

『言葉の格子』と詩の可能性

—— パウル・ツェラーン覚書 ——

本 郷 義 武

I

パウル・ツェラーンは、一九五七年、「言葉の格子」(Sprachgitter)と題する一篇の詩を書いた。その二年後に第四詩集を上梓したが、表題にはこれ採った。一篇の詩とそれをふくむ詩集とが同一表題を共有することはめずらしくない。一般に作者はそうした詩に、集中の白眉とは思わないまでも、代表的な位置を与えていると考えられる。そして表題にはかれの最大の関心事、詩の中心テーマ、詩作の根本問題といったものが、明示または暗示されることが多い。ツェラーンの場合も例外ではあるまい。「言葉の格子」とは、単純に考えれば、詩のこ
とだと言えるだろう、詩がそう題して呈示されたのだから。さらに多くの単純な考えをおしすすめれば、詩作とはかれにとって言葉の格子を組むことだと推断できるだろう。クレメンス・ヘーゼルハウスが、そのツェラー
論で「格子技法」(Gittertechnik)を中心に語ったのも、この辺の事情をふまえてのことだった。だが、詩はな
ぜ「言葉の格子」でなければならないのか、それはどのように可能か、どんな危険と困難が克服されなければな
らないのか、その際、詩の不可能性がどのように否定的契機とされうるか——こうした原理的な問題を、ばくは

ここで考えてみたい。

テ・オドル・W・アドルノ⁽²⁾の苛酷な宣告がある。アウシュヴィッツ以後に詩を書くことは野蛮である、不可能である——。だが、それゆえにこそ詩の原理が探られなければならないとぼくは思う。それはここでは、ツェラーンの「言葉の格子」が、どのような詩の可能性を証言するか、どのような反証によってこの宣告を詩の否定的契機とすることにはかならない。

Sprachgitter

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmerter Lid

rudert nach oben,

gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb :

der Himmel, herzograu, muß nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.

Am Lichtsinn
errätst du die Seele.

(Wäre ich wie du. Wärst du wie ich.

Standen wir nicht

unter e i n e m Passat ?

Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,

dicht beieinander, die beiden

herzograuen Lachen :

zwei

Mundvoll Schweigen.

言葉の格子

格子のあいだに眼窩の円。

まぶたの纖毛動物が

上へむかつて權走し、

ひとつの視線を解放する。

虹よ、ただようものよ、夢もなく濁って――

空は、こころの灰いろ、間近にあるにちがいない。

ななめに、鉄のうけ皿のなかに、

くすぶる蠟屑。

光覚で

たましいを おまえは推知する。

(ぼくがきみなら。 きみがぼくなら。

ぼくらは同じひとつの貿易風を

受けていたのでは？

ぼくらは 他人。)

舗石。その上に。

びったりならんだ、

ふたりのこころの灰いろの水溜り。

ふたつの口いっぱい沈黙。

「言葉の格子」は、ここではまず牢獄の格子である。それは詩を書く者の「ぼく」を、孤独と暗闇に幽閉する。しかしこの幽閉は、「ぼく」の孤立を意味しはしない。近代詩が示した「ぼく」の光榮ある孤立は、アウシュヴィッツ（とヒロシマ）の後には、もはや不可能なのだ。「ぼく」は孤立すらできない。そもそも「ぼく」の意識すら困難な状況、対自意識を眠りこませ、なにも見ず、誰とも語らず、ただ石のように硬く冷たく、即自存在化することを強制する状況——それはナチの強制収容所におしこめられていたユダヤ人たちの状況だった。もちろん、かれらだけのものではない。当時顕現したものは隱微に現在の日常をとりかこんでいるからだ。アウシュヴィッツはまだ終ってはいない。この詩はそういう現実状況をふまえている。その意味でこれもまた「アウシュヴィッツの詩」である。有名な「死のフーガ」（一九四五年）と異なる点は、「未明の黒いミルク」を飲みこむ「ぼくら」、あの暗い運命を共に飲みこむ「ぼくら」という言葉をさえ空無化するような苛酷な現実の認識である。う。あれはドイツの青年将校に対する当時のユダヤ人の「ぼくら」であった。後から来た者には、どんなに共鳴し共

感しても、どうしても「かれら」と呼ばざるをえないところがある。だが、収容所のユダヤ人たちの間に、「ばくら」と呼びうるような連帯は現実には崩れていた。かれらは、涙が涸れるにつれて、次第に「ばくら」から「ぼく」へ自閉し、「ぼく」からさらに「ぼく」ではないものへ、石のような即自存在へ凝固していったのだ。それは多くの収容所体験記録の証言するところであるが、ツェラーンみずから次のように語っている。

「当時、ぼくは、石の上に寝ていた、きみも知るとおり、舗石の上に。そしてぼくの傍には、かれらが寝ていた、ぼくのような人びと、ぼくとは違うところがあつたが、しかもまったく同じ血につながる人びと、いとこやはとこたち。かれらはそこに、横になって眠っていた、眠っていて、しかも本当は、眠ってはいなかった、夢を見ていて、しかも本当は、夢など見ていなかった。かれらはぼくを、愛してはいなかった、ぼくもかれらを、愛してはいなかった、というのは、ぼくはかれらの一人だったからだ、それに、そんな一人を愛したいと思う者があるだろうか、それに、かれらは大勢いた、ぼくの周囲に寝ていた人数よりはるかに大勢いた、それに、かれらすべてを愛したいと思う者があるだろうか、それに、きみには隠さずうち明けるが、ぼくはかれらを愛してはいなかった、ぼくを愛することのできなかったかれらを。ぼくは、そこに、あの左の片隅に燃えていた蠟燭を愛した、ぼくがそれを愛したのは、それが燃えつきたからだ、あれが燃えつきたからではない、というのは、あれとはかれの蠟燭だったのだ、かれがつけた蠟燭、ぼくらのお袋さんたちの父が、かつてつけた蠟燭、あの晩、ある一日がはじまったから、定められたある日、第七日目の安息日、そのあと再び第一日が続くことになっていた第七日、第七日であつて、けつして最後の日ではなかったある一日。いとこよ、ぼくはあそこの蠟燭を愛したので

はない、ぼくが愛したのは、それが燃えつきることだった、そして、それ以来ぼくは、きみも知るとおり、もはやなにものも愛したことがないのだ——」。

これは、ツェラーンの唯一の散文作品『山のなかの対話』（一九五九年八月）の一節である。ここにはすでに、「言葉の格子」と題する詩がふまえていた現実状況が、みずから「饒舌家」と呼ぶ一人の生き残りのユダヤ人の口を通して、証言されている。收容所のバラックの鋪石の床、そこにぎっしり押しこめられたユダヤ人たち、びったりならんで横たわってはいるが、互いに石のように硬く冷たくおし黙ったものら、もはや愛し合う力も意志も失ったものら、「ぼくら」とは言いえないものら、「きみ」をもたない「ぼく」、しかも片隅に燃えつきる蠟燭、燃えつきることを愛する「ぼく」、そうして暗闇の中に「ぼく」を失い、眠る者でもなく夢見る者でもなく、ただ単にそこに在る物体と化すことを願う「ぼく」——散文が伝えるこのような状況が、詩の地盤である。くどいようだが、詩はこの現実をふまえているのだ。このことは、「言葉の格子」という「言葉の言葉」(Meta-sprache)を表題にもつ詩および詩集について、まず第一に確認しておかなければならない大切な点だとぼくは思う。この表題は、けっして自閉的な言語世界の構築を意味しているのではない。パウル・ツェラーンの詩には、外部現実から自閉した詩的現実の確立は意図されていない。

この詩は、さきにも言ったように、「アウシュヴィッツの詩」である。ただ、散文の引用部分が示す方向とはまさに正反対の方向が、ここでは志向されている。つまり、即自的な在り方から対自への目覚めである。第一節から第四節まで、詩はその目覚めの過程を語っている。

格子のあいだに眼窩の円。

おそらく鉄格子のはまった窓辺である。その四角い格子の空間に、眼窩の円形が見えるのだ。それは閉ざれた眼、瘦せこけて、落ちくぼんだ眼、眼窩をふちどる骨の円形をうきたまま眠っている者の眼である。いや、「眠っていてしかも本当は眠っていなかった」者の眼である。眼窩の円とは、即自化してしまったものの眼の痕跡のことであろう。ツェラーンはこれを、一九五七年という時点からの追憶像として書いている。しかし書く者の視点は、追憶と共に移っていく。それは、ここではまだ格子の外側にあるが、次第にその格子に近接し、ついには内側に入ってしまうのである。

