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

ヴァレリー「ナルシス語る」の二つの版 : 『ラ・コンク』誌版(1891)と『旧詩帖』版(1920)

鳥山, 定嗣
神戸大学 : 非常勤講師

https://hdl.handle.net/2324/1564256

出版情報：仏文研究. 46, pp.91-123, 2015-10-31. 京都大学フランス語学フランス文学研究室
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

ヴァレリー「ナルシス語る」の二つの版

——『ラ・コンク』誌版(1891)と『旧詩帖』版(1920)——

鳥山　定嗣

はじめに

「ナルシス」という神話的形象は、ポール・ヴァレリーの生涯において第一級の重要性を有した。1941年マルセイユで行った講演で詩人みずからこの主題を「一種の詩的自伝」と称したように[1]、18歳で「ナルシス語る」と題するソネを書き出してから、74歳で世を去る前に散文詩「天使」に最後の手を加えるまで、「ナルシス」はまさしくヴァレリー終生の主題であった。「テスト氏」や「若きパルク」といったヴァレリーの主要作中人物はみな、清水徹の表現を借りれば、「ナルシスの親族」であり、「ポール・ヴァレリーの文学的生涯は《ナルシス》形象の反復に他ならない」と言われるほどである[2]。

ヴァレリーのナルシス詩篇群は、まずソネ形式から始まった。今日「ナルシス語る」と題するソネが3篇知られているが、そのうち2篇には「1890年9月28日」作の付記がある。その後の変遷を略述すれば、まずソネを約4倍の長さに発展させた同題名の詩が1891年3月『ラ・コンク』誌に掲載される。その後、いわゆる「沈黙期」をはさんで、これに手を加えた改稿が1920年『旧詩帖』に収録される一方、同じ主題に基づく新たな変奏ともいうべき「ナルシス断章」が『魅惑』の一品となる(1922年初版では第I部のみ、1926年再版で第II部第III部を追加)。「断章」擱筆後、「語る」初稿と改稿および「断章」をまとめた小冊子『ナルシス』(1926年)および『ナルシスのための習作』(1927年)が刊行され、さらに1938年には、ジェルメーヌ・タイユフェールの音楽のために「ナルシス交声曲」が書かれる。また、作品の母胎ともいうべき作家の想像界において、この神話的形象はより一層の広がりと奥行きをもっていた[3]。1890年から1894年頃まで、ヴァレリーは『ラ・コンク』誌に発表した「ナルシス語る」を改鋳し、それを交響楽的な形式を有する作品に発展させようと試みていたが、「ナルシス、古典的様式による田園交響曲」と題する楽章形式の素案や「葬いの微笑」と題する草稿群からその概要がうかがわれる。また『魅惑』の「ナルシス断章」についても、その最後を締めくくる「ナルシス終曲」の素描が残っている。他方、1894年ごろから生涯にわたって書き綴られた『カイエ』には、詩のナルシスとはまったく異なり、矛盾さえする「ナルシス形而上学」が綴られている[4]。

ヴァレリーにおいて最大限の重要性をもつ「ナルシス」の主題については研究も充実しており、

特に『魅惑』の「ナルシス断章」については論考に加えて草稿研究も豊富である。それに比べると『旧詩帖』の「ナルシス語る」に関する読解・研究はそれほど多くなく、『ラ・コンク』誌版の初稿はさらに看過されるきらいがある。

「ナルシス語る」にはまた、読解および評価にバイアスがかかりやすいという問題がある。というのも、この「旧詩篇」は新しい詩との比較という観点から読まれることが多いからである。「語る」と「断章」を比較すれば、前者から後者への進化発展を読みとるのが一般的で、新作を積極的に評価する反面、旧作に対する目は厳しくならざるをえない[5]。

さらに問題なのは、「語る」を「断章」と比較する観点からは、「語る」自体に含まれる差異がしばしば捨象されてしまうことである。『ラ・コンク』誌版初稿と『旧詩帖』版改稿は往々にして区別されず、あたかも同じ「初期詩篇」であるかのような扱いを受けているが、これにはヴァレリー自身の責任もある。先述した1941年の講演で、ヴァレリーは1890年代当時を回想しつつ「ナルシス語る」を朗読するが、その際『ラ・コンク』誌版ではなく『旧詩帖』の版に依拠しているのである。単に初稿が手元になかったためか、あるいは後年の詩人による作為とみなすべきか判断しかねるが、初稿（1891年）と改稿（1920年）は題名こそ同じであれ、内容的にも形式的にもかなり異なる部分があり、同一視しうるようなものでは到底ない[6]。両者の間には約30年の歳月が経過しており、時間的な隔たりだけを問題とすれば、「語る」の初稿と改稿の方が「語る」改稿と「断章」よりもはるかに大きな開きがある。F・ド・リュシーの草稿研究によれば、ヴァレリーが「語る」を改稿し始めたのは1913年、旧作から新作への「突然変異」ともいうべき現象が生じたのは1917年8月末から9月初めであった[7]。両詩篇の制作年代の差は5年足らずであり、実際には旧作と新作の推敲・制作が同時期に並行してなされた可能性もあるだろう。

とはいえ、『ラ・コンク』誌版と『旧詩帖』版の相違に注目した研究がないわけではない。ヴァレリーの初期詩篇に早くから関心を寄せたC・ホワイティング（1960年）は、「語る」の初稿と改稿および「断章」を比較して「初稿の弱点と長所」を見定めようとしてはいる。が、その分析は説得的とは言いがたい[8]。また、S・ナッシュ（1983年）は、『旧詩帖』における初期詩篇の改変という問題意識から出発しながらも、「象徴主義」と「自然主義」、外界に背を向ける自己凝視と外界に開かれた自己と自然の調和という対立項を設定して論を展開しており、「ナルシス語る」の改稿の要点を、前者（象徴主義的反自然）から後者（自然との一体化）への方向転換にあると結論づけている[9]。が、こうした解釈の理論的な枠組みは、実際に改変のありようを精密に分析した結果というよりはむしろ、それに先立って解釈の方向性を定めてしまっているように思われる。われわれがナッシュと共有するのは、その出発点にある問題意識、すなわち『旧詩帖』における初期詩篇の改変に「過去の変形」を読み取ろうとする批評的眼差しだけである。

本稿ではそれゆえ「ナルシス語る」の改変に注目し、若書きの作を後年詩人がどのように改稿したか――初期詩篇にどのような仮面をかぶせたか――、その具体的なありようを詩の内容と形式の両面から明らかにすることを目指す。比較対象として、『ラ・コンク』誌に掲載された初稿と『旧詩帖』版「語る」の最終稿を選ぶ。「語る」の最終稿をどの版とするかは意見が分かれるかもしれないが、本稿ではプレイヤード版『作品集』に再録された版をその最終形態とみなすことにす

る[10]。「ナルシス語る」は1891年『ラ・コンク』誌に掲載された後、『今日の詩人』(1900年)や『現代フランス詩人詞華集』(1906年)といった同時代の詩のアンソロジーにも再録され、1920年に『旧詩帖』初版に収められた。『ラ・コンク』誌版初稿と『旧詩帖』版最終稿の間には少なからず異文が存在するが、前者の異文として『今日の詩人』に収録されたヴァージョン、後者の異文として『旧詩帖』初版のヴァージョンを随時参照する。

題名は初稿改稿ともに「ナルシス語る」、詩句の総行数は初稿53行、改稿58行である。

以下、「ナルシス語る」の初稿と最終稿の原文および拙訳[11]を掲げたのち、前者から後者への改変を分析することにしたい。なお、「ナルシス語る」の読解における最大の難点のひとつであり、これまでさまざまな解釈を呼んできた「笛(フルート)」の語については、ひとつのまとまった分量の考察となるため本稿の補足として扱うことにした。

初稿(1891年3月『ラ・コンク』誌)[12]

NARCISSE PARLE	ナルシス語る
NARCISSAE PLACANDIS MANIBUS	ナルキッサの霊を鎮めるために
1 Ô frères, tristes lys, je languis de beauté	おお 似たものよ！ 悲しき百合よ、私は美に恋い焦がれる
2 Pour m'être désiré dans votre nudité	一糸まとわぬ君らのなかでわれとわが身を欲したために
3 Et, vers vous, Nymphes ! nymphes, nymphes des [fontaines	そして、ナンフ！ ナンフ、泉のナンフたちよ、君らの方へ
4 Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines	私はまったき静寂にむなしい涙を捧げにきた
5 Car les hymnes du soleil s'en vont !... C'est le soir.	太陽の讃歌が去り行くからには！ ..... 時は夕べ。
6 J'entends les herbes d'or grandir dans l'ombre sainte	聖なる闇のなか金の草の伸びる音がする
7 Et la lune perfide élève son miroir	そして月は不実にもその鏡を掲げる
8 Si la fontaine claire est par la nuit éteinte !	明るく澄んだ泉が夜闇に消えてしまっても！
9 Ainsi, dans ces roseaux harmonieux, jeté	それゆえ、この相和(あいわ)する葦の茂みに、身を投げて
10 Je languis, ô saphir, par ma triste beauté,	私は、おお蒼玉(サファイア)、わが悲しき美に恋い焦がれる、
11 Saphir antique et fontaine magicienne	古代の蒼玉(サファイア)にして魔法の泉よ
12 Où j'oubliai le rire de l'heure ancienne !	そこで私はかつての時の笑いを忘れた！
13 Que je déplore ton éclat fatal et pur,	君の清き宿命の輝きをなんと嘆くことか、
14 Source funeste à mes larmes prédestinée,	私の涙へと定められた不吉な泉よ、
15 Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur	死をまぬがれぬ紺碧(あお)のなかに私の目は汲み取った
16 Mon image de fleurs humides couronnée...	濡れた花々の冠をいただく私の姿を .....

17	Hélas ! l'Image est douce et les pleurs éternels !...	ああ！ その〈姿〉の優美なこと、涙は尽きず！ .....
18	À travers ces bois bleus et ces lys fraternels	この青い森とこの親しい百合の間からさしこむ
19	Une lumière ondule encor, pâle améthyste	光がなおも揺らめいて、淡い紫水晶よ
20	Assez pour deviner là-bas le *Fiancé*	かなたに〈フィアンセ〉の姿がほのかに見える
21	Dans ton miroir dont m'attire la lueur triste,	その君の鏡の悲しい微光(ひかり)が私を惹きつける、
22	Pâle améthyste ! ô miroir du songe insensé !	淡い紫水晶！ おお 気の触れた夢の鏡よ！
23	Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée	ここに水のなかに月と露とのわが肉体がある
24	Dont bleuit la fontaine ironique et rusée ;	皮肉で狡猾な泉もそれに青くなっている。
25	Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs...	ここにわが銀の腕がある、その仕草の清らかなこと .....
26	Mes lentes mains dans l'or adorable se lassent	私の手はゆっくりと輝く金のなかにくたびれつつ
27	D'appeler ce captif que les feuilles enlacent,	葉の絡みつくこの囚はれの身を呼びまねく、
28	Et je clame aux échos le nom des dieux obscurs !	そして私は木霊へと名もない神々の名をさけぶ！
29	Adieu, reflet perdu sous l'onde calme et close,	さらば、閉ざされ静まった波の下に消える反映よ、
30	Narcisse, l'heure ultime est un tendre parfum	ナルシスよ、最期の時は甘美な香りのように
31	Au cœur suave. Effeuille aux mânes du défunt	うっとりと心にしみる。亡き人の霊(たましい)に
32	Sur ce glauque tombeau la funérale rose.	この深緑の墓の上に葬(とぶら)いの薔薇を撒け。
33	Sois, ma lèvre, la rose effeuillant son baiser	わが唇よ、おのが接吻を散らす薔薇となれ
34	Pour que le spectre dorme[13] en son rêve apaisé,	幻が安らかな夢のなか眠りにつくように、
35	Car la Nuit parle à demi-voix seule et lointaine	〈夜〉も声をひそめて独りはるか遠くから
36	Aux calices pleins d'ombre pâle et si légers,	淡い影をたたえた軽やかな夢(うてな)に語りかける、
37	Mais la lune s'amuse aux myrtes allongés.	一方、月は身を伸べた銀梅花(ミルト)の木に戯れる。
38	Je t'adore, sous ces myrtes, ô l'incertaine !	私はおまえを愛おしむ、この銀梅花の下で、おお 不確かな！
39	Chair pour la solitude éclose tristement	肉体よ、孤独のために悲しくも花開いたその身は
40	Qui se mire dans le miroir au bois dormant,	眠れる森の鏡に映る自分の姿に見とれる、
41	Ô chair d'adolescent et de princesse douce !	おお 青年と優美な姫の肉体よ！
42	L'heure menteuse est molle au rêve sur la mousse	あざむく時は苔の上の夢にやわらかく
43	Et la délice obscure emplit le bois profond.	ほの暗いよろこびが奥深い森を満たす。
44	Adieu ! Narcisse, encor ! Voici le Crépuscule.	さらば！ ナルシス、もう一度！ 今や黄昏のとき。
45	La flûte sur l'azur enseveli module	笛(フルート)が消えた蒼穹(あおぞら)にわたってさまざまに
46	Des regrets de troupeaux sonores qui s'en vont !...	去り行く羊の響きゆたかな心残りを奏でる！ .....
47	Sur la lèvre de gemme en l'eau morte, ô pieuse	死の水にうかぶ宝石の唇に、おお 祈るような
48	Beauté pareille au soir, Beauté silencieuse,	夕べにも似た〈美〉よ、物静かな〈美〉よ、
49	Tiens ce baiser nocturne et tendrement fatal,	甘くも致命的なこの夜の接吻を受けとれ、

