

「季節」の窓から

ランボー小論

梅田祐喜

アルチュール・ランボーの『地獄の季節』という作品は、いまなお不思議な光を放射してやみません。『地獄の季節』のなかの「言葉の錬金術」と副題された断章(「うわごと」)には、『地獄の季節』という作品の全体が散文による表現を企図したものでありながら、それまでに書かれたいくつかの韻文による作品が多少手を加えて挿しはさまれています。題はありませんが、「あゝ、季節よ、城よ！」ということばではじまる短い作品もその一つです。以下に原文を示します。

Ô saisons, ô châteaux!
Quelle âme est sans défauts?

J'ai fait la magique étude
Du bonheur, qu'aucun n'élude.

Salut à lui, chaque fois
Que chante le coq gaulois.

Ah! je n'aurai plus d'envie:
Il s'est chargé de ma vie.

Ce charme a pris âme et corps
Et dispersé les efforts.

Ô saisons, ô châteaux!

L'heure de sa fuite, hélas!
Sera l'heure du trépas.

Ô saisons, ô châteaux!

ランボーの作品はどれも一読してすぐに頭に入る、すぐに心に落ちてくるというようなものではありません。若い読者のためにランボーの作品集を編んだミッシェル・コンタはそのことをこんなふうに言っているほどです。「ランボーと上手につきあって下さい。そのためには、ま

ず読んでください。つねに全部を理解しようなどとは考えてはいけません。人は音楽や、色彩や、匂いを理解するでしょうか」と(『詩人ランボー』、ガリマール、フォリオ双書)。うまい言い方ですが、文学は音楽や絵画とちがって、かならず意味の制約を受けることばを素材とする芸術ですから、ミッシェル・コンタは、上記の文章につづけて、こうつけ加えることを忘れていません。あなたの作品はどんな意味ですかと尋ねられたら、ランボーはこう答えるだろう、「文字通りの意味に受けとってください。同時に、すべての意味に受けとってください」と。文字通り、そしてすべての意味に！ なかなかうまい定義ではありませんか、とくに対象がランボーであるときには。

上掲した「あゝ、季節よ、城よ！」で始まる作品にかんして、どの注釈者もこれが晦渋な作品であることを認めます。ガルニエ版『ランボー著作集』の編者、S・ベルナルも、ガリマール版の『ランボー全集』の編者、A・アダンもそうです。この作品のルフランとなっている最初の二行、

Ô saisons, ô châteaux!
Quelle âme est sans défauts?

ですら、それこそ「うわごとほどの解釈」(エチャンブルのことば)の洪水です。A・アダンの注釈にそって挙げてみますと、ある者たちにとって「季節」は地上の生活であり、「城」は魂の城砦を意味します。これは、聖女テレーズ・ダヴィラのことばの解釈の上に立っていますし、また他の者にとっては、「季節」は隠棲の時間、すなわち心の癒しの時を意味します。また、ある者からすれば、「城」はランボーの育った田舎の町、シャルルヴィルの娼家の立ちならぶ通りの名前ということになります。これはゴファンの解釈であって、ゴファンの場合、「季節」は季節もののピールを意味し、この注釈家によれば、「あゝ、季節よ、城よ！」というのは、「あゝ、酒よ、女よ！」を意味する歓楽への呼びかけとなります(平井啓之氏がゴファンの説にくわしくあたっています。『テキストと実存』参照)。またあるものたちは、これは意味のない音楽のリトウルネルみたいなものだ、といています。このようにアダンの注釈をたどってみるだけで、意味は「すべての意味」、すべての方向にひろがっていきます。

アダン自身は、「季節」は時期の交代であり、他方「城」はきわめて単純に「スペインの城」、夢みられた幸福だ、と注釈しています(「スペインの城」というのは、フランス語では砂上の楼閣を指す表現で、アダンが「城」ということばに、「スペインの」という形容詞をわざわざ付加して、かなり身勝手に読みとっていることがわかります)。そして、作品の最初の二行「あゝ、季節よ、城よ！ 無疵なところが何處にある。」は、だから、「おお、だいそれた望みと企てよ、おお、危険きわまりない夢よ！」ということになる、というわけです。誰もとおなじように、このぼく(ランボー)も人の心の弱さに屈服したのだ、という詠嘆のうちに、この「季節」と「城」への呼びかけはある、というわけです。

*

ランボーの不思議な魅力は、フランスばかりか、日本においても、多くの文学愛好者の心をとらえてきました。一番最初にランボーを翻訳、紹介したのは小林秀雄でしたが、小林以降、さま

