

接ぎ木する詩人

パウル・ツェランの園芸的詩作について

山中 慎太郎

1. はじめに

ジャック・デリダは「書くとは、すなわち、接ぎ木するということだ。」¹と書いた。そしてこの挑発的なテーゼに続けて、「それは同じ言葉だ。物を言うことはその物の〈接ぎ木されてあること〉に返される。」と書かれる。デリダが引き合いに出しているソレルスのテキストにおいて、〈引用〉や〈コラージュ〉とふつつ名指されるような「採取されたテキスト」は「それらがなくともすでに存在しているようなひとつのテキストの表面に、あるいは隙間に貼り付けられているのではない。しかも、それらのテキストは、再記入の操作、つまり、接ぎ木においてでなければ読みえない。」と書かれるとき、(外部にあるものを切断して挿入するという操作において) 一般に類比的に捉えられる〈接ぎ木〉と〈引用〉との関係が、ここではそう単純なものではないということが明らかとなり、そこからさらに進んで、「いくつかの場所に接ぎ木され、移植によってそのつど修正されて、接ぎ穂はついに自分自身に接ぎ木することになる。」(傍点引用者)と書かれるにいたって、この台木の無い接ぎ木、自分自身への接ぎ木というイメージで描かれるテキストのありようを額面通りに受け取ることが困難であるように思われる。²

ところで、デリダの引用から一度離れて確認しておくべきことは、そもそも接ぎ木とは何かという根本的な疑問である。町田英夫編『接ぎ木のすべて』によれば、「接ぎ木とは、増殖を目的とする植物体の一部である枝、芽などを切りとって他の植物体に接ぎあわせ、独立した新しい個体に養成する繁殖法である。」³とある。ちなみにふつつ接ぎ木の用語としては、切りとられ、移植されるほうの枝や芽を「接ぎ穂」、一方で土台となるほうの植物を「台木」と呼ぶ。

上記のように接ぎ木がある「植物体の一部」を「独立した新しい個体に養成する」ことを目指すというとき、デリダの議論において言及された台木の無い接ぎ木という夢想的な

¹ ジャック・デリダ (藤本一勇、立花史、郷原佳以訳) : 散種 (法政大学出版局) 2013, S. 573f. 以下デリダの引用はすべて本書からのものである。

² フランス語原文は以下の通り。„Écrire veut dire greffer. C'est le même mot. Le dire de la chose est rendu à son être-greffé./ „Ils ne sont pas appliqués à la surface ou dans les interstices d'un texte qui existerait déjà sans eux. Et ils ne se lisent eux-même que dans l'opération de leur réinscription, dans la greffe.”/ „Enté en plusieurs lieux, chaque fois modifié par l'exportation, le scion en vient à se greffer sur lui-même.” Jacques Derrida: La Dissémination. Paris (Édition du Seuil) 1972, S. 431f.

³ 町田英夫編 : 接ぎ木のすべて (誠文堂新光社) 1978, S. 32.

イメージがより明瞭になるように思われる。切りとられてきた接ぎ穂は台木に接ぎあわされるやいなや、新しい個体として独立せねばならないのだから、そこにはもはや台木は存在しえない。接ぎ穂は接ぎあわされ、癒合の過程を経て、台木/接ぎ穂の主客の関係を停止させ、ひとつの新たなシステム全体を構築することとなる。接ぎ木に譬えられたテキストの引用のイメージは、本来の園芸技術的観点に寄せて考えると、とりあえず上記のように理解されうる。本稿ではこれ以上デリダの提示する接ぎ木とテキストのアナロジーを議論することはしないのだが、それがこの先の議論の着想元のひとつとして念頭に置かれているということを示しておきたい。

ここで若干の遠回りをして本稿執筆のもう一つの端緒ともいえる議論を簡潔に紹介しておきたい。本稿はパウル・ツェランの詩における植物の形象を分析することを企図しており、その際、接ぎ木という園芸技術/テキスト的操作を鍵語として議論を展開することになるのだが、ツェランの詩に現れる植物の形象を精緻に分析した先行研究として平野嘉彦の議論⁴に触れないわけにはいかない。平野はツェランの詩と植物にまつわるその浩瀚な研究をツェランの短い散文作品『エドガー・ジュネと夢のまた夢』(*Edgar Jené und der Traum vom Traume*) (1948)を引用することから始めている。

あいかわらず同一性にこせこせとしているんだね！いったい君は何を洞察し、識別したというんです？怖いもの知らずのトートロジー博士さんよ？この新しい通りのはずれで、いったい何を識別したんですか？木でもあるものだ、とかほとんど木だと言えるものとかそんなところでしょう？そうしてリンネ翁に一筆したためるべく我流のラテン語をかき集めようなどというつもりですか？

Alter Identitätskrämer! Was hast du erblickt und erkannt, tapferer Doktor der Tautologie? Was hast du erkannt, sag, am Rand dieser neuen Straße? Einen Auch-Baum oder Beinah-Baum, nicht wahr? Nun suchst du wohl dein Latein zusammen für einen Brief an den alten Linnaeus? ⁵

語り手の「わたし」に向かって「わたしの口」が吹きかけるこのようなセリフを端緒に、平野はツェラン自身も関心を寄せていた植物分類学、ないしは博物学/自然史(Naturgeschichte)の内包するイデオロギー的な性格、すなわち世界各地から植物をはじめとする珍しい品々が収集されて欧州に運ばれていたという歴史的事実のもつ帝国主義的暴力性、そしてなによりも自然を〈言語化=歴史化〉するという博物学にあらかじめ組み込まれているプログラムを指摘し、さらに、植物園という分類学的に整備された〈文化〉施

