

フランス・ロマン主義時代の詩法

——二つのアプローチ——

ミュッセ「十月の夜」とデボルド

ヴァルモール「私の部屋」「イネス」

金子 美都子

Deux Approches sur l'art poétique de l'âge romantique français
—«*La Nuit d'octobre*» de Musset et «*Ma chambre*» «*Inès*» de Desbordes-Valmore

Le romantisme français peut se définir comme un renouvellement des sources sentimentales et religieuses par la remise en question des anciennes valeurs et de la versification classique.

Ici on a traité deux poètes romantiques, surtout tournés vers l'intimité, Musset et Desbordes-Valmore, le premier sur le plan de la versification, la seconde sur le plan de la fonction poétique.

La remise en question du mètre, de la rime, de la césure et du groupe rythmique dans « *la Nuit d'octobre* » a montré comment Musset crée, en observant les règles classiques, son propre rythme, notamment avec la « compensation » du nombre des syllabes.

Ensuite on a examiné deux poèmes de Valmore. En partant du « principe d'équivalence » que Jakobson avait défini, on a analysé les formes équivalentes sur le plan morpho-syntactique (= le parallélisme) dans « *Ma chambre* » et « *Inès* », et on a procédé à l'analyse sémantique du discours poétique sur les plans syntagmatique et paradigmatique pour montrer ce qu'est le binarisme interne de Valmore, c'est à dire les contrastes dans ses vers correspondant aux conflits dans sa conscience.

ロマン主義時代の詩は、古典派のさまざまな詩法上の桎梏からの解放へ向かう胎動の時期であった。紆言法を多用する詩語の改革、アレクサンドランの区切りや詩句の跨りアンディンといった詩句上の問題がそれであったが、その一方では、「理性」から「宗教的・詩的感情」を尊ぶ時代への変換でもあった。

ここでは、ロマン派詩人の中でも、とりわけ内面へとむかっていた二人の詩人の詩を取り上げ、一はいわゆる狭義の作詩法 *versification* の面から、一はもう少し広い意味での詩法 *art poétique* として、特に、言語における詩の機能の面からのアプローチを試みることにする。

I ミュッセ「十月の夜」

アルフレッド・ド・ミュッセ Alfred de Musset (一八一〇～一八五七) の〈夜〉連作 *Les Nuits* (「五月の夜」*La nuit de mai* (1835)、「十二月の夜」*La nuit de décembre* (1835)、「八月の夜」*La nuit d'août* (1836)、「十月の夜」*La nuit d'octobre* (1837))⁽¹⁾ は、恋の苦悩を歌った絶唱として、詩人ミュッセの代表作である。

周知の通り、この連作は多くの部分が詩人と詩の女神 *Muse* との対話という形式をとって進行している。恋に破れた苦悩を詩に歌いあげよとすすめる女神の言葉をかたくなに拒み続ける詩人(五月の夜)は、兄弟とも思えるほど似て

いる不思議な影につきまるとわれる。その影こそ、孤独と名のるものだった(十二月の夜)。ふたたび新たな愛の幻影にひたりたいと欲した詩人(八月の夜)も、今は、病いはいえ、裏切りの女をのろう。しかし、詩の女神にそうした苦惱こそ、人の世の真の哀しみ・楽しみをしる最良のものだとさとされ、彼は絶望感から脱け出て、静かな心境をとり戻していく(十月の夜)。

アルヴェード・バリーヌ Arvede Barine は、「風」に運ばれてきた嵐が、突然すっきりと払いのけられるように、さまざまの音をたて、そして静まり返っていく最後の詩篇『十月の夜』を連作の中で最も美しい作⁽²⁾と、指摘している。

ミュッセの詩作品は、一八三五年を境として「ヴェニス以前」「ヴェニス以降」の二つの時代に分けられる。第一の時期では、ミュッセは、韻律や文体あるいはテーマの選択といった外部からのたすけに依存して作詩した。だが、第二の時期になると、創作のもととなるインスピレーションが内部からわきおこり、形式をあまり問題にしていな⁽³⁾い。「もし形式だけをみるなら、第一期のミュッセは、もはやロマン派の作家ではない。」と、バリーヌは言う。

ミュッセは、高らかに歌いあげる抒情詩に対する反抗心から、他のロマン派詩人のように「豊かな(完全な)脚韻」*rime riche* を心がけず、故意に「貧しい(不十分な)脚韻」*rime pauvre* を好んだ。一方、韻律そのものは古典派にならない、区切りもきわめて規則的なものに甘んじていたのは顯著である。ロマン派特有の三つの律動単位を持つアレクサンドラン *ternaire* は、彼の第二期になると影をひそめている。「彼は自分の徽章がほしかった。だから私たちの徽章を裏がえした。」⁽⁴⁾という、サントーブーヴの批評は、この間の事情を説明している。

ユゴーの「告発状への返答」*Réponse à un acte d'accusation* にもみられるように、ロマン派の詩人たちの多くは、古典主義の詩法の改革を試みていたからこそ、完全な脚韻を目ざしていたわけであるが、ミュッセはそれに歩調を合わせず、外面にはとらわれず何よりも自己の魂を忠実に表わそうとした。いわばユゴーなどのロマン派の主流とは少

しずれたところに位置していた彼の詩法の一端を「十月の夜」⁽⁵⁾の中に跡づけてみる。

一 韻律の流動性・貧しい脚韻

病いのいえた詩人は、詩の女神に自分の悩みを語りたくいと欲し、女神は堅琴をたずさえて詩人の話に耳を傾ける。対話は、アレクサンドラン（詩人）と八音綴の詩節（女神）の交錯によって進められる。

やがて詩人の心には、むかしの女の面影が浮かび始め、詩節は、十音綴と八音綴詩句が交互に繰り返される。高まる心と詩人のおののき。

いまわしい想い出の夜。詩節はアレクサンドランの連続となり、おののきは、すべてを率直にはき出す怒りとなる。

詩の女神のかわらぬ八音綴詩句。詩人の興奮をしずめ、やさしく受ける。

だが、詩人の怒りは絶頂に達し、女をのろう。ここで、詩節は七音綴の詩句となる。162 Honte à toi qui la première / 163 Mas appris la trahison, / 164 Et d'horreur et de colère / 165 Mas fait perdre la raison!⁽⁶⁾（おまえに恥あれ！ おまえは／はじめてわたしに裏切りを教え／嫌悪と怒りに／わたしの理性をなくさせた！）
続く女神のことは十二音綴詩句に変わり、女神は詩人をごんごんとさすとす。

詩人は、はげまされ、苦悩を忘れて不滅の自然とともによみがえる誓いをたてる。終局において、女神の言葉の韻律は十二音綴となり、詩人の韻律は八音綴となる。冒頭からみると、互いに入れかわっている。詩人と詩の女神の融合が暗示される。

以上みたように、十二音綴、八音綴、十音綴、七音綴の古くからある基本的な韻律の詩句が、内容の変化にそって

流動的に使い分けられ、やがて、詩人と詩の女神の融合に向かう。

こうした詩節の流動性に対して、脚韻はどうだろうか。冒頭の二節を引用する。

Le Poète

- | | | | |
|---|---|-----|---|
| 1 | Le mal dont j'ai souffert s'est enfui comme un rêve | 12a | 女 |
| 2 | Je n'en puis comparer le lointain souvenir | 12b | 男 |
| 3 | Qu'à ces brouillards légers que l'aurore soulève, | 12a | 女 |
| 4 | Et qu'avec la rosée on voit s'évanouir. | 12b | 男 |

La Muse

- | | | | |
|----|------------------------------------|-----|---|
| 5 | Qu'aviez-vous donc, ô mon poète ! | 8 c | 女 |
| 6 | Et quelle est la peine secrète | 8 c | 女 |
| 7 | Qui de moi vous a séparé ? | 8 d | 男 |
| 8 | Hélas ! je m'en ressens encore. | 8 e | 女 |
| 9 | Quel est donc ce mal que j'ignore | 8 e | 女 |
| 10 | Et dont j'ai si longtemps pleuré ? | 8 d | 男 |

