

コトバの可能性と〈もの〉

金子章

〔I〕原形復帰のコトバ

象徴不能の現代では、記号(Zeichen)自身はなにも語らない。物象はいぜんとして自己の現実の後ろに隠れた〈真実〉を人間に語りかける〈使命〉(Botschaft)をもっているのだが、そのことはもはや人間の日常の耳のためのものではない。〈知らせ〉であることは感づけても、それをもたらすものは白紙の信書である——、そうした記号をたよりに知られざるものに近づくことを、ギュンター・アイヒは「原典なしの翻訳」(1956)¹⁾という。(いまの記号理論でいうと〈意義と意味の構造〉にとって、〈記号内容〉ではなく〈記号表現〉が決定的であるということになるが、ここの文脈では〈記号表現〉が決定的であるということが決定的である。)この時期のアイヒの文学(詩)における〈隔絶〉とは、おおよそそうした意味のものようである。しかしこの白紙の信書を読み解くことはいわば詩論的な性格のもので、そこにはコトバの可能性と関連した構想力の問題としての、「物象へのあるもどかしい追求欲」²⁾がある。

「アクセルの城」が崩れたいま、詩人には詩というものが自分というもの、詩の存在の根柢を問うことに結びつかねばならない。詩が詩論的であると同時に存在論的であることは必至のことである。重要なのは、二つを結びつけることである。ものどもの、もしくは人どもの結びついて世界ができていく、その結びつけが抒情ということ(das Lyrische)であり、詩ということ(das Dichterische)である*。「感情移入」(Einfühlung)とか「共感」(Sympathie)というコトバは、いまいかに軽ろんじられていようとも、原形的(elementar)なものであることに変わりはない、ただし原形そのものは文学ではないが、「アイデンティティー」(Identität)というコトバはいまも大事にされている。いずれにせよそのようなコトバのどれにも〈一つになる〉という構造、一つの世界獲得の構造がある。「融即」³⁾(Partizipation)というコトバもやはり自然という世界連関の構造をつかんで、それへ人間の、もしくは自我の関与を感じる宗教のコトバである。

* [余論] 物象感覚の、個々のそれがすでに抒情だというのは、通俗の考えである。たとえば石原八束の句「鍵穴に雪のささやく子の目覚め」(昭和30年)における、〈雪の気配〉と子の目覚めの〈ひそやかさ〉も、すでに抒情かも知れない(俳句は安坐文学で抒情の潜入を警戒するが、抒情は物象のうちに安坐しようとしなない、したがって潜入はやむをえない)。だが〈雪の気配〉と〈子の目覚め〉を結びつける、どうしても結びつけねばならない、その結びつ

けが抒情ということであり、そしてこの抒情が「鍵穴」という形象を呼び出す。その結びつけは作品解釈の立場からいうと、論理的な、したがって言語的な構造に他ならない。この場合言語とは、狭く「詩的言語」(die dichterische Sprache)のことではなく、ケーテ・ハンブルガーのいう〈die dichtende Sprache〉(作詩言語)、すなわちそれが詩の形式を生み出すとき果たす論理的な機能に関する言語である⁴⁾。大岡 信はこの「子の目覚め」を無造作にサラリーマンの大人の習慣で朝と捉え、雪の降るかすかな音を「鍵穴」から「聞きとめたところに、この句の優しい情感があり、見どころがある」とする⁵⁾。もともと俳句で「目覚め」というコトバを使えば、「朝」と決めている。しかし赤ん坊の目覚めは、時刻を知らない目覚めである。夜といっているほど早い朝だ。それに「鍵穴に雪のささやく」は〈事実〉ではない。それはあの赤ん坊の静かな目覚め、赤ん坊の存在そのもののような目覚め、無力ないつ移ったか分からないような動きの静かな目覚めに対応する。これは「表現」、アナロジー的表現なのだ(したがって問題は比喩、〈置き換え〉ということである)。雪が降っていないのではない。だがドアを閉めきってカーテンを厚く下ろしたこの部屋では——それが「鍵穴」であり、そして鍵穴の〈小ささ〉が象徴的効果をもつ——、雪の降ることは目に見えぬ気配でしかない。それとてもそういう気配が〈事実〉に在るというのではない。しかしそのことよりなにより、この句が言っているのはあの赤ん坊の静かな目覚めと、赤ん坊の柔らかい温かさの感覚だけだ。これは父親の感覚であり、これがなければこの句はよめないだろう。

アイヒにも〈鍵穴〉形象が、詩〈Herrenchimsee〉(ヘレンキームゼー)⁶⁾に使われている。この詩ではルートヴィヒ二世の〈伝説〉の像が詩のなかに融解して、詩人の自画像と合体するが、この化学作用は一つの言語技巧を媒体として行われている。

(...) Weinlese ist gehalten,
in den Bergen fällt Schnee.

葡萄摘みは大事な行事である、無事終わればとり入れの祝いもあろう。そしてそれとは別に、お山に雪が降っている。秋から冬へ、生から死へ、この第一節の二行の〈つづき〉は絶妙だ。その、なにか告げる季節と風景のなかに異様な人の姿が、時を超えて現れる。食卓に坐っている姿。ルートヴィヒは、王の権力にかけてメシを食っている姿をひとに見られるのを嫌がる。広い部屋、長い食卓、目に見えぬ牢獄、「フェーンは凝って見えぬ土牢となる」。

Vom Wald her beginnt der Regen,
der zur Tafel des Königs kommt,
(...) daß er die Ohren mit Wachs verstopft.

