

『イルミネーション』の「イメージ」

視覚イメージに対抗する詩的イメージ

谷口 円香

序

ランボオの散文詩集『イルミネーション』に関しては、描写的な詩篇を多く含むことや、タイトル自体が視覚芸術への示唆を含み得ることもあり、その「絵画的性」が今までに指摘されてきた。だが、ランボオは絵画芸術に特に関心を示しておらず、具体的な画家や作品への言及もほとんどないため、現実の絵画作品との影響関係や比較を行う解釈は、推測の域を出ない¹。では、具体的な絵画作品との関係は考慮せずに「絵画的性」というとき、それは何を意味するのか。詩が絵画的な性質を示すということである。その場合、我々は詩の描写の示す絵画的な「表現方法」と「イメージ」とを対象にしている。

絵画的な「表現方法」に注目する主な先行研究としては、断片的な表現法や色彩の組み合わせ方に印象派絵画の性質を見出すシュザンヌ・ベルナル²、想像の世界に現実の断片をはめ込むかのような操作に絵画の「コラージュ」の技術との類似を見るセルジオ・サキ³、ランボオの絵画を描写するような文体に当時の絵画批評の文体の模倣を指摘するオリヴィエ・ビヴォールの論などが挙げられる⁴。だが、「イメージ」という観点をとったものは意外に少ない⁵。『イルミネーション』の「絵画的性」は、既に様々に論じられてきた。だ

¹ 例外として「冬の祭り」での「ブーシェ」の名への言及があるが、この画家の何らかの作品との比較に至るものではない。この例については別の機会に論じたい。

² Suzanne Bernard, « Rimbaud, Proust et les Impressionnistes », *Revue des sciences humaines*, fasc. 78, 1955, p. 257-262.

³ Sergio Sacchi, « Rimbaud peintre 'mystique' », *Rimbaud à la loupe, Parade sauvage, Colloque (2)*, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 1990, p. 178-186.

⁴ Olivier Bivort, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont / Rimbaud, Les Valenciennes*, N°13, Presses Universitaires de Valenciennes, 1^{er} trimestre 1990, p. 147-166.

⁵ 次の論文が「イメージ」に着目している。Michel Murat, « L'Enfant et les images », *Rimbaud ou La liberté libre, Parade sauvage, Colloque (1)*, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 1987, p. 73-84.

が、ランボーには絵画作品への言及がほとんどないため、「絵画性」といいながらも具体的な比較対象が欠如し、問題点が曖昧なままに論が進められてきたように思われる。絵画と類似する「表現方法」に注目する視点は、『イリュミナシオン』の詩の表現の特質を探るのに有効だが、その前に、我々が実際に分析の対象にしているものは何か、特定するべきではないか。それは絵画という「イメージ」に対して詩人が形成する「絵画的なイメージ」である。そしてこの「絵画的なイメージ」とは言葉によって読み手の頭の中に形成される精神的なイメージであり、「絵画＝イメージ」という物理的イメージではない。

ここで既に予想されるように、この視点をとる時の問題は、「イメージ」という言葉自体が非常に多義的な語であることだ。この語は現在、我々の周囲に氾濫しているといえ、絵画、写真や映画を論じるときにも「イメージ」(image) という語が選択される。しかし、「イメージ」とは何か、という大きな問いを立てることは本稿の目的ではない。あくまで、19世紀後半及びランボーにとって、「イメージ」という語がいかなる含意を持っていたのかを考えることで、『イリュミナシオン』における複数の「イメージ」の交錯を解きほぐす糸口とし、ランボーにおける視覚イメージと言葉によるイメージとの関係を考えることを目指す。

ゆえに、まずⅠ部で、ランボーが生きた19世紀後半の文脈におけるこの言葉の定義を検討し直すことから始める。その中で、「絵画性」を論じるときに不可避免的に使用される「ヴィジョン」と「イメージ」との含意の違いを明白にし、ランボーの中でのこの二つの語の用法を検討することから、詩人の中での「ヴィジョン」から「イメージ」への重点の移行を指摘する。ついで、Ⅱ部では、実存的レベルでのランボーと視覚イメージとの関係を整理し、そこに見出せる魅惑と拒絶という両義的な関係が言葉のレベルへも持ち込まれることを指摘する。「絵画的イメージ」を対比項として形成される「詩的イメージ」の性質を検証する中で、「イメージ」の語の当時の一般的意味から横滑りして新たな「イメージ」が生成される様子を浮き上がらせる。

Ⅰ：イメージとヴィジョン

「絵画性」を論じる時、「ヴィジョン」と「イメージ」という二つの言葉が必然的に用いられる。だが、この二つの言葉の本質的性質は異なるという基本的な事実には、今まで特に注意が払われてこなかった。まず、この両者

の 19 世紀における意味を当時の辞書の定義に確認し⁶、ランボーにおける用法を検証する。そうして二つの語に与えられた含意の違いを確認し、そこからランボーの創作上の意識の変化を抽出することを目指す。

i. 「イメージ」 (image)

「イメージ」という言葉は現在我々の周囲に氾濫しているといえる。現在では主に写真や映像を指し⁷、我々はこの語を現在の語感で捉えがちである。この言葉が 19 世紀後半に持っていた意味を、語源にも注意を払いながら、当時の辞書の定義に確認しよう。

「イメージ」 (image) という語は、ラテン語の「イマーゴ」 (imago) から来ており、「模倣」 (imitation) を意味する。ゆえに「イメージ」とは本質的に、何らかの対象の或る程度正確な「表象」を意味する。19 世紀に編纂、出版された辞書『リトレ』の定義を参照していくと、第一番目の定義は「模倣するもの、類似するもの、類似」とされ、例としてサン版の聖書の「創世記」から「神は自らに似せて人間をお作りになった」という一文が引かれている。ランボーが読んでいた聖書はこの版であり、幼い頃から聖書に親しんでいた詩人は、この表現をよく知っていたと考えられる。第二の定義は「水面や鏡面等でのある対象の表象」、第三の定義は「彫刻、絵画、版画、素描上でのなんらかの表象」とされ、さらに特定の意味としては宗教的テーマを表した「版画」も指す。よって、ここまでの定義から、「イメージ」とは、ある対象の、別の媒体上での再現を意味することが確認できる。

この何らかの対象の具体的な表象という基本的性質は、比喩的な意味の中にも残る。同じく『リトレ』の続く定義を参照すると、「象徴するもの、模しているもの」、「精神、心の中での対象の再現」とある。また、「描写」も比喩的に意味し、これは対象の言葉による再現を意味する。さらに、「メタファー、類似」に加え、同じ文彩の繋がりでも「雄弁」と「想像」も意味した。これらは言葉による、類似性を利用した精神の中での模倣を指す。文学的イメージというものの本質に最も近いものだろう。『十九世紀ラルース大辞典』の定義はより明解で、「メタファー、類似、つまりある対象の形態を

⁶ 主に『リトレ』、『十九世紀ラルース大辞典』の定義を参照した。『フランス語宝典』はコーパスに 20 世紀のものも多く含むため、ランボーが生きた時代の用法を探るのが目的の本稿では、その定義は考慮から外すことにした。

⁷ 「物理的対象の写真技術およびそれに類縁する技術（映画、テレビ、放射線等）による複製。」(Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse, t. 8, Librairie Larousse, 1983.) 絵画、写真、さらに映画を論じる際にもこの語が選択される。あるいは、「政治家のイメージ」や「企業イメージ」といった抽象的な意味でも多く用いられる。

語るときに、それに別の物から借用した外観を与えることによって、ある概念をよりいきいきと、感覚としてとらえやすくする文彩」とされる。

まとめると、「イメージ」とは、物理的もしくは精神的媒体上での、ある対象の具体的な再現を基本的に意味するといえる。ここから抽出される「形象化」という本質的性質に、特に留意しておきたい。

