

詩的コスモゴニーへの論理

——ランボー詩の内的世界——

川那部 保 明

I ランボー批評の方法

批評家のまえに置かれたとき、ひとつの作品（群）は、あらゆる種類のアプローチに対して開かれている。実際批評家は作品に、例えば史的な視点からもアプローチできれば、社会学や精神分析の視点から、哲学や宗教、或いは文体論や音韻論の視点からも、アプローチすることができる。更には、以上のいわば外から迫る視点とは別に、内から作品に迫る視点も存在する。つまり批評家は、対象とする作品の内部に視点を据えて、そこに展開している世界を明るみに出そうとすることも、できるのである。

このように、作品へのアプローチの可能性は無限にあるわけだが、忘れてならないことは、ある作品に関する批評は、上述した外からと内からのアプローチが相互に補完しあうとき、初めて十全なものとなるということである。例えば、対象とする作品の史的位置を知らずして、その内的世界を正しく把握することはできなからうし、また、その逆も不可能であらう。

さて、この相互補完の原則は至極当たり前のように思えるが、しかし、ランボー詩に関する批評が長い間混沌状態を呈してきたのは、それが、この原則に則っていなかったからに他ならない¹⁾。ランボー詩作品に対する外からのアプローチは、過去非常に多くなされてきたけれども、その一方で、内からのアプローチは長い間ほとんどなされていないのだ。これまで数多くの独断的なレッテルがランボーに貼られてきた²⁾ 第一の理由は、そこにこそあったのである。

ランボー詩の内部世界への本格的な照明は、リチャールやプレッセン、キタン、プーレ³⁾らの登場をまって、最近始まったばかりである。そこで本稿で

は、これら批評家の問題意識と方法（特にリシャルの「テーマ感覚批評」及びキタンの「テーマ構造批評」に代表される）とに学びつつ、それらを整理し批判することによって、私なりにランボー詩の内部世界を再構築してみたい。だが本論に入る前に、この目的のために用いた方法について少々触れておく。まずは、リシャル及びキタンの批評の方法と、それらが孕む問題点について、述べることから始めよう。

リシャルの「テーマ感覚批評」とキタンの「テーマ構造批評」は、ランボー詩が詩の内部で展開している風景をできるだけ客観的に呈示せんとする批評の、代表的なものである。そのうちで、前者リシャルの批評の主眼は、一言で言えば、

1. 作品から諸テーマを抽出し、
2. それらのテーマを、批評家の「^{sens}感覚」による作品内世界の「^{expérience}経験」をもとにして論理づけ、
3. この論理化の作業を通じて、ランボー詩全体がひとつの「^{unité}統一的宇宙」を形成していることを示す

ところにある⁴⁾。しかしキタンに言わせれば⁵⁾、このリシャルの方法には幾つが不備な点がある。まず、ある作家の作品群がひとつの統一的な宇宙を構成しているというのは、ロマン主義的な神話にすぎないのであって（即ち、リシャルの批評態度自体が、この神話にからめとられているにすぎないのであって）、実はランボー詩の最大の特徴は、ロマン主義的な統一性を廃棄しそれと断絶するところにある。だから、諸テーマの論理付けは、統一性ではなく断絶を斟酌しながらなされねばならない、とキタンは言うのである。この断絶を考慮しないがためにリシャルは、ロマン主義的統一世界にとって「^{inconnu}未知」なものがランボー詩の中にあるにも拘らず、それを「^{connu}既知」（＝統一世界）の枠内にとり込んでしまうという誤ちを犯すことになるのである。次にキタンは、リシャル批判の第二点として、その「感覚論」的側面がもつ曖昧さをとりあげる。諸テーマの論理化は、批評家の「感覚」ではなく、むしろ詩における諸テーマの具体的な構成に基づいて「^{structure}構造」化することによりなされるべきだ、というのである。

かくして、リチャールの批評の難点は、「統一性」の神話と「感覚論」的曖昧さの二点に集約される。そして、これらの難点を補うものとしてキタンは、「断絶」及び「構造」に基づく批評を展開し、次の様な結論に至るのである。つまり、ランボー詩の諸テーマが構築する論理の到達点は、「道化としての私」^{Moi-Bouffon}「多くの仮面の仮面」^{masque des masques}⁶⁾ というテーマであり、このテーマの詩における実践の結果が、「意味伝達不可能」^{non-communicatif}で「読解不可能」^{illisible}な「遊び」^{ludique}⁷⁾の詩、即ちロマン主義的統一性をもたない詩である、とするのである。ところが、幾つかの点でリチャールを乗り越えたと思われるキタン批評にも、やはり難点はある。それは言ってみれば「非・Aは依然としてAに従属している」ということだ。つまりキタンは、「意味伝達不可能」「読解不可能」など、いわば作品の統一性の欠如という、非・ロマン主義的な性格でもってランボー詩を定義するが、それは逆言すれば、「非・ロマン主義」以外の積極的定義をしないことで、意に反してランボー詩を、ロマン主義の付属物としているということなのだ。キタンは、非・ロマン主義的側面を強調するあまり、ロマン主義にかわるどのような積極的世界をランボー詩が展開したか、を示していないのである。

かくして、リチャール・キタン両者の批評ともにある種の難点を有するわけだが、よく考えてみれば、両者の難点には奇妙な具合にひとつの共通点が見出せる。それは、立場の混合ということだ。

総じて、作品に対する批評家の立場は、三つに分けることができる。即ち批評家は作品を、

[A]: 作家の立場から

[B]: 読者の立場から

[C]: 作家でも読者でもなく、作品世界の外に身を置く者の立場から

批評することが可能である。このうち [A] は、作家=批評家という特殊な場合だから、ここでは考慮に入れないでよい。さて [B] は、読者としての批評家の視線の前に展開する詩の風景を、そのまま叙述し、或いは再構築する立場だ。いわば、作品内世界の再構築である。そして、「テーマ」はこの風景を構成する諸要素とも考え得るから、「テーマ批評」は、この立場をとる者にとっ

て有力な方法となる。次に [C] であるが、ここには [A] と [B] 以外の全ての立場が含まれる。社会学、精神分析、心理学、文体論、音韻論、詩学、哲学などの立場、或いは史的観点（文学史、伝記など）をもってする立場など、様々な立場が考えられるのである。以上 [A] [B] [C] の三つの立場は、お互い相補うものであることは言うまでもないが、しかし実際に批評を行う場合は、各々の独立たることを胆に銘じておかないと、思わぬ混乱が起きることになる。

