

「瞬間」の心身論

鍛 治 哲 郎

はじめに

「瞬」という文字は目を偏として、その字訓は「またたく」と読む。そのことは「瞬間」と熟語化して用いられるときには、まず意識されない。だが、「またたくま」と和語でいうとき、「目」の意味はまだかすかな響きを保ってはいないだろうか。「瞬間」を表す言葉は、ドイツ語でも目と深い関わりを持っている。Augenblick「瞬間」という語の原義は「目を見開くこと」である。Momentという語も存在する。これは17世紀にフランス語より取り入れられた外来語である。この語については後ほど触れることにして、今はAugenblickに留まろう。AugenblickはAuge「目」とBlick「眼差し」とからなる複合名詞であり、それぞれに「目」の意味が顕著であるが、今日の語義は「一瞬の時」であって、「目」の意味が込められることは一般にはない。

むろん文学では別である。パウル・ツェランの詩集『糸の太陽』は、この語で始まる詩を巻頭に置いている。

Augenblicke, wessen Winke,
keine Helle schläft.
Unentworden, allerorten,
sammle dich,
steh.¹⁾

(目の煌めき 一瞬一瞬 誰の合図か / 明るさは眠っていない / 逃げ去ることなく どの場所でも / 集中せよ / 退くことなく立ち向かうのだ)

ここではAugenblickeは、まずWinke「合図、目配せ」と言い換えられ、さらに次行でkeine Helle schläft「明るさは眠っていない」と続くために、隠れていた「眼差し」の意味が前面にせり出してくる。では「瞬間」の意味が消えてしまっているかということ、決してそうではない。AugenblickeはAugenblickの複数形である。目によるこの合図は、瞬時に間断なく繰り返し送られてくる、と読める。Blickは古高・中高ドイツ語ではBlitz「閃光」を意味していた。瞬間的に閃く光である。その語義も消えてはいない。だからこそ、「明るさ」が辺りを隈なく支配しているという意の文で、一つのまとまりをなす前半部の2行は終わっている。

そのような状況を前提として次の3行が続く。²⁾ うろたえることなく「集中せよ」、「退くことなく立ち向かうのだ」という命令文から推し量ると、間断なく視線の光が注がれる場とは、敵が押し寄せてくる戦場とも想定できる。³⁾ ここで立ち向かわねばならない相手がAugenblickeなのか、それともそのなかに現れる別の何かなのか、あるいは視線を投げかける目の持ち主は誰なのか、それについては明示されていない。だが、この詩においては、「瞬間」と「眼差し」が過酷な状況と直結していて、その「光」のなかで人が心身の緊張を強いられていることに疑いはない。

しかしながら、「瞬間」と「眼差し」は、安らぎと期待の成就をもたらす緊張を解く契機にもなる。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チーフについて』のなかで、このような「眼差し」について語っている。「眼差しにはしかしながら、目を注いだ相手から見返されたいという期待が内在している。この期待が応えられたとき、眼差しにはアウラの経験が豊かに与えられる。[中略] 見つめられている者、あるいは見つめられていると思っている者は、眼差しを開く。ある現象のアウラを経験するとは、その現象に眼差しを開く能力を授与することである。」⁴⁾ 引用部の最後の文には、次のような注が付されている。「この授与がポエジーの源である。人や動物、あるいは無生物が、詩人によってこの能力を授与されて眼差しを開くと、その眼差しは遠方へと誘われていく。このようにして目覚めさせられた自然の眼差しは夢み、詩作する者にその夢を追わせるのである。」⁵⁾

期待と夢は内面に、心的な空間のなかで膨らむ。それゆえアウラ概念は、深い記憶の底から浮上するイメージの特徴として展開されている。この心の奥底を故郷とするイメージは、ベンヤミンの論においては、「芸術が時の深みから汲み上げる美」についての記述へとつながる。この美の成就をベンヤミンは注記でAugenblick「瞬間」と呼んでいる。むしろ彼自身はAugenblick「瞬間」とBlick「眼差し」との連関を意識はしていないだろうが、「無意志的記憶」から浮上するイメージや「アウラ」あるいは「美」に、「瞬間」の時間としての相が伴っていることに間違いはない。それらが現れ出る一瞬は「瞬間」として際立たずにはいないからである。

Augenblick「瞬間」という言葉は、目と眼差しという身体の器官と機能を表しながら、身体を超えた意味の広がりをも宿している。文学はそれを巧みに利用する。というよりも、文学がその意味の野を開拓していった。「瞬間」は一方で心的空間を開く。他方、いづこから降り注ぐ光として、心身の反応を強いる。そこには言うまでもなく、時間性が明示的あるいは暗示的につねにつきまとっている。以下の小論は、「瞬間」が18世紀以降のドイツ語圏の文学において、身体と心のそれぞれをどのように引き寄せ、あるいは遠ざけて、新たな文学空間を開いていったのか、その道筋を辿りつつ、見交す目の至福と、降り注ぐ光の衝撃へと連なる系譜を確認する試みである。

1 心と眼差し

相手から見つめ返されたいという期待がことのほか強く込められているのは、恋する者の熱い眼差しである。「あなたの目は、私に止まらず彼方へ移ろう」⁶⁾と、13世紀にすでにミンネの詩人ヴァルター・フォン・デア・フォーゲルヴァイデは嘆いているが、ドイツ語圏の文学において眼差しと愛とが幸せな交わりを結ぶに至るには、18世紀を待たねばならなかった。

Im Frühlingschatten fand ich sie;
Da band ich sie mit Rosenbändern:
Sie fühlt' es nicht, und schlummerte.

Ich sah sie an; mein Leben hing
Mit diesem Blick an ihrem Leben:
Ich fühlt' es wohl, und wußt' es nicht.

Doch lispert' ich ihr sprachlos zu,
Und rauschte mit den Rosenbändern:
Da wachte sie vom Schlummer auf.

Sie sah mich an; ihr Leben hing
Mit diesem Blick an meinem Leben,
Und um uns ward's Elysium.⁷⁾

(春の木陰にあの人を見つけた / 薔薇のリボンで縛ってみたが / 感づくことなく微睡んでいた // わたしはあの人をじっと見つめ / わたしの生はこの眼差しでその生に寄り添う / そのことは感じ取れたが / 何なのか分からなかった // でもわたしは黙ったままあの人に囁きかけて / 薔薇のリボンをさわさわ鳴らすと / 微睡みから目を覚ました // あの方はわたしをじっと見つめ / その生はこの眼差しでわたしの生に寄り添う / するとわたしたちは楽園のさなかにいた)

Das Rosenband『薔薇のリボン』と題されたこの短い詩は、18世紀後半に始まる新たな文学の流れを告知しただけでなく、おそらくはまた先導することになったといっても過言ではない。作者はクロップシュトックである。従来のアナクレオン派の詩風を利用しながら、新鮮な表現を織り交ぜ独自の詩的空間を開いている次第については、ヴォルフガング・カイザーの解釈に詳しい。⁸⁾ だが見逃してはならないのは、やはり目の役割の変遷であろう。

