

遅いざわめき

——パウル・ツェラーン〈声たち〉を読む——

伊藤幸子

序

本稿は、初期ツェラーンの詩的成果の頂点を成す¹⁾第三詩集『言葉の格子』の巻頭詩、〈声たち〉Stimmenを読む試みである²⁾。この作品には、ツェラーンに特有の様々な問題が認められるが、本稿にとって最も重要なのは、「時間」というそれである。この問題は、この詩集の前年に発表されたブレーメン賞受賞講演における詩人自身の発言——「詩は時のないものではない」(GW3-186)——に端的に示されているように、常にツェラーンの詩作の中心的な位置を占め続けてきた。このテキストにおいて、それは単に内容上の主題であるに留まらず、構成という面から見た場合にも、一つの決定的な役割を演じている。

ある具体的な出来事に触発されて書かれたこの作品は³⁾、その意味で確かに一種の体験詩であるといえる。しかしながら、それぞれ独立したものと見なすことも出来る、合計八個の小テキスト群からなるこの作品は、ある特定の体験へと還元できない構造的複雑さを持っている。そしてその原因は、なによりも、その完成稿のテキスト配列が、成立年代の順序と微妙にずれているということにあると考えられる。ツェラーンが、常に極めて慎重

- 1) ツェラーンの詩的展開を、初期(『罌粟と記憶』Mohn und Gedächtnis. 1952, 『敷居から敷居へ』Von Schwelle zu Schwelle, 1955, 『言葉の格子』Sprachgitter, 1959), 中期(『誰でもないものの薔薇』Niemandrose, 1963, 『息の転換』Atemwende, 1967), 後期(『糸の太陽たち』Fadensonnen, 1968, 『光の強迫』Lichtzwang, 1970, 『雪の部位』Schneepart, 1971)の三期に分ける論者の区分は、否定性の位相から読解を試みたM. G. Schulzの区分に基本的に依拠している。ここで踏み込むことは出来ないが、論者の主題である主体の同一性と他者性の問題は、Schulzの論点である否定性の問題と極めて近接している、というのがその理由だ。ただし、『言葉の格子』の扱いは、Schulzがそれを中期としているのに対し、論者の場合は初期に組み入れている。この違いは、『言葉の格子』の過渡的性格及び、両者が重要視する形象の相違に由来しているが、いずれにしても、それがツェラーンにおける初期から中期への移行部に当たる、という点では一致している。Vgl. Georg-Michael Schulz: Negativität in der Dichtung Paul Celans, Tübingen 1977 参照。
- 2) 本稿で使用するツェラーンのテキストは Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden, hrsg. von Beda Alleman und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1983 を用い、ここから本文中への引用は、引用部分に続けて、略号 GW に巻数及び頁数を付して示す。
- 3) Schwerin の回想記によると、ツェラーンは彼との散歩の途中で一羽のカワセミが瞬く間に水に潜る様を目撃し、帰宅後動物辞典でこの鳥の項目を調べたという。この体験が作品の直接的な動機となっている。Christoph Schwerin: Bitterer Brunnen des Herzens. Erinnerung an Paul Celan, in: Der Monat, Nr. 2, 1981, S. 77.

な自己の作品の編集者でもあったということを考えれば、この「ずれ」は決して偶然ではない。それどころか、恐らくこの「ずれ」は、そのままこのテキスト全体の主題へと連関している。体験と、その詩作化との間に横たわる一つの「ずれ」——それを、出来事とそれに対する記憶の時間的な「ずれ」と言い換えることも出来よう。なぜなら、この「ずれ」を挟んでいるのは、一つの具体的な体験の主体である「私」と、それを事後的に記憶のうちに取り戻そうとする「私」であるのだから。それはいわば、自己と自己ならざるものとの間に横たわる克服しがたい差異なのである。主体は自らを「私」として発話した途端、「私ならざるもの」を排除しなければならない。本来的な体験するものとしての「私」は、事後的に語り直される「私」にとって、永遠に到達不可能なものとして失われる。ここに生じる一種の事後性、一つの「遅さ」、それをこそ巡ってこのテキストは書かれているのだ。これが本稿のテーゼであり、それはなによりも「主体」と「時間」の関わりを中心に考察されることになる。その際議論の進行は当該作品の構成に従わないため、ここであらかじめ作品の全体を提示し、個々のテキストには便宜上番号を振り、括弧内にはテキストの成立年月を示しておくことにする。

* * *

1)

STIMMEN, ins Grün
der Wasserfläche geritzt.
Wenn der Eisvogel taucht,
sirrt die Sekunde:

声たち、水面の
緑の中へ刻み入れられ。
カワセミが潜ると、
秒がぶんぶんときりを上げる—

Was zu dir stand
an jedem der Ufer,
es tritt
gemäht in ein anderes Bild.

お前に向って
それぞれの岸で佇んでいたもの、
それが歩み入る
刈り取られて 別の光景の中に。

2)

Stimmen vom Nesselweg her:

イラクサの道からの声たち—

Komm auf den Händen zu uns.
Wer mit der Lampe allein ist,
hat nur die Hand, draus zu lesen.

逆立ちして私たちの方へおいで。
ランプとともに独りある者は、
そこから読むための手のみを持つ。

3)

Stimmen, nachtdurchwachsen, Stränge,

声たち、夜に浸透されて、綱たち、

an die du die Glocke hängst.

その綱にお前は鐘を吊るす。

Wölbe dich, Welt:

弓なりになれ、世界よー

Wenn die Totenmuschel heranschwimmt,
will es hier läuten.

死んだ貝が流れ着く時、
ここは響き渡ることになろう。

4)

Stimmen, vor denen dein Herz
ins Herz deiner Mutter zurückweicht.
Stimmen vom Galgenbaum her,
wo Spätholz und Frühholz die Ringe
tauschen und tauschen.

声たち、それを前にしてお前の心が
お前の母の心の中へと後ずさる。
絞首台の柱からの声たち、
そこでは遅材と早材⁴⁾が指輪を
交わし合い交わし合う。

(ここまですべて 1956 年 7 月 成立)

5)

Stimmen, kehlig, im Grus,
darin auch Unendliches schaufelt,
(herz-)
schleimiges Rinnsal.

声たち、喉音で、岩屑の中で、
その中を無限もまたシャベルで掘る、
(心のように)
べとついた細流。

Setz hier die Boote aus, Kind,
die ich bemannte:

ここで小舟を下ろせ、子供よ、
私が人夫を配属した小舟を一

Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt,
treten die Klammern zusammen.

舟の半ばで疾風がぶつかると⁵⁾
かすがいが合わさる。

(1957 年 6~7 月)

-
- 4) 秋材、春材とも言われる第四部の Spätholz と Frühholz は、交互に重なって行くことによって年輪があらわれる、同一の木の中での異なる材部である。(『広辞苑』第 4 版、新村出編、岩波書店 1991、1212・1246 頁、及び中村朝子訳パウル・ツェラーン全集第一巻、青土社 1992、235 頁参照。) 日本語のレベルでは秋材、春材の方が一般的かもしれないが、「時間」の問題を中心的テーマとする本稿では、時間的性格を重視して「遅材」、「早材」の訳語を選択した。
- 5) 「ぶつかると」と訳した sich ins Recht setzen は恐らくツェラーン自身の造語だが、解釈には幾つかの可能性が考えられる。1. jn. ins Unrecht setzen 「ある人を不当に扱う」から出発し、sich ins Recht setzen を、それに対して自己の正当性を奪回しようとする抵抗の身振りと捉える。あるいは、2. sich ins Unrecht setzen (「(意図せず)不当に振舞う」と in Recht sein (「正当である」という二つの言い回しを掛け合わせたものと捉える。つまり、sein によって「正当である」という状態を表現する後者に対して、setzen によって前者のもつ運動性を導入していると考えられる。ここから読み取れるのは、ツェラーンにとって「正しい」状態とは、持続的ではなく、「ここといま」という瞬間における一回的な運動としてのみ可能だということ

6)

Jakobsstimme:

ヤコブの声—

Die Tränen.

幾滴もの涙。

Die Tränen im Bruderaug.

兄の目の中の涙。

Eine blieb hängen, wuchs.

一滴の涙がぶら下ったまま、膨らんだ。

Wir wohnen darin.

私たちが住んでいるのはその中。

Atme, daß

息をせよ、その涙が

sie sich löse.

ほどけるように。

(1957年11月)

7)

Stimmen im Inneren der Arche:

方舟の内側の声たち—

Es sind

救われているのは

nur die Mänder

口たち

geborgen. Ihr

ばかり。お前たち

Sinkenden, hört

沈み逝く者ら、聞け

auch uns.

