

ジッドとヴァレリーの詩をめぐる交流(2) : ヴァレリーの「紡ぐ女」におけるジッドの影響

鳥山, 定嗣
神戸大学 : 非常勤講師

<https://doi.org/10.15017/1563577>

出版情報 : Stella. 34, pp.303-317, 2015-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :



ジッドとヴァレリーの詩をめぐる交流（2）

——ヴァレリーの「紡ぐ女」におけるジッドの影響——

鳥 山 定 嗣

はじめに

ポール・ヴァレリーとアンドレ・ジッドの詩をめぐる交流として、本稿ではヴァレリーの初期詩篇「紡ぐ女」を取り上げる。この詩の初出は1891年9月、ピエール・ルイス主宰の小雑誌『ラ・コンク』（第7号）であるが、それ以前にヴァレリーはジッドとルイス兩人に初稿の一部を送っている。まず同年6月、ジッド宛の手紙に「紡ぐ女」の冒頭1句を記し、数日後、詩の前半部を送って批評を仰ぐとともに、後半部をルイス宛の手紙に同封した¹⁾。まもなくジッドから賛辞のこもった批評を受けたヴァレリーは、それを踏まえて修正を施し、後半部も書き改めてルイスに送った改稿が『ラ・コンク』誌に掲載される運びとなる。「紡ぐ女」はその後、11月『政治文学対談』誌に、翌年2月『ラ・ワロニー』誌に再録される傍ら、ヴァレリーがジッドに贈った自筆詩集『彼の詩』（1892年）に数カ所異文を含む形で記される²⁾。さらに1900年刊『今日の詩人たち』（アドルフ・ヴァン・ブヴェール、ポール・レオトー共編）や1906-1907年刊『現代フランス詩人選集』（ジェラルド・ワルク編）といった同時代の詩のアンソロジーにも収録され、ヴァレリー自身の詩集『旧詩帖』（1920年初版）ではその巻頭を飾ることになる。「紡ぐ女」は「ナルシス語る」と並びヴァレリー初期の代表作と言うにふさわしい。なお、ジッドはヴァレリーの詩のなかでも殊に「紡ぐ女」を愛し、旧友の死後、自ら編纂した『フランス名詩選』（1949年）ではヴァレリーの詩11篇を収録し、その冒頭にこの詩を置いている。

「紡ぐ女」とジッドの関わりとして、まずこの詩の初稿がルイスよりも先にジッドに送られたことが注目される。ヴァレリーは1889年から1892年にかけて『ラ・コンク』誌をはじめとする雑誌に詩を発表したが、その前に友人宛ての手紙に初稿を同封することが多くあった。当初高校時代の旧友ギュスター

ヴ・フルマンがその相手であったが、1890年5月ピエール・ルイスと知り合ってから、この新たなパリの友人にヴァレリーは詩を送るようになる。その大きな理由のひとつは、1891年3月『ラ・コンク』誌を創刊したルイスがヴァレリーに詩を寄稿するよう強く促し、ヴァレリーの方も編集長ルイスを「霊的指導者 directeur spirituel」³⁾として信頼を置いていたからである。他方、1890年12月、ルイスを介して知り合ったジッドに対しては、「友愛の森」を献じたほか、「未来の真夜中」などの詩を送っていてもいるが、詩よりはむしろ散文（散文詩）の素描を手紙に織り交ぜることの方が多かった。こうした点で、『ラ・コンク』誌掲載を見越して書かれた「紡ぐ女」の初稿が、ルイスに先立ってジッドに送られたという事実は特筆に値することであり、何故そうであったのかという問いがおのずと提起される。

ヴァレリーが「紡ぐ女」の初稿を、他の詩篇と同様『ラ・コンク』誌編集長のルイスにではなく、もうひとりの友人ジッドに送ったのは何故か。6月18日付ジッド宛の手紙で「ルイスには見せないでください、仕上がってからしか駄目です」と述べていたヴァレリーは、この詩の制作過程をルイスには見せたくないのだろうか。ところが、その言に反して、ヴァレリーはその3日後、詩の後半部をルイスに送っている。「紡ぐ女」をまずジッドに送ったのはむしろ積極的な理由によるだろう。本稿では、この問いに答えるべく、「紡ぐ女」との関連が窺われるジッドの詩作に注目する。ジッドは若い頃少なからず詩を書きおり、少なくともそのうち2篇が「紡ぐ女」と関連があると思われる。1篇は、ジッドがルイスと互いの詩を書き共有したノート『僕らふたり』に記されたソネ「オムパレ」(1889年10月作)であり、もう1篇は1891年4月『ラ・コンク』誌第2号に掲載された「イデュメの夜」である。

本稿では、まず「紡ぐ女」に対するジッドの批評に注目し、ヴァレリーがジッドに送った初稿と『ラ・コンク』誌に掲載された版を比較しつつ、その間に介在したジッドの批評がヴァレリーにどのような改変を促したかという点を考察する。そのうえで、ジッドの詩2篇「オムパレ」と「イデュメの夜」を取り上げ、ヴァレリーの「紡ぐ女」との関連性を吟味する。

