

# 声のリレー（系譜学—現象学—目的論）

エリック・ブノワ（ボルドー第3大学）

本日は、高木裕教授がおよそ10年の間牽引し、また私自身も2007年から参加している「<声>とテキスト論」研究プロジェクトの最後のシンポジウムとなりますので、おそらくいくつかの基本的な問題点に立ち返り、またいくつかの結果を引き出す機会となるだろうと思います。

2007年と2010年の二回の講演において、私は、詩的な声の「空虚な」あるいは「充滿した」効果に強い関心を寄せてきました。特にフランス詩の12音節詩句 alexandrin のリズムにおいて（例えば詩句の跨り enjambement という現象において）生み出される効果です<sup>1</sup>。しかし本日はより広い意味においてこの問題に立ち返ろうと思います。詩の領域における「声」というあまりにもぼんやりとした概念に、理論的な方法で定義を与えられるような、いくつかの指標を付与できないだろうか。ということつまり、抒情詩の中の「声」とは何であるのか。私はこの問いに答えるために三つの段階から詩について考察していこうと思います。最初は、「エクリチュール」の段階で、テキストの上流における、声の「起源」が揺動する場所です（「系譜学」あるいは考古学）。二つ目は詩の中において語っている「フィギュール」の段階で、テキストの進行中に詩的な声を発話する「人物」についてです（声の「現象学」）。三つ目は「レクチュール（読む行為）」の段階で、テキストの下流において、詩の声がテキストを前にした「受容者」の声になるのです（声の「目的論」）。ということで私は、読者

---

<sup>1</sup> 「声の中の空虚（ボードレー、ヴェルレーヌ、マラルメ）」邦訳版、『フランス文化研究』、2008年、p.89 - 107、フランス語オリジナル版 *Un vide dans la voix* (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé), *Study of the 19th Century Scholarship*, 第2巻, 2009年, 新潟, pp.1 - 17, さらに邦訳版は高木裕編、『<声>とテキストの射程』, 知泉書館, 2010年, p105 - 138に再掲。*Dans le plein de la voix* (Hugo, Rimbaud, Claudel), *Voix et Modernité*, 新潟大学, 2011年, pp.35 - 51

によって再び現働化されるというこの詩的テキストの能力について理論化したポール・リケールの研究を拠所したいと思います。そして私の考察の全体は、ここでは詩的な声の「リレー」と私が呼ぶもの、つまり声の継承のプロセス、あるいは声の交代のプロセス、に關することになります。

### 1—系譜学：声の起源

声とは言語の感性的、物質的な側面です。声とはまず身体的起源をもつものです。つまり呼吸、吐息、声帯の振動、口唇の動き、鼻腔の中での響きなどによるものです。声は物理的特徴によって分別できます。発声の力強さ（大きな声あるいは抑えた声）、高低（重々しい声あるいは甲高い声）、激しさ、響き、口調（早口あるいはゆっくりした語り口）、テンポ（流れるような声あるいはぎくしゃくした声）、リズム、発音の明瞭さ、音響効果など。このように私たちの声にはひとりひとりの個性があるのです。私たち自身の個性を明らかにするのです。私たちが話しているその瞬間においてさえ、私たちの情動や感情を明らかにするものでもあるのです（感情を人為的に真似するために、また不自然な感情から発せられているようにみせかけるように声を使い分けることもあります）。それゆえに、声とは物理的、身体的であると同時に精神的、心理的なものでもあります。私たちは、自分自身の内においてしばしば心的な声を聞いています。心的な声とは、実際に発音され、発言となる言葉を準備するものです。

それでは詩においてはどうか。ボードレールの詩集『悪の華』のうちの「猫」と題された二篇の詩のうちの一つが、詩的な声の起源についての貴重な示唆を私たちに与えています。この詩は詩についての詩（メタポエティック）であり、詩的な声の起源を語っています。「声」voixという単語は三度そこで現われています。詩の冒頭の行は以下の通りです。

Dans ma cervelle se promène,  
Ainsi qu'en son appartement,  
Un beau chat, fort, doux et charmant.

我が家を歩くように  
私の脳髄を散歩する  
美しい猫，強く，優しく，かわいらしい。

詩人の「脳髄」の中を散歩する「猫」は実際の動物のことではなく，ここでは詩人の心理的内面で生じる一つの具体例を表しています。この猫を特徴づける「かわいらしい」*charmant* という形容詞はそもそも語源的にはラテン語では *carmen*（歌），すなわち詩的な歌 *le chant poétique* と結びついています。

続く詩句では，この象徴的な猫の声に焦点が当てられながら，「声」*voix* という単語が最初に登場します（強調引用者）：

Quand il miaule, on l'entend à peine,

Tant son timbre est tendre et discret ;

Mais que sa *voix* s'apaise ou gronde,

Elle est toujours riche et profonde.

C'est là son charme et son secret.

にゃあと鳴くのも聞き取れぬ

それほど声音はやさしくかすかなもの  
だが，落ち着いたときや，うなったりするときには  
その声は，いつもゆたかで深みがある  
それがこの猫の魅力で秘密。

そしてここでは，ラテン語では詩のことを意味する「魅力」*charme* という単語が二度目の登場となる。詩人の心的装置内部のこの声は，ほとんど聞きとれないもの（「かすかなもの」*discret*）で，かつ神秘的なもの（「秘密」*secret*，「深みがあり」*profonde*）として特徴づけられています。続く詩句で「声」が二度目に登場し，私たちを詩人の精神の深みへと導きます。

Cette voix, qui perle et qui filtre  
Dans mon fonds le plus ténébreux,  
Me remplit comme un vers nombreux  
Et me réjouit comme un philtre.

