

アルチュール・ランボーの靴

初期韻文詩における自然と放浪

原 大地

I

中地義和先生の功績を記念する雑誌にランボーについての文章を寄せるという、物怖じを誘う試みを始めるにあたって、ある小さな事実を確認して手がかりとしよう。触覚に関連するささやかな事実——それが示唆する手触りは、『地獄の季節』の詩人が還るべき大地に見出そうと言いつつ放った例の「ゴツゴツした現実 *réalité rugueuse*」よりもかなり軟質で、おそらくより身近なものである。しかしそれは、少年時代のランボーが接していたはずの、ある世界の広がりを開示してくれる限りにおいて、貴重なものと言っていいだろう。

さて、その慎ましい事実とは、初期韻文中でおそらく「酔いどれ船」に次いで有名な一篇にまつわる。

わが放浪

(ファンテジー)

穴あきポケットに拳こぶしふたつを突っ込んで、往き行く。
外套コートだって、ほとんどもう、理想的になっていた。
詩神ミューズよ、空の下を行くぼくは、あなたの僕。
あれまあ、きらきら輝く恋を夢見た、その数ときたら！

ぼくのズボンに替えはなく、大きな穴が空いていた。
—— 夢見る親指小僧が歩きながら弄るのは
脚韻キョウオンの玉の緒。宿は大熊座おおくまざにとってある。
ぼくの星々は空でサラサラと衣擦れをたてていた。

道ばたに座って、その音に耳を澄ます。
あの9月の心地良い夕べ、おでこには
気つけの酒のように夜露が下りてきた。

ぼくは奇怪な影たちに囲まれて韻を踏み、

傷だらけの靴のゴムを堅琴さながらに
引っ張っている —— 片足をぼくの心に引き寄せて¹。

ランボアの残した詩の中でもっとも率直なもの1つだろう。「あの9月の心地良い夕べ」と、詩人は述べている。ランボアがポール・デメニーにこのソネを含む詩稿を預けたのが1870年10月、その直前の9月には(8月のパリ行きに続いて)ドゥエからベルギー方面へ家出を行なっているから、実際の経験をほとんど思いつくままにソネに仕立てていることは間違いない。韻文の技巧としても、基本的に正統アレクサンドランの韻律法に則っており、3箇所²の擲置が目立つぐらいで、あまり凝ったところはない²。語句の単純な繰り返しや類語の使用が多く(je m'en allais / j'allais; sous le ciel / au ciel; rimes / rimant; rêvée / rêveur; Fantaisie / fantastique)、そのことが、ただでさえ限られたソネの枠組みの中で詩想の展開を妨げているとも言える。しかし、ランボアの詩としてはむしろ珍しい素朴な歌いぶりは、当時まだ16歳にもなっていなかった少年らしさの表出として、心地よく響く。

全体は、ソネの原則にしたがって、前半2連と後半2連の対比を基礎に構成されている。放浪の旅の、前半は歩行、後半は休息の描写である。ただし、最後の一連に至って、それまでの道行きの歌の平明さに突然、影が射すことは特記しておくべきだろう。束の間の休息をしようと道端に腰掛けた詩人を取り巻いて、「奇妙な影 ombres fantastiques」が現れる。それまでの道行は、夜であっても「きらきらした恋」の待望に満ち、「ぼくの星々」の光に飾られたものであった。幸福な夜に紛れ込むこの「奇妙な影」にはギョツとする。

この詩想は一定程度、詩人が己を擬そうとしているオルフェウスの神話の中で理解することができる。野宿の準備をする詩人が辺りの闇に目を凝らしたときに見えてくるもの —— それは自然に住まう動物(野の鳥やけものたち)だろうか。だとすればまさに詩人は、古代のモザイク画から無数の絵画に取り上げられてきた「動物たちを魅了するオルフェウス」の伝統に則っていることになる。少年がゴム製の堅琴を操りつつ作り出す即興の響きに、動物たちは闇の中、聞き耳を立てる。

¹ Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 105. 本稿中のランボアの引用は全てこの刊本から行い、記号 OC の後にページ数を示して略記する。

² « j'égrenais dans ma course / Des rimes » (v. 6-7); « je sentais des gouttes / De rosée » (v. 10-11); « je tirais les élastiques / De mes souliers blessés » (v. 13-14).

その一方で、「ombres fantastiques」という二語の並びには、何かこの世ならぬものの出現の匂いもある。「影 ombre」とはいうまでもなく亡霊、幽霊を指す語であるし、また、fantastique とは文学ジャンルとしての怪奇幻想ものを示唆する。ギリシャ語の φαντασία が「出現」を意味することを、秀才ランボーが知らないはずもない。これはどうも、自然の範疇で片付きそうにもない——となると、ランボーはここで、エウリディーチェを追って地獄へと下ったオルフェウスのように、亡霊に囲まれているのだろうか。もっとも、ここでの「出現」は、どちらかという子供じみたお化けのようで、幻想小説の亡霊たちがしばしば見せる、悲しみや怨念は感じられない。むしろ、手稿から窺えるように、表題に後付けで Fantaisie というカッコ付きの言葉を書き足したとき、ランボーはこのファンタスティックな影を現しているのも、自分自身の「きまぐれ」だ、と示唆したのではないか。自らの想像力が作り出した架空の存在を、怖がったり、その逆に魅了し、従えているように演じること——子供の遊びのような自閉性はランボーの詩想に最後までつきまとうだろう。

そして、ソネの描き出す放浪と奇想の全てが収束してゆくこの最終連において、不可思議な要素は詩人をとりまく「影たち」だけではない。詩人自身の所作も、ちょっと気にしてみれば謎めいている——実際のところ、ここでランボーは何をしているのだろうか。

少年はオルフェウスの真似をしてポーズをとっているのだ——そのような理解で満足することもできる。しかしそれにしても、なぜランボーは、「足を心臓に近づける」という無理な体勢でいるのか。またこれが、たんなるポーズとしての詩人の真似事なのだとすると、ソネはずいぶん勿体ぶった、わざとらしい光景で閉じられることにならないか。もちろんボロボロの靴のゴムを引っ張って、オルフェウスでござい、とする自画像にはアイロニーが含まれもするだろう。しかし、そのような自嘲のニュアンスを勘案したとしても、無人の闇夜で、これは一体誰に見せるための活人画か、という疑問は残る。むしろ少年は、何らかの事情で靴を引き寄せ、ゴムを引っ張り、しかるのちに、ああ、これでは俺はオルフェウスだ、と気づいたのではなかったか。

具体的にランボーの姿を思い浮かべてみようとするとき、想像しにくい要素が1つある——「靴のゴム」である。まず、脚韻の位置に置かれているこのゴム élastiques の語が、堅琴 lyres という楽器の古代性と対比されて、強烈な現代性をソネに刻印している、ということを確認しておこう。アンドレ・ギュイヨールが指摘している通り、この fantastiques / élastiques という韻は、ラ

ンポーがバンヴィル『曲芸的頌歌 *Odes funambulesques*』から直接に借りてきた3つの脚韻対のうちの1つである³。もっとも、バンヴィルの詩句においてこの *élastique* の語は形容詞として用いられていて、名詞ではない。バンヴィルはトランポリンを言い換えて、「柔軟な床板 *planche élastique*」と表現しているのであって、素材としてのゴムは現れない⁴。

