

モーリス・グラモン

「フランス詩句論」について

―フランス詩観賞の一つの立場―

本田 烈

すこしでも諸芸術の發生や体系に興味をもつひとにとつては、無視することができないと思われるのであるが、にもかかわらず、ほかの面にだけ専念する態度のうちに、または謙讓な個人的口実、さらには民族的口実のうちに、ひとがしばしば無頓着さをもつて迎えること、それは、ある作品のかたちが韻文である場合は、たとえどのような観点からひとがその作品を鑑賞、研究するにせよ、その韻文の音体系への注意が平行して、同時に払われねばならない、ということだ。音体系とは、音韻とか律動とか格調とか好音調とか、一向に用語の定まらない作詩法または音韻學上の諸要素をまとめて名づけたものである。「フランス詩句論」の著者、モーリス・グラモンは、「音聲學」の序文で、「音聲學の名はこんにち少しでも教育のあるひとならだれにでも知られているが、その名が輕蔑の感情よりはかのもをひとびとによび起こすことはまれだ。つまり、ひとが多少とも正確に歴史というもの、文學というもの、數學というものを知つていても、専門家をのぞいては、だれも音聲學というもの

についてはおよそのところすら知らないのである」といつている。ちなみに、「フランス詩句論」初版は一九一三年、「音聲學」は一九五〇年に刊行されており、後者は、グラモンのことばではあるが、専門家でない私などにはとても読みとおす根気はない。まつたく精密な音声の分析をもとにした、多くのグラフを含む大著である。さて、このグラモンの嘆きをそっくりいま私が問題としていることにあてはめるのは不当だろう。アレクサンドランは十二音綴で、まん中に句切れのあるのがたてまえた、ということぐらひはみな知つているし、また、音聲學の方は自然科学に属する面が大きいことから、それにしても、同じグラモンの著になる「フランス詩句論」一卷が、フランスの文學作品を読むひとたちに、より一層ひろく利用されることをのぞんでもかまわないだろう。これは、フランス人による、フランスの詩の音体系についての、基本図書のごうである。詩の鑑賞のための親切なるアシスタントである。和魂洋才に終始しようというひとにとつても、和魂和才に戻らうとい

うひとにとつても。

韻文のかたちの作品を研究する場合の例外的な観点——グラモンなどの観点——つまり、音韻などの音体系そのものが対象として研究されるときは、また気をつけねばならない大切なことがらがある。つまり、「詩」の観賞、研究には、ほかいろいろな観点があるのだ、ということが常に想起されていることが必要である。一篇の詩のなかに、革命思想の反映をちから強く浮きぼりにする観点もあれば、ふしだらな私生活を垣間みる観点もあり、心像や隠喩に専ら光をあてる立場もある。何よりも、詩の意味内容をたどるというあたりまえのこともひとつの観点にかぞえる、といえはひととは笑うかもしれない。しかし、こまかい吟味の過程でそれがしらずしらずのうちに忘れられたり、研究意図の冒頭にあつてそれに関して誤算されたりすることがありうるのだ。「フランス詩句論」にあつても、その点について著者は声を大きくして強調しているし、全巻を通じてその心がまえが実践されている。それにもかかわらず、なお、この書が主観的、恣意的なものだとする非難がなくはなく、私たちをもその非難者の側にまわそうとするページもある。音韻や韻律の学問を真の科学とみなして確立するには、ある個人による詩の朗誦、およびその探究だけを頼りとするのでは充分ではない、というのがけだしその非難の根拠である。

このことは、古典語や英、独、露など各国語の韻律学で、長短格とか短長格を、音楽にみたてて音符にしたり、電流変動計ではかつたりする場合にもあてはまつてしまふだらう。それらの方法から、個人の朗誦という条件をとりのぞけば、一切がこわれてしまふ。だからこの非難は肯うべきものだ。しかし、音と意味という問題を「音

声学」においてのよう一般的な言語学に探つたのではなく、文学作品のなかに探り、その関係を組立てようとしたところに「フランス詩句論」の大きな意義があるのだ。後者の立場は不毛であつたからなおさらである。この書を高く評価する学者が内外に多いことは、恣意的だという批判をしりぞけて余りあるだらう。

