

ヴァレリーの詩「セミラミスのアリア」

——女と王のあいだ——

鳥山 定嗣

はじめに

「セミラミスのアリア」はポール・ヴァレリーの詩集『旧詩帖』のなかで最も長い詩（4行詩26節104行）であり、同詩集に収められた韻文詩の最後を飾るという点で、巻末に置かれた「詩のアマチュア」（散文ないし散文詩）とともに詩集を締めくくる作品である。

この詩はまた『旧詩帖』とほぼ同時期に刊行されたもう一つの詩集『魅惑』にも収録されたという特異な経緯をもつ点で、その他の「旧詩」と一線を画する。1920年7月『レ・ゼクリ・ヌーヴォー』誌に初出の後、『旧詩帖』初版（1920年12月）、『魅惑』初版（1922年6月）、『魅惑』再版（1926年2月）、『旧詩帖』再版増補版（同年5月）、『魅惑』改訂版（同年12月）のすべてに収録される¹⁾。その後、1927年版『旧詩帖』からは姿を消し、1928年版『魅惑（アランによる注釈付き）』には残存するというかたちで、一時『旧詩帖』から『魅惑』に移ったかにみえるが、1929年に刊行されたヴァレリー初の『詩集』（『旧詩帖』『若きパルク』『魅惑』を初めて一卷にまとめた大型豪華版詩集）においては『旧詩帖』に分類され、以後、同詩集の一篇に決定する。

収録経緯の複雑さに加えて、題名も二転三転している。『レ・ゼクリ・ヌーヴォー』誌初出の際は、「セミラミス」という標題に「非常に古い詩の断片 Fragment d'un très ancien poème」という副題が付されていたが、『旧詩帖』初版および再版ではこの副題が消去される。他方、『魅惑』所収のテキストはいずれも「セミラミスのアリア」と改題のうえ、再びほぼ同様の副題「古い詩の断片」が添えられる²⁾。最終的に「セミラミスのアリア」(副題なし)に決定するのは、1931年の普及版『詩集』以降のことである。

なお、献辞の有無についても異同が見られる。初出および『旧詩帖』初版・再版では献辞が付されていない一方、『魅惑』所収のテキストは「カミーユ・モクレールに」献じられており、1929年の『詩集』以降、『旧詩帖』の一篇としても同じ献辞を伴う。が、最晩年の1942年に至って最終的に消去される³⁾。

この詩は長らく、ヴァレリー自身の付した副題にしたがって若書きの作とみなされてきたが⁴⁾、実は『若きパルク』(1917年刊行)以後に書き始められた比較的新しい詩であることがジェームズ・ローラーによって指摘され、さらにフロランス・ド・リュシーによって、詩の生成過程および制

作動機が明らかにされた⁵⁾。

なぜ、ヴァレリーは「セミラミス（のアリア）」に「(非常に) 古い詩の断片」という事実に反する副題を添えたのか。この詩人にしばしば見られる韜晦であろうか。「旧詩」という偽装はこの詩に限ったことではなく、『魅惑』所収の「眠る女」にも見られる⁶⁾。が、単なる韜晦ないし偽装とみなすわけにもいかない。というのも、リュシーが紹介したように、ヴァレリーがジャック・ドゥーセ宛に『魅惑』の自筆稿を贈呈する際に添えた手紙には、「[[『魅惑』 詩篇よりも] 着想が古くにさかのぼるセミラミス une Sémiramis d'inspiration plus ancienne」という文言が見られ、「制作」ではなく「着想」が問題となっているからである。

では、ヴァレリーがこの詩を着想したのはいつごろのことか、またどこから着想を得たのだろうか。「セミラミスのアリア」の着想源としては、これまで、ヴォルテールの悲劇『セミラミス』およびそれを基にしたロッシーニのオペラ『セミラミーデ』、ヴィクトル・ユゴーの詩「世界七不思議」の第2番「バビロニアの庭園」（『諸世紀の伝説』第2版所収）、テオドール・ド・バンヴィルのソネ「セミラミス」（『王妃たち』所収）などが挙げられてきた⁷⁾。また、孤高を持する女主人公としてマラルメの「エロディアド」と比較されたり⁸⁾、あるいはまた、詩の調子においてランボーの「イリュミナション」やポール・クローデルの作品と比較されたりもしてきた⁹⁾。が、ヴァレリーの「セミラミス」の最も直接的な着想源となったと思われるのは、諸家の指摘するように、エドガー・ドガの油彩画《バビロンを建設するセミラミス¹⁰⁾》(1860-1861)である。

1896年2月にアンリ・ルアール宅でドガと知り合ってから以来、ヴィクトル＝マッセ街のアトリエに出入りしていたヴァレリーが、生涯画家のアトリエを離れなかったこの画を見た可能性は十分にある¹¹⁾。また、当時すでにドガ論¹²⁾を執筆しようとしていたほどこの画家に多大な関心を寄せていたヴァレリーは、印象派の画商デュラン＝リュエルのギャラリーでドガの作品を見つけ購入することもあった¹³⁾。そして、ローラーの指摘するように、1898年6月24日マラルメ宛の手紙から、そのころヴァレリーが《バビロンを建設するセミラミス》のための素描を含むドガのデッサン集を見ていたことが裏付けられる¹⁴⁾。

ただし、リュシーによれば、ヴァレリーが実際に「セミラミスのアリア」制作に着手したのはそれよりずいぶん後のことである。1917年9月26日にドガが死去した後、その作品のほとんどが競売にかけられたことにヴァレリーは心を痛め¹⁵⁾、さらに1918年5月14日『アクション・フランセーズ』紙上において、同誌の王政派の論客であった美術批評家ルイ・ディミエがドガの《セミラミス》を酷評したことに大きな衝撃を受けた¹⁶⁾。「セミラミスのアリア」はこのディミエによる酷評への反発を種として生まれたのであった。

以上のことが次の手書き草稿(AVAmS, f° 165 bis)から窺われる。やや長い引用となるが、この詩の出発点を知るうえできわめて貴重な資料であるため、フランス語原文の全容およびその訳文を掲げる(以下、訳文はすべて論者による)。

Songe [à] écrire à cause
art[icle] de Dimier
s[ur] Degas et contre
ce tableau

Air de Sémiramis¹⁷⁾

Le balcon

toutes choses
petites
image* de la puissance

Vision -
ocre*
qui fait respirer
largement

R. l.

Crescendo

C'est l'âme de tel jour que Sémiramis.

De ces ponts suspendus, de ces <mes> ponts de roses
Je jette de vastes <riches> regards - Transparence de l'air et de ma pensée -
<Tous sont ordres*> <Choses qui se contiennent les unes aux autres>
Ces fourmis sont à moi. Mon orgueil les dispose <compte les choses> - Ce chien aboie
<ces villes sont des choses>
Ces abîmes sont peuplés comme l'Océan
<de ces puissances perspectives>
Toute cette puissance, ces perspectives me montent à la tête
Je respire de si haut, ces capiteuses altitudes et distances
Le volume entier de ce monde. Ivresse de la grandeur
<La vue a la puissance de l'idée et du vin>
Je m'évanouis dans mes pensées. <âme de cet empire>
Tout mon empire est à mes narines comme une évaporation infiniment
pénétrante, qui fait ouvrir les poumons comme des ailes intérieures.
Je respire mon pouvoir. Ma domination m'élève au ciel.
Tous ces métiers, on entend geindre le câble et cogner le marteau.
L'eau souffre les machines et jaillit aux interstices - tuyaux
bâties
Le chant lui-même est une perspective -
Et au plus haut de ma puissance, de ma vision, comme
l'oiseau sur le cèdre - je chante ! - Je ne puis plus parler - <Aboi du chien>
Montée de l'orgueil, de l'excitation, du dépassement de soi - aux / cimes de la voix.
Strophes bâties - 4 × 8 ? 4 × 7 ? 10 × 7 ?

ドガについて
あの絵を非難する
ディエウの論考の
せいで書こうと思う

セミラミスのアリア

バルコニー

あらゆる
小さなもの
権力のイメージ・
呼吸を深くさせる
視野
黄土色*

R. l.¹⁸⁾

クレッシェンド

セミラミスとはある日の魂のこと。

この空中に架かった橋から この<私の>薔薇の橋から
私は広大な<豊かな>眼差しを投げる 空気と私の思考の透明さ
<すべては秩序*> <相互に含み含まれる事物>
この蟻どもは私のもの。私の誇りがそれらを配置する<事物を数える> この犬が吠える
<これらの街は物同然>
この深淵は〔生き物で〕満ちあふれている 大海のように
<これらの権力、見晴らしの>
この権力、この見晴らしが私の頭に昇って来る。
私はこれほどの高みから呼吸する、この頭をくらくらさせる高度と距離
この世界の全容量。大きさの陶酔
<視野には観念と酒の力がある>
私は私の思考のなかに消え去る。 <この帝国の魂>
私の帝国全土が私の鼻孔で気化して無限にしみ込んでくるかのようだ
しみ込む〔その空気〕が肺を内なる翼のように開かせる。
私はわが権力を呼吸する。わが支配力が私を天に引き上げる。
これらすべての仕事、ロープの軋る音、ハンマーを打つ音が聞こえる
水が機械〔の責苦〕を受け、隙き間から湧き出る パイプ
石組みの土台
歌そのものが見晴らしのようなものだ
そして私の権力と視野の最高の高みで、
杉の頂きの鳥のように 私は歌う！ もう話せない <犬の吠え声>
自尊心、高揚、自己超越〔の気分〕の高まり 声の絶頂へ
詩節の構成 4〔行詩〕×8〔節〕？ 4〔行詩〕×7〔節〕？ 10〔行詩〕×7〔節〕？

リュシーが1918年5月と推定するこの手稿には¹⁹⁾、「セミラミスのアリア」という題名とともに、詩の制作動機が草稿左上に明記されているが、自作の詩の着想源をこのように明かすことはヴァレリーにしてはきわめて珍しい。同草稿から、「セミラミスのアリア」という題名が雑誌初出以前の段階ですでに存在していたこと、しかもその「アリア（歌）」は、このバビロンの女王の支配する領土の広がりを感じさせるものであり（「歌そのものが見晴らしのようなものだ」）、「杉の頂きの鳥」のように「権力と視野の最高の高み」でうたわれるべき「アリア」、そして最後の「クレッシェンド」に至っては、「自尊心と自己超越の高まり」を体現するかのように「声の絶頂」に向かって昇りつめる「アリア」として構想されていたことが分かる。同草稿からはまた、ヴァレリーがこの詩の着想をまず散文で——とはいえずすでに詩句の律動を部分的に感じさせる詩的散文によって——書きとめつつ、詩の形式をおおよそ想定していたことも窺い知れる。4行詩とするか10行詩とするか迷いつつ、詩節の数を7-8節と見積もっているが²⁰⁾、実際には4行詩を20節以上連ねる結果となった。

以下、同草稿における素描がどのようなかたちで詩句に活かされたかを確認しながら各詩節を読解してゆくが、その前に「セミラミスのアリア」における詩節の追加および詩節の構成という問題について簡単に触れておきたい。

『レ・ゼクリ・ヌーヴォー』誌初出、『旧詩帖』初版、『魅惑』初版・再版までは全23詩節であり、それに新たに3詩節（第22-24詩節）を加えて全26詩節の構成となったのは『旧詩帖』再版以降のことである²¹⁾。『旧詩帖』再版はまた、詩節の増補にくわえ、アステリスク（*）による詩節の分割という点でも注目される。今日流布しているテキストでは第2-6詩節の前後にアステリスクを付すだけであるが、同版ではこの符号によって全26詩節が7部に分けられており、詩人の意図した詩節の構成を知るうえで示唆に富む。

本稿では、『旧詩帖』再版の詩節区分——第1詩節、第2-6詩節、第7-11詩節、第12-15詩節、第16-18詩節、第19-21詩節、第22-26詩節——にそくして各詩節を読み進め、最後の5詩節については、まず第22-24詩節が追加される以前の『旧詩帖』初版のかたちで読んだうえで、再版で増補された3詩節について後から考察することにする。その後、「セミラミスのアリア」が「旧詩」というレッテルとは裏腹に『若きパルク』刊行以後に書かれたという点について、この詩がたしかに後年の作であることを示す特徴を探るとともに、両詩篇に共通する詩の技法を考察する。また、「セミラミスのアリア」の制作はヴァレリーの実人生の出来事と無縁ではないと思われるため、最後にその点についても簡単に触れることにしたい。なお、テキストはプレイヤード版『作品集』所収のものに基づき、異文については随時原文に注記する。また、翻訳は既訳を参照のうえ拙訳する²²⁾。

1 詩の読解

第1詩節：セミラミス登場

str. I [v. 1-4]

| | |
|--|----------------------------|
| Dès l'aube ²³ , chers rayons, mon front songe | 夜が明けるや、光よ、わが額はそなたたちを |
| [à vous ceindre ! | [戴こうと夢想する！ |
| À peine il se redresse, il voit d'un œil qui dort | 身を起こすやいなや、額はまどろむ眼にみとめる |
| Sur le marbre absolu, le temps pâle se peindre, | 比類なき大理石の上に、色淡い時が彩られ、 |
| L'heure sur moi descendre et croître jusqu'à l'or... | 時刻がわが身に降りきたり大きくなって金となるのを…… |

