

アウシュヴィッツとヒロシマ以後の詩の変貌

—— パウル・ツエランと原民喜の詩を中心に ——

柿 木 伸 之

詩は自己自身の限界において自己を主張するものです。

パウル・ツエラン 「千年線」⁽¹⁾

第一節 アウシュヴィッツとヒロシマの後に詩を書くこと

「アウシュヴィッツの後に抒情詩を書くことは野蛮であるという命題を、和らげるつもりはない」⁽²⁾。よく知られているように、テオドーア・W・アドルノは、一九五一年に発表された論文「文化批判と社会」の末尾に、「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、今も詩そのものに重い問いを突きつけている命題を記したわけだが、そのおよそ十年後、彼は文学論「アングージュマン」のなかで、その命題を掲げる立場をあらためて明確にしている⁽³⁾。そうして彼は、ナチス・ドイツ最大規模の虐

殺施設が置かれた「アウシュヴィッツ」の名で象徴される出来事を引き起こした社会における詩の存在理由を根底から問いたのだ。今や詩を書くとは、文明の発展の果てに「アウシュヴィッツ」を産み出した社会の内部で「文化」としての機能を果たすことによつて、社会自体の野蛮の一翼を担うことではないのか⁽⁴⁾。詩を書くことは、凄惨な出来事から享樂を絞り取りながら、それを意味づけることによつて、蛮行の犠牲者たちに対する不正を犯しつつ、野蛮な社会の存続に手を貸すことですらあるのではないだろうか⁽⁵⁾。だとすれば、そもそも詩を書くことができるのか。もし書くことができるならば、それはいかなる意味においてだろうか。

詩は、情報伝達の手段としての機能を超越した次元でおのずから発せられる一つひとつの言葉によつて形づくられ、詩作の内的な論理にもとづく言葉の緊密な配置と、それがもたらす独特の響

きのなかから、それぞれに固有の世界を浮かび上がらせる。おおよそこのように、絶対性と純粋性において特権的に捉えられてきた詩さえも、「物象化」というかたちで社会全体に浸透した野蛮によつて汚染されてしまっている。「文化批判と社会」でアドルノが述べるように、今や「物象化」は「精神をも呑み尽くそうとしている」のであり、それゆえ文化は、みずからの概念にもとづいて成し遂げなければならない精神の陶冶（クルトウアー）に、完全に失敗してしまつたのだ⁽⁶⁾。そのような苦々しい洞察は、彼の哲学的名著と言ふべき『否定弁証法』のなかで語られる、次の命題に極まることになる。「アウシュヴィッツ以後の文化は、それに対する切実な批判もひつくるめてみなゴミ屑である」⁽⁷⁾。とすれば、文化の廃墟の荒涼とした風景を正視するところから、詩そのものを、さらには詩を書く可能性を問うほかはない。このような問題意識が、一九六六年に公刊された『否定弁証法』以後の、未完の遺著『美学理論』に至るアドルノの思考の消息を方向づけていようが、その一端は、すでに「アンガージュマン」のなかにも示されている。

アドルノは、あらゆる文学に状況への政治的「アンガージュマン」を求める立場と、「芸術のための芸術」であることに自足しようとする文学の立場の双方を批判するこの論考のなかで、アルノルト・シーエンベルクの『ワルシャワの生き残り』に批評を加えながら、こうした芸術作品ですら、一種のカタルシスのために出来事を美化する要素を含むことで、犠牲者に対する不正を犯すことを免れないと述べる一方、「にもかかわらず、他方で、犠牲者から逃避するようないかなる芸術も、正義を前にして持ち堪え

ることはできないはずだ」とも述べている⁽⁸⁾。アウシュヴィッツの後に生き延びるためには詩が書かれなければならない、とアドルノの命題を批判した詩人ハンス・マグヌス・エンツェンスベルガーが例に挙げるネリー・ザックスの詩をはじめ、同時代の最も優れた芸術は、むしろ妥協なしに犠牲者たちの苦悩を辿っているのだ⁽⁹⁾。このことを指摘しながら、「アウシュヴィッツの後に詩を書くことは野蛮である」という命題を掲げた当のアドルノが、「この苦悩は自分自身の声を、ただちに裏切ってしまうことのないみずからの慰めを、芸術以外のどこにも見いだすことはない」と語るのである⁽¹⁰⁾。

「終わりになく続く苦悩には、拷問される者が呻く権利と同等の表現の権利が具わっている」という『否定弁証法』の言葉に応えるようにして、犠牲者の苦悩を反響させる詩は、みずからの素材を経験的な世界、しかもそのおぞましい現実から得ていながら、同時にその素材を厳密に再編成している⁽¹¹⁾。犠牲者の苦悩を一方的に代表することで「アンガージュマン」を実践するのでも、それがある種の「芸術」のために浄化してしまうのでもなく、死者の記憶が回帰してくるのに徹底的につき従つて自己を形成することによつて、詩は、消費されることのない独特の自律性を獲得する。アドルノによれば、こうして詩が、現実を通過しながら芸術作品としての自律性を発揮することが、忘却に抗する批判的なる力になりうる⁽¹²⁾。詩としての作品の強度こそが、野蛮な社会の深部に介入しうるのである。そして、自律性へ向けて厳格に自己を形成するとき、詩は、自己自身を根底から変貌させなければならぬはずだ。「アウシュヴィッツの後に」、詩はかつての「抒情詩」

のままでは絶対にありえない。そのことを明確にするために、アドルノは「アンガージュマン」のなかで、敢えて「詩」を「抒情詩」と言い換えているのかもしれない。

こうしてアドルノが「アウシュヴィッツの後」の、またそれを引き起こした社会における詩の存在理由を根底から問うのとほぼ同時に同じくして、彼が高く評価していた詩人パウエル・ツェランが、みずからの詩の姿を変えながら、母親をはじめとするナチス・ドイツによる虐殺の犠牲者の記憶を、詩のうちに反響させようとしている。ツェランの名を一躍世に知らしめることになった「死のフーガ」をはじめとする初期の詩を集めた第一詩集『罌粟と記憶』から、中期の代表作「迫奏」⁽¹³⁾が掉尾に置かれた第三詩集『言葉の格子』までの彼の詩作を辿るなら、彼がとくに後者において、死者の沈黙に拮抗しうる地点まで詩的言語を突き詰め、まさに沈黙のなかから死者の記憶を反響させる詩を構成するに至っていることを見て取ることができよう。また、そうしたツェランの詩の変貌には、「原爆小景」としてまとめられた一連の片仮名書きの詩や「鎮魂歌」に見られる原民喜の詩の変貌と通底する面があるにちがいない。そして、両者を照らし合わせるならば、ツェランと原が、詩そのものの根本的な変革をつうじて、詩的な表現の可能性を徹底的に追求するとともに、まさにそれによって、途方もない破局の犠牲者の記憶を、言葉のうちに聴き出す回路を切り開いていることが見通されてくるのではないだろうか。

