

「言葉の錬金術」における散文と韻文の競合

浜永 和希

散文と韻文の隔たり

『地獄の一季節』（1873年）は伝統的にランボオの自伝とみなされてきた。ヴェルレーヌはそれを「一種の驚くべき心理的自伝¹」と、多少の含みを持たせて評している。同様にドラエーも、『季節』においてランボオが「彼の精神生活の一時期を、実際の順序において微に入り細に入り、正確に描²」こうとしていたのだと主張する。この他にも同作品がランボオの自伝であるという前提に立った注釈は枚挙にいとまがない。他方、スティーヴ・マーフィーやミシェル・ミュラは最近の研究において、『季節』の擁する9つのパートのうち5番目に位置する「言葉の錬金術」を主な対象として、それが虚構であるという見方を示している³。もっとも、自伝か虚構かという二元的議論に問題を収斂させることは必ずしも適切ではないだろう。真性の自伝とも純粋な虚構とも同定しえない、動性に満ちたテキストの状態でこそ、同作品の魅力の核があるものと思われるからだ。

誤解を避けるために述べておくならば、この作品に対する作者の実存的関与を、われわれは決して否定しない。しかしながら、自伝と虚構のはざままで書かれた作品のなかに極限的なものとして現れる自伝性を捉えるためには、まず従来の単純な自伝的解釈を覆さねばならない。本論文の論述は専らこの予備的作業に費やされることになるが、以下においてわれわれが焦点を当てるのは、「言葉の錬金術」において交互に配置された散文と韻文の関係であ

¹ Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1972, p. 802.

² Ernest Delahaye, *Les « Illuminations » et « Une saison en enfer » de Rimbaud*, Messein, 1927, p. 149.

³ Steve Murphy, « Une saison en enfer et les “Derniers vers” : rupture ou continuité ? », dans *Stratégies de Rimbaud*, Honoré Champion, 2004, p. 421-442 ; Michel Murat, « L'histoire d'une de mes folies », dans *Lectures des « Poésies » et d'« Une saison en enfer » de Rimbaud*, éd. Steve Murphy, Presse universitaire de Rennes, coll. Didact Français, 2009, p. 305-316.

る。自伝性の議論において散文と韻文の関係が問題になるのはなぜか、まずはこの点について説明しよう。

『季節』の自伝性を問題にする際に「言葉の錬金術」がきわめて重要な位置を占めるのは、このパートが同作品のなかでも最も強い自伝的性格を帯びているからだ。第1に、ランボーはそこにおいて、7つの自作韻文詩を散文テキストのなかに引用しており、それらのうち5つについては、1872年の時点で清書されていたことが手稿に記された日付から確認できる。このことは、「言葉の錬金術」の語り手である「私」と作者ランボーの同一視を読者に促すと同時に、散文と韻文が異なる次元に属するテキストであることを示している。第2に、同パートの散文部分において語られているのは、韻文詩の制作を含んだ体験の物語であり、その体験やときには韻文詩そのものについて、語り手は複数の箇所では否定的な評価を下している（「私のいくつもの愚行のうちの1つの物語⁴」、「私の言葉の錬金術においては詩の古道具がかなりの部分を占めていた⁵」、「私の性格は棘々しさを増した。私は様々な恋歌のなかで世界に別れを告げていた⁶」、「喜びのあまり、私はできる限り滑稽で惑乱した表現を取った⁷」、「それも過ぎ去ったことだ。私は今では美に挨拶することができる⁸」）。以上の2つの論点を総合すれば、散文は韻文に対してメタレベルに位置し、後者を裁断しているのだという解釈が成立しうる。つまり、ランボーは「言葉の錬金術」において、自らの創作史を回顧しつつ、それを過去の愚行として否定的に総括しているのだということになる。

散文と韻文が非対称な関係に置かれていることは、「言葉の錬金術」における両者の配置によっても裏付けられる。その構成は以下のように整理することができる。

散文① 第1～第6段落

韻文① 無題の詩篇（1872年5月の時点での原題は「涙」）＋無題の詩篇（1872年5月の時点での原題は「朝の良き想い」）

散文② 第7～第11段落

韻文② 「最も高い塔の歌」（1872年5月の時点でも同題）

⁴ Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2009, p. 263.

⁵ *Ibid.*, p. 265.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Ibid.*, p. 267.

⁸ *Ibid.*, p. 269.

