

## 詩的なるもの

—ヴェルレーヌの2つの短詩の分析を通して—

吉 田 廣

### I

#### COLLOQUE SENTIMENTAL

Dans le vieux parc solitaire et glacé,  
Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,  
Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé,  
Deux spectres ont évoqué le passé.

—Te souvient-il de notre extase ancienne?  
—Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souvienne?

—Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom?  
Toujours vois-tu mon âme en rêve?—Non.

—Ah! les beaux jours de bonheur indicible  
Où nous joignons nos bouches!—C'est possible.

—Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir!  
—L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Tels ils marchaient dans les avoines folles,  
Et la nuit seule entendit leurs paroles.

<試訳>

感傷的対話

人け無く凍てつき古い公園を、  
二つの影が今し方通って行った。

生气無い彼らの瞳、無気力な  
彼らの唇齒。ごく低い彼らの言葉。

人け無く凍てつき古い公園で、  
二つの霊が来し方を思い起こした。

——恍惚の日々をあなたは思い出す？  
——思い起こしてどうなると君は言うのか？

——今もまだわたくしの名に動悸する？  
この胸中を夢に見る？——いや、一向に。

——ああ、口と口を合わせた美しい  
至福の時代だったわね。——そうだったかな。

——空青く、望みは大きかったのね。  
——望みは敗れ、暗天へ逃げてしまった。

生い茂る燕麦のなか歩いたが、  
二人の言葉、夜だけが耳に挟んだ。

II

Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville,  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon cœur?

O bruit doux de la pluie  
Par terre et sur les toits!  
Pour un cœur qui s'ennuie  
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison

詩的なるもの（吉田）

Dans ce cœur qui s'écoëure.  
Quoi! nulle trahison?  
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi,  
Sans amour et sans haine,  
Mon cœur a tant de peine!

<試訳>

都邑に雨が降るように  
僕の心に涙降る。  
僕の心を浸し来る  
この憂悶は何だろう？

屋根の上にも大地にも、  
おお、柔らかな雨の音。  
倦怠に膿む心には、  
おお、聞こえ来る雨の歌。

嫌悪に悩む胸の内、  
ただ訳も無く涙降る。  
ああ、裏切りも受けずして？  
この悲嘆には訳も無し。

愛も憎さも無いままに、  
なぜ、我が心これほどの  
痛みを持つか知らぬこそ、  
この上も無き痛みなれ。

\*

ここに筆者自身の試訳を付して掲げたのは、ヴェルレーヌ（Paul Verlaine ; 1844-1896）の数多ある詩篇の中でも特に有名なものの内の2篇である。既に筆者は、当論集の中で、ロンサル（Pierre de Ronsard ; 1524-1585）の2つの詩作品をコーパスにしつつ、いわゆる<積極的鑑賞>を行ったことがある（『大阪経済法科大学論集第四十六号』 pp. 69-81）が、以下の論考もそれと目

的を同じくするものである。すなわち、所与の詩的ディスクール（詩的言説；discours poétique）を詳細に分析することによって、詩文の本質とは如何なる点に在るのかを見極めようとする試みである。そして、出発点となる経験的仮説は、ここでも前回のそれと同じである。つまり、詩文は、意味論的には重層性という効果を、統辞論的には情動性という効果を、音声論的には統一性という効果をそれぞれ究極において追求し、そうすることによって、散文とは非常に掛け離れた言葉の世界、言葉自体が自己の存在をアピールして止まない独自の世界を築き上げる、文章ジャンルだというものである。尤も、このような仮説を立てて、そうした観点からディスクールの分析を企図するのは、結論を証明するのにその同じ結論を用いるという、明白な自家撞着に陥ることにつながるかと、危惧する向きがあるかも知れない。果たしてこの種の危惧には一理あるのであって、それを回避するためにも、上記の仮説を出来るだけ脳裡の片隅に置くに止めて、コーパスの分析に当たっては比較的自由な立場を採り、かつ、分析の徹底性・網羅性を極力追求することにしよう。そうすれば、分析の過程で当初予期しなかったことが現れて来る余地を残すことができ、それによって、出発点の仮説を発展的に修正することも可能になる筈である。

とは言うものの、如何なる対象の分析をするに当たっても、最小限度の方法論的道筋ないしは道具的諸概念が必要であることも、動かせない事実である。我々の場合について言えば、我々はここでディスクールの分析を企図しているのであるから、ディスクールを構成する主要な3つの側面を明確に弁別することが不可欠のように思われる。それは、前段でも触れたように、意味論的側面（composante sémantique）・統辞論的側面（composante syntaxique）・音声論的側面（composante phonique）の3つである。そこで、コーパスであるヴェルレーヌの2つの詩篇に、それぞれこの3つの側面から順次にアプローチしていくことにする。但し、この3つの側面が互いに絡み合っ、所与の要素連続の詩的効果を上げている場合も少なくないことが、当然に予想されるので、このような箇所分析に当たっては、それらの側面を同時に並行的に検討することもあり得るということを断っておこう。

## ＊

まず、「感傷的対話」は、語りの部分 (partie narrative) と対話の部分 (partie dialoguée) とから成っている。意味論的には、大雑把に言って、この2つの部分が相互に二重の側面において対立すると言える。すなわち、語りの部分によって描写されている场景と人物が不活性なものであるのに対して、対話の部分は二重の意味で活性的だと言える。第一に、この男女の対話において、一方が過ぎ去った日々の幸福や美しさを深い感動を込めて喚起するのに対して、他方がそれを悉く打ち砕くような発言をしているが、その乖離の大きさが我々読者の眼に歴然と印象づけられる点である。第二に、女性（あるいは男性とも解釈できるのであって、その点でフランス語の原文には対話者の性を決定づけるための手掛かりは無い）によって過去の日々の素晴らしさが喚起される、その言葉のトーンが極めて高いものだという点である。このように語りの部分と対話の部分とが互いに対立し合う、あるいは、この2つの部分の間にくっきりとした不連続性が存在すると言ってもよいが、そのような相互的対立関係は修辞学で言う対照法 (antithèse) に一脈通じるものがあり、この短詩の言説全体を纏まりある一構造として読者の面前に呈示するという効果がある。換言すると、このようにしてこの言説は、＜不活性＞と＜活性＞という2つの意味素を重層的に表象しているとも言えるわけであり、因みに、詩文の意味論的特徴は、何よりもこうした重層性——今の場合は相互前提的対立のそれ——に在るというのが、筆者の持論であるということを、付言しておきたい。

それでは最初に、先ほど描写内容が不活性だと述べた語りの部分に、視座をより絞って分析を進めることにしよう。场景の描写を先に取り上げるならば、男女がいる場所はまず「人け無く凍てつき古い公園」である。この要素連続は1行目と5行目とで反復されて記されている。この反復法 (répétition) という技法は、むしろ統辞論的技法の一つであって、言説に情動性を付与する極めて有効な手法であるが、意味論的にも内容を読者の脳裡に強く定着させる効果を齎すものだ、ということは言を俟たない。更に、「公園」を修飾している3つの形容詞（「人け無い」・「凍てついた」・「古い」）もまた、意味素＜不活性＞

を共有することによって反復的だと言える。15行目から場景は「生い茂る燕麦のなか」に移行する。「生い茂る」と言えば、一見すると〈活性的〉という印象を与えるかも知れないが、原文には *dans les avoines folles* とあるのであって、この *folles* という形容詞は、*mèche folle* 「ほつれ毛」とか *herbes folles* 「生い茂った雑草」とかの例において認められるように、〈無秩序〉ないしは〈乱雑〉といったニュアンスを強く匂わせる語なのである。従って、「生い茂る燕麦のなか」という要素連続もまた、〈不活性〉というイゾトピー (*isotopie* ; 意味のつながりの一貫性) に組み込まれるべきものだとすることが了解されよう。最後に16行目には、「二人の言葉、夜だけが耳に挟んだ」とあるが、これは先の「人け無い」という形容詞を敷衍するような要素連続だということは一目瞭然であり、やはり〈不活性〉というイゾトピーに直ちに組み入れられる。このように、場景描写に充てられている諸々の語句は、押し並べてネガティブ（消極的または否定的）なインパクトを読者に与えるように、選択され配置されていると言える。

