

ヴィクトール・ユゴーの「諸世紀の伝説」に於ける《区切り》 coupes

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 明治大学文芸研究会 公開日: 2009-04-02 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 渡辺, 誠一 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/3545

ヴィクトール・ユゴの『諸世紀』

の伝説に於ける句切り coupes

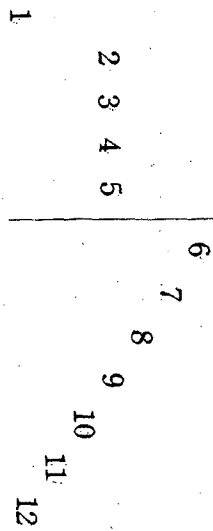
渡 辺 誠 一

《十一音綴詩句》 alexandrin を等しい二つの部分、つまり、二つの半句 hémistiche に分割する句切りは、普通、一般詩論家、または詩人たちによって《セジュール》 césure と呼ばれているが、この小論では、あえて《クープ》 coupe という呼び方を採った。それは、この小論で扱われている詩句の大部分が、《セジュール》ではなく、殆んど《クープ》で句切られているためである。

そこで、まず第一に、《セジュール》と《クープ》の違いを理解しておく必要がある。

「《セジュール》は、詩句の内部に故意に設けられた休止であり、原則的には、聴取と同様朗読を容易にするよう定められた休止¹⁾であった。「キリスト教ラテン詩では、それは歌われていたのであるが、《セジュール》は非常につきりとした音楽的音価 valeur musicale を持

っていた。二つの半句は、それぞれ相對しており、前の半句は属音まで高まるが、後の半句は下属音に移るといふ場合に、他の半句とそれぞれ繋りを持つていた。²⁾つまり、次に示すような抑揚が課せられていたのである。



実際、《ロテル・ブルゴーニュ劇場》³⁾の俳優たちは、右の図式に従って詩句を朗誦していたと伝えられている。

《セジュール》は、この抑揚的な面以外に、その音綴の持続時間にも係わりを持っていた。つまり、第六音綴の持続時間は、それぞれの韻律に応じて、少くとも他の音綴よりも長く延ばされ、そこには休止が入らなければならなかった。これは、《セジュール》が、楽譜に於ける記号と同じように、一詩句を等しい二つの部分に分割する符標として大変大きな役割を持っていたことを示すものである。

だが、中世に於ける、この《セジュール》の役割は、確かに重要ではあったが、左程厳格ではなかった。時には、《句切り》が休止らしいものを少しも持たず、単なる強勢音によってしか示されないこともあった。

十四・五世紀になると、この休止は益々弱まり、無いよりはあったほうが適法とされていたが、それでも強制的ではなかった。なかには、前の半句から後の半句にかけて、《句切り》らしいものが全くないまま、詩句を終るものもあった。

《セジュール》の休止を弱めるというこの方法は、別に詩的效果を狙ったことではなく、単に、当時の文学情勢に従っただけのことである。つまり、ジョンブルが絃琴を用いて歌っていた十四世紀頃までは、韻文形式も一応は保持され、それを聞く民衆の記憶を固定さ

せるためにも、その形式は必要であつたが、ジョンブルの消散と同時に、その存在理由を完全に失ってしまったのである。教育の普及と写本の増加とによって、それまで耳で聞いたものが、今度は、眼で読むようになったのである。従つて、韻文の必要性がなくなり、「韻文の物語は、断乎散文に改作されてしまったのである。」⁽⁴⁾これは、《セジュール》は勿論、《十二音綴詩句》⁽⁵⁾そのものゝ消滅を招くことになった。

だが、十六世紀に入り、この《十二音綴詩句》はロンサールによつて救われることゝなった。「彼は十二音綴詩句を復興し、それをもつてリズムと音楽性ある詩句を作り出した。また数多の抒情的な音節数を創造し、かつ実際にそれを使用した」のである。

ロンサールは、後に出るマレルブ程厳格ではないにしても、《十二音綴詩句》の規則を幾つか定めた。「もし可能ならば」、六音綴目に《セジュール》を置くこと。脚韻は豊かにし、また「脚韻よりも美しい創意と用語とを一層大切に」すること。「選ばれた、重々しい、響きの高い」語を用いて、《十二音綴詩句》を構成すること。それは、その詩句が散文のようになるのを防ぐためである。というのも、詩句は本質的に音楽であり、旋律であるのだから。従つて、「一度作つたなら、聲を出して詩

句を朗唱する、というよりむしろ、どんな聲の人でもよ
いから、それを歌にして歌ってみることを心がけなければ
ならぬ。(6)

こういつたロンサールの試みは、確かに『シャルルマ
ーニュの巡礼』(一一〇〇年頃)当時の『十二音綴詩句』
の復活であり、更に詩句の美学的価値を高めた詩歌の完
成である。

十六世紀は、古代人たちを手本にした韻律的詩句を作
ることが流行っていたが、この試みで成功した者は、殆
んどなかった。とはいえ、「この問題を考えなかったよ
うな詩人や韻律学者は、ほとんどいな」(7) かったと云われ
ている。同様に、『十二音綴詩句』も様々な角度から検
討され、又追究されたが、これは、ロンサールを中心と
するプレイアードによって、又その後継者たちによっ
て、ゆつくりと、しかし着実に発展して行った。「特に、
アグリパ・ドビニエのお蔭で、とりわけ、レニエのお蔭
で、又幾分か、マレルプのお蔭で、『十二音綴詩句』は、
更に多くの力強さと、更に多くの確実さとを獲得」した
のである。つまり、古典的な詩句が準備されたのであ
る。

ジュール・ロマンとシエヌヴェイールは、『クープ』が
『セジュール』という名前を取るためには、『クープ』は

ある規則に従わなければならないし、詩句の韻律的継ぎ
手 articulation métrique とならなければならないとし
て、『セジュール』と『クープ』の違いを述べているが、
『クープ』は、多種多様な抒情的な律動を創造したり、
様々な思考を、その思考にふさわしい方法で表現したり
するのに最適である。この『クープ』の実例は、既にロ
ンサールの作品中に見出すことができる。

十七世紀に入り、『十二音綴詩句』は、マレルプによ
って厳格な規則が設けられたが、「実際には、十七世紀
の詩人たちは、その規則を犯さずに、時々『セジュール』
の音価を弱めるような『クープ』を幾つかその詩句に忍
び込ませていた。(8) これは、『クープ』の詩的效果が意識
され始めたことを示すものである。

実際、当時の『十二音綴詩句』で、六音綴と十二音綴
以外に重要な強勢音を持たない詩句は珍らしかった。そ
の強勢音の位置は一定していないが、各半句をそれぞれ
等しい、又は相称的な部分に分けることによって強勢音
を産み出していた。それは概して、第二、第三、第四音
綴に置かれることが多かった。このように強勢音の使用
が広まり、その重要性が感じられるようになると、これ
と逆行して、『セジュール』の重要性が薄らぎ、その休
止は非常に弱まり、他の強勢音と同じ状態に、又はそれ

以下の状態に陥ることになった。時には、その休止が全く感じられないような場合も生じて来た。これは、前の半句の最後の単語が、次の半句の最初のそれと、文法的に、緊密に結びついた結果であるが、第六音綴の強勢音が取り除かれてしまった訳ではない。

Buvez, mangez, dormez, et faisons feu qui dure

(RACINE, Les plaideurs)

Qui massacre, détruit, brise, brûle, extermine;

(CORNEILLE, Un foudre de guerre)

Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir.