その声が、真っ暗な私の心の奥底に  
玉のように転がり、染み込んで  
諧調ある詩句のように私を満たし  
媚薬のように私をうっとりさせる（強調引用者）

ボードレールがここで「真っ暗な私の心の奥底」と呼んでいるのは、のちに精神分析で無意識と呼ばれるものです。「諧調のある nombreux 詩句のように」（ラテン語で *numerosus*, 律動のあるという意味）という比較から明らかにわかるように、ここでは詩の中の声と同一視されています。

詩はその後も、この心的装置内部の声を描写し続けます：

Elle endort les plus cruels maux  
Et contient toutes les extases;  
Pour dire les plus longues phrases,  
Elle n'a pas besoin de mots.

この声は最も残酷な苦痛をさえ眠り込ませ  
ありとあらゆる恍惚をその中に含んでいる。  
どんなに長い文を言い表すにも  
この声は言葉の助けを必要としない。

この最後の表現はとくに興味深く思われます。というのも記号論でジュリア・クリステヴァが「コーラ・セミオティック」<sup>2</sup>と呼ぶものに相当していると思われるからです。「コーラ・セミオティック」とは、無意識の前言語的領域に

---

<sup>2</sup> Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974.

ある言語以前の場のことで、欲動は律動を生みだし、それがクリステヴァが「ジェノ・テキスト」と呼ぶ詩的言語に魂を与えます。その前言語的、欲動的な領域からエクリチュールによって明示される現象としてのテキストであるところの「フェノ・テキスト」が生まれます。「ジェノ・テキスト」の概念は、生成における詩的な声の起源に、あるいは系譜学における詩的な声の起源に、私たちに示唆を与えてくれるものなのです<sup>3</sup>。

ボードレールの詩の末尾、「声」という語が音楽的な隠喩を伴いながら三度目に用いられます：

Non, il n'est pas d'archet qui morde  
Sur mon cœur, parfait instrument,  
Et fasse plus royalement  
Chanter sa plus vibrante corde,

Que ta *voix*, chat mystérieux,  
Chat séraphique, chat étrange,  
En qui tout est, comme en un ange,  
Aussi subtil qu'harmonieux !  
いや、完全無欠な楽器となった、  
私の心を弾きこなして、最も朗々と響く  
その琴線を、いとも堂々と  
歌わせることにかけては、きみの声に

まさる弓はない、不思議な猫よ

<sup>3</sup> これについてはデリダがフッサール以降『声と現象』の中で「<前表現的な>志向性」  
« une intentionnalité 'pré-expressive' (*vor-ausdrücklich*) », 「感覚の前表現的で前言語的な階層」  
« une couche pré-expressive et pré-linguistique du sens »と呼んだものにも相当していると思わ  
れる。(Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la  
phénoménologie de Husserl*, PUF, 1967, collection « Quadrige », 1993, p. 35 et 33).

熾天使のような猫よ、奇妙な猫よ  
きみの内においては、すべてが、  
天使におけるがごとく、繊細で調和がとれている（強調引用者）。

形容詞「不思議な」と「奇妙な」は、詩人の脳髓の中で詩的な声が生成される場、無意識の領域を思い起こさせます。また音楽的な隠喩（「弓」「楽器」、そしてとくに「最も朗々と響く琴線を歌（わせる）」）は、これらがフェノ・テクスト、つまり「現象」としてのテクストを指していることがわかります。

## 2—現象学：語る登場人物たち

ボードレールの『悪の華』には直接話法による詩人のモノローグを含んだ詩がいくつかあります。例えば一番目の詩「祝福」では、詩の最後の五つの詩節が詩人による直接話法となっています。この箇所は引用符で囲まれており、それによりはっきりと声の効果を生みだしています。また『悪の華』の多くの詩は一貫して詩人のモノローグで、文法的にも一人称単数で書かれているために明らかであり、個人的な感情表現の抒情詩です。「憂鬱と理想」詩篇の全85篇中、約50篇がこれにあたります。他の詩は、多くは愛する女性のことを指す「きみ」や「あなた」という二人称に向けられており（相手が言葉を発する詩もあります）、一人称は暗にほめかされているだけのものです。この場合の詩は、想像上の対話や語りという発話状況において展開しているのです。こうして詩は演劇的一幕のように描かれることによって、声の効果を生みだしています。そこでは一人の登場人物が語っています。——たとえテキスト化されたフィギュールとして、それが作者と同一人物であると単純には考えられないとしても、ここで語っているのは詩人という登場人物なのです。

その他の詩においては、「わたし」と語る発話主体は、ランボオの酔いどれ船においては詩人とは明確に区別された、想像上の登場人物であるといえます。しかし、実際はスタロバンスキーが「寓意的応答者」、あるいは詩人の「寓意的代理人」と呼んでいる、詩人の精神的ペルソナなのです。ゆえに詩は活喩法の技法で表されることとなります。活喩法 *prosopopée* とは、ギリシャ人が

