

## ヴァレリーの詩と建築

—“海辺の墓地”をめぐって—

長谷川 富 子

「建築は、私の精神が抱いた最初の愛情の中に大きな地位を占めていた。私の青年期は建築するという行為を熱烈に空想した<sup>1)</sup>。」ヴァレリーのこの言葉にも見られる様に、彼は早くから建築に対して非常な関心を示している。20才の時、「エルミタージュ」誌上に発表した『建築に関する逆説』を最初として『レオナルド・ダ・ヴィンチ序説』『ユーパリノス、または建築家』『楽劇アンフィオン』等、建築に関する彼の言及は数多く<sup>2)</sup>、又、詩論の中でもしばしば詩作を建造行為に、詩人を詩篇の建築家にたとえている<sup>3)</sup>。

建築の何が、彼の関心を引いたのか。それは、彼の詩論とどの様な関係にあるのだろうか。彼の説をまとめて見ると、彼の関心は、特に建築の三つの特徴に向けられている。

### (1) 現実模倣の不必要

可視物の再現を目的とする芸術は、外界から材料とモデルを借用する結果、或種の不純さが、或種のあいまいな偶然的印象が生じ易い。それに反し、建築は音楽と同様<sup>4)</sup>、現実の模倣を必要とせず、常に現実の彼方において構想され純粋な様式を実現する事が可能である。

一方、ヴァレリーは、詩の言語を人間活動の他の分野から完全に独立した、自律的なものとして規定している。彼は詩の言語の特殊機能に、有名な「詩対散文＝舞踏対歩行<sup>5)</sup>」と云う比例式で、明確な説明を与えている。詩の言語は舞踏の運動の様にそれ自体が目標であり、歩行の如く伝達と云う目的地に達する為の手段ではない。

故に、詩の言語はそれ自体、完成した一つの世界を作るのであって、現実の

世界を模倣しない建築芸術と自立性の点に於て一致している。

## (2) 素材と形式の調和

建築素材と形式とが、不可分の関係で深い調和を保っている見事な建築を、彼は常に羨望と讃嘆のまなこで見ざるを得ない。何故なら、詩の实在は、「内容」の中にでなく、丁度振子が「形式」と「内容」の間を往来する様に<sup>6)</sup>、「形式」と「内容」の交錯が、暗示による意味を無限に複雑化して行く場所があると主張する彼にとって、「形式」と「内容」は不可分離の関係になければならない。だが、一語の音と意味との間には、何等の関係もなく、これ等の二重の本性の故に、それは絶望的とも思える<sup>7)</sup>。従って詩人の努力は、この「形式」と「内容」を出来得る限り有効に協力させることにある。

## (3) 厳密な技術

建築は、重力の制限、抵抗力等さまざまな物理的制約をになっている。この制約の中で、形態と素材を一致させ深い調和を獲得するには厳密な技術を必要とする。建築では如何なる即興も許されない。感情や情熱だけでは堅牢な建物を建造する事は出来ない。厳密な精神の働きによって制約を乗り越え、任意的なものから必然の形象を形造るこの「建造する」という行為を、彼は人間の望み得る最も美しい行為と考え<sup>8)</sup>、詩作の中にもこの行為を課す。インスピレーション、衝動、あいまいな観念等は、詩形式、韻律法の厳しい規約の下に取除かれ、厳密な詩の技術によってこそ、「形式」と「内容」の共生した詩が作られると、彼は考える<sup>9)</sup>。

以上、ヴァレリーの注意をひいた建築のこれ等三つの特色は、彼の詩論の三つの特色、即ち「詩の言語の自立性」「形式と内容の一致」「厳密な詩作技術」と一致しており、彼は建築の中に、実現すべき純粹詩の理想を見ていたと云えよう。

だが、ヴァレリーの詩を建築と見なすことに、反論することが出来る。

第一に、建築は始めに完成したプランを持たねば着手は不可能である。彼は詩作の前に、既に完全なプランを持っていたらうか。自己の詩についての彼

の幾つかの言及は、それを否定している<sup>10)</sup>。

第二に、彼は詩作の形成を、数度、植物の成長、増殖にたとえている<sup>11)</sup>。自然の力と、建築の計算され、すべてを予見する厳密な技術とは、一見矛盾しているように思われる。

実際にヴァレリーの詩篇はどのように構成されたか、詩篇の形成過程が現在比較的よく研究されている“海辺の墓地”を選んで、検討して見ることにしよう。

“海辺の墓地”の形成過程をたどるにあたって、二種の資料がある。その一つは、ヴァレリー自身による言及であり、他の一つは、L・J・オースチンが、「メルキュール・ド・フランス」誌に、1953年4月号、5月号に発表した『“海辺の墓地”発生研究』である。

ヴァレリーは、ル・フェーブルとのインタビューで<sup>12)</sup>、『“海辺の墓地”について』の中で、或いは『詩と抽象的思考』の中で、この詩の構成についてふれている。

「“海辺の墓地”について云えば、この意図と云うのは、最初、虚ろな空しい音綴によって充された或リズムの形式にすぎず、それがしばしば私につきまたって来たのであった。私はこの形が10音綴であるのを見てとった(…)この形式は、私には貧弱な、単調なもののように思われた。三・四代にわたる大芸術家達が、めざましくも磨きあげた12音綴に比べて、それは殆んど何ものでもなかった。普遍の魔はこの10を12の力に迄高めることを試みよと唆した。この魔は、6詩句から成る或る詩節と、これ等詩節の数に基礎を置き、各詩節に多様な調子と機能とを附与することによって得られる或る構成の観念とを、私に提示した<sup>13)</sup>。」

