

## 純粹詩について

吉田正明

### 序

韻文 vers に拠るにせよ詩的散文 prose poétique に拠るにせよ、ある詩作品の中で言葉の表わす意味とは無関係に読者が詩句に魅了される時、その魅惑に与ったすべての要素、それがまさしく純粹詩 poésie pure に他ならない。観念、思考、論理、比較などは即座に日常的な散文やなんらかの外国語に苦もなく翻訳され得るものであり、いわばそれらは不純物 l'impur でしかない。

かくのごときが、1925年10月24日、アカデミー・フランセーズの定例公開講演会において、アンリ・ブレモン Henri Bremond (1865—1933) によって述べられた純粹詩という概念のあらましである。その後この講演が契機となり、フランスの文壇にかまびすしい論争が惹起せしめられることになる。当時のいわゆる「純粹詩論争」には多くの文人が参与したようであるが、純粹詩弁護の立場から論争を主導したのはもちろんその火付け役となったブレモンであった。彼は一連の書物や雑誌において論陣を張り<sup>2)</sup>、純粹詩についての自説を固持し続けた。今となつては過ぎ去った出来事として文学史の一隅にささやかな場を占めているにすぎないこの事件を、いまさら掘り起こすことにどれほどの意味があるのだろうか。この論争を一過性のものとして捉え、ブレモンを神秘家として片付けてしまえばそれで済むことなのかもしれない。しかしながら、現時点でこの出来事を十分な距離を置いて見直してみる時、そこにはボードレール、マラルメ、ランボーをはじめとする現代詩の開拓者たちが突きつけた根源的な問題、すなわち詩とはなにかという永遠のテーマが横たわっているように思われるのである。いや、それだけではなく、フランス詩史の中で練成されてきた過去の長い詩的伝統と現代詩との接点、あるいは断絶を探る上で、手がかりとなるような問題提起がそこでなされているのではなからうか。

またここでブレモンの提唱する純粹詩を取り上げようと思うもう一つの大きな理由は、われわれ日本人の読者がフランス詩を読む際にどうしても突き当たらざるおえない限界、われわれが原詩の鑑賞において多かれ少なかれ直面する困難な問題、つまりフランス語の名詩の持つ独特の響き、諧調、詩句の音楽性といった微妙な問題を、フランスの文芸の一泰斗の審美眼を通して瞥見することで、多少なりともフランス詩の鑑賞方法に資することができるのではないかと期待してのことである。ブレモンが純粹詩と呼ぶ詩句にはどのような特徴があるのであろうか。あるいは、われわれ外国人の門外漢にはその秘密は永遠に閉ざされたままなのだろうか。彼の抱いた純粹詩の概念とはいかなるものであったのだろうか。

本稿の狙いは、主にブレモンの著した「純粹詩」<sup>3)</sup>という書物に拠りながら、彼の唱えた純粹詩とはどのようなものであったのかを考察し、その理論がはらむ問題点を検討すると同時に、彼が純粹詩の例として挙げているいくつかの詩句を取り上げ、その特質を捉えることで、

われわれ日本人には分かりにくいフランス詩の持つ独特の美と響きを探究しようとするものである。

## I. プレモンの純粹詩理論

まずは前提として、フランス語の《poème》と《poésie》の意味の相違について確認しておきたい。《poème》とは制作された詩作品のことであるのに対し、《poésie》の方は、《Art du langage, visant à exprimer ou à suggérer qqch. par le rythme (surtout le vers), l'harmonie et l'image.》<sup>4)</sup>の謂である。すなわち《poésie》とは第一義的には、リズム、諧調、イマージュ等により何かを表現したり暗示したりすることを目的とした言語的技法のことなのである。そこから、詩情、詩的美、詩魂、文学ジャンルとしての詩、ある詩人や流派に特有の詩風といった意味が派生したのである。

したがってプレモンの言う《poésie pure》という表現には、詩的技法、詩情、詩句の美といった複合的な意味合いが包含されていると考えるべきであろう。本稿ではそのことを十分考慮しながらも、便宜上「純粹詩」という訳語を使うことにする。

「純粹詩」をめぐる論争は、上述したように、プレモンが1925年10月24日にアカデミー・フランセーズの定期公開講演会の際に行った講演が発端になったのであるが、論争に火が付くとすぐさま、プレモンは自分の講演で開陳した純粹詩の考えをまずは1925年暮れから翌1926年初頭にかけて、《Nouvelles Littéraires》という文芸誌に立て続けに連載しその理論を敷衍していく<sup>5)</sup>。そしてそれを基に、論争で巻き起こった反論に対する反駁を「釈明」に加え、さらにロベール・ド・スーザ Robert de Souza の「詩についての論争」を自説の補強として添える形で1926年にグラッセ社から刊行したのが『純粹詩』という書物に他ならない。以下、その本の内容の紹介も兼ねて、彼の純粹詩理論の骨子をいくつかの要素に分けて見ていくことにしよう。

### 1. 純粹詩と神秘主義

プレモンはまず、エドガー・ポー、ボードレール、マラルメ、ヴァレリーなどを新しい純粹詩の理論家として捉え、そうした19世紀から20世紀初頭にかけての彼らの詩の革新性を問題にしながらも、基底部では彼らの詩の原理は長い伝統を継承しているものと見なしている。このように冒頭から彼は、近代詩人たちの詩論において伝統と革新の接合を行おうとするのである。しかし彼は、長い過去の詩的伝統の流れの中で純粹詩の変遷を迎えることはせず、すぐさま純粹詩の概念そのものへと向かう。ただ、過去における詩の捉え方と、プレモンの捉え方との相違について、17世紀古典主義時代の一文芸理論家ラバン<sup>6)</sup>の頭をよぎった神秘的な詩の観念に言及しながら、彼らそれぞれの詩論において純粹詩の果たす機能の根本的違いについて手短かに指摘してはいる。

ラバンによると、詩句の美にはアリストテレスの説く詩論のみでは説明しきれない何かが存在するが、それを明確に言葉で表現することはできないのだという。言ってみればそれは「神秘」mystèreのようなものであるからして、そのように心の琴線に触れてくる「知覚し

得ない魅惑」*charme imperceptible*, あるいは「秘められた優美」*grâce secrète* を説明し得る理論などどこにも見あたらないのである<sup>7)</sup>。

ブレモンにとっては、このラバンの詩観は先見的であると同時に古典的でもある。なぜなら、ブレモンによれば、詩においてはまず絵画的描写とか崇高な思想や感情といったものが先にあり、その後で「表現し得ないもの」*l'ineffable* が付随してくるのではなく、なによりもまず表現しがたいものこそが先行するのであって、それが核になってそれ以外の詩的要素を密接に結び合わせていくというのである。つまり、「*l'ineffable*」に絶対的価値が付与されているのである。かくして、次のような詩観が導き出されてくることになる。

Tout poème doit son caractère proprement poétique à la présence, au rayonnement, à l'action transformante et unifiante d'une réalité mystérieuse que nous appelons poésie pure.<sup>8)</sup>

彼に従えば、詩篇というものはおしなべてそれ固有の性格を、「純粹詩」と呼び得る「神秘的現実」が持つ「変形・統合作用」に負っている。このようにブレモンの純粹詩理論は、アンリ・モリエも指摘するように<sup>9)</sup>、はじめから神秘主義に染まっているのが見てとれよう<sup>10)</sup>。そこに詩論家と同時にカトリックの司祭でもあった彼の宗教感情を認めることも可能である。「純粹詩」の「緒言」においてブレモン自身述べているように<sup>11)</sup>、「詩的体験」は「神秘的体験」に比すことができるからである。ここにおいて純粹詩と神聖さが結び付けられることになる。彼にとって純粹詩とは神聖なものであり、それ以外のものではありえないのである。「ポール・スデー氏、あるいは理性の詩の殉教者」(M. Paul Souday ou le martyr de la Poésie-Raison)において、ブレモンは次のように述べている。

On ne définit pas la poésie pure. Faire comprendre pourquoi elle est indéfinissable, et que sa beauté essentielle est d'être indéfinissable, je n'ai pas cherché autre chose dans cette lecture sous la Coupole.<sup>12)</sup>

純粹詩が神秘的なものであるならば、ブレモンが上で述べているように、それは定義することのできないものであろう。実際、彼がアカデミー・フランセーズの講演会で伝えようとしたのも、まさしくその本質的な美がどうして定義不可能であるのかということなのであった。そして純粹詩についての講演を閉じるにあたって、彼はウォルター・ペーターの有名なテーゼ、「すべての芸術は音楽にたどり着こうと欲する」を引用して、それを彼なりに言い直すのである。すなわち、すべての芸術が目指すのは「音楽」ではなくて、「祈り」*prière* に他ならないと<sup>13)</sup>。

