

# 「オフェリア<sup>1</sup>」の水

## —— 詩・絵画・演劇をめぐって ——

井 村 ま な み

女がひとり川面に浮いている。若い。蒼白の顔。生きているのか死んでいるのか、半ば開けた目と口元。両の掌をうえに向け、右手には色とりどりの花を握っている。赤、青、黄色の小さな花々。が、握る手に力はない。花は手から逃れ、刻々流されようとしている。水の流れて従って広がる白いドレス。見ると、水辺は女を取り囲んで緑の植物でいっぱいだ。この緑に縁取られて、先に顔の白さが際立ったのかもしれない。

今日「オフェリア」というと、シェイクスピア原作の作中人物よりまずジョン・エヴァレット・ミレイの同名の油絵（図版1）を思い浮かべるひとも多いのではないだろうか。対象のひとつひとつを分ける明確な輪郭、単純な色彩構成は、見る者に鮮明な印象を残す。1851年から52年にかけて制作された作品は、ミレイの代表作と見なされてもいる。制作年代が2年にわたっているのは、51年の夏秋野外で背景を描き、翌年ロンドンのアトリエでモデルを用いて人物を写したからだ<sup>2</sup>。作品は発表当時からひとびとに愛された。1855年パリ美術展覧会に出品された際、テオフィル・ゴーチエは、この絵のなかの「みずみずしさ、水辺の青味がかった緑、深い水の黒ずんだ青」に感嘆の声をあげている<sup>3</sup>。

ドラクロアが油彩画「オフェリアの死」を描いた経緯は、ミレイとまったく事情を異にする。作品は、まず単彩画で1839年、リトグラフィーとして1843年（図版2）、そして1853年油絵として完成する（図版3）。ミレイが単に女性像のひとつとしてオフェリアに興味を抱いたのに対して、ドラクロアはシェイクスピアの劇作全体に関心を持った。つまりこの連作自体がシェイクスピアの劇作から想を得た大きな作品群の一部を為しているのだ。なかでも『ハムレット』に寄せる彼の尊敬の念は並み大抵のものではなく、1834年から43年にかけて、鍵となる場面を小さなりトグラフィーに表わし続けた<sup>4</sup>。オフェリアはそこで、死にゆく姿「オフェリアの死」（第4幕第7場）だけでなく、狂気の様子（第4幕第5場）も取り上げられ、ハムレットとの対話（第3幕第1場）、ハムレットが芝居を演じさせる場面（第3幕第2場）でも他の人物とともに描かれている。

一見してドラクロアの描くオフェリアがミレイの作品と異なる点は、女が川べりの木に片手をかけていることだ。その姿勢のためであろうか、胸元がはだけ上半身が露になっている。加えて、全体の色調が暗い。鬱蒼とした森のなかを縫う、曲がりくねった小川。ミレイの鮮やかな緑が、ここではくすんだ色に抑えられているのは、季節のせいとか時刻のせいとか。絵のなかに光はないようだ。

それからおよそ20年後の1870年、15歳の少年が、今度は詩のなかに悲劇のヒロインを蘇らせようとした。やがてランボーの名で知られることになる少年は、学校の課題の延長でこの詩をつくった、

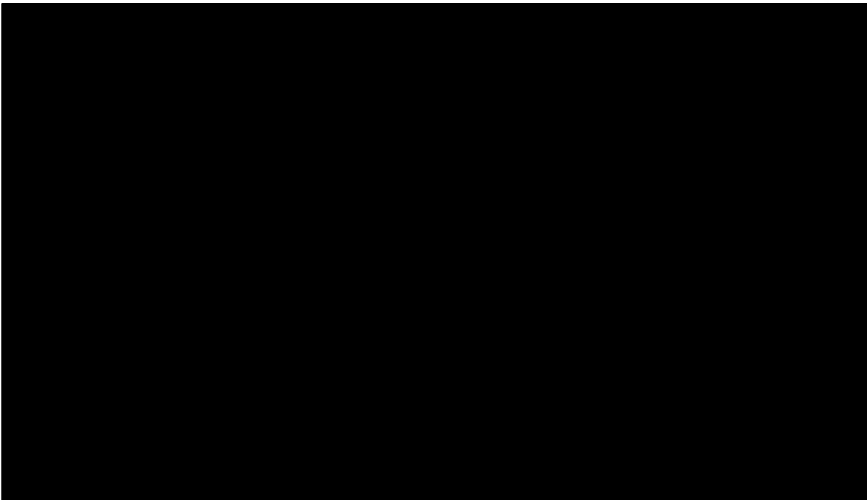
---

1 本論文で取り扱うアルチュール・ランボーの詩篇「Ophélie」は、フランス語の発音では「オフェリア」であり、『ハムレット』の Ophelia は英語で「オフィーリア」と発音される。この人物の名前の表記に関して本稿を通して「オフェリア」とするが、明らかに『ハムレット』の作中人物について言及する場合は「オフィーリア」と記す。

2 *L'Art du XIXe siècle 1850-1905*, Sous la direction de François CACHIN, Éditions Citadelles, 1990, p. 26.

