

パウル・ツェラーンの『罌粟と記憶』 における付加語的 2 格表現をめぐる問題

永 井 達 夫

1. <死のフーガ> (41) ¹を朗読するパウル・ツェラーン (Paul Celan, 1920-1970) の録音テープ²が残っている。神経質そうな高い声が、r の幾つもの発音を語に合わせて使い分け、微妙なところで違うリフレインの中に、強制収容所の「日常生活」を息苦しく刻んでいく。またベレッツ (Hans-Werner Berretz, 1951-) という現代の画家は<死のフーガ>を題材に、そのタイトルまで頂いた絵を描いている³。白を背景に、血のような大きな赤の塊と、黒く太い弓状の線とがせめぎ合うその抽象画を持ちだすまでもなく、ツェラーンの朗読から与えられる印象は、音楽的というより、むしろ絵画的だ。フーガを模した対置法による「ブロンドのマルガレータ」と「灰色の髪のズラミート」、すなわち迫害する側の「死のマイスター＝ドイツ」と「宙に墓を掘る」ユダヤ人たちとのイメージの錯綜は、ベレッツの絵とは違っているが、やはり形あるものの何かを浮かびあがらせる。それは「マルガレータ」や「ズラミート」の具体的な形象ではもちろんなく、森浩が言うように「現代の象徴的な出来事をヴィジョンのうちに全体化し、永遠化することをめざしている」⁴何かである。けれども<死のフーガ>は決して、ツェラーンの初期の詩を代表するものではなく、それはまた<死のフーガ>が含まれる彼の第一詩集『罌粟と記憶 (Mohn und Gedächtnis)』⁵を代表するものでさえない。<死のフーガ>は、その長さ、音楽的な表現への試み、少ない比喩表現、具体的に把握できる内容を持つことなどにおいて、『罌粟と記憶』の中ではむしろ例外的な存在である⁶。

一般的に詩人の生涯の初期には比喩をはじめとした多くの技巧が凝らされるが、それが次第に表現の簡素化・凝縮・精練へ向かう。ツェラーンはまさにそうした例にあてはまる。まして50歳を前にして自ら死を選

んだ彼であれば、残された作品群には言語表現の縮小過程が鮮やかに読み取れるはずだ。言葉を極限にまで切り詰めた後期作品の言葉の使い方が、ただツェラーンのみがたどり着けた場所には違いない。しかし彼の詩業の始まりが、それとはまったく対照的な、あふれる比喻と形象のただ中にあったことを確かめておくことは、ツェラーンをその総体として理解する上で必要なことであろう。またそれらの分析を経てはじめて、中期・後期のツェラーンの本当の姿も見えてくるのではないか。のちの彼がそれらの表現を否定することになるにせよ、また形を変えて継承することになるにせよ。

2. 今世紀の転換点である1945年は、25歳のツェラーンにとっても、その後の生涯を決定づける年となった。両親は既に3年前、ルーマニアに住むユダヤ人の追放地であるトランスニストリア地方（現ウクライナ南西部）の強制収容所で死んでいる。「勤労奉仕隊」に入ることによって収容を逃れたツェラーンは、ドイツ軍の敗退を受けて、44年の2月には故郷のツェルノヴィッツに戻っている。親戚の家に身を寄せ、大学への復学も果たした。数々の苦難の体験は、ツェラーンから生来の快活さや明るさを奪ったが、一方で彼のもう一つの天からの授かりものを、その存在の最も深いところから鍛えることにもなった。45年4月ツェラーンは学業を中断してブカレストへ向かう。そこでロシア文学のルーマニア語への翻訳に従事するかたわら、自作の詩を作り続ける。それまでの同年代のごく親しい友人たちに限られていた文学的環境が広く外に開かれた。＜死のフーガ＞を書いたのもこの年であり、また本名の„Antschel“のルーマニア語表記„Ancel“のアナグラムである„Celan“を思いついたのもこの年だった。

3年後ツェラーンは半年間のウィーン滞在を経て、永住の地をパリに求めることになるのだが、その時の彼は既に、ブカレスト時代の成果として、詩集一冊分の草稿を携えていた。『骨壺からの砂』と題され、ウィーンのA・ゼクスル社から出版されたこの詩集は、しかし致命的な誤植を幾つも含むもので、反響を期待するまでもなく回収・破棄された。後日、詩集中のほぼ半数の詩を、一部手直した上で、4年後の『罌粟と

記憶』の前半部分に「骨壺からの砂」という章を設け再録することになる。こうしてツェラーンの「初めての」詩集が誕生した⁸。

『罌粟と記憶』は4章に分かれる。「骨壺からの砂」には比較的長い新たな2編が加わり25編、「死のフーガ」は同名の1編のみ、「逆光」には17編、「夜の茎」には13編が収まる。詩集中最も短いのは＜風景＞の2連22語(詩のタイトルを含む。以下同じ)。最も長いのは＜死のフーガ＞の6連370語。ちなみに1編の平均の長さは2.8連99語である。

DER SAND AUS DEN URNEN

Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens.
Vor jedem der wehenden Tore blaut dein enthaupteter Spielmann.
Er schlägt dir die Trommel aus Moos und bitterem Schamhaar;
mit schwärender Zehe malt er im Sand deine Braue.
Länger zeichnet er sie als sie war, und das Rot deiner Lippe.
Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz. (22)

骨壺からの砂

忘却の家はカビの緑

風に靡く門のどの前でも青ざめるのは あなたの斬首された辻音楽師
奴はあなたのためにコケと苦い陰毛とでできた太鼓を叩く
膿んだ足の指で奴が砂に描くのはあなたの眉
そうであったより長く描き そしてあなたの唇の赤
あなたはここで骨壺を満たし 自らこころの糧とする⁹

