

詩の始まりとしての反ロマン主義：初期ポンジュにおける古典詩学の再建と解体

太田，晋介
大阪大学：非常勤講師

<https://doi.org/10.15017/7329820>

出版情報：Stella. 43, pp.271-294, 2024-12-18. Société de Langue et Littérature Françaises de l' Université du Kyushu

バージョン：

権利関係：



詩の始まりとしての反ロマン主義

——初期ポンジュにおける古典詩学の再建と解体——

太 田 晋 介

「今世紀が上げている詩的なうめき声は、いずれも詭弁にすぎない」。この有無を言わせぬ断言から始められる『詩学断章』^{ポエジュー}において、著者であるイジドル・デュカス（別名ロートレアモン）は、「憂鬱と悲嘆」を謳う者たちを散々にこき下ろした後で、知性と道徳からなる「非個人的な詩」ではなく、感情から作られる「個人的な詩」がはびこる詩の状況を次のように告発してみせる——

単なる理性という観念はあまりに不明瞭になっているので、まだ唇が母乳で湿っている若き詩人である生徒たちにラテン詩の作り方を教えるにあたって、第4学級の教師たちが最初にやることは、実践を通してアルフレッド・ド・ミュッセの名前を彼らに明かにやることである。ちょっとおかしいんじゃないか、いやちょっとどころではない！〔…〕悪を見つめたからといって、何の役に立つ？ それは少数派ではないのか？ なぜ中学生の頭を、理解されなかったがゆえにパスカルやバイロンのような人間にさえ正気を失わせたような諸問題に取り組ませようとするのか？¹⁾

善ではなく悪を言祝^{ことば}ぐ行為、すなわちロマン主義的な詩の在り方が詩の正道と受け入れられていることに対する根本的な懷疑あるいは生理的嫌悪。そう要約されるデュカスの主張に対して最も真摯な、つまり実作を以て応答した者として、フランシス・ポンジュ²⁾の名が挙げられる。1966年にソレルスと行ったラジオ対談の席で彼は、デュカスの言葉を長々と引きながら、現在においても状況は全く好転していないこと、すなわち詩の「容態は依然回復していない」³⁾ことを報告する。青年詩人と語りを混声唱和させながら、次いで彼は「自分たち」もまた「科学」と手を結びながら「ポジティブ」な詩の在り方へと「立ち戻らねばならぬ」と朗々と語ってみせる。

ならば、ポンジュにおける反ロマン主義思想とはデュカスから継承されたものと見るべきだろうか。だが、学校教育という万人に均等に与えられる経験について語ったデュカスの言葉自体がそう取ることを禁じているように思われる。

すなわち、学校をはじめとする〈制度〉のなかでロマン主義的な詩が正統とされ続けるかぎり、「正常な」感覚を備えた者たちの人格・抒情的感性は自然とその否定へと傾く、というのがここで言われていることではないだろうか。

よって我々は、ポンジュ作品が示す反ロマン主義的傾向とは、気質から来る自然発生的なものであったと考えたい。こうした確認が重要であるのは、ロマン派的抒情の否定こそが、彼の代表詩集『物の味方』の内部で作動しているポエジーの実体であるからだけではない⁴⁾。それが〈事物〉を見出す以前のポンジュが書いた作品さえも牽引するもの、すなわち彼の詩の根本のひとつであると見なされるからである。ポンジュが本格的に文学に取り組み始めたのは、彼が動員解除された直後の1918年前後からであり、それから数年の間に書かれた初期作品においては、言語という問題系がひときわ目立つ。他方、後述するように、そこでは一貫して〈反抗〉という主題が問題となっている。従来の批評言説においては、この時期の詩ではもっぱらソシユールの意味での言語とその使用者に対しての〈反抗〉が企てられていると考えられてきたが、かかる解釈の横に反ロマン主義という主題系を置くことでまた違った展望が開けてくるように思われる。すなわち詩人の初期詩学においては、言語への反抗と並行して、詩と呼ばれるもののイメージ・通念であるロマン主義的ポエジーへの反抗が試みられているのではあるまいか。

こうした所感の裏付けとなるのは、初期創作に認められるロマン主義の対概念への訴え、すなわち古典主義的傾向である。ポンジュ作品において古典主義が検出されるとき、それは、とかく過剰と大胆に走りがちな同時代の前衛の詩学を諷めるために置かれたものであることが多い。しかし彼の初期詩学にみられる古典主義とはそうした後衛の立場から設営されたものとはかなり毛色が異なるものである。すなわち、〈前衛〉を相対化する〈後衛〉のロジックを持たないわけではないが、それ以上に、自らの書いた作品がいかなる点で文学であるのかという問いに対する駆け出し詩人の用意した回答として、別言すれば、ロマン主義的なポエジーを斥けた彼が書くものに詩としての根柢を与えるものとして召喚されたものであるように思われる。以下において我々は、若き詩人の文学をめぐる省察が綴られた手稿テキストを中心に読むことで⁵⁾、ポンジュ初期詩学の反ロマン主義的要素と古典主義的要素を明らかとし、彼の初期詩学を新たな視座の下、捉え直すことを試みたい。

時代状況——反ロマン主義と古典復興運動の錯綜、『白い羊』という磁場

世紀の転換期においては、古典文学への回帰の必要が複数の作家たちによって相次いで叫ばれた。そうした古典復興運動は反ロマン主義の思想に合流することで激化し、世界大戦後も持続する大きなキャンペーンへと発展した。ポンジュ初期詩学の反ロマン主義／古典主義もまたかかる時代状況と完全に切り離されているわけではない。まずは当時の文脈と議論の要点を略述しておこう。

20世紀初頭、多くの論戦をひきおこした反ロマン主義思想の根底にあるものとは、ドレフュス騒擾を筆頭に、目下数々の苦難に見舞われているフランス国家・社会の衰退を文学・芸術の墮落に帰してとらえる発想である。すなわち国家・共同体が正常に機能するかぎり、その内部で生み出される芸術作品は集団秩序の維持や道徳の普及に貢献するものと反ロマン主義者のなかではおかれる。翻って国家が正常に機能していないとすれば、それは文学・芸術がこうした秩序を乱しているからである。かかる思考基盤の下、反ロマン主義者たちは「自由」や「自己愛」を美德とし、共同体の構成員に「市民」ではなく「王侯」として振る舞うことを勧めるロマン主義を、今日の国家・社会の衰退を引き起こした主因と見なし糾弾する。フランスがその健常な姿を取り戻すためには、北方・ドイツから持ち込まれたこの病原菌を取り除き、国家が力を有していた時代の南方の芸術を再建することから始めなくてはならないのだ⁶⁾。

このナショナリズムと結びついた古典主義運動とは別に、当時後衛の立場から唱えられた古典回帰運動があったことを確認しておきたい。世紀の転換期においては、それまで覇権を握っていた象徴主義が衰退し、諸流派が乱立した結果、文学の本質は人々にとってきわめて見極め難いものとなっていた。こうした無政府状態は、一方で、過去や伝統と断絶することで、体系を一から組み上げようとする前衛文学の発展を促した。他方こういった状況下では、過去と断絶するのではなく、乱立する諸流派を総合することで、文学に秩序と安定した姿を取り戻そうとする作家たちも多く現れた。そうした諸流派を統合するための依代となったのが古典主義という理念ないし語だったのである。「モダンな古典主義」や「秩序への回帰」といったスローガンの下で推し進められた古典回帰運動においては、過去の文学遺産を継承しその精髓を抽出することが問題となっている。その意味で、17世紀の文学主題や詩形を忠実になぞることを美德としたモレアスやモーラスが敷いた古典主義とは区別されるものであると言え