リチャールとキタンの批評の難点に共通しているのは、こういった混乱なのだ。即ち、自らの批評をテーマ批評と銘打っていることから知られるように、本来 [B] の立場にあるはずの彼らが、両者共に [B] の独立を破って、そこへ [C] の視点を無意識のうちに侵入させているのである。例えばリチャールは、「ロマン主義的統一」（つまり彼にとっての「既知」）からはみ出た「未知」の部分、あくまで統一性（「既知」）の内部に留って論理的に位置づけようとするが、そのために結局は、「言葉は孤独の中で光芒を放ち、まるで自分自身を消耗しつくしてしまふようにみえる。それほど、言葉は唐突に現われ、燃え、そして沈黙に帰るのである」⁸⁾ といったメタポエティックな哲学的隠喩（[C] の立場に属する）によって、「未知」を説明する他なくなるのである。またキタン批評の場合は、その出発点において既に「ランボー＝非・ロマン主義」なる史的観点（[C] に属する）を設定している。これが故に彼は、例えば詩中では詩人に同一視されていない「私」をも、「私＝詩人」なる、否定さるべきロマン主義的テーマとして抽出してしまふのである。

かくして、「ロマン主義的統一」及び「感覚」の信仰という難点を持つリチャール批評と、「非」^{non} 的側面の肥大化という難点を持つキタン批評とは、共に、[C] の立場を [B] へ混入させる誤ちを犯しているのである——前者はその結果として、後者はその前提として。

ランボー詩の内的世界に関する批評の、現時点における主な問題点は、以上の如くにまとめられる。さてそれでは、このことを考慮に入れたうえで、本稿ではランボー詩を前にして如何なる態度・方法をとるべきか。

まず、二つの批評立場を混同させないよう留意せねばならない。本稿の目的は、読者としての視点からランボー詩の内的世界を照明することだが、それはとりもなおさず、[B]の立場をとるということだ。それ故、そこへ[C]の立場を混ぜあわせたりはしない。つまり、例えばリシャールの哲学的隠喩による解釈や、キタンの「非・ロマン主義」なる史的観点の導入のような、外からのランボー詩へのアプローチは避けることとする。

批評態度に関するこのような原則を確認したうえで、次に、我々が用いるべき批評方法であるが、テーマという概念は作品内世界の分析に有効であるから、本稿でもリシャールやキタンと同様、テーマの抽出を第一の作業とする。実のところ、ランボー詩においては、すべての作品がある一定のテーマ(群)の展開として存在しているわけではない。つまり、すべての詩が、野原での散策とか寝室での休息といった、テーマ的にまとまりのある風景を展開しているわけではないのである。なかには、少数ではあるけれども、テーマとしては少しもまとまりのないような、或るダイナミックな運動を展開している詩も見出せるのである(《ブリュッセル》《母音たち》、幾つかの《イリュミネーション》など)。しかしながら、このダイナミズムの詩も、テーマ展開型の詩との対比によって初めてその特性が明らかになるのであってみれば、テーマ分析のあてはまらない詩があると言っても、ランボー詩の理解におけるテーマの重要性が減ることにはならないであろう。

さて、ランボー詩群の主要な諸テーマ(テーマ分析のあてはまらない詩については、主要な運動パターン)の抽出に続いて、それらがどのような組合せをもって各々の詩に現われてきているか、また、各詩の間にはそのテーマの組合せにどのような偏差があるか、を検証する。そして、(リシャールの「感覚」にではなく)この検証に基づいて、諸々の詩を、ひとつの論理で結びあわせる。

この論理化に際しては、次の点に留意すべきであろう。即ち、ランボーの詩論理にはひとつの質転換が内包されている、という点である。この質転換は、例えば「既知」に対する「未知」の存在(リシャールの場合)や、或いは「意味伝達可能」な詩に対する「意味伝達不可能」な詩の存在(キタンの場合)の指摘

によっても推定することができるし、また、リチャールやキタンをひきあいに出さずとも、単に《太陽と肉体》と《ブリュッセル》の両詩が、お互い全く異った詩世界（前者は説明的・因果的・神話的世界、後者は非説明的・突発的・物質的世界）に属していることから、容易に知ることができる。よって我々にとっては、質転換以前の、いわばテーマ的にまとまった展開をする世界が、どのような質転換を経て、それとは別の世界へと（キタンの言うように「断絶して」ではなく）連続的につながっていくか、が大きな問題となってくるのである。それ故、ランボー詩から抽出される論理は、この問題に答えうるようなものでなければならないのである。

以上が本稿における方法と問題点とであるが、本論では、的をランボー韻文詩に絞って、具体的に幾つかの韻文詩を引用しつつ、次の手順で進めていきたい。

Ⅱ-1. まず、質転換以前の諸詩のベースとなっている基本テーマ構造を呈示する。先取りして言うてしまえば、諸テーマは二つの集合に分類され、その結果、それらは二分化構造をもつと考えられるため、質転換以前の詩世界を「二分化世界」と呼ぶことができるのである。次に、基本テーマ構造は、各詩においてどのような具体的偏差を伴って体现されているか、またこの偏差は、どのような詩論理に支えられているか、を述べる。実はこの論理の内に既に、「二分化世界」から別の世界への質転換の契機が孕まれているのである。

Ⅱ-2. 質転換後の世界。この世界は、質転換以前の世界のベースとなっていた、諸テーマの二つの集合を、詩的コスモゴニーと呼びうるひとつの運動のなかに統一した世界と考えられる。それ故これを、「統一世界」と名付けることとする。

Ⅱ ランボー詩の内的世界

Ⅱ-1. 二分化世界

ランボー韻文詩を構成している諸テーマは、個々の詩においてどのように組み合わせられているか。この組み合わせのパターンを調べ、お互いに組み合わせ

る傾向にあるテーマを集めていくと、テーマの二つの集合を設定しうることが明らかになってくる。つまり、各テーマは二つのテーマ集合のうちのどちらかに分類されるのであるが、本稿では便宜上これらの集合を、Intimité (以下 Int.) 集合及び Hyperbole (以下 Hyp.) 集合と呼ぶことにする。各々の集合に属する諸テーマが具体的にどのような詩の風景を構成しているかを見る前に、まずは、両集合に分類される諸テーマの説明から始めよう。

Int. 集合に属しているのは、家の中などの親しげな詩風景を構成する諸テーマである。その中心は「閉じた空間」のテーマであって、それは例えば、家とか部屋・衣服などのイメージとなって現れる。次に、この閉空間の内部に「留る人物」のテーマがあって、この人物は、「飲食」や「接吻」をしているのが常である。さて、こういった空間と人物とに関する基本テーマのまわりに、様々なテーマが集まっている。まず、「はめ込み空間」のテーマ。これは、閉じた空間が重なっていることで、例えば家の中の閉じられた部屋といった、閉空間の多重性が強調される。次に「縮少」のテーマがあるが、これは例えば、大自然が少女のイメージのなかに縮少される、という具合に現れる。更に、「内在化」のテーマ。これは、閉じた空間の外から内部へと物を移動させることで、人が家に入るとか食物を腹の中に入れるといった行為が、それにあたる。最後に「所有」のテーマ。物を自分の閉空間の内部に入れるとは、それを所有することに他ならないし、接吻という行為もまた、相手の少女を我がものにする事だと言える。以上六つのテーマが、Int. 集合に属する主なものである。

