



Title	散文詩について
Author(s)	小副川, 明
Citation	明治大学教養論集, 116: 45-55
URL	http://hdl.handle.net/10291/12287
Rights	
Issue Date	1978-03-01
Text version	publisher
Type	Departmental Bulletin Paper
DOI	

<https://m-repo.lib.meiji.ac.jp/>

散文詩について

小 副 川 明

フランスにおける散文詩の沿革については、すでにベルナル女史の大著があり、われわれはそのなかに、17世紀末の『テレマク』から現代のサン＝ジョン・ペルスの作品へいたる、ひろびろとした世界を見わたすことができる。その際、散文詩というジャンルの形成に関して、詩的散文 (prose poétique) と散文詩 (poème en prose) との区別、および散文詩の真の創始者をベルトランとする観点に留意すべきであろう。⁽¹⁾

まずその点の見取図によると、『テレマク』における散文による叙事詩から、18世紀や19世紀の初期に流行した異国のさまざまな詩の散文訳、また、ルソーやシャトブリアンの散文に観られる個人的な抒情性などの、いわゆる詩的散文を経て、やがて『夜のガスパール』の出現によって、散文詩が確立されるのである。そして、『夜のガスパール』の特質として、マラルメ的な語の節約と配置による〈暗示の美学〉があり、その効果をもたらす〈余白〉がある。以上の所説は史的な展望による適切なものとして、いわば定説であり、それについてとくに異論があるわけではないが、以下、多少とも視点を変えて考えてみたい。

詩的散文という概念は、さまざまな作品のなかから、抒情的な文章、つまり詩的な趣向を凝らした散文を思い出させるのであり、しかも、それらの対象は多く叙景にかかわるものであると思われる。われわれは作中人物や作者自身の

感情の反映として、人格化された風景に親しんできたのであり、そのことは他方で、われわれがフランス語の散文におけるリズムの美を識別することの困難さにも一因があると考えられる。

しかしながら、《散文詩》の概念はまずその構成要素を考慮しなければならない。もともと対称的な概念である《散文》と《詩》との結びつきは矛盾と言うべきであるが、《詩 (poème)》を《韻文 (vers)》ではなく、《詩興 (poésie)》と看做すことによって、ともかくその結合が得られることになる。すると、散文詩の特質に関しては、散文に内包される詩興の本質を問題としなければならないが、それは美学の対象となるものであり、さらには、個々の作品の評価に関する事柄である。一方、形式の観点からすれば、詩興を包含する散文を考察しなければならない。本稿では、主として後者の問題を取上げることにした。

*
**

散文詩というジャンルが形成されるのに、多様な作品を通しての作用と反作用があったことは、ベルナル女史の著作において詳細に述べられているが、発生の散文詩の作品として、『夜のガスパール』(1842年)のみが存在したわけではない。ほぼ時を同じくして、同じ薄幸の詩人ゲランによる『サントオル』(1840年)があり、散文詩としてやはりその名を逸することはできない。

当時ペルトランとゲランは相識することもなく、それぞれの作品は人知れず存在したのであるが、同じ傾向の同世代の作品として比較してみると、とりわけ散文詩の散文の文体がまったく異なることに誰も気がつくであろう。『サントオル』において、老いたるサントオルがメランブに力づよく、またやさしく語りかける神々と自然との融和した古代世界、それは独自体に終始して、その叙述はサントオルの生誕から老後へいたる時間の流れに支配されている。そこに展開されていく野性的な世界は、まさに岩山のふもとで、パンの笛の音につれて語られるにふさわしい。

一方、『夜のガスパール』では、バラード風に区切られたいくつかの詩節に

において、いわば最少限に切りつめられた表現が、詩節の合間の余白に支えられながら、それぞれの光景が微妙に推移して、全体として、一場の中世風な生活空間を現出させている。その際に、われわれは一枚一枚の画面を空間に投影していかなければならない。まさに幻燈の世界と言えよう。そのことは前者の主眼が陶酔と瞑想による流動的な世界であり、後者は光と影に彩られた断続的な世界という違いでもある。

そこで、ゲランの文体に関して言えば、それは抒情詩の詩句がほぼ同じ次元で散文に移行したものと看做しうるのであり、この点では、詩的散文とほとんど変りはないことになる。そして、ボードレールの『パリの憂鬱』においても、その散文の性質に関して、多少とも類似の様相が認められるようである。

