

# ランボオの換喩性

木 下 誠

## 序

ランボオの最初期の韻文詩は、多くの場合現実を直接に描写したものとして片づけられてきた。後期韻文詩や『イリュミナシオン』についてはランボオの記憶や想像による現実の再構成を認める批評家も、初期の短い韻文詩、「大道旅行の十四行詩<sup>1)</sup>」(イヴ・ボヌフォワ)はランボオが旅の途上に出会った風景や出来事をそのまま描いたものにすぎないことが多い。例えば、チャールズ・チャドウィックは「びっくりした子供たち」をその「写実主義」ゆえに「個人的な体験をもとにしている」と断言し、「谷間に眠る男」についても、それが「実際の体験を物語っていることは、ほぼ間違いない」としている<sup>2)</sup>。こうした純粋に実証主義的な批評とは異なり、テキスト自体の論理を記述しようと努めるマルセル・A・リュフも、この時期のテキストは「描写的な形式を採用している」と指摘し、「谷間に眠る男」についても、テキスト内に配置された色彩の作用がテキストに時間的な運動性を与えるとは言いながら、それが「描写的で高踏派的な外観をもつ」ことは認めている<sup>3)</sup>。

確かに、この時期のランボオのテキストは『イリュミナシオン』などとは異なる論理の上に組み立てられ、現実とのより緊密な関係をうちたてているかのような印象を与えるかもしれない。言語と、テキストを書く主体についての考え方の根本的な違いがそこにはあるのだろう。たとえば、両時期のテキストの表題の差異だけを検討してもそのことは明らかである。これらのテキストの表題の多くは、『イリュミナシオン』の無冠詞で、多くが複数形の名詞一語の表題とは逆に、定冠詞による限定を受けた名詞を中心とした数語から成り、説明的な性格を有している。さらに、テキストの生起の場所と時間を限定するかのように、表題の下またはテキストの末尾に副次的な説明書きが付されているものさえある。

だが、一見テキストを現実につなぎとめるかのような役割を持つこうした定冠詞による表題の限定、副次的な日付けや説明書きの扱いは微妙である。それらがテキストの完全な外にあるのかどうかは決定することはできないからである。日付けや場所の付記は、ある場合には、本文と一体になってひとつのテキストを構成することもあるし、副次的な説明書きは、単に本文の機能する枠組を提供しているにすぎないことの方が多いとさえ言える。いずれにせよ、これらのことを根拠に、それぞれのテキストがランボオの伝記的現実のなかにただ一度限り生起したのだと断言

することは不可能である。テキストは、ランボーがいかにか日付と場所、さらには署名を記してランボーという「作者」の財産としてつなぎとめようと試みても、それが「作者」の手を離れ、他者の眼にさらされるやいなやランボー固有のものではなくなるからである。そしてこの他者＝読者は、先ず、これらのテキストを書いたランボー自身に他ならず、ランボーが最初の読者としてこれらのテキストに対し他者として現れた瞬間から、すなわち、これらのテキストを書くその度ごとに、すでにそれはランボーという「作者」の手を離れてしまっているのである。

このことは、『イリュミナシオン』のように最初から現実の指向対象を読み取れないやり方で書かれた「判読不可能<sup>4)</sup>」なテキストについても、初期のいわゆる「描写的」テキストについても基本的に同じことであり、テキストというものの一般的な性格として考えなければならないだろう。

したがって、初期詩篇について考え、初期詩篇と『イリュミナシオン』あるいは『地獄の季節』との関係について考える時、ランボーの伝記的事実を基準にするのではなく、あくまでそれぞれのテキストの独自の論理を明らかにしなければならない。

リュフにせよ他の批評家にせよ、彼らが「描写的」とランボーのテキストを形容する時、言われていることはテキストに現れた肉体や風景、場面等が空間的細部にわたって記述され、テキストがある空間的秩序に従っているということである。テキストというものが単純に現実の描写を行なっているのではない以上、それを「描写」という語で形容することはやめねばならない。したがってわれわれは、ランボーの初期詩篇に特徴的なこうした空間的細部への執着を「換喩性」という言葉で語ろうと思う。この言葉の定義は後に検討するが、ランボーの初期詩篇のいわゆる「描写的」な性格を「換喩的」と言いかえることによって、これらの詩篇の論理そのものをより明確に考察することが可能になるばかりか、従来初期詩篇との完全な断絶のあとに書かれたとされる後期韻文詩や『イリュミナシオン』と初期詩篇との間にある隠れた関係を見出すことが可能になる。ランボーのテキストは常にこの換喩性に力を得て、換喩的な力が隠喩的なものを解体することによって成り立っていると定式化することができるだろう。初期詩篇はこうした運動の出発点としてランボーの詩的生涯の始まりを画している。この定式を証明するため、以下われわれは初期詩篇のなかでもとりわけ換喩的な装置に積極的に依拠して書かれたテキストが集中的に出現する1870年秋（この時期ランボーは2度目の、より広地域にわたる家出を行なっている）のテキストから「谷間に眠る男」と「ザルブルックの目覚ましい勝利」を先ず分析し、その後『イリュミナシオン』のいくつかのテキスト、とりわけ「献身」と題されたテキストとの類縁関係を明らかにしたい。

## I. 初期「描写的」テキストの論理

LE DORMEUR DU VAL<sup>5)</sup>

C'est un trou de verdure où chante une rivière  
 Accrochant follement aux herbes des haillons  
 D'argent ; où le soleil, de la montagne fière,  
 Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.

5 Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,  
 Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,  
 Dort ; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,  
 Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme  
 10 Sourirait un enfant malade, il fait un somme :  
 Nature, berce-le chaudement : il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;  
 Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine  
 Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Octobre 1870.

表題において「谷間」と「眠る男」という二つの語を重ね合わせたこの十四行詩は、その押韻形式 (aBaB/cDcD/eeF/ggF)、統辞構造 (<C'est...>という形式の前半部と<Il (Un soldat) dort>という形式の後半部、あるいは être 動詞に支配された前半部と avoir 動詞に支配された後半部)、意味内容 (val を語る前半部と dormeur を語る後半部) のいずれについても最初の4行と残りの10行の2つの部分に分かれ、この2つの語 (val と dormeur) の下に構造化されている。前半部はただ「谷間」だけが問題であり、「眠る男」は後半部にのみ出現する。