ざまな翻訳が積み上げられてきました。今、問題にしている作品の最初の二行、「あゝ、季節よ、城よ！ 無疵なところが何處にある。」は小林秀雄訳ですが、これは岩波文庫版(1937年)以降、小林の定訳として流通しているものであって、最初的小林訳(白水社版『地獄の季節』1930年)では、「季節が流れる、城砦が見える」となっていることが、宇佐美育氏の研究で報告されていると、最近、朝比奈誼氏が書いています(雑誌『ふらんす』1998年8月号)。この白水社版の小林訳を踏まえて、中原中也は、「季節が流れる、城寨が見える 無疵な魂なぞどこにある？」と訳したのでした(城砦が城寨にかえられています)。この中原中也の訳も詩人本来の作品とならんで愛されてきたものです。中也訳(1937年)は、ですから小林訳を、最初の二行はほぼ踏襲した、ということになります。この二人の場合をみてもわかりますが、「季節」や「城」ということばの解釈が、翻訳によく写し出されています。

他の訳をひろってみますと、「おお、歲月よ、あこがれよ、誰か心に瑕のなき？」(堀口大学訳。この堀口訳は、フランスの研究をよく参照しているさまがうかがえます。)
「このよい季節よ。うつくしい館よ。誰だって、まちがひをしでかさないとはいかざらない。」(金子光晴訳。「季節」や「城」を美の象徴と受けとめ、それに人の心の醜さを対比させています。)

堀口大学と金子光晴の訳を除けば、ほぼ1938年以降の小林訳と基調はかわりません。たとえば、「おお、季節よ、おお、城よ！ 無疵な心があるものか？」(粟津則雄訳)「おお季節よ、おお城よ！ 無疵な心がどこにある。」(秋山晴夫訳)「おお季節よ、おお楼閣よ、無傷な魂など世にあるものか？」(平井啓之訳)「おお 季節よ 城よ 無疵な魂などどこにしよう」(宇佐美育訳)「あゝ、多くの季節、あゝ、多くの城！ どの魂が完全無欠なのか？」(篠沢秀夫訳)「おお、季節よ、おお、城よ！ どんな魂が無疵なのだ？」(清岡卓行訳)「おお 季節よ おお 城館よ！ 欠けることのない魂などどこにある？」(湯浅博雄訳) また、直訳と断って研究のなかに意味だけを取り上げる意図で訳出された山本功氏の訳では、「おお。さまざまな季節よ。おお。さまざまな城よ。どんな魂が欠如感なしているものだろうか。」となっています。また、『地獄の季節』全体の訳では、小林訳を鈴木信太郎が補筆した訳がありますが、いま問題にしている二行は旧来的小林訳のままです。また、この訳以降、『地獄の一季節』というように、「地獄」のまえに「一」を入れた表題が行われるようになっていきます。

以上見てきたように、「あゝ」という感嘆詞が「おお」に取ってかわったり、「城」が「楼閣」「城館」に、あるいは「こころ」が「魂」に、また「疵」が「傷」に言い換えられたり、「季節」や「城」の表現が複数形で記されたり、といった小さな点を別にして、基本的に小林訳が踏襲されていて、小林訳の影響の大きさがうかがえます。

作品の最初の二行だけの翻訳をとり上げたわけですが、翻訳の作品も訳者自身の日本語で表現した一つの作品として読む観点に立てば、それぞれの翻訳が微妙な表情のちがひ、表現の翳りに揺れていることは言うまでもありません。

研究としては上記、平井啓之氏がドラエーの記述にもとづいて(ドラエーによれば、ランボーは気持ちのいい追憶を表意するために「城」ということばを何度も使った)「楼閣」という訳語を採用したと述べていますが(『テキストと実存』)してみると「おお、季節よ、おお、楼閣よ、

無傷な魂など世にあるものか？」という平井訳は、追想の気分で歌われているということになります。また、平井氏は、『季節』は移り行く時間そのもの、『楼閣』は空間的な実体的なイメージ、つまりこの第一行は、歡喜の状態にある詩人の、時空全体、つまり世界に向かっての呼びかけ、と取りたい」と注釈しています(人文書院版、『ランボー全集』、1977年)。この平井

氏の注釈をいっそう肉づけしたというか、厳密さとともに深めたというか、あるいはいっそう仰々しくしたものが、湯浅博雄氏の次のような注釈です。「季節」は「生を貪り食う時間」（ボードレールの『悪の華』より）を、そしてそういう時間の経過として露呈する人間の（あらゆる存在するものの）有限性、つまり絶えず移ろい、刻一刻と生成してやまず、必ず死へと運命づけられている有限性を象徴しているだろう。他方、「城館」という語は、そうした「生を貪り食う時間」に対抗し、そんな「時計の刻む時間」の流れやそれに伴う破壊（老衰・死滅）の作用などを拒否したいと願望する人間たちが、＜不変不動　イミューアブル　なもの＞、永遠に持続するものとしてうち建てた堅固な＜観念＞や＜概念＞　＜神＞、「神聖な光」、＜真実＞など　を、象徴しているのではないか（『ランボー全詩集』、青土社、1994年）。

