

パウル・ツェラン「死のフーガ」

—ある註釈の試み—

芳賀 和敏

(平成3年4月30日受理)

Paul Celan „Todesfuge“, eine Anmerkung

Kazutoshi HAGA

(Received April 30, 1991)

Das Wesen der Dichtung wie des Traumes: dass Ich und Du • Hier und Dort • Einst und Jetzt nebeneinander bestehen und eins und dasselbe werden. Stefan George⁽¹⁾

Abstract

In den frühen Gedichtbänden Paul Celans, besonders in dem Gedichtband „Mohn und Gedächtnis“ nähert sich der Dichter scheinbar eindeutig dem Ton des realistischen im konkret bezeichneten Wortes. Im folgenden soll ein Gedicht aus dem obengenannten Gedichtband „Mohn und Gedächtnis“ betrachtet werden. Diese Abhandlung nennt sich „Anmerkung“, nicht Anslegung, aber »die Interpretation«, gibt eine Folge von Anmerkungen zu einem Gedicht Paul Celans, zu „Todesfuge“. Sie versucht, auf eine Dichtung Paul Celans »aufmerksam zu machen«, nicht sie zu interpretieren, und keineswegs hermetisch zu verschlüsseln. Diese Celans Dichtung nennt sich „Fuge“. Was ist die Fuge in „Todes Fuge“, so fragen die Anmerkungen »polyphonisch-kontrapunktisch«.

Anmerkung zu dem Wort Anmerkung: „Was die Vorlesung mitzuteilen vermag, sind Anmerkungen zu den für sie ausgewählten Dichtungen. Solche Anmerkungen sind stets nur eine Beigabe. So kann es sein, daß manches oder vieles oder gar alles von dem, was angemerkt ist, eben hinzugebracht wird und nicht »in« der Dichtung »steht«. Die Anmerkungen sind dann nicht aus der Dichtung genommen, nicht aus ihr heraus vorgelegt. Die Anmerkungen erreichen keineswegs das, was im strengen Sinne das Wortes eine »Auslegung« der Dichtung heißen dürfte. Die Anmerkungen geben, auf die Gefahr, die Wahrheit der Hölderlinschen Dichtungen zu verfehlen, nur einige Merk-male, Zeichen für das Aufmerken, Haltepunkte für die Besinnung. Weil diese Anmerkungen nur eine *Beigabe* zum Gedicht sind, muß die Dichtung selbst zuerst und ständig das Erste und Gegenwärtige sein.“

(Martin Heidegger „Hölderlins Hymne »DER ISTER« S. 2, Gesamtausgabe Bd 53, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 1983.)

序

1920年、旧ルーマニア領ツェルノフツィに生まれ、1970年パリで死んだパウル・ツェランは、ほとんど難解といってよい詩をかいた詩人である、と記したこのワンセンテンスは、事実＝データと評価、価値判断との混合からなっている。後段の評価はこの論文の書き手である私のものではあるが(つまり、これは引用ではない。)一般的に承認された評価と言ってよいだろう。パウル・ツェランに関する様々な言説は、あるものは彼の詩というものを考慮に入れて、またあるものは潔くそれを捨象し、レアルなものと理論との間を、またジャーナリスティックな無邪気さから解釈学のエセ神殿との間を、さらには記号論のバイパスを通してパウル・ツェランという固有名詞に、あるいは「テキスト」というコルプスに、またあるいは「ツェランの詩」なる限定にまわりついて詩を書くこと、あるいはその行為をめぐる迷宮を形成している。

詩人の「生」(das Leben)と詩との間に強い対応関係がある、つまり「生」が詩の源であるとの前提でデータを精査してゆけば、ツェランの場合は、期待通りと言うべきか、リベラルな新聞の文化欄的な「通り良さ」は得ることができるだろう。この実証的な、言わば伝記的なオペレーションは、救い難い悲劇的類型の物語を、すなわち紋切型を紡ぎ出し続けている。

一方で Hermeneutik には、その厳格な学 of 装の裏に後生大事に隠し持っている護教的神秘主義がはしくも露見せざるを得ない。持続的な思索の力を失った退職哲学教授が、門前の小僧よろしく小耳にはさんだ先哲の思想の端々をつなぎ合わせ、思索と詩作との対話とやらで余生を過ごす観がある。解釈学にとっては、難解な詩でなければその解釈の対象となり得ない。神なきアレゴリーの Interpretation が彼らの仕事なのである。

さて、ここではパウル・ツェランの一つの詩が註釈される。それでは註釈とは何か。先ず第一にそれは、データ、すなわち伝記的事実へと詩を還元することではない。次に、ある一義的な意味連関へと解説することでもない。とはすなわち詩が静的でそれ自体完結しており本源のものと関連が読み解かれることを待っているような存在、言わば、解説されるべき暗号のようなものとみなして、内在解釈をすることではない。註釈は、そのような様々な解釈の、パラテキストの集積であるパウル・ツェランをめぐる、あるいは詩を書くことをめぐる迷宮をその都度解体しながら歩む行為となる。その際、クリステヴァに同行を依頼したのであるが、もとより意見の調整をよくしていないので、途上仲たがいをするかもしれない。と言うことは、私としては「記号論的註釈の試み」と標題するつもりはないのであり、註釈というものの非・固定性を強調しなければならない。また「解体」という言葉にしても、厳密に「ディコンストラクション」という概念との照応を考えている訳ではない。それ故註釈は、その都度交される、ツェラン、ツェランのテキスト、そして詩を書くことをめぐる様々なパラテキストとの対話である。

I 予備的考察

〈私は、註釈されるべきテキストとしてパウル・ツェランの「死のフーガ」を選び取った。〉その際に、〈何故ツェランなのか〉そして〈何故「死のフーガ」なのか〉という2つの問いを考慮することは有意義なことだろう。無論、私の個人的な「クレド」を憶面もなく書き連ねるという意味においてはではないのだが。

パウル・ツェランを選んだということは、詩人の「生」をめぐる言説、歴史的な文脈、つまりは「レアルなもの」の層がとりわけ厚く堆積した場に分け入るということを意味する。それはあた

かも詩人の「生」の行路がある歴史的 Ereignis の Dokument であるかのように、データとして記録される場である。そして「死のフーガ」は、先に難解と形容したツェランの詩の中で、とりわけ理解し易い詩と言えるだろう。ここで理解し易いとは、まさに上に述べた、ドキュメントとして再構成が可能だということに基づいてのことである。

一方で解釈学は、詩のテキストだけを問題にする。ツェランが何者であるかはさしあたり考慮する必要はない。そして「死のフーガ」のようなテキストについては、沈黙していればよい。学は学的に「語り得ないものについては沈黙しなければならない」のであるが、学としての「解釈学」(原語の「Hermeneutik」には沈黙の反意語であるところの *logos* が付くことによる学)の語構成がないのは、このように標榜する人達の意識のうちに、厳密な学としての *Phänomenologie* との対比で、己れの学がエッセ芸術であるという後ろめたさがあることを暗示しているののだろうか)は、「語り得ないもの」すなわち芸術について語ることを身上としているかのようなのである。無限定、無媒介な語りであるから、難解な詩について語りうるのである。だが「死のフーガ」については語れない。一方で理解し易さを形成しているドキュメントは、もとより謎ではない。従ってこの註釈において、ツェランの「死のフーガ」を取り上げることは、註釈の有つもう一つのあり方を示している。註釈は「否定」である。そして「死のフーガ」を選択した以上、解釈学批判をも念頭において註釈を進めるに際しては、「難解な」ツェランの詩に対する *hermeneutisch* な解釈の手口を註釈しなければならない。このことは、パウルツェランの詩をめぐるパラテキストの範囲をその両端で定める作業となる。もう一方の端は言うまでもなく「realなもの」である。

「予備的考察としてのガーダマーによる「IN DEN FLÜSSEN」解釈⁽²⁾への註釈」

ここで Gadamer によって解釈されているツェランの詩を先ず全文示す。初めて印刷されたのは1965年パリにおいてである。ペーダ・アレマンらによるズーアカンプ版全集(1983)⁽³⁾では、「Atemwende」(1967)という詩集のうち的一篇として収められており、タイトルは無く最初の三語が大文字で示され次のようになっている。

IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft

werfe ich das Netz aus, das du

zögernd beschwerst

mit von Steinen geschriebenen

Schatten.