50 Caresse dont l'espoir ondule ce crystal !	愛撫の希望がこの水晶を揺らめかす！
51 Emporte-la[14] dans l'ombre, ô ma chair exilée	闇に運び去れ、おお 追いやられたわが肉体よ
52 Et puis, verse pour la lune, flûte isolée,	そして、月に向かって注げ、ひとり離れた笛に、
53 Verse des pleurs lointains en des urnes d'argent.	銀の水がめへと遠くはるかな涙を注げ。
(Fragment)	(断章)

最終稿 (『旧詩帖』: *Œ*, I, 82-83)

NARCISSE PARLE	ナルシス語る
Narcissae placandis manibus	ナルキッサの霊を鎮めるために
1 O frères ! tristes lys, je languis de beauté	おお 似たものよ！ 悲しき百合よ、私は美に恋い焦がれる
2 Pour m'être désiré dans votre nudité,	一糸まとわぬ君らのなかでわれとわが身を欲したために、
3 Et vers vous, Nymphe, Nymphe, ô Nymphe des [fontaines,	そしてナンフ、ナンフ、おお 泉のナンフよ、あなたの方へ、
4 Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines.	私はまったき静寂にむなしい涙を捧げにきた。
5 Un grand calme m'écoute, où j'écoute l'espoir.	静けさが私に耳を澄まし、私は希望に耳を澄ます。
6 La voix des sources change et me parle du soir ;	泉の声は変って私に夕暮れを告げる。
7 J'entends l'herbe d'argent grandir dans l'ombre sainte,	聖なる闇のなか銀の草の伸びる音がする、
8 Et la lune perfide élève son miroir	そして月は不実にもその鏡を掲げる
9 Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte.	消えた泉のさまざまな秘密の奥にまで。
10 Et moi ! De tout mon cœur dans ces roseaux jeté,	そして私は！ 一心にこの葦の茂みに身を投げて、
11 Je languis, ô saphir, par ma triste beauté !	おお 蒼玉(サファイア)よ、わが悲しき美に恋い焦がれる！
12 Je ne sais plus aimer que l'eau magicienne	私が愛しく思えるのはもうこの魔法の水だけ
13 Où j'oubliai le rire et la rose ancienne.	そこで私はかつての薔薇と笑いを忘れた。
14 Que je déplore ton éclat fatal et pur,	君の清き宿命の輝きをなんと嘆くことか、
15 Si mollement de moi fontaine environnée,	こんなにも力なく私に囲まれた泉よ、
16 Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur	死をまぬがれぬ紺碧(あお)のなかに私の目は汲み取った

17	Mon image de fleurs humides couronnée !	濡れた花々の冠をいただく私の姿を！
18	Hélas ! L'image est vaine et les pleurs éternels !	ああ！ その姿のむなしいこと、涙は尽きず！
19	A travers les bois bleus et les bras fraternels,	青い森と親しげな腕の間からさしこむ
20	Une tendre lueur d'heure ambiguë existe,	微妙な時の淡くほのかな光が消えのこり、
21	Et d'un reste du jour me forme un fiancé	名残の光で私の前に形づくるフィアンセは
22	Nu, sur la place pâle où m'attire l'eau triste...	裸、このほの白い場所で悲しい水が私を惹きつける ……
23	Délicieux démon, désirable et glacé !	欲望をそそるも冷たい、甘美な魔物！
24	Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée,	ここに水のなかに月と露とのわが肉体がある、
25	O forme obéissante à mes yeux opposée !	おお 私の目に向かい合う従順な姿かたち！
26	Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs !...	ここにわが銀の腕がある、その仕草の清らかなこと！ ……
27	Mes lentes mains dans l'or adorable se lassent	私の手はゆっくりと輝く金のなかにくたびれつつ
28	D'appeler ce captif que les feuilles enlacent,	葉の絡みつくこの囚はれの身を呼びまねく、
29	Et je crie aux échos les noms des dieux obscurs !...	そして私は木霊へと名もない神々の名を叫ぶ！ ……
30	Adieu, reflet perdu sur l'onde calme et close,	さらば、閉ざされ静まった波の上に消える反映よ、
31	Narcisse... ce nom même est un tendre parfum	ナルシス …… この名そのものが甘美な香りのように
32	Au cœur suave. Effeuille aux mânes du défunt	うっとりと心にしみる。亡き人の霊(たましい)に
33	Sur ce vide tombeau la funérale rose.	この虚ろな墓の上に葬(とぶら)いの薔薇を撒け。
34	Sois, ma lèvre, la rose effeuillant le baiser	わが唇よ、接吻を散らす薔薇となれ
35	Qui fasse un spectre cher lentement s'apaiser,	いとしい幻がゆっくりと鎮まるように、
36	Car la nuit parle à demi-voix, proche et lointaine,	夜も声をひそめて、近くまた遠くから、
37	Aux calices pleins d'ombre et de sommeils légers.	軽い眠りと影をたたえた萼(うてな)に語りかける。
38	Mais la lune s'amuse aux myrtes allongés.	一方、月は身を伸べた銀梅花(ミルト)の木に戯れる。
39	Je t'adore, sous ces myrtes, ô l'incertaine	私はおまえを愛おしむ、この銀梅花の下で、おお 不確かな
40	Chair pour la solitude éclose tristement	肉体よ、孤独のために悲しくも花開いたその身は
41	Qui se mire dans le miroir au bois dormant,	眠れる森の鏡に映る自分の姿に見とれる、
42	Je me délie en vain de ta présence douce,	私は優美なおまえの前から身をほどくすべもなく、
43	L'heure menteuse est molle aux membres sur la mousse	あざむく時は苔の上の手足にやわらかく
44	Et d'un sombre délice enfle le vent profond.	暗いよろこびで深々と風をふくらます。
45	Adieu, Narcisse... Meurs ! Voici le crépuscule.	さらば、ナルシス …… 逝け！ 今や黄昏のとき。
46	Au soupir de mon cœur mon apparence ondule,	私の心のため息に私の姿は揺らいで、

47	La flûte, par l'azur enseveli module	笛(フルート)が、消えた蒼穹(あおぞら)をわたってさまざまに
48	Des regrets de troupeaux sonores qui s'en vont.	去り行く羊の響きゆたかな心残りを奏でる。
49	Mais sur le froid mortel où l'étoile s'allume,	死をまぬがれぬ冷たさに星影ともる水面に、
50	Avant qu'un lent tombeau ne se forme de brume,	緩慢な墓が夕靄で形づくられるその前に、
51	Tiens ce baiser qui brise un calme d'eau fatal !	宿命の水の静けさを破るこの接吻を受けとれ！
52	L'espoir seul peut suffire à rompre ce cristal.	希望だけでこの水晶は砕けてしまう。
53	La ride me ravisse au souffle qui m'exile	さざ波が私を奪い、息吹が私を追いやるとしても
54	Et que mon souffle anime une flûte gracile	私の吐息にかぼそい笛が息づくとしても
55	Dont le joueur léger me serait indulgent !...	その軽やかな吹き手は私に寛大であろう！ .....
56	Évanouissez-vous, divinité troublée !	消え去りたまえ、波立ち騒ぐ神の身よ！
57	Et, toi, verse à la lune, humble flûte isolée,	そして、おまえは、月に注げ、ひとり離れたしがない笛に、
58	Une diversité de nos larmes d'argent.	ひとつにはなりえない私たちの銀の涙を。

「ナルシス語る」の改変

以下、詩の内容と形式という二つの観点から、「ナルシス語る」の改変のありようを探ってゆく。まずは内容面から見ることにしよう。

内容面

内容面における変化を端的に示すのは、語彙およびイマージュの選択である。初稿から消去されたものと、改稿で新たに加えられたものを子細に観察すれば、そこから後年ヴァレリーが若書きの作に対して取った距離感が浮かび上がってくるだろう。

第一に注目されるのは、大文字、イタリック体、特殊な綴りなどの消去である。初稿では、「夜 la Nuit」(CQ, 35) [15] と「黄昏 le Crépuscule」(CQ, 44) が大文字表記で擬人化され、ナルシス自身の「姿 l'Image」(CQ, 17)、「フィアンセ le *Fiancé*」(CQ, 20)、それを映す「水晶 crystal」(CQ, 50) の語がそれぞれ大文字、斜体、特殊な綴りによって、特別なものというニュアンスを帯びていた。改稿ではそうした視覚的な強調効果がほとんどすべて消去された [16]。

象徴派的な語彙

消去された語彙のなかで特に注目されるのは、「宝石」や「百合」など象徴派好みの、それゆえ時代色の濃厚な語彙である。「紫水晶 améthyste」(CQ, 19, 23)、「深緑の glauque」(CQ, 32)、「宝石 gemme」(CQ, 47) などは完全に消去され、また部分的に消去されたものとして、「百合」(2→1)[17]、「蒼玉(サファイア)」(2→1)、「鏡」(4→2)、「蒼白い」(3→1)、「青い・青くする」(2→1) などの語が挙げられる。これらの多くはマラルメの『エロディアード』あるいは『半獣神の午後』を想起させる語彙である[18]。

この点に関して、1941 年の講演「《ナルシス》詩篇について」が示唆に富む。「ナルシス語る」を朗読しつつ解説を差し挟んでゆくヴァレリーは、「蒼玉 saphir」(AVA, 11) および「葬いの funérale」(AVA, 33) という語について、それぞれ次のように述べている。

> 当時、詩人たちは好んで宝石に関する言語の富の限りを駆使していました。宝石類を振りまくことによって自分たちの作品を豊かにすると思っていたのです。その後、詩は切り詰められ、私たちは以前よりも簡素になり貧乏になりました[19]。

> この稀な語は（果たしてアカデミーの辞書に載っているかどうかも分かりませんが)、私の青年時代の語の一つです。私たちは好んで、実に不確かな、常に凝った語彙を用いたものでした。しかし〔……〕簡素こそ最も望ましいものですが、そこから始めるべきではなく、そこを目指すべきものだと私は思います。一見無価値にみえる言語の方が、そうしたあらゆる装飾よりもはるかに高くつくことを体験によって学ぶ必要があるのです[20]。

老境に入った詩人はこのようにみずからの青年時代をふりかえりつつ、象徴主義の隆盛した当時の雰囲気を、愛惜を込めながらも幾分批判的に回想している[21]。そして「50 年の距離を置いてみると、この最初の「ナルシス」は、もし私が詩作を続けていたとしたら、おそらく作ったであろう詩篇の典型のように見え〔……〕、当時の私の理想と能力を特徴的に示す第一状態」であると語っている。が、先述したように、ヴァレリーがそのように述べているのは『ラ・コンク』誌版ではなく『旧詩帖』版「語る」についてなのである。「蒼玉」や「葬いの」という語は単に旧作にあったものではなく、改変の手を免れてなおも残存したものである。後年、若書きの詩を目にした詩人は「宝石」類や「稀語」をちりばめる時代がかった旧稿に違和感を感じたにちがいないが、それらの多くを除去しつつもすべて消してしまうのではなく、みずからの「青年時代の語」を幾つかは残しておいたのだろう。

両性具有のイマージュ

もう一点注意を引くのは、初稿ではナルシスの両性具有的なイマージュが色濃く漂っていたが、改稿ではそれが薄らいだことである。一例をあげれば、ナルシスの両性具有性を端的に示す一句「おお青年と優美な姫の肉体よ」(CQ, 41) が消え、「優美なおまえの前から身をほどくすべもなく」

(AVA, 42) に改まった。初稿ではまた、ナルシスの両性具有的な美が「夕暮れ」の美に重ねられていた(「夕べにも似た美よ」CQ, 48)。昼と夜、光と闇のあわいにあって、幻のように空を染めるやまもなく消えゆく「黄昏時」はまさしく両性具有に喩えられるにふさわしいだろう。フランス語では、昼 (le jour) が男性名詞、夜 (la nuit) が女性名詞であるだけにいっそうこの種の想像が掻き立てられると思われる。

ナルシスという絶世の美青年において男女両性が溶け合っているという夢想、そしてそこに日の光と夜の闇が一時交わる「誰そ彼時」の微妙な美を重ねあわせる幻想は、二十歳前のヴァレリーを強く捉えていたようである。最初期のソネと同じ頃に書かれたと推定される散文草稿に次の一節がある。

