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

Title	詩篇「エーリンナ」にみるバンヴィルの詩論
Sub Title	Poétique banvillienne dans "Érinna"
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	2020
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.70 (2020. 3) ,p.139- 159
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20200331-0139

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.

詩篇「エーリンナ」にみる バンヴィルの詩論

五味田　　泰

19 世紀初頭、ロマン主義の台頭とともにフランス詩は大きな変動を迎える。リリスムという語が生まれたのはこの時期である。そしてこの語は世紀を通じてフランス詩における重要なキーワードとなっていく[1)]。そして、テオドール・ド・バンヴィル（1823–1891）は、ボードレールの言葉をひくまでもなく[2)]、自らを抒情詩人poète lyriqueと呼んではばからなかったが[3)]、また同時にリリスムについて考える理論家でもあった。

彼の理論的テクストとしては『フランス詩小論』*Petit Traité de poésie française*（1872）が最も量的に充実し、重要な言及も少なくない。しかし純粋に教科書的な記述も多く含まれている上に、バンヴィルの韜晦趣味を考えると内容を鵜呑みにすることはできない。第二詩集『鍾乳石』*Les Stalactites* 序文（1846）における詩法と技巧についての論考、『綱渡りのオード』*Les Odes funambulesques* 序文（1857）及び 1873 年の第三版に加えられる自註におけるリリスムと滑稽さ、リリスムとパロディの関連についての思考なども、バンヴィルの詩論を知るには必須のテクストである。

1）Voir Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, José Corti, 2000.

2）« le talent de Banville est essentiellement, décidément et volontairement lyrique » dans « Théodore de Banville », Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome. II, 1975, p. 164.

3）Banville, « Ballade sur lui-même » dans *Œuvres poétiques complètes*（以下、*OPC* と略す）, tome VI, Champion, 1999, p. 239. « Je suis un poète lyrique » というフレーズがルフランとして繰り返される。

しかし、一方で詩人が詩について語っているメタポエムも、詩論の表出と実践の場として無視できない。そして1860年代から『フランス詩小論』にいたる1870年の間の詩篇で最重要のメタポエムは、9月に*Revue Fantaisiste*に発表され、1867年に詩集『流刑者たち』*Les Éxilés*に収録されることとなる「エーリンナ」Érinnaであろう。この詩は、ヘレニズム期の女性詩人エーリンナが乙女たちに詩についての心得を伝える内容であり、エーリンナの教えを通じてバンヴィルが自らの詩論を展開するメタポエムである。この論考では、詩篇「エーリンナ」のメタポエムとしての射程を把握し、彼のリリスム論の包括的な把握に貢献することを目指すものである。

先行研究

ミリアム・ロビックは*Hellénismes de Banville*において、「エーリンナ」に繰り返し言及しているが、それは主に、古代から続く「オード」というジャンルの問題であり、2012年刊行の*Femmes damnées*[4]においては同時代のボードレール、ゴーティエなどとの間テクスト性に重点をおいており、そこで語られている詩論については多くは触れていない。ここでは、ギリシアやサフィスムといったモチーフの例として部分部分を扱うのではなく、詩篇全体を読み通すことで、1860年代のバンヴィルの詩学の特徴を明らかにしていくことを目指す。

1. 詩篇「エーリンナ」導入部——エーリンナと乙女たち

詩篇冒頭では、レスボス島ミテュレーネの海岸を、女性詩人たちが歩いていく様子が提示される。

4）Myriam Robic, *Héllenismes de Banville*, Champion, 2010 ; *Femmes damnées*, Classique Garnier, 2012.

後者は19世紀フランス詩におけるサフィスムについて論じた著作で、巻末にサフィスムを題材にしたアンソロジーも組まれている興味深いものである。主にボードレール、ヴェルレーヌを対象とするが、バンヴィルについての言及も多い。

Près du flot glorieux qui baise Mitylène,
Marchent, vierges en fleur, de jeunes poétesses
Qui du soir azuré boivent la fraîche haleine
Et passent dans la nuit comme un vol de Déesses[5].

全員が女性であることには意味がある。レスボス島は無論サッポーの活躍した場所として知られており、また、サッポーはここで女子教育のための一種の私塾を開いていたという説もあるからだ。バンヴィルはこの説を採用しているわけである[6]。

1.1. エーリンナとは

第3ストロフにて、乙女たちを導く詩人エーリンナ（前4世紀末〜前3世紀初頭）が提示される。

Celle qui les conduit vers la plage marine,
C'est Érinna, l'orgueil des roses éphémères,
L'amante en qui revit dans sa blanche poitrine
Le grand cœur de Sappho, pâture des chimères[7].