時は「夜明け」、目覚めたばかりのセミラミスが「愛しき光線」（複数）に呼びかける。先に見た散文草稿に「バルコニー」と書き込みがあることから、女王はおそらくその高みに立っていると思われる。セミラミスが第一に意識するのは幾条もの「光」であり、それを冠として戴く（あるいはヘアバンドのように巻きつける）べき自身の「額」である。その「目」はなおもまどろみつつ、時の目覚めを、光と色の誕生をまのあたりにする。

第2-6詩節：「曙」の台詞

str. II [v. 5-8]

| | |
|---|----------------------------|
| ... « Existe !... Sois enfin toi-même ! dit l'Aurore, | ……「在れ！……ついにそなた自身となれ！」と曙が言う |
| Ô grande âme, il est temps que tu formes un corps ! | おお偉大な魂よ、いまや身体をなすべき時！ |
| Hâte-toi de choisir un jour digne d'éclorre, | 早く選びとれ、花開くに足る一日を、 |
| Parmi tant d'autres feux, tes immortels trésors ! | かくも多くの燦めきのなか、そなたの不滅の宝を！ |

str. III [v. 9-12]

| | |
|---|------------------------|
| Déjà, contre la nuit lutte l'âpre trompette ! | すでに、夜に対してぎらつく喇叭が戦っている！ |
| Une lèvre vivante attaque l'air glacé ; | 生き生きとした唇が凍てついた空気を襲う。 |
| L'or pur, de tour en tour, éclate et se répète, | 純金が、塔から塔へ、炸裂しては反響し、 |
| Rappelant tout l'espace aux splendeurs du passé ! | 空間全体を過去の輝きに呼び戻す！ |

str. IV [v. 13-16]

| | |
|--|--------------------------|
| Remonte aux vrais regards ! Tire-toi de tes ombres, | 真の眼差しに立ち返れ！自分の影から身を引き出せ、 |
| Et comme du nageur, dans le plein de la mer, | あたかも泳ぎ手が、潮の満ちた海のなか、 |
| Le talon tout-puissant l'expulse des eaux sombres, | 全能の踵でその身を暗い水から押し出すように、 |
| Toi, frappe au fond de l'être ! Interpelle ta chair, | お前は、存在の奥を叩け！お前の肉体に訴えよ、 |

str. V [v. 17-20]

| | |
|---|-------------------------|
| <i>Traverse sans retard ses invincibles trames,</i> | 断ちがたい肉体の糸をさっとくぐり抜けよ、 |
| <i>Épuise l'infini de l'effort impuissant,</i> | 延々とつづく無力な努力を汲み尽くせ、 |
| <i>Et débarrasse-toi d'un désordre de drames</i> | そなたのベッドの上でそなたの血の怪物が生みだす |
| <i>Qu'engendrent sur ton lit les monstres de ton sang !</i> | 乱れに乱れた惨劇からその身を解き放て！ |

str. VI [v. 21-24]

| | |
|---|-----------------------------|
| <i>J'accours de l'Orient suffire à ton caprice !</i> | 私は〈日出ずる方〉からそなたの気紛れを満たしに馳せる！ |
| <i>Et je te viens offrir mes plus purs aliments :</i> | そして私の最も純粋な糧をそなたに授けよう。 |
| <i>Que d'espace et de vent ta flamme se nourrisse !</i> | 空間と風により そなたの炎が養われんことを！ |
| <i>Viens te joindre à l'éclat de mes pressentiments ! »</i> | 私の予感の燦めきに加わりに来るのだ！！ |

第2-6詩節（イタリック体²⁴⁾）では「曙」がセミラミスに呼びかける。第2詩節の冒頭、リズムの変化によって話者の交替が告げられる（第5行は6音節目の句切りを保ちつつ、統辞法上のリズムは2-6-4あるいは3-6-3となる²⁵⁾。「曙」の語りは激しく、Toiへの命令形を畳みかけ（[5] [7] [13] [16] [17-19] [24]²⁶⁾）、感嘆符を連発する。特に、第4詩節から第5詩節にかけて、詩節を跨いで動詞の命令法を畳みかけるところは迫力がある。「曙」は「セミラミス」を名指して呼ぶことはせず、「偉大な魂」[6]に向かって呼びかけている。また「曙」の台詞にふさわしく、脚韻には「金色 or」の響きが鳴り響く。第1詩節を締めくくる「金色」の語および dort - orの脚韻を受け、第2詩節の脚韻はすべて [ɔR] (Aurore - corps - éclore - trésor) 一色に染まっており、さらに詩句の内部にも「金色」の語とその響きがちりばめられている (formes [6] ; immortels [8] ; L'or pur [11] ; effort [18] ; désordre [19] ; l'Orient [21])。

この「曙」の招きに応えるセミラミスの独白が、以下、第7詩節から最終詩節まで続く。

第7-11詩節：塔に昇るセミラミス

str. VII [v. 25-28]

| | |
|---|---------------------------|
| — Je réponds !... Je surgis de ma profonde absence ! | ——私は応える！…… わが深い不在から湧き出る！ |
| Mon cœur m'arrache aux morts que frôlait mon sommeil. | 私の心臓は、わが眠りの触れていた死者から抜け出し、 |
| Et vers mon but, grand aigle éclatant de puissance, | わが目的に向って、力の漲る大鷲さながら、 |
| Il m'emporte !... Je vole au-devant du soleil ! | この身を奪い去る！…… 太陽を迎えに私は飛ぶ！ |

str. VIII [v. 29-32]

| | |
|---|---------------------------|
| Je ne prends qu'une rose et fuis... La belle flèche | 私は薔薇一輪だけ取って逃れる…… 美しい矢を |
| Au flanc !... Ma tête enfante une foule de pas... | 脇腹に受け！…… 私の頭が歩みの群れを産み出し…… |
| Ils courent vers ma tour favorite, où la fraîche | それらが私の愛しき塔に駆け寄り、その爽やかな |
| Altitude m'appelle, et je lui tends les bras ! | 高みに呼ばれて、私は腕を差し伸べる！ |

str. IX [v. 33-36]

| | |
|--|-----------------------|
| Monte, ô Sémiramis, maîtresse d'une spire | 昇れ、おおセミラミス、螺旋を支配する者よ、 |
| Qui d'un cœur sans amour s'élançait au seul honneur ! | 愛なき心でひたすら誉れに向って聳え立つ塔！ |
| Ton œil impérial a soif du grand empire | おまえの傲然たる眼が渇き求める大帝国内 |
| À qui ton sceptre dur fait sentir le bonheur... ²⁷⁾ | おまえの硬い王笏が幸福を感じさせる…… |

str. X [v. 37-40]

| | |
|---|------------------------|
| Ose ²⁸⁾ l'abîme !.. Passe un dernier pont de roses ! | 深淵に挑め！…… 最後の薔薇の橋を渡れ！ |
| Je t'approche, péril ! Orgueil plus irrité ! | 私はおまえに近づく、危険よ！誇りを煽られて！ |
| Ces fourmis sont à moi ! Ces villes sont mes choses, | この蟻どもは私のもの！これらの街は私の物、 |
| Ces chemins sont les traits de mon autorité ! | この道もあの道もわが権力の描線だ！ |

str. XI [v. 41-44]

| | |
|---|----------------------|
| C'est une vaste peau fauve que mon royaume ! ²⁹⁾ | 私の王国は広大な猛獣の毛皮！ |
| J'ai tué le lion qui portait cette peau : | この皮を纏っていた獅子を私は殺した。 |
| Mais encor ³⁰⁾ le fumet du féroce fantôme | だが、なおも猙獰な幻の獣臭さが |
| Flotte chargé de mort, et garde mon troupeau ! | 死臭を漂わせ、わが羊の群れを守っている！ |

第7-11詩節では、セミラミスの雄々しい姿（「力の漲る大鷲」[27]）が、「螺旋の塔」[31, 33]へ向かう上昇志向とともに「獣の匂い」[43]の充満するなか描き出される。

まず第7詩節冒頭から第8詩節にかけて、第2詩節冒頭でもそうであったように、リズムの変化によって話者の交替が示される。いずれの詩行も第6音節目の句切りを例外なく守りつつ、第7詩節各行の統辞法上のリズムは3-9、6-6、4-8、3-9と変化に富んでいる。第8詩節のリズム変動はさらに激しく、各行の統辞法上のリズムは8-4、2-10、9-3、6-6と揺らぐうえ、1行目から2行目、3行目から4行目にかけて句跨ぎを含む（第30行冒頭の送り語 « Au flanc » および第31行末尾の逆送り語 « la flèche »）。また第29行の内的送り語 « Je ne prends qu'une rose // et fuis... » は「美しい矢を脇腹に受け」ながら「逃れ去る」鷲＝セミラミスの動きを巧みに伝えるだろう。

「曙」の招きに応じつつ（「私は応える」[5]）、セミラミスはむしろわれとわが身に向かって命令する（「昇れ、おおセミラミス」[33]、「深淵に挑め」[37]）。セミラミスはみずから「螺旋を支配する者（螺旋の女王）」[33]と自称するが、「愛なき心」で「ひたすら誉れに向かって聳え立つ塔」はセミラミス自身の象徴にはかならず、「湧き出る」[25]、「太陽を迎えに飛ぶ」[28]、「高みに呼ばれて」[32]といった語句が「愛する塔」[31]に向かうセミラミスの上昇志向を強調するだろう。第1詩節では「眠っていた目」[2]も、いまや皇帝然とした「傲岸な目」[35]に変わっ

しており、またサディスティックな喜びも表現されている（「お前の硬い王笏が大帝国に幸福を感じさせる」[36]）

セミラミスの王国には獣の匂いが充満している。セミラミス自身（の「心」）が「力の漲る大鷲」[27]であり、その「王国」は女王自ら殺めた「獅子」の「毛皮」で出来ている [37-38]。支配下に蠢く民衆は「蟻ども」[39]あるいは「羊の群れ」であり、それを守る「獰猛な幻の獣臭さ」[43]が [f] 音の頭韻 (le fumet du féroce fantôme / Flotte) をともなうて漂っている。なお、草稿には「猿の女王」や「蜜蜂の女王」という表現も見られる³¹⁾。

他方、「薔薇の橋」[37]のイメージや「この蟻どもは私のもの」[39]という表現は、先に見た最初期の散文草稿 (AVAmS, f° 165bis) の冒頭部分に記されており、この詩の素描の出発点となるものであった。また「力・権力 puissance」[27]の語は、同散文草稿に4度書きつけられていたこの詩のキーワードである。

第 12-15 詩節：天と地のあいだ

str. XII [v. 45-48]

Enfin, j'offre au soleil le secret de mes charmes !
Jamais il n'a doré de seuil si gracieux !
De ma fragilité je goûte les alarmes
Entre le double appel de la terre et des cieux.

ついに、私は太陽にわが魅惑の秘密を捧げる！
太陽もこれほど優美な皮膚を金に染めたことはない！
わが身の脆さもたらす不安を私は味わう
大地と天の双方に呼び求められて。

str. XIII [v. 49-52]

Repas de ma puissance, intelligible orgie,
Quel parvis vapoureux de toits et de forêts
Place aux pieds de la pure et divine vigie,
Ce calme éloignement d'événements secrets !

わが権力の食卓、理性的な狂宴、
屋根と森との何とおぼろげな前庭を
清く神聖な見張りの塔の足下に置くことか、
秘密の出来事からのこの静謐な遠離は！

str. XIV [v. 53-56]

L'âme enfin sur ce faite a trouvé ses demeures !
Ô de quelle grandeur, elle tient sa grandeur
Quand mon cœur soulevé d'ailes intérieures
Ouvre au ciel en moi-même une autre profondeur !

魂はついにこの頂きにおのが住みかを見出した！
おお何たる大きさから魂はその偉大を授かることか
私の心臓が内なる翼にふわりと上げられ
私自身の内なる空に別の深みを広げる時！

str. XV [v. 57-60]

Anxieuse d'azur, de gloire consumée,
Poitrine, gouffre d'ombre aux narines de chair,
Aspire cet encens d'âmes et de fumée
Qui monte d'une ville analogue à la mer !

蒼穹を案じ、栄光に燃え尽きた、
胸よ、肉の鼻孔に通じる底知れぬ闇の淵よ、
海にも似た街から昇ってくる
魂と煙からなるこの香を吸い込むのだ！

第 12-15 詩節では、雄々しいセミラミスの「秘密」[46] と「脆さ」[47] が打ち明けられ、「大地と天の双方の呼び声のあいだ」[48] に引き裂かれた女王の内なる葛藤が表現される。セミラミスを「大地」の方へ引き寄せる引力は、彼女自身の「魅惑の秘密」[45]、その「優美な皮膚（敷居）」[46]、つまり女の「肉体」[58] である。「わが身の脆さがもたらす不安を味わう」[47]、「わが権力の食卓」、「理性的な狂宴」[49] といった表現によって、セミラミスの「愛なき心」[34] の情事が匂わされる。が、そうした「秘密の出来事」[52]からセミラミスは「静かに遠く離れ」[52]、大地の引力に逆らってふたたび高みを目指す。そして塔の「頂き」のうえに「住まい」を見出した「魂」は、自らの「偉大さ」と、それを授ける帝国の「大きさ」に感嘆する [53-54]。先に見た散文草稿には「大きさの陶醉」や「視野には観念と酒の力がある」という表現が見られたが、この広大な見晴らしのもたらす陶醉感が「grandeur」という語の反復によって、またこの語に含まれる [œ:r] のこだま (demeures – grandeur – intérieures – profondeur の脚韻および第 55 行の mon cœur) によって表現されていると思われる。またセミラミス = 鳥（「鷺」）の比喩から導かれる「内なる翼」のイメージは、この偉大な魂の飛翔を喚起するだけでなく、深い呼吸の感覚とも結びつくことが先に見た散文草稿から窺われる。「私の帝国全土が私の鼻孔のところで気化し、無限にしみ込んでくる〔その空気〕が肺を内なる翼のように開かせる」というように「内なる翼」は「肺」の比喩として用いられていた。肺のかたちと深い呼吸の感覚と結びついたこのきわめて身体的なイメージは、空へ昇る運動と同時に、身体内部の「深み」[56] へ、「肉の鼻孔に通じる」「胸」の「底知れぬ闇の淵」[58] へ向かう運動を喚起するだろう。かくしてセミラミスは再び「大地」に引き戻される。なお、こうした深呼吸の感覚は「巫女」（『魅惑』所収）にも見られ³²⁾、「大地と天の双方に呼び求められ」る宿命的な有りようは「生命」を「踊る女」にたとえる対話篇『魂と舞踏』にも描かれている³³⁾。

第 16-18 詩節：神殿建設のどよめき

str. XVI [v. 61-64]

Soleil, soleil, regarde en toi rire mes ruches !
L'intense et sans repos Babylone bruit.
Toute rumeur³⁴⁾ de chars, clairons, chaînes de cruches
Et plaintes de la pierre au mortel qui construit.

