

19世紀フランス詩への民衆歌の影響

吉田正明

キーワード： 民衆歌, ロマン主義, 詩法, 韻律, 脚韻

1. 時代背景

19世紀になるとフランスにおいて民衆歌への関心が高まる。シャトーブリアンやジョルジュ・サンドなどロマン派の作家は、作品の中に民衆文化の要素を積極的に取り入れるようになる¹。また、ゴージェエやバンヴィルなどの詩人も民衆歌を模倣した詩を作り始める。民衆歌は当時、作家や詩人によって作られた文学的で洗練されたシャンソンに比べると、柔軟で多様なリズムを持った単純素朴な歌と見なされていた。

1840年代になると、民衆歌はさらに多くの作家たちの関心を引き寄せ、フランス文学に少なからぬ影響を及ぼすようになる。実際、バルザックやネルヴァルといった作家や詩人たちは、口伝により歌い継がれてきた民謡に対して多大な関心を寄せるようになるのである。ネルヴァルは1842年に、『シルフィード』誌に「フランスの古いバラード」と題する論考を寄せ、そこに自らが収集した20あまりの民謡を引用しその魅力を紹介している²。その2年後にジョルジュ・サンドは、小説『ジャンヌ』の中でベリー地方の民謡8編を引用する³。

このように当時パリの文壇においてにわかに民謡熱が高まっていく。しかしながら、この熱狂は突然生じたわけではなく、徐々に醸成されたものである。民謡への関心を最初に示した国はドイツに他ならない。それに先鞭をつけたのがヘルダーである。彼は1778年から1779年にかけて『民謡集』*Volkslieder* を編纂し、そこで複数の国から収集した民謡を紹介し民衆歌への関心を引き起こすのである。ブレンターノとアルニムが1806年から1808年にかけて収集し出版した『見事な子どもの角笛』*Knaben Wunderhorn* もまた重要な役割を果たした

* 本稿は、2018年12月2日に信州大学人文学部において開催された国際シンポジウムで筆者がフランス語で発表した原稿を日本語に改訂したものである。

¹ ロマン派の作家への民衆歌の影響については Julien Tiersot, *La Chanson populaire et les écrivains romantiques, avec 96 notations musicales*, Librairie Plon, 1931. を参照。

² Nerval, « Les Vieilles Ballades françaises », *La Sylphide*, 10 juillet 1842, *Œuvres complètes I*, Edition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1989, pp.754-761. ネルヴァルはその後も複数の雑誌に民謡に関する同様の論考を繰り返し寄稿している。*Journal du Dimanche*, 25 avril 1847 ; *Le National*, 9 octobre 1850 ; *Chronique de Paris*, 3 août 1851 ; *L'Artiste (La Bohème Galante)*, octobre 1852. この論考はさらに発展させられて『火の娘たち』*Les Filles du Feu* の中に取り入れられることになる。これに関しては、Gérard de Nerval, *Œuvres*, Edition de H. Lemaire, Garnier Frères, 1986, p.627. 参照。

³ 第21章で5編、第25章で3編のベリー地方の民謡を引用している。

民謡集である。

他方イギリスにおいては、ウォルター・スコットがスコットランドで収集し1802年から1803年にかけて出版した『スコットランド地方の歌』*The Minstrelsy of the Scottish Border*によって好評を博す。

ドイツとイギリスに多大な関心を寄せていたスタール夫人は、『デルフィーヌ』(1802)と『コリーヌ』(1807)の中でいくつかの民衆歌を引用する。また彼女の『ドイツ論』(1813)は、この民衆文化にフランスの学者たちの興味と関心を呼び起こす⁴。セナンクールとノディエもスタール夫人に倣って、同時代の作家たちに民衆歌から着想を得ることを推奨する。

しかしフランスにおいては、民衆の文化遺産ともいえる民謡を忘却から救い出そうとするこうした呼びかけはすぐさま反響を呼んだわけではない。フランスの学者たちにまず注目されたのは、自国の民謡ではなく外国のそれであった⁵。フランスにおいて民謡への関心を呼び起こすきっかけとなったのは、1837年に出版されたアシル・アリエの『古いブルボネ地方の習俗』第2巻⁶と、1839年に刊行されたブルターニュ地方の古謡を紹介したラ・ヴィルマルケの『バルザス＝ブレイス』である。シャンフルーリはラ・ヴィルマルケの編纂したこのブルターニュ地方の古謡集について次のような賛辞を述べている。

フランスの民衆詩の歴史において将来もその名を残すことになるのはラ・ヴィルマルケ氏である。かれの著書である『バルザス＝ブレイス』、すなわちブルターニュ地方の古謡集は、この領域においてなすべき調査研究のお手本であり、これからもずっとそうであり続けることであろう。学者にして芸術家、歴史家にして哲学者でもあるラ・ヴィルマルケ氏は類まれな得がたい資質を合わせ持った人物であり、私は本章を彼の著書の序文の一節の引用をもって閉じさせていただきたい⁷。

