

# ランボオの作品における身体と世界<sup>1)</sup>

吉本素子

## 序

ランボオは身体に対して極めて意識的な詩人である。「イリュミナシオン」*Illuminations* の「青年時-I-」(Jeunesse-I-)の中には、貧り食い、騒音を立て、動く作品というイメージ、即ち一つの身体である作品のイメージが描かれている。それでは、作品の中で、主体の身体はどのように世界と出会い、その出会いによって、どのように世界を変容させていくのか、この問題を記述するのが本稿の目的である。こうした観点に立つ研究としては、ジャック・プレッサンの『散歩とポエジー——ランボオの作品における歩行と運動の表現』*Promenade et poésie — L'expression de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*<sup>2)</sup>が既に、散歩を中心概念として、歩行する主体の身体が風景をどのように構造化していくのかを研究している。プレッサンは現象学に倣って視線を一つの指向性、歩行を主体の外部への自己投企としてとらえ、主体の驚嘆する視線の前に新しい世界が産れ出る様相を記述する。本稿は、主体と外界との関係の基本的な捉え方において、プレッサンと同意見に立つ。特に(le voyant vu)<sup>3)</sup>の概念から示唆されたものは大きい。但し、プレッサンの研究は、「手」「腕」「足」のような細分化されたイメージの主題的分析を多く含み、又、あえて年代的な観点を排除している。筆者としては、作品に現れる身体を一つの統合体として捉え、又作品の内的進化の観点を保持した分析を試みるつもりである。

ここで当然問題になってくるのが、「イリュミナシオン」の位置付けである。綿密な草稿研究を行なったアンドレ・ギュイヨー André Guyaux は、「イリュミナシオン」の制作年代を確定することはできないとしながらも、この詩集を詩人の文学的経歴の最終段階を構成するものとしている<sup>4)</sup>。筆者もこの見地を取り、「イリュミナシオン」を詩人の内的進化の最後に置くものとする。

本文において、主体の外界に対する適合の形、即ち、ランボオに特有な直接的所有への性急な欲望の実現可能性、あるいは主体と他者との関係性の問題が、世界の変容の形、あるいは主体と世界との関係という問題とどのように絡んでくるかを、「初期詩篇」*Poésie*、「後期韻文詩」*Derniers Vers*、「地獄の一季節」*Une Saison en enfer*、「イリュミナシオン」*Illuminations* というランボオの主要詩集について、順を追って検討していくことにする。

## I. 「初期詩篇」

### (a) 主体と自然との陽気な交流

「初期詩篇」において最初に目を引くものは、主体と自然との喜びに満ちた交流である。「感覚」《Sensation》、「太陽と肉体」《Soleil et chair》、「初めての夕べ」《Première Soirée》、「僕のボヘミアンの生活」《Ma Bohème》を始めとする実に多くの詩が、自然に直接触れる散歩者の全身に溢れる幸福感を語る。「緑軒で」《Au Cabaret-Vert》、「抜け目ない娘」《La Maline》等の宿屋での情景を描く詩篇も、これらの詩に加えることができよう。宿屋もそこで旅人を迎える少女も、自然の一要素と言い得るからである。

上記の詩篇において、主体は自然と五官を通じて屈託なく触れ合う。中でも、触覚を通じた交流が数多く描かれる。例えば「感覚」の中でのように。

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,  
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :  
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds,  
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

(p. 39)<sup>9)</sup>

触覚の特徴は、言うまでもなくその直接性にある。視覚や聴覚が、対象を距離を置いて捉えるのに対し、触覚は、それを直接的に把持する。これらの詩篇における触覚の記述の多さは、主体が世界に対して抱く性急な所有欲の現われである。実際、「緑軒で」《Au Cabaret-Vert》においては、触覚とともに、主体の旺盛な食欲が楽しげに語られる。ここでは給仕をする少女の頬が「桃のようなばら色と白のピロード」としてその滑らかな手触りが描かれているが、同時に「僕」の、果物の香る食堂でベルギー料理を気ままに楽しむ様子が記述される。食べること、触わることによって、主体は世界を直接的に所有しようとするのである。

こうした性急な欲望に満ちた気ままな散歩者との触れ合いによって、世界も又、陽気な変容をとげる。世界は歌い始め、語り始め、エロス化される<sup>9)</sup>。しかし、「太陽と肉体」《Soleil et chair》の中の「彼は歌う[……]そして森は歌い、そして川はつぶやく」(《Il chante [...] et le bois chante et le fleuve murmure》)の節に典型的に見られるように、こうした変容の表現はまだ必ずしもランボー独自のものではない。

