

曖昧な詩篇の「私」

ヴェルレーヌの《忘れられた^{アリエッタ}小曲 I》

倉方 健作

序

ヴェルレーヌによる4冊目の詩集である『歌詞のない恋歌』(1874年)には、計21篇の詩篇が収められている。そしてその冒頭の9篇は、個別のタイトルを与えられず、IからIXという無機質な番号が振られた上で「忘れられた^{アリエッタ}小曲」という名称のセクションにまとめられている。その「忘れられた^{アリエッタ}小曲」の《I》、つまり『歌詞のない恋歌』(ロマンス)という詩集を手にした読者が最初に目にし、それら読者を詩集のテキストが構築する世界へといざなう詩篇は、以下のようなものである¹。

I

風が平原で
息を止める。
(ファヴァール)

これはけだるい恍惚、
これは愛がもたらす疲労、
これはそよ風の抱擁を受けた
林一面の身震い、
これは灰色い枝々のあたりの
小声でのコーラス。

おお、かぼそくも爽やかな囁きよ！
これはさらさら、さわさわ音を立て、
これは揺れ動く草原が吐き出す

¹ Verlaine, *Œuvres poétiques*, textes établis par Jacques Robichez en 1969 ; édition revue et corrigée en 1995, Dunod, coll. « Classiques Garnier », p. 147. 以下、本稿では *Œ.P.* と略記し、詩篇の引用はこの刊本にもとづく。

やわらかな叫びに似ている…
きみは言うかもしれない、渦巻く水の下の
小石のかすかな横揺れのように。

こうした澀むような嘆きで
わが身をあわれむこの魂こそ、
私たちの魂、そうではないだろうか？
私の魂、そう、そしてきみの魂、
この生ぬるい夕べに、低く低く、
みじめな繰言をもらすこの魂こそは？

このような詩篇を前にして、これは誰が語っているのか、どこから、誰に向けて、何について語っているのかという疑問を持つことは、読者として自然な反応だろう²。ここでわかるのは、明確な状況を示されず、いかなる定義もされない「私」が、同様に曖昧な、この場所にいるのかどうかすらわからない「きみ」に向けて語っているということだけである。「私」とは誰なのか。「きみ」とは誰なのか。その回答がないことに耐えられない場合には、例えばアントワーヌ・アダンの試みるように、「私」をヴェルレーヌと、また「きみ」を別れた妻マティルドとして解釈することも、自由な読みを保障されている読者の持つ当然の権利であり、確かにそれはひとつの魅力的な物語の享受ではあるかもしれない³。しかし、実際には「私」、「きみ」としてしか提示されていない詩篇を、テキストの外部の情報を近づけることによって解釈しようと試みる作業は、詩篇そのものの魅力とは事実上無関係である。また、詩篇を書くという行為が、その出発点において個人的な体験や限定的な心情に根差したものであったとしても、押韻、推敲、エピソードの選択などの一連の知的な行為の結果として完成したものであってみれば、そのような根源的なものに還元してしまうことは本末転倒でもあり、念入りに形づくられた豊饒な世界の解釈の幅を狭め、ひとつの物語にのみ押し込め、限定してしまうことにつながる。特定されず曖昧な描写は、そこに詩人の意図が反映していると考える限り、そのような描写そのものとしてまず受け取られるべきだろう。それに反して、例えばこの『歌詞のない恋歌』という詩集全体を、ラ

² Michel Décaudin, « Sur l'impressionnisme de Verlaine », *La Petite Musique de Verlaine : "Romances sans paroles, Sagesse"*, CDU-SEDES, 1982, p. 45.

³ Antoine Adam, *Verlaine*, Hatier-Boivin, 1953, coll. « Connaissance des lettres », pp. 92-93. ガルニエ版の註釈においてジャック・ロビシエは、アダンのような決定に疑念を呈しており、本論考もその姿勢を継ぐものである。CEP, p. 581.

ンボーとマティルドとの間で揺れ動くヴェルレーヌの心情の素朴な吐露と読み解くような行為は、デューダンの言うように「夢の領域に属する事柄にコルネユ的な図式を押し付ける⁴」ものに他ならない。

本論考の目的は、このような詩篇を詩集の冒頭に置いたヴェルレーヌの意図を明確にすることであり、またそれ以上に、彼の意図をときに越えたところで、この詩篇が詩集に対して持つ効果を明らかにすることである。そのための方法として、まずヴェルレーヌにとって詩集の巻頭に位置する詩篇がどのような意味を持っていたかということ、『歌詞のない恋歌』^{ロマンス}に先行する3冊の詩集、『サテルニアン詩集』(1866年)、『優雅な宴』(1869年)、『よき歌』(1870年)それぞれにおいて検証したい。そこで「私」が提示されているならば、その「私」とはどのような存在でありえるのか、また、「私」の存在の有無に関わらず、巻頭に置かれることによって必然的に詩集全体の扉、詩的世界への関としての役割を負わされる詩篇は、どこに、どのようにして読者を導くのか。こうした疑問を念頭に置きながら、論の冒頭に引用した詩篇《I》によって開かれる『歌詞のない恋歌』^{ロマンス}という一巻の詩集においてヴェルレーヌが用いた技法を検証し、ならびにこの詩集がそれまでの3冊の詩集と明確に異なる点を示したい。

初期3詩集における「私」と詩集のありか

巻頭詩篇の区分と一般的な機能

ヴェルレーヌの詩集における巻頭詩篇(poème liminaire)の役割を検討していくことを当初の目的とするが、その前提となり比較対象ともなるような、巻頭詩篇そのものの歴史的な意義と機能を詳細に論ずることは、この場では到底不可能である⁵。ともあれ、今後の論を展開する上で必要となる巻頭詩篇

⁴ デューダン前掲論文、p. 45。

⁵ 狭い意味での「テクスト」を縁取る「著者名」「タイトル」「献辞」等の、様々な「パラテクスト」に関して著された浩瀚なジェラルド・ジュネットの書物『スイユ』(Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, 1987.)において、「序文」には2章が割かれている。本論考で扱う「巻頭詩篇」も、広くは「序文」の区分に入るため、ここでの記述もジュネットによる様々な例示と分析に負うところが大きい。しかしながら『スイユ』においては、分析の対象として小説も詩集も同列に置かれているため、その性質上の相違(特に作品中での「私」の問題)は特に意識されていない。また、パラテクストという概念そのものは、狭義でのテクストの外側にあるものと定義されているため、巻頭詩篇が「序

についての一般的な認識と、それらが詩集に対して持つ普遍的な効果について少々述べてみたい⁶。

まず「巻頭詩篇」という語を、詩集を開いて読者が最初に目にする詩篇と大きく定義してみると、その時点ですでに、それぞれの詩集における当該の詩篇の位相という点でいくつかの区分が可能となるだろう。これは必ずしも詩篇そのものの内容に関わる問題ではない。言い換えれば、著者によってその詩篇がいかなる位相を与えられているのか、という点が問題となる。その位相によっては、読者がその詩篇を、またその詩篇が開く詩集を、どのように受け取るかという方向をある程度確定するものとなるだろう。