本書は、「フランス詩句、その表現手段、その諧調」というのがくわしい書名で、「表現手段としての律動」に百九十頁、「表現手段としての音」に百八十頁、「フランス詩句の諧調」に七十頁あてられ、三十頁の結論がついている。各章を要約したりすることは避けたい。実例、証拠として掲げられている詩句をとりのぞけば、このような研究は絶対に無意味だから。あわてた読者がいて、詩句の引用をとばして活字の大きい本文だけを走り読みするとき、彼は上演中の劇場のロビーで時を過ごす一観客のようなものだ。さて、音韻論をいくつかに分類して、音声学、史的音韻論、表現的音韻論などとするならば、この書は表現的音韻論だとみなしうる。多かれ少なかれ私たちの本能に根ざして、感情と言語活動から生じる感覚的な効果との間にある対応をしらべる、というやり方である。それは律動に対しても、音に對しても、最後には同時に両者に対してもなされるわけだが、グラモンは、律動に関しては、いく分てこずっている手ぶりを私たちに見せている。例えば、詩句のある分節中の時間の持続が固定されていて、音綴数がかわるときは、口調は音綴数の多いときは早くなつて急速な動きの効果を生じ、少ないときは遅くなつて緩慢な動きの効果を生じる——音綴数の等しい分節が反覆されれば規則的な動きをあらわしうる（さらにその動きは感情の動きをもあらわし、固執の感情、焦燥の感情をあらわす）——とい

うのだが、朗誦のしかたによつてはそのような緩急感は失われることもある、とは誰でも気づくし、著者もその点では用心ぶかく述べている。先に触れた、一個人の朗誦ということの不便は、律動の分析に最もよくあらわれると考えられよう。ヴァレリーで生前、自作の詩を読んでレコードに吹込んだのを聞いて、まったく失望する、という事情すら生じるのだ。グラモンは、律動についての補足的記述が大部分を占める結論のなかで、フランス詩を二つのタイプに分け、今後ひとが詩を作るならばそのどちらかに基いてしか作れないといっている。それは、一、ラシーヌ、ユーゴ、ラ・フォンテーヌ（「寓話」の）のような、音綴数をもとした詩句（ヴェール・シラビック）と、二、固定したかたちに律動をきざむ詩（ヴェール・リトゥメ・ア・フォルム・フィックス）、とりわけ、自由なかたちに律動をきざむ詩（ヴェール・リトゥメ・ア・フォルム・リーブル）とである。いろいろな律動の表現価を極めて妥当に探索してきた帰結が、このことばであるとは、読者は、こみいった小みちの楽しい散歩をおえて出てきたのが、広いばかりの原つばであつた、という印象を受けかねない。フランス語では、何が律動の基礎となる要素であるかを考えると、それは、他の国語などにおいてのように母音量や高さのアクセントではなく、強さのアクセントとシラビズムだ、という総括的なことを、詩にあてはめたのにすぎないのがこの結語だといえないだろうか。しかし、表現的音韻論は、結論的分類においてよりも、点検の過程においてこそ意義のあるものである。律動に関しては、一行の詩句のなかでの句の分割がとくにフランス詩にあつては問題となるのだが、そのような句の分割は、韻文の意味にしたしんではじめて確かめることができるのである。この

点でグラモンは、充分な説得力をもつていろいろな詩句に即して律動の多様性を私たちに描いてくれる。論中、従来の古典的韻律学で用いるイアンブ、トゥロシエ、アナパストなどという分類を避けて意味をたどりつつ読むうえで捉えられる音綴群の単位（ムジョールまたはペリオドを参照されたい）を、二音綴もの、三音綴もの、四音綴ものなどすることを新たに採りいれている点は、フランス詩によく即した、賢明な処置であり、私たちの理解を助けてくれることではかりしない。

