

詩作の現在性

—— パウル・ツエラーンのビュヒナー賞講演『子午線』

四 日 谷 敬 子

一九六〇年一〇月二三日、パウル・ツエラーンは、ダルムシュタットの「言語と詩作のためのドイツ・アカデミー」から、おそらくはドイツ連邦共和国の最高の文学賞であるゲオルク・ビュヒナー賞を授与された。受賞にあたってのツエラーンの講演は、『子午線』(Der Meridian)と題され、受賞の翌年に刊行された。この講演のための準備は何箇月にもわたって為されたが、講演そのものはほんの三日で書き下ろされたという。その資料を含む六束の遺稿、そのなかにはM・ハイデッガーの『存在と時間』やW・ベンヤミンからの抜書き、またスターリン批判の詩のためにシベリアへ送られ獄死したO・マンデリシュタムに関するラジオ放送の資料や、最終草稿には採り入れられなかったG・ビュヒナーからの引用などが含まれているというが、それらの資料は未だ非公開であり、研究には供されていない。

ツエラーン自身は、自らの講演を、「現代の詩論への自分の最も重要な寄与^②」とみなしていた。またツエラーン研究書も、講演『子午線』の主題を、「アウシュヴィッツ以後の抒情詩の理論の試み^③」、「現代の現実における

芸術の可能性と形態への問い⁽⁴⁾、「詩の存在論への構想」⁽⁵⁾などと捉えている。たしかにこの講演の主題は究極的にはそのような一般的な問いに注ぎ出るかも知れない。しかしこの講演は、現代詩論一般である以前に、第一義的にツェラーン自身[、]の詩作の「所在探求」(Topos-Forschung, Ort-Suche)ではなかったか。

ハイデッガーは、『言葉への途中』(一九五九)所収の一九五三年のトラークル解釈で言っている、「『所在』(Ort)という名称は、根源的には愴の尖端を意味する。その尖端にすべてのものが走り集まる。所在はそれ自身の最高のところ、最極端のところに向けて集める。集めるものはすべてのものを通して浸透し、すべてのものを通して現成する。所在つまり集めるものは、自らに向けて取り集め、取り集められたものを保有する。しかし閉じ込める箱のようにではない。所在は集められたものを通して輝き、それを通してきらめき、そのことによって初めて集められたものをその本質へ解き放つというように保有する」⁽⁶⁾と。——ところでツェラーンもまた「所在」という語をただ単に漠然と「場所」という意味で用いているのではないこと、それは彼がマンデリシュタムの詩について語る句から明らかである。彼は言っている、詩は「そこにおいて言葉について知覚されたものや達成されうるものがかの中心の廻りに集められる所在」であると、そしてその「中心」とは個別者の現存在であると(v. 623)⁽⁷⁾。ツェラーンは講演『子午線』で、ビュヒナーの諸作品、とりわけ『ダントンの死』と『レンツ』に語り出る「芸術」批判を手懸りとしながら、芸術をラディカルに問題視するビュヒナーの立場を自らの立場としつつ、それ「詩作」の立場を対置し、そのようにしてマラルメ(芸術ノタメノ芸術)とビュヒナー(詩作の歴史的社会的機能)とのあいだに立って、まさしく「詩作の所在」を追究している。言いかえればツェラーンは、この講演を通して、「語るため、自分を方向づけるため、わたしがどこにいて、そして詩がわたしとどこへ行こうとしているかを知

るため、自分に現実を企投するため」(目 186)に書いてきたという自らの、詩作の所在を探索しているのである。⁽⁸⁾
講演のタイトルがそのような彼の詩作の所在を名づけているであろうこと、それは容易に推測できる。しかし「子午線」とは一体何を意味するのか。それは、ツェラーンとともに、この講演の思想行程を歩むときに、初めて明らかとなるであろう。

I 芸術の非歴史性

「芸術、それは、皆さまは思い出されるでしょう、操り人形のような、短長格＝五脚の、そして——この特性はまたピュグマリオンと彼の産物に言及することで神話によっても証拠立てられるのですが、——子供の存在です」(目 187)。ツェラーンが講演の冒頭でこの芸術の一般的定義を引き出したピュヒナーの作品は、一八三五年のドラマ『ダントンの死』(Dantons Tod)である。

フランス革命の革命家たちを描くこのドラマの第二幕第三場「ひとつの部屋のなか」で、ダントンとカミーユが芸術について欲談している。その傍らでカミーユの妻リュシルが耳を傾けている。カミーユが口を切つて観念論的な演劇を批判する。「或る者が操り人形を彫り、そのなかに綱が垂れているのが見え、その綱で操り人形が引っぱられると、人形の関節は一步踏み出すごとに短長格＝五脚で音を立てる。それは何という性格、何という帰結！ 或る者がちよつとした感情、一篇文章、一概念を採り上げ、それに上着とズボンを着せ、そいつに手足をつけ、顔を塗り、三幕ぶつ続けに苦しみ回し、とどの詰まりはそいつは結婚するかピストル自殺するかする。

それは何という理想ノ 或る者がオペラをギコギコ弾き、水の入った陶製パイプでナイチンゲールの声を再現するように、そのオペラで人間の心情に浮き沈みを再現する。——ああ、芸術ノ」(WB 96)。

このようなカミーユの観念論的芸術に対する批判は、そのままビュヒナー自身の観念論批判である。彼は一八三五年七月二八日付の家族宛書簡で語っている。「ところでもしひとが、詩人は世界を在るようにはなく、在るべきように示さねばならないと、わたしになおも言いたいならば、答えます、わたしは世界を在るべきようにお創りになったに違いない神以上に、世界をより善くしようとは思わないと。さらに、いわゆる理想詩人に関しては思うのです、彼はほとんど空のように青い鼻と気取ったバトスをもった操り人形を与えただけで、その苦しみや喜びをわたしと一緒に感じさせてくれたり、その活動と行動がわたしのなかに嫌悪または驚嘆を注ぎ込むような、血と肉をもった人間は与えなかったと」(WB 306)。

カミーユは続ける。「彼らは自分たちの主なる神を、その神を真似る下手くそな模倣者たちのせいで忘れている。灼熱し、沸騰し、輝きながら、彼らの廻りに、そして彼らのなかに、どの瞬間にも新たに産み出される創造については、彼らは何も聞かず、何も見ない。……」ギリシア人たちは、ピュグマリオンの彫像は生命あるものとはなったものの子供をもたなかったと物語ったが、彼らは自分たちの言っていることが分かっていたのだ」(WB 96)。

このようなビュヒナー「カミーユの芸術批判に共感を抱きつつ、ツェラーンはその最初の芸術の定義で、芸術の非自然性、非歴史性を指摘したのである。

その同じ芸術は、『ヴォイツェック』(Woyzeck) 第三場では、「上着とズボン」を着けた「猿の姿」として登場

する。猿回しの大道商人が叫ぶ。「旦那方、旦那方、神がお創りになった被造物を御覧下さい。無^{ニゲス}です。全くの無です。今からその芸を御覧下さい。真つ直ぐに身を起こして歩きます。上着とズボンを着けています。サibelをもっています。ほー、褒めてやって下さい。おまえは何としつかり者だ。キスをしておくれ。」(WB 237)。

ここでも問題となっているのは、芸術(技術)と自然(被造性)との対立である。たしかにツエラーン自身が指摘するように(目 186)、ここでは自然は、さきの『ダントンの死』でカミーユが語っていた「灼熱し、沸騰し、輝いて」いる創造としてではなく、「無」のごとき被造物として現われる。また芸術のほうも革命の英雄たちのもとにはなく、猿の芸として民衆のあいだに現われる。しかしここでもやはり芸術は自然ではなく、上着とズボンを着け、サibelをもつて直立歩行する猿の姿という、きわめて人為的、技巧的な姿で現われるのである。

芸術は、『レオンスとレーナ』(Leonce und Lena)では、「自動機械^{オートマート}」として登場する。この喜劇の終わりで、ヴァレリオは仮面を被った王子レオンスと王女レーナを皆に紹介する。「紳士淑女の皆さま、ここにいる両性のふたりの人物、男性と女性、紳士と淑女を御覧下さい。技術と機械仕掛け以外の何ものでもありません。厚紙と時計のぜんまい以外の何ものでもありません。それぞれの右足の小さな足指の爪の下に、紅玉^{ルビー}のとても精巧なぜんまいがついています。少しばかり押してやりますと、仕掛けは五〇年はたつぷり動きます」(WB 186)。そして普通には高貴で道徳的で教養があると思われる封建的な生の技巧性が暗に批判される。「彼らは大変高貴です。というのは彼らは標準ドイツ語を話しますから。彼らは大変道徳的です。というのは彼らは鐘の音とともに起き、鐘の音とともに昼食をとり、鐘の音とともに寝ますから。彼らはまた消化がとてもよいのです。それは彼らが良

き良心をもっている証拠です。(……) 彼らは大変教養があります。というのも淑女のほうはあらゆる新しいオペラを歌いますし、紳士のほうはカフスをつけていますから」(ebd)。王子レオンスは、「ぼくたちはすべての時計を打ち碎かせ、すべてのカレンダーを禁止させよう」と言う(WB 18)。それに対してツェラーンは書き留めている、「時間と照明はここでは再認識されません」と(目. 188)。言いかえれば、芸術(技術)の空間は、時間のない、歴史のない空間なのである。