この詩篇の萌芽は内容に関するなんらかの着想からではなく、純粹なリズムの一形式からであった。だが、このリズムは、詩節の構成の観念を暗示するものを内に含んでいたことに注目せねばならない。そしてこの構成の観念が、  
「主題を限定しつつ、浮動する語を定着させて行った。そして非常に長い労作が課された<sup>14)</sup>。」

確かに長い労作であった。ヴァルゼルは、この萌芽の時期を1915年頃に推定している<sup>15)</sup>。そして20年6月、ジャック・リヴィエールの要請で、新フランス評論に発表されたが、それは、彼としてはまだ完成された状態ではなかった。彼は次の様に書いている。

「今見られる通りの“海辺の墓地”は、私にとって内的労作が一つの偶発事によって切断された結果なのである。1920年の或午後、友人のジャック・リヴィエールが私を訪れ、この“海辺の墓地”の一状態を前にして、ここかしこ修正し、削除し、書き換え、置き換えようと考えている私を見出した。彼はこの詩篇の一読を乞うてやまず、一読するやこれを持ち去ろうと云ってきかなかった(…)この様に、この作品の姿は偶発的に決定された<sup>16)</sup>。」

このプレオリジナルは、同年8月、数詩句の改変と一部詩節の移動を経て、決定稿として出版された。私達が今日持つテキストはこれであり、10音綴詩句6行詩24詩節より成る。

だが、この豊かさ一気に到達したのでないことは、オースチンの研究によって明らかにされた。彼はヴァレリー未亡人から提供されたヴァレリーの原稿及び破棄原稿によって、綿密な研究を行い、プレオリジナル完成以前の発展段階を四つの原稿から示してくれている。

第一の原稿は、碁盤目罫紙二葉、表題は *Mare Nostrum* そのあとに *Le Cimetière marin (dans le Vieux Cimetière de C...)* と記され、7詩節より成り、「17年10月～11月終」と書かれている。

第二の原稿は、紫色の表紙に黄色の貼札附の手帖で *Le Cimetière marin* と題され、エピグラフとして *Mare Nostrum*、10詩節より成る。

第三の原稿は、上の手帖の一葉に、ヴァレリー自身がこの詩篇のリストを作り、各詩節の最初の語句を掲げて順序を示している。これは18詩節より成る。

第四の原稿は、灰色がかった青色の雑記帖に書かれた草稿で、第一頁に表題として *Charmes* エピグラフに *deducere carmen* と書かれ、23詩節より成る。

これ等オースチンが示す四つの原稿を、オースチンにならって各々 A, B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub>, C 原稿と名づけ、始めて24詩節揃ったプレオリジナルと決定稿を加え、六

段階に分けて配列したのが第一表である。

(第一表)

A 原稿 (7 詩節)	B <sub>1</sub> 原稿 (10 詩節)	B <sub>2</sub> 原稿 (18 詩節)	C 原稿 (23 詩節)	プレオリジナル (24 詩節)	決定稿 (24 詩節)
1917年10~11月				1920年 6 月	1920年 8 月
1. absolu	1. absolu	1. absolu	1. absolu	1. absolu	1. absolu
		8 <sub>a</sub> vie	8 <sub>a</sub> vie	② absolu	2. absolu
3. absolu	3. absolu	3. absolu	3. absolu	3. absolu	3. absolu
	8 <sub>b</sub> vie	8 <sub>b</sub> vie	8 <sub>b</sub> vie	9. mort	4. absolu
	8 <sub>a</sub> vie		⑨ mort	5. vie	5. vie
			(2)	④ absolu	6. vie
		13 <sub>a</sub> mort	6. vie	7. vie	7. vie
8. vie		⑩ mort	7. vie	6. vie	8. vie
		⑫ mort	⑤ vie	8 <sub>b</sub> vie	9. mort
		⑥ vie	10. mort	10. mort	10. mort
		(⑦ )	⑪ mort	11. mort	11. mort
			12. mort	12. mort	12. mort
13. mort absolu vie	13. mort absolu vie	13 <sub>b</sub> mort absolu vie	13. mort absolu vie	13. mort absolu vie	13. mort absolu vie
14. absolu vie mort	14. absolu vie mort	14. absolu vie mort	14. absolu vie mort	14. absolu vie mort	14. absolu vie mort
(15)	⑮ mort	15. mort	15. mort	15. mort	15. mort
		⑯ mort	16. mort	16. mort	16. mort
		(⑰ )	⑲ mort-vie	17. mort	17. mort
	⑱ mort	18. mort	20. vie	18. mort	18. mort
			18. mort	19. mort-vie	19. mort-vie
			⑳ vie	20. vie	20. vie
21. vie	21. vie	21. vie	17. mort	21. vie	21. vie
			21. vie	22. vie	22. vie
	(23)	㉓ vie	23. vie	23. vie	23. vie
24. vie	24. vie	24. vie	24. vie	24. vie	24. vie
裏側 (8 <sub>a</sub> ) (8 <sub>b</sub> )	裏側 (6) (10) (11) (12) (16)	(7)(17)はオースチンが推定した番号	1 頁目裏側 (4) 2 頁目裏側 (8 <sub>b</sub> )		

各原稿の詩節番号は、比較の為に決定稿の詩節番号を用い、かっこの番号は下書きの詩節を表わす。下書きは、原稿の中に直接書き加えられたものと、原稿の裏側に書かれたものことがある。詩節の発生がわかり易い様に、各原稿において、新しく挿入された詩節には、丸印をつけた。又、番号のあとに記した *absolu, vie, mort* は各詩節の内容を表わしている。

最初に、決定稿の全体的構成をのべておかねばならない。第1詩節、太陽によって照し出される静寂の海。その秘められた豊かさは、思索に疲れた詩人をいやし、時間の持続の外へと詩人をつれ出す。第1詩節より順次高まる詩の動きは、第4詩節において頂点に達する。不安定な現時の世界から抜け出、絶対の世界と交感する詩人と云う意味で、仮にこの四詩節を *absolu* と名づける。

Str. 1 :      Ce toit tranquille, où marchent des colombes,  
                   Entre les pins palpite, entre les tombes ;  
                   Midi le juste y compose de feux  
                   La mer, la mer, toujours recommencée !  
                   Ô récompense après une pensée  
                   Qu'un long regard sur le calme des dieux !