以下では、このような問題意識の下、今挙げた作品から見て取られる、ツェランと原における詩の変貌の一端を検討することにしたい。二人は、詩の変貌を生きることによって、アウシュヴィ

ッツ以後、あるいはヒロシマ以後ということが刻印された詩の可能性を、従来の「詩」の不可能性を直視しながら、詩そのものの可能性として追求しているのではないだろうか。その歩みはもしかすると、アドルノが「否定弁証法」のなかで提起した、「アウシュヴィッツの後になおも生きることが許されるのか」という根源的な問いに応答するものを含んでいるのかもしれない⁽¹⁴⁾。ツェランと原は、アウシュヴィッツとヒロシマにおける「人間」そのものの、さらには生の根幹からの破壊の後に、「言葉だけが」残ったことを、詩人としての生命を賭して示していると考えられるのだ⁽¹⁵⁾。このことを体現する二人の詩作の一面面に光を当て、そこに詩の変革を見届けるならば、破局の後に詩を書く可能性を問う余地が開かれるのみならず、残余としての言葉の優れて詩的な響きに耳を澄まし、そこに「歴史」の残骸の記憶が反響しているのを聴き届けることにもとづくもう一つの歴史、残余からの歴史への道筋も徐々に見通されてくると思われる。

第二節 パウエル・ツェランと原民喜の詩の変貌

パウエル・ツェランの詩作は、死者の哀悼を源としている⁽¹⁶⁾。処女詩集『骨壺からの砂』以来、ナチス・ドイツによるユダヤ人虐殺の犠牲者を想起することが、彼の詩作の基調をなしていることは見紛うべくもない⁽¹⁷⁾。ただし、ツェランにとって死者とは、何よりもまず両親、とくに母親であった。後に第一詩集『罌粟と記憶』に収められた初期の詩の一つ「ヤマナラシ」では、母親が強制収容所でうなじを撃ち抜かれて殺害されたことが、「僕の母

の髪はけつして白くならなかった」という詩句によって暗示されている⁽¹⁸⁾。それ以外にも第一詩集には、「掌を刻で満たして」や「あなたから私への歲月」といった、母親の記憶の回帰に触れた詩が数多く見られる⁽¹⁹⁾。その連なりを辿るとき、あたかも第一詩集それ自体が、母親の墓碑のように現われてくる。その一方で、この詩集に、詩人としての使命を突き詰める批判的な省察が込められた詩が収められていることも見逃せない。灰と化した死者たちを、あるいは石化して砕かれ、砂と化したその記憶を、言葉のうちに掬い上げるといふ使命を、ツエランは、虐殺者の言語であるドイツ語のなかで引き受けるほかはないのだ。彼はこのような母語についての苦い省察を、例えば処女詩集の表題ともなった詩「骨壺からの砂」では、「膿む足の指で砂におまえの眉を引く」という詩句に凝縮させていると考えられる⁽²⁰⁾。

もはや傷口が化膿した言葉でしか、死者の顔を浮かび上がらせることはできない。それどころか、忘却を催す「罌粟」を含み、それ自体「忘却の家」ですらあるようなドイツ語で書くことによつてしか、「骨壺」を「記憶」で満たすことはできないのだ⁽²¹⁾。そのように初期作品のいくつかの詩句に込められている、アポリア的とも言えるみずからの詩作についての省察のなかから生まれたのが、「死のフーガ」にほかならない。記念碑的な作品としてあまりにもよく知られたこの詩において彼の詩作は、生々しい現実を通過しながら、その要素を厳格にフーガの形式に構成することによつて、詩そのもののうちに、収容所でユダヤ人の囚人がナチスの親衛隊によつて死に駆り立てられていくさまを、出来事として浮き彫りにすることに成功していると言えよう⁽²²⁾。そのよう

な詩の誕生は、同時に詩人ツエランの誕生を印づける出来事でもあった⁽²³⁾。

ここで「死のフーガ」の細部に目を向けるなら、まずこの詩を形づくる要素が、収容所の現実から採られていることは明白である。例えば、詩のなかで繰り返される「墓を掘る」という言葉は、ツエラン自身が労働収容所で絶えずシャベルで穴を掘らされていた記憶に由来するし、この詩で「ダンスの曲をやれ」と命じられる囚人たちが実際に、行進、処刑などさまざまな場面で、伴奏の音楽を奏でることを強制されていたこともよく知られている⁽²⁴⁾。

「死のフーガ」は一九四七年五月に、当初ルーマニア語訳で発表されたが、その際の訳題「死のタンゴ」は、このことを暗示しながら、詩自体が一つの「死の舞踏」であることを表わしたものと見えよう⁽²⁵⁾。そればかりでなく、詩の冒頭から絶えず繰り返される「明け方の黒いミルク」を飲むというモチーフ自体も、抹殺され、焼却された囚人たちの黒い灰を、文字通り飲むことと取ることもできよう。この「黒いミルク」について、第一連では「それを」飲むと書かれているが、第二連以降は、「おまえを」飲むと書かれているのだ。そして、この黒く苦いミルクを飲まされ、殺された同胞たちの記憶を飲み込まざるをえない囚人たち自身も、やがて親衛隊員によつて恣意的に惨殺され、灰と煙に変わる。囚人たちには、自分が掘った「空中の墓」が与えられるのである。そのように、収容所で囚人たちが絶えず地面と空の両方に墓を掘らされ——ナチスの収容所においては実際、土を掘るといった強制労働によつて消耗させられること自体が、空に墓穴を掘ることにはほかならない——、そこに追い込まれていく過程が、異様な

