

ジュール・ラフォルグについて

— 「なげき歌」の詩法 —

吉 田 正 明

I. 序

ジュール・ラフォルグは、彼がパウンドやエリオットに影響を与えたということもあって、イギリスなどでは早くから注目されていたが、これまで本国フランスにおいては、それほど研究の対象にはされてこなかった詩人と言えよう。¹⁾ フランスにおいてラフォルグへの関心が高まるのは最近になってからのことで、70年代から徐々に彼に関する研究や論考の数が増し、そしてごく最近になって、ようやく本格的な全集も刊行され始めるようになり、これからのラフォルグ研究に新たな地平を開きつつある。²⁾ ここでもう一度、彼の足跡をたどり直してみるのも、あながち無駄なことではなからう。

本稿では、主に「なげき歌」に至るまでの彼の詩に対する考え方を、彼の書き残した断章や書簡等を手掛かりに追究し、最後に「なげき歌」の詩法にも、多少なりとも触れてみたい。なお、本小論においては、主にラフォルグの詩観と、「なげき歌」の形式上の新しさを問題にしたいので、主題論的アプローチや、個々の詩の分析は行わないことにする。

II. ラフォルグ詩学の形成

ラフォルグは、ポール・ブルジェとシャルル・エフリュシの尽力により、ドイツのオウグスタ皇后の読書係に任命され、1881年11月から約5年間にわたってドイツに暮らすことになるが、ドイツに移住した直後の1881年12月に、彼は親友の一人である若き科学者シャルル・アンリに宛てて、当時彼が思い描いていた詩について次のように述べている。

Je songe à une poésie qui serait de la psychologie dans une forme de rêve, avec des fleurs, du vent, des senteurs, d'inextricables symphonies avec une phrase (un sujet) mélodique, dont le dessin reparait de temps en temps. ³⁾

ここにはすでに、新しい詩を求めようとする意志が表されてはいるが、まだそれは明確に把握されているわけではない。それにここでの彼の詩の考え方の中には、なおも先輩詩人たちの反響が聴き取られる。彼が追い求める詩は、心理主義、あるいは一種の感覚主義の色合を帯びており、とりわけそこには、彼が心酔していたボードレールの影響が窺われるのである。

ところで、当時のラフォルグの芸術観を知る上で重要な手掛かりとなるのは、彼が書き残した雑感や印象や芸術に関する断章などをまとめた「遺稿集」⁴⁾である。その中のマラルメについての断章で、彼は高踏派の理性的で意識的な詩に対して、無意識の原理を導入し、「夢や無意識的忘我状態」、あるいは「自分の欲求以外なものにもよらない、子供の直接的知覚から生み出されるイマージュ」を対比させて、「子供の片言」《 *bégaiement de l'enfant* 》のような詩を思い描いている。そして、彼によると、マラルメの詩は「理性的かつ意識的」であり、「具体的ではあるが、触知しえないものではない」とされているのである。⁵⁾ マラルメ詩に対する彼の見方は、不十分な理解に基づく即断であるように思われるが、ここで注意しなければならないのは、ラフォルグが自らの詩を、意識や理性に支配される大人の世界の対極にある、無意識的で感覚的な子供の世界に置いていることである。「遺稿集」のランボーに関する断章の中には、「夢遊病者のジャンル」《 *genre somnambule* 》⁶⁾ という表現も見出せる。

このように、当時ラフォルグが求めていたのは、夢、無意識的忘我状態、直接的感覚、子供の片言、夢遊病といった、反理性的な世界に位置づけられるような詩であったことが分かる。この詩観はまた、一時期彼が関係を持った、サンダ・マハリなる筆名を使っていたミュルツァー夫人に宛てて、彼が1882年2月に書いた手紙の次のような記述とも符号する。

[...] toute la littérature que je m'arracherai des entrailles pourra se résumer dans ce mot de peine d'enfant, *faire dodo* [...] ⁷⁾

さて、先ほど引用したシャルル・アンリ宛ての手紙から5箇月後に送られた同人への手紙で、ラフォルグは次のような近況報告を行っている。

Je n'ai en ce moment aucune idée fixe en poésie. Je suis dégoûté de mon

volume, parce que je me dis: Ça n'est pas ça.

[...] j'en suis dégoûté: à cette époque je voulais être éloquent, et cela me donne aujourd'hui sur les nerfs. — Faire de l'éloquence me semble si mauvais goût, si jobard!

[...] Mais comme je vous dis: je ne vois pas ce que je voudrais que fussent des vers et des poésies. ⁸⁾

ここで彼が言及しているのは、1879年から81年にかけて書き継がれ、「地球のすすり泣き」という題で彼が出版しようとしていた詩集のことである。宇宙的な視野で哲学的主題を展開させたこの初期詩集は、最終的には放棄されてしまうのであるが、ここで見落としてならないのは、ラフォルグが早くから詩の危機を、彼なりに強く感じていたということである。

1882年7月のミュルツァー夫人への手紙では、ラフォルグは、彼の夢見る詩を散文と対比させて、次のように説明している。

Moi je rêve de la poésie qui ne dise rien, mais soit des bouts de rêverie sans suite. Quand on veut dire, exposer, démontrer quelque chose, il y a la prose. ⁹⁾