⁴ Vgl. 平野嘉彦：ツェラーンもしくは狂気の花——抒情詩のアレゴリーゼ（未来社）2002。

⁵ Paul Celan *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt am Main (Suhrkamp Verlag) 1983, Bd. 3, S. 155. 本稿におけるツェランのテキストの引用は以下、同全集[以下 GW と表記]から行うこととする。

設に生育する植物に感嘆する一方で、同様に〈文化的〉なりんネの分類学を一蹴してしまうといった矛盾を抱えた詩人ゲーテの肖像をも描きつつ、ツェランの詩に現れる植物の名辞がそのような〈言語化＝歴史化〉された存在でありうるか否かを批判的に分析するための装置を整えようとする。

それに続いて展開される個々の詩の分析は音素分析や詩語の語源に遡ることで得られる意味作用の広がり、諸々の寓話や逸話、民話に現れる植物の伝統的アレゴリーを引き合いに出すといった手続きが踏まれることで説得的に読まれるのだが、その一方で、博物学/植物分類学的な植物の名辞（あるいはドイツ語の植物名）を名指すことがある種の〈自然の言語化＝歴史化〉でありうるという論考の鍵となる指摘について、これはおおよそ妥当なものではあるものの、議論の余地を残しているとも思われる。したがって論点を先取りして言えば、ツェランの詩テキストにおいて——もしそうでありうるならば——植物はただその自然誌（史）的な命名によって〈歴史化〉されているというだけではなく、なにか別の手続きを経ている可能性があり、その際に〈接ぎ木〉という操作が重要になるのではないかと仮定されるのであって、そのようなおぼろな予感を抱きつつ、以下論を進めていきたいと思う。

2. 切断された小枝としてのテキスト、あるいは歴史について

ソレルスのテキストに従いつつも、一般化されているようにも読めるデリダのテーゼ「書くとは、すなわち、接ぎ木するということだ。」を文字通りに解釈し、それをいかなる手順を踏むこともなしに他のテキストに適用することが少しばかり憚られるのは、デリダがフランス語の接ぎ木 (greffer) と尖筆 (graphion) との語源的同一性に部分的に依拠しているという事実をふまえ、それをドイツ語のテキストにおいて直接に展開することがためらわれるからなのかもしれない。あるいはそれを差し引いて考えても、ある程度一般化されたテーゼを個々の事例に適用する際には慎重な手続きが必要であると思われる。それでは本稿で扱われるパウル・ツェランのテキストは接ぎ木とどのような実際的な関係を結んでいるとすることができるだろうか。さしあたりその手がかりを彼の詩テキストの中に求めてみたい。

Aufs Auge gepfropft
ist dir das Reis, das den Wäldern den Weg wies:
verschwistert den Blicken,
treibt es die schwarze,
die Knospe.

Himmelweit spannt sich das Lid diesem Frühling.
Lidweit dehnt sich der Himmel,
darunter, beschirmt von der Knospe,
der Ewige pflügt,
der Herr.

Lausche der Pflugschar, lausche.
Lausche: sie knirscht
über der harten, der hellen,
der unvordenklichen Träne.

おまえの眼に小枝が
接ぎ木された。森たちに道を
教え示した小枝が。
眼差しに兄弟姉妹のごとく結ばれ、
それは黒い
芽を伸ばす。

空いっぱい、まぶたがこの春
に向かって張る。
まぶたいっぱい、空が伸び広がる。
この空のもと、芽の傘に護られ、
永遠なるものが犁をおこす、
主が。

耳をそばだてて聞け、犁の刃の音を。
聞け。それが
硬く、明るい
考えられぬほど古い時の涙の上で軋む音を。

上記の詩は詩集『閾から閾へ』(Von Schwelle zu Schwelle) (1955) に見える詩「眼に接ぎ木されて」(Aufs Auge gepfropft)⁶ である。鮮烈な印象を残さずにおかない眼球への接ぎ木というイメージは、一方で「眼」(Auge) が植物の「側芽」をも意味するところからデリダの

⁶ GW. Bd. 1, S. 106.

提示する「自分自身への接ぎ木」という夢想へと読者を誘いつつ、「まなざし」や「まぶた」という語が現れることによってその身体的存在を確かなものにしていく。ところでこのとき接ぎ木されたものは、つまりその接ぎ穂は何であったか。「小枝」である、それも「森たちに道を教え示した小枝」と言われているところから、この小枝はかつて森となんらかの仕方でコミュニケーションしていた小枝なのであり、最後になって犁が入れられる様子がその刃の軋みを通じて語られているところからして、この森はすでに開墾されてしまっているのだろう。すでに失われてしまった存在でしかないこの森についての記憶は、それでもこの小さな小枝に受け継がれ、「おまえの眼」に接がれることによってかろうじてつなぎとめられる。ここで「犁をおこす」と言われている主体は「永遠なるもの」すなわち「主」なのであり、文明とともにもたらされたそのような一神教的な主は犁によって創造を行うが、その一方で、その犁の刃が軋むことで呼び起こされる破壊の記憶は、ツェランのテキストにおいてはユダヤ人の殲滅の記憶と結びつくのかもしれない。いずれにせよ、ここである種の記憶を託された小枝とそれが接ぎ木されるという台木としての眼との関係をさらに詳細に取り上げ、検討を加えてみたい。

ツェランは詩集『誰でもない者の薔薇』(*Die Niemandrose*) (1963) に収められてある詩「深みに沈むということば」(*Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn*)⁷において、「おまえの眼に書き込まれたものが、わたしたちの深みを深める」という詩行を書きつけている。ここでは「眼に書き込まれる」という言い方で「読む」という行為が語られていると考えられるのだが、⁸ 眼に文字を刻印するというイメージがそのまま送り返されるようにして「眼に接ぎ木する」という言葉に接続されるとすれば、接ぎ木される接ぎ穂としての小枝は今や失われてしまった森の記憶を伝達するテキストとして理解され、眼に書き込まれるというかたちで読まれることになる。単に書き込まれるのみならず、接ぎ木され、「独立した新しい個体に養成」された小枝は定着し、「黒い芽」という新たなテキストを芽生えさせるのだが、ここでは〈読む者〉としての眼が接ぎ木によって「書き込まれ」、今度は〈読まれるもの〉としても現れる。そのような〈読む/読まれるもの〉としての「黒い芽(眼)」は破壊の記憶を抱きつつも、それに続く文明の発生の音に耳をそばだて、いわば〈言語化=歴史化〉された存在としてその記憶を保ち続け、静謐な創造の進む過程の中で自身が読まれることを待っているのである。

