

『イリュミナシオン』における劇化

——ランボーの「不安定性」の一側面として——

吉 本 素 子

序

『イリュミナシオン』における演劇的イマージュの重要性は、従来から、しばしば指摘されている。たとえば、ジャン＝ピエール・リシャールも、有名なその論文「ランボーあるいは生成の詩」において、「ビーイング・ビューティアス」「パレード」を演劇的側面から詳しく分析している¹⁾。この詩集の中には、オペラーコミックの小屋、サーカスなどの劇的空間、旅役者、仮面などの劇的イマージュが頻出する。なぜ、演劇はこのようにランボーを魅了したのだろうか？

その謎に答えるために、「少年時II」の冒頭の部分を見てみよう。

C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. — La jeune maman trépassée descend le perron — La calèche du cousin crie sur le sable — Le petit frère — (il est aux Indes!) là, devant le couchant, sur le pré d'œillelets. Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux gironflées.(*Œ*. p. 256)

ここに描かれている者は、死んでいる、あるいは遠方にいるのに詩人の目の前にいる者たち、即ち、不在であるにもかかわらず存在する者たちである。想像力によって、不在の者を現前させる、それはまさに演劇の機能である。

あるいは、両性具有のテーマについて考えてみよう。例えば、「古代美術」において、詩人が創造し、tu で呼びかけているものの「腹」では、「二重の性が眠っている」ように、両性具有は、『イリュミナシオン』を貫く重要なテーマの一つである。古代から世界中に見られる「女役」あるいは「男役」という仕掛けの存在理由は、単に、女性の役者が存在しないから、男性が代わって演じるという消極的な面ばかりではなく、男性が女性に「なる」ことから醸し出される複雑な魅惑、両性を具有する者の存在の創造による魅惑という積極的な面を持つ。『イリュミナシオン』におい

でも、「パレード」の中に、Chérubin——芝居やオペラの男役の典型——のイメージが登場し、又、この詩集の中的一篇の詩の第となっている「ボトム」は、言うまでもなく、「真夏の夜の夢」から取られているわけだが、このシェイクスピアの芝居の中で、ボトム達が演じる劇中劇でも、女役が登場する。ランボーが、男役あるいは女役という仕掛けに意識的であったことは、明らかに思うられる。

不在の者を存在させ、男性でもあり女性でもある者を出現させる装置、演劇はそのような装置として詩人を魅了したのではないかと。ところで、演劇的要素の『イリュミナシオン』への浸透は、イメージの頻出というレベルでのみ見られるのではない。詩人は、更に、現実を「劇化」する。この論文の目的は、この「劇化」の過程と様相について、ランボーの詩の主要な特性の一つである「不安定性」との関わりにおいて分析していくことにある。

ここで、「劇化」とは何かを定義しておこう。「劇化」とは、私達の定義によれば、現実を「劇的世界」に変換することである。それでは「劇的世界」とは何か？それは、現実より濃密な時間が流れる芸術空間であり、「見る者」と「見られる者」によって成立し、人間の肉体と音楽、音、照明、装置が一体となって「見る者」の視覚と聴覚の両方に訴えかける空間である。

「劇化」という概念について、一般的なレベルにおいては、以上のような定義が可能であろう。とすれば、次に、ランボーにとっての演劇とは何であったか、「劇化」とは何であったかを簡単に見ておく必要があろう。私には、この詩人にとっての演劇の意味は、四つの様相を呈するようになる。まず第一は、一瞬にして消え去る一場の夢という面である。「真夏の夜の夢」のバックの幕切れのせりふ——

If we shadows have offended, /Think but this, and all is mended, /That you have but
slumber'd here/While these visions did appear.

And this weak and idle theme, /No more yielding but a dream, /Gentles, do not
reprehend²⁾

は、演劇のこうした面を典型的に示すものである。次に、恐らくは、第一の面の裏面として促えることができることであるが、演劇は、「不可能」を一瞬間、実現する場だという面を第二面として指摘したい。先に、演劇が不在の者を現前させ、両性具有者を出現させる装置である、ということ述べた。芝居はそれにとどまらず、相矛盾するものの共存を可能にする。しかし、この共存は一瞬のものでしかない。

三番目に挙げたいのは、演劇が人間の肉体による芸術であるという面である。フランスの演劇が伝統的に「せりふ」を偏重してきたとされていることを考えるならば、このことは例外的なことと言えよう。演劇のこうした面への鋭い意識については『イリュミナシオン』に繰り返し現れ

る舞踊——それは最も極端な形で演劇が肉体による芸術であることを示すものである——のテーマに見ることができよう。最後に、総合芸術としての演劇は、ランボーにとっては、「共感覚」の実現の場であったと思われる。

以上に述べたランボーにおける演劇の四つの意味のうち、最初の三つは「不安定性」の現れとして促え得るものである。さて、『イリュミナシオン』の世界の特性を、「不安定性」に見る、という見方は新奇なものではない³⁾。詩の展開する時間としては、曙、夕暮れといった時々刻々と光が変化していく時への偏愛、空間で言えば、坂、山などへの執着、更にイメージのレベルでは、「高所に置かれた水」、「花咲く深淵」などの一瞬にして変化することが予想されるイメージの頻出等、「不安定性」こそは、初期詩篇においては、不動の美の創造を目指した高踏派の詩人の影響を受けながら、全く正反対の詩学に到達したランボーの詩のディナミズムと空しさの源泉をなすものである。この詩的宇宙においては、元素ですら、容易に変化する。水は鉱物となり、鉱物は溶解する。それは、恐らくは、青年期、恋愛、パリ・コミュニケーションという三重の、輝きに満ちているが瞬間的なものでしかない時間を、投影するものであろう。

ランボーにとっての演劇の、第一、第二の意味と不安定性との関連に関しては、説明を要しないであろう。第三の意味——「肉体の芸術」としての演劇——について、少し補足しよう。肉体は、死によって消滅するものであり、人間の条件としての「不安定性」そのものである。演劇ほどそのことを私達に思い起こさせる芸術はない。芝居における役者の演技は一回限りのものである。第四の意味については、一応、今回は扱わないものとする。

