

# 髪 の 主 題 の 変 奏

— ボードレールにおける韻文詩と散文詩 —

吉 田 典 子

## I はじめに — 2つのテキスト

ボードレールが、同じテーマを韻文詩と散文詩という異なるふたつの方法で扱ったいわゆる *doublets* と呼ばれる作品群を残していることは、よく知られている。とりわけ1855年、57年、61年に発表された初期の散文詩作品の多くは、『悪の華』と共通したテーマをもっている。『悪の華』によって詩人としての地歩を築きつつあったボードレールが、なぜ他方で散文詩という未知の領域へ踏みこんでいったのか、また韻文詩と散文詩との差異を詩人がどのように考えていたのかを知る上で、これらの書き替え作業は非常に貴重な資料を提供してくれる。

ボードレールはある手紙の中で自らの散文詩作品を評して、*« En somme, c'est encore Les Fleurs du Mal »* と述べ、韻文詩集との類縁性を認めている。しかしその直後に *« mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie<sup>1)</sup> »* と付け加えることによって、散文詩の独自性を強調することも忘れない。また別の手紙では、*« Enfin! je me pique qu'il y a là quelque chose de nouveau comme sensation ou comme expression<sup>2)</sup> »* と述べて、新しいジャンルの開拓者としての自負をうかがわせている。

彼の思い描いていた「新しさ」とはいったいどんなものだったのか。散文詩の誕生は、歴史的に見れば、19世紀中葉というロマン主義と近代との接点に位置づけられるわけだが、その後目ざましい発展をとげたこのジャンルの黎明期におけるひとつの意識のあり方として、ボードレールの散文詩の「新しさ」を見定めるためには、韻文詩との比較がひとつの有効な手段となるだろう。

本稿においてはこのような試みのひとつとして、韻文詩 *« La Chevelure »* と散文詩 *« Un hémisphère dans une chevelure »* (以後 *« Un hémisphère »* と省略する) をとりあげたい。いくつかある *doublets* の中でもとりわけこの一対は、そ

れぞれ7個のストロフあるいは段落によって構成され、しかもその各々が内容的にもほぼ対応しているため、精密な対比が可能であるという利点をもっている。

ただしこの一対の場合には、韻文と散文のどちらが先に書かれたのかという疑問が残されていることを付言しておかねばならない。散文詩は1857年8月24日、*Le Présent*に「*La Chevelure*」の原題で<sup>3)</sup>、また韻文詩の方は1859年5月20日、*Revue française*にそれぞれ発表された。すなわち散文詩の方が韻文詩より、約1年9カ月前に世に出ているわけである。他の *doublets* 作品のほとんどの場合は韻文が散文に先行して発表されていることを考えると、これはやや特殊なケースであり<sup>4)</sup> 実際の執筆順序については註釈者たちの間でいまだに意見の一致をみていない。

発表年代とは逆に、韻文詩の方が先に書かれたのかもしれないという疑いを始めて提出したのはジャック・クレペとジョルジュ・ブランであるが、彼らはそれを断定してはいない<sup>5)</sup>。しかしその後をうけて、アントワヌ・アダンやロベール・コップは韻文詩が先であると考えている<sup>6)</sup>。一方クロード・ピショワは、「*La Chevelure*」には1858-59年制作の韻文詩に特徴的な頓呼法の頻繁な使用が認められることや、当時のボードレールの作品発表の状況から見て、制作の順序はやはり発表の順序と同じであろうと推測している<sup>7)</sup>。韻文詩先行説は、ボードレールにおける韻文詩から散文詩への移行という全体的な流れの中で見た上では自然かもしれないが、ピショワの説を否定するほどの証拠は全くもちあわせていない。本稿では執筆順の問題はひとまず考慮の外において、ふたつの作品を共時的なレベルでとり扱いたいと思う。

以下が問題となるふたつのテキストである。

## LA CHEVELURE

1. Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!  
Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!  
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!
2. La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!  
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.

3. J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;  
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!  
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:
4. Un port retentissant où mon âme peut boire  
À grands flots le parfum, le son et la couleur;  
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.
5. Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;  
Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
Infinis bercements du loisir embaumé!
6. Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,  
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;  
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues  
De l'huile de coco, du musc et du goudron.
7. Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde  
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!  
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

### UN HÉMISPHERE DANS UNE CHEVELURE

1. Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux,  
y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une  
source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour  
secouer des souvenirs dans l'air.
2. Si tu pouvais savoir tout ce que je vois! tout ce que je sens!  
tout ce que j'entends dans tes cheveux! Mon âme voyage sur le parfum  
comme l'âme des autres hommes sur la musique.

3. Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.
4. Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur.
5. Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes.
6. Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical; sur les rivages duvetés de ta chevelure je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.
7. Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.

ある女性（一般には混血の愛人ジャンヌ・デュヴァルがモデルとされている）の髪の香りを通して異国の思い出が蘇る、これが両詩に共通した中心主題である。しかしテーマは同じであっても、ふたつの作品が読者に与える印象はかなり異なっている。そしてその相違は、単に韻律の有無から生じるばかりではなさそうだ。

《Un hémisphère》と《La Chevelure》との比較はこれまでも何人かの研究者によって行なわれている<sup>8)</sup>。我々はその中でもっとも基本的なものであり、また両作品を一読したときのほぼ一般的な印象を語ってくれると思われるクレペ、ブランの研究を、出発点として整理しておこうと思う。この比較研究は、それまで韻文詩として精製される以前の下書きぐらいにしか見られていなかった散文詩を正当に評価すると同時に、同じテーマを扱った韻文詩と散文詩が互いに他に従属するのではなく、それぞれ独立した別個の詩的宇宙を作り上げていることを明らかにした点で重要な意味をもっている。彼らの見解は次の4点に要約することができる。

(1) 散文詩はルフラン、アソナンス、アリテラシオン、そして似通った長さをもつストロフの配列などによって、韻文と競合している。しかしこの散文を自由詩のように句切ることにはできない。なぜならボードレールはあまりにも安易なリズムを破る

ことによって、それを拒絶しているからである。

(2) 韻文詩は詩の伝統的語彙の使用、韻の必要性からくる無理な倒置、大げさな表現等のため、散文より因襲のかつ壮麗である。

(3) 散文詩は韻文詩より色鮮やかで唐突かつ直截的であり、韻文にはない具体的な表現を受け入れることができる。

(4) しかしながら韻文詩は、跨り句、あるいは句切りとリズムの戯れなどによって、散文には決して望むことのできないような地点に到達している。

この中で(1)と(4)は、主として音やリズムの問題であり、韻文詩が韻律法を巧みに利用していること、そして散文詩は韻律に対抗すべくさまざまな技巧を凝らしていることが指摘されている。そこで我々はまず、韻律という枠組をはずされた散文詩が、どのようにして韻文独自の脚韻やリズムに迫ろうとしているかを見ていくことにしたい。

一方(2)と(3)はどちらかといえば文体にかかわる問題で、伝統的な意味においてきわめて「詩的」である韻文詩に対し、散文詩がむしろ新鮮な直接性、具体性をもっていることを確認している。実際《La Chevelure》は『悪の華』の中でもとりわけ修辭的な技巧に富んだ作品のひとつであるのに比べて、《Un hémisphère》の文体はきわめて平明な日常的散文に近い。本稿では、韻文詩の過剰なまでの修辭性がどのように現われているかということをも具体的に指摘すると共に、そのような古典的な修辭性を散文詩がいかに打ちこわしているかを見ていくことにしたい。ただし散文詩における修辭性の不在を立証することはそれほど困難とは言えない。我々は一步踏み込んで、散文詩のもつ積極的な価値があるとすればそれは何なのか考えていきたいと思う。

## II 散文詩における音と意味

《La Chevelure》は12音綴の詩句5行をひとつのストロフとして、全部で7つのストロフから成る作品である。一方散文詩では全体をほぼ等しい長さをもつ7つの段落に分けているが、これは明らかに韻文のストロフ構成を意識したものであろう。

散文詩はまた、クレペ、ブランも指摘しているように、アソナンスやアリテラシオン、そしてルフランなどの音文彩 *figures phoniques* を多用することによって、

韻文の効果に接近しようとしている。これらの音文采はどのような機能を果たしているのだろうか。顕著な例をいくつか挙げてみよう。

まずアソナンスは、狭い意味では同一母音による脚韻のことだが、広い意味では同一母音のあらゆる目立った反覆を表わす。

- a) tout un rêve plein de voilures et de mâtures
- b) les langueurs des longues heures
- c) dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical

一方アリテラシオンは、やはり狭い意味では語頭に同一子音を反覆する頭韻のことだが、一般には同一子音の目立った反覆のことを言う。

- d) avec ma main comme un mouchoir
- e) secouer des souvenirs
- f) comme l'âme des autres hommes sur la musique
- g) de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats
- h) l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles
- i) le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs

このように繰り返される同一の音は、単に耳に快いという効果をもっているばかりではなく、テキストの他のレベル、たとえば意味論的なレベルと密接にかかわっていることがある。

**a** においては帆と帆柱が混然と絡みあう様子が、集合を示す語尾の反覆によって示されているようだ。また **b** の例を発音記号で示すと [le lûgœ:r de lûgzœ:r] となり、意識的な類似音の繰返しが認められる<sup>9)</sup>。それによって「けだるさ」は、いわば延声記号を付したような音の連続の中で、ありありと感じとれるのではないだろうか。また **d**, **f**, **i** の例では *mouchoir*, *musique*, *port* のように中心的な働きをする語の頭韻が、その前後に同じ音をちりばめることによって補強されている。この音の連鎖がハンカチや音楽や港のイメージを支え、強化していると考えられる。