1840年代になると、学者たちは次第にフランスの民謡にも関心を示すようになる。出版者のデロワイユは、1843年に豪華な装丁と見事な挿絵入りの3巻に及ぶ『フランスの民衆歌集』を刊行する⁸。また、デュメルサンは1846年に『子供の踊りの歌』を、1852年には『フ

⁴ Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Librairie José Corti, 1970, pp.55-56. 参照。

⁵ 当時出版された外国の民謡集としては、例えば Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne* (1824, 1825); Loève-Veimars, *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse* (1825); Nicolas-Louis Artaud 仏語訳の *Chants populaires des frontières méridionales de l'Ecosse recueillis et commentés par sir Walter Scott* (1826) などが挙げられる。これに関しては、Paul Bénichou, *Ibid.*, pp.100-112. を参照されたい。

⁶ Achille Allier, *L'Ancien Bourbonnais*, Tome II, 1837. 本書には複数のブルボネ地方の古い民謡が収められ紹介されている。これに関しては、Michel Brix, « Une renaissance romantique : Les chansons populaires », in *Les Voix du peuple XIX^e & XX^e siècles*, Textes réunis par Corinne Grenouillet et Eléonore Reverzy, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, p.31. 参照。

⁷ Champfleury, *Chansons populaires des régions de France*, Ressouvenances, 2010, Fac-similé de l'édition Garnier Frères, Paris, s.d., Première édition : Bourdillat et C^{ie}, 1860, « Préface », p.III.

⁸ *Chants et chansons populaires de la France*, 3 volumes, reproduit fidèlement l'édition originale parue à Paris en 1843 éditée par H.-L. Delloye, Editions d'Art Philippe Auzou, Paris, 1984. 参照。

ランスの国民的民衆歌』を出版する⁹。この民衆歌の再発見と収集の動きは次第に公式的なものとなっていく。

1845年5月21日、国王ルイ＝フィリップの大臣を勤めていたサルヴァンディ Salvandy は条例を定め、「フランスの宗教的・歴史的歌謡委員会」Commission des chants religieux et historiques de la France なる組織を設立し、ブルターニュの詩人エミール・スヴェストル Emile Souvestre にその管理運営を委ねる。1848年の革命により歌の収集は一時中断されるが、歌謡収集計画は第二帝政が宣言される直前に再開される。1852年9月13日、時の公教育・宗教大臣イポリット・フォルトゥール Hippolyte Fortoul の報告書に基づいて発せられたルイ＝ナポレオンの命により、『フランスの民衆詩集』*Recueil des poésies populaires de la France* の編纂事業が開始され、その任務が「フランスの言語・歴史・芸術委員会」Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France に託されることになる。委員会のメンバーには、ジャン＝ジャック・アンペール Jean-Jacques Ampère¹⁰、サント＝ブーヴ、そして『バルザス＝ブレイス』の編者ラ・ヴィルマルケらが名を連ねていた。委員会設立の数か月後に、ジャン＝ジャック・アンペール起草の民謡収集のための通達がフランス全土の知事宛に発せられ、それぞれ自分たちの治める県にそれを回覧し各地の収集家たちにその任務を周知することが命じられる。フォルトゥールが亡くなる1856年までに、フランス全土から数多くの歌謡資料が届くが、残念ながらそれら全国から収集された資料は未刊のまま、フランス国立図書館の原稿部門に6巻の二つ折り本として保管され現在に至っている。

2. ロマン主義における民衆歌の概念

ネルヴァルは上述した論考において、フランスの古いバラードは「真の詩」であると述べている¹¹。民衆歌に対する関心の深まりは実際、19世紀ロマン派の作家たちに創作のモチーフや手本を提供することとなる。「民衆の古文書」あるいは「諸民族の特徴的な精華」とするヘルダーの民謡観に深く影響されて、ロマン派の作家たちは作者不詳の民謡を、民族の精髓の発露であり、民衆の魂から自発的に生み出された創造物であると見なした。かくして、ルソーの思想を論拠に、墮落した文明のアンチテーゼとして、民衆の素朴な生活、とりわけ農民の暮らしぶりが脚光を浴びることになり、そこにこそ無垢、純粹、真の生活、そして自然人の最後のよりどころが存するとされ、民衆の間で内発的に生み出されたシャンソンこそ

⁹ Dumersan, *Chansons et rondes enfantines*, 1846; *Chansons nationales et populaires de la France*, 1852.

