

体験・忘却・想起

——ツェラーンにおける母ならびに恋人形象の変容について——

森

治

(一) はじめに

パウル・ツェラーン（一九二〇—一九七〇）が亡くなってほぼ二十年を閲する現在も、その詩の解説の困難さは基本的に少しも変わらないようにみえる。近年のツェラーン研究の目覚ましい進展がそのままツェラーン解明に結ぶかというところ、かならずしもそうではない。作品のまわりに堆積し続ける研究文献は読者、特に言語も文化的伝統も全く異質なわれわれを大いに啓発してくれる。詩をめぐる伝記的事実、歴史特に現代史の各種データ、哲学思想、宗教（ユダヤ教とキリスト教）、言語学、心理学、地学、生物学、医学等の広範な情報。これらを援用することで詩が「わかる」という経験はしばしばある。しかしそうした「わかり」方は果して本来の詩の読み方であろうか。あるいはそのような「わかり」方をされた詩は詩そのものであろうか。確かに詩を読むにあたっての必要な知識というものがあり、それが詩に近付くための契機に

なることはあろう。しかしあくまで契機であって、詩の経験そのものではない。詩の経験には知識の及ばない或る如何ともしがたい領域があつて、その意味で詩は「わからない」ものなのである。

ツェラーン詩の「わかならず」、難解さにはこの辺の事情が絡んでゐるのではなからうか。つまりその作品を読むためには言わば学がなければならぬ。しかしそれだけでは片手落ちで、さらに学を否定する契機、即ち詩的経験がなければならぬ。また次のようにもいえるだろう。詩の成立には現実との厳密な交渉が前提となるのは勿論だが、そのうえに脱現実化の運動が必要条件としてあり、こうしたプロセスを経て再度、現実へと帰還することが要求される。こうしてはじめて詩の言葉が現成するのである。リルケは「マルテの手記」の中で詩の誕生について述べている。現実を観察し、直接的に再現するだけでは詩は生まれない。それを一度忘れなければならぬ、つまり脱現実化しなければならない。そしていつの日にか突如として忘却の底から浮上してくる言葉、この変容した不可視の現実こそ想起としての真実の詩だ、というのである。⁽¹⁾一方、ユダヤ系の詩人ツェラーンは第二次大戦中の労働収容所をはじめとする数々の絶望的な喪失体験を経て、しだいに彼独自の現実概念、現実としての言葉の発見へと導かれていく。一九五八年のブレイメン文学賞受賞の挨拶で、自分の詩について次のように告白している。

喪失のただなかで到達されうるもの、身近なもの、失われないものとして残ったのは言葉でした。

その言葉がいかなる出来事にもかかわらず失われずに残ったのです。しかしその言葉は自らのあてどなさの中を、恐ろしい沈黙の中を、死をもたらす弁舌の千もの暗闇の中をつらぬいて来なければなりませんでした。言葉はそれらをくぐり抜け、しかも起ったことに対しては一言も発することはありませんでした。しかし言葉はこの出来事の中をつらぬいていきました。つらぬいていき、ふたたび明るみに出ることができました、すべての出来事によって「豊かにされ

」。

この言葉で私はあの歳月も、そのあとと詩を書こうと試みました。語るために、自分を方向づけるために、自分がどこにいて、自分がどこへ向かおうとしているかを知るために、自分に現実を設定するために。

それは事件、運動、途上にあることでした。それは方向を獲得する試みでした。そしてその意味を問うとき、この間の中には時計の針の意味についての問も含まれていると言わざるをえないと思います。

というのも、詩は無時間的ではないからです。たしかに詩は永遠性を要求します。しかし詩は時間をつらぬいて永遠性に到達しようとします。時間をつらぬいてであり、時間を超えてではないのです。

詩は言葉の一現象形態であることは確かで、それゆえその本質からして対話的である以上、いつかはどこかの岸边に、もしかしたら心の岸边に流れつくかもしれないという——かならずしも希望にみちてはいない——信念のもとに投げ込まれる投壘通信といっているかもしれません。詩はこのように途上のなのです。詩は何かをめざしているのです。

