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

読者としての詩論：ヴァレリー「詩のアマチュア」

鳥山，定嗣
九州大学大学院人文科学研究院 ： 専門研究員

https://hdl.handle.net/2324/1906146

出版情報：Études de Langue et Littérature Françaises. 48, pp.85-101, 2017-10-31. Département de Littérature Française de l'Université de Kyoto
バージョン：
権利関係：

読者としての詩論
――ヴァレリー「詩のアマチュア」――

鳥山　定嗣

『旧詩帖』巻末に置かれた「詩のアマチュア」は詩集中ただ一篇の散文であり、他 20 篇の韻文詩と区別される[1)]。初出は『現代フランス詩人選集』（1906-1907 年）であり、「紡ぐ女」と「ナルシス語る」につづく一篇として収録された[2)]。「詩のアマチュア」のテクストの直前に置かれた次の注記にあるように、同アンソロジーの編者ジェラール・ワルクの「依頼」に応えて書かれたものである[3)]。

> われわれの依頼に応えて、ポール・ヴァレリー氏は、われわれの読者の前で、自身とその芸術についての考えを表明してくださった。そのために氏から寄せられた特徴的なページを以下に掲げる。珍しい文学的資料となるページである[4)]。

その後、ほとんど改変の手を加えることなく 1920 年『旧詩帖』に収められるが[5)]、その巻頭言「刊行者による注記」――明らかにヴァレリー自身の手になる――には、「詩のアマチュア」について次のように記されている。

> 散文のページは詩法に関係するものだが、何人にも何事かを教えようとか、何事かを禁じようとかするものではない[6)]。

このヴァレリー自身の言葉や、先に引いたアンソロジーの編者による紹介は、読み方によっては誤読を生じるおそれがある[7)]。これから読もうとするテクストはたしかに「詩法 art des vers」に関係するものだが、詩人が詩作について述べたものではない。詩の〈作者〉ではなく〈読者〉の立場に身を置いて書かれたテクストなのだ。「詩のアマチュア」という題名にはまさしくそういう含意があり、この点で本作品はヴァレリーの詩論においても特異な位置を占める。

『若きパルク』以後に書かれたヴァレリーの詩論のほとんどは、4 年以上にわたるこの長詩の制作（1913-1917）に基づき、詩作する自分自身を観察することを通して築き上げられたものであり、基本的に〈作者〉による詩論である。晩年コレージュ・ド・フランスの「詩学講義」（1937-1945）において明確に述べられるように、それは「作られた物」よりも「作る行為」に重点を置く「制作学 poïétique」であり、オックスフォード大学で行われた講演「詩と抽象的思考」

(1939)でも自作の詩の生成過程が話題になっている[8]。この基本的な姿勢は若い頃から変わらず、ヴァレリー最初期の詩論「文学の技術について[9]」(1889) は、当時エドガー・ポーの「構成の原理」の影響下にあった青年詩人が書く技術について論じたものであった。さらに遡れば、16歳のヴァレリーが学友ギュスターヴ・フールマンに捧げたソネ「事物の声[10]」――エピグラフに「このように詩句は作られる！」の句を掲げる――は、ヴァレリーの『魅惑』詩篇においてしばしば指摘される〈詩作についての詩〉の嚆矢と位置づけられる。

詩の実作者が〈詩を書くこと〉を問題にするのは当然だろう。その点、〈詩を読むこと〉に焦点を当てた「詩のアマチュア」の特異性が際立つが、それはこの作品の制作時期に深く関わっていると思われる。「詩のアマチュア」が書かれたと推定される 1905 年頃は[11]、一般に「沈黙期」と呼ばれる時期、とりわけヴァレリーが詩作から遠ざかっていた時期にあたる[12]。

本稿では以下、「詩のアマチュア」の決定稿を対象として、各段落ごとに読解し、詩を読む行為がどのように表現・定義されているかを確認したうえで、通常〈作者〉として自己を規定することの多いヴァレリーが、ここではなぜ〈読者〉の立場に身を置いて「詩法」を述べたのかという点について考察する。また「詩のアマチュア」はしばしば「散文詩」と称されるが[13]、それはいかなる点においてなのか、この散文テクストの詩的特性についても吟味してみたい。

読　解

第 1 段落

> Si je regarde tout à coup ma véritable pensée, je ne me console pas de devoir subir cette parole intérieure sans personne et sans origine ; ces figures éphémères ; et cette infinité d'entreprises interrompues par leur propre facilité, qui se transforment l'une dans l'autre, sans que rien ne change avec elles. Incohérente sans le paraître, nulle instantanément comme elle est spontanée, la pensée, par sa nature, manque de style.

> ふと自分のありのままの思考を見つめると、誰もいなく起源もないこの内なる言葉を被るほかないことに、私は慰めようのない気分になる。これらの束の間の形象、そしてこの〔思考するという〕果てしない試みはそれ自体の容易さによって途切れるようなもので、次から次へと形を変えるが、それとともに何かが変わるということは一切ない。首尾一貫しているように見えながら脈絡などなく、おのずと生まれるのと同じようにまたたく間に無に帰する、そうした思考は、本性上、文体を欠く。

「詩のアマチュア」という題名から大方の読者が想像するであろう内容に反して、第 1 段落ではまず〈考える行為〉が問題となる。「自分の思考を見つめる」という内省的な行為が不意の出

来事（「ふと」）として提示されるが、意識と無意識、能動と受動のこの不可思議な結びつきは「ありのままの思考[14]」、言い換えれば「誰もいなく起源もない内なる言葉」の特性を予告するものである。「思考」という「内なる言葉」の源に遡ろうとしても、そこに「起源」はなく、考える主体としての「私」もいない。むしろ「誰もいない」ところから考えが生じるのであり、誰でもない誰かが話すのを「私」は聞く。デカルトの「コギト」以前の声、ランボーの「私は他者である」にも通じるような、自己の内奥にひそむ他者性ないし非人称性の意識。ただし、ヴァレリーはそうした「内なる言葉」を少なくともここでは否定的に捉えている（草稿には「無価値なささやき」「くだらないおしゃべり」といった表現が見られる[15]）。考える行為とはこの内なる声を「被るほかない」ことであり、思考の本性における受動性に「私」は落胆しないではいられない。脳裏に浮かぶがままの考えとは「おのずと生まれ」てはたちまち消えゆく「束の間の」もの、どれほど変容しようとも外界には何の作用も及ぼさない無益なものであり、そこには「脈絡」もなければ「文体」もないと言う。が、看過しえないことに、そのように述べるテクストには「文体」が感じられる（この点については後述することにしよう）。