これに対して、Hyp. 集合には、開いた空間での風景を構成する諸テーマが属している。その中心は、大海原や大自然といった「開いた空間」のテーマであり、また、この開空間を「歩行し」「散策する者」のテーマである。これら基本テーマのまわりに集まってくるのは、まず、「反復される開示」のテーマであるが、これは、閉じることの反復たる「はめ込み空間」に対立するテーマと言えよう。次に「膨張」のテーマ。空間が開いていくに従い、その中のものが拡大膨張することがよく起こるのだが、このテーマは、Int. 集合の「縮少」のテーマに対立していよう。更に、「自らを前へ投げ出す」というテーマ。こ

これは例えば《感覚》という詩の、「僕は歩いていこう、もっと遠くへ、更に遠くへ」という姿勢によく体现されており、「内在化」のテーマの対立項として在る。最後に、「所有」に対立する「変化する対象」のテーマ。同じ対象を所有しつつけるのではなく、散策しながら常に異った対象との接触をもち続ける、ということだ。以上が、Hyp. 集合に属する主なテーマである。

Int. 集合	閉空間；留る人；飲食接吻；縮少；内在化；所有
Hyp. 集合	開空間；歩行；散策；膨張；投げ出し；対象変化

さて、以上のようなテーマ分類を基準としてランボー詩の風景を見直してみると、ほとんどすべての詩において、その風景を構成する諸テーマは、明らかにどちらか一方のテーマ集合に片寄っているのである。従って詩風景にも、Int. と Hyp. 両方の傾向があることになるが、しかしそれは、どちらかのテーマ集合のテーマのみで、すべての詩が構成されていることを意味するわけではない。例えばひとつの詩のなかで、多数の Int. のテーマに混って幾つかの Hyp. のテーマが見出せることもある。そして、この混り込みの程度に応じて、詩風景はその様相を変えていき、また、Int. と Hyp. 両傾向の詩風景の相互関係も変化していくのである。以上のことを、具体例にあたって確かめてみよう。

《しゃがみこんで》の詩は Hyp. のテーマは含まず、Int. のテーマで独占されている（このような詩を「Int. 独占詩」と呼ぶ）。

腕よじらせて、めくれ返った下唇を腹にむかって突きだしたまま、奴さん、
 とろ火でトロトロ煮られている。腿は火の中に滑り込み、
 股引はこんがりきつね色、パイプの火も消えていく気配だ。
 山と積まれた臓腑のようにうららかな腹の中では、
 何やら鳥のようなものがほのかに蠢いている！

まわりには、垢まみれのボロ切れに埋もれた愚鈍な家具ども、
 薄汚い腹突き出して雑然と、うつぶせになって眠っている。
 (……)

この狭く暑い部屋の中は、むかつくような暑苦しさにいっばいだ、
(……)

閉めきられて息苦しい部屋のなか、排便のためしゃがみ続ける男がいる。部屋の汚らしい乱雑さと、男の腹の中でゴロゴロうなっている糞尿とが、ダブルイメージとして示される……ここでは「閉空間」のテーマは、出口のない「閉塞空間」として現象している。また、「飲食」もしくは食物の「内在化」のテーマは、その結果たる「腐敗」及び「糞尿」を通して示されており、更には「留る人」のテーマは「無気力人間」として現れている。このように、Int. 独占詩では、すべてのテーマが極端で不快な形をとって現象してくるのである。同様な例は他に多数みられるが、特に《音楽につれて》では、「閉塞空間」は「社会的閉塞」へと変化していき、同時に、その閉塞の中で「疎外される人物」のテーマと、閉塞状態を突き破りたいという「開かれたものへの欲求」のテーマとが、出現してくる。つまり、Int. のテーマのみがあまりに極端な形で展開されるので、風景中の人物は、「開空間」という異った傾向 (Hyp.) のテーマを欲求するようになるのである。ランボー詩においては、極端な Int. 傾向は、反動として Hyp. への欲求を呼びおこすのである。

これと全く対照的なのが、「Hyp. 独占詩」だ。《酔いどれ舟》の後半部分を例としてあげよう。

入江の髪の毛の下で行方知れずになった舟、この俺は、
大暴風に飛ばされて、今では鳥も住まぬ天空のなかだ。
(……)

古い胸壁の立ち並ぶヨーロッパをなつかしんでいるのだ！
(……)

この底無しの夜のなかにおまえは眠り潜むのか、
数知れぬ黄金の鳥たち、おお、未来の精気よ。

ここでは、Hyp. のテーマのみが非常に極端な形で現象している。天空に投げ出された「俺」のまわりには何も存在せず（「鳥も住まぬ天空」）、彼は自分がど

こにいるのかわからない（「行方知れず」）。空間は開かれすぎて虚無になってしまい、「歩く人」は「迷った者」として現れる。そして、道を失った人物は状況から疎外され、ついには「閉空間」を避難所として求めることになる、「古い胸壁」をなつかしむことになるのだ。Hyp. のテーマが非常に極端な形で展開された結果、風景中の人物は「閉空間」という反対傾向（Int.）のテーマを欲求するようになる。極端な Hyp. は、反動として Int. への欲求を呼びおこすことになるのである。

かくして、Int. と Hyp. 二種類の独占詩は、全く相反する極端な風景を展開している。そして、その極端さを柔らげる為に、逆傾向のテーマの導入を必要としているのである。それでは、実際に逆傾向のテーマが導入された場合は、どうなるだろうか。例えば、Int. のテーマが優勢な風景のなかに Hyp. のテーマが混り込んだ詩（「Int. (Hyp.) 混合詩」と呼ぶ）としては、《居酒屋みどりで》《いたずら娘》《はじめての夜》など多々あげられるが、混り込みの程度は、これらすべての詩において一樣というわけではない。ここでは、その程度の最も高い詩《はじめての夜》を、観察してみよう。

彼女はまったく肌も露わ、
遠慮知らずの大きな樹々が
窓ガラスに近々と近々と
葉叢を押しつけていた。

(……)

葉から洩れた蠟の色した小さな光が
彼女の笑みや胸のあたりを
飛び交うのを僕はみつめた
——薔薇の木の蠅のようだ。

僕は彼女のかわいい裸に接吻をした。

(……)

やさしく、彼女の両目に接吻をした。

(……)

残りは胸になげかけた。

(……)

部屋の中に恋人たちが座っている。閉じた空間と、留まっている人達……典型的な Int. の風景だが、よく見るとそこに Hyp. のテーマも観察できる。まず、この部屋には外の光がさし込んできている（「葉から洩れた小さな光」）。この閉じた空間は、その一部が外に向かって開かれているのだ。その上「彼女」は「肌も露わ」。「衣服」を閉じた空間とするならば、この「裸」は、閉じたものの否定、つまり開かれたものだと言えよう。従って、「外の光」と「裸」とに、二重になって現れた「開き」のテーマが観察できるのだ。そして更には、「僕」は「彼女」に接吻をするが、この接吻は動き出し、あたかも「彼女」の体を歩く「散策者」の如くである（裸→両目→胸）。こうして、「開示」と「散策者」という Hyp. のテーマが、《はじめての夜》の Int. の風景に混り込んでいるのである。