よう⁷⁾。

周知のように、古典復興の最大の牙城となったのは『新フランス評論』誌である。しかし同誌の輪の外においても「現代的な古典主義」を掲げ、実践する者たちは多くいた。発刊当時、リヨン大学で博士論文を準備中の学生であったジャン・イティエが、ジュール・ロマンの影響下で立ち上げた、「現代的な古典主義の機関誌」の副題を冠する文芸誌『白い羊 (*Le Mouton blanc*)』はそのひとつである。イティエは高等師範学校準備学級におけるポンジュの同窓生であり、詩人の本格的な文学キャリアはこの秀才が主宰する雑誌に寄稿することから始まった。イティエによる雑誌創刊号の巻頭言の一部を引くことで、当時の詩人を取り巻いていた「現代的な古典主義」の具体相を観察しておきたい――

『白い羊』の主張は時代遅れの諸形式を模倣することのみを理想とするいわゆる擬古典主義的な伝統とは正反対のものであり、現代的な生と――その本質的な点において――直接的に接触することによって主題と着想を刷新すること、ひとつの詩的技法を明示すること、完成した形式の意味を再び見出すこと、芸術作品における均衡を再建すること、ひとつの様式を再び想像することを目指している。[…]

ロマン主義というものが概して個人の独創ばかりの目立つ無秩序な散乱状態を意味するのに対し、あらゆる古典主義はひとつの独特の総合、自発的で共同の作業の成果である。それは内容と形式、素材と技法に及ぶひとつの完全な刷新を伴い、様式を持った作品のなかで時代の本質を表現することを目指す。新たな古典主義の素材は、集団および個人の相のもとに抱懷される現代的な生と個人である。なおこの場合の「個人」とは、かつての古典主義が対象としていた個人とは完全に異なる。この総体的で、深く、調和のとれた表象を実現することが20世紀の果たすべき仕事となるだろう。⁸⁾

ロマン主義を相対化し、古典主義をその上位におくポンジュ初期詩学に見られる態度がこの雑誌『白い羊』を経たものであることについては疑いを容れない。しかし友人との付き合いや居住地といった状況の力学が強く働いた結果、活動拠点に選ばれたこの群小雑誌リトル・マガジンの提唱する現代的な古典主義が、若きポンジュの文学観に完全に沿うものであったのかはかなり疑わしい⁹⁾。ポンジュの〈古典主義〉には、美学的な議論が先行する『白い羊』の「現代的な古典主義」だけでなく、文学を社会の構成要素として捉えるモーラス的な反ロマン主義の言説が一部、間接的に取り込まれているように思われる。具体的な資料考証を通してそのことを例証しよう。

「新たな世紀病」から抜け出すための文学プログラム——宣言文「読者に」

1922年1月、畏友ガブリエル・オーディジオに宛てた書簡のなかでポンジュは次のように書いている——

僕は自分をマラルメの弟子だと思っている。君は気に入らないかもしれないけど、このマラルメ的なポエジーは、「素晴らしい経験」であったことはもちろん、新たな（君が望むならクラシックな）ポエジーの出発点であり続けるだろうと言いたい。それはロマン主義や象徴主義よりもおしゃべりでない厳格なかたちを備えているんだ。¹⁰⁾

この書簡にあるように初期ポンジュの作品においては、マラルメ的な詩、細部に至るまで技巧的彫琢が凝らされた形式美を誇る詩が理想に置かれている。こうした特徴を古典主義という語に結びつけることは可能である¹¹⁾。しかしかかる意味での古典主義、「完璧なかたちの嗜好」¹²⁾とは基本的な文学理念でもあり、高等派や象徴主義の美学とも容易に結び付くものでもある。ゆえに、この点のみをもって初期ポンジュの古典主義を論じたならば、議論は皮相なものになりかねない。ポンジュの初期創作の古典主義を素描するに当たって、我々としてはそうした近代詩の内部にも見出される〈古典主義〉とは別のものに着目することから始めたい。例えば1924年に書かれた以下の手稿——

詩とは人間の喜び^{ジュイサンス}として提供されるものである。人間によって作られ、ただ人間のために設営されたものである。この意図を詩人は決して手放してはならない。¹³⁾

引用では読者を「喜ばせる (plaire)」という原理が説かれている。同様の主張は20年代の文章で繰り返し唱えられており、この原理はポンジュ初期詩学の常数であるといってよい。ある場所では、この原則は「基準」^{クリテリウム}¹⁴⁾と呼ばれ、別の場所では「すべての芸術はそこにある」¹⁵⁾とさえ語られる。他方、この「喜ばせる」という原理は、古くはアリストテレスやホラティウスの教典著作のなかで説かれる原理であり、古典主義と呼ばれる美学の中枢を占める原理のひとつでもある。ならばこの原則はポンジュのなかでいかなる理由から定められたものののだろうか。それはアリストテレスやボワローのような権威の言説を無謬と信じ、自身もそれをなぞる「教条主義」^{ドグマティスム}に由来するものとしてよいのだろうか。

問いを考えるには、「読者に」と題された未刊行作品が有力な手引きとなると思われる。1924年に書かれたこの作品は、ポンジュの初期美学が問題となると

き誰もが参照する「我らが温室の散歩」と同じく宣言文を擬して書かれている。にもかかわらず、批評言説がこの文書に関心を払うことは皆無であったと言ってもよい。その理由の多くは、資料の特徴をなすハイコンテクストな性質によるものだろう。すなわち書き手はそこできわめて含みを込めた表現を多用しながらも、それらが指す参照項をはっきり述べることをせず、あたかもそれが明示されずとも読み手には自明だろう、といった体で言葉を紡いでいるのである。こうした挑発性も含めて宣言文「読者に」は、当時の詩人が抱いていた問題意識を知るに当たって必須の資料に思われる。適切に文脈に置き直したならば、当該資料は若き詩人の文学観や彼の読書網について非常に多くのことを証言するのである。その重要性を鑑み、作品の大部分を訳出したい――

流行に従うならば、私はまずピュロンについて語りたい。その一方、ベートーヴェン、パスカル、ミケランジェロ、ルソー、イエス・キリストは私には我慢ならない。

時折、最低の懐疑主義のなかにあっても稀なる芸術作品の喜び、人間の言語の研究がいまなお可能であることに私は気づかされる。そのような作品のなかでは、裸形の精神が自らの似姿を快樂とともに見出すのである。私はそれら稀な芸術作品の例として、J = S・パッハ、ラモー、レンブラント、税官吏〔アンドレ・〕ルソー、セザンヌの名を挙げたい。次に文学作品としてフェードルの寓話、『方法序説』の冒頭、ラッセルによる『ライプニッツの論理学』、スタンダール、ジャン・ポーランの名を挙げよう。彼らの作品は冷たい頂点であり、そのなかでは純粹精神が生来の伸びやかな言葉でひそひそ話をしている。このことが私に書くことを正当化させたものである。もしそれが疲弊した精神を喜ばせないのであれば、私は書く義務があるなどとは思わなかっただろう。

私が為そうと試みたのは以上のことである。あらゆる知的行進に倦みはてた者たちも含めて私は万人を喜ばせたい。私に似た人たち、ソクラテスよりもピュロンを好む人たちをである。しかし私が言いたくないことを言わせないでくれたまえ。私は皆を喜ばせたかったのだ。¹⁶⁾