次に日本語訳を示す。もっともこれは大意としか呼びようのない代物である。つまりこれは日本語としては詩とは言えないものだろう。

未来の北の河川で

私は投網を打ち、おまえは

それに重しをのせるのをためらっている

石で書かれた

影の重し⁽⁴⁾。

たしかにこの詩からパウル・ツェランという固有名詞と結びつけられる事実を排除して、内在

解釈を試みるのは容易なことではないだろう。一見して具体的なデータを指し示す言葉は一つとしてないのだから。これは先程から言っているカッコ付きの「難解な詩」に他ならない。だから解釈学にとって好都合な詩なのである。この詩の「真実」、すなわち一見理解し難い相貌を示してはいるが、解読することによって明かになる（本性が輝きでる）ものは、解釈学によってのみもたらされる。この解釈学的に真理が還元され、到達する先は、己れの形而上学なのであるが、解釈学的方法なるものに厳格に規定されてしまうとその行き着く先は、悲惨というか、否むしろ滑稽なものになってしまう。要するにハイデガーのエピゴーネンとしてのガーダマーの姿が露わになるのである。ハイデガーのヘルダーリン論考は解釈学を方法論として有しているものではない。詩に真理内容があるものとして、それと自身の形而上学を並置しているのがハイデガーの言う対話である。あるいは厳密な意味で翻訳(übersetzen)と呼ぶべきもののなのかもしれない。詩と対置し得る程の思想がなければ「対話」の緊張など生まれまい。難解であれば、つまりは、データや連関が見きわめ難いところでは、何を言ってもかまわないといった気楽なおしゃべりが、夜店のヘルメスのお面のかけからくぐもった声音を響かせてはいないか。以下ガーダマーの解釈をその都度註釈することにしよう。タイトルは「Wer bin ich und Wer bist Du?」というもので、ツェランの前述の詩において「私」と、ためらっている「お前」はそもそも何者なのか、という問いの立てかたをしている。これはいわゆる抒情詩における語りかける「私」と呼びかけられる「おまえ」についてのより一般的な問いを包含するものであろうが、パウル・ツェランの一連の詩において、その都度その都度ではなく、詩集全体、あるいは彼の詩を書く行為全体を通じて語りかけられる「おまえ」とはだれなのかという問いは、ただ一篇の詩についての解釈では完全に答えられようがない。

(a) ガーダマーの解釈、その総論部分

In den späteren Gedichtbänden Paul Celans nähert sich der Dichter mehr und mehr der atemlosen stille des Verstummens im kryptisch gewordenen Wort. Im folgenden soll ein kurzes Gedicht aus dem Zyklus *Atem-Kristall* betrachtet werden, das in dem Gedichtband *Atemwende* steht. Das Gedicht hat seinen Ort in einer Folge, und es wächst ihm von da aus gewiß etwas an Bestimmtheit zu – aber die ganze Folge dieser Gedichte ist hermetisch verschlüsselt. Wovon ist die Rede? Wer redet?

Gleichwohl ist jedes der Gedichte dieser Folge ein Gebilde von eindeutiger Bestimmtheit, zwar nicht durchsichtig und von unmittelbar sprechender Klarheit, aber doch nicht so, daß es etwa ganz verhüllt bliebe oder Beliebiges zu bedeuten vermöchte. Das ist die Erfahrung des Lesens, die sich dem geduldigen Leser ergibt. Gewiß darf es kein eiliger Leser sein, der hermetische Lyrik verstehen und entschlüsseln will. Aber es muß keineswegs ein gelehrter oder besonders belehrter Leser sein.⁽⁵⁾

「パウル・ツェランの詩集は、その後期ほど、暗号と化した言葉でつづられた、沈黙という息を失った静けさへと増々近づいてゆく。以下、詩集『Atemwende』に収められている『Atemkristall』というチクルスより一編の詩を考察することにする。この詩は一連の詩の並びのうちに置かれており、その並びのうちに何らかの規定性が帰するものなのだが、これらの詩の全体の連関は、(ヘルメティシュに) 密封されている。何について語られているのだろうか？そしてだれが語っているのだろうか？

この一連の詩群に属する個々の詩は、一義的な規定性を有する形成物 (Gebilde) であるとはいえず、実際、見通しの効く、直接語りかける明瞭さを持つものではない。しかしだからといって、全くもって完全に隠蔽されており、勝手気ままに意味づけしうる代物でもない。忍耐強い読み手に明かになる、読む行為 (Lesen) という経験があるのだ。ヘルメティシュな抒情詩を理解 (Verstehen) し、解説しようと欲する読み手は、たしかに性急であってはならない。とはいえ、必ずしも学識ある、あるいは訓練された (専門の) 読者でなければならないということではないのである。」

先程私は、ガーダマーの、とはすなわち解釈学的な詩の取りあつかいにおいては、詩集全体とといったような「コンテクスト」が考慮されていないと書いた。しかし、この引用部分を参照する限りでは、»Atemwende« という詩集に含まれる「詩の全体の連関」において、「だれが」、あるいは「何が」という問いを立てるのだと主張されている。これは要するに見せかけ (外観) と中身 (本性) との関係なのである。ガーダマーの論は、詩の解釈一般に関する解釈学の「総論」部分と、具体的、個別的詩 (IN DEN FLÜSSEN……) を論じた各論部分の二部構成をなしている。引用したのは前者の部分なのであるが、後者を構成するのは、ただ一篇の詩のみなのである。ここには、帰納と演繹のすりかえと言うべきか、「始めに結論ありき」という解釈=Interpretation のもつ護教的性格が、はしなくも現れている。この総論部分を註釈することによって、ガーダマーがパウル・ツェランの詩 (あるいは、詩一般) をどのように理解しているか (どのように規定しているか) が明かになるだろう。

テーゼの形で文を幾つか並べてみる。(勿論すべてガーダマーの論に何らかの形で含まれているものである。)

- ①ツェランの後期の詩集は難解である。
- ②それは、短い詩から成り立っている。
- ③詩集全体の連関は容易にみて取れない。
- ④とは言えそれは一義的な規定性をもつ。
- ⑤③の連関はヘルメティシュに隠蔽されている。
- ⑥たとえばゲルマニスティクのような領域とは異った詩の取りあつかい方がある。
- ⑦ツェランの詩はヘルメティシュな抒情詩である。
- ⑧ヘルメノイティクは勝手気ままな意味づけといったものではない。
- ⑨ツェランの詩を一義的に規定するものは、ヘルメノイティクによって理解される。
- ⑩ツェランの詩がヘルメティシュな詩であるかぎり、ヘルメノイティクによってのみ理解可能である。

これらの配列はガーダマーの論の全体の連関、整合性を考慮してはいない。もしもそこに悪意が感じられるとするならば、それは「各論」で示される、ツェランの詩において理解された一義的規定性の内容と関っている。

