慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ヴァレリーと隠喩
Sub Title	Valéry et la métaphore
Author	田上, 竜也(Tagami, Tatsuya)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2002
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・文化・コミュニケーション No.28 (2002. 4) ,p.57- 70
JaLC DOI	
Abstract	さまざまな修辞のなかでも，とりわけ隠喩が言語芸術において特権的な役割を担っていることは論を俟たないだろう。マルセル・プルーストやシュルレアリストは言うに及ばず，20世紀フランス文学においても多くの作家が隠喩を戦略的に用いている。ポール・ヴァレリーPaul Valery(1871-1945)も例外ではなく，隠喩を意識的，自覚的に考察，実践した作家のひとりである。彼のテクストは様々な隠喩的表現に溢れており，彼の詩作品における隠喩の使用に関しては既にいくつもの研究がなされている。けれどもここで留意すべきは，ヴァレリーにとって隠喩が関わるのは，必ずしも言語領域に留まらない，という点である。あるいは言葉を補えば，それは言語に類似した知的作業全般に関係する行為といえる。例えば彼は『カイエ』にこう書く。“隠喩”[...]これらの表象，これらの連絡は，言語でないにしても，少なくとも意味的連続ーあるいは意味的総体を必要とする。(Cint.， IV，50)ここで述べられているように，ヴァレリーにとって隠喩とは複数の事象を意味的地平において結びつけるものである。以下ではさらに一歩を進めて彼による隠喩の定義づけを検討していくが，何よりそれは抽象化の働きと大きな繋がりを持つように思われる。
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20020411-0057

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ヴァレリーと隠喩

田　上　竜　也

さまざまな修辞のなかでも，とりわけ隠喩が言語芸術において特権的な役割を担っていることは論を俟たないだろう。マルセル・プルーストやシュルレアリストは言うに及ばず，20世紀フランス文学においても多くの作家が隠喩を戦略的に用いている。ポール・ヴァレリー Paul Valéry（1871-1945）も例外ではなく，隠喩を意識的，自覚的に考察，実践した作家のひとりである。彼のテクストは様々な隠喩的表現に溢れており，彼の詩作品における隠喩の使用に関しては既にいくつもの研究がなされている[1]。けれどもここで留意すべきは，ヴァレリーにとって隠喩が関わるのは，必ずしも言語領域に留まらない，という点である。あるいは言葉を補えば，それは言語に類似した知的作業全般に関係する行為といえる。例えば彼は『カイエ』にこう書く。

> “隠喩”［...］これらの表象，これらの連絡は，言語でないにしても，少なくとも意味的連続—あるいは意味的総体を必要とする。（*C. int.*, Ⅳ, 50）[2]

ここで述べられているように，ヴァレリーにとって隠喩とは複数の事象を意味的地平において結びつけるものである。以下ではさらに一歩を進めて彼による隠喩の定義づけを検討していくが，何よりそれは抽象化の働きと大きな繋がりを持つように思われる。

1.　隠喩と抽象

ヴァレリーは『カイエ』のなかで，抽象を，精神が世界を把握し，分析するプロセスにおける最も重要な機能と位置づけている。彼にとって，世界が意識に対し，あるがままに現れる最初の姿は，意味もなく無定形な混沌たる様相である。こうした無定形な現実を，分節し，秩序づけ，理解する作業が精神に委ねられるが，そのプロセスが抽象に直結する。

すなわち抽象とは精神が現実を自分の性質に合わせて改変し，構造化する行為にほかならない。抽象とは現実を理解し，観念化していく過程を司るものであり，それは感覚から心象へ，心象から概念への移行の各段階で機能する。「ある心象ないし現実の事象のうえに及ぼされるいくつかの操作が抽象へと至る。」(*C. int.*, Ⅰ, 210)

通常は明瞭に自覚されることはない (*C. int.*, Ⅰ, 81) 精神の隠された能力であるこの「抽象の力学」(*C. int.*, Ⅰ, 126) を，ヴァレリーは『カイエ』のなかで飽かず探究しつづけた。「知識の複数性，状態の複数性を想定する」(*C. int.*, Ⅱ, 65) とされるように，抽象はまず数個の表象を素材とし，それら事象を「グループ化し，関連づける」(*C. int.*, Ⅱ, 123) 作業と見なされる。これは言い換えれば，関数によって複数の事象を結びつけ，「ある個別の事例から同じグループに属する別の事例に瞬時に移行する」(*C. int.*, Ⅱ, 190) ような精神の行為である。要するにヴァレリーにとって抽象とは，二つ以上の要素から共通項を抽出することである。