一読して直ちに、ボンジュにおける「喜ばせること」の原理は、アリストテレスのような権威に従うことを美德とする教条主義とは無縁のものであることが分かる。文章内で掴むべきは、教条主義ではなくひとつの反動の精神である。すなわち、目下文学はひとつの停滞に陥っており、こうした〈危機〉から抜け出すためには、当代の文壇を取り巻くネガティブな文学とは対極にある、万人を喜ばせるポジティブな文学が必要である、と語られているのである。他方、

そうした書き手の目指す文学、「冷たい頂点 (froids cimes)」の中心には、普遍としての〈人間〉の理念とそれが持つ「趣味・嗜好の恒久不変 (l'éternité du goût)」¹⁷⁾が問題とされていることも、引用の「人間の言語の探求 (l'étude de la langue humaine)」や「純粹精神 (l'esprit pur)」といった言葉から読み取れよう。周知のように、かかる人間中心主義もまた古典主義と呼ばれる美学の枢要におかれる理念である¹⁸⁾。

ならば宣言文「読者に」の書き手は、「懷疑主義」や「流行」といった言葉でいかなる文学事象を考えているのだろうか。我々としては、大戦後に文学が陥った危機について語ったマルセル・アルランとジャック・リヴィエールの論戦を読むことを提案したい——。当時まだ駆け出しの批評家であったアルランが1924年2月『新フランス評論』に発表した「新しい世紀病について」は、ダダの示した虚無精神を自分たちの世代全体が抱える問題に重ね合わせながら、戦後世代がおかれた文学状況を語った論評である。著者はそこで、当代の文学が戦争で深い傷を負った彼らの心に正面から向き合おうとせず、お茶を濁してばかりだとくさすことから議論を始める。「道德」や「倫理」の提示こそが彼ら戦後文学世代が文学に求めるものである。しかしアルランによれば、この点に大きな困難があるという。というのも一切が虚無であり、文学が語るべき価値や教義などもはや存在しないこと、それこそが大戦やきわめて短命に終わったダダが彼らにつきつけた真実であるからだ——「いかなる教義も我々を満たさない。しかし教義の不在は我々にとって拷問である」¹⁹⁾。一切の秩序・価値を否定するほかないが、その後に進むべき新たな道を見出しえぬという懊悩を著者は「新たな世紀病」と名付けるのである。

アルランの論評はリヴィエールによって反駁される。「新たな文学の危機について」と題された論評のなかでは、アルランの視野狭窄が糾弾される。すなわち文学をなにがしかの「外的な目的」に従属させようとする時点で、アルランの言説はロマン主義以降の文学に問いを限定してしまっているというのである。ラシーヌやモリエールの時代に目を向ければ、文学とは、もっぱら王侯貴族たちの気晴らし、彼らを「喜ばせる」ためのものであったことが容易に看取される。ロマン主義の時代に至ると、こうした気晴らしとしての文学理念は別のものにとって替わられてしまう。ユゴーやヴィニー以降、作家たちは司祭の役割を任じ始め、彼らの書くものは宗教性を強く帯びるようになったのである。後

代のポール・ベニシュの議論を想起させるこうした文学史観を示すことで、リヴィエールはアルランの語る「新たな世紀病」を相対化してみせる。すなわち、現代作家たちが作品のなかで語るべき超越的価値の不在に苦しんでいるとすれば、それは彼らが神の顕現といった人の身に余る目標を掲げたロマン主義の文学観を半端に引き継いでしまっているからに外ならない――

彼ら現代の作家たちは、作家が未だ祭壇にいると考えそして是が非でもその手のなかで神が受肉せねばならないと信じているのである。[……] 彼らを突き動かしている、生きることと死ぬこととの間の絶えざる葛藤、天才か自殺かというジレンマはロマン主義が不当にも文学の機能のなかに聖性を混ぜこんでしまったことの帰結なのだ。²⁰⁾

リヴィエールの目線では、パリ・ダダの前衛たちがかかるロマン主義文学のもっとも正当な嫡子とみなされる。すなわちブルトンやアラゴンたちが、かつてその答えは自明であった「なぜ書くのか？」という問いをわざわざ蒸し返してみせたこと、あるいは彼らが論理と構文の破綻した文章で書くこと、それらは畢竟、〈人間〉という尺度に替わって〈神〉という規矩がおかれるロマン主義の遺構から彼らが未だ抜け出せていないことを意味する。はっきりとは語られておらずとも、リヴィエールが古典文学への回帰のなかに現代文学の活路を見出していることは明白である。すなわち「あまねく精神」に理解可能な「社会的な言語」を用いた「堅固な要素」のような文学、それを実践してはじめて、今日の文学が陥った「猛り狂った懷疑主義」から抜け出すことが可能となると彼のなかでは考えられているのである。

リヴィエールの論評と上に引いたボンジュの宣言文「読者に」とのあいだには、執筆時期、術語の選択、何よりその主張内容において本質的な一致が認められる。したがって初期ボンジュの反ロマン主義的古典主義の形成に当たっては、書簡交流があり、かつその死に際して彼が追悼文²¹⁾を捧げたリヴィエールの反ロマン主義的文学観がかなり大きな役割を果たしたものと目される。じじつ、以下に引用する別の手記内で示される文学の定義もまた、ロマン主義的と古典主義、人と神といったリヴィエールが強調した対立項を立てずには、その内実がつかめないように思われる――

言語は事^{フエ}として与えられている。人々は話し、互いに理解しあっていると思っている。彼らは話し、互いに自己を表現していると思っている。私、君、彼らはそこに快

樂ではなくとも少なくとも一定の欲求の〔…〕自然な充足感を覚えているのだ。

文学とはこうした人間の行う低次の表現、会話の域に属するものだ。それは社会の誤り、不完全に帰属している。その無限の欲求とのかかわり、人間の形而上的な性向 (aptitude) については、文学は決して通常の言語に対して優位性を持たず、特別な力も有さぬ。〔…〕こうしたことは自明、「言うに及ばぬ」ことに思われる。²²⁾

文学とは万人に了解される共通の言語が展開される場だとしてその社会性が強調されているが、こうした文学の理念ははたして若き詩人が言うほど「自明」だろうか。我々には、彼がなにがしかの権威を参照することで、つかみどころのない〈文学〉に必死に輪郭を与えようとしているように見える。いずれにせよ、初期ボンジュにおいては、普遍存在としての〈人間〉と彼が用いる社会的言語が文学創作の前提に置かれていることは明らかである。かかる意味での古典的な詩の在り方への回帰は、〈人間〉の理念と同じほどに「古典的」な別の理念への回帰を詩人に促したことについてもここで記しておきたい。すなわちアリストテレス以来、長らく芸術創作の根本理念とみなされてきたが、近代芸術において「創作」や「純粹」の理念の下、脇へと追いやられてしまった模倣文学への回帰である²³⁾——「詩人とは言葉の装いの模倣者である」²⁴⁾；「生きることを強制される人間の態度、言葉の装い、慣習、癖。これらの活動（ないし意識）の模倣、それこそが芸術である」²⁵⁾。

しかし詩人が模倣の対象とする「言葉の装い (façon logique)」とは具体的にいかなるものを指すのか。次節ではこの点を詳しく検討したい。

文学の精髓としての「麗しき言葉」と「声音」

ロマン主義的心性に対する反動から、若きボンジュは古典的な文学、詩の方へと向かう。だが、そうした古典主義とは否定の詩学を厭う彼の気質から消極的に選ばれたものであり、是が非でも17世紀の主題と詩形をなぞらねばならぬと彼のなかで考えられていたわけではない。我々にはむしろ、前節で確認した「喜ばせること」や「人間の模倣」といったきわめて基本的な諸原則は、それに背かない範囲であれば、作家が創意を凝らすことが許される創作の跳躍台、すなわちロラン・バルトが「エクリチュール」と呼んだものとして彼のなかで受け止められているように思われる。それゆえ問題は、古典詩学のいかなる側面に若き詩人が美点を見出し、己の創作に取り込んだのかを見極めるところに