一方、Hyp. のテーマ傾向を示す詩の中に Int. のテーマが混り込んだ詩（「Hyp. (Int.) 混合詩」）のうちで、最もその程度の大きいものは、《冬の夢》であろう。

冬になったら僕たちは、青いクッション積みこんだ
 小さなバラ色ワゴンに乗って行こう。

(……)

君は目を閉じ、窓ごしのしかめっ面した
 夜の影など見はしない、

(……)

はしゃぎまわる蜘蛛のように、ひとつの小さな接吻が
 君の項を走るのさ、

君は僕に言うだろう、頭をさし出し「探して！」と、
 ——けれども時間がかかるのさ、この虫けらを見つけるのはね、
 ——蜘蛛は旅に慣れているから。

「僕」は冬の自然の中を旅していく。開かれた空間の中を移動していく人物、典型的な Hyp. の風景である。だがよく見ると、そこには Int. のテーマも観

察できる。ランボーでは概して、「女」は自然の縮少された姿として現れるが⁹⁾、この詩でも、「僕」と一緒に「女」がおり、「縮少」という Int. のテーマが暗示されている。そのうえ、「旅」自体の動きも、「僕」の接吻(=蜘蛛)の動きへと縮少されており、「縮少」のテーマは二重に強調されているのである。そして更には、縮少された自然と旅は、ワゴンという閉じた空間のなかに置かれているのだ。かくして、「二重の縮少」と「閉じた空間」のテーマが、《冬の夢》の Hyp. な風景に混り込んでいるわけである。

以上の分析から、次の二点が指摘できよう。まず風景のバランスということだが、最初にあげた二つの詩《しゃがみこんで》と《酔いどれ舟》後半部のような、片方のテーマ傾向に独占された詩では、閉塞とか虚無の中で人物は不快な思いをしていた。しかし、今みてきた《はじめての夜》と《冬の夢》では、そのようなことは起こっていない。そして、この不快さの消滅は、一風景中における両テーマ傾向の混り込みと並行した現象なのである。従って、次のように言うことができる。即ち、或るテーマ傾向をもつ風景の中に混り込んだ他の傾向のテーマの存在、例えば Int. の風景に混り込んだ Hyp. のテーマの存在が、風景のバランスを保ち、風景を極端で不快なものとなさせないでいるのである。このバランスが、第一点。

次に第二点であるが、「Int. 独占詩」と「Hyp. 独占詩」とは、お互い全く異った風景を展開していた。ところが、二つのテーマ傾向が高度に混りあった詩《はじめての夜》と《冬の夢》との風景は、極度に似通っている。《はじめての夜》においては、部屋は開かれ、接吻は散策へと変貌していくが、一方《冬の夢》では、開かれた空間はワゴンの中に囲い込まれ、旅の動きは接吻の動きへと縮少される。つまり、片方は開いた閉空間、もう一方は囲い込まれた開空間で、或いは散策となった接吻を、或いは接吻となった旅を、描いているのである。だから、次のことが言えよう。即ち、Int. と Hyp. それぞれの風景内における二つのテーマ傾向のバランスがとれればとれる程、両風景は似通ってくるのである。

さて、以上の二点を押さえたうえで、ではもう一歩進んで、完全にバランス

がとれた場合、詩は、どのような風景を展開するか。この問いに答えてくれるのが、《我が放浪》である。

僕は出かけて行ったのさ、破れたポケットに拳固を突っこみ、
何とも見事な外套着こんで。
大空の下、僕は行く、詩神よ！ 僕はおまえの忠僕だ。
いやはや！ 何とすてきな色恋ざたを、僕は夢みたことだろう！

一張羅のズボンには、でっかい穴があいていた。
——僕は夢みる親指小僧、歩きながらも
韻、くりだして。僕の旅籠は大熊座だ。
——空には僕の星たちが、優しくサラサラ音たてて、

僕はそれをきいていた、街道傍に腰下ろし、
このさわやかな九月の夜々、額にしたたる夜露のしずくを
元気づけの酒とも感じながら。

幻想の影たちに囲まれて、僕は韻をふんでいた、
胸のあたりに足ひきよせて、破れた靴のゴム紐を
堅琴とばかりつまびいていた。

この詩の風景は、一見すると Hyp. のようにみえる（大自然の中の散策者）が、しかし実のところは、各々のイメージのうちに、Hyp. と Int. のテーマが合体しているのである。例えば、「僕の旅籠は大熊座」、この一言で、宿屋の閉じた空間と大自然の開いた空間が、ひとつのものになってしまう。或いは、「僕」は歩いているし、街道傍に座ってもいる。衣服も、「僕」の体を包んではいるが、同時に穴もあいている。このように、家が開かれたのでも自然が囲いこまれたのでもなければ、人は止まっているだけでも歩いているだけでもなく、衣服は空間を閉じる一方でそれを開いてもいる。旅籠は同時に家かつ自然、人は同時に休息者かつ散策者、衣服は同時に閉かつ開なのである。かくしてこの詩では、Int. と Hyp. のどちらがどちらに混り込んだとは言えない。両者は全き

バランスを保っているのもあって、それ故《我が旅浪》は、Int. にも Hyp. にも分類できない詩であり、今まで見てきた詩とは違う、新しい風景を展開していると言えるのである。

ランボオのほとんどの詩は、Int. もしくは Hyp. いずれかの傾向をもつものであった。それ故にその世界は、「二分化世界」と呼ばれたのだった。そこでは、片方のテーマ傾向に独占された詩（「Int. 独占詩」及び「Hyp. 独占詩」）から、両方のテーマ傾向がバランスをとりあう詩（「Int. (Hyp.) 混合詩」及び「Hyp. (Int.) 混合詩」）への移行が観察された。この移行に伴い、両傾向の風景は正反対のものから相似たものとなってきて、その果てに、Int. と Hyp. いずれの傾向であるか判ずることのできない、即ち「二分化世界」には属さない、《我が放浪》へと至ったのである。この詩は、だから、「二分化世界」の終了点を標していると言えるのである¹⁰⁾。

だが、ひとつの世界の終了点は、それを越えた世界の出発点だ。この《我が放浪》にも、我々は確かに、新しい世界への展望を読みとることができる。

II-2. 統一世界

《我が放浪》を新しい世界への展望としてみる際には、次の三点を押さえておかねばならない。

第一に、この詩の空間は、ある意味で空虚だということだ。特に詩の前半部分では、空間の枠を決める「空」とその中にある「僕」或いは「僕の衣服」に関する言葉以外は、でてこない。ある空間が設定されても、それは空虚な空間にすぎず、そこで「僕」はどんな対象にも出会わないのである。だがこの空虚は、実は、「二分化世界の消滅」の再確認に他ならないのだ。もしそこに、食物や野の花といった具体的な対象が現れ、それにつれて「僕」が、飲み食いや散策といった具体的な行為を始めると、風景もまた具体的に Int. か Hyp. に分類しうるものとなってしまいうだろう。だから、具体的な対象の不在つまりこの空虚は、そのように分類される風景の不在を示している。即ち、「二分化世界」の消滅の再確認となっているのである。