Hinter den Schlüssellochern lachen die Diener.

森から雨は始まる。雨は王の食卓へやって来る。なんという<訪れ人>! やって<来る>⁷⁾という感覚のなかで風景と情感が一つになっている。だから王は鍵穴のむこうで召使どもが笑うのを聞き、耳を蠟でふさぐ。

All ihr herbstlich Fliegenden

Vogelwind, Vogelblätter -

(すべて汝ら秋めいて飛ぶもの/ 鳥の風 鳥の木の葉)

この美しい、詩の始まりのコトバも、やがては詩の縁飾りにすぎない。アイヒにとって、なんとも切実な感覚は薄明の灰白い暗さに飛ぶ黒い葉である。

All ihr herbstlich Fliegenden,

schwarze Blätter zur Dämmerung,

mit verzweifelm Licht,

wenn ich mein Kind lachen höre

und die Augen hinter den Händen verberge.

(すべて汝ら秋めいて飛ぶもの/ 黄昏どきの黒い木の葉/ 絶望のともしびで/ 最初の窓の明るむとき/ おれの子供の笑うを聞いて/ 目を両手でかくすとき[板倉鞆音訳])

「鍵穴」から覗いて嘲笑う召使たちの笑い声と、坊やの嬉々とした甲高い笑い声とが組み合わせられる恐るべきモンタージュである。<いつ>坊やの笑い声を聞くのか? 目を両手で覆えばどうだというのか? いつがその「とき」か? アイヒにほんとうにそのような「とき」があるのか? 夕昏れて家々に灯が点る、児らの笑い声が窓から漏れる、おお! というのが<旅人>(Wandrer) の——いまは<よそ者>(Fremdling) の——感覚状況だ。

アイヒの詩集『雨の便り』(Botschaften des Regens) [1955]の詩> Schuttablage <(ごみ捨て場)⁸⁾は、<イラクサの上空あたりでソレが始まっている>で始まっている。この<始まっている(なにかが、どこで)>は、<もう一つの世界>の感覚である、概念ではない。

Über den Brennesseln beginnt,

keiner hört sie und jeder,

die Trauer der Welt, es rührt der Wind
die Elastik einer Matratzenfeder.

(いらくさの上で/ ——これは誰にも聞こえず誰にも聞こえる——/ 世界の悲哀が始まる/
風がマットレスのばねをゆする)

Wo sich verwischt die goldene Tassenschrift,
im Schnörkel von Blume und Trauben,
wird mir lesbar, - oh wie es mich trifft:
Liebe, Hoffnung und Glauben.

(茶碗の金文字がぬぐい消されるところ/ 花と葡萄の唐草模様の中に/ 僕は読める——おお
僕は胸を突かれる/ ——愛 希望 信仰)

Ach, wer fügt zu bitterem Scherz
so die Scherben zusammen?
Durch die Emaille wie durch ein Herz
wachsen die Brennesselflammen.

(ああ 誰が苦々しい戯れで/ このように破片を継ぎあわせるか/ 琺瑯をつきぬけて 心臓
をつらぬくように/ いらくさの焰が生えている)

Im verrosteten Helm blieb ein Wasserrest,
schweifenden Vögeln zum Bade.
Verlorene Seele, wen du auch verläßt,
wer fügt dich zusammen in Gnade?

(錆びた鉄兜に水がたまって/ 漂鳥の水浴び場となっている/ 失われた魂よ お前が見捨て
たのが誰であれ/ 誰がお前をお慈悲で継ぎあわせるか [板倉鞆音訳])

この詩には四つの形象がある。1) 破れブトン, 2) かけチャワン, 3) 錆カブト, 4) 不在の誰か。<廃品>への関心はダダイズムに始まるが⁹⁾, 廃品の構造の一つは, 日常の外部に存在していることへの新鮮な——ただし, はじめのうちだけ——疎外的共感。二つは, 日常の外, つまり人間の外にあるということ。

「始ま」っているのは, 「世界の悲哀」である。だがまず破れブトンのバネが綿から跳びだして浮世の風にフラついている風景, これはあるまじき風景である。どんな人が臥ていたのか(いかなる佳きひとの夢結びたりけむ)? 第二節の<かけチャワン>形象はアイヒの発見ではなく, リルケがトルストイについて, 死について語っている手紙¹⁰⁾に「耳のかけたいやらし

いチャワンに「信仰、愛、希望」という無意味なレットルがはってある、そのチャワンで厭でも死の苦い煎液を飲まねばならぬ」という文句がある。同じリルケの後期の詩> Der Tod <(死)¹¹⁾にこのチャワンがまた出てくる。やはり耳がかけ、すり消えた字で「希望」という銘がある。『タクシス夫人の思い出』によると、なんでもリルケがひとりミュンヘンの公園を散歩していて不意に目の前に一瞬現れた、「平たい手の甲にのっていたチャワンをそのまま記述した」¹²⁾ものだそうだ。