引用した詩は、ブカレスト時代の作品の中でもツェラーンが最も気に入っていたに違いない、だからこそ、既に見たとおり、破棄された詩集のタイトルにも、またこの詩集の章題にも取られた＜骨壺からの砂＞である。

『罌粟と記憶』に含まれる詩はこの詩に限らず、辺境的・異郷的な雰

囲気を持つ仮構の空間に展開する。それはふつつ冒頭の詩〈荒野の歌〉(11)のアクラのように名前を持たない。その空間の多くには水のイメージが張りついている。海として、波、舟、泉、時には潤んだ眼、ワインとして、さらに「飲む」という動詞の隠喩として。引用した詩には水を思わせるものは「足の指の膿」くらいしかないが、その指が眉を描く「砂」は乾いた砂ではなく、海岸の濡れた砂を連想させる。またツェラーンの詩の空間は植物の生い茂る場所でもある。引用した詩でも「コケ」と、植物ではないが「カビ」が出てくる。いったい『罌粟と記憶』にはどれだけの植物の名称が出てくることか。出典を挙げずに並べてみれば、ニワトコ、リラ、葦、ゼニアオイ、ジャクシン、ヤマナラシ、タンポポ、樺、シネリリア、羊歯、ヒナギク、バラ、サクラ、玉蜀黍、チューリップ、イヌサフラン、リンゴ、クルミ、菩提樹、カーネーション、イラクサ、罌粟、ポプラ、イチイ、アーモンドとなる。これに多くの植物の比喩が加わる。その一方で動物は少ない。黒馬(Rappe)、鳥、雄馬(Hengst)、渡り鳥、シカ、ヘビ、ハト、カブトムシ、魚ぐらいなもので、このうちでも鳥や魚はもちろん個別の種を表わす名称ではない。

引用した詩には緑・青・赤の色彩がちりばめられている。色を表すのは、この詩からも分かるように、形容詞だけではなく、名詞や動詞の場合もある。一番頻出する色は「白」であり、weiß 及びその合成語は『罌粟と記憶』全体で22回も使われている。次に多いのは「青」の16回、これらの色彩語の多用もこの詩集の特色の一つである。

〈骨壺からの砂〉の「あなたの 斬首された辻音楽師」の「あなた」とは誰のことだろうか。du と ich との関係は、『罌粟と記憶』だけにとどまらず、ツェラーンの詩全体を貫く根本問題の一つだ。ちなみに、『罌粟と記憶』において、du, dir, dich、及び dein が一度でも出てくる詩は、全63編中43編にわたる。ユダヤ教的厳格さで息子にあたった父親になじめなかった分、ツェラーンは深く母親に依存していた。「ヤマナラシよ お前の葉は白く闇を見つめる／私の母の髪は決して白くはならなかった／／タンポポよ ウクライナはこんなにも緑なのだ／ブロンドの私の母は帰ってこなかった」(19)と、髪が白くなる年齢をむかえる前に死んだ母を、直接悼んでいる詩もある。問題の詩はどうだろうか。母親である

可能性はある。斬首という言葉は、拳銃で首を打ち抜かれた詩人の母親を連想させる。ツェラーンは自分だけが収容を逃れ生き延びたことに生涯罪責の思いを持ちつづけた。首のない辻音楽師がどの家にもやってきては、コケと陰毛とで作った音など出るはずのない太鼓を叩く。どこことなく滑稽な哀しさが漂う。この辻音楽師は詩人の分身なのかもしれない。母親の顔を砂に描いてみる。ツェラーンが3歳のときの家族写真の母親は、顔までがふくよかで、眉はほとんどないように見える。そして唇の赤が記憶によみがえる。骨壺は母親自身のもの。収容所の遺体が家族の元に返されるわけではないから、死者は自分で自分たちの骨を拾わなければならない。そうすることで死者は死者でいられる。「自分のこころの糧とする」とはそういう意味ではないか。表題にしか出てこない骨壺からの砂。それは砕け散り、他の多くの者といっしょに焼かれた母の、形見の灰なのではないか。

以上はあくまでも筆者の一つの読み方であり、duは別の誰かでもかまわない。なぜならduはツェラーンの多くの詩において、人称代名詞として誰かを指しているのではなく、詩を書いている主体の宛て名人として仮定され、その関係性の中で初めて詩人が詩を語りえる空間を作る、そういう機能を持つ語として使われているのだからだ。

同じくツェラーンの詩に頻出する人称代名詞の任意の3格も、関与の意味か、所有の意味かで悩む前に、詩的機能語として捉える必要があるかもしれない。所有の3格に絡んで言えば、身体の部分を表す言葉もまた、『罌粟と記憶』を特徴づける重要な要素だ。引用した詩にも「陰毛」「足の指」「眉」と「唇」が出てくる。手、頬、口、掌、眼、髪、肩、歯、指、巻き毛、瞳、ヒゲ、膝、踝、こめかみ、心臓、皺、耳、睫。これらの身体語句を含まない詩は、『罌粟と記憶』では4編しかない。その例外さえも、〈沖で〉(54)では「涙」が、「ぼくはひとり」(55)で始まる、めずらしくも鳥を擬人化した詩では「くちばし」が、〈旅の連れ〉(66)では「魂」が、「落ち着かないところ」(71)で始まる詩では「聞き耳をたてる (lauschen)」が身体語を連想させる。つまり『罌粟と記憶』ではすべての詩が身体語、及びその間連語を最低一つは持つことになる。

さて筆者はあえて〈骨壺からの砂〉の冒頭に出てくる「忘却の家 (das

Haus des Vergessens)」の検討を後回しにした。5行目の「あなたの唇の赤 (das Rot deiner Lippe)」もそうだが、『罌粟と記憶』ではこの種の付加語的2格の表現がとても多い。対象を『罌粟と記憶』の全体に広げ、以下に詳しく見ていこう。