第一章において、まず、私達は、「劇化」の成立について見てみよう。この章では、社会的な意味での不安定な存在である「旅人」の視線が現実を劇化する過程がみられるであろう。芝居を一瞬の夢として促えるならば、現実の「劇化」からは、現実の相対化が生まれるであろう。第二章において私達は、この「劇化」の持つ批評性について検討することにしよう。「不可能」の実現としての芝居という意味からは、「劇化」は相矛盾する要素の共有を可能にする場という意味を持つことになるだろう。第三章は、この「劇化」による「不可能」の瞬間的な実現を扱うことになる。最終章は、肉体の芸術としての演劇——舞踊のテーマを分析していくことにしよう。その際、『イリュミナシオン』に現れる肉体に関する意識をまず、見てみることになるだろう。

I 「旅人」の視線による劇化

(1)「劇化」の過程：『イリュミナシオン』において、「旅人」の視線は、しばしば現実の光景を劇的空間に変換する。一つ一つの詩は、詩人にそれらの詩作を触発したと思われる実際の光景の痕跡を残している。それらは、例えば、ロンドン郊外のハンプトン・コートであったり、「街々

[I])、イギリス北部の港市スカーブロのグランドホテルであつたり（「岬」）する。しかし、詩人の想像力は、またたく間に、この一時の滞在地を離れ、時・空間の中を無限に飛び回り、やがて、一つの全く新しい劇的空間を創造するに到る。この過程を、「岬」を例に取って見てみよう。

この詩において、ランボーは、ホテルであって同時に自然のものでもある空間の創造を企てる。先に述べたように「スカーブロあるいはブルックリンの『ロイヤル』とか『グランド』とかの円形の正面、そして、それらの鉄道は、このホテルの配置に接し、その下に掘り進み、又上に張り出し《les façades circulaires des 《Royal》 ou des 《Grand》 de Scarbro' ou de Brooklyn; et leurs railways flanquent, creusent, surplombent les dispositions de cet Hôtel》(Œ. p. 299)というような詩句は、この詩の源となったと考え得る実際の光景を暗示する。しかし、想像上の空間は、世界的規模に拡大する。エペイロス、ペロポネソス、エトナ、ドイツ、イタリア、アメリカ、アジアと、ここには、世界中の地名が見出される。詩の時間も又、古代ギリシャ・ローマから現代にまで及ぶ。（「オリュンピアへの代表団の帰還が明るくするローマの神殿」《Des fanums qu'éclaire la rentrée des théories》、「現代の沿岸地方の防御施設の広大な眺め」《d'immenses vues de la défense des côtes modernes》）詩人は、このホテルの窓とテラスは、「旅人と貴族の精神に、開かれている」《[...]sont ouvertes à l'esprit des voyageurs et des nobles》と書く。即ち、この空間を創造しているのは、「旅人と貴族の精神」なのである。窓とテラスは、照明、飲み物、豊かな風に満ちている。この空間が、ホテルであることを考えれば、ここで、詩人が「照明」について言及することは、自然なことであろう。しかし、この語は、又舞台照明のイメージを喚起する。最後に、窓とテラスは「昼間、何時間も沿岸地方のあらゆるタランテラ踊りや、その技術で有名な谷の舞踊曲のリフレーンで、岬―パレスの正面を飾らせる。」《—— qui permettent, aux heures du jour, à toutes les tarentelles des côtes, —— et même aux ritournelles des vallées illustres de l'art, de décorer merveilleusement les façades du Palais-Promontoire.》(Œ. p. 299)「照明」という語で暗示されていた劇的空間への変換は、この岬―パレスという空間が、舞踊（「沿岸地方のタランテラ踊り」）と音楽（「その技術で有名な谷の舞踊曲のリフレーン」）で満たされることによって、完成される。序論における私達の劇的空間の定義——「見る者」と「見られる者」によって成立する、人間の肉体、音楽、音、照明、装置が一体となって、「見る者」の視覚及び聴覚に働きかける空間——を満たす空間が「旅人の精神」によって創造されたのである⁴⁾。

同様の過程は、「街々[I]」にも見られる。この詩において、「私」は「よそ者」《l'étranger》と定義されている。自分の前に存在する光景を前にして、この「よそ者」は、これらの光景を理解できない、という感情を抱く。この感情が、詩人にこの現実の光景を想像上の世界に置き換えさせるのである。三節から成るこの詩の第一節目は、既に幻想的な様相を示してはいるものの、現実の光景の跡を残し、いわば、思い出の寄せ集めによって形成されているとも言えよう。第二節

目に、私達は「劇化」の過程を指摘することができる。ランボーは書く、「数々の銅の歩道橋、張り出した面、市場や柱を取り巻いている階段のいくつかの地点で、ぼくはこの街の深さを判断することができると思った」《Sur quelques points des passerelles de cuivre, des plates-formes, des escaliers qui contournent les halles et les piliers, j'ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville!》(E. p. 279)詩人が、あたかも高所から眺めているかのように、この街を「深さ」において想像していることは、注目に値しよう。この「深さ」の感覚が迷宮のイメージを喚起する(「これは僕が理解することのできなかつた奇蹟だ」《C'est le prodige dont je n'ai pu me rendre compte : 》)。次に、詩人は、「商業地区は単一様式の circus である」《Le quartier commerçant est un circus d'un seul style》と書く。この《circus》という英語は、勿論ここでは、円形広場を意味するが、同時に、劇的空間である「サーカス」をも暗示する。「商業地区」が問題になっているにもかかわらず、奇妙なことに、この地区には「店がみられない」《On ne voit pas de boutiques》。ここに、詩人の想像力は「インドの高官」《nababs》や「極地の飲み物」《des boissons polaires》を集めてくる。最後に詩人は、この円形広場の上に劇場を探そうとする。ここまでは、劇的空間は、《circus》という語によって暗示されていたわけであるが、ここで詩人は、彼の欲しているのが劇的空間であることを宣言する。彼は自答する、「店々は、かなり陰鬱な劇を持っているに違いない」《je me réponds que les boutiques doivent contenir des drames assez sombres》。商業地区の「店々」自体が、劇的空間に変質し、ここで「劇化」は完成される。この詩において、私達はその成立を見る劇的空間とは、私達の最初の定義における、「見る者と見られる者によって成立する空間」という特質を持つ空間である。「街々[I]」は、都市の創造を主題としているわけであるが、詩人の描き出すものは、都市の劇的性格、常に他者の濃密な視線に晒され、見られることによって始めて存在が完結するという性格、通行人は観客であると同時に役者であり、広場や店は劇場であるという性格に他ならない。