> 私はこの上ない青年だ! 私はわが肉体のうちに処女の優美と青年の清らかな形を結び合わせる! 〔……〕私は燦然たる輝きだ、両性がひとつに溶け合い、〈黄昏〉のような、得も言われぬおぼろげな魅力に高められた輝きだ。私は捉ええぬ〈美の黄昏〉なのか? / 神秘的な不確かさ、愛に満ちた神々しい曖昧さ! [22]

男性と女性の境界を揺るがせるのは、ナルシスの肉体だけではない。ナルシスが語る言語そのものが文法上の「性(ジャンル)」を揺るがせている。そもそも、ヴァレリー自身が述懐しているように、「ナルシス」をめぐる夢想が「ナルキッサ」という女性名に端を発したこと、モンペリエの植物園に「ナルキッサの霊を鎮めるために Narcissae pracandis manibus」という碑銘を刻んだ墓石があり、そこには18世紀の英詩人エドワード・ヤングが「夜想」第3章でその夭折を嘆いた愛娘「ナルシッサ」が眠っているという伝説まであったこと(またそれが伝説にすぎなかったこと)はよく知られている[23]。

フランス語には単数形と複数形で名詞の性が変わる語が幾つかある。délice(悦び)もその一つで、通常、単数形では男性名詞、複数形では女性名詞となるが、ヴァレリーは「語る」初稿において、この語を単数形のまま女性名詞として用いている(「暗い悦び la délice obscure」CQ, 43)。このような文法的な破格による性の越境はナルシスの両性具有性の反映にほかなるまい。もう一つ、ナルシスが「わが肉体」に呼びかける言葉(「闇にそれを運び去れ Emporte-la dans l'ombre」(CQ, 51))に代名詞 la が現れるが、「それ」が指示するものは何であろう。文脈からナルシス自身の映像と推測されるが、前段にみえる女性名詞としては、無冠詞の「愛撫 caresse」(「接吻 baiser」の同格)、同じく無冠詞の「美 Beauté」(鏡像への呼びかけ)、定冠詞を付した「水 l'eau」や「唇 la lèvre」などがある。終盤、ナルシスが呼びかける対象は「肉体 chair」にせよ「美 Beauté」にせよ女性名詞であり、代名詞 la はおそらくそうした女性的な鏡像を指すと思われる(そうでなければ、より限定的に鏡像の「唇」を指すだろう)。さらに言えば、水鏡に映ずるナルシスの反映は、前半部(第37行まで)では、「鏡像 l'Image」(CQ, 17)を除いて、「フィアンセ le *Fiancé*」(20)、「囚われの身 ce captif」(27)、「反映 reflet」(29)、「幻 le spectre」(34)等すべて男性名詞であり、終盤(第38行以降)、「不確かな!/肉体 l'incertaine! / Chair」(38-39)を

境に両性具有化し（「青年と姫の肉体」）、その後は「肉体 chair」（41, 51）、「美 Beauté」（48）と女性名詞に変わっている。いわばナルシスは「女性化」すると言える[24]。

改稿では、こうした両性具有的なイマージュがかなり弱まった。princesse douce（優美な姫）はおそらく音韻上の類似に沿って présence douce（優美な現前）に置換され、「夕べにも似た」両性具有的な「美」（女性名詞 Beauté は女性性を強調する）への呼びかけも消えている。また、単数形 délice に破格的に付された定冠詞の女性形 la も、Emporte-la における指示対象の不分明な代名詞の女性形 la も、ともに 1900 年『今日の詩人』に再録される段階で、男性形に改められた。

このように改変を通してナルシスの両性具有性（女性化の傾向）は弱まったといえる。ただし、「ナルキッサ」という女性名を含むエピグラフはそのままであり[25]、「不確かな／肉体」（AVA, 39）という暗示的な表現も残存している。また、文法上の「性」の揺らぎについても、「ナルシス語る」改稿からは影を潜めたように見えるが、これは詩人の好んだところらしく「ナルシス断章」や「ナルシス交声曲」など後年の作にも見出される[26]。

ヴァレリーにおける両性具有性ないし性転換というテーマは一筋縄では捉えきれない問題を孕んでいるように思われる。その広がりと奥ゆきを見定めるには、ナルシスの主題にとどまらず、ヴァレリーの作品全体を視野に入れ、テクスト上に生起するあらゆる「性」(sexe / genre) の移行、越境、揺らぎを観察する必要があるだろう[27]。

鏡像（イマージュ）の変容

初稿から改稿へ、水鏡に映るナルシスの姿（「鏡像（イマージュ）」）の変化を象徴的に示す一句がある。

Hélas ! l'Image est <u>douce</u> et les pleurs éternels !...　(CQ, 17)
Hélas ! L'image est <u>vaine</u> et les pleurs éternels !　(AVA, 18)

「鏡像」は、頭文字の大文字を喪失するとともに、「甘美」なものから「空虚」なものへ一転した。概して、初稿のナルシスがおのれの鏡像をもっぱら優美にして甘やかなものと捉えていたのに対し、改稿のナルシスの鏡像はより複雑になった。

Délicieux démon, <u>désirable</u> et <u>glacé</u> !　(AVA, 23)
[…]
O forme <u>obéissante</u> à mes yeux <u>opposée</u> !　(AVA, 25)

鏡像は「甘美な魔物」、「欲望をそそる」反面「冷たく・冷やか」でもあり、こちらの動作にあわせて「従順」に動くようでいながら、鏡を境に「対置」され、「相反」しているようにもみえる。誘惑と拒絶を同時に示すような矛盾形容的な表現によって、鏡像には両義的な深みが付加された。

また、ナルシスが自らの反映に遂に「口づけ」をしようとする場面を比較してみよう。

Sur la lèvre de gemme en l'eau morte, ô pieuse
Beauté pareille au soir, Beauté silencieuse,
Tiens ce baiser nocturne et tendrement fatal,
Caresse dont l'espoir ondule ce crystal !　(CQ, 47-50)

Mais sur le froid mortel où l'étoile s'allume,
Avant qu'un lent tombeau ne se forme de brume,
Tiens ce baiser qui brise un calme d'eau fatal !
L'espoir seul peut suffire à rompre ce cristal.　(AVA, 49-52)

初稿では闇にのまれゆく鏡像の「美」が「甘美に」や「愛撫」の語を添えて愛惜されていたのに対し、改稿ではそういった甘やかな語彙が消去され、その代りに「壊す」や「砕く」といった暴力的な動詞が挿入された。ナルシスの意識の焦点は、鏡像の「美」から、その美の「破壊」へ移ったといえる。それに関連して、初稿にはなく改稿で新たに加えられた重要なイマージュがある。ナルシスの「吐息が像を掻き乱す」というイマージュである。

La ride me ravisse au souffle qui m'exile
Et que mon souffle anime une flûte gracile　(AVA, 53-54)

夕闇迫るなか、われとわが身に口づけようとして水面に顔を近づける。風が吹いて水面が波立つ。像が遠ざかる。唇に唇を合わせようと近寄れば、漏れた息に像が乱れる。[i] という鋭い母音の畳みかけ (ride ; ravisse ; qui ; exile ; anime) が「水晶」に亀裂を走らせ、鏡像を破壊する荒々しさを表現するかのようである。

なお、上に引用した詩句にみえる「かぼそい笛(フルート)」およびその「軽やかな吹き手 le joueur léger」(AVA, 55) のイマージュは初稿には存在しなかった。初稿にも「笛」の語が2度現れ、それらはほぼそのまま改稿にも残っているが、『旧詩帖』版ではさらにもう一度「笛」が「吹き手」とともに追加された。この「笛」は「ナルシス語る」において最も解釈を揺るがせるイマージュである。この点については、はじめに述べたように、本稿末尾に補足として論じることにする。

人称

人称代名詞の用法について、まず初稿と改稿に共通する点を挙げれば、冒頭、「百合」(複数) に向かってナルシスが「君たち」vous と呼びかけること、次に「泉のナンフ」(初稿では複数、最終稿では単数[28]) にも同じく vous と呼びかけるが、「泉」への呼びかけはやがて toi (CQ, 13 ; AVA, 14) に推移すること (この人称の推移は「泉」への親近感の高まりを示すだろう)。他方、水鏡に映る「私の姿」(CQ, 16 ; AVA, 17) は初め3人称で描かれ、その後2人称で呼びかけられる (CQ, 29 ; AVA, 23-25, 30) こと[29]、さらに鏡像は2人称と3人称の間を揺れながら (CQ,

38-41 ; AVA, 39-42)、最後は2人称に落ち着くこと (CQ, 44, 51 ; AVA, 45, 57)。以上の点は初稿から最終稿まで一貫して変わらない。

初稿と改稿で異なるのは、中盤の「泉」への呼びかけが減少する一方 (CQ, 11, 19-22 ; AVA, 12, 20-23)、「鏡像」への呼びかけが増加した (AVA, 23, 25)、言い換えれば、呼びかけの対象が自分を映すものから自分自身に推移する段階が早まったこと。また、終盤における「鏡像」への呼びかけが減る一方、1人称の「私」が頻繁に現れる (CQ, 47-48 ; AVA, 46, 53-55)、つまり終盤のナルシスの意識の焦点が、見える対象から見る主体へ移行したこと。さらに、詩の最後で、初稿では「わが肉体」への呼びかけで締めくくられていたのが、改稿では、vous、toi、nos という三種類の人称代名詞が現れ (1人称複数 nous は初稿には皆無)、まさしく人称においても「多様性 diversité」(AVA, 58) が表現されていること[30]。以上が主な相違点である。

要するに、改変によって人称表現はいっそう複雑多様になり、ナルシス自身の意識 (「私」) が強められた。反面、水鏡のなかのフィアンセに対する熱烈な呼びかけは若干薄れたと言える。

形式面

これまで内容面 (語彙・イマージュ・人称表現) を観察してきたが、以下、詩の形式面 (脚韻・リズム・音韻) に焦点を移して「ナルシス語る」の改変を吟味しよう。もちろん詩人自身が繰り返し諌めたように、詩の音楽的形式と意味内容は不可分であり、それを別々に考察することは批判されるべきかもしれない。しかしまた両者の区別は、最終的に総合をめざす分析の手続きとして必要不可欠な過程でもある。形式上の変化と内容上の変化は密接に結びついているが、それでもなお両者の改変は常に同時になされるわけではないだろう。ある場合には語彙の変更が音韻の変化を促し、また別の場合にはリズムの変化が意味の変化に先立つ。詩作の実際のありよう、推敲の過程とはそうしたものだろう。以下に指摘する形式上の改変は、その多くが、詩句の意味内容に先立ってその音楽的形式を改鋳するべく詩人が自らに課したと思われるものである。

初稿から改稿へ、詩句の総行数が増した (53行から58行へ) が、それ以上に注目されるのは詩節の数の増加 (7節から11節へ) である。また『ラ・コンク』誌版では一ヵ所 (第5行)、詩句を一行の内部で分断するという現象が見られたが、『旧詩帖』版ではそれがなくなった。詩句末尾にあった「断片」(Fragment) の付記も消去された。

脚韻

初稿・改稿ともに、平韻、交差韻、抱擁韻の三種を織り交ぜるが、男性韻と女性韻の交替という古典的規則は遵守されている。脚韻上の改変として最も注目すべきは、初稿では脚韻を踏むことなく最終行に孤立していた argent が、改稿では indulgent と脚韻を構成したことである。この変化は先述の「断片」という付記の消去と対応している。脚韻の欠如は、いわば詩の「断片」性を象徴的に明示するものであったと思われる (『ラ・コンク』誌編集長のピエール・ルイスに急き立てられ「二日というか六時間」で脱稿しなければならなかったヴァレリーは、未練の残る「ナルシス」に自ら未完成の刻印を押したのではないだろうか[31])。

改稿で新たに加えられた脚韻は m'exile / gracile（AVA, 53-54）の一対だけであり、その他に追加された詩句はすでに存在していた脚韻を重ねる結果となっている。冒頭、soir – miroir（CQ, 5, 7）の脚韻にもう一つ espoir（AVA, 5）が加えられ、終盤でも、Crépuscule – module（CQ, 44, 45）の脚韻の間に ondule（AVA, 46）が挿入された。つまり、初稿（53 行）から改稿（58 行）へ、追加された 5 行の詩句は、1 つは脚韻の欠を補い、2 つは新たな対をなし、残る 2 つはそれぞれ既存の脚韻の重層化に充てられたわけである。

既存の詩句については、pieuse / silencieuse（CQ, 47-48）を s'allume / brume (AVA, 49-50) に変更したのが唯一の脚韻の変化であるが、これは先述した「美 Beauté」の消去に伴う結果であろう（pieuse, silencieuse はともに Beauté を修飾する形容詞）。それ以外は、脚韻を構成する語の変更はあっても脚韻の響き自体は変わっていない。さらに言えば、句末に置かれた語が変更される場合、脚韻の響きはどちらかといえばより豊かになる傾向が見てとれる。たとえば、couronnée と押韻する語が prédestinée から environnée に、rosée と押韻する語が rusée から opposée に変わった。また baiser との脚韻が apaisé から s'apaiser に改められたことも視覚的な脚韻への配慮である。逆に、脚韻の効果が減少した例は一つだけであり、fiancé との脚韻が insensé から glacé に変わった。