「谷間」は先ず、生に満ちた自然の「緑の穴 un trou de verdure」(v. 1) として隠喩的に提示

される。こうして開かれた穴の中で水<rivière> (v. 1) と光あるいは火<soleil> (v. 3) の二元論的価値が一体化するが、この一体化もまた隠喩的表現<mousse de rayons> (v. 4) を用いて語られる。こうした水と火が一体化する自然の形象化は、ロマン主義的神話にそのまま依拠したもので、父なる太陽／母なる大地というステレオタイプによる自然の組織化としてランボーが「太陽と肉体」で用いたのと同じ機制に従って作り出されている (<Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie, / Verse l'amour brûlant à la terre ravie,<sup>6)</sup>>)。すなわち、擬人化された「川」は「歌い」(v. 1)、母が子にするように「草にぼろ着を[……]ひっ掛ける」(v. 2) のに対し、「太陽」もまた一種の代換によって擬人化され「堂々たる山」(v. 3) から「光る」(v. 4) ののである。この太陽とは、その超越的姿から、父の隠喩に他ならないと言える。このように「若い兵士」(v. 5) の見出されることになる空間、「谷間」はテキストの前半部で、隠喩的装置を用いて、差異のない分節化以前の均質な空間として明確に提示され、無時間的で生の充溢した原初の無垢状態を隠喩的に示す結果となっている。

テキストの後半部は、こうした枠組の中で働き、充溢的生の舞台に置かれた「兵士」の身体各部分を換喩的に移動することによって前半部で示された隠喩的な空間を解体してゆく。

テキストの後半部は、正確には2つの動きを重ね合わせることによって成立している。一方では「兵士」の身体各部分の隣接する各部分が精緻にたどられ、究極的には最終行の「右脇腹」の「二つの赤い穴」(v. 14) へと導かれてゆく。これに対し、もう一方で、前半部で提示された「谷間」を構成する各部分の眠る兵士の身体各部をつつみ込むように状況補語という文法形式を用いて第一の動きを取り囲む。この2つの動きは、ただ一か所詩人の声の出現する11行目の詩句で、「自然」という「谷間」に対して高次の語を用いた命令文<Nature, berce-le chaudement.>によって調停される。この言葉から、「自然」と「兵士」との関係は母と子関係であることが明らかとなる。「兵士」は「自然」という母の胎内 (trou) に眠る子、母に揺りかごをゆすってもらう子として示されるのである。だが、こうした母—子関係はテキスト全体にわたってずっと暗示されてきたもので、この命令文によってそれが明示的に示されたにすぎないとも言える。テキスト前半部ですでに「川」は母が子にするように「草に銀のぼろ着を[……]掛けて」いたし、この「谷間」全体が生之源として母胎を模していた。テキスト後半部の「兵士」が「若い」と形容され、「緑の床」(v. 8) に横たわり、「病気の子供が微笑むように微笑」(vv. 9-10) んでいるのも、こうした「自然」という母の中でこの「兵士」が本質的にその子供であることを示しているのだと言える。

こうした関係のなかでたどられる「兵士」の身体各部分は、ある種の謎解きの形式を借りて、それ自体死の換喩としてある最終行の解<Il a deux trous rouges au côté droit.>という文へと導かれてゆく。逆に言えば、唯一際立った、そして「黒」と結び付いてランボーにとって常にある転身の契機となる色彩「赤」によって形容されるこの「二つの赤い穴」が換喩的に、間接的に言及する死は、アナフォリックに3度反復される<dort>によって最後まで隠されている。もちろ

ん、死を含意する語もまたテキスト全体に散らばっており、読みを進めるにつれて次第に眠り—死の関係は強くなってゆく。第2行の「ぼろ着」、第8行の「青ざめて」、第10行の「病気の子供」、第11行の「彼は寒い」、第12行の「この子の鼻孔はふるえもしない」、第14行の「しずかな胸」これらはすべてこの「兵士」が死のしるしをもっていることを示している。だが、その都度「眠り」が明言されることで死の疑惑は打ち消されるのである。これはまさに眠りが死の隠喩でもあり、外見上は眠りと死の区別がつかないということを利用してなされる一種の虚構化であり、この虚構は最後まで崩されずに保たれる。重要なことは、しかし、虚構が最終的に崩れ、死が開示され、謎の解が与えられるということではなく、このテキストがそうした形式を借りて前半部で提示された生を換喩的な装置によって死へと解体してゆくということであり、第1行の〈trou〉から最終行の〈deux trous〉への移行を「兵士」の身体の換喩的分解によってなすとげるということである。

このようにテキストは2つの異なる原理、隠喩的原理と換喩的原理の重ね合わせによって、生の死への解体を行なうが、それは同時に、人間に擬して語られた「谷間」=生を「人間」としてではなく事物として語られた「兵士」の身体へと解体する人間中心主義の解体でもある。そして、この解体は、隠喩的に語られる、いやむしろ隠喩的にしか語ることでできない永遠の現在という楽園、無時間的な生の充溢した自然の世界（そこでは「川」は永遠に「歌い」、太陽は永遠に「輝いている」だろう）に時間というものを始動させること（「兵士」の身体を換喩的に順次たどってゆくには、この時間的推移を必要とする）であり、基本的に〈c'est...〉という提示的な言語形式で言いつくせる隠喩的同一性を〈Il a...〉という空間的展開を必然的にひきおこす言語形式によって換喩的な差異性へと解体することでもあると言える。単にリュフの言うようにテキストの色彩の配置によって運動性が生じるのではなく、こうした時間化、空間化によってテキストは力動性を得ているのだと言うべきだろう。まさに、ひとつの「穴」であるものの中に置かれていた「兵士」の身体の各部分を、個々ばらばらな事物として認識し、それらを非統一的な秩序のもとに記述することこそが、同一性を解体する最大の力になっていることをこのテキストは証明している。この同一性の解体は、このテキストでは、冒頭のひとつの「穴」を最終行の「二つの穴」へと変容させ、単一の「穴」と思われているものを複数化し、差異化する試みとしてなされている。テキストは事実、いくつかの「穴」に穿たれている（〈haillons〉(v. 2), 〈mousse〉(v. 4), 〈bouche ouverte〉(v. 5), 〈tête nue〉(v. 5), 〈narine〉(v. 12))。このように「現実」は実は多孔的であり、こうして重ね合わされた様々な「穴」によって、眼に見えるものの別の相貌が露わになるのだと言えよう。「谷間に眠る男」というテキストは、こうして、光と水の充溢した生の本源としての「穴」を、欠除としての「穴」、そこを通してテキストが常に裏返るようなそんな「穴」へと転換しているのである。