⁷ „Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn,/das wir gelesen haben./Die Jahre, die Worte seither./Wir sind es noch immer./Weißt du, der Raum ist unendlich,/weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,/weißt du, was sich in dein Aug schrieb,/vertieft uns die Tiefe.” GW. Bd. 1, S. 212.

⁸ 水上藤悦の注釈によれば、「記憶に書き込まれる *sich ins Gedächtnis einschreiben*」といった表現から類推されるこの表現は、ツェランが読むことを眼の運動としてとらえていることを強調している。またツェランには、詩作に「根底」といったものはあり得ず、「深淵」や「深み」があるのみだという認識があった。Vgl. 中央大学人文科学研究所編：ツェランを読むということ——詩集『誰でもない者の薔薇』研究と注釈（中央大学出版部）2006, S. 171f.

またこの際指摘されねばならないのは、小枝が何らかの記憶をたたえたテキストとして読まれうるのはひとえに〈接ぎ木〉という操作を経ているからなのであり、失明の代償に生まれた「黒い芽」は、それ自身、接ぎ木による損傷と癒合という過程にあることで、破壊と創造のダイナミズムを引き受けているという消息である。それゆえに接ぎ木された小枝は破壊の記憶を保ちつつ、新たな創造の場に臨むのにふさわしい存在と見なされるのである。

上述の点に関してさらに参照されるべき議論がある。ウーヴェ・ヴィルトは西欧近代の様々な言説に取材し、接ぎ木を「洗練 (=開墾) 化の技術」(Kultivierungstechnik) と捉え、以下のように整理している。

『百科全書』には〈接ぎ木〉の見出し語のもと、以下のように書かれてある。「接ぎ木は「自然に対する人工の勝利」である。というのもこの手続きでもって自然に新たな植物種を産出するよう強いることが可能であるからだ。」この(植物学的に正しくない)解釈に準ずれば、接ぎ木はある植物種の形態を変化させ、そこに「良きもの、美しきもの、偉大なもの」を追加するのである。その限りで、接ぎ木は単に自然と文化の間の移行を産み出すのみならず、新たな形成をもたらささえするのだ。つまるところ、接ぎ木は「自然物」を「文化物」に翻訳する、ないしは自然の状態を文化の状態に移し替えるのである。

So heißt es in der Encyclopédie unter dem Lemma »Grefte«, die Aufpfropfung sei der »Triumph der Kunst über die Natur«, denn man könne mit diesem Verfahren die Natur zwingen, eine neue Pflanzenart herzustellen. Gemäß dieser (botanisch nicht korrekten) Auffassung ändert die Pfropfung die Formen einer Pflanzenart und fügt ihr »das Gute, das Schöne und das Große hinzu«. Insofern stellt die Pfropfung nicht nur einen Übergang zwischen Natur und Kultur her, sondern sorgt sogar für eine Neu-Konfiguration: Sie übersetzt >Naturdinge< in >Kulturdinge< bzw. versetzt den Naturzustand in den Kulturzustand.⁹

ヴィルトの言うところに拠れば、西欧近代の言説空間において、接ぎ木はもっぱら自然から文化への移行を象徴するような「文化モデル」(Kulturmodell)として記述されており、たとえ接ぎ穂そのものが自然ととりあえずは呼ばれるものとしての植物の一断片であったとしても、台木に接がれることによって自然を〈文化化〉する。このように、接ぎ木が自然に文化を接続する契機となるという場合、当然のことながら、文化は歴史と地続きである。

ツェランの詩において、切断された小枝は眼に接ぎ木されることによって〈文化化=歴

⁹ Uwe Wirth: Kultur als Pfropfung. Pfropfung als Kulturmodell. S. 13. In: *Impfen Pfropfen Transplantieren*. Hrsg. von Uwe Wirth. Berlin (Kulturverlag Kadmos) 2011. (強調はヴィルト自身による。)

史化)され、眼に書き込むようなかたちで歴史を記述し、「黒い芽」として読み取られるテキストともなりうるのであるが、このとき台木となる「眼」は、その身体性ゆえに、そもそも「自然」のものではあり得ない。歴史を眼差す「眼」は接ぎ木されることで「再＝歴史化」され、失明する一方、開墾と播種の傍らで「黒い芽」として現れるのである。

したがって、ここにおいて〈接ぎ木〉はあくまでも産出の操作として描出される。接ぎ穂としての小枝はその結果、台木としての眼と接ぎ合わされ、「黒い芽」、すなわち黒い歴史/テキストを語りだすことになるのである。接ぎ木をされることの痛みは、破壊の記憶を湛えていることの痛みと相同的なものであり、接ぎ木を通じて破壊の記憶をテキストとして保持することが、耕作という創造の行為の傍らで要請されるのである。

これまでたどってきた議論を総合すれば、詩テキストの地平において（あるいは部分的には自然科学的な言説の地平においても）博物学/植物分類学的な命名という操作によるだけでなく、〈接ぎ木〉という操作によって植物が〈言語化＝歴史（文化）化〉される瞬間がありうるということが導かれるのであり、本稿冒頭にて示した議論に再び還ってくるようになったわけである。加えて、詩「眼に接ぎ木されて」の読解を通じて、接ぎ木による〈植物の歴史化〉という操作がツェラン自身の詩テキストにおいて象徴的に描かれているということも確認することができた。さて、本稿では以上のような象徴として描かれる接ぎ木のイメージに留まらず、タイトルにもあるように「接ぎ木する詩人」の肖像を描くべく、詩のテキストにおいて実際にどのような接ぎ木の操作が施されるのかということ进行分析し、議論に付したいと思う。