音声がきわめて重要な役割を果たしていると思われるのは **c** の場合である。ここでは夜の中に青空を見るという非現実的なヴィジョンが語られているのだが、そこには音が深く関わってきているようだ。かつてマラルメは *jour* (昼) が暗い響きをもつのに対し、*nuit* (夜) は明るい響きをもつという矛盾を嘆いたことがある<sup>10)</sup>。

それは *jour* には [u] という重く低い母音が含まれ、*nuit* の中には [ɥ] および [i] の鋭く高い母音 (半母音) があるからであろう。ランボーやプルーストが [i] の音に赤色を感じとったことも知られている。また一方では、ジュネットが述べているように、音あるいは文字の類似から生じる語彙上の連想 *association lexicale* によって、*nuit* という語は *luire*, *lumière*, あるいは *lune* などの光に関連した語と容易に結びつけられる<sup>11)</sup>。このことも *nuit* が明るく感じられる原因のひとつだろう。ところで *c* の文章においては、*nuit* の中の明るい [i] 音がアソナンスによって繰返し強調され、また [ɥ] 音の方はそれに似かよった *chevelure* や *azur* の [y] 音が補強されている。それによって *nuit* という語のもつ明るい響きはますます強調される結果となる。言い換えれば、*nuit* という単語の音そのものから明るさが導き出されて、この意味論的には不条理なヴィジョンを裏付けているのである。

さらにもうひとつ *g* の例を見てみよう。これは「私」が季節風に運ばれて彼方の地へと向かう過程を述べた部分である。ここにおける [m] 音の連なりは、あたかも水面をなめらかにすべっていくような動きを感じさせる。ところでこのアリテラシオンの効果は、韻文詩と対比してみたときにより明瞭になる。韻文詩においてこの箇所と対応し、同じような動きを示す表現は、第3節の1行目 (*J'irai là-bas [...]*) と3行目 (*Fortes tresses [...]*) である。ただしこの動きはアリテラシオンではなく、次に述べるようにリズムの工夫によっている。

《*La Chevelure*》の大部分の詩句は、古典的なアレクサンドランのリズムである4韻律詩句 *tétramètre* で構成される。すなわち第6音節と最後の第12音節に固定アクセント、さらに2つの半句 *hémistiche* にそれぞれひとつずつ移動アクセントをもち、その結果1行は4つに区切られる (*ex. La langoureu/se Asie / et la brûlan/te Afrique*)。ところが第3節の1・3行目において用いられているのは、別名ロマン詩句とも呼ばれる3韻律詩句 *trimètre* (第6音節にアクセントをもたない詩句) なのである。

*J'irai là-bas / où l'arbre et l'hom/me, pleins de sève,  
Fortes tres/ses, soyez la hou/le qui m'enlève!*

モーリス・グラモンによれば、4韻律から3韻律へと減少することによってロマン詩句は古典的アレクサンドランより必然的に速く読まれることになり、そのために聞き手の注意をひきつけるという。そして彼は3韻律詩句の効果のひとつとして、

速い動きを表わすという点をあげている<sup>12)</sup>。上に引用した2行は詩の中で異国への旅立ちの強い願望を表現しているが、詩人は速いリズムへの移行によってこの出発そのものを巧みに模倣しているといつてよい。ところで散文詩においてはこのような韻律の効果を出すことは不可能に近い。したがってここではアリテラシオンがそれに替わる機能を果たしているのであろう。

このように散文詩に多用されているアソナンスやアリテラシオンは、単なる音の連続にはとどまらない、さまざまな役割を果たしている。

一方ルフランについて言えば、散文詩に顕著に認められるのは、第4～6節における *Dans... de ta chevelure* という表現の反覆である。それによってテキストには一種の平行構造が作られることになる。ヤコブソンは、「平行性」 *parallélisme* を詩的テキストの主要な特性と考えており、たとえば次のように書いている。

*La rime n'est qu'un cas particulier, condensé en quelque sorte, d'un problème beaucoup plus général, nous pouvons même dire du problème fondamental de la poésie, qui est le parallélisme*<sup>13)</sup>.

散文詩は韻文のように脚韻による平行構造を作ることはできない。しかしそのかわりに、統辞的構造の平行性はきわめて明確に見てとれるのである。次頁の表はその構造を簡略化して記述したものである。

ここには *Dans... de ta chevelure, je...* の構文の加速度的な繰返しだけでなく、第1節と最終節における *Laisse-moi* の呼応を始めとして、随所に2つあるいは3つの組合せが認められる。それらは散文詩に一種のリズムを与えると同時に、韻文の脚韻構造に匹敵するようなひとつの構造を作っていると言えるだろう。

しかしこのような構造は、*«Un hémisphère»* や *«L'Invitation au voyage»* においては明瞭に認められるのであるが、他の多くの作品ではそれほど際立ってはいないということも付言しておかねばならない。それは必ずしもボードレールの散文詩の主要な特徴ではないのである。韻文のストロフに似た段落構成についても同様のことが言える。いちばん最初に発表された2篇の散文詩 *«Le Crépuscule du soir»* と *«La Solitude»* (後にこれらは大幅に書き替えられる) の段落分けは、明らかに韻文のストロフを模倣していた。これらの点は散文詩という領域に足を踏みこんで間もないボードレールが、まだ韻文の構造にとらわれていたことを示しているのかもしれない。



1. Laisse-moi y et les { respirer  
plonger  
agiter
2. Si tu pouvais savoir { tout ce que je vois  
tout ce que je sens  
tout ce que j'entends
- { Mon âme { sur le parfum  
l'âme des autres hommes { sur la musique
3. { Tes cheveux contiennent plein { de voilures  
et { de mâtures  
ils contiennent { où l'espace est { plus bleu  
et { plus profond  
où l'atmosphère est parfumée  
et { par les fruits  
par les feuilles  
par la peau humaine
4. { Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois  
fourmillant { de chants  
et { d'hommes { de toutes nations  
de navires { de toutes formes
5. Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve { passées  
bercées
6. Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire  
mêlé { à l'opium  
et { au sucre
- dans la nuit de ta chevelure, je vois  
sur les rivages duvetés de ta chevelure, je m'enivre  
combinées { du goudron  
du musc  
et { de l'huile de coco
7. Laisse-moi mordre

### Ⅲ 韻文詩の伝統性

さて《Un hémisphère》においてはすでに述べたように音に関する文彩は有効に用いられているとはいえ、その他のいわゆる修辞技法全般はほとんど使われていない。それに対してクレペ、ブランも指摘しているように、高度に伝統的な印象を与える《La Chevelure》には、頓呼法、漸層法、擬人法、そしてとりわけ隠喩、換喩、提喩など古典的、「詩的」な文彩の数々が過剰なまでに満ちあふれている。そこでまず、韻文詩の伝統的な性格を形づくっていると思われるいくつかの主だった特徴を、散文詩と対比させながら挙げてみることにしよう。

(1) 韻文詩は女性の髪そのものに対し、第7節を除いて直接tuあるいは複数形のvousで呼びかけている(第7節のtuはおそらく女性を指している)。これは典型的な擬人法である。一方散文詩におけるtuはあくまでも相手の女性であって、髪はつねにtes cheveuxもしくはta chevelureである。韻文詩では髪ばかりではなく、souvenirs, tout un monde, vaisseauxなどさまざまな事物が擬人化されている。しかし散文詩では擬人法はほとんど姿を消している。

(2) また韻文詩においては、髪は決して同じ呼び方をされることはない。以下に髪に与えられた名称の数々を書き出してみよう。

1. ô toison	métaphore
ô boucles	synecdoque
ô parfum	métonymie
cette chevelure	—
comme un mouchoir	comparaison
2. forêt aromatique	métaphore
ô mon amour	métonymie
3. fortes tresses	synecdoque
la houle	métaphore
mer d'ébène	métaphore
5. ce noir océan	métaphore
6. cheveux bleus	—
pavillon de ténèbres	métaphore
vos mèches tordues	synecdoque
7. ta crinière lourde	métaphore

ここでは髪を表わすのに *chevelure* と *cheveux* 以外に、実にさまざまな語が使われている。*toison* は元来羊毛を表わす語であるし、*crinière* はもともと動物、特に馬のたてがみを示す。また *boucles*, *tresses*, *mèches* の各語は部分でもって全体を、あるいは種 *espèce* でもって類 *genre* を表わす提喩であろう。その他にも直喩や換喩、そしてとりわけ数々の隠喩が用いられて、髪は森に海に天空にと自由自在に変貌する。

それに対して散文詩の方はどうだろうか。そこに見られるのは *tes cheveux* と *ta chevelure* の執拗なまでの繰返しであり、わずかに一度 *tes tresses* という表現が使われるのみである。これだけをとってみても韻文詩の極端な修辭性と、それを全く剝奪された散文詩との相違は明らかであろう。

(3) 韻文詩の特徴はさらに、頓呼法 *apostrophe* の多用にも認めることができる。頓呼法とは人であれ物であれ、ある対象物にむかって突然に呼びかける技法であり、強い調子でものの名前を発話することによってもの自体を現前させる力をもっている。韻文詩における髪への呼びかけはすべて頓呼法となっているが、散文詩の方にはこの技法は一度も使われていない。

たとえば韻文詩の冒頭は、たたみかけるような4つの感嘆符の連続で始まっている。

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!  
Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!  
Extase! [...]

