

「希望は輝く…」：ヴェルレーヌ詩生成の秘密をめぐ る考察

西森，和広

<https://doi.org/10.15017/2332611>

出版情報：文學研究. 85, pp.99-121, 1988-02-29. 九州大学文学部
バージョン：
権利関係：



「希望は輝く…」

ーヴェルレーヌ詩生成の秘密をめぐる考察

西 森 和 広

序

ヴェルレーヌ詩生成の秘密を探る、という表題があまり大げさにすぎると感ぜられるとすれば、私はさらにこう説明するだろう。つまりフランス語の句読記号の一つであるティレ (tiret), それは簡単に言えば一本の横線であり, ひと時の休止, 間を示すのだが, このティレの用法を特に調べながらヴェルレーヌ詩が生まれる過程を理解することだと。この問題に関わると思われる詩人自身の発言を求め, 作品の中にその発現を見い出そうとするだろう。しかしそれが真の目的とは云えない。何よりも私が欲するのはこの歌い手の内に見られる単純で素朴な相に潜む謎に満ちた語りの様を見極めたいということだ。三人称の一見客観的な語りと一人称の一見主観的な語りの見せる目眩し, あるいは隠れた「私」による二人称の語り。その様々な姿態に彼の詩を読む人はあまり気をとめない。それは彼の美德だ。彼の詩はシャンソンだ。けれどもひとたびそこにこだわりを覚えるとその謎はいつまでも心を去らない。ここで取り上げる作品もそうだ。詩集『知恵』(Sagesse) 第三部第三番のソネは「希望は輝く, 納屋のわらしべのように」と開始され美しい。しかしその最後の句は謎である。

Ah, quand refleuriront les roses de septembre !

詩の一定の流れの中に突如として異質の声が介入する。私は他の作品でもよくこの声に悩まされる。例えば『言葉なき恋歌』(*Romances sans paroles*)の有名な詩の中で出現する発話がそうだ。

Quoi! nulle trahison?...

これから扱うティレのテーマは『土星びとの歌』(*Poèmes saturniens*)でレビューする頃にはすでに詩人の考えの中にあつたものである。それをまず求めながら、「希望は輝く…」詩篇との関係へと言及するためにある異文、『独房にて』(*Cellulairement*)と題された詩集の草稿に含まれる異文へと話を進めてゆくだろう。

ヴェルレーヌ詩生成の秘密をめぐる考察

私たちはヴェルレーヌの野心について多くの面で案外に見過している部分があるのかもしれないが、今のところ詩人自らで下した批評の言葉の数行によって大旨理解することができると考えても差し支えないのではないだろうか。

「要するに私は誤りを犯していたとされるだろう。詩の律動を守り、なおある種の句切れを保ち、詩句の終りには押韻を欠かさなかったとして。ああ、だが私は信じていた。可能な限り句切れを移動させ、十分に詩句を碎き乗り越え得たと。韻に関しては確かに用いはしたけれど、判断することは欠かさず、純然たる半諧音を余儀なくされることも、厚かましく過剰な響きを押しつけることも共になかった⁽¹⁾。」

彼の言葉を読みながら、詩の形にこだわり続けた最後の詩人という形容を考えないではいられなくなる。例えばヴァレリーの名を反証にすることは易いことだろうが、両者の間に感ぜられる差異の大きさはこの考えを必ずしも否定させない。

ヴェルレーヌにとっても形はすべてというわけではない。今の引用個所の前後にも、またランボーの『地獄の季節』や『イリュミナシオン』への言及のある評論にも、「自由詩句」に対する非難は読み取れない。「ぼくは自由詩句の野心を讃える」と歌う皮肉な作品はあるけれども、決して心底けなしてやりたいという気持ちのあるわけではない⁽²⁾。

批評家としての彼は真に「素朴な」言葉をしか用い得ない。そのあまりの純情さのため彼の批評は多くの場合称讃と引用の繰り返しでしかない。だが批評とはそれで十分なのかもしれない。

ところが作品の良質な部分を見極める眼力は相当なもので、ランボー、コルビエール、デボルド＝ヴァルモールの名の今日の名声の最初の助けとなったのが彼の評論であったことも私たちの良く知るところだ。そのヴェルレーヌが早くからボードレールの中に偉大さを認め得たことは当然のことと云える。

詩は形がすべてではない。ボードレールの散文詩の試みにしろ、『地獄の季節』にしろ彼の非難するところではなかったろう。けれどもまたこの形というものが彼にはどうしても必要だったことも間違いない。彼が自らを詩人と名指した日、それは14才の折ユゴーに一篇の作品を書き送った日よりも早かったろうその日から、死に至るまで、一度としてこの事実、自らが詩人であるという事実疑いを抱くことはなかった。彼の中ではぐくまれた詩人の姿とは、フランス語によって韻律を形成する者に他ならず、韻律とは伝統及び慣習と避け難く生来する変化との間でなお命脈を保ち生き続けるべきものだった。

韻についてはこうも云っている。「私が弱目に押韻せよと云う時、それはつ

まりその通りなので、間違った韻を踏めと云っているわけではない¹³⁾。」形は必要だ。それは詩には欠かせない力となる。しかしその圧倒的な力に押し流されないこと。アレクサンドランで詩作する詩人がラシーヌからボードレールまでの財産の重みを感じぬはずはない。その重量にもかかわらず、何としても彼は自分の詩句を「別の愛の別の世界へと飛び去るもの」に、「朝の冷たい風に飛び散らう冒険」にしなければならないと考えた。彼の優れた作品はこの伝統という重力を脱するかのような、風に舞うことのできるような軽みを身に着けている。彼の詩は何よりもシャンソンなのだ。そのために彼はアレクサンドランを避ける。「秋の歌」(*Chanson d'automne*)や「雨の歌」(*Il pleure dans mon coeur*)を聴く人の心は風や雨の音楽の中で舞う。

