

ヴァレリー『樹についての対話』における形式と主題

——ウェルギリウス『牧歌』の翻訳から変奏へ——

鳥 山 定 嗣

はじめに¹⁾

ポール・ヴァレリーの最晩年の仕事のひとつにウェルギリウス『牧歌』の翻訳がある。1942年の夏、70歳を過ぎたヴァレリーは依頼を受けてこの仕事に着手した。ラテン詩のヘクサメテル（長短短ないし長長のリズムをもつ6歩格）をフランス詩のアレクサンドラン（6-6のリズムをもつ12音節詩句）に移しかえるヴァレリーの韻文訳は『牧歌』フランス語訳の歴史において注目すべきものであり、今なお普及版として読み継がれている²⁾。

ウェルギリウスを翻訳することは種々の問題をはらんでいる。小川正廣が述べているように、第一次大戦を経た1930年に生誕二千年を迎えたこのローマ詩人は「西洋の父」（テオドル・ヘッカー）と謳われ、第二次大戦下の危機においてもヨーロッパ世界の統合の象徴として衆目を集めた。ちょうどヴァレリーが『牧歌』翻訳を仕上げる1944年、イギリスではT・S・エリオットが「古典とは何か」と題する講演においてウェルギリウスを「ヨーロッパ文明の中心」に据えている³⁾。ウェルギリウスを翻訳することはそのような政治性を帯びる行為であったが、それはまた同時に、「牧歌という主題」に対してことさら無関心を表明するヴァレリーにとって「純粋状態における詩作」の実践でもあったと思われる⁴⁾。戦争の危機と詩作への集中は、第一次大戦中まさしく「戦争の徴のもと」に『若きパルク』制作に専心したこの作家において、矛盾するどころかむしろ相乗効果を引き起こすものであった。

『牧歌』の翻訳を終えてまもなくその「序文」を求められたヴァレリーは、そこで自身の体験に基づく翻訳観を開陳することになるが、この序文に付されたタイトル——「『牧歌』についての変奏 *Variations sur les Bucoliques*」——は、翻訳を原典の模倣ないし複製ではなく、原典を主題とする「変奏」として捉え直すという点で興味深い。さらに注目すべきことに、翻訳という変奏はもうひとつ別の変奏を生み出すきっかけとなった。というのは『牧歌』翻訳と同時期に、ヴァレリーはまさしくそれに触発された作品『樹についての対話』を執筆しているのである⁵⁾。1942年10月初頭、『牧歌』翻訳に着手したヴァレリーは、同月8日に第一歌を脱稿、一ヶ月以内に全体をほぼ訳了し、その後1944年ごろまで推敲を重ねた（刊行は死後の1953年）。他方、『樹についての対話』は1942年秋に起筆され、早くも11月に脱稿、その後出版社の要請に応じて加筆し、翌1943年初頭、ロール・アルバン＝ギヨによる写真18枚を添えて刊

行された（初出時のタイトルは『樹』、副題に「対話」と付す⁶⁾）。『樹についての対話』は『牧歌』翻訳とほぼ同時に開始され、数ヶ月足らずで書き上げられたわけである。ヴァレリーはある主題をめぐるって交わされる対話という形式を好み、1921年に『エウパリノス（あるいは建築家）』と『魂と舞踏』を立てつづけに発表して以来、対話形式の作品をいくつか執筆ないし構想しているが、1942年『樹』に捧げられたこの対話がその最後のものとなる。1944年に『エウパリノス』と『魂と舞踏』とあわせて対話三部作として刊行されることから、『樹についての対話』はヴァレリーの対話篇の掉尾を飾る作品と言える。

この『樹についての対話』とウェルギリウスの『牧歌』には実際さまざまな関係が見出される。前者は後者から「ティテュルス」という牧人の名を受け継ぐばかりでなく、両者にはまた「樹」という共通の主題（特に「樹」と「愛」の結びつき）や作品の構造上の類似も認められる。以上の点については別の機会に論じたため⁷⁾、本稿では形式面に焦点をしばり、『樹についての対話』の制作と『牧歌』の翻訳をひそかな仕方で、とはいえ最も深く結びつける特徴について吟味しよう。そのうえで両者に通底する形式的特徴が『樹についての対話』においてどのような意義を担うのか、この作品における形式と主題の照応について考察してみたい。

『樹についての対話』と『牧歌』翻訳の接点——無韻のアレクサンドラン

『樹についての対話』は主題面のみならず、とりわけ形式面において『牧歌』翻訳と密接な関係をもつ。この点を確認するためには、ヴァレリーによる『牧歌』翻訳の特徴をまず把握しておく必要がある。ウェルギリウスの『牧歌』は『農耕詩』『アエネーイス』と同じくヘクサメテルで書かれているが、ヴァレリーはそれを17世紀以降フランス詩の伝統となったアレクサンドランに移しかえた。『牧歌』のフランス語訳には豊かな歴史があり、管見の及ぶかぎりでもヴァレリー以前に韻文訳・散文訳あわせて100種以上の例がある⁸⁾。それら先行する韻文訳と比較してみると、ヴァレリーによる韻文訳の特徴は次の二点に認められる。第一に、脚韻を欠いていること。従来の韻文訳は16世紀には10音節詩句、17世紀以降は12音節詩句が主流となるが、いずれにせよ押韻するという点では変わらない。この点で脚韻を欠くヴァレリー訳は異例だが、それはもうひとつの特徴と深く関わっている。すなわち、先行する韻文訳がおそらくは押韻という条件を満たすために原詩と比べて詩行数が例外なく増えているのに対し、脚韻を捨てたヴァレリー訳では原詩と訳詩の詩行数が一致しているのである。そもそもこの第二の点こそ、『牧歌』翻訳の依頼主（医学博士・愛書家協会会長のアレクサンドル・ルディネスコ）が友人ヴァレリーに所望したことであった。「ラテン語〔の原詩〕とフランス語〔の訳詩〕が各行一致するように」という条件を課され、「外観の均整と数の均等」（*CE*, III, 1404）という難題に直面したヴァレリーは、韻律を保持しつつ脚韻はあえて踏もうとせず（ちなみにラテン語の原詩にも規則的な脚韻はない）、そのかわり原詩一行に訳詩一行をなるべく正確に