ところで、こうした思考の本性についての考察はヴァレリーの『カイエ』にも多々見られる。たとえば次の断章では〈考える〉という行為の非人称性が問題となっている。

> 一万年前にはこう言っていた。〈天の神さま〉が雨を降らす、雷を落とす（Dieu-le-ciel pleut, tonne）、などと。その後、〈天〉や〈神〉は代名詞 Il に姿を変えた。／　もしかすると（言語になおも変形能力が残っているならば）明日はこう言うことになるかもしれない。〈私が〉〔考える、欲する〕という代わりに、考えが起こる（*Il* pense）、欲求が生じる（*Il* veut）と。これらの動詞は非人称となるかもしれない〔……〕[16]

『カイエ』の著者はまた「頭に浮かぶこと ce qui vient à l'esprit」や「私に思いつく観念 les idées qui me viennent」といった表現を用いて、思考の自然発生性、発生段階における受動性を示しつつ、それを「自分の思考」と区別している。たとえば次の断章――

> 頭に浮かぶことが、本当に《自分の思考》、自分の見解、自分の企図になるのは、それが点検され、承諾され、少なくとも暫定的に採用されてからのこと、練り上げるか、保存するか、応用するか、その用途が定まってからのことである。
>
> それゆえ私がここに書くことは、多くの場合、私の《思考》としてではなく、今後私のものとなるかもしれないし、あるいは私のものではないとして除去されるかもしれない、可能な思考として書かれるのだ。〔……〕[17]

注意を要するのは、「詩のアマチュア」における「私のありのままの思考」という表現は、この『カイエ』断章における「私の思考」とは真逆の意味であり、むしろ「私のもの」と決まる以前の「可能な思考」と同義である。

非人称的で、未だ可能態としてあるような「思考」に「文体」はない。思考と文体、あるいは内容と形式という言語表現の両面に関して、ヴァレリーは前者の「容易さ」を指摘する一方、後者の困難および重要性を強調することが多い。

「詩のアマチュア」第 1 段落で述べられた「思考」についての省察は、ヴァレリーが 1894 年以降、日々みずからの「思考」を記録し明確化しようとした『カイエ』の経験に根差しているだろう。その意味で、冒頭の接続詞 Si は反復的事実（～する時はいつも）を示すと思われるが、ふと自分の思考のありのままの姿を目にして落胆する、そうした瞬間が 1900 年頃のヴァレリーにしばしばあったのかもしれない。

第 2 段落

> Mais je n'ai pas tous les jours la puissance de proposer à mon attention quelques êtres nécessaires, ni de feindre les obstacles spirituels qui formeraient une apparence de commencement, de plénitude et de fin, au lieu de mon insupportable fuite.

> しかし私には、自分の注意力に幾つか必要な存在（もの）を差し出す力が常にあるわけではなく、また、私の耐えがたい逃走に代えて、始まりと充実した中盤と終わりという外観を形づくるような精神的障害物を装う力が常にあるわけでもない。

前段落末尾の「思考は、本性上、文体を欠く」を受けて、〈考える〉行為と〈書く〉行為が対比される。思考のありのままの姿とは「耐えがたい逃走」にほかならず、それをある一定の方向に導くためには「注意力」が必要であり、しかるべき構成という「外観」を付与するような「精神的な障害物」を自らに課さなければならない。

「注意力」は当時のヴァレリーの最大の関心のひとつであり、1904 年精神科学アカデミーの懸賞論文の広告を見て「注意論」（未完）を送っている[18]。また、『カイエ』の執筆開始とともに、ヴァレリーの再出発を記念する二作品「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説」（1895）と「テスト氏との一夜」（1896）においても、ヴァレリーが自らを重ねる「レオナルド」の行動規範は「飽クナキ厳密」であり、「テスト氏」は自らを「注意力の人」と称していた[19]。

「精神的な障害物」の必要性もヴァレリーの思想の根幹にかかわるものであり、『カイエ』における「グラディアトール」のテーマ（自己を馬に見立て、自らそれを調教しようとする自己鍛錬のテーマ）に直結する。また、詩人としてのヴァレリーが折に触れて説いた形式的制約および慣習的な諸規則の重要性にも深く関わるものである。以下に引く『カイエ』断章にあるように、「障害物」の必要性こそまさに「思考術 art de penser」と「詩作術 art des vers」に通底するものにほかならない。

> グラディアトール　／　　障害物――

自らの精神という獣を調教して、それを望むところへ――つまり〔乗り越えるべき〕障害物まで連れてゆくこと、それ以外の哲学はない。

障害物という名を挙げても事態は変わらず、愚か者の足を引きとめるだけだ。彼らはこう信じている、遊戯に属するようにみえる困難――押韻など――と、深い内容に関わり、宇宙や人間を問題にするような困難とのあいだには本質的な差異がある、と。しかし〔調教すべき〕獣は同じであり、その血統、品種、訓練といったものは、どちらの場合にも適用されるはずだ[20]。

「詩のアマチュア」第２段落ではまた、「外観」や「装う」といった語によって、しかるべく秩序立てられた文章の虚構性が強調されているが、この点については「思考」と「作品」を相反するものとみなす次の『カイエ』断章が参考になる。

このカイエは私の悪習だ。それはまた反作品（contre-œuvres）、反完成（contre-fini）でもある。

「思考」に関するかぎり、作品は偽造（falsifications）である、というのもそれは一時的なもの、反復不可能なもの、瞬間的なもの、純粋と不純や無秩序と秩序の混淆したものを除外するからだ[21]。

完成を目指す「作品」とは対照的に「思考」は未完成を宿命づけられている。ヴァレリーにとって「カイエ」とは「思考」のありのままの姿を記録する場、「作品」から除外されるものすべてを受け入れる場であった。その意味で、「カイエ」は「反作品」にちがいないが、この「反作品」こそあらゆる「作品」の母胎となったとみなされ、両者は対立よりもむしろ補完の関係にあると言えよう。

「詩のアマチュア」では、この『カイエ』断章とは力点の置き方が異なり、「思考」の「耐えがたい逃走」が否定的に捉えられ、それに必要な「障害物」を自らに与えることのできない無力感が表明されている。ここには、当時〈考えること〉に没頭していたヴァレリーが、〈書くこと〉に対して感じていた困難が打ち明けられているように思われる。1898 年に着手された「アガート」が一向に完成しないまま筐底に秘されたことや、先述の「注意論」が 1904 年に未完のまま送付されたことは、当時ヴァレリーが「作品」を仕上げることに困難を覚えていたことを物語っていよう。そのことは「詩のアマチュア」とも無縁ではないはずである。第３段落以降、「思考」から「詩」に話題が転じられるが、そこで問題となるのは〈書く〉ことではなく〈読む〉ことである。

第３段落

Uu poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée ; je donne mon souffle et les machines de ma voix ; ou seulement leur pouvoir, qui se concilie

avec le silence.