3. 〈詩的接ぎ木〉に向けて、切断と接合

上述したように、テキストにおいて接ぎ木を描くことと、テキストにおいて接ぎ木をすることは全く異なる位相にある。この両者を明瞭に区別するために本稿では以下、テキストにおいて接ぎ木をするとはどういうことかという点について、詩集『誰でもない者の薔薇』に収められたいくつかの詩の分析を通じて明らかにしたいと思う。そしてその過程を通じて「接ぎ木する詩人」としてのツェランの肖像を描くことができるよう試みたい。

まず接ぎ木という操作の準備段階として、接ぎ穂を選定し、それを切断するという仕事からスタートする必要がある。同詩集には植物の形象を伴った詩が多く収められているが、切断ということばに注目すると、たとえば、以下のような詩行に出会う。

Ich habe Bambus geschnitten:

für dich, mein Sohn.

Ich habe gelebt.

Diese morgen fort-
getragene Hütte, sie
steht.

Ich habe nicht mitgebaut: du
weißt nicht, in was für
Gefäße ich den
Sand um mich her tat, vor Jahren, auf
Geheiß und Gebot. Der deine
kommt aus dem Freien — er bleibt
frei.

Das Rohr, das hier Fuß faßt, morgen
steht es noch immer, wohin dich
die Seele auch hinspielt im Un-
gebundnen.

わたしは竹を切った。
おまえのためさ、息子よ。
わたしは生きた。

この明日にはとり
去られてしまう掘っ建て小屋、それは
立っている。

わたしはともに建てはしなかった、おまえは
知らないのだ、いったいどんな
管にわたしがその
周りにあった砂を入れたのか、何年も前に、
命令と掟に従って。おまえの砂は
戸外から来る——それは
自由なままだ。

地に足をつけたこの筒は、明日
依然として立っている、どこへ

魂がおまえを連れ去ったとしても、
その無
制約のなか。

この詩集の通例として、その冒頭の詩行が便宜的にタイトルとして呼ばれる詩「わたしは竹を切った。」(*Ich habe Bambus geschnitten.*)¹⁰ は竹を切るということ、つまり植物の切断を行ったということがごく簡潔に述べられるところから詩行が始まっている。この詩が書かれた 1961 年の夏をツェランは家族とともにフランスのケルモルヴァンにて過ごしていたが、滞在先の庭には多くの植物が植わっており、実際に竹藪が生い茂っていたとのことである。¹¹ それはともかくとして、ここで切り倒され、切断された竹はどうなったのであろうか。詩行をたどる限り、この竹は「明日にはとり去られてしまう掘っ建て小屋」(同詩集におけるきわめて重要な形象である¹²) の資材となることもなく、「わたし」は独り掟の命ずるところ、その管に砂を集めたのだということが読み取れる。ここで切断された竹は接ぎ穂として接がれることはなく、また残った方の竹も切断の傷跡生々しいが、しかし同時に確固とした存在として立ち続ける。砂を集めて管に入れるということが、何らかの記憶を詩に移し替えることのメタファーとして読まれるならば、¹³ 竹は砂=記憶の容れ物として〈文化〉の範疇へと移行し、テキストとして何らかの記憶を湛えているという点で先に見た「小枝」を想起させもするが、(植物学的に正しくないとはいえ) 接ぎ穂となりうるかもしれない切断されたほうの竹が顧みられることはない。この詩に代表されるような切断のイメージは同詩集の重要なモチーフであり、接ぎ木の操作のうちの最も重要な手続きに他ならないが、ここではその操作全体の完了を見ることはない。それではこの詩集に残された接ぎ木の可能性は他にどのようなものがありうるのだろうか。

幾重にも錯綜したタイトルの印象的な詩「詐欺師と泥棒の歌、サダゴラ近郊チェルノヴィッツ出身のパウル・ツェランがポントワーズ近郊パリにて歌う」(*Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris emprès Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora*)¹⁴

¹⁰ GW. Bd. 1, S. 264.

¹¹ Vgl. 『ツェラーンを読むということ』 S. 387.

¹² Juliana Perez によれば、『誰でもない者の薔薇』には「掘っ建て小屋」(Hütte) の現れる詩が上記のものを合わせて3つあり、残りはそれぞれ「小屋の窓」(Hüttenfenster) と「一つになって」(*In eins*) である。後者の方ではビューヒナー『ヘッセンの急使』(Der Hessische Landbote) からの引用„Friede den Hütten!“ (「小屋という小屋に平和を!」) が現れ、「明日にはとり去られてしまう」ような不安定さを抱えた「小屋」と殲滅にさらされた「はかない」(ephemer) 人間のありようが重ねられていると指摘している。彼女はツェランの同詩集がそのような「はかない人間性」をそれゆえに一層価値のあるものとして擁護しようとするツェランのメッセージをたたえているということを強調する。Vgl. Juliana P. Perez: *Offene Gedichte: eine Studie über Paul Celans Die Niemandrose*. Würzburg (Königshausen&Neumann) 2010, S. 214.

¹³ Vgl. 『ツェラーンを読むということ』 S. 388.

¹⁴ *Damals, als es noch Galgen gab/da, nicht wahr, gab es/ein Oben./Wo bleibt mein Bart, Wind, wo/mein*

には次のような詩行が見える。

Und wir zogen auch nach *Friaul*.

Da hätten wir, da hätten wir:

Denn es blühte der Mandelbaum.

