慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	テオドール・ド・バンヴィルにおける10行詩節の問題
Sub Title	Problèmes autour du dizain chez Théodore de Banville
Author	五味田, 泰(Gomita, Tai)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2017
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.65 (2017. 10) ,p.67- 78
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20171031-0067

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

テオドール・ド・バンヴィルにおける 10 行詩節の問題

五味田　　泰

テオドール・ド・バンヴィル『フランス詩小論』（1872）は、ロマン主義から高踏派を経由し、やがてサンボリスムにいたる 19 世紀フランス詩における、実作者による貴重な詩論の書であり、19 世紀後半のフランス詩の状況についての証言として参照・引用されることが少なくない著作である。特に定型詩の記述は、ごく最近の学生向けの教科書にまで影響してもいる [1)]。

しかしこの著作において、詩人の語ることを常に字義通り解してよいものだろうか。まず詩読者層に合わせて内容を書き改めていることを考える必要がある。特に『フランス詩小論』は女子教育を目的とした定期刊行物『エコー・ド・ラ・ソルボンヌ』に連載され、1872 年に書籍にまとめられたものである以上、この点は無視しがたい [2)]。また、この著作において、詩人はロマン主義を称揚し、古典主義的詩学をおとしめるため、しばしば挑発的な記述をしており、公平な立場で書かれた著作とは程遠いだけに、その実践との照合は必須といえよう。

1）Cf. Brigitte Buffard-Moret, *Précis de versification*, Nathan, 2001 ; Frédéric Turier, *Précis de versification*, Armand Colin, 1998 ; Michel Aquien, *Versification*, coll. « Que sais-je ? », 1993, etc.

2）『フランス詩小論』連載のクロノロジーについては、ジャック・ビアンヴニュが以下の論考で詳細に調査している。« Ce qu'on dit aux poètes à propos de Rimes » in *Vies et poétiques de Rimbaud*, *Parade Sauvage* Colloque n°5. Charleville-Mézières : Musée-Bibliothèque Rimbard, 2005, p. 247–272.

バンヴィルは『フランス詩小論』において、韻律については 1 音節詩句から 13 音節詩句まで全てを用例をあげており、音節の数え方についても一章、有名な脚韻については二章を割いている。しかし、意外にも、彼にとって抒情詩の特権的な表現形式である「オード」、これについては、オードの構成要素である詩節については、その重要性を強調しつつも、詩法的な叙述は多くないのである。

例外は 8 行詩節 Huitain と、10 行詩節 Dizain である。バンヴィルは第 9 章の定型詩と同様に、Huitain と Dizain という項を設け、二つの詩節の脚韻の配置を細かに記している。

8 行詩節についての記述は大きな問題はないが、10 行詩節については、奇妙なことに、それにはよりポピュラーなフォルムがあるにもかかわらず、バンヴィルの記述するのは一種類、用例は全てクレマン・マロのみなのだ。

この論考では、バンヴィルによる『フランス詩小論』における 10 行詩節についての記述を紹介したのち、ストロフ研究の先駆者であるフィリップ・マルティノンの網羅的著作[3)]、現代のストロフ研究、ことにブノワ・ド・コルニュリエ、ジャン＝ルイ・アルイ、ナタリー・エルヴェらの方法とデータを参照しつつ、バンヴィル自身の 10 行詩節の実践と比較して考察する[4)]。

1. 『フランス詩小論』における 10 行詩節についての記述

まずは『フランス詩小論』におけるバンヴィルの記述を検討することから始めたい。バンヴィルによる 10 行詩節についての記述を以下に引用する。

Le Dizain peut être écrit en vers de huit syllabes; mais il est bien plus

3）浩瀚なストロフ研究書 *Les Strophes*（*Les Strophes*, [1912] New York, Burt Franklin, 1969）の著者フィリップ・マルティノンは 1859 年生まれの人物であり、19 世紀後半から世紀末にかけてのフランス詩を同時代人として受容し、その著作で証言している。

4）マロにおけるストロフについては Nathalie Hervé の博士論文に詳しい（*Structures et superstructures métriques dans l'œuvre de Clément Marot (1496–1544)*, thèse de doctorat, l'Université de Nantes, 2011）。

souvent et presque toujours écrit en vers de dix syllabes. Comme le Huitain, Il peut commencer indifféremment par un vers féminin ou par un vers masculin. Voici quelle est sa contexture : Le premier vers rime avec le troisième vers. Le second, le quatrième et le cinquième vers riment ensemble. Le sixième, le septième et le neuvième vers riment ensemble. Le huitième vers rime avec le dixième vers.

