

## 二つの「石榴」

### ——日仏詩文の比較対照的分析の一例——

吉 田 廣

びくろ【石榴・柘榴・若榴】ザクロ科の落葉高木。ペルシャ・インド原産で、栽培の歴史はきわめて古い。高さ5～10メートル。幹には瘤が多く枝に棘がある。葉は細い長円形で対生、つやがある。六月ごろ鮮紅色五弁の筒状花を開き、果実は秋に熟し、大きな球形。果皮は黄紅色で黒斑があり、熟すると裂けて中にある多数の種子を一部露出する。種皮は生食し、また果実酒を作る。樹皮は煎じて駆虫剤、材は硬く装飾用の柱などに使う。(『広辞苑第四版』より)

#### 1 三好達治の「石榴」

風に動く  
甘い酸っぱい秋の夢 石榴  
空にはちけた  
紅宝玉の 火薬庫

ここに掲げたのは、三好達治(1900-1964)が1935年に刊行した詩集『山果集』に収められている、「石榴」というタイトルの短詩である(原文縦書き)。まず、しばらくは、この詩の分析を試みることにしたいが、その際の筆者の努力目標は、分析の、出来る限りの徹底性・網羅性に在ることをお断りしておく。

最初に、この言説の全体が、一つの対句構造(parallélisme)になっていることの指摘から始めることにしよう。すなわち、この詩を最初の2行と最後の2行とに分けたとき、まず、ともに第1行が第2行を連体修飾しており、また、第2行はいわゆる体言止めの言い切りになっていることが、一目瞭然である。

さらに、第1行どうしを比較して気づかれるのは、構成上の著しい共通性である。第1詩行を品詞分解すると、〈名詞+場所を指定する格助詞「に」+動詞〉というふうになるが、一方、第3詩行は〈名詞+場所を指定する格助詞「に」+動詞+完了の助動詞「た」〉と分析されるのであって、相違するのは、用いられている動詞が一個の連体形であるか、助動詞を従えた連用形であるかという、比較的微細な点であるに過ぎない。しかも、文節単位の分析においては、両者とも、〈連用修飾句(ドコドコニ)+被修飾句(ナニナニスル、シタ)〉という全く同一の構造を呈している。同様なことは、第2行どうしについても言えるのであって、全体として見れば、第2詩行も第4詩行も〈連体修飾句(コレコレナ)+被修飾句(ナニナニ)〉という構成になっている。ただし、もっと細部に眼を向ければ、相違点も見出される。まず、修飾句については、第2詩行が同列に置かれた二つの形容詞であるのに対して、第4詩行は格助詞「の」を従えた複合名詞になっている。次に被修飾句に関しては、第2詩行では名詞句「秋の夢」と同格的に名詞「石榴」が置かれている（尤も、「石榴」が「秋の夢」のみに対応するというよりも、「風に動く／甘い酸っぱい秋の夢」全体を受けると見る方が妥当であろう）が、第4詩行では一個の複合名詞「火薬庫」である。

このように、細部の点では幾つかの異同を指摘することができるものの、総体として眺めると、この詩文の構造はパラレルな性格が相当に強いと言えるであろう。それでは、こうした対句構造が読者に与えるインパクトはいかなるものかと考えると、テキスト内的効果(*effet intratextuel*)とテキスト外的効果(*effet extratextuel*)の、二つの効果に言及しなければならないと思われる。前者は、言うまでもなく、重量性のそれであって、同一（ないしは類似）の統辞構造が二度現れることによって、読者の受ける印象がそれだけ高められるわけである。一方、後者のテキスト外的効果とは、当該の言説が自らの修辭性を誇示することによって、一般の散文との乖離を読者にアピールするというものである。言い換えれば、ここで目指されているものは、散文の世界における実用性(*utilité*)ではなくて、詩文の世界における芸術性(*esthétisme*)なのだということを、言葉の用いられ方そのものが、われわれ読者に告げ知らせているのである。

以上は統辞論的指摘であるが、さらに、意味論的にも、前半（最初の2行）と後半（最後の2行）との間の対句性は顕著である。まず、前半の冒頭の文節「風に」と後半の最初の文節「空に」との意味素的共通性は、歴然としている。すなわち、「風」も「空」も意味素〈外界性〉を内包しているのであって、これによって、詩人の眼が自然の景物に向けられていることが、重疊的に表現されていると言える。尤も、両方の文節で用いられている格助詞「に」の解釈については、事態はそれほど単純明快なものではないのかもしれない。というのは、「風に」の「に」は、単に視覚的な〈場所〉を指定しているだけではなくて、知性的な〈原因〉の意《……ノタメニ》をも表している、と見なす方が妥当だと考えられるからである。一方、このような二重の解釈は、「空に」の「に」には、一見したところ当て嵌まりそうにはないのであって、少なくとも第一義的には、こちらの「に」の方は、飽くまでも純然と〈場所〉を指定していると解釈すべきであろう。しかしながら、この点を認めた上で、詩文の受容者の側の意味論的活性化作用(activation sémantique)を考慮に入れるならば、「空に」の「に」もまた、〈原因〉のニュアンスを暗示していると言えないことはない。つまり、「空に」の一文節中に、《青空カラ降り注グ陽光ヲ浴ビタタメニ》という意味内容を読み取ることが許されると考えられるのである。

次に、前半と後半のそれぞれの第2文節「動く」と「はぢけた」であるが、この両者の意味素的共通性もかなり明白である。前者は《静止カラ運動へ》の、後者は《静止カラ破裂へ》の、それぞれ〈状態変化〉を意味内容として内包していると言える。ただし、両者の間の差異もまた歴然としている。すなわち、語彙の華々しさという点では、「はぢけた」の方が、〈突発性〉を孕んでいる分だけ、読者に与えるインパクトが強いと断定できよう。このこととの関連で言えば、前段で扱った「風に」と「空に」の間にも、同様のことが言えそうである。つまり、《石榴ヲ戦ガセル風》のイメージに比して、《赤イ亀裂ヲ見セル石榴ノ背後ノ蒼穹》のイメージの方が、読者の受ける印象度の点で、数段と強烈ではないかと思料されるわけである。

換言すれば、第1詩行と第3詩行とのパラレル性の度合いが大きいと同時に、第1詩行から第3詩行への移行に伴って、語彙の華々しさが急増していると言

うことができる。同じようなことは、第2詩行と第4詩行との比較においても認められる。「甘い酸っぱい秋の夢 石榴」という文句の感傷性や幽趣性とは対照的に、「紅宝玉の 火薬庫」という言い回しの方は、いかにも勇断果敢で斬新奇抜な表現だと言うほかはない。さらに、この印象上のギャップを側面から補強するものとして見逃せないのは、和語と漢語の使い分けである。すなわち、第2詩行が、末尾の「石榴」以外は全て和語から構成されているのに対して、第4詩行の方は、一転して漢語のみから成り立っているのであり、しかも、用いられている二つの漢語のいずれもが複合名詞である。第2詩行から第4詩行への移行は、和語の優閑さから漢語の強悍さ(および複合名詞の硬質性)への変化を伴っているわけである。結局のところ、この詩の前半と後半とは、語彙の華々しさの点で対立し合っているとと言えるが、それは、統辞論的に並行的な関係で対応する第1詩行と第3詩行、および、第2詩行と第4詩行の、それぞれの間で同様に認められることであって、その限りでは、こうした仕掛けは、前半と後半との対句性にヴァリエーションを添加しつつも、同時に、その対句性を確実に保障していると言うことができるだろう。

その一方では、前半の第2行と後半の第2行とには、大きな共通点も存在する。前半にしろ、後半にしろ、第1行は、比喩を含まない写生的表現だと一応言える(「風に動く石榴」、「空にはおけた石榴」)が、それぞれの第2行は、イメージ性豊かな、「石榴」の比喩的表現となっている。いま筆者は、「イメージ性豊かな」と記したが、およそ比喩(tropes)というものは、本来的にイメージの点で豊かなものなのである。なぜなら、そこでは常に、複数の意味内容を単一の表現の内に盛り込むことが目論まれているのだから。

まず、第2詩行を取り上げるならば、ここで駆使されているのは、解釈の仕方の違いに応じて、換喩(métonymie)の手法だとも考えられるし、直喩(comparaison)の手法であるとも考えられる。いずれにしても、「秋の夢 石榴」という同格表現は、パラフレーズすれば、《石榴ハ秋ノ夢ノヨウナモノデアル》と言い換えられよう。「石榴」と「秋の夢」とが同一視され、そうすることによって重ね合わされているわけだが、この同一視ないしは重ね合わせを可能にしている関係の捉え方に応じて、この言い回しを換喩的表現と見なすか、

それとも直喩的表現と見なすかという、解釈上の相違が生まれてくるのである。第一に、「石榴」と「秋の夢」との関係を象徴的關係であると捉えるならば、ここでは換喩が用いられていることになる。つまり、人が春に思いを馳せれば、桜の開花のイメージを想起するのと同じ伝で、秋に思いを到らせば、石榴の結実のそれを喚起すると、解釈するわけである。第二に、両者の関係を意味素上の部分的交差(intersection sémique)の關係であると捉えるならば、直喩が用いられていることになる。すなわち、「秋の夢」は感性的な事象であり、「石榴」は即物的な形象であるという明らかな差異こそあれ、両者は<秋性>なる共通点において結合していると、解釈するわけである。けれども、いずれの捕捉の仕方がより妥当であるかを決定するのは、非常に困難なことに思われるのであって、結局は、それぞれの読者が自分の嗜好に従って、どちらか一方の解釈を、または、両方の解釈を採用すればよいのだろう。