ヴェルレーヌの形式の自由への希求の極まりはこれらの作品ですでに十分示されている。それは詩という粹をぎりぎりまで押し広げてシャンソンへと限りなく近付いてゆく詩だ。「(高踏派という流行の)仮面を時に持ち上げて幾つかの小さな詩に自らを表現した」¹⁴⁾とアントワープでの講演に際し晩年の詩人は述べているが、この小さな詩とはシャンソンへと近づくそれらの作品なのだ。

「自らを表現した」とは心情を吐露したとの意ではない。そのようなロマン主義の想い出による作品は、しばしば高踏派の仮面に被われたものと似て、長大だがその大いさに見合うべき内的緊張感を欠いたものとなる。ただ誠実という美德を持って生き残り得るかもしれないが、「自らを表現」とは、形式の可能な限りの自由への欲求の表現に他ならない。「秋の歌」においてはもとより、『言葉なき恋歌』というランボーとの実生活の上での関わりの投影が主としてみられるとされている作品集においてさえも、私たちは実際のところそこに歌われている情緒をヴェルレーヌその人の心の吐露として聴くことをすべきでないと考える。何故そうすべきでないのか。それはそのように考える(考えてきた)ことが最もよくこの詩人の姿を見誤らせるからだ。何度でもヴァレリーの意見に耳を傾けることが必要だろう。「この素朴な人は

きちんとした未開人であり、決して原始的なものを持っていないかのような未開人であり、ひどく手慣れたひどく意識的な芸術家から生まれた未開人である⁽⁵⁾。」

彼の心情が吐露されているとかいないとかによって彼の詩の優劣が決定されるわけではない。彼の形への傾斜、つまりできる限り自由を取り入れつつも、それを無にはしてしまわないという、外的な力への要請と詩を空間を越えて拡散させたいという内的な要求との均衡の中にこそ、作品の質の決定を求めるべきだろう。

「秋の歌」から『言葉なき恋歌』の諸篇に至るまで、ヴェルレーヌの詩は何よりもまずシャンソンであった⁽⁶⁾。それは形式においてそうであるし、言葉はそれに従ってゆく。

『土星びとの歌』ではまだ多用されていたアレクサンドランとか、ソネとかの伝統的形式はその後の作品集では消え失せてゆく。言葉も表現も硬さを脱ぎ去り、高踏派流の宣言文や断定的な物言いも失われる。このまま彼の詩はシャンソンへの進化を続けるかにみえるが、ここで彼はふと立ち停まる。

1873年4月、ランボーとの最初のイギリスでの生活から帰って、ベルギーのジョオンヴィルに住む一人の伯母の下で詩人は6週間程の時を過ごす。ランボーとの接触によって、この時までには『言葉なき恋歌』の詩篇はほぼでき上がっていた。これは彼の休息の時、彼の肉体にとっても、詩にとっても、休息の時だったろう。その地から彼はパリに居る友人のエドモン・ルペルチエに手紙を送るのだが、その中に彼の新しい詩法への野心を込めた一文が含まれている。彼はこれを新しいシステムと呼び、それまでの彼の作品とは一線を画すべきものと述べている。ここでこのシステムを問題にしようとするのは、「希望は輝く…」の一篇がまさにこのシステムによる試みとして紹介されているからだ。ヴェルレーヌはこの休息の時、彼の詩について何を考えたのだろうか。形の上で限りなくシャンソンへと近付いた彼の作品。次には何を。ここで彼は再びより伝統的な形への回帰する。

時が少し下った1873年10月頃すでにモンスの監獄にあった詩人の同じくルペルチエに宛てた手紙の中にこのシステムによる作品として「希望は輝く…」(この時は「夏」(*Été*)と題されている)を含め三篇が収められている。注目すべきはそれらの他にもう一篇が、この新しいシステムによるものではない作として同じく収められている事だ⁽⁷⁾。

先にも云ったようにヴェルレーヌの詩はその形の上でもシャンソン化して行ったのだが、これらの作ではソネという形式、すでにボードレールから多くの高踏派の詩人たちによって古典的な形と考えられてきたこの形式へと立ち戻るのだ。システムとはこの形式への回帰のことだろうか。いや違う。この新しいシステムによる作でないとされた作品「春」(*Printemps*)もまたこの形式を踏まえている。ソネという形式がこのシステムそのものを意味しはしない。

このシステムについてエレオノール・ジメルマンは詳しく分析しようとしたけれど、どうも完全な結論が得られたとは思われない⁽⁸⁾。このシステムによる作品と名指されたものの数も少い上に、詩人自身の説明の曖昧さ、不充分さが却って謎を深めるばかりだ。詩人の説明はこうだ。

「ぼくは創作についてある考えを暖めている。ぼくの頭が元通りになったらすぐに取り掛かるよ。それは詩集(言葉の昔からの意味で)、もしお望みなら教訓的なやつさ。そこからは人間は完全に追放されている。景色、事物、事物の悪意、善意などなど、事物だ。次のような題だ。「屋根裏部屋的生活」、「水の下」、「島」など。各々は三百から四百行になるだろう。まもなくぼくが到達するシステムに従った作品になる⁽⁹⁾。」

人間が追放された事物の詩。「秋」(*Automne*) はまさにこのように始まる。

Les choses qui chantent dans la tête

Alors que la mémoire est absente...