存しよう。

問いを考えるに当たって、当時のボンジュのなかでは、著述家（思想家や哲学者）が書くものと作家・詩人の書くものとの対比から、文学の理念が捉えられていることを確認しておきたい。前者においては「何かを言う」こと、すなわち思想の伝達が問題となっており、後者においては「何でも良いので巧みに言う」ことすなわち表現が問題となっていることが、ある重要な手記内で語られる²⁶⁾。若き詩人のなかでは、後者に属する著述のみが真に「詩」や「文学」の名に値するものとされる――

詩や文学において重要であるのはただ麗しき言葉 (*beau langage*) であり、他の一切は重要でない。考へはそこでは全く問題とならない。人は詩人 (*poète*) に思想家であることを求めないように。²⁷⁾

では文学の精髓とみなされている「麗しき言葉」とは、具体的にはどのような言語態を指すのか。引用テキストの前半部でラ・フォンテーヌをモデルにそれが語られている――

ラ・フォンテーヌが「強者の理屈が常にまかり通る」と言うとき、明らかにそれはひとつの事実確認であり決して訓戒ではない。それは人が習慣的に口にし、行動に移すもの、^{リユー・コマン}常套句であり、^{プロヴェルヴ}箴言なのだ。[...] 彼はそうしたことを意に介さない。彼は、彼以外の人々がより言葉を費やして、拙く言ってしまうことを、魅力的に拍子をつけた長持ちするかたちで表現するだけなのである。彼は素っ気ない様子で、議論の輪のなかに入り、うんざりしながら、声を張り上げてこう言う、「結局、貴方たちが言いたかったことはこちらでしょう」と。彼が語るのは人々のためである。

これこそまさに詩人、作家の仕事、職務である。彼は胸を打つ魅力的な決まり文句を見つけ出すのであり、それはあらゆる議論を勝利に導くものなのだ。²⁸⁾

引用では共同体の奉仕者としての詩人像が強調されている。市井の人々は自らの考えを良く言い表す能力を持たず、そのことに気づかず、あるいは不満を覚えながら日々の生活を営んでいる。詩人とは、そうした不如意を抱える人々に代わって、彼らの想いを的確な言葉で語り直してみせる存在である。したがって詩人の言葉が人々を「喜ばせる」のは、それがアリストテレス的意味での模倣であるからではない。彼の言葉が「常套句」「箴言」として共同体内部での言語運用の手本の役割を果たすからである。

こうした言語の在り方こそが、若きポンジュが「麗しき言葉」と呼ぶものの実体である。どうしても「箴言」や「常套句」という言葉に目が行くために、この「麗しき言葉」の含意する範囲を狭く捉えてしまいがちである。しかし文章内で考えられているものとは既知の物事を説得的（美的）に語る行為であるとしてよいならば、この術語が指す対象はある程度、一般化して捉えてよいように思われる。我々としては、この「麗しき言葉」の指す対象を「適切さ（bien-séance）」と「本当らしさ（vraisemblance）」の理念が幅を利かせていた時代の文学に結びつけたい。周知のように、ラシーヌやコルネイユの時代において文学作品は〈真実〉を語ることを要請されたが、それは決して〈事実〉を語ることによってのみ遂行されるものではなかった。なぜなら、作品内で語られたものが〈真実〉と判定されるためには、本当であること以上に、語られたものが作品を鑑賞する公衆の意見・嗜好に合致していなければならなかったからである。この辺りの消息をジェラルール・ジュネットはこう記している――

常に変わらぬもの、真実らしさを定義するものは、規範の尊重という絶対的原則、つまりある登場人物に与えられた個別的行動と世に受け入れられ暗黙的な一般的格言との間の内含関係の存在である。そうした内含関係はまた、説明原理としても機能している。一般的なものが個別的なものを決定し、したがって説明もするのである。²⁹⁾

別言すれば、古典詩学において詩人とは、事物のあるがままの姿ではなく、そうあるべき姿を語る存在だったのである。それへの配慮なくしては文学が成立しなかった、この公衆の持つ価値観や世界像といった暗黙事項は、17世紀の詩学では、ときに登場人物の台詞や物語の地の文を通して口に出されることがあった。そのことは「maxime」という語が今日、「格言」と「行動律格」という2つの意味を併せ持つことから窺われよう。かかる格言的発語は万人の声のように響くものであり、ゆえにそうした言葉は、語と行為が結びついた特別な言表・行為^{アクト}と見なされ、古典詩学の枢要を為すものであった³⁰⁾。

若きポンジュのなかでも、〈文学〉とは、17世紀の作家たちと同じく、社会・共同体の価値規範・行動基準に規定された言葉を語る行為として理解されている。その証言として「文学の主題」と題された手記を引こう――

画家は風景がどのように見えるかを見せる。それは視覚のための芸術の主題ないし適切なモチーフである。それと同様に、文人にとって、し^てか^の言^語の^声音（*tel ton*

de langage), たとえば怒りの声音こそが主題, モチーフとなる。臆病な声音は別の主題である。また同様に、ある論述の型 (tel type du discours), ある推論の型もそうである (しかしそこにはひとつの罫があるのだが)。文学の主題というべきものは外に存在しない。そこにこそ、すなわち麗しき言葉にこそ人は専念しなくてはならない。

ある感情におかれた人間がどのように話すか。これがまさに文学芸術の主題である。したがって文学作品のなかでは常に①(人間を) 語らせなければならない [faire parler (et un mortel)], ②そして声音の一貫性を保たねばならない。³¹⁾

引用部は、実際には過去の時代の「文士たち (littérateurs)」³²⁾ の文学実践 (「美文芸」と呼ぶべきだろう) が話題になっているのだが、そのことがほかされているため、かなり文意が取りにくくなっている。この点を補って語り直すと次のようになる——。絵画においては対象を精緻に描くことよりも、その対象が今どのように見えるか、すなわち見え方・様相の呈示にこそ芸術としての本分がある。過去の文士たちが人間を描くときもまた同様である。すなわち、すでに名称が存在する「楽しい」や「悲しい」といった感情をそのまま記述したり、あるいはそこに言葉をさらに付け足して人間心理を分析・描写・叙述したりすることに彼らの目的があったわけではない。大事なものは「楽しい」や「悲しい」といった諸感情が万人に共通することを言葉として示すことにあった。そのような特定の感情に襲われた人間の言葉の運用のなかに見られる共通性・法則をポンジュはここで「声音」と呼んでいるのである。

したがって、引用した手記の言葉は人間精神の〈普遍〉という古典文学の枢要を語り直したものと理解される。しかしそう取ってもなお当該箇所には、咀嚼し切れないものが残ろう。それは詩人が「声音」と呼ぶものの実体である。無論、この語は「詩ハ絵ノゴトク」(ホラティウス) から導かれたものであり、詩人がこの語を以って絵画における「色調」に似たもの、つまり言葉のニュアンスのようなものを考えていることは明らかである。また、かかるニュアンスこそが文学の主題であると若き詩人が断言するとき、彼のなかでは、文学が語るべきこととは万人にとって既知の事柄すなわち「常套主題」をおいて外になく、文学において創意、〈新しさ〉があるとすれば、それは「意味内容」ではなく「かたち」の工夫にあるという認識が強く働いている見てまず間違いない³³⁾。ならば、この手記で語られている「声音」とは、古典主義という語がしばしば含意する形式主義の美学を言い換えたものと判断して好いだろうか。その場合