一方、直接的には「秋の夢」を修飾し、間接的には「石榴」を修飾している「甘い酸っぱい」については、どのように考えるべきだろうか。この語句は、第一義的には精神的意味を表していて、《秋ヲ夢想スルト人ハ心地ヨサト物悲シサヲ同時ニ感ズル》というほどの内容を備えているのだが、第二義的には即物的意味を表しており、《石榴ノ実ノ甘サト酸ッパサガ混ジツタ味覚》を指示している、と言うことができよう。つまり、「甘い酸っぱい」という単一の語句の内に、第一義的意味(orthosémème)と第二義的意味(métasémème)の二つが共存しているのである(ただし、読者によっては、むしろ第一義的意味は即物的内容であって、第二義的意味が精神的内容であるという、逆の解釈を採る向きもあるかもしれないが、いずれにしろ、単一の語句の内における二つの意味の共存という事態に変更はない)。一言でいえば、兼用法(syllepse)が運用されているわけであるが、このような共存関係の基にあるのは、隠喩(métaphore)の仕組みにはかならない。たとえば、人が「苦い経験」という言葉を口にすると、意識するにしろ意識しないにしろ、人は《味覚トシテノ苦サ》をも脳裡に思い浮かべているはずである。このように、共通性と差異性とで結び付く二つの事象(または形象)を、われわれは同時に心中に浮かび上がらせることができるのだが、この精神作用の言語的表出形態が隠喩であり、あるいは

はまた、直喩なのである。

ところで、「甘い酸っぱい」のこのような多義的解釈は、廻行的にはあるが、前述で単に写生表現と見なされた「風に動く」の再解釈をも促す。つまり、この字句を巡って、われわれ受容者の胸中で、先にも触れた意味論的活性作用が彷彿として働き始める。なるほど、第一義的には、「風に動く」のは「石榴」にはほかならないであろう。しかし、少なくとも第二義的には、そして比喩論的には、「秋の夢」もまた「風に動く」と考えられないこともない。すなわち、《秋へノ思イ》という精神的意味内容が、《微風ノ戦ギ》という即物的意味内容と、〈揺曳性〉なる共通軸を契機として結び付くと考えられるわけである。

果たして、ここでも、言説のイメージ性を高める技法として隠喩が使われていることが分かるが、そうであるならば、先の直喩もしくは換喩の例（「秋の夢 石榴」のそれ）をも斟酌するとき、この詩の前半では、比喩が様々な形態の下に一貫して使われていると結論づけることができる。言い換えれば、この2行を読み進む過程において、読者は絶えず二つの意味領域（即物的なそれと精神的なそれ）を念頭に置くことになる。尤も、このような同時並行的読解は、原則として再読以降の段階で初めて可能になるものであろう。初読の段階では、一般的な読者は、専ら論理の筋道を辿る線の読解(lecture linéaire)に、自己限定するはずだからである。そして、散文（たとえば斯論のエピグラフ）の場合、少なくとも理論的には、それで十分なのである。ところが、イメージの重層性を追い求める詩文の場合には、それでは立ち行かない。つまり、言説の一読の過程で、詩文の読者は、自らの線の読解の破綻に気づかされる。当該の詩では、「甘い酸っぱい」から「秋の夢」に読解の眼を移行させる瞬間、ないしは、「秋の夢」から「石榴」にそれを移行させる瞬間に、線の読解の不十分さが読者によって認識されるはずである。そこで、読者は、自己の比喩構成能力に訴えかけ、そうすることで表的読解(lecture tabulaire)へと方向転換を行うことになる。すなわち、上で述べたような同時並行的な読解を、再読や三読によって試みる。その結果、初めて、読者は眼前の言説の整合性を入手することができるのである。このように、散文と詩文は、読解のプロセスにおいても、言説の整合性の在り方においても、きわめて相異なっている。実は、「詩

は味わい深い」という俗間の見解の基底にあるのも、おそらく、このような事情にほかならないと思われる。

それでは、こうした比喩論的な分析の眼を後半の2行に振り向けると、どういことが観察されるであろうか。まず、「紅宝玉」が石榴の幾多の種子の、「火薬庫」が石榴の果実全体の、それぞれ隠喩表現であることが指摘できる。そして、前半の2行の分析で特定された隠喩の使われ方と比較するならば、そこには大きな相違点が二つ認められると言える。第一に、この後半部分では、もはや語句の多義性と結び付いた隠喩が問題なのではなく、比較辞項(terme comparant)のみが言説の表面に現れていて、被比較辞項(terme comparé)の方は言説の裏面に隠れている、という形態が採られていることが挙げられる。一般に、このような隠喩の形態は、比較辞項と被比較辞項の両者が単一の語句の内部に共存する形態よりも、読者によって把握されやすいという特徴がある。第二に、前半部分において比較の対象になっていたのは、即物的形象と精神的事象という、言わば対峙し合う二つのものであったのだが、それに対して、この後半部分では、比較辞項も被比較辞項もともに即物的形象であることが挙げられる。そして、こうした場合にも、読解プロセスの上での平易さという点では、概して、後者の方が勝っていると言える。したがって、これら二重の意味において、当該の詩文の前半と後半は対立し合うと見なすことができる。つまり、前半が陰に籠ったような晦渋な印象を与えるのとは裏腹に、後半は輝くばかりに明快な印象を与えると、少なくとも相対的には言えると思われるのだが、この対立の関係は、前述した、語彙の華々しさの面での両者の対立関係にぴたりと符合するものである。詩人の創作過程を穿鑿するのは斯論の目的の埒外ではあるが、このように二重三重の対立関係を持ち込むことによって、詩人は、自己の言説の前半と後半との間に、際立ったコントラストを生み出そうと企図したのではないかと怪しまれてくる。その上で特筆に値するのは、このコントラストには、対句構造という一種の外枠が宛てがわれているのであるから、自ずと、それは端正な趣を帯びたものになるということである。『広辞苑第四版』には、三好達治は「知性と感性の調和した抒情詩を完成」したとあるが、以上のような事柄もまた、その一つの証左になるのかもしれない。

ところで、「紅宝玉の 火薬庫」という言い回しは、いかにも意外性に富んだ表現ではある。「紅宝玉」とは詩人の造語であろうが、少なくとも「宝玉」とある以上、それは《球形ノ宝石ヤ真珠》のようなものを指し示す語のはずである。すなわち、〈球状〉や〈硬質〉などの意味素を内包するものにちがいないのだが、それが、〈粉末状〉や〈崩解質〉を意味素に持つ「火薬」と同等視されているのだから、その限りでは、この言い回しは明らかに撞着語法(oxy-moron)の表現である。ただ、一般の撞着語法の表現がそうであると同様に、当該の言い回しも、意外性で読者を惹き付けることによって、却って真実の一面を効果的に表出していると言える。たとえば、「火薬」が無数の粒子から成っているのと同じく、この「紅宝玉」(=石榴の種子)も数多くあるという事実が、強烈にわれわれの胸に迫ってくる。あるいは、数多の種子の成育とともに果皮が裂けるという、石榴の実の特異性が、火薬庫の爆発に譬えられることによって、より一層効果的にわれわれの心を捕えるとも言える。尤も、この二つの場合のいずれにも、もう一つ別な修辞学的技法が関与しているのであって、それは誇張法(hyperbole)にはかならない。つまり、全く理性的な頭で考えるならば、石榴の種子が幾ら数多いとは言え、一握りの火薬の粒子の数に比べてみると、文字どおり取るに足りないであろうし、況んや、石榴の果皮の亀裂と火薬庫の爆発を同日に論じるなどは噴飯物であろう。しかし、詩文というものは、読者の理性に訴えるよりも、多分に読者の感性に働きかけるという大前提がある。そして、この大前提が存在するからには、誇張法もまた、言説の情動性を高めるための、きわめて有効な手段になり得るのである。

しかしながら、「紅宝玉の 火薬庫」という字句の整合性を説明する仕方は、実は、いま行ったような解釈に限られるのではない。そのほかにも、言説に部分的な削除(suppression)や添加(adjonction)を施すというやり方が、まだ残っている。たとえば、われわれは自らの比喩構成能力を発揮して、「火薬庫」を削除し、その空所に、その隠喩的表現である「小箱」を添加してみることができただろう。そうすれば、この詩の後半の2行からは、《幾ツモノ赤イ宝玉ガ青空ニ向カッテ小箱カラ飛ビ散ル》というイメージが得られる。あるいは、「紅宝玉の」を削除し、その空所に、やはりその隠喩的表現「赤ペンキの」



を添加すれば、《火薬庫が爆発シ青空ニ向カッテ隔壁ノ幾多ノ赤イ破片ガ飛ビ散ル》というイメージが思い浮かんでくるし、また、「紅宝玉の」を削除するに止めるならば、《爆発シタ火薬庫ガ黒タトシタ煙ヲ青空ニ向カッテ噴キ出シテイル》というイメージが思い描かれよう。そして、もちろん、「紅宝玉の」を「赤い種子を包む」に、「火薬庫」を「石榴の果皮」に、さらには「はじけた」を「裂けた」に置き換えるならば、《青空ノ下デ石榴ノ果皮ガ裂ケテ赤イ種子ヲ覗カセテイル》というイメージが得られるわけだが、言うまでもなく、これが被比較辞項に相当するイメージである。

