

ボードレールのソネに ついてのノート (1)

竹 尾 茂 樹

「ボードレールの韻文は、ロマン派による改良あるいは改革の主なるもの——完全押韻、句切りの任意な移動、擲置、詩句の跨り、適切なあるいは技術的な語の使用・堅固で充実したリズム、堂々たる十二音節語句の^{アレクサンドラン}一気呵成鑄造〔…〕など——を受け入れつつも、それ独特の構築術、その個性的な形式、見てそれと分るその構造、技法の秘密〔…〕等々をもっている。」

T. ゴーチエによるミッシェル・レヴィ版『悪の花』第三版への序文

I.

サント＝ブーヴが『十六世紀フランス詩歌 および 演劇の 歴史的・批評的展望』*Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* (1828), ならびに『ジョゼフ・ドロルムの生涯と詩と意見』*Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* (1829) の中の「意見(思想)」の部分で展開した詩論は発表当初、ロマン派の文学者の間に支持者を得ることが少なかったが、世紀の後半の詩人たちに与えた影響は決定的なものであった。これを要約すると、第一に、日常卑近な情景を詩人の内面と呼応させること、第二には、そのことを非常に厳密な定型的 *le vers* の枠組の中で行なうというものであった。第一の、散文性を詩の中に持ちこむ主張は、十八世紀の擬古典主義の詩人たちが多用した紆言法 *périphrase* を 極力排して、

あえて「良き趣味」le bon goût に低触してでも、直接的な言い回しを選ぶというロマン派のマニフェストを押し進めたものであるとすることができる。しかし、サント＝ブーヴの主張は、さらにユゴーなどの詩句の大きな言い回し、現実を想像力によって彩色、誇張する詩法に対峙するものでもあったことを認めなければならない。その意味で、サント＝ブーヴの散文性は、十八世紀末の紆言的な描写の詩法のみならずユゴーの絵画的、大時代的な詩法ともたもとを分つものであった。一方、第二の主張、すなわち定型詩の重視はまた、古典主義の成立以来、かえりみられることの少なかったロンサルをはじめとするプレイヤード派の抒情詩を復権、再評価することを意味していた。すなわち、韻律が詩句の意味内容とは直接の関連をもたない装飾と化した古典派の詩句とは異なり、プレイヤード派のもっていた定型の諧調を生かしながら、柔軟な詩句をつくるべきであると彼は主張する。ロマン派の詩的改革とは、形式の上では句切りの自由な移動や、句跨ぎの多用等の柔軟化であったが、これを受け継ぎつつ、定型詩の詩法を整備する仕事に端緒が開かれたのである。このことはすなわち、十二音節詩句のリバイバルを意味していた。

サント＝ブーヴ自身は『ジョゼフ・ドロルム』において29篇のソネを残すことによってこのソネ復活の嚆矢とした。その後、1840年代から60年代にかけては、ネルヴァル、オーギュスト・バルビエ、ジョゼファン・スラリーなどがつぎつぎにソネを発表している。たとえばバンヴィルは1842年発表の『カリヤチッド』Cariatides には4篇、1846年発表の『鐘乳石』Stalactites にはわずかに1篇のソネしか掲載していないが、1847年から49年にかけて刊行された『杯の血』le Sang de la Coupe にいたってにわかに多くのソネを発表している。このようなソネの再隆盛の風潮のもとで詩作を開始したボードレールが、このきわめて制約の大きい詩形の中で表現の可能性を追求したことは偶然のことではない。『悪の花』les Fleurs du Mal,¹⁾『漂着物』les Épaves,『悪の花』補遺

Supplément aux Fleurs du Mal の3つの詩集にあわせて162篇の韻文詩を残しているが、そのうちにソネの占めるのは53篇、三分の一あまりに及ぶ。