ところが詩の後半になって、この空虚の中に奇妙なものが出現する。「夜露のしずく」と「幻想の影たち」……さて「影」とは、いまだ形になっていない不定形なるものである。そして、「夜露のしずく」とは、リチャールも指摘しているように¹¹⁾、次第に結晶してくるものの誕生に他ならない。これらのイメージはだから、相俟って、空虚のただ中で不定形から次第に形をなしてくる何ものかの誕生を、暗示していると言える。この暗示が、第二点である。

そして第三点は、この暗示と並行して示される、新しい「僕」の姿である。「僕」はもはや、「二分化世界」におけるような「歩く者」または「留る者」ではなく、影のただ中で韻をふむ者として、示されているのだ。未だ形となっていない影に「韻」という枠組を与える者、不定形なるものに形を与えることで、あるイメージの誕生を促す者となっているのだ。「僕」は、自らはイメージとはならず、自分以外の不定形なものをイメージとして完成し誕生させるのである。従って、「二分化世界」における「僕」が、具体的な人物として風景内に君臨し、その意志や感情（例えば《音楽につれて》において閉塞状況中にある「僕」の、開かれたものに対する欲求）で風景を彩ってきた、いわば“*Moi volontaire*”（意志をもつ私）と呼びうるならば、《我が放浪》の「僕」は、生まれ出るイメージの外にあってその誕生を触媒するだけの「僕」、*“Moi catalyseur”*（触媒者としての私）と呼ぶことができよう。かくして《我が放浪》は、単に「二分化世界」の終了のみでなく、空虚から次第に誕生してくる、“*Moi*”の意志から解放された新しい世界の存在をも、告げているのである。

では、新しい世界とはいかなるものか。その典型的な例は《ブリュッセル》という詩だが、この詩を検討するまえに、この詩と《我が放浪》とを結ぶ役割を果たしている、《酔いどれ舟》の前半部分を読んでみよう。

非情の大河を下っていったとき俺は、(第1節)

もはや舟曳きどもの導きは感じなかった。

(……)

フラマン麦やイギリス綿をのせた俺、(2)

- 乗組員などおかまいなしだ。
舟曳きどもの騒ぎが終わると、
俺は大河を、望むがままに下っていった。
(……)
- 俺は走った！ 纜とかれた半島も、 (3)
これほど華々しい混沌に出会ったためしはない。
- 嵐が俺の、海が目覚めを祝福した。 (4)
浮きよりも軽く、俺は波間に踊った。
(……)
- 酒精よりも更にどぎつく、我らが堅琴より更に壮大に、 (7)
愛慾の苦い赤みが沸き立っている！
- 俺は知っている、電光に裂け散る空を、竜巻を、 (8)
暗流を、潮流を。俺は知っている、夕の光を、
群なす鳩さながらに昂ぶった夜明けの光を。
そして俺は時折見た、人が見たと思ったものを！
- 俺は見た、低い太陽が神秘的な恐怖で斑になり、 (9)
紫の長い凝固を照らしたすのを、
はるかな古代劇の役者たちのようだ、
波が遠くに鎧戸の戦慄を転がすのを！
- 俺は夢みた、目くるめく雪の舞う緑の夜を、 (10)
ゆるやかに海の双眼へのぼり来る口づけ、
未聞の精気の循環流、
歌うたう燐光の、黄また青の目覚めを！
- 俺は追った、幾月も幾月も、ヒステリックな (11)
牛舎の如く暗礁に襲いかかる波のうねりを、
(……)
- 俺はまさしくぶつかった、世にも不思議なフロリダの数々、 (12)
人の肌した豹たちの眼が、花々に混り込んでいる！
(……)

この詩の風景は、《我が放浪》とは全く違うように見えるが、実はその展開は、同じプロセスに従っているのである。まず、第一・二節において、「人に導かれる閉塞した生活」と、「運搬業者としての旅」との否定という、いわば Int. と Hyp. 両方の風景が否定されているが、これは「二分化世界」の否定と言えよう。次に、第三節から第七節までにおいては、「俺」と「海」または「空」以外のものはほとんど現れず、海と空により形成された巨大な空間のなかで、「俺」は何ものにも出会わない。そこにあるのは、空虚だけだ。しかしその一方では、「混沌」とか、「愛慾」による豊穡の暗示とかが、混沌から生まれ出ようとする何ものかを示唆している。「二分化世界の否定」と「空虚な空間」と「誕生の暗示」——《酔いどれ舟》冒頭の展開のプロセスは、《我が放浪》における三段階のプロセスそのままなのである。

さて《我が放浪》では、新しい風景はその誕生が暗示されたただけだったが、《酔いどれ舟》では、まさに誕生し展開しはじめるのだ。それは、第八節の、空虚な空間にさし込んでくる「光」により始まる。「電光」「夕の光」「夜明けの光」……これらの光に呼び起こされたかのように、突如脈絡のないイメージが出現し、増加し、空間を満たしていく。「竜巻」や「鳩の群」から、「古代劇の役者達」「目くるめく雪の舞い」「世にも不思議なフロリダの数々」に至るまで、様々なイメージが連鎖していく。

だが、これはもはや単なる混沌状態ではない。これらのイメージの連鎖には、実は二重の枠がはめられていて、この枠が、形なきものに形を与える役割を果たしている。それは第一に、時間と空間の枠だ。海と空を表す単語や、「夜」「夕」などの時間を表す単語が、イメージを一定の時空間の枠内に統合しようとするのである。そして第二に、“générique”な枠¹²⁾。“générique”とは、映画の最初に出てきて映画を導入する役目を果たすタイトルなどを指すが、ここでは、各々の節の冒頭で新たなイメージを導入している「俺」のからんだ言いまわし、「俺は知っている」「俺は見た」「俺は夢みた」などが、“générique”な枠となっているのだ。さまざまなイメージの累積のただ中であって、これらの言いまわしは唯一の理解可能性として現れ、《我が放浪》の「韻をふむ僕」

(=Moi catalyseur) と同様、混沌とした不定形なイメージの集合を、韻文のリズムのなかに統合するための枠となっているのである。

かくして《酔いどれ舟》前半部では、一方で、「時空間」と“générique”の二重の枠が、膨大なイメージを統合しようとしている。だが他方では、イメージは常に枠をはみ出て、自らを更新しようとしているのである。言い換えれば、絶え間ない「統合」と「更新」との反復によりダイナミックに運動する風景、それこそが、この詩が我々に呈示する、新しい世界の風景なのである。

