

仮面のヴェルレーヌ

大 熊 薫

序論

《土星びとの歌》(*Poèmes Saturniens*)によってデビューした若き詩人ヴェルレーヌは、その三年後の1869年、《艶なる宴》(*Fêtes galantes*)を出版する。わずか22篇の詩からなるこの作品は、ヴェルレーヌの詩的変遷の流れの中でこれを捉えようとするならば、Louis AGUETTANTが指摘するように、『しばしば、ヴェルレーヌの高踏派的第二の傑作』¹⁾として知られるものである。なるほど、《土星びとの歌》に見られる没個性的なテーマは、ここでも一見したところ支配的である。

しかしながら、この《艶なる宴》の中に《土星びとの歌》には見られない、新しい世界を発見するのもまた事実である。それは月の光に照らされた緑深い森の中で、恋に戯れる男女の世界であり、堀口大学氏の言葉を借りれば、『18世紀フランスの高雅な逸楽的な風俗と対話と遊興』²⁾の世界である。さらに、ここに登場する人物はいずれも洒落た身なりの若い男女であり、音楽と踊りと豪華な食事に酒も加わり、恋はするが深入りはしない、どこか浮気な雰囲気漂っている。これらの『宴』に色を添えるのがイタリア喜劇(*Commedia dell'Arte*)の役者たち、道化役者のピエロであり、コロンビーヌにカサンドル、アルルカンまで加わって、一見華やかな仮装舞踏会が繰り広げられるのである。これはまさに『ワットー(Watteau)の描く背景と夢幻境の詩的換置』³⁾である、と言えるであろう。

ところで、このような世界を描き出したヴェルレーヌ自身は何処に存在するのであろうか、それとも彼はただ単に、高踏派の詩人たちの流儀に従って、言葉の遊びが目的でこの作品を創ったのであろうか、あるいはワットーの絵画を詩に移そうと試みただけなのであろうか、という疑問がこの詩の読者には残るのである。ヴェルレーヌがいかに高踏派の没個性的な詩をそのテーマに選んだとしても、彼の《艶なる宴》の中に、詩人の存在を発見することは不可能なのであろうか。このような疑問を抱きつつ、ヴェルレーヌのヴェルレーヌによる《艶なる宴》に足を踏み入れ、詩人がどのような姿をしてこの《宴》の中に存在しているのかを提示することが本論の目的である。

第一章

作品の源について：

まず作品の誕生についての考察から始めよう。Jacques ROBICHEZによれば、この詩集の題は『ワットーが芸術アカデミー(*l'Académie des beaux-arts*)に受け入れられた時に彼に付けられた《雅宴画家》(*peintre des fêtes galantes*)から来ている。』⁴⁾としながらも『人々は長い間、ルペルチェ(*Lepelletier*)によって、ヴェルレーヌはラカズ(*Dr. Lacaze*)のコレクションにおける、様々なワットーの作品を称賛することができたと思っていた。エルネスト・デュピュイ(*Ernest*

Dupuy)はこの点に関して、日付の過ちを指摘した。即ち、《艶なる宴》以前に大衆の目にふれることのできた唯一のワットーの作品は《シテール島への船出》(*l'Embarquement pour Cythère*)だけである。』⁵⁾と指摘して、いかにヴェルレーヌの《艶なる宴》がワットー風だとしても、彼が数多くのワットーの作品から靈感を得てこの作品を創作したのではないと断言する。しかしながら、それでもなお Louis AGUETTANT は『作品の源がワットーであるということは、疑いの余地がない。題そのものがすでに我々にそのことを知らせている。なぜならば、《艶なる宴》はベルリンの美術館にあるワットーの絵の題名なのだから。』⁶⁾と主張する。

またワットーの絵とヴェルレーヌとの関係については、Pierre MARTINO がさらに詳細に研究している。彼によれば、『ヴェルレーヌが《艶なる宴》を書いた時、パリの美術館には、ほんのわずかなワットーの作品しかなかった。』⁷⁾とし、『ルーブル美術館にある《ジル》(*le Gilles*)、《フィネット》(*la Finette*)、《無関心》(*l'Indifférent*)、《田園》(*la Pastorale*)、《公園の集い》(*l'Assemblée dans un parc*)、《秋》(*l'Automne*)等はラカーズ氏の遺贈であり、これらこそが一般には、直接ヴェルレーヌの《艶なる宴》に靈感を与えたと考えられがちであるが、これは全く不可能である。なぜならば、ラカーズ氏は1869年に死亡して、ラカーズ館が開かれたのは1870年5月になってからであり、それは《艶なる宴》の出版の一年以上も後のことである。』⁸⁾とし、さらに続けて『ヴェルレーヌが数多くのワットーの作品を見たということは、あまりありえない。』⁹⁾という見解をとり、ワットーの絵画がヴェルレーヌに重大な影響を与えたとする意見には懐疑的である。