このように、ブレモンの純粹詩の概念には宗教的神秘主義が色濃く反映していると言えるのだが、このような純粹詩観は、「祈りと詩」*Prière et Poésie* (1926)においてさらに発展させられていくことになる。しかしここでは、この問題にはこれ以上深く立ち入ることはせず、あくまでも彼の「純粹詩」に拠りながら新たな側面に視点を移すことにしよう。

## 2. 純粹詩と魅惑

普段われわれが詩を読む時、それもそれほど注意を払うこともなしに詩を読んでいる時に、いったいわれわれはどのような経験をしているのであろうか。ブレモンは、そうした詩作品の日常的な読みの問題に触れて次のように述べている。

Pour que l'état poétique s'ébauche en nous, nul besoin n'est-ce pas, d'avoir pris d'abord connaissance du poème tout entier, même s'il est court. Trois ou quatre vers, rencontrés au hasard de la page ouverte, souvent même quelques lambeaux de vers ont suffi... La phrase n'est pas finie : ce qui va suivre, nous l'ignorons tout à fait, et cependant la charme s'opère déjà.<sup>14)</sup>

これが純粹詩の及ぼす魅惑について述べられたブレモンの詩論の真髓である。それによれば、われわれの内に「詩的狀態」*état poétique*が芽生えるのに、たとえそれがどれほど短い詩作品であったとしても、その詩篇全体の内容を知るにはおよばないのである。例えば韻文で書かれたラシーヌの悲劇のように、長い作品の任意に開かれた頁において、たまたま目に触れた3～4行の詩句、あるいはほんの1行の詩句、いや、それどころか場合によると1詩句内部のわずかな断片さえもが、そのような魔力を秘めているというのである。このように詩作品内部で偶然出くわした任意の詩句の魅力に、その前後の文脈や意味内容とは無関係に、われわれは心を奪われてしまうことがあるというのである。ブレモンが純粹詩と呼ぶのは、そのようなまるで磁気を帯びたような強い呪縛作用を持つ詩片のことに他ならない。そして、例えばダンテの「神曲」のような崇高で濃密な詩作品の継続的な読書を困難ならしめている要因も、まさにそうした純粹詩の持つ魅惑作用によるものだとするのである。なぜなら、純粹詩の魅力にからめとられてしまえば、われわれはしばしその幸福な瞬間に浸ろうとするだろうから。(Nous leur (=poètes) dirions volontiers : mais arrêtez-vous ;<sup>15)</sup>) このように述べた後ブレモンは、ラマルチーヌの「湖」の一詩句を多少変えて引用しながら、詩と散文の違いを伝統的な比喩によって表現してみせる。

de ce beau vers au sens suspendu

Laissez-nous plus longtemps savourer les délices.

tandis que nous crions à la prose : marche ! marche !<sup>16)</sup>

ここに、散文と詩の違いを歩行と舞踏に喩えたヴァレリーの詩論を認めるのは容易であろう。実際、いくつかの講演においてヴァレリーは散文と詩の違いを分析し、散文の方は目的地へと向かう歩行のように直線的に進行していくのに対して、詩は舞踏のようにどこにも向かわず、その目的とするところは自分自身に他ならないとしているのである<sup>17)</sup>。このような散文と詩の対比は、変奏されながらも多くの詩人や詩論家たちに繰り返し語られてきたこと

である。ブレモンの考えも、この点に関しては、伝統を踏襲していると言えよう。いずれにせよ、彼の考える純粹詩とは、あたかもセイレーンの歌声のように、読者を抗しがたい魅力により呪縛してしまうような魔力を秘めた詩片だということになる。それではそのような詩句の魅力はいかにして生じるのであろうか。

### 3. 純粹詩と無意味

ブレモンは、上で見たように、詩と散文とではまったく異なる読み方が要求されることを説いている。例えばウェルギリウスの『アエネイス』に、デュマの『三銃士』を読む時と同じような楽しみを期待すべきではないし、もしそのようなことを望むならば、画家のアングルにヴァイオリンの演奏を所望するようなことになってしまう<sup>19)</sup>。というのも、詩人は小説家と比べると、われわれにより多くのものを与えてくれるか、さもなくばもっとわずかなものしか与えてくれないからである<sup>19)</sup>。ブレモンの言葉を借りれば、散文と詩は「異なる儀式」rites différentsを欲するのである。このように散文と詩の読み方の違いを確認した後、彼は詩作品の本来あるべき読み方を次のように述べている。

Quoi qu'il en soit, pour lire un poème comme il faut, je veux dire poétiquement, il ne suffit pas, et, d'ailleurs, il n'est pas toujours nécessaire d'en saisir le sens.<sup>20)</sup>

詩作品を正しく読むには、その詩が表わす意味を把握するだけでは不十分である。いやそれどころか、その意味をつかむ必要のない場合すらあることを、彼はここで力説している。その例証として彼は、生まれのよい農民が、かりにそれが歌われなくてもラテン語の聖書の詩篇に接して喜びを表わしたり、子供が、それを理解する前からすでにウェルギリウスの『田園詩』の一節を味わうことができたりする事例を挙げているが、果たしてそれが詩の及ぼした効果かどうかということになると、その根拠は薄弱だと言わざるおえない。彼はまた、バカロレア試験において、受験生たちがウェルギリウスの詩について誤った解釈をしたとしても、詩人のメッセージが彼らに伝わったならば、正統な解釈に拠るよりも確実にウェルギリウスの詩が受け取られたことになるとも述べている。なぜならば、『田園詩』の正確な意味などそれほど重要ではないと彼は考えているからである。つまり、たとえ詩について誤った解釈がなされたとしても、それはさして問題になるようなことではなく、肝要なのは詩の鑑賞にとってより本質的な「直観」intuitionの働きなのである。ブレモンによると、そのような読み方こそ詩には相応しい読み方であり、彼はこれを〈victoire du pur sur l'impur, de la poésie sur la raison<sup>21)</sup>〉という言い方で表現している。

このように彼にあっては、理性は詩において不純物と見なされており、理知的で明晰な判断を排除したところに純粹詩が存することを彼は示唆しているのである。そしてそれを詩の勝利と呼んでいることから窺えるように、ブレモンにとって純粹詩とは高次に位置するものであり、われわれの知性を超えたものなのである。彼は、こうした純粹詩の高踏的、反理性的性格を、ネルヴァルを引き合いに出して説明している。ブレモンが援用しているのは、『火の娘たち』のアレクサンドル・デュマに捧げられた序文の中で、ネルヴァルが自作の詩

集『幻想詩集』 *Les Chimères* について解説している次のようなくだりである。

Ils (=ses sonnets) ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d'Hégel ou les *Mémorables* de Swedenborg, et perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible,...<sup>22)</sup>

ブレモンがここでネルヴァルを引用することでなにを言わんとしているかは明らかである。上の引用で詩人が述べているように、彼の書いた『幻想詩集』に収められたソネは、ヘーゲルの形而上学やスウェーデンボリの神秘哲学と同じくらい晦渋なものであり、その意味するところは一般人には理解しがたいものである。しかし、かりにそれが可能であったら話だが、その難解な詩を分かりやすく説明してしまえば、その詩の持つ魅力は失われてしまうであろう。つまり詩の意味が理解できなくとも、ネルヴァルの詩は十分に魅力的なのだから、それこそまさに純粹詩の魅惑作用の例証と言えるのではなからうか。純粹詩の鑑賞に意味はいらぬというわけである。『幻想詩集』は、ネルヴァルの狂気と幻想と夢想の産物と見なされるゆえ、ブレモンの純粹詩理論の格好の論拠となったに違いない。

ブレモンはまた、高尚で難解な詩のみならず、民衆的な詩や素朴なシャンソンにおいても、詩の魅力に与る無意味 non-sens の果たす役割を強調している。例えば民衆に親しまれた〈Orléans, Beaugency... Vendôme, Vendôme...〉という歌の一節を取り上げて、そこには作者の意見や判断といったものはいっさい含まれておらず、ただ意味もなくロワール地方の町の名を連ねただけの歌であるにもかかわらず、それは他の多くの理知的な歌詞よりも人々に好まれた歌であると述べている。そのような観点からすると、ベランジェなどはただエスプリの利いた歌の作者でしかない。ブレモンによれば、上記の歌はラミィ Ramillies の敗北の後、次のような替え歌になったという。

