

ポール・ヴァレリー「ナルシス語る」のナルシス像 (上)

河野 泰成

序

ポール・ヴァレリー Paul Valéry (1871–1945) は、1941年9月19日、マルセイユで行われた講演において「ナルシスのテーマは一種の詩的自伝」であると語ったが¹、この詩人自身による発言は、彼のナルシス論を扱う研究において繰り返し引用されてきた。実際、ヴァレリーは「ナルシス」のテーマに連なる詩を多く残しており²、本稿が扱う「ナルシス語る *Narcisse Parle*」もその一つである³。

彼の生涯の詩作は、年譜的に見てもたしかに表面上「ナルシス」問題に貫かれている。「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⁴」とまで語られるように、「ナルシス」が詩人としての一生を通じて特権的なテーマであり続けたことに異論の余地はないだろう。

本稿が扱う「ナルシス語る」の最初の版は、ヴァレリーの詩人としての経歴のうち黎明期と呼べる時期につくられた詩であり、後年も扱われる「ナルシス」のテーマのいわば原初的な形態であるが、この詩は数多の改変を経験することになるため、やや複雑な成立過程を有している。

ポール・ヴァレリーは、1871年にセットで誕生し、1888年にモンペリエ大学に入学する。大学在学中に知り合った友人ピエール・ルイス宛の書簡に「ナ

¹ Paul Valéry, « Sur les “Narcisse” », *Souvenir et réflexions*, édition établie, présentée et annotée par Michel Jarrety, Paris, Bartillat, 2010, p. 99.

² 「ナルシス語る」以外には、1890年頃の音楽への傾倒のもと企図された草稿「ナルシス、古典的様式における田園交響曲」、1922年に上梓された『魅惑』所収の「ナルシス断章」、さらにその「ナルシス断章」の末尾と接続するような構成を有する草稿「ナルシス終曲」、そして最晩年である1945年5月に決定稿が完成され、ナルシス詩篇の最後と見なされる「天使」など多数挙げられる。

³ 「ナルシス語る」こそ、先の講演で引用され、聴衆に読み聞かせられた詩そのものであった。マラルメやヴェルレーヌ、ランボーといった詩人たちの作品がまだ入手困難だった時代に生きたプロヴァンスの青年ヴァレリーにとっての「理想と一致 correspond à l'idéal」し、「当時の自分の理想と能力の特徴的な第一状態 un premier état caractéristique de mon idéal et de mes moyens de ce temps-là」とまで語られる。Voir *op. cit.* p. 105 et 107.

⁴ 清水徹『ヴァレリーの肖像』筑摩書房、2004年、11頁。

ルシス語る」の一詩節をすでに認めることができる⁵が、これがのちに全 53 行に及ぶ詩にあらためられ、1891 年 3 月、ルイスが主催する『ラ・コンク』誌の第 1 号に掲載される⁶。その後、詩人は 1892 年 10 月に個人的な神話として語られる「ジェノヴァの夜」を経験し、新たな詩作を放棄、いわゆる「沈黙期」に入るが、この詩はその間も手直しを加えられながら同時代のアンソロジーに収録され続け⁷、1920 年ついに『旧詩帖』に再録されるに至る⁸。

つまり「ナルシス語る」に関しては、『ラ・コンク』誌掲載から『旧詩帖』の初版刊行の間に絞っても、実に 30 年の歳月が経っていることがわかる。『旧詩帖』はその題とは裏腹に、単にかつて発表した詩作品をとりまとめたものではなく、多くの改変の手が加えられたものであったが、このような成立過程を踏まえば、二つの「ナルシス語る」に数多くの異同が認められ、それらの間には詩の読解上、もはや同一のものと見なせないほどの隔たりが存在するのにも頷けるだろう。

⁵ ヴァレリーは 1890 年 9 月 28 日に「ナルシス語る」の一部を送っている。詩人は制作の難しさ故にその詩作を「放棄」したと語るが、ルイスからは激賞され、続きを求められる。次にこの詩が友人のもとに送られたのは同年 11 月 19 日のことである。同じく「1890 年 9 月 28 日」の日付を付されたこの二つ目のヴァージョンは、14 行詩、すなわちソネの形式を有している。ヴァレリーはこのナルシスを「夢見た人物にひどく劣る」と見なし、そのテーマをここでも「厄介で、難しい」ものであると断じる。Voir André Gide – Pierre Louÿs – Paul Valéry, *Correspondances à trois voix 1888-1920*, édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris, Gallimard, 2004, p. 314, 319, 343-344.

⁶ 同年 2 月 15 日には、この掲載の経緯に対する怨み言ともとれる手紙をジッドに宛てて送っているが、この中でヴァレリーは、ルイスへと送った「ナルシス語る」は彼からの「指図通りに、二日ないし六時間で、つくり上げた」ものであり、それを「後悔している」と語っている。もちろんルイスが雑誌創刊に向け、詩の提出を迫り、ヴァレリーが不如意のままそれを渡す結果となったのは間違いないだろう。しかし、そのような急迫の事情やルイスの存在がなければ、この詩が今日見られるような全 53 行に及ぶ長詩の形態を備えることはなかったかもしれないのもまた事実である。Voir André Gide – Paul Valéry, *Correspondances 1890-1942*, nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Paris, Gallimard, 2009, p. 63.

⁷ 1900 年メルキユール・ド・フランス社刊行の『今日の詩人たち *Poètes d'Aujourd'hui*』、1906 年ドラグラープ社刊行の『現代フランス詩人選集 *Anthologie des Poètes français contemporains*』に収録された、詩作放棄以前のヴァレリーの詩は、数世代にわたり彼の詩人としての地位を守るのに寄与する。ただし、これらの版と『ラ・コンク』誌版の「ナルシス語る」とのあいだにはすでに若干の異同が認められることに注意を要する。

⁸ 『旧詩帖』版の初版は「ナルシス語る」を含む 16 詩篇を収録しているが、そのうちの一篇である「詩のアマチュア」は散文である。したがって残り 15 詩篇の韻文詩のほぼ中央にこの詩は配置されることになった。

しかし「ナルシス語る」における研究史上、これらの版はしばしば混同され、あるいは弁別された場合であっても、のちの「ナルシス断章」に至る発展史的な過程のうちに置かれ、単独で研究対象として扱われることはほとんどなかった。特にその傾向は、初期の作品である『ラ・コンク』誌版に顕著であり、それは「若書きの詩」として退けられ、他の初期作品と一括りにされることも多い。

事実、「ヴァレリーにおける意識のナルシス構造」を扱った田上竜也は、1891年初出の「ナルシス語る」が、マラルメの詩には認められる「意識の繊細な動きを映し出す意図」に乏しく、さらに詩の光景も「世紀末の意匠として目新しいものではなく、若書きの陳腐な道具立ての域を越えていない」とすら述べ、それを「通俗の次元」にあるものと評している⁹。