次いで人物の描写に話頭を転ずるならば、まず、二人の人物を指呼するために2行目で *deux formes* 「二つの(人)影」という語句が用いられ、6行目では *deux spectres* 「二つの(亡)霊」という語句が用いられていることが注目されよう。これらを比喩的にはゼロ度の「一人の男と一人の女」(*un homme et une femme*) という仮定的表現と比較してみれば、前者は提喩法 (*synecdoque*) を援用することによって〈暈し〉の効果を出したもので、後者は隠喩法 (*métaphore*) を援用することによって、「亡霊のように姿の模糊とした、歩みの緩慢な、声量の低い(……)二人の人物」という重層的イメージを齎したものだという次第が、了解されるだろう。使用されている修辭学的手法は異なっているが、ここにおいても、〈不活性〉というイゾトピーの連続性を保持するような語彙選択がなされていると言える。換言すれば、不活性な場景描写に相応えるような人物描写が施されていて、この二つの描写が大きくオーバーラップして読者の眼に映ってくる効果が創出されていると言える。そして、こういう事情は、第2節「生気無い彼らの瞳、無気力な彼らの唇齒。ごく低い彼らの言葉」についても全く同様であることは明白であって、以上を敢えて図式化し

て示すならば、次のようになるう：

情景描写の〈不活性〉+人物描写の〈不活性〉  
 =語りの部分のイゾトピー〈不活性〉。

以上で、語りの部分の意味内容が〈不活性〉なものであるということ、語彙の面から見てきたが、これに対して、用いられている時制の面に注目すると、幾つかの面白い工夫が施されていることが看取できる。まず、第1節と第3節では複合過去が使用されているが、この複合過去の使用が日本文調なものであることは、「今し方」(tout à l'heure)という状況補語が使われていることから明らかである。すなわち、読者が文章の内容を自分に近接したものとして捕捉するという効果が、ここにおいて齎されていると言えるのであるが、更に、第2節ではいわゆる説話的現在 (présent narratif ; または歴史的現在 présent historique) という時制が用いられていて、文章内容がよりリアルに読者の眼に映じるような仕掛けが施されていると言える。換言すれば、二つの複合過去の合間にあって、第2節においては、人物の描写が一息にクローズアップされるという効果が創出されている。因みに、第2節を半過去に変換して《Leurs yeux étaient morts et leurs lèvres étaient molles, et l'on entendait à peine leurs paroles》としてみれば、そのような効果がいかに大きいものであるかが如実に感得される。いずれにしろ、第3節までの時制の使用法は日常性ないしは近接性の効果を齎すそれであるが、第8節に至って事情は大きく異なってくる。すなわち、最終行での単純過去の使用は、それまでにおいて語られた事柄を遠い過去の出来事として遠ざけるという効果を創出している。読者と事行 (procès) との距離がここにおいて一気に大きくされている、とも言い換えられる。このような時制の構成は、ソネ (sonnet) によく見られる機知的終結 (chute spirituelle) を思い起こさせる。読者は、最終行において突然に自らの視点を修正することを余儀なくされる、あるいはもっと正確には、それまでの近接的視点の上に重層的に遠隔的視点を添加するように仕向けられると言えよう。

さて次に、対話の部分に分析の視座を移すことにしよう。まず眼に止まるのは、男女の交わし合う言葉の間の乖離の大きさである。あるいは、もっと厳密

には、際立った対照性と言う方が当を得ているかも知れない。果たして、ここにおいて使用されている修辞技法は対照法に他ならない。尤も、この技法を用いる際に、詩人が特に工夫して創り出している多彩性には、注目を要する。第4節では、女性が過去の日々を感動を込めて回顧するのに対して、男性の応答は、そのような回顧の行為そのものへの反駁となっている。続く第5節・第6節では、女性は、一層の感動の念を込めて、より詳細に過去の二人の関係を喚起するが、男性のそれへの応答は、無感動な極めて断片的で短い否定的または懐疑的なものとなっている。そして、第7節に至って、始めて男女の言葉の遣り取りが同一の位相においてなされるのであって、従って、対照法も使用される語彙の面に鮮明に現れてくる。すなわち、「青い空」/「黒い空」という対立と、「大きな望み」/「敗れた望み」という対立がそれである。言い換えれば、第4節から第6節までの対話では、反駁・否定・懐疑という内容の男性の応答が、＜女性の感動↔男性の無感動＞という位相のズレを伴っていたのに対して、第7節においてやっとそのズレが解消し、完全なデュオ（duo；言葉の遣り取り）が形成されている——尤も、女性が男性を指呼するのに一貫して親称の tu を用いているのに対し、男性の方は最後まで vous を用いて、相手との心的距離を保ち続けているように思われるのであって、この点から見れば位相のズレの解消は徹底的だとは言えない——と考えることができるのであって、ここでも語りの部分において認められた機知的終結と類似した結びとなっている点は、見逃せない点である。前述で語りの部分と対話の部分との間の不連続性に言及したが、両者の終結部における一種の反転（volte-face）という共通性は、その2つの部分の連続性を成すものだと言ってよい。この点で、語りの部分の意味論的構造と対話の部分のそれとは対応し重なり合うということが、大局的には言えるのであって、「感傷的対話」が読者に一つの重層感を与える理由ともなっている。

次いで、先にトーンが極めて高いと指摘した女性の言葉に注目すると、ここでも眼に付くのは多彩性という特徴である。すなわち、4箇所女性の言葉は、悉く「私達は幸福だった」（Nous étions heureux.）という内容を増幅法（amplification）によって拡張したものだと見ることができるが、観点や言い



回しの点でそれぞれに特色あるものとなっている。まず第7行では、疑問文（男性への問い掛け）の形式が採られているが、extase「恍惚」という語が強烈である。第9行・第10行でも、形式は男性への問い掛けのそれであるが、toujours「今もまだ」が反復使用されていること、特に2番目の toujours が行頭におかれて強められていること、そして à mon seul nom「私の名前を聞いただけで」の seul という語が極めて強意的であることなどが指摘できる。第11行では、一転して、女性の言葉は自らの回顧に耽溺した感嘆調の言葉になっているが、形式は間投詞と名詞文の使用のそれであり、語彙の面では bonheur indicible「言い知れぬ幸福」という箇所が就中強いインパクトを齎している。最後に、第13行は典型的な感嘆文の形式を採っており、「青い空、大きい望み」を感動を以て喚起しているが、この詩句の力強さの無視し得ない一因は省略法（ellipse）という統辭論的修辭技法の使用に在ると言える。すなわち、《Qu'il était bleu, le ciel, et (qu'il était) grand, l'espoir!》の内の括弧の部分を省略することによって、冗長性を排した簡潔で強悍な語調を生み出している。概して言えることは、以上の4つの女性の言葉は漸次的にトーンが高まって行っている（accroissement progressif）ということで、それだけに第7節における男女の言葉の間の対照性が一層効果的に打ち出されているということである。

以上、主として意味論的観点から当該の詩を検討してきたが、今度は少しく統辭論的観点から同詩を眺めることにしよう。まず、第1節から第3節までで多用されている手法は対句法（parallélisme）である。第1行において《Dans le vieux parc solitaire et glacé》とあるが、この詩句は単に《Dans le vieux parc》とか、《Dans le vieux parc solitaire》ないしは《Dans le vieux parc glacé》とかであっても、用いられている形容詞が何れも共通の意味素（＜不活性＞）を有するだけに、特に大きな意味上の破綻を来さない筈である——ここでは勿論10音節詩句から成る定型詞という韻律的側面を捨象して論を進めている——。しかし、そうすると、情動性という点での損失は多大なものがあると言わねばならない。すなわち、原文の方では、品質形容詞を多