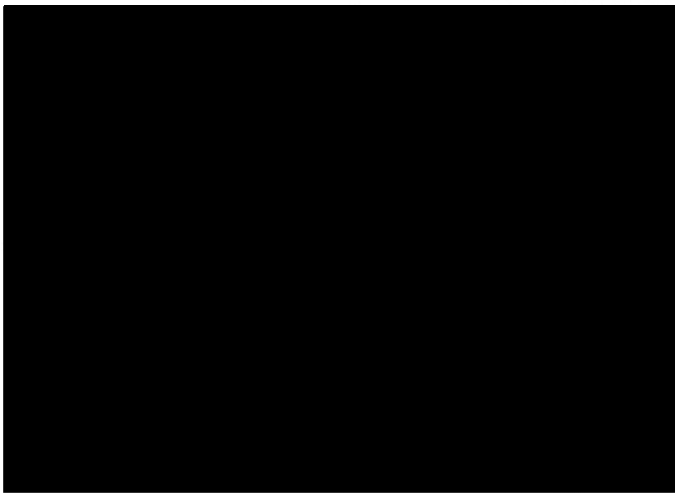
3 Théophile GAUTIER, *Beaux-Arts en Europe*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855, p. 38.

4 Cf. Arlette SÉRULLAZ, Yves BONNEFOY, *Delacroix et Hamlet*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993. なお、図版はすべて、以上の諸文献による。



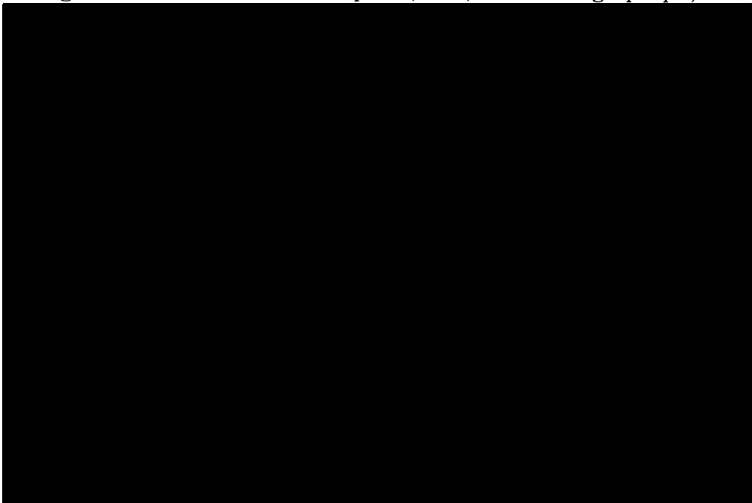
---

John Everett Millais: Ophelia, 1851-52, Huile sur toile, 76.2×111.8 cm, Tate Gallery



---

Eugène Delacroix : La Mort d'Ophélie, 1843, Pierre lithographique, musée Delacroix



---

Eugène Delacroix : La Mort d'Ophélie, 1853, Huile sur toile, 23×30 cm, musée du Louvre

という<sup>5</sup>。このとき彼の頭には、ふたりの画家の作品があっただろうか<sup>6</sup>。事実は確かめられない。

5月、高踏派の長テオドール・ド・バンヴィルに手紙をしたためる。自分の力量を認めてもらおうと挿入した三つの詩篇のひとつが「オフェリア《Ophélie》」である。手紙の冒頭で「17歳」と年齢を偽り背伸びして自分を紹介するランボーは、劇中のヒロインと同じように若い。当時47歳の巨匠に宛てた手紙は弾むような筆致で書かれ、随所から若い息吹が匂う。しかし、そのしたには精一杯狡猾な策略がはりめぐらされていた。先生に愛され、しかも先生を唸らせること。シャルルヴィル高等学校で、教師たちの愛情と注目を集めていた優等生は、大人たちの歓心を買う術策に長けていた。少なくとも本人には、その自覚があったにちがいない。バンヴィルを頷かせること。新進若手詩人として、『現代高踏派詩集』にデビューを飾ること。先生を利用すること。作戦は、手紙を導火線として、詩篇冒頭で点火、ほどなく炸裂するよう仕組まれている。

本稿は『初期詩篇』として軽視されがちな小品「オフェリア」を詳細に読み直すことを目的とする。その際、詩篇が創作された周辺も展望するつもりである。また同じ場面を扱う絵画や演劇との関連をも指摘したい。