この語 *élastique* は、柔軟であることを広く示す形容詞としては古くからあり、また、金属バネを含む弾性体を示す名詞としても使われてきた。しかしそれが素材としての「ゴム」を指す言葉として広く流通するのは、19世紀も中盤である。それにはまず、物質としての「ゴム」が現実生活に流通する必要があった。よく知られているように、フランス語で *caoutchouc* と呼ばれる樹脂は南アメリカで発見され、その特性はよく知られていたが、気温が高くなると溶けてしまうため、実用化は困難だった。広く産業製品に応用されるようになったのは、1839年とされるチャールズ・グッドイヤーによる加硫法の発明以降のことである⁵。

このように、ランポーが *élastiques* の語を詩に取り入れたのは、少なくとも当時、かなり目新しい、大胆な選択であった。しかし、この詩の中で「ゴム *élastiques*」が現実は何を指しているのか、という点において、今では少なからぬ混乱があるように思われる。

まず、ありがちな誤解を解いておきたい。ここで詩人が引っ張っているのは「靴紐」ではないだろう。靴紐というのは、靴を締め上げて足に密着させるためのものだ。ゴムでは締めることができず、歩くたびに靴が振れて不都合である。事情は今われわれが履いている靴も変わらず、ゴム製の靴紐というのはふつうないだろう。ほとんどの訳者がここを「ゴム紐」と訳している

³ OC 841.

⁴ Théodore de Banville, *Œuvres I. Odes funambulesques suivies d'un commentaire*, Genève, Slatkine reprints, 1972, p. 289.

⁵ もっとも、ゴム素材のことを *élastique* という名詞で表す例は、18世紀にも存在するようである。この点に関する *TLFi* の記述は以下の通り。「B. Subst. 1. 1783 masc. écrit *élastiq* "matière élastique et particulièrement en caoutchouc ; fil, ruban de caoutchouc" (RESTIF DE LA BRET., *Les Contemporaines par gradation*, p. 137) ; 1836 *élastique* "id." (LAND.)」しかし、『百科全書』第14巻(1765年)の« *RESINE, Caoutchouc* »の項目は、ゴム樹脂に関する基本的な記述と、その原産地における利用法の説明に留まっており、その「弾性 *élasticité*」への言及はあるものの、産業的利用には触れていない。また、『百科全書』の« *élastique* »の項目は名詞としての用法を載せておらず、形容詞として« *corps élastique* »という使い方を挙げるものの、その「弾性体」の具体例として列挙するリストには、金属線やガット(腸線)、海綿等々と数多くのものが含まれるのに、*caoutchouc* は現れない。

のだが、誤訳とまでは言わないまでも、少なくとも、「靴紐」との混同を誘う訳であり、適当ではない⁶。

もちろん、詩は虚構だから、ここでランボーが *élastique* の語を、現実とは無関係に用いているという可能性もある。すでに述べた通り、この語は脚韻によって規定されている。「靴紐 *lacets*」などという語では、前の *fantastiques* と韻が踏めない。バンヴィルの有名な詩からこの脚韻を借用するために、ランボーは「靴紐」をあえて「ゴム」と称した、という説明にも一定の説得力があるだろう。

しかし、ここでランボーがゴム *élastiques* と呼んでいるものは、たんなる文飾ではなさそうである。というのも、靴に関して「ゴム」という言葉を使うとき、それが何を指しているのかは、当時の読者にとってほとんど自明であったからである。

たとえば、『19世紀ラルース辞典』の *élastique* の項目は、形容詞としての用法を見た後、名詞としての *élastique* を次のように説明している。

*Matière élastique, et particulièrement caoutchouc: Une balle en ELASTIQUE. Des bretelles en ELASTIQUE. [...] Tissu garni en caoutchouc, que l'on emploie à divers usages; Les ELASTIQUES d'une paire de souliers*⁷.

これを見ると、19世紀後半には *caoutchouc* とほぼ同義の言葉として *élastique* が使われるようになったこと、また、天然ゴムを利用して弾力性を持たせた布のことも *élastique* と呼ぶようになったこと、そして、そのような伸縮布の代表的な利用例が靴 *souliers* であったことが理解される。

⁶ 「擦り剥けた、私の靴のゴム紐を [...] 堅琴みたいに弾きながら。」(中原中也訳『ランボオ詩集』岩波文庫、2013年、57頁、初出は『ランボオ詩抄』山本文庫、1936年)、「ボロ靴のゴム紐を堅琴の弦に見立てて弾きながら」(堀口大学訳、『ランボオ詩集』新潮文庫、1951年、70頁)、「破れた半靴の2本のゴム紐をぴんと引っばった。」(金子光晴訳『ランボオ詩集』角川文庫、初版1951年、p. 19)、「破けた靴のゴム紐を、引っばっていたものさ!」(粟津則雄訳『ランボオ全詩』思潮社、1995年改訂新装版、144頁)、「オンボロ靴のゴム紐を／まるで堅琴みたいにピンと引っ張ったのさ」(宇佐美斉訳『ランボオ全詩集』ちくま文庫、1996年、96頁)、「破れた靴のゴム紐を引っばって」(平井啓之訳『ランボオ全集』青土社、2006年、青土社、p. 80)、「ゴムひもを引っ張ったんだよ、おんぼろ靴のさ、」(鈴木和成訳『ランボオ全集』みすず書房、2011年、84頁)。なお、中地義和編『対訳ランボオ詩集』では、単純明解に「破れた靴のゴムを引っ張っていた!」となっており、拙訳はそれに倣った(岩波文庫、2020年、45頁)。

⁷ *Grand Larousse du XIX^e siècle*. Article « élastique ».

それでは、この靴に使われたゴムというのはどのようなものだったのか。それを考えるにあたって、たとえば、同じ『19世紀ラルース』の *soulier* の項目がヒントになる。この項目の終わりのあたりに見られる記述を読もう。

最後に、今日履かれている「普通靴」あるいは「紐靴」であるが、それは深履で、耳革を持たないものである。甲革はかなり低く、腰革へとそのまま繋がっているか、縫い合わされている。この腰革には鳩目が打たれていて、紐が通るようになっており、この紐を自由に締めることができる。「ボタン靴」も同様の形態をしているが、鳩目はなく、腰革の一方に繋がっている蓋革にはボタン穴が開けられている。この靴は今日もはや製造されていない。ボタンはゴム (*élastiques*) に置き換えられた⁸。

専門用語が多く、正確に理解するのは難しい記述ではあるが、ここからは、「ゴム靴 *soulier à élastiques*」が比較的新しい品物だということが窺える。「ゴム靴」はやはり、加硫法の発見によって、ゴムの用途が広がる過程で現れた製品なのだろう。

また、この記述に従うならば、「ゴム靴」は「ボタン靴 *soulier à boutons*」を改良するものとして現れたことになる。この認識が正しいかどうかは措くとして、重要なのは、この「ゴム靴」が「紐靴」とは完全に区別される系統に属している、ということである。ランボー少年が放浪に履いていった靴は、「ゴム靴」の方だっただろう。正確な形はわからないが、それは、現在で言うところのチェルシー・ブーツあるいはサイドエラスティック・ブーツに近いはずだ⁹。つまり、ランボーが引っ張っている「ゴム」というのは、靴の履き口を締めるために、革の一部を欠いてつけられているゴム付きの布のことなのである。