私たちをも。

(1956年7月)

8)

Keine

どんな

Stimme — ein

声もない—ひとつの

Spätgeräusch, stundenfremd, deinen

遅いざわめきが、時刻と無縁に、お前の

Gedanken geschenkt, hier, endlich

思念に贈り与えられ、ここで、終に

herbeigewacht: ein

こちらへ目覚めて—一枚の

とではないだろうか。いずれの観点を取るにせよ、素早く強力な空気の変調である「疾風」とともにもたらされたこの表現が、ある瞬間的な運動であると考えられることは出来るだろう。これを考慮しつつ意識するとすれば、「(疾風が、船の半ばで)ぶつかることで自身の正しさを主張する」とでもなるだろうか。ここで「主張する」としたのは、この運動が、『子午線』で言及されるビューヒナー作品、『ダントンの死』の登場人物、リュシールの「抗う語」Gegenwortを想起させるからだ。「聞いてもおり、耳を澄ましてもおり、見守ってもいる」のに、「何が話題になっているのかわからない」人物であるリュシールは、革命への情熱が最高度に達したその瞬間に、「王様万歳」という一見極めて反動的な言葉を叫ぶ。ツェラーンはこの語によって「忠誠を誓われる」のは、「人間的なものを証す不合理の偉大さの現前」とであると述べ、この「抗う語」を「詩」と呼んでいる(GW3-189f.)。

Fruchtblatt, augengroß, tief

geritzt; es

harzt, will nicht

vernarben.

(1958年)

(GW1-147~149)

心皮⁶⁾, 目の大きさをして, 深く

刻みを入れられて——それは

粘ついて,

癍痕になろうとしない。

1. 他なる時

詩を「出会いの場」として捉えていたツェラーン自身にとって、時間はその詩作におけるまさに本質的な問題であり、これはその最も重要な詩論、ビューヒナー賞受賞講演『子午線』の主題でもある。

……この語り掛けられたもの、名指されることによっていわば「お前」となったものは、この現前のなかに、自らの他なるありようをももたらすのです。詩の「ここいま」においてなお——確かに詩それ自身が持っているのはつねにこの一つの、一回的で、その度ごとの現前だけです——この直接性と近さの中においてなお、詩はそのもの、つまり他なるものをして、それに固有の事柄をともに語らしめるのです——すなわちその時を。(GW3-198f.)

「詩」とは、それ自身に最も固有な「時」と、「他なるものの」の「時」を、その「ここいま」Hier und Jetztにおいて出会わしめる場なのである。〈声たち〉においても、時間はさまざまなかたちで散りばめられており、それは表象のレベルのみならず(第一部の「秒」、第三部の「夜」、第四部の「遅材」・「早材」、第五部の「無限」、そして最終部の「遅いざわめき」・「時刻と無縁に」・「終に」)、文法上の時制の使い分けによっても示されている。ほとんどの場合に現在形が使用されているこのテキストにおいて、過去形は第一部、第五部にそれぞれ一度、第六部に二度あらわれる(A. Was zu dir stand, B. die ich bemannte, C. Eine blieb hängen, wuchs)。これら三つの詩句に共通するのは、過去形で書かれたそれぞれの動詞の主語が単数であることだ。そのうち、A及びCは三人称単数である。しか

6) 日本語で「心皮」と呼ばれる Fruchtblatt は植物学用語で、「種子植物の雌蕊(めしべ)を構成する特殊な分化をした葉。シダ植物の大孢子葉に相当する」(『岩波 生物学辞典』第4版, 岩波書店 1996年, 700頁), あるいは、「胚珠を担う花の器官」(Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in sechs Bänden, Mannheim 1976, S. 908.)と説明される。もちろん Frucht (果実)と Blatt (葉)からなるこのドイツ語に、日本語の「心皮」が喚起する「心」の意味はない。とはいえ、中に胚嚢と卵細胞を含む生殖器官「胚珠」を包む「心皮」は、Felstinerが言うように、存在にとってもっとも重要な「生命の芽」der Keim des Lebensともみなされるべき器官であることは確かである。John Felstiner: Paul Celan. Eine Biographie, Deutsch von Holger Fließbach, München 1997, S. 139.

し、仮に主語を度外視して動詞だけ見ると、Bの *bemannte* もいずれの人称を主語としているのか分からない。つまり動詞だけ見た場合、これらいずれの詩句においても、その主語が、「私」であるのか、「彼／彼女」であるのか、あるいは「それ」であるのか、には判別しがたいのである。ここには本質的な問題が含まれている。

これらの詩句における主語＝主体は、任意の「それ」と変わらない個性の欠如したいわば中性体としてあらわれる。しかも、Bの *ich* は、「声たち」全体を通じて唯一の *ich* である。この *ich* は「過去」の行為の主体としてあらわれる。いいかえれば、それはなにかを「過去」という、主体の現在にとって他である「時」へと送り返す主体である。この「私」が「人夫を配した」「舟」は、後の第七テキストのノアの「方舟」へと繋がってゆくと考えられるが、生者と死者とを分つこの「方舟」は、主体の現在にとって不必要な情報（「なにか」）を排除することによって成立した、主体の自己同一性だと考えることが出来るだろう。つまり、このテキストにおいて、*ich* は「一つの私」へと主体化するために、そこに収まりきれない自らの余剰を、不必要で名指し得ない「なにか」(et-) *was* として、「過去」へと抑圧するものとしてあらわれているということだ。あるいは、より正確に言えば、*ich* とは、なによりもまず、この「なにか」を失う「喪失」の主体なのである⁷⁾。それがあらわれた途端、同時に「なにか」が「過去」という、主体の現在にとって到達不可能な場へと送り還され、抑圧される。

さらにここで、Aの詩句のなかにおける「佇む」*stand* という表現に、「時刻」*Stunde* という時間形態が隠されていることを見逃してはならない。「佇む」*stehen* と同語源である *Stunde* は、過去から未来へ向う一方向の流れを均質に流れるものとして捉えられている通常の時間の観念に抗う、垂直方向の動きを喚起する。第一詩集『罌粟と記憶』所収のテキスト〈水と火〉*Wasser und Feuer* (GW1-76)は、失われた過去の「時」*Zeit*——それは「私が今それであるところの私であった」「時」、つまり、過去と現在とが未だ互いから隔てられずに共生することのできた「時」といわれているのだが——が瞬間的な現前の中へ呼び戻される様子を描き出している。これは、ユダヤ人が集団として共有している、過去における重要な出来事の記憶を、それらの出来事を象徴する料理を食することによって呼び戻すために執り行われる、セデルと呼ばれる過越祭の宴を思い起こさせる⁸⁾。この記憶の宴が展開する場としてのテーブルは、〈水と火〉の中では「時刻を上へ下へ」*stundauf und stundab*と「揺れ動く」といわれるが、ここで重要なのは、太古の出来事を連続的な時間の地平の上に並べ、因果的な物語として語るのではなく、それぞれの一回性をそのままに、自分たちの現在もろとも一つの時空に呼び起こすことだ。*Stunde* とは、水平方向に流れる時間を攪乱する、垂直方向への運動それ自体なのである。

7) これに関しては拙稿：『お前の不可能性—パウル・ツェラーンにおける他者性の変移について—』(1999年度早稲田大学文学研究科紀要第45輯第3分冊137-148頁収録)139頁を参照。

8) ヨセフ・ハイム・イェルシャルミ：『ユダヤ人の記憶 ユダヤ人の歴史』(木村光二訳、晶文社1996年)82頁以下参照。

そうだとすると、「お前に対してそれぞれの岸で佇んでいたもの stand」とは、「お前」という主体の同一性を支える、時間の流れの両端だと考えられるだろう。「現在」を挟んだ「過去」と「未来」へと果てしなく乖離したこの両端は、第一部の第二節で「時刻」Stundeとして「刈り取られ」、水中へと閉じ込められる。それは、本来の状態とは逆転した姿で水面へと映し込まれ、「別＝他なる光景」となるだろう⁹⁾。そして水中というユートピアでそれぞれ自立した「時刻」として、水上では叶えられない出会いを達成する。しかし、主体が自己の同一性を保ち続ける限り、それは、主体にとって相変わらず到達不可能なままであらざるを得ない。「それぞれの岸に佇んでいた」「時刻」によって挟まれているもの、それら離ればなれの「時刻」の会合の地点として名指されているのが、「私」ではなく、その端的な他者形象である「お前」であるのはそれゆえなのだ。「現在」とは、「お前」という「私ならざるもの」なのであり、「私」の同一性を攪乱する「ずれ」なのである。そしてその「ずれ」においてのみようやく、「私」は「私ならざるもの」との再会を果たすことが出来るのである。ツェラーンにおいてそれは、詩の目指すべき解放の地点として捉えられている。

(……) もしかすると詩も、芸術と同じように、我を忘れて一人の「私」Ich とともに、あの不気味なものにして見知らぬもの zu jenem Unheimlichen und Fremden へと歩んでゆき、そうして自らを——しかしどこで？ どの場所において？ どのようなものとして？——再び解き放つのではないのでしょうか？ (GW3-193)

名指し得ない「不気味」で「見知らぬ」「どこ」という場所は、決して直接的な表象化を受け入れる対象としてあらわれてくることはない。それは「ずれ」として自らをあらわすほかないのだ。「私」と「私ならざるもの」の「ずれ」、それは言葉と対象(体験)の乖離とい

