

# Bottom : Rimbaud

西 村 尚 登

## 序

幼児の描く丸い円がその子にとっては自分の母親の顔であり、またそれを見る他のおとなにとっては誰の顔でもあるように、詩人の生み出す詩は、彼の実人生の一場面でもあり、また誰もが出会う人生の一局面でもある。それゆえ、その作品は具体的な事象を歌っているようにも見えるが、反面一見すると難解で、抽象的でとらえどころがない。

Rimbaud の詩作品は、その子供の描いたひとつの丸い円のように、具体性と抽象性が完璧に融合している。だから、この詩人を理解するには、ある程度彼の履歴を探る必要があるが、一方ではそういった作業を最小限におさえながら、彼の詩編それ自体を読み解いていく努力をしなければならない。

この小論では、*Illuminations* 中の〈Bottom〉を手掛かりに、Rimbaud の履歴・手紙・詩編を参考にしながら、彼の存在のありようを明らかにしていきたい。

## 1 章 Rimbaud の *Bottom*

まず〈Bottom〉を全文引用し、詳しく解釈してみよう。

La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, — je me trouvai néanmoins chez Madame, en gros oiseau gris bleu s'essorant vers les moulures du plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée.

Je fus, au pied du baldaquin supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques, un gros ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin, les yeux aux cristaux et aux argents des consoles.

Tout se fit ombre et aquarium ardent. Au matin, — aube de juin batailleuse, —

je courus aux champs, âne, claironnant et brandissant mon grief, jusqu'à ce que les  
Sabines de la banlieue vinrent se jeter à mon poitrail.

二行目の「俺の偉大な性格」とは、3章で問題にする『見者の手紙』を書いて以後の Rimbaud の自負を表している。それだけの自負を持っているせいか、現実には彼にとってはいつも「刺が有りすぎる」。それを癒してくれるはずの Madame のもとに行きたい。しかし、彼は自負と裏腹に <longing and distress><sup>1)</sup> の間で孤独を味わっている。彼が、その「現実」を乗り越えて彼女のもとに行くには、変身して <l'oiseau gris bleu> とならなければならない。この Madame を特定しようとする試みは、Suzanne Bernard が指摘するように、さまざまに行なわれているが<sup>2)</sup>、ここではこの若き詩人がある「理想の婦人」に実らない「愛」を求めて得られなかったという点だけを確認すればよい。いや、むしろこの「婦人」は特定の女性を想定しているものではなく、Rimbaud の心のなかにいつもある、求めようとして求められない「愛の象徴としての女性」と考えるのが妥当であろう。この詩には、Enid Starkie が示唆するように、*Les Déserts de l'Amour* に見出せるのと同様な <the sense of longing, distress and unfulfilment> が歌われているのだ<sup>3)</sup>。

J'étais dans une chambre sans lumière. On vint me dire qu'elle était chez moi : et je la vis dans mon lit, toute à moi, sans lumière! Je fus très ému, et beaucoup parce que c'était la maison de famille : aussi une détresse me prit! j'étais en haillons, moi, et elle, mondaine, qui se donnait; il lui fallait s'en aller! Une détresse sans nom, je la pris, et la laissai tomber hors du lit, presque nue; et dans ma faiblesse indicible, je tombai sur elle et me traînai avec elle parmi les tapis sans lumière. La lampe de la famille rougissait l'une après l'autre les chambres voisines. Alors la femme disparut. Je versai plus de larmes que Dieu n'en a pu jamais demander.

この詩で歌われている状況と <Bottom> で歌われている状況はまったく同じである。<elle, mondaine> と Madame は同一のものといえる。また、ここで悲嘆にくれて涙を流す「俺」と <Bottom> の「俺」も Rimbaud 自身のことだ。また、この Madame は2章でふれる Shakespeare の *A Midsummer Night's Dream* (以下 MND と省略) 中の妖精の女王 Titania のアナロジーであり、Rimbaud が一生かけて得られなかった amour の象徴である。

変身は三段階に行なわれるが、最初の「青い鳥」はアルデンヌの伝説に由来する<sup>4)</sup>。Fleurine と呼ばれる美しい、しかし姉によって城の塔に幽閉されている少女のもとに行くために、ある王子が、Fairy-Godmother の力で、夜毎「青い鳥」になって、その愛する少女のところへ通い、夜を過ごすという話である。

次に変身する「熊」についてはいくつかの推論がある。StarkieはScribeのボードヴィル劇 *L'Ours et le Pacha* を手掛かりにしている<sup>5)</sup>。この劇の英雄は貴婦人のもとに行くために、Pachaのお気に入りの「熊」となる。また、寺田透はカリスト神話をもちだす<sup>6)</sup>。この推測は有効であるが、カリストが「牝熊」に変身する点に疑問が残る。「(カリストは変身後) 不断のうなり声で悲しみをあらわし、手ともいえぬ手を空にむかって差しのべるが、たとえものはいえなくても、ユピテルの薄情さはわかっているのだ。ああ、いくたび、淋しい森で眠る気にはなれず、かつてのわが家の前や田畑を、さまよったことだろう!」ユピテルに見捨てられたあげく「熊」に変身させられたカリストの嘆きは、この詩のRimbaudの悲嘆に通じる。*MND* 中の「熊」に言及する批評家もいる<sup>8)</sup>が、他にあらゆる動物がこの劇中に登場するのに熊だけをとりあげるのは少し根拠が薄い。ここでは、Starkieや寺田の説をふまえた上で、Bernardが引用しているA. Adamの説を取りたい<sup>9)</sup>。〈*Sa métamorphose en ours couché au pied du lit suggère peut-être la servitude à laquelle il a été réduit.*〉つまり、自分の願い (longing) が適わず悲嘆 (distress) にくれ、自己卑下するということの比喩として「熊」になるという解釈が一番妥当である。

朝になってみるとやはり「辛い現実」が待っている。そこで、「ろば」に変身して「ラッパを吹きならし、不平をまきちらしながら、野原を駆け回り、サビナ女たちの胸もとに飛びついた」のである。この「ろば」については、寺田のようにApuleiusの「黄金のろば」<sup>10)</sup>をあげる評者<sup>11)</sup>もいれば、*MND* のBottomをあげる論者もいる<sup>12)</sup>。*MND* のBottom自体がApuleiusの作品を典拠としている可能性も高い。「ルキウスは、テッサリヤの町の宿で少女と慰慰を通ずるやうになり、その手引きで女主人パンピレエの魔法の現場をのぞく。この女は美青年と見れば見染めて、魔法の力で男をおびきよせようとするのが常だが、それが駄目だと分かると自分が鳥になって男の方へ飛んでゆく。ある夕方少女の手引でそれを盗み見てゐたルキウスは自分も鳥にならうと望むが、色女の間違へから、別の薬を身に塗る羽目になり驢馬となる<sup>13)</sup>。」たしかに、この話は、*MND* のBottomとも関係がありそうだし、Rimbaudの〈Bottom〉が、この作品の影響をこうむっている可能性もあるが、2章でふれるように、Rimbaudの場合は*MND* のBottomとの関係のほうがはるかに重要である。しかし、ここでは、まずは「愛」の獲得の失敗の象徴としての「ろば」への変身としておこう。

「サビナ女」については、その典拠は勿論ローマの故事にあるのだが、Bernardの指摘するように、「大都市郊外の娼婦<sup>14)</sup>」と解釈するのがよい。「真の愛」を求めてかなわず、「偽りの情熱」に身を焦がすというわけである。また、逆に「偽りの情熱」に身を任せながら、「錯乱」し、「真の愛」を求めようとする。

これらの解釈をまとめてみると「詩人は、あこがれの女性のもとへ『青い鳥』に変身して近づくが、女性は突然消え去ってしまう。やりきれず『熊』となって悲嘆にくれる。朝になって『ろば』となり、不平を鳴しながら、商売女に身を任せる」ということになろうか。これは、Rimbaud

の人生の縮図ではないか。

ところで、「ろば」といえば、後期韻文詩の *Fêtes de la faim* を思い出さないわけにはいかない。Rimbaud が精神的に荒れ果て憔悴しているころの詩である。ここにはなんにでもつかみかかるばかりの遣り場のない葛藤の激しさが見事に表現されており、この詩人の破滅的な性格の一端が端的に示されている。

Ma faim, Anne, Anne,  
Fuis sur ton âne.

