

【論文】

ランボーのオフィーリア

藤 井 仁 奈

Ophélie by Rimbaud

FUJII, Nīna

要旨: シェイクスピアの『ハムレット』に登場するオフィーリアは、「恋人への献身を最も完璧に立証する」狂気と死を表現する乙女として、19世紀の多くの画家によって描かれる。同時代に、ランボーは詩「オフィーリア」を完成させる。オフィーリアが(『ハムレット』にはない)百合やヴェールに喩えられ、純潔と死を象徴することは、この詩のⅠ節を中心に読み取れる。続くⅡ節では、彼女の狂気に陥った原因が、自ら夢を求めたことに由来することが明らかになる。彼女は、自ら夢を求めるがゆえに狂気に陥り、「黒い波のうえ」を永遠に漂う、ランボー独自の創造物として描かれる。彼女の狂気の原因が当時の倫理観や価値観から逸脱しているという意味で、ランボーのオフィーリアは、「(狂気の処女)を含めた」『地獄の季節』の語り手と軌を同じくする。この小論では、ランボーの「オフィーリア」の独自性を指摘し、後年書かれる『地獄の季節』へと通じる点を指摘したい。

キーワード: ランボー、オフィーリア、狂気、夢、死

<序>

オフィーリアとは、シェイクスピアの『ハムレット』に登場する人物だ。このヒロインは、19世紀には多くの画家によってもてはやされるモチーフとなった。ダイクストラは「死は、女性が生まれながらに奉仕する対象である男性にわが身を捧げる窮極の犠牲的行為となった」⁽¹⁾と述べ、19世紀末の画家たちが、理想の女性像にオフィーリアを取り上げたことについて、

次のように述べている。

オフィーリアは、狂気に陥ることによって、恋人への献身を最も完璧に立証し、花と等しい存在であることを示すために自分の体を花で埋め尽くし、ついには、水死して水底に沈む運命に身を委ね、それによって、女性是从属物であるとする十九世紀の男性のこのうえなく他愛ない幻想を満足させたのである。⁽²⁾

この極めて19世紀的な女性像に寄り沿うように、1851-52年にはジョン・エヴァレット・ミレイが「オフィーリア」を⁽³⁾、1843年には「オフィーリアの死」という題名でウジェーヌ・ドラクロワがリトグラフを描いている⁽⁴⁾。1842年にはリチャード・レドグレイヴが「花冠を編むオフィーリア」を、またアーサー・ヒューズが2枚のオフィーリアを描いている⁽⁵⁾。

絵画におけるこうした潮流のなかで、ランボーは、1870年、詩「オフィーリア」を完成させる。この作品に関して、平井啓之は、これらの絵画による「ランボーへの主題の示唆を指摘する批評家もいる」と述べている。⁽⁶⁾確かに、ミレイやドラクロワの絵画における構図とは共通するところもある。しかし、ランボーの作品におけるオフィーリアは、ダイクストラの指摘する19世紀の献身的な女性像という範疇を超えているのではあるまいか。宇佐美斉は次のように述べる。

「…」「自由」への希求のために、あまりにも「壮大な幻」の虜となったがために、ついには正気を失って溺れ死に川の流れに身をゆだねることになってしまったひとりの乙女の運命に、詩人のそれを重ねてみせる視点は、高踏派を思わせる詩風とはいえ明らかにランボー固有のものであろう。⁽⁷⁾

さらに言えば、この作品におけるオフィーリアは、「自由」への希求の

ために」自ら「狂気」に陥ったとさえ言えるのではないか。

以上の背景を踏まえたうえで、この小論では、ランボーの「オフィーリア」の独自性を検証し、後年詩人によって書かれる『地獄の季節』へと通じる点を指摘したい。

<「オフィーリア」分析>

ランボーによる詩「オフィーリア」は、大きく3つの節に分けられ、Ⅰ節16行、Ⅱ節16行、Ⅲ節4行の、全9連から構成されている。以下が、ランボーによる詩「オフィーリア」の全文である。(行数は筆者による。)

Ophélie

I

- 1 Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
— On entend dans les bois lointains des hallalis.

- 5 Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.

Le vent baise ses seins et déploie en corolle

- 10 Ses grands voiles bercés mollement par les eaux;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

- Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort, —
15 Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile ;
— Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

II

- O pâle Ophélia! belle comme la neige!
Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
— C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège
20 T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
À ton esprit rêveur portait d'étranges bruits;
Que ton cœur écoutait le chant de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits;

- 25 C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux!

Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!

- 30 Tu te fondais à lui comme une neige au feu:
Tes grandes visions étranglaient ta parole
— Et l'Infini terrible effara ton œil bleu!

III

— Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles

Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis;

35 Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,

La blanche Ophélia flotter, comme un grand lys.