9) ここでの Bild には暫定的に「光景」という訳語をあてたが、これには、テキストのこの箇所、すなわち「それぞれの岸で佇んでいたもの」が、「別の光景」の中へと「刈り取られ」という出来事を、一種の反映現象とみる以下の解釈を参考にした。「…語り掛けられている〈お前〉を支えるべく、〈お前〉にその像を向けている岸辺という対象世界は、水面に刻み入れられる声たちのように、…背をそむけなじみのない姿となって、つまり逆さになって、水面の鏡像 Bild des Wasserspiegels の中へと入り込む。」Werner Hamacher: Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte, in: Paul Celan, hrsg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus, Frankfurt/M. 1988. S. 97f. また Janz は、この箇所の喚起するレコードのイメージを指摘すると共に、詩人の妻で、銅版画家であるジセルの仕事の影響があるのではないかと推測している (Marlies Janz: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans, Frankfurt/M. 1976, S. 64)。つまり、いずれの解釈においても水面に映し出された光景 Bild を、現実世界の複製物と見なしているのであり、後者の場合はよりはっきりとその芸術品としての側面を強調している。それゆえ、この「光景」の芸術的性格を明確化するために、Bild は「画像」/「映像」と訳すことすら可能かもしれないが、ここでは、「水面」というモチーフのもつ自然のイメージとの調和をはかるため、「光景」という訳語を選択した。

う——とりわけ「アウシュヴィッツ以後」(アドルノ)の——詩作にとって、本質的な問題へとダイレクトに接続する。

2. 深海の言葉

ホロコーストという「二十世紀の野蛮」によって、あらゆる故郷(チェルノヴィッツ及び両親)を奪われたツェラーンには、当初から言葉の無力に対する苦い認識が存在している。

それ、言葉は失われずに残されたのです、そうです、すべてに関わらず。言葉はそれ自身の応えの無さの中をくぐり抜けていかねばなりませんでした。恐るべき沈黙の中、死をもたらす言説の千もの闇の中を。言葉は通り抜けて行き、起こったことに対して一言も発することが出来ませんでした(……)。(GW3-185f.)

第二詩集『敷居から敷居へ』に収められているテキスト〈私は聞いた〉Ich hörte sagen (GW1-85)は、「一言も発することができなかった」「言葉」というものの無力を、「水」の深みにある沈黙した対象「石」と、そこに直接到達しえずに、ただ概念として対象を取り囲む「波紋」を投げることしかできない「言葉」との乖離として描き出している。言葉によって到達不可能な水の深みにある「石」——それこそ恐らく、「私」という物語の事後的な成立に際して、必然的に切り捨てられた「私」自身の他者性、「なにか」の形象化に違いない——、それが詩という営みの中で、再び生命を得、自らの言葉を語り出すとき、詩の「ここといま」において他なる時が再び解放されることになるだろう。しかし、なぜそれ——「石」の所在は、水の中に設定されているのだろうか。

「水」は、とりわけ初期のツェラーンにとって、言葉の住まう根源的な場と見なされている。それを典型的に示しているのが、ウィーン時代に書かれた最初期の散文『エドガー・ジュネと夢のまた夢』Edgar Jené und der Traum vom Traume (1948)である。そこで「私」は、ジュネの絵を前にして、次のように語っている。

極めて多くのことが黙され、極めて多くのことが起こる深海で聞いた、いくつかの言葉を私は言わねばならない。私は抵抗する現実の壁にして抗議 die Wände und Einwände に突破口を開き、海の鏡面を前にして立っていた。その鏡が粉々に砕け散って、内面世界の大きな水晶のなかに足を踏み入れることを許されるまで、私はしばらく待たなければならなかった。私はそれから、私の上に掛っている、慰められることのなかった探検者たちを導くあの大きいなる下方の星に見守られながら、エドガー・ジュネに従って彼の絵の下へと入っていった。(GW3-155)

これを、初期ツェラーンがイメージしていた、言葉のあらわれる原初的な風景と考えて

良いだろう。「私」の態度それ自体（沈黙のうちに己の耳に届けられた言葉に、人間に共通する伝達手段としての言語の輪郭を与え直す）は少しも目新しいものではなく、十分に伝統的なものだ。むしろ本稿にとって、ここで確認しておかなければならないことは、言葉の出所が「深海」、つまり一種の「水」と考えられていることである。

本来的な言葉の場——それは、あらゆる事物が己に固有の名と分ちがたく一体化している、バベル以前の世界を彷彿とさせる。水面のこちらがわから見ると、黙りこくった「石」にしか見えないであろうそれらの事物は、そこでは言葉という不十分な手段によって互いを伝え合うまでもなく、それぞれがその世界の調和を支えるかけがえのない一部として、自らの充溢それ自体のうちにやすい続けることが出来るに違いない。いかなる翻訳も必要とされない前言語的ユートピア——しかし、それはあくまでも回復不可能な非在の場所 U-topie であるはずだ。「私」が足を踏み入れる、この「深海」という本来聞き取り得ない沈黙であるはずのユートピアの言葉が、「聞く」ことによって「私」へと伝えられていることは重要だ。つまり、ここでの言葉は、言語による分節化以前の、それどころか音声にすらなる以前の無声の「声」なのである。

水中にある主体が、他者の「声」を無媒介的に自らのものとして「聞き」とってゆくというイメージは、別々の存在が分ちがたく一体化しうる場所、羊水に満ちた母の胎内を想起させる。しかし、胎内とは、主体が二度と遡行し得ない不可能な起源の理想化された表象に過ぎないのであり、本来的な言葉の出所にあたえられた、母子の一体化を可能にするこの羊水のイメージには、他者との直接的な合一に対する欲望が隠されている¹⁰⁾。しかも、ここで「深海」の「水面」が「鏡」といわれていることにも注目しよう。そこには、それを見つめる主体によって夢想された美しいセルフ・イメージが映し出されているだろう。まさにナルシスが覗き込んだ水面のように、主体はその像に陶醉した恋の眼差しを送り続けるに違いない。この箇所に限らず、『敷居から敷居』までのツェラーンの詩世界において、「鏡」は極めて頻繁に登場する中心的なメタファーの一つであり、そこにはしばしば「妹」や「恋人」など、女性的なものが映し出されている¹¹⁾。これらの他者は大抵死者のイメージを纏っているが、鏡に閉じ込められた死者を、一方的な自己の視線のうちからめとり、欲望の対象とすることほど暴力的なことはあるまい。他者を直接的に自己の内面へと取り込むこと（自己同一化）は、本来それが他者である限り不可能であり、もしそれが可能となった場合、そのことはそのままあらゆる他者性の破壊を意味してしまうはずだ。こ

10) 液体に満たされた閉ざされた場の中で睦み合う恋人同士のイメージは、『罌粟と記憶』所収の Corona (GW1-37) に典型的に見られる。「胡桃の殻」から剥き出されたにもかかわらず、「殻」の中へと戻ってしまう「時」の後退運動から始まるこのテキストの恋人たちは、「貝殻に満ちたワイン」の「ように」（つまりワインそのもののように溶け合って）眠っている。

11) Marianne (GW1-14); Das Geheimnis der Farne (GW1-21); Ins Nebelhorn (GW1-47); Da du geblendet von Worten (GW.1-73); Landschaft (GW1-74) 等を参照。なおツェラーンにおける「鏡」という形象に関しては、次の論文が言語の問題と関連させて詳論している。Winfried Menninghaus: Paul Celan. Magie der Form, Frankfurt/M. 1980. S. 69-79 参照。

の欲望は既に早い時期から自覚されており、例えば『罌粟と記憶』所収の〈マリアンネ〉Marianne (GW1-14) にあらわれる、「お前」を「無比のワイン」として「飲」み干した(直接的に体内へと摂取し自己と同一化した) 挙げ句「墓へと運ぶ」、「私たち」という主体の暴力的な行動などによっても窺うことが出来る。こうして、主体によって一方的に夢想された、羊水に満ちた鏡のユートピアのなかでの合一への欲望は、ツェラーンのこれまでの世界を支配してきたのだが、これは、第三詩集の巻頭詩であるこの〈声たち〉においてはじめて十分に反省されることになる¹²⁾。そしてその際、それはなによりも「水」の(そして「声」の) 否定という形で試みられる。

冒頭部において「水面」としてあらわれた「水」は、第三部では「死んだ貝」の故郷として暗示され、第五部では「べとついた細流」となり、第六部で一粒の「涙」にまで還元された末、最終部では「傷」口に粘つくわずかな分泌物に成り果てる。しかしながら、「方舟」及び「沈む逝く者ら」の語から、厄災を逃れたノアの物語が喚起される第七テキストは、今述べたコンテキストに著しく矛盾している。このテキスト一杯に氾濫する水のイメージを、どう考えるべきだろうか。それが七番目に位置づけられていることは、もう一つの理由からも注目すべきである。というのも、このテキストだけが他と異なり、成立順序を無視して配置されているからだ。なぜか。ここでも鍵になるのは、時間である。