もう一点注目すべきは、脚韻と詩節の関係である。古典的な「詩節 strophe」は単に行白によって隔てられるものではなく、脚韻によって構成されるべきものであった。その視覚的外観と聴覚的単位の調和はやがて古典的詩法の衰退とともに破られるようになるが、「ナルシス語る」初稿にはそうした例が一ヵ所見られた。lointaine // incertaine（CQ, 35-38）の脚韻は行白によって隔てられる二つの詩節にまたがっている。改稿ではこれに加えて同種の例がもう二つ加えられた。profond // vont（AVA, 44, 48）および indulgent // argent（AVA, 55, 58）。F・スカーフは、こうした詩節と脚韻の「気まぐれ」で「無秩序」な構成について、それが「水という流動体」の揺らぎを表すと指摘している[32]。いずれにせよ、脚韻と詩節の乖離は、古典的な詩句の枠組みを解消しようとする傾向の一端を示すものと言える[33]。

音韻

1891 年 4 月 20 日付ピエール・ルイス宛の手紙において、ヴァレリーは「畳韻（アリテラシオン）」について、「探し求めるのではなく優雅に引き出すにとどめるべき」と述べた後、みずから「内部音韻 *intrasonnance*」および「多種音韻 *multisonnance*」と称している音韻効果について、自作の詩から例を引いて説明している[34]。前者は「詩句における同じ音の反復」であり、「ナルシス語る」初稿の第 45 行（La flûte sur l'azur enseveli module）が実例として引かれている。後者は、Parmi cette aube fine, ô pâle enchemisée[35] という引用例から察するに、詩句における多様な母音の組み合わせのことと思われる。この手紙の一節から当時すでにヴァレリーが音韻の効果を重視していたことが分かるが、「語る」の初稿と改稿を比較すると、詩句の改変が「内部押韻」を増す方向になされていることに気づく。例えば次のようなよく似た詩句を見比べてみよう。

À travers ces **b**ois **b**leus et ces lys fraternels　(CQ, 18)
A travers les **b**ois **b**leus et les **bras** **fra**ternels,　(AVA, 19)

L'heure **m**enteuse est **m**olle au rêve sur la **m**ousse　(CQ, 42)
L'heure **men**teuse est **m**olle aux **mem**bres sur la **m**ousse　(AVA, 43)

Et la délice obscure emplit le bois profond.　(CQ, 43)
Et d'**un** **som**bre délice **en***fle* *le* **v**ent profond.　(AVA, 44)

改稿において選ばれた語彙はいずれも畳韻および半諧音の効果を高めているが、それはもちろん意味と無関係ではありえない。最初の例では、「百合」という象徴派的な語彙に代えて「腕 bras」とするが、この語は **b**ois, **b**leus と頭韻を踏み、かつ後続の **fra**ternel とも響きあう。そうした音韻効果に加えて、「森の腕」という暗喩は、ナルシスを取り巻く「森」を擬人化し、さらには木々がその腕＝枝を絡ませ合って抱擁するイマージュをも喚起しうるだろう[36]。次の例では、「夢」を「四肢 membres」に変え、すでに十分印象的な［m］音の畳韻（menteuse, molle, moussse）をいっそう強め、かつ鼻母音の反復（menteuse と membres）も添えるが、意味上も、「夢」という観念的なイマージュをより肉感的な「四肢」に変え、［m］音の執拗な反復による口唇感覚を通して、「苔 mousse」の上に這いつくばる「手足 membres」の「柔らか molle」な感触を伝えるだろう。最後の例は、意味上は大した変化がないように見えるが、詩句の形式と意味の結びつきという点ではるかに効果をあげている。「悦び délice」を修飾する形容詞「暗い」を obscure から sombre に変え、冠詞を定冠詞 la から不定冠詞 un に直し（この語の文法的性の揺らぎについては先述のとおり）、さらに「深い森 bois profond」を「深い風 vent profond」に置き換える。いずれの変更も鼻母音を増すものであり、その連鎖（d'**un** **som**bre…**en**fle… **v**ent profond）はまさしく「深く」「暗い」ものの膨らむ感覚を表現するのにふさわしいと思われる。動詞 emplit（満たす）を enfle（膨らませる）に変えたのは、目的語の変化に伴い、en*fle le v*ent における［fl – lv］の畳韻に魅力を感じたためであろうか。

リズム

古典的な定型（アレクサンドラン）12 音節詩句は中央の句切り（セジュール）によって均等な二つの半句に分かれる。ロマン派の詩人たちはこの古典的な 6-6 のリズムに加えて、12 音節を 4-4-4 に分ける「三分節詩句」(「ロマン派詩句」) を用いたが、依然として句切りは遵守していた。象徴派の詩人たちはさらに大胆な一歩を踏み出し、古典的詩法の要諦というべき句切りを侵犯するに至った。韻律的観点から見た詩句の非古典性（古典的詩句に反する度合い）はこの句切りの不安定さによって測定することができる。

『韻文の理論』の著者ブノワ・ド・コルニュリエは、マラルメ、ヴェルレーヌ、ランボーの詩句を主な考察対象として、非古典的な詩句を摘出するための「5 つの基準」を挙げている。たと

えば12音節詩句が定型を外れるのは次のような場合である[37]。

1) 第6音節目に「女性の無音のe」が置かれる場合
2) 第6音節目と第7音節目の境（句切り）を「語の男性部分」が跨ぐ場合
3) 第7音節目に「前接語」が置かれる場合
4) 第6音節目に「後接語」が置かれる場合
5) 第6音節目に「単音節の前置詞」が置かれる場合

これらはすべて第6音節目に強勢を置くことを不可能ないし困難にすることによって、句切りを揺るがせる、つまりはアレクサンドランのリズムを揺るがせるものにほかならない。以上5項目に加えて、第7音節目に「女性のe」が置かれる場合も古典的な常識を覆すものとして注目される（6-6のリズムは保たれるが、第7音節目に無音のeを有する単語が句切りを跨ぐことになるからである）。

このコルニュリエの「基準」に照らして、「ナルシス語る」の改変詩句を分析すると、興味深い事実が見えてくる。句切りを揺るがせる非古典的な詩句は、『ラ・コンク』誌版（1891年）および『今日の詩人』版（1900年）では53行中13行あり、『旧詩帖』初版（1920年）では58行中6行に減り、最終稿（プレイヤード版）ではさらに58行中4行になるというように、改稿を通して非古典的詩句が段階的に減少しているのである。

初稿に含まれた非古典的詩句13行のうちまず7行が、『旧詩帖』初版の段階で古典的詩句に改められたわけだが、その具体的なありようを観察しよう。

初稿第12行および第36行はともに第7音節目に非脱落性の無音のeを含むという点で非古典的な詩句であったが、改稿ではそれが次のように直された。

Où j'oubliai le ri(//)r<u>e</u> de l'heure ancienne ! (CQ, 12)
Où j'oubliai le rir(e) // <u>et</u> la rose ancienne. (AVA, 13)

Aux calices pleins d'om(//)br<u>e</u> pâle et si légers, (CQ, 36)
Aux calices pleins d'ombr(e) // <u>et</u> de sommeils légers. (AVA, 37)

初稿ではrire（CQ, 12）およびombre（CQ, 36）の語がそれぞれ句切りを跨いでいたが、両者とも改稿では第8音節目にetを置くことによって直前のeを脱落させ、この問題を解消する。最初の例ではde l'heureの位置にet la roseが置かれたが、roseの語の選択にはrireとの頭韻効果も働いているだろう。次の例ではpâle et siをet de sommeilsに変更し、6-6のリズムとともに構文上も対称性を際立たせている。

『ラ・コンク』誌版には詩句が一行内で分断される現象が一ヵ所見られたが、『旧詩帖』版ではその断絶を含む1行に代えて改行なしの2行が置かれた。

Car les hymnes du so(//)leil s'en vont !...
C'est le soir.　(CQ, 5)

Un grand calme m'écout(e),// où j'écoute l'espoir.
La voix des sources chang(e) // et me parle du soir ;　(AVA, 5-6)

初稿第5行は詩句の分断だけでなくsoleilの語が句切りを跨ぐ非古典的な詩句でもあるが、詩行を不均等に分断するリズム（9-3）は「太陽の讃歌」が鳴り響いていた日中から「夕べ」への推移の急激さを模倣するかのようである。他方、改稿で加えられた2行は古典的詩句の6-6のリズムに加え、句切りを軸として同じ語が向かい合わせに配置され（m'écoute,// où j'écoute AVA, 5）――「鏡」の視覚効果を聴覚上に反映させたかのような対称的な詩句となっている。次行（AVA, 6）では、「ナルシス語る」という題名と呼応するかのように、「泉の声」がナルシスに夕べの到来を「語る」。こうしてナルシスは主体と客体の相互作用（見る／見られる；聞く／聞かれる；語る／語られる）のなかに位置づけられ、宿命づけられる。この部分における改変の狙いは、ナルシスおよび鏡の主題系、見る主体と見られる対象との眩惑的な劇を、視覚に先立って聴覚に訴える形で予告する点にあったと思われる[38]。

他にも、語が句切りをまたぐ幾つかの詩句が古典的結構をそなえる詩句に改められた。

Saphir antiqu(e) / et fon(//)taine magicienne　(CQ, 11)
Je ne sais plus aimer // que l'eau magicienne　(AVA, 12)

Dans ton miroir / dont m'a(//)ttire la lueur triste,　(CQ, 21)
Nu, sur la place pâl(e) // où m'attire l'eau triste...　(AVA, 22)

Pâle améthyst(e) ! / ô mi(//)roir du songe insensé !　(CQ, 22)
Délicieux démon, // désirable et glacé !　(AVA, 23)

初稿第11行、第21行、第22行はいずれも6-6のリズムが不可能な代わりに4-8のリズムが可能だが、改稿ではそれらがすべて古典的詩句に置き換えられた。リズムの変化は語彙の選択（CQ, 11におけるSaphirの消去）や音韻上の効果（AVA, 22における［p］［l］［a］、またAVA, 23における［d］［e］の畳韻および半諧音）を伴っている。

また、第6音節目に通常無強勢の「接語」を置く次の詩句も確かな句切りをもつ詩句に改められた。

Source funest(e) / à mes // larmes prédestinée,　(CQ, 14)
Si mollement de moi // fontaine environnée,　(AVA, 15)

初稿第14行は「ナルシス語る」の出発点となったソネの段階から存在していた詩句であり、6-6に句切ることが困難な代わりに4-8のリズムが可能であったが[39]、改稿では定型リズムに直されるとともに［m］音の畳韻を帯びることになった。

以上のように、『旧詩帖』初版では『ラ・コンク』誌版にあった非古典的詩句13行のうち7行が改められた。残る6行のうち2行はその後、1926年『旧詩帖』増補版および1927年版において、いずれも細部の修正によって手直しされた。

一つは第3行、泉の「ナンフ」に向かってナルシスが三度呼びかける詩句。

Et, vers vous, Nymphes ! nym(//)phes, nymphes des fontaines (CQ, 3)
Et vers vous, Nymphe, Nymph(e), // ô Nymphe des fontaines, (AVA, 3) [1927年版以降]

「ナンフ」を複数から単数に変え、第7音節目に間投詞ôを挿入するだけで、初稿では句切りの後に残存していた非脱落性のeの問題が解消される。詩句の意味はほとんど変えず、非古典的な特性を回避して伝統的な骨格を復元するこの手際。そのリズムは微妙に調整されている。初稿では、6-6のリズムも可能であるが[40]、感嘆符が示しているように4-8のリズムが支配的であった。改稿では、Nympheの頭文字がすべて大文字にそろい、句切りの後にôを挿入したことにより、4-8（あるいは4-4-4）のリズムも可能なまま、6-6のリズムが優勢となる。

第52行詩句も、最小限度の修正によって詩句の非古典的特性を解消する。

Et puis, verse pour la // lune, flûte isolée,　(CQ, 52)
Et, toi, verse à la lun(e), // humble flûte isolée,　(AVA, 57) [1926年版以降]

前置詞pourをàに変更するだけで前半句のリズムは正される。その結果、1音節の余剰が出るが、それを後半句冒頭に充てる。無音のhで始まるhumbleは直前のlune末尾のeを脱落させる。こうして詩句の古典的な結構が巧みに復元される。

以上のように、韻律の観点から見て、詩句の改変はいずれも非古典的な詩句を古典的な詩句に直す方向になされていることが分かる。

とはいえ、初稿にあった非古典的詩句がすべて改められたわけではない。以下に掲げる4つの詩句は最終稿まで残存した非古典的詩句として注目に値する。

Que je déplo/re ton (//) éclat / fatal et pur,　(CQ, 13 ; AVA, 14)