3. 付加語的2格用法のすべてが検討対象に値するわけではないことをまず確認しておく。〈骨壺からの砂〉の Vor jedem der wehenden Tore は、vor jedem Tor von den wehenden Toren のように前置詞で書き直すことにより、その意味の関連が容易に判断できる。同じように「泉の灰 (die Asche der Brunnen)」(11) は die Asche aus den Brunnen であろうし、「この地上の人々 (Menschen dieser Erde)」(74) は Menschen auf dieser Erde でも、たとえ詩の印象は変わるとしても、意味内容はほとんど変わらない。けれども問題の das Haus des Vergessens はどうだろう。「忘却」と「家」とのあいだに、意味を固定する前置詞を置くことができるだろうか。またこれを、主語・目的語の関係等、文法体系の意味の明確さに置き換えることができるだろうか。『罌粟と記憶』では名詞による名詞への2格の付加語が115例認められるが、das Haus des Vergessens のように、まずもって明確に意味を規定できないものは、すなわちここでの考察の対象となるのは、そのうちの88例になる¹⁰。

ところで2格以外にも二つの言葉を結びつける表現がある。「鏡のガラスでできたお前の顔 (dein Antlitz aus Spiegelglas)」(14) のような例は、前置詞句でありながら2格表現とほぼ同じ働きをしている。これを仮に dein Antlitz des Spiegelglases としても、その意味内容と表現効果はあまり変わらない。合成名詞「時刻の丸み (Stundenrund)」(12) などでもそうだ。さらに同格表現「渡り鳥 槍 (Zugvogel Speer)」(20) や、「もの思う旗の赤 (sinnendes Fahnenrot)」(35) のような形容詞・分詞による修飾にしても、2格表現に置き換えられるだろう。付加語的2格表現の分析はそれらの表現の解明にも応用できるはずだ。

4. 付加語的2格表現をまず比喩¹¹との関連で見えてみよう。さしあたって問題となるのは、比喩の形を、言葉を単語のレベルでとらえる転義

(Trope) というタームでまとめられる直喩・隠喩・換喩・提喩などの比喩形式だが、最初に確認しておかなければならないのは、2格表現をになう言葉が既に何かの比喩になっているということだ。詩の言葉であれば、それが比喩性を帯びていないことはまずありえない。どんな単純な生活感情を歌った詩でも、それが散文と区別されるのは(リズムの問題はひとまず置くとして)、その言葉が発音もつづりも同じでありながら、日常使われている言葉ではないということだ。詩の中で「私が」と言った瞬間、それはもう誰もが日々使う「私」でない。だから、その意味が明確だからと対象の88例からは除いた中にある「海の水 (das Wasser der See)」(16)についても、「海」や「水」がいかに重要な詩的背景を持つ語であるか既に説明したとおりであるし、二つの言葉の繋がりとは明白だとしても、「海の水」に詩的意味がないわけでは決してない。

比喩を作るために特定の不変化詞を必要とする直喩 (Vergleich) は、形の上から付加語的 2格表現にはなれない。wie を使った典型的な直喩形式の比喩は『罌粟と記憶』全体で41例が確認される。wie はもっぱら動詞にかかるか、形容詞のあとに続き、二つの名詞を明らかに結び付けているのは、「貝のような深皿や浅鉢 (Schüssel und Napf wie die Muschel)」(76)のみだ。また wie の代用としての als や als ob または als + 接続法II式で直喩をつくる例は11例あるが、やはり動詞との結び付きが強い。

隠喩 (Metapher) は類似性に基づく比喩で、しばしば直喩から wie などを取り除いたものと定義される。『罌粟と記憶』の「罌粟」とは、罌粟から阿片が作られることから分かるように、「思考を停止すること」「忘れ去ること」の隠喩になっている。直喩で示せば das Vergessen wie der Mohn となる。これを2格表現にした例が<永遠>に、「忘却の罌粟 (der Mohn des Vergessens)」(68)と出てくる。ここでは修飾と被修飾の関係は問題ではない。二つの言葉の並べかたにかかわらず「罌粟」が「忘却」の隠喩として2格表現で説明されていることを確認しよう。「憂愁の莖」

(13)「歳月の木の葉」(16)「死の水車小屋」(37)なども同じように説明がつきそうだ。もっともこれらの例のように付加語的 2格表現が、言葉と言葉の隠喩の関係を明確に説明しているのはまれである。

換喩 (Metonymie) や提喩 (Synekdoche) は付加語的 2 格表現との関連では具体例に乏しい。換喩は現実の隣接性にもとづく比喩だが、詩中しばしば現れる武器や刃物が、命を脅かし奪うものの隠喩であるとともに、その武器を持つ者、もしくは集団の換喩になっているかといえそうではない。ツェラーンは、換喩（や提喩）として使える可能性のある言葉を、わざとそれを避けるように意味を限定してしまう。『罌粟と記憶』に頻出する身体語のうちでも最も大切だと思われる「眼」で例を示せば、「眼」がその眼を所有する者の換喩になっていると思われる〈眼〉(67) のような詩は少ない。〈壺〉の「見る者の眼 見えない者の眼」(56) のように、2 格表現が換喩を否定する方向で使われることが多い。「ミルク」に食べ物全体の意味を持たせる、全体と部分の比喩である提喩においても、事態は換喩の場合と同じだ。