ここで、この作品全体においてこの第七部のみが持つ、もう一つの重要な特徴である、状態受動「救われている」*sind geborgen* の使用にも注目しておく必要があるだろう。Dietlind Meinecke は、過去時制を「伝説の時制」と呼び、ツェラーンにおけるこの時制の無時間的な性格を指摘している¹³⁾。過去は現在から切り離された時間、まさに自由であると同時に、到達不可能な抑圧された時間なのである。それに対してある状態の継続を表す状態受動は、すでに完了した動作の現在への侵犯を暗示する。このことが意味するのは、そこにおいては現在が過去という自分自身の他者性から十分に逃れ去り、過去を忘却した幸福な主体としてみずからを統一できない、ということだ。状態受動は現在へ、それが異物として排除しなければならないはずの過去をもちこむ。「口たち」は確かにすでに「救われている」。しかし、それらを載せた「方舟」は未だ陸地へ到達してはいない。それはすぐ傍を「死」に、溺れて逝く他者たちに取り囲まれているのである。統一された自己という「方

12) ツェラーンにもいわゆる「(話者の)直接的現前の欲望」(デリダ)は存在しており、とくに初期にはそれが顕著である。そこで「声」は、エクリチュールの起源としての話者の現前を生き生きと再現する特権的な装置とみなされているのに対して、「言葉」はそこへと直接遡行することを妨げる硬直した「死体」として認識されている(Nächtlich geschürzt, GW 1-125 参照)。しかし同時に、「声」が単に想像的な「起源」に過ぎないということにも、ツェラーンは無自覚ではいられなかった。この「声たち」において、初めて「声」に内在する欲望は相対化される。とはいえ、それ以降も、この欲望は時折湧き上がる水のように、ツェラーンの詩作にあらわれ続ける。ジャック・デリダ:『根源の彼方にグラマトロジーについて』下巻(足立和浩訳、現代思想社1972年)、特に第三章『言語起源論』の生成と構造 III 「分節化」171~217 頁参照。

13) Dietlind Meinecke: Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts, Bad Homburg v.d.H. 1970 S. 180f.

舟」から、排除された自らの他者性は、主体の意識から完全に隔離されてはいない。主体はそのいわば「トラウマ」に、依然として晒され続けている。この水浸しの世界の中で、生は自らを死から完全に切り離せずにいる。しかも、トラウマの光景を描くこの第七部は、同時にこの〈声たち〉という作品自身のトラウマとしてテキスト全体に作用している。というのも、それは作品が持っていた自然的な時間の秩序、つまりその成立の順序に抗い、それが持つ時間の一方向性を攪乱しているのだから。

内容的には、この箇所は恐らく、同様に旧約聖書を下敷きにしている第六部にあらわれた「兄の目の中の涙」に連続する風景として、ここに位置付けられていると考えられる。イスラエルの始祖ヤコブは、兄エサウを裏切ることによって主人となった。その結果エサウは共同体から排除される¹⁴⁾。このことを踏まえるなら、「兄弟」のうちのどちらを指しているのか判然としない Bruder という語は、当然「兄」と捉えられるべきだろう。しかもここには恐らく、Felstiner が指摘しているように、「声はヤコブの声だが、手はエサウの手だ」という兄弟の父イサクの言葉が暗示されている¹⁵⁾。母リベカにそそのかされ、子山羊の毛皮を身に纏うことで、毛深い兄にうまく変装したヤコブだが、その「声」まで変装することはできなかった。またしてもここであらわれてくるのは、生きた「声たち」が「刻み入れられ」ることによって作りだされる「別の光景」 ein anderes Bild という芸術的複製物のイメージである。芸術的営為の器官である「手」は、そもそもヤコブに帰せられるべき「声」をも、エサウという別の主体へと還元させてしまう。「芸術」は出来事の生じた「ここといま」を、永遠に再現するまさにそれゆえに、そこへ再び遡行することを不可能にしてしまうのである。

さて、ここでの「出来事」、すなわちヤコブによる原初の裏切りは、「兄」という他者の「目の中の涙」として凝った状態で留まっている。「涙」とは、悲しみの隠喩であると同時に、生理学的な機能の点から見れば、異物を目から取り除くために分泌されるものでもある。ヤコブとエサウは本来敵同士であり、一つの共同体に共生することは出来ない。凝った「涙」のなかの「私たち」には、それゆえ、エサウだけではなく、エサウにとっての「異物」としてのヤコブも含まれている、と考えて良いだろう。この涙が、続くテキストで大洪水を呼び起したのであり、そこで溶け出した水は、他者同士の共存を一瞬の間かなえるだろう。しかし、流された涙が乾く頃、再び異物は失われる。この時喪失される、かつて「私たち」であった「私」自身の「なにか」（異物）は、「沈み逝く」死者たちへと託される。「聞け私たちをも」という詩句によって示されるのは恐らくそのことなのだ。私自身の失われた他者性は、今や再び水中へと沈んでしまった。その水の中へ自己を賭して飛び込んで行ったのが、冒頭の「カワセミ」であった。

14) 創世記 25-19～28-20.

15) 創世記 27-22; Felstiner, a.a.O., S. 138.

3. 消えたカワセミ

第一部の前半で、「水面」を破って水に飛び込んだカワセミは、水中に閉じ込められている「秒」を解放する。するとこの「秒」から「唸り」が生じ、それは、「水面」に「刻み入れられ」た「声たち」に混ざり合うだろう。「唸り」は「声」のように美しくはないし、特定の主体に還元することも恐らく出来ない。その限りにおいて「声たち」にとって不気味な他者だといえる。この「唸り」の登場によって、「声たち」もまた動揺し、みずから「唸り」に似てゆくだろう。「唸り」は「声」と混じり合い、大きなざわめきを生み出す。このざわめきによって、主体に抑圧された、それ自身の他者としての「過去」が、主体の「現在」と出会う会合の風景が表象されるのだ。

しかしこの再生は、「カワセミ」の死を前提としている。文字どおり訳せば「氷の鳥」Eisvogelとなる「カワセミ」は、恐らく今や、自身が飛び込んだ水の中で溶解してしまったことだろう¹⁶⁾。もちろん「カワセミ」が水に潜るのは、常識的に考えれば、水に溶解するためではなしに、餌となる魚を取るため、つまり死ではなく生のためにである。しかし、この箇所の成立事情を考えると、この語にこめられた意味の多重性は、にわかには重大な意義を伴ったものとしてあらわれてくる。既に述べたように、このテキストは、カワセミが水に潜る様子を目撃した、という詩人の実際の体験に基づいている。しかし、この体験もまた、あらゆる体験がそうであらざるを得ないように、事後的な言語化によって体験の時点のままの姿で再現されるということとはありえない。ここで重要なのは、作者であるツェラーン自身がこれを深く自覚していたに違いないということであり、それはとりわけ「カワセミ」の表記としてドイツ語が選択されている、という事実を示されている。ツェラーンは、この体験の当時、「カワセミ」のフランス名 *alchyon* しか知っておらず、散歩から帰宅した後に辞典を調べて *Eisvogel* というドイツ語を知り、体験の時点で対象に結びついていたフランス名ではなしに、それから一定の時間を経た後に見出されたドイツ名の方を採用したのだった¹⁷⁾。つまり、この語の選択それ自体が——それは同時にこの作品の誕生へと繋がったわけだが——すでに、ある人為的=芸術的加工の痕跡、体験と芸術の「ずれ」を証しているのである。

16) *Eisvogel* の *Eis* は語源的に見れば「氷」でなく「鉄」*Eisen* から来ている。つまり「鉄の鳥」という意味だったのだが、これがある時点で *Eis-Aar* と誤解されて現在に至っている (Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 23 Aufl., Berlin; New York; de Gruyter 1995, S. 214)。ツェラーンがこの語の語源にどれほどの関心を払っていたかは不明だ。しかしいずれにせよ、*Eisvogel* の語がはじめて、そしてこのテキスト以外で唯一用いられている作品である *Waldig* (GW1-116) におけるその「雪」のイメージとの結びつきからも、あるいは、そもそもツェラーンの作品全体におけるメタファーとしての「氷」(あるいはそれに関連する「雪」、「氷河」など)の重要性からも(注20, 21参照)、ツェラーンがこの語に含まれる *Eis* 「氷」のイメージを重視していたことはほぼ間違いないと思われる。

17) Schwerin, a.a.O.