までの切迫感をもって表現されているのが、「死のフーガ」という詩の特徴と言えようが、その構成において何よりも注目されるべきは、すでに触れたように収容所の現実から採られたさまざまな要素の対立——「僕ら」と「一人の男」、「黒」と「青」、「灰」と「金」、「墓」と「家」、「ユダヤ人」と「猟犬」など——が、句読点のまつたくない詩行のうちに緊密に組み込まれていることである。これらの要素が組み合わせを変えながら対置されることで、切迫の度を増していくリフレインが構成されているのだ。こうしたツェラン独特の対位法によつて、熱に浮かされたように狂つていく親衛隊員と、それに駆り立てられる囚人の対照も、鮮烈に浮かび上がってくる。ただし、そのような「死のフーガ」を最後まで辿るとき、ここにあるのが通常の意味でのフーガではないことにも、あらためて思い至らざるをえない。

明け方の黒いミルク僕らはおまえを夜中に飲む

僕らはおまえを昼に飲む死はドイツから来たマイスター

僕らはおまえを晩に朝に飲む僕らは飲みまた飲む

死はドイツから来たマイスター彼の眼は碧

彼はおまえを鉛の弾で撃つ彼はおまえを狙い違わず撃つ

一人の男が家に住むきみの金色の髪マルガレーテ

彼は自分の猟犬どもを僕らに嘸ける彼は僕らに空中の墓を

くれる

彼は蛇どもと戯れそして夢見る死はドイツから

来たマイスター

きみの金色の髪マルガレーテ
きみの灰色の髪ブラミート⁽²⁶⁾

この最終部では、「ミルク」を飲んでかろうじて命をつなぐことと「死」の緊張が極点に達しているが、結局親衛隊員の暴虐とそれがもたらす死が、囚人の生を覆い尽くしてしまう。ここには、最初に提示された主題に曲が収斂してそれが高らかに歌われるような、通常のフーガという形式の予定調和的な解決はない。そのことを書字の次元で視覚的に示すのが、ドイツの女性「マルガレーテ」の「金色の髪」が、「きみの灰色の髪ブラミート」という一句に覆いかぶさる詩の末尾である。ユダヤの女性を象徴する名であるブラミートが、灰と結びつけられて詩が閉じられるのを見るとき、「死のフーガ」が、ユダヤ人の抹殺の過程を凝縮したものであることにも気づかされる⁽²⁷⁾。

このように「死のフーガ」という詩は、ドイツ語とフーガという形式の双方を酷使することで、ナチスによるユダヤ人の大虐殺という出来事を、その内側から克明に浮き彫りにしている。その際ツェランは、虐殺され、灰と煙にされていったユダヤ人に、ドイツ語でその恐怖を語る「フーガ」を構成することで、「忘却の家」でもあるドイツ語を想起の媒体に変えているのだ。それによつて、ナチスの収容所で日々起きていたことを、出来事のままた読み手に突きつけ続ける詩が生まれているわけだが、その表現の強度には、原民喜が広島で被爆した後に片仮名で書いた、広島島の廃墟の剥き出しの光景を突きつける一連の詩を思い起こさせるところがある。その一篇は、よく知られているように、小説「夏

の花」の末尾近く、生き残った家族で広島を後にする場面に、壊滅した街を振り返るかたちで挿入されている。「パット剝ギトツテシマッタ アトノセカイ」の異様な光景を、共感的——この詩を読む際、視覚、嗅覚、聴覚が、触覚的な衝撃とともに触発される——に浮かび上がらせるあの詩である⁽²⁸⁾。それ以外に原は、みずからの脳裡に焼きついた壊滅の出来事を、その衝撃もろとも反響させる七篇の片仮名書きの詩を書き、これを「夏の花」に挿入した詩とともに、また死者の魂の甦りを含んだ再生への祈りを込めた詩「永遠のみどり」を末尾に添えるかたちで、「原爆小景」にまとめている。

こうして自死の前年、被爆から五年後の八月にまとまったかたちで『近代文学』誌に発表された一連の片仮名書きの詩において原は、自身が体験した出来事の一つひとつを、言わば字句通りに翻訳することによって、生命のアウラを剝ぎ取られた世界のうちにある、眼を射る光景、耳を刺す叫び、鼻を突く異臭、胸を衝く絶望などを、それらの衝迫力のままに表現する詩的言語を創造している⁽²⁹⁾とさえ言えるだろう。この新たな詩的言語が、従来の詩的言語、とりわけ抒情的に「うたう」ことの伝統のうちにある「日本語」としての詩的言語を解体するかたちで生み出されているのを見届けることは、原爆投下という破局の後の詩の姿を、ツエランが自身のドイツ語との批判的な対峙のなかで、詩的言語としてのドイツ語を研ぎ澄ましていったことと照らし合わせながら見つめ直し、それをつうじて、世界が崩れ去るような破局の後に、それでもなお詩を書く道筋を見通すうえで重要であろう⁽³⁰⁾。ここではそのような原の詩的言語の姿を、「真夏ノ夜ノ河原ノミツガ」

のうちに見ることにしたい。

真夏ノ夜ノ

河原ノミツガ

血二染メラレテ ミチアフレ

声ノカギリヨ

チカラノアリツタケヲ

オ母サン オカアサン

断末魔ノカミツク声ノ

ソノ声ガ

コチラノ堤ヲノボラウトシテ

ムカフノ岸ニニゲウセテユキ⁽³¹⁾

死者の血を含んだ水が不気味に打ち寄せる夜の河原に、子どもが最後の力を振り絞った叫び声^{つんき}が徒に反響する光景を描き出すこの一篇の後半は、断末魔の叫びが耳を劈くように発せられ、その声^{つんき}がやがて消滅していく過程を、スロー・モーションを見せるように辿っている。原は、刺すような衝撃もろとも出来事を透過するかのような片仮名書きを駆使して、自然な現実感を喪失した世界を凝視し、この詩では、子どもの叫びをその強度において響かせる。その「カミツク声」は、これを耳にする者に文字通り嘔みつき、心に消しがたい痕跡を残すのだ。

このことを原は、一九四九年に書かれた「鎮魂歌」のなかでみずから証言している。彼はこの散文詩のなかに、「真夏ノ夜ノ河原ノミツガ」をそのまま引用し、それによって彼自身のなかで「木霊し」

