

## サン・ジョン・ペルス『流謫』(1) : 翻訳と註解の 試み

有田, 忠郎

<https://doi.org/10.15017/2332814>

---

出版情報 : 文學研究. 62, pp.59-78, 1963-09-25. 九州大学文学部  
バージョン :  
権利関係 :

# サン・ジョン・ペルス『流謫』 (1)

— 翻訳と註解の試み —

有 田 忠 郎

は し が き

## 一、成立について

一九三三年から一九四〇年まで、外務省の書記官長として敏腕をふるっていたマリ・ルネ・アレクシス・サン・レジェ・レジェ(サン・ジョン・ペルスの本名)は、一九四〇年に至って対独戦争が始まるや、右翼の反動的な霧囲気の中で、<sup>ベリシスト</sup>好戦主義者として弾劾され、休戦条約締結からむ暗斗にまきこまれて、時の宰相ポール・レイノーのもとで、一九四〇年五月書記官長の職を辞した。レイノーは彼にワシントン駐劄大使を命じたが、彼はこれを拒否、アルカシオン近郊にひきこもった。六月、対独休戦条約の報を耳にした彼は、同地から直ちに貨物船を利用してイギリスに行き、さらにそこから大西洋を渡ってアメリカに亡命、ニューヨークに到着した。時に一九四〇年七月十四日であった。ヴィシー政府は彼の国籍と地位を剝奪、財産を没収した。

ワシントンに居を構えたサン・レジェ・レジェは、国会図書館長をしていたアメリカの詩人アーチボルド・マクリーシュの世話で同館に職を得、長年の華やかで多忙だった外交官生活に決別すると同時に、一九二四年の『アナバース』 *Anabase* 出版以来二十年近く離れていた詩作にふたたび手を染め、一九四二年に至って『流謫』 *Exil* を発表、これが以後『雨』 *Pluies* 『雪』 *Neiges* 『風』 *Vents* などの大作をつぎつぎに生む機縁となった。なお『流謫』は、一九四一年彼が休暇を過しに行つたニュージャージー州ロング・ビーチ・アイランドの砂丘で書かれたものである。

## 二、刊本について

『流謫』は、はじめシカゴの『ポエトリー』誌に発表され(一九四二年三月)、同年五月マルセイユの『カイエ・デュ・シュッド』誌に、同じく七月ブエノス・アイレスの『レットル・フランセーズ』誌に再掲され、単行本としては同年カイエ・デュ・シュッド、レットル・フランセーズおよびガリマール、ラ・バコニエールの各社から刊行された。

ところで、この作品に引きつづいて完成された『異国の女への詩』*Poème à l'étrangère* (一九四三)『雨』(一九四三)『雪』(一九四四)の三篇と『流謫』とを一括して一九四四年レットル・フランセーズ社から刊行された『詩四篇』が、翌四十五年ガリマール書店の手に移り、この時総表題として新たに『流謫』が選ばれた。即ち『流謫』という題名は、狭義にはこの一篇を指し、広義には他の三篇をも含めた四つの詩の総称なのである。現在同書店から出しているサン・ジョン・ペルスの定本についても同様である。ただし拙稿中では、以下『流謫』なる題名はすべて狭義に用いるものとする。

### 三、主題について

『アナバーズ』以前の初期作品を除けば『流謫』はサン・ジョン・ペルスの作品中最も自伝的要素の濃い作品と言うことができる。流謫とは、地位も名譽も半生の経験も、また財産も、すべてを抛棄して故國を去った彼自身の現実の体験であり、そこには戦争の不幸な影が追いつがつているのである。しかし『亡命』の主題が詩の中に鳴りひびく時、それはすでに個人の体験を超えて普遍的な旋律を奏でている。『流謫』の貴公子Vとしての彼は、もはや外交官アレクシス・レジュエではなく、一個の悩める私人にすぎない。ところで、この一人を世界的詩人サン・ジョン・ペルスとして突如復活せしめる機縁となったのもまた、この『流謫』という出来事なのである。『アナバーズ』以来二十年近くの沈黙が破られて新たな言葉が生まれるためには、彼の築いた生活を根底から覆えず動乱の体験が、そしてその底にひそむ人無Vが暴露されることが必要であった。この世のすべては砂であり、波であり、水泡であり、そしてそのように流動し消滅する存在であることの実感が必要であった。これを逆に言えば、一篇の詩の成立が含む破壊―死―復活の劇的事件を通じて、戦争と崩壊の危機にさらされた世界の中で魂の転生が如何にして可能であるかを告げる報告書、それが『流謫』一篇の主題であると考えられる。即ちこれを自伝と見れば、およそこれほど非個人的な自伝はまれであろう。彼自身が言うように、サン・ジョン・ペルスにとつては「魂の歴史のほかに歴史はない」(『流謫』第五章)のである。

なおモニク・パランは『流謫』全七章の主題を、各章毎に順を追って次のように説明している。

## I 流謫への出発。

## II 詩的靈感の誕生。

III 人類の歴史および彼自身の歴史における流謫についての考察。

IV 夜の靈感、下意識の靈感と、昼の靈感、能動的精神の靈感との、神秘的な言葉による比較。

V 詩人は自己の幼時を、空虚と現在の悲哀の雰囲気の中で再発見する。

VI 詩人は流謫のハ貴公子Vを、すべて風変わりな学問と技芸に従事しつつ他の人々から遠く離れて住まねばならぬ人間たちを、即ち「この世のありとあらゆる砂浜の上の異邦人たち」を喚起する。

VII 詩人は、彼がフランスに残してきた愛する人々、母と妻のことを考える。しかし人間たちの中における自らの使命を思い起しつつ、自分の悲哀を沈黙させる。

## 四、文体について

およそありとあらゆる詩的技法の遺産がめまぐるしいまでに駆使されている彼の詩の文体について詳述するのは、筆者の任ではない。くわしくはロジエ・カイヨフの名著『サン・ジョン・ベルスの詩法』について見られたい。ただ、次の点だけはぜひともここで指摘しておく必要がある。