純潔と死

まず冒頭に用いられている白と黒という色彩に注目したい。1行と2行に形容詞「noire（黒い）」と「blanche（白い）」があり、それぞれ「l'onde（波）」と「Ophélia（オフィーリア）」を修飾している。「白は元来、晴れた日の雲や、神が棲む雪をいただいた山をいうための色だった。父なる神のための聖なる色であって、白馬が神を運び、白衣の神官が祭儀を司る。」やがて「聖なる白は無垢や純潔の色」⁽⁸⁾となる。この行でも白はオフィーリアを修飾し、彼女が純潔であることを示唆している。その一方、「黒は夜の色」であり、「罪や苦悩や憂鬱や死とかさなり、闇の力、つまりは悪魔と結びつけられてきた。色のもつ象徴的な意味合いのなかで、黒がとりわけ明瞭に人間の精神状態を示している」。⁽⁹⁾ 彼女が漂っている背景としての波の黒は、6行でも反復される（sur le long fleuve noir「黒くて長い川の流れに」）。実際に「黒」によって導かれる「la nuit（夜）」という共示は、終結部に近い34行で初めて明かされる。我々読み手は、この詩全体の時間的背景が夜であったことを、あとになって知るのだ。

従って、黒は、オフィーリアが亡霊であること、つまり死んでいることを明確にするが、白もまたそれを示す。6行では、「blanc（白い）」がオフィーリアを表し、また死者をも意味する「fantôme（亡霊）」を修飾する。

白いオフィーリアは、2行で、百合に喩えられる（comme un grand lys「大輪の百合のように」）。ブリュネルは、この部分について、『ハムレット』の登場人物であり、オフィーリアの兄にあたるレアティーズが、狂ったオフ

ィーリアを目にし、「五月の薔薇！」⁽¹⁰⁾と叫ぶことを指摘する。⁽¹¹⁾シェイクスピアの『ハムレット』には、オフィーリアを百合に喩えている箇所はない。では、なぜランボーはオフィーリアを薔薇ではなく百合に喩えるのだろうか。

レアティーズの言う「五月の薔薇」が何色なのかは定かでない。だが、薔薇は古来よりアプロディーテ（＝ヴィーナス／ウェヌス）の官能を象徴する花だ。⁽¹²⁾ 1幕3場には、レアティーズがオフィーリアを「五月の薔薇」に喩える伏線が見られる。レアティーズがハムレットの愛のことばが偽りであるかもしれないので用心するように、とオフィーリアを諭す場面だ。

The canker galls the infants of the spring

Too oft before their buttons be disclos'd, (1.3.39-40.)⁽¹³⁾

ここでは一般的な乙女たちを薔に喩えているが、もちろんそこへオフィーリアも含まれている。つまり、「五月の薔薇」にはまだ開ききっていない、これから恋の甘美を知る「官能の花」という意味が込められている。

ランボーは薔薇ではなく「un grand lys（大輪の百合）」にオフィーリアを喩える。白い百合は「ラテン語で<ジュノンの薔薇>と呼ばれる」。⁽¹⁴⁾百合は、「ユノ [=ジュノン] の乳房からこぼれた乳から咲き出して、清浄を象徴する」。⁽¹⁵⁾ マンフレート・ルルカーによれば、聖書において、「雅歌の花による象徴言語では、花婿は花婿によって選ばれた花嫁のことを「茨の中に咲いた百合」と名づける（雅歌2, 2）。[…] 彼は、園の「香草の花床に下りて行き、園で群を飼い、百合の花を手折る」者にほかならない（雅歌6, 2）——これは紛れもなく、美と清浄と目を楽しませるものとの探索を表わす象徴的イメージである」。⁽¹⁶⁾ それはまた、聖母マリアの「受胎告知」という画題では、必ず傍に描かれる。「キリスト教では、ユリは清らかな処女の愛を象徴する花」⁽¹⁷⁾である。⁽¹⁸⁾ それゆえ、宗教画においては、「純潔の象徴として——聖人や乙女たちの足もとに花咲いている」のだ。⁽¹⁹⁾

このような処女の象徴である百合は、詩「オフィーリア」において、唐突に出現したわけではない。同じ行の「*blanche*（白）」が百合の誘い水になっている。それは、「ユリは白さの同義語であり、したがって純潔、無垢、処女性の同義語」⁽²⁰⁾でもある。また、木村治美は、「百合は、“*Memoire*”や“*Les premieres Communions*”にも、水との関連において登場し、清純さを表している」⁽²¹⁾と述べている。確かにランボーにおける2つの詩「記憶」[＝“*Memoire*”]と「初聖体拝領」[＝“*Les premières Communions*”]では、どちらも純潔の象徴としての百合が用いられており、重要な意味を担っている。だが、「オフィーリア」では百合が2行と36行の2箇所配置され、主人公オフィーリアの比喩として用いられていることは、ただ「清純さ」だけを表現しているのか。ランボーは百合を、単に純潔や清純、無垢の象徴としてのみ用いるために採用したのだろうか。

手がかりのひとつに、「*blanc*（白い）」は、「*fantôme*（亡霊）」を修飾していることが挙げられる。オフィーリアが死者であることを示す「亡霊」ということばの修飾にも、「白」が使われていることに着目しよう。白と百合が同義であるならば、百合は死者を形容していることになる。「民間の間でも、ユリは[……]清純の象徴とされたが、その他に「蒼ざめた死」のシンボルともなった。」⁽²²⁾「白ユリは結婚式の花でもあるが、葬式の花でもある。後者の場合には浄化された魂を象徴する。またユリは不当に処刑された無実の人の墓にひとりでに生えることもある。」⁽²³⁾つまり、百合は純潔や清純、無垢の象徴であると同時に、死の象徴でもある。ランボーは百合を「純潔」の象徴として用いるだけでなく、「死」の象徴としても利用しているのだ。

さて、オフィーリアは3行で、「*couchée en ses longs voiles*（長いヴェールを褥に）」漂っている。9-10行にも、「*Le vent [……] déploie en corolle / Ses grands voiles*（風は大きなヴェールを花冠のようにひろげる）」とあり、ヴェールが彼女の頭部を覆い、かつ背面に敷いていることがわかる。