太陽よ、太陽よ、わが蜂の巣の哄笑を見よ！
強烈にして休みなきバビロンがどよめく、
戦車の、喇叭の、瓶や壺やの連鎖のざわめき、
建設する死すべき身にのしかかる石の呻き。

str. XVII [v. 65-68]

Qu'ils flattent mon désir de temples implacables,
Les sons aigus de scie et les cris des ciseaux,
Et ces gémissements de marbres et de câbles
Qui peuplent l'air vivant de structure et d'oiseaux !

仮借なき神殿を望むわが心をなんとそそることか、
のこりのみの
鋸の鋭い響きと鑿の叫喚は！
そしてこの大理石と大綱の呻き声が
活気づく空気を構造と鳥で満たす！

str. XVIII [v. 69-72]

| | |
|--|------------------------|
| Je vois mon temple neuf naître parmi les mondes. | 全世界のなかに私の新たな神殿が生まれ、 |
| Et mon vœu prendre place au séjour des destins ; | 私の願望が運命の国に鎮座するのが見える。 |
| Il semble de soi-même au ciel monter par ondes | 見分けのつかぬ行為の沸き立つなか、波に乗って |
| Sous le bouillonnement des actes indistincts. | わが神殿はひとりでに天に昇ってゆくようだ。 |

第16-18詩節では、ふたたび意気揚々としたセミラミスの「太陽」への呼びかけに続いて、「神殿」建設の活気とその凄まじい騒音が喚起される。このあたりはヴァレリー詩の勢ぞろいといった感があり、第16詩節冒頭の「太陽」への挑発的な呼びかけは「蛇の素描」（『魅惑』所収）第3詩節の出だし（「太陽よ、太陽よ！……輝きわたる過ちよ！³⁵⁾」）を、あるいは「海辺の墓地」第6詩節の「青空よ、真の空よ、変わる私を見つめたまえ³⁶⁾」を想起させる。また *ruches - cruches* の脚韻や、神殿建設の音響を模倣するような子音の連打——*rire mes ruches ; Babylone bruit ; chars, clairons, chaînes de cruches ; plaintes de la pierre* における [R] [b] [ʃ] [k] [p] の頭韻——は、おなじく怒涛の音韻を畳みかける「夏」（『旧詩帖』所収）の冒頭部分を想い起させる³⁷⁾。また、第17詩節の鋭い母音 [i] [y] の連続（*Les sons aigus de scie et les cris des ciseaux*）もまさしく詩句の意味するところを直に伝えるかのようなのである。そして詩節を締めくく「構造と鳥」のイメージが無機物と有機物を対比させつつ、両者の混淆した叫びによって「生氣あふれる空気」を満たす。こうした音響のイメージは最初期の草稿にも「これらすべての仕事、ロープ（câble）の軋む音、ハンマーを打つ音が聞こえる」と記されていたが、その横に付記された「R. l」の文字はこうした音韻効果を意図したものではないかと思われる。とくに [R] 音は第16詩節の脚韻を中心に激しい「どよめ [き] bruit」[62] や「ざわめき rumeur」[63] を表現するかのようである。[l] 音の方はそれほど顕著ではないが、たとえば「石の嘆き *plaintes de la pierre*」[64] などとその畳韻が聞き取れる。

他方、第18詩節では「神殿」が「見分けのつかぬ行為の沸き立つ」なか「波に乗って昇ってゆく」[71-72] さまが鼻母音を多用して表現されており（第18詩節の脚韻に加え、*mon temple, monter par ondes, bouillonnement des actes indistincts* など）、イメージと音韻の調和が感じられる。なお、「神殿」の上昇というイメージは「オルフェ」（『旧詩帖』所収）最終詩節の「夕闇に浸る半身あらわな神殿の飛翔」を想起させる³⁸⁾。

第19-21詩節：民衆のざわめき

str. XIX [v. 73-76]

| | |
|--|------------------------|
| Peuple stupide, à qui ma puissance m'enchaîne, | 愚かしき民よ、わが権力は私をおまえに繋ぐ、 |
| Hélas ! mon orgueil même a besoin de tes bras ! | ああ！わが自尊心さえおまえの腕を必要とする！ |
| Et que ferait mon cœur s'il n'aimait cette haine | そして無数の頭をかくも快くわが足下に敷く |
| Dont l'innombrable tête est si douce à mes pas ? | この憎しみを愛さずに私の心はどうしたらよい？ |

str. XX [v. 77-80]

| | |
|---|----------------------|
| Plate, elle me murmure une musique telle | ひれ伏す、無数の頭のささやくひそひそ声は |
| Que le calme de l'onde en fait de sa fureur, ³⁹⁾ | 風いだ波の怒りのこもった音楽のようだ、 |
| Quand elle se rapaise ⁴⁰⁾ aux pieds d'une mortelle | 死すべき女の足下に静まりかえるその頭が |
| Mais qu'elle se réserve un retour de terreur. | 恐怖のぶり返しを内に秘めている時。 |

str. XXI [v. 81-84]

| | |
|---|------------------------|
| En vain j'entends monter contre ma face auguste | 私は無意味と聞き捨てる、わが厳かな顔まで |
| Ce murmure de crainte et de férocité : | この恐れと獐猛さのざわめきが昇ってくるのを。 |
| À l'image des dieux la grande âme est injuste | 神々に倣って不正をはたらくまでに |
| Tant elle s'appareille à la nécessité ! | 偉大な魂は必然と釣り合うものとなる！ |

第 19-21 詩節では、「愚かしき民」[73] に向かって呼びかけるセミラミスの微妙な心理、つまり支配者と被支配者の相互依存という権力構造を自覚する女王が民衆に対して抱く侮蔑と懸念が表明される。神殿建設の大音響が印象的であった先の 3 詩節（第 16-18 詩節）から聴覚のイメージを引き継ぎながら、ここではそれを民衆の不平のざわめきに転じる。

第 19 詩節では、まさしく自らの「権力」によって「愚かしき民」に「繫」がれていることを嘆くセミラミスが、「足下」に従える民衆への「憎しみ」を打ち明け、その憎悪を「愛する」[75] と言うが、「愛なき心」[34] の持ち主の「憎しみを愛する心」とは、自らが他者に依存しなければならないことに耐えられぬ「自尊心」[74] の裏返しにほかなるまい。民衆の「無数の頭」[76] を心地よく足蹴にする姿にその心がよく表れているが、「この憎しみを愛さずにどうしたらよい？」と自問するところには女王の心理の陰影もうかがわれる。

第 20 詩節でも、冒頭の「ひれ伏す（平べったい）」[77] という形容詞や、民衆の押し殺した不平の声を「音楽」[77] に喩えるところ——[m] 音の畳韻 (elle me murmure une musique) はその「風いだ波の怒りのこもった音楽」を模倣するかのようである——、あるいはまたそれを鎮める自身の「足下」[79] を再度強調するところに、セミラミスの民衆に対する侮蔑感と自負心の強さが窺える反面、自らを「死すべき女 une mortelle」[79] と言うあたりに民衆の反乱を懸念する女王の不安が読み取れる。

第 21 詩節では、そうした自らの不安を払拭しようとするかのように、セミラミスは「恐れと獐猛さ」の入り混じった民衆の「ざわめき」が自分の耳まで届くとしても「むなしい（意味はない）」[81] と切り捨てる。そして自らの「厳かな顔」[81] を引き締め、「神々」にも等しく「必然」的なものとなった自らの「偉大な魂」を誇る [83-84]。最後の 2 行は、「セミラミスのアリア」制作から 10 年余り後、同じくこの伝説的な女王を主題として、ヴァレリーが作曲家アルチュール・オネゲルと共同制作した「3 幕および 2 つの間奏曲からなる音楽劇」『セミラミス』（1934 年パリのオペラ座初演）の最後の台詞を想起させる。

私は自分が本当に実在したことを後世の人々が疑うほど偉大になることを望んだ…… 精神の創造物〔伝説〕とみなされるしかないほどに強くまた美しくあることを望んだ。最高の栄光とは、自らを考えられないものとする神々の栄光ではないか？／「ありえない、信じられない」と〔後世の〕人はセミラミスについて言うだろう……「信じられない、——それゆえ神のようだ……」と⁴¹⁾

「セミラミスのアリア」決定稿では、第21詩節の後、1926年再版で追加された3詩節がつづくが、まずは1920年初版の形にそって、この詩を締めくくる最終2詩節を読むことにしよう。

最終2詩節：結末のクレッシェンド

str. XXV [v. 97-100]

| | |
|---|--------------------------|
| Qu'ils sont doux à mon cœur les temples qu'il enfante | 私の心から産まれた神殿はなんと心に沁み入ることか |
| Quand tiré lentement du songe de mes seins, | わが胸の夢想からゆっくりと引き出され、 |
| Je vois un monument de masse triomphante | 勝ち誇る量塊の記念碑が、私の眼差しのなか |
| Joindre dans mes regards ⁴²⁾ l'ombre de mes desseins ! | わが構想の影と一体となるのを目にする時！ |

str. XXVI [v. 101-104]

| | |
|--|-----------------------------|
| Battez, cymbales d'or, mamelles cadencées, | 鳴り響け、金のシンバルよ、リズムに乗った乳房よ、 |
| Et roses palpitant sur ma pure paroi ! | 私の清らかな壁に打ち震える薔薇たちよ！ |
| Que je m'évanouisse en mes vastes pensées, | わが広大な思念のうちにわれとわが身の消え去らんことを、 |
| Sage Sémiramis, enchantresse et roi ! | 賢者セミラミス、魅惑的な女にして王！ |

最後の2詩節はともに感嘆文で締めくくられるが、結末に向かって増えてゆくその感嘆符は、先に見た散文草稿における「クレッシェンド」という言葉を思い起こさせる。最終詩節はまさに「自尊心、高揚、自己超越〔の気分〕の高まり」を表現する「声の絶頂」において叫ばれる。

第25詩節（初版では第22詩節）は、この結末のフォルティッシモを際立たせるために、また、切望した「神殿」をようやく眼前にするセミラミスの感動を伝えるように、「優し〔く〕doux」[97]、「ゆっくりと lentement」[98]と読み始めるべきだろう。「産む」[97]という動詞は、創造行為を受胎になぞらえ⁴³⁾、セミラミスの「心」から生まれた「神殿」が孤高を貫く女王の唯一の「子」であることを示しつつ、「勝ち誇った」脚韻（enfante - triomphante）を響かせる。

第26詩節（初版では第23詩節）は、眺望のきく高みからセミラミスが「神殿」を見やるといふパノラマ的構図から、セミラミス自身へと一挙にズームアップし、ますます速度を高めてゆく官能的な乱舞で締めくくられる。「リズムに乗った乳房⁴⁴⁾」を「金のシンバル」さながら打ち鳴らし、その「清らかな壁」に「薔薇」の乳首を打ち震えさせる「魅惑的な女」セミラミス。が、あらわな上半身を激しく揺らしつつ、この「賢者」が望むのはみずからの官能的な肉体の消失あるいは昇華にほかならない——「わが広大な思念のうちにわれとわが身の消え去らんことを！」。

17世紀フランスの宮廷説教師ルイ・ブルダルーからの借用と言われる一句だが、ヴァレリーは「野心」を諷めるブルダルーの説教をいわば逆手にとって、みずから「傲慢」を誇るセミラミスの口からこの言葉を言わしめている⁴⁵⁾。自らの思念のなかに消え去るというイメージはすでに最初期の草稿に見え (Je m'évanouis dans mes pensées)、それにつづいて「この帝国の魂」と追記されていた。肉体は思念のなかに消えて「帝国の魂」となるの謂いだろうか。また、「われとわが身の消え去らん」(Que je m'évanouisse) という叫びのうちに「賢者セミラミス」(Sage Sémiramis) のアナグラム的なこだまを聞き取ることもできるかもしれない⁴⁶⁾。他方、「私の清らかな壁」[102] は精神的に純潔なセミラミスの胸の暗喩だが、肉体を建物に喩えるこの表現は、女王の身体が「神殿」と化すというイメージを生み出すだろう。われとわが身を消し去ったセミラミスが後に残すのは、自らを伝説化する「神殿」と、それを生んだ「広大な思念」だけである。

1926年の追加詩節：愛欲場面の挿入

はじめに述べたように、この詩は当初全23詩節であり、『旧詩帖』再版以降、新たに3詩節を加えて全26詩節の構成となったが、『旧詩帖』初版において、「セミラミス」に「未完の詩」という付記が添えられたのは、まさしくこの3詩節を欠くためであると思われる。第21詩節と最終2詩節のあいだに挿入された追加詩節は次のようなものである。

第22-24詩節

str. XXII [v. 85-88]

Des douceurs de l'amour quoique parfois touchée,
Pourtant nulle tendresse et nuls renoncements⁴⁷⁾
Ne me laissent captive et victime couchée
Dans les puissants liens du sommeil des amants !

