ヴァレリーの『魅惑』における調子の変化
――「石榴」と「失われた酒」――

鳥山　定嗣

序

ポール・ヴァレリー（1871-1945）は 1917 年『若きパルク』を書き上げた後、立て続けに詩を発表し、1922 年それらをまとめて詩集『魅惑』を編むが、その第一の特徴は「形式の多様性」にあると詩人自ら述べている[1)]。『魅惑』所収の二十一詩篇のうち、ソネ（十四行詩）が六篇、一詩節四行のものが七篇、十行のものが四篇、六行のものが一篇、残り三篇には詩節の規則的な切れ目がない。そしてそのほとんどは音綴数（五、六、七、八、十二）を、あるいは詩節の数（最短四節から最大三十一節まで）を異にし、形式の多様性は一見して明らかである。が、同じ詩型のものが皆無というわけではない。例えば、詩集のはじめとおわりに置かれた「曙」と「棕櫚」はもともと同じ一つの詩から派生した二篇であり、ともに七音綴詩句十行を九節つらねる双子である。また、「巫女（ピティ）」と「蛇の素描」は、前者は二十三節、後者は三十一節と詩節の数は異なるが、ともに八音綴詩句十行からなる。そして今ひとつ、本稿で取り上げる「石榴」と「失われた酒」の一対がある。両詩篇はともに八音綴詩句からなるソネであり、脚韻の構成を除けば、まったく同じ詩型である。しかも、この二篇は詩集全体のなかで隣り合っている。詩集を編むにあたり「形式の多様性」を顧慮したヴァレリーが、何故、同じ詩型の「石榴」と「失われた酒」を隣り合わせに置いたのか。本稿では、詩の「調子」le ton という観点から、この二篇の詩の外見上の類似にひそむ質的な差異を吟味したい。もとよりこの二篇の詩の「出だしの調子」が異なることは先行研究の指摘するところであるが[2)]、本稿ではもう一歩踏み込んで、各々の詩の「調子の変化」や詩の細部を考慮に入れた上で両詩篇の比較を試みるとともに、ヴァレリーのソネ観に照らして両者の性格の違いを明らかにしたい。なお、『魅惑』諸詩篇の配列についても一考を加えたい。

一、「石榴」の調子

	« Les Grenades »	「石榴」
1	Dures grenades entr'ouvertes	夥しい粒に耐えかね
	Cédant à l'excès de vos grains,	開きかけた硬い石榴よ、
	Je crois voir des fronts souverains	発見に弾けた数多(あまた)の
	Éclatés de leurs découvertes !	比類なき額さながら！
5	Si les soleils par vous subis,	じっと耐えた日々の陽が、
	Ô grenades entre-bâillées,	おお 口開いた石榴よ、
	Vous ont fait d'orgueil travaillées	誇りに苛まれた君たちの
	Craquer les cloisons de rubis,	ルビーの仕切りを軋ませ、
9	Et que si l'or sec de l'écorce	その乾いた金の皮が
	À la demande d'une force	力の求めに張り裂け
	Crève en gemmes rouges de jus,	紅玉のつゆをあらわにすれば、
12	Cette lumineuse rupture	この光輝く破裂は
	Fait rêver une âme que j'eus	わが在りし日の魂に
	De sa secrète architecture.	秘められた建築(つくり)を想わせる。

「石榴」という主題は、諸家の指摘するように、『半獣神の午後』の名高い一節――「我が情念よ、知っているはず、潮紫(しおむらさき)に熟れきった／柘榴の実も今や裂けて、群がる蜜蜂の羽音に唸る[3]」――や、「エロディアード」という名を「開いた石榴のように赤く、暗い語[4]」と形容したマラルメの言葉を想起させる。また、プロヴァンスの詩人テオドール・オーバネルに『半ば開いた石榴』*La Mióugrano entre-duberto* [*La Grenade entr'ouverte*] (1860) と題する詩集がある[5]。ところで、この「(半ば) 開いた石榴」というモチーフは、とくに十九世紀のフランス詩および散文においてしばしば見られるものだが、ほぼきまって女性の肉体、とりわけ口か唇の比喩として用いられている[6]。先に引いた『半獣神の午後』の一節におけるマラルメの新しさは、この紋切り型を避け、「石榴」の比喩を欲望の対象から欲望する主体へと転じたところにあるだろう。この点、オーバネルの『半ば開いた石榴』も恋に悩み苦しむ詩人自身を表して新鮮である[7]。これから読むヴァレリーの「石榴」は、いわばこの比喩の内面化・精神化をさらに押し進め、肉感的な果実を知的な心象に重ねあわせ、欲望と愛に染まった「石榴」を従来とは別の視点から描き出そうとしたものと言えるだろう。

フロランス・ド・リュシーによれば、1917 年 11 月「巫女」La Pythie の草稿裏に素描されソネの形を取ったこの詩は、1918 年 10 月から 1919 年初めにかけて彫琢され、1920 年 5 月に雑誌発表された[8]。萌芽となったのは「半ば開いた」というイメージであり[9]、「半ば開いた石榴」grenades entr'ouvertes に「建築」architecture あるいは「構造」structure が見出された後、両者がそれぞれ脚韻に「発見」découvertes と「破裂」rupture の語を呼ぶという具合に発展していった。四行詩（カトラン）二節は比較的速やかに出来上がり、三行詩（テルセ）二節（特に音韻効果の顕著な第九句）に推敲の跡が多く見られる。

では、ソネの各節を吟味してゆこう。

1	Dures grenades entr'ouvertes	夥しい粒に耐えかね
	Cédant à l'excès de vos grains,	開きかけた硬い石榴よ、
	Je crois voir des fronts souverains	発見に弾けた数多（あまた）の
	Éclatés de leurs découvertes !	比類なき額さながら！

詩は石榴への呼びかけによって始まる。第一句は、徐々に音綴数の長くなる三語がいずれも無音の e を伴い、ゆるやかな出だしを告げる。詩の動きは現在分詞 Cédant を介してそのまま第二句に流れ込み、コンマで一時休止した後、第三句と第四句をふたたび一息で読み進む。このリズム上の均整は表現される内容に対応しており、上二句は熟れ切って裂けた石榴を、下二句は発見に炸裂した額を描き、四行詩（カトラン）全体で両者の類推（アナロジー）を提示する。比較的音綴数の長め（三音綴、四音綴）の語を多く含む第一節は、二句ずつ、ゆったりと読むのがふさわしいだろう。また、音韻の面では、母音 u (« ou ») がこの詩全体の基調をなすという指摘があるが[10]、第一節では、この深い母音とともに鼻母音もよく響き、重々しく荘重な感じを増すと思われる（***en***tr'**ou**vertes, céd***an***t, gr***ain***s, fr***on***ts, s**ou**ver***ain***s, déc**ou**vertes）。子音については、諸家の指摘するように、g / k の喉音や d / t の歯音（いずれも閉鎖音 occlusives）と r 音の結びつき（**d**u**r**e, **gr**enades, en**tr'**ouve**r**tes, **gr**ains, **cr**ois, découve**rt**es）が印象的である[11]。こうした音韻的印象は裂開した果実および額という視覚的印象と照応するだろう。ジェームズ・ローラーが「荒々しくも静かな調子[12]」と言う第一節はこのように、ゆったりとしたリズムのなか、荘重な響きと硬質な感触を伝える。

5	Si les soleils par vous subis,	じっと耐えた日々の陽が、
	Ô grenades entre-bâillées,	おお 口を開いた石榴よ、
	Vous ont fait d'orgueil travaillées	誇りに苛まれた君たちの
	Craquer les cloisons de rubis,	ルビーの仕切りを軋ませたなら、