付加語的 2 格表現と比喩との関連は複雑だ。先に述べたように、詩の言葉はそれ自体がもともと何かの比喩である。2 格表現では、それがさらに同格的に投げだされる。ほとんどの付加語的 2 格表現は、二つの語のあいだの比喩関係は認められない。比喩論でのこれ以上の説明は困難である。「苦しみ」は「秤」(16) の、「眠り」は「赤みを帯びた毛玉」(27) の、「回心」は「鎧を着た突風」(35) のどんな比喩だというのだろうか。

5. さまざまな素材が付加語的 2 格表現に使われている。それらを一度分類・整理しよう。素材を仮に次の10の細目のどれかに属するものとする。多い順に並べると、心情（感覚・思考・意向・愛憎・悲喜・夢）の40例／地勢（景観・建物・建物の一部）の22例／物品（装置）の20例／時空（時間・空間・歴日）の18例／自然（天文・気象・自然現象）の17例／身体（16例）／人物（神）の15例／動植物（食物）の14例／状況（数量・価値・程度）の9例／物質（鉱物・金属）の7例となる¹²。それらをさらに、組み合わせの順番で並べ替えたものが次の表だ。左から順に、該当ページ、原文、2 格の付加語、それを受ける語、二つの語の関係、を示している。

6. 2 格表現に使われる言葉が、あらかじめ何かの比喩であることは

16	(auf) den Märkten der Lust	快樂	市場	心情と地勢
22	das Haus des Vergessens	忘却	家	
25	(im) hohen Gebälk der Versuchung	誘惑	高い梁	
26	(an) den Toren des Traumes	夢	戸口	
27	(an) der sandigen Grabstatt des Traumes	夢	砂の墓場	
34	(auf) den Schiffen der Lust	快樂	舟	
35	(von) den Dächern des traumlosen Schlafes	夢のない眠り	屋根	
47	(vor) der Säule des Hochmuts	高慢	柱	
74	Schwarzen Teiche Glücks	幸福	黒い池	
78	(im) Glockenstuhl deines Schweigens	沈黙	鐘楼	
14	der harte Taler der Träume	夢	硬貨	心情と物品
16	(auf) die Waage des Leide	苦しみ	秤	
17	(Mit) den Dolchen des Traumes	夢	短剣	
32	den Tisch unsrer Liebe	我れらの愛	テーブル	
23	die moosigen Bälle des Wahnsinns	狂気	苔むすボール	
27	die rötliche Wolle des Schlafs	眠り	赤みを帯びた毛糸	
34	das Messer des Glücks	幸福	ナイフ	
50	(im) Uhrwerk der Schwermut	憂愁	ぜんまい仕掛	
57	das Pendel der Liebe	愛	振り子	
33	den Glanz eines Schwures	誓い	輝き	心情と自然
35	der geharnischte Windstoß der Umkehr	回心	鎧を着た突風	
48	das schwarze Hagelkorn der Schwermut	憂愁	黒い雹の粒	
51	die Schatten der Liebe	愛	影	
56	die Herzen der waltenden Schatten	統治する影	こころ	
57	(zu) den Monden des Herzens	こころ	月	
13	die Blumen der Zeit	時	花	時空と動植物
16	das Blattwerk der Jahre	歲月	木の葉	
27	(um) die Stunde des gilbenden Maisblatts	黄ばむ玉蜀黍の葉	時刻	
35	(im) Herbst unsrer Linden	我らの菩提樹	秋	
41	Schwarze Milch der Frühe	早朝	黒いミルク	
70	die Halme der Nacht	夜	茎	
35	das Weißhaar der Zeit	時	白髪	時空と身体
56	die hohle Wange des Abends	夕べ	こけた頬	
65	der Hauch der Nacht	夜	息吹	
31	(im) Gehölz der Gefühle	感情	樹木	心情と動植物
35	die Äpfel der Stummen	沈黙	リンゴ	
68	der Mohn des Vergessens	忘却	罂粟	
20	der Hügel der Tiefe	深み	丘	地勢と状況
35	(in) den Mühlen des Todes	死	水車小屋	
67	die Weiler der Ewigkeit	永遠	村落	
26	(ums) Antlitz der Erde	大地	顔	地勢と身体
33	(Im) Quell deiner Augen	あなたの眼	泉	
45	(zur) Opferstatt deiner Hände	あなたの手	生贄の場所	
27	das Haupthaar des Steins	石	頭髮	身体と物質
49	dem Stein der fernen Träne	遠い涙	石	
67	(vom) Eis meiner Schläfen	私のこめかみ	氷	