また「ナルシス断章」を含む『魅惑』詩篇に関しては浩瀚な研究書が充実している一方、「ナルシス語る」についての研究は、ヴァレリーにおけるナルシス問題の重要性に反して存外少ない。「ナルシス語る」に言及されるときであっても、それは「ナルシス断章」の検討と同時にされるせいもあって、分量や内容の充実に乏しいきらいがある。

井上富江の論文¹⁰には、ナルシス詩編に係る比較的詳細な伝記的事実が付されており、「ナルシス語る」にいくつかのヴァリエントが存在することも確認したうえで、「ナルシス語る」および「ナルシス断章」を検討している。しかし、旧作（『ラ・コンク』誌版「ナルシス語る」）に関してはそこにワグナーやマラルメの影響を認め、改作（『旧詩帖』版「ナルシス語る」）については若干の音の分析を含むものの、「Narcisse は、[…] 泉に写る自らの映像の美しさ、純粋さに対する憧憬¹¹」として機能していると述べるに留まり、その後直ちに「ナルシス断章」の検討に移っている。論文の分量的にも「ナルシス断章」の主張の方に力点が置かれ、「ナルシス語る」の方に関しては詳細な分析というよりは、紹介の域にとどまる。

宇佐美斉が著した「ふたつのナルシス¹²」は「ナルシス語る」、「ナルシス断章」をともに扱うものの、この本のアンソロジー的な性格のためか短く、

⁹ 田上竜也「ヴァレリーにおける意識のナルシス構造について」『慶應義塾大学日吉紀要 35』、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、2002年、18頁。

¹⁰ 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』、15、別府大学、1968年、314－326頁。

¹¹ 同論文、319頁。

¹² 宇佐美斉『フランス詩 道しるべ』臨川書店、1997年、151－169頁。

また分析上も、先述した「ナルシス語る」における版の違いが考慮に入れられていない¹³。

しかしながら、こうした「ナルシス語る」の版の違いを射程に入れた詳細な研究が全く存在しないわけではない。鳥山定嗣の「ヴァレリーの『旧詩帖』初期詩篇の改変から詩的自伝へ¹⁴」は『旧詩帖』の生成変化を専門的に扱った稀有な研究書であり、音と意味の合致を志向したヴァレリーの詩を、リズムや音韻、脚韻などの形式の変化と、内容の変化との二つに分け詳しく分析してみせる。そこでの指摘の数々はのちに言及するように、実に示唆に富むものばかりであるが、そのような変化が「ナルシス語る」それぞれの版における「私」の解釈や鏡像の理解に対し、どのような変化をもたらすことになるのかまでは、一部の用語を除いてあまり具体的に論じられていない¹⁵。特に、人称表現に代表される「おのれの似姿を見つめるナルシスの自己意識の変化¹⁶」は事実としても、その変化が「ナルシス」自身の肖像をどのように変化させ、それぞれの「ナルシス」をどのように定立し、提示させているのかについては論究の余地が大いにあるところである。

以上を踏まえ、「ナルシス語る」の研究には次のような特徴があると指摘できる。

まずヴァレリーの詩が「ナルシス形象の反復に他ならない」ことを論拠に、「ナルシス語る」を通時的に扱う研究においては、構成として、ナルシス詩篇群を編年的に並べてみせるが、そのような構成上、必然的に後期の詩作品に注力される傾向があり、意図的か、無意図的かを問わず、初期詩篇が後年の作を用意する前提として扱われるきらいがある。したがって、自ずと全体における初期詩篇の影響は薄まり、「ナルシス語る」の当該詩篇群における

¹³ 宇佐美は「ナルシス語る」と「ナルシス断章」の比較を論じた第2章の最後に「同じナルシス神話を主題としてはいるが、二十歳のときのヴァレリーが書いた「ナルシス語る」と、長い思索と文学的空白の時代を経て五十歳になって彼が書いた「ナルシス断章」との間には、おのずからその詩想と詩的技巧の面において、かなり大きな違いを生んでいる」と述べるが、彼が底本にしている「ナルシス語る」は、「二十歳のとき」、すなわち『ラ・コンク』誌版ではなく、改変の手を施された後年の版のものである。Cf. 同書、165－166頁。

¹⁴ 鳥山定嗣『ヴァレリーの『旧詩帖』 初期詩篇の改変から詩的自伝へ』水声社、2018年。

¹⁵ 同研究の主眼が、旧作と改作が安易に同視されてきた、あるいは旧作が改作の劣化した版であると見なされてきた歴史に対して、それぞれの版の違いを丁寧に拾い上げることで、従来の見方に抵抗し、各版に固有の存在意義を与えようとするものであった、という留保はもちろんつけられるべきである。

¹⁶ 鳥山、前掲書、152頁。

重要性も弱まる。この結果、単に初期の書き換えとして見なされることの多い旧詩帖版「ナルシス語る」の重要性も相対的に弱まることになり、その程度が顕著な場合には、ヴァリエントが全く考慮されないという事態にまで至る。

一方、共時的に「ナルシス語る」を扱う研究においては、この詩はあくまで『旧詩帖』を構成する一篇にすぎないことから、他の詩篇の論に埋没していつてしまう憾みがあり、「ナルシス語る」全体に包括的な視野を与えてくれるものではない場合が多い。

いずれの方法にしても、この詩におけるナルシスの固有性に対する論究が疎かになる虞があるが、その点を克服することにこそ本稿の目的が存する。

ナルシスのテーマが真に「詩的自伝」であるならば、その出発点に立つ「ナルシス語る」は、存在する複数のヴァリエントを含め、それぞれが独立したものとして顧みられるべきであり、当然、ナルシス詩篇群に認められるナルシスの肖像もそれぞれ異なるはずである。したがって本稿は、両版にテキスト的な価値を認めた上で、それぞれに固有のイメージや表現、そしてナルシス像を提示することを試みる。

本稿は「ナルシス語る」の生成を考える上で重要かつ、異同の程度がもっとも顕著に表れている 1891 年の『ラ・コンク』誌版と 1920 年の『旧詩帖』版を主な研究対象とし、その間に位置する『今日の詩人たち』及び『現代フランス詩人選集』の両版に関しては、読解の途中、必要に応じて適宜引用し論述を加えていく。

第 1 章 「ナルシス語る」読解

以下に「ナルシス語る」のヴァリエントのうち『ラ・コンク』誌版と『旧詩帖』版を参考までに訳出する¹⁷。どちらもアレクサンドランであるが、前者が総行数 53 行、7 詩節なのに対し、後者は総行数 58 行、11 詩節と、行数・詩節ともに増加している。特に『ラ・コンク』誌版においてはひとまとめにされていた詩句が、『旧詩帖』版においては分割され、別の詩節を形成して

¹⁷ 本稿が扱う「ナルシス語る」の『ラ・コンク』誌版及び『旧詩帖』版、そしてその他の初期作品の底本は、2016 年に刊行されたミシェル・ジャルティ編集版『作品集』とする。またこの『作品集』からの引用は慣例に倣い、Æ の略号のあとに、巻数と頁数を示す。なお、これまで底本として用いられることの多かったブレイヤード叢書版『作品集』も参考として扱う。Cf. Paul Valéry, *Œuvres, présentation et notes de Michel Jarrety*, 3 vol., Paris, Librairie Générale Française, 2016.