ところで、これら批評家に共通した意見は、むしろゴンクール兄弟 (*les Goncourt*) がヴェルレーヌに多大な影響を与えたのではないか、というものである。Jacques ROBICHEZ は『ヴェルレーヌに影響を与えたのは、むしろゴンクール兄弟であろう。』¹⁰⁾と言い、Louis AGUETTANT はワットーの影響力を主張しつつも、『最も確かな文学的影響は、ゴンクールのそれである。』¹¹⁾と認め、その作品としてはゴンクールの《18世紀芸術》(*L'Art au XVIII^e siècle*)を挙げている。Pierre MARTINO も、『ヴェルレーヌは(ゴンクール)の数ページを読んで黙想したに違いなかった。(ワットーの)二〜三の絵画だけで、ヴェルレーヌの感覚を結晶させるには充分であった。』¹²⁾と結論づけているのである。これにさらに付け加えるならば、ユーゴー (*Victor Hugo*) の《テレーズ家の宴》(*La fête chez Thérèse*)である。なぜならば、Jacques ROBICHEZ も指摘するように、《テレーズ家の宴》は『ルベルチェによればヴェルレーヌが諳じて好んで吟唱した数少ない詩のひとつであり、この詩だけで、ヴェルレーヌが《艶なる宴》の道を歩み始めるのに充分であったかもしれない。』¹³⁾のである。

そこで以上の意見を総合すると、少なくとも次のような四点が言えるであろう。即ち、

- (1) ヴェルレーヌはゴンクールの《18世紀芸術》を読み、その中のワットーに関する評論には深い感銘を受けたに違いなかった。
- (2) 《テレーズ家の宴》に対するヴェルレーヌの偏愛。
- (3) そこに加わるのがワットーの絵画である。ヴェルレーヌは確かにワットーの《シテール島への船出》を称賛したに違いなかった。そこから彼の作品の題名である《艶なる宴》も生まれたと推察することは大いに可能であろう。
- (4) これら様々な要素が複雑に入り乱れて、その作品が組み立てられ、彩られ、我々の眼前に、その優美な、そして軽やかな若い男女が恋に戯れる《艶なる宴》が繰り広げられるのである。

これは確かにワットーの世界かも知れないが、『蓋し、ヴェルレーヌによって感じられたそれ』¹⁴⁾であり、それはまさにヴェルレーヌの絵筆によって描かれた《艶なる宴》の世界なのである。

そこで我々が問題にしなければならないのは、この第四番目の点である、ということが明らかになってくるのである。即ち、ヴェルレーヌによって感じられ、描かれたヴェルレーヌの《艶なる宴》が、如何なるものであるかを説明することは、ヴェルレーヌの存在の有様を提示することに他ならないからである。このような観点から、第二章では、《艶なる宴》の構造をとりあげて、ヴェルレーヌが如何なる意図でこの一巻を創作したかを考察してみよう

第二章

個々の作品の紹介と全体構造について：

(1) 《月の光》(*Clair de lune*)

宴が催される舞台となる所は、月の光に照らされた大理石のある庭園である。そこには木々の鳥たちが夢を見、噴水はそのほっそりとした水を吹き上げている。そこを、仮面を被った人々が幻想的な仮装をして、リュートを奏でながら、踊りながら進んで行く。しかし、彼らはそれほど楽しそうでもないらしい。

(2) 《パントマイム》(*Pantomime*)

実行型のピエロに、喜劇の恋人役のクリタンドル、だまされ役のカサンドルに性悪者のアルルカン、さらには浮気な小娘コロビーヌが入り乱れての大騒ぎが繰り広げられている。そこには、肉入りパイも酒瓶もころがっている。イタリア喜劇の道化役者の勢揃いであり、さながら《宴》たけなわの観を呈している。しかしこの楽しさの中でもカサンドルは並木の奥で人知れず一粒の涙を流している。

(3) 《草の上で》(*Sur l'herbe*)

司祭に侯爵、悩殺美人のカマルゴとその仲間の女性たちが、草の上で飲めや歌えの優雅な《宴》を楽しんでいる。カマルゴの項は古酒よりも男たちを酔わせるらしい。酔いに任せた司祭の色仕掛けもさらりとかわした婦人たちは、月に別れを告げるのである。それは自分たちの色恋ざたを月から見られるのが恥かしいのかもしれない。男女の艶っぽい会話に満ちた一篇の詩である。