ボードレールは1855年から散文詩を発表しはじめ、後に序文となるウーセへの一文において、『夜のガスパール』をお手本としたことを告げながらも、その文体については、自ら〈詩的散文 (prose poétique)〉、あるいは〈抒情的散文 (prose lyrique)〉と定義している⁽²⁾。したがって、作品に眼を通すと、その文体はベルトランとは対称的に異なっているのである。そこには、いくつかの審美的な想念による抒情的な小品も見出されるが、多くは詩人の随想、あるいは哲学的なコントに類似したものである。このことから、詩人自身による詩的散文の定義は、前者の詩篇にはそのまま理解されるとしても、後者に関しては、同じく主題についてのボードレールの定義、「ある近代生活の、より抽象的な叙述」との関係が問われなければならない。すると、ボードレールの散文詩の文体については、何よりも詩人の散文作家としての意識が問題になるであろう。

ところで、『夜のガスパール』は『サントオル』や『パリの憂鬱』に対して、そのきわめて彫琢された文体によって、特異な効果をもたらしているのであり、それだけに評価の差異が生じてくる。ボードレールはかの序文で、「不思議なくらい絵画的な手法」と称揚したが、ジャコブはとくにその「《カロ風の》⁽³⁾ロマンチズム」を非難している。ベルトランの文体の特徴が絵画的な描写にあることは、誰も異論がないと思われるが、では、ボードレールの言う〈絵画的

(pittoresque)〉とはいかなることであろうか。外界の描写に終始することであろうか。たぶんそうかもしれない。しかし、技法の面から言えば、一篇の詩が絵画的であるためには、そこに画面が定着していなければならない。そして、それを実現させるのは、名詞の頻出という現象である。

文体論において、統計的分析を用いる学派があるが、取敢えずその基礎となる数字だけを借用すると、『夜のガスパール』第Iの書において、じつに名詞は語彙の六割を占めている⁽⁴⁾。つまり、語の大半はなんらかの実体を示す言葉ということになる。このことは一読しただけですぐにも感じられるが、名詞を重視することは、その効果において、いささか本邦の体言止のことを想い出させる。なお、この名詞の優勢という点では、後のマラルメがそうであり、両者の親近性の一つの指標となるであろう。

一篇の詩を構成するにあたって、名詞に主導権をもたせること、それは何よりも外界の事物を詩のなかにちりばめることになるが、相対的に動詞を抹消することによって、詩句の律動、つまりその流動性を中断したり切断したりすることにもなる。体言止のたとえを用いたのもこのことに関係があるからであり、〈暗示の美学〉というのも、要はそういうところに生じるのであろう。

詩句の音楽的要素、とりわけ韻律 (measure) とその反復は、詩歌の発生そのものにかかわるものであろうが、それと不可分の広義のリズムは、それ以前の人間の行為のはるかな記憶にふかく根ざすものであろう。このことはまた、かつての共同体における人間の意識や行事のありさまに関係があるように思われるが⁽⁵⁾、さらには、それに個人の内心の鼓動を一致させると、詩句がほとんど一定の韻律をもち、かつそれを繰返すことと、われわれの普遍的な感情 (sentiment) を吐露することには、相関関係があると言える。このことは一般に伝統的な定型詩歌に共通する事柄である。すると、少なくとも韻律の反復を放棄した散文詩においては、時間的なものとしての感情よりは、規範 (canon) を欠く世界における、個の意識としての空間的な感覚 (sensation) が相応することになるのではないだろうか。この観点からすると、すでに述べた詩人たちの作品において、かなり異なる様相が認められる。

さきに『サントオル』に関して、その文体が抒情詩的と言ったのであるが、それは外界にかかわる生来の感情が、その発生から衰微までをサントオルの一生に拡大しながら、ほぼすべての部分を包摂しているからである。サントオルが馳せめぐる汎神論的な古代世界、それはわれわれの裡に見出されるアニミズム的な情緒が関与する世界であり、さらには、ロマン派的な魂に開かれる交感の場でもある。しかしながら、サントオルは人馬一体の複合的な存在であり、そのことから、以下のような表現が生じてくる。

わたしはしばしば河床で日々の疲れをいやしたものだ。水中にかくれたわが半身は流れを乗り越えようともがいていたが、もうひとつの半身は、しずかに突立ったまま、手もちぶさたの腕を水面の上にかかっていた。わたしを遠くへさらっていき、そこの野性の住人を岸辺のあらゆる風情へと導いていく水流に身をまかせながら、流れの中心にいて、われを忘れていた。⁽⁶⁾