彼女はサッポー（前7世紀後半—前6世紀初頭）の同時代人と考えられ

5）« Érinna », *OPC*, tome IV, Champion, 1994, p. 97.　以下拙訳を付す。
ミテュレーネに寄せる輝かしい波のそばを、／花咲ける乙女たち、若き詩人たちが歩いていく／彼女らは青い夕べの爽やかな息吹を吸い、／夜の中を通りすぎる様は　女神たちが飛ぶよう。

6）詩集『人像柱』収録の詩篇 « La Voie lactée » 中（v. 290–298, *OPC*, tome I, 2000, p. 24–25）に、サッポーがエーリンナとともにレスボス島の乙女たちに作詩を教える様子が描かれている。

7）*OPC*, tome IV, p.97.
彼女らを海辺へ連れて行くのは／エーリンナ、はかない薔薇の誇りだ、／この恋人の白い胸によみがえる／夢想をかきたてる、サッポーの偉大な心。

てきたが、現在ではより後に活動した人物と考えられている。彼女は未婚で19歳で夭折したとされるが、「はかなき薔薇たちの誇り」（v. 10）とは、儚い乙女たちの中で傑出した詩人であるとのことであろう。しかし、「白い胸に蘇る、サッポーの偉大な心」（v. 11–12）とあるようにバンヴィルはここでエーリンナをサッポーの遺志を継いでいる存在として描いている。

1.2.　なぜエーリンナなのか

この詩は、戯曲『サッポー』を書いたフィロクセーヌ・ボワイエに捧げられているが、なぜ、ここで教えを説くのがサッポーではなくエーリンナなのだろうか。

1850年にはすでに、ボードレールが「レスボス」を書き、バンヴィル自身がボワイエの戯曲『サッポー』評において、女性の同性愛について言及している[8)]。1861年の時点において、サッポーには同性愛者、しかも淫蕩なイメージが加わっていたことは確かであり[9)]、詩に身を捧げ、純潔であるべき女性詩人たちの代表としてはふさわしくないとバンヴィルは判断したのかもしれない。また、サッポーにはファオンを思ってレウカスの崖から飛び降り

8）バンヴィルのサッポー観は、詩作品においては、他の古代の大詩人と並ぶ抒情詩人としてあるが、ボワイエの戯曲の評（Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, tome II, p. 303–311.）を見る限り、同性愛者としてのサッポー観も持っていたようである。

9）エーリンナというタイトルを持っていても、詩篇がレスボス島のサッポーの弟子たちを歌っていることには違いがない。このサフィスムのモチーフは、ある時期の流行であり、読者の注目を集める選択であった : « A l'image de P. Boyer (à qui Banville dédie son ode), Baudelaire, Houssaye... et de nombreux écrivains débutants dans les années 1840, Banville utilise Sappho comme une marque de fabrique pour commercialiser son texte et faire la promotion de la pièce de Boyer ». (Robic, *Hellénismes de Banville,* 2010, p. 133)。事実、ロビックが比較しているように、ボードレール「レスボス」「呪われた女」との類似は目覚ましく、この主題に関してボードレールとバンヴィルの間にÉchange　poétique があったこと可能性は極めて高い。いずれにせよ、さほどにレスビアンという主題はバンヴィルの生きた時代に流行を見ていたことは確かである。

た、という「悲恋」の文学的虚構があり、沓掛良彦は、ここでのサッポーは「同性ならぬ異性への愛欲ないし肉欲に身を焦がす女性であり、もっぱら官能愛を追い求める女性にほかなからなかった[10)]」と述べている。バンヴィルはそこに、地上的物質的な情熱に負けてしまったという「弱点」を見出したのかもしれない。エーリンナは19歳で結婚せずに夭折したとされており、芸術への奉仕者としてはよりふさわしい存在と考えた可能性もあるだろう[11)]。

2. リズムについてエーリンナが語ること

第5ストロフから、語り手はエーリンナに変わる。彼女はリズムとは何かを語り、詩人の心得として世俗を離れリズムに身を捧げるように説くのだが、ここにおけるリズムとは何だろうか。

2.1. バンヴィル自身の定義

『フランス詩小論』において、バンヴィル自身はリズムを以下のように定義している：« Le Rhythme est la proportion que les parties d'un temps, d'un mouvement, ou même d'un tout, ont les unes avec les autres[12)]»。しかし、これはベシュレルの定義を引用要約したものに等しく[13)]、彼にとってのリズムについては明確ではない。それ故に「エーリンナ」の重要性が際立ってくるのである。

10）沓掛良彦『サッフォー　詩と生涯』平凡社、1988年、p. 309.

11）沓掛、前掲書、p. 298.

12）Banville, *Petit Traité de poésie française*, Charpentier, 1881, p. 3.

