

## リズム論 その1

～フランスルネサンス詩再々読のために～

江 口 修

### 問題の所在

われわれは以前「フランス詩再読のために」と題して、主としてアレゴリーを操作概念として再検討し適用を試みた。中世のアレゴリーと異なり、ルネサンスにおけるそれは暗黙の裡に措定された被参照系がそれほど強固ではなく、参照系と被参照系の関係がねじれ現象を起こしていることまたそれゆえ意外な発展の可能性をもたらすことを一定程度明らかにした。<sup>1</sup>しかしこれが事態の一面しか捉えていないことが M. フマロリの相次ぐ大著の公刊により明らかになってきた。ルネサンスから 17 世紀にかけて起きていたのは、ジェズイット（イエズス会）の教育システムが採用した合理性追求を内蔵する自己目的化したあるいは自律した弁論術（レトリックシステム）の、国家意志の確立と結びついた、進化と拡張であった。このレトリックの規範となったのがキケロであり、たとえ「16 世紀は総じて見れば、その個人主義や各国文学そして百科全書的博識の伸張に、また新旧両派を通じた信仰心の改革に認められるように、反キケロ的世紀である」<sup>2</sup>と判断できても、キケロは理想的な古典古代の絶頂を象徴するまさに古典主義的雄弁の規範であった。そして 17 世紀とはこの古典主義的理想がフランスという国家で実現できると確

<sup>1</sup> 拙論「ロンサール『讃歌集』および『讃歌集第二の書』について」小樽商科大学『人文研究』第 72 輯，1988 年「『恋愛詩集』再読」同，第 76 輯，1990 年，参照。

<sup>2</sup> Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, p. 228.

信された時代であり、見方を変えれば16世紀に実現しえなかった「黄金時代」の再興というルネサンスの夢は、フランスという国家の誕生という限定の中において可能になったのである。

しかし、われわれにとってたとえばロンサールとボワローの間の差異はボワローが主張するほど大きくはないように思われる。ボワローは理性と高貴さの名において過去を断罪する。

La plupart emportez d'une fougue insensée  
 Toujours loin du droit sens vont chercher leur pensée.  
 Ils croiroient s'abaisser, dans leurs vers monstrueux,  
 S'ils pensoient ce qu'un autre a pû penser comme eux.  
 Evitons ces excez. Laissons a l'italie  
 De tous ces faux brillans l'éclatante folie.<sup>3</sup>

多くの者がきちがいじみた熱狂にとりつかれ  
 正しい方向を見失ったまま構想を求めようとする。  
 自分たちが考えていることが、だれか他の者が同じようにしてすでに考え  
 ついた  
 ことであろうと思ったとたん、おのれの怪物じみた詩句にまみれて恥じ入  
 ることだろう。  
 こうした過剰は避けようではないか。まやかしの輝きに満ちた  
 派手な狂気沙汰はイタリアにまかせておけばよい。

確かに一切の虚飾を廃し、理性の簡潔さを歌い上げてはいるものの、ロンサールとの決定的な差というものをわれわれはうまく指摘することはできない。

<sup>3</sup> BOILEAU, *Epîtres, Art Poétique, Lutrin*, Paris, Société Les Belles Lettres, p. 82.

大審問官が断を下してしまえば誰もが口をつぐんでしまう、あるいはそれで事たれりとしたと考えるべきかもしれない。

しかしボワローの迷妄にとらわれた過剰な狂気を抱え込んだ詩人に対する断罪という表面とは別に、もっと根本のところではなにかが変わっているのではないかとの疑念も拭うことはできない。それを解明する方途はないか。本小論は、最近出版された『リズム論』<sup>4</sup>に手がかりを求めてこれまでとは違った角度からフランス・ルネサンス詩に接近してみようとする試みの第一歩である。

いうまでもなく哲学や文学においてもアリストテレス以来、リズムは常に関心の対象としてあった。しかし奇妙なことに、フランスではリズムは扱われるものの、現代においてはマラルメの嘆きを待つまでもなく、フランス語のリズムの単調さを前提として受け入れ、創造性の源泉としてはむしろイメージやその色彩感あるいは象徴の力学に目が向けられてきた。さらに事情を複雑にしているのが生物学や心理学の分野でのリズム論の発展である。たとえば次のような指摘はわれわれの論考にとってもきわめて示唆に富むものとなる。

地球の自転による光のリズムは、まさにリズムの根源であり、生命はそれのもっとも単純な構造のレベル、あるいは30億年余といわれる時代からそのリズム性を絶えず学習しつつかつ遺伝してきたと考えられるであろう。このように生体リズムは、ヒトが自然界の連続した一存在であり、かつ物質界と融合した調和の中に組み込まれた存在であることを強固に示すものであろう。これはヒトが、ミクロの空間からマクロのヒト身体空間あるいはその機能にいたるまで、さまざまなリズムの引き込みによって成立する生理リズムの統一体であると言い換えることもできよう。一方リズムその

---

<sup>4</sup> Gérard DESSONS, Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme*, Paris, Dunod.

