

ランボオの自然についての一考察

泉 敏 夫

大洪水の景色がおさまってから間もなくして、

一匹の野兎が岩おうぎと揺れる釣鐘草のなかで立ち止り、蜘蛛の巣を通して、虹に祈った。

おお、身を隠していた宝石たち、
すでに眺めていた花々¹。

この愛すべき、慎ましやかで純粋な自然の事物や動物を描いた詩は、われわれを惹つける。この散文詩はランボオの『イリュミナシオン』 *Illuminations* の有名な第一詩篇〈洪水のあとで〉 *Après le déluge* の冒頭の部分であるが、このくだりの意味するものが、たとい、大洪水によって世界にもたらされた破壊のあとで、詩人が折角取り戻した「始源の無垢」も、「宝石が身を隠す」がごとく、また「花々がすでに眺め（色褪せ）る」がごとく消え失せようとしており、このような危機において「野兎が虹に祈る」すなわち詩人が新しい世直しを願って、ふたたび大洪水の襲来を祈るということであろうと、ここに登場する自然の事物や動物の一つ一つは、生ま生ましく彼岸の言葉を渡らし未知の魂をふるわせて美しい。この詩は、ランボオの詩法が成熟した頃の作品であるが、彼が鋭い感受性をもって自然界の事物にはいり込み、それらを詩的イメージに高めるための卓絶した才能をもっていたことを十分示している。

上述の例に明らかなように、ランボオの世界は豊かな自然の事物に取り巻かれ、各詩には自然の事物が汲めども尽きずまた装いも新たに歌われている。しかし、だからといってわれわれは、彼の自然にたいする見方が讚美に貫ぬか

れているとは直ちに考えることはできないであろう。

本論では、自然の事物の総体としての自然界にたいしてランボオはどのような観念をいだいたかを、「自然」《la nature》という表現を通して、年代的に考察し、そこで示された自然観を彼の詩的精神と思想との関連のもとにより深く分析し、その特徴を把握することとする。

初期に属する作品において、自然はランボオの意識にどう映じたか。1870年3月制作の『感覚』*Sensation* を取り上げてみよう。

「青い夏の黄昏どき」の野辺にて、少年は幸福感に浸る。

何ごとも語りも、考えもしまい、
ただ果てしない愛がぼくの魂に
湧きあがり、
遠く、はるかに遠く、ポヘミアンの
ようにぼくは行くだろう、
自然のなかを、女とつれだつように
幸福に。²

みずみずしい「自然」（以下引用文中、大文字で始まる語は……で示す）のなかで、愛に魂が満たされた少年の充実感と幸福感とがうかがえよう。

同年4月29日作の日付が記された165行からなる長詩、『太陽と肉体』*Soleil et chair* においてはどうかであろうか。

「—おお、ヴィーナスよ、おお女神よ！ / ぼくは太古の青春の時をなつかしむ、」（10～11行）そして「ぼくはなつかしむ、この世界の樹液と、 / 大河の流れと、緑なす木々の薇薔の血が / 牧羊神の血管のなかで、一つの宇宙をつくっていた時代を！」（15～17）と歌われる時、この自然は太古のものであり、「平原につたつた牧羊神は、まわりで / 生きた自然が彼の呼びかけに応える声をきいていた」（20—21）³のである。他方現世では「そう、人間は悲しくて醜い。」（49）、しかも「人間の時は終わった！ 人間はあらゆる役を演じ尽くした！」（65）、こうして新しい人間は「自由で誇り高い顔をあげ」（81）「あら

ようである。しかしわれわれは、すでにこれら初期の作品に将来のランボオ独特の自然観を判じとることができる。たとえば『感覚』の場合、少年は「自然」の中に留まるのではなく、さらにそこから遠くへの旅立ちを暗示している。また『太陽と肉体』においては、「母なる自然」は可見の世界の自然ではなく、「ぼくは太古の青春をなつかしむ」とのべているように、往時のものなのである。『オフェリヤ』では「死」をもたらす酷い自然として現われる。しかしこれなくしてオフェリヤは幸福と自由を得ることはできないのである。このように、自然の事物がその姿を幾様に変えても、ランボオの視線はそれらを超えて、はるか彼方の自然に向けられているのである。

さて1870年の初夏、北フランスの静かな寒村も騒然となり始める。スペインの王位継承問題をめぐって、プロシャとフランスとの関係がきわめて危険な状態に達したのである。やがて7月を迎え、シャルルヴィル高等学校第1学級終了間際のランボオがアカデミー・コンクールでラテン語詩の一等賞を取ったという知らせを受けた翌日、つまり19日に普仏戦争が没発したのである。国境守備に向かう兵士たちは彼の故郷シャルルヴィルにはいり込み、平穏だった町もいまや軍隊色に塗りつぶされる。彼はこの風景を苦々しく感じていたが、この気持を1870年8月25日付手紙で彼の修辭学級担任教師ジョルジュ・イザンバルにぶちまけている。その後彼は抑えきれぬ自由への衝動から度重なる家出を行なった。ある時は放浪の旅で、ある時は親友エルンスト・ドラエーとの田野の徘徊のなかで、また他の時は貪るような文学書の読書によって、激動期の社会における豊かな体験を通して彼の詩想と詩法はますます磨かれていった。