そしてそれから40年近く経って、アイヒの詩にまたくかけチャワン>が出てくる。ただし、broken cup そのものは伝統的形象で broken life, 零落した人生¹³⁾だ。聖書なら人死なんとするや、「金の皿は砕け」(『伝道の手紙』12,6)である。人間が生活をともにする<器物>に銘をいれる習慣は古い。日用の<器物>に彫りつけて行動の戒めとする中国の文字通りの「銘」が有名だが、これはドイツ人も好きで「農事金言」(Bauernregeln)のようなものがある。アイヒの銘も金文字で「花と葡萄」——つまり大事なコトバ——の唐草模様にかこまれているが、あかなしに薄れ、それでも「僕は読める」(lesbar, むしろ読めてくる)。サミュエル・ベケットの戯曲『楽しき日々』のウイニイも朝の日課に、歯ブラシの柄の消えかかった金文字を眼鏡で苦心さんたんして読む。これも使い古され「ぬぐい消され」なかなか読めない。魅りの朝の光りに透かして——中国風なら、毎朝洗面する洗面器の銘で「日々新」——、やっと読めた。「正真正銘、保証付き、極上、選り抜きの豚の毛」、豚の毛もまた真珠のごとく「選り抜き」である。「完全に保証された毛をして歩きまわっている豚、それはコマーシャル的日常が改良した新種なのだろうか。だがアイヒの詩の構造はそのような不条理な異常化(Verfremdung)には導かれない——、廃物形象から社会批評が語りでない」¹⁴⁾。アイヒの方は、「おお僕は胸を突かれる」、つまり<ボクにぴったりの文句>、ボクに選り抜かれたようなコトバだという。さらに「ああ 誰が苦々しい戯れで/ このような破片を継ぎあわせるか」「失われた魂よ お前が見捨てたのが誰であれ/ 誰がお前をお慈悲で継ぎあわせるか」。<Scherz> (戯れ)は<Scherben> (破片)と押韻して、<焼き接ぎ>は<苦いしゃれ>に接ぎ合わされ、原形復帰(zusammenfügen)、ひとつの手が、<不在の誰か>がかけらを接ぎ合わすという構造である。廃物形象はドイツではこのような救いを含む形象化をもつ可能性がある¹⁵⁾。

<lesbar> (僕は読める)の<lesen>は、詩> Lesen im Gewitter <(雷雨中の読書)¹⁶⁾にもあり、このコトバは辞書のコトバではなくアイヒのコトバである。

Texte, gesetzt
und deine Verfolgung zu regeln,
Buchstaben im Weiß,
schwarzes Geäste,
Laubwerk,

in die Ordnung des Bösen gebracht -

(お前の追跡を律するために/ 植字された本文/ 白地に刷られた文字/ 黒い枝が/ 簇葉が
/ 悪の処理に持ち込まれた)

Für die Dauer des Blitzes

gewinnt dein Auge

seine Unschuld zurück:

Der Himmel

ist auf den Grund der Bäume gezeichnet,

die Nachricht für dich ist weiß.

(閃光の続くあいだ/ お前の目は/ 潔白を取りかえす/ 空が/ 樹木の地に画かれている/
お前への通知は白だ [板倉鞆音訳])

<書物>というものは、白の上の黒である。このアイヒの詩ではクロップシュトックの「春の祝い」¹⁷⁾の向うを張ったのか、文字は嵐に揉まれる。だがその文字はおどろの群葉、禍(悪)の秩序に組み込まれ、その沸き立つ黒暗々の樹を地にして一閃の電光に浮きでる白さ<天空>の文字である。白と黒が<書物>とは逆になっている。この<逆立>こそ、書物形象のここでの役割である。

<自然は書物である>、つまり自然は<書かれているもの>、これは16世紀のヨーロッパの考えだという¹⁸⁾。その、20世紀のいまに残存する<Spuren>(痕跡)が——この詩とアイヒはさておいて——、パウル・ツェラーンの詩> Engführung <(ストレッタ)の終りの¹⁹⁾、<(— taggrau, / der / Grundwasserspuren - // Verbraucht / ins Gelände / mit / der untrüglichen / Spur: // Gras. / Gras, / auseinandergeschrieben.) > ([——昼の灰色に、/地下水の痕跡/ の(会話)——//地上へ/持ち出され/紛れもない痕跡——//草。/草、/ばらばらに書かれて])である。草は聖書の形象で「人の子ら」[[イザヤ] 40,6], 神に刈られる運命のもの。「ばらばらに書かれて」には、互いに切り離されて孤独な人間たちの姿と、ばらばらに生えている荒れ地の草のすがたが刻みこまれている。もともとが樹の葉、草の葉に書かれてあるものが、この詩ではどうも草そのものが文字らしい、そしてそれがバラバラに書かれている。なんと書かれているのか?——それが読めるくらいなら、すでに見者(Seher)ということになる。

ベケットのコマーシャルやアイヒの金言ではこの原形が矮小化して、<自然>の秘字・秘儀ならぬ金ピカ文字をそこらあたりの歯ブラシの柄やかけチャワンから読み取ることになりはてた。<解釈学>の末路か? それで「僕は読める」もすさまじいということになる。どのへんまで本気にしていいのか、アイヒの状況が分からなければ分からない。<廃品>たちに救いは