(4) 《小道》(*L'allée*)

金髪の厚化粧した一人の女性が、緑深い小道を歩いている。幅のひろい長く裾をひいたドレスを身にまとい、これまでの色ごとのあれこれを思い浮かべては、一人ほくそ笑んでいる。《宴》の騒めきから一人抜け出して来たのであろうか；どこことなく人待ち顔の浮気な女性の散歩である。

(5) 《そぞろあるき》(*A la promenade*)

優雅な衣装の男女が菩提樹の並木道をそぞろ歩いている。目的は恋の戯れである。男たちは見かけ倒しの洗練さを持ち、女たちに言い寄る。ここでも陽の光が一時的な恋人同士のじゃれあいの邪魔をする。くちづけと平手打ち。男たちのからかいなど、お互いに恋の駆け引きを楽しんでいる。

(6) 《洞窟のなか》(*Dans la grotte*)

どこか庭園の薄暗い影の中であらうか、男が女に言い寄っている。恋こがれた女の足元で、そ

の恋のために自ら命を絶とうとする男のせりふは、あまりに大げさで芝居がかっており、一抹の誠実さも感じられない。浮気な男と女の《宴》のひとつコマである。

(7) 《うぶな人たち》(*Les ingénus*)

若い男たちが、美しい女たちの、ちらほらと見え隠れする白いふくらはぎや項を見て楽しんでいる。やがて夜になり、女たちは男たちに甘い言葉をささやく。それに男たちの心は震え驚く。女から男たちに対する甘い誘惑である。

(8) 《お供》(*Cortège*)

飼い慣らされた猿と黒人の小僧の召使いが、優美な貴婦人に仕えている。猿も小僧も隙あらば婦人の服の中を覗こうとしているが、婦人は全く無視している。エロチックな想像を煽る一篇である。

(9) 《貝殻》(*Les coquillages*)

洞窟の中で愛し合った後の男と女のけだるい情景である。男は洞窟の中の貝殻を見ては、それをひとつひとつ、女の姿や体の部分と重ね合わせる。これもまた官能的な一篇である。

(10) 《スケートしながら》(*En patinant*)

春に浮気心に誘われて、軽い気持ちで結ばれた男と女が、夏の情熱に負けてしまい、ついには男女の深みにはまってしまった。しかしやがて秋が来て、理性を取り戻した二人は、巷の噂になる前に、さっさと逃げだそうとする。無責任な恋の戯れである。

(11) 《あやつり人形》(*Fantoches*)

月の光の中でおどけるスカラムーシュとピュルシネラが踊っている。草の中ではのろまな医者がある、薬草をつんでいる。その医者の子は父の目を盗んで、肌もあらわに、スペインの海賊男との逢引きのため木陰に隠れる。仮面をつけて仮装した男たちや女たちの享乐的な、あるいは遊戯的な気分に溢れている。

(12) 《恋の島》(*Cythère*)

人里離れた隠れ家での、男女の恋の戯れの中で、生の悦びと恋の快楽を歌う。

(13) 《舟にのって》(*En bateau*)

騎士や司祭、伯爵の扮装をした男たちと、冷たい女のクロリスやエグレに仮装した女たちの、優雅な夜の舟遊びの光景である。

(14) 《半獣神》(*Le faune*)

二人の恋人の恋の破局を予想するかの如く、芝生の真ん中で陶器の半獣神が笑っている。恋は長続きしないものらしい。

(15) 《マンドリン》(*Mandoline*)

月の光の下でマンドリンに合わせて踊る男たちに女たち。男はみな絹の上着を身につけ、女は裾の長いドレスといういでたちである。それぞれが、チルシスやアマント、クリタンドルにダミスといった牧歌的な人物を思わせる仮装をして遊興に浸っている。

(16) 《クリメーヌに》(*A Clymène*)

つれない女性クリメーヌにあてて告白した男の恋心である。色と音と香りの交感是非常にボードレール(*Baudelaire*)風であるが、同時にここでは、一人称単数形《私》が使用されていることに、注目しなければならない。告白しているのは、司祭でもなく、伯爵でもなく、アルルカンでもない。これはヴェルレーヌの《私》なのであり、当時のヴェルレーヌには特定できる恋人はいなかった、ということ考慮に入れば、彼が女性一般に対して抱いている心情を、匿名の仮面

をつけたクリメーヌに対して吐露したものである、と言えよう。

(17) 《手紙》(*Lettre*)