用することによって対象である「公園」の内包をより豊かにするという、純粋な意味論的效果を上げている次第の他に、品質形容詞 *solitaire* と *glacé* を並行的に配置することによって統辞論的な厚みを生み出している。そのような〈厚み〉が、散文の与える印象とは相当に掛け離れた詩的インパクトを読者に齎すと言ってよい。この点は、第3行についても同様に言えることであって、単に《*Leurs yeux sont morts*》とか《*leurs lèvres sont molles*》とあった場合より、それらを対として配置した原文の方が、齎す情動性の点で格段に効果的であることは自明である。更に、第1節と第3節を比較すると、前述で既に触れた反復法の使用が言説の情動性を高めているということの他に、今問題にしている対句法もまた同様な効果を創出している。すなわち、《*Deux ... ont ... passé*》という抜き型を基にした並行的配置が、言説に厚みと情動性を付与していると言える。

この対句法という手法は、第13行において、先に触れた省略法と組み合わせられて再度用いられているのが見て取れる。すなわち、《*Qu'il était bleu, le ciel, et (qu'il était) grand, l'espoir!*》という詩句の中で、《*bleu, le ciel*》と《*grand, l'espoir*》とが並列的に《*Qu'il était*》に支配されている構造がそれであるが、この場合、純粋に統辞論的なインパクトに加えて意味論的な詩的效果も大いに醸成されていると言わねばならない。つまり、「空」という外界物体と「望み」という精神作用とが同列に配置されることによって、「空」は単なる一つの外界物体であるだけでなく、「望み」を象徴するという暗示的意味 (connotation) を獲得するのであるし、その逆に「望み」も単に一つの心的作用を意味するだけに止まらず、「空」という外的物体を強く連想させる働き (signification connotative) を具備するようになる。換言すれば、当該の詩句は、省略法と対句法が作り出す統辞論的構造に支えられつつ、外界と精神という、一見すると対峙し合うかに見える2つの領域をオーバーラップさせて、読者の面前に呈示する効果を有すると言える。

さて、統辞論的技巧の最後のものとして、前述においても触れた反復法に言及しておこう。第1節と第3節とで認められるそれ以外にも、少なくとも他の2箇所においてこの反復法が効果的に用いられていると言うことができる。尤

も、その内の1箇所ではこの技法が顕在的な様態の下に使用されているのに対して、もう一方の箇所では暗示的な様態の下に使用されているという相違はある。前者は第5節ではっきり見て取れるそれである。すなわち、《toujours》「今もまだ」が反復使用されている点であるが、第9行ではこの語が送り（ルジェ；rejet）という韻律手法によって強調されていると見做すことができよう。この10音節詩句（vers décasyllabe）は、伝統的な韻律規則に従えば、4音節／6音節というふうに区切られるが、当該の詩句の統辞論的構造はむしろ6音節／4音節のそれであり、こうして韻律面と統辞面との間にズレが生じる。すなわち、前半の6音節の連辞（syntagme）の内の最後の語《toujours》が後半の半句（hémistiche）に送られ、そうすることによって強調されているわけである。次いで、第10行では、この同じ語が詩句全体のアタックの部位を占めており、従って、極めて強調されているということは言を俟たない。このように共に強調されている《toujours》が反復使用されているという次第は、言説に多大な情動性を付与するものである。次に、後者の暗示的反復法であるが、それは第14行において認められる。すなわち、《a fui》「逃げた」と《vaincu》「敗れた」は形態論的には全く相異なっているのであるが、意味論的には大きな共通部分を有すると言える。言い換えれば、意味素〈敗退〉が両方の要素に含まれていることは疑いを容れない。その証拠に、《vaincu》を原文から削除しても、意味論的破綻はさほど大きくはない。しかし、そうすると、言説の情動的効果の点での損失は少なくないものがある——既に指摘済みであるが、第1行と第5行における3つの形容詞の間の相互関係についても同断である——。このように、形態論的反復法という顕在的手法ばかりでなく、意味素的反復法という暗示的手法にも分析の眼を向けることが不可欠だということが、納得されると思われる。

以上の統辞面の分析を纏めて言えば、この詩においては、対句法・省略法・反復法という3つの主要な技巧を動員して、詩人はその言説の情動性を高めていると結論づけることができるのであり、詩文はこの情動性という効果を統辞論的諸手段を駆使することによって追求する文章ジャンルだという、筆者の従前からの主張が、ここにおいても一層の確証を得たと言える。

最後に、この詩の音声論的特徴を検討することにしよう。

まず、韻律構成に着目すると、前述のように、当該の詩はすべて10音節の詩句から成っているものであり、伝統的にはセジュール（*césure*；詩句を2つに分ける区切り）が前半の4音節と後半の6音節との間に位置するということは、周知の通りである。そして、このような規則性が、音声面での統一感という詩文の大きな特徴を形成する一つの要因となっているわけであるが、この規則性が守られない場合には、何らかの理由や動機がそこに認められる筈だと考えられるのであって、我々分析者の立場としては、そのような理由や動機を突き止めることが必要になってくる。果たして、「感傷的対話」の中には、幾つかの詩句でこの規則性が順守されていないことが見て取れるのである。まず、先にその対句性に言及した第2行と第6行が、共に2音節／8音節という破格な構造を呈している。この点に関しては、なるほどそれぞれの詩句を単独に取り上げて見た場合には、散文的な平板さに墮していると言わざるを得ないが、第1節全体と第3節全体を比較的に検討するとき、その何れもが4音節／6音節||2音節／8音節という構成になっていること、これら4つの半句がそれぞれ2つのアクセントを担っていること、そして、前述のように、形態論的にこの2つのストローフ（詩節）が大きな類似性を共有していること、以上3つの理由から、問題の詩句が散文調に陥ることから免れていると言ってよい。次に、第8行において、6音節／4音節という破格構造が見て取れる。しかし、この点に関しては、意味論的観点からの解釈が容易に行えるように思われる。すなわち、第7行における女性の回顧の言葉に対して、第8行で男性が回顧するというその行為そのものを反駁しているのであって、そのような両者の間の位相のズレを、問題の破格構造が表象していると考えられよう。更に、以上のような分析と関連して、韻律論的構成と統辞論的構成との不一致についても触れるならば、第9行と第13行・第14行、そしてやや問題は異なるが、第10行と第12行が取り上げられねばならない。第9行については、この詩句でルジェの技法が生かされているということを指摘済みであるが、第13行と第14行においても、同様な解釈を下すことが妥当であるように思われる。すなわち、前者の場合に

は、《le ciel》が後半の半句に送られ、強調されていると考えられるわけであるが、その結果、この名詞句と詩句全体の第1アクセントを担う《l'espoir》とが、ほぼ同等に強調されることになり、かくして、上述した「空」と「望み」との暗示的關係（rapport connotatif）が改めて堅固なものにされていると言ってよい。また、後者の場合にも、《vaincu》が後半の半句に送られていると見ることができ、先の意味論的考察のところでも触れた、第7節を構成する2つの詩句の間の対照性が、韻律構成の並行性と結び付いて、ここに、当該のストローフが極めて高度な自己完結性を備えるに至っているということが納得される。最後に第10行と第12行であるが、これらは何れも、女性の言葉が詩句の途中で終結し、その残りを男性の応答の言葉が補完しているという構造を呈している。このような事態に対して、どのような解釈を下せばよいのかは、相当にデリケートな問題だと言わざるを得ないが、一応、2通りの異なった解釈の仕方が考えられる。第一に、《Non》と《C'est possible》という男性のそれぞれ否定・懐疑の断片的応答は、文字通り断片的なものであるに過ぎず、従って、韻律規則に則った女性の詠嘆的な言葉を嘲弄するものだ、という解釈が成り立つ。第二に、それとは反対に、なるほど短くて断片的ではあるが、男性の応答もまた女性の言葉と同一の位相に位置づけられるのであって、第10行は2音節・2音節／4音節・2音節という規則的韻律構造を、第12行は4音節／2音節・4音節という規則的韻律構造を呈し、従って、《Non》も《C'est possible》も第1アクセントを担っていると見る解釈が成り立つ。既に行った意味論的考察のところの所説に従うならば、一番目の解釈の方が妥当だということになり、筆者自身もむしろそういう意見なのであるが、二番目の解釈を排除し去る十分に積極的な理由も特に見当たらない。この問題は、書かれた詩の黙読による鑑賞の限界の問題であって、これがもし録音された詩や音読される詩の鑑賞であるならば、このような曖昧さは起こらない筈である。結論としては、この詩の鑑賞者一人ひとりの嗜好に応じて、2つの解釈の何れを採用するかを決定する以外にないと、言わざるを得ない。

