

# アンリー・ブレモンの「純粹詩論」をめぐって

浜野 トキ

## 目次

はじめに

第一章 1) 「詩」(poésie)の定義は可能か

2) 「純粹な」(pur)について

3) ラシーヌの劇詩について

第二章 ブレモンの『純粹詩論』の根拠

第三章 アカデミー・フランセーズにおけるブレモンの『純粹詩論』要旨

第四章 『純粹詩論』をラシーヌの悲劇に適用—『ラシーヌとヴァレリー』

1) 詩の誕生

2) ラシーヌ悲劇と感性—俳優とその演技を無視

3) ラシーヌの文体は単純か

4) ラシーヌの人物の偽りとシニスム

5) ラシーヌは詩人で劇作家—しかし常に詩人が優位

第五章 ブレモンの誤謬—ヴァレリー、クローデルなどの批判

おわりに—果てしなき探究

## はじめに

いま何故アンリー・ブレモン師(Abbé Henri Bremond 1865-1933)<sup>(1)</sup>の「純粹詩」(la poésie pure)をめぐらる問題か。これは古くてなお新しい問題である。「詩」とは何か、その本質とは何かについては未だ決定的なものは何も解明されていない。だがこれを限られた一部の専門的研究者の間の問題としではなく、20世紀初頭、声高く、広く一般人の問題として、考えようと試みたのがブレモンである。かつてイエズス会に属し、古今幅広い学識のある彼が、「現代的(古典時代、ロマンチック時代に対して)美学のチャンピオン」を自任して、1925年10月24日、アカデミー・フランセーズの入会演説で、「純粹詩」について講演し、さらに、後年その理論をかかげて悲劇作家ラシーヌの作品に迫っている。この問題は当時多くの批評家等の関心と、激しい反対意見を引き起こし、1920-30年代のフランス文学界の一つの大きな事件となった。彼の講演の内容、次いでこれについての討議、彼の理論をラシーヌの作品に適用した試み、これらすべては彼の三冊の本『祈りと詩』(Prière et Poésie,

1926, 7?), 『純粹詩』 (*La Poésie pure*, 1926)、『ラシーヌとヴァレリー』 (*Racine et Valéry*, 1930) のなか  
に展開されている。しかし、彼の理論にはかなりの誤謬と矛盾があり、そのうえ、彼の論旨は書き  
ながら変化して行き、彼の直観と博識によって強引にその理論を進めてゆく感がある。とはいえ、  
その迷路の中にも、真実を発見しようとして、読者はひたすらそれを追い求めて読み進めて行くの  
である。

## 第一章

### 1) 「詩」 (poésie) の定義は可能か。

まず問題の「純粹詩」 (poésie pure) のうち、詩 (poésie) とは何かについて考えてみよう。poème と  
poésie はとかく混同されがちであるが、ここでは poème は「ある程度巾を持った韻文作品」であり、  
17世紀には「悲劇」、「喜劇」にも使用されていた。本稿では poème を「詩篇」と訳し、poésie 「詩」  
と区別する。

poésie (詩) については、ヤコブソンは「〈詩〉の概念は不安定であり、時代と共に変わってきてい  
る。」<sup>(2)</sup> と言っているが、詩の定義は可能であろうか。

“poésie” はラテン語の “poesis”、さらにさかのぼって、ギリシャ語の “poiêsis” から来ており、  
「創造」 (création) を意味する。最初にフランスで使用されたのは 1350 年で、「文芸」 (art de la fiction)  
を意味した。17世紀、ラシーヌの時代には “poésie” “poème” “tragédie” の語の使用に混乱があっ  
たようだが、これはある程度、アリストテレスの『詩学』 (*La Poétique*) に原因があったようである。  
その定義によれば、「ディーテュラムボスの詩とノモスの詩、悲劇と喜劇はリズムと歌と韻律を作  
る。」<sup>(3)</sup> とある。アリストテレス以来「詩」の意義は徐々に変化し、17世紀におけるいくつかの  
辞書をまとめてみれば、次のように集約される。

「詩」とは 1) 作詩術 (l'art de versifier)

2) 韻文による表現 (la représentation en vers)

しかし、既に 16世紀頃から「詩」には単に「作詩術」、「韻文による表現」以外の何らか異なった  
意義が存在していたことが感じられていた。

例えばモンテーニュはその『エッセー』の中で、「下手な詩人は駄目、というこの格言を印刷屋の店  
に張りつけますように。あまりに多いへボ詩人の出入りを防ぐために。」<sup>(4)</sup> と書いている。

また、ラ・フォンテーヌはこう書いている。

「それぞれ詩句を作りあげているが、王女様である

詩はもう死んでいる。誰もそんなことを気にしてはいない。

ちょっと韻を踏みさえすれば、それが作れるのだ。

間違はなく一日のうちに百人のヘボ詩人がね。」<sup>(5)</sup>

これらの人々は「詩」には作詩とか韻文による表現以外に何かが存在することを感じていたことが理解される。

それでは、ブレモンの理論の対象となったラシーヌは「詩」をどの様に解していたか。彼はその悲劇の序文のなかで“poésie”の語を二回使用している。一つは『ミトリダート』の序文のなかで、「ここにわたしの典拠とした作家達を挙げるには及ばぬと思う。というのも、詩の与える権利によって、わたしが若干、近づけたいいくつかの事件を除けば、わたしが歴史を極めて忠実に辿ったことは誰にも容易に分かるはずだ。」(Car, excepté quelque événement que j'ai un peu approché par le droit que donne la Poésie...)<sup>(6)</sup> この場合、「詩」は韻文による表現として第二の定義に当てはまるように思われる。

一方『フェードル』序文にある“Ainsi j'ai tâché de conserver la vraisemblance de l'histoire, sans rien perdre des ornements de la Fable qui fournit extrêmement à la Poésie.”<sup>(7)</sup>「そこでもわたしは、一方で物語りの本当らしさを保ちつつも、詩的要素としてはきわめて有効な神話(fable)というものの彩りを失わないように努力した。」ここでは第二の語義であるとしても、「詩」と「神話」(fable)が密接な関係にあり、文飾(ornements)とも関係あることが強調されている。このように、ラシーヌの用いている「詩」の本質を明確にすることは難しい。しかし、彼の作品に、われわれが「詩」を感じることも事実である。次いで、18世紀に入り、「詩」の定義は辞典 *Trévoux* によって多少明らかになった。「詩は文彩(figures)や作り話(fiction)に満ちた書き方とも取られる。この意味では、韻文にしる、散文にしる、その文体が詩的で、比喩(images)に富んでいる場合、その作品に詩があるという。表現の階調と優雅さは詩の特徴である。」として散文詩の存在も認めている。このように比喩に富み、階調のある表現を「詩」としている。さらに20世紀後半に入り、*Grand Larousse de la Langue française* のなかに次のような定義を見いだす。

「詩は特殊で神秘的な要素であり、それが韻文ないしは散文で書かれた作品に美しさと力強さを与え、読者の心のなかに感動を引き起こすもの。」

また、*Trésor* は「詩は作詩法と結びつく文学上のジャンルで、文化、時代と共に変わる特別な韻律法に従うもの。しかしこれは常にリズム、階調、比喩を引き立たせる。」と記している。