ランボーは、靴紐を引っ張っているのではなく、靴の側面のゴム布を引っ張っている——しかし、それが可能なのは、この靴がすでに壊れているか

⁸ *Grand Larousse du XIX^e siècle. Article « soulier ».*

⁹ 多少脱線するが、ランボーとちょうど同時代、明治日本に靴が導入され、国内でも製造されるようになったとき、紐靴よりも礼装に適った靴とされたのが「深護謨（ふかゴム）」と呼ばれたこの種のブーツであった。（紐靴は紐によってサイズを調整できるので、軍靴などの量産品という位置付けであったという。）そうなる少し奇妙なのは、——現代の訳者が *élastiques* を「ゴム紐」と訳しているのはさておき——昭和初期までは一般的だった「深護謨」を知っていたはずの世代の訳者たちも、「靴のゴム」の正体に気づかなかったという点である。（これも余談になるが、「深ゴム」は戦後になると、ゴムびきの長靴を指す語として誤用されたようである。）例えば中原中也は、本式の「深護謨」を履いたことがなかったのだろうか。

らである。ゴム布はほつれ、靴本体から外れかけている。靴が「傷ついている *blessés*」と言われているのはそのためだろう。いやむしろ、この「ゴムを引っ張る」という行為自体、靴の損耗を強調するために描かれているのかもしれない。

最後の姿勢も、この観点から見ると極めて具体的な描写であることがわかる。「心臓に片足を近づけ」というのは、左の腿に右足を載せて、足首の内側にあるゴム布を引っ張っているという状態のはずである。（左右はもちろん逆かもしれないが、心臓が左にあるのだから、こうすればより足は心臓に近づく。あえて想像を逞しくしておこう。）

細かな考証が長引いてしまったが、靴のゴムの様子を知ることは、この詩を全体的に理解する鍵になる。ランボー少年は、なんでこんな姿勢をとっているのか。おそらくそれはただ単に、オルフェウスの活人画を気取る、ということではなかった。ランボーがゴムを引っ張っているのは、すでにとれかけたゴムを弄び、さらにはむしり取ってしまうためではないか。これは根拠のない推測ではない。少なくともそう考えることで、この詩の結末2行は冒頭の2行と完全に呼応するのだ。

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
Mon paletot aussi devenait idéal.

ここもできるだけ具体的にランボーの姿を思い浮かべておこう。詩人はすでに底の抜けたポケットに手を入れている。*TLFi* によるならば、「*paletot*」と呼ばれる上着のポケットは、上着の外側に縫い付けられたパッチポケットのようである¹⁰。したがって「ポケットが破裂している」というのは、単に内布が破れているというような状態ではない。外付けしてあるポケットの底が抜け、—— ちょうど靴本体とゴムが分解しつつあるように —— コート本体から外れてしまっているのである。

また、「拳 *poing*」の語は堅く握った手のことである。ランボーがポケットに手を入れているのは暖を取るためではないし、穴の空いたポケットの中の小銭を掴んでおくためでも、ましてや格好つけるためでもない。ここでは、ポケットにすでに開いている穴をわざわざ広げつつ、ぐいぐいと拳を突っ込みながら歩く少年の姿を思い浮かべねばならない。

¹⁰ « Vêtement d'homme, moins souvent de femme ou d'enfant, boutonné par devant, à poches plaquées, généralement assez court, que l'on porte sur les autres vêtements. » (*TLFi*, article « *paletot* ».)

こうして、外套は「理想的 idéal」なものになってゆく。この idéal の語はわかりにくい。簡単な解釈としては、ボロボロの外套が放浪生活に相応しい、また詩人の好みに合致しているということだろう。しかし、もう少し穿って考えてみれば、これは、現実の衣服としての「形」を失ってただの「想念」になってしまっている、ということも意味するのではないか¹¹。詩人は衣服の想念を纏ってはいても、実用に足る衣服は纏っていない——言うまでもなく、第2連の冒頭で、ランボーがズボンにも大きな穴が空いていて替えない、と言及するのも、同じ状況を説明するためである。

ポケットの穴を上げ、靴のゴムを破る——なんでそんなことをするのか。子供っぽい仕草だ、と言ってしまえば簡単だ。しかし、ここには世界と接触しようとする欲動が引き起こす、拮抗する2つの作用を見ておこう。

第1に、このランボーの仕草は、手に触るものの抵抗を試す営みである。子供は世界の手触りを試しつつ、それとの付き合い方を学ぶ。これは身体的な成長と同期する運動である。身体が世界へ向かって伸ばされるとき、突き当たる最初の対象こそ、衣服ではないだろうか。子供は世界との接触点としての衣服を弄ぶ——布やゴムを伸ばしてゆくと、ある点で不可逆的な破壊に至る。その限界の力加減を探る過程で、世界は感覚的外延として子供の前に立ち現れることになるだろう。

次に、その第一の作用に拮抗する第2の作用がある。そこで衣服は、外界との接触を妨げる障壁として現れる。世界を知ろうとする欲動は、それを排除しようとするだろう。ポケットの穴やズボンの穴、破れた靴のゴムは、成長を証明する戦勝牌なのである。

それでは、この第2の作用が目指す裸形の接触は、いかなる世界を開くだろうか。次章では、この感覚的外延を検討するにあたって、まず、それが「自然」と呼ばれることを確認しよう。そしてその後、ランボーにとって「自然」とは文学的な——つまり内在的経験とは異質の外的知識による——構成物でもあったことを見ることにしよう。

¹¹ バスカリーヌ・ムリエはカジルはこの語に注をつけて、「擦り切れ果てることによって、それはもう衣服の「想念 idée」でしかなくなっている。」と記している。(Arthur Rimbaud, *Œuvres. Des Ardennes au désert*, Paris, Presses Pocket, coll. « Lire et voir les classiques », 1990, p. 113.)

II

ランボーが横切ってゆく世界を「自然」と名指すことは、まったく意外なことではないだろう。前述のとおり、ランボーの9月の放浪とは、シャルルヴィルからドゥエへ、さらにベルギー方面を抜けてシャルルヴィルへ戻るというものだった。「夢見る親指小僧」の道行の背景に、北フランスに散在する町や村をつなぐ街道、その周りに広がる農地や森林を思い浮かべよう。

もっとも、女性名詞単数として使われるとき、*bohème* の語は、アンリ・ミュルジェール以来、都市の、さらに特定のには首都パリの若い芸術家たちの生き様を指していた。それを田舎での放浪に転用する詩人は、「ぼくの放浪」という表現に、「本当の放浪」つまり自由な都会への憧れと、未だ母親の拘束のもとにある田舎暮らしへの含羞を込めたはずだ。そして実際、やがてヴェルレーヌという「地獄の伴侶」を得たランボーは、パリやロンドン、ブリュッセルを経巡り、典型的な都市的ボヘミアン生活を体験するだろう。

しかし今は1870年のランボーに戻ろう。このとき彼は、専ら自然における放浪者であった。そもそも、「ぼくの放浪」より前に作られた短詩において、詩人が通るところは端的に「自然」と呼ばれている。この年の5月24日、無名の片田舎の優等生が、『現代高踏派』の中心人物テオドール・バンヴィルに手紙を送るとき、3篇の自作を披瀝するそのはじめに置かれていたのが、次の4行2連詩である。

夏になったら晴れた夕べに、小道を通って行こう
麦にちくちくと刺されながら、こまかな草を踏んで行こう。
うっとり、草のひやかさを足で感じながら。
帽子はしないで、頭を風にひたすんだ……

おしゃべりはしない。何も考えない……
けれど、宏大な愛が僕の魂に入ってくるだろう。
そして僕は遠くへ、ずっと遠くへ、ボヘミアンみたいに行く
自然を通して —— 女連れのように幸福に¹²！

1870年4月20日 A.R.