対応させようと試みたのであった。これは『牧歌』のフランス語訳としてはおそらく初の試みであり、まさしくこの点にヴァレリー訳の顕著な形式的特徴が認められるだろう。

他方、『樹についての対話』に目を移してみると、この対話は一見したところ散文の外見を装っているが、少し注意深く音読してみれば、大部分にアレクサンドランのリズムがちりばめられていることに気づく。『樹についての対話』は無韻のアレクサンドランという韻律的特性において『牧歌』翻訳と実質的な類縁性をもっているのである。この点についてはすでに諸氏による指摘がなされているが、さらなる韻律分析と草稿調査により補う点がいくつかある。そもそも『樹についての対話』に頻繁に見出されるアレクサンドランのリズムは意識的制作の産物なのか、あるいは自然発生的なものなのか。この点を明らかにするためには、先行研究の指摘を踏まえたうえで、フランス国立図書館所蔵の草稿を参照し、『樹についての対話』における無韻のアレクサンドランの生成過程を検証しなければならない。

先行研究の指摘

『樹についての対話』が散文の外見のもとに韻文のリズムを秘めているという事実はすでに研究者たちの注意を引いてきた。モーリス・ベモル（1949）はこの対話を「きわめて規則的なアラベスク」と形容し、「ほとんどいたるところに12音節詩句と10音節詩句が見出される」と指摘した⁹⁾。またジャック・デュシェーヌ＝ギユマン（1972）もこの対話篇が「ほぼ全篇にわたって無韻の詩句からなっている」と述べ、その韻文リズムが「哲学詩人のルクレティウスよりも牧人ティテュルスティテュルスの口を通してより頻繁に認められる」という指摘を加えている¹⁰⁾。

ここで『樹についての対話』の登場人物ティテュルスとルクレティウスについて簡単に述べておこう¹¹⁾。前者はウェルギリウス『牧歌』の劈頭を飾る名であるとともに『牧歌』というジャンルの始祖とされるテオクリトスに遡る牧人の典型であり、後者は『物の本質について』の著者にして「ウェルギリウスが成人を迎えるまさにその日に逝去した」という伝説的逸話の残る哲学詩人である。アルカディアの住人と歴史的人物を混在させる手法はウェルギリウスに先例がある。またセルウィウスの注釈以来、ティテュルスにウェルギリウス自身を重ねて読む伝統がある一方、アランの批評をはじめ、ルクレティウスにヴァレリーを重ねる見方もある。が、「単純素朴」と自称する直観的な感性の人ティテュルスと「物の本質」を究明しようとする知性の人ルクレティウスという対照はなによりも「知性と感性の相剋¹²⁾」を生きたヴァレリー自身に根ざすものと思われる。

散文中に秘められた韻文のリズムという論点に戻ろう。フィリップ・マルティ（1997）は『樹についての対話』の冒頭部分について「この出だしには（複数ある可能性のうちの一つの句切り方として）10音節、12音節、8音節の連鎖を聞き取ることができる」と述べている¹³⁾。問題の箇所をマルティの指摘に即して分節すれば次のようになる。

Que fais-tu là, / Tityre, amant de l'ombre (10) à l'aise sous ce hêtre, / à perdre tes regards (12)
dans l'or de l'air tissu de feuilles (8)? (CE, III, 641)

フランス詩の10音節詩句と12音節詩句はそれぞれ通常4-6（ないし6-4）と6-6の句切りをもつ（上記引用では、句切りを/の記号で示している。なお、^{エリジオン}母音脱落により、あるいはリズムグループの最後に位置するために、音節数として勘定しない無音のeをイタリックで示した）。この句切りによって刻まれるリズムを明示すれば次のようになる。

Que fais-tu là (4), Tityre, amant de l'ombre (6)¹⁴⁾ à l'aise sous ce hêtre (6), à perdre tes regards (6)
dans l'or de l'air tissu de feuilles (8)?

韻文的なリズムの鍵となるのは10音節や12音節という単位ではなく、それらの構成要素となる6音節の単位であり、そこに4音節や8音節が織り交ぜられることで、完全な韻文調とは別種の、散文と韻文のあいだを揺らぐような微妙なリズムが生じている。

最後に、新版ヴァレリー『作品集』を編纂したミシェル・ジャルティ（2016）の指摘を紹介しておこう。「ヴァレリーはあたかもウェルギリウスの翻訳からひそかに影響を受けたかのように、時々『樹についての対話』の〕文章を12音節からなる規則正しいアレクサンドラン〔のリズム〕に流し込むことで、〔散文を〕詩的なものになっている¹⁵⁾。」ジャルティはこのように述べたうえ、その顕著な例として次のくだりを引用する。

Mais toi, le front chargé (6) des ombres que tu formes (6), dans l'espoir d'un éclair (6) qui
frapperait les dieux (6), tu te fais tout esprit (6), et clos à la lumière (6), tes yeux cherchent en toi
(6) l'être de ce qui est (6). (CE, III, 644)

またジャルティが注記しているように、17世紀フランスの文法学者でありアカデミー・フランセーズの初代会員でもあるヴォージュラは「散文のなかでは韻文をなるべく避けるべき、とりわけアレクサンドランは避けるべきである」と述べており¹⁶⁾、この点でヴァレリーの試みは古典的規範から逸脱するものと位置づけられる。本稿では深く立ち入ることはできないが、散文中に韻文のリズムを入れるという手法はヴァレリーに限らず、アラゴンやサルトルなど20世紀の作家にも見られ、ジャンルの混淆という広範な問題系に関わるものである¹⁷⁾。

なお、ジャルティはヴァレリーが「このようなことをするのは初めて」と記しており、たしかに『樹についての対話』におけるほどの頻度の高さと散文中に韻文リズムが感じられる例は他にないが、同種の例が皆無というわけではない。1891年『レルミタージュ』誌に発表された「建築家についての逆説」は散文の外見のもと、とりわけ終結部にアレクサンドランを秘め

ており、しかもそれは14行詩ソネを構成するものであった。このヴァレリー若書きの詩的散文は友人のアンドレ・ジッドとピエール・ルイスに（両名の筆名で）捧げられていたが、「秘められたソネ」はジッドに見抜かれ、その後ルイスの主宰する雑誌『ラ・コンク』に「オルフェ」と題して掲載された（後年、相当な改変を加えたうえで1926年『旧詩帖』に収録）¹⁸⁾。

そのほかにもヴァレリーの散文のなかに韻文のリズムが感じられることはしばしばあることであり、はたしてそれが詩人の意図によるものなのか、あるいは自然発生的なものなのか、その点にはわかに決めがたい。判断材料となるのは韻文リズムの頻度だが、確証を得るためには草稿にあたり作品の生成過程をつぶさにたどる必要があるだろう。

草稿に見られる推敲過程

結論から言えば、『樹についての対話』草稿から、この作品にかなりの頻度で含まれるアレクサンドランのリズムが偶然の産物ではなく、意識的な推敲によって生み出されたものであることが判明する。以下、この作品の冒頭部分と作品中に挿入された韻文詩の部分に焦点をしばり、初稿から決定稿へヴァレリーが施した推敲のありようを観察しよう。