木陰にまどろむ女性を見つけて心躍らす男の目の喜びは、ハーゲドルンやグライム、ウーツ、クライストというアナクレオン派の詩人たちや、その影響下に詩作を始めた詩人たちに共通して見られる。その視線は官能の戯れに運ばれて悩ましくも軽やかな軌跡を描くが、この詩においても、第1連を見る限り、類似の進行が予想される。男の眼差しに女性は受動的に晒されているだけではない。アナクレオン派の遺風は、薔薇のリボンで女性を縛るという趣向にも認められる。ところが、第2連の展開はその予想を裏切る。そこには身体的接触への言及はない。男の目はひたすらじっと見つめるのみ。その視線の先にあるものは、もはや身体の特定の部位ではない。それゆえ、動詞「見つめる」の目的語は単なる人称代名詞で表されている。視線は身体の表層に留まることなく、身体を超えたものへと注がれているからである。その目が捉えているのは、相手の女性のすべて、つまりその生と命の営みとされる。「わたしの生はこの眼差しでその生に寄り添う。」そして見つめる眼差しにも、見つめる者の生のすべてが込められている。

眼差しは軽快な動きを失うが、その代わりに深い心を、魂を託される。クロップシュトックは

別の詩で歌っている。

Aug'! ach, Auge, dein Blick bleibt unvergeßlich!
Und wie leg ich dir doch würdige Namen bei?
Wirst du Seele genennet?
Bist du's, das die Unsterblichen

Zu Unsterblichen macht? ...⁹⁾

(目よ ああ目よ おまえのくれる眼差しはいつまでも忘れがたい/おまえに相応しいどのような名を与えよう/魂とおまえは呼ばれるのか/不死の者を不死にするのは//おまえなのか)

眼差しには魂があふれている。むろん見つめる者は、同じように見つめ返されることを願う。目による心と心、魂と魂との交流である。『薔薇のリボン』では、その願いは最終の第4連で成就される。主語と目的語の入れ替えによって、第2連の最初の2行と見事な交差配列をなす第4連の最初の2行において、男女の視線は清らかに交わる。二人の周囲は楽園と化して、この詩は終わる。「楽園」Elysiumとは、死後に善良な者たちの魂が集う土地とされる。¹⁰⁾ その地で、肉を脱し時を超えた魂は至福の時空を過ごす。だが、眼差しによって運ばれる心は、時と身体のみならず言葉の支配をも超えている。目に託された思いは、感じられても知のレヴェルには上ってこない。心は言葉もなく囁きかける。

Spräch' die Stimme den Blick aus:
O so würde sie süßer sein, ¹¹⁾

(もし声が その眼差しを言葉にすることができるならば/ああ どれほどその声は甘く響くだろう)

この心と言葉の矛盾の中に、あるいはこの矛盾を糧にして、言葉では捉えがたい心情ををめぐって言葉が綴られていく。心を言葉で取り囲もうとする文学が始まる。身体を契機にしてその奥により貴重な心を求めるように、この詩人たちは言葉に頼りつつその彼方へと行き着こうとする。その際、人の心という言葉ではとらえがたいものであるからこそ、また私的な感情であるからこそ、物質的に固定された活字による押さえが、書物という一人だけの世界を開いてくれる媒体が必要不可欠であった。18世紀後半、書物の刊行は増加の一途をたどる。内面を見つめる文学作品が書かれ、むさぼり読まれる時代の幕が開く。作家が作家を、作品が作品を産んでいく。

クロップシュトックの作品はゲーテに読まれる。『若きヴェルターの悩み』において、ロッテの黒い瞳に見とれるヴェルターは、その瞳に『春の祝い』の詩人への崇敬を読む。そして『薔薇のリボン』が書かれなかったとすれば、ゲーテの『絵を描いたりボンに添えて』は生まれなかったであろう。シュトラースブルク時代のゲーテの友人ヤーコプ・ミヒャエル・ラインホルト・レンツの無題の短い詩も、同じクロップシュトックという土壌から芽生えたものである。

An ihrem Blicke nur zu hangen
Verlang ich, weiter nichts,
Und von dem Reichtum ihres Lichts
Ein Fünkchen in mein Herz zu fangen.¹²⁾

(かの人の目にただただ寄り添うこと / それ以上は求めない / そしてその溢れる光のうちから / 小さな輝きを我が心に受け止めること)

女性に注がれる眼差しは、いったん身体を飛び越え目という窓から魂を望み始めると、ひたすら女性の目にすがり、寄り添い、付き従おうとする。幸せな場合には、この熱い視線は報いられる。ゲーテの晩年の詩『目と目を見交わして』に、「わたしはただあなたの目の中の中にのみ生き / わたしが与えるものを あなたがわたしに与えるのだから / わたしは我を忘れてしまう」¹³⁾とあるように、またアイヒェンドルフの『眼差し』も、「あなたの目が御空のように / 微笑みわたしを見つめていると / どのような唇もこのような言葉を / 語りはしないと感じる // 心の奥から湧き出るものを / 唇は言葉で伝えはするが / 静かに目に託されるなら / もっと甘くとろけるように心に届く」と始まり、この眼差しに「わたし」も心を開いてすべてを受け入れ幸せに満たされて終わる。¹⁴⁾

それに対してレンツの詩では、目の「小さな輝き」が「わたし」に向けられた瞬時の視線を意味するのかどうか定かではない。それほどにまでささやかなこの望みは、ドイツでのいくつもの稔ることなき愛の果てに、移住先のモスクワの路上で誰にも看取られずに事切れたレンツに相応しいといえるだろう。目の奥に広がる心の世界は、通い合う喜びだけではなく、心の量り難さ、不安定さや気まぐれへの嘆きを産み出す。同じくレンツの詩『あの人が演奏会で投げてよこしたボンボンへのお返し』は、「ほくの苦悩を砂糖で和らげようと思っているのか / 情け深い神々しい心の持ち主よ / ほくの苦悩を何も分かっていないではないか」と冒頭で切り返し、いっそのこと刺し殺してくれと願うが、それは、死んでしまえば霊となって「思うがままにいつまでも / ほくの目はおまえに憧れることが許される / そうなればおまえの視線をすばやく捉え / ほくの心に抱きかかえる」¹⁵⁾ ことができるからであるという。

このような詩的表現は、奇矯な振る舞いと病的表現、その果てにやがて訪れる精神の病いという、ゲーテの『詩と真実』の記述によって定着することになるレンツ像を思い起こさせるとともに、¹⁶⁾ その不安定で珍奇な性格を、その詩が目を通しての心と心との交わりへと至りえなかった原因に仕立てたい誘惑にも駆られる。しかし、むしろ目という身体の一器官が奇しくも心への窓を開き、心と心とその窓を介して交わり、この世に縛られた身体の敷居を軽やかに超えていくという想像力の飛翔の方が、稀な僥倖というべきであろう¹⁷⁾。目と心との幸せな結びつきは危うく、やがて不幸な結末を見る。目に心を語らせて倦むことのなかったE・T・A・ホフマンが、目をめぐる物語『砂男』を著したのは19世紀の初めのことである。主人公のナタナエルが、機械仕掛けの人形オリンピアに目を通して夢中になる様子は、かつてクロップシュトックの詩が描き出した男女の愛のパロディとさえ読める。

学生ナタナエルが「動かぬまま死んだように見える」オリンピアの目をじっと見つめているうちに、その目には視力が芽生え生き生きとした輝きがあふれてくる。オリンピアの氷のように冷