ナルシスの「悲嘆」、泉の「輝き」の「宿命と純粋」を4-4-4のリズムで表現するこの一句は、ナルシスの出発点となった最初期のソネの冒頭句であった。しかも、この三分節詩句は「ナルシ

ス語る」の最終稿(『旧詩帖』)まで残存したばかりでなく、なんと「ナルシス断章」(『魅惑』)に至るまで、手つかずのまま保たれた記念すべき詩句である[41]。

同じく4-4-4もしくは8-4のリズムを有する次の詩句も、若干の変更を被っただけで(Nuitを小文字に、seuleをprocheに変え、その前に読点を打つ)、句切りはdemiの語に跨がれたままである。

Car la Nuit parle à de(//)mi-voix seule et lointaine (CQ, 35)
Car la nuit parle à de(//)mi-voix, proche et lointaine, (AVA, 36)

また、第6音節目に接語を置く次の詩句(8-4のリズムが可能)も無修正のまま残された。

Qui se mire dans le // miroir au bois dormant, (CQ, 40 ; AVA, 41)

そして、最も不安定な次の詩句。

Je t'adore, sous ces // myrtes, ô l'incertaine [!] (CQ, 38 ; AVA, 39)

第6音節目の接語によって句切りの揺らぐこの詩句は、さらに第4音節目と第8音節目にも「女性無音のe」を含む(adore, myrthe)。言い換えれば、この詩句は三分節リズム(4-4-4)の二つの変形とみなしうる8-4のリズムも4-8のリズムも不可能であり、その点でB・ド・コルニュリエが最も非古典的とみなす詩句である[42]。興味深いことには、このきわめて不安定なリズムをもつ詩句のなかに「不確かな!」という語があり、「不確かなものを愛おしむ」という詩句がまさしく不確かなリズムに乗せて表現されている——つまりはリズムと意味の照応である。

この詩句の不安定さはそれだけにとどまらない。初稿では、詩句の末尾に感嘆符「!」が付され、あたかも詩句が完結しているような外観を呈しながら、「不確かな!」(形容詞の女性形に定冠詞を付す)の意味するところは不確かなまま宙づり状態にされ、次行に至って初めて女性名詞「肉体Chair」を修飾するものと判明する。つまり、この形容詞は逆送り語(contre-rejet)として強調されるわけだが、そのサスペンスの効果は末尾の感嘆符によって一段と高まる。この破格的な感嘆符は改稿ではなくなり、句跨ぎはより穏当なものとなった[43]。

この詩句はまた前後の詩句との関係においても興味深い。以下は『旧詩帖』版第34-42行である(『ラ・コンク』誌版での対応詩句は第33-41行)。

34 Sois, ma lèvre, la ros(e) // effeuillant le baiser
35 Qui fasse un spectre cher // lentement s'apaiser,
36 Car la nuit parle à de(//)mi-voix, proche et lointaine,
37 Aux calices pleins d'ombr(e) // et de sommeils légers.

38 Mais la lune s'amus(e) // aux myrtes allongés.

39 Je t'adore, sous ces (//) myrtes, ô l'incertaine
40 Chair pour la solitud(e) // éclose tristement
41 Qui se mire dans le (//) miroir au bois dormant,
42 Je me délie en vain // de ta présence douce, (AVA, 34-42)

注目すべき点は三つある。まず、リズムについて。非古典的な第39行詩句の前後（第38行・第40行）は古典的な詩句となっている。また第41行は、問題の第39行と同じく、句切りの位置に接語が置かれてリズムは揺らぎ、つづく第42行では再び6-6のリズムに復する。つまり古典的な詩句と非古典的な詩句が交互に配置されているのである。この点に関して、1891年4月20日——「ナルシス語る」初稿の制作後まもなく——ヴァレリーがピエール・ルイスに宛てた手紙の一節が示唆に富む。「このごろ美学に凝っていて自分の理論が定まってきた」と述べた後、ヴァレリーはみずからの詩論の概要を紹介するが、その一つに「各々の詩句にそなわる音楽。高踏派的な詩句と柔軟な詩句を並行して介在させること、後者をより頻繁に[44]」とある。「高踏派的な詩句」が古典的な骨格を備えた詩句を研磨彫琢したものとすれば、「柔軟な詩句」とはその骨格を揺るがせて不安定なリズムをかもしだす象徴派風の詩句を意味するだろう。それらを「並行して介在させる」という理論は、まさしく上に引いた「ナルシス語る」の一節において実践されていると言える[45]。

次に脚韻について。先述のように第38行末のl'incertaineは行白を隔てて第35行末のlointaineと脚韻を踏むが、両詩句はともに非古典的な詩句であり、句切りの不確かな詩句どうしの押韻となっている。また、引用した一節は最終稿まで残存する非古典的詩句が集中する箇所だが、それら（第36行、第39行、第41行）にはある奇妙な共通点——いずれも第7音節目に［mi］の音を含む——が見られる。偶然の一致か意図的なものか判断しかねるが、もしかすると詩人はこの［mi］という音に含まれる意味（「半分」）を意識していたかもしれない。第36行「声をひそめてà demi voix」に含まれるdemiの語は句切りによってまさしく「半分」に切られており、第41行「鏡miroir」の語もそこに姿を「映す」者を二重化あるいは分割する（なお同じ行に動詞se mirerがある）。さらに、第39行「銀梅花myrtes」の語は前行にも見え、行白を挟んで——あたかも行白が水鏡となったかのように——反復・反映している。

最後に、人称代名詞の揺らぎについて。第39行の2人称代名詞（Je *t'*adore）は間投詞ôを伴うl'incertaine / Chairを指すだろうが、定冠詞を付すこの表現は第41行の関係代名詞quiの先行詞でもあり、関係節の中では3人称化する（*se* mire）[46]。と思えば、第42行では再び2人称に戻る（*ta* présence douce）[47]。「不確かな肉体」が呼びかけの対象でありながら冠詞を伴っているのも、こうした人称間の揺らぎを可能にするためではなかろうか。要するに、「不確かな」の語を含む詩句を中心として、リズム・脚韻・人称のいずれの点においても不確定性が表現されているのである。この非古典的な詩句とそれに続く2行が改変を経てもほとんど手つかずのまま

残された所以も、こうした形式と意味の照応にあったと思われる。

以上、リズムの観点から、「ナルシス語る」の改変のありようを吟味したが、それらはいずれも非古典的な詩句を古典的なものに改めるものであったと言える。1891年当時、20歳前であった青年詩人は、時代の風潮に無縁ではなく象徴派風の危ういリズムに身を浸していたが、1917年『若きパルク』とともに詩に回帰した40代のヴァレリーは、もはやそうした非古典的な詩句を決して書きはしない。それは一度放棄した詩作に再び手を染めた詩人の断固たる決意であったと思われる。その後年の選択が若書きの詩の改変にまで及んだという事実をここで改めて確認しておきたい。「語る」初稿から改稿へ、詩句のリズムは正された。しかしまた、後年の推敲を経てもなお残存した非古典的詩句もあり、リズムの揺らぎがまったく無くなったわけではない。

結語

本稿では「ナルシス語る」の改変をめぐって、『ラ・コンク』誌版初稿と『旧詩帖』版改稿（プレイヤード版）を詩の内容と形式の両面から比較した。内容面においては、宝石や百合といった時代色の濃厚な語彙やナルシスの両性具有性にまつわる表現が大幅に削減された。また、鏡像の美を讃える表現が控えめになる一方、その美の虚しさや脆さが強調されるようになり、それと同時におのれの似姿をみつめるナルシスの意識がより強まった（終盤における「私」の頻出）。形式面においては、『ラ・コンク』誌版に見られた「断片」性（脚韻の欠如）が補完されたほか、音韻の面ではしばしば畳韻および半諧音の効果を増す方向に詩句の改鋳がなされた。リズムの面では、句切りを揺るがせる非古典的詩句の多くが改められ、古典的結構を備える詩句が増加した。

以上を要するに、「ナルシス語る」の改変において最も顕著な点は、内容面においても形式面においても、象徴派的なもの（語彙およびリズム）を削減したことである。が、ヴァレリーはそうした時代色を全て消し去ったわけではない。晩年の講演で自ら指摘しているように、「蒼玉」や「葬いの薔薇」といった時代がかった語が改稿にもなお散見されるのである。詩句のリズムについても同様のことが言える。非古典的な詩句の数は大幅に減ったが、すべてが古典的な詩句に改められたわけではない。「当時の理想と能力」を典型的に示す「昔の詩」を改鋳したヴァレリーは、象徴派的な時代色を念入りに取り除きながらも、それでもやはり昔日の面影をわずかに留めたのである。改変の手を経てなおも残ったその痕跡は、数こそ少ないが、古典的な詩句との対比の点でいっそう際立つと言うこともできよう。

なお、先にも触れたように、「象徴主義」という語の含意にはさらなる広がりがある。後年『若きパルク』とともに詩作に復帰したヴァレリーはもはや象徴派的な詩句を書くことはないが、彼自身の言う「倫理」としての象徴主義的精神についてはそれを保持しつづけた、そのことは銘記しておくべきだろう。「象徴主義の存在」を論じた1930年代、その「美学（エステティック）」は過去のものとなっても、その「倫理（エティック）」は変わらず遵守すべきものと感じられたにちがいない。

最後に、『ラ・コンク』誌版と『旧詩帖』版を区別する必要について改めて述べたい。両者のあいだに少なからぬ相違があることを認めながら、依然として時代色が残っているという理由から、『旧詩帖』版「語る」を結局初稿と同じ「昔風」の詩であると結論づける見方があるが[48]、それには首肯しがたい。『ラ・コンク』誌版と『旧詩帖』版の相違を認めたうえで結局それらを同一視するのは、若書きの作に後年手を入れずにはいられなかった詩人の内的変化を看過することであり、『旧詩帖』の位置を見誤ることにもなる。『旧詩帖』は「昔の詩を集めたもの」では決してない。「昔の詩」を出発点としながらも、それを後年の目で見直し書き改めたものである。さらに言えば、『若きパルク』や『魅惑』といった「新しい詩」とほぼ同時期に推敲しながら、それらと峻別するためにあえて「昔の詩」というレッテルを貼って公表したものである。「昔の」とは言い切れず、「新しい」とも言えない、新旧両面をあわせもつ作品群を収めるのが『旧詩帖』なのである。「昔の詩」の改変と残存、『旧詩帖』の特異性はそこにあり、「ナルシス語る」改稿はそれを端的に示す一例である。

『旧詩帖』はまた新しい詩集『魅惑』との関連においても考察する必要がある。両詩集には同じ主題に基づく変奏ともいうべき作品が幾つか見られるが、「ナルシス」はその最も典型的な例である。この意味でも『旧詩帖』版「ナルシス語る」は、初期詩篇と『魅惑』の中間に位置づけられるこの詩集全体を象徴するものと言える。それは「昔の詩」の面影を残しつつもそこから距離を取っており、「新しい詩」と明らかに異なりながらもそれと連続性を保っているような作品である。本稿ではそのうち旧作との関連のみを扱った。「ナルシス語る」改稿の位置をよりはっきりと見定めるには、さらに『魅惑』の「ナルシス断章」との関連を考慮しなければならない。この点については稿を改めて論じることにしたい。

補足：「笛（フルート）」の解釈

「ナルシス語る」に幾度か現れる「笛（フルート）」はこの詩の読解上の急所ともいうべきものであり、この語をめぐってこれまで多様な解釈が提示されてきた。以下、「ナルシス語る」の改変という観点から、この点について一考を加えたい。

「笛」の語は『ラ・コンク』誌版で２度、『旧詩帖』版で３度現れる。最初の用例は、初稿・改稿ともほぼ同様で、ナルシスがわれとわが身に最後の別れを告げる場面にみられる。

> Adieu, Narcisse... Meurs ! Voici le crépuscule.
> Au soupir de mon cœur mon apparence ondule,
> La flûte, par l'azur enseveli module
> Des regrets de troupeaux sonores qui s'en vont.　　(AVA, 45-48) [49]

この「笛」は次行に「羊の群れ」の語があることから、羊飼いの吹く笛の音のことだろう。この点について解釈に揺れはない。定冠詞を付された「笛」はその音色によってそれと認識されたものであり、聴覚を通してナルシスに「黄昏」を告げる音である。

「笛」はまた初稿・改稿ともに詩の最後にもう一度現れる。まずは『旧詩帖』版最終３行。

> Évanouissez-vous, divinité troublée !
> Et, toi, verse à la lune, humble flûte isolée,
> Une diversité de nos larmes d'argent.　　(AVA, 56-58)

解釈が分かれるのはこの無冠詞の「笛（フルート）」である。『旧詩帖』版「ナルシス語る」を邦訳した菱山修三と鈴木信太郎はともに、この「笛」を呼びかけの対象として、つまり同じ行の「toi」の指示対象として訳している[50]。この「笛」の解釈をめぐっては、管見の及ぶかぎり、これまで三つの異なる解釈が提示されている。『旧詩帖』を研究したＳ・ナッシュは、この最後の「笛」を最初の「笛」と同じく「羊飼い」の吹き鳴らすものと取っている[51]。精神分析学的な読みの視点に立つＪ・ベルマン＝ノエルと山田広昭は、この「笛」に「ファルス」すなわち男性器の象徴を、末尾二行に「自慰」の含みを読みとっている[52]。他方、森本淳生は、オウィディウスの『変身物語』「ナルシスとエコー」の物語を踏まえて、この「笛」を「エコー」と解釈するという新しい見解を示している[53]。

