

ヴァレリー『旧詩帖』の一篇 「ヴィーナスの誕生」を読む

——若書きの詩の改変——

鳥山 定嗣

序

ポール・ヴァレリー（1871-1945）が詩作に熱中した時期は大きく三期に分かれる。まず、12歳で詩を書き始めてから1892年秋の「ジェノヴァの夜」に象徴される青年期の危機を境に一時詩作を断念するまで、次いで、公にはほとんど作品を発表しない20年余りに及ぶいわゆる「沈黙期」を経て、1912年末に再び詩作に回帰し、長詩『若きパルク』（1917年）や詩集『魅惑』（1922年）を発表する円熟期が訪れる。そして最後に、1937年から1945年まで、晩年の愛人に宛てて死ぬまで恋歌を書き送る。このように分けてみると、1920年に出版された『旧詩帖』*Album de vers anciens*（以下AVAと略す）は特異な位置にある。というのも、この詩集に収録された詩篇の大半は、ヴァレリーが20歳前後に雑誌などに発表したものに後年40代に達してから手を加えた上で「昔の詩」として公にしたものであり、上記の三区分でいえば、第一期と第二期の両方に跨がっているからである¹。

本稿では、こうした特色をもつ『旧詩帖』のなかから「ヴィーナスの誕生」*« Naissance de Vénus »*（1920年初出、1927年最終版）を取り上げ、その前身にあたる「波から出る女」*« Celle qui sort de l'onde »*（1890年初出）との比較を通して、約30年の歳月を経て詩人が何をどのように書き換えたか、その改変のありようをフランス国立図書館所蔵の『旧詩帖』関連草稿を参照しつつ観察してみたい。若書きの作から改変された作への変容の度合いは各詩篇によって異なるが、今回は『旧詩帖』所収の他の詩篇と比べてもその懸隔が大きい例を取り上げる。また、旧作から改作への書き換えはちょうど『若きパルク』の制作時期と重なっており、「昔の詩」は実はこの新しい詩と同時期に改鑄されたという経緯がある。それゆえ、旧作「波から出る女」と改作「ヴィーナスの誕生」の比較に加え、この若書きの詩の改変と『若きパルク』の関連について考察する。なお、同じ主題を描いた絵画作品や他の詩人の作品との関連についても見てみたい。

「波から出る女」から「ヴィーナスの誕生」へ

Celle qui sort de l'onde²

波から出る女³

À J. B.

La voici ! fleur antique et d'écume fumante,
La nymphe magnifique et joyeuse, la chair
Que parfume l'esprit vagabond de la mer,
Celle qu'une eau légère encore diamante !

御覧！水泡の煙る古の花、
見目麗しい浮かれたニンフ、その肌に
さすらい渡る海の精の匂い立つ肉体、
軽い水がいまもダイヤモンドを鑲める女！

5 Elle apparaît ! dans le frisson de ses bras blancs
Les seins tremblent ! mouillés à leurs pointes fleuries
D'océaniques et d'humides pierreries.
Des larmes de soleil ruissellent sur ses flancs.

彼女が現れる！打ちふるえる白い腕のなか
乳房がふるえる！その花咲く先端まで
大海の滴したたる宝石に濡れそぼち。
太陽の涙がその脇腹にとめどなく流れる。

Les graviers d'or, qu'arrose sa marche gracile,
10 Croulent sous ses pieds fins, et la grève facile
Garde les frais baisers de ses pas enfants.

金の砂利は、彼女の華奢な歩みに水を浴びて、
繊細な足下に崩れ、なびきやすい砂浜は
子供っぽい足どりの爽やかな接吻をとどめる。

Le doux golfe a laissé dans ses yeux fous et vagues
Où luit le souvenir des gouffres argentins
L'eau riante, et la danse infidèle des vagues.

優しい湾は 狂おしくほんやりとした彼女の目、
銀の深淵の思い出が輝くその目に残していった
ほほ笑む水と、波また波の移り気なダンスとを。

P. V...

12音節の変則ソネ sonnet irrégulier「波から出る女」は、1890年12月1日、モンペリエの『学生総連合会報』に初めて掲載された。その8日後、ヴァレリーは同年5月に知り合った友人ピエール・ルイスに宛てて同じ詩を書き送っているが⁴、それに先立つ手紙の文面には当時青年詩人を悩ませていた問題が赤裸々に語られている。「くだらない肉体の問題」« le triste problème de la chair »について、19歳のヴァレリーは20歳のルイスに、「完全ナル零落」« *maxima capitis diminutio* »を承知で本能に身を任せるべきか、あるいは何も手につかない状態に陥るとしてもあくまで欲望を自制すべきか、「このほとんど避けられぬ悪」に対してどのように処すべきか、と助言を請う。手紙の文面からは、「肉体の問題」に悩み苦しみながらそれを蔑むことでなんとか自負を保とうとする青年の心理が読みとれる。このルイス宛の手紙に添えられた詩は、上に引用したモンペリエの学生誌に掲載された版とほぼ同一であるが、まさに「肉体」« la Chair » (v. 2)の語が大文字となっている点が異なっており、逆送り語 contre-rejetとして浮き彫りになったこ

の語をいっそう強調している⁵。いずれにせよ、この若書きの作には、「波から出る女」の「肉体」が欲望の眼差しで描かれながら、それに悩まされている青年の苦しみは表現されていない。

「波から出る女」は冬に書かれたが、そこに詠われているのは夏の海の思い出である。この詩を書いてから約半年後の夏、ヴァレリーは一方的に思いを寄せる19歳年長の未亡人ロヴィラ夫人に初めて手紙をしたためるが、抽斗にしまわれたまま結局投函されなかったこの恋文には「波から出る女」と呼応する箇所が幾つかある。

Je vous salue, Madame, qui m'ignorez, et que ces pages divertiront, je vous salue comme une délicate apparition, — celle qui fut toujours désirée, et dont la grâce légère a séduit mon esprit languissant. / [...] / J'ai trop lu de poèmes pour me satisfaire du sourire de toutes les figures. Mais le vôtre, je l'imagine pendant des heures et j'aime le souvenir de votre grâce quand vous revenez de la mer avec des cheveux humides et ces regards si vagues d'avoir tant regardé les vagues. / [...] / Une seule parole surprise à votre langueur d'après-midi, écrite de votre main précieuse — et cela ne sera-t-il pas un souvenir ? Je vous offre ce souvenir — et toute la vie a-t-elle un autre destin que d'agrandir le jardin d'or des souvenirs ? / [...] ⁶.

ご挨拶申し上げます、私のことをご存じないマダム、この手紙があなたには気晴らしとなるでしょう。優美な幻のように現れたあなたを私は讃えます —— 絶えまない熱望の末に姿を現したあなた、その軽やかな優雅さに私の悩める心は魅了されてしまいました。 / [...] / 私は詩を読みすぎましたので、どんな人の微笑みにも満足できるというわけではありません。ところが、あなたの微笑みは、何時間も思い描いています。あなたが髪を濡らしたまま、あまりに波を見たせいでぼんやりとしてしまったあの眼差しで、海から戻ってくるときのあの優雅な姿を思い出すのが好きです。 / [...] / 午後の物憂い一時にふと、あなたの美しい手で書かれた、たった一言 —— それは思い出にならないでしょうか？ その思い出をあなたに差し上げます —— 人生には、追憶の金色の園を拓けること以外に何か別の定めなどあるのでしょうか？ / [...] ⁷

手紙は冒頭、ミシェル・ジャルティの指摘するように⁸、聖母マリアをたたえる天使祝詞（Je vous salue, Marie pleine de grâce...）を思わせる仕方で、「優美な幻のように現れたあなた」に呼びかけるが、この「apparition」（出現・幻）の語は、詩の第2節冒頭「Elle apparaît!」を想起させる⁹。また、手紙における夫人の「微笑み」も「髪を濡らしたまま海から戻ってくる」その姿も、詩において「ほほ笑む水」（v. 14）をその目に湛える「波から出る女」と重なる。とりわけ手紙の「波 vagues に見とれてぼんやりとした vagues 眼差し」という言回しは、詩の最後を締めくくる脚韻「vagues / vagues」そのままである¹⁰。さらに、海から上がる夫人の「優雅な姿の思い出 souvenir」を喚起する手紙の一節は、詩の最終節、波から現れ出た女の目に輝く「銀の深淵の思い出」と響きあう。なお、手紙には、夫人が返してくれるかもしれない言葉を後に夫

人自身の「思い出」になるものとして捧げるとか、人生そのものを「追憶 *souvenances*」と観じ、その「金色の圈を拡げる」ことにのみ生き甲斐を見出すなど、「思い出」に関わることが印象的に述べられている。このように「波から出る女」には、半年後、恋文のなかで讃えられるロヴィラ夫人の影がすでに宿っている。一見「歓喜と自信にみちた楽観的な詩¹¹⁾」にもみえかねないこの詩は、実は片恋に悶々としつつ肉体に悩み苦しむ時期に書かれたのである。

1890年12月9日「波から出る女」を送られたピエール・ルイスは、ヴァレリーに内緒で、このソネを敬愛する詩人アンリ・ド・レニエに見せ、同月27日、その反応をヴァレリーに伝えている¹²⁾。そのルイスの手紙によれば、レニエはまず詩のリズムのよさを評価した上で、付加形容詞 *épithète* が極微に過ぎ、描く対象にあまりにも近寄りすぎているとの批判を加えた。具体的には「海のさすらい漂う精」(v. 3)と「華奢な」(v. 9)の表現を褒める一方、「軽い水がいまもダイヤモンドをちりばめる女」(v. 4)、「先端」(v. 6)、「涙」(v. 8)、「接吻」(v. 11)、「銀の」(v. 13)、「移り気な」(v. 14)の表現に難色を示した。この批判に対し、ヴァレリーは次のような返答をしている。

J'ai lu avec la palpitation que vous devinez la critique de mes vers par de Régnier. J'ai, sans doute, pleinement souscrit à la plupart d'entr'elles, mais une m'a fait sursauter.