(CORNEILLE, Suréna)

右記の始めの二詩句に於て、各半句の内部に設けられた強勢音は、詩句中央の強勢音と明らかに同じ強さ、同じ長さを保持しているし、後の一詩句に於ては、*toujours* と *souffrir* の間より、*aimer*, *souffrir* の後のほうがはるかに強められている。この詩形は、後に《三分句切り》*trimètre* (これは、ユゴーによつてその新型が作られ、完成した)として、フランス詩法にその確固たる地位を獲得するが、詩句中央の《句切り》は完全に弱められ、

もはやその名残りを留めているに過ぎない。

このように、詩人たちは少しずつこの第二の強勢音の存在や、その効用を理解していったのだが、この強勢音は、往々にして第六音綴のそれと同じ強さ、同じ長さとなったので、遂には、律動強勢音と同じ高さにまでなつてしまつた。こゝで、《十二音綴詩句》⁽¹⁰⁾は、固定した律動を持つ詩句となつたのである。つまり、この律動は、四つの強勢音によつて構成されるのである。その第二番目は、第六音綴に不変の場所を占めるが、第一番目と第三番目の強勢音は、各半句の残る五音綴のうちどれか一つに及ぶ訳である。これらの強勢音の後には、それぞれ軽い《句切り》に似たものが入るため、一詩句には四つの律動単位が含まれることになる。こういった詩句では、もはや《セジュール》の存在を認めることはできない。「何故なら、《セジュール》は休止であるのだから。……《クープ》は、休止でも中止でもなく、それは、ある律動単位から次の律動単位への、単なる経過を示すものでしかない。」⁽¹¹⁾

だが、これはあくまでもある一つの傾向であつて、すべての詩句が悉く四つの律動単位から成り、その強勢音がすべて一応に同じ働きをしているという訳ではない。唯、《セジュール》の性質、又はその働きが極端に弱ま

り、それが単なる《句切り》に入れ替わりつつあるとい
うだけのことである。

例へば、ボワローは、『詩法』のなかで、『十二音綴詩
句』を書く場合には、「常に意味が語を句切り、半句を
一時中断させ、そこに詩句の休止を示すよう」⁽¹²⁾勸めてい
るが、彼の作品のなかにも、『クープ』で句切られた詩
句を幾つか認めることができる。

Dernière elle faisoit dire Argumentabor

(Satire x)

Nous présente un repas agréable et rustique:

(Haute-Isle)

Voulait venger la cour immolée au parler.

(A RACINE)

これらの詩句では、半句の中断も休止も示されてい
ないが、faisoit, repas, cour の後に『クープ』は存在して
いる。

この『クープ』の取り扱い方は、十九世紀に入ると、
更に一層組織化され、その使用範囲は更に拡張される。

特に、ユゴの戯曲や叙事詩的な詩篇では、その大部分
の詩句が『クープ』で句切られ、『セジュール』で句切

られている詩句は極めて少ない。

結局、『セジュール』は、最初「選択の要素」であり、
次に「義務の要素」となり、最後に、「自由の要素」⁽¹³⁾と
なったのである。

さて、ヴィクトール・ユゴの『句切り』に関する詩
論家たちの論考は、多種多様であり、その主張もまちま
ちであるが、彼らの結論は、二つに大別することができる。
つまり、ユゴが韻律の革命家であり、詩句中央の
『句切り』を完全に削除、又は無視して、全く新しい詩
句を作ったと主張するものと、ユゴは、最後の作品に
至るまで保守的な詩人であり、詩句の中央には、たとえ
それが極めて弱められたものであるにせよ、必ず『句切
り』があると主張するものである。

前者は、ユゴの次のような詩句をそのまま受け入
れ、ユゴの詩句が全く新しいものであるかのように論
じたてる。

「私は、良い趣味や、昔からの詩句を踏み躪り、「半
句の均衡を打ち破り」『十二音綴詩句』というあの愚物
を解体させた。」これからは、「『十二音綴詩句』は『句
切り』を捉え、それを噛み砕き、「詩句は、規則を破
り、『句切り』という鳥籠から逃れ、神聖なひばりとな

つて、天空を翔る。」「私は、四角張った《十二音綴詩句》の大隊に、革命の息吹きを吹き起こさせた。」⁽¹⁴⁾

だが、ユゴアのこの主張をそっくりそのまま受け入れ、ユゴアの詩句にあてはめることは、全く不可能なことである。その理由は、拙論「諸世紀の伝説」に於ける《三分句切り》⁽¹⁵⁾（『文芸研究』第二十六号）で述べた通りである。

後者は、十七世紀の詩人たちの中に、ユゴアの《句切り》の模範や、師を捜し求め、ユゴアの詩句が古典主義詩句の発展したものであると主張する。ド・フキエールやモーリス・スーリオは、ユゴアとラシーヌを結びつけ、《十二音綴詩句》の典型とみなすことのできるラシーヌの詩句と、ロマン主義詩句との間には、本質的な違いはない。」と述べている。又、グラモンは、ユゴアとラ・フォンテーヌを結びつけ、「ラ・フォンテーヌのあまり知られていない喜劇『ラゴタン』のなかに、ユゴアの《句切り》の典型が、すべて示されている。……ユゴアの律動は、既にラ・フォンテーヌのなかにあった。」⁽¹⁶⁾と述べている。

実際、ユゴアの詩句は、この他、形式的には、ボワロアやモリエールの作品に、はるかに遡って、ロンサルやドビニエやレニエの作品にも見出すことができる。だ

が、実質的にも、彼らの詩句とユゴアの詩句とは同じものなのであろうか。

E・ミズイは、「ユゴアは古い《十二音綴詩句》を解体しながら、彼の後継者たちが自由な律動を獲得するための道を準備した。」⁽¹⁷⁾と述べているが、これだけを読むなら、恐らく、ユゴアがそれまでの《十二音綴詩句》とは全く別な詩句を作り出したかの感を抱くが、ユゴアの作品を、特に「諸世紀の伝説」を一句一句考察するなら、古典主義詩句と本質的にあまり違っていないことに気付く筈である。「フランス詩法の諸規則は、フランス語のなかにその起源のときから刻み込まれていたもので、本質的には変化していない。」⁽¹⁸⁾とピエール・ギローも云っているが、ユゴアは、《十二音綴詩句》の本質的な特徴は少しも変えずに、様々な試みを行ったのである。と言うより、彼は彼独自の「物差しや定規やコンパス」となる、「沈黙の調音の発端」と「口腔の動きの粗描」に従って、つまり、「詩的思考の口述の折に生じてきつつある口頭の旋律、自分の詩作品の自発的な律動が聞き苦しい音や口腔の不快感に変わらないうちに」⁽¹⁹⁾しながら、詩句の《句切り》を巧みに扱い、それまで知られなかった様々な美しい詩形や詩的效果を産み出したのである。

ところで、『^{アレクサンドラン}十二音綴詩句』は、十二という数から、6+6という等しい二つの部分に分割されるばかりでなく、二、三、四という数で分けられ、その組み合わせも様々である。又、等しく二つに分割された各部分も、更に単純な関係を持った部分に分けられる。つまり、次のような組み合わせができる。