また、Hamacher も指摘しているように、この語には別のコノテーションも含まれている。ギリシャ神話の風の神アイオロスの娘、アルキュオネは、溺死した夫を追って身を投げ、「カワセミ」に変身したのだった¹⁸⁾。「カワセミ」の「潜水」に孕む「生」と「死」の両義性は、さらに、ツェラーンにおけるこの「潜る」tauchen という語の、「洗礼する／名付ける」を意味する taufen への関連からも推測される¹⁹⁾。「潜水／洗礼」によって、「カワセミ」は alchyon ではなしに Eisvogel という新たな名を獲得する。名指しとはあらゆる言語活動にとって、そして恐らく詩作にとっても、もっとも本質的な営みだといえるだろう。

それゆえ、ここでは「カワセミ」に含まれる「氷」という語が、ツェラーンの詩作において喚起するイメージにも、その言葉との関わりから注目しておく必要がある。ツェラーンにおいて「氷」はしばしば、時に晒されて過去となるのを避けるべく、永遠の現在の中にフリーズされているある一回的な出来事と結び付けられている。それはとりわけ存在の秘密を担うものとしての「夢」の保存装置としてあらわれ (Nacht ist dein Leib, GW1-12; In Gestalt eines Ebers, GW1-98; Schneepart, GW2-345; In der fernsten, GW3-77 等)、あるいは、「花咲く」blühen (Auch heute abend, GW1-109)、「復活する」auferstehen (Eis, Eden, GW1-224; Schwirrhölzer, GW2-67) などの語と結びつき、かつての出来事の一回性の「詩のここといま」における回復可能性を表象する。まさにそれゆえに「氷」は、対象をひとつの意味へと還元してしまう情報としての言葉ではなく、その無限の多様性を瞬時にもたらす Die Sekunde = Diese Kunde としての詩の言葉とも深く関連している²⁰⁾。この詩集の翌年に発表された散文『山中の対話』Gespräch im Gebirg (1960) には、次のようなくだりがある。

この山上で大地が褶曲し(……) 半ばで真つ二つに割れ、そこには水が湛えられている steht ein Wasser, 水は緑色だ、緑色は白だ、その白はさらにはるか上の方からやって来る、氷河からくるのだとも言えるかもしれないが、言うべきではない、それは言葉なのだ、ここで問題なのは、白をその内に含んだ緑とは、ひとつの言葉だ、それはお前のためでも、私のためのものでもない(……) ひとつの言葉なのだ、そうだ、「私」もなく、「お前」もなく、ただひたすら「彼」ばかりの、ひたすら「それ」ばかりの言葉、わかるかい、「それら」ばかりの言葉であって、それ以外ではないのだ。(GW3-170)

18) Hamacher, a.a.O. S. 98

19) Meinecke の報告による、1966年9月の詩人自身の証言。Meinecke, a.a.O., S. 189 参照。

20) 「氷」と存在の一回性をしめすものとしての詩の言葉との結びつきについては、とりわけ Weggebeizt (GW2-31) の次の詩行を参照：「深く／時の裂け目の奥、／蜂の巣状の氷／のもとで／待っているのは、ひとつの息の結晶、／お前の覆しえない／証し。」このテキストの収められた第五詩集のタイトルである「息の転換」という語は、講演『子午線』の中で、ツェラーンにおける詩作のありようを説明する特権的な用語として用いられたものである。ここでは存在の独自性／一回性を証す詩のことばは、解凍され他者へと届けられることを夢みる「結晶」のすがたで、無時間的な氷の世界に眠りつづけている。

Joachim Seng は「水面の」「緑」Grün という語から Eisvogel の「氷」に、上で言及される「氷河から来た言葉」というコノテーションを見出して、ここでいわれている「ひたすら『それ』ばかりの言葉」を、「見知らぬ言葉」Fremdsprache として捉えているが²¹⁾、確かにこの箇所は、ひとつの未知の言葉の誕生を描写しているといえるだろう。その際見逃せないのは、上では仮に「湛えられている」と訳したここでの「水」のありようが、通常ありえない「立っている」stehen という動詞によって表現されていることだ。しかも、「水」の所在は「大地」の裂け目の「半ば」とされている。第五部の「疾風」が「ぶつか」ったのも「舟の半ば」mitschiffs であったことを思い出そう。「半ば」とはなにかに挟まれた「あいだ」ということでもある。第一部の「それぞれの岸」に挟まれた「水面」という「あいだ」、それを本稿は「佇んでいた stand もの」に挟まれた「お前」という他者の場として捉えてきた。この他者の場は、同時に、「私」という同一性が解体され、その多様性が回復される「ここといま」という瞬間でもあった。「カワセミ」が飛び込んでいったのは、このような「あいだ」なのである。それは自らの「氷」を溶かし、水面下に閉じ込められていた「秒」を「唸り」として解放する。

特定の主体が、ある一般的な場へと自己を喪失し、それによって、存在の多様性が回復される、という第一部の物語は、先行詩集『敷居から敷居へ』所収のテキスト〈時の目〉Auge der Zeit (GW1-127)において、ほぼ同様の構造のもとに展開されている。そこで描かれるのは、炎そのもののような「時の目」に飛び込んでいった一つの「盲目の星」の溶解によって、「死者たちが芽吹き花咲く」という美しい物語だが、そこでは「盲目の星」のみならず、この「星」のいわば自己犠牲によって蘇った「死者たち」にも定冠詞が付されている。ある一般者(時・水)への接近、そして接近した主体(星・カワセミ)の消滅(溶解・潜没)を契機に存在の多様性(唸り・死者たち)が立ちあらわれるというプロセスはまったく同一といって良いだろう。一つの主体が消え、その多様性が回復される。「星」という唯一的な主体の溶解 zerschmelzen は、かつて失われた複数の「死者たち」を呼び出す。それと同様に、硬直した水面下に追いやられていた「秒」の「唸り」に再び息を吹き込み、それを解き放つためには、「カワセミ」が犠牲にならなければならなかった。

ここで、前章で見たジュネ論において、「深海」という「内面」へ踏み入る前に、「鏡」が砕け散ってしまっていることを思い出してみよう。自己の理想像を恋人の姿で映し出すナルシスの鏡を見つめ続ける限り、その中に閉じ込められた他者の真の姿は見出されることはない。鏡を見つめる主体の欲望が創り出した自己像は、壊されなければならない。その時「鏡」はもはや「私」の美しいイメージを映し出すものではなく、散らばった無数の破片のなかに、「私」の諸部分を切り刻んで映し出すものとなる²²⁾。この「私」の諸部分(多

21) Joachim Seng: Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis »Sprachgitter«, Heidelberg 1998, S. 179f.

22) ラカンの鏡像段階理論によれば、それまで身体の断片の無意味な集合でしかなかった主体は、鏡もしくは鏡として機能しうる任意の他者に映し込まれた自己の姿に出会うことによって、初めてみずからを一個の統一体として感じ、「私」として成立するに至るわけだが、既に

様性／複数性)こそ、現在の「私」にとっての真の他者性だといえはしないだろうか? 「私」とは、一種の物語だ。「私は誰それである」という自己同一性を裏付ける文章には、「私は誰それであった」と「私は誰それであるだろう」が含まれている。過去と未来の両方向に挟み込まれ表象される現在は、様々な時間の出会いの場としての「ここといま」とは異質の、単なる概念としての時間表象に過ぎない。ツェラーンは恐らくそのことを充分自覚していた。「詩」の「ここといま」における「私」の解放は、同時にその他者の解放なのであり、その時「私」は一者性(同一性)を失い、その他者性に出会うことで多様性を回復する。

もしかするとここで、「私」とともに、——ここでそのようなかたちで解き放たれ見知らぬものとされた「私」とともに——、もしかするとここでもう一つの「他なるもの」が自由になるのではないのでしょうか? (GW3-196)

多様性への志向は、このテキストのエクリチュールのレベルにおいても確実に反映されている。最終部を除いて全てのテキストは、Stimmenという言葉で開始されている。最終部の特異性は、「声」が否定冠詞を伴ってあらわれる点にあるだけではない²³⁾。これまでほぼ常に複数形だったStimmenが、(否定冠詞を度外視すれば)単数形のStimmeとなっていることも極めて注目すべきである²⁴⁾。ドッペルプункトで分けられた前半部には、あたかもこれまでのStimmenがばらばらに集められたかのような、[s]の音の連続がある(Spätgeräusch / stundenfremd / geschenkt)。恐らくその集合体が「ざわめき」Geräuschだ。「声」

述べたように、初期ツェラーンの「お前」に常に付きまとっている鏡のイメージも、真実を映し出す容赦のないそれではなしに、ほとんどの場合、主体が絶えず覗き込んで自己の同一性を確かめる想像的なナルシスの水面である。ちなみにラカン自身は「鏡像段階」を主体の「同一化」Identifikationと呼んでいる。Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bilder der Ichfunktion, in: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Stuttgart 1996 参照。また、『フロイト&ラカン辞典』(P. コフマン編佐々木孝次監訳、弘文堂1993年)によれば「鏡像段階」とは「(言語習得以前の)子供が、身体の機能的統一性の獲得を先取りする段階」だとされている。なお、ツェラーンにおける主体化のプロセスについては、前掲した拙稿『お前の不可能性』の第一章においても、テキスト〈フランスの思い出〉の分析を通じてすでに論じた。