巻頭詩篇が「序」、「読者へ」というような、明確に役割を示すタイトルを担わされている場合（『悪の華』に代表される）、また、その詩篇のみがタイトルを持たず、他の詩篇が区分けされている詩集中の下部セクションのいずれにも属していない場合（後述の『サテルニアン詩集』はここに属する）、あるいは他の詩篇と異なる字体、例えばイタリック体が用いられていたり、紙面上での配置が他の詩篇と異なっていたりする場合（マラルメ『詩集』などがそうである）、これらは全て、著者によってその詩篇が、詩集の中で特権的な位置を与えられているということを示しており、読者もそうした見地からその詩篇を読むことを強えられることになる。つまり、これらの場合、その詩篇が外見上から特権的な位置を与えられている以上、散文による「序文」と役割はほぼ同一であり、詩集の本文（とでも呼ぶもの）を外から規定している。そうした意味において、これらの例に該当する巻頭詩篇は、「テキストのより正しい受容とより妥当な読みのために大衆に働きかける特権的な場」とされる、ジュネットの言うパラテキストに属していると言えるだろう。

それに対して、巻頭詩篇が詩集の本文（とでも呼ぶもの）の内部に属する場合がある。タイトルのもとに、また散文からなる序文のあとに置かれ、同じ位相に並べられた多くの詩篇の最初のものであるという場合である（冒頭に引用した「忘れられた小曲」の《I》はこの例に該当する）。この場合にも、巻頭詩篇に作者の意図によって特権的な意味合いが与えられ、先に述べ

文」としての位置に明確に置かれていない場合については問題とされていない。

⁶ 対象とする範囲があまりに広がるのを避けるために、例えばユゴの『東方詩集』のように実際に散文による「序文」がついている場合（こうした例はジュネットが多く取り上げている）は「巻頭詩篇」の語に見合わないこともあり、例から除外する。またここで「詩集」と言う場合には、そのテキストが韻文、または非・散文形式によるもののみを対象とする。

た例と同じような機能を果たしていることはありえるだろう。しかし、他のパラテキストによって明確ななにかの仕掛け、たとえば小説に準ずるような物語性が導入されていない限り、詩篇のひとつひとつを独立した小宇宙として捉えることは依然として可能である。外観からその判断がつかない以上、こうした種類の巻頭詩篇をどう受け取るかという問題は、読者の裁量に任せられる部分が大きいのと言ってよいだろう。ともあれこうした議論は、詩人が詩集内での詩篇の配列にけっして無頓着ではありえないとして、巻頭詩篇に意味を見出そうと試みる読者の態度を前提としていることも確かである。

一冊の詩集が例えば『詩集』や『全詩集』というタイトルを掲げていたり、または詩形に言及する『オードとバラッド集』、『ソネット集』であるとか、作者の人生上の一時期に由来する『初期詩集』といった名称を持つ場合には、読者もそこに巻頭詩篇の意味を見出そうとは特にしないかもしれない。それらは詩集の名称によって、すでに詩篇を作者＝詩人の作品として定義し、個々の詩篇がかたちづくる世界というよりは作者自身の世界へと導くものだからである。しかし、より限定されたテーマを持つ詩集の場合ではどうだろうか。そこでは作品世界というものがより明確になり、少なくとも詩人がそうしたテーマをなんの前置きもなく示すことをあまりに唐突だと思ふ場合には、その必然性を示すための導入部が要求される。《読者に》という詩篇が置かれたり、散文形式の「序文」によって説明が試みられたりするの、大概こうした場合である。

ここまで述べてきたことの前提となることが、もうひとつある。それは読者にとって、詩集が（小説のように）前から読まれるものである、という前提である。このことを認める限りにおいては、巻頭詩篇が特権的な位置を与えられていようがテキストの中に組み込まれていようが、それはやはり読者にとって最初の詩篇、詩集という世界に入る関となる。

「私＝詩人」としての提示

こうしたいくつかの前提を認識した上で対比を試みるならば、ヴェルレーヌの初期3詩集におけるそれぞれの巻頭詩篇のあいだにも、役割の上でいくつかの相違点を認め、個々の特徴を指摘することができる。

『サテュルニアン詩集』では、先ほど述べたような「序文」の位置に詩篇が置かれている。そのようには銘打たれてはいないものの、詩集中のどの下部セクションにも属さず、タイトルも持たず、またこの詩篇のみがイタリック体で印刷されているということから、その位相は明確に「序文」と呼べる

ものであり、詩集全体を定義するものであると言えるだろう。

その呼び名に値した、かつての(賢人)たちは、
こう信じていた、いまだ明らかにされていないことだが、
天空に幸運も災厄も読み取ることができると、
各人の魂はそれぞれ星々のひとつに結びつけられていると。
(人々は、ときに笑いとほばかげたもので、
人をあざむくものだとすることを考えもせず、
この夜の神秘の解明をあざけたものだ)
さて、魔術師に親しまれた褐色の惑星、
(土星)の兆候のもとに生まれた人々は、
古来の魔術書によれば、あらゆる人間の中でも
多くの不幸と多くの不安を持つという。
落ち着かず脆弱な(空想)がやって来ては、
(理性)に基づいた彼らの努力を無に帰する。
彼らの静脈では、毒のように回りが早く、
溶岩のように燃え立つ稀有な血が流れ、循環している。
その熱で彼らの悲しい(理想)は収縮し、崩れ落ちる。
このように(土星人)は苦しまねばならず、このように
死ぬ、——我々が死を免れない存在だとするならば——
彼らの人生の見取り図は、その線の一本一本まで
邪悪な(感応力)の論理に基づいて描かれているからだ⁷。

この無題の詩が示し、読者を導く世界はどのようなものだろうか。この詩篇は「私」について語られているものではない。「土星人」と呼ばれる種類の人間がいて、彼らは天によって定められた不安定で落ち着かない性質を持ち、そのため現世では死ぬまで苦しまなければならない。手短かにまとめればそのようなことを標榜しているだけである。しかし『サテュルニアン詩集』という詩集の名称自体を考え合わせれば、「ひとりの詩人=サテュルニアン」という図式に依拠して、その様々な想像・空想や叙情的な感情の表出を1冊の詩集にする根拠としているということがわかる。また、この「土星人」という語がボードレールの詩篇《断罪された書物へのエピグラフ》からの借り物であると気づく読者には、その語を詩集に冠することで、そこに系譜的な繋がりを(主に詩壇内部の人々に、ある程度政治的な理由をもって)標榜しているということも示されるだろう⁸。こうして詩集が「土星的」なものであ

⁷ *C.E.P.*, p. 21.