第二節の構文はやや複雑だが、文の骨格をなす要素が各詩句の冒頭に置かれ（Si les soleils... / Vous ont fait... / Craquer...）、そこに倒置を含む過去分詞句が挿入される（subis par vous は les soleils に、travaillées d'orgueil は vous にかかる）形になっている。まずは s 音の頭韻が響く（si,

soleils, subis）が、まもなく第一句 Dure grenades entr'ouvertes に木霊を返すような石榴への呼びかけがつづき、前節の調子を引き継ぐ。間投詞 ô の発声と entre-bâillées に含まれる「あくび」の心象から、冒頭の「半ば開いた石榴」はその裂け目をさらに大きくするかのように感じられる。音韻上は、オリヴィエ・ワルゼルの指摘するように、深い母音 u, o および鼻母音 ɔ̃ が依然多いなか、鋭く明るい母音 i, y, é が脚韻に現れ、「陽光」soleils の語と相俟って、前節にはなかった輝きを添える[13]。子音についても前節とおなじく閉鎖音 k, g, t と r の結合が印象的であり（**gr**enades, en**tr**e-bâillées, o**rg**ueil, **tr**availlées, **Cr**aquer）、まさに craquer「軋む・裂ける」感覚が伝わってくる。第一節で提示された果実の裂開の印象から、それをもたらした要因（「陽光」「矜持」）へと思いを馳せる第二節においても、ゆるやかなリズムのなか硬質な破裂音が響く。

9	Et que si l'or sec de l'écorce	その乾いた金の皮が
	À la demande d'une force	力の求めに張り裂け
	Crève en gemmes rouges de jus,	紅玉のつゆをあらわにすれば、

第三節は前節の条件節を引き継ぐが、ここにきて詩の調子に変化が生じる。第九句は、ほとんどすべて単音綴の語からなり、しかも硬い果皮がいよいよ張り裂けるという詩節の意味も作用してテンポを速める[14]。第九句と第十句が連続韻 écorce – force になっていることもテンポの加速を促すだろう。が、この加速する動きは、第十一句 Cr***è***ve en g***e***mmes r***ou***ges de jus における強勢母音 ɛ, ɛ, u とそれに歯止めをかけるような無音の e のリズムのなかでふたたび緩やかになってゆく。あるいは、上二句は歯切れよいスタッカート、下一句は滑らかなスラー、と言い換えたほうがよいかもしれない。いずれにせよ、このリズムの変化は、いまにも石榴が張り裂けようとする緊張感（Et que si [...] d'une force）、ついに弾ける瞬間（Crève）、その後の弛緩したような果汁のあらわれ（en gemmes rouges de jus）という詩句の意味と連動して感じられるものである。最後の一句には、あたかも液体が流れ出るかのような感がある。この節はまた音と意味の照応が殊に顕著であり、井沢義雄の言葉をそのまま借りれば、「皮のかたさそのままの k 音から汁気ゆたかにやはらかい j 音［ʒ］への転調[15]」がある。またリュシーの草稿研究から、詩人の彫琢がとりわけ Et ***q***ue ***s***i l'**or** ***sec*** de l'é***cor***ce —— k 音の乾いた硬さと s 音の擦れを交互に配し、そのなかに or「金」の音をちりばめる一句（*l'or sec* [lɔrsɛk] と *l'écorce* [lekɔrs] はほとんど同じ音の組合せ）——に注がれたことがわかる[16]。Et que si (= Et si) の冗語法 pléonasme はまさしくこの音韻的効果を狙った意図的なものであろう[17]。

12	Cette lumineuse rupture	この光輝く破裂は
	Fait rêver une âme que j'eus	わが在りし日の魂に
	De sa secrète architecture.	秘められた建築（つくり）を想わせる。

第四節は、前の句から無音の e のリズムを引き継ぐとともに、ふたたび音綴数の長い

lumineuse rupture や secrète architecture の語が現れて、冒頭のゆったりとして荘重な調子に戻る感がある。この二つの表現は、諸家の指摘するように、その豊かな脚韻のうちに破壊と構築という意味の対照を含み、かつその前に置かれた各々の形容詞がひそかに明暗の対照をなす[18]。また、形式面だけからでは感知しがたい内容面に関わる大きな変化がこの最終節に生じている。井沢が「転調」と述べ、ローラーが第十二句を詩の「結節点」と呼んでいるように[19]、先立つ詩節において描写された生々しい柘榴のイメージは「光り輝く破裂」という抽象表現に収斂され、これを軸として、外界の実景はそれを観る者の内的光景に転じられる。冒頭、裂けた果実に弾けた額を見出して以来、観察対象の影に身を潜めていた「私」が最後に再び現れて、一切を自らの夢見る光景（ヴィジョン）に集約するのである。しかしまた、結語の architecture は冒頭の dure と音韻上呼応することから[20]、在りし日の魂の「秘められた建築」（の夢想）はいま一度「硬い石榴」（の現実）に回帰すると言うこともできるだろう。いずれにせよ、「硬い石榴」d**ur**es grenades、「光り輝く破裂」lumineuse rupt**ure**、「秘められた建築」secrète architect**ure** の三表現は、外界―境界―内界の三点を結びつつ、破壊と構築、光と闇、自然の産物と人工の所産といった二項対立的な図式をまぶしくも引き裂きながら、矛盾を内包したまま相互に響き合う。このまぶしい炸裂の印象は実際、視覚によってのみならず、聴覚によっても感じられる。四行詩（カトラン）二節に深い母音と鼻母音が多いことは先に見たとおりだが、第三節ではその割合が減り、第四節に至るや、u 音も o 音も鼻母音も皆無となる代わりに、i や y といった鋭い母音が急増する。深く重々しい響きから鋭い高音へというこの音韻上の移行は視覚的なイメージと照応しつつ、もっとも光度の高まる最終節にいたって、まさしく「光り輝く破裂」そのままに（l**y**-m**i**-nø-zə-r**y**-pt**y**rə）鋭い母音が鳴り響くのである[21]。

以上を要するに、ソネ「石榴」はまずゆったりと荘重に始まり（第一節・第二節）、それから一時急な調子に転じるが、まもなく緩やかな調子に復し（第三節）、再び荘重な調子に戻って終わる（第四節）。なお、もう一点注目すべきことに、詩の動きは第一節末尾の感嘆符で休止した後は、第二節、第三節ともコンマで次節につながっており、最後のピリオドまで途切れなく進む。第三節におけるリズムの変化はこうした一連の流れのなかにあり、一時的に速まるリズムは全体のゆったりとした調子のなかに組み込まれている。

ところで、このソネの構成に関する評価には賛否両論ある。否定的な立場（ワルゼル、ゼーレンセン）は、特に第二節と第三節が、第一節で提起した類推（アナロジー）を展開しないまま、石榴の描写の「無駄な反復」に終わっているとする[22]。それに対して、肯定的な立場（ローラー）はたしかに反復はあると認めながらも、それは観想する精神の動き、すなわち観察対象をめぐって思考を羽搏かせながら絶えず元の対象に戻ってくる精神の動きを正確に描き出すものとして、この二節の必要性を説く[23]。いずれにせよ、評価に関して一致を見るためにはまず価値基準を共有しなければならないだろう。本稿では、このソネの構成の良し悪しを論じる前に、ヴァレリーの理想としたソネがどのようなものであったかを確認しておきたい。

［ソネ］は同じ一つのダイヤモンドのあらゆる面を感じ取らせるように彫琢することができます。それはある一点、ある一つの軸を中心とした同一物体の回転のようなものです[24]。

最も美しいソネ［……］それは、四つの部分がそれぞれ他の部分とはっきり異なる機能を果たしながら、全詩節におけるこの差異の進行が、発話（ディスクール）全体の線によって正当化されるようなものであろう[25]。

ソネ――構造――は　／　有限で簡潔な一体系の各詩句に――他とは異なるある機能と、進行における――有機組織におけるある役割を与えることをめざす――脚韻による二次的連関。問いと答え[26]。

ソネは同時的なもの（le simultané）に向いている。十四行詩は同時であり、脚韻の連鎖と保存によってそういうものとして明示される。静止的な（stationnaire）詩の典型および構造[27]。