「紡ぐ女」に対するジッドの批評

1891年6月15日、ヴァレリーはジッド宛の手紙のなかで「眠りながら詩を

1行作りました」と述べつつ、「紡ぐ女」の冒頭詩句「ガラス窓の青のほとりに腰かけて、紡ぐ女は Assise la fileuse au bleu de la croisée」を告げ、18日、冒頭6詩節を書き送り、「もしお気に入るようであれば(???)続けます」「気に入らないところを教えてください」と批評を求めた⁴⁾。これに対してジッドは、23日、この詩を褒め、是非続けるよう鼓舞したうえ、友人の依頼に応えて細やかな助言を施した。まず、12音節詩句のなかに13音節の詩句《Une tige lente, où le vent étranger se pose》(第10行)が紛れ込んでいる点を指摘し、代名動詞《se pose》の代わりに自動詞《pose》にしてはどうかと提案する。それに対してヴァレリーはむしろ形容詞《lente》を省くという解決法を取り、さらにいくつか変更を加え《Une tige, où le vent vagabond se repose》という詩句に改めた。ジッドはまた次に掲げる第3詩節について――

[7] Plus pur est le Jardin maintenant sous la brise
De plus jeunes parfums le pré chaste s'arrose
Et des fleurs vastes ont apparu par surprise. (Lettre à Gide du 23 juin 1891)

いっそう清らかに園はいま微風のもと
いっそう若い香りに純潔な牧場は潤い
そして広大な花々が不意に現れた。

第7行詩句の語順を変えて《Le Jardin maintenant est plus pur sous la brise》としてはどうかと提案する⁵⁾。また第9行の形容詞《vastes》を名詞《fleurs》の前に置いてはどうか、その方が「切れ目が規則的になりすぎ」ず、「より驚きがある」と述べる。ジッドの訂正案はいずれも一語消去や語順変更にとどまる控えめなものだが、ヴァレリーは友人の助言を聞き入れて、とはいえそれをそのまま受け入れるのではなく、第3詩節を全面的に書き改めた。『ラ・コンク』誌に掲載されたテキストは次の通りである――

[7] L'âme des fleurs paraît plus vaste et primitive,
De plus jeunes parfums le val chaste s'arrose,
Et des lys ont pâli le Jardin de l'oisive. (*La Conque*, 1^{er} sept. 1891)

花々の魂はいっそう広々と原始的な姿を見せ、
いっそう若い香りに純潔な谷は潤い、
そして百合の花々に無為の女の園は色あせた。⁶⁾

『ラ・コンク』誌で「紡ぐ女」の全容（全25行のテルツァリーマ）を初めて知ったジッドは、10月17日付ヴァレリー宛の手紙で、「この上なく希少なエッセンスからなる」「洗練された」傑作と褒めたたえつつ、賛辞のなかにも留保を添え、第3行の「糸車」の音を表現する「いびきをかく ronfle」は「この黄昏と金色の囁きのなかで十分にソプラノだろうか」と疑問を呈した⁷⁾。が、この動詞についてヴァレリーの選択は揺るがない。

ジッドはさらに11月14日、高踏派の巨匠ジョゼ・マリア・ド・エレディアが、レニエと自分の居る前で「紡ぐ女」を朗読し、皆で称賛したことをヴァレリーに知らせたが、ここでもまた賛辞に終始せず彼等の評言を伝えている⁸⁾。第12行「その薔薇を、古い糸車に、華やかに捧げつつ *Dédiant, magnifique, au vieux rouet, sa rose*」がとりわけ称賛を浴びたが、第11行の「空しいお辞儀 *le salut vain*」について、この形容詞の「鼻母音のくすんだ」響きに彼等が難色を示したこと、エレディアは「空しい *vain*」の代わりに「明るい *clair*」もしくは「青い *bleu*」を提案し、自分としては「明るい」がいいと思うと述べる。ヴァレリーは結局「空しい」を残すが、この形容詞を名詞の前に置くか後に置くか逡巡しており、1891年6月ジッド宛の手紙および1892年『彼の詩』では「*le vain salut*」、1891年9月『ラ・コンク』誌および1900年『今日の詩人たち』では「*le salut vain*」というように二転三転したのち後者に決着した（前者の異文はジッドに送られたものに限られる）。なお、1891年夏に書かれたと推定される手書き草稿では、「*le vain salut*」と書いた後、形容詞を「*pur*」に変え、さらにそれも抹消し、名詞の後に「*lent*」と書き加えている⁹⁾。同草稿ではここで筆が止まっているが、その後詩人は再び形容詞を改めて「*le salut vain*」としたことになる。表面上は語順の変更にすぎないが、水面下では少なくともふたつ別の形容詞が選択肢にあったのであり、すでにこのような熟考を経ていたからこそヴァレリーはエレディアおよびジッドの批判によっても動かされることがなかったのだろう。