13）RHYTHME. s. m. (du gr. rhutmos, nombre, mesure, cadence). Proportion qui ont entre elles les parties d'un même tout. Les justes proportions d'une statue ou d'un monument en constituent le rhythme (Bescherelle, Dictionnaire national, 1847, cité Jacques-Philippe Saint-Gérand, « Du rhythme : le désir du poëte et le dire des dictionnaires (1780–1914) », Semen [En ligne], 16 | 2003, mis en ligne le 01 mai 2007, consulté le 16 décembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/semen/2675).

2.1.1. 物質的なリズムのメタファー

エーリンナは続く第５～９ストロフで、乙女たちに語りかけながら「リズム」の重要性に言及する。

⑤

Vierges, dit-elle, enfants baignés de tresses blondes,
Vous dont la lèvre encor n'est pas désaltérée,
Le Rhythme est tout ; c'est lui qui soulève les mondes
Et les porte en chantant dans la plaine éthérée[14].

もちろん、chantant という語が示すようにリズムの音楽的な意味は無視されていないが、天体の運行を司るその強大な力が想起されている。確かに天体は自分の力で自転公転しているわけではなく、宇宙の起源にさかのぼる根源的な力によって回転を続けているのであって、その周期的運動にリズムを見出すことには無理がない。

エーリンナは続けてリズムを様々な比喩でもって表現するが、それらは強い拘束力を感じさせるものである。拘束力を感じさせる語に下線をほどこした。

⑥

Poëtesses, qu'il soit pour vous comme <u>l'écorce</u>
<u>Étroitement</u> unie au tronc même de l'arbre,
Ou comme la <u>ceinture</u> éprise de <u>sa force</u>
Qui dans son mince anneau tient notre flanc de marbre !

14）*OPC*, tome IV, p.97
乙女たちよ、金色の下げ髪豊かな子等よ、／唇の乾き未だ癒やされぬ子等よ、／「律動」こそ全て。それこそが天体を揺り動かし／天の原を　歌いながら運んでいくもの。

⑦

Qu'il soit aussi pour vous la coupe souveraine
Où, pour garder l'esprit vivant de l'ancien rite,
Le vin, **libre pourtant**, prend la forme sereine
Moulée aux siècles d'or sur le sein d'Aphrodite !

⑧

Le cercle où, par les lois saintes de la musique,
Les constellations demeurent suspendues,
N'affaiblit pas **l'essor de leur vol magnifique**
Et dans l'immensité les caresse éperdues.

⑨

Tel est le Rhythme. Enfants, suivez son culte aride.
Livrez-lui le génie en esclaves fidèles,
Car il n'offense pas l'auguste Piéride,
En entravant ses pieds il **l'enveloppe d'ailes**[15] !

第6ストロフでは幹と樹皮、強く締め付ける帯、第7ストロフでは葡萄酒を閉じ込める杯のフォルム、第8ストロフでは第5ストロフ同様、天体

15）*OPC*, tome IV, p. 98.
⑥女詩人たちよ、「律動」が汝等にとって／木の幹ときつく結びついた樹皮のようであるように、／あるいは力に憑かれた帯のようであるように／狭い輪に我らの純白の腹を締め付けるその帯のように！
⑦「律動」がまた汝等の至上の杯であるように／その中では、古代の儀式の生きた精神を護るべく、／ぶどう酒が、自由でありつつも、穏やかな形を保っている／黄金時代　アプロディーテーの乳房を型どった形を！
⑧音楽の聖なる法則により、／星座たちが宙吊りになっている環は、／その雄大な飛翔を弱めることはなく／無限の空間で星座を激しく愛撫するのだ。
⑨これこそ「律動」。子等よ、一心にそれを信じるのだ。／その忠実なる僕として才能を捧げよ、／「律動」は聖なるミューズに背くことなく／足をとらえつつも、彼女を翼で包むのだから！

を固定する輪のメタファーが用いられている。ここでのリズムはミリアム・ロビックが述べているように、物質の比喩によって捉えられているのである。

> Banville fait, de plus, référence à cette poésie mâle et robuste dans les nombreuses métaphores et comparaisons du Rythme à la matière dans « Érinna » (« l'écorce » unie au « tronc », « ceinture éprise de sa force[16] »).