次に、音声論の特徴の内、音素構成に分析の眼を向ける必要があるが、如何なる詩作品の場合でも、分析上の便宜から、横軸方向の構成と縦軸方向の構成

とに分けて検討するのが妥当だと思われる。尤も、それら2つの音素構成の何れの分析であろうとも、詩文がどのようにして音のレベルで構築性や統一性を発現しているかを、見極めることが目標となる。果たして、散文と詩文との大きな相違点の一つは、前者が、音声というものを究極の目的である意思伝達のための手段としてしか捉えないのに対して、後者が、音声そのものを意味や統辞と同等に重要視し、その審美的可能性を追求する場であるという点に在る。換言すれば、音素構成の面での構築性や統一性は、散文によってむしろ忌み嫌われるものであるが、詩文によっては逆に積極的に追いつめられるものであると、一般的に言うことができる。そして、この傾向は、当該の詩のような伝統的定型詞の場合に特に顕著に認められる。

そこで、最初に横軸方向の音素構成についてこの詩を検討すると、まず第3行において、前半句が [sɔ̃mɔr] で、後半句が [sɔ̃mɔl] でそれぞれ終わっている点が指摘できる。この2つの音連鎖は、厳密には同一でないが、[r] と [l] は共に音声学で言うところの流音であるので、極めて近似していると言ってよい。このことは、問題の詩句の対句性を音声の面から際立たせるものである。次に、第7行に注目すると、前半句のアタックの部位が [tə] で、後半句のアタックの部位が [də] で占められていることが分かる。[t] と [d] は共に破裂歯音であるという大きな共通性があることから、この2つの音連鎖も極めて似通っていると言える。そこで、この詩句の韻律上の厳密な規則性が、2つの半句のアタックの部位の音素面における近似性によって裏打ちされていると、結論づけることができる。これと同様なことは、第9行についても言えるのであって、ここでは、前半句の最初の音素と後半句の最初の音素が共に [t] である。最後に第11行に着目すると、意味素〈多幸性〉を共有する beaux「美しい」と bonheur「幸福」が、何れも [b] で始まり、この子音に続く [o] と [ɔ] も極めて近似し合う母音だということが気づかれる。すなわち、この場合には、意味素的反復が音声論的反復を伴い、そのことによって補強を受けていると言える。

以上の4点が、筆者の眼に止まった横軸方向の音素構成の特徴点であるが、この種の分析は幾らでも精密化できるような性質のものだとも言えそうであっ

て、従って、我々のこの分析も徹底的な網羅性を狙ったものだとは言えないかも知れないが、主要な点は見逃していないように思われる。

次いで、縦軸方向の音素構成の分析を試みる順番であるが、ここでも、便宜上から2つの観点を区別するのがよい。すなわち、頭韻の分析と脚韻の分析がそれである。

頭韻に関して一番眼に付くのは、第1節と第3節とのそれである。この2つのストローフは、何れも1行目が全く同一の音連鎖を呈しており、2行目も共に [dφ] で始まっている。更に、それぞれのストローフの1行目と2行目が共に子音 [d] で始まっており、従って、ストローフ相互の関係においても、ストローフの内部の関係においても、連続性・統一性が打ち立てられていると言える。これに類した現象は、第7行・第9行・第10行の相互の間にも認められる。すなわち、これらの詩句の何れもが子音 [t] で始まっているわけであり、また、この子音が、女性から男性への3つの問い掛けのアタックの部位をそれぞれ占めていることも考え合わせると、二重の意味で音響的構築性の効果がここにおいて生み出されていると、結論づけることができる。

しかし、何と云っても、音響効果が組織的に追求されているのは脚韻の構成においてである。ここで見られる脚韻構成のタイプは平韻（連続韻）のそれで、A A B B (……) という仕組みが全篇を通じて貫かれている。これを図式化して示すと、次のようになる：[ase]-[ase]（男性完全押韻）—[ɔl]-[ɔl]（女性十分押韻）—[ase]-[ase]（男性完全押韻）—[jen]-[jen]（女性完全押韻）—[nɔ]-[nɔ]（男性十分押韻）—[sibl]-[sibl]（女性完全押韻）—[war]-[war]（男性完全押韻）—[ɔl]-[ɔl]（女性十分押韻）。以上の中で、一番目の押韻と三番目の押韻における [a] と [ɑ] の相違は、ほとんど無視してもよいほど微細な差異であって、アラン・ルロン (A. Lerond) の『発音辞典』(*Dictionnaire de la prononciation*, Larousse, 1980) では何れも [A] と標記されている。ここにおいて指摘できる特徴点としては、第一に、不完全押韻、すなわち1母音のみが共通であるような押韻は1箇所もなく、すべて完全押韻（3音素以上が共通）または十分押韻（2音素が共通）となっていること、第二に、男性韻（無音の e で終わらないもの）と女性韻（無音の e で終わるもの）が交互に規則的

に現れていることである。第一の点については、言うまでもなく、これによって同数の音節から成る詩句——当該の詩の場合は10音節詩句——の規則的回帰性が強く裏打ちされている。第二の点については、そのような規則的交代性が、視覚的審美性の他にどのような有意味な効果を近代詩において齎し得るかは、はなはだ疑問である——特に第7節の [war] と第8節の [ɔ] は共に子音で終わっているので、この点から見れば聴覚的価値は相等しい——が、少なくとも第6節までにおいては、男性韻の凜乎とした響きと女性韻の朗暢とした響きが規則的に交錯しており、その対照性は、日本語における七五調の引き締まった旋律と五七調の伸びやかな旋律との対照性を思い起こさせるものがある。何れにしても、この詩の脚韻構成に向けられた詩人の配慮の大きさは想像に難くなく、そこに認められる斉一性・構築性や聴覚的（あるいは視覚的）な均整美が、詩文を音声面から強く特徴づけていることは、疑うべくもない。

## \*

「都邑に雨が」の詩についても、意味論的考察から始めることにしよう。

一番目の詩と比較しても、あるいはこの詩を単独で取り上げても、最も印象的なのは、外界の情景と内面的な情景とが混然と一体になったような重層感を強く受ける点である。尤も、この詩篇の各節をより詳細に検討していくと、詩人の視点が外界と内面との間で微妙に揺れ動いているのが見て取れる。それを敢えて図式化して言うならば、前半の2つの節では、外的事象である降雨が（詩人の感情との拘わりにおいて）謳われ、後半の2つの節では、専ら（降雨を眺めている）詩人自身の内面の襲が詠まれていると、大局的には言うことができる。そこで、便宜的にこの詩をこのように前半と後半に分けて、それらを順次に分析していくことにする。

まず、冒頭の2行において、かなり大胆な語形異変 (métaplasme) の手法を詩人は試みている。すなわち、《pleurer》「涙を流す」はもともと非人称動詞としては用いられない単語なのだが、《il pleut》「雨が降る」と語形および語音が近似していることから、《Il pleure》「涙が降る」という極めて変則