ここでバンヴィルをはじめとする詩人、評論家によって論じられてきた定型詩としてのソネの形式的な制約について触れておきたい²⁾。最も正統的な、正韻ソネ *sonnet régulier* とは厳密に言えば次の諸規則に従っていなければいけない。1) 4行2詩節と3行2詩節の合計4詩節で構成され、4行詩の方が先にくる、2) 4行2詩節（以下カトランとも称する）は2種類の抱擁韻 *abba abba* を形成する、3) 3行詩（以下テルセ）2詩節については、はじめの2行が平韻 *cc*、残り4行が交韻 *dede* となるが、これらは二つの3行詩に分割して、*ccd ede* とする。これに対して、準正韻ソネ *sonnet irrégulier* とは 1) 詩節の数、順序は正韻ソネと同じ、2) 4行詩2詩節は2種類の脚韻で、抱擁韻 *abba abba* か交韻 *abab abab* に限る、3) 3行詩2詩節は3種の脚韻をもち、平韻のみであってはいけな。すなわち、*ccd ede* または *ccd eed* であること。これに対して、それら以外のものを変格ソネ *sonnet libertin* と呼ぶが、それでも脚韻などにある程度の制約は存在する。1) 4行詩2詩節の脚韻が *aabbaabb*, *abba baab*, あるいは3ないし4種類使用している場合。2) 3行詩2詩節は平韻でおわる場合、平韻のみ、あるいは2種類の脚韻を使用する場合などが許される。その他にも、韻律で2種の異韻律 *hétérométrique* である場合、4行程2詩節と3行詩2詩節が入れ替わった場合なども枠をひろげて変格ソネと呼んだようだ。

サント＝ブーヴは、『ジョゼフ・ドロルム』中の29篇のソネのうち、正韻ソネ7篇、準正韻ソネ20篇を残していて、変格ソネは2篇を数えるに過ぎない。また、ソネの詩人と称揚されたジュゼ・マリア・エレディアの残した唯一の詩集『戦利品』*Les Trophées* () 中の118篇のソネの中では大半が正韻(76篇)ないしは準正韻ソネ(29篇)であって変格ソネはわずかである。このことは、

サント＝ブーヴらが、プレイヤード派のソネの形式の中でも最も格調高いとされた正韻ないし準正韻ソネを規準に求めたということである。これに対して、ボードレールの場合には、そのほとんどが変格ソネであって、いわゆる正韻ソネは、Parfum exotique (XXII), Sed non Satiata (XXVI), Le Possédé (XXXVII), Le Cadre (XXXVIII) の4篇を数えるに過ぎないことは周知の通りである。ボードレール以前ではミュッセが多くの自由なソネを残しているが、それでも4行詩2詩節においては2種類の韻律を用いるにとどめている。ところがボードレールは4種の脚韻を用いることもしばしばであった。ボードレール以後にはヴェルレーヌ、マラルメ等が変格ソネをためらうことなく作り、その割合は次第に増してゆく。ボードレールはちょうど、サント＝ブーヴがソネを再評価してから、次第に枠組みを柔軟にしてゆく過渡期に位置していたといえる。ただし、同時代においては、その不規則故に、必らずしも好意をもって受け入れられたとは言いがたい。たとえば、ゴーチェは次のような苦言を呈している。

「若い詩人たちの中には、変格ソネに傾倒するものが見られるが、この傾向ははっきり言って不愉快である。自由に、好き放題に脚韻を踏みたいのであるならば、どうして逸脱や気まぐれを許容しない形式をとるのだろう。規則の中の不規則、対称形の中の不均衡といったもののほど理にかなわず、矛盾したものはないのだ。」³⁾

同じような当惑は、バンヴィルもその詩論の中でボードレールに触れてもらしている。カッサーニュ⁴⁾ はこれらの評言の延長上に立って、変格ソネを選ばざるを得なかった原因をボードレールの押韻家としての力量不足に、見出している。これによればボードレールは、ロマン派の流行に従って、完全押韻を試みてずいぶん窮屈な思いをした。その結果、音韻的には豊かで、完全であるが、意味の上では貧困な平板さに陥った。たとえば、*ténébres-funébres*, *remords-mort*, *ombre-sombre* 等の安易な観念連合によって導き出される類語ないしは