〈0+6〉〈1+5〉〈2+4〉〈3+3〉〈4+2〉〈5+1〉〈1+3+2〉等々。

組み合わせの可能性は、大体このようなものであるが、そのうちで、特に頻度の高いのは、〈3+3〉〈4+2〉〈2+4〉の組み合わせである。〈0+6〉〈1+5〉〈5+1〉〈1+3+2〉等の使用は、極めて稀であり、普通、あまり階調を産み出すものではないとされている。だが、ユゴーは、こういった組み合わせを時々行っているが、それは何か特別な目的があつて用いているに過ぎない。

『諸世紀の伝説』の最初の詩篇「女の聖別式」を調べてみよう。この詩篇の初めから百行までを詩格分解し、その各半句の組み合わせを調べると、次のような数字がでる。

〈3+3〉……71, 〈2+4〉……52
 〈4+2〉……53, 〈1+5〉……4

〈5+1〉……7, 〈0+6〉……5
 〈2+2+2〉……3, 〈1+3+2〉……1
 〈三分句切り〉 trimètre……2

右の数字からも判るように、この詩篇の大部分の詩句は、二つの半句に分割されているが、この分割の方法は、『^{アレクサンドラン}十二音綴詩句』の起源から不動なものとされ、古典主義詩句に於ても、ロマン主義詩句に於てもそれが守られ、律動の根本的要素となっている。従つて、『^{アレクサンドラン}十二音綴詩句』の『句切り』を研究する場合には、この『句切り』を中心に行われる様々な試みや、各半句で分割される様々な律動単位を追究し、その詩的效果を考察しなければならない。

こゝで、詩篇「眠れるボアズ」の一節を採りあげ、その『句切り』と律動単位を調べてみよう。

この詩篇は、旧約聖書のボワズとルツの話をもとにしたものであるが、この節では、キリストの祖先である二人が静かに結ばれる夜の場景が歌われている。

2 4 1 5
 Pendant/qu'il sommeillait, // Ruth, / une moabite,
 4 2 3 3
 S'était couchée/aux pieds // de Booz, / le sein nu,

Esperant/on ne sait//quel rayon/inconnu,
 Quand viendrait/du réveil//la lumière/subite.

この詩節は、ロマン詩句 VERS ROMANTIQUE と称されている《三分句切り》などの使用もなく、すべて〈6+6〉と句切られていて、〈1+5〉という半句を除けば、比較的規則正しい律動単位に分割されている。これは、この詩節の律動があまり激しい動きや動揺を、つまり、絶望、怒り、憎悪などを含んでおらず、規則立った、荘厳で静かな動きを表現していることを示すものである。

〈1+5〉という律動単位に関しては、これから少し詳細に検討してみよう。

まず、一詩句内に於ける音綴数とその音綴の持続時間との関係を知る必要がある。これは詩句の研究に携わる者なら誰でも知っていることであるが、《十一音綴詩句》が等しく二つに分割されるということは、音綴数が平等に分割されるばかりではなく、その持続時間も平等に分割されることを意味する。つまり、各半句は、一詩句の丁度半分の持続時間を持つことになる。又、各半句が等

しい二つの部分に分割され、その各部分が律動強勢音で終っている場合、その一つの部分は、全体の詩句の四分の一の持続時間を持つことになる。だが、この持続時間は、各部分の音綴数が変わっても、相変わらず全体の四分の一であり、その長さは少しも変わらない。これは、楽譜に於ける小節と音符との関係に似ている。従って、律動単位の持続時間が、その音綴数が変わるのに不変のままであるなら、当然、その朗誦の仕方は音綴の数と共に変化しなければならない。もし、その音綴数が多ければ多いだけ、その朗誦の速度は速くなり、少なければ少いだけ遅くなるのである。二音綴から成る律動単位は、三音綴以上から成る律動単位よりゆっくと読まなければならない。

例へば、次の詩句に於て

... et froid et sa main déjà verte
 1 5
 Pendre/et l'horreur sortait//de cette bouche/
 2 4
 ouverte
 (L.S. 704)⁽²⁰⁾

〈Pendre〉は、一詩句中の一脚の音価 valeur より三

倍長い音価を持つているから、朗誦に際して、〈Pai〉は、長く、ゆつくりと、〈Pata〉と発音されなければならぬ。

一方、〈Pende〉の〈de〉は、程んど省略されて、音楽的音価を持たない単なる一つの滑走となってしまう。

「だが、それは、特に意味を明確にするよう定められた『指数』の価値を持つ。そして、この殆んど響きを持たない滑走は、それ自身、殆んど無きに等しい音綴によって理論的に占められる埋め合わせの休止が後に続く訳だが、それは、同時に、指定された第一の休止である。」⁽²¹⁾

従つて、この詩句に於ける〈Pende〉は、大變強調されることとなり、読者又は聴者の強力な注意力を喚起させる。つまり、突然出現する思いがけない動詞〈垂れ下がる〉が、極めて大きな浮彫となるため、絵画的な面で大變大きな効果を産み出すのである。「一段と緩慢になつた律動単位の、又はこれと反対に、一段と急速になつた律動単位の出現は、見逃されるようなことはないであらう。」⁽²²⁾ その上、この詩句では、『詩句に於ける跨り』enjambement が行われ、更に大きな詩句効果を付け加えている。つまり、〈Pende〉(垂れ下がる)という動詞は、前の詩句から投げ出され、いわば釣り下げられたような形になつていて、〈すでに青くなつた手〉が暗闇

にぶらりと垂れ下がっている様子を浮彫にしている。

この二行の詩句に於て、前の詩句の律動は、その詩句の終りで、つまり〈verbe〉の後で停まるうとするが、一方詩句の意味は、そこで終らず、更に続こうとするから、そこに一種の対抗が生じる。こゝで、我々読者又は聴者は、そこに何か異常なものを、少くとも、何か我々の注意を促すものを感じる。

「韻律と統辞法との間に対抗がある時、勝利を獲得するのは、常に韻律である。そして、文章は韻律の要求に従わなければならない」⁽²³⁾ から、結局、〈verbe〉の後に休止が生じる。だが、この詩句の終りは、〈無音のe〉で、つまり、〈女性韻〉で終っているにも拘らず、第十二音綴目の語調は高められ、強められたまゝの状態を続ける訳である。こうなると、意味の完結していかないのが特に強く感じられ、次の詩句の冒頭に來る言葉に寄せる期待——雨の降り続く暗闇の小屋の中で、ジャンニの認めた青い手がどうなるのかという期待——は、大變大きなものとなる。従つて、詩句の終りと次の詩句の冒頭という言葉とが密接に結びついていけばいる程、その期待は益々大きくなり、期待された言葉 (Pende) は最大限の浮彫となつて、その詩句の中で際立つことになる。

以上のことから、前に引用した「眠れるボアズ」に於

ける一音綴の〈Ruth〉は、当然五音綴の〈une moabite〉よりも緩慢に、一詩句中の一脚の音価より三倍長く発音されなければならぬ。これは、突然出現する女主人公を大きく浮彫にし、読者や聴者の関心や注意力を集中させるのに十分な持続時間である。我々は、この延引の間、この女主人「ルツ」を様々に想像し、又この人物が何者であるのか一刻も早く知りたいと願う。つまり、次に来る言葉に大変大きな期待を寄せるのである。こうして、その期待が十分に高まった時、いきなり、急速で簡潔な〈une moabite〉が出現し、我々の心を満足させるのである。

こういった律動単位を巧みに取り扱った詩句の中で、特に顕著なものだけを幾つか採り上げてみよう。

ユゴーは、緩慢に朗誦される律動単位と、急速に朗誦される律動単位とを、対照的に組み合わせた詩句を度々創作しているが、これは、一詩句内で対立する場合もあれば、半句の中だけでその対立関係を生じる場合もある。

Omer,.....