いることが形式的な違いとしてすぐに把握できる。本稿は便宜上、『旧詩帖』版の形式に則って論述を進めるが、それぞれの形式の違いも読解上看過できない点であることを踏まえ『ラ・コンク』誌版の形式については異同があった場合に適宜指摘する¹⁸。

『ラ・コンク』誌版 (CE I, 68-70)

ナルシス語る

ナルキッサの御霊を鎮めるために

おお兄弟よ、悲しい百合よ、私は美しさに憔悴している
剥き出しのあなたたちの中に私を求めたために
そして、あなたたちの方へ、ニンフ！ ニンフ、泉のニンフたち
私は静寂に無力な涙を捧げに来た
太陽の讃歌が去っていくから！……

今は夕暮れ。

私は黄金の草が聖なる闇のうちに生長するのが聞こえてくる
そして不実な月がその鏡をつくり上げる
たとえ清澄な泉が夜に消えたとしても！
だから、この調和するアシに、身を投げて
私は憔悴する、おおサファイア、私の悲しい美しさによって、
古代のサファイアにして魔法の泉
そこで私はかつてのときの笑いを忘れた！

私は悲運にして潔白な君の輝きをなんと嘆いていることが、
私の涙へと運命づけられた死を告げる泉よ、
私の眼は死すべき紺碧のなかに没む
濡れた花々で飾られた私の姿を……
ああ！ その「姿」は優しく、涙は永遠に！……
この青い森と親愛なる百合から差し込む
一条の光がなお揺らめく、微かなアメジストのおかげで
向こうに「フィアンセ」をみとめる
君の鏡の悲しい微光が私を惹きつける

¹⁸ 第1章では両版を引用するが、その引用部にある下線は両版の異同を表す。また音の分析をする際、両版に異同がない場合には、煩瑣を避けるため『旧詩帖』版の当該箇所のみをボールドにて示す。なお、本稿における訳出は、先行する多くの既訳を参考としつつも、すべて論者自身によるものである。

淡いアメジスト！ おお狂った夢の鏡よ！
ここ水の中に月と露との私の肉体
皮肉で抜け目のない泉が青くなっていく。
ここに私の銀の腕、その仕草は淀みない……
私のゆっくりとした手は崇拜すべき黄金の中で倦み疲れ
葉が絡みつくこの囚われ人に呼びかける、
そして私はこだまに向かつて名もなき神の名を喚く！

さようなら！ 静まり閉ざされた波の下で失われた反映、
ナルシス、最期のときは甘やかな香り
うっとりとした心に。死者の魂に
この青緑色の墓の上に吊いの薔薇を筆り散らせ。

私の唇よ、自らの接吻を撒く薔薇となれ
亡霊が安らかな夢に落ちていくために、
なぜなら「夜」は声をひそめて語る独り遠くの方から
仄かな影で満たされた軽い夢に向けて、
しかし月は寝そべったミルトに戯れる。

私は君が愛おしい、このミルトの下で、おお臆げな！
肉体よ孤独にして悲しげに花開く
眠れる森の鏡に映った自分に見惚れる、
おお青年の肉体と甘美な姫の肉体よ！
欺きの時は苔の上の夢に穏やかで
薄暗い恍惚が深い森を満たす。
さようなら！ ナルシスよ、再び！ 今や「黄昏」の刻。
フルートは埋葬された紺碧に奏でる
去り行く羊の群れの響き豊かな心残りを！……
死んだ水に浮かぶ宝石の唇に、おお敬虔な
夕べに似た「美」よ、沈黙の「美」よ。
この夜の甘やかに死に至る接吻を抱け、
愛撫の希望がこの水晶を揺らめかす！

奪っていけ闇の中へと、おお追いやられた私の肉体
そしてそれから、月へと注げ、孤独なフルート、
銀の水瓶にはるかな涙を注げ。

(断章)

『旧詩帖』版（CE I, 445-447）

ナルシス語る

ナルキッサの御霊を鎮めるために

おお兄弟よ！ 悲しい百合よ、私は美しさに憔悴している
剥き出しのあなたたちの中に私を求めたために、
そしてあなたたちの方へ、ニンフ、ニンフ、おお泉のニンフたち、
私は静寂に無力な涙を捧げに来た。

静けさが私に耳を傾け、私は希望に耳を傾ける。
泉の声が変わり私に夕刻を知らせる
私は銀の草が聖なる闇のうちに生長するのが聞こえてくる、
そして不実な月がその鏡をつくり上げる
消えた泉の内奥にまで。

そして私！ 心からこのアシに身を投げて、
私は憔悴する、おおサファイア、私の悲しい美しさによって！
私は魔法の水しかもう愛しえない
そこで私は笑いとかつての薔薇を忘れた。

私は悲運にして潔白な君の輝きをなんと嘆いていることか、
これほど力なく私に囲まれた泉よ、
私の眼は死すべき紺碧のなかに没む
濡れた花々で飾られた私の姿を！

ああ！ その姿は虚しく、涙は永遠に！
青い森と親愛なる腕から差し込む、
あいまいな時間の淡い微かな光が存在する、
そして残光でフィアンセは私を形づくる
裸、青白いその場所で私を惹きつける悲しい水……
甘美な悪魔、欲望をそそも冷ややかな！

ここ水の中に月と露の私の肉体、
おお私の目の意のままになる向かい合う形！
ここに私の銀の腕、その仕草は淀みない！……
私のゆっくりとした手は崇拜すべき黄金の中で倦み疲れ
葉が絡みつくこの囚われ人に呼びかける、
そして私はこだまに向かつて名もなき神の名を叫ぶ！……

さようなら、静まり閉ざされた波の下で失われた反映、
ナルシス……その名前そのものが甘やかな香り
うっとりとした心に。死者の魂に
この虚ろな墓の上に弔いの薔薇を筆り散らせ。

私の唇よ、自らの接吻を撒く薔薇となれ
いとしい亡霊をゆっくりと鎮めてくれるから、
なぜなら夜は声をひそめて、近くまた遠く、
影とうつつらとした眠気をたたえた萼に向けて話しかける。
しかし月は寝そべったミルトに戯れる。

私は君が愛おしい、このミルトの下で、おお臙げな、
肉体よ孤独にして悲しげに花開く
眠れる森の鏡に映った自分に見惚れる。
私が甘美な君から身をほどけるわけもなく、
欺く時は苔の上の手足に柔らかに
そして薄暗い恍惚で深い風をふくらます。

さようなら、ナルシスよ……逝け！　今や黄昏の刻。
私の心のため息で私の姿は揺らめいて、
フルートは、埋葬された紺碧に奏でる
去り行く羊の群れの響き豊かな心残りを。
けれども死すべき冷たさに星が灯り、
墓がゆっくりと霧で形をなすその前に、
死へと至る水の静寂を破る接吻を抱け！
希望ただそれのみでこの水晶を砕いてしまう。
波紋が私を奪い去り、呼吸が私を追いやるとしても
私の呼吸がか細いフルートに命を吹き込み
その軽やかな吹き手は私に寛大であれ！……

消えておくれ、ひどくはためく神よ！
そして君は、月へと注げ、つましく孤独なフルート、
共にいられぬ私たちの銀の涙を。

第1詩節

『ラ・コンク』誌版

¹ O frères, tristes lys, je languis de beauté

² Pour m'être désiré dans votre nudité

³ Et, vers vous, Nymphes ! nymphes, nymphes des fontaines

⁴ Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines

『旧詩帖』版

¹ O frères ! tristes lys, je languis de beauté

² Pour m'être désiré dans votre nudité,

³ Et vers vous, Nymphes, nymphes, ô nymphes des fontaines,

⁴ Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines.