まぶたの繊毛動物が

上へむかつて權走し、

ひとつの視線を解放する。

まぶたと繊毛動物の比喩はみごとだ。ここには、みひらきの一瞬に、一斉に動きだすまつ毛の微妙な運動が、あざやかにとらえられている。この微細な動きへの注視、この注意深さは、書く者の視点の近接を語っているだろう。第一節では、まだ格子の外側から、四角と円の対比のうちに、無機的なもの、石のように硬く静止したものが見られていたとすれば、ここではすでに有機的なもの（繊毛動物）への進展が見られ、その微細な動きと共

に（みひらきという出来事と共に）人間的なものへの発展、あるいは復帰が起ると言えるだろう。書く者の視点の位置は、その瞬間に格子の内側に入っている。それは、みひらいた眼の位置に重なり、石のような即自存在から解放された人間の視線と一つになるのである。

虹よ、ただようものよ、夢もなく濁って――

空は、このころの灰いろ、間近にあるにちがいない。

これは、格子の内側で目覚めた者のつぶやきであろう。書く者はすでにかれと同化している。いわば体験話法である。ここではじめて「ところ――」という語が使われていることに注意しよう。前節の視線の開放が人間的なものへの復帰を意味することの傍証となろう。目覚めた者は再びところを取りもどしたのだ。しかし、それは灰色のところである。そして、見あげた空もその「このころの灰いろ」をおびている。これは、かつて「未明の黒いミルク」と言われたものと同様に、強制収容所のユダヤ人の暗い運命を意味している。と同時に、北方の夜明けのどんより曇った冬空をも意味している。「虹」もそうである。虹、イリスは、ギリシアの神話ではオリュムポスの使いの女神であるが、ここでは「夢もなく濁って」空にただようもの、つまり、空を見あげてもなんの救いの告示もないという絶望的な状況を意味するものになっている。が、これはまた、灰色の雲間の一角に、どんより濁ってはいるが、ともかく赤から紫までの色をみせて、ただよう朝焼け雲をも意味している。言葉の象徴機能と指示機能は同時に作用しているのだ。しかもこのような同時作用によって達成される内部と外部の同質性

は、けっして「疎外の壁にもかかわらず、牢獄の陰うつさにもかかわらず、存在する秘められた照応」(R・N・マイアー⁽³⁾)ではないだろう。そうした解放や救済の希望をではなくて、むしろあらたな幽閉を、この同質性は意味しているにちがいない。格子をぬけて解放されていった視線は、どこまでも牢獄がつづいていること、いわば格子なき牢獄を知るのだ。それゆえ、この出口のない空から再び格子の内側へ、片隅の蠟燭のもとへ、視線はもどってくるのである。

ななめに、鉄のうけ皿のなかに、

くすぶる蠟屑。

光覚で

たましいを おまえは推知する。

「くすぶる蠟屑」は、強制収容所のバラックの「あの左の片隅に」燃えつきた蠟燭のものにちがいない。蠟燭の燃えつきた時刻は、空の白みはじめた時刻、つまり未明である。格子の内側にひとつの眼がみひらき、ひとりの人間が目をさましたのは、未明だった。そのプロセスを語るイメージはすべて、未明の薄暗がりのなかにうかび出ているのである。空はすでに白みはじめていたが、格子の内側はまだ暁暗につつまれている。蠟燭はすでに燃えつきた。しかし蠟屑はまだ斜めに煙をたててくすぶっている。光は消えたが、光の感覚はまだのこっているのだ。それは、目をさまし灰いろのこころをとりもどした人間に、みずからの「たましい」(靈性)したがってまた

精神)の存続を推知する手がかりになる。ここではじめて、「おまえ」という自己への呼びかけが可能になる。即自存在から対自意識への目覚めが実現するのである。しかもそれは、未明の強制収容所にひとりのユダヤ人が目をさましていく過程とひとつに融け合っているのだ。そのみごとな融合によって、この即自から対自への目覚めは、観念的なものにならず、たしかなりアリティを獲得していると言わなければならない。

(ぼくがきみなら。きみがぼくなら。

ぼくらは同じひとつの貿易風を

受けていたのでは？

ぼくらは 他人。)

対自への目覚めと共に、「ぼく」が、そして「きみ」が、さらに「ぼくら」が現われてくる。しかしこの「ぼく」と「きみ」は、実現不可能な願望の接続法で語られている。対句が示すものは、「ぼくときみ」の対話的關係へのせつない願望であるが、これはまさしくせつない願望であることによって、それが欠落している現状を示しているのだ。「ぼくら」にしても同様である。過去形の疑問文が示しているのは、現実には「ぼくら」と言いうる連帯が欠落していることである。「同じひとつの貿易風を受けていた」とは、同一の方向に進んでいたこと、同一の呼吸で同一の運命を担っていたことだろう。しかしそれは過去のことである。今は「ぼくらは他人」なのだ。この直接法現在形の一文では、賓辞によって主辞の意味内容が空無化されている。「ぼくらは今ぼくらと言

えないものだ」という嘆きがここにはある。「ぼく」は「きみ」を欠き、「きみ」は「ぼく」を欠いている。「ぼくら」は「他人」である。これらの代名詞が、深い嘆きをこめた願望文や過去形の疑問文や主辞を空無化する賓辞をもつ平叙文に使われているのは、それほどにまでリアリティが稀薄だからである。したがってこれは、現実には語られない言葉なのだ。そしておそらくこれが、第五節全体に括弧がつけられた理由のひとつである。括弧はしかし、この「きみ」への語りかけが、内的独白の語りかけであること、天沢退二郎⁽⁴⁾の用語を借用すれば、けっして「語られない語りかけ」であることを示している。

舗石。そのうえに、

びったりならんだ、ふたりの

ころの灰いろの水溜り。

ふたつの

口いっぱいの沈黙。

「舗石」とは、言うまでもなく、ツェラーンの散文が伝える強制收容所の床であろう。その上にユダヤ人たちが横たわっていたというあの床である。しかしまた、石のように硬化した者たちの世界をも意味していよう。「ふたりの、ころの灰いろの水溜り」には、言葉の指示機能と象徴機能の同時作用が、いっそうきわだってみられる。おそらく舗石の窪みに空を映した灰色の水、しかし同時にそれは「ころの灰いろ」の水である。これ

は、単に「こころ」の投影や感情移入を意味するだけではないだろう。ツェラーンは、同じような状況を別の詩でこう語っている。

格子の内がわで

はげしく泣いた石たち、

ぼくの石たちと共に。

(Schibboleth)

この「石たち」を、石のように硬化した同胞と解していいとすれば、「水溜り」は泣きこぼされた涙であると言えるかも知れない。詩集『言葉の格子』所載の「花」と題する詩では、「石のように盲いたきみの眼」と語られ、「きみの眼とぼくの眼、それが水の、世話をする」と語られている。こうした石と眼や水と涙の換喩は、ツェラーンの詩の大きな特徴のひとつである。この詩の「ふたりの……水溜り」も、「きみ」と「ぼく」が別々に流した涙の換喩であると思えてまちがいはあるまい。そしてこの「水溜り（涙）」は、泣き流された際語られたすべてのむなしい言葉を、みずからのうちに溶けこませている沈黙である。それは、原詩の『Lachen』のあとのコロンが示しているように、「口いっぱいの沈黙」と言いかえられるものだ。

だが、「口いっぱいの沈黙」とはなにか？ 空無でないとは予測しうるとして、複数の沈黙、「ふたつの……沈黙」とはなにか？ それは「言葉の格子」とどう関係するのか？ これらの問題は、この最終節を詩の全体から切り離しているかぎり、解明できないだろう。それゆえ、前節との関係を求めなければならない。