「冬」(*Hiver*)もロンドンの情景の詩であり人間は登場しない。新しいシステムには属さないという「春」はと云えば、確かに「私」と語る人物が最後に現れて、来るべき春を想う姿が見える。ところが問題の「夏」はどうか。そこでは劇のように「私」が「おまえ」や「あなた」に話し掛けている。人間は追放されていない。

L'Espoir luit comme un brin de paille dans l'étable,
Que crains-tu la guêpe ivre de son vol fou?
Vois, le soleil toujours poudroie à quelque trou,
Que ne t'asseyais-tu, le coude sur la table?

Pauvre âme pâle, au moins cette eau du puits glacé,
Bois-là [sic]. Puis, dors après. Allons, tu vois, je reste
Et je dorloterai les rêves de ta sieste,
Et tu chantonneras comme un enfant bercé.

Rassure-toi. De grâce, éloignez-vous, Madame,
Il dort, et c'est affreux comme les pas de femme
Résonnent aux cerveaux des pauvres malheureux.

Midi sonnent! J'ai fait arroser dans la chambre.
Midi! l'espoir luit comme un caillou dans un creux.
Ah! quand reflleuriront les roses de septembre!

彼のシステムについてどう考えたら良いのか。その真の意図は測り難いと云わねばならない。このシステムに捕われずこの一篇の作品を追求してみることが必要になる。この詩の形成の過程とその構造を詳しく分析してみるこ

だ。するとそこに認められるものは何にもましてヴェルレーヌらしきと云い得るものではないだろうか。それは例えソネという枠組の中にあっても、なおシャンソンへと傾斜する詩であり、またその語りの性質により深く目を向けてみると、ヴェルレーヌが詩人としての出発の時から意識し続けて来たに違いないある手法の適用が見いだされる。この彼の変わらぬ詩的意識の証である手法、それはある意味でボードレールから学んだものとも云える手法だが、これについてまず述べてみることにし、その後に改めて「希望は輝く…」のテキスト並びに各異本へと話を進めてみたい。

この手法についてはヴェルレーヌが新進の詩人として登場するのとはほぼ同時期に書かれ発表された彼のボードレールに関する論文を参照せねばならない。先に私はヴェルレーヌという批評家は素朴に過ぎて分析の言語を持たない旨を述べたのだが、ただこの「ボードレール論」について云えば、そこにしばしば極めて重要な論述が為されていることを認めねばならない。ただそれはボードレールの十全な理解へと向かうものと云うよりも、実はヴェルレーヌ自身の説明となり得るような⁽¹⁰⁾、彼の詩に対する考え方が示されたものと云え、またそれだけに彼の詩作の動向を探るには欠かせない文献と云える。

その論の中でここで特に取り挙げたいのがある研究家によってごく気軽に「ボードレールのティレ」(tiret baudelairien)⁽¹¹⁾と呼ばれた手法に関する点だが、この手法によってヴェルレーヌは詩人という者にとって避け難い問題、少なくとも、ロマン主義的熱情を内奥に感じながら(《Je suis né romantique》),反ロマン主義としての文学運動である高踏派の活動に身を投じた者にとっては避け難い問題を解決しようとしたと考えられる。常に熱情の流れに身を委ねがちになる詩人の性質。しかしついには否個人詩の頂へと登り詰めること。彼は高踏派の一員としてこの苦難の道を乗り切るためにこの手法を偉大な先人から学び取ろうとした。それはある意味でオクタヴ・ナダルが発見したヴェルレーヌ詩の持つ「破壊的パロディ」、つまり物語の生成とその逆転の視点を一つの図面、一つの作品の上に並べるという手法と軌を

一にするものと云える⁽¹²⁾。感動的情景に震えているかの語りの世界に冷たい視線で観察する詩人を導入すると一口に云って良いと思われるこの手法は云わば詩による弁証法であり、ただそれはボードレールの場合はともかく、少くともヴェルレーヌにあってはアンチ・テーゼは必ずしも鋭利とは云えず、よってその総合はむしろ詩世界をある中立の、無色の状態にとどめる。

具体的には「ボードレールのティレ」とは『悪の華』の一篇、「小さな老婆たち」(*les Petites vieilles*)について述べるくだりでヴェルレーヌが賞揚するボードレールの観察眼を明示する記号ティレのことだ。一見情緒に流され書き連ねられたかのようなパリの場末に潜む老婆たちへの憐みの歌の途中でこのティレに導かれて「あなた方はお気付きだろうか、老婆らの棺桶には子供のそれとほとんど同じくらいの小さなものの多いことに…」と差しはさまれる冷静な視線。ボードレールは描写の外に常にその身を置いているという事実を確信したヴェルレーヌの歓喜⁽¹³⁾。

ティレの通常の文法範疇内での用法を超えたこのある休止のための使用。この「俳優のパラドックスの詩への適用」⁽¹⁴⁾こそ、若き日にヴェルレーヌが学び、そして彼の念頭にあり続けたことだったと思われる。

彼の詩は実に感情的で個人性の声に満たされているかのように見える。ルペルチエが、この友人の若書きの作(「秋の歌」)について、それはまったく「芸術家の頭脳よりできたもの」と述べていることは⁽¹⁵⁾、若き日のヴェルレーヌを後のより骨の髄まで詩人となる彼とよりはっきりと対比させたいがための意図が強いように思われる。この友人のように身近に誰よりも長く詩人を見ていた者にさえ悟られぬ程に秘められた熱い想いの対象としてエリザ・モンコンブルという名の詩人の従姉が存在していたことを見出した研究の成果によってルペルチエの意見は効力を弱めたかのような⁽¹⁶⁾。確かにこの詩人の作品を頭だけで作られたものと考えことは容認しにくい。ただ決してヴェルレーヌがその体験されたことから生じる感情をあからさまに、吐き出しでもするように描き出すはずもない。それは彼の頭脳によって音を与えられ、