冒頭の「百合 lys」の語は、同時代的にも、またヴァレリーにとっても「白」の象徴のような語彙であるが¹⁹、しかしそれは象徴だけあって —— もちろん現実の「百合」を喚起させるのは当然としても —— 実在する植物そのものを指しているかは非常に疑わしい。頓呼法、あるいは「美 beauté」、「裸性 nudité」といった性質そのものを指すような語彙がその抽象性をさらに強める。修飾語句として使われている形容詞の「悲しい triste」や、動詞「憔悴する languir」はこの詩における「私」の沈鬱として不活性的なありようをまですしている。

2 行目は「あなたたちの裸のなかに自身を欲望する」という性的なニュアンスを抱え込む一方で、「*m'être désiré dans votre nudité*」は「*dans*」を挟んで、「私を欲望する」と「あなたたちの裸」が 5 音という音数上でも、[mɛ-tr de-zi-re]と[vɔ-tr ny-di-te]という発音上でも対比的であり、均衡しているといえる。しかし 3 行目に入るとこの均衡状態は崩れる。[v]と[n]、そして[v]と同じ狭窄子音である[f]の畳韻は、「私」が「泉のニンフ」へと急接近し、均衡が崩壊していく様子に疾走感を与える。それと同時に[v]と[n]の音をもつ「あなたたちの裸 *votre nudité*」へと「私」が流れ込んでいく様をもうたっているようである。

4 行目、「*pur*」は「*silence*」の強調であり、「*silence*」の純然性・完璧性を強めている。夾雑的要素が存在しない泉の様子を指しているだろうが、そこに「私」は「無意味な／無力な涙 *larmes vaines*」を捧げにやってくる。呼びかけに始まる第 1 詩節の終わりは「徒労」であり「己惚れ」でもある「*vaine*」で締めくくられる。それはこの詩全体の結末を暗示するような語彙であろう。

¹⁹ 1890 年 8 月 25 日の日付をもち、同年 12 月の『レルミターージュ』誌に掲載された「白 Blanc」というソネに、「白」を想起させるイメージのひとつとして「百合」が挙げられている。それは「薔薇」とともに花卉を「散らす/撒く *effeuiller*」植物としても描かれる。この花びらを撒くという行為に潜在する官能性については第 8 詩節の分析の際に詳述する。Cf. ŒI, 62-63.

完全な静寂を保っている泉に、わざわざ波紋を広げるような涙を流しに来る「私」。しかし時間経過とともに泉がまた静寂を取り戻せば、その行為は文字通り「徒労」に終わるであろうし、そうした行為全般が自己意識の肥大、すなわち「己惚れ」の表れともとれるだろう。だがこの無意味な「私」の自己意識こそ、この詩の看過しえない問いかけである²⁰。「ナルシス語る」は、旧作・改作問わず、自分の姿を見つめ、それと窮極的に一つになれない悲しみに対し、「私」が何を思い、どう振舞うのかがうたわれているが、逆にいえば何を思い、どう振舞ったところで合一化は叶わないし、その結末自体に重要性があるわけではない。あらゆる方策を企てたところでそれが「有効にならない」ことは「ナルシス語る」において、ほとんど自明でもある。見るという行為が自身の外部へと目を向ける営みであるとすれば、自分自身の姿を見る、しかも、きわめて愛おしく見る「私」は、自らを自己ではない対象として眺めることとなる。それは自己愛でありつつ、自己ではない外部へ開かれた愛である。こうした二重化を束の間可能にするのが泉という場であるのだが、第一詩節の「私」はまだそれを知らない。

第2詩節

『ラ・コンク』誌版

⁵ Car les hymnes du soleil s'en vont !...

C'est le soir.

⁶ J'entends les herbes d'or grandir dans l'ombre sainte

⁷ Et la lune perfide élève son miroir

⁸ Si la fontaine claire est par la nuit éteinte !

『旧詩帖』版

⁵ Un grand calme m'écoute, où j'écoute l'espoir.

⁶ La voix des sources change et me parle du soir :

⁷ J'entends l'herbe d'argent grandir dans l'ombre sainte,

⁸ Et la lune perfide élève son miroir

⁹ Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte.

²⁰ この詩において「vain」が使われるのはすべて女性形「vaine(s)」によってであるし、改作においては、第5詩節の「L'image est vaine」にもあるよう、鏡像の表象として用いられている。この点については、最終第11詩節の項にて詳しく扱うが、この「私の涙 mes larmes」はそれほどこの「ナルシス語る」全体の読解において重要な語彙である。

この箇所は、『ラ・コンク』誌版では詩節が分割されておらず、5 行目にある「太陽の讃歌が去る *les hymnes du soleil s'en vont*」という詩句は、前行と結びついて「私」が泉を訪れた行為と緩やかな因果関係を形成していた。

しかしこれは改作の手続きによって、すべて削除されると同時に、5 行詩節 (*quintil*) として独立した詩節を与えられることになる。またこの詩における時間を明示していた「今は夕暮れ」も削除され、泉の「声」が私に夕暮れを告げるよう改変される。このように時間に直接関わる詩句が減らされた代わりに、改作では「声」に関するイメージが多く導入されている。実際、この詩節のように、行を増加させてまでの改変は、この詩の終盤である第 10 詩節まで見られない。それほど *écouter-voix-parler* といった「声」をめぐるイメージが『旧詩帖』版において重要なものとして位置づけられたことが窺える。