ところでヴァレリーの「紡ぐ女」の着想源として、ギュスターヴ・クールベの画《眠る糸紡ぎ女》(1853)が指摘されているが¹⁰⁾、第4詩節にはそれを匂わせる要素がある。第11-12行の冒頭に置かれた語「(身を)かがめる *Courbe*」と「捧げつつ *Dédiant*」に、画家 Courbet への秘かな「献辞」が読み取れるのである。詩人の意図したものかどうか確証はないが、ここに画家への目配せ

があるとすれば、みずからの薔薇（＝詩）を「華やかに捧げる」身振りを「空しいお辞儀」と形容するのは意味深長である。華やかさと空しさの両面価値、アンビヴァレンス
 «vain» の一語にはその天秤の一方を支える重みがあったとも言えよう。

「オムパレ」

先述のように、ジッドは「紡ぐ女」第3行の動詞「いびきをかく」について低音に過ぎるのではないかと指摘したが、その背景にはジッド自身の詩作が反映していると思われる。1888年春、アルザス学院で知り合ったピエール・ルイスとジッドは『僕らふたり』と題するノートに詩を書きあって共有したが、そのなかの1篇「オムパレ Omphale」（1889年10月）がそれである。20歳直前の作であり、ジッドにしては珍しくソネ形式で書かれている。ルイスによれば、これは当時ジッドが書いた「唯一のソネ」である¹¹⁾。

「オムパレ」はギリシア神話に登場するリュディアの女王。人を殺めたことから奴隷の身となったヘラクレスを買いとって仕えさせたが、後にこの英雄を解放し、その妻となった。一説には、怪力無双のヘラクレスに女装させ、自らの足下で羊毛を紡がせる一方、自身は彼の獅子の毛皮をまとめて棍棒を振り回したという女僕である。が、ジッドの「オムパレ」は自ら「糸車を回し」、ヘラクレスはその傍でまどろんでいる¹²⁾ ——

Hercule est étendu près d'Omphale ; il s'endort.
 Elle, tourne un rouet qui gémit, pleure, chante
 Son refrain murmurant dans sa main nonchalante,
 Berçant le fils d'Alcmène au bruit de ses accords.

Lui songe au lac Stymphale, aux forêts d'Érymanthe
 Au dragon d'Hespéris, gardien des pommes d'or.
 Il voit dans les lointains s'illuminer encor
 Pour des hydres nouveaux [*sic*], des flèches flamboyantes.

Alors il se raidit, tordant ses bras nerveux
 Oublieux un instant des honteuses paresse
 Comme pour déchirer un réseau de caresses

Mais, lui passant ses doigts câlins dans les cheveux

Omphale, d'une voix douce ainsi qu'une haleine :
 «Tiens donc mieux l'écheveau, tu m'embrouilles la laine.»

ヘラクレスはオムパレのそばに横たわり、眠り込む。
 彼女の回す糸車が呻き、泣き、歌い
 その囁くようなルフランが彼女のけだるい手のなかで、
 和音を奏でてアルクメネの息子を揺すっている。

彼は想う、ステュンファロス湖を、エリュマントスの森を
 黄金の林檎を見張るヘスペリスの竜のことを。
 新たに生まれるヒュドラのために燃えあがる弓矢が
 いまなお輝くのをはるか彼方に彼は見る。

そのとき彼の身は強張り、逞しい腕をよじる
 恥ずべき怠惰の数々を束の間忘れ
 愛撫の網の目を引き裂こうとするかのように

だが、彼の髪に甘ったれた指をやりながら
 オムパレは、吐息のように優しい声で、
 「ほら、ちゃんと紐を持って、糸が縫れるじゃない」

第2行、「オムパレ」が回す「糸車」の響きが「呻き、泣き、歌う」という3つの動詞によって描き分けられている。あたかもヘラクレスの苦痛を心地よさへと変えるかのような糸車の声の変容が[e-i-œ-ə-ā] (gémir, pleurer, chanter) という母音の転調を伴って表現されているが、ジッドはここに「ソプラノ」の声音を感じ取っていたのだろう。そしてオムパレ自身の「ルフラン」が鼻母音の揺りかご——*Son refrain murmurant dans sa main nonchalante, / Berçant le fils d'Alcmène* (第3-4行)——によって「アルクメネの息子」ヘラクレスを眠りに誘う。

一方、ヴァレリーの「紡ぐ女」冒頭では——

- [1] Assise la fileuse au bleu de la croisée
 Où le Jardin mélodieux se dodeline ;
 Le rouet ancien qui ronfle l'a grisée. (*La Conque*, 1^{er} sept. 1891)