(b)ガーダマーの解釈、その各論部分。ここではツェランの»IN DEN FLÜSSEN« という詩がガーダマー、すなわち解釈学によって解釈される。そしてそれに対する私の註釈そして»IN DEN FLÜSSEN« の註釈？

まず、テーゼ①及び②を確保することが、この予備的考察の目的である。これらが主たる論考である「死のフーガ」への註釈へと架橋するものなのである。つまり「死のフーガ」はヘルメティシュに「難解」でも、「短かく」もない。何故このような予備的考察 (註釈) が必要なのかというと、私の註釈においては一個の「死のフーガ」という詩が註釈されるのであるが、このツェラ

ンの詩を取りあつかうということに関しては、その理論的可能性においてまさに全体的連関が考慮されなければならないからである。解釈学と「リアルなもの」との両端を確定しつつ、それらとの対応においてツェランの「死のフーガ」と後期の難解で短い詩との関連を示すのがこの註釈の企図である。

»IN DEN FLÜSSEN«についてガーダマーは最初にこう断っている。

Man muß das Gedicht in seinem Zeilenbruch nicht nur genau lesen, man muß es so auch hören.⁽⁶⁾

「この詩は、その行の切れ目どうり（そのままに）正確に読まれるべきであり、のみならずそのように聞くべきである。」

ガーダマーは、この詩が大変短いことを意識している。そこでリルケの息の長い「ドゥイノの悲歌」などを引き合いに出して、行わけにこだわっている。ワンセンテンスからのみなる、短い詩を意味的に分節するためには»Zeilenbruch«を厳格に取りあつかうのは当然であろう。しかし、このワンセンテンス、5行、20語からなる詩の短さは、語るものとしての、そして聞きとられるべきものとしての詩の在り様を主張するよりは、文字として記され、見られるという姿を想起させる。ガーダマーは、まず詩行を見ているのである。だが後に付け足された、「聞くべきである」ということこそが重要なのである。意味の解釈という立場の後めたさが現われているのだろうか。解釈学による解釈ではまさに聞くことが断念されるのだ。「ドゥイノの悲歌」の»strömend«な詩句を思い浮べるならば、「死のフーガ」の詩句は、どのようなものなのか？言葉を失いつつ、ほとんど沈黙へと転じるような詩句なのか。これについては、後に「正確」にではなく、虚心に「見」「聞く」ことになるだろう。

さて、ガーダマーによるこの詩の解釈の要点は、先ずさしあたり、この詩行は「最高度」に感覚的で具体的に読める、というところにある。つまり、「ひとりの漁夫が投網を打ち、もう一人がその際に、網に重しをつけることによって手助けしている」ことを記述していると読めるという。

»Das ist alles höchst sinnlich und konkret: Ein Fischer wirft das Netz aus, und ein anderer hilft ihm dabei, indem er das Netz beschwert.«

次に、「さしあたり」の後には、「たいてい」が期待どうり来るのであるが、内実、真理がやって来る。漁夫である「私」が補助者、介助者である「おまえ」に語りかけるのであるが、この漁夫の私は、実は詩人のことなのであり、「漁をしている（わたし）」として示す（darstellen）ことで詩人自身のことを言っている」となる。漁夫のアレゴリー。「詩人は宝＝（詩的）真実を、泉やら湖やらの深いところから取り出して見せる。」

さらにもう一段階。この詩人である「わたし」は、詩人という特殊性にのみ限定されるものではない。

「これは近代全体の偉大で基本的なメタファーの一つなのであるが、詩人の行為は、人間存在それ自体の一範例に他ならない。詩人に成就する言葉、詩人が恒常性を与える言葉は、特殊な芸術的成功なのではなく、人間の可能な経験一般の総体である。」

»Es ist eine der großen Grundmetaphern der gesamten Neuzeit, daß das Tun des Dichters wie ein Exempel des Menschenseins selber ist. Das Wort, das dem Dichter gelingt und dem er Bestand verleiht, ist nicht sein spezielles artistisches Gelingen, sondern ein Inbegriff menschlicher Erfahrungsmöglichkeiten überhaupt,・・・«⁽⁸⁾

かくして近代においては、詩的経験は、可能な人間経験の総体であると一般化される。詩人の「わたし」は、読者である「彼ら」の「わたし」と等価である。詩的「わたし」の大衆化。図式化して整理してみる。

- ①レアルな層（感覚的・具体的）
↓
②アレゴリーの層（詩人の「わたし」）
↓
③人間存在のメタファーの層（近代的個別者としてのあらゆる個々の「わたし」）

このように①から③へと至る通路が、ヘルメノイティクには確保されている。神秘が解説されるとは、特殊（個）と一般との調和のように見えるが、実は共犯関係すら形成し得ない、紛うかたなき環元主義がそこにあるのである。詩人であろうと、作文の宿題をしあげている小学生であろうと、一たび「私」と書けば、それどころかだれであろうと「私」と口に出せば、ツェランの「私」とリルケの「私」とゲオルゲの「私」と通底するのだ。

»Dies Ich ist nicht nur der Dichter, sondern viel eher jener Einzelne«, wie ihn Kierkegaard genannt hat, der ein jeder von uns ist.«

「この私は詩人だけのわたしではない。いやむしろ、キルケゴールが名付けたところの我々のあいだにいるだれかれのひとりである、あの（単独者）なのである。」

自己の形而上学の実例（Exempel）として詩の用例をあげることは、教育的に意味のあることであろうが、解釈学においては、①→③という方向は不可逆的に規定されている。①のレアルな層が、感覚的、具体的に確保されなければ、砂上の楼閣の砂漠がとりはられ、机上の空論によるそれこそ空中楼閣という滑稽なアソシエーションを呼び起こすことになる。本当に感覚的・具体的に漁労の記述がなされているのか？とはつまり、この5行に示されているような漁がそもそも存在するのだろうか？ここに示されているような投網が（投網漁法）実際にあるのだろうか？——具体的な投網漁が詩人の行為のアレゴリーとなっているのか、これらの点についてツェランの詩そのものにたちかえってみよう。

(c)»IN DEN FLÜSSEN«をガーダマーに対して疑いのまなざしを向けつつ読んでみると問題となるのは「おまえ」（Du）に関わる詩行である。

……das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten

この「石」という言葉は、ガーダマーによれば、「網に重しをする」ものであり、その「石」が影を投げかけるものとなっている。つまり感覚的な、言い換えればありきたりな、そしてフィジカルで日常的な情景に適合させれば、「日が照っていて、川の水が透明であって」網の重りが石であって、それを水中に投げれば石の影が川底に投げかけられることになる。しかし、こういった通常の言語の世界、とはつまり、因果律とかLogik（言語に由来するアリストテレス以来の形式