ラフォルグは、まだこの時点では、彼の希求する詩について明確な観念を持っていたとは言えないが、ただ雄弁に対する拒否は、彼が一貫して取り続けた態度であったと言えよう。そして、新しい詩を模索していたこの時期に、彼がおぼろげながら思い描いていた詩についての観念、すなわち、暗示的で触知しがたい夢想の形式、反理性的で無意識的な子供の片言の模倣、着想における心理主義などは、やがて実作において展開されてゆくことになる。

ラフォルグが自ら理想とする詩形式を見出すのは、1882年末のことである。同年12月のアンリ宛ての手紙において、ラフォルグが詩作を再開したこと、その詩の出版を望んでいること、それは *Complaintes de la vie*、あるいは *Livre des Complaintes* と題されるであろうことなどの情報が伝えられるからである。¹⁰⁾ 彼は、1883年5月の妹マリー宛ての手紙の中で、その時到達した詩境について語っている。その手紙の中で、兄ジュールは、自分の「哲学的詩」の放棄と雄弁への嫌悪を述べた後で、次のように妹に打ち明けている。

Aujourd'hui que je suis plus sceptique et que je m'emballe moins aisément et que d'autre part je possède ma langue d'une façon plus minutieuse, plus clownesque, j'écris de petits poèmes de fantaisie,

n'ayant qu'un but: faire de l'original à tout prix.

[...] certains vers naturalistes y échappés et nécessaires. [...]

La vie est grossière, c'est vrai. Un roman doit être une étude crue, c'est vrai. Mais pour Dieu! quand il s'agit de poésie, soyons distingués comme des oeillets; disons tout, tout (ce sont en effet surtout les saletés de la vie qui doivent mettre une mélancolie humoristique dans nos vers) mais disons les choses d'une façon raffinée: une poésie ne doit pas être une description exacte (comme une page de roman), mais noyée de rêve. [...] Voilà mon idéal. Pour le moment du moins. [...] Cet idéal, mes plaintes n'y répondent pas assez encore à mon gré, et je les retoucherai, je les noierai un peu plus. ¹¹⁾

このラフォルグの詩観には、当時バリで形成されつつあった新しい流派の詩人たちとの間の共通点も見出せるが、そこにはラフォルグ独自の考えが示されていることも見逃すべきではない。とりわけ独創性の希求に注目しなければならない。これは単なる自惚れではなく、「なげき歌」の着想とともに輪郭をとり始めた、彼の新たな詩学に裏打ちされた確固たる決意であったように思われる。

一般に指摘されているように、ラフォルグは、ショーペンハウアー、仏教思想、そしてとりわけハートマンの『無意識の哲学』とダーウィンの進化論に影響を受け、それに基づいて彼の詩学（広く言えば美学）を構築しているものと思われるが、要するに、美学の意味も生物と同様流転、進化していくものであって、それゆえいかなる流派も、慣習的な審美眼も、どれ一つとして優位を占めるものではない、ということになる。 ¹²⁾

ハートマンの影響を受けてラフォルグがしばしば用いる「無意識」という語は、ラフォルグを理解する上で鍵になる語の一つであるが、彼にとっての「無意識」とは、すべての存在を支配する、無限で内在的でしかも力動的な、「進化の法則」の本質を成すものであると言えよう。 ¹³⁾

ラフォルグは、「遺稿集」の印象派についての論考の中で、旧態依然とした独断的な美学が掲げる「絶対的美」の観念に反対して、次のように述べている。

Chaque homme est selon son moment dans le temps, son milieu de race et de condition sociale, son moment d'évolution individuelle, un certain clavier sur lequel le monde extérieur joue d'une certaine façon. Mon clavier est perpétuellement changeant et il n'y en a pas un autre identique au mien. Tous les claviers sont légitimes. ¹⁴⁾

よって芸術家は、以下「遺稿集」の「ドイツの現代芸術」における表現を援用して述べるならば、「自らの感覚の尽きせぬ楽園で陶醉し、そして自らの所有する時間の上に、自らの夢を開花させ」¹⁵⁾ なければならないのである。なぜなら、「無意識」が彼を導いて、彼に靈感を吹き込んでくれるからである。そして、進化の法則が芸術家に要求するのは、「新しいもの」という唯一の目的であり、感覚的な芸術が目指すべきは、まさにその「新しいもの」の創造ということになるであろう。¹⁶⁾ ラフォルクによると、この感覚的芸術には、音楽、詩、建築、造形芸術、絵画、生活を豪華にする技、香水術などが入り、「新しいもの」の創造は、それらの芸術が動員する諸感覚の「とめどない洗練」を通して成就されなければならないというのである。¹⁷⁾

このように見てくると、「なんとしても独創的なものを作る」という信念は、ラフォルク美学の要となっていたことが理解できる。言うなれば、これは逆説的美学、あるいはむしろあらゆる美学の否定に通じうる美学ではなからうか。なぜなら、ルブールも指摘しているように、「あらゆる真理が独創的であるとしたり、極言すると、もはや特有語法によってしか自らを表現しえなくなってしまう」¹⁸⁾ 恐れがあるからである。

さて、ここで、ラフォルク詩のもう一つの側面に触れる必要があろう。それは、全体性の追求ということである。つまり、ラフォルクには、すべてを語りたいという欲求のようなものが見られるのである。他の詩人たちがマラルメを師と仰ぎ、事物の奥に秘められた神秘的意味の探究へと向かっていた時期に、ラフォルクは「すべてを言う」《Tout dire!》ということをし、目標の一つに掲げていたのである。すべてを言うからには、そこには美だけでなく、醜も当然含まれるわけで、自然主義的要素も詩の中に取り込む必要が生じてくるであろう。彼のこの願望は、「なげき歌」の最初に置かれた「無意識への贖罪のなげき歌」という祈願の歌の中の、《Formuler tout! En fugues sans fin dire l'Homme!》¹⁹⁾ という詩句にも表されている。