ある意味では、「谷間に眠る男」は静的で白々とした太陽につつまれた日常的な生を二重化し、

その背後に潜む死の影を明らかにすることで、戦争、具体的にはパリ・コミュン前夜の普仏戦争を「告発」という歴史社会的機能（パロディ）を有しているということもできるかもしれない。だが、たとえそうした働きをこのテキストが持つとしても、ランボーはそれを彼自身のエクリチュールの戦略によってなしとげたということを見逃してはならないだろう。ランボーにとってのこの時期の時代的な関心は歴史的な事件にあるというよりむしろ言語的事実の方であったのである。つまり、同時代の、ロマン主義に根をはるステレオタイプと化した隠喩体系（その典型はこの時代においてはバンヴィルらの高踏派の詩の中に見出せるだろう）を解体し、独自のエクリチュールをあみ出すこと、さらには、隠喩的メカニズムそのものを、つまり同一性に基づいた言語の支配を解体することこそが、この時期のランボーにとっては急務であり、それを彼は一般的には詩的言語に属さないとされている換喩的なエクリチュール（それは、ルポルタージュの、自然主義の、散文の言語様式である）に積極的に訴えることによってなしとげようとしているのである。「描写的」と言われるテキストの多くは、程度の差こそあれ、基本的にこの戦略に従っている。

「谷間に眠る男」の他にも、例えば「水から立ち現れるヴィナス<sup>7)</sup>」もこの同じ戦略の上に書かれている。「ヴィナス」の「頭」、「髪」、「首」、「肩甲骨」、「背」、「腰」、「脊柱」と、「古びた浴槽」（それ自体「ブリキ製の緑の棺」にたとえられている）から出る「ヴィナス」の水面上に現れる身体の各部分を上から順にたどりながら、それらのことごとくを通常のヴィナス生誕の図の戯画として記述し、最終連での〈Clara Venus〉と〈ulcère à l'anus〉というアナグラムの押韻を生み出すのである。

Les reins portent deux mots gravés : Clara Venus ;  
 —Et tout ce corps remue et tend sa large croupe  
 Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.

「かがやけるヴィナス」という神話の解体はこうしてヴィナスの身体そのものを換喩的に解体することによって成しとげられるのであるが、その結果、〈Clara Venus〉の名を持つ（それ自体、「腰」に「刺青された二つの語」として、神話の表象としての絵画または詩をパロディ化している）このヴィナスの記号表現と記号内容の乖離をひきおこす。この乖離はテキスト最終行の撞着語法〈Bell hideusement〉によって端的に示されている。そしてこのような乖離がテキストの表題〈VENUS ANADYOMÈNE〉の中にもともと含まれていたANUSの出現を可能にするのである。このテキストはこの〈VENUS ANADYOMÈNE〉をANUSと読みかえる過程を語っているのだと言っても過言ではないだろう。

「水から現れるヴィナス」は、「谷間に眠る男」よりも少し時期的に早いテキストだが、「谷間

に眠る男」と全く同時期のテキストについても他の例がある。(18) 70年10月という同じ日付をもち、戦勝報告の彩色版画の「描写」という形式を借りてフランス軍のザルブルックでの勝利（それはナポレオンの敗北の色濃い時期に、大勝利でもないのに大々的に喧伝された）を「戯画」化するような十四行詩「ザルブルックの目覚ましい勝利」である。

### L'ÉCLATANTE VICTOIRE DE SARREBRUCK<sup>8)</sup>

REMPORTÉE AUX CRIS DE VIVE L'EMPEREUR!

*Gravure belge brillamment coloriée, se vend à Charleroi, 35 centimes.*

Au milieu, l'Empereur, dans une apothéose  
 Bleue et jaune, s'en va, raide, sur son dada  
 Flamboyant ; très heureux, — car il voit tout en rose,  
 Féroce comme Zeus et doux comme un papa ;

5 En bas, les bons Pioupious qui faisaient la sieste  
 Près des tambours dorés et des rouges canons,  
 Se lèvent gentiment. Pitou remet sa veste,  
 Et, tourné vers le Chef, s'étourdit de grands noms!

À droite, Dumanet, appuyé sur la crosse  
 10 De son chassepot, sent frémir sa nuque en brosse,  
 Et : <Vive l'Empereur!!> — Son voisin reste coi...

Un schako surgit, comme un soleil noir... — Au centre,  
 Boquillon rouge et bleu, très naïf, sur son ventre  
 Se dresse, et, — présentant ses derrières — : <De quoi?...>

Octobre 70.

このテキストもまた、「勝利」を体現する「皇帝」の隠喩性を換喩的装置によって解体する。テキストは十四行詩を構成する4つの連に分かれ、それぞれこの「版画」の4つの部分を空間的に示す指標<Au milieu>、<En bas>、<À droite>、<Au centre>が付されている。テクス

トはこの4つの部分を空間的に移ってゆき、「まん中 milieu」から「中心 centre」へと再び回帰する途上で中心的同一性を隣接的な差異性へとつき崩してゆく。「まん中」にいて「勝利」を体現している「皇帝」は単にこの「版画」の空間を統一する中心として機能するだけではなく、神格化され（〈dans une apothéose〉 v. 1）、神=父として（〈Féroce comme Zeus et doux comme papa〉 v. 4）世界を支配する。この皇帝=神=父はまた同時に、生命に満ちた（〈très heureux〉 v. 3）、光=火の源としての太陽の隠喩（〈sur son dada Flamboyant〉 vv. 2-3）であり、さらに隠喩性そのものの隠喩でもある。なぜならこの「皇帝」はあらゆるものに相似性を見出す存在だからである（〈car il voit tout en rose〉 v. 3）。この「まん中」にある「皇帝」はまさに中心としての「まん中」、中心という概念そのものであり、あらゆる差異を同一化する隠喩的支配そのものを意味すると言えるだろう。テキストはこうした中心から出発し、次々とそれに隣接する様々な「歩兵」を配しているが、それらは互いに隣接しながら無関係であり（〈Son voisin reste coi...〉 v. 11）、それどころか同一の人物の行為自体が隣接する時空間のあいだである種の断絶をはらんでいる。「皇帝」に属する「金色の太鼓と赤い大砲」（v. 6）のそばで「昼寝をしていた」（昼寝とはすなわち太陽から身を隠すことに他ならない）「歩兵たち」（v. 5）は「畏まって身を起す」（v. 7）。また、「ピトゥ」（歩兵の名）は脱いでいた「上着を再び着て、陛下の方へ向き」（ということは、それまで別方向を見ていたということである）「夢中になって偉大な名を呼ぶ」（vv. 7-8）。