この際，比較される要素は別のものである場合もあり，また同一の要素が別様に変形される場合もある。「一般的に抽象とは，ある心象の可能な変形に対して独立した操作である。ただしある時にはこの操作はいくつかの異なった心象を必要とし，それはむしろ類似といえる。ある時はそれはただひとつの心象と，この心象の変形を必要とする。」(*C. int.*, Ⅴ, 99) つまり抽象とは，第一に異なる事象を結合しながら共通項を探す作業 (「自然的存在とは別な秩序のうちに事物を組み合わせるという根源的特性が，抽象と精神の根本である」(*C. int.*, Ⅰ, 187))，第二に，同一の事象を変形して行きながら不変の要素を探究する作業 (「抽象とはある与件から独立関数を分離すること」(*C. int.*, Ⅴ, 246)) とに大別される。後者においては抽象とは「一連の変形ないし構築の限界である」(*C. int.*, Ⅲ, 150) とされ，これは継起的操作を通じて不変の，連続的要素を取り出すことにほかならない。その場合，抽象とは「一連の操作のうちに変化しないものを選り分けることに存する。」(*C. int.*, Ⅲ, 363)[3)]

さてこのような見地からすれば，ヴァレリーにとって隠喩もまた抽象の一種と性格づけることができよう。なぜなら彼によれば隠喩とは，異なった事象を重ね合わせ，あるいは同一の事物についての表現を連ねて，その中から不変な要素を抽出することにほかならないからである。この過程は『カイエ』のなかで「合理的関係」と呼ばれる心象同士の結合関係として説明される。これはある心象が別の心象へと置換される際，それらの心象間にある共通要素が存する場合をいう。隠喩も同様に異なった複数の要素を結びつけ，それらに通底するような「第三項を創出」(*C. int.*, Ⅲ, 167) する作業である。

隠喩においてこの共通項は「しばしば非常に明瞭で，固有の名称を持ち，きちんと定義づけられた抽象的存在を有している。ある場合には反対にそれは最も奥深くに逃れ隠れており，潜在的である。ある時はそれは事物のうちにあるように思われ，ある時は事物の効果のうちにある。」(*C. int.*, Ⅳ, 38) 明示されるにせよ，されないにせよ，この共通項は現実的存在であるというよりも，ある観念ないし指標であると理解されるだろう。この指標によって一連の事象が相互に結びつけられ統合される。「隠喩とは，部分によって全体を指し示すこと—全体によって部分を指し示すことである。」(*C. int.*, Ⅳ, 78) とどのつまり隠喩も抽象も同様に精神の行為であり，表象を素材とし，それを変形，結合していく二次的な作業といえる。

2. 隠喩の諸領域

ヴァレリーはCEM（身体Corps－精神Esprit－外界Monde extérieur）という三要素を意識の状態を決定するいわば座標軸と考えていた。隠喩をめぐる考察においても，各隠喩がどのような領域に属する要素によって構成されているか，という問題が大きな意味を持つ。以下ではそうした区分に従い，隠喩の性質の違いを検討する。

2－1 外界の事物間の隠喩

まず，外界の事物間になりたつ隠喩について。これは何よりも「現実」を認識し表象するための方策と位置づけられる。ヴァレリーにとって「現実」とは，カントの「物自体」に比されるべき，触知できない不分明な現象であり，言語によって構造化される以前の裸形の知覚である。ヴァレリーはしばしば，そうした知覚を意図的に呼び起こすことのできる自分の能力について語っている。

> 私を性格づけるもの—私の個人的美質—私の天賦の才，それはほとんどただ，主観的で意味を持たない現象を知覚する能力である。私は現実の—解釈されざるものの最も純粋な段階としての不定形と常に繋がっている。それは隠喩の交差路である。ある人々は，その一層高次の才能を有しているが，私はそれを修辞の手段としてはさほど用いない。—私はそれを意識の臨界状態と見なしている。(*C. int.*, Ⅶ, 179)