サン・ジョン・ベルスの作品は、処女作『クルソーへ捧げるイマジージュ』*Images à Crusô* から最近作の『年代記』*Chronique* に至るまで、すべて散文詩形で書かれている。その上、一つの詩集についても、何篇かの作品がたまたまとめられて一巻の書物の体裁を取るのとは異り、幾つかの章に分けて、各章があたかも劇的一幕のようにそれぞれの主題を歌い情景を描きながら、全体として大きな敘事詩に似た一貫性を形作っているのである。すでに見た通り、『流謫』は七つの章に分れ、各章が同じ一つの発想とそのヴァリアンオンを追って、追覆曲のように相互に旋律を重ね合いながら次第にテーマを明らかにし、その彫りを深めて行く。後の『風』になるとこの構成法が一層複雑化し、四部二十六章におよぶ全体が、バッハの壮大なカンタータのように緻密に組み上げられているのである。

ところで、一見して散文詩と見えるこの文体が、実はアレクサンドランをはじめ伝統的な韻律の驚くべく豊富巧妙な組合わせであることに注目しなければならない。たとえば『流謫』Iの第一唱句<sup>ヴェルセ</sup> *Portes ouvertes sur les sables, portes ouvertes sur l'exil* は二個の八

音綴の対句で構成され、第二唱句 Les clés aux gens du phare, et l'astre roué vif sur la pierre du seuil は六音綴句と十二音綴句の接合されたもの、そしてこの十二音綴句は中央に句切りを持ち、読み方によっては二つの六音綴句に切断される、という工合である。

また『雪』Ⅱの第二ストロフ、Et il y a aussi cette sirène des usines, un peu avant la sixième heure et la relève du matin, dans ce pays, la-haut, de très grands lacs, où les chanteurs illuminés toute la nuit tendent sur l'espallier du ciel une haute treille sidérale; mille lampes choquées des choses grêges de la neige……は、マリン・ホスケが指摘するように6—8—8—8—10—12—8—8—6—8の音綴句に分けることができる。同様な例は枚挙にいとまがないほどである。

ピエール・ジャン・ジュエヴはこのような彼の文体を評して、「この偉大な唱句は、組織された韻文から散文の方へと無意識の中に歩んで行く」と言っている。その通りであろうが、しかし筆者の私見によれば、ジュエヴは楯の半面しか見ていないように思われる。なぜ彼は韻文から散文への途のみを見て、散文から韻文への途を見なかったのであろうか。

サン・ジョン・ペルスの文体は、古典的な詩法による韻律がほとんど散文の中に溶解する一歩手前で、この溶解への傾斜そのものから未曾有の自由さを獲得し、質的に相異なる各種の音綴句が詩の息吹きの必然性に従って次々と結合されながら乱舞しているかの感を与える。たとえばマラルメは、古典的なアレクサンドランを、句切りの移動や擲置や跨ぎで解体しながらさらに自由な韻律に再組織したが、サン・ジョン・ペルスも同様な解体と再組織を極限までおしすすめたと言えるかも知れない。その意味ではこれはたしかに「韻文から散文への行進」なのである。しかしこれを裏返して言えば、不定形に流動する散文の大洋の中のそこそこに、我々は形ある韻文が次々と誕生してくる光景に立会っているわけである。即ち、はじめに韻文に注意力が向けられれば、それは直ちに散文への行進と見え、散文にまず注意を向ければ、それは韻文の絶え間ない生成過程と見えるのである。そして、フランス語を母国語とするものにとってはいざ知らず、フランス語における韻文の効果を感知すること遅い一外国人である筆者にとっては、むしろ後者の印象の方が強いのである。

あえて比喩に頼るならば、それは海の中で大古の生命体が形作られ次々と生まれてくる光景を思わせる。ヴァレリー風に言えば、

「酒は失われ、波たちは酔う……」

潮風の吹く中に私は見た

限りなく深いものの姿がとびたつのを」

(「失われた酒」)

なのである。風にくぐられる書物の頁のように波立ち、砂の上に倒れかかり、塩がはじけ、藻が漂い、乳のように白い泡が永遠の彼方をめざして消えて行く、そしてその只中で詩—教智の言葉が誕生するのが『流謫』の舞台としての海であるが、すでに文体そのものが一篇の主題を告知しているときを言いたう。

近作の『航海標識』*Amers*をまたずとも、 $\wedge$ 海 $\vee$ は実生活の上でも詩作の上でも、サン・ジョン・ペルスの鐘愛するところであった。彼は自分の詩の文体をも海の動態から汲んでいる。「海よ、常に繰返される海」(ヴァレリー『海辺の墓地』)——彼の詩句は波のように寄せては打返し、同じ形が際限なく微妙に変化しながら重ねられて行く。時にはうねりのように波長の長い峯が幾つものストローフをへだてて相呼応しながら並びたち、時には同じ唱句の内部で漣のようにきめのこまかい音調の戯れがきらめく。『流謫』第三章の「この世のありとあらゆる砂浜で、私の存在をもつて養うべきいよいよ驟猛な長短格詩」という言葉は、明らかに波のイマージュを文体に適用した例なのである。

『航海標識』の中で彼はいみじくも語っている。「彼等は私を晦渋と呼んだが、私の言葉は海のものだったのだ」と。

#### 五、翻訳と註解について

以下の翻訳の底本には Saint-John Perse; *Oeuvres poétiques*, I, Gallimard, 1953 を使用し、これに次の英訳および邦訳を参照した。

St-John Perse; *Exile and other poems*, bilingual edition, translated by Denis Devlin, Pantheon Books, 1949.

片山正樹訳『流謫』(平凡社刊『世界名詩集大成』フランス篇第三卷所載)。

解説のために参照した主な研究書は左の通りである。

Maurice Sallet; *Saint-John Perse, Poète de gloire*, Mercure de France, 1952.

Roger Caillols; *Poétique de St.-John Perse*, Gallimard, 1954.

Pierre Guerre; S.-J. *Perse et l'homme*, Gallimard, 1955.

Alain Bosquet; *Saint-John Perse*, Coll. Poètes d'aujourd'hui, Seghers, 1956.

Monique Parent; *Saint-John Perse et quelques devanciers, étude sur le poème en prose*, C. Klincksieck, 1960.

Christian Murciaux; *Saint-John Perse*, Coll. Classiques du XXe siècle, Éd. universitaires, 1961.