論理)の世界に詩言語は環元されるものなのだろうか。この程度の解釈を真顔で講釈するとは、全くの茶番なのであるが、この通常の世界は、むしろ詩の出発点なのであろう。そこから詩は越え出ていく。この問いの消息は当該の詩を、詩の法則に従って、詩が運動するままにながめれば自ずと明らかになるだろう。またこの点に関しては、(聞く)のではなく、読むという行為に関して、外国語として読む立場に利点がある数少ない場合であると考えられる。虚心にながめるのである。経験による慣用的な語法にたよらず、文法的にまず読むことにしよう。»beschweren«は「重しをつける」という動詞であるが、何で重しをつけるのかは、»mit«以下で示される。「おまえ」はたしかに網に重しをつけるのであるが、その網のバラストは「影」であるとしか読めない。そして、その影であるが、これは「石」によって「書かれた」(schreiben)影であるというのである。これをガーダマー風というか、常識に合致させて読む(つじつまを合わせる)と先程のような解釈になるのだが、この短い詩には、天気のこと、水が透明なのか、濁っているのか等々も言及されていない。さらに影は werfen されても、fallen されてもいいない。schreiben されているのである。そして Dasein, (人間の存在のしかた)と連関して、「漁獲の期待」だの「北方の未来」網に重しをつける補助者の»Sorge«が»zögernd«に示されているなどと、ハイデガー亜流の存在論の物語りを紡ぎ出されてくると、ツェランの詩も、ゴッホのくたびれた靴も、ヘルダーリンの讃歌も、等しく皆一般項である「芸術」でくくられてヘルメスならぬデュオニソスの乱痴気騒ぎが始まるという訳なのである。

おそらく詩は、感覚的具体的な世界の記述ではないだろう。(個別のわたしが事象を、世界を記述する)そしてまた特殊が普遍を言い立てることでもないだろう。(普遍を潜称する)——この間の消息が「死のフーガ」をめぐる本論の註釈で語られることになるが、普遍を潜称する解釈学を検討する、この予備的考察を終えるに際して、〈石〉、〈影〉、〈書く〉という言葉の寄り集まりの場を、ツェランの別の詩から指摘しておく。長大な詩の冒頭部分で、次のようである。

Engführung

Verbracht ins Gelände
mit der untrüglichen Spur :

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
mit den Schatten der Halme :

Lies nicht mehr— schau!

Schau nicht mehr— geh!

.....

ストレッタ

まぎれもない痕跡の

構内へ

送りこまれて—

草、きれぎれに書かれて。石たち、白く、

茎たちの影とともに—

もう読むな—見よ!

もう見るな—行け!

.....

(飯吉光夫訳) (10)

これは»Sprachgitter«「ことばの格子」という1959年に出版されたツェランの第三詩集中の一篇の一部である。この詩を»IN DEN FLÜSSEN«と並べてみるならば、schreibenの重みは明らかだろう。石や草や茎やその影は何かを書いている。文字ならぬこれらの「もの」たちがある連関を形成している？それは解説できるものなのか？（たとえば、こういったヒエログリフ解説が得意の解釈学によって？）しかしその「文字」を読むな、見よ、そして見ることをすらやめて行け、と言われるのである。先の詩行において我々は、まさに行わけに従って正確に読まねばならない。重しとなる、要となる石で書かれた影を読み、見、断念しなければならない。具体的連関を、形而上学を読むことから見ることに、そして断念＝否定へと歩まねばならない。それが詩を聞くこと、聞き従うことではないか。ツェランの詩の全体の連関からは、おそらく「おまえ」にしても「わたし」にしてもレアルな連関が見えてくるのだろうか、普遍を安直にふりかざすことなく、特殊を見すえていくことが註釈には求められるのである。（ところで石ころで重しをつけるような投網などそもそも存在するのだろうか。この詩が漁労の情景を歌っているというならば、先ず一人が網を水中に投じ、もう一人がその上から石を網の上に落して網を沈めるような漁法が例えばヨーロッパの北方の川では一般的なのだろうか？）

II

今までの予備的註釈においては、普遍の側に身を置く解釈を検討してきた。例として挙げたのは»Hermeneutik«による解釈であったが、存在論（実存論的分析）に限らず様々な場所が名指されてきた。Interpretationの出自からうかがわれるように、解釈は、おおむね環元論の道筋をたどるのである。ツェランの詩が、あげて皆すべて「カバラ」の解釈にかかわるとする見解も同断であろう。とは言え、ユダヤ神秘主義との関連を言い立てる立場は、解釈学とは異なり、まず実証的基盤の確定、承認の上に成立している。つまり、ツェランはユダヤ人であったということ。そして、ある歴史的条件下で生き、それが歴史的ユダヤ人という範例の再現・反復であるように見えるという点において、レアルなものと関わってくる。解釈学的還元論の気安さを批判することは容易であった——短い、レアルなものを直接指し示すことのない、いわゆる難解な詩を取りあつかい、己れの既存の形而上学体系とすり合わせるその手口を詩に即してたどれば良い——が、この「ユダヤの」という規定を持ったパウル・ツェランの詩をめぐる言説は、原理的にも複雑なものとならざるを得ない。従って詩の註釈＝詩論への註釈という同時進行を行なう私の註釈においては、さしあたり現時点においてある種の単純化という限定を置かざるを得ない。原理としての環元論的基礎構造を暴露する、というのが詩論註釈の目標となる。そこでもっとも単純な「真理」を構成する»Hermeneutik«, 名を示せばガーダマーを検討した（予備的考察）。ここでなされた単純化は、ガーダマーの詩の取りあつかい方の手本となったハイデガーによる、ヘルダーリン詩の解明、註釈に立ち入ることはできなかった、という点にある。ハイデガーのVerfahrenを原理的に環元論と切り捨てるのは、まちがいはないし、簡単なことではあるが、この点に関しては確信犯的な、詩と思索の等根源性などということを使うこの思想家による、具体的な芸術作品の註釈をめぐる、さらに深い検討を加え別の機会に対決したいと思う。

解釈学による単純化に対応して、»IN DEN FLÜSSEN«の註釈においては、せいぜいのところ牧歌的？な（漁夫的な）詩人のアレゴリーといった要素しか、レアルな層は呈示されなかった。この層の閉却の上に解釈学のおしゃべりの網が張りめぐらされたのではあるが、レアルな層＝0と単純化されるテキストに即してのみ還元論的構造が呈示された。

それでは、短くも、リアルな層=0でもなく、物語を見出し易い、従って難解ではないと思われる詩を註釈することによって、ツェランの詩を論ずる出発点を規定することにしよう。1952年秋に出版された「罌粟と記憶」(Mohn und Gedächtnis)に収められた、「死のフーガ」は、次のような詩行からなる。

Todes Fuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken

der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
 er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 dein goldenes Haar Margarete
 dein aschenes Haar Sulamith

夜明けの黒いミルクぼくらはそれを晩にのむ
 ぼくらはそれを昼にのむ朝にのむぼくらはそれを夜にのむ
 ぼくらはのむそしてのむ
 ぼくらは宙に墓をほるそこなら寝るのにせまくない
 ひとりの男が家にすむその男は蛇どもとたわむれるその男は書く
 その男は書く暗くなるとドイツにあててきみの金色の髪マルガレーテ
 かれはそう書くそして家のまえに出るすると星がきらめいているかれは口笛を吹き犬どもをよび
 よせる
 かれは口笛を吹きユダヤ人たちをそとへよびだす地面に墓をほらせる

夜明けの黒いミルクぼくらはおまえを夜にのむ
 ぼくらはおまえを昼にのむ朝にのむぼくらはおまえを晩にのむ
 ぼくらはのむそしてのむ
 ひとりの男が家にすむきみの金色の髪マルガレーテ
 きみの灰色の髪ズラミートかれは蛇どもとたわむれる

かれは叫ぶもっと甘美に死を奏でろ死はドイツから来た名手
 かれは叫ぶもっと暗くヴァイオリンをならせそうすればおまえらは煙となって宙へたちのぼる
 そうすればおまえらは雲のなかに墓をもてるそこなら寝るのにせまくない
 夜明けの黒いミルクぼくらはおまえを夜にのむ
 ぼくらはおまえを昼にのむ死はドイツから来た名手
 ぼくらはおまえを晩にのむ朝にのむぼくらはのむそしてのむ
 かれはぼくらに命じる奏でろさあダンスの曲だ