このような性格をもつ芸術は、「ひとつの問題」と、しかも「変身可能な、強靱に生きる、そして長く生きる、永遠といつてもよい問題」と要約される。それゆえに「芸術については何とでも語れます」(目. 188)。

Ⅱ 詩作の運命的一回性

芸術に対して、ツェラーンは、この講演にとって中心的な意義をもつ人物、カミーユ・デムーランの妻リュシールの「芸術に盲目な」態度を対置する(目. 188)。「しかし芸術が問題となつているときに、いつもそこに居合わせていて、そして……ちゃんと耳を傾けていない誰かもあります。もつと精確には、聞き、耳をそばだて、よく見ているのですが、……それでも何が問題となつていたのかを知らない誰かです」(目. 188)。

『ダントンの死』第二幕第三場で、芸術についてカミーユが見解を述べたあと、ダントンが外へ呼び出される。するとカミーユは妻リュシールに尋ねる。

リュシール、何だって？

何でもありませんわ。わたくし、あなたが話しておられるのを見てるのがとても好きですの。

おまえもわたしの話を聞いていたのかい？

もちろんですとも。

おまえにもわたしの言ったことが分かったと考えていいのかい？

いいえ、ほんとうに全然ですの。

(WB 96)

リュシールはそこに居合わせて、自分の愛する夫が話しているのを喜んで眺めているが、その話の内容つまりカミーユの観念論批判は、彼女にはほとんどどうでもよいのである。彼女は理性で聞いているのではなく、愛をもって「聞き、耳をそばだて、よく見ている」。そのとき彼女が知覚するのは、ツェラーンの解釈では「言葉」、しかもそれを語っている愛するひとの「姿」の滲みでた、まだそのうちに「息」の感じられる言葉、そのひとの個体的な生に密着した「方向と運命」としての言葉である。そしてまさしくそのような「息すなわち方向と運命」としての言葉が知覚される境域こそ、ツェラーンにとって「詩作」の境域に他ならないのである。

カミーユの観念論批判にはジュヒナーの「芸術」批判が、そしてリュシールの愛の姿勢にはジュヒナーの「詩作」の立場がみてとられる。操り人形や着飾った猿や自動機械として現われる技巧的な芸術、歓談の対象となる没時間的、非歴史的な芸術に対して、詩作は運命的に時間的、歴史的である。ジュヒナー賞講演の翌年、ツェラーンはパリのリブラリー・フリンカー社のアンケートに答えて言っている、「詩作——それは言葉の運命的に一回

的なものである」と(Ⅲ 175)。

「ひとつの歓談、それは、もしも何かがそこへ入り込んでいなければ、際限なく続けられうるものであると、わたしたちは感知します。何かがそこへ入り込んできます」(Ⅲ 187)。ツェラーンは『ダントンの死』第四幕第七場へ飛ぶ。そこは革命広場で、「馬車が乗りつけてきて、そしてギロチンのまえで停まる」(WB 130)。これから処刑されるダントン、カミーユ、その他の「一緒に乗ってきた者たち」(WB 130)は見物する民衆のまえで「語を、技巧に満ちた語を弄します。彼らはそれらの語を売りつけます。ビュヒナーはここでは時おり引用すればいいだけです。共同で死＝ヘリと＝赴くことが問題となっているのです」(Ⅲ 189)。そこでは自己自身の死は全く問題となっていない。むしろ「舞台効果ある」、「短長格の」、悲劇のカタストローフにおける芸術的な共同の死が問題となっているにすぎない。ダントンは第二幕第五場で、「われわれは知られざる力によって針金で操られている人形なのだ。全然、全然われわれ自身ではないのだ」と言っていたが(WB 100)、革命家たちの死への態度はツェラーンの目には「『人形』と『それを操る』『針金』との勝利」を確証している。

ところがリュシールはこのような男たちとは違う。彼女だけは非情な歴史の歩みに対して「技巧に満ちた」語を発するのではなく、人間としてごく自然に振舞う。夫カミーユの処刑のあと、彼女は通りでひとり言を言う。「たしかにすべてのものが生きていていいのかわ。すべてのものが、その小さな蚊たちが、——鳥が。ではなぜ彼は生きてはいけけないの?」(……)「すべてのものが動いている。時計たちは進む。鐘たちは鳴る。ひと

びとは走る。水は流れる。そしてそんなふうにしてすべてのものがどんどん進んでいく。そこまで——いいえ、そんなことは起こってはならないわ。いいえ——わたしは地面に腰を下ろして叫びましょう。驚いてすべてのも

のが立ち停まるように、すべてのものが止まるように。もうそれ以上何も動かないように」(WB 132)。ファールはダントンの死において自分の死と合わせて「二重に」死にうると信じている(WB 133)。また民衆のなかの「若干の声」はツエラーン自身が引用しているように(III, 188)、カミーユたちの死を、「すでにかつて一度あったことで退屈」なものとしか感じない(WB 133)。だがリュシールだけは、愛するひとの死を決して反復されえないもの、一回的なものとして感じとる。それゆえにまた彼女はすべてのものの動きが停止することを願うのである。

リュシールはギロチンの階段に腰を下ろし、素朴な歌を歌う。そこにあるのは革命家たちのパトスではなく、慰めようのない悲嘆である。そこへ斥候が現われて、彼女の名を問う質す。そのとき彼女は我を忘れたように「国王万歳ノ」と叫ぶ。革命家の妻には不似合いな語であるが、彼女はそう叫び、「共和制の名のもとに」捕縛され、連行される(WB 133)。ビュヒナーのドラマはそこで終わっている。彼女が夫と同じように、しかし今度は旧^{アッシャイン・レジーム}制度支持者としてギロチンにかけられるであろうことは明らかである。彼女の「国王万歳ノ」は、自らの自由意志による自身に対する死刑判決なのである。

ツエラーンはリュシールの「国王万歳ノ」を「反語」(Gegensatz)と呼ぶ。それは愛するひとの処刑という非人間的な歴史の歩みに対して発せられたリュシールの抗議の語、「なぜ彼は生きていてはいけないの?」というときの「なぜ」である。それは歴史という舞台のうえの操り人形の「針金を引きちぎる語」である(III, 189)。一八三四年三月九—一二日付で、ビュヒナーはその許嫁に宛てて語っている、「わたしは革命の歴史を研究していました。わたしは歴史の残酷な宿命論のもとで殲滅されてしまいそうに感じました。[……] 個々人はただ波

のうへの泡にすぎず、偉大さは単なる偶然、天才の支配は人形劇にすぎず、青銅の法則に対する滑稽な格闘にすぎません。その法則を認識することは最高のことですが、その法則を支配することは不可能です。わたしはもう歴史の儀仗馬たちや歴史の街角に立つひとたちに身を屈しようとは夢にも思いません」と (WB 288)。リュシールの「反語」は、まさしくそのような「歴史の街角に立つひとたちや儀仗馬たちのまえに」身を屈することのない語、自ら死を選ぶ「自由の行為」、現実に抗する「一歩」である (III. 189)。「ペーター・クロポトキンやグスタフ・ランダウアーの著作とともに成長した」ツェラーンは、ここでリュシールの「反語」の意味を明瞭に際立たせる。「ここでは王政や守られるべき昨日が忠誠を誓われているわけではないのです。忠誠を誓われているのは、ここでは、人間的なものの現在のために証言する不条理の威厳なのです」 (III. 190)。

リュシールの「国王万歳！」という「反語」の不条理性はどこに存するか。M・ヤンツはそれを、この王政支持的な言い回しとそれが真実のところ意味している意向との矛盾にあるとみる。⁽¹⁰⁾ またD・コーラー＝ルーギンビュールはそれを斥候の誰何にきわめて不適切な答えをし、しかもそこに自己同定を見出すという、また彼女を捕縛して自由を奪うことが、死を選ぶという彼女の自由意志を通してやることになるという逆説にみる。⁽¹¹⁾ しかし「不条理」とは単なる矛盾や逆説ではないであろう。A・カミュの定義では、「不条理は、「幸福と理由への切望という」人間的な必要と世界の不合理な沈黙との対決から生じる」。実際リュシールの「国王万歳！」は非情な歴史の行程に対して発せられた彼女の「なぜ」である。その問いに彼女は納得のいく答えを得ていない。彼女は安易な答えを期待することなく、その「反語」で自らに死を選ぶ。そこに「威厳」が帰せられるのである。

こうして操り人形、着飾った猿、自動機械として没時間的に現われる「芸術」に対して、「詩作」の境域は、

「息すなわち方向と運命」としての言葉が知覚されるところ、非人間的な現実に抗する「一步」が踏み出される
ところ、要するに「人間的なものの現在」として示された。しかも「人間的なものの現在」には必ず「不条理」
がつきまとうと認識される。そのような不条理の威厳は、「いつまでもしつかり立っているような名をもつては
いません。しかしわたしは思うのです。それが……詩作なのです」(Ⅲ:190)。

Ⅲ メデューサの頭としての芸術

「ああ、芸術！」というカミーユの嘆息で批判された芸術の議論がふたび採り上げられ、初めに伝統への関
わり方がギリシア語のアクセントで区別される(Ⅲ:190)。(1)語に強いアクセントをおく鋭アクセントは、ツエ
ラインにとって、伝統に生きた仕方に関わり、伝統研究を今日のもののために行う立場である。(2)それに対し
て鋭アクセントが消えたことを示す重アクセントは、伝統を過去のものとして扱う文学史的な立場である。(3)そ
して鋭アクセントと重アクセントを合一して長音符となる曲アクセントは、伝統研究に「永遠的なもの」のしる
し、つまり没時間的、非歴史的に妥当するものを求める美学的な立場である。⁽¹³⁾