たい手も、ナタナエルがその目を見つめ、その視線を受けてオリンピアが愛と憧れに満ちた眼差しを返してくると、脈打ち生きた血が熱く通い始める。ナタナエルの目に見入ったまま、時たま「ああ、ああ、ああ」とため息をつくこの自動人形は、他の者には魂もなければ目に生氣もない無気味な存在でしかない。その口からはこのため息が漏れる以外には、ほとんど言葉らしい言葉は発せられないのだが、ナタナエルにとっては違う。「彼女はほとんど言葉を喋らない。それはその通りだ。でもこの僅かの言葉が、内面の世界を語る真の神聖文字なのだよ。永遠の彼岸を望む精神的な生への認識と愛とに満ちあふれた世界を語っているのだよ。」¹⁸⁾ ここでも眼差しは言葉を介さずに、言葉を飛び越えて直に心を伝える。「言葉が何だ、言葉なんて何だ。彼女のこの世ならぬ眼差しは、地上のどんな言葉よりも沢山のことを語っている。」¹⁹⁾

ところが、ナタナエルの精神が均衡を失い狂気の相を帯びるのは、まさに目と心との接触によってである。正確に言えば、目と心との物理的・身体的接触を通してである。この作品では、目は何よりも身体の器官としてとらえられている。それゆえ心も、換喩によって胸と言い表される。ナタナエルは自作の詩のなかで、恋人の目が胸に飛び込み狂乱に陥る自分の姿を描いている。それだけではない。訪ねてきた行商の眼鏡売りが、眼鏡を目と称して次から次への机の上に並べると、無数の目がナタナエルを見つめ、その胸に「血のように赤い光の筋」を投げかけてくる。ナタナエルは危うく気が狂いそうになる。そして、ついにオリンピアが自動人形だと分かったとき、くり抜かれた目がオリンピアの製作者スパンツァーニ教授の手でナタナエルの胸に投げつけられると、ナタナエルは発狂して精神病院に送られてしまう。

『砂男』については、フロイトが『無気味なもの』で精神分析の概念を用いた解釈を展開している。そのなかで、ナタナエルとオリンピアの「同一性」に触れて、「オリンピアはいわばナタナエルから分離したコンプレックスであって、それが人としてナタナエルに立ち現れてくる」²⁰⁾と指摘して、ナタナエルの恋慕を「自己愛的な恋愛」と呼んでいることは、この18世紀に始まる目と心との対応関係に別の角度から光を投げかけてくれる。

ナタナエルは詩を書く青年である。このことを考慮に入れるならば、18世紀中葉以降に流行する、目を通して心と心が通うという、あるいは通い合わそうとする詩的モチーフが、この青年が懐くオリンピアへの愛の背後に透けて見える。フロイトによらずとも、ナタナエルが触れるオリンピアの手や唇は、最初は冷たくてもやがてナタナエル自身の身体の熱で温かくなると書かれているのだから、そしてフロイトもいうように、テキストからオリンピアの目はナタナエルから盗まれたと読むことができるのだから、機械仕掛けの人形がナタナエル自身の身体と心を借りて生をえていることに間違いはない。相手への愛を相手からの自分への愛として、相手の目と心のなかにも読み込もうとする「自己愛的」ともいえる詩的想像力は、新たな文学空間を開いた後、このホフマンの物語において不幸で戯画的な自画像を産み出したのである。²¹⁾

「きみたち散文的な人間には、オリンピアは無気味だろうさ。詩的な心の持ち主にだけ、詩的な心は花開くのだ。ほくにだけ、彼女の愛の眼差しは見開かれ、心のなかを隈なく照らしだしてくれる。オリンピアの愛のなかでだけ、ほくはほく自身を取り戻せるのだ。」²²⁾ 詩人の熱い目に見つめられると、命なきものも目を開き、愛の眼差しを返す。これはベンヤミンがボードレール論で展開したアウラの経験にほかならない。むしろベンヤミンにおいては、詩人は返された視線を受けてそのなかで自足せず、その視線を追っていくが、それに対して、ナタナエルが愛の眼差

しのなかに見いだすのは自分自身でしかない。この愛は空転してぐるぐる回り、フロイトもいうように、現実には愛の対象となりえる存在からは離れてしまう。

2 目と心のその後

しかし、目と心の結びつきは『砂男』で止めを刺されたわけではない。たしかに多幸症的な結合は、19世紀も徐々に下るにしたがって過去のものとなっていくが、まだ恋愛が文学のテーマとして生き続けている限り、目は表現の小道具として、かつての心との関係の記憶を保ちつつ用いられ続ける。むろんその関係は振れてしまっている。美しい目と枯れた心をつなぎ合わせたのは、『歌の本』のハイネである。「可愛い目は青い堇 / 可愛い頬は赤い薔薇 / 可愛い手は白い百合 / どれも今なお咲き続け / ただ心のみ枯れている」。²³⁾ 目はもはや豊かな内部への窓ではない。「心」も、身体の器官の一つとして並べられるにすぎない。控え目な眼差しを好んだメーリケにも、目の誘惑を大胆に歌う詩『ベルグリーナ I』がある。しかし、そこには暗い影がつきまとっている。

Der Spiegel dieser treuen, braunen Augen
Ist wie von innerm Gold ein Widerschein;
Tief aus dem Busen scheint er's anzusaugen,
Dort mag solch Gold in heil'gem Gram gedeihn.
In diese Nacht des Blickes mich zu tauchen,
Unwissend Kind, du selber lädst mich ein -
Willst, ich soll kecklich mich und dich entzünden,
Reichst lächelnd mir den Tod im Kelch der Sünden! ²⁴⁾

(誠に溢れ茶色に潤むこの目の鏡は / 内なる黄金の反照か / 胸の奥から黄金を吸って輝くかのよう / その胸底には聖なる悲痛に包まれて黄金が見事に育つのだろう / この眼差しの夜のなかに身を浸せよと / 何も知らぬ子よ おまえ自身がわたしを誘い / いざわたしとおまえを燃えたせよと望んでいる / 死を注いだ罪の杯 笑みを浮かべてわたしに手渡す)

ここでも目は心、つまり胸とつながりを保っているのだが、胸の奥に満ちている「黄金」は「悲痛」を伴うとされているからには、単に清らかさや真実の比喩と見なすことはできない。「黄金」とは欲望の対象でもあるからである。「誠に溢れた」目は心の幸せへと通じていかない。この目と心の危うさは、脚韻で前半4行とつながれている後半部の最初の2行からも読みとれる。輝きを保っていた眼差しは、その輝きの淵源を心の内の「黄金」にたどり終わると、直ちに「夜」と言い換えられてしまう。むろん「夜」は愛の炎を燃え立たせる臥所であり、最後の2行の背景を構成している。だが、その2行によれば、その臥所への誘いに応えることは、罪を犯し死を迎え入れることを意味する。

想像力の飛翔によって心に溢れる愛の世界を描ききれなくなると、目も心への通路としての機能を失い、感覚器官として官能の戯れに奉仕する。C・F・マイアーの『大運河の上』は、そのような目の働きを夕暮れの一瞬の情景として描きだす。ヴェニス「大運河」は夕暮れの影に覆