Mandelbaum, Bandelmaum.

Mandeltraum, Trandelmaum.

Und auch der Machandelbaum.

Chandelbaum.

そして俺たちフリアウルへも行った。
あそこでなら俺たち、あそこでなら俺たち。
というのもアーモンドの花が咲いてたからな。
マンデルバウム、バンドルマウム。
マンデルトラウム、トランデルマウム。
そしてさらにはマシヤンデルバウムまで。
シャンデルバウム。

詩人フランソワ・ヴィヨンの胸を借りて歌謡調に歌い上げるツェランの節回しは「アーモンドの樹」(Mandelbaum)に出くわすやいなや、いよいよ饒舌になり、Mandelbaumは切断され、さまざまに組み合わせられ、新たな意味連関を開いていく。先の詩の中では生きた植物である竹を切断したということが語られていたのに対し、ここでは植物の名辞としての言葉そのものが切断されてしまうのである。注釈者はBandelmaumにBand(綱)やbaumeln(ぶらぶらと揺れる)という言葉を読み取り、そこから絞首台のイメージが呼び起こされることや、あるいはMachandelbaum(ネズの木)という言葉からグリム兄弟が採話したことで有名なメルヒェンの凄惨な物語の響きが聴きとられる¹⁵といったことを指摘しているのだが、そういった注釈者的態度を一旦離れ、本稿の論旨に沿って読み進めるならば、改めてここで注目すべきことは勿論Mandelbaumの切断というテーマである。Mandelbaumという語が切断されていることはMandelやBaumといった言葉が自由自在に新たな言葉

Judenfleck, wo/mein Bart, den du raufst?/Krumm war der Weg, den ich ging,/ krumm war er, ja,/denn, ja,/er war gerade./Heia./Krumm, so wird meine Nase./Nase./Und wir zogen auch nach *Friaul*./ *Da hätten wir, da hätten wir*./Denn es blühte der Mandelbaum./Mandelbaum, Bandelmaum./Mandeltraum, Trandelmaum./Und auch der Machandelbaum./Chandelbaum./Heia./Aum./*Envoi*./Aber,/ aber er bäumt sich, der Baum. Er,/auch er/steht gegen/*die Pest*. GW. Bd. 1, S. 229f. (強調はツェラン自身による。)

¹⁵ Vgl. 『ツェランを読むということ』S. 257、あるいはKommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose” Hrsg. von Jürgen Lehmann, Heidelberg (Universitätsverlag Winter) 2003, S. 134.

と結びつき、さらにより短い音節単位でも分離させられ、再び繋ぎ合わされていることから明らかである。アーモンドはツェランの詩テキストにおいては極めて特権的な位置を占めている植物形象であり、それは、一方で初期の詩「アーモンドの実を数えよ」(*Zähle die Mandeln*) に代表されるように、アーモンドの実がユダヤ人の眼の暗喩として持ち出されるからであり、他方『誰でもない者の薔薇』に関して言えば、アーモンド (*Mandel*) という言葉が、この詩集が献呈されているところの詩人であるオシップ・マンデリシュタム (*Ossip Mandel'stam*) の名前 (奇妙にもツェランは *Mandelstamm* と綴っている) とそのテキストを引き寄せることになるためでもある。さしあたり詩の中ではアーモンドの樹 (*Mandelbaum*) は様々に断ち切られ、繋ぎ合わされ、「返歌」として歌われる段になって「しかし、しかしそれは棒立ちする、その木は。」¹⁶ と語られることから、接ぎ穂としての枝を切断され、寒々しい姿になったことが推定されるのだが、それでもアーモンドの木は「棒立ち」しているのである。ここで切断された接ぎ穂としての *Mandel* に関して、たしかに「詐欺師と泥棒の歌」では *Baum* と切り離された *Mandel* はさしあたり *Traum* に繋ぎ合わされているのだが、これをもって〈詩的接ぎ木〉をしているのだということを言うつもりは毛頭ないうえに、*Machandelbaum* に至っては接ぎ木というより、むしろその音節の雑種的ありようが、あたかも有性的な交配によって誕生したかのような様相を呈している。あくまでもこの詩においては接ぎ穂の選定と切断が問題になっているのであり、*Baum* (樹) から切り離されて接ぎ穂と見なされうようになった *Mandel* はいまだ適当な台木を見つけるに至っていないのである。それではいったい接ぎ穂としての *Mandel* はどこへ接ぎ合わされるのだろうか。

4. 詩集『誰でもない者の薔薇』と接ぎ木する詩人

上記のように、一つの詩の中で言葉がバラバラに切断され、再び組み合わせられるとき、それはどこか染色体の分裂とその結合を思わせるところがあり、それが同一の詩の中で自閉的に完結する場合、あたかも植物の自家受精と類比的に捉えることができるように思われる。しかし、あくまで問題は〈接ぎ木〉なのであって、接ぎ穂としての *Mandel* は枝を切りとられており、「棒立ち」している木へと自閉的な仕方に戻ることは出来ないのである。ここではそのような事実から出発して詩集の接ぎ木的連関を明瞭なものにするべく、さしあ

¹⁶ 注釈者のゲオルク＝ミヒャエル・シュルツはこの *sich bäumen* という再帰動詞について、「語源的な文彩として読めるが、しかし *sich aufbäumen* (「抵抗する」) のそれなりに一般的な同義語として読まれうる」(*Lesbar als figura etymologica, dann aber als nicht ungewöhnliches Synonym zu „sich aufbäumen“.*) としている。Vgl. *Ebd.*, S. 135. 本稿ではむしろ語源的同一性を強調し、「木が立つ」と解釈するが、注釈者に従って「抵抗」を読み込めば、そこにはシベリアで獄死した詩人マンデリシュタムの姿が現れることになるだろう。

たり切断された Mandel-baum の行方を追いかけることにしたい。

Mandorla¹⁷

In der Mandel — was steht in der Mandel?