Str. 2 :      Quel pur travail de fins éclairs consume  
                   Maint diamant d'imperceptible écume,  
                   Et quelle paix semble se concevoir !  
                   Quand sur l'abîme un soleil se repose,  
                   Ouvrages purs d'une éternelle cause,  
                   Le Temps scintille et le Songe est savoir.

Str. 3 :      Stable trésor, temple simple à Minerve,  
                   Masse de calme, et visible réserve,  
                   Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi  
                   Tant de sommeil sous un voile de flamme,  
                   Ô mon silence !... Édifice dans l'âme,  
                   Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !

Str. 4 : Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,  
 À ce point pur je monte et m'accoutume,  
 Tout entouré de mon regard marin ;  
 Et comme aux dieux mon offrande suprême,  
 La scintillation sereine sème  
 Sur l'altitude un dédain souverain.

「絶対」と同化した詩人は、第5詩節で地上の「生」へと立戻り、そこに不吉な「死」の運命をかきあてながらも、なお、誇高く、第6、7詩節、陽光の中で太陽に向って自らを比肩し、大胆に挑戦する。だが、第7詩節末から第8詩節にかけ、「生」の持つ暗い影が詩人をとらえ、彼は自分の内部にこれを問いかける。これ等第5、6、7、8詩節を、時の偶有性にさらされた自己を意識する詩人と云う意味で、vie と名づける。

Str. 5 : Comme le fruit se fond en jouissance,  
 Comme en délice il change son absence  
 Dans une bouche où sa forme se meurt,  
 Je hume ici ma future fumée,  
 Et le ciel chante à l'âme consumée  
 Le changement des rives en rumeur.

Str. 6 : Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change !  
 Après tant d'orgueil, après tant d'étrange  
 Oisiveté, mais pleine de pouvoir,  
 Je m'abandonne à ce brillant espace,  
 Sur les maisons des morts mon ombre passe  
 Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.

Str. 7 : L'âme exposée aux torches du solstice.  
 Je te soutiens, admirable justice  
 De la lumière aux armes sans pitié !  
 Je te rends pure à ta place première :  
 Regarde-toi !... Mais rendre la lumière  
 Suppose d'ombre une morne moitié.

Str. 8 : Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même,  
 Auprès d'un cœur, aux sources du poème,  
 Entre le vide et l'événement pur,  
 J'attends l'écho de ma grandeur interne,  
 Amère, sombre et sonore citerne,  
 Sonnant dans l'âme un creux toujours futur !

第9詩節より第12詩節迄は、前節の「生」の持つ暗い影の意識から、墓地と死の冥想へと展開する。従ってこれ等を *mort* と名づける。だがこの *mort* は陽光に照らされた美しい墓地であり、詩人は無為ののどかさの中で、一種の陶醉、生の不在に酔った陶醉に迄達する。

Str. 9 : Sais-tu, fausse captive des feuillages,  
 Golfe mangeur de ces maigres grillages,  
 Sur mes yeux clos, secrets éblouissants,  
 Quel corps me traîne à sa fin paresseuse,  
 Quel front l'attire à cette terre osseuse ?  
 Une étincelle y pense à mes absents.

Str. 10 : Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,  
 Fragment terrestre offert à la lumière,  
 Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,  
 Composé d'or, de pierre et d'arbres sombres,  
 Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres ;  
 La mer fidèle y dort sur mes tombeaux !

Str. 11 : Chienne splendide, écarte l'idolâtre !  
 Quand solitaire au sourire de pâte,  
 Je pais longtemps, moutons mystérieux,  
 Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,  
 Éloignes-en les prudentes colombes,  
 Les songes vains, les anges curieux !



Str. 12 : Ici venu, l'avenir est paresse.  
 L'insecte net gratte la sécheresse ;  
 Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air  
 À je ne sais quelle sévère essence...  
 La vie est vaste, étant ivre d'absence,  
 Et l'amertume est douce, et l'esprit clair.

第13, 14詩節では, *absolu*, *vie*, *mort* が対比される。まず第13詩節は, 前節に続き美しい墓地の安らかな死者が, 続いて死者との対比によって, 天上の「絶対」の昼が, 最後にこの絶対に対して変化にすぎぬ「生」が歌われる。第14詩節に於ても, 絶対者に対する「生」の相対者の歎きが続く。これ等は, 先の太陽に挑戦する誇り高き「生」と異り, 暗い歎きの「生」という意味で, 表ではイタリックで区別した。一方, 死者は地下で徐々に解体し, 絶対者の側に移り行く。

Str. 13 : Les morts cachés sont bien dans cette terre  
 Qui les réchauffe et sèche leur mystère.  
 Midi là-haut, Midi sans mouvement  
 En soi se pense et convient à soi-même...  
 Tête complète et parfait diadème,  
 Je suis en toi le secret changement.

Str. 14 : Tu n'as que moi pour contenir tes craintes !  
 Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes  
 Sont le défaut de ton grand diamant...  
 Mais dans leur nuit toute lourde de marbres.  
 Un peuple vague aux racines des arbres  
 A pris déjà ton parti lentement.

