

## 自己言及のかたち

——イリュミナシオン『生活Ⅲ』と『生活Ⅰ』を読む——

新 宅 巖

『イリュミナシオン』の作者にとって、自己に言及することにはどのような意味があったのだろうか。また、それほどどのようなかたちをとってなされたのだろうか。『地獄の一季節』の読後の印象が、比類のない一個の精神の劇の「報告書」の如きものであるのに対し、『イリュミナシオン』の諸詩篇にあらわれる多様な自己言及のかたちは、『地獄の一季節』におけるそれとは、部分的には呼応しながらも微妙に異なる性格をもち、それが『イリュミナシオン』に独自の陰影をもたらすと同時に難解さの印象を生じさせる一因となっていることは否定し難い。

そこで、本稿では『イリュミナシオン』の諸詩篇のうちで自己言及の見やすい例に焦点をしばって、極めて限定的な試みをおこなうにとどめたい。『生活Ⅲ』という表題をもつ作品（三部から成る）のうち、『生活Ⅲ』と『生活Ⅰ』の読解の試みがそれである。ともに『生活』という表題のもとに書かれたテキストでありながら、内容とエクリチュールに関して両者の示す隔たりに、『イリュミナシオン』全体に通底する問題が露呈していると想定してのことであり、ランボーにとって『生活』という表題がもたざるをえない意味と、自伝的作品を成立させている自己言及のかたち、さらには書くことの意味などを、そこに探ることができよう。だが、とりあえず自伝的作品の範囲と解釈のはらむ問題について考えておかねばならない。

## I 自伝的作品の解釈をめぐって

『イリュミナシオン』中にランボーの自我あるいは主体を濃密に感じさせる詩篇は少くないものの、伝記的事実に照らしてその言わんとすることが、概ね了解可能である詩篇となると『少年時』、『生活』、『青春』、『放浪者』など数篇に限られよう。もっとも、自我や主体への言及はさまざまなレベルでおこなわれうる以上、作品空間に登場する種々の形象 figure（明瞭に人物の形をとらない場合でさえ）にも注意が必要だろう。たとえば『大洪水の後』や『曙』の浄化された自然という主題の傍に姿を現わす「少年」には、孤立と無垢の印象が色濃いが、狭義には「少年」という主題<sup>1)</sup>としてとりあげることにも可能であるこの現像も、広くはランボーの自我の当影と位置づけられよう。また物語形式による作品である『小話』の、「対をなす人物<sup>2)</sup>」である「君主」と「精霊」に、ヴェルレーヌとランボー、あるいはランボー自身の二面性を読みとる解釈が広く行われてきたことは、作品解釈に及ぼすランボーの生体験の意味とその浸透力を考えさせずにはおかない一例である。

また、『イリュミナシオン』には、言語（テキスト）空間の虚構性をことさら強調するように、末尾の一句がそれまでの言述を否定するかのように置かれることが少なくない。

一条の白い光線が空の高みから落ちてきて、このお芝居を消してしまう。

『橋』

一陣の風が炉床の境界を吹き飛ばす

『通俗夜曲』

いずれの場合にも、読者は夢想の突然の終わりに立ち会うことで、そこに浸入してくる作者の過剰な実在というものを感受させられるのである。

こうしてみると、『イリュミナシオン』の諸詩篇の少なからぬ部分がラ

ンポーの生体験，あるいは観察した現実深く根ざしていることが了解できよう。もっとも，なんらかの形で自己を作品に登場させる場合と，作品に介入してその虚構の枠組みを強調する場合とでは，作品というものに対する意識の点で相違がないとはいえない。とりあえず，そこに作品の構成に関してなんらかの詩的発展を予測させるもの，言わば実から虚へという方向がうかがわれるとだけ言うておくにとどめよう。したがって，従来の『イリュミナシオン』解釈の主流を占めたのが，前述の生体験を前提にしたものであったのはある意味で当然のことといえるのである。

だが一方で、『イリュミナシオン』に特徴的な極度に省略表現が施されたテキストは，一義的な伝達内容や意味論的な斉合性の有無という点において，伝記的事実を重視する伝統的な解釈の是非を問いかけ，ひいては当の解釈の存立の可能性をも疑わしめる性格を示すテキストであることも否定できない。