まずフランス国立図書館所蔵の『樹についての対話』草稿について簡単に記しておけば、計53枚の草稿（すべてタイプ草稿で手書きの加筆修正を含む）が次の項目に分類されている。「最初の素描 *Première ébauche*」（2枚）、「第一状態 *Premier état*」（5枚）、「諸段階の推敲」（28枚）、「1942年12月4日以降の加筆」（10枚）、「その他」（8枚）¹⁹⁾。

『樹について対話』冒頭部分の初稿は「第一状態」（p 170）に見られ、タイプ草稿に手書きで修正が施されている。ルクレティウスがティテュルスに呼びかける第一文（*Que fais-tu là, Tityre, amant de l'ombre à l'aise sous ce hêtre*）には、ヴァレリー自身によるウエルギリウス『牧歌』のフランス語訳の第一行（*Ô Tityre, tandis qu'à l'aise sous le hêtre*）への目配せが認められるが、この点は草稿の初期段階からすでに定まっている。問題は、これに続くティテュルスの返答である。以下、その箇所の草稿・第一状態と決定稿のテキストを掲げる（語句の変更を下線で、文の切れ目にかかわる句読点の変更を囲み線で示す）。

〔草稿・第一状態〕（p 170）

Je respire. J'attends. Ma flûte est prête entre mes doigts. Et je me fais semblable, en cette heure admirable, à je ne sais quel instrument de sa beauté. J'abandonne à la terre tout le poids de mon corps, mes yeux vivent là-haut, dans la palpitation lumineuse... [A] Vois (1), tout l'arbre semble jouir (7) au-dessus de moi (5) de toute cette divine ardeur (9) dont il m'abrite (4). [B] et son être mystérieux (8), qui est certainement (6) d'essence féminine (6), [C] me demande de lui chanter son nom (10) et de donner figure musicale (10) à la brise qui le pénètre (8).

〔決定稿〕 (CE, III, 641)

Je vie. J'attends. Ma flûte est prête entre mes doigts, et je me rends pareil à cette heure
admirable. Je veux être instrument de la faveur générale des choses. J'abandonne à la terre tout le
poids de mon corps mes yeux vivent là-haut, dans la masse palpitante de la lumière. [A] Vois (1),
comme l'ARBRE semble (5) au-dessus de nous (5) jouir de la divine ardeur (8) dont il m'abrite (4)
[B] son être en plein désir (6), qui est certainement (6) d'essence féminine (6), [C] me demande
de lui chanter son nom (10) et de donner figure musicale (10) à la brise qui le pénètre (8) et le
tourmente doucement (8).

草稿と決定稿を比較してみると、意味上の変化もさることながら、韻律の上で注目すべき点はいくつかある。[A] [B] [C] と分けた部分の丸括弧内にリズム単位となる音節数を示したように、[A] の部分のリズムは1, 7-5-9-4 (草稿) から1, 5-5-8-4 (決定稿) に、[B] は8, 6-6から6, 6-6に、[C] は10-10-8から10-10-8-8に変わった。[A] では語順 (特に動詞 *jouir* の位置) の変更により10音節詩句の副次的リズム5-5と12音節詩句の副次的リズム8-4が生じている²⁰⁾。[B] では冒頭の語句の変更により12音節詩句を構成する6音節の単位が連続するようになり、[C] では末尾の加筆により同じ音節数が均衡を保つように配置される結果となった。純粹に韻律的観点から見て、推敲は全体として律動性を増す方向になされていると言える。

『樹についての対話』には一箇所、明らかに韻文詩と分かる詩が挿入されているが、次にその部分を見てみよう。散文の外見のもとに韻文リズムを秘める他の箇所とは異なり、韻文詩として明示されたこの部分——ティテュルスが「大いなる愛の樹」をうたう場面——の推敲に注目することで、ヴァレリーの意図はよりいっそう明らかになると思われる。草稿に見られる初稿 (P 185) と決定稿 (CE, III, 648) を比較してみよう (右頁の引用を参照)。

「愛」と「樹」を重ねあわせるという発想はウェルギリウス『牧歌』第十歌 (ガルスに哀歌) にも見られ、ヴァレリーがティテュルスに歌わせたこの詩は同じ主題に基づく変奏とみなしうる²¹⁾。ここでは詩句の韻律に注目しよう。「大いなる愛の樹」の讃歌は伝統的な4-6の句切りをもつ10音節詩句からなり、その点は草稿から決定稿まで一貫している。主な変更点としては、詩行数の増加、脚韻の補充、人称の変化の三点が挙げられる。まず詩行数は10行から16行に増えている。脚韻 (太字部分) は初稿では終盤わずかに押韻の気配が感じられる程度にすぎない一方、決定稿では押韻する詩句の方が優勢となっている。人称の変化については、初稿では「愛=樹」をもっぱら三人称で描写するのに対し、決定稿では前半 (8行目まで) は三人称、後半 (9行目以降) は二人称というように人称が変化しており、いわば描写から呼びかけへの転調が認められる。

この詩を披露した後、ティテュルスは「即興したものだよ。来るべき詩の第一段階にすぎないものだ」と言うが、この台詞が創作上の虚構であることはすでに明らかだろう。草稿の第一

初稿 (P 185)	決定稿 (CE, III, 648)
<p>AMOUR n'est rien qui ne dévore tout Croître est sa loi ; il meurt d'être le même. —²²⁾ — Arbre dans l'âme, aux racines de chair, Il prend naissance au plus vif de la vie. — — — — Mille regards que se garde le cœur Lui sont feuillage et flèches [<i>sic</i>] de lumière. Mais cependant qu'au soleil du bonheur, Dans l'or du jour s'épanouit sa joie, Sa même force, en profondeur secrète, Plonge dans l'ombre à la source des pleurs.</p>	<p>AMOUR n'est rien qu'il ne croisse à l'extrême : Croître est sa loi ; il meurt d'être le même, Et meurt en qui ne meure point d'amour. Vivant de soif toujours inassouvie, Arbre dans l'âme aux racines de chair Qui vit de vivre au plus vif de la vie Il vit de tout, du doux et de l'amer Et du cruel, encor mieux que du tendre. Grand Arbre Amour, qui ne cesses d'étendre Dans ma faiblesse une étrange vigueur, Mille moments que se garde le cœur Te sont feuillage et flèches de lumière ! Mais cependant qu'au soleil du bonheur Dans l'or du jour s'épanouit ta joie, Ta même soif, qui gagne en profondeur, Puisse dans l'ombre, à la source des pleurs...</p>
<p>〔決定稿の訳〕 〈愛〉はむなし 其の極みにまで伸びないのなら／ 成長こそその掟 同じままでは死んでゆく／ 愛のために死なない者のうちで死んでゆく／ 決して癒えない渇きによって生きている／ 魂のなかに育つ樹は 肉の根をもち／ 活き活きとした命を生きることによって生き／ ありとあらゆるものにより 甘さによって苦さによって／ また優しさよりもはるかに酷さによって生きるのだ／ 〈大いなる愛の樹〉よ わたしの弱さのうちに／ 不思議な活力をひろげてやまない愛の樹よ／ 心がとどめおく千々の瞬間は、／ おまえにとっては無数の葉、光の矢！／ だが 幸せの陽光を浴びながら／ 金色のなか おまえの悦びが花ひらくとき／ おまえの渇きは変わることなく、深きに向かい／ 闇のなか、涙の泉に水を汲む……²³⁾</p>	