しかし、拘束による秩序のみではリズムは成立しないだろう。そこには流動するものがなければならないはずだ。こちらの運動に関する要素について検討していこう。

2.1.2. リズム、流動するもの

天体の例から分かるように、リズムが成立するには、運ばれるフォルムと、運ぶ運動が必要となる。星座を構成する天体が自由に動いてしまっては星座のフォルムは保たれない。韻律は自由な内容の詩句の動きを生み出すために不可欠である。リズムは単なる物質的な拘束ではなく、一方で時空の中で物に動きを与えるものでもある。静的なフォルムと自由な運動は相反するものではなく、相補的なリズムの必要条件なのである。実際、第 6 ～ 9 ストロフにおいて、上に見た物質的なメタファーと並行して、運動、飛翔、自由さに関連した表現が用いられている[17]。

第 7 ストロフでは盃が葡萄酒を閉じ込めていたが、葡萄酒がその中で液体として自由な形をとることを妨げるものではない。第 27 行（« Le vin, libre pourtant, prend la forme sereine »）では、動と静の対比が、« pourtant » という語で協調されている。第 8 ストロフにおいても、星座の星々の配置は変わらないが、「その雄大な飛翔を弱めることはない」« N'affaiblit pas l'essor de leur vol magnifique »（v. 31）。第 9 ストロフの最

16）Robic, *Femmes damnées*, Classique Garnier, 2012, p. 127.

17）上の第 6 ～ 9 ストロフの引用において、運動を想起させる語を太字で強調した。

終行（v. 36）でもリズムはミューズの「足を捉えつつも　彼女を翼で包み」、彼女の飛翔を可能とするものとして描かれている[18)]。

リズムによって可能となる飛翔は、天空へ、つまり宇宙的な規模にまで広がる。実際、« les mondes »（v. 19）, « la constellation »（v. 30）は天空を駆ける天体への言及である。他所でも、バンヴィル自身はリズムを語るとき、しばしば天体の運行に言及する。

> [...] le chant de la Lyre sait émouvoir les rochers et les pierres, et que le Rhythme gouverne et conduit les astres dans le ciel[19)]

次の引用では、詩人と音楽家は天文学者に例えられている。そして彼らの作品は「オード」と呼ばれ、天体の「ダンス」と重ねられている。ここでは詩句のリズムすなわちここでは韻律と、宇宙の物理法則が重ね合わされ、詩の射程の広さを示唆していると言えるだろう。

> Les poètes et les musiciens étaient en même temps de curieux astronomes qui cherchaient à dessiner le rhythme de leurs odes à image de celui qui sert à la danse des mondes, et ils n'auraient pas osé gouverner les sons et les syllabes par d'autres règles que les planètes suspendues dans l'éther[20)].

18）この詩句は、ボードレールの « L'Albatros » の最終行、« Ses ailes de géant l'empêchent de marcher » を想起させる。しかしボードレールとは逆に、「エーリンナ」においては、リズムはミューズの飛翔を可能にするものであって、妨げるものではない。

19）Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, sous la direction de Peter. J. Edwards et Peter -S. Hambly, Champion, 2003, tome I, p. 85.

20）« Préface », Louis Lucas, *Une Révolution dans la musique, essai d'application à la musique d'une théorie philosophique*, précédé par d'une préface de M. Théodore de Banville, Paulin et Chevalier, 1849, recueilli dans Banville, *critique choisie*, tome II, p. 407. 傍線引用者。

そして、ロビックはリズムに全能の神のメタファーを見るまでにいたっている。

> Dans la prosopopée d'Érinna, le Rythme est métaphorisé en dieu panthéiste relié à la théogonie du monde (« c'est lui qui soulève les mondes »), puis en dieu omniscient à travers la forme incantatoire et l'emploi du verbe à portée épistémologique[21].

エーリンナから読み取れるバンヴィルのリズム観は、単なる言語、音楽、あるいは医学的レベルのものではなく、惑星の運行を司る宇宙的な規模にまで展開する。詩句のリズムは宇宙のリズムと照応し、詩人はこの照応によって地上的物質的な欲望を離れて、神的・超自然的な領域に達することができるのである。このリズムは、バンヴィルのリリスムの中で大きな役割をはたすものである。

> QU'EST-CE QUE LE LYRISME?
> C'est l'expression de ce qu'il y a en nous de surnaturel et de ce qui dépasse nos appétits
> matériels et terrestres, en un mot de ceux de nos sentiments et de celles de nos pensées qui ne peuvent être réellement exprimés que par le Chant [...[22]]

上の引用では、リリスムとは超自然的なものの「表現」と定義されているが、それは「歌」chant という手段がなければ不可能であり、そして、歌が存在しうるには、言葉に、特殊なリズムが与えられなければならない。その言葉こそ、詩句なのである：« Le Vers est la parole humaine rhythmée de façon à pouvoir être chantée, et, à proprement parler, il n'y a pas de poésie et

21）Robic, *Hellénismes de Banville*, Champion, 2010, p. 141.
22）Banville, *PTPF*, p. 114.

de vers en dehors du Chant[23] ».