⁸ この論考においては、『サテュルニアン詩集』という名称と、引用した無題の詩と、

ることが示されている以上、この詩集が「私」とどのように関わってくるのか、ということが問題となる。詩集が『サテルニアン詩集』というタイトルであって、巻頭にこのような詩が置かれていたならば、必然的に「詩人＝サテルニアン＝私」という図式は成立するかもしれないが、あらためて念を押すようにして、この詩のあとに置かれた《プロローグ》⁹が、この詩集の著者と「私」の同一性を示している。平韻で書かれた100行を越えるこの詩は、古代における詩人の役割を示し、そのような華々しい活躍の場が今日の詩人には与えられていないことを嘆く。そして一行の空白を置いたあとで、最後の行はこのように締めくくられている。

—いまこそ、行け、わが〈書物〉よ、偶然がお前を導く場所へと！

こうして「詩人＝サテルニアン＝私」という図式が、詩集のタイトルと冒頭の2篇から成立していることが確認できる。そしてこのように形成された枠組みによって、雑多な詩篇を『サテルニアン詩集』という名称のもとに集成する正当性を獲得したとも言えるだろう。ときに「私」は各詩篇で様相を変え、さまざまな主体に身を明け渡しているが、その主体となるのは〈空想〉によってそのような憑依を可能にしている「土星人」^{サテルニアン}である、ということが詩集の冒頭によって示されているためである。

『サテルニアン詩集』に比べれば限られたテーマのもとで、全体としてはより統一感のある詩集がかたちづくられている『よき歌』も、基本的には同系列に属しているのではないだろうか。たしかに『よき歌』には、『サテルニアン詩集』とは異なり、序文に相当するものは一切存在しない。下部セクションもなく、ローマ数字の番号のみを与えられた個別のタイトルを持たない23の詩篇が並ぶのみである。そのため、読者は『サテルニアン詩集』と比べた場合、唐突に詩集の内部へと投げ込まれているとも言えるが、それでも『よき歌』の冒頭に置かれている詩篇は、「序文」という名称も、それに準ずる明確な位相もあたえられてはいないものの、詩集全体の枠組みを提示

さらに《プロローグ》とによってどのような場が形成されて読者に提供されているか、ということにのみ重点を置いて論じた。そのため、詩集名の選択と詩篇の配置に反映しているヴェルレーヌの意図と経緯とは特別に議論の対象としないが、そうした事情に関して以下の論文を参考とした。倉智恒夫「ヴェルレーヌの高踏派的出発」、『立教大学研究報告』36号、1977、pp. 23-56。

⁹ *C.P.*, pp. 23-25.

する役割を果たしている。

I

朝の太陽が、まだ露に濡れたライ麦や小麦を
やさしくあたためて黄金に染めて、
そして空は夜の清々しさをもちつづけています。
ひとびとは、ただ出かけるためだけに出かけて、
黄色い草の生えた川の流れに沿っている
年老いたハンノキで縁取られた芝生の道を歩きます。
空気は新鮮です。ときおり、一羽の小鳥が
なにかの実や、藁をくちばしにくわえて飛んで、
飛び去ったあとも、その影は水面に残るのです。
それだけです。

でも夢見る者は、この風景を愛します。
なぜならその風景の光に満ちたやさしさが、とつぜん
彼の持つ愛すべき幸福な夢に触れたから、そして
あの若い娘についての愛らしい思い出をゆすったから。
詩人が夢見て、男がいつくしむ若い娘、
歌をうたい、きらきらと輝く白い幻の思い出を、
人の微笑を誘うような願いの言葉をくちずさみながら
彼がさがしあてた〈伴侶〉、彼の魂がずっと前から
泣いて求めていたひとつの魂を呼び起こしたから¹⁰。

ここでは、描写されている対象がひとりの「詩人」であることがはっきりと示されている。その詩人がひとりの女性、彼の「伴侶」となる若い娘について夢想している様を三人称で描き出すこの詩篇は、置かれている位置は「序文」に相当するものではないが、その役割としてはやはり詩集全体を定義するものであると言えるだろう。ここでの「詩人」は「夢見る者」であり、その表現に應えるようにして、この詩篇に続いて詩集に収められている各詩篇では、この男性が不在の女性を回想し、ときに語りかけ、思い描いている。少なくとも、そのように読者が受け取ることのできるような叙法が用いられている。例えば、この直後に置かれた詩篇《Ⅱ》では、「彼女」の回想がより詳細に行われ、そこでも回想する主体は「詩人」とされている。そしてその語りは、三人称を用いながらも、より一人称に近い感情の表出と呼べるもの

¹⁰ *CEP*, p. 117.

である。その後は「私」という一人称が用いられる詩篇が大半を占めているが、全体的なトーンは統一感を保っており、そうした見地から、「私＝詩人」という図式と、さらに全ての詩篇における「私」の同一性を保証する詩篇、詩集の要としての役割を、《I》は果たしている。

とはいえ、「詩人」とヴェルレーヌを安易に同一視することが適切ではないことも言い添えておくべきだろう。少なくとも冒頭の詩篇で「詩人」を「彼」として客体化する手続きをヴェルレーヌ自身が踏んでいる以上、そうした詩集の仕掛けを取り払って、ヴェルレーヌ個人の、一人称の感情の率直な吐露であるとするのは、あまりに素朴な解釈に過ぎると言わざるをえない¹¹。たとえ「私＝詩人」という図式が確認されたとはいえ、ヴェルレーヌの実人生が詩集の発刊当時において読者の知るところではなかった以上、また当然ヴェルレーヌもそのことを認識した上で詩集を書いたと想定できる以上、「私＝詩人」をヴェルレーヌにことさらに関連付けて読み解く必然性はない。

こうして、『サテルニアン詩集』、『よき歌』の2冊の詩集においては、ヴェルレーヌは詩人としての「私」を冒頭で定義していることが確認できた。「詩人」としての「私」が詩集の書き手であることを示し、詩集の世界がその詩人による夢想であることを巻頭詩篇で明らかにしている。しかし、このような方法で詩集の枠組みを構成する他に、「私」を前面に出すことのない詩集の構築をもヴェルレーヌは試みており、それがこれから確認する『優雅な宴』の巻頭詩篇の場合である。

虚構的な枠組みの提示

『優雅な宴』という詩集は、18世紀の画家ワトーを呼ぶときの常套句であり、なかば代名詞ともなっていた「優雅な宴の画家」という語から題を引いている。ヴェルレーヌの『優雅な宴』は、ワトーがそうしたように、野外での宴に題材をとり、そこに繰り広げられる男女の関係を描いている。ゴッフル兄弟らによって18世紀の美術が広く紹介されたこともあり、主題自体は珍しいものではない。ゴッティエ、パンヴィル、マンデスら芸術至上主義、