冗套的な名詞、形容詞のくみ合わせを多用することになったという。このことは、ボードレール自身が「規則性に対しては月並みな興味しか抱かないで、厳密な規則にしばられる定型詞形式のソネにはそれほど執着しなかった」ことに由来する。カッサーニュの結論はこうした定型の不如意からボードレールは次第に枠組の柔軟化へ向ったということである。たとえば、本来4種類で構成されるとされたソネの脚韻の数を増やしてゆく——4種の脚韻4篇、5種47篇、6種4篇、7種21篇（数字はカッサーニュによる）——、あるいは句切りの任意の移動、大胆な句跨ぎ、擲置等の技法の多用である。カッサーニュはこの定型からの逸脱を、常に新奇なものを求めて止まらない、ボードレールの芸術観、文学的な気質に結びつけている。

ここで、ボードレール自身がソネという定型詩の形式についてどのような考え方をしていたのかをふり返って見ておきたい。ボードレールの考えの一端は、1860年2月18日付けでリヨン在住の批評家であるアルマン・フレースに宛てた書簡にうかがうことができる。フレースは、『悪の花』初版が1857年に刊行されてから、二度に渡って、好意的な批評を『公共福祉』紙 *Le Salut public* に掲載している（1857年8月14日付け、ならびに同年9月21日付け）。さらに同紙の1859年12月29日付けの、ジョゼフ・スーラリの『諧謔十四行詩集』 *Sonnets humoristiques* を扱った書評の中で、当時ポーの模倣の故をもって不評を買っていた『悪の花』を擁護して、ミュッセ、ユゴーにもまさる詩人であるという讃辞をおくっている。このような一連の、好意的な評価にこたえてボードレールは礼状をしたためたのである。文面は次の通り。

「ソネをかくも軽々しく扱い、そのピタゴラス的な美しさを見出さないのはどの馬鹿者でしょうか——それはさる高名な方かも知れませんが——。形式による束縛があればこそ、観念は一層の強度をともなってあふれ出すのです。ソネはどんな素材ともあひます。道化でも、ギャントリーでも、情熱的な恋でも、夢想でも、あるいは哲学的な冥想でも。そこには、よく彫琢された金属や鉱物のもつ美しさがあります。地下

室の窓や煙突のすき間、あるいは岩やアーケードの間からのぞいた空の一角の方が、高い山の頂に立って得られる眺望よりも一層、無限に対する思いをかきたてるということがあるのではないのでしょうか。長い詩をどうとらえるかということについては、これは短い詩を書けないものの逃げ道である ということはよく御存知のことでしょう。」⁵⁾

なお、ここでボードレールが言及しているソネは、直接的にはスーラリの作品を指す。「ソネを顧みない、高名な馬鹿者」とは、『諸世紀の伝説』*La Légende des siècles* のような長編の叙事詩の形式へ傾斜していったユゴーを暗示しているように思われるが、明確な批評意識の対象としてではなくて、漠然と一時代前の、ロマン派のイデオロギーの体现者たるユゴーを皮肉ったものと考えべきであろう。

なお、ボードレールは、このフレスとの書簡の交換が機縁となって、同じくリヨン在住であったスーラリから詩集を贈られ、儀礼的を礼状ではあるが、その返書の中でスーラリのソネの、形式を尊重した美しさをほめている(1860年2月23日付書簡)。

「あなたは完璧を求める芸術を知覚する才をもった特殊な人間です。(…)あなたは秩序を愛しておられます。そしてソネを劇化して(*dramatiser*)、柔軟さを与えたのです。」⁶⁾