## 1. 額 縁

「恋の季節です。ところでぼくは17歳。希望と空想の年ごろ、というわけです。」

詩篇「オフェリア」が挿入された5月24日付けの手紙<sup>7</sup>は、楽しげに始まる。むろん狙いはバンヴィルが多く作品を発表している『現代高踏派詩集 *Parnasse contemporain*』であり<sup>8</sup>、バンヴィルそのひとはないのだが、文頭から自分の目論みをあからさまにするのは野暮だ。なにしろ作品を載せてもらいたい無名の詩人は山ほどいて、バンヴィルは似たような手紙を毎日受け取っているであろうから。まずは受け取り人に手紙を、つまりは詩篇を、最後まで真剣に読んでもらうことが先決だ。そこで初夏のタッチで軽妙に手紙を始める。無邪気を装い、装いを気取られないよう多少の気負いをもって最初の段落は閉じられる。「ぼくの良き信念、ぼくの希望、ぼくの感覚、これらすべての詩人のもの、それをぼくは春と呼びます。」

続く第2段落では、奇妙な理屈が述べたてられる。「ぼくがあなたにこれらの詩を送るのはなぜなのかを言いましょう。」「なぜって、ぼくはすべての詩人、すべての良き高踏派詩人を愛しているからです。というも、詩人と高踏派は同義ですからね。」だからどうだ、と言うのだろう。愛するからこれらの詩を送る、というのはあまりに押しつけがましいではないか。畳みかけて、バンヴィルに対する最大限の賛辞が列挙される。「それにぼくはあなたのうちに、ロンサールの末裔、1830年代の巨匠たちの子弟、真のロマン派、真の詩人を見るからです。」つまり、高踏派のトップたるあなたなら、これらぼくの詩の真価を理解するに困難はあるまい。逆に言えば、作品を評価できなければあなたは高踏派を率いるに値しない、ということだ。賛美は、一種の恫喝をささ含んでいるようだ。

手紙を通じ、他人を頼らねば、何ひとつ実現できない。この現実がまどろっこしくなり、書き手

5 Arthur RIMBAUD, *Œuvres*, nouvelle édition revue 1987, sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes, bibliographie et notes par Suzanne Bernard et André Guyaux, Garnier Frères, 1987, p. 367. なお、本論文の作品引用はすべてこの版からとし、以下 *Œ.* と略す。

6 研究者のなかには、ランボーがミレイの絵を知っていたのではないかと考える者もある。*Œ.*, p. 367.

7 *Œ.*, p. 343-344.

8 『現代高踏派詩集』は、1866年に第一次が出版されている。ランボーが詩篇掲載を願ったのは、『第二次現代高踏派詩集』であり、1869年11月1日より、月刊の形で既に7分冊が出版されていた。*Œ.*, p. 546.

は次の段落で一転して行動に訴える（むろん文書のなかでのことであるが）。「2年後、もしかすると1年後にはぼくはパリにいます。」「ぼくは高踏派になっています！」パリの高踏派詩人になる具体的な手段については説明がない。目的達成のために手段を選ばない性急さは、暴力的とも言える。実際、書き手自身制御しようのないやみくもな衝動であるようだ。それは、名づけようのないもの、とされる。「——ぼくのなかにある…この、突き上げてくるもの、これを何と言ったらいいのか。」

最終段落へきて、ようやく本心が打ち明けられる。「もしも、高踏派詩人たちのあいだに、一(いつ)ナル女性ヲ信ズのために小さな場所を与えてくださるなら、親愛なる先生、ぼくは喜びと希望で気が変になってしまうでしょう。」

さて注意したいのは、続いて挿入される三つの詩篇に、手紙と同様の工夫が為されていることだ。長さも性格も異なる三詩篇の配置は、手紙の展開と正確に対応する。心憎い気配りだ。すなわち、時候のあいさつと自己紹介に、「夏の青い夕暮れどきに《Par les beaux soirs d'été》」で始まる無題の短い8行詩、第2段落のバンヴィル礼賛に4行詩9連からなる「オフエリア」、最後を若き高踏派詩人に恥じない「一ナル女性ヲ信ズ《Credo in unam. . .》」が堂々164行の長さでしめくくる。先行する二作品とあきらかに趣きを異にするこの詩篇の重みは、ここに書き手の実力を示したいとの意図からであろう<sup>9</sup>。

## 2. 下 絵

「オフエリア」は、以上のような文脈＝額縁のなかで読まれるべきである。

師匠の気を引くための細工は、額縁にとどまらない。既に指摘されているように、詩篇は、バンヴィルの「銀河《La Voie lactée》<sup>10</sup>」と題された作品から、オフエリアにまつわる叙述のアウトラインを借りている。また《eaux》と《roseaux》の押韻、「彼女のやさしい狂気《sa douce folie》」の表現は、バンヴィルが「銀河」で使ったものとそっくり同じである。

ぼくはあなたの作品をよく読んでいます。知らずに真似てしまうほどに。「剽窃」と呼ぶには無防備な——なぜなら、宛て先は盗んだ詩句の当の作者なのだから——、この「借用」を、若い詩人の熱意のあまりととらえるべきであろうか。