形を与えられ、言葉を産み、歌となる。詩という形態を取るという事自体、詩人が自らに課する努力、感情の吐露のみで作品を形成させないという表現の努力を示している。吐露したいのなら、彼は素直に散文の形を選ぶだろう。詩はそのようなものとは異なる。詩を形造るために彼が試みた手法の一つが、このボードレールから学んだと云えるティレの使用、観察の視線を示す記号、その休止の中で弁証法を行うための記号の使用なのだ。

ところでヴェルレーヌはかなりティレを多用する詩人と云えるが、ボードレールに学びながらもこの手法を自らのものとする努力の窺われるのはその使用の仕方の微妙さだ。ティレは普通どのように使われるか。対話を形成する場合、補足の説明を加える場合あるいは訂正する場合。またより詩的な用例だが、特定の語や文を強調したり、時に繰り返されるそれらを印象付けるために用いられたりもする。ボードレールや他の詩人でもこれらの用例は見られるだろう。他方ヴェルレーヌには、少し異なったニュアンスを込められた用法が見られる。それが「ボードレールのティレ」と呼び得るものだ。つまりティレに導かれる文とそれ以前の文との間でその語りの質が、漠然とではあるが、変化を示す類のものだ。「小さな老婆たち」では語り手から聴き手への突然の問い掛けの挿入によって、叙述の波の中へ観察する視線が投じられるというショックを生む効果にヴェルレーヌは讃嘆したのだが、彼は同じティレを少し別な風に用いる。語り手そのものの質の変化、つまり語り手の存在が別の存在に取って代わられたというような印象を与えるために用いていると考えられるのだ。ではどうして語り手の質を変えるのか、あるいはその声の質を変化させるのか。それはまず何よりも作者の個人性の声の反影では決してない語りを詩の世界に創造することを容易にするために他ならないだろう。詩人は詩の背後に居るのであって、その内部に在って、「私は」と語り掛ける人物は詩人に創造された存在にすぎないという事実の証査となる手掛かりを示すためだ。ここにこそボードレールから学びながらも、より強く自分のロマン主義的性質を感じずにはいらなかったヴェルレーヌの希求が

あったと思われる。語り手は一人ではない、一様の存在ではないと示すことが作品に二つの対峙し得る視点を持ち込み、観察する意識を導入する。ヴェルレーヌの観察眼は実はボードレールの着実に完成されたそれとは異なる。二様の視点の間でそれは定まらない。ある詩句が想起こされる。「そして錯乱する私の魂と心はもはやある種の二重眼…⁽¹⁷⁾」ボードレールの決定的切り口の言述とは自ずから異なるヴェルレーヌの漠然性の因とも云えないではない。

このような例の中でごく単純なものは『土星びとの歌』に見られる。例えば「グロテスク」(*Grotesques*) のように、作品の前半と後半が丁度半ばの所でティレによって分たれ、始めの三人称の文体が二人称へと変化する⁽¹⁸⁾。また「あるダリア」(*Un dahlia*) のように、最後の詩連がティレに引かれて、それまでの二人称の語りの様式から三人称へと移り変わることもある⁽¹⁹⁾。しかし以上の例にもまして、「またとない」(*Nevermore*) における変化の微妙さは味わい深いものがある。

Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon momotone
Sur le bois jaunissant où la bise détone.

Nous étions seul a seule et marchions en rêvant,
Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent.
Soudain, tournant vers moi son regard émouvant :
《Que fut ton plus beau jour? 》 fit sa voix d'or vivant,

Sa voix douce et sonore, au frais timbre angélique.
Un sourire discret lui donna la réplique,
Et je baisai sa main blanche, dévotement.

—Ah! les premières fleurs, qu'elles sont parfumées!
Et qu'il bruit avec un murmure charmant
Le premier *oui* qui sort de lèvres bien-aimées!²⁰⁾

このソネの最後のテルセ（三行詩連）はティレに導入されることで「観察することが可能となっている⁽²¹⁾」ことは確かと思えるが、上述したように断定的視線を持たないヴェルレーヌは必ずしも具体的事象の観察から普遍的思想を引き出す体の作品を意図してはいない。しかし少なくとも、「私」という語り手によって歌われた「彼女」との思い出の具体的描写と、ティレ以下の客観的で普遍的な性質を帯びる可能性を持った表現との間には、二人の語り手（あるいは二重化した語り手の心象）による意識の対決が窺えるのであり、それは視点の二重化の成す弁証法、先にも云ったようにかなり弱い意味での弁証法なのだ。そしてその思考の道程を一つの休止という形で明示してくれるのがこのティレの存在そのものなのだ。

さて「ボードレールのティレ」の概観はひとまず置くとして、「希望は輝く……」のテキストへと話を移すことにする。先にルペルチエへの手紙の中に挿入された形で引用しておいたが、ここで詩集『知恵』に収められた姿を見よう。

L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable.
Que crains-tu de la guêpe ivre de son vol fou?
Vois, le soleil toujours poudroie à quelque trou.
Que ne t'endormais-tu, le coude sur la table?

Pauvre âme pâle, au moins cette eau du puits glacé,
Bois-la. pais dors après. Allons, tu vois, je reste,
Et je dorloterai les rêves de ta sieste,
Et tu chantonneras comme un enfant bercé.

Midi sonne. De grâce, éloignez-vous, madame.
Il dort. C'est étonnant comme les pas de femme
Résonnent au cerveau des pauvres malheureux.