このように書くときに、ボードレールは明らかに、ソネの復権を提唱したサント＝ブーヴの延長にいとと言える。そして、ボードレール自身が、自作のソネにおいて、詩句の「柔軟」化を試み、「劇化」を行なおうとしたことは当然の成り行きであった筈だ。カッサーニュは先にふれた通り、この柔軟化を、押韻家として貧しいという消極的な動機に促されて、韻律数をふやす結果になったことの中に見出している。我々は、この詩句の柔軟化の作業を別のアスペクトのもとで検証してみたい。すなわち、「規則の中に不規則」をもち込むことは自家撞着であると、ゴーチエ、バンヴィルらの眉をしかめさせたボードレール

ルのソネが、しかし、あえて、定型の制約を受け容れて、どのようなシンタックス上の柔軟化を試みているかということである。本稿では、アンドレ・ジヨンドルの綿密きわまる統辞論的な分析⁷⁾を参照しながらこれをたたき台として、「詩句の柔軟さ」さらにはそれが意味論の場に与える効果を考察することを目的としている。

『悪の花』再版に含まれるソネは41篇を数えるが、その中には、ある特定の統辞構造上の傾向を認めることができる。その一つは、20篇に及ぶ詩篇が3つの文によって構成されている。(ここで文と言っているのは、ポワンないしはドゥー・ポワンによってはさまれたものを意味する。ポワンヴィルギュルについては、それによる区分を文と認めるかどうか定説がないので⁸⁾仮にこれを省いておく)。ここで3つの文というのは、第一カトランに一つ、第二カトランに一つ、二つのラルセに一つの文を含むということである。こうした統辞構造は、カトランの独立性を強め、逆に二つのラルセの結びつきを補なうものである。しかし、各詩節に複数の文を含むものないしは、複数の詩節に一文がまたがっているものとの比較の上では、各詩節の分割に寄与するという点で、このような統辞構造をそなえるソネは、形態上の規制に相対的に柔順であるといえることができる。我々はこのような、3つの文からなる統辞構造をそなえたソネの中から任意に、*À Une dame créole* (LXI) と、*Correspondances* (IV) をとりあげて分析の対象とする。このような分析の作業はさらに多くのソネに適用してなされて後にはじめて、ボードレールのソネの統辞論的な特質が明らかにされる筈であるが、本稿では、統辞構造と、各詩節の分割の形態との対応が比較的に安定している——すなわち3つの文によって構成されている詩篇2篇を選んで、統辞構造と、「詩句の柔軟化」の関係をを考察する端緒にしようと試みた。

II.

A UNE DAME CREOLE

Au pays parfumé que le soleil caresse,
 J'ai connu, sous un dais d'arbres tout empourprés
 Et de palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse,
 Une dame créole aux charmes ignorés.

Son teint est pâle et chaud; la brune enchantresse
 A dans le cou des airs noblement maniérés;
 Grande et svelte en marchant comme une chasserresse,
 Son sourire est tranquille et ses yeux assurés.

Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire,
 Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire,
 Belle digne d'orner les antiques manoirs,

Vous feriez à l'abri des ombreuses retraites,
 Germer mille sonnets dans le coeur des poètes,
 Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.

第一カトラン、第二カトラン、二つのラルセにおけるそれぞれの文の展開の仕方を順にたどってみよう。第一カトランにおける文の展開は一見直線的である。すなわち、J'ai connu une dame créole à l'île Maurice. と単純化できる。que, où に導かれるそれぞれの関係節は限定詞として働いている。単純化して書きかえた場合では、je が主語となり、以下全てが述語相当部分である。これに対して、詩の中では実は異なった展開がなされている。つまり、本来、述部に含まれていた。l'île Maurice という状況補語が紆言法によって Au pays

