

〈講演要旨〉

Verlaine のことなど

山 村 嘉 己

Verlaine の位置

Baudelaire を〈鋭ぎすまされた震えるような感覚と、苦しいほどに繊細な精神と、たばこにまみれた頭脳と、アルコールに燃える血液とを持った近代人、要するにきわめて神経質な胆汁質人間〉と規定し、「愛」、「酒」、「死」という3つのテーマでかれを説明しようとした Verlaine は、むしろ、このポートレートの中に自らの自画像を描き出していた。そして、実生活のなかでは Baudelaire よりさらに徹底した実践によって、より近代的な詩人に自己を仕立てあげようとしながら、結局は自らも認める「女性的な」性格のゆえに、つねに曖昧な色合いをもった、独自性の薄い作品を生み出さざるを得なかった。たとえば P. Martino はそのことを、

〈この青年詩人は豪華で「大がかりな」ボードレールのテーマを、小さい、素朴な、繊細優美な、陰気くさいテーマに転換した。彼の「サチュルヌ的」憂鬱はボードレールの憂鬱が持っているきつさを持たない。それはいわば軽度の神経過敏である。〉(木内訳「高踏派と象徴主義」)

と断じながら、

〈そのおかげで、日常茶飯の光景のなかに匿されたたぐい稀な感覚を味わうことができた〉
(同上)

のだと補足しているが、これが Verlaine の Baudelaire と対比した評価の代表的なものといってよからう。(実作としては〈Femme et chatte〉〈Croquis parisien〉などがとくに目立つ)

一方、Baudelaire を同じように領袖と仰いだ同時代の詩人たち、なかでもその双壁とされる Mallarmé や Rimbaud に比しても、かれに与えられる評価はつねに低い。その原因を、たとえば、A. Schmidt はかれが〈あらゆるものの不純な混合物〉(T. Corbière)たるせいに帰し、Mallarmé が細心綿密さの結果、Rimbaud は必然的な断念の結果、ともに限られた数の作品しか残せ

《講演要旨》

ず、それゆえに《かれらの主張は短い一連の観念=力に還元し、かれらの美学はいくつかのかなり明白な原理に還元されうる》(『象徴主義』)が、Verlaineは《きわめてあやしげな靈感にも満足し、きわめて緊張感の欠けた即興もいそいで印刷にゆだね、最良のものが愚作と並んでいるままで多くの小冊子を公にする》(同上)結果、自らの独創性を大方の眼から覆い隠してしまったのだと分析している。

さらに Verlaine の《不純性、混沌性》を責める多くの人々は、また、かれの《模倣ぶり》をもつよく指摘した。第一詩集 Poèmes saturniens はとくに題名そのものに Baudelaire の影響が著しいばかりでなく、やはり Schmidt がいうように、Hugo あり、Gautier あり、Leconte de Lisle ありで、《19世紀のフランス詩のもっとも多様な調子の響きが聞きとれる》ほどだとされている。しかし、たとえば、つぎの《Promenade sentimentale》には、

PROMENADE SENTIMENTALE

Le couchant dardait ses rayons suprêmes
Et le vent berçait les nénuphars blêmes;
Les grands nénuphars, entre les roseaux,
Tristement luisaient sur les calmes eaux.
Moi, j'étais tout seul, promenant ma plaie
Au long de l'étang, parmi la saulaie
Où la brume vague évoquait un grand
Fantôme laiteux se désespérant
Et pleurant avec la voix des sarcelles
Qui se rappelaient en battant des ailes
Parmi la saulaie où j'étais tout seul
Promenant ma plaie; et l'épais linceul
Des ténèbres vint noyer les suprêmes
Rayons du couchant dans ces ondes blêmes
Et les nénuphars, parmi les roseaux,
Les grands nénuphars sur les calmes eaux.