あの、括弧にくぐられた内的独白の語りかけは、即自から対自へと目覚めた者が、その「ぼく」への目覚めの瞬間に「きみ」へのせつない衝動にかられ、あやうく語り出そうとして抑えた言葉である。それは、声に出しては語られない嘆きである。言葉にはとんどリァリティがないからである。言いかえれば、どんなに悲痛な切実なひびきをとまなっている、語り出されたときにはその言葉は空転してしまうのである。これは強制収容所の体験記録の多くが伝えるところであるが、このような言葉は、ひとりのユダヤ人の口から直接かれの側にかれとぴたり押し合って寝ている同胞にむかって発せられた場合、ほとんど完全な無視、無反応を経験するのが常であった。それが応答を得ることはまずないと言ってよく、せいぜい、うるさがられるくらいである。かれらはただ、石のように硬くところを閉ざし、石のように無感覚になることをねがっていた。ただそのように即自化することによってしか、その夜をすごすことができないからである。「無感覚、感情の鈍麻、内的な冷淡と無関心……この無感動こそ、当時（収容所の）囚人の心をつつむ最も必要な装甲であった」(E・フランク)のだ。パウ・ツェラーンがこれを体験したことは、容易に推測できる。その根拠はこの第五節全体をつらぬく深い慟哭にある。

この体験はしかし、語りかけの衝動を慟哭に化しはしたが、語りかけそのものを断念させはしなかった。この語りかけは、応答が得られないからといって、断念できる性質のものではない。即自から対自へ、石から「ぼく」へ目覚めた瞬間に、はげしくところをゆり動かす衝動は、悟性の權威にではなく、ツェラーン自身の言葉で言えば、「人間的なものの現存を証言する不条理の權威」にしたがうからである。だが、喉について出ようとすることの抑えがたい慟哭、抑えがたい語りかけの衝動は、にもかかわらず抑えられなければならない。それは言葉

にリアリティがないからとか、言葉が語り出されれば空転するからというような消極的な理由にとどまらない。むしろ詩を書く者は、言葉を空転させず、言葉にリアリティを獲得させるために、沈黙せよという要求——詩からの要求にしたがわなければならないはずである。それは詩が、詩と共に語ろうとする者に、原理的につきつけるパラドクシカルな要求である。

それゆえ詩人は、喉をついて出ようとする語りかけの衝動をまさに口のなかで抑え、慟哭をまさに口いっぱい、口いっぱい「無声慟哭」にしなければならぬ。これは、声にならず語られえないかぎりにおいて、沈黙である。口いっぱい沈黙を充満させることである。しかし——ここでぼくは、宮沢賢治の『無声慟哭』に関する天沢退二郎の言葉を引用したい。氏の言葉はさきにもあげたが、ぼくの考察は氏のそれに負うところが多い。「声にならない慟哭——遂に声になりえない必死の語りかけは、ただ沈黙の裡にのみ語られうる」のである。天沢氏によれば、これは「詩の原理のひとつ」である。パウル・ツェラーンもまた、みずからの詩の一節の語りかけを括弧にくくったとき、この原理を自覚していたと言えよう。括弧の使用は、「きみ」への語りかけを、決して語られない語りかけにするきわめて高度な技法である。あの「ぼく」「きみ」「ぼくら」という言葉は、括弧のうちにあってはじめてリアリティを有するものになっており、第五節の語りかけは、ただ括弧のうちにのみ、言いかえれば、「沈黙の裡に——即ち語りかけの不可能のうちに」のみ語られうる語りかけになっているのだ。

「口いっぱいの沈黙」がなにを意味するかはもはやあきらかであろう。それは、「語りかけの不可能」という側面においてとらえられた第五節にほかならない。それゆえ、この沈黙は空無ではなく、言葉の不在でもなく、むしろ言葉の裏側なのだ。それは、真に詩において語られうる言葉の裏側である。そのメタファーが泣きわめい

た際発せられたすべての空しい言葉を溶けこませている涙、すなわち舗石の上の「水溜り」であった。舗石の窪みは、いわばこの沈黙をいっぱいに満たした石の口である。おそらく強制収容所の舗石の床に、石のように硬く横たわるユダヤ人の口がこれに照応するだろう。その口はけっして語り出しはしない。しかし、その口いっぱいに充滿した無声慟哭は、舗石の窪みに溜ったかれの涙に映しだされていたのである。こうみると、沈黙の複数の意味もあきらかであろう。舗石の窪みに溜ったみずからの涙に、「きみ」への語られえない語りかけの喩をみた「ぼく」は、そのかたわらに、それと「ぴったりならんだ」もうひとつの涙を見たのだ。このもうひとつの「口いっぱい沈黙」が、「きみ」の現在を証言する。それは「きみのくつがえすことのできない証言」(≧Wegge-beist ≧)である。アウシュヴィッツの世界に石と化しながら「きみ」はいた。「きみ」もまた「ぼく」への「声にならない慟哭——遂に声になりえない必死の語りかけ」をつづけていたのだ。この最終節の対他存在としての自覚に、即自から対自への目覚めは向っていく。この「ぼく」は詩と共に語りかけ、詩の現在において「きみ」を語らせうるのである。ツェラーンは、後に述べるように、「詩は対話になる」と言っているが、ここにその証左があると言わなければならない。

とはいえ、この詩に、R・N・マイアーのように、「あたらしい人間の未来」を(たとえ「萌芽的」にせよ)読みとることは、誤りである。それはこのアウシュヴィッツの世界を、「あたらしい人間」(?)の土壤として肯定するようなものだ。この詩は断じてこのような解釈を許しはしない。なぜなら、「ぼく」も「きみ」も共にこの非人間の世界にとらわれ、嘆く者であり、共に嘆きつつアウシュヴィッツを証言しているからである、今もまだ終っていないアウシュヴィッツを——。ただそれは、声になりえない嘆き、無声慟哭である。「ふたつの、

口いっばいの沈黙」は、嘆き合うこと、共に証言することを内容とする対話が、まさしくその不可能のうちにのみ可能になることを示している。こうした詩の原理的な逆説はしかし、最終行の「沈黙」と表題の「言葉の格子」との関係、およびこの表題の両義性を示唆していよう。沈黙は、真に詩において語られうる言葉の裏側である。いわば詩の可能性と不可能性の顔をもつ双面神である。詩と共に語ろうとする者は、その不可能性の顔に面する側の言葉（たとへば涙をながし泣きわめく際の言葉）を、向う側へくぐりぬけさせなければならない。この沈黙のヤーヌスの門の両側に、ツェラーンの「言葉の格子」の両義性があるのだ。次章でこれをもうすこし立ち入って考えてみたい。

II

「言葉の格子」は、さきにも触れたように、まず第一に、詩を書く者の「ぼく」を孤独と暗闇に幽閉する牢獄の格子を意味する。このネガティブな側面については、「天沢退二郎の作品について」書かれた洪沢考輔⁽⁸⁾の次のような文章がある。

「ひとが世界を見、世界のなかで生きるその眼の窓あるいは意識の壁には、言葉にはじまって言葉におわる種類のひとつの文化の基盤縞の格子、うららかに市松模様を描いている一枚の網が張りわたされていて、その格子や網は必要に応じて世界を整然と秩序立ててくれると同時に、彼方にあってほんやりと不定形にうごめき胎動し

ているものの眞の姿を隠してもいる……この網目のなかで安んじて生きられる者こそ幸いといわなければならぬが、彼方の不定形なもののひそやかな渦動がしだいに鮮明に大きく感じられてくるにつれて、この網のなか、格子の内側はその分だけ牢獄に似てくる。こちらの身のうちにもまたおそらくは彼方の不定形なもののうごめきに感応して不定形にうごめき身もだえているものが見出されているという次第だ」。

この牢獄の格子の内側に身もだえているものは、ツェラーンの詩で言えば、すでに目覚めはじめた「ぼく」、「光覚」によってその存在を「推知」される「ぼく」であろう。そして、彼方に不定形にうごめくものは、まだ言葉でとらえられない、したがってまだその存在を証言されない「きみ」とみていいだろう。ツェラーンにとって詩は、この「ぼく」から「語りかけることのできるきみ」をめざして、語りかけることのできる現実をめざして、進む」ものなのだ。しかし「言葉の格子」はここでは、あきらかに詩を阻むもの、「ぼく」を幽閉する牢獄の格子である。それは、涙をながして泣きわめく際の言葉のことだと言えよう。つまり、沈黙のこちら側の言葉である。

ツェラーンは、ブレーメン文学賞受賞の『挨拶』（一九五八年）のなかで、あらゆる喪失のさなかにあって、その喪失にもかかわらず、ただひとつ手許にのこっていたのは言語であったという意味のことを語っているが、ナチス支配の「暗黒の数年間」をルーマニアの強制労働収容所ですごし、その頃から詩を書きはじめた詩人にとって、すべてが失われたことは容易に想像できるし、言語だけが手許にのこったことも共感できるだろう。しかしその言語は、「格子の内がわで、はげしく泣いた石たち」の言葉と同じ側に属する言葉、沈黙のこちら側の言