頓呼法はたいていの場合、感嘆法を伴っている。そして韻文詩にはこの *Extase!* を始めとして *ô féconde paresse*, *Longtemps!* *toujours!* など、純粹な感嘆法も多い。感嘆法が強い感情を表現するときに用いられるように、頓呼法もまたフォンタニエによれば、「強烈な、あるいは深い感動の表現」であり「強く動かされた魂の自然な爆発<sup>14)</sup>」なのである。ボードレール自身、抒情詩に関する考察の中で、この文彩を誇張法と同列に置いて次のように書いている。

[...] constatons que l'hyperbole et l'apostrophe sont des formes de langage qui lui sont [à la poésie lyrique] non seulement des plus agréables, mais aussi des plus nécessaires, puisque ces formes dérivent naturellement d'un état exagéré de la vitalité.<sup>15)</sup>

ボードレールにとって頓呼法は、抒情詩に欠くことができない技法であると同時に、「常軌を逸した生命力の横溢」から必然的に導き出される形式であった。《La Chevelure》はその冒頭部からして、高い調子の生の昂揚感にあふれているわけである。それはたがいに文法的脈絡をもたない名詞文の羅列によってますます強調される。そこには論理的な思考や日常的な時間の流れは認められず、Extase! の語に集約されるような極度の陶酔と特権的瞬间における永遠の感覚がみなぎっている。そしてこのような詩的憑依の状態は、最終節の Longtemps! toujours! に至るまで、韻文詩全体を通じて持続されている。

あたかもこれと対照をなすかのように、散文詩は Laisse-moi... という相手の女性に対するささやくような懇願で始まる。全体として散文詩は、シュザンヌ・ベルナルが言うところの「内密で個人的な打明け話の調子<sup>16)</sup>」に貫かれており、誇張された調子の頓呼法、感嘆法をもつ韻文詩とははっきりと一線を画している。

(4) 韻文詩にはまた、詩の伝統に属していると思われる壮重な言い回しや古風な語彙などが目立っている。たとえば散文詩では単に odeur(s) (I, IV) となっているところに韻文詩は parfum (I) や senteurs (IV) を用い、散文の navires (IV) に対しては vaisseaux (IV) が用いられている。韻文にはさらに nonchaloir (I) という nonchalance の古語や, humer (VII) というやはり古い文語が見られる。Je la veux agiter (I) における人称代名詞の位置も古典的な文体のレミニサンスである。

また散文詩の grandes mers (III) に対して韻文は mer d'ébène という表現を与えている。「黒い」と書くかわりに「黒檀の」と形容するこの一種の隠喩は、常套的な詩的表現である。第2節の La langoureuse Asie et la brûlante Afrique においてふたつの大陸に冠されている形容詞も、それらの地方の常套的なイメージを表わすものであろう。さらにこの節では、Tout un monde lointain, absent, presque défunt という典型的な漸層法が見られる。第4節の embrasser la gloire という言い回しも、やや大仰な印象を与える紋切型ではないだろうか。

韻文詩に固有の詩的表現としては、抽象化の提喩 synecdoque d'abstraction がある。これは「金色の髪」というかわりに「髪 of 黄金」, 「青い空」のかわりに「空 of 青」という類の表現で、具体物を抽象的な相のもとにとらえる技法である。《La Chevelure》においては l'ardeur des climats (III), la gloire/D'un ciel pur (IV) そして l'azur du ciel (VI) などにこの文彩が見られる。

以上、韻文詩の主な特徴を列挙したわけだが、これらが韻文詩に調和のとれたアルカイックな様相を与え、伝統的な「詩」の概念に結びつくその性格を形成してい

ることは確かである。詩人は韻文詩において、あえて伝統的な詩学に忠実な態度を表明しているのだと考えてよいだろう。しかし韻文詩の修辞性はそのような伝統的な性格にのみ結びついているわけではない。ひるがえって積極的な観点から見れば、韻文詩に多用される文彩、とりわけ隠喩は、ひとつの語に2重ときには3重の重層的な意味を与える働きをもっている。それは髪と、髪によって喚起される熱帯の世界とをたがいに通底させると同時に、他のさまざまなレベルでの複雑な照応関係をつくりあげて、韻文詩全体にコレスポンドの網目を張りめぐらせる役割を果たしていると言えそうだ。

韻文詩の全体的な構造を決定しているともいえる隠喩的性格については後に散文詩との対比の上で明らかにしていくことにして、ここでは韻文詩における語彙そのものの喚起力について、まず考察しておきたいと思う。

#### Ⅳ 語彙の想像力

韻文詩には常套的な表現が目立っていることをすでに指摘したが、ボードレールは常套句をただそのまま使用しているわけではなく、それらの語が内包している意味の広がりをも有効に活用していると思われる場合がある。

たとえば *mer d'ébène* という髪の隠喩について言えば、*d'ébène* は比喩的に非常に濃い黒を表わし、『リトレ辞典』にも記載されているように *cheveux d'ébène* は漆黒の髪を示す慣用表現となっている。しかしダニエル・ブーヴロが指摘するとおり<sup>17)</sup>、韻文詩における *d'ébène* は単に比喩的な「黒い」という意味におちいってしまうことなく、「黒檀」というもののもつ他のさまざまな特性、たとえば「異国的」「貴重な」「重い」(cf. 第7節の *ta crinière lourde*) といった性質をも髪に結びつける効果をもっているのである。

また *La langoureuse Asie* と *la brûlante Afrique* の場合には、ふたつの形容詞がアジアとアフリカを恋する女性に喩える役割をも果たしている。なぜなら *langoureux* には *Qui a une langueur d'amour* (『リトレ』) という特別な意味があるし、また *brûlant* も比喩的には *Possédé d'une passion* (同上) のことだからである。このようにして遠くの大陸は一種の擬人化を受け、「薄暗い寝室」の中で「私」と共にいる女性とほとんど同一化する。

一方 *embrasser la gloire* における *gloire* は栄誉、光栄の意味だが、この語はま

た la gloire/D'un ciel purとつながって、空の輝き、輝かしい空 (ciel glorieux) を表わすことになる。ここには詩句の跨がりによってさらにその効果を強められた一種の掛け言葉が認められるのではないだろうか。

語義の重層性は、常套句においてのみ見られるわけではない。語彙そのものがもつ多義性は韻文詩の至るところで観察することができるのである。それが最大限に活用されていると思われるのは第1節である。

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!  
Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!

この第1行目には髪あるいは女性の動物性が強く喚起されている。toisonはもともと羊毛を意味するが、比喩的には「非常に量の多い髪、羊毛のような髪」を表わす語である。しかしこの比喩的意味は、ちょうどボードレールがこの作品を書いた19世紀の中頃に生まれており、少なくとも文学的使用としてはこの隠喩を用いたのはボードレールが始めてであろう。当時としてはかなり漸新な隠喩であったことになる。羊毛のイメージは次のmoutonnantに継承される。この語はもちろんmoutonから派生しており、羊毛のように縮れ波うっているさまを表わしている。さらにencolureもまた、本来は動物とくに馬の首を指す言葉である<sup>18)</sup>。このように1行目を通じて連続的隠喩 métaphore filée が認められ、髪—女性はつねに動物に喩えられている。

しかしこの1行はまた、単なる文彩にはとどまらない、もっと漠然としたコノテーションを含んでいるようだ。それはこの詩の中心的なイメージともなっている旅や海や船にかかわりのある連想である。

まずtoisonの語から「金羊毛」Toison d'Orの神話を思い起こすことは、あながち恣意的とは思えない<sup>19)</sup>。イアソンとアルゴ号の乗組員たちが金の羊の毛皮を求めて大航海を企てるギリシア神話の物語である。『19世紀ラルース辞典』の説明によれば、「金羊毛」は彼方の地に存在する貴重な宝、それを獲得するためには数々の危険な障害を乗り越えなければならないような宝を象徴するという。異国への船旅と一種の宝探しをテーマとするこの神話は、≪La Chevelure≫と深いかかわりをもつのではないだろうか。なぜなら韻文詩もまた、思い出という至宝を求めての想像上の船旅にはかならないからである。しかもその探求の終曲である最後の第7節において、詩人の手が女性の「たてがみ」crinière（この語も動物との類似を示し

ていることに注意したい)に、ルビーや真珠やサファイアをまきちらすという、韻文詩独自の記述が見られる。宝石で飾られた髪=羊毛は、このようにしてまさしく金羊毛となり、詩人がついに手に入れた戦利品として燦然と輝くのである。

冒頭の1語 *toison* は、このような神話への引喩 *allusion* によって韻文詩全体を予告するような役目を果たしているわけだが<sup>20)</sup>、次の *moutonnant* にも海への暗示が見られる。というのはこの語は比喩的に、細かく泡立ち波うつ水面を表わすのにもっともよく使われる語だからである。髪はのちにはっきりと海に変容するが、すでにここで *toison* には海のイメージが付与されているのである<sup>21)</sup>。

一方 *encolure* は「首」を表わす以外に、船の部分名称として「龍骨の上の肋板中央部の高さ」を示す語でもある。また2行目の *boucles* にも「巻毛」の他にやはり船の部分名で「索をつなぐ輪」の語義がある。さらに *chargé* という表現も、船の積荷を思い起こさせる。これらの語は実際に上のような意味で使われているわけではないとしても、潜在的には「船」を喚起していて、詩全体のイメージを暗黙のうちに補強しているように思われる。

さらに第1節の後半部には髪をハンカチのように振るという直喩が見られるが、ここにも航海に関する連想が現われる。なぜならハンカチを振るしぐさは船の出帆の光景を暗示しているからである。このようにして「私」は現在の時と場所に別れを告げ、思い出の国へと船出するのだ。

ところで *encolure* や *boucles* のような潜在的な海洋語彙は、韻文詩のあちらこちらに散りばめられている。船にかかわりのある語をあげてみると、第3節の *tresses* (編毛—編索)、第4節の *bras* (腕—帆桁を繰る索具)、第6節の *pavillon* (天幕—船旗)、*bords* (縁、岸边—舷、船)そして *mèches* (髪の間—舵の心棒)などがある。

ボードレールは、自ら *« J'avais été pris très jeune de lexicomanie<sup>22)</sup> »* と告白しているように、語の意味の広がりや喚起力に鋭い関心を示しつつけた詩人であった。その靈感の重要な部分がジュネットのいう *« imagination lexicale<sup>23)</sup> »* に依っていることは、ほぼ確実のように思われる。ボードレールはユゴー論の中で次のように書いている。

Je vois dans la Bible un prophète à qui Dieu ordonne de manger un livre.  
J'ignore dans quel monde Victor Hugo a mangé préalablement le dictionnaire de la langue qu'il était appelé à parler; mais je vois que le lexique français, en sortant de sa bouche, est devenu un monde, un univers coloré,

mélodieux et mouvant.<sup>24)</sup>

これはまさしくボードレール自身の姿ではないだろうか。

ところで、韻文のこうした密度の高い比喻や言葉の壮大な喚起力に比べれば、散文詩の第1節の表現は驚くほど平板なものと言わねばならない。

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux  
[...]