Il prétend ne pas comprendre l'*épithète* « *infidèle* » de mon dernier vers ! Voilà ce que je ne puis comprendre à mon tour. (Ceci n'est pas ma défense, c'est la défense d'un système.) [...] J'ai écrit le sonnet pour ce mot, à ne vous rien celer, et voici le sens, au reste peu abscons.

Le mot « *infidèle* » sert ici à éveiller l'idée *parallèle* et *analogue*, l'idée intérieure, secrète, la *morale* de ma petite description. Cette idée est très vieille, très banale, il suffisait d'un mot pour l'introduire et je croyais l'avoir trouvé : c'est l'idée de *perfidie de l'onde* ! « *Infidèle* » devait faire songer vaguement à l'inconstance, à l'essence trompeuse de la femme et de la vague... [...] ¹³⁾

私の詩に対するド・レニエの批評を、お察しの通り、ときどきしながら読みました。そのほとんどに私は完全に同意するでしょうが、一点にだけはびっくりしてしまいました。

ド・レニエは最終詩句の形容詞「移り気な」が分からないと言うのですか！ それこそ私の方が分からないことです。(これは自己弁護ではありません、ある体系の弁護です。)[...] 包み隠さずに言えば、私はこの語のためにソネを書いたのです。その意味は次のようなものです、そもそも難解なことなどほとんどありません。

「移り気な」の語はここでは並立的(パラレル)な、類比的(アナログ)な観念、内的で内密な観念、私の描きだしたささやかな詩の教訓(モラル)を喚び起すために用いられているのです。その観念は実に古くさく、実に平凡なもので、一語あれば十分導くことのできるような観念であって、私はそれを見つけたと思っていました。それはつま

り波の不実という観念です！「移り気な」は、女と波に相通じる変わりやすさ、人を惑わす本性を漠然と思わせるはずのものでした…… […] ¹⁴。

ヴァレリーの反論は最終行の形容詞「移り気な」« infidèle » の一点に絞られる。ルイスによれば、レニエはこの語を不可解としたが、それに対してヴァレリーは何故分からないかが分からないと返し、「自己弁護」ではなく「ある体系の弁護」、つまりこの語がソネという詩の体系に不可欠であると断った上で、「この語のためにソネを書いた」と打ち明ける。そして「波の移り気なダンス」(v. 14) という表現を彩る形容詞は、「女と波」に共通する「変わりやすさ、人を惑わす本性」を暗示するものと、言わずもがなの説明を加える。要するに、ソネ「波から出る女」は、波と女のアナロジーに基づき、一切が最終行の「移り気な」の語に収斂すると言うのである。

1891年6月15日、レニエの批判を受けてから約半年後、ヴァレリーはこのソネを『エルミタージュ』誌に再び掲載するが、その際、二点だけ訂正を施している。「銀の深淵」« gouffres argentins » (v. 13) における「銀の」という形容詞は海の表面を言い表すものであり、「深淵」を形容するには不適當というレニエの批判を聞き入れ、これを「動いてやまない危険」« mobiles périls » に改めた。また、それに伴って、« argentins » と押韻していた « enfantins » (v. 11) を、« périls » と押韻すべく類義語の « puérils » に変えた。が、その他の点については、ルイスがレニエの助言に従って訂正するよう促した「接吻」(v. 11) と「移り気な」(v. 14) の語もそのまま残している ¹⁵。その後、ヴァレリーはこの詩を大幅に書き改めて『旧詩帖』に収録することになるが、約30年の歳月を隔てる旧作と改作は、題名を含め、かなり趣を異にする。

Naissance de Vénus¹⁶

ヴィーナスの誕生¹⁷

De sa profonde mère, encor froide et fumante,	水煙るいまだ冷たい、その深い生みの母から、
Voici qu'au seuil battu de tempêtes, la chair	いま 嵐に打たれた境に、肉体が
Amèrement vomie au soleil par la mer,	苦々しくも海から太陽に向かって吐き出され、
Se délivre des diamants de la tourmente.	荒れ飛沫くダイヤモンドからその身を解き放つ。

5 Son sourire se forme, et suit sur ses bras blancs	微笑みが生まれ、その白い腕をつたって
Qu'éplore l'orient d'une épaule meurtrie,	赤く腫れた肩出ずる東の空が涙するなか、
De l'humide Thétis la pure pierrerie,	濡れた海の精の清らかな宝石のあとを追う、
Et sa tresse se fraye un frisson sur ses flancs.	波打つ髪が脇腹にさっとふるえを走らせる。

Le frais gravier, qu'arrose et fuit sa course agile,	冷えた砂利は、すばしこく逃げる駆け足に水を浴びて、
10 Croule, creuse rumeur de soif, et le facile	崩れ、空っぽの渇きさざめき、なびきやすい
Sable a bu les baisers de ses bonds puérils ;	砂は あどけなく飛び跳ねるその接吻を飲み干した、

Mais de mille regards ou perfides ou vagues,	が 時に浮気な 時にぼんやりとした千の眼差し、
Son œil mobile mêle aux éclairs de périls	動いてやまぬその目はきらめく危険に混ぜ合わす
L'eau riante, et la danse infidèle des vagues.	ほほ笑む水と、波また波の移り気なダンスとを。

旧作と同じく改作も 12 音節の変則ソネであり、脚韻構成も同一 (abba cddc eef gfg) であるが、「波から出る女」^{ひと} « Celle qui sort de l'onde » から「ヴィーナスの誕生」« Naissance de Vénus » へ、匿名の女性是谁もが知る神話的主题へ変貌を遂げる。しかも、旧作の「波から出る女」は「ヴィーナス」ではなく「ニンフ」であること、また、改作には「ヴィーナス」の「母」たる海を神格化した「テティス」が現れるという違いがある。さらに、旧作における「女性」を示す代名詞 « La » (v. 1), « Celle » (v. 4), « Elle » (v. 5) が改作においては一切消去され、三人称の所有代名詞 « sa », « son » はすべて題名の「ヴィーナス」を指すか、そうでなければ文法的には「肉体」« la chair » (v. 2) を指示する。つまり旧作では漠然と「女性」に光が当たっていたのに対し、改作ではその「肉体」に焦点が絞られており、「ヴィーナス」とはいわばこの女性名詞「肉体」を神格化したものと言えよう¹⁸。さらに言えば、「波から出る女」^{ひと}の指示代名詞 « Celle » の匿名性にはロヴィラ夫人という特定の女性の影が忍びやすいのに対し、「ヴィーナスの誕生」という西洋絵画のトポスを題名に掲げることにより、匿名性が暗示しうる個人的なものは影を潜め、伝統的な主題の一変奏といった趣を呈することになるだろう。

以下、「波から出る女」(1890 年初出) が「ヴィーナスの誕生」(1927 年最終版) へどのように生まれ変わったか、その変容の過程を各節ごとに追ってゆくことにしたい。左に旧作、右に改作を掲げる。

1 La voici ! fleur antique et d'écume fumante,	De sa profonde mère, encor froide et fumante,
2 La nymphe magnifique et joyeuse, la chair	Voici qu'au seuil battu de tempêtes, la chair
3 Que parfume l'esprit vagabond de la mer,	Amèrement vomie au soleil par la mer,
4 Celle qu'une eau légère encore diamante !	Se délivre des diamants de la tourmente.

