

ランボーの1872年の詩篇群をめぐって

—— 詩的形式革新の試み ——

吉 田 正 明

序

ランボーが1872年代に制作したと見なされている特異な詩篇群¹⁾は、これまでの著作集において「新しい韻文詩と唄」Vers nouveaux et Chansons,あるいは単に「後期韻文詩」Derniers Versという表題の下に一括されてきた。勿論これらの表題はそれぞれの編者が便宜的に冠したものであって、ランボー自身の命名によるものではない。確かに、1872年に書かれた詩篇の多くは、それ以前の伝統的詩法に則って制作された韻文詩と較べると著しい相違を呈しており、前者と後者を区別することはそれなりに根拠のあることである。ただ、ここで忘れてならないのは、ランボーの詩作期間が15歳から20歳にかけてのほぼ5年間に集約されるということである。したがって、「後期韻文詩」というのは、その短い文学活動のなかでランボーが韻文詩を放棄し、『地獄の季節』や『イルミネーション』の散文詩へと移行する前に制作された最後の詩句（韻文）Versという意味あいでも名付けられたものに他ならない。

しかしそれら1872年に作られた詩篇のいくつかは、多くの点で伝統的な正規の詩句からは逸脱しており、まったく新しい詩句の概念を読者に迫るものである以上、果たしてそれらを安易に韻文と呼ぶことができるのかといった問題も実はあるのである。いずれにせよ、これらの詩篇が書かれたのは、ランボーが弱冠17歳の時であったことを忘れるべきではない。

ところで、1991年といえばランボーが没してちょうど百年目に当たり、それに合わせてフランスでは詩人を偲んで様々な企画や催しが執り行われたようである。勿論研究書や論文も数多く出され、詩人が没して一世紀立った今、ランボー詩に対する新たな読み直しが様々な角度からなされるようになってきている。そのような中、Alain Borer 監修の百年記念版『ランボー全集』²⁾が上梓されたことも時宜を得た企画として評価されよう。ボレが序において述べているように、この版における編集方針は、ランボーの手になるものとランボーに関する資料を年代順になるべく網羅的に配列することと、これまでの著作集において編者が自らの判断で書き足した箇所を極力排し、できるだけ詩人の意図を尊重しそれを反映させるような表現に置き換えるというものである³⁾。こうした方針の下で実行されたいくつかの変更のうちでも重大なものの一つに、1872年に制作された詩篇群を括るのに従来を表記を踏襲せずに、「無のエチュードの企画」Projets d'études néantes?⁴⁾という疑問符付きながらもまったく新しい表題を採用したことが挙げられる。「韻文」Versや「唄」Chansonsと言わずに「エチュード」としたところにこの時期のランボーの詩作の意味や特質がある程度表され得ているように思われる。

さて、これら1872年作の一群の詩篇については、今までに様々な解釈や読みがなされてき

たが、この時期のランボーの詩学の具体的な解明となると、いまだ一貫した解釈は提出されていないように思われる。本稿では、この時期のランボー詩を伝統的詩法と照らし合わせて考察することで、主に形式面から彼の行った詩的革新の試みに照明を当ててみたい。

1. 1872年以前に書かれた初期詩篇について

ランボーが1872年以前に書き残したフランス語詩は、その最も早い時期のもので、1870年1月2日号の『ラ・ルヴュ・ブル・トゥス』誌に掲載された「孤児たちのお年玉」から、1871年9月末にヴェルレーヌと呼ばれてパリへ発つ直前にパリの詩人たちに見せようと思って作ったとされる彼の最も有名な「酔いどれ船」まで都合44篇に上る。内容的には、まだ先輩詩人たちの模倣や剽窃の跡を留めている1870年代初期のロマン主義的、あるいは高踏派的色調の濃いものから次第にあらゆる既成の秩序、道徳、宗教、あるいは美学に対する痛烈な風刺やパロディーを盛り込んだ反抗的な詩へと変化していつているし、語彙のレベルでもそれまで詩に使われたことのないような専門語、術語、卑語、造語、あるいは特殊意味を持たせた語などを大胆に詩の中に取り入れることでまったく新しい奇怪なイマージュを創造することに成功している。しかしながらこと詩法に関して言えば、それらの詩は伝統的な正規の詩句を用い、古典的詩法を遵守して構築されているのである。

まず句型の点から見てみると、ランボーがそこで用いているのはすべて偶数音節詩句であることが分かる。最も多く使われている句型は12音節詩句（いわゆるアレクサンドラン）で、1408行に上る。次に多いのが8音節詩句の452行、以下、4音節詩句が94行、10音節詩句が12行、6音節詩句が4行という順番になっている。以上から分かるように、ランボーが最も好んで使っている句型は12音節詩句であり、初期詩篇においては実に全体の7割以上の詩句がこの句型によって書かれているのである。また詩篇の数からすると、44篇中34篇の詩においてこの句型が用いられている。この12音節詩句というのは、フランス語の詩句全体の4分の3を占めているといわれており、フランスの詩人たちに最も愛用されている句型であるとされる。12世紀初頭に書かれた『アレクサンダー大王物語』という叙事詩を模した作品群に使われたため、後にアレクサンドラン alexandrin と呼ばれるようになったが、この句型が好んで使われ始めるのは16世紀のプレイヤッド派以降のことであり、とりわけ17世紀の古典主義時代にそれが完成されてからは、フランスの詩人に広く使われるに至ったのである。ランボーもその中の一人というわけである。

12音節詩句で書かれた主な作品を挙げると、初期のものでは、社会の不正や悲慘をユゴーばりの雄弁口調で叙述した「孤児たちのお年玉」（104行）、「鍛冶屋」（178行）、そして宇宙的な愛にみちた原初の異教的世界の讃歌を高踏派風に歌い上げた「太陽と肉体」（164行）といった比較的長い作品や、出奔による放浪生活から着想を得て書かれた一連の解放感溢れるソネ（例えば「わが放浪」など）、あるいは保守的で偏狭なブルジョワジーを風刺した「音楽につれて」（36行）、「座った奴ら」（44行）などの詩が挙げられる。後のものでは、5つの母音にそれぞれ異なる色を結びつけてそれから連想されるイマージュを喚起した「母音」のソネ、女性と宗教とを揶揄した「最初の聖体拝受」（136行）、そして色彩と壮麗なイマージュの進りを完璧な言葉の技法を駆使して正規の詩句の枠内に配した「酔いどれ船」（100行）

などの詩篇が代表的なものとして挙げられるだろう。

8音節詩句が用いられている詩篇は全部で11篇あるが、それだけで構成されている詩は、「初めての宵」、「鳥たち」、「パリの軍歌」、「盗まれた心臓」、「ジャンヌ・マリーの手」、そして160行と比較的長い「花について詩人に語ったこと」の都合6篇であり、残りの5篇は12音節あるいは4音節といった他の句型の詩句と組み合わせて使われている。この8音節詩句は、フランス語の詩句のなかでも最も古いものの一つであり、様々なジャンルの詩に使われてきた。これは荘重な感じのする12音節詩句と較べると、句切りの位置が決まっていないため柔軟なリズムを持っている詩句だと言えよう。そのため、この8音節詩句は他の句型の詩句と組み合わせて用いられる場合も多い。ランボオも「ニナの返答」や「僕の小さな恋人たち」において、8音節と4音節の詩句を交互に用いることで、軽快で伸縮性に富むリズムを生み出すのに成功している。

10音節詩句が用いられているのは「半獣神の頭」1篇だけである。この10音節詩句はアレクサンドランよりも歴史が古く、11世紀の『ロランの歌』などの中世の武勲詩の多くはこの詩句によって書かれている。その後あらゆるジャンルの詩に用いられるようになったものの、17世紀に古典的アレクサンドランが完成され、12音節詩句が広く用いられるようになってからはあまり使われなくなったものである。この時期のランボオにおいても然りである。

