

# ネルヴァルの抒情の探究と〈声〉

高 木 裕

ジェラール・ド・ネルヴァル Gérard de Nerval が、1832年に「詩神年鑑」*Almanach des Muses*と1835年に「ロマン主義年報」*Annales romantiques*に発表した抒情詩篇をまとめ、プレイヤード版では、「小オード (1832-1835)」*Odelettes [1832-1835]*と名付けている。この詩篇の中に、「森の中で!!!」*Dans les bois !!!*と題した詩がある。<sup>1</sup>

## DANS LES BOIS !!!

Au printemps l'oiseau naît et chante :  
N'avez-vous pas ouï sa voix ?  
Elle est pure, simple et touchante  
La voix de l'oiseau – dans les bois!

L'été, l'oiseau cherche l'oiselle;  
Il aime – et n'aime qu'une fois!  
Qu'il est doux, paisible et fidèle  
Le nid de l'oiseau – dans les bois!

Puis, quand vient l'automne brumeuse,  
Il se tait... avant les temps froids.

---

<sup>1</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes I*, Collection de la Pléiade, Gallimard, 1989, p.339

Hélas! Qu'elle doit être heureuse  
La mort de l'oiseau – dans les bois!

全体8音節の4行詩3詩節からなる。小鳥の誕生、愛から死までを、半階音 [wa] を繰り返しながら、軽やかに描いている。とりわけ、4行目の3度の [wa] の繰り返しは印象的である。小鳥の「純粹で、素朴で感動的」なく声>は、ネルヴァルが愛してやまない「古い民謡」の特徴であり、後年、繰り返し、小説で描かれるヴァロワ地方の少女たちの歌声の特徴でもある。この詩の面白さは、各詩節の最後で「森の中で！」と三度繰り返されるところと、それをまとめて題名の三つの感嘆符「!!!」が示しているところである。三度繰り返される<声>を題名の感嘆符によって表現しているのである。この繰り返しは四季の移り変わりの中で繰り返されるものとして、つまり生と死の絶え間ない繰り返しと印象づけているようである。短い詩形式の中で、ネルヴァルは印字法にもこだわりを持っていた。この詩の各詩節の末尾の繰り返しが示しているように、ネルヴァルは「小オード」の末尾に日常の中に見いだされる普遍的な様相、不可思議な様相を一瞬映し出してみせるのである。「パリのノートル＝ダム」*Notre-Dame de Paris* では、

- Alors, ils croiront voir la vieille basilique,  
Toute ainsi qu'elle était puissante et magnifique,  
Se lever devant eux comme l'ombre d'un mort!<sup>2</sup>

最終詩句で、廢墟同然になったノートル＝ダムの大聖堂が力強く壮麗に、「亡霊のように彼らの前に立ち上がる」幻想を活写する。同じく詩篇「3月25日」*Le Vingt-cinq mars* では、春が「みずみずしく生まれただばかりの妖精」*Comme une nymphe fraîche éclos*eのように、「微笑みながら、水の中から現れる！」*Qui,*

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.338

souriante, sort de l'eau! と、春の到来を描いている。<sup>3</sup>「パリのノートル＝ダム」も「3月25日」も、いずれも日常の空間に立ち現れる幻想的な表象を一瞬絵画の額縁に留めたように見える。「夕日」*Le Coucher du soleil* では、夕日の荘厳なショーをまさに「凱旋門を額縁にして！」*Encadré dans l'Arc de l'Étoile!* 詩句を終えている。<sup>4</sup>ネルヴァルは小オードという短い詩形式の中で、日常的な主題を取り上げながら、その日常空間の中に一瞬現出する幻想的イメージを見逃さない。というよりは、意識的に、この不可思議をテーマにしているといった方がいいかもしれない。「小オード (1832-1835)」の最終詩句は「祖母」*La Grand'mère* を除くと、すべての詩篇が感嘆符で終わり、劇的効果を狙っているようだ（「祖母」も『ボヘミアの小さな城』*Les Petits châteaux de Boême*1853 では感嘆符が付く）。「ファンテジー」*Fantaisie* では、「そのためなら、ロッシーニ、モーツァルト、ウェーバーのすべてを捧げても惜しくはない、とても古びた、物憂く陰気な曲」*Un air très vieux, languissant et funèbre* が、「私」一人にとって持つ「秘密の魅力」*des charmes secrets* が主題であり、その曲が喚起するルイ13世時代の城が浮かび上がる。城とそこに登場した奥方へと描写が移り、最後は「私は彼女に会ったのだ。そしてそのことを思い出している！」*J'ai déjà vue et dont je me souviens!* と、幻想を現実的な思い出に置き換えている。<sup>5</sup>ネルヴァルの小オードは、日常世界の描写に始まるとしても彼岸の世界へのとば口をいつも指し示している。それどころか、ポエジーの源泉とその創造のからくりを主題にしているのではないかと思える。「祖母」では、死んだ祖母の思い出にふれながら、「樹皮に刻まれた名前のように/彼女の思い出がさらに先へと穿たれてゆく」*Ainsi qu'un nom taillé dans une écorce, / Son souvenir se creuse plus avant* と締めくくる。<sup>6</sup>掘り進められた思い出が、ネルヴァルの場合、神話的な文脈へと通じてゆくことは十分予想できる。それよりも、「樹皮に刻まれた」とか、「穿たれてゆく」という表現は、それが皮膚感覚的に現実だということと、一方では