このように述べてくると、拙文を読んでいる人から、あるいは次のような反論を頂戴するかもしれない。「それでは余りに恣意的すぎる。詩文も一個の文章なのだから、その意味内容にも自ずと限度があるはずだ」と。この種の主張をする人は、おそらく、当該の詩の後半の2行によって表現されている事柄を、上述した幾つかのイメージの内の最後のものに限定したいと思っているのであろう。しかし、それなら、なぜ詩人は「青空の下で石榴の果皮が裂けて赤い種子を覗かせている」と書かなかっただろうか。どうして、「空にはぢけた／紅宝玉の 火薬庫」と、比喩に満ち満ちた言い方を敢えてしたのだろうか。答えは、いとも簡単である。詩人にとって、熟した石榴を目撃したときの感興を十全に表出するには、こういう言い方しかあり得なかったからである。したがって、われわれ受容者としても、所与の詩文をもっともらしい散文に置き換えて満足することは、厳に慎まなければならない。そして、詩のイメージ性の豊かさを、そっくりそのままに受け容れる態度を堅持すべきである。既に述べたように、詩文と散文とでは、整合性の在り方が大いに異なっている。「石榴」の詩の最後の2行に即して言えば、上述したような複数のイメージを全て享受しながら読むことこそ、詩人独自の整合性に添った、正しい読み方だと言えるはずである。

三好達治の「石榴」の分析を閉じるに当たって、最後に、その音声論的特徴を吟味しておこう。この側面においても、前半の2行と後半の2行との間には、際立ったコントラストを指摘することができる。まず、前半部の韻律構成を図式的に表示するならば、〈6 || 7・5 | 3〉というふうになるだろうが、ここ

で注目に値するのは、この箇所が全体としては規則性に乏しく、したがって散文調に止まっている感のある反面では、部分的にせよ、日本の伝統的韻律の一つである、〈7音節+5音節〉の組み合わせが現れていることである。すなわち、「甘い酸っぱい秋の夢」の箇所を読む際に、われわれ読者は、伝統的に慣れ親しんでいる心地よい七五調に身を委ねることになる。しかし、その心地よさは、飽くまでも暫時的なものにすぎない。なぜならば、上の図式からも明らかのように、この七五調の部分の直前と直後には、それぞれ6音節の韻律単位と3音節の韻律単位が配置されているからである。とは言え、これを詩人の気紛れや、況んや、力量不足に帰することは当を得ないであろう。なるほど、われわれはこの2行に部分的書き換えを施して、「微風に戦ぐ／甘い酸っぱい秋の夢 石榴の実」としてみることもできよう。そうすれば、ここに、七五調の一つのヴァリエーションである、〈7音節+7音節+5音節+5音節〉という組み合わせが得られ、読者は全体を通して伝統的韻律の快適さに浸ることができるはずである。ところが、実際には、詩人はこのような構成を採らなかったのであり、その理由としては少なくとも二つのことが挙げられる。第一に、これは当該の2行のみに視座を限定して言えることだが、われわれの書き換えよりも原文の方が、「石榴」の即物的な存在感を強く打ち出している。敷衍するならば、快適ではあるが、まさにその快適さに埋没してしまう危険のある七五調に背馳することによって、「風に動く」と「石榴」は高度の緊迫性や鮮明性を獲得しているのであるし、また、そのためにこそ、七五調の「甘い酸っぱい秋の夢」の幽趣性も引き立ってくるのだと言える。そして、第二には、前半の韻律構成と後半の韻律構成とを比較して分かることだが、前者の相対的な不規則性とは対照的に、後者はかなりの規則性を呈している。すなわち、この詩の最後の2行は、〈7 || 7 | 4〉と図式化できる韻律構成、つまり、七五調の一変種になっており、前半において諧調と変調の間で揺れ動いた読者の韻律感覚が、ここに到って、伝統的な調べに逢着することになり、したがって、韻律面でのコントラストの妙を読者は感得することにもなる。ただし、その上で看過すべきでないのは、単なる〈7音節+5音節〉のリズムと比べると、この〈7音節+7音節+4音節〉のリズムの方が、与えるインパクトの度合の点で格段

に勝っているということである。これは、言うまでもなく、7音節の韻律単位が反復されることによって齎される重畳効果にほかならないが、この効果は、先の意味論的指摘のところで触れた、後半2行の輝くほどの明快な印象を、音声の面から補強していると思なすことができよう。

一方、詩文の音声論的分析のもう一つの柱である音素構成の面から眺めると、この詩はどのように特徴づけられるだろうか。一般に、詩文は、様々な形態の下での音素の偏向的配置を特色の一つとして有しており、西洋語の詩によく見られる脚韻(rime)は、その代表的な例である。それに対して、日本語の詩の場合には、少なくとも脚韻に関しては、その果たす役割は些少だと言える。尤も、当該の詩では、統辞論的にも意味論的にも対応し合う第2詩行と第4詩行が、同じ母音[o]で終わっていることは指摘しておかねばならない。しかも、「ザクロ」と「カヤクコ」は、使用されている音素の点での共通性が著しいのであって、それは、[zakuro]・[kayakuko]とローマ字表記を用いるならば、より判然と了解されるだろう。しかし、この詩で、それ以上に言及に値するのは、頭韻(allitérationまたはassonance)が二箇所で使用されていることである。すなわち、「甘い酸っぱい秋の夢」を構成する二つの韻律単位が、ともに母音[a]で始まっており、また、「紅宝玉の 火薬庫」に含まれる二つの韻律単位も、ともに子音[k]で始まっている点である。特に後者のケースでは、この詩行全体の最初と最後の音節が、いずれも[ko]であることは見逃されるべきではない。このように見てくると、それでは音素配置のそのような偏向性が齎す効果はいかなるものかという、当然の疑問が提起されようが、まず第一に、当該の言説や字句の自己完結性を醸し出す効果が指摘できる。これは先の脚韻についても当て嵌まることだが、所与の言説を一個のオブジェのようなものにする効果と言い換えてもよい。散文が意思伝達的手段にすぎず、受け手によって意味内容が理解されてしまえば、その瞬間に存在理由を失ってしまうのに対して、詩文の方はその音声面を受容者の脳裡でいつまでも保持し続けられる所以である(ただし、詩文のオブジェ性を生み出す要因としては、単に音素構成の側面のみではなくて、韻律構成の側面も、さらには、前述したような統辞論的諸特徴や意味論的諸特徴をも挙げなければ、十分とは言えないだろう)。

第二に、しばしば偏向的な音素配置は象徴的效果を言説に齎すことがある。ただ、これは多分に主観的な性質の効果であって、受容者によっては、その受け止め方が大きく異なることもあり得るといふ点に、留意しておく必要がある。それにも関わらず、少なくとも「紅宝玉の 火薬庫」に認められる軟口蓋破裂音([k]と[g])の多用は、それ自体、この字句で表されている意味内容を、たとえば宝石類の<硬質性>や火薬倉庫の<堅牢性>を、きわめて端的に表象していると思われる。

## 2 ヴァレリーの「石榴」

Dures grenades entr'ouvertes	内なる種子の過剰に負けて
Cédant à l'excès de vos grains,	ほのかに裂けし硬き石榴よ、
Je crois voir des fronts souverains	新発見に打たれ輝入る
Éclatés de leurs découvertes!	至高の額ぞ見るを覚ゆる。
Si les soleils par vous subis,	汝の耐えたる毎日の陽が、
Ô grenades entre-bâillées,	細めに開きし、おお、石榴達、
Vous ont fait d'orgueil travaillées	矜持に悩む汝の内なる
Craquer les cloisons de rubis,	ルビーの壁を破碎したれば、
Et que si l'or sec de l'écorce	また、乾きたる果皮の黄金が、
À la demande d'une force	或る活力の命ずるままに、
Crève en gemmes rouges de jus,	赤き果汁の石と破るれば、
Cette lumineuse rupture	光り輝くこの亀裂こそ、
Fait rêver une âme que j'eus	われが抱けし魂をして
De sa secrète architecture.	謎の臺の夢を見さすれ。

筆者自身の試訳を付してここに掲げたのは、フランスの詩人ポール・ヴァレリー(Paul Valéry;1871-1945)が、1922年に刊行した詩集『魅惑』(*Charmes*)に収められている、「石榴」(*Les Grenades*)と題するソネット(sonnet)である。以下においては、三好達治の同じタイトルの短詩との比較をも織り交ぜながら、この詩の分析を進めていくことにする。