散文③ 第12～第14段落

韻文③ 「飢え」（1872年8月の時点での原題は「飢えの祭」）＋無題の詩篇（草稿の所在は不明）

散文④ 第15段落

韻文④ 無題の詩篇（1872年の時点での原題は「永遠」）

散文⑤ 第16～第21段落

韻文⑤ 無題の詩篇（草稿においても無題、ただし「言葉の錬金術」の反故草稿での題名は「幸福」）

散文⑥ 第22段落

一見してわかるように、散文と韻文は単に交代しているのではなく、6つの散文セクションが5つの韻文セクションを抱きかかえるような形で配置されている。アンドレ・ギュイヨーは、もう少し意味論的な次元に踏み込んで、一方が他方に包摂されているのだと主張する。つまり、散文は韻文を註釈し、批評し、韻文を過去のものとして語るための物語的展開を提供するのであり、このことが「言葉の錬金術」の構造的な原則を成しているというわけだ。この観点からすれば、散文と韻文は「記憶する声」と「記憶される声」として区別されることになる⁹。

実際に、散文①から散文②の前半（第7～第9段落）に至るまでの箇所においては、散文部分が語り手＝主人公の詩的企図と方法についての理論を開示し、韻文部分がその実践による例証の役割を担うという図式がほぼ成立しているように思われる。散文①と散文②の当該箇所を比較しつつ検討しよう。

〔散文①〕

- 2 私はずいぶん昔から、ありうるかぎりの風景を所有しているのだと自負し、絵画や現代詩の大家などは取るに足りないと思っていた。
- 3 私が愛していたのは、ばかげた絵、扉の上の飾り、舞台の書き割り、大道芸人の幕、店の看板、大衆的な彩色挿絵だった。さらにまた、時代遅れの文学、教会のラテン語、誤字だらけの好色本、婆さまたちの小説、おとぎ話、子供向けの小さな本、古いオペラ、間抜けなリフレイン、素朴なリズムだった。

⁹ Voir André Guyaux, « Alchimie du verbe », dans *Duplicités de Rimbaud*, Champion-Slatkine, 1991, p. 33-34.

- 4 私が夢見ていたのは、十字軍の遠征、報告も残らない探検旅行、来歴の知れない共和国、抑圧された宗教戦争、風俗の革命、民族と大陸の移動だった。私はありとあらゆる魔法を信じていた。
- 5 私は母音の色を発明した！ —— Aは黒、Eは白、Iは赤、Oは青、Uは緑。 —— 私はそれぞれの子音の形と動きを定め、本能的なリズムでもって、いつか五感のすべてによって捉えられるような詩的言語を発明できるものと思った。翻訳は取っておいた¹⁰。

[散文②]

- 7 私の言葉の錬金術においては詩の古道具がかなりの部分を占めていた。
- 8 私は単純な幻覚には慣れた。工場のある場所に回教寺院をはっきりと見た。天使の作った鼓手学校や、空の街道を行く四輪馬車や、湖の底の広間を見た。怪物や神秘も見た。とあるヴォードヴィルの題名が私の前にぞっとするような眺めを出現させた。
- 9 そして私は自らの魔法の詭弁を語の幻覚によって説明した¹¹！

散文②の第7段落と第9段落は要約的な記述ではあるものの、散文①と散文②前半における段落の配置は、ほぼ相同的なものだと言える。「私」の詩的趣味ないし傾向の認識（第2～第3段落／第7段落）から、想像力の発露によって非現実的なものへと移行し（第4段落／第8段落）、やがて言葉による経験の定着を志向するようになる（第5段落／第9段落）という3つの局面をたどる構成は、両者に共通している。さらに、これら2つのセクションにおいては、一連の経験の深化の過程が、半過去と単純過去の組み合わせによる安定した文体の下に、論理的な一貫性を伴って提示されていることから、散文部分の理知的な性格は極めて堅牢なものへと高められることになる。他方、韻文①に引用された2つの詩篇の意味の不透明さは、散文部分の論理的な明快さと対照をなす。こうして散文との対比によって非理性的な側面を際立たせられた韻文①は、「言葉の錬金術」の冒頭で予告されていた愚行の例示であり、散文セクションにおいて展開されている理論の実践であるということになる。ゆえに、ここまでの箇所において、散文と韻文が担う各々の機能は截然と区別されうる。

しかしながら、この図式を「言葉の錬金術」の全体に適用し、「韻文＝狂気、散文＝理性という二重の等号関係¹²」を前提とすることは、テキストの

¹⁰ *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 263.

¹¹ *Ibid.*, p. 265.

¹² Murphy, *op. cit.*, p. 431.

実態を無視した、慎重を欠く態度であると言わねばならない。実際には、散文と韻文の非対称性は、散文②の後半（第10～第11段落）以降の物語の進展において、必ずしも安定した批評的距離によって担保されてはいないからだ。例えば散文③では、半過去形と単純過去形の組み合わせを破って、唐突に動詞の現在形が使用されているが、この点に関してマーフィーは、それが語り手の熱狂の反映であるとし、「韻文＝錯乱、散文＝理性」という図式の破綻を指摘している（この点には次節で立ち戻る）。つまり、彼の巧みな表現によれば、「諸詩篇の氾濫は散文という防壁によって塞き止められたかに思われたが、それらの壁は透水性のものだということが明らかになる¹³」のだ。こうした事態は、「言葉の錬金術」がランボーの自伝であることを自明視する立場からは、テキストの様相が突きつける矛盾として捉えられることになる。というのも、このようなコンセプトの下では、韻文において語られる自己と散文において語る自己のあいだに、作家と批評家の関係に類比的な、客体と主体の非対称性が恒常的に成立していることが要求されるからだ。