愛の甘さに時として触れられることがあっても、
どんな優しさに、またどんな諦めによっても
私は、愛人どもの眠りの強い絆のなかに
横たわった生贄の膚のままではない！

str. XXIII [v. 89-92]

Baisers, baves d'amour, basses béatitudes,
Ô mouvements marins des amants confondus,
Mon cœur m'a conseillé de telles solitudes,
Et j'ai placé si haut mes jardins suspendus

くちづけ、愛欲のよだれ、低俗なしあわせ、
おお、もつれあった愛人どもの波の動き、
私の心が私にこれほど孤独を説き勧め、
わが空中庭園をかくも高みに設けたからには

str. XXIV [v. 93-96]

Que mes suprêmes fleurs n'attendent que la foudre
Et qu'en dépit des pleurs des amants⁴⁸⁾ les plus beaux,
À mes roses, la main qui touche tombe en poudre :
Mes plus doux souvenirs bâtissent des tombeaux !

わが最上の花々はただ雷だけを待ちのぞみ、
最も美しい愛人たちの涙にも動かさず、
私の薔薇に触れる手は粉々に碎かれ、
最も甘い思い出が墓という墓を築く！

第22詩節の冒頭詩句「愛の甘さに時として触れることがあっても」は、詩の転調を告げるべく、ひととき優しく甘い声で歌われる一句だろう。「神」にも比肩する「偉大な魂」[83] からひとりの女人へとセミラミスは身を落とす。が、愛に「囚われ」、「横たわった生贄」[87] のままであること、「愛人たち」[88] の相対性のなかにとどまることは、この絶対者の矜持が許さない。

第23詩節は「愛」の行為を侮蔑的な調子で喚起する。*Baisers, baves d'amour, basses béatitudes* における [b] 音の頭韻には、「くちづけ」の名残を、「愛のよだれ」を、「低俗なしあわせ」を吐き捨てるような侮蔑感が強く感じられる。次行の [m] 音の畳韻と鼻母音の半諧音 (*Ô mouvements marins des amants confondus*,) にはそうした侮蔑感はさほど感じられず、むしろ絡み合った身を波のように揺らす仕草が喚起されるが、いずれにせよこの相対的な至福の世界への侮蔑こそが、絶対の高みへ昇ろうとする原動力となるものだろう。詩節末尾に置かれた「空中庭園」の語は、まさしくそれにふさわしく、その後句読点を付さず、詩節間の空白に架かったまま宙づりに (*suspendus*) されている (*si-que* の構文による詩節跨ぎ)。

第24詩節。「空中庭園」に咲き誇る「私の最上の花々」はただ「雷」に打たれることのみを待望する。愛人たちの「涙」にも動かされず、「私の薔薇」に「触れる手」を切り落とし、幾夜の「最も甘い思い出」によって次々に「墓」を打ち建てる。

このあたりの心理の動き、「愛」の「低俗なしあわせ」に身を落とす「女人」から、愛人との相対関係に我慢ならず、それを侮蔑して、絶対的な「孤独」の高みに昇ろうとする心理の動きは、先述した1934年の音楽劇『セミラミス』にも表現されている。第1幕「戦車」において、敵国の王たちの頭を踏みつけて登場するこの女王は、第2幕「ベッド」において、捕虜の男の美貌に目をとめ、それと交わる。が、第3幕「塔」では、情事後、鼻を高くした男を殺し、「塔」を昇って夜の星空に対峙する。「ベッド」から「塔」へ、濡れ場から夜空へ、下降する快楽から上昇する矜持へ、セミラミスの心理は一変する。

1926年に追加された3詩節は、こうした「女」と「王」のあいだを激しく揺れるセミラミスの心理を描きこむために挿入されたものにちがいない。それによって、詩の終盤における「神殿」建設から完成へといたる流れに大きな転機が導入され、最後の官能的な乱舞はより含みあるものとなった。「リズムに乗った乳房」とその「打ち震える薔薇」もあらわなセミラミスの乱舞は、官能をそそる挑発的な身振りというよりは、官能のよろこびの記憶が残る自らの身体を激しく打ちつけ、そこから飛び立ってゆくための儀式のようである。

詩全体：文法上の性の揺らぎ

これまでに見たように、女王セミラミスはまさしく女と王のあいだを揺れ動く存在であるが、両極のあいだの揺らぎあるいは葛藤は、それを表現する語彙の文法上の性 (*genre*) にまで反映していると思われる。以下、文法上の性の揺らぎという観点から、詩全体をたどりなおしてみたい。

第1詩節では、セミラミスは「私」とは言わずに「私の額 *mon front*」[1] と言う。そしてこの男性名詞を代名詞 *il* で受け、それを主語に立てるところに、男性化するセミラミスの精神が読み取れる。

第2-6詩節における「曙」の台詞は、先述のように、セミラミス是直接名指すことはなく「偉大な魂 grande âme」[6]に呼びかける。「魂」は女性名詞だが「偉大な」という形容を伴ううえ、「曙」の呼びかけにはセミラミスが女性であることを明示する文法上の印はない。眠りから覚めるセミラミスを喩える「泳ぎ手 nageur」[14]の比喩も男性形（あるいは中性形）である。

第7-11詩節において、セミラミスは初めて「私」と言い、「セミラミス」と名乗る（というよりむしろわれとわが身に呼びかける）が、ここでもセミラミスは自らを男性化する。第7詩節、「私の心臓 mon cœur」は「力の漲る大鷲」に喩えられ、しかもそれが代名詞の il [28]で受けられる。第8詩節の「歩みの一群 une foule de pas」を受ける男性複数形 ils [31]も、女王を取り巻く男性的な雰囲気強めるだろう。もっとも、第9詩節の「女主人（女王）maîtresse」[33]という語はセミラミスが女性であることを明示するが、「螺旋の」という補語を伴ってむしろ「支配する者」という意味合いが前景化すると思われる。それに続く「傲然たる目」や「硬い王笏」といった表現も支配者としての側面を強調するだろう。

が、詩の中盤に差しかかると、この雄々しい女王も自らの「魅惑の秘密」[45]とともにその「脆さ」[47]を見せはじめる。第12-15詩節は男性化したセミラミスが女性的な一面をあらわにする第一の転機であり、「大地と天の双方に呼び求められて」[48]という表現がこの両極に引き裂かれる女王のありようを端的に示す。第14詩節では「魂 l'âme」の「偉大さ」を誇りながらもそれを代名詞 elle [54]で受け、第15詩節ではさらに「胸 poitrine」[58]のイメージが二つの女性形（「不安な anxieuse」と「焼き尽くされた consumée」）に導かれて現れ、「大地」の引力に引き寄せられるセミラミスの女性性を強調すると思われる。

第16-18詩節では、「太陽よ、太陽よ」と声高に叫びつつ、セミラミスは再び「天」を目指し、自らを立て直そうとするかのようなのである。先に見たように、第16詩節以降、「神殿」建設の様子が大音響とともに喚起されるが、「ひとりでに天に昇ってゆく」「私の神殿」は代名詞 il [71]で受けられている。

第19-21詩節では、神殿建設のどよめきを民衆のざわめきに転じつつ、「愚かしき民」の「無数の頭」を代名詞 elle で受け、それを三度繰り返す [77, 79, 80] ことによって、いわば民衆をひとまとめに女性化する一方、民衆に対する「憎しみを愛する」セミラミスの「心」は代名詞 il [75]で受けられ、転倒した男女の対比を際立たせる。とはいえ、第22詩節の「死すべき女 une mortelle」[79]という表現は、民衆を鎮圧しながらも、その反乱を懸念する女王の口から思わず漏れた弱みを表現するかのようであり、第21詩節でも矜持を保とうとする「偉大な魂」が代名詞 elle で受けられ、女王は心ならずも女の性を垣間見せている。

1926年に追加された第22-24詩節は、まさしくこの「死すべき女」の性を強調するために挿入されたものと思われるが、とりわけ第22詩節において、セミラミスを形容する語に女性形の語尾が顕著に現れている⁴⁹⁾。脚韻に配置された touchée と couchée [85-87]、さらに半句末に置かれた captive [87]の女性形語尾は、たとえこの女王のプライドが愛の「虜」[87]のままであることを許さないとしても、「愛の甘さ」に「触れられた」セミラミスが「女」になったことを示す明らかな印である。第24詩節の「私の最上の花々」[93]や「私の薔薇」[95]といったイマー

ジュも、セミラミスの女性性を強調するだろう。

最終2詩節では、この花のイメージを引き継ぎながら、セミラミスの「胸」に焦点が絞られる。第25詩節の「私の胸」[25]は神殿の「夢想」を宿す「心」とほぼ同義だが、これは第26詩節の「リズムに乗った乳房」[101]を導くための伏線だろう。「薔薇」の乳首をあらわに乱舞する女は、しかしながら「わが広大な思念のうちにわれとわが身の消え去らんことを」と叫びつつ、自らの肉体とその女性性から身を解き放とうとする。そして最終行ではまさしくそうした精神の動きが文法上の性の変化によって象徴的に示される。「賢者 sage」(男女同形)セミラミスは、「魅惑的な女 enchanteresse」(女性形)から「王 roi」(男性形)へ、女から男へ、というよりも性別を越えた高みへ昇りつめて消えさろうとするのである。

なお、4行詩を26詩節連ねるこの詩において、各詩節はいずれも交差韻からなり、女性韻ではじまり男性韻で締めくくられる(FMFM)。この脚韻構成も、以上に述べたセミラミスの精神の軌跡と調和するものであり、「女」から「王」への変貌を暗に示しているとみなすこともできよう。

「螺旋〔の塔〕を支配する女王」[33]でありながら「死すべき女」[79]でもあるセミラミスは、「大鷲」のごとき「心臓」と「偉大な魂」によって天を駆けながら、その「肉体」とくに「乳房」によって「大地」に結びつけられている。が、「大地と天の双方に呼び求められて」、ひとたび「大地」に身を落としたとしても、ふたたび「天」を目指す運動こそが「セミラミス」——草稿の言葉借りれば(詩人自身の)「ある日の魂」——の姿にほかならない。

2 後年の作の特徴

はじめに述べたように「セミラミスのアリア」は『若きパルク』以後に書かれた比較的新しい詩であるが、以下、その特徴を示すと思われる点を挙げてみよう。

2-1 主題：雄々しい女・目覚め・朝

『旧詩帖』所収詩篇には女性をうたった詩が多くある——「紡ぐ女」「エレヌ」「ヴィーナスの誕生」「夢幻境」「水浴」「眠れる森で」「むなしい踊り子たち」「挿話」「ながめ」「夏」「アンヌ」——が、それらの女性と比べると「セミラミス」の特異性が際立つ。まず、『旧詩帖』における女性の多くがいかにも女性的な優美さをたたえているのに対し、「セミラミス」は雄々しい女傑である。もっとも、ヴァレリーの若書きの詩のなかには、強い女をうたった例(「暴行⁵⁰⁾」など)がないわけではないが稀であり、権力者をうたった「皇帝の行進⁵¹⁾」では、「カエサル」と同じく、いかにも雄々しい男性の英雄が描かれている。また、『旧詩帖』の女性たちがしばしば眠っている、あるいはそうでなくとも夢の雰囲気浸されているのに対し、「セミラミス」は目覚めており、しかも目覚めへの意志を声高にうたっている(第26詩節において「曙」がセミラミスに語りかける台詞は、曙光に対峙する女王がわれとわが身に言い聞かせる言葉にほかならない)。

それに関連して、「セミラミスのアリア」が「夜明け」から始まることも、「夜」と「夕暮れ」をうたうことの多い初期詩篇からこの詩を分かち特徴とみなすことができる。「エレヌ」や「ヴィーナスの誕生」も夜明けあるいは朝を舞台としているが、光の強度および目覚めへの意志において「セミラミス」はむしろ『魅惑』の「曙」に近い。

2-2 形式：女性の一人称・詩句の韻律

『旧詩帖』およびヴァレリーの初期詩篇に現れる女性たちと「セミラミス」の違いとして、前者がほとんどの場合、3人称で描かれているのに対し、後者では1人称の女性が語るという点も注目される。『旧詩帖』所収詩篇のなかで「セミラミス」以外に女性が語るのは「エレヌ」だけであるが、その独白はよく知られているように『若きパルク』の母体となったものである。初期詩篇のなかでも「ヴェネチア女の遺言⁵²⁾」が女性の1人称語りとなっているが、管見の及ぶかぎり、これが唯一の例である。他方、『魅惑』では「巫女」や「蜜蜂」が、また1917-18年に書かれた詩「若い娘⁵³⁾」などが女性1人称で書かれている。その独白の調子において「セミラミス」に近いのは『若きパルク』と「巫女」であろう。