続ける声に耳を澄ますのである。「死狂ふ声と声とはふるさとの夜の河原に木霊しあつた」ことが、それを片仮名書きの詩に書き留めた詩人のうちに、不意に回帰する⁽³²⁾。「鎮魂歌」とは、そのことを響かせることによつて形づくられた詩にほかならない。このとき原の詩的言語は、マルセル・ブルーストの小説の構成原理でもあつた「無意志的記憶」とともに聞こえてくる死者たちの声を反響させる、想起の媒体として自己を形成しているのだ⁽³³⁾。この「鎮魂歌」を辿ると、語り手である「僕」は、昼は世界に、あるいはそこに生きる人の顔のなかに、裂け目を見いだしながら街を彷徨い、そして不眠の夜の回想のなかで、死者たちの声の回帰に耳を澄まし、その声を自分のなかに反響させている。それによつて「夜の歌」としての「鎮魂歌」、「僕のなかに戻ってくる鎮魂歌」を求めるとは、そのまま死者たちの声に刺し貫かれることにほかならない⁽³⁴⁾。「僕」は、そのことを肯定し、「無数の嘆き」の声が到来するのを歓待する。まさにそのことによつて、「僕」は「歌」を取り戻すのである。

一つの嘆きよ、僕をつらぬけ、無数の嘆きよ、僕をつらぬけ。僕をつらぬくものは僕をつらぬけ。嘆きよ、嘆きよ、僕をつらぬけ。……戻つて来た、戻つて来た、僕の歌、こゑが僕にまた戻つて来た⁽³⁵⁾。

「鎮魂歌」において、世界に亀裂が生じるまでに「嘆き」に貫かれるなかから、死者の声の^{こたえ}としての「歌」が響き始めていることは、けつして忘れられてはならない。自己の根底からの震撼のただなかに、従来「うた」とは異なる新たな「歌」が生まれ

ているのだ⁽³⁶⁾。このことを踏まえて、「永遠のみどり」をはじめとする、原の早すぎた晩年の「歌」の結晶も読まれるべきであろう。

餌としての「歌」の誕生をもみずから証言する原の「鎮魂歌」において、もう一つ注目されるべきは、その詩行が、複数の、いや無数の声が響き合う場を開いていることである。ここでは、死別した原の妻と思われる「お前」のことが想起され、「お絹」と「伊作」の声が響き、さらには「ゆるい」声たちも響いて、無限に「木霊し」合う。

一つの嘆きは無数の嘆きと結びつく。無数の嘆きは一つの嘆きと鳴り響く⁽³⁷⁾。

このように原の「鎮魂歌」が表わしている、いくつもの声たちが反響し合う媒体への詩の変貌は、ツエランが第三詩集『言葉の格子』の掉尾に置いた長編詩「迫奏」のうちにも見届けることができるかもしれない。ただし、一九五七年から翌年にかけて書かれたこの詩の基調をなすのは、生あるものの営みがすべて止んだ、恐ろしいほどの静寂のなかの歩みである。その冒頭では、闇のなかに佇むことそれ自体が浮かび上がる。その場所は、ナチスの収容所の跡地。かつての囚人たちと同様、そこに移送されて来たところから詩が始まるのだ⁽³⁸⁾。その部分の描写には、ツエランがアラン・レネの映画『夜と霧』（一九五六年）のジャン・ケロールによるナレーションのテクストを、ドイツ語に翻訳した経験が影を落としているという⁽³⁹⁾。

紛れもない痕跡の残る

その敷地のなかへ

移送されて——

草、切れ切れに書かれて。石、白く、

茎の影を伴って——

もう読むな——見よ！

もう見るな——行け！

行け、あなたの時刻には

姉妹はいない、あなたはいる——

故郷にいる。一つの車輪が、ゆつくりと

ひとりでに回り、車の輻が

よじ登る、

黒ずんだ野原をよじ登って行く、夜は

星を必要としない、どこにも

あなたのことを尋ねる者はいない。⁽⁴⁰⁾

この跡地を、収容所の痕跡を辿りながら歩むなかに、ここで虐殺された死者たちの記憶が、車輪がひとりでに回り始めるようにして甦ってくる。そして、到来した記憶が言葉に結晶し、それが死者の魂の蘇生の場でもある一つの世界を創造するという出来事、これが「迫奏」という詩そのものを構成しているのである。⁽⁴¹⁾

そのように、詩の自己組成と世界の創造を一つながらに語り出

す詩が、「死のフーガ」のフーガの結尾をなしている。⁽⁴²⁾

「迫奏」^{「迫奏」}という詩の表題が、音楽のフーガの結尾をなす追迫部のイタリア語の名称ストレットのドイツ語訳であることを顧みるなら、「死のフーガ」を書いてからおよそ十年後、ツェランの詩作は、この詩が描き出した出口のない世界に、一つの新たな道筋を切り開こうとしていると言える。ただし、そうした詩作の歩みは、沈黙に耳を澄ましながら、囚人たちが死へ駆り立てられていく道、この徐々に狭まっていく道を辿ること以外ではありえない。「迫奏」の文字通りの意味は、狭い道^{エンゲル}を辿ることなのである。それは、死者の灰だけが残されている夜を潜り抜けながら、言葉の到来を待つことでもある。その果てに灰の無数の粒子が言葉に結晶し、死者たちの魂が、詩の創造する「千の結晶」の世界に甦る。

僕たちのほうへ来た、通り抜けて

やつて来た、眼に見えぬまま

繕った、最後の

皮膜を繕った、

すると

世界が、千の結晶が、

析出した、析出した。⁽⁴³⁾

このとき初めて、ガス室に閉じこめられた囚人たちが歌ったという詩編を、生へ向けた祈りとして聴き出すことができる。しかしその歌は、もはやけつして高らかに響かない。沈黙の底から途

切れがちに、「救い、救い／＼給え」としか響かないのだ⁽⁴⁴⁾。まさにアドルノが『美学理論』のなかでツエランの詩について述べたように、絶えず立ち止まりながら、石化した死者の言語を模倣することによってしか、灰は言葉に結晶しないのである⁽⁴⁵⁾。

ツエランは、廃墟と化した収容所の轍を静かに歩み、抹殺の痕跡を辿りながら、死者の記憶を灰から析出し、死者とともに生きられる世界を創造する、この「迫奏」という詩を書くことによって、「アウシュヴィッツの後に詩を書く」ことへのアドルノの問いかけに応答していよう⁽⁴⁶⁾。その際、ツエランの詩的言語は、言語自体を解体しながら、死者の沈黙に拮抗しうる次元に降り立つ。そうしてフーガの新たな結尾を書く過程で、彼は「アウシュヴィッツ」の名に象徴される破局のみならず、もう一つの破局にも思いを馳せている。「迫奏」の中間部に現われる「ハリケーン」は、収容所に吹き荒れた抹殺の風の隠喩であるのみならず、核兵器による破壊の隠喩でもあるという⁽⁴⁷⁾。勢力圏内にあるものすべてを巻き込み、殲滅する力が「ハリケーン」の語に集約されているのである。人がみずからの死を死ぬことすら不可能にする嵐が吹き荒れた過去から現在を照射しつつ、核の脅威が迫り来るのと対峙するなかで書かれたこの詩は、広島と長崎の壊滅を想起することで、フーガの追迫部の応唱——追迫部では、主題が完結しないうちに別の声部がそれに呼応する——を導入するのだ。