あるのだろうか？ 終句にそれらしいものの用意はある。<wer fügt dich (= verlorene Seele) zusammen in Gnade?> (恩寵のうちにおまえを [= 流亡の心] 誰が一つに接ぎ合わせるのか?)は、第三節の<wer fügt zu bitterem Scherz / so die Scherben zusammen?> (誰がそんな苦いしゃれにまで接ぎ合っているのか/ このカケラを) に対応する。このような一片のアナロジー (形象関連) で、たとえ焼き接ぎ屋にせよ<救い主>がたち現れるのでは、詩なればこそその型通りの救いという他ない。<分裂>と<統一>を結ぶ必然性・論理性が、<世界>そのものの構造そのものから出てきていない。しかもそのもとなる欠陥チャワンがリルケの模造品であり、さらにもうひとつ、この<zusammenfügen>は同じ詩集の表題になっている詩> Botschaften des Regens <(雨の便り)²⁰⁾の第二節のそれと、<接ぎ合わせ>になっている。

Jenseits der Wand schallt das Fensterblech,
 rasselnde Buchstaben, die sich zusammenfügen,
 und der Regen redet
 in der Sprache, von welcher ich glaubte,
 niemand kenne sie außer mir -

(壁の向う側で窓のトタンが鳴る/ ざわめく文字が組み合わせされ/ 雨は語る/ その言葉は僕以外/ 誰も知るまいと思われた——)

壁の向こうの見えない場所で音だけ聞こえる。窓のトタン板をおとなう雨の音。そのひっきりなしの連続。まるでおれはなにかやっているんだぞというような音、意味をもっているような存在性。ほくには聞こえる、雨の言っていることは、<ほく以外の誰にも聞き分けられない>。だがこれはエリート見者を誇っているのではない。次の節の愕然として聞きとったその雨天使のお告げが、ひともしらぬほくに向けられた(an mich gerichtet) 告発だったこと、その<個人的>告発に「僕以外/ 誰も」はぶつかっているのだ、つまり<接ぎ合わせ>というコトバは、<雨の使命>にたて突くのが詩人の使命だと言わんばかりの文脈のなかにある。

Ich spreche es laut aus,
 daß ich den Regen nicht fürchte und seine Anklagen
 und den nicht, der sie mir zuschickte,
 daß ich zu guter Stunde
 hinausgehen und ihm antworten will.

(僕は大声で言ってやる/ ——雨なんか恐れはせぬ/ その訴えだって 訴状を送ってよこした奴だってこわくない/ いい折を見ておれは/ 外に出て行って そいつに答えるつもりだ [板倉軻音訳])

雨がせっかく天から降ってきて音までたてて知らせてくれる、その「雨の便り」を聞いてやるもんかと啖呵を切る。(〈Botschaft〉は雨のもつ貴い使命ではない、雨は救い主そのものではない。福音の使者(Bote)、不在の誰かからの使者、つまりZeichenだ。)これは> Herrenchimsee <の湖島の王が必死に耳を抑えたり、> Lesen im Gewitter <で闇を切り裂く稲妻(〈神〉鳴)を怖がるのに同じで、とにかく相当<天>に拗ねている。

<廃品>詩だけにどれも怪しげな形象ばかりであるが、最後に「錆びた鉄兜」が残っている。その錆び朽ちた鉄兜に雨水がたまって、ちょいちょい(schweifend)小鳥たちが——それを飲み——そこで水浴びにやって来る。これこそまさに雨の使命である。この形象がむしろこの詩を救っている。小鳥の飲む雨の水、破れブトンのゼンマイを草の蔓のように揺れさせるイラクサの「風」とく接ぎ合う、つまり一つの風景(= sich zusammenfügen)だ。もう名は無い鉄兜も破れブトンも雨水や風やイラクサと生活をともにしている。人外の自然と化しきって、彼ら破れブトン、雨水、風、イラクサの、なんと自由ななんと屈託なげであることか、といえはいえる——、リルケなら<offen>²¹⁾、開かれた自然、自然に向かって開かれていることであろう。優雅にして、かつ水も飲めぬティー・カップのかけら——これは、われらのこと——よりは、無骨でも小鳥たちに開いている無料バスの錆びた鉄兜、この<愛すべき風景>から「愛希望 信仰」という金文字も生まれる。

アイヒがそこでぶつかった<原風景>(愛・希望・信仰)は、こちらの方も知れない。壊れたかけらを寄せ集めるといえるのは、それこそ拵えもの(詩的構成[eracht]²²⁾)にすぎない。そんなものが<もう一つの世界>で見えるはずがないではないか? アイヒは<一つの世界>をぬけて<もう一つの世界>へいったのか?²³⁾それともこれは郊外囁目の風景そのまま、それを出さないのか?

ゴットフリート・ケラーの『村のロメオとジュリエット』では、死んだお祖父さんが自由戦争のとき担ぎまわった「スポントンと呼ばれた短槍」が残っていて、エンドウ豆の蔓が伸びても巻きつけ支えるものがないままにその錆びた槍を間にあわせの柱にしてある²⁴⁾。市民社会の崩壊過程で祖父は自由のために戦い、父はわずかな目先の利欲の争いに没落、孫には恋愛の自由は与えられない。この世代の、生の、時間のうつろいに対して、錆びた槍は知らん顔してただ錆びついている。エンドウと同じ生を生き、自体の存在を全うしている、そういう<自然>である。

