

## ポール・ヴァレリーの翻訳体験をめぐって

|       |   |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: jpn<br>出版者:<br>公開日: 2011-07-11<br>キーワード (Ja):<br>キーワード (En):<br>作成者: 安永, 愛<br>メールアドレス:<br>所属: |
| URL   | <a href="https://doi.org/10.14945/00005757">https://doi.org/10.14945/00005757</a>                 |

# ポール・ヴァレリーの翻訳体験をめぐって

安 永 愛

## はじめに

フランス第三共和制を代表する詩人・思想家としばしば称されるポール・ヴァレリー Paul Valéry (1893-1945) は、晩年の1942年から1944年にかけて、ウェルギリウスの『牧歌』 *Bucolica* の翻訳を手がけている。ヴァレリーは当初、この『牧歌』の翻訳に乗り気ではなかったのだが、次第に興を覚え、作業に熱中していったという。ヴァレリーは、この『牧歌』翻訳の序文として「『牧歌』を主題とする変奏<sup>1</sup>」《*Variations sur les Bucoliques*》と題した一文を草しており、ここには、ヴァレリーが『牧歌』翻訳の作業を通し、何を思い、何を考えたのかが、実に様々な角度から語られており、翻訳とは何かを考えるにあたって興味尽きない。また、この序文では言及されていないが、特筆すべきこととして、『牧歌』翻訳の経験は、対話篇『樹木についての対話』 *Dialogue de l'Arbre* の執筆を促したという経緯がある。

本論文においては《*Variations sur les Bucoliques*》を綿密に読解しヴァレリーの翻訳体験の意義について考察を深めるとともに、ヴァレリーの『牧歌』翻訳体験と対話篇『樹木についての対話』執筆を結びつけるものにも視点を向けることによって、翻訳と創作の関係というより広い問題についても何らかの示唆を与えたい。

## 1. ポール・ヴァレリーの『牧歌』翻訳の経緯

ヴァレリーがウェルギリウスの『牧歌』を翻訳することになったのは、ヴァ

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Oeuvres I*, Gallimard, 1957, pp.207-221. 尚、筑摩書房刊行の『ヴァレリー全集 8 作家論』(1967) 所収の佐藤正彰の翻訳では「『牧歌』をめぐって」の表題となっている。この表題の訳は結果として原題の意味を損なっていないのだが、ヴァレリーがわざわざ variations という音楽用語を援用していることを尊重し訳語として残した方が望ましいと考えられる。

レリーと親交があり、主治医でもあった愛書家協会 Scripta et Picta 会長のアレクサンドル・ルディネスコ Alexandre Roudinesco による要請に端を発する。1942年のことである。ルディネスコは、ジャック・ヴィヨン Jacques Villon のリトグラフを添えた、ラテン語とフランス語が見開きに並ぶ対訳豪華本刊行という構想を抱いたのであった。ヴァレリーはコレージュ・ド・フランスで毎週「詩学講義」を担当しており、講義の準備や数々の原稿依頼、講演依頼に追われる身であり、ウェルギリウス翻訳の時間の捻出は容易ではなかったはずだが、ほぼ2年をかけて『牧歌』フランス語訳を完成させることになる。

とはいえ、ルディネスコの翻訳要請からヴァレリーが翻訳完成にかけては、まさしくドイツ占領下時代であり、物資、ことに紙の不足の問題は深刻であった。ルディネスコの構想した対訳豪華本が刊行されたのは、ヴァレリーの死後10年を経た1955年のことであった。この対訳豪華本には、ヴァレリーの序文《Variations sur les *Bucoliques*》とルディネスコによる序論が付されている。

ヴァレリーの序文は、題名『牧歌』の主題による変奏の示すとおり、いわば「主題の提示」と十八の変奏（断章）から構成されたエッセイと見なすことができる。ヴァレリーはこの「主題と変奏」という、音楽に範を得た形式を好んでいたと見えて、ヴァレリーの著作の中には他に《Variations sur une Pensée de Pascal》（「パスカルの『パンセ』の一句をめぐる変奏」）と題したエッセイがある。

ヴァレリーがこの「変奏」という方式を好んだのは、彼が『カイエ』の執筆に力を入れていたことから、おのずと断章形式に馴染んでいたという事情が関わっているであろう。『牧歌』の主題による変奏のそれぞれの「変奏」にあたる部分は、アスタリスクで区切られている。それぞれの変奏と変奏の間には、必ずしも強い論理的な連関は見られないが、『牧歌』の主題による変奏を通読すると、ヴァレリーが『牧歌』翻訳を通して感じ取ったこと、考えたことの振幅の大きさが実感される。ルディネスコは『牧歌』翻訳に寄せた序論において、ヴァレリーのこの序文を「詩的遺言」であると断じているが、確かにヴァレリーのこの一文は、対訳本の単なる序文としての役割を果たすというに留まらない広がりを持っているのである。

## 2. 序文のテーマ

本節においては、ヴァレリーの序文《Variations sur les *Bucoliques*》の概略を示し、序文のいくつかのテーマ群を抽出しておきたい。原文には何ら表示

はないが、それぞれの断章を識別するために、以下「主題」および「第一変奏～第十八変奏」という名称を使用することとする。

まず、序文における「主題」は、以下の通りである。後に続く十八の変奏のすべてが、これを出発点として展開されるので、全文を引いておこう。

友人の一人が、一卷の美しい書物を作りたいという何人かの方々の意思を代表して、『牧歌』を私流に翻訳するようにと持ちかけてこられた。ところがその方々は、気品ある堅牢な配置の紙面を組み上げる意図を一目瞭然たらしめるような左右均斉を顧慮され、ラテン語とフランス語が各行一致するのが良いと考えられ、ページの配置と行数を揃えるという課題を私に課されたのであった<sup>2</sup>。

ヴァレリーは上記の愛書家の要請に、時間の余裕のなさや、ラテン語の知識の不足を理由に、一度はしり込みするのであるが（第二変奏）、最終的には要請を受諾する。そしてヴァレリーは以下の方針を立てる。すなわち、ラテン語の六脚韻一行に対しフランス語十二音綴（アレクサンドラン）一行を書くこと、ただし脚韻は踏まないこと、細部の省略以外敢えてしないこと、という方針である（第五変奏）。

このような方針で臨まれた翻訳の中でヴァレリーがどのような思いを抱いたかが序文で臨場感豊かに記されていくのであるが、十八の変奏を、筆者はさしあたり六つのテーマ群にまとめてみたい。すなわち、以下のテーマ群である。