こうしたヴァレリー自身のソネ観に照らして「石榴」を吟味するならば、このソネは詩人の理念にかなり近いものではないかと思われる。第一に、冒頭から結句まで「石榴」という静物をめぐって、果実の成熟と裂開およびその内的構造を、それを観る人間の知的営為および魂の構造と同時に喚起するこのソネは、「同時的」かつ「静止的」と言うにふさわしい。第二に、そうした静的な同時性のなかにも動的なものが含まれている。第一節で石榴と額の類推（アナロジー）を提示した後（時制は現在形）、第二節では時間をさかのぼって石榴が熟れて裂けるまでの過程をたどり（過去形）、第三節ではまさに裂開の瞬間を生々しく描き出す（現在形）。第一節を静物画とすれば、続く二節はその状態に至るまでの過程を映す動画である。そして最終節は冒頭の類推をふたたび喚起しつつ、それまでの外的映像を一挙に内的光景に転じる。こうした四詩節の流れには各部の機能的差異とそれを滑らかにつなぐ連続性（「線」）があると言えるだろう。

二、「失われた酒」の調子

	« Le vin perdu »	「失われた酒」
1	J'ai, quelque jour, dans l'Océan,	いつか、私は、大海に、
	(Mais je ne sais plus sous quels cieux),	(どこの空のもとだったか)、
	Jeté, comme offrande au néant,	無に捧げようと、なけなしの
	Tout un peu de vin précieux...	貴重な酒を投げたのだった……
5	Qui voulut ta perte, ô liqueur ?	誰ゆえに消えた、おお酒よ？
	J'obéis peut-être au devin ?	私は占いを聞いたのか？
	Peut-être au souci de mon cœur,	それともこの胸の騒ぎに、
	Songeant au sang, versant le vin ?	血を想い、酒を流したか？
9	Sa transparence accoutumée	いつもかわらぬ透明さを
	Après une rose fumée	ほのかな薔薇の煙のあと
	Reprit aussi pure la mer...	取り戻してまた澄んだ海……
12	Perdu ce vin, ivres les ondes ! ...	酒は消え、酔った波！……
	J'ai vu bondir dans l'air amer	潮風のなかに湧き躍る
	Les figures les plus profondes ...	なんとも深い形が見えた……

リュシーによれば、この詩の萌芽はおなじく『魅惑』所収の「秘密の歌」の草稿（1917 年 10 月）や「帯」の草稿（1918 年 7 月）に見出され、独立した詩としては 1919 年初め「蜜蜂」の草稿裏にかなり容易く形をなすが、最終節には苦心したらしく、二年後の 1921 年春に推敲を重ね、1922 年 2 月に雑誌発表した後もなお手を加えている [28)]。

「葡萄酒」は、ヴァレリーの詩のなかでもイメージ連関が豊かで、いわば磁場の強い語である。『若きパルク』における「羞恥と赤み」の主題が『魅惑』および『旧詩帖』の諸詩篇に伝播し、その「赤」ないし「薔薇色」が「葡萄酒」と結びついて展開したことはリュシーの草稿研究が示すとおりである [29)]。また、諸家の指摘するように、「大海のなかの葡萄酒」というモチーフはヴァレリーにとって「エントロピーの法則」（熱力学第二法則）と密接な関わりがある。むしろこの科学法則の抽象的概念が発想源となって具体的心象や詩的表現が後から生まれたとまで言われる。いずれにせよ、大海に消える葡萄酒のイメージは、大気に消える歌（「秘密の歌」）や夕闇に消える雲（「帯」）といったイメージと重なって度々草稿に現れるうちに、やがて独立した一篇の詩に結実したのである。

1	J'ai, quelque jour, dans l'Océan,	いつか、私は、大海に、
	(Mais je ne sais plus sous quels cieux),	(どこの空のもとだったか)、
	Jeté, comme offrande au néant,	無に捧げようと、なけなしの
	Tout un peu de vin précieux...	貴重な酒を投げたのだった……

諸家が口を揃えて言うように、「失われた酒」の冒頭は「小話（コント）」の出だしのように何気なく素朴な語り口で始まり、「譚詩（バラード）」の物語風な雰囲気をかもしだす[30]。その軽いくだけた口調は、時と場の不確定（第一句、第二句）や丸括弧の使用によっていっそう強調される。ゆったりと重々しくはじまる「石榴」とは対照的な出だしである。コンマによって小刻みに切れる第一節は、単音節の語が多いなか（特に第二句と第四句)、Océ-an、né-ant、préci-eux の語における分音 diérèse が際立つ。Océan と néant の脚韻は「大海」と「虚無」を鮮やかに対比させながら一つに重ね合せて見事である。「大海」Océan はまた「少量の酒」un peu de vin とも対照をなし、さらに「少量の酒全部（丸々一滴)」Tout un peu de vin という表現にもまた tout と un peu の対照の妙がある。第一節はこのように飾り気のない語り口の中にもほんの少しの（un tout petit peu de）技巧が見える[31]。

5	Qui voulut ta perte, ô liqueur ?	誰ゆえに消えた、おお酒よ？
	J'obéis peut-être au devin ?	私は占いを聞いたのか？
	Peut-être au souci de mon cœur,	それともこの胸の騒ぎに、
	Songeant au sang, versant le vin ?	血を想い、酒を流したか？

第二節は詩全体のなかで唯一、疑問文の抑揚を帯び、かつ二人称への呼びかけを含むことによって周囲から浮き立つ。前節で話者はかつて自分のした行為を淡々と語ったが、この節ではいささか劇的な語り口で「酒」に呼びかけ（頓呼法（アポストロフ））[32]、そうした行為に及んだ原因もしくは動機は何であったかと自問する。献酒という「呪術的な身ぶりの厳粛さ gravité」に注意を向けるワルゼルは、この節で「発話（ディスクール）は重み poids を増し」、「リズムも安定する」と述べているが[33]、果たしてそうであろうか。確かに第八句のリズムは Songeant au **s**ang / **v**ersant le **v**in と等分（4/4）に句切られ、しかも前半句には s 音の頭韻が、後半句には v 音の頭韻が響き、また前者は心境を、後者は動作を述べるというように、両半句の均整が顕著である[34]（この一句はまた鼻母音の連鎖によっても表現的である)。が、疑問を畳み掛けるこの節は、重みと安定というよりはむしろ抑揚と勢いが引き立つのではないだろうか。peut-être の語の反復も畳み掛ける調子をいっそう強めるだろう。第二節は劇的な頓呼法（アポストロフ）（第五句）と話し言葉の口調（第六句以下の疑問文は平叙文の語順）が入り混じるが、軽やかな出だしの第一節を受けてさらにテンポを速め、抑揚をつけて読むのがふさわしいと思われる。

なお、vin と devin の脚韻について付言すれば、ここにも『半獣神の午後』の遠い記憶が響い

ているかもしれない。というのは、マラルメはこの「牧歌（エグローグ）」の最後を vins – (tu) devins の脚韻で締めくくっているからである（勿論、動詞 devenir の単純過去 devins と名詞 devin はまったく別物だが、視覚的には前者は後者の複数形と変わらず、音声的にはまったく同一である）。

9 Sa transparence accoutumée	いつもかわらぬ透明さを
Après une rose fumée	ほのかな薔薇の煙のあと
Reprit aussi pure la mer...	取り戻してまた澄んだ海……

第三節ではふたたび詩の冒頭に語られた出来事の時点に戻り、その後の経過が述べられる。第一節の軽いくだけた調子（起）と第二節の抑揚ゆたかな速めのテンポ（承）の後、詩の調子をがらっと変える〈転〉が来る。まず transparence accoutumée という音綴数のかなり長い語とともに詩を読む速度はにわかに緩やかになり、続く二句、Après une rose fumée / Reprit aussi pure la mer... において、無音の e のブレーキを三度かけつつ、二音綴ずつ間を置くようなリズム（2-2-2-2）がゆっくりと繰り返される。