一篇の詩はある持続であり、その間、読者として、私はあらかじめ用意された法則を呼吸する。私は自分の息と自分の声という機械を与える、あるいは単にそれらの潜在力、沈黙と両立する〔息と声の〕潜在力だけを与える。

ヴァレリーによる「詩」の定義はさまざまあるが、ここでは「一篇の詩」を「ある持続」として、言い換えれば、音楽と同じようにそれを享受する時間において生起するものとして捉えている。「精神の作品は行為においてしか存在しない[22)]」というヴァレリーにとって、「紙の上の詩」にはいかなる実体もなく、詩が実在するといえるのは「制作の状態」あるいは「朗唱の状態」においてのみである。一般化して言えば、「芸術作品」はそれ自体として存在するものではなく、それを「生産」ないし「消費」する者と切り離せないということになる[23)]。「詩のアマチュア」において注目すべきは、通常〈作者〉の立場から発想し発言することの多かったヴァレリーが、ここでは〈読者〉の立場に身を置いていることである。

〈読者〉としてのヴァレリーが意識するのはまず「呼吸」であり、自身の呼吸が「ある法則」に従っていることである[24)]。「息」の次に意識されるのは「声」であり、たとえ黙読する場合にも、息と声は「潜在力」として働いていることに注意が向けられる。詩を読む「声」について語りながら「機械」という語を持ち出すところはいかにもヴァレリーらしい。この詩人は詩作を「製造 fabrication」という機械的な用語で語ったり、詩篇を「語を用いて詩的状態を産出する一種の機械」とみなしたりするが[25)]、ここで問題となっている「声の機械」とはどのようなものだろう。「声の機械」を「動物の筋肉組織」にたとえる次の『カイエ』断章がその答えを与えてくれる。

声の機械は、動いている動物の運動を司る筋肉組織のようなものだ。飛びかかるために鎌首をもたげる蛇――〔あるいは鳥の〕滑翔[26)]。

ところで、「声」はヴァレリーにとって「詩」の生成と受容において必要不可欠なもの、ほとんど「詩」の代名詞といってよいものだが、それはまた古典古代の文学を支えていたものである。

幾世紀のあいだ、人間の声が文学の基盤であった。この声こそ古代の文学、古典文学を説明するものである……

ある日、一字一句を読むことなく、聞くこともなく、目で読むことを覚え、文学はそのために根本的に変質した。〔……〕

古代の芸術は法則を与えていた。現代の芸術は事実を与え、状態を伝えたり引き起こしたりする[27)]。

「詩のアマチュア」の読者――「法則を呼吸」し「声の機械」を発動させる読者――はまさし

くこの「古代の芸術」の受容の仕方に即していると言えよう。草稿には「韻文の音楽はすべてを読むように強いる〔……〕一語一語が必然となる」という言葉が見える[28]。「詩のアマチュア」が読む「一篇の詩」は「韻文」にほかならない。そのことが、最終2段落で明らかになる。

第4段落

> Je m'abandonne à l'adorable allure : lire, vivre où mènent les mots. Leur apparition est écrite. Leurs sonorités concertées. Leur ébranlement se compose, d'après une méditation antérieure, et ils se précipiteront en groupes magnifiques ou purs, dans la résonance. Même mes étonnements sont assurés : ils sont cachés d'avance, et font partie du nombre.
>
> 私は素晴らしい歩みに身をまかせる。読むとは、語が導く空間で生きること。語の出現は書き込まれている。その音色は練られている。その揺らぎも、それ以前にじっくり考え抜かれたうえで組み立てられており、それらの語は、見事な群あるいは純粋な群となって、反響のなかに流れ落ちるだろう。私の驚きさえも保証されている。それはあらかじめ隠されており、数の一部をなしている。

第4段落では、前段を受け、詩を「読む」行為について述べられる。「用意された法則」にしたがう読者は「素晴らしい歩みに身をまかせる」。詩を「読む」とは「語が導く空間で生きること」という表現には、マラルメの「詩の危機」の有名な一節「純粋な作品は詩人の話者としての消滅をもたらし、詩人は語に主導権を譲る[29]」の反響が読みとれる。ヴァレリーはマラルメがドガに語ったという言葉「詩は観念（アイデア）ではなく語で作る[30]」を伝えているが、作者とおなじく読者を導くのも「語」にほかならない。

「語」に導かれる読者は、一語一語の「出現」、その「音色」、リズムの「揺らぎ」、語と語の「反響」といったものを感知するが、注目すべきことに、ここでは詩の「意味」についてほとんど何も語られていない。ヴァレリーは1926年「詩の朗読法について」ラシーヌ劇を上演する役者たちに助言したことがあるが、その際、「声を散文からなるべく遠くに位置づける」こと、「意味に到達することを急いではならない」こと、最初のうちは詩句の「音楽的形式」を十分に味わい、そうした詩句の音楽を損なうことなく、それに「ニュアンス」を添えるようなものとして最後に「意味」を導き入れるべきことを勧めている[31]。

「詩の朗読法について」の約20年前に書かれた「詩のアマチュア」にもすでに同様の考えがうかがわれるが、後者の重点はむしろ、詩的空間においては一切が、「揺らぎ」や「驚き」さえも「用意された法則」の圏内にあり、作者の「先立つ熟慮 une méditation antérieure」によって読者の歩みは「保証」されているという点にある。草稿には「私は語が欠けるようなことはないと確信している」とか、「私は必要な語がまもなく現れることを確信している、どんな語かは知らないが、適切な語が」といった表現が見られる[32]。この確信を支えているのは「素晴らしい歩み」を約

束する「数」、つまり諧調と律動の基盤をなす「数」である[33]。最終段落では、読者の自由を奪うほど読者を確実に導く「宿命的な書法（エクリチュール）」および「韻律」について語られる。