Villeroy, Villeroy  
A fort bien servi le roi  
Guillaume, Guillaume...<sup>23)</sup>

以前の無意味な都市名の列挙から敗北の怨恨の込められた固有名詞に置き替えられたことで、詩の魅力は意味の負荷に耐えかねて飛び去っていった、このようにブレモンは解釈するのである<sup>24)</sup>。

以上のように、ブレモンの考えによると、純粹詩は意味によっては捉えることのできないものであり、むしろ理性や知性のくびきから脱したところで生じる電磁波のごときものであると言えよう。しかし、それはいったいどのようなものなのであろう。もう少し彼の理論を追ってみることにしよう。

#### 4. 不純物

これまでブレモンの純粹詩の概念をいくつかの観点から検討してきたが、ここでは視点を

変えて純粹詩ではないもの、すなわち彼が不純な要素 l'impur と見なしているものについて検証してみよう。つまり消去法によって純粹詩を捉えてみようというわけである。果たして葡萄酒の上澄みを取るように、不純な澱を分離することで首尾よく純粹詩を取り出すことができるのであろうか。

まずブレモンは純粹詩から外れる不純な要素を列挙する前に、不純という言葉をどのような意味で用いているかを断わっている。彼の言う不純 impureté とは物質的、現実的なものではなく、あくまでも精神的、形而上学的に捉えられたものである。これまでの論点を集約して、彼は純粹詩から排除されるべき不純なるものを順次提示していく。例えば次のような要素はすべて不純と見なされるのである。

—tout ce qui, dans un poème, occupe ou peut occuper immédiatement nos activités de surface, raison, imagination, sensibilité; tout ce que le poète nous semble avoir voulu exprimer, a exprimé, en effet; tout ce que nous disons qu'il nous suggère; tout ce que l'analyse du grammairien ou du philosophe dégage de ce poème, tout ce qu'une traduction en conserve.<sup>25)</sup>

このようにブレモンによると、詩作品の中でわれわれの表層的活動に直接関与するすべての要素が不純物となるのである。すなわち、理性、想像力、感受性はもとより、詩人が表現しようとしたもの、あるいは実際に表現したもの、また暗示しようとしているもの、文法学者や哲学者がその詩作品の分析から導き出してくるもの、そして翻訳によって伝わるもの、これらすべてが不純な要素であるとするのである。さらにブレモンは続けて次のように述べている。

Impur, c'est trop évident, le sujet ou le sommaire du poème; mais aussi le sens de chaque phrase, la suite logique des idées, le progrès du récit, le détail des descriptions et jusqu' aux émotions directement excitées.<sup>26)</sup>

詩作品の主題や要旨、文の意味、論理的な観念の連鎖、物語の進行、細部の描写、そして直接的に引き起こされた感動、こうしたものもすべて純粹詩からは排除される対象でしかない。なぜなら、なにかを教えたり、物語ったり、描写したり、戦慄を与えたり、涙を誘ったりすることは、すべて散文で事足りるからである。つまり、散文で表わすことのできるものは、どのようなものであれ純粹詩とは呼べないのである。詩によってしか表わせないものこそが、ブレモンの考える純粹詩なのである。

彼の表明するこのような反理性主義は、シュールレアリストたちやフロイトの考え方にも一脈相通するものがあるように思える。無論ブレモンはシュールレアリストでもなければ精神分析学者でもなく、純粹詩を熱烈に支持したアカデミシアンであり神秘的な文芸理論家である。しかし、デカルト以来合理主義的精神が支配的になったフランスにあって、神秘的美学者の視座から、われわれの表面的で意識的な活動の及ばない深奥部に純粹詩の源を措定したことで、やはり彼もある意味では超現実主義者であり、無意識の世界の探索者であると言

えないであろうか。例えば、ブルトンが『シュールレアリスム宣言』の中で述べている次のような一節を想起するなら、そこにブレモンの説く純粹詩の概念との類似性を看取することができよう。

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.<sup>27)</sup> (下線による強調は執筆者)

これはブルトンによるシュールレアリスムの有名な定義であるが、そこで述べられている方法論は、全体として確かに用語や表現等の違いはあるものの、部分的にはブレモンの純粹詩を彷彿とさせるものである。なによりも“pur”という形容詞の使用と、「理性によるあらゆる制御の不在」という本質的な点が符合している。両者とも理性のくびきを脱したところにこそ本質的な詩の世界が存すると見なしており、ブレモンはそれを純粹詩に、ブルトンはそれを自動書記法 automatisme に求めたのである。また、シュールリアリストたちのナンセンスに対する好みも（ブルトンが、のみの市に陳列された意味を持たないがらくたやオブジェの山を偏愛していたことを思い起こそう。）ブレモンの純粹詩理論に通じている。しかしここでは、ブレモンの純粹詩理論とシュールレアリスムとの影響関係を云々するというより、その当時、反理性主義が時代の空気としてあったことを確認しておきたい。

さて、ブレモンが指摘した不純物を詩作品から取り除いた後に残された部分が詩のエッセンス、すなわち純粹詩と名付けられたものに違いない。しかし今まで見てきたように、純粹詩の魅惑作用は意味とは無関係に及ぼされるものであったし、それを見極めるには理性も想像力も感受性さえも役立たないのであれば、われわれはいったいどのようにそれを捉えることができるのであろうか。それに上でブレモンが不純物として挙げた諸要素を全部取り去った後に残されたものなど果たして存在するのであろうか。われわれの心の深奥に届き、えも言われぬ恍惚感を誘引するという純粹詩の正体とはいかなるものであろう。

## 5. 純粹詩と詩句の音楽性

純粹詩は果たして存在するのか？ブレモンの言うように、詩作品からすべての散文性を取り去った後、なおもそこに残る純粹な詩など幻でしかないのではなからうか。さきほどわれわれが抱いた疑問に、ブレモンはどのように答えてくれるのであろう。

ブレモンは、詩人も人間であるからには当然理性的な部分を有しており、詩を書く時には文法に従ってなにかを表現していることは認めている。しかし言ってみれば、それは人間だれしもが持つ理性的動物としての低次の側面であり、詩人にはそれを超える特質が備わっているというのである。詩を合理的な認識や言説 discours に還元することは、彼によると、「四角い円」cercle carréを望むようなものなのである。ここにおいて見られるのは、キリスト教における肉体と魂の2元論である。理性に制御される散文的要素は肉体に属し、そこ



から昇華された純粹詩は魂を象徴していると言えよう。あるいは、ここに新プラトン主義のイデアリズムを重ねてみることも可能であろう。いずれにしても、彼の抱く純粹詩の概念には、前述したように、神秘的で神聖な特色が濃厚に窺えるのである。

ところで、Poésie とは言葉による表現技法のことでもあった。もしもブレモンに従って詩の純化を行えば、おそらくそれは限りなく沈黙に近づくことになるだろう。だから彼は、次のような矛盾した意見を言わざるをえなくなるのである。

D'où il suit nécessairement que, même d'une œuvre où le sublime abonde, la qualité proprement poétique, l'ineffable est dans l'expression. <sup>28)</sup>

このように、詩固有の特質である「えも言われぬもの」l'ineffable は、崇高な作品においてさえ「表現」expression の中になければならないのである。問題は、詩人の使う言葉が、確かに時には雅語が用いられる場合もあるが、大抵は日常的な言葉だということである。そのようなありふれた言葉が、いかにして散文的要素を振り払って詩になるのであろうか。われわれが知りたいのはまさにその点なのである。ブレモンもそのことを自問している。いわば純粹詩誕生のメカニズムとはなにか、それを解明することこそ肝要ではなからうか。一つの可能な解釈は、ブレモンが引き合いに出すヴァレリーなどの次のような見方であろう。

La métamorphose s'opère, l'expression devient poétique, le vers poésie, dès qu'une technique subtile et patiente, d'ailleurs secondée par d'heureux hasards, est arrivée à capter, pour les orchestrer délicieusement, les ressources musicales du langage. <sup>29)</sup>

普段われわれがコミュニケーションなどに使っている共通の言葉、そのような日常的な言葉であっても、詩人の繊細で入念な技法とたゆまぬ努力によって巧みに組織、編成されることで言語の持つ音楽的な資質がうまく引き出された時、その時こそ言葉の質転換が達成されて、詩的表現が作り出され、詩句 vers が詩 poésie に変貌するというのである。そこから、詩人とはなによりもまず音楽家であり、詩と音楽は同じものであるという詩観が生まれてくるのである。つまり〈De la musique avant toute chose <sup>30)</sup>〉、この言葉に尽きよう。ヴァレリー自身も「ヴァリエテ」の中で、象徴主義詩人たちの試みを次のように言い表わしている。