海から現れ出る女／ヴィーナスを提示する第 1 カトラン quatrain は、脚韻の位置に置かれた語 « fumante », « la chair », « la mer » および 4 行詩の脚韻構成が等しく、第 2 行目のリズム (9/3 の切れ目) も同じだが、他はすべて改変されている。まず内容の面で、改作には旧作に無かった「誕生」のイメージとそれに伴う苦痛や激動感が表現されている。「苦々しく吐き出され」(v. 3)、「嵐に打たれた境 [=海面]¹⁹」(v. 2)、「大荒れのダイヤモンド」(v. 4) などがそれである。特に「誕生」を嘔吐になぞらえる第 3 行目 Amèrement vomie au soleil par la mer は、半句の句切れに hiatus (母音衝突) にも等しい母音の連続を含み、「苦々しく吐き出された」不快感・苦痛を聴覚的にも表現する²⁰。また、同じく海から現れ出る「肉体」でも、旧作では「海のさすらう精 [=潮風]²¹」(v. 3) の香りを優雅に漂わせているのに対し、改作ではあたかも異物であるか

のように「苦々しく吐き出され」る (v. 3)。草稿を参照すると、第1行目の « *encor froide et* » の位置に « *avec un cri* » とあり (A VA ms., f° 31-36²²)、誕生の苦しみを直接喚起する「叫び」が書き込まれていたが、決定稿ではその聴覚印象が「冷たい」という触覚印象に変わっている。また、旧作では « *Là voici* » に続いて名詞句を列挙する（「花」「ニンフ」「肉体」「女」）のに対し、改作では « *Voici que...* » のなかに主語「肉体」と動詞「解放される」を含む文となっており、スザンヌ・ナッシュの指摘するように、旧作の静的な描写に対して改作はより動的に出現する動きを描き出す²³。それと関連して、旧作では「泡」(v. 1)、「軽い水」(v. 4)、「海のさすらう精」(v. 2)などの語が海面とその水平的な広がりを連想させる一方、改作では「深い母〔なる海〕から」(v. 1)、「太陽に向かって吐き出され」(v. 3)とあるように、海の底から日の下へという垂直的な動きが喚起される。第4行目は、動詞 « *diamante[r]* » を名詞 « *diamants* » に変えるが、同じ「ダイヤモンド」のイメージでも、旧作では海から出たばかりの女体になおほろめく水滴がしたたっている様を表現するのに対し、改作ではその滴の宝石から身を解き放つ躍動感がある。草稿 f° 36 には、« *Vivante aux diamants* » という語句の傍に、亀裂を象ったジグザグ形の図形が二つ描かれてあり、ヴィーナス誕生の激動感が言葉に先立ってデッサンされたと思われる（第4行目の *di-amants* の分音 *di-èrse* は古典的な作詩法に則ったものだが、ここではまさにこの亀裂の感覚をよく表現するだろう²⁴）。なお、音韻の面で、旧作では « *antique / magnifique* » (v. 1-2) が半句押韻する一方、改作では « *mère / amèrement / mer* » (v. 1, v. 3) および « *diamants / tourmente* » (v. 4) の音と意味が響きあう。

- | | |
|---|---|
| 5 Elle apparaît ! dans le frisson de ses bras blancs | Son sourire se forme, et suit sur ses bras blancs ²⁵ |
| 6 Les seins tremblent ! mouillés à leurs pointes fleuries | Qu'explore l'orient d'une épaule meurtrie, |
| 7 D'océaniques et d'humides pierreries. | De l'humide Thétis la pure pierrerie, |
| 8 Des larmes de soleil ruissellent sur ses flancs. | Et sa tresse se fraye un frisson sur ses flancs. |

第2カトランは、第5行目末尾の « *ses bras blancs* » と第8行目末尾の « *sur ses flancs* » の表現および4行詩の脚韻構成はそのままだが、それ以外はほとんどすべて書き換えられている。第6行目は、旧作の「花」と「宝石」に飾られた「乳房」に代えて、改作では「打ち身を負った肩」が喚起され²⁶、前節と同じくこの節でも、女体の華やかな官能美を詠う旧作に対して、改作ではむしろ誕生の苦しみをひきずった痛々しさが表現されている。第8行目は、「その脇腹」に「太陽の涙が流れる」を「波打つ髪がふるえを走らせる（擦りつける）」に変えることで、ここでも激動感を増す。また、改作の第2節冒頭は、海の泡から生まれたと言われるヴィーナスの誕生をまさにきらめく水泡のような「微笑み」から描き出すという妙に加え、この「微笑み」の語は、前節の荒々しい嵐の後を受けて一際映えるとともに、次行の涙 (« *éplure* ») と対照をなす。旧作でもニンフの「嬉しげな」姿 (v. 2) と「太陽の涙」(v. 8) が対比されていたが、そのあいだに行数の開きがあり、改作におけるほどの対比的効果はない。さらに、意味上というよりも表現上の変化として、「大海の」« *océaniques* » を「海の精」« *Thétis*²⁷ » に改め、「太陽の涙」

« larmes de soleil » を「東の空が泣き濡らす」« qu'éplore²⁸ l'orient » と言い換え、通常複数形で用いる「宝石」の語をあえて単数形 « pierrerie²⁹ » にするなど、旧作に比べ改作では凝った技巧が目立つ。なお、第6行目と第7行目は草稿の段階で順序が二転三転し、『旧詩帖』初版でも逆になっている³⁰。また、旧作に比べ改作では、音韻上の効果がより著しくなっている。例えば、第5行目の[s]と[b]の頭韻^{アリテラシオン} (Son sourire se forme, et suit sur ses bras blancs)、第8行目の摩擦子音 consonnes fricatives の疊韻^{アリテラシオン} (Et sa tresse se fraye un frisson sur ses flancs) および子音 + [R] + 母音の連続 (tresse, fraye, frisson)。第6行目は、草稿 f°32 から、「東の空」と「打ち身を負った肩」と「涙」の観念連合 (orient は語源的に日の昇る東天、赤く腫れた肩は昇りかけの太陽、涙はその光) に基づいて詩句を探し求めた形跡があり、最終的にイメージとともに音韻上も響きゆたかな詩句 Qu'éplore l'orient d'une épaule meurtrie が見出されたことが分かる。第7行目の後半句は、« frémir la pierrerie » (f° 33, f° 34) から « périr la pierrerie » (f° 35, f° 36, AVA éd.1920) を経て « la pure pierrerie » (AVA éd.1927) へと書き換えられ、改変にあたり詩人が必ずしも同義語を探すのではなく、音声上の類似から別の語を見つける場合があることを示している。

- | | |
|---|--|
| 9 Les graviers d'or, qu'arrose sa marche gracile, | Le frais gravier, qu'arrose et fuit sa course agile, |
| 10 Croulent sous ses pieds fins, et la grève facile | Croule, creuse rumeur de soif, et le facile |
| 11 Garde les frais baisers de ses pas enfantins. | Sable a bu les baisers de ses bonds puérils ; |

カトラン2節で海から現れ出る女体を描いた後、第1テルセ tercet では舞台を砂浜に転じ、足の動きをクローズアップで描き出す。先に述べたように、旧作から改作への書き換えはダイナミズムを増す方向になされているが、それを最も顕著に示すのがこの詩節である。旧作から改作へ、「華奢な歩み」« marche gracile » が「軽快な駆け足」« course agile » に (v. 9)、「足どり」« pas » が「跳躍」« bonds » に (v. 11) 変わっているだけでなく、旧作では「足」« pieds » (v. 10) そのものが提示されたのに対し、改作ではその動きのみが描かれる。また、足の接吻の「跡をとどめる」garder という静的で視覚的な動詞に代えて「飲む」boire という動的で体感的な動詞が用いられている (v. 11)。さらに、こうした意味上の変化にとどまらず、音韻およびリズムの面でも躍動感を増す。第10行目は、動詞 crouler につづく前置詞句 « sous ses pieds fins » に代えて名詞句 « creuse rumeur de soif » を大胆に挿入することによって、まさに崩れゆく砂のイメージを喚起するような音韻上の効果を生む (Croule, creuse rumeur de soif における [kr - R] の頭韻および [u - ø - y - œ] の母音の転調^{モデュラシオン})。それとともに、リズムの面でも、旧作の安定した 6/6 のリズム (Croulent sous ses pieds fins, // et la grève facile) を崩し、どっと雪崩れるような動き (1/7/4 のリズム : Crou/le, creuse rumeur de soif, / et le facile) が生みだされる。また、次の第11行目への句跨ぎ enjambement についても、旧作のように主語と動詞の間で切る (« la grève facile / Garde ») のではなく、主語の内部で切る (« le facile / Sable a bu ») ことにより、いっそう不安定な、勢いのある展開となるだろう。なお、改作で導入された « creuse rumeur de soif »