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.340

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.341

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.339

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.340

現在時によって、この思い出の「掘り下げ」が無意志的に絶えず深まりを見せてゆくのだということを理解させる。小オードの詩篇は、このように、日常世界の中に垣間見えるファンテジーを語りながらも、むしろそのファンテジー現出の舞台装置をあれこれと例を挙げて語っているように見える。「小オード」という短い詩形式の中で、さらに詩節をいくつかに分け、その最終詩句に焦点を合わせ、ポエジーの源泉とその創造の秘密を巧みに描き込んでいるところに、ネルヴァルの「小オード」の大きな特徴がある。しかし、ネルヴァル自身はこの時代のことを『ボヘミヤの小さな城』の中では、ロンサールの影響の下で、さまざまな詩形式と律動を試していたと回想している。そこでは次のように語っている。

Ce n'était, du reste, que renouvelé des odes antiques, lesquelles se chantaient aussi. J'avais écrit les premières sans songer à cela, de sorte qu'elles ne sont nullement lyriques. La dernière : <Où sont nos amoureuses?> est venue malgré moi, sous forme de chant; j'en avais trouvé en même temps les vers et la mélodie, que j'ai été obligé de faire noter, et qui a été trouvée très-concordante aux paroles.<sup>7</sup>

ここでは、「小オード」の多くは、「歌うため」ということを考えて書かなかったので、音楽的ではないこと、「シダリーズたち」Les Cydalisesにおいて、はじめて「詩句と旋律」を同時に見つけ、その旋律が「言葉」とびたりと一致したと語っている。ネルヴァルの「小オード」における、その音楽性への配慮は、彼の「音楽」へのこだわり（たとえば「ファンテジー」）は別にしても、否定すべくもない。しかし、『ボヘミヤの小さな城』の中で、1830年代の初期抒情詩の試みにおいて、「古いフランス詩法を再び顕揚」rehausser la vieille versification française することを目指し、ロンサールなどの詩人の「文体形式」formes de style に強い影響を受けていたとネルヴァル自身語っているとおり、形式の革新が何

---

<sup>7</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes III*, Collection de la Pléiade, Gallimard, 1993, p.409

よりも重要であり、オード本来が有していた「歌」という機能を発揮する詩は、むしろ時間的には遅れてしかも偶然に生まれたようである。「小オード」で見られたとおり、ネルヴァルは詩の中で、現実の地平に亀裂が入る一瞬を見逃さず、書き留めている。まさにそれはポエジーが生成する瞬間であり、詩を書くということはその秘密を書き留めるとめることでもある。古い曲の魔術については「小オード」の詩「ファンテジー」で語り、歌曲の魔法の力については、同じく「病の女」*La Malade* で語っているが、後者は後にドイツ詩人ウーラントの「セレナーデ」*La Sérénade* の翻案であることが明かされる。「歌」への関心がポエジーの秘密の探究に結びつかないはずはない。それでは、具体的に「歌」の魅力についての考察はいつ頃はじまるのか。