ガラス窓の青のほとりに腰掛けて、紡ぐ女は

調べゆたかな園がゆらりゆらり揺れる窓辺、
昔の糸車のいびきに女はうっとりと夢うつつ。

第1-2行では流音 [l] の畳韻に [a-i-œ] 等の比較的「明るい」母音が並ぶ一方、第3行では [R] の畳韻に [u] や [ɔ̃] といった「暗い」あるいは「低い」と形容される母音が響く。「いびきをかく ronfle」に「ソプラノ」にそぐわない重さを覚えたジッドの耳は鋭く、第1詩節中、この [Rɔ̃] が最も低音である。が、これはおそらくヴァレリーの意図したものであり、[R] の頭韻、「暗い」母音・鼻母音および分音によって—— *Le rou-et anci-en qui ronfle l'agrísée* —— ゆっくり回転する「昔の糸車」の「いびき」のような摩擦音を表現したと思われる。糸車の声音を「ソプラノ」と感じるジッドに対し、ヴァレリーの方は眠りに誘うような低く重たい響きを思い描いていたのだろう。結局ヴァレリーは「いびきをかく」をそのまま残す。この語は前行の動詞「(頭が) 軽く揺れる *se dodeline*」とともに眠りの縁語であり、「紡ぐ女」が眠りに落ちる前に、彼女を取り巻く「庭」や「糸車」が眠たげな雰囲気醸し出しているのである。

ところで、ジッドとルイスの共有ノートに書かれた「オムパレ」をヴァレリーが知っていたかどうか定かではないが、推測の手立てはある。1890年11月24日——ヴァレリーがジッドと知り合う前——ルイスはヴァレリー宛の手紙で、『ラ・プリューム』誌主宰の「ソネ・コンクール」に言及し、ジッドが「彼の唯一のソネ」(すなわち「オムパレ」)を送るだろうと述べている¹³⁾。その後、ひと月足らずしてヴァレリーはモンペリエを訪れたジッドに初めて会う。当時ジッドは『アンドレ・ワルテルの手記』をちょうど書き上げた頃で、そのなかの一節をヴァレリーの前で朗読したが、その折にヴァレリーが「オムパレ」について尋ねたことも十分に考えられる。出会ってまもない頃、ヴァレリーがジッドの作品に対して示していた熱烈な関心から推し量れば¹⁴⁾、その「唯一のソネ」になんの反応も示さない方が不自然であろう。

いずれにせよ、ジッドの「オムパレ」とヴァレリーの「紡ぐ女」は糸紡ぎと眠りという主題によって結びつく。両詩篇を並べてみると、さらに他にも幾つか共通点が見出される。

ひとつは「甘えた *câlin, câline*」という形容詞である。ジッドのソネ第12行

では、オムパレがヘラクレスの「髪」を彼女の「甘えた指」でなでる。ヴァレリーの詩第4-5行では、「紡ぐ女」の「指」から「甘えた髪」(糸の暗喩)が逃れてゆく。両詩篇においてこの形容詞はそれぞれ別の名詞を修飾しているが、いずれも「髪」と「指」を結びつける働きをしている。しかも、両詩人はこの形容詞の配置に拘っている。ジッドはこの語を句切りの直後に置き、内的送り語として際立たせている (Mais, lui passant ses doigts // *câlins* dans les cheveux.)。ヴァレリーはこの形容詞を脚韻に配し、「se dodeline」および「s'incline」との押韻を響かせるとともに、それが修飾する「髪」の語を次行に送り(外的送り語)、驚きの効果を添えて強調する (Lasse, ayant bu l'azur, de filer la *câlène* // Chevelure, [...])。ただし、この顕著な類似には注意が必要である。というのも、1891年『ラ・コンク』誌版では「髪」を修飾する形容詞は「子羊の l'agneline」であり、それが「甘えた」に変わるのは1900年『今日の詩人たち』版以降だからである。それにより、結果的に「オムパレ」との類似が強まったわけだが、はたしてこの変更がジッドのソネに関連するものかどうか微妙である。「câlène」の選択はむしろこの形容詞を愛好したヴェルレーヌあるいはボードレールに由来するものかもしれない¹⁵⁾。

「オムパレ」と「紡ぐ女」はまた脚韻においても共鳴する。まず「怠惰 paresse / 愛撫 caresse」の脚韻。これは格別目新しい脚韻ではないが、ランボーの「風をとる女たち」——出会ってまもない頃、ジッドがヴァレリーに教えた詩であり、彼らの友情の出発点となった——にも見られる点は注意を引く。ジッドのソネ(第10-11行)ではヘラクレスの「恥ずべき怠惰 des honteuses paresses」とオムパレの「愛撫の網 un réseau de caresses」が、ヴァレリーの詩(第6詩節)では「天使的な怠惰 une paresse / Angélique」と「愛撫のまにまに au gré de la caresse」が、脚韻の響きによって呼応する。

さらに「吐息 haleine / 羊毛 la laine」の脚韻も共通する。糸紡ぎを主題とする両詩篇は、結語に「羊毛」の語を置くとともに、このきわめて豊かな脚韻によって詩を締めくくる。ジッドの詩ではオムパレの囁く声の優しさを引き立てる「吐息」の比喩と彼女の紡ぐ「羊毛」が、ヴァレリーの詩では眠る女に香りを送る「薔薇の吐息」と「羊毛」が、それぞれ音と意味を響かせる。