葉であつた。さきの『山のなかの対話』のなかで、ふたりの「饒舌な」ユダヤ人について、ツェラーンはこう書いている。

「しかしかれら、従兄弟たちには、かれらには、因果なことに、眼がないのだ。正確に言えば、かれらには眼がある。かれらにも、眼はついている。しかしその前に一枚のヴェールがかかっている、いや、前にではなく、うしろに、ゆれうごくヴェールがかかっているのだ。ものの像がふみこむと、たちまちそれは、この網目にひっかかってしまう。すると、すかさずその場に、一本の糸が、そこで紡がれる一本の糸が、現われて、その像にからまりつく、ヴェールの糸の一本が、つまり、それがものの像にからまりついて、像と共に子供を産む、半分は像半分はヴェールである子供を。あわれなマルタゴンの花よ、あわれな野蒿のじやよ！　そこにかれら、従兄弟たちが、佇み、山の中の街道に佇み、杖は沈黙し、石は沈黙し、しかもその沈黙は沈黙とは言えず、どんな言葉も、どんな文章も、そこで啞おろしになつていない、それは単なる間まだ、言葉の空隙、空所なのだ、きみには、あらゆるシラブルが、そのまわりに、ひしめいているのが、見えるだろう。というのは、かれらは、このふたりは、以前と同様に、舌であり口であるのだ。それに、かれらの眼のなかには、ヴェールがかかっている、それに、きみたち、きみたちあわれな野の花よ、きみたちは生えてもいない、咲いてもいない、きみたちは現前してないのだ、それに、七月も七月ではないのだ、饒舌な者らよ！　こんな時にも、かれらは、舌がおどおどと齒につき当り、唇がまるくすばまらない時にも、なにかを言わなければならないとは！」。

饒舌な者らの眼のなかにかかっているヴェールは、おそらく沈黙のこちら側に属する言葉の網である。それは、洪沢氏の言う「眼の窓」に張りわたされている「一枚の網」、「言葉にはじまって言葉におわる種類のひとつの文化の基盤縞の格子」である。つまり、詩人の手許にのこされた唯一つのものは、このような文化遺産としての言語にはかならなかつた。言いかえれば、社会的な認識体系、固定した意味連関としての言語、「エルゴン」（すでに作られたもの）としての言語である。それは、沈黙のこちら側にあつて、饒舌な者の思考と感情の方式となり、認識の形式となり、さらには、洪沢氏の言葉を借用すれば、「存在様式そのものとなるまでに因襲化した」既成の言語秩序なのだ。「言葉の格子」は、このような言語を意味するとき、詩を書く者の「ぼく」にとつて牢獄の格子と感じられるのである。

しかし、「牢獄の格子をなんとかしなければならぬ」と洪沢氏は言う。これは詩を書く者に「極端にラディカルな賭」が要求されることにはかならないが、その一例として考えられるのは、洪沢氏が天沢退二郎の作品『反動西部劇』に関連して書いている次のような場合である。「天沢の意図はおそらく、既成の言語秩序をはるかな下敷にしながら、それを後方に蹴り返し蹴り返してその反動でできるだけ思いがけない次行へ飛び移り、こうしてなるべくなら彼自身にもまったく理解不可能な地帯へと身をひそめあるいはたどりつくことだろう」。おそらくこれは、沈黙のヤーヌスの門を言葉と共にくぐりぬけるための天沢独得の方法である。ところでツエーラーンの場合は、これとはすこし異なっている。すくなくとも「蹴り返し」や「飛び移り」と言いうるものは、ツエーラーンの意図の中心を占めてはいない。もとよりここで天沢退二郎とパウル・ツエーラーンを比較するつもりはないし、またそれは、ぼくの力の及ぶところではないが、洪沢氏の指摘した「天沢の意図」は、ツエーラーンの意

図を考えるうえで、きわめて重要な示唆をあたえるように思われるのだ。つまり、既成の言語秩序を後方に蹴り返して飛び移った「思いがけない次行」も、やはりひとつの言語秩序をかたちづくと考えられる点である。それは、『反動西部劇』の「われわれ」が、「またぎ越せ無能な河は」と叫んで河をわたり、「熱い雨の街」にはいったとき、またしても「またぎ越せ無能な河は」というかれら自身の残酷な子供たちの叫びを背後に聞く、という所にあらわれている。ここには、言葉の格子の破壊が同時にあらたな格子の創造であるという宿命的な相関が示されていると見ることができるだろう。

ツェラーンの場合は、この言語秩序（言葉の格子）の破壊と創造の宿命的な相関を積極的に引きうけていこうとする意図がみられる。つまり、格子の破壊があらたな格子の創造にほかならない以上、そのあらたな格子を意識的に組み立てていこうとするのである。それは、既成の言語秩序を下敷にしながら、その古い言葉の格子を意識的に組み替えていくことである。これもまた「極端にラディカルな賭」であると言えよう。ツェラーンはこれによって、沈黙のこちら側から向う側へ言葉と共にくぐりぬけようとするのだ。「言葉の格子」のポジティブな意味は、ここにあると言わなければならない。

クレメンス・ヘーゼルスハウは、はじめに触れたように、ツェラーンに「格子技法」と呼びうるものがあると言っている。かれによれば、初期詩集『罌粟と記憶』(Mohn und Gedächtnis)の表題からしてこの技法にしがっている。つまり「罌粟とはひとつのメタファーである、記憶はそうではない。ふたつの異なる語法が格子のように十字に組み合わされている」。さらに、初期の詩に多い名詞の二格暗喩にも、この技法が指摘される。たとえば、苦痛の前髪、苦悩の秤、憂愁の茎、愛の振子 (Lochen des Schmerzes, Wage des Leids, Halme

der Schwermut, Pendel der Liebe) など。「これらの名詞暗喩には、メタフォーリッシュな形象がリアルな名辞と十字に組み合わされ、ふたつの次元にまたがる織物が生れる」。ヘーゼルハウスは、「言葉の格子」を「あたらしい知覚の形式」つまり「現象の意味を叙述するための模様や網目」とみているのだが、この格子は「しばしば形象と言葉という座標の交差に還元することができると言っている。たしかにこれは卓見である。「言葉の格子」と題する詩について言えば、「水溜り」と「沈黙」(Lachen-Schweigen)、「このろの灰いろの水溜り」(空) (Herz-Lachen, Herz-Himmel)、「くすぶる蠟屑」と「光覚」(der blakende Span-Lichtsin)、「したがってまた「魂」と「光」(Seele-Licht)、「虹」と「夢もなぐ」(Iris-Traum)、「そして表題の「言葉の格子」(Sprache-Gitter) など、「ふたつの次元にまたがる織物」を認めることができる。

しかし「言葉の格子」は、けっして「形象と言葉の交差」に限定されるものではない。事実、この表題をもつ詩には、ヘーゼルハウスの「ふたつの次元」説ではとらえられない言葉の格子がある。たとえば、「絨毛動物」と「まぶた」(Flimmerlid)、「虹よ、ただようものよ」(Iris, Schwimmerin) など共に(i)音のすぐれた効果をもつ同格暗喩は、ヘーゼルハウス流に言えば、むしろ「同一次元」における格子である。さらに、言葉の指示機能と象徴機能の同時作用に着目すれば、「格子のあいだに」の「格子」は、強制収容所の窓にはまった鉄格子であると共に「言葉の格子」であるし、「水溜り」は同時に泣き流された涙でもある。水と涙、石と眼の換喩についてはさきにも触れたが、P・H・ノイマン^(ノイ)などは、「言葉一心一花一石」(Wort-Herz-Blume-Stein)の換喩を指摘している。これらの言葉の交換可能性にも、ツェラーンの「格子技法」は働いているはずである。換喩もまた、古い言葉の格子を取り替え、あらたな格子を組み立てる技法である。それゆえ、ヘーゼルハウスの二次元説