この節における大胆な構文（O-V-S の倒置）は諸家の絶賛するところだが、その眼目はワルゼルの指摘するように、主語の「海」を文末に送ることにある[35]。また、transparence — rose — pure — la mer という順に語を並べ、「薔薇色」を「透明」と「純粋」で囲む意図もあっただろう。こうした語の配列により、いっとき色に染まって変質した海がまもなく本来の「海」に返ったことが、文意のみならず語順から直感される。文末に置かれた「海」の語には、文頭の所有形容詞 « sa » の未決定な宙づり（サスペンス）状態を解消する働きもあり、読み手はこの結語に待機の末の充足感を感じると言ってもよいだろう。

また、une rose fumée という表現について、読み手はまず **une rose** fumée（不定冠詞＋名詞＋過去分詞）を思い浮かべた後、直ぐさまそれを **une** rose **fumée**（不定冠詞＋形容詞＋名詞）と読み替える、その一瞬の読解過程において、「薔薇」が「煙」に、青春・生の象徴が死の象徴に一変するという指摘がある[36]。わずか三語からなるこの表現は、撞着語法 oxymoron 的な語の組合せ、不定冠詞のニュアンス、さらに無音の e のリズムによって含意に富んでいる。

なお、この節には「私」の存在を示す一人称代名詞もなければ、第二節に現れた二人称代名詞（「酒」への呼びかけ）もなく、ローラー曰く「非人称的な静寂」が大海に満ちわたる[37]。

12 Perdu ce vin, ivres les ondes !...	酒は消え、酔った波！……
J'ai vu bondir dans l'air amer	潮風のなかに湧き躍る
Les figures les plus profondes...	なんとも深い形が見えた……

第四節は、調子の上では前節の緩やかなテンポを引き継ぎながら、三句ともほぼ均等に句切れ、そこにリズムの節目を刻みこむ。他方、意味の上で大きな転換があり、結末を飾る新鮮な驚きがある。澄みわたる大洋（第三節）から波立つ海（第四節）へ、静から動へ、水平的な拡散か

ら垂直的な躍動へ、「失われた酒」の行方は一変する。ミシェル・フィリッポンの指摘するように[38]、この劇的な変化の「転換点」は第十二句中央の「コンマ」にある[39]。この奇蹟の瞬間に、説明的な接続詞はなく、動詞さえもない。ただ酒の喪失と波の陶酔を並置するこの一句には、いわば詩全体を覆っている過去形を突き破って迸る一瞬、水平的な時間の流れを垂直に穿つような〈今〉がある。が、まもなく過去形が再び現れ（J'ai vu）、話者の目撃した光景（ヴィジョン）＝幻とともに詩は締めくくられる。

この詩はこれまで多種多様な解釈を生んできたが[40]、その主な要因の一つは、この詩を締めくくる「最も深い形の数々」les figures les plus profondes という表現の不確定性に、さらには figure という語の多義性にあると思われる[41]。ちなみに草稿には、figure と並んで forme「形」、また、酔った波の実景を直叙する tempête「嵐」や、その物理現象に心理現象を重ねる démence「精神錯乱」といった語が見られ[42]、「大海」および「私」の内部に「最も深い形」の荒れ狂うさまが窺える。それに比べると決定稿では「酔った」ivres や「躍る・躍動する」bondir という狂乱の度を抑えた表現となっているが、その反面、音韻の上で、波立つ海の激動感が実に巧みに表現されている。上二句では、鋭い母音と鼻母音が交互に現れ（Perd**u** ce v***in***, **i**vres les ***on***des [y-ɛ̃-i-ɔ̃]; J'ai v**u** b***on***dir d***an***s l'air amer [y-ɔ̃-i-ɑ̃]）、発音上の変化の大きさから、激しく起伏する波の印象が直感されるだろう[43]。結句 Les figures les plus profondes [e-i-y-ə-e-y-ɔ-ɔ̃] では、明るく鋭い母音から深く重々しい母音へ漸次推移する動きのうちに、「もっとも深い」ものが、しだいに深まる感覚とともに感得されるだろう。この最終節は、「最も深い形」という汲み尽くし得ない最上級の表現が、あらゆる解釈を許容しながらその謎（ミステリー）＝神秘の深さを失わず、こうした音と意味の照応によって、詩の最後にもっとも大きな波を幻出させて見事である。

以上を要するに、ソネ「失われた酒」は、まず何気なく軽やかに始まり（第一節）、つぎに疑問文の抑揚とともにやや加速した（第二節）後、一転して緩やかな調子に変わり（第三節）、最後は神秘的現象を語るに相応しい荘重な調子で終わる（第四節）。

ところで、このソネは、先に引用したヴァレリーのソネ観に照らしてどうであろうか。例えばローラーは「失われた酒」を詩人自身のソネ観を体現したものと見ているようだが、果たしてそうであろうか。ローラーはまず、この詩が単純に時間の経過に沿って進行するのではなく第二節で遡及する動きがあると指摘した後、各詩節はそれぞれ「行為」「推量」「自然な結果」「超自然的な結果」に割り当てられ、はじめの三節において失ったものを最後の一節が埋め合わせるという仕方で「詩の円環が閉ざされる」と述べる。また「異なる四つの視点」を提示する各詩節は、第二節（出来事以前への遡及）と第三節（出来事の時点への回帰）、第一節（捧げる）と第四節（報われる）がそれぞれ補完しあうとし、時間芸術である詩には当然動きがあるものの、その動きの中心に「根本的な不動性」があると論じる[44]。この解釈は、まさしくソネを「同時的」かつ「静止的」と形容し、各詩節の機能的差異の必要性を説くヴァレリーの見解を踏まえ、それを問題の

詩に適用したものにほかならない。が、ソネの四詩節が「失われた酒」という同じ一つの対象をそれぞれ「異なる視点」から描き出すという点は納得がゆくとしても、この詩の根底に「不動性」があるとするのは詩人自身のソネ観に引きずられた解釈ではないだろうか。この詩の特性はむしろダイナミックな「動き」にあるのではないか。昔の出来事を広大な海とともに回想する四行詩（カトラン）二節から水面の一瞬の移り変わりと突然の波立ちを描く三行詩（テルセ）二節への変化は、いわば〈パノラマ〉から〈クローズ・アップ〉に切り替わる感があるが、この大写しに描き出される部分は、透明から薔薇色へ、薔薇色からまた透明へ刻々と変化する水面といい、澄みわたる海から荒れ狂う海への激変といい、〈動き〉に満ちている。要するに、「失われた酒」は、詩人自身のソネ観に反して、「同時的」というよりは継起的であり、「静止的」というよりは動的であるように思われる。

なお、ボワローの『詩法』にソネの「厳格な規範」に言及した一節があるが[45]、それによれば、四行詩（カトラン）二節は同じリズムと二種類のみの脚韻からなり、三行詩（テルセ）二節は各々意味内容で分かたれなければならない。また、とりわけ詩的許容を排し、「脆弱な詩句」や同じ語の重複を禁じている。この古典的規範に照らしてヴァレリーの「失われた酒」を再読すると、三行詩（テルセ）二節が意味上分かれるという点は措くとしても、四行詩（カトラン）のリズム分節はまちまち、脚韻は四種、しかも定型の抱擁韻ではなく交差韻（abab / cdcd）である上、すべて男性韻という破格である。さらに「脆弱な詩句」と「同じ語の重複」については故意にこの禁忌に触れるかのように、« peut-être » の語を二度繰り返し、« quelque jour » や « (Mais je ne sais plus sous quel cieux), » といった一見不要にさえ見える表現を殊更用いている。丸括弧はそれを故意に明示するかのようである。先に見た「石榴」にも同じ語の繰返し（« grenades entr'ouvertes » « grenades entrebâillées »）など「厳格な規範」からの逸脱はあるものの、「失われた酒」の比ではない。型を重んじながら型を破るような性格が一際目立つ「失われた酒」は、あえて古典的な規範に背く試みのように見え、ヴァレリー自身のソネ観とも隔たりがあるように思われる。