ところですでに一九五八年のブレイメン文学賞受賞の際の挨拶で言われていた、「詩は没時間的ではない」と、
詩は「時計の針の感覚」をもち、時をくぐり抜けていくものであると、それも自分を方向づけ、自分に現実を企
投するためであると(Ⅲ:186)。このビュヒナー賞講演でもツェラーンは言う、「わたしは——わたしには他の選
択は残っていないのです——鋭アクセントをつけます」と(Ⅲ:190)。彼はビュヒナーの作品に鋭アクセントを

つけ、今日の状況のために、そして自らの詩作のために、ビュヒナーに問いかける。

芸術は操り人形や自動機械というように変身して、ビュヒナーの諸作品に登場したが、芸術はそのような「変身能力」とならんで「遍在性の才能」をもち、これから採り上げられるビュヒナーの未完の小説『レンツ』(Lentz)にも登場する。ここでも芸術は、『ダントンの死』においてと同じように、「挿話」^{エピソード}として登場する、とツェラーンは「強調する」(III, 190)。エピソードということが強調されると、それが何に挿入された話であるかが問題となるであろう。『ダントンの死』では、芸術についての談話は革命という主要な出来事を背景に、革命家たちの「舞台効果ある」、「短長格の」死のまゝに挿入され、彼らの死を共同の芸術的、死として呈示するための地盤を提供する。しかしそのあとに登場するリュシールが彼らの死を一回的なものと感じとり、詩作的、死に変える。すると芸術は歴史の展開にあつて、詩作に至る通路ということになるであろう。ツェラーンはそういう意味で芸術をエピソードとみているのであろう。

J・M・R・レンツ(一七五一—一七九二)は冬の山中をさ迷ったのち、J・F・オバーリン牧師の家に迎え入れられ、暫しの憩いを得る。それはオバーリンの記録によれば、一七七八年一月二〇日から二月八日までのことである(vgl. WB 534)。そこへ彼の友人Ch・カウフマンが訪ねてくる。彼の訪問はレンツに「きわめて多くのことを」想い出させる(WB 144)。

この箇所ですで文章が二つ引用される(III, 190)。一つは、「食事のあいだレンツはふたたびよい気分だった。ひとびとは文学について語った。それは彼の専門領域だった」という箇所である(WB 144)。それは観念論の時代で、カウフマンはその信奉者だった。レンツはそれに激しく反論した。それはわれわれがすでに知っているカ

ミーユの、そしてビュヒナー自身の観念論批判である。引用されているもう一つの文章は、そのレンツの観念論批判のごく一部である。その少しまえから引用してみると、「レンツは言った、『現実を与えるというように吹聴される詩人たちは、現実については何も知らないのです。でも彼らは、現実を光明で満たそうとする詩人たちよりもまだしも我慢できます』と。彼は言った、『愛する神は世界をたしかに在るべきように創られました。だからわたしたちはおそらく何かよりよいものを塗たくることなどできないでしょう。わたしたちにできる唯一の努力は、神に倣って少しばかり模造することだけです。わたしはすべてのもののなかに、——生命、現実存在の可能性を要求します。そのときそのものは善いものなのです。そのときわたしたちは、それが美しいのか醜いのかを尋ねる必要はないのです。被造物が生命をもっているという感情は、美醜というこれら二つのものの上位にあつて、それが芸術の事柄における唯一の規準なのです』と」(WB 144)。

ツェラーンがこれらの文章を引用したのは、レンツの被造的生命の立場に、ビュヒナー自身の「美学的な構想」を指摘するためばかりではなく、さきに軽んじられた「重アクセント」をも顧慮して、その「文学史的重要性」を指摘するためでもある。すなわちそこには史的レンツ、つまりアリストテレスの古典的悲劇論に反対する『演劇に関する註解』⁽¹⁴⁾を書いたJ・M・R・レンツや、従来芸術の描写に値しないと思われていた取るに足らないものにまでも「芸術ヲ拡張セヨ」(Elargissez l'art)と要求したL・S・メルシールへの史的連関、⁽¹⁵⁾さらにはG・ハウプトマンの自然主義の先取が含まれている、と指摘される(III. 191)。

このようなビュヒナーの被造物の美学を解説する箇所として引用されるのは、散歩の折りにふたりの少女に出会ったレンツの体験である。それは、石のうえで一方の少女が金髪を結いあげ、他方の少女がそれを手伝ってい

る光景である。「古いドイツの流派の最も美しい、最も親密な絵画でさえも」、その光景を描写することはできない。「そのような群像を石に変え、ひとびとに喚びかけうるには、ひとしはしばメデューサの頭でありたいでしょう」(WB 146)。ふたりの少女のこの自然な光景を自然なものとして保持するには、メデューサの頭となつてその光景を石に変えてしまわねばならないであろう。しかし石に変えてしまえば、それはもはや自然なもの、生きたものではなくなってしまう。レンツの立場は、生命こそが芸術の唯一の規準であるというものである。しかしその生命は、芸術的な描写からはすり抜けてしまうのである。

そこで問題となっているのは、被造的生命の立場と芸術の立場との対立であり、「自然なものを自然なものとして芸術によつて把捉すること」の不可能性である。ツェラーンは強調する、「ひととは(メデューサの頭で)ありたい」(Man möchte)とは、「わたしは(メデューサの頭で)ありたい」(ich möchte)ということではないと、小説のレンツも、そしてビュヒナー自身も、決して対象の生命を奪つてまでも、それを芸術によつて把捉したいとは思つていないと。なぜならば、メデューサの頭となつて対象を抹殺することは、まさしく「人間的なものから歩み出ること」、猿の姿や自動機械の姿をとつた芸術の「無気味な境域へ赴くこと」に他ならないが、ビュヒナーこそは、観念論的な人間を批判して、「血と肉をもつた人間」を求めたひと、そしてさきの『ダントンの死』の解釈でも、「人間的なものの現在のために証言する」詩作のひとつとして明らかにされたひとだからである。メデューサの頭でありたいとは思わないと、「そんなふう語っているのは史的レンツではありません。そんなふう語っているのはビュヒナーのレンツです。ここでわたしたちはビュヒナーの声を聞いたのです。芸術はこゝでも彼にとって何か無気味なものを保持しています」(III, 192)。

ツエラーンが芸術と詩作への問いにおいて、「今日的なものの鋭アクセント」をつけるのは、究極的に彼自身の詩作が問題だからである。それゆえに彼はビュヒナーの諸作品に「自身のもの」から向かつていった(III, 192)。そのようにして彼は今ビュヒナー自身の問いを見出した。それは生命あるものを抹殺するという芸術の無気味な性格を問題視することである。

それはビュヒナー自身の問題であると同時に、ツエラーン自身の問題である。なぜなら彼は、自分が芸術の無気味さに頑固に滞留するのは、「大気のせい」であろうと言っているからである。ツエラーンが「大気」(Luft)というと、それは「死のフーガ」(Todesfuge)に歌われた「空中」(in den Lüften)、「ぼくらは空中に墓を掘るそこは横たわるに狭くない」と歌われた大気を想起せしめる(IV, 11)。一九六三年の詩集『誰でもない者の薔薇』の結びの詩「空中に」(In der Luft)は次のように始まっている。

空中に、そこにおまえの根が残っている、そこに
空中に。

地上のものが丸くなるところ、土のまま

息 〓 〓 粘土が。

(I, 290)

焼かれた者たちが煙となって立ち昇ったその「空中に」、この詩人の「根」がある。彼はそのような自らの根の逆倒した存在を証するために、一九六七年の詩集『息の転換』の一つの詩に言われるように、「空中の／傷痕

の影のなかに」立つ⁽¹⁶⁾ (II. 23)。彼はその空中で「地上のもの」が、つまり「息」と「粘土」が「丸くなる」ことを願う。息は神が人間を生命へと喚び覚ましたもの、「粘土」はゴーレム、息を吹き込まれるべき未定形の質料である⁽¹⁷⁾。この詩人は、彼の根が残っている空中で、もう一度息と粘土による新しい創造が行われることを願ってやまない (vgl. auch *Spät und Tief*. I. 35)。ツェラーンにとって、ビュヒナーが指摘する生命あるものの抹殺という「芸術」の無気味な性格は、自分の民族に加えられた生命の社会的抹殺と重なるのである⁽¹⁸⁾。

今やツェラーンは、彼自身に歴史的に課せられた課題のほうからビュヒナーという「被造物の詩人」に向かっていき、彼と自分を結ぶものを見出した。「ゲオルク・ビュヒナーにおいては、〔……〕芸術をラディカルに問題視すること、この方向に基づいて問題視することがあるのではないでしょうか。今日のあらゆる詩作が、もしもさらに先に進んで問おうとするならば、そこへと立ちもどらねばならない問題視することが。幾つかのことを跳び越える別の語で語るならば、わたしたちは、今多くの所で起こっているように、ひとつの予め与えられたもの、そして無制約的に前提されるべきものとしての芸術から出発してよいのでしょうか。わたしたちは、全く具体的に表現するならば、とりわけ——例えば——マラルメを整合的に終わりまで思惟すべきなのでしょうか」(III. 192f)。

