

昼の脚韻と夜の脚韻

—20世紀フランス詩におけるアラゴン＝ブスケの脚韻論争をめぐって—

森田 俊吾 (奈良女子大学研究院人文科学系講師)

はじめに

フランスの定型詩において脚韻(各詩行末の最終音節の母音とそれに続く子音の一致に基づく脚韻)は12世紀頃から用いられ、13世紀には主流のものとなった。しかし、やがてその人工性や過度な制約が問題視され、19世紀末には、ヴェルレーヌ、ランボーをはじめとする詩人たちによって、自由詩を模索する動きが生まれる。20世紀に入ると、シュルレアリスムの登場に伴い、脚韻は衰退の一途を辿る。しかし、脚韻は完全に廃れたわけではなく、20世紀後半から現代に至るまで、ジャック・ルーボーやジャン＝クロード・ピロット、ミシェル・ウエルベックといった一定数の詩人たちによって用いられている。

なぜ脚韻は依然として使われ続けているのだろうか。自由詩が主流となり定型詩を書く必然性がなくなった時代にあえて脚韻を使い続けるということは、現代詩人にとって、脚韻が単なる規則以上の意味を持つ、ということにならないだろうか。このことについて考えるために、本論考では、1940年代に行われたアラゴン＝ブスケ間の脚韻論争を扱う。なぜなら、この脚韻論争では、20世紀のフランス詩人にとって脚韻がどのような意味をもつのか、ということがまさに問題になっているからである。

1940年代に詩人ルイ・アラゴンとジョエ・ブスケの間で行われた脚韻論争は、自由詩が当然となった時代において、新たな定型詩や脚韻のあり方を問い直したものである。しかし従来の脚韻研究ではこの論争についてほとんど言及されてこなかった¹。また、アラゴン研究や同時代の詩人の分析においては、この論争は単に国民詩(Poésie nationale)論争へと至る流れの中に位置づけられることが多かった。というのも、この論争はこれまで、論争の内容(両詩人の脚韻観の対立)そのものよりも、論争の背景——政治的イデオロギー、特にフランス語とオック語、フラ

ンス国家(中央)と南フランス(地方)の対立——の方が注目されてきたからである。この点については後述するように、オック語圏文化に関わる人物たちからの証言や研究が多く残されている。

本稿では、20世紀フランス詩における脚韻のあり方について考察するために、アラゴンとブスケとの間の脚韻論争を取り上げ、論争の背景である政治的状況を踏まえつつ、論争の内容について考察していく。この論争は、アラゴンが、詩の意図やメッセージを明確に伝えるための脚韻の使用(「昼の対話者」)を主張する一方、ブスケは読者に解釈の余地を与える曖昧さを作り出す脚韻(「夜の対話者」)の特徴があった。これら両詩人の脚韻に対する考え方の違いを把握した上で、個々の詩作品で実際に用いられた脚韻がどのようなものであったかを見ていく。これにより、自由詩が主流となりつつあった時代において、脚韻が単なる詩的規則という枠組みを超え、詩人固有の表現手段として意味を持つようになったことを理解することが可能になるだろう。

本論は以下の構成で考察を進める。はじめに、1940年代のアラゴン＝ブスケの脚韻論争に至るまでの経緯を概観する。論争の背景にある時代状況や政治的イデオロギー、特にフランス語とオック語、フランスにおける南北の対立を見ていく。次に、脚韻論争の実際の内容とその余波について説明する。最後に、フランスのリズム論・韻律論的観点から、論争の核心である「昼の対話者」としての脚韻と「夜の対話者」としての脚韻という二つの立場について検討を行う。さらに彼らの具体的な詩作品の分析を通じて、それぞれの脚韻の特徴を明らかにする。

1. 脚韻とナショナリズム

まず、論争の時代背景を確認しておく。フランスの詩人ルイ・アラゴンは、1920年代にシュルレアリス

ム運動を展開し、1930年代にはソ連共産党へ接近し、社会主義リアリズムへと向かった。第二次世界大戦中は対独レジスタンスとして民衆に抵抗を呼びかける詩を書いた。この時期の彼の詩作品や詩論では、詩、国家、歴史の結びつきが強調され、『エルザの瞳』や『断腸詩集』では脚韻が踏まれている。パリ解放後、伝統的な詩型への回帰が推し進められ、1950年代には国民詩キャンペーンが行われた²。

これは、1937年のアルルでのフランス共産党大会のモーリス・トレーズの方針に依るところが大きいとされる³。アラゴンは、フランス文化の伝統を強調し、フランスのアイデンティティと文化的遺産を守ることで対独協力側のヴィシー政府のイデオロギーに抗おうとした。そのために彼はナチス・ドイツの「人種の神話」に対してフランスの「国民・民族(nation)のイメージ」を対置しようとした。戦後、1950年代に入ると、この図式はアメリカ資本主義イデオロギーに対抗する共産主義の文化政策として展開された⁴。