Le Dizain est certes moins solidement bâti que le Huitain, car il semble en quelque sorte pouvoir se diviser en deux parties, l'une qui finit avec le cinquième vers, l'autre qui commence avec le sixième [...]. Tout l'artifice, toute la gloire du poëte consiste à bien attacher sa strophe, précisément là où elle risque de se casser, c'est-à-dire entre le cinquième vers et le sixième. Il faut que le cinquième vers soit une véritable Schéherazade, dont l'imagination force le sultan son maître à brûler d'envie d'entendre le sixième vers[5)].

まず Dizain は 8 音節ないし 10 音節詩句で書かれるが、10 音節詩句が主であること [6)]、男性韻女性韻どちらで始めてもよい、という導入があり、続いて脚韻の配置の説明がなされる。これをアルファベットで図式化すると、*ababbccdcd* となる。

続くパラグラフでは、10 行詩句の持つ「弱点」が指摘される。本来脚韻によって不可分のひとまとまりを形成するべきストロフが、どうしても複数の下位ストロフ Sous-strophe によって構成されてしまうという点である。

後に検討するように、10 行詩節がどのような下位ストロフに区分されうるかは解釈がわかれる。しかし、バンヴィルにとって 10 詩節の「句切り」は第 5 詩句と第 6 詩句の間に置かれる。ストロフとしての一体性がより確かなものとなるには、これらの二部分を結びつける何らかの方法が必要であ

5）Banville, *Petit Traité de poésie française*, Paris, Charpentier, 1881, p. 171.

6）Huitain の場合は 8 音節のケースが多い。これは、詩句の音節数と詩節の詩句数を同じくするという中世の Strophe carrée を想起させる。

る。具体的には5行目と6行目の処理の問題であるが、バンヴィルの言説から考えるならば、結びつける方法は作詩法の領域にはなく、詩人が述べるようにあたかもシェヘラザードの戦術の如く、続く第6詩句を読者に待望させるレトリックの領域であるといえるのではないだろうか。

2. バンヴィルの解釈の特殊性—研究史の観点から

『フランス詩小論』においてバンヴィルは、10行詩節の句切りcésureが、中央、すなわち5行目と6行目の間に置かれると主張しているわけだが、この立場は特異なものといってよい。というのも、フィリップ・マルティノンの*Les Strophes*において、10行詩節は、マレルブによって確立された「古典的10行詩節」Dizain classiqueと、中世からマロに引き継がれた「マロ的10行詩節」Dizain marotiqueないし「バラードの10行詩節」Dizain de Balladeに分類されているのだが、この立場はバンヴィルの主張とはかなり異なっているからである。

マルティノンの分類を概観しておこう。

2.1. 古典的10行詩節：*ababccdeed*

古典的10行詩節の基本的な脚韻配置は*ababccdeed*となる。4行詩節の後、6行詩節が来る構造になっていると解釈される。用例そのものはロンサール以前に遡ることができるが、このフォルムの地位を確固たるものにしたのは、マレルブであるとマルティノンは述べている。

> Or le poète qui a véritablement conçu et senti la valeur lyrique dudizain classique, ce n’est pas plus Ronsard que Marot, pas plus Magny que Ronsard, c’est Malherbe![7)]

4行目と以降には脚韻によるつながりはなく、はっきりとした句切りが見

7）Philippe Martion, *Les Strophes*, [1912] New York, Burt Franklin, 1969, p. 369.

て取れる。続く6行についても、6行詩節における場合と同様7行目と8行目の間に二次的な句切りが来ることが多いとマルティノンは考えている。興味深いことに、バンヴィルは『フランス詩小論』において、この古典的10行詩節については一切言及していない。後に見るように、その脚韻構造がバンヴィルにおいて不在というわけではない。この古典的10行詩節に対する沈黙は、意識的な選択と言えるだろう。

2.2.　マロ式10行詩節：*aababccdcd*

対して、マロ式10行詩節 Dizain marotique の脚韻配置は、バンヴィルが引用しているマロの用例と同じく、*aababccdcd* となる。なお、用いられる韻律は10音節詩句であることがほとんどであり、これはバラードでも同様で、Dizain de ballade の呼び名の来る所以である[8)]。このフォルムについて、マルティノンが興味深い記述をしている。

> Nous ne quitterons pas le dizain à quatrain initial sans dire un mot du dizain marotique, ou dizain de ballade, dont les modernes mettent souvent la césure après le cinquième vers, à cause de la symétrie apparente : *ababb ccdcd*[9)] .