Midi sonne. J'ai fait arroser dans la chambre.
Va, dors! L'espoir luit comme un caillou dans un creux.
Ah, quand refleuriront les roses de septembre!⁽²²⁾

この作品について言及されてきた点を見定めてみることから始めよう。

おそらく最初にこのソネの謎の核心に触れたのは、その素朴さにもかかわらずジュール・ルメートルだろう。

「理解できますか。この話の続きはどんなものか。各文にどんな脈絡があるのか。誰がしゃべっているのか。どこでこの話は起こっているのか⁽²³⁾。」

語り手、状況、筋。すべてこの作品の謎は指摘されている。その状況という点での答えとして、例えばアンドレ・フォンテーヌは「ベツレヘムの馬小屋」のイメージを見て取る⁽²⁴⁾。それはこの詩が収められた詩集の性格を反影したものだだろう。またロジェ・ポンスが病氣回復期の詩人の姿を読み取ったのは伝記的事実の探査に基づいている⁽²⁵⁾。伝記に基づいた解釈は多いが、チャールズ・チャドウィックが詩人の監獄での体験の反影を見て取った論は興味深いものの、詩人自身が示した作品の成立時（少なくともその最初の段階の）が1873年春のジョオンヴィルである以上、少々無理があるかもしれない⁽²⁶⁾。その状況という点ではむしろエレオノール・ジメルマンの見い出したフランソワ・コペーのパロディとしての居酒屋の情景が案外に詩人自身のイメージに近いのかもしれない⁽²⁷⁾。

この彼女の考えには反対を唱えているジェイムズ・ローラーは素直に田園

風景をこの詩に読み取った上で、ヴェルレーヌの内的欲求、本性的願いの象徴として「素朴さ」(naïveté)を取り挙げ、このテーマの探求からこの作品の謎の最大のものである語りの問題へと進んでいる。そこで彼はこの二重化された感のある語りの一方、より内的な方を、まさにヴェルレーヌの内奥に在る「素朴さ」そのものの声だと考え、この作一篇のみならずあらゆるヴェルレーヌ作品の理解にも通ずるような論を展開している⁽²⁸⁾。この作品の最も興味深い謎はやはりその語りの二重化した印象だ。クロード・キユエノはそれを詩人自身の二重化と見て、自己省察の証と考える⁽²⁹⁾。ただそれは同じ詩集に収められた「空は屋根の上に…」(Le ciel est, par-dessus le toit…)ほどには明確でないように思われる。この詩は例のティレによって最後の詩連が離されているが、そこでなされる観察は確かにモーリス・ピロンの述べたように「自己と向き合うための二重化」の成果と云えよう⁽³⁰⁾。「希望は輝く…」の場合はむしろテキストにティレもないばかりか、自己省察と云えるほどまでの問い掛けも存在しない。

もう一度問題を整理してみよう。この詩はその語りの二重化という点で興味深い。ではそれはどこに生じているのか。それは何と云ってもその第十三詩句と最後の第十四詩句との間に生じていることは間違いない。「この最後の句は…詩の他の部分から完全に離れているようだ⁽³¹⁾。」それを「語り手の自我の奥底」からの声⁽³²⁾と考えることはローラーの考えなどにも符合して興味深いのだが、私たちはもう少し違った面で捕えてみよう。

先に「ボードレール論」に触れて、ヴェルレーヌがティレを用いて語りの質を変化させ、語り手と詩人の間にはっきりと境界を設け、あるいはまたその使用によってある種の弁証法を行い作品を終結へと導くことについては述べた。そのような経過がこの作品にも実は存在するのではないだろうか。そこで取り上げてみたいのがこの作品のもう一つ別の異文を含んだ詩集『独房にて』の草稿である。これはエルネスト・デュピュイによって1913年に公表された計画のみに終わった詩集で、そこに収められている「希望は輝く…」

は彼によるとその最後の二つのテルセにのみ異同が見られるとのことでその個所のみが紹介されているのだが、実にその第十四句の前にはティレが引かれている。

Midi sonnent ! De grâce, éloignez-vous, Madame :
Il dort, et c'est affreux comme les pas de femme
Répondent au cerveau des pauvres malheureux !

Midi sonnent ! J'ai fait arroser dans la chambre.
Il dort ! L'espoir luit comme un caillou dans un creux.
—Ah ! quand refleuriront les roses de septembre ?⁽³³⁾

デュピュイがこの草稿を手に入れた経過⁽³⁴⁾からだけでは、ヴェルレーヌにとってそれがどういう価値を持った草稿なのかは即断できないだろう。例え保持し続けていたとしても、また晩年にもなおこの形での詩集を夢見ていたとしても、必ずしもその事がこの草稿の異文が印刷、出版された形のそれよりも上に位置される(デュピュイはそう考えたがっているようだが)ものばかりとは云えない。詩集の形、全体の構成として望まれたもの、ヴェルレーヌが最上と考えたものと見なすことは、例えばジャック・ロビシエらの分析なども示すように一個の作品としての構造的力という点で『知恵』よりも秀でていると考えられることから、決して無理なことではない⁽³⁵⁾。だがそれは個々の詩のテキストとしての価値という点では必ずしも正しいとは云えない。ことに「希望は輝く…」についてはそのように考えることは不可能だろう。これまで三種の異本を示して来たが、それらを進化の過程を追う形で整理してみようとする、どうしても『知恵』所収のそれが最後の段階にあると考えざるを得ない⁽³⁶⁾。

その事を最後の二つのテルセを見ながら考えてみよう。総じて云えることは他の二つの異本に比べ、『知恵』のそれは表現の一般化が進んでいる点で、

そして作品中の登場人物である「私」と詩人との間に、ある一線を引こうとする努力のよりはっきりしている点でより優れたものと云えるだろう。むしろそれらこそヴェルレーヌが詩において望み続けたものだった。

Rassure-toi. De grâce, éloignez-vous, Madame,
Il dort, et c'est affreux comme les pas de femme
Résonnent aux cerveaux des paubres malheureux.

Midi sonnent ! J'ai fait arroser dans la chambre.
Midi ! l'espoir luit comme un caillou dans un creux.
Ah ! quand refleuriront les roses de septembre !