*prosopon*と呼び、ローマ人が *persona* と呼んだ登場人物、役、フィギュール（それも詩人自身に投影できるような）、そんなペルソナの言説です。このタイプの登場人物の演劇的な面は、マラルメの「半獣神の午後」において（この詩は当初演劇の為に作られています）、あるいは「エロディアード」（「場面」という語が題に含まれ、二人の登場人物、二つの声によって展開する詩）においてより顕著に見られます<sup>4</sup>。またはヴァレリーにおいては（「どなりちらす」すなわち声を持っている）「アポロンの巫女」、 「ナルシス」詩篇たち（「ナルシス語る」「ナルシス断章」、そして「ナルシスの歌」）に明らかに見られるものです。抒情詩において、つまり個人の感情表現としての詩においては、声は詩が最も演劇に近づいているときに存在しているのです。声には抑揚や変調があり、とくにモノログや対話において、詩的な声が「半獣神」や「エロディアード」や「ナルシス」の声と同じものとみなされるような場合はより顕著に、声は詩の演劇的構成要素となっています。

ここで指摘しておきたいのは、マラルメが1864年から65年にかけて、「エロディアード」と「半獣神の午後」をほぼ同時期に制作していることです。同一人の詩人から異なる二つの声が発せられます。一つは「理想」の声（「エロディアード」）であり、もう一つは官能性の声（「半獣神」）です。この二つの声にはそれぞれ異なる音響や律動、異なる抑揚の効果が照応しており、音読してこの詩を読むとそれらが見事に調和しあっていることを証明することができます（がしかし、本日の主題からはあまりに専門的に過ぎます）。「エロディアード」と「半獣神の午後」の制作が同時になされたことからわかるのは、やはり一人の詩人のペンから異なる声が表示されたということですが、しかしその方法というボードレールの「猫」の単一の声に比べると、より複雑なものです。そもそも、ボードレールの詩もまず「理想」と「憂鬱」の二つの声による声の二重性が特徴です。そのことは「声」という詩（二つの声が詩人の心に共存しています）や「ワレットワガ身ヲ罰スルモノ」にも明らかに示されていました：

<sup>4</sup> これらとともに「声」として表されている洗礼者ヨハネの「ヨハネの聖歌」« *Cantique de saint Jean* »も神の御言葉そのものではないが、御言葉の「声」として加えねばならないだろう（Mt 3,3 ; Mc 1,3 ; Lc 3,4）。

Ne suis-je pas un faux accord  
Dans la divine symphonie,  
Grâce à la vorace Ironie  
Qui me secoue et qui me mord ?

Elle est *dans ma voix*, la criarde !  
神をたたえる交響楽の中で、  
私は調子はずれの和音ではないだろうか、  
私をゆさぶり、私を囓む、  
がつつした「皮肉」のおかげで？

私の声の中にいる甲高い奴め！（強調引用者）。

すでにボードレールの詩に、同じ一つの言表のうちでぶつかり合う二つの声が重なり合っていることが確認できます<sup>5</sup>。

ボードレール以降、このポリフォニーの現象、声の複数性の現象は際立っていき、詩的主体は多重化した声によって回折され、また四散し、分裂をおこしていきます。この例はジュール・ラフォルグの作品中に模範的に示されています。詩的主体のアレゴリカルな発言者が増殖していく彼の作品においては、言表に頻繁に皮肉な語調が重ねられます<sup>6</sup>。ランボーが1872年の詩「黄金時代」で示していることも同様です。そこで詩的主体は後に「多数の」と呼ばれる複数の声を知覚しています：

---

<sup>5</sup> この現象については以下の論文において分析を試みている。Apories, paradoxes et autocontraditions, Presses Universitaires de Bordeaux, collection « Modernités », volume 35, 2013, pp. 7-40.

<sup>6</sup> アリサ・ルブランの記事を参照。Alissa Le Blanc, « Eclats de voix : poésie et polyphonie chez Laforgue », dans *Voix et modernités*, dir. Yutaka Takagi, Université de Niigata, 2011, pp. 73-91.



Quelqu'une des voix

Toujours angélique

- Il s'agit de moi, - Vertement s'explique

[…]

Je chante avec elle

ある一つの声が

いつも天使のようできて

—私のことなのだが—、手厳しく説教する

(…)

私は声とともに歌う。

これらの声は、「私とは一個の他者である」がゆえに、区別されることなく外にあるものです。しかし詩人が「それは私である」とこれらの声を彼自身のものであると認めている通り、それはまた内部にもあるのです。

このランボオの詩はアプリオリに他者と知覚する声を通じて行われる、詩人による自己の再認の現象をメタ・ポエティック的に示すものです。1871年5月15日付の「見者の手紙」には以下のように表現されています：

Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident. J'assiste à l'éclosion de ma pensée, je la regarde, je l'écoute

私というの是一個の他者なのです。銅が目を覚ましてラッパになっているのが気がついたとしても、それはすこしも銅の落ち度なんかではありません。そのことはほくには明白です。ほくは今、思想の開花に臨んでいるのです。それを見つめ、耳を傾けます。

声というのは、聞かれていることを前提としていて、詩的な声はまず詩人自身の内部で聞かれるのです。詩人は声を知覚し、それを聞き、それが彼自身のものであると気付き、その声の内で自分自身を再認識します。同様のプロセスは「エロディアド」の「古代の序曲」でも確認できます：

Cette voix, du passé longue évocation,  
Est-ce la mienne prête à l'évocation ?  
過去の長々しい喚起であるこの声は  
化身の支度のできた私のものか？