ラフォルクは、詩にはいかなる判断力も解明能力も先験的には備わっていないと考えていた。《L'artiste s'agite; l'Inconscient le mène.》²⁰⁾、これがハートマンから受け継いだラフォルクの思想だったからである。この考えに従うと、芸術家が傑作を生み出せるのは、彼の作品と、「無意識」が支配する宇宙の生成の方向性と意味とが、偶然にも一致した場合であるということになるであろう。こうした視座に立てば、人生のいかなる側面も、芸術からしめ出すわけにはいなくなるであろう。ラフォルクが自然主義に対して不満を洩らすのは、象徴派のように、それが卑俗であるがゆえに詩から排除してしまわなければならないと考えていたからではなく、その赤裸々で生々しい描写が、夢、洗練、独創的ヴィジョンといった、彼の考える詩の本質と相容れなかったからなのである。上述したラフォルクによる感覚的芸術の中には、「生活を豪華にする技」や「香水術」までもが含まれていたにもかかわらず、小説は入っていなかったことに注意しよう。ラフォルクは、1882年7月のアンリ宛ての手紙

で、自分の詩の出版に疑いを抱き、小説に傾いていることを打ち明けている。しかし彼は、そのことについて、《J'en [= des romans] écrirai, cela fait de la copie.》²¹⁾と書いて、苦しい弁明をしているのである。ラフォルクにとって真の芸術とは、まさしく小説家のヴィジョンを超えることだったのである。すなわち、事物や事象を“描写”したり“物語る”ことではなく、“夢見る”ことこそが、彼の思い描く詩であったと言えよう。

以上のことから言えるのは、ラフォルクは、自然主義とマラルメの「大地のオルフェウスの解明」の試みの両極から離れた場所に、自らの詩を位置づけようとしたということである。言い換えると、彼は、現実世界に密着してしまうことも、またそれを切り捨ててしまうこともともに望まず、彼が現実から知覚し受けとめたことを、そのあらゆるニュアンスの下で、そしてそれを表現する上であらゆる形式を試みることによって、独創的な詩的宇宙を構築しようと欲したのだと言えるのではなからうか。

おそらくラフォルクは、雄弁の拒否、ニュアンスの重視、アソナンスや奇数音節の使用など、その詩法に共鳴していたヴェルレーヌに、より近い詩人だったと言えるかもしれない。彼がヴェルレーヌの詩法から少なからず影響を受けていたことは、おそらく間違いないだろう。1883年11月に送られたカーン宛ての手紙で、彼はヴェルレーヌの「叡知」について次のように指摘している。

[...] il y a des choses épatantes pour moi, de la vraie poésie, des vagissements, des balbutiements dans une langue inconsciente ayant tout juste le souci de rimer. ²²⁾

さらに、3箇月後の同人宛ての手紙では、カーンに、《Que pensez-vous du vers de onze pieds? et par la même occasion, que pensez-vous de l'infini?》²³⁾と尋ねているのである。一見、話が飛躍しているように思われようが、実のところラフォルクは、無限を引き合いに出すことによって、不完全なアレクサンドランである11音節詩句の持つ特質と可能性を、友に暗示しようとしたのではなからうか。かくして「なげき歌」において、奇数音節の詩句は、大いに試みられることになるうし、11音節詩句も、「詩人の胎児のなげき歌」で使われることになるであろう（「なげき歌」の句型については後述する）。

しかし、ヴェルレーヌとラフォルクの根本的な相違にも着目しなければならない。ラフォルクがヴェルレーヌと決定的に異なるのは、ラフォルクが自らの憂愁に皮肉の衣をまとわせる点である。ラフォルクの *mélancolie* は、従って、*Pauvre Lélien* の多少単純で感傷的な心情吐露とは無縁なのである。ラフォルクの《*mélancolie humoristique*》は、たやすく外部に漏れ出してしまう感情と、その感情を冷静に判断する反省的知性との相剋の複合であったと言えよう。とりわけラフォルクにあっては、ユー

モアは、自分自身に対する皮肉の手段でもあり、自らの感情の動きに身を委ねるにはあまりにも明晰で醒めきった意識が、いわば自らに課す制御装置としての役割を果たしていたものと思われるのである。この彼のユーモアを体現する存在として、「なげき歌」、あるいは後の「聖母、月のまねび」に登場してくるのが、ピエロに他ならない。ラフォルグが好んで用いるパロディー、模倣、常套句、散文的表現の類もその産物と考えることができようし、そうした手段を用いることにより、彼は自らの研ぎ澄まされ、洗練された鋭い分析を和らげているとも言えよう。