われ、その暗がりをいくつものコンドラが滑るように進んでいく。闇を行き交うその様子は「ささやく秘密」と形容されるが、二つの宮殿の合間から夕日の「どぎつい光」が射し込むと、そこをよぎるコンドラはしばし照らし出される。

In dem purpurroten Lichte
Laute Stimmen, helle Gelächter,
Überredende Gebärden
Und das frevle Spiel der Augen.²⁵⁾

(深紅の光をうけて浮かぶ / 大きな声と高笑い / 説き伏せようとの夢中の身ぶり / そして放埒な目と目の戯れ)

このただ一箇所の短く狭い光の帯を通過する間に、「生は激しく情熱的に漂い」、やがて再び闇のなかに「意味不明のつぶやき」のように消えていく。束の間、燃え立つ生の炎を映して輝き戯れる目の背後には、悩ましくも豊かな心の空間の広がり望めない。『大運河の上』は1889年の作である。目に心を読む時代はとうの昔に終わっている。『ダントンの死』のなかで、作者のビュヒナーが、妻の額と目を指さすダントンに、「この背後には何があるんだ」と尋ねさせたのは世紀の前半のことであった。散文的かつ医学的にダントンは続いている。互いに分かり合うには「お互いが相手の頭蓋骨を切り開いて、脳細胞のなかから思っていることを引っぱり出さなきゃならない。」²⁶⁾

目の役割は後退していく。その最後の花道を飾るかのように、ケラーの『夕べの歌』において、目は夕日に溢れる世界に対して開かれた小さな窓に喩えられる。この小さな窓はひたすら受け入れるのみである。もはや外へと働きかけることはない。そして「目の輝きが消えるとき 魂は安らぐ。」²⁷⁾

3 「瞬間」の恵みと光

眼差しが交わり心が通い樂園が成就するところでは、時間は意識されない。「瞬間」が美として経験されるとき、時間は止まる。「目の輝き」は至福の空間を開くことができた。だが、「瞬間」が目という身体器官を離れて、「一瞬の閃光」の意味で用いられるとき事情は異なる。時代はケラーやマイアーから百年ほど戻ることになる。18世紀あるいは19世紀初めにおいては、神話的なメタファーはまだ効力をもっていた。そこでは光は天から来たり、一瞬の恵みをもたらす。

シラーの詩『瞬間の恩恵』Die Gunst des Augenblicksはその代表的な例であろう。そこでの「瞬間」は愛を開花させるのではなく、詩の成立の契機ととらえられている。天上からの恵みをうけて歌は生まれる。歌への感謝を神々の誰に捧げるのかという自問に、喜びを産み出す神に対してとの答えが返される。歌は喜びを糧とするからである。「精神が炎に酔うことがないならば、心は喜びを知らぬままだ。」²⁸⁾心に喜びを与えるのは「炎」、「火花」である。それは、雲間に煌めき地上に達して「幸せ」をもたらす。詩的インスピレーションの天上由来説が展開されている。「君臨する者すべてのなかで / 秀でて力ある者、それは瞬間。」直接に名指さしてはいないが、雷神ゼウスを詩人は念頭においている。このようにして「瞬間」Augenblickからまず閃光の意味が

引き出された後、次ぎに時間的意味へと移り、恩恵が束の間しか与えられないことを確認してこの詩は終わる。「美しき賜物は / どれも稲妻の輝きのごとくに儂い / 暗い墓穴へと夜が / さっと閉じこめてしまう。」

シラーのこの詩には、「瞬間」に天の雷光を受ける詩人の自負と戦きや、また「瞬間」の儂さへの嘆きや恐れは表現されていない。前者はヘルダーリンの『あたかも祝祭の日に』によって、「だが我らには、神の雷雨のなかで / 詩人たちよ 頭に何もかぶらずに立つこと それこそが相応しい」、「父なる者の雷光を そのまま 我が手で / つかみ...」²⁹⁾と引き取られる。後者はゲーテ齢74歳の恋愛詩『情熱の三部曲：哀歌』において、おずおずとした愛へと変容させられて見事な造形をえる。「瞬間の目を見つめよ」、「子供のように生きよ」、との女性の忠告（この忠告は、「あの人の目の前にいると」利己的な思いはすべて消えてしまうと語る詩節の後に、「あたかもあの人がこう言っているようだ」と始まる二つの詩節のなかでの言葉である）に対して、

Du hast gut reden, dacht' ich, zum Geleite
Gab dir ein Gott die Gunst des Augenblickes,
Und jeder fühlt an deiner holden Seite
Sich augenblicks den Günstling des Geschickes;
Mich schreckt der Wink, von dir mich zu entfernen,
Was hilft es mir, so hohe Weisheit lernen!³⁰⁾

(あなたは何とでもいえるだろう とわたしは思った / 神は瞬間の恵みをあなたのお供に与えたのだ / 優しいあなたの傍にいと誰もが一瞬 / 運命の寵児になったと感じてしまう / だがわたしには あなたのものを去れという目の合図が恐ろしい / だからそのような高邁な知恵を学んだとしても わたしにとって何になるだろう)

ここでの「瞬間の恵み」には、「一瞬の時間」と「眼差し」とが巧みにすくい取られている。瞬間の目を見つめよと諭す女性には、「子供のように」その時その時を生きる恵みが与えられている。この詩は、ゲーテからすれば「子供のような」10代後半の少女への恋愛体験から生まれている。「瞬間」は「目の輝き」をも意味している。誰もがその傍らでは「運命の寵児」になるのは、その一瞬の目の輝きゆえである。だからこそ、次行で直ちに、その目の合図に「わたし」は戦くと続けられている。

4 驚愕あるいは至福

20世紀ともなれば、「瞬間」に天の恵みの後光がさすことはない。目の魔力も失われている。しかし「瞬間」は、一瞬としてその時間性が前景に押し出され、瞬時に受ける強度の経験は、文学およびその周辺のテキストにいくつもの痕跡をとどめている。それは心身を貫く至福の、あるいは驚愕の経験として叙述される。

ホーフマンスタールが『チャンドス卿の手紙』を著したのは20世紀の初頭のことである。かつての自らの著作と創作プランが他人のもののようによそよそしく思え、「関連をつけて考えたり話したりすることがまったくできなくなってしまった」³¹⁾というチャンドス卿の経験は、言語

への不快感と懐疑に根ざしている。ごく日常的な会話に登場する物事も、無数の細部に分かれ、もはや普通の日で見ることにはかなわず、それを言葉でとらえることは不可能とされている。この「精神の病い」に襲われ「空虚な生」を送るチャンドス卿にも、「活気づく瞬間」が時として訪れる。いつもは目を留めたりはしない「如雨露や畑に置き去りにされた馬鍬、身体に障害を負った者、日向に寝そべる犬、みすばらしい墓地、小さな農家」といった何でもない物や生き物が、「突然ある瞬間に」、「崇高で感動的な刻印を帯びる」。言葉にならないこの経験は、「滑らかにそして急に盛り上がるこの世ならぬ感情の高波」に人や事物が満たされる、あるいは「生と死の流体が、夢と覚醒の流体が一瞬、流れ込む」と説明されるが、どこから流れ込んでくるのかとチャンドス卿自身が自問するように、その瞬間の経験を越えた起源を持ってはいない。