- ①《他者》への態度
- ②ラテン語について
- ③諧調の問題
- ④書くこと＝翻訳
- ⑤詩の発生状態に「身を置く」ということ
- ⑥詩人と権力の関係

以下の節では、それぞれのテーマについて、順に検討していこう。

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.207

### 3. 《他者》への態度

『牧歌』対訳本の序文として用意されていた文章の中に、「《他者》への態度」というテーマが見られるのは、意外の感を与えるかも知れない。しかし、このテーマは、翻訳を含めたヴァレリーの知的・芸術的営為の根本的なモラルと関わるテーマであると言いうるものであり、そもそも他者による労作が前もって存在しないかぎりには始動することのない翻訳という行為の意味を考えるにあたって、閑却することのできないテーマなのである。

《他者》の問題を考えるにあたっては、ヴァレリーの履歴の一面に触れておく必要がある。すなわち、作品の発表のありようについてである。ヴァレリーは作品の発表という点に関しては、かなりイレギュラーな変節を経た作家である。ごく若い時期にいくつか象徴派風の詩を発表した後、「ジェノヴァの危機」と彼自身の呼ぶ知的クーデター（1892年）を経て「詩」と距離を保ち、知的方法のマニフェストとも言うべき「テスト氏との一夜」《Une soirée avec Monsieur Teste》、「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説」《Introduction à la méthode de Léonard de Vinci》を1895年に発表するや、まもなく文壇から遠ざかり、堅実な仕事を持ち妻子を養う一方、思考の鍛錬の日々の記録である『カイエ』*Cahiers*を公開の当てなく私的に綴ることに心血を注ぐ長い歳月を経ている。1914年、若い頃の詩を集めて出版しないかとのアンドレ・ジッドの勧めを受けて旧作を再読したのがきっかけとなって俄然として詩想が湧き上がり、やがて512行の長詩『若きパルク』*La Jeune Parque*に結実する。1917年にこの作品が刊行されると大きな反響を呼び、それ以後ヴァレリーは第三共和制の欽定詩人のごとき役回りを拝命し、原稿依頼や講演依頼に追われる身となる。

このような軌跡をたどったヴァレリーにおいては、生前「作品」として発表されたものの殆どが、実は依頼に応じてのものである。ヴァレリーの死後、彼が1894年以降、最晩年まで書き続けた膨大な量の『カイエ』が公開されるに及び、生前に公開された「作品」からは伺い知れなかったヴァレリーの知的・芸術的営為の生々しい現場の記録たるこの断章群は、研究者のみならず、広範な読者の関心を引き覚ましてきている。ヴァレリーには、『カイエ』の執筆こそが最も真剣に打ち込むべき自ら本来の仕事であるとの思いがあった。『カイエ』のエクリチュールは奇妙にも「完成」や「発表」の観念を欠いた、未完の断章の集合なのだが、逆説的にもヴァレリーは、それこそを仕事と思い成していたのである。したがってヴァレリーにとって「仕事」と「作品」は、奇妙にすれ違

う存在であった。自らが自らに課す問題は『カイエ』で存分に取り組みられているとの思いがあってこそヴァレリーは、実に多岐にわたり分裂的でさえある他者からの数多い依頼を依頼として受け、時間の許す限りにおいてできるだけ断らないという姿勢を貫き、結構な量の「作品」を残すことになったのである。

ヴァレリーは、本序文の第三変奏において、当初尻込みしていた『牧歌』翻訳を引き受けるに至った理由として、以下の点を挙げている。

すなわち、「困難がしかける挑戦が刺激物として作用した」ということ、また「《他者》と呼ばれる運命の代理人の言いなりに任せる自らの習慣<sup>3</sup>」である。第一の理由については、ことに『カイエ』執筆による自己鍛錬によって知的なポテンシャルを高めてきたヴァレリーが、ラテン語一行にフランス語一行という困難な課題を、十分に手ごたえある知的で詩的なゲームとして受け止め得たからである、と言い換えることができるであろう。第二の点については、一見、他人の言いなりの投げやりな態度と取れなくもないのだが、続きの文章を読んでもみると、そのような安易なものではないということがわかってくる。ヴァレリーは、次のように述べている。

深く根を下ろした、二、三の絶対の点について以外、私のうちには意志がない<sup>4</sup>。

要するに、すべて他人まかせ、というわけではないのである。「深く根を下ろした、二、三の絶対の点」というのが鮮明であるからこそ、その他について無頓着でいられるというわけである。この言葉は、ヴァレリーのノンシャランを伝えているようにも響くが、実のところは、少数だが絶対の原理を己に蔵しているからこそ融通無碍でありうる、すなわち他者を受け入れることができる、そのような境地を語っていると理解すべきなのである。

さらにヴァレリーは、自分の人生がいかに《他者》によって織り成されているものであるか、次のように語っている。

私の生涯のあらゆる出来事は、見かけこそ私の行為であったが、誰か他者のしからしむところであったのであり、一つ一つの出来事に誰かの署名がな

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.209

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.209

されているのだ<sup>5</sup>。

「誰か他者のしからしむところ」と訳した部分は、原文では l'oeuvre de quelque Autre—直訳すれば「誰か他者の作品」となっている。すなわち、自分にとっての絶対というものを深く胸に刻んで生きていたとしても、人生は実際には他者の介入、他者の働きかけによって織り成されている—。それが晩年に至り自らの生涯を振り返ってのヴァレリーの感慨だったのであろう<sup>6</sup>。このような認識から、自分の原理や美学に悖るものでない限り他者の働きかけを拒まない、というのがヴァレリーの生き方の基調となってくる。当初さほど気が進まなかった『牧歌』翻訳の依頼を受けたのは、一面ではそのような彼の人生観によるのである。

そもそも翻訳とは、《他者》の言葉を受け入れるところから始まるものである。ただでさえ残り時間も少ない七十代にさしかかり、『詩学講義』の準備や原稿依頼・講演依頼に追われる多忙な日々の中で、翻訳という、非効率なほど時間を要し、《他者》を受け入れるところから始まらざるを得ない営為に携わってみようとの決意をヴァレリーが固めることができたのは、おそらく、他者が起点となって自らの人生が開かれてきたとの経験則によるものであろう。《他者》の言葉を己の身体に通過させることが、メタモルフォーズの旅を約束するものだと予感も働いたのではなかろうか。

己の絶対の点を求めつつも、創造的営為の起点がかならずしも己でなくても構わない、他者を起点にするものであっても一向に構わない、と考えるところに、ヴァレリーの表現者としての一側面があるように思われる。そもそも、ウェルギリウスが『牧歌』を書いたのは、テオクリトスの『牧歌』に範を取って書いてみてはどうか、との師の奨めによるものであった。その意味では、ウェルギリウスも己を起点にしていたわけではないのである。表現とは「己」を起点にすることである、とするような抜き難い近代的な信憑のようなものが存在するが、そうした信憑は、歴史的に見れば、一つの特殊例であることがわかる。