このように、隣接する各部分の記述は「皇帝」の同一化的秩序に差異化をもたらさずにはいない。換喩的な記述自体がここでも差異化を必然的にもたらすものとして働いているのである。こうしてテキストは、いわば連続する各項のあいだに次第にずれを生産しつつ再びもとの場所「中心」に回帰する。だが、そこに見出されるものはもはや中心的同一性ではなく（〈Au centre〉という語句自体が他の3つの場合と異なり、詩句の上でずれた位置に置かれている）、二重化され、背後へ背後へとずらされ（〈présentant ses derrières〉 v. 14）、自らの中に差異を含んだ「黒い太陽」（v. 12）としての裏返された中心に他ならない。皇帝=太陽がすべてを統一的な一点に収斂させるのに対し、「水から立ち現れるヴィナス」と同様ここでも撞着語法で語られるこの「黒い太陽」にネガティブに照らし出されるこの場所は、あらゆる点を換喩的秩序に従って横へ横へと水平にずらし、中心そのものを中心として同定できないまでに差異化する空間である。テキスト末尾に置かれ〈Son voisin reste coi...〉（v. 11）と韻を踏むとともに〈Vive l'Empereur!!〉（v. 11）と引用される声と対比されている「ボキヨン」の声〈De quoi?...〉（v. 14）は、隣接性によって相似性を、差異性によって同一性を解体する換喩的原理をはっきりと言い表す言葉である。つまり、〈Vive l'Empereur!!〉によって示される隠喩的秩序への同一化、「皇帝」の生に自己の生をゆだねる方法に対し、その中心自体は実は相対的なものにすぎないのだと疑う〈De quoi?...〉という声こそが換喩的戦略の基本的な戦術なのである。

多くの場合「描写的」という言葉で片づけられてきたこれらのテキストは、いずれもこうして



テキストの支配原理を隠喩性から換喩性へ、同一性から差異性へと転換する動きそのものを伝えていた。それは従属的な垂直的關係、隠喩中心主義を、並列的で水平な關係へと組みかえ、解体するその現場をテキストの中で演じていたのだとも言える。これらのテキストはただ諸部分の並置のみで作りに上げられているのではなく、先ず同一的で隠喩的な時代の言説を提示し、次いでそれを諸部分の換喩的な記述によって解体するのである。換喩的装置とは、ランボーの場合、常にこうした戦略的な装置であり、ランボーの換喩性とわれわれが呼ぶのは実際はこの隠喩中心主義の解体の道具としての換喩的なエクリチュールのことである。

## II. 隠喩性と換喩性

われわれは第I章で隠喩性と換喩性とを対立する原理として用いてきた。周知のように隠喩と換喩を相似性と隣接性の対立として言語の両極的構造の2つの極に位置付けたのはロマン・ヤコブソンである<sup>9)</sup>。ヤコブソンにとっては、発話は「選択」と「結合」の2つの面から理解される。選択は相似の諸単位から成る貯蔵庫（コード）から一単位を選んで（従ってこの単位はコード内の他の単位と代置可能である）発話内に置く操作であり、結合とはコードから選択された諸単位をつなぎ合わせてより高次の言語単位（それらの言語単位はその単位内で互いに隣接する構成部分によって脈絡を形成する）にまとめる操作である。逆に言うと、あらゆる言語記号の解釈は相似の諸単位（コード）への参照と、隣接する諸単位によって作られる脈絡への参照という2組の操作によってなされる。そして言語記号の意味もまた、それと範列関係にあるもろもろの記号と連辞関係にあるもろもろの記号の相方によって同時に限定され、それら相方との関係から生産されると言える。ヤコブソンは発話を可能にするこれら2つの機能（選択と結合）が互いに独立した異なる機能であることを、失語症を2つのタイプに分かつことができるという事実によって証明している。すなわち、発話を構成する諸単位を互いに結びつけることのできない「結構能力の欠如」としての「隣接性の異常」と、発話を構成する単位をそれと範列関係にある他の単位に置き代えることのできない「相似性の異常」の2つのタイプである。文のレヴェルでは、前者の場合統辞規則が失われ、語順は混乱し、文法的等位や従属の關係が曖昧になり、単に文法的機能だけを賦与された語（接続詞、前置詞、代名詞、冠詞等）は消失し、極端な場合、一語文あるいは一文発話へと発話が縮小されることになる。また、語の屈折は廃棄され、例えば動詞の場合、不定詞のみしか現れなくなる。これに対して後者、相似性の異常の場合は、統辞規則は失われず、代名詞、接続詞、助動詞等、脈絡を構成する機能だけを担ったり、脈絡のみを参照する語は保たれ、重症の場合でも文の枠組だけは残される。だが、語をコードに参照する機能が損なわれるため、語を別の類義語で言い換えたり、メタ言語によって対象言語について語ったりすることは

きない。このように失語症の2つのタイプにおいて明らかとなる、発話を成立させる2つの機能をヤコブソンはさらに修辞学上の文彩と関連付けて説明する。隠喩は相似性に基づくものであるがゆえに「相似性の異常」とは相容れず、隣接性に基づく換喩は「隣接性の異常」と相容れない。談話の進展もまた、この2種の異なる意味的な線に従って行なわれ、一方が相似性に基づき、意味内容の似た語から語へ「隠喩的方法」で展開されるのに対し、一方は隣接性に基き「換喩的方法」で展開される。その結果、これらのうちのどちらかの方法を偏重することによって文体的特徴があらわれ、ロマン主義、象徴主義の流派が隠喩的文体をもつものに対し、いわゆる写実主義的傾向を特徴付けるのは換喩の優位であり、また詩が本来隠喩的な相似性を原理として書かれるものに対し、換喩は隣接関係を重視する散文の本質として規定されるのである。

ヤコブソンがこのように図式化した言語の両極的構造（選択・相似性・コード・隠喩／結合・隣接性・脈絡・換喩）の利点は、それが単に語についてのみ見出される特徴なのではなく、音素から談話までのあらゆるレベルに見出される原理であることを、言い換えれば、隠喩と換喩という伝統的に古典修辞学以来対立的にとらえられてきた2つの転義に厳密な言語学的基礎を与えるとともに、これらの転義の理解を選択と統合、相似性と隣接性という、語に限らず記号活動全般のなかで働いている2つの原理との関係のなかでとらえ、とりわけ談話の進展に2つの傾向があることを明らかにした点にあると言えよう。

もちろん、ヤコブソンは二元論的構造化によって転義を隠喩と換喩の2つに還元し、特に故意に提喩を換喩に含めて曖昧にしているとする批判は、例えば提喩一元主義とも言えるグループ<sup>ミュ</sup>μなどによってなされている<sup>10)</sup>。だが、ヤコブソンの狙いはあらゆる転義、文彩の網羅的分類と説明にあるのではなく、発話を設立させる2つの異なる機能を明らかにし、言語活動をその2つの関係のなかで力動的にとらえることにあり、転義としての隠喩、換喩をそれぞれ隠喩的方法、換喩的方法へと談話のレベルにまで引き上げることによってヤコブソンはそれらの分析装置としての役割を一挙に増大させたのである。