段階から決定稿への推敲過程をたどってみれば、「愛」と「樹」の重なりあいを歌おうとする詩人は、「愛」から始まる冒頭の詩句2行を4行に、また「樹」から始まる詩句2行も4行に展開することによって前半8行を構成する一方、その後「大いなる愛の樹」から始まる詩句を4行+4行に分けて後半8行を構成したと思われる。先述したように、前半8行と後半8行には人称の変化による対照も際立っている。ティチュルス詩にはこのように「即興」とは到底思えない均整のとれた構成が認められるが、この詩を推敲する詩人は脚韻にも手を入れている。第一行末尾の語の変更（tout → extrême）と最後から二番目の詩句末尾の語の変更（secrète → profondeur）はともに次行と韻を踏むという要請によるものにちがいない。他の詩行にも同様の配慮がなされたと思われるが、その点で第3行、第12行、第14行における押韻の欠如は注目に値する。amour（愛）、lumière（光）、joie（悦び）のうち後二者はすでに草稿段階から存在しているが、これらの語が押韻しないのは詩人が推敲を放棄した結果なのか、あるいは何らかの意図によるものなのか。少しばかりの欠陥は「即興」作の出来栄をいっそう引き立てるとも考えられる。また「愛」「光」「悦び」の三語はまさしく押韻の欠如のために目を引き、かえってその意味を強調する効果も生じるかもしれない。

推敲の手は韻文詩だけでなく、その前後のくだりにも及んでいる。まずは韻文詩に先立ち、これを導入する部分から見てみよう。

〔初稿〕 (P^o 185)

LUCRÈCE — Ne va point t'égarer (6) sous mes treilles abstraites (6). J'attends l'arbre d'amour (6). Tandis qu'à tes chansons (6) mon oreille se fie (6), je crains d'être sans goût (6) pour ta philosophie (6).

〔決定稿〕 (CE, III, 648)

LUCRÈCE — Ne va pas t'égarer (6) sous mes treilles abstraites (6). Laisse-moi l'aphorisme (6) et les raisonnements (6). J'attends l'arbre et l'amour (6) que tu te plais à joindre (6). Chante-moi, si tu veux (6), des choses de ton cru (6). Tandis qu'à tes chansons (6), mon oreille se fie (6), je crains d'être sans goût (6) pour ta philosophie (6).

TITYRE — Écoute donc. Voici ce qui me vient (4-6) :

〔決定稿の訳〕

ルクレティウス — 僕の抽象的な葡萄棚に迷いこまないように。警句と理屈は僕に任せておけばいい。君が樹と愛を結び合わせようとしているのを僕は待っている。どうか君自身の作を歌ってほしい。君の歌なら僕の耳は信用するけれど、君の哲学には興味を覚えないんじゃないかと心配なんだ。

ティテュルス — それなら聞いてくれ。こんなものを思いついたんだ。

草稿・決定稿ともに、ルクレティウスの台詞は6音節詩句のみからなっている。推敲によって台詞が長くなったが、両者にリズム上の相違があるとすれば、草稿 (6-6 / 6 / 6-6 / 6-6) では12音節詩句のリズム (6-6) に一箇所6音節が単独で混在しているのに対し、決定稿 (6-6 / 6-6 / 6-6 / 6-6 / 6-6 / 6-6) ではすべて6-6のリズムに整えられており、語句の増加とともにリズムもいっそう強調されるだろう。もう一点注目すべきことに、推敲により初稿にはなかったティテュルスの短い台詞が加えられた。「大いなる愛の樹」を歌いだす前にティテュルスは「それなら聞いてくれ [……]」と言うが、このささやかな前置きが、その後に歌われる韻文詩と同じリズム (4-6) で書かれている。要するに、ティテュルスの詩は『樹についての対話』の大半を構成する無韻のアレクサンドランのなか、それとは異なる10音節詩句のリズムによって際立つとともに、この詩に先立つくだりでは、ルクレティウスからティテュルスへの台詞の移行に伴うリズムの変化 (6-6から4-6へ) が10音節の詩の導入として機能しているのである。

他方、詩の後につづく部分はどうかであろう。

〔初稿〕LUCRÈCE — Voilà une sorte d'énigme (8). Ce ne sont point des vers (6).

〔決定稿〕LUCRÈCE — Ce ne sont point des vers (6). Ceci tient de l'énigme (6).

ルクレティウス — これは詩じゃないね。謎に属するものだ。

二つの文の順序を逆転させ、語句をわずかに変更しただけであるが、それによりアレクサンドランのリズムが生まれている。このルクレティウスの短い台詞は、ティテュルスが導入した10音節詩句のリズム（4-6）から再び12音節詩句のリズム（6-6）に戻る合図として効果的である。その後さらに次のように続く。

〔初稿〕(P^o 185)

TITYRE — J'improvisai (4). Ce n'est là qu'une première forme (9) qui te donnât l'état naissant (8) d'un petit poème (5). J'ai vivement ressenti (7), quand tu parlais (4), l'idée de l'Arbre (4); mais l'idée d'un arbre (5) est celle d'une chose qui (8), d'un commencement imperceptible (9), grandit et se fortifie (7), et se déploie et se ramifie (9); mais autant elle s'élève vers le ciel (11), de désir en plaisir (6) et de plaisir en désir (7), autant doit-elle descendre (7) dans l'obscur substance (6) de ce que nous sommes sans le savoir (10); [...]

〔決定稿〕(Æ, III, 648-649)

TITYRE — J'improvisai (4). Ce n'est qu'un premier temps (6) d'un poème futur (6). Ce que tu dis naguère (6) au sujet de cet Arbre (6) m'a fait songer Amour (6). L'Arbre et l'Amour, tous deux (6), peuvent dans nos esprits (6) se joindre en une idée (6). L'un et l'autre sont chose qui (8), d'un germe imperceptible née (8), grandit et se fortifie (7), et se déploie et se ramifie (9); mais autant elle s'élève vers le ciel (11) (ou vers le bonheur) (5) autant doit-elle descendre (7) dans l'obscur substance (6) de ce que nous sommes sans le savoir (10).