には、この理念において単なる「かたち」ではなく、人間の会話、話すことが問題とされていることの説明がつかないように思われる。若きボンジュはなぜこうも確信をもって、〈文学〉と呼ばれる営みを人間の話し言葉に結びつけようとするのだろうか。

古典文学の体系においては作家が帰属する集団の価値観と結びついた特殊な発話に力点が置かれた、という上述の美学原理に即してこの問題を理解してもよいのだが、ここで語られる「声音」の理念は17世紀詩学だけでなく、それよりももっと古い時代に実践されていた言葉の営みにも接近させるべきように思われる。すなわち修辞学の領野で「エートス (ethé / èthos)」と呼ばれる理念である。これは古典修辞学において、「ロゴス」「パトス」と並んで重視された説得手段のひとつを指す語であり、語り手の品性や人柄からくる論説の力のことを指す。アリストテレスの『修辞学』においてこの理念は、それが言葉を用いる者の実際の出自や知識とは無関係な、弁論家の話し方や調子から来る効果であること、すなわち純然たる言葉が生む力であることが強調される。『旧修辞学』を著したロラン・バルトは、諸家の言説を踏まえながら、「エートス」の理念³⁴⁾を次のように説明してみせる――

ethé [性格] は弁論者の属性である […。]。それは弁論者が好い印象を与えるために公衆にみせるべき性格の特徴である (弁論者の誠実さはあまり重要ではない)。それは彼の外観である。したがって問題なのは、表現的心理ではなく、(精神分析的な意味で) 想像的心理である。私は他人に対してどうありたいかを示さなければならない。³⁵⁾

先の手記でボンジュが語る「声音」とは、この「エートス」と呼ばれる修辞理念に結びつけられれば捉えやすくなる。聞く者に対して語られているものが〈真理〉であると説得させるような言語の働き、つまりある種の言葉の力のなかに当時の詩人が文学ないし詩の理念を見ていたことはラ・フォンテーヌを扱った上の文章で示されていた通り。他方、伝記事項からも若きボンジュの詩学のなかに「エートス」の理念を見ることは肯定されるだろう。当時のボンジュは言葉を運用することの不能感、とりわけ話すことへの苦手意識につよく苛まれていた。入学試験の口頭審問において彼が口を開くことを辛抱強く待ってくれた教官を前に、言葉が全く出てこなかったために高等師範学校への入学を断念した^{エコール・ノルマル}彼が、文学の話し言葉の側面に敏感になることはごく自然な流れであると思

われる。いずれにしろ彼の初期詩学では、言葉話す存在が聞くものに与えようとする効果を誇張することで、文学作品・詩の成立が試みられていることは確かである。

本質的に、「話し言葉」「会話」に属する「声音」とは、ボンジュの初期詩学では別の理念に結びつけられながら考究されているように思われる。次節においてそのことを検討したい。

「語の適切さ＝清潔さ」というファンタズム

前節の議論を通して、この時期のボンジュのなかでは、文学とは人間同士の意思疎通の一形態、「会話」の延長として捉えられていることが改めて確認されたと言えよう。また詩人が言う「声音」とは、言葉のなかで意味の働きとは別のかたちで、話者の考えや感情を相手に伝達するものを指す。したがって「声音」とは通常の言語（日常会話）においては、「意味」を排斥するものではなく、それと補い合う関係にあるものである。こうした事情——ある詩篇内で詩人自身によっても想起されている³⁶⁾——を追ったのは、当時のボンジュのなかでは、文学作品とは「思想」の伝達を目的とするものではないことが強く説かれる一方で、それは「言葉」とその「意味」との結びつきが窮められた状態のものである、という定義が与えられているからである。すなわち日常言語よりもはるかに強く「意味」と「言葉（表現）」が結ばれ、一体化したような言語、そうした言語においてこそ「声音」は響き渡り、文学が成立すると彼は捉えているのである。詩人自身は「適切な＝清潔な (propre)」という語彙を用いながら次のように語っている——

結局〔過去の文士たち〕は皆、語を、^モ觀念の外側にあるものと捉えながらも、それを持つ意味から切り離されては無価値な記号と見なしていたのである。

〔彼らにとって〕本質的なことは、適切な＝清潔な語を見出すことであった。つまり、明晰なものにせよそうでないものにせよ、ひとつの觀念にはそれに対応するひとつの語群、統辞や言い回しが存在する、とされていたのである。感情の陰影についてさえそのことは当てはまる。³⁷⁾

引用で語られているような文学的営為の最大の達成が果たされたのは17世紀であると見てまず間違いあるまい。前節で見たように、「適切さ (bienséance)」の理念が尊ばれたこの時代においては、人間はその本性にふさわしい言葉で話

すことが何よりも重視されていた。17世紀文学に特有の文体もまた詩人における「語の清潔＝適切さ」の理念を捉える鍵となるだろう³⁸⁾。周知のように、古典文学において事柄は、選び抜かれた形容詞・名詞を以って簡明的確を旨に描写される。古典作家においては、各単語は重みを有し、それぞれの語は「対象の性質全体を経済的にしるす任を荷なったしかじかの属詞」³⁹⁾として存在するのである。若きポンジュが自身の詩学を構築するにあたって古典主義（ならびにマラルメの詩句）を模範と仰いだのは、そうした対象の本質を開示してみせる「過去の著述の持つ美しさ、語の適切さ」⁴⁰⁾に魅かれたからに外ならない。

しかし詩人のなかで「言葉の適切さ」が〈過去〉に結びつけられているのは、かかる言語美が17世紀に最高度の達成を見たことが理由の全てではない。それが今日決定的に失われてしまったものと捉えられているからである。そのことは手記内で次のように語られる――

さぞや幸福だったろう、よく考えられたものは云々、などと言えたボワローは。否だ。現在は不吉な多義性こそが〔詩人の〕愛人であり、明晰に着想されたものは不適切／不潔 (impropriété) をもって表現されてしまう。〔…〕さぞや幸せだっただろう、「多義的 (équivoque)」という語を知らぬ者たちに憤慨し、そこに怪物性を見たボワローは。⁴¹⁾

「言葉の適切さ」と題された覚書では、言語の性質の根本的な変化、ならびにそれが文学に与えた影響についてが語られている――。ボワローの時代においては、適切な語を択び、それを正しく配置しさえすれば、作者の思惟や想いは作品内に自ずと立ち現れた。なぜなら17世紀においては、言葉はそれが指し示す觀念に一对一に対応する「一意的」なものであったからである。しかし幾星霜を経て使用され続けた結果、語はいつしか複数の意味を併せ持つ「多義的な」なものに変わってしまい、かつての詩学は現代においてはもはや通用しなくなった。続く箇所では、その帰結として、ロマン主義の以後の作家たちの関心は、声音の模倣から視覚世界の表象へと移行したと記される。こうしたユニークな言語観は、別の手記内で、複数の色の絵具が混ざり合った状態の絵具壺に準えられる⁴²⁾。かかる比喩のなかに読み取るべきは不可逆性の理念だろう。絵具の色と同じく、ひとたび別々の意味が混ざり合ってしまったならば、言葉は二度と元の澄んだ状態に立ち戻ることはないのである。

若きポンジュは、古典文学のなかにひとつの理想を見出し、自らもそれに倣

おうとしたが、思索を進めた結果、彼が古典詩学の精髓と見なしたのとは、現代作家にとっては渴望しようとも手の届かぬものであることをも確信したのである。かつての文学が誇る「語の適切さ＝清潔さ」とは、彼のなかでは精神分析学的な意味でのファンタズムとして捉えられた、と言い換えられよう。ロマン主義以降の詩は受け入れ難いが、さりとて古典的な文学に立ち返ることもまた不可能である、という隘路の認識は彼の詩にどのような影響を与えたのだろうか。具体的な作品を検討しながらこの問題を考えたい。