この間、つまり1870年の9月、10月には多くの傑作が生まれている。共和国兵士たちを讃美した詩『1792年と1793年の戦死者たち』、無為のブルジョワたちを批判した詩『音楽につれて』、高踏派批判詩『水からでるヴィーナス』、第二帝政の没落の端緒となったヴィッサンブールの敗戦に鼓吹されて、虐げられた人々、呪われた人々へ愛の視線を向け歌った長詩『鍛冶屋』、感動的な珠玉の詩篇『わが放浪』などが示すように、彼は動乱期の社会に、人間たちに対

し鮮烈な感動をおぼえ、慄きながら詩を吐き出して行くのである。この期の作品の一つに『悪』*Le Mal* があるが、これは戦争の悲惨とそれに対する怒りをあらわした詩である。

一夏と草とお前の喜びのなかに斃れた
あわれな死者たちよ！
自然よ！ お前はこれら男たちを
かって清らかにつくったのに！……⁷

ここでは自然は、母なる世界であり純潔を意味している。同じ年の秋10月に制作された『谷間に眠る男』*Le Dormeur du val* にも自然への呼びかけがある。陽光の輝く谷間に、若い兵士が「…草の上、雲の下に光が雨と降りそそぐ / 緑のベットに、蒼ざめて横になっている。」

足をあやめの茂みにつっこんで
眠っている。
病児がほほえむかのように
一眠りしている。
自然よ、あたたかく彼を揺ってくれ⁸
寒そうだから。

いかに取り巻く自然が美しかろうと、「脇腹に赤い2つの穴をあけた」屍体にとっては無縁である。明るい自然と死に浸された若い兵士の身体とはあまりにも対照的である。この非条理を和らげようと、詩人は「自然よ、あたたかく彼を揺ってやってくれ、/ 寒そうだから。」*«Nature, berce-le chaudement : il a froid.»* と訴える。ここでは、自然は慈愛として現われ、根源的な太古の純潔としてあらわれていない。つぎに、『鴉』*Les Corbeaux* では、「花も枯れはてた自然の上に」⁹、詩人は「喪服の鳥」である鴉を呼ぶ。敗戦を悲しみ、野の荒廃を歎く詩人にとっては、自然は彼自身の感性の担い手である。しかしこの場合の自然もまた、上記の詩と同じく大いなる自然を意味するのでは

なく、可見の世界を指していると考えられる。

年が明けて1871年3月には、コムニオン宣言が行なわれる。しかし5月にはヴェルサイユ政府軍のために粉碎され、名誉あるコムニオンは崩壊してしまう。その春酣の5月13日にイザンバール宛、15日には友ドムニー宛に、有名な「見者の手紙」を送っている。ドムニー宛の手紙から一節を抜萃してみよう。「ぼくは見者でなければならない。自らを見者たらしめなければならないと、ぼくは思うのです。詩人はあらゆる感覚の長きにわたる、広大で理にかなった錯乱によって見者となるのです。あらゆる形式の愛と苦悩と狂気によって。…それは筆舌に尽すことのできない責苦ですが、そこで彼はあらゆる偉大な罪人、偉大な呪われ人となり—しかも至高の賢者となるのです！—なぜなら彼は未知なるものに到達するのですから¹⁰ね。」

これは彼の詩法を披瀝するものであり、また詩人の究極の目的はかくあるべきだと宣言するものである。とりわけ、「あらゆる感覚の、長期にわたる、広大で、理にかなった錯乱によって」と彼がのべる時、彼のいわゆる「錯乱」の前提には、彼の澄んだ冷徹な精神がうかがわれるであろう。マドレーヌ・ペリエが『ランボオ 創造の道程』において、「彼は創作する時は飲酒しない¹¹」と指摘していることは正しい。時は少しくだって1872年6月、パリからドラエー宛の手紙において、ランボオはつぎのように記している。「目下、ぼくが仕事をするのは夜だ。真夜中から朝の5時まで。先月ムッシュ・ニール・フランス通りのぼくの部屋は、サン・ルイ高等中学校の庭に面していた…朝の三時になると、ローソクが蒼ざめる。小鳥たちが一斉に木の間に囀り始める。これで終りだ。仕事はもうしない。このえもいわれぬ時、暁方に心を奪われてぼくは木々や空を眺めなければならなかった。…5時になると、ぼくはパンを買いに行く…僕にとっては酒屋で酔う時なのだ。

……

しかし現在ぼくは奥行のない3平方メートルの中庭に面した美しい部屋に住んでいる。ヴィクトル・クレーザン通りがソルボンヌ広場に面した角にカフェ・デュ・バ・ランがあり、他の端はスフロ通りに面している。とにかくぼくはそ