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.209

<sup>6</sup> ヴァレリーは1940年の『カイエ』に、己の人生を振り返った簡潔な表のようなものを描き、己れの人生のそれぞれの転機を画した人物の名前を挙げている。それを見る限りで、ヴァレリーの挙げる《他者》とは師であり友人であり恋人である。ヴァレリーが彼らにかけた思いの深さ、要求の激しさには驚くべきものがあるが、そうした濃密な関係あってこそ、《他者》が人生を織り成していくのだということが実感される。

#### 4. ラテン語について

ウェルギリウス『牧歌』の対訳本に寄せたヴァレリーの序文において、ラテン語をめぐる省察は重要な位置を占めている。『牧歌』翻訳の経験は、ラテン語とはいかなる特長を持つ言語であるか、また自文化にとっていかなる存在であるか、物書く自らにとっていかなる意義を有するかについての考察を導いたのである。

ヴァレリーは、密度の高さ、冠詞を必要としないこと、配列の自由といったラテン語の特質を挙げ、「言語を絶えず直接耳に関与させるよう仕向ける芸術」である詩において、ラテン語はフランス語よりも有利であると指摘している(第一変奏)。既に述べたとおり、ヴァレリーは『牧歌』翻訳にあたって、六脚韻一行に対し、フランス語の十二音綴(アレクサンドラン)一行を書くこと、ただし脚韻は踏まない、との方針で臨んでいるが、これは上記に挙げたラテン語の特質を十分に踏まえた上でなされた合理的な選択であることが理解されるであろう。つまり、ラテン語とフランス語の密度の差を踏まえたうえで、訳詩の一行のシラブル数が選択されているのであり、また、ラテン語原文に存在する脚韻を再現するのは、語順の融通の利かないフランス語によっては現実的ではないとして、潔く放棄されているわけである。

以上は、『牧歌』フランス語訳の途次でヴァレリーが抽出するにいたったラテン語の特質であると言えるが、ヴァレリーはまた、フランス語の書き手として、いかにラテン語の知識の恩恵を蒙ってきたかについてもこの序文の第一変奏で語っている。

私はおよそ自信のないラテン学者ではあるが、自身にまだ残っているローマの言語についての貧弱凡庸な知識は、私にとって限りなく貴重なものである。人は全然ラテン語を知らなくても充分立派に文章を書けるけれども、ラテン語を知らずしては、踏まえているラテン語を多少とも意識している場合と同等に自分の書くものをよく構成する感を得られるとは思われない。解剖学を殆ど知らずとも充分立派に人体を描くことはできるが、解剖学を知る者は、そこから多少とも利益を得るはずである<sup>7</sup>。

---

<sup>7</sup> Paul Valéry, *Oeuvres I*, p.212



ヴァレリーは、自らのギリシャ・ローマの古典に関する知識の浅いことについてしばしば自嘲的に語っており、第三共和政下の学校制度の中で受けてきたギリシャ・ローマの古典を中心とする「人文学」humanitésの教育の無味乾燥と、humanitésの修養を盲目的に文化的洗練の指標とみなす同時代の知的虚栄ともいうべきものについて、ほとんど怨みつらみに近い言葉を数多く『カイエ』に書きつけているが<sup>8</sup>、彼の生涯の仕事を振り返ってみると、ギリシャ・ローマの古典は彼の創作活動の重要な拠り所となっていたことが理解される。また、「始源への遡及による深まり」を肝に銘じ、ひとつひとつの言葉の意義を最も原初的で素朴なレベルに遡って把握することを殆ど自らの義務のごとく感じていたヴァレリーにとって、フランス語のかなりの部分の起源を成しているラテン語に遡ることは、まさに日々繰り返される習慣だったのである<sup>9</sup>。

フランス語を書くこととラテン語の知識との関係を、人体のデッサンと解剖学の知識との関係に例えるヴァレリーの発想は、こうした彼の習慣から生まれてきたものである。ヴァレリーは、おそらく、ウェルギリウス『牧歌』翻訳を、母国語をラテン語という始源と照らしあう試みとしても捉えられると考えたのであろう。

さらにヴァレリーは、「ラテン語は単にフランス語の父であるばかりではない。格式ある文体に関してもフランス語の教育者である<sup>10</sup>」との言葉で、ラテン語を基盤としてフランス語が形成されていったという歴史的事実のみならず、ラテン語がフランス語の文体の模範となった事実を指摘している。そして殊にフランスの十七世紀前半の抽象的散文形式の本質的条件として、キケロやタキトゥスの作品の綿密な研究と体得が存在すると述べ、この時期に生み出されたフランスの散文を最も稀有で最も堅固なものであると評価している。

ヴァレリーは序文の第十三変奏において、「ラテン語はフランス語よりもいっそう散文と異なる様相を示す」との表現で、《神々の言語<sup>11</sup>》たる詩の言葉としてのラテン語の有利さに言い及んでいる。

以上に辿ってきたラテン語をめぐる記述には、教養主義的でアクセサリ一的な「古典学」の一種としてラテン語を受容するのではなく、あくまで母国語との関係性においてそのインパクトを精確に見定め、その可能性を汲み尽くそう

<sup>8</sup> この点をめぐっては拙論「教育をめぐる断章—ポール・ヴァレリー『カイエ』の記述から」(『静岡大学人文論集』No.55-1、2004年、pp.131-151)参照のこと。

<sup>9</sup> ヴァレリーはグレダの語源辞典を愛用していた。

<sup>10</sup> Paul Valéry, *Oeuvres I*, p.213

<sup>11</sup> フランス語において、《神々の言語》とは、すなわち詩の言葉のことを指す。

とするヴァレリーの姿勢が伺われるであろう。

## 5. 諧調の問題

既に述べたとおり、ラテン語韻文である『牧歌』を、一行一行対応するフランス語韻文に訳していくというのが愛書家協会会長ルディネスコの要望だったわけであるが、まさにこの翻訳の形式にまつわる条件、そのハードルの高さこそが、ヴァレリーをして翻訳受諾へと向けたものであった。当時、ウエルギリウスのフランス語訳はいくつか出回っていたが、正確さを旨とする散文訳か、翻案に近い自由訳かのどちらかであり、原文への忠実さを放棄しない韻文訳は存在しなかった。ルディネスコは同時代の最高の言葉の遣い手であると見込んだヴァレリーに、現代フランス語によるウエルギリウスの韻文の再生を図らせんとしたわけである。