第15詩節から第19詩節前半まで, 「死」の冥想が展開する故に, これ等の節を *mort* と名づける。だが之等は, 前節までに歌われた「絶対」に加担する羨やむべき「死」ではなく, かつての美しい女性の肉体も墓の闇の中で溶解し, 蛆

虫にとりつかれる哀惜の対象としての「死」であり、これをイタリックで区別する。

- Str. 15 : Ils ont fondu dans une absence épaisse,  
L'argile rouge a bu la blanche espèce,  
Le don de vivre a passé dans les fleurs!  
Où sont des morts les phrases familières,  
L'art personnel, les âmes singulières?  
La larve file où se formaient des pleurs.
- Str. 16 : Les cris aigus des filles chatouillées,  
Les yeux, les dents, les paupières mouillées,  
Le sein charmant qui joue avec le feu,  
Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,  
Les derniers dons, les doigts qui les défendent,  
Tout va sous terre et rentre dans le jeu!
- Str. 17 : Et vous, grande âme, espérez-vous un songe  
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge  
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici?  
Chanterez-vous quand serez vaporeuse?  
Allez! Tout fuit! Ma présence est poreuse,  
La sainte impatience meurt aussi!
- Str. 18 : Maigre immortalité noire et dorée,  
Consolatrice affreusement laurée,  
Qui de la mort fais un sein maternel,  
Le beau mensonge et la pieuse ruse!  
Qui ne connaît, et qui ne les refuse,  
Ce crâne vide et ce rire éternel!
- Str. 19 : Pères profonds, têtes inhabitées,  
Qui sous le poids de tant de pelletées,  
Êtes la terre et confondez nos pas,

一方、「生」をかむ虫がいる。第19詩節後半は「生」をかむ虫の考察によって、詩人は再び「生」へと立戻る。第20, 21詩節に於て、「生」をかむ虫、即ち意識は常に死の影をもって肉身に迫り、身をさいなむこの意識の思考の果ては、動きを、生命を否定しすべてを不動化しようとする。これ等の節を *vie* と名づけるが、イタリックで区別される暗い「生」である。

Le vrai rongeur, le ver irréfutable  
N'est point pour vous qui dormez sous la table,  
Il vit de vie, il ne me quitte pas!

Str. 20 : Amour, peut-être, ou de moi-même haine?  
Sa dent secrète est de moi si prochaine  
Que tous les noms lui peuvent convenir!  
Qu'importe! Il voit, il veut, il songe, il touche!  
Ma chair lui plaît, et jusque sur ma couche,  
À ce vivant je vis d'appartenir!

Str. 21 : Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée!  
M'as-tu percé de cette flèche ailée  
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!  
Le son m'enfante et la flèche me tue!  
Ah! le soleil... Quelle ombre de tortue  
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!

不動化の願いとその実現の不可能、この矛盾対立の極点から、第22詩節以降に見られる様な見事な解決がほとぼしり出る。即ち、詩人は自己の変化を受諾し、思弁を放棄し自ら意志して地上的「生」に生きる事を決意する。力に満ちた、新生の *vie* と名づける。

Str. 22 : Non, non!... Debout! Dans l'ère successive!  
Brisez, mon corps, cette forme pensive!  
Buvez, mon sein, la naissance du vent!  
Une fraîcheur, de la mer exhalée,

Me rend mon âme... Ô puissance salée!  
 Courons à l'onde en rejaillir vivant!

Str. 23 : Oui! Grande mer de délires douée,  
 Peau de Panthère et chlamyde trouée  
 De mille et mille idoles du soleil,  
 Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,  
 Qui te remords l'étincelante queue  
 Dans un tumulte au silence pareil,

Str. 24 : Le vent se lève... Il faut tenter de vivre!  
 L'air immense ouvre et referme mon livre,  
 La vague en poudre ose jaillir des rocs!  
 Envolez-vous, pages tout éblouies!  
 Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies  
 Ce toit tranquille où picoraient des focs!

以上、簡単に詩節の構成を解釈によって分節したが、勿論、各詩節に暗示された思想は、この詩の唯一の主要目的でなく、音、リズム、階調と共に一つの調和の世界を形造る。従って各詩節の番号のあとに記した *absolu*, *vie*, *mort* の表示は、各詩節間の関連を理解しやすくする為の便宜的なものであり、他の五つの原稿にもすべて附記した。

次に、どの様に詩篇が構成されたかを、表によって順次検討して行こう。

### (1) 骨 組

A原稿7詩節は第1, 3, 8, 13, 14, 21, 24詩節から成る。第8詩節はこの原稿の裏側で、8<sub>a</sub>, 8<sub>b</sub> の二つの新しい詩節に分離発展し、プレオリジナルで一つの詩節に再び合致する迄、絶えず位置を変えている。この非常に変動した第8詩節を除いて、表の実線が示す様に、B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub>, C, プレオリジナル, 決定稿を通して、第1詩節, 中央の第13, 14詩節, 最後の第24詩節はその位置を全く変えて居らず<sup>17)</sup>, 内容もここに表わされたものは、決定稿の概要に近いと

いえる。故に第8詩節を除いて、A原稿6詩節は、“海辺の墓地”という建築の骨組をなすと仮定出来よう。

## (2) 詩節の発展

こうして、A原稿の6詩節を骨組として、決定稿24詩節へと、詩節数は順次増加して行く。第二表は第一表の各原稿の詩節間の関係を図示したものである。

新しく挿入された詩節と、既存の詩節との関係を調べてみると、*contraste* 即ち既存の詩節との対比から発展したものが圧倒的に多く、ついで *variation* 即ち既存の詩節の変型として発展したものがこれに続く。

例えばA原稿第14詩節の下に第15詩節が鉛筆で下書されているが、これは第14詩節で示された「絶対」に組する羨やむべき「死」に対する反対の極、哀れむべき「死」を対比させる欲求からすぐに生れたものではないだろうか。

又、A原稿第8詩節を見てみよう

C'est une coupe auprès de moi posée.  
 Toute ma soif y place une rosée :  
 Si je la fuis, sur le mur  
 Qui se fait onde, et court à l'ombre interne,  
 Amère, grande et sonore citerne,  
 Sonnant dans l'âme un creux toujours futur.