(v. 10) の語句は、意味の上でも表現豊かである。「creuse」という形容詞は、文法上「ざわめき」という聴覚印象を形容しており、寄せては返す波の「深くこもった」響きに「空っぽの（内容空疎な）」の意をかけられると思われるが、それだけではなく、踏みつけられて崩れゆく砂地の「凹み」という視覚印象をも同時に喚起するだろう。実際、草稿¹² 31 から、この形容詞 creux, se がはじめ砂浜に残る足跡の「凹み」を指していたことが分かる³¹。さらに、足の接吻を飲み干す砂地の「渴き」をも含むこの語句は、凝縮した表現のうちに視覚、聴覚、体感の共感覚を呼び覚ます。なお、第9行目は、どの要素も削ることなく12音節のなかに1音節の« fuit »を巧みに滑りこませているが、この「逃げる」という語は次節最終行の「移り気な」« infidèle »に至る伏線を敷くものである。

12 Le doux golfe a laissé dans ses yeux fous et vagues Mais de mille regards ou perfides ou vagues.

13 Où luit le souvenir des gouffres argentins³² Son œil mobile mêle aux éclairs de périls³³

14 L'eau riante, et la danse infidèle des vagues. L'eau riante, et la danse infidèle des vagues.

旧作から改作への書き換えに関して特筆すべきは、14行中ただ一行のみそのまの形で保れたことである。ソネの最終行がそれであるが、レニエが難色を示した「移り気な」の語を含むこの詩句 L'eau riant(e), / et la dans(e) // infidèle des vagues (// は句切れ césure を、/ は切れ目 coupe を示す) ——韻律のリズム 6//6 に統辞法的リズム 3/9 を重ねつつ、12音節を四等分する (3/3//3/3) 律動的な詩句——への詩人の拘りと自負が窺われる。先に見たように、ヴァレリーはレニエの無理解に対して、女と波のアナロジーを集約する« infidèle »の語のためにソネを書いたと打ち明けていたが、旧作を改鑄するにあたり、まさしくこの語が然るべくして現れるよう手を尽くしたに違いない。前節の第9行目に「逃げる」« fuit »を挿入したのも、第12行目の「狂おしい」« fous »を「不実な」« perfides »に変えたのも、また第13行目に「動いてやまない（気まぐれな）」« mobile »を加えたのも、すべて詩の最後を締めくくる形容詞« infidèle »を自然に導くための布石であろう。

また、第13行目は、レニエから批判された「銀の深淵」« gouffres argentins »の表現を最終的に「危険のきらめき」« éclairs de périls »に変えたうえ、旧作で印象深かった「思い出」« souvenir »の語を消している。第11行目の garder や第12行目の laisser という動詞の消去もこの「思い出」の消去と軌を一にするものだろう。20歳の頃、ロヴィラ夫人への恋文のなかで、「人生には追憶の金色の園を拓けること以外に別の定めなどあるでしょうか」と書いた青年詩人は、いつしか思い出に生きることを潔しとせず、かえって過去の富を否定するようになる³⁴。ここに若書きの作と後年の改作との大きな違いがある。

「思い出」が消去される代わりに、改作では、波のように浮気な女の「眼差し」が強調される。旧作では女の目に海の思い出が輝くというように、輝く目（現在）ときらめく海面（過去）が「思い出」を介して結びついていたが、改作では両者がより直接的・同時的に照応する。旧作の「狂おしくまたほんやりとした目」(v. 12) から、改作の「あるときは不実な、またあるときはほん

やりとした無数の眼差し」(v. 12) へ、さらには「動いてやまない目」(v. 13) へ、目の表情はいっそう変化に富んだものとなり、流音の疊韻 (Son œil mobi/e mê/e aux éc/airs de péri/s) とともに「危険のきらめき」(v. 13) を伴う。草稿には、「彼女の目のなかの / 漠とした無数の驚異」
« mille merveilles vagues / dans ses yeux » (f° 31) や「漠とした無数の脅威」« mille menaces vagues » (f° 32) といった表現が見られ、女の目が引き起こす強烈な印象や恐怖感が書き込まれていた。ここに再びロヴィラ夫人の影が浮かび上がる。というのも、この19歳年長の未亡人に恋慕する若きヴァレリーはとりわけその「眼差し」に魅せられ、脅かされ、ついには夫人にメドゥーサを重ね見るまでになっていたからである³⁵。「波から出る女」と同様「ヴィーナスの誕生」の最後を締めくくるイメージは、あのロヴィラ夫人の目、「波 vagues に見とれすぎてぼんやりとした vagues 目」である点是不変である。ただ、その目の表情がよりいっそう豊かに、よりいっそう誘惑と危険をたたえたものになっている。

最後に、詩句のリズムおよび句読法という観点から、旧作から改作への書き換えについて補足しておきたい。両詩篇をリズム分析すれば次のようになる。

« Celle qui sort de l'onde »

La voici ! / fleur antique et d'écume fumante,	(3/9)
La nymphe magnifique et joyeu/se, la chair	(9/3)
Que parfu/me l'esprit // vagabond de la mer,	(3/9 ou 6//6)
Celle qu'une eau légèr(e) // encore diamante !	(6//6)
5 Elle apparaît ! / dans le frisson (/) de ses bras blancs	(4/8)
Les seins tremblent ! / mouillés à leurs pointes fleuries	(3/9 ou 4/8)
D'océani/ques et d'humides pierreries.	(4/4/4)
Des larmes de soleil // ruissellent sur ses flancs.	(6//6)
Les graviers d'or, / qu'arrose sa marche gracile,	(4/8)
10 Croulent sous ses pieds fins, // et la grève facile	(6//6)
Garde les frais baisers // de ses pas enfantins.	(6//6)
Le doux golfe a laissé // dans ses yeux fous et vagues	(6//6)
Où luit le souvenir // des gouffres argentins	(6//6)
L'eau riant(e), / et la dans(e) // infidèle des vagues.	(3/3//3/3)

« Naissance de Vénus »

- De sa profonde mèt(e), // encor froide et fumante, (6//6)
 Voici qu'au seuil battu de tempê/tes, la chair (9/3)
 Amèrement vomî(e) // au soleil par la mer, (6//6)
 Se déli/vre des diamants / de la tourmente. (3/5/4)
- 5 Son sourire se form(e), // et suit sur ses bras blancs (6//6)
 Qu'éplore l'orient // d'une épaule meurtrie, (6//6)
 De l'humide Thétis // la pure pierrerie, (6//6)
 Et sa tresse se fray(e) // un frisson sur ses flancs. (6//6)
- Le frais gravier, / qu'arrose et fuit sa course agile, (4/8)
 10 Crou/le, creuse rumeur de soif, / et le facile (1/7/5)
 Sable a bu les baisers // de ses bonds puérils ; (6//6)
- Mais de mille regards // ou perfides ou vagues, (6//6)
 Son œil mobile mêl(e) // aux éclairs de périls (6//6)
 L'eau riant(e), / et la dans(e) // infidèle des vagues. (3/3//3/3)

第1・第2カトランについては、旧作に比べ改作では、第4行目を除き、^{アレクサンドラン}12音節詩句を6/6に句切る定型リズムが増えている（v. 1, v. 3, v. 5, v. 6, v. 7）³⁶。それに対して第1テルセでは、6/6の安定したリズムを崩す方向に改変がなされている（v. 10）。第2テルセについては変わりが無い。つまり、ソネ各節の展開を＜起承転結＞に見立てれば、旧作では＜起・承＞に不安定なリズム、＜転・結＞に安定したリズムが多かったのが、改作では＜起・承＞のリズムをより安定させ、逆に＜転＞のリズムを不安定にすることによって、＜転＞の動きを際立たせたとと言える。

また、句読法に関していえば、旧作では波から女の現れ出る様子を印象づけるために感嘆符を多用していた（カトラン2節に4度）が³⁷、改作では安易ともいえるこの符号を一切消去し、ヴィーナス誕生の躍動感を詩句そのものによって表現しようとする。また、旧作では第7行目と第11行目の末尾に句点^{ボワン}« . »が付されていたが、改作ではそれぞれ読点^{ヴィルギュル}« , »と句読点^{ボワン・ヴィルギュル}« ; »に変わっており、全体として詩句の流れを連続的につなげようとする配慮が見られる。

以上を要するに、「波から出る女」から「ヴィーナスの誕生」への主な改変は次の五点にまとめられる。

一、静から動へ。スザンヌ・ナッシュも指摘するように³⁸、旧作の改変において最も顕著なのは^{スタティック}静的な描写をより^{ダイナミック}動的なものに変えたことである。この変化は内容面（語彙）においても形

式面（統辞法・リズム・音韻）においても観察される。もっとも旧作にも、カトラン2節のリズムなどに「波から出る女」の躍動感が感じられるが³⁹、各詩句だけでなくソネ全体の動きを問題とするならば、第1テルセの＜転＞を際立たせた改作に、より動的な展開があると言える。