夜明けの黒いミルクぼくらはおまえを夜にのむ
 ぼくらはおまえを朝にのむ昼にのむぼくらはおまえを晩にのむ
 ぼくらはのむそしてのむ
 ひとりの男が家にすむそして蛇どもとたわむれるその男は書く
 その男は書く暗くなるとドイツにあててきみの金色の髪マルガレーテ
 きみの灰色の髪ズラミートぼくらは宙に墓をほるそこなら寝るのにせまくない
 かれは叫ぶもっとふかく地面をほれこっちのやつらそっちのやつら歌え奏でろ
 かれはベルトの金具に手をのばすふりまわすかれの眼は青い

もっとふかくシャベルをいれろこっちのやつらそっちのやつら奏でろどんだんダンスの曲だ
 死はドイツから来た名手かれの目は青い
 かれは鉛の弾できみを撃つかれはねらいたがわずきみを撃つ
 ひとりの男が家にすむきみの金色の髪マルガレーテ
 かれは犬どもをぼくらにけしかけるかれはぼくらに宙の墓を贈る
 かれは蛇どもとたわむれるそして夢想にふける死はドイツから来た名手

きみの金色の髪マルガレーテ

きみの灰色の髪ズラミート

(飯吉光夫訳)

この詩は、旧西ドイツの小学校教科書に取りあげられていたという。しかし、その時間は、現代詩の鑑賞といった時間ではない。あの戦争（第二次大戦）で犯したドイツ人の罪を忘却しない為に、歴史を忘れない為に子供達はこの詩を読む。「死のフーガ」は歴史のドキュメントである。具体的に書こう。ここで記述されているのは、あの第二次大戦中の、あの「強制収容所」で不慮の死を遂げた、あのユダヤ人の運命なのであるのだと。ここから出発して、「死のフーガ」の詩人、ユダヤ人パウル・ツェラン像が形成されていく。後期に至るにつれて、と切れと切れに短く難解になっていく詩については、「テキストそれ自体のみに即した」解釈学の救済が齎らされるものの、これとてカバラのうちに（それ自体ユダヤに関する言説だ）収斂されていく。

しかし、本当に「死のフーガ」はリアルに、歴史的に理解し易い、トランスパレントな、一義的解釈を許すようなテキストなのだろうか。このように問いを発した時が註釈行為のはじまりなのである。

「死のフーガ」註釈

この詩は、はじめから表題をもっている。》Todes Fuge《という言葉は、テキスト本文中には使用されていない（vgl.多くの詩は、最初の数語を大文字で表記されるのみで、表題をもたない）。よって詩の本文がフーガであるという構造はまず自明なこととみなしてよいだろう。それでは、フーガとは何か？

(a)「フーガ」とは何か

先に引用した「ストレッタ」（Engführung）と同じく音楽の Terminologie である。作曲上の形式、そしてその形式で書かれた曲自体。その形式とは、多声音楽（ポリフォニー）形式であり、厳格な対位法（コントラプункトゥス）規範のもとにある。垂直的な和声法が優勢なホモフォニーに対して、ポリフォニー形式は、「水平的な線の編み模様を成」し、「リズム的にも旋律的にも独立した諸声部をもつ」⁽¹²⁾。フーガ形式は、この諸声部に厳格な対位法的模倣の原則が加わる。多声的な、あるいは対位法的な音楽は、調性的な、和声的な音楽ときわ立ったコントラストをなしている。調性音楽と対位法的音楽は、全く異なった、お互いに無関係といって良い原理で構成される。

詩に引きつけて考えるならば、アドルノの言うところの全体主義的な調性音楽は、その調性が一義的に曲全体を支配しており、抒情詩の「わたし」＝詩人自身の語りのトーンに一樣にひたされている詩を想わせる。一方ポリフォニックな詩と言えば、T. S. エリオットの「詩における様々な

声」という言葉を想い浮べてもよいかもしれない。しかしながら、「フーガ」という時、その「様々な声」は chaotisch に混在しているのではない。それは厳格なレーゲルに基づく技法なのである。音楽の概念としては、「模倣」という概念が重要であり、例えばバッハの「フーガの技法」に見られる秩序、ミクロコスモスを形成するものである。ツェランの詩の標題としての「フーガ」に関しては、詩全体に関わるポリフォニー、対位法を構成する、ある「カノン」が存在するという点に着目しなければならない。つまりこの詩が自からを「フーガ」と名付けるときに原理的に、一義的解釈を可能にするような統合 (Integrieren) は、断念されなければならないのである。そして、その「フーガ」は「死」のフーガと呼ばれる。それは「否定性」(Negativität) としてのフーガ形式という謂である。

(b)一義的な環元構造をもつ形而上学と調性音楽

音楽そのものが、何がしかの世界観の比喻となることは多々見受けられた。しかし、その音楽というものでそもそものようなものが念頭に置かれているか、ということが吟味されなければならない。音楽と形而上学、両者にある歴史的規定性、もしくは同時性について。さしあたり調性音楽と多声・対位法的音楽の区別が問題となる。音楽史上は、ポリフォニー・コントラプンクトゥスから調性音楽へと移行するのであるが、アヴァン・ギャルドにおいては、ポリフォニー・コントラプンクトゥスが、音楽のみならず、文学・芸術の旗じるしとなっている。(シェーンベルクという名や、セリー、無調音楽の生い立ちを想起せよ。)否定が向けられるものとしての調性音楽、否定性としてのポリフォニー・コントラプンクトゥス。

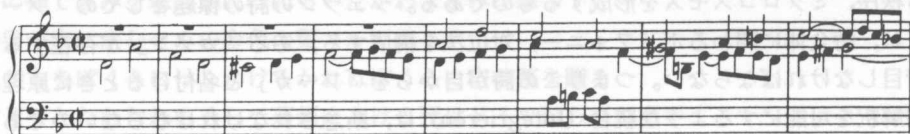
例えば、ショーペンハウアーは、「音楽とは世界をテキストとする旋律である⁽¹³⁾」という広くいきわたった見解に賛成しつつ、その音楽の形而上学を述べている。この哲学者が偏愛したのは、モーツァルトはさて置き、ロッシニだったので、「旋律」といっても音楽の横方向への連関、声部というよりは、和声的に伴奏されたモノフォニックなメロディーと解さなければならない。世界の根幹には、彼の言う「意志」があり、この形而上学的実体の様々な段階 (Stufe) における現われが、世界であり、これは表象に過ぎない。調性的和声法という原理は、この意志に相当し、和音を構成する音は、盲目的な下位の意志の現われに対応する低い音から、「生きようとする意志」の最高度の現われである人間理性に対応する、上声部の旋律を構成する高い音に至る様々な段階と対応する。それゆえ、音楽は、「意志」の様々な現れである表象としての世界と照応した、それ自体一つの表象 (Vorstellung, représentation) なのである、とショーペンハウアーは考えた。

このように、形而上学と調性音楽との関係は »harmonisch« なものである。意志の様々な現われの段階は »Stufen« で、 »Schicht« とは考えられないだろう。つまり、ここにあるのは、(存在論、調性音楽双方に) 階層秩序 (ヒエラルヒー) である。予備的考察でみられた、ガーダマーによる解釈はまさにこのような構図において捉えることができるだろう。ツェランの詩は調性的和声音楽のようなものではない、ということをつまやかにする為に、「死のフーガ」において、フーガとは何か？ が註釈され、詩のポリフォニッシュ・コントラプンクティッシュな在り方が示されなければならない。