- 23) 詩集『言葉の格子』の巻頭におかれたこの〈声たち〉の最終部は、実は、この詩集の他の全ての作品が書き上げられ、編集段階に入ってから後、年代的には最も遅い1958年に書かれた(Seng, a.a.O., S. 196)。ここでシニフィエとして要請されていた「声たち」が、否定冠詞を付されていることは、1963年に刊行された続く第四詩集『誰でもないものの薔薇』における「無」Nichtsの主題化と直接関係しているのではないかと考えることも、大いに可能だ。
- 24) 第六部においても「声」は単数であらわれる。ただしここでは、それは「ヤコブ」という固有名詞が冠せられている。イスラエルの始祖として、ある種の「起源」を象徴する「ヤコブの声」によって引き起こされるのは、しかし、そこにもう一つの「起源」(エサウ)が存在しているという逆説的な光景である。ここで流される両者の共存空間としての涙も、一者的な主体の成立に伴って他者性が抑圧される、という第一部のモチーフを反復しており、さらにこれは最終部へ引き継がれる。しかしそのいずれにおいても、その類似性よりも差異により注意を向けるべきである。

が断片化された [ʃ] の無秩序な集合体としての「ざわめき」(=ノイズ)のなかに姿を消すと、そこには立続けに [gə] の音が現れる (Geräusch / Gedanken / geschenkt / herbeigewacht / geritzt)。名詞の語頭におかれるとき「集合」を意味するこの音が集められているのは、単なる偶然ではないだろう。勿論上に示した例のうちで ge が「集合」を表しているのは、名詞である前者二例に留まる。しかし、その他の単語がすべて述語句を形成していることは、本稿がその第二章で状態受動に関して見てきた、「現在」における「過去」の侵入によって生じるトラウマ的状况を想起させる。これはここでは、「心皮」に「刻み入れられた」「傷」のなかの「粘つき」によって表象されるが、これが、第六部の「涙」の、より微細化したヴァリエーションであることは言うまでもないだろう。Stimmen は文字どおりこのテキストにおいて、テキスト自体がそれであるところの「別の光景」のなかへと「刻み入れられ」「刈り取られ」たのである。

4. 水面の文字

ここでようやく、「声」という聴覚像が、なぜ「刻み入れられ」というおよそ似つかわしくないプロセスによって、視覚像として定着されたが明らかになる。Janz が正しく指摘したように、この転換は、「声」から「文字」への、「歌」から「テキスト」への転換なのだ。既に述べたように、この箇所には、銅版画家であった妻ジセルのエッチングのイメージが投影されていると推測される²⁵⁾。だとするとそれによって生じるのは、一過性で柔らかい「波紋」ではなしに、硬質な平面に軋みを上げながら「刻み入れられ」てゆく、引っ掻き傷のようなものだろう。この一語によって喚起される痛みのイメージは、テキスト全体に広がっており（「刻み入れられ」、「刈り取られ」、「絞首台」、「喉音」、「深く刻みを入れられ」た「心皮」等）、とりわけ第二テキストの「イラクサの道からの声」では、「声」を聞き取ろうとすることに伴う危険性が示されている。

ここで「逆立ちして」道を行くのは、「手」であり、「頭」ではない²⁶⁾。無類の読書家であり、十カ国語近い外国語の翻訳者だったツェラーンにおいて、読むこと（他者の「声」を聞き取ろうとすること）は同時に書くことであり、書くことはまた読むことだった。この他

25) 注9参照。

26) ドイツ語では「逆立ちする」auf dem Kopf stehen あるいは「(瓶などを)逆立ちさせる」auf den Kopf stellen は慣用的に用いられるが、ここで「逆立ちして来る」と訳した auf den Händen kommen はかなり特異な表現である。ここには恐らく、ツェラーンが『子午線』で言及しているビューヒナーの作品『レンツ』の冒頭部が暗示されていると考えられる。すなわち、この作品の「ただ時折、逆立ちして歩けないことが彼(レンツ)には不快だった」という文章には、auf dem Kopf gehen という表現が用いられているのだが、これもサーカスの芸当などに対して以外はあまり使われることのない非日常的な表現である。『子午線』でツェラーンはこの箇所を引用し、それに続けて「逆立ちして歩くものは、(……)自らの下に空を深淵として持つ」と述べている(GW3-195)。このニュアンスに加えて、詩作という営為を担う器官である「手」の重要性を前景化するために、上の表現が選ばれたのだと考えられる。これに關しては次の注27も参照。

者の声を聞きつつ「書く＝読む」という行為を担う身体器官が「手」であり、詩作と「手」の結びつきの深さについて、ツェラーンは繰り返し述べている²⁷⁾。ここで「手」の所有者である「ランプとともに独りある者」の「ランプ」には、『山中の対話』で言及される「消えてゆく蠟燭」のイメージが重なるが²⁸⁾、そのように捉えるならば、「ランプ」が象徴しているのもまた、主体に固有の「時間」だと考えることができるだろう。自らの時間性に己独りで向き合うものは、その「手」に刻まれた「手相」だけを、読むべき書物として持つのである。「他なるもの」の「声」を「読むこと」——それは「イラクサ」の向こうから聞こえる「声」に、まさに読もうとすることによって痛みを与えるある種の暴力の経験なのであり、この経験こそが、手に「手相」（年輪＝時間）という「傷」を刻み入れるのである²⁹⁾。棘だらけのイラクサが繁茂する道を通り抜けてくる「声」は、「手を持つ」「私」のもとへ到達する時、すでに無数の傷を負っているに違いない。それは、無意識という「深海」³⁰⁾にある前言語的な言葉が、「私」の意識へともたらされてゆくそのプロセスにしたがって、濾過され、切断されて行くさまを思わせる。恐らくこの濾過装置、切断装置が、この詩集のタイトルとなっている「言葉の格子」と名指されるべきものだろう。「格子」を「くぐり抜け」た「声」が「響き渡る」のは、しかし、ほんの一瞬に過ぎない。第三部で「カワセミ」の消えた深い「水」の底から、「夜」を経て「流れ着いた」「死んだ貝」が、「世界」という「鐘」の「舌」となって蘇り「響き渡る」のが、一瞬でしかないに違いないように。なぜなら、おそらく「時計」によって最も端的に象徴されるであろう、一方向へ永遠に持続してゆくものとしてのフィクショナルな時間は、垂直方向へと解き放たれ、「ここいま」として無限に広がりゆくべき「時刻」を押しつぶし無化してしまう、歯車のようなもののなだから³¹⁾。

それゆえ冒頭に描かれていた聴覚像から視覚像への変質は、「声」から「文字」への変質であると同時に、「生」から「死」への硬直なのである。特定の生命体から直接発せられ、発した主体の個性・唯一性を伝えるものとしての「声」から、それを記した主体へと直接

27) 例えば詩人自身による「手仕事は(……)あらゆる詩作の前提です」、「真実の手だけが真実の詩を書きます」また、「私は詩と握手の間に何ら相違を認めません」(GW3-177)などの言明を参照。

28) 『山中の対話』では「蠟燭」について以下のように語られる。「私は、(……)その蠟燭を愛してはなかった、私が愛したのは、その蠟燭が『燃え尽きて行くこと』だった。」(GW3-172)

29) 翻訳家でもあったツェラーンにおいて「読む」ことの暴力は、次のような詩句となって作品にあらわれている。「12 回旋／状に彼の／角に刻み目を入れられた／語の痕跡」、「それは／読まれ傷ついたものを渡す」(GW2-24)、「(……) 語に泳ぎ抜かれた／像の行く道、血の流れる道」(GW2-40)

30) ジュネ論で「深海」は奇しくも同時に「無意識」と呼ばれている。(GW3-157)

31) とりわけ Wer sein Herz (GW1-51) の次の詩行を参照：「彼の血が時計から漏れて音立てる。／時は手からこぼれた彼の時刻を打ち付ける」。ここで「時」は、一回的に生成する個々の「時刻」Stunde を抑圧し、自ちのうちへ閉じこめようとする、普遍の暴力としてあらわれている。「時計」の歯車の流れから逸脱せざるをえない異物としての「時刻」は、「時」によって押しつぶされ血を流すのである。

遡行することのもはや出来ない複製物としての「文字」への硬直——、そのとき流れていた時間は、分断され、過去となって失われる。この硬直した時間が、恐らく、第一部の「水面」に「刻み入れられ」ていた「声たち」の痕跡なのであり、そして「水面」とは、無数の「声」が傷となって書き込まれたテキストなのである。「カワセミ」が潜り、みずからを犠牲にすることで、再び解き放たれた「声たち」は、しかし、もはや元の姿を留めてはいない。それはいまでは「ぶんぶん唸る秒」である。無声の「声」が地上に発声されるときそれは、「喉音」kehlig (第五部) にならざるを得ないのだ。「喉音」には、「喉」Kehle という語が含まれている。Kehle は Seng によると「(……) 学問的に見て (……) 空洞状の器官であり、その内側は粘液質の皮膚 Schleimhaut に覆われている。この器官には特に声の発生を促すために、空気を肺に送り込む、という課題が課せられている」³²⁾。「空気」は外部から来るものであり、その限りにおいて fremd な他者であるといえる。この他者の侵入によって、「内部」にある原初の「声」は「溝を掘られ」³³⁾ た挙げ句「ぼろぼろに砕け」たものとなる³⁴⁾。しかし、パラドクシカルなことに、「空気」の侵入によって「ぼろぼろに」なることなしに「声」は決して発せられることはない。つまり、「空気」は、水中で完全体であったユートピアの言葉である「声たち」の完全性を損なうという、まさにそのことによって、それらを伝達可能な言語へともたらず装置なのである。たとえそれによって「声」が切り刻まれ、「喉音」とならざるを得ないにしても。そして、恐らくそれら、「ぼろぼろ」の「喉音」、いわばノイズとなった「声」ならざる「声」の隙間に、他なる自己自身へのアクセス回路は、かろうじて隠されているのではないだろうか。ちょうど、冒頭部で「水面の緑」に書き込まれ、滑らかな「水面」を無数の傷で汚している「声たち」の痕跡によってのみ、水中への到達可能性が暗示されていたように。