三、「石榴」と「失われた酒」

以上、「石榴」と「失われた酒」の二篇を調子の変化という観点から吟味してきた。いま両詩篇を比較してみれば、諸家の指摘するように、前者が重々しくはじまるのに対して、後者は軽やかにはじまるというように出だしの調子が対照的であるばかりでなく、第三節で、一方は緩から急へ、他方は急から緩へ調子が変わることから、両詩篇は全体の流れにおける調子の変化においても好対照をなす。さらに、「石榴」がピリオド（« . »）を置いてさりげなく終わるのに対して、「失われた酒」は中断符（« … »）とともに余韻を残して終わるというように、両者は終結部においても相違をみせる。このような両詩篇の対照性は、詩集『魅惑』のなかで隣り合わせに配置されることにより、いっそう際立つことになる。

句読点について付言すれば、「石榴」では第一節末尾に感嘆符を置いた後は最後のピリオドまでコンマのほかには何もないのに対して、「失われた酒」では第一節、第三節、第四節の各節末尾に中断符を、第十二句末には感嘆符＋中断符（« ! … »）を付し、第二節には疑問符を三つ並べた上、

第二句には丸括弧を添えるというように、前者の簡素さに比して後者の装飾性が目立つ[46]。

脚韻に関しては、「石榴」の四行詩（カトラン）二節が抱擁韻（*a***bb***a* / **c***dd***c** 斜体は女性韻、太字は男性韻）であるのに対し、「失われた酒」の四行詩（カトラン）二節は交差韻、しかもすべて男性韻（**abab** / **cdcd**）である（三行詩（テルセ）二節は両者とも *ee***f** / *g***f***g*）。こうした脚韻構成は各々の詩の意味合いと何らかの関係があるのだろうか。「石榴」が抱擁韻とともに始まるのはこの果実の構造（外皮が中身を包む）と関係があるかもしれない。特に第一節は entr'ouvertes – découvertes の脚韻を外皮に、grains – souverains の脚韻を中身に見立てるならば、ちょうど中身の方に grains「粒」が見出される[47]。他方、「失われた酒」が交差韻で始まることは、定型ソネからの逸脱の度を増すとともに、四行詩（カトラン）二節がすべて男性韻から成ることは、詩のテンポを速める効果があるだろう。軽やかな調子の第一節・第二節はすべて男性韻であり、第三節ではじめて女性韻 accoutumée – fumée が現れるが、その印である無音の e は発音上ほとんど引き立たない。女性韻への期待に応えるのは、この詩を締めくくる脚韻 ondes – profondes である[48]。深い鼻母音の響きとその余韻を引き延ばす無音の e によって、この女性韻一対はそれまでの欠如を補ってあまりある。

時制に関しては、「石榴」が〈現在〉目の前にある果実を熟視するのに対し、「失われた酒」は〈過去〉の出来事を回想する。もっとも、前者にも過去形があり（第七 - 八句、第十三句）、後者にも現在形がある（第二句）が、どちらに重点があるかは明らかである。「柘榴」の最終節は現在と過去が重層してやや複雑だが（「（昔）私が抱いた魂に（今）夢想させる[49]」）、「魂の秘密の建築」を私がかつて見たかどうかが解釈の分かれ目になるだろう。過去に見た「建築」を現在「柘榴」を見ながら想い出すのか、それとも今「柘榴」を見てはじめて昔の自分の魂がまさにそのような「建築＝構造」を秘めていたことに思い当るのか。回想なのか発見なのか。拙訳は後者を取った。なお、両詩篇には、第二節において時間の流れを遡り、第一節で提示した事象の動因ともいうべきものを述べるという共通点も見られる。「石榴」では、裂開した果実に呼びかけた後、それをもたらした要因を想い、「失われた酒」でも、かつて海に酒を注いだことを回想した後、その行為の動機を問う。

人称に関しては、「石榴」では冒頭から眼前の果実に向かって二人称複数 vous で呼びかける（Dures grenades entr'ouvertes…）のに対して、「失われた酒」の第一声は一人称単数 Je であり、話者の告白から始まる（J'ai… jeté…）[50]。第二節に「酒」への呼びかけが見られるが、あくまで一時的なものである。「石榴」が呼びかけを基調とするのに対し、「失われた酒」はよりいっそう独り言に近い。また、こうした相違がある一方、両詩篇はともに最後「私」のヴィジョンによって締めくくられるという共通点もある。この二篇の詩の「全体の動きが類似している」とデュシェーヌ＝ギユマンが指摘するのはまさしくこの意味においてであり[51]、「秘められた建築」にせよ、「最も深い形」にせよ、それは他ならぬ「私」だけが見たものであり、両詩篇とも最終節で、外の世界から自己の内へ、〈目に見えるもの〉から〈目に見えないもの〉へ移る動きが見出される。

以上を要するに、「石榴」と「失われた酒」はともに八音綴詩句のソネという外見上の共通性を呈しながら、詩のリズムや調子、句読点の付し方、脚韻構成、時制および人称の用法といった面で鮮やかな対照をなす。詩集『魅惑』のなかで両詩篇が隣り合わせに置かれた理由の一つは、

同じ詩型の二篇の詩の違いをいっそう際立たせ、量的な類似のもとにひそむ質的な差異に読者の注意を向けさせるという点にあると思われる。

ところで、これまでとはやや異なる観点から、「石榴」と「失われた酒」に共通する詩の主題について付言しておきたい。前述のとおり 1917 年から 1922 年にかけて制作された両詩篇は〈戦争〉という主題をひそかに共有している。ローラーが指摘したように、grenade という語は「石榴」のほか、形状の類似から「榴弾」を、またスペイン南部の旧王国「グラナダ」を意味する多義語であり、「炸裂した額」fronts éclatés、「軋む・裂ける」craquer、「はち切れる」crever、「破裂」rupture といった荒々しい表現が散見されるこの詩には第一次世界大戦への暗示が読みとれる[52]。他方、「失われた酒」も、中井久夫氏が指摘したように、Le Vin perdu という題名に Verdun「ヴェルダン」の文字が読みとれることから、「血を思いながら」「虚無に捧げるように」海に注いだ酒、つまりこの詩は、1916 年のヴェルダン戦をはじめ第一次大戦の戦死者を悼む詩と読める[53]。

両詩篇はまた、諸家の指摘するように、〈知性〉についての詩、もしくは〈詩〉および〈芸術創造〉についての詩として読むことができる。〈知性〉との関連では、熟れ切って「半ば開いた石榴」が「発見に弾けた額」に喩えられているように、この詩は知的成熟の寓意（アレゴリー）として読める[54]。また、より即物的に、割れて実をあらわにした石榴は脳をむき出しにした頭蓋骨のイメージに重なる[55]。〈詩〉との関連では、「詩」を「果実」に喩えた詩人自身の言葉が思い出されるが[56]、それを敷衍して果実の成熟と裂開を忍耐のいる詩作過程になぞらえる[57]（「自負心に苛まれ」d'orgueil travaillées の表現は示唆的）、あるいは長きにわたる沈黙期を経て詩作に回帰したヴァレリー自身のイメージを重ねて読むことが出来る[58]。他方、「失われた酒」についても、すでに触れたように『精神の危機』の一節を引き、この詩にエントロピーの法則を覆す知的営為を読みとることもできれば[59]、「虚無に捧げ」られた「酒」を「詩」の象徴とみなすこともできる[60]。

他にもエロスの含みを読み込む解釈[61]などいろいろな読み方がありうるだろうが、「石榴」と「失われた酒」には、少なくとも、〈戦争〉という社会的事象に関わる側面と、〈知性〉の営みや〈詩〉作といったより個人的体験に関わる側面の二つが読みとれる。いわば詩人の遠心力と求心力を窺わせるこの二つの方向性は、ヴァレリーの詩の多く、とりわけ『若きパルク』と『魅惑』の諸詩篇に見出される。

四、『魅惑』詩篇の配列

最後に、『魅惑』における諸詩篇の配列という観点から、詩集における「石榴」と「失われた酒」の位置および前後の詩篇との関係について一考を加えたい[62]。リュシーの草稿研究から分かるように、ヴァレリーは詩集をどのように編むか（どの詩篇をどの順序で収めるか）随分思案しているが、1919 年 12 月までには、「曙」と「棕櫚」を始めと終りに置き、四篇の長詩（「ナルシス断章」、「巫女（ピティ）」、「蛇の素描」、「海辺の墓地」）をいわば神殿としての詩集を支える四本の柱のように（ほぼ等間隔に）配置し、その周辺により短い詩篇を並べるという構想に定まったようであ