われわれが第I章で用いた隠喩性、換喩性という2つの概念は、こうしたヤコブソンの言語の二極構造に基本的に基いている。ところでランボーのテキスト全体にこの図式をあてはめて考えてみると、ランボーの談話<sup>ディスコース</sup>は換喩的傾向が強く、ヤコブソンが相似性の異常として挙げた特徴を数多くもっていることがよくわかる。例えば、ランボーの統辞法はマラルメなどとは対照的に、初期のテキストから『イリュミナシオン』にいたるまで破壊されることがないばかりか、一貫して堅固で、全体的に非常に単純である。ランボーにとって統辞法は譲ることのできないものであり、ランボーのテキストの戦略は堅固な統辞構造の枠組の中で語を自由に結合させ戯れさせることにあるのだと言える。こうした戦略にとって重視されるのは、ヤコブソンの言う文法的「平行性<sup>パラレリシム</sup>」<sup>11)</sup>である。同じ統辞構造を反復させることによって同一性を隣接性に基づいて差異化し、解体するのである。ヤコブソンはロシアの結婚式の唄から例をとり、「グレープは独身だ、イワノヴィ

ッチは未婚だ」と、グレープ・イワノヴィッチの独身状態を隣接性に基く（グレープとイワノヴィッチは同一人物の姓と名として隣接している）主人公の2つの言語的実在への分割によって余剰的に反復すると説明している。ヤコブソンの言う「平行性」を同一の文法構造の反復と拡大して解釈すれば、ランボーのテキストはほとんどがこの平行性に依拠して成り立つとさえ言える。「谷間に眠る男」、「ザルブルックの目覚ましい勝利」の2つのテキストについてもすでにこのことが言える。前者は〈Il dort〉+状況補語の反復によってテキストが構成され差異を生産していたし、後者もまた〈Au milieu〉, 〈En bas〉, 〈A droite〉, 〈Au centre〉等の文脈によってのみ決定される語の平行的な枠組のなかで隣接する各人物を記述し「中心」を相対化していた。これらの2つの詩の他にも「酩酊船<sup>12)</sup>」の絶頂部は〈J'ai vu〉, 〈J'ai rêvé〉, 〈J'ai suivi〉, 〈J'ai heurté〉, 〈J'ai vu〉というように単純な語り口で語られる枠組を各連の冒頭に面ね、一文によって成り立つ各連はこの統辞構造の平行的な枠組のなかで隣接関係におかれた多種多様な事物を列挙することで、主体〈moi〉=〈bateau〉の単一性を破壊し、無限に差異化する。この手法は『地獄の季節』の「錯乱II 言葉の錬金術<sup>13)</sup>」のはじめでも用いられ、同様に〈je me vantais posséder〉, 〈J'aimais〉, 〈Je rêvais〉, 〈J'inventai〉……といった文法的平行性のなかにそれぞれ多くの事物を列挙することにより、挙げられた多様な語のなかに主体をうずもれさせ消失させるのである。だが、こうした平行性がより顕著となるのは『イルユミナシオン』においてである。「幼年時 III<sup>14)</sup>」全体を支配する〈Il y a〉の反復によって提示される事物は文字通り相互に何の意味上の連関もなく、単に「森に」隣接して置かれているというだけで選ばれているにすぎない。これらの「鳥」や「置時計」や「窪地」や「降りるカテドラル」や「登る湖」は、まるでショーウィンドーに並べられた事物のように何であってもかまわないものとしてあるのである。

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.

Il y a une horloge qui ne sonne pas.

Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.

Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.

Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.

Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.

Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse.

これに続く「IV<sup>15)</sup>」も同じく〈Je suis le saint〉, 〈Je suis le savant〉, 〈Je suis le

piéton>, <Je serais bien l'enfant>と, 文法的平行性によって主体の同一性を差異化していると言えるだろう。あるいはまた「投げ売り<sup>16)</sup>」の<À vendre...>の反復や「献身<sup>17)</sup>」の<À ... pour ...>の反復に見られるように, 文法的平行性の枠組のなかで隣接性に基ついて差異化され互いに戯れ合う種々雑多な語だけが問題となるために, テキストは平行性の枠組を単に文法機能のみを有する前置詞の反復から得, 必ずしも完全な文を必要としないまでにさえなる。その結果テキストの意味内容は, ますます混沌としたものになり, 語は記号内容より記号表現を結びつきの原理としはじめ, テキストは記号表現の戯れの場と化すのである。

これらの文法的平行性の他にも, ランボーのテキストの換喩的傾向を示すものとして, 指示詞, 人称代名詞等の多用とその戦略的使用を指摘することができる。これらは「<sup>ソフタニ</sup>転換子」あるいは「<sup>シ</sup>指示子」の名で呼ばれ, 共に統辞的脈絡にのみ依存して機能し, 「<sup>テイスクニル</sup>言述の審級」に特有のものであるが<sup>18)</sup>, ランボーはこれらを独自のやり方で用いる。例えば, 『イリュミナシオン』からこうした代名詞, 指示詞が多用されている箇所を挙げてみよう。

Ô *mon* Bien! Ô *mon* Beau! Fanfare atroce où je ne trébuché point! Chevalet féérique!  
Hourra pour l'œuvre inouïe et pour le corps merveilleux, pour la première fois! *Cela*  
commença sous les rires des enfants, *cela* finira par eux. *Ce* poison va rester dans toutes  
*nos* veines même quand, la fanfare tournant, *nous* serons rendus à l'ancienne inharmonie.  
Ô maintenant *nous* si digne de *ces* tortures! rassemblons ferveusement *cette* promesse  
surhumaine faite à *notre* corps et à *notre* âme créés : *cette* promesse, *cette* démence!

[...]

*Cela* commença par quelques dégoûts et *cela* finit, —ne pouvant *nous* saisir sur-le-  
champ de *cette* éternité, —*cela* finit par une débandade de parfums.

Rire des enfants, discrétion des esclaves, austérité des vierges, horreur des figures et  
des objets d'*ici*, sacrés soyez-*vous* par le souvenir de *cette* veille. *Cela* commençait par  
toute la rustrerie, *voici* que *cela* finit par des anges de flamme et de glace.

[...]

*Voici* le temps des *Assassins*.

—MATINÉE D'IVRESSE <sup>19)</sup>

(最初の2つの *mon* 及び *Assassins* を除きイタリックは筆者。以下断りのない限りイタリックは全て筆者。)

Ô *cette* chaude matinée de février. Le Sud inopportun vint relever *nos* souvenirs d'

indigents absurdes, *notre* jeune misère.

—OUVRIERS<sup>20)</sup>

*Ce* sont des villes! *C'est* un peuple pour qui se sont montés *ces* Alleghanys et *ces* Libans de rêve!

—VILLES<sup>21)</sup>

*C'est* le repos éclairé, ni fièvre, ni langueur, sur le lit ou sur le pré.