は明快だが、その明快さは限界を意味すると言わなければならない。おそらくこれは、ツェラーンの「言葉の格子」をその両義性——否定と肯定との相関——においてとらえる視点を欠いているところに原因があると言えよう。この視点にたてば、むしろ多次元的な錯綜が指摘されるはずだからである。言葉の格子の組み替えは、洪沢氏の言葉を借用すれば、「現にみずからを人間として存立させているあらゆる秩序の全的破産をも意味する」ところの「極端にラディカルな賭」である。したがってそれは、あらゆる次元のあらゆる言葉の組み替えに向うものとみななければならない。

ところで、「言葉の格子」と題する詩には、初期の詩に多い名詞の二格暗喩は姿を消しており、むしろ同格暗喩 (Flimmerter Lid ; Iris, Schwimmerin ; Lachen : Mundvoll Schweigen) と合成語 (Sprachgitter, Augenrund, Flimmerter, herzograu, Lichtsinn, Mundvoll) が比較的多く登場している。とりわけ合成語については、ヨーアヒム・シュターヴェ⁽⁸⁾の造語論の立場からの計算がある。それによれば、詩集『言葉の格子』所載の三三篇の詩には、三六個の合成形容詞、一二二個の合成名詞が使用されている。詩に統計的方法を適用することには、よく自身抵抗を感じるが、この数字から、シュターヴェの言う「ツェラーン自身この合成という造語方式への偏愛を抱いていること」「この原理がかれにあってはひとつの文体の性格をおびていること」は、推測されるのではないかと思う。《Sprachgitter》という詩および詩集の表題も合成語なのである。この詩集からあたらしい合成語をいくつかあげてみると、

Augenrund, Augentausch, Blindenwort, Blutegel, Flugsand, Flugschatten, Finstergewächs,

Ginsterlicht, Herzwand, Herzzeit, Lichtschaum, Meermühle, Mundhöhe, Nesselweg, Siehdüne, Spätgeräusch, Sterbegeklüft, Schneebett, Studentür, Weltgestänge, Windgalle.

(眼窩の田、眼の取り替え、盲目の言葉、血紅の帆、飛砂、飛影、闇からの若生え、金雀枝のかがよい、心の壁、心の時間、光の泡、海のひき臼、口の高き、いらぬの道、新月の砂丘、末期の騒音、瀕死の断崖、雪のベッド、時間の扉、世界の格子、風のにがり)。

augengroß, bildnah, bildbeständig, dornumworden. eishell, fluchschön, giftgestillt, herznah, mondnah, nachtdurchwachsen, rabenüberschwärmt, schriftleer, seelenbeschritten, stundenfremd, tagblind, tagfremd, taggrau, weltblind, windgerecht, zeitleer, zeitstark, zeittief.

(眼の大きさの、像に近い、像のゆれうごかぬ、棘の求めた、氷のように透明な、呪いのように美しい、毒で鎮められた、心に近い、月の近さの、夜と撚り合わさって伸びた、鴉の群れにおおわれた、文字のない、魂の踏みわたった、刻う^{とく}といい、屋盲症の、昼うといい、昼の灰いろの、世界盲の、風に適う、時間のない、時間につよい、時間の底深く)。

訳語の場合は、多くの非力を母国語の膠着性に転嫁するようで心苦しいが、「昼うといい」や「世界盲の」な

ど日本語に合成の下敷のあるものを除いて、どうしても助辞を挿入せざるを得なかった。ツェラーンの合成新造語は、そのほとんどが近代ドイツ語の生んだ合成語を下敷にしている。つまりこれは、古い言葉の格子の組み替えなのである。たとえば、《fluchschön》は、あきらかにハイネなどのよく使った《wunderschön》や、ゲーテの《morgenschön》の組み替えである。また《Sterbegeklüft》は、トラークルの《Sterbeklänge》(《In den Nachmittag geflüstert》)を下敷にしているとシュターヴェはみている。H・E・ホルトウーゼン⁽⁹⁾がその短いツェラーン論のなかで、「大胆な実験意欲にもかかわらず、伝統のさけがたい拘束力を認めている詩人」と評したことは、この造語面からも首肯されるだろう。しかし合成新造語の下地は、文学的伝統だけではない。それは雅語から通俗的な広告用語にいたるまでの成句に及んでいる。そしてそれは、ヘーゼルハウスのような言葉(名称)と形象の二次元説では裁断できない複雑多岐な既成の言葉の格子である。この錯綜した格子の組み替えを示すものが、多数の合成新造語なのだ。ここにツェラーンの「極端にラディカルな賭」がもっともラディカルな様相を呈していると言えよう。

III

しかしこうした格子の組み替えは、ほかならぬ賭であるゆえに、危険をとまなっている。この賭は、格子の内側に身もだえるものから、彼方に不定形にうごめくものへ進むためになされる。つまり、あらたな格子は「あたらしい知覚の形式」であり、彼方の不定形なものに形をあたえ、そのものに語りかけ、そのものを「語りかける

ことのできるきみ」たらしめるために組まれる。だがそれは格子にはかならないがゆえに、牢獄に豹変しかねない。つねに賭に勝つとはかぎらないのだ。とりわけもっともラディカルな賭ともいえる合成新造語に、もっとも危険は大きいとみななければならない。

第一に考えられるのは、類型化の危険である。これは広告用合成新造語の運命から類推されるだろう。戦後、西独にはいわゆる「経済の奇跡」と共に、商品の特色を一語で言いあらわすキャッチフレーズに、すぐれた合成形容詞が新造された。シュターヴェの収集からいくつか再録すると、

hüfigesund (ポタニインコの餌) sitzwarm (子供用室内便器) rauchzart (ウイスキー) lupendicht (ナ
イロン靴下) streichzart (チーズ) rieselfreudig (食卓塩) ledernilde (靴墨) schreibvital (タイプラ
イター) farbakktiv (タイプライターのリボン) atmungsaktiv (レインコート)

しかし、すでに《zerzatt》や《aktiv》が示しているように、これらの広告用語は、たちまちおびただしい類型を続出させ、当初の若わかしい造語力は機械的なつぎはぎ作業へと涸渇してしまった。ツェラーンの詩集『言葉の格子』の《bildbeständig》(像のゆれうごかぬ)や《windgerecht》(風に適う)などは、テレビやスポーツカーの広告用語と思われるかねないとシュターヴェは言っている。かれは、ツェラーンの造語力と広告界のそれとの共通性をこれによって示そうとしているのだが、それはまた、類型化による造語力の涸渇、機械的なつぎはぎ作業という共通の危険があるということでもある。むろん、シュターヴェ自身くり返し断っているよう

に、詩の言葉を広告用語と同等に扱うのは不当であるし、ばくの危惧も、詩の言葉を全体との関連から切り離すという不当な考察方法による見当ちがいかもしれない。ツェラーンの合成新造語はなによりも詩人の存在をかけた賭なのだ。しかし賭であるゆえに、それが賭事のルールにしたがっていることは見逃せないのではないだろうか。ルールとはこの場合近代ドイツ語の合成造語法である。ツェラーンの詩がこのルールにしたがっていることは、*やきに* ≪ *fuchschön* ≫ について述べたことから推知していただけるだろう。ツェラーンはさらに ≪ *sargschön* ≫ や ≪ *sekundenschön* ≫ という合成形容詞を新造している。ここにはすでに ≪ *schön* ≫ の類型がみられるが、*やき* にあげたものにもいくつか類型をあげてみる。

-nah : bildnah, gestaltnah, herznah, mondnah.

-hell : eishell, herzhell, seelenhell, südhell.

tag- : tagblind, tagfremd, taggrau.

herz- : herzograu, herzhell, herznah.

zeit- : zieltgrün, zeitleer, zeitrot, zeitstark, zeittief.