Das Nichts.

Es steht das Nichts in der Mandel.

Da steht es und steht.

Im Nichts — wer steht da? Der König.

Da steht der König, der König.

Da steht er und steht.

Judenlocke, wirst nicht grau.

Und dein Aug — wohin steht dein Auge?

Dein Aug steht der Mandel entgegen.

Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.

Es steht zum König.

So steht es und steht.

Menschenlocke, wirst nicht grau.

Leere Mandel, königsblau.

アーモンドの中——アーモンドの中に何がある？

無が。

アーモンドの中に無がある。

それはそこにある、そしてある。

無の中に——そこに誰がいる？王が。

そこには王がいる、王が。

¹⁷ GW. Bd. 1, S. 244.

タイトルの「マンドルラ」(大光輪)はイタリア語の美術用語であり、キリストないしはマリアの彫像・絵画においてしばしば用いられる卵型、あるいはアーモンド型をした全身を覆うような光背のことを指す。Vgl. Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“ 2003, S. 179.

その者はそこにいる、そしている。

ユダヤ人の巻き髪よ、おまえは白くならない。

そしておまえの眼——おまえの眼はどこへと向かって立つのか。

おまえの眼はアーモンドに向かって立つ。

おまえの眼、それは無に向かって立つ。

それは王に対して立つ。

それはそのように立つ、そして立つ。

人間の巻き髪よ、おまえは白くならない。

空のアーモンド、ロイヤルブルー。

「アーモンドの中に何がある？」という問いかけに答えていくかたちで、アーモンドは開かれ、その中に「無」が、そして「王」が見いだされる。「おまえの眼」はアーモンドの中に見いだされたものに向けられてある。注釈者や先行研究は当然ながらツェランの初期の詩にしばしば現れるアーモンドとユダヤ人の死者たちの眼 (Mandelaug) との類比を指摘しているが、¹⁸ ここで語られる Mandel を先に見たような手続きを経て接ぎ木されてきた接ぎ穂として考えるならば、Mandel に眼が向けられてあるという描写から思い出されるのは、あの象徴的接ぎ木のことが描出されていた詩「眼に接ぎ木されて」であろう。接ぎ穂として〈言語化＝歴史化〉の瞬間を用意するアーモンドがテキストに接ぎ合わされ、詩の中で「おまえの眼」に引き合わされることで、眼はアーモンドの媒介する記憶や歴史といったものと出逢うことになる。¹⁹ だとすればそれは一体どのような歴史なのか、あるいはそのような記憶や歴史に向き合おうとする「おまえ」と言われる者とは何者か。

ツェランの詩における「おまえ」(du) が何を指しているのかという問題は度々議論の俎上にのせられるが、この詩における「おまえ」はあらゆる存在に開かれた呼びかけとしてとらえられる。というのも、異なる語りの地平に存すると考えられるふたつの「おまえ」、ひとつには「ユダヤ人の巻き髪」と呼びかけられる(後には「人間の巻き髪」と呼ばれる)

¹⁸ Vgl. Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“ 2003, S. 179.

そのような詩として挙げられるのが前述の「アーモンドの実を数えよ」(Zähle die Mandeln)、「蠟燭を前にして」(Vor einer Kerze)、「追憶」(Andenken) である。

¹⁹ 「眼に接ぎ木されて」において、「小枝」は直接的に眼に接ぎ木されることで損傷と生産を同時に引き受けていた。一方「マンデルラ」において Mandel が直接的に接ぎ木されるのはテキストに対してであって、その際、詩に描かれる眼とアーモンドは互いに距離をとって現れる。つまり詩の観念的なイメージのレベルにおいて、接ぎ木はまだその過程にあり、完了してはいないのである。

「おまえ」、もう一方には所有冠詞として「おまえの眼」と言われるときの「おまえ」、が存在しているが、前者は「ユダヤ人」から後になって「人間」へと普遍化されるのだし、後者は「立つ（ある/いる）」(steht) という現在形の反復を通じて語り手ないしは読者にとっての今が強調され、詩が読まれることによって読者自身が「おまえ」でありうるという可能性を残しているためである。アーモンド (Mandel) が接ぎ木されることによってテクストのレベルでの〈歴史化〉の手続きがとられているこの詩において、アーモンドという形象の持つ寓意的連関も手伝って、詩のテキストにユダヤ人の歴史が刻印されることは言うまでもないと思われるが、それでは先に述べた詩の末尾の呼びかけ「人間の巻き髪よ」における普遍化についてはどのように考えることができるだろうか。

この詩がアーモンドの他にタイトル「マンドルラ」をはじめ「無」、「王」といった言葉を通じてさまざまな形象を呼び込んでいることは多くの研究者が指摘するところである。美術史の用語としての連関からまずはキリストの姿が導き出され、アーモンド=大光輪には「無」があるとされることからその不在が強調されるもの、注釈者が指摘するように「無を包含するアーモンドの中にはそれでも何かあるものが、すなわち「王」が存在しており、他方でこの王が「無」を相対化し、そこから絶対的かつ耐え難い否定をとり去っている」ようにも読める。²⁰ この「王」という言葉にもおそらくローマ兵らによって「ユダヤ人の王」という嘲笑を浴びたキリストの姿がイメージされているのであろう。

こうした注釈者らの指摘を踏まえたうえで、一度そこから大きく逸れ、アーモンド (= 歴史) に相対する「おまえ」と「無」に続いてアーモンドの中に現れる「王」に関して、新たに一つの仮説を提示してみよう。同詩集は先述したマンデリシュタムやフランソワ・ヴィヨンは勿論のこと、シェイクスピアやランボーといった詩人のテキストを召喚しながら自らのテキストを構築している。そのような詩人の列に当然加えられるべきである者の一人ライナー=マリア・リルケのテキストがアーモンド、無、王という重要な形象によってこの詩に結びつけられ、関係し始めるように思われる。²¹

Buddha in der Glorie

Mitte aller Mitten, Kern der Kerne,

²⁰ „[...] befindet sich in der das Nichts enthaltenden „Mandel“ dennoch etwas, nämlich „der König“, und dies wiederum relativiert das „Nichts“, entzieht ihm die absolute und unerträgliche Negation.“ Ebd., S. 180.