Si j'ai du *goût*, ce n'est guères  
Que pour la terre et les pierres.  
Dinn! dinn! dinn! dinn! Je pais l'air,  
Le roc, les Terres, le fer.

この「ろば」と＜Bottom＞の「ろば」は同一のろばである。「ろば」即ち「愚か者」とはまさに彼自身のことにほかならない。「真の愛」を求めようとしては投げ返され、「サビナ女」のもとに走ったり、「土や石くれ」を食らったりするのである。この二つの詩の書かれた時期は異なり、その詩の与える印象も全く違うが、歌われている「ろば」の状況は同じである。「見つかったぞ！ 何がだ？ 永遠<sup>15)</sup>」といきたいところだが、結局なにもつかめない。いつもカッカしながら、走り回り、罵り、熱狂するが、ほとんど何も手に入らない。特に彼に「永遠」を保証するはずの「愛」が。先ほどは、「愛」が手に入らなかった結果、「ろば」に変身すると述べたが、Rimbaud 自身が既に「ろば」そのものなのである。

さて、この＜Bottom＞は Shakespeare の *MND* に由来するのであるが、『真夏の夜の夢』の Bottom は、「ろば」に変身することで、瞬時にせよ「至福の陶醉」を手に入れる。妖精の女王 Titania は Bottom を抱きながら、次のようにささやく。

Sleep thou, and I will wind thee in my arms.  
Fairies, be gone, and be all ways away.  
So doth the woodbine the sweet honeysuckle  
Gently entwist; the female ivy so  
Enrigs the barked fingers of the elm.  
O how I love thee! How I dote on thee! (IV. i. 39-44)

この箇所はろばの Bottom と妖精の女王 Titania の濃厚なラブ・シーンの場面であり、伝統的な喜劇の解釈からすると、そのアンバランスが観客の笑いを誘うことになる。しかし、Rimbaud の目にはそれは羨ましい陶醉の場面と思えたにちがいない。俺も変身して Titania—Madame と幸福な時をすごしたいという願望が痛く刺激されたことは、想像にかたくない。この演劇は恐らく Verlaine とロンドンに渡った時観たと推定される<sup>16)</sup>ので、自分たちの惨めな関係との対比は際だったにちがいない。この場面に Jan Kott は秀抜な解釈を行い<sup>17)</sup>、これを「シュールレアリストのグロテスク」に近いと断言する。この解釈に従えば、グロテスクな関係の二人 (Rimbaud—Verlaine) がグロテスクな場面を観ることによって、幻想としての「愛」を夢みていたことになる。そう考えるときわめて悲惨であるが、逆に Rimbaud の焦燥感とその悲劇をよく理解できる。そして、それが *Illuminations* 中の〈Bottom〉に巧みに表現されている。

このように検討してみると、Rimbaud の〈Bottom〉と Shakespeare の Bottom では微妙な差があることがわかる。フランスの詩人の「ろば」は覚めて自分の「憧れと悲嘆の深淵」を客観的に見つめているのに対して、イギリスの劇作家の「ろば」は陶醉することで我を忘れていているのである。前者の「ろば」は後者の「ろば」をうらやんでいる。Rimbaud という「ろば＝あほ」が変身して、「青い鳥」になり、Madame に近づくが、彼女は姿を消す。仕方なく彼は、自分を卑下する「熊」となり、決して Bottom—Titania の間に見られるような陶醉の時を獲得することができない。「灰色の歯茎をし、悲しみで白くなった毛に覆われて、飾り机の水晶と銀に目をやっている」だけなのである。結局「ろば」にもどって不平を鳴らすしかない。「愛」を獲得しそこなった時、かつて彼は次のように歌った。今も「サビナ女たち」の胸に抱かれて、同じように歌うことになるだろう。

Qu'il vienne, qu'il vienne,  
Le temps dont on s'éprenne.

J'ai tant fait patience  
Qu'à jamais j'oublie.  
Craintes et souffrances  
Aux cieux sont parties.  
Et la soif malsaine  
Obscurcit mes veines. (〈Délires II〉 dans *Une Saison en Enfer*)

## 2 章 Shakespeare の Bottom

Bernard など多くの批評家たちが指摘しているように<sup>18)</sup>、Rimbaud の〈Bottom〉は、Shakespeare の *A Midsummer Night's Dream* 中の職工 Bottom から着想を得たものである。Rimbaud が当初この詩の題名を〈Métamorphoses<sup>19)</sup>〉としていたが、その題名をわざわざ消して〈Bottom〉としている点は意外に重要である。

『真夏の夜の夢』という作品は、Shakespeare の作品の中でも特殊な位置にある。第一に、概してこの劇作家の作品は彼に先行する時代の作品から大まかな枠組みを借りてくるのが普通だが、この喜劇に関してはそのような先行作品を特定することができない<sup>20)</sup>。個々の character については、たとえば Theseus についてもギリシア神話やオヴィディウスの『変身物語』の第7巻<sup>21)</sup>等にもその出所をもとめることができるし、彼の直前の時代の Chaucer の *The Knight's Tale* にも登場する<sup>22)</sup>。このように各登場人物についてその出所を追うことができるのだが、全体の枠組みやプロットは独創である。つまり、材料としてはいろいろなところから借りてきているが、その材料をこった煮にしてまったく異なった見事に完成した作品をつくりあげている。第二に、この作品は公開の劇場で上演することを目的として書かれたものではなく、Shakespeare のパトロンの私的な結婚式のために書かれたと考えられる<sup>23)</sup>。Kott などは、その貴族や取り巻き連中が、貴族役を演じたのではないかと、また台詞にしても誰か具体的な仲間にあてつけたもので、お互いにくすくす笑ったりしていたのではないかとさえ推測している<sup>24)</sup>。それゆえ、*MND* には大向こう受けする場面こそないが、逆に他の初期喜劇作品と全く異なった雰囲気をもつ密度の濃い小品となっている。

つまり、上記2点から推測できるように、この劇作家は自分のパトロンの私的結婚式のために、自らの地位の安定をはかる意図も多分にこめて、彼の手持ちの材料をふんだんに使い、コンパクトで洗練された、しかも凝りに凝った独創性の高い作品をつくりあげたといえる。

たとえば構成をみると、舞台は、宮廷からアーデンの森、そして再び宮廷と場所をかえる。それにともなって、時は、昼から夜、そして再び昼、そして知らぬ間に夜<sup>25)</sup>となる。また、登場人物の集団が三層にわかれる。Oberon を頭とする妖精の一群、Theseus を王とする貴族たちの一群、Bottom を団長とする職人たちの一隊である。それぞれが独自の集団を維持しつつ、しかもおのおのが、妖精 Puck を介して巧みに交差する<sup>26)</sup>。Oberon の命を受けて、Puck が貴族の四名の若者たちの恋の鞘当てを解消しようとする。(妖精と貴族の関わり。)また、Puck は同じく Oberon の命を受けて、妖精の女王 Titania と職人 Bottom に魔法をかけて、グロテスクな情事を現出させる。(妖精と職人の関わり。)最後の大団円では、職人の演ずる劇中劇を観ている貴族たちをかこんで、妖精が見事なハッピーエンドを作り出す。(妖精と貴族と職人の関わり。)