このテキストの「読み難さ」を正面に据えての研究は近年の傾向であるが，キタンとトドロフの批評<sup>3)</sup>に代表されるといってよかろう。大まかにいえば，いずれもテキストの独立性の確認の上に，そのエクリチュールの特徴を精密に分析し，他のテキストとの関連において『イリュミナシオン』の独自性を浮き彫りにするというものである。もっともキタンが，分析においてクロノロジーに踏みこむことを慎重に避けながらも，批評の全容が歴史的考察を背後に据えての論考であるのに対し，トドロフは，「非意味の創出」という些か挑戦的なイデオロギーを前面に押し出しているという点で両者の性格はかなり隔っているといえよう。が，総じていえばこの両者による『イリュミナシオン』解釈への貢献は明らかであり，特に次の二点を挙げておきたい。

第一の点は，注釈を施すことによってテキストの曖昧さを解消しようとはかる伝統的な方法が，ともすれば「詩人の実生活への情報の出典としてテキストを読む<sup>4)</sup>」といういわば転倒した事態を生むことへの警告を発したことであり，さらにもう一点はテキスト自体へ関心を集中することによって，作品のシニフィエではなくシニフィアンのあり様に，作品読解の鍵を見つけようとしたことである。

だが、批評の有効性なり成果なりは微妙に批評対象（すなわち諸詩篇）の選択に及ぶものであり、テキスト批評に『イリュミナシオン』全体を一律に解釈しおおせる視点を望むのは無理であろう。さまざまな作品がある以上、伝記的研究の成果を参照することも時に応じて必要であり、あくまで個々の作品に即しての解釈方法が検討されねばならない。

そこで合理的な態度として考えうるのは、たとえばテキスト批評の貢献を視野に入れつつ『イリュミナシオン』を複数の詩群に分類することであろう。しかし、従来の分類はほぼ主題系（愛、社会の進歩、演劇、音楽等）の分類に向けられ、読解は求心的というより拡散的な傾向を示しているようだ<sup>5)</sup>。いずれにせよ、作品の成立年代を確定する困難が壁となって『イリュミナシオン』の全体像が緊密な解釈で結び合わされるという事態は望めそうにない。だがランボーの意思をすりぬけてしまう解釈の一人歩きは許されてよいものではない。初めに言ったように、一個のテキスト凝視することで全体を逆照射することが可能かも知れないと考えて、次に『生活』を読む試みに移ることとしよう。

## Ⅱ 『生活Ⅲ』

『生活』は自伝的性格の濃い作品であり、初めにも述べたように比較的読みやすいテキストといえるだろう。まず、三部から成るこの作品のⅠ、Ⅱは同一の草稿に、Ⅲは別葉に『出発』、『王権』の上部に置かれる形で書かれており、書体にも違いが認められることを確認しておこう。このことが直ちに作品成立時期の相違を意味するとは断じえないが、構成上は似通った性格（自身の過去を現在時から溯って検討するという反省的性格と時間形式）をもつ『生活』の三部作各々にみられる音調とエクリチュールの隔たりに注目したい。特に『生活Ⅲ』の末尾に表白される一種の喪失感と、『生活Ⅰ』の後半部に支配的な諧謔と挑発の入り混じった声の調子に焦点をあててこの問題を考えてみたい。まず、『生活Ⅲ』を見てみよう。前半は複合過去による単純な構文の羅列である。

十二のとき閉じこめられた屋根裏部屋で、私は世間を知った、人間喜劇を絵解きした。酒倉で歴史を覚えた。北国のさる夜の祭りでは、昔の絵描きたちが描いているあらゆる女に出逢った。パリのある古い小路では、古典的な諸科学を教わった。東洋全体に取り巻かれた壮麗な住居で、龍大な仕事を完成し、赫々たる隠遁生活を送った。……