ヴァレリーは、ルディネスコの要請を受けた後、「55年ぶりに」学校の教科書を取り出し、ウエルギリウスのフランス語訳に目を通して見ている。彼はそこに、注釈には欠かない学殖ぶりをしか見出すことができない。原文の意味を「説明」こそしているものの、到底、詩文の生命を伝えるような訳だとは思われなかったのである（第四変奏）。この教科書用ウエルギリウス訳への違和感は、自らの翻訳の方針を定めるにあたって決定的であった。諧調 *harmonie* を追求すること。それがヴァレリーの至上命令となる。ヴァレリーは、脚韻は踏まないにしても、アレクサンドランの選択が、諧調の追求を助け、それを自然なものにすると考えた。ヴァレリーは次のように述べている。

詩に関する限り、諧調の探求なく、ただ意味にのみ局限される忠実さとは、一種の裏切りなのである<sup>12</sup>。

翻訳の問題をめぐっては、「不実なる美女か貞淑なる醜女か」—すなわち、原文への忠実さは犠牲にしても、訳文のこなれ具合を尊重するか、原文への忠実さを取り、訳文のぎこちなさを許すか<sup>13</sup>—という二者択一の構図が古くからあるが、ヴァレリーの上記の言葉は、いわば、翻訳における「忠実さ」という観念

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.210

<sup>13</sup> この言葉の出典は、イタリア・ルネサンスの格言「翻訳は女に似ている。忠実なときは嫌味憎く、美しくときには不実である。」（中村保男『翻訳の技術』中公新書、1973年、p.141）フランス語には、美しいが原文に忠実でない訳を指す *Belles Infidèles* という表現がある。

そのものの刷新を迫るものである。詩にあつては、原文の諧調に見合う諧調を母国語において見出すということ、そこまでを引き受けてこそその「忠実さ」であるというわけである。

意味のレベルで細心の「忠実さ」を追求し、綿密な考証を経ているものの、諧調の追求など眼中にない、いかにも「学術的」で「教育的」な翻訳に対して、ヴァレリーは手厳しい。

散文に還元された、すなわちその意義的実体に還元された詩作品のいかに多くが、文字通り、もはや存在しなくなってしまうことだろう。それらは解剖標本であり、死んだ鳥である。知ったことか！時には「教育」によってますます増やされ「学科」と呼ぶものに糧を供する称されるこれら哀れな死骸の上には、不条理が放任状態で繁殖蔓延しているのである。教育というものは、棺に納めるが如く、散文に納めるのだ<sup>14</sup>。

ヴァレリーが「学術的」、「教育的」な翻訳に徹底的に欠けていると考えたのが「諧調」の問題であり、それをこそ自らの翻訳において追求しようとしたわけであるが、彼にとっての「諧調」とは、まず何よりも音と意味の調和のことである。ヴァレリーは序文の第五変奏において、次のように述べている。

近代的な意味での（すなわち、言辞の機能の長きにわたる進化と分化の後に現れた）詩篇は、音と意味との分解し得ぬ構成物のイメージを作り出さなければならない<sup>15</sup>。

すなわち、ヴァレリーが目指していたのは、音と意味とが分かちがたく結び合い、両者が調和を醸し出すような詩句を得ることなのであった。上記の引用において「構成物」としたのは composition の訳である。つまり、音と意味が調和した一種のオブジェを作り出すことが課題なのである。それは、自らの詩作のみならず、韻文訳においても目指されるべき境地だったのである。

ヴァレリーは、音と意味とが調和を醸し出し、詩が一つの世界を現出せしめる事態を、しばしば「謳う」chanter という動詞で表現した。「謳う」のは詩人ではない。詩句が謳うのである。

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.210

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp.210-211

『牧歌』対訳豪華本に付されたルディネスコによる序論には、翻訳を進めるヴァレリーとの対話が紹介されている。ヴァレリーが「謳う」という事態を、訳詩の成否を示す指標と見なしていたこと、そして依頼者であるルディネスコもそのことをこそ期待していたことがよくわかる。

「…脚韻なしで、詩は謳いますか？」とヴァレリーに敢えて尋ねてみた。

「それについては、お約束しますよ。」

ヴァレリーは一ヵ月後に電話してきて、『牧歌』の第一歌の訳を朗読してくれた。

「お気に召しましたでしょうか。おわかりでしょう。謳っているでしょう。脚韻は足しにならないでしょう<sup>16</sup>」。

ヴァレリーの『牧歌』翻訳は、このように詩句を謳わせることに照準されていくことになるが、彼の翻訳を導くキーワードである *harmonie* といい、*chanter* といい、音楽の営みにオーバーラップしている。例えば「うたって、うたって」というフレーズは、器楽のレッスンにおいて最も多く発せられるものであろう。後に詳しく見ていくこととするが、実際、ヴァレリーは詩の言葉の発生状態を、練習前のオーケストラの音あわせの状況に見立てている。ヴァレリーの韻文訳において、音楽的メタファーは、無視し得ない主導的イメージなのである。

## 6. 「書くこと＝翻訳」・「詩人＝翻訳者」

『牧歌』翻訳の経験は、翻訳について考えるのみならず、「何であれ書くという事は翻訳作業である」との大胆な捉え返しを誘引している。それは、どのようなことか。序文の第六変奏から引用しよう。

「何であろうと何か書く」ということは、書く行為が何らかの反省を要求し、全く自発的な内的言語の機械的な息をもつかせぬ書記ではない場合はただちに、ある言語の原文を他の言語に変換する作業にそっくり比し得る翻訳作業である<sup>17</sup>。

つまりヴァレリーは、心象に浮かぶ言語化される以前のアマルガム（このこ

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.1712

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.211

とを、しばしばヴァレリーは「言語的錯綜体」*implete langagier* というタームで名指している) を一種のテキストと見て、その言語化を翻訳作業に比しているのである。上記引用の「全く自発的な内的言語の機械的な息をもつかせぬ書記ではない場合は」という但し書きには、シュールレアリスム運動における「自動筆記」への揶揄がこめられているのかも知れない<sup>18</sup>。ヴァレリーは終始シュールレアリスムに対しては冷淡であったし、前時代に属するロマン派的な、「靈感」による創造という思想にも与しなかった。言語化するということ、少なくとも「書く」ということは、翻訳作業に比しうる熟慮と変換を必要とするものだ、というのがヴァレリーの根本的な言語観なのである<sup>19</sup>。そしてヴァレリーは第七変奏において、さらに踏み込み「詩人＝翻訳者」とのテーゼを以下のように述べている。