なお、最終３行における人称代名詞（vous, toi, nos）についても解釈が揺れている。第56行の vous（divinité troublée への呼びかけ）について、鈴木は「心も乱れて惑ふ神々よ」と訳し、「ナンフら」を指すと注記する。他方、ベルマン＝ノエルはナルシス自身の「反映（イマージュ）」と解釈する。森本も、読みの視点は異なるが、「ナルシスの反映」と取る点においては後者と一

致する。第57行のtoについては、諸氏は皆一様に「笛」への呼びかけとみなしているようである[54]。異なるのは、「笛」が何を暗示しているかという点であり、その解釈が最終行nosの解釈を左右する。「笛」をエコーと解釈すれば、「私たち」とはナルシスとエコーの二人となるし、そこに性的暗示を読み取れば、ナルシスは自分とその身体の一部をあわせて「私たち」と呼んでいることになる。結局、解釈の多様性は「笛」をどう解釈するかという点に尽きる(第56行のvousの解釈も次行のtoとの対比に基づく)と思われる。

改めて言えば第57行のtoについて、精神分析学的解釈にせよ、オウィディウス『変身物語』を踏まえた解釈にせよ、それを「笛」への呼びかけと読む点では変わりがない。が、それ以外の読み方はできないか。無冠詞は呼びかけのほかに同格という可能性もある。humble flûte isoléeとは直前の「月」の同格ではないか。水面の月影は「笛」に喩えるには小さすぎるかもしれないが、改稿で追加された形容詞humble(名詞の前に置かれて「取るに足りない・目立たない」等の意)はその弁解ともなるだろう。銀色に照る細長い月影を「しがない」笛と形容することも無理ではあるまい。

このように解釈した場合、toの指示対象は明示されないことになるが、ナルシスが最後に呼びかける対象は——ナルシスがまさしくナルシスであるならば——ナルシス自身の鏡像以外にないだろう(『魅惑』の「ナルシス断章」でも、第I部、第II部、第III部ともに、最後はナルシス自身toへの呼びかけで締めくくられる)。とすれば、最終行の「私たち」とはナルシスとナルシス自身の二人となる。「私たちの涙」が「多様diversité」であるとは、水鏡を境に向かい合う二人の涙が逆方向に注がれる(diversのラテン語語源diversusは「反対の・異なる方向を向いたopposé」[55])という意味に解釈することができ、「ひとつunité」になりえないという含みがあるだろう。一方の「涙」は水面の「月」に向かって落ち、もう一方の「涙」は水面から夜空に浮かぶ「月」に向かって上ってゆく。なお、第56行のvous(divinité troublée)について。初稿改稿ともにvousは冒頭の「悲しき百合」(複数)と「ナンフ」(初稿では複数、改稿では単数)に対して用いられ、ナルシスが自らの鏡像に呼びかける場合はもっぱらtoを用いていることから[56]、最後のvousも冒頭と同じく「ナンフ」への呼びかけと解釈する(「乱れた神」とは波立ち騒ぐ水面の謂)。鈴木は「神々」と訳し「ナンフら」を複数に取っているが、『旧詩帖』版では冒頭の「ナンフ」が単数形に変えられたことを考慮すれば、あえて複数にすることもないだろう。

上述の「笛」を「月」の同格ととる解釈に関して、『ラ・コンク』誌版の初稿がその傍証となる。その最終3行は次のようであった。

Emporte-la dans l'ombre, ô ma chair exilée
Et puis, verse pour la lune, <u>flûte isolée</u>,

Verse des pleurs lointains en des urnes d'argent. (CQ, 51-53)

ここには人称の「多様性」がなく、toに対する命令形が三度畳みかけられている。Et puisの

前後で呼びかけの対象が変わるのは不自然なため、それらはいずれも同一の対象に向かって発せられたものと思われる。とすれば、呼びかける相手は間投詞「おお」を伴う「私の肉体」しかあるまい。無冠詞の「笛」は、直前の「月」の同格か、さもなければ「私の肉体」の言い換え（呼びかけ）となるほかない。前者の解釈が有力と思われるが、冒頭ナルシスの身体が「百合」に重ねられていたことを思い出せば、白くほっそりとしたその上半身を「笛」に喩えることも無理ではないだろう。もしかすると詩人はここで、ナルシスの「肉体」と「月」を文法構造上曖昧な（前者の言い換えとも後者の同格とも取れる）「笛」のイマージュを介して結びつけようとしたのかもしれない。

この点で、1900年『今日の詩人』版の異文が解釈を決定するうえで参考になる。そこでは「笛」の語を含む第52行が初稿から次のように書き改められた。

Et <u>puis</u>, verse pour la lune, flûte isolée, (*La Conque*, 1891)
Et <u>toi</u>, verse pour la lune, flûte isolée (*Les Poètes d'aujourd'hui*, 1900)

Et puis を Et toi としただけのこの些細な変更によって「笛」の解釈が揺らぎはじめる。というのも Et toi と呼びかけられる相手は、前行の呼びかけの対象（「私の肉体」）とは別物になるだろうから。もし「笛」をあくまで呼びかけと取るならば、『ラ・コンク』誌版では「私の肉体」の言い換えであったものを、『今日の詩人』版ではそれとは別の対象への呼びかけと読みかえる作業が必要となり、この異文は詩句の意味内容を大きく変えることになる。逆に、「笛」を「月」の同格と取っていれば、それほど大きな読みかえを必要としない。この toi を鏡像を見つめるナルシスの自分自身への呼びかけと解釈すればよい。ナルシスが自己の反映（「私の肉体」）と自分自身（「おまえ」）に二重化するという現象は、『旧詩帖』版の最後——ナルシスが鏡像の「おまえ toi」に向かって「私たちの nos」涙を注げという——に通じるものがある[57]。

この1900年版の細部の変更には、解釈の揺らぎをことさらに誘うような詩人の手つきが見えなくもないが、この異文の読解から、「笛」はやはり「月」の同格と解釈するのが最も適当であると思われる[58]。

最後に、『ラ・コンク』誌版には存在せず『旧詩帖』版で新たに加えられた「笛（フルート）」の用例を見てみよう。闇に消えゆく定めの鏡像にナルシスが別れの接吻をしようと水面に顔を近づける場面。

La ride me ravisse au souffle qui m'exile
Et que mon souffle anime <u>une flûte gracile</u>
<u>Dont le joueur léger me serait indulgent !</u>... (AVA, 53-55)

定冠詞付きの「笛」（第47行）と無冠詞の「笛」（第57行）のあいだに挿入されたこの「笛」（第54行）には不定冠詞が付されている。そして次行にはその笛の「吹き手」が現れる。「私の吐息」

が「生き生きとさせる・命を吹き込む」「かぼそい・華奢な笛」とは何か。またそれを吹く「軽やかな・軽々しい吹き手」とは何者か。

ここでも「笛」をエコーと解釈する森本は、その「吹き手」が男性形に置かれていることについて、この詩の「ホモセクシャルかつアンドロジナスな雰囲気」に調和する「意図された曖昧さ」と説明している[59]。精神分析学的な解釈に基づく山田も、先述のものと同様の解釈を示している[60]。他方、ベルマン＝ノエルはここをナルシスの「吐息」が立てる音と解釈しているようである[61]。邦訳者の菱山も、英訳者のD・ポールも、同じく「笛」を聴覚的に取っている[62]。

本稿でも、この「笛」を音と解釈する。引用したくだりには「吐息 souffle」の語が二度――まず定冠詞を付して、次に所有形容詞「私の」を伴って――繰り返されている。後者がナルシスの唇から漏れる「息」とすれば、前者は「風のそよぎ」だろう。ナルシスの「息」が「活気づける」「笛」も、端的に言えば「風」のことではないか（なお、「風」の音を「笛（フルート）」の音に重ねた表現が『旧詩帖』所収のソネ「眠れる森で」に見られる[63]）。「笛」を「風」とすればその「吹き手」は風の神となるか。このくだりには souffle, animer (âme), flûte といずれも「息・風」に関連する語彙が用いられている[64]。風神あるいは風の精「シルフ[65]」に「軽やか」の形容はふさわしい。また「寛大[66]」という形容詞も「神」にふさわしいだろう（なお、『旧詩帖』所収の「エレーヌ」に「寛大な神の腕」の表現がある[67]）。第55行の条件法は、風の神が「軽やか」ならば「私」ナルシスに寛大であろうと解釈することができる。微風なら水面の像をそれほど掻き乱さない。末尾の !... が語るように、単なる条件文ではなく祈願文である。

別の解釈もあるかもしれない。「笛」を修飾する形容詞 gracile（かぼそい・華奢な）は、音の形容と取ることも無理ではないが、むしろ視覚的なイマージュを喚起する語である。「ナルシス語る」初稿とほぼ同時期に書かれた散文「建築家に関する逆説」（1891年3月『レルミタージュ』誌掲載）には、「フルートはかぼそい小円柱のようにすらりと伸びる（les flûtes s'élancent comme de graciles colonnettes）、とても高く眩暈の冠をいただくほどに」という一節がある[68]。問題の「笛」を視覚的なイマージュと取るならば、「華奢な笛」とはナルシスの反映ではないだろうか。「かぼそい小円柱」から華奢な上半身への移行にさほど無理はない。「笛」をナルシスの身体とすれば、その「吹き手」とはやはりナルシス自身となるか。ナルシスがナルシス自身に「寛大」だろうとは接吻を許してくれようという意味になるか。鏡像との目くるめく関係をそのように表現したと解釈することもできるかもしれない。みずからの身体＝楽器への接吻がそのまま音楽となるという夢。楽器と一体となって演奏する音楽家――それはまた作家を含めあらゆる芸術家の比喩でもある――を「ナルシス」と見る発想が、1920-21年（すなわち『旧詩帖』初版刊行の頃）に書かれた『カイエ』の断章に見出される[69]。

このように「笛」をナルシス自身の反映とみる解釈は不思議な広がりを見せる。詩の最後に現れる「ひとり離れた笛」（CQ, 52 ; AVA, 57）にしても、1900年『今日の詩人』版における文法構造を曖昧化する改変――Et puis を Et toi に置換し、「笛」を「月」の同格とも呼びかけの対象とも取れるようにする――には、ことさらに解釈を揺さぶる詩人の手つきが感じられるといえ

ば言い過ぎになるだろうか。最初の用例としてみた（羊飼いの）「笛」についても、『旧詩帖』版でその前行に一句（AVA, 46）加えられたことが注意を引く。初稿になかったこの一句は、ナルシスの吐息が水面の反映を揺るがせるという改稿で新たに生まれたイマージュを付与するものだが、詩人はなぜここにこの一行を差し挟んだのだろう（同様のイマージュが AVA, 52-54 にも見出せる）。Au soupir de mon cœur mon apparence ondule, / La flûte, par l'azur enseveli module（AVA, 45-46）の二行を続けて読むと、「……私の姿が揺れる、／笛が……」と二つの文が接続詞を介さずに連続しているために、一瞬、「私の姿」が揺らいで「笛」となるかのような錯覚にとらわれるかもしれない。しかも、音韻上、「揺れる ondule」と「笛 flûte」は実に滑らかにつながるため（[yl - ly]）、そこに詩人の工夫が感じられるのである。初稿にはなかった第 45 行をここに挿入したのはおそらく脚韻 crépuscule – module の間に ondule を挿入することによって「笛 flûte」の音を導く音韻をいっそう強めるため、また「笛」の直前にそれと連続するように「私の姿」を配置することによって両者のあいだに意味の響きを生じさせるためではないかと思われる。

要するに、「語る」改稿では、三度現れる「笛」のすべてにナルシスの反映が余韻のように響いているのである。このように見てくると、『旧詩帖』版で「笛」の語を追加するとともに、初稿にあった二つの「笛」を含む詩句をそれぞれ幾分なりとも曖昧な文法構造のなかに置きなおした詩人には、このイマージュに多様な解釈の可能性を与え、それを中心に多義性の磁場が生じることを意図したのではないかと思われる。

「笛」の語はイマージュだけでなくその音韻も印象的である。「ナルシス語る」終盤には「笛」の音が象徴的に響きわたり、flûte を構成する音［flytə］がこの語を含む詩句を中心に撒種されている。第 47 行 *L*a f*l**û***te, par *l*'az***u***r enseve*l*i mod***u***le および第 57 行 *l*a *l**u***ne, humb*l*e f*l**û***te iso*l*ée における子音［l］の畳韻および母音［y］の半諧音、また第 45 行以降の脚韻における同じ母音と子音の連続（crép***u***sc***u***le – ond***u***le – mod***u***le ; s'a*ll**u**me – br**u**me ; fata*l* – crista*l* ; m'exi*l*e – graci*l*e ; troub*l*ée – iso*l*ée）がそれである。『旧詩帖』版における「笛」の追加（とそれに伴う詩句の改変）は、詩に多義性を生じさせるとともにこうした音韻効果を高めるものでもあった。