強い動物性を付与され、しかもすでに旅や船を暗示している韻文の「髪」に対して散文詩が与えている表現は、ごく簡潔な *tes cheveux* でしかない。物憂さを運ぶ船へと変貌する韻文の *parfum* は、散文詩では単なる *odeur* となってしまう。またハンカチを振る行為はふたつの詩に共通しているが、散文詩の *mouchoir odorant* という表現は、ハンカチの役割を香りを放つものの喩えとして限定してしまうことになり、出航の光景を連想することはほとんど不可能である。

このように一切の修辞をおそらく意識的に排除し、直解主義 *littéralisme* に拘泥していると思われる散文詩はいったい何を目ざしているのだろうか。次章においては、韻文詩の隠喩性と対比させながら、散文詩の特質を探っていきたいと思う。

## V 隠喩的展開と換喩的展開

韻文詩においてはすでに示唆してきたように、隠喩が決定的な役割を果たしている。そこでは髪が隠喩の積み重ねによって思い出の世界そのものに変容する。たとえば第2節の *forêt aromatique* によって髪は異国の森となり、第3節から第5節にかけては *houle, mer d'ébène, ce noir océan* 等の隠喩によって海と同一化される。さらに第6節では *pavillon de ténèbres, l'azur du ciel immense et rond* という表現によって熱帯の空へと姿を変えていく。つまり韻文詩のイメージはこのような髪の隠喩的な代置 *substitution* によって展開しているわけである。

しかも韻文詩におけるこれらの髪の隠喩は、髪に対する伝統的、常套的な呼び名であったり、また巧妙な類似性の設定によって実にたくみに動機づけられていたりする。「黒檀の海」についてはすでに考察したが、髪を森に喩えることも一種の慣



用に近く、『リトレ辞典』には *une forêt de cheveux* という表現が記載されている。また髪が波のうねりとなるくんだり (*Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!*) では、その直前に髪が *tresses* (編毛) という提喩で呼ばれていることに注意したい。それによって髪=編毛と波のうねりとの形態上の類似性はより明確になる。しかも *Fortes* という形容詞は、暗黙のうちに髪に対して人あるいは船を運ぶことができるような力を与えている。とりわけアナロジーのたくみな作用が働いているのは、髪が天空に変貌する箇所である。

*Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,  
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;*

髪から青空へのメタモルフォーズを可能にしているのは、髪に付けられた *bleus* という特異な形容詞と、*pavillon* という仲介的な機能を果たしている隠喩である。*pavillon* という語についてはピシヨワによる詳しい註解がある<sup>25)</sup>。彼は 19 世紀には長い豊かな髪がしばしば天幕のイメージを呼び起こしていることを実証すると共に、天空もまた形態の類似によって *pavillon* という隠喩で呼ばれていることを指摘している。実際 *pavillon = ciel* の隠喩は『リトレ辞典』にも記載されている。我々としてはさらに *pavillon* には寝台の上の天蓋の意味もあることを付け加えておきたい。それは現在の場所である寝室と異国の空とを同時に喚起するのではないだろうか。いずれにせよボードレールは、髪=天幕、天幕=空というふたつの常套的隠喩をたくみに結びつけて、髪を空へと変容させている。

それではこのような代置的展開を行なっている韻文詩に対し、散文詩においては髪とそれが呼び起こす夢想とはどのように結びつけられているのだろうか。たとえば韻文詩において髪がはっきりと海に変容する第 3 節を例にとってみよう。

*Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!  
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:*

ここで髪はまず「うねり」となり、さらに同格表現によって「黒檀の海」と呼ばれる。一方散文詩においてこの箇所に対応する部分は次のようになっている。

*Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures;*

ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, [ ... ]

髪を「黒檀の海」と呼ぶことは、詩的言語の枠内では容易に受け入れることのできる常套表現である。ところが散文詩の「髪は大海原を含んでいる」の方は、文法的には明快で何の技巧も認められないにもかかわらず、ある意味ではより大胆であると言うことができる。何気なく詩人が提出したこの命題は不条理を含んでおり、現実法則を超えたヴィジョンを表わしている。しかも散文詩には、韻文とは異なって、前節まで髪と海を結びつける暗示は全くといってよいほど排除されていたのである。

韻文詩において髪と海は同格であったが、散文詩における髪と海の関係は類似性にもとづく代置関係ではなく、単に含むもの *contenant* と含まれるもの *contenu* の関係なのである。それはコップとその中に入っている液体の関係と同じように換喩的な関係にはかならない。また韻文詩において「私」を彼方へ運ぶものは「波のうねり」であり、これもまた髪をのこすの隠喩であった。しかし散文詩において同様の役割を果たしているのは「季節風」 *moussons* であって、それは髪と何らかかわりをもっていない。 *dont* という関係代名詞が示しているように、「季節風」は海の一部あるいはその付属物であって、やはり海から換喩的に導かれたイメージなのである。

ところでヤコブソンは、ひとつの言述の展開には大別して2種類の異なる意味論的な流れがあることを指摘している。ひとつは相似性によって次の話題へと進展する隠喩的方法であり、もうひとつは隣接性にもとづく換喩的方法である。

Le développement d'un discours peut se faire le long de deux lignes sémantiques différentes : un thème (*topic*) en amène un autre soit par similarité soit par contiguïté. Le mieux serait sans doute de parler de procès métaphorique dans le premier cas et de procès métonymique dans le second, puisqu'ils trouvent leur expression la plus condensée, l'un dans la métaphore, l'autre dans la métonymie<sup>26)</sup>.

韻文詩が相似性の軸に沿って展開しているのは明らかである。髪は波のうねりに似ており、そして海に似ている。それに反して散文詩は包含関係をも含む広い意味での隣接性によって、次のイメージを呼び起こしていると言えるのではないだろうか。実際、帆と帆柱 — 大海原 — 季節風 — 魅惑的な風土と展開していく散文詩のイ

メージ群は、髪を媒体とした等価物ではなく、現実においてたがいに隣接している事物なのである。彼方の国についても、韻文詩においては第2節の大陸と女性とを同時に喚起する表現や *forêt aromatique* という隠喩によって、ほとんど髪＝女性の変異体となっていたのに対し、散文詩の「魅惑的な風土」は現実の、海のむこうにある土地として現われているだけである。

散文詩の第4節から第6節にかけて反覆される構文は、このような観点から見てきわめて示唆に富んでいる。

Dans l'océan de ta chevelure  
Dans les caresses de ta chevelure  
Dans l'ardent foyer de ta chevelure  
dans la nuit de ta chevelure  
sur les rivages duvetés de ta chevelure

「お前の髪の大洋」という表現は、第3節における「お前の髪は大海原を含んでいる」という表現と本質的には同じものではないだろうか。つまり髪と海は、同格関係というよりはむしろ従属関係となっている。これらの構文についてバーバラ・ジョンソンは次のように書いている。

**La métaphoricité, ici, n'est pas substitutive, mais métonymiquement attributive : l'océan, les caresses, le foyer, la nuit, les rivages ne sont pas des métamorphoses de la chevelure mais ses propriétés<sup>27)</sup>.**

韻文詩においては、髪とそれが喚起するさまざまなイメージとの間に、隠喩的な相似関係が設定されていた。しかし散文詩においてはむしろ換喩的な絆が支配的である。しかも韻文詩では、すでに述べたように類似性がたくみに動機づけられているのに対し、たとえば散文詩における髪と海、髪と燃えさかる炉、髪と夜などの結びつきは、どちらかといえば不連続的、恣意的な印象を与えるのである。そしてそのことがかえって、散文詩のイメージの唐突性、直接性を生み出すひとつの理由となっているのではないだろうか。

ところで、髪とその夢想との関係に認められる韻文詩の隠喩性と散文詩の換喩性は、他のさまざまなレベルにおいても観察することができる。以下にいくつかの箇

所をとりあげて、韻文と散文を比較してみたい。

まず第3節において「私」が行こうとする国の描写部分を比べてみよう。

(J'irai là-bas) où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;

([ . . . ] vers de charmants climats) où l'espace est plus bleu et plus profond,  
où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.