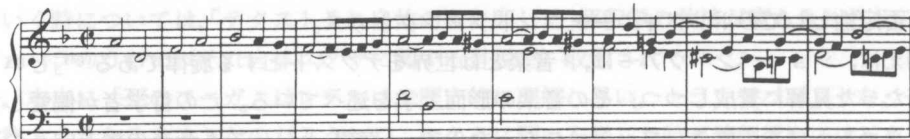
(c) »punctus contra punctum« によって主題 (Satz: Bach) がどのように形成されるか。4 声フーガの具体的な形姿について。

»rectus« と »inversus« の主題 (Haupt-Thema) をそれぞれ譜例 1, 2 に示す。(Bach のフーガの技法、 »Kunst der Fuge« から »Contrapunctus« 1 及び 2 のピアノ譜を挙げる。ペーター社の実用版⁽¹⁴⁾)

譜例 1. Contrapunctus 1 (レクトゥス)



譜例 2. Contrapunctus 4 (インヴェルズ)



この2つの譜例を見るならば（特にいずれも冒頭部分なのでなおのこと）各時点での垂直方向は、和声法のルールが支配していることは明かである。しかしバッハにおいてすら（この作曲家については、後日、調性音楽支配の先駆者として、ピタゴラス以来の西洋音楽の歴史のなかで、「心よい響き」とはじめて訣別した近代的音楽家という方向で検討してみたいと思っている。つまりバッハは、対位法の完成者であって、これを集大成した人というよりは、その破壊者であった、と私は考えている。）まず和声法がある、のではない。インディペンデントな（原理的に）声部の横方向への流れが優先権を主張する。先程の譜例から和声進行を（コード進行）独立して取り出して、ある和音から他の和音への大胆な移行（ポリフォニーが前提だから、様式化し調性原理に支配された和声音楽に慣らされた耳にはそのように響くのはむしろ当然なのかもしれないが）を再構成する Jazz によるバッハの解釈は、それ故その依拠する和声音楽に和声音楽にとっての異化作用を及ぼすのである。フーガにおいて、この二つの原理が、実はインディペンデントであることを鋭く示す例を次に譜例 3 に示す。同じ「フーガの技法」よりコントラプンクトゥス 5。

譜例 3. Contrapunctus 5



この譜例は、先に引用したツェランの詩のタイトルでもあった「Engführung」、すなわちストレッタの例である。ポリフォニーにおいて、ここでは4声体であるが、その各声部はそれぞれ並行して横方向に運動している。垂直方向に和声的ルール（むしろ禁制）が作用するのであるが、これらが従属関係ではない、まずポリフォニーの原理が第一のものであるということが矢印の箇所のディソナントから聞きとれるだろう。テーマとテーマが接近し合うストレッタにおいて、2つの原理は拮抗し競ぎ合う。矢印のか所で、es → e となるとところで、先程暗示したバッハの和声家の側面が顔を出すのであるが、ここの緊張感は並大抵のものではない。ここでは（ストレッタにおいては）ポリフォニー・コントラプンクトゥスは、調性和声原理を否定しているのである。バスからカントゥスに至るヒエラルヒーなど成立しようがない。（es—e という経過について。後の e のところでは、ほとんど救済の期待すら感じてしまう。しかし、バッハから調性音楽への距離よりも、無調音楽への距離は驚く程小さいのである。）

(d) それでは、「死のフーガ」における、等価で独立している、いわばパラタクティシユな Satz（バッハは、フーガ主題をこう呼んでいる。）あるいは、Stimme（声部）を形成するものは何か。

① 私たち（wir）に連なる群

② ひとりの男（Ein Mann）—彼（Er）に連なる群

それ故、レアルな解釈に見られるように、私達ユダヤ人とドイツ人との対立関係が考えられるような、対主題であるとか、和声的なディソナントを連想してはならないのである。これらは、punctus contra punctum すなわち対位法的なフーガ主題をなしている。このことは、メトリックの側面からみると一層明かになるだろう。「Schwarze Milch der Frühe…」という、このテーマ冒頭のリズムと、二番目の声部の応答部分冒頭、「Ein Mann wohnt im Haus」のリズムを比べてみれば、その一致が明瞭である。

一応この「死のフーガ」を今述べた①、②の2つの声部からなる2声体であるとみなして、このフーガのその都度々の垂直的関係、すなわち和声的関係を考えるとき、はじめてレアリスティシユな解釈を支持するようなものの構成がみえてくる。

Wir	Wir	Wir = Juden	Wir = Rüden
↓	↓		
Ein Mann	Er		

Deutschland dein goldenes Haar Margarete

という部分がある。この詩においては、Du と呼びかけられるのは、この Ein Mann が、ユダヤ人に対して複数で ihr と命じる部分と恐らく直接引用文のような機能において Margarete, そして詩の一連の Reihe の中では、だれによって呼びかけられるのか、直接には（ここで「おまえ達にせよ、おまえにせよ呼びかけ rufen しているのは ein Mann のみであるということから、不明なこの部分も ein Mann に帰属させようとするならば、推論の一段が入る）明らかではない Sulamith。ドイツにいる金髪のマルガレーテは、青い目の男の、通常の Du で呼びかけられる親しい相手であるのは理解し易いところである。それでは、Sulamith は、この灰色の髪をしたシュラムの女の縁者は（ユダヤ人の女は）、ドイツ人の男にとって Du と呼びかけられる者なのであろうか。

Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften...

「金髪の…」の方は、彼によって手紙の中で呼びかけられると解すれば通るのであるが、Dein aschenes Haar を呼格にとって、「灰色の髪をしたズラミトよ、我々は（おまえのために）空中に墓を掘り」云々と物語りを紡ぐのは不可能である。wir が du と呼びかけることはできないからである。大文字や、行わけを意味的な強調と考えて、焼かれて、灰となってしまったユダヤの女ズラミトを、たとえばツェランの母親等をそこから直接に示すことはできない。あるいは、もう一か所 Sulamith に関する部分を示せば、

ein Mann wohnt im Haus dein goldnes Haar Margarete

dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Ein Mann (er)に連なる群のただ中に、孤立して置かれた(?)>dein aschenes Haar Sulamith<ピリオドを持たず、一つながりに流れる(意味的にも)この詩行の、Sulamith と Margarete という、ともに、Du で呼びかけられ言葉の一群の進行が密集し、通常の言語の意味連関がきしむところで、リアルなものや形而上学への一義的還元を断ち切る、拒絶する、否定するポリフォニー・コントラプンクティッシュなものが現われている。「わたしたち」と「おまえ」と「かれ」をめぐるストレッタ。従って、リアルなものが、これ程優勢にみえる詩においてこそ、詩の否定性が鋭いきしみの音を立てるのであるが、音の比喩とは逆に、詩においてこれは目立たない事柄なのである。見る、聞くと言う行為では明かにならない、おそらく〈denken〉の領域。

歴史の時間のドキュメントとこの「死のフーガ」を区別するもの、つまり、これが真正の芸術・詩であることは、最後のカデンツの性格を規定するだろう。もとより、これがフーガである限り、カデンツ（終止形）なのである。悪意に満ちた実験音楽は別として、ここはディソナントではあり得ない。ナチスの残虐を呪い、告発するといった体のドキュメントのトーンはないのである。紋切型に収斂していくのは、解釈の言説だけなのだ、この詩行を聞いた子供たちの耳には、カデンツにおけるコンソナントだけではなく、ストレッタの緊張が、競ぎ合うディソナントが聞き分けられたはずだと信じることにしよう。—「邪悪の耳には、ジャグ・ジャグ響く。」