ここで隠喩は，自覚的な行為というよりほとんど無意思的な，現実の曖昧さに対する意識の自己防御的反応ともいうべきものである。つまりそれは，意味の網を重ねることにより，外界の現実と意識との間の断絶を埋めようとする努力に発している。目覚めもまた，このような状態を現出させる希有なる瞬間である。

> 私はある物音によって目覚める――［...］その時私は，目覚めの状態においてほとんど捉えがたいものを見る。――現実の，原初の不分明，隠喩が関わる生まれたての状態である。――私は選択するに十分な手段を持っていない。――私は夢遊病者のように行き当たりばったりに思念を抱く。この複数性は，手探り状態である。（*C. int.*, Ⅳ，546）

すなわち隠喩とは言ってみれば，側面から無定形のものを表象する手段であり，厳密な意味付けを逃れる現実に対して接近するための彌縫策である。あるいは意識がおのれの混濁した状態に対して与える認識のありようそのものといえる。別の表現によれば隠喩は「可能な変化の多様性」（*C. int.*, Ⅶ，52）であり，「無定形―流動的状態である。」（*C. int.*, Ⅶ，256）

2－2　外界の事物と心的現象との間の隠喩

次に，外的事物によって心的対象を表す隠喩について見れば，これは心的現象に具体性，物質性を与えるための方途といえよう。隠喩は「ある手探り，思考のいくつかの表現の間での躊躇」（*C*, Ⅵ，612），言い換えれば，思考におぼろげな輪郭を与えるための手段である。ヴァレリーは『カイエ』に幾度も書いている。「一般的に，すべての心的性質は，物的隠喩によって表される。」（*C. int.*, Ⅳ，66）「我々は精神のなかに，外的印象に関係のある名前や形象によって示しうることしか把握できない。」（*C. int.*, Ⅳ，318）このような心理と物質との間の「深い同一視」（*C. int.*, Ⅳ，268）に基き，ヴァレリーは「どのようにして物的隠喩は心的事柄に関わるのか」（*C. int.*, Ⅳ，219）という問いに答えようとする。その方法は「名指される内的事象と，名指す外的事象とを結びつける鎖を再構成する」（*C. int.*, Ⅳ，337）ことに存する。つまり，「方法―内的事象を示すのに役立つあらゆる隠喩を収集すること―そして，その個々のケースについて，その成り立ちを探ること。」（*C. int.*, Ⅳ，87）この文脈においてヴァレリーは，心的な内容を意味するさまざまな隠喩的表現を，その語源に遡って分析を試みる。例えば彼は『カイエ』のなかで幾度も，フラン

ス語の動詞「考える」penserと「重さを量る」peserとを語源的に関連づけて，心的行為と具体的行為との間の隠喩的繋がりを考究している[4]。またある断章では鏡を例にとって，五つのパラメーター（事物，意志的行為，運動と現象，性質，感覚）に対応させた「隠喩表」を次のように作っている。「鏡—分離する—揺れ—浸透—感じること。」（*C, int.*, V，245）

2－3　心的現象間の隠喩

最後に挙げられるのは，心的対象間の隠喩である。これが意味するのは，心象同士が外的参照物から解放され，置換のまにまに自由，放恣な結合を実現する状態であり，その典型的な例は，夢の状態である。精神による統制，相対化，客体化を免れた夢の変転は，「絶対的状態における隠喩性」と形容され，その「表現は予告なしに物自体に変化する。」（*C*, Ⅵ，775）[5]すなわち何ら意志的努力なしに形象化する。さらにここで隠喩は「対称的」であると見なされる。なぜなら夢においては，意識は自らを，ある比較対象に対して，別個に位置づけることができないからである。

> 夢のなかで隠喩は完全に対称的に実現される。すなわちある項が別の項に対し主たるものとして現前しているとは見なされない。そうではなく，両者共に（継起的に）同一の面上に現れるいっぽう，隠喩を作っているという抽象的な意識は持たれない[6]。

夢において各要素は全く自発的に，比較対照されることなく展開していく。

> 夢のなかでは，あたかも思考そのものが少しずつ段階的に歩を進めていくようだ，まるで「自然」が変形するように。怪物を作りだし，感じ取れぬように自分を変化させて自分を模倣し，真に際限ない繰り返しを厭わず，そしてそのもっともふさわしいイメージは繁茂する藻であるような自然。（*C. int.*, Ⅶ，180）