さらに、劇中劇まで組み込まれている。この劇中劇は、*Romeo and Juliet* のパロディであり<sup>27)</sup>、なおかつこの *MND* 全体のパロディとなっているという具合である。

また文体の点でも、場面・人物に応じて、押韻文・ブランクヴァース・散文が巧みに使い分けられている。

このように、少し詳しすぎるほどに『真夏の夜の夢』の位置と構造についてふれたのは、こういったことが総合されて観衆に特異な深い印象をあたえていると思われるからである。単なる可笑しさからいえば *Twelfth Night* のほうが数段上であるし、四大悲劇の与える深い感動は、この喜劇とはまったく次元を異にする。それにもかかわらず、この劇が初演されて以来かすおおくの芸術家・演出家の興味をひきつけてやまない秘密がどうもそのあたりにありそうなのである。Rimbaud にもこれが深い印象を与えたことは想像にかたくない。

だが、全体の構成の巧みさやプロットの展開の秀抜さ以上に彼に印象を深くあたえたのは、おそらく Bottom であろう。劇全体が優れているからこそ、Bottom の印象も強い。注意深い観衆ならば、彼以外の人物が一様に平板であることがわかる。Fender が論じているように、それが Shakespeare の策略かもしれないが<sup>28)</sup>、個性を与えられているのは Bottom だけなのである。いいかえれば、この初期喜劇の主人公はある意味で彼だと断言してもよい。彼の存在がなければ、この劇の策略がいかに優れていようと、劇は精彩を失う。可笑しさという点でも、唯一笑えるのは劇中劇の場面だけである<sup>29)</sup>。つまり、この劇の要は Bottom である。Rimbaud がその Bottom に注目したことは至極当然といえる。

Bottom はヘルメスを源流とする「道化・あは」の伝統上にあり、のちの道化の一典型アウグスト型の道化の源流でもある<sup>30)</sup>。彼は「腹のでた小人よろしく、おさまりの悪い借物の燕尾服に体を押し込んでいるが、短すぎる袖からは、指先の余った黄褐色の手袋がのぞき……」という19世紀の曲芸師トム・ペーリング<sup>31)</sup>、そしてチャップリンにつながっていくのである。

Shakespeare の諸作品にはさまざまな道化が登場するが、Bottom はその中でもっとも害のない、愛すべき素朴な道化である。劇中劇の練習に入るとき、配役について一口上述べる。

That (part of Pyramus) will ask some tears in the true performing of it. If I do it, let the audience look to their eyes : I will move storms, I will condole in some measure. To the rest —— yet my chief humour is for a tyrant. I could play Eracles rarely, or a part to tear a cat in, to make all split.

The raging rocks,  
And shivering shocks,  
Shall break the locks  
Of prison-gates;

Bottom : Rimbaud

And Phibbus' car  
Shall shine from far  
And make and mar  
The foolish fates.

This was lofty. Now name the rest of the players. This is Ercles' vein, a tyrant's vein :  
a lover is more condoling. ( I . ii. 21-37)

ここに現れた Bottom は、陽気で、駄洒落を言っては一人で満足するお道化者にすぎない。

山口昌男は「道化」を定義して次のように言う。「道化は秩序に対する脅威を絶えず構成する。このことは、道化が常に従属的立場であることにより、可能になる。彼は絶えず、中心的存在の分身として、あるいは影の部分として、演技の負の部分を担当する<sup>32)</sup>。」この *MND* では秩序を代表する人物は Theseus である。一見すると、「森」における全ての混乱は、「理性」の代表者たる Theseus によって「円満に解決される」。Egeus は抗議するが、Theseus は次のように言って退ける。

Egeus, I will overbear your will;  
For in the temple, by and by, with us,  
These couples shall eternally be knit. (IV. i. 178-180)

Bottom は Shakespeare の他の道化たちのように、直接「王」を冷やかしたり、からかったりするわけではない。あとでふれるように劇中劇によって、暗黙のうちに、しかも自らも気づかずに、Theseus の「理性や権威」を揶揄する。

また、山口は次のように言う。道化は「普通人に不可能な瀆聖的行為を演じることによって、人が当たり前のものと受けとっている価値——それが宗教的イデオロギーであろうとも——を瞬間的につき崩す。人は自らが従わなければならない秩序が崩れるのを見る。秩序の担い手のアイデンティティが、彼が嘲笑され、言い負かされ、盗まれることによって剥ぎとられるのを見る。いわば道化は人がそれぞれ己れの中に潜めている自分でないものに対する攻撃を代行する」のである。Bottom は *Romeo and Juliet* に表現される「純愛」という価値を一見補強しながら、じつはつき崩す。Bottom-Titania の場面と劇中劇によって。秩序が崩れるのを見るのはわれわれ観衆である。*MND* の第5幕では、知らず知らずのうちに、貴族たちがアイデンティティを失っているさまが描かれている<sup>33)</sup>。そして劇中劇が進むに従って、かれらの「愛」の虚しさが、劇中劇との対比で明らかになってくる。

山口は続ける。「しかし、同時に、道化は打擲され、人間以下のもの、つまり動物、白痴に近いものとして扱われることによって、相応の罰を受ける」。Bottom は「ろば」に変身させられるこ

とによって既に懲罰を受けている。また、当然貴族たちも、彼を単なる馬鹿な「お道化者」としてしか見ていない。

このようにして、Bottom は典型的な道化として確認されたが、この普通の伝統的な道化が、変身後全く異質な性格を身につけ、トリックスターになる過程を次に見ていこう。

この詩人の関心の中心が Bottom の変身にあったことは確かである。Bottom は Puck の策略で ass (ろば) に変身させられて、魔法にかかった妖精の女王 Titania と恋をする。世界に君臨し絶対的な力をもつ妖精の王たる Oberon と争い、世界を混乱させることも厭わない気位の高い Titania が、職人風情でしかもけがらわしいろばに変身した Bottom と交わり、陶醉するのである。本来混じり合うはずもなく、ましてや色恋沙汰など起きるはずもない妖精と職人の情事には「変身」がかかせなかった。「変身」は異次元のものを結びあわせる契機なのである。Bottom は Bottom のままでは、決して Titania と交わることはなかった。Ass (ass には「あは」の語義がある) になることで、倒錯した世界が生じる。しかも、もうひとつ重要なのは、情事の方が「森」(wood) であり、しかも時が「夜」だということである。Fender や Onions が指摘するように、エリザベス朝では 'wood' は 'mad' を意味した<sup>34)</sup>。「理性」(reason) の支配している「昼」の「アテネ」<sup>35)</sup>から、魑魅魍魎の跋扈する「狂気」の支配する「夜」の「森」に迷いこんだからこそ Bottom は、その「森」の支配者の妻 Titania と交わることが可能になったのである。これは単なる喜劇の枠組みをこえている。Kott など前にもふれたようにグロテスクとさえ言い切っている<sup>36)</sup>。確かにこの場面は、演出しだいでかなりエロティックでグロテスクになりうる。1章で引用した第四幕第一場の41行目から44行目を良く読めば、このことが即座に了解できる。この場面がこのように、単なる喜劇の伝統装置をこえていると解釈すると、この劇全体もそこを裂け目として、すべてくると裏返しになっていくのである。その時初めてこの劇の真の意味が明らかになる<sup>37)</sup>。つまり、この劇は一見すると恋の鞘当てを中心とした「楽しい夢幻劇」であるが、詳しく Bottom の役割や劇中劇<sup>38)</sup>の意味を探っていくと、それらが、「恋の成就」というよりはむしろ「純粋な愛の未完結」あるいは「純粋な愛の悲劇」を象徴していることが明白になってくる。