はじめの詩節は交韻であり、次は、平韻と抱擁韻との混合韻である。このように詩人は交韻、女神は混合韻によって規則的に続けられていくが、女神が詩人をさすくたりになると、女神の詩節も混合韻をすてて交韻をとる。この

ことは韻律の流動と呼応する。しかし、交韻にせよ混合韻にせよ、根本は女性韻、男性韻の交錯にあるのであり、いずれも詩句に変化を持たせることである。ここで注目するのは、むしろミユッセの詩句の脚韻の貧弱さである。

例えば 1・3 *rêve/souève* ヲ 2・4 *souvenir/s'évanouir* はどぶらも、同音の要素が母音及び子音一個である「充分な脚韻（可能押韻）」*rime suffisant* となつてゐる。「十月の夜」はこの種の脚韻が多い。それにひきかえ、

53 *Parle, ami,—ma lyre attentive*

54 *D'une note faible et plaintive*

とつたように「豊かな脚韻」*rime riche* を多く用いる箇所はごく少ない。*rime riche* とは、モーリス・グラマンの言うように *bannir* ヲ *finir*、*parti* ヲ *sorti* のように、前者は *o* がなくても、後者は *r* がなくても脚韻が充分であるような場合である。⁽⁷⁾ *poêle*・*giro* はもっと簡略な母音の他に支持の子音が二個以上のものを *rime riche* 一個のものを *rime suffisant*、母音のものを *rime pauvre* と呼ぶのだが、⁽⁸⁾ ミユッセの場合、*o* の「貧乏脚韻」*rime pauvre* を多く用いる箇所が随所にみられる。例えば 15・21 *chagrin/sein*、133・135 *assoupi/ébloui* 等である。

37 *Stil te souvient que j'ai reçu*

40 *Des passions qui t'ont perdu.*

41 *Je suis si bien guéri de cette maladie,*

43 Et quand je pense aux lieux où j'ai risqué ma vie,

キシユラ Quicherat その他によれば、37・40では語尾のロの場合の脚韻はどちらかが一音節でないかぎり、全音節で押韻すべきであり、41・43では、*oi*の場合、可能押韻では充分とは言えない⁽⁹⁾、という。68・70の *ame/femme* の組み合わせも母音の長音と短音であるので禁じられている。⁽¹¹⁾ ちなみに *souffrance* と *expérience*、*sauie* と *espagnole* といった脚韻もミユッセが好んで、あるいは自然に用いたものの一例である。パンサイル Théodore de Banville が、その手引書のなかで、読者になるべく豊かな(完全な)脚韻を探すようにすすめてから、こうつけ加える。

「アルフレッド・ド・ミユッセのことについては言わないでほしい。というのも、もしあなた方が、ミユッセの詩を、鑑賞するためではなしに読むとしたら、あなた方は破滅してしまいます！ 生まれる前から運命づけられた歌い手、光の髪をなびかせたアポロンの子のような、天分に満ち、愛に燃えたミユッセだからこそ、しようと思いきえれば、自分の詩句の終わりに豊かでない韻をおくことも、また韻など全くおかないこともできたのです。けれども、天才でも何でもないただの一市民であるあなた方は、ミユッセをまねる権利はありません。もしあなた方が、とってつけたような翼など背なかにつけたとしても、神のようにはならないでしょう。せいぜいカーニバルの面をかぶった姿になるだけでしょうから。」⁽¹²⁾

脚韻の貧しさとは、ミユッセにあっては、内面の靈感の確かさの裏面にすぎない。

二 〈償〉 Compensation の律動単位

冒頭のアレクサンドランおよび八音綴の詩節を律動 *rythme* の単位に区切って再び引用する。

- | | | |
|----|--|---------|
| 1 | Le mal dont j'ai souffert s'est enfui comme un rêve | 2+4+3+3 |
| 2 | Je n'en puis comparer le lointain souvenir | 6+6 |
| 3 | Qu'à ces brouillards légers que l'aurore soulève, | 4+2+6 |
| 4 | Et qu'avec la rosée on voit sévanouir. | 6+2+4 |
| 5 | Qu'aviez-vous donc, ô mon poète! | 4+4 |
| 6 | Et quelle est la peine secrète | 6+2 |
| 7 | Qui de moi vous a séparé? | 3+5 |
| 8 | Hélas! je m'en ressens encore. | 2+6 |
| 9 | Quel est donc ce mal que j'ignore | 3+5 |
| 10 | Et dont j'ai si longtemps pleuré? | 2+4+2 |

古典主義においては、八音綴詩句の句切り *césure* は自在に浮動するのが普通であり、この5〜10の詩句は浮動した句切りによって微妙なニュアンスを生み出している。それに反し、アレクサンドランにおいては、律動強調音は常に第六音綴に固定されるのが規則である。さらに半句 *hemistiche* はいくつかの律動単位に分けられる。「十月の夜」のアレクサンドランの全詩行を検討すると、先程の1〜4の引用のごとく、区切りは常に第六音綴の後にあり、一つとして例外はない。古典派の特殊な例外とされていた十二音綴を等しくない二つの部分に分割する *dimètre irrégulier* も、十二音綴を三つの律動単位に分割する *ternaire* (*trimètre*) も一切ない。同様に、ロマン派詩人によって盛んに

常用された詩句の跨り enjambement、擲置 *rejet* もほとんど行われていない。いかにミュッセが基本的な点において従来 of 古典派の詩法に忠実であったかがわかる。

では、ロマン派詩人としてのミュッセの詩句の律動の特色は皆無なのだろうかという疑問につきあたる。じつは、その一つは詩句の中の半句を分ける律動単位の配置にある。

鈴木信太郎氏は八音綴詩句の律動単位について次のように述べられる。

「*l'été* に挙げた三十詩句の中、4+4+4 と等しい二つの律動単位をとる形が主導的ではあるが、其他の形にも可なり自由に変転する。然し「*l'été*、*l'été*」といふ句切りはここにはない。実際に多くの詩句を見ても、この形だけは極めて少く、またあっても律動的の感が殆どしない。」⁽¹³⁾

同様に、アレクサンドランについても、「半句の中の律動単位が、一個の場合は勿論六音綴で、律動強調音は第六音綴に在り、二個の場合は 4+2 音綴か、2+4 音綴か、6+3 音綴かに句切りが流動するが、一音綴と五音綴とに句切られることは殆どない。」⁽¹⁴⁾と述べる。

ところが、「十月の夜」の八音綴の詩句およびアレクサンドランには、1+7 あるいは 1+5 音綴の律動単位がかなり頻繁にあらわれる。

(A) Le Poète

- 11 C'était un mal vulgai || re et bien connu | des hommes ; 6+4+2
 12 Mais, | lorsque nous avons || quelque ennui | dans le cœur, 1+5+3+3
 13 Nous nous imaginons, || pauvres fous | que nous sommes, 6+3+3

- 14 Que personne avant nous || n'a senti la douleur.
 (aa) Le Poète 6+6
- 45 Muse, | sois donc sans crain || te ; au souffle qui t'inspire
 (c) Le Poète 2+4+6
- 67 Dieu soit loué, | nous allons donc chanter ! 4+6
 68 Oui, | je veux vous ouvrir mon âme, 1+7
 69 Vous saurez tout, | et je vais vous conter 4+6
 70 Le mal que peut faire une femme ; 2+6
 (D) Le Poète
- 100 Non, | c'est à mes malheurs || que je prétends sourire. 1+5+6
 101 Muse, | je te l'ai dit : || je veux, | sans passion, 2+4+4+2
 102 Te conter mes ennuis, || mes rêves, | mon délire, 6+3+3
 103 Et t'en dire le temps, || l'heure et l'occasion. 6+6
 (aa) Le Poète
- 141 Ce beau corps, | jusqu'au jour, || où s'est-il étendu ? 3+3+6
 142 Tandis qu'à ce balcon, || seul, | je veille et je pleure, 6+1+5
 143 En quel lieu, | dans quel lit, || à qui souriais-tu ? 3+3+6