1842年7月号の「シルフィード」誌に、ネルヴァルは「フランスの古いバラード」*Les Vieilles Ballades françaises* という記事を掲載する。その冒頭で、「諸国民は、書く前に歌った。すべての詩はこの素朴な源泉から靈感を得ている」と書き記し、フランスの古謡を紹介している。少なくともわれわれは、50年代以降のヴァロワ地方の古謡への言及はよく知っている。しかし、それ以前に、「古謡」にいつ注目し始めたのかということについてはよく知られていない。ところで、1841年3月の狂気の発作の直後に、突然、ソネ作品群が書かれ、その数は、「デュメニール・ド・グラモンα草稿」*Manuscrit Dumesnil de Gramont α*と名付けられた草稿の6篇のソネの他に、現在では「ルーバン宛の書簡」に書き込まれた4篇のソネも知られている。ネルヴァル自身は「デュメニール・ド・グラモン草稿」に含まれた書簡らしきものの中で、(6篇のソネの他に)「他に6篇」の存在を暗示している。つまり、1853年の「幻想詩篇」の多くのソネ(「ミルト」*Myrtho*「ホールス」*Horus*「アンテロス」*Antéros*「デルフィカ」*Delfica*「オリーブ山上のキリスト」*Le Christ aux oliviers*)の原型がこの時期に確認されたのである。この頃、書かれた1841年3月7日付けのランゲー Lingay 宛の書簡は、かなり多くのメモが添付され、多くは断片的で理解しがたいものである。しかし、そのメモの中に次の一行がはっきりと読み取ることができる。

La fleur de l'olivier – que vous avez aimé<sup>8</sup>

これは、ネルヴァルが「フランスの古いバラード」の中で、「音楽がこの無邪気な大胆さに見事に適合し、他方ではポエジーが提供してくれるに相違ないすべての資源を十分に配慮された半階音の中に見いだす」例として引用している歌の冒頭部分と一致する。

La fleur de l'olivier  
Que vous avez aimé  
Charmante beauté!  
Et vos beaux yeux charmants,  
Que mon cœur aime tant,  
Les faudra-t-il quitter?<sup>9</sup>

ネルヴァルは古典的な脚韻より、半階音などに詩の豊かな音楽性を認めているが、その優れた例としてこの歌を取り上げている。<sup>10</sup>因みに、引用した歌詞は、1853年の「ヴァロワ地方の民謡と伝承」*Chansons et légendes du Valois*（1852年の『粋な放浪生活』*La Bohème galante* も同じ）では、

La fleur de l'olivier – Que vous avez aimé,<sup>11</sup>

と表記されている。1841年3月の書簡中のメモが、この歌への暗示であるとす  
るなら、1842年7月という日付よりもかなり前に、つまり1841年3月の狂気の  
発作以前に、ネルヴァルが「古謡」というものに注目していたことを示すの  
ではないだろうか。そのことをうかがわせるものがある。1841年のソネ作品群の

---

<sup>8</sup> Catalogue de Gérard de Nerval, Ville de Paris Maison de Balzac, 1981-1982, p.41  
*Gérard de Nerval*, Cahier de l'Herne, p.64

<sup>9</sup> *Gérard de Nerval, Œuvres complètes I, op.cit.*, p.754

<sup>10</sup> このあたりの指摘に、コリンヌ・ベールは、ジャン＝ジャック・ルソーの『言語起源論』の影響を見ている。Cf., Corinne Bayle, <<Nerval et la musique>>, in *Europe*, revue littéraire mensuelle, mars 2007, p.98

<sup>11</sup> *Gérard de Nerval, Œuvres complètes III, op.cit.*, p.285

中に古謡への喚起ではじまる一篇がある。「J-Yコロナに」*A J-Y Colonna*と献辞らしきものが付けられたソネがそれである。冒頭の8行を引用する。

La connais-tu Daphné, cette vieille romance  
 Au pied du sycomore... ou sous les mûriers blancs,  
 Sous l'olivier plaintif, ou les saules tremblants,  
 Cette chanson d'amour, qui toujours recommence,

Reconnais-tu le Temple au pérystile immense,  
 Et les citorons amers, où s'imprimaient tes dents,  
 Et la grotte fatale aux hôtes imprudents,  
 Où du serpent vaincu dort la vieille semence?<sup>12</sup>