これらの詩、及び「通俗的な夜想曲」、「橋」から私達は、劇化の二つの面を取り上げることができよう。まず、旅人の視線のもとでは、事物は、その日常的な意味を失う。風景は、理解不能な場となり、いわば一種の「空白」が生じ、その「空白」が詩人の虚構の空間の創造を容易にする。第二に、旅は、ある固定された時間、空間に縛られていた想像力を解放し、想像力は空間的にも時間的にも無限に広がる。しかし想像力のこの拡散に対して、詩人は、今度は逆に想像力の集中を可能にする場を必要とする。劇作家は、一つの板という限られた空間の上に、様々の場所、多くの時間に起こった出来事を表現する。即ち、舞台とは、想像力が集中する場に他ならない。ランボーは、「劇化」によって、舞台のこの想像力の集中化の機能を利用するのである。

(2) 旅人のイメージ：その意味とヴァリエーション

私達は、「旅人」の視線が現実を「劇化」する過程を確認した。それでは、『イルミネーション』における「旅人」とは何か？ どのようなヴァリエーションが、この詩集に現れるのかを、見てみる

ことにしよう。

詩人が、「旅人」を表現する仕方は、様々である。ある時、それは、「本通りの歩行者」《le piéton de la grande-route》（「少年時IV」）であり、又、ある時は「放浪者」《vagabonds》（「放浪者」）と呼ばれる。あるいは、「我々の時代のよそ者」《l'étranger de notre temps》（「街々[I]」）であり、又、「我々の経済のおぞましきから身を引いた、素朴な旅行者」《le touriste naïf, retiré de nos horreurs économiques》（「歴史的な夕暮れ」）と表現されることもある。

このように記述される「旅人」について私達は、その二面、社会的な面と形而上的な面を指摘することができよう。社会的には、旅人は「よそ者」であり、社会の外に存在する者である。「我々の経済のおぞましきから身を引いた、素朴な旅行者」という表現からは、詩人が、この旅人に、近代の経済活動に対する批判的な位置を与えていることが分る。「旅人」が「素朴である」という表現からは、恐らく、詩人は彼に、文明に対する批評的機能を附与しているのだと、言えるだろう。私達は、序論において、この論文の目的を「劇化」を不安定性との関連において促えていくことにあり、と述べた。ここで、私達は、「劇化」を成立させている視点である「旅人」も又、不安定性の具現者に他ならないと言うことができる。『イリュミナシオン』における「旅人」とは、まさに、社会的な意味での不安定な視座なのである。

私達は又、「旅人」あるいは「旅」の形而上的機能をも取り上げることができよう。「放浪者」の末尾で詩人は書く、「僕は、実際、心から真摯に彼を太陽の息子というその原初の状態に戻してやると約束していたのだった。(……)」《J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du soleil,[...]——》(Œ. p. 278)即ち、「放浪者達」は、太陽の息子という原初の状態を回復するために、さまようのである。「太陽の息子という原初の状態」という表現で、恐らく詩人は、人間は本来は、生命力の横溢する存在であったが、今では墮落していると言いたいのであろう。つまり、「旅」は、人間の原初の状態を回復するという目的を持っているのである。

「精霊」の最終部分に、私達は、「旅」の壮麗なイマージュを見出すことができる。

Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le héler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour .(Œ. p. 309)

この節から、旅の目的は、「精霊」に呼びかけ、彼を見、彼の後を追うことであることが読み取れる。「精霊」は恐らく、聖なる存在と言えようがしかし又、「彼は、空から再び降りて来はしないだろう (……)」《il ne redescendra pas d'un ciel, (...)》「(……)」というのは、それは、なしと

げられているからだ、彼が存在し、そして愛されていることによって」《(...) car c'est fait, lui étant, et étant aimé.》とも書かれている。即ち、ここで「精霊」と名付けられているものは、恐らく、人間の中に現存する神的な部分なのであろう。旅人は、「精霊」、この神的存在を求める者である、と言うことができよう。

『イルミネーション』における「旅人」が、以上のように、社会的には、近代生活の経済活動及び文明に対して、批評的立場に立ち得るアウトサイダーであり、形而上的な面から言えば人間の原初の状態あるいは、その神性を探し求める存在であるとするならば、この詩集の中にこうした「旅人」のイメージのヴァリエントを求めることも可能ではないだろうか。

まず、「放浪者」の意味について検討を加えてみよう。「放浪者」とは「旅人」であって同時に「乞食」でもある。旅人が社会の外に存在し、経済活動に参加しないことを既に指摘したが、「乞食」とは、まさに経済活動を行わない存在である。だからこそ、詩人は、共感をこめて呼びかける。「僕の仲間、乞食女、いたずら小僧！」《—— Ma camarade, mendiante, enfant monstre!》（「断章」）同様に、「曙」の中で、語り手は、「大理石の堤防の上を乞食のように」《comme un mendiant sur les quais de marbre》走る。私達は、「旅人」の第一のヴァリエントとして、「乞食」を挙げることにしよう。