詩人は、ありきたりの言辞を感情によって変化せしめ、《神々の言葉》に翻訳する特異な種類の翻訳者である<sup>20</sup>。

ところで、この「書く」こと自体が翻訳作業であるとの思考、そして詩人とは特異なる翻訳者であるとの思考は、翻訳作業の中に「書く」ことを見る、すなわち翻訳作業の中に創造を見る思考と表裏一体である。実際、ヴァレリーは、この『牧歌』翻訳の作業において、創造の途上にあるとの実感を抱いていた。ヴァレリーが翻訳行為に創造行為を重ね合わせることができたのは、以下の節

<sup>18</sup> この点については、2009年1月22日の翻訳文化研究会における筆者の発表「ポール・ヴァレリーの翻訳体験をめぐって—《Variations sur les *Bucoliques*》を読む」へのコメントとして、花方寿行氏よりご指摘を頂いた。

<sup>19</sup> フランスにおいては、1932年にルイ＝フェルディナン・セレーヌの『夜の果てへの旅』が出版され、俗語や、文法を踏み外した話し言葉を語りを存分に取り入れた文体が、衝撃的な内容とともに大きな反響を呼んだが、それまで、書き言葉と話し言葉のフランス語との間には大きな距離があるとするのが通念であった。「明晰ならざるものはフランス語にあらず」の言葉で有名な文法学者リヴァロルは『フランス語の普遍性について』(1782)において、「正しい判断力は話すように書くことを禁じている。」と述べている。おそらく、ヴァレリーは、「話す言語化」と「書く言語化」を区別して考えていたと思われるが、話し言葉とは違った「書く」という言語化の可能性を追求する一方、例えば対話篇の『固定観念』*L'Idée fixe* (1933)においては、座談の調子、すなわち「話すように書く」という方法を生かしている。ヴァレリー本人は『固定観念』執筆について、時間の制約下にあったために「精神が示す無秩序の責任を、まったく自由な会話が示す無秩序と自然の散漫さになすりつけるという方針をきめた。」と同書の序文で自嘲的に述べているが、熟慮を要する「翻訳」のごとき言語化とは別の回路をヴァレリーが作品に生かしえていることも、無視されてはならないだろう。

<sup>20</sup> Paul Valéry, *Oeuvres I*, p.212

に詳述するが、詩の発生状態に「身を置く」という彼の姿勢に負うところが大きい。

## 7. 詩の発生状態に「身を置く」ということ

『牧歌』序文の実に多くの部分が、詩を書きつつあるウェルギリウスの立場に「身を置く」という、一種のミメシス、あるいは同一化原理に係る記述に割かれている。こうした記述が現れるのは、第九、第十、第十一、第十二、第十四、第十五、第十六の各変奏である。

まず、第九変奏においてヴァレリーは、翻訳作業中、詩作中のウェルギリウスの存在を強く感じた、と述べ、「アウグストゥス帝時代の一作家の創造的内面生活と己との素朴かつ無意識的な混同状態」について言及している。これは、角度を変えていえば、他者の内面の想像的再構成であり、見ようによっては一種の憑依体験である。ヴァレリーの翻訳作業は、他者（ウェルギリウス）の内面の共有を目指し、自我の象りが定かでなくなるほどの局面を経ているのである<sup>21</sup>。ヴァレリーは、この翻訳作業中に、ウェルギリウスの原文を手直ししたい誘惑に駆られた、とまで語っている。つまり、ウェルギリウスに成り代わって、ということである。ヴァレリーは二十五歳の時、レオナルド・ダ・ヴィンチ論を依頼され、「レオナルド・ダ・ヴィンチへの方法序説」《Introduction à la méthode de Léonard de Vinci》を書いているが、これも、評伝的方法を避け<sup>22</sup>、創造の状態にあるダ・ヴィンチの精神を再構成する、という同一化原理に基づくものであった。

ヴァレリーは、作者として自作に対するのと、翻訳者としてウェルギリウスの作品に対するのとは、結局同じ問題であり、同じ態度なのだ、とまで言う。それは、一体どういうことなのか。ヴァレリーは、二つの場合に共通しているものについて、次のような表現を用いて列挙している。

「可能なもの」に差し向けられた、すなわち「おのずと」ささやかれよう

<sup>21</sup> 詩人の古典翻訳経験としてヘルダーリンの例があるが、ヴァレリーによる『牧歌』翻訳と比較するのは興味深い試みとなろうとのコメントを、翻訳文化研究会における筆者の発表の際、トーマス・エゲンベルク氏より頂いた。

<sup>22</sup> ヴァレリーは、実際には、ラベッソン・モリアンの『レオナルド・ダ・ヴィンチ伝』を読み込み、その評伝的細部を充分に知っていた。しかし、それは、彼のテキストの表面には現れない。それを踏まえ、実際にダ・ヴィンチの手稿に触れた経験を最大限に生かして、ダ・ヴィンチの創造のメカニズムに同一化しようと試みているのである。

とし、ささやかかれては再び欲望と化そうとするものに差し向けられた内奥の耳。言葉が宙吊りにされたり、押し寄せてきたりすること。錯綜的語彙の感性の導き<sup>23</sup>。

最後の「錯綜的語彙の感性」と訳した部分は原文では *orientation de la sensibilité du vocabulaire implexe* である。implexe という言葉はフランス語で「図式化できない、込み入った」という意味の形容詞であり、ここでヴァレリーは通常通り形容詞として用いているが、『カイエ』をはじめとして随所でヴァレリーはこれを独自に名詞として遣い、「可能性のアマルガム」の意味を吹き込んでいる。この形容詞がイタリックとなっているのは、そうしたヴァレリーの独自の概念構成を下敷きにしたものであるからである。以上の記述からは、詩作にあっても、翻訳の作業にあっても、閾値下のものが立ち上がろうとする気配に張り詰めた注意力を差し向けるヴァレリーの姿勢が伺われるであろう。

翻訳の作業を進めていく中で、ヴァレリーは『牧歌』という作品がウェルギリウスの青年期の作品であることを実感している。すなわち、才気と意欲に満ちているものの、部分的に欠陥も多く含み未熟なところを残した作品であることを見抜いているのである。加えてヴァレリーは、ラテン語の爛熟という歴史的な背景にウェルギリウスも後押しされていると見て取り、次のように語っている。

ローマにおける詩文の芸術は、充分自らの力量を自覚するに至り、その力量を駆使する悦びのためにそれを用い、極限まで発展させたいという誘惑が、原初的で素朴な真の自己表現の欲求を超えるに至っていた。効果を生ずる意欲が、今や原因となるのである<sup>24</sup>。