の部屋で夜中水を飲み、朝も知らず、眠りもしないで窒息している。」¹²この生活報告は、彼の創作過程を認識する上でかなり重要である。一言でいえば彼の創作は覚醒状態でなされていたことである。後にドラエーは『親しき思い出』の中で、1871年秋、ランボオがアシシユを吸飲した時のことについて、次のように証言している。「ランボオは「飲んだとき、白い月や黒い月がづぎづぎに立ち現われただけで、ほかには何もなかったよ」と答えた。つまりこの有名な薬物は彼の胃の具合を悪くさせ、めまいを与え、脱力感を生んだ。確かに失敗した人工天国であった」¹³と。ランボオはとくにアルコール、薬物などを用いて幻想的世界をつくり上げるということはなかったと考えたい。上述のドラエー宛の1872年6月の手紙でもそのことを裏付けていると思う。

このように詩法および創作過程について分析したのは、われわれの課題であるランボオの自然観の内容が、彼の創作態度と精神によって大いに規定され、特色づけられているからである。彼は自然のいわゆる美しさ、また自ら創った自然の幻影や感覚の錯乱によって生じたヴィジョンにも陶醉し切ることはないであろう。何故なら彼の精神は目覚めているからである。

「見者の手紙」がわれわれに示唆する他の一つは、ランボオの詩の窮極が「未知なるもの」に達することである。従ってわれわれは、「未知なるもの」に達するために、ランボオが自然にたいしていかなる観念をいだいたかを考察しなければならない。

「見者の手紙」以降の『初期詩篇』および『後期詩篇』を考察したい。

1871年5月から7月にかけては、多くの傑作が生まれた時期である。『処刑された心』、『道化者の心』、『盗まれた心臓』、『パリのどんちゃん騒ぎ、あるいは再びパリに人群れ集う』、『ぼくの小さな恋人』、『しゃがみこんで』、『看護修道尼』、『母音』、『花について詩人の語ったこと』など。その中の一詩篇、プロシャ軍によって占領されたパリを題材とした『パリのどんちゃん騒ぎ、…』*L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple* に歌われた自然を分析しよう。

「鉛色の蛆虫の這いまわるパリ」
「おお、まさに死なんとする都」
しかしこのパリこそ「未来の方へ頭と両乳房を投げ出し、 / お前の蒼白い無数の門

を開く、暗い過去が祝福するだろう都」なのである。ここに自然は新たな芽生えを見せる。

お前の姿が見るも恐ろしいほど
かくも蔽われようと、
一つの都が緑なす自然の
これほど臭気みちた潰瘍と
なったことはないとは言え、
詩人はお前に言う、「すばらしく¹⁴
お前は美しい！」

パリの汚れ、悲惨、苦しみこそ、未来への前進、救いの告知、祝福の鐘でもあり、「緑なす自然」も「潰瘍」をはらんでこそ、美しいとランボオは言う。この自然観は「見者」の詩法に従ったもので、一切の価値の転換を願う意識のあらわれであり、新しい自然美の提示にはかならない。

上述した諸詩篇のなかで、自然への呼び掛けがなされているのは、『パリのどんちゃん騒ぎ…』のほかに1871年7月制作の160行からなる長詩『花について詩人の語ったこと』*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*がある。

「見つけ出せ、おお狩人よ / 薫り高き茜草を、 / 自然は、ズボンにその花を / 咲かせよう わが軍隊のために！」(109～112)¹⁵

この場合、茜草がロマン派や高踏派の作品におけるような自然讃美・観照の対象ではなく、軍隊のズボンの赤色の染料となることを告げて、自然の働きの他の面、つまり時代性を強調した点と、異様な比喻によって自然の新しい美しさを衝撃的に示した点とにわれわれは注意すべきであろう。

1871年秋には『酔いどれ船』が生まれる。この未知の世界での途徹もない体験とその高揚を歌った驚くべき詩には、自然への呼びかけはない。やがてはパリにおもむき、そこでヴェルレーヌと運命的な出会いをするのであろう。10月に17才になったばかりのランボオは首都で、ヴェルレーヌ他詩人や芸術家たちと交わる。彼らは最初のランボオのはかり知れない才能と想像力に驚異の眼

を見開き、魅了される。しかしながらやがてパリのサークルから遠去かることになり、1872年冬には、アラスに、3月には故郷シャルルヴィルに帰ることになる。そして『後期詩篇』の時代にはいるわけだが、1871年5月以降の詩に自然への呼びかけが、2、3の例をのぞいてほとんどなかったことをわれわれは知った。なぜであろうか。われわれは、ランボオにおいて、「母なる自然」の観念が薄れ行き、新たな自然観が生まれつつあったと考えざるをえないのである。この新たな自然とは何か。未知の自然、つまり創造しなければならない自然である。この意識の変化の発端を「見者の手紙」時代と考えたい。後にランボオは『地獄の季節』*Une Saison en enfer* の〈訣別〉*Adieu* において、「ぼくはあらゆる祝宴を、あらゆる勝利を、あらゆる劇を創った。ぼくは新しい花々を、新しい星々を、新しい肉体を、新しい言語を発明しようと試みた。ぼくは超自然的な力を得たと信じた。」とのべているが、この一節に〈新しい自然を発明しようと試みた〉との一文を加えても奇妙ではないであろう。