このツェラーンの問いは、多くの解釈者たちによって、マラルメを整合的に終わりまで思惟すべきであると主張していると、肯定的に解釈されたようである。しかし彼はコンテキストからみてはつきりと、「今日のあらゆる詩作」つまり一九四五年以後の現代詩は、決してマラルメ的な「芸術ノタメノ芸術」(l'art pour l'art)の後継者であってはならないと言っている。G・バウマンにしたがえば、ツェラーンは言ったという、「わたしは自分

の詩の制約や意図をマラルメとは別のものとして理解されたいと思う。わたしは「マラルメのような」自足的な象徴論を知らない。言葉の純粹な自己意識を追求しない。わたしの語はあらゆる出来事から乖離することはない。むしろわたしの語はあらゆる起こったことを通つていく通過を証示している。わたしの沈黙は殲滅ではない。いかなる魔力も放出しない。すでに草案においてわたしの詩は対話的に着手されている⁽¹⁹⁾」と。O・ペッゲラーも、ツェラーンをマラルメとは正反対の立場の詩人と解釈する。⁽²⁰⁾

H・ベンダー宛書簡(一九六〇年五月一八日付)にあるように、ツェラーンにとつて詩作は「手仕事」つまり「手の事柄」であり、手はひとり、の人間にのみ、つまり「その声と無言によつてひとつの道を探し求める一回的な死すべき魂存在にのみ」属する(目 177)。したがつて彼は、今日の詩作は決して「ひとつの予め与えられたもの、そして無制約的〔絶対的〕に前提されるべきものとしての芸術」であつてはならないと、つまり詩人の個体的な「わたし」から解かれ、実在への関連を喪失した「絶対的」な芸術であつてはならないと考える。彼はA・ラインフランクに断言している、自分の詩の「どの語も直接的な現実への関連によつて書かれている⁽²¹⁾」と。

他方ツェラーンにおいては現実⁽²²⁾は決してすでに現存するものではなく、詩を通して初めて企投されるもの(目 186)、探し求められ、獲得されるものである(目 188)。彼は言う、「詩はむしろ現実と対決する試み、現実を獲得し、現実を見えしめる試みである。それゆゑ現実⁽²³⁾は詩にとつて決して何か堅固に立っているもの、予め与えられているものではない。〔……〕詩において現実的なものは起こり、現実⁽²⁴⁾は生じる」と。

しかし詩と現実とのこの一見矛盾する関係は、ツェラーンにおいては決して矛盾しない。詩作は「現実⁽²⁵⁾に傷つき、現実を探し求めつつ」(目 186)という仕方、実在との関連を内化して別の現実へと堪え抜く別の詩作と

ならねばならないのである。⁽²³⁾そのような詩作がいかなるものであるかは、一九五八年のリブラリー・フリンカー社のアンケートに対する回答で語られた。それは美を信用せず、真実であることを求め、正確さを問題とする、事実に「もつと灰色の」言葉で書かれた詩である(III. 167)。

ツェラーンは、ビュヒナーの『レンツ』のメデューサの頭、対象の生命を抹殺するものとしての芸術の箇所から、今日の詩作、そして彼自身の詩作がどうあるべきかという問題に先走ってしまった。しかし彼はここでふたたび「食事のあいだ」為された芸術についてのレンツの会話にもどる。その会話で問題となるのは、「彼は全く我を忘れていた」(Er hatte sich ganz vergessen)という句である(WB 146)。彼とは、「芸術のもろもろの問いに従事している者」であるとともに「芸術家レンツ」でもある彼、つまり「芸術」の領域にあるレンツである(III. 193)。

「芸術を目前にし念頭におく者」は「忘我的」となる。ツェラーン自身「わたしはそれを読みながらリュシールのことを思います」と書いているように(III. 193)、それは一見すると、「国王万歳!」という「反語」を発したときのリュシールの忘我を想起せしめる。しかしこのレンツの忘我は真実のところリュシールのそれとは本質的に異なっている。リュシールの忘我は自らに死を選ぶという「自由の行為」、非人間的な現実に対峙する「一歩」を解き放つが、芸術の会話でのレンツの忘我は単に一時的な「よい気分」にすぎない。それゆえに彼は、食事のあとカウフマンから帰郷を迫る父親の手紙を手渡されたときも叫ぶ。「ここを去れだって、去れだって? 家へ? あそこで気が狂うのか?」(「……」気が狂ってしまふ! どうかわたしをそつとしておいてくれ!) (WB 146)。彼の忘我はリュシールのような現実への「一歩」とはならない。芸術の問題に従事し、芸術家であ

るレンツの忘我は、同時に現実からの逃避でもあるような単なる「わたしからの」遠去かり、「或る一定の距離」にすぎないのである（III. 193）。

IV 深淵としての詩作

詩作もまた、リュシールの「反語」におけるように、忘我的となる瞬間がある。しかしそのような詩作の忘我は「芸術」のひとレンツの忘我であるというよりも、むしろヘルダーリンの『オイディプスへの註解』（二八〇四）に語られる最極端の苦悩における忘我に通ずるものであろう。⁽²⁴⁾——晩年のツェラーンは、一九六三年の『誰でもない者の薔薇』のなかの「チュービンゲン、一月」（Tübingen, Januar）や（I. 226）、一九六九年のイェルサレム連作（一九七六年に遺稿詩集『時の屋敷』として刊行）のなかの「ぼくは葡萄酒を飲む」（Ich trink Wein）からも分かるように（III. 108）、第二次ホンブルク時代（一八〇四—一八〇六）の狂気のヘルダーリンに自分がきわめて近いと感じていた。⁽²⁵⁾そしてそれは年上の同胞ネリー・ザックスも察していたようで、彼女は彼を「わたしたちの時代のヘルダーリン」、「第二のヘルダーリン」と呼んでいた。⁽²⁶⁾ツェラーンが所蔵していたハイデッガーの『形而上学入門』（二九五三）には、ヘルダーリンの晩年の詩『愛らしい青空のなかに……』（In lieblicher Blau...）からの引用句、「オイディプス王はおそらく眼が一つ多すぎた」（*StA 2.1. 373*）のなかの、「眼が一つ多すぎた」の箇所⁽²⁷⁾に下線が引かれているという。そして彼は、一九七〇年三月末（死の直前）、チュービンゲンでW・ビンダーの講演「ヘルダーリンとソポクレス」を聴いたとき、ヘルダーリンの『オイディプスへの註解』のなかの、「苦悩の最極端

の限界では人間は我を忘れる」(SfA 5. 262) というただ一つの文章をメモしたという。⁽²⁸⁾ ヘルダーリンは、そのような忘我、「意識を止揚する意識」(SfA 5. 269) のうちで、苦悩する魂は現前する神に相まみえると解釈した(SfA 5. 267)。リュシールの「国王万歳！」という句に、ツェラーンが「マンドルラ」(Mandorla) のなかに立つ「無」としての「王」、「隠れた神」を聞きとっていること(1. 24)、したがって「反語」はまた出会いにも通じうると考えていること、それはありうることである。⁽²⁹⁾

おそらく詩作もまた芸術と同じように忘我的となり、忘我的なわたしとともに、「無気味なもの」、「異質のもの」の境域を歩んでいくのであろう。ツェラーンは自明的なことのよう、「やはり芸術の道を歩まねばならない詩作」という言い方をしている(III. 193)。しかし詩作の忘我が芸術の忘我と異なるのは、それがオイディプスやリュシールにおけるように、自己を解き放つことにある。その自己が運命と一つになった自己であることは言うまでもない。すると芸術は「詩作によってあとにされるべき道」なのである(III. 194)。

しかしながら、もしも芸術の道が、これまでビュヒナーの諸作品に即して考察されたように問題的存在ならば、詩作はもともとこの芸術の道を回避することはできないのか。この疑問を予想するかのように、ツェラーンは、「わたしはもっと別のもっと短いいくつかの道があることを知っています」と言っている(III. 194)。だがそれは彼自身の道ではないのである。

連発される問いの形で示唆される芸術と詩作との相違を要約するならば、詩作もまた、さしあたっては芸術と同じように、無気味なもの、異質のものの境域を歩んでいく。しかし詩作は芸術の道をあとにして、忘我が同時に個体化、それも歴史的生のほうからの個体化であるような自己の「解き放ち」(Freisetzung) に至りうるとい

うことになるであろう。すでに『ダントンの死』で確認されたように、芸術はここでも「エピソード」、詩作への通過とみなされている。

それではリュシールの「反語」におけるような、忘我が同時に「自己の解き放ち」となるような詩作的な瞬間は、小説『レンツ』のなかにはないのであるうか。

探し求められるのは、「芸術」のひとつとしてのレンツではなく、「詩作」のひとつとしてのレンツ、彼の「人柄」である。そのためにツェラーンは史的レンツに遡り、断片に留まったこの小説に、「わたしたちが物語りの最初の頁で知覚することのできた人柄、『二月二〇日に山中を通っていった』あのレンツ、『……』ひとりのわたしとしての彼」を求める。そしてついにリュシールと同じような彼の「反語」を見出す。それは、「ただ彼に時おり不快だったのは、彼が逆立ちして歩くこと (auf dem Kopf sein) ができないことだった」という箇所においてである。ツェラーンはこの箇所を二度引用し、それに彼にのみ可能であったような一回的な注釈をつける。「逆立ちして歩く者、紳士淑女の皆さま、——逆立ちして歩く者、その者は空を深淵として自らの下にもっているのです」(III: 195)。