## (b) 直接的所有の困難

初期詩篇は、しかし(1)で見たような主体と自然との幸福な接触を描く詩篇ばかりを含むのではない。もう一方の流れとしてまず、閉域<sup>7)</sup>の中に閉じ込める孤立した主体と、夢想の中に現われる世界という、主体と世界との乖離が随所に見られる。例えば、「七才の詩人たち」《Les Poètes de sept ans》で「子供」は「便所」「寝室」「よろい戸を閉ざした何もない部屋」の中に閉じ込められている。世界は空想の中に現われる。

— Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles  
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or,  
Font leur remuement calme et prennent leur essor!

(p. 96)

主体の中に渦巻く溢れるような精力、欲望が幻想の世界を創る。「草原」はエロスを、又飛翔の形でエネルギーを帯びる。しかし、主体は世界を所有し得ない。

同様の直接的所有の困難は、視覚の肥大化の形でも現われる。「楽団に」《A la musique》では、マロニエの下にいる少女達の首筋、背中、肩を愛撫する視線が現われる。視覚はここで、いわば触覚を吸収しているのである。

## (c) 主体の視線の孤立と世界の視線

初期詩篇においては、主体の視線は、他者の視線と混り合うことなく、孤立している。これを典型的に示しているのが、「七才の詩人達」《Les Poètes de sept ans》の「母親」と「その子供」の視線である。

Et la Mère, fermant le livre du devoir,  
S'en allait satisfaite et très fière, sans voir,  
Dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminences,  
L'âme de son enfant livrée aux répugnances.

(p. 95)

ここで、「母親」の視線と「子供の青い目」の視線は交されることも一致することもない。

主体の視線は、その見つめる世界に視線を生じさせる。例えば、「最初の聖体拝領」《Les Premières Communions》では、聖体拝領を待つ少女の心が興奮し又鎮まるのは、「穏やかな空の目の下」である。しかし、この世界の持つ視線は、「イリュミネーション」の中で後に見るような幸福な

創造性を持ってはいない。視線は「座っている人々」《Les Assis》の中で、彼らのボタンが化した瞳が、「廊下の奥の目に君達を引っ掛ける」ことに典型的に示されているように、拘束する力を持つことを特徴とする。このことは、実は、視線の孤立と表裏一体の現象である。他者の視線とのコミュニケーションも一致も不可能な視線は、他者の視線に対し、過剰な不安を抱く<sup>8)</sup>。世界の中に生じる視線が創造的ダイナミズムを獲得することなく、縛りつける性質を帯びているのは、この主体の、見られることへの過剰な不安の投影に他ならない。

(d) 「酔い痴れる船」《Le Bateau ivre》の出帆と難破

以上見て来た初期詩篇の種々の特質を集大成するものが、「酔い痴れる船」に他ならない。ここに繰り広げられている世界は、「僕は見た」《j'ai vu》、「僕は夢見た」《j'ai rêvé》という一人称単数形の人称代名詞と認知を示す複合過去形の動詞の繰り返しが効果的に強調するように、主体《je》の孤立した視線が創り出すものである。この視線は、性急な直接的欲望を担う肥大化した視線、「貪り食う」視線である<sup>9)</sup>。世界は、《je》の船出とともに出帆し、「船出する半島」《les Péninsules démarrées》あるいは歌い始める。《je》の満ち溢れてくる生命力は、「鳩の群れのように強烈な曙」《L'aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes》、「巨大な沼の立ち騒ぐ」様子《J'ai vu fermenter les marais énormes》のようなエネルギーの充溢する世界を紡ぎ出す。あるいはその欲望は、「湾の髪」《les cheveux des anses》のような形で、世界をエロス化する。しかし、ここで同時に指摘しなければならないのは、こうしたダイナミックな世界とともに、炸裂、腐敗、崩壊、疲労、嘆きといった様相を呈する世界が次々に現われることである。例えば、「空は閃光に炸裂し」《les cieus crevant en éclairs》、沼では、「レヴィヤタンが丸ごと、がまの中で腐っている。」《[...] pourrit dans les joncs tout un Léviathan》そして、ダイナミックな風景とこうした衰弱あるいは崩壊を示す風景とは、全くばらばらに存在するのである。風景の中に生じる視線についても、同様に、肯定的要素と否定的要素が混在している。花々に目が生じ、海に生じた目は、「緑の夜」を引き寄せる。しかし、同時に主体は、「角燈の白痴の目」《l'œil des falots》のような監視する視線をも意識している。