アイヒの> Schuttablage <に<もう一つの世界>という感覚があることは確かだが、そうした二つの世界への分裂・対決はかならずしもはっきりしない。原形復帰の回復(zusammenfügen)も、廃棄物として<日常>から離れている<ものたち>の世界を隙見することによって、そうした名のあるものを指して見せるジェスチャーで終わっている。アイヒ自らもまたこの風景の立会人として、「イラクサ」とともに風に揺れているわけではない。そのような<焼き接ぎ>から出てくる<不在の誰か>が、言語的対応であって存在ではないこ

とはいかんともしがたい。(ここはそれを論ずる場ではないが、後年のアイヒの詩では<不在の誰か>に代わって<日常>が話題になり、詩が分かりにくくなる——<日常>というもの、これほど分からないものはない——、それはこのことと無関係ではない。そこでは詩における日常の入り方、というよりむしろ日常への入り方が問題になる。)

いかにしてこの断片は<復原>しうるか? ネリー・ザックスにもこのコトバがあるが²⁵⁾、同じように<不在の誰か>を深く思い込んでいるにしてもその方向性はアイヒとはたいへん違う。ユダヤ教やキリスト教に縁のないわれわれには、ザックスの詩やツェラーンの詩はてんから宗教的で、神、上天を意識している、そしてつねに詩における救済、個人的な救い、ひたすら自分の安心、自分の確かめ、つまり鎮魂に執念している。(ただしザックスの場合は敬虔と悟りがそうさせるのであって、連想があるだけで幻想のない、魂の外の世界との言語的符号があるだけのツェラーンとは彼女は早くから分かれている。両詩人は特異な形象法で共通し、詩はともに難解——この場合難解ということと、一つの形象性(救いということ)に執念するということとは密接に結びついている——であるが。)

AUF DEM MARKT

hingerichtete Natur -

bald wird in deinen Mund

die Tomate explodieren

(市場の/ 処刑された自然——/ 間もなくおまえの口の中へ/ トマトが爆発する)

Aber plötzlich

zahlend die Währung

ein Wallgraben aus Nacht

umringt alles Tun(...)

(とたんに/ 売った買ったの/ ももろもろの営みを/ 夜でつくりあげた外濠がとり囲む [...])

Die abgeschnittene Schöpfung

auf den Ladentischen

wurde in meine Welt verlegt

um das Gebet zu finden

das die verstümmelten Silben zusammenfügt

in ihre dunkle Harmonie

darin die Ideogramme sich küssen und heilen

(売り台にのっている/ 切り身の被造物はわが世界に移され/ 祈りを見いだす/ 切断されたシラブルを接ぎ合わせ/ シラブルの暗闇のハーモニーを奏でる祈り/ 祈りのなかで表意文字が接吻をかわし 傷を癒しあう)

トマトは凶器。壇上の下手な演説屋、舞台の歌い手めがけて飛んでくるのは腐れ卵と熟しトマト、そのトマトの爆弾が口の中へ一発。「とたんに」暗転、戦争の形象がオーバーラップする。〈夜の暗闇〉でつくりあげた外濠が白昼の市場のもろもろの営みをぐるりととり囲む。日常は〈コトバ遊び〉において非現実化された。「切り身の被造物」は旧約聖書的な形象で、〈魚〉の形象。「処刑」された魚が市場の売り台にのっている。終節の終り三行は〈復原〉の問いに対する答えだろうか? 〈heilen〉は辞書的に〈癒す〉であろう。アイヒには焼き接ぎ屋が入り用だったように、医者もまた必要である。「祈り」となって垂直に上った「切り身」の、〈処刑された〉魚と魚、ユダヤ教徒とユダヤ教徒がたとえば天国でくめぐり合うときなんと言っただんな身振りで挨拶するのだろうか? この詩の「接ぎ合わせ」はやはり「祈り」がそうさせるので、アイヒのそれとは大きく違う。

〔Ⅱ〕〈もの〉の詩の実験

丸山 薫の詩「砲壘」(昭和6年)も、〈原形復帰〉を夢見る物たちのうたをうたう。

破片は一つに寄り添はうとしてゐた。

亀裂はまた頬笑まうとしてゐた。

砲身は起き上がつて、ふたたび砲架に坐らうとしてゐた。

みんな儂い原形を夢みてゐた。

ひと風ごとに、砂に埋もれて行った。

見えない海——候鳥の閃き。

詩は、海岸の砂丘にいまは壊れて放置されている砲壘がひと風ごとに砂に埋没していく状態を描いて、「情景はそのまま観念的なある実体のようなものに転化し」²⁶⁾、「儂い原形を夢みる」という当時としては新しい「物象へのあるもどかしい追求欲」(Gegenständlichkeit)がモチーフにある。だが「儂い原形を夢みる」の「儂い」という語は、人間の願望・人間の抑圧された無意識の夢を反射している語選択で、これがこの詩の擬人法である。「原形」は「(見えない)海」の〈原初性〉と、「候鳥の閃き」の〈定時の意識〉とに対応している。(リルケなら〈Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug- / vögel verständigt〉、つまり私たちは〈孤立〉していて、お互いにバラバラで「一つに結ばれていない」。「渡り/ 鳥のように」渡る〈定時〉を知らない、〈渡る〉ということ的心得ていない²⁷⁾となろう。)