parfumé que le soleil caresse と v.1 全体にわたって言いかえられ、主語である je に前置された。このとき、強勢を受けるのは、この前置された状況補語であって、本来の主語―述語の組み合わせをなす j'ai connu…は二次的な意味に後退する。セシュエはこのような新たに強調されることになった主題を心理的テーマ (thème psychologique) と呼んでいる⁹⁾。しかし、場所の強調はこの一箇処だけではない。J'ai connu une dame créole. は補語の前で断ち切られて、再び、場所の状況補語 sous un dais d'arbres…が挿入される。これは述部の一部をなす要素であるが、v.4 に現れる 真の述部 (prédicat principal) の Une dame créole に対して、隣接述部 (prédicat adjacent) と呼ばれるものである。このような付随的な述部を置くことによって、中心的な述語である une dame créole の出現は v.4 すなわち、第一カトランの最終行、文の終わり近くまで延期される結果になった。このような「引き延ばし」は読者の側には真の述語の登場を待つという一種の期待感をはぐくむことになる。このような「引き延ばし」が、場所の状況補語の位置を工夫することによって、意識的になされたことは明らかであろう。そのことは例えば、初版には存在しなかったヴィルギュルをv.2 の J'ai connu と sous un dais…の間につけ加えたことにもうかがえる。すなわち、この間に一拍置くことによって、エミスティッシュはさらに分けられる。その結果 J'ai connu une dame créole, という構文が、場所の状況補語によって分かれているという印象は一層強くなるのである。二つの状況補語の配置は巧みである。一方を文頭、主語の前へ置いて、他方を述部に、隣接述部として挿入することによって バランスを生み出している。そのバランスの中で、引き延ばされ、意味の展開の上では緊張の頂点に至った処で真の述語である、Une dame créole が現れる。

第二カトランではこれと異なった展開が見られる。ここでは 3つの節が並置されている。第一の節は短かく、統辞構造も単純であるが、ここでは pâle

et chaud という二項の並置に注意したい。この二項並置はもちろん v.7 の grande et svelte, v.8 の son sourire...et ses yeux と呼応し合っている。二番めの節では単純には Les airs de son cou sont noblement maniérés. と言えるところに意図的な転倒がなされている。この紆言法はどのような機能をもっているのか。ジョンドルは意表をつく驚きを導入するという。驚きとまでは言わなくとも、読者が異和感をおぼえる要素のあることは確かである。構文上の異和感とは三番めの節にも用意されている。ここでは en marchant というジェロンディフの主語と、主文の主語 son sourire が一致していないという破格用法がもちいられている。『芸術家』誌上にはじめて発表された際（1845年5月25日付け）には、marchant と comme の間にヴィルギュルが存在した。この形で考えると、Elle est grande et svelte/et quand elle marche, elle marche comme une chasserresse, と書きかえられるような、grande, svelte のグループと elle marche comme une chasserresse のグループの区別が強調されて、comme 以下は en marchant というつまり歩き方のみを限定する印象が強くなる。ヴィルギュルをとってしまうと、grande et svelte も comme une chasserresse も同じ比重で en marchant を前後から限定することになる。en marchant というジェロンディフが elle という主語を含んで中核となって v.7 の限定辞の全体を形成している。ところが、続く v.8 に現れるべき被限定語は elle ではなくて son sourire であり ses yeux であるという肩すかしがある。この破格は言われるところの若書きによる彫啄の不足ではあるまい。むしろ、第一カトランでみてきたような凝った統辞によって新たな効果を生み出し得たボードレールならではの作意と見るべきではないか。この第二カトランでは主体である elle は主語の形では一貫して姿を現わしていない。ところが彼女は、そのディテールの記述によってより生き生きと現れている。その記述が全て換喩によっていることは偶然ではない筈である（Son teint, la brune,

le cou, son sourire, ses yeux)。その中で *en marchant* という破格のジェロンディフのみが、陰のように主語 *elle* の全貌を浮き上がらせている。換喩的な意味の展開はむしろ散文詩、たとえば「髪の中の半球」においてより明確な方法として意識されてゆくが、少なくともこの第二カトランではこの換喩的な展開を優先させていることが、v. 5, 6 の紆言法、v. 7, 8 の破格をあえて選んだ動機であると言えるのではないか。