・ 海の目がダイナミズムを獲得したように、主体と世界との間には、能動性と受動性の交換が始まり、それはこの詩の頂点を成す次の節に結実する。

J'ai vu des archipels sidéraux! et des files  
Dont les cieus délirants sont ouverts au vogueur :  
— Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,  
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur? —

(p. 131)

「漕ぎ手に対して開かれている」という空の状態は、《je》と世界との主体性、客体性の交換可能な状況を象徴する。この条件下で、世界である「百万の金の鳥」は主体そのものの「精力」と一致する。

しかし、この一致が質問の中でなされていること、「精力」は未来のものであることが主体のためらいを暗示するように、この頂点から一挙に墜落が示される。次の節で《je》は、難破と海への水没——すなわち死——を祈願する。今まで見て来たように、この難破は、ダイナミックな風景と崩壊を示す風景との総合の欠如、風景の中に生じる視線の両義性の中に、既に孕まれていたものである。実際、この詩は、「はしけの恐ろしい目の下で」もはや泳ぐこともできない、という《je》の告白で終る。世界の持つ視線は、縛りつけるという性格を露わにして、詩的創造を阻むのである。

## II. 「後期韻文詩」

### (a) コミュニケーションの拒否

「後期韻文詩」と「地獄の一季節」は主体の持つ独自の条件の徹底化に特徴づけられている。

「初期詩篇」に見られた閉域に閉じ込める主体と主体の視線の孤立は、「後期韻文詩」においては、主体のコミュニケーションの拒否の形で徹底される。

まず主体はあらゆる集団性を拒絶する。「渇きの喜劇」《Comédie de la soif》はこの拒絶を如実に語るものである。「僕」の拒絶するものは、「りんご酒」「ワイン」「茶」「コーヒー」に象徴される家庭、民族的神話である伝説、友人同志の狂騒である。拒絶の原因は、欲望の過剰である。「あらゆる樽を飲みほしたい」(《tarir toutes les urnes!》)「奥深く秘められた口のないヒドラ」(《Hydre intime sans gueules》)と表現される欲求の巨大さに対して、いかなる集団への同化も満足をあたえるものではないことを主体は知っている。

次に主体は、自然との交流をも拒絶する。

C'est rire aux parents, qu'au soleil,  
Mais moi je ne veux rire à rien;

(《Fêtes de la patience》 p. 157)

このコミュニケーションの拒絶によって、今度は世界が攻撃性を帯びる。宿屋はその戸口を閉ざす。

Jamais l'auberge verte  
Ne peut bien m'être ouverte.

(《Comédie de la soif》 p. 153)

あるいは光が主体を傷つける。

Je sors. Si un rayon me blesse  
Je succomberai sur la mousse

(《Fêtes de la patience》 p. 156)

ここには、主体が世界の攻撃性の客体となる様が見られる。

(b) 直接的所有の断念と視覚への集中

コミュニケーションの拒絶が飲むことの拒否によって表現されていたように、主体は世界の直接的所有を断念、あるいは拒否する。例えば、「永遠」(L'Éternité)において主体は、「見張り番である魂」(Âme sentinelle)即ち、見つめる存在であるが、「永遠」は「太陽と一緒に行ってしまふ海」(傍点:引用者)(la mer allée / Avec le soleil)であり、alléeという過去分詞に世界との埋めがたい距離が表現されている。あるいは、「涙」(Larme)は次の二行で終る。

Or! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,  
Dire que je n'ai pas eu souci de boire!

(p. 149)

森の水が砂に吸い込まれ、沼には水の結晶である氷塊が降り注ぐ、というように風景はしだいに渴いていき、ついに「金」に集約される。主体は、ただその様を見るばかりで飲もうとはしない。

(c) 縛られているダイナミズム

主体がこうした状況にある中で、風景はダイナミズムを帯びかけながら、結局それを失ってしまう。例として「記憶」(Mémoire)を取り上げよう。

第一節目で、川は、「女たちのからだの白さの太陽への襲撃」(L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes)に変容する。主体の激しい欲望が、世界をエロティックに躍動させる。し

かし、まもなく主体は《Non [...]》とこの変容を否定する。流れは、黒く重い草に接し、丘や橋の影を求める。風景はまたたく間に騒むのである。

二節目には、流れに「澄んだ泡だち」が現われ、岸べでは鳥たちが激しい勢いで跳び上がる。あるいは、三節目では川は速度を得て走る。しかし、こうした風景のダイナミズムは常に騒りを伴い、やがて四節目に至って、「反射光もなく湧きあがりもしない灰色の広がり」(la nappe, sans reflets, sans source, grise)となって力動感を完全に失う。「酔い痴れる船」同様、世界のダイナミズムの消失には、世界の持つ視線の拘束性が伴っている。五節目に至って、「この陰気な水の目」が現われ、主体は、世界の不動性をもたらしているのがこの「水の目」であることを明らかにする。

Mon canot, toujours fixe; et sa chaîne tirée  
Au fond de cet œil d'eau sans bords, — à quelle boue?