¹² OC 35-36. 訳出したのはランボーがバンヴィルに宛てた手紙に収録されているバージョンである。

この詩が「わが放浪」と同じ詩想を持つことは言うまでもない。果てしない道行というテーマだけでなく、類似は語彙にまで及んでいる。とりわけ、この4月の短詩で「ボヘミアンみたいに」と歌ったその言葉は、そのまま10月のソネのタイトル「わが放浪」として繰り返されるだろう¹³。

もちろん、それぞれの詩を支配している時制の違いを見落とすわけにはいかない。「わが放浪」は半過去で書かれているが、「感覚」は単純未来の詩である。——時は4月、詩人は、夏になったら晴れた晩に遠くへ行く、つまりは家出の計画を示す。

そうなると、秋になって書かれた「わが放浪」は、さしずめその計画の実施報告書というところだろう。もちろん、家出の報告書を書く義務などないから、これはたんなるものの譬えだが、確認しておきたいのは、2つの詩が指示しているのが潜在的に同じ経験だということである。

ただ、この2つの詩が書かれている時制に関しては、よく注意しておこう。「わが放浪」は徹頭徹尾半過去で語られており、出来事の生起を語る時制（複合過去による主観的経験の報告や単純過去による客観的事実の叙述）は入念に排除されていた。ここで語られているのはいつのことなのか——「あの9月の心地よい夕べ *ces bons soirs de septembre*」は複数形に置かれていて、詩人はこの同じ経験を何度もした、とも読めるのだが、一方でこの複数形は詩的誇張なのだろうから、「過去の習慣」というような半過去の教科書的説明で片付けるわけにはいかない。詩人は繰り返された野宿の夜を思い出し、その印象の全体を一幅の詩的静止像にまで昇華しているのだ。

そして、「わが放浪」が描く過去の捉え難さに対応するように、「感覚」の示す未来も茫漠としている。（いつ起こったのかわからない過去の回想と、いつ起こるのかわからない未来の予告という二相は、ランボーの詩に特徴的なものであり続けるだろう。）そもそも、動詞の時制としての単純未来そのものが、ある種の潜在性と深く結びついている。エリック・マルティは、この詩に関する重要な論考において、未来時制においては、「発話者によって描写される「体験」はいまだ所有物とはなっていない」と述べている。未来

¹³ ただし「感覚」においてランボーが「ボヘミアン」と言ったとき、それは古い意味、つまり、ボヘミア出身ともエジプト出身とも噂された放浪民の呼称として用いられていると考えるべきであろう。ただし、かつては都市のあいだの未開の領域をさすらう民族を指していた言葉が、今では都市の芸術家を指しているということ、ランボーは「感覚」を書いた4月の時点で知らなかったはずがない。

とは、「いまだ空^{から}の経験、つねに潜在にとどまる経験」¹⁴を語る時制なのである。マルティのこの読解に従うならば、この詩は、通常「計画」という言葉が含意する予定あるいは約束、要するに「計画性」とは相いれないことになる。

さらにこの理路を突き詰めて、この詩が描写する体験は本当に未来のものか、と問うこともできるだろう。ジョルジュ・プーレは、「感覚」で語られる経験は「精神によって先取りされて未来へと投影されている」ものであるが、その限りにおいて「現実態において既に経験されている」、すなわち「詩人が、肉体的にはないにしても、少なくとも想像上で感じていること」であると言っている。驚くべきことに、プーレによるならばそれは「現在の経験」である¹⁵。つまり、未来形で書かれたこの詩の本質的な時制は「現在」だ、ということになる。

プーレの論は極端であるが、「感覚」で語られる経験の特徴を拡大して捉えていることは確かだろう。麦の穂につつかれ、草を踏みしだくという感覚は、自然との直接の関係の証なのであり、関係の直接性は現在の直接性を呼び寄せる。「わが放浪」の結末を思い出そう。そこで執拗に自分の靴を痛めつけている詩人の苛立ちは、まさにこの経験の直接性を奪うもの、媒介物であり道具である靴に向けられていたのだ。自然と詩人の関係は、超時間的かつ超空間的な経験として実現されなければならないのだが、その必要不可欠の契機こそ、接触の感覚なのである。

もっとも、「感覚」という詩を触覚への沈潜に帰結させるのもまた、一面的な解釈である。たとえば、「感覚」の未来時制からは「あらゆる仮定的なニュアンスが組織的に消し去られている」とまで言うてしまうのは、誇張し過ぎではないだろうか¹⁶。マルティは、「慣例に反して、未来形はここで[…]「明日、2週間後、来年」という類の参照によって様態を付与されていない

¹⁴ Éric Marty, « À propos de *Sensations* d'Arthur Rimbaud », *Poétiques* 129, février 2002, p. 56.

¹⁵ Georges Poulet, *La Poésie éclatée*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1980, p. 104-105.

¹⁶ Éric Marty, art. cit. ただし、マルティの分析は、基本的に、バンヴィル宛の書簡に依拠するものではないため、本稿の分析とは若干位相を異にしている。ランボーがバンヴィルに「感覚」を含む3篇を送ったときの発話の状況が検討されていないだけでなく、デメニー宛詩稿のために改稿される以前の「感覚」についてもマルティは考慮していない。たとえば、マルティは、「par les soirs bleus d'été」という表現について、夜であるのに「青い」という形容詞をつけて日中を示唆することによって、時間の感覚が攪乱されている、という点を強調するのだが、まさに、ここはバンヴィル宛書簡のバージョン（本稿で取り上げている異稿）ではより一般的な表現、「par les beaux soirs d'été」である。

と言っているが、バンヴィル宛書簡が「春にあつて夏を臨む」というパースペクティブを示すことは明らかである。この詩をバンヴィルに送るにあたって、ランボーは入念なイニシャルとともに、詩の制作の正確な日付 —— 1870年4月20日 —— を記しているし、そもそも、この手紙は明確に「春」の標のもとに置かれていた。

ここ数ヶ月は愛の月です。ぼくはもうすぐ17歳です。よく言われるように、期待と空想の年齢であり —— そういうわけでぼくは、詩神の指に触れられた子供として —— ありきたりの言い方ですみません —— ぼくの善き信条や期待、感覚といった、詩人に関わるあらゆる物事を語り始めることにしました —— これをぼくは春と呼んでいます¹⁷。

これはバンヴィル宛の手紙の冒頭、詩篇「感覚」の直前に置かれた口上である。このような語りで導入される「感覚」という詩は、来るべき季節、夏への待望や行動への疼きと切り離すことができないだろう。確かに、「感覚」の初めの4行において詩人は、行為の主体としてよりも、感覚の受容者として現れる。しかし、結末の2行に至って、「遠くへ行く」ことを望む彼は、再び主体としての動力を取り戻していると考えべきではないか。「感覚」が計画の詩であるとすれば、それは「計画 *projet*」という言葉の示唆する運動、すなわち前方への放擲が、生き生きとしたエネルギーを保って定着されており、また、その運動が自然の変遷すなわち季節の転換に重ねられているからである。「感覚」が単純未来によって書かれていることには、当然、その理由があるのだ。ランボーは、計画の実現を軽んじるボードレールの感性（「計画を実行することになんの意味があるだろう、計画はそれ自体で十分な享受であるのに¹⁸」）とも、ましてやロンドンに行く前に駅前のパブに入って満足し、家に引き返すユイスマンス的退廃とも無縁であった。彼の人生は踏破することに費やされるだろう。

III

注意すべきなのは、「感覚」において自然と呼ばれるものが、単に直接に感じとられる現象 —— 麦穂のひげや、裸足に踏まれて折れる草の葉、野

¹⁷ OC 323.