それは何でしょう。何かひらかれているもの、占有可能なもの、もしかして語りかけ得る「きみ」、語りかけ得る現実です。

そのような現実が詩にとって重要だと私は考えます。

そしてこのような考え方は私自身ばかりでなく、もっと若い世代の別の詩人たちの努力にもともなうものだと思います。この努力は（中略）現実^②に傷つき、現実を求めながら、みずからの存在とともに言葉に赴く者の努力なのです。

ツェラーンは生前、自分の詩について論ずることは極めて稀で、まとまった詩論としてはこの挨拶以外には一九六十年のゲオルク・ビューヒナー賞受賞講演があるのみである。一八七五年生まれのリルケと約半世紀後のツェラーンとにみら

れる詩概念について、大筋では共通性が認められる。それは現実（体験）→脱現実（現実喪失、忘却）→現実獲得（想起）という、現実から現実への変容過程であり、現実の自己回帰の運動であり、自己との出会い（他者との出会い）の絶えざる試みである。しかしこうした現実獲得＝言語獲得の弁証法的運動の自覚を共にしているにもかかわらず両詩人にみられる現実概念の内実には大きな質的相異がある。リルケの詩的現実が彼自身の内面空間につつまれ、言わば自足しているのに対し、ツェラーンのそれは内面世界が破れたあとの庇護のなさのなかで、むきだしのまま傷ついている。いずれの場合も現実とはや直接に体験されるべき、固定し安定した生の客体ではない。リルケは無常にさらされた現実を内面に救い取り、言葉で歌うことにより、永遠化しようとする。ツェラーンの場合、出発点である現実のリルケの時代に比べるかに崩壊が進み（第二次大戦その他によるかつての統一的な世界像の解体）、もはや修復しがたい。その現実の崩壊が極まって無に帰すると思われる瞬間、現実の崩壊から崩壊の現実が再生する。ところで再生した現実とはいっても、これは実体ではなく、あくまで可能的なものであり、言語的なものである。表現の不可能性と可能性のあいだの関係性としての言語の獲得が、壊れ傷ついた現実の復活を招来するのである。詩は直接的な現実を固執しない。そうかといってマラルメのように現実の時間を超えて永遠の絶対を目指すものでもない。むしろ絶対を去って再び新たな蘇りとしての現実に向かうとするのである。この現実をツェラーンは「何かひらかれているもの、占有可能なもの、もしかして語りかけ得る『きみ』、語りかけ得る現実」と呼んでいる。そしてこの「層透明となり軽やかになった現実という「心の岸辺」に漂着するかもしれないものが投擲通信としての詩の言葉だというのである。ツェラーンにとって詩的言語は現実と絶対の中間に位置しながら、常に現実には到達しようとするが到達することの不可能な試み、現実の故郷をもたない郷愁、実体としての目的地のない方向設定、エネルギーのすべてを充填され、いまにも弓から飛び立つ直前の矢である。

(二)「母」の変容

詩に限らず、およそ表現されたものを理解するには、その表現の前提とされる体験なり現実の理解が必須条件だといふ考え方があつた。所謂「人と作品」の方法である。そこには作品の本質は体験や現実の伝達、報告にあるという思想がある。こういう行き方で表現を理解できる場合もあるかもしれない。しかし少なくともリルケやツェラーンのように表現を意識的に考察している詩人の場合、それは妥当しない。現実体験から表現に到る直接の途は絶たれている。そこに難解という印象が生じる。ではどうやって直接的な外部現実から作品の内部への突破口が発見できるであらうか。先の両詩人の詩論に、詩は現実が内的に変容し、消滅し、さらにもう一度新たな現実となつて蘇生するのを表現したものだ、という思考があつた。つまり現実の変容という概念を手掛にその変容過程を追跡すれば、作品の内部に入り、その内側から作品構造を解明できると考えられる。ここでは例えば「母」というモチーフを取り上げてみる。詩人が抱いていた「母」というイメージが最初の体験段階からいかに変容を重ねながら最終の、もはや「母」の具体性を脱した普遍的、未来的なイメージにまで繋がつていくかを見ることにしたい。