¹⁰ 高名な物理学者 André Marie Ampère (1775-1836) の息子で、コレージュ・ド・フランスの歴史学教授。

¹¹ ネルヴァルは「ルイ王は橋の上に」*Le roi Louis est sur son pont* を引用しつつ、「不正確な脚韻を除けば、このバラードはすでにロマン主義的騎士道の真の詩である」と述べている。Nerval, « Les Vieilles Ballades françaises », *Op.cit.*, p.758. 参照。ネルヴァルは民衆歌の特徴の最初の考察者の一人である。彼は自らがヴァロワ地方で収集した シャンソンをテキストの中で明確にジャンル分けして用いている。例えば、「もし私が燕なら」*Si j'étais hirondelle* はロマンス romance に、「ボルドーの町で」*C'est dans la ville de Bordeaux*、「ルイ王は橋の上に」はバラード ballade に、「3人の子供たちがいました」*Il était trois petits enfants*、「畑に落穂ひろいに出かけて」*Qui s'en allaient glaner aux champs* は嘆き歌 complainte に分類されている。

がその宝庫であると見なされたのである。

フランスにおいては長い間、教養あるエリート階級が創作した高尚な作品と、無学の民衆が生み出した卑俗な作品との間には越えがたい厚い壁が存在すると思われてきた。ロマン派の作家たちは、民衆作品を有史以前の古い時代から変化することなくそのままの形で受け継がれてきた集団による創作物と見なしたのである。時代とともにフランス語が洗練され、教養あるエリートによる文学作品が絶えず刷新されてきたのに対し、民衆文化の伝統は人知れず連綿と受け継がれてきたのであり、唯一記憶を頼りとして世代間で継承されてきたその作品は、時代を越えて原初の特徴を保持してきたとするのである。ミッシェル・ブリックスが述べているように、こうして19世紀を通じて「学識のある」*savant*、「教養のある」*cultivé*という言葉の反意語として、「詩的」*poétique*という言葉と「民衆的」*populaire*、「真なる」*authentique*、「口承の」*oral*、「未開の」*primitif*、「原初の」*originel*といった言葉が肯定的な意味あい結びつけられることになる¹²。

また、様々な心情を歌い過去の記憶を留める民衆歌は、各人の内心に幼年期の印象を呼び覚ましてくれる。ネルヴァルの書いた『塩の密売人』*Les Faux Sauniers*、『アンジェリック』*Angélique*、『シルヴィー』*Sylvie*などの作品は、ヴァロワ地方の歌と伝説の収集を通じて、作者のアイデンティティとルーツの探求へと読者を誘う。幼少期の世界の再発見を促してくれるそれらのシャンソンは、詩人の過去の断片の再生をもたらしてくれるのである。

民衆歌に関心が向けられるもう一つの理由は、そこにかつての迷信や伝説が保持されており、人々を幻想の世界へと誘ってくれるからである。『バルザス＝ブレイス』の編者はその序文において、彼が収集した古謡にはブルターニュ地方のキリスト教以前の過去の数多くの痕跡が認められるとし、そこには、妖精、小人、魔法使い、変身、奇蹟、予言などが散りばめられており、それらはみな古いケルト神話に結びついていると述べている¹³。ネルヴァルもまた、ヴァロワ地方で収集した古謡を紹介しつつ、蘇生した美女や吸血鬼に変身した妻などの例を挙げ、そこに見られる超自然的要素に着目している¹⁴。

最後に、ネルヴァルをはじめロマン派の詩人たちにとって、古の原初の純粋な表現を留めているものとされた民衆歌は、あらゆる詩と言語の音楽的起源を解き明かす手がかりを与えてくれるものと見なされた。1842年に『シルフィード』誌に寄せられたネルヴァルの論考「フランスの古いバラード」は、冒頭以下のような文章で始まっている。

書き記す以前に、すべての民族は歌ったのである。あらゆる詩はこの素朴な源泉に着想を得ている¹⁵。

また、『粹なボヘミア』では、彼は「これから開始されようとしている民謡の収集は、言語の原初の精髓にかなった古の言葉のリズムの研究を可能ならしめるであろう¹⁶」と、時の

¹² Michel Brix, *Op.cit.*, pp.33-34. 参照。

¹³ ラ・ヴィルマルケ編『ブルターニュ古謡集 バルザス＝ブレイス』、山内惇監訳、彩流社、2018年、pp.49-54. 参照。

¹⁴ Nerval, *Op.cit.*

¹⁵ Nerval, *Ibid.*

政府主導のもとで始まろうとしていたフランス各地の民謡収集に期待感を表している。

このように、民衆歌の再発見は、詩と音楽との原初の結びつきをロマン派の詩人たちに垣間見せてくれるよすがともなったのである。ゆえにフランス詩を刷新するために詩人が取り戻すべきは、失われてしまったこの詩と音楽との密接な関係であり、ネルヴァルが『幻想詩集』に収められたいくつかのソネにおいて試み、『粋なボヘミア』の中でワグナー音楽の考察を通じて教示しようとしたのも¹⁷、この詩と音楽との融合に他ならない。

3. 詩作における民衆歌の影響

民衆歌は、しばしば明確なジャンル別けや定義付けが困難なほど多様な形式で作られていることから、それが可能ならしめる柔軟で変化に富む韻律と創作法により詩人たちを惹きつけてきた。ユゴーやヴィニーやミュッセなどのロマン派詩人たちは、シェークスピアに倣って短い句型や単純な言葉を用いて作った詩句を、バラードやロマンス、あるいは讃酒歌の形で彼らの劇作の中に挿入している¹⁸。ユゴーは、『オードとバラード集』、『東方詩集』、『静観詩集』の中に民衆歌の形式を借りて作った何篇かの詩を収めている。彼はまた、『レ・ミゼラブル』、『ノートル＝ダム・ド・パリ』、『死刑囚最後の日』、『海で働く人々』などの小説にも所々で民衆歌を模倣して自ら作ったシャンソンを挿入し、地方色を醸し出そうとしている。