見ての通り、これは過去の決算報告というべきものであり、一つ一つの章句に対して夥しい注釈がすでになされている。想像と現実がない混ぜになっているものの、ほぼランボー自身の過去をここに読みとることができる。要するにここに披瀝されているのは、少年期の孤立と文学への覚醒、パリでの文学的生活、事実は追放に他ならなかった異国への旅という時間軸に沿って、ランボーが自ら所有しえたと思じた現実であろう。まさしくランボーは自らの過去においてなにを所有できたかを問題にしており、それを文学的に表現しているのだ。一種の素っ気なさや象徴性が表現の特色であるが、そこには詩人の矜持が窺われるとともに無名の詩人であるランボーの惨憺たる現実を知る我々にとっては、文学と現実の落差も視野に映じて来ざるをえない。「北国の都市で出逢った」女たちの異国情緒にせよ、高踏派の詩人が出入りしていた「パリの古い小路」ショワズール小路の記憶にせよ、現実のもつ否定的側面を切り落したヴィジョンのみが取り上げられているという印象が強い。また、「東洋全体に取り巻かれた壮麗な住居」とは『地獄の一季節』の『悪い血』や『不可能』に表明されているランボーの自己同一性の否認、西洋との格闘の対極に自ずと現われてくる東洋の理想化に他ならないだろう<sup>6)</sup>。だが、そこで完成したとされる「龍大な仕事」とはなにを指すのか。『生活Ⅲ』の続きを見る必要がある。

私は、われとわが血を攪拌した。再び務めがこの手に戻った。それについては、もはや夢みることもさへ許されぬ。私は、ほんとうに墓の彼方の者だ、用事などがあるわけがない。

ここで語られているのは『地獄の一季節』執筆に関わるランボオの内面の意識ではないだろうか。そう考えると 前述の「老大な仕事」は 1872 年の五月以後、例のムッシュー・ル・プランス街の屋根裏部屋で書かれた『ミシェルとクリスチーナ』を含むいわゆる『後期韻文詩』のことであろうか。確たる証拠はないものの『地獄の一季節』での引用にも窺われるように、その詩の野心的実践に対してランボオの自己評価が高いことは十分に考えられる<sup>7)</sup>。

といっても、『後期韻文詩』の完成と「赫々たる隠遁生活」は直接に結びつくものではなく、それはあくまでランボオの主観のうちにしか存在しなかったであろう。

ランボオにとって『地獄の一季節』を書き上げることは、文字通り苦悩を栄光に質転換させる力業であり、それが「われとわが血を攪拌した J'ai brassé mon sang.」試みであったこと、その結果、新たな現実の地平、天上でも地獄でもないこの地上における人間の現実が、引き受けるべき「務め *devoir*」としてランボオに認識されたという経緯は『地獄の一季節』の読者には決してこじつけではなく了解できる文脈であろう。ここは短い表現ながら、『地獄の一季節』の『訣別』との照応は鮮明といってよい。

このおれ、いっさいの道徳を免除され、道士とも天使とも自称したこのおれが、求めるべき義務と抱きしめるべきざらつく現実をかかえて地上に戻される！

百姓だ。

だが、複合過去から現在形への転調が示すように時間は「いま」に移る。過去は一切合財くくられて迷妄として斥けられる。末尾の「用事などあるわけがない *Pas de commissions.*」という断定はメッセージ（という含意もあるところから）としての「文学」を射程に入れて解すべきだと思われる。それだけにこの断言の苛責なさは注意をひく。こうして、『生活Ⅲ』は『地獄の一季節』での挫折の確認と現実への覚醒を一步押し進めて、いわばランボオの「文学放

棄」の結論に見合うような喪失感とニヒリズムの表明で終わっている。

だが、ここであらためて『生活Ⅲ』を一個のテキストとして眺めたとき、これが『地獄の一季節』の散文と極端に違っていることに気付かされる。このテキストは、まるで熱を欠いており、『地獄の一季節』に充満していた昂揚感が消え失せているのだ。ランボオの基本的な思想である「生を変える<sup>8)</sup>」使命感も、「他人を助けなければならぬ義務<sup>9)</sup>」も、さらにはその義務を全うするために選<sup>レ</sup>びとらねばならなかつた<sup>リアリズム</sup>現実認識、「暁がきたら、光輝く街へ忍耐で武装して入っていこう<sup>10)</sup>」という決意も、諸々の精神の劇というものがこのテキストのとりわけ後半にはすっかり影をひそめているのである。つまり、ここでランボオは『地獄の一季節』に象徴される過去<sup>レ</sup>に対して徹底した否定の姿勢を表明しているのだ。

