

A・ランボー：「都市〔Ⅰ〕」と「都市〔Ⅱ〕」の 関係について

—— 作品の解釈を中心にして ——

小 谷 征 生

はじめに

『イルミネーション』中、最長の作品である「都市〔Ⅰ〕」と「都市〔Ⅱ〕」は原稿を清書する段階で起きたと思われるミスのために、ランボーが当初予定していた配列順序、つまり掻き消されたローマ数字の順序ではなく、「都市〔Ⅱ〕」「都市〔Ⅰ〕」の順に置かれ、しかも中間に『さすらう者たち』という作品を挟む形になってしまった。この原稿清書の段階で起こったミスによる配列順序の変更については、別稿において論ずることにし、拙論においては作品の解釈を通して、2つの作品の関係を探ることとする。

拙論においては、ランボーが当初予定していたと思われる順序、アンドレ・ギュイヨー、ジャン＝リュック・シュタインメッツ、ルイ・フォレスチエ等が採用している配列順序、つまり「都市〔Ⅰ〕」、「都市〔Ⅱ〕」の順序で解釈を進めてゆくことにする¹⁾。

Ⅰ

「都市〔Ⅰ〕」においては、都市の記述がほとんどまったくない「都市〔Ⅱ〕」と異なり、冒頭に都市の中心になるであろう「アクロポリス」が置かれ、その都市の様子が以下に記述されていくが、その記述の視点は都市の中心部から商業区域へと移り、最後に都市の外部である「郊外」に至る。その間、古代ギリシャを代表する建築物である「アクロポリス」から始まり、「建築の古典的傑作のことごとく」が示す古代ギリシャ・ローマ、13世紀ゴチック様式を想起させる「サント・シャペル」、さらには中世、ルネサンス、近代を想起させる「間道」、「ドーム」、「技巧を凝らした鉄筋」といった古代から近代に至る時代の建造物が現れ

1) テキストはA・ギュイヨーのもの、*Illuminations, texte établi et commenté par André Guyaux, À la Baconnière, coll. Langages, 1985*を使用した。紙幅の都合上、テキストの全体を掲載することは不可能であることを付記しておく。

る²⁾。その中で目を引くのは、冒頭の「アクロポリス」が「現代の野蛮がもっている最も壮大な構想をも越えている」ことから窺える都市の並外れて巨大な規模であり、以下における「パンプトン・コート」の20倍もある場所、「直径約15000フィート」といった具体的な数値からもその尋常でない規模が表わされている。また、「奇抜な巨大趣味において」、「建物の番人や役人の巨像じみた姿」、「巨大な灯火」にもそのことは窺える。

現実の都市の規模を遥かに凌ぐ規模をもった「都市」を前にして、話者は「言葉で言い表すのは不可能だ」と断念を語る。(同様の断念は、「山の手には不可解な地区がいくつかある」や第2節冒頭の「銅製の歩道橋、平屋根、中央市場や列柱を取り囲む階段のしかるべき場所に立てば、街の深さが判断できると思ったのだが。それこそ私の理解の及ばなかった驚異なのだ。アクロポリスよりも上や下にある他の地区の高さはどうなっているのだろうか」、さらにそれに続く話者の自己規定を伴った「今のよそ者には、確認不可能だ」にも現れる。) この「言葉で言い表すのは不可能だ」という断念の生じる理由を、「アクロポリス」が現れた地域、つまり「言葉で言い表す」対象である「いつも変わらぬ灰色の空が生み出す鈍い光」や「地面を覆う永遠の雪」が暗示し、さらには「ノルウェーのネブカドネザル王というべき人物」の示す北方の地域が、現実のアクロポリスが存在している地域と相容れないことに求めることはできない。それは、現実の様々な規範を突き破り、相容れない要素、両極端の要素が融合することによって、彼我の関係が変わる瞬間、主体の変容が客体の変容を誘発する詩的昂揚時に経験される生成のダイナミズムに、自己の詩的生命を賭ける詩人の姿³⁾とはまったく逆の表現であるからだ。