Ce qui fut baptisé le Symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes... de reprendre à la Musique leur bien. <sup>31)</sup>

ヴァレリーによると、象徴派詩人たちは、自分たちの富を音楽から奪還することを共通の目的としたというのである。つまり、一旦は音楽に奪われていた彼らの富を取り戻すことが彼らの旗印であったわけである。

詩と音楽との関係については、オルフェウス神話にはじまり、古来様々な形で語り継がれてきたものである。中世においては吟遊詩人は音楽にも通じており、ギヨーム・ド・マショ

—などのように作曲を手がける詩人兼音楽家などもおり、自ら楽器を奏して自作の詩を吟唱したものである。ルネッサンス期でも、ロンサルやクレマン・マロらは、自分たちの詩作品が曲を付けられて歌われることを意識しながら詩作していたとも言われている。また当時は大学などでも、音楽教育はプラトンの思想などの影響もあって、重要な学問に位置付けられていたという。しかし古典主義期以降は、詩と音楽はしだいに分離していき、詩はもはや曲が付けられることも音楽の伴奏とともに歌われることもほとんどなくなってしまう。詩人も音楽からしだいに遠ざかり、もはや音楽の素養を持つ詩人はごくわずかとなってしまったのである<sup>32)</sup>。そして18世紀以降は散文の時代が到来し、19世紀になると小説が流行する時代となる。それとともに読書形態も変わり、詩はますます音楽的要素を失い、一般の読者にとっては小説のように黙読の対象となることすら珍しくなくなるのである。そうした状況の中で象徴派詩人たちは、詩句の音楽性を再び追究し始めた、このように見るのできるのではなからうか。

ではブレモンにあっては、純粹詩と音楽の関係はどのように捉えられているのであろうか。彼は詩句の音楽性をどう見ているのであろう。結論から言うと、ブレモンは、詩句の魅力を作り出している要因の一つが音楽性であることは認めながらも、それがすべてではないと考えている。彼の考えを要約すれば、まず詩句が響かせる言葉の音楽は、実際の音楽と比べるとはるかにはかなくかすかな音であり、それをも音楽と呼ぶのであれば過ちを犯してしまうことになる。むしろ、言葉による音楽性は別の名称で呼ばれるべきである。また、詩と同様に純粹な音楽も神秘的ヴェールをまとっており、詩と音楽を安易に結び付けることは、「未知により未知なるものを定義する」*définir l'inconnu par l'inconnu* ことになってしまい、結局なにも定義しないのと同じことになってしまうおそれがある。そして純粹詩は確かに言葉による音楽であるとしても、言葉の音楽性がすべて純粹詩となるわけではない。響きのよい文章ということであれば、ボシュエやミシュレやピエール・ロチなどの散文にも見い出せるものであり、なにも詩に限ったことではないのである。それに詩句の音楽性だけを問題にするなら、2流の詩人の中にも音楽的な詩句を創作しているものもたくさんおり、その基準のみで判断すると、文学史の常識も覆えされてしまうであろう。最後により重要な点は、純粹詩を構成する主要な要素が、言語の音の作り出す微細な震動や空気の揺らぎなどであるはずがなく、脚韻、疊韻法 *allitération*、韻律といった言葉の響きはわれわれの魂の深奥にまで届くことはないというのである。

それでは、ブレモンの考える純粹詩誕生の条件とはどのようなものなのであろうか。彼は詩的言語固有の絵画的、音楽的美によってだけでは純粹詩は生じないとして、次のように述べている。

Nous nous offrons à ces vibrations fugitives, si exquises d'ailleurs que soient leurs caresses, non pour goûter le plaisir qu'elles donnent, mais pour recevoir le fluide mystérieux qu'elles transmettent: simples conducteurs, plus ou moins précieux ou sonores, il importe peu; ou plutôt, conducteurs qui doivent leur sonorité même et leur splendeur éphémère au courant qui les traverse.<sup>33)</sup>

ブレモンによると、われわれが詩句から生じるはかない音の震動に身をまかせるのは、いかにそれが心地よいものであったとしても、それらが与えてくれる快楽を味わうためではなく、それらを通して伝えられる「神秘的な流体」*fluide mystérieux* を受け入れるためなのである。言葉の響きは言ってみれば導体のようなものであり、さして重要ではない。重要なのは導体である言葉を貫く不可視の電流の方であって、言葉の響きもその束の間の輝きもすべてこれに依存しているのである。いわばそれは磁石のようにわれわれを引き付けると同時に、その持つ磁気そのものを伝達するのである。このようにいわば魔術的現象、それがブレモンの言う純粹詩の正体である。彼は最後になって、神秘家のヴェールを身にまとうてしまう。スタロビンスキーが『想像の帝国』の中で想像上の流体の歴史を辿っているが<sup>34)</sup>、ブレモンの「神秘的流体」もその歴史に加わえることができるであろう。メスマールの唱えた動物磁気<sup>35)</sup>のように、ブレモンの純粹詩は言葉のエクトプラズマのようなものではなかろうか。電流や磁気が目に見えないように、純粹詩も通常の感覚によっては把握できないものである。しかしそれは読者に確かに伝達され、読者を魅了するのである。かくして、読者に伝えられるのは、詩人の観念でも感情でもなく、詩人の「魂の状態」*état d'âme* に他ならない。このような詩的経験は理性や知性では捉えがたいものなのである。ここで、もはやこれ以上ブレモンの純粹詩の概念を追究しても無駄であろう。なぜなら、そのような神秘体験は言葉によって語ることは不可能だからである。そのかわり最後に、彼が純粹詩の例として挙げている2つの詩句を分析してみたい。それに基づいてブレモンの純粹詩理論の問題点を明らかにしていこう。

## II. 純粹詩の分析

### 1. マレルブの詩句について

ブレモンは、純粹詩を理性の支配するあらゆる表層的な精神活動から切り離して、内面的な魂の次元で捉えていたのであった。それはすべての散文性を脱却し、言葉の意味作用からも独立して、いわば表現の極北において立ち現われてくるものであり、その結晶化作用によって生じた言葉の響きを通してわれわれ読者に電流のごとく伝えられ、魅了するのである。彼によると、詩的靈感の強度によっては、その磁力は詩句内部に置かれたわずか一語に対して及ぼされる場合もあるという。それは固有名詞の場合もあれば、ごくありふれた冠詞などの機能語に対してさえ起こり得るというのである。彼はその一例としてマレルブの詩句を引用している。

Et les fruits passeront la promesse des fleurs.<sup>36)</sup>

ブレモンはここで、「理性的な詩」*poésie-raison* の信奉者たちに対して、なぜこの詩句がフランス語で書かれた奇跡ともいえる詩句のうちで5本の指に入るほどの傑作なのか、そしてこの詩句の1語でも弄ればなぜたちまちのうちにその魅力が失われてしまうのか、その理由説明を求めている。言ってみれば、反論者たちに対する純粹詩論者からの挑戦状である。

ブレモンは次のように定冠詞を変えることで、そのことを立証してみせようとする。

Ajoutez le poids d'un flocon de neige au troisième de ces divins anapestes :

Et les fruits passeront *les* promesses des fleurs,

le vase est brisé.<sup>37)</sup>

このように“*promesse*”の前の定冠詞を“*la*”から“*les*”に変えただけで、詩句の魅惑作用は消失してしまうという。それは、ほんの「雪片の重さ」のみの付加にすぎないが、純粹詩をただの詩に墮してしまうには、それだけでも致命傷となってしまう。一字一句たりとも変更は許されないというのである。

それでは、彼の純粹詩理論が言うように、この詩句を純粹詩たらしめている要素に詩句の表わす意味はまったく関与していないのであろうか。ブレモンはその点について次のように述べている。

Ce vers a un sens — la récolte sera bonne — mais si indigent qu'on ne peut imaginer que tant de poésie en découle. Et ceci est vrai d'une foule de splendides poèmes, à commencer par les *Géorgiques*.<sup>38)</sup>

ブレモンはマレルブの詩句を、「収穫は良好であろう」という一つの単純な意味に限定している。また彼が自らの純粹詩理論を守ろうとすれば、そうせざるおえないのである。純粹詩は無意味であるほどより純度が高まるのである。よってここにおいても、ブレモンは最小限の意味しか見ようとしていない。意味が貧弱であればあるほど、読者は逆に強く魅了されるはずである。かくも微々たる意味から、いかほどの詩情 *poésie* が生まれてくるかに驚嘆させられて。果たしてそうであらうか。