『12の小品』の詩学——古典詩学の戯画的パロディ

1926年、ボンジュはガリマール社から『12の小品 (Douze Petits Écrits)』と題された詩集を刊行する。本詩集でまず目を引くのは書物としてのその薄さであるだろう。素っ気ない表題が示すように、本詩集はわずかな分量の詩篇が12篇並べられて編まれた小著というにふさわしい格好をした書物なのである(初版時の頁総数は44頁)。処女作とは、その時点における作家の力量、情熱の全てを傾けて書かれるものという通念に照らし合わせると、詩集の薄さは異例である。これと並んで読者の目を引くのは詩集の内部に検出される声の複数性、別言すればポリフォニックな様態である。すなわちハムレットの傍白のパロディとして読める冒頭に置かれた無題の作品をはじめ、この詩集では「私 (je)」の人称で示される作者のみが特権的に言葉を発するのではなく、身分・職業・性格が様々な人間たちが登場させられ、それぞれが台詞を述べることで詩が紡がれているのである。そのことはいくつかの作品が引用符で括られていることから読み取られるが、1965年に行われたソレルスとの対談においては作者自身の口を通して示されている——

これらの作品群は「…」さながら生首のように人物像^{フィギュール}を展示する画廊となっています。ここには実業家、会社員、労働者、芸術家があります。司教や将軍もいたかもしれません。つまりこれらのテキストは行動に、それも諷刺に関わる行動に軸足を置いた作品なのです。当時の私には文学とはひとつの武器のように思われていたのですね。⁴³⁾

詩集の構成は、広い意味での古典文学から想を得たものとみてまず間違いあるあい。すなわち詩集内に様々な典型存在を登場させ、彼らに典型的な台詞を喋らせることで、ロマン主義が登場する以前の文学、「美文芸」や「詩」の名で呼ばれていた営みの再現を作者は試みているのである。特に意識されているのは

ホラティウスの詩学だろう。当時のポンジュはこの古代ローマの大詩人の作品を愛読していたこと、彼の詩においても典型的な人間たちが取り交わす会話がそこかしこに挿入されており、そうした会話詩が諷刺^{サティール}という文学ジャンルの起源となったことを確認しておきたい⁴⁴⁾。

もちろん『12の小品』では、かつての詩人たちが作品内で実践したものと全く同一の詩学が展開されているわけではない。前節で確認したように、ポンジュのなかで現代とは言葉が「清潔＝適切」でなくなった時代であると捉えられており、過去の詩学をそのままなぞることは不可能とされている。ここで作動している詩学とは後に詩人のなかで「韻文笑劇 (saynète)」なる語を以て定着されている詩学⁴⁵⁾、つまりラフォルグ『伝説的教訓劇』やジッド『パリュード』のそれと同種のパロディの詩学であるように思われる。すなわちここでは〈古典〉とされる文学の詩学が茶化されながら実演されており、それを通じてある種のおかしみを生むことが目指されているのである。そのひとつの例証が「チャリー・チャップリンへ」なる献辞が付された作品「真面目な敗北」である。そこでは、本来おどけた調子で滑稽な内容を語るべき道化が登場させられ、蠅の生態について、彼が哲学者の口吻を思わせる生真面目な物言いをする様子が読者に示される――

「皆様方、照明が傾いています。どうか私の後ろで誰かが身振りをしたらお教え下さい。私は道化ではありません。

皆様方、蠅の顔とは深刻な主題なのです。この生き物は好きなように歩行し警戒心をもって飛翔します。彼は突然その行き先を変え、旋回の続きは予測ができません。この昆虫は偶然の言いなりになっていると人は言うでしょう。彼は無闇に近づいてきません。その反対です。彼がやってきて、皆様方に接触するのはしばしば彼がそう望んだときにおいてなのです。あるいは、より遠くから見れば、彼は自分が望む顔だけを貴方がたに見せているのです。追い払われると蠅は逃げますが、彼はあらゆる瞬間、あらゆる道筋を通して狩人の元に羽を休めに戻ってきます。人はそれを気兼ねなく笑い、喜劇的だと言うでしょう。[….]」⁴⁶⁾

人を笑わせるべき道化にこのような真剣な口調で話させることは、それ自体が古典詩学に対する背信であると言ってよい。こうした言葉を〈詩〉として開くためには、言葉の寓意性や表現の簡明的確さだけでなく、モデルとして参照されている言葉との間のずれ、〈異化〉の詩学を読む必要があるだろう。『12の

小品』においては終始このようなかたちで、意味と声音とが「切り離された (détaché)」⁴⁷⁾ 言語表現が生むちぐはぐさの表現、別言すると、文学的言語の脱臼の美学が展開されている。「麗しき言葉」を歪めることがここで問題となっていることについては、さらに詩集の2番目に置かれた、統語法の破綻した序文的文章が証することでもある――

しばしば言葉から逃れることを強要される私であるが、ごくまれにその切先を翻した文体の一撃を加えることで、この麗しき言葉を歪めることが果たされんことを。ポーランによれば、それが簡潔であるほどボンジュの名を高めるという。

Forcé souvent de fuir par la parole, que j'aie pu seulement quelquefois retourné d'un coup de style le défigurer un peu ce beau langage, pour bref qu'il renomme Ponge selon Paulhan.⁴⁸⁾

こうしたパロディの詩学が、ラフォルグやジッドのそれと同様に、うわべの滑稽だけを狙ったものではなく、真剣な内容を多分に含むものであることは言を俟たない。上述のソレルスとの対話で語られていたように、このパロディ的な詩学のなかには「諷刺」、攻撃の意思が読み取られる。意味と声音とが乖離した言葉を典型存在たちに喋らせることで、作者は社会・集団が適切なものと定める言語規範が、そこに所属する各人の発話をどれほど歪め、〈個〉として言葉を発することを妨げるものであるのかを示そうとしているのである。

しかしながらパロディの詩学の採用のなかには、反抗という積極的な動機だけでなく、もっと消極的で後ろ向きな理由も見べきようにも思われる。すなわち、この詩学は前節で確認した言語の問題に対する詩人の回答と取れないだろうか――。我々は先に、文学創作の基盤たる言語の変質したため、現代において「声音」の模倣を行っても歪みが生じてしまう、そのことを問題視する詩人の姿を確認した。当時まだ駆け出しであった詩人は結局のところ、この問題に対して決定的な回答を見出だせなかったのだと思われる。それゆえ彼は「声音」の模倣を行った時に生じる歪みを消すのではなく、それを誇張して示すことで一種の弥縫策を提示しようとしたのではあるまいか。

こうした読みが決して狷介にはあらぬことの根拠としては、『12の小品』の詩学が以降のボンジュ作品で繰り返されることは二度となかったこと、ならびに本詩集が刊行される直前、若き詩人がその出版中止をジャン・ポーランをは

じめとする関係者にかけあったことが挙げられる。『12の小品』で作動している詩学が著者の自尊心を完全に満たすものでなかったことは少なくとも確かであろう。他方、ポンジュが自らの初期詩学を否認したのは、それが結局のところパロディであり、主題も表現も借り物にすぎない、という意識が強く働いたためであるようにも思われる。そのことは1925年頃に書かれた覚書きのなかに唐突に現れる次の謎めいた文言からも窺われる――