ここでもまた、匿名の婦人にあてた《私》からの恋文である。《クリメーヌに》における、静かな神秘的な調べはここになく、情熱的な、かつ大げさな愛の告白がなされている。《私》ヴェルレーヌの女性に対する冷やかし、とさえ解釈できるものである。

(18) 《呑気な恋人たち》(*Les indolents*)

口上手な男が、尻軽な女を口説こうとしている。二人の恋人のたわいもない、また時として官能をくすぐるような会話のひとコマである。

(19) 《コロンビーヌ》(*Colombine*)

おろか者のレアンドル、ひょうきん者のピエロにカサンドル、アルルカンまで加わって、笑ったり歌ったり踊ったりしながら、一人の女性を追い掛け回している。遊戯的な雰囲気溢れる光景である。

(20) 《地に落ちた愛神》(*L'amour par terre*)

いかに《宴》が楽しかろうと、恋に夢を見ようとも、昨夜の風で地に落ちた愛の像は、詩人の将来の孤独な悲運を思わせる。メランコリックな思いが、詩人の夢の中を去来する。ここにもまたヴェルレーヌの、愛に対する皮肉的なあるいは悲観的な態度が窺われる。

(21) 《忍び音に》(*En sourdine*)

『松や、やまもの木々の中に《ぼくたち》の心、《ぼくたち》の恍惚とした官能を溶け込ませ、眼を半ば閉じ、心の中からどんな思いも追い払え。やがて《ぼくたち》の絶望の声を鶯が歌うであろう。』と詩人は歌う。ここにはもはや、浮かれ騒ぎの《宴》は存在しない。もちろん仮面を被った優雅な男女の、歯の浮くような会話もない。詩人はここで、《宴》の終りを意識している。一人称単数形の《私》ではなく《ぼくたち》と複数形を用いることで、詩人ヴェルレーヌは、ともに《宴》を楽しんだ読者を共犯者にしたあげたのである。読者もまた、《宴》の終わりを覚悟しなければならぬ。楽しみも、恋も、喜びも、陶酔も、決して長続きはしないというヴェルレーヌの人生観を、読者はヴェルレーヌと共に味わうのである。

(22) 《感傷的な会話》(*Colloque sentimental*)

ひとけのない古びた公園での、かつて恋人同士だった二人の会話である。一人はまだ過去の楽しかった思い出にひたろうとするが、相手のほうは既にすっかり冷めてしまっている。『希望は暗い空に向かって破れ果てて逃げてしまった。』と一人が言うが、相手はもう何も答えることが出来ない。『ただ夜だけが聞いていた。』で終わるこの一篇の詩は遊興的な《宴》とは対照的に、あまりにも悲惨である。詩人は自分の孤独な晩年をあたかもここで予想しているかの如くである。

以上の22篇からなるこの作品を一読すれば、これらの各詩篇が無造作に配置されてはいない、ということに気付くであろう。まず巻頭に置かれた《月の光》において、詩人はこれから始まる《宴》は楽しいものだけではない、(*Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur*) ということを予測させる。第二篇の《パントマイム》から、いよいよ《艶なる宴》が始まる。イタリア喜劇の役者が勢揃いしての、優美な《宴》の最中にも、《月の光》での予測通りカサンドルは (*Cassandre, au fond de l'avenue, / Verse une larme méconnue*) 人知れず、涙を流しているのである。第三篇の《草の上で》から第十九篇の《コロンビーヌ》までは、まさにワットーを絵に描いたような《艶な

る宴》そのものである。しかしこの浮気な、優美な、享乐的な《宴》の中にも、第十四篇の《半獣神》のように、恋は長続きしないということを悲しく歌っている詩編も、組み込まれている。恋に対するこの悲観的な視点こそ、実にヴェルレーヌ的なのである。これはやがて《宴》の終わりを予期させる第二十篇《地に落ちた愛神》と第二十一篇《忍び音に》においても、同様に認知される場所である。そして《艶なる宴》の最終篇《感傷的な会話》は、まさにその《宴》の終わりを決定的なものとしていると同時に、ヴェルレーヌの《宴》における結論であると解釈できるのである。このような視点から《艶なる宴》は次のように三分割することができる。以下はその図式である。

一部	第一篇	夜	《宴》の始まり	悲しみの予感
二部	第二篇	・ 昼	《宴》そのもの	悲しみの予感
			《宴》そのもの	楽しみ、遊興、悦楽
	・ 夜	第二十一篇	《宴》の終わりの予測	悲しみの予感
三部	第二十二篇	夜	《宴》の終わり	悲しみの実現