詩には一つの意味しかないと考えるのは間違いである。詩句には重層的な意味が盛り込まれていることが多い。詩人は、表現法やイマージュを駆使して、複数の意味を同時に表わそうとするのではなかろうか。マレルブの詩句を例にとると、このように前後の脈絡もなしに独立した一詩句のみが提示された場合、その詩句を初めて見る読者は、ブレモンのように魅了されるとは限らない。確かに詩句の諧調やリズムや言葉の響きといったものに魅せられるもの、われわれはそこに表現の妙や詩作品の流れの中での意味やイマージュの交響をも探ろうとするであらう。ブレモンがなんと言おうと、われわれは知的、精神的楽しみも併せ持っているのである。それも詩の鑑賞法の一つに違いない。特にわれわれ外国人がフランス詩に接する時には、まず意味を考えようとするであらう。上のマレルブの詩句はなにを表わしているのであろうか。「そして、果実は花々の約束を凌駕するであらう。」直訳すると、大体このような訳になるであらう。すでにそこには比喩的な意味があることは感じ取れるが、「果実」、「花」、「約束」といった美しい言葉を用いることで、詩人は何を言おうとしたのであろうか。この一詩句のみで判断すれば、確かにブレモンの言うように、秋の豊作の予告を

表現したものとまずは解釈できよう。しかし重要なのは、秋の豊作のイメージによってマレルブがなにを暗示しようとしているかということである。当然のことながら、それを言うためには詩の主題、内容、前後の文脈、すなわちブレモンが不純と見なした散文的要素に着目しなければならないであろう。

このマレルブの詩句は、21の6行詩節よりなる全126行の《Prière pour le Roi allant en Limousin》という題の詩の84行目に置かれた詩句である。詩の主題は、宗教戦争により荒廃してしまった国土が、アンリ4世の善政によって復興し再び繁栄することを神に祈願するというものである。そこに暗示されているのは、プロテスタントからカトリックに改宗し、ナントの勅令を發布して新教徒に信仰の自由を認めたことで、血で血を洗う凄惨な宗教的內乱を終息せしめたアンリ4世の英断である。つまり、戦争のもたらした不幸、悲惨、貧困、飢餓といった悲痛な状態から、再び平和、幸福、喜び、繁栄の時代の到来を神への祈願を通して未来形で予言した詩なのである。すでに秋の豊作というイメージが何を暗示しているかは明らかであろう。春の花の約束を上回るほどの豊作、そこにはアンリ4世と神の加護により、再びフランスの地に平穏と豊穡がもたらされるであろうことへの詩人の感謝の念と希望が込められているのである。そのように解釈したとして、果たしてマレルブの詩句の魅力が減じてしまうものであろうか。否、事実を直接的に語るのではなく、美しいイメージによってそのことを表現し得た詩人の力量に感心させられて、読者はむしろその詩句によりいっそうの魅力を感じ取るのではなかろうか。その時われわれは詩的隠喩の効果にも深い味わいがあることを知らされるであろう。

さて上述したように、ブレモンは、どうして定冠詞を単数から複数へと変更しただけでマレルブの詩句から魅力が失われてしまうのかを問うていた。それに対する答を彼はしていない。なぜなら、純粹詩は定義し得ないものだからである。ならばここで、われわれの立場からその理由を考察してみることにしよう。

まず、定冠詞単数“la”を複数“les”に変えると、抽象的概念であったものが具体的な事物を表わすようになるという意味上の変化が起こる。“les promesses”と複数に置いた場合には、「契約証書」、「株式証券」といった法律や経済で用いられる日常的で具体的な事物が喚起されるであろう。それに対して原詩の単数“la promesse”の方は、その補語に置かれた「花々」の持つ抽象的な概念とイメージを引き出すのに貢献しているのである。すなわちそこに喚起されるのは、美、若さ、みずみずしさなどであろう。つまり、複数を使えば「花々」と「契約証書」といった具体的なものとの観念連合が違和感を生むのに対して、単数の場合は、「花々」の喚起する様々なイメージの方に想像力が集中し、それぞれの読者がそれまで培ってきた読書体験や過去の記憶を拠り所にして、自由に花のイメージを思い描くことができるのである。アンリ・モリエの指摘によると<sup>39)</sup>、そこには「若々しい風のそよぎ」、「乙女の息吹」、「天国の光」、「神の選民」といったイメージが彷彿とされるのである。まさにマレルブがその詩で表わそうとした本質がその詩句に凝縮されていると言えよう。このように、定冠詞の変更はまず意味のレベルで重大な変化を詩句にもたらすことになるのである。

純粹詩の破壊は意味の上だけではない。フランス人の持つ言語の感覚的側面においても定冠詞の変更は悪しき結果をもたらすのである。純粹詩は、主に詩句の持つ音楽性をはじめと

して感覚的要素に多くを負っている。つまり、詩のリズム感、詩句のメロディー、単語の響き、言葉の強度、形式的造形美、詩句の持続、このような感覚によって捉えられる側面こそ純粋詩にとっては重要な要素となるのだ。

まず思い出されるのがヴォジュラの指摘である。彼によると、文の中においては、冠詞の巧みな交代が優雅な文を作る条件であるという<sup>40)</sup>。それに従うと、マレルブの詩句はその規則を守って作られていることが分かる。〈*les fruits... la promesse des fleurs*〉、このように“les”, “la”, “des” (前置詞 de と les の縮約形) という風に複数、単数、複数と交互に定冠詞が置かれており、ヴォジュラの言う優雅な文構成に当てはまるのである。これをもしプレモンが故意に作り直したように複数の定冠詞にすると、“les”, “les”, “des” と複数形の冠詞が続くことになり、意味の上でも音の上でも心理的にも単調になってしまい、それが表わしている美しいイマージュにもかかわらず、詩句の諧調は失われてしまうほかない。

さらには、〈*La promesse*〉に含まれている母音 [a], [ɔ], [e] はそれぞれそれに対応した開口度のより小さい [a], [o], [e] に比べると、明るく響く母音が連続しており、青春、あるいは希望の歌を暗示するのに適していると言える。しかしながら、“la” を “les” に置き換えると、後半句のはじめ (12音節詩句の中央句切り *césure* の次の7音節目) の母音がやや口ごもってしまい、明るさが曇ってしまう。

また、[a-ɔ-e] という母音の連続は、明度の低い母音からより明るい母音へと、あるいは音程の低い母音からより鋭い母音へと漸次的に移行しており、前半句の〈*Et les fruits*〉にある [e-e-i] の漸次的母音配列に呼応している<sup>41)</sup>。さらに、前半句の第2リズム分節に置かれた〈*passeront*〉にある重々しく暗いペールのかかったような鼻母音が、詩人マレルブの予言者としての荘重な調子を醸し出しているのに対し、後半句の母音は一転して、先ほど見たように、天上の明るさを取り戻しているのである。この詩が神への祈願であったことを思い起こそう。この詩句の母音の配列はまさに、一方で地上の予言詩人マレルブから天上の神へと立ち上っていく祈願を、そして他方では暗く悲惨な現実から未来の明るさへの移行を、前半句から後半句にかけて音韻的に暗示しようとしたものではないだろうか。

詩の諧調は母音だけに拠っているのではない。この詩句ではまた、明らかに子音の疊韻法 *alliteration* が効果的に用いられている。〈*Et les fruits passeront la promesse des fleurs.*〉このように、「果実」と「花々」は意味の上だけでなく、それぞれの語の頭の [f] により音韻的にも結び付いている。この子音の聴覚印象は、そのとすれるような摩擦音から、そよ風や息吹を感じさせるのではなからうか。そして [p] の方は、そのはじけるような音から、ここでは喜び、鼓動といったものを感じさせるように思われる。以上のように、それらの母音、子音が絶妙のハーモニーを奏でながら、均等なリズム (この詩句のリズム分節は 3/3/3/3 というすべて3音節の規則正しいリズム構成からなる) を刻むことで、整った美しい諧調を生み出しているのである。

だがしかし、この一行の詩句は、当然のことながら単独で存在しているのではない。それは全126行の詩の一行であり、作品内部で他の詩句と有機的な関係を築きながら必要不可欠な構成単位の一つとして編まれた詩句にすぎない。伝統的な詩の概念からすると、詩句は単独では存在しえないものである。なぜなら、定型詩においては、一詩句のみでは押韻することができないからである。少なくとも2行の詩句がなければ脚韻が構成できないのである。