ジッドとヴァレリーはともに20歳頃、糸紡ぎと眠りを主題として古代の女性を詠ったが、両詩篇の趣はむしろかなり異なると言わなければならない。一方

は「オムパレとヘラクレス」の神話に基づき¹⁶⁾、怪力無双の男が女の言いなりになってまどろむという倒錯した主題を選び¹⁷⁾、他方は「古代の紡ぐ女」¹⁸⁾を女性一色の雰囲気のなか、男女のカップルではなく単独で描き出した（女性韻のみからなる脚韻は男性的なものの排除を象徴的に示すだろう）。

「イデュメの夜」

ヴァレリーの「紡ぐ女」はまたジッドのもう1篇の詩「イデュメの夜」と関連がある。1891年4月『ラ・コンク』誌第2号に掲載されたこの詩はジッドが初めて本名で公表したものだが、雑誌掲載に先立ち、ジッドはヴァレリー宛の手紙（同年3月1日付）に「祈りの夜」と題する初稿を送っている¹⁹⁾。「イデュメの夜」は12音節詩句62行からなり、1人称による語りの部分と3人称によるト書き部分（字下げされたイタリック体）に分かれる。初稿「祈りの夜」には『ラ・コンク』誌版からは削除される冒頭10行弱を含むうえ、句読点以外の異文が幾つか見られる²⁰⁾。

ヴァレリーの「紡ぐ女」とジッドの「イデュメの夜」は、まず象徴派風の夢幻的で物憂い雰囲気を共有する。「イデュメの夜」には「夢 *rêve*」の語が5回用いられ、「幻影 *vision*」[6]²¹⁾や「亡霊 *spectre*」[8]などの語とともに幻想的な空気が漂う。なお、初稿「祈りの夜」にのみ含まれる冒頭部分は「私の魂はまどろんでいた」と始まり、「あの女、イデュメの夜の白い天使」が「空と彼の間に現れる」とト書きが続いていた。ヴァレリーの「紡ぐ女」では、まどろむのは女自身であり、それを見る「私」は現れないが、夢幻的な雰囲気のなか女の姿が現れるという点は共通する。また、「イデュメの夜」は夜明け前、「紡ぐ女」は夕暮れと時は異なるが、前者の「欺く花」あるいは「^{キマイラ}幻」[61]が夜明けとともに消え去るのと同様、「紡ぐ女」もあたかも「窓ガラスの青」のスクリーンに映った幻影でしかなかったかのように日没とともに「消え」る。

両詩篇はまた「青 *bleu*」および「蒼・蒼空 *azur*」という象徴派好みの色彩と語彙によって親和する。「イデュメの夜」はその題名をマラルメの「詩の贈り物」冒頭句「私はイデュメの夜の子供をお前に届ける！」に負い、その第1行前半句「蒼空は悲しんだ」をマラルメの「あらわれ」第1行前半句「月は悲しんでいた」から取っているが、「蒼・蒼空」(5度)および「青」(3度)の多用にもマラルメの影響が色濃くみられる。特に「永遠なる蒼空の孤独な倦怠」[30]

の詩句はマラルメ「蒼空」の冒頭句「永遠なる蒼空の晴朗な皮肉」および第4詩節「いとしき倦怠」を、また「イデュメの夜」最終行の反復「私は独り！ 私は独り！」は「蒼空」最終行の連呼を想起させる。両者はまた「穴 trou」のイメージを共有するが、これは「イデュメの夜」を「アンドレ・ワルテルの手記」と結びつけるものでもある²²⁾。他方、「紡ぐ女」の主な色調も「ガラス窓の青」であり、空の「蒼」（第2・7詩節）である。もっとも一方は、夜空の紺青であり、他方は日中の青空であるが、両者ともその色が消えてゆく過程をうたう。

さらに「花」と「茎」のイメージも両詩篇に共通する。「女」を「花」に譬えるほど月並みなことはないが、そこに「空」のイメージが加わる点が注目される。「イデュメの夜」では白みはじめる夜明けに「空の蒼は色あせ」[37, 44], 「夢の幻の花々はしおれ」[45], 「悲しい花」と呼びかけられる女の幻も「そのよろめく茎の上でしおれる」[37-38]。「紡ぐ女」では、「これほど多くの花々のうしろに空の蒼が身をひそめる」（第7詩節）。一方では、「蒼空」が「花」のように色あせるのに対し、他方では夕映えの薔薇色の背後に身をひそめるという違いはあるが、両者とも「蒼空」と「花」が結びつく。