ヴァレリーにとって眠りは，覚醒時と完全に切断されているわけではなく，覚醒時の意識と同じ素材を用いながらも，思考の可能な組み合わせを極限まで押し進める機会であった。「自分を模倣し」ながら生成していく夢のメカニズムは，いわば特殊例としての隠喩であり，意識の潜在能力を探るうえで，ヴァレリーにとって絶えず関心の対象でありつづけた。

3. 隠喩と類推

上に述べたような，心象同士の比較，あるいは心象と外的事象との比較といった意味において，隠喩はヴァレリーが「類推（アナロジー）」と呼ぶ能力に近いといえよう。なぜなら「類推とはまさしく，心象を変化させ，組み合わせ，ひとつの心象の部分と別の心象の部分とを共存させ，意志的であるなしにかかわらず，それらの構造の関連を認める心的能力にほかならない」（*Œ*，Ⅰ，1159）[7]からである。

ヴァレリーにとってこの類推の能力を代表するものは高名な科学者M．ファラデーであり，彼の産みだした「力線」のイメージだった。（「今世紀の偉大な知的装置。ファラデーの力線」（*C. int.*，Ⅱ，98））ヴァレリーを刺激したのは，この「力線」というイメージを，あらゆる電磁場に働く不可視の力として想像する試みであり，いわば物理的領域における「心的イメージの勝利」（*C. int.*，Ⅱ，98）だった。そればかりでなく彼によればこの「力線」の導入は物理的現実と心象との間に架橋する企てであり，「物理的イメージの心的領域への置換」（*ibid.*）の方法でもあった。

> 心理学におけるファラデー主義。それは精神によって配列されたイメージの起源を探ること。それについてあらゆる仮定をすること—想像すること。確かにいくつかの特別なイメージは貴重である。規則—考えうる，そして「自然」のなかに置かれるあらゆるメカニズムは，また精神の特性でもある。（*C. int.*，Ⅲ，254）

すなわちここで「類推」とは，自然のメカニズムや特性をひとたび想像界において把握し，思惟の能力に組み入れるという作業である[8]。このような物理的アナロジーの心理表象への適用を，ヴァレリーが最も直接的な形で行ったのは，初期の作品『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説』においてである。ここで試みられるのは，レオナルド・ダ・ヴィンチなる普遍的精神に仮託された，けれども実在のダ・ヴィンチとは関係のない，ヴァレリー自身によって産みだされた一個の架空の想像力の探究である。ここでヴァレリーはJ．C．マクスウェルの電磁気論をはじめとする19世紀の科学理論を自己流に改変しつつ取り込みながら，内的世界と物理的世界とをアナロジーにより統合しようとする。言い換えれば，これは人間の想像界を隠喩によって構築していく試みといえる。

さらに一般的にいえば，ヴァレリーが生涯を通じて続けた，科学モデルの使用，すなわ

ち物理的，化学的，数学的モデルを心的内実に適用する企てもまた，同様な文脈において理解することができる。上に述べたようにヴァレリーは精神世界と物質世界とのアナロジーの原理を，科学者ファラデーのうちに認めているが，それとは別にヴァレリーの科学モデルに対する視点には，H.ポワンカレの「慣例主義」からの影響が認められる。ポワンカレは，さまざまな科学理論の根拠を，その便宜性に置く。彼によれば，科学理論の由来は単なる慣例にすぎず，それが採用されるかどうかの基準はひとえにその便宜性にかかっており，内在的な真実性ではない。言い換えれば各理論はア・プリオリに正当化されるのではなく，その有益性は実際に現実に対して適用されることが可能であって初めて確認される。ヴァレリーは『カイエ』のなかで幾何学，電磁気学，熱力学，反射論など，複数のジャンルから借用した多様なモデルを，人間心理の表象のために用いている。それらの科学モデルについて，彼もまたこう書く。「科学の最初の動き［...］まだ表象されていないもの，すなわちn個の表記が可能な地点に戻ること。そのなかから選択しなければならない――恣意的に[9]。」

けれどもさらに考えを進めれば，ヴァレリーにとってそうしたモデルがたとえ事後検証にせよ，どこまで実証的な価値を担うべきものとされていたのか，疑う余地は多いにあるだろう。実際，それらのモデルは相互に矛盾，背反するものも多く，到底整合的な世界像を形作っているとは言えない。そうした意味で，それらモデルはそれ自体に科学的見地から決定的な意味があるというより，いわば世界を複数の視点から眺めるための仕掛けであって，精神の練習，精神の力の行使の結果に過ぎない，という見方もあるいはできよう。いずれにせよヴァレリーの「システム」は決して単線的に探究されていたわけではない。個々のモデルは畢竟，隠喩の役割を担っており，現実に対し複眼的，迂回的に接近していくような営みであったと考えることができるだろう。