散文と韻文のあいだの批評的距離を1872年と1873年の時間的隔たりと同一視する従来の自伝的解釈は、散文に現れた倒錯的な側面を、散文と韻文が組織する静的な非対称性の構造へと還元してしまう。われわれはここに、テキストが本来内蔵していたはずの、うねりに満ちたダイナミズムを取り戻したい。そこでまずは、散文部分における抒情性の炸裂と、韻文部分から削除された要素の散文部分における回帰という2つの現象をそれぞれ分析し、次いで散文③が1872年の「我慢の祭」四部作の冒頭をなす詩篇「五月の軍旗」から派生したものではないかという仮説に論及する。これらを通じて、「言葉の錬金術」について従来支配的であった解釈が散文と韻文の役割を不当に固定してしまっている点を批判し、より柔軟で流動的な両者の関係をテキストの実相において見届けることが、以下の議論における課題である。

抒情性を炸裂させる声

散文と韻文の役割分担の混乱を問題にする場合、散文③の倒錯した様態については、さらなる精査が必要となる。第12～第14段落を引用しよう。

¹³ *Ibid.*, p. 432.

- 12 私は荒野を、焼けた果樹園を、輝きの失せた店を、温くなった飲み物を愛した。悪臭の漂う路地を徘徊しては、目を閉じ、火の神太陽にわが身を捧げた。
- 13 「將軍よ、廢墟と化したおまえの城壁にもしも古い大砲がひとつ残っているなら、乾いた土の固まりで俺たちを砲撃してくれ。きらびやかな商店のショーウィンドウめがけて！ 広間もだ！ 街に埃を喰らわしてやれ。随嘴の怪獣像を錆つかせる。灼熱のルビーの火薬で閨房をいっぱいにしてやれ……」
- 14 おお！ 旅籠屋の共同便所で酔い、ルリデシャに夢中で、光線に溶かされる子蠅¹⁴！

一方で、このセクションの冒頭は、散文①および散文②について先に確認した展開とほぼ相同的なものだ。すなわち、第12段落のはじめの文は語り手=主人公の趣味を開示しており、時制こそ半過去でなく単純過去が用いられているものの、「愛する (aimer)」という動詞は散文①の第3段落に見られたものと共通している。さらに、後続する文については、前半が「悪臭の漂う路地を徘徊して」いたという現実的な描写であるのに対し、後半は「目を閉じ、火の神太陽にわが身を捧げた」という神話的・非現実的な情景を提示しており、そこにはやはり現実から非現実的なものへのベクトルが見出される。他方で、散文①と散文②における段階的な非現実化の周到さに比して、ここでは現実的なものと非現実的なものが同一文中で等位接続詞 *et* によって媒介されており、両者はより荒々しい仕方で結合されていることがわかる。しかも、言葉による経験の定着はもはや表明されず、第13段落では太陽に身を差し出した主人公のセリフが直接話法によって提示されることになる。つまり、詩的企図への理論的言及から体験そのものの報告へと重心が移動しているのだ。もっとも、この重心の移動は、詩作ではなく主人公の精神状態を語る散文②の第10段落において、すでに起こり始めている。

私は自らの精神の混乱を神聖なもののみならずに至った。重苦しい熱に囚われ、私は何もしていなかった。獣たちの至福が羨ましかった、——冥府の無垢を表す毛虫や、純潔の眠りそのものであるもぐらの至福が¹⁵！

¹⁴ *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 263.

¹⁵ *Ibid.*, p. 265.

しかしながら、ここでは、精神的錯乱を神聖視することや、熱狂のなかでの無為、下等動物への羨望といった「私」の異常さが自己嘲弄の調子を帯びて表現されており、また、第 11 段落においては、このような過程の帰結に対し、「私の性格は刺々しいものになった¹⁶」という否定的な自己評価がなされている。ところが、散文③にはそのような批評的な距離取りは見出されない。ここでは、散文はもはや韻文を注釈せず、詩的企図の理論的追求からから体験そのものの報告へと変化しており、非現実的な空間を生きる主人公とその体験を報告する語り手との隔たりは、後者が前者に包摂されることで、ほとんど識別不可能なものになっている。

散文③の第 13 段落における直接話法の導入は他の散文セクションには見出されない要素だが、言表行為の主体がそこに明示されていないという事実によって、それはさらに特異なものとなる。たしかに叙述の自然な展開に従えば、この言表に見出される「私」は「言葉の錬金術」の主人公だと理解される¹⁷。しかしそれは純粋な引用なのだろうか。むしろ、語り手はここで、過去の発話を声によって再現し、その発話の瞬間における自己を演じ直しているのではないか。そしてその声は、愚行=狂気の深刻化を演技によって再現するうちに、いつしか批評的な距離を忘れ去り、ついには主人公と一体化した、語り手のものでもあるのではないか。