こうしてツエランの「迫奏」は、核の嵐がもたらす「微粒子の飛沫」に含まれる「毒」を語り、その「毒に静められた、大いなる、／一つの／緑の／沈黙」を、収容所の犠牲者たちの沈黙に呼応させることによって、記憶の星座を閃かせる。それとともに、

収容所跡地の石が「多孔体」と化し、それを通して「千の結晶」の世界が開かれるのだ⁽⁴⁸⁾。現実を潜り抜けるなかで厳格に構成された詩のうちにのみ開かれるこの世界は、同時代の忘却を、そして忘却とともに破局が続いていることを——ツエランは当時、核拡散の問題に関心を寄せる一方、反ユダヤ主義の復活にも苦悩していた——、鋭く照らし出すにちがいない⁽⁴⁹⁾。ツエランの詩は、言葉が無機物に限りなく近づくまで、みずからのうちに「アウシュヴィッツ」を深く刻み込みながら、その他者に呼応する自己自身の変貌——その頂点の一つを示すのが「迫奏」にほかならない——のうちに、「アウシュヴィッツ」、そして「ヒロシマ」の後に死者とともに生き残る道を、忘却に抗して切り開こうとしているのではないだろうか。

第三節 残余からの歴史の詩学のために

パウル・ツエランの長編詩「迫奏」は、同時代の現実を見通しながら死者の痕跡を辿ることによって、自己を厳格に構成している。それによって創造されるこの詩の「千の結晶」の世界は、「アウシュヴィッツの後に詩を書く」ことと、「アウシュヴィッツの後に生きる」ことの双方に対するアドルノの問いに対する応答を示しているにちがいない。その独自性と自律性は、死者とともにある生の場を詩のうちに開きつつ、同時代の忘却に抵抗するのだ。そのような世界に凝縮される彼の詩作は、図らずして、アドルノに触発されるかたちで栗原貞子が掲げた、「ヒロシマ以後、核戦争の危機を前にしてそのことをさけて詩を書くことは野蠻^{やばん}である

る」という命題にも応えていると言えよう⁽⁵⁰⁾。これに対して原民喜の散文詩「鎮魂歌」は、ヒロシマの後に生きることに対する問いを、「死んだ人たちの嘆きのためにだけ生きよ」という命法によつて受け止めながら、ヒロシマ以後の詩作の可能性を切り開こうとしている⁽⁵¹⁾。生き残りとしての詩人の生命が賭けられたこの詩は、不意に回帰する死者の記憶を透過し、言葉として響かせる場を、「割れた」世界のうちに、いやその亀裂のただなかに開いているのだ。

ツエランの「迫奏」と原の「鎮魂歌」において特徴的なのは、前者が「析出した」、後者が「僕の歌こそが僕にまた戻つて来た」といった言葉を含むことによつて、いずれも詩独特の世界の創出と、詩的言語の生成ないし再生とを、一つながらに語り出していることである。これらの詩は、詩の変貌と新生を証言しているのだ。ここにある変貌と新生とは、従来の「抒情的」に「うたう」ことを突き抜け、さらには言語の破壊を潜り抜けることによつて、死者の声を、その声なき声を反響させる媒体へと詩そのものが生まれ変わる出来事にほかならない。その出来事のうちに、ヴァルター・ベンヤミンが語った翻訳、それも言葉の肌理に寄り添い、それとともに既存の言語に破壊的に作用するような翻訳を見届けることができよう。彼によれば、言語の震撼のなから「原作の餌」を響かせるこの字句通りの翻訳は、「生成しつづつある言語そのものに不可欠の厳格な修練課程」をなしている⁽⁵²⁾。中期のツエランと「鎮魂歌」の原の詩作においては、そうした翻訳が、沈黙に耳を澄まし、死者の記憶が回帰してくるのにつき従うなかに、従来の「うたう」詩の言語にとっては破壊的に作用し、死者の声

の餌が沈黙の底から響き始める、想起の媒体としての詩的言語を生成させていると考えられる。

ベンヤミンは『ドイツ悲劇の根源』のなかで、バロックの悲劇作品は「作品の壊死」としての批評をみずからのうちに組み込んでいると語っているが、ここで取り上げたツエランと原の詩もまた、従来の詩の破壊にもとづく新たな詩的言語の生成とともに、批評をみずからのうちに孕みながら形づくられていよう⁽⁵³⁾。二人が書き残したこれらの詩は、死者の沈黙に耳を澄ましながら、言語を絶する出来事の痕跡を、心的外傷でもあるこの傷痕を今ここで辿る一種の翻訳の経験から、まさにベンヤミンがこのバロック悲劇論の序説で真に優れた芸術作品について述べているように、「ジャンルを創設するか、あるいは廃棄する」作品として誕生し、詩そのものを変革しているのだ⁽⁵⁴⁾。ここにある詩の変革としての詩の変貌と、餌としての詩的言語の生成とともにある、自律的な無調のポリフォニーとして構成された詩の誕生のうちにこそ、アウシュヴィッツ以後の、そしてヒロシマ以後の詩作品の、まさに詩としての姿が見取られるのではないだろうか。そして、このように変貌した詩の姿から、破局の後に詩を書く可能性を読み取り、この詩作の可能性において、アウシュヴィッツ、ヒロシマといった二十世紀の破局の後の詩と、今も続く今世紀の破局の後の詩を呼応させる回路を探るのが、来たるべき批評の課題であるう。

このとき、ツエランや原の詩が、詩そのものの不可能性に直面するほどの詩作の困難を潜り抜けていることは、けつして忘れられてはならない。例えば、ツエランが「迫奏」をつうじて示して