湯浅氏の注釈は、ニーチェから始まって、メルロー＝ポンティの心身論や、バルトの記号論などを踏まえた厳密をきわめたものですが、「季節」を、「絶えず移ろい、刻一刻と生成してやまず、必ず死へと運命づけられている有限性」ととらえるところは、平井氏が「移り行く時間」と簡単に表現していることと、意味はまったく同じになります。「移り行く時間」「絶えず移ろい、刻一刻と生成してやまず」死に向かって流れる時間が、「季節」ということばに感受されています。

山本功氏に、この「あゝ、季節よ、城よ」ではじまる作品を中心に据えて論じた研究がありません。山本氏は、中也訳の「季節が流れる、城寨が見える　無疵な魂なぞ何処にあらう？」を引きながら、次のように述べています。「中也訳のこのランボーの詩句は、どうしてもない生の悲しさの直截な表現として、ぼくのもっとも愛好するものの一つである。おなじような月日のくり返しのなかに、時として全身的な感動をおぼえる「もの」と出会い、そこに至高の価値が秘められていると直感しながらも、日々の生業に追いつたてられるまま、その出会いの意味を十分に究めることもかなわず、ただ失われていくにまかせざるを得ない……。しかし、この無常感と『ものあわれ』とに即したあまりにも日本的な解釈が、果たして原詩の真意を忠実に伝えているものだろうか。」それに続けて、このように直感させた理由を、山本氏はこう書いています。「作者は、『夜あけ』に『自分の名を告げた一輪の花』から出発して、朝いっぱい『道の頂き』まで美神を追いつめていった詩人である。感動的な『もの』との出会いにみちた官能性にみちたいわゆる特権的瞬間に『立ちどまる』ことには、ある生命の危険が伴い得るが、それを危惧して生活の時間に流されている限り、『そうしてぼくは、劣悪な旅籠屋の看板になり果てていたことだろう』（『涙』）と、ランボーは言う。」（山本功「ランボーにおける二つの時間」、『ランボーの世界』青土社所収論文。1974年）

鋭い指摘だと思います。とくに、翻訳された日本語を日本語として感受して、中也のことばから立ちのぼるものに、「無常感」や「ものあわれ」を感じ取るところが、他に類を見ないほど、鋭いものだといつていいと思います。

これほど明瞭なことばにはなっていませんが、中村真一郎の次のような指摘、あるいは次のような問題の出し方も、山本氏の感じ方に触れるものがあります。

「一体ランボーは　私自身の、また私の周囲の連中の経験に徴して判るのだが　読者のなかに猛烈な創造的衝動を作りあげる。これは小説におけるドストイェフスキーに匹敵する現象であって、そうしてランボーにとりつかれた少青年は、まず自分の言葉に原文を置きかえるというところから、創造欲を満足させようとする。

その場合、最初に目のまえに立ちふさがるのが小林秀雄や中原中也の翻訳であって、日本の

大概の少青年の『ランボー経験』のなかには、この二人の先達の仕事は、原文と分かちがたく溶けあっている筈である。

が、そこから出発して、やがて、

Ô saisons, ô châteaux

と、

時が流れる 古城が見える

とは、二つの別の詩的イメージではないかという当然の疑問がでてくる。そこで改めて納得のいく自分の言葉で原文を言い直したくなって、今日まで数限りない日本語訳が試みられているわけである。……しかし、ランボーにそれだけの恐るべき魅力があるとして、それから先が厄介なことになる。つまり大概の少青年にとって、ランボー体験は試訳の段階で停止してしまう。ということはうまく自分の言葉にならないことに絶望する、ということで、それから先は研究者になってしまうか、『若気のいたり』としてランボーと、あるいは詩と縁を切ってしまうかである。

そうして私の見るところでは、相変わらず日本文学にとって、ランボーは小林中原訳以上に出てないように思われる。……

私は外国の文学は、ただそれを読んで面白いという受容の段階でとどまって、それでいい、とは思わない。もし感動が生じたら、必ずその作品の魅力がその感動を受けた人間によって新たな創造のなかに甦るべきだし、それが文学作品の受容の正常な姿だと考えている。

この『途徹もない通行人』(マラルメのいわゆる)は、今までのところ、日本文学にとっても単なる通行人で終わっているのだろうか。

『新古今集』と『イリュミナシオン』とのあいだには、超えがたい深淵が横たわっているのだろうか? (『ランボー全集』、人文書院版、1977年、栞文)

次々にランボー訳が試みられる理由や、それにもかかわらず、日本文学にとって、ランボーは小林中原訳以上に出ていない、ということは、そのまま了解できる判断です。しかし、中村真一郎の文章の最後におかれた二つの疑問文は、まことに意味深長なものです。中村真一郎は、ランボーの経験をとおして、「途徹もない」ランボーにも比すべき、そして、日本の文学にかつてなかったような感じ方を求めているのだろうか。それとも、深さと、高さの極みにおいて、ランボーと『新古今集』が架橋されることを願っているのだろうか。