34	(im) käuflichen Schoß deiner Schwester	あなたの姉妹	売られる子宮	身体と人物
56	die Augen der Sehenden	見る者	眼	
56	die Augen der Blinden	見えない者	眼	
11	die Brünne der Nacht	夜	鎧	時空と物品
14	(auf) den Fliesen der Welt	世界	タイル	
73	(im) Spiegel der Zeit	時	鏡	
21	(um) den Schimmer des Eisens	鉄	弱い光	自然と物質
66	(nach) der Krume Lichts	光り	かけら	
12	(von) Gottes Fieber	神	熱	人物と心情
66	Deiner Mutter Seele	あなたの母	魂	
26	die schmale Wandergestalt des Gefühls	感情	細いさすらう姿	心情と人物
71	den Freund ihres Schweigens	自らの沈黙	友	
27	das weiße Herz unsrer Welt	われらの世界	白いこころ	時空と心情
50	(zur) Nacht deiner Worte	お前の言葉	夜	
70	den Durst der Stunden	時刻	乾き	
11	den Trümmern der Himmel	天	瓦礫	自然と地勢
24	(an) die Tore des Himmels	天	門	
21	(Im) Gewölbe der Schwerter	剣	ドーム	地勢と物品
32	in den Spiegeln der Tiefsee	深海	鏡	
34	die Sonnen des Halbschlafs	起きかけ	太陽	状況と自然
34	die Sonnen des Todes	死	太陽	
14	(auf) den Fliesen der Welt	世界	タイル	時空と物品
73	Spiegel der Zeit	時	鏡	
24	(ans) stählerne Schweiß Tuch des Feindes	敵	鉄の汗拭き布	人物と物品
56	die Krüge Gottes	神	壺	
22	das Rot deiner Lippe	くちびる	赤	身体と状況
32	(mit) dem Blau deiner Augen	あなたの眼	青さ	
13	die Halme der Schwermut	憂愁	茎	心情と動植物
35	das weiße Mehl der Verheißung	約束	白い粉	心情と物質
26	die Locken des Schmerzes	苦痛	巻き毛	心情と身体
24	der Garten der Träumer	夢見る者	庭	人物と地勢
60	das abendichste aller Häuser	あらゆる家	もっとも夕方	地勢と時空
20	(von) den Sternen des Mittags	真昼	星	時空と自然
67	die Schatten der Sprüche	聖句	影	自然と物品
37	(im) Blutstrahl des Mondes	月	血の光り	自然と自然
12	(für) den Becher Bluts	血	杯	身体と物品
23	die müßige Fahne des Baumstumpfs	切り株	無為の旗	動植物と物品
34	(am) Kreidefelsen der Zeit	時	白亜岩	時空と物質
13	der Herzog der Stille	静寂	公爵	状況と人物
66	deiner Mutter Mündel	あなたの母	被後見人	人物と人物
68	Rinde des Nachtbaums	夜の樹	樹皮	動植物同士
61	der Tauben weißeste	ハト	もっとも白い	動植物と状況

既に述べた。＜心情＞の項に分類した「快樂」「忘却」「誘惑」「夢」「眠り」「高慢」「幸福」「夢」「愛」などは、作者であるツェラーンや、もしくは詩の語り手¹³、あるいは詩の中の人物の心情それ自体ではない。しかし比喩性を帯び、さらに抽象度を高められたこれらの言葉が、詩のテキストの中で感覚的・感情的喚起力を持つことに変わりはない。これらの言葉は、読者のところに視覚的というより感覚的なイメージを結ぶ。一方でこの＜心情＞の言葉と最も多くの例で対になって用いられる＜地勢（建物）＞の言葉の場合はどうだろうか。「市場」「家」「梁」「戸口」「墓場」「舟¹⁴」「柱」「池」「鐘楼」。これらはどれも一定の形をもち、もちろん詩の言葉としての比喩性や抽象性は保ったままではあるが、＜心情＞の言葉とは明らかに違った具体的な視覚イメージをもたらす。そしてこの二つの違った言葉が、付加語的2格表現として対等に並べられ、「快樂の市場」「忘却の家」「誘惑の高い梁」「夢の戸口」「夢の砂の墓場」「高慢の柱」「幸福の黒い池」「沈黙の鐘楼」となるとき、形をもった視覚イメージが、人間の持つ感覚的なものを得て、すなわち確かな感情を有したものであるとして浮かび上がるのである。「快樂の市場は、人の欲望が取り引きされる現代の資本主義社会を言っている」とか、「本来時を告げるべき鐘楼が沈黙しているのは、人間の歴史の停滞を意味する」などと、その意味を解釈するのは無駄なことではないだろうが、まず2格表現によって立ち現れる新たなイメージを受け入れるところから始めることが必要だ。

この状況は＜心情＞と＜物品＞の組み合わせで更に際立つ。「硬貨」「秤」「短剣」「テーブル」「ボール」「毛糸」「ナイフ」「ぜんまい仕掛」「振り子」は、「もの」そのものとして、視覚イメージの輪郭がはっきりしているだけに、よりいっそうの感情の言葉の色付けが鮮やかになる。＜時刻でいっぱいの手＞で始まる詩（16）の、あなたの髪をふわっと乗せる「苦しみの秤」。＜烙印＞（50）で、ほくらが横たわる「憂愁のぜんまい仕掛」。＜全生涯＞（34）で、ほくらの子供が光のない眼をしてほくらに振りかざした「幸福のナイフ」。これらの「もの」は心情の言葉の息遣いを内側に宿し、誰にでも感じられる「もの」として掲示される。

＜心情＞の言葉はどうしても他の一方を彩る側にまわるので、文法的

には2格になり後ろからかかる言葉になる。2格表現を担う言葉の等価性は、けれども既に確認したはずだ。だからイメージのベクトルは逆をも向いているはずだ。「夢の砂の墓場」は「砂の墓場」に「夢」の感情を与えるのではなく、「夢」の感覚に「砂の墓場」の形を与えてもいるのだし、「幸福のナイフ」は幸福の感情を「ナイフ」のイメージで修正する。この関係は＜心情＞と＜自然＞の2格表現で更にはっきり見ることができる。

＜自然＞に分類した言葉は、「月」のように形を持つものもあるが、「輝き」「突風」「雹の粒」など、むしろ＜心情＞の言葉と似たような感覚として捉えられる。＜まだ自分の眼を＞で始まる詩で、「お前は転がる憂愁の黒い雹の粒が／布の中へ落ちる」(48)と表現されるとき、布の中に落ちるのは黒い雹なのか、憂愁なのか、おそらくそのどちらでもあるのだろう。