両詩篇はまた「ガラス窓 croisée」のモチーフを共有する。「イデュメの夜」には「窓 fenêtre」の語も現れ、「窓」を通して此岸から彼岸に臨むという構図は、「天使」のモチーフや《croisées / rosées》の脚韻²³⁾などとともに、マラルメの「窓」を想起させる。そこには「窓に自分の姿を映す」イメージがあったが、ジッドの「イデュメの夜」とヴァレリーの「紡ぐ女」には、「窓」を境に同じ仕草が交わされるという対称的な構図が見て取れる。「イデュメの夜」では、「窓に向かって身を傾ける」私の仕草 [10] と「私に向かって身を傾ける」女の仕草 [11] がまさしく鏡像関係のように対応する。（「すでに」および「二度」という表現の反復 [10-13] も、この対称性をさらに印象づける。）「紡ぐ女」でも、糸を紡ぎながら「小さな頭をこっくりこっくり」させる女の仕草（第2詩節）に、庭の花の仕草（第4詩節）が応えるように見える。風を受けて「たわむ」「茎」はさながら「薔薇」の頭を「糸車」に「捧げて」お辞儀をするかのようであり、「紡ぐ女」のうたた寝と「薔薇」のお辞儀が「窓」を通して照応する。

両詩篇にはその他にも、「天使」「星」「微笑」「神秘的な」「漠然とした・おぼ

ろげな」などの共通語彙が見られる。

ジッドの「イデュメの夜」とヴァレリーの「紡ぐ女」にはさらに形式面においても顕著な類似が見出される。「イデュメの夜」の次の一節では――

- [31] Ah ! cesse de *pencher* tes *sourires*, ah ! cesse
 De *sourire*, – j'ai peur de frôler ta *caresse*
 Et que mon cœur se pâme ; ah ! cesse de *pencher*
 Vers mon front tes cheveux où l'azur étranger (*La Conque*, 1^{er} avril 1891)

「ah ! cesse de +不定法」の表現を3度(«pencher»と«sourire(s)»を2度)繰り返すなかに«caresse»を加え, [ɛs]の音の連鎖によって畳みかける調子を生み出している。一方「紡ぐ女」第6詩節にも同種の音韻効果が見られる――

- [16] Le songe se dévide avec une *paresse*
 Angélique, et sans *cesse* au fuseau doux, *crédule*
 La chevelure *ondule* au gré de la *caresse*... (*La Conque*, 1^{er} sept. 1891)

«paresse»と«caresse»(さらに前節の«se tresse»)の押韻に加え, 第17行の半句末に置かれた«cesse»も同じ[ɛs]の音を響かせ, いわゆる rime batelée を形成する。さらに同じ手法がもう一度, 次節と脚韻を構成する«crédule»および次行半句の«ondule»の押韻にも用いられている。両詩篇は[ɛs]の音の連続を共有するうえ, 「イデュメの夜」は同一表現の反復によって, 「紡ぐ女」は脚韻の重層化によって, とともに途切れなく連鎖する流れを生み出している。

最後に, ヴァレリー宛の手紙に添えられた「祈りの夜」は『ラ・コンク』誌版からは削除される冒頭部分を含むことにより, 「紡ぐ女」とさらなる類似点を有する。「紡ぐ女」は, 冒頭詩句の後半句(«au bleu de la croisée»)を最終詩句の前半句に繰り返すことによって, 脚韻の連鎖(aba/bcb/cdc...)を特徴とするテルツァリーマの詩型に円環的な構造が付与されている。他方, 「祈りの夜」にも円環構造が見出されるが, それは反復句ではなく脚韻によるものである。冒頭4行の脚韻(«prière / lumière / prière / prier»)に最終4行の脚韻(«relier / prière / chimère / prier»)が呼応し, いわば両手^{ルフラン}を合わせる仕草を象徴するかのよう^に, 「祈り」と「祈る」の響きによって詩の円環が閉ざされる。

結 語

ヴァレリーの「紡ぐ女」におけるジッドの影響は、本稿で見たようにさまざまな面に及ぶ。まず、ジッドによる批評は実際にヴァレリーの詩に改変を促した。さらに、「紡ぐ女」にはジッドの詩2篇「オムパレ」および「イデュメの夜」の影響が窺われる。

ジッドの詩2篇をヴァレリーの詩に照らして比較すれば、糸紡ぎと眠りという主題の面では「オムパレ」と「紡ぐ女」が相接近する。他方、詩の形式面および全体の雰囲気としては、高踏派風のソネ（エレディアのヘラクレスを詠った連作ソネを思わせる）「オムパレ」よりも、マラルメの影が色濃い象徴派的な「イデュメの夜」の方が、ヴァレリーの「紡ぐ女」に近い。また「オムパレ」が古典的なアレクサンドランからなるのに対し、「イデュメの夜」と「紡ぐ女」は古典的な詩句のなかに句切りを揺るがせる象徴派風の詩句を含んでいる。

ジッドは「オムパレ」においてソネを、ヴァレリーは「紡ぐ女」においてテルツァリーマを採用したが、両者ともその詩型による作例は他になく、未だ自ら選び取ったものではない形式のなかで詩作する段階にあった。非古典的な詩句を含みつつも12音節詩句を連ねる「イデュメの夜」についても同様のことが言える。ジッドはまもなく『散策』（1891年12月『ラ・コンク』誌）や『アンドレ・ワルテルの詩』（1892年）において自由詩の方向に進むが、1891年初頭までは未だ定型の枠内で詩作していた。ヴァレリーの方も、1891年当時は象徴主義的風土のなかで詩作しており、「紡ぐ女」をはじめ沈黙期以前の初期詩篇には象徴派詩人たちがものした非古典的な詩句が散見されるが、それらは『若きパルク』以降の後年の作には決して見られないものである。要するに、本稿で取り上げたジッドとヴァレリーの詩は、両人がそれぞれ自己の作風を確立する以前の習作であり、そこには既存の型の遵守と先行作品からの借用が見られるとともに、両作家の後年の作品（たとえば『テセウス』や『若きパルク』）に通じる主題も見出される。