これら20世紀の辞書は「詩」の神秘性とともにも、その定義は時代と共に変化し、決して決定的なものでないことを表現している。

## 2) 「純粋な」(pur)について

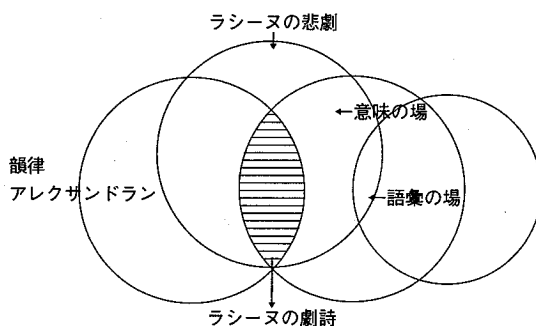
純粋な(pur)は1920年代には一種の流行語あったようで、芸術各部門で用いられていたようだ。モワサンによれば<sup>(8)</sup>、アンドレ・ジッドはその『贗金づくり』(1922)を「純粋ロマン」(roman pur)と呼

び、主人公に小説家に自由を主張させ、小説的でない一切のものを排除した純粋さについて語らせている。音楽界ではストラビンスキーがワグネルのオペラの劇的な要素を排して、純粋音楽を主張した。一方、絵画の面では、ピカソが伝統的な素材や手法に反対して抽象画に走った。また、シュールレアリスムの詩人アンドレ・ブルトンはその詩のなかに、超現実的、かつ極限的な純粋さを求めた。このように、1920年代のフランスでは、“pur”の語が流行した時代であり、ブレモンも彼の尊敬するヴァレリーもこの流れに入って「純粋な」(pur)の語を用いたと思われるが、もちろんそれなりの理由があったのである。この“poésie”と“pur”こそ、ブレモンの執拗な探究の目標であった。時代と共に変化する詩の定義、詩の本質、ブレモンがどこまでそれに迫ったのか、あるいは遠のいたのであろうか。

### 3) ラシーヌの劇詩について

ブレモンの純粋詩論の対象となったラシーヌの劇詩についてここで少し説明しておきたい。ラシーヌはアリストテレスの『詩学』を忠実に守って悲劇を構成しているが、次のような諸制約を持っている。

- 1) 彼の作品は悲劇というジャンルであり、そのジャンルが言語を決定する。
- 2) 悲劇の最も重要な目的は筋の進行である。
- 3) 形式は韻文アレクサンドランである。
- 4) 悲劇であるため、その意義、語彙に制約がある。



悲劇の最も重要な目的は劇的力の発揮、すなわち筋の進行であり、詩が目的ではない。ジュリアン・グラックが言っているようにラシーヌの場合、「悲劇の明瞭な筋を一瞬たりとも停止させるようなシラブルはひとつもない。」<sup>9)</sup>しかしラシーヌの作品では、筋の一部であるシチュエーションから自然に詩が生まれ、人々がそれに感動することも事実である。こうしたことからラールトマの次の解釈は貴重である。「たしかに、悲劇は比喩的文体(Style image)を好む。しかし、その比喩は「死んでいる」。テキストが劇的力を発揮するためには比喩的文体は目立ってはいけない。」<sup>10)</sup>ラシーヌの詩は劇詩(poésie dramatique)であり、叙情詩でも叙事詩でもなく、彼の詩には常に人物とシチュエーションの投影が見られる。ラシーヌ自身「自分は劇詩人(poésie de théâtre)と自称しているが、それは劇作家の意味である。

## 第二章 ブレモンの『純粋詩論』の根拠

ブレモンによれば、トファナン(Toffanin)がその著書『ユマニズムの終焉』(La fin de l'Humanisme)

のなかで「詩の認識の問題を最初に提起したのはルネッサンス時代のイタリアのユマニストたちである。」<sup>(11)</sup>と述べているが、ユマニズムの終焉とは、単なる詩作の規則を守る時代から詩の神秘に就いて考察する時代への変化であると説明している。詩の意義の変化の現象は直ちにロンサールによって16世紀のフランスに伝えられたがようだ。だが、ブレモンはロンサールにも、彼を中心とするプレイヤードの詩人たちにも触れず、直ちに17世紀に入る。17世紀は悲劇に就いて言えば、アレクサンドランで書かれ、文学上の研究はもっぱらその作法のテクニク、規範、筋の運び、人物の扱い、語りなどに就いて行われた、と言う。しかし、彼にとって幸いなことに、17世紀には、ラパン師(Père René Rapin, 1621-1687)がその著書『アリストテレスの「詩学」についての考察』(*Réflexion sur la Poétique d'Aristote*)の中で、現代的な詩の特質について書いている。「詩のなかには、えも言われぬもので未だに説明できないものが存在している。これらは神秘として存在しているが、その秘められた魅力、心に通じる隠された詩の快さを説明するための規範は何も存在していない。」<sup>(12)</sup>と。ブレモンはラパンが詩の特質として、「えも言われぬ」、「この秘められた魅力」、「これら優雅な魅力」を強調していることに注目した。さらに、合理主義時代の18世紀に至り、ブレモンにとって幸いなことに、イエズス会のデュセルソー師(R. P. Ducercesau de la Compagnie de Jésus)が『フランス詩についての考察』(*Réflexion sur la Poésie française*, 1742)のなかで次の様に述べており、これがブレモンの理論の要の一つになったに違いないと思われる。

「表現の気品、繊細さ、デリカシー、激しさを詩的文体の素材と考えるべきではない。この素材だけで何か美しい、繊細な、生き活きして、高尚で、見事な何かを作ることではできようが、詩は作れない。この素材を生かすほかの何かが必要である。」<sup>(13)</sup>

この考察は詩の神秘的な性質を浮き彫りにしている点で興味深い。これは詩というものを全面的に解明したものではないが、「ほかの何か」という表現がブレモンを喜ばせたに違いない。何故ならその後彼は、最も重要な「詩の素材」を無視して、しばしばこの「ほかの何か」を繰り返している。次いで19世紀に入り、ブレモンは特にボードレールの次の表現に注目する。「詩の暗示的な魔術」(*magie suggestive de la poésie*)<sup>(14)</sup>。さらに、ボードレールの次の表現に感銘を受け、これこそボードレールの美学の中心点だと見る。「目には見えず、漠とした、思考下の隠れた流れとしての何か」(*quelque chose comme un courant souterrain de pensée non visible, indéfini.*)<sup>(15)</sup>

一方、19世紀イギリスの作家ニューマン(Henry Newman, 1801-1890)のドラマと詩についてのこの一節。「筋がわれわれをとらえればそれだけドラマの真の詩を感ずる妨げとなる。アリストテレスの大きな誤りは詩人(劇作家も含む)のなかに、諸規則を無視して、自由に感情が溢れ出るような立派な特性を見ないで、単にそのメティエを熟知している完成した技巧家だけを見ようとしたことである。」<sup>(16)</sup>さらにブレモンはこれに付け加えて、「この調子で行くと、凡人が完璧に作った劇作は詩の傑作より勝るといふことか。」と皮肉る。<sup>(17)</sup>最後にブレモンが辿り着くのが、彼の最も尊敬するヴァレリーである。ヴァレリーはその『「女神を知る」の「序言」』(1920)のなかで「純粹詩」という言