次に詩節について見てみると、定型詩を除く29篇中19の詩篇が4行詩節のみによって構成されており、その他は3行詩節によるもの1篇（「びっくりした子供たち」）、5行詩節によるもの2篇（「しゃがみこんで」、「正義の人」）、6行詩節のみを使ったもの1篇（「鳥たち」）、6行詩節と4行詩節を組み合わせたもの1篇（最初の聖体拝受）、14行詩節1節から構成されているもの1篇（「夕の祈禱」）、詩節の固定していないもの4篇（「孤児たちのお年玉」、「太陽と肉体」、「鍛冶屋」、「7歳の詩人たち」となっている。このことから分かるように、ランボオは脚韻体系を構築しやすい4行詩節を好んで用いており、積極的に新たな形式を追求するまでには至っておらず、あくまでも伝統的詩法の枠内で詩作をしていると言えよう。

そのことはまた彼が定型詩のなかでも最も広く使われてきたソネ sonnet を14篇も制作していることから窺える。周知のように、このソネの形式が確立されたのはイタリアであり、ペトルカがそれを使ったことで広く知れ渡り、16世紀のルネサンス期にフランスにもたらされてブレイヤッド派の詩人たちの愛好するところとなり、その後広く用いられるようになった形式である。いわば使い古された形式に他ならないのである。ランボオが作った14篇のソネのうち、わずかに形式的に工夫を凝らしたあとが見うけられるのは、「冬を夢見て」と「母音」（これについては脚韻のところで触れる）の2篇のみである。「冬を夢見て」は、いわゆる変則ソネ sonnet irrégulier によって作られたもので、12音節、8音節、6音節の異なった句型を組み合わせることでリズムに変化をもたせようとした作品であると言えよう。ソネ以外でランボオが使った定型詩は、中世からルネサンス期にかけて広く用いられ、その後いったん見捨てられたものの、19世紀の高踏派の詩人たちに再び取り上げられたトリオレ triolet という形式で書かれた「盗まれた心臓」1篇があるのみである。このことからランボオのソネに対する偏愛が窺い知れよう⁵⁾。

それでは、伝統的正規の詩句においてそれを識別する上で最も重要であり、かつそれを韻文たらしめている要素のうちでも最も顕著な要素である脚韻についてはどうであろう。結論

から先に言うと、1872年以前のランボー詩にあっては、これほど伝統的詩法を遵守し、形式的整合性が発揮されているものはないと言えよう。この点から見ると、ランボーは「忠実なミューズの僕」⁹⁾ならぬ忠実なる韻律家 *métricien* と呼ぶことができよう。彼がそこで使っているのは、どれもみな定義上は申し分のない脚韻ばかりであるし（ほとんどが充足した脚韻であるのみならず、豊かな脚韻も多く使われている）、17世紀にマレルブによって絶対的な規則とされた男女脚韻の規則正しい交替も、唯一「母音」のソネを例外として完璧に守られている。脚韻配置に関しても、ソネにおいて若干の工夫は見られるものの、全体としては整然と構築されておりほとんど変化は見られない。そこでは、先ほど見た詩節の種類に応じて脚韻配置が決定されていると言っても過言ではない。定型詩を除くと、詩節の固定されていない4篇には平韻が、そして4行詩節で構成された19篇の詩にはすべて交韻が使われているのである。その他、3行詩で構成された「びっくりした子供たち」では、平韻と抱擁韻の組み合わせが2詩節6行を単位として反復されているし、5行詩節による「しゃがみこんで」と「正義の人」ではABABAという風に交韻による重複韻が使われており、6行詩節のみによる「烏たち」では抱擁韻と平韻の規則正しい反復が行われており、6行詩節と4行詩節の2種類の詩節よりなる「最初の聖体拝受」と、14行詩の「夕の祈禱」ではともに交韻が使われている。ただその中で脚韻配置にわずかな変則の見られる詩が3篇だけある。平韻の規則正しい連続のなかで1箇所だけ交韻の見られる「太陽と肉体」(第151～154行)、4行詩節で構成されているものの第一詩節のみ抱擁韻となっている「音楽につれて」、そして先ほど挙げた「最初の聖体拝受」(第7詩節において交韻ではなく平韻が使われている)がそれである。これらの脚韻配置の変則がランボーの故意によるものか、あるいは不注意によるものかは断定し難いが、いずれにせよ、全体的に見て、1872年以前の詩においてランボーが伝統的詩法に則って詩作していることは間違いのない事実である。もしもそれら44篇の初期詩篇のなかで古典的詩法に背いている詩を強いて挙げるとしたら、「母音」のソネくらいであろうか。上述したように、この詩では男女脚韻の交替の規則が守られていないからである。その脚韻部分のみ取り出して、その種類と配置を記すと以下のようなになる。

voyelles	女性韻	}	抱擁韻
latentes	"		
éclatantes	"		
cruelles	"		
tentes	"	}	抱擁韻
ombelles	"		
belles	"		
pénitentes	"		
virides	"	}	平韻
rides	"		

studieux	男性韻	抱擁韻
étranges	女性韻	
Anges	〃	
Yeux	男性韻	

このように、男性韻を構成する脚韻は“studieux”と“Yeux”1組だけであって、あとはすべて女性韻が使われているのである。これはおそらくある種の効果を狙ったものであり、この詩については諸説錯綜するなか女性の性行為の姿態の紋章詩とするエロティックな解釈もあって⁷⁾、もしその説が正しいとしたならば、対象である女性を音の面からも暗示しようとして女性韻を意識的に使ったものだということは言えそうである。少なくとも、タイトルである“Voyelles”に含まれる“-elles”が脚韻で4回も繰り返されている以上、そこに女性(elles)のイメージを認めることは自然な連想ではなからうか。

以上見てきたように、1872年以前に書かれた詩篇においては、ランボオは形式的にはあくまでも伝統的詩法に則って詩作していると言えよう。とはいえ、最初にも述べたように、詩の中に新たな語彙を意識的に導入している点や、句またぎや送り語を多用している点など、言うなればロマン派(特にユゴーなど)が行った古典的詩句の自由化の流れをランボオはさらに押し進めていることは否めない事実である。例えば、「酔いどれ船」の次の詩句などは、リズムという点では彼以前にはだれも敢えて行なわなかったような大胆な規則違反を犯していると言えよう。

Je cours! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.⁸⁾

1行目の詩句においてランボオは、アレクサンドランの真ん中の6音節目に単語の切れ目を置いておらず、“Péninsules”という語は6音節目から9音節目までを占めており、それまでアレクサンドランが生み出したことのない奇異なリズムをこの詩句は刻んでいるのである。あれほど古典的な4分節詩句(アレクサンドラン)を柔軟にしようとしたユゴーでさえ、古典的アレクサンドランの半句 hémistiche の句切り césure (6音節目)の位置には必ず単語の切れ目を置いていたことを思えば、これは大胆な反抗だということが分かる。詩的形式革新の試みはこの頃からすでに萌芽として現れ始めていたと言うことができよう。

2. 1872年作のランボオ詩について

1872年に制作され、これまでの版においても一括して纏められてきたランボオ詩は全部で19篇であるが、そのなかの一篇「狼は木かげで……」については、『地獄の季節』の「言葉の錬金術」に現れるテキスト以外にはいかなる草稿も残されておらず、そこで引用されている他の詩篇との関係からおそらく同時期に作られたものと推定されて、72年詩篇群の一つに数えられてきたという経緯がある。しかし「言葉の錬金術」に引用された詩は、原詩と較べ