先に引用した「断章」の詩句の中で、詩人は、自分の「仲間」として「乞食女」とともに、「いたずら小僧」にも呼びかけていた。「曙」においても、語り手は、「乞食のように」走っていたが、詩の最後に、この語り手のかわりに、「子供」が現れる（「曙と子供は、森のすそに倒れた」《L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.》。さらに、「生活II」には、「僕は、物乞いをした幼い頃の思い出で心を動かそうとしてみる」《j'essaye de m'émouvoir au souvenir de l'enfance mendiante.》という詩句が見出される。「乞食」のイメージは三度、「子供」のイメージに結びつけられているわけである。私達は、第二のヴァリエントとして「子供」を挙げよう。「旅人」が社会的な意味でアウトサイダーであることを先に述べたが、「子供」も又、一人前の働き手と見なされない存在である。さらに又、形而上的な面でも、「子供」は、「旅人」の精神的兄弟とすることができる。「断章」の第一節において、「語り手」は「子供」である。この「子供」のまなざしのもとで、世界は、「ただ一つの森」《un seul bois》、「浜べ」《une plage》、「音楽的な家」《une maison musicale》に変化する。これら三つのきわめて美しく曖昧なイメージを、宇宙の調和的な統一の象徴と考えるのは、不可能なことではないだろう。旅人が人間の原初の状態あるいは、その神性という形而上的価値を追求する存在であったのと同様、子供も又、宇宙の調和的統一という形而上的価値の出現を可能にする存在なのである。

私達は、既に、「旅人」が文明に対して批評的機能を持つことを指摘した。第三のヴァリエントとして、私達は「野蛮人」のイメージを挙げ得るのではないだろうか。「野蛮人」という詩は、次の詩句で始まる、「日々や季節、人々や国々のはるか後に」《Bien après les jours et les saisons,

et les êtres et les pays》。即ち、「旅人」が社会の外に存在する者であったのと同様、「野蛮人」は、限定された時空間の外に存在する者である。さらに、「野蛮人」のまなざしは、この詩の末尾に描かれる宇宙の創造を洞察する。「子供」と同様、「野蛮人」も、形而上的機能を持つと言う意味でも、「旅人」の仲間と言い得よう。

第四のヴァリエーションは、私達のテーマに直接関係を持っている。即ち、それは、「役者」である。「旅人」が必ず立ち去る束の間の存在であったのと同様、舞台の上で一瞬だけ演じて去るという意味で、「役者」も又瞬間的な存在である。さらに、「旅人」がアウトサイダーであったのと同様、「役者」も歴史的に、しばしばいかがわしい存在と見なされてきた。「少年時Ⅲ」には、「旅人」であると同時に、「役者」でもある登場人物が見出される。「森の外れから道の上にかいま見える子供の役者達の一団。」《une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.》(E. p. 257)

「旅人」の意味とヴァリエーションを以上のように指摘し得るならば、それに対立する者として二つの存在を挙げ得るであろう。第一は、「街」の中に現れる「教育も仕事も老いもあまりに同じ様に進められるので、その人生は大陸の人々に対する馬鹿げた統計が示すものより何倍も短いに違いない」《[Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître] amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent,》(E. p. 274)と描かれた近代都市の住民であり、第二は、『地獄の一季節』の最後に現れる「百姓」である⁹⁾。ここにおける「僕」は、「義務」と「現実」を受け入れる。「百姓」とは、大地に縛られた定住者に他ならない。

「劇化」を成立させるまなざしは、束の間のよそ者である「旅人」の視線であった。定住者である「百姓」の視線は、一貫した構成を持つ一種のレシである『地獄の一季節』を成立させる。それに対し、『イリュミナシオン』で創造される劇的世界は、散文詩の集積の中に散在するのである。

II 「劇化」の批評性

序論において私達は、ランボーにとっての「芝居」とは、第一に、「直ちに消え去る一場の夢」という意味を持っていたのではないかと述べた。即ち、「芝居」とは、その構造の根本において不安定性そのものであると言えよう。この面から言えば、現実を「劇化」すること、即ち、現実を芝居の上の出来事と見なすことは、現実そのものを一瞬にして過ぎ去るものにすぎないと考えることに他ならない。つまり、通常、人が、当然あるべきもの、そして恒久的に存在するものと見なしている現実が、変化し、過ぎ去ってしまうものと見なされるわけである。その時、現実

「相対化」される。詩人は、現実を相対化することによって、これを批評する。「パレード」の第一節、「街々[I]」,「場面」の分析を通じて、劇化のこの批評的機能⁹⁾を見ていくことにしよう。

『イリュミナシオン』のほとんどすべての詩と同様、「パレード」も非常に曖昧な詩であり、多様な解釈を許し、又、多義的な解釈を必要とする。私達も又、個人的な一つの仮説を以下に述べることにしよう。この詩の題名である《Parade》には、「閱兵式」という意味と、「見世物小屋などの入口で行う客寄せ」という意味とがある。私達はこの詩を、目の前の軍隊を詳細に描写すると同時に、一種の芝居を表現したものと解釈したい。第一節全体をまず、引用してみよう。

Des drôles très solides. Plusieurs ont exploité vos mondes. Sans besoins, et peu pressés de mettre en œuvre leurs brillantes facultés et leur expérience de vos consciences. Quels hommes mûrs! Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'aciers piqué d'étoiles d'or; des facies déformés, plombés, blêmis, incendiés; des enrouements folâtres! La démarche cruelle des oripeaux! — Il y a quelques jeunes, — comment regarderait-ils Chérubin? — pourvus de voix effrayantes et de quelques ressources dangereuses. On les envoie prendre du dos en ville, affublés d'un luxe dégoutant. (E. p. 261)

「トリコロールの」《tricolores》という語は、フランス国旗を暗示し、「安びか物の残酷な足取り」《La démarche cruelle des oripeaux》は、恐らく、軍服に身を包んだ兵士達の行列を示すのではないだろうか？さらに、「君たちの世界を開拓し、くいものにする奴らもいる」《Plusieurs ont exploités vos mondes》という文から、ここで詩人が描いているのは、植民地軍だと言えよう。以上に引用した詩句から、ここで問題になっているのは、軍隊だと解釈するのは、無理ではないだろう。詩人は、これらの兵士達を客寄せをする道化に見立てる。例えば「歪んだ顔」《des facies déformés》は、道化たちの表情を示し、「ふざけたしわがれ声」《des enrouements folâtres》は役者の声のように思われる。「安びか物」《des oripeaux》や、「胸の悪くなるような贅沢な衣装を滑稽な様で着込んで」《affublés d'un luxe dégoutant》という表現は、役者の衣装を意味している。さらにこれらの道化たちのイマージュは、もう一つの劇的登場人物《Chérubin》のイマージュをも呼び起こす（これは、実際、この詩の第二節における劇的要素の爆発的な増殖の前触れである）。