第1詩節では、半階音assonanceと畳韻法allitérationが巧みに組み合わせられ、詩句そのものが「歌」となっている。鼻母音の[ɔ̃]の繰り返しは、「絶えず再び始まる」歌という印象を強め、[l] [r]などの流音が「歌」のリズムを形成している。2行目と3行目の詩句は半句そのものが音韻的に反復的な印象を与え、2行目と4行目の前半句は[mor][mur]と内部韻に近い効果を示し、6音節の詩句からなる短詩形にも見える。

Au pied du sycomore... /ou sous les mûriers blancs,  
 [o] [u][su]  
 Sous l'olivier plaintif, /ou les saules tremblants,  
 [su][lo] [u] [sol]

またこの印象は、意味の上でも同じで、樹木の根方あるいは樹陰の空間に焦点が当てられている。ここでは「歌」を喚起する<声>そのものが、「歌」となり、永遠の反復の中におかれている。まさに「歌」となりえている。この「歌」

<sup>12</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes I, op.cit.*, pp.753-754

声はもう一つの歌声を喚起する。言うまでもなく、ゲーテの「ミニヨンの歌」である。1840年のゲーテの『第2ファウスト』*Le Second Faust* 発刊の際にこの詩の翻訳に目を通していたようだ。イタリア、レモン、ミルテ、月桂樹、広大な柱廊、洞窟、年老いた蛇、など共通のイメージは枚挙にいとまがない。〈声〉の引用は、ネルヴァルの初期詩篇から見られる特徴である。翻訳詩から、その〈声〉を借用し、そこに自分の声を重ねる手法でしか、彼は内的な感情を出すことはなかった。ここでは、ミニヨンの歌が喚起するコンテクストを無意識的に下敷きにしながら、ミニヨンの歌の〈声〉に自分の〈声〉を重ね、さらに古謡の素朴な歌（「古びたロマンス（恋歌）」）の〈声〉となろうとしている。〈声〉は、〈歌声〉そのものになろうとしているとも言える。ネルヴァルが「フランスの古いバラード」の中で引用している古謡の歌詞は、素朴で簡潔な言葉からなり、きわめて強力な喚起力を持っている。先に引用した一節

La fleur de l'olivier

Que vous avez aimé

あるいは

Dessous le rosier blanc

La belle se promène.<sup>13</sup>

これらの歌詞の、流音の [l] [r] の使い方、6音節の詩句、簡潔な措辞に、「J-Yコロンナに」と共通した特徴が認められる。「歌」が繰り返し聞こえてくるのは、ミニヨンの歌にはない細部、つまり樹木の根方からである。この植物を通しての大地への視点は、次の詩節では「蛇の古い種」が眠る「洞窟」へとつながり、第3詩節では噴火する火山の地底の世界へと到るのである。次に二つの3行詩節を引用する。

---

<sup>13</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes I. op.cit.*, p.760

Sais-tu pourquoi, là-bas, le volcan s'est rouvert?  
 C'est qu'un jour nous l'avions touché d'un pied agile,  
 Et de sa poudre au loin l'horizon s'est couvert!

Depuis qu'un Duc normand brisa vos dieux d'argile,  
 Toujours sous le palmier du tombeau de Virgile  
 Le pâle hortensia s'unit au laurier vert.<sup>14</sup>

「歌」は反復し、顫動し、詩の主体の記憶の深部へと向かい、そこで次々と生々しい身体的記憶（「おまえの歯が刻まれた」「負けた竜の古い種が眠る」）を掘り起こし、ついには、「おまえ」と共有する火山の噴火の思い出に到るのである。ところで、このソネの舞台はどこであろうか。ミニヨンの歌の喚起は、イタリアの風景を、「ウェルギリウスの墓」は、墓のあるナポリのポシリポの岬を、「ノルマンの侯爵」は、ナポリ王国の基礎を築いたロベール・ジスカールをそれぞれ示唆する。ナポリの示唆から、火山はヴェスヴィオ火山であろうと推測される。これらを舞台背景とし、主人公「私」が魔女のような異教の女と出会い、火山の噴火に立ち会う物語をわれわれは知っている。