「*longs voiles*（長いヴェール）」に該当する衣装を示すことばが、『ハム

レット』には見あたらない。彼女の死を告げる王妃の台詞⁽²⁴⁾には「cloths (裳裾)」や「garments (衣)」とあるだけだ。つまり、この詩におけるオフィーリアのヴェールという衣装設定も、ランボー独自のものだ。ではなぜオフィーリアはヴェールを身につけているのだろうか。

「ヴェールの起源は古く、当初の目的は顔を隠すことにあった。女性が顔を隠さなければならない行動をとる時にヴェールを被った。」⁽²⁵⁾ 旧約聖書の時代には、神殿娼婦が被っていたものでもあるが、やがて「中世以来、ほとんどの修道女がヴェールをかぶるようになった」。⁽²⁶⁾ 1590年ごろのイタリアでは、祈りを捧げるため教会に赴く際、「白が大部分を占める絹の服」を身にまとう貴族の独身女性が「地面に及ぶ長さの絹のヴェールをすっぽりとかぶっている」姿もあった。⁽²⁷⁾ やがて「白い」ヴェールは「女性は従属物であるとする十九世紀の男性」たちが「女性の処女性を重要視するようになった」ために生まれた処女信仰によって「花嫁衣装」の一部となった。⁽²⁸⁾ ランボーの生きた時代、「白いドレスとベール [=ヴェール] は純潔、無垢な花嫁を象徴して」⁽²⁹⁾ いたのである。「ベールも十九世紀に入るまで処女の花嫁を表すことはなかったようだ。[...] 白いドレスとベールが花嫁衣装として用いられ、処女の花嫁を象徴するようになったのはヴィクトリア朝に入ってからであると推論できる。」⁽³⁰⁾ ヴィクトリア朝では、女性の処女性が重要視された。それを象徴して、当時の花嫁は、中世から受け継がれたような長いヴェールを身に着けている。⁽³¹⁾ つまり、オフィーリアの身につけているヴェールは、花嫁衣装を想起させるような、純潔の象徴であると言える。

ではなぜ、19世紀後半には確立した花嫁衣装を、ランボーは詩の主人公であるオフィーリアの衣装として選んだのだろうか。

その疑問を解消するために、「couchée (横たわり)」(3行)に着目する。シェイクスピアの『ハムレット』におけるオフィーリアの死を告げる王妃ガートルードの台詞⁽³²⁾のなかに、「横たわる」ということばはない。確かに、ミレイやドラクロワの絵画におけるオフィーリアたちは横たわってい

る。だが、仮にその構図を踏襲するものだとしても、ランボーが作品中でオフィーリアを横たわせなければならない理由にはならないだろう。ここに「横たわっている」人物像の根本的な含蓄があるのではないだろうか。

ヨーロッパの墓碑の伝統的なものに、横臥像がある。中世における横臥像は、「横たわった死者」ではなく、立像を横にした、休息した死者の姿に端を発している。やがてそれは、遺体の安置を表すものも現れるが、一方で、休息する、つまり眠っている故人を表すという形態を維持する。⁽³³⁾ この中世の横臥像は、19世紀に入り、安置と納棺の形態に引き継がれる。

十九世紀において、ときには現在ですら、死者はその最後の苦しみの床に、中世の横臥像の姿勢をとって、もっとも美しい寝間着や、晴れ着とか新婚の衣裳をつけて、安置されます。⁽³⁴⁾（傍点筆者。）

つまり、詩のなかにおけるオフィーリアの衣裳には、死者としてのオフィーリアを演出するという効果がある。しかも、それは明記されることなく、ヴェールという衣裳の一部が反復して言及されることによって、百合と結合したオフィーリアの姿を、純潔と死の象徴へと昇華させているのではないだろうか。

自然の作用

ところで、花嫁の姿のオフィーリアは、いったい何者の花嫁なのだろうか。

それは9行から13行における、自然の描写によって暗示されている。ここでは、自然の各要素がそれぞれ擬人化されて用いられていることに注目したい。

「Le vent（風）」は、彼女の胸に口づけし（「baise ses seins」）た後、結婚式における花婿のように、オフィーリアのヴェールを花冠のように広げる（「déploie en corolle」）のだ（9-10行）。ただし、彼女のヴェールに触れて

いるのは風だけでなく、水もまた優しく揺すっている（「bercés mollement par les eaux」）。

しかし、このことを、オフィーリアを取り巻いている「les saules（柳）」と「les roseaux（蘆）」は、むしろ悲しんでいるように描かれている（「Les saules frissonnants pleurent sur son épaule, / Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.（柳はふるえて彼女の肩に涙を落とし／蘆は彼女の夢みる大きな額のうえに身を傾ける）」）。柳は冥界や悲恋、不幸などを表し、蘆は考える人間の弱さを表す。⁽³⁵⁾ さらに、柳と蘆の描写（11-12行）は、主部・述部→述部・主部という倒置を利用した対称構造である。

Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,

主部

述部

Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.（11-12行）

述部

主部

ここにおいて、3人称の語り手として語っていた語り手は、その焦点をオフィーリアに移し、一時的に外的焦点から内的焦点へと変化を見せる。この2行では、横たわっている主人公オフィーリアから見た視線を描写している。柳（植物）→肩（身体の部位）、額（身体の部位）→蘆（植物）という焦点の移動は、焦点人物である語り手が、一見客観的な語り口でありながら、視線のみをオフィーリアに合わせ、仰向けになった状態で、上方に柳と蘆を捉えている。下から上を見上げる構造は、「たおれた」死体の描写には間々見られる。⁽³⁶⁾ ここでも「横たわる」死者としてのオフィーリアが描かれている。