ここでもまた、統辞論的諸特徴の吟味から始めることにしよう。まず、この詩も二つの文から成り立っていることが容易に分かるが、それらは、長さの点でも構造の点でもかなり相異なっている。第一の文は最初の四行詩節を占めており、その前2行は石榴への呼び掛けであり、後の2行は主語と動詞を備えた節となっている。ところで、事物（または人物）への呼び掛けは、それだけで一つのレトリック技法と見なすことができる。すなわち頓呼法(apostrophe)のそれであるが、これは単に統辞論的性格のものであるだけでなく、意味論的領域にも、あるいはまた、音声論的領域にも関わる手法だと考えられる。いずれにしても、事物に呼び掛けるということは、それ自体、感情性を大いに伴う行為であり、したがって、それは言説にも大きな情動性を付与することになるので、この頓呼法は、読者の感性に訴えかけるものとしての詩文においては、非常に頻繁に用いられる手法である。そして、この観点から三好達治の「石榴」を振り返るならば、あの詩は全篇が石榴への呼び掛けであったと再解釈することも可能であり、その限りでは、われわれの二人の詩人が石榴に対して抱いている詠嘆の気持ちは、その発露の形態においてきわめて似通っていると言えるだろう。なお、石榴へのこの呼び掛けは、第6詩行でも、間投詞《ô》「おお」を伴って反復されており、こうして頓呼法による言説の情動化が重疊的に企図されているのも、見逃すことができない点である。就中、《grenades entr'ouvertes》「ほのかに裂けた石榴」の字句と《grenades entre-bâillées》「細めに開いた石榴」の字句とは、語形論上の同一性が著しく、その意味では、準反復法(quasi-répétition)がここに適用されていると見なすことができる。ただし、第1詩行・第2詩行の頓呼法が、4行に亙る一文の前半2行をカバーしており、規模的に見ても、位置的に考えても、その勁勇果敢な調子は際立っているのに対して、第6詩行の頓呼法の方は、10行にも及ぶこの詩の第二文の途中に、しかも主節ではなく従属節の途中に挿入されているのであって、それには間投詞が付加されているとは言え、そのトーンはむしろ多分に隠微なものだと言える。加えて、同一の手法のこの対照的な使い分けに符合するかのようになり、第一文には感嘆符が付けられているのに反して、第二文の方にはそれが付けられていないことも注目に値する。これらの二点だけか

らも、この詩を構成する二つの文、すなわち、第1詩節と一致する第一文と、第2詩節から第4詩節までを蔽い尽くす第二文とでは、印象や調子が随分と相違していることが既に窺い知れる。

果たして、単純で明快な構造の単文(phrase simple)である第一文とは裏腹に、第二文の方は、三つもの従属節を含んで紆余曲折に富む、かなり複雑な構造の複文(phrase complexe)となっている。とりわけ、第2詩節が<理由>を表す接続詞<<si>>「……なので、であってみれば」で始まる従属節で占められ、さらにその後、第3詩節では、等位接続詞の<<et>>「そして」と虚辞の<<que>>を介して、再び<理由>の接続詞<<si>>に導かれる従属節が、この詩節の終わりまでをカバーしているので、最終詩節と一致する主節の方は殊更に先送りされるという感じを、われわれ読者は強く受け取ることになる。しかも、二つの副詞的従属節によって醸成された、この連綿とした舒緩性豊かな調子は、後続する主節によっても削がれることはない。それは、この主節が3行からの長さを有するというだけでなく、その主語が1行全部に亙るということ(<<Cette lumineuse rupture>>「この光り輝く亀裂は」)、主動詞 <<Fait rêver>>「……に夢想させる」の直接目的補語が単一の名詞や代名詞ではなく、関係詞節を従えた名詞であること(<<une âme que j'eus>>「私が抱いた魂」)、間接目的補語が最終詩行の1行全部に相当していること(<<De sa secrète architecture>>「その秘密の建築物について」)、そして最後に、これらの主語・動詞・直接目的補語・間接目的補語の相互の関係が、各要素の音節数の点から見ても、それらの配置の点から見ても、非常に均衡の取れたものであることによる。以上のような事情から、この詩を構成する二つの文の間には、きわめて目立ったコントラストが生み出されていると言える。第一文は勁果さや明快さに漲っている。それに対して、第二文は緩徐性や隠微性が豊かである。先の三好達治の「石榴」にも著しいコントラストが見て取られたが、それには主として意味論的諸要因が働いていた。ヴァレリーの「石榴」の場合は、少なくともこれまでの分析によれば、主に統辞論的諸要因が働いて鮮明なコントラストを創出していると言える。また、三好達治の詩のコントラストは、その対句構造への嵌め込みによって端正なものに仕上げられていた。同じように、ヴァ

レリーの詩のそれにも、ある側面からの抑制力が作用しているのであって、その側面とは音声論的諸特徴にはかならない。すなわち、この詩は、音声論的に非常に際立った整齊さを呈しているのだが、この点についての詳細な検討は、もっと後のところに譲ることにしよう。

ところで、以上においては、専ら文の構成という大まかな観点から当該の詩を分析してきたが、以下では、語句の配列という比較的微細な視点から、この詩の特徴づけを試みることにする。まず、品質形容詞は修飾する名詞に後置されるという、フランス語の一般的な文法規則を思い起こすとき、当然のことながら、この規則に違反する〈品質形容詞+名詞〉の語順が、何らかの特異性を有することになるのは明白である。つまり、〈名詞+品質形容詞〉という普通の語順が、客観的で分析的な性質のものであるのに対して、その逆の語順の方は多分に感情的色彩を帯びると言えるが、このことから、フランス語の詩文で品質形容詞前置(antéposition de l'adjectif qualificatif)の技法が頻繁に用いられるであろうことが、容易に推察できる。果たしてヴァレリーの「石榴」でも、三つからの箇所でのこの技法が使われている。順序は前後するが、まず最終詩節の第1行と第3行に注目するなら、《lumineuse rupture》と《secrète architecture》のそれぞれが、〈品質形容詞+名詞〉の語順になっている。因みに、これらを《rupture lumineuse》や《architecture secrète》と比較すると、前者の方が情動性の点で格段に勝っているのが如実に感じ取られるが、これには二つの理由が挙げられるであろう。第一に、二つの語の順序が入れ換えられて、一般の散文的語順に背馳しているという、まさにその統辞形態が読者の眼を惹き付ける。言い換えれば、語順が転倒していることによって、前置された形容詞も、後置された名詞も、ともに、通常の語順の場合には認められなかった、力強いインパクトを読む者に与えるのだと言える。このことから即座に導き出せる事柄であるが、第二に、品質形容詞前置の名詞句を音読する際には、われわれは自然とストレス(ictus)を込めてそれを読み上げる。たとえ黙読するにしても、やはり、その箇所は心理的に強調して読むはずである。そして、この間の事情は、この詩全体の出だしの名詞句《Dures grenades》「硬き石榴」にも、そっくりそのまま当て嵌まるのだが、実はそれに加えて、

この名詞句には、先の二つの名詞句には認められなかったレトリック手法が用いられている。その手法とは、贅言法(redondance)と呼ばれるものである。われわれも、詩的感興が湧いたような気分のときには、「高き富士の嶺」とか「南国土佐」とかの文句を口遊ぶものだが、冷静に考えてみれば、富士の嶺が高いのは当たり前であり、土佐が南国であるのも自明なことである。つまり、「高き」も「南国」も、情報論的には無益な言葉だと見なせるのであって、散文の世界では、原則として形容詞（または形容詞相当語）をこのように使うことはあり得ない。それでは、詩文の世界でこのような言い方をするのはなぜだろうか。その理由は、重疊的言い回しによって情動性を醸し出そうとする狙いがあるためであろう。「硬き石榴」に即して言うならば、「石榴」には既に属性として〈硬い〉が含まれるにも関わらず、敢えて反復的に「硬き」という形容詞がそれに付加されているわけである。その結果として、〈硬い〉という意味素が重疊的に表出されて、それが読者に少なからぬエモーションを齎すことになる。こうした観点から三好達治の詩を眺め直すとき、「甘い酸っぱい秋の夢」という箇所にも、やはり、この贅言法が適用されていると言える。なぜなら、「秋の夢」が〈甘酸っぱい〉のものであることに、異を唱える人はいないはずだからであるが、そのように考えると、この修辞学的手法の普遍性が相当に大きいもののように思われてくるのは、独り筆者のみに限ったことではないであろう。

次に、倒置法(inversion)について言及しておくことにしよう。この手法も、洋の東西を問わず、広く詩文において用いられる技巧の一つだと考えられる。たとえば、「雪が降りだした」と言うよりも、「降りだした、雪が」と言う方が、明らかに情動性は潤沢である。そのわけは、上述の品質形容詞前置の場合と同様であって、通常の語順で結び付いた二つの語（または語句）が倒置されると、それらの各要素の存在感が相乗的に高められるということに在る。ヴァレリーの詩では、第2詩節と第3詩節で集中的にこの手法が駆使されている。ところで、この二つのストロフが緩徐的な調子を創出しているとは、既に行った指摘であるが、そうであるならば、その穏やかなリズムの静謐性と、倒置法の多用による情動性とは、互いに矛盾するのではないかという疑懼を抱く向きもある