さて、『リトレ』が示す「イメージ」の比喩的な意味の中には、もう一つ興味深い定義がある。「考え」(idée)である。現代の用法ではあまり馴染みのないこの意味の由来を知るために、『フランス語の歴史辞典』を参照すると、「イメージ」という語は17世紀には「考え」と同じ意味で用いられていたことが分かる。説明を引用しておこう。「この語は、ある知覚や印象を引き起こした対象が不在のまま、それを精神において再現することを意味した。この意味から想像力と結びつけられ、18世紀半ばまで、考え(idée)とイメージ(image)は区別されずに用いられてきた⁸。」だがそれは「イメージ」が形而上的なものを指すということではないことに注意したい。説明の続きにはこうある。「イメージは一方では現実および事物と対立し、もう一方では概念および抽象的な考えと対立する(傍線は引用者による)。」なぜ「考え」と同義の「イメージ」が、「概念」および「抽象的な考え」と対立するのだろうか。この一文を理解するには、説明の前半部、「イメージ」の意味の歴史の変遷を説明した部分に立ち返らねばならない。

「イメージ」は、もともとはラテン語の「彫像」の意味を持っていた。ついで、この最初の意味からの拡張によって、この語はある対象の造形的再現を意味するようになる。つまり、なんらかの対象の再現である。そして16世紀には、「イメージ」は目に見えないものの具体的な表象および、類似性によって現実を喚起することを意味するようになり、17世紀に入り、「イメージ」は精神的再現を意味し、「考え」の同義語となる。

以上の歴史の変遷は、既に我々が19世紀の辞書の諸定義から抽出した、本質的にある対象の具体的な再現を意味するという「イメージ」の語の基本的性質を裏付けるが、ここで問題の一文に戻ろう。根底では、「イメージ」はあくまで現実の「再現」でしかないため、「現実」および「事物」と対立する。一方で、「イメージ」は「考え」と等しいものを指すが、「概念」や「抽象的な考え」とは対立する。これはつまり、「イメージ」は「抽象的な考え」ではないということの意味する。この「抽象的な考え」との対立は興味深い。というのも、撞着語法的ではあるが、「イメージ」は抽象的ではない考え、

⁸ Dictionnaire historique de la langue française, le Robert, 1992.

すなわち具体的な考えであることが分かるからだ。言い換えると「イメージ」とは、ある概念を具体的にとらえやすい形にして説明するものなのである。「イメージ」の語は、よって「考え」を意味する場合でも、やはり形象的で具体的な性質を維持するといえる⁹。

こうして、「イメージ」とは物理的な媒体上にせよ精神上にせよ、なんらかの対象の具体的な表象を意味するという本質的な性質を持つことが確認できた。さて、19世紀は新聞等の大衆メディアの発達と版画の技術（とりわけリトグラフ）の発展とが相まって、絵入りの雑誌や新聞が隆盛を誇った時代である。そうした中で、この語は「考え」の意味に見られる17世紀から18世紀半ばまでの精神的な意味への傾きから本源的な意味へと回帰し、グラフィックな意味を強めていたと考えられないだろうか¹⁰。『十九世紀ラルース大辞典』の第一の定義は「素描の技術によって成される、人物あるいは物体を表した形象」であり、第二の定義は「宗教的な主題などを表した小さな版画」である。

ボードレールがサロン評を始めとする美術批評を書き、絵画に大きな関心を寄せていたことは周知の如くである¹¹。その詩人が書き残した『赤裸の心』の断片の一つには、以下のように書き留められている。

⁹ 『イルミナシオン』の「大洪水のあとで」の冒頭に現れる「大洪水の考え」« *idée du Déluge* » は、この意味で用いられている。アルベール・ピイの校訂版の注には「考え」の語を「イメージ」としてとる解釈が提示される。Arthur Rimbaud, *Illuminations*, éd. de Albert Py, Librairie Droz, 1969, p. 81.

¹⁰ そしてそれには、1737年よりサロンが一般に公開されるようになり、絵画というそれまで一部の上流階級の専有物だったイメージが一般化されたことと、それに伴う美術批評という新しいエクリチュールのジャンルの誕生と発展が果たした役割も大きいのではないかと推測される。絵画イメージの一般化とその鑑賞者の誕生に関しては、以下の本に詳しい。Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Macula, 2000。だがもちろん、「イメージ」が版画等のグラフィックな意味を示すのは、それが主に聖画像を指した中世以来の基本的な用法であり、ボードレールが『赤裸の心』の断片でイメージの崇拜（*culte des images*）と語り、1859年のサロン評の中で自らのイメージへの傾倒を説明するのに「私が毀像論者（*iconoclaste*）になる前に〔中略〕世界が減びてしまうだろう」（Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, t. II, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1976, p. 624.）と語るのも、こうした伝統を踏まえた上での表現と思われる。

¹¹ また、彼の父フランソワ・ボードレールは画家であった。Note de André Guyaux, dans Charles Baudelaire, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, coll. « Folio classique », Gallimard, 1975, p. 612.

イメージの崇拜を称揚すること（私の大きな、唯一の、本源的な情熱）¹²。

短いフレーズ中で形容詞も何もつかず、複数形で用いられている「イメージ」（images）への崇拜とは、絵画を見ることに「本源的な情熱」を持っていたこの詩人において、「絵画」への熱狂を指す。サロンの盛況等、絵画が人々の関心と娯楽の中心にあり、絵入りの新聞や雑誌が発展した19世紀当時、「イメージ」という言葉は、現在それが主にメディアの動画や映画の映像を指すように、絵画や版画といったグラフィックな表象を指す意味を強めていたと推測される。

ランボーにおける「イメージ」の語の用法を、単数形、複数形も含めて確認してみると、ほぼこの当時の用法に従って「イメージ」という語を用いていると分かる。『イルミネーション』の「大洪水のあとで」では、複数形の「イメージ」（les merveilleuses images）という語を「絵」の意味で用いている箇所がある。

窓ガラスにまだ水が滴る大きな屋敷では、喪に服した子供たちが素晴らしい絵の数々を眺めていた¹³。

子供たちが大きな屋敷の窓の下で、想像をかき立てる驚くべき絵の数々に見とれている。「青春Ⅱ、ソネ」では複数形で「イメージのない（sans images）宇宙による友愛と慎ましやかな人間性」と語られる。「卑俗な夜景画」での用例は、もう少し両義的で、精神的な意味の方へ傾いているといえる。

—— とても深い緑と青が、イメージいっぱい広がる¹⁴。

「イメージ」（l'image）という言葉が単数形で現れる。描写、あるいは語り手の頭の中での想像といった意味で用いているとも思われるが、色彩が「イメージ」を占領するような表現をとっていることから、グラフィックな物理的イメージを指すと見なすことができる¹⁵。精神的な形象を指すのは、面影

¹² Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OC, t. I, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1975, p. 701.

¹³ « Après le Déluge », *Illuminations*, dans Arthur Rimbaud, *Œuvres*, éd. de Suzanne Bernard et André Guyaux, Classiques Garnier, éd. revue 2000, p. 247. 以後、本稿でのランボーのテキストの引用はこの版に拠る。

¹⁴ « Nocturne vulgaire », *Illuminations*, *Œuvres*, p. 281.

¹⁵ シュザンヌ・ベルナルはここにランボーの「彩色趣味」を指摘する。Note de Suzanne Bernard dans *Œuvres*, p. 563.