この点について、反故草稿から決定稿への改変は重要な示唆を与えてくれる。反故草稿においては、「將軍よ、王よ、と私は言った、[...]」¹⁸（強調引用者）という具合に、このセリフの途中で挿入句が見られ、「言った」という過去形の使用によって、言表行為の責任が過去の「私」すなわち主人公に帰せられていることがわかる。これに対し、決定稿では挿入句の削除と、引用符の付加という二重の改変がなされている。過去形の挿入句が払拭された後に残るのは現在形によって構成された言表のみであり、それが主人公に属するのか、過去の自己を演じる語り手に属するのか、もはや判然としない。そうであるなら、付加された引用符がもたらす効果は、言表に対する責任の所在を明らかにすることよりもむしろ、この散文に抒情的性格を付与する最大の要素である「私」の声を響かせることに認められるのではないか。主人公によって体験された過去と語りの現在とは、この声によっていわば貫通さ

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ Cf. Margaret Davies, « Une saison en enfer » d'Arthur Rimbaud : analyse du texte, Minard, coll. Archives de lettres modernes, 1975, p. 81.

¹⁸ *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 284.

れ、こうして2つの時間は自己破壊的な欲動の熱狂のうちに融合を果たすのである。

第14段落を構成する「おお！ 旅籠屋の共同便所で酔い、ルリヂシャに夢中で、光線に溶かされる子蠅！」という文にも、冒頭の感嘆詞が明示するように、この激昂は引き継がれている。このような文脈を踏まえれば、「溶かす (dissout)」という動詞の現在形の使用をめぐる問題に対してマーフィーが与える以下の解答は、十分な説得力をもつ。

叙述の複雑さが熱狂を現前させるのであり、それは単に、物語の時制に関連する装飾として導入された、いわば点括相のアオリスト的な現在の形を取るものではない。ここでは、言表の時間的な位置づけは曖昧なままに留まる¹⁹。

主人公と語り手のあいだの距離の消失は、散文の巧妙な構成によって果たされているのであり、「言葉の錬金術」の倒錯した抒情的側面が韻文部分のみ認められるという、従来支配的であった見方が偏見に過ぎないことを証し立てている。

ただし、ここで1点、注意を怠ってはならないことがある。すなわち、たとえ散文③において前面に押し出される精神的錯乱という要素によって、主人公と語り手が時間的・批評的距離を飛び越えて限りなく接近していることが確かだとしても、主人公=語り手としての「私」と作者ランボーとはあくまでも区別されねばならないという点だ。「私」が物語世界において愚行=狂気に巻き込まれてゆこうとも、それを描くランボーは決して熱に浮かされ感情の赴くままに筆を振るったのではない。その証拠に、散文③の修辭的構成には、この熱狂の過程を演出するために作者が払った細心の注意が看取される。オーレリア・セルヴォーニの指摘するように、反故草稿に見られた「至高なる太陽が谷に糞を垂れる²⁰」というイメージが決定稿では削除されていることからしてすでに、作者ランボーが、猥雑なズュティスト的諧謔からの絶縁と同時に、散文の様式的な錬磨を志向していたことを裏付けている²¹。

ところで、散文の様式化は反故草稿との比較を通してのみ浮かび上がるものではない。作者の散文に対する修辭的配慮は、より本質的な次元で、「言

¹⁹ Murphy, *op. cit.*, p. 432.

²⁰ *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 284.

²¹ Voir Aurélie Cervoni, « L'atelier d'Une saison en enfer. Étude des "brouillons" », dans Rimbaud, *Des « Poésies » à la « Saison »*, éd. André Guyaux, Classiques Garnier, 2009, p. 223.

葉の錬金術」の全体的な文脈が要請する、ある二律背反を解消することにも寄与している。散文④から韻文④にかけての物語的展開の絶頂を迎える前にあって、散文③は先述のとおり「私」の高揚を表現しているが、散文⑤において「私の健康は損なわれた²²」と述べられていることからわかるように、愚行=狂気の深化は否定的な結末を運命づけられている。このような全体の文脈を反映して、散文③はたしかに上昇の軌道を描きつつも、予め失敗の刻印を帯びているのだが、語り手による直接的な自己揶揄が現れないこのセクションにおいては、破局の予兆が他のセクションとは異なった方法によって醸成されることになる。この点について中地義和は、第12段落および第14段落に用いられている形容詞が2つの例外（「悪臭の漂う (puantes)」、「夢中である (amoureux)」）を除いてすべて動詞の過去分詞形であることを指摘し、次のような分析を加えている。