1872年5月は多作の月である。『涙』、『カシスの川』、『渴の喜劇』、『朝のよき想念』、『忍耐の祭』—〈1. 五月の軍旗〉、〈2. 最も高い塔の歌〉、〈3. 永遠〉、〈4. 黄金時代〉の4篇からなる—、そして『永遠』などが生まれている。しかし自然への呼びかけをなしているのは、『忍耐の祭』〈1. 五月の軍旗〉*Bonne Pensée du matin* 〈*Bannières de mai*〉だけである。その第1および第2スタンスは、「天使のように美しい空」のもと、自然の事物は明るく躍動している。第3、第4スタンスを引用しよう。

忍耐したり 退屈したり

それはあまりにも単純すぎる。

ぼくの苦しみなど糞くらえ。

ぼくの望みは 劇的な夏がぼくを

運命の車にしばってくれること。

おお 自然よ、お前のおかげで (Que par toi beaucoup, Ô Nature,)

—すこしは賑やかにましになって—

死にたいものだ。

—(Au moins seul et moins nul! — je meure.)

もろもろの季節が このぼくを
すり減らしてくれればよい。
おお 自然よ、お前にぼくをゆだねよう、
こんな飢えも渴きもだ。¹⁷

詩作の苦しみを「忍耐」することから逃れたい。だから「劇的な夏」が詩人を車で運び去ってほしい。このようにランボオは「自然」に頼む。たとえそれが「死」を意味しても、「自然」はすべての源泉であり、苦しみを癒し、渴望を満たしてくれるのであるから、それに自分の運命を託そうとランボオは言うのである。しかしわれわれが等閑できないのは、この詩が一種の諦めと自己放棄を意味していることである。イヴ・ボヌフォワが、『ランボオ』においてこの詩について、「この時期のもっとも陰鬱な詩は…確かに〈五月の軍旗〉である。夏の詩、しかし兇暴で灰色の夏の絶望の詩、皮肉な自然の空全面にひろがる青と小さな森とも拘わらず、〈死者たちの祖国、暗闇のキンメリア〉への道である。¹⁸」と評しているのは正鵠を得ている。これに加えて、われわれの課題であるランボオの自然観の視点からこの詩を考えるならば、ここにあらわれた自然は、詩人に新しい未知なるヴィジョンを与える力をもたず、ただ人間を苦しみから救う消極的な力でしかないことを示しているであろう。1870年代の「母なる自然が生ける創造物として彼を蘇らすだろうか」(『太陽と肉体』)とランボオが期待した、あの自然と比較するならば、その自然観の変化の著しいことに気づかれる。1872年には、自然の中であって、人間は幸福であるという、あの『感覚』における意識もすでに消えているようだ。(本稿377頁参照)しかしながら、他方美しい現実の自然の蕩かすような優しさに彼はまだ惹きつけられてはいないであろうか。「もろもろの季節がこのぼくをすり減らしてくれるように、 / 自然よ、お前にぼくをゆだねよう；」«toi, Nature, je me rends;» との詩句は、ランボオの弱さの一面を曝露したものではないか。後に『地獄の季節』の〈訣別〉において、「聖なる光の発見」のために「もろもろの季節につれて死んで行く人々から遠く離れて」²⁰、詩に身を捧げ、「熱気にみち

た忍耐で武装し、輝く街へは行って行くのであろう²¹』と言う強いランボオに変貌することをわれわれは想起する。

その年の秋に、ランボオとヴェルレーヌとはベルギーからロンドンに渡る。二人の波瀾の多い首都での生活は、幾度か、両家による本国への呼び戻しやそのほかの理由のために、中断されたとはいえ、翌年7月初めまで続くが、その月の10日に宿命的な傷害事件が起り、ヴェルレーヌは獄につながることになる。

ランボオは事件後故郷ロッシュに帰る。そしてすでに春より執筆し始めていた『地獄の季節』の完成に専念するわけである。

われわれはこの作品における自然を考察して行くのであるが、その前に、この年の5月つまりランボオが一時本国に帰郷した時ドラエーに書き送った手紙のなかの「自然」について触れておきたい。