Marchant,² puis s'arrêtant,⁴ // et sur son long bâton,

(L.S. 148)

..... une troisième tache

Tomba² sur le linceul⁴ // Il n'avait jamais fui;

(L.S. 153)

Elle frappe à la porte, // elle écoute; personne

(L.S. 703)

第一の詩句では、ゆっくり歩いている動作と突然立ち止まる動作とが、第二の詩句では、不吉な運命を象徴するまっ赤な血が一滴ポトリと落ちる様子と、それがまっ白な屍衣の上でぱつと広がる様子とが、第三の詩句では、扉を叩く動作と、聞き耳を立て、内部の様子をじつと窺う心の状態とがそれぞれ対照的となり、又、互に対比されて大変大きな詩的效果を産み出している。

グラモンは、「三音綴以内の律動単位は、緩慢さを表現し、継続する動作を描き出す。その動作は、ゆっくりと、あるいは、柔軟に実現される。」⁽²⁴⁾と云っているが、次の詩句に於て、

La porte,.....

Morne,² tourna dans l'ombre⁴ // et s'ouvrit d'elle-

même.

(L.S. 703)

Une goutte parfois//²tombe/⁴sur ce front mort.

²Glisse/⁴sur cette joue//⁴et devient une larme.

(L.S. 704~705)

〈morne〉は、暗闇で、ゆっくりとひとりごとで開いて行く扉の動きを描き出すと同時に、その扉からこもり入ろうとする人物(ジャンニ)の心の状態や、その場の雰囲気や巧みに醸し出している。

〈tombe〉や〈Glisse〉も、共にゆるやかな動きを表現し、その持続時間は、後に続く速い律動単位と相俟って、その詩句全体を絵画的に際立たせている。これと同じ効果を狙った詩句を幾つか列挙しておく。

Jupiter se dressa, //²pâle, //⁴sur son séant;

(L.S. 68)

¹Morne, //⁵il repit sa route; //⁵une troisième tache

⁴Tomba/⁴sur le linceul. //

(L.S. 153)

Kanut s'avancait, //¹pâle//⁵et ne regardant plus;

(L.S. 154)

¹Calmé, //⁵il approche. Il a//¹la visière baissée;

(L.S. 241)

¹Durs, //²sanglants, //³et sortis//³de son flanc ténébreux;

(L.S. 294)

²Muets, //⁴ils sont tournés//⁴du côté du mystère;

(L.S. 270)

Sur les murs vernouls //¹branle//⁵un toit hasar-

deux;

(L.S. 703)

このような静かで緩慢な動きは、常に時間的持続と深い関係を持っているが、空間的持続、又は、空間的な広がりとも深い繋がりを持っている。つまり、ゆっくりと引き延ばして発音される関係上、その個所で、読者又は聴者の思考は、僅かに留まり、その表現が予測させる空間的な広がりや大きさを様々に想像するのである。

Cet homme marchait pur//loin¹/des sentiers ob-
liques,⁵
(L.S. 36)

Maintenant on ne voit//au loin²/que l'eau pro-
fonde⁴

(L.S. 71)

Le soupirail/est large,//et la brèche est béante.²
(L.S. 66)

Rayonne un diamant//gros/comme le soleil,¹
(L.S. 162)

Tout à l'heure on ira//plus loin,²/bannière au
vent;⁴
(L.S. 235)

Au fond,la table éclate//avec la brusquerie²
(L.S. 265)

Et traversa le sable//immense/où la guida²
(L.S. 82)

Qu'emplit la rêverie//immense/de la lune,³
(L.S. 273)

このよびな、静かで緩慢な動きや動作を示す律動単位
に反し、三音綴以上の律動単位は、急激な、又は、急速
な動きや動作を表現する。

Laissez tomber/exprès//des épis, disait-il.⁴
(L.S. 36)

Or, les prêtres,.....

S'assemblèrent, /troublés, // chez le préteur de
Rome;⁴

(L.S. 43)

Le dieu/s'en retourna.// — Dieu du vent, notre
frère,²

(L.S. 46)

Il lance sur Roland//cet arrache-crêneau;⁶
(L.S. 249)

だが、これらの律動的要素は、動きや動作を表現した

り、絵画的要素などを際立たせたりするばかりではなく、他に様々な詩的効果を醸すのに適用されている。

例へば、次の詩句に於て、ユゴーは、ある簡単な言葉を際立たせるだけで、詩句全体に大きな作用を及ぼしている。

*Jeannie est bien plus triste encore. Son homme
est seul!*

*Seul dans cette âpre nuit! seul sous ce noir
linceul!*

*Pas d'aide. Ses enfants sont trop petits. — O
mère!*

*Et le pêcheur, traînant son filet ruisselant,
Joyeux, parut au seuil, et dit: C'est la marinier!*
(L.S. 702. 706)

先の三行は、荒れ狂った海に夫を出漁させた貧しい漁師の妻ジャンニの気持を描き出したものであるが、激しく雨の降りしきる夜、薄暗い小屋の中で、五人の幼児を抱えて神に祈るジャンニの姿には、まさに悲痛なものがある。彼女の神への願いは、夫の無事な帰還ばかりである。夫の安否を気遣う彼女の不安な気持と、幼い子供と

共に暗闇に取り残された寂しき、遺る瀬無い思いは最高潮に達し、〈encor〉、〈seul〉、〈Pas d'aide〉、〈O mère〉によつて強調される。又、後の二行は、夫が元気に戻ってくる様子を描いたものだが、冒頭の〈Joyeux〉には、この詩句だけではとても味わえない、大きな詩的效果が含まれている。つまり、五人の幼児を抱え、貧しさと惨めなから脱け出せない状態にいるにもかゝらず、ジャンニは、みなしごととなった近所の三人の子供達を助け、夫の出漁中に、自分の小屋に連れ帰る訳だが、彼女は夫の叱責と激怒を思うと胸をしめつけられるような不安に陥いる。今度は、先の詩句と違つて、夫の帰つて来るのが恐ろしく感じられる。もし、不漁の結果、不機嫌で帰つたなら、どんな酷い目にあわされるであろうか。こんな不安な状態で夫の帰りを待っている時、〈嬉しやうに〉帰つて来る夫の姿は、妻ジャンニの心にどんな影響を与えるであろうか。

更に、この〈Joyeux〉には、この詩篇の結末を予想させる効果も含まれている。

— (Lazare, notre ami, dort; je vais l'éveiller.) —
Eux dirent: — (Nous irons, maître, où tu veux

aller.)

.....
Ceux qui vivent cela **crurent** en Jésus-Christ.