バンヴィルのリリスム論は、この全能のリズム観という補助線を引くことでよりよく理解される。「エーリンナ」のリズム論を知ることは、『フランス詩小論』のバンヴィルのリリスム観をよりよく理解することに貢献するのだ。

2.2. 芸術への献身

続いて第 9 ストロフにおいて、エーリンナは女性詩人たちに、リズムへの献身を説く[24]。続いて語られるのは、そのために守るべき掟である（第 10–12 ストロフ）。

⑩
Mais surtout, mais surtout que vos âmes soient blanches
Comme la neige où rien d'humain n'a mis sa trace !
Blanches comme l'horreur pâle des avalanches
Qui roule au flanc des monts irrités de la Thrace !
⑪
Ah ! s'il est vrai qu'il faut à la fureur lyrique
Des victimes dont l'âpre Amour ait fait sa proie
Et que l'ardente soif d'un bonheur tyrannique
Torture encor par la douleur et par la joie,
⑫
Ah ! du moins, jeunes sœurs, que la Pensée altière
Affranchisse vos sens de toutes les souillures !
Ivres de volupté pourtant, que la Matière
Ne vous offense pas de ses laideurs impures[25] !

23）Banville, *PTPF*, p. 3.
24）« Tel est le Rhythme. Enfants, suivez son culte aride. / Livrez-lui le génie en esclaves fidèle » (v. 33–34)
25）*OPC*, tome IV, p. 99.

まず、第 10 ストロフで、純潔の掟が語られる。女詩人たちの魂は、人々が近づけない険しい雪山のように、純白であらねばならないのだ。第 11 ストロフでは、「詩情の高まり」fureur lyrique（v. 41）のための犠牲と苦しみが想起され、第 12 ストロフでは、物質的な穢れをさけるよう教えられる。

これらの教えを守らず、現実的な快楽を追求してしまうものは、詩的な狂気には無縁であると語られている（第 13–14 ストロフ）。これらの者たちは、死に無感覚（第 16 ストロフ）で創作の痛みを嫌う（第 17 ストロフ）。彼女たちは、結婚をして世俗的な生活を営むものであり（第 18 ストロフ）、女性詩人たちの守るべき生活の対極にいる。そして、これらの女性たちにとって、女性詩人たちが知り得ることに近づくことは不可能なのである。

第 19 ストロフにおいて、アプロディーテの「喜びの島」であるシテール島への言及があるが、ここでの「喜びとは」異性愛の喜びとは限らない。バンヴィルはボワイエ『サッポー』評において、女性の同性愛について言及しており、ここでも女性詩人たちの間の愛について暗示しているようにも思われる。

以上の部分では、リズムすなわち詩、ひいては芸術に対する自己犠牲・献身の必要性が説かれている。エーリンナの教えは、レスボス島と乙女たちという枠組みを超えて、読者にも向けられている。フランソワ・ブリュネは、バンヴィルがここでエーリンナの口を借りて、パルナス期に集う若き詩人たちに詩人の心得を説いていると述べている。

---

⑩だが何よりも、何よりも汝らの魂が純白であるように／人跡の絶えてない雪のように！／恐ろしい雪崩のように白くあるように／トラキアの険しい山々の雪崩のように！

⑪ああ！　たしかに詩情の高まりに／残酷な愛の神の獲物となる犠牲者が必要だとしても／そして暴虐なる幸福への狂おしい乾きが／未だ痛みと喜びによって苦しめるものだとしても、

⑫ああ！　少なくとも、若き妹たちよ、誇り高い「思考」により／汝等の感覚があらゆる穢れから免れるように！／悦楽に酔っているときも、「物質」が／汝等をその不純な醜さで傷つけないように！／

> Bien entendu, à travers Érinna, c'est Banville qui parle, ou encore il s'est identifié à Érinna ; disciple des poètes de 1830 dont il a médité l'exemple, il s'adresse ici bien plus à la jeune génération poétique des années 60 qu'à Boyer lui-même[26].

たしかに詩への献身と、フォルムの重要視はパルナスに特徴的なものといえる。しかし、この芸術への献身とは、決して容易なものではない。第22ストロフにて、教えを説くエーリンナは「雄々しい悲しみ」ses mâles tristesses に沈んでいる。そして、最終ストロフにおける « un temps railleur » という表現からは、『流刑者』の序文が想起されるだろう。

> [...] car nous aurons vécu dans un temps qui s'est médiocrement soucié de l'invincible puissance du Rhythme, et dans lequel ceux qui ont eu la noble passion de vouloir enfermer leurs idées dans une forme parfaite et précise ont été des exilés[27].