第５段落

> Mû par l'écriture fatale, et si le mètre toujours futur enchaîne sans retour ma mémoire, je ressens chaque parole dans toute sa force, pour l'avoir indéfiniment attendue. Cette mesure qui me transporte et que je colore, me garde du vrai et du faux. Ni le doute ne me divise, ni la raison ne me travaille. Nul hasard, mais une chance extraordinaire se fortifie. Je trouve sans effort le langage de ce bonheur ; et je pense par artifice, une pensée toute certaine, merveilleusement prévoyante, — aux lacunes calculées, sans ténèbres involontaires, dont le mouvement me commande et la quantité me comble : une pensée singulièrement achevée.
>
> 宿命的な書法（エクリチュール）に動かされ、そして常に未来におよぶ韻律が後戻りすることなく私の記憶をつなぐからには、私は一語一句の力を十全に感じとる、それを漠然とながら待ちのぞんでいたために。私を運び、私が色を添えるこの韻律が、真と偽から私を守ってくれる。疑念のために分裂することもなく、理知に苛まれることもない。偶然は皆無で、特別の好機（チャンス）が築かれる。私はこの幸運の言語を苦もなく見出し、そして技巧を通して思考する、まったく確かな、驚くほど先を見通す思考を、――欠陥も計算づく、意図しない闇はない、そうした思考の動きが私を率い、その量が私を満たす。それは独特な仕方で完成された思考である。

「宿命的な書法（エクリチュール）」を司る「韻律」とは、常に「未来」に踏み込みながら、「後戻り」することなく「記憶」をつなぐようなものである。「後戻り」するとは「反省」することであり、「思考」の特徴である。それに対して「音楽」には音楽が望む以外の「反省＝後戻り」はないとヴァレリーは言う[34]。「韻律」という詩句の音楽によって、反省的思考――「真と偽」を分別しようとする「疑念」と「理知」――から解放された読者は、「素晴らしい歩み」に身をゆだねつつ、次々に現れる語を「漠然とながら待ち望む[35]」という仕方で味わう。そのような読者にとって、自らの漠たる期待を十全に満たす一語一語は必然的なものと感じられる。「宿命的な書法」に「幸運の言語」を見出す「詩のアマチュア」は、最後、冒頭に回帰するかたちで再び「思考」について述べる。「詩」という「技巧」を通してなされる「思考」とは、「確実」さと「先見」性を備え、欠落や曖昧さも「計算」と「意図」に基づくような「偶然」なき思考、要するに「独特の仕方で」――韻律や脚韻などの形式的制約によって――「完成された思考[36]」である。それはまさしく、冒頭に述べられた「ありのままの思考」、未完成を宿命づけられた「耐えがたい逃走」の対極にあるものにほかならない。

考　察

詩と思考

以上見たように、全５段落からなる「詩のアマチュア」は〈考えること〉について述べる前半２段落と〈詩を読むこと〉についての後半３段落に分かれ、冒頭の「ありのままの思考」に対して、最後「詩」に特有の「完成された思考」が対置されるという構成になっている。「詩」を「思考」に関連づけて論じる点にこの詩論の特徴が認められるが、一見明らかなこの対比は、ヴァレリーの他のテクストも踏まえて再考する余地がある。というのも、まさしく「詩と抽象的思考」と題する講演において、ヴァレリーは両者を無反省に相反するものとする二項対立図式に警鐘を鳴らしているからである。安易な区別と同様、それらの混同にも批判的で、両者の微妙な関係性を探るというのがこの詩人・思想家の基本姿勢である。本稿ではヴァレリーが最晩年に自らを語ったテクスト「私に関すること[37]」の一断章を手がかりとしてこの点について考えてみたい。

自身の「早口」を話題とする断章において、ヴァレリーは「話す速度は思考の速度に等しくなろうとする傾向がある」と観察する一方、「詩句を作るときは、小声で独りごち、心中でそれを非常にゆっくりと聞く」と付け加えている[38]。「思考」が速度を求めるのとは反対に、「詩句」は緩やかな調子をうながすと言うのだ。ここでは詩の制作が問題となっているが、詩を読む場合も同様だろう。「詩のアマチュア」では「一篇の詩」の「持続」における「素晴らしい歩み」と「あるがままの思考」の「耐えがたい逃走」が対照的であるが、両者には緩急の対比も見出される。ただし、「思考」の速度という点についてヴァレリーは、生来の「性急さ」を認める一方で、あたかもそれを補おうとするかのように、後天的に得られた経験から「再考する」あるいは「結論する」際には慎重を期すると語っている。

> この言葉の性急を命じる精神の性急は、精神の能率にとって一利一害である。得るものもあれば失うものもある。〔……〕それゆえ、こうした自分の危険を知った私は、結論という最終的な形式を（というのも結論するとは形式の問題だから）決定的に受け入れるまでに実にゆっくりと時間をかけるのである。精神の働きの限界〔最終地点〕は形式である。私は経験によって自分の即興に警戒心を抱くようになり、後天的に得られた経験によって、一歩一歩、一語一語進むよう自分に言い聞かせる――ちょうど自分の気質と生まれつきの神経質によってそれを拒もうとするのと同じ程度に（私の筆跡（エクリチュール）にはそうした気質が現れているだろう……）[39]

「ありのままの思考」と「完成された思考」の相違は、つまるところ「形式」の有無にかかわる。「思考」の「耐えがたい逃走」に歯止めをかけるには、「文体」という「障害物」が必要である。草稿では前者が〈流体〉、後者が〈固体〉のイマージュで捉えられているが[40]、とめどなく変転する「精神の働き」に終止符を打つのは「形式」であり、「一篇の詩」と同じく「思考」も「最

終的な形式」によって「完成」される。

もっとも、ヴァレリーにとって「完成」はほとんど不可能事に近い。というのも、この作家によれば「作品は完成されるのではなく放棄される[41]」からである。究極のところ、ヴァレリーは「作品」に必然的な終わりがあるとは思っておらず、作品はかぎりなく改良されうる、言い換えれば、作者はある作品を作る行為そのものからその作品を作り変える能力を常に引き出しうると考えている[42]。ある「作品」が「完成」されたと映るのは「読者」の目においてであり、「一篇の詩」を通して「完成された思考」を見出すのは「詩のアマチュア」なのである。

要するに、「詩のアマチュア」における「ありのままの思考」と「詩」の対比は「形式」の有無にかかわるものであり、「最終的な形式」すなわち「完成」という点を突き詰めて考えれば、それは〈作者〉と〈読者〉の視点の差異に帰着する問題である。