それはともかくとして、私自身の経験に即して言うなら、小林訳を口ずさみ、中原訳を口ずさみ、原詩のフランス語を口ずさみしているうち(中村真一郎のことばでいえば、小林訳中原訳と原文が、「分かちがく溶けあって」きて)、「あゝ、季節よ、城よ! 無疵なところが何處にある。」「季節ときが流れる、城寨おしろが見える、無疵ものな魂は何処にある」が、あるときから、小林訳のことばの激しさと中原訳のやわらかさが中和したためか、いつのまにか、それらが「小諸なる古城のほとり 雲白く遊子悲しむ」と同じように聞こえてきた、ということです。小林訳のランボーのことばの激しさにもかかわらず、です。不思議な、馬鹿げた経験かもしれませんが、先の山本功氏の感じ方に近い経験とっていいか、と思います。

中原訳に山本功氏が「もののあわれ」を感受したように、小林訳にも私たちは、そのような傾きで、接しているのではないか。小林訳、中原訳がいけない、というわけではありません。

saizon というフランス語を、「季節」と言い直した瞬間から、「季節」ということばから立ちのぼる厚い雰囲気、私たちが侵され、私たちがその雰囲気の中かでものを想い、考えはじめるからではないのか。

国語辞典で調べてみると、「季節、四季のそのおりおり」(広辞苑)「季は一年を四等分した区分の名。節は一年を二四等分した区分の名。一年を天候の推移によって時間的に区分したのもの……四季のおりおり」(小学館『日本国語大辞典』)と淡白に定義されています(日本の辞書の定義はこれにかぎらずことに淡白なかぎりです)が、生活の実感から言うと「季節」ということばは「四季のおりおり」としてだけ感受されるのではなく、四季の微妙な移り変わりとしても、感受されていると思います。『古今集』においても『新古今集』においても、作品は、春夏秋冬の四季の区分によって配列されていますし、俳句の芸術においては、『歳時記』と題するような書物を成立させています。日常の生活においても、私たちの挨拶は、時候のことばから始まりますし、手紙の文章においては、季節のことばは手紙の必須の導入部になっています。

梅一輪一輪ほどのあたたかさ

秋来ぬと目にはさやかにみえねども風の音にぞ驚かれぬ

といった微妙な移り変わりの感覚は、私たちの文学的伝統の中かでは、美しさのほとんど無意識とっていいほどの稠密な感覚として、結晶しているわけです。こうした美意識が日常生活にも滲み出し、「季節」ということばをくるんで水蒸気のように立ちのぼっていくのです。(注1)

先にひろいあげた平井啓之、湯浅博雄の批評あるいは研究のことば、「移り行く時間」、「絶えず移ろい、刻一刻と生成してやまず」死に向けて流れる時間も、この無意識に立ちのぼる、目に見えない水蒸気(あるいは集合的無意識と呼んでもかまいませんが)に浸されていると思われま。この二人の篤実な研究者も、先に引用したアダンの、「季節 *saizon*」は「時期の交替 *succession du temps*」ということばを目にしたはずですが、この二人にかぎらず、これが「移り行く時間」、「移ろう時間」として心に映ずるほど、「季節」ということば(日本語)のもつ雰囲気は、私たちの奥深く、ほとんど骨の髄まで浸透しているのです。

そうすると、ランボーに近づくためには、*ô saisons, ô châteaux* というフランス語と、「あゝ、季節よ、城よ」という日本語は同じものか、という中村真一郎の問いにもどって、*saizon* ということばをフランス人は、無意識のうちにまで深く、どのような厚みをもって感じとっているかが、それこそミッシェル・コンタのことばではありませんが、「文字通りに」尋ねられなければなりません。

*

フランス人が *saizon* (季節)という語をどんなふうにとっているか、辞書にあたってみます。ロベールは、まず語源的な成り立ちから記述しています。「多分《種蒔き》を意味するラテン語 *satio*の対格形の *sationem* から由来したものと考えられる。そこから《種蒔きの時期、農耕年の一年のはじまり》の意味がでてきた。また、(黄道十二宮上の太陽の)《停止》を意味するラテン語 *statio* も語源として想定されてきたが、音声学上の理由から、これはまぎらわしい。」これがロベールの語源上のこの語の素描ですが、他のラテン系の言語、イタリア語、スペイン語、ポルトガル語などでは、「季節」を意味する *stgione, estacion, estação* が、同時に「停止」、「停車場」、「駅」などを意味することが頭をかすめます。