〔決定稿の訳〕

ティテュルス — 即興したものだよ。来るべき詩の第一段階にすぎないものだ。先ほど君がこの〈樹〉について語った言葉から僕は〈愛〉を思い浮かべた。〈樹〉と〈愛〉はふたつとも僕たちの心のなかであるひとつの観念に結びつく。どちらもほんの小さな芽から生まれ、大きくなり強くなり、広がって枝分かれしてゆく。けれど空にむかって（あるいは幸せにむかって）伸びてゆけばゆくほど、僕たちの未知なる存在の暗い実質のほうへと降りてゆかなくてはならない。

草稿段階ではまったく散文調である一方、推敲により韻文のリズムが生まれている。決定稿では、先に見たルクレティウスの合図に同調するかのように、ティテュルスもまもなく6-6のリズムに復し、その後しばらくして散文調へと崩れてゆく。全体の流れとしては、「大いなる愛

の樹」をうたう10音節の韻律から、12音節のリズムを経由して、やがて散文へ移行する。推敲の主眼はまさしくこうした韻文調から散文調への推移を円滑にする点にあったと思われる。

以上、『樹についての対話』草稿から次の三点が明らかになった。第一に、作品中にちりばめられた無韻のアレクサンドランは、部分的には自然発生的に生じたかもしれない（草稿の初期段階からすでに散見する）が、大部分は推敲による意図的な産物である。第二に、散文の衣をまとう『対話』のなかに明らかな韻文として挿入された「愛の樹」の詩は、当初から10音節詩句であり、単に外観によるばかりでなく韻律上も弁別の特徴を備えている（6-6のリズムが支配的ななか4-6のリズムが引き立つ）。第三に、この詩とそれを取り巻く散文のあいだには、4-6のリズムを刻む押韻韻文詩、6-6のリズムを漂わせる無韻の詩的散文、特定のリズムのない散文という三つの相があり、各段階の推移を滑らかにする工夫が認められる。

形式と主題の照応

最後に、こうした形式上の特徴が作品の主題とどのような関係にあるかという点を考えてみよう。『樹についての対話』の主題は言うまでもなく「樹」、さらにいえば「^{ぶな}樺 *hêtre*」——フランス語では「存在 *être*」と同じ発音²⁴⁾——であるが、この「樹」はティテュルスとルクレティウス各々の眼差しを通してさまざまに変容し、「樹」の「^{メタモルフォーゼ}変身」の過程が対話の読みどころとなっている。この点については別稿で述べたので略述するが²⁵⁾、「樹」はまずティテュルスにとって「女性」となる一方、ルクレティウスにとっては「大河」となり、その後、先に見たように、ティテュルスの詩において「愛」と結びついた「樹」が、最後ルクレティウスの瞑想において「精神」を象徴するものとなる。感性の眼差しに映る「樹」が愛の対象である「女性」から「愛」そのものへと発展する一方、知性の眼によって捉えられる「樹」は「生ける大河」から「考える植物」へ、思考の対象から思考を司る「精神」へと発展し、それら両者が交互に、いわば対位法的に展開してゆく。対話の終盤、ルクレティウスが「自分のなかに〈植物〉の力が生まれ、成長するのを感じる」（*CE*, III, 655）、「〈植物の典型〉という前代未聞の企てを生きているのを感じる」（*CE*, III, 661）と言いながら、「植物の〈理念〉」、さらに植物の「瞑想」について語る場面は、一連の「樹」の「^{メタモルフォーゼ}変身過程」の最終段階であり、『対話』のクライマックスというべき場面である。長い引用となるが、韻律の観点からも注目すべきその一節を以下に掲げよう（*CE*, III, 661-663）。

TITYRE — Tu dis que la Plante médite (8) ?

LUCRÈCE — Je dis que si quelqu'un médite au monde (10), c'est la Plante (3).

T. — *Médite* (2) ? ... Peut-être de ce mot (6) le sens m'est-il obscur (6) ?

L. — Ne t'en inquiète point (6). Le manque d'un seul mot (6) fait mieux vivre une phrase (6) :

elle s'ouvre plus vaste (6) et propose à l'esprit (6) d'être un peu plus esprit (6) pour combler la lacune (6).

T. — Je ne suis pas si fort (6)... Je ne sais concevoir (6) qu'une plante médite (6).

L. — Père, ce que tu vois (6) d'un arbuste ou d'un arbre (6), ce n'est que le dehors (6) et que l'instant offerts (6) à l'œil indifférent (6) qui ne fait qu'effleurer (6) la surface du monde (6). Mais la plante présente (6) aux yeux spirituels (6) non point un simple objet (6) de vie humble et passive (6), mais un étrange vœu (6) de trame universelle (6).

T. — Je ne suis qu'un berger (6), Lucrèce, épargne-le (6) !

L. — Méditer, n'est-ce point (6) s'approfondir dans l'ordre (6) ? Vois comme l'Arbre aveugle (6) aux membres divergents (6) s'accroît autour de soi (6) selon la Symétrie (6). La vie en lui calcule (6), exhausse une structure (6), et rayonne son nombre (6) par branches et leurs brins (6), et chaque brin sa feuille (6), aux points même marqués (6) dans le naissant futur (6)...

T. — Hélas, comment te suivre (6) ?

L. — Ne crains pas, mais écoute (6) : lorsqu'il te vient dans l'âme (6) une ombre de chanson (6), un désir de créer (6) qui te prend à la gorge (6), ne sens-tu pas ta voix (6) s'enfler vers le son pur (6) ? Ne sens-tu pas se fondre (6) et sa vie et ton vœu (6), vers le son désiré (6) dont l'onde te soulève (6) ? Ah ! Tityre (3), **une plante est un chant (6) dont le rythme déploie (6) une forme certaine (6), et dans l'espace expose (6) un mystère du temps (6)**. Chaque jour, elle dresse (6) un peu plus haut la charge (6) de ses charpentes torses (6), et livre par milliers (6) ses feuilles au soleil (6), chacune délirant (6) à son poste dans l'air (6), selon ce qui lui vient (6) de brise et qu'elle croit (6) son inspiration (6) singulière et divine (6)...