これは文学史的な知識の披瀝というものではない。ヴァレリーは、ウェルギリウスについて、そしてまたラテン語の歴史について知識を得る方途を持っていたであろうが、上記の文章に表れている彼の理解は、あくまでウェルギリウスの『牧歌』という具体的なテキストに触れることによって成立したものである。ヴァレリーは序文の第十一変奏において、翻訳にあたって博識や文献学とは異なるアプローチを取ること、すなわちウェルギリウスの「栄光のうちに結

<sup>23</sup> Paul Valéry, *Oeuvres I*, p.214

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.214

晶した詩篇<sup>25</sup>」からその発生状態に立ち戻るといふ想像的方法を取ることを、決然と宣言している。

若きウェルギリウスの作品の翻訳という実践は、ヴァレリーに、自らの詩作開始の頃の思い出を召喚しないではいなかった(第十二変奏)。それほどまでに、ヴァレリーはウェルギリウスの創造の途上にある精神に同一化していたということであろう。次に引用する文章には、詩の発生状態に「身を置く」とでも言うべき、ヴァレリーの翻訳の方法論が臨場感豊かに、しかも明晰に描かれている。

原文から出発して、それに合わせて訳文を作り挙げるのではなく、原文からその形成の潜在的時期にまで、すなわちオーケストラの楽器が目を覚まし、互いに呼び合い、合奏するに先立って、音合わせする状態にあるが如き精神の位相にまで遡るのである。この澁刺とした想像的状态からこそ再び下って、これを原文とは別の言語作品に化す方向へと向かうべきであろう<sup>26</sup>。

このような翻訳の方法の選択の背景には、「作品」あるいは「完成」という観念をめぐるヴァレリーの独特の思考が存在するように思われる。ヴァレリーは同じくウェルギリウス翻訳について次のように述べている。

…完成作というに留まらない作品の、いまだ不安定であった状態をこのように想像することによって、私はこの作品の生命そのものに、能うかぎり切実に参与するように思われた。なぜなら、作品というものは完成されることによって死ぬからだ<sup>27</sup>。

「完成作というに留まらない作品の」というのは、ウェルギリウス『牧歌』の二千年に及ぶ作品としての栄光を踏まえての表現である。その栄光のヴェールをもつきぬけ、『牧歌』着想と生成の時点にまで遡ることによって、作品の生命をよりよく実感しえた、という次第である。作品の完成とは、他に様々あった可能性の廃棄でもある。ヴァレリーはむしろ、可能性のアマルガムとそのポテンシャルに注目しようとした人間なのであり、翻訳においてもその原理は貫かれていたのである。

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.215

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp.215-216

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.218



作品の発生と生成の時点に遡ろうとする努力は、ウェルギリウス本人の立場に「身を置く」、更には本人に「成り澄ます」、という疑似体験にまでいたるわけであるが、ヴァレリーはそうした擬似体験の延長線上に、ウェルギリウスという一人の男の肖像を、彼の生きる風土とともに描き出している。通常の商品解説ならば、作家紹介と作品の背景の説明にあたる部分だが、ヴァレリー独特の「同一化原理」のために、この記述は異様なほど臨場感に満ちたものになっている。こうした記述も、詩の発生状態に「身を置く」というヴァレリーの方法に発するものだといえるだろう。

## 8. 詩人と権力の関係をめぐる考察

ヴァレリーは『牧歌』序文の最後の二つの「変奏」（第十七変奏、第十八変奏）を詩人と権力との関係についての考察に割いている。

この直前の第十六変奏においてヴァレリーは、「欲求と技巧の発展した詩人であり、田野の人であり、勝ち組の兵士どもの強制取立てによって破産同然となり、時の権威筋に縋って保護者を作らざるを得ない羽目に陥った、土地収用を食らいそうになっている男である<sup>28</sup>」との表現を用い、ウェルギリウスを三重の条件下に置かれた人物として捉えた上で、「彼の詩業全体が、政治的権力の野における、ラテン語とその音楽的造形的可能性との最も優美な発露となっていくのである」と総括している。こうしたウェルギリウスの境涯と詩業の把握が、権力対詩人の関係という、より広範な問題へのパースペクティブに繋がっているわけである。

第十七変奏においてヴァレリーは、歴史に現れた権力と詩人との様々な型を列挙している。国王を崇拜するラシーヌ、暴君を呪うシェニエ、亡命するユゴー、傲然と施しを乞うコルネイユ、無秩序より不正を取るゲーテ…。しかし、ヴァレリーは、あくまでも「歴史」を語っているのだ、というポーズを崩さない。詩人としてどのようなあり方が正しいのか、といった裁断には踏み込まないの

第十八変奏においてヴァレリーは、強制取立ての憂き目を見たウェルギリウスに対し、自由な時間と平穏な日々を確保してくれる権力者＝カエサルの意を迎えるな、と批判するのは酷であるとした上で、「カエサルの賛美者を以って任ずることで何ものかを犠牲にするということなど考えてもみなかった」ウェル

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.220

ギリウスをどう捉えるか、専制君主への恭順やその恩恵の甘受が一流作品を生み出す条件となっているとすればどう考えればよいのか、という、答の容易に出ない問いを提出する。そして、問いを宙吊りにしたまま、議論に入ることもなくヴァレリーは『牧歌』序文を閉じている。

おそらくこの答の無い問いの背後には、晩年に至ったヴァレリーの、危機の時代の中で自らが割り振られた「詩人」としての役割についての複雑な思いが横たわっているのであろう。自らを「文化のコメディアン」だの、「第三共和制のボシュエ」だの、「欽定詩人」扱いされているのだと、しばしば自嘲気味に語ったヴァレリーは、「権力に守られている」己れの立場へのアイロニーというべき批判的な距離の意識を持っていたはずである。権力の磁場の中にありながら反権力的な思考の発条を保ち続けるのがヴァレリーの戦略であったが、実際には権力に取り込まれ、利用される場面も多々存在した。ムッソリーニとの接近や<sup>29</sup>、ナチス・ドイツの傀儡政権の統帥であったペタンとの親交は、その最たるものであったと言えよう。『牧歌』翻訳を依頼したルディネスコ医師はルーマニア生まれのユダヤ人であり、ヴァレリーをペタン政権から切り離そうと努めた人物でもある。ルディネスコへの献辞の記されたこの序文に、自らに返ってこざるを得ないクリティカルな問いをヴァレリーが書き込んだのは、二千年の時を越え、ラテン詩文を現代フランス語韻文に翻訳するという経験が、自らの立脚点を歴史の布置連関の中に位置づけてみるよう強いたからだと考えられるだろう。この問いへの答はないが、この序文の終結部は、権力と詩人の関係へと注がれたヴァレリーの鋭敏な眼差しを印象深く伝えるものとなっている。ルディネスコが本序文を「詩的遺言」であると述べているのは、創作の方法をめぐる精細な議論のみならず、こうした詩人の存在論をめぐる議論にも及ぶテキストであ