P. ギローの『難解語源辞典』を補いとして詳しく見てみますと、《種蒔きの時期》から、12世紀には一年の他の時期も指すように意味が広がっていたこと、イタリア語の stagione はラテン語 statio (停止)に由来するが、やがて天体の天球上の停止を意味する天文学のことばとして使われ、やがて黄道十二宮上の太陽の停止を意味するようになり、そこから《一年の時期、季節》を言うようになったこと、《種蒔き》の satio は、《満たす、満足させる》を意味するラテン語 satiare の派生語と間違っ受けてられ、satio は《それにふさわしいもの、あるいは時期》と受けとられるようになったこと、かくして太陽の黄道十二宮上の停止が satio に結びつけられるに至ったことが記述されています。イタリア語で statio (停止)がそのまま《季節》の意に移行したと同じことが、ガロ・ロマン語の世界では、民間の生活経験のなかで、天体現象の区分と農業生活の時期が混同されることで実現されていること、すなわち、フランス語 saison は「種蒔きの時期」とともに、イタリア語の由来した「太陽の黄道十二宮上における停止」の意味もそなえるようになった、というわけです。ギローは派生語の説明にまで及んで、たとえば現代でも日常的に使われる assaisonner (調味料をそえる)は、もともとは《それにふさわしい時期に栽培する》という意味であり、ペリー方言や、ノルマンディー方言では今も使用されている、と言っています。してみると、調味料で味つけすることは、食材をふさわしい味にする、匂の味にする、ということのように思われます。フランス語の saison は、私たちの言葉では、「季節」というより、そのものがもっとも生き生きしている「匂」ということばに近いように思われます。

このように見てくると、saison は農業生活とともにあった時代が産んだことばであり、「農産物の種蒔き、栽培の時期」を意味の核としてもっているように思われます。ですから、une belle saison (美しい季節)は、《春の終わりから夏をはさんで秋のはじめ》までの時期であり、arrière-saison (季節の後)は《晩秋から初冬にかけての時期》であり、morte-saison (死んだ季節)は《大地が何も産出しない時期》の意味となってくるわけです。このように、saison という語は、作物の成長と繁茂、生命活動の旺盛さという雰囲気浸されている言葉です。ゴッドフロアの中世語の辞書では、《それへのふさわしさ、繁栄》と簡潔に説明し、ユスターシュ・デシャンの短文をあげています。Tyrannie ne fut onque en saison. (暴政が繁栄したためしはない。)このような生命活動の持続の期間は、ある充実したひろがりをもつ時間の感覚を与えますが、この充実した時間のまとまりに、station (停止)のイメージが加味されてきます。黄道十二宮のある位置を占める太陽が、激しく輝いて地上の生命活動を燃え上がらせ、そして、その時期が、あたかも固定されているかのように、停止し、立ちつくす、といったイメージになります。季節は、花の色は移りにけりないたずらに我が身世にふる、といったふうに繊細な移り行きの相として、微妙な時間の流れの相としてではなく、時間は駅にとまった列車のように、立ちどまった不動の相として感受されるのです。

ロベールの辞書にもどりますと、この saison という語の基本的な性格にしたがって、《相対的な意味で不変な気候および植生の状態によって特徴づけられる、一年の時期》、《地上のある種の産物が生育する時期》といったとらえ方で、意味を細かく記述していています。注目すべきは、《地球軌道を昼夜平分時点と、夏・冬の至点のあいだに分割し、軌道傾斜にもとづいて昼の時間の不均等な長さの時期に対応する、一年の四大区分》、すなわち春、夏、秋、冬を saison とするのは、せまい限定的な意味として、ロベールが記述していることです。さらに、意味の外延として、《人生の個々の時期》、《何らかの活動に好都合な時、時間、時期》というま

とめ方で、記述されていきます。(注2)

もう一度くり返すと、*season* という語は、農作物の繁茂、成長、生命活動の旺盛、繁栄、しかもそれらが、駅 *station* にとどまる列車のように、動かずに立ちどまった不動の相として感受されている、ということです。それが、フランス人のこの語を浸す集合的無意識なのです。そして、大事なことは、駅にとどまる時間という列車には、発車して次に向かう駅はない、ということです。*morte-saison* の語に直感されているように、*season* は「死ぬ」のです。*season* が去るということは、それが死ぬということであり、その死のような冷たい無の空間から、*une nouvelle saison* (新しい季節)として、*season* はよみがえるわけです。これは日本語の「《黄泉》がえる」という語の構造と同じと考え、分かりやすいと思います。死に類するような深い淵におちてまたよみがえる、それが強いていえば、季節の移り行きなのです、フランス語の世界では。

そのような語感を用意して、たとえばフランソワ・ヴィヨンの作品の片隅にある一見なにげないことは、*Sur le Noël, morte saison* (「死んだ季節のただ中の、降誕祭の日にあたり」)(^P形見分け)といったような表現を読むと、その美しさは異様な輝きのなかに見えてくるわけです。

ボードレールが「やがて私たちは冷たい闇のなかに沈むだろう。さようなら、あまりに短かすぎた私たちの夏の激しい光よ！」(「秋の歌」)(注3)と歌うのも、この生命力あふれた *season* を愛惜するからにほかなりません。ボードレールのこの歌を、ランボーは、まるで反語のこだまのように、打ちかえています。「もう秋！」でも、どうして永遠の太陽を惜しまなくてはならないのか。ぼくらは神聖な光の発見に志す身ではないのか、季節とともに死んで行く人たちから遠く離れて。」(「さようなら」)(注4) *season* の死滅を同じように、しかしもっと強いまなざしで見つめていることにかわりはありません。だからこそ、ランボーは「季節がぼくの命を汲みつくしてくれませうように。生成よ、あなたにこの身をささげよう。」(「我慢の祭り」)と、生命のエネルギーを全開して生きることを、自然に身をゆだねるようにして祈り願うのです。