(ms. Lettre à Lepelletier)

Midi sonne. De grâce, éloignez-vous, madame.
Il dort. C'est étonnant comme les pas de femme
Résonnent au cerveau des pauvres malheureux.

Midi sonne. J'ai fait arroser dans la chambre.
Va, dors ! L'espoir luit comme un caillou dans un creux.
Ah, quand refleuriront les roses de septembre !

(Sagesse)

上二つの異本中には《Midi sonnent !》の表現が見える。『独房にて』では二度、ルペルチエ書簡では一度の登場だが、いずれも動詞が複数形に置かれている点、そして感嘆符を持っている点に注目しよう。それらが示すのは鐘の音の連続継起であり、その打ち続く音に感じ入っている語り手の姿なのだ。それは冷たい視線でじっと世界を見つめる詩人によって発せられた言葉では

ない。《Midi!》と単独で直後に繰り返すルペルチエ書簡の場合はより一層語り手の動揺を示すと云えるかもしれない。ところが『知恵』のテキストは各々の詩連の冒頭で繰り返されるという、シャンソン形式の要素とも云えるルフランの如きものとしての効果³⁷⁾をより深化するかのように、単数に置かれて各々の個立性を強め、感嘆符を取り除かれて、それを語る人物の性質を無色化する。さらに二つの異本では《Madame》の呼び掛けが、『知恵』のそれでは小文字化され《madame》に代わる点なども一般化への進化と見てよいだろう。またすでに指摘された通りに、³⁸⁾この呼び掛けに続く《Il dort, et c'est...》の文章が《Il dort》で切れずに続くことで全文をこの婦人への語り掛けとしてしまい、後半の普遍的表現を具体的にしてしまう危険を避けるために、『知恵』では《Il dort. C'est...》と区切って、《C'est...》以下の表現の持つ普遍的価値を救っているとの考えも間違いのないことだろう。また用語の面では、《Midi!》の無益な反復(ルペルチエ書簡)あるいは《Il dort!》の不用意な応急処置的な繰り返し(『独房にて』草稿)でしかなかった第十三句の冒頭を《Va, dors!》に置き代えることで眠りへの誘いを再現させ、後半二つのテルセでは全く失われていた「おまえ」(tu)への語り掛けを復活させることでこの詩の持つ重要なテーマを慎重に示したと云える。多くの論者の考える通り(ローラー、ジメルマン、チャドウィック、ヴィヴィエ)、この詩のテーマは何よりも眠りへの、安息への誘いの歌、なぐさめの歌という点だ。それゆえこの語り掛けの再現が詩の最後に置かれることは意味深いものとなる。

ところで今最後と云ったけれども、この詩の真の最後はむしろ問題の第十四詩句である。そこにはヴェルレーヌという詩人の単純さと複雑さの混合が見られると云えよう。まさに彼が「特に気をつかうのは詩をどのように終わらせるかだ³⁹⁾。」そこでのショックは「九月のバラ」というあまりにも具体的な表現の突然の登場にある。確かにこの詩の冒頭には「納屋のわらしべ」、また第十三句には「穴ぼこの小石」の表現が見られるけれども、それらはロベール・ヴィヴィエの云うように「～のように」(comme)の語を介しているだけ

に、ひとつの直喩の表現と見なされ現実のものとして存在するといった問題からは一応除去できるだろう⁽⁴⁰⁾。ところがこの「九月のバラ」は何の予告もなく、現前するものとしていきなり登場する。この点だけでも、この一句が他の部分とは異なった語り手によって発せられたと考えるに足る理由となろう。

再三繰り返して来たように、ヴェルレーヌはティレという記号を用いることでその休止の中に、云わばその沈黙の時間の中に、ある種の思考の展開を行う。ティレ以前に行なわれた描写、情景にしろ、感情にしろ、それらの描写の一元的世界をティレの沈黙の内に回想し、省察し、ある種の弁証法を行なうようにして結びへと到達する。詩人はまるでじっと口を閉ざして、ただ最後に詩を終わらせるために口を開くかのようだ⁽⁴¹⁾。彼はそれまでは観察者であり、沈黙の後に開かれる詩世界の創造者となるだけだ。このティレが『独房にて』草稿を見る限り、最後の句の前に引かれていた。それはヴェルレーヌが確にそのような思考の展開を為した証と云えよう。では何故彼は『知恵』のテキストから取り去ってしまったのだろうか。彼の詩探究の重要な鍵とも云うべきこの記号を。その答えを探しても今は全くの推測の域を出ないことになるが、考えられることは、それはヴェルレーヌの素朴さや単純さへの欲求の結果ではないかということだ。

「素朴さは詩人の属性として最も大切なものの一つのように思われる⁽⁴²⁾。」

初めにも述べたように、ヴェルレーヌは詩の形にこだわり続けた詩人だ。その彼が「素朴さ」と云う時にはまずそれは詩の形の尊重を意味する。「希望は輝く…」もアレクサンドランによるソネという形式に外見上耐えている（それは確に「形式に支えられている」と云うよりも適切だ）。しかしそのアレクサンドランの内部は古典的リズムに対する挑戦によって多くの個所で変拍子をきざむ。それは主として口語的な表現の自由な使用によって生じている。