*C'est* l'ami ni ardent ni faible. L'ami.

*C'est* l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.

L'air et le monde point cherchés. La vie.

—Était-ce donc *ceci*?

—Et le rêve fraichit.

—VEILLÉES I<sup>22)</sup>

これらの指示詞はすべてテキスト外の何らかの実体を指しているのではない。指示詞は本来文脈において決定されその都度変わる特定の指向対象をもつことによるのみ機能するのだが、ランボーのテキストでは指向対象が極度に曖昧であったり、全く言表されなかったりするため、読者は当惑し、ある種の判読不可能性を感じ取らずにはいられない。だが、そこに謎が秘められているのではなく、ランボーはもともとテキスト外の秘められた指向対象を指すものとしてこれらの指示詞を書いたのではないのだと知らねばならない。ランボーの意図がどうであれ、少なくとも読者にとってはこの指示詞の指向対象を決定することは不可能なのである。ランボーはこうした「偽りの指示詞」を用いることによってテキストの背後には実体的なものは何も存在しないのだということをわれわれに感知させてくれるのである。そしてこれらの指示詞は不在の指向対象のあいだをただよって最終的にはわれわれが読んでいる当のテキストへと送り返されるのだと言えるだろう。「陶酔の午後」で何度も開始され、何度も終わる「これ」とは、ランボーが書きつつありそしてわれわれが読みつつあるこのテキストに他ならない。「街々」で「これらのアレガニー、これらのリバン」と呼ばれているものは実在の「アレガニー」や「リバン」ではない（それゆえこれらの固有名詞は複数形になっているのである）。それはまさにわれわれ読者が眼にしているこの紙の上に書かれた〈Alleghanys〉、〈Libans〉に他ならないのである。「眠られぬ夜 I」で言われる「それではそれはこれだったのか」とは、このわれわれが読んできた「眠られぬ夜」というテキストについて発された言葉なのである。

### III. 統辞法の詩

このようにランボオのテキスト全体にわたって見られる『イリュミナシオン』では独特なかたちで現れる平行性、さらに指示詞などの換喩的装置のかずかずは、ランボオのテキストをいわば統辞法の詩とでも言うようなものになっている。つまり、それは、語彙的な極よりもむしろ統辞法的な極にとりわけ関心を寄せること、意味論的な「深み」、相似的なものが生み出す隠喩的な力よりはむしろ位置的な組合せ、換喩的な組合せに関心を寄せることから成りたつ詩であり、ヤコブソンが設定した詩の「最小抵抗の線<sup>23)</sup>」である隠喩を転覆させることを旨とした詩である。それは、名詞中心主義に貫徹され、名詞の意味の支配をまぬかれることがなく、統辞的なものの従属をもっとも不変の特徴のひとつにしている隠喩性を、換喩的な「置換の戯れ<sup>24)</sup>」の中に解き放ち解体する詩であり、脈絡のなかでのみ機能し「名詞化に抵抗する<sup>25)</sup>」あらゆる言語的資源を称揚する詩なのである。

われわれはそうした詩の最良のものを、アンドレ・ブルトンが偏愛しその登場人物の一人のために祭壇まで築いた「献身」という詩にみることができるだろう。

#### DÉVOTION

À ma sœur Louise Vanaen de Voringhem : —Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord. —Pour les naufragés.

À ma sœur Léonie Auboïs d'Ashby. Baou—l'herbe d'été bourdonnante et puante. —Pour la fièvre des mères et des enfants.

À Lulu, —démon—qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies et de son éducation incomplète. Pour les hommes! À madame \*\*\*.

À l'adolescent que je fus. À ce saint vieillard, ermitage ou mission.

À l'esprit des pauvres. Et à un très haut clergé.

Aussi bien à tout culte en telle place de culte mémoriale et parmi tels événements qu'il faille se rendre, suivant les aspirations du moment ou bien notre propre vice sérieux.

Ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge, —(son cœur ambre et spunk), —pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit et précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire.

À tout prix et avec tous les airs, même dans des voyages métaphysiques. — Mais plus alors.

(イタリックはランボー)

8つの段から成るこの詩は、それぞれ同一の統辞構造をもち「……に……のために」祈るという連禱の形式をとっている。しかしながら、こうした形式のもとにランボーが行なっていることは一種の連禱のパロディである。アトレ・キタンはこのパロディを「伝達構造そのものとの戯れ<sup>26)</sup>」であると指摘している。キタンは、呼びかけられる極である〈à〉に続く部分をメッセージの「受取人」（これに対しメッセージの「差出人」はテキストの表面には姿を見せない「私」である）とし、〈pour〉に続く部分をこの祈りの「受益者」と規定する。そのうえで、次のような図式にこのテキストを整理する<sup>27)</sup>。

[Je prie]

à	pour
1. Louise Vanaen de Voringhem	les naufragés
2. Léonie Auboïs d'Ashby	la fièvre des mères et des enfants
3. Lulu	les hommes
Madame ***	
4. l'adolescent que je fus	——
ce saint vieillard	
5. l'esprit des pauvres	——
un très haut clergé	
6. tout culte	——
7. Circeto	ma seule prière muette
8. tout prix	——

最初の3つの段までは明確に分かたれている伝達構造の3つの極が、第4段から混乱しはじめる。第4段では、祈りの受取人は差出人と突然一体化し（〈je〉）、第5段では受取人は人物ではなく抽象的な概念（〈l'esprit〉）と化す。第6、7段で混乱は頂点に達し、祈りという祭儀的行為自体がその行為の目的となり（〈à tout culte〉）、それどころか、祈りそのものが、そしてただそれのみが祈りの受益者となるのである（〈pour ma seule prière muette〉）。このようにして「献身」は祈りの形式をとおして「この構造の究極的な解体<sup>28)</sup>」を行ない、この解体によっ

て逆に「テキストの多機能性そのもの、すなわち、伝達機能の再現ない再配分と読者の際限ないデベイズマン<sup>29)</sup>」を実現するのだと、キタンは言っている。キタンのこの分析と指摘は、このテキストの本質的な性格を述べたものとして正鵠をえたものである。だが、ランボオのテキストすべてを貫徹する原理を考え、われわれは、こうした「献身」の伝達構造との戯れが換喩的装置によって隠喩性を解体し、名詞のもつ実体的な意味内容を無化し統辞法の詩を実現すると言おう。キタンの言う「伝達構造そのものとの戯れ」を支えるものは〈à〉、〈pour〉という前置詞による平行性であり、この平行性のもとでこそテキストは意味内容の隠喩的支配を換喩的な置換の流れの中に解放し、祈りの隠喩的同一化の運動（神への収斂）を換喩的にずらし、隠喩的同一性の秩序を解体することができるのである。このテキストはその結果、「記号内容の退去」の成果として記号表現の戯れる場となり、またそれと同時に統辞機能のみを有する様々な語〈à〉、〈pour〉、〈de〉、〈ce〉、〈ces〉、〈telle〉、〈tels〉、〈ou〉、〈avec〉等の役割が相対的に高まり、これらの語の多義的な意味の上でテキストの構造自体が多様に変化するのである。