かもしれない。しかし、この疑懼は、ある意味では当を得ているが、その他の点では的を逸していると言える。すなわち、なるほど、それらの静謐性と情動性とを同列な特性として捕捉するならば、この両極端の要素の共存は不調和なものであるにちがいないが、そもそも、これらの要素を同一線上に並べて考えることは適切さを欠いている。当該の二つの詩節の静謐な雰囲気なるものは、この詩の全体に統辞論的分析を施して確認された性質なのであって、言うならば、この詩のマクロ構造的特徴(trait macrostructural)の一つなのである。一方、われわれの当面の問題である倒置法に起因する情動性は、むしろミクロ構造的特徴(trait microstructural)だと言することができる。要するに、これら二つの特徴は発現のレベルを異にしているのであり、「静謐さの中にも情動的緊張感が漂っている」と表現してみれば、第2詩節と第3詩節の性格をかなり適確に言い当てていることになるだろう。さらには、これらの詩節に最終詩節を加えた箇所舒緩性豊かな調子は、飽くまでも相対的なものであり、第1詩節の捷疾なりズムと比較された上で初めて特定される要素であることも、看過すべきではない。そして、急から緩へのこの対照的移行もまた、それなりの情動性を当該の言説全体に付与しているはずである。

点括的技巧である倒置法に言及していながら、図らずも、総括的な方向に論述が流れてしまった。話頭を元に戻すと、第5詩行の《par vous subis》が《subis par vous》の、第7詩行の《d'orgueil travaillées》が《travaillées d'orgueil》の、第7詩行から第8詩行にかけての《d'orgueil travaillées craquer les cloisons de rubis》が《craquer les cloisons de rubis, d'orgueil travaillées》の、第10詩行から第11詩行にかけての《à la demande d'une force crève en gemmes rouges de jus》が《crève en gemmes rouges de jus à la demande d'une force》の、それぞれ倒置された形となっている。尤も、これらのいずれの場合を取り上げても、前掲の筆者の試訳からはその倒置性が消えて無くなっているのは、如何ともしがたいところである。果たして、語の文法機能が語順や前置詞によって決定される性格の強い、分析的言語(langue analytique)のフランス語の場合と比べると、それが助詞によって決定される膠着的言語(langue agglutinante)であり、動詞(プラス助動詞)がいつも文

や節の最後に現れる日本語では、倒置法の適用範囲はかなり限定されてくると言える。先の品質形容詞前置の手法に到っては、その適用は、形容詞の連体形が例外なく名詞・代名詞の前に置かれる日本語では、もともと考えられるはずがない。詩の翻訳の困難さは、音声論的観点から論じられることが多いようだが、個々の言語の統辞論的特異性もそれを増幅する所以である。

閑話休題。倒置法が駆使されている上記の四つの箇所の内、二番目の《d'orgueil travaillées》には、それに加えて、破格構文法(anacoluthie)が用いられている。すなわち、この分詞節の意味上の主語は、規範文法に従うならば、主節(《les soleils [...] de rubis》)の主語《les soleils》でなければならない。しかし、実際には、《travaillées》が女性語尾で終わっていることから分かるように、女性名詞《grenades》に代わる主節の目的補語《vous》が、この分詞節の意味上の主語となっているのである。一般に破格構文法は文章の勢いを高めるために敢えて採られる技巧だと言えるが、ここの場合も同断断であって、仮にこの手法が使われないとすると、《si les soleils par vous subis, ô grenades entre-bâillées, vous ont fait craquer les cloisons de rubis, parce que vous étiez d'orgueil travaillées》という、冗漫な散文調の言い回しに墮してしまうことになる。つまり、それだけ筆勢が削がれるわけであり、したがって、詩文の生命とも言うべき情動性が立ち消えになる。因みに、この破格構文法もまた、フランス語から日本語にそのままの形で移し替えるのは、至難の業であるように思われる。

さて、この辺で、分析の視座を統辞論的側面から意味論的側面に移すことにしよう。まず当該の言説を巨視的に眺めるならば、この詩の全体を通じて二つの直喩(comparaisons)が用いられていると、指摘することができる。すなわち、第一の文がそっくりそのまま一つの直喩表現となっているし、同様に、第二の文もまた、その全体が大規模な直喩的表現にほかならない。

前者に関しては、《Dures grenades entr'ouvertes/Cédant à l'excès de vos grains》「内なる種子の過剰に負けて／ほのかに裂けし硬き石榴よ」の箇所が被比較辞項(terme comparé)であり、《des fronts souverains/Éclatés de leurs découvertes》「新発見に打たれ輝入る／至高の額ぞ」の箇所が比較

辞項(terme comparant)に相当し、それらの間に位置する《Je crois voir》「見るを覚ゆる」が、比較の道具語(terme-outil de comparaison)として機能していると言える。したがって、《A est comme B》「AハBノヨウダ」という直喩の原型が、フランス語の原文においても、筆者の試訳においても、全体としてはかなり忠実に踏襲されているわけである。それでは、この比較的大きな規模の直喩表現を構成している、個々の具体的要素を検討していくとどうであろうか。まず、被比較辞項の冒頭に位置する《Dures》「硬き」は、比較されている二つの即物的形象、《grenades》「石榴」と《fronts》「額」の共通性を、言説自らが明瞭に呈示している言葉だと見なすことができる。同様に、被比較辞項の《entr'ouvertes》「ほのかに裂けし」と比較辞項の《Éclatés》「輝入る」という、ほとんど置き換え可能な類義語も、二つの即物的な比較対象の共通性を反復的に明示している。それに対して、比較辞項の方に見えている《souverains》「至高の」という形容詞は、即物的に「額」を特徴づける言葉だと言うよりも、むしろ「額」についての精神的形容語だと考えられるのであって、意味論的活性作用を働かせて、類推的にこの形容詞を「石榴」にも当て嵌めてみるならば、それは、《果実ノ中ノ果実デアル》とか《秋ノ果実ノ王様デアル》とかの主観的意味内容を帯びることになる。このように、以上においては、「石榴」のイメージと「額」のイメージとが、付加形容詞（ないしは付加形容詞相当語）によって重ね合わせられる様子を見てきたが、まだ残っているその他の要素、すなわち《Cédant à l'excès de vos grains》「内なる種子の過剰に負けて」と《de leurs découvertes》「新発見に打たれ」の二つの字句の間には、新たに別種の直喩の関係が結ばれている。つまり、ここではもはや、言説の表面に比較対象間の共通性が明示されているのではなくて、言説の裏面にそれが暗示されているという形態が採られている。尤も、この形態の上での相違に関わりなく、直喩の基本的メカニズムは一定しているのであって、それはやはり、二つの対象の内に共通性と差異性とを同時に捕捉すること、言い換えれば、意味素上の部分的交差(intersection sémique)を見極めることに在る。当該の二つの字句に関して言えば、前者が即物的現象の描写であり、後者が精神的現象の喚起であるという、明瞭な相違点がある一方では、それら

の現象には〈内部圧力の作用〉という類似点も認められる。あるいはまた、「種子の過剰」が即物的形象であり、「新発見」が精神的事象であるという差異こそあれ、〈新事態の発生〉ないしは〈顕在化の結果〉なる共通軸を巡って、両者は相互に結び付いていると見なすことが可能である。いずれにせよ、三好達治の「石榴」で駆使されていた比喻が点括的であったのとは対照的に、ヴァレリーの「石榴」の第1詩節のそれが、多分に総合的な性質のものであることは疑いを容れない。

ところで、第一文に現れている直喩の関係では、物と人（「石榴」と「額」）とが比較されていたが、続く第二文においても事情は同じであって、被比較辞項の「石榴」が比較辞項の「魂」に擬せられている。ただし、第一文の場合には、被比較辞項と比較辞項のそれぞれの言説上の規模(dimension discursive)が、ほぼ同程度であったのに対して、第二文では、両者の間にかなりのギャップがある。すなわち、第5詩行から第12詩行までの八つもの詩行が、「石榴」の描写に充てられているのに反して、「魂」については、第13詩行と第14詩行の二つの詩行がそれに言及しているだけである。したがって、この第二文の表的読解(lecture tabulaire)による再解釈も、当然のことながら、主として被比較辞項から比較辞項への方向を辿って行われることになる。

まず、《les soleils par vous subis》「君たちによって耐えられた太陽」であるが、この字句には、数の転用語法(énallage de nombre)と呼ばれる文法論的修辭法が用いられている。つまり、《soleil》「太陽」は、単数形で使う方が圧倒的に多い語の一つなのだが、ここで詩人は敢えてそれを複数形にしているのである。その結果、《soleils》は単に〈太陽〉を指示するだけに止まらず、〈時間の悠久性〉を意味するという機能をも果たす。したがって、「私の魂が密かに構想した建築物」もまた、時間の流れの悠久さというアスペクト(様相)の下で捕捉されることになる。その一方で、「石榴」の擬人化表現(personnification)である《par vous subis》「君たちによって耐えられた」の字句は、その「建築物の創造」が〈苦悩に満ちたもの〉であったことを窺わせる。ところで、当該の詩が収められている詩集『魅惑』の作品の多くが、詩人自らの創作過程を想起させるという特徴点を有するとは、ヴァレリー研究家