夕陽は最後の^{いまわ}光を放っていた
風は蒼ざめた^{すいれん}睡蓮の花をあやすようだった。
芦の中の大きな睡蓮は

静かな水面^{みなも}にわびしく光っていた。
胸の痛みをさすらわせ、ただ一人 池のほとり
柳のかけを 私はさまよっていた。
おぼろな霧に乳色の大きな幻があらわれ
悲痛を語り 小鴨の声に合わせて
泣くのだった。鳥たちは
私一人 胸の痛みをさすらわせ
寂しくさまよう柳のかけに
羽うちかわし 鳴き合っていた。
やがて 夕陽の厚いとばりが降り
蒼い波間に 沈む陽の
最後の光^{いまわ}を溺れさせた。
そして 睡蓮も芦の中に
大きな睡蓮も 静かな水面に。

まさに詩人個人の具体的悲哀感よりも、もっと漠然とした感情、〈一種の神経の刺激であり、一種の精神状態でもあり、固有の純粹感覚〉（鈴木信太郎『ヴェルレヌ詩集』あとがき）が浮かび上がり、この感覚をきわだたせる〈Sinuosité〉（曲折）とでも言うべき手法、影像と影像、感覚と感覚の二重映し、重層的な継起といった、Verlaine 独自の特徴が滲み出ている。これはさらに凝縮したかたちで〈Soleils couchants〉に示されている。

SOLEILS COUCHANTS

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants.
Et d'étranges rêves,
Comme des soleils

〈講演要旨〉

Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeiles,
Défilent sans trêves,
Défilent, pareils
À des grands soleils
Couchants sur les grèves.

弱まった曙が
沈む陽の
憂鬱を
野いっぱい流す。
その憂鬱が
優しい歌で
沈む陽に
われを忘れる
ぼくのこころをゆすぶる。
砂漠に沈み込む
夕陽さながら
ふしぎな夢が
朱色の亡霊となって
たえまなく現れ
砂浜に沈み込む
大きな夕陽さながら
たえまなく消えて行く。

Chadwick は〈ここに認められるのは沈む日となくさめの歌とのあいだに存在する「水平の照應」のほのかな暗示に過ぎない〉と、(Baudelaire の《Harmonie du soir》の「垂直の照應」と比較して) 眨めながらも、その美しい音のハーモニーは十分に認めている(この他、後で述べる《Chanson d'automne》や、又、《Romances sans paroles》の中の有名な《Il pleure dans mon cœur...》など、この種の例は枚挙にいとまがない)。

このように多くの保留を含みながら、Verlaine 独自の世界を認める空気は徐々に育成されつつ

あったが、なかでも多くの伝記研究家たちによって Rimbaud との絡み合いの実体、などがだんだん明らかにされるにつれて、Verlaine の主体性についてもかなり肯定的な意見が見られるに到り、その結果、作品面でもかれが一方的に影響を受けたというよりも、むしろ相互影響の深さが指摘されるに到った。とくに Rimbaud との《地獄の季節》から生み出された《Romances sans paroles》には Verlaine の真骨頂を示す作品が多く見られるが、なかでもつぎの《Ariettes oubliées》I のようなまさに Verlaine 的世界の真髓のようなもののほかに、

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

Ô le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux,

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas?

それはやるせない陶酔の世界、
それは恋に疲れはてた風情、
そよふく風に包まれて
震えてやまぬ森のざわめき、
それは煙るような枝先へと消えて行く

〈講演要旨〉

小さなささやきのコーラス

ああ もろくも美しいさざめきよ！
それは さらさらと さやさやと鳴りわたり、
踏みしだく草のもらす
静かなあの泣き声にさも似て……
それは、まるで渦巻く水のその下で
ゆれ動くもの言わぬ小石さながら。

眠りを誘う怨み^{よし}節をかなで
心の悩みをかこつ魂
それはぼくらの魂ではないのか？
ぼくの魂と そう それに君の魂とでは？
この生あたたかい夕暮れに 低く低く
はかない繰り言をはき出しているのは。

〈Paysage belge〉詩編のいくつかは、Rimbaud のいわゆる poèm objectif と微妙に交錯する詩境を提示している。とくに II (Bruxelle) の終り

Le château, tout blanc
Avec, à son flanc,
Le soleil couché,
Les champs à l'entour :
Oh! que notre amour
N'est-il là niché!