そして見落してならないことは、この運動は、以前の「二分化世界」と全く無関係に生まれてきたのではない、ということだ。実は「統合」の動きとは、家の中に入るとか腹に食べものを入れるという、Int. の風景の基本的な動きを受けついだものであり、また「更新」とは、空間が拡大していくとか散策しながら常に新たな対象に出会っていくといった、Hyp. の風景特有の動きを受けついだものなのである。要するに、《酔いどれ舟》前半部にみられるダイナミックな運動世界は、「二分化世界」が発展的に解消したところに成立している、と言えるのである。この、二つに分化したものをひとつの運動の中に統一した世界、それを我々は、「統一世界」と呼ぶことにしよう。

さて、この「統一世界」の運動にその全体が捧げられた詩、それが《ブリュッセル》に他ならない。

七月 レジャン大通り

花壇には鶏頭がいっぱい、ジュピターの (第1行)

心地よい宮殿まで続いている。

—おまえなんだな、このあたりに

サハラ砂漠にあるようなおまえの青をまぜるのは。

それから、こちらでは、陽を浴びた薔薇や樅や (5)

つたなど、囲いのなかで戯れる、

かわいい後家さんの鳥籠！……

何という

鳥たちの群！ オ イア イオ イア イオ！……

——静かな家々，昔日の情熱の数々！ (9)
 愛情ゆえに狂った女のあずまや。
 薔薇のしげみのむこうに，あのジュリエットの，
 かげになった極く低い露台。

——ジュリエットと言えば思いだすのはあのアンリエット， (13)
 果樹園の奥のような山あい深くの
 かわいらしい鉄道の駅，
 数知れぬ悪魔たちが空中を舞う！

嵐の楽園の緑のベンチ，ギターにあわせて (17)
 唄うのは，色白のアイランド娘，
 それから，食堂はギニア風，そこからは
 子供たちと鳥籠たちのおしゃべりが。

公爵邸の窓辺を見て思うのは， (21)
 この下界の陽だまりに眠る
 つげの木とかたつむりの毒。

それからまた
 いやいや，見事すぎる！ 見事すぎる！

——往来も商いもない大通り， (25)
 音もなく，すべての悲劇とすべての喜劇，
 数限りない場面の集まり，
 僕はおまえを知っている，おまえを崇める，沈黙のまま。

まずは、《酔いどれ舟》前半部と同様この詩でも、「光」が運動の展開のきっかけとなっていることに注意しよう¹³⁾。冒頭の「七月」によって喚起される夏の光や、サハラ砂漠の青い光——これらの光を端緒として、様々なイメージが連鎖反動的に呼び起こされていく。諸々のイメージは、説明により意味を固定されることなく¹⁴⁾、現れては消え消えては現れ、あたかも走馬燈のような風景

を展開していく。

しかしこの風景もまた、「統合」と「更新」とがからみあった運動原理に則していることに変わりはない。つまり、予期しえぬ新たなイメージが出現しつづける一方で、それらに混って次々に呈示される「花壇」とか「鳥籠」「家」「あずまや」或いは「七月」といった時空間の枠が、詩風景をある一定の枠内に統合する動きを荷っているのである。そして忘れてならないのは、《酔いどれ舟》前半部の場合と違ってこの詩ではしばしば、枠におけるある種の不在が強調されている、ということだ。例えば「鳥籠」は「後家さんの鳥籠」として現れる¹⁵⁾、即ち「夫の不在」。或いは「あずまや」とは「気狂い女のあずまや」、即ち「理性の不在」。そして、「往来も商いも」みあたらない大通り。枠を示すとは、あるべきものが不在の場所を示すことでもあるのだ。

だがこの不在は、常に次の瞬間何ものかによって満たされる。気狂い女のあずまやは愛情で満たされ、鳥籠には無数の鳥の群が、大通りには数限りない無数の場面が出現する。提出された枠は、様々なイメージを統合するばかりでなく、その都度新しいイメージを招き寄せるきっかけともなっているのだ。つまりここにあるのは、枠とそれを満たすイメージとの、言いかえれば、不在と出現との絶え間ない連鎖なのである。

さて、この連鎖を更に観察してみると、そこに興味深い法則があることに気付く。枠を満たすイメージは、与えられた枠を、内部から拡大するかのように出現する傾向にあるのだ。それはただ単に、出現するイメージが、「鳥の群」とか「数知れぬ悪魔たち」といった膨大な数のものであるからだけではない。更に、「今・ここ」という時間・空間の枠が、突如彼方の地まで、或いは遠い時代にまで拡大される、ということが起きているからだ。例えば、三行目の「このあたり」は、突如サハラにまで拡大される。九行目では、「静かな家々」を流れる時間は古代の方へと拡大されるし、十七行目の「緑のベンチ」の空間は、アイルランドにまで押し広げられる。かくして、提出された枠は、それよりもずっと巨大な時空間を呼び起こす、いわばメトニミーとなっているのである。従って我々は、《ブリュッセル》の詩風景の、巨大なものへと向かうこの

法則を、「メトニミーの法則」と呼ぶことができるのである。

「不在と出現の連鎖」と、それに伴う「メトニミーの法則」。まさにこれらのものが、「花壇」という枠から始まり「数限りない場面の集まり」まで連綿と続く《ブリュッセル》の風景の、展開の運動を支えているのである。一方で時・空間の枠が次から次へと統合の動きを示し、それと同時に他方では、この枠自身が新たにかつ巨大な出現を喚起することによって、詩の風景を絶えることなく更新していくのである¹⁶⁾。

しかしここで、ひとつの疑問がおきる。詩の最後の「沈黙」は、これもひとつの不在と考えられるが、この不在に続く出現は示されていない。詩は、いわば宙吊りのまま終わっているのだ。このことは何を意味するのか。

実は、この最後の不在によって、詩はその最後の終止符で完結せずに、更に開かれたものとなっているのだ。詩は、未だもたらされていない新たな出現へと、そしてまた、出現と不在の新たな連鎖反応へと、開かれている。と同時に、「メトニミーの法則」に従って、この新しく展開する風景は、既に詩で実現されたものより遙かに巨大なものとなるだろうことを、告知されているのである。

このように、「空虚」にさしこむ「光」から誕生し生成してきた《ブリュッセル》の詩は、詩のなかで生成している風景のみで完結するのではなく、未だ出現していない新たな生成の更に巨大な展開へと、つながっていくのである。

逆に言えば、詩で実現された生成は、言わばひとつの拡大して止まない詩的宇宙の生成運動の、目にみえる一部分であるとも言える。《ブリュッセル》の詩は、それ自体がメトニミーなのであって、その背後に、巨大な詩的宇宙の生成を暗示しているのである。それ故、この詩の如く、詩世界における独自の宇宙の生成を暗示する詩を、我々は、「コスモゴニーの詩」と呼ぶことができるのである。

かくして、《しゃがみこんで》や《酔いどれ舟》後半部などに代表される「二分化世界」から始まったランボー韻文詩の論理は、「二分化世界」の消滅を告げる《我が放浪》を経て、遂には、「統一世界」のコスモゴニーの詩《ブ