フランシス・ポンジュが、「牡蛎」という詩のなかの「牡蛎は、...輝かしくも白っぽい。こ

れは、頑固に閉ざされた一世界だ」というのはアントロポモルフィズムではないか、「牡蛎は頑固なんかではありません！ 頑固というのは人間の性格です！」と非難されたとき、弁明につけくわえて「それにまた、牡蛎は開けるのがむずかしいという事実、それを言い表すのに〈頑固な〉という語を口にせずにはすまずことはむずかしいように私には思われます。つまり、人間が開けようとするのと牡蛎が口を閉ざすことは明白ですし、従って、うんぬん…」という²⁸⁾。ここにも新しい〈対象性〉(Gegenständlichkeit)がモチーフにあるが——対象の〈人間化〉への反撥——、ここでポンジュが言おうとするのは〈生活と自然〉のことで、貝を剥くのも生業、貝を焼いて石灰をとるのも生業、「牡蛎は開けるのがむずかしい」というなかに人間も自然も全部ある、そのむずかしさは「頑固」という語を使わずにはすまずむずかしさと同じ(=比喩-アナロジー)だ、というのである。同じことをゲーテも『西東詩集』の「注解と論説」のなかで、「アラビア語には——直接的にはではないにせよ、わずかに同化や変形をなしさえすれば——ラクダや馬や羊に関係づけられない幹語、語根はほとんど見出されぬだろう。このような始源的な自然表現を私たちは決して比喩的と呼んではならない。人間が自然の自由さで口にすることは、すべて生活関係(Lebensbezüge)をなしている」と述べ、〈生活から来た自然・事実〉を感嘆している。(ゲーテはこの「注解と論説」において「詩的な比喩言語のプログラム」を展開しているが、それに対して「近代文芸学はゲーテによって作成された、世界文学の歴史的「比喩法」(Tropik)もしくは隠喩法(Metaphorik)のプログラムを取りあげなかった」とE. R. クルツイウスは嘆息している²⁹⁾。)

比喩ということも、どのような比喩かということも、修辞学的なかたちからはそう簡単にきめられない。対自然態度に還元して思考の比喩的構造として理解する他ないだろう。いままでの詩が〈体験〉という名の人間化にどれほど負っているか。この自然の人間化という狎れあいが真にものを見ることを人間に不可能にしている。(と言っても、言語というもののそのものもともと人間主義なのはどうする？ 言語が自分のなかにある人間主義を自己批判して人との共通の場に向かおうとする、そういう方向は昔からある、というよりむしろそれが言語や文学の本性だ。文学にも〈もの自体〉〈ものだけ〉では無理である。)だからリルケはアネモネの花が朝開くのも「筋肉」³⁰⁾の力というものだ、とその〈自然〉！をうたう。

BLUMENMUSKEL, der der Anemone

Wiesenmorgen nach und nach erschließt,

(アネモネの牧場の朝をつぎつぎに/ 開いてゆく花の筋肉よ [富士川英郎訳])

そのリルケが *Neue Gedichte*(新詩集)で「ものの詩」(Dinggedichte)ということをいうが、リルケが〈もの〉の内部にあって唱うとか、リルケ唱うにあらず〈もの〉唱うなり、などというのはどう考えても批評のマンネリズムと変わりはない。〈もの〉とは何か？、だから〈実験〉

をする、そう考えるのがよいと思う。実験だからうまくいくときもあるし、しくじるときもある。それはリルケも承知していて、だからある詩（たとえば>Der Ball<³¹⁾）については自分ながら満足したのだ。詩としての<完成>に満足したのではない。

DER BALL

Du Runder, der das Warme aus zwei Händen
im Fliegen, oben, fortgiebt, sorglos wie
sein Eigenes; was in den Gegenständen
nicht bleibn kann, zu unbeschwert für sie,

(球形のものよ、おまえは両の手の温もりを / 飛びながら空中に放つ、まるで自分のものの
ように / こともなげに。事物の中にとどまっていることができず、 / そうするにはあまりに
も軽すぎ)

zu wenig Ding und doch noch Ding genug,
um nicht aus allem draußen Aufgereihten
unsichtbar plötzlich in uns einzuleiten:
das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug

(事物でなさすぎるもの、だがそれでも事物にはちがいないので、 / 外界に並ぶすべてのもの
の中から、 / 眼に見えず突然わたしたちの中へ入りこみはじないもの、 / それがおまえの中へ
すべりこんだのだ。おまえ)

noch Unentschlossener: der, wenn er steigt,
als hätte er ihn mit hinaufgehoben,
den Wurf entführt und freiläßt -, und sich neigt
auf einmal eine neue Stelle zeigt,
sie ordnend wie zu einer Tanzfigur,

(落下と飛翔の間でためらっているものよ、昇るときは / まるで自分の身につけて飛びあがり
りでもしたように、 / 投擲の力をひきさらい / たちまち新しい場所を指示し / 彼らを舞踏の
形象のように整える。)

um dann, erwartet und erwünscht von allen,
rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur,
dem Becher hoher Hände zuzufallen.

