の動物園やトロカデロ宮の水族館に連れていってくれた」との長男クロード・ヴァレリーの言葉を紹介している。(Judith Robinson « L'Homme et les animaux chez Valéry : à la recherche d'une spécificité humaine » *Revue de l'histoire de la France*, janvier-février 1978, p. 60.) パリの5区にある植物園は、ゆったりと休日を過ごすに格好の場所である。コンパクトなパリの市街に比して、その敷地は不釣り合いなまでに広大である。この一帯は1635年、ルイ13世の命令により「王立薬用植物園」が創設されたことに遡る。革命期以前に植えられた樹木が聳え、心地よい緑陰を作るこの場所は、都会の喧騒を離れた別世界を作りなしている。植物園を取り囲むように生物学、鉱物学、地質学の博物館が点在し、メインの自然史博物館では、人間の一生といった尺度を超えた時間、宇宙の誕生から今日までの生物の進化の時間に思いを馳せることができる。トロカデロ宮はエッフェル塔の真正面に位置し、パリの都市の幾何学的な美が際立つ場所でもある。このような場所で実際ヴァレリーは「動物」を眺めていたのである。

けれどもお前、「動物」よ  
お前を眺めれば眺めるほど、動物よ、私は人間になる。  
「精神」の裡で。  
そしておまえは常にますます不思議となってゆく  
なぜなら「精神」は「精神」しか抱懷しないからだ<sup>45</sup>。

本稿は日本学術振興会科学研究費基盤研究（c）「動物表象の統合的分析—文学文化・哲学・歴史による学際的研究の基盤構築」の助成によるものである。

---

<sup>45</sup> Paul Valéry, *Oeuvres I*, Gallimard, p. 200.