話者の断念の理由は「アクロポリス」の現れた地域に求めるべきではなく、複合過去をともなっていて表された「建築の古典的傑作のすべてが、奇抜な巨大趣味において再現されたのだ」に求めるべきだ。「建築の古典的傑作のすべて」とはそれが生み出された当時とは、新たな建築様式、つまり世界にとっては未知のものであったのだが、後世の目から見れば、既知のものであり、建築上の規範そのものである。既知のものの過去のある時点における再現とは、現実を現実たらしめている規範そのものが再生産されたことにほかならない。このことは、現実を現実たらしめている規範を抜け出し、未知のものに至らねばならない(超越論的意味を不断に超出し、自らが意味を生成しなければならない)者と詩人を位置付け、そのための修練を自らに課したランボーの姿とは相容れない⁴⁾。現実の都市の規

2) Bruno Claisse, *Rimbaud ou « le dégagement rêvé »*, Bibliothèque sauvage, 1990, p.75参照。

3), 4) いわゆる『見者の手紙』として知られる1871年5月15日付のポール・ドメニー宛の書簡や『地獄での一季節』の「錯乱II — 言葉の錬金術」等の記述から考えられるところであ

模を遥かに凌ぎ、その点では現実を現実たらしめている規範を超出しているかのように見えるこの「都市」は、実のところ、そうした規範——むしろ、「都市」の巨大性が規範の規模、堅牢さを示している——そのものである。換言すれば、詩人の想像の中に定立された「都市」は超越論的意味の再生産にほかならず、未知の創造性＝超越論的意味からの不断の超出と意味の生成に欠けている。「再現された」「建築上の古典的傑作」を前にした話者は、その「古典的傑作」が生み出された当時に秘めていた未知の創造性から疎外された「今の時代のよそ者」なのである。この疎外感が話者に断念を強い、そのために、話者の記述は創造者のものではなく、観察者のものとなる。創造行為に伴うダイナミズムを思わせる記述は影をひそめ、都市を形成する建造物は絵画のようにスタティックなものとして語られる（「私は (...) 絵の様々な展覧会に居合わせている。」）。この時、「青春Ⅳ」——二人称への語りかけの形を採り、創造者の矜持が前面に表され、過去と現在が創造者たる「お前」の「糧」になることを含め、動詞の時制が単純未来である点、その行為は現在の時点では留保され、その意味では現在における実行の断念を逆説的に語っているが——の話者の内なる声が、この疎外感による断念に拍車を掛けることだろう。

(...) 和声的、建築的な可能性のすべてがお前の座席の回りで動き出すだろう。(...) お前の周囲には、もの珍しい昔の群衆や怠惰な豪奢が夢見るように流れ込むだろう。お前の記憶もお前の五感も、お前の創造的衝動を養う糧でしかないだろう。世界はといえば、お前が出て行く時にはどうなっていることだろう。ともかく今の外観は何ひとつとどめてはいないだろう⁵⁾。

話者の疎外感は、「絵の様々な展覧会」の中の1枚の絵に対してもらした「何という絵だ」という感嘆文の後に置かれ、バビロンの神殿修復、首都防衛のための防壁の建築、空中庭園の建設などで知られる古代バビロニアの王ネブカドネザル2世——この固有名が「公園は、見事な技術で練り上げられた原始の自然を表している」や第2節冒頭の「銅製の歩道橋」から始まり「アクロポリスよりも上や下にある他の地区の高さはどうなっているのだろう」と都市が上下に伸びていることを示す記述の伏線になっている——とは対照的に用いられた撞着語法「ノルウェーのネブカドネザル王というべき人物」にも現れる。ネブカドネザルという固有名詞は、普通名詞化によって匿名化され、再現された建造物のもとで、未