葉を彼としては始めて用い、次のように説明する。「19世紀半ばごろ、フランス文学中に〈詩〉をそれ自体以外のあらゆる本質から決定的に隔離しようとする意思が表わされるのが見られる。詩を純粹な状態におくこのような準備は、すでにエドガー・ポーによって、最大の明確さを以て予言された。」<sup>(18)</sup> ヴァレリーとしては、感情、雄弁、などを排除した全く音楽的な詩が作れないものかと考えた。と同時に、彼は、この様な純粹詩は理想的な目標であり、到達不可能であることをよく知っていた。純粹詩は生の諸条件とは相容れない。「人は炎には住みえないし、最高度に静澄な住居は、必然的に無人の境である。」<sup>(19)</sup>とも言っている。

このように内外の作家の思想の影響のもとに、ブレモンは詩の探究に進み、遂に詩的感情と宗教的感情の融合を主張するまでにいたった。彼にとって散文詩は論外であった。

### 第三章 アカデミー・フランセーズにおけるブレモンの『純粹詩論』要旨

ブレモンは1925年10月24日に、アカデミー・フランセーズ入会に際して「純粹詩」に就いて講演したが、その要旨は次のようなものである。<sup>(20)</sup>

#### 神秘で統合的な実在

真の詩人はまず純粹詩というこの神秘的な世界を発見する。それは強力で統一された領域である。古典派ラバンの言うように、詩のなかには、えも言われぬ、しかも説明できない何かがある。これらは神秘的である。これらの神秘的な優雅さ、知覚できない魅力、そして、詩に隠され、心に通うすべての快さを解明できる規範が全然ない、と考える。すべての詩篇の詩的な本質はこの神秘的な現在と、その輝き、変容力、統合力に負っている。われわれはそれを「純粹詩」と呼んでいる。

#### 詩と文脈(contexte)

詩篇を読むとき、詩を感じるためには、たとえ短くとも、詩篇全体を知る必要はない。たまたまページを開いて見出す3、4行、時に詩句の断片だけで充分である。文章が終わらなくても良い。ラシーヌの『イフィジェニー』の第一幕1場は音楽的な意味で序曲である。これはわれわれを詩的恩寵の状態におく。これは作品全体の詩をわれわれの中にしみ込ませる。続きがなくてもよい。すでにその魅力に引きつけられる。ある詩句がわれわれに及ぼす作用は文脈から引き離しても、このように、直接に、突然、心を支配するし圧倒する。その先に進む必要がない。一方散文については、われわれは進め、進めと叫ぶ。終末があまり遅かったり、物語りなどが長いときには、そのページを燃やしてしまう。詩と散文は異なった様式(rites)を望む。

#### 詩と意味(le sens)

詩篇を詩的に読むためには、必ずしもその意味を捉える必要はないし、また、たとえ捉えても充分ではない。目立たないこの詩的魅力は意味とは独立している。詩句の断片でも、その意味が分か

らなくとも、比類のない魅力となる。時には、詩句の誤った解釈が正しい解釈がなしえない詩に導くこともある。バーンズのある詩はイメージも思想も無いにもかかわらず、見えない炎となって燃えてくる。その効果は捉えられないが、心にしみ込む、と言う批評家もいる。ネルヴァルは言う。「わたしのソネットはヘーゲルの哲学よりも理解し易いわけではない。説明されれば魅力を失う。」と。

### 不純なもの

詩篇のなかで、直接我々の表面的な活動を占めるもの、すなわち、理性、想像力、感受性は不純である。詩篇の表現、暗示、文法学者や哲学者による詩篇の分析、翻訳も不純である。また、詩篇の主題、概略、意義、各篇の論理、物語りの進行、描写、これから生ずる感動、これらはすべて不純である。教える、物語る、描く、戦慄させる、涙を流させる、これらすべては不純であり、散文で充分事足りるし、それが散文の本来の目的でもある。雄弁、つまりなにかを言うために語る、そうした雄弁も不純である。確かにボワローの詩句は常に何かを伝えているが、詩になることは稀である。詩人は普通理性の規範を文法の規則のように守っているが、それは詩人としての資質ではない。詩というものを、合理的な知識や語り(discours)の場にすることは自然に反する。崇高な作品に就いても、詩の本質、つまり、えも言われぬものはその表現のなかにある。日常、誰でも使う普通の言葉(mots)でも、詩と結びつけば、何とこれまでになく変貌し、突然光と新しい力によって響きわたることであろう。詩というものを、語りの持つ合理的な知識の歩みに還元することは自然に反することである。

### 詩と音楽

音楽はわれわれの魂の最も深いものを伝えてくれる伝導体である。何らかの音楽のない詩は存在しない。変貌(métamorphose)が起きれば、表現は詩的になる。繊細で根気のいるテクニクを持ち、幸いにも偶然に恵まれれば、詩句は言語による音楽(musique verbale)の源泉を捉えることになり、美しく奏でることになる。詩人は音楽家だ。詩と音楽は同じものである。とはいえ、すべての詩が言葉による音楽であるとしても、言葉による音楽がすべて詩であるとは限らない。ほんの少しシラブルを置き換えてもすべての詩的魅力は消え去るのだ。だから出来るなら的確なニュアンス、もっぱら音楽的なものを定めるべきだ。そこからただ一つ、時には階調の最も小さいものが詩となることもあるのだ。

韻律学の規則が要求するもののほかは一切音楽のないという不滅の詩があるのを知っている。同様に、不思議な魅惑としか言いようのない、階調のない詩も多くある。しかし、多少なりとも言葉による音楽のない詩はない。音楽は魂に深く入らなければならない。耳障りな韻(rimes)とか畳音法(allitération)などの繰り返し、それだけでは魂の深いところ、インスピレーションの生まれる深い領域にまでに届かない。とはいえこのように、精神の深い領域に達するためには、良く配置された言葉、リズム、韻といった俗っぽい方法に頼らなければならないのだろうか。どうして不滅の魂が、

詩を閉じ込めてしまうような粘土のようなこれら不純なものに深く依存しなければならないのだろうか。

### 矛盾した協力—言葉も、言葉による音楽も詩の伝導体

このように、純なるものと不純なものとの矛盾した協力がおこなわれる。言葉というものは、本来は、精彩に富んだ、あるいは、音楽的な美の力によって作用してはいないことは確かである。心地よくわれらを包む束の間の響きではあっても、それは、神秘的な詩の流れを受け入れるための単なる伝導体であって、よく響くことは大した事ではない。言葉とその響きの素晴らしさは詩の流れ(courant poétique)を導くものでなければならない。これらはお守り、魔術、魔力となる。散文の意味と結びつく単純な階調、すなわち、言葉による音楽が、詩人の手にかかるや、真の呪文、つまり、純粹詩となる。「暗示的な魔術(magie suggestive)」とボードレールは言う。伝染(contagion) 或いは放射(rayonnement) とわたしは言う。つまり創造とか、魔術的変貌とも言えよう。それによってまず詩人の魂が被われるのだ。それは混乱した、中身の充実した、明瞭な意識から遠い詩的経験なのである。

### 詩と祈り

散文の言葉はわれわれの日常の活動を刺激し、励まし、補う。詩の言葉はそれらを緩和し、中止させようとする。詩の言葉は、これらのめくるめく影から心を逸らし、幸せな闇のなかに引き入れる。