(その脇腹に 夕日が沈み、廻りを野原に囲まれた まっ白な城。ああ何でぼくらの愛が あそこに宿っていないのだろう！)

は Rimbaud の 〈O saisons, Ô châteaux! Quelle âme est sans défauts?〉と呼応して 2 人の関係の相互滲透性を余すところなく示していよう。

そして、貧の窮迫と反比例してたかまった名声とが、相応じてかれの心身を衰弱させるにつれて、すでに指摘した愚作を多く含む後期詩集群をやむなく発表する仕儀となるのだが、かれ自身

も自覚するように、《これらの詩句は書かれねばならなかった。この告白は必要だったのだ》という開き直りの意識に裏打ちされる時、《善いにつけ、悪いにつけ、すべてひっくりめ、ひたぶるの心を証しする》名詩を生み出すこともあったのである（《Crimen amorice》《Une veuve parle》《Pierrot gamin》など）。かくて、自らピエロを意識しつつ、衰えた詩心にむち打つ Verlaine の姿は、詩壇への出発の頃、つよい反発を隠すことのなかった Mallarmé にさえ感動を与え、1895年、1月10日のかれの葬儀に際しては、つぎのような真摯な告別の辞を發せしめるにいたっている。

《皆さん、行きずりの人に、そして無知と下らぬ思想のために、われらが友の外面の意義を見誤ってここに出席せぬどんな人にも、この姿こそ何にもまして正しかったのだと教えてやりましょう……その才能が未来へと羽ばたく Paul Verlaine はいつまでも英雄なのです。》

この Mallarmé のことばは、Valéry がある女性に与えたつぎのことばと深く対応する。

《昔、私には Mallarmé しかなかった。今、私は自分に言うのです、Verlaine だっている、と。》

そしてつぎの H. Peyre の評価（『象徴主義文学』クセジュ）は Verlaine の現在の位置を示して余すところがない。

《ラフォルグ、頽廢派あるいは象徴派といった人たち、アポリネール、外国の多くの詩人たち、彼らにとってヴェルレーヌはフランス語の詩句の構造自体をつくり返した人である。……彼はアレクサンドランの解体に関してはユゴーよりも勇敢であった。いわゆる三韻律的な詩句は、彼の場合ユゴーの三倍になる。ヴェルレーヌがしばしば好んで用いた九、十、十一、十三音綴の詩句によって、アレクサンドランはいずれその王位を奪われることになる。……ポール・ヴァレリーはヴェルレーヌとその芸術の無邪気さに対する一面的な見方を再三攻撃した。ヴァレリーは言う「彼の詩は素朴どころではない。真の詩人が素朴であることは不可能である」。》

翻訳の問題——Chanson d'automne をめぐって

外国文学を学ぶものにとって、自ら学ぶ国の言語が真に理解できるのかどうかはつねに大きな問題である。そしてそれを自国語に表現し直すことはさらに多くの問題を引き起こさざるを得ない。翻訳とはこの二重の作業の実践であり、その困難さゆえにしばしば《翻訳は裏切ることだ》ということすらいわれている。対象が詩となればその困難はさらに拍車をかけることはいうまで

〈講演要旨〉

もない。しかし、そのような障害を知りつつもあえて無謀ともいえる試みをおこなう人の数も絶えない。またそのような誘惑にみちた作品も少なくない。Verlaine の *chanson d'automne* はまさにそのような例のひとつであろう。

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà delà,
Pareil à la
Feuille morte.