ところで、ラフォルグは「フランス共和国」誌に、自らの「なげき歌」についての匿名の書評を載せているのだが、²⁴⁾ その中で彼は、ユーモアの持つ批判的距離設定の機能について述べるとともに、この作品の特質についても触れている。まず、この作品が素朴な韻律を持ち、楽器でいえば「手回しオルガン」に譬えられる、と彼は言う。しかし、この作品に民衆的な調べがあるとしても、それはただ節回しや借用された古いルフランのみにてあって、これはまた、「心理的で微妙なニュアンスをも表現しうる、非常に洗練された楽器」でもあることを、彼はすぐに補足して述べてもいるのである。²⁵⁾ ここでのニュアンスは重要である。なぜなら、一般に言われているラフォルグの民衆的抒情は、実際には借り物でしかなく、その源には、スーザが指摘したように、²⁶⁾ 民衆的で素朴な形式と、心理的で洗練された詩句との間に、ことさらコントラストの効果を生み出すことにより、皮肉を際立たせようとする意図があったように思われるからである。

以上見てきたように、当時ラフォルグが思い描いていた詩を特徴づけているのは、反理性主義、心理的繊細さ、生の諸相の全体性の追求、洗練とユーモアの混淆などであるが、これらの特質は、先に引用した妹マリー宛ての手紙で予告され、実際に「なげき歌」として結実した作品と、それ以降の彼の詩において、十分に発揮されることになるであろう。

Ⅲ. 「なげき歌」の詩法

マリー・ラフォルグは、詩を書くような人ではなかった。おそらくそれゆえに兄ジュールは、妹宛ての手紙の中では、詩の技法上の問題に立ち入って妹を煩わすのを差し控えたものと思われる。しかしながら、作詩法や韻律法の問題に彼が無関心であったはずはない。それどころか、大いに関心を抱いていたはずである。なぜなら、ラフォルグが果たした先駆的役割の中でも、象徴派詩人たちに最も大きな影響を与えたのは、彼の新しい詩法であったといっても過言ではないからである。

ラフォルグは、「遺稿集」のコルビエール論の中で、個人の言葉や観念が、もっぱら脚韻の要請によって呼び出され、その他がおざりにされるような高踏派の詩を批

判しており、脚韻に付与された過大な価値に対する問い直しを早くから行っていた。²⁷⁾ 例えば、バンヴィルが、「フランス詩法小論」において、「詩句末の語こそが、巧みな魔術師のごとくに、詩人が望んだすべてのものを、われわれの眼前に現れさせる」、²⁸⁾ と述べていることから、ラフォルグの高踏派の詩に対するこの見方が、決して誇張ではなかったことが分かるであろう。

また、1882年7月18日のミュルツァー夫人への手紙の中では、彼は脚韻について次のような意見を述べている。

Ne craignez jamais de faire rimer un mot pluriel avec mot sans s. Moi, il y a longtemps que je ne me gêne plus. La rime est surtout, et exclusivement pour l'oreille. ²⁹⁾

ラフォルグは、伝統的詩法に対するこのような反抗の大胆さを、十分に自覚していたものと思われる。なぜなら、彼は自分と同類の試みに対しては、非常に敏感にアンテナをはりめぐらしていたからである。例えば、ヴェルレーヌやランボーやカーンの詩について、彼は脚韻の解体を確認するとともに、彼らの試みを高く評価しているのである。また、アンリ宛ての手紙において、彼は「なげき歌」のことを、〈Ce sera des complaints lamentables rimés à la diable.〉³⁰⁾ と定義し、脚韻に対するぞんざいさを表明している。

彼はこのように、高踏派の詩に背を向け、耳だけのための脚韻や、支えの子音の不在や、同一語の反復や、アソナンスの使用などにより、伝統的脚韻の柔軟化を意識的に行っているが、実際には、彼はヴェルレーヌと同様、決して完全にそれを放棄してしまうまでには至らなかった。彼の『最後の詩』*Derniers Vers* は、ギュスタヴ・カーンやマリー・クリジンスカとともに、だれが最初に自由詩を用いたかという先駆者争いの問題で論議的になる作品であるが、カーン宛ての手紙で、ラフォルグはその詩集に触れて、「韻を踏むことを忘れてしまった」とか、「韻を踏むためだけの騒々しい脚韻への嫌悪の時期にいる」³¹⁾ と述べて、脚韻の放棄を仄めかしている。しかしながら、その詩集においても、彼は相変わらず詩句末の語に対する音韻上の配慮を忘れておらず、時として単に子音による脚韻を使っている場合も見受けられるが、³²⁾ 大部分は同一母音の反復による伝統的脚韻を用いているのである。

このようにラフォルグは完全な脚韻の放棄には至らなかったが、彼が硬直した脚韻を柔軟化したことには変わりはない。そして、脚韻の問題を含め、高踏派の厳格な韻律法に対して彼が行った異議申し立てこそが、彼をして現代的詩句の開拓者の一人にした所以なのである。

彼が伝統的詩法に加えたもう一つの打撃は、*syllabisme* (音の強弱・長短でなく、音節数に基づく韻律法) に対してであった。「なげき歌」では、正確な一覧表を作成

するのに大変手間取るほど、多種多様な句型及び詩節が、様々な組み合わせの下で用いられている。ラフォール自身、前述した「フランス共和国」誌の匿名の書評において、この詩集が「新たな律動と脚韻構成の混ぜ合わせ」であると語り、「そこでは、深遠で多くの個性的な詩節の組み合わせが行われている」ことを示唆している。³³⁾ 実際、そこではなおも伝統的な4行詩が使われ、2行詩 *distique* に対してある種の好みが見られているにしても、彼は「なげき歌」に収められたほとんどすべての詩篇において、詩句の組み合わせを様々な形に工夫することによって、独創的な詩節を作り出していることが分かる。³⁴⁾ こうした観点に立つと、この詩集は、いわば「なげき歌」(*Complainte*)という一つのモチーフを、様々な旋律を用いて表現した変奏曲だと言えるであろう。ジャン・ピエール・リシャールは、「なげき歌」に収められた50篇の詩の題名に着目して、*Complainte* という語に含まれる音素が、それぞれの詩の題の中に散布されていることを指摘して、³⁵⁾ 目次の頁にわれわれの注意をむけているが、まさにこの詩集の目次を眺めてみるならば、この詩集が *Complainte* という共通のモチーフを、いかに手を変え品を変えて、変奏させていったものであるかが感得されるであろう。ともあれ、彼の革新は、まず第一に詩節の構成法に見られるのである。