「親愛なる友よ。この水彩画を見れば、現在のぼくの生活が分かるだろう。

おお、自然よ！ おお わが母よ！

何んといやなこと！ 何んという怪物的な無垢さ、この農夫たちは！

…母親がぼくを、この哀れな穴の中に押しこんでしまった。ぼくはどうしてここから抜け出したらよいか分からない。それでも抜け出すだろう…とはいうもののぼくは、かなり規則的に仕事はしている。散文のいくつかの一寸した物語を書いているが、その総題は『異教の書』あるいは『黒人の書』²²というのだ。それは愚かで無垢なものだ。おお、無垢よ、無垢、無垢、無…」これは、彼がロッシュの農園の屋根裏に閉じこもり、『地獄の季節』の原型である『異教徒の書』等を執筆中であることを示しているが、われわれはここに書かれた『おお、自然よ！ おおわが母よ！』《Ô Nature ! ô ma mère !》の意味するものを捉える必要がある。

マルセル・クーロンは、『ランボオの生涯とその作品』においてこの「自然」への呼びかけは、ランボオが始源に浸りきった歓喜を示すものと解し、つぎのようにのべている。「彼は原始の者、太陽の子、自然の子になった。それも、彼が家族農園のただ中のロッシュ²³に暮しておればそれだけ一層。」

つぎにシュザンヌ・ベルナルは、「《おお、自然よ！ おお・わが母よ！》は明らかにパロジ風の詠歎である。ブイヤード・ラコストが指摘しているように、ランボオは恐らく、ルソー（『告白』におけるサン＝ピエール島の描写の場合）、またミュッセ（『思い出』）を考えているのに違いない。2人とも同じ表現を用いている。」²⁴と註釈しているが、われわれはベルナルと同じく、この「自然」を単なる讚美と解さないであろう。ランボオは、クーロンの指摘とは逆に、ロシッシュでは幸福であるとはいえない、むしろ抜け出したいと思っているほどである。そして上掲の手紙の次節には、「ぼくはもうこれ以上君に言うことはない。自然の観照がすっかりぼくを呑みこんでしまっているのだから。ぼくはお前のものだ、おお自然よ！、おお母よ！」とのべているが、これは母なる自然称讚でもなく、太古の純潔志向でもない。われわれはこれをパロジを越え「この美しい町」（追伸に記されている）の魅力にともすれば取り憑かれようとする苛立ちと、それゆえにこそ遁走を願う抑え難い衝動が交じり合い、皮肉に逆説的な形で現われたと解したいのである。さらにわれわれは、この手紙が、1873年春におけるランボオの探究の中心が「無垢」innocenceについてであると推定するに十分な根拠を示していると考えたい。事実、この「無垢」は『地獄の季節』における根源的な主題となるであろう。

以上のことから、われわれはランボオの、「自然」へのよびかけが少くとも作品において、1871年5月より、目立って少なくなっていることに注目するとともに、その理由をさらに明瞭にしなければならない。

『地獄の季節』の〈悪血〉*Mauvais sang*を見よう。「いまやぼくには、自然は善意の見せ物に過ぎないと見える。空想よ、理想よ、過ちよ、さようなら。」²⁵「Je vois que la nature n'est qu'un spectacle de bonté.」これは明らかに自然の価値を貶すものである。つまりこの自然の華やかさ、優しさはもはやランボオにとって虚像に過ぎなくなった。ここでは「自然」は大文字で始まってはいない。この告白は、ランボオの意識のなかで、自然よりも他のものに移りつつあった、すなわち自然よりもより優位の実在を彼は感じつつあったことを示している。それは「無垢」であろう。『地獄の季節』において著し

い特徴をなしているのは、先ず「叡智（純潔）」を求める意識が鋭角的にあらわれていることである。とくに〈不可能〉においては、この語は繰返し見出されるであろう。「…ぼくは東洋に立ち戻った。始源の永遠の叡智に立ち戻った。」
«… je retournais à l'Orient et à la sagesse première et éternelle.» また「始源の祖国、東洋の思想と叡智」にあらわれる。そして「古代の民族のあの純潔」«cette pureté des races antiques» とランボオが讃仰し、「おお純潔！ 純潔！」«O pureté！ pureté²⁶» と呼びかけているが、この「純潔」は彼にとっては「叡智」と同義なのである。では彼がこれほど渴望している「純潔」を取り戻すためには人間はどうすべきか。これもまた『地獄の季節』の主題の一つである。その手がかりとして彼は「古代の饗宴の鍵を探そうと考え」²⁷ つく、それは「慈愛」である。しかし彼はやがてそれを否定し、既成の「慈愛」を捨てて新しい愛の獲得に向かうのである。〈錯乱 I〉〔愚かなる処女] *Vierge folle* において「彼女」は「地獄の夫」を評し、「結局あの人の慈愛には魔法がかかっています」«Enfin sa charité est ensorcelée,²⁸» とのべているが、この新しい慈愛を後にランボオは『イリュミナション』*Illuminations* の〈天才〉*Génie* において、「滅び去った慈愛よりも一層善意にあふれた誇り」«l'orgueil plus bienveillant que les charités perdues.» と名付けるであろう。