<sup>29</sup> ヴァレリーはイタリア人の母を持っていたため、イタリアへの恰好の文化使節と目されていた。ムッソリーニには二度面会している。1924年の面会の際、ヴァレリーは、「詩の制作者たち」が出会う物質的な困難について語り、それに答え、ムッソリーニは、国家は詩人を援助するために最大限のことをしているし、今後もするつもりだとつけ加えている (Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Flammarion, 1926, pp.94-95)。また、1933年5月には、ファシズムの栄光をたたえる大規模な展覧会に賓客として招かれ、翌々日ムッソリーニと接見し、ファシズム体制により牢獄に入れられているアントーニオ・グラムシの立場を弁護し、「イタリアが国家の利益のために個人の価値を比較見ていると思われたいよう気をつける義務がある」と伝えたという。また、ヴァレリーは1930年のペタンのアカデミー・フランセーズ入りの際の祝辞を読むなど、ペタンと親しい仲であったが、1940年、ペタンがヒトラーと協力する約束をすると知り、ペタンに祝福のメッセージを送ろうというアカデミー・フランセーズの司会者アベル・ボナールの提案に激しく抗議し、提案を拒否している。その後、アカデミー・フランセーズに対独協力政策に好意的立場をとるようにとの要求は寄せられることはなかった。

ると認めたからではないだろうか。

## 9. 翻訳から創造へ—『樹木についての対話』

『牧歌』対訳本に寄せられた序文では触れられていないが、『牧歌』翻訳の試みをきっかけとして、ヴァレリーは『樹木についての対話』*Dialogue de l'Arbre*<sup>30</sup>という一篇の対話篇を書き上げている。この作品の執筆は、翻訳をめぐる批評的な言辞にもまして、『牧歌』翻訳体験がヴァレリーにもたらした本質的な部分であるとも言いうる。本節においては、この対話篇のモチーフを抽出しつつ、翻訳から創造への道筋を素描してみたい。

ヴァレリーは、『牧歌』翻訳の完成よりも早い（『牧歌』序文の日付は1944年8月20日である）1943年10月25日に、フランス学士院 L'Institut de France の第五回例年総会において、アカデミー・フランセーズ代表として、この対話篇を演説の代わりに朗読している。朗読に先立ちヴァレリーは、以下のように述べている。

或る成り行き一目下偶然が流行しているのでそれに従えば、一偶然によって、しばらく前、ウェルギリウスの『牧歌』に立ち戻ることになった折、（白状しますが、もう年久しく私はこれを開いていませんでした。）この復学は、生徒の宿題のように、牧歌的対話形式の幻想作品を書こうとの意欲を抱かせましたので、そのある部分をこれからお聞かせしましょう。一本の「樹」の栄光に捧げられた、多少とも詩的な対話は、ティティルスとルクレティウスという人物の間で交わされますが、私は両人に無断でその名を拝借しています<sup>31</sup>。

この序文で挙げられているティティルスの名は、ウェルギリウス『牧歌』第一歌の表題となっている登場人物の名であり、ルクレティウスは紀元前九十年代に生まれた哲学詩人で『事物の本性について』という著作を残している。

ヴァレリーのこの対話篇において、自然の精気に包まれて暮らす牧人ティティルスは「樹木」に注視し、その詩的な存在論を展開する。「物事を理解するのが商売である<sup>32</sup>」ルクレティウスは、どこか幻視者めき、謎めいたところのあるティ

<sup>30</sup> Paul Valéry, *Oeuvres II*, Gallimard, 1960, pp177-194

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.1410

<sup>32</sup> 対話篇中に、ティティルスからルクレティウスに向けられた言葉。 *Ibid.*, p.177

ティイルスの真意を問いただし、ティイルスの言葉をいわば知的な理路へと接続し、また自ら物質的な直観を閃光に満ちた表現で言語化する役回りである。

表題のとおり、この対話篇は樹木がテーマとなっているが、ヴァレリーは、つとに「樹木」についての思いを暖めてきており、『カイエ』にも樹木のテーマは頻出する<sup>33</sup>。「樹木について考えることは、最も美しいテーマである」との言葉も残しているが、『樹木についての対話』は、ヴァレリーの長年の宿願を果たした作品であると言える。おそらくヴァレリーは、『牧歌』序文の第十五変奏において述べているように、ウエルギリウスの作品において「事物と人間の間に奥秘と奉仕の交流が成り立っている<sup>34</sup>」こと、すなわちアニミズム的で神話的な自然観がウエルギリウスの詩的世界の骨格を成していることを実感し、あらためて「樹木」というテーマに向かい合おうとの思いを抱いたのであろう。

ウエルギリウスの『牧歌』には、恋愛のテーマ、労働のテーマ、争いのテーマといったラティウムでの営みの全幅が収められているが、ヴァレリーは、『牧歌』の根底にあるアニミズム的自然観を、もっぱら「樹木」という主題に投影させ、ヴァレリー独自の驚異に満ちた詩想に結実させている。アニミズムを出発点としながらも、愛や詩そのものを問う形而上的な内容になっている。作品の全容を分析することは難しいが、以下に印象的な台詞を紹介しつつ、対話の一端を示してみよう。

『樹木についての対話』に冒頭近くで、一本のブナの木<sup>35</sup>に見入るティイルスは次のように述べている。

ごらんなさい、樹はどんなに私たちの上で、私のためにさえぎってくれる神々しい暑熱を満喫しているように見えるかを。欲情みなぎり、その全存在は、これはきっと本性は女性でしょうが、私のその名を歌ってきかせるようにと求め、自分を吹き抜けて静かになぶる微風に、音楽的な形を与えるようにと、求めています<sup>36</sup>。

<sup>33</sup> ロビンソン＝ヴァレリーの編集になるプレイヤー版の『カイエ』（ほぼ、全体の五分の一程度の分量を項目別に編集しなおした版）の巻末の索引によれば、「樹木」への言及は五十数箇所に及んでいる。（Paul Valéry, *Cahiers II*, 1974, p.1704）