軍隊を客寄せの道化に見立てること、それは、軍隊を一種の芝居と見なすこと、すなわち、軍隊を「劇化」することである。この「劇化」によって、詩人は、軍隊を相対化する。そしてこの相対化を通じて、彼は軍国主義と植民地主義を批評する。この詩においては、この批評は、かなり直接的に表現されている。「変人達」《Des drôles》,「ぼうっとした目」《Des yeux hébétés》,「安びか物の残酷な足取り」《la démarche cruelle des oripeaux》,「胸の悪くなるような贅沢な

衣装を滑稽な様で着込んで」《affublés d'un luxe dégoûtant》といった表現から、私達は、こうした主義に対する詩人の激しい攻撃を聞き取る。

「パレード」の創作年の可能性は、1872年から1878年にわたり、決定しがたい。ヨーロッパの帝国主義の象徴と言われるスエズ運河の開通は、1869年である。即ち、この詩は、まさにヨーロッパが他の諸大陸の植民地化を開始した時期に書かれたとすることができる。フランスの状況に限って言えば、1880年には、フランスの植民地はまだ大したものではなかったが、1904年には、875万平方メートルの領土と3700万人の人口を、植民地として有するようになる⁷⁾。つまり、この詩は、フランスが急速に、その植民地を獲得するようになる直前に書かれたと言えよう。「劇化」はこの時代の暴力に対して風刺的な役割を果たしている。兵士達を道化に見立てることによって、詩人は軍国主義を嘲笑う。この詩を通して、私達は、詩が、同時代の状況に対する有力な批評行為となり得ることを知るのである。

「パレード」の第一節において、「劇化」は、軍隊という現実を相対化し、そのことによって軍国主義及び植民地主義を批評していた。私達が第一節で引用した「街々[I]」においても、この「劇化」の批評的機能を指摘することができる。この場合、相対化されているのは、商業活動である。この相対化の様相について、細かく検討することにしよう。

第一節で既に見た通り、この詩においては「商業地区」が劇化される。劇的空間は、《circus》の語によって暗示され、次に、商業地区なのに「店が見られない」という奇妙な表現が見出される。最後に、「店」そのものが、劇的空間に変質する。逆に、私達が想像上の産物と見なし得る「極地の飲み物」が商業活動の対象とされる（「極地の飲み物が供され、その値段は八百から八千ルピーまでである。」）（《On sert des boissons polaires dont le prix varie de huit cents à huit mille roupies.》）。(E. p. 279)通常私達が現実存在するものと見なしている「商業地区」や「店」が劇的空間に変質し、逆に、想像上の産物が、商業活動という私達が現実的なものと見なしている現象の中に侵入して来る。つまり、私達は、ここで現実と想像上の世界との境界が、曖昧になっていることに気づくのである。

このように、私達が現実とみなしている現象が「劇化」され、想像上の産物と考えている物が現実の中に侵入して来ることによって、確固として恒久的に存在するものと見なされたはずの現実が、相対化される。この場合は、「商業地区」、「店」、結局のところ商業活動そのものが、瞬間的に過ぎ去る舞台上の出来事に過ぎないものとされ、その確固とした不変的な性格が疑われ、剥ぎ取られるのである。即ち、詩人は、この「劇化」による相対化によって商業活動を批評する。

「クレディ・モビリエ」に代表される巨大な投資銀行の出現が、その繁栄を象徴するように、フランスにおける産業革命——それを資本主義的進化と定義するならば——は、第二帝政期に完了する⁸⁾。この時期以後、経済危機、普仏戦争、パリ・コミュンと続くわけだが、資本主義及び商業活動そのものは、発展し続ける。「街々[I]」に見られた、ランボーが批評する商業活動の背

景にある経済的背景は、以上のようなものであった。「大洪水の後」や「少年時II」は、商業の発展に対する批判を、より直接的に表明しており⁹⁾これらを参照することによって、私達の分析は、より根拠のあるものとなるだろう。

現実世界と劇的世界の境界がおぼろげになり、現実世界が劇化によって相対化されるという過程は、さらに「場面」にも見られる。この詩は、演劇そのものを扱った詩である。詩人は、「昔からある芝居」《L'ancienne Comédie》、「中世の宗教劇」《les mystères》、「叙情的な場面」《Des scènes lyriques》、「夢幻劇」《la féerie》、「オペラ・コミック」《L'opéra-comique》などの種々の演劇や場面を描く。しかし、これらの芝居と現実とは混合される。まず「芝居小屋でいっぱい的大通り」《Des boulevards de tréteaux》というイメージがある。後期韻文詩の「鶏頭の花壇から……」にも見られる劇的空間を含む「大通り」のイメージである。次に「黒い紗に覆われた廊下では、角燈や紙きれを手にした散歩者達の足取りを追い」《Dans des corridors de gaze noire suivant le pas des promeneurs aux lanternes et aux feuilles》(E. p. 300)という詩句が見られる。「黒い紗に覆われた廊下」というイメージは、曖昧である。それは恐らく、悪夢や葬儀を思い起こさせるような何らかの非日常的空間、劇的空間であろう。ここに、「角燈や紙きれを手にした散歩者達」が入り込む。「散歩者」という語は、この登場人物が、現実の世界の住人であると感じさせる。最後に「フルートや太鼓が伴奏する叙情的な場面は、近代的クラブのサロンや古代東洋の広間のまわりの、天井の下に用意された貧しい部屋々々で傾いている。」《Des scènes lyriques accompagnées de flûte et de tambour s'inclinent dans des réduits ménagés sous les plafonds, autour des salons de clubs modernes ou des salles de l'Orient ancien》(E. p. 300)。S. ベルナルが、ガルニエ版の註において、特に、この節から、ランボーは、いわゆる文明化された存在のすべてを、ある種の「人間喜劇」として表現したがっているのではないかと考えられる、としているのは、甚だ正当に思われる。「近代的クラブのサロン」という文明化された存在は、人間喜劇の場面の一コマと見なされる。つまり、そうした文明化された存在は劇化され、このことによって、一瞬にして消え去るものという様相を与えられる。この相対化により、詩人は、文明化された存在を批評するのである。