マルティノンの著作において、「Les　Modernes」とは19世紀の詩人を意味している。まさにバンヴィルはその一人である。しかし、マルティノンは続ける。

> Ce dizain, qui appartient au Moyen âge, débute en réalité par un quatrain, comme toutes les formes de cette espèce. Il est composé exactement de deux quatrains croisés, réunis par un distique qui leur

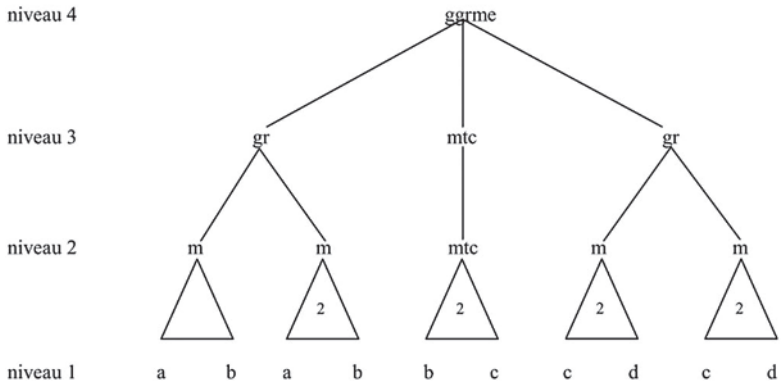
8）同様に、バラードにおいて、8音節詩句を用いた場合、ストロフは8行で構成されることが多い。

9）Philippe Martion, *op. cit*, p. 407. 傍線引用者。

emprunte leurs rimes voisines, répétant la précédente.et amorçant la suivante. La césure originelle du dizain marotique est donc après le quatrain initial [...][10) .

マルティノンの解釈は、バンヴィルとは異なり、第 5 第 6 詩句を占める二行詩節、*bc* によって連結される二つの 4 行詩節であるというものである。中央の二行は隣接する脚韻、つまり先行する第一 4 行詩節の 4 行目の脚韻、後続の 4 行詩節の 1 行目の脚韻を「借用」したものなのである。そして、句切りはあくまで第 4 詩句の後にあると考えられる。ナタリー・エルヴェは、マロのストロフについての研究において、ブノワ・ド・コルニュリエの樹形図的方法でこのフォルムを記述したシェーマが以下である[11)]。用いられている略語の説明もともに引用する[12)]。

Hypothèse 1 : 4–2–4–vers, (abab bc cdcd)



NOTATIONS D'ANALYSE MODULAIRE

GR : groupe rimé

GGR : groupe de groupes rimés

10）Martinon, *op. cit.*, p. 408.

11）Nathalie Hervé, *op. cit.*, p. 336

12）Hervé, *op. cit*, p. 820–821

M　: module
GM　: groupe de modules
GGRM　: groupe associant un/des gr et un/des module(s).
Ordre et nombre des GR et des modules indifférents.
Mt　: module de transition[13)]
Mtc　: module de transition complète
Mtp　: module de transition partielle
E　: enchaînement
GGRE　: groupes rimés liés par la relation d'enchaînement rétrograde
GME　: modules liés par la relation d'enchaînement rétrograde
GGRME　: groupe associant un/des gr et un/des module(s) liés par la relation d'enchaînement rétrograde.

M はモデュールを意味し、同じ響きを持つ詩句のペアである。モデュールが複数連なると GR すなわち「脚韻グループ」groupe rimé となり脚韻が成立する。二つのモデュールがそれぞれ 4 行詩句を形成し、中間に位置するのが「移行モデュール」module de transition complète であり、冒頭の 4 行と後続の 4 行を接続する。*bc* というモデュールは第一 4 行詩節（第 1–4 行）にも第二 4 行詩節（第 4–10 行）にも属さないと解釈される。これらの要素を含んだグループは GGRME groupe associant un/des gr et un/des module(s) liés par la relation d'enchaînement rétrograde と呼ばれる。「遡行的連鎖」Enchaînement rétrograde とは、ある脚韻グループの最初の脚韻が、先行するグループの任意の脚韻と同じであることによって、二つのグループが結び付けられる現象である。ここでは、移行モデュールの最初の詩句が第

13)「移行モデュール」Module de transitision とは、二つのモデュールないし脚韻グループの間に位置する、独立したモデュールであり、それら二つのグループを接続する機能を持つ。移行モデュールが、先行するグループの最後の脚韻と同じ脚韻で始まり、及び後続のグループに最初に現れる脚韻と同じ脚韻で終わる場合、Module de composition complète と呼ばれる。移行モデュールが先行するグループ、後続のグループどちらか一方のみと共通した脚韻の詩句を持つ場合は、Module de composition partielle となる（Cf. Hervé, *op. cit.*, p. 813）。