を意味する「労働者たち」の「愛しいイメージ (*une chère image*)」である¹⁶。
あとの用法は全てグラフィックな表象を指す¹⁷。

このように、「イメージ」の語は19世紀後半には特にグラフィックな表象を指したと思われる。ついで「ヴィジョン」の語の当時の含意を確認しよう。

ii. 「ヴィジョン」 (vision)

「ヴィジョン」の語は「見る」から来ており、視覚と直接的に結びつく。しかし、『リトレ』を参照すると、この語は視覚という一般的な意味に加えて宗教的な意味と結びつき、表し得ないような超自然的なものを指すことが分かる¹⁸。第一義は生理学的な定義、「瞳が光を介して人や動物を外界と結びつける感覚的機能」だが、続く定義はマルブランシュの神学論における「神のヴィジョン」、ついでより一般的な神学的定義「神が身体のみもしくは精神を通して見せる超自然的なもの」とされる。その他の意味は、「精神において見る自然の事物」、「恐れ、夢、あるいは狂気、迷信によって、人が見たと信じる実体のないイメージ」とされる。比喩的な意味として「想像で思い浮かべる、めざす行為」、「狂気の考え、突飛もない考え」がある。

このように、「ヴィジョン」の意味は宗教的な意味と密接に結びつき、ついで精神的、超自然的、非現実的なもの、ときには狂気にすら近いものを指すことが分かる。『十九世紀ラルース大辞典』の定義も参照すると、「自然が人間には隠している事物の、目もしくは知性による超自然的な知覚」あるいは、「虚しい想像。現実の基盤を持たない考え」という定義が見つかる。ゆえに「ヴィジョン」は超自然的なものを指すことができ、必ずしも現実の基盤を持たないと言える。「イメージ」が物理的媒体上にせよ精神上にせよ、なんらかの現実の再現であり、よって常に現実の支えを持つのと対照的な違いとして留意しておきたい。

また、『十九世紀ラルース大辞典』の第一義には「知性による知覚」とあ

¹⁶ «Ouvriers», *Illuminations, Œuvres*, p. 267. この例は後に詳しく見る。

¹⁷ 『イリュミネーション』以外での用例、後期韻文詩、『地獄の季節』での用例は全てグラフィックな表象を指す。後期韻文詩の「渇きのコメディ」には複数形の「イメージ」が現れる。「さあごらん、絵や花々を。」ボードレールの使用例からも分かるように、特に複数形の場合にはグラフィックな意味を示す。聖画像といった意味の用法で、後期韻文詩の「我慢の祭り、最も高い塔の歌」での「みじめのきわみの魂には、聖母のイメージが浮かぶばかり」、『地獄の季節』「悪い血」での「どんな聖像を攻撃するのか?」、「[前略] どんな神聖なるイメージにも、完璧へ向かっての跳躍を捧げた」がある。(ここでの引用中の傍線は全て引用者による。)

¹⁸ 「イメージ」も、宗教的テーマを表した版画等という意味では、二次的に宗教的意味と結びつく。

り、これは語源としてのラテン語の「見ること」(visio)「見る」(videre)という語の、サンスクリット語源の語幹 vid に「知る、知識を得る」という意味があることからきていると考えられる。よって「ヴィジョン」は、超自然的で精神的な視覚も意味するが、根本的には何かをより深く知ることを意味した。

ここまで見てきたように、19世紀において「ヴィジョン」とは生理学的な「視覚」の意に加え、人間の理性を超えた超自然的な視覚を意味した。そして、ランボーが「ヴィジョン」というときに意図していたのは、確かにこの意味である。とりわけ、「見者」の手紙において彼の詩論を表明していた段階にそれは顕著に見られる。

というも、彼〔詩人〕は未知なるものに到達するからです。既に豊かな彼の魂をさらに豊かにしたのですから。彼は未知なるものに到達し、そして恐れおのいて、自らのヴィジョンの理解力を失うに至る時、彼はそれらのヴィジョンをまきに見たのです¹⁹！

「ヴィジョン」は、もはや理性的な知覚ではなくなり、理性を超越した超自然的知覚となる。ここで詩人が「見る」という動詞を通常の意味ではなく、「見えないもの」を「見る」という意味で用いているのは明らかである。そしてそれは理性による「理解」を超越して、深く知ることを意味する。宗教的な意味で用いているとは言い難いものの²⁰、彼が「ヴィジョン」という語を当時の用法にほぼ合致した、超自然的な不可視のものという意味で用いていることが確認できる²¹。

iii. 「ヴィジョン」を「イメージ」に

現在の用法では、「ヴィジョン」と「イメージ」は、特に精神的な意味を

¹⁹ Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, *Œuvres*, p. 365.

²⁰ むしろ宗教的なコンテクストを借りながら、内容を摺り替えている。宗教的な意味でのヴォウイエンが神の啓示を受動的に受けるのに対し、詩人は自らに苦行を課して能動的に「未知なる」ヴィジョンを見るに至ろうとするのである。

²¹ 他の用例として、『地獄の一季節』『不可能』の中での「僕に純粹さのヴィジョンを見せたのは、この目覚めの瞬間だ。——精神を通して、人は神へ向かう！」、「訣別」での「正義のヴィジョンは神一人の喜びだ」などが宗教的な用法として挙げられる。また、狂気に近いヴィジョンとして、初期韻文詩の一つ「オフィーリア」での「おお、哀れな狂女！／君は雪が火に溶けるように彼に溶けてしまった。／君の数々のヴィジョンが君の言葉をつかえさせた」がある。（ここでの引用中の傍線は全て引用者による。）

指すときには、ほぼ同じ意味を示すとみなしうる²²。だが、19世紀において「イメージ」と「ヴィジョン」の二つの語は、根本的な含意が異なることを確認した。そしてランボーが二つの語をほぼ当時の用法に従って用いていることも分かった。その場合、ランボーがそれぞれの言葉に与えるニュアンスの違いにより敏感になるべきではないだろうか。二つの語の性質の違いに留意し、それらの使い分けに着目することで、ランボーの創作活動の中での意識の変化を読み取ることができる。

ランボーの詩に関しては、「見者」の手紙の存在から「ヴィジョン」の重要性が強調されることが多かった。近年出版された、パスカル・デュラン、ジャン＝ピエール・ベルトラン共著の『モデルニテの詩人たち』におけるランボーに充てられた章でも、この詩人の総括的な紹介の中で、その詩における視覚の重要性が頻繁に指摘されている²³。そして「ヴィジョン」は視覚を意味し、視覚造形芸術の受容、すなわち絵というイメージを「見る」ことにも結びつく。ランボーやヴェルレーヌの詩の絵画的性について興味深い指摘を幾つも発表しているオリヴィエ・ビヴォールは、ランボーの「視覚」の重要性にも注目し、彼においては「見る」行為に創作活動と関わる象徴的な力が与えられていると指摘する²⁴。ジャック・プレッセンも、ランボーにおける視覚の特権性を指摘し、「見せる」(montrer)を「言う」(dire)と同義に、「見る」(voir)を「理解する」(entendre)と同義にとらえることを提案する²⁵。だが、「絵画的性」を論じる際、ランボーの場合には、「視覚」という視点を混同するべきではないのではないだろうか。ランボーにおいて重要なのは、必ずしも現実の支えを持たない超自然の「ヴィジョン」を「見る」ことであり、このときの「見る」とは多分に精神的な意味合いを持ち、プレッセンが指摘するように「理解する」の意味に近い。よって絵という物理的なイメージを「見る」と混同するべきではない。

確かに、「見者」の手紙での主張に次いでパリでボヘミアン生活を送っていた「見者」の理論の実践の段階までは、この若い詩人にとって「ヴィジ

²² 例えば『プチ・ロベール』を参照すると、両者をほぼ同義とする定義が見つかる。

²³ Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « Rimbaud, hétérodoxe et orthodoxe », *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Seuil, 2006, p. 240-258.

²⁴ Olivier Bivort, « Notes sur le dérèglement d'un sens : la Vue », *Parade sauvage*, n° 5, Musée-Bibliothèque Rimbaud, juillet 1988, p. 9-19.