これで、詩人がひとつの意図をもってこの作品を構築したということは、さらに明白となったのである。《宴》は夜に始まり夜に終わり、悲しみの予測はそれが実現することで終わるのである。即ち、ヴェルレーヌにあっては、《宴》は遊興的かつ享乐的なものであり、そこで戯れる優美な男女の恋は浮気っぽく、決して深みには陥らないのである。時には官能的でさえあるこのような《宴》も、悲しくも決して長続きはしない、というヴェルレーヌの思いがここに潜んでいるのである。そのことを読者に予測させるものが、第一篇の《月の光》であり、その結論とも言えるものが最後の詩篇《感傷的な会話》なのである。

Et la nuit seule entendit leurs paroles.
(*Colloque sentimental*)

と締め括ることでヴェルレーヌの《宴》は悲しくも終わりを告げるのである。

人間の肉体が、様々の部分から成り立って、ひとつの固体、即ち、一人の人間を形成しているのと同様、ヴェルレーヌの《艶なる宴》も、様々な《宴》が見事な筋立てのもとに組み合わせられ、一個の統一体としての姿をここに現すのである。作品の中には、ワットー風な絵画的なものもあれば、ボードレル的なものもあるが、全体をこのようにひとつのまとまった統一体として、この《艶なる宴》を捉えた場合、これはヴェルレーヌ独自の《宴》である、と言えるのである。いかに《艶なる宴》が高踏派の没个性的な作品であると言われようとも、このような観点からこの作品を読み終えた読者は、その作品の構造を通して、ヴェルレーヌ自身を透かし見ることが出来るのである。そこで第三章において、さらに詳細にヴェルレーヌの文体を中心に、詩人の自己の存在の有様を検証してみよう。

第三章

文体について：

ここでは作品の個別的な分析は避けたいと思う。なぜならば、《艶なる宴》をひとつの統一体として捉える以上、個別的な分析は、その統一を破壊する危険性があるからである。むしろあくまでも個々の作品を、全体の一部として捉え、大局的な視点から、ヴェルレーヌの自己の有り様を探ることが重要である。さもなければ、読者はヴェルレーヌの罠に陥り、何時しかヴェルレーヌを捕り逃がしてしまいかねないのである。以下はそのような観点からの作品の分析である。

さて、ヴェルレーヌはこの《艶なる宴》の中で、常に自分の存在を曖昧にしようとして試みている。ヴェルレーヌの自己は《艶なる宴》の始まりの詩篇《月の光》の第一詩行から、いきなり雲隠れする。

Votre âme est un paysage choisi

Jacques ROBICHEZ は『Votre âme はむしろ詩人そのものである。詩人の控えめな態度が彼をして Mon âme とするのを引き止めた』¹⁵⁾と解釈する。これをさらに推し進めれば、明確な一人称単数形の《私》を使用しないことで、詩人は我々の前から逃れたのである、とも解釈出来るのである。あるいは《私》という語の使用を避けることで、高踏派の没个性的技法に従ったのかもしれない。何れにせよ、この第一詩行から、ヴェルレーヌの《私》は表面上逃げてしまった。さらにこの詩行を曖昧なもの、あるいはむしろ難解なものとしているのが、un paysage choisi である。『君の魂＝選ばれた風景』とは一体何を意味するのであろうか。問題は choisi と不定冠詞 un である。誰によって『選ばれた』のか詩人は一切言及しない。選ぶ主体が誰であるかは、詩人と読者との間で前もってなされた、あたかも了解事項の如きである。しかしながら、これがまたヴェルレーヌの文体の特徴でもあるのである。Claude CUÉNOT はそのようなヴェルレーヌの文体を『電報文』とよぶ。即ち、『彼は電報文のような簡略化した文章をあやつり、非常に短い小文を集めたものでもって、出来るだけ速く、ある風景や一連の印象を描く。』¹⁶⁾のである。蓋し『電報文』とは的を得た表現である。『電報文』こそは、発信人と受取人のある程度前もった了解事項があって初めて成立するものである。発信人ヴェルレーヌが受取人の読者である我々にここで了解事項を要求している。まさにこれこそが、彼の詩を曖昧なものとしている一因でもあるのである。それならば逆にここでは、この了解事項が何であるかを、微に入り細に入って検証することは避け、曖昧なままにして残しておく態度をとることも我々には必要ではないだろうか。なぜならばこのような曖昧さこそが、ヴェルレーヌが読者に要求している了解事項なのかもしれないのだから。