繁雜を避けるため、註解の文章中の引用は、右の書物については単に著者名を挙げるにとどめ、それ以外の書物については別に註を施すこととする。

言うまでもなく、翻訳も註解も今は筆者の貧しい試みにすぎない。原詩の華麗で柔軟な文体を日本語に移す仕事は筆者の手に合わない。ので、翻訳はもっぱら文意の伝達を旨としてはなほだ散文的な訳に甘んぜざるを得なかったし、その訳さえ、筆者の未熟のゆえに原意を歪めているところも多々あるであろう。註解についてはそこへ至る準備過程が重視されねばならない。とくにサン・ジョン・ペルスが徐々に諸家の注目を集め、数々の研究が公にされつつある現状を念頭において、できる限りフランスの研究者の見解に学びその解説を引用しながら、貧しい私見を挿入して行く形をとった。ただサン・ジョン・ペルスの作品は、「古典的註釈に耐え得る唯一の現代詩」というガエタン・ピコンの評言でも分る通り、該博な古典の知識、地理上・歴史上にさまざまな典拠を持つ言葉その他が至る所で伏線として使用され、原詩の意味を二重にも三重にも重層化している。パランの言葉を借用すれば、「博識という点から言えば、サン・ジョン・ペルスは十六世紀の偉大な精神たちを思わせる……批評版を作ろうとすれば、それはモンテーニュの『エッセー』以上に多くの註釈と参照を負わされるであろう」。この錯綜した伏線を一々ときほくすことは、もちろん筆者には及ばぬところであった。そのため原詩の厚味をまったく捉えそこなっていることもあるかも知れない。大方の御叱正・御教示をお願いする次第である。

## 流 謫

アーテボルド・マクリーシュに

砂に向つてひらいた扉、流謫に向つてひらいた扉、

鍵は灯台の人びとに、入口の石の上には生きながら車裂きの刑に処せられた太陽、

家主よ、私に委ねよ、砂の上のあなたの硝子の家を……

石膏の八夏は私たちの傷口の中でその槍の穂先を磨き、

私は選んだ、四季の骸骨の山に似た燃え上る空無の土地を、

そして、この世のありとあらゆる砂浜で、煙たつ神の靈は石綿ふしとの臥床ふしとを捨てて去る。

稲妻の癡癡はタウリス島に八貴公子を奪い去るためのものだ。

(註 解)

冒頭まず暗示的な単語「扉」の併置によつて全篇の幕が開かれる。「扉」は無冠詞で、頓呼法とも取れるし、動詞を欠いた名詞句構成から、カイヨワのいわゆる「電報の文体」と見ることもできる。何れにせよ、異国での流謫の生活を遙かに望見する切迫した感情の高鳴りが、この簡潔な表現の中にこめられている。たとえばベートーヴェンの交響曲「運命」冒頭の有名なテーマを奏する三連音符の繰返しに似て、それは全篇の主題、というより主題の訪れを告げる。形の上から言えば、サン・ジョン・ベルスに典型的な音韻対句 *parallélisme sonore* の使用が運命の歩みを模する。この二個の八音綴句は *sables, exil* と語尾の子音を同じくし、さらに一句の内部でも *portes, ouvertures* の鼻韻リキッドと流音の效果的な使用が耳に響く。二つの八音綴句の間で重畳し交響する音の効果。サン・ジョン・ベルスの詩的技巧がはやくもここにその片鱗を見せているわけである。

また意味と形象との微妙な連合。即ち、はじめに「砂」を喚起し、つづいてこれに「流謫」を響かせることによって、亡命の生活の砂に似たはかなさが感覚化される。これは流謫のテーマ(觀念)として彼を訪れると同時に、より直接的には亡命の身となって寂漠とした海岸の砂丘で無為の時を過す彼のイマーシュの動きを示すものであろう。直喩でも暗喩でもない、ルフランの部分的な変化による斬新な比喩の方法である。

「砂」は全篇を通じて流謫の基本的なイマーシュとなっている。「流謫」の中では、大地はもはや異国の海岸で、大陸と海の間揺れ動く境界線で、亡命者の指の間をさらさらとすべる「握りの砂にすぎない」。「流謫」の中で優位を占める言葉は、*sables*、*煙 fumées*、



骸骨の山 ossuaires、それに新 baches や漂流物 épaves のイマージュなど、すべて腐敗することのない残骸を描くものである」(ミュルシオー)。「流謫」の中では「讚歌」や「アナバース」における静謐、高貴、威厳を表わす言葉に、さらに悲嘆と不安を表わす言葉が加わり、または取って代る。束の間の、憐むべき、失望させるものが、永遠的な、豪華な、確実なもの傍らに席を占める。かくて我々は、亡命、深淵 abîme、漂流物、骸骨の山、誤り méprise、虐待 sévice、つづわり fraude、偽備 imposture、憤怒 fureur、失錯 erreur、盲目 cécité、癌 cancer、発狂 démence、悪臭 pestilence などの名詞、空虚な vain、無の nul、乱れた trouble、嘆きの plaintif、荒れた aride、疑わしい suspect、愛やれぬ malaimé、怖るべき terrible、卑猥な obscène などの形容詞、裏切る trahir、石で打つ lapider などの動詞が現われるのを見る」(ボスケ)。

抽象語と具体語との交錯によって内的世界と外的世界との対応関係を暗示するサン・ジョン・ペルスの方法を、バランは「精神的現実と具体的現実、或いは人間の世界ともの世界との等価性」<sup>エキヴァレンス</sup>と呼ぶ。これは特に『流謫』以後の作品にきわめて顕著な特徴である。

△砂―海岸―海Vの連想と△流謫―扉―入口Vの連想が交錯して、第二唱句の「灯台」「鍵」「入口」のイマージュを呼び寄せる。「鍵は出入の自由を与える。この第一章で、鍵は流謫の新生活への入口であり、そして中に入らせる力は、海をのぞむ灯台に属している。ロング・ビーチ・アイランドでサン・ジョン・ペルスに貸し与えられた家(その鍵は灯台の人々に委ねられている)は、かくて故国を遠く離れた新しい住居のシンボルとなる」(バラン)。

そして、これはシンボルであると同時に、サン・ジョン・ペルスが経験した実生活上の出来事でもあり、第三唱句はそれを踏まえている。即ちミュルシオーによれば、「この混乱と長い孤独な彷徨の期間、サン・ジョン・ペルスは一つの風変わりな経験にめぐりあった。彼は数日にわたって、海岸のとある灯台を管理しているアメリカの一青年技師から手厚いもてなしを受け、その家庭生活をもにした。純心の人々のこの接待は彼を力づけた。おそらく彼は、ニーチェがそうであったように、人間の生業がひたすら他の人々を導くことのみ役立っているような純粋な場所に住む喜びを味わったことであろう。この截断されたクリスタル、正確に操縦されるこの鏡、この光り輝くレンズは、以前からいつも彼を魅了していたのであった。自らの光を生むこの祭壇、夜の中のしるしであるこの焦点は」。要するに、流謫の詩人は新しい故国に新生の光(硝子の家―灯台―夜の輝き)を求めるのである。