二つのテルセは全く同じ長さの従属節と主節によって構成されている。Si vous allez~vous feriez~という条件―帰結の関係によってこの二つの節、つまり二つのテルセの結びつきは緊密である。この結びつきはまた押韻の仕方によっても補強されている。すなわち、ccd eed という押韻は、最初のテルセの押韻が、後のテルセの押韻を予告する形になっている。ところで v. 14は文意に不可欠な限定的関係詞節ではない。これは先行詞 *des poètes* に対して付加的な観念を添えるものに過ぎず、いわゆる説明的関係詞節である。構文の上で最小限の意味を生じさせるために必要な要素は v. 13 *germer mille sonnets* までであって、従って述部を期待する読者の緊張はここまでで頂点に達してしまい、後には弛緩を経験するであろう。

以上見てきたように、À Une dame créole においては、第一カトラン、第二カトラン、二つのテルセのそれぞれの文において統辞論的な様々な配慮がなされ、全体の意味に関わる展開において一つのダイナミズムを生み出している。この展開の上でのダイナミズムは、第一カトランで見たように、場所の移動と密接な関係をもっている。第二カトランにおいても、読者の視点は、婦人の魅惑をめぐる、体のディテールをあちこちに移動している。第三、四連で位置の移動が中心的なテーマになっていることは言うまでもないだろう。この詩は、場所（の移動）についての意識が最も鋭くなったところにおいて成立していると言ってよい。

III.

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 — Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

v.1 の前号のエミスティッシュ、La Nature est un temple という文は、本来それだけで意味が充足し得るもので、限定詞を必要とはしない。これは、たとえば、J'ai rencontré un père. などという文において補語の un père が要請する限定詞が不用であるという意味においてである。そこで、関係副詞 où に導かれる後半のエミスティッシュ、さらに v.2 は付加的な要素である筈なのだが、ここで temple には意味上の多義性が付与されて、別の相貌を呈するにいた

っている。v. 1, 2 では、本来、付加説明的な関係節が加えられることによって、意味が拡張された例である。このような多義性の創出は、さらに v. 3 の統辞構造上の工夫においても行なわれている。つまり、第一カトランを単純化して書き直すならば、*La Nature est un temple où de vivants piliers…et où l'homme passe…*というシンメトリックな構文にすることができる。ところがボードレールは、このバランスの単調をきらって、*et* で二つの関係節を結びつけることをしないで、ポワン・ヴィルギユルをはさんで、*l'homme* を主語とする並列文 *phrase de juxtaposition* を置いたのである。こうすることによって *l'homme* の存在はにわかに強調されることになる。つまり、v. 1 の *La Nature* と v. 3. *l'homme* が、並列文という統辞構造の上では対称をなして、拮抗関係をつくり出している。しかし、*l'homme* の後にはすぐに、副詞 *y* すなわち *La Nature* が置かれているために、文の中の運動としては、*l'homme* は *La Nature* へと戻ってゆく。

その結果、我々読者の視点も、自然 *La Nature* に発して、人 *l'homme* に至り、再び自然 (*y*) にかえるという同じ道筋をたどることになる。こうした「位置」の移動は、我々が *À Une dome créole* において見てきたような語り手である詩人の位置の移動とちょうど対応するものといえるだろう。統辞論的な工夫によって、詩の中に、物理的な移動とは異なった位置の移動という動きがここでも創出されている。v. 1 の *où* 以下の補足節が意味上の多義性を導き出したのに対して、v. 4 の関係節は、いわば純粹に補足的な説明である。文全体の述部的な機能としては、二次的なものであって、意味の上で強勢されているのは、v. 3 であると思われる。第 1 カトランは、ポワン・ヴィルギユルをはさむ 2 文の相同性——それぞれが名詞主語ならびに関係節をもつ——と異同——関係節の述語的な機能の違いによる——によって均衡を保っている。