この瞬間は、愛の比喻によっても語られるている。些細でつまらぬものも、「至福の夜を共にしたこの上なく美しく献身的な恋人よりも」貴重な存在となり、「圧倒的な愛」で迫ってくる、また逆に、そのような事物に「わたしが流れ出し流れ込んでいく。」それゆえ、人と人との愛の瞬間が、人と生き物、事物との間にも拡大されただけであるかのように思われる。だが、この事物への愛は、目立つことのないもの、時には、毒を盛られた鼠の断末魔など目を逸らしたくなるような光景にも注がれている。しかしその機縁が何であれ、瞬間の体験自体が心身と強く結びついて描写されていることに着目しなくてはならない。「精神」、「魂」、「身体」という言葉を口にするときの不快さにチャンドス卿は触れているが、それはこの分割自体が、それぞれの概念の境界自体が疑わしいからにほかならない。「瞬間」の経験は身体の喩によっても語られている。髪の毛の根から踵の髓まで戦慄が走る。自分の身体が、すべてを開示してくれる暗号からなるように思われる。自らの「内臓の動き」と「血流の滞留」について詳しくは何もいえないのと同じように、この「瞬間」についてはまともな言葉で言い表すことができない。そもそも「精神」に由来するのか、あるいは「身体」が原因なのか分からないとされる。それゆえにまた、偶然に突如訪れる一瞬は、「神々しい」とも「獣のような」とも形容される。

このような「瞬間」の把握は、ホーフマンスタールの『詩についての対話』のなかで、「詩の根源」と「生け贅」をめぐる議論において繰り返されている。³²⁾最初に動物を生け贅に捧げた男の経験を通して「詩の根源」が説かれる件である。生け贅に捧げられる動物の喉にナイフを突き立てる一瞬、「高揚した生の歓喜」と「死の最初の痙攣」が同時に男を襲い、男はその瞬間、動物とともに死ぬ。それはその瞬間、男の生が動物の生のなかに溶け込んだからであるとされる。そしてこの一瞬に、詩の根源が求められている。

「個体化の原理」が破られたときに人間を襲ってくる「恐怖の戦慄」と「歓喜の恍惚」とに、「ディオニュソス的なものの本質」、ギリシア悲劇の根源を見たのは『悲劇の誕生』のニーチェだった。「ディオニュソス的なもの」が人間を超えた「自然の衝動」としてとらえられ、「生理現象」の譬えによって語られていることも、チャンドス卿の経験との類比で注目してよい。ニーチェの芸術観においては、芸術はホーフマンスタールよりも直接的に身体喩をもつて語られる。「すべての芸術は暗黙の影響力として筋肉と感覚に作用する、...それは身体が敏感に興奮する種類の人間に語りかける。」³³⁾芸術作品の作用だけでなく創作に際しても身体は決定的である。『ツァラトゥストラ』成立の経緯を語った『この人を見よ』にはこう書かれている。「創作の力が最も豊に流れているとき、筋肉の敏捷性はわたしの場合いつも最大であった。身体が高揚している

のだ。〈魂〉を関与させるのは止めにしよう。」³⁴⁾「魂」の「内面性」を嫌ったこの思想家は、「身体」と「生理学」の領域に芸術を引きずり込む。

「力強い時代の詩人がインスピレーションと呼んだもの」は、「足のつま先に至るまでの、無数の細かな戦慄とぞくぞくする感覚」を伴っている。発想は「閃光」のように突然に煌めき、その瞬間は「光の横溢」として意識される。³⁵⁾光のメタファーは、その光源を失ってもなお、その効力を保っている。そして「光」と「瞬間」こそ、ニーチェの永劫回帰の思想を支えるイメージにほかならない。「自らの真昼時のなかで、覚悟ができ、熟しているように、絶滅をもたらす太陽の矢をうけて、灼熱し、刺し貫かれ、至福を感じる星としてあるように！」³⁶⁾「おまえたちが一度を二度かつて欲したことがあるならば、かつて<幸せよ、刹那よ、瞬間よ、おまえは気に入った>と言ったことがあるならば、おまえたちは一切が戻り来ることを欲したのだ！」³⁷⁾一切の回帰を欲する瞬間の時とは、影の一切ない「真昼時」を意味している。

このような「瞬間」と「光」の把握からツェランの詩までは、もう一步の徑庭である。真昼の時には影は消え、至る所が明るい。「瞬間」の暁は閉じられることがない。絶滅をもたらす光の矢が降り注ぎ、それに射抜かれるという表現から、この正午の時が過酷な環境であることは確かである。しかしそれは直ちに「至福」の体験へと転換される。ツェランにおいては至福感はない。射す光のなかで、ひたすら身構え心を引き締める。『糸の太陽』に続く詩集は『光の強迫』という表題を与えられている。

5 ショック

ホーフマンスタールとニーチェにおいては、「瞬間」が心身性ないしは身体性のレベルで押さえられるようになったとはいえ、そこにはまだエクスタシーの感覚が依然として強く働いている。「瞬間」を心身との関わりで歓喜の経験としてではなく、単なる「衝撃」として芸術論に取り入れたのはベンヤミンである。『ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて』は、見返す眼差しによって開かれるアウラの経験が、「ショック」の体験を通して崩壊していく経緯をボードレールの詩のなかに見ようとしている。ベンヤミンは19世紀半ばに「読者の経験の構造が変化し」始めたことと、その変化への詩人の対応に目を注ぐ。むろん詩人自身もその変化のさなかに生きている。そこに生まれつつあった新たな経験とは、「工業が発達した時代のよそよそしい眩惑するだけの経験」³⁸⁾である。この種の経験は、意識の表層で受け止められ、内的な層にまで達することはなく、掛け替えのない思い出として心に残りはしない。それは「無意志的記憶」としては保存されず、つまり個人の経験の奥底に深く沈み込み同化されることはなく、「理知の記憶」として「意志的」に想起可能とされる。この近代の経験をより明確に特徴づけるために援用されるのが、フロイトの『快感原則の彼岸』である。

フロイト自身が「精神分析上の思弁」と呼ぶ考察によれば、心的機構のなかでの「知覚-意識体系」は「外界と直接接触」していて、外からの刺激を直に受け止める。この「知覚-意識体系」は、刺激に反応する物質からなるごく単純な有機体を想定したうえで、その皮膜層に譬えられる。単純な有機体の場合には、外界の刺激はこの外皮層によって感受されるが、この小さな生命体が刺激の多い外界に生きているとすれば、その刺激作用によって生命が危険に晒されないように、刺激に対する保護が必要になる。そのために有機体は外界と接する部分を「幾分か無機化」させ

る。この部分は「特別の外皮あるいは膜として刺激を受け止める働きをする」ので、³⁹⁾「外界のエネルギーは、その強度の残余のみが、すぐ隣りにあるまだ生きている層に伝わる」。この内側にあつて刺激を受容する層は、高度に発達した有機体では「知覚-意識体系」として形成されるが、実はこの受容を旨とする層も、「不適切な刺激を阻止し」、「外界からあまりに大きな刺激が加わった場合には新たな保護の装置」として働く。