「セミラミスのアリア」が『若きパルク』以後に書かれた後年の作であることをより明確に示すのは、その詩句の韻律である。アレクサンドランを104行連ねるこの詩において、まず注目すべき韻律上の特徴は、中央の句切りを揺るがせるような非古典的詩句をまったく含まないという点である。確かに、各詩節の読解に際して述べたように、特に話者が交替する場面（第2詩節冒頭および第7-8詩節）においてリズムの変化が生じており、句跨ぎおよび送り語の使用が目立つが、第6音節目に強勢可能な語を配するという古典的詩法の要諦は例外なく遵守されている。『旧詩帖』所収詩篇中、アレクサンドランで書かれた詩篇は18篇あり、そのうち中央の句切りを揺るがせる詩句をまったく含まないのは「水浴」「異容な火」「カエサル」「セミラミス」の4篇だけである。それ以外の詩篇は象徴派風のリズムの揺らぎを有する詩句を少なくとも一つは含み、『旧詩帖』所収以前の初稿においてはしばしばその割合がさらに高くなる。他方、『魅惑』におけるアレクサンドランの詩（「眠る女」「室内」「漕ぐ人」）においては、「セミラミスのアリア」におけるのと同様、句跨ぎや送り語を含むことはあっても古典的な句切りを揺るがせることは決していない。アレクサンドランを512行連ねる『若きパルク』についてもほぼ同様のことが言える。要するに、詩句の韻律という点で、「セミラミスのアリア」は『旧詩帖』詩篇群の多くと区別され、『若きパルク』および『魅惑』の詩篇との親近性を示しているのである。

2-3 新しい詩篇群との関連

この詩と新しい詩篇群との関連性はさらに詩の生成過程にまで及ぶ。フロランス・ド・リュシーが明らかにしたように、「セミラミスのアリア」草稿中には、「若きパルク」のほか、「巫女」、「ナルシス断章」、「足音」といった『魅惑』所収詩篇、さらには生前未発表の「霊的な蜜蜂⁵⁴⁾」や『カイエ』に記された散文詩「主たる観念の歌⁵⁵⁾」などとの関連も見出される。

また、この詩を「半散文詩」のかたちに邦訳した中井久夫は『若きパルク』第9断章冒頭——「〈大

空に目を据ゑ、わが社やしろを描き出さう！／類たぐいない祭壇をわが上にあらしめやう！)」（第209-210行）とはじまるくだり——を「セミラミス」の「本歌」とみなし、「身体のエロスの絡み」（第8断章末尾）からパルクが「緊急避難的に眼を挙げて」天上に描くこの「幻の社殿」が「セミラミスの頭脳の中の空中庭園に対応する」と指摘している。また、1892年の「青年期危機」と関連のある「狂気の詩」として「セミラミス」と「巫女」（『魅惑』所収）を対をなす二篇と捉え、「錯乱的な狂気を嫌悪」する「巫女」よりも「理性的狂気を肯定」する「セミラミス」のほうが「より深い狂気」であると述べている⁵⁶⁾。

3 『若きパルク』との関連

「セミラミスのアリア」と『若きパルク』の関連については、これまでもしばしば指摘されてきたが⁵⁷⁾、ここでは特に、生成過程の特徴および詩的技法という観点から、両詩篇の共通性を探ってみたい。

3-1 生成過程における詩節の移動

「セミラミスのアリア」と『若きパルク』の類似点として、制作過程における各詩節の激しい移動が目される。リュシーは1918年5月から1920年7月（雑誌初出）までの約2年間における詩の生成過程を8段階（状態）に分けているが⁵⁸⁾、それによれば、この詩は当初、最終稿からは削除される冒頭詩節につづいて、第9-10-11詩節と第13-14-15詩節がまず書かれ（第1-2状態）、次いで最終的に詩を締めくくることになる第26詩節（第3状態）が、さらに他の詩節群が徐々に形成された。その後、第1詩節が生まれて冒頭に置かれるが、直後には第7-8詩節がつづいており（第5状態）、第2-6詩節（「曙」の台詞）が付け加えられるのは1920年初頭（第7状態）のことである。冒頭が整ってもまだ終盤が揺れており、第26詩節は長らく中盤に置かれたまま、詩節の順序（特に第11詩節と第13詩節）と最後の締めくくり方がなかなか決まらない。なお、1926年の版で増補される3詩節のうち、第23詩節（「くちづけ、愛のよだれ……」）はすでに1919年初頭（第4状態）から見えているが、最終的に削除される別の詩節と結びついており、1920年の段階では切り捨てられた。「セミラミスのアリア」の生成過程におけるこうした詩節の移動は、総行数が5倍近くに及ぶうえ詩節の単位も一定しない『若きパルク』の生成過程の目まぐるしさほどではないにせよ、それに通じる特徴をもっていると言える。

3-2 「モデュレーション転調」の技法

『若きパルク』について、ヴァレリーは4年以上にわたるこの労作が、「音楽でモデュレーション《転調》と呼ばれているものに類したことで、どのようなことが詩で試みられるかという、まさしく際限のない探求であった⁵⁹⁾」と述懐している。また、その「真の主題」は「一夜という持続の間のある意識の変化」、言い換えれば「ある生の転調」であると語っている⁶⁰⁾。『若きパルク』の詩人は、

眠りと目覚め、闇と光、涙と笑い、生と死、意識と官能性、思い出と未来の幻想など、さまざまな意識の「相」のあいだを揺れ動く「生の転調」を、調性音楽における「転調」をモデルとして表現しようとしたわけだが、そうした意識および生の変転が生じる源には、パルクの存在の二重性（あるいは多重性）があるだろう。その意味では、「大地と天の双方の呼び声のあいだ」に身を置く「セミラミス」も、根本的に二重性を内に抱えた中間的存在であり、パルクと同様、「生の転調」を宿命づけられている。

3-3 上昇と下降

「大地と天」の両極に引き寄せられ、「女」と「王」のあいだを揺れ動くセミラミスという存在の「転調」を端的に示すのは、＜上昇＞と＜下降＞という相反する二つの運動である。

＜上昇＞するのは、「偉大な魂」[II, XIV, XXI]⁶¹⁾あるいは「大鷲」に喩えられる「私の心臓」[VII, XIV, XIX, XXIII, XXV]である。「魂」には定冠詞が付せられる一方、「心（臓）」は所有形容詞を伴うが、両者ともこの詩に頻出するキーワードであり、いずれもセミラミスの精神的な上昇志向と結びついている。また「昇る monter」という動詞も頻出するうえ [IX, XV, XVIII, XXI]、「身を再び起こす se redresser」[I]、「再び昇る remonter」[IV]、「太陽に向かって飛ぶ vole au-devant du soleil」[VII]、「高み altitude」[VIII]といった一連の表現によってセミラミスの上昇運動が示される。その目指すところは「塔（螺旋）」[VIII, IX]であり、「神殿」[XVII, XVIII, XXV]であり、「空中庭園」[XXIII]である。

他方、＜下降＞する動きは、まず冒頭部分において「眠り」の主題としてそれとなく告げられる。「真の眼差しに立ち返れ (remonte)」[IV]という表現は上昇志向を示すと同時にセミラミスの「眠っている眼」[I]がいまだ真の高みに達していないことをも表すだろう。その後、「深淵 abime」[X]や「胸」の「底知れぬ闇の淵 gouffre d'ombre」[XV]といった表現によって「大地の呼び声」が喚起されるが、その重力場が最も強く感じられるのは「ベッドのうえ」[V]である。ベッドは「眠り」[VII]の場であるとともに「愛欲のよだれ」[XXIII]に濡れる場でもあり、1926年に追加された3詩節によって、＜上昇＞から＜下降＞に転じる「転調」がいっそう際立つかたちとなったことは先述したとおりである。「愛の甘さ」に触れられたセミラミスは「愛人たちの眠り」のなかに「横たわる (couchée) 生贄」[XXII]となり、「低俗な (basses) しあわせ」[XXIII]に溺れる。が、セミラミスとはまさしくこの下降に抗おうとする存在であり、愛欲による＜下降＞という一時的な「転調」の後、再び＜上昇＞に向かおうとする。

＜上昇＞と＜下降＞のせめぎあい、すでに冒頭から「時刻がわが身に降りきたり大きくなつて (descendre et croître) 金となる」[I]という表現のうちに予告され、「大地と天の双方の呼び声」[XII]という表現によって明確化される。追加された愛欲の3詩節においても、「低俗なしあわせ」にいつき身を落としたセミラミスが「空中庭園をかくも高みに」設える [XXIII]というかたちで、あるいはまた、セミラミスに触れる男の「手の落下」(la main qui touche tombe) に対する「墓の築上」(bâtissent des tombeaux) [XXIV]というかたちで、＜下降＞の根を断ち切って再び＜上昇＞に転じようとする勢いが表現されている。下降の原因となるのは「私の脆さ」[XII]

であり、それに抗って上昇しようとするのが「私の誇り」[X, XIX]である。「セミラミス」とは、魅惑的な脆さを秘めた「死すべき女」[XX]と誇り高く非情な「王」のあいだを揺れながら、一方から他方へ向かおうとする存在であると言えよう。

『若きパルク』の複雑を極める「生の転調」と比べると、「大地と天」のあいだを上下運動する「セミラミス」の「転調」はかなり単純にも見えるが、1926年の追加詩節の主眼は、詩の終盤に大きな<下降>の転機を導入することによって、再度<上昇>に転じるダイナミックな動きを強調する点にあったと思われる。

3-4 「ライトモチーフ」の技法

『若きパルク』の詩人が音楽にモデルを求めたものとして、「転調」に加え、「ライトモチーフ」の技法が挙げられる。この長詩を制作中であった1916年の『カイエ』にヴァレリーは次のように記している。

これまでライトモチーフは批判され、愚弄されてきた。が、そのような〔技法の〕助けによることなしに大規模な作品を構想することは根本的に不可能であり、そうした助けは必要なものだ。〔……〕

証拠。長い詩は、〔読むという行為の〕実践において、読者においてつねに中断される。ポーを参照。

大芸術の秘訣は〔それを受容する〕受動者に目に見えない連鎖を与える点にある。が、たとえその連鎖が目に見えるものだとしても、無いよりはましである⁶²⁾。

ワーグナーの音楽において大々的に活用された「ライトモチーフ」の技法について、ポーの『構成の原理⁶³⁾』における長詩批判を踏まえつつ、『若きパルク』の詩人は「長い詩」に統一感を与えるための「助け」としてこの技法の必要性を自覚している。なお、ベルリオーズが『幻想交響曲』(1830)において「固定楽想 *idée fixe*」と称した手法は「ライトモチーフ」の前身とみなされるが、ヴァレリーはその名称を1932年に書いた作品の題名『固定観念 *Idée fixe*』に用いている。

「セミラミスのアリア」(104行)は、ポーが推奨する「100行程度」の詩であり、『若きパルク』(512行)のような「長詩」ではないが、それにしてもヴァレリーの詩のなかでは比較的長い詩であり、『旧詩帖』においては「夕暮れの豪奢」(97行)を上回って最も長い⁶⁴⁾。『若きパルク』以後に書かれた「セミラミスのアリア」にも、この長詩と共通する「ライトモチーフ」の手法を指摘することができる。

『若きパルク』におけるこの手法を分析したシルヴィ・バレストラ＝プエクが指摘したように、「ライトモチーフ」がその機能を十全に果たすためには、単に同じ語やイメージが反復されるだけではなく、反復される語やイメージが多義的・複合的な価値を帯びたものでなければならないだろう⁶⁵⁾。同じ語彙がその意味を変容させつつ繰り返し現れることによって、各詩節の連関性および詩の構成はより有機的なものとなるはずである。

＜薔薇のモチーフ＞

そのような多義性を担ったものとして、第一に「薔薇」のモチーフが目される。この語は詩において計4度現れるが、まず不定冠詞を付した単数形（Je ne prends qu'une rose et fuis... La belle flèche / Au flanc !... [VIII]）、次に無冠詞の複数形（Ose l'abîme !... Passe un dernier pont de roses ! [X]）、さらに1926年の追加詩節において所有形容詞を伴う複数形（À mes roses, la main qui touche tombe en poudre [XXIV]）、そして最終詩節では無冠詞複数（Et roses palpitant sur ma pure paroi ! [XXVI]）として現れる。第8詩節の「薔薇一輪」には象徴的な含意も読み取れそうだが、「脇腹に矢を受け」た「大鷲」（セミラミス）が実際に薔薇の花一輪をくわえて逃げるといった具体的なイメージをまず喚起すると思われる。第10詩節の「薔薇」（「最後の薔薇の橋」）は明らかに朝焼けの色である。また、第24詩節の「私の薔薇」（それに触れる手が切り落とされる）および第26詩節の「薔薇」（「私の清らかな壁に打ち震える」）はセミラミスの肉体を暗示する比喩である。このように「薔薇」のモチーフは、実際の「薔薇一輪」から、朝焼けの空の色をとおして、セミラミスの肉体の暗喩へ、その意味を変容させつつ、「天と地の双方の呼び声」の両方にまたがる両義的なイメージとして機能している。

なお、「薔薇」と密接に結びつく「乳房」のイメージは、まず深い呼吸の感覚を呼び起こす「胸 Poitrine」への呼びかけとして現れ [X]、最終2詩節において、「神殿」を宿した「夢想」の場としての「私の胸 mes seins」が「私の構想 mes desseins」と押韻するかたちで控えめに示されたのち、最後に至って「リズムに乗った乳房 mamelles」があらわになる。このように次第に輪郭をはっきりさせ、官能性を帯びてゆく「乳房」のイメージが最終的に「薔薇」のモチーフと結びつく。