古典的韻文詩への志向

ところで、「詩のアマチュア」において問題となっている「詩 poème」が「韻文 vers」であるという点について改めて考えてみたい。テクスト内に「韻文」という語は見えないが、「あらかじめ用意された法則」（第 3 段落）、「驚き」さえも「数」の一部となっているような「素晴らしい歩み」（第 4 段落）、「韻律 mètre」およびその構成単位をなす「分節 mesure」（第 5 段落）によって築かれる「特別の好機」「幸運」（第 5 段落）、それはまさしく古典的な韻文詩が約束するものにちがいない。他方、このテクストが書かれた 20 世紀初頭は「（韻文）詩の危機」（マラルメ）の意識が広く浸透し、大半の詩人は「散文詩」や「自由詩」に傾倒していたことを踏まえれば、「詩のアマチュア」はそうした同時代の趨勢に逆行する態度を公にしたものとして読まれるべきだろう。1917 年『若きパルク』とともに詩に回帰することになるヴァレリーは、すでにその 10 年前、自らを「詩のアマチュア」と称して古典的韻文詩への志向を表明していたわけである。

〈読者〉に身を置くヴァレリー

では、このテクストにおいてヴァレリーは古典的な韻律の「素晴らしい歩みに身をまかせ」る読者のよろこびを素直に表現し、「幸運な言語」を「苦もなく（努力なしに）」見出す楽しみを謳い上げているのだろうか。後年、「私は精神が努力なしに作り出せるものは何も尊重せず、何も保持しておこうとは思わなかった」、「ただ努力だけがわれわれを変形しうると信じていた[43]」と述べることになる人間にあって、そのようなことは信じがたい。

そもそもヴァレリーはなぜ「詩のアマチュア」を自称し、「作者」ではなく「読者」の立場に身を置くことを選んだのか。そのことは当時ヴァレリーが詩作から遠ざかっていたことに関わると思われるが、『現代フランス詩人選集』の著者紹介文のなかで編者ワルクが引用したヴァレリーの言葉――「私の詩については、とりわけ気に入っているものはひとつもありません。作る前は同じように気に入り、最後には気に入らず、今となって忘れました[44]」――には、詩に対する無関心がことさらに示されている。ヴァレリーは当時、自らを「詩人」として世に示すことを潔しとしなかったにちがいない。「現代フランス詩人」に名を連ねるヴァレリーが自らに与えた「詩

のアマチュア（愛好家）」という呼称は、「詩を愛好する」という積極的な意義をもつというよりはむしろ「自分は（プロの）詩人ではない」ということの裏返しの表現であると思われる。そこには、20歳のヴァレリーがジッドに漏らした自嘲の言葉――「自分は詩人なんかじゃない、退屈したムッシューだ[45]」――にも通じるような、皮肉な響きさえ感じられる。

が、そればかりでもないだろう。「詩のアマチュア」の草稿には次のようなメモ書きが見られる。

Ａは読む――機能を果たす、ただしＢに従って
一連の持続的干渉によって導かれながら
Ａは〔Ｂの〕秩序のなかで自分を読む、あるいは自分自身を知る
時間――秩序（Ｂ）――素材（Ａ）――努力（Ｂ）――反響（Ａ）[46]

読者（A）を中心に、その「機能」を作者（B）との関係において捉えようとするこのメモは、「詩のアマチュア」において選ばれた立場が単に消極的なものではなく、「一篇の詩」を介した読者と作者の関係についてヴァレリーが考えをめぐらせていたということを物語っているだろう。一篇の詩という「持続」を生み、「一連の持続的干渉」ともいうべき語の「秩序」を打ち立てるのは作者、そのために「努力」するのも作者である。それとは対照的に、「あらかじめ用意された法則」に身をまかせる「詩のアマチュア」は「苦もなく」その幸運にあやかる。読者の働きは、作者が作り上げた「幸運の言語」に自身の「素材」（息と声）を与え、その「反響」を生じさせる共鳴器となることである。「宿命的なエクリチュールに動かされ」る受け身の読者にできるのは、同草稿に見える表現によれば、「書かれた他者の思考を色づけ、活気づける[47]」ことにすぎない。が、他者の「書いたものに寄り添う」読者の行為はまた、他者が生み出した「秩序」のなかで、「自分を読む」あるいは「自分自身を知る」ことでもある。

ところで「詩のアマチュア」においてヴァレリーが心中に思い描いていた「他者」とは誰であろう。読者に及ぼす効果を「計算」し、「宿命的な書法」によって読者を導こうとする作者像には若いヴァレリーが信奉したエドガー・ポーの姿も重なるが、「偶然」を廃棄する「幸運な言語」の生みの親、その作品によって「独特な仕方で完成された思考」を体現する作者としては、やはりマラルメの名を挙げるべきだろう。「詩のアマチュア」の最終段落には実際、マラルメがルネ・ギルの『語論』のために寄せた「緒言」の一段落――「詩の危機」の最終段落に組み込まれたもの――と共通する語彙が散見される。

詩句とは、数個の単語を用いて、それをひとつの完全な、新しい、国語には耳慣れない、呪文のような語に作り変えるものだが、そのような詩句が、意味と音韻の双方において代わる代わる表現を鍛え直す技巧（artifice）にもかかわらず表現に残存する偶然（hasard）をこのうえない一筆で否定しつつ、言葉のこの孤立を完成する（achève）。そして、通常の話し方の断片とはいえそのような断片はかつて聞いたことがないという驚き（surprise）を詩句がもたらすと同時に、名を挙げられた対象のおぼろげな記憶が明るく見透すような

（clairvoyante）雰囲気のなかに浸ることになる[48]。

両テクストにおける「偶然」の否定、「技巧」の肯定、「完成する」という語の一致、また「驚き」（surprise と étonnements[49]）や先見性（clairvoyante と prévoyante）といった語彙および観念の類似は、偶然の符合とは思われない。「読むとは語が導く空間で生きること」というヴァレリーの言葉（「詩のアマチュア」第 4 段落）に、「語に主導権を譲る」マラルメの詩論（「詩の危機」の一節）が響いていることも先述したとおりである。

先に触れた「詩の朗読法について」助言をするに先立ち、ヴァレリーは次のように述べている――「あらゆる詩人は仕事をする際、必然的に、自分に最もよく仕えてくれ、しかも兄弟よりも自分にもう少しよく似た、ある理想的読者を当てにしている[50]」。それに対して「詩のアマチュア」では、ヴァレリーは〈読者〉の立場に身を置きながら、読者を完璧に導く「宿命的なエクリチュール」を思い描き、自己を投影しうる〈理想的作者〉に思いを馳せていたのかもしれない。このテクストには〈読者〉について語りながら、むしろ〈作者〉を浮かび上がらせるような〈ねじれ〉の力学が働いているように感じられる。