この詩節はA原稿の裏側で、前半三詩句、後半三詩句を中心に、a, b二つの詩節に分離発展する。

(8a) Voici ma coupe auprès de moi posée :  
 Ma soif secrète y place une rosée  
 La fraîcheur pure y forme ses dessins...  
 O pour moi seul, à moi seul, en moi-même  
 L'Etrange spectre et le germe poème  
 Naît d'un regard repris aux bleus bassins.

(第二表)

A 原稿	B <sub>1</sub> 原稿	B <sub>2</sub> 原稿	C 原稿	プレオリジナル	決定稿
1 ↓ 3 ↓ 8 ⋮ 13 ↓ 14 (15) ⋮ 21 ⋮ 24	1 ↓ 3 ↕ 8 <sub>b</sub> ↕ 8 <sub>a</sub> ⋮ 13 ↓ 14 ↕ 15 ⋮ 18 ⋮ 21 ⋮ 24	1 ↓ 8 <sub>a</sub> ↓ 3 ↕ 8 <sub>b</sub> ⋮ 13 <sub>a</sub> Ⓣ Ⓣ Ⓣ (7) 13 <sub>b</sub> ↓ 14 ↕ 15 ↓ 16 (17) 18 ⋮ 21 ⋮ 23 ↓ 24	1 ↓ 8 <sub>a</sub> ↓ 3 ↕ 8 <sub>b</sub> ⋮ (2) Ⓣ 6 ↕ 7 ↓ 5 ⋮ 10 ↓ 11 ↓ 12 ↓ 13 ↓ 14 ↕ 15 ↓ 16 ↓ 19 ↓ 20 ⋮ 18 ⋮ 22 ↕ 17 ↓ 21 ⋮ 23 ↓ 24	1 ↓ ② ↓ 3 ↕ 9 ⋮ 5 ↕ ④ ↕ 7 ↕ 6 ↕ 8 <sub>b</sub> <sup>a</sup> ⋮ 10 ↓ 11 ↓ 12 ↓ 13 ↓ 14 ↕ 15 ↓ 16 ↓ 17 ↓ 18 ↓ 19 ↓ 20 ↓ 21 ⋮ 22 ↓ 23 ↓ 24	1 ↓ 2 ↓ 3 ↓ 4 ⋮ 5 ↓ 6 ↕ 7 ↓ 8 ⋮ 9 ↓ 10 ↓ 11 ↓ 12 ↓ 13 ↓ 14 ↕ 15 ↓ 16 ↓ 17 ↓ 18 ↓ 19 ↓ 20 ↓ 21 ⋮ 22 ↓ 23 ↓ 24

[注] → variation    ↔ contraste    ⋮ modulation

(8<sub>b</sub>)           Le coeur me bat devant ta plénitude  
                   Ma vie oscille avec l'inquiétude  
                   Entre le songe et l'événement pur  
                   Et chaque coup jette une pierre interne  
                   Dans une amère et sonore citerne  
                   Sonnant à l'âme un creux toujours futur.

この分離は、海という杯に詩想を吸みおく詩人（第8詩節 a）と、静寂な豊かさを秘めた海を前にして、不安を持って我が心の中に、詩想の湧き出るを待つ詩人（第8詩節 b）との対比の欲求からであろう。このことは、第二表で見ると、B原稿に於て 8<sub>a</sub> 詩節、8<sub>b</sub> 詩節の位置は逆になり、第3詩節「静寂な絶対の海」に対する第8<sub>b</sub> 詩節「不安な詩人」それに対する第8<sub>a</sub>詩節「詩想を海の杯にくむ詩人」と各々対比関係に置かれている事からも推察出来る。

variaton に関しては、B<sub>1</sub> 原稿第15詩節の無情の輪廻の詩句

Ils ont fondu dans une absence épaisse,  
 L'argile rouge a bu la blanche espèce,  
 Le don de vivre a passé dans les fleurs!

における la blanche espèceは、B<sub>1</sub> 原稿の裏側で乙女の愛欲のイメージへと変形し、B<sub>2</sub> 原稿で第16詩節として定着する。又、同じく B<sub>1</sub> 原稿の《Oui! Gande mer》で始まる第23詩節の下書は、あきらかに第24詩節・波立ち騒ぐ海の variation として生まれたものであろう。

ヴァレリーによれば、この *contraste* と *variation* の作用は感受性の直接の生産物である。彼は赤色を凝視すれば緑色が見える補色現象から、不十分と感じられる一体系の印象を補おうとする補足の欲求を感受性の機能の中に見付け、この感性の働きが芸術創造の根底になることを認めている<sup>18)</sup>。この詩篇でも、*contraste* と *variation* によって、彼は可能なかぎり詩を複雑化させて行ったといえる。それにも拘わらず思想のアウトラインは変っていない。

この一見無差別とも思われる詩節の発展だが、実はこの複雑化は、決して無差別にではなく、常に *absolu*, *vie*, *mort* のテーマのバランスを保つことを

目標としていたかの如くに行われている。即ち **absolu**, **vie**, **mort** 各々の数を各原稿において見るなら、第三表の様になる。

(第三表)