るとかなりの異文を含んでおり、上記の詩も原詩はそれとは異なっていた可能性があるのですが、ここではそれを除いた18篇を考察の対象にしてゆきたい。

さて、これらの詩篇群については今までに様々な指摘がなされてきた。新プレイヤッド版の編者アントワヌ・アダン⁹⁾は、そこにはランボーが親しんだアルデンヌ地方の自然の風物が描かれているとし、そしてそれら田舎の風物は描写されているというよりも、脚韻も明確なリズムも整合性も持たない詩篇のなかで、彼の定かならぬ夢想を通して喚起されているだけだと述べている。さらにアダンは、この捕らえ難い詩を愛するかどうかは読者個人の自由であるとしながらも、それらささやかな「唄」はランボーの書き残した作品の中でも最も感動的で純粋な詩とはいえないだろうかと自問している⁹⁾。ガルニエ版の編者ジュザンヌ・ベルナルは、それらの詩篇に対してヴェルレーヌが及ぼした文学的影響の可能性を指摘し、後にランボーは『地獄の季節』の反故草稿の中でその詩法を誤りであったと断じてヴェルレーヌに対する苛立ちを示しているのだと解釈している¹⁰⁾。またランボー死没百年記念版『ランボー全集』の注において Daniel Leuwers という研究家は、この時期の詩群について次のように述べている。

1872年の詩群の独自性は、一義的な意味作用よりもそれらの音楽の方が勝っているという点である。

ランボーが『地獄の季節』の中で彼が当時用いたのは「詩の古物」であったとは言っているものの（10音節、あるいは5音節詩句を使い、唄や童謡の形式を借りて）、彼の企図は革新的なものである。その企てとは、しばしばアレクサンドランを打ち壊し、型にはまったリズムにもまして曰く言い難いものを表すのにより相応しい奇数脚をそれに置き変えるということである。破格の詩句や脚韻がひそかに詩の内部に滑り込み、叙述的で論述的な構造が溶解し、そのため言葉の意味はいったん消失して“別のもの”として立ち現れるよう仕向けられるのである。詩的探究（“渇き”）はよりよく再湧出するために無に帰される。あたかもその湧出が抑えられた「幼年時代の涙」のごとくに。

イヴ・ボヌフォワの言うようにフランス語で書かれた最も美しい詩句の内に数えられる1872年の詩群は、あらゆる感覚（官能と意味作用を融合しつつ）を錯乱させる超迅速な弁証法的感覚と頽廃した無邪気さでもって、欲望の表し難い部分を表現しているということにとりわけその独創性を持っているのである¹¹⁾。

一方、平井啓之は人文書院刊の『ランボー全集Ⅰ』の「解題と注」の中で、この時期のランボー詩を評して、「すべての夾雑物をかなぐりすてて、「飢えと渇き」という極限の実存の世界に、なおも抒情が可能であることを証し立てている」¹²⁾と述べている。

このように、この時期のランボー詩に関しては、そこに新たな詩や詩法を見ることでは緒家の意見は一致しているものの、いずれも概略的な説明に止まっており、具体的な詩法の解明にまでは至っていないように思われる。問われるべきは、それでは1872年代に書き残された詩はいかなる点で伝統的詩法と異なっているのか、そしてランボーが目指した新たな詩法の内実とはどのようなものであったのかということではなければならない。以下、この問題について、主に詩的形式の革新という観点から照明を当ててゆきたい。

この時期に書かれた詩を読んで先ず感じることは、それらの詩がそれ以前の詩とはまったく異なったものであるということである。内容面もさることながら（もはや他者に対する痛烈な風刺や嘲弄、既成の秩序に対する攻撃などはほとんど影を潜め¹³⁾、もっぱら飢えや渇きといった実存的テーマ、失意、落胆、悲しみ、諦念といった心情的テーマ、幸福や新たな詩の追求のテーマといったように詩人自らに関係する主題が支配的となる）、とりわけその形式の新しさが読者を驚かせる。というのも、すでに見たように、それまでの詩においてランボーは伝統的詩法の枠内で詩作していたからである。それではこの時期の詩はいかなる点で従来の詩と異なっているのだろうか。

上で断ったように、ここでは18篇の詩群を対象にすることにする。先ず、詩句の音節数から見てゆくと、全18篇の総詩句数は493行であり、最も多く用いられているのは5音節詩句の137行、以下多い順に記すと、7音節詩句76行、12音節詩句66行、11音節詩句と10音節詩句はともに61行、6音節詩句40行、8音節詩句36行、4音節詩句9行、9音節詩句と2音節詩句がともに3行、音節数不明のものが1行となっている。これから分かるように、以前の詩においては一度も使われていなかった奇数音節の詩句が大幅に取り入れられているのである。しかもそれまで愛用されていたアレクサンドランは、「記憶」(40行)、「おれの心よ、いったいなんだ……」(25行)、「朝のよき想い」(1行)の3篇の詩に限られており、全体の詩句の1割強を占めているにすぎない。このように、それまでは5種類の句型(12・10・8・6・4音節)しか使われていなかったのに対し、全体の量からすると4分の1の詩句数しかないこの時期の詩篇においてはその2倍の10種類の句型(12・11・10・9・8・7・6・5・4・2音節)が用いられているのである。すなわち、単音節詩句と3音節詩句を除くすべての句型が使われており、このことからランボーが多様性に富む様々なリズムを生み出そうと試みたことが知れよう。

この時期最も多用されている5音節詩句を用いた詩を挙げると、『忍耐の祭り』という総題の下に置かれた4篇中、「一番高い塔の歌」(36行)、「永遠」(24行)、「黄金時代」(41行)の3篇と、「聴けバラモン僧のごとく……」(19行)、「渇きの喜劇」(14行)、「カシスの川」の都合6篇である。この5音節詩句は中世の抒情詩、宮廷風相聞歌 *chansons d'amour courtois*、機織り唄 *chanson de toile* などに用いられており、古くから使われた句型である。これは特に音楽の伴奏を伴って歌われる詩や、民謡、俗謡、童謡などに好んで用いられたものである。フランス人であれば誰でも口ずさむことのできるリュリー作曲の「月夜の晩に」*Au clair de la lune* という俗謡も、この5音節詩句で作られていることを想起しよう。ランボーがこの時期にわらべ歌や俗謡の形式を借りて詩作していたことは、彼の竹馬の友ドラエーの証言からも窺えることであるが¹⁴⁾、時代背景からしても19世紀は歌謡 *chansons* に対する関心がフランスにおいても高まった時代であった。歌謡の持つ素朴さに倣って抒情詩を復活せしめようとする運動は、18世紀ドイツのヘルダーに発して、シュレーゲルやスタール夫人を介してフランスに移入されたものであるが、フランスにおいて歌謡の持つ素朴な音楽性にいち早く魅了されたのはネルヴァルであった。彼は故郷のヴァロワ地方の歌謡を自ら蒐集して、それを「ヴァロワの民謡と伝説」*Chansons et légendes du Valois* (1854年『火の娘たち』に収録)の中に纏めたのである。言うなれば、伝統的詩法が課する完全押韻の型にはまった同一音素の繰り返しではなく、むしろ歌謡でしばしば使われる半諧音の中にこそ

ことばと響きの諧調が潜んでいることをネルヴァルは見抜いていたのであり、後のヴェルレーヌやランボーもそれを感じ取ったのではなかろうか。いずれにしても、こうした素朴な歌謡に対する関心の高まりが時代背景としてあったことが、ランボー詩の伝統的詩法の束縛からの解放を多少とも促した要因にはなっていよう。

7音節詩句が用いられている詩篇は、「カシスの川」(6行)、「渇きの喜劇」(21行)、「飢餓の祭」(15行)、「恥」(20行)、「おお季節よ……」(14行)の5篇である。この7音節詩句は、抒情詩、小唄、田園詩といったジャンルの詩の中で古くから比較的良好に使われた句型で、13世紀初頭の作と見なされている『オーカッサンとニコレット』(歌われる部分は韻文、朗唱される部分は散文という独創的な形式で書かれた中世の宮廷風恋愛物語)の韻文部分はこの句型の詩句で書かれている。7音節詩句は、その速いテンポのために生きいきとした洒脱な調子を帯びるので、小唄や風刺詩によく用いられたようである。