ものの時間性も含めて、創始以来の時間の流れの経過の中に成立しているヒト一人間存在の時間的連続性をも示しているといえよう。つまり人間はリズムの空間性と時間性の両面において連続して自然界に存在しているのである。<sup>5</sup>（下線筆者）

しかし、リズムそのものが生命の連続性の根底にあり、物質界との調和もリズムにあるのだとすれば、人間存在はこの連続性の単なるひとつの要素に過ぎないのだろうか。たしかに文化の複雑な体系を知っていなくとも、音楽によって人間はダイレクトになにかを感じ合えることは経験的な真理としてある。つまり人工的と見える文化も人間の生体リズムを基にしているのである。だが生体リズムも個体について見れば微細な偏差を示すように、理解し合えるとはいっても、異文化間のリズムは、通低し合いながらも、もしそれを互いに受容し自らのものとするには膨大なエネルギーと時間を必要とするように、その差異は考えるよりも大きいのではないだろうか。反復と差異というデリダの概念に帰着するのだろうか。しかしヒトという存在はやはりユニークなようである。鈴木二郎によると「このリズムに抗して活動し、あるいは社会的活動によってリズムを変化させ、新しく同調したリズムを形成するのは、あらゆる生物の中で、その連続性にもかかわらず、人間において他にない」（下線筆者）。<sup>6</sup>これはデカルトのコギトによる超越的主観性の定立の対極に位置する人間の存在規定ではないか。おそらくこの「変化と新たな同調」こそ文化変容の根底にあるものに違いない。しかし録音技術により音の情報が記録されるようになったのはごく最近のことではないことに注意しよう。問題の所在が明らかになったとしても、それを正確に再現確認することはきわめて困難なのだ。

<sup>5</sup> 鈴木二郎、「心身のリズム」in『精神の科学4，精神と身体』，岩波書店，1983年，pp. 130-131.

<sup>6</sup> 同上，p. 131.

## フランス・ルネサンスにおける音楽と詩

古典古代を復元しようとしたルネサンスの人々と、そのルネサンスの人々を理解しようとするわれわれとの間にも同じ問題が横たわっている。たとえばルネサンス期の音楽理論にとっての難題のひとつにギリシア人のいうオクターヴ種とトノスの問題があった。15世紀、古典文献に接することのできた一部のユマニストの探求によっても、「単旋律が基礎をおいていたモドゥスの組織が、古代ギリシアにおけるモドゥスとはまったく異なる」<sup>7</sup> ことしか明らかにすることはできず、オクターヴ種そしてトノスについてなにも解明することはできなかつた。結局のところギリシアの音楽がもっていた精神性を復元することは絶望的になった。こうした基礎理論分野での不備の上に立つ汎知論的ユマニズムの理想ははなはだ心許ないものであり、16世紀フランスにおいて際だって音楽を重視したバイフのアカデミーについても事情はいつこうに改善されないままであった。バイフは音楽の持つ効果に着目して「キリスト教世界最良の音楽家をことごとく公開競演に呼びよせる」<sup>8</sup> べくシャルル九世に嘆願書を上奏している。たしかにバイフをはじめとしてフランス・ルネサンスのユマニストたちは古代における音楽の効用に関しては共通認識は持っていた。アリストテレスの「律動や節の内には憤怒や穏和、さらに勇気や節制、またこれらに相反するものやその他の倫理的性格の真の本性に非常によく似た類似物がある。……われわれは律動や節を聞くと、靈魂を変化させるのである」<sup>9</sup> プラトンも同様で、彼はその共和国の守護者にドリス旋法とプリュギア旋法だけを保有することを許したが、それは「リズムと調べ

<sup>7</sup> イアン・フェンロン編、『花開く宮廷音楽 ルネサンス』、音楽の友社、1997年、p. 15.

<sup>8</sup> フランセス・イエイツ（高田勇訳）、『十六世紀フランスのアカデミー』、平凡社、1996年、p. 62.