神秘主義者が言う瞑想的な魔術(magie recueillante)、これがわれらを静謐に導き、そこでは我らより偉大で優れたものによってなすがままになる。詩は内奥からの呼びかけであり、混沌とした重みである。聖なる熱、心の上へのしかかる不滅の重みである。我々の心の恐ろしい熱、不滅の荷の様な、この重みは何処にわれらを急がせるのか。ウォルター・ペーターは「総ての芸術は音楽に合体させたがる。」と言う。否。総ての芸術は総てを望む。だが、それぞれに適合した仲介的な魔術によって、言葉、調べ、色彩などによって、すべての芸術は祈りと合体することを望んでいる。

このような趣旨でブレモンはアカデミー・フランセーズで「純粹詩論」を展開したが、それに続く討論は激しい賛否両論のなかで白熱した。聴衆を驚かせたのは、その強い断定的な調子と矛盾である。彼の言わんとするところは、すでにラパン、デュセルソー、ニューマン、ボードレール、ヴァレリーによって部分的ではあるが表明されてきたものである。この抽象論に終始した講演の後に行われた討論の場で、ブレモンは「詩句の断片でも詩になる。」と言明したことについて、具体的な例を挙げるように言われ、ラシーヌの「ミノスとパジファエの娘」(la Fille de Minos et de Pasiphaé, 『フェードル』 v. 36)を挙げて、さらに一同を驚愕させた。これは『フェードル』の第一幕1場のイポリットの台詞で、ミノスとパジファエを両親とするフェードルを指す。彼女の異常な家系を知らず、シチュエーションを知らずにどうしてこの断片が理解出来ようか。イポリットはテラメーヌに



対して、住み慣れたこの地を去ろうとする旨を告げ、その理由として「あの楽しい日々も、今は昔。何もかも変わってしまった。ミノスとパジファエの娘を、神々がこの地に送られた時から。」と洩らす。この台詞はやがて彼を襲うであろう大きな不幸を暗示しており、作品全体のキー・ワードともとれる重い劇的な台詞であり、詩の要素は何もない。何故この句の断片が「純粹詩」なのか、との反論にブレモンは答える。「われわれは住む世界が違う。」(Nous n'habitons pas le même monde!)(21)と。

#### 第四章 『純粹詩論』をラシーヌの悲劇に適用—『ラシーヌとヴァレリー』

ブレモンは彼の「純粹詩論」をラシーヌの悲劇に適用して『ラシーヌとヴァレリー』を書いた。彼はラシーヌをダンテ、ヴェルギウス、マラルメらの詩人と同列と見ており、劇作家としては見ていない。彼の目的は「ラシーヌの詩と対決し(confronter)、現代美学の基本的原則(彼の純粹詩論)をラシーヌの詩に適用することによって、それを解明し、正当化することである。」(22)と主張する。しかし、ラシーヌを選択したことは正しかったのであろうか。前述の通りラシーヌの作品は叙情詩でも叙事詩でもなく、悲劇というジャンルであり、彼が不純と見なすあらゆる要素を含んでおり、この不純分子をラシーヌの作品から識別し、無視する事は不可能である以上、ラシーヌの悲劇を全面的に否定することになる。このようにジャンルを無視した結果、彼の展開する理論には多くの誤謬と矛盾を生じることになった。しかも、『ラシーヌとヴァレリー』には、詩人ヴァレリーの詩句は一句も無く、ヴァレリーのラシーヌ論の断片を引用してブレモン独特の行き過ぎた理論を展開している。

##### 1) 詩の誕生

ここで、まず、さきにアカデミー・フランセーズで述べられた純粹詩論に多少の補足を加え、純粹詩がどのようにして生まれるかについてブレモンの考えを述べておきたい。

世界は神秘で深い現実であり、真の詩人はまずこの神秘的な現実を発見する。そこは強力な、しかも純粹な何かが隠されている領域である。詩人は外界の世界と接触を保ちつつ「表面的な我」から「深き我」に移り、外界の世界から詩の世界に辿り着く。すべては詩人の心情のなかで行われる。「放射」(rayonnement)、「変化させ、統一させる力」(l'action transformante et unifiante)などの表現は詩的創造の持つ奇跡を説明するものである。この世界で詩人は詩的靈感を与える女神(Muses)の行為、つまりインスピレーションを受ける。それによって詩の流れ(courant poétique)が通過し、えも言われぬ、神秘的な現実をかいま見、感じ、それに触れるのである。詩の流れが通過すれば、変化が起き、表現は詩的になる。詩はすべてを変貌させる。(23)

彼は詩の誕生の神秘性をこのように説明する。詩篇のなかには常に純粹なものと、不純なものが絡み合っており、それを理性によって引き分けることは不可能である、として、純粹詩の誕生については次のような一連の名詞の隠喩を使用している。magie, incantation, enchantement, sortilège,

charme, chant, talisman。また、純粹詩の神秘性を形容するために次の語を繰り返す。ineffable, indéfinissable, irrationnel, inintelligible, insaisissable, ininformable, intraduisible。

このようにして生まれた詩はラシーヌの作品の中にどのようにして見いだされるのだろうか。彼が純粹詩として挙げたラシーヌの主な詩句は次のようなものであり、不純詩に満ちている。

La Fille de Minos et de Pasiphaé (『フェードル』 v.36)

Ariane, ma Sœur! De quel amour blessée,

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.(『フェードル』 v. 253-254)

Souveraine des Mers, qui vous doivent porter. (『ミトリダート』 v. 242)

ブレモンは純粹詩の例を文脈から引き離しても鑑賞できるし、ただ一語を変えても詩は消えて、散文となると言う。彼は純、不純を区別するが、それらの分離は不可能だとも言う。しかし、彼の理論を以てラシーヌの悲劇と対決することは可能であろうか。ラシーヌは抵抗する。

## 2) ラシーヌ悲劇と感性一俳優とその演技を無視

ブレモンは言う。17世紀には人はよく芝居を観て涙を流した。悲劇の真の目的は観衆に涙を流させることだと考えられていたが、ラシーヌ自身もこの涙には反対していない。『ベレニス』の序文で、「観客の方々のこれほどの涙を頂いた悲劇」(qui a été honoré de tant de larmes)と書いている。またセヴィニー夫人は『アンドロマック』や『バジャゼ』観て何滴かの涙を流したと書いているが、芝居で涙を流すことがこの時代には感性のある人(homme sensible)として見られていたようだ。だがそれは真の詩から受けた感性ではない、と彼は言う。アンドロマックやエルミオーヌ、ピリュス、オレストなど人物の語りのなかの感情、情熱などに涙を流し、その情熱に打たれる代わりに、それらを詩の女神であるミューズの手によって詩に変えなければならない。恋愛の狂乱、情熱、意味、幻想、知識、思考、涙、それらすべては人間の日常の感性であり、活動であり、それら全てを詩的活動の誕生のために奉仕させなければならない。詩はこれら不純なもの全てを変化させ純化させる。もし涙を流させるのが悲劇の目的ならば、何故アレクサンドランで語るのか、散文の方がもっと有効ではないか、と言う。美しい詩句、例えば詩的流れのあるアンドロマックの語りは我々の魂の深い所に触れて、涙を流す代わりに深い喜びとなる、というのが彼の考えである。