このテキストの冒頭からして、語は意味内容の換喩性にしがたって生産されてゆく。〈ma sœur〉は〈sa cornette bleu〉を産み出し、〈la mer du Nord〉は〈les naufragés〉を産み出す。ところが第2段では意味内容のこうした換喩的なつながりではなく、記号表現のうえでの戯れが語を自ら作り出してゆく。〈Léonie Auboïs d'Ashby〉の音が〈Baou〉を産み出し、これがまた〈l'herbe d'été bourdonnante〉という語の中に受け継がれてゆく。〈Léonie Auboïs d'Ashby〉という固有名詞自体、第一段の〈Louise Vanaen de Voringhem〉の頭文字の形態的逆転によって産み出されたとも言えるし、〈Au-bois〉が〈l'herbe〉を換喩的に生産し、〈l'herbe d'été bourdonnante et puante〉は、「母音<sup>30)</sup>」の〈A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles〉、あるいは「いちばん高い塔の歌<sup>31)</sup>」の〈Au bourdon farouche / De cent sales mouches〉の遠い反響によって、アルファベットの〈A〉を経由して現れたものだとも言えよう。第3段の〈Lulu〉という名にしても、〈Louise〉と〈Léonie〉の2つの〈L〉を重ねることによって決定されたときと言える。このようにして登場する〈Lulu〉は、他の2人と異なり〈démon〉である。祈りはこの〈demon〉の力によってすでにこの第3段から方向をそらされてゆくのである。〈Lulu〉とは〈Louise〉と〈Léonie〉という2人の〈ma sœur〉の中に〈L〉=〈Elle〉として既に含まれていたこの記号表現という「悪魔」の力であるとも言えるだろう（〈Elle〉は「メトロポリタン<sup>32)</sup>」, 「苦惱<sup>33)</sup>」等のテキストにおいて有無を言わせぬある力を表すものとして、それが指示する人物の形姿をとまわずに頻繁に現れている）。

〈Lulu〉に続く関係代名詞節は、ランボオの換喩性にとって最も特徴的な用法のひとつである前置詞〈de〉の多義的で決定不可能な使い方によって、意味の同一性を破壊し、全く無関係な語を自由に結合させることによって読者を判読不可能の状態におとし込む。〈qui a conservé un



goût pour les oratoires *du temps des Amies et de son éducation incomplète*〉に含まれた3つの〈de〉によって結合される項はいったいいかなる意味をつけ加えているのだろうか。そもそもそれらは何かを言わんとしているのだろうか。これらの〈de〉は実際、ランボアのテキストにたびたび現れ、談話を論理的に展開するのではなく、単に並列的にいつくもの語を結合する操作を行なうだけで、意味そのものを混乱させる役割をもっている。

これらの傾向は、テキストの後半3つの段において、キタンの言う「伝達構造そのものとの戯れ」によって祈りが祈り自体に、テキストがテキスト自体に送り返されるにつれていっそう激しくなる。テキストは意味内容の「判読不可能性」のもとに、純粋な記号表現の戯れとともに統辞法の詩としての性格をいっそう強く示してくるのである。第6段は、〈culte〉、〈tels〉、〈telle〉の反復によって[l], [t]の音に貫かれ、〈tel〉という意味内容を同定させないことを積極的に示す、統辞機能のみを有する形容詞によって、「判読可能な結合のすべて、明示的意味の力のすべて、イゾトピーのすべて<sup>34)</sup>」を遠ざけている。〈à tout culte en telle place de culte memoriale et parmi tels evenements qu'il faille se rendre〉。こうした性格は、さらに続く節の〈ou bien〉によっても強められている。〈suivant les aspirations du moments ou bien notre propre vice serieux〉。テキストは明らかに2つの項のあいだで決定しないことを示している。意味の一元的決定を積極的に拒んでいるのだ。第7段も、様々な記号表現の戯れが意味内容の非同一性、決定不可能性のうえに行なわれる。〈Ce soir, à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson〉、ここに現れる[s]のざわめきは、まさにそれこそがこれらの語の連なりを律しているのだと言っても過言ではないだろう。ここに現れる固有名詞〈Circeto〉も、人の名か、土地の名か、あるいは何か他の固有名詞なのか明らかでない。むしろ〈Ce soir〉と〈haute〉をアナグラムの書きかえることから生まれた名であると考えた方が当を得ているのではないだろうか。こうした不明さはそのあとにも続いてゆく。〈et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge, —(son coeur ambre et spunk),〉。ここで語られる〈son〉は何を指しているのだろうか。〈Circeto〉か〈poisson〉か〈nuit〉か。むしろそれらすべてを同時に指し、そのどれをも指していないと言うべきだろう。そしてこの決定不可能な〈son〉に導かれるこれらの語は、意味内容の多義性、あるいは文法機能の二重性(〈ambre〉、〈spunk〉は名詞とも形容詞とも取れる)の上で戯れ様々な読みを可能にする。〈coeur〉の多義的な意味、〈ambre〉の二様の読み(「龍涎香」と「琥珀」)、そして〈spunk〉の様々な読み(それは英語で「火口」、それから「勇気、元気、怒り」、方言として「火花」、俗語で「精液」の様々な意味をもつうえに、ランボアの筆跡の曖昧さは他の読みをも許してきた。〈spunk〉「ラ・ヴォーグ」誌のプレオリジナル版、〈spunk〉ベリジョン版、〈skunks〉プレイアッド1951年初版等。)のどれかひとつに決めることはできないからである。