*

徐々に、*ô saisons, ô châteaux* というアポストロフで始まる作品に近づいてきたように思います。ガリマール版の全集に付した注のなかで、アダンは、ブイヤール・ド・ラコストの研究にもとずくランボーの直筆原稿を紹介しています。それによると、原稿には「くだらないものさ、人生なんて。次の『季節』はそういうことさ」とあり、それが線でけされている、ということです。旧来のペリション版(堀口大学も、金子光晴もこの版を使っています)では、「幸福」と題されていたこの作品が、ランボー当初の意図では、この直筆原稿によって「季節」と題されるはずだったことが推測されます。上の文言につづけて、ランボーは、この作品の原形を記しているからです。ランボーの最初の下書きは、次のようになっています。

Les saisons, et châteaux (1)

Où court Où vole Où coule (2)

ついで二行目が次のように書き直される。

L'âme n'est pas sans défauts. (3)

そして、一行目と書き直された二行の詩句が次のようになっていきます。

Ô saisons, ô châteaux! (4)

Quelle âme n'est pas sans défauts? (5)

(1)(2)(3)(4)(5)と読んでくると、現在読まれているテキストの原形が成立していくさまが、よく見てとれます。それぞれについて検討を加えてみます。

さて、(1)ですが、「季節と城よ」と読むことができますが、二つ目の名詞には冠詞がありません。はじめについている *Les* が、二つの名詞にわたってかかるような文の構造になっています。冠詞を *ar.* で表し、*et* で結ばれる名詞のそれぞれを *A*、*B* とすると、*ar. A et B* の構成は、*A* と *B* の関係が「同一のものであるか、二つの名詞の表すものが思考のなかで緊密に結びつけられて一つのもの」になっている場合です（モーリス・グルヴィス『ことばの正しい使用のために』*Le bon usage*）。グルヴィスは *Un collègue et ami de mon père*（同僚にして父の友人）*Les arts et métiers*（技芸）などの用例をあげています。こうした *ar. A et B* の構成は、ラテン語の *A B que* の構成の流れを汲むものと思われるのですが、ランボーが慣用的な用法にしか見られないこうした語の構成法をあえて用いて書いたことは、この二つのもの、*saisons* と *châteaux* を思考のなかで緊密に結びつけようとしていることを示しています。*saisons* と *châteaux* を一つのものとしてとらえる観点は、上にみたような *saison* という語のもつ「相対的な不変性」（ロベール。これは、*statio* からきたものです）と、*châteaux*（城）のもつ不動性以外にありません。停止した季節と動かぬ城ということです。また、(1)の呼びかけの文章において、定冠詞が使われているのは、合わせて一つのものとなるものが、ランボーの頭のなかで特定のものという思考が働いたからだと思われるのですが、(1)から(4)の推敲の過程で、音律上の要請に加えて、特定のものから一般的なものへ移動させるほうが、詩の空間に広がりを与える、という判断があったと思われます。名詞が複数形に選ばれているのも、そのためです。けっして「多くの季節よ、多くの城よ」という意味ではありません（注5）。

この異質な二つを結合して一つのものとするのは、ランボーの詩の方法に深く根ざしたものです。この作品は「ことばの錬金術」という章題の散文詩に嵌め込まれているものですが、その「錬金術」に深く関係しています。ここでは、フランス詩に現れた「錬金術」について詳述する余裕はありませんが、簡単に一瞥すると、「錬金術」はまずその目的に文学の注目が集まります。ことばによって金に等しいものを作る。惨めな暮らしをしているが、芸術の高貴性を追及しているんだという自負と慰めです。たとえば、アロイジウス・ベルトランのこんな表現です。「中世の薔薇十字教徒たちが錬金の秘法を成就する究極の物質、あの賢者の石を探求したように、この私は芸術を探求しようと心にちかっただのです、この19世紀の賢者の石を！」といったような具合です（A. ベルトラン『夜のガスパール』序文）。もっとも、ベルトランが「錬金術」を芸術の口実にしようとした、と言っているわけではありません。ベルトランもまた、表現の方法の拡大に貢献した一人であることは間違いありません。一方、「錬金術」の目的ではなく、金を生成する過程にボードレールは着目しました。異なる物質がある目的の観点から調合される、その過程です。錬金術師にとって、その目的とは金の生成にあります。詩人にとっては、新しい

美の実現です。ボードレールはたとえば「墓場」と「いのちの輝き」を、あるいは「経帷子と見まがう雲」と「いとしい者の死体」を混ぜ合わせ、雲の上に壮麗な石棺を描き出し、そのようにして死を移ろう雲に混ぜ合わせて、新しい美を実現していくわけです（「苦悩の錬金術」）。ランボーもボードレールの錬金術を踏襲します。一例をあげると、

Elle est retrouvée.
 Quoi ? --L'Eternité.
 C'est la mer mêlée.
 Avec le soleil.