の間での常識となっているところである。そうした観点からこの詩を眺めると、第1詩節の「至高の額」とは、詩人一般を称讃する提喩表現(synecdoque)であり、「新発見」という言葉も、「詩的インスピレーション」の提喩的言い回しにほかならないと言える。同様に、「私の魂が密かに構想した建築物」とは、「言葉の芸術的組み立てとしての詩文」の隠喩表現(métaphore)であると見なすことができるが、かくして、この詩の第二文では、自然からの営々とした働き掛けの末に石榴が結実するという意味内容に仮託して、詩作行為の苛酷性や絡繹性が吐露されているのだと考えられる。このように見てくると、「石榴」のイメージの描写においても、「詩人」のイメージの喚起においても、第一文と第二文は対照的な関係にあることが分かる。すなわち、第一文では、種子の成熟に伴って石榴の果皮が裂けるという瞬間的な事柄や、詩人の脳裡にインスピレーションが生まれるという突発的な事柄が描き出されているのに対して、第二文では、石榴の結実に到るまでの成育や、詩作品の完成に向けての知的努力の傾注が、それぞれ継続的の観点の下に捉えられている。そして、前者の二つの事柄は〈営為の達成の歓喜〉を表象し、後者の二つの内容は〈営為の過程の苦悩〉を象徴している。第一文と第二文との、意味論上のこのような対照性は、言うまでもなく、既に触れた統辞論上のコントラストに即応する。換言すれば、当該の言説に関して特定され得る統辞論的対照性(opposition syntaxique)は、意味論的対照性(opposition sémantique)によっても裏打ちされている、と断定することができるわけである。

さらに、第7詩行の擬人化表現 «d'orgueil travaillées» 「矜持に悩まされて」もまた、より直截的に、詩人(ないしは諸々の芸術家)の創作過程における心境を彷彿とさせるが、この言い回しは、逆説法(paradoxisme)が用いられている点で注目に値する。つまり、«plein d'orgueil» 「自負心に満ちて」とか«avec orgueil» 「誇りを持って」とかの、代替可能な凡庸な言い方と比較すると明らかのように、「自負の心に悩む」とはいかにも穿った表現ではある。というのも、「自負を抱く」とこと「悩む」とことは、一見すると、むしろ相反する二つの心理状態だと思われるからである。ところが、これらを当の詩文のコンテキストに置き直すと、真実を適確に突いた形容語句として結び付

く。すなわち、およそ芸術その他の創造的行為に従事する人々は、誇りなり自負なりを持っているのが当然であろうが、一方では、その矜持の心は妥協を許さない厳格なものであることが、価値ある創作を生み出すための必須要件だと考えられよう。そうであるならば、それらの人々が自らの矜持の厳格さに責め苛まれるとしても、それは自然な成り行きというものである。したがって、当該の字句は、《travaillées par la sévérité de votre propre orgueil》「君たち自身の自負心の厳しさに悩まされて」とでも書き換えれば、内容理解がずっと容易になると言える。しかし、そうすると、逆説的言い回しの持つ簡潔さや律動感が損なわれてしまい、詩的言説の本質である情動性も減殺されるという、致命的な事態を招くことになる。統辞論的分析のところで、この同じ字句、《d'orgueil travaillées》の破格構文的性質について述べたのと、奇しくも、全く同様な結論に到ったわけだが、それに加えて、ここには倒置法が適用されていることをも勘案するならば、この箇所の修辞度(degré rhétorique)は殊のほか高いものと見なすことができる。

さて、第二文の最初の3行においては、「石榴」が擬人化表現の下に喚起されているだけに、その人格イゾトピー(isotopie humaine; イゾトピー=所与の言説の意味論上の一貫性)への組み入れもまた、ごく自然に着想されると言えるが、それに対して、第8詩行から第12詩行にかけてのところは、表面的には「石榴」の写生表現に終始している。しかし、意味論的活性作用によって、ひとたび始動した表的読解が、この箇所を非人格イゾトピー(isotopie non humaine)に限定し、そこに固定したままで放置しておくはずもない。

まず、《Craquer les cloisons de rubis》「ルビーの隔壁を破砕する」の字句だが、「ルビー」が「石榴の種子」の隠喩表現であることは明白である。そこで、この字句は、熟した石榴の果皮が裂けて、鮮紅色の幾多の種子が露出されるイメージに擬して、永きに亙る知的努力の積み重ねの結果、多くの輝かしい詩篇が完成するという、あるいはもっと具象的に、詩人のノートから幾つもの見事な詩作品が生まれ出るということを、表象していると言える。ところで、石榴を貴金属に準える隠喩表現は、ここだけの単発的な現象ではない。第9詩行では「石榴の果皮」が「金」(《or》)と同等視されている

し、さらに、第11詩行では、再び「石榴の種子」が「赤い宝石」(《gemmes rouges》)に譬えられている。「ルビー」もさることながら、「赤い宝石」に到っては、三好達治の詩に見えていた「紅宝玉」と、意味論的にも統辞論的にも酷似しており、われわれの二人の詩人における、詩的靈感の出自の共通性を示唆するものとして、これは興味深い事実だと言えよう。尤も、石榴の種子の赤さと硬さを形容する手段として、二人の詩人が全く同様な隠喩を用いているのは、まさしくその隠喩が常套的であり、したがって、陳腐な方便である証左にほかならないとも言えそうである。三好達治は常套手段のこの陳腐さを回避するために、撞着語法(oxymoron)を援用した「紅宝玉の 火薬庫」という奇抜な表現を使ったわけだが、ヴァレリーもまた、《gemmes rouges de jus》「果汁の赤い宝石」という、撞着性に富んだ言い回しを編み出している。加えて、ヴァレリーの場合には、上で触れたように、「石榴」を喚起するために、いずれも鉱物イゾトピー(isotopie métallique)に属する三つからの語彙素を比較辞項として用いており、こうして、魅力溢れる継続的隠喩(métaphore suivie)を打ち立てるのに成功していることは特筆に値する。

かくして、非人格イゾトピーは、植物イゾトピー(isotopie végétale)と鉱物イゾトピーとに分化するわけであり、これらに人格イゾトピーを添えて考え、さらには、《cloisons》「隔壁」と《architecture》「建築物」とによって構成される、ミニマムな建築イゾトピー(isotopie architecturale)をも考慮に入れるならば、この詩文は、四重のイゾトピーを孕んだ、きわめて多層的な言説だと見なすことができる。ただし、ここでの鉱物イゾトピーは、飽くまでも偶発的な性質のものであり、直接的には植物イゾトピーに対する美称(mélioratif)として機能し、したがって、間接的には人格イゾトピーをも称揚する働きを果たしている。また、建築イゾトピーが、鉱物イゾトピー以上に付帯的で瞬時的な性質のものであることも明らかである。そこで、第3詩節の比喩論的解釈を、植物イゾトピーと人格イゾトピーの主要な二つに限定するならば、  
 <l'or sec de l'écorce/À la demande d'une force/Crève en gemmes rouges de jus>「乾きたる果皮の黄金が、/或る活力の命ずるままに、/赤き果汁の石と破る」とは、<詩作過程が最終段階を迎えて幾多の見事な詩に結実する>

とか、〈黄金色の表紙が開けられて玉のような詩篇がそこから飛び出てくる〉とかの意味内容に対する隠喩表現だと言える。なお、この箇所を修辞学的視点から細かく検討して補足しておくべきなのは、〈l'or sec de l'écorce〉「果皮の乾いた黄金」という字句において、品質形容詞の名詞化(substantivation de l'adjectif qualificatif)の手法が使われていることである。すなわち、〈l'or de l'écorce〉「果皮の黄金」は〈l'écorce dorée〉「黄金色の果皮」の書き換えだと見なせる。そして、当然のことながら、前者の方が石榴の果皮の黄紅色をより効果的に表現していると言える。さらに、このように名詞化されて得られた〈or〉「黄金」には、品質形容詞〈sec〉「乾いた」が付加されているのであって、こうした統辞論的仕組みの方が、〈l'or de l'écorce sèche〉という平板な言い回しよりも、〈石榴の果皮の乾燥性〉を端的に表しており、音声論的にも引き締まった印象を与えていることは言うまでもない。

ところで、ヴァレリーの詩論において、詩の完成なるものは決して到達され得ない理念的目標と見なされ、したがって、現実の上梓される詩篇も、絡繹といつまでも続くはずの詩作行為が、何らかの偶然的要因のために中断された結果、不本意ながら詩人によって抛擲された所産と見なされるとは、研究家の間では周知の事実である。そして、その偶然的要因とは、友人の忠告であったり、出版社からの催促であったり、あるいはまた、詩人自らの決断であったりするわけである。そこで、第一義としては〈石榴の成熟を促す自然の力〉を意味する、第10詩行の〈une force〉「ある力」は、第二義として、そのような〈偶然的要因〉を意味するものと解釈できる。同様に、第12詩行の〈lumineuse rupture〉「光り輝く亀裂」の字句もまた、〈陽光を浴びた石榴の色鮮やかな裂け目〉という明示的内容の裏に、〈明知に満ちた偶然による詩文の彫琢の中断〉という暗示的内容を隠し持っていると考えられる。さらに付言すれば、この〈lumineuse rupture〉は、最終詩行の〈secrète architecture〉「秘密の建築物」とともに、二重の意味で際立った好対照を構成している。すなわち、〈lumineuse〉と〈secrète〉は、〈陽と陰〉ないしは〈外向性と内向性〉の対立関係で結び付き、一方では、〈rupture〉と〈architecture〉も、〈中断と継続〉または〈破壊性と構築性〉の対立関係を契機にして繋がり合う。この詩の



第二文の、先行する二つの従属節においては、むしろ〈内向的継続〉から〈外向的中断〉への意味論的移行が認められるのに対して、後続する主節では、〈外向的中断〉から〈内向的継続〉へと言説の指示対象が変化していくわけであり、結局のところ、第二文の総体は、かなり大仕掛けな交差配列(chiasme)の構造を呈するものにほかならない。したがって、被比較辞項の要素配置と比較辞項のそれとの関係が、統辞論的にも比喩論的にも多分に並行的である第一文とは、この観点からも、第二文はかなり鮮やかなコントラストを成していると結論づけることができる。