さて、『地獄の季節』における今一つの絶対の探究に欠くことのできない条件は「近代人」であることである。彼は〈訣別〉において、「断じて近代人でなければならない」«Il faut être absolument moderne.» とのべているが、この「近代人」こそ「精神の自覚め」を通して、あの「古代の純潔」を奪還できる力をまた身体を有した存在なのである。

以上分析したように、『地獄の季節』には、ランボオが構想した新しい世界の、また人間の窮極のあるべき像が展開されているが、このなかで占める自然の意味は『初期詩篇』時代に比べてかなり限定されているといわねばならない。自然は「太古の絶潔」を喚起する一つであろうがその全体を蔽うものではないこと注目される。〈悪血〉において、ランボオは決意をのべる。

「ぼくはおのが無垢のひろがり《l'étendue de mon innocence》を、眼をみひらいて吟味してみよう。」³⁰（＜悪血＞）と。そして彼は真の自己の身元、来歴を明らかにするために、思想の、宗教の、種族の歴史を遡って探るわけである。彼にとって、この「無垢」つまり「純潔」を取り戻すことは至高の使命である。では彼はそれをどこに求めたか。西欧では「何もかもが、東洋の叡智からはるかに遠去っているのではないか」³¹（＜不可能＞）とのべている。しかし東洋は少くとも一つの象徴に過ぎないと考えてもよい。「狂気の徘徊するこの大陸（ヨーロッパ）を離れ」³²（＜悪血＞）た世界に叡智は見出されると解することもできる。ランボオにとって「熱帯地方から戻ってきた兇暴な廃人ども」³³も「劣等民族」一彼が自らをそう称したことを想起しよう—ではなくして、「強い人種」に属し「純潔」を肉化するものである。しかし「東洋」と指示され、「熱帯地方」と名付けられても、これは空間的に固定されるものではない。奇妙なことに、西欧においてはある種の人間のみが、それをもつことが許されているとランボオは臆さずのべる。「ぼくがまだ幼なかつたころ、ぼくはいつも牢獄に閉じこめられている手に負えない徒刑囚を讚美していた…青い空や田園に咲く労働を、彼の想念で眺めたものだ。彼は聖者をしのぐ力をもっていたし、旅人にまさる良識をもっていた—しかし、彼の栄光と理智を証明するものとしては、彼、ただ彼だけだった！」³⁴

以上『地獄の季節』における、「純潔」、「近代人」、新しい「愛」を分析したが、ようやくランボオの渴望の対象が、そのヴェールを剥ぎ内容を明らかにし始めたと言えよう。その一つの特徴は、彼が「始源」の世界と未知の世界の総合、つまりはるか過去と未来が渾然と融け合った世界を雄大に構想した点にある。

このような分析と理解に基づいて、われわれは『地獄の季節』と『イリュミナション』における自然を眺めたい。

先に、われわれは＜悪血＞における「自然は善意の見せ物に過ぎない」を評して、ランボオが自然の価値を剥ぎとろうとしたことを意味すると言ったが、さらに彼の意識における自然を覗いてみよう。

＜悪血＞において、ランボオは自分自身の身元と来歴を明らかにしようと試みる。彼は自省し、西欧の者から見れば、自らは獣物であり、劣等民族であると結論する。

「そうだ、ぼくは君たち（西欧人）の光には眼を閉じている…しかし、ぼくは救われる…不具者や老人たちは、実に尊敬すべきで、自ら釜茹でになりたいと願う人々なのだ。—もっとも皮肉なやり方は、この大陸（ヨーロッパ）を離れることだ。ヨーロッパでは狂気が徘徊して、これら虐げられた人々を人質にしている。ぼくはカムの子らの真の王国にはいる。

ぼくはまだ自然を知っているのか？ 自分自身を知っているのか？—もはや言葉は要らぬ。」³⁵ «Connais-je encore la nature? me connais-je?—*Plus de mots.*»

熱帯の地にあるカムの王国に辿りついたとしても、果してあの清らかな始源の自然を覚えているだろうか？ ふたたび取り戻せるのだろうか？ 真の自分をつかむことができるだろうか？ とランボオは意識を凝らす。しかし、自分のどこにもあの自然は見当らない。真の自分も握めない。何んという苛立ち。そこで彼は吐き出すようにいう。「もはや言葉は要らぬ」と。ランボオにとって、西欧の精神によって毒された言葉はもはや役に立たないのである。ここで特筆すべきことは、自然が小文字で始まっていることである。これはランボオの意識の中で、自然の力と価値が小さくなったことの証明ではないか。

自然の表現については、＜不可能＞に一個所あらわれている。ランボオはのべる、彼の「精神が定まらないでさまようのも」西欧の毒のおかげである。「自然もそれには退屈するだろう」³⁶ «La nature pourrait s'ennuyer, peut-être!» と。西欧のもたらした混沌と責苦これに対する自然の反応が、憤りを示し、また精神を癒そうとするのではなくして、「退屈する」のみであるということは、いかにも自然の力の衰微を物語るものではないか。