これはほんの一例にすぎない。名詞の場合もあわせれば、もっと多くなるはずである。ところでこれらの類型は、賭がくり返されていることの証左である。どんなにラディカルな賭でも、それがルールにしたがってくり返されるうちには、当初のラディカリズムスが忘れ去られる危険が生ずるものだ。つまり、賭がたんなる遊びに、

ゲームに墮してしまう危険である。言葉の格子の組み替えは、ルールにしたがう安易さのうちに、機械的なつぎはぎ作業に変質してしまう。それは手仕事、しかも一個の人間からはなれた手のおこなう仕事になってしまうのだ。ツェラーンはしかし、このような手仕事の危険を、きわめて鋭敏に自覚しているように思われる。

「この手仕事に黄金の地盤は断じてありません——そもそもそれに地盤といえるものがあるかどうかともあやしいものです。手仕事にはさまざまな奈落や深淵があります」。これは一九六〇年五月十八日付のハンス・ベンダー宛の手紙の一節であるが、この手仕事への懷疑は、同年十月二十二日、ビュヒナー賞受賞講演で表明された「芸術」への懷疑と根本的に一致するものとみていいだろう。ツェラーンは、ビュヒナー文学に芸術へのラディカル（根本的）な疑問が提示されていると指摘し、今日の文学の問題はそこから出直さなければいけないという意味のことを語っている。つまり、ここでは芸術はくり返し「操り人形や自動人形」の姿をとって現われるが、この人形という非人間的存在——人間に似ており、しばしば人間であるかのような錯誤をひき起こすが、けっして人間ではない「不気味なもの、人うとしいもの」——として現われる芸術に、ツェラーンは「生きものの詩人ビュヒナー」と共に、「ああ、芸術とは——」という「人形への侮蔑にみちた言葉」を発するのである。

これは、「言葉の芸術」(Workunst) の名の下におこなわれる自閉的な実験室の仕事に対する批判であろう。とりわけ《Spiel》の両義性——遊戯と賭との相関——を喪失した一義的な言葉の遊戯、たんなる語呂合わせにすぎぬ詩への批判であろう。「《Spiel》としての詩」には、「人形劇に似た零囲気がある」とカール・クロロウは言っている。そこでは詩人の「ぼく」から自律した言葉たちの自動運動が、マリオネットやオートマトンの動きのようなメカニクで非人間的なものになることがあるからだ。しかし批判は同時に自戒でもある。ツェラ

ーンによれば、文学はこの芸術（人形）の道を回避できない。「芸術とは文学によって歩み進まれる道」であり、手仕事は「すべての文学の前提」である。それゆえ、かれ自身の詩作過程にも、操り人形や自動人形の道はさががたい前提である。芸術（人形）、さまざまの奈落や深淵をもつ手仕事、言葉の格子の組み替え——というばかりの勝手な推断がゆるされるならば、ツェラーンはさきにあげた類型化の危険を充分承知していると言えよう。それは「ひとりの人間に属する手」の仕事ではなくなり、「ぼくらの遁走した手」（『Engführung』）、したがって人形の手の仕事にすりかわってしまう危険である。この手仕事の奈落や深淵のひとつを、ツェラーンは充分承知の上で、あえてなおみずからの詩の前提として進もうとするのだ。

シュターヴェは、ボタンインコの餌の広告用語を利用して、ツェラーンの詩を『Hüpfgesunde Lyrik』と呼んだが、まさにそれは「ぴょんぴょん元気」に芸術の道を進んでいく。その足どりはしかし、操り人形や自動人形のそれに似ている。シンタックスの崩壊や省略法に關していわれる「電報文様式」もまた、この感じを助長するだろう。だが、言葉の格子の組み替えそのものが、言葉たちの「人形劇に似た零碎氣」をかもし出すのだ。しかも、ほんのすこしの躓きや歩調の乱れにも、たちまち言葉が「人形のからだのような硬直」（クロローウ）をきたす危険がつきまとっている。この芸術の道のいたる所にメドゥーザの首が待ち伏せていることは、ツェラーン自身述べているところである。これは「深淵とメドゥーザの首、深淵と自動人形が同一方向に並んでいると思える」道なのだ。にもかかわらずツェラーンとその詩が、この危険な道につき進むのはなぜか。これは言語の破壊と創造の宿命的な相関を、「詩の原理のひとつ」を現成するために、徹底していこうとする試みである。沈黙のこちら側の言葉の格子を組み替えながら、まさにそのことによって向う側へ言葉と共に解放されようとするからで

ある。

しかし、手仕事の奈落や深淵をふちどり、メドゥーザの視界をかぎるこの危険な道を通りうるとしても、そのいきつく先は袋小路ではないのか。合成新造語にもっともラディカルな様相を呈するツェラーンの詩は、はじめから不可能を志向しているのではないか。このような疑問と共に第二の、そして根本的な危険が、むしろ不可能性が、指摘されるだろう。合成語は、二格暗喩のように冠詞を媒介とすることのない語と語との直接の組み合わせであるゆえに、言葉の格間^{くうま}のもっとも狭いもののひとつである。詩集『言葉の格子』に、初期の二格暗喩の減少に逆比例して、同格暗喩、換喩、そしてなによりも合成語が、圧倒的に増大しているのは、ツェラーンの詩がますます格間の狭い言葉の格子になることを示している。この動詞のほとんどない（大抵それは分詞にして形容詞化されている）、名詞と形容詞の合成語に、ツェラーンの言う「シンタクスのひととき急速な崩壊や省略法への一段とめざめた感受性」が加わり、言葉の格間はさらに一層せびめられている。詩と詩を書く者の「ぼく」とが、狭部へ狭部へと進んでいくのである。これは、この詩集の最後におかれた詩「ストレッタ」(Engführung)の原題が示しているところでもあるのだ。ベード・アレマン⁽¹¹⁾の言うように、これはその音楽的・フーガ的意味を除外して文字通りに読めば、「詩が出口なしをも意味しかねない狭部へ導かれる」とみることができるのである。「極度の詩的凝縮、語の節約、緊張度という狭部、だがまさしくそれゆえにこれはまた出口なしをも意味しかねない」のである。

しかしここでもまた、ツェラーンはこの危険を回避しない。「私は逃げ道を求めません」と言うのだ。「同じ方向に問いつづけていくほかありません」。「マラルメを徹底的に最後まで考えるべきではないでしょうか?」。「術

芸を広げる？ 否。むしろ芸術と共におまえの狭部へ、おまえにもっとも固有な狭部へ進め、そうしておまえ自身を解放せよ」。ビュヒナー賞受賞講演のこれらの言葉は、詩の可能性をめざし、それを否定的契機として可能性へ転回しようとするツェラーンの意図を告げていると言わなければならない。ツェラーンはこの転回点を「呼吸の転回点」(Atemwende)と呼んでいる。

IV

「呼吸の転回点」は、のちに第六詩集（一九六七年）の表題にもなったが、「言葉の格子」と同様、否定と肯定の両義性を孕んだ合成名詞である。それはまず、言葉の格子という一種の袋小路の、一番奥の、一番狭い地点、アレマンの言う「出口なしをも意味しかねない狭部」である。あるいはすべての「呼吸と言葉を詰らせる」とツェラーンみずかう言う地点である。H・ヴァインリッヒは「おそろしい⁽¹²⁾啞」というツェラーンの言葉をこれに当てている。しかし同時にまた、詩と詩を書く者の「ぼく」とが人形とメドゥーザと深淵とから解放される地点でもこれはあるのだ。「今日の詩は……啞への強い傾向を示しています」とツェラーンは語っているが、これにつづけて「詩はみずからの存在を詩自身の辺境で主張します」と言っている。「詩は存続しうるために、不断にその『すでにーもうーない』から『今もーまだ』へみずからを呼びもどし、連れもどすのであります」。「呼吸の転回点」とはこのような「詩自身の辺境」であり、詩の不可能性と同時に可能性の両面をもつ地点である。つまりそれは沈黙のヤーヌスの門なのだ。

「おそらくメドゥーザの首はほかならぬここで萎縮してしまい、おそらく自動人形はほかならぬここで動かなくなってしまうのではないでしょうか——この一回きりの短い瞬間に？ おそらくここであの『ぼく』と共に——ほかならぬ、こゝで、しかもこのように、解放されたあの人うとしいものと化していた『ぼく』と共に——おそらくここで、さらにもうひとつ別のものが、解放されるのではないでしょうか？ おそらく詩は、ここから詩自身になるのではないでしょうか、しかも今や、この芸術の欠落した、芸術から自由になった方法で、その他の多くの道を、したがって芸術の道をも進んでいく——くり返しくり返し進んでいくことが、可能になるのではないでしょうか？ おそらくそうであります」。

ここには、控え目ながら、詩の可能性への確固たる信念が語られている。「呼吸の転回点」において、詩と詩を書く者の「ぼく」とは、いわば芸術と刺し違え、死して成るのである。このような芸術（人形）から人間へ、詩自身への解放を、ぼくに丁寧に敷衍すれば、言葉の格子の内側に身もだえていた「ぼく」、しかも次第に人うとしいもの（つまり人形）と化しつつその組み替えを徹底した「ぼく」が、その格間の最狭部で真実の「ぼく」自身へ解放されること、同時にもうひとつ別のもの、つまり彼方に不定形にうごめいていたものが「きみ」へ、「語りかけることのできるきみ」へと解放されることであろう。詩がこのような「きみ」と「ぼく」との「対話になる」点については、ツェラーンはこう語っている。