過去分詞一般に共通する受動性に加え、ここで使用されている諸々の過去分詞は意味上のある一貫性を有している。すなわち、質の変化ないし変性、さらには疲弊であり、死である。「悪臭の漂う」という現在分詞はそれ自体がこの変性の結果を指示している。外界において衰弱しつつある諸物は、「私」の状態の、「私」を錯乱させる熱の、投影なのだ²³。

語り手における批評意識の希薄化と、高揚のうちに予兆として充満する陰鬱さの描出という二律背反的な要請は、疲弊しつつある「私」の内面を衰滅へと向かう外的事物の様態に投影することによって果たされる。ここに見出されるのは、主人公の激昂を語るうちに自らも抒情に溺れとられてしまった語り手と、修辭的効果を計算しながら1語の選択にも余念のない作者との著しい対照ではないだろうか。

以上の議論からは次の2点が了解される。すなわち、散文の抒情的側面が顕著になるに際して、語り手と主人公のあいだの批評的距離が消失し、その結果、「1872年の韻文=錯乱、1873年の散文=理性」という図式が破綻するという点、さらに、諸々の技術的側面の細心さに加え、とりわけ声という演劇的要素を散文に組み込むことで、語り手と主人公の熱狂における融和を作者が演出しているという点である。

²² *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 268.

²³ Yoshikazu Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision? Essai d'analyse textuelle d'« Une saison en enfer »*, José Corti, 1987, p. 163.

韻文の形態的な散文化

散文と韻文の境界の消失という事態は、散文部分において抒情性が炸裂することで、従来の解釈では専ら韻文部分に帰せられていた倒錯的な側面が露になり、いわば散文が韻文に接近するという現象のみに限定されるものではない。交錯する散文と韻文の関係がより緊密になる散文②から韻文④に至るまでの箇所においては、韻文の散文化という逆の現象も様々な形で観察される。ギュイヨーによれば、散文①と韻文①の結びつきが希薄であるのに対し、韻文②の引用は散文②によって紛れもなく導入されている²⁴。散文②の末尾を見てみよう。

私は様々な恋歌ロマンのなかで世界に別れを告げていた²⁵。

句読法の面では、散文と韻文の境界に配されたコロン（；）がそれらの緊密な関わり合いを示しており、詩篇の形態の面でも、散文が告げる「様々な恋歌」は、3度繰り返される2行のリフレインと6行からなる2つの詩節によって構成された「最も高い塔の歌」の2 6 2 6 2という歌謡的な詩形にうまく適合している。ところで、1872年の手稿版と比較した場合、「言葉の錬金術」版の「最も高い塔の歌」からは、前者において第1節と第6節のリフレインを構成していた6行詩節のうち前半4行、および第2節と第5節が削除されているが、シュザンヌ・ベルナルは、とくに第2節の削除に焦点を当て、散文②と韻文②の接続に関して次のような問題を提起している。

興味深いことに、彼の「世界への別れ」と「威厳に満ちた隠遁」をほのめかす詩節をまさしく削除しつつ、ランボーは「最も高い塔の歌」を引用しようとする²⁶。

たしかに、これは1つの矛盾であるかに見える。しかしベルナルの問いの立て方は2つの点で適切なものではない。第1に、この注釈者は、1872年版からの第2節の削除が、「言葉の錬金術」版における「威厳に満ちた隠遁」の意思の抹消を意味すると考えている。第2に、先の引用箇所において、「世

²⁴ Guyaux, *op. cit.*, p. 32. 訳文には反映することが叶わなかったが、原文ではこの箇所にコロンが置かれている。

²⁵ *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 265.

²⁶ Rimbaud, *Œuvres*, éd. Susanne Bernard et André Guyaux, Classiques Garnier, 2000, p. 513, note 14.

界への別れ」と「厳かな隠居」という詩篇中に見られる表現に、ランボーを受ける指示形容詞「彼の」が付されていることからわかるように、ベルナルは、世間に背を向け隠居の意思を表明する「私」を作者と同一視している。

後に見るように上述の第1点は第2点に起因するのだが、この点を論じる前に、1872年版の第2節と第3節の論理的・時間的關係を把握しておく必要がある。この詩篇の7行目から18行目までに及ぶ当該箇所を引用することしよう。

私は自分に言い聞かせた²⁷、もうよい、
人目につかないようにしろ、
もっと気高い喜びの
約束などないままに。
何があっても止めてはならない、

12 威厳に満ちた隠遁だ。

私はあんなにも我慢したのだ、
永遠に忘れてしまうほどに。
恐れも苦しみも
空へと飛び去った。
そして不健康な渇きが

18 私の血管を霧らせる²⁸。

使用されている動詞の時制に着目すると、第2節においては、「私は自分に言い聞かせた、／ […]」という冒頭の複合過去形が、コロンの後に続く現在形によって構成された一連の自己説諭を、直接話法によって導いていることがわかる。すなわち、そこで表現されているのは、「私」の内なる声が自分自身に対して、将来の隠遁を勧めたということである。これに対し、第3節では、「私はあんなにも我慢したのだ」という表現が隠遁を過去のものとして指示しており、次の詩行における現在時制の「忘れてしまう」は、この過ぎ去った隠遁の、語りの現在における結果を表している。続く15～16行目も同じく、隠遁が過去にもたらした効果を示し、17～18行目においてその帰結が語られる。ただし、「恐れも苦しみも／空に向かって飛び去った」という前2行が、隠遁の肯定的効果を取り上げているのに対し、「そして不健康な渇きが／私の血管を霧らせる」という後2行がむしろその弊害に焦点を当