ここまでは付加語的2格表現を担う言葉の一つが＜心情＞の言葉だった。次にそれが抽象概念と事物、または抽象概念や「もの」同士の繋がりになると、二つの言葉の意味関係は曖昧さを増すことになる。抽象概念の＜時空＞「時」「歲月」「時刻」「秋」「早朝」「夜」に、眼に見え手に触れることのできる「花」「木の葉」「玉蜀黍の葉」「菩提樹」「ミルク」「莖」などの＜動植物(食物)＞を組み合わせた例では、表にあるように、もはやどちらかが常に付加語になるという決まりはない。「時の花」にも「歲月の木の葉」にも、『罌粟と記憶』の最後の章のタイトルでもある「夜の莖」にも、具体的なイメージはほとんど期待できない。2格表現が、今までとは逆に言葉の抽象性を高める働きをしている。そのことが解釈の可能性へ道を開く。＜死のフーガ＞の「早朝のミルク」はこれまでさままに解釈されてきた。この解釈の可能性の拡大は、＜時空＞と＜身体＞の2格表現である「時の白髪」「夕べのこけた頬」「夜の息」や、＜地勢＞と＜状況＞から成る「深みの丘」「詩の水車小屋」「永遠の村」でも確かめられる。＜眼＞(67)の中で、「ほく」が駆け抜ける「永遠の村」の意味は、詩中の「神」や「聖句」を手がかりに宗教的にも解かれるだろう。

この状況がさらに進んで「もの」同士の付加語的2格表現では、＜身

体>と<物質>から成る「石の頭髮」「遠い涙の石」「私のこめかみの氷」や、<地勢>と<物品>からなる「剣のアーチ」や「深海の鏡」のように、抽象性の極限に至る。<あなたから私への月日>の中で、「わたしたちは深い海の鏡の中で互いの様子を眺め いつもより素早く食事を用意しあう」(32)の箇所を読むとき、その食事を用意しあう場所は、もはや海の底でも、鏡の中でもない、両者を否定しあったどこか別の場所のように思える。

表から分かるように、この種の「もの」同士の付加語的2格表現は『罌粟と記憶』ではほとんど使われていない。いや正しく言えば、「泉の灰」「海の水」「わたしの母の髪」「異郷のバラ」「あの町の門」などたくさんあるのだが、それらは、その意味の明確さゆえに、まず初めに排除しておいたもののほとんどなのである。これらの2格表現は「もの」同士の結合において、極限の抽象性を通り越し、再び元に戻る形で明確な具象性を取り戻したと言えるかもしれない。

7. パウル・ツェラーンの『罌粟と記憶』は、詩人のおそらく十代にまで遡れる詩人としての成長のさまざまな軌跡を刻印しながら、やがてすぐに詩人本人によって乗り越えられるものとして提示されている。けれどもその後のツェラーンの作品のどれひとつ、この過去の「遺産」を通り抜けることなしに成ったものはないはずだ。

パウシュ (Holger Pausch) は、ツェラーンの全体像を提示する彼の著作¹⁵⁾の『罌粟と記憶』の章で、現代の詩人の言葉の使い方は、それまでの詩的言語の音響的役割や、意味の繋がりを一度すべて疑い、そこに自分自身の言葉の領域を置き換えるものだと指摘したうえで、「パウル・ツェラーンにおいては、この行き着くところまで行った主観的な意味領域により、さしあたってテキストの理解は難しくなる」¹⁶⁾とする。特に詩テキストを単独で解釈するのは無理であり、詩集中の全作品、さらにはのちの諸作品との関連性の中で、ツェラーンの特徴的な言葉の使い方が問題とされなければならない。そうした言葉の使い方の例として、パウシュは次のものを列挙する。「事物 (Ding) と超越、神秘主義的な言葉、個人的語彙、シンボル、イメージとメタファー、言葉の境界への省察、私

とあなたの関係, ユダヤ的諸要素, 命令法, シュールレアリスムの遺産, 並びに, ハシディズム的・歴史的・自伝的・文学的なもの」¹⁷. このパウシュの文脈で言えば, 付加語的 2 格表現は, シンボル, イメージとメタファー, 言語の境界への省察, シュールレアリスムの遺産などとかかわる.

最後に訳出する〈海からきた石〉(27) は, 『罌粟と記憶』の中で最も多くの付加語的 2 格表現をもつ詩で, 3 連13行の151語中に10もの印象的な 2 格表現をちりばめている. 「ぼく」の意識と無意識との境に横たわるツェラーン独特の空間で, 「ぼくらが失ってしまったもの」と「新たにやってきた石」, 「消えて去る生命」と「生まれ出づるもの」, それらの対立するものの永遠の交代劇が展開する.

本論で明らかになった付加語的 2 格表現の特質を活かすために, 2 格表現で並列される二つの言葉を, 助詞「の」を省き, そのまま原文の語順で並べてみる. 原文でイタリックになっているところが, 括弧の中の言葉に対応する. 日本語への翻訳の際に単純に「の」を入れることにより, 所有の意味に埋没しかねない付加語的 2 格表現が, こうしてみるとイメージの定着化・感情化にいかに役立っているかが分かるだろう. なお 2 カ所, 所有の意味の明確なところは「の」を使って訳した.

DER STEIN AUS DEM MEER

*Das weiße Herz unsrer Welt, gewaltlos verloren wirts heut um die
Stunde des gilbenden Maisblatts :*
ein runder Knäuel, so rollt' es uns leicht aus den Händen.
So blieb uns zu spinnen die neue, *die rötliche Wolle des Schlafts an der
sandigen Grabstatt des Traumes :*
ein Herz nicht mehr, doch *das Haupthaar wohl des Steins* aus der
Tiefe,
der ärmliche Schmuck seiner Stirn, die sinnt über Muschel und Welle.

Vielleicht, daß am Tor jener Stadt in der Luft ihn erhöht

ein nächtlicher Wille,
sein östliches Aug ihm erschließt überm Haus, wo wir liegen,
die Schwärze des Meers um den Mund und die Tulpen aus Holland im
Haar.