そして彼は言う。「悲劇は複雑な要素の絡み合っている寄り集まりであり、必ずしも常に詩が主要な役割を果たしてはいない。その中には詩が生まれる助けとなる要素もあるが、反対にしばしば詩を抹殺してしまう要素もある。」<sup>(24)</sup>と言う。元来悲劇は舞台上で俳優がそれを演じ、筋の進行を進めるような構造となっているのであるが、ブレモンはそうは考えない。ブレモンは詩を抹殺するもの一つは俳優であり、その演技であるとして、彼らが舞台上に存在することさえも嫌うのである。彼が師とするヴァレリーも、ラシーヌについてあれこれと論じながらも56歳になって初めてラシーヌの悲劇(『バジャゼ』)を観て、それを酷評したように<sup>(25)</sup>、ブレモンも芝居嫌いである。「詩的状态とい

うこの優雅さが俳優のなすがままにされている。彼らの演技から発散する匂い、つまり彼らがそこに存在することだけでも詩句の弱い光りを長引かせたり、と同様にそれを消し去ることが出来るのだ。」<sup>(26)</sup>そして、俳優らが美しい声を張り上げたり、感情の表現を試みたり、身悶えしたりしてはならない。意味などはとるに足らないことだ、と言う。俳優はラシーヌの作品を目的無しに何度も何度も読み返し、朗誦し、これを生かすことだ、として、俳優たちにたいして、「フェードルはあなたの方にとって堅琴に過ぎないはずだ。」(Phèdre ne doit être pour vous qu'une lyre.)<sup>(27)</sup>と主張する。つまり俳優は美しい調べを奏でる者でしかないのだ。そして、ラシーヌの悲劇のような傑作は上演が難しいから、それを読むことと上演との折衷案として、典礼的、そして一種のグレゴリオ聖歌風に上演されることが望ましい、と考え、サン・シールにおいてこそはじめてラシーヌ劇が完璧に演じられたのではないかと想像する。そして、『ペレニス』の序文にある「悲劇の楽しみはすべてであるあの荘重な悲しみ」(Cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.)があらゆるところに感じられさえすれば、それで充分なのだ。この詩的悲しみは涙をながすにはあまりに深く、心地よいものである、と言う。

ブレモンによれば、ラシーヌ劇を観て涙を流すという普通の感性と詩的感性とは全く違ったもので、詩的活動はあらゆる人間の活動を利用しなければならない。人間の活動は以前は不純であっても詩的感性がそれらを詩に変えるのだ、と繰り返す。

### 3) ラシーヌの文体は単純か

ラシーヌの作品のなかに詩のみを見ようとして、演劇的面を無視するブレモンにとって、アレクサンドランからなるラシーヌの文体は必ずしも容易に理解できない。ラシーヌは劇的効果を狙って、時に複雑な、時に単純で散文すれすれの文体を用いるが、その単純さは複雑さを通過したものであって単なる単純さではない。それは必ずしも常にエレガントで上品ではなく、時には乾いた散文に近く、日常的な語も用いられている、と見る。例えば、フェードルの乳母エノーヌが上品な言葉づかいで話すのに反して、フェードル自身の表現が時に極めて単純、率直で文彩がないことにブレモンは戸惑いを見せる。彼はその単純さを極めて自然であり崇高であり、優雅な趣を備えている、と見ようとする。フェードルがイポリットとアリシーが恋仲であることを知らされた時のあの有名な一句「ね、エノーヌ、いまわたしが何を聞いたか知っている？」(Chère Oenone, sais-tu ce que je viens d'apprendre?, v. 1214)この劇的に重大な句をブレモン単に「壮麗」(pompe)と言う。「ラシーヌは単純さに飢えている。」<sup>(28)</sup>として、あくまでも詩の誕生のためにその単純さを解釈しようとする。

「その単純さは自然であり、必要でもある、ほとんど散文すれすれである。」<sup>(29)</sup>としながらもこの単純な文体に「王者のような堂々とした風格を与えている」<sup>(30)</sup>として、「単純なラシーヌは明らかな矛盾であり、説明はできないが、そこにこそラシーヌの詩があり、詩の本質がある。」<sup>(31)</sup>と考えようとする。そして、その単純さを称賛して幾つかの例を挙げているが、その中から次の二例を取り上げてみたい。

第一の例は『バジャゼ』の次の一句である。

Madame, j'ai reçu des Lettres de l'Armée. (『バジャゼ』 v. 1165)

姫、今しがた、軍から手紙を受け取りました。

これについてブレモンは次のようにコメントする。「この句ほど単純なものはない。この高貴な単純さはラシーヌではしばしば見られ、大きな美しさの一つとなっている。」<sup>(32)</sup>この一句は確かに単純な日常の散文である。しかし、「高貴な単純さ」であろうか。「美しい句」であろうか。これはロクサーヌがその極端な残酷さで恋敵アタリードに浴びせかけたものである。彼女が受け取った手紙とは戦場にあるアミュラが二人が共に恋している「バジャゼを殺せ」という内容の手紙である。捕らわれの身のバジャゼはロクサーヌの手中にあり、何時でも殺すことができる。この致命的な事実をロクサーヌは恋敵アタリードに僅か数語でつたえたもの。こうした極めて緊迫したシチュエーションに相応しいラシーヌ独特の単純さは決して「高貴」でも「美しく」もない。それは強烈な劇言語なのである。

第二の例はエルミオーヌの一句である。

Qui te l'a dit? (『アンドロマック』 v. 1543)

誰がそんなことを命じたの?

ブレモンは言う。「ほとんど散文に近い。... 比類なき美しさの一例。」<sup>(33)</sup>この句は確かに散文そのものであるが、その意味するところは複雑な劇言語である。この句はそれだけを取り出しても意味がなく、そのシチュエーションの理解なしには相手役にも、観客にも通じない。心変わりしたピリュスを殺せとオレストに命じたエルミオーヌが、彼女を愛するが故にその命令を実行して、報告にやってきたオレストに浴びせかける叫びである。これは一連の極めて単純な文体の語りの一部である。

Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? A quel titre?

Qui te l'a dit? (v. 1542-1543)

何故あの人を暗殺したの? あの人は何をしたと言うの? 何の権利があつて?

誰がそんなことを命じたの?

この叫びの中に込められたヘルミオーヌ自身の動転と激情は極限に達し、同時に、オレストに与える衝撃も大きい。これを単に「単純さ」、「比類なき美しさ」と言った表現だけで称賛するブレモンの矛盾、誤解。

セルジュ・ドゥプロヴスキーはこの最後の句について極めて適切なコメントをしている。「この語り全体は言葉の音楽であり詩的である。最後の句(Qui te l'a dit?)は語り全体から切り離すことは出来ない。この句は一連のリズムの喘ぎの頂点として我々の心を打つ。このリズムはエルミオーヌの狂乱の上昇を示している。1)ピリュスの罪科(何故あの人を暗殺したの?) 2)オレストに託された使命。(何の権利があつて?) 3)最後に彼自身の責任。(誰がそんなことを命じたの?) だが、この詩句の美しさ、心理の柔軟性はそれ自体目的ではない。すべては劇的效果に集中する。それは「どんでん返し」のように炸裂する叫びである。」<sup>(34)</sup>これは詩のみを求めて劇的效果を常に無視しようとするブレモンの誤謬を訂正した適切な分析である。