繰り返していうと、MND の表面上の主題は「恋の行き違いと、その円満な解決」のように思えるが、今述べたように Bottom と劇中劇を鍵として、その表面上の主題は逆説となる。「理性」を主張する Theseus は「力」で Hippolyta を奪い取ったのであり、Oberon と Titania と changeling を奪い合って、世界を混乱させ、それを解決するためにかれらは Bottom-Titania のグロテスクな装置を必要とした。四人の恋人が恋を成就させることができたのも、「狂気の森」と「妖精の策略」のおかげである。本来永遠であるべき「愛」が容易に揺らぐのである。そこに Bottom が登場し、この偽りの「愛」を段階的に暴く。まず、Bottom-Titania の場面で、愛の本質をグロテスクにあからさまに提示することによって Oberon と Titania の関係を、次に、劇中劇で愛の本質を逆説的に示すことによって貴族たちの関係を暴くのである。「真の愛」はあるのかもしれない

が、それは Pyramus と Thisbe (あるいは Romeo と Juliet) の関係のように悲劇に終わらざるをえないという隠された主題が自ずと明らかになってくる。

この Bottom の存在の意義が Rimbaud に直観できなかったはずはない。1章の終わりでふれたように、たしかに、彼は Bottom—Titania の関係を羨ましいと思ったに違いないが、自分を Bottom とみなすことで、既に、そこには自分を卑下する感情と愛はかなわないものだという実感があった。そして、さらに彼は「真の愛」の存在の危うさと悲劇的結末を深く確認した。

さて、Bottom は変身後全く異質な性格を身につける存在となるわけだが、その点を検証してみよう。

陶酔の時がすぎ、朝がきて、眼を覚ました Bottom は「森」をあとにしながら、次のように独りごちる。

[...] I have had a most rare vision. I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was. Man is but an ass if he go about to expound this dream. Methought I was — there is no man can tell what. Methought I was — and methought I had — but man is but a patched fool if he will offer to say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was. I will get Peter Quince to write a ballad of this dream : it shall be called 'Bottom's Dream', because it hath no bottom  
[...] (IV. i. 203–215)

「俺がしたと思っているような体験をしたと言いふらそうとする奴は馬鹿な奴 (ass)」と自分を茶化しながら、Bottom は言葉では夢を見たというが、彼の特異な経験が彼の存在に決定的な質の変化をもたらした。彼は異次元を体験することで、another Bottom となった。「人間の眼が聞いたこともない……」と言った表現は単なる言い間違いといったたぐいのものではない。これは新しい次元の知覚のありようなのである。心理学用語で言うと「共感覚」(synesthésie)<sup>39)</sup>ということになる。ここで文字に色を想定した Rimbaud の *Voyelles* を思い出すのは不自然なことではない。

Bottom の感覚が新しい次元へと開いているのである。これはもういわゆるお道化者としての「道化」の概念ではとらえきれない。サーカスの道化師は、人類史に普遍的な「道化」のおもしろおかしさ、時には悲しさを部分的に体現するだけだが、Bottom はそこを一步踏み出している。Rimbaud の鋭い感性がこれを見逃すはずはない。一見すると *Illuminations* 中の <Bottom> は変身に重点が置かれているようにみえるが、実はこの「共感覚」が重要な因子なのである。つまり、普通でも日常の生活次元を少しはみだしている Bottom が、「変身」を経験し、日常の次元を越えて他空間に入り込み、それまでの存在様式の枠組みをまったく変えてしまう程の異質な知覚

をえて、それをこちらの日常の次元へと持ち帰り、いままでとは質の違う「知覚様式」を身につけてしまったという一連の経験の過程全体が重要なのである。そして Bottom が変身し another Bottom になり、別の世界を体験することで、新しい知覚構造を体得し、異質な世界を見たというその特異な体験を伝えたいと思いつつ、伝えると ass になるという葛藤に悩む存在となったことこそ、Rimbaud の関心の中心なのである。これは、Rimbaud 自身の経験のありようそのままである。彼は次の章でふれる『見者の手紙』で次のように書いた。〈Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!〉

### 3 章 他者への変身

きわめて頭脳明晰な子供であった Rimbaud は、1870年に Izambard と出会うまでは、母の期待を一身に担う優等生でしかなかった。ところが、いったん目覚めるやいなや、その行動の軌跡は予測もつかない方向へむかう。同年の5月24日 Théodore de Banville に手紙を書き、早くも第一回、つづいて第二回の家出をする。1871年には第三回の出奔。3月18日パリ・コムニオンが起こる。このさい、第四回の家出説があるが、確証されているわけではない。5月15日友人の Paul Demeny 宛てに下に掲げた有名な『見者の手紙』を認める。夏には Paul Verlaine に手紙を書き、9月には Paris で彼と出会う。

簡単に年譜を追ってみるとこの手紙を書いた時の Rimbaud の内的、外的状況がよくわかる。若い詩人の気負いが目に浮かぶ。この手紙は、彼なりの人類の詩の歴史の総括であり、それをもとにした彼の方針の立案なのである。彼に見えた未来があり、それが公私ともに保証されつつあったのである。Izambard の赴任を契機とした彼自身の詩的才能の開花と政治的将来の幕開けとなるパリ・コムニオンの勃発である。前途洋々とみえたのは無理もない。「ぼくは思想の開花に立ち会っているところですから。」と書いているが、それは実感であったろうし、「他の恐るべき労働者がやってくるでしょう。彼らは、他の者が倒れた地平線から始めることでしょう！」という言葉もパリ・コムニオンを念頭においたものに違いない。

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

[...]

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance,

entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver; cela semble simple : en tout cerveau s'accomplit un développement naturel; tant d'*égoïstes* se proclament auteurs; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel! — Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.

Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*.

Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant! — Car il arrive à l'*inconnu*! Puisqu'il a clutivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!

[...]

Donc le poète est vraiment voleur de feu.

Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue;

— Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra! Il faut être académicien, — plus mort qu'un fossile, — pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à *penser* sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie! —

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus — que la formule de sa pensée, que la notation *de sa marche au Progrès*! Enormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment *un multiplicateur de progrès*! [...]

この書簡のなかに引用されている詩は、ここで述べられている理論の水準にはまだ到達していないが、この手紙が契機となり Rimbaud 独自の詩作品が生み出されることになる。特に、Verlaine との出会いが決定的要因となるはずだ。

ここで彼の理論の内容を少し検討してみよう。彼は次のように書いている。「『われ』とは他者なのです<sup>40)</sup>」。「『詩人』はあらゆる感覚の長期にわたる、おおがかりな、理論にもとづいた錯乱によって、見者となります。……彼は自分自身を探究し、自分の中に一切の毒をくみつくし、そのエッセンスだけを残しておきます。あらゆる信念、あらゆる超人的な力を必要とするこの筆舌につくせぬ責苦のなかでこそ、彼は人にまさって偉大な病者、偉大な罪人、偉大な呪われ人、——そして至高の『賢者』となるのです！ なぜなら、彼は未知のものに到達するのですから！ むろん、彼が、もともと豊かな自分の魂を他の誰よりも育てたからなのです。彼は未知のものに到達し、そして、狂乱して自分の見たものを理解できなくなったときはじめて、彼はそれを見たのです！」「彼は自分の発明したものを、人々に感じさせ、手で触れさせ、耳傾けさせねばなりません。彼が他界からもち帰ってくるものに形があれば、それに彼は形を与えます。もし形なきものであれば、形のなさを与えるのです。——一つの言語を発見することです」。