第二唱句の「車裂きの刑に処せられた太陽」については解釈が分れている。モーリス・サイエはこれを la croix gammée 即ち卍

(*svastika*) の印と見て、サン・ジョン・ペルスがこの詩の冒頭で、故国フランスを占領していた敵ナチスを明らかに名指していると解し、「同時に我々はフランスの救済が海の彼方、大洋の彼方に退いた人々の手に握られていることを知る」と書いている。サイエは、太陽の光線があたかも車裂きの刑に処せられた人間の折れた手足のように折れ曲っているイマージュを思い浮かべたのであろう。

この解釈は『カイエ・ド・ラ・プレイアード』のサン・ジョン・ペルス特集号の中でジャン・ポーランの反論を呼び、ポーランはサイエの註釈を全面的に否定した。サイエは彼の反論に対する反論を書き、この太陽のイマージュに、長い間公共建築物の扉にひるがえっていたあの旗（ハーケンクロイツ）を見る自分の見解を変えることはできないと強調している。

もともと、サイエはその根拠を示してはいない。ともあれ、彼の解釈にはやはり多少の思い過しがあるという感じは否めないし、「生きながら」の一語も遊離してしまう。第一これをハーケンクロイツと取るならば、「灯台」「硝子の家」に托された詩人の祈念もこのイマージュで寸断され、文脈が混乱するのではあるまいか。一つのイマージュが喚起する他のイマージュ群——即ち連想の網に、文脈つまり言葉の動き、その勢いを作用させてみなければ、解釈の当否は決定し難いのである。詩想の運びから見れば、筆者はポランのより直接的な解釈に加担したい。彼はこの「拷問され打ち砕かれた太陽」に、まず「入口の敷居の上に附着した太陽のしみの具象的なイマージュ」を見る。「なぜなら、『生きながら車裂きの刑に処せられた』という表現を通じて、どうしても血のヴィジョンが我々にやってくるから」である。それからまた「破壊され粉砕されたフランスの栄光、そしておそらくは詩の栄光のシンボル。そして最後に、戦争と、それが誘致する破壊のしるし」。即ち、新しい世界への入口で詩人の魂になお影を投じる血なまぐさい現実とその絶望的な記憶であらう。

名詞句と頓呼法による三つの唱句は *points de suspension* によって中断され、その短い休止の中からほとぼるのように、輝かしい「石膏の夏」が現われる。即ち「夏の白い目くるめく光」(パラン)。それを受ける動詞「磨く」*aguiser* (鋭くする) が、意味に相俟った響きの鋭さのゆえに、突った鎌のように詩句の中央に突立ち、次の「槍の穂先」のイマージュを導く。「たしかにここで問題になっているのは、太陽の光線のことである。投槍のイマージュは、死すべき人間を槍で刺し貫くアポロ神を連想させる。これは詩のスタイルにおいては、ギリシャでは始終現われるイマージュである」(パラン)。「車裂きの刑に処せられた太陽」につづく第二の太陽のテーマであると同時に、車刑—石膏—傷口という一連の単語が再び戦争の惨禍のテーマを繰返す。サン・ジョン・ペルスがアメリカに亡命したのは七月即ち「夏」である。傷ついた夏。「神が人間たちに乱されず一人になりたい時のため取っておいたような深い夏」(ピエール・エン

マニユエル『フランスへの讃歌』<sup>(2)</sup>。太陽の輝きは、それが明るく深く強烈であるだけに、一層痛切に人々の苦悩の傷口をあらわにする。それにしても、切迫した名詞句と頓呼法と命令文との後ではじめて現われた平叙文、 $\infty$ の音綴から成るこの唱句ののびやかさは、はやくも来るべき詩の生涯を自らのソノリテによって予告していると言えよう。

つづいて、詩の生成の場所となった土地についての報告。即ち「アジアの高原よりも荒れ果てた」(ミュルシオー) ロング・ビーチ・アイランド。彼はここで休暇の日々を過しに来る。それはいわば流謫の中の流謫地であり、何等過去の親しさも絆も持たぬ、能う限り生活のにおいを払拭した場所である。当然それは描写の筆に適さない。詩人は短い単語を二つ、素気なく投げ出すだけである。即ち「燃え上る」「空無」の土地。そこには四季の変化もそれが刻む律動もない。季節さえも死に絶えて白い骸骨を曝しているのである。Fragrantは現在ではFragrant delir(現行犯)における用法に見られるように「万人の眼に明らかな」意であるが、ここはラティニスムでFlagrare即ちflamber, être en flammeの意味。「これは砂浜が眼に呈するところの、燃えさかる太陽に曝された平坦なひろがり喚起する」方法である。それは『空無の』土地である。なぜなら、それは何等目に立つものを含んでいないのだから。物質も色彩も同じく無意味であり、そこには土地の起伏も植物も見られない。即ち否定的に限定される土地、我々の前に展開しながら我々の眼も思考もひかない場所である。こういう否定的な性質に、選択・好みを示す動詞 *être* が対立する。この言葉によって、詩人は彼の運命を受容する、あたかも自分の意志でそれを選んだかのように完全に「(ペラン)」。この運命の受容は、他面では彼の詩が蘇生するための条件でもある。新たな言葉が書きこまれるために、詩人はまず虚無を受け入れ、白紙の沈黙に耐えなければならぬ。それゆえこの「燃え上る空無の土地」は、「流謫の人間の土地であると同時に、彼の詩がそこに書きこまるべき、形而上的な次元に属する、大きな白い頁でもある」(ボスケ)。しかし、*elis, lieu, flagrant, nul, l'ossuaire* など頻出する流音のなめらかさは、この唱句の悲歌的なしらべに透明な軽やかさを与えている。

かくて再び砂のイマージュ。ただし、今まで「砂」*sables* と一般的に名指されていた場所が、ここで「砂浜」*beaches* とより具体的な限定を受ける。そして、その上でみたび奏でられる太陽のテーマ——「煙たつ神の霊は石綿の臥床を捨てて去る」。「またもやこれは太陽の神アポロ、巫女を恍惚の状態に入らせる詩の精霊である。『石綿の臥床』もまた太陽。石綿は絹のような真珠母色の長い織条でできた鉱物体で、その織条は普通の炉の中では燃えず、ただ熔接機のみ熔解する。火の中で赤くなり輝きと熱とを放つこの鉱物体は、太陽の