「詩は他なるものの許へ行こうとします。詩にはこの他なるものが必要なのです。一個の対者が必要なのです。詩はそれを探し出します、詩はそれに語りかけるのであります。どんな事物もどんな人間も、他なるものをめざして進む詩にとっては、この他なるものの形姿であります……詩は——ああ、なんとという条件の下であります。詩は一個の——今もまだ——知覚している者、現象に問いかけ語りかけている者の詩になります。つまり詩は対話になるのであります——しばしばそれは必死の対話であります。この対話の空間のなかではじめて、語りかけられたものが組成されます。それに語りかけ、それを名付けている『ぼく』のまわりに結集されるのであります。ところで、語りかけられたもの、名付けられることによっていわば『きみ』になったものは、それ自身の他者存在をもこの現在のなかへ持ちこむのであります。詩のこゝと今においてもなお——詩自身はつねにただこの一個の、一回きりの逐一の現在しかもっていないのですが——この直接性と近接においてもなお、詩はその他なるものに最も固有なものを、すなわちそのものの時間を、一緒に語らせるのであります」。

この言葉を実証する詩のひとつが、「言葉の格子」と題する詩であった。だが、このような詩の可能性への転回点、個々の詩作品においてくり返しくり返し現われる詩のはじまりにはほかならない「呼吸の転回点」とは、具体的にどのような地点あるいは瞬間なのか。ツェラーンはビュヒナーの『ダントンの死』と『レンツ』にこれを具体的に指摘している。ダントンは「ぼくらは人形だ、正体のわからぬ力に操られている」と言っているが、かれらの呼吸はいわば人形の吸吸であり、芸術の道を進むとき（転回前）の文学とビュヒナーの呼吸である。しかし、最終場面で、すべての言葉が「人形と操り糸の凱歌」を奏して終ろうとするとき、ルツィーレという「芸

術にはくらしい女」が、断頭台の上で突然「国王万歳！」と叫ぶところがある。ツェラーンは、これこそ人形への「反抗の言葉」であり、マリオネットの「操り糸を断ち切る言葉」であると言っている。「これこそ自由（解放）の行為であり、これこそ人間の踏み出す一歩であります」。そしてこの「国王万歳」には、けっしてアンシャン・レジームや保守さるべき昨日ではなく、むしろ「人間的なものの現存を証言する不条理の権威に忠誠が告白されている」と言い、「これこそ……文学であります」と言っている。断片『レンツ』では、芸術を語って「我を忘れていた」レンツ、そうしてまた自動人形のような足どりで山々を彷徨したレンツと、にもかかわらず時おり逆立ちで歩きたい衝動に駆られたレンツその人とが対比される。しかも「逆立ちで歩く者とは大空を深淵として脚下にもつ者のことであります」とツェラーンは言い、この逆立ちの衝動こそ「かれの『国王万歳』であります」と言っている。要するに、「ルツィーレの『国王万歳』のときと、レンツの脚下に大空が深淵となつて口をあけたときと、都合二回、呼吸の転回点が存在する」のである。

しかし、ツェラーンがこのふたつを比較して、次のように語っている点が大切であろう。「レンツ——とは即ちビーヒナー——は、ここではルツィーレよりはるかに遠くへ一歩をふみ出しました。かれの『国王万歳』はもはや言葉ではないのです。それはおそろしい^{おそろし}啞です。かれの——そしてまた私たちの——呼吸と言葉を詰らせるものであります」。ここには、ツェラーン自身の「呼吸の転回点」がさし示されている。「言葉の格子」と題する詩では、第五節すなわちあの括弧にくられた言葉のなかにそれがある。この「遂に声になりえない必死の語りかけ」こそ、この詩の「ぼく」すなわちツェラーンその人の「国王万歳」なのだ。これが「人間的なものの現存を証言する不条理の権威」にしたがったことは先に述べた。長いまわり道をしてようやくぼくは、「言葉の格子」

はどのように詩として可能か、この表題と最終行の「口いっばいの沈黙」とはどのような関係にあるか、という問題にとり組みうる地点に達した。

（ぼくがきみなら。 きみがぼくなら。

ぼくらは同じひとつの貿易風を

受けていたのでは？

ぼくらは 他人。）

このツェラーンの「国王万歳」には、換喩や同格暗喩や合成語や二格暗喩など言葉の格子の主要特徴はみられない。つまりこれは「格子技法」による言葉ではない。このこともまた、括弧にくられた理由のひとつであろう。しかしこれもまた人形への「反抗の言葉」であり、「人間の踏み出す一步」である。それはこの詩のはじまりであり、この詩とこの詩を書く者の「ぼく」が「芸術の道をも進んでいく」ための最初の一步である。というのは、この「国王万歳」はけっして声に出して語られえないゆえに、まさしくその一瞬に「呼吸の転回点」が存在するからである。沈黙のこちら側からみれば、語られえないゆえにそれは、「おそろしい啞」であり、「呼吸と言葉を詰らせる」と言えよう。しかしさきに触れたH・ヴァインリッヒのように、これをもってツェラーンの「呼吸の転回点」を一義的に規定するのは早計である。レントの「国王万歳」とツェラーンのそれとはあきらかに異なっているからだ。それは逆立ちと抑えられた語りかけ、啞と沈黙の差異である。ツェラーンが「呼吸の転回点」

を求めるのは、詩の不可能性を否定的契機として可能性へ転回するためである。そしてかれはこの詩においてその転回をなしたのである。その転回点をここではかれは「口いっぱいの沈黙」と呼んでいるのだ。これは真に詩において語られうる言葉の裏側である。かれは、このヤーヌスの門を言葉と共にくぐりぬけた。ここからこの「言葉の格子」はかれの詩になり、ここから格子そのものが、すみずみまで生き生きと息づき、語りかけるものになったのである。

「ただ真実の手だけが真実の詩を書くのです」とツェラーンはペンダーに宛てて書いている。これは、人形から解放された手、「一個の人間に属する手、つまりみずからの声と無言をもって道を求める一個の、一回きりの、死すべき運命を負った霊的存在の手」だけが、呼吸し語りかける言葉の格子を組みうると言いかえてもいいだろう。この「言葉の格子」は、ほかならぬパウル・ツェラーンその人、本名パウル・アンチエルというひとりのドイツ系ユダヤ人、「みずからの現存を賭けて言語へ、現実⁽¹³⁾に傷つき現実を求めながら、言語へむかう者」、このひとりの人間の「形姿として、方向として、呼吸として」語りかけているのだ。それゆえ、ここで「きみ」と語りかけられる者は、かつてかれと共に「未明の黒いミルク」を飲んだ者だけではあるまい。今もなお飲みつづけざるを得ない者に、この「言葉の格子」は開かれていると言わなければならないだろう。この詩は今もまだ終わっていないアウシュヴィッツの証言なのだ。

しかし、最初にあげたように、「アウシュヴィッツの後に詩を書くことは野蛮である」というアドルノの宣告がある。はたしてこの詩は、この「現代に下されうもっとも苛酷な宣告」(H・M・エンツェンスベルガー⁽¹³⁾)に耐えうるか、これが最後の、そしてもっとも重要な問題である。

ツェラーンはこの宣告に匹敵しうる苛酷な言葉を、ベントナー宛の手紙に書いている。「私たちは暗い空の下に生きています。それに——人間はほんの僅かしかおりません。おそらくそれゆえに詩もまたこんなに僅かしかないでしょう」。おそらくこれは、アドルノの宣告をみずからに下されたものとして引き受けた詩人の言葉である。両者に共通する苛酷さは、アウシュヴィッツ以後の、しかもまだ終わっていないアウシュヴィッツの世界という認識に由来するにちがいない。たしかにアウシュヴィッツは、ヒロシマがまだ終わっていないように、まだ終わっていない。なぜなら、それを生みだした社会の体制そのものは、可視と不可視、顕現と隠微の表層的差異にもかかわらず、いや、まさしくそれゆえに、今日もまだたたかに生きつづけているからである。それは過去の悪夢として歴史のページに葬られうるものではなく、目覚めた精神に対決をせまる現在と未来の問題である。それゆえ「アウシュヴィッツの後に」という発想自体がおかしいと言わなければならない。だが、このように撃つことは、アドルノの宣告を否定し去ることはならず、むしろその苛酷さの仮面の下にかくされた真意へと導かれることにはかならない。ツェラーンの「暗い空」「僅かしかない人間」「僅かしか存在しない詩」という言葉に、それは現われていよう。アドルノの宣告は、この宣告を否定的契機として詩の、真にたじろがぬ、存在理由をつかめ、という意図のもとに下されたのだ。それは、この宣告をそのコンテキストのなかに置くとき、あきらかに読みとれるのである。