5. 自己からの遠のき

Janz の報告によればツェラーンは〈声たち〉の朗読の際に、第五部を省略したという。三行目の「心」に付された括弧の部分は、耳で聞いただけでは認識不可能だ、というのがその理由だ。聞き取り不可能となった対象が、「心」であることには重要な意義がある。日本語で「心」というとき、それは器質的な「心臓」ではない。ここでの Herz にしても単なる器官としての「心臓」と捉えるのは不適切だろう。というのも、「心」は、先行する第四部で、そこにおいて「お前」が「母」と一体化することの出来る、想像的な共通スペース

32) Seng, a.a.O., S. 188.

33) kehlig には、「溝を掘られた」、「谷のついた」という意味もある。続いてあらわれる「岩屑」、「シャベルで掘る」などの語からも、このニュアンスが無関係でないことは確かであると思われる。

34) 最初期の作品である Im Regen には、次のような詩句が見られる：「ぼろぼろ砕ける夜の声をもつお前」 in: Paul Celan: Das Frühwerk, hrsg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt/M. 1989, S. 51.

として描かれているからだ。他者の「声たち」に脅えた、「お前の心」は、「母の心の中」へと「後ずさる」。つまり「心」とは、第二章で見た「羊水」に等しく、直接的な他者との合一に対する主体の欲望が創り出した想像的な場所なのであり、具体的な存在者ではなく、Herz というシニフィアンによっては決して直接到達することの出来ない不可能なシニフィエ、言い換えれば、実体化され得ない主体の原点と考えられる。アクセス不可能な超越的シニフィエとしての「心」は、言語の網の目をくぐり抜けてしまう「水中の石」に等しい。それはさらにそれを括っていた括弧（「かすがい」）が完全に閉ざされることによって、視覚にとっても永遠に到達不可能なものとなるだろう。「括弧」が閉じるとき「心」は閉ざされ、永遠に失われる³⁵⁾。

「心」の「括弧」の中への封じ込めは、「舟の半ばでぶつか」った「疾風」に起因している。ここで「疾風」と訳した Bö には、航行を進めもするが、場合によってはそれを妨げ危険をもたらすという、両義的な性格がある。これは、「声」を「喉音」にした先ほどの「空気」の形象化だと考えることが出来る。「船の半ばで」ぶつかった「疾風」によって、舟を接合している「かすがい」は「合わさる」が、しかし、同時に互いを「踏みにじる」zusammentreten. というのも、エクリチュールのレベルでは、ここで Boote はまさにその半ばにおいて切断され Bö となってしまっているのだから。船の完成と同時に壊滅をも表象する Bö は、前章で見た「空気」の両義性を正確に反復している。そしてこの両義性は、既に見たように、続く第六テキストで「兄の目の涙」を解く「息」の両義性へと繋がって行くのである。他者エサウの過去を封じ込めていた「涙」が、再び命を、「時間」を得、流れ出すために要請されたのは、「息をする」という行為であった。しかし、無媒介的に他者へと届くものとして夢想されうる「息」によって溢れ出した「涙」は洪水となって、次の瞬間（第七部）にはたちまち新たな溺死者たちを生みだしてしまったのだ。中期以降のツェラーンにおいて、決定的な意義を獲得する、この「息」という形象の極端な両義性を端的にあらわしているのは、例えば『罌粟と記憶』所収の〈フランスの思い出〉Erinnerung an Frankreich (GW1-28) における「私たちは死んでいて、息をすることが出来た」という詩句だろう。「息」を吹き込まれ、生命を獲得した主体は、それと同時に「死」を与えられる。だからこそ、『子午線』において、「息」は「方向と運命」といわれているのである (GW3-188)。この「息」の侵入によって、主体は成立する。しかし、その際それは、自らの余剰を「死者」として抑圧せざるを得ない。「私」を物語化することによって、その主体性＝主観性を支えるのは、いうまでもなく言語だが、それによって主体がみずからを対象化するとき、対象化する主体と、対象化された主体との間には癒しがたい分裂が生じる。ちょうど、水中の石と言葉が水面によって、あるいは鏡のこちら側の主体と、鏡に映し出された主体の像が、鏡面によって隔てられているように。我々の日常的な意識の統一性が保たれている

35) あるいは Janz のいうように「圧縮」zusammengedrückt (互いにしっかりと結合) されたにせよ、閉ざされた「心」に、もはや他者の入り込む隙間はない。「心」の閉鎖について、Janz は「無限と同時に、幽閉も意味する」Janz, a.a.O., S. 65 と述べている。

のは、この乖離を無視することによってなのである。対象化する言葉、それはツェラーンにおいては「芸術」と呼ばれる。

芸術は「私」からの遠のきを創り出します。芸術はここ、一定の方向の中で、一定の距離、一定の道ゆきを要求します。(GW3-193)

「私からの遠のき」あるいは「私という遠のき」Ich-Ferne を創り出す芸術 Kunst としての言葉に対して、詩 Dichtung の言葉は、まさにこの乖離を克服しようとする³⁶⁾。例えそれが歩まなければならない道のりが「イラクサ」によって覆われているにしても。そうすることによって、自らの他者性を解放すること、恐らくそれこそが詩の言葉の使命なのだ。自らの他者性、それは、主体が自らの成立に際して抑圧したそれ自身の「他なる時」であった。

6. 遅いざわめき

Seng はこのテキストの循環性——このテキストが、最終部まで進んだ後、再び開始部に接合されるということ——を主張している³⁷⁾。たしかに編集されたテキスト全体にはある方向性が与えられているし、開始部と最終部は構造的に一種の反復関係にあるように見える。しかし、むしろはるかに重要なのは、その反復の類似性ではなく、その不完全性、つまり、ずれであり差異の方なのだ。

このテキストの両端(=「それぞれの岸」)、すなわち開始部と最終部には、最も直接的な時間表象である「秒」Sekunde および「時刻」Stunde が配されており³⁸⁾、その他の多くの点においても一種の反復現象が見られる。しかし、両者には、すでに冒頭で示したように、およそ二年の時間的隔たりがあり、空間的にも間に計六つのテキストを挟んでいる。この

36) ツェラーンは「芸術」Kunst と「詩」Dichtung を厳密に使い分けている。『子午線』では、「芸術は、詩によって後にされるべきであろう道であり、それ以下でもそれ以上でもない」のであり、「芸術に携わるもの」は、「自己を失っている者」である。それに対して、詩に関しては次のように語られている。：「私はリュシールにおいて詩に出会ったと思ったのでした。リュシールは、言葉を、姿と方向と息として知覚します。(……)」(GW3-194)

37) Seng, a.a.O., S. 195.

38) 後者の場合 Stunde は fremd と結びつき stundenfremd というツェラーン独自の造語を構成している。これを訳では仮に「時刻と無縁に」としたが、これを例えば arzeigen 「種に特有の」の反意語である artfremd 「種に相応しくない=種らしからぬ」と同様の構造と解した場合、「時刻自身が見知らぬ(時刻らしからぬ)姿をして」という意味に解することもできるかもしれない。そのように考えるとここ、最終部で表現されている「時間」を、「他なる時間」として捉えることができる。「一つの声」の成立によって、主体の多様性/複数性は「お前の思念」という他者の領域に「贈られ」=送られる。そこで時間は見知らぬものの姿を取るだろう。これが「声」という調和的な美的対象に代わる、無秩序な音の集合体「ざわめき」の登場を促している。

「ずれ」は確実にテキストの内部に導入されており、そうである以上、何の問題もなしに互いが接合されることはありえない。それが起こったとしたら、「合わさる」と同時に「踏みこみ」られたあの「かすがい／心」のように、このテキストは不可能となってしまうだろう。