二、優美な出現から痛みを伴う誕生へ。旧作では女体の華やかな官能美や華奢な優雅さのみが描かれていたのに対し、改作ではそうした美を形容する語句は極力抑えられ、むしろ産みの苦しみや嵐の激しさが表現されている。

三、心理から体感へ。旧作では「思い出」という心理的要素がソネの最終節に現れていたのに対し、改作ではそれが消え、代わりに触覚（「冷たい」）、聴覚（「ざわめき」）、体感（「渴き」「飲む」）を喚起する語が新たに加えられている。

四、断絶から連続へ。改作では、「.」を「.」あるいは「;」に変えることによって句読法上の断絶を和らげるとともに、音韻上でも頭韻・畳韻の効果によって音楽的連続性を増しており、全体として詩句を滑らかにつなげようとする配慮が窺われる。

五、最終行への収斂。若い頃エドガー・ポーの詩論（『構成の原理』『詩の原理』）を信奉し、教会建築や典礼などのキリスト教美術に心酔していたヴァレリーは、「凝縮された短詩」を好み、14行の一行一行が「祭壇へ至る階段」のように最終詩句という「聖体顕示台」へ向かって収斂するようなソネを理想としていた⁴⁰。また、象徴派の詩人シャルル・ヴィニエの芸術論「美学覚書：芸術における暗示」に触発され、「暗示的な形容詞」の効果の案出に腐心していた⁴¹。本稿で取り上げたソネに関して言えば、「*infidèle*」(v. 14)の語が、ヴァレリーにとって、まさしくこの「結末」を締めくくる「暗示的形容詞」にほかならないが、はじめに見たように、アンリ・ド・レニエからはこの点を理解されなかった。旧作を書き改めるに際し、ヴァレリーはとりわけこの点に留意し、「*infidèle*」の語が必然的に導かれるよう工夫したはずである。いま一度、最終行 *L'eau riante, et la danse infidèle des vagues* へと収斂する要素を求めれば、「*son sourire*」(v. 5), 「*course*」(v. 9), 「*bonds*」(v. 11), 「*fuit*」(v. 9), 「*perfides*」(v. 12), 「*mobile*」(v. 13) が挙げられる（また「*vagues / vagues*」(v. 12)の同音異義語の脚韻に加え、「*l'orient*」[lɔ-ri-(j)ɑ̃] (v. 6)の音が「*l'eau riante*」[lo-ri-(j)ɑ̃-tɑ̃]と響き合う）。とりわけ「*infidèle*」と意味上呼応する「*fuit*」, 「*perfides*」, 「*mobile*」の三語は改作で新たに加えられたものである。

『若きパルク』との関連

本稿で取り上げたソネとヴァレリーの他の作品群との関連性として、特に『若きパルク』について触れておきたい。1920年『旧詩帖』に収められる「ヴィーナスの誕生」の草稿（AVAmS, f° 31-36）は、フランス国立図書館の草稿目録によれば、1913年から1917年の間に書かれたと推定されており、ちょうど『若きパルク』の制作時期（1912-1917）と重なる。実際、『若きパルク』関連草稿のなかには裏面に「ヴィーナスの誕生」の一節が書き込まれたものがあり⁴²、また「ヴィーナスの誕生」に関連する草稿類のなかに『若きパルク』に通じる語彙やイメージが見出されるなど、草稿からは両者の関連性が読みとれる。例えば、「ヴィーナスの誕生」の第2カト

ラン冒頭には、最終段階で「微笑み」« Son sourire » の語が見出される以前、長らく「毛の逆立った」« Hérissée » の語が置かれていた (« Hérissée, elle brille et suit sur ses bras blancs », f° 33-35) が、寒さと震えを喚起するこの触覚的な語は、『若きパルク』の冒頭部分、夜の海辺に目覚めたばかりのパルクが身を震わせつつわれとわが身に呼びかけるくんだり (« Que fais-tu, hérissée, et cette main glacée, / Et quel frémissement d'une feuille effacée / Persiste parmi vous, îles de mon sein nu ?... », v. 13-15) を想起させる。また、「ヴィーナスの誕生」には『若きパルク』と共通する語彙が多く見られるが、それは大きく分けて二つのイメージに関わる。第一に「海」に関わる語彙 (« profonde », « seuil », « amèrement », « vomie », « rumeur », « riante ») であり、例えば「深さ」と「吐き出す」という語の結びつきが両詩篇に見出される。「ヴィーナス誕生」では深い母なる海から肉体が吐き出され (« De sa profonde mère [...] la chair / Amèrement vomie au soleil par la mer », v. 1-3)、『若きパルク』では「波が(海の)深みを吐き出す」 (« l'onde [...] vient des hautes mers vomir la profondeur », v. 502-504)。なお、『若きパルク』冒頭には、「海」mer と「苦み・苦しみ」amèrement の関連で、「吐き出す」のとは逆に苦汁を「飲みこむ」イメージも現れている (« Comme chose déçue et bue amèrement », v. 11)。第二に『若きパルク』において「蛇」のイメージと結びつく語彙が、「ヴィーナスの誕生」においては海から出る女体あるいは波と重ねられた女性性を指し示している (« bras », « pierrerie », « tresse », « frisson », « fui[r] », « regards », « perfides », « mobile », « éclairs », « périls », « danse »)。例えば、『若きパルク』において「蛇」を形容する「宝石の腕」« ce bras de pierreries » (v. 58) という表現が「ヴィーナスの誕生」の草稿 f° 31 にも近い形で見られ (« ses bras blancs / D'océaniques et d'humides pierreries »)、「波」と「女」と「蛇」の観念連合が窺われる。そもそも『若きパルク』では「波」と「蛇」のイメージが「噛む」« mordre » の語を介して重ねられていたが、「ヴィーナスの誕生」の草稿 f° 34 にも、波が「おのが身を噛む」« se mord[re] » というウロボロスのイメージや、『若きパルク』において「蛇」と結びつく「うねり」« replis » や「無秩序」« désordonné » の語が見られ、ほぼ同時期に推敲された両詩篇には同種のアナロジーが働いていると思われる⁴³。

「ヴィーナスの誕生」という主題

本稿では最後に「ヴィーナス」の主題にまつわる絵画・文学作品について簡単に触れ、本稿で取り上げたヴァレリーのソネとの関連性を探してみたい⁴⁴。

周知の通り、《ヴィーナスの誕生》あるいは《水より出づるウェヌス》^{ウエヌス・アナディオメネ}Venus Anadyomene は西洋美術の伝統的な主題であり、ボッティチェリ以来、ティツィアーノ、アングル、アレクサンドル・カバネル、ウィリアム・ブーグローをはじめ多数の画家によって繰り返し描かれてきた。ヴァレリーは若年の作を『旧詩帖』に収めるにあたり題名を「ヴィーナスの誕生」に改め、この西洋絵画の伝統との関連性を故意に示している。こうした観点から、再度ヴァレリーの新旧両篇を比べれば、旧作「波から出る女」が（例えばカバネルやブーグローの描く）優美で官能的なヴィーナスと共通するところがあるのに対し⁴⁵、改作ではそうした絵画的なヴィーナスをことさら想

起させつつ、それとは一線を画そうとしているように思われる。「ヴィーナスの誕生」というトポスをあえて表題に掲げた詩人には、もっぱら優雅な官能美をたたえる絵画的な女神とは別のヴィーナス像を提示する意図があったのではないだろうか。先述したように、旧作を彩っていた美と官能性を示す語彙（「花」や「乳房」など）が改作では消去され、依然として優雅さ（「微笑み」）や誘惑的な色香（「浮気な目つき」「移り気なダンス」）を漂わせていながら、荒れ狂う海を舞台とする改作のヴィーナスには誕生に伴う苦しみや激しさが表現されている。この点で、カバネルやブーグローといったアカデミズムの画家の描く優美で官能的な《ヴィーナス》を痛烈に批判したゾラやユイスマンスの美術批評が思いあわされるかもしれない⁴⁶。また、華やかな天上世界とは無縁の暗い色調に包まれたギュスターヴ・モローの《ヴィーナスの誕生》（1870）や、抽象的な線と暖色の色調がどことなく痛々しさを感じさせるオディロン・ルドンの同題作品（1912）と相通じるものがあるようにも思われる。