¹⁸ 散文詩「計画」の終結部。(Baudelaire, *Œuvres complètes*, textes établis par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. I, p. 315.)

をわたって髪を乱しにくる風 —— ではない、ということである。この詩の特異性は、周囲をとりまく世界との接触が感じ取られるや否や、その感覚が魂を充実させ、さらに世界への遥かな侵入が夢想される、という点にある。自然とは、内在性が無限の外延へと展開する場、主体と客体の変容の舞台なのである。

そして、現象の向こうに踏破すべき拡がりとして「自然」を示し、そこにおける「愛」や「自由」を約束したものが、詩であった。「自然」がランボーにとって、接触を通して得られる感覚的外延であると同時に、文学によって —— より限定的にはロマン主義文学の強い影響を受けて —— 構成された概念でもあったという事実を無視してはならない。

そのことは、詩「感覚」を1870年5月にバンヴィルに送った際、ランボーが同時に書き写して送ったほかの2つの詩を読んでみれば、すぐに了解される。そのいずれにおいても、ランボーは文学的借用を駆使して「自然」を描こうと苦心しているのである。

先にバンヴィル宛の手紙の最後の詩、「ワレーナル女神ヲ信ズ…… Credo in Unam...」を検討することにしよう。この詩は、キリスト教の使徒信条をパロディー化した表題から察せられるとおり、ある女神に対する信仰告白である。

ぼくはあなたを信じる！ぼくはあなたを信じる！神たる母よ！
海神アフロディテよ！ ああ、生は苦い、
別の神が我々をその十字架に繋いでしまって以来！
しかしウェヌスよ、僕が信じるのはあなたなのです¹⁹]

このように、ラテン語の表題に示される Unam「一なるもの」とは、基本的に、詩人たちの理想である美の神ウェヌス（あるいはアフロディテ）である。ただし、ランボーは上のような熱烈な告白にとりまぜて、自然を体現する女神キュベレーの名も挙げる。

ぼくは偉大なキュベレーの時代を惜しむ
美しい巨体で青銅の戦車を駆り
まばゆい都の数々を巡ったというあの女神を！……
その両胸からは遥かな空間に
限りない命が混じり気ない流れとなってほとぼしり

¹⁹ OC 42.

<人間>は幸せに満ちて、その豊かな乳房を吸ったのだ
膝の上で遊ぶ幼な子のように²⁰！

そもそもこの詩は「優しさと生命の炎源である太陽は／うっとりとした大地に燃えたつ愛を注ぐ」という詩行から始まる。ランボーの信仰の対象とはウェヌスであると同時にキュベレーでもあるような「唯一の女神 Unam」なのである。そしてランボーは、この「自然＝美」への信仰が復権されたとき、世界は再び原初の愛に満たされる、と予言する。

壮麗な輝きを放ち、広々とした海の只中に
あなたは現れ、宏大なく宇宙>の上に注ぎ込む
無限の<愛>を、無限の<微笑>のうちに！
世界は至大の堅琴のように鳴り響くだろう、
至大の接吻におののきながら！
—— 世界は愛を渴望している！あなたがそれを癒しに現れるのだ²¹！

詩「感覚」に予告される神秘的な体験 —— 自然が愛による充実をもたらす、という体験 —— は、ここで寓話的に説明されている²²。同類のヴィジョンはより混沌とした調子で繰り返され、人間と自然の婚姻を賛美する歌となる。

大空が割れる！神秘がみな滅し果てたとき、
<人間>が力強く腕組みをして立ち上がり、
豊饒なる自然の広大な輝きに包まれて現れる！
彼は歌う…… そして森も歌い、河は口ずさむ、
太陽へと昇りゆく幸福に満ちた歌を！
贖いだ！愛だ！愛なのだ²³！

多くの注釈者によって指摘されている通り、この詩は既存の文学の影響を色濃く示している。とりわけ直接的な借用が明らかなのは、手紙の宛名人たるバンヴィルの『追放者』に収められた詩「神々の追放」である。バンヴィ

²⁰ OC 41-42.

²¹ OC 43.

²² 「愛 amour」は「ワレーナル女神ヲ信ズ」において執拗に繰り返される単語であり、この名詞の形だけでも10箇所上る。また、「un immense amour」(v. 59) «l'amour infini» (v. 77) という表現に関して言えば、前者は「感覚」のバンヴィル書簡版の表現 «un amour immense» に類似し、後者は同詩篇のデメニー宛詩稿版の表現 «l'amour infini» と同じである。これらがある種の紋切り型であることを差し引いたとしても、ランボーが2つの詩において同じ「愛」を問題にしていたことは間違いないだろう。

²³ OC 44.

ルは、自然に宿っていた神々が追放される次第を語り、人間の陥った憂鬱を描写する——「<自然>はもはや、人寄せ付けぬ巨大な亡霊でしかない」²⁴。ランボーが借用するのは、多神教から一神教へという大枠の設定に留まらない。「ワレーナル女神ヲ信ズ」において、極めて具体的に「神々の追放」の影響が窺われるのは、上の引用にも繰り返し現れる「自然の声を聞く」という描写である。ランボーが「キュベレーの時代」において惜しむのは、自然の声を聞くというパン神の能力（「平原に屹立して、彼 [パン] は周囲で／自分の呼びかけに生ける<自然>が答えるのを聞いた」²⁵）であるが、バンヴィルは、神々が去った「自然」を次のように描いていた。

神々のさもしい弑逆者、<人間>よ、これで満足だろう。
深い森も、山も輝く空も、
空虚だ、水も波も空虚、おまえの世界だ。
おまえの不幸を慰め、嘆いてくれる者を探してみるがよい！
木々繁る谷の泉はもはや声を持たぬ、
ほら穴はもはや声を持たぬ、森の木々も
声を持たぬ、詩人よ、お前が喉潤した水も声を持たぬのだ²⁶！

バンヴィルの技巧的な詩法は翻訳を通してはほとんど聞き取れないだろうが、これは実際のところ、散文以上に散文的な韻文である。bois と voix という近似音の単語を脚韻をふくめて繰り返し、あちこちに v と b の頭韻を散りばめることで演出されるのは、滑稽に墮す一步手前の単調さである。人工的な効果ではあるが、凝りに凝って敢えて平衡を崩した韻文には強烈なアイロニーが込められており、声を失った自然の沈黙を異様な詩句に写しとる技倆は確かに見事である。

さて、「自然の声」の描写におけるバンヴィルからランボーへの影響は明らかではあるが、それだけに、前者の十二音詩句と並べたとき、後者のそれ

²⁴ Théodore de Banville, *Les Exilés*, Paris, Alphonse Lemerre, 1867, p. 50 (réimpression par les Éditions d'aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », 1979.) また、この詩の後半部を占める女神ウエヌスの悲歌（エレジー）は、ランボーに詩人の神としてウエヌスを示しただろう。

²⁵ OC 41.