<sup>9</sup> アリストテレス、『政治学』VIII、5〔『全集』十五（山本光雄訳）、岩波書店、1969年、p. 338.〕

というものは、何にもまして魂の内奥へと深く染みこんでいき、何にもまして力強く魂を掴むもの」<sup>10</sup>であるからである。ではルネサンス音楽はリズムとメロディーの重要性を認めた上で何を行ったのかと言えば、中世のポリフォニーを捨て単旋律に転換しただけである。しかし先に述べたように、単旋律の採用だけではけっしてギリシア音楽の再現にはならない。言葉の厳密な意味での文芸復興というよりは、想像裡にある「黄金時代」に具体的形象を与えようとしたというのが、少なくとも音楽については言えそうである。

ところで旋律に乗せて言葉の意味と美を理想的な形で魂に直接送り込むというのはフランス・ルネサンスの哲学的基礎のひとつである新プラトン主義のどちらかといえば粗野な発想であり、ピタゴラス学派の神秘主義の影響が濃いジャック・アミヨの主張に典型を見ることができる。しかし新プラトン主義の最大の哲学者といえばフィチーノであり、彼は音楽と詩について次のように区別を立てている。

詩は音楽より優れている。といのも、詩は言葉を通して、耳だけではなくまた心に直接に話しかけるからである。それゆえに、詩の起源は天球の階調の中ではなくて、むしろ神の心そのものである音楽の中にあり、その効果を通して聞く者を直接神へと導く……<sup>11</sup>（下線筆者）

音楽がすぐれて神に接近することを可能にするが、しよせんは模倣の技芸(art)であるのに対して、詩はあくまで神そのものに由来するとするフィチーノの精緻な理論はそのままフランスに入ってくることはなかった。

フランスにおける音楽と詩の合一に関する楽観論を生んだ背景には、やはりフランソワ一世治下の第一期ルネサンスのフランス的特殊性があるだろう。パイフへのアカデミー勅許にも見られるように、フランソワ一世は音楽

<sup>10</sup> プラトン、『国家』Ⅲ〔『全集』十一（藤沢令夫訳）、岩波書店、1976年、p.401.〕

<sup>11</sup> Marcilio FICINO, *Opera*, p. 641.

出版業者をはじめとして街頭音楽家の組合にも勅許状を与えている。なかでもサン＝ミシェル橋近くに店を構え王より楽譜出版と販売の独占権を手に入れたピエール・アテニャンが当時の音楽振興に果たした役割は大きい。アテニャンが宮廷世界と教会を相手に一般市民までも目指して販路を拡大したこともあって、当時のパリはヨーロッパでも一二を争う音楽の都となったようだ。しかしさらに進んでカルチェ・ラタンに入ると事情はすこし異なったようである。「パリ大学では、音楽は、天文学・幾何学・算術とならんで、クアドリヴィウム quadrivium [四科] のひとつに数えられていた」<sup>12</sup>が、ソルボンヌの中世スコラ学の伝統は色濃く、とりわけ音楽については「音に関する思弁的・数学的見地ばかりが強調され」<sup>13</sup>ていた。そしてこの伝統を支えたのがギリシア本来の音楽とはまったくつながりを持たないポエティウスの『音楽教程』であった。この状況に新風をもたらしたのが、一五四〇年代ギリシャ語教授に就任したジャン・ドラである。ドラは弟子のアントワヌ・ド・バイフとの関係から彼の父（彼は庶子）ラザール・ド・バイフの館に出入りするようになりセナークルが形成されるが、ラザールの秘書官にロンサールがいた。ドラ自身の音楽観は詳しいことは分からないが、ともかく〈古代音楽〉を規範に詩と音楽の刷新を図ったその思想は後年ロンサールの次の言葉にも見て取れる。

...ainsi les anciens esprouvoyent par la Musique les esprits de ceux qui sont genereux, magnanimes, & non forvoyants de leur peremiere essence... Comment pourroit on accorder avec un homme qui de son naturel hayt les accords? celuy n'est digne de voyr la douce lumiere du soleil, qui ne fait honneur à la Musique, comme petite partie de celle, qui si harmonieusement (comme dit Platon) agitte tout ce grand

<sup>12</sup> イアン・フェンロン編、『花開く宮廷音楽 ルネサンス』、前掲書、p. 212.