M・ヤンツはこの箇所を彼女のやり方で社会批判的に解釈する、レンツにとつては逆立ち歩行という普通には不快なことのほうが快ちよく、それが彼にとつて自らの苦悩に対する被造物としての反応、つまり「人間的なもの」の現在」なのであると。「そこで不条理なのは次の事実、つまりレンツの自己同定、彼の人間であることは、人間たちの彼岸に定住せねばならないという事実である。彼の『反語』は、彼に人間であることを許さない実在への批判である」⁽³⁰⁾。しかし単にそれだけではないであろう。ツェラーンにとつては、逆立ち歩行そのことよりも、

逆立ちして歩く者の下に空が深淵としてばかり空くことのほうが問題なのである。空が深淵として空くことは、リュシールの答えなき「なぜ」に相当するであろう。そのような深淵としての天は、一九六五年の連作『息の結晶』のなかの一つの詩「地上に向かって」(Mit erdwärts gesungenen Masten)では、天そのものの難破として上方から眺められており、その上下の転倒がわたしと天との新しい関連を生んでいる。⁽³¹⁾

地上に向かって歌われたマストを掲げて

天の難破船がいく、

この木製の歌に

おまえはしっかりと歯を立てて噛みつく。

おまえは歌に強い⁽³²⁾

三角旗。

(II. 20)

V 詩作の所在

ツェラーンにとって、道は芸術を通過して詩作へ、そして詩作がそこへと集められる詩作の所在へと通じてい

る。追究されるのは詩作の所在である。そこは愛するひとの処刑に対して「国王万歳！」という不条理な叫びを発したリュシールに認められるような「人柄」が見出されるところである(III.194)。しかし人柄の所在は決して馴れ親しんだところなのではない。芸術の領域にも自動機械やメデューサの頭という無気味なもの、異質のものが属したが、レントツにおいて明らかとなったように、詩作の境域もやはり深淵という異質のものが出会われるところ、同時に人柄の他性が際立つところ、「ひとりの——異質に思われる——わたし」が解き放たれるところでもある(III.195)。すると芸術から詩作とその所在への「一にして同じ方向において」二つの異質のものが横たわっていることになる。しかし芸術の異質のものと詩作の所在における異質のものと相違は、芸術の異質のものが「わたしからの『遠去かり』を要求して現実との対決やひととの出会いを不可能にするのに対し、詩作の異質のものの、『暗さ』はまさしく『ひととの出会い』を可能にするかも知れないことにある(III.193,195)。

しかし、同じわたしの解き放ちにしても、レントツの逆立ち歩行への願望は、リュシールの「国王万歳！」よりも一歩先に歩み出たものとみなされる。というのは、リュシールの「反語」は何といってもまだ語であったが、レントツの「反語」はもはや語ではなく、「怖ろしい押し黙り」だからである。それは彼に「息をつかせず、語に詰まらせる」(III.195)。

詩作、それはリュシールにおいて、「息つまり方向と運命」、「人間的なものの現在」として明らかにされた。それに対して詩作の所在はレントツにおいて「息の転換」(Atemwende)として、つまりひとに息をつかせず、語に詰まらせるが、ひとつの転換の可能性を孕む瞬間として捉えられる(III.195)。息が方向と運命であるならば、「息の転換」は方向の転換、運命の転換ということになるであろう。それは歴史的生のほうから個性化され、新

たな生の可能性に向かつて進む異質のわたしの解き放ちである。

「息の転換」における「わたしの解き放ち」のほうからして初めて、芸術における非人間的な異質のものと、詩作における出会いを助ける異質のものが区別できるようになるであろう。「おそらく詩作にはうまくいくのでしょうか。異質のもの、つまり深淵とメデューサの頭、深淵と自動機械が、たしかにひとつの方向のうちに横たわっているように思われますから、——おそらく詩作にはここで、「芸術の」異質のものと「詩作の」異質のものを区別することがうまくいくのでしょうか。おそらくここでメデューサの頭は収縮するのでしょうか。おそらくここで自動機械は役に立たないのでしょうか。——この一回的な短い瞬間だけ？」(III. 195f)。

詩作の所在としての「息の転換」は、決して単なる場所なのではなく、「一回的な短い瞬間」として卓拔な時なのである。ツェラーンはこの一回的な瞬間に解き放たれる「わたし」が、同時に他者の他在を許容し、他者のほうから個体化される「わたし」であることを示唆する。「おそらくここで、わたしとともに——ここで、そしてそのような仕方、で解き放たれた異質に思われるわたしとともに、——おそらくここでなおも或る他のものが自由になるのでしょうか？」(III. 196f)。

「個体化」というと、独我論(Solipsismus)の嫌疑がかけられやすい。しかしここで解き放たれる「わたし」は、決していわゆるデカルト以来の近世哲学の主観や自我でもなければ、またハイデッガーの先駆的覚悟性において最も自己的な自己⁽³³⁾として開示される実存でもない。Pl. ラクー＝ラバルトはそれを人間でも、人間性でもなく、「人間的なもの」と、つまりそれに基づいてこの人間が現に存在する、「単一的な普遍」としての人間的なものと解するが、このように「わたし」を哲学的に支持しがたい矛盾として捉えることが肝要なのではない。ツェ

ラーンの言は、詩作の時間性は他者から時熟するという意味であろう。そのことは、この詩作の所在から個体化され現実化される詩の時間性格から明らかとなる。

VI 詩の時間性格

ここからは詩作についてではなく、もっぱらその個体化された形態としての「詩」について語られる。それは詩作の所在としての「息の転換」において初めて詩は芸術から自由となり、それ自身となるからである(≡ 196)。一見単に列挙されているようにみえる詩の諸性格は、詩の時間性格を明らかにしている点で連関している。

(1) 既在からの時熟——詩の性格としてまず第一に強調されるのは、詩がその「二月二〇日」を、つまりその運命的な「日付」を記憶しつづけることである(≡ 196)。詩の「日付」とは、さしあたってその詩の内実がそこに由来する歴史的現実を指すであろう。レンツが山中を通過していった一月二〇日は、M・ヤンツの指摘によれば、一九四二年一月二〇日、ベルリンのヴァンゼー会議で「ユダヤ人問題の最終解決」としてこの民族の絶滅が決定された日付でもある。⁽⁹⁵⁾ ツェラーンは講演の終わりで語る、「わたしは「……」ひとつの『二月二〇日』から、わたしの『一月二〇日』から由来しました」と(≡ 201)。しかしそれはまた彼がフランス留学のためクラカウ経由でベルリンに到着した一九三八年一月に経験し、「外岸」(La Contrescène)で語られる「水晶の夜」の日付でもよいであろう(≡ 288)。詩は作品としてその背後に遡りえない究極のものではなく、それ自身を超えて、何よりもまず自らの「日付」によって規定されている。しかし詩の「日付」は、ただ単に詩の内実の由来を意味

するにすぎないのではない。プレーメン講演でも「詩は没時間的ではない」と言われていたが(III. 186)、詩の「日付」とは、詩そのものが本質的に時間的であるということ(III. 186)を謂っている。ツェラーンにおいては詩作の時間性は既に(Gewesenheit)から時熟する。

(2) 将来への企投——だが「しかしそれにしても詩は語ります」と彼は続ける(III. 186)。詩は現実の残虐と不正に直面して、息がつけず、語に詰まる。「言葉は今やそれ自身の答えのなさをくぐり抜け、怖ろしい押し黙りをくぐり抜け、死をもたらず語りの幾千もの闇をくぐり抜けていかねばなりませんでした。言葉はくぐり抜けていきながら、起こったことに対しては一語も発しませんでした」(III. 185)。しかしそれにもかかわらず詩は語る。

「息の転換」に至る「息つぎの間」がどれほど長引くかは誰にも分からない(III. 197)。詩は自らがさらされている危険は知っている。実際今日の詩は「押し黙りへの或る強力な傾斜」を示している(III. 197)。そしてこの「押し黙り」(Versummen)という語は、アドルノやガダーマーによってツェラーン自身の詩の発展に関係づけられる。⁽³⁶⁾しかしそれはあくまでここでいわれる詩の「押し黙りへの傾斜」の帰結にすぎない。起こったこと、言えないことをまえにして、押し黙りこそが最も雄弁な証言であり、そのような沈黙は、「それにしても詩は語る」ことのポジティブな部分となった沈黙である。こうして詩は今日ますます「すでに〃もはや〃ない」へ押しやられるが、しかしその「反語」によって「いまも〃なお」へ自らを連れもどし、「それ自身のはずれに立つ」のである(III. 197)。