T. — Mais tu deviens toi-même (6) **un arbre de paroles (6)**...

ティテュルス — 〈植物〉が瞑想すると言うのかい？

ルクレティウス — この世で瞑想するものが存在するとしたら、それは〈植物〉だと言っているんだ。

ティー 瞑想する？…… その言葉の意味が僕にはよく分かっていないのかも？

ルー 心配いらない。たったひとつの語が欠けているために文章はかえって生き生きとしてくるものだ。文章はさらなる広がりをもち、その欠落を埋めるよう、精神にもう少しばかりいっそう精神となるよう仕向けるのだ。

ティー 僕にはそんな力はない…… 植物が瞑想するなんて僕には思い描けない。

ルー 牧人よ、君が一本の灌木や高木のうちに見ているのは、世界の表面をかすめるだけの無関心な眼に差し出された外部あるいは瞬間にすぎない。だが、精神の眼にうつる植物は、単に慎ましい受動的な生命体ではなく、世界全土を織りなす糸の奇妙な願望を示しているのだ。

ティー 僕は一介の羊飼いにすぎない、ルクレティウス、勘弁してよ！

ルー 瞑想するとは秩序のなかに深く降りてゆくことではないか？ 分岐する枝をもつ盲目の〈樹〉

が〈シンメトリー〉にしたがって自分の周りに成長してゆくさまを見てごらん。〈樹〉の内部にある生命は計算し、ひとつの構造を高々とかがげ、枝により小枝によってみずからの数を放射状に広げ、小枝という小枝はそれぞれの葉を、生まれつつある未来のなかに記された点に向かって放射する……

ティー ああ、どうやって君の話についていけよう？

ルー 心配いらない、聞いてくれ。君の魂のうちにおぼろげな歌の萌芽が兆し、創造したいという欲望が君の喉もとに迫ってくるとき、君は自分の声が純粋な音に向かって膨らんでゆくを感じないか？ 声の命も君の望みも溶け合わさって待望の音となり、その音の波に乗って舞い上がるのを感じないか？ そうだ！ ティテュルス、植物とは歌なのだ、リズムが確かな形態を繰り返ろげ、空間のなかに時間の神秘を開示する歌なのだ。毎日、植物はその身をよじるような骨格の積荷を少しずつ高くしてゆき、幾千の葉を太陽の光にゆだね、木の葉のひとつひとつは、そよ風のもたらすものに身をまかせ、特別な神々しい靈感を信じるままに、空中の自分の居場所であわごとを言って……

ティー 君自身、言葉の樹になっている……

〔太字強調は引用者〕

括弧内に記した音節数から分かるように、引用した一節はほとんどすべてアレクサンドランのリズム（6-6）からなっているが、形式面におけるこの顕著な特徴は対話の内容とも無縁ではない。「植物」の「瞑想」について語るルクレティウスの言葉には、「秩序」「シンメトリー」「計算」「構造」「数」といった語が用いられている。これらの語は『樹についての対話』の主題を掘り下げ、「樹」という「物の本質」を見究めようとする精神から発したものにはかならないが、それはまた同時に、散文の衣装の下に韻文のリズムを秘めるこの対話の形式を暗示するものではないだろうか。引用したルクレティウスの言葉は、いわば6音節の小枝を基本単位とし、そこにときおり3音節の小枝（Ah! Tityre）なども織り交ぜながら、無韻アレクサンドランという韻律の「秩序」のなか、6-6のリズムという「シンメトリー」の法則にしたがって展開する言葉、「計算」と「構造」を内に秘め、リズムを刻む「数」を放射する言葉であると言えよう。ルクレティウスはその後、話についてゆけなくなったティテュルスを一蹴することだろうか、牧人に身近な「歌」に話題をつなぐ。「植物とは歌なのだ、リズムが確かな形態を繰り返ろげ、空間のなかに時間の神秘を開示する歌なのだ。」そして、「そよ風」のもたらす「靈感」に言葉ならぬ言葉を発するかのような「木の葉」の「あわごと」を口にするルクレティウスの傍ら、ティテュルスはこう呟く。「君自身、言葉の樹になっている……」と。このティテュルスの言葉を借用して言えば、「言葉の樹」になっているのはルクレティウスだけではない。ティテュルスの言葉もまたそうであり、さらに言えば、『樹についての対話』という作品自体が「言葉の樹」にはかならないと言うこともできよう。

『対話』の最後は次のように締めくくられる（CE, III, 663）。

TITYRE — Mais tu deviens toi-même un arbre de paroles (6-6)...

LUCRÈCE — Oui (1)... La méditation rayonnante m'enivre (9-3 [6-6])... Et je sens tous les mots dans mon âme frémir (6-6).

T. — Je te laisse dans cet état admirable (11). Il me faut à présent rassembler mon troupeau (6-6). Prends garde à la fraîcheur du soir qui vient si vite (8-4 [6-6]).

ティテュルス — 君自身、言葉の樹となっている……

ルクレティウス — そう…… 放射状に広がる瞑想に僕は酔っている…… そしてありとあらゆる語が自分の魂のなかで震えているのを感じる。

ティー この素晴らしい状態のまま君を放っておこう。僕は羊の群れを集めなくてはいけない。夕暮れの冷気には気をつけて、急に冷えこむから。

「言葉の樹」と化し、「放射状に広がる瞑想」に陶醉するルクレティウスは、いわば「魂」という風のなか²⁶⁾、無数の「木の葉」の唇に「語」の「震え」を感じる。「瞑想」を媒介とした樹木と人間の交感、いわば木の葉と言の葉の共振・共鳴現象。『対話』は最後、「言葉の樹」として完成したルクレティウスをその「素晴らしい状態」のまま置き去りにして——樹木となったルクレティウスはそう簡単に動けないというユーモアを含みつつ——日の暮れを告げるティテュルスの言葉で締めくくられる。

『樹についての対話』にウェルギリウス『牧歌』に通じる円環構造が見出される点については別稿でも触れたが、そこで言及した内容面における冒頭と末尾の呼応（「魂」の「ふるえ」）だけでなく²⁷⁾、形式面においても同様の対応関係が認められる。『対話』の最後を締めくくるティテュルスの台詞には、非韻文的なリズム（11）とアレクサンドランの定型リズム（6-6）、さらに両者の中間というべきアレクサンドランの副次的リズム（8-4）が混在し、散文調と韻文調の混淆が認められるが、それはまさしく先に見た『対話』冒頭部分のリズム感に通じるものにほかならない。『樹についての対話』にはこのように内容・形式の両面において円環的な構造が見出されるのである。

結び

はじめに述べたように、ヴァレリーはウェルギリウス『牧歌』の翻訳の序文に「変奏」という語を冠したが、原詩の意味だけでなくその韻律的形式を別の言語によって再構成しようとする〈翻訳〉は原詩の〈変奏〉というにふさわしい。本稿で取り上げた『樹についての対話』は、いわばこの『牧歌』の〈翻訳＝変奏〉という体験から生まれたもうひとつの〈変奏＝創作〉であり、両者は無韻のアレクサンドランという共通の土壌に根ざしている。

