九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

ヴァレリーの詩「紡ぐ女」を読む : 形式と主題の結びつきをたどって

鳥山, 定嗣
神戸大学 : 非常勤講師

https://hdl.handle.net/2324/1564209

出版情報：EBOK. 27, pp.41-76, 2015-03-31. 神戸大学仏語仏文学研究会
バージョン：
権利関係：

ヴァレリーの詩「紡ぐ女」を読む

――形式と主題の結びつきをたどって――

鳥山 定嗣

はじめに

ポール・ヴァレリー(1871-1945)は『若きパルク』の詩人,『ヴァリエテ』の批評家,あるいは『カイエ』の思想家として知られるが,そのなかでも詩人としてのヴァレリーの特異性はどこにあるのか.彼自身の言うように詩人であるだけではなかったという点か.が,それではヴァレリーの詩を読むことにはなるまい.寡作な詩人だろうか.確かに生前公表された詩篇数(プレイヤード版『作品集』の「詩」Poésies の項目に収録されたものが約 60 篇)から言えば明らかに寡作だが,若書きの詩は草稿に埋もれたものも含めると 200 篇を越え,さらに晩年愛人に書き送ったものが 200 篇近くある.このいわば公的な作品と私的な作品の不均衡に関連して(それはまた詩作品自体の密度とも関わることだが),ヴァレリーという詩人の特色の一つは,その制作時期の散発性,言い換えれば詩作熱のむらにあると思われる.12 歳で詩を書きはじめ,20 歳過ぎに挫折,金輪際文学を放棄すると決心したかと思えば,運命の悪戯かあるいは内的必然性か,とある機縁で 40 代のとき再び詩作に熱中し,後世に残る代表作を立て続けに発表する.が,その後は持続しない.と思えば,人目に触れないところで愛人に盛んに恋歌を送っている.死ぬ直前にも詩を推敲している.

ヴァレリーの詩作時期はこのように初期(10-20 代),中期(40-50 代),後

期（60-70 代）の三期に大別され，それぞれに他とは異なる特色がある．円熟した中期の代表作『若きパルク』と『魅惑』が広く親しまれ，研究も充実し，一般に高く評価されているのとは対照的に，初期と後期の詩作はあまり注目されることがなく，研究も未だ少なく，評価も高いとは言えない．傑作を物したどの作家にもそれ以前の知られざる時期があるものだが，それは未熟の一言で切り捨てられてしかるべきものだろうか．初期詩篇は代表作に結実する以前のいわば萌芽として，あるいは地中深く埋もれた根として注目に値するはずである．

本稿ではこうした観点からヴァレリーの初期の詩作に関心を向け，初期詩篇の代表作を集めた詩集『旧詩帖』*Album de vers anciens* の巻頭に置かれた「紡ぐ女」を取り上げることにしたい．

ところで『旧詩帖』という詩集はさまざまな問題を孕んでいる．『若きパルク』(1917) 刊行後，ヴァレリーは「昔の詩」を中心に編んだ『旧詩帖』(1920) と新しい詩からなる『魅惑』(1922) を立て続けに，両者の対照が際立つ形で発表したが，『旧詩帖』に収められた詩篇は字義通り「昔の詩」vers anciens と割り切れるものではなく，実際には若年の作に後から詩人が手を加えたうえで世に出したものである[1]．『旧詩帖』所収の詩篇を扱う場合，この旧作と改作の異同を考慮に入れる必要があるが，殊に改変の手が加えられる前の初期詩篇には，後年の代表作には見られない特色があって興味深い．

また，本稿では「紡ぐ女」を読むにあたり，若書きの作の改変という視点に加えて，特に形式と内容の結びつきに着目したい．「詩」とは何かという問いをめぐって，ヴァレリーは，たとえば「音と意味のあいだの長引くためらい」という言葉によって，あるいは「声と思考のあいだを揺れる詩の振り子」のイメージによって，あるいはまた「詩句が言うことと詩句の有りようとのあいだの定義し得ない調和」という表現によって答えようとしている[2]．これらの言い方からも明らかなように，詩人の関心は常に＜形式と内容の接点＞にあったと思われる．

本稿ではそれゆえ，形式と内容の結びつきという観点から，ヴァレリーの「紡ぐ女」を読むことにしたい．「紡ぐ女」の制作年代と発表経緯について略述すれば，1891 年 6 月，ヴァレリーはまずアンドレ・ジッド宛の手紙でこの

詩の冒頭一句を告げ，数日後，前半部（第1-6詩節）を送って批評を仰ぐとともに，詩の後半部（第5-8詩節と最終行）をピエール・ルイスに書き送る[3]．そしてジッドの助言を受けて改稿した詩をルイスの主宰する『ラ・コンク』誌に寄稿する．1891年9月，同誌第7号に掲載された「紡ぐ女」は，その後，11月には『政治文学対談』誌に，また翌1892年の『ラ・ワロニー』誌1-2月号に再録され，1900年には『今日の詩人たち』，1906年には『現代フランス詩人名詩選』といったアンソロジーにも収録されていく[4]．そして1920年ヴァレリー自身の『旧詩帖』ではその巻頭を飾ることになる．こうした経緯からも「紡ぐ女」は，「ナルシス語る」と並び，ヴァレリー初期詩篇の代表作と言える．この詩はまた，テルツァリーマという詩型によって，さらには脚韻が女性韻のみで構成されているという点で特殊であり，フランス詩の歴史においても名を残す作品だろう．

以下，まず「紡ぐ女」の原文と拙訳を掲げた後[5]，詩句の形式と内容の結びつきをたどって各詩節ごとに読み進め，全体の構成を吟味したうえで，最後に，女性韻のみからなるテルツァリーマという詩型がこの詩の主題といかに有機的に結びついているかという点を考察することにしたい．

Gustave Courbet, « La fileuse endormie »

(Montpellier, musée Fabre)

La Fileuse

Lilia..., neque nent

Assise, la fileuse au bleu de la croisée
Où le jardin mélodieux se dodeline ;
Le rouet ancien qui ronfle l'a grisée.

Lasse, ayant bu l'azur, de filer la câline
Chevelure, à ses doigts si faibles évasive,
Elle songe, et sa tête petite s'incline.

Un arbuste et l'air pur font une source vive
Qui, suspendue au jour, délicieuse arrose
De ses pertes de fleurs le jardin de l'oisive.

Une tige, où le vent vagabond se repose,
Courbe le salut vain de sa grâce étoilée,
Dédiant magnifique, au vieux rouet, sa rose.

Mais la dormeuse file une laine isolée ;
Mystérieusement l'ombre frêle se tresse
Au fil de ses doigts longs et qui dorment, filée.

Le songe se dévide avec une paresse
Angélique, et sans cesse, au doux fuseau crédule,
La chevelure ondule au gré de la caresse...

Derrière tant de fleurs, l'azur se dissimule,
Fileuse de feuillage et de lumière ceinte :
Tout le ciel vert se meurt. Le dernier arbre brûle.

Ta sœur, la grande rose où sourit une sainte,
Parfume ton front vague au vent de son haleine
Innocente, et tu crois languir... Tu es éteinte

Au bleu de la croisée où tu filais la laine.

「紡ぐ女」

野の百合は……紡がざるなり

ガラス窓の青のほとりに腰掛けて，紡ぐ女は
調べゆたかな庭がゆらりゆらり揺れる窓辺，
昔の糸車のいびきに　うつらうつら．

碧空(あおぞら)に浸って，紡ぎ疲れた女の紡ぐ
甘えた髪の糸は，力ない指を逃れゆく，
夢みる女の，小さな頭がこくりとかしぐ．

灌木と澄んだ空気の織りなす生きた泉が
光かがやく宙に浮き，甘美なしぐさで撒き散らす
花々の喪失を　何もしない女の庭に．

ひともとの茎に，流離(さすら)う風が憩いに来れば，
茎は星形の優美の空しいお辞儀に身をたわめ，
華やかに捧げる，古い糸車に，その薔薇を．

が　眠る女はぽつんと離れた羊毛(いと)を紡ぐ．
不思議なことにかぼそい影が編まれてゆく
長い指の眠れる先の赴くままに，紡がれて．

夢がゆっくり繰り出される　そのさまは天使の
怠惰，絶え間なく，優しく信じやすい紡錘(つむ)に，
愛撫されるがままに髪が波打ってゆれる……

おびただしい花々のうしろに，碧空(あおぞら)が隠れる，
樹々の葉と日の光とに囲まれた紡ぐ女よ，
いま緑の空が死にゆく．最後の木が燃える．

君に似た，大いなる薔薇に聖女が微笑み，
無邪気な吐息の風の香に　君の額は
朦朧と，しおれる心地……　君は消えた

羊毛(いと)を紡いでいたあのガラス窓の青のほとりに．

1. 各詩節の読解

「福音書」の一節から引かれたエピグラフ「野の百合（野の花）は…… 紡がざるなり[6]」(Lilia..., neque nent) には，＜紡ぐ＞というこの詩のテーマが否定の形で掲げられている．題名とつなげて読めば，「紡ぐ女　野の百合は…… 紡がざるなり」となり，「野の百合」のように「紡ぐ女は（糸を）紡がない」という逆説が読みとれる．では「紡ぐ女」は何を紡ぐのか，この詩においては＜糸＞のモチーフがさまざまな変奏を通して見られるだろう．

第 1 節

1 Assise, la fileuse au bleu de la croisée
2 Où le jardin mélodieux se dodeline ;
3 Le rouet ancien qui ronfle l'a grisée.