この否定の意味を考えると、『生活』という表題がテキストに及ぼしている力、あるいは共鳴といった現象が想像される。『生活』という表題のもとにくくられる過去の総括が一種のニヒリズムに収束することは考えられないことではない。ランボオにとって『地獄の一季節』とは『生活』の対極に位置すると、少なくともここでは感受されているのであろう。実際、『地獄の一季節』の主題とは、西洋近代の人間の条件を正面に見据え、キリスト教の権威およびイデオロギー的、文化的秩序との対決をはかるといえるものではなかったか。その身ぶりがいまとなってはことごとく疎ましいばかりか、ほとんど自分に無縁と感じられるという事情。そういうランボオのニヒリズムの質、自らの意図を全否定してしまう非理性的といってもよい流儀の一端は彼の性格に求めることもできよう。だがなにより問題であるのは、「文学」と「現実」の落差であり、とりわけ読者をもたぬ作家（詩人）であるという現実であろう。読者をもたぬ不幸とはとりもなおさず他者との伝達を欠くという不幸である。それゆえ、『生活Ⅲ』というテキストの意味するものは、喪失感でありニヒリズムであると同時に、一種の自閉性であり、それがテキストのエクリチュールと切離し難く結び付いている。一人称 Je からの逸脱もなく、一貫して複合過去の繰り返し

という禁欲的な文体が、自分のためにのみ書いたと言ってもよいこのテキストの性格を明らかに示しているのである。

### Ⅲ 『生活Ⅰ』

『生活』という表題が常に自閉とリヒリズムに収束すると決まったわけではない。これからみる『生活Ⅰ』（それに『生活Ⅱ』でも）では事情はまるで違っている。自身の過去を現在時から照射するという時間構成は共通だが、『生活Ⅰ』では、より拡散的な文体（名詞センテンス、感嘆文）がみとめられ、時間軸も屈曲し、謎めいた表現と陰喩の多用が目立つ。（陰喩に関しては『生活Ⅱ』において特にそれがいえる。）いふなれば、自伝的性格をもちながらエクリチュールにはより「戯れ」の性格<sup>11)</sup>、さらには諧謔の味が感じとれる。『生活Ⅰ』の前半をみるだけでもその特徴は明らかである。

おお、あわれ、聖地の広大な通り、寺院のテラス！ 私に『箴言を講釈してくれた婆羅門僧はどうなってしまったか。いまなお、あのとき、あの土地の老婆たちの姿さえ、眼に浮かぶ！ 私は思い出す、野原の手を肩に感じながら、大河のほとり、銀色の月や太陽の下で過ごしたあれらの時間を、また、胡椒を撒いたような平原に立ちながらの私たちの愛撫を。……

注意をひくのは冒頭から繰り返しておこなわれる過去の喚起、それも純粋に想像の産物と思われる東洋の聖地と婆羅門僧が、この上もなく実在を強調されるその喚起のされ方である。もっとも『イリュミネーション』の成立年代の下限を1976年まで広げれば、この件りをランボーの実体験ととる見方もでてくる。この年、彼はジャヴァに足を踏み入れているからである。しかし、前章でみたように東洋および東洋の叡知はランボーの夢に他ならない。さらに、「老婆たち」は実在の人物であろうか。

D'alors, de là-bas, je vois en core même les vieilles !

という原文の強調表現はいかにも大仰であり、ことばと形態の隔たりが透けてみえはしないだろうか。ランボーは強調の身ぶりによって不在を實在に変えようとしているのではないか。じじつ、次の「私は思い出す」というところからエクリチュールは加速の段階を過ぎ、にわかに軽快な滑走に移行するかにみえる。もはや意味の場を現実の空間に求めるのは困難になる。「大河のほとり、銀色の月の下で過ごしたあれらの時間 des heures d'argent et de soleil vers les fleuves」と解釈することはできても（といっても語は習慣的な使用の枠を超えてしまっている）、「仲間 Compagne」ではなく「野原 Campagne の手を肩に感じながら」、「胡椒を撒いたような平原に立ちながらの私たちの愛撫」とは一体なにを意味するのか。一種の親密さの感覚と西洋における時間とは異なる、自然との合一を実現する時間といった説明がいちおう頭に浮かばないでもない。『民主々義』という詩篇の「胡椒のきいた水浸しの国々へ」という章句を想起すれば胡椒が東洋のイメージを帯びていることも推察できる。だからといってこのエクリチュールが何らかの意味に環元し尽くされることはやはりできないだろう。むしろ虚構であれ、個人的色彩を帯びたまま晦冥の中に放置されることによって、詩句は独自の輝きを見せているというべきであり、もしかするとランボーはそれを意図しているのかも知れないではないか。引き続き、後半部をみてみよう。