詩にはいる前に伝記的事実を最小限指摘しておこう。第二次大戦勃発後の一九四一年、ルーマニアにナチス・ドイツ軍が侵入すると、ユダヤ人迫害が開始され、ツェラーン一家もユダヤ人居住地区に隔離される。そして翌年、両親はここから強制収容所に送りこまれ、消息を絶つ。ツェラーンはその後、ルーマニア内の労働収容所に入れられるが、脱出に成功している。われわれとしてはとりあえず詩人の母親が収容所で非業の死を遂げたという傷ましい事実を確認しておけばよい。

ESPENBAUM, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.

Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß.

Löwenzahn, so grün ist die Ukraine.

Meine blonde Mutter kam nicht heim.

Regenwolke, säumst du an den Brunnen?

Meine leise Mutter weint für alle.

Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.

Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?

Meine sanfte Mutter kann nicht kommen. (1, 19)⁽⁴⁾

ポプラよ、おまえの葉は白く闇を見ている。
わたしの母の髪は白くなることがなかった。

タンポポよ、ウクライナは緑でいっぱいだ。

わたしのブロンドの髪は帰ってこなかった。

雨雲よ、おまえは泉のほとりであらわれているのか。

わたしの静かな母はすべての人のために泣いている。

まるい星よ、おまえは金色のリボンをむすぶ。

私の母の心臓は鉛で傷ついた。

樫材の扉よ、おまえを蝶番から外したのは誰。

わたしのやさしい母は帰ってこない。

第一詩集「罌粟と記憶」(Mohn und Gedächtnis) 所収の最初期の詩である。各詩節の冒頭は「ポプラ」、「タンポポ」、「雨雲」、「星」、「扉」への呼びかけで始まる。パロディ的な表現形式を思わせる、こうしたメタファの多用は詩人の亡き母に寄せる思いの切実さをものがたる。母を失った詩人にとって属目のすべてが母を偲ぶ縁となるほどである。第一詩節で「ポプラ」は光を反射し、風に吹かれ、葉裏を見せながら高く聳え立っている。この一見して明るい風景はしかし背後に死という暗黒の空間を控えている。この明るさは暗さゆえのそれであり、風景はいわば反転し、異化され、死の表現となっている。「ポプラ」の葉は「母」の髪へと連想を展開するが、その白さはこれまた「母」——彼女は生前、白髪では

決してなかった——の死の証を決定づける。「ツェラーンの詩作の条件は、明言されるされないはともかくとして、以前から死であった、しかもユダヤの死であつた。」とR・ベッシェンシュタイン||シェーファーも言うように、死がツェラーンの詩人としての出発を促している。母の死、恋人の死をはじめとする喪失の体験は彼を現実の裏側の闇の領域に誘う。そしてその闇への思念が現実へと再度転ずるとき、詩にとつて決定的な何かが始まるのである。第二詩節に移ろう。今度はウクライナの緑の平原。「タンポポ」の輝き、緑の鮮かさ。しかしこの美しい自然もやはり「母」の死を内に藏している。ウクライナは「母」がついに戻つてこなかった場所である。そして「雨雲」(第三詩節)。その低く垂れ籠めたためらうような動きはこの世に思いの多くを残して亡くなった「母」の心情を連想させる。いまにも降りだしそうな雨は「母」の涙であり、その涙は「泉」を通して、死者の眠る地下へと繋がっている。ところで次の詩節の「まるい星」はどのようにに把握したらいいだろうか。ベッシェンシュタイン||シェーファーは「まるい星は母に命中した弾丸を想わせる」と言っている。すぐ次の行の「鉛」との関連——「鉛」には弾丸の意味もある——からすれば、そうした読みも可能である。死をもたらしした弾丸がそのまま「星」となることは死者の昇天を意味しよう。そして「金色のリボン」——リボンは卓越、歓喜の象徴である——によって、その昇天が確証される。しかし昇天といっても、それは無条件の救済ではなく、「母の心臓」は「鉛」に傷つき、重いのである。死後も悲しみをこの世に引き摺ったままなのである。最終詩節の頑丈な重い檜材でできた「扉」は生と死の両界を隔て、または結ぶ形象であるが、蝶番の故障から開閉がスムーズにおこなわれない。幽明界を異にする詩人とその「母」との杜絶の表現がここにある。