＜海モチーフ＞

また「海」のモチーフの用法も興味深い。「海」あるいは「波」のイメージは詩において計5回現れるが、そのいずれもが比喩として機能している。まず第4詩節、「曙」がセミラミスに対して目覚めよと鼓舞するくだりにおいて、眠りから目覚める人が「海」から浮かび上がる「泳ぎ手」に喩えられ、さらに「暗い水 eaux sombres」と「影 ombres」の脚韻によって、光の差し込まない＜眠りの海＞のイメージが喚起される。次に第15詩節では、セミラミスが深々と呼吸する場面において、その「胸」を満たす「香」が「海にも似た街 une ville analogue à la mer」から昇ってくるというかたちで「海」の比喩が現れる。

ヴァレリー・ラルポーは1931年のヴァレリー論のなかで、この「海にも似た街」、セミラミスがテラスの高みから見下ろす「建設中」の都市のイメージに、ヴァレリーが幼少期にヴァカンスを過ごし、当時まさしく都市開発のさなかにあった「ジュノヴァ」の記憶の反映を見て取った⁶⁶⁾。が、そこにはまたこの詩の制作の動機となったドガの画との関連性もあるかもしれない。《バビロンを建設するセミラミス》では、この女王がユーフラテス川とおぼしき大河を挟んで建設中のバビロンの街を眺めやっており、その視線の彼方では水と街が隣接・連続している。また、

本稿のはじめに引用した散文草稿（ドガの画を批判したディミエへの反発を記す）に、眼下の「深淵」にある「街」を「海」にたとえる比喩が見出された（Ces abîmes sont peuplés comme l'Océan）。

さらに第18詩節では、セミラミスの夢見る「神殿」が「ひとりでに天に昇ってゆく」ように見えるというくだりに「波に乗って par ondes」という表現が差し込まれており、また、第20詩節では、同じく「波」の語が「愚かしき民」の押し殺した不平の声の比喩として用いられている（「凪いだ波の怒りのこもった音楽のよう」）。最後に、1926年に挿入された第23詩節において、「もつれあった愛人」の交わりが「波の動き」に喩えられる。

このように「海」および「波」のモチーフは、常に比喩として機能しつつ、セミラミスの「眠りと目覚め」、バビロンの「街」、神殿の昇る空、民衆の「不平の声」、性愛の行為といったさまざまなイメージと結びつき、この詩に密かな連鎖を与えている。

<金のモチーフ>

「夜明けから、いとしい光線よ……」とはじまるこの詩は「金 or」に満ちあふれている。「曙」の台詞のなかに「金色」の響きがちりばめられていることは先述したとおりだが、他にも「輝き・輝く éclate[r], éclat, éclatant」[III, VI, VII] や「太陽」[VII, XII, XVI] という語彙の反復が目立つ。「薔薇」や「海」のモチーフに比べると、「金」のモチーフはそれほど意味の変容の度合いが大きい。冒頭ではセミラミスがその「額」[I] に戴く王冠のイメージと結びつく一方、中盤では彼女の「魅惑の秘密」[XII] を照らしだすものとして、幾分意味合いを変えている。また、「金」のイメージは「トランペット」[III] や「シンバル」[XXVI] などの楽器と結びつき、視覚と聴覚の共感覚を喚起する点も注目される。

<死のモチーフ>

こうした「金色」の響きが高らかに鳴り響くなか、ところどころに差し込まれる「死」の低音がこの詩にコントラストの妙を添えている。「死」の闇は「金」の光よりも多義的な価値を帯びており、まず詩の前半（第7詩節）で、「曙」の招きに応じてセミラミスが自らの「深い不在から湧き出る」以前、彼女の「眠り」は「死者たちに触れていた」。また中盤（第11詩節）では、セミラミスの支配する「王国」が「猛獣の毛皮」に喩えられ、なおもあたりに漂っているその「獐猛な幻の獣臭さ」のなかに「死」の臭いが入り混じっている。さらに終盤（第24詩節）では、「愛の甘さに触れられた」セミラミスが「愛人たち」と交わるたびに彼らを抹殺し、甘美な思い出の数々に「墓」を築く。このように「死」のモチーフは、セミラミスの「眠り」に潜み、バビロンの「王国」を守る「獣の臭い」に入り混じり、最後には、愛の行為の報いとして死すべき「愛人たち」に与えられる。セミラミスの「神殿」とは、この「最も甘い思い出」のための「墓」なのかもしれない。

以上、「セミラミスのアリア」における「ライトモチーフ」として、「薔薇」、「海」、「金」、「死」

を取り上げたが、それらは『若きパルク』においても重要なモチーフとして機能しており、両詩篇の関連性をいっそう浮かび上がらせるものと言える。

4 実人生との関連

4-1 カトリーヌ・ポッジ

1920年6月17日、ヴァレリーはルネ・ド・ブリモン夫人を介してカトリーヌ・ポッジと知り合う。当時ヴァレリー48歳、ポッジ37歳。衝撃的な出会いは二人を急速に近づけ、まもなくポッジはヴァレリーをラ・グローレの別荘に招く。同年9月14日、かの地へ向けてパリを発ったヴァレリーは、そこで自らの分身ともいべきこの女性と結ばれる。二人の波乱に富んだ熱愛、兩人それぞれの常軌を逸した願望の一致と不和についてはここでは詳述しないが⁶⁷⁾、カトリーヌ・ポッジの影が「セミラミスのアリア」に反映しているという指摘について触れておきたい。

「セミラミスのアリア」の訳と注釈を施した中井久夫は、この詩が『旧詩帖』と『魅惑』の双方に収められていた時期とヴァレリーがカトリーヌ・ポッジと愛人関係にあった時期がほぼ重なることに注目し、特にこの詩が『魅惑』から「最終的に追放」される1929年に、ポッジとの「最終的な精神的訣別」が生じているとして、そこに偶然ならざる符合を読み取っている。中井によれば、ポッジはヴァレリーに対して「知的および感情的支配者、情け知らず、科学実験と哲学的体系制作に没入する「空中庭園」作者であって、まことにセミラミスのごとき人」であり、「過去の「セミラミス」幻想の現実化」ともみなしうる女性であった⁶⁸⁾。

もっとも、ヴァレリーが「セミラミスのアリア」を書いたのはカトリーヌ・ポッジと出会う以前であり、中井自身の指摘するとおり、「セミラミス」幻想は「過去」のものである。が、まったくの「過去」でもない。先述のように、この詩は1926年の『旧詩帖』再版を機に新たな詩節を加えているからである。この詩にカトリーヌ・ポッジの影が反映しているとすれば、それはまさしくこの追加詩節——「愛のやさしさに触れられた」セミラミスの女性性が最も際立つ場面——に認められると思われる。

なお、「セミラミス」と同じく「アンヌ」も、『旧詩帖』初版では「未完の詩」と付記されたうえ、1926年の再版において新たな詩節を加えられたが、両詩篇における増補はともに「性愛の行為」に関わるという点が注目される。「セミラミス」と「アンヌ」におけるこのエロスの添加は、ポッジとの関係と無縁ではないだろう。

4-2 ジェノヴァの危機

が、この詩にカトリーヌ・ポッジとの波乱に満ちた関係の反映が読み取れるとしても、セミラミスはこの現実の女性と重ね合わせる見方には疑問を感じる。最初期の草稿の末尾には「セミラミスとはある日の魂のこと C'est l'âme de tel jour que Sémiramis」と書き記されていた。この伝説の女王はむしろ、「テスト氏」や「パルク」と同じく、ヴァレリー自身の「ある日」の精神状

態を形象化したものと見るべきではないだろうか。

この点について、1942年の『カイエ』に記された「特異な論 Traités singuliers」と題する断章が示唆に富む。

A. 肉体を持たない存在の表象について——／〔……〕

B. バビロニア以来、天使のことが問題になっている文章を集めて一冊にまとめること。〔……〕

C. 天使たち——P V〔ポール・ヴァレリー〕ニヨル。

(ピエール〔ルイス〕はこの〔天使という〕名を好まなかった…… 彼にとっては1830年の滑稽さにすぎなかった。私は〔〔18〕91年〕それに別の響きを与えていた——それは仮借なき《精神》、欠陥なき知性であり、精神の「光」という宿命を背負った存在であった。私は精神の神話といったものの全体を見ていた——働きかける意識、つまり攻撃する相手すべてを変容し消滅させる意識を。〔天使は〕〔18〕92年における私の意志と反動——私をひどく苦しめた過度な感受性に対する反動(réaction)の理想のようなものであった。それは192…年ごろ変化した。

光線の透徹した厳密さ。『セミラミス』の終幕を参照。——反動(Réaction)⁶⁹⁾

「肉体を持たない存在」、とりわけ「天使」についての「特異な論」を構想するなかで、ヴァレリーは、『カイエ』においてしばしば見受けられるように、1892年の危機(いわゆる「ジェノヴァの夜」)に遡る。が、この断章でとりわけ目を引くのは、「92年」の危機および当時の「意志と反動の理想」ともいうべき「天使」が、「バビロニア」の地名および「セミラミス」の形象と結びついている点である⁷⁰⁾。もっとも、ここでその「終幕」が参照されている『セミラミス』は、1920年の「アリア」ではなく、1934年にオペラ座で初演された「音楽劇」のことであり、「反動」とは、第2幕「ベッド」から第3幕「塔」にかけての劇的な展開、すなわち捕虜の男の美貌に官能をくすぐられて身を落としたセミラミスが、そのことへの「反動」として男を殺し、孤高を持する絶対者的高みへ再び昇ろうとする動きを指すと思われる。「音楽劇」において強調されたこの「反動」は、これまでに繰り返し述べたように、その前身をなす「アリア」とも無縁ではなく、特に1926年の追加詩節の挿入によって際立つことになった。そして、ヴァレリー自ら認めているように、それは「92年」、当時20歳の彼を「ひどく苦しめた過度な感受性に対する反動」に根差すものであった。散文草稿に記されていた「セミラミスとはある日の魂のこと」という言葉も、同じ苦い記憶に結びついているのではないかと思われる。

結語

本稿ではヴァレリー『旧詩帖』の一篇「セミラミスのアリア」をめぐって、各詩節を読解したのち、詩人自身によって「(非常に)古い詩」と付記されたこの詩が実際には『若きパルク』以後に書かれたという点について、主題(雄々しい女・目覚め・朝)および形式(女性の一人称語り・詩句の韻律)の両面から考察した。また、『若きパルク』との関連として、生成過程における詩節の移動や、「転調」および「ライトモチーフ」の技法を分析するとともに、作品と実人生の関係という観点から、簡単にはあるが、カトリーヌ・ボッジとの恋愛関係および「ジェノヴァの危機」について言及した。

最後にヴァレリーにおける「セミラミス」の形象の変遷および他作品との関連性について触れておこう。『若きパルク』以後に着手されながら着想自体は若いころに遡る「セミラミス」は、『旧詩帖』に収められた後、14年の歳月を経て、詩から劇へ、「アリア」から「メロドラマ」へ発展した。青年期(20代)から晩年(60代)までヴァレリーの脳裏に宿りつづけた「セミラミス」は、同じく『旧詩帖』所収の「カエサル」をはじめ、ヴァレリーの他の作品群とさまざまなかたちで共鳴する。たとえば「テスト氏」や「レオナルド」や『わがファウスト』の「孤独者」とならび「知性の光」を体現する「天使」の系譜に列なる一方、精神と肉体、知性と感性のあいだを揺れ動く中間的な存在として「パルク」の血を引いている。また、神殿建設のテーマは、ヴァレリーの偏愛する「建築」のテーマおよび「オルフェ」「ユーパリノス」「アンフィオン」といったギリシア的な形象と結びつくものだが、バビロンの女王のなかには、そうした純粋に構築的な志向だけでなく、残虐性を帯びた破壊的傾向も看取される。天と地、王と女、神と人、知性と感性、構築と破壊——ヴァレリーの「セミラミス」はそれら二極間の緊張を常にはらみつつ、そのあいだを揺れ動きながら、あくまで一方から他方へ向かおうとする精神の軌跡を体現した存在と言えよう。

略号

ヴァレリーの『作品集』および『カイエ』からの引用は、慣例にならない、略号の直後にページ数を記す。また『カイエ』からの引用に伴う [] 内の数字は執筆年代を示す。

- | | |
|-------------------------------------|---|
| <i>CE1, CE2</i> | Paul Valéry, <i>Œuvres</i> , édition établie et annotée par Jean Hytier, 2 vol., Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1957] et 2000 [1960]. |
| <i>CE (éd. Jarrety), I, II, III</i> | Paul Valéry, <i>Œuvres</i> , édition, présentation et notes de Michel Jarrety, 3 vol., Paris : Librairie Générale Française, coll. « Livre de Poche / La Pochothèque », 2016. |
| <i>C, I, II, III...</i> | Paul Valéry, <i>Cahiers</i> , édition intégrale en fac-similé, 29 vol., Paris : C.N.R.S., |

- 1957-1961.
- CI, C2* Paul Valéry, *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, 2 vol., Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973 et 1974.
- CI, CII, CIII...* Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, 13 vol., édition intégrale, établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri, Judith Robinson-Valéry (pour les tomes I-III), Robert Pickering (pour les tomes VIII-XII) et William Marx (pour le tome XIII), Paris : Gallimard, 1987-2016.
- Corr. G/V* André Gide et Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Paris : Gallimard, 2009.
- Corr. G/L/V* André Gide, Pierre Louÿs et Paul Valéry, *Correspondances à trois voix 1888-1920*, édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris : Gallimard, 2004.
- Corr. V/F* Paul Valéry et Gustave Fourment, *Correspondance 1887-1933*, introduction, notes et documents par Octave Nadal, Paris : Gallimard, 1957.
- AVAmS* Paul Valéry, « Album de Vers anciens », Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Naf 19003.