イマージュであろう。灼熱の暑さの中、空気は砂の上でふるえ、それが煙(水蒸気)を思わせるのである」とパランは註解を加えている。しかし、太陽が太陽を捨てて去るとはどういうことであろうか。筆者としては、「石綿の臥床」を海岸の砂のひろがりと解したい。石綿は古代人が食卓布やナプキンに使い、汚れば火の中に投げ入れた後取り出すと再び白くなるという(ラールス辞典)。またルーエの『単語によって示唆される観念の辞典』<sup>(3)</sup>によれば、「石綿」という単語は「物質」substance および「火」feuを連想させるといふ。火の中で燃え上らず、かえって白い輝きを取りもどす石綿。そして「物質」という以外属性を持たないような「空無の」砂。たびたび繰返される、これは不毛 sterile の影像化であろう。また、太陽の熱を十分に含んだ砂浜、それゆえに太陽の「臥床」。詩をミュージックから贈られる神的狂気と見るギリシャ風の詩字から言えば、詩的靈感こそは「神の霊」esprit du dieu (esprit が語源的にはラテン語の spiritus 即ち息吹きへ souffle の意であることに注意)であろうが、それはこの不毛の地にはとどまらない。詩人もまた「この世のありとあらゆる砂浜」から、詩的靈感の源泉を望んで海に視線をはなす。

かくて第二章に始まる海のテーマ。それに先立って、第一章最後の唱句が詩人としての運命の突然の訪れを告げる。「これはイフィジエニーの掠奪への暗示である。ディアヌはこの娘がいけにえに捧げられようとする瞬間に彼女を奪った。この掠奪は風を利用して行われ、イフィジエニーはタウリス島でディアヌの祭司となった。ここでは『稻妻の瘴癘』は、戦争の悲劇的な事件の数々を表わす。これは結果として、へ貴公子たち即ち『詩人』たちを、遠い聖地にさらって行くのである」(パラン)。英訳では ravissement を delight (つまり「悦び」と訳しており、事実現代のフランス語ではその通りであるが、ここでは動詞 ravir (奪う) の原意を蔵した名詞化、即ち古語の用法と見るパランの解釈の方が妥当であろう。なお日本語の「奪う」に当る他のフランス語動詞 enlever, arracher, rafter, rafter などにも対比して、ravir は enlever rapidement, le plus souvent par surprise (迅速に、大抵の場合不意打に、奪う) の意であることに注目したい。

「貴公子」は、『貴公子の友情』*Amitié du Prince* (一九二四年)以来サン・ジョン・ペルスが好んで用いた言葉で、「詩人」を指す。「魂の歴史のほか歴史はない」と彼は言う。アリストテレス流に言えば、魂の歴史とは「普遍」と「典型」の生誕史であり、それを語るものこそ詩人なのである。それゆえ詩人は、魂の諸問題について至上の洞察力をそなえた精神的貴族にほかならない。「高貴さは諸々の感情を体験し結合する生得の方式、それらを存在の最も深い所で整理する高適な、ほとんど尊大な方式である。しかしそれはまた

魂を偉大なものへ導き、魂の偉大さを保持し、自発的に魂を高揚せしめる或る種の方式でもある」(ピエール・ゲール)。即ち貴公子は「裁判官にして神祕家、宝庫の中に隠されたあらゆる慣習、あらゆる宗教儀式、あらゆる神聖な祕密に通暁した偉大な司祭であり、また同時に、指導者にして巡礼、常に新たな戦いを交じて新たな王国を併合する前夜にある征服者」なのである(ミユルシオー)。

かくて、第一章に呈示される広大な裸形の空間のヴィジョンと太陽の輝き、そこにはやくも予告される詩的靈感の息吹きは、ヴァレリ一の『海辺の墓地』に似た詩想の舞台を設定するのである。

- 註 (1) *Hommage à Saint-John Perse*, Les Cahiers de la Pléiade, n° X, 1950.  
(2) Pierre Emmanuel: *Hymne à la France*, La liberté guide nos pas, Seghers, 1946.  
(3) Paul Rouaix: *Dictionnaire des idées suggérées par les mots*, Armand Colin, 1954.  
(4) René Bailly: *Dictionnaire des synonymes de la langue française*, Larousse, 1947.

## II

如何なる岸边にも捧げられない、如何なる頁にも托されない、この歌の純粹な生誕への誘い……

他のものは寺院の中で祭壇の彩られた角笛を手にとろうとも、

私の栄光は砂の上にある！私の栄光は砂の上にある！……これは誤りではないのだ、おお！遍歴の異邦人Vよ、

流謫の流砂の上で、無から生まれた大きな詩、無で作られた大きな詩を取り集めるため、むきだしの麦打場を切に求めることは……

唸れ、おお石弓よ、世界をめぐり、歌え、おお法螺貝よ、水の上で！

私は築いた、深淵の上に、水のしぶきと砂の煙を。私は臥すだろう、貯水槽に、空っぽの槽の中に、

栄華への好みの横たわる色あせた虚妄のあらゆる場所に。

☆ユリウスの家系もこれほどの靈の息吹きには恵まれなかった。司祭職の偉大な階級カストもこれほどの盟約に援助されたことはなかった。砂が自分の歌に向って行くその方向に流謫の貴公子Vは行き、

高く張った帆のあつた所に、リュート作りの夢よりもなお絹に似てなめらかな漂流物は流れ行き、

戦いの大きないさおしのあつた所に、驢馬の頸骨ははや白くなり、

そしてまわりの海は砂浜にその頭蓋骨の響きをまろばせ、

この世のもののすべては空しい、とは或るゆうべ、世界の果てで、

流瀆の砂の上の風の軍隊が私たちに語ったことだ……

泡の叡智、おお、はじける塩と生石灰の乳の中の精神の毒気よ！

一つの知識が私にやってくる時、魂は虐待される……風は私達たちに物語る、その海賊行為を、風は私たちに物語る、その誤ちを！  
沙漠の入口で手網を握って立つて騎士Vのように、

私はこの最も広大な競技場で、世にも華やかな吉兆の飛翔をみつめる、

そうして朝は私たちのためにその占い師の指を神聖な文字の間に這わせる。

流瀆は昨日のことではない！流瀆は昨日のことではない！  
 $\wedge$ とおお遣された足跡よ、おお前提よ $\wedge$ と 砂のあいだで

$\wedge$ 異邦の人Vは言う、 $\wedge$ この世のもののすべては私にとって新しい…… $\wedge$ 。そして彼の歌の生誕もまた彼には珍らかなことなのだ。