また、オフィーリアが花嫁となったことの象徴が13行「Les nénuphars froissés soupirent（押し歪められた睡蓮が溜め息をつく）」に見られる。「nénuphars（睡蓮）」もまた純潔の象徴だ。⁽³⁷⁾ 「ユリと、非定形のどろ水の上に咲くハスとの間に認められる等値関係[は][…]無縁ではない。」⁽³⁸⁾

また、ブリュネルは、「ミレイのオフィーリアは睡蓮のようだ」と指摘している。⁽³⁹⁾ 純潔を象徴する睡蓮が「froissés（押し歪められ）」ており、溜め息をついているという描写は、彼女の純潔は自然の手の内にあるということにつながる。よって、彼女が「風」あるいは自然によって花嫁とされているのだと解釈できるのではないだろうか。

狂気

19世紀の数々の芸術作品における主人公となった「オフィーリア」は、「狂気に陥ることによって、恋人への献身を最も完璧に立証」するが、この詩でも、「sa douce folie（そのやさしい狂気）」ということばは、オフィーリアと同格のものとして扱われる（7行）。この句を主語として、「Murmure sa romance à la brise du soir（夕べのそよ風にロマンスを囁きかけている）」（8行）が続くが、私が注目したいのは彼女が「sa romance（ロマンス）」を囁く相手が「la brise du soir（夕べのそよ風）」だということだ。

ブリュネルは、ロマンスについて、「「狂気の場合（4幕5場）」でオフィーリアが歌う恋歌に該当するものであり、（『地獄の季節』の「ことばの錬金術」における）ランボーに親しい「ばかばかしい反復句、そして素朴なリズムの詩歌」との類似がないわけではない」と指摘している。⁽⁴⁰⁾ ランボーの描くオフィーリアの囁くロマンスがイギリスの古い歌と捉えるならば、それはオフィーリアの狂気を表明するもののひとつであろう。『ハムレット』のオフィーリアは宮廷という洗練された場所にはふさわしくない小唄を歌うことによって狂気に陥っていることを表明する。⁽⁴¹⁾ ランボーがその「ばかばかしい反復句、そして素朴なリズムの詩歌」を、オフィーリアにこの詩のなかで夕風にささやきかけさせることは、まさに彼女が「狂気」そのものであることの強調となるだろう。

だが、この詩「オフィーリア」における彼女の狂気は、従来の伝統的な「恋人への献身を最も完璧に立証」する狂気なのだろうか。そしてなぜこの狂気によって彼女は純潔のまま死者となったのだろうか。この疑問を解

決するためには、少し遠回りをしなければならない。

読み手は、1連の「des hallalis」により、千年という時間の流れに引きずり込まれる。聴覚の刺激により、過去が喚起されることは、この詩の特別な手法とは言えない。⁽⁴²⁾ ただし、ここで用いられている効果音が、des hallalisであることには注目すべきだろう。

hallalisは、「獲物を追い詰めた合図」、「合図の呼び声、角笛」を意味する。⁽⁴³⁾ この音が、空間の遠方「dans les bois lointains（遙かな森）」に聞こえることと連動し、読み手は時間の遠方、つまり次の行の「plus de mille ans（千年以上）」へと導かれる。この音の聞こえる過去、つまり千年以上前に、「追い詰められた」獲物とは、オフィーリアではないのか。過去において彼女は死に、詩のなかにおける現在には亡霊となって現れるのではないか。

では、いったい何者が彼女を追い詰め、そしてこの音を発したのか。我々読み手がこのことばを読み取り、「千年以上にもわたって」時間の遡及をするとき、何者によって発せられた音を耳に感じなければならないのだろうか。

17行から32行はⅡ節として括られている。ここで、語り手は2人称でオフィーリアに語りかける。2人称での語りには頓呼法（apostrophe）が用いられており、語り手が直接オフィーリアに胸の内を明かしている。

18行で初めてオフィーリアが「死んだ」と明記される（mourus）。そして19行から28行にかけて、C'est que（せいだ）を（1回はqueのみの反復だが用法としては）5回反復し、彼女の死に至った経緯が感嘆符をたびたび伴って語られる。この部分については、さらに『ハムレット』における物語展開と比較してみると、時間の遡及が指摘できる⁽⁴⁴⁾。そして、彼女の狂気に陥った発端が、やはり「Un pauvre fou（あわれなひとりの狂人）」、つまり恋人ハムレットであることは、平井啓之やブリュネルも指摘している。⁽⁴⁵⁾ 「あわれなひとりの狂人」は「黙って（muet）」膝に座ったとされる。だが、その後オフィーリアの狂気を加速させたものは、les vents（風）（19行）、un souffle（一陣の風）（22行）、そしてles plaintes（嘆き）とles soupirs

(溜め息)のうちに聞いた(24行) *le chant de la Nature* (自然の歌声)(23行)、*la voix des mers folles, immense râle* (広大無辺なあえぎにも似た狂える潮の音)(25行)といった音の数々なのだ。とりわけ、23-24行(*Que ton cœur écoutait le chant de la Nature/ Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits;*)における「*le chant de la Nature* (自然の歌声)」については、部分全体の主語が「*ton cœur* (きみ [=オフィーリア] の心)」であり、オフィーリアが自らそれを聞き分けていると言える。