²¹ マンフレッド・エンゲルによれば、ツェランはチェルノヴィッツ時代から『新詩集』をはじめ、『ドゥイノ・エレギー』や『オルフォイスへのソネット』といった晩年の詩集にいたるまでのリルケの主要な詩集を読んでいるが、リルケの関心が言語による造形から「言語空間」へと向かったのをなぞるかのようにして、詩的言語そのものへの関心を深めてゆくツェランが『誰でもない者の薔薇』執筆時に関心を持っていたのはむしろ『ドゥイノ』や『オルフォイス』といった後期詩集であることを付言しておく。Vgl. Celan Handbuch: Leben - Werk - Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann. Stuttgart (Verlag J. B. Metzler) 2008, S. 299ff.

Mandel, die sich einschließt und verüßt, ——
dieses Alles bis an alle Sterne
ist dein Fruchtfleisch: Sei begrüßt.

Sieh, du fühlst, wie nichts mehr an dir hängt;
im Unendlichen ist deine Schale,
und dort steht der starke Saft und drängt.
Und von außen hilft ihm ein Gestrahle,

denn ganz oben werden deine Sonnen
voll und glühend umgedreht.
Doch in dir ist schon begonnen,
was die Sonnen übersteht.²²

栄光のブツダ

あらゆる中心の中心、核の核
自らを包み、甘熟するアーモンド——
あらゆる星々にいたるまでのこの万有があなたの果肉なのだ。讃えられてあれ。

さあご覧あれ、分かっておいででしょうが、
あなたにはもはや何ものもまとわりついていない。
無限の中にあなたの果皮はあり、
そこには濃厚な果汁が満ち、ほとばしる。
そして外からはある光線がそれを助ける、

というものはるか高みのあなたの太陽らは
煌々と満ちてめぐっているのだから。
しかしながら、あなたの中にはすでにして
太陽らを圧倒するものが始まっているのだ。

『新詩集別巻』(Der neuen Gedichte anderer Teil) の最後に収められたこの詩はアーモンドの
果実にブツダの姿を重ね、およそアーモンドの果実が到達できるとは思えないような宇宙

²² Rilke Werke. Bd. 1, Frankfurt am Main (Insel Verlag) 1997, S. 642.

/万有を果肉としてその果皮の中に取り込み、あたかも地球のごとく太陽の光を受けて成熟した果実が、太陽以上のものになろうとする転回/変容の瞬間を導いている。この相互に転換するマイクロコスモスとマクロコスモスのダイナミズムはアーモンドにブッダという宇宙的な思想家の姿が見いだされることによって可能になったものであるが、一方でブッダのほうでもアーモンドの果実の中に凝集する力を自身のイメージの媒介として借り受けているのだともいえる。

リルケがアーモンドの中に「万有」を見出してから二つの世界大戦を経て後、パウル・ツェランは同じアーモンドの中に「無」を見出した。ツェランが切断し、接ぎ木した *Mandelbaum* がかつてリルケの見たアーモンドの果実を实らせた樹であったとすれば、〈接ぎ木〉の操作の中で、リルケのアーモンドには認められなかった破壊の記憶と一緒に接ぎ合わされてしまったことになる。これは先に見た詩「眼に接ぎ木されて」の小枝の場合と同様であって、あたかもツェランにおいて、〈接ぎ木〉という操作のうちには根源的な傷が見いだされ、破壊の痕跡が潜んでいるかのようでもある。あるいはそれまで見いだされていなかったり、伝承されずにいた破壊の記憶が、〈接ぎ木〉という操作によってふたたび引き出されてくると言った方がよいのかもしれない。

一方で、ツェランがアーモンドに「無」を、すなわち破壊の記憶を見出したからといってこの詩がひとえに虚無的な態度に終わっているわけではないということが重要である。多くの研究が指摘しているように「に向かって」(*entgegen*) という言葉がもつ二つの方向性、つまり対象に向き合うということと対峙、対立するということを考慮すれば、「おまえの眼、それは無に向かって (*entgegen*) ある。」という詩行は「おまえの眼」と「無」との対立だけに終わらないのだし、「それは王に対して (*zu*) ある。」と言われるときには、それは王への対立というよりはむしろ敬意の眼差しであると言えるからである。リルケの詩において、万有にみなぎる果汁のイメージでもって表象されていたカピラヴァストウの王子ブッダことガウタマ・シッダールタは、ツェランの詩においては「無」から逆説的に現れる青のマントを着た「ユダヤ人の王」キリストに取って代わられているのだが、ツェランの詩において「王」がしばしば「人間の称揚」(*die Würdigung des Menschen*) を意味する形象として現れる²³ ということを踏まえると、王子ブッダから、*Mandel* を通じて「ユダヤ人の王」キリストへと接ぎ木的に転移されることで、王の形象は〈普遍的な人間〉の称揚を意味するものへと導かれ、それゆえに、詩「マンドルラ」においては破壊の記憶を前にした虚無というよりもむしろ、根源的な破壊の記憶の継承という主題がふたたび強調されることになる。²⁴ したがって接ぎ木されたアーモンドは単に破壊の後に残った「無」に留

²³ Vgl. Juliana P. Perez. 2010.