「1940年における脚韻」や「リベラックの教訓、またはフランス的ヨーロッパ」(以下「教訓」と表記)などの脚韻復興を目指すマニフェストも、こうした敵国への対抗的側面を持っていた⁵。アラゴンには、党の方針と足並みを揃えつつ、ナチスの人種主義に対抗するために「フランス」の文化的・国民意識を高める必要が求められていた。具体的には、フランス国内の北部と南フランスの分断を解決することである⁶。1940年6月のパリ陥落以後、フランス北部はドイツの一部として併合または占領下に置かれ、南部には対独協力路線を取るヴィシー体制が敷かれた。既存の研究でも指摘されているように、この時代のアラゴンの詩論には、南北フランスの再統一を目指すことで、地方主義を推進するヴィシー政府ならびに対独協力作家たちに対抗する意図があったとされる⁷。事実、アラゴンは「教訓」で、「私には国内の人工的な境界線を強固にするような分離は、この時期には不適切のように思われる⁸」と述べ、南北の分断に関する懸念を表明している。

以上の背景を踏まえ、「教訓」の中身を見ていく。1940年6月末、ルイ・アラゴンはフランス南西部のペリゴール地方のリベラックにいた。この時期、ルネ・ネッリや後述するジョエ・ブスケをはじめとする南フランスの詩人たちと出会い、オック語文化、そし

てトルバドゥールの詩人たちを再発見する。「教訓」はこの土地の滞在を通じて書かれたものであり、南仏に移る前の4月に発表した「1940年における脚韻」やそれ以前の詩論に、トルバドゥールやオック語の詩への言及はほとんどなかったことから、その影響力の大きさが伺い知れる。この論考では、フランス文学史におけるオック語の詩、とりわけアルナウト・ダニエルなどのトルバドゥールの重要性が強調されている(アラゴンが滞在したりベラックは、トルバドゥールの代表的詩人アルナウト・ダニエルの生誕地でもあった)。

40年6月末、私にとって重要なことは、リベラックの亡霊[アルナウト・ダニエル]がガストン・パリシによって正当に、あるいは誤って論じられることではなかった。そうではなく、ダンテとペトラルカが、そこに師を見出したことである。『神曲』の言葉は、同時代の人工的で銜学的な言葉とは対照的であり、ラテン語の代わりに使われたこのイタリアの言語、誰であっても理解できるこの言葉は、まさに閉じた技芸を実践したアルナウト・ダニエルという師が言葉でもって歌い、「見つけ出すこと」に対し大きな関心を注いだ結果である。彼は、脚韻の配置において前例のない要求に応じた6行6詩節の「セステーナ」(sestine)を考案した人物であり、ペトラルカもダンテもその形式を借用した⁹。

『神曲』の「煉獄篇」第26歌で歌われるトルバドゥールのアルナウト・ダニエル¹⁰に対し、アラゴンが最大限の賛辞を与えていることがわかる。この論考は、1941年に『フォンテーヌ』(Fontaine)誌に掲載され、翌42年に発表された詩集『エルザの瞳』にも再掲されたことで、広く知れ渡り、いくつかの反応も引きおこした。まず、好意的に受け入れられたものとしては、フランス中世文学への再評価がある。たとえばポール・エリュアールは、この翌年にシャルル・ドルレアンやフランソワ・ヴィヨンなどの中世詩人のアンソロジー集を発表する¹¹。また、フランシス・ポンジュもこの論考におけるダニエルの「閉じた技芸」について言及を行っている¹²。一方、アラゴンの論旨には中立性を欠いた記述が多いのも事実である。既に触れた

通り、ここでアラゴンが念頭に置いていたのは、「南」と「北」の文化的=政治的なレベルでの統一である。彼は論考内で、このトルバドゥールの詩人と、フランス北部のクレティアン・ド・トロワを融合することで、南北の文化的統一の実現を目指そうとした。

クレティアン・ド・トロワの重要な教訓は、まさに北部と南部（プロヴァンスの愛とケルトの伝説）の融合こそが、厳密な意味でのフランス精神の始まりであるということである。これは私たちの統一の教訓である。先ほどと同様に、フランスを、何人かの人が思い浮かべているように、るつぼとして例えよう。今、この場以上にこの事実を目の当たりできるものはない。偶然でも何でもなく、互いに相容れないイデオロギーを持つ人々が出会うとき、フランスという人種は存在せず、フランスという民族(nation)が存在すると言える[……。]¹³

この長い論考の中で、占領下フランスの状況を描写した箇所は先の南北分断の懸念を示唆する箇所以外ほとんどなく、一貫して話題の中心は中世フランスの文化にある。しかし、アラゴンがこの中世の文化的統一と、戦時下の南北フランスの統一のイメージを重ね合わせているのは否定できない。この点についてピエール・ラヴェルの『オクシタニー：政治的・文化的歴史』は以下のように述べる。

オック地方に敬愛の念を示すことがフランスの統一を脅かすものだと危惧していた人たちの筆頭にコミュニストの作家ルイ・アラゴンがいる。『南方手帖』(Cahiers du Sud)で「オック語の精髓と地中海の人間」(Génie d'Oc et l'homme méditerranéen)特集が組まれるのを知っていた彼は、1941年のレジスタンス系文学雑誌『フォンテーヌ』上に「リベラックの教訓あるいはフランス的ヨーロッパ」を発表した。[……]彼は、この試論を始めるにあたり、ダンテが『煉獄』のある詩節でトスカーナ方言ではなくオック語で語った部分を取り上げる。そしてこの箇所が、この後に出てくる根本命題を例証するものだと彼は考える。すなわち、12世紀と13世紀のフランスが