さてそこで、我々はもうひとつの問題である不定冠詞 un の考察に入ろう。元来、不定冠詞の un は様々に数多く存在する中の『ひとつ』という意味である。それに choisi の意味を加えると次のようになるであろう。すなわち、様々な数多くの景色の中から、ある誰かによって、何らかの動機で『選ばれた』ある『ひとつ』の風景が un paysage choisi であると。従って、これがどのような風景であるかは、ここでもやはり曖昧なまま残るのである。それゆえ Votre âme est un paysage choisi は『君の魂（私の魂かも知れない）は（読者との曖昧な了解事項の上での）ひとつの選ばれた風景である』と解釈しなければならぬであろう。ここで詩人は読者を彼の曖昧さの共犯に仕立てあげたのである。これは、今から始まる彼の『宴』が、常に曖昧なものであるということを予測さ

せるに充分であると言えよう。

さらに、『艶なる宴』におけるヴェルレーヌの文体のもうひとつの特徴である，言葉の対照法 (*antithèse*) についても検討を加えてみよう。以下はその若干の例である。ただし下線は全て筆者による。

(1) 意味内容における対照法：

<u>Jouant</u> du luth et <u>dansant</u> et quasi <u>Tristes</u> sous leurs <u>déguisements</u> fantasques.	享楽 悲哀
Tout en chantant sur le <u>mode mineur</u> <u>L'amour vainqueur</u> et <u>la vie opportune</u> , <u>Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur</u> (<i>Clair de lune</i>)	悲哀 幸福 不幸
<u>Pierrot</u> qui n'a rien d'un <u>Clitandre</u> <u>Vide un flacon</u> sans plus attendre, Et, pratique, <u>entame un pâté</u> .	喜劇役者 飲 食
<u>Cassandra</u> , au fond de l'avenue, <u>Verse une larme méconnue</u> (<i>Pantomime</i>)	喜劇役者 涙
Un vieux faune de terre cuite <u>Rit</u> au centre des boulingrins, Présageant sans doute une suite <u>Mauvaise</u> à ces instants sereins (<i>Le faune</i>)	笑い 不幸

(2) リズムにおける対照法：

ただし，比較を公平にするため，ここでは octosyllabe の詩行だけをとりあげた。

a) 短い単語の集積によって成立している詩行：

—Ma flamme... —Do, mi, sol, la si. (<i>Sur l'herbe</i>)	7 単語 / 8 母音
Là ! je me tue à vos genoux ! (<i>Dans la grotte</i>)	7 単語 / 8 母音

b) 長い単語によって成立している詩行：

A sa particularité. (<i>les coquillages</i>)	3 単語 / 8 母音
Scaramouche et Pulcinella (<i>Fantoches</i>)	3 単語 / 8 母音

注： b) の例は同時に同一詩句の中で短／長の antithèse をも構成している。即ち、

A sa particularité.	Scaramouche et Pulcinella
短 短 長	長 短 長

ところで対照法とは、一般的には、相対する概念を持つ二語（対立する内容の文をも含む）を同時に併用するコントラストの効果によって、あるひとつの思想を浮き彫りにする表現法である。それでは、この(1)と(2)における対照法は、如何なる思想を《艶なる宴》において浮き彫りにしているのであろうか。

まず(1)においては同一詩編の中に、歓／悲の対照法を見た。さらに、《艶なる宴》をひとつの統一体として捉えた場合にも次のような対照法を見出すことが出来るのである。即ち、《月の光》、《パントマイム》、《半獣神》、《地に落ちた愛神》、《忍び音に》、そして最後の詩篇《感傷的な会話》に見られる悲しみと、その他の残り全ての詩篇に見られる享樂との対照法である。要するに、《艶なる宴》においては一篇の詩篇の中に歓と悲の対照法を持つものがあり、統一体の中にも、歓と悲が組み込まれているのである。結果として、ヴェルレーヌのこの対照法は、対立するふたつの概念、即ち、歓と悲の両方の概念を同時に強調しているのである。そのため、《艶なる宴》はヴェルレーヌにとって悲しいものなのか、それとも享樂的なものなのか、そのひとつの思想を浮き彫りにするどころか、却って我々を曖昧模糊とした世界へと導いてしまうのである。そのことに手を貸すのが(2)におけるリズムの対照法である。(2)においては、言葉の持つ知的意味を除外した、単に発せられた音のレベルにおけるリズムの対照法である。短、短、短、短、のリズムから成り立っている詩行もあれば、長、長、のリズムから成り立っている詩行もあるのである。即ち、短／長のリズムの対照法によって、ヴェルレーヌは、読者が(1)によって受け取ろうとするヴェルレーヌの感覚を、攪乱し混乱させてしまうのである。そこで、詩人のこのような意図に従うならば、読者は詩人の感覚を曖昧にしか詩人と共有出来ないことになる。しかしながら、これこそが詩人の仕掛けた、まさに異なのである。それ故我々は、詩人の罠に陥らないために、再度、《艶なる宴》の構造に立ち返らなければならぬ。