(A)の二音綴の律動単位 *mais* は接続詞、(C)(D)の *Oui, Non* は副詞であるが、これらは、絶望のふちにさまよう心と、あらたに蘇えろうとする心との詩人の葛藤のあらわれとみることができよう。(B)(D)の *musé* は二音綴であるが、*é* が無音であるから強調音は一音綴目におちる。詩人の呼びかけの語である。(E)の形容詞 *seul* は、ここではきわめて重要な強めである。小路の曲がり角の砂利道を踏む夜どうし待ちこがれた恋人の足音をきく詩人は、悲痛な気持ちで、不実な恋人の亡霊に激しくのしる。「その美しい肉体は、朝になるまでどこに横たわっていたのか? / このバルコニーで、ひとり、わたしが夜とおし目をさまし涙しているとき / どこで、どんな寢床で誰に笑いかけたのか?」

詩人の心の奥底から発せられたこれらの語は、律動の点からみても、まことに重要な価値を与えられている。これは、ギローの主張する〈償いの理論〉*théorie de la compensation* ⁽¹⁵⁾ である。ギローは、アレクサンドランの律動と強調音について、基本的な拍子は六音綴であるが、第二アクセントの変化によって、それぞれの組み合わせが作られる。そのうちで、2+4, 3+3, 4+2 の組み合わせが最も頻度が高く、もし 0+6, 1+3+2 (2+2+2) などを、なおざりからか、例外的な表現上の逸脱と認めると、半句はまさに二拍の拍子と見られることになる、と説明し、こう続ける。「こうした考察から発して、グラモンやロートやその追隨者たちは、この二拍の同等性が必要であると考えた。この結果、短い「脚数」(一音綴ないし二音綴)はゆっくりと発音され、長い「脚数」(四音綴ないし五音綴)は速く発音されねばならない。韻律的变化による音綴数の〈償い〉は、統辞法と意味のレベルで、律動と表現価値を決定する。(略)この点から言って、最も特徴的な二つの律動は 3+3 と 1+5 である (5・1 は二つの強調音が事実上衝突するのでまれである)。⁽¹⁶⁾」

例えば、3+3+3+3 のような償いの変化のない詩句では、規則的で弱いアクセントの律動であるのに対し、

Onde sur qui les âns pissent comme des nûes

2 + 4 + 2 + 4

といった型で、*onde* と *passent* が表情的に引き立てられ長くのばされる。もちろんこの〈償い〉は音の性質と結びつけられる。*songe*, *ombre*, *rose* といった口蓋の後部で発音される音をきわ立たせるなら、これらの語は引きのばされ、一方、*ni*とか *but*といった口蓋の前部に調音点のある語は、引きのばされることはないが強さのアクセントを受けることになる。

このことを考慮すると、先にみた(A)(B)(C)(D)(IOI)の例は、音の性質と語の意味から強さの償いを受けるものとみられ、(D)(IOO)は引きのばされることによって長さの償いを、また(E)の例は、長さの償いおよび、音色が低められることによって高さの償いを受けるものといえよう。

「十月の夜」には、1+5の型の〈償い〉の語法にあてはまる詩句がこの他にもあり、2+4の組み合わせまで入れるとかなりの数になる。

「律動的な感があまりしない」⁽¹⁸⁾短い脚数と長い脚数の組み合わせの律動に、ギローの言うような別の効果を持つ可能性を発見したところが、ロマン派時代のミュッセの一つの試みとしておもしろい。

「十月の夜」におけるミュッセの詩句の魅力は、古典的な韻律、正確な区切りといった古典派の韻律上の規則を不足なくみたした上で、すなわち、基本的な韻律を整えた上ではじめて発揮されるこの〈償い〉の語法を取り入れた点にある。それは、先にあげたサントリーブの批判や、完全無欠の詩人でもなければ、新しい詩法の先駆者でもないどっちつかずの詩人として批判される点と表裏の関係にある。かくして、自己の心を率直に打ちあけるといふロマン派詩人ミュッセの信条は、この〈償い〉により一詩句内または半句内の律動単位の配置の微妙な振れににじみ出て、高く低く調子を変えるのである。

註

- (1) 〈後〉漢字の初田『*La Revue des Deux Mondes*』の『*Poésies Complètes*』, Paris, Charpentier, 1840
 中の『*Poésies Nouvelles*』, 1852. 以下略す。
- (2) Arède Barine, *Alfred de Musset*, Paris, Hachette, p. 104.
- (3) *Ibid.*, p. 96.
- (4) Lettre à Guttinguer, le 2 décembre, 1842 (*Ibid.*, p. 111).
- (5) 『*キキエウ*』の『*Alfred de Musset, Poésies Complètes, texte établi et annoté par Maurice Allem*』, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957, pp. 320-328. を使用した。なお詩句の順序は従って番号を付した。翻訳は『*世界名詩集大成*』(トランスール)平凡社の『*小笠清訳を参照した*』。
- (6) 163 頁 *Ibid.* p. 324 の原文は『*M'a appris*』の『*原*』。
- (7) Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1965, p. 38.
- (8) Pierre Guiraud, *La Versification*, Paris, P. U. F., 1970, p. 32. 44 頁『*トランスール*』の『*白木社*』一九五〇年『*rim*』の『*rim* suffisant』の『*rim* pauvre』の区別を『*rim*』の『*rim*』(二二六—二二八頁)。
- (9) 鈴木信太郎『*トランスール*』上『*二四四頁*』。
- (10) 同書『*二四六頁*』。
- (11) 同書『*二五三頁*』。
- (12) Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1903, pp. 74-75.
- (13) 『*トランスール*』上『*二二三頁*』。
- (14) 同書『*一四三頁*』。
- (15) Pierre Guiraud, *Ibid.*, pp. 99-100.
- (16) *Ibid.*, p. 100.
- (17) *Ibid.*, pp. 100-101. 中の『*Grammont*』, *Ibid.*, pp. 127-134.
- (18) 前注(13)

II デボルドゥヴァルモール「私の部屋」「イネス」

フランス革命のさ中に幼少期を過ごし、愛と苦悩そして祈りにみちた多くの作品を残した閨秀詩人マルスリース・デボルドゥヴァルモール *Marceline Desbordes-Valmore* (一七八六—一八五九) の詩作二編をとりあげる。

彼女の最初の作品は『エレジー、マリー、ロマンス』*Élégie, Marie et Romance* (1819) であるが、そうした初期の作品はいさか前世紀からの型通りの表現の目だつ田園詩・恋愛詩だった。もし彼女が、当時悲歌の王者ともてはやされたバルニー *Barney* 等の作風をぬけ出ることがなかつたら、ボードレールやヴェルレーヌといった数多くの賞讃者を得ることはできなかつただろう。ボードレールは批評文「マルスリース・デボルドゥヴァルモール」⁽²⁾の中で、「選ばれた魂の自然なため息」、「比較を絶する美」、「女のあらゆる自然な美の詩的表現」、「感情の神秘な小さい森」と彼女を評した。またヴェルレーヌも、「呪われた詩人達」*Les poètes maudits* の表題中の「ヴァルモール」⁽³⁾論 (1885) ⁽⁸⁾の中で、「言葉の豊かさ」、「技巧のない素朴なスタイル」、「母性のふるえ」等、純粹かつ深みのある彼女の特質をあげ、サフォーとともに「彼女は天分と才能に恵まれた今世紀いや全世紀で唯一の女流詩人」と博したのは周知のことである。もちろんランボーやアラゴンの存在も忘れてはならない。さらに当時の資料は、ユゴー、ラマルチース、サントリーブ、デュマといった同時代の人々からも彼女が一応に注目を集めていたことを示している。⁽⁶⁾