高踏派の詩人バンヴィルは、『鍾乳石』（1843-1846）の中に民衆歌に着想を得た様々な形式のシャンソンを盛り込んでいる¹⁹。また彼は『フランス詩法小論』において、ネルヴァル同様、詩と音楽との密接な関係が失われてしまったことを嘆きつつ次のように述べている。

詩句は律動をともなった人間の言葉であり、歌うことができるように作られている。厳密に言うと、歌の他に詩と詩句は存在しない。すべての詩句は歌われるためにあるのであって、それ以外にはあり得ない²⁰。

¹⁶ Nerval, *La Bohème galante, Œuvres complètes*, t. III, p.278. 参照。

¹⁷ Nerval, *Ibid.*, pp.271-271. 参照。

¹⁸ Hugo, *Cromwell* (I, 2 ; III, 1, 17 ; IV, 1 ; V, 7), *Marion de Lorme* (III, 10), *Le Roi s'amuse* (III, 2 ; V, 3), in *Théâtre complet I*, Edition établie et annotée par J.-J. Thierry et Josette Méléze, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1963, *Les Burgraves* (I, 1), *Lucrece Borgia* (III, 1), *Marie Tudor* (I, 5 ; II, 1), in *Théâtre complet II*, Edition établie et annotée par J.-J. Thierry et Josette Méléze, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1964 ; Vigny, *Le More de Venise* (II, 11 ; V, 15), in *Œuvres complètes I, Poésie, Théâtre, Texte* présenté, établi et annoté par François Germain et André Jarry, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1986 ; Musset, « Chanson de Barberine », *Barberine*, « Chanson de Fortunio », *Le Chandelier*, « Complainte de Minuccio », *Carmosine*, « Cantate de Bettine », *Bettine*, in *Poésies complètes*, Edition établie et annotée par Maurice Allem, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1957. これに関しては, Marie Naudin, *Evolution parallèle de la Poésie et de la Musique en France : Rôle unificateur de la chanson*, Nizet, 1968, p.224. 参照。

¹⁹ Théodore de Banville, *Les Stalactites*, in *Œuvres II*, Slatkine reprints, Genève, 1972. 参照。

²⁰ Théodore de Banville, *Petit Traité de Poésie française*, in *Œuvres VIII*, Slatkine reprints, Genève, 1972, pp.5-6.

しかしながら、ボードレールやヴェルレーヌ、あるいはランボーやラフォルクといった詩人たちは、ロマン派の先達とは異なり、民衆歌の模倣だけでは留まらなかった。彼らは、言わば伝統的な詩句の鋳型に民衆歌の作詞法を接ぎ木しようとしたのである。ボードレールはいくつかの点において民衆歌の形式的特徴を有した詩を創作する。例えば『悪の華』の「旅への誘い」*L'Invitation au Voyage*や「魔王への連禱」*Les Litanies de Satan*におけるルフランの使用、「夕べの諧調」*Harmonie du Soir*における詩句の規則的な反復や「露台」*Le Balcon*における詩節の冒頭と末尾の詩句の反復、あるいは「讃歌」*Hymne*における冒頭と末尾での変奏を含んだ同一詩節の繰返しや、「美しい船」*Le Beau Navire*における不規則な詩句の繰返しなどにそれが見て取れる。

ヴェルレーヌも『土星びとの歌』において同様の手法を用いている。例えば、「沈む日」*Soleils Couchants*における同一詩句の反復や重複脚韻の使用、「神秘なたそがれ」*Crépuscule du Soir mystique*に見られる不規則な詩句の反復、「感傷的な散歩」*Promenade sentimentale*における同じ単語や似通った詩句の反復やアソナンスの使用、そして「セレナーデ」*Sérénade*における同一詩節の繰返しなどにそれが窺える。

ランボーは短い句型やルフランといった民衆歌の形式を用いた一連の詩編を1872年に制作した後、最終的に『イリュミナシオン』の散文詩に行きつく前に、『地獄の季節』において1872年制作のそれらシャンソンを彷彿とさせる詩編を、あたかも故意に錯乱させるかのように伝統的詩法からいっそう逸脱した形で引用している。

また、ジュール・ラフォルクは『嘆き歌』において、民衆的な下卑た冷やかしを知的な表現に絡めて作詩しており、所々で「月明りのもとで」*Au clair de la lune*や「アヴィニョンの橋の上で」*Sur le pont d'Avignon*といった有名なシャンソンの一節を単なるパロディーとして引用している。彼もまたランボーと同じように、伝統的な正規の詩句を解体して自由詩への道を切り拓くこととなる。