これに対して、第 2 カトランは全く異なる統辞構造をもっている。ここでは

3つの *Comme* によって導入される比較の補足節が非常に大きなウェイトで3行にわたって展開される。述部は4行詞節の一番おわりまで引きのばされているために、この主部の展開は読者に対しては、述部の登場を待つという一種の緊張を強いることになる。この展開をもう少し詳しく見てみよう。これは、2つの挿入節、すなわち、v.5-6 の *qui* に導かれる関係節と、さらにこれと同格である v.7 の節によっている。前者の場合には、*long échos* の意味を補強する形容詞節であり、後者は *unité* を形容する。*unité* をめぐっては、*ténébreuse, profonde, vaste* という前後の形容詞の位置について、綿密な配慮がなされている。ここで *unité* は意味上の中核をなしているといってもよいだろう。その後の v. 8 に現れる文法的な真の主語であり、*les parfums, les couleurs, les sons* は、こちらの方がむしろ補足的であるように受けとめられる。主語が3つであることは、統造構造上、前の3行の3つの *Comme* に対応して、バランスが形成されている。ただし、意味の上でそれぞれが一対一に対応している訳ではない、*Le vin du solitaire* (CVII) の第2カトランでも同じように3つの名詞が列挙されているが、この場合には、付加形容詞を従えているだけで動詞をもたないために、これに対応する述部を期待する緊張は生み出されない。これに対して、我々の詩の場合には以上に見てきたように、統辞論上の配慮によって *Comme* に導かれる節が、主語の一環として4行にわたって引きのばされ、緊張をもちこたえたままでカトラン最終行にはじめて現れる述語 *se répondent* にまでいたっている。意味上、この「香り」と「色」と「音」の交響が最も強調されることは言うまでもないだろう。すなわち、統辞論的に生み出された緊張のピークにおいて、照応 *se répondre* が実現される。

二つのテルセでは、非人称構文 *Il est...* の導入がダイナミックを効果を生んでいる。この構文を使わないで、意味を極力変えないよう書きかえてみると、*Des parfums frais comme... existent et d'autre parfums, corrompus...*

existent, となる。つまり, v. 9 Il est…の実主語 (Sujet réel) は les parfums であり, Il という論理主語 Sujet logique を用いなければ上のように書きかえられる訳である。ここでは, comme 以下は主語 parfums の補足的な機能をおびており, 強調されるのは, 述語である existent, すなわち「香りが存在する」ことである。ところが, ボードレールの採った統辞構造においては, この関係が逆転する。つまり, 先に主語についていた付加形容詞が統辞論的には述語になって parfums につくことになったのである。「存在する」という動詞 être ももちろん述部に含まれるが, 意味上, 強勢されるのは, Comme 以下の付加形容詞なのである。こうした述語の強調——それはすなわち「香り」の性質の強調になる訳だが——は, v. 11 において一層きわだつ。ボードレールは, 初版校正刷にはなかったチレとヴィルギュルを加えて, とりわけ後者によって, 主語と, 付加形容詞の区分を明らかにして強調の効果を強めている。ところでこのようにして, 述部にまわった付加形容詞を強調することは, 又, 別の統辞論的な意味をもっている。すなわち, v. 9 Il est de parfums. と言っただけでは文は完結しないために, 付加形容詞は必要不可欠である。しかし, それは一つあれば本来, 意味の最少単位を構成するためには十分である。全く同じ展開の仕方をしている例として Le Flacon (XCVIII) の冒頭, Il est de forts parfums pour qui toute matière/Est poreuse, が想起される。ここではこのただ一つの付加形容詞に促してシンタックスはリネアルに展開されてゆく。