²⁴ *entgegen* の二義的な意味やツェランのテキストにおいて人間一般に拡大される王の形象についての議論は Juliana P. Perez. 2010, S. 131-140. を参照しているが、彼女は同箇所「マンドルラ」を詩論的なテキストとして扱い、詩行の歩みが詩作の過程そのものを描いており、その際アーモンドは詩テキストを、「おまえ」はそれに向き合う詩人を意味している、という仮説を提示している。例え

まらず、アドルノの言うようなある種の野蛮さをあえて引き受けて、凄惨な破壊の後に、それでも紡がれる記憶として読まれうるテキストなのだと言えるのかもしれない。それも博物学的/自然誌（史）的な歴史化とは決定的に異なる位相にある接ぎ木的歴史化によってもたらされる記憶を湛えたテキストなのだ。

ば以下のような記述を参照。

„Versteht man nun die Mandel als das Gedicht selbst, dann würde dies bedeuten, dass der Dichter - das Du - gegenüber seinem Text steht - „der Mandel entgegen.“ S. 134.

„„Mandorla“ ist die Beobachtung eines Schreibprozess: Als Kunstterminus verweist der Titel auf den ganzen Prozess des Schreibens; ihrerseits verweist die Mandel auf dieses Gedicht, das sowohl das Nichts - als die dem Menschen auferlegte Gewalt - als auch den König - als den Menschen - in sich aufnimmt, in einem ersten Schritt zur Würdigung des Menschen.“ S. 136.

Dichter/Pfropfer

Über die gartenkünstlerische Dichtung von Paul Celan

Shintaro YAMANAKA

Diese Abhandlung versucht zu erklären, welche Rolle die literarische Pfropfung in lyrischen Texten von Paul Celan spielt. Die Idee der literarischen Pfropfung stammt ursprünglich von Jacques Derrida, der die Analogie zwischen Pfropfung und Zitat betont. Darüber hinaus sind die Arbeiten von Uwe Wirth zu beachten, die im Anschluss an Derrida den kulturellen, ideengeschichtlichen Aspekt der Pfropfung betonen.

Neben der Untersuchung der literarischen Pfropfung bei Celan sollen die Forschungen von Yoshihiko Hirano kritisch behandelt werden, in denen die naturgeschichtliche Klassifikation der Pflanzen und ihre Funktion in den lyrischen Texten von Celan thematisiert wird. Während Hirano die naturgeschichtliche Historisierung der Texte durch bestimmte Pflanzenarten hervorhebt, scheint es vielmehr die literarische Pfropfung, die in den celanschen Texten Historisierungsmomente verursacht.

Offenbar manifestiert sich in Celans Gedicht *Aufs Auge gepfropft* (in *Von Schwelle zu Schwelle*, 1955) die Verbindung zwischen Geschichte und Pfropfung nur auf symbolische Weise. Nach Wirth ist die Aufpfropfung in der modernen europäischen Kultur als eine Art von „Kultivierungstechnik“ der Natur [Uwe Wirth, 2011.] zu begreifen, die gleichzeitig als eine Historisierungsoperation gilt. In diesem Gedicht behält ein Reis, ein dünner Zweig, sein Gedächtnis aus einem verlorenen Wald, wird aufs Auge gepfropft, worauf daraus eine „schwarze Knospe“ sprießt, die sich wohl auch als historisch aufgeladener Text betrachten lässt. Hier ist die Pfropfung als Mittel der Textproduktion gesetzt.

Das Pfropfungsmodell im oben angeführten Gedicht sieht allerdings sehr theoretisch aus. In der *Niemandsrose* (1963) lässt sich feststellen, dass Celan die literarische Pfropfung auf andere Weise vornimmt. Zum Beispiel zerschneidet er das Wort „Mandelbaum“ im Gedicht *Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris emprès Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora* in kleinere Wortfragmente und verbindet sie dann miteinander lediglich innerhalb desselben Gedichts. Dieses Wortspiel selbst kann nicht als literarische Pfropfung gelten, da der abgetrennte „Mandelbaum“ bei der literarischen Pfropfung auf einen anderen Kontext gepfropft werden müsste, um einen anderen Text historisch zu verzweigen und dadurch zu bereichern. Aus dieser Perspektive lässt sich das Gedicht *Mandorla* treffend interpretieren. Auf dieses Gedicht wird die (der) abgetrennte „Mandel(-baum)“ gepfropft, die (der) „deinem Auge“ entgegensteht. Man erinnere sich an eine Szene aus *Aufs Auge gepfropft*, in der ein dünner Zweig „dir“ aufs Auge gepfropft ist. Dabei scheint die „Mandel“ einen Text von Rainer Maria Rilke aufzurufen. Während die Mandel in Rilkes *Buddha in*

der Glorie (in *Der neuen Gedichte anderer Teil*, 1908) ein Bild von Buddha als kosmologische Figur trägt, steht in der Mandel in *Mandorla* „das Nichts“, das andererseits ein Bild von einem König mit einem christlichen Attribut zeigt. Seitdem Rilke in der Mandel ein Buddhabild erkannt hat, geschahen zwei Weltkriege, worauf Celan in derselben Mandel „das Nichts“ und den jüdischen König, Jesus Christus, entdeckt. Nach den Zerstörungen des Kriegs pfpft er die Mandel von dem rilkeschen Text auf sein eigenes Gedicht, versieht sie aber mit dem „Nichts“. Interessant ist dennoch, dass das Königsbild als die Würdigung der Menschen [Juliana P. Perez, 2010.] aufs Gedicht gepfpft ist.

Mit dem Textverfahren der Wortfragmentierung und Aufpfpfung verfeinerte Celan das literarische Pfpfungsmodell, das historische Referenzen der Texte herstellt und als Mittel der Textproduktion funktioniert. Nicht nur durch die naturgeschichtliche Klassifikation, sondern auch durch die literarische Pfpfung sind Pflanzen in den celanschen Gedichten kultiviert und historisiert.