²⁷ 訳文においては読点を用いたが、原文ではこの箇所にコロンの置かれている。

²⁸ *Id.*, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2009, p. 212.

てているという対比を看過してはならない。中地が指摘するように、恐怖や苦痛の消滅は表面的な鎮静に過ぎず、「渴き」はより深部へ潜行しつつ、内部へと「私」を浸食してゆくのだ²⁹。つまり、第3節は第2節で示された計画の帰結を単純に報告するだけではなく、自己自身の選択によって「人生を台無しにした」ことへの後悔を滲ませ、甘言に釣られたかつての自己自身への批判的契機をも内包している。ベルナル・メイエの簡潔な表現によれば、この2つの詩節には「裁断する現在の声と裁断される過去の声のあいだの言表行為の亀裂³⁰」が見出されるのである。

第2節で計画として語られていた隠遁が第3節ではもはや済んだこととして取り扱われていることからわかるように、両者の時間的な隔たりは相当のものであり、それに伴って、語りの現在における批評的な距離取りが生じている。これに対し、「言葉の錬金術」の韻文②においては、第2節が削除され第3節だけが残されており、「威厳に満ちた隠遁」の帰結と批判のみが示されているのだと言える。ゆえに、決して現実からの後退という詩篇の主題そのものが放棄されたのではない。では、1872年版でこの隠遁の計画を告げていた第2節はどうなったのか。それは「世界への別れ」という形で散文②へ取り込まれたのである。実際に、メイエが指摘するように、72年版のリフレインに見られる「無為な青春³¹」と第2節に現れる「威厳に満ちた隠遁³²」という表現は各々、散文②の内部に、「私は何もしていなかった […]」³³、「私は自分の精神の混乱を神聖なものと看做すに至った³⁴」（以上強調はすべて引用者）という形で回帰している³⁵。

先にも述べたように、「言葉の錬金術」の自伝的解釈によれば、いわゆる「後期韻文詩」が1872年当時のランボーの精神的な状態を直接的に表現する抒情詩であり、このパートにおいては、そのような前年の彼自身の文学的態度が断罪されているものとされる。この枠組みの下では、韻文と散文は截然と区別されねばならない。前者を書いたのは熱に浮かされた1872年のランボーのはずであり、後者を書いたのはそれを批判する1873年のランボーのはず

²⁹ 中地義和『ランボー 精霊と道化のあいだ』、青土社、1996年、195頁を参照のこと。

³⁰ Bernard Meyer, *Sur les « Derniers vers »*. Douze lectures de Rimbaud, L'Harmattan, 1996, p. 139.

³¹ *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 212.

³² *Loc. cit.*

³³ *Ibid.*, p. 265.

³⁴ *Loc. cit.*

³⁵ Meyer, *op. cit.*, p. 138.

だからだ。時間的な隔たりと批評的な距離が韻文と散文のあいだを分つのであり、両者のあいだには、詩／批評、主観／客観という非対称な関係が成立していなければならない。したがって、「言葉の錬金術」の語り手とランボーを同一視した場合、1872年には詩篇中に存在していた要素が、1873年にはそれを取り囲む散文中に見出されるという事実は、解釈における避けがたい障害として認識されることになる。本節の議論の起点として取り上げたベルナールの指摘する背理は、このようにして浮上する。しかし、テキストが背負わされるこの矛盾は、実態に即したものではなく、多分に読者による解釈の投影である。より客観的な視点から捉えた場合、韻文の散文化という現象が示唆するのは、散文と韻文を隔てる壁が決して堅牢なものではないという、散文③の抒情性をめぐる議論においても確認された事実に他ならない。

以上において確認されたのは、前節において示された抒情性の炸裂による散文の韻文に対する接近とは対蹠的な、韻文の形態的な散文化という現象である。これらは表面的な現れ方こそ正反対であるものの、散文と韻文双方の変質ないし変形という、いわば越境行為によって、両者の関係をより流動的な、あるいは相互的なものへと遷移させるような方向性を示すという点では、1つの同じ行き方を共有していると言える。ところで、この現象を引き起こすためにランボーが修辞的側面で多大な労力を払っていることを考慮すれば、本論文においてしばしば採用してきた「現象」という用語は必ずしも適切ではない。それはむしろ作者による巧みな「操作」だと言うべきだろう。肝要なのは、散文と韻文の境界の消失がランボー自身の意図によって引き起こされているということだ。