審美眼の備わった読者のうちには、件のマレルブの詩句を見て、おそらく切開手術により切り取られた双生児の片割れを見出す者もいるかもしれない。当然あるべきなのに、そこには《fleurs》と呼応するはずの脚韻が欠けているからである。詩句を詩句たらしめる上で最も大切なものの一つである脚韻の不在、これほど読者の期待を裏切るものが他にあるだろうか。それはあたかもこだまの帰ってこない空しい叫びのように聞こえる。ブレモンは、その前後の文脈や詩の内容を知らなくとも、たまたま目にした作品内部の任意の一詩句がわれわれを魅了することがあると言い、そこに純粹詩の存在理由を見ようとする。しかしいつもそうであるとは限らない。その前後の詩句との意味上、音韻上の相乗効果により、その詩句の輝きが増し、よりいっそう味わい深いもの感じられる場合も数多くあるのではなからうか。マレルブの詩句もそうではないと言い切れまい。「リムーザンに向かう王のための祈り」と題された詩の84行目に置かれた問題の詩句は、以下のような文脈で出てくる。

Tu nous rendras alors nos douces destinées :  
 Nous ne reverrons plus ces fâcheuses années,  
 Qui pour les plus heureux n'ont produit que des pleurs :  
 Toute sorte de biens comblera nos familles,  
 La moisson de nos champs laissera les faucilles,  
 Et les fruits passeront la promesse des fleurs.<sup>42)</sup>

「最も幸福な者たちさえ、涙しか見せない」悲惨な時代を終わらせて、「あらゆる富がわれらの家を満たし」、「われらの畑の収穫が鎌を持つ手を疲れさせる」ほどの実り豊かな時をもたらしたまえ、このように詩人は神に向かって祈りを上げる。そしてあの詩句、「そして果実は花々の約束を凌駕するであろう」という詩句が徹かに、そして晴れやかに美しく響き渡るのである。素晴らしい詩句である。その前の詩句を知ること、この詩句の魅力は増しこそすれ、減じることはないのである。《fleurs》と韻を踏んでいる語は《pleurs》であった。感の鋭い読者ならば、実は予感できた語であろう。「涙」と「花」との意味のコントラストも見事なら、語頭の子音の違いのみの豊かな脚韻も響きがよい。さらには、詩句末の《familles》、《faucilles》との詩句を超えた畳韻法が、イメージの連鎖を生み、音韻的にも詩に有機的な連関を作り出している。麦の収穫（《moisson》）も葡萄の収穫（《fruits》）も、おそらくは感謝のしるしに供物として神に捧げられたものであろう。なぜなら、フランスを代表する秋の収穫は、小麦と葡萄だからである。そこにキリストの身体と血の象徴であるパンと葡萄酒を読み取ることもできよう。いずれにせよ、これまで見てきた様々な要素が相俟って、フランス語の最も美しい詩句の一つを作り上げているのである。

## 2. ラシーヌの詩句について

われわれが詩句の中で出会う様々な固有名詞、それも異国情緒を湛えたり神話を想起させたり、時には謎めいた神秘的な雰囲気醸し出すような日常見慣れぬ固有名詞に、われわれは時として呪縛されることがある。それこそ瞬時にして、あらゆる意味を抜きにして感覚的

に捉えられたそれらの固有名詞こそ、ブレモンの言う純粹詩に最も近いものではなからうか。ブルーストが『失われた時を求めて』の中で引用し、その後ブレモンらによって度々援用されたことで、最も美しいフランス語の詩句の一つとして人口に膾炙されることになるラシーヌの『フェードル』の中の一詩句が、フランス人にまさしくそのような呪縛作用をもたらしたことは事実である。ブルーストは「スワン家の方へ」の中で、その詩句の魅力について次のように書いている。

Je dois confesser, d'ailleurs, que lui et même le nommé Racine ont fait chacun dans leur vie un vers assez bien rythmé, et qui a pour lui, ce qui est selon moi le mérite suprême, de ne signifier absolument rien. C'est : ... et "La fille de Minos et de Pasiphaë".<sup>43)</sup> (下線による強調は執筆者)

ラシーヌの書いたこのアレクサンドランに価値があるとすれば、それはその詩句が劇の筋の運びからすると「まったく何も意味していない」ことに拠るのだというのである。このブルーストの見方をさらに発展させて、自らの純粹詩理論に結び付けてその詩句を援用しているのがブレモンである。ブレモンの見解を聞いてみよう。

Avec tous ceux qui lisent poétiquement les poètes, j'avais remarqué que, pour sentir le charme d'un vers, d'un lambeau de vers, pas n'est besoin de connaître le poème où ce vers, ce lambeau se trouvent.

*La fille de Minos et de Pasiphaë.*<sup>44)</sup>

ここでもブレモンの考え方は一貫している。詩句や詩の断片の魅力は、それが置かれている詩作品の意味内容とは無縁であるとするのである。純粹詩はそれのみで自立して存在し得るからである。確かにここにおいては、“Minos”と“Pasiphaë”というギリシャ神話に登場するクレタ島の王と王妃の名が、次空を超えたはるかなる神話世界に読者を誘ってくれるだろう。フランス語にないかにもギリシャ的な響きを持つこの固有名詞が、ここにおいては魅惑作用の大きな原動力となっていることは否めない事実であろう。

しかし、ギリシャ神話をまったく知らない読者をも、この詩句は同じように魅了するかというと、必ずしもそうとは言い切れない。詩句の魅力は作品の内容とは独立しているとはいえ、実はそこに置かれた語が喚起する様々なイメージが大きく関与しているのではなからうか。もし読者がこの詩句に出てくる「ミノス」も「パジファエ」も知らなかったなら、その読者はそれらの語の持つ音の響きだけは楽しめても、それらの語が内包する豊穡な意味やイメージから受け取ることでできる快樂は知る由もないのである。ましてやその「娘」が誰なのか皆目見当もつかないことであろう。ブレモンはこの一行の詩句のみに魅了されているのではない。彼はその詩句が含まれている作品など知らなくともよいと言うが、彼ほどの蘊蓄のあるアカデミシャンなら、この一行の詩句を一目見ただけですでにそれが『フェードル』の一節であることぐらい見抜けないはずがない。この詩句は、ブルーストが登場人物の



口を借りて主張したような意味のない詩句などではなく、教養豊かなディレッタントにとってはこの上もなく豊穡な詩句なのである。その意味においては、そこに使われている2つの固有名詞と、名指されていないがもう1つの固有名詞は、読者の夢想と想像の翼をギリシャ神話の世界へと自由に羽ばたかす鍵を握っているいわば呪文のような言葉だと言えよう。

読み手の立場からは、ブレモンのように作品とは切り離れた詩句の読み方も可能であろうし、また間違っているとも言い切れないであろう。ブランショが言うように、作家は作品を書いた後は死んでしまうのだから。作者の手を離れたら、作品は読者の手中に握られ、読者はそれをいかようにも読むことができるというわけである。しかしあえてここでは、ラシーヌの立場から問題の詩句を再検討してみたい。おそらくラシーヌは、ブレモンのようにその詩句だけを作品から切り取って解釈したり鑑賞したりすることには異を唱えることであろう。その詩句は作品の一部であり、韻文を構成する上で他の詩句と分離することのできないものであることは、既述したとおりである。この詩句は、「フェードル」の第1幕第1場のイポリットと彼の養育係を勤めるテラメヌスとのやり取りの場面で出てくるイポリットの台詞である。イポリットは、しばらく前から不在のギリシャ神話の英雄で父であるテゼーを探し求めるために、自分が生まれ育った懐かしきペロポネソス半島にあるトレゼヌスの町を出発する意志をテラメヌスに伝える。それをいぶかしく思ったテラメヌスは問いたが、イポリットはなかなか本心を表わそうしない。そのような対話で劇は幕を開ける。そしてあのイポリットの慨嘆が発せられるのである。以下に引用するのが、全1654行のアレクサンドランよりなるこの悲劇の、第34から36行にかけての問題の詩句を含むイポリットの台詞である。

Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face  
Depuis que sur ces bords les dieux ont envoyé  
La fille de Minos et de Pasiphaé.<sup>45)</sup>

「あの頃の幸せな時代はもはやない。すべての様子が変わってしまった。／この岸辺に神々が送りこんでからは。／ミノスとパジファエの娘を。」

このイポリットの台詞は、劇の展開において重要な意味を担った詩句である。教養ある人士には、イポリットに心理的抑圧をもたらしたこの「ミノスとパジファエの娘」に、この劇のテーマと悲劇的な結末とが凝縮された形で予告、暗示されていることが感知されるであろう。この詩句は、いわば悲劇をそれとなくほのめかす序奏と言えよう。