(p. 178)

世界のダイナミズムは、世界自身の持つ視線に縛られているのである。

#### (d) 暴力化しながら崩壊する世界

躍動しかけながら縛られているダイナミズムを示す世界と同様の傾向として、《Qu'est-ce pour nous, mon cœur》で始まる無題の詩の中に見られる暴力化しかけながら崩れ去る世界を挙げることができよう。

復讐と破壊の念に捉われた主体の前に、殺害と叫びと嗚咽に満ちた血と燠の広がりという世界が広がる。世界は、「金の炎」「猛り立つ炎の渦巻き」「炎の流れ」と変わっていき、猛火が暴力性の隠喩となる。その攻撃性は、

Les volcans sauteront! et l'Océan frappé [...]

(p. 171)

で頂点に達し、地上の黙示録的終末のヴィジョンが現われる。しかし、この暴力性は維持されない。世界は、この後、「大地は溶ける」(la terre fond)に見られるように崩れてしまう。この時主体も又、自分の脆弱さを感じている。

O malheur! je me sens frémir, [...]

(p. 172)

即ち、暴力的風景の崩壊を招いているのは、主体の中の不安であると言える。

### III. 「地獄の一季節」

#### (a) 本能の認識

「後期韻文詩」の最後で、主体の中の破壊的欲望と不安を見た。そこでは主体の攻撃性は、「工業家、王侯、上院」あるいは「皇帝、連隊、開拓民、民衆」に、すなわち、自己の外部に向い、最終的に保持されずに、脆弱さの確認に変わった。「地獄の一季節」は、この過剰に荒れ狂う暴力性と欲望とを、自己の中で認識しようとする試みの記録である。すなわち、ここにおいて主体は、攻撃性を外へ投影することなしに、その実体を知ろうとする。

この存在の持つ本源的な暴力性の認識は、ランボオの作品に一貫して流れるものであり、例えば、「初期詩篇」の「牧神の頭」《Tête de faune》においても既に、牧歌的な風景の中への闯入者である牧神の口びるの、《Brunie et sanglante》という形容は、その破壊性を物語る。しかし「地獄の一季節」におけるほど徹底した記述が行なわれるところはない。

この詩集では、暴力性、欲望の過剰はキリスト教のカテゴリーに従って「悪徳」と呼ばれる。「悪徳」は、さらに「激怒」《les rages》、「放蕩」《les débauches》、「狂気」《la folie》と名付けられる。

外部に向かわない暴力性は自己破壊をもたらす。

Un homme qui veut se mutiler est bien damné, [...]

《Nuit de l'enfer》 p. 220

この詩集においては、性的欲望、あるいは攻撃性のもたらす快樂が記述されることはない。ここで展開されているのは、キリスト教に伝統的な、又ロマン主義に顕著な苦行による浄化の主題である。そしてこの主体の苦しむ様相も又、極めて肉体的に表現されている。

La violence du venin tord mes membres, [...]

《Nuit de l'enfer》 p. 220

社会に広がる残虐性に対し同じ残虐性をもって復讐するのではなく、それを自己の中で見極めること、それがこの本能の探究の目的である。



Bon! voici que mon esprit veut absolument se charger de tous les développements cruels qu'a subis l'esprit depuis la fin de l'Orient [...]

(《L'impossible》 p. 235)

その明晰な認識が果たされる時、悪魔祓いは終り、最終的に主体は肉体の湧き上がる生命力を肯定する。

Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle.

(《Adieu》 p. 241)

(b) 閉鎖状況の究極

『初期詩篇』の中に現われた閉ざされた空間に閉じ込める主体、『後期韻文詩』に描かれるコミュニケーションの拒否という孤立の主題は、『地獄の一季節』において、究極の状態に達する。

Plus aucun son. Mon tact a disparu.

(《Nuit de l'enfer》 p. 220)

主体の触覚と聴覚は失われている。

Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, [...]