「社会が全体化すればするほど、それだけですますます精神も物体化され、物体化の状況から自力で身をもぎ離そうとする精神の企ては、ますます背理的になる。悲惨な運命についてのもっとも極端な意識ですら、饒舌に墮す

る危険があるのだ。文明批評は、文明と野蛮の弁証法の最後の段階に直面している、すなわち、アウシュヴィッツの後に詩を書くことは野蛮である。しかもこれは、今日詩を書くことがなぜ不可能になったかを語る認識をも、蝕む行為である。精神の進歩をかつてみずからの一要素として前提し、今日それを完全に吸い取るうとするこの絶対的物体化の力に、批判的精神はけっして太刀打ちできない、それがいつまでも自己満足的な瞑想にふけっているかぎり」。

あきらかにアドルノは、アウシュヴィッツの存続を認識している。その認識をふまえた上での宣告なのだ。したがって一九六二年にも、この苛酷な宣告を「緩和しようとは思わない。ここには否定的な形で、参加の文学に生氣をあたえる衝撃が語り出されているからだ¹⁴」と言うのである。ここにうち明けられている宣告の真意こそ大切である。アドルノはまた「文学はまさしくこの宣告に耐えうるものであらねばならぬというエンツェンスベルガーの反論も正しい」と言っている。おそらくアドルノ宣告の真意は、文学は饒舌に墮してはならぬ、それは批判的精神の物体化であり、そういう物（したがってまた商品のひとつ）として、体制側に吸収されることだ、との警告にある。のみならず、それゆえにこそ真に批判をなしうる精神の言葉へ、真に語られうる言葉へ、この宣告を否定的契機として、転回せよ、との鼓舞、あるいはそのための「衝撃」——これが苛酷さの仮面の下の実顔であるにちがいない。多くのこのいささか単純な推断にまちがいがあれば、パウル・ツェラーンの詩は、たしかにアドルノの宣告に耐えうるものだ、と言わなければならない。なぜなら、このアウシュヴィッツの証言は、饒舌の裡ではなく、その否定のうちにのみ、すなわち沈黙の裡にのみ語られうる言葉であるからだ。これ

は「沈黙からの証言」(Argumentum e silentio)なのだ。

ツェラーンは、この表題を有する詩(一九五五年)で、「口をつぐんでしまった言葉」こそ、アウシュヴィッツの夜を証言しうる、という意味のことを語っている。また『山のなかの対話』のあの饒舌なユダヤ人を、「レンツのように」歩かせ、山頂の湖の水河の白をふくんだ緑の水——すなわち真に語られうる言葉、「沈黙の姿を写しもつ言葉」(『Strähne』)——へと向かわせている。それは「愛されなかった人びとの愛にともなわれて」の「ぼく自身のもとへ」の登頂であるとも言うのである。そしてこの「沈黙からの証言」は、「言葉の格子」と題する詩において実現されたのだ。この詩は、「悲惨な運命についてのもっとも極端な意識ですら、饒舌に墮する」ことを知った者が、「いつかは心の岸辺に打ち上げられると信じて」このアウシュヴィッツの世界に投げこんだ「投壘通信」(Flaschenpost)のひとつであり、「暗い空の下」における「注意ぶかい人びとへの贈りもの、運命をとまなつていく贈りもの」のひとつである。これはいづれも、ツェラーン自身の言葉だが、ここからは、ぼくのようにかれの詩について、アウシュヴィッツだ、ナチスだ、ユダヤ人だと言いまくることは、詩自身が禁じるところだと言えるかもしれない。これが饒舌あるいは批判的精神の「自己満足的な瞑想」を意味するとしたら、ぼくの非力のせいである。

「だが、みずから犠牲者でなくて一体誰がこのような沈黙への権利と力をもっているだろう」とエンツェンスベルガーは言っている。「まだぼくらのあいだに人殺し共がいるかぎり、ぼくらは声を大にしてそいつらのことを人びとに知らせなければならない。そのかぎり、ぼくらは『暗い時代』に生きているのだ、『木について語り合うのは犯罪にひとしい、なぜならそれは、これほど多くの犯行の黙過をも意味するから』という時代に。こう

書いたのは、みずから犠牲者のひとりであったベルト・ブレヒトである」。ツェラーンの「言葉の格子」が書かれた一九五七年には、核兵器製造実験参加拒否のゲツチンゲン宣言、そして前年にはスターリン批判、ハンガリー事件があった。この詩は、こうした「暗い空の下に」書かれたのである。しかも、エンツェンスベルガーの言うように、「言葉をその麻痺状態から救出することは、『死の家のなかに』いた人びとにかかっている。かれらはそのことを知っており、ぼくらに言うことができるのだ、その家が今もなお建っていることを、ぼくら自身のために――」。

この言葉は、ネリー・ザックス論にあるのだが、そこには根本的にはツェラーンのことでもあると思われる言葉が多い。ツェラーンもまた「死の家のなかに」いたのである。最後にエンツェンスベルガーの言葉を引用しておきたい。文中のネリー・ザックスは同時にパウル・ツェラーンと読みかえることができるだろう。

「ぼくらが生きていこうと思うなら、この（アドルノの）命題は否定されなければならない。それができる人は僅かしかない。その僅かな人のなかにネリー・ザックスはいる。かの女の言葉には、なにか救いの力のようなものが潜んでいる。かの女は語ることによって、ぼくらが喪失しかけていたものを、すなわち、言葉を、ひと言ひと言、ぼくら自身に返してくれるのだ」。

Literatur

Paul Celan : Sprachgitter, S. Fischer 1959.

derselbe : Gespräch im Gebirg, in : Neue Rundschau, Jhg. 1959, S. 199ff.

derselbe : Ein Brief, in : Mein Gedicht ist mein Messer. Hrsg. V. Hans Bender 1961, S. 88ff.

derselbe : Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, in :
Neue Rundschau, Jhg. 1960, S. 199ff.

derselbe : Der Meridian, Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, S. Fischer 1961.

註

- (1) Clemens Heselhaus : Deutsche Lyrik der Moderne 1961, S. 430ff.
- (2) Theodor W. Adorno : Kulturkritik und Gesellschaft 1949, in : Prismen 1963, S. 26ff.
- (3) R. N. Meier : Das moderne Gedicht 1959, S. 145.
- (4) 天沢退二郎「国沢賢治の彼方へ」一九六八年「一五六頁
- (5) E. Frankl : Ein Psycholog erlebt das Konzentrationslager 1947. 邦訳「夜と霧」霜山徳爾訳 一〇五頁
- (6) 渡沢考輔「天沢退二郎の作品について」〔詩と批評〕一九六七年六月号、八六頁以下
- (7) P. H. Neumann : Wornacht und Augennacht, zu einem Gedicht Paul Celans, in : Neue Rundschau, Jhg. 1968, S. 88ff.
- (8) Joahim Stave : Wie die Leute reden 1964, S. 55ff.
- (9) H. E. Holthusen : Plädoyer für den Einzelnen 1967, S. 167.
- (10) Karl Krolow : Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik 1961, S. 167.

- (11) Beda Allemann : Paul Celan/Niemandrose, in : Neue Rundschau, Jhg. 1964, S. 146.
- (12) H. Weinrich : Kontraktion, Paul Celans Lyrik und ihre Atemwende, in : Neue Rundschau, Jhg. 1968, S. 112.
- (13) H. M. Enzensberger : Die Steine der Freiheit, in : Nelly Sachs zu Ehren 1961, S. 45ff.
- (14) Theodor W. Adorno : Zur Dialektik des Engagements, in : Neue Rundschau, Jhg. 1960, S. 100.