III 「劇化」による「不可能」の瞬間的な実現

序論で、私達は、演劇は、存在しかつ不在である者、男性でありかつ女性である者の出現を可能にする装置として、詩人を魅了したのではないかと述べた。即ち、「劇化」は、「不可能」を実現するための手段ではないか？ しかしこの実現は、序で繰り返し述べたように、瞬間的なものでしかない。この「劇化」による「不可能」の瞬間的な実現について、『イリュミナシオン』の中

でも、特にダイナミックな詩の一つである「街々[II]」を検討してみよう。

この詩における演劇的イマージュは、まず「巨大な歌手達の同業組合」《Des Corporations de chanteurs géants》として現われる。次に「深淵の只中に」《au milieu des gouffres》、《plates-formes》が張り出す。この《plates-formes》は勿論、「高くした水平面」を意味し、ここでは、山の中の、岩などでできた平らな部分を指すのであろう。しかし、同時に、この平らな面は、舞台の機能をも果たす。詩人は、ここに、「ローラン」《les Rolands》、「女のケンタウロス」《les centauresse》、「ヴィーナス」《Vénus》、「マブ達の行列」《Des cortèges de Mabs》、「ダイアナ」《Diane》、「バッカスの巫子達」《Les Bacchantes》などの伝説的、神話的な人物を集めてくる。さらに、「夢幻劇の大詰め」《apothéose》という表現で、詩人は彼の創造する世界を夢幻劇と規定する。

このようにランボーによって「劇化」された空間は、二つの意味で「不可能」の実現できる場となっている。即ち、この空間は、エネルギーの充溢とその爆発的な解放と、相矛盾する要素の共存という二つの特徴を持っている。

全体的な調子のダイナミズム、力強さを表現する動詞及び運動を意味する動詞の頻出、複数形の多用などのテキストの特性が、この空間におけるエネルギーの充溢と解放を巧みに表現し得ている。エネルギーのこの解放は官能的なコノタシオンを持つ語を伴う。即ち、この劇的空間は、官能的な色彩にも色どられている。

この詩は又、顕著に、相矛盾する要素の共存という特徴を示す。例えば、詩人は、この詩の空間として山脈を設定し、何度も、高所を喚起する。（「峰々」《des cimes》、「高地の野原」《les champs des hauteurs》、「一番高い頂の高さのさらに上方に」《Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes》）。しかし、同時にこの空間には、「淵」《des gouffres》、「深淵」《l'abîme》が隠されている。あるいは、「海」は「ヴィーナスの永遠の誕生」《une naissance éternelle de Vénus》にかきたてられている。が又、同時に、時折「死の光を伴ってかける」《[...] s'assombrit parfois avec des éclats mortels》。詩的想像力は、次のような表現の中で、相矛盾する要素を瞬間的に結合させる。即ち、「夢幻劇の大詰めの崩壊」《L'écroulement des apothéoses》「天使のようなケンタウロスの女達」《Les centauresse séraphiques》、「鹿達は月の女神ダイアナの乳を吸う」《les cerfs tettent Diane》（ダイアナは純潔の女神であり、詩人はここで処女であって母であるイマージュを創造している。）即ち、詩人は、この劇化された空間の中に、深淵と共存する高所、死と共にある誕生、崩壊を内包する創造を描き出しているのである。

しかし、私達が先に述べたように、劇的空間における「不可能」の実現は、瞬間的なものでしかない。詩の末尾は、「どんな立派な腕、どんな美しい時間が、僕の眠りや僕のほんのわずかな動きもそこからやって来るあの領域を僕に返してくれるだろうか」《Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements?》

(*Œ*. p. 276)という修辞疑問文で終わる。「あの領域」、あの劇的空間を返してくれる「立派な腕」、
「美しい時間」はもはや存在しない。エネルギーが充溢し、爆発的に解放され、高所と深淵、誕生と死、創造と崩壊、太陽と月が共存する劇的空間は、そうした特質自体によって不安定性をはらんでいるのである。

IV 劇化される肉体—舞踊のテーマ

序論において私達は、演劇を肉体の芸術であるとする捉える方は、セリフを中心とみなすフランスの伝統的な演劇観からは、異端的なものであると述べた。『イリュミナシオン』においては、演劇をテーマとしない詩の中にも、肉体に関する鋭い感覚が見られる。このことも又、肉体を排除することによって成立しているキリスト教に対する一つのアンチ・テーゼなのである。例えば、人間の中に現存する神的部分を表現していると思われる「精霊」においても、それが肉体的な存在であることが強調されている（「彼の肉体！夢みられた救出、新しい暴力と交差して砕け散る恩寵」《*Son corps! Le dégagement rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle!*》(*Œ*. p. 308), あるいは、「知ろう、この冬の夜……彼のまなざし、彼の息吹、彼の肉体、彼の光を追うすべを」《*Sachons, cette nuit d'hiver, [...] suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.*》）。あるいは、「青年時II」の冒頭には、次のような官能的な表現が見られる。「ごく普通の体格の男、肉体は果樹園に垂れ下がる果実ではなかったか」《*Homme de constitution ordinaire, la chair n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger;*》自分の肉体を、噛めば果汁が迸るようなみずみずしい果実にととえること、そこに見られるのは、恐らくは性的体験によって得られた、肉体への鋭い意識である。

こうした意識から、「舞踊」をテーマにした数篇のきわめて美しい詩篇が産み出される。「ビーイング・ビューティラス」、「フェアリー」は非常に難解で多様な解釈を許す詩篇であるが、私達は、この二つを、劇化される肉体をテーマにした詩篇と考えたいと思う。