この手の借用は、実は「オフエリア」に始まったことではない。1870年1月に発表された「孤児たちのお年玉《Les Étrennes des orphelins》<sup>11</sup>」のなかで、ランボーはユーゴーから詩の粹組みと詩句を拝借している。「孤児たち」の投稿先『みんなのための雑誌 *Revue pour tous*』は、名前のとおり広くユマニズムを募る雑誌であり、前年の1869年9月ユーゴーの「貧しきひとびと《Les Pauvres gens》」を掲載したばかりだった。5人の子どもを抱える貧しい漁師の夫婦。嵐の夜、漁から戻る夫を迎えようと外に出た妻は、母親が死んで放置されたふたりの子どもを見つける。夫婦は結局、このふたりも育てることを決意する。物語は、夜の海、冬の寒さ、厳しい生活を背景に、アレクサンドランによって壮大に綴られている。ランボーは、このなかで「母親の死によって置き去りにされたふたりの子ども」だけにスポットを当てて、自分の「孤児たち」を創作した。そしてこの事実を隠そうともしないようだ。「孤児たち」の冒頭句は、ユーゴーの第2詩句をはっきりもじつ

9 ブリュネルは、この三篇がひとつの「春の詩学」を為していると考え。Pierre BRUNEL, *Rimbaud, projets et réalisations*, Genève, Slatkine, 1983, p. 28.

10 Théodore de BANVILLE, «La Voie lactée», in *Les Cariatides (1839-1842)*, Édition d'aujourd'hui, 1979, p. 11-50.

11 *Œ.*, p. 35-38.

ている（「家は影に満ちている《Le logis est plein d'ombre》<sup>12</sup>」ユーゴー、「部屋は影に満ちている《La chambre est pleine d'ombre》<sup>13</sup>」ランボー）のだから。舞台を「家」から「部屋」へと縮小することで、ランボーは詩篇を子どもの行動範囲だけに仕切ったのである。

さてバンヴィルの「銀河」は、ユーゴーの「貧しきひとびと」と似た性格の一大長詩である。詩とは何かを問う大テーマは詠嘆と誇張に満ち、今日の読者からすれば違和感と退屈を禁じ得ない。詩篇はホメロス、ウェルギリウスからロンサール、過去の詩人たちを喚起してゆく。その途上で、シェイクスピアと、戯曲の人物ロミオやジュリエット、マクベスなどが取り上げられるのである。ハムレットは不問に付される代わり、オフェリアは以下のように二か所にわたって暗示される。

傾いた睡蓮と青ざめた葦は  
水のささやきに 暗い歌を歌う<sup>14</sup>

オフェリアの歌を低い声で繰り返すとき  
誰がそのやさしい狂気にまた涙しないだろうか<sup>15</sup>

ランボーの「オフェリア」は、この部分を拡大する。押韻と語彙の借用も、この個所に由来する。その手つきは、「貧しきひとびと」からみなし児ふたりを取り上げたのとまったく同じだ。

### 3. 模 写

額縁、下絵ともに整い、ランボーの「オフェリア」が始まる。アレクサンドランの4行詩が、第1部第2部ともに4連ずつ配されているのに対して、第3部は1連のみで成立する。女性韻男性韻が交互に交替するうえ、ababの交韻から為る伝統的な詩型だ。形式面での唯一の例外は、lys/hallalisが視覚的な押韻であることだろうか。すなわち、《lys》の語末子音は単数名詞の語末で有音だが、《hallalis》の方は複数名詞の語末で無音である<sup>16</sup>。

12 Victor HUGO, «Les Pauvres gens», in *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, Édition établie et annotée par Jacques Truchet, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1950, p. 647.

13 *Œ.*, p. 35.

14 BANVILLE, *op. cit.*, p. 34. 原文は以下の通り。

Les nénufars penchés et les pâles roseaux  
Qui disent leur chant sombre au murmure des eaux

15 *Ibid.*, p. 37.

Qui, répétant tout bas les chansons d'Ophélie,  
Ne retrouve des pleurs pour sa douce folie ?

なお、バンヴィルは、詩篇《A Henry Murger》の冒頭でも、オフェリアを歌っている（Théodore de BANVILLE, *Œuvres poétiques complètes*, Édition critique, publiée sous la direction de Peter J. Edwards, Tome II, Honoré Champion, 1996, p. 113-116）。また Henry Murger にも、「Ophélie」と題する詩篇がある（Henry MURGER, *Les Nuits d'hiver, Poésies complètes suivies d'études sur Henry Murger par MM. Jules Janin, Théophile Gautier, Michel Lévy Frères*, 1862, p. 11-13）。

16 Jean MAZALEYRAT, *Eléments de métrique française*, Armand Colin, 1974, p. 199-200.

第1部と第2部は形式上同じ構成をとりながら、展開の面ではっきりとした対照を為す。呼びかけや感嘆符、二人称《tu》の使用により、話者が自分の存在を示す第2部に先行して、第1部に話者の姿はない。誰の視点によるかわからない状態で、オフエリアとその周囲が淡々と描写される。水、女、植物、それぞれの色と動きが提示され、三者の関係がわたしたちに教えられるばかりだ。