「笛（フルート）」という語はヴァレリーの初期詩篇に散見される一方[70]、興味深いことに、後年の詩にはほとんど現れない。『若きパルク』と『魅惑』（「ナルシス断章」を含む）には皆無であり、「ナルシス交声曲」などのその後の詩からも影を潜めている。「ナルシス語る」で様々な解釈を呼んだ「笛」――『旧詩帖』版ではさらにもう一つ謎をかけるかのように付け加えられた「笛」――は、『若きパルク』の詩人が葬った青年時代の語、ヴァレリーの初期詩篇の特徴の一つである。

注

1) 「《ナルシス》詩篇について」« Sur les « Narcisse » », *Paul Valéry vivant,* Cahiers du Sud, 1946, p. 283-290 ; Paul Valéry, *Souvenirs et réflexions*, éd. M. Jarrety, Bartillat, 2010, p. 99-109.
2) 清水徹『ヴァレリーの肖像』、筑摩書房、2004 年、11 頁。
3) 清水徹「ナルシスの出発——初期のヴァレリーの想像的世界」、『明治学院論叢』、第 376 号、1985 年、49-111 頁。
4) 「ナルシス」神話をめぐるヴァレリーの哲学的思想——鏡に映る自己を見るとはどういうことか——については、プレイヤード版『カイエ』(主題別分類抄録)における「自己と個人性」の項目を参照。ただし、「ナルシス詩篇を書きながら想を得た」「抽象観念」は「詩にはまったく現れていない」とヴァレリー自身は語っている。Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » (以下 *Œ* と略す), 2002 [1957], tome I, p. 1673.
5) 井上富江「Narcisse を主題にした 2 つの詩——« Narcisse Parle » と « Fragments du Narcisse » に関する覚書」、『別府大学紀要』、1968 年、314-326 頁。宇佐美斉「ヴァレリー:ふたつのナルシス」、『人文論究』、1973 年、97-112 頁(『フランス詩道しるべ』、臨川書房、1997 年、151-169 頁に再録)。もっとも同宇佐美論文で指摘されているように、ヴァレリーの初期作品とその後の沈黙に感銘を受ける一方、後年の復帰に幻滅したアンドレ・ブルトンによれば、評価が逆転する。またヴァレリー詩を全面的に否定するナタリー・サロートも「語る」から「断章」への「改悪」を痛烈に批判している。Nathalie Sarraute, *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant*, Gllimard, 1986, p. 21-26.
6) 1926 年・1927 年刊行の『ナルシス』および『ナルシスのための習作』では、『ラ・コンク』誌版と『旧詩帖』版が「第 1 バージョン」と「第 2 バージョン」と区別されて収録されていた。
7) Florence de Lussy, *Charmes d'après les manuscrits de Paul Valéry*, Lettres modernes, 2 vol., 1990-1996, t. I, p. 108-111.
8) Charles G. Whiting, *Valéry, jeune poète*. New Haven, Yale U. P, 1960, p. 59-68. ホワイティングが初稿の欠点として挙げる点(ナンフの存在感の薄さ、ナルシスの嘆き節の単調さ、宝石類の過度の使用など)は納得できるが、『旧詩帖』版において、「ナンフ」を複数形から単数形に変えることでその存在感が増したという指摘や、初稿の「感情の弱さ」を補うために改稿では「1 人称代名詞」と「詩節の数」を増した(行白に感情が盛り込まれるため)という指摘には首肯しがたい。ホワイティングはまた「『旧詩帖』版の修正は常に適切なものであったわけではない」として最後の数行を例に引き、初稿にみられた「真の感情」を「知的で冷たい構成」によって置き換えたと断言しているが、その根拠は薄弱と思われる。
9) Suzanne Nash, *Paul Valery's « Album Des Vers Anciens » : A Past Transfigured*, Princeton University Press, 1983, p. 180-197. ナッシュによれば、「ナルシス語る」の改稿は「完全に自己言及的な言語という象徴主義的な理想の問いただし」(p. 183) あるいは「初期の素描から抑圧除外された "自然主義的" 衝動の再評価」(p. 191) ということになる。なお、ナッシュは「"自然主義"」というように引用符を付し、特殊な意味(自然と調和する人間の在り方)で用いている。
10) プレイヤード版『作品集』収録の『詩 Poésies』は 1933 年刊『全集』および 1941 年版『詩集』に準拠している。

11) 『旧詩帖』版「ナルシス語る」については、菱山修三および鈴木信太郎による既訳を参照のうえ拙訳した。菱山修三訳「ナルシスは語る」、『ヴァレリー詩集』、JCA 出版、1978 年、36-40 頁（初出は『旧詩帖』、青磁社、1942 年）、鈴木信太郎訳「ナルシス語る」、『ヴァレリー詩集』、岩波書店、1968 年、38-42 頁（初出は『鈴木信太郎訳詩集』下巻、白水社、1953 年）。なお『ラ・コンク』誌版の初稿については既訳がない。
12) Gallica を参照。プレイヤード版『作品集』巻末（*Œ*, 1553-54）にも載っているが、行白の有無など不正確な個所が幾つかある。なお、下線部は『ラ・コンク』誌版と『旧詩帖』版の異同を示す。
13) 『ラ・コンク』誌では donne と誤植。
14) 『ラ・コンク』誌では連結符なし（emporte la）。
15) 以下、「ナルシス語る」『ラ・コンク』誌版を CQ、『旧詩帖』版を AVA と略記し、その右に各版の行数を示す。
16) 唯一の例外は第 3 行に 3 度繰り返される「ナンフ」の語。初稿では頭文字に大文字と小文字を併用していたが、最終稿では一様に大文字となると同時に複数形から単数形に変化した。
17) アラビア数字は初稿から改稿への出現回数の減少を示す。
18) glauque（深緑の・暗鬱な）という形容詞は『エロディアード』には見られないが、この詩の全文をジッドから筆写送付してもらった返礼の手紙（1891 年 2 月 10 日付）でヴァレリーは「エロディアードの幻にとらわれています、深緑の＝暗鬱なエロディアード（la glauque Hérodiade）に」と述べている。Cf. André Gide, Paul Valéry, Correspondance 1890-1942, nouvelle éd. Peter Fawcett, Galliamrd, 2009 (以下 *Corr. G/V* と略す), p. 57. なお、この形容詞は『半獣神の午後』において、「草木の緑」（および「葡萄」の紫）と陽光を映す「泉」の水面を形容するもの（l'or glauque）として用いられている。
19) « Sur les « Narcisse » », *Souvenirs et réflexions*, p. 102.
20) *Ibid.*, p. 103.
21) 同講演においてヴァレリーは、「1864 年から 1885 年」にかけて「ボードレール、マラルメ、ヴェルレーヌなど」に感化された一世代前の詩人たちが、小集団のなかで「きわめて豊かな精神状態」（「フランス文芸が 16 世紀以来おそらく知ることのなかった文化環境」）を作り出したと述懐し、そのなかで過ごした青春期を「消えない思い出」として愛惜している。また、象徴主義 50 周年記念講演に続く 1938 年の論考「象徴主義の存在」（*Œ*, I, 686 *sqq.*）では、この名称の曖昧さに注意を向けたうえで、「1860 年と 1900 年のあいだの文学において確かに生じた事象」を定義しようと試みている。ヴァレリーによれば「〈象徴主義〉は〈流派〉ではなく」、むしろ「数多くの、しかもまったく一致することのない〈流派〉を許容するもの」であり、「象徴主義者」とは「〈美学（エステティック）〉においては分裂し、〈倫理（エティック）〉によって結びつく」ようなきわめて多様な芸術家の総称である。ヴァレリー自身が警鐘を鳴らしているように、「象徴主義」という語の含意はさまざまであるが、少なくとも次のような広義と狭義を区別する必要があるだろう。すなわち、広義の「象徴主義（的精神）」（文学に限らず他の芸術にも通じる一時代の精神風土）と、狭義の「象徴派（的詩句）」（19 世紀後半フランス詩の改革を試みた一群の詩人たちの作品に共通する言語的特徴、語彙の選択や非古典的なリズムの試みなど）とは、もちろん無縁ではありえないが、同じ次元で論じることのできないものである。本稿では、「象徴派的」という語を言語事象に限定した狭義で用いる。
22) *Œ*, I, 1555-1556. ヴァレリーはまた「ナルシス語る」初稿を書いたのち、それを交響楽的構成の作品として新たに発展させようとしていたが、その構想メモにも同種のイメージが見ら

れる。「ナルシス、古典的様式の田園交響曲」と題する構想メモの第3楽章の素描に次のような一節がある。「風景。〈黄昏〉、おお私に似たものよ / その美しさは / ナルシスの美にも等しい。二つの性の混淆 / 葉陰にのぞく裸の姿は / 百合の裸にも似て」(*Œ*, I, 1556)。

23) « Sur les « Narcisse » », *op. cit.*, p. 99-100.

24) この点で、ナルシス関連詩篇群における女性的形象が注目される。たとえば、ヴァレリーが「ナルシス語る」の次に『ラ・コンク』誌第2号に発表した「不確かな乙女」Vierge incertaine と題するソネは、「ナルシス」の「不確かな/肉体」の変奏と思われる。また、ナルシス関連草稿「葬いの微笑」においては、「泉」の「鏡」あるいは「夜空の水」を舞台として、「プシシェ(魂)」Psyché という名の女性が「涙」あるいは「微笑」を浮かべている。女性への呼びかけが中心だが、女性2人称のほか、女性1人称もあれば男性2人称もあり、性の揺らぎが顕著である。この草稿については Céline Sabbagh, « Transformations textuelles : *Le Sourire funèbre* », in *Ecriture et génétique textuelle* : *Valéry à l'œuvre*, textes réunis par Jean Levaillant, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 133-156 および清水徹前掲書 29-51 頁を参照。

25) ヴァレリーは後年になってもこの女性名を忘れることはなく、晩年の愛人ジャンヌ・ロヴィトン(筆名ジャン・ヴォワリエ)に捧げた詩のなかに彼女を「ナルキッサ」として詠ったソネがある。Cf. Paul Valéry, *Corona & Coronilla*, Fallois, 2008, p. 13, 52.

26) 特に amour の語を女性単数形で用いることが多い。

27) この点については、「テスト氏」の女性化について論じた山田広昭の論考(« Masculin / Féminin », *Rémanences*, n° 4-5, juin, 1995, p. 221-229)、「境界」というトポスや「性愛」のエクリチュールにおける「女性化」について触れた清水徹の指摘(前掲書、p. 38, 45, 411)などが手懸かりとなる。他にも「若きパルク」をはじめとする女性の「私」、「アガート」の中性性や「天使」の無性別性など、関連する問題系は広汎にして多様である。

28) 第3行の「ナンフ」が複数形から単数形に変わったのは『旧詩帖』1927年版である。それにより vous の意味が変わるが、これは後述するように意味上というよりむしろ韻律上の要請から生じたものと思われる。

29) 先に、水面のナルシス像が第37行までは主に男性名詞で表現され、第38行以降女性名詞に変化すると指摘したが、この文法的性における<ナルシスの女性化>は人称の推移(3人称から2人称へ)とほぼ軌を一にしている。

30) この最終3行における人称代名詞については解釈が分かれるが、先に触れた「笛」の解釈と関連するため、本稿末尾でまとめて論じることにする。

31) 1891年2月15日付アンドレ・ジッド宛の手紙を参照(*Corr. G/V*, p. 63)。もっとも、S・ナッシュは「ナルシス語る」関連草稿の分量からこの証言を詩人による韜晦と判断しているが、「ナルシス断章」(『魅惑』)でも、題名に「断片」性が掲げられ、「語る」初稿と同じく、脚韻の欠如(第III章)を含むことを考え合わせると、断片性および未完成という特徴は、N・セレレット・ピエトリの指摘するように、「ナルシス」という主題に必然的に伴うものであったようにも思われる。Cf. Nicole Celeyrette-Pietri, « Métamorphoses de Narcisse », in *Paul Valéry 1 : lectures de « Charmes »*, Lettres modernes - Minard, 1974, p. 9, 23-24.