冒頭，「腰掛けて」と「紡ぐ女」の姿勢から詠い起こし，「ガラス窓の青（のほとり）で」と彼女の居る場所とおおよその時間（青空の見える頃）を提示する．Assise［a-si:z］の音韻とリズムから la fileuse［la fi-lø:z］が導かれ，さらに au bleu［o blø］… とつづく（第 1 行詩句における母音［a］［i］［ø］および子音［l］［z］の連鎖[7]）．「紡ぐ女」は「腰掛けた」その姿勢によって，また「糸車」に働きかけるのではなく逆にその作用を受ける（le rouet … l'a grisée）ことによって，受け身の状態にあることが強調される．

＜糸紡ぎ＞を主題とするこの詩のもう一つの重要なテーマ，いわば第二主題ともいうべき＜眠り＞のテーマも冒頭から間接的に予告される．女の傍らにある「ガラス窓」からは「調べゆたかな庭がゆらりゆらり揺れる」さまが見えている．「揺れ」を表す擬音語 dod に由来し，「（頭などが）軽く揺れる」という意味をもつ動詞 se dodeliner は，音声上，dodo（幼児語「ねんね」）を想起させ，こっくりこっくり居眠りしている女の仕草を喚起する[8]．第 2 行は，12 音節詩句を二つの半句（6-6）に分ける古典的アレクサンドランの定型リズムではなく，それを三等分する 4-4-4 のリズム（ロマン派的三分節詩句）となっている（Où le jardin / mélodieux / se dodeline）．これはまさに詩句の内容（「旋律的な庭が揺れる」）と呼応して，いわば眠気を誘う揺り籠の揺れを思わせる．

また，第3行の「昔の糸車」の回転音を表現する動詞 ronfler も，エンジンなどの轟音・唸りを表すが，原義は「いびきをかく」であり，これも眠りの縁語である．震え音［r］の畳韻（*r*ouet, *r*onfle, g*r*isée）および鼻母音の連続（*an*ci-*en*, r*on*fle）が「いびき」のような低い響きを表現する（anci-en は rou-et とともに分音 diérèse して発音される）[9]．このように第1節は，糸を紡ぎながら居眠りする女に先立って，その周囲にある「庭」や「糸車」が眠たげな雰囲気を醸し出している．最後の griser もニュアンスに富む．「灰色」gris から派生したこの動詞には「灰色にする」という語意に加え，「ほろ酔い加減にする」「いい気分にさせる」という意味もあるが，ここでは糸車の単調な回転音に心地よく眠気を誘われて「うつらうつら」する女の半醒半睡状態を「灰色」という中間色で巧みに表す．紡ぐ女はいわば意識のグレーゾーンにいるわけだが，それはまた詩篇冒頭に提示された「腰掛けた」姿勢 ── 直立（覚醒）と横臥（睡眠）の間 ── とも照応するものである．

第2節

4 Lasse, ayant bu l'azur, de filer la câline
5 Chevelure, à ses doigts si faibles évasive,
6 Elle songe, et sa tête petite s'incline.

前節同様，第2節でも，詩節冒頭に形容詞（Lasse）が置かれ，女の「疲れた」姿が印象的に示される．また「甘えた／髪」（la câline / Chevelure）というように次行冒頭に送られて浮彫りになる「髪」（送り語 rejet）は，彼女が紡ぐものが単なる「糸」ではないという意外性とあいまって効果的である．この部分は『ラ・コンク』誌に掲載された旧版では「子羊の髪」（l'agneline / Chevelure）となっており，「髪」が「羊毛」の比喩であることが明示されていた．とはいえ，この比喩は単に「羊毛」を「髪」に喩えるだけでなく，女が自分自身の「髪」をその「指」で梳く仕草をも同時に喚起するだろう．この点，「髪」を形容する「甘えた」の措辞は女自身の属性をも暗に示すかのようであり，女が紡ぐ羊毛と女自身の髪のイメージをよりいっそう融合させるものと言えよう[10]．

第4-5行には流音［l］の畳韻が目立つが（*L*asse, ayant bu *l*'azur, de fi*l*er *l*a câ*l*ine / Cheve*l*ure...），そこから「紡ぎ疲れた」女のけだるい仕草が，さらに

は流れるような「髪（羊毛）」が女の「力ない指」を「逃れゆく」(évasive à ses doigts si faibles) 感触が伝わってくるように思われる．また「髪」の語が次行に送られていることは，それが指の間をするりと「逃れる」さまを，詩句そのものの動きによって模倣するかのようでもある．形容詞 évasif, ve は，その語法の新奇さによって（通常は「言い逃れの」「(物言いが) あいまいな」の意味），また統辞法上の配置によって意匠を凝らした表現となっている．

なお，「碧空に浸って」と訳した部分は，直訳すれば「紺碧を飲み」である．象徴派詩人の好んだ語彙の一つ azur（紺碧）は，第 1 行のガラス窓の「青」と同様，対象物をはっきり指示することなく色彩のみによって仄めかすが，その空の「青さ」を「飲む」と表現するところに詩人の趣向が窺われる（なお初稿は「碧空の傍ら」auprès de l'azur[11]）．この boire という動詞は，ヴァレリーの愛用した語の一つだが，ここではあたかも渇きを癒すように空の青さに「見入る・見とれる」(boire ... des yeux) という意味だろう．（酒を）飲んだ後 (ayant bu) だるくなる (lasse) という含みもあるかもしれない．

「紡ぎ疲れた」女は「夢にふけり」，その「小さな頭はこくりとかしぐ」．うたた寝である．第 6 行 (... sa ***tête*** pe***tite*** s'incline) は，その音韻とリズム —— 子音 [t] の反復と「無音の e[12]」のもたらすリズム —— によって，まさに「頭がこっくりこっくり傾ぐ」様子が巧みに描き出されている．さらに言えば，7 音節目に「非脱落性の無音の e」を含む（つまり tête の後に母音が続かず語尾の e が残る）この第 6 行詩句 (Elle songe, et sa tê(//)te petite s'incline) は，先に見た第 2 行詩句 (Où le jardin mélo(//)dieux se dodeline) と同じく，語の内部に「句切り」césure を配置する非古典的なアレクサンドランである[13]．（なお，これら二つの非古典的な詩句がどちらも「揺れ」を含意する点も興味深い．）とはいえ第 6 行詩句は「句切り」を跨いでも 3-3-3-3 のリズムによって十分に律動的であり (Elle song(e),/ et sa tê/te peti/te s'incline)，詩句の意味するところをそのリズムがまさに体現している．句末に置かれた s'incline の語は，2 行上の câline とともに前節の se dodeline とも押韻し，脚韻に置かれた語の響きとしても「こっくりこっくり」船を漕ぐ感じを強める．

第 3 節

7 Un arbuste et l'air pur font une source vive
8 Qui, suspendue au jour, délicieuse arrose
9 De ses pertes de fleurs le jardin de l'oisive.

第 3 節では，紡ぐ女の居る屋内から屋外に場面を移し，第 1 節に現れた「庭」の情景を描写する．まず「一本の灌木」が「澄んだ空気」に触れて「生きた（瑞々しい）泉」となる．地中深く根を降ろし，天高く枝葉を広げる樹木の立姿をヴァレリーはことに愛したが，樹木の内に闇から光に向かって昇る水の流れをつねに感じとっていたこの詩人にとって「樹」は「泉」である[14]．となれば「花」は「水滴」であり，「撒き散らす」となる．「樹」を「泉」に，「花」を「滴」に見立てるこの詩節は，不動の感覚と動きの心象を織り交ぜながら喚起する．まず不動の「樹」が動く「空気」とあわさって動的な「泉」となった後，その「泉」は一時停止するかのように「宙に浮き」，いったん静止した樹＝泉が，花＝水を「撒き散らす」ことによって再び動きだす．この動と不動の感覚に加えて，この詩節には生動感を表す語彙（source vive, arrose）と生気の無さを示す語彙（pertes de fleurs, l'oisive）が共存し，最後に糸紡ぎの仕事を放ってうたた寝する「紡ぐ女」が「何もしない女」と呼ばれる．

第 4 節

10 Une tige, où le vent vagabond se repose,
11 Courbe le salut vain de sa grâce étoilée,
12 Dédiant magnifique, au vieux rouet, sa rose.

第 4 節では，前節を受けて庭の景色がつづき，「一本の灌木」から「一本の茎」に視点を絞って情景がクローズアップされる．再び植物と風の関係が問題となるが，ここでは「茎」を宿に，「風」を流浪の旅人に見立てる．不定冠詞を付した女性名詞の「茎」にはひとりの女人のイメージが重なり，風を孕んでうなだれる姿はさながらお辞儀をするようである．「古い糸車」に向かってその「薔薇」の頭を垂れる「茎」の身ぶりはそのまま，うたた寝する「女」のものでもあるだろう．この詩節を「一本の茎」の語で起こし，「星形の優美」という ── 薔薇の花びらの形から星を連想する ── 婉曲表現などを介して，最

後「その薔薇」の語で結ぶところに詩人の工夫が窺える．詩節冒頭に文の主語「茎」を置き，その目的語「薔薇」を末尾まで取っておくことによって，いわば「茎」がその「薔薇」の頭をおもむろに傾げてお辞儀するさまが実にゆったりと表現される．さらに「薔薇」の語は「古い糸車に」の直後に置かれてこれと隣接しつつ，先立つ部分 (Une tige ... Dédiant magnifique) に記された外界の事物からは離れて置かれているが，こうした語の配置からも「薔薇」に「紡ぐ女」(の頭) のイメージが重なるだろう．第 1 節の「昔の糸車」を想い出させる「古い糸車」を介して，舞台は再び女の居る室内へと戻っていく．

なお，この詩の着想源の一つとして，ギュスターヴ・クールベの画《眠る糸紡ぎ女》が指摘されているが [15]，その点で第 4 節はとりわけ興味深い．第 11 行冒頭の Courbe (動詞 courber「曲げる」の活用形) に Courbet (クールベ) の名が透けて見えるのである．詩人の意図したものかどうか確証はないが，それが単なる偶然に見えないのは，この語が詩句の先頭に置かれて大文字で始まっているうえに，その真下に Dédiant (動詞 dédier「捧げる」の現在分詞形) という「献辞」を連想させる語まで書き込まれているからである．果たしてここに＜眠る糸紡ぎ女＞の着想を与えてくれた画家への目配せがあるかどうか，想像の域を出ないが，そこに暗示があるとすれば，「空しい (無意味な) お辞儀」に身をたわめ，みずからの薔薇 (詩) を「華やかに捧げる」身振りは両義的である．

第 5 節

13 Mais la dormeuse file une laine isolée ;
14 Mystérieusement l'ombre frêle se tresse
15 Au fil de ses doigts longs et qui dorment, filée.