「フランスの言葉と形式を作り出した」ということ、また「中世以後、フランスはヨーロッパ詩の母であり」、「我らがフランスの配下」にイタリア、ドイツ、ポルトガル、イギリスがあり、さらには12-13世紀のフランスが、当時の占領下フランスの模範となる、といった議論を説明するものとなる。絶えず「フランス」、「フランス語」、「フランス人」といった言葉を繰り返すアラゴンにとって、フランスとフランス文学は、北と南に分けることのできないものとしてあった。¹⁴

アラゴンは「教訓」で、「プロヴァンスで生まれたとはいえ、フランス全体の精神となった」とし、「オック語の精髓」(le génie d'oc)が北部と南部の分断を生じさせることを懸念していた。アラゴンは、「教訓」において「プロヴァンスで生まれたとはいえ、フランス全体の精神となった」とし、「オック語の精髓」のみが独占を行うことで、北部と南部の分断・対立が生じることに強い懸念を有していた。アラゴンにとって、トルバドゥールをはじめとするオック語文学はあくまで「フランス文学」の多様性を表す文化的な遺産であり、その自律性を認めてはいない。事実、アラゴンはこの論考の中でアルナウト・ダニエルの技巧や、トルバドゥールの脚韻の豊かさについては触れても、彼らの用いる「オック語」についてはほとんど言及しない。第二次世界大戦後に出版された『オック語詩アンソロジー』の序文はアラゴンの筆によるものだが、そこでも彼の考え方に大きな変化はなく、オック語の詩は「フランスの宝」と語っていた¹⁵。

こうしたアラゴンの姿勢が一部の南フランスの作家たちを中心に反発を生み出したことは想像に難くない。次節では、この反応として生じたジョエ・ブスケとの論争を見ていきたい。

2. 脚韻の起源をめぐる論争

アラゴンのオック語文化への情熱と敬意は確かなものだが、彼はそれを「フランス」という単一の文化へと還元する。オック語作家のイヴ・ルーケットは、こうした態度を「文学的ナショナリズム」と批判し、ピエール・エマニュエルもまた、アラゴンが序文を書いたアンソロジーは、フランス国民に向けた詩集であり、言語の自治という観点がないと指摘

する¹⁷。ジャック・ルーポーは元々アラゴンに才能を認められデビューした詩人で、自らもトルバドゥール／トロバイリッツに関するテキストも残しているが、アラゴンのトルバドゥール理解に関しては「ある種の歴史的軽率さと無神経さによって作られた伝統¹⁸」として距離を取ろうとする。こうした反応の多くは、いずれも彼の中央集権的なナショナリズムを疑問視する姿勢から発せられている。

こうした批判が多く投げかけられている一方で、彼の脚韻の使用法については、この文脈ではほとんど問題とされてこなかった。こうした点からも、「教訓」と同時期に起きたアラゴンとジョエ・ブスケとの間の脚韻論争は、注目に値するものである。すぐに見るように、この論争には次の二つの論点が含まれている。一つは「脚韻の起源」をめぐる議論であり、こちらは前節で見た通り、政治的な側面を持っており、それはその後のオック語圏における文化活動にも影響を与えた。もう一つは、アラゴンとブスケそれぞれの「脚韻の効果」をめぐる議論であるが、これまで十分に注目されてこなかった。本節では前者の検討を行うが、その前にブスケとアラゴンの出会いについて確認しておきたい。

ジョエ・ブスケ(1897-1950)はフランス南西部出身の詩人で、第一次世界大戦中、両足を失ってからカルカッソンの自宅で寝たきりの生活を送った。第二次世界大戦に入り、パリが占領されると、知識人や芸術家たちが南仏の自由地帯に逃れた。ブスケはそうした人々に避難所として自らの家を提供した。彼の家には、ジュリアン・バンダやジャン・ポーラン、ルネ・マグリット、マックス・エルンスト、ポール・ヴァレリー、アンドレ・ジッド、シモーヌ・ヴェイユら多くの著名人が訪れた。そして、こうした状況下でアラゴンもまた、1940年7月にエルザ・トリオレとともにブスケの住むカルカッソンヌへ赴くこととなった。

詩についての脚韻をめぐる論争は、二人の出会いの後に起こる。それが『ポエジー41』の第4号に掲載された「詩の定義について」と題された二人の書簡(後に『エルザの瞳』に再録)の公開討論である。この討論は、第3号に掲載されたアンドレ・ジッドの詩論に対する二人の手紙の形で展開された。まず、ブスケによるジッドへの応答が先に置かれ、それに対してさらにアラゴンが応答するという形式をとっている。