「ショック」と「驚愕」は、この刺激保護が破綻するときに生じる。ベンヤミンのいう19世紀中葉以降の新しい経験は、刺激保護の役割を担う意識によって受け止められるか、あるいはその保護を破って「ショック」として人を不意打ちする。このようなショック体験が普通になってしまった時代においては、快とはほど遠いこの経験も抒情詩のなかに活かされることになる。その可能性を開いたことに、ベンヤミンはボードレールの近代性を見る。無意志的な思い出や「万物照応」、美の慰めは、こうした経験を補完するものとして偶さか詩人に訪れるにすぎない。「ショック」の体験のなかでアウラの崩壊を認めることが、ボードレールの文学の原則であったという。つまり、ベンヤミンはボードレール論において、「瞬間」の二つの相を対照的に描き出したのである。至福の「瞬間」であるアウラの経験と、「ショック」として不意に襲いかかる「瞬間」は合い結ぶことなく、鋭く対立させられている。アウラが「無意志的記憶」として心と魂の領域に深く根を下ろしているとすれば、「ショック」は「身体を貫く」。それは決闘に敗北する前の驚愕であり、「身体を痙攣させる」。

フロイトにおいても「ショック」は「肉体的苦痛という固有の不快」を伴う。『快感原則の彼岸』が、「ショック」だけではなく反復強迫および死への衝動を説明するために、決定的な箇所では生物あるいは生命体のモデルを論拠にしていることは、この大胆な論考の際立った特徴をなしている。知覚と意識の成立自体が生物の発展過程をもとに理論化されているために、「ショック」という人の意識機構の破綻も、生命体全体つまり身体との強い結びつきを推定させる。フロイトの場合には、心的装置の障害による身体的兆候が問題になることがあるにしても、もっぱらの関心は心的装置に向けられている。「ショック」は「知覚-意識体系」に打撃を加える。

「意識」もその一部をなすフロイト流の心的装置は、18世紀半ば以降に文学がしばし心酔した「心」を分析する際の道具にはなる。だが、詩的な柔らかな膨らみを持つ「心」という言葉とは次元を異にする概念である。ベンヤミンも「心」という言葉は用いない。「意識」と「記憶」をもとにボードレールを論じている。議論の出発点として選ばれているのは、ベルグソンの『物質と記憶』である。その思想は、近代的経験に抗して「<真の>経験を我がものとする」ために、「記憶から」開けてくる「観想的生」を確定しようとする、と要約される。この「記憶」と「観想的生」がプールの「無意志的記憶」へと接続されていく。その際、ベルグソン以外にも時代に抗して「<真の>経験を定着しようとした思想家として、生の哲学の系譜に連なる哲学者らが挙げられているが、そのなかにクラークスの名が認められることは注目してよい。なぜならクラークスこそは、ベンヤミンより一つ前の世代に属し、20世紀初頭から活躍を始めた「魂」を称揚する思想家だからである。その思想は「意識」と「精神」を排して「魂」の重要性を説く。ベンヤミンがボードレールの詩の一つをもとに、秒針の一秒ごとの動きと「ショック」とを結びつけて、「一秒一秒の進行が与えるショックを受け止めるために、意識が呼び起こされる」⁴⁰⁾と書いたとすれば、クラークスでは時間の規則的単位と「意識」は単に否定的にとらえられるのみ

である。「ショック」が生産的に入り込む余地はない。

クラークスにおいて「瞬間」は、「魂」が受け取る「形象」の「輝き」として顔を覗かせている。「だがある時、この森が夕日のまっ赤な輝きのなかで燃え立つ間に、この光景の力が私の自我から私をもぎ離す。すると私の魂は突然、今まで見たことがなかったものを見て取る。おそらくほんの一分の間、それどころかほんの一秒の間かもしれない。しかし長いにせよ短いにせよ、この時に見て取られたものが森の原像だったのだ。そしてこの時の形象は、私にとっても他の誰かにとっても、二度と戻ってくることはない。」⁴¹⁾ このような「形象」に「エロス」は愛着を寄せる。そして「エロス」とは、離れてあること、「遠方」への愛とされるゆえに、到達不可能な「彼方にある」という性格が「形象」には付与される。「見開かれた眼差しはどれも、空間のはるかな広がりへと委ねられさえすれば、約束を与え誘いかける。しかしながら、私たちが出立して<彼方へと>ひたすら突き進もうとも、眼差しがそこへと誘うものを、私たちは見つけることはないだろう。前方の地平は後ずさりする。そして旅人が夕焼けを通り抜けた例しはないのだ。」⁴²⁾ 「見開かれる眼差し」と「彼方」は、ベンヤミンがアウラを定義する際に拠り所とした言葉である。アウラは「遠さの一回限りのあらわれ」⁴³⁾ とも定義されている。たしかにクラークスの「眼差し」は見返す眼差しではない。だがエロスとセックスとの対比、祭祀への着目を考慮に入れるならば⁴⁴⁾、ベンヤミンのアウラ概念がクラークスを、とくにその著『宇宙生成論的エロス』を否定的媒体として巧みに利用している次第が背景として浮き上がってくる。

「形象」を見て取るのは「魂」の働きである。クラークスによれば、「魂」は「身体」とが分かちがたく親和的に結びついて「生命体」を構成している。人間において初めて、「魂」と「身体」を離間させ「生命」を危うくする「精神」という項が入り込む。そして「意識」とは「精神」の営みであるすれば、「生命体」本来の営みは「体験」と「見ること」とされる。「形象」の一瞬の輝きは「魂」と「身体」に至福の時を恵む。だが、「身体」はむろんのこと、「魂」も人にのみ固有のものではない。それは動植物すべてに、その目覚めの程度は異なるにしても、共通している。

このような思想と呼応する「瞬間」の詩が、20世紀初めのこの時代に書かれえたのだろうか、とここで問うてみなければならぬ。クラークスは過去のロマン派の詩を好んだ。伝統にとらわれない言語表現を模索する同時代の詩人への関心は皆無といってよい。だがクラークスもその一人に数えられる「生の哲学」が、20世紀初頭の哲学において大きな流れであったとすれば、それに対応する詩的表現が同時代に絶無であるとは考えられない。自然抒情詩に新しい局面を切り開いたオスカル・レルケの詩には、「ショック」とは異なる「瞬間」の相が、自然を取り入れて巧みに造形されている。

Die Häupter des Waldes sind in Todesgedanken vergraben.

Licht liegt in ihnen neugeboren.

Der Wanderer und sein Pfad, sie haben

Einander eben mittenwegs verloren.