²⁶ « Homme, vil meurtrier des dieux, es-tu content ? / Les **bois** profonds, les monts et le ciel éclatant / Sont **vides**, et les flots sont **vides** : c'est ton règne ! / Cherche qui te console et cherche qui te plaigne ! / Les sources des vallons **boisés** n'ont plus de **voix**, / L'antre n'a plus de **voix**, les arbres dans les **bois** / N'ont plus de **voix**, ni l'onde où tu buvais, poète ! » (Banville, *op. cit.*)太字は引用者。

の素朴さは際立つだろう。「ワレーナル女神ヲ信ズ」の詩句は、むしろユゴー的な対句表現に満ちており、そもそも、アレクサンドランを連ねる詩法をランボーが使いこなしているとは言い難い²⁷。未熟さは韻文技法に留まらない。ランボーは「1人の女神を信じる」という表題で始めたはずなのに、終盤に入ると異教の神を多数列挙し、その神々が森で「人間と無限の世界に聞き耳を立てる」という、漠然とユゴーを模倣したような詩行で作品を終える。このような展開は散漫という他ない。

もっとも、ここで未熟さと見られるものは、ある種の「ふまじめさ」かもしれない。「ワレーナル女神ヲ信ズ」は、あちこちを中斷符のような行「・・・」で区切られており、これは詩句を補うべき箇所を示しているようでもある。ランボーは完成した詩を示しているのではなく、あたかも、「これは見本^{ミタ}片^{カタ}です、本気を出せばもっと上手くやりますよ」とでも言うかのようだ。

結局、この詩をオマージュとして捧げているのに、バンヴィルへのランボーの敬意には真摯さがない。彼はバンヴィルのアレクサンドランに倣ったりはしていないし、内容に関しても同断である。自然への回帰は高踏派の信条だ、とランボーは手紙の中で繰り返し言い立てている。しかし、バンヴィルは多神教的自然へのノスタルジーを歌ってはいても、その回復を待望してなどいない。むしろ詩とはバンヴィルにとって、回復の不可能性を軽々と歌うという、テクニカルかつアイロニカルな営為であったはずだ。ところが、ランボーは、詩を悲観のうちに延命させるための、込み入った大人の事情など気にも留めず、こう叫ぶだろう。

おお！あの時代は再来するだろう！あの時代はもう来ている²⁸！

ランボーにとってバンヴィルは「1830年の大家たちの兄弟、真のロマン主義者で真の詩人」なのであって、第二帝政の詩壇を革新した詩人としては見られていない。ランボーの文学観がある意味で時代遅れであることは、「感覚」と「ワレーナル女神ヲ」に挟まれた詩、「オフェリア」において、「自然の声」が描かれる次の詩行が極めてロマン主義的な自然像へと傾いていることから明らかだろう。

²⁷ランボーは基本的に平韻を重ねるのだが、伝統的には脚韻とみなされない半音韻も多く混ざっている。終盤の一箇所ではインスピレーションが途切れたのか、交差韻も現れる。「[...] bleus, / [...] s'étoile, / [...] mystérieux.. / [...] voile, » (v. 151-154.)

²⁸ OC 42.

おお、青白きオフエリア！雪のように美しい女よ！
そうだ、お前は幼くして、怒濤のごとき大河において死んだのだ。
—— それはノルウェーの雄大な山脈から吹き下ろす風が
峻厳な自由があることをお前にささやいたから。

それは天の息吹がお前の髪を乱しつつ、
夢見るお前の精神に奇妙な風音を運んできたから。
それはお前の心が、木々の哀歌と闇夜の嘆息に
<自然>の心聞き取ったから²⁹。

シェイクスピアから詩題をとるということ自体がロマン主義的であるが、「怒濤のごとき大河」「ノルウェーの雄大な山脈」「木々の哀歌」「闇夜の嘆息」などの描写は高踏派の夢見た古典的で地中海的な自然とは無縁である。自然は、人間と親しげに言葉を交わすことなどない。それはロマン主義的自然——バンヴィルの言葉を借りるなら、「人寄せ付けぬ巨大な亡霊」たる自然である。「自然の声」は「峻厳な自由」の存在を説き、オフエリアを狂気に陥らせて人間たちから引きはがし、無辺の漂泊へと解き放つ。このオフエリアの享受する自由こそ、ランボーが詩人の自由と見たものであった。

以上のように、5月にバンヴィルに当てられた手紙に収められた3つの詩は、それらが書かれている書法を度外視するならば、極めて近似した着想に基づいている。1870年のランボーに詩が約束していた、自然の彼方の地平とは「オフエリア」の次の一行に集約されるだろう。

Ciel ! Amour ! Liberté ! quel rêve, ô pauvre folle !

「天！ 愛！ 自由！ なんとという夢、おお哀れな狂女よ！」通俗ロマン主義の紋切り型として、現在でも通用しそうなこの詩行が、1年後には「見者の手紙」と呼ばれる革命的詩論を披瀝することになる天才少年の筆によって書かれていることは驚くべきことのようにも思われる。しかし、ランボーは、ここにいかなるアイロニーも込めなかつただろう。これは、バンヴィルや高踏派への媚びるような態度とは区別されるべき、純粋な信条告白である。このとき詩は、実際の自由をもたらすものとして夢見られている。つまるところ、詩が「奇妙な風音」になって精神を波立て、荒野へと誘い出すのでなかつたなら、つまり、詩の言葉と自然の言葉がひとつの響きとなって、愛と自

²⁹ OC 50.

由を約束したのでなかったなら、少年はそれに応えることもなかっただろう。応答先としてバンヴィルを選んだのは失敗だったかもしれないが、仕方ない。彼は他に、詩の住まいを知らなかったのだから。

IV

試みに、次のような想像をしてみよう。

田舎で鬱屈した孤独な精神を、少年は読書によって晴らしていた。知らない土地の数々、数々の人生が本の中にはある。詩人になろう、と彼は思い立つ。詩をやってここから抜け出す。ひとたび自由になればしめたものだ。僕は愛を手に入れるだろう。—— けれど、どうやって？ 鍵はすぐそこにあった。詩人は「自然」の声を聴くという。「自然」ならよく知っている。空に向かって伸びる草葉、空から降ってきて髪を乱す風、これが「自然」でなくて一体なんだろう。僕はそれを知っている、そうパリの連中に教えてやろう。自然の声を聞いて集め、首都に届けよう。これで奴らも、僕を詩人だと認めないわけにはいかない……。

もちろんこれは少なからず混乱した大雑把な空想に過ぎない。ただ、その混乱自体が 1870 年のランボーが抱えていた問題を写しとっているだろう。まず、次の 2 点を確認しよう。バンヴィル宛の手紙に含まれる詩 3 篇を読んで既に検討したように、ランボーは自分が直接に感じる現象と文学に見られる世界像を「自然」という呼称のもとに統合してる。次に、彼はおそらく、詩「感覚」で示すような<自然>を通る道と、シャルルヴィルからパリへと通じる道を、ある程度重ねて見ていただろう。もちろん、どこに行くのか自問することを予め放棄してしまったような放浪と、文学的野心や政治的熱狂の炉心たるパリを目指すことは、同じ行為ではあり得ない。事実としても、ランボーの最初のパリ行きは鉄道旅行だったから、これを「<自然>を通る」道と見ることは難しいだろう。しかし、バンヴィルに「2 年後には、いやひょっとすると 1 年後に、僕はパリにいるでしょう」と宣言してから、詩「感覚」で「遠くに行く」と書くとき、少年は企図においてこの 2 つの旅をはっきりと区別してはいなかったはずだ。ランボーは目的地を定めるとも定めないと決めていなかっただろう。それでもとにかく 1870 年は彼にとって出発の年となった。

ただし、「<自然>を通る」ことで本当に「ずっと遠く」に行くことができるか、という点と疑わしい。そもそも、「感覚」で示される計画と、「わが

放浪」の記録は一致していない。言いがかりをつけるようだが、「わが放浪」の詩人は、裸足で小道を行ったりはしなかった。靴を履いて街道を歩くのであり、無帽というわけにもいかないだろう。裸足で小道を行っても決して「遠くへ」は辿り着けない。旅を続けるためには足を守らなければいけない。ランボーは少なくともそれを 10 月には理解していただろう³⁰。