古典悲劇は、周知のように、アリストテレスの詩論に発し、ポワローによって遵守すべき規則として規定された三単一の法則に則って作られている。ラシーヌがそれを守って悲劇を書いていることもよく知られている事実である。時と場所と筋の単一の規則を守り通して作品を仕上げようと思えば、劇詩人は観客や読者の知識や想像力に頼って、限られた語や情報で最大限の効果を引き出そうとするであろう。効果的な詩句とは、わずかな語や情報でもって、観客や読者になるべく多くの事柄を想起させたり、想像力をかき立てたりすることのできる詩句である。つまり、作者は自分の作品の享受者と共同して作品世界を構築していく部分も確かにあるということである。上のラシーヌの詩句に悲劇的要素を読み取れる読者は、ギリシャ神話に造詣の深い読者と言えよう。その読者には、「ミノスとパジファエの娘」が

劇の題名ともなっているフェードルのことであることも、母親のバジファエをはじめとしてその血筋の者にはヴィーナスの呪がかけられていることも分かっているのである。なぜなら、バジファエの父である「太陽」が、オランピアの神々に軍神マルスとヴィーナスの秘め事を漏らしてしまっただけというもので、その一族には代々ヴィーナスの呪がかけられており、不幸な愛の欲望に苛まれているからなのである。そのため、バジファエは牛と交わり怪物ミノタウロスをクレタ島に生み、フェードルの姉アリアドネーもまたあれほど尽くしたテゼーによって、ナクソス島に一人取り残されるといふ悲運に見舞われるのである。当然フェードルとて一族にかけられたヴィーナスの呪から逃れられる術もなく、義理の息子イポリットへの宿命的な不義の愛に落ち込んでいく他はないのである。神々によってイポリットの下へ送られてきたフェードルの悲しくも不吉な運命を予兆する、件の詩句の担う意味はことのほか大きいと言えるのである。ブレモンも、そのような豊かなイメージを内包する固有名詞の持つ意義を見抜けないはずはなかろう。純粹詩の魅惑は様々な要素の作用により増殖されるものなのである。では最後に、ラシーヌの詩句の主に聴覚に働きかける魅力を分析してみたい。

マレルブの詩句と同様に、そこには耳を喜ばすいくつかの諧調が作り出されていることに気付く。まず前半句の第1リズム分節の《La fille》と、後半句の最後のリズム分節の《Pasiphaé》の [a-i] の母音が呼応しているのが分かる。それになによりもこの詩句においては、2つの固有名詞が聴覚的にも異国的な響きでフランス人の耳を魅了しているのではなかろうか。《Minos》という語を構成する母音と子音は、それだけで諧調に富んでいると言える。一つとして同じ音素はない。ここでは音の多様性が諧調を生み出しているのである。ゼウスとエウロペーとの間に生まれたミノスは、クレタ島の王であると同時に、彼の定めた法律の賢明さから地獄の裁判官にも任じられた王でもあるのだ。さらには、その語に含まれる [mi-no] という音は、彼の妻バジファエと白牛との間に生まれた人身牛頭の怪物ミノタウロス *Minotaure* をも連想させる。諧調と同時に心理的な恐ろしさを暗示させる語であろう。また、《Pasiphaé》はどうかというと、ミノスとはまた異なる響きを持つ語である。まず気付くのは語末の [a-e] の母音衝突 hiatus である。“hiatus” という語はラテン語の「あくび」という意味から来ており、母音が連続する時に口が開けられたままの状態が保たれることからそう呼ばれるようになった語である。ポワローは、この母音衝突を詩句の中で避けるよう勧めている。母音と子音が交互に発音されてこそフランス語の諧調が保たれるのだと見なされるのである。ラシーヌの詩句の場合、母音衝突は避けられないことであった。《Pasiphaé》という語自体にそれが含まれているからである。単語と単語の接続において母音衝突を避けることは、注意深い詩人であれば困難なことではなかろう。しかしそれが単語内部に存在する場合にはどうしようもないのである。しかしラシーヌはその禁則を逆手に取って、むしろ効果的な響きを詩句に与えているように思われる。この語がギリシャ神話の固有名詞であることから、神話的な響きを当然持つことと、普段は詩の中で稀にしか出会わない母音衝突が、読者の意表をつく形で脚韻の位置で出てくることから、通常のフランス語の詩句には見られない風変わりな響きを生み出しているからである。当然、読者の注意は、異乡的な音を響かせるその語に集中することになる。このように、間接的にヒロインの母親を浮かび上がらせることで、ヴィーナスに呪われた一族の悲運のモチーフが読者に印象づけられるとも言えよう。

また、〈fille〉と〈Pasiphaé〉という語に含まれる [f] の子音と、詩句の中で2回使われている前置詞〈de〉の [d] の子音が詩句内部にちりばめられることで、その詩句が間接的に名指している〈Phèdre〉を豊韻法の効果で音の面からも暗示しているようにも思われる。いずれにせよ、その詩句内に散布された [l], [f], [m], [n], [s], [d], [p], [z] (このうち〈Phèdre〉に含まれる [f], [d] のみ2回出てくる) の8種類の子音が奏でる多様性に富んだ音が、この詩句の絶妙な音のバランスを保ち、異郷の香を漂わせる固有名詞の喚起力と相俟って、この詩句をフランス人の耳に心地よい響きを湛えた純粹詩の典型としているのであろう。それに、どこことなく女性的なやさしい雰囲気を感じられるのは、おそらく詩句内に3度出てくる [ə] の母音の女性的な響き (〈fille〉と2つの〈de〉に含まれた母音) に拠るものであろう。かつてコメディ・フランセーズで役者がこの詩句を朗唱する時には、観客が拍手で応えたというエピソードも残されているくらいである。ことほどさように、この詩句はブルースト、あるいはプレモンにより伝説化された詩句であり、純粹詩の典型とされている詩句なのである。

## 結 語

以上見てきたとおり、プレモンの提唱した純粹詩の概念には、いくつかの矛盾があるように思われる。彼は、詩作品から考え得るあらゆる散文的要素を排除した後で、なおもそこに燦然と残る混じり気のない結晶化された部分を指して純粹詩と名付ける。そして、そのような純粹詩は、作品の意味とは独立して読者に魔術的な魅惑作用を及ぼすと言う。彼は、それが定義し得ないものであるとも言う。神秘的なものを定義することはできないからである。それはまた、最終的には折りへと通じるものである。ここに神秘家プレモンの姿を認めることは容易である。

しかし、詩句の魅力は、彼の言うように、観念や想像や感情に左右されないというのは間違いであろう。われわれは、詩を享受する時、感覚的快樂のみならず、知的、想像的快樂も同時に感じているのである。純粹詩は、読者の読書体験や文化的背景、それに知性、感受性、想像力の働き、直感など、様々な要素が複合して生まれてくるものなのである。

アンリ・モリエも指摘するように、プレモンの純粹詩理論を極限にまで押し進めると、あらゆる意味を剝奪された詩句が純粹詩になってしまうであろう<sup>49)</sup>。その論理からすると、未知の言語で書かれた詩が純粹詩の条件を最も満たした詩となってしまうのである。果たして、未知の言語で書かれた詩を読んで、われわれは魅惑されるであろうか。言葉はどのようなものであれ、なんらかの意味を表わしている。プレモンの取り違えは、純粹詩を言葉の意味と切り離して考えたことである。むしろ詩句の重層的意味が、読者を虜にする場合もあるのである。

プレモンは、詩句の持つ魅力を決して説明しようとしなない。説明してしまえば、それは純粹詩ではなくなってしまうからである。すべてを神秘のヴェールで覆ってしまおうとするのである。それはもはや純粹詩というよりは、沈黙、あるいは虚無と言ったほうがよいであろう。しかし、現実にはフランス人にとって魅惑的な詩句はいくつも存在している。存在するからには、なんらかの理由があるはずである。フランス人が美しいと感じる詩句はみな、諸

調に富み、言葉の音楽性が最大限実現されており、母音と子音の組み合わせが絶妙なメロディーを奏で、そして豊かなイマージュを呼び覚ますような詩句が多い。マレルブの詩句にせよ、ラシーヌの詩句にせよ、それがフランス人にとって美しい詩句だと感じられるのにはいくつかの理由があるのである。その分析を放棄したブレモンはやはり神秘家だったと言えようか。