これまで、ヴァルモール夫人については、彼女の謎をひめた生涯が伝説的なヴァルモール像を作りあげてきた感が

ある。が、近年フランシス・アンブリエール Francis Ambrière 等の新しい研究成果によって、より真実に近いヴァルモール像が明らかにされつつある。

さて、私がここで関心とすることは、次のことである。一つは詩的機能あるいは詩の機能の問題である。これは言うまでもなくローマン・ヤコブソン Roman Jakobson によって用いられた語〈fonction poétique〉をちりしている。が、ここでは、ヴァルモールの詩における言語と詩の関係という程のもう少し広い意味で使わせていただきたい。第二に関心とするのは、詩篇の周辺的な問題、要するに、環境である。当然この二つは常に重層的な関係を保っている。なお、本稿は詩篇の解釈に中心をおくのも、また早急に何らかの結論を出そうとするのでもなく、以上二つの問題についてのノートのようなものであることをお断りしておく。

次に、デボルド・ヴァルモールの主要な詩作品をあげると、(1) 『詩集』(三卷) *Poésies* (1830)。(2) 『涙』 *Larmes* (1833)。(3) 『哀しき花々』 *Panures Fleurs* (1839)。(4) 『花束と祈り』 *Bouquets et Prières* (1843)。(5) 『未刊詩集』 *Poésies inédites* (1860) 等である。

またこの二詩篇を選択した理由は、彼女の詩にはなげやりな作品とみなされるものも少なくないため、すでに評価の高いものであること、および技巧のないといわれる彼女の本領を發揮した比較的短い作品という観点からである。

Ma chambre

私の部屋（大意訳）

- 1 Ma demeure est haute,
- 2 Donnant sur les cieux ;
- 3 La lune en est l'hôte,
- 4 Pâle et sérieux :
- 5 En bas que l'on sonne,
- 6 Qu'importe aujourd'hui ?
- 7 Ce n'est plus personne,
- 8 Quand ce n'est pas lui !
- 9 Aux autres cachée,
- 10 Je brode mes fleurs ;
- 11 Sans être fâchée,

私のすみ家は 高くにある、
大空に向かつて。
月は その客、
青ざめて まじめ。
階下でベルが鳴ったとて、
何だという、今日は？
誰であるはずもなし、
あの人でないのなら！
人々に隠れて、
私は花々を刺繡^{しゅう}する。
怒ることなどないけれど

- 12 Mon âme est en pleurs : 私の心(魂)は涙でくれる。
 曇りない青空を、
 13 Le ciel bleu sans voiles, ころから見える。
 14 Je le vois d'ici ; 私は 星々を見る。
 15 Je vois les étoiles : だが 嵐をもまた！
 16 Mais l'orage aussi !
- 17 Vis à vis la mienne 私のこ向きあいつ、
 18 Une chaise attend : ひとつ椅子は待っている、
 19 Elle fut la sienne, あの人のだった椅子、
 20 La nôtre un instant : つかの間は私たものもの。
 21 D'un ruban signée, リボンに結ばれて、
 22 Cette chaise est là, 椅子が ある、
 23 Toute résignée, あきらめきいて、
 24 Comme me voilà ! この私のように！

ポーリーヌ・デュシャンジュ『音楽のアルバム』(一八四一)⁽¹⁰⁾初出。のちに『花束と折り』(一八四三)に収録。

(一) 収斂する等価

詩の機能を考えるにあたり、言語のもつ二重性格にふれなければならない。

発話には、一定の言語存在体の選択 *selection* と、それから、それらを複雑性のより高度な言語単位にまとめる結合 *combinaison* との、二つの面がある。(略) 話し手は語を選択し、これを自分の用いる言語の統辞体系にしたがった文に結合し、文は他の文と結合されて発話となる。⁽¹¹⁾

言語をそれぞれ独自の価値を生む二つの面に分けて考える方法を打ち出したのはソシュールであったが、それはここに引用したようにヤコブソンに受けつがれていったことはよく知られている。選択はそののも範列 *paradigme* と、結合は連辞 *syntagme* と呼ばれるのが普通となった。

念のためこの関係を整理してみよう。例えばヤコブソンのあげている例を引くならば、小児 *enfant* (*child*) がメッセージの話題であるなら、話し手は *gosse* (*kid*) とか *gamin* (*tot*) とかいう似かよった、あるいは類似の一連の現存の名詞から一つを選択する。次にこの話題について叙述するため、*sommeille* (*sleeps*) とか *dort* (*dozes*) とかの意味上同族関係にある動詞から一つを選択する。選ばれた二語は統合されて、言連鎖を形成する、⁽¹²⁾ というわけである。

選択（範列）は等価性、相似性と相異性、および類義性と反義性を基礎として行われ、他方結合すなわち序列の構成（連辞）は隣接性に基礎を置く。詩的機能は等価の原理を選択の軸から結合の軸へ投影する。⁽¹³⁾

詩的機能に関するヤコブソンのこの古典となった「等価の原理」principe d'équivalence について付言するならば、日常の伝達を主とするメッセージにおいては、連辞の軸に出現するのは隣接関係の語であるのが普通なのに反して、詩においては、記号表現^{シヨウヒョウ}と記号内容^{シヨウネイユ}の両面で、範列関係のもの、例えば、脚韻・韻律・統辞・意味の上での相似性・等価性があらわれることである。そして、その言語学的な観点を基盤にヤコブソンがレヴィ・ストロースと共同で行った詩の構造分析が他ならぬボードレルの「猫たち」*Les chats* であつた。⁽¹⁴⁾

以上のことを前おきとして、ヴァルモールの詩篇に戻る。

この詩は五音綴八行の三つの詩節から成る。脚韻は交韻 a B a B c D c D / e F e F g H g H / i j i j e K e K (大文字は男性韻、小文字は女性韻を表わす)である。

この詩篇の全体をみわたして、どのような音韻的・統辞的・意味的な等価が認められるか、簡単にながめてみる。

第一と第二の詩節は、各々四行の詩句が；と；で終わる二つの文と、感嘆符で終わる二行でしめくられた、統辞的にみてほぼ等価の詩節がくり返されている。第一節の1と3は主語・動詞・属詞、2と4は主語を修飾する形容詞であり、第二節の9と11は状況補語、10と12は主語・動詞・目的語又は属詞である等価の構造である。さらに、三詩節を通して各五行目には顕著な統辞上の特色がある。語の置換 permutation⁽¹⁵⁾である。第一節5 En bas (語順転置 hyperbate)、第二節13行目全体(左方転位 dislocation à gauche)、第三節21 D'un ruban (語順転置)である。ここの転調のしるしである。しかも音組織からみると、第一節5では En, l'on, sonne [ɑ, ɔ, ɔn] の鼻母音もしくは

類似の音の連続、第二節13は *ciel, bleu, voiles* の流音 l の連続、第三節24は *d'un, ruban [œ, a]* の鼻母音で特色でけられている。この音組織は五行目のみでなく詩節の後半全体についてもいえる。第一節では 6 *Qu'importe [ɛ]*, 7 *personne [ɔn]*, 8 *Quand [ɑ]* があり、第二節では 13 *Je*, 15 *les étoiles*, 16 *l'orage* と続き、第三節は *signée* とひかれて、22 *Cette chaise est là*, 23 *résigné*, 26 *là* の *ɑ* の *ɛ* [ɛ] [a] 音が連続する。

さらに細かくみると、第一節と第二節の前半には、一・二行目、三・四行目で一種の交錯的^{キヤンヌム}配置法 *chiasme* による対応がある。1は無生物主語「私のすまい」であり、2は分詞（現在）によるその形容詞に対し、今度は10が生物主語「私」で、9は分詞（過去）による形容詞である。3は生物化された無生物主語「月」であり、4は補語（文法的には *hôte* にかかる）に対し、12は生命の内在化した無生物名詞「私の魂」で、11はその補語である。

その上、各詩節の六行目の脚韻となる語は、どれも副詞である。(6 *aujourd'hui*, 14 *ici*, 22 *là*)