詩人は身辺に見るさまざまな物象から「母」の死を読み取るのであるが、そうした物象は「母」の不在の証であると同時に、死後もなお不可視的にとどまる「母」の存在の如実な証でもある。生と死に分断されながら、「母」と息子の交信は極めて密接である。詩人はもう一つの世界に対する関心を深め、「母」はそこから逆にこの世に未練を残し、去りがたい風

情である。ツェラーンの詩の出発点がここにある。即ち詩人は現実体験を振り出しに、現実喪失（例えば「母」の死）を契機にして次第に喪失、忘却、死といった影の世界に馴染んでいく。そのとき現実とは解体し、無に近接していく。この過程は詩人にとって同時に言葉の解体、沈黙への傾向を意味する。詩のなかに登場する形象はもはや現実を再現せず、みずからが異化した現実である。

詩人と「母」との結びつきが緊密であることはすでに述べたが、しかしその結びつき方は個人体験的である。「母」は全部で五回出てくるが、その都度、一人称所有代名詞「*mein*」（私の）が冠せられている。このことは「母」が亡くなったとはいえ、まだ現実体験に近く、自我との関連が強固であることを示している。現実的な母体験が最も顕現している箇所をあげれば、第三および第五詩節の「わたしの静かな母はすべての人のために泣いている。」と「わたしのやさしい母は帰ってこれない。」であろう。この二行以外では「母」は過去形で歌われているのに対し、ここでは現在形となっている。しかもこの二箇所においてのみ「母」の前には主観的な感情を表現する形容詞「静かな」と「やさしい」が置かれていることから、個人的な思い入れの強さがわかる。このように見てくると、たしかに死の領域に去った「母」ではあるが、まだ現実の個人体験に色濃く染めあげられ、いまだ完全に死と忘却の非人称性の世界に入りきってはいないといえよう。われわれの論述を先取りしていえば、「母」形象はその後、体験性を脱し、完全に個人性を失い、無名性のなかで死という影の存在そのものに徹することが予想される。

次に同じく詩人の「母」を歌っていると思われる詩をもう一つ見てみよう。

So bist du denn geworden
wie ich dich nie gekannt:

dein Herz schlägt allerorten
in einem Brunnenland,

wo kein Mund trinkt und keine
Gestalt die Schatten säumt,
wo Wasser quillt zum Scheine
und Schein wie Wasser schäumt.

Du steigst in alle Brunnen,
du schwebst durch jeden Schein.
Du hast ein Spiel ersonnen,
das will vergessen sein. (I, 59)

こうしてあなたはわたしの知らない
ひととなったのです。
あなたの心臓は泉の国の
いたるところで高鳴っています。

どんな口も飲むことができず、どんな

かたちも影をふちどることのないところで、

水が仮象へとわき上がり

仮象が水のように泡だつところで。

あなたはすべての泉に降りてゆき、

仮象の一つ一つのなかをつらぬきただよっている。

あなたが考えだした遊戯は

忘れられることを願っている。

前の詩と同じ詩集に収められている。「あなた」(DE)が具体的に誰を指しているか、このテキストだけでは特定できない。J・フィルゲスはこの詩についてのツェラーンとの対話で、「あなた」の背後に詩人の「母」の影が想定できることを確認している。⁹⁾しかしたとえそうした情報や知識がなくても、「あなた」のなかに死者性を読み取りさえすれば、われわれの詩の理解にさして支障はない。