的な非人称構文が使われているわけである。かくして、「僕の心に涙降る」と「都邑に雨が降る」という対句的な2つの要素連続が、明示的比喩の道具語 comme 「…のように」によって連結され、上述したように、内的情景と外的情景とが読者の脳裡に二重写しとなって映じてくる効果が生み出されている。このように、涙を伴う悲しみという心的状態と街が雨に降り籠められているという外的事象が、緊密に結び合わされている次第は、続く「僕の心を浸し来る／この憂悶は何だろう？」の詩句の解釈にも、微妙な影響を及ぼさないではない。すなわち、「憂悶が心を浸し来る」という字句の背後に、「降り続ける雨が街に沁み入っていく」という暗示的意味 (sens connotatif) を、読者は誰しも読み取らずにはいられないと言える。尤も、これには2つの意味論的裏付けが介在していると指摘することができる。第一に、悲しみの眼で見られている降雨と詩人が抱いている憂悶とは、意味素的反復——意味素<不快性>のイゾトピー——によって相互に関係づけられている点が挙げられる。第二に、《pénètre》が多義性を有する語であって、例えば、La pluie a pénétré les vêtements. 「雨が衣服にしみ込んだ」という即物的な用法でも使われるし、Mon cœur a été pénétré par la paix du soir. 「私の心は夕暮れの時の静けさに満たされた」という精神的な用法でも使われる（以上の2例は旺文社『ロワイヤル仏和中辞典』より）点が挙げられる——一般にフランス語の語彙は日本語の語彙よりもこの種が多義性が豊かである——。更に付け加えるならば、比較的短い6音節の詩句 (vers hexamètre) が連なることによって生み出される軽捷な旋律も、それ自体において、雨が降る様子を暗示的に表象していると言えないこともない。かくして、第1節は全体において、明示的にも暗示的にも、外界の情景と内面の状態をオーバーラップさせて読者の面前に呈示していると、纏めて言うことができるが、それを受けて続く第2節では、降雨という事象が、より直截的に、詩人の心理との拘わりにおいて謳われている。尤も、第1節では、この同じ事象が、憂悶という心理状態と共に<不快性>のイゾトピーを形成していたのに対して、第2節では、「降る雨」の快味性が謳歌されているという、意味論的転移 (déplacement sémantique) が認められる。すなわち、倦怠に悩む詩人の心を、彼の廻りに蝟集して来るように降る雨

が、柔らかな歌声のような音を立てて慰めてくれると言うのだが、このような分析者のパラフレーズは、詩文を散文で言い換えるという背信的な行為であるとも言えるのであって、少なくとも、詩人が駆使している技巧を明らかにすることが、その上で是非とも必要であろう。まず、この節を第1節と比較して眼に付くのは、述語動詞が一つも用いられていないことである。果たして、この第2節は2つの名詞文——これらは降雨の描写であるとも、降雨に対する呼び掛け（apostrophe）であるとも受け取れる——から構成されており、そのそれぞれに「おお」という間投詞が添加されている。このような統辞論的仕掛けが、問題のストロフの情動性の高さの基底にあると言える。更に補足するならば、このストロフの最初の2行と最後の2行とは、〈雨音の快味性〉という意味素的共通性を有しており、従って、それらは意味素的反復（*répétition sémique*）を成しているのであって、このことが、これらの詩句から受ける印象をより一層深いものにしていく。

次いで、後半の2つのストロフでは、一転して、詩人の眼が自己の内奥の裏に向けられている。尤も、前半のストロフで認められた降雨と心理との結び付きが、第3節に引き続きその蔭を落としていると見ることもできる。それは、第1節の出だしと同様に、第3節も《Il pleure...》で始まっていることと無縁ではないし、「ただ涙も無く涙降る」という詩句に認められる、詩人の憂悶や倦怠の出どころの不明瞭さが、突然の降雨という気象現象の乱調さと、〈不可解性〉において共通していることと大いに関係している。また、当該のストロフの最終行「この悲嘆には涙も無し」の中で「悲嘆」と訳した箇所は、原文では《deuil》「喪の悲しみ」とあるのだが、この語は、*deuil de la nature*「自然の荒涼たる姿」（『ロワイヤル仏和中辞典』より）などというふうに、外的事象の形容にも用いられることを勘案すれば、《deuil》は「悲嘆」であると同時に「悪天候の陰鬱さ」でもあるという、二重の解釈が成り立つ筈である。このような暗示的読解が第3節では可能であり、更には必要でもあるという留保をした上で、このストロフを眺め直してみると、ここで明示的に描写されているものは、やはり詩人の暗鬱な内的情景に他ならない。そして、この暗鬱さには確たる理由がないことが、反復的に3つの要素連続において言

い表されている。すなわち、総合文 (période) 調の第1行・第2行、間投詞と名詞文から成る第3行、単文の形式をとる第4行のそれぞれが、「謂無き懊悩」という同一な意味内容を表現しているわけだが、意味論の反復性と統辞論の多彩性とを同時に巧みに成立させているところに、詩人の言語術の面目躍如たるものがある——このことは「感傷的対話」にも同様に当て嵌まる——と言うべきである。この第3節の意味論的分析を閉じるに当たって、もう一つ指摘を要するのは、第2行《Dans ce cœur qui s'écœure》「嫌悪に悩む胸の内」の中で駆使されている技巧である。訳文だけを眺めていたのでは気づかれる由もないが、原文の字面を見ればすぐ分かるように、この詩句で詩人は語形異変的 (métaplastique) な工夫を用いている。すなわち、形態素 cœur が2度この行で使用されている点がそれで、その結果、《écœure》は <é+cœur+e> と分解されるという形態論的読解を、我々読者は強いられることとなる。言い換えれば、《s'écœure》は、全体としての意味作用の他に、《cœur》を再指示する機能を帯びることになる。尤も、écœurer が代名動詞として用いられていること自体からして、変則的だと言わざるを得ないが、一步譲ってその変則性を黙過し、s'écœurer はすなわち「嫌悪する」の意味だと見做すとしても、その主語の位置を占めるのは通常ならば<有生> (animé) の標識を持つ語であろう。ところが、問題の詩句では、<無生> (inanimé) の標識を有する cœur 「心」が意味上の主語の位置を占めるという、破格的な事態となっている。しかし、このようなアロトピー (allotopie ; 意味のつながりの非一貫性) を解消するのに、比喩論的な方法を用いることはさほど難しくない。すなわち、「心」を「(詩)人」の提喩的表現だと考えればよいわけである。かくして、問題の詩句は二つの重層性を発現している——語形異変的なそれと提喩的なそれ——と言えるのであって、従って、重層性こそ詩文の意味論的特徴の最たるものだと主張する筆者の見地からすれば、この詩句は極めて高い詩的効率性 (rendement poétique) を備えていると、結論づけることができる。

そして、最終節では、前節の「謂無き懊悩」が専ら敷衍され展開されている。すなわち、第3節と第4節の間には、大きな意味論の共通性が存在しているのであるが、異なっているのは、懊悩のこの「謂無さ」こそ最も大きな苦痛

であると、ここに至って言明されている点である。ボードレール的なスプリーン（憂愁）の主題と通じ合う結末となっているとも言えそうであるが、第3節までの箇所とこの最終節を比較して一番眼に付くのは、このストローフがただ一つの総合文から成っていることであろう。その結果として、6音節詩句の旋律の軽捷さを引き継ぎながらも、同時に、緩舒性豊かなリズムをも生み出しているのであって、それによって、この詩篇全体に対して静かに幕を下ろすという印象を読者に与えていると言える。しかし、旋律の緩舒性とは裏腹に、語られている詩人の心情は極めて深刻なものがある。ただ、深刻な心情が生のままに吐露されるのではなく、それを言葉の妙用によって昇華しているところに、詩人の詩人たる所以があるのだろう。こうした観点から当該のストローフを検討し直すとき、就中注目し値するのは、《peine》が異義復用法 (antanaclase) 的に用いられている点である。異義復用法と言えば、パスカルの《Le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît point.》「感情には理性のあずかり知らぬ理屈がある」（小学館『ロベール仏和大辞典』より）という文句が有名であるが、ここでは、名詞 *raison* の多義性が活用されていると言える。それに対して、問題のストローフでは、筆者の試訳からも窺えるように、2箇所での *peine* は「痛み、苦痛」という同一の語義で用いられているのであるが、それにも拘わらず、微妙な意味論的転移がそこには感じ取られる。それは、言語使用におけるレベルの相違に他ならない。すなわち、最終行の《peine》が通常の言語レベルにおいて使用されているのに対して、当該ストローフの最初の行の《peine》は、メタ言語的 (métalinguistique) なレベルにおいて使用されているという相違がそれである。そして、このように、2つの異なった言語レベルを同一の語彙素によって発現させるという工夫もまた、重層性の効果を狙った意味論的技巧の一つだと言ってよい。