Sie tragen ihm Lanzen voran, so trugen wir Traum, so entrollt' uns
das weiße

Herz unsrer Welt. So ward ihm das krause
Gespinst um sein Haupt : eine seltsame Wolle,
an Herzens Statt schön.

O Pochen, das kam und das schwand! Im Endlichen wehen die
Schleier.

海からきた石

(白いころ・ぼくらの世界) それをきょうぼくらは無抵抗に失った
(時刻に・黄色くなる玉蜀黍の葉)
丸い毛玉となって それは軽くぼくらの両の手から転がり落ちた
そうしてぼくらに残されたのは新たな (眠り・赤みを帯びた毛糸) (砂の
墓場・夢) でそれを紡ごう
もはやここではない けれども深淵からきたきつと (頭髮・石) では
あるだろう
貝や波を懐かしむ (みすばらしい飾り・その額) ではあるだろう

もしかしたら あの町の門のところで夜の意志によってその石は宙に持
ち上げられるかもしれない
その意志の東の眼が ぼくらのいる家の上で 石に秘密を打ち明けるか
もしれない
口のまわりの (黒さ・海) と 髪に挿したオランダ産のチューリップの
秘密を
やつらは石の前に槍をかかげる そのようにぼくらは夢をかかげていた

そのように（白い
 ころろ・ぼくらの世界）がぼくらの手から転がり落ちたのだ そのよう
 に縮れた
 紡ぎ糸が石の頭のぐるりで 奇妙な毛糸になったのだ
 ころろの代わりに 美しく

ああ 鼓動よ 現れては消える鼓動よ 終わりのあるもののうちにヴェ
 ールが翻る

テキスト

Celan, Paul : *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt am Main 1983.
 なお実際には1986年の Taschenbuch 版を使用した。引用はすべて第1巻より、括
 弧でページを示す。

注

- 1 テキストからの引用は、すべて上記テキストの第1巻から。ページ数は(…)にて示す。また〈…〉は各詩の題名、及び題名のない場合の書き出しを表す。
- 2 Bohn, Volker : *Deutsche Literatur seit 1945*, (ZDF/Stiftung Lesen) 1993, Folge2. ZDF にて放送された番組をビデオにおさめたもの。
- 3 次に著作で、この絵を、Theo Buck の解説とともに見ることができる。Silbermann, Edith : *Begegnung mit Paul Celan*, Aachen 1993.
- 4 森浩：パウル・ツェランの〈死のフーガ〉——形象交錯について——（『大分大学・工学部研究報告・第4号』1978 121ページ）
- 5 Celan, Paul : *Mohn und Gedächtnis*, Stuttgart 1952.
- 6 すべてが他の詩と違っているわけではない。例えば、同じ語を何行もの先頭に置くやり方、trinken を始めとする動詞による隠喩などは、『罌粟と記憶』全体にわたって散見される特徴である。
- 7 この名前そのものの内部構造を、「牽強付会を承知」と断りを入れた上で、巖和峯は次のように分析する。「第一音節のツェ (Ce-) は、なにか地上的なものと執拗なまでの粘着感、第二音節のラー (-la-) は、のびやかで軽やかなうちにも、そこはかとなく哀しみの余韻を孕む上昇飛翔感、そして、第二音節と結びつきながら沈黙に向かって傾斜し、不可視の彼方へ消滅してゆく終音のラーン (-lan)」巖和峯：『不可視の彼方 あるいは死の崩壊——パウル・

ツェラーンの場合』(滋賀大学教育学部紀要・人文・社会・教育科学・第32号)
1982年 130ページ

- 8 ツェラーンの伝記的な部分は、次の書籍を参考にした。森浩：『ツェラーン』
人と思想129 清水書院 1996年
- 9 詩の日本語訳は、論中の語句との整合性を考えて、論者がおこなった。その
際に次の二人のみごとな訳業には、いろいろと教えられた。
『パウル・ツェラーン 罌粟と記憶』 飯由光夫訳 静地社 1989年
『パウル・ツェラーン全詩集』 中村朝子訳 青土社 1992年
- 10 同一詩中、リフレインなどで、重複使用されているものは1例と数える。ま
た二重に2格が使われているものはまとまりを重視しこれも1例とする。な
お、ここに限ったことではないが、「88例」などの数字が、自然科学での実験
データの数値とは性格が違ふことはいうまでもない。これらの数字には既に
論者の解釈が含まれている。
- 11 比喩全般にわたり参考にしたのは次の書籍。
佐藤信夫：『レトリック感覚』講談社 1979年
- 12 分類には『角川・類語新事典』(1981)の語彙分類体系表を参考にした。数字
の合計が90の2倍より2つ多いのは、2格を二つ重ねた例があるから。なお
これ以降の考察では、この2格が二つ重なった例は省くことにする。
- 13 作者とは別の、独立した機能としての語り手が、小説などの散文の場合と同
じように存在すること、または存在すると考えることは、詩論の新しい地平
を開く。ツェラーンが多用する du は、隠れた語り手 (ich) との関係性の中
で考察すべきだ。
- 14 「舟」をこの項に分類するのは迷ったのだが、家、組み立てて人を入れるも
の、などの隠喩を重視してここに入れた。
- 15 Pausch, Holger : *Paul Celan*, Berlin 1981.
- 16 Ibid., S. 56.
- 17 Ibid., S. 58.