る。湯浅博雄、「〈私＝他者〉の経験、あるいは〈未知〉への接近」、「未知なるもの＝他なる者」、哲学書房、1988年所収参照。

5) 「青春Ⅳ」

知のものの創造者としての意味を失い、既知のものの再現者となる。

さらに、話者の疎外感⁶⁾は形を変え、現実の規範を補強し、既知のものである建造物を守る「下っ端役人」、「番人」、「役人」への不快感、恐怖となって現れる（「梵天王よりも尊大である」、「私は震え上がってしまった」）。また、中心部をなす建造物が外部に向かって開かれていないことを示す記述につながる（「建物が集まり、広場や中庭、周囲とは隔絶した高台を形成することになったので、御者たちは締め出されてしまった」）。陸上の交通手段である馬車の不在が述べられるだけでなく、建造物の巨大化とは裏腹に矮小化された海（「入江」）には海上の交通手段である船が見いだされない。

第2節において、話者は再び自己の疎外感、「都市」と自己との決定的な隔たりを確認し（「(...)、私は街の深さを判断できると思った。それこそ私の理解の及ばなかった驚異だ。今の時代のよそ者には、確認することは不可能だ。）、記述は「商業区域」に移り、第3節においては、「都市」の周辺部＝「郊外」に移る。それとともに「都市」の内部にあった時のような疎外感⁶⁾は薄れ、「光に溢れた大気」に示される一種の解放感が生まれる。そして、「郊外」は「都市」の外部である「田園」へと「奇妙な具合に消えてゆく」が、この「奇妙」さは、意味の再生である「都市」の外部を、都市との関係でしか成立しない「田園」と記述すること、つまり意味の外部に出ることは、なおも意味の再生との関係の中にあるということに起因している。だから、「田園」から言い換えられた「伯爵領」に現れるのは、代々の家名や領地を受け継ぐこと＝意味の再生によって存在理由を確保している「貴族たち」でもなく、文明の様々な規範に縛られていない状態＝意味の外部にある野生人でもなく、両義性の中に置かれた「野生の貴族たち」なのである。しかし、その「野生の貴族たち⁶⁾」の行為が、出来事に参加するか、出来事を目撃した人物がそれを年代順に記述したものである「年代記」を「狩る」とは、「年代記」が編まれる過程で抜け落ちた様々な出来事を取り込み、「年代記」を現在の固定した状態から流動的な状態へ移し、そこから新たな意味を生み出させること、つまり「年代記」を異化することであると言える。これこそが、再現された「都市」に疎外された話者の企図——「都市」を異化し、「都市」が秘めている創造性（生成のダイナミズムとして現れる）を取り出そうとすること——を表しており、最終部に「人間が創造した光のもとで」を置いたのも、創造されたものとしての都市と創造性を秘めたものとしての都市こそが問題になっていることを示唆していると捉えることができるだろう。

6) 「生活Ⅱ」には、この箇所を念頭において書かれたような「今では、地味な空をいたたく刺々しい田園の貴族となって、僕は (...) 思い出しては心動かしてみようとするのだ」という記述が見いだせる。