脚韻の使用をめぐるアラゴンの主張は、ほぼ同時期に発表された「教訓」と重なる部分が多い。彼は、プロヴァンスの詩人たちがダンテやペトルルカに影響を与えたと主張するが、ここでもオック語詩人たちは「多様なフランス文化の一つ」であり、フランス詩がその後のヨーロッパ詩に影響を与えたという点が強調される。

脚韻はこのようにしてフランスから始まり、世界を制する。脚韻は、我々の国の発明であり、そうあり続ける。それは遠く離れた地の詩を豊かにし、ときには今日の我々のもとに戻ってくる。²⁰

このアラゴンの主張に対し、ブスケが直接反論した形跡はない。しかし、戦後しばらく経った1947年2月、ブスケはフェリックス・カスタンに宛てた手紙の中で、「ヨーロッパの詩は、フランスの南部で生まれた²¹」と書き、南部においてのみ詩の発展がありうると主張している。ブスケの「ヨーロッパの詩」「フランスの南部」という言い方からは、「フランスの詩」を強調するアラゴンとの違いが見て取れる。ただし、ここでブスケを南仏文化の擁護者として評価するのは性急だろう。ブスケはあくまでもフランス語を母国語とする作家であり、オック語圏の文化の完全な自立は非現実的なものとみなしていたという指摘もある²²。

ブスケの手紙の宛先であるカスタンという人物は、南仏ロット県出身のオクシタン文化を保護する活動家である。彼はブスケよりもさらにラディカルな立場をとり、アラゴンとは反対の主張をしていた。1998年にトゥールーズで開かれた世界言語フォーラムにおいて、カスタンはトルバドゥール文学の自律性を強調する。

フランス文学は、武勲詩の時代には完全な自律性を持たない文学であった。それは政治やイデオロギーに依存していた。文学の自律性、創造行為の自律性に基いて書かれた最初の文学は、トルバドゥールの文学である。そうして、彼らはすべての古代の文学を過去のものとした。[...] オック語の文学は、現代のものも含め、フランス文学に対し、一種の対抗文学と言えるだろう。²³

オクシタン文化運動のその後の展開や、アラゴンの脚韻起源の主張が事実在即しているかは本論の目的ではない²⁴。ここで重要なのは、カスタンにとってオクシタン文学が「フランス文学」制度に対する対抗的なものであり、自律性の概念を賭けた反抗的な態度を重視していたことである。このようにブスケとアラゴンの脚韻論争の背景には南北の文化的・政治的対立があり、それがカスタンのようなオクシタン文化保護活動家の主張にも影響を与えていることが確認できた。次節では、脚韻論争のもう一つの論点、両者の脚韻観について考察し、詩作品内の脚韻の使用法を分析する。

3. 「昼の対話者」／「夜の対話者」としての脚韻

ジョエ・ブスケは1945年に詩集『夕べの認識』(*La Connaissance du Soir*)を発表した。この詩集では多くの作品が韻文で書かれているが、これは元々、ジャン・ポーランから脚韻を用いて詩を書くことを薦められたからであった。「詩の定義について」の中でブスケが考える脚韻は次のようなものである。

しかし、私が特に強調したいのは、あらゆる詩において、言葉が思想よりも先にあるという事実だ。[...] それぞれの詩句で、脚韻は思考に対して少しの夜を与え、理性が計画を立てるのを妨げる。私はそれを夜の対話者と呼ぶ。²⁵

夜の対話者 (*interlocuteur nocturne*) とは、何を意味しているのか。ここでの、「対話者」とは、脚韻の対応関係のことを指している。そして、理性に対して「少しの夜」を与えるとは、一見したところ関係がなさそうな言葉同士が押韻することで、そこに現実とは別の、深遠な意味が生み出される効果のことであるとひとまずは考えられる²⁶。一方、アラゴンは、こうしたブスケの主張する脚韻な使用を非理性的な使用として反対の意を表明する。

私にとって(そしておそらく他の人にとっても)すべての詩句にある脚韻は、思考に夜ではなく、わずかな昼の光をもたらす。韻は単語と単語の間をなぞり、不明瞭な方法で単語を結びつけたり、関連付けたりして、理性を混乱させるので

はなく、喜びや、本質的に理にかなった満足感を心に与えるような必然性を垣間見せるのだ。²⁷

ブスケの脚韻が「夜の対話者」であれば、アラゴンのそれはいわば「昼の対話者」である。民衆＝国民に呼びかけたいアラゴンにとって、難解で非理性的な詩は望むところではなかった。手紙の末尾近くでは、韻を踏むこと自体は否定しないものの、ブスケに対して観念論 (*idéalisme*) を放棄することを望んでいた。ブスケがアラゴン同様、脚韻という伝統的な詩の表現手段を再び用いたとしても、それが詩の理性を曇らせる以上は、非理性的な詩を書くことになるとアラゴンは捉えたのだ。