はじめに触れたように、ブレモンの提唱した純粹詩をめぐる、かまびすしい論争がフランスの文壇に沸き起こったのだが、なぜかれの純粹詩理論が当時の文壇にかくも大きな反響を巻き起こしたのであろう。当時はちょうどブルトンを中心にしてシュールレアリスムの運動が展開されていた時期と重なる。ブレモンの反理性主義は、シュールレアリスムとも一脈通じるものがあることは本論で指摘したとおりであるが、その時だれもが抱いていたのは、詩とはいったい何かという根源的な問い直しに他ならなかったのである。言ってみれば、アカデミー・フランセーズでのブレモンの純粹詩の講演は、そのような時代の空気を代弁するものでもあったし、その根本的問題を考える上での試金石となったのである。賛成派も反対派も、彼の純粹詩理論を拠り所にして、自らの詩論を展開していったのである。詩についてかくも熱を帯びた議論がなされたことは稀である。そのような意味からも、ブレモンの純粹詩については、さらに周囲の議論も射程に入れて、より詳細な議論をする必要があるだろう。

## 註

- 1) Henri Morier: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, presses universitaires de France, 1961, p. 914. 参照。
- 2) Henri Bremond: *La Poésie pure*, Ed. Bernard Grasset, 1926.; *Prière et Poésie*, Ed. Bernard Grasset, 1926.; *Racine et Valéry*, Ed. Bernard Grasset, 1930. そして雑誌 *Nouvelles Littéraires* の 31 octobre, 7, 14, 21, 28 novembre, 5, 12, 19, 26 décembre 1925. および 2, 9, 16 janvier 1926. の各号を参照。
- 3) Henri Bremond: *La Poésie pure*, avec "un débat sur la Poésie" par Robert de Souza, Ed. Bernard Grasset, 1926. (以下 Bremond: *La Poésie pure* と略記。)
- 4) *Le petit Robert 1*, 1979, p. 1467.
- 5) 上記註 2) 及び Bremond: *La Poésie pure*, pp. 9-12. 参照。
- 6) René Rapin (1621-87). フランスの神学者、作家。神学上の著作の他、詩に関する次のような著書がある。 *Observations sur Horace et Virgile* (1669), *Réflexions sur l'éloquence* (1672), *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* (1674).
- 7) Bremond: *La Poésie pure*, p. 16.
- 8) *Ibid.*, p.16.
- 9) Henri Morier: *Op. cit.*, p. 914.
- 10) ブレモンの純粹詩理論に見られる神秘性についてはしばしば指摘される場所であるが、彼はまた未完に終わった記念碑的大著、 *Histoire littéraire du Sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Ed. Bloud et Gay, 11 vol., 1916-1928. の著者でもあったことをここでは思い出しておきたい。
- 11) Bremond: *La Poésie pure*, p. 10.
- 12) *Ibid.*, p. 31.

- 13) *Ibid.*, p. 27.
- 14) *Ibid.*, pp. 16-17.
- 15) *Ibid.*, p. 17.
- 16) *Ibid.*, p. 17. ラマルチャーヌの「湖」では、《Laissez-nous savourer les rapides délices》となっている。意識的な変更か、ブレモンの記憶違いかは定かでない。
- 17) Paul Valéry, *Variété*, 5 vol.; Paris, Gallimard (1924-1944); éd. collective dans *Œuvres*, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard (1957).
- 18) 画家のアングル Ingres はヴァイオリンを嗜んだことが知られている。そこから、フランス語で“violin d'Ingres”という表現が生まれ、「芸術家の余技」の意味で用いられるようになった。
- 19) Bremond: *La Poésie pure*, pp. 17-18.
- 20) *Ibid.*, p. 18.
- 21) *Ibid.*, p. 19.
- 22) Gérard de Nerval: *Les filles du feu*, A Alexandre Dumas, *Œuvres*, Classiques Garnier, 1986, p. 503.
- 23) ラミィ Ramillies はベルギーのブラバン地方のルーヴァン近郊の土地。この歌に出てくるヴィルロワは、ルイ14世とともに育てられ、完璧な宮廷人としてもはやされたフランスの大元帥。戦争においては無能であったため、数々の敗北を喫する。ヴィルロワは1706年、ラミィでイギリスのマールボロー Marlborough 将軍に敗北を喫する。その時のふがいなさが歌に込められたものと思われる。マールボロー公爵はその名を John Churchill といい、1709年の北仏マルプラケ Malplaquet の戦いでもヴィラルール公爵率いるフランス軍を打ち破っている。マールボローの名はその後フランス国民にとって復讐の的となり、18世紀末に流行った《Malbrough s'en va-t-en guerre》というシャンソンの中で皮肉られている。
- 24) Bremond: *La Poésie pure*, pp. 19-20.
- 25) *Ibid.*, pp. 21-22.
- 26) *Ibid.*, p. 22.
- 27) André Breton: *Manifeste du Surréalisme*, in *Œuvres complètes I*, Ed. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 328.
- 28) Bremond: *La Poésie pure*, pp. 22-23.
- 29) *Ibid.*, p. 23.
- 30) ヴェルレーヌの「詩法」冒頭の詩句。この「詩法」で表明された詩と音楽との結合は、象徴主義時代、詩の教義としてもはやされ、後の詩観にも影響を及ぼすことになる。Verlaine; 《Art poétique》, *Jadis et Naguère*, in *Œuvres poétiques*, Ed. Garnier Frères, 1969, p. 261.
- 31) Paul Valéry: *Op. cit.* Bremond: *La Poésie pure*, p. 23. の引用に拠る。
- 32) Marie Naudin: *Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France: Rôle unificateur de la chanson*, Paris, Nizet, 1968. 参照。
- 33) Bremond: *La Poésie pure*, p. 26.
- 34) Jean Starobinski: 《Sur l'histoire des fluides imaginaires》, *L'empire de l'imaginaire*, in *L'Œil vivant II, La relation critique*, “Le Chemin”, Ed. Gallimard, 1970, pp. 196-213. 参照。
- 35) Mesmer (Franz Anton, 1734-1815). メスメールはドイツの医者であり、動物磁気説 magnétisme animal を唱える。それは一種の流体と見なされ、彼は自由にそれを扱ったりテレパシーのように伝達したりすることができるとし、それを一種の催眠術に応用しあらゆる病気を治療することができることを主張した。一時期パリで人気を博し、弟子たちがフリーメーソンのような組織を結成した。

- 36) ブレモンが引用しているのは、マレルブ Malherbe の書いた《Prière pour le Roi allant en Limousin》という題の126行からなる詩の84行目の詩句である。Malherbe: *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, 1971, p. 48.
- 37) Bremond: *La Poésie pure*, p. 21.
- 38) Bremond: *Ibid.*, p. 21.
- 39) Henri Morier: *Op. cit.*, p. 918.
- 40) Claude Favre de Vaugelas: *Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, fac-similé de l'édition originale, Droz, Genève, p. 473.
- 41) 母音の聴覚印象と、母音の漸次的移行に関しては、Maurice Grammont: *Le vers français, ses moyens d'expression, son Harmonie*, troisième partie, L'Harmonie du vers français, Paris, Delagrave, 1954, pp. 377-448. を参照。また、母音の科学的分析に関しては、Henri Morier: *Op. cit.*, pp. 1237-1304. を参照。
- 42) Malherbe: *Op. cit.*, p. 48.
- 43) Marcel Proust: *Du côté de chez Swann*, "A la recherche du temps perdu", Collection Folio, Ed. Gallimard 1954, p. 111. この文の中の "Je" は、マルセルにベルゴットのことをはじめて教えた彼の友達のブロックである。マルセルがミュッセの詩「10月の夜」への賞賛の念を明かした時、彼の友はその趣味を一笑に付し、彼の文学的未熟さを指摘する場面での件である。
- 44) Bremond: *La Poésie pure*, 《M. Paul Souday ou le martyr de la poésie-raison》, in *Eclaircissements*, p. 36. 引用されているラシーヌの詩句は、『フェードル』第1幕第1場、テラメーヌに向かってイポリットが語る36行目の詩句である。Racine: *Phèdre*, Acte premier, Scène 1, in *Théâtre Complet*, "Classiques Garnier", Ed. Garnier, 1980, p. 582.
- なお、ブレモンは詩句の引用の中で "Pasiphaë" と綴っているが、手元にあるラシーヌの諸版では "Pasiphaé" となっている。tréma ではなく、accent aigu が e の上には付けられている。昔ぶりをねらって、綴り字の上からも純粹詩の効果をより高めようとしたためであろうか。
- 45) Racine: *Ibid.*, p. 582.
- 46) Henri Morier: *Op. cit.*, pp. 921-922. 参照。