この絵画的な主題を詠った詩人もまた少なくないが⁴⁷、ここでは特に本稿で取り上げたヴァレリーのソネと関連性があると思われるランボーとリルケの詩に触れておきたい。

ランボーのヴィーナスといえば、まず「水より出づるウェヌス」《Vénus Anadyomène》と題するソネ（1870）が思い浮かぶが、ヴァレリーの「ヴィーナス」との関連としては、この「おでき潰瘍のある美の女神の戯画よりはむしろ、ランボーの別の詩「太陽と肉体」《Soleil et Chair》（1870）が注目される。12音節詩句を128行連ねるこの詩では、「ウェヌス」《Vénus》、「アスタルテ」《Astarté》、「アフロディテ」《Aphrodité》、「キュプリス」《Cypris》等、海の泡から生まれた愛と美の女神がさまざまな呼称で讃えられるが、幾つかの点でヴァレリーのソネとの類似が見られる。例えば、「太陽と肉体」の第41行目「波の香りただよう肉体の花」《fleur de chair que la vague parfume》という表現は、「波から出る女」の第1カトラン（《La voici ! fleur antique [...], la chair / que parfume l'esprit vagabond de la mer》）を思わせる。また、「太陽と肉体」の第45-46行目（《Je crois en toi ! je crois en toi ! Divine mère, / Aphrodité marine ! — Oh ! la route est amère》）には、「ヴィーナスの誕生」第1カトランにおける《mère - mer - amèrement》と同種の音韻の戯れが見られる。また、ゼウスとエウロペを描くランボーの詩の第95-98行目（《Zeus, Taureau, sur son cou berce comme une enfant / Le corps nu d'Europé, qui jette son bras blanc / Au cou nerveux du Dieu frissonnant dans la vague. / Il tourne lentement vers elle son œil vague ; 》）には、ヴァレリーのソネ（旧作および改作）に見られた「白い腕」《bras blancs》や「震え」《frisson》の語、さらには《vagues / vagues》の脚韻がきわめて似た形で見出される。もっともこの同音異義語の脚韻は特別珍しいものではないが、ランボーの詩においてもヴァレリーのソネにおいても形容詞 vague が「眼差し・目」を形容するという点で両者の類似は注目値する。なお、「ヴィーナスの誕生」の草稿⁴⁸ 34には、「太陽と肉体」に現れるヴィーナスの異称《Cypris》（v. 106）の語が、題名の位置に手書きで書き込まれている。

また、ヴァレリーの『魅惑』詩篇の大半をドイツ語に訳したリルケも、同じく「ヴィーナスの誕生」《Geburt der Venus》と題する詩を書いている⁴⁸。フィレンツェで見たボッティチェリの絵に触発されたと言われるこの詩をリルケが書いたのは1904年、すなわちヴァレリーの「ヴィーナス

の誕生」(1920年)発表以前であり、またヴァレリーがドイツ語の Rilke の詩を読んだ可能性も低く、両詩篇に直接の関係はないと思われる。が、両詩人の詠う「ヴィーナスの誕生」は、単にこの女神の優雅な官能美を詠うのではなく、誕生に伴う苦しみを表現するという点、しかも「夜明け」の「嵐」の海を舞台とするという点で共通する。他方、主要な相違点としては、ヴァレリーが生まれたてのヴィーナスを提示するのとは異なり、Rilke はヴィーナスの身体部位が刻々と生まれ出る過程をより細かに描き出す(詩は全11節63行に及ぶ)。また、ヴィーナスの描写の順序に関して、ヴァレリーが「微笑み」からはじめて上半身(肩、腕、脇腹)から足へ下ったのち最後を「目」で締めくくるのに対し、Rilke は逆に下半身(膝、腿、ふくらはぎ、両脚)から腹部(臍、腰)をへて上半身(肩、腕、髪、顔、顎、頸)へという順に描いている。なお、Rilke の詩には心理的要素がほとんど無く、「微笑み」はおろか「目」も出てこないが、その代わりに「血液」や「呼吸」といった生理的要素が書き込まれている。さらに、詩の結末がまったく異なる。ヴァレリーのソネが波と女のアナロジーを「移り気な」性^{きが}という一点に収斂するのに対し、Rilke の詩では、朝、海から生まれたヴィーナスが上陸したその浜辺に、正午、死んだ海豚^{いるか}が打ち上げられるというように、生と死の重ねあわせというイメージで締めくくられる。

結

本稿ではまず、ヴァレリーの初期詩篇「波から出る女」について、当時青年詩人を悩ませていた問題やアンリ・ド・レニエによる批評を確認した上で、この若書きのソネと後年それに手を加えて『旧詩帖』に収録された「ヴィーナスの誕生」を比較し、40代の詩人が19歳の作をどのように書き改めたか、その改変のありようを草稿を参照しつつ明らかにした。また、「ヴィーナスの誕生」の推敲時期が『若きバルク』の制作時期と重なっている点に注目し、「昔の詩」と「新しい詩」のあいだには、特定の語彙や観念連合といった点で深い関わりがあることを示した。さらに、『ヴィーナスの誕生』という西洋絵画の伝統的な主題を扱った絵画および詩(ランボー・Rilke)と、本稿で取り上げたヴァレリーのソネの関連性について付言した。

旧作「波から出る女」から改作「ヴィーナスの誕生」への大幅な書き換えについてはこれまでに見た通りだが、とりわけ興味深いのは、若書きの作には「波から出る女」の優雅な官能美のみ描かれ、その女体が惹起する「肉体的問題」やそれに関する詩人自身の悩みや苦しみはまったく表現されていないのに対し、それから約30年後に発表された改作には「ヴィーナスの誕生」に伴う苦痛や荒々しさが書き込まれていることである。この相違は何を意味するのか。齢を重ね、三子の父となった40代の詩人は、若書きの詩の甘さを改鑄するために、誕生の苦しみという苦みを加えたのだろうか。あるいはそこに詩人自身の産みの苦しみが反映しているのだろうか。ヴィーナスを「苦々しく吐き出す」海の苦しみに、若年の作に心ならずも手を入れて世に出す中年詩人の「苦々しさ」を読みとることもできるかもしれない。あるいはまた、もう少し一般的な次元で、この詩を詩作および芸術創造についての詩として読むこともできるだろう。無論、詩人は詩作品において必ずしも自らを告白するわけではなく、ヴァレリー自身も言うように、作者と

作品を安易に混同することは慎まなければならないが、「波から出る女」から「ヴィーナスの誕生」への変容は詩人ヴァレリーの変化と無縁ではありえないだろう。

注

- 1) 『旧詩帖』所収の21詩篇中、1892年10月の「ジェノヴァの夜」以前に雑誌発表されたものが11篇（« Celle qui sort de l'onde » [= « Naissance de Vénus »], « Blanc » [= « Féerie »], « Narcisse parle », « Orphée », « La Belle au bois dormant » [= « Au Bois dormant »], « Les Vaines Danseuses », « Hélène, la reine triste… » [= « Hélène »], « La Fileuse », « Le Bois amical », « Épisode », « Baignée »）、「ジェノヴァの夜」以後20-30歳代に発表されたものが5篇（« Été », « Vue », « Valvins », « Anne », « L'Amateur du poème »）、1917年『若きバルク』刊行以後に発表されたものが5篇（« Air de Sémiramis », « Un feu distinct… », « Profusion du soir », « César », « Même Féerie »）ある。これは発表年代に基づく分類であり、詩篇によっては執筆年がさらに遡る。
- 2) *Bulletin de l'Association générale des Étudiants de Montpellier*, 1^{er} décembre 1890, p. 297（初出）、Charles Whiting, *Valéry, jeune poète*, New Haven, Yale University Press, 1960, p. 69から引用。（ちなみにS・ナッシュはP・O・ワルゼルの発表した「最も古いバージョン」を上記雑誌の版として引用しているが、数カ所異文があり、別のものと思われる。Suzanne Nash, *Paul Valéry's Album de vers anciens. A Past Transfigured*, New Jersey, Princeton University Press, 1983, p. 151 ; Pierre-Olivier Walzer, *La poésie de Valéry*, Genève, Slatkine Reprints, 1966 [1953], p. 77. 一方、上掲のW・ホワイティングの版はプレイヤード版『全集』注の異文の説明とも一致するので、本稿ではこの版に依った。Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, 2 vol., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1957] et 2000 [1960], vol. I, p. 1542（以下CEの略号の後に巻数とページ数を記す。当該引用はCE, I, 1542）。なお、「À J. B. »とある献辞の相手が誰かは未詳。
- 3) 筆者の知るかぎり「波から出る女」の既訳はない。拙訳を載せる。
- 4) 1890年12月9日付ルイス宛の手紙。ソネには12月2日の日付が記されている。André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondances à trois voix 1888-1920*（以下CTVと略す）、Gallimard, 2004, p. 357-359. 現在同書の邦訳が進行中である。「アンドレ・ジッド、ピエール・ルイス、ポール・ヴァレリー『三声による往復書簡集 1888-1920』翻訳の試み（一、二）」恒川邦夫・塚本昌則・松田浩則・森本淳生・山田広昭訳、『人文・自然研究』一橋大学、n° 2、2008、p. 4-175、n° 3、2009、p. 174-349.
- 5) 他にも、「Vagues」（v. 14）の大文字、感嘆符の追加（v. 7, 8）などの相違が見られる。
- 6) 1891年7月4日付の未刊の手紙の草稿、フランス国立図書館所蔵（Notes anciennes, t. 4, f° 41-42）、Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008, p. 99から引用、下線は筆者による（以下同様）。
- 7) 拙訳にあたり、「ド・ロヴィラ夫人関連資料—解説と翻訳の試み—翻訳篇（上）」恒川邦夫・今井勉・塚本昌則訳、『ヴァレリー研究』、n° 3、2003、p. 40-41を参照した。
- 8) Michel Jarrety, *op. cit.*, p. 98.
- 9) 手紙における« apparition »の語はまた、すでに指摘されているように、マラルメの詩« Apparition »、ギュスターヴ・モローの絵« L'Apparition »、フロベールの『感情教育』におけるアルヌー