民衆歌はまた、象徴派詩人たちの詩作にも大きな影響を及ぼす。彼らが「シャンソン」と名付けている詩は概して短く、その形式により民謡を彷彿とさせるものである。それらの詩にも、伝統的なシャンソンの特徴であるルフランの使用や詩句あるいは詩節の反復、アソナンスなどが取り入れられている。このように象徴派の詩人たちにあっても、作詩において民衆歌の技法が援用されているのである。その影響は詩節の配置や構成、明確で際立った律動や、時として規範から逸脱した文法に至るまで幅広く及んでおり、とりわけ民衆歌の持つ素朴な表現と言葉では言い表せない漠たる世界への思慕といった民衆歌特有の仄めかしといったものが、19世紀末の詩人たちをして彼らが追及する暗示による美学とも符合する形で着想源となったことは否めない。かくしてギュスタヴ・カーン、カミーユ・モークレル、モーリス・メーテルランク、あるいはヴィエレ＝グリファンなどの象徴派詩人が、それぞれこうした民衆歌固有の特徴を探求し換骨奪胎して詩作に新たな地平を切り拓いていったのである。

4. ヴェルレーヌとランボーにおける民衆歌の影響

民衆歌の形式的側面でのフランス詩への影響は、冒頭と末尾で同一の詩節を反復する円環

構造の採用にとりわけ顕著に見て取れる。例えば、ヴェルレーヌの「平原の果てしなき倦怠のうちに」*Dans l'interminable ennui de la plaine* や「シャルルロワ」*Charleroi*、あるいは「貧しい若き羊飼いへ」*A poor young shepherd* などの詩編はその形式で書かれている。またランボーの「最も高い塔の唄」*Chanson de la plus haute Tour* や「永遠」*L'Eternité* にもそれが見られる。これらの詩編は奇しくも同じ5音節の句型を用いて書かれており、最初の詩節と同一の詩節が最後にも置かれ、言わば詩節そのものがそっくりルフランの役割を果たしているのである。これらの詩編が民衆歌の影響のもとに書かれたことは、両詩人の言動からも窺える。上記のヴェルレーヌの詩はいずれも『言葉なき恋歌』*Romances sans paroles* に収められたものである。またランボーは、1872年に書いたそれらの詩編を、翌1873年に『地獄の季節』*Une Saison en enfer* の「言葉の錬金術」*Alchimie du Verbe* の中で多少作り変えて引用しつつ、「ロマンスの類の中でこの世に別れを告げる²¹」のである。これらの詩は両詩人が密接な関係を結び、ランボー言うところの「奇妙な夫婦」*« drôle de ménage »*²² として二人連れ立って放浪生活を共にしていた時期に創作されたものである。

以下が、ヴェルレーヌ詩に見られる反復詩節である。

Dans l'interminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable
(*Dans l'interminable...*)²³

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire.
(*Charleroi*)²⁴

J'ai peur d'un baiser
Comme d'une abeille.
Je souffre et je veille
Sans me reposer :
J'ai peur d'un baiser !
(*A poor young shepherd*)²⁵

²¹ Rimbaud, « Alchimie du Verbe », *(Œuvres complètes, Edition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1972, p.108. 参照。*

²² Rimbaud, « Vierge folle » dans *Une Saison en enfer, Ibid.*, p.106. 参照。

²³ Verlaine, « Ariettes oubliées VIII », dans *Romances sans paroles*, in *(Œuvres poétiques complètes, Op.cit., pp.195-196.*

²⁴ Verlaine, dans « Paysages belges », *Ibid.*, pp.197-198.

「貧しい若き羊飼へ」は、最初の詩節が詩の最後に繰り返されるだけでなく、詩節の冒頭の詩句がその末尾で繰り返されており、言わば二重の入れ子円環構造をなしている。上に引用した『言葉なき恋歌』に見られるこれらの反復詩節には、奇数脚の使用以外にもヴェルレーヌが1874年4月に「詩法」*Art poétique*の中で説いているその他の諸要素がすでに見て取れる²⁶。興味深いのは、ヴェルレーヌが1890年に再版した『土星びとの歌』の序文で次のように述べていることである。

わたしが『昔とちかごろ』*Jadis et Naguère*に収めた「詩法」を文字通りに取らないでいただきたい。なぜならそれは一つのシャンソンにすぎないからである。詩論を作ろうとしたものではないのである²⁷。

よって、民衆歌の形式と特徴を詩作に取り入れたことで、ヴェルレーヌ詩は後に彼が「詩法」において教示する原理を先取りする形で具現化せしめられていたと言えるであろう。

ヴェルレーヌが『言葉なき恋歌』を書いていた時期、彼と密接な関係を結び放浪生活を共にしていたランボーは、1872年になると、それまで伝統的な詩法に則って作詩していた古典的詩句を脱し、短い句型を用いた「最も高い塔の唄」*Chanson de la plus haute Tour*や「永遠」*L'Eternité*といった民衆歌を彷彿とさせる詩を創作するようになる。その翌年執筆されることになる『地獄の季節』の「言葉の錬金術」においても、異文をともなって引用されることになるそれらの詩篇は、ランボーにより「ロマンスの類」*« d'espèces de romances »*と呼ばれている。それらは、上で引用したヴェルレーヌの詩と同様、5音節詩句が用いられ、最初の詩節が最後に繰り返される円環構造により作られている。以下がその反復詩節である。

Oisive jeunesse
A tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu la vie.
Ah ! Que le temps vienne
Où les cœurs s'éprennent.
(*Chanson de la plus haute Tour*)²⁸

Elle est retrouvée.
Quoi ? — L'Eternité.