〈作者〉としての側面：散文テクストの詩的特性

「詩のアマチュア」においてヴァレリーは作者ではなく「読者」として自己を規定した。が、詩を読むことに関するテクストを書くという行為は、単なる「詩のアマチュア」にとどまるものではないだろう。そこにはいわば表現された内容とそれを表現する形式との相違があり、それはたとえば、「思考は、本性上、文体を欠く」と述べる第 1 段落末尾の一文にまさしく「文体」が感じられるという事実によって確認される[51]。

本稿のはじめに、「詩のアマチュア」はしばしば「散文詩」と評されると述べたが、その是非（「散文詩」の定義）はともかく、このテクストに詩的特性が備わっていることは疑いを入れないだろう。一読して感得されるのは、冒頭から末尾までこの文章を貫いている調子のよさ、韻文にも通じる律動性である。

特に各段落の終結部に定型（アレクサンドラン）12 音節詩句および 10 音節詩句ないしそれらの変形リズムが認められる。第 1 段落末尾には、12 音節詩句を等分する定型リズム（nulle instantanément / comme elle est spontanée［6-6］）の後、それを変奏するかのような非定型の 3 分節リズム（la pensée, / par sa natu/re, manque de style［3-4-5］）、また第 4 段落と第 5 段落の末尾もそれぞれ 6-6 の定型リズム（ils sont cachés d'avance, / et font partie du nombre）と準定型というべき 4-8 のリズム（une pensée / singulièrement achevée）で締めくくられる。一方、第 3 段落の末尾には 10 音節詩句を等分する 5-5 のリズム（qui se concilie / avec le silence）、第 2 段落末尾には句切りは不確かなものの 10 音節の単位（au lieu de mon insupportable fuite）が置かれている。

また各段落の冒頭は 8 音節のリズムで始まることが多く（Si je regarde tout à coup ; Un poème est une durée ; Mû par l'écriture fatale）、各段落内部にも、8 音節ないしそれに近い音節数の単位がちりばめられており、ほぼ均等のリズムグループが連鎖することによって、韻律

の基礎をなす周期性が近似的なかたちで生み出されている[52]。こうした律動性はさらに同一語句の反復（*sans* personne et *sans* origine (8)；*Leur* apparition est écrite (8/9). *Leurs* sonorités concertées (8). *Leur* ébranlement se compose (8)）や対句的表現（*Ni* le doute *ne* me divise (8), *ni* la raison *ne* me travaille (8)）と相まっていっそう効果を高めるだろう。

リズムはさらに音韻と結びついている。たとえば第4段落の冒頭は10音節詩句を4-6に句切る定型リズム（Je m'abandonne / à l'adorable allure）によって、まさしく「素晴らしい歩みに身をまかせる」読者の息遣いを伝えるかのようだが、そこには母音［a］の連続および子音［l］［R］の畳韻（*l'***a**do*r***a**b*l*e **a***ll*u*r*e）が効果を添えている。さらにこの流音の連鎖によって最後の *allur*e は滑らかに次の *lir*e を導き、後続の語句（lire, vivre où mènent les mots）は無音の e の配置によって律動的な8音節のリズムのなかに、母音［i］や子音［v］［m］などの連鎖を含む。ここでもまた「語が導く」という意味内容をその音声形式が巧みに表現しており、ヴァレリーが「詩」の本質的特徴とみなす音と意味、内容と形式の調和が見出される。

なお、草稿を参照すると、この散文テクストを推敲する行為そのものに、詩人の手つきが観察される。一例を挙げれば、当の第4段落冒頭は当初「私は素晴らしい読書に身をまかせる：語が導く空間で生きること Je m'abandonne à l'adorable lecture : vivre où mènent les mots[53]」であった。つまり、ヴァレリーは「読書 lecture」を「歩み allure」に変更し、その後に「読む lire」を挿入したわけだが、このわずかな改変によって、先に述べたリズムと音韻の効果は格段に増す結果となった。しかも、詩的効果を高めるこの変更自体が、音の類似性（lecture – allure）にそって語を変えるという詩人の手際をうかがわせるものである。

このように「詩のアマチュア」は、韻文に通じるリズム、音韻、意味内容と音声形式の調和によって、まさしく「詩」的と形容するにふさわしい「文体」を備えている。詩について語るうえで、作者ではなくあえて読者を選んだヴァレリーは、それでもやはり書き手としての意志と技量をその文体によって示したと言えよう。

結び

本稿ではヴァレリー初期の詩論「詩のアマチュア」を取り上げ、『カイエ』の断章などを参照しつつ読解したのち、〈詩と思考〉の対比、〈古典的韻文詩〉への志向、〈読者〉の立場、〈散文詩〉の特性といった観点から考察を加えた。

「詩のアマチュア」の第一の特徴は、「詩」を「思想」に関連づけて論じるという点にある。また、通常、作者として発想・発言するヴァレリーがめずらしく読者の立場に身を置いたという点でとりわけ注目されるこの詩論には、プロの詩人として自らを世に示すことを潔しとしない「沈黙期」のヴァレリーの心境がうかがえると同時に、「一篇の詩」を介した「読者」と「作者」の関係について考察しようとする理論家の姿も認められる。後年、ヴァレリーは「生産者」「作品」「消費者」の三項を立て、前二者の関係を扱う「制作学」と後二者の関係を扱う「感性学」を区別する

ことになるが、その「詩学」が一般に「制作学」を基本路線とするなかで、読者の立場から詩を論じた「詩のアマチュア」は特異な位置を占めている。その読者詩論はさらに、内容上は〈読み手〉でありながら、それを表現する形式すなわち文体によって〈書き手〉としての側面も含むという両義性を帯びている。

一見するとこのテクストは「詩」を読むことの幸福を率直に述べているかのようにも読めるが、そこにはまた「詩」(を書くこと)に対するヴァレリーのアンビヴァレントな心境、一言で言えば「沈黙期」の〈痕跡〉が読みとれる。書くか考えるか、書くか読むか、書くか書かないか、そうした〈ためらい〉を引きずりながら、詩を読むことについて書かれたテクスト、読者に光を当てながら読者を完璧に誘導する作品を、そしてそれを生み出す理想的な作者像を浮かび上がらせる、そのような〈ねじれ〉を内包したテクストなのである。