彼は、1884年12月のカーン宛ての手紙の中で、この詩句の独特な寄せ集めに言及して、この方法が彼にとっては「一つの欲求となり、いわば夢の中の詩句において身ごもった女の欲望のようなものである」とし、そしてそれらの詩句は、「ある時はスタッカートのように、またある時は細かく巻き取られたり解かれたりするフーガのように、詩節の中に配分される」³⁶⁾ と、音楽の比喩を用いて表現している。

一例を挙げると、「お屋敷町で聞こえるピアノのなげき歌」³⁷⁾ という詩においては、12音節の4行詩の後に8音節の2行詩が置かれ、次に一種の俗諺めいた詩句を構成する4音節の2行詩が置かれており、全体として歌の一節を髣髴とさせる。そしてしめくりは、全部で5回繰り返されるフーガ風の主題の折り返しが、ルフランの効果을あげている。7音節と8音節詩句からなる4行詩が定期的に回帰することによって、ときれとぎれにお屋敷町から響いてくる、単調で物憂いピアノの音を暗示しているようにも感じ取られるのである。

句型について言うと、「なげき歌」では、単音節詩句からアレクサンドランに至るまで、あらゆる種類の詩句が使われている。³⁸⁾ さらには、「哀れな遍歴の騎士のなげき歌」においては、14音節や15音節の詩句さえ見受けられるのである。³⁹⁾ 句型の多様性とあいまって、詩句のリズムの多様性も最大限追求されている。詩句は、言うなれば観念のおもむくままに展開されてゆき、句切り *césure* への配慮もなされないうまま、⁴⁰⁾ まったく新しい独創的なリズムを刻んでゆくのである。ラフォールは、一つの詩節の中に、種類の異なる複数の句型の詩句を取り混ぜて使うことで、変化に富んだ様々なリズムを作り出そうとしていることが見てとれる。例えば、「詩人の胎児

のなげき歌」⁴¹⁾では、(6.11.11.11.5)音節と(3.11.11.11.5)音節からなる5行詩と、(3.11.11.11.2.6)音節と(3.11.11.11.6.3)音節からなる6行詩が用いられており、同一詩節に複数の句型の詩句が使われているのみならず、リズムの点で、それぞれの詩節は微妙に異なっているのである。「単調な秋のなげき歌」⁴²⁾においては、(9.9.5.12.5.9)音節で構成された6行詩が用いられているし、上述の「哀れな遍歴の騎士のなげき歌」⁴³⁾では、(10.10.10.7.3.14)と(10.10.10.7.3.15)音節からなる、わずかに異なった2種類の詩節が見られる。また、「婚礼の儀式のなげき歌」⁴⁴⁾において使われている句型は、2.3.4.5.6.7.8.9.12.13音節と、実に10種類もの異なった句型の詩句が使われているのである。

さらには、時として句読点や間投詞がたまたまかけられて、詩句がスタッカートのようにとぎれとぎれに分断されたり、無音のeをはじめ母音の省略が多く見られ、口語体の言説が文語体の言説の中に割って入るかと思えば、母音融合 *synérèse* や母音分離 *diérèse* は、伝統的詩法の規則によらないで、分節上の便宜によって決定されているように思われる。⁴⁵⁾

伝統的詩法にとらわれない、このようなラフォルグの「なげき歌」を評して、マリー・ジャンヌ・デュリー女史は、そこには「音楽」“*musique*”と同じくらの「不協和音」“*cacophonie*”があることを指摘した。⁴⁶⁾確かに女史の指摘は、首肯すべきものであろう。まさしくそこで鳴り響いたのは、新しい「音楽」であったと同時に、数世紀を闊してきた均整のとれた古典的詩句が、ラフォルグという一詩人の打撃を受けて、軋んだ音でもあったであろうから。

IV. 結語

以上見てきたように、「なげき歌」は、象徴派の詩の最も輝かしい成果である詩句の自由化において、果敢なステップを最初に踏み出した詩集であったと言えよう。確かにラフォルグは、この詩集において伝統的詩句とはまだ完全に絶縁しているわけではなく、彼の詩句や詩節には、後にアポリネールが行ったような、大胆な印刷法の試みなどは見られない。しかしここで見落としてならないのは、彼がこの詩集において、巻末に置かれた2音節のソネ形式による「墓碑銘風のなげき歌」⁴⁷⁾以外には、伝統的定型詩を一切用いていないということである。そして、彼のなげき歌の抑揚や転調を促すのは、もはやいかなる伝統的規則でもなく、彼の個性的な観念のうねりであって、彼が言うところの、「夢の中の詩句」で「身ごもった女の欲望」を、「フーガのように巻き取ったり解いたりする」この詩法が予告しているのは、まさしく自由詩の到来に他ならない。