²⁵ Verlaine, dans « Aquarelles », *Ibid.*, p.208.

²⁶ 例えば, « Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint » という表現に合致している。Verlaine, « Art poétique », dans *Jadis et Naguère*, in *Ibid.*, pp.326-327. 参照。

²⁷ Verlaine, « Critique des *Poèmes Saturniens* », in *Œuvres en prose complètes*, Texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1972, p.722. 参照。

²⁸ Rimbaud, *Œuvres complètes*, *Op.cit.*, pp.77-78.

C'est la mer allée
Avec le soleil.
(*L'Eternité*)²⁹

「最も高い塔の唄」に関しては、『地獄の季節』で反復される部分は最後の2詩句のみに限定されている。シャルルヴィル高等中学校で彼の担任を勤めたイザンバルは、それらの詩句は、9月のある日彼らが二人でカラスムギ畑を散策しているときにランボーが口ずさんだ古いフランを思い起こさせると述懐している。

ランボーは地面に落ちていたちくちくする穂を拾い上げて、私の知らない旋律にのせて次のような2詩句を陽気に口ずさみながら再び歩き出した：「カラスムギ、カラスムギ／よい天気がおまえを連れてこい」《*Avène, avène, / Que le beau temps t'amène...*》。私は彼が口ずさんでいた旋律を忘れてしまったが、詩句の古めかしさに興味を抱いた。私が彼にその歌の由来を尋ねようとした時、話題はすでに他に移ってしまっていた³⁰。

イザンバルの言を信じるなら、ヴェルレーヌと連れ立って放浪生活を送っていた当時のランボーが、詩作の着想源の一つを古い民衆歌に求めていたことが窺えるのである。このように二人の詩人はともにシャンソンの影響下に新たな詩の可能性を探っていたと言えるのではなかろうか。なぜなら、上述したように、二人が当時創作していた詩には、5音節詩句の使用や詩節の反復など民衆歌の形式や手法を借りた共通点が顕著に見られるからである。イザンバルによると、「取るにたらないフランや素朴なリズム」³¹を有する、単純で子供じみていながら胸を打つ古い詩歌への彼の繊細な好みを、ランボー自身から、そしてその後彼の旧友ドラエーやヴェルレーヌから聞かされていたとし、それを「ロマンスの類」において表現しようとしていたのだという³²。ヴェルレーヌもまた『呪われた詩人たち』の中で、「永遠」の一節を引用しつつ、ランボーの古めかしい民衆歌謡の技法による詩作の試みについて次のように述べている。

バリーに短期間滞在後、ぞっとするような様々な遍歴を重ねた後、ランボー氏は方向転換し、なんとあの彼が！素朴で故意に単純じみた言葉を用いた詩作を始めたのだ。そこではもはやアソナンス（半諧音）や漠然とした語や民衆的で子供じみた文しか見られなくなった。このように彼は、か細く華奢であるが故に、繊細で漠としたほとんど測り難い魅力を持った驚嘆すべき詩を実現せしめたのである³³。

²⁹ Rimbaud, *Ibid.*, p.79.

³⁰ Georges Izambard, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Mercure de France, 1963, pp.128-131. 参照。

³¹ Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Œuvres complètes, Op.cit.*, p.106. 参照。

³² Izambard, *Op.cit.*, p.128. 参照。

³³ Verlaine, *Les Poètes maudits*, in *Œuvres en prose complètes, Op.cit.*, pp.655-656. 参照。

ヴェルレーヌの『言葉なき恋歌』においては、脚韻は様々な工夫により柔軟化の試みがなされているにせよ、依然として使用され続けているが、ランボーにあってはそれが徐々に解体され放棄されていく。例えば、「永遠」の最初の詩節では、脚韻の位置に置かれている語は《retrovée / L'Eternité / allée / soleil》となっており、アソナンスと擬似アソナンスにより構成されているのがわかる。同詩の他の詩節においては、《sentinelle / l'aveu / nulle / feu》、《suffrage / élans / dégages / selon》、《seules / satin / s'exhale / enfin》という具合に、貧しい脚韻とアソナンスの交互使用が行われている。これらの形式的特徴によって、「永遠」のテキストは極めて民衆歌謡の形式に近づいているのがわかる。1872年春から夏にかけてのランボーは実際、民衆歌の形式と手法を用いながら詩作を行っていたのであり、それは初期詩編において主に使われていた12音節や10音節の偶数音節の伝統的句型を放棄して、もっぱらシャンソンに多く見られる短い句型、それも音楽を付けて歌われることで耳になじむ奇数音節が多く用いられていることに如実に見て取れる。例えば上でも見た5音節詩句を用いた詩として、「最も高い塔の唄」*Chanson de la plus haute Tour*、「黄金時代」*Age d'or*、「聞け、鹿の鳴き声のような…」*Entends comme brame...*、「永遠」*L'Eternité*などが、また7音節詩句を用いたものとしては、「狼は葉陰で飢えていた…」*Le loup criait sous les feuilles...*や「恥」*Honte*などが挙げられる。また、上述したように、冒頭の詩節を末尾に繰り返す円環構造を用いて作られた「最も高い塔の唄」、「永遠」、「飢餓の祭り」*Fête de la faim*、「おお、季節よ、城よ…」*O Saison, ô châteaux...*などの詩にも民衆歌の影響が顕著に窺える。