第 5 節はこの詩の中核をなす部分であり，＜糸紡ぎ＞と＜眠り＞という二つのテーマが結びつき，眠る行為と (糸を) 紡ぐ行為のアナロジーが強調される．「何もしない女」はついに「眠る女」となるが，眠っても「紡ぐ女」であることに変りはない．「眠る女」が紡ぐのは「ぽつんと離れた羊毛」と婉曲的に表現されるが，それは「かぼそい影」と言い換えられた後，次の詩節においてはじめて「夢」であると明かされる．こうして＜糸＞のモチーフは「髪」に喩え

られた後，「かぼそい影」を通して，「夢」と化す．

第 13 行は全 25 行からなるこの詩のちょうど中央に位置するが，その冒頭に Mais という接続詞が置かれていることは注目に値する．幾つかの旧稿を参照すると，接続詞ははじめ順接の Et であり，それが弱い因果関係を示す Car に変わった後，最終的に逆接の Mais が選ばれたことが分かる[16]．最終稿における前節とのつながりは「茎が…… 糸車にその薔薇を捧げる」「が」「眠る女は（それとは無縁に）ぽつんと離れた羊毛を紡ぐ」となる．Mais という接続詞にはまた，先立つ詩節における庭の情景描写から，読者の関心を再び窓辺に腰掛けた女に連れ戻す働きもあるだろう．

なお，「ぽつんと離れた」の語を直前の laine に掛ける解釈以外に，主語の la dormeuse に掛ける解釈（「眠る女はひとり離れて……」）もあるが[17]，ここでは不定冠詞 une の用法をも考慮に入れて une laine isolée をひとまとまりとみなす．この過去分詞形容詞は意味のうえでも読みが揺れるところだが，おそらく眠りにおける外界との絶縁状態を暗示するものと思われる（isolé「離れた」の語源は île「島」であり，眠りの孤島のイメージもあるか）．

「眠る女」はその「長い指」の先まで「眠っている」が，「彼女の長い指（の糸）の赴くままに」という表現は，au fil de… という慣用表現（「～の動きに沿って」「～の赴くまま」の意）に含まれる「糸」の原義を意識させ，「指の糸」というイメージを喚起する．さらに「指」を形容する「長い」の措辞によって，あたかも「指」が「長く」伸びて「糸」となるかのようである．こうして＜髪＝糸＞のイメージに＜指＝糸＞のイメージが重なり，指の糸の先から髪の糸が紡ぎ出されるという，まさしく「夢」に特有のイメージの融合現象が生じるだろう．

第 6 節

16　Le songe se dévide avec une paresse
17　Angélique, et sans cesse, au doux fuseau crédule,
18　La chevelure ondule au gré de la caresse…

「眠る女」が紡ぐのは「夢」の糸である．夢は「ゆっくり（緩慢・怠惰に）繰り出される」，それも「天使の怠惰さで」(avec une paresse / Angélique)．送り

語として浮彫りになる「天使的な」の語は，前行末の「怠惰」に伴う否定的な意味を一挙に反転させて効果的である．また，前節の「指の糸」のイメージを敷衍するかたちで「優しい紡錘」に女の手のイメージが重なる．そして，第2節で同じく送り語として強調されていた「髪（の糸）」が再び現れ，髪＝糸が手＝紡錘に「愛撫されるがままに波打ってゆれる」．この波のように揺れる感覚は，音韻のうえでも，第16-18行（... avec une par*esse* / Angélique et sans c*esse*, au doux fuseau créd*ule* / La chevelure ond*ule* au gré de la car*esse*）における［ɛsə］と［ylə］の押韻連鎖のうちに感じられる[18]．（créd*ule* / La chev*elure* ond*ule* と継起する三語における音の連続［ylə - lyrə - ylə］はさらに次節の脚韻 dissim*ule* - br*ûle* にまでこだまする）．こうして「髪」と「糸」，「手」と「紡錘」が重なり合いつつ，糸を紡ぐ行為に髪を撫でる仕草がオーバーラップする．

なお，第17行末の形容詞 crédule（信じやすい）を直前の fuseau（紡錘）に掛けるか，あるいは次行の chevelure（髪）に掛けるか，またも読解の分かれるところだが[19]，ここでは crédule の後に読点「,」が打たれていることから前者の解釈を取る．ただし，この点は微妙で，『ラ・コンク』誌その他の異文を参照すると，第17行後半句は au fuseau doux, crédule（行末の読点無し）となっており，crédule がもともとは次行冒頭の La chevelure を修飾するものであったことが分かる（つまり「優しい紡錘を信じやすい髪は……」la chevelure crédule au fuseau doux とつながる）．後年，doux を fuseau の前に置き，crédule の後に読点を打った詩人は，この形容詞の修飾先をあえて変えようとしたにちがいない．ほんのわずか手を加えるだけで詩句の意味を変えてしまうこうした改変の手際を見ると，詩の意味がいかに不安定なものか，いかに多義性のなかで揺らいでいるかということに改めて思い至る．

第7節

19 Derrière tant de fleurs, l'azur se dissimule,
20 Fileuse de feuillage et de lumière ceinte :
21 Tout le ciel vert se meurt. Le dernier arbre brûle.

第7節では再び外界の描写となり，刻々と変化する夕暮れの空が描かれる．

詩の冒頭(第1節・第2節)で,「ガラス窓の青」を通して女が「飲んだ(見入った)」「碧空」が,いまや「おびただしい花々」(薔薇色の夕映え)の背後に隠れて見えなくなる(se dissimule).飲みこまれてしまったせいで隠れるという含みがあるか.<眠り>のテーマはこうして<夕暮れ>のテーマと結びつき,「眠る女」と「暮れる空」が薔薇色の薄れゆくなか照応する.<眠り>はまた<死>に通じ,暮れゆく空は死に瀕する(se meurt).第21行は,句切りの位置に句点「.」を打ち,二つの半句を截然と分け,視覚的には「緑」と赤(「燃える」)の対照を際立たせる(前行の「紺碧」と「花々」の薔薇色とおなじく「緑」と赤は補色).また聴覚的には,単音節のみからなる前半句(Tout le ciel vert se meurt)が刻々と暮れる時の速さを感じさせる一方,子音[r]と[b]を畳み掛ける後半句(Le dernier arbre brûle)はまさに「木が燃える」爆発音を伝えるかのようである.

この詩節ではまた,それまで3人称で描写してきた「紡ぐ女」に初めて2人称で呼びかけるが,この人称の変化は時間の推移および空の移ろいと軌を一にしている.鮮やかな「青」(bleu, azur)であった空が(第1-2節),薔薇色の夕映えを経て,一面暗い「緑の空」となって闇に呑まれゆくその時,「紡ぐ女」の姿が見えなくなる寸前,詩人はそれまでやや距離を置いて描いてきた対象に向かって直に呼びかけるのである.

第8節

22 Ta sœur, la grande rose où sourit une sainte,
23 Parfume ton front vague au vent de son haleine
24 Innocente, et tu crois languir... Tu es éteinte

第8節(最終節).前節を受けて女に2人称Tuで呼びかけつつ,「君」に「薔薇」を重ねあわせる.「君に似た」と訳したTa sœurは直訳すれば「君の姉/妹」であり,両者は姉妹関係で結ばれている.が,「聖女が微笑む大いなる薔薇」とは一体何だろう.第4節で見たあの庭の「茎」が身をたわめて捧げた「薔薇」のことか,あるいは幾人かの研究者たちに倣ってここに「薔薇窓」という宗教建築のモチーフを読み込むべきか[20],あるいはむしろ前節で描かれた夕映えの空の「おびただしい花々」をひとまとめに表現したものではないか.

なお，草稿には「暗い薔薇」sombre rose の異文が見られる[21]．いずれにせよ，それは「聖女が微笑む薔薇」である[22]．「聖女」のイメージは，先立つ詩節の「天使的な」という語やエピグラフに引かれた福音書の一節とともに，この詩に宗教的・神秘的な雰囲気を添える[23]．

その薔薇の「無邪気な吐息」を吹きかけられて女の「額は朦朧と」なるが，「朦朧」と訳した形容詞 vague は実にニュアンスに富む．日が暮れて「はっきり見えない（おぼろげな）」という意味か，甘い香りと眠気とに「意識が混濁している（ぼんやりした）」という意味か，もしくは語源に遡って，眠りや夢のなかを「さまよう」という意味か[24]．さらには同音異義語の名詞 vague「波」との掛詞で「髪が波打つ（額）」という含意もあるかもしれない（第 6 節には実際「髪が波打つ」の表現がある）[25]．

第 24 行の languir も訳しづらい．「活気が失せる」，「思い悩む」，「恋い焦がれる」などの意味を持つ動詞だが，ここでは「薔薇」との姉妹関係を踏まえ，古義「（植物が）しおれる」と解釈した．ちなみに languir を mourir（死ぬ）とする異文もある[26]．

第 24 行末「君は消えた」という表現は，端的に，女の「眠り」と夕空の「死」を光の消滅のイメージのもとに照応させる．「消えた」の一語は簡潔にして含みがあり，女が夕闇に紛れて見えなくなるという意味と，女の意識（の光）が消える，すなわち完全に眠りに落ちるという意味が重ねられているだろう．この表現はまた母音衝突 hiatus（T*u es*）を含むが，もちろん不注意によるものではなく，古典的詩法の禁ずるところを承知のうえで選択したものと思われる．というのも『ラ・コンク』誌版の異文にはそもそもこの母音衝突は存在せず（Innocente qui crois languir *dans l'heure éteinte*），また草稿には Tu *t'*es éteinte という異文もみえ，詩人が母音衝突を含まない代名動詞の表現よりも，それを含む Tu es éteinte の表現を選んだことが分かるからである．あえて古典的詩法に背いた詩人が何らかの効果を狙ったのだとすれば，この意図的な母音衝突は，光が「消える」瞬間 ── 紡ぐ女の意識がついに「消える」瞬間 ── のかすかな衝撃のようなものを音声上の不快感もしくは衝突感によって表現するものではないだろうか[27]．

この最終節はまた，詩句のリズムという点でも興味深い．第 22 行から第 23

行にかけての「句跨ぎ」enjambement はそれほど大胆なものではないが (Ta sœur... / Parfume ton front vague...), 第 23 行から第 24 行にかけては「送り語」を含み (au vent de son haleine / Innocente, ...), アレクサンドランを二つの半句に句切る安定したリズムを揺るがせる. その後も, 詩句の内部で文が中断し (et tu crois languir...), 新たな文がはじまる (Tu es éteinte) というように不安定なリズムが続き, さらにその文も詩節内では完結せず, 宙づりになった Tu es éteinte が「逆送り語」contre-rejet として浮彫りになりつつ, 行白を越えて最終行に流れ込む (Tu es éteinte / / Au bleu de la croisée...). そして, こうしたリズム変動を経た末に, 最終行では再び安定したリズムに復帰する.