(註 解)

第一章で姿を隠しながらもすでにソノリテの中に自らを予告していた詩の生誕のテーマが受けつがれ、大波のように寄せては打ち返す  
唱向の連鎖によつて繰り返されながら、ゆるやかに展開されて行く。唱句は、時としてそのまま反覆され、対句風に仕立てられ、或いは  
同じ詩想が幾つもの唱句をへだたてて相呼応し、それらが形作るポリフォニックな文章構成の中に一貫したテーマが鳴り響く。というより  
も、内部でさまざまに交響しながら順を追って高まって行くこのフーガのような構成そのものがテーマの影像化なのである。パラランが言  
うように、「サン・ジョン・ペルスは常に、主題そのものにおいてよりも主題の展開過程においてはるかに多くを語っている。そしてこ  
の思想の展開の眼に見えぬ光景がやはり音楽的性情を持つのである」。従つて、サン・ジョン・ペルスの詩にあっては文体が即ち思想  
であるとも言える。詩の生誕は単に告げられるだけではない。読者は彼の作品を読むことによって、現実には詩の生成過程に立ち合つてい

るのである。フラン・ボスケの適切な評言を借用すれば、サン・ジョン・ペルスの詩はまさに「書かれつつある詩」le poème en train de s'écrire なのである。かくてそれは詩の発生の自己省察という相貌を帯び、詩は詩論に似始める。ボスケが指摘するように、『流論』の中で「歌」chant という単語が六回、「詩」poème という単語が同じく六回現われ、その上、頁 page / 主題 thème / 文体 style / 言語 langage / 書物 livre / 句 phrase / 文脈 syntaxe / 長短格詩 iambe / 句切り césure / 語 vocabulaire / 語義論 sémantique / 音韻論 phonétique などの単語が使用されているのを見て、それは分るであろう。「テーマは表現の諸問題を取り扱う。主題は振り返り、言語に向って、自分の後に従い、自分に追いつき、自分の先に立ってくれるように要求する。(中略) 詩人は創造している間も分析し、自己の技芸の対象と論争することを怖れない」(ボスケ)のである。

さて、パランは第二章のテーマを次の二つに分析している。

「(1)流論の詩はそれ自体広大で空虚な空間である。それは、あたかも海の貝殻の響きのように、海と風の響きのように、主題がなく、個有の意味を持たぬ歌であろう。

(2)しかし、世界への注視が詩人の魂の中に生じる。この内的空虚の中に、海(睿智のシンボル)と風(詩の息吹きのシンボル)とによって吹きこまれた歌が湧き起り始める。

それは、流論それ自体の瞑想であり、そしてこの空虚は満たされるであろう」。

まず、流論の詩の無償性が告げられる。砂のように無限定で、人跡の絶えた荒涼たる海岸のように純粹な歌。波や風のようにとどまることなく流動するその自由さ——ミユルシオーは、風と海の声を徹う流離の人の呻吟が、『ドイノの悲歌』冒頭の「もし私が呼ぶとしても、天使たちの群の中で誰が耳をかたむけてくれよう」という悲痛な嘆きを思わせると評している。だが、第二章のこの開幕には、悲歌の高潮したトーンの中にすでに魂の自由の歓喜の調べが響いていることを聞きのがしてはなるまい。『ドイノの悲歌』でいきなり提出される痛切な疑問文とは異り、歓びのハーモニーが A nulle rive dédite, a nulle page confiée の音韻対句となって奏でられているのである。

そして、それに直接つづく la pure amour de ce chant が、<sup>リキントドシニョウシタント</sup>流音と唇音 ch および鼻母音の快い響きに伴われた「詩の生誕」のテ-

マを、はじめて明確に告知する。amorce は、「(1)魚を捕える餌(2)雷管、爆薬(3)ポンプの誘い水」などの意味があり、パランは(2)を採用して「詩をほとばしらせるもの」と解しているが、ここでは詩がヴィーナスのように海の中から生まれてくるものであることを思えば、筆者はむしろ(1)を取りたい。何れにせよ、詩のいざないとなるものである。英訳では端的に *beginnings* と意識してあり、明快ではあるが、やはり *attraction, invite* などの意味合いが抜けている点で、含蓄がうすい。なお、「純粋な」という形容詞はヴァレリーの意味に取らなければならない。即ち、具体的に現実的でもないもの。霊的な、形而上的な秩序に属するもの。アルベール・アングリのすぐれた定義によれば、 $\Delta$ 自己の本性と異質な何ものも自らの中に含まぬもの。自己の存在の完成を、或いは自己の運命の十全な成就を妨げる何ものも含まぬもの。詩人の最も内密な、時として最も限定し難い憧憬に応えるもの。いわばその憧憬のシンボルであり、表現であるもの《の意》(パラン)。

第二唱句は難解であるが、同じくパランの註釈に従えば、「サン・ジョン・ペルスは裸の空間から生まれるこのインスピレーションを、おそらくはクロードルを念頭に置きながら、バイブルの宗教詩に対立させている。彼は『詩篇』一一七—二七から $\Delta$ 祭壇の彩られた角笛」という表現を借りている。この懇願の身振りもまたおそらくはこの世界の悲劇的状况に関係しているのだが、彼はそれを拒否するのである」。なお『詩篇』一一七—二七は、サシ訳一八五五年ブラッセル版では、「エホバはまことの神なり、我等に光を現わし給えり。祭壇の角に至るまであらゆる場所を枝にて蔽い、この日を莊嚴ならしめよ」となっている。

右の註釈を考慮に入れて読めば、この第二唱句は『雪』の第二章第四ストロフの、「開拓者の斧の上に、この夜如何なる不安が頬を寄せたのか? : 雪は降る、キリスト教圏のそとに、最も若い木苺の上に、最も新しい獣の上に」を連想させる。エホバの権威と栄光の影にあるキリスト教圏からの離脱。それは無限定の世界をさまざま自由であると同時に、伝統からの疎外でもある。歴史的老成の拒否であると同時にその栄光の抛棄でもある。『アナバーズ』の舞台、即ち征服者が都市を建て、かつそれを棄てて再び出発して行く世界は、中央アジアの高原がモデルにあり、従ってそれはキリスト教圏外にあるもう一つの人間の歴史の厚みを背景に担っていたが、「流謫の貴公子」が所有する土地は、わずかに「燃える空無の土地」——砂の領土にすぎない。彼の「栄光は砂の上にある」——反覆によるその強調。頻出する摩擦音<sup>シフラント</sup>によって模される、砂のすべる摩擦音。