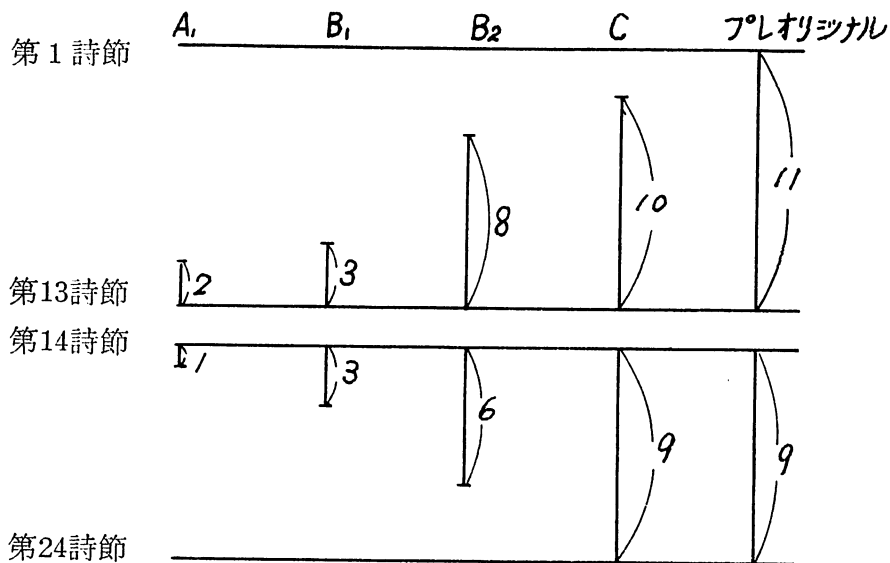
テーマ \ 原稿	A	B <sub>1</sub>	B <sub>2</sub>	C	プレオリジナル
<b>absolu</b>	4	4	4	4	6
<b>vie</b>	5	6	9	13	12
<b>mort</b>	2	4	8	11	11

〔注〕 各原稿の詩節数とテーマ数の合計が一致しないのは、二つ又は三つのテーマが同時に含まれている詩節があるためである。

A原稿において少なかった **mort** は、B<sub>2</sub> 原稿では **vie** と殆んど同数になり、C原稿でも同じ程度に増加している。一方、**absolu** の数は最初はふえなかったが、プレオリジナルで増加したことは、**vie**, **mort** のテーマの拡大に対して **absolu** をも強固にする必要からと思われる。

更にこの詩節の発展は、第13、14詩節を中心に、第1詩節、第24詩節の骨組の間で、上下にバランスを保ちながら複雑化されている。

(第四表)



〔注〕 数字は骨組の詩節の間にはさまれた詩節数を指す。



### (3) 詩節の置換

この詩節の発展を助け完全なものに仕上げたのは、ヴァレリーの知性による厳密な作業即ち、詩句の削除、訂正、置換である。

特に、23詩節に拡大したC原稿では、中心部を除いて前半部、後半部の詩節の位置が決定稿と非常に異なり、殊に新しく挿入された詩節の位置の異なりが目立つ(第二表)。これは先に見たように、新しい詩節は、最初、感受性の直接の生産物である *contraste* や *variation* から生まれ、無秩序、不確定なものであった。だがヴァレリーは次の機会には、この不確定な詩節に対して厳密な知性の作業によって、最も適切な位置を見つけ、最初の偶然性を排除していったといえる。例えば、C原稿からプレオリジナル、決定稿と位置を変えた第5詩節、第9詩節を見てみよう。

「絶対」の中に身を置いていた詩人が、そこから出て「生」のざわめきを感じとる第5詩節は、C原稿で「生」の持つ暗い影を予感する第7詩節の *variation* として生まれ、プレオリジナルでは第9詩節「死」の冥想のあとに置かれ、持続の世界から抜け出、「絶対」と同化した傲慢な詩人を歌う第4詩節を *contraste* によって生み出す。だが決定稿では、第4詩節と第6詩節の間に置換えられ、「絶対」の静寂さを表わす最初の四つの詩節、「生」の動性を表わす次の三つの詩節の導入節として、詩篇の中で不動から動への *modulation* をこの上もなく巧みに導く事になる。しかも置換に拘わらず、第5詩節の最後の詩句《*le changement*》は第6詩節の最初の詩句《*qui change*》と見事に連結している。

Str. 4 :      Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,  
                   A ce point pur je monte et m'accoutume,  
                   Tout entouré de mon regard marin ;  
                   Et comme aux dieux mon offrande suprême,  
                   La scintillation sereine sème  
                   Sur l'altitude un dédain souverain.

Str. 5: Comme le fruit se fond en jouissance,  
Comme en délice il change son absence  
Dans une bouche où sa forme se meurt,  
Je hume ici ma future fumée,  
Et le ciel chante à l'âme consumée  
*Le changement des rives en rumeur.*

Str. 6: Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui *change!*  
Après tant d'orgueil, après tant d'étrange  
Oisiveté, mais pleine de pouvoir,  
Je m'abandonne à ce brillant espace,  
Sur les maisons des morts mon ombre passe  
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.

又、C原稿で第8<sub>b</sub>詩節のあとに生れた第9詩節は、プレオリジナルでは第3詩節のあとにおかれ、「絶対」と「死」の *contraste* を作るが、決定稿では第8詩節と第10詩節の間に置換され、これ又、導入節として「生」から「死」への *modulation* の役割を果すことになる。