マラルメの「半獣神の午後」で起こっていることもまた同様です。三度にわたって半獣神は、同じ詩節を引用符に入れて引用、再引用しています。この詩節は半獣神がみずから生みだし同時に受容するもので、彼は語り手でありその解釈者となります。もともと彼自身のものであった歌を再び彼が歌い、それをさらに再占有するのです。二重になった声と、引用符とイタリック体という活字上わかりやすい特徴によって、三度にわたっていわば詩の中の詩、詩の中で再引用／歌われる詩について扱った作品なのです。このことは、すでに声の「リレー」のプロセス、声の交代あるいは声の継承のプロセスという問題圏内にわれわれを引き込むものです。「半獣神」は過去の声を現在の声を受け渡し、現在の声の中で過去の声を再活性化し、再現働化しているのです。詩的な声があらわれるとすれば、それはここでは半獣神自身によって受け渡され、繰り返され、再生産され、再言及され、再引用されるためです。生産者であった半獣神が受容者となり、実行者となるのです。デリダの言葉を借りて言うならば、半獣神は彼自身の声によって自己を触発するに至ります。そして半獣神の声によって詩の読者も自己を触発するのです<sup>7</sup>。

ヴァレリーのナルシスは「ナルシス語る」の末尾で同種のプロセスを示しています。

Et que mon souffle anime une flûte gracile  
Dont le joueur léger me serait indulgent !...  
私に寛大なその軽やかな演奏家のもっている  
かほそい笛に私の息が命を吹き込みますように！

---

<sup>7</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Editions de Minuit, 1967, pp. 145-146 et pp. 235-236

「笛」の「息」とは詩的な声の物理的あるいは音響的特性を示しています。そして演奏を再開し、息を吹き込むこの笛の演奏者、演技者とは最終的には読者なのです。彼は、演じる用に用意されたテキストをもとに「演じる」演技者であり、ナルシスが語りかける相手でもあります。ナルシスの言葉を再び演じるようそれを繰り返す自分自身のこだまです（こだまはナルシスを愛するニフの「エコー」と同一になっています）。彼はこだまであり、映し出された像です。ナルシスの分身、あるいはまた語り、独白しているナルシス自身です。ナルシスは、同時に彼自身と水に映った彼の像に話しかけていますが、ページの向こう側にいる彼の読者にも同様に話しかけているのです。読者はナルシスの声をわがものとし、そしてそのこだまとなるのです<sup>8</sup>。

マラルメの「半獣神の午後」とヴァレリーの「ナルシス」の二つの例から明らかにされたのは、詩的な声の目的であり、その目的たる読者、詩の読み手に自らが引き受けられるよう、声が自らを自らの前に投影するということです。

### 3—目的論：声を読む行為へ

ポール・リクールは、旧約聖書の詩篇、とくに嘆きの詩篇や哀歌を読む行為、読みの反復について考察しています。これらの詩篇は「神よ、なにゆえ私を捨てるのでしょうか」*« Eli lamma sabakhtani »*（旧約聖書22章）で始まります。キリストも十字架の上でこの言葉を唱えます（マタイの福音書27章46節）<sup>9</sup>。集団での典礼でも個人での祈りにおいても、記述された言表は読み手の「わたし」によって再現働化されるのです（歌うことで詩に声を与えることができるのです）。詩は文学の一ジャンルです。しかし書かれた言葉が音声化されるとき、その言葉は永遠に再言表化され、永久に再現働化されることができます。そのつど一つの「出来事」として。読者は詩の中で「私」と語る声を知覚し、

<sup>8</sup> 能の謡に出てくる声の機能も過去の声の現働化のプロセスであるように私には思われる：ワキはシテとの出会いを喚起するが、シテの方は過去の声や隠れた声の再現働化によって、過去や異空間に存在する自己を喚起している。能の謡も声の「リレー」によって魂を与えられているのである。

<sup>9</sup> Paul Ricoeur et André LaCocque, *Penser la Bible*, Editions Seuil, collection « Points-essais », pp. 287-313

それを共感によって自らのものとしします。詩の言葉は声によって出来事となり、実存的な経験として読まれる中で、絶えず新しい出来事として再生しうるので。

聖書の詩篇の詩的な声のリレーから、今度は和歌のひとつの適当な例を示しましょう。1910年、石川啄木の「煙」と題された詩集に収められた短歌です。「わがために／なやめる魂をしづめよと／讚美歌うたふ人ありしかな」(«Une personne chantait pour moi / le psaume / “apaise la souffrance de mon âme”») <sup>10</sup>。神に向けられた聖書の詩篇の声が、旧約聖書から「わがためにうたふ人」へと受け渡され、それを今度は啄木の短歌の読者が引き受けるのです。

ここで私が問題にしたいのは、なぜもともとは個人的で単独で行われる出来事としてあった「抒情」詩の声が、すべての読者にむけて一般化されうのだろうか、ということです。それは、抒情的な声が感情の媒介者としてあるからです。抒情詩とは何よりもまず感じられたことの表現であるからです(純粹な叙事詩や教訓詩、あるいは情感の欠如している詩の場合は必ずしもそうではないし、「われ思う、ゆえにわれあり」のような概念的な類の言表もこの場合にはあたらなないし、ライブニッツの「(エクリチュールは)<sup>11</sup> 声に結びつける必要はない」のような数学的言表も除きます)。感じられたこと(起源的には無音、前言語的、言葉のないものです)とそれを表現する言葉、そしてそれらの言葉の発声の間には、一つのつながりが存在します。声は、感じられたことが自らの感情を表出し、自らを言語化し、他者に伝え、そして他者によって感情的に再占有することを可能とするものです(単に概念だけを運ぶ言葉によってではなく、感性的、物理的、肉体的、身体的次元で受け手の感覚能力にまで到達する声によって、再占有させるのです)。声は言葉と同時に感覚を伝え、さらに言表