——一群の深紅の鳩が飛び立って、私の想いの周囲で雷のような羽音をたてる。——ここに追放されて、私はあらゆる文学の演劇的傑作が演じられるべき一舞台を手に入れた。君たちに聞いたこともない富を見せてやろうか。私は、君たちの見つけた宝の歴史を観察する。するとその続きまで見えるのだ！ 私の知恵は渾沌並みにさげすまれているが、君たちを待つ昏迷にくらべれば、私の虚無が何だというのか。

諸家が賛嘆してやまない深紅の鳩の一せいに飛びたつ羽音のイメージ。ピー

が言うように「垂直運動，色彩の強度，そして音の交感<sup>12)</sup>」をそこにみる事ができるし、『酔いどれ船』の「おお，百万の金色の鳥よ，未来を創る 生氣よ」を持ち出すまでもなく，この詩句は生命と創造力の極点を象徴するものであろう。また，注目すべきはこの詩句の位置，前半の「東洋」の喚起に開発されての自動的なエクリチュールと，後半の『ここに追放され』で始まる「私」の意識，いかえれば外部へ向かう運動から内部への運動の転回軸の役割を，この深紅の鳩のイメージが果たしている点である。想像するに，この「詩句が独立して置かれること」のもつ意味は決して小さくはない。おそらくそれはテキストの空間性というものへの認識であり，さらに実践であるといえるだろう。

ともあれ，後半部は「ここに追放されて」と流謫の身を確認することから作者の内面が語られる。とはいえ末尾の「おれの虚無が何だというのか」に一種のニヒリズムの色合いが感じとれるものの，言述の流れはさいごまで奇妙な勝利感と一貫した挑発の調子を常び続けることになる。とすれば，流謫の身というのもそのニュアンスはかなり疑ってかからねばなるまい。注意をひくのは「あらゆる演劇的傑作が演じられるべき一舞台を手に入れた」とあるこの「一舞台 *une scène*」という語である。消極的にみれば，観照的な傾向へ向かう内面の変化を述べただけともとれようが，『イリュミナシオン』が，その表題の示唆するように<sup>13)</sup>，演劇的な空間構成をもつ詩篇を少なからず含んでいるという事実を想起しよう。ここでランボーが『手に入れた』といっている舞台とは，より全体的で自由なエクリチュールの実践に適した文学上の「場」すなわち「形式」ではないだろうか。そしてなにより，「一舞台」という語に代表される具体的，空間的なイメージには，散文の可塑性に保証された自由な拡がりをもつテキスト空間というものを想定できはしないだろうか。そうだとすれば，この「一舞台」が『地獄の一季節』での散文の実践を踏まえての表現であり，さらに一步進めて『イリュミナシオン』にふさわしい実体に近づいているとみてよいだろう。

少くとも，そう考えると以下の詩句の意味は明瞭である。「きみたちの見つけた宝」が高踏派の詩であれなんであれ，古い文学形式への当てこすりの意図

は隠れもない。「私の知恵は渾沌並みにさげすまれている」という章句にも、渾沌・chaos という語の多義性とそこに示される価値の転倒を見誤まるべきではないだろう。末尾の句もその意味は明らかであろう。「きみたちを待つ昏迷 stupeur」への優位は確信できるにしても、新たなエクリチュールの実践に勝算はあるのだろうか。ランボーはその漠とした不安を払いのけて「私の虚無が何だというのか」と書いたに違いないのである。

こうして『生活Ⅰ』はその多彩な表現の結末を一つの決意表明らしきものでしめくくる。かたちの上では、過去の追憶と流謫の現在を対比させながら、『生活Ⅰ』は文学という次元での『生活』の相を浮かび上らせたテキストとみることができるだろう。