(《Délires II》 p. 232)

色彩の区分は単純化していき、「赤と黒」の幻影が随所に見られる。

Dans les villes la boue m'apparaissait soudainement rouge et noire, [...]

(《Mauvais Sang》 p. 216)

主体は世界との自棄的な一致をはかる時に、世界への最後の出口、視覚すら閉じる。

Je me traînais dans les ruelles puantes et, les yeux fermés, je m'offrais au soleil, dieu de feu.

(《Alchimie du verbe》 p. 231)

主体は「つんぼでおしでめくら」になる。又、別の面から言えば、主体は他者とともにも構成する人間的世界からも孤立する。

Ah ça! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure.

(《Nuit de l'enfer》 p. 221)

この節が語るように、主体は、人間的世界の通常の時間からも離脱している。

Au matin, j'avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu.

(《Mauvais Sang》 p. 216)

視線を持たない主体は他者を存在させず、従って他者の視線の前にも存在しない。すなわち主体は人間的世界の中での場を失っている。

この最終的な閉鎖状況の下で、両極端の幻影が生じる。一方には過剰な暴力性、欲望の投影であり、主体自身をも圧倒する押し寄せるような悪意に満ちた苛立たしい幻影がある。例えば「地獄の夜」《Nuit de l'enfer》の中の次の節の様に。

Que de malices dans l'attention dans la campagne... Satan, Ferdinand, court avec les graines sauvages...

(p. 221)

空間には幻影が充満している。主体は繰り返し、幻覚が無数であることを誇る。<sup>10)</sup>

他方には「からっぽにされた宮殿」に代表されるような何もない空間という幻影がある。どちらの幻影も「真の生の不在」すなわち主体と世界との正真な出会いの欠如という同じ原因から生じる二つの現象に他ならない。

### (c) 世界への回帰

本能の凝視が、最終的に肉体の肯定で終わったように、「地獄の一季節」は、閉鎖状況から世界への回帰の希望をもって終る。この詩集は最初から閉鎖状況への批評を常に含んでいたのだが、最終から四番目の章「不可能」《L'impossible》の次の節

O pureté! pureté!  
C'est cette minute d'éveil qui m'a donné la vision  
de la pureté! [. . .]

(p. 237)

は、過剰な暴力性や欲望に圧倒されている状態に対置される状態として「目覚め」の状態があること、それが〈pureté〉のイメージを喚起することを示す。〈pureté〉の語は、多義的な解釈を必要とするのではないだろうか？ それは、倫理的には、「無垢」「純粋さ」を表現するが、同時に視覚的な澄みわたった状態、透明な状態を示す。すなわち世界に対するあらゆる戸口を閉ざした主体の閉鎖状況と対極的な、主体と世界との間が透明であって遮蔽するものがなく、交流が自在である状態をも示していると解釈したい。最終章「訣別」〈Adieu〉において、今までほぼ一貫して一人称単数形〈je〉で語り続けてきた主体は、一人称複数形〈nous〉で人間的世界への回帰の希望を語る。

Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes.

(p. 241)

暴力性あるいは欲望の過剰という主体の、というよりは人間の条件の認識を経た明晰さを担って、主体は世界へ回帰する。

#### IV. 「イリュミナシオン」

##### (a) 様々な世界

「イリュミナシオン」は、これまで見てきた世界のすべての種類を含む。一方には、暴力的な世界が存在し、又他方には世界と主体との幸福な接触が産みだすエロス化される世界あるいはダイナミックな世界が存在する。ただし、その表現は、これまでのどの詩集とも異なり、又ダイナミズムあるいは暴力性は一編の詩が終るまで持続する。

暴力的な世界は、「俗悪な夜想曲」〈Nocturne vulgaire〉の中に現われる。主体の下降していく身体が悪夢のような世界を創り出していく。「右側のガラスの高い所で」〈en haut de la glace de droite〉という場所を示す副詞句が、この世界の創造者が主体の身体であることを示す。左右は、絶対的位置ではなく、身体を作り出す標識だからである。ガラスがふくらみ、板が曲がり、ソファーがねじ曲っているように、世界は歪んでいる。「僕の眠りの霊柩車」という形容、丸い形の旋回は、この風景が死と狂気の世界であることを示す。この世界はやがて暴力そのものと化し、主

体は、世界による殺害を予感する。

— (Postillon et bêtes de songe reprendront-ils sous les plus suffocantes futaies, pour m' enfoncer jusqu'aux yeux dans la source de soie).