4. 文学的隠喩の実践

上で，ヴァレリーにおける隠喩は，修辞のひとつというよりもむしろ，意識の状態の表象そのものであると述べたが，それは決して，隠喩の文学的実践が閑却されうることを意味しない。逆に，彼がいわゆる文学復帰を果してからの作品，あるいはそれ以前の作品や，『カイエ』に書きつけられた詩篇のなかでは，無数の隠喩的表現が用いられている。実際に有名な文学テクストのなかにもいくつかの特権的なイメージを容易に数え上げることができるだろう。例えば，『天使』やナルシス関係諸詩篇における「鏡像」のイメージは自

意識をめぐるヴァレリーの思索を集約し，例えばそこに個別的自我と普遍的自我の対立という主題を潜ませている。あるいは『未完の物語』中の『カリプソ』における，ニンフの洞窟からの出現は，観念の知的かつ官能的な到来を意味している，というふうに。だが，そうした隠喩を網羅的に解説することは，もとよりこの場では不可能であるため，以下では意識と存在をめぐる二つの作品『アガート』と『若きパルク』[10]に話を限定して，そこに現れる代表的なイメージを検証しながら，ヴァレリーに独特の隠喩の機能を分析していくことにしたい。

4－1 『アガート』

1898年頃から執筆され，その後中断を挟みつつ1912年頃まで書き継がれながらも未完に終わった『アガート』は，夢における意識のありようを作品化する試みであり，偶然のままに漂いつつ直線的な論理から逸脱していく思念の流れを辿ったテクストである。この『アガート』の文体について，ジャン・ルヴァイアンは，次のように書いている。

> 少し注意深く，少し思い入れをこめて読みこめば――たちまち精神の筋道と運動が見えてくる。そしてそうしたすべての操作に関して闇をみつめる視線が意識されてくるのだ。おもむろに，エクリチュールは心象の断片を次々に誕生させていく。それらの心象は無益で，何ものとも結合せず，いつ始まったとも知れず，概念的内容も持たない。ただ様々な光の形象がスクリーン上に結ばれていき，スクリーンは刻々と中心軸をずらせていく。[...] 隠喩がなくなる。自らを内部から形づくるものに注意力が集中するあまり，エクリチュールはその外面を補捉することができない。心象は，鮮明に識別され，分離されて，別の心象と結合する時間も力も持たない。従って，隠喩もなく，ただ連続的な変容ばかり，形象の換喩的な行列があるのみだ。それらは形式的形象とでもいうべき存在である[11]。

既に述べたように，ヴァレリーにとって睡眠時下の心象は，それを意識的に並置したり比較したりする視点を持たぬがゆえに,「対称的な」隠喩というべきものだった。それは明瞭な意味の連続性を欠いているという意味で，確かに換喩的な行列に近いものかもしれない。実際『アガート』のなかでは，脈絡のない意識の様相が次のように語られている。

> この証拠を残さない暗闇の上に，自分の欲するはかない思念を私は燐光で書くよ

うに書く。終わりまで来て，書いたものに手を加えようとする時になると，私はいつもそれらをもう一度なぞりかえさなければならない。というのはそれらの思念は，私が手を加える前に，書きつけるそばから眠りこんでしまうからだ。

Sur cette ombre sans preuve, j'écris comme avec le phosphore, de mourantes formules que je veux ; et quand je suis au bout, près de les reprendre, je dois toujours les tracer encore, car elles s'endorment à mesure que je les nourris, avant que je les altère. (*Ag*. p. 46)

ここで思念の流れは，論理性，統一性を欠き，何よりも複数の要素を共存させ，比較対照する視点を欠いている。けれども，先述したように，このような夢の意識も，ヴァレリーにおいては心象が心象を産みだす，「絶対状態の」隠喩と見なされる。さらに，言語テクストという点から上の文章を見た場合，ここに示されているのは，いわく言いがたい内面世界をともかくも言語化しているという意味で，やはりヴァレリー的な隠喩表現にほかならない。意識の変化に従って現れる次のような描写は，決して現実をあるがままに表すものではなく，言語の彼方にある意識のゆらめきを象徴しているといえる。