¹¹ プレイヤッド版の編集では、『よき歌』本文の冒頭に、ヴェルレーヌが婚約中のマティルドに詩集を献呈した際にその1冊に書き込んだ献辞を置いている。(Euvres poétiques complètes, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 141.)このような操作で詩篇の「私」を不必要なまでにヴェルレーヌ本人に近づけること、ならびに詩集が特定の人物に向けて書かれた書簡のような私的なテキストの延長線上に存在するかのように提示することには賛同できない。

もしくは高踏派という名称において文学史上で括られる詩人たちが同種のテーマで腕を競ったのも、レトリックと詩形の妙を尽くすことで非個人的な対象から壮麗な美を引き出すことに詩作の目的を見出していたからにほかならない。しかしそれに対してヴェルレーヌの『優雅な宴』の全体としての印象は、描写的というよりは夢幻的なものであり、眼前にタブローを現出させるような写実性を持ってはいない。むしろ非・高踏派的な憂鬱や恋慕の心情の描写をもそこに認めることができるのだが、かといってそれもけっして個人的な叙情に流れることがない。こうした詩集の特性は、ヴェルレーヌがこの詩集を開く巻頭詩篇において用いた方法に拠るところが大きいと思われる。詩集『優雅な宴』の冒頭に置かれた詩篇《月の光¹²⁾》は、以下のようなものである。

月の光

あなたの魂はひとつの選ばれた光景、
仮面の人々や道化たち¹³⁾がリュートを奏で、踊り、
その光景の魅力を次第に増してゆくが、
幻想的な仮装の下で彼らはまた悲しげでもある。

彼らはみな、短調のメロディーに乗せて
勝ちほこる愛や時宜を得た人生を歌っているが、
自分たちの幸福を信じている様子はなく
そして彼らの歌は月の光に溶け混ざる。

悲しく美しい、穏やかな月の光は、
木々のあいだの鳥たちを夢見させ、
噴水を恍惚ですすり泣かせる。
大理石像に囲まれた、しなやかな大噴水を。

ヴェルレーヌは「あなたの魂」こそが「仮面の人々や道化たち」が織り成す「選ばれた光景」であるとする。これは《月の光》で描かれる「選ばれた光景」のありかを規定しているわけだが、同時にこれは詩集全体のありかをも規定している。

¹²⁾ *C.P.*, p. 83.

¹³⁾ “masques et bergamasques” をこのように訳すにあたっては、以下の論考を参考にした。真崎隆治「MASQUES ET BERGAMASQUES の訳をめぐる」、『明治学院論叢』第411号、1987年3月、pp. 23-34.

『優雅な宴』に含まれる22篇の詩で中心となるのは、「仮面の人々や道化たち」であり、彼らが野外で繰り広げられる宴の様々な瞬間を、様々な人物の視点から描き出している。ときに一人称での語りや対話形式をとる詩篇があっても、それは作者の自己意識や個人的状況ではなく、他の詩篇の登場人物が語る言葉と解釈することができるような配置やタイトルの選択がなされている。そうした読み方において、全体としての詩集は、視点や語りを変えながらひとつの「光景」をかたちづくっており、《月の光》の冒頭で示される「あなたの魂」こそが、詩集全体の舞台というわけである。

「詩集全体の舞台」という言葉は、この詩集の場合に特にふさわしい言い回しであるように思われる。それは詩集の登場人物が、一義的にはイタリアの仮面劇であるコメディア・デラルテにその源泉を持っているからである¹⁴。コメディア・デラルテの特徴のひとつは、どの作品にも同一の服装、仮面、名前、性格を持った人物が登場することであり、『優雅な宴』の中にその名が読まれるスカラムーシュ、アルルカン、ピュルシネラ、カッサンドルらは、その代表的なものであった¹⁵。そしてそれらは、読者にただコメディア・デラルテを想起させるのみには留まらない。その名前の中には神話的な起源を持つものもあり、またコメディア・デラルテを介してモリエールらの作品に移入され、その後も文学作品で扱われたものもある。時代を経てきた19世紀なかばには、そうした名前は肥沃な文脈に絡まれた様々な類型として、読者がその名を目にするだけで多くの物語を想起させるに足るものであっただろう。

そのような登場人物たちが、全ての既成の舞台から離れて、「あなたの魂」のなかで自由に入り混じり、新しい物語を紡ぐ。そうしたことで、長い時代を経て培われたひとつの文化的な共通の記憶から豊饒なイメージを引き出すことが可能となる。そうした意味において、この光景は夢想者としての「あなた」によって「選ばれた」ものであり、同時に狂言廻しのようにして登場人物を繰り出し、それによって導かれるイメージの総体としての光景を「あなたの魂」に見せるのは、表面上は姿をあらわしていない見えざる詩人の役割であり、そうであれば「あなたの魂」とは詩人自身の夢に他ならない。

テキストから離れ、作者としてのヴェルレーヌという見地から見た場合、この《月の光》が、詩集に収載された詩のうちでおそらくは最初に制作され

¹⁴ 1893年にヴェルレーヌがアントワープで行った講演では、『優雅な宴』の詩句を「イタリア喜劇の登場人物たちやワトー風の夢幻劇の衣装をまとった」ものと説明している。Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 904.

¹⁵ 『19世紀ラルース大百科事典』の「コメディア・デラルテ」の項を参照した。

たものであることも、詩集の起点としての性格を端的に示している。詩集の発刊の2年前、『芸術家』(*L'Artiste*)誌の1867年2月20号に掲載されており、そして初出時にはまさしく《優雅な宴》と題されていた。この詩を『優雅な宴』全体を統括し、全てのイメージの起源を持つ詩篇ととらえることは妥当だろう。

『サチュルニアン詩集』、ならびに『よき歌』に見られるような「私＝詩人」という前提を持つ詩集と対置される『優雅な宴』、その巻頭に置かれた詩篇《月の光》は、読者に夢想を喚起するというその性質では、本論考の後半部で論じられる『歌詞のない恋歌』の巻頭詩篇と共通するところが多い。しかし、『歌詞のない恋歌』の巻頭詩篇はあくまでも「私」という一人称によって語られており、その点は《月の光》との看過できない隔たりである。だからといって「私」の様相が他の2詩集に近いものであるかと言えば、さらに大きな相違がそこに存在すると感じざるをえない。『歌詞のない恋歌』の巻頭詩篇が開く詩集の世界は、それまでの3冊の詩集が巻頭詩篇によって読者を招き入れた作品世界と、どのような形で異なっているのだろうか。

「歌詞のない恋歌」＝「^{アリエツ}小曲」＝《I》

「歌詞のない恋歌」という語の示すもの

さて、それでは『歌詞のない恋歌』の巻頭詩篇における「私」の様相はいかなるもので、どのような世界へと読者を導くものだろうか。これまで見てきた3冊の詩集の巻頭詩篇とともに考え合わせるならば、確認したふたつの方向性、「私＝詩人」という構図に依拠する方向性と、虚構的な枠組みを提示する方向性との、その双方の特徴を備えているとも言えるだろうし、またどちらとも異なっているとも言える。