(p. 286)

以上のように、例えば黙示録的ヴィジョンのような既に存在するイメージに頼ることなく、空間そのものの歪みや旋回運動等によって暴力的世界が表現されている点、世界の暴力性が主体の殺害にまで及ぶ点が、他の詩集における暴力的世界との相違点として挙げられよう。

世界のエロス化は随所に見られる。例えば「野蛮人」《Barbare》の中では、四元素の中からの宇宙の誕生が語られ、それに対して主体の「おお 甘美さよ、おお 世界よ、 おお 音楽よ！」という感嘆の声が上げられた後に、漂う汗、髪、両目、湧き立つ白い涙、女の声が立ち現われる。こうした世界のエロス化の際立った特徴は、「初期詩篇」の《la prairie amoureuse》というような表現と比較すると明らかである。《la prairie amoureuse》が、《amoureuse》という語によっていわばレットルを貼るように、《prairie》をエロス化するのに対し、《Barbare》は、謎めいた女性的存在の断続的な出現のしかたによって、誘いそそりながら、捉え得ない魅惑というエロティスムの本質そのものを表現する。

主体のダイナミズムは世界の急速な変化を産む。世界は「絶えず新しくなる<sup>11)</sup>」のである。例えば「俗悪なノクターン」同様、左右という語が隠された主体の身体を示している「轍」《Ornières》を見てみよう。主体の弾むような身体の活力が、「千の急速な轍」《les mille rapides ornières》を産み出す。さらに轍は、妖精の行列、色とりどりのサーカスの車、昔話の馬車、陰気な棺へと息つくひまもなく変貌していく。「轍」あるいは「橋」《Les Ponts》のような詩篇において、主体のダイナミズムは、完全に視覚的創造行為の中に吸収されていると言えよう。

#### (b) 主体と世界の間 能動性・受動性の自在な交換

主体との出会いによって産まれる世界は、主体の持つ能動性を帯びる。主体の身体は本来能動のかつ受動的なものである。従って、主体と世界との間に遮蔽物——例えば主体の側が持つ固定的な観念のような——がなければ、両者は、元来、能動性と受動性を自由に交換し合うものである<sup>12)</sup>。「イリュミナシオン」の詩篇のいくつかは、この交換を鮮やかに描く。

「大洪水の後」《Après le Déluge》では、花が見、月が聞いているように、世界は見つめ耳を傾け、あるいは語る。この中に象徴的なイメージ「窓ガラスでできた大きな家」《la grande maison de vitres》が見出される。窓ガラスは、主体と世界との間が透明であること、両者の間の交流が自在であることを示す。この家の中では「あの子供達」《les enfants》が本を見ている。そして、こ

の家の窓ガラスを通して、見ている子供達は、外部から容易に見られるわけである。この主体と世界との能動性、受動性の自在な交換可能性こそが、次の節を準備する。そこでは、「その子供」(《l'enfant》)が腕を回すと、風見や鐘樓の鶏も動き出す。すなわち、主体の能動性が世界の能動性に移行するのである。

この詩篇の最終節に出て来る魔女の持っている「土でできたつば」はその不透明さによって「ガラスの家」の対極にある。この節では、能動的であった宝石、花々は、「消えうせている。」すなわちつばの不透明さは、主体と世界との自在な交流が妨げられている状態の象徴に他ならない。

「酔い痴れる船」「記憶」では、世界の中に生じた視線は最終的にダイナミズムを獲得せず、主体を縛りつけるものと化した。しかし、主体と世界とが能動性、受動性を自由に交換し合う「イリュミネーション」の中では、世界の中の視線は、真に創造的なものとなる。「岬」《Promontoire》では、詩篇は、「金色の夜明けと震えるような夕べ」が主体の乗った船を見出すところから始まる。すなわち夜明けと夕暮れの視線こそが、この詩篇全体を創造する。「花々」《Fleurs》では、階段座席の上から見つめる主体の視線が、線条細工のじゅうたんの材料としての「目」を生じさせ、このイメージはやがて神の「青い巨大な両目」《énormes yeux bleus》に拡大して海と空になり、ばらの群れを引き寄せる。

主体と世界との能動性、受動性の自在な交替を最もびやかに描くのが「曙」《Aube》である。最初、世界は不動で、「死んでいる。」しかし、主体の歩行が世界を目覚めさせる。

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

(p. 284)