以上のように、この詩篇はほぼ全体に韻律的・音組織的・統辭的な等価の關係が何重にもはりめぐらされているといえる。

ところで詩における等価とは何を意味するのか。ヤコブソンは詩の構造についてのポピンズの言及を引用し、頭韻、類韻、脚韻などの等価のもの同志の「回帰の力が、これに呼応する回帰あるいは平行性を語あるいは想念の中に生み出し」、詩の構成要素は言語のどのような面—音韻・形態・統辭・語のレベル—の等価も同様にして、「類似性または非類似性の比較をうながす」と、説明する。⁽¹⁵⁾

それを受けついでギローの説明によるなら、それは、記号の位置の等価と、性質の等価（音声的・意味論的）を連結させること *couplage* ⁽¹⁷⁾ である。このようにして、「等価＝平行性 *parallélisme* とは、思考の相称か対立が、語や構造の相称か対立に照応しているような、統辭と思考の組み合わせの回帰である」という定義に達する。同一の音と位置

による脚韻の効果を、統辞と位置との関係にも広げ、その回帰 \parallel まとめの力が、何らかの思考上の照応をうながすということになるだろう。

そこで、分析された統辞上その他の等価関係をとくに詩節間における意味の上での平行性という面で考えてみる。

まず一節では、「私」は不在であり、在るのは「高いところにある私のすみ家」と「月のお客」。詩人の視線は、「私」をつつむ空、部屋などの周辺にそそがれる。5行目の統辞的転調により、「階下のベル」という室内の現実と私の心情へと向かう。

第二節では、「私」がクローズ・アップされ、「刺繍をする私」という現実の行動と「私の魂」の対応。次の転調は「魂」に照応する天空・星・嵐といった宇宙との交感を意味する。「私」の中への宇宙の内在化である。

さらに、一・二節の12と9 10、3 4と11 12のキアスム的效果は、「私の部屋」と「刺繍する私」、「月の客」と「涙にくれる私の魂」、「大空に向かって」と「人々から遠ざかって」、「怒りもなく」と「青ざめてまじめな」との照応となる。この照応には隠喩的イメージが感じられるのは、説明を要しない。

そして第三節前半では、唯一の過去形である 19 *Elle fut la sienne* で、過去と現在が結ばれる。「過去を内在化させた椅子」は、二節で「宇宙を内在化させた私」と「あきらめきって」という共通項によって合体する、というしくみになっている。しかも、一、二節の種々の平行性が最終節の「椅子」へと収斂していく過程は、各六行目の $\langle \text{around him} \rangle, \langle \text{ici} \rangle, \langle \text{là} \rangle$ が今とこ、こから一点を浮かび上がらせていく過程とびったり照応する。構造的にみて、宇宙と現実と私が過去をもった椅子へ凝縮・収斂していくわけである。

(二) 隣接する事物

次に構造面を離れて、語の選択と結合あるいは詩句の連りという面から検討する。先に引用した言語の二重構造、すなわち範列と連辞は、日常のコミュニケーションでは、範列は類似性、連辞は隣接性をもつ⁽¹⁹⁾。これが規範となる。こうした規範を著しくはずれている部分はどこだろうか。

「すみ家は高く」「大空に向かつて」「月は」までは、家を境にした内と外で隣接で進んでいる。ところが「月はお客」は日常のコードでは非論理的である。ここでは当然、天空を動く月の光が高い窓からさし込んで来ることの比喩である。「来る」「回る」と共通の隣接性・属性を介しての類似という意味で、連辞の面に範列が出ていることになる。次の34のつながりは、修辞学でいう代換法 *hypallage* という文彩である。本来 *la lune* にかかるべき語「青さめて」を同じ文中の *l'hoie* にかけている。このことから、月と客の等価が考えられる。月には「手の届かないこと」「不可能なこと」をさす転義があるから、その意味をこめた隠喩ともなっている。同時に、「気まぐれな気分」の意もあり、それが *serieux* 「まじめな」と対をなす。

窓外への想いめぐりは破られ、現実がもどる。「階下のベル」は家の中の上下の対応であるから、隣接関係といえる。「刺繍する私」に対する「私の魂」は、一つの身体を介しての外と内である。12 13 の *en pleurs* に対する *sans voix* は、詩人の心と外界とのコントラストであり、さらに、やさしい「星」と感情の「嵐」とのコントラストによって内面への肉迫となる。

第三節では、「私のもの」と「ひとつの椅子」、「彼のもの」と「私たちのもの」との対応になり、「椅子」は不在の

「彼」の持ち物とも、彼の象徴ともとられ、提喩と隱喩の境界線上にある。

このように語の範列と連辞の面をみると、完全な隱喩はなく、あきらかに逸脱している連辞は「月は客」のみであり、隱喩的イメージは、他には12・13で心の状態と外界を照応させて展開させている部分である。その他は、家の内外、上下、身体の内外、心と外界、地上と天、私と彼、過去と現在、椅子と私といった対応が、具体的な詩人をつましく隣接する事物に結びつけられていることがわかる。これは、詩人の意識の動きの軌跡でもある。

ギローは、平行性を(1) *parallèles synonymes* 同じ思考を別の語で表現する、(2) *parallèles antithétiques* 反対の意を対立させる、(3) *parallèles synthétiques* 同じ型の統辞の効果によって対応させる、の三つのグループに分ける⁽²⁰⁾。先程みた対応の中で、(2)にあたるのは、1516の星・嵐ぐらいてであり、他の対応は一目してわかる観念的な *antithèse* ではなく、時空と我をめぐる内面化され対応であるといえる。

この詩篇は、詩句と詩句の連りはほぼ隣接の事物で運んでいくが、構造的には、統辞上・音組織上の等価性がきわめて強く、それが離れた詩句との間の隱喩的イメージつまり深みを生んでいる。

デボルドゥヴァルモールが終生忘れ得ぬ恋人アンリ・ド・ラトゥーシュ *Henri de Latouche* (一七七五～一八五一)に出会った時期については、これまで、一八〇八年、彼女がブリュッセルのラ・モネ座 *Théâtre de la Monnaie* に女優として出演していたのちパリに戻ってしばらくの間とされていた⁽²¹⁾。しかし、アンブリエールによって、それより数年後の一八一四年または一五年頃、ラトゥーシュの作品を演じたのが縁で出会ったのが最初ではないかという新説が出された⁽²²⁾。だからといって、ここに歌われているのがラトゥーシュであろうことにかわりはないが、傍証的な資料に多少変更が要されるかもしれない。彼との曲折に満ちた関係は、その後のヴァルモールの喜びと苦悩の淵源とも、

また、詩作品のインスピレーションの源ともなり続けたのは言うまでもない。

この「高い部屋」が、実際に彼女の住んでいた住居の一つから発想したものかは明確ではない。しかし、たとえそれがどこの屋根裏部屋であろうと、彼女はそれをひとつの幸せな環境と化してしまふ。自伝的小説『画家のアトリエ』*L'Atelier d'un peintre* (1883)の中で、窓辺で月がのぼるのをみつめながら想いをめぐらす主人公オンディーヌに託して、彼女はこう記す。

彼女がうけている愛、そして吹き込む愛への深い感謝の念がわきおこり、彼女は自然とひざまずく。神はきっと自分を見つめ、このように愛することをお許し下さっている、と思えるからである。リボンで印をつけてある椅子、それはヨリックにしか使わなかったから、その椅子の脚もとにくずおれて、彼女は、天のこの荘厳な教会を前にして祈る。そこにはたぶん、天使のだからが自分の守護にゆだねられている魂を見守るために、赤々と燃えるランプをかかっているだろうから。⁽²²⁾

彼女にとって、「椅子」とはそのような意味をもつものであり、また、その部屋には天空の教会が隣接している、と彼女は考えていたと思われる。

また、「リボン」については、ロマン主義時代においてその役割は大きく、胸に結ばれたリボンは、恋人同志の合意のサインであった。演劇でもこの優美な小物をよく用いたし、羊飼いの恋人たちの場合も同じであったらしい。⁽²⁴⁾