(L.S. 41. 43)

これは、ラザロを甦らせたキリストの奇蹟を扱った詩句であるが、こゝで使用された〈dort〉は、この詩句の中心的な意味を含んだ言葉である。つまり、ラザロの姉妹を始め、すべての者が、ラザロは死んだと信じこんでいるのに反し、キリストは、〈眠っている〉のだと告げ知らせるのである。又、〈dort〉と同じく、孤立して長く発音される〈matre〉は、そこに居合わせた弟子たちの熱狂心と信仰心を、〈crurent〉は、群集の心理とその心の動きとを大きく浮き上がらせている。更にこの〈crurent〉は、この詩篇の結論ともなる大切な言葉である。

これまでの詩句を見ても判るように、ユゴーの詩句は、総じて、詩句中央の《句切り》を中心に、左右各二つずつの律動単位に分割されるのを常とするが、時には、一つの半句が三つの律動強勢音を持ち、三つの律動単位に分割されることがある。又、二つの半句が、それぞれ三つの部分に、つまり、一詩句が六つの律動単位に

分割されることもある。

La splendide Vénus, // nue, effrayante, obscure

(L.S. 56)

Il méprise, indigné, // les fers, les clous, les gênes.

(L.S. 60)

Il troue, il perce, il fuit... // — Le puits que

de la sorte

(L.S. 65)

Fuir, blancs oiseaux, devant // le sombre épouvan-

tail.

(L.S. 129)

Hier, demain, le jour, // la nuit, l'été, l'hiver;

(L.S. 129)

Frapant, parant, jappant, // hurlant, criant:

main-forte!

(L.S. 251)

時には、一つの半句に一つの律動強勢音きり持たない場合もある。つまり、六音綴という長い律動単位ができる訳である。これは、極めて単調な韻律であるが、その律動単位の音綴は、すべて明確に、はっきりと区切って

発音されなければならない。

詩人の狙いは、こゝでは、各音綴をはっきりと句切つて読むことによつて、読者又は聴者の心を強く捉え、様々な詩的效果を盛り込もうとしたことにある。長たらく、単調過ぎると思える程のこれらの言葉は、音綴ごとにはっきりと句切つて発音されるため、語は拡大され、そこに盛りられた広さや大きさ、又は偉大さや荘厳さなどは特別な調子を帯びるのである。

La respiration//de Booz qui dormait,

(L.S. 38)

La lapidation//des géants par les monts?"

(L.S. 53)

L'extermination//des enfants de Japhet,

(L.S. 56)

Dans l'éblouissement//des Grâces aux seins nus.

(L.S. 58)

O pénétration//sublime de l'esprit

(L.S. 23)

L'évanouissement//miserable et terrible.

(L.S. 65)

Votre prospérité/n'est que ma patience.

(L.S. 221)

Et l'amointrissement//formidable du monde

(L.S. 228)

La navigation//de l'infini fatigüe.

(L.S. 229)

Toute immensité//des sombres horizons.

(L.S. 234)

..... on croit voir

Les constellations//fuir dans l'ouragan noir

(L.S. 701)

これまで考察して来たユコーの詩句は、すべて詩句中央の《句切り》が常に考慮され、その律動単位は、対称的であれ、非対称的であれ、必ずこの《句切り》を中心にして工夫されていた訳であるが、統辞的な面からも同じことが云える。

例へば、ある一つの思考を強調し、それを読者や聴者の心に深く植えつけるために、二つの半句を対立させ、対照物又は類似物を引き立たせる方法が度々見られる。この場合、各半句の終りは、大抵、全く反対な言葉や、同じ言葉、又は、同じ性質の言葉で終っているのを常とする。

Celui-là fait le guet, // celui-ci la prière;
(L.S. 123)

Le roi Philippe écoute, // et l'archevêque songe,
(L.S. 125)

La caresse au tombeau, // l'insulte au firmament;
(L.S. 126)

A voir son front de neige, // à voir ses yeux de
flamme,
(L.S. 135)

Pour manger les agneaux // et pour manger les
loups
(L.S. 137)

C'était l'endroit sacré, // c'était l'endroit terrible;
(L.S. 154)

Orphée a vu Pluton, // et Dante a vu Satan.
(L.S. 134)

時には、詩句の中央と終りとが、つまり、各半句の終りが互に韻を踏み、《中間韻詩句》vers léonin を産み出すことがある。

これは、ある二つの行為、又は事実の類似を強調したり、ある一つの觀念の執拗さを表現したりするのに効果

的であるが、『諸世紀の伝説』ではあまり追究されては
らなう。

La poussière pleurait // et l'argile saignait
(L.S. 7)

Les uns étant gisants // et les autres rampants,
(L.S. 134)

Il regarde, voit-il? // il écoute, entend-il?
(L.S. 174)

Nous le laissons vivant, // nous le faisons man-
ant.
(L.S. 239)

Par derrière une mitre // et par devant un goitre!
(L.S. 243)

L'empereur d'Allemagne // et le roi de Pologne.
(L.S. 262)

Les chanfreins sont lacés; // les harnais sont bouc-
lés;
(L.S. 267)

Tous les spoliateurs // et tous les corrompeurs
(L.S. 788)

Les dieux ont triomphé // Leur victoire est tombée

『諸世紀の伝説』に於て、特に顯著な技法は、詩句中
央の《句切り》を中心にした、規則正しい、秩序立った
反復法であるが、それは、ユゴーの子供時代の作品のな
かにも既に幾つか現われている。

Tout périt sous ses coups, tout tombe sous son
bras,

(ŒUVRES COMPLÈTES, Tome I p135)

Partout plane la mort, partout règne l'effroi;
(P. 135)

Tout ressent le plaisir, tout respire la joie.

(P. 64)

Ton aspect m'inspira, ton aspect les fit naître.

(P. 64)

Pour refuge la mort, pour Joug la liberté.

(P. 66)

これらの詩句は、一八一六年、ユゴーが十四歳の時に
作製したものであるが、既に『諸世紀の伝説』に於ける
技法を感じさせる。特に、同じ言葉、同じ表現を繰り返

すことにより、ある思考を浮彫にするという方法は、ユ
ゴーの全作品に認められる特長である。

ヴィクトール・ユゴーの相称や対照や規則正しい構成
に対する偏愛は、『十二音綴詩句』の構造が相称や対照
にうまく適応するためばかりではなく、生来的なもので
あり、ユゴーの気質そのものであったと云われている。

「彼の胸のなかには、いつもふたつのものが戦いを交
えていた。そのひとつは、ユゴー將軍から譲りうけたフ
アウヌス神じみた気質や、奇怪で異常に走りやすい想像
力であり、もうひとつは、ソフィー・トレビュシエから
受けついた厳格なストア主義や古典的な趣味である。彼
の胸には、名声を愛する心と専制を憎む心との争いが認
められたし、また、つねにいささか狂気じみていた壮大
な詩情と市民的なモラルとの戦いもおこなわれていた。
完全に対照的なふたつの要素をふくんだ精神である。も
しこの世に美しく新鮮な〈対照〉を創造するという使命
を、その環境から負わされていた作家があるとすれば、
ヴィクトール・ユゴーこそはまさにその人であった。」
ユゴーの相称とか対照に対する趣向は、ア・ル・デュ
が示した通り、確かにユゴーの幼年時代の試作のなかに
認められるが、それは、「外面的な訓練、腹の底からの
深い感情を伴わない表面的な巧妙なる仕事」でしかなか

った。その技法は、時の経過と共に、徐々に個性的となり、ユゴー独特の流儀となつて行つたのである。つまり、彼の人格がはつきりとその姿を現わし、彼の文体が確立されるに従つて、彼の思考形態も益々相称的、又は対照的となつたのである。だが、理想的な形としてそれが完成の域に達したのは、一八五二年以降のことである。