ところが我々の詩の場合には, parfums に続く付加形容詞に相当するものが, 二つのテルセの終わりまで続いて増殖してゆく。ここで, 付加形容詞は, 全く自律的に, すなわち, 統辞論的な要請にもとづかないで拡がりを獲得している。このようにして, ソネの終わりは, 期待される述語の結末 (第2カトランがそうであったような) でもなければ, 歌いおさめでもなくて, 全く自由な拡

がりを得た後の終止符になっている。このことは、ちょうど、「香り」を中心にして、さまざまな感覚の諸機能が照応しあうという、詩の意味論的なテーマに全く合致していると言える。表現としては常套的な非人称構文 *Il est*…を用いることによって、全ての「香り」の照応が可能になっている。

ソネ全体の展開をふり返ってみよう。第1カトランでは v.3 の節を導入することによって、従属節が主節に転じ、*La Nature* と *l'homme* の二項対立の展開が可能になった。第2カトランにおいては、主語が引き延ばされることによって述語の登場が詩節の最後まで遅らされることによって、*se répondent* という述語が強調されることになった。2つのラルセルにおいては、述語機能が、拡張されているが、それは、終わりを待つ緊張ではなくて、自由な拡がりをもつものであった。このような統辞構造の工夫は、第1カトランで *forêts de symboles* を引き出し、第2カトランから *parfums, couleurs, sons* という三つの要素を抽出し、二つのテルセに至ってさらに、*parfums* へと絞り込んでゆくという、意味上の焦点化と見合ったダイナミックな構造をなしている。ここでボードレールはソネという定型形式を踏襲しながら、その中で、統辞構造に関わる綿密、細心の配慮をすることによって、各ストロフの展開において他に類を見ない独創を生み出していると言ってよいだろう。

IV.

これまでに扱った2つのソネは最初にふれた通り、各詩節ごとに文が区切られていて、詩節の分割という形態上の規制に統辞構造がおおむね合致しているものであった。そのような規制を受けながらも、状況補詞の位置の操作、主部の付加形容詞による引き延ばし、その結果の述部の登場の遅れとそれに伴う緊張感の創出等、さまざまな統辞論的な工夫がなされて、意味におけるある

種の動きを生み出していることが確かめられた。しかし、これはボードレールの残したソネの全体についてある特質を確定しようという作業の詩人のとば口に過ぎないものであることは言うまでもない。統辞論的なアプローチとしては、二つのテルセにおいてのみ扱った句跨ぎ *enjambement* を、他の、1つの文がもっと柔軟に両詩節にまたがっている場合まで考察の対象としなければならないだろう。このような統辞構造に促したいわば微視的な、各行をたどる分析を積み重ねることによって、サント＝ブーヴの衣鉢をついでボードレールのめざしたソネ形式の「劇化」、詩句の柔軟化をとらえることが明らかになる筈である。

註

- (1) 参照したラクストは Charles Baudelaire : *Les Fleurs du Mal*, édition critique par Jacques Crépet et Georges Blin, refondue par Georges Blin et Claude Pichois, I, Paris, José Corti, 1968.
- (2) 鈴木信太郎：『フランス語法』白水社, 1954. Théodore de Banville : *Petit traité de Poésie française*, éd de la Bibliothèque de l'Echo de la Sorbonne, 1872.
- (3) Th. Gautier : *Notice à Baudelaire*
- (4) A. Cassagne : *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, Paris, 1906.
- (5) Baudelaire, *Correspondances*, I, pp. 674-77. bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973.
- (6) *Ibid.*, pp. 679-680.
- (7) André Gendré ; *Examen syntaxique et stylistique de quelques sonnets baudelairiens* in *Etudes baudelairiennes* VIII.
- (8) IV, XI, XII, XIII, XVII, XVIII, XXVII, XXXII, XLIII, LIX, LXI, LXVI, LXVII, LXVIII, LXXII, LXXV, LXXXII, CI, CIX, CXXI
- (9) R.L. Wagner, J. Pinchon : *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962.
- (10) Albert Sechehayé : *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, Honore Champion, 1950.