²⁵ Jacques Plessen, « *Ut pictura poesis* : Voix et vue dans les *Illuminations* », *Rimbaud ou La liberté libre, Parade sauvage, Colloque (I)*, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 1987, p. 85-96. この論文は「視覚的なもの」(visuel)と「言語的なもの」(verbal)との関係に関して多くの示唆的な考察を含む。

ン」が最も重要であった。「未知なるもの」、つまり不可視のものを精神において「見る」ことが重要な目的だったのであり、当時この意味に合致したのは「ヴィジョン」の語だからだ。そもそも、「見者」(voyant)という語が、「見る」(voir)こと、すなわち一般人に不可視のものを「見者」たる詩人が「見る」ことの重要性を明示している。だが、果たして『イルミネーション』の段階においても常に同様に不可視の「ヴィジョン」を「見る」ことが問題なのだろうか。「出発」において詩人は言っているのではなかったか、「充分に見た」と²⁶。

生理学的な意味では、「ヴィジョン」とは瞳という視覚器官が外界を知覚することであり、「イメージ」はその知覚により瞳が捉えたものが目の奥の網膜上に映し出された像を指す。知覚された「ヴィジョン」は「イメージ」に形象化されねばならない。ランボーにおいては、「ヴィジョン」はとりわけ、詩人にしか捉え得ない不可視のものを指した。その場合、それに形を与えるのは何であろう。

「見者」の手紙で、理性を超えた「ヴィジョン」を「見る」ことが問題であることを主張した後、詩人はこう語る。

というわけで、詩人は真に火を盗む者なのです。[中略]詩人は、自らの創造したものを、感じさせ、触れさせ、聞かせねばならないでしょう。もし自身が彼方から持ち帰ってきたものに形があれば、詩人は形を与えます。もしそれに形がなければ、無形を与えます。言葉を見つめることです²⁷。

「自身が彼方から持ち帰ってきたもの」とは、詩人の別の言葉で言えば「未知なるもの」、すなわち超自然的な「ヴィジョン」を指すと考えられるが、それに「形を与える」という表現を用いていることに注意したい。先ほど、「ヴィジョン」が「形象化」されるのが「イメージ」だとした。ランボーにおいて「ヴィジョン」に形を与えることが「言葉を見つめること」だとすれば、「書くこと」が「イメージ」にすることだと言えないだろうか。『地獄の季節』「地獄の夜」で、語り手は「俺にヴィジョンを描くことができるだろうか²⁸」と自問する。「ヴィジョン」を描き出し、それに形態を与えるのは、詩人にとって言葉に他ならない。

だが、形がない場合には無形 (de l'informe) を与える、とランボーが表現

²⁶ « Départ », *Illuminations*, *Œuvres*, p. 261.

²⁷ Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, *Œuvres*, p. 365.

²⁸ « Nuit de l'enfer », *Une saison en enfer*, *Œuvres*, p. 215.

していることに注意しよう。その場合も「無形」というある形態のように表し、「与える」という動詞を選ぶことで、目的補語にくる「無形」の語に物質的な感触を帯びさせている。詩人は「自らの創造したものを、感じさせ、触れさせ、聞かせねばならない（傍線引用者）」のである。重要なのは自らの「ヴィジョン」をありのままに、そのまま伝達することだ。これは有形にせよ無形にせよ、ある具体的な手触りと形象性を伴って「ヴィジョン」を伝達するのが詩人の目的であることを示す。そしてその具体的な手触りを喚起する「形」とは、「彫刻」という意味から派生し対象の「模倣」を意味するようになる「イメージ」の語の本質的な性質と合致するといえる。よって、ランボオの「イメージ」は物理的イメージとは別の精神的イメージだが、この点で視覚イメージと接近する。

そして「ヴィジョン」を「イメージ」に形象化すること、また、その方法そのものにより関心が向けられるのが『イリュミナシオン』の段階だと考えられる。『イリュミナシオン』では描写的なテキストが増える。表現方法そのものへの注意がより研ぎ澄まされる。「見る」ことよりも、いかに自分の見た「ヴィジョン」に「形」を与えるかに注意が払われている。だが視覚的な手段ではなく、あくまで言葉によって、いかに具体的な「イメージ」として提示するかが問題なのだ。そしてこの「イメージ」に形象化することへの注意ゆえにこそ、ランボオは何らかの具体的な絵画に似せることを示唆しているわけではないのにも関わらず、『イリュミナシオン』のテキストはしばしば非常に絵画的な印象を与え、絶えずそこに「絵画的性」をみる解釈を引き起こすのではないだろうか。

よって、具体的な絵画作品の影響関係を探ったり、比較に向かったりするものはナンセンスである。問題になっているのは、「イメージ」の形成という問題なのだ。そしてこの「イメージ」とは、言葉が形成する精神的なイメージであって、絵画という物理的イメージではない。もちろん、音という要素も重要な役割を占める²⁹。ゆえに最終的に、問題は言葉のレベルに持ち込まれる。だが、繰り返しになるが、ランボオ特有なのはその精神的イメージが具体的な形象性を持つことであり、それは詩の中で形成される精神的イメージを絵画という物理的イメージと混同することは意味しないものの、まさに「イメージ」という言葉そのものの含意から、言葉によるイメージと視覚イメージとの交錯を逆説的に引き起こす。

²⁹ 既に引用した見者の手紙での「ヴィジョン」を「触れさせ」るのに加え、「聞かせ」ることの重要性、「出発」での「新しい音」など。

こうして、『イルミネーション』の「絵画性」というとき、我々が問題にしているのはあくまで言葉によって形成される「イメージ」であると同時にその語の孕む曖昧性が混乱を引き起こすことが指摘できる。続くⅡ部において、「イメージ」の語の複数の層を整理し、ランボーにおける言葉とイメージの錯綜した関係を解きほぐすことを試みたい。

Ⅱ：ランボーと「イメージ」

Ⅰ部では「イメージ」の語そのものに着目し、この言葉が有する本質的性質と19世紀当時の一般的な意味を確認した。大きく分ければ、「イメージ」には物理的イメージと精神的イメージがある。絵画という「イメージ」は前者に含まれ、ランボーが詩の中でそれを模倣する「イメージ」は後者に含まれる。そこからランボーが形成する三つ目の「イメージ」の特質を明らかにすることを最終目的とし、まず実存的レベルにおける物理的イメージ、すなわち「絵画＝イメージ」との関係を整理する。ついで、それが言葉による精神的イメージ、すなわち「絵画的イメージ」に取り込まれた後、「詩的イメージ」の対比項となることを確認し、「詩的イメージ」の性質を検証する。

Ⅰ. ランボーと視覚イメージ：魅惑と拒否の対象

ボードレールやラフォルクが、生活の糧としてにせよ、サロン評や美術批評を数多く執筆し、絵画を鑑賞することに情熱を持っていたのに対し³⁰、ランボーは絵画芸術に興味を示していない。パリ滞在中、ルーヴル美術館を訪れたのちに作品を罵倒していたというエピソードを友人のドラエーが伝えている。ゆえに我々は本論冒頭から、ランボーの詩の「絵画性」とはいいながらも具体的な絵画作品との関係は考慮しないと断ってきた。

だが、ランボーが見ていた視覚イメージがある。『地獄の一季節』の中の「錯乱Ⅱ、言葉の錬金術」で、語り手が以下のように語っていたことを思い出す。

俺は扉の上部の装飾、芝居の書割、辻芸人の幕、看板、大衆向けの彩色挿絵と

³⁰ ラフォルクは、詩人よりむしろ美術批評家になりたいという願望の方が強かった。Introduction dans Jules Laforgue, *Textes de critique d'art, réunis et présentés par Mireille Dotin*, Presses Universitaires de Lille, 1988. 参照。また、ラフォルクの友人ギュスターヴ・カーンは、後に彼のことを「疲れを知らぬ鑑賞者」(regardeur infatigable)と形容している。Les Hommes d'aujourd'hui, n°298 : Jules Laforgue, Vanier, 1887, p. 2.

いったくだらない絵が好きだった³¹。

このようなハイ・アートに対するマージナルな視覚イメージ、すなわち大衆向けの稚拙で俗な絵、彩色版画、新聞や雑誌の戯画などを、ランボーは確かに目にしていたし、好んでもいたと考えられる。また、ランボーが読んでいた当時の多くの文芸雑誌には白黒の版画が挿入されていた³²。

ランボーが関心を向けなかったのは美術館にあるような絵画作品である。重厚な色彩の層と線遠近法に従った奥行きや質感を持ち、動き出しそうな身体の身振りや躍動の一瞬などをとらえたそれらの作品に対して、稚拙な技術の看板画や白黒の版画は明らかに立体感や迫真性を欠いただろう。また、例えば19世紀に広く出回っていたエピナール版画は「大衆版画」とも呼ばれ、文盲の民衆も楽しめるようにしたものだが、素描技法の稚拙さや派手な彩色のために、多分に平面的な印象を喚起する。ランボーはこうした版画を目にしていた³³。

では、これらの視覚イメージへの関心は、我々のここまでの立論にどう関わってくるのだろうか。素朴な絵や白黒の版画は、技術の不十分さから、二次元的で、ごこちなく凝固したものになる。一方で、絵画芸術はランボーにおいて十分な鑑賞の対象にはされておらず、美術館の壁面にならぶ平たいイメージの集合体でしかなかった。こうした絵画芸術への無関心と、彼の親しんでいた視覚表象の性質から、ランボーが、絵画も含むグラフィックな「イメージ」全般を、主に二次元の平面上に静止したイメージとみなしていると仮定することは、妥当ではないかと思われる。

しかし、これら素朴な視覚イメージの評価に関しては、より両義的であることに注意したい。一方では、詩人は素朴な視覚イメージの持つ魅力に魅せられている。例えば、こうしたイメージの二次元的な表現法を、西洋の伝統の重みに支えられた遠近法という世界の知覚に対置するものとして称賛し、

³¹ « Délire II, Alchimie du verbe », *Une saison en enfer, Œuvres*, p. 223.