ここには、半ば人間的、半ば動物的な知覚が、水という物質によって融化した状態があり、その一体のすがたがあざやかに描かれている。とりわけ、それぞれの半身が無意識のままにくりひろげる仕種が対称的であるにもかかわらず、そうであるからこそ、異質の存在が一つになるという感覚的な変身が成就される。このような具体的な変容をもたらす表現は、韻文よりもはるかに散文詩に適したものと言えるであろう。

ボードレールの散文詩において、その抒情的散文のことですぐに想いうかぶのは、『旅へのいざない』、『黄昏』、『港』など、あの《パリ風景》と手法が似通った詩篇である。それらはボードレールが外界との平衡関係を見出した作品であり、無限へと向うロマン派的な詩人の眼指しが認められる。しかしながら、表現の喚起力において、類似の韻文詩篇にくらべると、散文詩篇はかなり平板な感じを与えるようである。作品によっては、例えば『髪の中の半球』におけるような、遠心力的な観想によって喚起された豊麗な世界があり、広大な空間が展開されることもある。けれども、髪の中に見出される多彩な世界

は、あくまで官能的な類推 (analogie) によるものであり、われわれはその対比の関係にとらわれたままである。このことは官能性 (sensuel) の閉塞的な性質に因るものであろう。そして、類推という点では、その対比が緊張した関係にある韻文詩篇の方に、はるかにのびやかな空間が認められる。

さらにボードレールについては、散文詩に関連して、その韻文の散文調 (prosaisme) が問題になるのであるが、そのことは散文詩の成立期における定型詩句の韻律の変質と無関係ではないと思われる。

フランスの詩歌におけるアレクサンドランの君臨は、恰も本邦の七五調のようなものであったと言える。それがとりわけユゴーによって変革せられて、いわゆるロマン派的詩句といわれる三韻律詩句 (trimètre) が現われたことはよく知られている。それはまたロマン派の無限愛好や雄弁調に合致するものである。これが韻文の散文化にかなりの影響力を及ぼすことになる。一詩句の単位が四項から三項となることによって、詩句のリズムが弛緩することになるからである。このことがベルトランの⁽⁷⁾ような詩人に直接の影響を与えたとは思われないが、やはり散文詩の成立に関して、無視できない事柄である。つまり、リズムがおおくなることは、それだけ詩句が空間的になることを意味する。面の拡大である。

しかしながら、『夜のガスパール』の出現を特徴あるものとし、その文体の価値をもたらしたものは、それは消去法とも言うべきベルトランの難儀な詩作によるものである。その有様は本文と異文とを対照してみれば一目瞭然であるが、そのことは、詩人の表現すべきものがその発生の時点で、まったく空間的なものであって、したがって韻律による制約がなく、まさに散文的な (prosaïque) 詩興にすぎなかったことから、必然的に要請されたものである。おそらく、きわめて視覚的な資質にめぐまれていたベルトランは、多様な読書の影響もあずかって、その内容がロマネスクなものにせよ自然の光景にせよ、たえず幾多の場面がその眼前に展開していたにちがいない。詩人はまずそれをありのままに書き留めた。その際、夙に傾倒していた中世の芸術における自然主義⁽⁸⁾、とりわけ絵画における細密な描写のことが念頭にあったと思われる。やがてそれ

が推敲される段階になると、やはり中世ヤルネサンス初期の画家に観られる、明暗の対比による輪郭によって対象を捉える手法に倣うところがあったであろう。この一方で細部をのこしながら他方で部分を抹消する方法の成果は、とりわけ《フランドル派》に収められた詩篇に見出される。

空の高みより頸を突き出して、嘴に雨のしずくを受けながら、町の時計台のまわりで羽ばたくこのとり⁽⁹⁾。

さらには、『夜のガスパール』は全篇がなにかの場面であり、詩人はひたすらその視覚像を追求したのであるが、しかし、その瞳は時に事物の思いがけないすがたを透視する。『オンディーヌ』における一光景は幻像にはちがいないが、水滴に溶解するオンディーヌの存在は、まさに水の精を元素的な様相に還元しながら、しかも、雨水の動きがあざやかな色彩に対比されることによって、その束の間の生がするどく描かれている。