とはいえ、ブスケの考える「夜」の脚韻は、アラゴンが批判するように、いたずらに理性を惑わす作品を作ることを目的とはしていない。ブスケは、同じく「詩の定義について」の中で、「散文表現においては思考の亡霊である言葉が、韻文においては表現の素材そのものとなり、それが虹彩を通じて、思考が現れる²⁸」と主張している。すなわち、彼は、理性や思考に対し、非理性ではなく言葉 (*mots*) を対置しているのだ。その直後で、ブスケは詩をステンドグラスに喩える。彼によると、詩人は、ステンドグラス職人がガラスを薄暗く着色するように、言葉の中に夜 (*la nuit dans les mots*) を入れる工程があるという。つまり、各詩句の断片に、脚韻という一筋の暗く、難解な部分 (*obscurité*) を流し込むことで、読者はそれに戸惑いを覚えるが、それらの要素を紡ぎ合わせ、各詩句全体を眺めたとき、光が差し込むステンドグラスのように、芸術作品が総体として立ち現れるのだ。もっとも、それは読者の「虹彩」を通じて現れるため、それを知ることができるのは読み手次第とも言える。

以上のような脚韻観の違いを実際の作品に即して見てみよう。アラゴンの場合、たとえば以下の「ストラスブル大学の歌」の第三詩節目では、脚韻によるメッセージ性は明確である。

Enseigner c'est dire espérance
教えることは希望を語り
Étudier fidélité
学ぶことは忠誠を
Ils avaient dans l'adversité

彼らは苦難の只中で
 Rouvert leur Université
 大学再び開かせた
 À Clermont en plein cœur de France²⁹
 フランスの真ん中クレルモンで

大島博光の訳でも最初の二行（「教えるとは希望を語ること。学ぶとは誠実を胸に刻むこと」）が特に知られているが、この「希望」（*espérance*）は最終詩句の「フランス」（*France*）と韻を踏んでいる。また、第二次世界大戦時にクレルモン＝フェランに避難したストラスブール「大学」（*Université*）とその「逆境」（*adversité*）、そして祖国への忠誠（*fidélité*）という3つの押韻の意味上の対応は明白であり、戦時下の状況をよく伝えている。

これに比べると、ブスケの詩では脚韻が何を意味するのかがアラゴンの詩ほど明確には示されていない。次の「反射」（*« Reflet »*）を見てみよう。

Une mer bouge autour du monde
 世界の周りで揺れ動く海
 L'arbre et son ombre en sont venus
 そこから木とその影がやって来た
 Ravir à des doigts inconnus
 見知らぬ指から奪い取るために
 La faux qui luit dans l'eau profonde³⁰
 深い水の中で光る鎌を

これは8音節の4行詩のみからなる詩で、[ɔd]と[ny]がそれぞれ押韻された抱擁韻である。「海」（*une mer*）という不定冠詞を伴う名詞からこの詩が始まることで、不明確で安定性を欠いた情景を喚起させる。この世界の周りを取り囲む海の底では、「未知の指」（*des doigts inconnus*）によって握られた、死を暗示する鎌が光を放って沈んでいる。木とその影は、鎌の光の「反射」（*reflet*）によって、海の表面に映し出された鎌と指の姿だとすれば、脚韻の対応関係は、表面＝現世（*monde*）と底面（*profonde*）、および既知＝到来（*venus*）と未知（*inconnus*）の「反射」の関係として理解することができるだろう。

両者の脚韻の違いを詩法の観点からも比較してみよう。アラゴンについては既に先行研究の蓄積があ

るため、ここではそれらを参照しながら彼の脚韻の特徴を確認する。一方のブスケにおいては、彼の脚韻使用を論じた研究がまだない。詳細な作品研究は稿を改めるものとし、本節では40年代の詩集『夕べの認識』を対象を限定した上で、ブスケの脚韻の特徴をいくつか指摘する。これにより、アラゴンの脚韻との相違点を浮かび上がらせることを目指す。

まず、アラゴンの脚韻について見ていく。アラゴンは脚韻の技術的發展を促し、伝統的な規則に当てはまらない脚韻を数多く発明したことで知られる³¹。たとえば彼は「1940年における脚韻」などの論考で、従来男性韻と女性韻の定義を変えることを提案している。これは、すでにアポリネールやヴェルレーヌによって一部実践されていたが、アラゴンはこれを発展的に継承したといえる。古典的なフランス詩法では、女性韻（*rimes féminines*）には語末に非強勢音節のe（無音のe）がついて、男性韻（*rimes masculines*）は強勢を受けて終わる、という区別があった。これに対しアラゴンは、末尾で聞き取られた音が子音であればすべて女性韻という、少なくとも耳で聞く上では同一音となる合理的な区別を積極的に評価した³²。この新たな区別によって、かつて男性韻だった「*clerc*」や「*chair*」と女性韻だった「*claire*」や「*chère*」の区別はなくなり、子音[r]を末尾とする子音の脚韻（*rimes consonantiques*）として同一視される。

アラゴンはこの他にも複数の単語を繋げた脚韻を多数使用し、自らの革新性を随所で強調している。しかし、脚韻の定義については革新的だったアラゴンがほとんど変更を行わなかった規則がある。それは「脚韻の交替」の原則である。多くの詩法の解説書や辞典によると³³、脚韻の交替の放棄（つまり単一脚韻 *monorime* の使用）は例外的であり、特別な効果をねらう場合に限定されるべきとされている。この規則に対してアラゴンは忠実であった。たしかに、アラゴンは「C」のような有名な詩で、単一脚韻で構成された詩を書いているが³⁴、それは上述の特別な効果を狙ったものであり、ほとんどの場合、子音／母音脚韻の交替を行っている。