表現手段としての音^ソについての研究は、この著書のなかで最も秀でたものだと私は思う。一般に、音はある点でその音があらわす物と符合すべきだという、古く、かつ神秘的な考えに私たちはさかのぼることができるが、その素朴性を少し削げば、自然界の音を現実に模写した場合、というふうに限定できよう。いわゆるオノマトペ（擬声語）である。例えば、郭公鳥、かちかちいう音、蛙が鳴く。グラモンの音の表現価の探索は、どの音を扱うにも、すべてこのオノマトペから説きはじめている。これはおおいに注目すべき長所である。説きはじめている、とはすなわち、彼はそこから、音・象徴または音・譬喩と呼ばれるものの段階に説きすすんでいるのである。彼の著書では、モ・エクスプレッシフと名づけられている。例えば暗い母音（ヴァイエール・ソンプル）について述べるとき、まづ猫の喉を鳴らす声やうなる音などの部類にはいる語を詩句のなかに求め、そこから暗い^{ブロンデ}、か^{ソンプル}げ、などの語にみられるように、重たい感情を表現するのに暗い鼻母音を含む語はモ・エクスプレッシフである、とくに他の明るい母音との対比においてはそうである、と説く。

「荒鷲は陽に向い飛ぶ、禿鷹は墓めざしてこそ(ユーゴ)で、
「荒鷲」のレイト、「太陽」のイェにくらべて、「禿鷹」のトゥール、
「墓」のトゥーンの暗さ。そして私たちも気づくのだが、オノマトペ
ーと、モ・エクスプレッシフの間に、明確な境界線を引くことはで
きない、という指摘は正当だといわねばならない。それどころか、
その分類のあいまいを賞揚するわけではないが、両者の間を著者が
意識的に、あるいは意識せずにかもしれない、分類のために行つた
り戻つたりしている、そのときのみやげものが私たち読者にはこの
上なく楽しいのである。先に掲げた「暗い母音」の詩の例に關して
「精神的に暗いものは、物質的に暗いものと同じやり方であるが、
力の一面を再認識させてくれるのである。彼はいう、「一抽象的観
念の音とは？一感情の音とは？……この質問そのものがバカげて
みえるが、じつはそうでない」と。多くの言語学者や音韻学者がしば
しばこのような自問自答をしているのを私たちは見うける。否定的
な考えに落着くもあれば肯定的な考えに到るもある。グラモン場の
合、何ゆえにバカげてみえないのか。この書そのものがその解答だ
といえは簡単だが、幸便に、著者自身がベック・ド・フキエールと
いうひとのこゝとを引用して、それがいさ非常に役立つ。「し
ばしば確かめられることだが、觀念を生む語が、その語の持つ音要
素によつて、詩句の音の生み手となり、すべての副次的な語を音の
家来として従え、お伴をさせる」(傍点小生)というのだ。発音者
自身はもとより、引用者すら、このことばの重要性に充分気がつい
ていないかもしれぬ。

じつは、音・象徴という、極めて高度な表現手段は、詩に關して

はこのことばで大部分が説かれているのだと思われる。そしてグラ
モンの詩句引用の大半はこの手段を明かすためのものなのである。
「物そのものの音」から「音・象徴」までの段階——詩は、そのい
づれかを高級、低級とわりつけることを私たちに強いない——を彼
は読者に味わわせてくれるのである。

多くのひとが使い、グラモンも使っている詩法上の用語に、「模
倣の諧調」というのがあるが、私たちは「諧調」という語で、
美をこそ思え、醜は思わぬ。しかるにいろいろな詩人や学者が使つ
ている意味を考えあわすと「模倣の諧調」は醜を含みうるらしい。
美しさを評価する基準とはならないのだ。これは、この語の成立
そのものが厳密にいえば不合理なことからくる混乱だ。ある詩やあ
る詩句が諧調を持つていふとはどういうことか。また、ある詩句や語が模
倣的だといふ。しかし、ある詩句が模倣的であればあるほど、それ
だけその詩句は諧調を失うのではないか。ここである詩人はいうか
もしれない、私は模倣的なところをこそねらっているのであり、諧
調を失うことは覚悟のうえだ、と。また他の詩人はいうかもしれな
い。模倣的であり、かつ諧調を保っている、その均衡を私はねらつ
ているのだ、と。また彼は続けるかもしれない、模倣の諧調とはこ
の均衡をいうのだ、と。この用語の本来の意味とか、その変遷とか
に私はくわしくはないのだが、後者の言い分の意味を確立あるいは奪
回することを私たちはのぞまねばならない……ここにいま、私が問
題としようとしているのは、諧調(あるいは好音調)と悪音調
というものである。漠然と、ある詩句がアルモニューだとか、そ
うでないとかいうことはやさしいが、何がその感じのものであるか、
評価の基準であるかは説明にくい。個人差も大きいだろう。グラ