特に、『諸世紀の伝説』に於ける相称的^{シメトリック}な、又は不相称的^{アシメトリック}な反復法は、崇高の域に達し、その表現力や使用量は数え難い程である。

この反復法は、詩人の熱烈な感情や深奥な気持を表現するのに極めて自然な方法であり、それだけでも大変意味深いものであるが、これにある技巧が加えられると、更に高度な浮彫や強力な強調を産み出す。

同じ言葉や同じ響きの反復は、そこに使用された言葉そのものに特別な価値を帯びさせるが、一詩句内で行われるばかりではなく、詩節又は詩篇全体を通して行われる。その詩的效果は様々である。

例へば、同一の語句を繰り返すことによつて、ある事柄又は行為の成就する過程を、つまり漸次的推移を表現したり、呪いの詩句に於ては、繰り返される語句により、一回一回の呪いの効果を深めたり、又、ある事物や

行為の予想外な恐るべき長さや広さを表わしたりしている。

「良心」に於ける執拗な「眼く」、「父親殺し」に於ける不吉な「血の一滴く」、「サタン^{サタン}の終り」に於て、果てし無いサタンの落下を描く動詞「tomber」等々の繰り返しは、詩節又は詩篇全体にその悲劇性を与え、行為又は状態の持続を示している。

次の詩句に於て、

Flamme au septentrion. C'est Vich incendiée.

Flamboiemment au midi. C'est Girone qui brûle.

Rougeur à l'orient. C'est Lumbier en feu.

Fumée à l'occident. C'est Ternel en cendre.

(L.S. 175. 176)

各詩句の始めは、それぞれ同じような内容が繰り返され、詩句中央では、それを強調する「C'est」の繰り返しが行われている。これは、燃え広がる大火の恐ろしさとその広大さを描き出すと同時に、一定の間隔を置いて打

ち鳴らされる警鐘の響きを表現している。だが、地形学の面から考察すると、これらの詩句では、これは詩人の承知の上のことであるが、大変大きな誤りが犯されている。つまり、ジロヌは東に、ランビエは西に、テリュエルは南に位置する筈なのだが、この詩句では、ジロヌは南に、ランビエは東に、テリュエルは西に位置している。これは、こゝで行われた言葉の選択が地理的な面から行われたのではなく、言葉の響きに基づいて行われたことを示すものである。

このように幾節かにわたって行われる反復法は、『諸世紀の伝説』の中では度々見受けられるが、このことに関しては改めて論究されなければならない。

さて、『諸世紀の伝説』の中で、特に顕著な、一詩句内に於ける反復法は、相称的な二重の繰り返しである。

Comme ils sont adorés! comme ils sont odieux!

(L.S. 58)

Ils sont les radieux, ils sont les inconnus.

(L.S. 58)

Plus bas que les effets et plus bas que les causes,

(L.S. 65)

Pas un être sauvé, pas un être puni

(L.S. 67)

Et c'est la voix d'un peuple ou c'est la voix d'un

dieu.

(L.S. 89)

Cet autre est un voleur, cet autre est un poète.))

(L.S. 128)

Rien n'avait de souillure et rien n'avait de ride;

(L.S. 22)

このように、ユゴーは『句切り』を中心として、〈ABC//ABC〉と同じ表現を繰り返し返すことにより、ある動作や状態の規則正しさを強調している。又、このような規則正しい繰り返しから、何か真実なもの、何か素直に語りかけるような調子を産み出している。これは、たゞちに聖書やホメーロスの詩句を喚起させるものであると云われている。その代表的な詩句を列挙しておこう。

J'ai fait le mur de bois, j'ai fait le mur de
brique,

(L.S. 72)

J'ai bâti la tourelle et j'ai bâti la porte.

(L.S. 72)

Ceux-ci les cheveux plats, ceux-là les fronts
crépés;

(L.S. 77)

Les champs sans laboureurs, les routes sans
passants,

(L.S. 89)

Vident les sacs d'argent, partagent les maraudes,

(L.S. 123)

La cour était petite et la porte était laide.

(L.S. 170)

時には、諷刺的な、又は皮肉な語調を強めたり、疲れ
た魂の単調な嘆みや悲劇的で絶望的な叫びを際立てたり
する。

Que le peuple ait des jougs et que l'homme ait
des rois?

(L.S. 265)

Que Kanut était saint, que Kanut était grand,

(L.S. 152)

Peuple, je suis l'avengle et je suis l'ignorant.

(L.S. 144)

また時には、各半句を対照的に組み合わせ、左右の部
分をはっきりと区別し、各部分を際立てている。これ
は、絵画的な面で大変大きな効果をもたらしている。

Un roi chantait en bas, en haut mourait un
Dieu.

(L.S. 37)

Le roi Philippe écoute, et l'archevêque songe,

(L.S. 125)

La caresse au tombeau, l'insulte au firmament;

(L.S. 126)

A voir son front de neige, à voir ses yeux de
flamme, —

(L.S. 134)

Tantôt l'homme d'en haut, tantôt l'homme d'en
bas,

(L.S. 145)

Le soleil a leur gauche et la lune a leur droite,

(L.S. 145)

Les perles à la mer et les astres à l'ombre,

(L.S. 146)

C'était l'endroit sacré, c'était l'endroit terrible;

(L.S. 154)

Cela ne peut mourir et cela n'a pu naître,

(L.S. 67)

On se bouche l'oreille et l'on ferme les yeux;

(L.S. 242)

Où l'on voit des yeux d'ombre on vit des yeux
de flamme;

(L.S. 269)

Les marquis sont à gauche et les ducs sont à
droite;

(L.S. 269)

Tous les monts de la terre et tous les flots de

l'onde

(L.S. 284)

次に列挙する詩句も、これまでの反復法と同じものだが、特に、喜怒哀楽や恐怖を表わす言葉を、各半句で繰り返し、二重の叫びを感じさせている。

—((Arrête, Sigismond! Arrête, Ladislav!))

(L.S. 283)

A moi la courtisane? à moi le cénobite!

(L.S. 220)

Et l'on criait: Victoire! et je criai: Victoire!

(L.S. 661)

Tremblez si vous voulez, mais tremblez pour
vous seuls!

(L.S. 51)

Ils foudroyaient le crime, ils souffletaient le
vice;

(L.S. 232)

Hélas! dit le torrent. Hélas! dit la nuée.

(L.S. 55)

これらの詩句は、すべて激しい感情を描き出したものだが、一八五三年以前の抒情詩集にはあまり認められない表現方法である。この手法が最初に用いられたのは、戯曲の中であり、特に、『クロムエル』の中でその効果を發揮した。この手法が詩集で取り扱われるようになったのは、一八五三年、ナポレオン三世を痛罵した『懲罰詩集』の激烈な詩篇に於てであり、次いで『静観詩集』の形而上学的な詩篇に於てである。

ここで『クロムエル』、『エルナニ』、『懲罰詩集』、『静観詩集』から、その代表的な詩句を各一つずつ挙げてお

こう。

Tout va bien! veillez-vous? Tout va bien!
veillez-vous?

(CROMWELL. 299)

Nommez-moi Hernani! nommez-moi Hernani!

(HERNANI. 1026)

Ils vendent Jésus-Christ! ils vendent Jésus-
Christ!

(CHÂTIMENTS. 597)

Quand nous en irons-nous? quand nous en irons-
nous?