(やがてみんなから待たれ望まれて、 / すばやく、無造作に、あっさりと、まったく自然に / 高くあげた双手の杯に向って落ちてくる。[富士川英郎訳])

ボールがわれわれと〈もの〉との中間に存在して、〈もの〉がわれわれ人間に内部化されるもの——昔風に言えば、これは〈もの〉のもつ象徴の可能性——、それを〈もの〉からひき離して人間と〈もの〉の世界との中間にあるといったように抽象的に考えている。中間に存在して人間と〈もの〉を媒介するものの要請があるために、内部化され人間内部に参加する、つまり人間と自然の統一——〈ものの内部〉という考え方はとらない——、それがあつたために詩がはじめて可能になる、という詩論への関心がこの詩の構成のあいまいさを規定している。

第一節から第二節につづく文の〈was..., das glitt in dich〉が問題である。借用した富士川訳では、〈was〉-文で言われていることは「温もり」(das Warme)、ボールへのり移った人間の手の温もりだとする。アレマンはこれを「ボールの実体」(die Substanz des Balls)だと捉えて³²⁾、「(純粹な動き) ...状況のこのような活性化と同時に、そこに描かれている対象の事物性が疑わしいものになってくる。もはやわれわれのことを何も知らない別の世界の未知の対象が問題になっているのではない。ボールはもはや単にわれわれに対置されているものではなく、人間の内面に関与するのである。なぜならボールは、本来客体と主体の間に漂っているものを、みずからの中に受け入れるからである。...つまりボールの実体は、まだ事物の世界、外的世界にとどまっているのである。だが、それが突然眼に見えず内面世界の中へ入りこんでくる可能性は、すでにはっきり与えられている。事物の中にとどまっているには軽すぎることが、ボールが拋物線の頂点に達して一瞬あたかも重さをなくして漂っていると思われる瞬間において、まさにボールの実体を形成しているのである。」

問題の箇所なので精確を期して長い引用になったが、〈was〉-文において直接に、特殊的にボールの本質(実体)を考えすぎると、それが——ある瞬間にせよ——ボールのなかへ忍び込んだ、こんどは「わたしたちの中へ」ではなく〈ボールの中へ〉という〈すり替え〉が落ちつかないものになる。ある瞬間ボールの中へ入ってきた(したがってわれわれの中へも、ある瞬間入りうる)ものでなければならない。〈das glitt〉(「それが...すべりこんだのだ」)のこの過去形はその瞬間なのだ。そうすると〈宙に停まっているボール〉をこれは直視していることになる(〈上昇—落下〉の同じ(天空から地上への)「回帰」をうたう詩> RÖMISCHE FONTÄNE <(ローマの噴水)³³⁾の噴水の場合もそうしている)。

<ボールが双手の温もりをまるで自分のもの(所有物・自分の体温)のように手放す>、この〈体温喪失〉に死の表象はないのだろうか? 『オルフォイス』II, 7³⁴⁾でも、折りとられた瓶にさされる花は瓶のなかで自分を折りとり活けるとき触れた少女の指の温もりを喪っていく。

von euch gebend, wie trübe ermüdende Sünden

die das Gepflücktsein beging, als Bezug

wieder zu ihnen, die sich euch blühend verbünden.

(折りとられたことの鈍い物憂い罪のように、 / 少女らの暖か味をあたりに拡げて、ふたたび少女らに / 関連を戻せば、少女らは花と開いてお前たちと一つに結び合う。[高安国世訳])

この終節で<活け花は、花の死において活きる>という洒落になるが、この詩にも冒頭に<ordnen>(整える)というコトバがある。<自然—芸術>がこのコトバのなかで考えられているのだろう。そうすれば<死—芸術>になる。

そのような<死>の形象性・表象は、ここにはないだろうか? <手の温もり>というのは、ただ<人間との関連>をいうだけなのだろうか? いずれにしても関連が喪われるのは人間にとってボールの死だ。そういった死、もしくは人間絶縁が、ボールが<無重力状態>に停止する拋物線最頂点においてある(あった)のではないか、つまり体温喪失は<無重力状態>に停止することと形象的に一つではないだろうか? <無重力状態>というと、『ツアラトゥストラ』第三部の重力の精である侏儒を思い出させる。飛び上がってもやっぱり蹠は大地につくさため! <天一地>形象だ。大地—重力—大地(人間)という形象関連がこの詩に考えられないだろうか?

<無重力状態>はただ人間を大地から絶縁することだけではなく、いま一つの構造を含む。「投擲の力」(Wurf)と大地のひき戻す力が相殺してゼロになる。これを天秤の図に描きなおすと、<二つの静止する皿を支える目に見えぬ大きな秤台>がその<静止>の根柢に浮かび上がる。この<大地>へひき戻す力をことさら「自然」(Natur)とすれば、「投擲の力」は<人間>の側に属する。手の温もりが己がものとするように、ボールが「投擲の力をひきさら」っていることも、ボールがひたすら大地のひく力のなか(落下)にあるときそれを「まったく自然に」ということも、この<自然—人間>に形象的に関連するのではないだろうか? このような<無重力状態>にあつてこそボールは、「上から」「遊戯者たち」を——遊戯者を子供とすることはない——人間がとつたことのない配置と形状に、「投擲の力」という人間の意欲だけではつくりだせぬ新しい人間の「場所」(Stelle)に、つまり<芸術>(Kunst)にまで下なる遊戯者たちを「整え」うるのではないか? 詩の成立を可能ならしめるのではないか? ——隠れた<詩論>によって形象構造は規定されているのではないか? <rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur>の<kunstlos>(あっさり)とは、このことに関連しはしまいか? そうだとすると、<Becher hoher Hände>のさし上げた数対の人間の手の「杯」形象は、これもまた視覚的事実のとおりでありながら、なんと<巧みな>ことであろう! 体温も<sorglos>(こともなげ)に手放され、こんどは<einfach, kunstlos>(無造作に、あっさり)である。他ならぬこの<無心>が「ローマの噴水」の詩では、水盤(Becken)が梢を透く「空」を手をくぼめてその<手の窪み>に映している。この「受容」(Aufnehmen)³⁵⁾、この<合一>、この人間と自然の統一、こ