モンはその基準を、ひろくアルモニューだとみなされている（主としてフランス本国であろう）。詩句をいくつか並べる、という暗黙のアシケートをおこない、それらの詩句に共通する要素に、求めた。私たちがこの方法を是認できても反駁はできない。その要素とは、耳に感じる次の二つのもの、つまり、母音群と、その母音群どうしの比較、とである。この定義は肉づけを必要とするだろう。ラシーヌの有名な一句《……de quelle amour pressée, Vous mourates au bord où vous fîtes laissez》(Phèdre, act. I) という「アリアス姉に呼びかけるフェードルの悶えを想起されたい。そして、あの句の、ウ・ウ・ユという母音群とその二つの対のかたちを。これなどは最もわかりやすい例であつて、著者みずからいうように、細分されてゆくほど、母音群は捉えにくくなる。なぜこんな句が、と思える例句にもぶつかつて、サジを投げる仕儀ともなる。ともかく、音韻、律動両者をふまえてこのような基準を定めたことは、著者のひとりよがりとは決していえない、みなが漠然と思つていたことの見事な、的を射た決め手とむしろいいたい。だが、本書のなかで諧調を扱う記述では、詩句の意味との関係がほとんど読者に知らされてないのは残念である。読者を信用しすぎたのか。たとえば先のラシーヌの句の場合、あの場のフェードルの感情とあの句の諧調とはどういう点で見事な出会いであり、またはどういう点でふさわしくないか。もつとも、先行する二つの章で述べられたことがここに当然活かされるのだから、説明の重複を避けたためかもしれないが。しかし私は次のことに留意したい。

意味内容によつては、グラモンのいう好音調はかならずしも耳には好いとは感じられず、また好音調だと考える必要もないときもあ

るうし、意味内容によつては好音調の連続があべこべに悪音調とも感じられることもあろう、悪音調の群が好音調になることはないとしても。詩句の美の尺度として諧調、好音調という観念を採用すること自体を吟味しなおしてみても、といいたくもなるが、とんでもない方向に足をすべらす弊弊はやらぬでおこう——諧調はすなわち調和なのだから。巻末に、グラモンは、ボワロー、ユトゴ、ミュッセ、ラマルチース、ルコント・ド・リールそしてラシーヌの六詩人について、ある限定された分量の詩句を対象として、諧調の多寡の比較をおこなつてゐるが、その結果はあくまで参考事項でしかないだろう。著者も、「諧調という観点において」順位を並べるにすぎぬと断つてはいるが。そして、ある詩人が年老いて诗情はしばみ、ことばやリズムが柔軟性を失つても、そのために諧調が増す、という事情などを考えれば（これも著者自身の指摘だ）彼の示した順位は私たちにさほど多くのことは語つてくれないのである。しかし、先に述べた模倣の諧調をめぐつて、注目すべき面がある。それは、グラモンの音に関する研究のうちに私たちがみた、音・象徴のすぐれた分類が、諧調の研究、分類に参与していること、それが普遍性をもつた結果を生んでいることだ。音・象徴は音・模倣とはちがう。いわば、著者は、音・模倣的諧調から、音・象徴的諧調に説き歩んだのだが、その両方ともどもに關聯し、両方にまたがつて、好音調と悪音調との詩句内における均衡を見出そうとする足跡を、グラモンはそうとはいわずにこの書に印しているのである。美しい詩句とは他とちがつてどういうものか、その輪廓を知るには、私たちは彼のあとについてゆけばよいのである。

私たち日本人はフランス語で詩を作ることはないのだから、私は

作、詩法としてでなく、読、詩法として、グラモン氏の「フランス詩句論」を読んできた。また、私は科学的でなさすぎる読み方を披露してしまつたかもしれない。それは著者の罪にあらず、ひとえに私の罪である。著者が、律動の分類も音韻の分類も、そして諧調の探究も、絶えず、極く詳細なことから大きい問題にいたるまで、対照という概念のなかでおこなっている点は、慎重な態度として、よく認識しておこう。そして私たちは安心して詩の魅力の一端の案内を彼に乞おう。