『生活』という表題をもつ作品の読解が示唆するのは、自我あるいは主体というものに対してランボーの示す二面性であろう。『生活Ⅲ』のテキストはひたすら自己に収束していくランボーの不幸な面を表わしている。『地獄の一季節』の残響の中にあるこのテキストの『季節』への否認はテキスト成立時期の隔たりを示すものだろうか。私はむしろ逆ではないかと考える。すべてを押し流してしまいう無力感と自己嫌悪をランボーは後期韻文詩の詩篇に「飢え」と「渴き」というかたちで定着している。『生活Ⅲ』が示すのはもはやそのような熱を失った不幸の姿であり、その自己認識は『季節』を書き上げた時点ですでに用意されていたのではないだろうか。

『生活Ⅰ』に現われてくるエクリチュールの実践の方向は、確かに自我からの離脱であり、他者への働きかけを含むものである。その意味で『生活Ⅰ』は広く『イリュミナシオン』のテキスト全体に通底する特徴を示している。『生活Ⅲ』が自我イコール自我という図式に収束していくテキストであるとするなら、『生活Ⅰ』は、自我から他者への転換を可能にする戦略を駆使しているテキストといってよいだろう。そして、このようなエクリチュールの戯れの方向に、『イリュミナシオン』のうちでも最高度に凝縮された詩句の数々が生み出されたのに違いない。しかし、だかといってそのような試みを一種の「自動記

述」とみなすべきではないし、言語宇宙を構築する試みと考えるべきでもない。「私の虚無が何だというのか」という声は『イリュミナシオン』全体に響いているのであり、最終的には詩作品自体の存立の意味を荒々しく否定しにかかるランボオの審問を免れることができないかにみえる。その意味でランボオのエクリチュールの実践は否定し難く不幸のしるしを刻印されているといってもよいだろう。だがしかし、ランボオは次のような詩句を書くことで、彼の「虚無」に比類のないかたちを与えたということを忘れてはならないだろう。

鐘楼から鐘楼へと綱を張りわたし、窓から窓へと花飾りを、星から星へと金の鎖を張りわたし、それから、私は踊るのだ。 『断章』

いわば、ことばをつむぐ身振りがテキスト空間に吸収され、自我と空間が渾然と一体をなす地点、ランボオのエクリチュールはここに極まるのである。

#### 註

- 1) たとえば「少年時」に限らず、「断章」や「陶酔の午前」にもこの主題を見つけることができる。また、少年—詩人、少年—魔術師といった細分化も可能であろう。
- 2) これもランボオの好んだ主題であり、「運動」の夫婦や「断章」の女たちにもうかがわれるようにその背後には愛をめぐる両義的な感情がひそんでいると考えられる。
- 3) Atle Kittang 《Discours et jeu》 Presses Universitaire de grenoble 1975.  
Tzvetan Todorov 《Une complication de text les Illuminations》 Poétique No.34, 1978. 邦訳 カイエ 1978年9月号 イリュミナシオン—テキストの錯雑さ 及川馥訳。
- 4) 前記 トドロフの論文。
- 5) たとえば、Albert Pyの注釈書のテーマ一覧表はたいへん参考になるものの、その分類が絶対的な基準に基づくものでないことはいうまでもない。
- 6) とりわけ「不可能」には次のような章句がみられる。「何もかもが原始の国、東洋の思想と叡智とからは結構遠くにあるではないか。」
- 7) 「地獄の一季節」に引用されている韻文詩であるという事実ばかりでなく、「後期韻文詩」の技法上の多彩さにも注目すべきであろう。

- 8) 「錯乱 I」
- 9) 「錯乱 I」
- 10) 「訣別」
- 11) キタンは、ランボーのエクリチュールの戯れを「歴史の閉域の窒息状態を脱する詩的手段」とみなしている。それは、テキストという特異な空間を採用することにより、「不誠実さの機構の上に」打ちたてられるのである。前掲書 333頁。
- 12) Albert Py 《Les Illuminations》 p.107.
- 13) 『イルミネーション』が英語の Coloured Plates—彩色画板の意味をあわせもつことを想起すべきであろう。  
『イルミネーション』の作品引用は、人文書院ランボー全集の渋沢孝輔訳による。