「あなた」のなかに詩人の亡き「母」を読み込むとして、それにしてもその「母」の変貌ぶりはどうだろう。第一の詩(以下、最初に取り上げた詩をこう呼ぶことにする。)では「母」の形姿には死者とはいえ、まだ生前の面影が生々しく残っていた。ところがこの詩の冒頭で「母」形象が体験的な実体性を脱却して、完全に異化され、見知らぬものに変容していることが告げられる。「こうしてあなたはわたしの知らない／ひととなったのです」。「あなた」は親しいものではあ

りながら、いまや死の暗闇のなかで、詩人と隔絶している。そして具体的な名前をもたないほどに不可視的な存在と化している。しかし死んで消滅したとはいえ、全く無に帰するのではなく、その無化の手前で死者存在はかえってその存在性を純粹かつ自由に発揚し、生命的となる。「あなたの心臓は泉の国の／いたるところで高鳴っています」。ここで水のイメージがあらわれる。第一の詩にも涙としての水のイメージがあったが、まだ現実の悲運な体験のレベルにとどまっていた。しかしこの詩の水はそれを超えて、さらに深い次元を流れている。「あなた」は「母」という限定をも脱し、現世的な輪郭を解体させ、無名性を獲得し、水という無定形^{フキルプ}の存在に近づいていく。そうした水は死の水であると同時に再生の水でもある。「心臓」の「高鳴り」は生命の顕現であるが、それが「泉の国の／いたるところ」に遍在していることは、この生命が単に「母」だけの個人性に限定されるものでなく、超個人的な普遍的な原生命であることを意味していよう。

もとよりこの水は体験できる水ではない。イマジネールな水であり、非存在的な水である。それゆえ「どんな口も飲むことはできない」。第二詩節は泉の水が流れる地下世界の消息を伝えている。地上の生の世界では「かたち」と「影」の主従関係は疑を容れない。ところが地下の死の領界ではその関係は逆転し、「影」が主に、「かたち」が従になる。それのみかここではさらに「影」だけが自立して、もはや「かたち」は存在性を失う。「母」という形姿は消滅し、完全に「影」という非物質的なものとなっているのである。この非物質性、無限定性、非實在性がイメージとしての「水」に外ならず、その湧出は泉となって外部化するが、それとても「仮象」にすぎず、恒常的な具体性はない。「水」の表現としての「仮象」と「仮象」の本質としての「水」——こうした「水」と「仮象」との相入相即的な、滞留をしない関係がこの死の世界に認められる。「水」がその物質性を脱し、「仮象」へと非実体化されていることは「泡」という形象にもあらわれている。液体としての水が気体性を得たときに「泡」が発生するからである。

「泉」を通じて「影」の世界に下降していった「母」、否、もはやいまでは「母」でさえなくなった無名的な「あなた」

は、あらゆる固定性を去って水性を得る。そしてその「漂い」の自由自在のなかで、透明となった不可視の物象（「仮象」）のなかを貫く融通無碍の運動そのものとなっている。この運動こそ「遊戯」に外ならない。フィルゲスの言うように、「仮象のこの世界にふさわしい唯一の活動は遊戯の活動であり、しかもすべての遊戯のなかで最も拘束のない遊戯、己自身の行為を否定する遊戯の活動である」。あらゆる相対的なこだわりと無縁な「遊戯」は自我の意識的なはたらきを放下すること、即ち忘却することでもある。死は「遊戯」と忘却へと深まっていく。フィルゲスは続けて言う。「この詩は死者の詩である。それが描く風景は死の風景。死者の物質は仮象である。死者の活動は忘却のしるしのもとにある遊戯である。死は忘却である。忘却は死者の形姿の最も極端な消滅であり、異化である。この詩では亡くなった母の形姿が把握できない世界に消え去ったことを詩人は見ている。彼は母を暗闇のなかに留め、彼女を水のなかから呼び出すことをしない。彼は不在の眼差で彼女を見ている」⁽¹⁾。詩人の「母」は忘却の過程をたどることで、「母」であることを疾うに廃棄して、全く異なる「あなた」という存在へと変容している。第一の詩に見られたような、現世との絆を断ちきれない「母」の形姿はもはやここにはない。

「母」なる形姿がそのすべての輪郭を喪失し、無重力的に漂いながら、忘却の淵に沈むとき、そのあといかなる事態が継続するのか。「母」についての三つ目の詩を例に引こう。出典は前の二つの詩と同じ詩集「罌粟と記憶」。こんどは表題をもつ。

DER REISEKAMERAD

Deiner Mutter Seele schwebt voraus.