リュッセル》における、詩的宇宙の生成にまで至った。そして、このコスモゴニーの詩こそが、ランボー韻文詩の論理の最終地点なのである。

Ⅲ ランボー詩の位置

以上、ランボー韻文詩の内的世界において、「二分化世界」から「統一世界」へと至る論理を追ってきたわけであるが、最後に、本稿の冒頭で指摘したことを、もう一度確認しておこう。それは、「二分化世界」と「統一世界」の間の違いは、何らかの量的差異に基づくのではなく、より根源的な質の差異に依るものである、ということだ。

実際、「二分化世界」の詩は、ある一定のテーマの集合であって、家の中で恋人と共にいるところとか、野原を散策しているところといった、固定観念的な風景を描写し、説明していた。その風景の中心には常に、“Moi volontaire”に代表されるような、意志や感情をもった人物がいて、彼の意志または感情が、詩風景の彩りを決定していたのであった。そして実は、本論では触れなかったが、この中心人物の存在が、すべての詩風景の時・空間を相対化していたのだ。空間は彼のいる「此处」と彼のいない（または彼によって夢みられた）「他所」とに分かれ、時間もまた彼のいる「現在」と彼のいない（または夢みられた）「過去」もしくは「未来」とに相対化されていたのである¹⁷⁾。

ところが「統一世界」では、風景は全く異った様相をみせる。それは、テーマ的にまとまりのあるひとつの光景の描写説明ではもはやなく、常に不安定な状態のまま生成していく運動の風景となる。そして、この不安定な風景には、その中心たるべき“Moi volontaire”のような人物が存在しない。人物は、いわば“Moi catalyseur”という、風景の運動を触媒する者としてしか存在しえないのだ。それ故、“Moi volontaire”によって規定されていた「二分化世界」の風景の相対性も、ここでは見あたらず、空間は生成の唯一の場としてしか、また時間は生成の唯一の現在としてしか、現象しえなくなる。生成の各瞬間における絶対的な「今・此处」以外の時空間は、ありえないのである。

よって、「二分化世界」と「統一世界」の詩風景の間に存する質的差異をまとめると、次のようになる。

	二分化世界	統一世界
人 物	Moi volontaire 風景の中心	Moi catalyseur 風景の外の触媒者
時・空間	相対的	絶対的
展開の仕方	一定のテーマにのっとった 光景の描写・説明	テーマ的まとまりのない 動き

一言で言ってしまえば、「二分化世界」に属する詩風景とは、“Moi volontaire”により相対化された、テーマ的な構成をもつ風景であり、それに対して、「統一世界」に属する詩風景とは、“Moi volontaire”から解放された絶対的・非テーマ的な風景なのである¹⁸⁾。

さて、本稿Ⅰにおいても述べたように、批評家が読者として内側から作品の内的世界にアプローチする場合[B]と、外から作品にアプローチする場合[C]とでは、批評家の立場は全く異っている。[B]と[C]は相互に独立した立場なのであるが、しかしまたそれ故にこそ、相互に補いあうこともできるのである。従って、一般にテーマ批評（ランボーにおいてはそれがあてはまらない部分もあるけれども）に代表されるような、内側からのアプローチを基礎とする批評[B]も、決して作品の内に閉じこもり自足しているのではなく、別の立場をとる批評[C]と関係をもち、またそれを有効に補足しうるのである。

ところで本稿Ⅱにおいては、我々は[B]の立場をとってきたわけだが、それによって得られた結論は、どのようにランボーに対する[C]からの見方を補足するか。この点に関して、本稿を閉じるにあたり、いくつか指摘しておこう。

ランボー詩においては、「二分化世界」が発展的に解消し、それとは質的に異った「統一世界」に席を譲っていくのだが、この過程は、例えば史的観点——[C]の立場に属する——に立って言うならば、ランボーがボードレール以前

の詩の世界から出発しながらも、先人たちの影響から脱皮し、独自の世界を獲得していったことの証左に他ならないのである。というのも、「二分化世界」の基本要素（“Moi volontaire”，相対的時空間など）は、ボードレールを含めた十九世紀ロマン主義の詩世界の基本要素と重なりあうからであって、「二分化世界」を越えることはランボーにとって、先人たち（直接にはボードレール）の影響から脱け出すことなのであった。いわゆる《見者の手紙》でランボーは、ボードレールを賞讃しながらも、彼が「あまりに芸術的artisteな環境を生きた」と批判するが¹⁹⁾、これは、自らの「二分化世界」とも重なりあうボードレール詩の「主観的」（“Moi volontaire” 的）諸要素に対する批判といってもよいだろう。ランボー詩は、この「ボードレールの・二分化世界的」詩からの脱皮をこそ目指しており、「統一世界」はまさに、この脱皮の結果到達した世界だと考えられるのである。

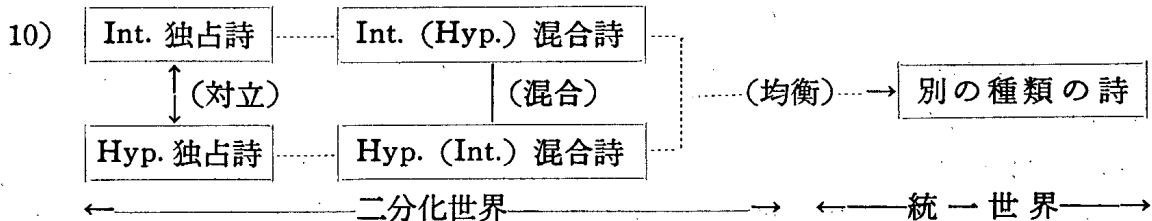
このように、「二分化世界」とは異質な「統一世界」の存在は、ランボー詩が、ボードレールの（更にはロマン主義的）な詩とは異った詩世界を展開したことの証左であるが、それはまた一方で、ランボー詩が二十世紀文学と直接的なつながりを持つことをも、証している。というのも、トドロフ²⁰⁾は現代文学の特性を、（言葉により意味された内容の）「因果関係」の展開にではなくて、言葉を書きつけることにより生ずる（意味するものとしての言葉の連なりの）「時・空間」の展開にみているが、ランボー詩の「統一世界」も、「二分化世界」の“Moi volontaire”を中心とした因果関係の網の目²¹⁾とは全く無関係な、言葉の脱論理的（従って脱因果的）連なりによって生成する絶対的時・空間をこそ、展開したのだから。

かくして、「二分化世界」から「統一世界」へと移り行く論理は、単にランボー詩の内的世界を照らしているだけではない。それは更に、ランボー詩がロマン主義とは異質の存在であり、かつ、来るべき文学の予告でもあったことを、明らかにしているのである。ランボーは単に、「文学状況とは関わりのない流星」（マラルメ）として消えていった詩人ではないのだ。彼は文学史のなかに、どっかりと腰を据えている。しかも、十九世紀ロマン主義文学と二十世紀文学の結節点という重要な位置に、腰を据えているのである。そしてそのこと