ために3つの訳詩を並べてみた。(A)はいうまでもなく、上田敏の名訳である。多くの人々の口の端に上るのはほとんどのこの訳である。敏はどうか、この詩に「^{おちば}落葉」と題している。(B)は堀口大学一大正期のもの、第3節に工夫のあとが見える。(C)は岡山大教授であった安藤孝行のもの、恐らく昭和期であろうが、京大教授広田氏の提供による。とくに面白いのは冒頭の「秋かぜ」にわざわざ註をつけ、「秋のヴィオロンとは秋風のことである。音楽家が提琴をひいているわけではない。信仰なき人間の死に瀕した心境であって、おちぶれた人の悲哀の歌ではない」といっている。

(A)	秋の日の ピオロンの ためいきの 身にしみて ひたぶるに うら悲し	鐘のおとに 胸ふたぎ 色かへて 涙ぐむ 過ぎし日の おもひでや	げにわれは うらぶれて ここかしこ さだめなく とび散らふ 落葉かな
(B)	秋の ヴィオロンの 節ながき ^{すすりなき} 啜泣 もの憂き哀みに わが魂を 痛ましむ	時の鐘 鳴りも出づれば せつなくも胸せまり 思ひ出づる わが来し方に 涙は湧く	落葉ならぬ 身をば遺る われも かなたこなた 吹きまくれ 逆風よ ^{さかかぜ}
(C)	秋かぜの こずえを鳴らす 音きけば ひとのいのちの せて哀しも	鐘のねは われを呼ぶごと 空に鳴り 涙にかすむ 逝きし ^ゆ 月日や	いざさらば 黄ばみし木の葉 散ることく ゆくへも知らず 吹かれゆきなむ

さてこの3つの訳例を見て、あなたはいずれに軍配をあげるか。私が接した多くの人々はほとんど(A)を選択した。私が原詩の意味を十分説明した後でも、「でも、やっぱり敏ですわ」とある文学教室の御婦人方はおっしゃるのであった。原詩は見たところ比較的分かりやすい構成である。しかし、各連にそれぞれ問題をはらんでいる、まるで意識して謎を仕組んだかのように。たとえば第1連では《Les sanglots longs des violons de l'automne》である。流音1のくり返しと鼻母音[ɔ]の多用はあきらかに秋風の音をしのばせて間違いようがないともいえる。しかし、矢野峰人はそれは(a)「秋の日に響くヴィオロン」なのか、(b)「秋というヴィオロン」なのか、(c)「秋そのものが奏でるヴィオロン」なのかと自問しつつ、de l'automneはen automneでないから、(a)ではない、またviolonsが複数であるからautomneの同格とはいえず(b)でもないといって、(c)を採用している。この微細な分析が全的に受け入れうるかどうかは問題を残すが、さらに邦訳ではviolonsの複数が表わせないのでmontoneの意味が明確にできず、又、sanglotsを「ためいき」とすることによって、本来の「すすり泣き」の感覚を弱め、さらにlongを訳出しなかったために疲労衰退感が出ていないとかなり厳しく敏訳を責めている。因に明治40

〈講演要旨〉

年代の日本詩壇に一時流行した「ヴィオロンのすすり泣き」という言葉が Verlaine の「秋の歌」によるという指摘は比較文学者の矢野の言として興味をひくものといえよう。

第2連目では《quand sonne l'heure》が問題になる。この「時の鐘」が何なのかについて、やはり矢野は鋭くただの時を打つ鐘の音ならばなぜ、胸ふたぐのかと問いかけ、son heure でなくても、やはり自らの最後のときと考えるべきだと《funeral bells》と訳した人々の例をあげている。又、第3連目では《Et je m'en vais au vent mauvais》であるが、ここでも悪しき風に吹かれて愚行に走る Verlaine の面影に、オーバーラップして、逆風(vent mauvais)に翻弄されつつ死に押しやられる人間そのものの姿が浮きぼりにされている。すなわち、どの連にも、冬という終末の季節に向う晩秋にあって自らの衰亡の運命を嘆く詩人の姿とともにつねに死に向かって歩み行く人間そのものの運命を、いかんともしがたい焦燥の念に駆られながらも敢えて受容しようとするかれのあり方が浮かび上がっているのである。そのことが(A)、(C)の訳詩にとくに表れている詩人の年齢の不確かさと相伴って、この詩が Verlaine の処女詩集 Poèmes saturniens に取められている、かれ19才のときの作品であるという事実をつい忘れさせてしまうことになる(現に敏の訳詩を見て、この詩は詩人が中年以上になり、自らの放浪の生活を省みての作だと考える人はきわめて多い。矢野はこのことを作品と伝記とを不用意に結びつける危険性として指摘している)。しかし、自らの文学生活へのスタートである処女詩集に、あえて《土星びとの歌》という不吉な題名を採用し、自ら逆境を生き抜こうと決意した青年詩人 Verlaine の生涯を十分検討すれば、この Chanson d'automne には進んで死を招き寄せようとする青年通有の客気とともに《Pauvre Lérien》として逆説的人生を選びとった Verlaine の不退転の心意気を感じとることこそ重要なことではないだろうか。最後に、私自身の訳を呈して多方の批判を待ちたい。