はかない人間の女を愛していたと答えれば、オンディーヌはすねて、くやしがり、いくすじかの涙を流し、声高に笑うと、俄雨、わが青い焼絵硝子の窓づたいに白くしたたり落ちて、消え失せた。⁽¹⁰⁾

あるいは、自己についてまったく語ることのなかったこの詩人は、自らの運命について、その視線の行きつく先に、この上なく簡明な形像を視ることができた。『月の光』の一節は、たんなる月の人格化であるよりは、むしろ月による縊死という異次元の光景である。

さて、おれのことだが——なんと熱病とは筋が通らぬもの——月が顔をしかめ、おれに向かって舌を出したと思われた。⁽¹¹⁾ 首吊人のように。

これまで、ゲラン、ベルトランとボードレールの散文詩について、きわめて簡略な展望をおこなってきたのであるが、とくにゲランとベルトランの独自性について、ロマン派との関係を考慮しなければならない。

この両者はともに夭折した詩人であり、しかも首都の文学界とはほとんど無関係のままに生きていたのであるが、それぞれの晩年の時期、つまり1830年代はフランスにおけるロマン派の最後の花ざかりの時節であって、当然なんらかの影響を受けたものと思われる。しかも、ゲランには、自然界への素朴でゆたかな感受性があり、ベルトランにはまた、歴史的な怪奇趣味といった面で、ロマン派的心性との親近性がすぐにも想い浮かぶのである。ところが、それぞれの作品には、ジャンルの問題は別として、ロマン派の特性があまり見出されない。

当時のフランスにおけるユゴーの名声と影響力は、相つぐ四巻の詩集の成功によって、衆目の認めるところとなっていたのであるが、その出発点となったのは、《エルナニ》事件に象徴されるような古典派との対決である。この古典派的伝統からの自我の解放という図式は、すでにあまりにも言われてきたことであり、いまさらの感もあるが、やはり、その伝統の桎梏が強力であったからこそ、ユゴーにとって効果ある起爆をもたらしたのである。そこで、解放された自我とは何かが問題であるが、要するに、感性 (sensibilité) による個人的意識の目覚めということであろう。そして、ユゴーはその局面を可能なかぎり発展させて、多くの作品を書き上げることができた。しかしながら、ユゴーのすぐ次の世代になると、その解放された自我がとりわけ抒情的な資質にかかわると、はやくも情緒的なもの (sentimental) の普遍性を喪失することになり、増大した自我は苛酷な負担となってくる。ネルヴァルにおける彷徨がその間の事態をよく物語っている。

ところで、ネルヴァルと同世代のゲランとベルトランにとって、自我の解放という、いわばフランス19世紀の前半を覆う一大潮流とはほとんど縁がなく、

敢て言えば、解放すべき自我など存在しなかったのである。むろん、それは相対的な意味においてはああるが、さらに言えば、それらの詩人にかかわるものは、〈自我 (moi)〉よりも〈他我 (autrui)〉であったと考えられる。その場合に、〈他〉は自己以外のものであり、つまり自我を圍繞する物事であり、〈我〉は仮りにそれを存在させる場であるとすれば、それはゲランの古代世界、ベルトランにとっての中世の世界であり、事柄は詩人とその世界像 (cosmos) との関係にかかわるものとなるのである。おそらくゲランやベルトランには、人間の実在性がその心的な次元をはるかに越えるということの暗黙の認識があったにちががなく、たとえ時代錯誤的な趣味性に傾きがちであるにせよ、近代的な自我への信頼とは無縁であった二人の詩人は、いわば後退しながら同時代のはるか前方へ向っていたように思われる。なぜならば、今日、人間存在の相対性が重要な問題となっているからである。

さきに感情と感覚、つまり *setiment* と *sensation* という言葉を用いたのであるが、むろんそれはおよその対照的な概念を示すにすぎないとしても、前者を純粹に心理的な事実から生じる、原因から独立した心理現象であり、後者を身体的あるいは生理的な実在の原因とつねに関係があるものとして、ともかく区別することができる。⁽¹²⁾すると、人間の内部の心理的な、あるいは情緒的な次元ではなく、外界と個の意識との感覺的な関係をその場とする散文詩において、それらの現象における原因の有無をふくめて、定型抒情詩との対比から、その相対的な心的概念を用いることができるであろう。