ここに彼の理論のすべてがあり、彼はその後数年のうちにこれを実践していくことになる。彼の見出したいものは、この世界にない。彼自身も彼の求める自分ではない。それゆえ、「錯乱」という方法を使ってでも自分が「他者」となり、「未知のもの」に到達し、それをこちらの世界へもちかえり、形のあるものとして提示したい。この思想の背後には、＜Bottom＞のなかにも書かれているように、「きわめて辛い現実」という実感がたえずある。「もうこの家には母親がいない！——父親もずっと遠くだ！<sup>41)</sup>」という認識が、彼に詩を書かせる動機となっている。「未知のもの」がなんなのか、それは議論のわかれるところだが、彼の詩の中に50回ほど使われている彼の生のキーワードである amour であることに違いはない。この言葉が soleil に変わったり、or や éternité に変わったりするにしても、彼のめざしたものが amour であることに疑問の余地はない。この「真の愛」がこちら側の世界＝現実世界にはないので、なんらかの方法で「他界」に到達して、それをこちら側の世界に持ち来たりたいというのが彼の宣言である。

Rolland de Renéville は、この宣言にこめられた一連の行為を「『絶対』の形而上学的観想<sup>42)</sup>」と言う。この「絶対」を Rimbaud は「愛」という概念で表している。Renéville はこの「絶対」を「神」とみなし<sup>43)</sup>て、Rimbaud の宣言の目標を＜A une raison＞から次のように読みとっている。つまり、それは「『見者』の魂が、上昇過程の歩みをたどって遂に世界の『魂』と合一し、『理性』」となって、「時間の永遠性と空間の全体性」を獲得する試みである<sup>44)</sup>と。この「絶対」を「神」とみなすことには議論が分かれるが、Renéville の解釈は概ね当を得ている。「有限相対の人間が、無限絶対との統一を回復しようとする<sup>45)</sup>」のは人間において自然な生の営みである。自分の有限性を自覚している「見者」は、自分の正義に疑問を持たず、自分の限界を悟らない「盲人」と対置されるものである。Rimbaud は、その虚偽が見抜けな「盲人」たちに、なんとかものの真実の姿を見せて、本来の「愛」を獲得させたいと願う。

この「見者」が到達したいと願う「むこう側の世界」はちょうど MND の「森」にあたる。MND

にあっては「宮廷」は理性の支配する秩序ある社会であり、「森」は狂気の支配する錯乱した世界である。その「森」においてすべての真実が明らかになる。Rimbaudにとって、最初は「こちら側」の「秩序ある、閉塞した、権威と理性に支配された宮廷」とは「家・Charleville」であった。そこから「詩」という手段を使って、Parisという「森」に「家出」をすることが最初の実践であった。しかし、場所を Bruxellesそして Londresと変えてみても所詮は同じであることに気づくのにそう時間はかからない。また、方法を「女・酒・ハッシッシ<sup>46)</sup>」と変えてみても本当の「錯乱」は得られない。Verlaineとの道行きでもおなじこと。その当初は得られたような錯覚はもてるが、覚めてみるとやはり「辛い現実」に変わりはない。ただ「筆舌につくしがたい責苦」の体験だけが残り、「偉大な病者、罪人、呪われ人」にはなれるが、「至高の賢者」になることは到底できない。

この理論を実践するために、まず「こちら側の世界」の権威の破壊をこころみる。初期詩編を読むとわかるように、「皇帝・官吏・女・母・教会」などなんであろうと身の回りにあるものを槍玉にあげる。それらは全て、自らを疑うことない「盲人」たちである。しかし、身の回りを攻撃しているだけではちがいがあかないので、「むこう側の世界」を求めて「辛い放浪の旅」に出る。「そのままでいれば、俺はたぶん宿屋のふしだらな看板になってしまっただろう」(*Larme*)「柵を見ながら歩いていくと、元気が湧いてこようというものだ」(*la Rivière de Cassis*)「あてどもない雲が消えるところで消えようか、……しっとり濡れたすみれのなかでくたばるか?」(*Comédie de la soif*)などなど。だが、なかなか思うようにたどりつけない。焦って歌う。「ああ！ 時よ、来い、恋に心が燃えあがる時よ」(*Fêtes de la Patience*)「俺の飢餓よ、アヌ、アヌ、ろばに乗って逃げろ」(*Fêtes de la faim*)「いつも変わらぬ湯気を吐く白くて生で脂ぎった脳髓を刃でえぐってしまわぬことには……でもこいつが死んだときには、ああ神よ、誰かが祈ってくれますように！」(*Honte*)「ああ眠りたい、煮られたい、ソロモン王の祭壇で」(*Le loup...*)などなど。そして、その果てに『地獄の季節』がくる。この詩集で彼は、「こちら側の世界」から旅立ち、「むこう側の世界」へ到達せんとする途中で苦しみ、そこを垣間見では投げ帰されるという体験を苦汁にみちた調子で告白する。

Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient. [...] Et j'ai joué de bons tours à la folie.

[...]

Or, tout dernièrement m'étant trouvé sur le point de faire le dernier *couac*! j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien, où je reprendrais peut-être appétit.

という具合にこの詩集は始まる。

そして、自分の祖先が異教徒のゴール人だから、自分も結局は受け入れられぬと嘆く。

Assez! voici la punition. — *En marche!*

Ah! les poumons brûlent, les tempes grondent! la nuit roule dans mes yeux, par ce soleil! le cœur...les membres... (<Mauvais sang>)

苦しみながら、なんとか「未知のもの」に到達しようとして、毒を飲む。

J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. (<Nuit de l'enfer>)

Verlaine とともに「錯乱」しながら、なんとかそれに手を触れかけた。

J'inventai la couleur des voyelles! — *A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert.* —  
Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs,  
je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens.  
Je réservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable.  
Je fixais des vertiges. (<Délires II>)

見つけたとさえ錯覚した。

Elle est retrouvée!

Quoi? l'éternité. (<Délires II>)

しかし、やはり絶望感の方が強い。

Alors, — oh! — chère pauvre âme, l'éternité serait-elle pas perdue pour nous!  
(<L'Eclair>)

また、自分を慰めて新たに立ち向かおうとする。

Oui, l'heure nouvelle est au moins très sévère.

[...] il me sera loisible *de posséder la vérité dans une âme et un corps.* (<Adieu>)

Rimbaud は「むこう側の世界」に到達し「愛」を獲得して、何とかそれを「こちら側の世界」にもたらそうとする。その営みは辛く、先の見えない行為だ。それは、当初彼が愛の薄い家庭生活からなんとか脱却して、自分を受け入れてくれる「愛」をつかみとろうとする個人的な願望から生まれたものであるが、この若き詩人の「他者」になりたいとする願望を検証してみると、もっと深い内的衝動につき動かされていることがわかる。

#### 4 章 トリックスター Rimbaud

Rimbaud は「愛の欠如した辛い現実世界」を突き破り「もうひとつのあるべき世界」を垣間見て、その残像を詩に定着させた。その一部が、*Illuminations* 中のいくつかの詩編として結実した。〈Bottom〉は 1 章で検討したように、その飛翔の過程であり、その失敗例の記録なのである。「変身」を繰り返してみたが、結局理想の女性である〈Madame〉は消えてしまい、仕方なく娼婦の比喻である〈les Sabines〉のもとに逃れる。*Illuminations* 中にもう一編「道化」を扱った作品がある。この〈Parade〉も Rimbaud 自身のことを歌った詩編である。彼は「中国人、ホッテントット、ジプシー、あは、ハイエナ野郎、モロック神、古くさい気違い、忌まわしい悪魔、こんなやつらになりきって、俗受けする母親みたいな言い回しと、けだものみたいな態度や愛撫をまぜあわす。……俺だけが、この野蛮な道化芝居の鍵を握っている。」と独白する。彼はさまざまな姿に変身しつつ身を焦がし、既成の体制を批判し既成の諸価値を否定し破壊していく。その過程が「野蛮な道化芝居」というわけである。ウィネバゴ・インディアンのトリックスターが、ワタリガラス、コヨーテ、ウサギ、クモ等に姿を変えてさまざまな破壊的行為や救済行為を行う<sup>47)</sup>ということを想起してほしい。たとえば「トリックスター、シカに姿を変え、タカに復讐しよう」としたりすることを。

さて、Bottom が Rimbaud 自身であることに疑いはないが、*Illuminations* の他詩編の中に、この詩人と想定される character が形を変えて何度もでてくる。最初の詩編〈Après le déluge〉の大洪水の後で虹を見つめる〈un lièvre〉もそうであるが、ここでは、彼の飛翔の成功例とおぼしきものをいくつか検討してみよう。

〈Départ〉、〈Royauté〉、〈A une raison〉、〈Matinée d'ivresse〉、〈Aube〉、〈Génie〉などの一連の詩編である。最初の〈Départ〉によって、Rimbaud の「むこう側の世界」へ向けての飛翔の過程がよくわかる。「いやになるほど見たうえで、新しい愛に向けて出発する」というわけである。

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.