●環元論、否定性という概念についての補説

λογοςの論理であること。「パロールの論理」は真または偽のどちらかであり（または、はここで排除的に働く）同じものまたは他のもののどちらか、すなわち存在または非・存在のどちらかであり、それら双方が同時に成り立ってしまうなどということがないとの前提に立っている。そこで、語る主体によって否定されたものが、彼のパロールの「帰源」を構成しているのはたしかだとしても（というのも、否定されたものこそ示差作用の、つまりは意味表現行為の起源にあるからだ）、否定がパロールに参入するときは、そこから排除されたもの、パロールにとって本質的に

他のもの、言いかえると、排除、虚偽、死、虚構、狂気とでも言えるような非一存在のしるしをおびたものとしてか、参入することはできない、ということになるわけだ。

したがって判断の論理（ロゴス、パロールの論理）は、否定された項を止揚として理解しうる否定の論理（ロゴス）操作によって自分のうちにとりこみながら（棚上げしながら）ていよく検閲をほどこしてしまっている。否定はなんらかの自同性を語るのに有効な手続きであると考えられ、その限りでのみ容認される。

判断に内在する機能としての否定の場合も、他者という項を排除する同じ運動をとり入れている。つまり肯定として語られ指定されたものと、否定されたものとは両立不可能である、第三項排除の法、等々。

したがって、象徴性を構成する手続きであれ、判断内操作であれ、パロールの（記号の）世界の内部にある否定は、否定されたものそれじたい（他者）をディスクールの圏外に追放してしまう。この否定項はいわばエクス・ロジックなもの（エクス・パロール）なのである。

このエクス・パロールな（エクス・ロジック）なものに形をあたえるものが芸術的言表にほかならない。プラトン流に言えば、この否定のタイプは、「模像」、「以像」、「影像」といったアイデアに対する仮象ということになるだろう。この否定は、パロールのなかで否定されたものを、もはや判断ではなく、意味生産そのものをあらわにするというやり方をおして、肯定している。そして肯定と否定、パロールにとっての存在と非・存在を同時に給合してしまう。こうして「詩的言語」、「詩的シニフィエ」は、「あらぬものとあるものが手のつけようのない有様でからみあっている」空間に見出される。

以上、クリステヴァの *Σημειωτική*⁽¹⁵⁾（邦訳、セメイオチケ2⁽¹⁶⁾、中沢新一等訳にもとづき自由に引用した。）、「詩と否定性」に語られる詩的言語の在りようを見てきた。彼女のいう詩的シニフィエの空間は、ロゴス論理のあからさまな整合性との対照から、さしあたり *chaotisch* な領域として示される。物語のレベルとして、バフチンの「ポリフェニー小説」、「カーニバル小説」という概念が挙げられている。そこに見られる混在、カオスという趣きも、ロゴス論理に対照してそのようだ、と理解すべきであろう。0—1論理の単純さに対して、多様性という概念がメルクマールとなろう。

勿論、クリステヴァは、「語り得ることは、語らねばならない」という人だから、芸術、詩的言語が無媒介に定立され、欲しいがままに語ることで満足するのではない。「詩的コードの無限性をすえ」、「この無限性にとっては、両価的論理 (*logique bivalente*) は、判断主体をかたちづくるような限界としそこに介入し」てくる。「……に照らして」は存在するが、それは話される言葉を正常な規範として設定するのではなく、まさに限界というかたちであられる。要するに、詩的ディスクールの諸特性を異常というカテゴリーにはめこむのではなく、ロゴスと詩的言語との相互補完性という概念は手離さずに、パロールの論理と意味生産の論理の関連を形式化する、これが、クリステヴァの記号論的方法である。

我々はパウル・ツェランの「死のフーガ」において、「ポリフォニー・コントラプンクティッシュな否定性」という概念に行き着いた。ここでの「否定」は、存在論的というよりは、ロゴスと関連して論理的にもつばら考えられたものであった。詩を論ずることは、まず詩的言語を考察することになろう。そして、それはスタティックな完成した詩的テキストを前にしての処置ではないのである。クリステヴァの言う「意味生産」あるいは書く行為そのものとは行き当たらざるを得ない。対話と言いつつ介入する行為。しかし、この倣知をめぐらした「註釈」といえども、介入しえるところは、ロゴス論理の空間のうちなのである。否定性そのものとして、あるいは不在

なものとして示されるのは、出発点にあった「書く、語る行為」なのである。その場所は、「パロールの論理法則が揺り動かされるもうひとつの空間なのだ。そこでは主体は崩壊し、記号にはたがいの同一性を打ち消しあうシニフィアン¹⁷の衝突がとってかわる。その否定性の作用は、判断に内属する否定（0—1 論理）とも、判断を構成する否定（止揚）ともまったく別種の否定性なのである。これは無化する否定性とでも呼ぶことができ、Śūnyāvāda（空論）と深いつながりをもっている。みづからを無効にするこの思考を引き受けるのが、Sujet zerologique、無一主体なのだ。」（同、前）

●補説2、ツェランとドイツ語に関して

ツェランは、様々な言語をよく使用することができた。これは資料からたやすく検証することができる「事実」といってよいだろう。全集の1巻を占める彼の翻訳を見ればよい。現代語に関しては、特にロシア語の翻訳が彼の身をたすけたことが伝記などにもうかがわれる。さらにユダヤ人ツェランは、ヘブライ語の翻訳をものしている。これは例えば、カフカの事例を思い浮べてみればよいのだが、ユダヤ人だからといって、あるいはカバラ的、ユダヤ的作家だといってヘブライ語に堪能であるとは限らないので特徴的なことと言ってよいだろう。（または、ベンヤミンを思い浮べてみよう。ユダヤ人はすべてマルティン・ブーバーやゲルショム・ショーレムではない。）それ故、ツェランにとって、例えばドイツ語、ルーマニア語、ロシア語、フランス語（彼は長くパリに住み、そこで死んだ）あるいはヘブライ語がエクィヴァレントで、あたかもその1つを詩語として選択した、しかも、そのドイツ語は、死をもたらすマイスター達の言語であるのでそこに、彼の詩の在り方（特に後期の詩の在り方）を規定するような何ものかが存在するという論が成立することになる。

あの希代のデマゴーク、ドーデの「国語の時間」的状況を考えるのは、間違いであろう。ツェランの Muttersprache すなわち「母語」はドイツ語なのである。ドイツ語を話すユダヤ人として旧ルーマニア領にツェランの両親は住んでいた。周囲の多数を形成するのは、ルーマニア語を話すルーマニア人であった。ドイツ系ユダヤ人はドイツ語を強制されるのではない。学校等で、社会的上昇の為に必要とされ、すなわち強制されるのは、むしろルーマニア語の方である。ツェランをもってしても、詩の言葉は母語でなければならなかった、というのが真実であろう。ドイツ語で、Der Tod ist ein Meister aus Deutschland と記すとき、ユダヤ人ツェランに対してドイツ語が何らかの形で意識されたであろうことは、疑い得ない。しかしツェランは徹頭徹尾ドイツ語の詩人なのである。この註釈の同行者として名指しした、ルーマニア出身の記号学者は、「数ヶ国語をこなす者の沈黙」⁽¹⁷⁾という言葉で亡命者 (Exil) の人間の状況を語っている。数ヶ国語に通じているルーマニア人が、パリでフランス語の論考を発表する。ルーマニア語とフランス語という非常に近い関係の言語間においてすら生じる、母語と外国語とのずれ。母語を使えない状況で外国語が不自由に感じられると、「そのかわり何か他の道具がうまく使えるようになってくる、代数とかヴァイオリンで自己表現するように」。たとえばルーマニアに関して思い浮ぶ名前、エネスコ。クリステヴァの妹は、音楽学の専攻でヴァイオリンが巧みだそう。あるいは彼女自身の代数のような道具としての記号、生々しい言語ではなくて。しかし詩の言葉は、それはたった一つ、母語だけを人は持つことができる。クリステヴァは、「記号」という言葉に引きつけて、ヘルダーリンの詩を引用している。ヘルダーリンがギリシア語に没頭していた時期の詩だ、という「ムネモシュネ」第二稿からの引用。（成立は1803年秋、ムネモシュネーとは、記憶の女神でウラノスとガイアの娘）