る[63]。「石榴」と「失われた酒」が隣り合わせに置かれるのは1922年2月以降、すなわち初版刊行（同年6月）の間近に迫る頃である[64]。

『魅惑』の構成は、四つの長詩を柱とする神殿に喩えられるほか、その「同心円」的構造から「果実」にも見立てられる（中井久夫）が、この見方によれば問題の二篇は「果肉」の部分にあたる[65]。詩集の中心をどこに見定めるかは諸説あるが[66]、『魅惑』所収の二十一篇を単純に詩篇の数で分ければ、十一番目の「風の精（シルフ）」を境にその前後に十篇ずつ並ぶ。詩行の数まで考慮に入れて計算すれば、中心はその一つ前の「巫女」の内部にある。よって、詩集『魅惑』をなるべく均等に二分しようとすれば、「曙」から「巫女」までが前半部、「風の精」から「棕櫚」までが後半部となるだろう。こうしてみると、詩集の柱をなす長詩が前半部に二篇（「ナルシス断章」「巫女」）と後半部に二篇（「蛇の素描」「海辺の墓地」）、またソネが前半部に三篇（「蜜蜂」「帯」「眠る女」）と後半部に三篇（「風の精」「石榴」「失われた酒」）、さらに四行詩四節からなる詩が前半部に一篇（「足音」）と後半部に一篇（「忍びこむもの」）というように、意図的とおぼしい均等な配置が窺われる。

いま問題の二篇の詩の周辺に目を向ければ、「石榴」の前には「蛇の素描」が、「失われた酒」の後には「室内」、さらに「海辺の墓地」がある。つまり、「石榴」「失われた酒」「室内」という三篇の短詩が「蛇の素描」と「海辺の墓地」という長詩の間に置かれた格好になっている。こうした配列から、隣り合う詩篇のつながりが見えてくる。詩人がどの程度そうした横のつながりを意図していたかは推測の域を出ないが、『魅惑』諸詩篇の相互連関、とくに隣り合う詩篇の連続性はかなり顕著である。

例えば、諸家の指摘するように[67]、「石榴」の直前の「蛇の素描」には、旧約聖書「創世記」を踏まえて、蛇がエヴァを誘惑するくだりがある。「巨きく熟れたこの実が／激しい知恵に張り裂ける！[68]」（第二十一節）、「この実を取るんだ……　腕を伸ばして！／欲しいものを摘むために／君は美しい手を授かったのだ！[69]」（第二十三節）。この「禁断の木の実」が次の「石榴」を予告するのは明らかだろう。また、「失われた酒」はその海景によって「海辺の墓地」を予告する一方[70]、「虚無」の語によって「蛇の素描」ともつながる（「蛇の素描」の結語 Néant から「失われた酒」の 脚韻 Océan – néant を経て「海辺の墓地」へというつながり）。さらに言えば、「蛇の素描」から「石榴」へと引き継がれた〈果実〉のモチーフは、「失われた（葡萄）酒」にも潜伏しつつ、「海辺の墓地」に再び現れる。「ちょうど果物が溶けて悦びとなるように、／その形の消えゆく口のなかで／その不在を悦楽に変えるように[71]」（第五節）。この〈果実〉のモチーフは「曙」（第七節）から「棕櫚」（第八･九節）まで、詩集『魅惑』を貫くものと言える。また、「石榴」から「海辺の墓地」に至る一連の流れには〈色〉のモチーフが印象的に展開される。「石榴」の「ルビーの仕切り」が破れてあらわになった「果汁の紅い宝玉」は、「血」にもひとしい「葡萄酒」の「薔薇色の煙」となって大海原に消えた後、その「いつも変わらぬ透明さ」は次の詩「室内」に満ちる「純粋」な雰囲気を経て、「海辺の墓地」の清澄な光景とそれを眺める穏やかな眼差しにつながる。

このように「蛇の素描」―「石榴」―「失われた酒」―「室内」―「海辺の墓地」という流れには、

〈果実〉、〈虚無＝大海〉、〈赤色→透明〉といった隣接する詩篇をつなぐモチーフが見出される。「蛇の素描」と「海辺の墓地」がまったく雰囲気を異にすることを思えば、その間に差し挟まれた三篇の短詩は、そこに無理のない流れを生み出していると言えるかもしれない。

結

これまで、詩集『魅惑』において第一に「形式の多様性」を顧慮したヴァレリーが、何故「石榴」と「失われた酒」という同詩型（八音綴詩句によるソネ）の二篇を隣り合わせに置いたのかという問題をめぐって、両詩篇の読解分析および比較を試み、調子の変化をはじめ、句読点、脚韻、人称、時制といったさまざまな面で、両者が対照的であることを確認した。また、詩集全体の配列という観点から、問題の二篇がその前後の詩篇と幾つかのモチーフによってつながりを生み出していることを確認した。以上から、「石榴」と「失われた酒」が隣り合わせに置かれた二つの理由が導かれる。一つは、同じ詩型の二篇を並べることにより両者の対比を際立たせ、量的類似によって質的差異を浮かび上がらせるためであり、もう一つは、詩集全体におけるイメージ連関を豊かにし、隣接する詩篇のあいだに滑らかな連続性を生むためである。

本稿のはじめにも述べたように、同詩型の二篇における「調子の変化」という主題は『魅惑』所収の対をなす詩篇（「曙」と「棕櫚」、「巫女」と「蛇の素描」）に該当し、また比較的長い詩（「ナルシス断章」、「巫女」、「蛇の素描」、「海辺の墓地」）はそれ自体のうちに「調子の変化」を含む。この主題はまた『若きパルク』における「転調」modulation の問題（すなわち断片的に書かれた各部分を音と意味の両面においていかに有機的につなぐかという問題）に直結するばかりでなく、散文詩『アルファベット』や対話篇や劇作品などさまざまな作品形態に通底するものであり、ヴァレリーの作品を読み解く主要な鍵の一つであると思われる。

参考文献

ヴァレリーの著作

Œuvres, édition établie et annotée par Jean Hytier, 2 vol., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957 et 1960. [略 *Œ*, I et II]

Poésies, Gallimard, « Poésie », 1958 [1929].

Cahiers, édition intégrale en fac-similé, 29 vol., Paris, C.N.R.S., 1957-1961. [略 C, I, II, III…]

Cahiers, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, 2 vol., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973 et 1974. [略 *C1* et *C2*]

＊『作品集』からの引用は略号 *Œ*、巻号、該当頁数を記す。『カイエ』からの引用はファクシミリ版全29巻の略号C、巻号、頁数と、プレイヤード版全2巻の略号 *C1/C2*、頁数を併記し、最後に書かれた年代を括弧内に記す。

「石榴」および「失われた酒」の注釈・研究

ALAIN, *Charmes commentés par Alain*, Paris, Gallimard, 1952 [1928], p. 210-216.
BÉMOL, Maurice, *Variations sur Valéry,* Sarrebruck, Université de la Sarre, t. I, 1952, p. 45-46.
DUCHESNE-GUILLEMIN, Jacques, *Études pour un Paul Valéry,* Neuchâtel, La Baconnière, 1964, p. 122-123.
LAWLER, James R., *Lecture de Valéry : une étude de Charmes,* Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 177-189.
LEFÈVRE, Frédéric, *Entretiens avec Paul Valéry,* Flammarion, 1926, p. 349-353.
LUSSY, Florence de, *Charmes d'après les manuscrits de Paul Valéry : histoire d'une métamorphose,* Paris, Lettres Modernes – Minard, t. I, 1990, t. II, 1996.
SCARFE, Francis, *The Art of Paul Valéry. A Study in Dramatic Monologue,* Melbourne - London - Toronto, William Heinemann Ltd., 1954, p. 94, 250, 278.
SØRENSEN, Hans, *La Poésie de Paul Valéry : étude stylistique sur La Jeune Parque,* Copenhague, Arnold Busck, 1944, p. 331, 333, 337, 339, 345, 374.
PIERROT, Jean, « Les grenades », in *Charmes de Paul Valéry : Six lectures,* réunies et présentées par Jean Pierrot, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 1995, p. 23-37.
PHILIPPON, Michel, *Paul Valéry : une poétique en poèmes,* Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p. 75-98.
WALZER, Pierre-Olivier, *La poésie de Valéry,* Genève, Slatkine Reprints, 1966 [1953], p. 318-322.
井沢義雄『ヴァレリーの詩 ＜魅惑＞の訳と注解』彌生書房、1958, p. 99-102, 238-243.
中井久夫『若きパルク／魅惑』みすず書房、2003 [1995], p. 148-151, 228-236, 273-278.
＊その他の参考書はその都度脚注に記す。