つまり、4行で*hallalis*を発している者は、彼女を取り巻く自然であり、彼女を「花嫁」とした自然なのだ。自然の発する*hallalis*に、オフィーリアは一部すすんで耳を傾け、そして狂気に陥る。我々読み手も語り手によってその想像上の音を知らされ、耳にするのである。

では、なぜオフィーリアは狂気を招く自然の音に耳を傾けるのだろうか。

シェイクスピアの『ハムレット』では、オフィーリアの直接的死因、つまり狂気に陥った理由は明らかにされない。読み手(あるいは演劇の聴き手=観客)によって、おおよそ父親の死がその理由であろうと推測されるばかりである。

一方、ランボーの「オフィーリア」における語り手は、オフィーリアに「*Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!* (天と愛と自由と おお何という夢をみたのだ あわれな狂女よ)」(29行、傍点は訳者)と呼びかけ、狂気に陥った理由を明確に打ち出す。この詩において、*rêve* (夢)は伏線のように張り巡らされているキーワードだ。12行では「*rêveur* (夢見がちな)」(形容詞)が*front* (額)を修飾し、22行では「*rêveur* (夢見がちな)」(形容詞)が*esprit* (精神)を修飾し、そしてこの29行で「*rêve* (夢)」(名詞)は*Ciel* (天)、*Amour* (愛)、*Liberté* (自由)と同格となっている。形容詞(*rêveur*)がどちらも頭部を意味することばを修飾しているところは興味深い。夢が彼女の頭部に作用することで、彼女は狂気に陥ったということが表現されているのだ。つまり、オフィーリアは夢を(みようという意思をもって)みているがゆえに、自然の音に耳を傾け、狂気に陥る。

しかし、彼女のみている夢は、31行で「grandes visions（壮大な幻）」と表現され、32行では「l'Infini terrible（恐ろしい無限）」とされる。幻とは彼女の夢が実体のないことを顕わにしており、無限ということばもまた、求めても限りのない、不毛なものであることを示している。それゆえ、29行で語り手はオフィーリアのことを「あわれな狂女」と呼び、その夢の実現が困難であることを示す。

ランボーは後に、＜狂える乙女＞という主題を、『地獄の季節』における「錯乱Ⅰ」の「狂気の処女」で再び取り扱う。この「狂気の処女」もまた、その語りのなかで、彼女の伴侶である「地獄の夫」が持っているかもしれないと思われる「魔術の力」⁽⁴⁶⁾を信じつつ、それがありえないものであると認めざるを得ない。また、『地獄の季節』でも「地獄の夜」において、その地獄堕ちの語り手は、「炎」に捕えられ、その身を焼かれるような思いをする。

「オフィーリア」でも語り手はオフィーリアの死を「Tu te fondais à lui comme une neige au feu（きみはその夢にとろけてしまった 火に溶ける雪のように）」(30行)と表現する。「neige（雪）」は17行で、「pâle Ophelia ! belle comme la neige（雪のように美しい 蒼ざめたオフィーリアよ）」とオフィーリアの美しさを形容しており、17行と30行で呼応し、どちらもオフィーリアを喩えている。30行のfeu（火）はrêve（夢）を喩えており、従って、オフィーリアの死因となった夢が、「地獄の夜」の炎と共通するもの、つまり求めては身を亡ぼすような夢だということがわかるのだ。

さらに『ハムレット』には見られないオフィーリアの狂気に陥った理由、つまり死因を、ランボーは示している。

Tes grandes visions étranglaient ta parole

— Et l'Infini terrible éffara ton œil bleu! (32-33行)⁽⁴⁷⁾

前述したように、Tes grandes visions（きみのみた壮大な幻）と、l'Infini

terrible（恐ろしい無限）とは彼女のみた実現不可能なrêve（夢）である。Tes grandes visionsを主部として「étranglaient ta parole（きみのことばを締めつけた）」という述部が続く。つまり、彼女が死に至った理由は、visions（壮大な幻）であるrêve（夢）が彼女の言語能力、ことば（の機能）を喪わせたからである。そしてl'Infini terrible（恐ろしい無限）が、まるで彼女を「追い詰めている」かのように、「effara ton œil bleu（きみの青い瞳をおびえさせた）」のである。つまり、自然の音〔声〕によってもたらされた夢がオフィーリアを追い詰め、言語能力上の死に至らしめたのだ。

言語能力の喪失という意味では、『ハムレット』4幕5場におけるオフィーリアの台詞はまさに狂気に陥った者のことばであり、通常の言語機能としてはまったく体をなしていない。ランボーはその「狂気」のことばに着目し、語り手に彼女の言語能力の喪失を死と捉えさせている。

『地獄の季節』においても、また、言語能力の喪失は、苦しみ的一端として描かれている。⁽⁴⁸⁾ ことばが喪われる局面では、語り手が地獄にいることを強く意識している。「地獄堕ち」は、通常の倫理観から逸脱していることを示唆しており、オフィーリアにおける「狂気」、つまり自ら「夢」を求めてことばを喪うという、19世紀の献身的な処女にはあるまじき主体性という「狂気」との関連性が指摘できるであろう。

以上のことから、詩「オフィーリア」におけるオフィーリアの狂気は、従来の「恋人への献身を最も完璧に立証」するようなものではなく、主人公オフィーリアが自ら望んで「夢」をみて、同時にそれに追い詰められたことを明らかにするものなのである。つまり、19世紀的な倫理観からは逸脱した処女であるがゆえに、「狂気」の女と描かれているに過ぎない。