注

- 1) 『魅惑』は1922年の初版と1926年の再版および改訂版では、収録詩篇の配列順序（および目次のレイアウト）が異なっており、「セミラミスのアリア」の位置も移動している。初版では後半（全22篇中17番目）に、再版では前半（全22篇中3番目）に配置されている。Cf. *CEI*, 1652-1654.
- 2) 1919年3月（雑誌初出以前）にタイプ打ちされたと推定される草稿にも同様の副題が見られる（« Air de Sémiramis / Fragment d'un ancien poème » ; « Fragment d'un très ancien poème / Sémiramis », *AVAmS*, ff^{os} 166 et 169）。また、1919年末から1920年初めのものと推定されるタイプ草稿には「昔の習作 セミラミスについての変奏 Étude ancienne Variation sur [Sémiramis]」（*AVAmS*, f^o 171）と薄く鉛筆で書き込まれている。
- 3) カミーユ・モクレール（Camille Mauclair）、本名はセヴラン・フォースト（Séverin Faust, 1872-1945）、象徴派後期の諸雑誌に数多く作品を発表し、1893年にリュニエ＝ポーとともに「制作座 Théâtre de l'Œuvre」を創設したほか、小説、詩、批評、随筆など生涯に100冊以上の著書を出版した。ピエール・ルイスの友人であったモクレールにヴァレリーが初めて会ったのは1891年秋のパリ初滞在の折であり、その後もマラルメの火曜会で顔を合わせることになる。二人は気が合わなかったらしくヴァレリーはモクレールを敬遠していたが、ミシェル・ジャルティによれば、「セミラミスのアリア」を彼に献じた背景には、1917年7月28日ジュネーヴの『文学週間 *La Semaine littéraire*』誌において、モクレールが『若きパルク』に好意的な書評を寄せたということがあった。また、1942年に献辞が消去されたのは、

- 前年1月2日『ラ・ジェルブ』誌において、モクレールがヴァレリーを「フリーメーソン共和国の桂冠詩人」と揶揄したためであるらしい。Cf. *CE* (éd. Jarrety), I, p. 458, note 2. 付言すれば、1892年4月『ラ・シランクス』誌において、モクレールはヴァレリーにソネ「星形五角形 Pentacle」を献じており、それに対してヴァレリーは献辞を返すべきかどうかためらっていた。Cf. *Corr. G/L/V*, p. 584 et *Corr. G/V*, p. 214.
- 4) Francis Scarfe, *The Art of Paul Valéry*, Melbourne, London, Toronto : William Heinemann, 1954, p. 156-160 ; Charles Whiting, *Valéry, jeune poète*, New Haven : Yale University Press, 1960, p. 147-152. なお、チャールズ・ホワイティングとともに『旧詩帖』所収詩篇の大半について論じたスザンヌ・ナッシュは、「セミラミス」による神殿建設とヴァレリー自身による詩集の制作との「アナロジー」という観点からこの詩を論じているが、詩の制作年代についてはまったく触れていない。Suzanne Nash, *Paul Valéry's Album de vers anciens, A past transfigured*, New Jersey : Princeton University Press, 1983, p. 254-264.
 - 5) James Lawler, « Existe ! Sois enfin toi-même... », *The Poet as Analyst, Essays on Paul Valéry*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1974, p. 36-73 ; Florence de Lussy, *Charmes d'après les manuscrits de Paul Valéry, histoire d'une métamorphose*, 2 vol., Paris : Lettres modernes - Minard, 1990-1999 [*Charmes* と略記], p. 196-201, 256-258, 296-302, 447-449 et 534-541.
 - 6) リュシーによれば、ヴァレリーは1919年3月、そのころ制作した「眠る女」草稿に「眠る女の昔の習作 Étude ancienne de dormeuse」と付記している。Cf. Lussy, *Charmes*, p. 197, note 3.
 - 7) Jean Hytier, « Formules valéryennes », *The Romantic Review*, vol. 47, 1956, p. 179-196, repris dans *Questions de littérature*, Genève : Droz, 1967, p. 141-158 ; Scarfe, *op. cit.*, p. 157 ; Whiting, *op. cit.*, p. 147 ; Lawler, *op. cit.*, p. 40-41.
 - 8) スザンヌ・ラルノディは、マラルメの「エロディアード」とヴァレリーの「セミラミス」を比較して、孤高を持する自尊心、人間的なものを超越しようとする欲求、日常的な生を犠牲にして絶対的純粹をめざす態度において両者が共通する一方、前者が蒼白で、陰にこもり、苦悩をたたえているのに対して、後者はより雄々しく、勝ち誇った調子で、光と快樂に満ちあふれていると両者の差異を指摘している。そして、ヴァレリーはマラルメよりも「より地中海的、よりギリシヤ的」と結論づける。ただし、「セミラミスのアリア」を依然として「旧詩」と疑わないラルノディは、この詩の勝ち誇った明るさと苦悩の欠如を「1890年の若い詩人の熱気」によって説明しようとしてしまっている。Suzanne Larnaudie, *Paul Valéry et la Grèce*, Genève : Librairie Droz, 1992, p. 89-90.
 - 9) Lawler, *op. cit.*, p. 37 et 70.
 - 10) 《バビロンを建設するセミラミス *Sémiramis construisant Babylone*》は、画家の死後リュクサンブール美術館によって落札され、その後ルーヴル美術館を經由して現在オルセー美術館に所蔵されている。なお、ドガはこの歴史画を大画面(151 x 258 cm)で描く前に、小型の習作(26 x 41 cm)を手掛けており、後者は《ある都市を建設するセミラミス *Sémiramis construisant une ville*》と称される。
 - 11) 『ドガ・ダンス・デッサン』(1936年)にこの歴史画への言及が見られる(*CE2*, 1202)。
 - 12) 1898年の『カイエ』(*CIII*, 445)に「D氏あるいは絵画」と題する素描が見られる。Voir aussi *Corr. G/V*, p. 910.
 - 13) 1898年2月14日付および同年3月11日付ジッド宛の手紙(*Corr. G/V*, p. 472 et 477)を参照。

- 14) 1898年6月24日付マラルメ宛の未刊の手紙においてヴァレリーは「20枚のドガ[のデッサン]の驚異的なアルバムを私も見ました」(J'ai vu aussi l'album miraculeux des 20 Degas)と述べている。「千フラン」の価格とされる当該アルバムは、1897年グーピル社から刊行された『20枚のデッサン』(*Vingt Dessins, 1861-1896*, Paris : Goupil, 1897)のことだと思われるが、そのうち最初の5枚は《バビロンを建設するセミラミス》のための素描である。Cf. Lawler, *op. cit.*, p. 43.
- 15) ドガ作品の競売は、1918年5月6日から8日にかけて、Galerie Georges Petitにおいて行われた。初日に訪れたヴァレリーは翌日ジッドに宛てた手紙において「ひどいものだ。ドガの展示は。これは裏切りだ。家族はなにもかも売りに出してしまった。[……]死んだ後、ドガは[生前]唾棄していたことすべてを被ってしまった。[……]この展示会は辛かった、昨日の競売には腹が立った」と述べている(*Corr. G/V*, p. 799)。
- 16) ルイ・ディミエ(Louis Dimier, 1865-1943)は20代のドガが試みたこの歴史画を「構成能力の欠如」を露呈するものと難じ、リュクサンブール美術館によって2万9千フランで落札されたこの画を「100フランにも値しない無価値な」ものとなした。Cf. Lussy, *Charmes*, p. 198.
- 17) AVAms, f° 165bis. (Voir aussi Lawler, *op. cit.*, p. 44-45 et Lussy, *Charmes*, p. 196.) なお、<>は加筆された部分、[]は省略部分を補ったもの、*は読解の不確かな箇所を示す。それ以外の記号は原草稿のまま。
- 18) この欄外追記がなにかの略号かどうか不詳だが、ここでは発音記号と解釈しておく。詳しくは後述する。
- 19) 同草稿をはじめ活字に起こしたローラーは、ヴァレリーが1898年頃に見たドガのデッサン集(前注14を参照)にディミエによる論評があることから、同草稿の執筆時期を19世紀末と推定したが、リュシーはそれを覆して1918年5月、すなわちドガの画の競売およびディミエによる批判が載った『アクション・フランセーズ』紙の発行直後と推定時期を改めた。Cf. Lawler, *op. cit.*, p. 43 et Lussy, *Charmes*, p. 197.
- 20) ローラーは「4×8」「4×7」「10×7」のそれぞれにおける「8」「7」「7」を音節数とみなして、アレクサンドラン(定型12音節詩句)でないことに驚いているが、これは音節数ではなく詩節の数をあらわす数字であろう。ローラー自身が指摘しているように、同草稿にはすでにアレクサンドランのリズム(6-6)が看取され(« De ces ponts suspendus » ; « Ces fourmis sont à moi. Mon orgueil les dispose. », etc.)、おそらくこの段階ですでに音節数は決定していたと思われる。Cf. Lawler, *op. cit.*, p. 45 et 47.
- 21) 『旧詩帖』初版では、「セミラミス」は直前に置かれた「アンヌ」とともに「未完の詩」という付記を伴っていた。また、1926年再版以降も、1929年豪華版および1938年版『詩集』においては、再び第22-24詩節が省かれている。
- 22) 拙訳にあたり次の既訳を参照した。菱山修三「セミラミスの唄」(『ヴァレリー詩集』、JCA出版、1978年〔初出は『旧詩帖』、青磁社、1942年〕)、鈴木信太郎「セミラミスの歌」(『ヴァレリー詩集』、岩波文庫、2000年〔初出は『世界文学体系第51巻：クローデル、ヴァレリー』、筑摩書房、1960年〕)、中井久夫「セミラミスのアリア」(『アリアドネからの糸』、みすず書房、1997年、276-284頁；『ヴァレリー 若きパルク／魅惑』改訂版、みすず書房、2003年、177-184頁に再録〔初出は『ユリイカ』、1996年4月号、106-111頁、テキストに異同あり〕)。
- 23) 異文：« ... À l'aube » (*Les Écrits nouveaux*, juillet 1920) ; « ... Dès l'aube » (AVA, 1920).
- 24) イタリアック体とローマン体の使い分けが現在の形——第2-6詩節(「曙」の台詞)はイタリアッ

- ク体、他の詩節（セミラミスの台詞）はローマン体——となったのは1926年版以降である。初出の『レ・ゼクリ・ヌーヴォー』誌では全篇イタリック体、『魅惑』の3つの版では全篇ローマン体、『旧詩帖』初版ではイタリック体とローマン体が反転している。なお、『レ・ゼクリ・ヌーヴォー』誌（1917年ポール・ビュドリ創刊）は詩をイタリック体、散文をローマン体で組んでおり、『旧詩帖』初版（1920年12月アドリエンス・モニエ刊）はイタリック体を基本とする一方、『魅惑』再版（1926年2月NRF刊）は全詩篇ローマン体で組まれている。
- 25) 第5行 (*Existe !... Sois enfin toi-même !* dit l'Aurore,) のリズムを2-6-4 (*coupe enjambante*) とするか、3-6-3 (*coupe lyrique*) とするか、専門家のあいだでも意見が分かれる。この2種類の「切れ目」については次の文献を参照：Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961；Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Seuil, 1982, p. 177-192.
- 26) 以下、詩句の行数を [] 内の数字で示す。
- 27) 異文：« Qui, sous ton sceptre dur, doit subir le bonheur... » (AVA, 1942).
- 28) 異文：« Tente » (AVA, 1926).
- 29) プレイヤード版：« C'est une vaste peau de fauve que mon royaume ! » (CE1, 92) は誤植。
- 30) 異文：« toujours » (AVA, 1926).
- 31) Lussy, *Charmes*, p. 258 et 296-297.
- 32) « La Pythie », str. 10 : « Toi, mon épaule, où l'or se joue / D'une fontaine de noirceur, / J'aimais de te joindre ma joue / Fondue à sa même douceur !... / Ou, soulevée à mes narines, / Ouverte aux distances marines, / Les mains pleines de seins vivants, / Entre mes bras aux belles anses / Mon abîme a bu les immenses / Profondeurs qu'apportent les vents ! » 「おまえ、私の肩よ、金色の光を／黒髪の泉と戯れさせる肩よ、／私はおまえにこの頬を合わせて／同じ心地よさに溶けるのが好きだった！……／あるいは肩を鼻孔までもちあげ、／遙かな海へと胸を開き、／美しい湾を描く両腕のあいだに／あふれる乳房を手に秘めて、／私の深淵は飲み込んだ／風のもたらす広大な深みを！」なお、「巫女」は1917年10月に着手され、1919年2月、「セミラミス」と同じく『レ・ゼクリ・ヌーヴォー』誌に掲載（初出）された。
- 33) « Elle [= la vie] est une femme qui danse, et qui cesserait divinement d'être femme, si le bond qu'elle a fait, elle y pouvait obéir jusqu'aux nues. Mais comme nous ne pouvons aller à l'infini, ni dans le rêve, ni dans la veille, elle, pareillement, redevient toujours elle-même ; cesse d'être flocon, oiseau, idée ; — d'être enfin tout ce qu'il plut à la flûte qu'elle fût, car la même Terre qui l'a envoyée, la rappelle, et la rend toute haletante à sa nature de femme et à son ami... » (CE2, 151). なお『魂と舞踏』は「セミラミス」執筆後まもなく書かれたものであり、初出は1921年12月『ルヴュ・ミュージカル』誌である。
- 34) プレイヤード版 (CE1, 93) およびミシェル・ジャルティによる新版 (CE (éd. Jarrety), I, p. 460) では、« Toute rumeurs » と表記されているが、これは後年の版における誤植ではないかと思われる。ジャルティの依拠している1942年版『詩集』では確かにそのように表記されているが、初出の『レ・ゼクリ・ヌーヴォー』誌、『旧詩帖』初版および再版、1929年版豪華版『詩集』では、いずれも « rumeur » (単数形) となっている。
- 35) « Soleil, soleil !... Faute éclatante ! » (« Ébauche d'un serpent », str. 3).
- 36) « Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change ! » (« Le Cimetière marin », str. 6).
- 37) « Été, roche d'air pur, et toi, ardente *ruche*, / O mer ! Éparpillée en mille mouches sur / Les touffes d'une chair fraîche comme une *cruche*, / Et jusque dans la bouche où bourdonne