[...]

Départ dans l'affection et le bruit neufs!

〈Royauté〉や〈Aube〉ではこの飛翔の結果、一時的にせよ獲得したと思われる「愛の充足」が歌われる。Bottom と Titania の陶酔が Rimbaud において再現される。

Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes criaient sur la place publique. <Mes amis, je veux qu'elle soit reine!> <Je veux être reine!> Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée. Ils se pâmaient l'un contre l'autre.

En effet, ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes. (〈Royauté〉)

J'ai embrassé l'aube d'été. (〈Aube〉)

この陶酔を経験した時、彼は「他者」すなわち *raison* になれるはずだ。〈A une raison〉の *raison* は Bottom(=ass)と表裏をなすもので、*MND* でもこの逆転は一つの論点となる<sup>48)</sup>。この *raison* に Rimbaud は「他者」になったときの自分を想定している。「彼のおかげであらゆるところに愛が実現する」と高揚して歌う。

Ta tête se détourne : le nouvel amour! Ta tête se retourne, — le nouvel amour!

〈Génie〉でも、この *raison* が *génie* として歌われている。Rimbaud が『見者の手紙』で予見した事がこれらの詩では実現している。それが一時の幻想にしても。

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité [...]

〈Matinée d'ivresse〉の詩編となると既に「現実の苦さ」が戻ってきている。

Petite veille d'ivresse, sainte! quand ce ne serait que pour le masque dont tu nous as

gratifié. Nous t'affirmons, méthode! Nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges. Nous avons foi au poison. Nous savons donner notre vie tout entière tous les jours.

今この詩人が「あらゆる感覚の長期にわたる、おおがかりな、理論にもとづいた錯乱によって見者」になる過程を不十分ながら明らかにした。彼はたえず二つの現実を生きて、「ありうべき世界＝むこう側の世界」を見たと思う瞬間それに失望し、それを破壊し、次の「ありうべき世界」を探し求める。そして、そのあとに激しく美しい詩編のかずかずを残し、最後には詩編のかわりに、書簡を残してこの世からおさらばする。

「家」から「アルデンヌの森」へ、「シャルルヴィル」から「パリ」へ、「パリ」から「ブリュッセル」へ、「ブリュッセル」から「ロンドン」へ、「ヨーロッパ」から「アフリカ」へ、「キリスト教の神」から「原始の太陽」へ、「帝政」から「パリ・コムニオン」へ、「古い価値」から「新しい価値」へというふうに疾走する。この姿を断片的にとらえてみても意味がない。この疾駆のありようを全体としてとらえる概念が提起できないであろうか。

たしかに、彼の生の営みは、個人的なもので、彼以外の人が代わって行くことは不可能である。しかし、彼の激しく燃えた生を一回性のものとみなすのではなく、彼の生をもう一度人類史の中でとらえ直してみる必要があるのではないか。それによって、彼の不可解とも思えるその歩みが、普遍性のある行為として理解できる。

それを解く鍵は「道化＝Bottom」である。産業革命以後ヨーロッパでは徐々に「科学」が万能になり、非合理が排される傾向が強まっていた。Rimbaudも歌う、「科学、新興貴族だ！ 進歩。世界は進む！<sup>49)</sup>」と。しかし、ヨーロッパでは必ず二元的な価値が併存するという歴史があり、非合理と合理の両世界が同時に存続してきている。一見したときには、どちらかの精神が圧倒しているように見えるが、必ずこの二つが表裏をなしている。そして、「秩序ある理性に支配される世界」と「無秩序で混沌としている狂気の支配する世界」とをつなぐ因子として「道化」という両義的知性が存在する。山口昌男は、「道化＝トリックスターの知性は、一つの現実のみに執着することの不毛さを知らせるはずである。一つの現実に拘泥することを強いるのが、『首尾一貫性』の行きつくところであるとすれば、それを拒否するのは、さまざまな『現実』を同時に生き、それらの間を自由に往還し、世界をして、その隠れた相貌を絶えず顕在化させることによって、よりダイナミックな宇宙論的次元を開発する精神の技術であると言えよう<sup>50)</sup>。」と定義している。

この「『首尾一貫性』を拒否し、さまざまな『現実』を同時に生き、それらの間を自由に往還し、世界の隠れた相貌を絶えず顕在化させる精神の技術」こそ『見者の手紙』で述べられた宣言ではなかったか。

Radinはその著 *The Trickster* で、ウィネバゴ・インディアンのトリックスター神話を調査し

ている。そして「トリックスターは創造者であって破壊者、贈与者であって反対者、他をだまし、自分がだまされる人物である。彼は意識的には何も欲してはいない。抑えつけることのできぬ衝動からのように、彼はつねにやむなく振舞っている。彼は善も悪も知らないが、両方に対して責任はある。道徳的、あるいは社会的な価値はもたず、情念と食欲に左右されているが、その行動を通じて、すべての価値が生まれて来る<sup>51)</sup>。」と定義しているが、これはさきほどの山口の定義をより具体的に補完するものである。Rimbaudの後期韻文詩、*Une Saison en Enfer*, *Illuminations* 中の〈A une raison〉, 〈Génie〉などの詩編を読むことによってこの定義も速やかに了解できる。〈Périssez! puissance, justice, hisotire, à bas! / Ça nous est dû. Le sang! le sang! la flamme d'or!〉 (*Qu'est-ce que pour nous, ...*)と叫びながら、彼は既成の価値を破壊する。こうも言う。〈La morale est la faiblesse de la cervelle.〉 (〈Délires II〉)そして、彼は抑えつけられぬ情欲に支配され悪魔にも罵倒される。〈Gagne la mort avec tous tes appétits, et ton égoïsme et tous les péchés capitaux.〉〈★★★★★〉そして、時に自分に自信を得てすべての新しい価値を生み出したような気になる。〈Ta tête se détourne : le nouvel amour! Ta tête se retourne, — le nouvel amour!〉 (〈A une raison〉)

Rimbaudとトリックスターの近似性が明らかになってきたが、これは決して偶然の一致ではない。Radinはさきほどの定義に続いて、トリックスターが世界的にみて、場所・時を越えて普遍的に存在するものだとしている。また、その特徴の多くは中世の道化師の姿で永続し、現代のあやつり人形や道化のなかに生き残っていると言う。トリックスターという存在が、インディアン神話の存在にとどまらず、世界的に普遍性のある存在であるということだ。実際彼の採取したウィネバゴ・インディアン神話のトリックスター神話を読んでいくと、「野原を放浪する Rimbaudの姿」が髣髴とする。