（また見つかったよ
 何が？ 永遠さ
 お日さまと一つになった
 海だよ）

ここでは、「太陽」と「海」が混ぜ合わされてイメージが形成されています。三行目に使われている *mêlée* の語は文字通り「混ぜ合わせて一つにされる」ことです。この作品は、日没の光景として理解されてきましたが、どうして日没でなくてはいけなかったのでしょうか。「太陽」と「海」を混ぜ合わせるとは、「太陽」と「海」とを分かち理性、あるいは認識の方法を解体していくということなのです。「ことばの錬金術」の「ことば」という語は、*parole* でも *langue* でも *langage* でも、あるいは *mot* でもありません。ふつうは「動詞」を意味する *verbe* ということばが選ばれています。この *verbe* は、もともとは「はじめに言ありき」という聖書の表現に用いられるときのことばです。ランボーは、ことばによって光を、神ではなく、人の子として世界の生成をくわだてるのです！ 自己のなかに他者の声を聞きわけ（自己の解体、「私は他者です。」）、自己を慣習、宗教、歴史から、理性的な認識から、ことばからも引き剥がして、始原の光へ、始原の生命へ、いま生まれただけの世界へと、ことばさえない場所に溯り、はじめてのことばによってはじめて世界を生成しようとするのが、ボードレールにくらべていっそう本格的な錬金術なのです（この意味で、マラルメはランボーを「途徹もない通行者」と呼んだのです）。ですから、上掲した作品が日没の光景であるわけはありません。太陽の位置がどこかは問題ではないのです。「太陽」ということば、「海」ということばが解体されて、混ざり合うのです。ランボーの言うとおりです。「ぼくは空から青さを引き剥がした。すると、空はまっ暗だ。」（「ことばの錬金術」）始原の混沌に戻るのです。ついでに言いそえますと、*éternité*（永遠）ということばは、「始まりも終りもない持続」であって（ロベール）この *éternité* は神の専有物ないし神の属性として考えられてきたものです。

さて、ランボーの直筆原稿(2)に戻ります。(2)の文章においては、主語がありません。「どこに駆けていくの、どこに飛んでいくの、どこに流れていくの、～は」の～がないのです。この詩行は一行六音綴で構想されていますから、ない主語は三行目に送られたはずで、そして三行目(3)に移って主語の *L'âme*（魂は）と書きこんだあと、ランボーは(2)を線で消し、

(*L'âme*) n'est pas sans défauts.

と続けたはずですが、この(3)は「魂は無欠陥ではない」という意味ですが、ここで欠陥とは、「魂はどこかに駆け、飛び、流れていく」わけですから、とどまるところがない、居場所がない、ということです。『地獄の季節』のなかの激しいキリスト教への呪詛から考えますと、魂はキリスト教で信仰される天国にむかうはずはありません。

そして、(4)において、最終的に作品の原形がかためられます。この場合、*ô saisons, ô châteaux* と、二つのことばに分けられ、韻律上の観点から *ô* ということばが添えられています。この *ô* が問題です。この *ô* が、*ô désespoir!* (おお、何たる絶望!)、*ô vieillesse ennemie!* (おお、いやでたまらぬ老醜!) のような場合は、感嘆、喜び、苦しみ、恐怖などを示す間投詞でいいのですが、不意に呼びかけたり、加護を求めたりする場合は、この *ô* は、アポストロフ(頓呼法)、ヴォカティブ(呼格)を示す単なる記号にしかすぎません(上記、グルヴィス参照)。ここでは、感情の強度をもって、おお、何たる季節! といっているわけではありません。「どんな魂が無欠陥か?」と問いかける相手が、*saisons* であるわけですから、*ô* は単なる記号として無視すればいい、ということになります。父親が息子に、*ô mon fils* (息子よ) というのと同じです。ということは、問う者と、問いかけられる相手の関係が問題になってくるということです。呼びかける相手の *saison* は先に見たように、相対的ではあるが、「不変な」存在です。城も、不動の印象を与えます。そして、問いは「どんな魂が無欠陥か」です。そうすると、問う者と問いかけられるものの関係は明らかです。

ここまでくると、*ô saisons ô châteaux!* という呼びかけのことばではじまる作品は、ほぼ読めた、といっていると思います。六行目の *le coq gaulois* (ゴールのおんどり)の語義と、「幸福」をランボーがどう定義していたか、ということくらいです。といって、簡単なことではありません。ランボーにとっては、世界の生成が問題なのですから、「ゴールのおんどりが鳴くときは」というのは、世界の生成の夜明けということですから、ゴールのおんどりは、いかなる文明にも災いされていない荒々しいガリアの生の本能的なエネルギーを象徴しているかもしれませんが、確信をもつことができません。ランボーは歴史からも自己を引き剥がす詩人だからです。ここでは、不明のままにしておきます(注6)。