Inès

- 1 Je ne dis rien de toi, toi, la plus enfermée,
- 2 Toi, la plus douloureuse, et non la moins aimée !
- 3 Toi, rentrée en mon sein ! je ne dis rien de toi
- 4 Qui souffres, qui te plains, et qui meurs avec moi !
- 5 Le sais-tu maintenant, ô jalouse adorée,
- 6 Ce que je te vouais de tendresse ignorée ?
- 7 Connais-tu maintenant, me l'ayant emporté,
- 8 Mon cœur qui bat si triste et pleure à ton côté ?
(59)

イネス(大意訳)

お前のことは言わないでおく、一番閉じこめられたお前、
一番痛ましいお前、でも一番愛されていないわけでない！

私の胸（胎内）にもどったお前！ お前のことは言わない
苦しみ、歎き、私と死んでいくお前！

今はおわかりか、おお やきもちやきのかわいいお前、
知られないやさしきで わたしがお前にささげたものを？

今は知っているの、私から奪っていった、
こんなに悲しく打って、お前のわきで泣く私の心を？⁽²⁶⁾

一八五〇年作。『未刊詩集』（一八六〇）所出。イネスはヴァルモールの二女 *Blanche-Ines*、一八二五年誕生、一八四六年十二月四日死亡。

(一) 振幅する等価

この詩編の特色は、凝結した連辞にある。

まず構造の面から分析を行う。

第一節は、三つの感嘆符によって区切られている。はじめとおわりの文は同じ凝結した連辞 *je ne dis rien de toi* で始まっている。*je ne dis* には、優（劣）等最上級である三つの等価の形容詞句（凝結した連辞）が続いている。次の *je ne dis* には一つの形容詞化された分詞、その次には一つの形容詩節がついている。母は娘を形容するのみで母からの

メッセージはない。母は「何も言わない」。

第二節は、二つの疑問文からなっている。どちらの文も述語動詞と主語の一行と目的語一行に分かれた等価の統辞構造である。母は娘に問いかけている。

音組織で見ると、4・8はどちらも「三」と「e」音が入りまじり、意味上三つの区切りに分かれる点で同じ構造をもつ。

以上の等価性によって、意味上の対応関係をみる。

1・2は、「閉ざされた」イネス。現実の（過去の）イネス。

3・4は、「母の胸（胎内）」にもどった「イネス。話者の中のイネス。非現実の現在。4のO.E.以下の現在形がそれを明示している。

5・6は、母の中のイネスへの問いかけと、6に過去形があり、母から娘への過去の心情「知ってもらえなかった母のやさしさ」。

7・8は過去を取りこんだ、母の中のイネスと母の現在の心情「悲しく打って涙する心」。

さらに、4と8には類似の統辞構造による平行性と、「三」音と「e」音の連続（4 Qui, qui, qui, 8 qui, si, triste）（4 meurs, 8 cœur, pleure.）による平行性がみとめられる。これは娘 toi と母 mon cœur の一体化を暗示していると同時に、第二節の最終行が第一節の四行目に振幅する、収斂することのない等価が、娘の苦しみをなぐさめるすべもない、永遠の心の苦悩を暗示している。

こうして、現実と非現実の間にさまようイネスを内在化させ、非現実の現存をつむいだのにもかかわらず、結局あるのは、娘の苦悩と母の孤独感である。

この詩は8を除いて、一人称と二人称が進められている。一般に抒情詩は話者の心情を印象づけようとする一人称の「心情的機能」に向いているが、この詩篇のように、二人称がきわめて多く、一人称がそれに従属しているのは、母の不在の子供への嘆願でもあるといえる。⁽²⁷⁾

(二) 類縁の感情

次に範列と連辞の面から詩句を検討する。enferméeは、外界から「閉ざされた」、生前の心的状態とひきこもった生活を意味するが、それが見る者に「痛ましさを引きおこす」douleuruseとなり、だからこそ、一番愛されていないかかったわけではないという反義語的な意味が続いている。位置的と意味的類似性がある。次の3 *rentrée en mon sein*はこの詩のポイントとなっている。enfermée と *rentrée*の音と意味の類似性と、*aimer* と *en mon sein*の隣接性の合体とみられる。*sein*は胸でもあり、胎内でもあり、心でもあり、母そのものでもある。母にとって、子はいつまでも死さえも共に、胸に生きている。こうして非現実のイネスが生まれる。

4の *souffrir*は内面の問題で、そして *se plaindre*はその苦しみを外にあらわす意となり、類似のイメージの連なりである。5の「ヤキもちやきの」と6の「知られない」は娘の側からの、5の「かわいい」と6の「やきや」は母側からのいずれも感情をめぐるキアスム。

また、5 *sais*, 6 *ignoree*, 7 *connais*の類縁、5 *adorée*, 6 *vouais*, 6 *tendresse*の類縁、そして、7 *emporter*とイネスの死によって奪われた心の剣離、⁽²⁸⁾ 虚無を意味している。類縁性のイメージから飛躍したこの語が8の *Mon coeur*をはなれた所においている。

このようにみてみると、「イネス」は、感情のさまざまな渦を巻きこみながら、現実と非現実・現在と過去・生と死・母と子という対応の間を、収斂することなく振幅している詩である。これは、語の配列の類縁性と、凝結した連辞の多い統辞・音組織の構造によるだろうが、また、先にふれた通り、3のような隣接と類似の交錯がみられる点も注目される。

デボルドゥヴァルモールは、一八一七年、ラ・モネ座の俳優プロスペール・ヴァルモール Prosper Valmore (一七九三〜一八八一)と結婚。彼女は (1) Marie-Eugène, (2) Félicité-Françoise-Elisabeth, (3) Hypolite, (4) Marceline Julie-Hyacinthe (Ondine) として、(5) Blanche-Inès の五人の子供に恵まれた。ウジエヌの父は、これまでラトウ⁽²⁹⁾ーシュともいわれてきているが、近年アンブリエールにより、二十歳以上も年長の Eugène Debonne だという説が出された。同様に、ウジエヌの誕生(一八一〇)以前に、Louis-Lacour との間で、Louisa-Marceline-Estelle が生後数週間で死亡した⁽³⁰⁾(一八〇六)らしいことも示されたように、ヴァルモールの伝記的事実はまだまだ定かでない。第一子、第二子とも幼くして死亡、最愛のオンデイヌも、三十二歳の若さで先立たれてしまうという悲惨を味わった。

この詩篇に登場するイネスは、ピアノと裁縫に秀でていたが、幼少時より結核をわずらっていた。病弱のため倦怠に陥り、何事にも才能に恵まれていたオンデイヌに嫉妬を抱くようになり、それは憎しみに変わったようだ。⁽³¹⁾ サントブルーヴによれば、生来、母と同様、デリケートで、悩むことを知っている彼女は、その性格が極端になり、不安で消耗した毎日を送っていた。彼女は、自分が一番顧られない、愛されていない子だと思っていたらしい。⁽³²⁾ このことはヴァルモールの大きな気かりの種となっていたのである。とりわけ、イネスの死亡する前の数年間の苦しみは筆舌

につくせぬ程であったことは、彼女の書簡が物語っている。一例をあげる。

イネスのきりきりした不満な性分に私はすっかり悲嘆にくれてしまいます。イネスは、ピアノがうまくいかない
 というのは、皆の前でもいらいらしてばかりいます。私がどんなに愛情を示しても、わかってもらえませんか……。

(一八三九年十月二十六日 夫へ)⁽³³⁾

私のいとしい娘イネスは一年半前から病気ですが、ここ数カ月、とてもひどい状態です。私はあらゆる苦しみを
 味わいました。あなたには、こうした責苦がおわかりだと思えます。父親の心も母親の心もどちらも持ち合わせて
 おいでのあなたですから。(一八四四年十月三十一日 友人の E. Lepeyre へ)⁽³⁴⁾