改めて本稿のはじめに提起した問い——何故ヴァレリーは「紡ぐ女」をルイスよりも先にジッドに送ったのか——に立ち戻ってみれば、おそらくそれはこの詩がジッドの詩「オムパレ」や「イデュメの夜」と深い関わりをもつからに相違なく、それらに対する応答という意味合いを含むからであると思われる。なお、本稿ではヴァレリーの詩におけるジッドの影響のみを論じたが、両者の

関係は一方的ではなく、相互に作用しあっている。たとえば、ジッドの「イデュメの夜」は『ラ・コンク』誌創刊号に掲載されたヴァレリーの「ナルシス語る」とも関係が深く、それに対する返歌と見ることもできる。「ナルシス語る」「イデュメの夜」「紡ぐ女」の生成過程には、両詩人の相互交流が見て取れるのである。この点についてはいずれ稿を改めて論ずることとしたい。

註

- 1) André GIDE - Paul VALÉRY, *Correspondance 1890-1942*, nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter FAWCETT, Paris : Gallimard, 2009 (以下 *Corr. G/V* と略記), pp. 117 et 127-128 (引用の際は、旧版 éd. Robert MALLET, 1955 にもとづく邦訳『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年を参照のうえ拙訳) ; André GIDE - Pierre LOUÏS - Paul VALÉRY, *Correspondances à trois voix 1888-1920*, éd. Peter FAWCETT et Pascal MERCIER, Paris : Gallimard, 2004 (以下 *Corr. G/L/V* と略記), p. 476. なお、ルイスに送られた手稿はピエール＝オリヴィエ・ワルゼルが紹介したテキストと同一と思われるが、『ラ・コンク』誌に掲載されたものとは大幅に異なる (voir Pierre-Olivier WALZER, *La Poésie de Valéry*, Genève : Pierre Cailler, 1953, p. 174)。
- 2) Henri MONDOR, *Les premiers temps d'une amitié : André Gide et Paul Valéry*, Monaco : Éditions du Rocher, 1947, pp. 110-111.
- 3) 1891年1月31日付ジッド宛の手紙 (*Corr. G/V*, p. 54) を参照。
- 4) *Ibid.*, pp. 117 et 127-128.
- 5) ジッドはさらに4日後ヴァレリーに送った手紙 (*ibid.*, p. 133) でも、アンリ・ド・レニエが「紡ぐ女」を高く評価していると告げるとともに、この点にかんしてレニエもまた自分と同意見であることを伝えている。
- 6) 1900年『今日の詩人たち』収録の際、第3詩節はさらに改変される——«Un arbuste et l'air pur font une source vive / Qui, suspendue au jour, délicieuse arrose / De ses pertes de fleur le jardin de l'oisive.» (なお『旧詩帖』版では複数形 fleurs となる。)
- 7) *Corr. G/V*, p. 175. ジッドは同じ趣旨のことをルイス宛の手紙 (*Corr. G/L/V*, p. 520) にも述べている。
- 8) *Corr. G/V*, pp. 181-182.
- 9) フランス国立図書館所蔵の草稿—— Paul VALÉRY, «Vers anciens. II», Bibliothèque nationale de France, Mss., Naf. 19002, f° 23.
- 10) Jean DUBU, «Valéry et Courbet : Origine de "La Fileuse"», *Revue d'Histoire*

littéraire de la France, 65^e année, n° 2, avril-juin 1965, pp. 239-243.