#### 4) ラシーヌの人物の偽りとシニスム

ラシーヌの作品の中に詩以外は求めようとしないうブレモンがその悲劇をどのように見たか。勿論ひとつの褒め言葉もないのは当然だとしても、人物の心理、感情、比喩などはすべて詩を伝達する方法に過ぎないと、独自の理論を繰り返し、これら伝導体はやがて時代遅れになるが、詩はいつも新鮮だと主張する。彼はコルネーユとラシーヌを比較するが、それは系統的な劇作術の面からではなく、むしろ文体の比較である。コルネーユの文体は垂直的な騒音ばかり目立つが、それに比べてラシーヌの文体にはあらゆる種類の文体があり統一があり、見立たずうねうねと続く。一方コルネーユは政治に関心を持ち、幼稚なマキアヴェリスムに偏しているとして詩の面から除外する。そして「不純は責めるべきことではない。」(Impurs n'est pas un blâme.)<sup>(35)</sup>と言うヴァレリーに言葉を踏まえて、「コルネーユは不純そのもので素晴らしい!」<sup>(36)</sup>と持ちあげる。「不純はしばしば褒め言葉である。ラシーヌがもっと不純ならラシーヌはさらに偉大であろう。」<sup>(37)</sup>と皮肉る。この場合「偉大な」grandとは何を意味するのだろうか。さらにブレモンはコルネーユは時代遅れだとして次のような暴言を吐く。「コルネーユは素晴らしい作家であるが、もう既に過去の人である。このくこの古びた滑稽な岩石から詩などが溢れ出るわけがあるか?」<sup>(38)</sup>と。

一方、ラシーヌの劇についても、彼はそれを読んで受けた印象と劇場で俳優の演じるものとの違いに愕然とする。そしてシュランベルジェの言葉を借りて、「ラシーヌの劇にはコルネーユの劇にある〈微笑〉がない。」として、ラシーヌ劇の暗い面、偽りとシニスムしか見ようとしないう。ラシーヌの人物は罪を犯すが、その罪の目的が何であるか正確に分かっていない。「ラシーヌが関心を持つのは、罪そのものよりも、むしろ罪に至るまでの前駆症状を描くことだ。」<sup>(39)</sup>つまり罪そのものよりも、罪を犯すに至るまでの一步一步の道程を描いている、と言う。しかし、彼によれば、これら人物は真の罪人ではないとしても、その弱さゆえの卑怯者、嘘つきである。ナルシス、ネロン、ジュニー、モニームなど、すべて嘘つきである。モニームは目に涙をためているのをミトリダートに言われながらも、「陛下、わたしには流す涙なぞありません。」(v. 583)と言う。ブレモンは自問自答する。ラシーヌの人物には、弱さからくる偽り、卑怯、裏切りといった人間の弱さとシニスムしかない。この偽りとシニスムは何処から来るのか、と。それは、このような雰囲気満ちているルイ14世の宮廷の反映か、それともラシーヌの反抗精神が外に発散することが出来ず、内にもこもり陰険な世界に

潜んでしまった結果なのであろうか、と。だが、ブレモンはその答えを見出すことが出来ない。ラシーヌの作品のなかにひたすら清澄な純粹詩を見出そうとする彼がその人物のなかに偽りと暗いシニスムしか見出せないのは皮肉である。それとも、美しい詩句という衣をまとった偽りとシニスム、それがラシーヌの作品の本質なのであろうか。

#### 5) ラシーヌは詩人で劇作家—しかし常に詩人が優位

彼は、語りにしろ句にしろ生まれながらに詩的なものはない、ラシーヌはそれらを詩に変えて、その詩を長びかせることにマラルメなどよりも優れている、と見る。散文すれすれの単純な文体のアレクサンドランでも彼の手にかかれば詩となってしまう、と繰り返す。だが、彼の独断的な調子は次第に軟化してゆく。かつて「文脈から句の断片を取り出してもそれは詩となる」と断言した彼は次の詩句を取り上げる。

*Souveraine des Mers, qui vous doivent porter.*

あなたを乗せて行く海の、いとも気高い女王として

ブレモンは言う。「実際どのように美しくとも、ただ一句、たとえアレクサンドランにしてもそれだけでは護符(talisman)つまり純粹詩にはならない。詩的魅惑であるかすかで、ひっそりとした、目に見えない詩の流れのためには更なる時と空間が必要である。奇跡は決して詩句そのものではなく、詩の流れを伝達する一連の詩句である。前述の一句はその前に来る同じようにリアルなイメージと離れることなく結びつかなければならない。」<sup>(40)</sup>とトーンを下げる。

*Prêts à vous recevoir mes vaisseaux vous attendre,*

*Et du pied de l'Autel vous y pouvez monter,*

*Souveraine des Mers, qui vous doivent porter.* (『ミトリダート』 v. 240-242)

わが船団はあなたを迎え入れるばかり、ただお越しを待っている。

そしてあの祭壇の下からその足で、船にお乗りになればよい。

あなたを乗せて行く海の、いとも気高い女王として。

これら一連のブレモンの説明は先の文脈無視の態度から変化したものである。

さらに、彼はヴァレリーの「驚異的な連続」(prodigieuse continuité)というラシーヌ評にこだわる。ヴァレリーは補足して言う。「ラシーヌはまずテーマとしての思想を非常に繊細に置き換えをして、それを彼が望む歌(chant)にしてしまう。彼は決して語りの線を捨てない。」<sup>(41)</sup>と。こうしたコメントについてブレモンは考える。ヴァレリーの言うところは、詩の継続か語りの継続か。語りは思想の動き、その展開であり、筋の進行であり、イメージで飾られている。しかし、詩人が決して捨ててはならないものは歌(chant)、つまり詩である。このように考えたブレモンは「ラシーヌの優れたと

ころは、詩という、感じられぬほどの繊細な活動、つまり詩的流れを句から句へ、一場面から他の場面へ、一幕から他の幕へ、悲劇から他の悲劇へと続けることである。」<sup>(42)</sup>と考えを独走させる。

そして遂に彼は詩と語りは決して分けられないが、互いに接し会い、互いを豊かにする。イメージや音の響きは排すどころか歓迎するし、語りは詩人の詩とわれらの魂を繋ぐ架け橋であり、語りに就いて説明すればそれだけ読者を詩に結び付けることになる、と言う。純粹詩と不純なものとの間に協力をしているような語調である。しかし結局語りは「奴隷」であり、出来る限り詩に奉仕しなければならない、という点は譲らない。そしてラシーヌの悲劇にたいする最後の結論は極めて常識的、妥協的なものである。

「ラシーヌは詩人であり同時に劇作家である、純粹なものとは不純なもの、この二つが優位を争っている。進め、進めとドラマの規則が命ずる。……アクションと瞑想、語りと詩、……彼にはこの二つのうちのひとつを選ぶ権利も方法もない……これは不条理でないとしても、不可能な作業、それにもかかわらず、ラシーヌはそれをいとも易々となし遂げている。」<sup>(43)</sup>だが、ブレモンはラシーヌの中で詩が優位を占めている点は決して譲らない。