最終行

25　Au bleu de la croisée où tu filais la laine.

一行のみ遊離した最終行は, 詩篇第 1 行の後半句「ガラス窓の青のほとりに」をそのまま前半句に繰返し, 詩の円環を閉じるかたちで締めくくられる. 後半句の où tu filais la laine には, 冒頭から現在形を連ねてきたこの詩において (第 3 行の l'a grisée と第 24 行の Tu es éteinte を除けば [28]) 初めて過去形が現れ, 前行までとの隔絶感を強める. そして, それまで常に比喩の色を帯びてきた＜糸＞のモチーフ (「甘えた髪」, 「かぼそい影」, 「長い指 (の糸)」, 「夢」) が, 最後, 素のままに「羊毛」として現れ, 虚構から現実に舞い戻るかのようでもある.

かくして「ガラス窓の青のほとりに」腰掛けて糸を紡いでいた女が, 最後に同じ「ガラス窓の青のほとりに」姿を消す. 「ガラス窓」に映ずる空の「青」と同じく「君」と呼びかけられる「紡ぐ女」もすでにそこにはいない. 「緑の空が死に」絶え, 「最後の木が燃え」尽きたとき, 「紡ぐ女」も「消え」去ったのである. 初稿や草稿にははっきりと「死んだ女」la Morte という表現も見られるが [29], 決定稿ではその「死」を光の消滅 (Tu es éteinte) という婉曲表現で暗示するにとどめ, 女の姿の見えなくなった「ガラス窓」と, そこで糸を紡いでいた在りし日の女の記憶を浮き上がらせて終るかたちになった.

2. 詩全体の構成

これまでヴァレリーの詩「紡ぐ女」の各詩節の読解を通して，主に＜糸紡ぎ＞の主題の変奏，＜眠り・夢＞のテーマ，詩法に関わる形式的特徴とそれが喚起しうる意味合いなどを吟味してきた．以下では，詩の全体を考慮に入れて，内容面および形式面にみられる「紡ぐ女」の構成について考察したい．

2-1. 境界というトポス

まず内容面から見れば，この詩はさまざまなレベルにおける＜境界＞が問題となっている[30]．「紡ぐ女」の座っている場所は「窓辺」という室内と屋外の境，時間帯は「空の青」が夕闇に消えゆく昼と夜の境，そして「紡ぐ女」は半醒半睡の境をさまよっている．しかし，この＜境＞にも二種類あり，幾度も行き来できる境と一度越えれば戻ることのできない境がある．この詩において＜空間的な境＞は前者であり，＜時間的な境＞は後者だと言える．

まず「窓」を境として室内と屋外のあいだを行き来する空間的な動きから見てみよう．第1節と第2節は，「紡ぐ女」を「ガラス窓の青のほとり」に位置づけて，屋外の庭や空の景色を取りこみながら，「窓辺」にまどろむ女を中心に描く．第3節と第4節はもっぱら屋外の庭の光景に充てられ，第5節と第6節では再び窓辺に眠る女の姿を捉える．第7節と第8節は，紡ぐ女に呼びかけながら，主に夕暮れの景と薔薇の風情が描かれ，最終行ではもう一度「ガラス窓の青のほとり」に「糸を紡いでいた女」を浮かび上がらせる．このように「窓辺」にはじまるこの詩では，室内と屋外のあいだをおおよそ2節ごとに行き来した後，最終行で改めて冒頭の「窓辺」に戻るという空間構成が採られている．さらに微細に観察すれば，各詩節の内部にも「窓」を境に内と外を行き来する動きを見出すことができる．たとえば，第1節では，第1行が室内，第2行が屋外，第3行が室内に対応し，窓越しに見える「庭」の景色（第2行）が「紡ぐ女」（第1行）と「糸車」（第3行）の間に描き込まれている．また，それとは逆に第7節では，3行詩の各詩句がそれぞれ屋外，室内，屋外に対応するが，中央の詩句「樹々の葉と日の光とに囲まれた紡ぐ女よ」は，外界を描写する前後の詩行に文字通り「囲まれ」ており，この詩節の内容を行配置そ

のものが表象している．最終詩節の第 8 節では，「紡ぐ女」と姉妹関係にある「薔薇」との交流が窓越しに吹き込む「香り」を通して述べられ，まさしく屋外と室内のあいだの関係性が表現されている．

こうした双方向的・可逆的な空間の動きに対して，時間の境を越える動きは一方向的・不可逆的である．第 1-2 節で鮮やかに喚起された空の「青」(bleu, azur) は第 7 節に至って見えなくなり (l'azur se dissimule)，一時夕映えに染まった空はまもなく闇に消える．この時間的な推移は，先述したように，紡ぐ女の人称変化 (3 人称から 2 人称へ) と軌を一にしているが，どちらの変化も不可逆である．また，時間意識と密接に結びつく動詞の時制についても，第 1 節から第 8 節までを支配する現在形から最終行の過去形へという変化は一方向的である．同様に，冒頭まどろんでいた「紡ぐ女」も時間の経過とともに眠りを深めて最後には「消え」(Tu es éteinte)，再び目覚めることはない．(もっとも，昼から夜への推移にせよ，覚醒から睡眠への推移にせよ，より大きな観点から見れば循環的と言えようが，この詩に表現されたかぎりにおいてはその変化は不可逆である．)

2-2. モチーフの反復および変奏

またこの詩には＜糸＞のモチーフをはじめさまざまなモチーフが繰り返し現れ，各詩節のつながりを密接なものにしている．

すでに見たように，「紡ぐ女」(第 1 節) が「何もしない女」(第 3 節) を経て「眠る女」(第 5 節) に変わるのと同様に，＜糸＞のモチーフは「甘えた髪」(第 2 節) から「ぽつんと離れた羊毛」と「かぼそい影」(第 5 節) を経て「夢」(第 6 節) に変化する．そして最後はありのまま「羊毛」(最終行) となる．詩の冒頭鮮やかに喚起された空の「青」(第 1 節) についても，女が飲んだ「碧空」(第 2 節) は「花々のうしろに隠れ」(第 7 節)，一面「緑の空」(第 7 節) となるやまもなく闇に呑まれゆく．また一本の茎が身をたわめて捧げた「薔薇」(第 4 節) はいつしか「聖女が微笑む大いなる薔薇」(第 8 節) に変容する．他にも，「髪」(第 2 節・第 6 節)，「指」(第 2 節・第 5 節)，「頭」および「額」(第 2 節・第 8 節) といった女の身体部位，その傍らにある「糸車」(第 1 節・第 4 節)，また「庭」(第 1 節・第 3 節)，「花」(第 3 節・第 7 節)，「灌木」(第 3 節) と「最後の樹」(第

7節)，「空気」および「風」(第3節・第4節・第8節)といった外の風景を示す語など，同一もしくは類似の語彙が，時には形をかなり変え，時にはもとの姿のまま繰り返し現れる[31].

こうしたモチーフの反復および変奏によって，各詩節は密接に，また複雑に結びつき，詩の内的な関連性を高めているが，そのことは詩の主題とも深く結びつく．＜糸紡ぎ＞を主題とするこの詩はいわば，モチーフの反復および変奏によって密に織り成されていると言えよう(この点については後述する).

2-3. テルツァリーマの詩型

「紡ぐ女」はまた形式面でも顕著な特徴を有している．各詩節の読解に際して述べたように，この詩には，母音衝突，送り語，無音のeの配置など，古典的詩法の諸規則を逸脱する事項が幾つか確認でき，象徴派の隆盛した同時代の風潮を反映しているが，「紡ぐ女」の形式的特徴として最も顕著なのは，テルツァリーマ(三韻句法)という詩型それ自体である.

「テルツァリーマ」terza rima は，3行詩を数節連ね(詩節の数は任意)，最後に単独の1行を加える詩型であり，脚韻構成は aba / bcb / cdc... yzy / z のように，各詩節の第2行目と次の詩節の第1行目および第3行目が脚韻を踏むかたちで，最後は最終詩節の第2行目が1行のみ遊離した最終行と押韻して締めくくられる.

歴史的には，「テルツァリーマ」という呼称からも窺われるように，まずイタリアで発展し(ダンテの『神曲』やペトラルカの『凱旋』など)，フランスには16世紀プレイヤード派の詩人たちによって導入されたが，その後久しく顧みられず，19世紀になって高踏派の詩人たち(ゴーチエ，ルコント・ド・リール，バンヴィルなど)が再びこの詩型に注目した．それ以降も，マラルメ，ヴェルレーヌ，アンリ・ド・レニエ，フランシス・ヴィエレ＝グリファンなどの詩人にテルツァリーマの作例があり，ヴァレリーの「紡ぐ女」に至る系譜が見てとれる.

いまここでフランス詩におけるテルツァリーマの作例を詳しく見る余裕はないが，ヴァレリーの「紡ぐ女」の一年ほど前に書かれたピエール・ルイスのテルツァリーマには触れておきたい．1890年5月に出会った二人はまも

なく手紙を交わし合い，翌6月17日，ルイスはヴァレリーに「偶像の出現」と題するテルツァリーマを送った[32]．当時モンペリエ在住のヴァレリーは18歳，パリの友人から届く手紙と詩を熱心に読んだにちがいない．ルイスはこのころ9音節詩句に凝っており，「偶像の出現」も9音節からなるが，「薔薇」と「百合」のイメージや，名詞 rose（薔薇）と動詞 se reposer（休む）の脚韻など[33]，ヴァレリーの「紡ぐ女」と共通する要素が少なからず認められる．ルイスのこの詩が若きヴァレリーにテルツァリーマの詩型を試みるきっかけを与えた可能性は高い．

ところでヴァレリー自身は「紡ぐ女」以外にテルツァリーマ形式の詩をほとんど書いていない．1890年10月マラルメ宛の初めての手紙に添えた「甘美な死に際」La Suave Agonie が3行詩を3節連ねた後に1行を加える形式だが，脚韻構成のうえで完全なテルツァリーマとは言えない[34]．また「紡ぐ女」と同じく『旧詩帖』に収められた「夕暮れの豪奢」の草稿にテルツァリーマの脚韻構成を試みた形跡が見られるが[35]，最終的には別の詩型となった．

ヴァレリーのほとんど唯一ともいうべきテルツァリーマ「紡ぐ女」には，他にも注目すべき特徴が幾つか見られる．まず，第1行の後半句が最終行の前半句に繰返されていること（円環構造），また最終詩節の末尾が最終行に跨がっていること（詩節跨ぎ），そしてなにより脚韻が女性韻のみから構成されていることである．