第二章において、我々は詩人の《艶なる宴》が、悲しみの予感から始まり、それが実現することで終わったのを既に見た。この構造は、享樂的な《宴》における悲哀をまさに強調していると言えるのではないだろうか。楽しみという枠に囲まれた中にある核は、実は悲しみなのである。しかし詩人はこのことを曖昧にしたいがため、我々の前で喜劇役者のマスクをつけ、踊り、遊びほうけて見せるのである。ところが、いかに詩人がその文体によって、自らの感覚を曖昧に伝達しようと試みたとしても、その素顔は、何篇かの詩篇の中に、《私》という一人称単数形で、ほのかに現れている。例えば《クリメーヌに》においては、踊りもなければ歌もない。喜劇役者もまた、一切登場しない。その中で匿名の恋人クリメーヌに対して、《私》は次のように告白する。

Chère, puisque tes yeux,

 Puisque ta voix,.....

Ah ! puisque tout ton être.

.....
 Induit mon cœur subtil,
 (A Clymène)

『恋人よ、君の瞳が、……君の声が、……君の全存在が、……《私》の繊細な心を誘惑するのだから』とヴェルレーヌは歌う。ここでの《私》は明らかにヴェルレーヌ自身なのである。このように《艶なる宴》の中で、詩人が素顔を現すことは非常に希であり、その他の詩篇では、概ね仮面をつけた喜劇役者の《私》であるか、もしくは、読者を共犯に仕立て上げる《私たち》という形をとっているのである。言わば、『詩人はふわふわとした登場人物の中に自分の魂を移入した』¹⁷⁾のであり、ここに彼の詩の曖昧さがあるのである。さらに、ヴェルレーヌは我々がこの曖昧さを解明しようとすることを拒みさえするのである。

Ferme tes yeux à demi,
 Croise tes bras sur ton sein,
 Et de ton cœur endormi
 Chasse à jamais tout dessein.

Laissons-nous persuader
 Au souffle berceur et doux,
 Qui vient à tes pieds rider
 Les ondes de gazon roux.
 (En sourdine)

このように我々は、詩人の命じるままに眼を半ば閉じ、まどろんだ心から『どんな考えをも永遠に追っ払い』、詩人と共に『やさしい微風に身を委ねて』しまわなければならないのである。これこそは、ヴェルレーヌの曖昧さに対する偏愛の極みなのである。我々がヴェルレーヌの素顔を探そうとすると、彼はこのようにその曖昧さの世界に我々を誘い、我々の眼前から逃走するのである。そして最後に Et la nuit seule entendit leurs paroles. (*Colloque sentimental*) と締め括ることで、読者を闇の中に一人置き去りにしてしまうのである。しかしながらまさにここに、ヴェルレーヌ独自の文体の特徴を見出すことが出来るのである。

結 論

以上の考察から、我々は次のような結論を導き出すことが出来るのである。即ち、《艶なる宴》の中の一編の詩を取り上げて、そこからヴェルレーヌの存在の有り様を論ずることは、はなはだ不完全な結果にしか到達しないのである。なぜならば《艶なる宴》は完全に計算されたひとつの統一体としての構造を持っている以上、作品全体を一編の詩として把握しなければならないのである。かかる認識とその読書方法によってのみ、《艶なる宴》において、詩人は本来楽しかるべき《宴》の中にも、自己の悲しみが潜んでいるということを強調している、との結論に達するのである。ところが、詩人はその文体によって、即ち、『電報文』の如き省略文によって、あるいは様々な対照法によって、あるいは登場人物の中に自分の魂を移入することによって、自らの悲しみの感覚を曖昧に伝達しようとするのである。換言すれば、詩人もまた《艶なる宴》の登場人物よろしく、仮面を

被ったまま、決して我々の眼前にはその素顔を見せないのである。それ故我々は、詩人のこのような変幻自在の非現実の世界の中で、詩人と共に戯れるしかないのであり、たとえ詩人の素顔を覗き見ようとしても、それはほのかな月の光の中に浮かび出た仮面を通して、微かに透かし見るだけなのである。しかしながら、これこそがヴェルレーヌが仕掛けた罠でもあり、ここに詩人の真の意図と、その技巧の妙味があると言えるのである。

注

本論におけるヴェルレーヌの作品の引用はすべて *Cœuvres poétiques de Verlaine*, par Jacques ROBICHEZ, Éditions Garnier Frères, 1969 による。