散文に溶かし込まれた韻文

韻文の散文化という観点からは、1872年の「我慢の祭」四部作の冒頭をなす「五月の軍旗」の内容が散文③に溶かし込まれているのではないかという中地の指摘が極めて興味深い³⁶。もっとも、この指摘は散文③のみを対象とした局在的なものに留まらず、「言葉の錬金術」ひいては『地獄の一季節』全体の生成論にまで及ぶ射程を有している。というのも、中地は、1872年の諸詩篇においてランボーが『季節』の原型を素描していたのではないかと仮定するからだ。散文③における「五月の軍旗」の散種は、このより包括的な

³⁶ Yoshikazu Nakaji, « Les "voix instructives" dans les poèmes de 1872 », *Europe*, n° 966, octobre 2009, p. 130-138.

テキスト生成過程の有機的連関の1要素である。したがって、韻文の散文化という現象に議論の対象を限定する前に、いわゆる「後期韻文詩」のいくつかの詩篇に胚胎された『季節』の萌芽を、確認しておかねばならない。

『季節』のテキスト生成に関する中地の仮説は以下の3点を根拠としている。(1)引用された1872年の諸詩篇は、即物的な観点から「言葉の錬金術」を構築する素材であると同時に、物語のテーマ的観点においても、熱と渴きをもたらす存在としての太陽に向けられた自己破壊的な願望や、より卑小な存在である動物的形象への羨望といった主題に対する例証の役割を果たしていること、(2)実際に引用された「最も高い塔の歌」と「永遠」に加え、反故草稿の段階では「黄金時代」の引用が予定されていたことを考慮すれば、「言葉の錬金術」の中心部分は「我慢の祭」四部作の展開を踏襲していると言えること、(3)「渴きの喜劇」や「我慢の祭」といった1872年のテキストに認められる、「私」に内在する他なる声による自己説諭や自己嘲弄、あるいは直前で述べられた内容の即座の打ち消しは、自己との対話および内省的な思考様式の下に語りを駆動してゆく『季節』にとっても、根源的な構成要素だということである。第3点については、前節において「最も高い塔の歌」の改変を論じた際に、すでに触れた。ここでは残りの2点について検討することにしよう。

「五月の軍旗」と散文③のあいだに、上記の第(1)点を見て取ることは容易い。たしかに、両者のあいだにはいくつかの差異も存在する。前者では対決すべき敵として描かれていた太陽が、後者では祈願の対象としての神の位置にまで高められているほか、前者では自然の風景が描写されていたのに対し、後者に見出されるのは都市の人工物である³⁷。また、前者では破壊の対象があくまで「私」のみに限定されていたが、後者においては、「私」は自らを犠牲として差し出す一方で外界の破壊をも請願する。しかし、超越的な力を有する存在としての太陽の、神話的想像力に基づいた擬人化と、その攻撃的な性格の強調、および自己破壊的な「私」の欲動の表明といった基本的なヴィジョンが、両者に共有されていることは明らかだ。つまり「五月の軍旗」の内容が、韻文詩から散文への形態の変化を伴って、散文③に転化されているのである。

第(2)点は、「五月の軍旗」から散文③への移行という仮説に対し、より即物的な根拠を提供する。中地は『季節』の反故草稿と決定稿の比較から注目

³⁷ Cf. *ibid.*, p. 135.

すべき点を3つ挙げているが³⁸、目下の議論に直接関連するのは次の2つだ。第1に、決定稿における「散文②後半+韻文②」と「散文③+韻文③」という2つの箇所が、反故草稿では逆の順序で配置されていること。第2に、反故草稿の段階では、決定稿の散文⑤に相当する位置に、「黄金時代」ほか2篇の韻文詩が引用される予定だったこと³⁹。この2点を踏まえて、反故草稿における散文と韻文の配置を簡略に示せば、以下のようになる⁴⁰。

散文③の原形（←「五月の軍旗」？）

韻文③「飢え」

散文②第10～第11段落の原形

韻文②「最も高い塔の歌」

散文④の原形

韻文④「永遠」

散文⑤の原形（「黄金時代」「記憶」「世界の果て」の引用を含む）

韻文⑤「幸福」

散文⑥の原形

この客観的な2つの指標に加えて、散文③が「五月の軍旗」の変奏であるという仮定を認めるならば、反故草稿の段階では、「五月の軍旗」→「最も高い塔の歌」→「永遠」→「黄金時代」という「我慢の祭」四部作の順序が保存されていたということになる。