第 2 詩節は 5 行目から 9 行目まで計 13 回鼻母音が使われている²¹。一行に最低一つは鼻母音が配置されているが、特に 7 行目は [r] の音とともに頻出していることがわかる。これらの音は「銀の草が生長していく」、すなわち月の存在感が増していく様子を [w] とともに伝えている。「銀の草²²」は「すらりとした月²³」の鉱物的あるいは植物的隠喩であろうが、『ラ・コンク』誌版では見られなかった *« argent »* が鼻母音 [ɑ̃] の半諧音の効果を一層高めている。それと同時に、口蓋垂摩擦音 [r] の畳韻は、草が擦れながら生育していく臨場感をも演出している。だが「銀の草」が月の比喩であろうと、この詩節で繰り返されるのはあくまで聴覚的なイメージの方である。声または音にまつわる語が多く配置され、まさに「私」が「銀の草」が「生長する *grandir*」のを「聞く *entends*」ことを通じて外界の変化を「理解する」様子をありありと示している。改作に当たって、*« soir »*、*« miroir »* のほか *« espoir »* でも [wa:r] の脚韻が付け加えられたため、この印象はさらに強められたといえる。既にふれたように『ラ・コンク』誌版では単に「夕暮れ」という時間設定が語によって述べられるだけであったが、『旧詩帖』版では外界の変化を、意

²¹ フランス語にある [oɛ̃][ɑ̃][ɛ̃][ø̃] という 4 種の鼻母音すべてが使われている。

²² 旧作においてこの箇所は「金の草 *les herbes d'or*」という複数形で表されているが、この場合、文字通り、夕暮れに照らされて「黄金色」に輝く「草原」を想起させ、隠喩的な含みをあまり感じさせない。

²³ 先に引用した「白」において月もまた白を象徴する語であるが、この「白」及び 1892 年 9 月に『レルミタージュ』誌に発表された「幕間劇 *Intermède*」のなかで「ほっそりとした月 *une mince lune*」という表現が認められる。これは月明かりが煌々と照らす空間ではなく「暗闇の迫った夕暮」（清水徹、前掲書、21 頁）において出現する月である。Cf. GEI, 106-107.

味ではなく音で表現することにより、次の詩節で強調される「私」の意識の変化を音の面でより印象づけることになる。

またこの詩節全体に散りばめられた鼻母音および[w]、[r]の反復的使用は膨らみ、膨張のイメージを喚起しているともいえる²⁴。その膨らみとは「偉大な静けさ」が「私」の声あるいは内なる願い——それは恋焦れる美へと接近したいという願い——に「耳を傾け」、「私」がその期待に「身を任せた」ことで起こった外界の変化に呼応する。泉は声を変え、私に夕暮れを告げ、銀の草は伸び、月は鏡をつくり上げる。この「私」にとって御詠向の、願ってもない変化こそ、前節において抽象的な観念にすぎなかった「美」という性質を、自らのものとして所有する、あるいは内面化（「私の悲しい美」）することを可能にする前提である。だからこそこの泉は、次節において「魔法のような水 l'eau magicienne」として形容される。「magicienne」の語には、普通ならばあり得ない事態を可能にしてくれたという「私」の実感が込められているのだろう。

だがこの月は鏡をつくり上げるものであると同時に、「perfide」な存在である。「perfide」も月を擬人化させるような語彙であろうが、月がもつ「不実な」、あるいは「油断ならない」性質とはなにか。旧作における8行目は「Si」に始まる譲歩節であり、7行目と対立している。「clair」の語は泉の「清澄な」様子を表すと同時に、「明るい」イメージを把持しており、それが夜によって「消される éteinte」ことで、この最後の語句をより水際立たせている。夜の到来による光の消失は、私の「希望」を終局的に消滅させる。私の「希望」を聞き入れたかのように思えるこの詩節も結局は、着実に終局へと歩を進める前段階でしかなく、これが月の「不実さ」なのであろう。

しかし改作において当該箇所は全面的に書き換えられ、「不実な月」は、消えた泉の「秘密の中までも」鏡をつくり上げる。ここでの月は、暗闇になり隠されようとしていた泉を照らし出し、水面を鏡面としてつくり上げてしまう点が「不実」なのだろうか。月光が泉の内奥にまで及ぶ叙景的な表現であるとともに、「秘密 secrets」という、この段階では何を指すのか判然としない語彙が、この詩のさらなる展開を予感させる。

²⁴ 鼻母音の反復的使用による膨らみ、膨張のイメージの喚起は、「風をふくらます」第9詩節においても認められる。脚韻をなす「夕暮れ soir」、「鏡 miroir」、「希望 espoir」というのはそれぞれ、「私」がこのあと邂逅する鏡像の出現を可能にする要素そのものである。自身の姿を見つめたいという「希望」がなければ、「私」が自身の姿＝鏡像に出会うことはなかった。

第3詩節

『ラ・コンク』誌版

- ⁹ Ainsi, dans ces roseaux harmonieux, jeté
¹⁰ Je languis, ô saphir, par ma triste beauté,
¹¹ Saphir antique et fontaine magicienne
¹² Où j'oubliai le rire de l'heure ancienne !

『旧詩帖』版

- ⁹ Et moi ! de tout mon cœur dans ces **roseaux** jeté,
¹⁰ Je languis, ô saphir, par ma triste beauté !
¹¹ Je ne sais plus aimer que l'eau magicienne
¹² Où j'oubliai le rire et la rose ancienne.

『ラ・コンク』誌版において、アシの茂みに身を投げる「私」の挙動は、「Ainsi」という副詞によって導かれ、あたかも外界の変化に呼応する形で、私が「自らの悲しい美」によって憔悴しているようである²⁵。しかし『旧詩帖』版では、冒頭を「Et moi」という強勢形にはじまる感嘆文に変え、詩節も分割することで、外界の変化に焦点をあてていた前節に代わり「私」へと視点を誘導している。行を跨いで連続する「jeté」、「Je」の[j]の音は、音により「私」の存在を導く役割を担っているともいえるだろう。アシは水湿地に群生する多年草であるが、この描写から私が泉のほとり、縁へと寝そべり、泉を覗き込むような体勢にあることがわかる。そして改作にあたり追加された「De tout mon cœur」は意味としては「心を込めて／悦んで」であろうが、言葉そのまま「自らの心のすべてでもって」と捉えれば、アシに身を投げるという「私」の行為に、心酔あるいは感溺のニュアンスを読み取ることも不可能ではない。

²⁵ 『ラ・コンク』誌版では、この箇所における詩節の分割は行われていない。それゆえに、前行との結びつきは改作に比べて強いといえる（もっとも脚韻自体は変化していない）。また旧作9行目における「したがって Ainsi」は推論的な帰結を導く語であるが、改作では削除されている。既にみた旧作5行目における「なぜなら Car」も同様に消去されていたことも踏まえると、ヴァレリーは改変にあたり、それぞれの詩句同士の論理的な結びつきを明確にするような語句を排除していたことが窺える。

「サファイア saphir」は色彩であると同時に、泉そのもの²⁶、もしくは月光に照らされ、きらきらと光る鉱石的な美しさを湛えた水面のことであろうか。もちろんこの語には幾分時代がかった、象徴派の宝石好みを見出すこともできる。改作にあたり、「古代の antique」という時代を超越し「私」がいる「場²⁷」の神秘性を高めるような語彙は消去され、「*magicienne*」の修飾対象も「泉 fontaine」から「水 l'eau」へと変化した。「魔法の水しか愛せない」という排他性から、「私」の陶醉の程度の強さが窺えるが、その対象は、「泉」という場ではなく、「水」という物質である。つまり、旧作は「*magicienne*」のもつ非現実性と超常性を「場」自体に付与していたのに対し、改作では、水＝鏡に対して与えている。