こんなふうにごこのあたりの細かなことを書くのも、病気の細々したことをお話して、あなたの心を悲しませる
 気がしないからです。私たちはこの病気のおかげでまるで鎖につながれています。予定外のことばかり起きるので
 すから。しょっちゅう眠くなるかと思うと、どうしても急に食事がしなくなったり、でもこの可愛い子の様々の苦
 しみはやわらぎません。お医者様に対する反抗、それもあんなにいいお医者様にねえ！ 処方して下さるお薬への
 反抗、それはもう、さんざんなものです。そうなるとイネスは、ありったけの力とエネルギーで私を狼狽させま
 す。(一八四六年十一月 夫へ)⁽³⁵⁾

母ヴァルモールの苦しみは、母が母であることの苦しみ、母と子という存在そのものに根ざしていたのではないだ
 ろうか。ジャンヌ・ムーラン Jeanne Moulin は、この詩の「一語一語が、人間を超えた力をふりしぼって生まれ

いるようにみえる」という。⁽³⁶⁾

なお、ルフランが Rond オ形式の歌謡などを思わせるこのアレクサンドランは、中央に句切りを持つ点では古典的規則を守っているものの、1+5のリズムが連続し、かつ、単韻に近い点が新しい。

サントリーブはこの詩について、「母の最もやさしい歌は、子供の苦悩をゆさぶるのみで、子の苦しみをやわらげることも、子を眠らせることも決してできない」と評する。⁽³⁷⁾

なお、ヴァルモールは、子供に向けた多くの寓話詩や物語も残している。⁽³⁸⁾

三

ヴァルモールの詩に全く文彩がないと断言していいか否かについては、慎重を要する。ある人からみれば、「イネス」の最上級を多用している点は誇張法 *hyperbole* であるとか、5の *le* ではじめる疑問形が、文彩の本来的な意義である演説口調に似ているということもできるかもしれない。ただ、明確なのは次のことである。

「私の部屋」「イネス」には文彩としての隠喩がほとんどない。例えば「私の部屋」での「月」は、「客」としての隠喩的イメージを伴ってはいるが、ここでは月は現存するのであり、決して比喩としてだけ使われていない。また「椅子」は、恋人のシンボルであり、かつ詩人の心情の投影ではあっても、比喩としてそこに在るのではない。見たまま、思ったままを表現する直截の詩人ヴァルモールの詩には、比喩の場はないのである。あるのは、第一に、統一的・音組織的な、とりわけ詩句の行の区切りを利用した等価性・平行性である。それが詩句間詩節間に重層し、一つの統一を与えられ、リズムを生み、へだてた詩句とうまく照応し合っている。第二は、詩句の連り、範列と連辞の関

係でみてみると、目にうつる隣接した事物、あるいは類縁の感情でありながら、その配列の内部に何らかの対応関係・コントラストがみとめられることである。そのコントラストは、空間的な内／外、上／下、現実／悲現実、内心／外界、過去／現在、自／他、生／死であったりする。しかし、この二元的な対応は、ロマン派によくみられる紋切り型の形容詞で片づけられるような *antitheses* とは大異なる。例えば、イネスの生死の対応は、先程みた通り、*plus enfermée/rentrée en mon sein* なのであって、対照としてはとらえられていない。生死さえも、いわば近くにあるのである。従って、これを、*隠喩型* とか *換喩型* とは言い切れず、バルトのいう「メタフォールでは選択が隣接となり、メトニミーでは隣接が選択の場となる。かくして、創造の舞台となるのはつねにこの二つの面の境界だと思われる⁽³⁹⁾」という指摘をあげることしかできない。

ところで、行と行の連りが飛躍や隠喩といった難解なものではない、直意語 *not propre* はかりの身近な事物、事実、真情で成り立っているながらも、構造的にながめると至るところに照応が発見できる、その照応を生んでいる力は何であるか。詩句の連りをよくみると、内部のコントラストによるダイナミックな運動が認められるのはなぜだろうか。もちろん、その力は彼女のひとつの習慣、技巧 *bit* でもあるが、極言すれば、彼女の誠意 *sincérité*、魂の葛藤への誠意とみることはできないだろうか。彼女は、『花束と祈り』の序で、自分のペンに向かって、「走れ、私のペンよ、走っておくれ」と呼びかけ、彼女の魂とペンとの出会いにすべての生をかけ、ペンに向かって言う。

「私の魂がただひたすら、創造主の眼差しにのみ開かれますように。私の魂をその眠れぬ夜々にそっと一人にさせてくれますように。」と、彼女は願う。いつの日か、神の天に帰る希望を地上での闘いにつなげつつ、苦惱こそが生であるところを、「私はお前に私のときをまかせます。私のときが、お前によって、この世におけるかれらの通過のかすかな足跡をきざんでくれますように。」と、続ける。さらに、草かげにひそむこおろぎでもかすかな音楽をかなで

るように、すべてのかそけきものうちに神の恩寵を見、そしてそのつとめをみる。自分を、神によって運命づけられた「歌うこおるぎ」と感じ、また、その苦しみを宝にかえるすべが詩であるとする。草原の草をおおう浮遊するやわからな「くもの糸にも似た聖なる慎しみ」で、苦しみを包めば、いつしかそれは巨匠たちにも負けぬ詩句（ポエム）をときに見つけてもくれる私のペン、とまで彼女は言いきる。

実は、彼女が「私のペン」というものは、「私の魂」そのものではないだろうか。彼女の「書くこと」（エクリューチャー）は、その魂への呼びかけ、魂を葛藤させる、というより解き放つことでしかない。

もし私が、ダンテによって、あれ程悲しく、しかもやさしく描かれた煉獄の底で待つならば、軽々となって救われて私の前を通っていくすべての幸せな魂が、「またね！」とはほ笑みながら、私に挨拶してくれなすために、だから、そのためにも、インクと涙にひたされて、走れ、私のペンよ、走っておくれ。あなたはそれがだれの言いつけかおわかりだろう。⁽⁴⁾

彼女の人生は、革命後の時代の流れの社会的疲弊による様々な不幸の歴史であり、胸のうちには、おさまりきれない程の苦悩がたえず渦巻いていた。その苦しみを、ペンという煉獄を通して、創造していく。それが彼女の詩作品である。それなしでは彼女は生きていくことができない。そして、彼女の詩句の照応、対応が、魂の葛藤による「聞く」側と「語る」側との両者から成っていたことが、自然の連りの中に深さをもちえた理由ではないだろうか。

ときには、女という存在として、ときには母という存在として内なる対話を続けることが、彼女の詩の二重構造となつてあらわれる。ヴァルモールは、決して夢を語ることはない。ボヌフォアの言うように、『在るもの』Ce qui

est を見た⁽⁴³⁾。それを真摯に、「くもの糸の聖なる慎しみ」をもって綴る。彼女が幼少からコメディアンとしてデビューし、特別な文学的教養がなかったことが、むしろ、混み入った約束事からとき放たれて、ただ言語にひそむ機能を信じつつ、無技巧であり、自然であることを可能にした。

サントリブーヴは、ヴァルモールをシェニエにたとえ、「比較にならない程少い技巧で、より内面的な、より深い感性の泉を持っている⁽⁴²⁾」と、評するが、彼女のあり方は、単なるアマトゥールでも、職業的な詩人でもなく、ひたすら内面の自然を表現することだったといえる。後の詩人たちの驚きの目は、そのことへの脱帽であっただろう。彼女の詩作が、ボードレール、ヴェルレーヌをへて純粹詩へと向かったフランス詩史に与えた影響は少なくない。イヴ・ボヌフォアによる彼女のポエティック⁽⁴⁴⁾についての論及等を手がかりとした考察が不可欠であろう。

奇教脚等の新しい発見については、ここではふれない。ロートやドロップルの指摘する通り、「ロマン派の改革は、詩人たちの行為であるというより、俳優たちの朗誦法 diction の結果であった⁽⁴⁵⁾」とするなら、女優であったヴァルモールこそ、最大にその任務を果たしたと推測できる。そういう点も含め、当時の「悲痛志向」*dolorisme* には還元しきれないヴァルモール作品の詩法についての、本稿を序論の一端として終えたい。

注

- (1) この詩集はそれ以前に、当時の almanach や chansonnier に彼女が発表していた作品を含み、その後は *Poésie* (1830) に再録される。
- (2) 初出は《*Réflexions sur quelques uns de mes contemporains, Marceline Desbordes-Valmore*》, *Revue fantaisiste* 1^{er} juillet 1861. 以後 *Les Poètes français*, t. IV, 1862, *L'Art romantique*, 1869 に再録。(Baudelaire, *Oeuvres complètes* II, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, pp. 145-149, p. 1146)
- (3) *Les Poètes mandatis, Marceline Desbordes-Valmore I, Lutèce* 7-14 juin, 1885, *La Vogue*, 18 avril 1886.