《Pauvre âme pâle, au moins cette eau du puits glacé, Bois-la. puis dors

après. Allons, tu vois, je reste...》また韻も時に半諧音の瀬に立つ (four-trou)。他方ソネとしての形は決定的に内容を裏切っている。初めの二つのカトラン(四行詩連)は並列されて同じリズムでの語りを形成し、また後の二つのテルセは、《Midi sonne.》の繰り返しにも示されるように、一対のものとして転換及び終結の総合的構造を成している、はずなのだ。しかしながら意味の展開の上ではどうしても冒頭の《L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable.》と第十三句途中からの《... L'espoir luit comme un caillou dans un creux.》とが丁度開始と終了の合図のようにして作品の枠組を構成しているという印象は拭い得ず、従って微妙に(4+4)+(3+3)の構成に傷が入ることになる。語りの筋の上からは第十三句目で結末を見るべきこの作品の最後に、形の上での終り、第十四句を与えるため、また詩人の観察眼を示すためにも、ティレを引いて最後の一句を案じていた時、ヴェルレーヌにはこのティレの存在が少し厄介に思えたのではないか。ソネの整然とした簡潔な美にとってそれは一つのしみのように思えたのではないか。それはあくまで外観上のことであり、より大切な内的論理性を無視するのは冒険ではある。しかし形は何としても保守するが、その内部で可能な限り自由に振舞う、可能な限りの冒険を行うという意識に目覚めた詩人にとっては、もはやこのティレは取り去っても良いものと思われたのではないだろうか⁽⁴³⁾。

注

- (1) 《Critique des Pôemes saturniens》, *OEnvres en prose complètes*, p. 722.
- (2) In *Epigrammes*, *OEnvres poétiques complètes*, pp. 854-855.
- (3) 《Un mot sur la rime》, *OEnvres en prose complètes*, p. 697.
- (4) 《Conférence faite à Anvers》, *ibidem*, pp. 903-904.
- (5) 《Villon et Verlaine》, *OEnvres* I, p. 442.
- (6) Claude Cuénot : *le Style de Paul Verlaine*, p. 407. 二音節詩句から六音節詩句までの韻律の優位からシャンソンの重要性を指摘する。

- (7) *Correspondance*, tome I, pp. 126-130.
- (8) Eléonore M. Zimmermann : *Magies de Verlaine*, pp. 89-123.
- (9) *Correspondance*, tome I, p. 98. 「1873年5月16日 金曜日, ジョオンヴィル。」
- (10) Jaques-Henry Bornecque : *les Poèmes saturniens de Paul Verlaine*, p. 69.
- (11) Jean-Stéphane Chaussivert : 《Esthétique du taratantara verlainien》. p. 408.
- (12) Octave Nadal : *Paul Verlaine*. pp. 38-42.
- (13) 《Charles Baudelaire》, *OEuvres en prose complètes*, pp. 608-610.
- (14) Jacques-Henry Bornecque : *op. cit.*, p. 74.
- (15) Edmond Lepelletier : *Paul Verlaine, sa vie, son oeuvre*, p. 155.
- (16) Jacques-Henry Bornecque : *op. cit.*, p. 80 sqq. .
- (17) Ariettes oubliées II in *Romances sans paroles, OEuvres poétiques complètes*, pp. 191-192.
- (18) *Ibidem*, pp. 68-69.
- (19) *Ibidem*, p. 81.
- (20) *Ibidem*, p. 61.
- (21) Jean-Stéphane Chaussivert : *l'Art verlainien dans la Bonne Chanson*, p. 14.
- (22) *OEuvres poétiques complètes*, p. 278.
- (23) Jules Lemaître : *les Contemporains*, 4e série, p. 100.
- (24) André Fontaine : *Verlaine, homme de lettres*, p. 42.
- (25) Roger Pons : 《Explication française. Verlaine, *Sagesse*, III, 3》.
- (26) Charles Chadwick : 《Two obscure sonnets by Verlaine》.
- (27) Eléonore M. Zimmermann : 《Verlaine : Vieux et nouveaux Coppées. Une analyse de *L'espoir lui-même*...》.
- (28) James R. Lawler : 《Verlaine's naiveté》.
- (29) Claude Cuénot : *op. cit.*, pp. 243-245 et p. 470.
- (30) Maurice Piron : 《Lecture de Verlaine》, p. 38.
- (31) Eléonore M. Zimmermann : *op. cit.*, p. 100.
- (32) Georges Legros : 《A propos du sonnet de Paul Verlaine》, p. 53.
- (33) Ernest Dupuy : 《Etude critique sur le texte d'un manuscrit de Paul Verlaine》, pp. 494-495.
- (34) Ernest Dupuy : *Poètes et critique*, p. 201 sqq. .
- (35) Jacques Robichez : *Verlaine entre Rimbaud et Dieu*, p. 97 sqq. .
- (36) 他の二つの異本の成立順序を見定めるのは容易ではない。ロベール・ヴィヴィエ (Robert Vivier) のように『独房にて』草稿を三つのテキストの中途に位置させて考えるのが

最も受け容れられた考えだと云えるが、ティレについての考察が私をしてむしろそれは最初に位置されるかもしれないと考えさせる。

- (37) Claude Cuénot : *op. cit.*, p. 245.
- (38) Robert Vivier : 《Sur un sonnet de Verlaine》, p. 83.
- (39) Jean-Stéphane Chaussivert : *op. cit.*, p. 51.
- (40) Robert Vivier : *article cité*, p. 83.
- (41) Jacques Robichez : *OEuvres poétiques de Verlaine*, notes, pp. 618-619. 「最後の句はそれまで無言であった詩人によって発話されているのだろう。」
- (42) 《Critique des Poèmes saturniens》, *OEuvres en prose complètes*, p. 723.
- (43) ジョルジュ・ルグロはこの最後の句の説明として「傍白」(aparté)という劇用語を用いていて興味深い。ただ傍白と云うならば、ルグロ自身途中で考えたように、むしろ詩の他の部分で「私」という語り手によって為されたと見たい。それは冒頭と第十三句の《L'espoir luit comme...》や第十句から第十一句の《C'est étonnant comme...》のような比喻表現によって一般化を指向する文や、《Midi sonne.》の繰り返しの如き状況の説明、ある種ト書のような文などに適用できるだろう。

参考文献

「希望は輝く…」を扱っているものの他に、『独房にて』の成立に関するもの、またその他本論文に直接、間接に影響を与えたものは全て収録した。

欧文文献

Editions :

OEuvres complètes de Paul Verlaine, 5 vol., Messein, 1925-1926.