- l'azur ; » (« Été », str. 1).
- 38) « D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor, / Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or / À l'âme immense du grand hymne sur la lyre ! » (« Orphée », v. 12-14) 「おのれ自身 soi-même」の語を中心とした [s] 音の豊韻も両詩篇に共通する。
- 39) 異文 : « Que le calme de l'onde impose à sa fureur, » (AVA, 1942).
- 40) 異文 : « Quand elle met sa force » (*Les Écris nouveaux* ; AVA, 1920, 1926 ; *Poésies*, 1929). なお、動詞 « rapaiser » について、ジャルティは「17世紀によく用いられた古語」と注記している。*CE (éd. Jarrety)*, I, p.461, note 2.
- 41) « J'ai voulu être si grande que les hommes plus tard ne pussent croire que j'aie véritablement existé... Être si puissante et si belle qu'ils me dussent tenir pour une créature de l'esprit. La plus grande gloire n'est-elle point celle des Dieux qui se sont faits inconcevables ? / « Impossible, incroyable, dira-t-on de Sémiramis... *Incredible*, — et par là, *divine*... » » (*CEI*, 195-196).
- 42) 異文 : « Rejoindre dans mes yeux » (*Les Écris nouveaux* ; AVA, 1920) ; « Rejoindre à mes regards » (AVA, 1926).
- 43) 「夕暮れの豪華」の最終3行にも同種のアナロジーが見出される。「Et toi, de ces hauteurs d'astres ensemencées, / Accepte, fécondé de mystère et d'ennui, / Une maternité muette de pensées... » (« Profusion du soir », v. 95-97).
- 44) mamelles という語（特に哺乳動物の乳房を指す）を用いる例は、管見の及ぶかぎり、ヴァレリーの他の詩には皆無である。
- 45) リュシーによれば、『魅惑』関連草稿に、「自らの思念のなかに消え去るあの天使のように「我上昇ス」と言わないような〔者はひとりもない〕／ブルダルー／野心についての説教」(« qui ne dise comme cet ange qui s'évanouit dans ses pensées : *Ascendam*. » / Bourdaloue. / s[ermon] s[ur] l'Ambition) という覚書が見られる (Lussy, *Charmes*, p. 199. 下線強調はヴァレリー自身による)。また、ジャルティは「あの天使」とは「われ天にのぼり〔……〕至上者のごとくなるべし」(「イザヤ書」第14章13-14)と述べた「墮天使サタン」のことに注記している (*CE (éd. Jarrety)*, I, p. 462, note 4)。ヴァレリーはアヴァス通信社会長のエドゥアール・ルベールの私設個人秘書として、このパトロンの好んだ17世紀の説教師たち(ブルダルーのほか、ボシュエやジャン＝バティスト・マシヨンなど)の名演説を読んで聞かせることがしばしばあり、1920年1月8日には「ブルダルー、灰色がかった絶対的完璧。古典派たちの比類なき形式」というメモを残している (*CEI*, p. 42)。なお、ブルダルー「野心についての説教」の一節は次のとおり : « Depuis les grands jusqu'aux petits, et depuis le trône jusqu'à la plus vile condition, il n'y a personne, ou presque personne, qui, plus ou moins, selon son état, n'ait en vue de s'élever, et qui ne dise comme cet ange qui s'évanouit dans ses pensées, Je monterai, *Ascendam*. » (« Sermon pour le seizième dimanche après la pentecote : Sur l'Ambition », in Louis Bourdaloue, *Œuvres*, Paris : Chez Firmin Didot Frères, 1840, tome II, p. 154).
- 46) Cf. Lawler, *op. cit.*, p. 37.
- 47) 異文 : « apaisements » (AVA, 1926).
- 48) 異文 : « mortels » (AVA, 1926).
- 49) それ以前にセミラミスが女性であることを示す文法上の印は、第9詩節の「女主人 maîtresse」[33]と第20詩節の「死すべき女 une mortelle」[79]だけである。第15詩節の「不

- 安な *anxieuse*」と「焼き尽くされた *consumée*」[57] も女性形の語尾を示すが、文法上は「胸 *poitrine*」を修飾する形容詞である。
- 50) « *Viol* » (*CEI*, 1580-1581). 1890年『ラ・プリューム』誌主催のソネ・コンクールに「若い司祭」とともに投稿されたソネ、二篇とも同年11月15日号に掲載された。それに先立ち「暴行」は1890年7月13日付ピエール・ルイス宛の手紙に同封されている (*Corr. G/L/V*, p. 240)。「秘密美術館のブロンズ像 *Bronze du musée secret*」という副題を添えるこのソネでは、大文字の「〈女〉」が「愛を知らないひ弱な子供」に「唇」と「乳房」と「おぞましい肉体の輝きを押し付け」ながら、「嬉々とした手でその性器をまさぐる」姿が表現されている。そして「千年におよぶブロンズの暴行」を受ける「不安げな子供」は「大人になんかなりたくない」と呟く。青年期の屈折した意識を露骨に示すこのソネはヴァレリー初期詩篇のなかでも異色な作風である。
- 51) « *La marche impériale* » (*CEI*, 1578-1579). 1889年11月『ル・クーリエ・リール』誌掲載のソネ。
- 52) « *Testament de Vénitienne* » (*CEI*, 1600-1601). 1887年2月作、リセの級友ギュスターヴ・フルマンに送られた詩 (*Corr. V/F*, p. 224)。
- 53) « *La Jeune Fille* » (*CEI*, 1695). 1959年、オクターヴ・ナダルにより『12篇の詩 *Douze poèmes*』と題して公表された詩の一篇。『若きパルク』の草稿中に最初期の素描が見える。Cf. Lussy, *Charmes*, p. 302-303.
- 54) « *Abeille Spirituelle* » (*CEI*, 1693-1696). 1918年10月に書き出されたこの詩(生前未発表)は、リュシーによれば、「セミラミス」から派生して生まれた。Cf. *Ibid.*, p. 297.
- 55) « *Chant de l'idée-maitresse* » (*C, V*, 848-849 / *C2*, 1263-1265 [1915-1916]). Cf. *Ibid.*, p. 534.
- 56) 中井久夫「脳髓の空中庭園——ヴァレリー「セミラミスのアリア」注釈」、『ユリイカ』、1996年4月号、97-105頁(「脳髓の中の空中庭園」と改題して『アリアドネからの糸』、みすず書房、1997年、259-275頁に再録)。なお、本文に引用した『若きパルク』第209-210行の訳も中井訳による。
- 57) たとえばアラン——「私は人間的な印に魅了される」と告白するこの哲学者——は、「権力の詩」である「セミラミスのアリア」のなかにも、特に1926年に追加された3詩節のなかに、『若きパルク』に通じる「人間的な印」(「存在の自己自身に対する不透明性」、「内臓の感情 *sentiments viscéraux*」)を見出している。Alain, *Paul Valéry, Charmes commentés par Alain*, Paris : Gallimard, 1952 [1928], p. 52-60. Voir aussi Larnaudie, *op. cit.*, p. 89 et 341.
- 58) Lussy, *Charmes*, p. 374-375.
- 59) « *Fragments des mémoires d'un poème* » [1937] (*CEI*, 1473).
- 60) Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Flammarion, 1926, p. 61, repris dans Paul Valéry, *Très au-dessus d'une pensée secrète, Entretiens avec Frédéric Lefèvre*, éd. Michel Jarrety, Editions de Fallois, 2006, p. 65.
- 61) 以下、[] 内のローマ数字によって詩節数を示す。
- 62) « On a critiqué, blagué les leit-motive. Or il est radicalement impossible de concevoir une œuvre de grandes dimensions sans de tels secours, qui sont des nécessités. [...] / Preuve : les longues poésies qui se brisent toujours *dans la pratique*, dans le lecteur. Cf. Poe. / Le secret du grand art est de donner au patient des chaînes invisibles ; mais si elles sont visibles, cela vaut mieux que rien. » (*C, VI*, 124 / *C2*, 1002 [1916]).
- 63) Poe, *The Philosophy of Composition* (1846) [trad. de Baudelaire, *La Genèse d'un poème*,

- 1859].
- 64) ちなみに『魅惑』において100行を越える詩としては、「海辺の墓地」(144行)、「巫女」(230行)、「蛇の素描」(310行)、「ナルシス断章」(314行)がある。
- 65) Sylvie Ballestra-Puech, *Lecture de La Jeune Parque*, Paris : Klincksieck, 1993, p. 53-56. なお、バレストラ = プエクは特に「薔薇」、「乳房」、「鳥」、「蛇」のモチーフに注目している。『若きパルク』における「ライトモチーフ」の手法については次の論考も参照。Pierre Parent, « Les leitmotive dans la "Jeune Parque" », in *Travaux de linguistique et de littérature*, XI, 2, Strasbourg, 1973, p. 171-183.
- 66) Valéry Larbaud, *Paul Valéry*, Librairie Félix alcan, coll. « Les Quarante », 1931, p. 14.
- 67) この点については、清水徹『ヴァレリー——知性と感性の相克』、岩波新書、2010年、91-117頁を参照のこと。
- 68) 中井久夫、前掲論考「脳髓の空中庭園」、102頁(『アリアドネからの糸』、269-270頁)。
- 69) « A. De la représentation des êtres incorporels - [...] / B. Racoler t[ou]s les textes où il est question des anges, depuis Babylone etc. et en faire un recueil. / [...] / C. Des anges - secundum P[aul] V[aléry]. / (Pierre n'aimait pas ce nom... Ridicule 1830 p[ou]r lui. Moi (91) lui donnais un autre son - c'étaient des « esprits » *implacables* - intelligences sans défaut, porteurs de la fatalité - de la Lumière mentale. Je voyais toute une *mythologie de l'esprit* - la conscience opérante - qui transforme et consume tout ce qu'elle attaque.* Une sorte d'idéal de ma volonté et de ma réaction 92 contre sensibilité exagérée - qui m'a fait tant souffrir. Ceci s'est modifié vers 192.. / La rigueur pénétrante du rayon. Cf. final de Sémiramis -- Réaction. / [...] » (C, XXV, 802 / CI, 201-202 [1942]) なお、*の箇所には次の欄外追記が見られる。「『ファウスト第3部』における「孤独者」やテスト、レオナルドなどを参照」« Cf. *Le Solitaire* dans *Faust III* et Teste, Léonard etc. »
- 70) ホワイトティングやローラーが指摘したように、「セミラミスのアリア」最終詩節における一句「わが広大な思念のうちにわれとわが身の消えさらんことを Que je m'évanouisse dans mes vastes pensées」は、ヴァレリーの散文詩「天使」(カトリーヌ・ポッジとの関係が危機を迎えた1921年末に素描されて以来しばらく放置され、最晩年によく擱筆された作品)の次の一節を想起させる。「そして彼 [= 天使] はみずからの驚異的に純粋な霊的本質の宇宙のなかで自問しつづけていた。そこでは、ありとあらゆる観念が相互に、また彼自身から等距離に離れて息づいており、それら観念の調和の完璧さと照応の迅速さのために、彼が消えてしまい、それら観念の同時的必然性という体系が、王冠のようにきらめいて、その至高の充溢のうちに、それ自体によって存続することが可能であるかのようにあった。」« Et il s'interrogeait dans l'univers de sa substance spirituelle merveilleusement pure, où toutes les idées vivaient également distantes entre elles et de lui-même, et dans une telle perfection de leur harmonie et promptitude de leurs correspondances, qu'on eût dit qu'il eût pu s'évanouir, et le système, étincelant comme un diadème, de leur nécessité simultanée subsister par soi seul dans sa sublime plénitude » (CEI, 206). Cf. Whiting, *op. cit.*, p. 151 et Lawler, *op. cit.*, p. 72-73. なお、「セミラミスのアリア」を締めくくるこの一句がルイ・ブルダルーからの借用である点については先述したとおりだが、そこにおいても「天使」(墮天使)が問題となっていたことが想起される(前注45を参照)。