の詩論があつてこそ詩ははじめて可能になっているといえるのではないか。

unheimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekanntem Gegenstand;

(言わば掌をまるめて 杯にしたように/ (...) 青空を/ 未知のものであるかのように さし示す)

注

- 1) Günter Eich: Gesammelte Werke, Bd. 4, Frankfurt/M. 1973, S. 441.
- 2) 丸山 薫『物象詩集』(序)のなかで使用されてる言葉。『日本の詩歌』(24)中央公論社, 昭和56年, 398頁参照。
- 3) 山田吉彦氏の訳語を借用。レヴィ・ブリュル『未開社会の思惟』(上)(山田吉彦訳)岩波書店, 昭和42年, 85~129頁参照。
- 4) Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, München 1957, S. 5.
- 5) 大岡 信『折々のうた』岩波書店, 1980年, 166頁。
- 6) Günter Eich: Bd. 1, S. 83.
- 7) やって「来る」という感覚のなかで風景と情感がひとつになる。<Fremdling>(よそ者)がやって「来る」とき, トラークルの詩> MUSIK IM MIRABELL <(ミラベル城の音楽)では
Das Laub fällt rot vom alten Baum
Und kreist herein durchs Fenster.
Ein Feuerschein glüht auf im Raum (...)
Ein weißer Fremdling tritt ins Haus.
(木の葉が赤く古木をはなれて/ 開いた窓からくるくる舞いこむ。/ 部屋の中に火かげがぱつと明るく (...)/ 白いよそ者が家にはいる。)
- 8) Günter Eich, Bd. 1, S. 7.
- 9) Clemens Heselhaus: Deutsche Lyrik der Moderne, Düsseldorf 1962, S. 437f.
- 10) 1915年11月 8日付, ロッテ・ヘプナー宛の手紙。
- 11) Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, Bd. 2, Wiesbaden 1957, S. 103.
- 12) Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe: Erinnerungen an Rainer Maria Rilke, München 1937, S. 80.
- 13) アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』(山下主一郎他訳)大修館, 1984年, 158頁。
- 14) 尾住秀雄『形象と解釈』ドイツ文芸学論集刊行委員会, 1989年, 93頁。同書「補遺」13頁参照。
- 15) 尾住秀雄, 93頁。
- 16) Günter Eich, Bd. 1, S. 100.
- 17) 雷雨に主は公顕する。これは聖書の形象であるが(『詩篇』50.3-4), すでにドイツ・バロックの詩の神もその怒りを雷雨を通して告げ, 悔い改めを呼びかける。
- 18) ミシェル・フーコー『言葉と物』新潮社, 1976年, 40~70頁。
- 19) Paul Celan: Gesammelte Werke, Bd. 1, Frankfurt/M. 1983, S. 204.
- 20) Günter Eich, Bd.1, S. 83.
- 21) 例えば『ドゥイノの悲歌』第八参照。

- 22) <erdacht>の詩論については、拙論「<詩論的>ということ」(『影』第37号)1~11頁参照。
- 23) リルケの『体験』参照。Rainer Maria Rilke, Bd. 6, S. 1037-42.
- 24) Gottfried Keller: Gesammelte Werke, Bd. 4/5, Zürich 1947, S. 131f.
- 25) Nelly Sachs: Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs, Frankfurt/M. 1961, S. 339.
- 26) 『日本の詩歌』(24), 14頁。
- 27) Rainer Maria Rilke, Bd. 1, S. 697. この<定時の意識>は、『エレミア』(8,7)の「天空の鶴はその定時を知り斑鳩と燕と雁はその来る時を守る, されど我民はエホバの律法をしらざるなり」, つまり, エホバのところへ<帰って>こない, この<渡り鳥>形象の原形を踏まえている。
- 28) フランシス・ポンジュ『人・語・物』(阿部良雄訳)筑摩書房, 1974年, 212頁。
- 29) E.R.クルツイウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』(南大路振一他訳)みすず書房, 1971年, 441~442頁。
- 30) Rainer Maria Rilke, Bd. 1, S. 753.
- 31) Rainer Maria Rilke, Bd. 1, S. 639.
- 32) Beda Allemann: Zeit und Figur beim späten Rilke, Pfullingen 1961, S. 60. 山本定佑氏の訳文を借用。
- 33) Rainer Maria Rilke, Bd. 1, S. 529.
- 34) Rainer Maria Rilke, Bd. 1, S. 755.
- 35) 「受容するもの」はリルケの思想・形象体系においてどうしても必要であり, 天使が受容する者であると設定される(『ドゥイノの悲歌』第二参照)。『新詩集』の> Rosa Hortensie <(薔薇色のあじさい)では, この地上にありともしもない移ろいの<色>である「薔薇色」は,
 Sind Engel da es zärtlich zu empfangen,
 wenn es vergeht, großmütigt wie ein Duft?)
 (やさしくそれを受けとめてくれる天使がそこにいるのだろうか, /おおらかな香りのようにその色の失せて行くとき? [高安国世訳])
 とうたわれ, <喪失>はいつも<いま, いづこ?>と問われる。