さらに間近で見ると、前半2連と後半2連では焦点の置かれ方が異なることがわかる。

前半の2連でまず強調されるのは、水の色とオフエリアの色、そして二色の対立である。水は黒、女は白、この配色が二度ずつ執拗に繰り返される（「黒い波」「黒い川」→「白いオフエリア」「白い亡霊」）。

水が黒いのは、時刻のせいだ。場面が夜であることが、やはり2回にわたって確認される（「星々が眠る」「夕べの風」）。

最後に、この風景がつかの間のものではなく、長い歳月不変であることが明記される（「千年以上もまえから」）。

ここで、女の動きは終始受け身だ。女は外界に働きかけず、自動詞（「ただよう」「流れる」）を反復する。植物にたとえられ（「百合のように」）、不動（「横たわり」）である。女は水の表面に置かれ、水に身を任せている。

### オフエリア

#### I

星々が眠る黒い静かな波のうえを  
 白いオフエリアがただよう 大輪の百合のように  
 長いヴェールのなかに横たわり とてもゆっくりただよう  
 —— 森のなかには遠く 獲物を追いつめる角笛が聞こえる

千年以上もまえから 悲しいオフエリアは  
 長く黒い川のうえを流れる 白い亡霊のように  
 千年以上もまえから 彼女のやさしい狂気は  
 ゆうべの風に その歌をささやいている<sup>17</sup>

17 *E.*, p. 46. 原文は以下の通り。

### Ophélie

#### I

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

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.

邦訳に関しては、宇佐美斉訳『ランボオ全詩集』（筑摩書房、1996年）に準拠したが、論旨を明確にするため、散文的に書き改めた部分がある。

「静かな波」「長いヴェール」「大輪の百合」「長い川」…、人物は、緩慢で大きな動きにゆったり身体を預けている。黒と白の張りつめた緊張感。冷ややかな描写。高处から見下ろされる物語。この枠組みから出なければ、詩篇は高踏派の公式どおりの展開を見ただろう。

#### 4. 水のなか

後半2連で、視線はオフェリア自身に接近する。視線の移動は静かなだけに、いっそう鋭い。対象のどんな微細な動きもとらえる残酷さを持つ。オフェリアを取り囲む風と植物が詩篇にのぼってくる。

風は彼女の胸に口づけし 水にやわらかく揺すられる  
長いヴェールを花冠のように広げる  
ふるえる柳は彼女の肩のうえで泣き  
葦はその夢みる広い額のうえに身を傾ける

押しゆがめられた睡蓮は彼女のまわりで溜め息をつく  
彼女は時おり目覚めさせる 眠っている榛の木の中の  
何かしらの巣 するとそこから小さな羽ばたきが逃れ出る  
― 不思議な歌が黄金の星から降りてくる<sup>18</sup>

点描される水辺の植物「柳」「葦」「睡蓮」は、前半の「水」と異なり、微妙な動きを伴う（「ふるえる柳」「押しゆがめられた睡蓮」）うえに、複雑な動きをする。注意してみよう。

「ふるえる柳は彼女の肩のうえで泣き」  
「葦は彼女の夢みる広い額のうえに身を傾ける」  
「押しゆがめられた睡蓮は彼女のまわりで溜め息をつく」

これら植物に風が加担する。

「風は彼女に口づけし…その長いヴェールを広げる」

18 *Œ.*, p. 46.

Le vent baise ses seins et déploie en corolle  
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,  
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile :  
— Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

三種類の植物と風は、いずれも動かない人物に隣接している(うえて、うえに、まわりで)。または、もっと直接に接触する(口づける)。無生物はあきらかに擬人化されているが、具体的な人物の近くにある(いる)ため、この人物と無関係であるわけにはいかない。一方でこの人物は不動であることが、今まで強調されてきた。無生物の擬人化はそのため、動かぬ人物の肩代わりをするかのよう働く。四度連続しての擬人化は、いったいひとの何を模しているのだろうか。

植物と風の動作は、いずれも情動的な性格を帯びている(泣く、うつむく、吐息する、口づける)。彼らはしきりにひとの行為を真似る。しかも、女性の愛の行為——口づける、広げる、泣く、身を傾ける、吐息する——を真似るのである。

一貫して受け身の動作に甘んじていた女が外界に働きかけるのは、この瞬間だ。周囲の装置に助けられ代行されて、女がはじめて他動詞を用いて(「目覚めさせる」)、自分以外のものを動かす。

「彼女は目覚めさせる 眠っている榛の木のかなの  
何かしらの巢 するとそこから小さな羽ばたきが逃れ出る」

「飛翔」は垂直方向の、また速度をもった動きである。横たわる女性、川面、ヴェール、ゆっくりと水平に流れていた画面の方向に、乱れが生ずる。

「羽(aile)」は「彼女(elle)」とそっくり脚韻を踏むため、入れ替え可能な錯覚をもたらす。眠っている「榛の木」と横たわる女の姿。羽は女の寝姿から、直接飛び立ったかもしれない。