夫人の出現（« Ce fut comme une apparition »）をも想起させる。松田浩則「ヴァレリー、あるいはロヴィラ夫人の変貌」、『五十周年記念論集』、神戸大学文学部、2000、p. 463；今井勉「拙斗にしまった手紙——「ロヴィラ夫人関連資料」から恋文草稿を読む——」、『東北大学文学研究科研究年報』第53号、東北大学大学院文学研究科、2004、p. 168を参照。なお、apparitionの語は、特に「幻・亡霊」の「出現」を意味するほか、カトリックの用語としてépiphanieと同義、すなわち通常目に見えない霊的存在が突如目に見える形をとって現れ出ることを意味し、後段にgrâce（優美・聖寵）の語もあることから、ここではロヴィラ夫人が海から現れ出るヴィーナスとともに、奇跡的に出現する聖母マリアに重ねられていると言えよう。

- 10) 前掲松田論文、p. 460を参照。なお、ヴァレリーはこの同音異義語の脚韻 vague(s) / vague(s)を若書きのソネ「水浴びするみだらな女」« Luxurieuse au bain »の冒頭にも、また、『魅惑』巻頭を飾る「曙」« Aurore »の最終節にも用いている。
- 11) Charles Whiting, *op. cit.*, p. 72.
- 12) 1890年12月27日付ヴァレリー宛ルイスの手紙。CTV, p. 375-376.
- 13) 1891年1月7日付ルイス宛の手紙。CTV, p. 378. イタリックは原文のまま（以下同様）。
- 14) この手紙は前掲の「『三声による往復書簡集 1888-1920』翻訳の試み」では未訳のため拙訳を載せる。
- 15) 『エルミタージュ』誌掲載から約6年後、1897年9月5日、このソネはニームの小雑誌『ジェスト』に再掲されることになるが、どういうわけかその際掲載されたのは、『エルミタージュ』誌の改訂版ではなく、もとのモンペリエの『学生総連合会報』の版となっている。
- 16) 『旧詩帖』1927年版以来の最終版（CE, I, 27）。
- 17) 拙訳にあたり、菱山修三訳（『ヴァレリー詩集』、JCA出版、1978、p. 18-19 [『旧詩帖』、青磁社、1942初版]）および鈴木信太郎訳（『ヴァレリー全集1 詩集』、筑摩書房、1967、p. 10-11）を参照した。
- 18) 先に見たように、ヴァレリーがルイスに「肉体の問題」を打ち明けた手紙（1890年12月9日付）に添えられた詩では、「肉体」の語が大文字で強調されていたことが思い出される。
- 19) seuil（敷居・境）を「海面」の意味で用いる例は『若きパルク』にも見られる。「O rude / Réveil d'une victime inachevé... et seuil / Si doux... si clair, que flatte, affleurement d'écueil, / L'onde basse » (*La Jeune Parque*, v. 334-337) ここでは闇と光を分つ海面は睡眠と覚醒の境の比喩である。
- 20) 古典詩法によれば、「vomie au」の部分、連続する二つの母音の間に無音の« e »が介在するため、禁止事項のhiatusには当たらないとして許容されるが、実質的にはhiatusと同等の母音衝突がある。ヴァレリーはこうした規則を遵守しつつ、hiatus同然の効果を狙ったと思われる。
- 21) espritは語源的に息吹、esprit de la merは海の息吹すなわち潮風。
- 22) フランス国立図書館所蔵『旧詩帖』関連草稿（BnF ms. « Album de Vers anciens », N.a.fr. 19003, f° 31-36）。以下『旧詩帖』関連草稿からの引用はフォリオ番号のみ記す。
- 23) Suzanne Nash, *op. cit.*, p. 152, p. 154-155.
- 24) しかも第4行目« Se déliv/re des di(//)amants / de la tourmente »は、統辞法的には3/5/4のリズムになるが、十二音節詩句の韻律（古典的な6/6のリズム）に則れば、di-amantsの分音dièrèseがちやうど句切りcésureの位置（すなわち6音節目）にあたり、まさにdi/amantsと分断される。
- 25) 『旧詩帖』初版の異文。^{ヴァリアント}第5行目：« Vois son sourire suivre au long de ses bras blancs »；第

- 6-7 行目：« De l'humide Thétys périr la pierrerie / Qu'éplore l'orient d'une épaule meurtrie ; »
(両詩句逆転)
- 26) この「打ち身を負った肩」は東の空に昇りかける朝陽の比喩であろうが、草稿 f° 32 には
« Un orient se pose aux épaules meurtries » とあり、朝陽を浴びて赤く腫れたかのような
ヴィーナス自身の肩とも解釈でき、その両方のイメージが重なっていると思われる。
- 27) 草稿 f° 33-36 には、« Thétis » ではなく « Thétys » (*sic*) と綴られており、もしかすると
Téthys との混同があるかもしれない。Thétis (テティス) はギリシア神話の海の女神で、
無数の水の女神オケアニデスの一人ドリスの娘。一方、Téthys (テチュス) はティタン神
族の一人で、オケアニデスの母。従って Thétis は Thetys の孫娘に当たる。いずれにせよ両
者とも水の女神であり、ヴァレリーの詩では「ヴィーナス」を生みだす母なる海である。な
お、ルコント・ド・リールの詩「ミロのヴィーナス」にも、« Vénus » と « Thétis » がとも
に現れる上、版によってはヴァレリーの草稿と同じく « Thétys » (*sic*) と表記されている。
Cf. Leconte de Lisle, « Vénus de Milo », *Poèmes antiques*, édition originale, Marc Ducloux,
1852.
- 28) « ses bras blancs / Qu'éplore l'orient » 「東の空が泣き濡らす白い腕」における動詞 éplore は、
アルベール・アンリによれば、形容詞 éplo^{ネオロジスム}ré (泣き濡れた) から派生した新造語 (泣き濡ら
す) であるが、ヴァレリー独自のものというよりは時代的なものであり、ユイスマンスに二
度 s'explorer の用法がある。Albert Henry, *Langage et poésie chez Paul Valéry*, Mercure de
France, 1952, p. 49, p. 124. 付言すれば、ジッドの若書きの詩にも s'explorer の用法が散見さ
れる (「祈りの夜 (= イデュメの夜)」や『アンドレ・ワルテルの詩』所収の「埋立地」など)。
Cf. André Gide - Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, nouvelle édition établie, présentée
et annotée par Peter Fawcett, Gallimard, 2009, p. 71 (以下 *Corr. G/V* と略す) ; *La Conque*,
du 1^{er} avril 1891 ; André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Gallimard,
« Poésie », p. 177, p. 274.
- 29) 同じく『旧詩帖』所収の「挿話」« Épisode » にも単数形 pierrerie が用いられている。ま
た、マラルメの英式ソネ (« Au seul souci de voyageur... ») にも同様の用法がある。な
お、レジーヌ・ピエトラは、後年ヴァレリーが『旧詩帖』に収めなかった多くの若書き詩
篇の特色として、19 世紀末の時代色を色濃く感じさせる「宝石」用語の多用を指摘して
いる。Régine Pietra, « De La Jeune Parque à Album de vers anciens et vice versa — de
la source au commencement », in *Paul Valéry 11 : "La Jeune Parque" des brouillons au
poème. Nouvelles lectures génétiques*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 51-52.
- 30) 第 6-7 行目の脚韻を « fleuries / pierreries » から « meurtrie / pierrerie » に変えたヴァレ
リーはマラルメを意識していた可能性がある。単数形 pierrerie の特殊用法がマラルメの英
式ソネにあることは前注に記した通りだが、他にも『エロディアード』の「舞台」を締めく
くる二対の脚韻 « cris / meurtris / rêveries / pierreries » や、『半獣神の午後』に見られる
脚韻 « pierreries / meurtries » (v. 67-68) が思いあわされる。しかも『半獣神の午後』の前
身に当たる「古代英雄詩風幕間劇」« intermède héroïque » の草稿では、« pierreries » と
押韻する語が « fleuries » (v. 64) となっており、奇しくもマラルメとヴァレリーはそれぞれ
旧作を改鑄する過程で同種の書き換えをしたことになる。Cf. Stéphane Mallarmé, *Œuvres
poétiques*, 2 vol., éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, vol. I,
p. 22, p. 24, p. 155. ヴァレリーは 1898 年秋にマラルメが死去した後、その未発表草稿類に目
を通しており、この「幕間劇」も読んだ可能性がある。
- 31) « [...] la grève facile / Garde nus <creux> les baisers qu'elle a bus puérils » (f° 31). « nus »