ラフォルグは、1885年7月のアンリ宛ての手紙において、「なげき歌」の「経験論

的美学」《 l'esthétique empirique 》のことを強調するとともに、ピエロのユーモアと女性に対する歌い方、さらには「なげき歌」におけるリズムと脚韻の新しさをも強調している。⁴⁸⁾しかし、この彼の言う「経験論的美学」は、単に形式の問題だけにとどまらず、ラフォルク詩学の根幹をなす思想である。彼は、ハートマンの哲学やダーウィンの進化論に基づいて、自らの理想とする詩を追求していった。彼の理想とした詩は、高踏派のように厳格な規則に縛られた理性的な詩ではなく、子供の片言や感覚的直接性の中にごそ措定されるような詩、すなわち、自らの夢想を全的に花開かせるような詩であった。そして、彼がこの夢想の詩学とともに目指したのは、「新しいもの」の創造であった。「なげき歌」において試みられたのは、まさしく独創性の追求に他ならなかった。

ラフォルクの詩学は、「靈感」、あるいは「天才」への信仰に支えられている。彼の言う「天才」とは、「無意識」以外のなにものでもなく、ことほどきように、常に詩人を導き、照らし出してくれるものなのである。「ピエロ卿のなげき歌」の次の詩句が、詩人の「無意識」への帰依と、それに基づく彼の詩学とを、なによりも雄弁に物語っているように思われる。

Inconscient, descendez en nous par réflexes;
Brouillez les cartes, les dictionnaires, les sexes. ⁴⁹⁾

このように、ラフォルクの詩学は、無意識の哲学の基礎の上に築かれており、そのことがラフォルクをして、厳格に規則化された古典的韻律法の否定に向かわせ、彼は己の“génie”の自由な開花を実現するために、あらゆるくびきからの解放を願って創作したのだと言えるのではなからうか。

注

1) 最近出されたラフォルク論集の「序」において、James HIDDLESTONも、これまでのフランスにおけるラフォルク詩への無関心を指摘している。(Laforgue aujourd'hui, José Corti, 1988, p. 9.) なお、ラフォルクの後世への影響と彼の評価に関しては、M.-J. DURRY, Jules Laforgue, 《 Poètes d'aujourd'hui 》, P. Seghers, 1963 (清水弘文堂から「月とピエロの詩人ジュール・ラフォルク」という題で邦訳)を参照されたい。

2) ラフォルク全集に関しては、1979年に全6巻を3分冊に圧縮した形で、スラトキン社から復刻版が出された他、現在、“L'Age d'Homme”から本格的な全集が刊行中

である（すでに、*Jules Laforgue, Œuvres Complètes, Tome 1(1860-1883), L'Age d'Homme, 1986* が上梓されている）。以下、「遺稿集」を除き、ラフォルグからの引用は、特に断らないかぎり、この版に拠った（以下 *O.C.* と略記）。

3) A Charles HENRY, décembre 1881, *Jules Laforgue, Œuvres Complètes, IV, Lettres.-I(1881-1882), Slatkine Reprints, Genève, 1979, p. 66.*

4) *Laforgue, Mélanges Posthumes, 《Collection Ressources 42》, Slatkine Reprints, Genève, 1979.*（以下、*M.P.* と略記）

5) *M.P.*, pp. 128-129.

6) *M.P.*, p. 129.

7) A Mme MULTZER, 5 février 1882, *O.C.*, p. 754.

8) A Charles HENRY, 22 mai 1882, *O.C.*, pp. 781-782.

9) A Mme MULTZER, 18 juillet 1882, *O.C.*, p. 792.

10) A Charles HENRY, 2 décembre 1882, *O.C.*, p. 809.

11) A Marie LAFORGUE, 14 mai 1883, *O.C.*, pp. 821-822. なお、アンダーラインによる強調は執筆者による。

12) ハートマンの哲学のラフォルグへの影響に関しては、Daniel GROJNOWSKI, *Laforgue lecteur de Schopenhauer et de Hartmann, dans Jules Laforgue et l'Originalité*, Neuchâtel, 1988, pp. 27-39を参照。また、ダーウィン、ショーペンハウアー、ハートマンの思想が、当時のフランスの作家に及ぼした全般的な影響については、Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent(1880-1900)*, P.U.F., 1977（邦訳「デカダンスの想像力」、白水社）が参考になる。

13) ラフォルグは、「遺稿集」に収められた「ドイツの現代芸術」という美術批評の中で、ハートマンの『無意識の哲学』に触れて、「無意識」について次のように述べている。

《Il est un domaine qui, on le sait, vient d'ouvrir à la science les forêts vierge de la vie, c'est l'atmosphère occulte de l'être, l'inconscience; [...] le dernier divin, le principe mystique universel révélé dans la *Philosophie de l'Inconscient* de Hartmann, le seul divin minutieusement présent et veillant partout, le seul infailible — de par son inconscience —, le seul vraiment et sereinement infini, le seul que l'homme n'ait pas créé à son image. Et l'essence de la Loi ne peut être que du domaine de l'inconscience.》(*M.P.*, pp. 201-202.)

また、少し先の方では、次のようにも言っている。

《la Loi inconsciente se développait indéfinie, immanente et dynamique à l'évolution indéfinie des créatures en oeuvres. 》(*M.P.*, p. 203.)

14) *L'Impressionnisme, M.P.*, p. 141.

15) *L'Art moderne en Allemagne, M.P.*, pp. 207-208.