「お前は、ただ彼らの言葉の装いを模倣しているだけだ。気に掛けるな」

«Tu imites seulement leurs façons logiques : ne t'en fais pas.»⁴⁹⁾

誰が誰に向けて命令しているのかが明示されていないため、解釈にはしこりが残るが、我々としては引用部の言葉を若きポンジュが自身に向けて発したものと解したい。実際、ポンジュの初期詩学とは、この誰かが言った「気に掛けるな」という指示に従い、声音という「言葉の装い」を愚直に――「あるいはそれら全てを気につけ (fais-les toutes)」⁵⁰⁾――模倣するものであったと言える。彼がそうしたのは、過去を参照した結果、それこそが〈文学〉と呼ばれる営みの根幹であると結論されたからである。しかし引用した言葉は同時に、そのような〈文学〉とはどこまでいっても〈人間〉という既知の主題の外に出るものではないこと、〈同じもの〉の繰り返しであることを語っていないだろうか。ポンジュが自らの初期詩学を放棄したのは、そうした人間同士のおしゃべり、「堂々巡り (manège)」⁵¹⁾に嫌気が差したからであるように思われる。

結 語

かくて周囲の言説に導かれるかたちで、始まりにおいて〈古典主義〉を志向したポンジュであったが、その限界と問題点を見定めた結果、彼は早々にそこから離れる。以後の詩が、〈事物〉という〈人間〉にとっての〈他者〉へと向かったことは周知の通りである。ならば、この時期に試みられた古典文学をめぐる思索と詩作は、その後の詩人にとって完全に無意味なものであったと結論すべきだろうか。断じて否である。「物の味方」の詩学の考案された後も、第一に、ポンジュはシュルレアリスムを始めとする前衛的な同時代文学に対し常に一定の距離を保ち続ける。彼がそのように前衛やモダニズムにかぶれずにいられたのは、20年代に反ロマン主義や古典主義の言説を摂取し、〈文学〉の本質

を考え抜いたことが大きかったものと思われる。

他方、ありふれた事物の特性・性質を語るという詩の基本姿勢もまた、この時期に形成されたクラシックな文学観に多くを負っているものと解される。じつ、晩年の傑作『いかにして言葉の無花果が』（1977）のなかでポンジュは、〈もの〉の「特性、道徳、生き方、在り様」を謳い上げる彼の詩学をラ・ブリュイエールの『人さまざま』と結びつけながら次のように書いている――

ああ！取るに足りぬ物たちの英雄性、その力。彼らの堅忍不拔。彼らが礼賛され、好まれることを期待する、自らであろうとする意志よ！⁵²⁾

〈人間〉の「性格」を磨き抜かれた語で以て活写する、という過去の作家たちが使命として引き受けた行為を、詩人は〈もの〉に対して実践したのである。彼の詩のなかでは事物の性格だけでなく、もうひとつの「caractère」、すなわち「文字」の顔立ち・英雄性にも光が当てられたことを最後に記しておきたい。

註

- 1) イジドール・デュカス『ポエジー I』、『ロートレアモン全集』（石井洋二郎訳）、筑摩書房「ちくま文庫」、2005年、341-342頁。
- 2) 特に断らないかぎりポンジュ作品からの引用は2巻本プレイアッド版全集（Francis PONGE, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Bernard BEUGNOT, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1999-2002）に依り、各巻をそれぞれを *ŒC1*, *ŒC2* と略記する。引用にあたっては、既訳があるものについてはそれを参考にしつつ筆者が新たに訳出した。
- 3) *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris : Gallimard/Seuil, coll. «Points Essais», 2018, p. 49-67.
- 4) この点については例えば以下を参照—— Michel COLLOT, «D'un lyrisme objectif», *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, Paris : Classiques Garnier, coll. «Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles», pp. 49-67.
- 5) よく知られていることだが、フランシス・ポンジュは読書ノートや創作メモといった一般に〈草稿〉に分類されるテキストを〈作品〉として出版することに踏み切った、草稿を開いた作家の草分け的存在である。本稿では後年に活字化され〈作品〉に格上げされたテキストであっても、混乱が生じないと判断される場合は特に断らずに「手稿」「手記」といった言葉で示してある。
- 6) 本段落に概要を記した反ロマン主義運動の理論的側面については以下の著作内で示された議論に多くを負っている—— Hugo FRIEDRICH, *La Pensée antiromantique*

moderne en France [1935], édition critique par Clarisse BARTHÉLEMY et traduction par Aurélien GALATEAU, Paris : Classiques Garnier, coll. «Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles», 2015, pp. 29-69. また以下の文献からも基本的な書誌情報をはじめ, 多くの教示を得た——西村友樹雄「アンドレ・ジッドにおける反ロマン主義—— 1920年代の古典主義・ロマン主義論争——」, 『ステラ』第41号, 九州大学フランス語フランス文学研究会, 2022年12月, 95-111頁。

- 7) 本段落に概要を記した新古典主義ならびにその他の様々な古典回帰運動については, 主に以下の著作を参照した—— Michel DÉCAUDIN, *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française : 1895-1914*, Paris : Honoré Champion, coll. «Champion classiques. Série Essais», 2013, pp. 309-351 ; Eliane TONNET-LACROIX, *Après-guerre et sensibilités littéraires, 1919-1924*, Paris : Publications de la Sorbonne, coll. «Langues et langages», 1991, pp. 215-256 ; 久保昭博「前衛と古典主義回帰——モデルニテのパラドックス?」, 松井裕美・木俣元一編『古典主義再考 II 前衛美術と「古典」』, 中央公論美術出版, 2021年, 59-85頁。
- 8) *Le Mouton blanc*, n° 1, septembre 1922. 無署名, 頁数表記なし。テキストの全文は以下の文献に訳出されているのでそちらを参照されたい——渋谷豊「白い羊と俳句 : フランスにおける日本文学受容の一側面」, 『信州大学人文科学論集』第5号, 2018年3月, 133-137頁。
- 9) ジジツイティエの手による綱領文が掲載された『白い羊』第2号(1922年10月)にボンジュは書き込みをし, それを「弱々しい」「拙い」「紋切り型」といった言葉で批判している。以下のインターネット記事を参照—— Jean-Marie GLEIZE, «Annotations sur le Manifeste de la revue *Le Mouton blanc*», [URL : <http://francisponge-slpf.ens-lyon.fr/Annotations-sur-le-Manifeste-de-la>]. 本記事執筆者のグレイズは以下の研究著作で『白い羊』とボンジュの関係について示唆に富む考察を行っている—— voir Jean-Marie GLEIZE, *Francis Ponge*, Paris : Seuil, coll. «Les Contemporains», 1988, pp. 27-30.
- 10) «Francis Ponge à Gabriel Audisio», *Pour une vie de mon père. Tome II, Rétrospective, 1919-1939*, éd. Armande Ponge, Paris : Classiques Garnier, coll. «Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles ; 86», 2020, p. 76.
- 11) こうした意味での「古典主義」については, クローデルの言葉も参照——「フランスの古典詩には2つの時代がある。第一は17世紀を含む時代であり, 第二はルコント・ド・リールからマラルメまでの時代である」(Paul CLAUDEL, *Positions et propositions*, t. I, Paris : Gallimard, 1928 ; rééd., 1994, p. 22)。
- 12) André BARRE, *Le Symbolisme* [1911], p. 4 ; cité par FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 213.
- 13) «Natare piscem doces» [1924], *Proèmes*, *ŒC1*, pp. 178-179.
- 14) [Sans titre], *Pratiques d'écriture*, *ŒC2*, p. 1041.
- 15) «Baudelaire (leçon des variantes)», *Pratiques d'écriture*, *ŒC2* p. 1043.
- 16) «Au lecteur», *Nouveau nouveau recueil*, t. I, *ŒC1*, pp. 1062-1063.