『旧詩帖』に収められた詩篇の大半に20代の旧作と40代の改作との懸隔が見られるのとは異なり、30代に書かれた「詩のアマチュア」はほとんど改変を要しなかった（初出以前の草稿からうかがわれる推敲の度合いに比べて、その後の改変は微々たるものである）。この事実は、1907年『現代フランス詩人選集』に載ったこのテクストが、もはや初期詩篇を書いた1890年代と同じ水準にはないこと、むしろそれら旧作に改変の手を加える1910年代の作家の意識に近いことを物語っていよう。また時代の趨勢に逆行する古典的韻文詩への志向によって『若きパルク』の方向性を予示していることからも、この詩論は、ヴァレリーの初期詩篇と中後期詩篇に橋を架ける『旧詩帖』を締めくくるにふさわしい作品と言える[54]。

注

1）1920年『旧詩帖』初版では、その他の詩篇にはローマ数字を冠する一方、「詩のアマチュア」だけには付されておらず、詩集の内部というよりはむしろ敷居に位置づけられていた。

2）*Anthologie des poètes français contemporains*, éd. Gérard Walch, 3 vol., Paris, Ch. Delagrave, 1906-1907, t. III, p. 53-58. なお、同アンソロジーにヴァレリーが選んだ3篇は、それぞれ『旧詩帖』の巻頭、中心部、巻末に置かれることになる作品であり、すでにこの段階で『旧詩帖』の大枠が素描されている。

3）1903年末、ジェラール・ワルクはアムステルダムからヴァレリーに手紙を送り、アンソロジーに入れる詩篇を選ぶとともに、「著者略歴の後に置くための数行を自筆で、ちょうど選んだ詩篇への序文ないし序説となるようなもの」を所望した。ミシェル・ジャルティ編纂『作品集』に引用された1903年11月18日付ヴァレリー宛ジェラール・ワルクの未刊書簡を参照。Paul Valéry, *Œuvres*, 3 vol., édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche / La Pochotèque », 2016, t. I, p. 251 [以下、略号 *Œ* に巻数・頁数を付す：*Œ*, I, 251].

4）*Anthologie des poètes français contemporains*, éd. citée, t. III, p. 56.

5）異文は8箇所（句読点以外の異同は4箇所）のみ。新版『作品集』の編者ジャルティは初

出テクスト（*Œ*, I, 251-252）とヴァレリーが最後に目を通した 1942 年版の決定稿（*Œ*, I, 462-463）の両方を収録している。ただし、初出テクストについては若干の不備が見られる（第 3 段落：« je respire une loi » は正しくは « je respire *suivant* une loi »；第 4 段落：« d'avance » の後のヴィルギュールはなし）。なお、『現代フランス詩人選集』では「詩のアマチュア」は全文イタリック体で組まれている（「紡ぐ女」と「ナルシス語る」はローマン体）。

6）« une page de prose qui se rapporte à l'art des vers, mais qui ne prétend rien apprendre, ni rien interdire à personne. » (Paul Valéry, *Album de vers anciens : 1890-1900*, « Notes de l'éditeur », Paris, A. Monnier et Cie, 1920).

7）その実例を指摘し、批判した論考がある。Fina Marchandisse, « L'amateur de poème – Paul Valéry, *Album de vers anciens* », in Étienne Servais (éd.), *Expérience d'analyse textuelle en vue de l'explication littéraire*, Droz, 1979, p. 104-113.

8）Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, 2 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1957] et 2000 [1960], t. I, p. 1342 *sq*, 1322 *sq* et 1474 *sq*. [以下、略号 *ŒPl* に巻号・頁数を付す].

9）1889 年 11 月『ル・クーリエ・リーブル』誌に投稿されたこのテクストは同誌廃刊のため未掲載となり、ヴァレリー生前中は公表されなかった。*Œ*, I, 290-295.

10）« La voix des choses (*C'est ainsi que se font les vers !*) » (*Œ*, I, 265-266).

11）フランス国立図書館蔵『旧詩帖』関連草稿には「詩のアマチュア」の草稿が 10 数枚あり、1905 年 1-2 月の『カイエ』から抜き取られた一葉（f° 193 bis）に第一段落を清書していることから、執筆開始はそれ以前に遡ると推定される。Paul Valéry, « Album de Vers anciens », manuscrits, BNF, Naf 19003 [以下 *AVA* ms と略記], f°s 183-199.

12）ヴァレリーの「沈黙期」は一般に「ジェノヴァの夜」（1892 年）を起点として「テスト氏との一夜」掲載（1896 年）後から『若きパルク』刊行（1917 年）までの約 20 年間とされるが、その間にも散発的ながら種々のテクスト（詩・書評・散文断章など）が公表されている。詩に限って言えば、1900 年（最後の雑誌発表）から 1912 年（最初の旧詩改作発表）までが最も詩作から遠ざかっていた時期とみなされる。

13）Voir Ursula Franklin, « Valéry's reader : "L'amateur de poème" », in *The Centennial review*, vol. 22, 1978, p. 389-399 ; Suzanne Nash, *Paul Valéry's Album de vers anciens, A past transfigured*, New Jersey, Princeton University Press, 1983, p. 264-267.

14）「私のありのままの思考」と訳した ma véritable pensée という表現は、草稿では当初、「私の通常の思考 ma pensée ordinaire」となっていた（*AVA* ms, f° 190）。

15）« bande intérieure murmurée, babil dont la valeur générale est nulle » « ce bavardage niais » (*AVA* ms, f° 183).

16）*C*, VIII, 156 / *C1*, 412 [1921]. ヴァレリーの『カイエ』からの引用は、ファクシミリ完全版（全 29 巻）とプレイヤード版テーマ別選集（全 2 巻）の出典箇所を略号を用いて併記し、執筆年代を［　］内に記す。*Cahiers*, édition intégrale en fac-similé, 29 vol., C.N.R.S., 1957-1961 [略号 *C*] ; *Cahiers*, éd. Judith Robinson-Valéry, 2 vol., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973 et 1974 [略号 *C1*, *C2*].

17）*C*, VI, 563 / *C1*, 7 [1917]. Voir aussi *C*, VII, 842 / *C1*, 7 [1921].