- 11) 1890 年 11 月 24 日付ヴァレリー宛の手紙 (*Corr. G/L/V*, p. 346) を参照。もっとも、ジッドが「オムパレ」以前にソネを書いた可能性は十分にあり、その後もソネを作ったかもしれないが、おそらくこれはジッドが残した唯一のソネと思われる。
- 12) André GIDE [et Alecos FASSIANOS], *Omphale*, Fontfroide : Éd. Fata Morgana, coll. « A Bastiano », 2013. このデッサン入り豪華初版 (30 部限定) のテキストと『僕らふたり』所収の自筆稿 (パリ大学附属ジャック・ドゥーセ文庫蔵) との異同 (後者では第 3 行末 « nonchalante » の綴りミスのほか、第 10 行末尾に読点を付す) について、吉井亮雄先生よりご教示賜った。また、「オムパレ」が初掲載された『三声による往復書簡集』の「付録」(*Corr. G/L/V*, pp. 1597-1598) には句読点の異同が少なからず認められる (vv. 2, 5, 8, 9, 11, 12)。なお、フランス語原文に続く日本語訳は拙訳による。
- 13) *Corr. G/L/V*, p. 346. ジッドが実際に『ラ・プリューム』誌に「オムパレ」を送ったかどうか不明だが、その後いっさい話題にならないところから送らなかった蓋然性が高い。なお、ヴァレリーは「若い司祭」と「暴行」を、ルイスは「アルベール・メラの「偶像」のための最後のソネ」を投稿した (cf. *ibid.*, p. 389, n. 2)。
- 14) たとえば 1891 年 1 月 31 日付ジッド宛の手紙 (*Corr. G/V*, 56) を参照。
- 15) ヴアレリーが 1888 年頃から使い始め、気に入った詩を集めた「黒い模造皮革の表紙のノート」にヴェルレーヌの『女友達』(ソネ 6 篇) が見られるが、それらは脚韻を女性韻のみで構成するという点で「紡ぐ女」と共通するうえ、そのなかの一篇「友愛ノ沈黙ノ中 Per Amica Silentia」に « câline / Adeline » の押韻が見られる (この脚韻はボードレール「孤独な男の酒」にもある)。他に、ボードレールの「賭博」や「宝石」、ヴェルレーヌ『土星人の詩』所収の「誓願」や「セレナード」、『叡智』第 III 部第 8 歌・第 9 歌などに « câlin(e) » の語が用いられている。なお、ヴァレリーがこの形容詞を用いた例は、管見の及ぶかぎり「紡ぐ女」以外にはない。
- 16) ヴィクトル・ユゴーの詩「オムパレの糸車」をはじめ、テオドル・ド・バンヴィル、ジョゼ・マリア・ド・エレディア、アンリ・ド・レニエなどの詩や、上述のユゴーの詩に着想を得たサン＝サーンスの交響詩「オムパレの糸車」(1871 年、作品 31) などがある。なお、ピエール・ルイスは 1890 年 9 月 16 日付ジッド宛の手紙 (*Corr. G/L/V*, p. 288) で、このサン＝サーンスの音楽の一節 (まどろむヘラクレスをオーボエが嘲笑する部分) の楽譜を記し、「オムパレ」の似顔絵まで添えて、「何もしない」友人を「嘲弄」しようとしている。
- 17) ジッドの作品には往々にして自伝的な要素が含まれるが、19 歳の作における「オムパレ」と「ヘラクレス」の関係にも、たとえば母親とジッド自身の関係を読み取ることが許されるだろうか。なお、ジッドは 77 歳の作『テセウス』(1946) のなかで、ペイリトオスに、「重要なのは、どんな女によっても、ヘラクレスがオムパレの腕のなかでされたように、骨抜きにされてはならぬということだ」と言わせている。André GIDE, *Thésée*, in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, 2 vol.,

- éd. Pierre MASSON, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, p. 990, およびクロード・マルタン『アンドレ・ジッド』(吉井亮雄訳), 九州大学出版会, 2003 年, 198 頁を参照。
- 18) 『ラ・コンク』誌版では「le Jardin」が大文字であり, ルイスに送られた初稿には「古代のエデン Antique Heden」や「昔日の糸紡ぎ女 la fileuse ancienne」という表現が見られる。またジッド宛の手紙(Corr. G/V, p. 176)でヴァレリーは「紡ぐ女」を「僕のかわいいプリミティブな女 ma petite femme primitive」と呼んでいる。
- 19) Corr. G/V, pp. 70-72.
- 20) 句読点以外の異文を含む行数は vv. 6, 11, 14, 19, 27, 30, 40, 52, 60, 61. なお, Corr. G/V の旧版(éd. R. MALLET, pp. 59-60)と新版でも異同が見られる(vv. 19 et 30)。
- 21) 以下, 「イデユメの夜」の詩行数を括弧内の数字で示す。
- 22) 「イデユメの夜」第 20-22 行(«Je sais trop le néant que recèle ton voile. / Ton pâle regard n'est malgré tout son sourire / Qu'un trou dans le brouillard où brûle un jour d'étoile»)は『アンドレ・ワルテルの手記』の「悪夢」の一節«Sous la robe, il n'y avait rien ; c'était noir, noir comme un trou»を想起させる(André GIDE, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, éd. Claude MARTIN, Paris : Gallimard, coll. «Poésie», 1986 [1952], p. 157)。また, 「イデユメの夜」の「白い天使」にジッドの従姉にして未来の妻マドレーヌ・ロンドーの姿が重ねられるかもしれない。この点については, 邦訳『ジッド=ヴァレリー往復書簡』第 1 巻, 46 頁, 注 12 を参照。
- 23) 「イデユメの夜」は一見すると, 1 人称の語りの部分は韻文, 3 人称のト書き部分は散文と区別されているように見えるが, 後者のなかにも一部韻文が見られる。第 41-43 行のト書き部分はいずれも 12 音節詩句であり, 殊に後半 2 行は古典的なアレクサンドランで«croisées / rosées»の押韻まである。