オフエリアが目覚めさせた「巢」とは、何だったのだろうか。彼女自身の「巢」ではなかっただろうか。女から勢いをもって飛び立ったのは何だろう。彼女自身の生命、熱い欲望ではなかっただろうか。前半2連で、緩慢な黒い水の流れ、水底が見えない夜の川、「運命」に身を委ねるばかりに見えたオフエリアは、起き上がり息づき始める。

いったいに『ハムレット』の「オフィーリア」は、ミレイの描いたような、少女に近い清々しい女性なのだろうか。戯曲のなかで、父と兄に対して清純な乙女としてふるまうオフィーリアは、一方で乱心したふりをする恋人のきわどい台詞にためらいなく応える、腰の座った女性である。また理性を失ってから口ずさむ歌は、男女の仲を大胆なことばで表わし、戯曲冒頭の無垢な少女の姿をくつがえしてしまう。オフィーリアは、単純な定義を逃れる二面性を持っているようだ。未熟と成熟を合わせ持つ両義的な「存在」、女性として成長してゆく途上のひとつの「状態」、未経験と経験というふたつの顔を場面によって使い分ける相応の「知性」。オフィーリアは、どちらとも決定しがたい表情を合わせ持つ女性なのではないだろうか。

冒頭の色調が進めば、パンヴィルの推進する「無感動性(impassibilité)」に忠実であったにちがいないランボーの詩篇は、ここで体温を帯びる。少年は自分のオフエリアを、「悲しい」だけではなく、「巢」や「羽ばたき」を隠し持つ女性に造形したかったのである。

## 5. 漂 流

ひとたび決まりごとから逸脱した詩篇は、第2部にいたってますます離れてゆく。

第2部に入ると、詩の風景が一挙に変わる。第1連冒頭に使われる三つの感嘆符は、第1部では見られなかったものだ。詠嘆をこめてオフエリアに直接呼びかけることができ、「きみ」と二人称で対面できるのは、一人称「わたし」だけだ。



## II

おお、青ざめたオフェリア！雪のように美しい！  
 そうだきみは死んだのだ 子どものまま 川に連れ去られて！<sup>19</sup>

こうして姿を現した「わたし」は、続く2連半10詩句にわたって、オフェリアの5つの死因を次々に挙げてゆく。

- 1) なぜならノルウェーの高い山から降りる風が  
きみに低い声で苦い自由を語ったからだ
- 2) 一陣の風が きみの豊かな髪をねじり、  
きみの夢みる精神に奇妙なざわめきをもたらしたからだ
- 3) 樹木の嘆き夜の溜め息のなかに  
きみの心が自然の歌を聞き分けたからだ
- 4) 気の狂った海の声、広大な喘ぎが  
きみの胸を破いたからだ その胸はあまりに人間的あまりにやさしい
- 5) 4月のある朝 美しく青ざめた騎士  
哀れな気ちがいが きみの膝に無言で座ったからだ<sup>20</sup>

オフェリアの死の原因は、多く「自然」の「音」を聞いたせいだとされる。戯曲の舞台の北方にあたり敵国でもある「ノルウェー」という固有の地名は、自然の一部として取り込まれてしまっている。オフェリアを狂気に陥れた大きな要因、父親の死はここでまったく考慮されていない。それどころか、ハムレット自身の存在も希薄なものだ。連続する「自然」との結びつきのあとにおかれて、恋人の力は甚だ弱い。自然と深く関わった者がハムレットとも接触したという序列であり、そう言えばハムレットとも関係していたというつけ足しの感がある。

19 *Œ.*, p. 47.

## II

O pâle Ophélie ! belle comme la neige !  
 Oui, tu mourus, enfant, par un fleuve emporté !

20 *Œ.*, p. 47.

— C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège  
 T'avaient parle tout bas de l'âpre liberté ;

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,  
 A 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 ;

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 !

オフエリアが死んだのは、自然と交信したからだ、と詩篇は言う。「吹き降ろす風」「一陣の突風」「海の怒濤」がそれぞれもたらす「低い声」「奇妙なざわめき」「広大な喘ぎ」は、必ずしも自然の方から一方的に彼女にふりかかったわけではない。彼女自身が招き寄せたものでもある。女は、静寂に沈む夜の森のなかに、「嘆き」や「ため息」を自ら聞き分けている。「ノルウェー」の近くで「騎士」を愛したのは、オフエリアの不幸のほんの一部に過ぎない。女はもともと不穏な音に過敏であり、ざわめきを更に増幅する器であった。研ぎ澄まされた耳を持ったこと、それがオフエリアを死に到らしめた、と詩篇は繰り返すのである。

詩篇はバンヴィルの風土からほど遠いが、原典からも大きく遊離している。『ハムレット』において、オフィーリアの死は溺死だとされている。ドラクロアは、水に落ちた瞬間を捉えようとした。

… オフィーリアはきれいな花環をつくり、その花の冠を、しだれた枝にかけようとして、よじのぼった折りも折り、意地悪く枝はぼきりと折れ、花環もろとも流れのうえに<sup>21</sup>。