Rimbaudが共感を持ったのは中世の伝統を受け継ぐ道化の Bottom であるし、彼の *Le Bateau ivre* が中世の「あほ船」から着想を得ている<sup>52)</sup>のではないかという学者もいる。もちろん彼がサーカスや道化師に興味を抱いていたことはその詩編から十分窺い知ることができる。客観的にみてもこの詩人と「道化」の関係は深い。ただ、それが外的なものにとどまらない。Rimbaudとこれらとの関係は内的な要因と深く結びついているといえる。BottomとRimbaudは本質的に同質の存在なのである。C. v. Barloewenがその著書 *Clown* で、古代のクラウン像から、現在の喜劇の芸術家にいたるまで「道化」の系譜を論じている<sup>53)</sup>が、この詩人も Bottom もその系譜上の存在として位置づけられるのである。

人類史の中のある時期に職業的道化師が生まれる<sup>54)</sup>が、Rimbaudはいわゆる職業的道化師ではない。Shakespeareはある特定の道化師<sup>55)</sup>を想定して、その道化役を書いているし、勿論 Bottom もそうである。だが、Shakespeareが道化を登場させるのは、この「道化」という人類に普遍的な存在の提起するものが重要だからである。だから当然のことながら、彼の道化達もすべてこの

系譜に連なる者たちである。それゆえ、Bottom と Rimbaud が芝居の書き割りを越えて照応しあい、Bottom の存在が、Rimbaud の存在を解明する鍵となってくるのである。

Bottom は伝統的な意味でのお道化者である。劇中劇の練習をするために森に集まった時、彼は次のように問いかける。

There are things in this comedy of Pyramus and Thisbe that will never please. First, Pyramus must draw a sword to kill himself; which the ladies cannot abide. How answer you that? (III. i. 8-11)

それに自分で答えて言う。

I have a device to make all well. Write me a prologue, and let the prologue seem to say we will do no harm with our swords, and that Pyramus is not killed indeed; and for the more better assurance, tell them that I, Pyramus, am not Pyramus, but Bottom the weaver. This will put them out of fear. (III. i. 15-21)

この場面を見るかぎり Bottom は単なるお道化者であるが、変身して Titania と交わるや全くその本質を異にする。その時 Bottom は、単なるお道化者から先程の定義を生きる「道化＝トリックスター」となる。Bottom は「変身」によって、日常次元の生活を越えて、別世界を経験し、「共感覚」を身につけて戻り、another Bottom になる。その時こちら側の世界の「純愛」という陳腐な概念を破壊し、どろどろと解決の見込のつかない、得ようとして得られない「愛」の問題を「劇中劇」の中で示すことになる。この点でこの劇中劇が、いやむしろ *MND* 全体が、*Romeo and Juliet* の「純愛」のパロディとなるのである。

Barloewen は中世の道化の反逆者であり救済者であるという双面的祖型について述べて、各時代と諸文化に共通の外見的特徴があると言う。「フールはあくまで無宿であり、空無の巨匠であり、その空無が、支えのない状態の唯一の支えとして、運動そのものであることを命じる。また、彼は、つねに途上であり、目標がわからなくても、自己自身から出立ってゆく者であり、そしてまた彼は時に応じて神的なものや人間的なものさまざまな特徴を身につける。——つまり彼は純粋な形での悪魔でも神でもなく、超自然的なものへと存在の境界をにじみでるように踏みこえてゆくという独自の潜勢力をもつ存在である。時間は、永遠なるものの模像となる。この永遠なるものこそ、クラウンが造りだされるところの実体としての時間なのである<sup>56)</sup>。」

これも、これまでのところで検討してきた Rimbaud 像に他ならない。いままでのところで包括的に論じてきたが、上の定義と Rimbaud の『見者の手紙』の内容や彼の履歴を歌った詩編と比較

してみたい。Rimbaud は「無宿であり、空無の巨匠」である。彼はたえず「運動そのもの」であり「常に途上」にあり、「目標がわからなくても、自己自身から出立ってゆく者」である。彼は「錯乱」によって「神的なものや人間的なもののさまざまな特徴を身につけ」たし、「超自然的なものへと存在の境界をにじみでるように踏みこえて」行こうとした。

かくして Rimbaud は人類史の中に普遍的に位置づけられるトリックスターなのである。彼は一連の伝統的な価値の体系を破壊した点で世界の「破壊者」であり、彼以後の世界・哲学・文学のありようにある意味で大きな変革をもたらした点で世界の「救済者」と言える。「この世界に新しい価値観をもたらす」ために彼は自己犠牲を払い、傷つき絶望し、逃走したわけである。彼の存在は「一回性の存在」なのではなく、19世紀末以降の世界に決定的な影響を与えた「道化＝トリックスター」なのである。その Rimbaud が古代より連綿と続いてきた「道化」の一人の Bottom に共感を覚えたことは当然であり、逆に Bottom が彼に自分の存在のありようを気づかせたとも言えるのである。Bottom が普遍的なトリックスターの血筋を引き、その Bottom に Rimbaud がひかれ、Rimbaud とトリックスターが照応し合うという図式がここに明らかになった。

## 結

Bottom をトリックスターとみなすことによって、*A Midsummer Night's Dream* は単なる「夢幻劇」であることをやめ、「愛」の本質を深くえぐり出す「問題劇」となる。それに応じて Rimbaud の〈Bottom〉もその意味するところが明確になる。そして、この詩はこの詩人の本質を暴き出す重要な因子となる。

MND 中の Bottom を Rimbaud に置き換えると、宮廷は「こちら側の日常世界」であり、Theseus は「権威」となる。「森」は「むこう側の世界」であり、「そこ」ではあらゆることが暴露され、時にありえない「陶酔の時」を経験する者も現れる。「むこう側の世界」を見た者は、貴族たちのようにアイデンティティを喪失するか、Bottom のように新しい感覚を身につけてもどり、「劇中劇＝詩」という形でなんとかそれを伝えようとする。そして、われわれはその詩を通して「むこう側の世界」を垣間見る。

## 註

Rimbaud からの引用は、Antoine Adam 編の *Œuvres complètes*, <Bibliothèque de la Pléiade>, Gallimard (1972), Shakespeare からの引用は、Harold F. Brooks 編の *A Midsummer Night's Dream*, <The Arden Shakespeare>, Methuen (1979) による。

- 1) Enid Starkie, *Arthur Rimbaud*, Faber and Faber, London, 1961, p. 275.
- 2) *Œuvres*. Introduction, relevé de variantes et notes, par Suzanne Bernard, Classiques Garnier, 1960, p. 530.
- 3) Starkie, p. 273.
- 4) *Ibid.*, pp. 274–275.
- 5) *Ibid.*, p. 275.
- 6) 寺田透,『ランボー着色版画集私解』,現代思潮社,1970,pp.144–145.さて,G.S.Kirk,*The Nature of Greek Myths*,Penguin Books,1974.邦訳 辻村誠三等,『ギリシア神話の本質』,法政大学出版局,1980,pp.48–50によると,カリストのように動物に変身するトリックスターの人物はギリシア神話においては例外的であるが,それはかれらがもはや動物に支配される世界に住んでいなかったからである。
- 7) Ovidius, *Metamorphoses*. 邦訳, 中村善也,『変身物語』(全2巻), 岩波文庫, 1981, (上) pp. 74–75.
- 8) 篠原義近,『ランボー「イリュミナション」幻視』,国文社,1985,p.267
- 9) Bernard, p. 530.
- 10) Paul Harvey, *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford, 1940, pp. 36–37.この本の Apuleius の項には *Golden Ass* の本来の名称は *Metamorphoses* とある。
- 11) 寺田, pp. 145–146.
- 12) Bernard, p. 530.
- 13) 寺田, pp. 145–146.
- 14) Bernard, p. 531.
- 15) *L'Eternité dans Œuvres complètes*, p. 79.
- 16) Pierre Petitfils, Rimbaud, Collection <Les Vivants>, Julliard, 1982.邦訳, 中安ちか子, 湯浅博雄『ランボー』, 筑摩書房, 1986, p. 207.
- 17) Jan Kott, (Boleslaw Taborski trans. *Shakespeare our Contemporary*, London, Methuen, 1965), p. 184.
- 18) Bernard, p. 530.
- 19) *Ibid.*, p. 530.
- 20) Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson ed. *A Midsummer Night's Dream*, London, Cambridge University Press, 1924, pp. xii–xiv. Fender は後出の著書の16頁で, *MND* の典拠として, Chaucer のこの作品をあげているが, プロットの一部分としてはそれでよいが, 全体のプロットの出所を *The Knight's Tale* とするには無理がある。
- 21) 中村, (上) pp. 279–281.
- 22) F. N. Robinson ed. *The Works of Geoffrey Chaucer*, 2nd ed., London, Oxford University Press, 1969, ll. 1622–1880.
- 23) Quiller-Couch and Wilson, pp. viii–xi.
- 24) Kott, p. 177.
- 25) NISHIMURA Naoto, *An Interpretation on A Midsummer Night's Dream*, 『東海高等学校・東海中学校研究紀要』第8集, 1984, pp. 3–27.要点は「知らぬまに, 夜となり, 宮廷も観客のいる世界も, 『森』の中に組み込まれてしまう」ということにある。
- 26) Patrick Swinden, *An Introduction to Shakespeare's Comedies*, London, Macmillan, 1973, pp. 51–64.
- 27) Peter G. Phialas, *Shakespeare's Romantic Comedies*, Chapel Hill, The University of North