16) 《 Seul, et de par son principe d'évolution, il est fondé à ne préconiser d'autre objectif en général que: du nouveau, du nouveau et indéfiniment du nouveau;》 (*ibid.*, p. 206.)

17) *ibid.*, pp. 204-205.

18) P. REBOUL, *Laforgue*, Hatier, 1960, p. 192.

19) 《 *Complainte propitiatoire à l'Inconscient* 》, *O.C.*, p. 550.

20) 『*遺稿集*』の「ドイツの現代芸術」の題辭に使われている句。*M.P.*, p. 196.

21) A Charles HENRY, 12 juillet 1882, *O.C.*, p. 789.

22) A Gustave KAHN, 28 ou 29 novembre 1883, *O.C.*, p. 845.

23) Roland BIETRY, Les Théories poétiques à l'Epoque symboliste, 《 *Publications Universitaires Européennes* 》, Peter Lang, 1989, p. 31 より引用。

24) ラフォルグは、1885年 8月31日の『フランス共和国』誌上に、Xという署名で自らの『なげき歌』についての書評を載せている。この書評は、Jean-Louis DEBAUVE の *Laforgue en son temps*, Neuchâtel, 1972 の中に収録されている。

25) DEBAUVE, *ibid.*, p. 194.

26) Robert de SOUZA, La Poésie populaire et le Lyrisme sentimental, Mercure de France, 1899, p. 82.

27) 実際、ラフォルグは、次のように述べている。

《 On fit des vers, en ayant l'oeil surtout sur le bout des vers, le reste était oublié. Ce qui fait que les seules idées, les seuls mots personnels étaient les mots appelés par la rime, il n'y avait d'effet que dans la rime. 》 (Une étude sur Corbière, M.P. p. 123.)

28) BANVILLE, Petit Traité de Versification française, Charpentier, 1935, p. 49.

29) A Mme MULTZER, 18 juillet 1882, *O.C.*, p. 792.

30) A Charles HENRY, 2 décembre 1882, *O.C.*, pp. 809-810.

31) A Gustave KAHN, juillet et août 1886, BIETRY, *op.cit.*, p. 33.

32) 例えば、《 *Solo de lune* 》の中の、foulaRd, l'heuRe, conjuRe などの脚韻が挙げられる。*Jules LAFORGUE, Oeuvres Complètes, II, Slatkine Reprints, Genève, 1979, p. 172.*

33) DEBAUVE, *op.cit.*, p. 194.

34) 「自伝的序曲」を除き、『なげき歌』において使われている詩節の種類と数を示すと、次のようになる。1行詩 9個、2行詩 194個、3行詩40個、4行詩 113個、5行詩60個、6行詩39個、7行詩18個、8行詩14個、9行詩 1個、10行詩 5個、11行詩 6個、14行詩 1個。このように、多くの種類の詩節が試みられ、それらが各詩篇に

おいて様々な組み合わせの下で使われているのである。

35) Jean-Pierre RICHARD, *Les Complaintes: petite note sur les titres*, dans *Laforgue aujourd'hui*, José Corti, 1988, pp. 85-89.

36) A Gustave KAHN, décembre 1884, BIETRY, *op.cit.*, p. 33.

37) 《Complaintes des Pianos qu'on entend dans les quartiers aisés》, *O.C.*, pp. 556-558.

38) 散文（ラフォルグの表現によると《Prose blanche》, *O.C.*, p. 608）によって書かれている《Grande Complainte de la Ville de Paris》を除いて、「なげき歌」で使われている総詩句数は2134行にのぼる。それらの詩句を句型によって分類すると、次のようになる。1音節 7行, 2音節33行, 3音節78行, 4音節 160行, 5音節80行, 6音節 177行, 7音節91行, 8音節 641行, 9音節41行, 10音節83行, 11音節14行, 12音節 718行, 13音節 2行, 14音節 8行, 15音節 1行。ラフォルグは、これらの詩句を様々な組み合わせることで、変化に富んだ多様な律動を刻む、独創的な詩節をこの詩集において創造しているのである。

39) 《Complainte du Pauvre Chevalier-Errant》, *O.C.*, pp. 575-577.例えば、《Sonneront, sous vos pas reconnus, des airs reconquis.》は14音節の詩句であり、《Ma Vipère de Lettres aux bien effaçables crachats.》は15音節である。

40) ラフォルグは、「なげき歌」において、調和のとれた古典的アレクサンドランの破壊を行っている。その一つは、句切り *césure* の無視である。ロマン派の総帥エゴーでさえ、アレクサンドランを用いた時には、句切りの位置にはかならずリズム分節の切れ目がくるよう、細心の注意を払っていたのであるが、ラフォルグはそれを無視して、中央の6音節目に単語の切れ目を置かず、前半句と後半句に跨がるように単語を配置しているのである。ラフォルグのこの所謂 *faux vers* なるものは、彼がこの詩集で用いた合計 718行のアレクサンドランのうち、およそ7分の1にあたる 119行もの詩句に及ぶのである。「自伝的序曲」から 2, 3 拾ってみると、《*Me croyant hypertrophique! comme un plongeur*》, 《*Aux Orgues des Résignations, Idéal*》, 《*Je sais! la vie outrecuidante est une trêve*》などであるが、それぞれの詩句で刻まれているリズムを示すと、以下の通りである。

3/4/5, 2/7/3, 2/6/4（ここでは、リズム分節を強勢音節の直後で切る、モーリス・グラモンの説に拠った。すなわち、*e muet*の音節は、次のリズム分節に含めて考えるというものである。これに関しては、杉山正樹、「やさしいフランス詩法」、白水社、1981, p. 120を参照されたい。）これは、これまで古典的アレクサンドランが刻んだことのない、奇異なリズムである。

しかし、この大胆な古典的アレクサンドランのリズム破壊を最初に行ったのは、ラフォルグではない。すでに、ランボーは「酔いどれ船」の中で、次のような詩句を使っているのである。《*Je courus! Et les Péninsules démarrées / N'ont pas su-*

bi tohu-bohus plus triomphants.)