草稿を分析して明らかになったように、『樹についての対話』を貫くこの韻文リズムは偶発

的に生じたものではなく、詩人が意図し、推敲を重ねて作り出したものである。が、この点は慎重な判断を要する。というのも、草稿から窺われる作品創造の実態はそう単純に割り切れるものではなく、この対話を構成する韻文リズムはまったくの偶然の産物ではありえないと同時に、そのすべてが作為的なものとも断定しえないからである。先にも述べたように『樹についての対話』草稿としてはタイプ稿しか残っておらず、最初からタイプライターで打ち込んだのか、あるいはそれ以前に手稿があったけれども破棄されたのか、その点は判然としない。晩年のヴァレリーは直接タイプで詩作することもあったが²⁸⁾、自分の書いたものを残しておくこの作家の習性から推察するに、大量の手稿が破棄されたとは考えにくい。紙の切れ端などに書き散らしたものをタイプ稿にまとめ、手書きの方は破棄したという可能性はあるが、いずれにせよ現在フランス国立図書館に所蔵されているタイプ稿の「最初の素描」および「第一状態」が制作過程の初期に属することは間違いないだろう。そして、それら初期草稿のうちにアレクサンドランのリズムがすでに散見するという事実は、この韻文リズムが多少なりとも自然発生的に生じたのではないかと推測させるに十分である。ヴァレリーは12歳の頃から詩を書きはじめ、青年期に高踏派や象徴派の感化を受けつつ詩作に励み、その後20年余りの沈黙期を経て『若きパルク』(1917)とともに詩壇に復帰するが、定型アレクサンドラン512行を連ねるこの長詩は4年余りの歳月を費やして完成した労作であった。時代の趨勢はむしろ伝統的な定型を破壊して自由詩の可能性を模索する方向に向かっていたが、その後もヴァレリーは古き定型を捨てることなく、とりわけ晩年のウェルギリウス『牧歌』の翻訳に際してラテン詩のヘクサメテルを無韻アレクサンドランに移す作業に集中的に取り組んだ。こうした生涯にわたる詩作の修練によって、韻文リズムが自然発生的に生じたとしても不思議ではないだろう。詩人の思念をよぎる言葉の断片が、そのペン先から生まれる文章がおのずとアレクサンドランのリズムを備えていることはむしろ多々あることにちがいない。とはいえ、推敲という意識的作業なくしては、この韻文リズムが決定稿に見られるほどの頻度で作品中に遍在することはなかった。ヴァレリーの推敲はアレクサンドランのリズムを増す方向になされており、推敲の主眼は韻文リズムの彫琢にあったと思われる。要するに、『樹についての対話』に遍在する無韻のアレクサンドランは、完全に偶発的とも言えない反面、完全に作為的とも言いがたく、詩作経験のたまものとしておのずと生成すると同時に、さらに推敲を重ねることで彫琢されたものとみなされる。

本稿ではまた、散文の衣装の下に隠されたアレクサンドランのリズムという形式的特徴がこの対話の主題である「樹」および「植物の瞑想」といかに深く結びついているか、『樹についての対話』における形式と主題の照応について考察した。ティテュルスとルクレティウス各々の眼を通してさまざまに変容する「樹」はいわば両人の本性を映し出す鏡であり、この鏡としての樹の「変身」^{メタモルフォーゼ}を軸として対話が進展するが、「植物の瞑想」について語るルクレティウスが「言葉の樹」と化す終盤の場面を分析することにより、「樹」のイメージが単に作品の主

題にとどまらず、その構成原理というべき韻律形式のメタファーとしても機能することが明らかになった。作品中の言葉を借りていえば、『樹についての対話』それ自体が「植物の理念」に基づいて構成された「言葉の樹」となっているのである。

注

* 本稿は「JSPS 科研費 JP17K13425」の助成を受けた研究の一部である。

- 1) 本稿は別の機会に発表した拙稿「ウェルギリウスを変奏するヴァレリー——『牧歌』翻訳から『樹についての対話』創作へ」（大阪大学北村卓教授・岩根久教授・和田章男教授退職記念論文集に掲載予定）と同じ問題意識から出発しているため、「はじめに」の記述が重複することをお断りしておく。両稿とも、ヴァレリーによるウェルギリウス『牧歌』の翻訳とそれに想を得たヴァレリーの作『樹についての対話』を論の対象とするが、別稿が主題面に重点を置いて両作を比較する一方、本稿では形式的観点から考察を行う。
- 2) Virgile, *Bucoliques*, traduites par Paul Valéry. *Géorgiques*, traduites par Jacques Delille, Édition bilingue présentée et annotée par Florence Dupont, Gallimard, « folio classique », 2013 [1956, 1997].
- 3) 小川正廣『ウェルギリウス研究——ローマ詩人の創造』、京都大学学術出版会、1994年、13-15頁を参照。Cf. Theodor Haecker, *Vergil: Vater des Abendlandes*, Leipzig, Jakob Hegner, 1931 (*Virgil: Father of the West*, trans. by A. W. Wheen, London, Sheed & Ward, 1934); T. S. Eliot, « What is a Classic? », *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber, 1957, p. 53-71.
- 4) Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Michel Jarrety, 3 vol., Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche / La Pochothèque », 2016, tome III, p. 1405, p. 860. 以下、同書からの引用は *CE* の略号に続けて巻数・ページ数を付して示す。
- 5) 1943年10月25日、フランス学士院の総会においてヴァレリーはアカデミー・フランセーズを代表して演説を行う代わりに『樹についての対話』の一部を読み上げたが、その冒頭で次のように述べている。「ある事情により〔……〕私はしばらく前にウェルギリウスの『牧歌』に連れ戻されました（実のところもう長い間読み返すことはありませんでした）。そのようにして中学時代に戻った私は、ちょうど宿題を課された生徒のように、牧歌的対話という形式の気まぐれな作品を書いてみようという気になったのです。その一部をこれから読ませていただきます。ある〈樹〉の栄光に捧げられた、多少なりとも詩的なこの話は、ティテュルスとルクレティウスのあいだで交わされますが、両名には無断で名前を拝借しました。」Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, 2 vol., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, 1960, t. II, p. 1409.
- 6) Arbres / Dialogue / Accompagné de dix-huit images photographiques de Laure-Albin-Guillot, Bordeaux, Rousseau Frères, 1943. Cf. Michel Jarrety (*CE*, III, 638-639, 1403); « Introduction » par A. Roudinesco, dans Paul Valéry, *Traduction en vers des Bucoliques de Virgile*, Gallimard, 1956, p. 12.
- 7) 注1)を参照。
- 8) フランス国立図書館の総合目録 (Catalogue générale) および以下の文献を参照。*Œuvres de Virgile*, Édition Polyglotte, publiée sous la direction de J.-B. Monfalcon, M. D., Paris et Lyon, Cormon et Blanc, Libraires, 1838, « Notices bibliographiques sur les traductions de Virgile, en diverses langues », p. lxxxvij-lxxxviii, xc-xcj. *Virgil and His Translators*, edited by Susanna Braund and Zara Martirosova Torlone, Oxford University Press, 2018.
- 9) Maurice Bémol, *Paul Valéry*, Clermont-Ferrand, G. de Bussac, 1949, p. 411.
- 10) Jacques Duchesne-Guillemin, « Les dialogues de Paul Valéry », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1972, n° 24. p. 78 (p. 75-91).
- 11) 詳しくは注1)に記載した別稿を参照されたい。
- 12) 清水徹『ヴァレリー——知性と感性の相剋』、岩波新書、2010年。
- 13) Philippe Marty, « De “Ceci chante tout seul!” à “meditaris...” Paul Valéry et la traduction, Paul Valéry traducteur », *Bulletin des études valéryennes*, vol. 24, n° 74, 1997, p. 71 (p. 61-76).