しかし、彼はこの土地を「選んだ」のだ。彼はその正当さを自らに納得させるように言う。「これは誤りではないのだ」と。(この部



分は原文では *ce n'est point error* であり、*error* には「(1)さまざま(2)誤る」の両義があるため、この句も両様に解釈できるが、ここでは英訳の *it is no error* に従った。彼は「遍歴の異邦人」ではあるが、遍歴に生きるもののみ托された仕事のために、自らにふさわしい場所を求めるのである。即ち第三唱句は第一章第五唱句と同じ詩想を受けついでこれをより明確にし、次の第四唱句における展開の準備をする。サン・ジョン・ペルスのフーガ的な文章構成の一例である。

第四唱句は意味の跨ぎによつて第三唱句につながり、「流謫の詩」のテーマを展開する。ここではじめて現われた「詩」*Poème* という語が「むきだしの麦打場」という表現に連結されている。「麦打場」*aire* は英訳では単に *place* となっているが、収穫を取り集める意が加味されているのであろう。ここにおいて、「空無の地」こそ実は流謫の詩人の本来の場所にほかならぬことが明らかにされ、第一章の「選ぶ」という語の意味が充実するのである。しかし、彼が収穫するのは「寺院の中で祭壇の彩られた角笛」によつて歌われる詩ではない。それは「職務のない純粋な言葉」(第四章)である。「無」*rien* から生まれ「無」で作られた詩、それゆえに「如何なる岸辺にも捧げられず、如何なる頁にも托されない」歌。それはこの平坦空無の砂浜——流謫の流砂の上で呼び集めるのにふさわしい。「流砂」*sytes* はもともと個有名詞で、アフリカ北部のトリポリ海岸にある *la Grande Syte* とチヨニス海岸の *la Petite Syte* を指すが、*sytes* は普通名詞に転用されたものであろう。

なお、「chant, poème」という言葉を取りかゝむ *annonce, assembler*、*échoir*、*élancement, naissance* などのダイナミックな価値ヴァリュールに注意のこと」(パラン)。このダイナミックは動きは、ここで歌の対象となっているのがまさに歌の生誕の動きそのものにほかならぬことを示している。

第五唱句の *frondes* は「(1)石弓(2)羊歯の葉、転じて一般に葉 *feuillage*」の両義があり、パランは「このコンテキストの全体に自然が存在することから考えて」(2)の意義を採用している。しかしテキストのこの部分では不毛な砂の世界の只中で生まれる詩がテーマになっており、植物の繁茂のイマージュはかえってコンテキストに馳背するのではあるまいか。英訳では *slings* で(1)を採用しており、筆者もこちらを取りたいと思う。唸る石弓、歌う法螺貝は、「無」から生まれ「無」で作られた詩の視覚化であろうが、重点は *siffler, canter* という動詞にあるため、ここはむしろ聴覚に訴える。加えて命令法と頓呼法による強勢が、第三・四唱句の説明的な文体の後で、弓のようにピンと張った力を文脈に与えている。

つづいて「彼は普通固い物質を表現する補語を要求する動詞『築く』fonder と対立的に、流動する、不安定な、うつろな要素を考へる」(パラン)。即ち「深淵」「水のしぶき」「砂の煙」「貯水槽」「空っぽの槽」。一朝にして消散した過去の栄光は、まことに深淵の上に築いた幻影にすぎず、現在の住居は白紙のような砂浜、「色あせた虚妄の土地」である。栄光の追憶もすでに死者へのそれにひとしい。「横たわる」*gair* とこの動詞が連想させる墓碑銘の形式 *C'igt... (Araiz...: 眠る)*。

第二ストローフは引用符号にかこまれ、何ものかの語る言葉であることが示される。しかし語るものが誰であるかは明示されない。それだけに、この言葉は、どこからともなく風に運ばれてくる未知の神の託宣のような音調を持ち、この世のむなしさを告知する。「歴史のむなしさと人間の功業のむなしさ。あらゆる偉大さの宿命的な失墜。諸々の帝国の運命が決せられた戦場で驢馬の頸骨はすでに白く曝され、堂々たる帆をそなえた強力な艦隊ももはや、波の絶え間ない動きによってこまかく砕かれ無に帰して行く漂流物にすぎない」(カイヨフ)。即ちテーマとしては本文のそれと同じものの反覆であるが、より直接的に陳述され、抒情的な感情表白によって一つの統一体をなしている。カイヨフのいわゆる「抒情的統語」*sequence lyrique* の一例と言ふべきか。茫漠たる無人の宇宙の中で語られる言葉、従つて語るものの人格の存在が暗示される *パッサージュ*。「とくに抒情的で神祕的な *パッサージュ*。一種の神聖な *デイヴァガシオン*」(パラン)である。本文の中に人称の不明な引用句を挿入して *コンテキスト* を二重にも三重にも重層化することの手法は、サン・ジョン・ペルス の作品中では頻繁に使用されている。

「ユリウスの家系」は「ヴィーナスの子孫と見なされ、聖職者の長の家筋で、*ジュール・セザール* は司教団の長であった」(カイヨフ)。しかし、現世の権力と魂の司としての地位を兼ねそなえた家系も、所詮「その栄光は肉のもの」(パラン)でしかない。「流謫の貴公子もこの栄光を所有してはいるが、彼はそのむなしさを測る、なぜなら彼は風に運び去られる砂を追つて行かねばならないのだから」。肉の栄光のむなしさを知る彼は、しかしそのことによつてかえつて靈の息吹きに鼓舞されている。即ちサン・ジョン・ペルスは「流謫の貴公子たる詩人を古代歴史上の偉人たちの上位に置く」のである。人と同じく、ものもまた消滅の運命を免れない。たとえば「船は漂流物の状態になつてしまい、この漂流物がさらに、虚無により近い状態に還元される——『リユート作りの夢よりもなお絹に似てなめらかな』——その木片は水に磨かれ、海藻のために、楽器の滑らかに磨かれた木よりもっと手ざわりが柔い。そして戦いの野は軍隊の