---

<sup>10</sup> 石川啄木、『煙』、1910年。仏語版アラン・グヴレ／パスカル・エルヴュー／ジェラルド・フィステル訳、*Fumées (kemuri)* [1910], Editions Arfuyen, 1989, p. 54。「なやめる魂をしづめよ」という表現は旧約聖書の「詩篇」Ps 24-25,17 または Ps 143,11を起源とするかもしれない。またこの短歌のすぐそばに「わが村に／初めてイエス・クリストの道を説きたる／若き女かな」« Cette jeune femme / C'est elle la première / qui m'enseigne au village la parole du Christ » (*ibid.*, p. 55)がある。

<sup>11</sup> 括弧内は訳者による補足。

の音楽（響き、律動、抑揚、語調の変化）も伝え、それらと結びつけられた感じられたことからある種の「畏怖」までも伝えているのです。（ちなみに、このことは翻訳の問題を提起しています：声はある言語から別の言語へと翻訳されて伝わるのでしょうか？完全にではなくとも、部分的に、同じような感じられたことを生み出すことのできる—語彙的、音響的、律動的一同等性によって翻訳されるのでしょうか）。

抒情詩的「私」というものは、それが全く個人的で単数であっても、代替可能であって一般化されうるものです。というのも、それは隠喩によってまず非・指向性化され、没個性化され、本来の主語の拘束から解かれたものとされるからです。抒情詩的「私」とは、とりわけ言語の物理的な力によって、つまり「声」の効果によって伝達される感情の媒介者だからです。これは必ずしも読者が（ナルシス的に）自己の中で、自分を再認識するということではありません（必ずしも読者が、詩の中で、彼自身の中にすでにあった感情を発見するということではないのです）。むしろ抒情詩が読者の内に、ある感情やある状態を引き起こすことができるということです。私は読みながらある声を聞き、詩の声のための集積所に、（内面で、または口頭で）私の声を与え、詩の声と私の声を一致させ、適合させ、私の声と詩の声の融合体あるいは一致体として、私の声は詩の声を受け入れます（このことは、読者によってそれなりに実現するものです：口頭で読むことは何よりも優れており、声に出すあらゆる読む行為は、解釈学的な、そして音楽的な二重の意味においてすでに *interprétation*（解釈／演奏）であるのです）。

ボードレールの詩はまさにあらゆるものを受け入れる「私」のこの自由によって特徴づけられています。他人に開かれ、読者によって再び引き受けられることのできる「私」です。

lecteur, mon semblable, mon frère

読者よ、私の同胞よ、私の兄弟よ。

『悪の華』の巻頭詩の末尾にはそうあります<sup>12</sup>。「読者に」と目的論的に題されたこの巻頭の詩は、ほぼ全体にわたって一人称複数の「私たち」によって書かれています。この「私たち」がもたらす感情はどんな個々の読者でも受け取ることができますし、人類の共通の財に合流することを可能にしているのです。この声のリレーが特に興味深く見られるのは、『悪の華』の最後の詩「旅」においてです。この詩は「私たち」という人類一般にあてはめられる形式で始まり、この「私たち」は次には、頓呼法で呼びかけられた旅人たちのことを示す、特定の「あなたがた」へと語りかけていきます（頓呼法は声の強い効果を与えています）：

Etonnants voyageurs ! quelles nobles histoires  
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers !  
[…]  
Faites […]  
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,  
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Dites, qu'avez-vous vu ?  
驚くべき旅人たちよ！なんという気高い物語を  
海のように深いあなたがたの眼の中に私たちは読むことか！  
(…)  
よぎらせてくれないか、  
画布のようにぴんと張られた私たちの精神の上に、  
地平線を額縁にしたあなたがたの思い出の数々を。

語れ、あなたがたは何を見たのか？

---

<sup>12</sup> ヴィクトル・ユゴーは『静観詩集』の序文で「私が自分自身を語る時、あなた方についてを語っているのです」と述べている。

（「私たちは読むことか」における「読む」は声のリレーの一種の入れ子構造をもたらししている）。旅人たちは（「私たちは見た，星を…」というふうに）13詩節に及ぶ（詩の中における詩という類の）長い回答を直接話法で応答します。かれらはその間幾度かにわたり，他の人類にも呼びかけます（「遠くから来るものなら何でも美しく見える兄弟たちよ！」，「おお，子供っぽい脳髓たちよ！」）。そして次には冒頭の人類全体を意味した「私たち」が再び言葉を発しますが（「私たちは《暗黒》の海に船出するだろう」），間もなく読者への呼びかけが始まり，旅人たちの「声」が再び挿入させられます（ここでは「声」voixという語が登場する）：

Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,  
Qui chantent : «Par ici ! vous qui voulez manger

Le Lotus parfumé !