彼はこのように抽象的な純粹詩論をラシーヌの悲劇に適用したが、自説を正当化することが出来たであろうか。彼の挙げたラシーヌの純粹詩の例は必ずしもすべてが適当だとは言えないし、何故それが純粹詩であるかに就いては常に「説明不可能」として逃げる。彼は詩人ラシーヌを強調するあまり舞台で演ずることを想定して書かれた作品であるにもかかわらず、それを演ずる俳優を全面的に否定する。彼には劇作家ラシーヌを論ずる資格のないことを、多くの誤謬を含んだ『ラシーヌとヴァレリー』は露呈している。彼の純粹詩論はラシーヌの作品に適用不可能である。

## 第五章 ブレモンの誤謬—ヴァレリー、クローデルなどの批判

これまでも度々触れてきたが、ブレモンの純粹詩論、そのラシーヌの悲劇への適用には多くの誤謬があった。

第一の誤謬としては、彼が詩の素材である言葉と音楽性の絶対的な重要性を認めず、それを単に詩を伝える手段としか考えていないことである。画家の素材は絵の具であり、音楽家の素材は音であり、詩人の素材は言語と言葉による音楽である。ヴァレリーは詩を「言語の芸術」、「言語の言語」<sup>(44)</sup>と説明しているほど「言語」を重要視している上にさらに「詩の音楽と意味とが常に相関関係にあること」<sup>(45)</sup>を強調している。また詩人であり劇作家でもあるクローデルもブレモンに宛てた手紙の中で、「詩人は実用のために言葉を使うのではなく、可能な限り響きのよい幻影(fantômes sonores)、つまり、感知でき、しかも心地よい光景を作り出すために言葉を使う。」<sup>(46)</sup>として言葉と音の響きの良さを強調している。言語と、言葉による音楽無くして詩は成立しない。

第二の誤謬は詩の意味の無視である。意味が分ろうが不明だろうが詩には関係ないとする彼の理論に多くが反対する。この問題については言語学者コアン等が次のように述べている。「詩篇が詩的

に作用するためには読者の意識のなかに意義は消えると同時に再び生き返る。」<sup>(47)</sup>またヤコブソンは「詩的言語では、言語表現（音声学上、意味論上）は重大な注目を牽く。音韻面と意義は緊密な関係を保つ。」<sup>(48)</sup>と。意味不明の詩句は相手役にも観客にも通じない。

第三の誤謬は文学のジャンルを全く無視していることである。彼は「リリズム(叙情性)はく深きわれ)のとらえ方であろう。劇詩、叙事詩はく深きわれ)による、異なった現実を捉えたたものであり、この区別は無用である。」<sup>(49)</sup>として果敢にもラシーヌの悲劇に挑戦したのであるが、その結果は演劇の面を全く無視し、「詩」の優位を強調するものとなった。

第四の誤謬は詩的感情と宗教的感情を合体させようとしたことである。彼によれば、詩は神秘である。神秘主義者のように静謐の中で詩句に没入する。詩人は神秘主義者と比較される、と。詩のよって味わう余りにも強い悦びの結果は沈黙となる。純粹詩の神秘的な魔術は宗教の祈りと合体する。『祈りと詩』や『純粹詩』のなかに数多くの「神」「宗教」に係わる引用を見出す。「神は我々のなかに存在する。」(ロンサール)、「宗教の出発点は常に詩の出発点である。」(ユゴー、*Préface de Cromwell*)このように詩と宗教をを結び付けようとするブレモンの態度に多くの批評家が反発する。特に敬虔なカトリックであるクローデルは激しく反対する。「詩は祈りに比べて無限に次元の低いものである。何故なら人間は神のためのみに造られたものであり、物事のために造られたものではない。全ての道によって神のもとに行くことが素晴らしいことだとしても最善の道は直接神のもとに行くことである。」<sup>(50)</sup>ブレモンは『ラシーヌとヴァレリー』の終わり頃に、彼自身の理論をそれとなく修正し、クローデルの説に近づけようとしている。「詩人が深く宗教的ならば、それだけ魂の働きかける言葉の魔術に負うところが少ない。」<sup>(51)</sup>クローデルとしては本来詩的な魅惑に相応しい靈的な魅惑は存在しない、と結論付けている。

#### おわりに一果てしなき探究

ブレモンの理論に多くの文学者、批評家、演劇人が反発した。彼は「皮肉で」、「頑固で」、「騒々しい奴」と言われ、ヴァレリーの理論を借りた「純粹詩」の「宣伝屋」とも酷評された。こうしたなかで、ヴァレリーとしては自説が歪めて喧伝されていることに不満の気持から、純粹詩に関する自説を再び説明せざるを得なかった。「わたしがたまたま1920年に不用意に用いた「純粹詩」という言葉がこのように大きな波紋を引き起こしたが」と前置きして、次のように述べている。「純粹詩は物理学者が言う純粋な水(eau pure)という意味での純粹ということで、詩的でない要素を全然含まないような作品を果して構成しうるかという問題が提起されるという意味である。これは「絶対詩」と呼んだほうがよいかも知れないが、到底不可能なものである。詩が靈感から生まれる、という観念は何も労しないことを意味する。」<sup>(52)</sup>

とはいえブレモンの矛盾の多い論旨は文学者、批評家、作家に大きな刺激を与えたことも事実である。「詩の本質」とは何か、ラシーヌは詩人か劇作家かについて、これまで狭い範囲の専門家の間でしか論議されていなかったこれらの問題を軌道に乗せ、公然と巾広く論議されるようになったこ



とはブレモンの熱意に負うところが多い。「詩」は神秘的である、という点も一般に容認され、前記の20世紀後半の辞書にも記載されているが、現在この問題に就いて修辞学や音韻学などの面から研究されている。一方、ラシーヌは詩人か劇作家か、彼の作品は演劇か詩かの問題に就いても評論家達に刺激を与え、興味ある反応が次々と生じている。

批評家モニエはブレモンの純粹詩論に激しく抗議し、次のように言う。「語りが歌の奴隷だと？ノン。ラシーヌの詩はドラマの進行を緩めることなく人物の口から自然に流れ出るものである。…ラシーヌの詩は詩のためではなく、厳密に必要な筋と結びついたドラマの言語から生まれてくるものだ。彼が魔術(magic)を見出すべきなのはそれが必要だからである。詩はドラマの奴隷である。」<sup>(53)</sup>として詩はドラマに奉仕すると主張する。だが、そのモニエが『フェードル』を読んで「『フェードル』はドラマの枠をこえたものである。『フェードル』では詩とドラマの均衡が詩に有利になっているようだ。……この悲劇は純粹な詩となっている。」<sup>(54)</sup>として、『フェードル』では、劇的性格よりも詩的性格の優位を強調している。

一方演劇界では、20世紀の後半に入り、コルネーユの傑作『ル・シッド』を演出して名声を博したジャン・ヴィラルは「ラシーヌの作品は余りにも詩的であり、演出不可能だ。」と主張して、これも演出家で俳優でもあるジャン・ルイ・バローと大論争となったことは有名な事件である。<sup>(55)</sup>そして後年、ヴィラルの主張がロラン・バルトによって激しく反駁されたことも一つの事件であった。<sup>(56)</sup>詩人として、劇作家としてのラシーヌのこうした二面性は演出を難しくしていることは事実ではあるが、彼の悲劇は手を変え、品を変えて現代でも上演されていることも事実である。

さらに、言語学者ルエットは『フェードル』の次の有名な一句を取り上げて、詩と文脈に就いての問題を提起している。

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur. (v. 1112)