1854年刊行の『火の娘たち』*Les Filles du feu* 所収の短編「オクタヴィ」*Octavie* では、ソネ「J-Yコロンナに」に暗示された物語性が、小説の素材となり、時間を経て、なお豊かに脚色されて小説化されている。ところで、ネルヴァルがナポリを訪れたのは、1834年の秋と1843年の東方旅行の行き（1月）と帰り（11月）である。このソネが1841年の草稿であることから、関係があるとすれば、1834年のナポリ滞在しかない。しかし、この若き日の旅行で、ソネに関わるような体験があったかどうかは審らかではない。ナポリを舞台にした物語が具体的に書かれるのは、1842年の暮れに発表された『創作すべきある物語』*Un Roman à faire* の「第3の手紙」においてである。この手紙は1845年公刊の『幻影』*L'Illusion* のもととなり、「オクタヴィ」では、「第3の手紙」の後に、この

<sup>14</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes I, op.cit.*, p.734

エピソードに加えて「その奇妙な夜の間に、かなり珍しい現象」、つまり火山の噴火らしきものがあったことが語られている。「第3の手紙」は、東方旅行へ、つまり1843年初頭にナポリに立ち寄る前に雑誌掲載されている。そこでは、語り手の「私」は、手紙の宛先である女性に、ナポリで出会った「テッサリアの魔女」のようなジプシー女に招かれ、彼女の家に行ったときの体験を語っている。

(...) il me prit fantaisie de m'étourdir pour tout un soir, et de m'imaginer que cette femme, dont je comprenais à peine le langage, était vous-même, descendue à moi par enchantement! (...) et elle parla tout à coup dans une langue que je n'avais pas encore entendue. C'étaient *des syllabes sonores, gutturales, des gazouillements pleins de charme, une langue primitive sans doute; de l'hébreu, du syriaque, je ne sais pas* (...) (イタリック強調筆者)<sup>15</sup>

この「第3の手紙」は、『創作すべきある物語』の他の手紙と比べても、舞台も特定でき、具体的な描写になっている。縷々恋愛感情を述べている部分と比べて、物語性が強い。不思議な言語を操る女性を描写する背景も、異教的な雰囲気醸しだしている。翌朝、「私」はヴェスヴィオ山に登る。この異教的な女性の言語について、「音の響きのよい、喉音の音節であり、魅力に充ちた囀りであり、おそらくは原初の言語」とその特質を挙げている。この言語の特質は、1850年代以降の小説などに描かれる「古謡」の〈歌声〉の特質に一致するのである。「小鳥の囀り」を喚起させ、「喉」をふるわせる歌声は、おそらく「絶えず繰り返しはじまる恋の歌」のように、起源の、原初的な何物かに通じるものがあるのだろう。「J-Yコロナに」のソネでは、神話的な世界への誘引が「歌」chantによって生じるのに対して、ここでは「声」paroleの震えのようなものが、異教世界の誘惑を暗示するのである。この差異に注目しておきたい。

ここから、「古謡」とその〈声〉に関するネルヴァルの描写に焦点を絞って考

---

<sup>15</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes I. op.cit.*, p.696

察してみたい。1842年の7月に「フランスの古いバラード」を、同年12月に『創作すべきある物語』を雑誌掲載し、ネルヴァルは東方へと旅立つ。1844年、ほぼ1年間の東方旅行から帰ると、後に1851年刊行の『東方紀行』*Voyage en Orient* としてまとまる原稿を雑誌に発表し始める。フランスの古謡についての具体的な言及は、1844年2月発表の「ギリシャの一日」にある。

N'ont-ils pas dans leur langue aussi quelque chanson naïve correspondant à cette ronde de nos jeunes filles, qui pleure les bois déserts et les lauriers coupés?<sup>16</sup>

「伐採された月桂樹」という古謡を喚起しつつ、ギリシャの言語の中にその対応物を求めている。また、1846年5月の「カイロの女たち」*Femmes du Caire* には、カイロの夜に、夢かうつつの狭間で、コプト人の結婚式の音楽が「ブルゴーニュ地方かプロヴァンス地方の古いクリスマスの賛美歌」*un vieux Noël bourguignon ou provençal* を喚起させる。「フランスの古いバラード」でも、「ブルゴーニュ地方のクリスマス賛美歌」*les NoëlS bourguignons* について言及がある。さらに、1847年2月掲載の「サンタ＝バルバラ号」には、いっそう具体的な描写がある。語り手はシリアに向かう舟の上で聞こえてくる歌にフランスの田舎の古い民謡を思い出す。