[…]

Venez vous enivrer de la douceur étrange

De cette après-midi qui n'a jamais de fin ? »

死の影をたたえて甘美なあれらの声が，あなたがたには聞こえるか？

声たちは歌う，『さあこちらへ，

香り高い〈ロートスの実〉を食べたがる人々よ！

(…)

かつて終わりというものを持たぬこの午後の

奇妙な甘美さに酔いしれに来るがいい』と。

旅人たちの声は，明らかに（「あなた方」と呼ばれる）他の人々に向けられ，彼らを旅へと誘っています。呼びかけられるのはまさに「私たち」です。そしてこの呼びかけによる高揚の内に，読者をも駆り立てようとする「私たち」の集合的な叙法によって，詩は締めくくられます。

levons l'ancre !

[...]Appareillons !

[...]

Nous voulons [...]

Plonger au fond du gouffre, [...]

Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*

錨を揚げよう！

(…) 船出しよう！

(…)

私たちは深淵の底に

飛び込みたいのだ

〈新しきもの〉を見つげに『未知なるもの』の奥底へ！

このボードレールの詩においては、畳み掛けられるような声の重なり合いや、対称性を強調した言表構造が、抒情詩における声のリレーの模範的な事例となっています。「私たち」は「あなたがた」に語りかけています。今度はその「あなたがた」が、詩を読み、詩の声を個人として引き受け、詩の中へと包まれていく「わたしたち」へ語りかけるのです。

集合的な「私たち」における抒情詩の「私」je のボードレールの発展は、バフチンが抒情詩について論じた中で、声を意味する言葉「コーラス」と呼んだものと照応しているように思われます<sup>13</sup>。バフチンは詩人の視点に立って次のように言っています。「私の〈声〉は、別の水準へと転送される、声のもつ情動

---

<sup>13</sup> Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, Gallimard, 1984, p. 175, dans le chapitre intitulé « Le héros lyrique » (pp. 173-178).



性のうちにその価値を与えられる。抒情詩は他者の情動的なまなざしと声を通して、自身の、あるいは自身の内面にあるものの視覚像と聴覚像を詩人に与えるのである。私は他者のうちに自分自身の声を聞く。… 私は他の〈声〉の感情の中にある。私にむけて歌う他者の声において受肉化するのである」<sup>14</sup>。そしてこの他者の声とは最終的には読者の声となる声なのです。読者についても同様です。読者は逆に、「他者〔詩人〕の情動的な視線と声を通し、自身の、あるいは自身の内面にあるものの視覚像と聴覚像」を受け取ります。「私は他者のうちに自分自身の声を聞く。〔…〕 私は他の〈声〉の感情の中にある。私にむけて歌う他者の声において受肉化するのである」<sup>15</sup>。

私がただいま指摘したような相互性、すなわちバフチンがコーラスと呼んだものにおいて、抒情詩の声が読者に生きさせるもの、それは「邂逅」の経験です。というのも詩が、その言葉と意味、音と律動、音楽と伝達された感情とともに、感性的、物理的、肉体的、身体的な声を聞かせるとしたら、そこでは「現前性」が知覚されているということだからです。声とは「現前」を意味しています（ボードレールの、ランボーの、ヴェルレーヌの「現前」です）。この現前において、読者の私は、私固有の声を詩に委ねつつ「邂逅」の経験を生きているのです。声と、声をもたらすこの現前によって、詩はエクリチュールにあっては過去における特異な出来事となり、読む行為（レクチュール）——それは「なにものか」との邂逅そのものなのですが——にあっては現在における永続的な出来事となります。

この「なにものか」の「現前」との「邂逅」が可能であるのは、とりわけ詩においては声が言語活動のうち、最も感性的で、最も肉体的で、最も身体的な面であるからです。『パイドロス』の中で、(死んだ)エクリチュールを弾劾し、

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> 宮沢賢治、『春と修羅』所収「序」（1924年）において、「わたくし」から「みんな」への伝達や詩的交感が光に満ちた隠喩とともに表現されている：「わたくしといふ現象は／仮定された有機交流電燈の／ひとつの青い照明です／〔…〕／いかにもたしかにともりつづける／因果交流電燈の／〔…〕／紙と鈹質インクをつらね／（すべてわたくしと明滅し／みんなが同時に感ずるもの）」(Kenji Miyazawa, *Printemps et Ashura*, traduit du japonais par Françoise Lecoœur et Francis Coffinet, Editions fata morgana, 1998, p. 9).

生きたパロール、口頭によるパロールが、声そのものを顕揚したプラトンとは反して、詩はエクリチュールの中に生きた声の「痕跡」ととどめていると言うことができます。同様に、詩は書かれたものの中においてもっとも生きた声に近いところに存在しているのである、と言うことも可能です。ジャック・デリダも、プラトンに反して書かれたものに「痕跡」としてのその価値を与えていますが（特に『グラマトロジーについて』と『声と現象学』において）、しかしここではかれの言語の欠如や不在の代補性に基礎を置いた概念を追いはしません。というのも私は反対に詩的な声の「現前」効果を証明したいのですから。私はむしろイヴ・ボヌフォワに見られる現前の詩学を自説の支えとしたいと思います。彼の膨大な作品のうちの一つ、「声」と題された詩においてボヌフォワは声は「現前のしるし」と定義しているからです<sup>16</sup>。もっとも、詩的な声のうちに知覚し、邂逅する存在が「差延」でのみもたらされるというデリダの考えに私は同意しています。この差延とはまさしく声のリレーによるものなのです。