次に、この詩篇の統辞論的特徴を吟味することにしよう。

ここにおいても、「感傷的対話」と同様に一番眼に付くのは、対句的表現が数多く用いられている点である。まず、既に少しく触れたように、語形異変の手法を駆使した冒頭の2行では、直喩 (comparaison) の道具語 *comme* を仲

介にして、その前後に〈非人称主語 il+非人称動詞+場所を表す状況補語〉という、同一の統辞構造が配置されていることが挙げられる。そして、この対句構成は、第2の要素である非人称動詞が、それぞれ《pleure》と《pleut》という形態論的にも音声論的にも酷似した語であるために、その自己完結性がより一層際立ったものになっていると言える。このような対句法の齎す効果は、それを形成する2つの下部要素が相乗的に響き合うことによって、読者に情動的インパクトを与えることに在る——下部要素の間の形態的ないしは音声的な類似性は、そのような効果を醸成する上での言わば触媒の働きをする——が、第2節でも多少異なった様態の下に同様な効果が創り出されている。すなわち、このストローフ全体では、対句法の一変種とも見做され得る交差配列法(chiasme)が運用されているのであって、筆者の試訳では通常の対句的語群配列となっているが、原文の方は、〈間投詞+名詞句〉-〈状況補語〉||〈状況補語〉-〈間投詞+名詞句〉というふうに、2つの語群の配列が交差した構造を呈している。そして、分析の眼をより微細な点に向けると、2つの名詞句が形態論的にも音声論的にもかなり類似していることが見て取れるし、更に、《bruit doux》と《le chant》との間には大きな意味論的共通性があることが気づかれるのであって、その結果、当該ストローフの第1行と第4行の間には、事実上、ほとんど完全な反復性(répétitivité)が打ち立てられているとまで言い切ることができる。また、この節の第2行、すなわち上記の図式の一番目の状況補語の箇所は、規模こそ小さいけれども、やはり一つの対句的構造を呈しており、それなりに情動的効果を上げているのであって、そのことは、例えば前半の下部要素《par terre》を削除して、《O bruit doux de la pluie sur les toits!》としてみると、原文と比べて情動性が半減してしまうことから明白である。こういう事情は、第4節第3行の《Sans amour et sans haine》についても全く同様に当て嵌まるのであって、試みに《Sans amour et》を原文から取り除いてみれば、このような対句的構成の情動的効果の確かさが背理的に実感できる筈である。

次に反復法について言及するならば、前段で触れた箇所(第2節の第1行と第4行)以外にも幾つかの箇所でこの統辞論的の修辞技法が用いられているのが

認められる。まず、この詩の冒頭の詩句《Il pleure dans mon cœur》と第3節の前半の2つの詩句《Il pleure sans raison / Dans ce cœur qui s'écoëure.》は、純粹に数量的な側面においては歴然と相違しているものの、意味論的にも語彙素的にも、また語の配列の点でも大きな共通性を有しているし、更に、主題の上からこの詩篇全体を前半の2つの節と後半の2つの節に分けた場合——前半の「降雨」の主題と後半の「謂無き懊悩」の主題——、そのそれぞれが前半と後半のアタックの部位を占めているという点でも共通している。次に、第3節の第1行と第4行とを比較してみると、前段で述べたことと同様なことが、この2つの詩句についても言うことができる。すなわち、《Il pleure sans raison》と《Ce deuil est sans raison》は、同一の実質的意味内容を多少異なった形相を用いて表現したものであって、意味論的にも形態論的にもそれらの反復性は歴然としている。最後に、これは統辞論的な事柄であるだけでなく、意味論的性格および韻律論的 (prosodique) 性格を強く帯びた指摘であるが、第1節の構成と、第3節・第4節、すなわちこの詩の後半全体の構成が、かなり類似していることが挙げられる。第1節においては、最初の2つの詩句で、涙を伴う悲しみが降る雨に比せられて軽捷なテンポで謳われているのに対して、最後の2つの詩句では、一転して、詩人の眼が自己の内面の深みを探る様子が緩やかなテンポで詠まれている。それと同様に、この詩の後半においては、最初の4つの詩句で、詩人の謂無き懊悩がかなり軽やかなテンポで謳われた後、最後の4つの詩句では、その懊悩の謂無きそのものの苦痛が緩やかなテンポで詠まれている。すなわち、問題の2つの箇所は、意味論的には、前半部から後半部に移る際に、詩人の眼が内面の壁に奥深く注ぎ込まれるという点で共通しており、韻律論的には、それに伴ってテンポが「急」から「緩」に移行している点で共通していると言える。そして、このことは統辞論的な変化とも無縁ではない。つまり、それぞれの箇所において、前半部が複数の要素連続の結合ないしは羅列であるのに対して、後半部は総合文的 (périodique) な纏まりと曲折を持った単一の文となっているのである。

こうして、「感傷的対話」と同様に、「都邑に雨が」においても対句法や反復法が多く駆使されていることが分かるが、更に省略法の使用がこの詩でもま

た認められる。第2節第1行は、例えば《O (j'entends le) bruit doux de la pluie》の括弧の部分を省略したものだと考えられるだろうし、同節第4行も、例えば《O (rien n'est plus salubre que) le chant de la pluie!》の括弧の部分を省略したものとも言えるだろう。更に、第3節第3行も、《Quoi! (il n'y a) nulle trahison?》と補ってみることが可能であるが、何れにしても、省略した形の方が強悍な語調を生み出していることは言うまでもなく、従って、読者の受ける情動的インパクトもそれだけ大きいと言える。

これに対して、「感傷的対話」では認められなかった統辞論的修辞技法が、この詩では用いられていることを、最後に指摘しておかねばならない。それは倒置法 (inversion) である。これが、1箇所には過ぎないが、極めて効果的に使用されている。すなわち、第2節第1行《O *bruit doux de la pluie*》において、品質形容詞 *doux* が名詞 *bruit* に後置されるという、変則的な語順になっている点がそれである。「心地よい」という意味での *doux* は、*doux murmures* 「心地よい囁き」や *douce chaleur* 「心地よい熱気」(『ロワイヤル仏和中辞典』より) などの例に見られるように、名詞の前に置かれるのが通常である。それがこのように意図的に名詞の後に置かれているのは、やはり言説の情動性を高めるための措置に他ならない。すなわち、所与の2つの要素が倒置法によって散文での通常の語順と逆に配置されるとき、それらの何れもの要素の存在感ないしはインパクトが相乗的に高められると、一般的に言うことができるのである。

それでは、音声論的特徴についての考察を以て、我々のこの詩の分析を閉じることにして。

韻律構成の観点から当該の詩を検討すると、一見したところ、6音節詩句が、古典主義的 (classique) な整齊性——韻律論的構造と統辞論的構造との間の齟齬が、ミニマムに抑えられていることに起因する整然性——の様態の下に、一貫して用いられているように思われる。そして、既に述べたように、このような比較的短い詩句が配列されることから生み出される、軽捷でリズムカルなテンポが、それ自体において「降雨」の主題を暗示的に表象していること

は、疑いを容れないところである。しかし、より詳細に吟味すると、1箇所に過ぎないとは言え、古典主義的の整齊性が破られている箇所があることが分かる。それは、第4節第2行の韻律構成である。すなわち、《pourquoi》「なぜ」は、統辭論的には後続の2つの詩句と一体となるべき筈の疑問副詞なのだが、当該の箇所では、逆送り（コントロール・ルジェ；contre-rejet）的にそれらの詩句とは遊離しているわけである。一般に、この逆送りという韻律論的手法は、そのように分離された要素を浮き彫りにし強調するために用いられる手段であり、ここにおいても、《pourquoi》の有する「不可解性」という意味内容が、それによって際立たせられていると一応は見做し得る。けれども、《pourquoi》は、内容語であると言うよりも、やはり、どちらかと言うと機能語の性格を強く帯びた語彙素であることを勘案すると、その意味内容が強調されていると言い切るだけでは不十分である。それよりも、この遊離した《pourquoi》は一種の前触れの機能（fonction d'annonce）を果たしているのであって、それによって強調されているのは、むしろ、最終行の《Mon cœur a tant de peine》「僕の心はこれほど多くの苦痛を抱いている」であると考えるのが妥当であろう。取り分け、この詩句は、状況補語《Sans amour et sans haine》が挿入されることによって、殊更に先送りされているだけに、より一層浮き彫りにされていると言うことができるのであって、その結果、詩篇全体を締め括るこの一行に詩人の深い思いが効果的に込められていると言える。