邦訳

堀口大學「失はれた美酒」（『月下の一群』講談社文芸文庫、2008［第一書房、1925］
菱山修三「柘榴」「失はれた美酒」（『ヴァレリー詩集』JCA 出版、1978［『魅惑』青磁社、1941）
井沢義雄「柘榴」「失せし酒」（上掲書、1958）］
鈴木信太郎「柘榴」「消えた葡萄酒」（『ヴァレリー詩集』岩波文庫、2000 [1968]；『ヴァレリー全集 I 詩集』筑摩書房、1967）
清水徹「柘榴」「消え失せた葡萄酒」（『世界詩人全集 10 マラルメ・ヴァレリー詩集』新潮社、1980 [1969]）
安藤元雄「消え失せた葡萄酒」（『フランス詩の散歩道』白水社、1980 [1974]）
中井久夫「石榴」「失はれた酒」（上掲書、2003 [1995]）

注

1）*C*, X, 475 / *C1*, 259 [1924].

2）Walzer, p. 318-322. Lawler, p. 177-189. Duchesne-Guillemin, p. 122-123 を参照。なお、エミリー・ヌーレは「詩の調子」という観点から、『魅惑』所収の「蛇の素描」や、「風の精（シルフ）」と「忍びこむもの」などについて論じている。E. Noulet, *Le Ton poétique : Mallarmé, Corbière, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Saint-John Perse,* José Corti, 1971, p. 167-183.

3）« Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre, / Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure » *(L'Après-midi d'un faune*, v. 95-96).『マラルメ全集 I』筑摩書房、2010 年、69 頁（渡辺守章訳）。

4）« ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte » (Lettre de Stéphane Mallarmé À Eugène Lefébure, Samedi [18 février 1865], dans *Correspondance, 1862-1871*, Paris, Gallimard, 1959, p. 154.)

5）邦訳に「笑み割るる柘榴」（杉冨士雄訳）がある。なお、ヴァレリーは 1890 年ピエール・ルイス宛の手紙で、オーバネルを「プロヴァンス語の唯一真の詩人、ゴーチエのようだがもっと柔らかい」と評している。Cf. A. Gide, P. Louÿs, P. Valéry, *Correspondances à trois voix 1888-1920,* Gallimard, 2004, p. 369.

6）Cf. Alphonse de Lamartine, *La Chute d'un Ange,* neuvième version (1838) ; Théophile Gautier, « Les Trois Grâces de Grenade » (España, 1840), « Le Château du Souvenir » (*Émaux et camées,* 1852) ; Flaubert, *Salammbô* (1862) ; Anatole France, « La part de Madeleine », (*Idylles et légendes,* 1873) ; François Coppée, « La mémoire » (*L'Exilée,* 1877) ; Leconte de Lisle, « Sous l'épais Sycomore » (*Poèmes tragiques,* 1884), etc.

7）この詩集の巻頭を飾るミストラルの銘句（エピグラフ）には「陽をうけて実る柘榴にも似て／わがこころ綻（ほころ）べり」とある。なお、オーバネルは自ら「石榴の詩人」と称していた。杉冨士雄『南仏抒情詩人テオドール・オーバネル』、大修館書店、1960 年、82, 107 頁を参照。

8）Lussy, t. I, p. 175-179, 368.

9）「半ば開いた」entr'ouverte の語は実際「巫女」にあり（« La Pythie », vers 27-30）、また『若きパルク』にも見出される（*La Jeune Parque,* vers 75-76, vers 384-386）。

10）Lefèvre, p. 352.

11）井沢 , p. 238-239. Walzer, p. 318. Lawler, p. 178.

12）Lawler, p. 179.

13）Walzer, p. 318-319. 母音の分類・音感については、Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*（杉山正樹訳『フランス詩法概説』）; *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie* ; Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* を参照。

14）Lawler, p. 178-179.

15）井沢 , p. 239.
16）Lussy, t. I, p. 178-179. なお、音韻の効果という点で、この一句はネルヴァルのソネ「金色の詩」Vers dorés の結句、« Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres »「石の皮の下に生粋の精神が育つ」を想起させる。ちなみにヴァレリーはこの句を『ネルヴァルの回想』のなかで引用している。Cf. *Œ*, I, 595.
17）Walzer, p. 319. 井沢 , p. 239.
18）Walzer, p. 319. 井沢 , p. 240.
19）井沢 , p. 238. Lawler, p. 180.
20）Lawler, p. 177. なお、詩の冒頭は当初 « Belles grenades... »であり、詩人は後から « Dures ... » に変更した（cf. Lussy, t. I, p. 176. *Ch*ms I, 96 v°, 240 r°）。
21）この « rupture » の語に関すると思われる一節がヴァレリー『あるがまま』に見られる。「詩。私はある語を探している（と詩人は言う）次のような語を。女性名詞で、二音綴からなり、P か F を含み、無音の e で終り、割れ目 brisure や風化・解体 désagrégation の同義語で、しかも学術的でなく珍しくない語。六条件――少なくとも！」（*Œ*, II, 676）
22）Walzer, p. 319. Sørensen, p. 345.
23）Lawler, p. 179-180.
24）Lettre de Valéry à Albert Mockel de 1917, in Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns,* Gallimard, p. 124.
25）*Calepin d'un poète, Œ*, I, 1454. なお、この一節のもとになった『カイエ』断章には、「線」ligne の代わりに「生」*vie* とある。Cf. C, VIII, 774 / C2, 1099 [1921-1922].
26）*C*, IX, 650 / C2, 1102 [1923]
27）*Autres Rhumbs* (1927), *Œ*, II, 676.
28）Lussy, t. I, p. 369, t. II, p. 428-431, 632, 683-684, 707-708.
29）Lussy, t. II, p. 408-409, 479-482. 羞恥と赤みの主題は「蛇の素描」「ナルシス」「セミラミス」に、葡萄酒のモチーフは「失われた酒」のほか「秘密の歌」「帯」「夕暮れの豪奢」に見られる。
30）Lawler, p. 183. Duchesne-Guillemin, p. 123. Walzer, p. 320.
31）初期草稿には Tout un flot de vin précieux とある（cf. Lussy, t. II, p. 429. Chms I, 249）。tout un flot de（あふれんばかりの）を tout un peu de（わずかばかりの）に変えることにより、Océan と vin ならびに tout と un peu の対照が引き立つことになった。
32）初期草稿には « Qui voulut ta perte, liqueur ? » とある（cf. Lussy, t. II, p. 430. Chms I, 249）。詩人は音綴数を変えることなく、« liqueur » の前に « ô » を加え、抑揚を強めた。
33）Walzer, p. 320.
34）同上
35）Walzer, p. 321.
36）Philippon, p. 90.
37）Lawler, p. 185.

38）Philippon, p. 91-92.

39）『魅惑』所収以前に雑誌発表された版には、« Perdu ce vin ?… Ivres les ondes !… » という異文（ヴァリアント）がある。Cf. *Œ*, I, 1671. Lussy, t. II, p. 708.