「われらはひとつのしるし、解くすべもなく、苦しみも感ぜず、ほとんど言葉を異国のなかで

失ってしまった。」 (浅井真男訳) ⁽¹⁸⁾

元来、クリステヴァがフランス語で書いたテキストはおそらくフランス語訳のヘルダーリンが引用されているものと思われる。私は、そのクリステヴァのテキストを日本語で読んでいる。日本語の翻訳者の重訳は次の如くである。

《われらは一つのしるし、意味なきもの／苦しみも感ぜず、ほとんど／言葉もなくしてしまった、異国のなかで》 (池田和子訳) ⁽¹⁹⁾

日本語訳者がドイツ語からの日本語訳を明かに参照していると思われるので、クリステヴァが原語で引用している可能性もあるだろう。要は、書誌的な関係を問題にしているのではなく、異言語間の「ずれ」を強調しておきたいのである。様々の言語に通じている、というレベルでは「詩」は書けない。エスペラントの詩（それが詩と言えるかどうかが問題なのだが）がどのような代物であるか想い浮べてみると良い。「ずれ」といっても、意味のずれ（必しも誤訳というレベルに限らない）は勿論のこと、詩のテキストが外語に移されることによって、（外語に移す行為に伴って）意味を写し取られ、詩が（否定性を削りとられ）散文へと通っていく（意味が通される、すなわち通常言語の論理へと還元される）在り様は、非常に興味深いところだ。解釈という行為と翻訳の関係。

さて、クリステヴァにとってヘルダーリンの詩の当該部分は、「外国語にからめとられた者の悲劇的麻痺状態をうたったもの」⁽²⁰⁾となる。この「悲劇」とパウル・ツェランは何の関係も持たないのだ。ドイツ語を母語とするツェランの内なる異国ドイツという否定性よりも、詩的言語そのものの内なる否定性と対峙しているのが詩人パウル・ツェランなのである。それ故、「死のフーガ」は詩であり、ドキュメントではないのである。

エピローグ

様々な註釈のモザイクを形成しようと試みた。このモザイク模様は何らかの形姿を表しているはずであるが、そのフィギュールは、様々なフィギュールに隠蔽されて定かにはならないかもしれない。註釈も引用も様々な声の交じりあった喧噪の如き在様に見えるかもしれない。ただその中に、わずかに私自身の声も交じり合っている。それは他の声との *punktus contra punctum* をなしているもので、まさに「ポリフォニーコントラプункトゥス」という概念がそれである。否定性を介して、バフチンのポリフォニーという豊穡な概念を精密さでやせ衰えさせたような、つつまじやかな概念ではあるが。そして対位点にあるものは、ツェランの詩なのだと最後に至って註釈は宣言することにしよう。註釈する行為は、ジュネットに言わせれば、詩人といえども詩についてうまく語れる訳ではないのであり、御託宣のようにあつかう訳ではないが、自から「語りかけられるべき（未来に）〈おまえ〉」となることなのである。

「未来の北の河川で」投網を打つ「私」が詩人であるならば、註釈者たる（対話者）この私は、「それに重しをのせるのをためらっている」のである。「影」や「重しをかける」ことや「石」に否定性を死を性急に読みとろうとすることを、そうするように傾きながらもためらって、解きかねている私。川底からは何が上がってくるのだろうか。

「ツェランは1970年四月末から五月初めにかけての一日、パリ・セーヌ川へ入水自殺した」⁽²¹⁾。四月末から五月にかけて、打たれた網に重しをつけるのをためらいつつ註釈を重ねてきたが、今、未来の北方の河川の舟上に辿り着いたようである。

註

- (1) Stefan George, Werke. Bd I „Tage u Taten“ Düsseldorf u. München 1968
- (2) Haus-Georg Gadamer, „Wer bin ich und Wer bist Du?, IN „Über Paul Celan“ hrg, Dietlind Meinecke, Suhrkamp Verlag 1973
- (3) ツェランの詩は、ペーダ・アレマン等によるズーアカン版全集（1983）による。
Paul Celan, Gesammelte Werke, hrg. Beda Allemann u, Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Suhrkamp Verlag Frankfurt/Main, 1983.
- (4) 三木正之「ドイツ詩考」121頁クヴェレ会1989を参考にした。以下ガーダマーの論の各論部分の翻訳が収められており、参照した。多謝。
- (5) ibid, S. 258 Gadamer
- (6) ibid
- (7) ibid S. 261
- (8) ibid S. 264
- (9) ibid S. 260
- (10) 飯吉光夫「パウル・ツェラン詩集」思潮社1984
- (11) 同上
- (12) 角倉一郎編訳「図解音楽事典」U. ミヒェルス編。白水社, 1989.
- (13) 秋山英夫訳「ショーペンハウアー全集」第13巻, 白水社, 1973.
- (14) J. S. Bach, „Die Kunst der Fuge“ hrg. Carl Czerny, C. F. Peters. Frankfurt.
- (15) Julia Kristeva, „Σημειωτική“ Recherches pour une sémanalyse, Éditions du Seuil, 1969.
- (16) クリステヴァ, 「セメイオチケ2」中沢新一等訳, セリカ書房, 1984.
- (17) J.クリステヴァ, 「外国人」, 池田和子訳, 法政大学出版局, 1990.
- (18) ヘルダーリン「ヘルダーリン全集」第二巻, 浅井真男訳, 河出書房新社, 昭和42年
- (19) J.クリステヴァ前掲書
- (20) 同上
- (21) 飯吉光夫 同前

燃料噴射方式によるメタノール・ディーゼルエンジン 石の燃料噴射エンジン（燃料）—フーバー エンジンについて	田 牧 隆 一 北 川 武 博	1991年度精密工学会春季 大会学術講演論文集	91. 3
応用機械工学科			
The Influence of Combustion Chamber Shape on Cold Startability and Cold Smoke in a Small DI Diesel Engine	H. Tsunamoto T. Yamada H. Ishizaki	Proceedings of the International Confer- ence on Auto Technol- ogy, p. 137-141.	90. 11
一点で渦和起振された内部減衰を有する回転円板 の定常応答	佐 藤 隆 吉 山 田 武 博	日本機械学会論文集。工 機, 第56巻, 第554号, p. 3180-3184	90. 12
電気工学科			
Construction of Linear Discrete Time Model Following Systems Based on Optimal Regula- tor	A. Kikuta Y. Kanaya	Electrical Engineering in Japan Vol. 110, No. 3, p. 60-70	90. 10
Linear Control of a Miniature Robot System with Three Shafts	A. Kikuta Y. Kanaya	Proceedings of the 4th Japanese-Sino Napporo International Confer- ence on Computer Applications, p. 26-31	90. 8
Insulation resistance of transmission line insu- lators depending on the accretion of ice	N. Sugawara K. H-kari T. Nosaka Y. Tadokoro	5TH International Workshop on Atmo- spheric Icing of Struc- ture B4-9	90. 10