「ビーイング・ビューティラス」の中には、まず、極度に抽象化された存在、「美の存在」《*Un Etre de Beauté*》が現われる。詩人は、それを「このあがめられる肉体」《*ce corps adoré*》、次に「壮麗な肉体」《*les chairs superbes*》と呼ぶ。音楽的な要素（「鈍い音楽」《*musique sourde*》、「しゃがれた音楽」《*rauques musiques*》）、色彩（「深紅と黒」《*écarlates et noires*》「生に固有の色」《*Les couleurs propres de la vie*》）舞踊を想起させる運動（「鈍い音楽の輪が、[……]このあがめられる肉体を上昇させ、広がらせる」《*des cercles de musique sourde font monter, s'élargir [...] ce corps adoré.*》、「色は[……]踊る」《*Les couleurs [...] dansent*》）が、この存在のまわりに集められる。従って、詩人はここで、踊り子の肉体、劇化される肉体を描いているように思わ

れる。一行目の「美の存在」の出現の後で、詩人は死を連想させる語を集める（「死のひゅうひゅう言う音」《Des sifflements de morts》、「深紅と黒の傷口」《des blessures écarlates et noires》、「身震い」《les frissons》）。演劇は、私達の死すべき運命、すなわち人間の条件としての不安定性を想起させる芸術である。なぜなら、それは、肉体を必要とするからだ。ランボーは演劇のこの面を強調していると言えよう。私達の注意を引くもう一つの語彙の領域は、幻覚に関するものである（「亡霊のように」《comme un spectre》、「幻影のまわりで」《autour de la Vision》、「世界は、私達のはるか後ろで」《le monde, loin derrière nous》）。これら一連の語は、この「新しい肉体」、この劇化された肉体が現実には属するものではなく、現実世界の上に位置する存在であることを示している。最後にこの「美の存在」、この「あがめられる肉体」は、「身を退け」《recule》、そして「立ち上がる」《se dresse》。ここで、「美の存在」の創造は完遂され、「美の存在」は自立する。この劇化される肉体の完成は、死に対する芸術の勝利を示すものである。演劇は、死すべき肉体を用いて、現実を越える「新しい」世界を創造する。

「フェアリー」の中でも、ランボーは「美の存在」の創造を表現する。この存在を、詩人は、今度は、「エレーヌ」と名付ける。エレーヌは、記憶と新しい美の創造への意志が共存する、詩人の深い内面を示す存在であり、その中には、演劇の要素とは別の要素も存在する。しかし、私達は、最初と最後の文を、劇化される肉体のテーマを含む部分として取り上げたい。

この詩は、次の文で始まる、「エレーヌのために、汚れない木陰の装飾的な樹液と、星の沈黙の無情の光が共謀した。」《Pour Hélène se conjurèrent les sèves ornementales dans les ombres vierges et les clartés impassibles dans le silence astral》(Œ. p. 294)。最後の文は、「そして、貴重な輝き、冷たい天体の感応力、唯一の舞台装置や時の喜びにさらに優る、彼女の両目と彼女の舞踊」《Et ses yeux et sa danse supérieurs encore aux éclats précieux, aux influences froides, au plaisir du décor et de l'heure uniques》(Œ. p. 294)である。この二つの文が、照応し合っていることは明らかである。「装飾的な」という語は、「舞台装置」に、「星の沈黙の中の無情の光」は、「貴重な輝き、冷たい天体の感応力」という表現と対応し合っている。「装飾的な」「彼女の舞踊」「舞台装置」という表現の中に、踊り子のテーマを指摘するのは、自然なことではないだろうか？この踊り子を出現させるために、「汚れない木陰の装飾的な樹液」と「星の沈黙の中の無情の光」が協力し合う。「樹液」という語はエロティックなニュアンスを含み、「汚れない」という語は、エレーヌの処女性を暗示する。これらの表現は、少女の清らかだが既に官能的な肉体を暗示する。「星の沈黙の中の無情の光」はこの少女の肉体を誕生させた宇宙の無言の秩序を意味する。「無情の」あるいは「沈黙」という語は、この宇宙の秩序の冷たさを示す。詩人は、第一節において、人間の肉体は、自然の法則の下に産み出されるが、この秩序は、各個人の死すべき運命には無関心であると、語っているのであろう。しかし、エレーヌのために様々な要素を集めた後で、彼は、最後の文で、彼女に讃辞を与える。彼は、劇化された肉体の、宇宙の「冷たい」秩序

に対する優越性を宣言するのである（「貴重な輝き、冷たい天体の感応力にさらに優る彼女の面目、彼女の舞踊」）。ここには、「ビーイング・ビューティラス」と同じテーマ、即ち、人間の運命に対する劇化された肉体の勝利、言い換えれば、死すべき運命に対する芸術の勝利のテーマを見ることができよう。

「ビーイング・ビューティラス」の分析の中で触れた通り、肉体は、死すべきものであるという性格によって、人間の条件としての不安定性そのものである。ランボーは、不安定な存在である肉体が劇化されていく様相を描くことによって、この不安定性を克服する。瞬間的にしか存在し得ない人間の肉体は、芸術として昇華されることによって、この瞬間性に対する優越を示すのである。