詩集『歌詞のない恋歌』の冒頭を飾る詩篇《I》は、その置かれた場所から必然的に読者にとっての詩集の入り口となり、詩集全体のイメージをかたちづくる基盤ともなるものだが、ヴェルレーヌ自身にとっても同様に、一冊の詩集に結実する概念の起点であったものと考えられる。《I》は『歌詞のない恋歌』に収められる詩篇ではもっとも制作時期が早いもののひとつと想定され、詩集発刊の2年前、1872年5月18日発行の『文学と芸術の再生』(*La Renaissance littéraire et artistique*)誌に独立して掲載されている。そして掲載当

時のタイトルはまさしく《歌詞のない恋歌》というものであった¹⁶。後にこの詩篇が詩集の総体にタイトルを譲り、無題の《I》となって『歌詞のない恋歌』の冒頭を飾ることとなるのは、《月の光》と『優雅な宴』が示した関係と酷似している。詩集の成立の過程を考え合わせれば、「歌詞のない恋歌」を表現しようというヴェルレーヌの新しい試みはこの詩篇から出発したものであろう。当初その名を冠していたこの詩篇が、詩集の基盤となり、また枠組みを示して詩集全体がそこに内包されるような、詩集の要としての役割を果たしていることは確かなようである。このような経緯からも、また実際にこの詩篇が『歌詞のない恋歌』という名称の詩集の巻頭を飾っており、読者は必然的に、詩集のタイトルであるこの語を意識した上で《I》という詩篇を読むことになるということからも、「歌詞のない恋歌」という語が持つイメージの広がりとは一般的な意味合いとをまず考える必要があるだろう¹⁷。

ヴェルレーヌがタイトルとして選んだ「歌詞のない恋歌」という語が、音楽と関わりを持つことは一見して明らかである。そして、ヴェルレーヌが詩集を刊行した19世紀中頃における *romances sans paroles* という語の範疇を、同時期に編纂された辞書の記述や関連する音楽・文学作品を参考に調査すると、この語がしばしば言われるような、メンデルスゾーンのピアノ作品にのみ同定される固有名詞ではなく、むしろ一般名詞として広く用いられていたと結論できる。また *romance*、ならびに *sans paroles* という構成要素も同様の方法で検討すると、*romance sans paroles* は「歌詞を取り去ってもなお恋歌の傾向を持つ音楽」と解釈するのが妥当であろうと思われる。それはまぎれもなく言葉／歌詞である *paroles* によって編まれている文学作品が掲げるにふさわしいタイトルではなく、いわば撞着的な夢想と呼べるものである。この矛盾は、詩集を手にしてそのタイトルを目にする読者にとっても容易に理解されるものであっただろう。明らかな矛盾を抱えた題名を掲げる詩集がどのような方法で実現されるのか。その疑問を持ちながら、読者はまず表紙をめくり、ページを繰り、収められた詩篇を読む。そのような一連の作業を通して、題名の意味するところに思いをめぐらせ、自分なりの解釈と納得とを得

¹⁶ 厳密に言えば、詩篇の発表時のタイトルは《Romance sans paroles》という単数形であり、複数形をとる詩集とは異なるが、1篇の詩のタイトルであることを考えれば当然であろうし、指し示す意味内容にも変化はないと考える。

¹⁷ 今回の論考においては論を展開する上での道具立てのうちのひとつとしてしか扱うことができないが、機会があれば稿を改めて、この「歌詞のない恋歌」という表現のみに関して論じたい。

ることになるのだろう。

「これ」、混交する状態

《I》で語られている境地は、諸感覚に働きかける総体として示されているようだ。その総体は「これ」(Ce、または Cela)と名指され、詩篇の中でさまざまな形容が付されてゆく。そうした過程を通して「これ」は次第に内実を増し、精神と実世界との両者にまたがるひとつの場所をかたちづくり、そこにおいて「私」と「君」との共感が成立するよう見える。こうした「これ」の形成の過程とその特徴とを検証することが、『歌詞のない恋歌』という詩集の全体像を捉えることに直結すると思われる。

詩篇「忘れられた小曲」の《I》において中心となる要素である「これ」は、さまざまなレベルでの混交を内包する総体であり、その特徴が詩篇の冒頭から示されている。冒頭で「これ」は「恍惚」であり「疲労」であるという、二つの状態の混交として示されている。それぞれに「けだるい」、「愛がもたらす」という形容詞が付随していることが、混交をさらに深める。それらの形容詞は主として精神的な次元に属するものであるのに、それらによって形容される名詞の「恍惚」と「疲労」とは、精神ばかりでなく肉体をも支配する心身状態である。「愛」や「けだるさ」といった精神状態がやがて身体にまで波及していったものとひとまずは規定できるが、本来ならば「恍惚」は愛によってもたらされる状態であり、「疲労」とはけだるさの度合いが増したものであるはずだ。しかし「これ」は「けだるい恍惚」、「愛がもたらす疲労」と、通常の原因と結果を掛け違えた表現によって示されている¹⁸。この本来の関係を交差させる表現によって、「恍惚」と「疲労」をもたらした要因は愛ともけだるさとも定められずに宙吊りにされ、結果としての「これ」という状態のみが読み手の前に投げ出されることになる。

次の行に至って、混交した心身状態である「これ」が、「そよ風の抱擁を受けた／林一面の身震い」として、突然に外界に投射される。この表現を心的なメタファーとして扱うことも可能であろう。しかしそれ以上に、語り手の目前に実在する林への意識の投射を思い描くことを妥当とするのは、エピグ

¹⁸ 「愛がもたらす恍惚 *extase amoureuse*」という表現が17世紀初頭の作品である『アストレ』にもすでに見られる常套句であったという事実が、以下の版の註で指摘されている。*Romances sans paroles suivi de Cellulairement, édition critique établie, annotée et présentée par Olivier Bivort, LGF, 2002, « Le Livre de Poche », p. 70.*

ラフの持つ効果が関わっている。「詩篇＝小曲^{ソネット}¹⁹」を内包する物語の残滓のようなエピグラフにおいて、「風が平原で／息を止める。」という外界の描写が為されているため、この「小曲^{ソネット}」の舞台として平原を想定し、語り手をそこに立つ人物として思い描くことが可能となる。しかし他人の名前を伴ったエピグラフは、本来は詩篇と全く別のテキストでもあり、読む側が両者をひとつの文脈として結びつけた上でイメージを想起することは、自己の意識の中で二人の作者の意識を恣意的に混交させることにも繋がるだろう。「これ」の混交はこうして読み手の意識とも関わることでさらに深まってゆく。吹いていた風が止み、草原が揺れる音が消えるが、風の名残が揺らす林の音がその一瞬、かすかに耳に届き、語り手はそこに思いを馳せる。ここまでの表現によってこうした一連のヴィジョンを思い描くことが可能となっても、その生成過程も結果として想起されるイメージも、書き手によって明確なラインが定められていない以上、唯一無二のものとは言えず、読者の誰にとっても同様に説得的であるほどの確固とした解釈の基盤を持つわけでもない。「これ」は心情と外界との位置的な二重性を保ちながら、読み手による自由な混交を待機している。心情を投射した外界でもあり得るのと同時に外界が呼び起こした心情とも解釈は可能であり、その混交の度合いを読み手の裁量に委ねながら、「これ」という状態は現実と仮想との境界を曖昧にして提示されている。