感覚へ沈潜し、その深さへと進んでゆくことは、夢想の中でのみ許される行為である。「感覚」という詩の瑞々しさは、まさにその「深さ」の制限を無視し、単純未来という「実行されていないが故に無限に利用可能な経験の、方法的かつ絶対的キャンパス」³¹の上に道筋を示すことによって現れる。すでに見たように、それがいかに現実的でなかろうと、「感覚」の詩人は感覚を物理的に遮る靴や帽子を脱ぎ捨てねばならなかった。そしてそこにはまた、観念的な自然と衣服との対立関係も作用しているだろう。

たとえば、「ワレーナル女神ヲ信ズ」は衣服を反＝自然として表象している。かつて「<人間>は強かったために、貞潔で優しかった」。ところが今、人間の肉体は強さと美しさを失ったため、それを隠すために服を着る。

—— そうだ、<人間>は弱く醜く、疑念に蝕まれ、
貞潔を失ったために衣服を纏っている。
神の与えた誇らしい胸郭を汚し
火に焚べる偶像の如くに、オリュンポスが授けた身体を
穢い軛に繋いで萎えさせてしまったから！

これもすでに多くの注釈者によって指摘があるが、ランボーは古代の栄光の身体という発想を、ボードレールから得たはずだ。ランボーは言う —— 「ぼくは昔の青春の時代を惜しむ」「ぼくは偉大なキュベレーの時代を惜しむ」。これがボードレールの次の無題の詩の変奏であることは明らかだろう。

あれら裸の時代の思い出を私は愛する
フェビュスが喜んで彫像を黄金に染めていた時代を。
当時、男と女は身のこなしも軽やかに、
嘘もなく心配もなく享樂していた。
そして、空が彼らを愛しその背を撫でると

³⁰ ランボーの旅の経験が靴と固く結びついていることは、また、同じ時期の詩「緑の酒場にて、夕方 5 時」を読んでも強く印象付けられる。このソネは、「ここ 1 週間というもの、僕はブーツを／道の石ころで破り続けた。シャルルロワの町に入った。」という徒歩行の描写から始まる。

³¹ Marty, art. cit.

彼らの貴い身体を健全に行使した。
そのころ、キュベレーはたつぷりと産物を恵み
息子たちを金食い虫のお荷物などとは思わなかった。
分け隔てない優しさに心を膨らませ、この雌狼は
褐色の乳房で世界に乳を与えたのだ³²。

今や人間は理想の肉体を失い、その裸体を描けば「恐怖に満ちた黒い絵」となる。みじめな身体を晒す現代人は「剥がれた衣服を惜しみ嘆く怪物」であり、「無慈悲で冷静な『有用』の神によって／青銅の産着にくるみこまれた子供たち」だと言われる³³。

もっとも、ランボーが「貞潔を失ったために衣服を着ている」と言うのは、『創世記』の記述をなぞっているだけかもしれない。ひとつの紋切り型に過ぎず、ボードレールの影響を見る必要はない、という見方もあるだろう。しかしここで注目すべきはむしろ、ランボーとボードレールの違いである。ランボーは、自然と対置されるべき人工の美を、衣服や流行のうちに探そうというボードレールの現代性には興味すら示していない。

それはまず、ランボーが自然と拮抗する別の原理を必要としていないからである。ランボーは自然に対して全幅の信頼を置き、ボードレールのように「自然の自然な墮落」という原罪の宿命を認めない³⁴。「自然も憂鬱に沈むだって、そうかもしれない！」と『地獄の季節』の詩人が嘲弄するとき、彼はボードレールとそれに続いた全てのデカダンスをはっきりと断罪しているのだ³⁵。

また、そもそもランボーは衣服に人工性の象徴を見ていない。「わが放浪」の最終連に現れる「靴」は、まさに生身の足の代わりに「傷ついて」くれている。擬人化によって、靴はほとんど身体の延長となり、痛みを引き起こしさえするだろう。「ぼくの外套」「ぼくの一着しかないズボン」は常日頃身に付けているうちに、替えのきかない身体の一部になってゆく。（家出なのだから着の身着のまま、靴も帽子も替えはない。）

³² Baudelaire, éd. cit., p. 11 (« J'aime le souvenir de ces époques nues... »).

³³ *Ibid.*, t. I, p. 12.

³⁴ ボードレールと自然に関しては、原大地『ステファヌ・マラルメの<世紀>』水声社、2019年、第5章「現代と自然」を参照。

³⁵ マラルメは1865年に書かれた散文詩「未来の現象」において「木々は憂鬱に沈む les arbres s'ennuient.」と言って世界の末路を幻視してみせた。マラルメの詩の独自性と言えるものはここにはまだ芽生えていないが、1870年ごろに、もしランボーがマラルメの詩を読んだとしたら、彼もまたボードレール一派として映ったであろうことは想像に難くない。

一種のアニミズム的心性は、次の詩行に明らかである。

— Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou

ここで星々が立てている音色を現実的に想像することは難しいが、少なくとも、これは月並みな星々の囁き声ではない。衣ずれ、そのなかでもとくに絹の鳴る音を示すこの **frou-frou** という擬音語は、女性のスカートを視覚に喚起する。「大熊座が僕の宿屋だ」とランボーは言っているから、天空の宿屋で出迎える大勢の娘たちを想像しているのか。ランボーの想像力においては、星たちも衣服を——それもかなり贅沢に布を使った衣装を——身につけている。

衣服は想像力によって容易に自然化する。「オフエリア」の冒頭を読もう。

星々の眠る静かな黒い波の上を
白いオフエリアが大きな百合のように浮かんでゆく
長いヴェールの上に横たわり、とてもゆっくりと流れてゆく³⁶。

百合に例えられるオフエリアの姿は、ヴェールが水面に広がることによって現れる。「白いオフエリア」の白さとは、当然、ヴェールの白である。布地それ自体がオフエリアの本体なのであり、裸身はまったく問題にならない。「風がその胸に口づけし、花冠の形に／水がゆらゆらと長いヴェールを広げる」——ヴェールが水と風に揺られて花に変容してゆくこの描写において、衣服は自然と溶けあう媒体として現れている。

もちろん、これらの例をもって単純に、ランボーにとって衣服は邪魔者ではなかった、と結論することはできない。衣服は性的接触にあたっては当然、除くべき障害として描かれる。「彼女の服はずいぶん脱げていた」という詩行から始まる「はじめての夜」や、想像上で女の子の衣服、とりわけ靴や靴下を脱がせてゆく「音楽会にて」の終結部に読まれるように、素朴な欲望は裸体を望む。しかし欲望は直接性に達すればそれで満足できるというものでもない。『イリュミナシオン』の詩人は、「曙」の女神からヴェールを一枚一枚剥がしてゆくが、最終的に「彼女の至大なる体」を感じるために、それらを再び曙に被せるだろう。この散文詩を感覚と媒介に関する一般的な寓話として読もう。重要なのは結局、衣服を対象の現れとして感じ、それと戯れることである。

³⁶ OC 49.