いるように、傷痕としての痕跡を辿るとは、死者がその中心に身を置いた破局を、その恐怖もろとも想起することであり、たしかにそのことは、詩的想像力を深淵に直面させる。しかし、この詩が体現するように、強度を含んだ、崇高とも呼べる経験を通過するなかからこそ、詩自体を変革する詩が、アウシュヴィッツ以後の新たな詩が生まれているのだ。⁽⁵⁵⁾そして、この詩の新生のうちにあるのは、残余としての言葉の変容である。ツェランは、「ハンザ自由都市ブレーメン文学賞受賞の際の挨拶」のなかで、「幾重もの喪失のただなかで、ただ一つこれだけが、言葉だけが失われることなく残りました」と語っているが、この喪失のなかで無数の傷を負って残ったこの「言葉」を、彼は新たな詩の言葉として再生させている。しかもこの言葉は、詩的表現の強度とともにあるその唯一性において、「人種」や「国民」の神話の野蠻が継続するなかで起きた途方もない破局の残骸としての記憶を、この「歴史」として物語られることのなかった記憶を証している。この特異な言葉は、それ自身のうちで過去と現在を緊張関係において折り重ねながら、一つの像をなして死者の記憶の銜を響かせるのだ。⁽⁵⁶⁾その響きは、これまで「歴史」とされてきた物語の不協和音として、忘却の地盤に亀裂をもたらすにちがいない。この裂け目にこそ、想像を絶するとされる出来事を、表象の限界を越えて想起していく突破口が開かれていないのだろうか。

このように、残余としての言葉の詩的な変容のうちに、歴史の残骸としての記憶が閃くのを見届け、それによって証言される出来事を、歴史的想像力を共^{コンヴェンション}感^{コンセンション}とともに拵げながら想起するところから、出来事を鳥瞰し、一つの物語のうちに組み込んでい

く従来の神話的な歴史とは異なるもう一つの歴史、残余からの歴史とも呼ばれるべき歴史が語り出されるにちがいない。それは、神話としての歴史の暴力の残骸を一つひとつ拾い上げる想起の経験にもとづく歴史であり、これを原民喜の言葉を借りて、「燃エガラ」からの歴史と称することもできよう。⁽⁵⁷⁾残余からの歴史、それはアウシュヴィッツとヒロシマ以後の詩のなかで、この「燃エガラ」としての言葉が、神話を突き破る想起の媒体として響く一瞬を捉え、この記憶の像としての言葉を配置する手仕事のなかから、徐々に描き出されるはずである。そのこのうちに、ここで取り上げたような詩の厳密な批評が含まれることは言うまでもない。残余からの歴史とは、それによって構成される、それぞれ特異な記憶が相互に照らし合う記憶の星座である。その閃きは、忘却と野蠻が続く現在を鋭く照射しながら、神話としての歴史の連続に抗う。そして、この抵抗とともに、死者とともに生きる場が、この星座のうちに指し示されるのだ。こうして、残余からの歴史のうちに、死者とともに生き残ることを深く肯定する道筋を切り開いたときに初めて、一人の生き残りとしての負い目のなかからアドルノが投げかけた、「アウシュヴィッツの後になおも生きることが許されるのか」という問いに応答することができるのかも知れない。

注

- 1 Paul Celan, »Der Meridian: Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises«, in: *Gesammelte Werke (GW)* Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 197.

- 2 Theodor W. Adorno, »Engagement«, in: *Noten zur Literatur: Gesammelte Schriften* (GS) Bd. 11, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, S. 422.
- 3 1) の命題の出典は以下の通り。Id., »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: *Prismen*: GS Bd. 10, 1, S. 30. 2) の命題の解釈に関しては、次の二篇の論考から多くの示唆を得た。藤野寛「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことだけが野蛮なのか?」、徳永恂編著『アドルノ——批判のブリズム』平凡社、二〇〇二年、細見和之「戦後」の思想——カントからハーバーマスのへ』白水社、二〇〇九年。
- 4 「文化批判と社会」では、文化が、「啓蒙」として進展するその発展のなかで野蛮へ退行する「文化と野蛮の弁証法の最終段階にある」(T. W. Adorno, »Kulturkritik und Gesellschaft«, S. 30.) ことの自覚の表明として、先の命題が掲げられている。
- 5 Cf. T. W. Adorno, »Engagement«, S. 423.
- 6 Id., »Kulturkritik und Gesellschaft«, S. 30. 「文化 (Kultur/culture)」の概念は、「魂の陶冶 (cultura animi)」に由来するが、その意味での文化の破産を受け止めつつ、アウシュヴィッツ以後の精神の陶冶としての教育の可能性を探るのが、『自律への教育』(日本語訳は、原千史他訳、中央公論新社、二〇一一年)に収められた一連の講演と対談である。Cf. id., *Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-69*, herausgegeben von Gard Kadelbach, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- 7 Id., *Negative Dialektik*, in: GS Bd. 6, S. 359.
- 8 Id., »Engagement«, S. 423f. なお、シエーンヘルクの《ワルシャワの生き残り》作品四六は、一九四七年に作曲されたナレーター、男声合唱、管弦楽のための作品で、ワルシャワ・ゲットーの犠牲者たちに捧げられている。全体が厳格に十二音技法で構成される一方、曲の末尾では、男声合唱によりユダヤ教の祈祷文「聞け、イスラエル」が歌われる。
- 9 このようなアドルノの命題に対するエンツェンスベルガーの批判的な言辞に関しては、以下を参照。ハンス・マグヌス・エンツェンスベルガー「現代の詩と政治」小寺昭次郎訳、晶文社、一九六八年、二一六頁。
- 10 T. W. Adorno, »Engagement«, S. 423.
- 11 Id., *Negative Dialektik*, S. 355.
- 12 そうした作品の自律性について、アドルノは「アンガー・ジュマン」のなかでこう述べている。「市場に迎合することも摩滅することも免れた作品の留保なき自律性は、巧まずして攻撃となる。この攻撃は、抽象的なものでもなければ、世界が自分に全面的に服従しないのを許容しない、超然不易の態度でもない。むしろ、作品が経験的現実から距離を置くことが、同時にそれ自体としてこの現実によって媒介されているのだ」(Id., »Engagement«, S. 425)。
- 13 アドルノはツェランの詩を早くから評価していて、一九五九年の夏にはジルス・マリーアで二人の会見が予定されていたが、果たされなかった。それを機縁に生まれたのがツェランの「山中の対話」である。アドルノも、『言葉の格子』所収の詩を中心とするツェラン論を書きたいと願っていたが、それは結局書かれることはなかった。後で触れるように、『美学理論』の「補遺」にツェランへのわずかな論が見られる。Cf. Stefan Müller-Doohm, *Adorno: Eine Biographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 612f.