しかし、それゆえにオフィーリアは狂気のまま「黒い波のうえを」永遠に漂わなくてはならない。

Ⅲ節の冒頭は、語り手が詩人つまりランボーその人だということを明らかにすることから切り出される。33行から36行で、オフィーリアは元通り「横たわった」姿で描かれている。詩人はオフィーリアを2人称で扱い、

オフィーリアに語りかける構造で、「Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis (夜ごときみが自分の摘んだ花々を探しにやって来る)」(34行)と言う。そして36行では再び3人称でオフィーリアを扱う。

人称を巧みに変化させることで、オフィーリアが虚構の物語であるという結末を用意し、さらにもうひとつの効果を挙げる。

33行では、1連1行の*étoiles* (星)との呼応する*étoiles* (星)を登場させる。⁽⁴⁹⁾ 34行では、オフィーリアは花々を探しに来るはずであるのに対し、「横たわって」いる。その姿は、彼女が死者であることを再び印象づける。また、35行は、3行のヴィルギュルまでの語句3語 (*Flotte très lentement*)を*Et qu'il a vu sur l'eau*に入れ替え、ヴィルギュル以降は同じ語句を用いて構成されている。また、動詞*flotte* (2行)の原形は*flotter* (36行)であり、36行は2行とほぼ同じ句の反復だ。

つまり、呼応する行を冒頭のものと逆にすることで、鏡のような対称を生み出し、最終行を2行とほぼ一致させることにより、ウロボロスの環のような永遠性を引き起こす、円環構造を形成させている。⁽⁵⁰⁾ オフィーリアは永遠に循環する「黒い波のうえを」漂い続けるのである。そして、最終行を*lys* (百合)で終えることによって、詩人は、オフィーリアの純潔と死が永遠であることを、我々読み手に示している。

<結論>

19世紀の「[男性の]従属物」であり、「恋人への献身を最も完璧に立証」する女性像である「オフィーリア」を扱いながらも、シェイクスピアの『ハムレット』にはない独自の描写によって、ランボーは、純粹に夢を追ひ、自ら自然の声を聞き分けて狂気に陥り、自然に身を委ねて死に至ったオフィーリアを描いている。まるで地獄の夜のような「黒い波のうえを」永遠に漂い、百合やヴェールによって強調される純潔な死者であるオフィーリアは、当時の常識的倫理観や価値観に囚われないがゆえに狂気に陥り、ことばを喪う。それは、地獄の苦しみを味わう「地獄墮ち」の『季節』の語

り手と軌を同じくする「狂気」である。以上のことから、詩「オフィーリア」における主人公オフィーリアは、ランボー独自の創作物として描かれており、『地獄の季節』に至るランボーの作詩の原点が、「オフィーリア」にも見られるのだ。

注

テキストは、Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*, édition établie par Pierre Brunel, La Pochothèque, «Classique Modernes», 1999. [以下、OCと略記する。]を使用した。本論の引用箇所における日本語訳については、宇佐美斉訳『ランボー全詩集』(筑摩書房、1996年) [以下、『宇佐美訳』と略記する。]を使用した。また、シェイクスピア『ハムレット』のテキストは、W. Shakespeare, *Hamlet*, edited by Harold Jenkins, Methuen, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, 1982.を用い、高橋康也・河合祥一郎編注『ハムレット』(大修館書店、2001年)を参照した。本論の引用箇所における日本語訳については、松岡和子訳『ハムレット(シェイクスピア全集1)』(筑摩書房、1996年) [以下、『松岡訳』と略記する。]を使用した。

- (1) ブラム・ダイクストラ『倒錯の偶像——世紀末幻想としての女性悪』富士川義之ほか訳、株式会社パピルス、1994年、69頁。[以下、『倒錯の偶像』と略記する。]
- (2) 『倒錯の偶像』89頁。
- (3) John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-52, Oil on canvas, Tate Gallery, London. ダイクストラは、「[...] ミレイ作の「オフィーリア」は、彼女の死への旅路を追っている。葦間の永遠へと向かう受動的な水上の旅において女性と水が一体となっている」と述べている (『倒錯の偶像』90頁)。
- (4) Eugène Delacroix, *Mort d'Ophélie*(Act. IV. Sc. 7) [*Death of Ophelia*], 1843, Lithograph, the Folger Shakespeare Library. ドラクローワはまた、1853年に油彩でオフィーリアを描いている。(パリ、ルーヴル美術館蔵)。
- (5) ヒューズが描いた「オフィーリア」(1852年)について、ダイクストラは、「狂気と苦悶の状態で置かれた彼女は、頭に葦の冠を載せ、小川の水へ自分で落とした花が流れ去ってゆくのを、差し迫った自分自身の運命を予感しつつ見守っている。彼女は寝れ、結核患者のようであり、そのため、病人の肖像に必要な属性をすべて備えている。肺熱病が、肌と赤い唇の血の気のなさや死人を思わせる目の周りの影のあいだの対照を際立たせている」と述べている (『倒錯の偶像』90頁)。
- (6) 平井啓之、湯浅博雄、中地義和訳『ランボー全詩集』青土社、1994年、515頁。[以下『青土社版全詩集』と略記する。] キャロル・ソロモン・キープファーは、