この点につき、いま一度作品にもどって言えば、『サントオル』においては、詩人の心的な場はほとんど内部的な生の感情に支配されてはいるが、その感情の流れは、枠としての古代的な空間によって仕切られていて、時に、外界とのきわめて即物的な感覺のひろがりが見出される。また、『夜のガスパール』にいたっては、まさに外界からの感覺的な表象によってのみ作品が成立している。したがって、詩人における感情の不在は、作品における作者の不在感をもたらしている。もっとも、人によっては、それらの表現をむしろ印象 (*impression*) と思うであろうし、あるいは、たんなる描写 (*description*) にすぎない

と看做すかもしれない。しかし、いずれにしても、ベルトランの世界はその視像が場面として外界にしか存在しないのであり、まったく空間的な知覚によるものである。そして、その感覚的な器官としては、あくまで眼が関与し、その行為は、要するに観る (regarder) という一点への意識の集中にかかっていたとすることができる。したがって、詩作における絵画的な描写や名詞の頻出などの事柄も、すべてはそこに由来するものである。この〈観ること〉と〈作品〉との一致という開かれた世界の創造にこそ、散文詩の詩人としてのベルトランの独自性があったのである。

*
**

以上、散文詩の草創期における主要な詩集について、定型抒情詩との関係から、それらの散文詩の文体の特質を多少とも考察したのであるが、その詩興については触れるところが少なく、さらにひろい展望を行なうには、何よりも散文詩の美学が必要とされる。しかしながら、散文詩は人間の生 (vie) に共通する心理的な実在性を対象とするよりは、現実とわれわれの意識との直截のかかわりを生じさせる生存 (existence) の場として、とくに外界の認識に関与するジャンルであることは、それ以降のさまざまな作品を参照してみても明らかである。すると、散文詩というこの開かれたた形態こそ、ある意味で現代的な要請に応じうるものかもしれない。なぜならば、人間の実在 (réalité) はもはやその内部生命の次元だけでは成り立たなくなっていて、しかも、われわれは世界像とのかかわりに望みを断たれてからすでに久しいからである。むろん、そのこと自体をそのまま問題とするのは、詩の領域にふさわしくないことであろう。けれども、われわれが生きていく現実の多様性を前にして、この〈世界 (univers)〉におけるわれわれ自身のかかわりを感覚的に把握すること、それはすぐれて詩の行為なのである。

注

- (1) Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet,

1959. 本書は副題が示すように、ボードレールの散文詩における近代の抒情の発生から本論であり、それ以前の部分は序説である。

- (2) Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bib. de la Pléiade, 1961, p. 229.
- (3) Max Jacob, *Le Cornet à dés*, Coll. Poésie, Gallimard, 1945, p. 23.
- (4) Monique Parent, *Saint-John Perse et quelques devanciers : études sur le poème en prose*, Klincksieck, 1960, p. 23.
- (5) このことについては、以下の著書を参照したにすぎない。J.E. ハリソン『古代芸術と祭式』佐々木理訳、筑摩叢書、1964年。西郷信綱『詩の発生』増補版、未來社、1971年。白川静『中国の古代文学(1)』、中央公論社、昭和51年。
- (6) Maurice De Guérin, *Œuvres*, t. 1, Le Divan, 1930, pp. 7-8.
- (7) 古典的アレクサンドランに対して、三韻律詩句はリズムがはやくなるというのが、一般に認められたグラモン¹の説であるが、モリエによれば、それが実際にはやく読まれることはなく、メトロノームの測定によれば、おそくなるのがわかる。このことはテンポが変化しやすく、テンポは詩句の意味に順応する面があり、また三韻律詩句のいわば襟あきの特徴に因るものである。
Maurice Grammont, *Le Vers français*, Delagrave, 1967, pp. 60-63.
Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, P.U.F. 1975, pp. 1110-1111.
- (8) ホイジンガ『中世の秋』堀越孝一訳、中央公論社、昭和42年。とりわけ、XX《絵と言葉》、XXI《言葉と絵》を参照。
- (9) Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, Flammarion, 1972, p. 60, 〈Harlem〉.
- (10) *ibid.*, p. 104, 〈Ondine〉.
- (11) *ibid.*, p. 98, 〈Le claire de lune〉.
- (12) Henri Bénac, *Dictionnaire des Synonymes*, Hachette, 1956.

なお、以下の文献を参照した。

Roger Little, *Ut Pictura Poesis : an element of order in the adventure of the poème en prose*, in *Order and Adventure in post-romantic french poetry*, Oxford, 1973.

佐藤正彰『ボードレール雑話』、筑摩書房、1974年。