³² 「アーティスト」誌、「マガザン・ピトレスク」誌など。ルイ・フォレストイエはランボーの初期韻文詩の冒頭の描写は白黒で始まることを指摘し、ランボーの世界の把握には自らが親しんでいたこうした二次元の版画が影響していると指摘する。Louis Forestier, « Le regard pictural dans les premiers poèmes de Rimbaud », *Minute d'éveil : Rimbaud maintenant*, SEDES-C.D.U., 1984, p. 21-28.

³³ ランボーの初期詩編の一つ「ザルブルックでの目覚ましい勝利」は、冒頭で「派手な色彩のベルギー版画」を下敷きにしていることが示唆されており、この描写にほぼ近いエピナール版画の存在が確認されている。 *Œuvres*, p. LXXVII、また、後述のマーフィーの研究書を参照のこと。

西洋社会の中で無反省のうちに自らに染み付く既存の思考法を打破するものとして、自身の描写の中に借用している。例えば「大洪水のあとで」の「あの高みに積み上がった海」や、「幼年時代IV」の「その先が空に触れる並木道」といった二次元的な描写などにそうした効果が見出せる。

また、ランボーが好んだ別のマージナル・アートとして、第二帝政崩壊後の厳しい検閲が緩んだわずかな期間に隆盛を誇った政治的な戯画を外すことはできないが、ランボーはこうした戯画の、現実をグロテスクに変形する凶暴ともいえる表現方法に新しいリアリズムを見出し、魅力を感じていた。この点に関してはスティヴ・マーフィーが詳細に論じている³⁴。戯画をランボーが見ており、友人のドラエーやヴェルレーヌとともに自らも戯画のようなデッサンを描いていたことも残された資料が示している³⁵。確かに、戯画の表現は、現実の事物から出発しながらそれを作り替えるランボーの詩の書法と共通する性質を持っている。

このように、ある種のグラフィックな「イメージ」は、ランボーにおいて魅惑の対象であった。とりわけ、それらの視覚イメージの持つメッセージ伝達力も魅力的だっただろう³⁶。だが他方では、それらは拒否もしくは対抗すべき対象だったのではないかと考えられる。例えば、戯画との関係をよく見直すと、その新鮮な表現の魅惑と同時に、それらが対抗物として強く意識されていたことも示唆している。

そもそも、魅力的なイメージである一方で、戯画という視覚表象は記事の内容を踏まえたうえで風刺的なイメージにしたものであり、しばしば絵の中に文字や台詞が描き込まれ、表したいことをより確実に伝えようとしていることから、本質的にイメージが文字に従属する表現形態だといえる³⁷。確かに、ランボーは自ら戯画めいた絵を描いている。手紙の余白などに描かれたこうしたデッサンは、しかしながら友人との間で楽しむ落書きどまりの遊

³⁴ Steve Murphy, « Le regard de Rimbaud », *Revue des sciences humaines*, t. LXIV, n° 193, janvier-mars, 1984, p. 57-62 ; Steve Murphy, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, C.N.R.S., Presses Universitaires de Lyon, 1991.

³⁵ マーフィーは上述の研究書でランボーのデッサンが当時の戯画を模倣していることを実証している。

³⁶ 版画は明白な視覚イメージの提示によって文盲の大衆にも政治的イデオロギーを伝達し、共有する手段となり、階層内の連帯意識を生むのにも貢献した。エピナール版画の流通、政治的カリカチュアの隆盛もそこに含まれる。

³⁷ 特にそれは 19 世紀前半の稚拙な戯画に多い。文字とイメージとの関係については、中世の聖画像を主な対象とした図像学の分野における記号論からのアプローチを参考にした。Meyer Schapiro, *Les Mots et les Images*, Macula, 2000.

戯であり、しばしば絵の横に文字が描き込まれ、表したいことを代弁していることに注意したい。これは絵が言葉に従属していることを示す。つまり、ランボーにとって、カリカチュアのデッサンや版画は、魅力的だが最終的には決して言葉に勝るものではなかった。確かに、ランボーは戯画のグロテスクに現実を変形する手法に新しい表現の魅力を感じ取っていただろう。またその社会的なメッセージ伝達力にも魅せられていた。だが、ランボーは当時周囲に溢れていた魅力的なイメージに魅せられながらも、だからこそ、それら影響力の強い視覚イメージに対抗しうる、「魂から魂へと向かう」、「先頭に立」って社会を変えうる詩の言葉の力を示そうとしているのではないだろうか³⁸。

この現実の視覚的イメージに対する魅惑と拒絶、対抗という関係は、言葉による「イメージ」の形成へも、持ち込まれていく。

ii. 言葉のレベルでの「イメージ」への魅惑と拒否

視覚イメージ、ここでは便宜上「絵画＝イメージ」とするが、それが詩の中で模倣されると、「絵画的イメージ」となる。そしてランボーにおいては、意図的に模倣される「絵画的イメージ」は「詩的イメージ」の対抗物となる。まず、『イリュミナシオン』での「絵画的イメージ」の成立を肯定する絵画に関わる語彙の存在と役割を簡単に確認しておこう³⁹。

「大洪水の後で」には、「版画」(gravure)という言葉が現れる。

汚れた大通りには売り物台が立ち並び、版画に描かれるようにあの高みに積み上がった海へ向かって、小舟が漕ぎだされた⁴⁰。

大洪水後に再び活発化し始める人間の活動を語る中で、版画のように捉えられた海は「高みに積み上がり」、通常の視覚的把握では水平方向へ伸びる空間の奥行きが、垂直方向への二次元的伸長として表される。

「橋」では、橋が織りなす光景が「奇妙なデッサン」(bizarre dessin)と表現される。

³⁸ Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, *Œuvres*, p. 366.

³⁹ 絵画的表現方法の模倣と破壊については、特に「神秘的」の分析において詳しく論じた。拙論「ランボーのまなざしの詩学」、東京大学大学院修士学位論文、2004年3月、ならびに「イリュミナシオンの絵画的性——打ち壊されるべき装置として——」、『仏語仏文学研究』、第32号、2006年2月参照。

⁴⁰ « Après le Déluge », *Illuminations*, *Œuvres*, p. 247.