<sup>13</sup> 同上。

univers.<sup>14</sup>

古代人はこのように音楽によって大らかで偉大なしかし自分の一番の長所に気がついていない人物たちの心を感じとった…… 本性から調和を嫌う人間とどうして協調することができるだろう。音楽を崇めない人間は(プラトンが言うように) この巨大な宇宙をかくも調和に満ちて動かすこの音楽の一部としてのかぐわしき太陽の光を目にするに値しない。

〈古代人〉が厳密に古典古代の〈黄金時代〉の人間だけではなく、このプラトンが言う大きな宇宙を動かす音楽の「小さな一部としての音楽」を実現することができた者も含むことに注意しておく必要があるだろう。

こうしてあらゆる努力が傾注されてギリシアの古代音楽の復興が図られるが、先にも指摘したように、ギリシアで実際におこなわれていた音楽に関しては解決不可能な問題があり、結局は仮説を立てた上で実践してみるという方法しか取りえなかった。やがて、バロック音楽の登場とともにこの試みも後退を余儀なくされる。

だが、プラトンとは違った意味で、今日リズムによる物質界から生体を貫く連続性が認識されるようになったとき、リズムによる宇宙論の可能性がふたたび現れてきているのではないだろうか。16世紀フランス・ルネサンスでドラたちが夢見た古代復興もこのプラトンの宇宙論の可能性を探る実験だったとも言えるのではないだろうか。そして、自足的な生体リズムを捨てた人間であるからこそ、〈黄金時代〉から失墜しそれに憧れながらもなお「今まで存在しなかった時間と空間の概念の世界へと自ら出て行く」<sup>15</sup> ことができるのであり、フランス・ルネサンスはその第一歩であったとも言える。そして

<sup>14</sup> Pierre de RONSARD, *Œuvres complètes*, tome XVIII, pp. 480-482. ロンサールからの引用については以後 *Œuvres complètes de Ronsard*, éd. Laumonier, S.T. F.M. に拠る。

<sup>15</sup> 鈴木二郎, 前掲書, p.131.



17世紀フランスはまたこのリズムによる可能性探索に確固とした方向性を与えただけであるとも考えられはしないだろうか。おそらく事情は昔も今も変わっていない。

……自然言語ならざる対象を言語を用いて論じる場合、二つしか道はない。ボードレールの言うような「アナロジー」によるか、あるいは対象たる作品と見合うだけの作品を構築する、つまり作品としての自律性を存分に備えた「メタファー」によるか、のいずれか。

〔中略〕

……われわれの身体論の出発点となったポール・ヴァレリーは、精神の諸機能を語るべく、熱力学のアナロジーを用いた。荒唐無稽なアクロバチックなアナロジー。ただ、その途方もないアナロジーを強く信じること、ヴァレリーの膨大なテキスト群にはそれがある。<sup>16</sup>

「信じる」ことの根底には人間が持つ生体リズムが宇宙に通低することへの本能的確信があるのではないか。これがわれわれの出発点となる。そしてこの「信」を支えるのはやはり生体リズムに根ざしたりズムの直感であるに違いない。しかしこの直感に支えられるリズム感と相互に規定し合う形で社会性あるいは時代性すなわち文化の大きなリズムが存在するだろう。言行為と同様にリズムには私性と社会性が構造化されてある。

フランスルネサンスについてみれば、たとえロンサールが古代崇拜を押し進めようとしても、すでにフランス語が持ってしまった〈強張音と律動〉を放棄するまでには至らない。バイフは強力にこの古代復帰を果たそうと〈長音／短音〉の韻律にフランス語をしたがわせようとするが、これは実験的試

<sup>16</sup> 陣野俊史、『ソニック・エティック』、水声社、1994年、pp. 211-212。この書はロック・ミュージックを論じたものであるが、この若き畏友のアナロジーによる身体論にリズム論が加わるならばきわめて有効な方法論が誕生するように思われる。

みの域をでることはできなかった。「古代音楽の旋法を模倣しようというあらゆる試みが根本的な不可能性—古代の旋法がどのようなであったかを知ることの不可能性—によって無効になるとちょうど同じように、フランス語に古典的音価を押しつけようという試みは、古典的な意味での音価が存在しない言語で音量詩を書くことの根本的な不可能性ゆえに、曖昧性に墮してしまうのである」。<sup>17</sup> ボワローにはこの古典古代の尊重とそれへの復帰のためのフランス語の実験という視点はまったくない。理性にもっともよくしたがうならば言葉はおのずと古典古代の神聖さへと到達しうるものであり、フランス語が持つ特質はそのまま生かされなければならない。