第一部において、通常聴覚によって捉えられるはずの「声」が、「水面」へと「刻み入れられ」ることによって、一瞬のうちに視覚像へと変転する。最終部でも同様に、「遅いざわめき」は、ドッペルプントを挟んで、「深く刻みを入れられた」「心皮」という可視的な表象によって語り直される。位置関係は確かにかなり正確に反復されている。が、意味論的に見た場合、両テキストの間には決定的な断絶があり、これは聴覚像にも視覚像にも対応している。すなわち第一部で「声たち」といわれていた聴覚像は、最終部では否定された上で、「ざわめき」(ノイズ)へとずれ込んでいるのである。これは Seng のようなテキストの循環性(そして恐らくこの解釈者が密かに欲望してしまっている平和的に閉ざされた抒情詩のユートピア)を完成する反復ではなく、逆に、そこに決定的な亀裂をもたらす本質的な変質だ。このことは、いずれも「刻み入れられた」という過去分詞によって説明される「水面」・「心皮」の後者にのみ付された「深い」という副詞によって、控えめにはあるが決定的に示されている。「深さ」——これもまたツェラーンの詩作／思索にとって本質的なテーマであった³⁹⁾。「深さ」はまた一種の「遠さ」であるともいえるだろう。空間的な「遠さ」である。そしてこの「遠さ」は、時間的に語られるとき「遅さ」としてあらわれる⁴⁰⁾。冒頭部では同時的に表象されていた「声」の視覚化は、最終部では時間的な「ずれ」によって、決定的な隔たりを与えられてしまうのである。ここでは、聴覚像が視覚像へと変質する決定的瞬間は、既に隠蔽されている。「遅いざわめき」となった「声たち」の本来の姿は、もはや回復されることはない。この時間的なずれは、経験と表現の間に必然的に横たわる断絶である。しかし、硬直した「瘢痕」となることを拒む「粘つ」く「傷口」として、あるいは、美しく調和的な一つの「声」へと回収されない不透明な「ざわめき」=ノイズとしてここで表象されているこの「ずれ」そのものが、詩をして、水平的な時間から解き放たれようとする「抗う語」Gegenwort⁴¹⁾とならしめる可能性そのものに違いないの

39) それはほとんどつねに「海」Meer / See に結びついて「深海」を暗示する。このテキストに直接は現れないものの、冒頭部の微かな色彩表現「水面の緑」から、そのイメージは喚起されている。この色彩はツェラーンでは「深み」と同時に「昏さ」を、到達不可能性、透過不可能性を暗示する。だからこそ、「声たち」が「刻み入れられ」る場合は、たんなる「水面」ではなく、その「緑」でなければならないのである。

40) Franz BÜCHLER によって、「遅いざわめき」が、ツェラーンの詩作にとって中心的な思考の核であると詩人自身が語ったことが報告されている。その際、「語頭の〈遅い〉」は、歴史的な性格も生物学的な性格も持たない、「成熟や移ろいといったことには関係のない、ありのままに日付を与える情報」だとされている (Franz BÜCHLER, Gedanken an Paul Celan, in: Die Neue Rundschau 81. Jg., 1970, S. 629)。つまり、「遅さ」とは、「日付」を与え、ある出来事を記念し、それによってその日付の中に出来事の一回性を保存するという、記憶の営みの時間的な表象なのだといえるだろう。

41) 注5参照。

だ。

最終テキストで、「刻みを入れられ」た「心皮」の傷口の中に「粘つ」く分泌物は、乾燥され完全な「瘢痕」になることに抗っている。しかし、第六部の「涙」同様、傷口に溜まった分泌物も、雑菌を殺し、治癒するためのものだ。これが乾燥すると異物＝他者は失われるが、⁴²⁾傷口が「粘つき」続ける限り、それは同時に痛みをもたらし続けるのである。他者との出会いが可能となる場があるとしたら、それは、第二章で本稿が見てきた主体の欲望が夢想したユートピアとしての羊水ではなく、粘つく分泌物を満たした、痛みをもたらず傷口をおいてほかにない。そしてそこでたてられる「ざわめき」こそ、異物との共生、他者との出会いを表象する言葉ならぬ言葉なのだ。それゆえにこのテキストもまた、通常の時間の流れに逆らう「異物」として、第七部を己のうちに抱え込んでいるのであり、それによって透明で美しい「声」ではなしに、様々な出所不明の雑音の寄せ集め、「ざわめき」であろうとしているにちがいない。

Spätgeräusch

— Versuch einer Deutung von Celans Gedicht *Stimmen* —

ITO Sachiko

Die Frage der ‚Zeit‘ ist für Celans Dichtung von Anfang an von großer Wichtigkeit gewesen. In seiner ‚Bremer Rede‘ (1958) formuliert er den wesentlichen Bezug seiner Dichtung auf die Zeit in einem knappen Satz: „Das Gedicht ist nicht zeitlos“.

Auch in dem Gedicht *Stimmen* aus *Sprachgitter* (1959), das aus acht durch mehrere Jahre hindurch entstandenen kleinen Texten besteht, ist das Motiv ‚Zeit‘ zentral. Dies bezeugen nicht nur dichterische Bilder wie „Früh- und Spätholz“, sondern auch grammatische Zeitbestimmungen sowie selbst Strukturmerkmale. Die ‚Zeit‘ tritt hier in verschiedenen Gestalten in Erscheinung. In dieser Arbeit werden diese als Variation der unterdrückten Alterität einer Gegenwart des Subjekts angesehen. Dabei stellt sich besonders die Frage, wie eine Befreiung der in die Vergangenheit verlorenen „anderen“

42) この作品が収められた詩集『言葉の格子』全体には、「水」＝「声」の克服がプログラミングされている。Windgerecht (GW1-169)において「火葬に付され」た「声たち」は、詩集の最後に置かれた Engführung (GW1-195)で、「無」をシニフィエとして戴いた「紛れもない痕跡」の中に失われる。しかし、この「乾燥」は、異物をともに押し流すどころか、むしろ液体部分を取り除くことによって、それを前景化していくように見える。Engführungの直前の作品、Bahndämme, Wegränger, Ödplätze, Schutt (GW1-194)は、そのタイトルからしてすでに、ツェラーンの詩作が排除された「なにか」の方へ向いつつあることを示している。「痕跡」に満たされた「無」は、続く『誰でもないものの薔薇』における中心主題として全面的に展開されることになる。

Zeiten im „Hier und Jetzt des Gedichtes“ möglich sein soll.

Die Ferne der Vergangenheit bezeichnen Chiffren für den Bereich tiefer Gewässer. Im ersten Teil des Gedichts *Ich hörte sagen (Von Schwelle zu Schwelle, 1955)* wird die Entferntheit des „Steins“ (Signifikat) von dem „Wort“ (Signifikant) durch das „Wasser“ bestimmt, in das das „Wort“ einen „Kreis“ wirft; d.h. dieses umkreist den „Stein“ als unerreichbares Objekt. Es kommt an den „Stein“ gar nicht heran, erreicht höchstens einen Begriff („Kreis“). In *Stimmen* wird die „Wasserfläche“ vom „Eisvogel“ durchstoßen, damit die bis dahin erstarrte „Sekunde“ wiedergeboren werden kann. Diese semantische Struktur, in der die unterdrückte Vielheit durch das Verschwinden eines Einzigsubjekts („Eisvogel“) wiedererweckt wird, ist oft auch in anderen Gedichten Celans erkennbar.

Die „Wasserfläche“, in der sich der „Eisvogel“ auflöst, wird in Celans frühem poetologischen Prosatext *Edgar Jené und Traum vom Traume (1948)* als „Meeresspiegel“ der „Tiefsee“ bezeichnet. Sofern dieser „Spiegel“ unzerbrochen bleibt, bleibt auch der schweigende „Stein“ unerreichbar. Erst mit dem Zerschneiden dieses narzißtischen Spiegels, in dessen zahllosen Scherben das Subjekt kein identisches Bild seiner selbst mehr rekonstruieren kann, wird die Begegnung seiner Gegenwart mit den von ihm selber unterdrückten anderen ‚Zeiten‘ möglich.

Die Intention auf die Vielheit hat das Schreiben des Gedichtes konkret beeinflusst. Die Verwandlung von der Pluralform „Stimmen“ in die Singularform „keine Stimme“ im Schlußtext verursacht eine phonetische Dispersion der „Stimmen“. Die gehäuften *S*- und *Sch*-Laute lassen jetzt das „Spätgeräusch“ entstehen. Die in der Singularform „keine Stimme“ negierte Pluralität ist nur noch „Geräusch“.

Erst hier wird klar, warum die „Stimmen“ im ersten Text mit so seltsamen Ausdrücken wie „geritzt“ bezeichnet werden. Dies bezeugt eine Tendenz, das imaginative Verwachsen mit dem Anderen durch das Bild einer Zersplitterung des Narziß-Spiegels als des Fruchtwassers („Tiefsee“) zu überwinden, was jedoch das Schreiben notwendigerweise zu einer schmerzhaften Sache macht. Diese „Wunde“ will doch „nicht vernarben“, d.h. nicht heilen. Denn einzig in der Gegenwart des für eine kurze Dauer noch „harzenden“ „Spätgeräusches“ könnte die Möglichkeit einer „Begegnung“ der Dichtung mit seinem Anderen entstehen, was zugleich die Befreiung von seinem geschlossenen Selbst bedeutet, und zwar hin zu der Offenheit, die aus der Differenz zwischen den zwei ‚Zeiten‘ des Subjekts hervorgeht.