精神または真夜中の裸形あるいはビロードの上で，私が存在を疑うその微光
Sur le nu ou le velours de l'esprit ou du minuit, elle [une lueur], de qui je doute, ... (*Ag*. p. 45)

海のバネの中にほとんど直立した，茫漠たる冷気に身を包まれた人間
Humain presque debout dans le ressort de la mer ; drapé de vaste froid... (*Ag*. p. 47)

あるいは作品の後半に現れる「抽象的な真珠」というイメージにしても，ただちにそれが意識の内奥にある存在を示す表現であることは了解できるにせよ，何かそれが指示するものを特定することは不可能である。それはすべての表象を拒絶する存在であるがゆえに，多くの隠喩を受入れ，同時にそれら隠喩のいかなるものによっても十全には表現されない。ヴァレリーが生涯追求した「自我」のイメージも同様に，『カイエ』のなかで，零，煙の輪，重心などにより表現されるが，いずれの比喩も決定的なものではありえず，究極的にはそれら一切の表現から逃れ去る汎－否定と見なされる。

結局のところ『アガート』でなされているのは，表現しえないものを言語化しようとする試みといえる。『アガート』は覚醒時と異なった夢の意識を，整合的に表象しなければならないという矛盾を内包していた。隠喩はそうした矛盾をエクリチュールの次元でぎりぎりにくい止めるための方策であり，探究のテクストである『アガート』の実践と密接に連携しているといえよう。

4－2 『若きパルク』

次に『若きパルク』の検討に移るが，ここで問題になるのは何よりもまず，神話的な女性の造形によって描かれる外的空間と，内的状態の対比，照応関係である。例えば「変化する鳥」(un oiseau qui varie) (*JP*. p. 23) という詩句はヴァレリーにとっての精神の運動性，可変性を表し，また身体の表現としては，「わが大きく穿たれた大理石」(mon marbre béant) (*ibid*.)，「彼の陰鬱な墓の壁」(les murs de son morne tombeau) (*JP*. p. 20)，「地獄の住処」(infernales demeures) (*JP*. p. 23) といった表現が挙げられる。こうした表現は具体的事物の表象であると同時に，また心象風景や抽象的観念の象徴でもあり，まさしくルヴァイアンの指摘するように，「造形的，象徴的，視覚的／聴覚的，抽象的／具体的等，同時にすべての次元において機能している[12]。」

また，これもルヴァイアンが述べるように[13]，詩篇中の隠喩的要素は多くの場合，対立するイメージを重ね合わせたり，接近させつつ用いられている。

翼を鏡として変化する鳥を追う者は
陽光の上で百度虚無を弄び
燃えて，わが穿たれた大理石の暗い的に当たる
Qui suit au miroir d'aile un oiseau qui varie,
Cent fois sur le soleil joue avec le néant,
Et brûle, au sombre but de mon marbre béant (*JP*. p. 23)

未来それ自身が一粒のダイヤモンド
わが額に燃える絶対の火の間に
生まれるだろう不幸の冷たさが交わされる
王冠を閉じるダイヤモンドにすぎぬと夢見つつ
[...] rêvant que le futur lui-même

Ne fût qu'un diamant fermant le diadème
Où s'échange le froid des malheurs qui naîtront
Parmi tant d'autres feux absolus de mon front (*JP*. p. 24)

また，これは隠喩というよりも撞着語法的な表現になるが—

彼〔白鳥たる神〕の燃える白さがわが思考に触れることもなかった
Sa brûlante blancheur n'effleura ma pensée...(*JP*. p. 33)

このような対立要素の並置は，詩の感覚的効果と緊張感を増幅させているといえるだろう。

次に個別のイメージについて見ていくと，この詩のみならずヴァレリーの詩的想像界で重要な役割を果たす「蛇」のモチーフについては，研究者によっていくつかの解釈に分かれる。例えばオクターヴ・ナダールはこの蛇の出現を，明快に意識の到来の隠喩として捉えており[14]，それに対しルヴァイヤンは，ヴァレリーにおいて観念の誘惑は身体の誘惑と同じ原理から発動されるという見地から，この蛇を，抑圧された「内的他者」の象徴であるとする[15]。もとよりこうしたイメージを，抽象的観念の寓意として一元的に意味付けする必要はない。ここで「蛇」の隠喩は意識の内密で生々しい動きと，その感性との共働を描きだすためにあるのであり，その点から複合的な意味を孕んでいるといえるだろう。