Le temps n'est plus, mes Vers, où ma Muse en sa force  
 Du Parnasse François formant les Nourissons,  
 De si riches couleurs habilloit ses leçons:  
 Quand mon Esprit poussé d'un couroux legitime,  
 Vint devant la Raison plaider contre la Rime,  
 A tout le Genre Humain sceût faire le procez,  
 Et s'attaqua soy-mesme avec tant de succez.<sup>18</sup>

わが詩句よ、もはやわがミュージックがむやみと  
 フランスのパルナッソスの乳飲み子たちを育て  
 その教えにかくも多くの色彩を負わせた時代は終わった。  
 わが心が正しき怒りに押されるようにして  
 理性の前に韻律に抗議せんとやってきたとき、  
 首尾良く人類すべてに対して訴訟を起こし、  
 みごとに立ち向かったときに。

<sup>17</sup> フランセス・イエイツ、前掲書、p. 83.

<sup>18</sup> BOILEAU, *op. cit.*, p. 57.

ここにはルネサンスの詩人たちの実験が韻律の豊かさの名のもとに行われ、かえってフランス語に混乱を引き起こしたことに對するボワローの怒りが見事に出ている。そしてボワロー自身の簡潔なりズムの必然性を認めることができるように思われる。たしかにロンサールとはリズムが違うようだ。先に両者の間に本質的な違いを認めることは困難だと言ったが、このリズムの違いこそ根本的なのかも知れない。

O CIEL. net, pur, & beau, haute maison de DIEU,  
 Qui prestes en ton sein à toutes choses lieu,  
 Et qui roules si tost ta grand' boule esbranlée  
 Sur deux essieux fichez, que la vistesse aislée  
 Des Aigles, ny des ventz par l'air, ne sçauroient pas  
 En volant egaller le moindre de tes pas.<sup>19</sup>

おお、澄んで、純粋な、美しい空よ、神の高い住まいよ、  
 おまえは胸のなかで万物に場所を貸し、  
 二つの極軸の上をさまようおまえの大きな球を  
 このうえなく速く回転させようと、鷲の翼の早さも  
 空の風も、どんなに翔ようと  
 お前のもっともゆっくりとした歩みにも及ばない。

ロンサールとボワローの個人的な嗜好の差以上のものが二人を隔てているようだ。だが〈リズム〉が違うという表現が個と社会、瞬間と連続の構造を含みこむ概念として登場しない限りはなにも語らないに等しい。ではいよいよ『リズム論』に進もう。

<sup>19</sup> O.C., VIII, pp. 141-142.

## 『リズム論』について

では文学の側からのリズム論として現在フランスでもっともまとまった論考であるデッソン／メシヨニック『リズム論』を検討してみよう。当然と言えば当然であるが、この論考も歴史的な語彙の変遷から検討しているのだが、まさにリズムの問題がはっきりとしてくるのが16世紀である。16世紀ではいまだ *rythme* と *rime* あるいは *ryme* (韻律) の区別がはっきりせず (両者は語源を同じくするものでもある)、さらに加えて、現代フランス語にも残っている *nombre* (階調、律動) という言葉も併存していた。エチエンヌ・ドレの『ある言語から他の言語へ巧く翻訳する方法。ならびにフランス語の句読法およびアクサンについて』には《*nombres oratoires*》という表現が用いられ翻訳家が守るべき規範のひとつとしてあげていて、テキストが有している律動や響きの意味に用い、翻訳するさいにはできるだけ元の《*nombres oratoires*》を保つように忠告している。ここから出発してトートロジーを極力排する努力を示している辞書を網羅的に調査した結果、普遍的なリズムの概念を次のように抽出している。少々長くなるが翻訳して引用しておく。

言語や対象領域そして重要度を問わず、あらゆる辞書や百科事典は一致してリズムを長短の区別はあるもののある間隔をおいた、基準となる要素が回帰してくる現象として定義している。それもあまりに広く見られるため物事の本質の聖なるひとつであるかのようなのである。このリズムの指標は物理的 (所作) でもあれば、聴覚的 (音楽であれ言語学的にであれひとつの音、あるいはまったくの雑音) なものでも、視覚的 (灯台の交替する色光) でもよい。<sup>20</sup>

あまりに通有的であるため、手近に扱うべきものというよりは、かえってまるで《*une vulgate*》であるかのように鎮座している概念として存在している

<sup>20</sup> *op. cit.* p. 50.