こうした民衆歌の影響はなにもランボーに限ったことではなく、ロマン派以降19世紀の他の詩人たちにも共通して見られた特徴であった。しかしながら、韻律や脚韻の点においてランボーは他の詩人と違い、伝統的な詩法をよりラディカルに蹂躪している。

まず句型の変則について言うと、同じ詩の中で5音節詩句と6音節詩句の2つの異なった句型の詩句が混在していることが挙げられる。例えば、「渴きのコメディ」*La comédie de la soif*の「友達」*Les Amis*という部分は、前半は6音節詩句による4行詩と韻を踏まない2行詩で構成され、後半は5音節詩句による片方だけが韻を踏んでいる2行詩と4行詩とで構成された対句交差法 *chiasme* で作られているが、対話形式によるこの詩篇の後半部分が《Moi》の台詞にあてられている。以下が「友達」の6音節詩句の台詞から「私」の5音節詩句の台詞に引き継がれていく句型の変化が起こる2つの2行詩である。(s = syllabe)

Gagnons, pèlerins sages, (6 s)
L'absinthe aux verts piliers... (6 s)

Moi. — Plus ces paysages. (5 s)
Qu'est l'ivresse, Amis ?³⁴ (5 s)

同じ『渴きのコメディ』の「精神」*L'Esprit*という部分は、6音節詩句と5音節詩句が交

³⁴ Rimbaud, « Les Amis », dans *La comédie de la soif, Œuvres complètes, Op.cit.*, pp.74-75.

互に配され、文の構造上は6音節と5音節の2詩句を結び付けて、その2行で11音節を構成する形になっている³⁵。

Eternelles Ondines (6 s)
 Divisez l'eau fine. (5 s)
 Vénus, sœur de l'azur (6 s)
 Emeus le flot pur.³⁶ (5 s)

その他の韻律上の変則として、「聞け、鹿の鳴き声のような…」*Entends, comme brame...*において見られるように、5音節詩句の中に6音節詩句が1つだけ混在している詩もある。さらにランボーは慣例に反して、詩の冒頭の文字を小文字で表記しさえしている。

Néanmoins ils restent, (5 s)
 — Sicile, Allemagne, (5 s)
 dans ce brouillard triste (5 s)
 et blêmi justement.³⁷ (6 s)

また、「飢餓の祭」*Fête de la faim*においても、7音節と4音節の交互配置の詩句の中に1つだけ8音節詩句が混在している例も見られる。

Tournez, les faims, paisez, faims, (7 s)
 Le pré des sons ! (4 s)
 Puis l'aimable et vibrant venin (8 s)
 Des liserons ;³⁸ (4 s)

あるいは、「恥」*Honte*の最終詩節では、7音節詩句の中に1つだけ8音節詩句が混在しているのが見うけられる。

Comme un chat des Monts-Rocheux ; (7 s)
 D'empuantir toutes sphères ! (7 s)
 Qu'à sa mort pourtant, ô mon Dieu ! (8 s)
 S'élève quelque prière !³⁹ (7 s)

³⁵ この6音節詩句と5音節詩句を組み合わせて2行で11音節を構成する形式の詩は、17世紀に作られたヴォワチュール *Voiture* のシャンソンなどにも見られる。Brigitte Buffard-Moret, *La chanson poétique du XIX^e siècle - Origine, statut et formes*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p.114. 参照。

³⁶ Rimbaud, « L'Esprit » dans *La comédie de la soif, Œuvres complètes, Op.cit.*, p.74.

³⁷ Rimbaud, « Entends, comme brame... », *Œuvres complètes, Ibid.*, p.84.

³⁸ Rimbaud, « Fête de la faim », *Ibid.*, p.83.

³⁹ Rimbaud, « Honte », *Ibid.*, p.86.