次に、音素構成の面からこの詩にアプローチすると、まず横軸方向の構成に眼を向けるならば、少なくとも4箇所において音声的工夫が凝らされていると指摘することができる。第一に、冒頭の2行では [il plœ] と [mil plø] とが互いに響き合っているが、この音響的效果が、「心に降る涙」と「街に降る雨」との比喩的關係を補強していることは明白である。第二に、既に意味論的考察のところでも触れたように、第3節第2行において、[kœr] が重複して用いられており、しかも、これらの音節は何れもアクセントを担っていることをも考え合わせると、当該の詩句の音声的構築性は極めて高度なものであると言える。第三に、第4節第1行には、典型的な畳韻法（allitération）が使われている。



る。すなわち、名詞句《la pire peine》の核となる2つの内容語《pire》と《peine》が、共に [p] で始まっていることがそれであるが、更に《bien》の [b] も [p] と同様に破裂唇音であるという共通点をも考慮すると、この詩句の量韻性の稠密度はかなり高いと、結論づけることができる。最後に、第4節第3行では、2つの副詞句が何れも [sû] で始まっており、このことが、この詩句の対句的統辞構造を音声の面から強固に支えていると言える。「感傷的対話」の分析のところでも述べたことだが、この種の音素構成の吟味は、ほとんど無限に組織的に精密化することができるものの筈であるが、そのような精密化を企てるまでもなく、以上の我々の指摘は、少なくとも主要な特徴点を網羅しているように思われる。

次いで、音素構成の内、縦軸方向の仕組みの分析を試みる順番であるが、最初に頭韻について検討すると、まず、第1節第3行と同節第4行において、それらのアタックの部位が子音 [k] で占められている点が挙げられる。また、統辞論的にはこの2つの詩句は一つの複文 (phrase complexe) を成しているが、その主節と従属節とがそれぞれ [k] で始まっているとも言え、詩句の構成と配列における古典主義的整齊性が、このことによって補強されていると言ってよい。更に、問題の2つの詩句の最終音節は、それぞれ [gœr] と [kœr] である。すなわち、詩句の第一アクセントを担うこの2つの音節が、[g] と [k] (これらは共に破裂口蓋音である) で始まっているわけであり、以上を纏めて言えば、当該の2行は破裂口蓋音の使用の点での高度な組織性を呈していると、結論づけることができる。次に、第2節の4つの詩句の冒頭の音素に注目すると、それらが順に [o]-[p]-[p]-[o] であることが指摘され、ここに交差配列法 (キアスム) 的様態が呈せられていることが窺われる。前述したように、このストローフ全体の統辞構造自体が典型的なキアスムの構成となっているのだが、これがそのような音声論的仕組みによって裏打ちされているわけである。それに加えて、同節の最初と最後の詩句が共に [dølaplɥi] で終結していることをも勘案すると、このストローフの音声面における自己完結性の度合は格別に高いと言わねばならない。

最後に、脚韻の組み立てについて見ておくと、この詩は AXaA || BYbB

(……) というやや特殊な構成を呈している。そこで、これを図式的に表すと、次のようになる：[mōkœr]-[vil]-[œr]-[mōkœr]（三重の男性押韻の中に女性音節が挿入されている）—[dœlaplqi]-[twa]-[qi]-[dœlaplqi]（三重の女性押韻の中に男性音節が挿入されている）—[sârszō]-[kœr]-[zō]-[sârszō]（三重の男性押韻の中に女性音節が挿入されている）—[psn]-[kwa]-[sn]-[psn]（三重の女性押韻の中に男性音節が挿入されている）。この図式的表示を概観してみるだけでも、詩人が当該の詩篇の脚韻構成を精巧なものにするために傾注した知的努力の大きさを、如実に窺い知ることができるが、就中男性押韻と女性押韻とが規則的に交錯しており、しかも、男性押韻には1個の女性音節が挿入され、その逆に女性押韻には1個の男性音節が挿入されているという一貫性は、少なくとも視覚的審美性の上での効果を高いものに行っていると言える。聴覚的には、まず第1節と第2節では、前者の4つの詩句がすべて子音で終結しているのに対して、後者の4つの詩句がすべて母音で終わっていることから、第1節が全体として朗暢とした余韻を残し、第2節全体は凜乎とした余韻を残すという対照性が創り出されている。それに続く第3節と第4節においては、聴覚的審美性と視覚的審美性との間の齟齬は認められず、上記の図式的表示が示唆する通りの効果が感得できる。すなわち、第3節は全体として男性韻の引き締まった響きを醸し出しているが、部分的に第2行で女性音節の伸びやかな調べが出ている。それとは逆に、第4節は、全体的には女性韻の朗暢な響きを醸成しているが、やはり、部分的に第2行で男性音節の凜乎たる調べが創出されている。かくして、後半部の第3節と第4節の間においても、前半部のそれよりも緻密化された対照性が打ち立てられていると言える。一方、それぞれのストローフの内部では、第1行・第3行・第4行が十分押韻を成し、更に第1行と第4行とは完全押韻を成している——より正確には、この2つの詩句が全く同一の語や語群で終わっている——のであって、6音節詩句の規則的回帰性がこうした仕組みによって裏打ちされている上に、各ストローフ内部の音声面での円環的完結性が樹立されてもいるとすることができる。

\*

それでは最後に、以上の分析の総括を、出来得れば発展的修正を加えた総括を試みることにしよう。

まず、意味論的考察に関しては、我々のこの分析の過程で、重層的効果を生み出している箇所が幾つも指摘されたが、そういう効果の発現形態をここで改めて振り返ってみるとき、言説の上での規模という観点から、それらの箇所を大きく2つに分類することが可能であるように思われる。

第一に、マイクロ構造的（microstructural）な意味論的詞姿が挙げられるが、これらは、ディスクールの所与の局部的箇所で点括的に見出すことのできるものである。まず、比喩論的詞姿の内、提喩法・隱喩法・直喩法が当該の2篇の詩の中で用いられていたことが想起される。これらの詞姿の共通点は、2つのイメージを同時に重ね合わせて呈示するという、重層的効果を有する点に在る。次に、多義法（polysémie）が「都邑に雨が」の2箇所が使われていたが、そこでは何れも、明示的な精神的意味に暗示的な即物的意味が添加されていた。このことと関連して、多義法の一つのヴァリエーションだとも言える異義復用法（antanaclase）の使用も、1箇所（「都邑に雨が」の第4節）で認められた。また、暗示の意味の添加ということは、「感傷的対話」の第13行で、即物的な「空」と精神的な「望み」の相互の間に、「都邑に雨が」の第1節で、外界的な「降雨」と内面的な「憂悶」の相互の間に、それぞれ暗示的關係（rapport connotatif）が樹立されていたことも思い起こされる。更に、語形異変法（métaplasme）の使用が「都邑に雨が」の2箇所でも認められたが、この手法の特徴は、当該の要素がそれ自体の意味作用を果たしていると同時に、形態論的読解をも読者に強いるという、二重の働きをしている点に在る。以上の諸々の詞姿には、所与の単一の要素または要素連続によって、2つの異なったイメージや意味内容ないしは意味作用が発現されるという、共通点があるのに対して、随所で認められた意味素的反復法は、それとは逆に、複数の要素または要素連続によって同一の意味や意味素を発現せしめているのであって、その点でこの手法の効果は、＜重層性＞のそれと言うよりは、＜重畳性＞のそれだと言う方が妥当であろう。最後に、「感傷的対話」の第7節で特に明瞭に識別され