「これは灰色い枝々のあたりの／小声でのコーラス」と、第1連が締めくくられ、林のイメージを持続させた上で「これ」は「コーラス」という音楽性へと転化した。この「コーラス」が聞こえる場所は、二重の曖昧さを持っていると言える。前述したように「林」が、精神上とも現実上とも場所を断言できない、位置のうえでの曖昧さを持っていることに加え、枝々の「あたりで」と訳した vers という前置詞によって、その内部のどこから発された音であるのかも明瞭にされない。結果として、語り手も、また読み手も、「そよ風の抱擁を受けた」林全体が揺れ、その灰色い枝々が総体として音を立てていると認識するに留まり、音の来歴をそれ以上探ることは不可能になる。第3連で「これ」が、指示形容詞を伴った「こうした澁むような嘆きで／わが身をあわれむこの魂」へと置き換えられるときにも、そうした曖昧さは保存される。「これ」は「澁むような嘆き」であるのか、それともその嘆きで身をかこつ「魂」であるのかは示されない。そのまま詩篇の最終行まで、語られ

¹⁹ 詩篇を「小曲」と名づけることについては後述する。

ている対象は「魂」であるようであり、それならば一義的には「これ」とは「魂」であると解釈するのも妥当のようにも思われる。しかし、その「魂」のどこから「澗むような嘆き」であり「みじめな繰言」である言葉がもれ出て来るのが明確にされない以上、第1連の「林」と「コーラス」の関係と同様に「魂」と「澗むような嘆き」とはそのどちらが主体であると明言することもできず、その双方がひとつのものとなり、その全体が音を立てているものと認識されることになる。

こうして音として捉えられる「これ」は、詩篇の出発点において心身状態の表現であったのだから、立ちのぼる音を、個人の感情によって発される歌＝詩のメタファーとして読むことはむしろ自然であろう。しかし第2連の修辞は、「これ」が持つことも可能なはずの、個人的な声の諸相を取り除いている。「コーラス」がそうであったように、「囁き」は「かほそくも爽やかな」印象を与えるのみで言語的な明確さを持たず、したがってそこに個人性を見出すことも難しい。「小声のコーラス」とは、それをかたちづくる声が溶け合い、個々の要素を抽出することが不可能になったひとつの集合体であると言える。第2連におけるイメージも、「揺れ動く草原」や「渦巻く水の下の小石」とされ、それらは全て、ひとつの集合へと統一される複数性を持った概念であることが指摘できる。個人の声としてのメタファーを拒むように、「これ」に対しては、人間の声の持つ属性を剥奪するような形容がさらに続けられる。「さらさら、さわさわ音を立て」と訳出した *gazouille et susurre* という部分に含まれる二つの動詞は、どちらも擬音語を起源とし、それは読み手に音を音として受け取ることを要請する。おそらく比喩として示されている「揺れ動く草原が吐き出す／やわらかな叫び」、「渦巻く水の下の小石のかすかな横揺れ」のどちらも、同様に音ではあっても、言語性・明証性からはほど遠い。こうした「これ」の性質は、一義的には「歌詞のない恋歌^{ロマンス}」という語が示す内容とも一致を見せている。また、これらの表現に共通するのは、それらの音が外界の影響によって生み出されているという点である。微風に揺れる枝々と同様に、草原も小石も外界の影響によって音を立てている。そこにあるのは雄弁さとはかけ離れた集合体としての音であり、「これ」は、こうして個人性、自発性を失った、音を発し、音自体であるひとつの場所として表現されている。

個人性を欠く「これ」は、最終連ではじめて姿を現わす「私」のみに帰着するものとはされず、「私の魂」でありながら同時に「きみの魂」であり、さらにはその混交である「私たちの魂」とされる。確かに「これ」とは様々な

例示にもかかわらず、それが存在している場所はむしろ概念や夢想の領域に属しており、また個人性とも関わっていないため、「これ」が「私」と「きみ」の両者を包含するのも妥当であると思われる。そしてこの「私」と「きみ」のどちらもが、いかなる形容詞によっても特定されない以上、「これ」が持つ非個人性・匿名性はさらに強まる。「私」と「きみ」にどのような人物や関係を想定したとしても、それは読み手の側に与えられた自由の享受であるとも言えるだろう。「これ」は詩篇の中で「私」と「きみ」の共感が可能とされる場所であるばかりでなく、個々の読み手もまた自由に想像をめぐらし、そこにおいて共感することをも可能とする場所として提示されている。こうした特定されない「私」と「きみ」との共感は、すでに第2連において慎ましく実践されていたとも指摘できる。「きみは言うかもしれない」と訳出した *Tu dirais* という表現は、半ば慣用化して *On dirait, Il semble que* と同様の意味で使われようとも、そこには明らかに二人称への呼びかけの痕跡がある。これはまた、16行目の「そう」と訳出した *dis* でも同様であり、慣用化によって姿を薄くし、一人称の語りに溶け込みながら、「きみ」は確かに「私」の意識の中に存在している。特定されない「私」と「きみ」に語り手と読み手の関係を見ることも自由であろうし、実際にそうした解釈を許容しうる広がり「これ」は示している。

《I》という詩篇の全体は、全てがひとつの状況、「これ」としか呼びようのないひとつの雰囲気を作り上げることに向けられている。「私」とは誰なのか。一人であるのか、それとも「君」もここにいるのか。そうであったとして、こことはいったいどこなのか。二人の関係はいかなるもので、なにがこの心境に至らせたのか。そういった全ての情報を示すことなく、ひとつの漠然とした境地が、分析するでもなく掘り下げるでもなく、ただ入念な繊細さをもって語られてゆく。このような場を作り上げることこそが、ヴェルレーヌの目的ではなかっただろうか。当初この詩篇が「歌詞のない恋歌^{ロマンス}」と名づけられていたという事実から、ヴェルレーヌが「これ」を「歌詞のない恋歌^{ロマンス}」として捉えていることは疑いがないだろう。そうであれば、こうした《I》の語りは、定義と実践の両面を持っていると言える。「これ＝歌詞のない恋歌^{ロマンス}」という境地を示すための手法自体が「これ＝歌詞のない恋歌^{ロマンス}」を形づくり、読み手が自由な解釈をもって入り込むことができるようなひとつの場となっている。そして「これ」と同義である「歌詞のない恋歌^{ロマンス}」を複数形にしたものを詩集名として掲げる行為は、詩集を構成する詩篇のそれぞれを、同様に自由な読み解きのできる場として提示していると言えるだろう。