Choix de poésies de Paul Verlaine, Charpentier, 1925.

OEuvres poétiques complètes, nouvelle édition par Jacques Borel, Gallimard, la Pléiade, 1962.

OEuvres poétiques, édition de Jacques Robichez, Garnier, 1969.

OEuvres en prose complètes, édition par Jacques Borel, Gallimard, la Pléiade, 1972.

Verlaine. Sagesse, édition critique commettée par Louis Morice, Nizet, s.d. (1968).

Sagesse de Paul Verlaine, édition critique commettée par Pierre-Henri Simon et complétée par Alain Faudenay, Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1982.

Correspondance de Paul Verlaine, 3 vol., éditée par Ad. Van Bever, Slatkine Reprints, 1983.

Etudes

Livres :

Jacques-Henry BORNEQUE : *les Poèmes saturniens de Paul Verlaine*, Nizet, 1969.

René BRAY : *la Préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux* Albin Michel, 1948, pp. 292-303.

Jean-Stéphane CHAUSSIVERT : *l'Art verlainien dans la Bonne Chanson*, Nizet, 1973.

Claude CUENOT : *le Style de Paul Verlaine*, CDU, 1963.

Ernest DUPUY : *Poètes et critique*, Hachette, 1913, pp. 199-286.

André FONTAINE : *Verlaine. Homme de lettres*, Delagrave, 1937.

Jules LEMAITRE : *les Contemporains*, 4e série, Boivin, s.d., pp. 63-111.

Edmond LEPELLETIER : *Paul Verlaine, sa vie, son oeuvre*, Slatkine Reprints, 1982.

Octave NADAL : *Paul Verlaine*, Mercure de France, 1961.

Emilie NOULET : *le Ton poétique*, José Corti, 1971, pp. 9-57.

Jean-Pierre RICHARD : *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955, pp. 163-185.

Jean RICHER : *Paul Verlaine*, Seghers, 1967.

Jacques ROBICHEZ : *Verlaine entre Rimbaud et Dieu*, CDU-SEDES, 1982.

Georges ZAYED : *la Formation littéraire de Verlaine*, Nizet, 1970.

Elénore M. ZIMMERMANN : *Magies de Verlaine*, Slatkine, 1981.

Articles :

Daniel BERGEZ : « Incertitude et vacuité du moi dans les *Ariettes oubliées* de Verlaine », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mia-juin 1982.

Henri de BOULLANE DE LACOSTE et A. SAFFRAY : « Verlaine et les *Romances sans paroles* », « Verlaine en prison », *Mercure de France*, août 1956.

Charles CHADWICK : « Two obscure sonnets by Verlaine », *Modern Language Review*, 1957.

Jean-Stéphane CHAUSSIVERT : « Esthétique du taratantara verlainien », *Revue des Sciences Humaines*, juillet-septembre, 1970.

Ernest DUPUY : « Etude critique sur le texte d'un manuscrit de Paul Verlaine », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1913.

- Roger FAYOLLE: 《A propos des débuts littéraires de Paul Verlaine: le journal *l'Art*》, *Revue des Sciences Humaines*, avril-juin 1965.
- Antoine FONGARO: 《L'espoir luit...》, *Revue des Sciences Humaines*, 1955.
- Antoine FONGARO: 《Notes sur la genèse de *Cellulairement*》, *Revue des Sciences Humaines*, avril-juin 1957.
- James R. LAWLER: 《Verlaine's naiveté》, *Essays in French Literature*, November 1965.
- Georges LEGROS: 《A propos du sonnet de Paul Verlaine》, *Cahiers d'Analyse Textuelle*, 1967.
- Maurice PIRON: 《Lecture de Verlaine: *Le ciel est, par-dessus le toit...*》, *French Studies*, January 1956.
- Roger PONS: 《Explication Française. Verlaine, *Sagesse*, III, 3》, *l'Information Littéraire*, novembre-décembre 1953.
- Jacques ROBICHEZ: 《En marge de *Sagesse*》, *Travaux de Linguistique et de littérature*, 1974.
- Philip STEPHAN: 《Verlaine's distant emotions》, *Romantic Review*, October 1961.
- V. P. UNDERWOOD: 《le *Cellulairement* de Paul Verlaine》, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1938.
- Paul VALERY: 《Villon et Verlaine》, *Oeuvres I*, Gallimard, la Pléiade, 1957.
- Robert VIVIER: 《Sur un sonnet de Verlaine》, *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, 1972.
- Eléonore M. ZIMMERMANN: 《Verlaine: Vieux et nouveaux Coppées. Une analyse de *L'espoir luit...*》, *Studi Francesi*, septembre-décembre 1964.
- Eléonore M. ZIMMERMANN: 《Notes sur l'architecture des *Romances sans paroles* et de *Cellulairement*》, *Revue des Sciences Humaines*, avril-juin 1965.

邦文文献

- 薄井歳和: 「ヴェルレーヌ詩の可能押韻と完全押韻について」, 『人文社会科学研究』(早稲田大学), 1978年3月.
- 加藤京二郎: 「ヴェルレーヌの作為」, 『中大仏文研究』, 1978年.
- 倉智恒夫: 「眩暈の詩—ヴェルレーヌにおける二重性の構造」, 『立教大学フランス文学』1974年.
- 橋本一明: 『世界の詩集8 ヴェルレーヌ』, 角川書店, 1967年.