韻文詩では *pleins de sève* が木と人間の両方を修飾しており、この *sève* にはいわゆる「樹液」の意と比喩的な「精気」(*principe vital*)の意がかけられている。しかしこの語は本来、植物に対して使われるものであるから、ここでは「人間」の方が一步「木」に近づいていると言ってよいだろう。それに対して動詞 *se pâment* (恍惚となる)の方は普通人間にしか用いられない。つまりこの動詞によって「木」は擬人化されているわけである。このように相互的で凝縮的な隠喩によって、木と人間の間には相似性が設定される。そして韻文詩は人間と自然とがたがいに交感しあう異国の風土を総合的に喚起するのである。

一方散文詩の場合には、これといった修辞技法は見あたらない。ただ注目すべき点は、大気の香りが「果実」と「木の葉」と「人間の皮膚」という具体的な細部に分割されて示されていることだろう。そして散文詩は、植物と人間とを韻文詩のようにたがいに照応させるのではなく、ただ換喩的に並置しているだけなのである。つづいて第4節は、両詩とも港のイメージを喚起している。

Un port retentissant où mon âme peut boire  
À grands flots le parfum, le son et la couleur;  
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur.

韻文詩においては、冒頭の *Un port* を *où* で導かれるふたつの関係節が修飾する形となっている。最初の節では「飲む」という動詞の隠喩的な使用が特徴的である。この動詞によって香りや音や色彩は液体となり「私の魂」の中に流れ込む。「飲む」という行為は「私」と髪のもつ広大な感覚世界との一体化、そしてそこから生じる陶酔感をあますところなく表現している<sup>28)</sup>。一方2番目の節においては「船」が「その大きな腕を開く」のだが、この表現は帆船がその帆をいっばいに開く姿を思い起こさせる<sup>29)</sup>。と同時にこの表現はまた、次の「抱きしめる」という動詞と共に、船を擬人化する役割をも果たしている。それによって「船」は詩人自身の隠喩になっていると考えられるのではないだろうか。というのはすでに第2節においても、香りの海の上を「泳ぐ」「私の精神」はまさしく船に喩えられていたからである<sup>30)</sup>。

このように考えてくると、第4節におけるふたつの関係節の間には全く平行的な記述が認められることになる。すなわち最初の節の主語は「私の魂」であり、2番目の節の主語は「船」であるが、船を詩人の隠喩とすれば両者の間に等価性を見出すことは容易である<sup>31)</sup>。主語と並んで述語部分も対応している。つまり最初の節では「飲む」という比喩的な動詞が、そして次の節では「抱きしめるために腕を開く」という擬人法が、どちらも対象の所有、対象との合体を意味しているからである。このようにふたつの関係節は「私」と熱帯世界との交感を隠喩的技法で表現しているわけである。そしてこれらの節は冒頭の *Un port* とやはり等価の関係であることも付言しておかねばならない。

ところが散文詩においては、韻文のような代置的な構造は認められない。ここにおける「港」は、歌と人間と船、そして船の背景となっている空といった各種の要素に分解されている。しかもそれらの要素はやはりたがいに換喩的な関係にある。つまり歌と人間、人間と船、船と空はそれぞれたがいに隣接しているわけである。そして港のイメージはいわばそれらの総和として呈示されている。

さらに第5節を比較してみよう。

*Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;  
Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
Infinis bercements du loisir embaumé!*

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargouillettes rafraîchissantes.

まず roulis という語に注目してみたい。散文詩の roulis (船の横揺れ) は、髪のア撫を契機として思い起こされるものであり、はっきりと過去に位置づけられている。ところが韻文詩において「私の精神」を愛撫するのは髪ではなく、すでにこの roulis なのである。韻文詩の roulis は、船の横揺れを表わすと同時に、前行で「黒い大洋」と呼ばれた髪が揺れ動くさまを表わす隠喩でもあると考えられる。つまり散文詩では現在(髪のア撫)と過去(船の横揺れ)が峻別されているのに対し、韻文詩の方では両義的な表現によって現在と思い出の世界とが全く融合してしまっている。

韻文詩にはまた、いたるところに等価の関係を見出すことができる。たとえばふたつの頓呼法 ô féconde paresse と *Infinis bercements du loisir embaumé!* は、統辞論的な位置も曖昧であり、ほとんど等価性をもっている。さらにこの féconde paresse はそれと韻を踏む 1 行目の ivresse の代置と思われるし、また *Infinis bercements* の方は roulis とほぼ同質のものである。

韻文詩のふたつの頓呼法がきわめて抽象的な表現で詩的至福の状態を喚起しているのに対し、散文詩の喚起するものは非常に具体的な一個の情景である。そこで次々と現われる事物は、やはりたがいに換喩的な関係にある。すなわち長椅子—部屋—船—横揺れ—港というイメージの連鎖は、それぞれ隣接性に基づいているわけである。花鉢と水冷し壺という細部についても同様である。

最後に第 6 節から次の箇所を対応させてみたい。

Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues  
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

[...]; sur les rivages duvetés de ta chevelure je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

ここではふたつの作品は非常に似通っている。椰子油、麝香、そして瀝青という 3 種の香りも、韻律の関係上語順は異なるが、双方に共通している。この中で特に瀝

青は防腐剤やさび止めとして船などに塗られるもので、とりわけ海や港を連想させる匂いであることに注意しておきたい。ところでこれら3種の香りが混ざりあっているさまを、韻文詩は *confondues*, 散文詩は *combinées* という言葉で表現している。*confondre* という動詞は物質をたがいに見分けがつかないほどに溶かし合わせるという意味合いを含むのに対し<sup>32)</sup>, *combiner* の方は単に個々の物質を組み合わせるだけにとどまっている。*confondre* については ≪*Correspondances*≫の中の次の詩句を思い起こしたい。

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.

さまざまの事物が隠喩的な融合によってひとつの「統一」へ向かう万物照応の世界は、*se confondre* という動詞によって描かれている。つまり韻文詩では髪香りも海の香りも、すなわち現在も思い出の世界も、ただひとつに溶けあって統一された宇宙を作り上げている。それに対して散文詩の場合は3つの香りが融合するというよりはむしろ並置されている。ここにも両詩の隠喩性と換喩性が顕著に現われていると見てよいだろう<sup>33)</sup>。

以上の考察から、韻文詩においては隠喩的展開が、散文詩においては換喩的展開が支配的であることが明らかになったと思う。そして興味深いことにこの相違は、ヤコブソンの理論においてまさしく詩と散文の区別に一致しているのである。すなわち彼は代置的な隠喩が詩の特性であるのに対し、陳述的、展開的な換喩は散文の特性であるとしているのである<sup>34)</sup>。

韻文詩が詩の特性をもち散文詩が散文の特性をもつ、このこと自体はたいして意味をもたないことかもしれない。しかしここで考えてみなければならないことは、ボードレールは散文詩を制作するにあたって隠喩的な原理を用いることもできたはずだということである。もちろん脚韻という平行性、類似性を形づくるのに最適の手段を奪われている散文詩にとっては、それはかなり困難なことかもしれない。しかしボードレールは全くそれを行っていないのである。それどころか彼は散文詩において韻律を排除すると同時に、詩の特性である隠喩的な原理を打ち捨て、散文独自の特性を活かそうとしているように思われる。

## VI 象徴性と具体性

それでは換喩的な原理は散文詩にどのような特徴を与えているのか。ヤコブソンは隠喩と換喩をそれぞれ詩と散文に結びつける一方、前者をロマン主義と象徴主義に、そして後者を写実主義に関連づけて次のように書いている。

La primauté du procédé métaphorique dans les écoles romantiques et symbolistes a été maintes fois soulignée mais on n'a pas encore suffisamment compris que c'est la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle « réaliste », qui appartient à une période intermédiaire entre le déclin du romantisme et la naissance du symbolisme et qui s'oppose à l'un comme à l'autre. Suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spacio-temporel. Il est friand de détails synecdochiques<sup>35)</sup>.

換喩的な原理はとりわけ具体的、写実主義的な性格と細部への嗜好とに結びついている。そして《Un hémisphère》にはこのような特徴が顕著に見受けられるのである。

第3節における「果実」と「木の葉」と「人間の皮膚」、あるいは第5節における「花鉢」と「水冷し壺」という絵画的な細部は換喩的展開を行なう散文詩ならではのものであろう。クレペ、ブランやベルナルが散文詩の具体的なタッチのもつ新鮮さを認めたのは、まさしくこれらの箇所であった。

ボードレール自身、「細部」を自由にとり入れることができる点を散文詩の一般的な利点のひとつとして認めている。すでに引用したが彼は散文詩集について、《En somme, c'est encore *Les Fleurs du Mal*, mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie》と述べている。彼はまた、《Tout ce qui se trouve naturellement exclu de l'œuvre rythmée et rimée, ou plus difficile à y exprimer, tous les détails matériels, et, en un mot, toutes les minuties de la vie prosaïque, trouvent leur place dans l'œuvre en prose [...]》<sup>36)</sup>と考えてもいたようだ。このような写実主義的性格は後のいくつかの散文詩においてさらに顕著になるが、ごく初期の作品である《Un hémisphère》にもすでにそ



の萌芽が認められる。

またボードレールが抒情詩と小説を比較して次のように書いている箇所は、韻文詩と散文詩の性格を考える上で示唆に富んでいる。なぜならポーの短篇小説、あるいはバルザックやフローベールの小説に鋭い関心を示しつつつけたボードレールは、散文詩において小説のもつ特色をある程度とり込もうとしたことは確かだからである。

[...] nous observons que tout mode lyrique de notre âme nous contraint à considérer les choses non pas sous leur aspect particulier, exceptionnel, mais dans les traits principaux, généraux, universels. La lyre fuit volontiers tous les détails dont le roman se régale. L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses; l'esprit du romancier se délecte dans l'analyse<sup>37)</sup>.