結 論

序論において、私達は、この論文は、「劇化」の過程と様相について、「不安定性」との関わりにおいて分析することを目的とすると述べた。ここで、私達のこれまでの分析を振り返ってみることにしよう。第Ⅰ章において、私達は「旅人」の視線が、現実の光景を劇的空間に変換する過程をたどった。詩人の描く空間は、詩作を刺激したと思われる現実の事物の痕跡を残しながら、劇的空間に変質する。この分析を通じて、私達は劇化の二つの面を指摘した。第一に、旅人の視線のもとでは、事物はその日常的な意味を失い、その結果、いわば一種の「空白」が生じ、この「空白」が虚構の空間の創造を容易にする。次に、旅は、ある固定された時間、空間に縛られていた想像力を解放し、想像力は無限に広がる。この想像力の拡散に対し、詩人は今度は逆に想像力の集中を可能にする場を求める。「舞台」は、この想像力の集中化の機能を詩人に提供するのである。次に、私達は、「劇化」を成立させる「旅人」とは何かを検討し、そのヴァリエーションとして、「乞食」「子供」「野蛮人」「役者」を挙げ、「旅人」に対立する者として近代都市の住人、及び、『地獄の一季節』の最後に現われる「百姓」を挙げた。ここで私達は、一瞬にして幻のように消え去る劇的空間を出現させる存在は、社会的な意味での不安定な存在であることを確認した。第二章において、私達は、演劇が一場の夢に過ぎないという意味で、その構造の根本において、不安定性そのものであること、このことによって現実の劇化は現実の相対化という意味を持つようになり、劇化を通じて、詩人は軍国主義、植民地主義、商業活動、文明化された存在を批評することを指摘した。しかし、同時に演劇は、現実を超える世界を創造する。第三章において、私達は、詩人が「劇化」により、エネルギーが爆発的に解放され、相矛盾する要素が共存する「不可能」が瞬間的に実現される場を出現させるのを見た。さらに第四章において、演劇は、肉体という人間が根底的な条件として持っている不安定な事物を用いながら、この肉体を芸術として昇

華すること、つまり「劇化」によって、詩人が人間の根源的な不安定性の芸術による克服を達成することを確認した。

つまり、演劇は、二重の意味で、不安定性とかかわりを持つ。すなわち、この瞬間性という構造において、又、その材料としての肉体が不安定な存在であるという意味においてである。演劇の瞬間性は、生そのものの瞬間性の象徴であるとも言える。そして、この「演劇」の瞬間性により「劇化」は現実に対する批評的機能を持つのである。しかし、「劇化」の芸術性は、逆にその材料である肉体の不安定性を克服する。「劇化」によって産み出される世界は、生の瞬間性を超える。「劇化」は、生の不安定性の克服という形而上的機能をも持つのである。

以上のように、私達は、「劇化」というテーマが、三つの意味で、ランボオの詩の特性である「不安定性」に関連していることを確認した。すなわち、「劇化」を成立させる視点の社会的な位置において、又、その構造的な瞬間性において、さらに、それが肉体を材料とするという点においてである。生の瞬間性への鋭い感覚が、詩人に、現実の生のあり方への批評と、芸術によるこの瞬間性の克服を促した。「劇化」は詩人のこの二つの欲求、批評的欲求と形而上的欲求に、一つの表現手段を提供しているのである。この生の不安定性への感覚を強化したものは、詩人の持つ視点の社会的な不安定性であった。この論文は、ランボオの詩的宇宙を不安定性という特性のもとに捉えようとする企図の端初、その一例に過ぎない。彼の詩の「不安定性」の、時間的空間的構造、イメージのレベルでの現われ方、詩学的な魅力、神話的な象徴性、さらにこの「不安定性」を産み出した詩人の内的及び社会的な原因、これらの分析は、私達の今後の研究課題となるものである。

註

- 0) ランボオの作品からの引用は *Œuvres de Rimbaud*, Garnier, 1987 による。本文中の引用には略号 (Œ) とページ数を記した。
- 1) 《Rimbaud ou la poésie du devenir》dans *Poésie et profondeur* (Ed. Seuil) pp. 194-197
- 2) *A Midsummer-nights Dream* (Ed. BARRON'S) p. 185
- 3) 例えば、ガルニエ版の *Les Œuvres de Rimbaud* の《Les Ponts》に関する註 (p. 501) の中で、S. ベルナールは書く。《On ne saurait nier que les 'visions' décrites par Rimbaud ont presque toujours une sorte d'instabilité : 》
- 4) この現実の劇的空間への変換は、ジョルジュ・ブーレの言う、「歩行」による「外的空間の体験の、本来的に内的空間への置き換え」の一種と考えられると思われる。(George Poulet, *La poésie éclatée* p. 152, édition puf ECRITURE 参照)
- 5) 《Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan!》(*Une Saison en enfer*, 《Adieu》) (Œ. p. 240)
- 6) ここで「劇化」の批評的機能と呼ぶものは、ブレヒトの言う「異化効果」に近いものを思われる。

例えば「演劇のための小機関」の中で、ブレヒトは書く。「あたらしい異常化は、社会に影響力のある出来ごとから、現在それらに手だしができないようにしている、知りぬいたことという極めつきを取り去るだけのなしではないか」

「つまり長いこと模様替えをされなかったものは、変えることができないように見えるのだ。……すべてこういった数多くの既定の事実が、ことごとく眉唾ものではあるまいかと見えてくるには、偉大なガリレーイが振動を始めたシャンデリアを観察したときのあの異様な眼差しをのばしてゆく必要があるだろう……困難でもあり生産的でもあるこの眼差しを、演劇は、人間の共同生活の描写を用いて誘発しなければならない。演劇は観衆をおどろかせなければならない。ところでそれは、知りぬいたことを異常化するという技法によって行われるのだ。」（ブレヒト『演劇論』ダヴィッド社、小宮暁三訳。この訳者は、いわゆる「異化」《Verfremden》に、「異常化」の訳語を充てている）ただし、この「異化効果」という語は、俳優の演技法や装置・音楽等の扱い方などの上演の際の実際的な手段というニュアンスも含むと思われる。又、本論においては、形而上的機能を含む『イリュミナシオン』に現われる劇的世界への変換全体を一貫して扱うつもりなので、「異化効果」ではなく、「劇化の批評的機能」の語を用いた。

- 7) 『世界の歴史』第13巻，中央公論社，中山治一責任編集，参照。
- 8) 『パリ・コミュニケーション』（岩波新書／桂圭男著）参照。
- 9) エチャンブルとスターキーは、「大洪水の後」の中にいわゆる文明化された世界を汚すものすべて、即ち、商業、犯罪、宗教への拒否を見る。私達は特に《Et le Splendide Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle.》という文に注目したい。「少年時II」の中には強い不安を醸し出す風景の記述の只中に、《Le château est à vendre.》という表現が見出される。恐らく、詩人はこの文によって、田舎への商業主義の侵入を描いているのであろう。