41) 《 Complainte du Foetus de Poète 》, *O.C.*, p. 563.

42) 《 Complainte de l'Automne monotone 》, *O.C.*, pp. 570-571.

43) 注 39)を参照。

44) 《 Complainte des Formalités nuptiales 》, *O.C.*, pp. 577-580.

45) 「なげき歌」の中では、それまでの詩には見られなかったような、話し言葉や俗語表現などが、所々で使われている。母音字省略や俗語に見られるような誤ったりエゾンの見られる箇所を、以下にいくつか列挙しよう（引用はすべて*O.C.*に拠り、その頁数のみ記載する）。《 Dans l'giron 》, 《 Là, voyons, mam'zell'la Lune 》 (p. 556.) 《 Rien. Je suis-t-il malhûreux! 》 (p. 574.) 《 Si ça n'fait pas pitié 》, 《 Ma bell', nous nous valons. 》 (p. 591.) 《 V'là l'fontainier! 》 (p. 599.)

なお、「なげき歌」に見られる交話的特徴については、Daniel GROJNOWSKI, Poétique des Complaintes, *O.C.*, pp. 525-526. を参照。

46) M.-J. DURRY, *op.cit.*, p. 102.

47) 《 Complainte-Epitaphe 》, *O.C.*, p. 622.

48) 《 J'ai insisté sur l'esthétique empirique de la complainte. [...] Et puis tu me laisses insister sur mon cher *humour* de pierrot, mes formules sur la femme [...], et mes rythmes et rimes absolument inédits, 》, A Charles HENRY, juillet 1885, Laforgue, Oeuvres Complètes, V, Lettres.-II(1883-1887), Slatkine Reprints, Genève 1979, pp. 131-132.

49) 《 Complainte de Lord Pierrot 》, *O.C.*, p. 584.

Sur Jules Laforgue — Poétique des *Complaintes*

Masaaki YOSHIDA

Dès la fin de 1881, Laforgue, éprouvant d'une manière aiguë la crise poétique, se met à la recherche d'une nouvelle poésie. A l'éloquence de la poésie parnassienne, il oppose « une poésie qui serait de la psychologie dans une forme de rêve », évoquant « un bégaiement de l'enfant. »

Influencé par la *Philosophie de l'Inconscient* de Hartmann et le transformisme darwinien, il pense que l'artiste s'agit mené par "l'Inconscient", et son objectif est de créer "du nouveau". C'est pour cette raison qu'une vieille esthétique dogmatique doit être rejetée. Et, dès lors, il s'efforce de « faire de l'original à tout prix. »

Une autre caractéristique de Laforgue, c'est qu'il a le désir de "tout dire". Donc, nul aspect de la vie, même des aspects naturalistes, ne saurait être exclu de la poésie. Seulement, il ne s'agit pas pour lui de faire une description exacte du réel, mais de saisir d'une façon raffinée et dans toutes ses nuances, la manière dont il le perçoit.

Sans doute est-il plus proche de Verlaine, dont les procédés l'ont séduit, notamment son refus de l'éloquence et son emploi de l'impair. Mais un élément le distingue essentiellement du Pauvre Lélian: l'humour dont le poète des *Complaintes* revêt sa mélancolie. L'humour, chez Laforgue, est un instrument d'auto-ironie, une sorte de frein qu'impose une conscience trop lucide et désenchantée pour s'adonner entièrement au mouvement sentimental.

En ce qui concerne la poétique des *Complaintes*, on peut dire que sa tentative de la libération du vers classique exerça une grande influence sur les poètes symbolistes. Très tôt, rompant avec les vers rigoureux des Parnassiens (notamment leur estime excessif de la rime), Laforgue cherchait à composer des vers plus souples.

Son coup de boutoir est particulièrement porté contre le syllabisme et le rythme des vers. Les *Complaintes* nous présentent une telle variété de mètre et de strophes qu'il serait fatigant de dresser une liste exacte. Laforgue invente, en effet, d'originales strophes dans chaque *Complainte*, variant le nombre de vers ainsi que leur combinaison.

Quant aux vers, les *Complaintes* nous en fournissent toutes sortes, depuis celui de monosyllabe jusqu'à l'alexandrin et même celui de quatorze et quinze syllabes (*Complainte du Pauvre Chevalier-Errent*). La variété du mètre va d'ailleurs de pair avec celle de son rythme. Le rythme de vers se déroule au gré de son idée, sans le souci de césure, semé çà et là de nombreuse ponctuation; en outre, l'élision de l'e muet et la diérèse ou la synérèse semblent faites par la seule commodité articulatoire.

Ainsi, les *Complaintes* marquent, indubitablement, une première étape dans la libération du vers qui sera l'acquis le plus remarquable des Symbolistes.