18）「注意論 Mémoire sur l'attention」については、森本淳生による草稿の訳および解説論文「ヴァレリー、あるいは生成の場――『マラルメ試論』と『注意論』の問題系」（『未完のヴァレリー：草稿と解説』、田上竜也・森本淳生編訳、平凡社、2004 年、69-122 頁および 186-271 頁）を参照。

19）*ŒPl*, I, 1155 ; *ŒPl*, II, 25.
20）*C*, IX, 576 / *C1*, 345 [1923].
21）*C*, XX, 678 / *C1*, 11-12 [1937].
22）*Première leçon du cours de poétique* (*ŒPl*, I, 1349).
23）*C*, XXVIII, 512 / *C2*, 1141 [1944] ; *C*, XXVIII, 427 / *C2*, 1053 [1944].
24）初出テクストでは「ある法則にしたがって呼吸する je respire *suivant* une loi」であり、1920 年『旧詩帖』初版以降、前置詞 suivant が消去される。なお、草稿では「呼吸する」が当初「考える」であった（*AVA* ms, f° 185）。
25）*Poésie et pensée abstraite* (*ŒPl*, I, 1337).
26）*C*, XVI, 361 / *C2*, 965 [1933]. 次の断章も参照――「歌うとは、ある声に、成長する植物の形を、あるいは空間のなかを動く鳥の形を与えることだ」（*C*, XIX, 208 / *C2*, 972-973 [1936]）。
27）*C*, VI, 42 / *C2*, 1168-1169 [1916].
28）« La musique du vers – oblige à tout lire […] chaque mot devient malgré tout une nécessité » (*AVA* ms, f° 183).
29）Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 et 2003, t. II, p. 211.
30）*Degas Danse Dessin* (*ŒPl*, II, 1208).
31）*De la diction des vers* (*ŒPl*, II, 1256, 1258). 詩の朗読に関するこうした考え方は、詩作の実践とも関係しているはずであり、ヴァレリーは自作の詩がいまだ「意味」のない「リズム」から生まれたという実体験を一度ならず語っている（*ŒPl*, I, 1322-23 et 1474-75）。
32）« Je suis sûr que les mots ne me manqueront pas. » ; « Je suis sûr que les mots nécessaires qu'il faudra vont venir – Je ne sais quels ? les justes » (*AVA* ms, f° 189).
33）nombre という語は、韻律の基盤をなす「（音節）数」を指すとともに、より広く詩の「諧調・律動」を意味する。草稿によれば、「数の一部をなしている」という部分は当初「韻律のなかに組み込まれている incorporées dans la mesure」となっていた（*AVA* ms, f° 189）。
34）« La musique interdit la réflexion <involontaire> — le retour (autre que celui qu'elle veut). » (*AVA* ms, f° 186)
35）« indéfiniment » は通常「際限なく・いつまでも」と訳されるが、ここでは何を「待ちのぞんでいる」か「はっきりしない・不確定の（indéfini）」という意味に解した。なお、草稿には他に「潜在的に virtuellement」（*AVA* ms, f° 183）や「音楽的に musicalement」（*AVA* ms, f° 190）という副詞が用いられている。
36）初出の『現代フランス詩人選集』には各詩人による自筆稿のファクシミリが載っており、ヴァレリーについても「詩のアマチュア」最終段落の自筆稿が見られるが、そこでは結語 achevée に下線が引かれている。ミシェル・ジャルティは「この語がイタリック体になっていない」のは「印刷工の不注意」によるものと判断し、これを復元している（ただし、前注で述べたように、初出テクストは全文イタリック体であった）。*Œ*, I, 252 ; *Anthologie des poètes français contemporains*, éd. citée, t. III, p. 58.
37）アンドレ・ベルヌ＝ジョフロワ著『ヴァレリーの存在』の序文として執筆され、1944 年プロン社から刊行された。« Propos me concernant », *Œ*, III, 664-709.
38）*Œ*, III, 707-708.
39）*Œ*, III, 708.
40）« résistence / fixe / contrainte / solidité […] absolue fluidité / indépend[ente] » (*AVA* ms,

f° 187).

41）*Au sujet du Cimetière marin* (*ŒPl*, I, 1497).

42）*C*, VIII, 657, 773-774 / *C2*, 1010-1011 [1922]. Voir aussi *ŒPl*, II, 553.

43）*Fragments des mémoires d'un poème* (*ŒPl*, I, 1465).

44）« Quant à mes poèmes, je n'en préfère aucun. Ils m'ont plu également avant de les faire, déplu à la fin ; — maintenant je les ai oubliés. » (*Anthologie des poètes français contemporains*, éd. citée, t. III, p. 53.)　ヴァレリーのこの言葉は、編者ワルクから「著者略歴の後に置くため」の「各詩篇への序文ないし序説」を所望されたことへの返答と思われる（前注 3 を参照）。

45）1891 年 11 月 16 日付アンドレ・ジッド宛の手紙を参照。André Gide – Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, nouvelle éd. Peter Fawcett, Paris, Gallimard, 2009, p. 184-185.

46）« A. lit – fonctionne mais suivant B / par une suite continuelle d'interventions guidé / il se lit ou connaît lui même dans l'ordre / Temps – ordre (B) – matière (A) – efforts (B) – retentissements (A) » (*A VA* ms, f° 185)

47）« Si je colore et anime la pensée écrite d'autrui / épouse l'écriture » (*A VA* ms, f° 185).「詩のアマチュア」本文にも、「私を運び、私が色を添える韻律」（第 5 段落）という表現が見られる。

48）Mallarmé, « Avant-dire (au *Traité du Verbe*) », *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 678. なお、この「緒言」（1886）の一節をほぼそのまま組み込んだ「詩の危機」（1897）のテクストでは、「明るく見透すような clairvoyante」が「新しい neuve」に変更されている。

49）「詩のアマチュア」第 4 段落に見えるこの語は草稿では当初 surprises であった（*A VA* ms, f°s 186, 189）。

50）*ŒPl*, II, 1255-1256.

51）すなわち二つの形容詞句（Incohérente sans le paraître と nulle instantanément…）の前置、定型 12 音節詩句のリズム（nulle instantanément / comme elle est spontanée）、音韻の連鎖（spontanée, la pensée）など。

52）たとえば「詩のアマチュア」冒頭と末尾は次のようである。Si je regarde tout à coup (8) ma véritable pensée (7), je ne me console pas (7) de devoir subir (5) cette parole intérieure (8) sans personne et sans origine (8) ; […]. / […] Je trouve sans effort (6) le langage de ce bonheur (8) ; et je pense par artifice (8), une pensée toute certaine (8), merveilleusement prévoyante (8), — aux lacunes calculées (7), sans ténèbres involontaires (8), dont le mouvement me commande (8) et la quantité me comble (7) : une pensée (4) singulièrement achevée (8).

53）*A VA* ms, f° 191.

54）本稿は JSPS 科研費 JP17K13425 の助成を受けたものである。