以上のように、『地獄の季節』における自然は、昔日の深さと偉大さをもはや失ってしまったといえる。

ついでながら、＜言葉の錬金術＞に «nature» という表現があるが、これ

は自然それ自体を指すのではなく、根源的世界を喚起する形容語として用いられていることに注意したい。「…ぼくは〈自然のままの〉光の黄金の火花とな³⁷って生きた。」《…je vécus, étincelle d'or de la lumière nature.》

マルセル・A・リュッフはこのくだりについて、次のように解釈している。「自然はたえず抗し難い魅力を彼の上に及ぼした。それは風景の美しさではなく、自然の生活、自然の中のまた自然に従った生活を理解しなければならぬことをわれわれは知³⁸っている」と。

リュッフの指摘するように、確かにランボオは魅惑の自然からのがれようとした。このことは本稿 386 頁で分析したとおりである。しかし『地獄の季節』におけるランボオの意識では現実の自然（外的自然）の価値は劣等化されていることはもちろん、深奥の絶対的な自然もその輝きが薄れ、より大いなるヴィジョンに包摂されているのである。このより大いなるヴィジョンとは「純潔」であり「新しい慈愛」であり「近代（人）」である。

われわれは、このヴィジョンに達したランボオの意識において、自然がいかなる姿となって現われるかを、『イリュミナシオン』において考察してみよう。

『イリュミナシオン』において、自然という表現は一個所だけ、〈街々Ⅱ〉 *Villes II* に見出される。「ここかしこの公園はすばらしい技術で造られた原始的自然を示している。」《Les parcs représentent la nature primitive travaillée par un art superbe.》³⁹ この場合も自然は小文字で始まる。従ってランボオは、作品においては 1872 年 5 月の『忍耐の祭』以来、散文では 1873 年 5 月のドラエーに書き送った手紙以来、大文字の自然を用いることは絶えてなかったのである。さて、〈街々〉の「原始的自然」は単に往時の自然ではないこと、つまり《un art superbe》によって造築された自然を意味していることに留意すべきであろう。われわれは、ここに始源（太古）と近代の結合としての自然がランボオのヴィジョンに浮び上っていることを知るのである。

この始源（太古）と近代の重層的ヴィジョンは、『イリュミナシオン』にしばしば見出される例である。「フルートと太鼓が伴奏する抒情劇の舞台が、天井の下で近代的クラブのサロン、あるいは古代東洋の広間のまわりにしつらえ

たあばらやで傾く。⁴⁰」(〈舞台〉)ここにあらわれた「近代的クラブのサロン、あるいは古代東洋の広間」というイメージは、ランボオにとって等価であり同質なのである。「あるいは」《ou》という接続詞がそれを裏づけている。

このような重層性は、先に引用した〈街々Ⅱ〉の冒頭、「近代的野蛮のもっとも巨大な構想をも凌ぐ堂々たるアクロポリス。」《L'acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales.》における近代と野蛮(ないしは古代—アクロポリスが象徴する—)の結合にも示されている。ベルナルはこの散文詩について、「〈街々Ⅰ〉ではかなり重要であった伝説的要素が、もはやほとんど坐を占めず、幻覚は過去よりもむしろ未来に向う⁴¹」とのべているが、「未来」への志向についての指摘を正しいと認めながらも、われわれは、この散文詩が、ランボオのヴィジョンにおける過去と未来とに対する同時志向性を示すものと解釈したいのである。

さらに、ランボオが求めた窮極的世界を明示する散文詩の例として〈運動〉*Le Mouvement* があげられよう。探求の魔によってせきたてられた「旅人たち」は、「未聞の光明と化学の新奇さ」にみちびかれた「世界の征服者たち」でもある。「恐ろしい探求の夜」に「旅人たち」は「調和ある陶醉と発見の英雄主義」に追われ駆りたてられ、さいごに途衝もない「波瀾」のなかで問いが発せられる。「これが人々の許す古代の野蛮であろうか?」《—Est-ce ancienne sauvagerie qu'on pardonne?⁴²—》と。またしても新しい未来の世界の黎明と古代とが結合されているのである。

以上『イリュミナシオン』における、近代と古代との重層性を、ランボオの窮極的世界のヴィジョンの特徴として捉えてきたが、われわれは、このような視点から彼の自然を理解しなければならない。従って先に引用した〈街々Ⅱ〉の「ここかこの公園はすばらしい技術で造られた原始的自然を示している」は、まさしく近代と始源の世界との結合を示すものであり、自然もまた『イリュミナシオン』時代のランボオの意識に浸透されていることを明白に示しているといえよう。