- に抹消線を引き、その上に鉛筆書きで « creux » と書き加える。
- 32) 『エルミタージュ』誌の異文：« Où dort le souvenir des mobiles périls » (*L'Érmitage*, 1891)
- 33) 『旧詩帖』初版の異文：« Son œil mobile emporte, éclairant nos périls, » (*AVA*, 1920)
- 34) 例えば最晩年のヴァレリーは「失われた時を求めるのは私ではない」« Ce n'est pas moi qui rechercherais le Temps perdu ! » とか、1944 年の『カイエ』に「私にとって過去は無いも同然だ」« Le passé pour moi est *moins que rien* » などと述べている。*Propos me concernant*, 1944 (*CE*, II, 1508) ; *Cahiers*, édition intégrale en fac-similé, 29 vol., C.N.R.S., 1957-1961, vol. XXVIII, p. 89 ; *Cahiers*, éd. Judith Robinson-Valéry, 2 vol., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1974, vol. I, p. 222.
- 35) ロヴィラ夫人＝メドゥーサの観念連合については、前掲松田論文 (p. 464) および今井論文 (p. 165, p. 169) を参照。後者では、ロヴィラ夫人への恋文草稿において「眼差し」の語が二度にわたり抹消されている事実が指摘され、夫人の「眼差し」の脅迫性を語るものと論じられている。なお、1891 年 7 月 4 日付ジッド宛の手紙には「ある眼差しにいかれてしまって僕はもう終りです」とある (*Corr. G/V*, p. 137)。
- 36) 旧作の第 3 行目 « Que parfu/me l'esprit // vagabond de la mer, » は統辞法的な切れ目 (3/9) と韻律法的な句切り (6//6) が異なる。同じく旧作の第 6 行目は « Les seins trem/blent ! mouillés à leurs pointes fleuries » (3/9) と切るか、« Les seins tremblent ! / mouillés à leurs pointes fleuries » (4/8) と切るか、専門家によっても意見の分かれる問題を孕んでいる。この点については、Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961 の « e atone », « coupe (enjambante / lyrique) » の項目、および Benoit de Cornulier, *Théorie du vers*, Seuil, 1982, p. 177-192 を参照。
- 37) 句読点は版により異同があるが、上述の 1890 年 12 月 9 日付ルイス宛の手紙に添えられた版で感嘆符が最も多く、カトラン 2 節で 6 つを数える。*CTV*, p. 358-359.
- 38) Suzanne Nash, *op. cit.*, p. 153.
- 39) 例えば詩句冒頭の感嘆文：« La voici ! » (v. 1), « Elle apparaît ! » (v. 5), « Les seins tremblent ! » (v. 6) や、第 3 行目 « Que parfume l'esprit // vagabond de la mer, » において内的送り語 *rejet interne* として際立つ « vagabond » の語などが動的な印象を与える。
- 40) ヴアレリー初期の詩論については、1889 年 9 月カルル・ボエス宛の手紙 (*Lettre à quelques-uns*, Gallimard, 1952, p. 9)、1890 年 10 月マラルメ宛の最初の手紙 (*Ibid.*, p. 28-29)、『文学の技術について』*Sur la technique littéraire* と題するヴァレリー 18 歳の文学論 (*CE*, I, 1830-33)、1890 年 6 月 2 日付ピエール・ルイス宛の手紙 (*CTV*, p. 182-183) などを参照。
- 41) Charles Vignier, « Notes d'esthétique - la suggestion en art », *Revue contemporaine*, décembre 1885, p. 464-476. ヴィニエ自身は「主観的形容詞」« épithète subjective » という表現を用いており、「暗示的形容詞」« épithète suggestive » の表現はヴァレリーがヴィニエの次の一文を縮約したものと思われる：« Au lieu de se borner à chercher des qualités objectives, on acquit une inépuisable mine à la suggestion en *qualifiant par des épithètes subjectives* » (Vignier, art. cité, p. 475). なお、ヴィニエの芸術理論がヴァレリーに及ぼした影響については、Jeannine Jallat, *Introduction aux figures valéryennes*, Pacini Editore Pisa, 1982, p. 208-217 を参照。
- 42) 『若きパルク』関連草稿、第 3 巻、f° 131 の裏 (*JPms* III, f° 131^{vo}) に、« Vénus / Par sa profonde mère offerte, encor fumante » とある。表には『若きパルク』の結末の素描 (v. 503-504) があり、1917 年 4 月に書かれたと推定されている。
- 43) なお、同草稿の下方には、鉛筆で « Toute qui malgré soi le verse et se lamente » と書かれ

- てあり、『若きパルク』終盤に二度印象的に現れる「心ならずも」(« malgré soi », v. 476 ; « malgré moi-même », v. 508) を想起させる。
- 44) 本稿で扱う余裕は無いが、ヴァレリーの詩には「ヴィーナスの誕生」のほかにも、この愛と美の女神に関わりのある詩が幾つかある。『旧詩帖』所収の「夕暮れの豪奢」« Profusion du soir » (v. 38) や若書きのソネ「アリオン」« Arion » (v. 14) のほか、初期詩篇「挿話」« Épisode » の草稿や『魅惑』所収の「帯」« La Ceinture » の草稿にも、「ヴィーナス」の語が見られる。ただし、それらはいずれも「夕暮れ時」に現れるヴィーナスであり、夜明けの東の空 (« l'orient ») を舞台とする「ヴィーナスの誕生」とは異なる。なお、『魅惑』所収の「プラタナスに」« Au platane » (v. 34) と「巫女」« La Pythie » (v. 83) には「アフロディテ」の語が見える。ローマ＝ギリシア神話のヴィーナス＝アフロディテという形象は、海から現れ出る女体を指すこともあれば、空に浮き出る「金星」(特に宵の明星) を指すこともあり、場合によっては両者のイメージが重なっている。
- 45) 旧作「波から出る女」はむしろギュスターヴ・クールベの《波のなかの女》*La femme dans les vagues* (1868) を思わせるだろうか。
- 46) ギョームはカバネルの《ヴィーナスの誕生》(1863) を「ミルクの大河に浸った女神は […] 白とピンクのマジパンみたいなものでできた美味な娼婦のようだ」« La déesse noyée dans un fleuve de lait, a l'air d'une délicieuse lorette [...] en une sorte de pâte d'amande blanche et rose » と揶揄し、ヴァレリーが若いころ心酔したユイスマンスは、ブーグローの《ヴィーナスの誕生》(1879) を「蛸の軟らかな肉のようなもの」« quelque chose comme de la chair molle de poulpe » あるいは「膨らみ切らないゴム風船」« c'est une baudruche mal gonflée » と扱き下ろした。Emile Zola, « Nos peintres au Champ-de-Mars » (1867), dans *Écrits sur l'art*, Gallimard, « Tel », 1991, p. 182 ; Joris-Karl Huysmans, « Salon de 1879 », *L'Art moderne*, dans *Écrits sur l'art*, Flammarion, 2008, p. 58-59.
- 47) 例えば、ヴァレリーが若い頃親しんだエレディアに「アフロディテの誕生」« La Naissance d'Aphrodite » (*Trophées*, 1893) と題するソネがある。ヘシオドスによれば、天の神ウラノスと大地の女神ガイアの間に生まれたクロノスが父を去勢し、その性器を海中に投捨てたところ、そこにあふれ出た泡からアフロディテが生まれたが、この神話にちなむエレディアのソネは最後、「ウラノスの血のなかに花咲いたアフロディテ」という詩句で締めくくられる。また、ゴーチエの『七宝とカメオ』*Émaux et Camées* (1852-1872) には、Vénus Anadyomène (水より出づるウェヌス) という神話的形象を現代風俗とからめて俗化させた詩がある。例えば「女の詩」« Le poème de la Femme » では、詩人の前で衣装を脱ぎ捨て、自らの肉体の詩を読み上げる舞台女優をこの女神に喩え、「冬の幻想」« Fantaisies d'hiver » では、寒さにこごえるヴィーナスの彫像に毛皮のコートをまとわせたりしている。
- 48) 両者を比較した次の論考を参照。W. F. Feuser, « "The Birth of Venus" : Rilke and Valéry », *Neohelicon*, vol. 5, n° 2, p. 83-102.