それはまた、性愛の対象だけでなく、自分の身体に関しても同様である。どこまでが自分の身体で、どこからが世界なのか——我々がこの論考の始めに読んだ「わが放浪」の詩人は、まさにそれを見極めるために靴のゴムを弄んでいた。詩人の手は、一方では衣服を突き抜けて世界を発見しようとし、他方では、その衣服に世界の手触りを探り、その感覚と一体化する。衣服とは、世界と身体の世界であると同時に世界そのものであり身体そのものなのである。

世界が衣服の上で身体に溶け込む一方で、身体も世界へと溶け出してゆく。「わが放浪」の最終行にはその曖昧さが確かに跡を残している。

Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !

ここで詩人は、体の末端である「足」を自分の「芯 cœur」である「心臓」へと引き寄せる。ランボーは、^{バツカント}巫女に四肢を裂かれたというオルフェウスの最期を寒々と思い返していただろうか。あるいはまた、手足を自分の方へと引き戻す所作は、未だ成長期にあった少年が変化した身体を触り、それがいまだに自分のものであることを確認する、自己参照の身振りであろうか。童話の「親指小僧」に自分を擬すのも、身体の末端（手、頭、足）への関心が、この詩全体を支配していることの兆候だろう。

その意味では、手稿において、この最後の表現が書き直されていることは示唆的である。ランボーは最初、「un pied tout près du cœur³⁷」と書き、「tout」を消して「du」を「de」に書き換え、「mon」を書き加えている。所有形容詞を土壇場で追加することによって、この詩の「私」は確実な「中心 cœur」を得た。

ただし、そもそも、この詩は不器用なほどに（そのまま翻訳するのが憚られるほどに）一人称所有形容詞「私の」を繰り返している³⁸。この強迫的な自己参照は、かえって「私」に属しているものの不確かさを浮き彫りにするだろう。それにまた、どんなに頑張ってみても、ランボーはすべての名詞に「私の」をつけるわけにもいかなかった。最終行、「足」には不定冠詞が付

³⁷ アンドレ・ギュイヨールは「tout près de cœur」と読んでいるが、ここはランボーの手稿を検討した上で、ピエール・ブリュネルの読みに従う。(Rimbaud, *Œuvres complètes*, introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », p. 222).

³⁸ Mes poches, mon paletot, mon unique culotte, ma course, mon auberge, mes étoiles, mon front, mes souliers blessés, mon cœur.

されている。誰の足か、と問うならば、これは「ぼくの足」である他ないのだが、「足」は文法的に宙ぶらりんな状況に留められていて、その不定性は「*mon cœur*」との（統語的、身体的な）二重の隣接関係によってことさらに強調されてしまっている。

「わが放浪」の結末で、詩人は手足を収縮させ、うずくまっている。とはいえここに、たとえば、「酔いどれ船」の終わりに現れる「うずくまる子供」のもの哀しさや、「涙」の詩人が「茂みの中でうずくまり」、何かを飲むときのような喪失感は見られない³⁹。自己参照の強迫性は、まだ、手足を「わが心」に固着させ、硬直させるには至っていない。道端の野宿はいつときの休憩であり、次なる旅程のための準備期間である。次の朝になれば、伸び縮みを繰り返すゴムのように、手足は柔軟に歩行のリズムを刻むだろう。そのうちにゴムは傷み、伸びきってしまうにしても、今のところ、道行の詩人は己の行き先をそれほど気にしていない。

ランボーはこの道がどこへと通じているのか、知らなかったわけではない。＜自然＞における道行は、＜自然＞において死ぬことへと、どこかですり替わってしまう——そんな予感を彼は持っていなかっただろうか。

Tu mourus, enfant, par un fleuve emporté !

「オフェリア」のこの詩句を耳で聞いたなら、^{ミクスフィッシュ}半句内に常套的な倒置が推定され、「河にさらわれてお前は死んだ」と理解されることはまず間違いない。書いた詩行がその意味になるためには、**emporté** はオフェリアに合わせて女性形に置かなければいけないのだが、おそらくは脚韻に強いられて、ランボーはここを男性形にした。こうして書かれた詩行で **emporté** は **fleuve** にかかる形容詞となり、「怒濤のごとき大河において死んだ」という意味になる。さて、このように詩法の副産物として得られた「～の中で死ぬ **mourir par...**」という不思議な表現がやがて持つことになる射程に、1870年のランボーは気づいていただろうか。この連辞は「五月の幟」という詩を書くとき、次のような、途切れ途切れの悲痛な詩行を生み出すことになる。

³⁹ « Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche / Un bateau frêle comme un papillon de mai. » (*Le Bateau ivre*). « Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises, / Je buvais, accroupi dans quelque bruyère » (*Larme*).

Que par toi beaucoup, ô Nature,
— Ah moins seul et moins nul ! — je meure.⁴⁰

「おお自然よ、まったく、お前の中で／—— ちょっとは孤独と虚しさを免れて！—— 死にたいものだ。」二人称の呼びかけによって親密な関係を示唆しつつ、詩人は「自然において」あるいは「自然によって」死にたいと願う。彼はこう続ける。「季節がおれをすり減らしても構わない／自然よ、お前に己を返そう」。靴のようにすり減った身体が喚起されるこの詩句が書かれたのは、「感覚」や「オフェリア」が書かれた春から数えて、わずか2年後の5月のことだった。詩人はもはや身体の弾性も、それを統合すべき「中心cœur」も失い、ただ自然の変転に四肢を擲とうとしている。

本稿ではランボーが初期に書いた数篇の詩を読み、そこに現れる衣服と身体イメージを、自然と放浪を背景として描いてきた。ランボーは自分の身体感覚と文学的知識を統合しつつ、詩人となるための道を、詩法の領域でも、またより実的な面でも見出そうと模索している。その際、彼がパリ圏域から離れていたことが持つ意味は少なくないだろう。自然の中、とまでは言わないまでも、少し足を伸ばし手を伸ばせばすぐに自然に触れられる、あるいは触れたと信じられる環境に、彼は生きていた。少年にとって、母神の膝の上で遊び養われた古代も、それほど昔のこととは見えなかったかもしれない。ランボーの自然観は、ロマン派の時代からほとんどパリを唯一の極として展開したフランス詩においては特異なものであっただろう。その本格的な検証は今後の課題としたい。

ここまでの議論で取り逃がした論点も多い。たとえば、稿の最後に触れた「<自然>において死ぬ」という場面はランボーの詩のあちこちに現れるものであり、対象とする作品の幅を広げて再検討する必要があるだろう。また、本稿の盲点として特に重要なのは、詩人と言語との関係である。バンヴィルへの手紙においてランボーは詩人の務めを、自然への回帰として捉えている。しかしそのとき、詩が約束する「自然」や「愛」、「自由」が、まず何よりも言葉であり概念であるということに、彼はどれだけ意識的であったか。「感覚」の次の2行は極めて兆候的である。

⁴⁰ OC 209.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien...

Mais un amour immense entrera dans mon âme.

この **mais** という接続詞は極めてナイーブなものだ。ランボーは言語や想念を介さずに、ただ野を行くだけで満たされると言う。このとき詩は「自由」を確かめる旅路の、歩調を整える伴奏くらいにしか思われていないのではないか。詩は魂の充実になにがしかの役割を果たし得るか—— 役割などない、という答えもあるだろうし、それはランボーの最終的な答えだったかもしれない。しかし当面、彼が詩人になるためには、この問題を通り過ぎるわけにもいかなかったはずだ。自然の賛美と、「感覚の攪乱」や「言葉の錬金術」を柱とするいわゆる「見者の詩学」はどのように接続されるのか—— それを解明することは、ランボーという特異な個性と、19世紀後半のフランスの社会・文化的状況との接点を見出すための重要なステップとなるだろう。