- 1) Louis AGUETTANT: *Verlaine, le bonheur de lire*, Les éditions du CERF, 1978, p.51
- 2) 堀口大学：ヴェルレーヌ研究，第一書房，昭和8年，p.140
- 3) Louis AGUETTANT: *op. cit.*, p.51
- 4) Jacques ROBICHEZ: *Verlaine, Œuvres poétiques*, Éditions Garnier Frères, 1969, p.69
- 5) *Ibid.*, p.69
- 6) Louis AGUETTANT: *op. cit.*, p.51
- 7) Pierre MARTINO: *Verlaine*, Boivin & Cie, Éditeurs, 1930, p.64
- 8) *Ibid.*, p.64
- 9) *Ibid.*, p.64
- 10) Jacques ROBICHEZ: *op. cit.*, p.71
- 11) Louis AGUETTANT: *op. cit.*, p.53
- 12) Pierre MARTINO: *op. cit.*, p.66
- 13) Jacques ROBICHEZ: *op. cit.*, p.74
- 14) 堀口大学： *op. cit.*, p.146
- 15) Jacques ROBICHEZ: *op. cit.*, p.550
- 16) Claude CUÉNOT: *État présent des études verlainiennes*, Société d'Édition "Les belles lettres", Paris, 1938, p.89
- 17) Louis AGUETTANT: *op. cit.*, p.54

Verlaine masqué

Kaoru ÔKUMA

Après avoir lu les *Fêtes galantes*, il est vrai qu'on peut y trouver aisément certaines influences de Watteau ou des Goncourt. Le titre lui-même le montre aussi. Mais puisque ces *Fêtes galantes* avaient été composées quand même par Verlaine, on peut dire que ce sont des fêtes vues et peintes par lui-même. Alors, quelles sont ces fêtes et dans quelle condition se trouve Verlaine ? Est-il possible de le trouver dans ses *Fêtes galantes* ? Dans ce mémoire-ci, on a donc essayé de résoudre de telles questions en se glissant dans ses fêtes pour chercher la figure de Verlaine.

Dans le premier chapitre, on a vu la genèse des *Fêtes galantes* et on s'est tenu debout devant la porte de ses fêtes. C'est-à-dire que dans quel dessein le poète a-t-il construit ses *Fêtes galantes* ? Il semble que ce soit le seul problème par lequel on puisse entrer dans le jardin de ses *Fêtes galantes*.

Dans le deuxième chapitre, on a procédé à la recherche de la structure des *Fêtes galantes* en tâchant de ne pas s'éloigner du problème trouvé dans le premier chapitre. En conséquence de la lecture de tous les poèmes, on a compris que ses *Fêtes galantes* commençaient par la prévision du sentiment de tristesse et finissaient par son accomplissement. Ainsi, de par la structure, le poète voulait nous transmettre sa tristesse tout en se cachant derrière la joie de ses fêtes. Aussi, si on lit ses poèmes séparément, on se détachera de Verlaine et on le laissera échapper dans le paysage nocturne. Mais c'est, pourtant, son dessein. On doit donc traiter ses *Fêtes galantes* comme un corps pour ne pas tomber dans son piège. C'est ainsi qu'on pourrait voir Verlaine vaguement au travers de la structure. Ici, on est déjà loin de Watteau.

Dans le troisième chapitre, on a étudié le style de Verlaine et on a trouvé la caractéristique de son style dans sa rhétorique. Ce sont le style télégraphique et l'antithèse. En opposant deux sentiments contraires, c'est-à-dire le sentiment de tristesse et celui de joie, et l'antithèse rythmique, le rythme long et le rythme court, le poète nous trouble et nous met dans les ténèbres. Et puis, le style télégraphique rend ses poèmes plus énigmatiques. C'est, pour ainsi dire, sa prédilection de l'ambiguïté et c'est ainsi qu'il veut exprimer vaguement son sentiment pathétique.

Après avoir étudié les *Fêtes galantes* comme ci-dessus, on peut aboutir à la conclusion suivante. C'est-à-dire que les *Fêtes galantes* qui se composent de 22 poèmes sont, pour ainsi dire, un poème, un corps. On ne peut partager le sentiment de Verlaine avec lui que par cette compréhension. Sinon, on serait dupe de son style et il en résulte qu'on ne peut arriver à voir le visage de Verlaine. Il danse et il chante comme les personnages travestis des *Fêtes galantes*. Il veut être toujours masqué. Si on croit voir sa figure, c'est son masque qui surgit

vaguement sous la lumière de la lune. Mais pourtant, c'est tout à fait son dessein et là, il existe le charme de son art.