14 Id., *Negative Dialektik*, S. 355.

15 人間が、もはや自分の死を死ぬことすらできないところまで人間性を剝奪され、さらに現在も放射能の被害が示すように、生物としての生命の根幹から破壊されるかたちで虐殺されるような出来事の後には、言葉だけが残った」と述べる際に念頭にあるのは、「幾重もの喪失のただなかで、ただ一つこれだけが、言葉だけが失われる」となく残りました」という「ハンザ自由都市ブレームン文学賞受賞の際の挨拶」（一九五八年）におけるツェランの言葉である。P. Celan, »Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen«, in: *GW* Bd. 3, S. 185.

16 例えば、「ツェランの詩は、死に、死者の記憶に、『想起』にその起源を有している」というペーター・ソーンデイの評言を参照。Peter Szondi, »Durch die Enge geführt: Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts«, in: *Schriften II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 349.

17 処女詩集『骨壺からの砂 (*Der Sand aus den Urnen*)』は、一九四八年にヴェーンで少数数が出版されたが、あまりにも誤植が多かったために、詩集としては破棄された。

18 P. Celan, »Espenbaum, ...« aus *Mohn und Gedächtnis*, in: *GW* Bd. 1, S.

19. ヤマナラシは、ヤナギ科の落葉樹で、箱柳の別名がある。わずかな風でも葉音を立てることからその名が付いている。漢名は白楊。それぞれ詩の冒頭を引いておくと、「掌を刻で満たして、こうしてあなたは私の許に来た」「またもあなたの髪は波立つ、私が泣くと」とある。Id., »Die Hand voller Stunden, ...« »Die Jahre von dir zu mir«, in: *GW* Bd. 1, S. 16 und S. 32. これらの詩や「死のフーガ」など初期

詩篇の解釈に関して、以下の注釈書から多くの示唆を得た。相原勝『ツェランの詩を読みほく』みすず書房、二〇一四年。また、ここに取り上げるツェランの詩全般について、以下の注釈付き全詩集のバーバラ・ヴィーデマンによる注釈も参考にした。Paul Celan, *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

20 Id., »Der Sand aus den Urnen«, in: *GW* Bd. 1, S. 22.

21 L. e. 「骨壺からの砂」の「微の緑色だ、忘却の家」がドイツ語を指すことについて、以下を参照。相原、前掲書、四九頁以下。この詩句を、マルティン・ハイデガーがこの詩が書かれるのと同時期に述べた、「言語は存在の家である」というテーゼと対峙させることと結びつけて。Martin Heidegger, »Brief über den Humanismus« (1946), in: *Wegmarken*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1978, S. 330.

22 音楽におけるフーガという形式については、以下の辞典の記述を参照。池内友次郎「フーガ」、『標準音楽辞典』音楽之友社、一九六六年、一〇一―四頁以下。後で取り上げるツェランの詩「追奏」の表題の原語 *Engführung* は、フーガの結尾の追迫部（ストレット：stretto）のドイツ語訳である。

23 ツェランは、「死のフーガ」を書いた直後に、イエシカ・シュベルバーの勧めにより、本名 Ansel (アンチェル) のアナグラムである Celan を筆名と定めている。そして、「死のフーガ」のルーミアニア語版「死のタンゴ」の公刊（一九四七年五月にブカレストで発行された雑誌「同時代人」に掲載）は、ツェランによる詩の初めての公表であると同時に、「パウエル・ツェラン」の筆名を用いた最初の場合

でもあった。相原、前掲書、三三三頁以下参照。

24 労働収容所に囚われていた際のツェランの記憶については、以下の伝記を参照。Israel Chalfen, *Paul Celan: Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt am Main: Insel, 1979, S. 121.

25 ツェランは、この詩が十六世紀頃のドイツの「死の舞踏」の伝統を踏まえており、そこで死が「マイスター」と呼ばれていたと語っていたという。相原、前掲書、三九頁以下参照。さらに、「ここで「死」の原語 Tod は、両親を連れ去った親ナチス組織 Todt を暗示するものでもあるという。そのことは、ツェラン自身が語るように、この詩が母親の墓碑であることを暗示するものでもある。この点について、以下の論考を参照。生野幸吉『闇の子午線——パウル・ツェラン』岩波書店、一九九〇年、四八頁以下。

26 P. Celan, »Todesfluge«, in: *GW Bd. 1*, S. 42.

27 「マルガレーテ」がゲーテの『ファウスト』に登場する女性の名であるのに対し、「スラムリート」は旧約聖書のとくに「雅歌」に登場する、ソロモン王の妻となる女性の名である。生野、前掲書、四九頁参照。

28 原民喜「夏の花」、『定本原民喜全集Ⅰ』（以下の註では『全集』と略記し、その巻数と頁数を記す）青土社、一九七八年、五二三頁。このよく知られた詩を含む、原民喜の一連の片仮名書きの詩のことに述べた特徴は、以下の拙論において、ヴァルター・ベンヤミンとジャック・デリダの翻訳概念と関連させるかたちで論じられている。「飢」の詩学試論——ベンヤミンにおける「飢」の形象を手がかりに、

広島大学大学院総合科学研究科人間文化講座人間文化研究会編『人間文化研究』第六号、二〇一四年三月、一頁以下所収。

29 「原爆小景」の初出については、『定本原民喜全集Ⅲ』の初出一覧（四〇一頁）を参照。

30 片仮名書きによる詩そのものに抗う異化は、以下の論考でも論及されている。John Whitter Treat, *Writing Ground Zero: Japanese Literature and Atomic Bomb*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995, esp. pp. 148-151 and pp. 167-172. ツェランにおけるドイツ語との批判的な対峙、原における日本語の解体を、さらに金時鐘が『在日』のはざまで（平凡社、二〇〇一年、二七頁以下）のなかで語る日本語とその詩歌の抒情性との対決とも照らし合わせ、そこにある詩的言語の生成を考察することも、破局の後の詩の可能性を探るうえで重要であろう。こうした視野を開く論考として、以下を参照。

細見和之『ディアスポラを生きる詩人 金時鐘』岩波書店、二〇一二年。ここでは、原が「鎮魂歌」などの作品で語る「突離された」自己を、一種のディアスポラとして検討する可能性を示唆するにとどめたい。

31 原「真夏ノ夜ノ河原ノミツガ」、『全集Ⅲ』、二二頁。

32 原「鎮魂歌」、『全集Ⅱ』、一三三頁。

33 ヴァルター・ベンヤミンは「ボードレールにおけるいくつかのモティーフ」のなかで、ブルーストを「失われた時を求めて」の執筆へ動かした「無意志的想起 (mémoire involontaire)」について、「その構成要素となるのは、意識の刺激防御によって処理されなかつた要素であり、それは心的外傷をもたらしうる力とともに回帰すると述べている。ベンヤミンによれば、その衝撃を潜り抜ける「シヨックの経験」こそ、ボードレールの詩作そのものと言える。Cf. Walter Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: *Gesammelte Schriften*

Bd. I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 616.