11音節詩句が用いられている詩篇は、「涙」(16行)、「カシスの川」(9行)、「彼女はエジプトの舞姫か……」(8行)、「ミシェルとクリスチヌ」(28行)の4篇である。この句型の詩句は、稀ではあるが中世からすでに用いられており、17世紀には専ら音楽の伴奏つきで歌われる詩のために使われたという。この11音節詩句というのは、フランス詩の中で最も多用されるアレクサンドランには1音節足りず、10音節詩句よりは1音節多いので、その句切りの位置が常に問題となる詩句である。つまり、その6番目の音節の後に句切りが置かれる6+5のタイプの11音節詩句は、初めの半句がアレクサンドランを当然予告するので、古典的詩句に慣れた者にとっては、後半句で期待していた12番目の音節の欠落に失望感を味わうことになるのである。それゆえ、この句切り方をした11音節詩句は音楽の伴奏つきでないかぎりには、朗読には適していなかったわけである。また、4+7のタイプの11音節詩句も、4+6のタイプの10音節詩句をその前半句が当然予告することになるので、やはり後半句で聴者の期待を裏切ることになる可言えよう。

しかし、こうした不完全さの聴覚印象は、言ってみればすべての奇数音節詩句から受け取られるものだと言えよう。フランス詩において、偶数音節詩句に較べると、奇数音節詩句の数がきわめて少ないのもそのためである。音節数が偶数であれば、詩句を少なくとも1度は等しいリズム分節に分割し得るのに対して、奇数音節の場合は、9音節詩句を除いて等しいリズム分節に分けることができない。したがって、偶数音節詩句が明瞭で均衡のとれたリズムを持ち得るのに反して、奇数音節詩句は「茫漠と虚空に溶け込む」¹⁵⁾ような捉え難い不明瞭なリズムしか持ち得ないのである。

ところで、この時期の詩作でランボーが奇数音節詩句を意識的に使い始めたということはすでに見た通りであるが、その使用は専ら5・7・11音節の詩句に集中している。9音節詩句が見出せるのは「朝のよき想い」の中であり、それもわずか3行にすぎない。9音節詩句は、中世から古典主義期にかけての作例がきわめて少なく、それも多くは音楽の伴奏を伴って歌われた詩にかぎられていたとされているが、ランボーも9音節詩句の使用をあまり好まなかったのであろうか。その理由は定かではないが、ランボーのこの時期の詩作に関しては、おそらくヴェルレーヌとの影響関係において考察されるべきであろう。ここではその問題に立ち入らないが、ただヴェルレーヌが「何よりもまず音楽を／そのためには奇数脚を選びたまえ……」で始まる有名な「詩法」を9音節詩句で書いていることは示唆的である。独自性

を求めることも詩人にとっては重要なことに違いない。相手と同じことをやっていたのでは独創性は得られはしないであろうから。

以上、句型の点から1872年に書かれたランボオ詩の特質を見てきたわけだが、以前の詩と比較するとはるかに多様性に富み、それまでフランス詩においてはあまり使われることのなかった奇数音節詩句を意識的に詩に導入することで、ランボオは様々なリズムの可能性を追求しようとしたのではなからうか。元来、詩と音楽とは密接に結びついていたものである。それが時代とともに詩は楽器の伴奏から切り離されて、もはや歌われるものではなくなり、朗読されるだけのものとなっていった。しかしながら、奇数音節の詩句はその不完全さゆえ音楽の伴奏を必要としたのであり、その詩句の中に音楽の余韻のようなものを宿しているのである。民謡、俗謡、童謡の類は昔から主に奇数音節の詩句により歌われてきたことがその証左である。感覚や心情や魂の流れは茫漠として継続的である。音楽もまた純粋な持続に他ならない。充足と均衡によって理性を完全に満足させる偶数音節詩句は自己閉鎖的である。詩の流れは各詩句ごとに中断されてしまうのである。それに反して奇数音節詩句は、その不完全なリズムゆえに読者の精神も耳もともに満足させず、リズムの上での補足が常に必要であると感じられるので、それを求める読者をためらわず次の詩句へと送るのである。それゆえ、読者は中断させられることなしに絶え間なく次の詩句を読み続けることになるのである¹⁶⁾。このように、奇数音節詩句にはその内部に隠された音楽的持続とでもいうべきものが備わっており、それがために詩の流れは澁みなく流れてゆくのである。このような観点に立つ時、詩の流れを堰き止めてしまう恐れのある伝統的詩法上のもう一つの拘束が浮かび上がってくる。脚韻がそれである。

句型の多様性ととともにこの時期のランボオ詩を独自のものにしているのは、伝統的詩法が要求する完全押韻の無視ということである。初期詩篇においてはあれほど忠実な押韻家であったランボオが、今度は一転して脚韻の破壊者としての相貌を帯びる。

そもそもフランス古語の詩においては、各詩句の最終強勢母音だけの同音の繰り返しですませていたのを、それだけではあきたらなくなり、やがてその母音に続くすべての音素の同一が要求されるようになり、それが絶対的規則となったのが脚韻に他ならない。したがって、脚韻を定義すると、各詩句末の強さアクセントを受ける最終母音とその後に続くすべてのものの同一音ということになる。この脚韻が、一定の間隔を置いて詩句末で繰り返されることで明確な規則正しい詩のリズムが生み出されるのである。逆に言うと、伝統的正規の詩句においては、この脚韻を意識的に響かせることで詩句の終わりを明確に告げなければならないのである。それゆえ、ロマン派の詩人たちがボワローの教えに反して句跨ぎを多用するようになった時、意味の上では次の詩句に繋がってしまうため、それだけに詩句末をより一層明確に印象づける必要性が生じ、3音以上の同一音を持った豊かな脚韻を多用するようになったのである。

さて、この時期のランボオの詩群にあっては、まだ完全押韻が使われているものもあるにはあるが、その場合でも男女脚韻の規則正しい交替はほとんど無視されており（例えば「記憶」ではすべて女性韻が使われている）、脚韻配置も従来のように組織的に行われているとは言いがたい。そして詩句末には脚韻の代わりに半諧音 *assonance*¹⁷⁾ や類似母音が配されることが多くなり、時として不協和音を響かせる語が置かれている場合もあって、それまでの伝

統的正規の詩句の常識を打ち破った新たな詩句を作り出しているのである。この点からすると、半諧音による奇数音節の等句型詩節を用いたヴェルレーヌに較べ、ランボーの詩的形式の変革ははるかに大胆で根源的なものであったとすることができよう。

詩法の変化は、以上述べたような句型、脚韻だけにとどまらず、詩節の用い方や詩句の組み合わせ方にまで及んでいる。この時期の詩篇でランボーが用いている詩節は、1行詩（3篇）、2行詩（3篇）、4行詩（16篇）、5行詩（2篇）、6行詩（2篇）、7行詩（1篇）、8行詩（1篇）、10行詩（1篇）の都合8種類となっている。以前一度ずつ使われた3行詩節と14行詩節は見うけられないものの、それまで用いられなかった1行詩節、2行詩節、7行詩節、8行詩節、10行詩節が新たに使用されており、このことからランボーが様々な形式を試みようとしていることが窺える。さらには、以前あれほど愛用されたソネを始めとする伝統的定型詩なるものは一度も使われていないことも見逃すべきではない。また、形式的には相変わらず4行詩節が多く用いられているが、これは以前のように交韻による整然とした脚韻配置を導くためのものではないことは、そこではすでに脚韻や脚韻配置、あるいは男女脚韻の交替といった詩法上の規則が無視されていることから明らかであろう。