極めて「芸術至上主義」L'Art pour l'Art 的なマニフェストといえるのではないだろうか。芸術は同時代の社会の関心は惹かず、芸術に携わるものは流刑者たらざるを得ない。一方、芸術もまた社会に背を向ける強さを持っているが、それは実際に芸術が芸術のために自律できるという確信を表すのではなく、目指すべき目標と考えるべきで、エーリンナの悲しみには、その困難さがにじみ出ているのではないだろうか。

バンヴィルは無論、同時代に背を向けた詩人ではないが、『紫水晶』*Améthystes*（1862）、『流刑者たち』など1860年代半ばまでに発表された詩集は古代をしばしば特権的な主題としており、1868年から連載が始まる『新綱渡りのオード』までは、アクチュアリティを風刺的に描く『綱渡りのオード』の路線は中断されていたといえる。

26）*OPC*, tome IV, p. 395.
27）« Préface » des *Éxilés*, *OPC,* tome IV, p. 5.

「エーリンナ」は、バンヴィルの 1860 年代の強い芸術信仰とフォルム重視を証言しているだけでなく、それを来たるべきパルナスの詩人たちに説くという意図も示唆しているように思われる。

3. 詩法面にみるメタポエムとしての射程

メタポエムとして詩篇を考えると、そのフォルムも、詩論の実践の場として捉えられる。詩篇の第 22 ストロフで、「私」という語り手が登場するが、続く第 23 ストロフにおいて、語り手はこの詩での試みについて言及している。

Et j'ai rimé cette ode en rimes féminines
Pour que l'impression en restât plus poignante,
Et, par le souvenir des chastes héroïnes,
Laissât dans plus d'un cœur sa blessure saignante[28].

第一行にて、この詩篇が「オード」であるということ、そして、それが「女性韻」で書かれていることが示される。

実際、詩篇「エーリンナ」はアレクサンドランの交差韻四行詩節 Quatrains croisés d'alexandrins というオーソドックスなストロフ式オードの形で書かれ、脚韻は全て e で終わる女性韻である。この「je」は詩篇の作者、バンヴィルとほぼ重ねて差し支えはないだろう。詩論に続いて、詩人自身が形式面での選択とその目的について語っている部分である。これはバンヴィルにおいては初めてではなく、『綱渡りのオード』の « La Ville enchantée » の末尾でも見ることができる。

28）*OPC*, tome IV, p. 101.
かくて私はこのオードを女性韻で書いた／エーリンナの印象がより痛ましくあるよう／また、純潔な乙女たちの記憶によって／多くの胸に、血のしたたる傷口を残すよう。

3.1. 女性韻のみで書かれたオード

この男女韻の交代を行わないという選択にはどのような意味があるのだろうか。ロンサール以来、男女韻の交替はフランス語韻文の規則として機能して来たが、19 世紀の詩人たち、特に中盤以降の詩人たちは、時にこの規則から逸脱してみせた。事実、以下に引用する 1862 年のロンサール論において、バンヴィルはロンサールにおける男女韻の交替の規則化に異議をとなえている。

> On sait que le prince des poètes décréta la suppression de l'hiatus et l'entrelacement régulier des rimes masculines et féminines'; mais, par malheur, on a été plus royaliste que le roi en se privant de certains rhythmes exquis, ou composés seulement de rimes d'un seul sexe, ou offrant des rencontres de rimes diverses du même sexe[29].

> 「詩人の中の王たるロンサールが、母音衝突の廃止と、男性韻と女性韻の規則的な交差を定めたことは知られている。しかし不幸にも、人は王よりも王党派であった。そして一種類の性の脚韻で書かれた、いくつかの素晴らしいリズムを放棄してしまったのである。同じ性であっても様々な脚韻が可能であったのに」

女性韻のみの選択は、ミリアム・ロビックが述べているように、「エーリンナ」の時代、女性韻がレスビアニスムと結びついていたといた事実に起因するものと考えられる。

> Dans la poésie des années 1860–1870, le recours unique à des rimes isosexuelles (d'un seul genre), s'accompagne presque toujours de

29）Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, sous la direction de Peter. J. Edwards et Peter -S. Hambly, Champion, 2003, tome I, p. 12.　拙訳を付す。

connotations homosexuelles[...][30)]

内容によりふさわしいフォルムとして、ここでバンヴィルは明らかに意識的に女性韻を選択しているのだ。実際、男性韻あるいは女性韻のみを用いている詩篇を時系列に配列してみると、1871 年発表の *Idylles prusisennes* においては、全て女性韻で書かれた詩篇は、タイトルからして女性に関わるものが多いことがわかる。一方で、晩年の詩篇においては、主題と特に関連なく脚韻の種類は選ばれているように思われる。