最後に、音声論的視座からの検討を以て、ヴァレリーの「石榴」の分析を閉じることにしよう。そして、ここでも、韻律構成をまず吟味するならば、この詩の各行がいずれも8音節から成り立っていることが指摘されねばならない。こうした数量的規則性は、日本の伝統的定型詞にも同様に認められる特徴であり、それだからこそ、筆者も、前掲の試訳において、一つひとつの詩行が〈7音節+7音節〉になるように工夫を凝らしてみたわけであるけれども、それが七七調であるべき確乎たる特別の理由があつてのことでもない。出来るものなら、わが国の韻文における最も典型的なリズムである七五調や五七調で、訳文を拵えたいという願望も強かったのだが、それを達成できなかったのは、ひたすら自己の力量不足を恨むばかりである。尤も、七七のリズムの与える毅然とした堅牢な印象が、この詩の主題である石榴の、果実としての特異性や、その隠喩表現としての鮎物イゾトピーの使用や、さらには、「詩作品」が一種の「建築物」だと喝破されている点などに、かなり相応しいものではなからうかと思料したのは事実である。

ところで、日本語の韻文に関してはあまり取り上げられないが、フランス語の韻文においては重要な役割を果たしている要因として、アクセント(強勢)の問題がある。日本語の単語においてはアクセントの位置が一定しておらず、たとえば、同じ植物の名称であっても、「ザクロ」は第1音節に、「オモト」は第2音節に、「サクラ」は最終音節に強勢を持つといった具合であり、しかも、フランス語や英語の単語の場合と比べると、その強勢の度合は目立って大きいわけでもない。こうした日本語の基本的特質のために、わが国の定型詞では、

アクセントという要因は等閑に付される傾向があるのだろうが、翻って考えてみると、強勢の不規則性を逆手に利用する余地が十分にあるとも言えそうである。こうした観点から三好達治の「石榴」を振り返るならば、脚韻を踏んでいる第2詩行と第4詩行の終結部のアクセント構造が同一になっていることに思い当たる。すなわち、「ザクロ」と「ヤクコ」のそれぞれが、最初の音節に強勢を有しているのである。さらに、これと関連して、この詩の第二文を構成する第3詩行と第4詩行の最後の文節、「ハヂケタ」と「カヤクコ」が、同じアクセント構造を呈しているのを認めることができる。そして、この種の分析を当該の詩的言説の縦軸方向だけではなく、横軸方向にも適用するならば、たとえば、第1詩行の二つの文節、「カゼニ」と「ウゴク」がやはり同一のアクセント構造を有しており、あるいは、第2詩行の「甘い酸っぱい秋の夢」を構成する二つの韻律単位の、それぞれの最初の文節である「アマイ」と「アキノ」もまた、アクセント構造において軌を一にしていることが観察される。こうした事情が、統辞論上の、ないしは、意味論上の対句性と相俟って、この詩の端正な趣を引き立てていると言えるだろう。

一方、フランス語の単語では、特殊な音韻論的理由が介在する場合を除けば、アクセントの位置が一定していて、それは常に単語の最後の音節に置かれる。したがって、フランスの伝統的定型詞に関しては、行が単語の途中で終わったり、単綴の前置詞や限定詞が行の末尾にきたりすることが、ごく稀である以上、また、幾つかの例外的なケースを除外すれば、ミニマムな連辞(*syntagme*)が2行に跨ることがない以上、各行の最終音節がその第一アクセントを荷うことになる。果たして、ヴァレリーの「石榴」の全ての詩行にも、このことが当て嵌まるのであって、この言説が与える非常に整齊な印象は、各行の数量的規則性からも、その第一アクセントの位置の恒常性からも、既にかかなり程度まで説明されるところである。それに加えて、この詩を構成する8音節詩行(*octosyllabes*)のそれぞれは、原則として、第一アクセントを含めて三つの強勢を持っている。この原則から外れるのは第4詩行・第10詩行・第14詩行であるが、これらの内、第4詩行と第14詩行とは、多音節語の補助アクセントを考慮に入れることによって、やはり三つの強勢を有すると見なすことができる。つ

まり、第4詩行の《découvertes》の《dé-》と、第14詩行の《architecture》の《-chi-》とが、補助アクセントを荷うわけである。

このように、一般に8音節詩行は三つの強勢を持つ（強勢率38%）が、これを他の伝統的詩行と比較するとどうであろうか。フランス詩の歴史を概観するとき、最も代表的な詩行が12音節のそれ（alexandrin）と10音節のそれ（décasyllabe）だということは、疑いを容れない事実である。この内、12音節詩行については、前半の6音節の部分に二つのアクセントが置かれ、後半の6音節の部分においても二つの音節が強く読まれるのだから、強勢率は33%ということになる。10音節詩行に関してはパターンが二つあって、いずれにしる最初の4音節と最後の6音節の間で小休止が行われるのだが、後半の6音節の部分には常に二つのアクセントが置かれるのに対して、前半の4音節の部分では、一つの音節だけが強勢を受ける場合（強勢率30%）もあれば、二つの音節が強勢を受ける場合（強勢率40%）もある。したがって、8音節詩行から成るヴァレリーの「石榴」におけるアクセントの稠密度は、比較的高いものと結論することができる。次の段でも少しく触れるように、この詩の全体的な調子が力感に溢れている背景には、このような事情が存在するわけである。

さて、上述のように、フランス語の単語は最終音節が強く読まれるのだから、大半の詩行の冒頭の音節にはアクセントが置かれられないと言える。ただ、一部の単音節語で始まる詩行については、その限りでないことも明白であって、当該の詩においては、第1行・第6行・第11行・第12行の四つの詩行が、それぞれの出だしの音節にアクセントを持っている。そして、このような詩行の特徴点としては、二つのことが挙げられるであろう。第一に、冒頭の単音節語が格別に強調されるということ、第二に、そのような詩行の全体のトーンが、その他の詩行のそれと比べて、相対的に高くなるということである。先の四つの詩行に即して言うならば、まず、第1詩行と第6詩行は、ともに石榴への詩人の呼び掛けであるが、行頭の音節が強く読まれることによって、呼び掛けに伴う詠嘆の情の深甚さが効果的に表出されている。就中、第1詩行の《Dures》は、この言説全体のアタックの部位を占めているだけに、「石榴」の詩の総体に力感溢れる調子を齎すのだと言える。第11詩行と第12詩行に関しては、いずれも、

そのトーンの高さは、果皮が裂けて多数の赤い種子の一部を露出する石榴の特異性に対しての、詩人の驚嘆ぶりを如実に表象しているものである。特に、これらの連続する二つの詩行の実質的内容(substance du contenu)は等価であるので、ここに音声論と意味論の両面における重畳効果が出されることになり、したがって、この箇所での情動性の昂揚は別格であると言わねばならない。

次いで、もう一つの音声論的側面である音素構成に分析の視点を移すならば、まず、この詩の脚韻の非常な豊かさが特筆に値する。すなわち、各詩行の終結部はそれぞれ、[uvert]-[rɛ̃]-[rɛ̃]-[uvert]・[ybi]-[ajɛ]-[ajɛ]-[ybi]・[ɔrs]-[ɔrs]-[əʒy]-[tyr]-[əʒy]-[tyr]となっており、これらの脚韻の大半が3音素共通の完全押韻である。わずかに一番目の連続韻だけが2音素共通の十分押韻になっているが、その前後に位置する抱擁韻は、それを補完するかのようになり、五つからの音素が共通する超完全押韻を成している。音素配列の上でのこのような均整美を、われわれ受容者は、与えられたものとして享受すればよいのだけれども、それを創造する詩人の彫琢の過程にも思いを巡らすとき、その際の知的努力の凄絶さが偲ばれてくる。なお、二番目の連続韻の差異は無視してよいほどに微細なものであって、果たして、アラン・ルロンの『発音辞典』(Alain Lerond, *Dictionnaire de la prononciation*, Larousse, 1980)に従うなら、それらはいずれも[Ajɛ]と表記されるはずのものである。ところで、こうした脚韻の豊かさは、それ自体、当該の詩文の自己完結性ないしはオブジェ性を大いに醸し出しているのだが、この詩篇が8音節という比較的短い詩行で構成されているだけに、なお一層その効果は際立ってくると言えよう。一般に、詩的言説の縦軸方向の検討は、このように、脚韻構造の穿鑿が中心になる傾向が強いが、その上で、分析の眼をこの詩の行末から行頭に移すと、見過ごすことのできない点の一つ認められる。それは、第二ストロフと第三ストロフの、それぞれの最終行の出だしにおける共通性である。つまり、《Craquer》と《Crève》は、〈破碎〉という共通の意味内容で固く繋がり合っており、それと同時に、両者とも[kr]という二つの子音で始まっている点である。自己目的性の勝る脚韻とは反対に、ここでは、音声論上の同一性が意味論上の類似性に対応しているのであって、このような音声と意味の両方に互る重疊的な仕掛け