2-3-1. 円環構造：第1行と最終行の半句反復

「紡ぐ女」は第1行の後半句「ガラス窓の青のほとりに」を最終第25行の前半句に繰返すという特徴を有し，この反復が詩に円環的な構造を与えている．ただし，先述したように，第1行と最終行では反復される半句の位置が異なるうえ，動詞の時制もずれており，単なる繰返しではなく位相をずらした反復となっている．

これとよく似た円環構造として，テルツァリーマの第1行を最終行にそのまま繰り返す用例がルコント・ド・リールに見られる．第1次『現代高踏詩集』(1866)に掲載された「亡霊」Les Spectres（のち『夷狄詩集』に収録）は3行詩4節に1行を加えるテルツァリーマを4篇並べる連作ものだが，それらはいず

れも冒頭の詩句がそのまま最後の詩句となって詩の円環を閉じている．また，ヴェルレーヌの『よき歌』第 17 番「そうじゃない？ 馬鹿と意地悪連中にもかかわらず……」(N'est-ce pas ? en dépit des sots et des méchants...) では，n'est-ce pas ? という表現が，テルツァリーマ全 19 行の第 1 行冒頭（および第 2 節冒頭）と最終行末尾に繰り返され，この 3 音節の付加疑問によって詩が始まり終わる形になっている．

それと比べると，ヴァレリーの「紡ぐ女」における円環は幾分いびつである．最終行の前半句と第 1 行の後半句とは完全につながることはなく，むしろ冒頭の詩句が（部分的に形を変えて）最終行に反映していると言うべきかもしれない．

2-3-2. 最終詩節から最終行への跨ぎ

「紡ぐ女」はまた，最終詩節から最終行にかけて，詩節の枠を越えて文意がつづく「跨ぎ」の現象を有する（enjambement は通常「句跨ぎ」と訳されるが，この場合は「句」ではなく「詩節」を跨ぐ「詩節跨ぎ」enjambement strophique である）．

鈴木信太郎はその著『フランス詩法』のなかで，テルツァリーマの詩節間での「跨ぎ」を極力忌避すべきとしている ── なぜなら「跨ぎ」によって 3 行詩の意味のまとまりが失われると，脚韻上も 3 行詩の単位 (aba / bcb...) が破壊され，あたかも交差韻の 4 行詩 (abab...) のように聞えてしまうため [36] ── が，最終詩節と最終行のあいだの「跨ぎ」については特に言及していない．詩を締めくくる単独の最終行が重要であることは言うまでもないが，最終詩節から最終行へのつながり方にもそれに劣らぬ重要性があるのではないか．具体的には，最終詩節の末尾に句点「.」(もしくは「?」「!」「...」) を付して最後の一行を截然と分離するか，あるいは読点「,」を付して最終行を連続的に導くか，あるいはまた「;」を付して微妙に切りながら繋げるか，といった問題である．ヴァレリーの「紡ぐ女」はそのいずれでもなく，句読点を一切介さず，最終行に間断なく流れ込む．

これと同じ用例は，プレイヤード派以来，テルツァリーマの詩型に再度注目した高踏派の詩人たち（ゴーチエ，ルコント・ド・リール，バンヴィル）には

見当たらず，マラルメやヴェルレーヌの作例に見られる．マラルメはテルツァリーマの詩を少なくとも 3 篇書いているが，そのうち「不遇の魔」Le Guignon と「施しもの」Aumône (1899 年ドマン版) において，最終詩節から最終行へ，句読点を介さずに詩節跨ぎを行なっている[37]．例えば，「不遇の魔」の結末部分は次のようである[38]．

Quand en face tous leur ont craché les dédains,
Nuls et la barbe à mots bas priant le tonnerre,
Ces héros excédés de malaises badins

Vont ridiculement se pendre au réverbère.

面と向かって 皆が彼らに軽蔑の唾を吐きかけた時，
髯の中で低声で雷を念誦しながら，無能無価値の
これらの英雄たちは，人を愚弄するような居心地の悪さに
[やりきれなくなり，
滑稽にも　街灯に首を縊りに行く．

最終詩節はまずアレクサンドランの定型リズム (6-6) をやや崩した跛行の調子ではじまり，第 3 行目でリズムを取り戻すが，文は完結することなく宙吊りにされ，最終行に流れ込んでいく．最終詩節末尾の名詞句 (Ces héros excédés...) と最終行の動詞句 (Vont ridiculement...) は空白によって隔てられつつ，句読点を伴わない詩節跨ぎによって，独特の＜間＞を伴ってつながっている．この一瞬の＜間＞と，それに続く一句の衝撃は，詩句の意味するところ，すなわち「首つり」se pendre の感覚とどこか相通ずるものがあるように思われる．また，上に引用した最終詩節に先立つ 20 詩節においては，例外なく，詩節末尾に「.」か「!」(版によっては「:」) を付して詩節を閉じており，最終詩節の句読点の不在がいっそう際立つかたちとなっている．この点はヴァレリーの「紡ぐ女」にも共通する (最終詩節以外はいずれも句点「.」で終り，末尾に句読点がないのは最終詩節のみ)．改めてその終結部を見てみよ

う.

Ta sœur, la grande rose où sourit une sainte,
Parfume ton front vague au vent de son haleine
Innocente, et tu crois languir... Tu es éteinte

Au bleu de la croisée où tu filais la laine.

最終詩節から最後の一行へ流れ込むリズムが＜変動＞から＜安定＞へ向かうことは先に述べたとおりだが，最終詩節の末尾に句読点の無いことがその転換を滑らかにしていると言えよう.

2-4. 女性韻のみの脚韻構成

「紡ぐ女」はさらに，脚韻が女性韻のみで構成されているという際立った特徴を有する.

古典的詩法によれば，脚韻 rime は男性韻と女性韻を交互に配すべきであり，脚韻の体系によって定義される詩節 strophe は男性韻と女性韻の交替を旨とする．この規則はロマン派の詩人たちまでは遵守されていたが，19 世紀後半になると，これをあえて破り，各詩節に男性韻あるいは女性韻のみを用いたり，さらには一詩篇全体をどちらか一方の脚韻のみによって構成する破格の試みが現れるようになる．ボードレール，テオドール・ド・バンヴィル，ヴェルレーヌを先駆けとして[39]，象徴派の詩人たちが好んでそうした反則を犯した（それに対してマラルメは意識的にこれを忌避したという点も興味深い）．女性韻のみからなる詩を確信犯的に試みた詩人としては特にバンヴィルとヴェルレーヌの名が挙げられるが，ヴァレリーに関して言えば，圧倒的に後者の影響が大きいと思われる．1890 年 6 月 22 日付のルイス宛手紙で，ヴァレリーはヴェルレーヌの詩を『よき歌』以外はすべて読んだと述べている[40]．そのうえ，当時 20 歳前後のヴァレリーが自分の気に入った詩を収集していた「黒い模造皮革の表紙に赤い縁のあるノート」には，若きヴェルレーヌが偽名で出版した『女友達』のソネ全 6 篇 ── 女性の同性愛を主題とするそれらの

詩はいずれも女性韻一色に染まっている —— がすべて見出される[41]. 他方，バンヴィルについては，やはりルイスに宛てた 1891 年 5 月 26 日付の手紙で「まったく読んだことがない」と述べており[42]，少なくとも「紡ぐ女」を書いていた 1891 年 6 月から 9 月の頃は，縁遠い存在であったと推察される.

ヴァレリー自身については，詩を女性韻のみで構成した例は数少ない. 管見の及ぶかぎり，「紡ぐ女」以外には，若書きのソネ「肌着の女」L'Enchemisée の一篇だけである[43]. 先述のように，ヴァレリーの詩にはテルツァリーマ形式のものもほとんどなく，この点で，女性韻のみからなるテルツァリーマという形式的特徴をもつ「紡ぐ女」はヴァレリーの詩のなかでもかなり特異なものと言える.

2-5. 新しい「形式」の模索

1891 年 8 月 18 日，『ラ・コンク』誌編集長のルイスに「紡ぐ女」の最終稿を送ったヴァレリーは，その際，詩の「形式」について次のように述べていた.

> 次号の『ラ・コンク』誌のために「紡ぐ女」を送りたいと思います. もっとも出来に満足してはいませんが. それに形式をどうしたものか，私は自分がひどく迷っているのを感じています. 今ではもうどこへ向かったらよいか分かりません. 自分の中にはとても素晴らしい詩が幾つかはっきりと見えるのですが，そうじゃありませんか，でも形式は？
>
> とうとう私は，洗練されていないような語 (un mot qui ne soit pas précieux) をもはや詩句のなかに容認する気にはなれなくなってしまいました. それゆえ表現に難儀し，脚韻は貧窮状態です. それから厄介なのは文 (la phrase) です. 新しい統辞法の型 (un moule syntaxique) が見つからなくて. 相変わらずあの高踏派の使い古された形式のまま. マラルメですか？... そうですね，ただある種の調子 (notes) を生むためには乾きすぎです. 〔アンリ・〕ド・レニエですか？... でも何故あんなに破格語法 (solécismes) を？ もはやフランス語でさえないことも時々あります. ボードレールですか？... 素晴らしいです

が，しばしば不器用です[44].

この文面から分かるように，ヴァレリーは「紡ぐ女」の「形式」についてあれこれ思案していたが，結局，『ラ・コンク』誌に掲載された版もそれ以降の版も，テルツァリーマの詩型に変化はなく，草稿にも他の詩型を試した形跡は見当たらない．もっとも，「形式」についての逡巡は，テルツァリーマの詩型に限ったことではなく，詩全般に関わる悩みであったはずである[45]．「脚韻」に凝り，「文」に難儀し，「形式」に迷う．「高踏派風の形式」を脱して「新しい統辞法の型」を模作しながら相応しい型が見出せぬまま，マラルメ，レニエ，ボードレールなどの先行詩人に追従することも潔しとせず，要するに，いかなる詩型，いかなる文体にも満足できない暗中模索の状態にこの時期ヴァレリーは陥っていたと思われる．

3.「紡ぐ女」における形式と主題の結びつき

「紡ぐ女」は，このように新しい「形式」を模索した末に，女性韻のみからなるテルツァリーマという詩型に落ち着いたわけだが，この形式は，それが内包する詩の主題と無縁ではありえない．「紡ぐ女」を表現するにあたり，詩人は，何故テルツァリーマの詩型を選んだのか．また脚韻に女性韻のみを用いるという破格を犯したのは何故なのか．

3-1. 女性韻と＜女性的＞なもの

上に引用した手紙の一節には，語彙および表現の洗練を志向する態度が端的に語られていた．一語一句を「洗練された」précieux ものにしようとするプレシオジテ（préciosité）の傾向は，ヴァレリー詩全般に該当するとも言えようが，特に「紡ぐ女」において顕著である．この précieux という形容詞が「紡ぐ女」の基調をなすと言っても過言ではない．この詩の最初の読者であった友人アンドレ・ジッドは『ラ・コンク』誌でその完成形を目にし，「このうえなく希少なエッセンスからなる」「紡ぐ女」をまさしく「洗練された」précieuse

という形容詞で褒めたたえている[46].