韻文の条件として、脚韻に関しては不可欠の立場をとっていたバンヴィルであるが、脚韻の同音が守られれば、性の交替にはこだわらなかったようである。ここでも、規則の拘束の上にある自由という構図を見ることができる。

3.2. 代替韻律としての三部構造アレクサンドラン

19 世紀を通じて、アレクサンドランの二部構造と、文章の構造のずれはユーゴーを嚆矢として、徐々に大きくなってゆく。このズレに関してバンヴィルの演じた役割は大きく、1850 年代前半から、句切をリズムグループが跨ぐ破格アレクサンドランを実践している。

1820 年代より三部構造のアレクサンドランが登場する。これをコルニュリエは « Ternaire » と呼んでいる[31)]。しかしこの時代の Ternaire においては 6 音節目と 7 音節目の間の句切りが可能であり、6–6 区分と 3 区分の間のテンションによって、主に 5、6 音節を占める要素が強調される効果があった。

しかし「エーリンナ」第 44 行では、6 音節目には後接辞である定冠詞 La が来ており、« Torture encor par **la** // douleur et par la joie » のようにアレクサンドランを 6–6 に二分するのは難しい。一方、文構造に着目すると、

30）Robic, *op.cit.*, 2012, p. 125.

31）Ternaire. Se dit souvent d'une forme rythmique à trois éléments, et en particulier de la forme 4–4–4s (parfois aussi nommée trimètre) dont les coupes 4e et 8e peuvent alors être dites coupes ternaires (Benoît de Cornulier, *Art poëtique*, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 272).

表１　バンヴィルの詩集に収録された単性韻作品

Recueil	Titre	Schéma rimique et strophique[32]	Mètre	Première publication
Odelettes (1856)	À Philoxène Boyer	abab ffff	8	1853
	À Gavarni	aabb mmmm	7.7.7.4	1853
Améthystes (1862)	Vers sapphique	aaab, bbbc, cccd…mmmm	10.10.10.5	1862
	Les Baisers	ababcc mmmmmm	8	1862
Éxilés (1867)	Érinna	abab ffff	12	1861
	Enamourée	ababcc mmmmmm	7	vers 1860?
Idylles prussiennes (1871)	Les Allemandes	abab ffff	8	1870
	Les Femmes violées	abab ffff	8	1870
	Châteaudun	abab mmmm	8	1870
	Le Rêve	abab ffff	8	1870
	Les Fontaines	abab ffff	8	1870
	La Résistance	abab ffff	8	1870
	Celle qui reste	abab ffff	8	1871
Nous Tous (1884)	Géométrie	abab ffff	8	1883
	Rue de Sèze	abab ffff	8	1883
	Pitié Suprême	aabb mmmm	7.7.7.4	1884
Sonailles et Clochettes (1890)	Mardi Gras	abab ffff	8	1889
	Les Fontaines	aabb ffff	7.8.7.8	1889

« Torture encor // par la douleur // et par la joie » のような均等な三部構成がはっきり見て取れる。

ジャン＝ミシェル・グヴァールは *Critique du vers*（Champion, 2000）において、Ternaire が 19 世紀を通して、新たなオプション mètre de substitution としての位置を獲得したと論じている。mètre de substitution とは、例えば 10 音節詩句の 4–6 区分に対するオプションとしての 5–5 区分が一例であるが、アレクサンドランにおいては、4–4–4 の 3 区分ないし、4–8 ないし 8–4 区分の semi-ternaire が Mètre de substitution となる。重要な点は、

32）m は男性韻、f は女性韻を表す。

単に文構造や句読点によって三区分が可能であることだけではなく、6 音節目にアクセントを持たない後節辞 Proclitique や前置詞 Préposition が置かれ、6–7 音節間よりも、8–9 音節間での区切りがより明確であるという点である[33)]。

これらの特徴はすでにバンヴィルでは 1850 年代から見ることができるが、カリーヌ・ドゥヴォシェル作成の表 2[34)] が示すように、1860 年代以降（5 年刻みになっていることに注意）例が増え、『流刑者たち』のようなシリアスな、古代が特権的な主題である詩集でも用いられるようになる[35)]。

1861 年初出の「エーリンナ」の第 44 行はその比較的早期の一例として考えることができるだろう。

女性韻のみの使用、4–4–4 の韻律の使用の点から、「エーリンナ」はバンヴィルの作詩法面での展開をも証言づける詩篇なのである。そして、バンヴィルの示したこの詩法上の冒険は、以降の 19 世紀フランス詩人たちには一つの選択肢として定着していくことになる。

結　論

バンヴィルは詩篇「エーリンナ」において、詩句のフォルム、すなわちリズムの持つ二面性を強調する。一方でそれは宇宙的な規模で物事の運行を律するものであり、詩人はこの厳しい拘束を信奉しなければならない。その拘束の上でのみ、達することができる抒情的な高揚というものがあるのである。これを最大限に発揮できるフォルムこそ、バンヴィルにおいてほとんどポエ