そのような詩の自己主張の言葉は、「端的な言葉」でも、「呼応」でもなく、「現実化された言葉、しかもひと

つの個体化のしるしのもとで解き放たれた言葉」と捉えられる(III.197)。

詩の言葉が「端的な言葉」つまり言語一般でないことは容易に領ける。詩はレンツの「押し黙り」という「息の転換」からして初めて個体化される言葉である。次にツェラーンが引用符を付して否定している「呼応」(Entsprechung)という語はハイデッガーの根本語である。彼はノヴァーリスとともに言葉を独白として捉え、言葉はただそれ自身とのみ語ると、そして人間の語りはそのような言葉のモノローグへの「呼応」に成り立つと思惟した⁽³⁷⁾。それに対してツェラーンは、言葉の「日付」による個体化の可能性を重視する。その可能性の制約は、「自分が自らの存在の傾斜角、自らの被造性の傾斜角のもとで語っていることを忘れない」ような詩人の態度のうちにある(III.197)。——「端的な言葉」とはその被造性の重みによって傾斜することのない「芸術」の言葉であり、「呼応」の思想もまた「己れの実存の特殊な傾斜角」(III.198)を忘れている点では、ツェラーンにとって「芸術」の立場に属する。それに対して詩の言葉は、「形態となった個別者の言葉」なのである(III.197a)。

したがって詩の語りはつねに「ただ自らの自己的な、最も自己的な事柄においてのみ」語る。しかしこの「最も自己的な事柄」は単なる自己同一ではない。それは同時に自らの「日付」を書き込まれ、既在から時熟する事柄として「或る他のものの事柄において」語る、それどころか「或る全く他のものの事柄において」語ることになるかも知れないと言われる(III.196)。ツェラーンはこの「全く他のもの」を「ひとつのよく知られている助辞」と言いかえて、それが名づけえない「神」を指すことをほめかしている。⁽³⁸⁾しかし彼にとつては、道は直接「全く他のもの」つまり神との邂逅へは通じておらず、N・ザックスを介してのみ可能であったように(vgl. *Zurich, zum Storchent. I. 214*)⁽³⁹⁾。それは「ひとつのあまり遠くない、ひとつの全く近い他のもの」つまりひとつとの出会いを

通してのみ可能となるものであらうと彼は付言する (III. 196c)。

ツェラーンにおける「わたし」の解き放ちは、同時に「他のもの」の解き放ちであり、「最も自己的な事柄」は同時に「或る他のものの事柄」である。なぜならば、リュシールの「国王万歳！」やレンツの逆立ち歩行において解き放たれる「わたし」は、最極端の苦悩をくぐり抜け、「日付」のほうから個体化される自己であり、しかもその苦悩の源たる現実に対する答えなき「反語」として他在のほうからその他在の他性をあくまで意のままにしないままに個体化される自己だからである。「詩は——そのような諸思想のもとに滞留します。もしくは希望します。—— [この語は] 被造物に関係づけられるべき語です」 (III. 197)。詩は自らの「日付」を「今日のなもの鋭アクセント」のために記憶する。詩は「他のもの」に向かつて進む。そのようにして詩は将来 (Zukunft) に向かつて企投する。

(3) 「現在にして現前」としての詩の本質——詩は自らの「日付」を記憶しつづける。それゆえに「押し黙りへの傾斜」を示す。それにしても詩は語る。しかも「今日的なものの鋭アクセント」のために語る。そのように既にから時熟し、将来に向けて企投する詩の最内奥の本質が「現在にして現前」として捉えられるとしても不思議ではない (III. 198)。ツェラーン所蔵のフッサールの『内的時間意識の現象学』(一九二八) には、「ポエジーの時間種別としての現在」という欄外書込みがあるという。⁽⁴⁾ それは「人間的なものの現在」である。しかしツェラーンはここで現在 (Gegenwart) とどう語と一緒に現前 (Präsenz) というラテン語も挙げている。彼において詩がその形態と真理を獲得するのは、「日付」から個体化された「個別者の現存在」からであるが (V. 623)、詩は起こったことを現在化するとともに、それを解き放たれた個別者の表象 (repräsentatio) つまりリュシールの愛

による知覚にことさらに現前せしめるのである。

このような個別者への「現在にして現前」のうちに、ツェラーンは「出会い」の可能性をみている。出会いといっても、それはブレーメン講演で語られていた読者との出会いではない。それ以前の詩と詩が語るものとの出会いである。たしかに「詩は孤独です」。それはリュシールが、レンツがその「息の転換」において孤独だったのと同じである。それにしても「詩は途中にあります」。それは『レンツ』におけるビュヒナー自身の声のように、「詩にはそれを書く者がともに与えられている」からである (III. 198)。

詩の現実化、詩人が知覚し、問いかけ、語りかける「他のもの」との出会いと対話は、次のような行程である。まず詩は「他のもの」に向かって進んでいく。詩にとつては、いかなる物、いかなる人間も、「他のもの」の一形態であり、詩はそのようなものに「注意」を向ける。詩の注意は、レンツが語った被造物の美学における「きわめて取るに足らないものの生命」の「引きつり」や「ほのめかし」に向かう (WB 144)。それは理性によってではなく、愛によって「耳をそばだて、よく見ている」リュシールが夫カミーユに向ける注意と同じものである。詩の注意は、「芸術」における外的な日付への注意ではなく、存在の傾斜角を成すような「わたしたちのすべての日付を記憶しつづける集中」である (III. 198)。

「日付」への集中的な注意によって、詩は「対話」となる。「この対話の空間において初めて、語りかけられたものが構成されるのです。その語りかけられたものは、それに語りかけ、それを名づけるわたしの廻りに集められます」 (III. 198)。すでに触れられたように、ツェラーンにおいては、詩は一方で実在に關係的であり、歴史的現実によって「日付」を刻まれているものであるが、他方で現実はずでに現存するものではなく、詩における

「他のもの」との対話を通して企投され、探し求められるものである。詩の所在、現実がそこへと集められ、内化され、そこからして改めて構成される尖端、「詩が形態と真理を獲得するような中心」、それはツェラーンにおいては、詩人という、「日付」から個体化された個別者の現存在なのである (vgl. v. 623)。

そのような言葉の厳密な意味での詩の所在は、ふたたび「現在」と、しかしさらに一層限定されて「此処と今」、「ひとつの一回的な点的な現在」と捉えられる (III, 198)。そこでは同時に他のものの他在、他のものの最も自己的なものがともに語られるとされ、それは「そのものの時」と言いかえられる (III, 199)。ここでいわれる「時」、それは一八〇四年にヘルダーリンが解釈したギリシア悲劇において、アンティゴネーがその苦悩のうちに全身で感じとった時を想起せしめる。「しかし時が苦悩のうちに数えられるとき、時はいつもそうである。なぜならば、そのとき心情はむしろ時の変遷とともに感じながらそれに従い、こうして単純な時刻の歩みを把握するからである」 (SfA 5, 268)。詩は他のものに「そのものの時」を語らしめる。諸物の「何処から」と「何処へ」への問いのもとにある。その所在は「未解決のままに留まる」、「終わりに到達しない」、「開けと空虚と開けた場所」 (das Offene und Leere und Freie) を指示する (III, 199)。この「開け」がリルケのそれか、ハイデッガーのそれかは議論の分かれるところである。⁽¹⁾しかしわれわれにはそのいずれとも思われない。ツェラーンの「開け」は第一義的に諸物の被造性に密着したその未解決性を意味するのではないか。しかしその未解決性はそれ自身のうちにウトピーへの願望を孕むであろう。「——わたしたちははるかかなたの外に出ています。詩はまたこのような所在をも探し求めている、とわたしは思うのです」 (III, 199)。

このようなツェラーンの詩の構想からして、「絶対的な詩」などというものがありはしないこと、ありえない

ことは、明らかである。あるのはただ「現実の詩」であり、それとともに語り出る問いかけや語りかけにすぎない。そのような現実の詩においては、諸形象は「日付」を記憶し、歴史的、一回的にのみ知覚されるようなものでなければならず、没時間的、非歴史的な既存のトロポスやメタファーではありえない。すると詩は、「すべての譬喩や隠喩が不条理ニ (ad absurdum) 導れようとする所在」なのであると言われる (III: 106)。もちろんそれは決して諸形象の廃棄を意味しない。ただ現実の詩においては自らの「日付」を記憶しつづけるということ、そして「人間的なものの現在のために証言する不条理の威厳」に導かれるということである。ツェラーンの詩にしてもメタファーに満ちている。ただ彼の詩においては、例えば存在の「根」は空中にあり、「難破船」は天をいく。彼は生涯、自分が「古いメタファーを操るひと」としてマニエリスムスの伝統に組み込まれることに、抗しつづけたという。⁽⁴³⁾

VII ウトビー 非所在としての詩の所在

「トポス研究？」とツェラーンは突然自問する。この語は、一九六〇年一月一日付のベッゲラー宛書簡によれば、ベッゲラーの論文「詩作の理論とトポス研究」を念頭において言われた語らしい。⁽⁴³⁾ したがってそれはさしあたって E・R・クルティウス以来の文学史的なモティーフ研究を意味するであろう。しかし文学史的なトポス研究は「重アクセント」の問いであって、ツェラーンの「鋭アクセント」の問いではない。したがって彼はこの語を文学史的な意味ではなく、文字通り「所在探求」(Ortsuche) という意味で用いていると考えられる。そ

れは彼自身の詩作の所在探求である。しかしツエラーンはそれを「ウットピーの光において」為すという（目. 100）。ウットピー（Uttape）とは、文字通り受けとれば、非所在（Nicht-Ort）つまり実在のうちにありはしない所在である。したがって、「ウットピーの光における」所在探求とは、その所在が実在のうちにあるかどうかは問題としない、しかしヘルダーリンの窓辺に差し込む「光」のように（vgl. Sta G.I. 433）、遠い将来としてではなく、「今日的なものの鋭アクセント」のもとで為される所在探求ということの意味するであろう。