- 17) «Fragments métatechniques», *Nouveau recueil*, *ŒC2*, p. 306.
- 18) たとえばガストン・ソーヴボワの評言を参照——「それが常に容易いわけではないが、文学作品には区別すべき2つの部分が存在するのである。ひとつは、彼自身の人格、生まれ、教育、気質といった状況的なものである著者のむき出しの部分。もうひとつは、彼の純粹精神から来る、真理の所有に専念する心の機能でできた部分である。[…] 傑作とは人間の純粹な部分の方が勝っている書物であることを読者は観察してほしい。それらの書物は著者よりも普遍としての人間を喚起するのである」(Gaston SAUVEBOIS, *L'Équivoque du classicisme*, Paris : l'Édition libre, 1911, p. 66 ; cité par DÉCAUDIN, *op. cit.*, pp. 325-326)。
- 19) Marcel ARLAND, «Sur un nouveau mal du siècle», *La NRF*, n° 125, 1^{er} février 1924, p. 156.
- 20) Jacques RIVIÈRE, «La crise du concept de littérature», *La NRF*, n° 125, 1^{er} février 1924, p. 167.
- 21) Voir «À la gloire d'un ami», *Le Grand Recueil*, I, *Lyres*, *ŒC1*, pp. 464-465.
- 22) «L'écolier», *Pratiques d'écriture*, *ŒC2*, pp. 1027-1028.
- 23) 本稿で踏み込んだ議論は行わないが、若きボンジュにおいて「模倣 (imitation)」の語が用いられるとき、それは単なる芸術的ミメシスの意味だけでなく語源的意味、すなわち「真似」が意識されている。世紀の転換期における「模倣」理念の文芸思想については以下も参照—— Emmanuelle KAËS, «Introduction» du *Problème du style* de Remy de GOURMOND, Paris : Classiques Garnier, coll. «Bibliothèque de littérature du XX^e siècle», 2014, pp. 21-27.
- 24) «Une conception du poète», *Pratiques d'écriture*, *ŒC2*, p. 1012.
- 25) «Si j'étais artiste», *Pratiques d'écriture*, *ŒC2*, p. 1005.
- 26) Voir «Hors des significations», *Pratiques d'écriture*, *ŒC2*, pp. 1003-1004.
- 27) «Examen des "Fables logiques"», *Pratiques d'écriture*, *ŒC2*, p. 1030.
- 28) *Ibid.*, p. 1029.
- 29) ジェラルド・ジュネット「真実らしさと動機づけ」, 『フィギュールⅡ』(花輪光監訳), 書肆風の薔薇, 「記号学的実践」叢書, 1986年, 86頁。
- 30) 以下を参照——「ラシーヌ悲劇が明らかにするものは、言語表現の真の普遍性である。[…][話すこと]はひとつの道徳であって、情念を権利に転換することを許すのだ。これがおそらく、ラシーヌ悲劇の鍵である。話すとは、行うことであり、《ロゴス=言語》は《プラクシス=行為》の機能を担い、それに取って変わる」(ロラン・バルト『ラシーヌ論』(渡辺守章訳), みすず書房, 2006年, 98-100頁)。バルトがこのように語る17世紀詩学における「話すこと」の特別な価値については、それを「現勢化の規則 (principe d'actualité)」と呼び、その重要性を強調したジャック・ランシエールの次の著作も参照されたい—— Jacques RANCIÈRE, *La Parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris : Fayard, coll. «Pluriel», 2010 [1998], pp. 25-27.

- 31) «Les sujets d'art littéraire», *Pratiques d'écriture*, *ÆC2*, p. 1023.
- 32) *Ibid.*, p. 1024.
- 33) これは当時、文学史家ブリュンティエールが有名なエッセー「常套句の理論」で示した考えである。反ロマン主義運動の思想史を論じたフリードリッヒはこの思想家の重要性を強調している (Voir FRIEDRICH, *op. cit.*, pp. 92-101)。ブリュンティエールの言説はボンジュの初期詩学との重なりが多く検出される。我々は、彼の言説においても、絵画と文学が比較された上で、「色調 / 声音 (ton)」の重要性が導かれていることを確認しておきたい——「驚いたことに、絵画の領野では、色価や色調の連りの理論が最新の発見物であるのに対して、文学の領野では、使い古された古着であるニュアンスの修辞や文体の出来損ないだけが存在するのである」(Ferdinand BRUNETIÈRE, «Théorie du lieu commun», *Histoire et littérature*, Paris : Calmann-Lévy, 1884, 3 vol., t.I., pp. 37-38)。
- 34) 「エートス」の理念については、本稿は次の文献で示された説明に負うところが大きい——久保田静香「デカルトのエートス——凡庸さと率直さ——」, 『フランス文学・語学研究』第24号, 早稲田大学大学院, 2004年3月, 47-64頁。
- 35) ロラン・バルト『旧修辞学 便覧』(沢崎浩平訳), みすず書房, 2005年, 122頁。
- 36) Voir «Fables logiques 4. La logique dans la vie», *Méthodes*, *ÆC1*, p. 615.
- 37) «Hors des significations», *Pratiques d'écriture*, *ÆC2*, p. 1003.
- 38) ボンジュにおける「言葉の適切さ」の理念については、その動態を具に論じた以下の論考も参照——Lucas KERVEGAN, «“Que ce qui ne se conçoit pas bien s'énonce clairement!” : rémanence de la notion de clarté dans l'imaginaire linguistique de Francis Ponge», *Dix-septième Siècle*, n° 303, mai 2024, pp. 235-248.
- 39) ロラン・バルト「対象としての世界」, 『エッセ・クリティック』(篠田浩一郎訳), 晶文社, 1972年, 43頁。
- 40) «La propriété des termes», *Pratiques d'écriture*, *ÆC2*, p. 1036.
- 41) *Ibid.*, p. 1035.
- 42) Voir «Les écuries d'Augias», *Proèmes*, *ÆC1*, p. 192.
- 43) *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, *op. cit.*, p. 56.
- 44) 事実、20年代に書かれた草稿資料のひとつに「諷刺詩：モデルとすべきホラティウス」と題されたものがあり、そこでは以下のように書かれる——「幾世代のさらには数世紀の言語、会話のモデルを短い作品内で示さないとはいけない。それは、ある数年を生きる人々の間で生じる無数の会話のひとつを取り出したものと同じほどの自由さ、綺想、自然さを持っていてはならない」(texte inédit des Archive de la famille Ponge ; cité dans *ÆC2*, p. 1666)。『12の小品』におけるホラティウスの影響についてはグレイズも示唆に富む指摘を以下で行っている——Jean-Marie GLEIZE, *Francis Ponge*, *op. cit.*, p. 40.
- 45) Voir *Le Savon*, *ÆC2*, p. 373.
- 46) «Le sérieux défait», *Douze Petits Écrits*, *ÆC1*, p. 10.

- 47) «Hors des significations», *Pratiques d'écriture*, *ÆC2*, p. 1006.
- 48) [sans titre], *Douze Petits Écrits*, *ÆC1*, p. 10.
- 49) «Confession critique», *Pratiques d'écriture*, *ÆC2*, p. 1026.
- 50) *Pour un Malherbe*, *ÆC2*, p. 125.
- 51) «Introduction au "galet"», *Proèmes*, *ÆC1*, p. 201.
- 52) *Comment une figue de paroles et pourquoi*, *ÆC2*, p. 769.