改作 10 行目、1 行目において使われた「憔悴する languir」の語の再出は、もちろん 1 行目を思い起こさせるだろうが、それ以上に「私」の煩いの種がすでに外部にあるのではなく、自己自身の性質へと変化してしまっている状況に目を向けさせる。百合の修飾語であった「悲しい triste」や 1 行目で「私」を悩ませていた「美 beauté」という性質は、「私」の所有する特徴として包含されてしまっている。泉の水が光によって鏡面と化し、水鏡に映った自分、あるいは自己を映してくれる水鏡そのものへと「私」は意識の没入の程度を深めている。「Je」の頻度の増加はそうした意識の流れに掉さすものであると同時に、次節に現れる「君の ton」という語句を際立たせ、「私」に対立する「君」の存在に注意を向けさせる。

旧作における「*j'oubliai le rire de l'heure ancienne*」は、字義どおりに解すれば、在りし日の笑いを忘れてしまった、笑いという生理現象すらままたらなくなった「私」の肉体的な不振を表している。あるいは、鏡に反射する自分を見てかつてのように笑えなくなっている、笑い方を忘れてしまっていることに気付いたのだろうか²⁸。しかし改作においてこの最後の詩行は、「薔薇 la

²⁶ 1889 年 10 月 5 日の日付をもつ初期詩篇「白鳥 Le Cygne」において、白鳥が「サファイアの只中を走っている *file en plein saphir*」描写が認められる。「サファイア」とはヴァレリーの詩篇において、水のイメージをまとう宝石・鉱石の語彙である。Cf. *ŒI*, 281.

²⁷ 関係副詞の「où」が、しばしば先行詞として時間を表す語を伴うことを踏まえれば、この「*Saphir antique*」は、時間（時代）に関する感覚を含みながらも、ある種の「場」として定位されていると捉えられ、その場合における「サファイア」とは、先述したように泉そのものであると考えられる。

²⁸ 先に引用した「白鳥」には以下のような表現も認められる。

rose」という植物的なイメージが付与され、既存の« rire »は、この« rose »とともに[r]の畳韻を形成することになる。それだけではない。前行の« l'eau magique »の[lo ma-ʒi-sjɛn]と« rose ancienne »の[ro:zã-sjɛn]は音の上で明らかに響き合い、また« eau »の[o]と« rose »の[ro:z]は「私」が身を投じている「アシ roseaux（発音は[ro-zo]）」を喚起させる。このように「薔薇」という語の付加は、単にイメージだけに留まらない音声的な効果をあげている。けれどもそれだけでは、改作におけるこの語の出現の理由としては不十分であろう。

「薔薇」は後述するように肉体性と官能の象徴として機能する。「ナルシス語る」と同様に初期詩篇として位置づけられる、1890年7月23日に書かれ、同年9月26日にピエール・ルイスへと送られた「水浴する淫らな女 Luxurieuse au bain」において「薔薇」は以下のように用いられている(CEI, 302)。

L'eau se trouble — amoureux — de Roses vagues.
Riantes parmi la mousse et le marbre pur,
Car une chair, illuminant l'humide azur
Vient d'y plonger, avec des ronds d'heureuses vagues !...

Au rire du soleil pose sur une branche
Et sous sa plume un flot limpide se plissant
Le Cygne file en plein saphir carène blanche
Et l'eau miroir le fait deux fois éblouissant.

一本の枝の上にとまった太陽の笑いで
そしてその羽毛の下で澄み切った波がうねり
「白鳥」は白い船底を見せてサファイアの只中を瞬く間に過ぎ去り
そして水は鏡をなして二度眩ませる。

「《白鳥》から《ナルシス》までの推移は、ほんの一步」であるとして「白鳥＝ナルシスの等式」を見出す清水徹は、バシュラールの「白鳥に感嘆する者は水浴の女を欲している」という言を引きつつ、ヴァレリーの「白鳥」のイメージには「理想的な女性像」が負託されていると主張する。この詩節における「白鳥」の躍動は「太陽の笑い rire du soleil」と関係している。「笑い rire」に「太陽 soleil」が結びつくものであるとすれば、「ナルシス語る」における「かつての笑いを忘れてしまった」とは、時間の経過により太陽の栄光が過ぎ去ったことを意味し、5行目の「太陽の賛歌が過ぎ去る」とも符合する。しかし改作にあたり前者は「la rose」と並列され語の影響度が低下し(« ancienne »も、« la rose »のみを修飾していると考えるのが妥当であろう)、後者は削除されたことを踏まえれば、太陽や陽の光が燦燦と降り注ぐ昼のイメージは、改作において弱められていると捉えられる。Cf. 清水、前掲書、16－17頁。

水が揺めく —— 恍惚として —— 曖昧とした薔薇によって。
その薔薇は苔と清らかな大理石のあわいで笑っている、
というのはある肉体は、濡れた紺碧を輝かせ
そこに潜ってきたばかりだから、幸せな波浪の輪を描いて！……

この詩において水は薔薇によって「乱される」が、それはあたかも水が薔薇によって「魅了される」かのようであり、この薔薇から被る«troubler»は水に愛を引き起こすものである。さらに次行の薔薇と「笑い」の関連、そこで展開される[r]の豊韻は『旧詩帖』版の「ナルシス語る」を容易に思い起こさせる。「水浴する淫らな女」に認められる肉体の活性と躍動のイメージは「笑う薔薇」に意味の上でも音の上でも負託されており、さらに1行目および4行目の同音異義語«vagues»による抱擁韻は、薔薇に「幸福」のイメージすら与えている。

「ナルシス語る」に戻ろう。「かつての薔薇 la rose ancienne」という表現は、改作においてたしかに、豊韻や類音的表現を形成することによって単語同士の結びつきやイメージの広がりや音を音の面で豊かにするという効果をあげている。しかしこの「薔薇」という植物を象徴的に捉えれば、薔薇の忘却＝肉体性の忘却は、ますます「私」が「魔法の水」への惑溺を深めることを意味している²⁹。しかし内在化された「美」という性質に苦しまされ、肉体性が減退していく状況は、自らの「鏡像 image」を捉えたことで早晚変化し、肉体性はいずれ —— それがたとえ、なし崩し的な調子を含んでいるとしても —— 復権することになる。「笑いと薔薇」を忘れてしまうという肉体性の減退のドラマは、第7詩節にみる「私」が鏡像に「薔薇を散らす effeuiller la rose」行為をより印象付けるだろう。

第4詩節

『ラ・コンク』誌版

¹³ Que je déplore ton éclat fatal et pur,

¹⁴ Source funeste à mes larmes prédestinée,

¹⁵ Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur

¹⁶ Mon image de fleurs humides couronnée...