Il y a dans certaines langues méridionales un charme syllabique, une grâce d'intonation qui convient aux voix des femmes et des jeunes gens (...). Et puis ce chant langoureux, *ces modulations chevrotantes* qui rappelaient *nos vieilles chansons de campagne*, tout cela me charmait avec la puissance du contraste et de l'inattendu ; quelque chose de pastral et d'amoureuement rêveur jaillissait pour moi de ces mots riches en voyelles et cadencés comme des chants d'oiseaux. (イタリック強調筆者)<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes II, op.cit.*, p.254

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.421

古い民謡を思い出させるものとして「あの物憂い歌、あの震える抑揚」が挙げられ、「牧歌的で狂おしいほど夢想到に充ちたなにかが、私にとって、小鳥の囀りのように律動的で母音の豊かな言葉から迸り」出るのである。ここで注目すべきなのは、古謡を喚起しながらも、同時に「南国の言語」特有の音節の魅力や抑揚の美しさが歌声に相応しいと指摘している点である。つまり、古謡の歌詞の内容ではなく、＜声＞の特徴に焦点化がなされている。歌声の震えるような抑揚、「小鳥の囀り」という特徴は、ネルヴァルがヴァロワ地方を背景にして描き出す少女たちの歌声の特徴をすでに先取りしている。

さて、ネルヴァルが故郷のヴァロワ地方を背景に、物語を展開するのは、1850年10月に雑誌掲載される『塩密輸入たち』*Les Faux Saulniers* からである。コンピエーニュ周辺の「古い鄙びたフランス」の「世界でもっとも美しい田園風景」にふれた後で、語り手はこの地方の人々の言葉の特徴をこう記している。

La langue des paysans eux-mêmes est du plus pur français, à peine modifié par une prononciation où *les désinences des mots* montent au ciel à la manière du chant de l'alouette... Chez les enfants cela forme comme *un ramage*. (イタリック強調筆者)<sup>18</sup>

田舎の人々の言語と小鳥の囀りが比較され、子供たちの言葉は茂みの中の鳥の「囀り」のようだと比喩されている。言語は、小鳥（ヒバリ）の囀りに喩えられることで、情念的で、自然状態の、手付かずのものとなり、「言葉」よりはその「音声」「擬音」に焦点があてられ、「ふるえ」や「蠕動」のような身体性の特徴にまなざしが向けられる。語り手は、ヴァロワ地方の中心地サンリスでふと古い民謡を耳にする。すると「化学処理によって、文字が浮かび上がる羊皮紙」*un manuscrit palimpseste dont on fait reparaître les lignes par des procédés chimiques* のように、幼年時代の思い出が鮮やかに甦る。<sup>19</sup>さらに、この地方の

<sup>18</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes II, op.cit.*, p.42

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.57

「歌声」の特性について次のように語る。

Je ne suis pas un étranger, mais j'étais ému jusuqu'aux larmes en reconnaissant, dans ces petites voix, *des intonations, des roulades, des finesses d'accent*, autrefois entendues, - et qui, *des mères aux filles, se conservent les mêmes...*

La musique, dans cette contrée, n'a pas été gâtée par l'imitation des opéras parisiens, des romances de salon ou des mélodies exécutées par des orgues.<sup>20</sup> (イタリック強調筆者)

語り手は、「母から娘へと同じものが変わることなく受け継がれる」声の特徴に感動しそこに「声の抑揚、ルラド、繊細な調子」を認め、この地方の音楽が「パリのオペラ、サロンのロマンス、オルガン演奏の旋律の模倣」によって損なわれてはいないと指摘する。この箇所は、言葉から生まれた音楽が起源の言葉から離れてゆくときに「声の抑揚」を失ったとの、ルソーの『言語起源論』*Essai sur l'origine des langues* 中の最後の節を思い起こさせる。<sup>21</sup>さらに、サンリスでかつて女子寄宿学校で行われた神秘劇の思い出が喚起され、「シルヴィ」のアドリエンヌの原型とおほしきデルフィーヌが登場し、キリストの栄光を歌った様子が描かれている。しかし、ここではアドリエンヌの描写にある歌声の特質についての記述はない。