「これ」の個人的受容

《I》はこのように、『歌詞のない恋歌』に収められている詩篇の雛形として、ヴェルレーヌの試みる詩法を如実に示すものである。そして《I》に続く「忘れられた小曲」の《II》においては、《I》で提示された「これ＝歌詞のない恋歌」を個人が享受する様を描き出すことによって、「これ＝歌詞のない恋歌」が、ヴェルレーヌの望む詩のあり方を体現したものであることを示そうとしているのではないだろうか。最終連でようやく「私」と「きみ」が登場した《I》と対象を為すように、《II》は冒頭から「私」の語りであり、詩篇は一貫して「私」の主観による認識である。

II

私は見分ける、ひとつの囁きの向こうに、
むかしの声の繊細な輪郭を、
そして音楽を奏でる光の中に、
青ざめた愛を、来たるべき夜明けを！

錯乱した私の魂と心とは、もはや
重なった目のようなものでしかなく、
そこでは乱れる日の光を通して、ああ！
あらゆる堅琴が奏でる小曲が震えている！

おお、こんなひとりぼっちの死を迎えるなんて！
年若い時間と年老いた時間が揺らしつづける
この死を、恋人よ、君は怖がっているね、
おお、こんなぶらんこの死を迎えるなんて²⁰！

第1連で示される「ひとつの囁き」、「音楽を奏でる光」は、どちらも《I》の「これ＝歌詞のない恋歌」の特性を示すものと言え、《I》との連続性を強調し、その流れで《II》という詩篇を解釈することを正当化するものだろう。そして「私」が「これ＝歌詞のない恋歌」の前に立ち、個人の意志によってそこからなにかを「感じ取る」行為は、ある種の歌謡を享受する方法とも合致する。「見分ける」という日本語で訳出したためにその視覚的な要素ばかりが強調されるおそれがあるが、本来 *deviner* という動詞は、諸感覚を用い

²⁰ *Œ.P.*, p. 148.

て、確たる根拠を認識することなしに、いわば直感的になにかを推察する、理解するという語である。したがって直感に基盤を置くその行為は、必然的にその行為の主体となる人物が持つ個人的な性質に依拠することになるだろう。その行為を通して、各人がそれぞれ異なる結果をそこに見出したとしても、そこに個性が関わるからには当然の帰結である。実際に《Ⅱ》において「私」が「これ＝歌詞のない恋歌」に発見するのは「むかしの声の繊細な輪郭」、「青ざめた愛」、「来たるべき夜明け」であり、それらは全て、ひとりの人間の時間軸に関わる、個人的な事象のヴィジョンである。「私」は「これ＝歌詞のない恋歌」の中から、過去の記憶や未来への希望といった、自身の固有性に関わる要素を引き出すことに成功しており、それは《Ⅰ》で示されたような「これ＝歌詞のない恋歌」が持つ広い許容性がもたらした効果であると言えるだろう。同意を促すような疑問符を多用する《Ⅰ》と異なり、《Ⅱ》は感嘆詞と感嘆符が次第に増えてゆき、「これ」の個人的な読み解きは第3連に至って、感情的な高場の最高潮を迎える。「若い時間」と「老いた時間」というのもまた個人的な記憶を示すものであり、それら様々な記憶に次々にさいなまれ、動揺する心的な状態を「ぶらんこ」の比喻で示している。こうして記憶に揺らされたまま死を迎えるという予感を「私」は抱えているが、自分が死を迎えるというヴィジョンこそ、個人的な感情の高まりの最たるものではないだろうか。《Ⅱ》における「これ＝歌詞のない恋歌」の享受は、こうしてその最高潮を持続したまま終焉を迎える。

「見分ける」という行為のために、「私」の「魂」と「心」は「重なった眼のようなもの」となっている。そのように感じられる前提条件としては、それまで「魂」と「心」とが別のものとして「私」に認識されていた実感が必要となる。他の詩篇での使用状況から「魂」と「心」の差異をある程度規定することは可能であろうが²¹、ここでは両者の特性は示されていない。そのため「魂」と「心」とは「私」の中に共存する、ときに相反する感情・思考を表したものであると考えられ、そうした要素が「重なった眼のようなもの」

²¹ 今回はその語によって示される内実は考察の対象としない。ガルニエ版の編者ロビシエは《Ⅶ》の註において「心」を直感的な感受性、「魂」を明晰な意識と規定している。CEP, p. 586. また、この2行で用いられた「心」、「魂」、「眼」の3語が、『サテルニアン詩集』から『歌詞のない恋歌』までの4冊の詩集で使用された一般名詞の中で、「眼」が67回、「心」が62回、「魂」が49回と、頻出語順で上位3位を占めることを付記しておく。Table de concordances rythmique et syntaxique des poésies de Paul Verlaine, élaborée par Frédéric S. Eigeldinger, Dominique Godet et Eric Wehrli, Genève, Édition Slatkine, 1985, p. 315.

において合一する様子が強調されている。「これ」を目前にしてひとつになり、ただ deviner という行為のみに注がれる「重なった眼」の中には、「あらゆる堅琴が奏でる小曲^{アリエツク}」が震えているのだが、ここでヴェルレーヌが「堅琴」(lyre) という語を用いながら、起源的にその語と関連する「叙情詩」(lyrique)を強く意識していなかったはずはない。かつては作詞者であると同時に作曲者、演奏者でもあった詩人が、堅琴にあわせて歌ったのが叙情詩の起源である。詩人のそれぞれが自身の堅琴を持ち、奏でる音楽に合わせて詩を歌っていたことを想起すれば、ひとりひとりの心を堅琴に例え、そこに湧き上がる心情を詩＝歌とする比喩は現代においても成り立つだろう。そのことにより「あらゆる堅琴が奏でる小曲^{アリエツク}」という表現でヴェルレーヌが示そうとしたものは明確になる。「あらゆる堅琴が奏でる小曲^{アリエツク}」とは、誰の心にも自分のものとして感じられるような詩＝歌のことと解釈され、それは「これ＝歌詞のない恋歌」が示す内容と同調を見せる。

《I》に代表される「歌詞のない恋歌^{ロマンス}」は、個人性を削除することと、極限まで状況が切り詰められ曖昧にされていることによって、誰もがまさに自分のこととして読むことが可能である。そうであればこそ、《II》の「私」はそのなかに「むかしの声の繊細な輪郭」を、「青ざめた愛を、来たるべき夜明けを」見出すことができる。『歌詞のない恋歌^{ロマンス}』と名づけられた詩集は、その「恋歌^{ロマンス}」という語が示す傾向から叙情詩の範疇に含まれるであろうし、それに加えて《I》、《II》が「忘れられた小曲^{アリエツク}」というセクションに収められていることを思えば、「あらゆる堅琴が奏でる小曲^{アリエツク}」という表現は、詩篇の内部の事象について語りながら詩篇自体、ひいては詩集自体について語っているという《I》と同様の二重性を持っている。