さらにこれも有名な「樹」の隠喩もまたヴァレリーにおいては多義的に用いられている。ピエール・ローレットは樹をヴァレリスムの紋章であるとし[16]，精神が担う様々な機能をこの隠喩のうちに認めている。このモチーフは『若きパルク』においては，「春」と呼ばれる部分において，「情愛」の主題と共に現れる。

人驚かす春は笑い，犯す... どこからともなく
来て，けれども純真さは流れだし，その言葉のあまりの甘さに
情愛が大地を腑まで掴む...
樹々は再び膨らんで新たな鱗をまとい
たわわな腕と数多の地平線を担う
L'étonnant printemps rit, viole... On ne sait d'où
Venu? Mais la candeur ruisselle à mots si doux
Qu'une tendresse prend la terre à ses entrailles...

Les arbres regonflés et recouverts d'écailles
Chargés de tant de bras et de trop d'horizons, (*JP*. p. 26)

ナダールが指摘するごとく[17]，「なみなみならぬ隠喩的潜在性」を有し，詩の「想像的な基本構造」を構成しているこれらの表現は，詩篇に遍在する「死」のテーマとコントラストを描きつつ，この作品の大きな制作原理である「転調」modulation の一方の要となっている。

こうした個々のイメージは，単独で作用しているというよりも，この詩全体が一個の精神世界の隠喩となっていると見なすことができよう。「この詩の真の主題は，心理的置換を描くこと，要するに一晩の持続の間の意識の変化である。」(*Œ*, Ⅰ, 1622) そればかりでなく，ここにはエクリチュール自体が，秘められた内面の構造を明らかにし，いわば作者ヴァレリー自身の精神の遍歴を表すような事情が認められる。実際ヴァレリーはジュリアン・P.モノに宛てた手紙のなかで次のように綴っている。

> 私がこの詩を制作していた時，私はそれが自分にとってどのような結果をもたらすか分からなかった。けれども私は漠然と，その詩が一句一句進むごとに，望んでいなかった場所へと私を導いていくのを感じていた。それゆえ私はこう書いたのだ。「そこで私は，私を噛んだばかりの蛇の後を追っていた」と。この詩句は当時私には晦渋だった。現在ではそれが明らかにされたように思う[18]。

有名な「形式のうちなる自伝」(*Œ*, Ⅰ, 1622) という表現で告白されたように，ここでは詩の直接的内容よりもむしろ，詩の制作過程，その構造がいわば作者自身の内面を反映するという原理が働いており，それは意識的なものというより自ずと実現されたものだった。「私は詩を書いた後，完成された詩のなかに，何か. . . 自伝の雰囲気を見いだした。(知性の自伝の，もちろん) [...]」[19]「思うにこの4年の仕事は，全く考えもしなかった多くの事柄を私に教えてくれた。観念を照らし出すためには晦渋な長い詩を一篇書くにまさるものはないように思える。」(*Œ*, Ⅰ, 1613) 詩はその意味で，隠喩を媒介にした内面の描写であり，この詩に限らず，ヴァレリーの明晰な詩的世界の背後には，混乱し無秩序な現実や心的内実が蠢いていたのだということが理解されるだろう。

以上見てきたように，ヴァレリーは一方では様々な科学モデルによって，心的世界の法

則性を表そうとし，また一方では詩的言語により，それを文字通り象徴しようと試みたが，これらはいずれも感覚や心的内実の把握しがたい状態を表象するための企図であると結論できよう。それは本質的に言語による定義づけを拒む現象をあくまで言語によって表すための，窮余の策と言うこともできる。言うまでもないことだがヴァレリーの詩篇は純粋に審美的な印象を与えるための装置であるというより，むしろ世界を認識する精神の動きを表象するひとつの手段であって，その語句には意識の様々な相が重なりあっている。

また隠喩は抽象の一形態として，複数のイメージを重ね合わせ，その連鎖の法則を浮かび上がらせようとする。隠喩はその意味で，『カイエ』のなかで日々実践された精神の練習のひとつであり，詩人としてのヴァレリーの興味も，それから大きく逸脱するものではない。隠喩は『カイエ』と文学作品とを問わず，ヴァレリーにとって終生絶えることのない企てだったと言うことができるだろう。