Gras steht an ihrer Stätte, Lattich, Nachtschattenblüten, verwunderte,

Vorwärts und rückwärts hängen schwere, tiefverstaubte Jahrhunderte. ⁴⁵⁾

(森の峰々は死の思いに包まれ/光がそのなかに新たに生まれている/旅人と山の小道は たった今/道のさなかで互いを見失った/その場所に草が生えている 芭 いぬほおずきが不思議そうな顔をして/前と後ろには 深く埃に埋もれた幾百年が 重く垂れ込めている)

この詩は「瞬間」を表題に掲げている。その「瞬間」とは、「旅人と山の小道」が「互いを見失った」、まさにその時点である。そこには目の意味はすでになく、もっぱら時間性が前面にでている。この「瞬間」に、人と人によって踏み固められた道が突然消えてしまう。そのあとには、ただ「草が生えている」。この一瞬の時は最後の行で、時間的にも空間的にも際立たされる。この際立った時の前後は、深く切り立った崖をなし、生気を失った重い歳月が垂れ込めている。それゆえ「瞬間」の場は、光に照らされているかのように、軽やかに瑞々しく、明るく浮かび上がる。1行目の「死の思い」には、2行目の「光」が対置されている。人と道が消えてしまい、代わりに植物が出現するのは、この「光」を受けてのことである。

この詩でも「瞬間」はなお光の連想と結ばれている。「新たに生まれ」た「光」なくしては、人と道は「草」に生まれ変わらない。その関連で「不思議そうな顔して」という擬人法にも着目する必要がある。人と自然は一見対立するかに見えるが、両者はいわば転生の関係で結ばれている。「死の思い」という闇のさなかに「光」が生まれるように、前後に過去と未来が深い谷を刻む崖の上に、すなわちこの「瞬間」に、奇蹟のように人は自然へと身を変える。

自然抒情詩の明るさは、手軽な希望として、第2次大戦後ツェランによって退けられる。この詩人の「瞬間」の光には安らぎも至福もない。それは「ショック」のように「意識」を襲い「身体」を震撼させる。激しい衝撃を与え、心身に強度の緊張を強いるのみである。ツェランの詩には「瞬間」の三つの意味、つまり一瞬の時と眼差しと光とが見事に統合されている。眼差しと光の光源は敢えて隠されている。「瞬間」は繰り返し、あるいは無数に光を投げかけてくる。ここでニーチェに戻って考えてみるのは無駄ではない。

永劫回帰の思想は正午と、瞬間のイメージなくしては語れない。それはそのたびごとに新たに要請される。一瞬のうちに過ぎ去り消えてしまうのではない。その光はこの思想を生きる者のうえに絶えることなく注ぎ続ける。では、この正午の光はそのままツェランの光へと通じていくのだろうか。ツェランは「誰の」と、修辭的にであれ光源を問うている。問うことによって引き寄せられると同時に遠ざけられているのは、ユダヤ・キリスト教の伝統に連なる光のメタファー、つまり唯一神への暗示である。この光はまた合図であるからには、何かへの指示あるいは促しである。すでに述べたように、『糸の太陽』に続く詩集に詩人は『光の強迫』という表題を与えた。光は人に迫り強要する。光をニーチェ流にとらえるにせよ、あるいは宗教的神話的な淵源へと遡行させるにせよ、ツェランにあつては光に対して身構えようとする力学が、つねに働いている事実を忘れることは許されない。それゆえの心身の緊張と構えである。その力学は『光の強迫』においては、また別の表現をとって詩を形作る。

Wir lagen
schon tief in der Machina, als du
endlich herankrochst.

Doch konnten wir nicht
hinüberdunkeln zu dir:
es herrschte
Lichtzwang.⁴⁶⁾

(わたしたちは /すでに深く叢林のなかに横たわっていた /あなたがようやく這いつつ近づいてきたときに /だがわたしたちは あなたの方へと /暮れてゆくことができなかった /光があまねく /迫っていたから)

おわりに

ツェランが「瞬間」の意味の重層性を存分に活かした詩を書いた数年後に、異なる「瞬間」の相を書きとめた詩がロルフ・ディーター・ブリンクマンによって発表される。1920年に生まれたツェランが、ユダヤ人として第2次大戦を生き抜き重い記憶を背負った詩人であったとすれば、40年生まれのブリンクマンは、戦後の復興期にアメリカから流入する大衆文化のなかに文学の可能性を求めた詩人である。

Einen jener klassischen

schwarzen Tangos in Köln, Ende des
Monats August, da der Sommer schon

ganz verstaubt ist, kurz nach Laden
Schluß aus der offenen Tür einer

dunklen Wirtschaft, die einem
Griechen gehört, hören, ist beinahe

ein Wunder: für einen Moment eine
Überraschung, für einen Moment

Aufatmen, für einen Moment
eine Pause in dieser Straße,

die niemand liebt und atemlos
macht, beim Hindurchgehen. Ich

schrieb das schnell auf, bevor
der Moment in der verfluchten

dunstigen Abgestorbenheit Kölns
wieder erlosch.⁴⁷⁾

(あの古典的な // 黒いタンゴの一つが ケルンの街のなか / 八月も末 もう夏も // すっかり
埃にまみれてしまったころ 店終いのすぐあとに / ギリシア料理の食堂の // 開け放たれた戸
口から聞こえてくる / それは ほとんど // 奇蹟 一瞬 / 驚き 一瞬 / ほっと息をつく 一瞬
/ 立ち止まる この通りを // 誰にも好かれず息苦しいだけの この通りを / 歩いて抜けると
きのこと わたしは // すばやく書きとめた / この瞬間が 忌々しく // どんよりと死んだよう
なケルンの街で / 消えてしまうまえに)

この詩が収められている詩集『西方へ1&2』には前書きが付されている。「だが、もしかしたら時々、詩をポピュラーソングのように、ドアを開けるように、言葉と規則の束縛から抜け出して、十分に簡単にすることに成功しているかもしれない。」⁴⁸⁾ 言葉に重い意味やメッセージを込めること、言葉に反省を加えることをプリンクマンは退ける。フランク・オハラを讃えるエッセイのなかでは、「日常的な普通の出来事に背を向ける」文学の閉鎖性を排して、「陳腐なもの、月並みなものさえも拒否しない開かれた詩のタイプ」が強調される。⁴⁹⁾ 詩人は「一次的には詩の執筆者としてではなく、参加者、襲われる者、関与者として」周囲の環境と出会う。それゆえ「...直接の身体的心的な関与が決定的な役割を果たす。」

この詩の「一瞬」も日常の一齣をとらえようとしている。「瞬間」はここではMomentであり、Augenblickではない。Momentの語源はラテン語の名詞momentumに、さらには動詞movere「動かす」に遡る。momentumの基本的な意味は「突き動かす力」、「衝撃」、「動因」である。そこから「瞬間」の意味が派生している。ドイツ語では、この二つの意味は別の単語に分化している。前者は中性名詞das Moment、後者は男性名詞der Momentという具合に、性によって区別される。しかし、一瞬の「突き動かす力」が「瞬間」へと通じるように、der Moment「瞬間」にはdas Moment「動因」の意味が遙かに響いてしまう。

それゆえ、プリンクマンがこの詩でder Momentを用いたのは、音韻的にも意味の上でも巧みな選択といえる。視覚を充分に利用しつつも、ここでの決定的な感覚は聴覚である。ここには光の閃きも、切り込むような閃光もない。緩やかにうねる言葉の動きが、表題から始まり3連まで続く。そのうねりのなかに「一瞬」が訪れる。それは「奇蹟」、「驚き」、「ほっと息をつく」き「立ち止まる」瞬間である。この「一瞬」はしかしながら、時の流れから切り離されてはいない。そのことはfür einen Momentという句の弱拍と強拍の置き方、および母音と子音の柔らかさからも読みとれる。いわばせり上がる波の波頭のように、動きのさなかに、時のなかに位置づけられている。たしかに、通りを抜けるときに一瞬立ち止まのだから、動きは止まるかに見える。が、むしろ心身は内的に活性化する。「ほっと息をつく」とは、心と体がいわば更新される瞬間を意味している。