《la première entreprise》という表現は、曖昧である。誰が誰に対して何を企てるのか？ この表現の中で、主体と世界との能動性と受動性は混然一体となっている。花は「僕に」名を告げる。世界は能動的存在に、主体は受動的存在に転換される。主体の微笑が滝をエロス化し、これに魅惑されて、主体はヴェールを、一枚一枚はぎながら追うというようにエロティックな能動性を帯びる。追われることで「曙」は逃れ、逃げられる主体はさらに追う。このように、主体と世界は互いに客体にされ合うことによって能動性を増し合い、最後に

L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

(p. 284)

で、一体となる。しかし、この時、主体は《je》から《l'enfant》に変わる。すなわち、ここで主体と世

界とを一挙にいわば、絶対的に客体化してしまう別の視線が生じているのである。この客観的視点のもとで、主体と世界との幸福な交流は終わってしまう。

(c) 共主観性が生じさせる世界

「イリュミネーション」では、複数の視線が協同して一つとなって生じた視線の前に、新たな世界が生じる。「断章」《Phrases》の冒頭は、この新しい世界の出現する様を物語る。

Quand le monde sera réduit en un seul bois noir pour nos quatre yeux étonnés, — en  
une plage pour deux enfants fidèles, en une maison musicale pour notre claire sympathie,  
— je vous trouverai.

(p. 270)

二人の子供の共同の視線は、「黒い森」「浜べ」「音楽の家」といった同質的なあるいは調和的な世界を生じさせる。

「街々[II]」《Villes[II]》の最初の節は、空想の亡霊に満ちた山の空間と「バグダッドの大通り」の二つの空間から成るが、この第一の空間は、最後の節が示すように、《je》と「立派な腕」を持つ他者との共同の視線が生じさせる空間である。この空間の中のただ一箇所だけに見られる所有形容詞《nos》も、この風景を創り出す視線が、複数の主体の持つ視線であることを示している。ここに生ずる世界は、高所が深淵を、生が死を、創造が崩壊をはらむ世界である。「巨像と銅の棕相が取り巻く古い火口は火の中で、美しい旋律をもってとどろいている」《Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux》という文に見られるように調和の象徴である音楽が、ダイナミズムと結びつく。「酔い痴れる船」では《je》の視線の前で、ダイナミックなあるいはエロティックな世界と、腐敗、崩壊を示す世界とがばらばらに存在していた。しかし、「街々[II]」では、《nous》の視線の前に、創造と崩壊、生と死の総合された世界が生じるのである。

「精霊」の最終節は、一人称複数の命令形の中で、複数の主体の視線を、「精霊」の視線に一致させていこうとする希望が語られる。この希望の中で「沸き立つ極地」《pôle tumultueux》「雪の砂漠」《des déserts de neige》のように、透明さと活力、渇きと水とが総合される風景が産み出される。いわば、純粹さと生命力とが総合されているのである。しかし、複数の視線が協同している状態というのは、けっして、ユートピアを指しているのではない。最終節の前の文に詩人は書く。

O monde! et le chant clair des malheurs nouveaux!

純粹さと、ダイナミズムの統合された世界が生じるのは、存在する不幸を認識する明晰さを共同で持つ、主体の視線の中になのである。

#### (d) 風景の瞬間性

これまで見て来た『イリュミナシオン』に独特の世界——例えば、能動性と受動性をはらんでいる世界あるいは共主観性の前に生じる世界——は、瞬間性によって特徴づけられている。「曙」で風景が、それまで世界を創造していたのとは別の視点の突然の介入によって消滅したように、しばしば世界は、それまでとは別の次元の光に照らし出されることによって消える。例えば『橋』においては、文字通り「白い光線」が空から落ちて来て、世界を消してしまう。この詩集の中には一つの世界に対する批評的視点が同時に存在し、この世界をいわば客観化することによって消滅させてしまうのである。『イリュミナシオン』はこの意味においても、〈poésie objective〉<sup>13)</sup>であると言えよう。主体は決して自分のある視点を絶対化することがない。一つの視点の創造物をすぐさま客観化するのである。