一 4 行詩節の二つ目の脚韻 *b* を用いており、また第二 4 行詩節の最初の脚韻 c はすでに移行モデュールの二行目に遡行して現れている。遡行的関係を矢印で示すと以下のようになる。

abab←bc←cdcd

この立場は、コルニュリエ、ジャン＝ルイ・アルイ、エルヴェといった現代の韻律研究者に至るまで支持されており、10 行詩句の場合のように、4—6 と 5—5 の二つの構造が共存するということはなく、もっぱら 4 行詩節と 6 行詩節の二つの下位ストロフによって構成された Strophe composée と考えられている。では、バンヴィルの実作ではどうなのか、検討していこう。

3. バンヴィルにおける 10 行詩節の実践

詩節研究の専門家であるジャン＝ルイ・アルイは、Ponctuométrie という、句読点をその強さによって分類・数値を与える方法をストロフ分析に適用し、詩節における「句切り」を、格詩句末の句読点の強さから推測している。詩篇によるばらつきおよび、19 世紀詩の場合は清書原稿における句読点がしばしば清書を行う者の手によるごく適当なものであったという点を考慮するにしても、平均値をとることで、ある程度客観的にストロフの区分の傾向を記述できる方法といえる。

アルイ及びエルヴェはほとんど全ての 10 行詩節を冒頭の 4 行と後続の 6 行に分割するものと考えているが、バンヴィルの独特な解釈は実作においてはどのようなものだろうか。アルイの方法を用いて、バンヴィルの残した全ての 10 行詩節の分析を行った。

3.1. Ponctuométrie

Ponctuométrie とは

句読点による意味上の区切りは、しばしば韻律上の区切りと一致する。句読点の強度が高いほど、そこが詩節におけるグループ Gr とグループ Gr との接点である可能性が高い。この方法はコルニュリエの発案によるもので、

様々な句読点に対して、0、3、6、9 の 4 段階の数字が与えられる。これは詩句の韻律の句切りの分析に極めて有効な方法だが、ストロフの分析にも適用されうるものである。コルニュリエによると、規準は以下のようになる：

> — Un point d'exclamation, d'interrogation ou (triple) de suspension, non suivi d'une minuscule, ou un point, est compté pour 9 ; un point-virgule ou double point, ou un point d'exclamation, d'interrogation ou de suspension suivi d'une minuscule, pour 6 ; une virgule, pour 3[14) .

3.2.　バンヴィルにおける 10 行詩節の実践

3.2.1.　Dizains marotiques（Dizains-épigrammes[15)]）

バンヴィルの韻文テクストで、10 行詩節を含む詩篇は 43 篇を数えるが、そのうち 35 篇が 10 行詩句一つで構成されている [16)]。エルヴェは 10 行詩節単体で成立している詩篇を Dizains-épigrammes と呼び、複数の 10 行詩節から成る詩篇を Dizains-strophes として区別している。

しかもそのうち 24 篇は « Les Caprices en dizains à la manière de Clément Marot » というセクションとして、処女詩集『人像柱』に収められたものである。しかし、散文作品の序文、エピローグや折ふしの詩句の形で晩年まで作られて続けることになる。

表 1 において、35 篇の Ponctuométrie の平均を求めた。小数点以下は四捨五入している。

14）Benoît de Cornulier, *Art Poëtique*, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 265.

15）« Je sépare momentanément, pour disposer d'un corpus homogène, les dizains isolés des dizains inclus dans des suites périodiques. J'appelle les premiers dizains-épigrammes, les seconds dizains-strophes » (Hervé, *op. cit*. p. 320).

16）バンヴィルにおける 10 行詩節の用例および、韻律、脚韻構造を図表にした。以下の URL にて閲覧・ダウンロードが可能である。https://drive.google.com/open?id=0B0FdOu2Zy0mbR1czQW9xb2IzVEk

表 1

v1	v2	v3	v4	v5	v6	v7	v8	v9	v10
3	**4**	**4**	**2**	**8**	**4**	**3**	**3**	**2**	**9**

最終行がポワンないし感嘆符で 100％終わるのは当然として、5 音節目における値が極めて高いことがわかる。実際、例外は 1 篇のみ、セクション Caprices の 11 番目の詩篇 « Enfin Malherbe vint... » である。

XI

ENFIN MALHERBE VINT...