しかし、彼女は溺れまいと抵抗したわけではない。

すそがひろがり、まるで人魚のように川面をただよいながら、祈りの歌を口ずさんでいたという、死の迫るのも知らぬげに、水に住まい水になじんだ生物さながら。

ミレイが画布にとどめ、ランボーが詩篇の第1部で主に展開したのは、この個所である。

オフィーリアは、自分が川に落ちたことにも、溺れてゆくことにも自覚がない。直接の死因は、最初は空気をはらんで水に浮き女の重みを支えていた衣服が、やがて水を含んで重くなったからである。衣とともにオフィーリアも沈む。

ああ、それもつかの間、ふくらんだ裾はたちまち水を吸い、美しい歌声をもぎとるように、あの憐れな牲（いけにえ）を、川底の泥のなかに引きずり込んでしまつて。それきり、あとには何も。

『ハムレット』のオフィーリアは、言わば生きながら水に埋葬されるのである。

ランボーにとって、オフエリアは水難とは無関係だ。ただ、無自覚なまま自分の死に飛び込んでゆく点で、類似性があるだろうか。彼女は、自然の呼び声に誘われ、知らずに境界を踏み越えてしまう。向こう側は、通常「狂気」とも「死」とも、また「夢」とも名づけられている。自らの死に無頓着な彼女は、第1部で未だに水のうえを漂い続けている。それゆえに、第2部の冒頭で「わたし」は女に言い聞かせるのである。「きみは死んだのだよ、子どものまま、川に連れ去られて！」と。

第1部で絵画的であった詩篇は、第2部で変節を見る。「オフエリア」は固有名を捨て、自然の音と睦んだ者へと為り変わる。そして、もうひとつのテーマ「歌」へとわたしたちを導くのである。

21 『ハムレット』（シェイクスピア全集10、福田恆存訳、新潮社、1959年）p. 160.

なお、仏訳は、SHAKESPEARE, *Hamlet*, traduit de l'anglais par François Maguin, Flammarion, 1995, p. 347-348. を参照した。

## 6. 水のうえ

ふりかえれば、視覚に訴えるばかりだと思われた第1部の水上の風景も、静かな音に満ちていた。

「森のなかには遠く 獲物を追いつめる角笛が聞こえる」(第4詩句)

「― 不思議な歌が黄金の星から降りてくる」(第16詩句)

これら、オフェリアが浮遊を続けながらなお聞く音は、第2部で彼女が生前通じたとされる「自然の歌」にちがいはない。「彼女のヴェールを広げる風の音」「ふるえる柳の泣く声」「睡蓮の花びらが押しゆがめられる音」「飛び立つ羽音」…、動かぬ女にはたらきかけた装置のひとつひとつも、微かな音を立てていた。

女は聞いているばかりではない。密かな答えを返している。

「千年以上もまえから 彼女のやさしい狂気は  
ゆうべの風に その歌をささやいている」(第7、第8詩句)

バンヴィルが「銀河」のなかで、オフェリアにだけ詩句を割いたのは、彼女が「歌う」からである。『ハムレット』において、彼女は二度歌を歌う。乱心して歌う歌と、死ぬ間際に口ずさむ歌だ。「銀河」で言われる「暗い歌」「オフェリアの歌」とは、このふたつを抽象化したものであろう。オフェリアの歌う姿は、彼ら詩人の使命に適っていた。

ランボーが耳に留めるのは、そのうちの死ぬ間際の歌だけである。その歌はまた、第2部での物音の羅列があるために、バンヴィルのものと違った様相を呈することになる。それは「歌のイメージ」でも「総称としての歌」でもなく、具体的な肉声であり音声である。ただし、コミュニケーションの道具である言語、理解可能な文節ではない。なぜなら、オフェリアの死因を数えあげたあとで、第2部は次のように終わるからだ。

天と愛と自由と おお何という夢を見たのだ あわれな狂女よ  
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  
きみのみた壮大なヴィジョンがきみの言葉を締めつけた  
― そしておそろしい無限がきみの青い瞳をおびえさせた<sup>22</sup>

ランボーはオフェリアにざわめきを聞き分ける能力を授け、代償として言葉を奪った。オフェリアの歌は、彼にとって即物的な音の連鎖であった。その物質性は、バンヴィルのロマン派的な立場と根本から相容れない。

22 ④, p. 47.

Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle !  
Tu te fondais à lui comme une neige au feu :  
Tes grandes visions étranglaient ta parole  
— Et l'Infini terrible effara ton œil bleu !