得た対照法は、相互前提的対立という、これも一種の重層性を表象していると言える。

第二に、マクロ構造的 (macrostructural) な意味論的詞姿が挙げられねばならないが、これは、多少なりとも大きな規模を有するディスクール全体を眺めた上で、始めて特定され得るものである。まず、相互前提的対立なる重層性の効果を生み出す詞姿として、マクロ的対照法 (antithèse macrostructurale) が、並列的配置という構造によって重層の効果を上げる詞姿として、マクロ的対句法 (parallélisme macrostructural) が、当該コーパスの我々の分析過程において識別された。前者は、例えば「感傷的対話」の語りの部分と対話の部分との間で認められたそれであるし、後者は、例えば「都邑に雨が」の中で観察され得る、第1節内部の意味論的転移と第3節から第4節にかけての意味論的転移との間で認められたそれである。次に、前段でも触れた意味素的反復法がマクロ構造的に用いられる (répétition sémique macrostructurale) と、重畳性や重層性の効果が醸成される。すなわち、この詞姿が単一の意味領域に適用されれば、「感傷的対話」の場景描写において見られたように、例えば〈不活性〉のイゾトピーが確立されるし、また、この同じ詞姿が異なった2つの意味領域に適用されると、「感傷的対話」の場景描写と人物描写との間で見られたように、オーバーラップ的重層感が齎されると言える。最後に、意味論的反復法の重畳性と統辞論的構造の多彩性とが組み合わされている箇所 (répétition sémantique à nuances syntaxiques multiples) が、当該の2篇の詩の何れでも見て取られたが、この2つの並行的側面は相互前提的に対立し合うことから、相乗的に両者が浮き彫りにされ、強調されていると言えようし、更に、場合によっては、「感傷的対話」で女性の一連の言葉に見られたような、漸次的増大 (accroissement progressif) などの効果を副次的に伴うこともある。

以上の論考から察知されるように、我々の当初の仮説は部分的に修正されねばならない。すなわち、ミクロ構造的な意味論的詞姿であれ、マクロ構造的なそれであれ、重層性という効果の他に、重畳性という効果も上げられている点である。重畳性とは、換言すれば、同一の意味内容が反復されるということ

あり、従って、所与の意味内容がそれだけ強く読者の脳裡に定着されるわけであって、その点で、統辞論的の反復法が齎すのと類似した情動性を読者は感じ取ると言えよう。

次いで、統辞論的の考察について言えば、当該コーパスの分析の過程で主として5つの詞姿が特定され得た。反復法・省略法・対句法・倒置法・対照法がそれである。意味論的の詞姿については、マクロ構造的なそれとマイクロ構造的なそれとに分類することを試みたが、これらの統辞論的の詞姿については、我々のコーパスである2つの詩篇が何れも比較的短いものであるからだろうが、すべてマイクロ構造的にしか使用されておらず、従って、そのような分類を試みることは意味を持たない。むしろここでは、これらの詞姿によって齎される効果の如何に焦点を合わせた言及をしておくことにしよう。まず、反復法であるが、これが最も直接的な情動的インパクトを読者に与える手法だ、ということは言を俟たない。それに対して、省略法・対句法・倒置法は何れも、背理法的に（すなわち、これらの手法がもし使われていなかったとしたらどうか、という仮定を立ててみた上で）それらの効果が感じ取られるという点で、間接的な情動的インパクトを齎す手法であると言える。尤も、これらの内、省略法が語調の強悍さという情動性を生み出すのに対して、対句法と倒置法は、それらを構成する2つの下部要素が相乗的に呼応し合うという、語句の配列に拘わる情動性を醸し出す点で相違がある。最後に、特に「都邑に雨が」の第3節と第4節の間で識別され得た対照法は、羅列的統辞構造と総合的統辞構造とが相互に対立し合うそれであるが、これは、情動性を齎すと言うよりは、相互前提的対立という重層性を表象していると言うべきである。この点で、統辞論的の対照法の効果と意味論的の対照法のそれとは類似しているわけであるが、適用される側面こそ異なっているものの、対照法という同じ機構が働いているのであるから、そのような類似性があるとしても至極当然だと言える。何れにしる、ここでも、我々の当初の仮説を部分的に修正して、統辞論的の詞姿の多くは情動性を生み出すが、ただ一つ対照法だけは重層性を醸成すると言い直す必要がある。

最後に、音声論的の諸詞姿について言及するならば、当初の我々の経験的仮説は、それらによって詩文が統一性の効果を追求するというものであった。そし

て、実際の分析過程においては、ルジェやコントロール・ルジェといった、一見すると韻律上の統一性に逆行するような手法の駆使が認められたのであったが、これらは局部的にしか用いられていないこと、また、これらは韻律的規則性を前提にして始めて可能となる技法であることを考え合わせると、韻律的統一性は全体としては一貫して保持されているとすることができる。一方、音素構成の上での統一性は、横軸方向の仕組みにおいても、縦軸方向の仕組みにおいても、当該コーパスの中では極めて組織的に打ち立てられている模様が観察された。そこで、我々の経験的仮説は、音声論的側面に関する限り何ら修正を受ける必要がないと、一応言ってよいと思われるが、その上で問題となるのは、そのような音声論的統一性が詩文の受容において如何なる機能を果たしているのかという点である。しかし、この問題は俄かに解決できるような易しい問題だとも思えないので、ここでは、我々が既に行った考察を今一度振り返るだけに止めておきたい。結論を先に言うと、補助的機能と独立的機能との2つに大別できると考えられる。前者は、例えば「都邑に雨が」の韻律構成が「降雨」の主題を暗示していたり、交差配列法的な音素構成が、同じく交差配列法的な統辭構造を補強しているなどというふうに、他の主要な側面を際立たせる機能がそれである。後者は、畳韻性において高い稠密度を追求するとか、脚韻構成において円環的完結性を成立させるなどといった、他の側面との明確な拘わりを持たず、ただ音声面の審美性を追い求める自己目的性の勝った機能がそれである。この2つの機能を、当該の2篇の詩の中で作者がどれほど組織的に駆使しているかは、我々の音声論的考察の箇所を再読して貰えれば、具体的に実感して頂くことができる筈である。

#### 主要参考文献

- BEAUMARCHAIS (Jean-Pierre), COUTY (Daniel), REY (Alain), *Dictionnaire des littératures de langue française, tome 4*, Paris, Bordas, 1987.
- COHEN (Jean), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, «coll. Champs», 1966.
- FONTANIER (Pierre), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, «coll. Champs»,

1977.

- GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, «coll. Poétique», 1972.
- GREIMAS (Algirdas Julien), *Sémantique structurale, nouvelle édition*, Paris, Presses Universitaires de France, «coll. Formes sémiotiques», 1986.
- Groupe  $\mu$  (J. Dubois, F. Édeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinson), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, «coll. Langue et Langage», 1970.
- (J. Dubois, F. Édeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, 1977.
- MAZALEYRAT (Jean), MOLINIÉ (Georges), *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- TODOROV (Tzvetan), *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Seuil, «coll. Points», 1968.
- TODOROV (Tzvetan), EMPSON (William), COHEN (Jean), HARTMAN (Geoffrey), RIGOLOTT (François), *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, «coll. Points», 1979.
- VERLAINE (Paul), *Œuvres poétiques*, Paris, Éditions Garnier Frères, «Bibliothèque Garnier», 1969.
- YOSHIDA (Hiroshi), «Une signification caractéristique dans la poésie de Paul Valéry : la superposition d'effets de sens», in *Études de langue et littérature françaises*, N° 46, Tokyo, Hakusuisha, 1985.
- «Une réflexion sur la poésie : modèles d'analyse de la poésie présentés par les deux articles de Jean Cohen», in *Annals of the general sciences institute, Osaka University of economics and law*, N° 8, Osaka, 1989.
- «Un essai méthodologique de l'analyse de la poésie française —à propos de deux sonnets de Ronsard—», in *The review of the Osaka University of economics and law*, N° 46, Osaka, Ōsaka Keizai-Hōka Daigaku Keihō-Gakkai, 1991.