しかし所在探求において非所在を探求するという自らの要求の大きさに驚いたように、ツエラーンは講演の向きを変え、要約をし始める。「芸術」から始めて、それを通過して「詩作」と「詩作の所在」に至り、そこから現実化された「詩」の本質を追究する彼の歩みは、「ひとつの円環」であったと言われる（目. 200）それはこの講演のタイトル「子午線」を示唆する最初の言及であるとともに、異質のものを通過して初めて可能となる自己自身との出会いを示唆する語でもある。

その歩みはメルシールの「芸術ヲ拡張セヨノ」から出発した。その句は、従来芸術の描写に値しないと思われるていた取るに足らないものにまでも芸術の描写を拡張せよと要求する被造物の立場である。しかしそれにもかかわらずツエラーンはメルシールの道を探らずに、むしろリュシールの「反語」における詩作の道を選んだ。それは彼が講演そのものにおいて歩んだ道であった。その道は、「芸術を拡張するのか？ 否。そうではなく、芸術とともにおまえの最も自己的な狭さのうちに歩み入れ。そしておまえを解き放て」という道であった（目. 200）。その「最も自己的な狭さ」から、彼はひとつの開けに、そしてウットピーに到達した。

ここで「詩作、紳士淑女の皆さま、ただ死すべき性^{さが}と徒勞とのこの限りなき語りノ」と嘆息されるとき、それ

は決して詩作に対する単なるスケプシスではないであろう。詩は「怖ろしい押し黙り」への傾斜を示しながらも、しかもなお人間性、被造性の現在のために「詩はそれ自身のはずれで自己を主張する」と語られたからである。それはブレイメン講演でいわれた詩の掲げる要求、時をくぐり抜けねばならないにもかかわらず、その時とは別の現実を限りなく探し求める「無限性の要求」に通ずるであろう（目. 186）。

ツェラーンは、自身の詩から、ビュヒナー賞講演の中心思想を含み、異質のものの経験を紹介した自己自身との出会いの例として、一つの四行詩を選ぶ。それはこの講演の前年の一九五九年の詩集『言葉の格子』の連作「声たち」(Stimmen)のなかの一つである。

イラクサの道からの声たち――

逆立ちして わたしたちのほうへ歩いておいで。

ランプをもってひとりいる者は、

読みとるのに 手しかもっていない。

(I. 147)

しかし今この講演でイタリックで強調されるのは「声たち」ではなく、むしろ二行目である。「逆立ちして、わたしたちのほうへ歩いておいで。」それは明らかにレンツを想起せしめる。逆立ちして、つまり両手で (auf den Händen) 歩く者は、レンツの願望と同じように、頭で (auf dem Kopf) 歩く者、そして空を深淵として自らの下

にもつ者である。その両手の下には棘のあるイラクサが一面に生えていて、そこを逆立ちして歩くと、両手はヒリヒリ痛む。手はツェラーンにとって詩である (vgl. III. 177)。するとイラクサのうえを逆立ちして歩く者の道は、時と歴史をくぐり抜けていく詩の道であり、その手つまり詩にはイラクサの痕が、「日付」が刻み込まれる。「ランプをもってひとりいる者」は、詩作の所在に、「最も自己的な狭さ」にある者である。そこにはもはや読まれるべき本とてなく、「日付」の刻まれた自身の手を直視し、自身と対決するしかないのである。

疎外、異質性の経験を介した自己との出会いのもう一つの例として挙げられるのは、実現しなかったエンガーディンでのアドルノとの出会いを基にした、一九五九年の『山中の対話』(*Gespräch im Gebirg*)である (III. 169-173)。一月二〇日に山中を通っていったレンツとの関連がもう一度指摘される (III. 201)。

ここでツェラーンはふたたび詩の道について思いを回らし、詩は自己自身との出会いのための「廻り道」にすぎないのかと問う。しかしすでにブレーメン講演で言われていた、「しかし廻り道、それは一体あるのでしょうか？」と (III. 185)。彼はジュヒナーの諸作品を通してこそ、自己自身との出会いに辿り着いたのである。

講演がそこから出発したジュヒナーの出版批判的な問題に立ち入ったあと、いよいよトポス研究が企てられる。彼は地図のうえに、史的レンツやその出版者K・E・フランツォスやジュヒナーのもとで出会った者たちの出身地、とりわけ自身の出身地を探す。それを普通の地図のうえではなく、見つけやすいように、彫塑的に作られ絵画的に描かれた「子供用地図」のうえに探す。探す指は見出しえないかも知れないという不安、しかしまた見出したいという期待から震え、「不精確」となる。そしてついにツェラーンは言う、「これらの所在のうちのひとつも見出されません。それらはありはしないのです」と (III. 202)。

しかし彼はただちに続ける。「しかしわたしはどこにそれらが、とりわけ今、あらねばならないかを知っています。そして……わたしは何かを見出します¹⁾」。彼が見出したものは、「結びつけるもの、そして詩のように出会いに導くもの」であり、「何か——言葉のように——非質料的なもの、しかし地上的なもの、陸上のものの、何か円環の形をしたもの、両極を越えてそれ自身のうちに帰還していくもの、そしてその際に——晴れやかな仕方で——熱帯を横切るもの」である(III. 202)。「熱帯を横切るもの」(die Tropen Durchkreuzende)は「隠喩を抹消するもの」という意味にも読める。それは「ひとつの子午線」である(III. 202)。

このようなツエラーンの言から、彼が「子午線」のもとに意味しているものは、(1)「詩のように出会いへ導くもの」、つまり「絶対的な詩」ではなく、「対話」を本質とする詩の境域、(2)言葉のように「非質料的」ではあるが「地上的なもの」、つまり自らの存在と被造性の傾斜角のもとにある個体化された言葉の境域、(3)「それ自身のうちに帰還していくもの」、つまりさきに「ひとつの円環」とされた詩作の道である。そこは隠喩が抹消され、不条理ニ導かれる所在である。

「子午線」というメタファーは、N・ザックスから継承されたと考えられる。というのは、このメタファーは一九五七年以来彼女の詩集に実証でき、一九五九年一〇月二八日付の彼女のツエラーン宛書簡にも、「パリとストックホルムとのあいだを、苦痛と慰めの子午線 (der Meridian des Schmerzes und des Trostes) が走っています¹⁵⁾」とあるからである。

またツエラーンは、一九六一年八月三〇日付のO・ペッゲラー宛書簡で、講演『子午線』について、「わたしにとって問題だったのは、——とりわけ——対話を(おそらく唯一の)可能性として想起せしめることでした。

人間たちの互いへの向きあい（とそのとき初めて可能となる詩人）」と語っている。⁽⁴⁶⁾

『誰でもない者の薔薇』の結びの詩「空中に」には歌われている。

かれとともに

子午線たちが移動する――

太陽に舵をとられた

かれの苦痛によって吸い 〃

寄せられて、その苦痛は

愛しあう

遠方の

真昼の箴言にしたがって 国々に兄弟の契りを結ばせる。至る 〃

所に「此処」があり「今日」がある、ある、絶望たちから、

あの輝き、

そのなかへ仲違いさせられた者たちが歩みいる、

目眩まされた口をして――

(1. 290)

ここでも子午線たちは、苦痛によって兄弟の契りを結ばれた国々を移動する。結ぶものが子午線なので、かれの

苦痛は「太陽に舵をとられた」ものであり、「真昼の箴言」なのである。したがってまたそこへ歩みいる者たちも「目眩まされた口をして」入る。そこでは遠方は「愛しあう遠方」となり、仲違いさせられた者もその口で接吻となり、撒き散らされた者も集められる。

「子午線」とは、詩という所在なき所在によって結びあわれ、苦痛と慰めによって兄弟となった人間たちの互いへの向きあい、「此処と今」、「現在にして現前」であろう。

「詩の所在はひとつの人間的な所在である、『一切におけるひとつの所在』である。たしかに。しかしそれは、この下方の時間のなかにある。詩はすべての地平とともに、ひとつのこの世的な、地上的な、被造的な現象である」⁽⁴⁷⁾。

註

- (1) 点にひくは、vgl. B. Böschstein: *Furchbares Pars pro toto*. Im Umkreis von Celans 'Meridian'. In: *Celan-Jahrbuch* 3 (1989), 167-173.
- (2) H. Mayer: *Erinnerung an Paul Celan*. In: *Merkur* 272 (1970), 1154.
- (3) M. Janz: *Vom Engagement absoluter Poesie*. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt a.M. 1976. 99.
- (4) D. Kohler-Luginbühl: *Poetik im Lichte der Utopie*. Paul Celans poetologische Texte. Bern, Frankfurt, N.Y. 1986. 137.
- (5) I. E. Kummer: *Unlesbarkeit dieser Welt*. Spannungsfelder moderner Lyrik und ihr Ausdruck im Werk von Paul Celan. Frankfurt a.M. 1987. 142.
- (6) M. Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. 3. Aufl. Pfullingen 1965. 37.