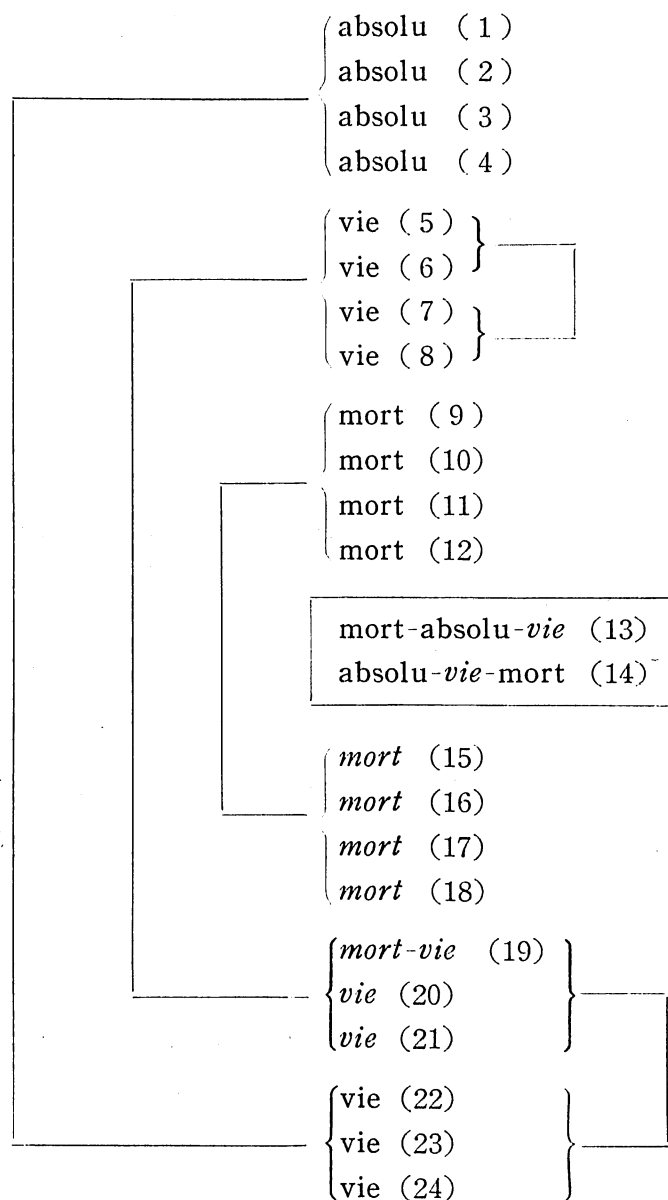
かくてB<sub>1</sub>, B<sub>2</sub>, C原稿の各詩節間の絶え間ない *contraste*, 或いは不自然な転調は、置換によって最終稿では姿を消し、各詩節は幾つかの詩節群に収斂されるに至る。

#### (4) 全体と部分

こうして完成された詩篇は建物の様に、構造を構成する諸要素が単なる孤立した集合状態でなく、それぞれに結ばれて全体を支えているだろうか。下記の第四表は“海辺の墓地”の構造を図示したものである。

第13, 14詩節をはさんで、*vie* と *mort* の二組の *symétrie* が見られるが、すでにのべた様に各々は同一の *vie*, *mort* ではない。即ち始めの *vie* (第5, 6, 7, 8詩節) は時の偶有性を意識しているが「生」の持つ暗い影にまだ完全にとらわれていない *vie* であり、後の *vie* (第19, 20, 21詩節) は、死の影

(第四表)



〔注〕 カッコ番号は詩節番号をさす。

の意識に常にさいなまれる暗い *vie* である。又、第5、6詩節と第7、8詩節は、誇らかな *vie* と暗い影を予感する *vie* の *contraste* であり、第19、20、21詩節の絶望の *vie* と自らの意志で生きることを決意した第22、23、24詩節の新生の *vie* との間にも *contraste* が見られる。

他方、*mort* に関しては、始めの *mort* (第9、10、11、12詩節)は光に照らされた *mort* であり、後の *mort* (第15、16、17、18詩節)は暗闇の中のそれである。

更に詩篇の冒頭の *absolu* 4 詩節と最後の *vie* 3 詩節は、これ又、静寂の「絶対」の海と、ざわめき立つ「生」の海との *contraste* の関係にある。従ってこの詩篇は、骨組第13, 14詩節を中心とし、*symétrie* と *contraste* によって相互に連帯関係を持つと同時に、一つの全体を形造っているといえよう。

### (5) 形態の調和

建築の各部分は、華麗な各種の組合せによって結ばれているが、この詩篇はどうだろうか。

*symétrie* と *contraste* は先に見たが、建築と同じ手法の *répétition* をここに見る事が出来る。即ち *absolu*, *vie*, *mort* と 4 詩節ずつ、或いは 3 詩節ずつ反復しながら展開して行き、規則正しい律動を生み出している。又、先にのべた二つの詩節群、光に照らされた *mort* と闇の中の *mort* の間に、第13, 14詩節が入り、建築の三位法——相対立する建物の中に中間的性格の建物を配置する手法——に似た配置で、性質の異なるものをリズムカルな抑揚的意図の下に配している。

ヴァレリーは、音楽の転調にも似た、異なった面をつなぐ建築家の手法に感歎しているが<sup>19)</sup>、この詩篇でも、第4詩節から第5詩節への自然な *modulation*、第21詩節から第22詩節への、力強い飛躍の *modulation* 等によって詩の流れを変える事に成功している。

建築の手法、*symétrie*, *contraste*, *répétition*, *mouvement* 各々は、それぞれ根本的に異なった反応を示すだろうが、もとは一つの目的、律動即ち均衡である。そこから建築の多様性が生れる。従って多様性は建築の原理の中にあり、装飾的な様相にではない。“海辺の墓地”の多様性も同じくこの建築の原理から説明出来よう。

以上見て来た様に“海辺の墓地”に於ては、詩人の中に生まれた10音綴詩句のリズムが6詩句の *strophe* 形式を要求し、次第に複雑な内容を持った詩篇へと発展したことになる。即ち、骨組となった7詩節から詩篇は均衡を保ちな

から複雑化して行き、一見ばらばらの発展に見えて、実は各部分が形式的にも内容的にも相互に緊密な関係を保ちながら発展し、最後に一つの完全体を作りあげている。この形成過程と出来上がった詩篇の構造は、まさに建築そのものであり、一切の偶然を排除した厳密なプランに従って建築された建物を思わせる。では、初めにのべた「彼の詩は建築である」に対する第一の反論として、建築の最初にあるべきプランは何処にあったのだろうか。