#### 4 ジェアン・リクテュスの詩における貧者の声

この詩的な声による「出会い」の現象について、ジェアン・リクテュス Jehan-Rictus (1867年-1933年)の作品を例として挙げましょう。ジェアン・リクテュス、本名ガブリエル・ランドンは、いくつもの俗語による詩の詩集を出版していますが特に *Les Soliloques du pauvre* (1897, 1903/『貧者の独り言』)と *Le Cœur populaire* (1914/『民衆の心』)があります。ジェアン・リクテュスの詩は、大体が八音節詩句のリズムで、俗語の使用や民衆的な発音の書記による転写、とくに無音の[e]の省略を頻繁に行うことが特徴的です。語り言葉の文体として書かれた詩は声の効果を必然的に生みだしています。19世紀末の貧者の声と訛りを、頭の中で聞くことなしに、また口頭で再現することなしに、ジェアン・リクテュスの詩を読むことはできません。そしてジェアン・リクテュス自

<sup>16</sup> Yves Bonnefoy, « Une voix », *Hier régnant désert* [1958], dans *Poèmes*, Gallimard, collection Poésie, 1982, p. 145.

身、青少年期には浮浪者の生活を送っていたと知れば、いっそうこの声の効果は間違いないものと思われます。*Les Soliloques du pauvre* の最初の詩から例をあげると：

Ah ! faut qu' j' écrive mes « Soliloques » ;

[…]

Et qu'on m' tue ou qu' j'aïlle en prison,

J' m'en fous, j' n'connais pus d'contrainte :

J' suis l'Homme modern' , qui pouss'sa plainte,

Et vous savez ben qu' j'ai raison !<sup>17</sup>

ああ！おれの「独り言」を書かねばなるまい。

(…) 殺されようと、監獄送りになろうと

おれは頑張る。束縛など、もはやない。

おれはうめき声を発する「現代人」

おれには分別というものがある！

「幽霊」« Le Revenant »と題された長い詩（500行を超える）は声と邂逅の概念という視点から考察すると特に興味深い詩です。ジェアン・リクテュスの詩では

<sup>17</sup> Jehan-Rictus, *Les Soliloques du pauvre* [1897, 1903], avec une préface de Cécile Vargartfig, Editions Au diable Vauvert, 2009, pp. 21-22. この版の参照項を注記する。ジェアン・リクテュスはマラルメから1897年5月30日付の彼を称賛する手紙を受け取る。「あなたの言語のデフォルマシオンを素晴らしいと思います」と。しかしマラルメが使った「デフォルマシオン」« déformation »と言う単語がふさわしかったとは思わない。なぜならジェアン・リクテュスは貧者の言語の *forme originelle*（そのままの形）によって彼の詩をつくっているからである（ついでに言えばジェアン・リクテュスに対して、マラルメは言語をデフォルメしないように語っている）。マラルメは（彼の称賛はここでは単なる礼儀の言葉を超えているが）ジェアン・リクテュスの詩に関してであると明示しつつ、このエクリチュールの真正さを認めている：「私はそこにある人間の水源に驚嘆するのです；これほどの深みから発して、あれほど高く噴き上がるのです」注意すべきは彼の晩年、1931年にジェアン・リクテュスは彼の詩のうちのいくつかを78回転レコードに録音している。念のために言うと、これらのテキストは「声」を含んでいるのだ。

いつものように、発話者は浮浪者で、ここではキリストの地上への帰還のことを想像しているのです。

Je m' dis : - Tout d' même, si qu' y r' viendrait !  
Qui ça ?... Ben quoi ! Vous savez bien,  
Eul' l' trimardeur galiléen,  
L' Rouquin au cœur pus grand qu' la Vie ! (p. 56)  
おれは思う、やっぱり、彼が戻ってきてくれたら、と！  
一体、誰のこと？わかっているだろ、  
あのガラリアの浮浪者、  
「生」より広い心を持つ「赤毛の男」さ！

ところが、100行にわたってこのキリストの帰還を想像した後に、あることが起きます。

Eh ben ! moi... hier, j' l' ai rencontré  
Après menuit, au coin d' eun' rue,  
[...] Y n' est v' nu su' moi et j' y ai dît :  
- Bonsoir... te v' là ? Comment, c' est toi ? (p. 61)  
Quéqu' tu viens fair' ? T' es pas marteau ?  
D' où c' est qu' t' es v' nu ? D' en bas, d' en haut ?  
Quelle est la rout' que t' as suivie ?  
C' est-y qu' tu r' commenc' rais ta Vie ?  
Es-tu v' nu sercher du cravail ?  
(Ben... t' as pas d' vein', car en c' moment,  
Mon vieux, rien n' va, dans l' bâtiment) (p. 64)  
そう、おれは昨日、彼に会ったのさ  
真夜中過ぎに、街角で  
(...) おれに向かってきたので、こう言ったのさ  
— 今晚は。おまえなのか、ほんとうに？

一体、何をしにきたのだ？おかしくなったのか？  
どこから来たんだい？下からか、上からか？  
おまえが来た道はどれだ？  
おまえは「生」を再開するつもりか？  
おまえは仕事を探しに来たのか？  
（まったく、おまえはついていないよな、  
いま現場に仕事はないんだよ）

イエス・キリストにむけられた浮浪者の直接話法の言説は、250行を超えて展開され、ときおり、上に示したように括弧に括られて、「小声」で打ち明け話をする調子の言葉が付け加えられ、声の効果の多様性が強調されます。しかし、イエスは反応もしなければ返事もせず、浮浪者はいらだち、イエスをののしり始めます。するとイエスは姿を消してしまうのです。