「コンセルヴァトワール（音楽院）」の音楽教育に毒されていない「歌声」は、1852年10月雑誌掲載の『十月の夜』*Les Nuits d'octobre* でも言及される。この小説の語り手は、迷宮のような夜のパリに入り込み、そこである歌の酒場で、美しい声に出くわす。

(...) et au milieu de plus complet silence on entendit une voix jeune, encore imprégnée des rudesses du premier âge, mais qui se dépouillant peu à peu (selon

<sup>20</sup> *Ibid*, p.57-58

<sup>21</sup> *Jean-Jacques Rousseau, Œuvres complètes V, Collection de la Pléiade, Gallimard, 1995, p.427*

l'expression d'un de nos voisins), arrivait aux traits et aux fioritures les plus hardis. L'éducation classique n'avait pas gâté cette fraîcheur d'intonation, cette pureté d'organe, cette parole émue et vibrante qui n'appartiennent qu'aux talents vierges encore des leçons du Conservatoire.<sup>22</sup>

古典主義の音楽教育を知らない若い娘の声の「抑揚の瑞々しさ」「清らかさ」, 「感動で打ち震える言葉」に語り手は強く惹きつけられる。この声に誘われて、語り手の夢想はパリの迷宮の地獄から、ダンテの『神曲』の地獄へと向かう。

Ô jeune fille à la voix perlée, - tu ne sais pas *phraser* comme au Conservateur; - tu ne *sais pas chanter*, ainsi que dirait un critique musical... Et pourtant ce timbre jeune, ces désinences tremblées à la façon des chants naïfs de nos aïeules, me remplissent d'un certain charme! (...) On va conseiller à ta mère de t'envoyer chez un maître de chant, et dès lors te voilà perdue... perdue pour nous! - Tu chantes au bord des abîmes, comme les cygnes de l'Edda. (...) Adieu, adieu, et pour jamais adieu!... Tu ressembles au séraphin doré du Dante, qui répand un dernier éclair de poésie sur les cercles ténébreux - dont la spirale immense se rétrécit toujours, pour aboutir à ce puis sombre où Lucifer est enchaîné jusqu'au jour du dernier jugement.<sup>23</sup>

語り手はまず、若い娘の「楽節を切って歌う」（「シルヴィ」*Sylvie*で語り手が嘆くシルヴィの歌い方である）*phraser* ことができないこと、つまり音楽院の教育で<自然の声>を損なわれてはいないことを讃え、ヴァロワの古謡を歌う<声>と同じ「われわれの祖母の素朴な歌い方をする、あの声の響き、震える語尾上げ」に魅了される。やがて、若い娘は深淵の淵で歌う「エッダの白鳥」、さらに、「暗い円環にポエジーの最後の閃光を放つダンテの黄金の熾天使」に喩えられる。これまでの「歌」とその「声」に関するネルヴァルの考察では、先祖

<sup>22</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes III, op.cit.* p.325

<sup>23</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes III, op.cit.* p.326

から受け継がれた歌い方、声の特徴、音楽教育に歪められていない「声」、つまり、

- ・時間（時代）と空間を超えたく声>であること
- ・声帯の震えなど器官の微妙な特徴にもふれていること
- ・「自然」状態にあること

の3点が繰り返し指摘されていた。ここでは、そこに、さらにく声>が喚起する神話的表象が加わり、地獄の淵で、「歌＝声」は、「ポエジーの最後の閃光」となる。ここにネルヴァルは「歌」の力にポエジーの究極的な力を見ていたにちがいない。この「歌声」の霊的な力、神秘的な力は、「シルヴィ」において、鮮やかな表象となって、描き出される。1853年8月「シルヴィ」は「両世界評論」誌に掲載され、翌年の『火の娘たち』に収められる。主人公の「私」は、半覚醒状態の中で、幼年時代の歌の思い出に辿り着く。

On s'assit autour d'elle, et aussitôt, d'une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celles des filles de ce pays brumeux, elle chanta une de ces anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour, (...). La mélodie se terminait à chaque strophe par ces trilles chevrotants que font valoir si bien les voix jeunes, quand elles imitent par un frisson modulé la voix tremblante des aïeules.<sup>24</sup>