さらに言えば、ランボーはいくつかの詩の中において、複数の異なる句型の詩句を自由に組み合わせ用いることで、異句型詩節ないしは自由詩句による詩の構築をジュール・ラフォールやギュスタブ・カーンなど後の象徴派詩人に先んじて行っており¹⁸⁾、その意味でもランボーは現代詩に先鞭をつけたとすることができよう。詩句の配合や詩節の配置において、そうした新たな形式探究の試みが見られるものとしては、「カシスの川」、「渴きの喜劇」、「朝のよき想い」、「五月の軍旗」、「飢餓の祭」、「おお季節よ……」などの詩篇が挙げられるだろう。「カシスの川」は6行詩3節より構成されているが、第1詩節においては11音節詩句と5音節詩句とを交互に配しており、他の2節においては11音節詩句と7音節詩句とを交互に配合しているのである。脚韻には一部半諧音が含まれ、脚韻配置は第1詩節と第3詩節が交韻、第2詩節はすべて同じ脚韻による重複韻となっていて、男女脚韻の交替は無視されている。「渴きの喜劇」はその題名の通り5幕の韻文劇を髣髴とさせる形式で書かれており、1部の「先祖たち」、2部の「精神」、そして3部の「友達」では“私” Moi との対話形式が用いられ、4部の「あわれな夢」と5部の「むすび」では独白形式が採用されている。1部の「先祖たち」では、先祖たちの台詞の方が圧倒的に多く、それが7行詩節において語られ、“私”の返答はそれらから切り離されたわずか1行詩に要約されており、その同じ形式が3回繰り返されるという構造を持つ。詩句の音節数は先祖たちのそれぞれの台詞の2行目のみ2音節詩句で、あとはすべて7音節詩句が用いられている。脚韻では特に第3節において類似母音、あるいは同一子音[r]の反復が見られ、男女脚韻の交替は無視されている。注目すべきは、“私”の返答の詩句末の語は他の脚韻と不協和音を奏でており、意味の上からだけでなく音の面でも先祖たちとの断絶が暗示されている。2部の「精神」では、精神と“私”の台詞部分は同等に振り分けられており、それらはともに4行詩2節から構成され、句型も6音節詩句と5音節詩句とが交互に配されている。ただし、精神のパートでは脚韻配置は平韻が用いられ、男女脚韻の交替も規則どおり行われているのに対し、“私”の方は交韻が使われ、しかもすべて女性韻となっていて変則を示している。3部の「友達」では、友達と“私”には同数の詩句が割り振られており、詩節の配置もともに4行詩節+2行詩節と

同形態を取っているが、句型は友達のパートが6音節詩句、「私」の方は5音節詩句と異なっている。脚韻は交韻形式でほぼ正式に押韻しており、男女脚韻の交替も規則どおり行われているが、ただ1箇所、友達から「私」へと語りが移行するところで、詩句末に置かれた2語「piliers」と「Amis」とは韻を踏んでおらず、ここにおいても音の面で友達と「私」の間には不協和音が鳴り響いていると言えよう。4部の「あわれな夢」と5部の「むすび」はいずれも「私」の独白からなり、「あわれな夢」の方は6音節詩句による5行詩3節より構成され、「むすび」の方は10音節詩句を用いた4行詩2節からなっている。ここにきて脚韻はまとまりを示し、男女脚韻の交替も規則正しく行われ、詩句も偶数音節の等句型詩節が用いられることで形式的には一応安定した形でこの「喜劇」は幕を閉じるのである。このように、この「渴きの喜劇」においては、句型、詩節、詩句の配置、あるいは脚韻といったあらゆる次元で様々な形式的探究（エチュード）の試みがなされていると言えよう。

同じような詩的形式革新の試みは、詩節の配置や明確な押韻の拒否がとりわけ顕著に見られる「五月の軍旗」（もはやそこには脚韻は存在しない¹⁹⁾、あるいは4音節詩句と7音節詩句を基調としながらも1行だけ8音節詩句が唐突に現れ、やはり伝統的脚韻の無効を狙った「飢餓の祭」（そこでは noir, sonneur, tire, malheur が詩句末で交響しているが、母音よりもむしろ子音[r]の響きが支配的である）などにも見られる。その他、「聴け パラモン僧のごとく……」と「記憶」では、詩句の頭に置かれた単語が大文字ではなく小文字で表記されており、それにより各詩句の自立性は弱まり、詩句の境界線が暈され始めているのである。また「黄金時代」の詩句内部には、詩的言説とは異質な“etc.”という語が3回も繰り返し現れ、音節数の点でその詩句を曖昧にしてしまう。同様に「ブリュッセル」の中の1詩句《Troupes d’oiseaux, ô ia io, ia io!……》は、10音節詩句の中に突如現れる詩句であるが、この詩句の音節数も断定し難いのである²⁰⁾。いずれにせよ、この時期のランボオ詩には、それまでに見られなかった様々な変化が起こっているということは間違いのない事実である。

それでは、この時期のランボオ詩のうち、「涙」と「朝のよき想い」の2篇の詩を例に取りながら、彼の企てた詩の変革がどのようなものであったのかを具体的に見てゆくことにしよう。まずは「涙」Larme と題された詩を以下に引用する。

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
Je buvais, accroupi dans quelque bruyère
Entourée de tendres bois de noisetiers,
Par un brouillard d’après-midi tiède et vert.

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.
Que tirais-je à la gourde de colocase?
Quelque liqueur d’or, fade et qui fait suer.

Tel, j’eusse été mauvaise enseigné d’auberge.
Puis l’orage changea le ciel, jusqu’ au soir.

Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,
Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.

L'eau des bois se perdait sur des sables vierges,
Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares.....
Or! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,
Dire que je n'ai pas eu souci de boire!²¹⁾

11音節詩句の句型からなり4行詩節より構成されたこの詩は、「言葉の錬金術」においてかなりのヴァリエーションをとらない、第3詩節の後半2行と第4詩節の3行目を省略した形で引用されているが、この詩を一読して感じられることは、それまでの詩句になかったような独特な音楽が奏でられているということである。先ずすぐに気づくことは、詩句末に置かれた単語がはっきりとした規則的な押韻を果たしていないということである。一見すると、交韻形式により半諧音や類似母音、時として不協和音を響かせながら展開していくように思われるのだが、実はそれら詩句末の単語は錯綜した形で反響し合っているのである。つまり、1行目の *villageoises* は5行目の *Oise* と、2行目の *bruyère* は4行目の *vert*、さらには6行目の *couvert* と、3行目の *noisetiers* は4行目の詩句の内部に置かれた *tiède*、あるいは8行目の *suer* と、9行目の *auberge* は13行目の *vierges* と、10行目の *soir* は最終行の *boire* と、12行目の *gares* は14行目の *mares* と響き合っているのである。そして7行目の詩句末の語 *colocase* は5行目の *Oise* と押韻しているだけでなく、12行目の詩句内部の語 *colonnades* と単語内部の母音の配置が一致しており、脚韻の位置に置かれていない単語とも反響し合っていることが分かる。また15行目の詩句末の語 *coquillages* は13行目の *vierges* とは不協和音を奏でているが、10行目の詩句内部の語 *orage* とは響き合っている。