注

1) ヴァレリーにおける隠喩の問題に関しては，以下の先行研究がある。Jannine Jallat, *Introduction aux figures valéryennes* (*Imaginaire et théorie*). Pisa, Pacini, 1982, pp. 55–60; Huguette Laurenti, 《Métaphore et représentation – une méthode imaginative》, in *Problèmes du langage chez Valéry*. Paris, Lettres modernes, 1987, pp. 39–60; Pascal Michelucci, 《La métaphore chez Valéry: philosophie de la connaissance et poésie》, in *Bulletin des études valéryennes*, Novembre 1998, n° 80, pp. 107–136. ただし，これらの研究と当論文の内容とは重なるものではない。

2) Paul Valéry, *Cahiers* 1894–1914. Edition intégrale, p. p. N. Celeyrette-Pietri et J. Robinson-Valéry pour les tomes Ⅰ à Ⅲ, p. p. N. Celeyrette-Pietri pour les tomes Ⅳ à Ⅷ, Paris, Gallimard, 1897–2001, tome Ⅳ, p. 50.

3) *Cf.*「ある知識の総体があり，その一部を変化させつつ残りを不変のまま維持すれば，この操作は抽象と呼ばれる。」(*C. int.*, Ⅲ, 85)「抽象とは複合的な要素を，その全体が諸性質の内ひとつによって操作可能な場合に，操作することである。」(*C*, XIV, 273)

4) *P. ex. C. int.*, Ⅲ, 181, 363.

5) Paul Valéry, *Cahiers*. fac-similé de 261 cahiers manuscrits, 29 volumes, C. N. R. S., 1957–1961, tome Ⅵ, 775.

6) Paul Valéry, *Agathe*. BnF ms., N. a. fr. 19019, f° 131.

7) Paul Valéry, *Œuvres*. Edition établie et annotée par Jean Hytier. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 tomes, 1957, 1960, tome Ⅰ, p. 1159.

8) *Cf.*「あらゆる科学的組織やあらゆる事物は思考の特性と相互に通底している。」(*C. int.*, Ⅰ, 69)

9) Paul Valéry, *Mémoire sur l'attention*. BnF ms., N. a. fr. 19021, f° 150.

10. 以下の『アガート』と『若きパルク』，およびそれらについてのジャン・ルヴァイアンの註釈については，次のテクストを底本とする。Paul Valéry, *La Jeune Parque, L'Ange, Agathe, Histoires*

brisées, Préface et commentaire de Jean Levaillant, Paris, Gallimard, Coll. Poésie, 1985. 以後『アガート』からの引用は（*Ag*. 頁），『若きパルク』からの引用は（*JP*. 頁）で示す。また『アガート』の翻訳は，恒川邦夫篇，『ポール・ヴァレリー『アガート』訳・注解・論考』。筑摩書房，1994, pp. 27–37 を使用した。

11) Commentaire de Jean Levaillant, *Op. cit.*, p. 168.

12) Commentaire de Jean Levaillant, *Op. cit.*, p. 154.

13) *Ibid*.

14) Paul Valéry, *La Jeune Parque*. Présentation d'Octave Nadal avec le fac-similé des manuscrits, Paris, Gallimard, 1992, pp. 189–190.

15) Commentaire de Jean Levaillant, *Op. cit.*, pp. 151–152. 『若きパルク』における蛇のイメージについては，次の論考を参照のこと。Louise Caseault,《Le symbole du serpent: étude des cahiers de 1910 à 1913》, in *Paul Valéry 2, recherches sur* "La Jeune Parque", Paris, Lettres modernes, 1977, pp. 77–87.

16) Pierre Laurette, *Le thème de l'arbre chez Paul Valéry*. Paris, Klincksieck, 1967, p. 162.

17) Commentaire d'Octave Nadal, *Op. cit.*, p. 336.

18) Lettre citée par Octave Nadal, *in* Paul Valéry, *La Jeune Parque*. Manuscrit autographe, Présentation et étude critique des documents par Octave Nadal, le Club du Meilleur Livre, 1957, p. 461.

19) *Correspondance André Gide – Paul Valéry, 1890–1942*. Edition établie par Robert Mallet. Paris, Gallimard, 1952, p. 448.