水晶の灰色の空。いくつもの橋が描く奇妙なデッサン、こちらのものはまっすぐ、あちらのものは弧を描き、別のものは最初のものうえに降り、もしくは斜めに交差して、[後略]⁴¹

外部空間の中での立体的な橋の交錯が、「デッサン」と形容されることによって、純粹に幾何学的な線の遊戯のようにも読める。

また、「神秘的」では「絵」(tableau)という言葉が現れ、光景の描写の最中で「絵の高方の帯が」と語られることによって、もともと視覚的な性質をもつ描写が絵画的な描写へと決定づけられる。

一方で、絵の高方の帯は海の巻貝と人間の夜の回転し跳躍するざわめきによって形成され、[後略]⁴²

だが、この後、言葉の機能の利用によって絵画的な枠組みは乗り越えられ、詩世界は絵画画面にとどまらないうねりと広がりを見せる⁴³。

もう一つの別の例として、「海洋画」(Marine)は詩のタイトルそのものが絵画の一ジャンルを指す語彙であるといえるが、詩の中で描き出される光景は、絵画的表現では難しい、言葉にしかなし得ない表現の性質を駆使したものである。

ゆえに、絵画的イメージは形成されたのちに必ず破壊される。こうした絵画に関わる語彙の出現は、しばしば『イリュミナシオン』の絵画的性を論じる根拠として挙げられ、確かに詩の中での描写を絵画的な描写へと転換させている。しかし、注意すべきなのは、詩の描写を絵画的なものに変換するこれらの語彙は、必ずその後の詩の展開によって言葉の絵画的なデノテーションを否定されてしまうという点である。例えば、上に挙げた「神秘的」の一節を見直すと、絵を形成する「海の巻貝と人間の夜の回転し跳躍するざわめき」とは絵画の画面上に描きうるものではない。この修飾部分が「絵」という言葉に続くことで、この語のデノテーションは、言葉の統語機能を利用しながら、直ちに裏切られていることが分かる。

確かに、フォレストイエの論文が示唆するように、ランボーの世界の知覚および表現の始まりに版画などが影響を与えた二次元的な世界の把握がある可能性は考えられる⁴⁴。だが、絵画イメージを写し取った「絵画的イメージ」

⁴¹ « Les Ponts », *Illuminations, Œuvres*, p. 268.

⁴² « Mystique », *Illuminations, Œuvres*, p. 278.

⁴³ この点に関しては上記拙論、特に修士論文において詳しく論じた。

⁴⁴ Luis Forestier, *art. cit.*

を取って形成したあと、ランボオの詩が提示する「イメージ」は常にそれを乗り越える身体的な躍動性を帯びることに注意せねばならない。この後者の「イメージ」こそ、我々が対象とする三つ目のイメージ、ランボオの「詩的イメージ」だと言える。そして「絵画的イメージ」は、この「詩的イメージ」の対比項であり、あくまでその後の「詩的イメージ」の躍動性を強調するための装置として置かれている。

『イルミネーション』での「イメージ」という言葉そのものの用法にも、イメージに対する両義的な関係が見られる。この詩集において単数形と複数形を含め「イメージ」の語が現れるのは、「大洪水のあと」「労働者たち」「俗な夜景画」「青春Ⅱ、ソネ」の四つのテキスト中である。そこでこの語に与えられている意味は既にⅠ部で簡単に確認したが、ここでは特に前者二つの用法を詳しく再検討したい。

先に例に挙げたように、「大洪水のあと」では「イメージ」に見入る子供が描かれ、絵画イメージが魅惑と驚嘆の対象として示されていた。一方で「労働者たち」においては、「イメージ」は明白な拒絶の対象である。「僕」と「アンリカ」という若いカップルの、見捨てられた孤児のような惨めな放浪を語るテキストの最後では、以下のように語られる。

いや！私たちは、永遠に婚約した孤児でしかいられないようなこのけち臭い国で夏を過ごすまい。僕はこの逞しくなった腕が、愛しいイメージを引きずることをもはや望まない⁴⁵。

間投詞によって、現在の状況の強い否定が示される。「イメージ」という語につけられた「愛しい」という形容詞は、イタリックでの強調により、表現に皮肉な調子を与える。「イメージ」は断固として拒絶すべき対象であることが読み取れる。ここで「イメージ」が指しているものは、「僕」の連れ合いの女性アンリカの面影であり、「イメージ」は視覚的というよりむしろ精神的な形象を指している。だがこの用法は、例えばシャトーブリアンの『アタラ』での「私は〔中略〕アタラの面影 (image) によってより心にしみるものとなったこの光景の中を、恍惚として彷徨っていた」に近いもので、愛しい女性の面影をまざまざと心に思い描く、多分に具体的な「イメージ」である⁴⁶。そしてランボオのテキストにおけるその強い拒絶は、精神的形象が喚

⁴⁵ « Ouvriers », *Illuminations*, *Œuvres*, p. 267.

⁴⁶ François-René de Chateaubriand, *Atala*. René. *Les Aventures du dernier Abencerage*, coll. « Folio », Gallimard, 1971, p. 95.

起する情緒を外部の風景へ反映させ混交する、ロマン派的なピトレスク趣味との決裂を示しているように思われる。

「大洪水のあとで」での「イメージ」も、魅惑の対象として提示された後に拒絶の対象となるともいえる。この詩で絵に見入る「喪に服した」子供たちは孤児であるとも読める。孤児は、初期詩篇の「孤児たちのお年玉」以来、ランボーがしばしば自分自身を投影する形象である。だが同時に、そこから自由を得て飛び立とうとする前段階、脱皮するべき形象でもある。上でみた「労働者たち」においても、詩人の投影とみなせる語り手の「僕」は「永遠に婚約した孤児でしかいられない」ことを拒絶していた。「大洪水のあとで」の子供たちも、大人しく子供だましのイメージに見入るしかない子供たちを表していると読める。現実とは関わっていかない、静止したイメージに没頭するしかない非力な子供。

「イメージ」という言葉には、「宗教的な主題を扱った小さな版画」という意味もあることを、既に辞書の定義の中に確認した。また、この言葉は、大人しくしている行儀のいい子供を形容する時に用いられたらしい⁴⁷。落ち着きなく動くことなく、版画に描かれた形象のようにじっとしている行儀のいい子供——それはまさに、幼年時のランボーではないだろうか。さらにこうした行儀のいい子供には、ご褒美として版画が与えられたそうである——「イメージ」に子供を閉じ込める幾重もの静止した牢獄と言える。ランボーも、模範的な大人しい子供だった幼年時代に、こうした版画をもらうことがあったかもしれない。そして、この行儀のいい「イメージ」の仮面をかぶった子供が密かな反抗心を温めていたことは周知のごとくである。

ミシェル・ミュラは『イリュミナシオン』における「イメージ」に着目した論を展開している。彼によると「イメージ」は幼年時代に「世界を知る」術であったものであり、ランボーにおいて幼年時代と結びつく「イメージ」はやがて喪に付され、打ち捨てられる対象である⁴⁸。確かに、『イリュミナシオン』での「イメージ」の語を見てくると、それは常に最終的には拒絶の対象であるように思われる。だが、詩人が拒絶しているのは「イメージ」に見入る子供であることに注意したい。詩人の拒絶は、「イメージ」に魅入り、空想の世界で完結し、現実に関わっていかない子供であることの拒絶なのだ。もちろん、ランボーは一方では常に子供の新鮮な視点を内に引

⁴⁷ 『リトレ』には「イメージのように大人しくする」という用法が載っている。

⁴⁸ Michel Murat, « L'Enfant et les images », *Rimbaud ou La liberté libre, Parade sauvage, Colloque (I)*, Musée-Bibliothèque Rimbaud, septembre 1987, p. 73-84.

き留め続けた詩人である。だがランボーは、自らのヴィジョンの凶暴ともいえる力強さを現実直接継ぎ足そうとするのだ。

「大洪水のあとで」の「イメージ」に見入る子供が描かれる次の連を見てみよう。次の連で現れる一人の子供はより活動的で、現実のただ中に飛び出し、世界に働きかけようとする。

一つの扉が勢い良く閉められた。そして小集落の広場で子供が腕を回した。
するとそれをあちこちの風見や鐘楼の風見鶏が理解して、けたたましい音をたて氷雨が降った⁴⁹。

腕をぐるぐると回す子供の動作は、世界を目覚めさせ、世界に新たな変化をもたらす合図である。集落中の風見と風見鶏がそれを理解し、激しいにわか雨が降り始める。「夜明け」でも子供が腕を振る動作が表れる。「神秘的」では、ドレスの裾を翻す天使の動作が次の連での草原の跳躍と世界の変転を導いた。ランボーにおいて、こうした身体的な「身振り」は詩世界の変換を呼び起こす言葉の力の発動の印である。もしくは、世界に働きかけ、関わっていく詩人の意図の表明である。

絵に見とれる子供たちのグループから離れて自ら動作主となる子供は次に現れる語り手の「私」となる、とジャック・プレッセンが的確に指摘するように⁵⁰、この子供は詩人自身であるといえる。詩人は「イメージ」に見入る子供でいることを拒絶し、現実の世界へと関わっていかうとする。そのとき彼が手段として選んだのは、見者の手紙が示すように、言葉であった⁵¹。

「労働者たち」での「イメージ」の拒絶も、視覚イメージにとらわれた孤児でいることの拒否と読める。というのも、語り手に「前月の洪水」によって残された水たまりの中に見える魚を指し示して喜ぶアンリカは、水面に映る「イメージ」に魅せられたままの子供を体現しているといえるからだ。洪水後の水たまりの中に囚われた魚の存在に注意を向けるアンリカの姿は、未だ夢想的イメージに魅せられたままの子供であり、「イメージ」を打ち捨て、現実に関わっていかうとする「僕」と対照をなしている⁵²。よってここでの

⁴⁹ « Après le Déluge », *Illuminations, Œuvres*, p. 247.