反対に、自作詩篇を取り集めて1つの作品へ再編するという「我慢の祭」の制作態度の延長線上に「言葉の錬金術」が位置づけられるのだとすれば、散文③が「五月の軍旗」の変奏であるという仮説は、その他の詩篇の反故草稿段階の配列からして蓋然性の高いものになる。たしかに、この仮説を事実へと昇格させるための決定的な根拠は存在しない。しかし散文①第5段落が明らかに「母音」のソネの変奏であることを考慮に入れば、韻文詩において描かれていたヴィジョンを形態の面で散文に変換するという操作は、「言葉の錬金術」の生成において、決して突飛なものではない。また、1872年の自作韻文詩を集成して作品化するという手法は、「渴きの喜劇」にも共通し

³⁸ 中地『ランボー 精霊と道化のあいだ』、179頁。

³⁹ 同書、180頁を参照のこと。

⁴⁰ 決定稿の散文④から韻文①までに相当する箇所は、反故草稿からは失われてしまっている。なお、反故草稿においては、詩篇の題名のみが記されており本文は引用されていない。

ている。この点についてマーフィーは、「飢えの祭」の手稿の裏に書かれた数字がいくつかの詩篇の行数と一致することを根拠に、実現されることなかったもう1つの再編成が検討されていた可能性をも想定している⁴¹。さらに、「渇きの喜劇」のもう1つのヴァージョンが「渇きの地獄」（強調引用者）と題されていることをも考え併せれば、1872年にすでに実践されていた自作の再編成という手法から『地獄の一季節』の中心部である「言葉の錬金術」が派生した可能性は極めて高いと言える。

以上においてわれわれは、中地の仮説を援用しながら、「五月の軍旗」と「言葉の錬金術」の散文③とのあいだに太陽と自己破壊というテーマ上の一貫性が観察され、文献学的な観点からも前者が後者へ形を変えた可能性が高いということを確認した。これらの根拠の下に、本節の冒頭で掲げた仮説を是認するならば、「言葉の錬金術」において1873年の散文が1872年の韻文詩を批評しているという図式の破綻をも認めねばならない。なぜなら、散文③に「五月の軍旗」が溶かし込まれているという事態は、1872年の1詩篇がまるごと、1873年の散文の1箇所として作り直されたことを意味するからだ。これほどまでに極端な、散文と韻文のあいだの越境の事例はないだろう。

結論

「言葉の錬金術」において交錯的に配置された散文と韻文の関係は、前者が後者を導入し註釈するという一方的なベクトルによっては決して説明し尽くされない。もしかりに韻文が純粋な引用であるならば、それは地の文を構成する散文とは異なる次元に位置していることになる。ところが実際には、この原則的なテキストの位相の差異にもかかわらず、散文と韻文のあいだには双方向的な接近が認められる。本論文ではこの点について、(1)散文①と散文②の相同性に対する散文③の特異性、(2)声という要素によって散文③に付与される抒情的性格、(3)韻文②から削除された要素の散文②における回帰、(4)散文③および「言葉の錬金術」全体のテキスト生成という4つの観点から考察し、従来支配的であった同パートの解釈を覆すことを試みた。

ランボーは、事前に意味の定まった既成の韻文テキストを、散文テキストに貼り付けているのではない。散文が韻文のような抒情性を帯び、韻文が散文へと形を変えることからわかるように、両者の関係は予め固定されたも

⁴¹ Steve Murphy, « Mauvaise pensée du matin », *Rimbaud vivant*, n° 45, septembre 2006, p. 43, note 11.

のではないのだ。それとは反対に、改変を伴った引用によって「言葉の錬金術」へと再編されるとき、韻文テキストは散文との競合による生成の過程にあるのだと言える。そこにおいて散文と韻文は、ときに干渉し合い、ときに互いの要素を交換し合いながら、1つの物語の制作に向けて協同しているものであり、その過程において互いが他を照らし合うことを通じてはじめて、双方に意味が生まれるのである。

本論文の冒頭でも述べたように、「言葉の錬金術」の散文と韻文の関係を静的な構造の下に捉えることは、同パートを、さらには『季節』の全体を、ランボーの自伝として読む立場に最大の根拠を与えてきた。したがって、本論文において展開された議論は、『季節』の単純な自伝的解釈に対する批判をも兼ねている。しかしながら、作者による「言葉の錬金術」への自作韻文詩の引用は、決して否定することのできない事実として残る。つまり、たとえ「言葉の錬金術」が虚構だとしても、その虚構はいわばランボー自身を素材として制作されたものに他ならない。あるいは、1873年5月のドラエー宛て書簡において、『季節』の前身となった「異教徒の書」あるいは「黒人の書」について、ランボーが次のように述べていることをも想起するべきだろう。

ぼくの人生はこの本に懸かっている⁴²。

このような言葉に触れるとき、われわれは、ランボーがこの作品を書くことに、単なる想像力の産物としての虚構に対する以上の、実存的な意味を見出していたのではないかと考えざるをえない。虚構的な作品に対し、自伝性はいかにして付与されうるのか。また、そこで言う自伝性とはどのようなものなのか。この問題については、別の機会に論じられねばならないだろう。

⁴² *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 371.