ブスケに関してはどうか。『夕べの認識』に限っていえば、同様に男女脚韻の交替が顕著であるが、彼の詩には平韻の使用が一つも見られず、交差韻の使用が群を抜いて多い。『夕べの認識』の散文形

式となっている一部の作品を除いた作品数は41あり、全詩句の数は、875詩句ある。その中で、抱擁韻 (ABBA) で構成される作品が2、交差韻 (ABAB) が31、平韻 (AABB) は0、上記三つに分類不可能・脚韻の対応関係がない作品は8となっている³⁵。詩節間で脚韻のパターンが変更されることはなく、第一詩節で交差韻の場合は最後まで交差韻で書かれている。

また、先ほどのアラゴンが推奨する母音／子音で区別する押韻をブスケは実践しない。例として「彼らは3人だった」(« Ils étaient trois ») を見てみよう。

Le bossu qui s'étirole
 背中曲がった男は衰弱する
 Entre les couples du bal
 舞踏会のカップルの間で
 Se dira fils de la folle
 彼は自分を馬で命を落とした
 Qui s'est tuée à cheval³⁶
 狂った母の子だと言うだろう
 [...]

ここの« s'étirole / bal / folle / cheval »も音の上では一致しており、アラゴンが実践するアポリネール以後の脚韻であれば、すべて子音の単一脚韻となる。しかし、続く詩節の脚韻は、4詩節ともすべて女性韻 (*f*) と男性韻 (*m*) の交差韻で構成されるため (« germaines / blancs / Mitaine / dormant »)、引用した第一詩節目も *fmfm* で読むのが自然である。

同様の例は、« Pensefable » という別の詩においても見られる。全文は引用しないが、この詩では、最初の2行詩句が« heure / fleurs »で、次節の2行詩句も« pleure / meurs »となっている。音のレベルでは同一音素 [œʀ] が4回続くが、語末の« e »を女性韻とみなせば、ここにも *fmfm* の交代が確認できる。

ブスケの脚韻はアラゴンとは異なり、伝統的な詩法を踏襲しているように見えるが、とりわけ脚韻の視覚面に特徴が見られる。次の「老嬢」(« Vieille fille ») の冒頭を見てみよう。

Il était une vieille fille
 かつて一人の老嬢がいた
 Qui sur sa robe de papier

彼女の紙製のドレスの上に
 Transportait des oiseaux des îles
 鳥たちを導いていた 鳥々と
 Et des archipels par milliers³⁷
 何千もの群島からやってきた
 [...]

« papier » と « milliers » の男性韻は明白だが、« fille » と « îles » の押韻は、[j] と [i] で、少なくともブスケが生きたフランス語の発音では音声的に一致しない。こうした例は他にもあり、« fille » と « villes », « villes » と « déhabille » などの対応が見つかる³⁸。この合理的な理解を拒む「夜の脚韻」は、どのように読むことができるだろうか。用例は少ないが、たとえば、アグリッパ・ドービニエの『悲愴曲』(Les Tragiques) では、« L'honorable bourgeois, l'exemple de sa ville, / Souffre devant ses yeux violer femme et fille, » のように「見た目上の脚韻」(rime pour l'œil) が行われている³⁹。この点を踏まえ、ブスケの詩句も語末を、見た目上は« -ile(s) » の女性韻で構成されていると仮定した場合、この詩節を交差韻と捉えることができる。実際、続く詩節の脚韻も« mirages / briser / âge / baisers » と *fmfm* の交差韻となっており、第1・3詩句末が女性韻であれば、交差韻で構成される詩節として全体を読むことができる。この「見た目上の脚韻」が詩的許容となりうるかはさらなる検討が必要だが⁴⁰、ここではブスケが、アラゴンの詩には見られない脚韻を使用しているという事実を確認するに留めておきたい。

4. 結論

1940年代に行われたアラゴン＝ブスケの脚韻論争は、その背景として、戦時下フランスの南北分断をめぐるイデオロギー対立の問題があった。実際の脚韻論争を見ると、アラゴンの脚韻はメッセージをより明確に伝えるためもの(「昼の対話者」)であり、ブスケの脚韻は難解さを生み出すもの(「夜の対話者」)という対立があった。両者の脚韻をより技法的な観点から見ると、男女脚韻の使用に違いが見られた。いったん自由詩が主流となった後、定型詩で詩作したアラゴンとブスケは、それぞれ、独自の詩学に基づく脚韻観を持っていた。アラゴンの脚韻は明解なメッセー

ジを伝えるものであり、それはフランスの文化や伝統と切り離すことのできない民族的 (national) なものであった。一方ブスケの脚韻は、一見すると不明瞭ではあるが、詩作品全体のイメージを理解するための重要な要素として機能していることがわかった。また、両者の作品には伝統的な詩法だけでは説明できない要素が含まれており、この時代における脚韻が、単に全員が遵守すべき統一的な規則ではなく、詩人それぞれの詩学が反映されている可能性があることがわかった。