II

「都市[II]」は、「いくつもの都市だ。あの夢のアレガニー山脈とレバノン山脈が聳え立ったのはこの民衆のためなのだ。」という提示表現で始まり、この「都市」が、「あの夢のアレガニー山脈とレバノン山脈」として示されるが⁷⁾、ここで用いられた指示詞「あの」は、これらの「山脈」が「聳え立つ」以前に、話者がそれらについての知識をもっていることを示している。現実的なその知識の源泉はJ=L・シュタインメッツが指摘するように⁸⁾、ボードレールによって紹介されたエドガー・ポーの『オーギュスト・ベロー氏の回想』(阿片中毒者の主人公は山を散策中に幻想的な街の出現に出会うことが書かれている)の読書経験によるだろう。その知識に結び付いて経験された夢の世界を、目覚めてもなお夢の世界が目の前で展開しているかのように語る幼児のように、現前するものとして語ってゆき、第2節の「私の眠りとごくわずかな動きが由来するあの地域」で第1節を夢の世界の出来事として振り返る構成が採られているように思える。しかし、第2節では「私の眠り (...) が生み出すあの地域」ではなく、「私の眠り (...) が由来するあの地域」と書かれており、詩篇を単に夢の世界を記述したものとするには無理が生ずる。だから、「眠り」は冒頭の「夢」を想起させるが、近付き得ない生命の源泉、無意識のメタファーである「あの地域」に先立つものが「眠り」なのである⁹⁾というギュイヨーの見解は説得力を持つ。しかし、第1節の記述対象が夢の世界そのものではなく、夢の世界の無時間性としてしか記述されないものであれば、その対象を記述するための条件としての「眠り」(反復の複数形が用いられ、後に触れる「ヴィーナスの永遠の誕生」と呼応する)が、記述対象である「あの地域」に「由来する」のも当然だと言える。むしろ、記述対象が夢の世界の無時間性においてしか記述されないからこそ、「夢」と「眠り」の関係を逆転させたと言えるだろう。記述対象が、「都市[I]」の話者が自己の姿を「野生の貴族たち」に投影して暗示した都市の秘められた創造性(生成のダイナミズム)であるため、夢の世界の無時間性としてしか記述できず、都市の建造物(=創造性の表出の結果)としては記述できないため、人間の創造物である都市とは対極にある自然の創造物である山脈(「夢のアレガニー山脈とレバノン山脈」)に架空の無時間的世界を措定したのだ。

冒頭で「都市」を「夢のアレガニー山脈とレバノン山脈」と措定し、その規模が「都市[I]」の巨大都市を凌駕するものであることが示される。「都市」が複数形であるのをはじめ、作品全体にわたって、名詞の複数形を多用し(「神話的固

7) A. Guyaux, *ibid.*, p.137参照。

8) Rimbaud, *(Œuvres complètes III-Illuminations)*, éd. J. L. Steinmetz, Flammarion, 1992, p.161.

9) A. Guyaux, *ibid.*, p138.

有名詞を含め、多くの名詞が複数形で用いられ、増殖・繁茂の感じが強調されている¹⁰⁾」、神話的要素、伝說的要素を歪曲した形で、作品中に挿入し、山に関係した語句を多用することによって、空間の垂直方向への拡大を際立たせている。また、動詞は激しい動きを表すものが用いられ、夢の世界の無時間性を表す現在形が使われている。さらには「古い火口が旋律豊かにほえている」にはじまり「愛の祭典が鳴り響く」、「カリヨンが追い掛け合うように、けたたましく鳴る」等音響、音楽といった聴覚的要素が重要な働きを担っている。そして、極めて単純な統辞法からなる各文は連結辞を伴わずに並置され、それらから浮かび上がるヴィジョン・イメージがぶつかり合い、響き合うことで増殖しながら、作品世界が生成のダイナミズムを暗示するものとして展開される。