- 「1870年に、おそらくミレイの絵画による刺激に後押しされて、シェイクスピアのヒロインはアルチュール・ランボーによる詩「オフィーリア」に靈感を与えた」と述べている。(Carol Solomon Kiefer, *The Myth and Madness of Ophelia*, Amherst College, 2001, p.22.)
- (7) 『宇佐美訳』39-40頁。
- (8) 池内紀『悪魔の話』講談社〔講談社現代新書1039〕、1991年、64頁。
- (9) *Ibid.*, p.68.
- (10) *Hamlet*, 4.5.157. (『松岡訳』205頁。)
- (11) *OC*, p.201.
- (12) 「古代ギリシア・ローマにおいては、バラはとりわけ、アドニスの死をめぐる伝説と結びつけられており、女神アプロディテの恋人であったアドニスが死んだとき、その血の滴ったあとからは赤いバラの花が生えてきたとされる。このため赤いバラは死を超越した愛と、再生をあらわすシンボルとなった。」(ハンス・ビーダーマン『図説 世界シンボル事典』藤代幸一・宮本絢子・伊藤直子・宮内伸子訳、八坂書房、2000年、337頁。〔以下、『図説シンボル事典』と略記する。]) ギリシアでは、「新婚の夫婦は、バラをまき散らした床にバラをつめた枕を置き、結婚式のときのバラの花輪をもって寝た。また恋人の身体的特徴(たとえば息)や逢い引きの場所のたとえに使われる」。また、中世では、「バラは男が女を愛するあらゆる原因、つまり無為、喜び、好意、富、若さを表す」(山下主一郎ほか訳『イメージ・シンボル事典』大修館書店、1984年、533頁。〔以下『イメージ・シンボル事典』と略記する。])。また、『ハムレット』3幕4場では、真の愛の象徴として、王妃ガートルードの再婚を詰問するハムレットの台詞にも現れる (Calls virtue hypocrite, takes off the rose/ From the fair forehead of an innocent love (3.4.42-43))。
- (13) 松岡和子は、「春に萌え出た幼いつぼみは／花ひらく前に虫に喰われ」と訳している。(『松岡訳』41頁。)
- (14) 田淵安一『西欧の素肌 ヨーロッパのこころ』三秀舎、1979年、38頁。〔以下『西洋の素肌』と略記する。〕
- (15) 『イメージ・シンボル事典』395頁。
- (16) マンフレート・ルルカー『聖書象徴事典』池田紘一訳、人文書院、1988年、385-386頁。〔以下『聖書象徴事典』と略記する。〕
- (17) 『図説シンボル事典』458頁。
- (18) 『西洋の素肌』33頁参照。「受胎告知に白百合が添えられるのは、それが生命の樹の小枝のかわりをしているだけでなく、処女懐胎という神秘を兼ね示そうとするためだったのである。白百合はまず処女性の象徴だったからである。」
- (19) 『聖書象徴事典』386頁。
- (20) 金光仁三郎ほか訳『世界シンボル大事典』大修館書店、1996年、1025頁。〔以下、『世界シンボル大事典』と略記する。〕
- (21) 木村治美「ランボオにおける神話とオフィーリア——比較文学的検討」千葉工業

大学研究報告、人文編（9）、1969年、19頁。

- (22) 『図説シンボル事典』 459頁。
(23) 『イメージ・シンボル事典』 396頁。
(24) *Hamlet*, 4.7.165-182. 王妃ガートルードのオフィーリアの死を告げる部分を以下に引用する。

Queen. There is a willow grows askant the brook
That shows his hoary leaves in the glassy stream.
Therewith fantastic garlands did she make
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them.
There on the pendent boughs her crownet weeds
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
And mermaid-like awhile they bore her up,
Which time she chanted snatches of old lauds,
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element. But long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

なお、『松岡訳』は223-224頁を参照のこと。

- (25) ポール・ラクローワ『ヨーロッパ中世服飾史』鶴野千鶴訳、臨川書店、1990年、33頁。
(26) マイケル・ファーパー『文学シンボル事典』植松靖夫訳、東洋書林、2005年、30頁。
(27) チェーザレ・ヴェチェッリオ『西洋ルネッサンスのファッションと生活』ジャンニヌ・ゲラン・ダッレ・メーゼ監修・序文、加藤なおみ訳、柏書房、2004年、129頁。
(28) 坂井妙子『ウェディングドレスはなぜ白いのか』勁草書房、1997年、87頁。
(29) *Ibid.*, p.85.
(30) *Ibid.*, p.86-87.
(31) *Ibid.*, p.87-95.
(32) 注（24）参照。
(33) フィリップ・アリエス『図説 死の文化史—ひとは死をどのように生きたか』福井憲彦訳、日本エディタースクール出版部、1990年、74-101頁参照。
(34) *Ibid.*, p.176-177.