Et Jésus-Christ s'en est allé  
Sans un mot qui pût m'consoler (p. 74)  
イエス・キリストは立ち去った  
おれを慰める一言もなく

そして詩の最後では、浮浪者は彼がイエスとみなしていたものが、居酒屋のグラスに映った他ならぬ彼自身の姿だったということに気が付きます：

Et à c'moment-là, le jour vint,  
Et j' m'aperçus que l'Homme' Divin..  
C'était moi, que j' m'étais collé  
D'avant l' miroitant d'un marchand d' vins ! (p. 74)  
その瞬間、夜が明けて  
おれは気がついたのさ、その聖なる男が  
おれに張り付いたおれだということに。

ワイン売りのショーウィンドウの前で。

このイエスと浮浪者の同一化は（現代における新たなナルシスです）、イエスのまさに「貧者」そのものとしてのアイデンティティ、貧者としてのイエスの現前の福音主義的観念に根ざしている点で非常に示唆的です。しかしイエスにむけられた浮浪者の長い言葉は結局は孤独な発話行為—貧者の独話 *soliloque* にほかならなかったわけです。そして詩人自身もまた、福音書におけるイエスの言葉とはまさにこれと同様のものであると確認するのです。

Ton Paradis ? Eh ben ! c'était

Un soliloque de malheureux (p. 78)

おまえの天国だって？やれやれそいつも

不幸な男のひとりごとだってことさ

このジャン・リクテュスの詩が模範的に例証しているのは、詩における「声」と「邂逅」の問題なのです。つまるところ詩に自らの心的なあるいは実際の声を与えながら、読者は貧者と邂逅するように誘われているのです。貧者のかくも独特なパロール、貧者が感じ、生きたところのもの、それはジャン・リクテュス自身の青少年期の体験でした。読者による貧者の声とのこの邂逅、この声のリレーにおいて、ジャン・リクテュスの詩集の題から言葉を借りて言うならば、「独りで話している貧者」は「民衆の心」となるのです。民衆全体の心、そのコーラスとなるのです<sup>18</sup>。

最後に、詩におけるこうした声のリレーに対する信仰とその奏効性をとりあ

<sup>18</sup> ジェアン・リクテュスの詩に特徴的な、体験の重々しい声を私たちに聞かせるこの表現スタイルは、翻訳の問題を生じるものである。例えば彼の詩のフランス語のスラングとパリの俗語の訛りを日本語にいかにか訳せばよいのか？日本語のスラングと江戸訛りの口語の音声を表記したものを用いることによって？翻訳は、オリジナルのテキストの声（単語、意味、音、律動、抑揚…）と、必然的におおよその、等価物を与えるものである。

げたいと思います。19世紀のエクリチュールにあつて詩人の声の単一性が分裂の危機をむかえたのと同様に（例えばラフォルグの作品における声の多音的な分化）、21世紀は、読む行為（あるいは読まない行為）において、読者が詩の声を引き受け、再自己固有化する能力は危機的状况を迎えることはないのでしょうか。確かではないものの、こうした危険や脅威は実在しています。なぜなら声のリレーは壊れやすいものであるからです。バフチンはこの脆さについて言及しています。「私の感情が抒情的に共鳴しはじめるには、私がたったひとりでこの共鳴に対する責任＝応答可能性を感じるのではなく、私自身の内部で自分が他者の価値と連帯していると感じとる限りにおいてである。他者の可能なコーラスにおける自分自身の受動性を感じとる限りにおいてである」<sup>19</sup>。バフチンはまた19世紀以降の「抒情的パトスの恥辱」（「抒情詩の急変」—皮肉—「抒情的冷笑主義」）のうちに、声のリレーが断絶する危険のきざしを感知していました。「聞いている声が突然中断し、＜コーラスの外側にいる＞と突然感じることになるかもしれないのだ。… そのような例はボードレル、ヴェルレーヌ、ラフォルグにおいて見られている。そしてより顕著に私たちの時代には、その声が＜コーラスの外側＞にあるスルチェフスキーとアンネンスキーがいるのだ」（強調バフチンによる）<sup>20</sup>。ラフォルグに関するバフチンの直観はきわめて的確であると私には思われます。やや専門的に考察すれば、この詩人における声の発話行為に自己価値の低下が重なり合っていることは証明できるでしょう。ラフォルグのややあとに、ジェアン・リクテウスはその詩「幽霊」において、（リクールとともに私たちがそこから出発した）旧約聖書の言葉ですら、その伝達の過程において、声のリレーに断絶が生じていることを確認することになるのです。

Eli Iamma Sabacthani

Ou n, i, ni c'est ben fini. (p. 67)

<sup>19</sup> Bakhtine, *op. cit.*, p. 176.

<sup>20</sup> Bakhtine, *op. cit.*, p. 177.

神よ、なにゆえ私を捨てるのでしょうか  
これで終わり

Eric BENOIT

Université Bordeaux Montaigne

Equipe TELEM, Centre Modernité

(訳：八木瑞香)

\* 訳者謝辞

本稿は2015年3月に新潟大学にて開催された国際シンポジウム「抒情詩と〈声〉」の基調講演としてエリック・ブノワ氏が話されたものです。分析されている詩作品の訳については、19世紀フランス詩がご専門の高木裕先生から惜しみなご協力を頂きました。また、全体に渡っては、ブノワ氏の講演で通訳を務められた逸見龍生先生から丁寧にご指導いただきました。心から感謝いたします。