隠喩的原理の支配する韻文詩においては、ほとんどすべての事物は一般的な様相を帯び、抽象化されている。それに対して散文詩の事物は非常に個別的で具体的なイメージを喚起する。このことは韻文詩の名詞が多くの場合定冠詞単数であり、散文詩の場合には不定冠詞あるいは複数形が多用されていることと無関係ではなさそうだ。

たとえば第3節で、韻文詩には *là-bas* という抽象的表現が使われているのに対し、散文詩は *de charmants climats* と不定冠詞複数で具体的に表現している。*la houle, mer d'ébène* には *de grandes mers* が対応する。さらに韻文の *l'arbre* と *l'homme* は定冠詞単数であることによって抽象的、象徴的な存在と化しているのに比べて、*les fruits, les feuilles, la peau humaine* はすでに述べたようにその具体的な姿を浮かびあがらせる。

また第4節では、韻文詩の *le parfum, le son et la couleur* がやはり定冠詞単数である。一方散文詩の (*fourmillant*) *de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes* は不定冠詞複数であり、聴覚や視覚、または前節における人間の皮膚の香りを考慮に入れれば、嗅覚をも動員してとらえられた具体的なイメージとなっている。

さらにこの節では「船」が両作品に共通して現われる要素となっているが、韻文詩がそれを擬人化することによってそこに「私の魂」を投影しているのに対し、散文詩の船は単なる視覚的なイメージを超えることはない。 *navires de toutes for-*

mes, leurs architectures fines et compliquées」といった表現は、その視覚性をますます強調する方向に向かっている。また「空」に関して言えば、韻文詩の *la gloire/ D'un ciel pur* は船＝詩人の抱擁の対象となっており、抽象化の提喩と *pur* という形容詞によって観念的な様相を帯びているが、散文詩の *un ciel immense* は具体的かつ視覚的であり、ただの風景の域を出ていない。換言すれば散文詩はこれらの事物から一切の象徴性を剥ぎとっているのである。

散文詩における名詞は、つねに言語の外にある現実を指向している。*navires* や *ciel* は現実にある船や空そのものを示す。つまりこれらの語はその指向機能 *fonction référentielle* を忠実に果たしているわけである。一方韻文詩の *vaisseaux* や *ciel* は、むしろひとつの象徴であり記号である。韻文詩のこうした性格が端的に現われるのは、たとえば次のような箇所である。

*Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;*

*ce noir océan* は髪の隠喩である。そして *l'autre* すなわち「もうひとつの海」とは、ピシヨワも言うように<sup>38)</sup> 実際の海を指していると考えるのがもっとも自然な解釈だろう。ここでは *océan* という語がもはやその本来の指向対象をもたず、現実に存在する海は、隠喩に基づく固有の詩的論理に支配された韻文詩にとって、*l'autre* でしかないのである。

韻文詩の抽象性と散文詩の具体性は、両作品の末尾にある「思い出」という語にはっきりと現われる。韻文詩の *le vin du souvenir* においては「思い出」は定冠詞単数であり、しかも *le vin* という隠喩によって、陶酔をもたらすものとしての象徴的な価値をもっている。一方散文詩の *je mange des souvenirs* では「思い出」は不定冠詞複数で表わされ、それらが具体的、個人的なものであることを示している。

この違いは、実は両作品の題名にもすでに現われているのである。韻文詩の《*La Chevelure*》が髪を観念的にとらえているのに対し、散文詩の《*Un hémisphère dans une chevelure*》ではふたつの不定冠詞の使用によって、髪も、そして「私」がその中に発見する世界も、個別的なものとして提示されている。

## VII 詩的主体の問題

以上、隠喩性と換喩性、象徴性と具体性という観点からふたつの作品を比較してきたわけであるが、それはまた韻文詩と散文詩における詩的主体としての *je* の位相の違いとも密接に結びついているように思われる。

事物が抽象化された韻文詩において見られるのはきわめて観念的な、ひとつの典型としての夢想である。そこにおける「私」は *ma tête amoureuse d'ivresse* という表現に端的に表われているように、何よりも「陶醉」を求めている。そして韻文詩全体は、この陶醉を求めようとする強い意志につらぬかれている。

Je la veux agiter...  
J'irai là-bas...  
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!  
Je plongerai ma tête...  
Et mon esprit subtil... /Saura vous retrouver...  
ma main... /Sèmera le rubis...

韻文詩には単純未来時制が目立っているが、それは時間的な未来を示すというよりはむしろ、主体の意志を表明するものである。

たとえば次のような箇所を思い出してみよう。

Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
Infinis bercements du loisir embaumé!

ここでは *le roulis* という髪揺れと船揺れをほとんど同時に喚起する表現によって、現在と思いの世界とが同一化されていることはすでに述べた。したがってここで「私の霊妙な精神」が再び見出すものは、ひとつの具体的な過去なのではなく、「時間」が忘れ去られたところにはじめて生じる、普遍的な意味でのひとつの特権的瞬間なのである。頓呼法の使用と *infinis* という形容詞が、時間性の消滅、「永遠」の認識を表明している。しかもそれは無意志的な記憶の想起ではなく、*saura*

retrouverという表現によってわかるように、完全に意志的な想起である。つまり「私の靈妙な精神」は« Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses » (« Le Balcon »)と断言することのできるような、絶対的な権限をもった詩人なのである。

「靈妙な」と訳した subtil という形容詞は, qui a de la finesse, qui est habile à percevoir, à sentir des différences, des rapports que la plupart ne discernent pas, ou à agir avec une ingéniosité raffinée (『プチ・ロベール』)と説明されている。すなわち esprit subtilとは、一般の人間には知覚できない諸関係をも把握することのできる天稟をもった人間を表わしている。

韻文詩の主体は、まさにこの esprit subtilではないだろうか。それは特権的瞬間を自在に喚起することができると同時に、さまざまな事物の間にアナロジーを見出してたがいに照応させることのできる絶対的な「詩人」である。

一方散文詩における夢想は、韻文と比較すれば非常に個別적であり、写実主義的というよりはむしろ印象主義的な具体性をもっている。たとえば先に引用した韻文詩の第5節は普遍的な特権的瞬間の想起であったが、散文詩の同じ節においては個人的なひとつの過去の状況が具体的に想起されている。しかも散文詩の「私」が再び見出すものは、直接には les langueurs という具体的でむしろ肉体的な感覚である。

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures [ ... ]

散文詩の場合は韻文詩のような意志的な想起ではなく、無意志的な記憶の想起が問題となっているように思われる。散文詩の流れを追っていくと、髪に愛撫されている「私」はまず les langueurs という漠然とした感覚を感じる。そしてその感覚に結びついて、ある具体的な過去の情景が浮かびあがってくる。そこで髪に愛撫が船の揺れと同質のものであったことがわかるのである。花鉢と水冷し壺という細部は、このようにしてよみがえった記憶のあざやかさを示している。

散文詩は韻文詩のように凝った修辞を用いることによって超時間的な詩的至福を歌いあげるのではなく、むしろ「私」の感覚を率直かつ直截的に表現することを求めているようだ。このことは韻文詩の主体が mon esprit subtilという絶対的詩人であったのに対し、散文詩の方ではつねにただの je であることにもかかわってくるだろう。すなわち散文詩の「私」はもっと個人的で主観的なのである。

散文詩の「私」は、何よりも感覚の主体として現われてくる。それはこの作品に

「je+感覚動詞」という構文が繰り返し使われることから明らかである。

tout ce que je vois, tout ce que je sens, tout ce que j'entends,  
j'entrevois, je retrouve (les langueurs), je respire, je vois,  
je m'enivre, je mordille, je mange

これらの動詞には視覚、聴覚、嗅覚ばかりではなく、触覚や味覚までも含まれるあらゆる感覚が認められる。散文詩の主体は「髪」の前にそのすべての感覚器官を開いている存在だと言ってよいだろう。

さらに散文詩がこれらの感覚を動員して髪の中に見出す世界も、また主観的なものである。そこにもはや、韻文詩に見られるような言葉によって巧みに作りあげられたアナロジーはない。散文詩において髪をめぐる夢想がどちらかといえば換喩的で自由な動きを示しており、そのためにイメージ群が唐突な性質を帯びていることはすでに指摘したとおりである。これらのイメージは「普遍的な類推 l'universelle analogie という汲めども尽きぬ貯蔵庫<sup>39)</sup>」からとり出されたというよりはむしろ、「私」の主観に基づいている。

たとえば次の箇所を比較してみよう。

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues  
Vous me rendez l'azur de ciel immense et rond;

dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical;

韻文詩においては形態のアナロジーを基盤とする巧妙な隠喩によって、髪そのものがほとんど自動的に空へと変容している。しかし散文詩においては「熱帯の果てしない紺青」は髪の変異体ではなく、あくまでも「私」が髪の中に「見る」ヴィジョンにはかならない。そして韻文詩では髪が「私」に青空を与えてくれるのに対し、散文詩において夜の中に青空を発見するのは「私」自身なのである。

同様のことはふたつの作品の最後をしめくくる文章にも認めることができる。

N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.