### 結論

本稿は、初めに、主体の世界への適合のありかたが、どのように世界を変容させ、又主体と世界との関係を変えていくかを検討することを課題としていた。『初期詩篇』には、二種類の作品が混在する。一方には主体と世界との幸福な交流を描く詩篇があり、この中で世界も又陽気な変容を示すが、その表現はまだ独自のものではない。他方に主体の独特の条件を示す詩篇があり、ここでは主体の閉鎖空間への引き込み、直接的所有の欲望の挫折による視覚の肥大化、主体の視線の孤立が、風景の視線に縛りつける性格を与える様が見られる。こうした詩人の独特の条件は『後期韻文詩』と『地獄の一季節』で徹底化される。前者において主体はコミュニケーションも直接的所有をも拒否し、ただ見つめる存在となる。その時、ダイナミズムを抑えつけられている世界あるいは、暴力的になりかけながら崩壊する世界が見られる。後者においては、主体の本能の凝視と閉鎖状況の徹底化が見られる。ここで風景は押し寄せるような幻影の充満と空無という両極端の様相を呈する。そこで希願された pureté の概念は、『イリュミナシオン』においては、主体と世界との間が透明で両者の能動性と受動性が自在に交換される状態として表現される。又この詩集で、主体の視線は共主観性を得て、この共主観性が創造と崩壊の総合された世界を実現する。主体の創造物である世界が、新たに創造性を獲得するためには、主体が孤立から脱すること

が条件であったと確認することができよう。

今回の分析を通じて、又別の角度から終始認められたものは、《Je est un autre》<sup>14)</sup>による絶え間ない主体の自己分裂の運動である。主体のある自己実現には、常に別の視点、その実現に対する批評性が伴う。一つの自己は他の自己の視線の下にさらされている。ランボーにおいては、鏡は鏡を眺める主体の像を映さない<sup>15)</sup>。ナルシズムの対極にあるこの増殖していく自己分裂、自己批評こそ、この詩人のディナミズムの源泉に他ならない。

本稿は、作品における身体の現われ方を扱ったものである。しかし、身体がどのように作品を成り立たせるのか、すなわちシニフィアンとしての身体の分析も又、可能である。例えば、声の効果の作品ごとの進化を追うこともできるだろう。実際この詩人自身、「声」あるいは「オペラ」についてしばしば言及しているのである。作品がどのような形で、エロティックでがつつした食欲を持ち、排泄する一つの身体であるのか、の分析は、又別の機会を持たなければならない。

## 註

- 1) 本稿は「世界」の語を Maurice Merleau-Ponty が *Phénoménologie de la perception* において使用する語義に基づいて用いる。例えば、彼はこの著作の序文の p. 11~p. 12 において「世界」を以下のように記述する。“Le monde est non pas ce que je pense, mais ce que je vis, je suis ouvert au monde, je communique indubitablement avec lui, mais je ne le possède pas, il est inépuisable.”
- 2) Jacques Plessen, *Promenade et poésie, — L'expression de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, Mouton, 1967 (以下 *Promenade* と略す)
- 3) *Promenade* p. 307
- 4) André Guyaux, *Poétique du fragment, essai sur les <Illuminations> de Rimbaud*, Neuchâtel, A la Bacconnière, 《Langages》, 1985, p. 58
- 5) 以下、ランボーの作品の引用について括弧内に示したページは、*Œuvres de Rimbaud*, Garnier, 1987 (以下 *Œ* と略す) に拠る。
- 6) 例えば、《Les Reparties de Nina》には、《La grande campagne amoureuse》(*Œ* p. 65) が見られる。
- 7) 本稿においてここで閉域に閉じ込める主体、あるいは、『地獄の一季節』において閉鎖状況の究極について記述するが、これらは、Atle Kittang の *Discours et jeu, essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud* (Presses universitaires de Bergen-Oslo-Tromsø et de Grenoble, 1975) の主要概念である *clôture-ouverture* に示唆されたものである。
- 8) 《A la Musique》には、少女達の視線に「こっけいな」ものと映る主体の姿が記される。
- 9) 《Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescent, / Dévorant les azurs verts;》(*Œ* p. 129)
- 10) 例えば同じく《Nuit de l'enfer》の中に：《Les hallucinations sont innombrables.》
- 11) 《[...] et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, [...]》(《Les Ponts》 p. 273)



- 12) モーリス・メルロ＝ポンティは、存在における能動と受動について次のように述べる：《[...] il y a vraiment inspiration et expiration de l'Être, respiration dans l'Être, action et passion si peu discernables qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint. [...]》(*L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, pp. 31-32)
- 13) 1871年5月13日付けの George Izambard 宛の手紙 (*Œ* p. 345) の中に詩人は次のように書く：《Un jour, j'espère, — bien d'autres espèrent la même chose, — je verrai dans votre principe la poésie objective, [...]》
- 14) 同じく1871年5月13日付けの手紙の中でランボオは書く：《Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!》(*Œ* p. 346)
- 15) 例えば《Soir historique》には、《miroir évocateur des reines et des mignonnes》が見られる。