このようにこの詩は、一見単純な交韻形式によって構成されているように思われても、実際は従来の脚韻配置を解体して、詩節を越え、あるいは詩句末という位置にとらわれずに、詩句内部の語とも交響し得る重奏構造によって構築されているのである。それゆえ2行目の詩句末の語 *bruyère* は、先ほど指摘した詩句末の *vert* あるいは *couvert* とは勿論のこと、耳を澄ませば4行目の詩句内部の語 *brouillard* と共鳴していると感知したとしてもおそらく間違いではなかろう。すでに述べたように、奇数音節の詩句は、その不完全さゆえに、詩句末で詩の流れを中断することなく次の詩句へと読者を誘っていくには好都合な詩句であった。こと脚韻に関しても、古典主義的美学によって体系化された完全押韻の詩句は、それぞれの詩句末で詩句の流れを堰き止めてしまうであろう。しかしそれを半諧音や類似母音や不協和音に置き換えてしまえば、詩句末の明確な休止も弱められ、ある程度詩の流れを回復し得るであろう。さらに一歩進んで、脚韻配置を攪乱したり、あるいは詩句末の語と詩句内部の語とがお互いに反響し合うようになったとしたらどうであろう。もはや明確な終わりの印象を与えるような場所はどこにも存在しなくなってしまうであろう。おそらくランボーが行おうとしたのは、詩に音楽の流れのようなものを与えることではなかったであろうか。まさに「涙」は、詩の始めから終わりまで「うら若きオワーズ川」の流れのように持続していく詩であって、この時期のランボー詩にしばしば現れる「孤独」、「川」、「水」、「酒」、「黄

金」,「渇き」,「挫折」,「失意」といったモチーフを澁みなく音楽的に展開していった作品であると言える。

またこの詩をテーマティックに見ていくと、様々なイメージ群が「オワーズ川」に象徴される「水」をめぐる連鎖していくことが分かる。題名の「涙」は悲しみに流される水であり、「言葉の錬金術」の中のテキストの最終行にある「泣きながら」²²⁾という表現がそのことを示唆している。以下順番に水に関係するイメージを拾ってみよう。「ヒース」は湿地帯に生える植物、「霧」は空気中を漂い凝結した水蒸気、「若きオワーズ」は川,「曇り空」は湿気,あるいは雨を予感させ,「黄金の酒」は飲み物,「汗」は体から出る分泌液,「雷雨」,「湖」,「船着場」,「森の水」,「氷塊」,「沼」,「貝を取る漁師」といったイメージ群がそれに続く。また、一般に「竿」と訳されている perches には,「スズキに近いパーチ科の淡水魚」の意味もあるので、これも含めることができるかもしれない。このように水のテーマがこの詩の水脈として全編を底流していることは明らかであろう。そしてこの詩に現れる“私”は、テキストにおいて3回「飲む」という動詞が繰り返されていることから分かるように、渇きを癒すために何かを飲もうとしているのであるが、水分を補給しようとすればするほど逆にますます水分を失い、渇きは癒されず悲嘆に暮れるのみである。それをテキストに追ってみると、最初は「私はなにかを飲んでいて」と言っておきながら、次には「私になにか飲めた」と疑問文に変わり、最後には「飲もうなどという気持ちは失せていた」と否定文でこの詩は閉じられるのである。逆に“私”が飲んだ「黄金の酒」は,「汗をかかせ」て水分を奪い,「森の水は砂の上に消えてゆき」,あるいは雨は氷結して「氷塊」となってしまうのである。渇きを癒されない“私”に残されたものといえ、悲しみのあまり「涙」を流すことだけである。それがますます水分を奪う行為であったとしても(この詩の真のテーマについては後述する)。

さて、前述したとおり、この詩には独特の音楽が感知されるのであるが、それは今までに述べてきたことからある程度説明できよう。奇数音節詩句(11音節)の使用、脚韻の解体と錯綜した重奏的な音の反響がそれである。それと同時に水のテーマをめぐるイメージ群の組織化と意味の交響ということも、この詩独自のリズムを生み出すのに貢献している。しかしながら、それだけでこの詩の持つ音楽性のすべてが説明されたことにはならない。この詩において独特の音楽とリズムを作り出しているのは、実は全編にちりばめられた半母音[w]の反復なのである(この詩では合計12回現れる)²³⁾。その他にも詩句内部においてある種の語や語群が共鳴し合うことで、脚韻によって刻まれる規則正しいリズムとは異なった独自のリズムを生み出していると言える。例えば,“liqueur d'or”と“pêcheur d'or”の呼応のように。「言葉の錬金術」に見られるテキストでは、原詩が13行の詩句に短縮されているにもかかわらず、この半母音[w]の反復は14回と逆に増えており、ランボオがこの半母音を主旋律にして、よりいっそう流麗な詩にしようと手を加えたことが窺えるのである。

それでは次に、やはり「言葉の錬金術」の中でかなりの異文をとまって引用されている「朝のよき想い」Bonne Pensée du matin を見ていくことにしよう。

9 A quatre heures du matin, l'été,

8 Le sommeil d'amour dure encore.

- 8 Sous les bosquets l'aube évapore
6 L'odeur du soir fêté.
- 9 Mais là-bas dans l'immense chantier
8 Vers le soleil des Hespérides,
10 En bras de chemise, les charpentiers
4 Déjà s'agitent.
- 9 Dans leur désert de mousse, tranquilles,
10 Ils préparent les lambris précieux
8 Où la richesse de la ville
6 Rira sous de faux cieux.
- 8 Ah! pour ces Ouvriers charmants
8 Sujets d'un roi de Babylone,
8 Vénus! laisse un peu les Amants,
6 Dont l'âme est en couronne.
- 6 O Reine des Bergers!
8 Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,
8 Pour que leurs forces soient en paix
12 En attendant le bain dans la mer, à midi.²⁴⁾

この詩は、4行詩5節より構成され、脚韻もわずかな変則を除いて伝統的詩法に則って作られている。第1詩節のみ抱擁韻で、あとはすべて交韻が使われており、男女脚韻の交替も、最後の midi が女性韻ではなく男性韻となっていることを除けば、規則どおり行われている。半諧音による押韻も“Hespérides”と“s'agitent”の組み合わせのみであって、これらの点からすると、伝統的詩法からはそれほど遠ざかってはいないように思われる。しかしながら、上記の詩句の左に記した数字で表したように、この詩では4音節詩句1行、6音節詩句4行、8音節詩句9行、9音節詩句3行、10音節詩句2行、12音節詩句1行という6種類もの異なった句型の詩句が混淆されており、やはりそれまでのランボー詩とは大きく隔たっているのである。

テーマティックな次元では、この詩は先ほど見た「涙」と通底しており、そのことはこの詩が「言葉の錬金術」の中で「涙」の直後に置かれていることから窺い知れる。「涙」における「オワーズ川」の“水”のモチーフは、その詩の最後で「貝を取る漁師」のイメージの導入によりそれが暗示されていたように、ここでは「海」での水浴のイメージに転化されており、「黄金の酒」はここでは「ブランデー」（直訳すると「命の水」）となって現れてくる。ランボーがこの時期の詩学を“錬金術”に見立てていたことは、『地獄の季節』でこの時期に書かれた詩篇を引用しながら彼のめざした詩的冒険を語っている章の副題を、「言