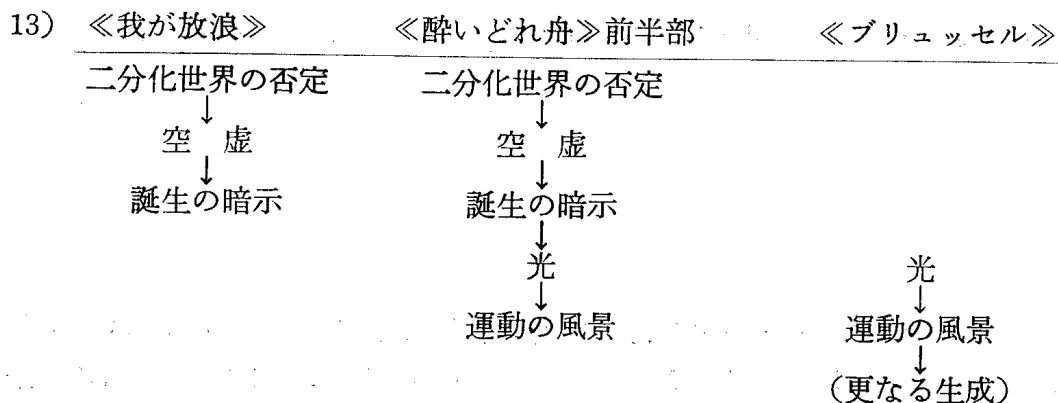
を、ランボー詩の内的世界の論理は、はっきりと物語っているのである。

【注】

- 1) Arthur RIMBAUD (1854—1891) に関する批評の系譜は、Y. BONNEFOY: 《Rimbaud devant la critique》 in *Rimbaud*, Hachette, 1968, (《ランボー論の系譜》朝比奈誼訳, ユリイカ Vol. 3—5, 1971, 所収), 及び A. KITTANG: *Discours et jeu*, Presses Universitaires de Grenoble, 1975, の序に, 簡潔にまとめられている。
- 2) 例えばガヴォディによる「象徴派ランボー」, クローデルによる「神においつめられるランボー」, ルネヴィルによる「見者ランボー」や, フォンダーヌの「ならず者ランボー」等々。(《ランボー論の系譜》より)
- 3) Cf. J.-P. RICHARD: 《Rimbaud ou la poésie du devenir》 in *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955; J. PLESSEN: *Promenade et poésie*, Mouton 1967; A. KITTANG: *Discours et jeu*; G. POULET: *La poésie éclatée*, PUF, 1980.
- 4) *Poésie et profondeur* の序, 及び, 同じ著者の *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, の序, を参照されたい。
- 5) *Discours et jeu* の序参照。
- 6) 同上書 pp. 160—161.
- 7) 同上書の第二部は, “L'espace ludique” (遊びの空間) と名付けられている。
- 8) *Poésie et profondeur* p. 248. 訳は「詩と深さ」有田忠郎訳, 思潮社, p. 278 より借りた。
- 9) 例えば《ニナの返答》では, 自然の中を散策する少女《ニナ》は自然と同じ属性を備えており(彼女は自然と同じ味——木苺や苺の味——がするし, また自然と同様「愛にみちている」), それ故彼女を抱く「僕」は, 同時に, 彼女の中に縮小された自然を抱いていると言えるのである。



- 11) Cf. *Poésie et profondeur*, p. 212.
- 12) Cf. *Discours et jeu*, p. 218.



14) 例えば、この詩が名詞句の並列によって成立しており、述語動詞が殆ど用いられていないことなども、この詩を非説明的なものとしている原因のひとつであろう。

15) 原文の“la petite veuve”は「かわいい後家さん」とも「かわいいてんにん鳥」とも読めるが、重なりあった意味のいずれかの選択を強制しないという事実も、非説明的なこの詩の大きな特徴となっている。

16) 《ブリュッセル》

統合／枠／不在 ⇔ 更新／満たすもの／出現

—(メトニミーの法則)—

(1) 花壇 — 鶏頭 (1)

(3) このあたり — サハラ砂漠のような青 (4)

(7) 鳥籠, 後家さん — 鳥たちの群 (7-8)

(9) 静かな家々 — 昔日の情熱の数々 (9)

(10) あずまや, 気狂い女 — 愛情 (10)

(14-5) 駅, 果樹園 — 数知れぬ悪魔たち (16)

(17) 楽園, ベンチ — アイルランド娘 (18)

(19) 食堂 — おしゃべり (20)

(21) 公爵邸の窓 — つげの木やかたつむりの毒 (23)

(25) 往来も商いもない大通り — 悲劇, 喜劇, 無限の場面 (26-7)

(28) 沈黙 — φ

17) この相対化にテーマチックなレベルで対応するのが、Int. 詩と Hyp. 詩との間の相対性である。

18) 「二分化世界」の詩のように、テーマ的にまとまった風景を展開する詩は常に、ある規範に則り厳密に構成された言語によって書かれている（例えば《太陽と肉体》や《酔いどれ舟》後半部などでは、相当息の長い文がでてくるが、構文的な曖昧さは微塵もない）という事実は、興味深い。と言うのも、厳密に構成された言語は、その使用者が意識すると否とに拘らず、ひとつの規範的な認識体系（共同幻想

とも言いえよう)を基盤としている(或いは、その基盤となっている)からである。そうしてみると、「テーマチックな詩」「規範に則った言語使用」及び「規範的な認識体系」の三項は、同じ事柄の異った三つの側面にすぎないのである。

と言うことは、翻って考えてみると、ランボオの「統一世界」の詩のような、非・テーマチックで、構文的にも完璧とは言えない(それ故非説明的な)言語で書かれている詩(《ブリュッセル》は勿論、《酔いどれ舟》前半部分でも既に、構文の崩壊が観察される)は、そのもうひとつの特性として、ある既存の認識体系を無化しそこから脱出しようとする性格を、持つということである。キタンがその著書の最後で「ランボオ詩の社会的基盤の欠如」(p. 344)を語る由縁も、ここにあるのだ。

- 19) このことから、《地獄の季節》中の《別れ》が、「^{artiste}芸術家の、語り手のすばらしい栄光はおしまいだ」と語る時に、何を意味していたかがわかる。《別れ》とは、ランボオが《見者の手紙》の中でボードレールのとみなした詩法との、別れなのだ。J. Gengoux: *La Penée poétique de Rimbaud*, Nizet, 1950, p. 290, における同様の指摘も参照されたい。
- 20) Cf. T. Todorov: *Qu'est-ce que le structuralisme?*—2. *Poétique*, Seuil, 1968, p. 77.
- 21) 例えば《太陽と肉体》における、「人間は、古代には潑刺としていたが、その後純潔でなくなったがために、現在、懐疑心をもち無智となってしまった」というような因果。