「洗練されていないような語」を一切排斥しようとする詩人は，語彙の選択のなかでも特に脚韻の選択に意を注いだはずである(「脚韻は貧窮状態です」). 「紡ぐ女」をもっぱら女性韻のみで構成した詩人はどのような効果を狙ったのか．第一に，男性韻と女性韻の交替がないことによる単調さが「紡ぐ女」全体に浸透するまどろみやけだるさの感覚と調和すると思われる．では，なぜ女性韻なのか．やはりこの詩の物憂く甘美な雰囲気には，男性韻の歯切れよい終止よりも，女性韻特有の尾を引く感覚の方が似つかわしいだろう．ここで全 25 行の脚韻に選ばれた語を改めて確認すれば，品詞別に，動詞が 9 つ (se dodeline, l'a grisée, s'incline, arrose, se repose, se tresse, crédule, se dissimule, brûle)，形容詞が 9 つ (câline, évasive, vive, 形容詞を名詞化した l'oisive と過去分詞形容詞 étoilée, isolée, filée, ceinte, éteinte を含む)，名詞が 7 つ (croisée, rose, paresse, caresse, sainte, haleine, laine) あり，形容詞と名詞は例外なく女性形である．しかも，それらはいずれも単数形であり，動詞の活用形も含め，詩句の末尾はすべて e で終っている (女性韻を構成するこの「無音の e」も女性的な印である)．さらに，脚韻以外の箇所においても，女性名詞および女性形形容詞が，男性名詞および男性形形容詞に比べて多く用いられている．特に第 1 節と第 2 節の冒頭に置かれた形容詞 Assise と Lasse，女性形の語尾を響かせる la fileuse と la dormeuse，また不定冠詞 une を冠してひとりの女人の姿を彷彿とさせる Une tige などに，この詩を織り成す構成要素の女性的な形と音が認められる．

こうした＜女性的＞性格は，女性韻および名詞・形容詞の女性形という形式面においてだけでなく，この詩の主題においても認められる．＜糸紡ぎ＞の行為そのものが古来女性の生業であり，また＜眠り＞の主題も，ヴァレリーに関して言えば，女性と結びつくことが多い．『魅惑』の一篇に「眠る女」と題するソネがあるほか，『若きパルク』も，「アンヌ」(『旧詩帖』所収) も，未完の散文詩『アガート』も，みな「眠る女」である．

要するに，ヴァレリーの「紡ぐ女」はその形式においても主題においても＜女性的＞な詩であると言える．脚韻をもっぱら女性韻のみで構成するという形式的特異性はこの詩の＜女性性＞の端的な現れであるが，このことは先

に触れた表現の「洗練」を志向する態度とも無縁ではない．若き日のヴァレリーは，友人ピエール・ルイスに送った初めての手紙（1890年6月2日付，即ち「紡ぐ女」執筆の約1年前）において，「群衆には閉ざされた芸術を愛する」と「信仰告白」したうえで，芸術の「修道院」に自ら閉じこもる者たちを，「無用な貴族たち」(Nobles Inutiles)，「洗練された者たち」(raffinés)，「女性的な者たち」(*Féminins*) と形容していた[47]．当時18歳の青年が「女性的」という言葉で何を言い表そうとしていたかは自明ではないが，ここではこの言葉が，＜芸術＞と＜美＞を信奉する者の属性として，「無用」「高貴（貴族）」および「洗練」という言葉と並置されている点を指摘するにとどめたい．

なお，こうした芸術観はヴァレリー個人のものというよりは19世紀末という時代を反映したものだろう．ヴァレリーの詩のなかでもとりわけ表現の洗練という点で際立つ「紡ぐ女」はしばしば「世紀末的」，特に「ラファエル前派的」と評される一篇であることをここに付言しておく[48]．

3-2. テルツァリーマの詩型と＜糸紡ぎ＞の主題

先に詩全体の構成について述べた際，この詩においては同一もしくは類似のモチーフが繰り返し現れ，各節を互いに結びつけるそれらのモチーフによって詩全体が密に織り成されていると指摘したが，そのことは＜糸紡ぎ＞という詩の主題と深く関わっている．texte（テクスト）の語源（ラテン語 textum）がtissé（織られたもの）すなわち tissu（織物）であることは，ロラン・バルトが言及して以来しばしば引き合いに出されるが[49]，＜糸紡ぎ＞を主題とするこの詩の＜テクスト＞はまさしく＜織物＞に喩えられるにふさわしい．

この織物の比喩はまたテルツァリーマの詩型とも相通ずるものがある．aba / bcb / cdc... と交錯しながら連なってゆくその脚韻構成は，まさに縦糸と横糸を交互に組み合わせながら機を織るイメージと照応するだろう．

この点に関して，「紡ぐ女」の第1行末に置かれた croisée の語が注目に価する．「（十字形の枠で仕切られた）ガラス窓」を意味するこの語は，もともと動詞 croiser（十字形に重ねる・交差させる）に由来し，その過去分詞形 croisé(e) が名詞化したものである．この過去分詞形容詞はそれが修飾する名詞に即して，たとえば tissu croisé（綾織物）や rimes croisées（交差韻）といった具合に多様

な意味を生じさせるが，「紡ぐ女」冒頭の「ガラス窓」la croisée の語はそうした意味群をも含む象徴性を帯びているように思われる．というのもこの詩の主題は＜(綾)織物＞と縁が深いだけでなく，テルツァリーマの詩型を有するこの詩は＜交差韻＞(しかも通常の交差韻 abab / cdcd... よりもいっそう緊密に交差した脚韻)によって構成されており，その第一の脚韻を予告するのが他ならぬ la croisée の語だからである[50]．

このように「紡ぐ女」という詩は主題においても形式においても＜糸紡ぎ＞および＜織物＞と深い関わりがある．

先に＜テクスト＝織物＞という比喩に触れたが，それをさらに敷衍すれば── フランス語なら filer une métaphore(比喩を紡ぐ・繰り広げる)というところか ──，＜羊毛を紡ぐ女＝言葉を紡ぐ詩人＞という比喩がおのずと導かれるだろう．ヴァレリー自身，ジッド宛の手紙に「紡ぐ女」の冒頭一句を書き送った際，「眠りながら詩を一句書きました」と述べている[51]．おそらくはこの言葉に導かれて幾人かの研究者は，この詩に「詩作行為のアレゴリー」を読む[52]，さらには詩に表現された「紡ぐ女」をそれを表現する「詩人」自身に重ねるという読みの視点を夙に提起してきた[53]．＜詩についての詩＞という読み方はヴァレリーの詩全般にしばしば適用されるものだが，それは『旧詩帖』の巻頭(ひいてはヴァレリーの『詩集』全体の巻頭)を飾る「紡ぐ女」にとりわけ適していると言えよう．

結語

以上，ヴァレリーの詩「紡ぐ女」について，形式と内容の結びつきをたどって各詩節を読解し，全体の構成を吟味したうえで，女性韻のみからなるテルツァリーマという特徴を有するこの詩における詩型と主題の結びつきを考察した．

「美しい作品はその形式の娘である」(Les belles œuvres sont filles de leur forme[54])というヴァレリーの言葉があるが，本稿で読み解いてきた「紡ぐ女」もその一つだろうか．女性韻のみのテルツァリーマという形式が「紡ぐ女」を

生んだのかもしれない．形式を重んじ，内容を軽んじるような発言ゆえに，しばしば形式主義の名のもとに批判もされやすいヴァレリーだが，その詩の根幹をなすのは，内容なき形式美ではなく，内容と不可分な形式（単一の形式が多様な意味を包含しうるような両者の結びつき）であると思われる．ヴァレリーの詩においていかに形式と内容の調和が見出されるか，それは本稿でその一端を明らかにしたとおりである．

なお，ここでは十分に論じられなかった点として，「紡ぐ女」の sources（源泉・着想源）という問題がある．すでにL・スピッツァー，H・モンドール，F・スカーフ，W・ホワイティング，J・デュビュ，S・ナッシュ等によって，クールベの絵のほか，ユゴーの「オンファールの糸車」，エレディアの「紡ぐ女」，マラルメの「聖女」と「窓」，ヴェルレーヌの「色欲」，ランボーの「虱をとる女たち」，アンリ・ド・レニエの「序曲」（『昔日のロマネスクな詩篇』巻頭詩）など，ヴァレリーの「紡ぐ女」の複数の源泉が指摘されてきたが，その可能的源泉はいまだ汲み尽くされたとは言えない．この点については稿を改めて論じることにしたい．

註

1)『旧詩帖』*Album de vers anciens* には，若年の作の改変という問題に加えて，「昔の詩」の擬装という問題もあり，収録詩篇のなかには実は『若きパルク』以後に書かれた新しい詩も含まれている．『旧詩帖』は単に「昔の詩」を集めた詩集ではなく，そのようなものと詩人が看做した作品によって構成されているのである．

2) « Le poème — cette hésitation prolongée entre le son et le sens » ; « Entre la Voix et la Pensée [...] oscille le pendule poétique » ; « La puissance des vers tient à une harmonie *indéfinissable* entre ce qu'ils *disent* et ce qu'ils *sont* ». Cf. Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, 2 vol., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1957] et 2000 [1960], t. I, p. 1333, t. II, p. 637. 以下，ヴァレリーの『作品集』からの引用は Œ の略号に続けて巻数と頁数を記す（当該引用は Œ, I, 1333 ; Œ, II, 637）．なお訳文の傍点は論者による．

3) 1891 年 6 月 15 日付・18 日付アンドレ・ジッド宛の手紙および同年 6 月 21 日付ピ

エール・ルイス宛の手紙．ヴァレリーとジッドの往復書簡については，André Gide, Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Gallimard, 2009（以下 *Corr. G/V* と略記）および邦訳『ジッド＝ヴァレリー往復書簡』全 2 巻，二宮正之訳，筑摩書房，1986 年（邦訳は旧版 éd. Robert Mallet, Gallimard, 1955 に基づく）を参照．ヴァレリーとルイスの往復書簡については，André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondances à trois voix 1888-1920*, Gallimard, 2004（以下 *Corr. G/L/V* と略記）および現在進行中の邦訳「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 一八八八～一九二〇』翻訳の試み（一・二）」，恒川邦夫・塚本昌則・松田浩則・森本淳生・山田広昭共訳，一橋大学大学教育研究開発センター，『人文・自然研究』第 2 号，2008 年，4-175 頁および第 3 号，2009 年，174-349 頁（以下『三声』と略記）を参照．上記のジッド宛およびルイス宛の手紙はそれぞれ *Corr. G/V*, pp. 117, 127-128 ; *Corr. G/L/V*, p. 477.