葉の錬金術」(総題は「錯乱」)としていることから明らかである。ランボーは、「賢者の石」 pierre philosophale (すなわち見者の詩) へ到達する方法を「あらゆる感覚の錯乱」に求めたのであって、それを実際あらゆる次元で実践しようとしたのである。そうした「見者」の詩法を押し進めていく過程において味わわなければならなかった様々な困難、苦痛、失意といったものは、『地獄の季節』に語られているとおりであるが、これらの詩篇にはそのような精神状態を反映しつつ、ランボーの詩的錬金術の困難さがメタフォリックに象徴されているのである。なぜなら、「涙」においても「朝のよき想い」においても、錬金術への暗示が見て取れるからである。クロード・ジャンコラの『ランボー辞典』²⁵⁾を援用しながら解読すると、「朝のよき想い」に現れる“Hespérides”なる語は、一義的には勿論ギリシア神話に出てくるヘスペリデスの園(一頭の龍に守られた黄金の林檎を実らせる西方の園)を表しているが、これはまた錬金術の象徴としても使われるメタファーでもある。このヘスペリデスの園において育つ太陽の木(林檎)は、様々な錬金の過程を通じて芽吹き、成長し、花を咲かせ、そしてその美と善においてこの地上のあらゆる金を凌駕する黄金の林檎を実らせるとされている。そしてこの園を守る龍が象徴するのは、「哲学の石」の完成に至るまでに乗り越えなければならない艱難辛苦に他ならない²⁶⁾。このように「ヘスペリデスの園」に錬金術のメタファーが隠されているとすれば、「大工たち」が朝早くから建設しているのは、錬金術と深い係わりのある「ソロモンの宮殿」ということになろう。「言葉の錬金術」中のテキストのみによって知られる「狼は木かげで……」の中で、ランボーがこの「ソロモンの宮殿」に言及していることを想起しよう。かくしてこの詩には神秘的意味あいを持たされていることが理解されるのだが、13行目に出てくる“Ouvriers charmants”という表現も、この形容詞を通常の「魅力的な」という意味に解すべきではなく、「魔法を行使する労働者」という語源的な意味に取るべきである。その同格に置かれた「バビロン王の臣下」という表現にも錬金術への暗示を見ることができる。古代バビロニアの街は、錬金術発祥の地と見なされているからである²⁷⁾。ここまでくるともはや、この「大工たち」は詩人のメタファーであることは明らかであろう。最終行の「正午の海水浴」という表現にも錬金術の意味が隠されている。錬金術における正午とは、「大いなる作業の成就」を表し、錬金術師たちにとっての「海」は常人が思い描く海とは異なり、それは至るところに存在し、賢者は嵐や風によって少しも乱されることのないその「海」を平穩に渡っていくとされる。彼らの「海」とは、通常四大元素のことであるという²⁸⁾。

このようにこの詩には、錬金術のテーマが隠されているのであるが、詩作と錬金術とを同一視していたランボーにあって、それはすなわち「見者の詩法」の方法論でもあったわけである。本稿においては、詩の内容にはあまり立ち入らないつもりなので、詳細な内容分析はまたの機会に譲りたいと思うが、ランボーにおいて画期的なことは、錯乱を通して垣間見た新しい詩的ヴィジョンを表現するのに、従来のような伝統的詩法の産物である合理主義的な均整の取れた正規の詩句を放棄して、形式的にまったく新しい詩句を創造したということなのである。「朝のよき想い」も、最初の3節までは、句型という点では従来の詩句には見られなかった自由詩句から成り立っており、それぞれの詩節の1行目に使われている9音節の奇数音節詩句が神秘的リズムをこの詩に生み出していると言えよう。第4節と第5節においては、それまでの半睡状態の夢想的リズムの変奏は終わり、偶数音節の安定したリズムが刻

まれ、この時期の詩には珍しいアレクサンドランでこの詩は閉じられるのである。それゆえこの詩を読む者は、始めのうちは定めなく揺らぐ思いを感じながらも、最後には安定感を得て、最終行に至って落ち着きを取り戻すのである。

以上見てきたように、「涙」においても「朝のよき想い」においても、新しい詩学による詩句の構築が試みられており、ランボーが錯乱のうちに見たヴィジョンをいかにして詩に定着し得るかという新たな詩の創造に係わる根源的問題が、錬金術のメタファーを通して音楽的に歌われていると言えよう。こうした視座に立って始めて、二つの詩に現れる「黄金の酒」と「ブランデー」の持つ意味が了解されるのである。ランボー詩にあっては「酔いどれ船」以来“酔い”がもたらす錯乱こそが詩 *poésie* を生み出す原動力となっていた。それを組織的に行おうとしたのが「見者の詩法」に他ならない。すなわち「黄金の酒」も「ブランデー」もともに詩的ヴィジョンを誘発する“錯乱”のメタファーとなっているのである。「涙」の方はそれが否定的にとらえられており、「言葉の錬金術」のテキストにおいて、「私は泣きながら黄金を眺めていた、しかし飲めなかった」と言っているように、未知なる詩的ヴィジョンに到達しておきながら、それを表現する術を見出せなかったことに対する失望が語られているのではなかろうか。それゆえこの「黄金の酒」は、陶酔感を与え、渇き（「あらゆる感覚に到達し得る言語」²⁹⁾に対する）を癒すどころか、逆に「汗をかかせ」、水分を奪い去ることでますます渇きを激化させるのである。反対に「朝のよき想い」では、それが肯定的にとらえられており、「牧人の女王」に要求される“命の水”たる「ブランデー」は、錬金の神秘的作業に従事する「労働者」である詩人に活力をもたらすのである。このように、ランボーのめざした錯乱による詩学（「無のエチュード」）は、アンビバレントな企てとして現れてくるのであって、『地獄の季節』全編を覆う肯定と否定の間の絶え間ない揺れの淵源には、まさにこうした“絶対の探究”（未知なるヴィジョンの定着）を希求した者を襲っためくるめく眩暈が横たわっていたのではなかろうか。

結 語

ランボー詩は、1872年の詩的形式革新の試みの後、通常『イリュミナシオン』に収められており、伝統的詩法からは完全に解放された自由詩よりなる「海景」と「運動」を経て、散文詩へと決定的に移行していく。これまで見てきたように、72年の詩篇群において企てられた伝統的詩法に対する反抗からして、それは当然起こるべくして起こった変化であるように思われる。本稿では72年に制作されたランボー詩を、それ以前の伝統的正規の詩句を用いて作られた初期詩篇と比較して検討することで、その違いや特質について主に形式面から考察してきた。「見者の手紙」においてランボーが過去の詩人たちを否定しきり、「詩人たちの王」とまで形容してその真価を認めたボードレールでさえ、その形式については批判されているのも、「未知なるものを発明するには新しい形式が必要とされる」という確固たる信念をランボーが抱いていたからに他ならない³⁰⁾。ランボーはその詩的形式の変革を、主に1872年5月から6月に作られた詩篇の中で行おうとしたのである。こうした観点からすると、それ以前のランボー詩は自己否定されねばなくなるだろう。実際、ランボーが「見者の手紙」をドムニーに送ってから1月たらずのうちに同人に再び宛てられた手紙において³¹⁾、ラ

ンボーがドゥエ滞在中に彼に手渡した詩篇を焼き払うよう懇願しているのもそのためであろう。また「言葉の錬金術」に引用されている詩が72年に作られた詩篇に限られていることもそれを示唆している。しかしながら、「見者の手紙」が書かれた後もなお、数篇の詩は伝統的正規の詩句を用いて書かれていることも事実である。ランボーが伝統的詩法を放棄し新たな形式を探究するには、やはりヴェルレーヌとの出会いと、それにともなうランボーのパリ体験とが必要であったと言えるであろう。というのも、ヴェルレーヌと呼ばれてパリに赴いたランボーは、そこで様々な詩人と出会い、ヴェルレーヌを中心とする文学サークルに顔を出しており、実はその時『アルバム・ズュティック』³²⁾と呼ばれる詩人仲間の手書き寄せ集め帖に、ランボーも20篇あまりのパロディー詩（フランソワ・コペーなど仲間うちの詩人に対するあてこすりやエロティックな詩）を書き残しており、形式の面でそれまでの初期詩篇には見られない新たな試みを行っているからである。例えば、「酔いどれ御者」³³⁾は単音節詩句によるソネ形式で書かれており、男女脚韻の交替にも変則が見られるし、2音節詩句によるソネ形式で書かれた「若き喰いしんぼう」³⁴⁾ではすべて女性韻が用いられており、6音節詩句によるソネ「パリ」³⁵⁾ではすべての韻が男性韻となっている。また「古参兵」³⁶⁾という5行詩では脚韻が無視されているし、「人類は、進歩という巨大な子供に靴をはかせていた」³⁷⁾という一行詩も残されている。このようにこれら『アルバム・ズュティック』に残されたランボー詩には、後に本格的に実践される詩的形式の革新の試みの萌芽が見て取れるのである。