⁵⁰ Jacques Plessen, « Après le Déluge : une lecture », *Parade sauvage*, n° 4, Musée-Bibliothèque Rimbaud, septembre 1986, p. 18.

⁵¹ バリ・コミュニケーションへの共感を示した後、自らは詩人になることで社会を変えることを主張する。Lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard, *Œuvres*, p. 362.

⁵² 中地義和は、語り手とアンリカの間での意識の亀裂を指摘する。中地義和、『ランボー 自画像の詩学』、岩波セミナーブックス、2005年、228頁。

拒否は、「イメージ」の語が含意するアンリカの面影が体现するもの、すなわち視覚イメージに見入るしかない非力な孤児というものの拒絶であると読むことができる。

このように、詩人は「イメージ」に見入る子供でいることを拒絶する。また、「イメージ」の語が当時表した一般的な意味も拒絶している。それは静止した凝固に詩人を引き留めるグラフィックなイメージであり、「愛しいイメージ」の皮肉なトーンに読み取れるロマン派的なピトレスクな心象イメージである。しかし、ランボーは「イメージ」の本質的な魅力は必ずしも拒絶していないように思われる。その点を最後に検証し、ランボーが生み出そうとする新たな「イメージ」をとらえることを試みよう。

iii. 新たな「イメージ」の生成：ランボーの「詩的イメージ」

今一度「大洪水のあとで」の描写を見直してみよう。この詩の前半では「版画に描かれるよう」な海の描写に加え、他にも次のような描写がある。

血が流れた、青髭の家で、——と殺場で、——サーカスで。そこでは神の印が窓ガラスを青白く光らせた。血と乳が流れた⁵³。

色彩、窓ガラスに現れる神の印、液体の流れる様子など、視覚的な要素が多く現れる。だが、一人の子供が腕を回し、目覚めの合図をして以来、それまでまさに「版画」上でのように音がなかった視覚的性質が支配的だった世界は無音の静止した視覚イメージを模倣した「絵画的イメージ」であることをやめる⁵⁴。子供の腕を回す動作とともに世界に音が持ち込まれたことを思い出そう——ドアが強く閉まる音、激しいにわか雨の降りしきる音。また、/p/ や /k/ という破裂音が重ねられる。世界は突如騒々しくなる。ついでアルプスの大自然の中にはピアノが据えられ、大聖堂ではミサと初聖体拝領式が響きわたる。続く連ではジャッカルの遠吠え、木靴のうなり声の世界をざわめかせる。人間の社会的活動の活発化がこの詩で肯定的な意味を持つのかは別として、世界はうなり、打ち震え、現実の厚みと騒がしさを持ち始める。そもそも、言葉は意味と同時に必然的に音を有する。言葉が音を出し得るのに対し、視覚イメージは音を出せない。意味のレベルでの音の強調は、視覚イメージと対抗する言葉という記号の聴覚的な力の強調も示唆しているよう

⁵³ « Après le Déluge », *Illuminations, Œuvres*, p. 247.

⁵⁴ 虹やクモの巣、「版画」上でのように積み上がる海、窓ガラス、血と乳の流れる様の喚起など、この連までになされるのは視覚的な描写が多い。

に思われる。

そのとき以来、「月」は聞いた、タイムの荒野でジャッカルたちが遠吠えするのを、果樹園で木靴の牧歌が唸るのを。ついで、芽吹き始めた紫の樹林の中で、ユーカリスが僕に春だと告げた⁵⁵。

それらの音の高まりの最中、文体論のレベルにおいて転調が訪れる。「芽吹き始めた紫の樹林の中で、ユーカリスが僕に春だと告げた（傍線は引用者による）。」一人称の語り手の出現、「そのとき以来」という時間軸の導入という文体上のしるしは、テキストが最終的な変貌へと向かっていることを暗示すると同時に、テキストに現実との繋がりをもたらす。さらに最終部のテキストの山場での諸要素への呼びかけは、それまでの客観的な描写から一転して、ある一人の生身の語り手の生々しい感情の渦巻きを読み手に伝達する。テキストは密かに性質を変貌させ、聖書の「創世記」のパステイッシュとしてのお伽噺から、現実的な「倦怠」を語るテキストへと変調し始める。

—— 沸き上がれ、池よ、—— 泡立ち、橋の上に、森の上へと渦巻き。——
黒いシャツとオルガンよ、—— 稲妻と雷鳴よ、—— 上れ、そして回れ。——
水と悲しみよ、上昇し、大洪水を引き継いでくれ⁵⁶。

冒頭の「版画に描かれるように」積み上がる海の描写では、言葉による表現が視覚イメージの表現方法を借りていた。だがここでは、視覚イメージでは表すことのできない「水と悲しみ」が並列され、大洪水を引き継ぐために上昇する。物理的なものと精神的なものは言葉の上では並列可能である。さらにそれらに「上昇する」という物理的な「形態」を与え、「引き継ぐ」という動作、「身ぶり」を纏わせることで、具体的な手触りを喚起する。こうした言葉にしか形成し得ないイメージに与えられた具体的な力強さが、「イメージ」の本質的形象性を引き継いだランボオの「詩的イメージ」であると考えられる。このように、「イメージ」の本質的性質としての形象化という作用は、ランボオの詩表現の特質の中に取り込まれている。詩人は、自らの「ヴィジョン」に「形」を与え、「触れさせ」ねばならないのである。

一方で、こうした形象性と結びつく物質性は視覚イメージの本質的性質であるといえる。ランボオの言葉による「イメージ」は、対抗物である視覚イ

⁵⁵ *Ibid.*, p. 247-248.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 248.

メージが本源的に有する物質性を持つようとしている。「労働者たち」のテキストでの「イメージ」の扱われ方を、もう一度よくみてみよう。

僕はこの逞しくなった腕が、愛しいイメージを引きずることをもはや望まない
(傍線は引用者による)⁵⁷。

この「イメージ」とはむしろ精神的な形象を示すことを既に確認した。しかしながら、それはまるで非常に重いもののように、労働者たる「僕」の、もはやひ弱な孤児の腕ではなく、現実の世界で生きていくため、おそらく重労働で鍛えられ「逞しくなった腕」によって、「引きず」られていることに気付く。日本語に存在する「面影を引きずる」といった比喩的な意味でこの動詞は用いられているとも考えられるだろう。だが、フランス語の *trainer* には、面影 (image) を引きずるという特定の語法は見当たらない。ゆえに、ここでの「引きずる」という動詞の使用は「イメージ」の語に異様な質感を与える。さらに、「逞しくなった腕」という主語によって、「イメージ」と「引きずる」という言葉が物質的含意へと傾く。こうして、比喩的な表現の中で「イメージ」に物質感と重みが与えられている。この「イメージ」はもはやロマン派的な感傷にまみれたイメージではない。現実的な重みを持ち、労働者の腕に引きずられるのである。この表現において、「イメージ」の語が当時纏っていた慣習的な意味から横滑りし、言葉の働きによって巧妙に付与された重み、物質性こそ、ランボーがこの語の使い古された一般的意味を拒みながら、自らの生み出す言葉による新しい「イメージ」に備えさせようとしている性質なのではないだろうか。

物質性は、物理的な視覚イメージの特質である。視覚イメージは、言葉が音と本質的に切り離せないように、絵の具や画面の与える質感、もしくはイメージを支える媒体である紙という物質性と必然的に切り離せない⁵⁸。こうした物質性は現実的な厚みであり重みである。現実に関わっていく言葉を探求したランボーは、視覚イメージの持つこの現実的な感触と切り離せない「重み」を、自らの詩的言語が形成するイメージに取り入れようとしているのではないだろうか。ランボーの言葉とそれが示す「イメージ」は、「ごつごつ

⁵⁷ « Ouvriers », *Illuminations, Œuvres*, p. 267.