40）Walzer, p. 321 を参照。なお、多くの注釈者は「失われた酒」と同時期に書かれた『精神の危機』（第二の手紙）の次の一節を引用し、ヴァレリー自身の言葉をこの詩の解釈に適用する。

> 水の中に落ちた一滴の葡萄酒はかすかに水を染め、ほんの薔薇色に煙った後（après une rose fumée）消え去ってゆく。これが物理的事実です。ところで今、こうして消え去り、元通り澄んだ後しばらくして、純粋の水に戻ったようなこの器のなかに、点々と、濃い色の純粋の葡萄酒が数滴できるのが見えるとしてごらんなさい、――なんという驚きでしょう……
>
> こうしたカナの現象は、知性および社会の物理学においては不可能ではありません。そのとき人は天才という言葉を口にし、それを拡散に対立させるのです。（*Œ*, I, 999）

エントロピーの法則を覆す精神の営為について述べたこの一節には、確かに「失われた酒」と同種のモチーフや同一の表現が見られるが、喚起されるイメージは必ずしも同じではない。上に引いた一節では水中に拡散して消えたかに見えた葡萄酒がふたたび純粋な滴となって現れるのに対し、『失われた酒』では「波が酔う」。後者には消えたものの再現、失われたものの復元といったイメージにはない「酔い」があり、ダイナミックな動きがある。

41）figure という語は「形」forme を意味するほか、「人物像」personnage の意味もあり、« les figures les plus profondes » に神話的な神々の姿や、ありとあらゆる「奥深い姿」を見出す解釈を許容する。また、「顔」visage や「顔つき」mine の意味にとれば、「（海の）最も深い表情」が読みとれる。あるいは、数学の「図形」と解することも不可能ではない（Cf. *C*, XXIII, 562-563 / *C2*, 1045-1046）。あるいはまた、修辞的な「文彩」の意味にとれば、「最も意味深長な文彩」となり、自己言及的な詩についての詩、言葉についての言葉として（つまり、この汲み尽くし得ない表現自体があらゆる修辞的文彩のなかで「最も意味深長」であるというように）読める。さらに、ラテン語語源（fingere「形作る」）にまで遡り、figure と feindre, feinte, fictif などとの関係を考慮すれば、「最も深いフィギュール」とは本質的に〈仮象〉のもの、「虚無」néant から現出した〈幻〉にすぎないといった読み方もあるかもしれない。が、ここではこの figures の語を、舞踏やスケートや馬術などで用いられる意味、即ち「一連の動作の総体（運動図形）」という意味にとり、波立つ海が刻々とその形を変えてゆくさまと解したい。

42）Cf. Lussy, p. 431, 632 (*Ch*ms I, 250, 250 v°).

43）この詩には鼻母音が多いが、草稿を参照すると、しばしばその数を増す方向に訂正がなされている。例えば、第一句 « *à* l'Océan » → « d*an*s l'Océan » (*Ch*ms I, 249) ; 第十三句 « jaillir » → « b*on*dir » (C*hm*s I, 254 v°). Cf. Lussy, t. II, p. 429, 683.

44）Lawler, p. 188-189.

45）Boileau, *L'Art poétique* (1669), Chant II, vers 82-102.

46）1922 年 2 月 *Les feuilles libres* 誌に掲載された版では、第一節末尾は « . »、最終節末尾は « ! » であり、『魅惑』所収の際にこれらはともに « … » に改められた。Cf. *Œ*, I, 1670-1671.

47）entr'ouvertes – découvertes の脚韻には、石榴の粒の「赤」と補色をなす葉の「緑」vert(e) が潜む。実際、草稿には « Parmi les noires feuilles vertes » の一句が見出される。Cf. Lussy, t. I, p. 176.

48）Lawler, p. 183.

49）最後の二句について詩人は最後まで躊躇を示している。次の異文（ヴァリアント）を参照：« Fait rêver **dans l'**âme que j'eus / **Une** secrète architecture » (*Œ*, I, 1670). なお、草稿には未来形 « Fera » も見られる。Cf. Lussy, t. I, p. 177 (*Ch*ms I, 240 v°).

50）Philippon, p. 80-81.

51）Duchesne-Guillemin, p. 123. Cf. aussi Walzer, p. 320.

52）Lawler, p. 178. こうした grenade の多義性を掛詞のように読み込んだ詩として、ユゴーの『東方詩集』の一篇「グラナダ」がある。「グラナダの驚異の数々は／その谷間の美しい果実の／真っ赤な種の数にもまさる。／いみじくも名づけられたグラナダ〔＝榴弾＝石榴〕は、／燃え盛る戦火が／その旗を広げるとき、／深紅の石榴より／百倍恐ろしく破裂する／兵士たちの額の上で。」« Grenade a plus de merveilles / Que n'a de graines vermeilles / Le beau fruit de ses vallons ; / Grenade, la bien nommée, / Lorsque la guerre enflammée / Déroule ses pavillons, / Cent fois plus terrible éclate / Que la grenade écarlate / Sur le front des bataillons. » 石榴＝榴弾が「額」にあたって炸裂するというイメージは、ヴァレリーの「石榴」における「額」の炸裂と響きあうものがある。

53）中井 , p. 274－278.

54）Sørensen, p. 331, 337. Scarfe, p. 94. Walzer, p. 319. 井沢 , p. 240. 中井 , p. 273. スカーフは「成熟というテスト氏の主題」を、ワルゼルは「整然と仕切られたデカルト的頭脳」を想起する。

55）中井 , p. 273. Pierrot, p. 25, 30. ジャン・ピエロはこの詩にテスト氏に代表される「知性」および「自尊心＝傲慢」の「過度」démesure とその報いという問題を読み込む。

56）「思考は詩句のなかに、ちょうど果物のなかの滋養分のように、隠されていなければならない」（*Tel Quel, Œ,* II, 547-548）

57）Lawler, p. 180-181.

58）Bémol, p. 45. Lussy, p. 177.

59）Lawler, p. 186-188. Lussy, p. 431, 683-684. 中井 , p. 277.

60）Sørensen, p. 333, 337. 中井 , p. 278.

61）Cf. Philippon, p. 86 *sqq.*

62）『魅惑』二十一詩篇の配列は次の通り。« Aurore », « Au Platane », « Cantique des colonnes», « L'Abeille », « Poésie », « Les Pas », « La Ceinture », « La Dormeuse », « Fragments du Narcisse », « La Pythie », « Le Sylphe », « L'Insinuant », « La Fausse

morte », « Ébauche d'un serpent », « Les Grenades », « Le Vin perdu », « Intérieur », « Le Cimetière marin », « Ode secrète », « Le Rameur », « Palme ». なお、所収詩篇と配列については、1922 年初版および 1926 年版（2 月、12 月）には異同があり、上記の最終形態に定まるのは 1929 年の大型豪華版以後である。Cf. *Œ*, I, 1642-1644.

63）Lussy, p. 519-520 (Cah. *Ch* III, 1). もっとも、長詩を等間隔に置く構想は最終的に変更を被る。

64）Lussy, p. 697-700 (*Ch*ms I, 57 ; *Ch*ms I, 12).

65）中井 , p. 231-234, 358−359. また、中井久夫「「若きパルク」および『魅惑』の秘められた構造の若干について」、『アリアドネの糸』みすず書房、1997, p. 202-222 を参照。

66）例えば中井久夫氏は、Le Sylphe, L'Insinuant, La Fausse morte の短詩三篇が「果実としての『魅惑』」の「芯」に相当し、後者二篇のあいだに「中心」があるとする（p. 231-232）。

67）Walzer, p. 318. Pierrot, p. 26.

68）« Une science vive crève / L'énormité de ce fruit mûr ! » (« Ébauche d'un serpent », str. XXI).

69）« Prends de ce fruit... Dresse ton bras ! / Pour cueillir ce que tu voudras / Ta belle main te fut donnée ! » (Ibid., str. XXIII).

70）中井 , p. 234.

71）« Comme le fruit se fond en jouissance, / Comme en délice il change son absence / Dans une bouche où sa forme se meurt » (« Le Cimetière marin », str. V).