33）10 行詩句のケースとの違いは、この新しい韻律のみで詩篇が描かれることはなかったことである（Gouvard 1999 137–138）

34）6 音節目にアクセントを持たない要素 X6 を持つアレクサンドランの数と、その中での 8–4 区分が可能なものの数を時期別で対比させたものである。1866–70 年の時期を除けば、X6 のケースには多く Ternaire が含まれると考えることができるだろう。

35）Karine Devauchelle, *Approche métrique de la structure interne du vers complexe dans la poésie de Théodore de Banville (1823–1891)*, Thèse de doctorat, Université de Nantes, 2003, p. 192.

表 2

Période	Nb de vers 8–4	Nb de vers X6
1851–60	8	13
1861–65	16	27
1866–70	9	44
1871–75	12	17
1876–80	8	19
1881–90	22	58

ジーと同義とも言えるオードなのである。

これは後に『フランス詩』小論において、Unité と Variété という語によって捉えなおされるものである。「エーリンナ」において、バンヴィルはパルナス的古代の表象を用いつつ、彼独特の神的で超自然的リリスムについて語り、詩作として実践している。このリリスム論こそ、遠からず執筆される『フランス詩小論』に結実するものに他ならない。

『綱渡りのオード』や、この後に書かれる、アクチュアリティを強く意識した『新綱渡りのオード』（1869）や *Idylles prussiennes*（1871）、連載詩をまとめた晩年の詩集に見られるように、バンヴィルは同時代の社会へ降りてこない詩人であるというわけではないが、「エーリンナ」は現実社会に背を向け、蒼穹か深淵を探求する芸術至上主義的な立場を強く表したものである。これは後の『フランス詩小論』よりも徹底したものであり、1860 年代、バンヴィル自身もまた『現代高踏派詩集』の時代を牽引しつつ、その影響下にあったことを窺わせるものである。

参考文献

1. バンヴィル研究及び、抒情詩についての考察

—DEVAUCHELLE Karine, *Approche métrique de la structure interne du vers complexe dans la poésie de Théodore de Banville (1823–1891)*, Thèse de doctorat, Université de Nantes, 2003.

—MAULPOIX Jean-Michel, *Du Lyrisme*, José Corti, 2000.

—ROBIC Myriam, *Hellénisme de Banville : mythe et modernité*, Champion,

2010.
—ROBIC Myriam, *« Femmes damnées » Saphisme et poésie (1846–1889),* Classique Garnier, 2012.
—沓掛良彦『ギリシアの抒情詩人たち　竪琴の音にあわせ』京都大学学術出版会、2018 年。
—沓掛良彦『サッフォー　詩と生涯』平凡社、1988 年。

2. 文学テクスト

—BANVILLE Théodore de, *Œuvres poétiques complètes*, édition sous la direction de Peter J. Edwards, tome I à IX, Champion, 1994–2009 :
Les Exilés, Améthystes, Les Princesses, édition établie par F. Brunet et E.-M. Souffrin-Le Breton, 1994, tome IV.
Idylles prusiennes, Trente-six ballades joyeuses, Rondels, Roses de noël, édition établie par Philippe Andrès et Rosemary Lloyd, 1999, Tome VI.
—BANVILLE Théodore de, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, sous la direction de Peter. J. Edwards et Peter -S. Hambly, Champion, 2 tomes, 2003.
—BANVILLE Théodore de, *Petit Traité de poésie française,* Charpentier, 1881.
—BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1975.
—BOYER Philoxène, *Sapho*, drame en un acte, Michel Lévy frères, 1850.

3. リズム論

—SAINT-GÉRAND Jean-Philippe, « Du rhythme : le désir du poëte et le dire des dictionnaires (1780–1914) », Semen [En ligne], 16 | 2003, mis en ligne le 01 mai 2007, consulté le 16 décembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/semen/2675.
—Collectif, *Le rythme dans la poésie et les arts Interrogation philosophique et réalité artistique*, textes réunis et présentés par Béatrice Bonhomme et Micéala Symington, Champion, 2005.

4. 韻律学・作詩法

—CHEVRIER Alain, *Sexe des rimes*, Classique Garnier, 1996.
—CORNULIER Benoît de, *Théorie du vers*, Édition du Seuil, 1982.
—CORNULIER Benoît de, *Art poëtique*, Presses universitaires de Lyon, 1995.

—GOUVARD Jean-Michel, *La versification*, Presses universitaires de France, 1999.
—GOUVARD Jean-Michel, *Critique du vers*, Champion, 2000.