なお，1891 年 6 月 21 日ルイス宛の手紙に添えられた初稿の原文は，前掲の『三声』には収録されていないが，おそらく P.-O. ワルゼルがルイス所蔵版として紹介した版と同一と思われる．Cf. Pierre-Olivier Walzer, *La poésie de Valéry*, Genève, Slatkine Reprints, 1966 [Genève, Pierre Cailler, 1953], p. 74.

4) *La Conque*, n° 7, septembre 1891 ; *Les Entretiens politiques et littéraires*, novembre 1891 ; *La Wallonie*, janvier-février 1892 ; *Poètes d'aujourd'hui*, par Adolphe Van Bever et Paul Léautaud, Mercure de France, 1900 ; *Anthologie des poètes français contemporains*, par Gérard Walch, Delagrave, 1907.

また，「紡ぐ女」の異文として，1892 年ヴァレリーが自作詩 10 篇を筆写してジッドに捧げた『彼の詩』*Ses vers* に収められたものがある．それについては Henri Mondor, *Les premiers temps d'une amitié : André Gide et Paul Valéry*, Monaco, Éditions du Rocher, 1947, pp. 110-111 を参照．

5) Œ, I, 75-76. なお，拙訳にあたり，菱山修三，鈴木信太郎，齋藤磯雄による邦訳およびデイビット・ポールによる英訳を参考にした．菱山修三訳「紡ぐ女」(1942 年初出)，『ヴァレリー詩集』，JCA 出版，1978 年．鈴木信太郎訳「紡ぐ女」(1955 年初出)，『ヴァレリー詩集』，岩波文庫，2000 年．齋藤磯雄訳「紡ぐ女」(1955 年初出)，『齋藤磯雄全集』第 3 巻，東京創元社，1991 年．David Paul (trans.), « The Spinner » in *The Collected Works of Paul Valéry*, vol. I *Poems*, Bollingen Series XLV, New Jersey, Princeton University

Press, 1971.

6)「マタイによる福音書」(6-28)「野の百合は如何にして育つかを思へ，労せず，紡がざるなり」(日本聖書協会文語訳，或いは「野の花」と訳すと注記あり)．ラテン語原文は Considerate lilia agri quomodo crescunt : non laborant, neque nent であり，「ルカによる福音書」(12-27) にも同種の表現 lilia neque nent neque laborant がある．なお，キーツの詩「怠惰に寄せるオード」(Ode on Indolence, 1819) も同じ福音書の一節からエピグラフを引いている (They toil not, neither do they spin)．Cf. James Lawler, « "Lucidité, phœnix de ce vertige..." » (*Modern Language Notes*, June, 1972), in *The Poet as Analyst : Essays on Paul Valéry*, University of California Press, 1974, p. 152, note 7.

7) 同一子音を重ねる「畳韻」allitération および同一母音を重ねる「半諧音」assonance の多用はヴァレリー詩全般に言えることだが，「紡ぐ女」には特に顕著に見られ，詩人自身そのことを証言している．「詩句とは畳韻および半諧音の連続する体系のようなものと私には思われます(「紡ぐ女」をご覧ください，私の初期の作です)．」Cf. Aimé Lafont, *Rencontres avec Paul Valéry*, Le Figaro littéraire, 19 juillet 1952 (Charles Whiting, *Valéry, jeune poète*, New Haven, Yale University Press, 1960, p. 24 を参照)．

8) この詩を訳した鈴木信太郎は，動詞 se dodeliner について，「アカデミーの辞書には無い単語によってヴァレリーがマラルメ及びポオの影響を受けていたことが解る」と述べ，この語がポー『大鴉』のマラルメ訳に見えると注記している (前掲書，258 頁)．

9) A・チボーデは，「紡ぐ女」の詩全体が子音 [l] と [r] の畳韻によって構成されていると指摘した上で，おそらく [l] 音は「羊毛」laine を，[r] 音は「糸車」rouet を表すと述べている．Albert Thibaudet, *Paul Valéry*, Paris, Bernard Grasset, 1923, p. 74.

10)「紡ぐ女」を論じたF・ロランは，この詩を「人間と事物の一体感・融合」という観点から読み解き，「紡ぐ女が紡ぐのは自分自身ではないか」と述べている．Freddy Laurent, « Interprétation d'un poème de Valéry : *La Fileuse* », in *Les Études Classiques*, Tome XXVI, No. 3, Juillet, 1958, pp. 272-285.

11) 1891 年 6 月 18 日付ジッド宛の手紙．Cf. *Corr. G/V*, p. 127.

12)「無音の e」*e* muet という呼称は，厳密に言えば，詩句においてはこの「e」を音節として勘定し，発音する場合もあるため適切とは言えない．他に「脱落性の e」*e* caduc や「不安定な e」*e* instable の呼称もあるが，ここでは便宜上，最も普及していると思われる「無音の e」の呼称を用いることにする．

13) 古典的詩法の要諦というべき「句切り」を揺るがせるこのような詩句から，当時18歳のヴァレリーが象徴派の隆盛した同時代の風潮と無縁ではなかったことが分かる．後年『若きパルク』とともに詩に回帰する40代のヴァレリーはもはやこのような非古典的な詩句を書きはしない．

なお，第2行詩句が「句切り」を完全に無化するのに対して，第6行詩句は「句切り」を跨ぎつつも，6-6のリズムが完全に破られているわけではない．7音節目に「非脱落性の無音のe」e muet non élidé を含むこうした非定型アレクサンドランの微妙な問題については次の文献を参照．Cf. Benoît de Cornulier, *Art Poëtique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, pp. 64-66.

14) たとえば「水の讃歌」と題する散文詩では，「大樹」を「直立した河」とみる．Cf. Œ, I, 203.

15) Cf. Francis Scarfe, *The Art of Paul Valéry*, William Heinemann, 1954, p. 143 ; Jean Dubu, « Valéry et Courbet : Origine de "La Fileuse" », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 65e année, n° 2, avril-juin 1965, pp. 239-243. J・デュビュは，ヴァレリーが学生時代を過ごしたモンペリエの美術館にクールベの《眠る糸紡ぎ女》(1853年作)が当時から所蔵されていたとしてこの絵をヴァレリーの「紡ぐ女」の着想源とみなし，両者の共通点を指摘したうえで，相違点については，クールベの絵が「世俗的」なのに対し，ヴァレリーの詩には「宗教的・神秘的」な要素が含まれていると述べている．

16) 1891年6月18日ジッドに送られた初稿および同月28日ルイスに送られた初稿ではEtであり，同年9月『ラ・コンク』誌に掲載された版でCarとなる．1892年ジッドに捧げられた自選詩集『彼の詩』の版ではじめてMaisとなり，それ以降1920年『旧詩帖』に収録されるまで変化はない．

17) 既訳を参照すれば，菱山修三と英訳者D・ポールはune laine isoléeと読む一方，鈴木信太郎と齋藤磯雄はla dormeuse... isoléeと解釈する．また，F・ロランはこれを修辞法の一つ「代換法」hypallage（つまり本来fileuseにかかるisoléeをlaineにかけたもの）とみなす．Cf. F. Laurent, *art. cit.*, p. 276.

18) 詩行末の語と次行半句末の語との押韻をrime batelée と称するが，ここではparesse (v.16) とcesse (v.17) およびcrédule (v.17) とondule (v.18) がそれぞれ押韻し，二重のrime batelée となっている．

19) 既訳では，菱山修三と齋藤磯雄はau doux fuseau crédule と読む一方，鈴木信太郎と

D・ポールは la chevelure crédule au doux fuseau と解釈する．また，この詩に注を付したH・ファビュローは前者の解釈を示している．Cf. Paul Valéry, *Poésies choisies* (avec une notice biographique et litttéraire et des notes explicatives par Hubert Fabureau), Librairie Hachette, « Classiques Illustrés Vaubourdolle », 1952, p. 13.

20) Cf. Jean Dubu, *art. cit.*, p. 242 ; James Lawler, *art. cit.*, pp. 151-152.

21) フランス国立図書館所蔵「旧詩」草稿，第2巻，フォリオ番号25．« Vers anciens II. 1891-1900 », BNF, Naf. 19002（以下 *VA* ms II と略記），f° 25.

22)「聖女」と「薔薇」のイメージ連関は，C・ホワイティングが指摘したように，スルバランの《聖アガート》── 切断された乳房を盆に捧げ持つ聖女 ── について若きヴァレリーが書いた短文（「紡ぐ女」と同じ1891年執筆，1892年 M. Doris の筆名で『シメール』誌に掲載）にも見出される．Cf. Œ, II, 1289 ; Charles Whiting, *op. cit.*, p. 30.

23) なお，『ラ・コンク』誌版では，「庭」le jardin が大文字の le Jardin であり，「エデンの園」の含みがあった．また1891年6月21日ルイス宛に送られた初稿（P.-O. Walzer, *op. cit.*, p. 74）には，「古代のエデン」l'Antique Héden や「司祭たち」les prêtres などの表現が見え，宗教的な色彩がはるかに濃厚であった．また，エピグラフに見える「野の百合」lilia は先述のように「野の花」とも訳され「百合」に限らないとも解釈できるが，「紡ぐ女」の初稿および『ラ・コンク』誌版には「百合」lys の語が現れていた．

24) 形容詞 vague はラテン語 vagum（そのフランス語訳は errant, vagabond など）に由来する．H・ファビュローは形容詞 vague に注を付し，errant（さまよう），vide（…が欠けた），indistinct（はっきりしない）の三語をあててこの形容詞の多義性を示している．Cf. Paul Valéry, *Poésies choisies*, éd. citée, p. 14.