(CONTEMPLATIONS. 328)

この様に、ヴィクトール・ユゴーは絶えず統辞的な形式を追究し続け、《十二音綴詩句》の構造や動きに様々な変化を与え、それを強化したが、彼の試みたその様な形式は、古典主義詩句の中にも度々認められる。

ある詩論家達は、そこにユゴーの模範があると主張しているが、そこに見られる諸形式は、殆んどすべて月並なものであり、時には偶然にそうなったと思える形式である。まだ一つの〈型〉にはなっていないからなのであ

る。この点で、ユゴーの試みは個性的であり、独創的であると云える。

「ヴィクトール・ユゴーの創造的天分の個人的な役割は、益々規則正しく、益々力強く、益々響きのよい律動によって、詩形の可能なる相称をすべて強化したことである。」⁽²⁷⁾だが、ユゴーの第一級の芸術的表現方法は、「不相称なものにある。」⁽²⁸⁾とロシエットが述べているように、不相称なものが《十二音綴詩句》に与えた影響は特に大きく、見逃すことはできない。

特に《三分句切り》や《半句に於ける擲置》*rejet à l'hémistiche*の自由化を実現し、それによって《十二音綴詩句》の律動を大きく変化させ、詩句の流動性や音楽性を産み出したことは、フランス詩の歴史に於て見逃すことのできないものである。

《三分句切り》や《擲置》に関する方法、形式、詩的效果などは拙論『《諸世紀の伝説》に於ける三分句切り』に見られる通りである。

ところで、ヴィクトール・ユゴーの創造した相称的又は不相称的な形は、更にその数を増すばかりであるが、《句切り》を中心にした相称的又は不相称的な反復法は、大体次の形を採る。代表的な詩句だけを列挙してお

I A.....//A.....

Ni dans les bleus édens, //ni dans l'enfer hagar,
(L.S. 47)

Je vois le dernier lieu, //je vois le dernier nombre,
(L.S. 47).

Tout ce que font les rois, //tout ce que les dieux
font,
(L.S. 59)

Ils sont les radieux, //ils sont les inconnus.
(L.S. 58)

II.A//.....A'

Suivre d'Argens, qui suit //la Beaumelle, qui suit
(L.S. 651)

Mangés des vers, mêlés //à la terre, mêlés
(L.S. 363)

Donc vous voilà seigneur //de ces deux seigneu-
ries;
(L.S. 246)

III. A.....//.....A'

Tous la pique baissée //à cause du roi, tous

(L.S. 80)

Déjà Satan était //visible en toi; déjà
(L.S. 310)

Comment la liberté /devint joug et comment
(L.S. 458)

Ce n'est /pas un morceau //d'une cime; ce n'est
(L.S. 777)

IV A.....A'//.....

Fouillez la mort. Fouillez //l'écroulement ter-
rible.
(L.S. 228)

Par le chaud, par le froid //je suis vêtu de fer;
(L.S. 168)

Tout m'appartient, tout vient //à moi, gloire
guerrière,
(L.S. 230)

On s'aimait. On se craint. //L'univers est noc-
turne;
(L.S. 54)

V./A A'

Des antres où siégeaient //des heureux, des puis-
sants,

(L.S. 7)

Mais, dans l'éroulement//des esprits et des
coeurs,

(L.S. 134)

Dans l'océan de nuit//sans flux et sans reflux,

(L.S. 154)

L'empereur ne montra//ni trouble ni colère.

(L.S. 163)

VIA//.....A'.....

Tous ces hommes, moitié//prince, moitié bri-
gands.

(L.S. 8)

Tiphaine et seul; aucune//escorte, aucune troupe;

(L.S. 325)

Se lève dans l'orgueil//et dans l'orgueil se
couche;

(L.S. 218)

Et les touches, tantôt//noires et tantôt blanches.

(L.S. 517)

最後に、詩句中央の《句切り》を利用して、《予弁法》
prolepse 的効果を狙った詩句を考察してみよう。これ

は、《詩句の跨り》又は《擲置》の部類として取り扱わ
れるべき問題であるが、この詩的效果を説明するの
には、『エルナニ』の最初の一節を採り挙げるだけで十分
である。

舞台はサラゴス。ドン・ルイ・ゴメス・ド・シルバ公
は、姪にあたるドニャ・ソルと結婚しようとしている。
だが、彼女は山賊の首領エルナニを愛している。彼女
は、毎晩のようにエルナニを自分の部屋に迎え入れ、そ
こで逢引を楽しんでいる。

カーテンが上がると、今晚も、ドニャ・ソルの腰元、
ドニャ・ジョゼファ・ドゥアルテがエルナニの来るのを
待っている。

扉を叩く音がする。

un second coup.

Serait-ce déjà lui?

Un nouveau coup.

C'est bien à l'escalier

Dérobé.

この詩句では、極めて大胆な《詩句の跨り》が行われ
ていて、当時の古典主義者たちは、「古典主義の鼻先を

爪で弾いて決闘を挑ませようとす本職の刺客スバクサン、サルタ
パディやスコロンコロのやうにも思われた(29)が、こ
の〈Derobé〉という言葉は、「句の外に投出され、謂は
ば釣り下げられたやうになっていて、このお城の壁の奥
深くに螺旋形に作られている恋の逢瀬の秘密な階段を見
事に描き出している(30)。」こゝには、「建築学的な素晴らし
い技法が見られる(31)。」

だが、この詩句で表現されているドニヤ・ジョゼフ
ア・ドウアルテの心の動きには、特に注目しなければな
らない。彼女は、女主人ドニヤ・ソルに代って、密かに
忍び扉が叩かれるのを待っている。もし叩かれる扉が普
通階段に通じる扉なら、それは待ち侘びられた恋人の到
来を示すものではない。エルナニが来るのは、常に〈忍
び階段〉からである。従って、最初の合図があった時、
彼女はそれが〈忍び階段〉の方であったかどうか、じつ
と耳を澄ます。二度目の合図がある。彼女は少し驚く。
エルナニの到来にしては、少し時間的に早過ぎるから
だ。三度目の合図がある。間違はなく〈忍び階段〉の方
である。彼女は急いで扉を開けに行くのである。

この詩句に於て、腰元ジョゼファ・ドウアルテや聴者
が特に待ち望んでいるものは、〈忍び扉〉への合図であ
る。つまり、扉を叩く音が聞えた時、すべての期待が集

中されるのは、それが〈普通の扉〉の方であったか、
〈忍びの扉〉であったかということである。従って、
〈Derobé〉(忍びの)は最大限の浮彫となって、その詩
句の中で際立つことになるのである。
これは、詩句から詩句への〈跨り〉アンジャンクワンを効果的に生かし
たものだが、これと同じ方法が半句から半句への〈跨り〉アンジャンクワン
に於ても行われ、予弁法的効果を産み出している。

Et le pêcheur, trainant//son filet ruisselant,

(L.S. 706)

右の詩句に於て、〈trainant〉(引きずりながら)は、
声の調子が高まり、強まったまゝの状態が続くと同時
に、韻律の要求に従いその後軽いに休止が生じるため、
次に来る言葉への期待を大変大きなものとしている。つ
まり、この〈trainant〉は、三音綴以内の律動単位であ
ると同時に、律動強調音を含んでいるため、強く長く発
音されることになり、そこに盛り込まれた内容を生き生
きとさせるし、その持続時間は、次の半句の始まりを様
様に予想させ又想像させるのである。