32) Francis Scarfe, *The Art of Paul Valéry*, William Heinemann, 1954, p. 152-153. F・スカーフはまた、読者の「予測を裏切る」脚韻がポーの詩学を反映しているとも述べている。

33) 一般に、ヴァレリーは『若きパルク』以降、古典的な詩法を厳密に遵守した詩句を書いたとされ、事実その通りであるが、この脚韻と詩節の調和という点に関しては、詩人が自らに課

した遵守事項に入っていないようである。断片的な詩節をどのように繋げるかということに腐心した『若きパルク』の詩人は、行白を隔てる脚韻によって二つの詩節を結びつける働きを重んじたのかもしれない。

34) Cf. André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondances à trois voix 1888-1920*, éd. Peter Fawcett et Pascal Mercier, Galliamrd, 2004 (以下 *Corr. G/L/V* と略す), p. 447. 傍点は原文の強調（イタリック）。

35) ヴァレリーの初期詩篇の一つ、ソネ「肌着の女 L'Enchemisée」第 2 行

36)「ナルシス断章」第 I 部に「森から生まれる腕」(v. 110) の表現があり、第 III 部には他者を求める木のイマージュが、「盲目の木は木の方へその暗い四肢 membres を伸べ、／闇に消える木をむごたらしくも探し求める……」(v. 37-38) とうたわれている。また、ヴァレリーは「NARCISSE」という文字が水鏡に反映するという図案の版画を作っており、その背後に、まさしく木々が枝を絡ませ合う姿を描きこんでいる。(そこには S の文字が二つ並ぶ後ろに白鳥が一羽いるが、S の文字と白鳥の首を連続させるという趣向が見られる。) Cf. Paul Ryan, *Paul Valéry et le dessin*, Peter Lang, 2007, p. 344. なお、『カイエ』における樹木のデッサンについては、松田浩則「『カイエ』におけるヴァレリーのデッサン」、『ヴァレリー集成 V(＜芸術＞の肖像)』、筑摩書房、2012 年、450-452 頁を参照。

37) Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Éditions du Seuil, 1982, p. 134 *sqq*. コルニュリエは伝統的な詩法用語が古典的詩句には通用するが、ヴェルレーヌやマラルメなどの詩句を分析するには不十分であるとして、それを厳密にしようとする。「女性の e」*e* féminin とは「無音の e」*e* muet を、「語の男性部分」partie masculine du mot とは「語」mot をそれぞれ精密化したものである。それらを含め、「接語」mot clitique（前接語 enclitique と後接語 proclitique）等の用語についても、コルニュリエは同書で定義している。

38)「ナルシス語る」ではまた「夜」(初稿では頭文字大文字) も「小声で語る」(CQ, 35 ; AVA, 36)。「夜」も「泉」も女性名詞であり、その声はいわば「ナルシス」の対声部をなす。

39) 最初期の「ナルシス語る」(cf. *Œ*, I, 1557-1559) は「変則ソネ」sonnet irrégulier で書かれていたが、その主要なリズムは 4-8 であった。なお、上掲の初稿第 21 行の詩句も最初期のソネにそのままの形で見出される。

40) 語が句切りを跨ぐ（言い換えれば句切りによって語が分割される）点では非古典的であるが、リズム分節としては 6-6 に分けることが可能であり、詩句のリズム自体は保たれる。

41) ヴァレリー自身が「ナルシス断章」の一部を朗読した音源が残っているが、詩人は題名を読んだのち、この詩句（「断章 I」第 72 行）から朗読をはじめている。Cf. *Voix de poètes : 14 poètes disent leurs textes d'Apollinaire à Saint-John Perse*, par Olivier Germain-Thomas, réalisation : Judith d'Astier.

42) コルニュリエによれば、定型アレクサンドランのリズム 6-6 以外に、ロマン派詩人が好んで用いた三分節詩句のリズム 4-4-4 およびその変形リズム 8-4 と 4-8 までは「韻律」の型とみなしうるが、それ以外のリズム（たとえば 3-4-5）は「韻律的」métrique とは言えない。
Cf. B. de Cornulier, *op. cit*., p. 156 sqq.

43) ただし 1920 年『旧詩帖』初版では詩行末に句点「.」が付されており、感嘆符「！」から句読点の消去へ、段階的な改変を経たことが分かる。

44) *Corr. G/L/V*, p. 446. 傍点は原文の強調（イタリック）。

45) もっとも上に引用したくだりにおいて「柔軟な詩句」が「より頻繁」とは言えないが、『ラ・コンク』誌版では古典的な詩句がもう一つ多かった (CQ, 36)。

46) 別の解釈として、qui の先行詞を la solitude とみなし、「悲しくも花開いた孤独」が「眠れる森の鏡に身を映す」と読むことも不可能ではない。(その場合、そうした「孤独のために」「私は不確かな肉体を愛おしむ」とつながる)が、ここでは「鏡に身を映す」のは「悲しくも孤独のために花開いた肉体」と取る。

47) 初稿でも、ここは「Ô chair d'adolescent // et de princesse douce !」と「肉体」に呼びかけていた。

48) たとえばP.-O. ワルゼルは、1891年『ラ・コンク』誌版、1900年『今日の詩人』版、1906年『現代フランス詩人詞華集』、1920年『旧詩帖』の各版における異同に注目し、『旧詩帖』版が先立つ版に対して「かなり多くの訂正」をもたらしたと認めながらも、結局「『旧詩帖』のテクストは、説述(le propos)によっても、形式によっても、『ラ・コンク』誌のテクストと本質的には変わらない」「それは時代を感じさせる作品である」と述べている。Pierre-Olivier Walzer, *La Poésie de Paul Valéry*, Genève, [Pierre Cailler, 1953], Slatkine Reprints, 1966, p. 95-96.

49) 『ラ・コンク』誌版の対応箇所(CQ, 44-46)では、『旧詩帖』版第46行に当たる詩句がないが、それ以外はほぼ同様である。「笛」の語を含む第47行については、初稿では前置詞 par が sur となっており、その前の読点がない。

50) 菱山修三訳「またお前、ひとり離れて鳴りひびくつつましやかな笛よ、〔……〕月光(つきかげ)に降り注げ」、鈴木信太郎訳「慎ましい孤独の笛よ、お前は月に注ぎかけよ」。

51) Suzanne Nash, *op. cit.*, p. 188.

52) Jean Bellemin-Noël, « Le narcissisme des Narcisse (Valéry) », *Littérature*, n° 6, 1972, p. 42-43. Hiroaki Yamada, « Une généalogie du *ça* », in *Paul Valéry, en théorie, Littérature* n° 172, décembre 2013, p. 34.

53) 2005年京都大学で行われた特殊講義において、森本氏はプリントを配布して「ナルシス語る」読解の難点について解釈を示された。注釈研究の乏しい作品に対する貴重な見解として、以下に引用させていただく。

「もはや肉体を持たず、誰にも姿を見られることもなく、ただ響きを返すだけの彼女〔=エコー〕は「慎ましく孤独な」存在であろう。オウィディウスにおいてナルシスの物語がエコーの物語と対にされていることを踏まえるかのように、「ナルシス語る」はエコーの存在を喚起し、音響的反射(エコー)と光学的反射(ナルシス)との類縁性や、両者の失恋・絶望・破滅に見られる共通性を「私たち」という言葉で示しているかのようにみえる。」

54) ヴァレリーの詩を英訳したD・ポールは問題の3行を次のように訳している。

Faint away, vanish, troubled divinity !
And pour out to the moon, humble and lonely flute,
Our silvery tears in your diversity.

原文の toi を une diversité にかけて訳しているが、おそらく flûte への呼びかけと解釈した結果であろう。Cf. Paul Valéry, *Poems*, traslated by David Paul, Princeton University Press, p. 33.

55) Cf. Jean Bellemin-Noël, *art. cit.*, p. 43, note 15.

56) 「ナルシス断章」(『魅惑』)には、ナルシスが自分の鏡像に vous で呼びかける箇所があるが、それは toi に比べてかなり頻度が低く、各断章(I, II, III)の最後の呼びかけは例外なく toi である。

57) 「ナルシス断章」第I部の最終行(Comme <u>tu</u> fais sur l'onde, inépuisable <u>Moi</u> !)にも、こう

した toi / moi の二重化する同一性が見られる。

58) マラルメ『半獣神の午後』に「笛が（音の）水を注ぐ」というイマージュがある。第 16-17 行「いかなる水の囁きもない、私の笛が注ぐ水、木立に和音の露を注ぐ笛の水のほかには」(Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte / Au bosquet arrosé d'accords […])。「ナルシス語る」を書いていたヴァレリーがこの詩句を念頭に浮かべなかったはずがない。1891 年 1 月 7 日付ピエール・ルイス宛の手紙で「半獣神の午後を再読中」と述べている。Cf. *Corr.G/L/V*, p. 378.『半獣神』の「笛が音の水を注ぐ」というイマージュはヴァレリーの気に入ったらしく、「ナルシス語る」以外にも、後年同じく『旧詩帖』に収められる初期詩篇「挿話 Épisode」(1892 年 1 月『ラ・シランクス』誌掲載、また題を「断片 Fragment」に改めて同年同月『ラ・コンク』誌最終号に掲載）に同種の比喩が見られる。

59) 「「私の吐息が命をあたえる」「笛」とは、オウィディウスが物語前半で語っていたナルシスに恋するニンフのエコーであろう。実際、ナルシスの嘆きの声があってはじめて、エコーは声を発することができるのだし、また、その吹き手はナルシスに「寛大」なのである（エコーはナルシスに振られて呪いをかけるほど怒っていたにもかかわらず、絶望する姿を見て大きな悲しみに捉えられた)。問題は、「吹き手」le joueur が男性形におかれていることであるが、この末尾に呼応するかのように冒頭には Narcissa とナルシスの女性形がおかれており、また flûte 自体は女性名詞であって、第 57 行の呼びかけではこちらが使われている。詩篇のホモセクシャルかつアンドロジナスな雰囲気を踏まえれば、むしろ意図された曖昧さと言えるのではないだろうか。」（先述の配布プリントから引用）

60) Hiroaki Yamada, *art. cit*, p. 36.

61) Jean Bellemin-Noël, *art. cit*, p. 42.

62) une flûte gracile を菱山は「か弱い笛の音」、D・ポールは「some slender flute-song」と訳している。なお、鈴木は第 55-56 行を「軽々と笛吹く主（ぬし）は　人の身を気に掛けまいが、／嫋々（でうでう）と途絶えぬ笛を　私の吐息は　生々（いきいき）と躍動させる…」と訳しており、「笛」を聴覚的に取っていると思われるが、その解釈は定かでない。

63) 「茫漠とした森で、笛の溶け込んだ風（un vent fondu de flûtes）が、角笛の楽句のざわめきを引き裂く」(『旧詩帖』版「眠れる森で」第 7-8 行（*Œ*, I, 79)。なお、『ラ・コンク』誌版「ナルシス語る」初稿には「姫」や「眠れる森」の語などこのソネに通じるイマージュが散見される。「眠れる森で」は「ナルシス」から派生したのだろう。初稿は「眠れる森の美女」と題するが、「ナルシス語る」執筆直後の「1891 年 2 月 28 日」に作られ、同年 3 月 2 日付ピエール・ルイス宛の手紙（*Corr. G/L/V*, p. 419-420）に同封、11 月『ラ・コンク』誌第 9 号に掲載の運びとなる。

64) ヴァレリーは âme をラテン語語源「息・風」の意味でよく用いる（例えば「ナルシス断章」第 8 行）が、ここの animer も「息・風」の掛詞だろう。また、flûte の語源は定かでないが、おそらくラテン語 flare（souffler 息を吹く）の語頭に関連する擬音語と言われる。

65) 『魅惑』に同題名の短詩がある。

66) 「寛大な indulgent」は語源的に「厳しい dur」の否定（厳しくない、甘い)。Cf. Bellemin-Noël, *art. cit*., p. 42, n. 14.

67) 『旧詩帖』版「エレーヌ」第 12-14 行「そして神々が〔……〕私の方へその彫像の寛大な腕（leurs bras indulgents et sculptés）を差し伸べる」(*Œ*, I, 76)。初稿は「エレーヌ、悲しき王妃」と題し、「1891 年 4 月 16 日」作。同年 8 月『シメール』誌、10 月『ラ・コンク』誌第 8 号に掲載（*Corr. G/L/V*, p. 443)。

68) *Paradoxe sur l'architecte, Œ*, II, 1405.

69) 「作家——ヴァイオリン奏者は、〔楽器の〕木部に耳を横たえ、愛情のこもった弓を導いて、楽器と一体に、さらには音そのものと一体になる。〔……〕それはひとりのナルシスだ、このヴァイオリン奏者は。すべての芸術において同様である」(*C*, VII, 668 / *C2*, 1008)。ヴァレリーの『カイエ』*Cahiers* からの引用は、ファクシミリ版全29巻(éd. intégrale en fac-simile, 29 vol., CNRS, 1957-1961, 略号 *C*, I, II…)およびプレイヤード版全2巻(éd. Judith Robinson-Valéry, 2 vol., Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1973-1974, 略号 *C1*, *C2*)に基づく。なお邦訳は『ヴァレリー全集カイエ篇』第8巻、筑摩書房、139頁を参考にした。

70) たとえば「アルシッド・ブラヴェに」捧げられたソネ(*Œ*, I, 1592)、先述の「眠れる森で」、「建築家に関する逆説」、「挿話(または断片)」、さらにはマラルメ風の英式ソネ「パリの私」(*Œ*, I, 1604)などが挙げられる。