第7段はまた、先に述べた「偽の指示詞<sup>35)</sup>」が多出する。〈Ce soir〉、〈ces regions de

nuit》, 《ce chaos polaire》, これらの指示詞はテキスト外の何らかの現実を指向することをやめ、テキストそのものの時間と空間へと送り返され、キタンの指摘するように、ランボーが書きつつあるこの「遊戯的テキストの無秩序な複雑性の形姿<sup>36)</sup>」を浮かび上らせているのである。こうして生み出された意味内容の極度の「混沌」は、混沌の中に語句を単につなぎとめるだけのために置かれている統辞法の機能を相対的に浮上させるが、今度はそうした統辞的な語句そのものまでが意味内容の混沌にひきずられ、多義性の上で戯れはじめる。第7段の《à》がすでに、目的語を導く《à》と空間を示す《à》の二重の機能、《à》の比喩的使用と本来的使用の2つの機能のあいだで揺れていたが、その揺れは第8段の《À tout prix》において祈りの構造自体を揺るがすにいたる。こうして祈りの構造の外に出てしまった第8段は、名詞の極度の曖昧性によって具体的な意味内容の実現を完全に放棄し、統辞機能だけを有する語の連なりとしてまさに統辞法の詩と言えるものを生み出している。《À tout prix et avec tous les airs, même dans des voyages métaphysiques.》これらの《à》, 《tout》, 《prix》, 《avec》, 《airs》, 《même》, 《dans》, 《voyages métaphysiques》のどれもが多義的に用いられ、無数の意味の可能性をはらんでいる。これらによって構成される詩行全体が、表題の《DÉVOTION》との切断のなかで宙吊りにされているのだと言えよう。そこでは単に《À》, 《avec》, 《même》, 《dans》によって輪郭を描かれるある種の統辞的な方向性、これらの語によって導かれる意味内容の空虚な名詞に対する力だけが問題なのである。テキストの最後で、テキスト全体を不安定のままに切断する3つの語はこうした統辞的な力について語っている。《Mais plus alors.》。ある種の転換、断絶、転覆、対立の蝶番である《Mais》, だがその語源的な意味(Petit Robertによれば《Mais》はラテン語 *magis* すなわち《plus》から来ている)を通してそれはその次の《plus》に接続される。《plus》すなわち付加,あるいは余剰として残り,ずれるもの,同時にその否定。常に言うことを遅らせ, 隠喩的な本来性への回帰をさまたげ換喩的な際限のないずれの中へと身を置くこと。《alors》もまた, こうした換喩的な時間的な遅れを指し示す語である。これらこそランボーのエクリチュールの姿勢に他ならない。

## おわりに

このように、ランボーのテキストの換喩性は、先ず記号内容の隠喩的な支配を換喩的に解体し、次に「記号内容の退去<sup>37)</sup>」によって記号表現を戯れさせ、そして、名詞中心主義に対して統辞法の称揚を行なうという3つの側面をもっている。こうしたランボーの換喩性は、例えばボードレールの詩の隠喩的な性格と明らかに異なる。ボードレールの「万物照応」の「*correspondances*」の理論が同一性に基づく「類推<sup>アナロジー</sup>」,そしてそれによる「深い合一<sup>ユニテ</sup>」をさぐるものとしてあるのに対し<sup>38)</sup>, しばしばその「応

用」とも言われるランボアの「母音」が行なうことは、実際は全く別種の操作である。アルファベットの書記的形態に注目し、それを表意文字として読みかえることによって「母音」は記号内容の支配と音声中心主義に対し同時に打撃を与えるのである。したがってテキストの意味内容は、隠喩的な同一性を想定しておらず、むしろそこでも換喩的な非同一性、非連続性に貫かれている。こうしたボードレールとランボアの差異を、キタンは「集中のエクリチュール」と「撞着語法的」な「散乱のエクリチュール」として形容しているが<sup>39)</sup>、ランボアの「散乱のエクリチュール」とは、われわれが換喩的と形容するエクリチュールと同じものだと言えるだろう。

ランボアのテキストはその初期のいわゆる「描写的」テキストから『イリュミナシオン』のテキストにいたるまで、こうした換喩的な原理のうえに生産されている。ところで、ランボアが「*Je est un autre*」と書く時、この「他者」とは「私」の同一性に還元され、「私」のもとに「私」の似姿として収斂する他者、主体の投影としての他者ではなく、主体をその根源において差異化し、限りない非連続性の流れの中に開く力としての絶対的な他者である。ランボアの換喩性とは、言いかえればこうした他者性をテキストの中に導入する方法なのではないだろうか。われわれのランボアの換喩性の論証で故意に言い落とされていた『地獄の季節』は、こうしたテキストを書く主体の他者性を「*mais*」、*non plus*という統辞的な語によって無限に否認してゆくことによって実現しているのである。主体はこうした無限の前言否認を行なうことで自らを無限に差異化するのだと言える。われわれがたどったランボアのテキストの論理の流れは、それを書く主体の問題と切りはなして考えることはできないが、『地獄の季節』はこうした換喩的なエクリチュールの主体の位置をさぐるテキストとして、独自の考察に価するだろう。

## 註

- 1) Yves Bonnefoy, *Rimbaud*, Seuil, 1961, p. 53.
- 2) Charles Chadwick, *Etudes sur Rimbaud*, Nizet, 1960. 邦訳, 山本功・橋本一明『ランボア』, 審美社, 1977, pp. 17-18.
- 3) Marcel-A. Ruff, *Rimbaud*, Hatier, 1968, pp. 47-48.
- 4) Atle Kittang, *Discours et jeu*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1975, p. 217.
- 5) Rimbaud, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972, p. 32.
- 6) *Ibid.*, p. 6.
- 7) *Ibid.*, p. 22.
- 8) *Ibid.*, p. 34.
- 9) Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* 邦訳, 川本茂雄監修『一般言語学』, みすず書房, 1973, pp. 21-44.
- 10) Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Librairie Larousse, 1970.
- 11) Jakobson, *op. cit.*, p. 42.
- 12) Rimbaud, *op. cit.*, p. 66.

- 13) *Ibid.*, p. 106.
- 14) *Ibid.*, p. 123.
- 15) *Ibid.*, p. 123.
- 16) *Ibid.*, p. 145.
- 17) *Ibid.*, p. 153.
- 18) Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, p. 251.
- 19) Rimbaud, *op. cit.*, p. 130.
- 20) *Ibid.*, p. 133.
- 21) *Ibid.*, p. 137.
- 22) *Ibid.*, p. 138.
- 23) Jakobson, *op. cit.*, p. 44.
- 24) Jacques Derrida, *Marges*, Minuit, 1972, p. 297.
- 25) *Ibid.*, p. 278.
- 26) Kittang, *op. cit.*, p. 289.
- 27) *Ibid.*, p. 290.
- 28) *Ibid.*, p. 289.
- 29) *Ibid.*, p. 289.
- 30) Rimbaud, *op. cit.*, p. 53.
- 31) *Ibid.*, p. 78.
- 32) *Ibid.*, p. 144.
- 33) *Ibid.*, p. 143.
- 34) Kittang, *op. cit.*, p. 29.
- 35) *Ibid.*, p. 162.
- 36) *Ibid.*, p. 296.
- 37) Jean-Louis Baudry, <Le texte de Rimbaud>, in *Tel Quel*, n° 36, 1968, p. 33.
- 38) Charle Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961, p. 11.
- 39) Kittang, *op. cit.*, pp. 198-199.