が、言説の情動性を高める機能を果たすことは、第11詩行と第12詩行に関しても前段で既に述べたところである。

それでは、言説の横軸方向に沿って、この詩の音素構成を検討するといかがであろうか。三好達治の「石榴」の分析の際にも言及したが、詩文と散文との大きな相違点の一つは、後者が音素の規則的配列に無頓着であり、さらには、音素配置の面での規則性をむしろ忌み嫌うのに対して、前者が全く逆にそのような規則性を積極的に追求することに在る。この点は、もちろん、上述の脚韻構造についても同断であるが、詩的言説の音素構成を横軸方向に検討するとは、所与の母音や子音が偏在している箇所を探し当てることにほかならない。まず母音に関しては、たとえば、第4詩行の一番目、三番目、六番目の母音が全て[e]であることが、あるいはまた、第12詩行の三番目、七番目、八番目の母音が全て[y]であることが指摘されよう。特に前者の場合には、三番目の[e]と六番目の[e]の両方ともがアクセントを荷っているのだし、一番目の[e]はそれだけで当該の詩行のアタックの音節となっている。加えて、この詩行の第一アクセントを受ける母音が、[e]に近似する[ɛ]であることも考慮に入れると、この箇所における母音の偏在性は、単なる量的特徴であるだけでなく、多分に質的特徴でもあると言える。一方、子音に関しては、たとえば、第二文の冒頭の第5詩行を構成する、六つの単語の内の三つまでが[s]で始まっており、第一文とは対照的な雰囲気具备了この第二文の幕開きを、そのことが音声面から象徴しているかのようなのである。あるいは、第11詩行では、〈変化の結果〉を表す前置詞«en»の目的語に相当する6音節の名詞句(«gemmes rouges de jus»)の中に、やはり三つからの[ʒ]が使われていて、その結果、この詩行においては、「裂けて果汁の赤い宝石となる」という意味内容と同時に、「ここで人は[ʒ]の支配下の小空間に入り込む」という意味内容もまた表現されているのだとの印象を、読者は禁じ得ないと言える。さらに、第9詩行に注目すると、[ɔrs]という音連鎖がこの行の半ばに現れ、その後、行末にも再び現れているのが見て取れる。そして、この行末の[ɔrs]は、言うまでもなく、次行の末尾の[ɔrs]と連続韻を成しているのだから、こちらの押韻を外部韻(rime extérieure)とも呼ぶとすれば、第9詩行の半ばの[ɔrs]と末尾の[ɔrs]は、内部韻(rime

intérieure) を構成していると思なすことができよう。意味論的分析のところ  
で、この«l'or sec de l'écorce»の箇所には、形容詞の名詞化の手法が駆使  
されていると指摘したが、それには、内部韻という、構築性に富む音声論的仕  
組みを成立させる狙いが伴っていたのである。

### 3 結びにかえて

十数年来、筆者はフランス詩の分析を研究の中心テーマとしてきたが、その  
間ずっと脳裡の片隅には、フランス詩に対するアプローチの方法が、どの程度  
まで日本の詩の分析にとっても有効であろうかという疑問があった。それと同  
時に、詩文の普遍性なるものが仮にあるとして、その射程がどれほどのものな  
のかという疑問もあった。これらの疑問を、彼我の作品の具体的検討を通じて、  
些かなりと解明してみたいと願って着手したのが、この論考にほかならない。  
この内、第一の問題については、フランス詩の分析方法が日本の詩に対しても  
きわめて有効なことが既に明らかになったとは、筆者の自負するところである  
が、第二の問題に関しても、断片的にしろ、これまでの分析過程の随所でわれ  
われは考察してきた。そこで、以下では、総括的な立場から、この第二の問題  
をいま一度取り上げてみたい。

従前からの筆者の仮説においては、詩文というものは、意味論的には重層性  
(superposition)を、統辞論的には情動性(émotivité)を、音声論的には統一性  
(homogénéité)を、それぞれ本質的特徴として具備した言説だと捉えられる。  
そして、ここで行った日仏の二つの詩の分析によっても、大筋ではそれが十分  
に立証されたと思われる。もちろん、個々の詩作品を検討していく過程で、こ  
の単純素朴な仮説に諸種のニュアンスが付け加わったことも事実であって、た  
とえば、音声論的側面においては、「統一性」という一つの言葉では形容しきれ  
ない多彩な様相を、二つの詩のいずれもが呈しているのをわれわれは観察し  
た。また、所与の音声論的手法が、他の領域に属する手法と一緒に機能し、そ  
のようにして相乗的な効果を齎しているケースも一再ならず認められた。三好  
達治の「石榴」では、前半と後半との間に、韻律論上の対照性と意味論上の対

照性とが並行して打ち立てられることによって、マクロ構造的特徴としての統辞論的対照性(*opposition syntaxique macrostructurale*)が現出され、それが言説の情動性を高めていた。一方、ヴァレリーの「石榴」においても、たとえば、第11詩行と第12詩行との間で、アクセント構造の反復と実質的内容の反復とが同時に発生することによって、ミクロ構造的特徴としての統辞論的反復性(*répétition syntaxique microstructurale*)が醸成され、それがやはり、この箇所には大きな情動性を与えていた。

尤も、ある意味ではこれと逆行する現象も認められたのであって、三好達治の詩では、統辞論的技巧であるはずの対句法(*parallélisme*)が当該の言説全体に統一感を付与していたし、ヴァレリーの詩でも、たとえば、第1詩節の対句的要素配列(*disposition parallèle des éléments*)が、この箇所の均整感を醸し出していた。しかし、こうした表面上の逆転現象は、関与する統辞論的手法の基本的性格から必然的に帰結してくる事態だと見なせよう。対照法は「正」と「反」の対立に基づくものである以上、これが受容者の感性を刺激することは明白であり、反復法も同一の要素の重畳的表出である以上、受容者の胸を強く打つことは自明である。それに対して、対句法は多分に両価的な手法であって、同じ統辞構造が二度現れるという点では、重畳効果による情動性を齎すと言えるが、その二つの統辞構造を巨視的に総体として眺める限りでは、きわめて整然とした統一性を築き上げるのだと言える。

ところで、対句法のこの両価的特質は、それ自体、詩文のアンビヴァレントな性格をよく表象している。すなわち、詩文は、一方では、比喩論的手法の適用によってイメージの重層化が図られたり、統辞論的手法を初めとする多くの技巧の動員によって言説の情動化が企てられたりする場であるが、それとともに、他方では、韻律構成や音素構成の規則性を以てして言説の統一化が目論まれる場でもある。前者を「動」ないしは「豊饒性」の側面と見なすならば、後者は「静」ないしは「結晶性」の側面だと考えられるが、いずれにしても、これらの側面が詩という空間に個々ばらばらに存在しているのではない。そうではなくて、詩は、「動」と「静」、「豊饒性」と「結晶性」を止揚し、それらを芸術の域にまで昇華する営為の場であり、そして、その所産なのである。この

ような観点から眺めるとき、三好達治の短詩もヴァレリーのソネットも、著しい成功を等しく収めているものだと断定してよいのではなからうか。

主要参考文献

- COHEN (Jean), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, «coll. Champs», 1966.
- DUBOIS (Jean), GIACOMO (Mathée), GUESPIN (Louis), MARCELLESI (Christiane), MARCELLESI (Jean-Baptiste), MÉVEL (Jean-Pierre), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.
- FONTANIER (Pierre), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, «coll. Champs», 1977.
- GREIMAS (Algirdas Julien), *Sémantique structurale, nouvelle édition*, Paris, Presses Universitaires de France, «coll. Formes sémiotiques», 1986.
- Groupe  $\mu$  (J. Dubois, F. Édeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, «coll. Langue et Langage», 1970.
- (J. Dubois, F. Édeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, 1977.
- MAZALEYRAT (Jean), MOLINIÉ (Georges), *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- SUHAMY (Henry), *Les figures de style, troisième édition*, Paris, Presses Universitaires de France, «coll. Que sais-je?», 1988.
- TODOROV (Tsvetan), EMPSON (William), COHEN (Jean), HARTMAN (Geoffrey), RIGOLOTT (François), *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, «coll. Points», 1979.
- VALÉRY (Paul), *Œuvres I*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957.
- VARGA (A. Kibédi), *Les constantes du poème. Analyse du langage poétique*, Paris, Picard, «coll. Connaissance des langues», 1977.
- YOSHIDA (Hiroshi), «Une signification caractéristique dans la poésie de Paul Valéry : la superposition d'effets de sens», in *Études de langue et littérature françaises*, N° 46, Tōkyō, Hakusuisha, 1985.



二つの「石榴」-日仏詩文の比較対照的分析の一例-

- 三好達治『日本詩人全集21』(中野重治, 大岡信 編), 新潮社, 1967.
- 吉田廣「ポール・ヴァレリーの言説観」, 大阪経済法科大学論集第31号, pp.15-41, 1987.
- 「詩文についての一考察-ジャン・コエヌ(Jean Cohen)の二つの論文に見られる詩文分析のモデル-」, 大阪経済法科大学総合科学研究所年報第8号, pp.41-49, 1989.
- 「フランス詩分析の方法論的試み-ロンサールの2つのソネを巡って-」, 大阪経済法科大学論集第46号, pp.69-81, 1991.
- 「詩的なるもの-ヴェルレーヌの2つの短詩の分析を通して-」, 大阪経済法科大学論集第49号, pp.71-101, 1992.