韻文詩の女性は隠喩によってオアシスに、また思い出の酒をたたえた器へと姿を変える。N'es-tu pas...?という反語疑問は、この隠喩の有効性を相手の女性ばかりでなく、自分自身に、さらには読者に対して強く説得する役割をもっている。そして韻文詩の「私」は思い出の酒を飲むことによって、女性=思い出との陶酔をもたらす一体化を成し遂げるのであるが、それはあくまでも隠喩によって作り上げられた詩的虚構の上に立脚している。

では散文詩の方はどうだろうか。髪は依然として即物的に *tes cheveux* と呼ばれるだけである。しかもそれは *rebelles* という形容詞が示すように、「私」の意のままにはならない。すなわち散文詩では、髪(女性)の隠喩的な変貌は不可能なのであり、「私」は対象との一体化を実現するために髪を「噛む」、つまり文字通りそれを自らの体内に入れてしまうのである。そしてこの髪(女性)とのいわば換喩的な一体化 (*je mordille tes cheveux*) を、思い出との一体化 (*je mange des souvenirs*) として感じとるのは、やはり散文詩の主体である「私」にほかならない。これらふたつの表現をやや唐突に結びつける *il me semble* は、主体の主観性をよく表わしているのではないだろうか。

韻文詩は女性と思い出の器とを *être* という動詞によって、容易にかつ大胆に同一化しているが、それは絶対的な詩人の特権である。しかもこの隠喩は反語疑問文によってすべての人々に納得させるべく強調されている。一方散文詩の *il me semble* は隠喩ではなくて直喩であり、一見大胆さを欠くかのように思われる。しかし直喩こそは伝統的あるいは客観的なアナロジーに縛られることなく、ひとつの新しい認識を提示することのできる手段であろう。そして実際、散文詩の「思い出を食べる」という表現は、「髪を噛む」という直接的で具体的な行為が新鮮な印象を与えるのと同じくらい、あるいはそれ以上に独創的だと思われるのである。

## VIII 詩的なものの散文化

最後にこの「思い出を食べる」という言い回しについて考察してみたい。というのはこの箇所には散文詩独自の特異な文体効果を見出すことができるからである。

たとえばベルナールは散文詩最後の一文について、*« Je n'hésite pas à préférer à la dernière strophe de la pièce en vers, qui est faible est artificielle, cette phrase à la fois plus familière et plus intime.<sup>40)</sup> »* と断言してはばからない。だが一方では同じ部分が、当時のある批評家の嘲弄的になったのも事実である。1862年、ピエール・ヴェロンという記者はその頃 *La Presse* に掲載中の散文詩作品を攻撃し、次のようにこの部分を皮肉っている。

Gloire à jamais à ce marivaudage forcené!  
Vivent les mangeurs de souvenirs!  
Moi, je fais des vœux ardents pour que cet euphémisme se popularise.  
J'entends d'ici M. Baudelaire (Ch.) dire au restaurant:  
—Garçon! priez donc le chef de ne pas laisser tomber tous les soirs des souvenirs dans la soupe! . . .<sup>41)</sup>

好悪の判断はともかくとして、*manger des souvenirs* が当時の一読者にこのような反応をひき起こしたことは注目すべきである。それはベルナールのような批評家が表現の独創性を評価するのと、結局のところは紙一重であろう。つまりこの箇所には、このように読者の注意を喚起する何かが存在しているのである。

ではこの新奇な文体効果をもう少し詳しく考えてみることにしよう。韻文詩の *je hume* [ . . . ] *le vin du souvenir* は、「思い出」を隠喩で一旦「ぶどう酒」とするプロセスを経ることによって、動詞 *humer* とよどみなく結びつけている。ところが散文詩の *je mange des souvenirs* の場合にはそのような中間項が欠けているのである。そして散文詩は *manger* という具体物に関して使われるべき動詞を、*des souvenirs* という抽象的観念と何の仲介物もなく結びつけている。

同様の現象は、実は第1節においても見ることができるのである。韻文詩における「思い出」は *peupler, dormant* というふたつの動詞によって二重に擬人化されている。一方の散文詩では *secouer des souvenirs* となっているが、この動詞は *secouer la poussière, secouer la neige* などの場合と同じく、「払い落とす」という意味で使用されているようだ。そうすると散文詩では「思い出」に対して、本来ほこりや雪のような具体的な物質に使われるべき動詞が用いられることになる。すなわちここでも「思い出」は、韻文詩における擬人化とは正反対の、完全な物質化の作用をこうむっているわけである<sup>42)</sup>。

「思い出」とは詩的なものの本質であると言っても過言ではないだろう。韻文詩

の第1節に見られた擬人化は「思い出」により高尚な価値を与えている。ところが散文詩における物質化は「思い出」からそのような価値を剝奪してしまう。また第7節では、韻文詩の「思い出」は *humer* という古い文学語と組み合わせられている。ところが散文詩の「思い出」は *manger* というきわめて日常的、散文的な語と結合されるのである。このようにして散文詩においては、詩的なものの象徴であるべき「思い出」が、あたかも大通りのぬかるみの中に落ちた「後光」のように<sup>43)</sup>、日常的文脈の中に投げ出されてしまうのだ。「スープの中に思い出を落とす」と皮肉ったピエール・ヴェロンは、ある意味で、散文詩の行なっているこの詩的なものの価値転落 *dégradation*、あるいは卑俗化 *banalisation* に気づいていたにちがいない。

\* \* \* \* \*

言葉が内包するさまざまな意味を網の目のように複雑に組み合わせ、また隠喩という言葉のダイナミックな動きを自在に操って、万物照応の宇宙を構築している《*La Chevelure*》は、韻文詩という伝統的な形式においてはひとつの頂点をきわめた作品であろう。しかしながら伝統へのその過度な忠実さの中に、一種のパロディの意図がなかったとは言い切れない。一方《*Un hémisphère*》は韻文詩のもつ修辭性、隠喩性、象徴性を片端から打ちこわし、放擲していく。従来のポエジーの概念をこのようにしてくつがえす行為そのものの中から散文でしか表現できないような新たなポエジーが生まれてくるのではないだろうか。それは伝統の中であまりにも重くなりすぎた言葉よりもむしろ具体的な事物自体のもつ喚起力を最大限に活用することであり、またひとりの近代人としての個人の感性を正面から打ち出していくことでもあるだろう。しかも「思い出を食べる」という表現に端的に表われているように、詩的なものの散文化自体がまたひとつの詩性を形づくることにもなる。これらの要素が新たな「詩」の可能性を開いていくものであったことは間違いないだろう。

## 註

Baudelaire のテキストの引用はすべて、Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 2 vol., Bibliothèque de



la Pléiade, Gallimard, 1975 (以後 Pl. I, II と省略する) による。韻文詩 «La Chevelure» は Pl. I, pp. 26-7 に、散文詩 «Un hémisphère dans une chevelure» は同じく pp. 300-1 に収録されている。

- 1) Charles Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973, t. II, p. 615. 1866年2月19日, Jules Troubat への手紙。
- 2) *Ibid.*, p. 752. 1861年12月20日頃の Arsène Houssaye への手紙。イタリアック Baudelaire.
- 3) 現在の表題に変更されるのは、1862年9月24日 *La Presse* における発表の際。その時には «Poème exotique» という副題がつけられている。これが Baudelaire の生前における最後の発表であるが、Asselineau と Banville の監修による 1869年の版は、副題を除いて 1862年のテキストを再録している。散文詩はその他に 1861年11月1日 *Revue fantaisiste* にも掲載されており、1857年、61年、62年の3つのテキストの間には多少の異文がある。
- 4) «Un hémisphère» はその少し前に発表された韻文詩 «Parfum exotique» (1857年5月17日 *Journal d'Alençon*) との類縁関係も認められるが、そこには «La Chevelure» とほどの強い関連性はない。また散文詩の方が韻文詩より先に発表されているケースとしては、他に «A une heure du matin» (1862) と «L'Examen de minuit» (1863), «La Belle Dorothée» (1863) と «Bien loin d'ici» (1864) がある。
- 5) Cf. *Les Fleurs du Mal*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, José Corti, [1942], pp. 335-7. 2人の註釈者は «l'antériorité de publication ne saurait prouver l'antériorité de composition» (p. 335) という展望のもとに、韻文と散文の比較を行なっている。しかし彼らは結論としては、«Ainsi, avec les mêmes images, les mêmes notes et les mêmes toniques [...], vers et prose réussissent à rendre des sons différents» (p. 337) と述べるにとどめている。しかもこの比較研究は、韻文詩として «Parfum exotique» と «La Chevelure» をひっくるめて扱っているので、正確な年代決定をめざしたものではない。
- 6) Cf. *Les Fleurs du Mal*, édition de Antoine Adam, Classiques Garnier, 1961, p. 305, 及び *Petits Poèmes en Prose*, édition critique par Robert Kopp, José Corti, 1969, pp. 245-7. Kopp は «[...] après une com-

paraison minutieuse d'*Un hémisphère* et de *La Chevelure*, J. Crépet et G. Blin concluent, avec beaucoup de vraisemblance, à l'antériorité des vers par rapport à la prose» (p. 247) と書いているが、上記註5)の理由からこれは不正確な記述だと思われる。また Adam は韻文先行の理由として、散文詩の「*Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique*」という部分が、韻文の「美しい詩句」、*«Comme d'autres esprits voguent sur la musique, / Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum»* の「やや不器用な書き替え」のように思えるという点をあげているだけである。この指摘はあまりにも印象的すぎるし、また散文詩を「不器用」と判断したがゆえにそれを韻文の前段階においた人々もいたのだから、この意見はまったく説得力を欠いていると言わねばならない。

7) Cf. Pl. I, p. 880, pp. 1321-2.

8) Crépet, Blin の研究以外に参照することができたのは次のものである(年代順にあげる)。

Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, pp. 141-3.

阿部良雄, 「青い髪よ, 暗闇を張りつめた天幕よ……」『無限』21号, 1966年12月; 『悪魔と反復 — ボードレール試解 —』牧神社, 1975年, pp. 108-132 に「付記」と共に再録。

岩川 亮, 「韻文詩と散文詩の間 — ボードレールの場合 —」東京外国語大学フランス語学科論集 *Flambeau I*, 1973年, pp. 43-66.

Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Flammarion, 1979, ch. II «*La Chevelure et son double*», pp. 31-55.

9) 1857年に散文詩が最初に発表された時にこの箇所は *«les langueurs des longues journées»* となっていた。1861年から現在の表現にあらためられたが、その際に Baudelaire が音の効果を重視したことは間違いない。

10) *«A côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair.»* (Stéphane Mallarmé, *«Crise de vers»*, in *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 364.)

11) Gérard Genette, *«Le jour, la nuit»*, in *Figures II*, éditions du Seuil, 1969, pp. 112-3.

- 12) Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Armand Colin, 1965, pp. 55–60.
- 13) Roman Jakobson, *Essais de linguistique général*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Les éditions de minuit, 1963, t. I, p. 235, イタリック Jakobson.
- 14) Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1968, p. 372.
- 15) Pl. II, pp. 164–5, *Théodore de Banville* (1861).
- 16) *Op. cit.*, p. 142.
- 17) Danielle Bouverot, « Comparaison et métaphore », in *Le Français moderne*, 1969, p. 233.
- 18) encolure が人間の首の意をもつようになったのは、比較的新しいことだと思われる (『リトレ』にはこの意味はない)。しかもその場合には首の太さ、力強さといった概念を伴っていて ( « Cou de l'homme (considéré dans sa grosseur, sa force) » (Petit Robert); ex. « La robuste encolure d'Emile Zola » (Daudet), « avec une encolure de taureau » (Duhamel) など), 女性の首に関して用いるのはあまり適切ではないようだ。しかし Baudelaire は, « Allégorie » の中でも « C'est une femme belle et de riche encolure, / Qui laisse dans son vin traîner sa chevelure » (Pl. I, p. 116) というように chevelure と韻を踏ませている。また Pierre Guiraud は « La Chevelure » において 髪は fortes tresses, crinière lourde, mèches tordues などの形容詞が示すように「力強さ」の象徴となっていることを指摘している。(Essais de stylistique, édition Klincksieck, 1969, p.180.)
- 19) Cf. Victor Brombert, « The Will to Ecstasy: The Exemple of Baudelaire's "La Chevelure" », in *Yale French Studies*, n° 50, 1974, p. 60, « [...] "toison" (fleece), referring to the hair, but immediately also, by means of the allusion to the mythological fleecé, to the notion of an exotic voyage, of a quest. » Cf. aussi, Barbara Johnson, *op. cit.*, p. 41, « Et le mot "toison", rappelant l'objet de la quête mythologique des Argonautes, entoure dès le début la chevelure d'un halo de fiction ».
- 20) 「金羊毛」はまた、錬金術の用語でもあることを付言しておきたい。『リトレ』には « Terme d'alchimie. Toison d'or, matière par le moyen de laquelle on fait les ouvrages de la pierre philosophale » とある。また『19

世紀ラールス』は次のように言う。《Suidas, le lexicographe, a écrit que cette toison était un livre en parchemin qui contenait le secret de faire de l'or [...].》いずれにせよ夢の出発点となるこの toison-chevelure は、詩的宇宙という黄金を作り出すための鍵であり秘術であるという読み方もできるだろう。

- 21) Gaston Bachelardは*L'Eau et les rêves* (1941; José Corti, 1978)の中で、波うつ髪イメージが水の想像力と深く結びついていることを指摘している。《[...] il suffit qu'une chevelure dénouée tombe —coule— sur des épaules nues pour que se réanime tout le symbole des eaux.》(p. 115) 水面にただようオフフェアの髪、水辺で長い髪を揃けずるオンディヌたちの姿は、髪と水の結びつきをよく表わしている。また彼は《[...] il apparaît bien clairement que ce n'est pas la forme de la chevelure qui fait penser à l'eau courante, c'est son mouvement. [...] dès qu'elle *ondule*, elle amène naturellement son image aquatique》(p. 117, イタリアックBachelard)と述べて水のイメージを呼び起こすのは特に髪の「動き」であることを指摘しているが、韻文詩の *moutonner* も *onduler* と同様に水の夢想を導く役割を果たしている。
- 22) Pl. II, p. 108, *Théophile Gautier* [I] (1859).
- 23) *Op. cit.*, p. 152 note, イタリアックGenette.
- 24) Pl. II, p. 133, *Victor Hugo* (1861).
- 25) Pl. I, pp. 880-1.
- 26) *Op. cit.*, p. 61, イタリアックJakobson.
- 27) *Op. cit.*, p. 48, イタリアックJohnson.
- 28) 対象への欲望、対象との一体化、そして陶酔を表わすのに、Baudelaireはこの「飲む」という動詞を好んで使っているようだ。たとえば《Le Balcon》の中に次のような語句がある。《Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles, / Et je *buvais* ton souffle, ô douceur! ô poison!》あるいは「通りすがりの女」との一瞬の視線の交流は次のように描かれる。《Moi, je *buvais*, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.》このテーマについては、奥本大三郎氏の論考（「瞳、髪、飲むこと——ポオ、ポオドレール、ランボオ」、『ユリイカ——総特集ボードレール』、青土社、1973、

pp. 326—337)がある。

- 29) このイメージは、海洋用語としてのbrasがもつ意味によっても裏付けられる。すでに述べたようにそれは帆桁の転桁索のことであり、そこからbrasは船の帆とつながっている。
- 30) Baudelaireはその詩の中でしばしば「私」を船に喩えていることを指摘しておきたい。たとえば《Le Serpent qui danse》の中では、女性の髪がやはり海に喩えられ、「私の魂」はその上を進む船となる。《Comme un navire qui s'éveille / Au vent du matin, / Mon âme rêveuse appareille / Pour un ciel lointain.》また《La Musique》においても同じように、音楽は海に(《La musique souvent me prend comme une mer!》)そして「私」は船に比されている。《Je sens vibrer en moi toutes les passions / D'un vaisseau qui souffre; / Le bon vent, la tempête et ses convulsions / Sur l'immense gouffre / Me bercent. [...]》さらにもうひとつ《Les Sept Vieillards》からの例をあげてみよう。《Vainement ma raison voulait prendre la barre; / La tempête en jouant déroutait ses efforts, / Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre / Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!》幸福な夢から果てしない不安にいたるまで、あまたの感情にゆすぶられる「魂」の動きを詩人は好んで波間にただよう「船」の姿に託して表現している。同様の比喩は、《L'Héautontimorouménos》、《L'Irrémédiable》、《Le Voyage》にも見られる。また散文詩にも《Le Confiteur de l'artiste》、《L'Invitation au voyage》に「私の存在」あるいは「私の思考」を船に喩えている箇所がある。
- 31) 同様の構造は《Un voyage à Cythère》の第1節においても、やはり「私の心」と「船」の関係を伴って現われる。《Mon cœur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux / Et planait librement à l'entour des cordages; / Le navire roulait sous un ciel sans nuages, / Comme un ange enivré d'un soleil radieux.》旅立ちに浮き立つ心と雲ひとつない空の下を進む船は、どちらも直喩を伴いつつ平行的に描かれている。一方、《La Chevelure》のテキストの場合には、船を表わす vaisseau という語の語源がひとつの手がかりを与えてくれる。この語は後期ラテン語の *vascellum* (*vas* « vase » の指小辞) からきており、もともとは液体を入れる容器 (*vase quelconque destiné à contenir des liquides*) の意であった。『リトレ』にはこれが第一義として出

- ている。つまり香りや音や色を「飲む」ことのできる魂 (mon âme)は、液体のための器 (vaisseau)でもあるわけだ。
- 32) « *Confondre* ajoute à *mêler* l'idée qu'on ne peut plus distinguer les choses ou les personnes réunies » (Henri Bénac, *Dictionnaire des synonymes*, Hachette, 1956).
- 33) Barbara Johnsonも同様の見解を示している (*op. cit.*, p. 46, p. 50).
- 34) « Le principe de similarité gouverne la poésie; [...] La prose, au contraire, se meut essentiellement dans les rapports de contiguïté. De sorte que la métaphore pour la poésie et la métonymie pour la prose constituent la ligne de moindre résistance, ce qui explique que les recherches sur les tropes poétiques soient orientées principalement vers la métaphore. » (*Op. cit.*, pp. 66-7.)
- 35) *Ibid.*, pp. 62-3. Jakobsonによる隠喩と換喩の2分法においては、提喩は換喩に含まれている。ただしここで彼が言う提喩とは、部分でもって全体を表わす提喩に限られる。
- 36) これはBaudelaireが1864年2月7日、*Le Figaro*に数篇の散文詩を発表したとき、冒頭に置かれた文章の一部で、*Le Figaro*の記者Gustave Bourdinによって署名されている。しかしRobert Koppは、この記事にHoussayeへの献辞やBaudelaire自身の手紙の中の散文詩に関する記述と共通する表現が多いことなどから、詩人自身が書いたのではないとしても少なくともその影響下に書かれたものだと考えている (*op. cit.*, pp. LXIII-LXIV)。
- 37) Pl. II, p. 165, *Théodore de Banville* (1861).
- 38) Pl. I, p. 880.
- 39) Pl. II, p. 133, *Victor Hugo* (1861).
- 40) *Op. cit.*, p. 142.
- 41) Cité par Robert Kopp, *op. cit.*, p. LVI. この記事は1862年10月11日、*Journal amusant* に« *Causerie* »の題で発表された。
- 42) 散文詩は、抽象物を具象化することによって生じる奇異な効果を活用している。たとえば« *Le Joueur généreux* »の中では「魂」が賭けの賞品として物質化されているし、また« *Perte d'auréole* »でも、「後光」は具象化されて、まるで帽子か何かのように扱われている。
- 43) Cf. « *Perte d'auréole* »