²⁹ 「水浴する淫らな女」の表現を借りて、もう一步踏み込んだ解釈をするならば、笑いと薔薇を忘れたということは、「笑う薔薇」によって乱れていた「水」は、もはや乱れない＝惑乱されないということである。それはつまり水が「濁る se troubler」＝水が鏡面としての機能を果たさなくなる状態を回避することを意味する。

『旧詩帖』版

- ¹³ Que je déplore ton éclat fatal et pur,
¹⁴ Si mollement de moi fontaine environnée,
¹⁵ Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur
¹⁶ Mon image de fleurs humides couronnée !

この4行詩節(quatrain)は、改作に比べ一詩節が長い傾向にある旧作において、独立した詩節をすでに当てられていたが、14行目を除く第4詩節は、『ラ・コンク』誌掲載以前の最初期のソネット「ナルシス語る」にその原形を見出すことができる。すなわち、これらの行は改変の手をほとんど逃れ、『旧詩帖』版まで残存したものである。

Que je déplore ton éclat fatal et pur,
Source magique à mes larmes prédestinée,
Où mes yeux ont puisé dans un mortel azur
Mon image de fleurs funèbres couronnée
Car Je m'aime ! Ô reflet ironique de moi !

私は悲運にして潔白な君の輝きをなんと嘆いていることか、
私の涙に運命づけられた魔法の泉よ、
死をもたらす紺碧のなかに私の眼は
死を告げる花々で飾られた私の像を汲みとったのだ
なぜなら私は私を愛するから！ おお私の皮肉なる反映よ！

『旧詩帖』版14行目の« pur »は泉に映る自らの姿を見えなくする波風が立っていないという状況、あるいはその水鏡の反射率の高さを表しているが、鏡に映った自分の姿がよく見える状態は「私」を一層「嘆き」へと駆り立てることになる。だが「私」の嘆きの対象は水鏡に映った自分ではなく、自分の姿をよく映し出してしまう「輝き éclat」の方であり、それは「君の ton」として二人称化されている。第4詩節中に敷き詰められた「死」を連想させる語彙、「déplore」、「fatal」、「mortel」は、そうした「君」の必滅の予感を高めている。『ラ・コンク』誌版における« Source funeste à mes larmes prédestinée »は、「私の涙」と「泉」との結びつきが予め定められた「運命 destin」であり、「死を告げる funeste」という修飾語は、「私」が涙を流すような事態が必然的に起こる未来をさらに予感させる。改作においてこの箇所は、文法的な修飾関係が一見して判りにくい« Si mollement de moi fontaine

environnée »へと書き換えられた。「fontaine si mollement environnée de moi」という「ton éclat」と同格になる「泉」をうたったこの詩行の各要素を、わざわざ回りくどく配置したことにより、[m]の畳韻はよりはっきりと表れている。

「私」が身を投げたアシの「柔らかさ」を音の上で体現しているようでありながら、この畳韻は明らかに「私 moi」と結びついており、さらに「死 mort」すら想起させるものであるだろう。この改作は脚韻にも変化を及ぼす。旧作では貧しかった脚韻の響き（[pre-des-ti-ne]と[ku-ro-ne]は1音のみ一致する不完全な押韻）を、[ã-vi-ro-ne]の2音一致させることにより豊かにした上で、「environ」と「couronne」という「環」あるいは「包囲」のイメージすら与えている。私に「囲まれた」泉は、その清澄さから、「私」の目——これもまた「環」を連想させるものである——が水面に鏡像を「汲み取る」ことを可能にする。水にまつわる「puiser」が次行の「濡れた humides」を導くことは明らかだが、女性名詞である「image」も、「花冠を戴く」という詩句も、その像の女性性を際立たせている。

ピエール・ルイスに宛てられた1890年の「ナルシス語る」に残る「私は私を愛するから！」という直截の告白は、「私」の自己愛と、その愛する対象が「像」として外在していることを端的に物語っている。この最初期の段階においては、「私」自身の存在と鏡像の存在は同一的なものであり、鏡を覗く「私」と覗かれる「私」の差異は語句の上で現れず、どちらもが一人称単数で指示し得るものである。だが、それでも「私」が見ているものは「私」そのものではない。自己の外部に存在しているものを愛することを、もはや自己愛だといえるのか、という問いかけがまさに「皮肉 ironique」なものであるのだろう。

しかしながら、この詩行がのちの「ナルシス語る」に登場することではなく、「放棄」されてしまう。それでは、鏡としてつくりあげられた「泉」と「私」、そして「私」に絶えず取り巻いている「死」の予感、は、「鏡像 image」の明確な出現により、どのような展開を迎えることになるのだろうか。

第5詩節

『ラ・コンク』誌版

¹⁷ Hélas ! l'Image est douce et les pleurs éternels ! ...

¹⁸ À travers ces bois bleus et ces lys fraternels

¹⁹ Une lumière ondule encor, pâle améthyste

²⁰ Assez pour deviner là-bas le Fiancé

- ²¹ Dans ton miroir dont m'attire la lueur triste,
²² Pâle améthyste ! ô miroir du songe insensé !

『旧詩帖』版

- ¹⁸ Hélas ! L'image est vaine et les pleurs éternels !
¹⁹ À travers les bois bleus et les bras fraternels,
²⁰ Une tendre lueur d'heure ambiguë existe,
²¹ Et d'un reste du jour me forme un fiancé
²² Nu, sur la place pâle où m'attire l'eau triste...
²³ **Délicieux démon, désirable et glacé !**

第5詩節は、行数こそ変化していないものの、詩全体の中でも特に改変の程度の強い詩節のうちの一つである。旧作において、大文字で表された「鏡像 l'Image」は、この鏡像の存在を一層際立たせるとともに、繫合動詞を排した「とめどない涙」はその優美さに咽び、泣き止むことができない「私」の姿を彷彿とさせる。しかし、この像の« douce »な様子は、改作では« vaine »へと改められた。「鏡像」をめぐるこの性質の転換は何を意味するのか。鳥山は、「鏡像」が「甘美」なものから「空虚」なものへ一変した構図を、「鏡像をもっぱら優美なものと捉え」る旧作と、鏡像に両義的な含みをもたせ複雑化させる改作との違いによるものとし、23行目の全面的な書き換えもこの複雑化の流れと軌を一にするものであると見なしている³⁰。

だが、胸像が「甘美な」ものから「虚しい」ものへと変化したことで、「私」が流す涙が« éternels »であるという、詩句がもたらす情景も変化する。少なくとも改作のこの箇所には、見出した鏡像に咽ぶ、「私」の歓喜の調子は感じられない。第4詩節において重ねられた死の予感の響きが通底していることを踏まえれば、「私」はこの鏡像が必滅の存在であることを既に了しており、したがって鏡像は虚しく、空虚な存在として映る。鏡像の出現は鏡像の消失を初めから抱え込んでいる。消失が端から運命づけられた自己愛の対象を、愛するべくして愛してしまう。愛する対象は持続しない運命にあるが、そのようないずれ消える対象を目の前にして、「私」はそれを愛では泣き、そしてそれが消え去ったあとも泣き続けることになる。この涙は持続する。« éternels »とは、「私」が流し続けることになる涙の「永続性」を示してい