フランスの建築家、ル・コルビュジエによれば、プランはそのもの自体の中に決定的なリズムを持って居り、リズムとは一つの均衡状態である<sup>20</sup>。“海辺の墓地”の場合も最初の10音綴のリズム形式がアウトラインであったといえよう。各原稿を通して詩節が均衡を保ちながら、思想のアウトラインを変えないで発展して行った事は、最初のリズム感覚とそれに秘められた内容を保ちつつ即ち建築家が最初の構成の骨組を変えずに複雑化して行くように、アウトラインに従って詩を複雑化して行った事を示している。ヴァレリーは『芸術的創造の中で、彼の幾つかの詩篇の起源について思い出を語っているが<sup>21</sup>、或るリズム形式から或る最初の一詩句は「変更不能」のものとして、「一必然の結果」として彼に現われたと表現している。必然はリズム、即ちプランのアウトラインの中に含まれていたものであり、詩はこのアウトラインに従って骨組を作りそれを忠実に発展させ偶然を除く事によって完成されたと云えよう。

では第二の反論である建築と、植物の成長、増殖の比喩は矛盾しないだろうか。種子は成長する一切のものを胚の中に含んで居り、それは最初のリズム形式にあてはまる。植物はこの内にもった自然の力に従って均衡を保ちつつ増殖して行く。

従って、建築と植物の比喩とは、一見矛盾した現象であるが、相似た関係にあり、ヴァレリーは自己の詩作の特質をすどく見ぬいていた事になる。

彼が建築の中に常に見ていた純粹詩の理想は、建築そのものである“海辺の墓地”によって実現されたといつてよい。

## 注

- 1) Paul Valéry, *Histoire d'Amphion* (éd. de la Pléiade) II, p. 1277.
- 2) その他, 詩篇“列柱の歌”“セミラミスの歌”, 或いは随筆『現代世界の考察』(特に“フランス素描”“フランスの思想と芸術”)においても, 建築についての言及が見られる.
- 3) 例えば, Paul Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, Pl., I, p. 1337.
- 4) ヴァレリーは, 建築について語る時, 類似の芸術として, 音楽を絶えず念頭に浮かべている. とりわけ, 『楽劇アンフィオン』に於ては, アンフィオンの鳴らす琴の音によって殿堂が建築される.
- 5) *Poésie et pensée abstraite*, p. 1331.
- 6) *Ibid*, p. 1332.  
『詩話』に於ても同じ振子の比喻が見られる. *Propos sur la poésie*, Pl., I, p. 1373.
- 7) *Poésie et pensée abstraite*, p. 1333.
- 8) *Histoire d'Amphion*, Pl., I, p. 1277.
- 9) *Fragments des mémoires d'un poème*, Pl., I, p. 1470.
- 10) 例えば, 512行に及ぶ大作『若きパルク』は, 当初, 一頁の予定であった.  
...c'est du langage que je suis parti,—d'abord pour faire un morceau grand d'une page; puis d'écart en écart, cela s'est enflé... (Lettre de 1917 à André Fontainas, in *Réponses*, p. 17)  
又, 詩篇“巫女”の端緒に関して, 彼は次の様に書いている.  
...“la Pythie” s'offrit d'abord par un vers de huit syllabes dont la sonorité se composa d'elle-même. Mais ce vers supposait une phrase, dont il était une partie, et cette phrase supposait, si elle avait existé, bien d'autres phrases. (*Poésie et pensée abstraite*, Pl., I, p. 1338-1339)
- 11) ...de ce seul vers, sont provenus de proche en proche tous les éléments d'un poème—le sujet, le ton, le type prosodique,... Je ne pus m'empêcher de comparer cette prolifération à celle qui s'observe dans la nature...  
(*La création artistique*, in Bulletin de la Société française de Philosophie, p. 12-13)  
...mon fragment se comporta comme un fragment vivant, puisque, plongé dans le milieu (sans doute nutritif) que lui offraient les désirs et l'attente de ma pensée, il proliféra... (*Poésie et pensée abstraite*, Pl., I, p. 1339.)  
...puis d'écart en écart, cela s'est enflé aux dimensions définitives. Croissance naturelle d'une fleur artificielle. (Lettre de 1917 à André Fontainas,

*in Réponses*, p. 17.)

- 12) Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, p. 62

Il (*Le Cimetière marin*) est né, comme la plupart de mes poèmes, de la présence inattendue en mon esprit d'un certain rythme. Je me suis étonné, un matin, de trouver dans ma tête des vers décasyllabiques.

- 13) *Au sujet du Cimetière marin*, Pl., I, p. 1503.

- 14) *Poésie et pensée abstraite*, Pl., I, p. 1338.

- 15) Pierre-Olivier Walzer ; *La poésie de Valéry*, p. 325.

- 16) *Au sujet du "Cimetière marin"* p. 1500.

- 17) 第13詩節は B<sub>2</sub> 原稿で13a, 13b の二つの詩節に分離する.

13a Les morts cachés...

13b Midi la haut...

したがって詩人は一時, *mort* を歌う最初の二詩句を離そうとしたことが考えられるが, 次のC原稿では 13a, 13b が再び合致しA, B<sub>1</sub>, C, オリジナルの各原稿をとおして本質的ヴァリエーションはほとんどないことから, 第13, 14詩節を中心部にすえる詩人の意図は一貫して変らなかったといえる.

- 18) *Discours sur l'esthétique*, Pl., p. 1314. 《le phénomène des complémentaires》  
についての言及は *Poétique, Réflexions sur l'art* に於ても見られる.

- 19) *Image de la France*, Pl., II, p. 1004.

- 20) Le Corbusier, *Vers une Architecture*, (建築をめざして, 吉阪隆正訳, 鹿島研究所出版会, 昭和42年 p, 18)

- 21) *La création artistique*, p. 12.

(博士課程在学中)