このようにして、われわれは『初期詩篇』より『イリュミナシオン』までの

ランボオの自然を取り上げ考察した結果、初期時代における彼の志向のすべてを蔽った「母なる自然」が変容して行き、1872年にはいるや自然への呼び掛けの声も遠のき、ついに「自然」が未来と過去、近代と古代との結合した窮極的世界のヴィジョンの中に包括され、その一つの部分になってしまったことを知るのである。しかしながら、『イリュミナション』に多数見出せるように、彼は自然の事物については深く鋭い愛着を示していたことは否定できない。それらに対する抗いがたい魅惑をたえず感じながらも、ランボオにとって、自然はそのままでは単なる慰安にすぎなかったのである、ちょうどすぎゆく季節がわれわれを怠惰にひちびくように。

注

- 1 *Arthur Rimbaud, Œuvres complètes*, éd. de la Pléiade, Gallimard, 1972 p.121.
- 2 *Ibid.*, p.6.
- 3 *Ibid.*, p.7.
- 4 *Ibid.*, p.9.
- 5 Suzanne Bernard, *Œuvres de Rimbaud*, éd. Garnier, 1960, pp.360-365.
- 6 *Op. cit.*, pp.11-12.
- 7 *Ibid.*, p.29.
- 8 *Ibid.*, p.32.
- 9 *Ibid.*, p.36.
- 10 *Ibid.*, p.251.
- 11 Madeleine Perrier, *Rimbaud. Chemin de la création*, éd. Gallimard, 1973, pp.81-82.
- 12 *Œuvres complètes*, p.266.
- 13 Ernest Delahaye, *Souvenirs familiers*, éd. Messein, 1925, p.162.
- 14 *Rimbaud, Œuvres complètes*, p.47.
- 15 *Ibid.*, p.59.
- 16 *Ibid.*, p.116.
- 17 *Ibid.*, p.77.
- 18 Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, éd. Seuil, 1961, p.77.
- 19 注4 参照
- 20 *Op. cit.*, *Œuvres complètes*, p.116.
- 21 *Ibid.*, p.117.

- 22 Ibid., p.267.
- 23 Marcel Coulon, *La Vie de Rimbaud et de son œuvre*, éd. Mercure de France, 1929, p.259.
- 24 Op. cit., p.555.
- 25 Op. dit., *Œuvres complètes*, p.98.
- 26 Ibid., pp.113-114.
- 27 Ibid., p.93.
- 28 Ibid., p.104.
- 29 Ibid., p.116.
- 30 Ibid., p.98.
- 31 Ibid., p.113.
- 32 Ibid., p.97.
- 33 Ibid., p.96.
- 34 Ibid., pp.96-97.
- 35 Ibid., p.97.
- 36 Ibid., p.113.
- 37 Ibid., p.110.
- 38 Marcel-A. Ruff, *Rimbaud*, éd. Hatier, 1968, p.178.
- 39 Op. cit., *Œuvres complètes*, p.137.
- 40 Ibid., p.149.
- 41 Op. cit., p.504.
- 42 Op. cit., *Œuvres complètes*, p.152.

Résumé

Quelques remarques sur «la nature» de Rimbaud

Toshio Izumi

Nous essayons d'observer la transformation de la notion de «la nature» chez Rimbaud, en analysant d'assez près la signification du mot de «la nature», à travers les trois périodes de sa création littéraire, ses *poésies* (1870—1873), *Une Saison en enfer* et les *Illuminations*.

Nous pouvons remarquer d'abord que dans les premières *poésies* Rimbaud porte en lui l'aspiration vers la Nature primitive qu'il associe à toute idée du «bonheur» et de la «Mère». Mais dans les dernières *poésies* (1872—1873), son appel à la Nature et la culte de la Nature disparaissent presque entièrement.

Une Saison en enfer est un témoignage exact qui nous fait découvrir le développement de la conscience de Rimbaud, concernant la nature. Lorsqu'il dit «Je vois que la nature n'est qu' un spectacle de bonté.», il nous dévoile non seulement sa désillusion de la nature réelle, mais aussi sa sous-estimation de la valeur de la Nature. Et en même temps on peut y voir les autres notions plus dominantes venant se former graduellement chez Rimbaud ; la «pureté» ou l' «innocence» et le «moderne». Ces notions prennent le premier plan, tandit que celle de «la nature» passe au second plan.

Nous sommes ainsi persuadés que ces notions dominantes se superposent au fond de son univers, en lui permettant d'unir la «pureté» antique et le «moderne», c'est-à-dire celle du temps primitif et de l'avenir vers le monde inconnu.

Dans *une saison en enfer* et les *Illuminations*, cette unité pénètre, dira-t-on, jusqu'à la notion de «la nature» de Rimbaud. Ces phrases de *Villes II* : «Les parcs représentent la nature primitive travaillée par un art superbe.» nous semblent incontestablement provenir d'une telle unité.

Enfin nous pourrions dire en conclusion que, «la nature» est comportée finalement dans les notions plus dominantes, tout en perdant son éclat et sa puissance dans la période des premières *poésies*, bien que la nature réelle exerce toujours sur Rimbaud une attraction irrésistable.