- (35) それぞれ、『イメージ・シンボル事典』より、「柳」は687-688（特に688）頁、「蘆」は522-523（特に522）頁参照。また、詩「オフィーリア」14行の「un aune（榛）」も、死の象徴である（J・C・クーパー『世界シンボル辞典』岩崎宗治・鈴木繁夫訳、三省堂、1992年、11頁）。
- (36) ロード・バイロン『チャイルドハロルドの巡礼』第3編27連5-9行参照（Evening to be trodden like the grass/ Which now beneath them, but above shall grow/ In its next verdure, when this fiery mass/ Of living Valour, rolling on the foe,/ And burning with high Hope, shall moulder cold and low.）。また、日本の近代詩人である富永太郎〔1901-25〕の詩「横臥合掌」のなかでは、語り手がわくら葉のうえに横たえられた瀕死の肉体から、上へと伸びてゆく竹を見上げる構造をとっている（富永太郎『現代詩文庫1006 富永太郎』思潮社、1975年、24頁）。
- (37) 睡蓮は、「清純を表す」（『イメージ・シンボル事典』680頁）。また、ギュスターヴ・モローの絵画「ヘロデの前で踊るサロメ」（1876年、キャンバス、油彩、The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles.）におけるサロメの手には、その純潔を示す睡蓮がある。
- (38) 『世界シンボル大事典』1025頁。
- (39) *OC*, p.201.
- (40) *Ibid.*, p.202.
- (41) 『ハムレット』4幕5場でオフィーリアが歌う小唄は、イギリスの古い歌のいくつかであり、シェイクスピアの時代には知識人たちによって野蛮なものとして捉えられていた。「Certainly I must confess mine own barbarousnesse, I never heard the old Song of *Percy* and *Douglas*, that I found not my heart moved more than with a Trumpet; and yet is it sung but by some blind Crowder, with no rougher voice, than rude stile: which being so evill appavelled in the dust and Cobwebs of that uncivil age, what would it work, trimmed in the gorgeous eloquence of *Pindar*? (たしかに私は自分の野蛮性を告白しなければなりません。私はパーシーとダグラスの歌う古謡を聞いて喇叭の響き以上に心も動かされなかったためしはないからであります。しかもそれは風格も粗野なら声調もまた同じく粗雑などこかの盲目のヴァイオリン弾きに歌われてなおかつそうなのであります。それはあの未開の時代の埃とくもの巣をあれほどきたなくまとっているものでありますから、もしそれがピンダロスの華麗な雄弁で盛装したならば、一体どんな働きをすることでしょうか。）」（フィリップ・シドニー『詩の弁護 英米文芸論双書-1-』富原芳彰訳注、研究社出版、1968年、60-61頁）
- (42) 古今東西を問わず、詩人たちにとっては普遍的な手法であろう。この手法で、石川啄木は「飴売のチャルメラ聴けば／うしなひし／をさなき心ひろへるごとし」と詠んでいる（金田一京助編『一握の砂・悲しき玩具—石川啄木歌集—』新潮社、1952年、68頁）。また、木村治美は、des hallalisについて、「忍耐の祭」を参照し、遠くに消えてゆくものと位置づけている。（木村治美「ランボオにおける神話とオフェリア——比較文学的検討」千葉工業大学研究報告、人文編

- (9)、1969年、21頁。)
- (43) 田村毅ほか編『ロワイヤル仏和中辞典』旺文社、1984年、930頁。
- (44) 17-28行には、次のような時間的逆行が見られる。(括弧内には『ハムレット』の場をそれぞれ示す。)
- 17-20行 死。(4幕7場)
- 21-24行 死の以前(4幕5場)、狂気に陥ったこと(オフィーリアの登場しない、3幕3場-4幕4場)。
- 25-28行 劇中劇の場面(3幕2場)あるいはハムレットが狂ったような様子をしていた朝の出来事(2幕1場)。28行では、「狂人」(＝ハムレット)は黙ったままオフィーリアの膝に座る。ただし、劇中劇の場では、ハムレットは饒舌であり、「黙ったまま」ということばは、むしろ2幕1場でオフィーリアの語るハムレットの様子を想起させる。
- (45) 『青土社版全詩集』515頁。OC, p.202.
- (46) 『宇佐美訳』278頁。
- (47) 宇佐美育は、「きみのみた壮大な幻がきみのことばを締めつけた／——そして恐ろしい無限がきみの青い瞳をおびえさせた」(傍点は訳者による。)と訳している。(『宇佐美訳』41頁。)
- (48) 「*Plus de mots* (ことばはもういい)」(「悪い血」)、「*J'étouffe, je ne puis crier* (息がつまる、叫ぶことも出来ぬ)」(「地獄の夜」)、「*Je ne sais plus parler* (私にはもう語るすべさえないのだ)」(「朝」)。
- (49) 「オフィーリア」1行では、「黒い静かな波のうえ」では星は「眠っている(dorment)」。*dormir*には、「動いていない、活動していない」という意味があり、波のうえでは星が輝いていないことを示している。いっぽう、33行では、オフィーリアは「星の明かりを頼りに」花を探しに来る。つまり彼女は、「星の輝いていない波のうえを、星の明かりを頼りに花を探している」ことになり、その迷悶に終わりが無いことを暗示している。また、星は「精神のシンボル」であり、聖書においては、「星は神の意志に服従し、ときには神の意志を告げる」(『世界シンボル大事典』898頁)。星の眠っている波のうえを漂うオフィーリアは、狂気のうちにあることが、この表現からも読み取れるだろう。
- (50) イギリスの詩人キーツ [1795-1821] のバラッド「美しき非情の女」(*La Belle Dame sans Merci*) の冒頭部3-4行と終結部47-48行は、2語を除き、ほとんどが同じことばで構成されている(宮崎雄行編『対訳 キーツ詩集——イギリス詩人選(10)』岩波書店、2005年、118-125頁)。多くの研究者たちが指摘していることだが、この物語は円環構造をなしており、登場人物である甲冑を身に着けた騎士は、物語中の幻想に永遠に封じ込められている。この円環構造は、オフィーリアにもまったくあてはまるだろう。