(1993. 6. 10)

秋の日は
ヴィオロンの響き
そのつきせぬすすり泣きに
わが心痛み
ひたすらに
無卿をかこつ。
鐘の音
響くとき、
息つまり 色蒼ざめて、
ひたすらに
偲ばれる懐かしの日々、
涙流れてやまず。
かくて我行かん
わが身を誘う
悪しき風に運ばれ
あち こちと
吹き散らう
枯葉さながら。

追記：当日はしなくも私の提出した解釈の問題に多くの御意見が出て裨益されるところが多かった。とくに広田氏からはつぎに転載させていただくような私信まで頂戴した。すべてに御意見どおりではないにしても、貴重な示唆にとんでいと思うので御一読願いたい。とくに je の situation など私には大変興味深かった。

山村先生

先生が昨年のご講演で指摘されたように、この詩は青年ヴェルレーヌの作品ですから、《je》には20歳前後の若者の投影を見るのが自然だと思われます。そのことを前提にして、《je》が室内にしていると想定するのか否かによって、解釈が分かれるのではないのでしょうか。戸外にしていると通常の解釈に対して、私は、第一ストロフと第二ストロフの、《...quand / Sonne l'heure》は、フランスの田舎の古い家の部屋によく置いてある、大きな振り時計が時を打ったのだと解釈します。この時が打たれるとただちに、《je》の意識に時間的分節が生じます。《Je me souviens / Des jours anciens》(過去)、《Et je pleure》(現在)、《Et je m'en vais》(未来)。S'en aller は Y aller と対立する表現ですから、第三ストロフには、室内から戸外へと出ていって、冷たくきびしい秋の風(順風《bon vent》ではなく、逆風《vent mauvais》)に翻弄される、落魄した未来の自分の姿が描出されていると見ることができます。これは、青年期にしばしばみられる「晩年」意識と、子宮的世界から現実の外界へと出ていくことについての恐怖の意識との混淆の表現ではないのでしょうか。

以上のような読解によって、少なくとも、二つの点が明確になると思われます。第一は、秋の風が、なぜ第一ストロフでは、《Les sanglots longs / Des violons》と比喩的に表現され、第三ストロフでは《vent mauvais》と直示的に表現されているのかという点です。室内にあっては、秋の風が聴覚に捉えられ、戸外にあっては直接体に吹きつけるきびしいものとして感じられるのは当然でしょう。また、第二の点は、第二ストロフの冒頭の、《Tout suffoquant / Et blême》で、これは先述した意識の時間的文節を原因とする生理的反応の表現、——過去へと移り行く幼児的現在に対する哀惜と迫り来る現実的未来への不安の身体的表現として理解しようと存じます。

昨年のご講演の際に話題になった、上田敏訳「落葉」は、確かに日本的感性に訴えるという意味では名訳であるとは思いますが、あの嫋嫋とした世界は、ヴェルレーヌが《Chanson d'automne》によって表現しようとした世界とは別のものではないのでしょうか。

(昨年度、総会後に試みた講演のまとめを身体の不調で提供できなかつたところ、今回も頁を割いていただけるといい好意ある申し出を受けたので、ここに要旨を提出させてもらうことにした。)