消滅を示している」。かくて詩人は「あらゆる栄光と権勢との壊滅を強調する。そしてただ海と風だけが持続し、そのやむことない響きだけが残るのである」。

パランは右のように註釈を加えた後、文章構造の分析を試みている。以下箇条書き風に説明すれば、

「(1) イマーシュについて——むなしさ *vanité* のテーマが、不安定と空虚のシンボルである海のイマーシュによつていよいよ発展させられるが、「海」という単語はこのストローフの中心に位置し、意味の上でこれに関係のある幾つかの単語がこれを前後から取りかこんでいる。

*sables, voiles, mer, grèves, vents, sables,*

(私見を加えるならば、歯擦音と流音の間に現われる唇歯音<sup>h</sup>、滑らかなソノリテの中で白い波がしらのように際立ったその響きに注目すべきである)。

(2) 音調とリズムについて——海の運動と響きが死のシンボル「頭蓋骨」に結合される。hの繰り返しがリズムを刻み、そのソノリテはすばらしい。マクセントの落ちる母音はすべて長<sup>g</sup>。

Et la Mer, à la Ronde Roule son bruit de cranes sur les Grèves

U — U U — — U U U U — U U — —

(3) 動詞の時制について——各唱句の時制は次のように配置されてゐる。

現在      Où vont les sables…… s'en vont les Princes……

過去—現在      Où furent les voiles…… s'en va l'épave……

過去—現在      Où furent les grandes actions…… déjà blanchit……

現在      Et la mer…… roule……

即ち通常の時間の進行とは逆に、我々は現在から過去へと行き、現時の現実さを離れて過ぎ去つた時間の中へとびこんで行くのである。』

「神聖なディヴァガシオン」は終り、第三ストローフが始まる。しかしそのトーンは急激に変化し、「この世のもののすべてはむなし

い」に代って「この世のものすべては私にとつて新しい」と宣言すべき準備が行われる。そしてその原動力となるのは、空虚な無人の空間にただひとつ残された海と風である。「海と風のテーマ、時間と空間のテーマがこの最後の展開部分に再び現われるが、それは内面化されている。ここでは、海は靈感のシンボルとして、教智を教える。そしてやがて風と空間が同じく教智を語るのである」(ペラン)。

「泡の教智」「精神の毒氣」——みごとなパラドックスの対句が、苦い塩のはじける音、生石灰や乳のように白い水の泡立ちという爽快なイマージュの中で、第三ストロフを軽快に歌い始める。ここに至るまでの歌も、この世の空虚を見ぬく詩人の眼の誠実さに自己の蘇生を賭ける主体的な決意はこめられていたが、それは免れがたく地上の人間としての嘆きを伴っていた。詩の言葉に附随するそれが、倍音として詩人の内的葛藤を示していた。しかし今はこの倍音も、短調から長調に転じた主旋律に応じて喜びの表情を取る。この巧みなモテュラシオンは、詩の誕生が即ち「悦ばしき智慧」の誕生にはかならないことを語っている。魂の犠牲において獲得される「知識」は、常に「疫病」(毒氣)pestilenceの原意)のように喜びを腐蝕するのである。(英訳は第二唱句前半を I learn a science from the soul's insurrections「私は魂の反抗から一つの知識を学ぶ」としているが、原意に背くものであろう)。

つづいて現われる「風」——言葉運び来るものの影像。「それはこの世のありとあらゆる面を吹く大いなる風であった、歓喜しつつこの世をめぐる大いなる風であった」に始まる大作『風』の萌芽が、すでにここに見られる。風、雪、雨、海——すべてこの世の「精神の毒氣」を浄化し、古いものを消し去り、カタストロフを吹き寄せ、かつ吹き払い、形なく休みなく動きつつ常住遍在するもの。宇宙的な元素——それも、その消えやすさにおいて「宇宙の凋落性の暗示」(ピコン)であると同時に、その遍在性において宇宙精神に類するもの。それらに対するサン・ジョン・ベルスの指向に注目すべきであろう。

つづいて、比較的単純な直喩による第三・第四唱句の、いわば中間部。身体の動きによって具体的に喚起される魂の動き。Je plus vaste, les plus fastes のたいぶりとした音韻対句による均整のとれた、危げのないその表現。(第四唱句は英訳の I watch in this vast arena signs of good omen soaring を加味して訳してみた)。

第五・六・七唱句は結びにふさわしい絶唱である。「古い師」argure は、ローマの鳥占い(鳥の飛翔や囀りで行う古い)の僧侶のことであり、従つてここでは「朝」が古い師にたとえられ、「神聖な文字」は、黒い点となつて空に散る鳥の群の比喩であろう。すると、前の唱句の「吉兆の飛翔」も鳥の舞い上る姿に連結されることによってその意味が完成されるわけである。内的世界と外的世界との対応・交

感が、緊密な暗喩の力でみごとに果たされた一例であろう。かくて輝かしい朝の世界がそのまま聖典であり、詩はそこに刻まれた未知の聖なる言葉である。しかしこれはまた朝そのものの啓示する言葉であるから、世界が神格化されていると言ってもよい。ボスケが言うように、そこには「創造主と被造物との間に位階の区別はない」のである。「サン・ジョン・ペルスは言語に宗教的な背景を拒みながらも、その神聖な機能を回復した」とG・E・克蘭シェは語っている。<sup>②</sup>

「流謫は昨日のことではない」——いわば唐突に叫ばれるこの断定の言葉には、その唐突さのゆえに悦ばしい発見の語勢がある。「お遺された足跡よ、お前提よ」——流謫の詩人は、流謫が単に彼の個人的な不運ではなく、人間の歴史の中に、流離するもの、苦難と動乱の中にさまよいつつおのれの泉を掘りあてるものの系列があつて、彼自身はこの長い時間的系譜の先端に出現したまでであることに気づく。即ち第三章の主題「人類の歴史および彼自身の歴史における流謫についての考察」(パラン)の準備となる自覚である。ところでこれは、彼が歴史——換言すれば時間における連帯という観念を見出したことにほかならない。この新たな観点から見れば、「すべてはむなし」かった世界に別の意味が満ち始めるであろう。この発見は彼の視覚を一挙に転ぜずにはおかない。なぜなら、そこにおいてこそ彼の「歌」——流謫の真の意味を歌い上げる詩が存在しはじめるのだから。詩人は断乎として宣言する、「この世のものすべては私にとつて新しく」だ。

註① Caen Picon: *Panorama critique de la nouvelle littérature française*, N. R. F., 1951, P. 161.

② Georges Emmanuel Clancier: *Panorama critique de Rimbaud au surréalisme*, Seghers, 1953, P. 355.

(未完)