幸福については、この韻文詩の前に次のような文章があります。一部重複しますが、それを引きます。「とうとう、幸金の福よ、理性よ、ぼくは空から青さを引き剥がした。すると、空はまっ暗だ。そして、ぼくは生成の光の金の火花となって生きたんだ。……(だが)幸福はぼくの不吉な予感、ぼくの悔恨、ぼくの蛆虫だったんだ! (注7) ……これがその幸福なの! 幸福は死も蕩かすようなやさしい歯をみせて、おんどりがときを作るとき えすらいりんたんみょう 耶蘇来臨旦明 まだほの暗い町のなかで言ってくれたんだ、気をつけなくっちゃね、と。」

おそらくこの幸福は、天地を創造した神の味わう幸福と同じものだろう、と思われる。すべてを自分から剥ぎとって、いま世界を生み出した幸福ですから。そのような幸福のなかで、ランボーにはもはや、詩人として死ぬか、発狂するか、どちらかしかないはず。永遠を、太陽と混ぜて一つになった海を見つけたランボーですから。

以下に、冒頭にかかげた詩の訳を試みておわります。

燃えさかる季節よ、動かぬお城よ!
どんな魂がゆるぎないの?

ぼくは幸福の魔法を完成したんだ
誰も知らんぷりはできないよ

ゴールのおんどりが夜明けを告げるとき
幸福に挨拶しなくちゃ

あゝ、^{なん}何にもいらない
幸福がぜんぶぼくの面倒をみってくれるんだ

この魔力、こころも体もとろとろだ
がんばることは何にもいらない

燃えさかる季節よ、動かぬお城よ！

幸福が行っちゃう時が
あゝ、その時が死んじゃう時さ

燃えさかる季節よ、動かぬお城よ！

注1 「霧困気」は、明治時代の訳語の一つで、原語は *atmosphère* 。 *atmos* は水蒸気、*sphaira* は地球のことで、ともにギリシャ語に由来する。地球は水蒸気の膜におおわれていないと生き物は生きられない。語も同じで、「霧困気」に浸されていないと生きられない。ことばを記号と見るばかりでは、機械仕掛けの世界を見るようで、味気ない。ことばも集合的無意識の蒸気で息をつける。

注2 ロベールは、*saison* を「人生の一時期」という観点で記述したあと、文学的な用法と断って、「地獄の一季節」(ランポー)と、例にかかげています。これは誤りです。文学は人生の一時期の報告ではないからです。

注3 原文を示しておきます。
《Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!》

注4
《L'automne déjà! - Mais pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine, - loin des gens qui meurent sur les saisons.》

- 注 5 ある注釈家は、これを「多くの季節」、「多くの城」と考えます。多少が問題ではないのです。「多くの城」だと、「多くの城」はそうだけれど、わずかな城はそうではない、ということになってきます。これは本の題名になっている『地獄の一季節』、あるいは『地獄での一季節』でも同じことで、数あるうちの一つの季節が問題なのではありません。これは、(J'ai passé) une saison en enfer. という文章の省略形だというのですが、これこそ文学と無縁の表層解釈というものです。
- 注 6 「ゴールのおんどり」、この表現はランボーの生地、シャルルヴィルのあるワロニー地方一帯では、卑猥な意味があり、ラコストの研究したランボーの自筆原稿では始めは, son coq gaulois (彼のゴールのおんどり)となっているのが、定冠詞にとりかえた le coq gaulois という最終稿となっている。これをみると、彼のおんどりとは、ヴェルレーヌのペニスを意味し、それが勢いよく歌うとき、ランボーは幸福になる、という解釈につながるのだそうです。ヴェルレーヌとランボーの愛情相関図に結びつけて、作品を解釈しようとしているわけですが、馬鹿というものは世界中に散らばっていることがよくわかります。こういう説は文学とは何の関係もありません。
- 注 7 ボードレール「取りかえ不能」(『悪の華』)に、「死体を食う蛆虫みたいに、おれたちのなかでうごめき、おれたちの栄養を吸いとる蛆のような長い悔恨」という表現があります。ランボーにさすボードレールの影。
- 注 8 原文を示しておきます。
 Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature... (mais) Le Bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver.....Le Bonheur! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq, - *ad matutinum, au Christus venit*, - dans les plus sombres villes.

references

- Œuvres de Rimbaud, Garnier Frères, 1960*
Œuvres complètes de Rimbaud, Gallimard, 1972
poésie et profondeurs, J.-P. Richard, E. du Seuil, 1955, etc.
 ランボー全集、人文書院、1977
 ランボー全詩集、青土社、1994、他
Dictionnaire des étymologies obscures, P. Guiraud, Payot, 1982
Le Grand Robert, S. N. L. Le Robert, 1980 etc.

[1998年10月29日受理]