C'était l'orgie au Parnasse, la Muse
Qui par raison se plaît à courir vers
Tout ce qui brille et tout ce qui l'amuse,
Éparpillait les rubis dans ses vers.
Elle mettait son laurier de travers.
Les bons rhythmeurs, pris d'une frénésie,
Comme des Dieux gaspillaient l'ambroisie ;
Tantqu'àlafin, pour mettre le holà
Malherbe vint, et que la Poésie,
En le voyant arriver, s'en alla[17)] .

脚韻の配置こそ、マロ的詩節のものだが、4 行目がポワンで終わっていること、そして 7 行目にポワン = ヴィルギュルが置かれていることから、4—3—3 の構造を容易に見て取ることができる。この二つの句切りを持ったストロフの確立者がマレルブであったということは先ほど述べた通りである。ロマン主義の称揚者であったバンヴィルは、古典主義的詩法を確立したマレ

17）Banville, *Œuvres poétiques complètes*（以下 OPC）, tome I, sous la direction de Peter. J. Edwards, Paris, Champion, 2000, p. 253.

ルブの到来とミューズの逃走を語るにあたって、あえてマレルブの用いた句切りを踏襲したものと考えられる。今回扱ったマレルブについての 10 行詩節のフォルムを、マレルブをいわば「くさす」べく用いているのである。1857 年『綱渡りのオード』で発揮されるバンヴィルのパロディの方法論をここに見出すことができる。

3.2.2.　Dizains-Strophes

マルティノンから再びひくと、古典的 10 行詩句はマレルブによって普及し、19 世紀においてもラマルティーヌ、ユゴー、ミュッセにおいて多く用いられたが、それ以降はより短いストロフにおされて頻度は低くなっていく。バンヴィルの場合も同様で、マロ的 10 行詩節を除くと用例はより少なくなっている。

複数の 10 行詩句を含む詩 Dizains-strophes は定型詩であるバラードを除くと 8 篇しかない。それらの Ponctuométrie の平均が表 2 である。

表 2

v1	v2	v3	v4	v5	v6	v7	v8	v9	v10
5	**5**	**3**	**8**	**2**	**3**	**3**	**3**	**2**	**9**

ここでは、第 4 詩句における句読点の強度が高いことがわかる。一方第 5 詩句は 2 という極めて低い値となっており、Dizain-épigramme ではない場合、バンヴィルもまた 4 行詩節と 6 行詩節を組み合わせた脚韻構造を採用するという傾向が見てとれる。しかし、韻律が 10 音節以外、8 音節、アレクサンドラン、あるいは複数韻律の使用など、全体としてイレギュラーな形であり、バンヴィルのコーパスの中でもマージナルな詩篇群といえるだろう。特に、短い韻律を組み合わせたシャンソンや劇中のクプレに見られることは無視できない。

『フランス詩小論』において、バンヴィルはマレルブ、ボワローといった古典主義者の詩法を否定し、彼らのフォルムとは異なったものを意識的に称

揚する。10 行詩節について古典主義的 10 行詩節に一切触れず、マロ式 10 行詩句をのみ挙げたことはその一例と言えるだろう。10 行詩節の句切りを第 5 詩句と第 6 行詩句後に見出す、というバンヴィルの立場は、『フランス詩小論』においてしばしば見られるように、必ずしも当時のフランス詩の状況を正確に捉えたものではないが、しかし詩人はその 10 行詩節の実践の大部分で 5–5 という原則を守っている。中世、ルネサンス詩法の多くは、ロマン主義以降の詩人にとって古典主義的詩法を離れて独自性を発揮するためのすぐれた表現型の一つとなったことを忘れてはなるまい。

> Obstinément attaché, pendant toute ma carrière d'ouvrier et d'artiste, à restituer les anciennes formes populaires et à tenter d'en créer de nouvelles (ce qui est tout un) [...][18] .

蘇生と創作は一体であるという、詩集 *Le Sang de la coupe* の序文の意味は、この論考における 10 行詩節のケースの分析を通じて、よりよく理解されるのではないだろうか。バンヴィルは確かにマロにモデルを求めたが、句切りの位置については独自の 5–5 構造を主張実践していたのだから。

ロマン主義に始まり、世紀末に至って「詩句の危機」をむかえるに至る 19 世紀において、古典主義的詩法からどのような距離をとっているかは、詩人の思想的立場を強く示唆する重要な争点であった。この時代においてこそ、詳細な韻律面での詩作品の分析が諸詩編の解釈をより重層的なものとするであろう。

18）Banville, *OPC*, t. II, p. 187.