アドリエヌの最初の登場場面である。彼女の歌う歌は、メランコリーと愛に満ちた「あの古いロマンス（恋歌）」である。語り手は「震え」という身体的指標を *trilles, chevrotantes, frisson, tremblante* と何度も繰り返し、強調し、これまでの描写に比べて、声の身体的・物理的な側面に焦点が合わされ、夢と現実の狭間で立ち現れる世界の描写にも拘わらず、不思議な現実感に包まれている。また語り手は「祖母たちの震え声を調子よく震わせて」真似るときに、「震えるトリル（顫音）」が鮮やかに引き立つと語るように、歌声は、ヴァロワの母たちの声を受け継ぎ、「母なるもの」がいまなお、「ふるえ」を通して、アドリ

<sup>24</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes III, op.cit.* p.541

エンヌという身体的表象の中に息づいているということを示しているのではないか。アドリエンヌはダンテのベアトリーチェに喩えられる。

Elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures.<sup>25</sup>

アドリエンヌは、ダンテにとってのベアトリーチェのように、語り手の「私」にとって、「聖なる領域」への導き役の存在であり、おそらくは「ポエジーの最後の閃光」でもある。アドリエンヌは、もう一度、シャーリーの修道院の神秘劇に登場する。そこでは、地獄の勝利者キリストの栄光を讃えるために、「深淵から登ってくる精霊」の役を演じている。「彼女の声の勢いは以前にも増して力と広がりを示していた」とアドリエンヌの声の「進化」を語るとともに、歌と声に救済的な力を求めようとしている。

ここまで、ネルヴァルの古謡とその歌声に関する描写を中心に、時系列順に見てきた。以上の考察をふまえると、ネルヴァルの「古謡」に関する関心は、1841年以前に遡るものと推測されるが、その考察は、1842年の「フランスの古いバラード」に始まり、「歌声」の特徴についてその細部を語り始めるのは、東方旅行から戻ってからであり、とりわけ、古謡とヴァロワを関係づけてから、パリと田舎、自然と教育という対立軸を設けながら、「歌」の原初的な力、救済の力に焦点付けが行われ、「シルヴィ」のような「物語」の中で、そのような役割機能を与えられる。しかし、1841年の狂気の体験、東方旅行を通して、「歌」の詩の表現よりは、「歌」の声の方へと彼の視点は徐々に移行してゆく。つまり、「詩句」の表現 écriture から、「歌の言葉」parole の考察へ、さらにそれを歌い上げる「声」voix chantante の身体性へと焦点が当てられてゆく。<sup>26</sup>そこに現実

<sup>25</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes III, op.cit.* p.542

<sup>26</sup> ダグマル・ヴィゼールは、ネルヴァルとルソーにおいては「パロールの二形態、詩句と歌は、明確に差異化されたはいなかった」と述べているが、少なくともネルヴァルに関する限り、詩句から歌へ、そしてその〈声〉へという焦点の当て方の変化に注目せざるを得ない。Cf., Dagmar Wieser, *Nerval : Une poétique du deuil à l'âge romantique*, Droz, 2004, p.232

を変容させ、もう一つの生へと誘う力、ポエジーの根源的な力を捉えているのである。

1841年に狂気の発作を起こした時期に書かれたと推測される「デュメニール・ド・グラモン草稿」のソネ作品群が、詩人の無意識に眠っているさまざまな声を一気に噴出させた。そこでは、叙事的な声、舞台の声、歌の声が「半ばキリスト教的で半ば神話的な混合」*mixture semi-mythologique et semi-chrétienne*<sup>27</sup>の中で、絡み合いながら、ソネの空間に響きわたった。このポエジーの根源的な声の力を、ネルヴァルはこの瞬間から、逆の方向に、つまり、突然、開示された原初的なく声>の起源を探るために、声の力の秘密をもう一度手に入れるために、まさにオルフェウスのように「音楽」を武器にく地獄>へと降り立つのである。豎琴の音楽にあわせて、「ため息」「叫び」という、もっとも原初的で身体的な声が響き渡る、「幻想詩篇」*Les Chimères*の「廢嫡者」*El Desdichado*の最終詩節の空間にそれが映し出されている。

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :  
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée  
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complètes III, op.cit.* p.645