³⁰ 鳥山、前掲書、138頁。

ると同時に、「vaine」と対句的な構造をつくりだしている³¹。「être」の省略は、理解の上で、否応なしにその直前の文に注意を向けさせる。その省略がたとえ慣例にならって行われたものであっても、この二つの要素を際立たせることに変わりはない。それは語が切り詰められた詩の読解ともなればなおさらであろう。改作が提示する「虚しい」鏡像と「尽きることが永遠にない」涙が対となって存在する構造は、夕暮れの束の間出会った虚しい存在との別れに、永遠に涙することになる「私」の未来を暗示する³²。

19行目、『ラ・コンク』誌版では、1行目の« O frères ! tristes lys »に呼応していた« ces lys fraternels »の「百合 lys」が、『旧詩帖』版では「腕 les bras」へと改められた。親密さはそのままに、[b]の畳韻の効果を高めるこの改作は、詩句により肉感的なイメージを付与する³³。そしてそれはそのまま微光に照らされ形づくられた「裸のフィアンセ un fiancé Nu」の肉感性へと接続する。句跨ぎは一層この印象を強める。

しかし、こうした時間は長続きしない。「saphir」と同じくヴァレリーが好んで使う宝石「アメシスト améthyste」は、この詩において二度現れるが、その二度とも「淡い pâle」という形容詞を付されている。森と百合の隙間から差し込む光の弱々しさ、泉＝鏡まで光が十分に届いていない情景を伝えるこの語は、またその青白さ、生気のなさを連想させ「死」の印象を含んでいる。それでも「私」は、その「悲しい微光」に照らされた鏡に対し二人称で呼びかけ、鏡が見せる「素晴らしい夢」に感嘆する。その夢は素晴らしいものでありながら、「理にかなわない／狂った」ものである。このように旧作においては、像を映し出してくれる鏡についての描写に力点が起かれている一方で、改作はその鏡が映し出してくれる像の方へと注意が移っている。

『旧詩帖』版で付された「淡い微光 Une tendre lueur」、「曖昧とした時 heure ambigüe」、「残った陽の光 un reste du jour」は、第一に時間設定の曖昧さを伝えている。月あるいは月の光が存在しながら、同時に陽光が残っている« soir »は日没前後から真夜中までというかなり広い時間を指す漠然とした語彙である。だからこそ「曖昧な時」なのであろう。夕暮れ時の月。明らかに

³¹ 音の面での効果を付言すれば、[d]の音を内包する« douce »という語が「柔らかい」という肉感性とともに、触知可能なふくらみ、「充満」の印象をもたらす一方で、「vaine」という語が与えるのは鏡像の空疎さ、内容の欠落であろう。この色欲をそそる肉感的な[d]の音の性質は、改作では23行目に現れることになる。

³² 最終詩節に現れるように、実際に「私」は涙を流す。

³³ 「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メージをも喚起させるだろう」（鳥山、前掲書、143頁）。

「私」は夕陽そのものを見ているのではない。だとすればこれは日没後の時であると推測することもできる。夕焼けという束の間の陽の光は、沈む前の太陽ではなく、沈んだ後の太陽が、地平線の下から空や雲を照らし出すことによっても発生する。そうした意味で間違いなく「名残の陽光」なのである。

したがって、この曖昧な時間はそう長くは持続しない。つまりこの時間の曖昧さは、そのまま「フィアンセ」という鏡像の存在の曖昧さをも意味することになる。フィアンセは、この名称しがたい時間のあわいに束の間生起する«pâle»な存在である。時間の曖昧さがそのまま存在の曖昧さへと直結しているからこそ、「フィアンセ」は「私」にとって欲望をそそる自己同一的な対象であるにもかかわらず、「悲しい水 l'eau triste」という即物的な次元になお留まり続ける。第3詩節において「私」の「希望」を聞き入れ、唯一の愛の対象となっていた「魔法のような magicienne」水は、ここではいずれ必ず終わりを迎える欲望の対象を露わにしてしまう「悲しい水」でしかない。

この詩節の最終行である23行目における[d]の畳韻は、すでに鈴木信太郎他諸氏の指摘する通りだが³⁴、その効果までは言及されてこなかった。[d]の畳韻が前の3語を意識づければ意識づけるほど、最後の「冷ややかな glacé」が余計に際立つ。明らかに前半が性的ニュアンスを喚起させるのに対して、«glacé»はこの「フィアンセ」の冷たさ＝生きた存在ではないことを静かに暗示している。しかもそれが泉に映った鏡像であることから、陽光も残りわずかな日没時の水の「凍えるような」冷たさという水温の低さをも示している。

『ラ・コンク』誌版では、「Fiancé」と«insensé»が脚韻をなしていたがこの行は、『旧詩帖』版においてすべて書きかえられ、「fiancé」は«glacé」と脚韻をなすよう変更された。この書きかえは、脚韻をより豊かにする方向に改作されていった『ラ・コンク』誌版から『旧詩帖』に至る流れにおいて、唯一「脚韻の響きが弱まった例³⁵」である。韻の豊かさを犠牲にしても«fiancé」と«glacé」で韻を踏むことで「フィアンセ＝冷え切った鏡像」に過ぎないという暗示の効果を高めたことになるだろう。

しかし、[e]の半諧音および[l]の畳韻は、これらの語の関係を二項性の対立という図式のうちに押しとどめたりはせず、詩句同士に音の上で一貫性を与

³⁴ 「この詩句に d 音の畳韻法を用いている」（『ヴァレリー詩集』、鈴木信太郎訳、岩波書店、1968年、270頁）という指摘があるほか、鳥山はこの[d]の畳韻に加えて、[e]の半諧音が「音韻上の効果」（鳥山、前掲書、146頁）を挙げていると論じている。

³⁵ 鳥山、前掲書、141頁。

える。すなわちこれらは一行のうちで、音によって連結されているといえる。この「フィアンセ」が恍惚をもたらしてくれるような「悪魔」でありながらも、『旧詩帖』版の「私」は絶えずその「冷たさ」、平板さ、滅びる運命の方を意識せずにはいられない。改作における鏡像の性質は、このどちらか一方に帰結するという択一的な問題ではもはやない。23行目は、情欲に与する語彙が3語と優勢だが、「glacé」は先述したように、脚韻によって独自の位置を占めている。

一方、リズムの上では、これらは6音かつ2語ずつに分かれる（つまり中央区切りの古典的アレクサンドランの）リズムを堅持しつつ、音韻上これらの語は相互に共鳴している。このような鏡像の性質の複雑化と、それに伴う音の多層化は、鏡像を見つめる「私」の悲喜こもごもの眼差しを表しているかのようであるが、これより先の分析は次稿に譲る。