Über die attributiven Genitivausdrücke in Paul Celans *Mohn und Gedächtnis*

Tatsuo NAGAI

Paul Celans erster Lyrikband, *Mohn und Gedächtnis* (1952), der eins der berühmtesten Gedichte der Moderne >Todesfuge< enthält, besteht aus 4 Teilen und 63 Gedichten. Das kürzere Gedicht >Der Sand aus den Urnen< ist kennzeichnend für die hermetische, romantische und surrealistische Neigung des Dichters in dieser Zeit, und ist auch der Titel des einleitenden Teils des Gedichtbands. *Mohn und Gedächtnis* enthält zahlreiche lyrische Ausdrücke, ob sie Celan später wieder übernommen hat oder nicht. In >Der Sand aus den Urnen< erscheinen als Beispiele dafür: die Entwicklung des fiktionalen namenlosen Gedichtraums, dort herrschendes Image des Wassers, Pflanzennamen (Holunder, Flieder, Schilf, Malve, Wacholder, Espenbaum, Löwenzahn, Eiche, Aschenkraut, Farn, schon 10 Beispiele in den anfänglichen 11 Gedichten), die Farbensausdrücke wie „rot“, „die Schwärze“, „blauen“ (weiß und seine Ableitungen haben 22 Belege und sind im Gedichtband am meisten gebraucht), Benutzung des Duzens (in 43 Gedichten), fast in jedem Gedichte benutzte Wörter für die Körperteile wie Auge, Hand, Mund, Haar usw..

Charakteristisch für *Mohn und Gedächtnis* sind besonders die Ausdrücke mit dem attributiven Genitiv wie z. B. „das Haus des Vergessens“ in >Der Sand aus den Urnen<. Wie soll eigentlich dieser Ausdruck verstanden werden? Was für eine Intention des Dichters ist hier? Im ganzen *Mohn und Gedächtnis* werden für diesen Ausdruck 115 Belege gezählt, darunter passen 27 (z. B. „das Wasser

der See“) nicht zu unserem Thema, weil sie ganz klare attributive Bedeutung haben.

Im allgemeinen hat jede dichterische Sprache mehr oder weniger einen metaphorischen Charakter. Deshalb kann selbst die einfachste dichterische Sprache, obwohl sie Alltagsgefühl zum Gegenstand macht, von der Umgangssprache unterschieden werden. Daher sind zwei Wörter, die zum attributiven Genitivausdruck verwendet werden, im voraus nicht unbefangen, was unsere Untersuchung noch schwieriger macht.

In >Die Ewigkeit< findet sich ein Ausdruck mit dem attributiven Genitiv : „der Mohn des Vergessens“. Die Umschreibung dieser Stelle in die Vergleichform : „das Vergessen wie der Mohn“ ist semantisch nicht ganz unmöglich. Mohn deutet hier Anhalten des Denkens oder Vergessen der Gegenwart und der Vergangenheit“ an, weil er uns an das Rauschmittel Opium erinnert. Deshalb funktioniert Mohn einfach als Metapher von Vergessen in diesem Ausdruck : „der Mohn des Vergessens“. Es gibt noch manche ähnliche Beziehungen zwischen zwei Wörtern, von denen das eine als Metapher (Metonymie oder Synekdoche) des anderen zu betrachten ist. Doch „Das Haus des Vergessens“, das wir zuerst behandelt haben, bleibt auch mit dieser Erläuterung noch ganz unauflösbar.

Nun stellt sich die Frage, warum bloße Verbindungen von zwei Wörtern durch den attributiven Genitiv eine poetische Wirkung erwarten können. In diesem Zusammenhang werden die Stoffe des attributiven Genitivs in die folgenden 10 Gruppen eingeteilt : Gemüt (40 Belege), Geographisches und Gebäude (22), Waren (20), Zeit und Raum (18), Natur (17), Körperteile (16), Gott und Menschen (15), Tiere, Pflanzen und Nahrung (14), Situationen, Menge und Wert (9) und Materie (7). Dann wird eine Tabelle durch die Kombination dieser in 10 Gruppen eingeteilten Elemente dargestellt. Mit dieser Klassifizierung tauchen einige neue Ansichten auf.

1) Die Verbindung wie >Gemüt mit Geographischem< oder >Gemüt mit Waren< ist der häufigste Fall. Hier werden Geographisches (z. B. Tor, Säule) und Waren (z. B. Waage, Tisch) mit den Gemütwörtern (z. B. Traum, Hochmut, Leid und Liebe) gefärbt, und dann tritt ein neues Bild des so gefügten Wortzusammenhangs noch bildhafter und gefühlvoller auf. Diese Tendenz erstreckt sich auf andere Fälle, wo es sich um die Gemütwörter handelt.

2) Der attributive Genitivausdruck von einem abstrakten Begriff (z. B. Nacht) mit konkretem Bild (z. B. Halme) macht den Bildzusammenhang eher abstrakt, und gibt verschiedenen Interpretationen Raum.

3) Im Fall der konkreten Dinge miteinander ist kein Austausch zwischen zwei Wörtern möglich. Dort stehen beide nur isoliert und äußerst abstrakt wie „das Haupthaar des Steins“ oder „Gewölbe der Schwerter“. Sehr interessant ist in diesem Fall die Tatsache, daß der Bildzusammenhang nun im Gegenteil seine Abstraktion völlig verlieren und ganz konkret werden kann, wie „das Wasser der See“. Dieser attributive Genitivausdruck wurde doch zuerst wegen seiner klaren Bedeutung beseitigt.

Zum Schluß wird eine Übersetzung von >Der Stein aus dem Meer< versucht. Auf japanisch wird jeder attributive Genitivausdruck durch die Hilfspartikel „の“ übersetzt (sogar in der Wortstellung vom sogenannten sächsischen Genitiv). In unserer Probe ergibt sich ein Wortzusammenhang wie im Grundtext. Jeder attributive Genitivausdruck steht dort miteinander ohne gegenseitige Bedeutungsverhältnisse. Hoffentlich tragen die bildhaften Images durch die attributiven Genitivausdrücke dazu bei, daß auch aus der japanischen Übersetzung die hervorragende Vision dieses Gedichts entsteht.