また、本稿においては詳しく見てゆくことができなかったが、72年の原詩と「言葉の錬金術」に引用された詩との相違もまた、ランボー詩の変遷を辿る上では重要な研究テーマとなろう。なぜなら、原詩と較べて「言葉の錬金術」の中のテキストの方が、よりいっそう自由な形式で書かれており、言うなればそこでは錯乱したヴィジョンが錯乱した形式で書き留められているといった印象さえ抱かせるからである。例えば、本稿で分析した「朝のよき想い」は、「言葉の錬金術」の方では、12音節1行、10音節2行、9音節3行、8音節6行、7音節2行、6音節3行、5音節1行、4音節1行、3音節1行の異句型詩節から構成されており、20行中なんと9種類もの異なる句型が混ぜ合わされているのである。その結果そこでは、リズムの上での読者の不安定感は最後まで解消されず、最終行のアレクサンドランは準備されて出てくるというよりはむしろ唐突に現れるという感を抱かせるのである。また「永遠」という詩においても、原詩はすべて5音節詩句で書かれているのに対し、「言葉の錬金術」の方では、3音節3行、4音節2行、5音節19行の3種類の句型の詩句が使われており、詩の内部でリズムの変化が引き起こされるのである。このように「言葉の錬金術」のテキストでは、よりいっそう多様な句型の組み合わせが行われており、時として奇異なリズムが刻まれるのである。「見者の手紙」の中でランボーは、詩人が未知なる世界から持ち帰ったものが「無形のものなら、無形を与える」と述べているが、まさしく「言葉の錬金術」に収められた伝統的詩法の拘束を断ち切った詩がわれわれに提示する世界は、固定された形式的世界とは異質のものである。換言すると、ここに至って伝統的な詩句の概念が打ち破られ、詩的エクリチュールははじめて根源的な変更を余儀なくされたのである。バルト流に言うところ³⁸⁾、現代詩の真の出発点は、ボードレールではなく、ランボーであったとすることができるであろう。

註

本稿において引用したランボーのテキストは、アントワヌ・アダン編のプレイヤッド版『ランボー全集』（《Euvres complètes》, édition établie par Antoine Adam, “Bibliothèque de la Pléiade”, Gallimard, 1972.以下 O. C.と略記する）に拠った。

詩法に関しては次の概説書を参考にさせてもらった。杉山正樹著『やさしいフランス詩法』（白水社）1981年刊；M・グラモン著『フランス詩法概説』（駿河台出版社）1979年刊；Frédéric Deloffre : 《Le vers français》, SEDES, 1986. ; Jean Jaffré : 《Le vers et le poème》, Nathan, 1990.

- 1) その中で72年5月、6月の日付の入った詩は9篇あり、その大部分は同年5月から9月にかけて書かれたものと推定されている。
- 2) 《Arthur Rimbaud, Œuvre- Vie》, édition du centenaire, établie par Alain Borer, arléa, 1991.
- 3) 上記『ランボー全集』の《Sauf oubli》でボレは次のように述べている。《Tout Rimbaud, rien que Rimbaud, pour la première fois……Dans sa chronologie.》XIII.
- 4) ヴェルレーヌによると、1871年秋以来ランボーはより自由で大胆な形式を求め始め、“無のエチュード” Etudes néantes と彼が呼んでいた詩集を計画していたという。《Nouvelles notes sur Rimbaud》, *La Plume*, 15-30 novembre 1895. *Ibid.*, p. 1138 参照。
- 5) 後の「淫蕩詩篇」にある3篇の卑猥な詩と、『アルバム・ズュティック』中の3篇のパロディー詩でもこのソネ形式が使われている。また『イルミネーション』中の「青春時代」のII部は「ソネ」と題され、14行の散文詩で書かれており、この形式の余韻が感じられる。
- 6) 「わが放浪」に見られる表現。
- 7) Robert Faurisson : 《A-t-on lu Rimbaud?》, in “La Bibliothèque volante”, juillet 1971. 参照。
- 8) O. C., P. 66.
- 9) O. C., P. 925.
- 10) 《Euvres de Rimbaud》, édition de S. Bernard, Classiques Garnier, 1960, p. 147.
- 11) *Op. cit.*, p. 1138.
- 12) 『ランボー全集 I』（人文書院）1976年刊, p. 309.
- 13) 唯一の例外は、おそらく壊滅したコミュニューの徒の復讐を激しい調子で表した「おれの心よ、いったいなんだ……」であろう。この詩はその内容や形式から判断して（12音節詩句が用いられ、押韻もほぼ規則どおり行われているが、男性韻を意識的に多用して荒々しさを強調している）、ランボーがパリに出た直後に書かれたものと推定される。
- 14) ドラエーの証言によると、当時のランボーは「素朴で子供っぽいジャンソン」を作っていたという。S. Bernard, *Op. cit.*, p. 146. 参照。
- 15) ヴェルレーヌの『昔とちかごろ』に収められた「詩法」の中に見られる表現。
- 16) 奇数音節詩句の持つ音楽的持続性については、『象徴主義—マラルメからシュールレアリスムまで—』（『文庫クセジュ』白水社1982, P. 32）において、アルペール＝マリ・シュミットがヴェルレーヌの詩句について論じている箇所を参照されたい。
- 17) 半諧音とは、詩の各詩句末における同一の強勢母音の反復を言い、強勢母音の後の子音の一致は必要とされない。
- 18) 一般に、「自由詩型」の創始者はラフォルクと見なされており、彼の後で象徴派の詩人たちに使われ、現代詩の理想的な詩型となるに至ったとされる。これについては、ドミニック・ランセ著『19世紀フランス詩』（『文庫クセジュ』白水社1979, p. 159.）などを参照。

- 19) 例えば第1詩節の詩句末の語を列挙すると, tilleuls, hallali, spirituelles, groseilles, veines, vignes, ange, communient, blesse, mousse, となっており, そこでは母音というよりも, むしろ [l], [j], [v], [n], [s] といった子音や半母音の反復の方が強く感じられるのである。「言葉の錬金術」でランボーが述べているように, ここにおいて子音の動きが規定されているとは言えないであろうか。
- 20) 前半の4音節は問題ないが, 後半の母音字のみで構成された部分の音節数が問題となる。これをもし母音分離 diérèse として扱うと, この詩句は13音節となり, アレクサンドランを超える詩句となってしまうし, 母音融合 synérèse として扱えば9音節詩句となるであろう。
- 21) O. C., p. 72.
- 22) 《Pleurant, je voyais de l'or—et ne pus boire.—》, O. C., p.107.
- 23) 半母音 [w] を含む単語を出てくる順に挙げると, Loin, oiseaux villageoise, bois, noisetiers, boire, Oise, voix, soir, noirs, bois, boire である。1行目の詩句でたたみかけるように3回繰り返され, この音のモチーフを予告し, 他方, 冒頭の語と最後の語はともにこの音を含む語が周到に選ばれていることに注意しよう。
- 24) O. C., p.76.
- 25) Claude Jeancolas: 《Le Dictionnaire Rimbaud》, Balland, 1991.
- 26) *Ibid.*, p. 147.参照。
- 27) *Ibid.*, p. 40.参照。
- 28) *Ibid.*, pp. 40-41.参照。
- 29) 「言葉の錬金術」中に見られる表現。
- 30) 「見者の手紙」参照。O. C., PP. 249-254.
- 31) 1871年6月10日付けポール・ドムニー宛て書簡。O. C., P.255.
- 32) 《Album Zutique》, Fac-similé du manuscrit original, édition de Pascal Pia, Slatkine, Genève- Paris, 1981.
- 33) O. C., PP. 211-212.
- 34) O. C., PP. 210-211.
- 35) O. C., P. 211.
- 36) O. C., P. 212.
- 37) O. C., P. 210.
- 38) Roland Barthes: 《Le degré zéro de l'écriture》, “Points”, Editions du Seuil, 1972, p. 34.参照。