本稿は脚韻研究という枠組みの下で論争を取り上げたため、ブスケの作品分析は限定的であった。今後は、先行研究の少ないブスケの詩作品を他の時代も含め幅広く考察することが求められる⁴¹。

注

- 1 Michel Murat et Jacqueline Dangel (éd.), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, 2005 ; « La rime dans la poésie francophone au XXI^e siècle », Journée d'études internationale organisée par Eloïse Grommerch et Stéphane Cunescu, Université de Liège, 20 octobre 2023.
- 2 本研究は、国民詩論争前の1940年代に対象を限定している。50年代の論争については、以下の研究を参照。Michel Jarrety, « D'une poésie nationale », *Revue des sciences humaines*, n° 343, septembre 2021, p. 119-132 ; Bernard Fournier, « Guillevic et la poésie civique », *Notes Guillevic Notes*, le 17 décembre, 2021, 33-88. 日本語文献では以下を参照。廣田郷士『『トロピック』の戦略と詩学』、『フランス語フランス文学研究』、第122号、日本フランス語フランス文学会、2023年、49-64頁。
- 3 Michel Murat, « Aragon, la Rime et la nation », *Romanic Review*, vol. 92, n° 1-2, janvier 2001, p. 185-199.
- 4 Angela Kimyongür, « Nouvelle occupation, nouvelle résistance : Aragon et la poésie nationale pendant la Guerre froide », dans Reynald Lahanque et Luc Vigier (éd.), *Recherches croisées Aragon-Elsa Triolet*, Presses universitaires de Strasbourg, 2020, p. 151-162.
- 5 「リベラック」の副題「フランス的ヨーロッパ」は、同年にナチスが企画した展覧会の表題「ヨーロッパ的フランス」への対抗として書かれている。以下を参照。Max-Pol Fouchet, *Les Poètes de la Revue Fontaine : 1939-1948*, Paris, Le cherche midi, 1978, p. 149.
- 6 オック語圏(オクシタニー)は、厳密には南フランス一帯を指すものではない。南フランスにはカタルーニャ語が話される地域もあり、イタリア北部でもオック語が話される地域はある。また、時代によって地名の呼称も異なっている。本論では、便宜上 Midi を「南フランス」と表記するが、その範囲は各作家が用いる文脈によって異なる。オック語文化圏の呼称をめぐっては以下を参照。多田和子『現代オック語文法』、大学書林、1988年。
- 7 Dietmar Rieger, *Chanter et dire : études sur la littérature du Moyen Age*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 262 ; Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p.437-441.
- 8 Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, Olivier Barbarant (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2003, p. 812. 以下 OPC と表記。
- 9 OPC, p. 808.
- 10 ダンテ・アリギエリ『神曲 煉獄篇』、原基晶訳、講談社、2014年、391-393頁。
- 11 Paul Éluard, *Œuvres complètes*, Marcelle Dumas et Lucien Scheler (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1968, p. 1129-1179. その他作家の影響は以下文献を参照。Rieger Dietmar, *op. cit.*, p. 252-255.
- 12 Francis Ponge, *Œuvres complètes*, Bernard Beugnot (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 427. 以下も参照。Bernard Veck, *Francis Ponge ou le Refus de l'absolu littéraire*, Liège, Mardaga, 1993, p. 113-118.
- 13 OPC, p. 815.
- 14 Pierre Lavelle, *L'Occitanie, histoire politique et culturelle*, Puylaurens, Institut d'estudis occitans, 2004, p. 472-473.
- 15 « Ouverture au chant des cigales », dans Andrée-Paule Lafont (éd.), *Anthologie de la poésie*