この詩的效果は、第六音綴を含む語と第七音綴を含む
語とが、文法的に強く結ばれていればいるほど大きなも

のとなる。普通散文では分離されない形容詞と名詞、前置詞と名詞などの組み合わせがその良い例である。代表的な詩句だけを列挙してなこう。

I……形容詞//名詞……

O gouffres! l'effrayant//soudain d'un prodige

(L.S. 66)

Devant ce monstrueux//chasseur, le Sagittaire,
(L.S. 803)

II……前置詞//名詞……

Vous éclatiez, avec//des rayons jusqu'aux cieux,
(L.S. 171)

Quand il passait devant//les vieillards assemblés,
(L.S. 151)

III……現在分詞//名詞……

Et, frissonnant, brisant//le dur rocher de marbre,
(L.S. 149)

Rhabillant l'homme, ouvrant//les sépulcres dor-
mants,
(L.S. 268)

IV……副詞//主語(名詞)……

Il se hatait; soudain//il aperçut l'enfant;

(L.S. 242)

Allez-vous-en. Parfois//la montagne est mal-
saine,
(L.S. 245)

C'est la race, autrefois//païenne, puis chrétienne,
(L.S. 260)

同じ副詞でも、最後の三つの詩句のように使われると、その意味や効果は、散文のそれと比べて極めて大きな違いを生じる。こゝで使われた副詞〈soudain〉、〈Parfois〉、〈autrefois〉は、それぞれ完全に孤立した形となり、読者や聴者の注意を集中させる。この技法は、急激で唐突な変化又は動きを表現するのに最適である。

この他、予弁法として度々使われ、その効果を高めている言葉は、次の様なものである。〈jamais〉、〈auprès〉、〈autant〉、〈au fond〉、〈assez〉、〈plein〉、〈pareil〉etc. ……。

以上が《句切り》に関するおとまかな論考であるが、詳しく追究すれば、更に別な、又重大な特徴を指摘できるであろう。

だが、《句切り》に関する詩的效果は以上の通りであ

り、他に重大な効果は見出せないであろう。

一般に、ヴィクトール・ユゴーは、詩句中央の《句切り》を削除し、それを完全に無視した詩人であるかのよう云われているが、その誤解は、これまでの詩句を見れば容易に解けるであろう。

ユゴーは、《句切り》を廃止するどころか、却つてそれを利用したのだと云うことができる。たとえ、それが極端に弱められ、ゼロにまで切り下げられたとしても、それは、理論上、《句切り》を削除したことにはならない。「ユゴーは、そのなごりを保ちつづけている。といふのは、第六音綴は無強勢であり得るにしても、それは語のなかに置かれているわけでは全くないからである。昔の機能の瘦せ衰えた生き残りである一種の字面の句切りが残存しているのである。」³²⁾

この《句切り》の削除は、後の象徴派、特にヴェルレーヌやマラルメによつて行われたが、ヴィクトール・ユゴーは、詩的效果を狙った《三分句切り》を除いては、それを行わなかったのである。このことから、ユゴーが、作詩法に於て、臆病であつたとか、小心であつたなどと結論を下すのは、少々早計である。といふのも、ユゴーは、「美の理想的な形式を實現しよう」と「終生、自分の氣質に従い、独自の方法で、様々な詩形を追究し続

け、その結果、特に『諸世紀の伝説』に於て、彼自身の詩形を産み出すことができたのであるから。

従つて、この詩句中央の《句切り》を考慮せずに、ユゴーの詩句を分析する詩論家たちは、詩人によつて追究された多くの詩的效果と、その美しさを見失うことになるだろう。

ユゴーは、詩句中央の《句切り》を中心に、様々な律動単位を作り、語句を相称的又は不相称的に反復させることにより、言葉の持つ意義又は音楽的価値を増大させ、詩句を響きの良いもの、動きのあるものとしたのである。

結局、ヴィクトール・ユゴーは、それまでの《十二音綴詩句》を変化あるものとしたのである。詩句に無限なる多様性と柔軟性を与え、それをあらゆるハーモニーが適応し得る詩形にしたのである。つまり、「詩句に魂を与えたのである。」³⁴⁾

冊

(1) Romains (Jules) et G. Chenuvière: Petit traité de versification — La Nouvelle Revue Française, 1923, p. 49

(2) Deloffre (Frédéric): Le Vers Français. — Société d'édition, D'enseignement supérieur, 1969, p. 34

- (3) 1548年「キリスト受難劇団」がブルゴーニュ公のホテルを買い取り、それを改造して作った劇場。
- (4) G. ランソン, P. テュフロ『フランス文学史 I』中央公論社, 1963. 15頁, 160頁, 171頁
- (5) 同
- (6) 同
- (7) ビエール・ギロー『フランス詩法』窪田般彌訳, 白水社, 1971, 94頁
- (8) Gramont (Maurice): *Le Vers Français*. — Delagrave, 1964, p. 9.
- (9) 註 (1), p. 50
- (10) 註 (8), p. 10
- (11) 同
- (12) Lagarde, Michard: *Les grands auteurs Français, XVII^e Siècle*. — Bordas. 1963.
- (13) 註 (1), p. 51
- (14) Hugo (Victor): *Les Contemplations* — Garnier, 1962, p. 12, 14, 17, 46, 47.
- (15) Souriau (Maurice): *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique* — Cornille 1885.
- (16) Grammont (Maurice): *Ragotin et le vers romantique* — *Revue des Langues romances*, 1903, p. 10-11
- (17) E. Mysie, I: Robertson: *L'épithète dans œu-*

vres lyriques de Victor Hugo. Ancienne Honoré-Champion 1927, p. 530-531

(18) 註 (7), p. 94, 120~121

(19) 同

(20) 以後使用される記号〈L. S.〉は、次の書名を示し、数字はその頁を表わす。Hugo (Victor): *La Légende des siècles*. — Garnier, 1962

(21) Gutmann (René-Albert): *Introduction à la lecture des Poètes Français*. — René Lacost, 1971, p. 386

(22), (23), (24) 註 (8) p. 15, 35, 16

(25) Maurois (André): *Olympio ou la vie de Victor Hugo* — Hachette, 1954. 『ヴィクトール・ユゴー』辻, 横山訳, 新潮社 1972, 53頁

(26) Mabileau (Léopold): *Victor Hugo*. — Hachette, 1893, p. 16.

(27) Dû (A. LE): *Les Rythmes dans L'alexandrin de Victor Hugo*. — Hachette. 1929, p. 195

(28) Rochette (Auguste): *L'alexandrin chez Victor Hugo* — Champion, 1911. p. 218

(29) ゴーチェ『青春の回想』渡辺一夫訳 角川文庫, 116~118頁

(30) 同

(31) 同

(32) 註 (7), p. 139

(33) 註(27), p.198

(34) Faguet (Emile): XIX^e siècle, Études littéraires.
— Boivin, p. 247.

その他の参考文献として

Renard (Jean-Claude): Notes sur la poésie. — Seuil,
1970.

Glauser (Alfred): Hugo et la Poésie Pure. — Droz.
1957.

Cressot (Marcel): Le Style et ses techniques. —
Presse Universitaires, 1969.

Gely (Claude): Victor Hugo poète de l'intimité. —
Nizet, 1969.

Renouvier (Charles): Victor Hugo. le poète. —
Armand Colin. 1921.

Dupuy (Ernest): Victor Hugo, l'homme et le poète. —
Boivin, 1932.