忘れられた・小曲^{アリエツク}

こうして《I》を『歌詞のない恋歌^{ロマンス}』という詩集の構成を示す詩篇として受け取り、《II》をその詩集を読み解くひとつの方法を示した詩篇として解釈した。このような読解を可能としている理由のひとつを、これらを収めるセクション「忘れられた小曲^{アリエツク}」という名称の中に見てとることもできるだろう。アリア aria に指小接尾辞が添えられた語「小曲^{アリエツク} ariette」は、その語形成のとおりに小規模なアリアを指すが、また同時に大衆性、卑俗さをまとっている。豪華絢爛な、文字通り「劇的」な筋書きと語法に彩られたオペラの中で歌われるアリアと異なり、卑近な出来事を日常に近い言葉で語るオペラ・コミックの中で歌われるものが「小曲^{アリエツク}」と呼ばれた。そうした点において、日常性、

卑俗さという要素を「^{アリエツク}小曲」という語は持っており、そこには「^{ロマンス}恋歌」と同じく、すでに共感の要素が認められる。

それでは「^{アリエツク}小曲」に「忘れられた」という形容詞を付すことは、ヴェルレーヌにとってどのような意味を持っていたのだろうか。それは実際に「忘れられた^{アリエツク}小曲」の名称のもとに収められている詩群を見ればはつきりする。このセクションに収められた9篇の詩はすべて、固有の表題を剥奪されている。文字通り「忘れられ」ていたそれらの詩篇が発見され、並べられ、便宜的にI~IX という無機質な番号を振られているかのようである。そうした想定において、ここでの「^{アリエツク}小曲」は本来置かれていた文脈からは切り離されているものとも言える。オペラ・コミックにおいては、観客の興味を引き続けるべく物語は進み、登場人物は折に触れて、大概は感興の極みに「^{アリエツク}小曲」を歌うのだが、これら「忘れられた^{アリエツク}小曲」はそうした外部の筋書きを持たず、物語から遊離したままに投げ出されているからである。それを裏付けるかのように、「私」、「きみ」、「彼女」などの人称代名詞が、人物設定を明らかにしないまま、それがかつては自明だったかのように用いられている。誰か特定の人物を指すものであったそれらの人称代名詞は、その対象を失っており、相互間の関係性も明確にされない。そして配置され隣り合う「忘れられた^{アリエツク}小曲」において、そうした関係性は異なり、語りの形式も同一ではない。

例えば「忘れられた^{アリエツク}小曲」というセクションに収められた詩篇の中には、「私」が形容詞の女性形と一致することで、その虚構性を示しているかのような詩篇もある。そうした場合に限らず、「私」をはじめとする人称代名詞は、それぞれの詩篇で関係を曖昧にしているため、『よき歌』では容易に可能であったような、全ての詩篇に同一の人間関係を割り当てる読み解きも難しい。それが可能になるとすれば、それは唯一、読者の想像力によるものであり、このように詩篇を「^{アリエツク}小曲」と名づけることで、ヴェルレーヌは詩篇ひとつひとつの独立性、物質性を高めながら、同時にそれらを繋ぎ合わせ混交させる自由さをも読み手に供給している。このことは《I》と《II》においてもすでに確認したことであって、非個人性・匿名性によって読み手の側に委ねられる解釈の自由さこそが、そうした曖昧な詩篇によって開かれる詩集がかたちづくる共感の場の特徴であると思われる。

結論と今後の課題

ヴェルレーヌは『^{ロマンス}歌詞のない恋歌』という詩集において、詩篇に「^{ロマンス}恋歌」

や「小曲^{アリエツク}」という名称を冠することにより、それぞれの詩篇に歌の特性をま
とわせるだけでなく、歌を口ずさむという行為そのものを詩篇へ、詩集へと
昇華させているように見える。それはまた自分を客体化することを主体的に
選択することであり、叙情を選び取ることでもあるとは言えないだろうか。
ある意味でそれは詩篇の非人称化と呼べるものかもしれないが、しかし、そ
れはリシャールが『詩と深さ²²』において指摘するような、ヴェルレーヌの
詩篇が持つ非人称性と完全に一致するものではなく、むしろ位相をやや異に
しているものであるだろう。リシャールがヴェルレーヌの作品の特徴である
とするのは、彼が世界を知覚する待機の姿勢、自らの感覚に多孔性 *porosité*
を持たせる姿勢である。自らを空洞にし、世界を自らに染み込ませる、そう
した彼の知覚の方法が結果として詩篇を共感可能なものとしており、そのた
め詩篇の「私」もまた、いわば非人称的な存在と化していることをリシャール
は指摘している。この指摘そのものへの賛同や異論はひとまず置くが、こ
こでのリシャールは「私＝詩人＝ヴェルレーヌ」という図式自体には疑念を
呈さずに、論の基盤としていることになる。テーマ批評という性質上、詩集
という単位から各詩篇を捉えているものでもない。

それに対して、今回論じたような「私」の様相は、知覚のレベルに関わ
るものではない。「私＝詩人」という図式に依拠するのではなく、共感可能な、
ある種の非人称的な場を、意図をもって作り上げる詩人としてヴェルレーヌ
を認識し、その上で『歌詞のない恋歌^{ロマンス}』という詩集を検討することを目的と
した。「これ＝歌詞のない恋歌^{ロマンス}』という境地を入念にかたちづくる叙法や、さ
まざまな詩篇を「小曲^{アリエツク}」というセクションで提示する装置、また今回は詳し
く論じることができなかつたが、この詩集において特徴的に見られる手法で
あるエピグラフの多用。このように、用いられているさまざまな技法を念頭
に置き、「私＝詩人」という一面的な図式を捨象した上で『歌詞のない恋歌^{ロマンス}』
に収められた各詩篇と、詩集の総体を検討することは、これまであまり行わ
れてきていない。それまでの3冊の詩集に続くものとして、なにかの到達点
であると思われがちな『歌詞のない恋歌^{ロマンス}』という詩集を、実際にはあるひと
つの新しい詩法が適用されたものとして認識し、独立したひとつの詩集、ひ
とつの世界として検討することが必要ではないだろうか。

今回の論考ではその冒頭の2篇しか扱うことのなかつた『歌詞のない恋歌^{ロマンス}』
であるが、この詩集の持つ特徴をより詳細に検証するためには、収められた

²² Jean-Pierre Richard, « Faveur de Verlaine », *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955.

それぞれの詩篇に対する読みを深めた上で、喚起されるイメージの総体として、再度詩集全体を捉える必要があるだろう。その場合にも重要となるのは、曖昧な表現や状況の削除をそのものとして受け取るという態度であり、またそこにこそ『歌詞のない恋歌』が持つ特権性が存するものと思われる。