その「直接の身体的心的関与」を「書きとめた」のたのだ、とこの詩は語っている。その「関与」が詩の根源にあり、それを書きとめることによって詩が生まれている。それは動かされること、動くこと、それは「瞬間」を「契機」として始まる。Augenblickにおいても事情は変わらな

い。目を見開くこと、見つめ返されること、目の輝き、その光を受けること、その「瞬間」が、何かを産み出し何かを開き何かを与える動因となる。その一瞬の出来事に焦点を当てるのか、あるいはその一瞬から展開する事態や光景を言葉に綴るかの、その違いはある。プリンクマンにおいては「瞬間」は感受性、感覚、知覚の次元での経験へと先鋭化されている。心が言挙げされることはない。「文学の出発点は主観だ、頭と身体をひっくりめたる主観だ」。⁵⁰⁾ だが、「頭と身体」からなる「主観」と心身を敢えて分けるには及ばない。「瞬間」は心身に刻みを入れる。それは驚き、歓喜、恍惚、驚愕、ショックを喚起する。身が生理的に揺さぶられ波打つとき、心もまた動く。⁵¹⁾

注

- 1) Paul Celan, Gedichte in zwei Bänden, Frankfurt am Main 1977, 2.Bd., S.113.
- 2) 後半の3行が「合図」の内容であるとの解釈はとらない。もし仮にそのように理解するにしても、ここでの議論に不都合なことはない。
- 3) 命令が2人称複数に向けられていれば、その場合には比喩ではなく、そのまま戦場での指揮官による兵への命令と読める。戦場をイメージすれば、unentwordenという語もentwerden「逃げ去る」という語から原義に忠実に作られていることになる。また、なぜallerorten「至る所で」なのかも理解できる。
- 4) Walter Benjamin, Gesammelte Schriften Bd. I /2, Frankfurt am Main 1974, S.646f.
- 5) Ebd., S.647.
- 6) Walther von der Vogelweide, Die Lieder Walthers von der Vogelweide II (Altdeutsche Textbibliothek Nr.47), Tübingen 1969, S.92.
- 7) Friedrich Gottlieb Klopstock, Ausgewählte Werke, München 1962, S.74f.
- 8) Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, München 1971, S.40ff.
- 9) Klopstock, ebd., S.35f.
- 10) Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon (Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Gleditsch 1770), Darmstadt 1996の記述による。
- 11) Klopstock, ebd., S.35.
- 12) Jakob Michael Reinhold Lenz, Werke und Briefe in 3 Bänden. Frankfurt am Main und Leipzig 1992 (insel taschenbuch), Bd.3, S.169.
- 13) Johann Wolfgang von Goethe, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, München 1974, Bd.1, S.372.
- 14) Joseph von Eichendorff, Werke in einem Band, München Wien 1977, S.436f.
- 15) Lenz, ebd., S.107f.
- 16) Goethe, ebd., Bd.10, S.7ff.
- 17) 目が秀でて魂と心を表す器官であるという観念は、この時代のいわば流行であった。ヘーゲルの『美学講義』のなかにも次のような件がある。「しかし、どのような特別な器官に魂のすべてがそのまま現れるか、と問うならば、私たちは直ちに目を挙げるでしょう。魂は目に凝縮されていて、魂は目を通して見るだけでなく、目のなかに魂は見られるからです。」G.W.F. Hegel, Ästhetik I / II, Stuttgart 1977, S231.
- 18) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, E.T.A.Hoffmanns sämtliche Werke, München und Leipzig 1912, 3.Bd. S.35.
- 19) Ebd., S.36.
- 20) Sigmund Freud, Studienausgabe Bd. IV Psychologische Schriften, Frankfurt am Main 1989, S.256.
- 21) この関連でいえば、レントツという詩人も「自己愛的な恋愛」ゆえに実生活での恋愛が成就せず、それを反映して創作においても恋愛の詩は成就しなかった、と論じることができる。フロイトが指摘するように「虚勢コンプレックスによって父親に固着している若者は女性を愛することができなく

なる」のだとすれば、レンツにあっても牧師の父親との関係は不幸であった。

- 22) Hoffmann, ebd., S.35.
- 23) Heinrich Heine, Historisch-kritische Ausgabe der Werke Bd. I /1, Hamburg 1975, S.163.
- 24) Edward Mörike, Sämtliche Werke in zwei Bänden, Darmstadt 1985, Bd.2, S.305.
- 25) Conrad Ferdinand Meyer, Sämtliche Werke in zwei Bänden, Darmstadt 1996, Bd.2, S.85.
- 26) Georg Büchner, Dichtungen, Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden, Frankfurt am Main 2002 (insel taschenbuch), Bd.2, S.13.
- 27) Gottfried Keller, Die Leute von Seldwyla. Gesammelte Gedichte, München 1978, S.604.
- 28) Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, München 1980, 1.Bd., S.428f.
- 29) Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe, Frankfurt am Main 1992, Bd.1, S.240.
- 30) Goethe, ebd., S.384.
- 31) Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen, Frankfurt am Main 1986, S.465.
- 32) Ebd., S.502f.
- 33) Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Bd.13 Nachgelassene Fragmente 1887-1889, München Berlin/New York 1988, S.296.
- 34) Ebd., Bd.6 Der Fall Wagner u.a., S.341.
- 35) Ebd., S.339.
- 36) Ebd., Bd.4 Also sprach Zarathustra, S.269.
- 37) Ebd., S.402.
- 38) Benjamin, ebd., S.609.
- 39) Sigmund Freud, Studienausgabe Bd. III Psychologie des Unbewußten, Frankfurt am Main 1975, S.237.
- 40) Benjamin, ebd., S.642.
- 41) Ludwig Klages, Vom kosmogonischen Eros, Bonn 2001, S.110.
- 42) Ebd., S.91f.
- 43) Benjamin, ebd., S.647.
- 44) エロスとセックスの対比および祭祀については、それぞれクラークスの前掲書34頁以下と141頁以下を参照のこと。ベンヤミンが前者に触れているのは前掲書648頁。後者については647頁と485頁(論文としては『複製技術時代の芸術作品』所収)においてアウラとの関係で触れられている。
- 45) Oskar Loerke, Gedichte, Frankfurt am Main 1983, S.124.
- 46) Celan, ebd., S.239.
- 47) Rolf Dieter Brinkmann, Westwärts 1&2, Reinbek bei Hamburg 1975, S.25.
- 48) Ebd., S.7.
- 49) Brinkmann, Der Film in Worten, (Rowohlt Verlag) 1982, S.208.以下の引用もこの頁からのもの。
- 50) Ebd., S.235.
- 51) プリンクマンに比べると、ツェランはまだ「心」Herzという語を多用する。その「心」はつねに異様な文脈のなかにおかれてはいるが、かつての面影をかならず揺曳させている。

(unde suspirat
cor)

(ナゼニ ココロハ/コイコガレルノカ)

括弧に入れられ、しかもモーツァルトからのラテン語の引用という形で、二重に間接的に、心の憔悴と憧れは表現される。suspirareの原義は、多くは肉体的精神的苦痛のために、「深く息をつく」である。「ほっと息をつく」という意味になることもある。だが、ツェランにおいては心身がほっとため息をつくことはなかった。