- Garolina Press, 1966, p. 103 そして, C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1959, pp. 152-153 など。
- 28) Stephen Fender, *Shakespeare : A Midsummer Night's Dream*, Southampton, The Camelot Press, 1968, pp. 13-20.
- 29) Phialas, p. 115.
- 30) Constantin von Barloewen, *CLOWN Zur Phänomenologie des Stölperns*, Anthenäume Verlag GmbH, 1981. 邦訳, 片岡啓治, 『道化 つまづきの現象学』, 法政大学出版局, 1986.
- 31) *Ibid.*, p. 47.
- 32) 山口昌男, 『道化的世界』, 筑摩書房, 1975, pp. 23-24.
- 33) NISHIMURA, pp. 15-27.
- 34) Fender, p. 7 と C. T. Onions, *A Shakespeare Glossary*, Tokyo, Oxford University Press & Kinokuniya Booksotre, 1978, p. 252.
- 35) 高津春繁, 『ギリシア・ローマ神話辞典』, 岩波書店, 1960, pp. 20-21. 「(アテネ) 女神は戦闘の…… 知的な方を好み, 選ばれた英雄や民族の冷静な指導者」であるとされ, 一般に知性の象徴とみなされている。
- 36) Kott, p. 184.
- 37) NISHIMURA, pp. 3-27.
- 38) 註27) でもふれたように, *MND* における劇中劇は *Romeo and Juliet* のパロディになっているが, この出所は Quiller-Couch and Wilson, p. xiii の指摘による通り, オヴィディウスの『変身物語』(上) 第4巻「ピュラモスとティスベ」pp. 139-145 である。これは, 劇中劇そのままの筋の純愛悲劇である。劇中劇では職人たちが演じる結果, burlesque となってしまう。
- 39) 宮崎音弥編, 『岩波小辞典 心理学 第3版』, 岩波書店, 1973, pp. 46-47. 「音をきくと色がみえるというような特殊な体験(この場合は〈色聴〉といわれる)をもつ者があるが, このように, 一つの感覚が他の領域の感覚をひき起こすときをいう。[……] ときには, 〈数形〉(数が形をなして思い浮かべられる)をふくめる場合もある。」とある。さらに「色聴」の項目には「音をきくとそれに伴って色が現れるといった現象。……ランボーの詩の‘Aは黒, Eは白, Iは赤, U緑, O青よ……’のように, [……] 特別の人にみられるものをいう。」とある。
- 40) Yves Bonnefoy, *Rimbaud, <Ecrivains de Toujours>*, Seuil, 1961, pp. 181-182. ここで彼は「Que Rimbaud ait subi dès longtemps l'influence de *La Sorcière*, il suffit de comparer le début de l'*Introduction* de ce livre [...] et la *Lettre du Voyant* pour s'en convaincre. C'est peut-être dans la *Sorcière* qu'est l'origine *Je est un autre*, [...]」と記している。この指摘は重要であるが, この小論ではそれについて検討する余裕はない。ただし, 「魔女」と Rimbaud 自身のつながりは密接であり, この書物を読むと Rimbaud 理解が一段とすすむばかりでなく, 「魔女」と「トリックスター」の類縁性も明らかになってくる。彼女もまた世の中から排斥される者であり, 世界の破壊者であると同時に救済者でもある。邦訳 篠田浩一郎, 『魔女』(全2冊), 1983, p. 194 の「それにしても, サタンの恋人はなんとという権力をもっていたことか! なにしろこの女は病人を癒し, 予言し, 洞察し, 死人の魂を喚び起こすことができる, ひとの運を決め, ひとを野兎に, 狼に変え, ひとに宝を見つけさせ, さらに, それ以上に, 想う人に恋心を起こさせる力をもっているのだから! ……」という記述は示唆的である。
- 41) *Les Etrennes des orphelins* dans *Œuvres complètes*, p. 4.
- 42) Rolland de Renéville, *Rimbaud le Voyant*, La Colombe, 1947. 邦訳, 有田忠郎, 『見者ランボー』, 国文社, 1971, p. 65.
- 43) *Ibid.*, p. 110.

- 44) *Ibid.*, pp. 111–112.
- 45) 家永三郎, 『国家は万能か』, <岩波ブックレット>, 岩波書店, 1987, pp. 57–67.
- 46) Renéville, p. 85.
- 47) Paul Radin, Karl Kerényi, C. G. Jung, *The Trickster — A Study in American Indian Mythology*, London, Routledge & Kegan Paul. 邦訳, 皆河宗一, 『トリックスター』, 晶文社, 1974, pp. 15–17.
- 48) NISHIMURA, pp. 22–27. 「Reason を主張する者が reasonable でなく, mad と言われる者によって真実が明らかになる。」というのが要点。<A une raison>の raison は, こういった逆説的な意味でつかわれているのではない。
- 49) *Une Saison en Enfer dans Œuvres complètes*, p. 95.
- 50) 上記『トリックスター』の解説, pp. 294–295.
- 51) Radin, pp. 9–10.
- 52) Barloewen, p. 28.
- 53) *Ibid.*, pp. 9–207.
- 54) この小論では, 「お道化者」・「道化師」・「道化」という言葉を使っているが, それらを厳密に使い分けているわけではない。ただ, 「お道化者」は「お調子者」という程度の軽い意味で, 「道化師」は職業的な意味で, 「道化」は包括的に「道化」の表す概念全体をさす場合に用いている。しかし, 本来これらはすべて clown あるいは fool の訳語であり, 日本語に置き換えたとき「道化」とするだけでは, その言葉のもつ多様なニュアンスが伝わらないので, 無理があるが, 訳し分けた。しかし, それらはいずれも本質的には全く同じことを意味していると考えてよい。Enid Welsford はその著書 *The Fool* (1935) において, 職業的なフールと神話に現れるフールの区別をしており, 少なくともこの分類は避けることができないようである。
- 55) 中野里皓史, 『シェイクスピア喜劇』, 紀伊国屋書店, 1982, p. 80. この著者は「ケンプがボトムを演じたという記録はないが, 宮内大臣一座がこの劇を上演したとすれば, この役は当然彼(=道化役者 Will Kempe)の持役である」としている。
- 56) Barloewen, pp. 33–34.