ようだ。もちろん単なる繰り返しだけでは単調に陥りかえってリズムが感じられなくなってしまうため、さまざまな方法で反復にアクセントをつけようとするようになる。普通行われるのが長短、強弱といった対立によって反復を構成することだが、この反復も繰り返しているうちに身体感覚によって内在化されて当たり前のもので意識から滑り落ちて行く。つまり今一度鈴木を引用しておく。「リズムの問題は、身体感覚や身体運動と密接な連がりがある。リズムの多くが周期的、反復的であるのは、人間の身体運動がすべて〈往復運動〉であることに起因する」<sup>21</sup>のであるが、多くの身体感覚は通常は自覚されないことがほとんどである。そして変調は異常として感じられ感覚が局所化されることもリズムのもう一つの面として押さえておくことが必要であろう。先にも述べたように、自然に反抗して意識的にリズムを破るのが人間の本性であるとすれば、この反復に挿入される差異こそ逆にリズムを明確に浮かび上がらせる要因となる。

形式心理学はリズムを力学的構成〈organisation〉とみなす。しかし構造の概念によればひとつの普遍的な二項対立の中に緊張と弛緩や期待と驚愕のカップリングを前提として、循環—交替と構造というふたつの概念を同化させることができる。だがもちろん反復が前提である。そこから対称性と非対称性との基本的組み合わせが生じる。結局リズムに見いだされるもの、それは韻律構成であり。規則性と不規則性の共存。普遍なるものが持つ単一にして二重なる性質である。<sup>22</sup>

このリズムは自己差異化を内蔵した反復装置とでも言えばよいのだろうか。調和をリズムとして体感するためには不調和を取り込まなければならないのだろうか。自足した神の調和の中に住む至福を味わうためには、そこから自

---

<sup>21</sup> 前掲書, p. 164.

<sup>22</sup> *op. cit.* p. 51.

ら追放され、樂園のかすかな記憶をたよりに、帰還を夢見て、神の調和をかいま見るべくリズムの永遠なる探求に乗り出さなければならないのであろうか。善＝美は「普遍にして唯一の階調」<sup>23</sup>を持つことは自明でありながら、もはやそこに至り着くことも住まうこともできない。反復の快樂の裡に感覚を麻痺させてゆくのか、反復を回避しようと永遠に驚愕を求めて駆け続けるのか。これが今日までのリズム論の陥穽であったようだ。デッソン／メシヨニックのリズム論はこの陥穽を回避してとりあえずは文学において有効な分析＝批評の操作概念として精緻化しようとする試みである。たしかに文学を扱う概念としてリズムはフランス語のリズムについての所見をもとにした厳密な方法論の確立があってはじめて可能になるだろう。メシヨニックの大著『リズム批判』<sup>24</sup>の人文科学全体を貫く原理としてのリズム概念抽出の壮大な試みが背景にある『リズム論』は後継者デッソンを得て、着実な理論として再び歩き出したようだ。

すべて技術というものは明示的であれ暗黙のものであれあるひとつの概念に拠って立つ。そしてときには、まさにその概念化自体が問題になることもあれば、ときには概念が曖昧なままであることもある。しかしここでは、いずれにせよ、言活動に関するある確かなヴィジョンしたがって主体と社会についてのヴィジョンが動員されている。<sup>25</sup>

自律的に見える一編の詩の韻律構造にも主体と社会のまさにリズムとしての構造性が刻印されているとすれば、リズムこそは自然の時間的一貫性と空間的一貫性と人間との連続性を示すと同時に人間のみならず許された、連続性からの意識的逸脱というすぐれて人間的なリズムの可能性を背景に、連続体と

<sup>23</sup> Jacques PELETIER DU MAN, *L'Art poétique*, p. 132.

<sup>24</sup> Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Lagrasse, Ed. Verdier, 1982.

<sup>25</sup> *op. cit.*, p. 231.

しての文学を呈示し解明する優れた概念となりうるであろう。16世紀のロンサールたちが気づいていた音楽と詩の可能性についてもこの新たなリズム概念を用いて読み直すならば汎知論的神秘主義と見られてきた部分にまた新たな光をあてることができるかもしれない。

(以下次号)

本拙稿を構想している段階でフマロリのラ・フォンテーヌ論<sup>26</sup>が出版されできればその成果を取り込もうと考えていたが、予想以上にその内容が深刻にこの論考に影響することが分かった。まことに失礼ながらここで中断することをお許し願いたい。

---

<sup>26</sup> Marc Fumaroli, *Le roi des poètes ou le poète du roi*, Paris, Fayard, 1998.