- occitane : 1900-1960*, Paris, Éditeurs français réunis, 1962, p. I-IV.
- 16 Joë Bousquet (本名 Joseph Jean Théophile Bousquet) の名前は日本語文献において二通り (ジョエ・ブスケまたはジョー・ブスケ) の表記が存在する。彼に関するフランスのテレビ・ラジオ番組では「ジョエ」と呼称され、そこではブスケ自身も自らを「ジョエ・ブスケ」と呼称する場面もある。本稿では彼の名前を「ジョエ」と表記する。
- 17 Claire Torrelles, « Les premières anthologies occitanes et l'ouverture d'un champ littéraire » dans Marie-Jeanne Verny (dir.), *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2009. (URL : <http://books.openedition.org/pulm/435>)
- 18 Jacques Roubaud, « Lire *Le Crève-cœur* en 1997 », dans Alain Nicolas et Henriette Zoughebi (dir.), *Aragon. Le Mouvement perpétuel*, Paris, Stock, p. 72. アラゴンとルーボーの関係については以下を参照。Baquay Stéphane, « De Louis Aragon à Jacques Roubaud : Référence aux troubadours et inventions du canon poétique », dans Francesca Manzari, Elodie Burle Errecade et Michelle Gally (éd.), *Modernités des troubadours*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2021, p. 23-39.
- 19 « Sur une définition de la poésie. Une lettre de Joë Bousquet et une réponse d' Aragon », *Poésie 41*, n° 4, mai-juin 1941, p. 78-82 ; Huber Juin, « Préface » dans Joë Bousquet, *La Connaissance du Soir*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », p. 18-20. 以下 CS と表記。
- 20 *OPC*, p. 826.
- 21 Joë Bousquet, « Lettre de Joë Bousquet à Félix Castan (le 12 février 1947) », dans Alain Freixe et René Piniès (éd.), *Joë Bousquet ou le génie de la vie*, Carcassonne, Maison Joë Bousquet, 2000, p. 102-103.
- 22 Françoise Haffner, « Joë Bousquet ou le pari tragique de l'entre-deux langues », dans Christian Lagarde (éd.), *Écrire en situation bilingue*, Presses universitaires de Perpignan, 2021, p. 99-115.
- 23 « Actes de Forum des langues du monde : Actes IV », Carrefour Culturel Arnaud-Bernard, 1998, p. 10-11. (URL : <https://www.arnaud-bernard.org/wp-content/uploads/2021/01/Actes-FOROM-1998.pdf>)
- 24 オクシタンの歴史については Lavelle (前掲書) に詳しい。日本語文献では以下を参照。福留邦浩「ヴィシー政権期における「フェリブリージュ」並びに「オクシタン研究協会 (SEO)」の動向に関する一考察：地方制度改革とオック語の公教育化をめぐる」、『立命館国際研究』、第24号、立命館大学国際関係学会、2011年6月、245-273頁。
- 25 *OPC*, p. 824.
- 26 既存の研究によると、ブスケにとっての「夜」のイメージは、未分化なる存在の核心へと深く潜っていくものであるとされる。Nicole Bhattacharya, *Joë Bousquet : une expérience spirituelle*, Paris, Librairie Droz, 1998, p. 405-406.
- 27 *OPC*, p. 825.
- 28 *OPC*, p. 823.
- 29 *OPC*, p. 1022.
- 30 CS, p. 58.
- 31 Alain Chevrier, *Le sexe des rimes*, Paris, Les Belles lettres, 1996, p. 365-397 ; Sandra Proveni, « La Poésie d'Aragon du *Crève-cœur* à *La Diane française* et la tradition héroïque de la poésie française », n° 4, *Camœnae*, Université Sorbonne Paris-IV, juin 2008, p. 1-17.
- 32 *OPC*, p. 728.
- 33 Maurice Grammont, *Petite traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 106 ; Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 262-263.
- 34 *OPC*, p. 771. アラゴンは、従軍中の1940年の6月4日に、ロワール川に流れるセー橋 (Ponts de Cé) を渡ったことから、この詩の着想を得たとされる。8音節の2行詩が9つで構成されているこの詩は、すべての脚韻が [se] の音で押韻されている。第一詩句の「セー橋 (Les Ponts-de-Cé)」が第二詩句の「始まった (commencé)」と押韻し、最終詩句の

「セー橋」が、その一つ前の「見放された者 (= フランス)」と押韻しているところにも、セー橋で起こる出来事を伝えている。

- 35 除外した散文作品は、*La Connaissance du Soir* の *L'épi de lavande* に収録された巻頭の無題詩篇、*« Aumône du noir »*、*« L'une »*、*« L'autre »*、*« L'une ou l'autre »*、*« Suite »*、*« Suite et fin »*、*« L'aveugle de l'aube »*、*« La pupille »* の9篇。なお後述するように、交差韻の中には音声的に一致しないが、視覚上一致する詩節が3篇存在する。
- 36 CS, p. 79.
- 37 CS, p. 60.
- 38 CS, p. 65 et 67.
- 39 Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques : Livre premier. Misères*, Paris, Armand Colin, 1896, p. 61. 強調は引用者。
- 40 たとえば、ここでは単数形と複数形の脚韻は問題となっていない。また、*« fille »* が「湿音の l」で発音される可能性もありうるが、Nyrop によると、*« ville »* と *« fille »* は、当時も同じ音として発音されることはないという指摘がある。他

にも17世紀の詩人ヴァンサン・ヴォワチュールは *« l'air »* と *« briller »* で押韻を行っているが、ブスケがこうした技法をどの程度まで熟知していたかはさらなる調査が必要である。Voir Michel Mourgues, *Traité de la poésie française : nouvelle édition revue, corrigée et augmentée avec plusieurs observations sur chaque espèce de poésie*, Paris, Jacques Vincent, 1724[1685], p. 84 ; Charles Thurot, *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle, d'après les témoignages des grammairiens*, Paris, Imprimerie nationale, t. II, 1883, p. 304-305 ; Kristoffer Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, Copenhague, Ernst Bojesen, t. I, 1899, p. 284.

- 41 本研究の一部は、2018年10月26日にフランス現代詩研究会（於：オンライン）において行った発表を加筆・修正したものである。本論文作成にあたり、有益な助言をして下さった査読者の方々ならびに磯忍氏、鳥山定嗣氏にはこの場を借りてお礼を申し上げます。