注目すべきは、爆発とともにあらゆるものの姿を一変させてしまう火山＝蘇生した「古い火口」の炸裂から始まる生成のダイナミズムが頂点を迎える「ヴィーナスの永遠の誕生」のヴィジョンである。その間に、「愛の祭典」、「巨大な歌手たちの団体」、「灼熱の空は船の帆を旗で飾り立てる」等からは祝祭のイメージが、「ローランたち」からは戦闘のイメージ（生と死の角逐のイメージ）が現れ、「ヴィーナスの永遠の誕生」に先立つ「華麗なる終幕が崩れ落ち、高みの畑とひとつつながりになり、(…)」で、下降（「崩れ落ち」）、上昇（「高みの田園」）、下降（「雪崩」）と続くイメージが、「最も高い稜線のさらに上方には」において、烈しい上昇のイメージに転換され、空間が転位され、「ヴィーナス¹¹⁾」の永遠の誕生に荒れ騒ぐ海」が現れる。「ヴィーナスの永遠の誕生」という撞着語法から引き出せる意味は反復であり、誕生の反復はまた死の反復でもある。「男性合唱団の船隊を浮かべ、貴重な真珠や二枚貝のざわめきに満たされ」ることで「ヴィーナス」の誕生は祝福され、神話のイメージが踏襲されているようだが、「男性合唱団」は冥界をさまよう豎琴の名手オルフェウスを想起させ、「海」は「時折死の閃光を放ちながら、翳りをみせる」ことから、その誕生は既に死を孕んでおり、神話のイメージは歪曲される。つまり誕生と死の角逐は反復し、誕生は死を、死は誕生を常に胚胎しているということだ。このことは、既知のものと未知のものとの関係、超越論的意味の再生とそれからの超出との緊張関係に置き換えて捉えることができるだろう。つまり、ランボーにあっては既知のものは詩的死物に等しく、そこからの超出＝未知のものに至ろうとすることこそが詩的生であり、既知のものからの超出（未知のものに到達するまでの瞬間的動態）のダイナミズムこそが

10) 『ランボー全詩集』平井啓之、湯浅博雄、中地義和共訳、青土社、1994年、p.716。

11) 初期の『太陽と肉体』においては「一切が増殖し、一切が成長する！／おお ヴィーナス、おお 女神よ！」と謳われ、『朝の良き想念』では「バビロン王の臣下たる／おお！ この可愛い働き手たちのために／ヴィーナスよ！ 心おごれる恋人たちを／しばらくそっとしておくれ」とあり、創造行為、生成に関係付けられている。

生成のダイナミズムである。そして、詩的営為の中で世界をこの生成のダイナミズムの内に投げ入れることが詩人の務めとされる¹²⁾。しかし、既知のものを超出し、未知のものに到達すれば、その瞬間から未知であったものは既知のもの＝詩的死物となる。従って、未知のものに到達するには、既知のものからの不断の超出が要求されることになり、その意味で、誕生と死は永遠に反復すると言える。

これ以降にも、架空の無時間的世界は様々なイメージを横溢させながら、「ヴィーナス」が「鍛冶屋や隠遁者のすむ洞窟に入って行く」（「鍛冶屋」は鍛冶の神、火の神であるヴィーナスの夫ウェルカーヌスは「古い火口」を、「隠遁者」は聖アントニウスの誘惑における様々な幻想をそれぞれ連想させる）とともに、その舞台となった山を離れる。

「郊外のバッカスの巫女たち」で示唆されたように、記述が山を離れるとともに、記述からは神話の要素は姿を消し、「鐘楼」（「峡谷で叫ぶ」「カリヨン」が想起される）、「骨で建てられた城」（戦闘による死のイメージが想起される）といった建造物が、あたかも山から襲いかかってくる「嵐」に飲み込まれたように、生成のダイナミズムの中に飲み込まれ、「鐘楼」は「諸国民の思想を歌い」、「城」からは「未知の音楽が流れ出す」。この2文においては、死すべきものを前に置き、誕生すべきものを後に置くために、2つ目の文は倒置構文が採用されている。「伝説という伝説が動き回り」とは、これまでに現れたヴィジョン・イメージの増殖を総括した表現である。「大鹿たちが町に押し寄せて来る」の「大鹿」には「勢い、感情のほとばしり、躍動」等の意味もあり、「町」もまた生成のダイナミズムに巻き込まれることが窺える。「嵐の楽園」とは、ヴィジョン・イメージが溢れ出る夢の空間として措定された山のことであり、そのことが動詞「崩れ去る」で表され、嵐の荒れ狂う音に山の崩壊する轟音が重なり、夢の空間で繰り広げられた祝祭は終焉を迎えることになる。