⁵⁸ もちろん詩にも、紙や、文字を記すインクという物質性はあり、余白や印字上の配列などに詩人が注意を払っていたとは言える。だが、そうした物質性を表現として意図的に取り入れていくのは、アポリネールなどであり、絵画においても絵の額縁を表現に含めたドローネーなど、20世紀以降の動きである。ゆえに、ここでいう素朴な物質性とは別とみなす。

とした現実⁵⁹」の重みを引き受けねばならないのだ。

ランボーのイメージとの関係は、このように魅惑と拒絶の間を行き来する複雑なものである。既に見たように、ランボーにおいて視覚イメージを取り込んだ「絵画的イメージ」はあくまでのその凝固を振り払う「詩的イメージ」の躍動のための対比項でしかない。ゆえにランボーには、詩の「絵画性」というときに通常想定される、詩的イメージへの視覚イメージの置換という操作はない。しかし、ランボーの詩的イメージは、むしろその逆行程をたどって視覚イメージの領域へと浸食し、その「重み」を持つようとしている。ミュラは上述の論文中的「イメージを見る」ことが幼年時の最初の読書体験であることを指摘する文脈で、子供向けの絵本に挿まれた幾つもの版画は一連のイメージであり、連なりから一枚を「取り外す」ことができることを指摘しているが⁶⁰、この、一枚の紙片として自立して現実の中に存在しうる、ある重みを喚起する物質性を必然的に備えた視覚イメージの特質とは、まさしく「断片性⁶¹」が特徴的なランボーの詩的言語が持つ奇妙な物質感に本質的に近いといえないだろうか。つまり、ランボーの「詩的イメージ」は、それを形成する言語そのものの機能において、視覚イメージと交錯するのである。

「労働者たち」での「イメージ」の語のイタリックによる強調は、それが普通の用法とは違うことを示唆しているといえる。それに注意すると、「イメージ」の語の慣習的な含意から横滑りして、別の新たな「イメージ」が生成していることが分かる。この、まさに「イメージ」を指す語の機能の仕方は、ランボーが形を与え、具体的な手触りと重みを持って、ありのままに読者に伝達しようとする「詩的イメージ」の性質を象徴しているように思われる。こうして、視覚イメージに対するランボーの言葉による新しい「イメージ」がまさに言葉の編み目から生成される様子を確認したところで、本稿を結ぶことにしたい。

結び

本稿では『イルミネーション』のテキストに対してしばしば指摘される「絵画性」という問題につきまとう曖昧性を、「イメージ」という切り口を採る

⁵⁹ « Adieu », *Une saison en enfer*, *Œuvres*, p. 235.

⁶⁰ Michel Murat, *art. cit.*, p. 75.

⁶¹ André Guyaux, *Poétique du fragment : essai sur les « Illuminations » de Rimbaud*, À la Baconnière, 1985.

ことで解消することを試みた。I部では、「イメージ」の語そのものの多義性を整理することから始め、その19世紀の含意とランボーにおける用法を、「ヴィジョン」と対比しながら検証し、「ヴィジョン」を「イメージ」へ形象化することがランボーにおいて「言葉を見つける」ことであること、そして「イメージ」により注意が払われるのが『イルミネーション』の段階で、ゆえに必然的に絵画的印象を喚起するが、問題は実際には言葉のレベルでの「イメージ」の形成であることを確認した。II部では、ランボーにおける実存的レベルでの絵画及びその他の視覚表象という物質的な「イメージ」との両義的な関係が、言葉のレベルにも持ち込まれ、視覚イメージを言葉で模倣した「絵画的イメージ」が対比項となって「詩的イメージ」が立ち上がることを確認した。さらに、「イメージ」の語の用法自体にも両義的關係が反映されており、「イメージ」に見入る子供でいることと「イメージ」の語が当時持っていた一般的意味が拒絶される一方で、「イメージ」の語が持つ本質的性質である具体的な形象性と現実的な「重み」を備えた、言葉による新たな「イメージ」が生成される様子を浮き上がらせた。

よって、『イルミネーション』の「絵画的性」の問題は、最終的には言葉のレベルでの「イメージ」の形成の問題になる。ゆえに、次に課題となる問題点はおのずと、ランボーにおけるメタファーという問題と、言葉の物質性という問題になるだろう。メタファーは抽象的な考えに具体的なイメージを与える文彩である。ランボーにおけるその用法に注目したい。そして、「断片性」という特質とも関わると考えられるランボーの言葉の物質性は、彼の詩に対してしばしばなされる「抽象」という形容と対立するように思われる⁶²。ランボーにおいては、詩的言語の機能に、言葉とイメージとの新たな緊張関係が見出せるのではないか。ランボーの詩の「絵画的性」は既に様々に論じられ、実際の絵画との関連がないゆえに閉塞感が漂う。だが、「イメージ」とそれを形成する記号に視点を移すとき、新たな展望が開けると期待される。

ランボーの詩的イメージは、ジャン＝リュック・スタインメッツが幻灯機の映像との類似を見⁶³、ジャック・プレッセンが「オペラ」と結論づけるように⁶⁴、動的で、いわば「映像」に近いと言える。しかし、当時まだ「映像」

⁶² 例えば、フーゴー・フリードリヒはランボーの詩を「抽象詩」と形容する。Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, coll. « Le Livre de Poche », Librairie Générale Française, 1999, p. 122-124.

⁶³ Jean-Luc Steinmetz, « La lanterne magique des *Illuminations* », *La Poésie et ses raisons*, José Corti, 1990, p. 59-72.

⁶⁴ Jacques Plessen, *art. cit.*, 1987.

技術は存在せず、「イメージ」の語にこの意味はなかった。ゆえにランボオのイメージを映像のようにとらえるのは、現代からの視点に拠っているといえないだろうか。それとは逆の行程を採って、ランボオが「イメージ」の語に当時与えようとしていた新たな含意に注目するとき、言葉によって頭の中で展開されるイメージを具体的に伝えようとした彼の詩的イメージは、まもなく映像という物理的な具現化が実現され人々の視覚を占拠する時代の前夜、19世紀後半に、視覚イメージに対抗して詩的言語が放っていた力を再認識させるように思われる。言葉に刺激された精神的イメージの躍動を映像という技術が物理的イメージに取り込んで再現することを試みてゆくのである。

当時、ランボオの周りには魅力的な視覚イメージが溢れていた⁶⁵。現在、我々が否応なく目に入ってくる写真や映像に絶えず取り巻かれているように。だが、ランボオはそうした視覚イメージの直接的な魅惑に抗し、それに対峙しうる、「あらゆる感覚に接近可能な詩的言語⁶⁶」による「イメージ」を、現実的な手触り、厚み、重みとともに、我々にそのまま手渡そうとする。『地獄の一季節』冒頭で、語り手が手帳から数葉の紙片を引きちぎって差し出すように。ランボオは、視覚イメージに劣らない威力と躍動性を持つ、言葉の紡ぐ「イメージ」に、何よりも魅せられた詩人だった。「言葉の錬金術」で彼は「単純な幻覚⁶⁷」と語る。なるほど、詩的言語が見せる「イメージ」とは、最も単純で豊潤な驚異ではないだろうか。

⁶⁵ 19世紀の視覚イメージの力、とりわけ1830年代以降の挿絵入りの本の隆盛は、この時期を出版業界にとって「版画の時代 (l'époque de l'imagerie)」と評する当時の元出版業者の言葉が端的に示している。Werdet Edmond, *Librairie française, son passé, -- son présent, -- son avenir*, E. Dentu, 1860.

⁶⁶ « Délire II, Alchimie du verbe », *Une saison en enfer, Œuvres*, p. 223.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 225.