- Les Pêles maudits, Marceline Desbordes-Valmore (Suite), La Vague, 25 avril 1896. 巻下 ' Les Poètes maudits (1884) の 著 集 選 (1888) に 所 載 (Verlaine, Œuvres en Prose complètes, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, pp. 666-674, p. 1361)。*
- (4) 前出の「ママンサーン」篇に於て「モンキーがなるとは無難やうじや々(マキルベーク)と彼女の作品を讀ませた」云々の「ソレイヤム版注に於て」二人が「一八七三年ロンドンに一冊のマムンキールを讀んだようだ。
- (5) *Europe, septembre 1948.*
- (6) Eliane Jasenas, *Marceline Desbordes-Valmore*, Genève, Droz; Paris, Minard, 1962.
- (7) Francis Ambrière, *Le siècle de Valmore*, I. II. Edition du Seuil, 1987. 巻下 49。
- (8) 下記の註に田原辰雄(1) Paris, Boulland. (2) Paris, Charpentier. (3)・(4) Paris, Dumont. (5) Genève, Jules Fick. (次頁 Bertrand 巻 45 頁 註(註) Moulin の 註 語 に 49)。
- (9) 註 語 の ト キ キ ム ム ム ム ム ム Marc Bertrand, *Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore*, Tome I, II. Presses Universitaires de Grenoble, 1973. (次頁 O. P. M. D. の 註 語 に 49) 次 註 語 に 49 ' *Marceline Desbordes-Valmore, Poésies, préface et choix d'Yves Bonnefoy*, Gallimard, 1983. 45頁 ' *Œuvres Poétiques*, Lemerre, 4 vols. 1886-1922 (Slatkine Reprints, Genève, 1972) を 參 照 した。
- Bertrand, O. P. M. D., p. 448.
- Lemerre 版に於て次の句讀点の異同がある。しかし、この版には多々の遺漏があることが知られてゐるので、他の二書に 49 頁。
- 3 l'hôte
- 4 Pâle et sérieux.
- 12 pleurs;
- 20 un instant;
- (9) 大意訳は『世界名詩集大成2』(フランス工)平凡社の高島正明訳、斎藤磯雄『フランス詩話』新潮社、一九六三年および窪田般彌『ミラボー橋の下をセーヌが流れ』白水社、一九七五年、を参照した。

- (10) Pauline Duchambge, *L'Album musical* (1841) (O. P. M. D., II, p. 448 以下)。チャクシヤンミンキは終生愛むらさき帽を被せながらた坊主頭かぶりの女方遣いで音楽家。この詩篇は、た坊主「二つ（の）椅子」Deux Chaisesと題されていた。
- (11) Roman Jakobson, *Essays de linguistique générale*, Paris, Les éditions de Minuit, 1963, pp. 45-46 川本茂雄監修『一般言語学』みすず書房、一九七三年、二三頁。
- (12) *Ibid.*, p. 220 (邦訳一九四頁)。
- (13) *Ibid.*, p. 220 (邦訳一九四頁)。
- (14) Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss: *Les Chats de Charles Baudelaire, L'Homme*, Tome II, n° 1, 1962, pp. 5-21. 花輪光編『詩の記号学のために——シャルル・ボードレーールの詩篇「猫たや」を説く』風の書齋、一九八五年、一三一—一三八頁。
- (15) 本稿の修辭学上の用語は主として次の書によった。
Jean Molino, Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie, I, vers et figures*, P. U. F., 1982.
Frédéric Deloffre, *Stylistique et poésie françaises*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1970.
ロラン・バルト、沢崎浩平訳『旧修辭学便覧』みすず書房、一九七九年。
- (16) Roman Jakobson, *Ibid.*, pp. 235-236. (邦訳二〇八—二〇九頁)。
- (17) Pierre Guiraud, *La Versification*, P. U. F., 1970, p. 60.
- (18) *Ibid.*, p. 58.
- (19) 隣接性・類似性問題について Jakobson, *Ibid.*, pp. 61-62. II, V. Les pôles métaphorique et métonymique (邦訳 I, 一—四四頁) Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'Écriture, suivi de Elements de Sémiologie*, Editions Gonthier, pp. 131-135. (III, 1 Les deux axes du langage) 渡辺淳・沢村勇一訳『零度のエタリチヤール付記号学の原理』みすず書房、一九七一年、を参照した。また、持田季末子『生成の詩学』新曜社、一九八七年、には、この点に關しての整理した記述がある。
- (20) Pierre Guiraud, *Ibid.*, p. 55.
- (21) Bertrand, O. P. M. D., I, p. 12

- (22) Ambrière, *Ibid.*, Tome I, pp. 180-186.
- (23) *L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée*, Paris, Charpentier, 1833, Tome II, ch. XV., p. 246.
- (24) Eliane Jasenas, *Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, Genève, Droz; Paris, Minard, 1962, p. 163.
- (25) Bertrand, *O. P. M. D.*, II, p. 538.
- (26) 大意は、石郵幹子訳篇『サマディの薔薇』〔サアディの薔薇の会〕、一九八八年を参照した。
- (27) Jakobson, *Ibid.*, pp. 214-220 (邦訳一八八一—一九四頁)では、二人称は「能動的機能」であるから、一人称が二人称に定属するべきだと論議し、別の場合は動告調である、と云う。
- (28) Eliane Jasenas, *Le Poétique: Desbordes-Valmore et Nerval*, Paris, Delarge, 1975, pp. 106-109 を参照した。
- (29) Ambrière, *Ibid.*, Tome I, p. 161.
- (30) *Ibid.*, Tome I, p. 144.
- (31) Jeanine Moulin, *Marceline Desbordes-Valmore*, Paris, Seghers, 1955, p. 83.
- (32) Bertrand, *O. P. M. D.*, II, p. 752. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, Tome XIV, p. 414.
- (33) *Ibid.*, p. 752.
- (34) *Ibid.*, p. 752.
- (35) *Vingt-deux lettres de Marceline Desbordes-Valmore*, choisies par Jean Le Mauve, L'Arbre, La Ferte-Milan, 1986, p. 56.
- (36) Moulin, *Ibid.*, p. 87.
- (37) Sainte-Beuve, *Ibid.*, p. 414.
- (38) 『原典』の『母』、『父』、『兄弟』、『妹』、『弟』、『家』、『天使』、『Les Anges de la famille』, 1849, 1854, 巻。
- (39) Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture, suivi de Elements de Semiotologie*, Editions Gonthier, p. 162. 邦訳一七三—一七四頁。
- (40) Bertrand, *O. P. M. D.*, II, pp. 689-690.

なまじの世に於て「女のペン」Une plume de femme という題は作られた。

- (13) *Ibid.*, p. 690.
- (14) *Poésies de Madame Desbordes-Valmore, notice de Sainte-Beuve*, Edition d'aujourd'hui, 1872, p. IX.
- (15) *Marceline Desbordes-Valmore, Poésies, Préface et choix d'Yves Bonnefoy*, Gallimard, 1983, p. 18.
- (16) *Ibid.*, pp. 7-33.
- (17) Frédéric Deloffre, *Le vers français*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1969, p. 126.