## 7. 清 流

出来事のすべてを舞台上で再現するわけにはいかない。演劇の制約は、こうして出来事を伝える人物を必要とする。「オフィーリアの死」は、『ハムレット』のなかで直接には王妃が語るが、ではその王妃が実際に死の場面に立ち会ったかという点にはリアリティーがない。「泣きながら」舞台上に登場する彼女の報告は、不幸を間近に見て動揺した者の、脈絡を欠いたそれではない。オフィーリアの持つ花束を為す、ひとつひとつの花の名まで克明に挙げる写実性は、戯曲の進行上不可欠なものであろうが、王妃のルポルターージュとしては逆に現実味を欠いているのである。王妃の言葉だけに耳を傾ければ、彼女もまた別の人物から出来事を聞き、その出来事を自分の想像力で構成し直したような、そんな伝聞の感がある。出来事の細部はあくまでも不明であり、変更を許容する虚構性、と言ってもよからうか。ある語り（の内容）と、その語りを取り込むもっと規模の大きな語りの中に認められる、一種あざとい矛盾は言語活動自体が含み持つ性格であり、演劇という表現形態は時にその事実をむき出しにする。

詩篇「オフエリア」は、第3部の1連のみで短く終わる。

そして詩人は言う 星々のひかりのもとで  
夜ごときみが自分の摘んだ花々を探しにやって来ると  
彼は水のうえに見たと言う その長いヴェールに横たわり  
大輪の百合のように 白いオフエリアがただようのを<sup>23</sup>

第2部でオフエリアを「きみ」と呼び、第1部ではそれと名乗らずに彼女を観察していた「わたし」は、第3部で「詩人」という第三者を新たに登場させる。「詩人」は、「わたし」が語ったオフエリアの像を簡略化して語り直す。語る内容が重複するため、詩人とわたしは重なるようだが、別の人物である。「わたし」が言ったこと、「わたし」が見たことを、「詩人」もまた見て語った、と「わたし」が言うのだ。「詩人」はさらに「わたし」の語りをも知っているようだ。「オフエリア」が「詩人」により最初から語り直されることを予告して、詩篇は終わる。

既に第1部で、「千年以上もまえから」と、詩篇は情景の継続性を伝えていた。第1部にとどまる限り、この継続性は、シェイクスピアがオフィーリアを作り出した時代からの流れを暗示するに過ぎない。

第3部にいたり、「詩人」の介入によって、オフエリアの漂流は「わたし」の私見には限らないであろうこと、それ以前にもそれ以降にも様々な語り手や描き手がいて然るべきであることが示唆される。オフエリアは、語りの産物、描写の対象として、その細部その理由を絶えず更新され、その都度新たに漂流し始める。別の細部がそれまでの細部の総体に上塗りされ、中心となる浮遊は変わらない。漂流は澄み渡り、水は深みを増してゆく。

23 *Æ*, p. 47.

## III

— Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles  
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis ;  
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,  
La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys.

## 結びにかえて ― 返事

バンヴィルは詩人志望の少年に返事を書く手間をかけたようだ。翌年の1871年8月15日、少年が再び先生に宛てた手紙は、そのことを感謝している。「1870年6月、地方から100行いや160行の神話的詩篇―ナル女性ヲ信ズを受け取られたことを覚えていらっしゃいますか。親切にもあなたはお返事を下さいました！<sup>24</sup>」

いったいどんな返事だったのだろうか。バンヴィルの手紙は発見されていない。

バンヴィル宛ての2通の手紙の間には1年の空隙があり、この間にもランボーは別の大人たちに向けて手紙を書き続けている。

パリ・コミュニケーションは1871年3月18日に蜂起し、同年5月28日に終焉を見る。この間に2万人の犠牲者を数えた。5月13日と18日、ランボーは今日一般に「見者の手紙」と呼ばれる2通の手紙を、高等学校の教師とこの教師の知人宛てに書いている。文面は文学的マニフェストとして知られるが、本論に入る前に「戦闘」と「手紙」が対置され、「死ぬ」現実と「書く」行為が比べられている。「きちがいじみた怒りが、ぼくをパリの戦闘へと差し向けます。そこではまだたくさんの労働者が死んでいるというのに、ぼくときたら、あなたに手紙を書いているのです！<sup>25</sup>」6月10日、手紙のなかで、「オフェリア」を含む作品群を焼却するように懇願する<sup>26</sup>。「恋の季節です。ぼくは17歳。希望と空想に取り憑かれた年ごろ」と、1年前練り上げた演出で手紙を始めた少年は変貌を遂げ、二度と少年に戻ることはない。

現実に向けられたランボーの目がオフェリアをふりかえることはなく、8月15日付けの手紙をもってバンヴィルへの一方的な文通も途絶える。手紙は前置きもなく、「花について詩人に語られたこと《Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs》<sup>27</sup>」という題の長い詩で始まっている。実質上、この詩は高踏派に対する訣別状であり、受け取り人の返事を予め封じてしまっている。

「オフェリア」読解の途上でわたしたちが検証した逸脱の芽、小さな特徴は、その後発展と展開を遂げてゆく。返事を待つことをしなくなった詩人は、もはや特定の読み手を想定して詩を書くことはない。

---

24 Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 1972, p. 258.

25 *Ibid.*, p. 248.

26 *Ibid.*, p. 255.

27 *Œ.*, p. 115-120.