- (7) 本稿で使用するシェラーン全集は、P. Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hrsg. von B. Allemann und S. Reichert. Frankfurt a.M. 1983 にする。本文中に巻数と頁数を記す。なお『パウエル・シェラーン全詩集』I、II、III、中村朝子訳。青土社 一九九二も参照した。
- (8) シェラーンが詩を本質的に「所在探求」として捉えていることは、シェラーン研究書も指摘する。しかしどの研究書もその際の「所在」という語の意味にはことさらに立ち入らない。この語のもとにきわめて一般的に、「詩作の可能性の制約」を理解しているか (vgl. M. Janz: *op. cit.* 106; G.-M. Schulz: *Negativität in der Dichtung Paul Celans*. Tübingen 1977. 176) ？ または暗黙の裡に「場所」というのはこのことを理解するにすぎない (vgl. D. Kohler-Luginbühl: *op. cit.* 177) 。
- (9) WB = G. Buchner: *Werke und Briefe*. Münchner Ausgabe. Hrsg. von K. Pönbacher, G. Schaub, H. J. Simm und E. Ziegler. München 1988.
- (10) Vgl. M. Janz: *op. cit.* 101.
- (11) Vgl. D. Kohler-Luginbühl: *op. cit.* 145.
- (12) A. Camus: *The Myth of Sisyphus and other essays*. Trans. by J. O'Brien. 6. ed. New York 1961. 21.
- (13) Vgl. G. Buhr: *Celans Poetik*. Göttingen 1976. 29f. D. Kohler-Luginbühl: *op. cit.* 147f.
- (14) Vgl. J. M. R. Lenz: *Anmerkungen übers Theater*. In: Lenz: *Werke und Briefe in drei Bänden*. Leipzig 1987. Bd 2. 641-671.
- (15) Vgl. D. Kohler-Luginbühl: *op. cit.* 152. ルーギンビュールによれば、メルシールは古典的悲劇を批判し、ルソーの人間学から出発して、やはり演劇における自然なもの、憐れなもの、醜いもの、被造的なものの描写を代替したひとで、ゲーテなど「疾風怒濤」の詩人たちに受容され、ビュヒナーも『ダントンの死』の準備のためにメルシールを読んだ。彼はその「芸術ヲ拡張セヨ」で、これまで文学にはふさわしくないとみなされていた生命の諸層をも描写に値すると主張した。
- (16) H・G・ガーダーマーは、この詩の「空中の傷痕」をナチスによるユダヤ人迫害には言及することなしに全く抽象的に解釈し、この詩では「立つ」とは自己自身を証しており、「わたし」は自分に向かって「おまえ」と言っ

ているとするが (H. G. Gadamer: *Wer bin Ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans 'Atemkristall'*, Frankfurt a.M. 1986, 75) 'それは' ツェラーンの「詩作」をあまりにも非ツェラーン的に、つまり「芸術的」に解釈することになる。

- (17) ゴーレムについては、G・ショーレム著『カバラとその象徴的表現』小岸昭、岡部任訳。法政大学出版局 一九八五、一九〇、二二八―二七四頁参照。

- (18) Vgl. M. Janz: *op. cit.* 102.

- (19) G. Baumann: "...Durchgründet von Nichts...". In: *Etudes Germaniques* 25 (1970), 287.

- (20) O. Pöggeler: *Spur des Worts*. Zur Lyrik Paul Celans. Freiburg, München 1986, 127.

- (21) E. Hummke: *Hoffnungen auf ein menschliches Heute und Morgen*. Zur Wirklichkeit in der Dichtung Paul Celans. In: *Celan-Jahrbuch* 1 (1987), 143より引用。

- (22) J. K. Lyon: *Der Holocaust und nicht-referentielle Sprache in der Lyrik Paul Celans*. In: *Celan-Jahrbuch* 5 (1993), 256より引用。

- (23) J・ボラックは、自律の立場から、現実への言葉による遡及は、まさしく言葉において、言葉による更新の創造的行為において起こると捉える (J. Bollack: *'Eden' nach Szondi*. In: *Celan-Jahrbuch* 2 (1988), 99)。しかしJ・K・リュオンは、ツェラーンにおいては言葉の自律と関係性は矛盾しないと、彼は一方でホロコーストで失われた言葉を沈黙から取り返すとともに、言葉によって新しい実在を打ち建てようとするを解釈する (J. K. Lyon: *op. cit.* 247f, 256)。S・ボグニールは、ツェラーンの詩作におけるホロコーストへの歴史的関連は個体的体験と浸透しあっており、そこからツェラーンにおいては史的な出来事への指示が同時に個体的な生に関係し返され、内化され、言葉の非関係性も保持されとみる (S. Bogunil: *Geschichte, Sprache und Erkenntnis in der Dichtung Paul Celans*. In: *„Der glühende Leertext“*. Annäherungen an Paul Celans Dichtung. Hrsg. von O. Pöggeler und Ch. Jamme. München 1993, 129f)。
- (24) 拙論「悲劇と時——ヘルダーリンのソポクレス翻訳への註解における悲劇論」『ドイツ文学研究』第三九号（一九九四）「六七—一〇二」とりわけ八八頁参照。

- (25) Vgl. B. Böschstein: *Celan als Leser Hölderlins und Jean Pauls*. In: *Argumentum e Silentio*. International Paul Celans Symposium. ed. by A. D. Colin. Berlin, New York 1987. 183. 狂気のヘルダーリンと晩年のツェラーンとの関係を最初に明らかにしたボエッシーエンシュタインは、苦悩の極みにおけるオイディプスの忘我にレンツの忘我を関係づけるが、レンツの忘我はルーギンビュールが正しくも指摘するように、きわめてアンビヴァレントなものである。ヘルダーリンが解釈したオイディプスの忘我に対応するのは、リュシールの忘我である。
- (26) E. Behr: *Paul Celan und Nelly Sachs*. In: *Datum und Zitat bei Paul Celan*. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986. Hrsg. von Ch. Shoham und B. Witte. Bern, Frankfurt, N.Y., Paris 1987. 186.
- (27) Vgl. M. Heidegger: *Einführung in die Metaphysik*. 3 Aufl. Tübingen 1966. 81: „Der glühende Leertext“. *op. cit.* 44.
- (28) Vgl. W. Binder: *Hölderlin und Sophokles*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 16 (1969/70), 19-37. B. Böschstein: *Hölderlin und Celan*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 23 (1982/83). 152.
- (29) B. Sowa-Bettecken: *Sprache der Hinterlassenschaft*. Jüdisch-christliche Überlieferung in der Lyrik von Nelly Sachs und Paul Celan. Frankfurt a.M. 1992. 205 以下「ヤンメルラ」の解釈や、クルターリンには言及されず、むしろ「王」とリチャードの「国王万歳」が結びつけられ、反語が出会うの語として解釈される。
- (30) M. Janz: *op. cit.* 105.
- (31) Vgl. A. Bennholdt-Thomsen: *Das poetologische Raum-Konzept bei Rilke und Celan*. In: *Celan-Jahrbuch* 4 (1991), 139.
- (32) 「歌のようになりした」というガーダマーの解釈に対して「歌に強さ」はベッゲラーの提案でもある (vgl. H.-G. Gadamer: *Wer bin Ich und wer bist Du?* 64; O. Pöggeler: *Spur des Worts*. 193; K. Manger: *Himmel-uracks*. Zu Paul Celans Schifffahrtsmetaphorik. In: *Paul Celan*, „Atemwende“. Materialien. Hrsg. von G. Buhr und R. Reuß. Würzburg 1991. 239)。

- (33) 拙著『個性性の解釈学——ライプニッツから現代まで』晃洋書房 一九九四、二二三頁以下参照。
- (34) Vgl. Ph. Lacoue-Labarthe: *Katastrophe*. In: *Paul Celan*. Hrsg. von W. Hamacher und W. Menninghaus. Frankfurt a.M. 1988. 37.
- (35) *M. Janz: op. cit.* 105.
- (36) Vgl. Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Frankfurt a.M. 1972. 477; H.-G. Gadamer: *Wer bin Ich und wer bist Du?* 9.
- (37) M. Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. 241, 262.
- (38) Vgl. G. Bahr: *op. cit.* 88, 193f. Anm.
- (39) Vgl. E. Bahr: *op. cit.* 188f.
- (40) Vgl. „Der glühende Leertext“, *op. cit.* 46.
- (41) Vgl. A. Bennhold-Thomsen: *op. cit.* 120.
- (42) Vgl. O. Pöggeler: *Spur des Worts*. 160; ㄱㄱ' シェーラーンのメタファーとプラルメのメタファーの相違について vgl. G. Neumann: *Die 'absolute' Metapher*. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans. In: *Poetica* 3 (1970), 188-225.
- (43) O. Pöggeler: *Dichtungstheorie und Toposforschung*. In: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 5 (1960), 89-201; O. Pöggeler: *Spur des Worts*. 407.
- (44) Vgl. R. Zschachlitz: *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwart*. Paul Celans kritische Poetik. Frankfurt, Bern, N.Y., Paris 1990. 18f.
- (45) E. Bahr: *op. cit.* 184; *Paul Celan/Nelly Sachs: Briefwechsel*. Hrsg. von B. Wiedemann. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1993. 25.
- (46) O. Pöggeler: *Spur des Worts*. 161f.
- (47) A. Bennhold-Thomsen: *op. cit.* 147 ㄱㄱ 引用。ㄱㄱは'オ・マンデリシエタムに関するシェーラーンの論文にある'ㄱㄱ。