最後に脚韻に関しても、ランボーはヴェルレーヌよりもさらに大胆な破壊者であった。例えば、「黄金時代」*Age d'or*のいくつかの詩節に見られるアソナンスの使用はもとより、上で引用した「聞け、鹿の鳴き声のような…」では≪restent≫という語は単に視覚上綴り字でのみ≪justement≫という語と結び付けられているだけであり、韻を踏んでいるわけではない。「永遠」*L'Eternité*においては、上述したように脚韻の放棄さえ見うけられるのである。

しかしながら、ランボーは民衆歌に着想を得て1872年に作詩したこれらの「ロマンスの類」を、翌1873年に書いた『地獄の季節』の「言葉の錬金術」において、自らの詩人としての道程を振り返りつつ次のような言葉で締め括り否定し去る。

Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté.⁴⁰

1872年にヴェルレーヌとの放浪生活の最中、「奇妙な夫婦」関係の只中で書かれ、翌年『地獄の季節』においてそれへの決別を宣言されることになるこれらの詩群は、手本とされた卑俗な民衆歌と、そこから新たな韻律に基づく未知なる詩を生みだそうとする試みの間で揺れ動いているように思われる。それこそまさしくランボーが「言葉の錬金術」と名付けた詩法ではなかったであろうか。

結 語

これまで見てきたように、19世紀フランスにおいてロマン主義の台頭とともに民衆歌への関心が高まり、民衆の文化遺産とも言える詩歌の収集が盛んになるとともに、再発見されたそれらの民衆歌の手法が詩人たちの詩作にも影響を与えたのであった。民謡への学問的、文化的関心の高まりは、時の政府をも動かして国をあげて民衆詩歌の収集が大々的に行われ、そのおかげで多くの民衆歌が忘却と消失から救われたのである。この意味において、フランスの19世紀を、ミッシェル・ブリクスの表現を借りるなら、「民衆歌のロマン主義的ルネサンス」⁴¹と呼ぶこともできよう。民衆歌のフランス詩への影響は19世紀を通じて見られはするが、しかし民衆歌の手法の導入の仕方は、ロマン派詩人と象徴派詩人とでは異なっていた。民衆詩歌は、それがマイナーなジャンル故に許容してきた数々の不規則性によって、ヴェルレーヌやランボーといった詩人たちをして、古典的詩句が課してきた厳格な規則からの解放に向かわせ、従来の固定された詩法の革新を可能ならしめるいわば触媒として機能したのではなかろうか。こうして古典的な詩句の解体がはじまり、やがて世紀末になると固定された韻律や句型や脚韻の束縛を排した自由詩の到来を迎えることとなるのである。

Résumé

Au XIX^e siècle, la chanson populaire connaît une période florissante en France. Hugo,

⁴⁰ Rimbaud, *Œuvres complètes, Ibid.*, p.112.

⁴¹ Michel Brix, *Op.cit.*

Lamartine, George Sand écrivent leurs œuvres dans la perspective de la littérature populaire. Les poètes comme Gautier, Banville, Glatigny recourent à la chanson populaire dans leur création poétique.

Au début des années 1840, les chansons populaires ont fait une entrée remarquée dans l'œuvre de plusieurs écrivains de la littérature française. A l'époque, c'est tout le monde littéraire parisien qui semble partager son engouement pour la poésie des paysans.

En même temps, au cours des années 1840-1850, les érudits sont de plus en plus nombreux à s'intéresser à la chanson populaire. En 1852, un décret de Louis-Napoléon prescrivait la formation d'un *Recueil des poésies populaires de la France* et confiait le travail à un « Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France » où figuraient entre autres, Jean-Jacques Ampère, Sainte-Beuve et La Villemarqué, auteur de *Barzaz-Breiz*.

D'après Nerval, les vieilles ballades françaises offrent le témoignage de « la vraie poésie ». La faveur de la chanson populaire a été si grande que les écrivains du XIX^e siècle l'ont prise comme modèle esthétique. Tous les romantiques français, influencés par les précurseurs allemands et anglais, ont vu dans les chansons folkloriques anonymes des créations spontanées de l'âme populaire et du génie collectif. Contre la civilisation corrompue s'offre à nous la vie du peuple reflétée dans leurs chansons.

Cet intérêt du XIX^e siècle pour les chansons populaires est aussi dû à un esprit historique nouveau, qui ne limite plus l'histoire aux faits et gestes des monarques, mais s'attache à prendre en compte le peuple tout entier.

Langue du cœur et des souvenirs, les chansons folkloriques réveillent aussi, à l'intérieur de chacun, les impressions de l'enfance.

Autre aspect de l'intérêt pour la littérature populaire, c'est qu'elle conserve les superstitions et les légendes du temps jadis, et laisse ainsi la porte ouverte au fantastique.

Forme variable et souple, au point qu'il est difficile de la définir comme un genre précis, la chanson n'a cessé de séduire les poètes par la variété des jeux métriques et rimiques qu'elle permet. Banville truffe ses *Stalactites* de « Chansons » de toutes sortes. Cependant, ni Baudelaire, ni Verlaine, ni Rimbaud, ni Laforgue ne se sont contentés de pastiches comme leurs devanciers. Ils ont opéré une sorte de greffe des procédés de chansons populaires sur le moule du vers classique. C'est la chanson populaire qui permet aux symbolistes d'innover en création poétique. On peut dire que la chanson, grâce aux irrégularités qu'elle tolère en tant que genre mineur, était pour certains, comme Verlaine, Rimbaud ou Laforgue, une sorte de catalyseur pour innover dans le domaine de la versification, et jouait un rôle important pour eux dans l'émancipation des vers classiques trop rigides pour aboutir au vers libre.