日の光りといえども、私の心より清く澄んではいません。

「言語学的にせよ、非言語学的にせよ、何故この一句が文脈から切り離して自立性を持つのか、文脈の理論を行使すべきではないか。しかし、このような理論は実際に存在していない。いずれにせよ、このような理論は言語学の範囲を大きくはみ出すだろう。」<sup>(57)</sup>

詩と文脈との関係は複雑である。ラシーヌの場合、大半の詩句は文脈から切り離しては意味不明となり、詩として鑑賞不可能となる。しかし、稀にいくつかの詩句は自立性を持ち、<sup>(58)</sup>それを文脈から取り出しても鑑賞可能な場合もあるのではないだろうか。ルエットの挙げた詩句の他に次の詩句などが自立性を持つのではないだろうか。

Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle? (『アンドロマック』 v. 1373)

心変わりしたあなたさえ愛したわたし、誠を尽くされたらどうしましょう。

Errant de mers en mers, et moins Roi que Pirate; (『ミトリダート』 v. 563)

海から海をさまよい行き、王者というよりは掠奪者となって。

Dans l'Orient désert quel devint mon mon ennui!

Je demeurai longtemps errant dans Césarée,

Lieux charmants, où mon cœur vous avait adorée. (『ベレニス』 v. 234-236)

思う人なきオリエントに残されて、私の苦しみはいかばかりか。

セザレの町を、さまようことも久しく、

かつてあなたを恋した、あの美しい土地を。

このように、ブレモンの矛盾と誤謬に満ちた「純粹試論」は「詩の本質」について、特に劇作家ラシーヌの劇詩について色々な問題を提起し、将来の研究に大きな刺激を与えたことは事実である。ブレモンの理論をラシーヌ作品に適用するのは不可能である。純粹詩は存在しえない。しかし彼の理論は詩の探求に刺激を与え、特にラシーヌの詩人としての面を一層注目させたと言えよう。

#### 注

- (1) ブレモンは *Histoire du sentiment religieux en France*, 11 vols の著者でもある。
- (2) Roman Jacobson, *Huit Questions de Poétique*, Seuil, 1997 : p. 45.
- (3) Aristote, *La Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy : pp. 30-31.
- (4) Montaigne, *Essais III : Littre* の versificateur から引用。
- (5) La Fontaine : *Littre* の poésie から引用。
- (6) Georges Forestier : Racine, *Oeuvres complètes Théâtre-Poesie*, Pléiade. 1999, tome 1: p. 629.
- (7) 同上 p. 818.
- (8) Clément Moisan, *Henri Bremond et la poésie pure*, Bibliothèque des Lettres Modernes, 1967 : pp. 179-180.
- (9) Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*. José Corti, 1980 : p. 154.
- (10) Pierre Larthomas : *Le Langage dramatique, sa nature et ses procédés* : Armand Colin, 1972 : p. 362.
- (11) *Prière et Poésie* : p. 15.
- (12) Le père René Rapin : *Les Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, 1674, ブレモン *La Poésie pure* : p. 16 で引用。
- (13) le R. P. Ducerceau : *Réflexion sur la Poésie française*, 1742 : p. 295. ブレモン *Prière et Poésie* : p. 45. で引用。
- (14) *La Poésie pure* : p. 26.

- (15) 同上 p. 118.
- (16) *Prière et Poésie* : p. 10.
- (17) 同上 p. 10.
- (18) Paul Valéry, *Oeuvres*, I, Bibliothèque de la Pléiade. 1924 : p. 1270.  
ブレモン *Racine et Valéry* :p. XI-XII で引用。
- (19) Paul Valéry, *Oeuvres*, I : p. 1275.
- (20) この章は *La Poésie pure* (pp. 15-27)と同書内の Robert de Souza のブレモンの演説の要旨 (pp. 196-202)を参照にして、要約したものである。
- (21) *La Poésie pure* : p.37.
- (22) *Racine et Valéry* : p. XIII.
- (23) このパラグラフは *Racine et Valéry* : pp. XVI, 101, *La Poésie pure* : p. 23.などを参照した。
- (24) *Racine et Valéry* : p. 75.
- (25) Paul Valéry : *Cahiers* II : p. 1207.
- (26) *Racine et Valéry* : pp. 75-76.
- (27) 同上 p. 78.
- (28) 同上 p. 98.
- (29) 同上 p. 104.
- (30) 同上 p. 101.
- (31) 同上 p. 107.
- (32) 同上 p. 108.
- (33) 同上 p. 105.
- (34) Serge Doubrovsky, *Pourquoi la Nouvelle Critique*, Mercure de France, 1966 : p. 38.
- (35) Paul Valéry, *Oeuvres* II : p. 638.
- (36) *Racine et Valéry* : p. 132.
- (37) 同上 p. 132.
- (38) 同上 p. 134.
- (39) 同上 p. 146.
- (40) 同上 p. 176.
- (41) Paul Valéry, *Oeuvres* II, p. 635, ブレモン *Racine et Valéry* : p. 178 で引用。
- (42) *Racine et Valéry* : pp. 178-179.
- (43) 同上 p. 198.
- (44) Paul Valéry, *Oeuvres* I : p. 1324.
- (45) Paul Valéry, *Oeuvres* I : p. 1463.
- (46) Paul Claudel, *Oeuvres en Prose*, Bibliothèque de la Pléiade, 1973,  
"Lettre à l'abbé Bremond sur l'inspiration poétique" : p. 48.

クローデルは“Conversation sur Jean Racine”の中でラシーヌの劇詩について詳しく論じ、きわめて適切な例を挙げている。 *Oeuvre en Prose*, Pléiade, 1973 : pp. 448-467.

- (47) Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966 : p. 182.
- (48) Roman Jacobson, *Huit Questions de Poétique*, p. 15.
- (49) *Prière et Poésie* : p. 148.
- (50) Paul Claudel, *Oeuvres en Prose* : p. 49.
- (51) *Racine et Valéry* : p. 227.
- (52) Paul Valéry, *Oeuvres II*, p. 1457.
- (53) Thierry Maulnier, *Racine*, Gallimard, 1947 : p. 155.
- (54) 同上 *Lecture de Phèdre*, Gallimard, 1967 : p. 88.
- (55) Gérald Antoine, *Bérénice* ; Centre de Documentation Universitaire, 1976 : pp. 177-196.
- (56) Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1963, “Dire Racine” : p. 141.
- (57) Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Seuil, 1972 : p. 214.
- (58) Jacques-Gabriel Cahen は既にラシーヌのいくつかの詩句の自立性を考えていた。 *Le Vocabulaire de Jean Racine*, Droz, 1946 : p. 243.

例えば

“Mon âme loin de vous languira solitaire.” (Alexandre) : v. 1309.

“Tout respire ici Dieu, la paix, la vérité.” (Esther) : Prologue70

“Soumis à tous leurs vœux, à mes désirs contraire,

Suis-je leur empereur seulement pour leur plaire?” (Britannicus) : v. 1335-6.

\* なお、ラシーヌの序文、詩句の訳は「ラシーヌ」(世界古典文学全集第48巻、筑摩書房、1965)から、また、ヴァレリーの理論の訳は、筑摩書房の「ヴァレリー全集」「ヴァレリー全集カイエ篇」から拝借、または参考にさせていただきました。