25) ヴァレリーはこの同音異義性を意識して用いており，形容詞 vague と女性名詞 vague を押韻する例が「ヴィーナス誕生」（『旧詩帖』）や「曙」（『魅惑』）などに見られる．また，「紡ぐ女」の当該箇所との関連では，とりわけ『若きパルク』第104-106行の詩句（… Front limpide, et par ondes ravis, / Si loin que le vent vague et velu les achève, / Longs brins légers…）が想起される．

26) 1892年ジッドに捧げられた自選詩集『彼の詩』．Cf. H. Mondor, *op. cit.*, p. 111.

27) あるいは，ここでの母音衝突は窮余の策だったかもしれない．「旧詩」草稿 *VA*msII, f° 25 の異文 Tu t'es éteinte と最終稿の Tu es éteinte を比較すると，前者は母音衝突を回避する代わりに子音［t］の耳障りな連続（*Tu t'es éteinte*）を含むため，詩人は母音

衝突の方がまだしもと判断した可能性もある.

28) 第 3 行の l'a grisée は完了を表す複合過去, 第 24 行の Tu es éteinte は文法的には他動詞 éteindre の受動態であるが, 完了(「消えた」)の意味だろう. なお, 先述のように Tu t'es éteinte (代名動詞の過去形) の異文もある.

29) P.-O. ワルゼルが紹介したルイス所蔵の手稿では第 7 節以降が決定稿とかなり異なり, 最終行は « Mais la Morte se croit la fileuse ancienne. »「死んだ女は自分のことを在りし日の糸紡ぎ女と思う.」であった. また「旧詩」草稿の一葉 (*VA*msII, f° 24) にも「死んだ女」la morte の語が見られる.

30) <境界>というトポスに着眼した研究として, Serge Bourjea, *Paul Valéry : le sujet de l'écriture*, L'Harmattan, 1997 (chap. 6, « Littoral / littéral valéryen », p. 183 *sqq.*) がある. S・ブルジャはとりわけ<海と陸の境>にヴァレリー的エクリチュールの生成の場とその本質的な有りようを見出している.

31)「紡ぐ女」の構成に関して, S・ナッシュは,「イメージと音が精巧に交差している」と述べたうえで, 各詩節の関係性を「同一」と「反対」という二つの軸に基づいて次のように説明している.「同一」の関係性にあるのは第 1 節と第 5 節 (「紡ぐ女」=「眠る女」), 第 2 節と第 6 節 (「髪」), 第 3 節と第 7 節 (「灌木」=「樹」), 第 4 節と第 8 節(「薔薇」)であり, 逆に「反対ないし対照」の関係性にあるのは第 1 節と第 8 節 (「紡ぐ女」/「薔薇」), 第 2 節と第 7 節 (「碧空を飲む」/「碧空が隠れる」), 第 3 節と第 6 節 (外界の自然/女の内なる夢), 第 4 節と第 5 節 (「薔薇」/「紡ぐ女」) である. なお最終行については言及がない. こうした説明は, 全 8 節を幾何学的に関係づけて見事だが (「同一」の詩節は 4 節置きに,「反対・対照」の詩節は同心円的に対応する), やや図式的に過ぎるように思われる. 実際にはより多くの要素がより錯綜した形で結びついているだろう. Cf. Suzanne Nash, *Paul Valéry's* Album de vers anciens *: A past transfigured*, New Jersey, Princeton University Press, 1983, pp. 139-140.

32) *Corr. G/L/V*, pp. 202-203.『三声』(二), 317-319 頁に, ルイス「偶像の出現」L'Éclosion de l'Idole の邦訳がある.

33) ルイスが若干変形を加えて二度用いた脚韻 (tu reposes / roses および repose / Rose) が, ヴァレリーの「紡ぐ女」にも見られる (se repose / rose).

34)「甘美な死に際」の脚韻構成は aba / abc / dcd / eff / e である. なお, マラルメ宛の手紙にはこの詩とソネ「若き司祭」Le Jeune Prêtre の二篇が「1890 年 7 月 13 日」作と

して送られた．Cf. Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Gallimard, 1952, pp. 29-30.

35) フランス国立図書館所蔵『旧詩帖』関連草稿 « Album de vers anciens », BNF, Naf. 19003（以下 *AVA*ms と略記），f° 78vo et f° 79. 草稿は二枚とも 1915 年に書かれたと推定され，*AVA*ms 78vo にペン書きで脚韻構成が練られ，*AVA*ms 79 にテルツァリーマ形式の詩 25 行がタイプ打ちされている．また，「旧詩」草稿中の「眼差し」Regard と題する草稿群（推定 1897-1900 年）は「夕暮れの豪奢」の萌芽とみなされるが，そのなかの一葉（*VA*msII, f° 160）にすでにテルツァリーマの脚韻構成を試みた形跡がある．

36) 鈴木信太郎『フランス詩法』(下)，白水社，1954 年，214 頁．

37) 最終詩節末尾の句読点に関して，「施しもの」には興味深い異同がある．この詩の初稿とみなされる版（題は「ある乞食に」À un mendiant）では，最終詩節末尾に「;」が付されており，1866 年『現代高踏詩集』に掲載された版（題は「ある貧者に」À un pauvre）ではそれが「.」に変わる（Cf. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004 [1998], pp. 16, 109, 123）．つまりマラルメは当初「;」を付していたのを一端「.」に変えたのち，最終的にそれを消去したことになる．こうした細部の改変からも，詩人がいかに最終詩節から最終行へのつながり方に留意していたかが分かる．

なお，残る一篇のテルツァリーマは「貧者への憎しみ」Haine du pauvre である．以前はこの詩を「施しもの」の初稿とする見解もあったが，現在では同じ主題を扱った別の詩篇とみなされている旨，『マラルメ全集 I（別冊解題・註解）』，筑摩書房，2010 年，62 頁を参照．

38) Mallarmé, *op. cit.*, p. 7. 邦訳は『マラルメ全集 I』の松室三郎訳を引用．

39)『悪の華』(1857) 所収の「曇り空」Ciel brouillé と「赤毛の乞食娘に」À une mendiante rousse はともに男性韻のみからなる．またバンヴィルは「フィロクセーヌ・ボワイエに」À Philoxène Boyer（1856 年 6 月作，『小オード』*Odelettes* 所収）をはじめ女性韻のみからなる詩を少なくとも 15 篇書いている．Cf. Théodore de Banville, *Œuvres*, 8 vol., Genève, Slatkine Reprints, 1972, t. II, p. 146, etc.

40) *Corr. G/L/V*, p. 209.

41) 1867 年，当時 23 歳のヴェルレーヌがスペイン名 Pablo de Herlagnez の偽名でベルギーの出版社から刊行した詩集『女友達』*Les Amies* はまもなく発禁処分を受けるが，1884 年 10 月『独立評論』誌 *La Revue indépendante* に掲載され，1899 年にはヴェルレーヌ自

身の『双心詩集』*Parallèlement* に再録された．M・ジャルティによれば，ヴァレリーはおそらくこの詩集で『女友達』を知った．Cf. Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008, pp. 49, 183.

42) *Corr. G/L/V*, p. 457.

43)「肌着の女」L'Enchemisée は，「紡ぐ女」(1891 年 6-9 月作) の約 1 年前，1890 年 9 月 26 日付ルイス宛の手紙に「1890 年 8 月 28 日」作として送られた．Cf. *Corr. G/L/V*, p. 311.

44) *Corr. G/L/V*, pp. 495-496. 未邦訳のため拙訳した．

45) 上掲の手紙の部分に続けて，ヴァレリーは「いま散文で海の交響曲，「艦船美学への序曲」についてあれこれ考えを巡らしているところです」と述べており，韻文の型を離れて散文 (詩) の可能性を探っていることが分かる．

46) 1891 年 10 月 17 日付ヴァレリー宛ジッドの手紙．それに対してヴァレリーもジッドの「最も貴重な挨拶」le plus précieux salut に対する謝意を述べており，précieux という語への拘りのほどが窺われる．Cf. *Corr. G/V*, pp. 175-176.

47) *Corr. G/L/V*, p. 183.『三声』(二)，278 頁．大文字・イタリックはフランス語原文のまま，訳語からは強調を外した．

48) Cf. James Lawler, *art. cit.*, pp. 151-152 ; Daniel Bougnous, « Le poète au rouet (sur un incipit générateur de Valéry) », in *Mobiles : essais sur la notion de mouvement*, n° 2 (*Cahiers du XX' siècle*), Klincksieck, 1974, pp. 85-105 (pp. 101-102).

49) ロラン・バルト「テクストの理論」Théorie du texte (*Encyclopædia universalis*, 1973)

50) なお，croisée(s) の語は「紡ぐ女」の源泉の一つとみなされるランボーの「虱をとる女たち」Les Chercheuses de poux に見られるほか，マラルメの「窓」Les Fenêtres，「-yx のソネ」として知られる無題のソネ (*Ses purs ongles très haut...*) およびエドガー・ポーの詩「ヘレンに」の散文訳 (Stances à Hélène) にも用いられている．

51) 1891 年 6 月 15 日付ジッド宛の手紙 (*Corr. G/V*, p. 117.『ジッド＝ヴァレリー往復書簡 1 』，前掲書，110 頁)．この一言にどこまで信憑性があるかは別として，ヴァレリーが＜眠り＞というテーマを，この詩の内容の次元にとどまらず，詩作行為のあり方にまで及ぶものであると示唆している点は興味深い．実際，この頃ヴァレリーは即興詩 (無題のソネ *Bathyle de Lesbos...*) を試みるなど，後のシュールレアリスムの自動筆記に通じるような無意識的な詩作方法に関心を示している．Cf. Œ, I, 1595. *Corr. G/V*, p. 181. *Corr. G/L/V*, pp. 531-532.

52) Cf. Francis Scarfe, *op. cit.*, pp. 41, 143.

53) Cf. Charles Whiting, *op. cit.*, pp. 17-33 ; Daniel Bougnous, *art. cit.*, pp. 85-105. そこからさらにヴァレリーの詩における＜糸＞のモチーフ，特に＜詩人＝糸を紡ぐ者＝蜘蛛＞というイメージ連関へと展開することもできるだろう．

54) Œ, II, 477.

（とりやま　ていじ：神戸大学非常勤講師）