34 原「鎮魂歌」、『全集Ⅱ』一四一頁以下。

35 同上、一四〇頁以下。

36 字句通りの翻訳のなから「原作の罅」を響かせることを「翻訳者の課題」と規定するメンヤミンの思想を解釈しつつ、自己の震撼にもとづく死者の声なき声の罅としてアウシュヴィッツとヒロシマ以後の詩を論じる視点についても、前掲の拙論「罅の詩学試論」を参照。

37 原「鎮魂歌」、『全集Ⅱ』一四〇頁。

38 この詩の冒頭の動詞 *verbringen* が、収容所への移送を表わす動詞 *deportieren* のドイツ語訳で、官僚用語でもあったことについて、以下の論考の解釈を参照。Marlies Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie: Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Königstein: Athenäum, 1984, S. 74.

39 関口裕昭『評伝パウエル・ツェラン』慶應義塾大学出版会、二〇〇七年、二二六頁参照。

40 P. Celan, »Eingführung« aus *Sprachgittern*, in: *GW* Bd. 1, S. 197.

41 「迫奏」全体のこのような解釈について、以下の論考を参照。P. Szondi, »Durch die Enge geführt«, S. 364.

42 「迫奏」を「死のフーガ」と関連させるこのような解釈について、以下を参照。生野、前掲書、四九頁。

43 P. Celan, *op. cit.*, S. 202.

44 *Ibid.*, S. 203.

45 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: *GS* Bd. VII, S. 477, シェランにおおつこの模倣が、初期詩篇から一貫して見られる「死者」とりわ

け殺された母親の許へ行きたいという願望に貫かれていることも、忘れられてはならないことと思われる。

46 ソンデイは、ツェランの「迫奏」のこのような特徴を指摘しつつ、そこに、アウシュヴィッツの後に詩を書くことはできないというアドルノの言明に対する反駁を見て取っている。Cf. P. Szondi, *art. cit.*, S. 383.

47 この点については、以下の論考を参照。著者のヤンツにツェラン自身がこう語っていたとしよう。M. Janz, *op. cit.*, S. 75. また「ジャン・リリュック・ナンシーは、「アウシュヴィッツ」と「ヒロシマ」という名の脱境界的性格に言及しながら、「迫奏」のうちに「ヒロシマ」を読み込む可能性を示唆している。ジャン・リリュック・ナンシー「破局の等個性——フクシマの後で」、『フクシマの後で——破局・技術・民主主義』渡名喜庸哲訳、以文社、二〇一二年、三四頁以下。

48 P. Celan, *op. cit.*, S. 200f.

49 ツェランの核拡散の問題への関心については、ヤンツの論考を参照。M. Janz, *op. cit.*, S. 74. また、この当時ツェランは、周囲の反ユダヤ主義的言動やイヴァン・ゴル未亡人クレールによる誹謗中傷にも苦しんでいた。関口、前掲書、一九一頁以下参照。

50 栗原貞子「アウシュヴィッツとヒロシマの文学——L・ランガールの『ホロコーストの文学』を軸に」、『栗原貞子詩集』土曜美術社、一九八四年、一四一頁。

51 原「鎮魂歌」、『全集Ⅱ』一〇九頁。

52 W. Benjamin, »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: *Gesammelte Schriften* Bd. IV, 1991, S. 16; *id.*, »Ankündigung der Zeitschrift: *Angelus Novus*,

in: *Gesammelte Schriften* Bd. II, 1989, S. 243. このように翻訳を、言語そのものを構成する働きと捉えるベンヤミンの言語哲学については、以下の拙著を参照。柿木伸之『ベンヤミンの言語哲学——翻訳としての言語、想起からの歴史』平凡社、二〇一四年。

53 W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. I, S. 357. ツェランと原と詩作品の批評を含んだ構成を検討する際には、初期のツェランがシュルレアリスムの影響下で詩を書いていたことや、青年期の原が、ダダイズムとシュルレアリスムの双方から大きな影響を受けつつ、詩作と小説の創作を試みていたことを省みる必要があるが、それは今後の課題としたい。初期のツェランとシュルレアリスムの関係については、ヤンツの論考を参照。M. Janz, *op. cit.*, S. 42ff. また、ツェランがチエルノヴィッツ時代からライナー・マリア・リルケの詩の愛読者であったことと、原が晩年に集中的にリルケを読んでいることを考慮するなら、リルケを媒介にしてツェランと原の詩作を対照させる作業も必要と考えられるが、それについても、ここではその可能性を示唆するにとどめた。

54 *Ibid.*, S. 225.

55 この点について、崇高の判断においては、構想力が深淵に直面することが、超感性的な次元への通路になるというカントの『判断力批判』の議論を参照。Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: *Werke in sechs Bänden* Bd. V, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 345f.

56 このように、想起の媒体となる言葉を、自身のうちに過去と現在の緊張関係を孕んだ「像」と捉える見方は、ベンヤミンがとくにそ

の歴史哲学において繰り返し広げる「弁証法的像」の概念にもとづくが、これについても前掲の拙著『ベンヤミンの言語哲学』を参照。

57 原「燃エガラ」、『全集Ⅲ』、一七頁。

追記

本稿は、二〇一四年一月二日に九州大学西新プラザにて開催された第四六回原爆文学研究会「戦後七〇年」連続ワークショップIV「カタストロフィと〈詩〉」にて、同じ表題で発表した原稿を一部改稿したものである。発表の機会を与えてくださった関係者のみなさまと、貴重な質問やコメントを寄せてくださった当日の参加者のみなさまに、この場を借りて心から感謝申し上げます。