<sup>34</sup> Paul Valéry, *Oeuvres I*, p.220

<sup>35</sup> フランス語でブナの木はhêtreである。おそらく「存在」という意味のêtreの語との音の重なり具合が、意味の重なり具合（木とは「存在」というものを思わせる最たるものであるという点）とあいまっていることに、ヴァレリーは妙味を覚えたのであろう。

<sup>36</sup> Paul Valéry, *Oeuvres II*, p.177

樹木はこのように擬人化され、謳う存在である。ティティルスは、樹木に狂おしいほどの愛情を抱いている。

「巨樹」よ、私はお前を愛し、お前の肢体を熱愛する。大いなる千手の「存在」よ、花にせよ、女にせよ、お前にもまして私を感動させ、私の心から、これ以上優しい狂熱を引き出すものなどない<sup>37</sup>。

ティティルスの言辞は、言ってみれば詩の最も古い形式である「頌」に属する。樹木の存在そのものを言祝いでいるのである。そして、最初はティティルスの聞き手に徹しているようだったルクレティウスも、樹木をめぐる「では、この大きな存在に一種の大河を見てごらん<sup>38</sup>。」とティティルスに実に思いがけない呼びかけをし、次のように説く。

それは生動する大河だ。その数々の源は下にもぐり入って、大地の暗い塊のうちに、彼らの神秘的な渴きの道を見出す。これは、ティティルスよ、岩石とつかみ合いをする水蛇<sup>ヒドラ</sup>なのだ<sup>39</sup>。

このように樹木を「生動する大河」あるいは水蛇と見立てるルクレティウスの言葉は、「頌」の形式とは趣を異にしているが、一見遠く離れていると思われるものをダイナミックに結びつけヴィジョンを刷新する、明視の力に満ちている。この言葉を受けティティルスは、「私は愛を思い浮かべます」との、これもまた思いがけない発言をする。「樹」と「愛」とを結びつけるものについて、ティティルスは以下のように語る。

どちらも、目に見えないような種から生まれて、成長し遅しくなり、広がり枝を出すものです。けれどもそれは空のほうに（或いは幸福のほうに）昇るだけ、その分だけ、我々がそうとは知らずに在るところのものの中の暗い実体の中に降りなければならぬのです<sup>40</sup>。

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.178

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.180

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.180

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.183

その「暗い実体」とは何であるか。ティティルスは次のように語る。

そこにこそ、私が「涙の泉」と名づけたもの、言語を絶したものがあるのです。表現する力のないことの、すなわち、われわれの或るところのものの圧迫を、言葉によって、逃れきれないことの、そういう非力の表現なのです<sup>41</sup>。

このように樹木は「愛」や「詩」のメタファーと結びついていくのである。ティティルスが夢想の豊かさと情感の人であるとすれば、ルクレティウスは真理と直観の人である。ルクレティウスが「私は自身のうちに「植物」的なある効力が生まれ生長するのを感じず<sup>42</sup>」と謎めいた言葉を口にしたのに対し、ティティルスは「自らの寿命がただ自分の生長にのみかかっている、ただ大きくなることによってのみ生きる他ない」無限の樹の不思議な話を聞かせる<sup>43</sup>。ルクレティウスは、その話を受けて、自らのうちに感ずる植物的なものについて、以下のように敷衍している。

考える「植物」しかし、自分の様々の能力を区別しない、自分の形と自分の力、自分の植物形態と自分の居場所を区別しない植物。

…（中略）…

植物は、心眼には、ささやかな受動的な生の単なる一個の客体ではなくして、普遍的な織糸に参ぜんとする奇妙な願望を示しているのだ<sup>44</sup>。

おそらく、このような植物の特質の捉え方、また植物的なありようを自らの生の組織化に反映させようとする思考は、ウェルギリウスのアニミズム的、神話的自然観の中には見られなかった鋭い切っ先を持ったものである。敢えて言えば、『樹木についての対話』の中のティティルスはウェルギリウスの世界に近く、ルクレティウスはヴァレリー自身を色濃く反映しているように思われる。ウェルギリウスと自然への「頌」の思いは共有しつつも、ヴァレリーは抽象化と分析力を更に推し進めていると言えるだろうか。

『樹木についての対話』の終結に近い、次のルクレティウスの言葉は、樹木

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.183

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.188

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp.189-190

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.192

と詩とを結ぶ、詩的思考の結晶と言ってよいだろう。

ティティルスよ、ひとつの植物は歌なのだ。その律動が確実な形を展開し、空間のうちに時間の神秘を展示する歌だ<sup>45</sup>。

ヴァレリーは、この対話篇の執筆にあたって、ウェルギリウスのようなポエジーと、自らの逃れがたく近代的なポエジーとの差異を、精確に測ろうとしていたように思われる。田野での生活の営みの全幅を自然の精気を背景として捉えようとするウェルギリウスと、いくつかの概念の深化と捉え返しによって、遠く隔たっているように見えるものを結びつけるヴァレリーと。おそらく、これは、批評の本質的テーマになるはずだが、『牧歌』対訳の序論にそのことは詳述されていない。ヴァレリーは、この対話篇自体が、ウェルギリウスとヴァレリーのポエジーの対比をめぐる批評を尽くしていると考えたのではないだろうか。

## むすび

以上に、ヴァレリーの『牧歌』翻訳体験の意味を考えるべく、対訳本序文と『樹木をめぐる対話』の読解を試みた。あらためて振り返って実感されるのは、翻訳する行為と創作する行為との間にある密接な関係性である。ヴァレリーをめぐるモノグラフの最後に、翻訳の理論との対応について一言触れておこう。

詩の研究者であり、自身、多くの翻訳を手がけてきたアンリ・メショニック Henri Meschonnic は、「翻訳行為と文学作品を結ぶ原理」、「自己性と他者性の狭間にある倫理・政治学としての翻訳行為」という観点から『翻訳することの詩学』 *Poétique du traduire* (Verdire, 1999) や『翻訳することの倫理と政治』 *Ethique et Politique du traduire* (Verdire, 2007) といった翻訳論を発表している。メショニックは、ヴァレリーの『牧歌』翻訳について、韻文の韻文訳の例として一言触れているに過ぎないが、普遍的広がりを持った翻訳論をめざすメショニックにとっても、おそらくヴァレリーの事例は豊かな示唆を与えるものであるはずである。メショニック自身、「実践とは理論であり、理論とは実践である」と主張しているが、翻訳実践と、翻訳経験についての分析、また翻訳をきっかけとした創作、というそれぞれに有機的連関を有するヴァレリーの営みは、メショニック的視点では、どのように分析されるのか、目のあたりにしてみたいものである。

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.193