- 14) なお冒頭の4-6のリズムに代えて6-4に句切る読み方 (Que fais-tu là, Tityre (6), amant de l'ombre (4)) も可能である。
- 15) Michel Jarrety, *CE*, III, 639.
- 16) *CE*, III, 639, note 2. ヴォージュラはその理由を次のように述べている。「なぜならアレクサンドランのリズムは通常の詩句 *vers communs* [=10音節詩句] のリズムよりもいっそう韻文を感じさせ、いわば他の詩句よりもゆったりと華々しく歩むためにいっそう目立つからである。」
 « Il faut éviter [*sic*] les vers dans la prose autant qu'il se peut, sur tout, les vers Alexandrins, et les vers communs, mais particulièrement les Alexandrins [...] parce que leur mesure sent plus le vers, que celle des vers communs, et que marchant, s'il faut ainsi dire, avec plus de train, et plus de pompe que les autres, ils se font plus remarquer. »
 (Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise* [1647], édition critique avec introduction et notes par Zygmunt Marzys, Droz, 2009, p. 281).
- 17) Cf. Beaujeu Claude-Marie, « Le rythme de l'alexandrin dans *Le Crève-cœur* d'Aragon », *L'Information Grammaticale*, n° 34, 1987, p. 46-48 ; Gérard Purnelle, « “Excusez-moi, monsieur” : Les alexandrins dans *La Nausée* », *Poétique*, n° 144, 2005, p. 457-479 ; Christelle Reggiani, « Romans en vers au XX^e siècle », *Poétique*, n° 165, 2011, p. 21-35 ; Jean-Michel Gouvard, « L'octosyllabe et le 16-syllabe dans *Le Roman inachevé* d'Aragon », *Poétique de l'octosyllabe*, études réunies par Danièle James-Raoul et Françoise Laurent, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 387-408.
- 18) この点については次の拙稿を参照されたい。「Valéry entre prose et vers : de “Paradoxe sur l'architecte” à “Orphée” », 『ステラ』第35号、2016年、209-229頁。
- 19) Paul Valéry, BnF manuscrit, NAF 19032, « Dialogue de l'Arbre », f^{os} 167bis-220.
- 20) 先述したように、10音節詩句の基本リズムは4-6 (6-4)、12音節詩句の基本リズムは6-6であるが、副次的な句切りとして前者は5-5、後者は4-4-4および8-4 / 4-8のリズムをもつ。Cf. Michèle Aquien, *La versification*, P.U.F., « Que sais-je ? », 1990, p. 28-31. Benoît de Cornulier, *Théorie du vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 98-110, 134-141, 156-174, 269-271.
- 21) 詳しくは注1)に記載した別稿を参照されたい。
- 22) 決定稿の詩句に対応するものが草稿にない印。行白があるわけではない。
- 23) 『樹についての対話』の引用にあたり、次の既訳を参考のうえ私訳を試みた。塚本昌則訳 (『ヴァレリー集成』第6巻、筑摩書房、2012年)、清水徹訳 (『エウパリノス・魂と舞踏・樹についての対話』、岩波文庫、2008年)、佐藤正彰訳 (『ヴァレリー全集』第3巻、筑摩書房、1967年)。
- 24) ヴァレリーはこの同音異義にちなんだ詩を書いている。アンドレ・ジッドの妻マドレーヌに捧げられた「あなたの至高の〈樞〉のために Pour votre Hêtre « suprême »」(*CE*, II, 847-848)。
- 25) 注1)を参照。
- 26) 「魂 *âme*」は語源的に「息 *souffle*」を意味し、ヴァレリーの詩でもしばしば「風」の意味を担う。Ex. « La moindre âme dans l'air vous fait toutes frémir » (« Fragments du Narcisse », v. 8)
- 27) 注1)を参照。
- 28) たとえば晩年の愛人ジャンヌ・ロヴィトンに送られた「タイプライター即興詩」。「Typewriting Machine Improvisation », *Corona & Coronilla*, Paris, Fallois, 2008, p. 150.

キーワード：翻訳、変奏、韻律、散文中の韻文、形式と主題

Abstract

Form and theme in Valéry's *Dialogue de l'Arbre*: from translation to variation of Virgil's *Eclogues*

Teiji TORIYAMA

Valéry's *Dialogue de l'Arbre* (*Dialogue of the Tree*) written in 1942, toward the very end of his life, has close relations with Virgil's *Eclogues* which Valéry translated at the same time. Not only the same character, Tityrus, but also a metrical similarity bring them together: In his translation of Virgil's poems, Valéry transposed the Latin hexameter into the French alexandrine unrhymed, while the *Dialogue*, under its appearance of prose, is largely made up of the blank verse of alexandrine. Thus, Valéry's *Dialogue* can be considered a variation of Virgil's *Eclogues* he is in the process of translating.

This article, analyzing Valéry's manuscripts, shows that the verse rhythm hidden in the prose is far from a purely accidental or spontaneous product, but it is more or less elaborated by a series of retouches. We also examine how this formal characteristic of "verse in prose" is connected with the *Dialogue*'s theme. The final scene where Lucretius, the other interlocutor, talks about a "meditation" of the tree while Tityrus qualifies him as an "arbre de paroles (tree of words)", offers us a seed for our conclusion: the Tree is not only a theme of the *Dialogue* but it also plays a significant role as a symbol of the metrical form and of the work itself. *Dialogue of the Tree* is, so to speak, a "tree of words" woven up in the rhythm of French alexandrine prosody.

Keywords: translation, variation, metrics, verse in prose, form-theme