それにもかかわらず、「野人たちは休みなく夜の宴を踊っている」とはどういうことなのか。ここでの「夜の宴」は「愛の祭典」や「月は燃え、哭える」と結び付き、これまでに展開された世界を言い表していると考えられるが、そうだとすれば、なおさら、「嵐の楽園は崩れ去る」の後に、なぜ「夜の宴を休みなく踊っている」という記述をおいたかが問題になる。この事情を解くためには、これまでに記述された夢の世界とはまったく異なった時間に支配され、話者が初めて登場する次の「そしてひととき、私は」で始まる一文に目を向けなければならない。中地義和氏の解釈によれば、「(...)そして第1節最終文「そこでひと時、(...)」において、描かれる世界と話者との関係が決定的に変化する。話者がそれまで対

12) 湯浅博雄、前掲論文参照。

象として描いてきた世界に想像裡に「降りて」ゆき、そこに身を置くことで、架空の無時間的世界に話者の現実の時間が流れはじめる。(…)想像世界のなかに話者が介在してゆくことで、魔法が解ける¹³⁾ということになる。前文において、「休みなく」で示唆された架空の世界の無時間性と複合過去や計量化される時間「ひと時 « une heure »」で表された話者を支配する現実の時間とは、まったく位相を異にし、現実の時間に支配された話者が架空の世界に降り立つことはできず、実際に「降り立った」先は架空の世界ではなく、現実の都市「バグダッド」ということになる。現実の時間に支配された話者の記述においては、夢の世界は終わりを告げざるを得ない、つまり「嵐の樂園は崩れ去る」わけだが、現実の時間に拘束されない架空の世界の「野人たちは休みなく夜の宴を踊り」、現実の時間と位相を異にする架空の世界そのものにも終わりはない。

主体もそれを包みこむ世界もそれまでの存在の殻を打ち破ってゆくものの、未だ別の何者かとしては現れない瞬間的動態——詩的昂揚時に繰り返し訪れる瞬間的動態——、これこそランボーが詩的表現に転位することを求める生成のダイナミズムである。強度の差異としては現れ、時間の流れとしては現れず、従って、現実の時間に即しては記述できず、言語に転位されれば、即座に雲散霧消する危険性を常に孕んでいるこの生成のダイナミズムは、相互の入れ換えが可能なほど単純な統辞法や統辞論的、意味論的に成立不可能な表現、或は撞着語法によるほのめかし、夢の世界や幻想的世界の無時間性として表現せざるをえない。このことを、様々なイメージやヴィジョンによって現出させた架空の無時間的世界の記述とそれに続く「そこでいつとき、私は(…)に降り立った」という現実の時間に支配された話者の記述との断絶から読み取ることができる。

おわりに

「都市」という共通のタイトルを持つ2作品は、A・ギュイヨーの言うように「これらの2詩篇を1つの詩篇と考えるなどは論外である」のではなく、再現(創造)された「都市」と創造性を秘めた「都市」——生成のダイナミズムとして現れる都市の創造性こそが問題にされているが故に、創造物としての都市=建造物の無機的・有機的集合体を示す記述は見当たらない——の緊密な関係をもった1つの詩篇として読むことができる。そして、そのように読むことによって、ランボーにおける都市が、超越論的意味の再生と超越論的意味からの不断の超出=意味の生成という2側面を持っており、この2側面は、生が死を、死が生を常に胚胎しているように、常に緊張関係——大きさとしてしか捉えられないことが都市

13) 前掲『ランボー全詩集』、p.717。

の巨大性に暗示されている — の中にある。ランボーが世界に詩的生命を吹き込むのは、後者、すなわち超越論的意味からの超出に伴う生成のダイナミズムを詩的表現に転位するときである。このことが2つの「都市」から引き出せる意味である。

(甲南大学非常勤講師)