Deiner Mutter Seele hilft die Nacht umschiffen, Riff um Riff.
Deiner Mutter Seele peitscht die Haie vor dir her.

Dieses Wort ist deiner Mutter Mündel.

Deiner Mutter Mündel teilt dein Lager, Stein um Stein.

Deiner Mutter Mündel bückt sich nach der Krume Lichts. (1, 66)

旅の道づれ

おまえの母の魂が先を漂う。

おまえの母の魂の助けて夜を避け、暗礁を一つ一つ切り抜ける。

おまえの母の魂の鞭はおまえを鯨からまもる。

この言葉はおまえの母の被後見人。

おまえの母の被後見人はおまえと寝床をともし、石の涙をこぼす。

おまえの母の被後見人は身がかがめて光のパン屑をひろう。

旅の情景が展開する。少なくとも最初の詩節は航海をモチーフとしている。ここにも水のイメージがある。第一の詩の

水は「母」の涙であった。それは悲惨な体験に直接結びつく、言わば重い水である。第二の詩では「母」そのものが実体性を喪失し、軽やかな存在として、「仮象」の水のなかに漂っていた。そして、こんどの詩の水は海。しかも「夜」、「暗礁」、「鮫」という危険に満ちた海であり、それは難儀な世渡りを思わせる。ということはここに到って水のイメージが再び現実的なものに回帰しているということである。この海を渡る冒険をおかすのは「おまえ」、即ち詩人自身である。ところで「母」はどこに存在しているのだろうか。詩人のいる現実の海上ではないだろう。少なくとも詩人と同一の存在次元にはいない。なぜなら「母」は「魂」として目に見えない非現実空間を浮遊しているのだから。「母」は息子より高次元の不可視性のなかで、体験次元にいる詩人を水先案内人として先導しているのだ。詩人は実生活においての方向づけを亡き「母」の導きに頼ることになる。「母」は息子が人生の航海で闇夜の「暗礁」にのりあげて難破しないよう、また外敵（「鮫」）から守護されるよう、慈愛の配慮をそそぐ。詩人はこうして「母の魂」に守られ、導かれていること、そしてそれが取りも直さず彼の詩作行為の原動力となっていることに覚醒するのである。

それにしても「母」形象の変貌は驚異的である。第一の詩では「母」は思いがけない非業の死のために、生の世界の悩みを引き摺ったまま、言わば死にきれないでいる。息子である詩人も「母」への思いを断つことができない。「母」も息子も悲しみに拘束され、そこから自由になってはいない。しかし第二の詩になると、死への徹底によって「母」はそうした執着から解放され、もはや「母」でさえなくなり、忘却そのものにまで深化する。そして一度無^{ひとなひ}と化した「母」は第三の詩で再び目に見えない存在として復活する。こう見てくると「母」の態度が過去に囚われた受動性から、忘却を経て、未来を創造する能動性へと変遷していることがわかる。当初は息子の助けを必要としていた「母」も死に徹することによって自在を獲得し、いまや逆に息子に助けを必要とされる存在になっている。過去への方向性が方向性喪失を経て、未来への方向性を獲得したということもできよう。

「母」の変容は「母」を表わす名辭が三つの詩それぞれにおいて、「わたしの母」(meine Mutter)——「あなた」(du)——「おまえの母」(deine Mutter)と移り変っていることにも反映している。まず「母」という名が無名性(「あなた」)へと解体消滅し、そこから再度「母」が蘇る。だが最初の「母」と最後の「母」とは同じ「母」でありながらその内容は全く異なる。前者は体験に近い運命的なあらわれ方をしている。さらに「わたしの」(mein)という所有代名詞を冠せられることによって、その存在は実際の詩人の自我と別ちがたく結びつき、個人的な感情に色濃く染めあげられていた。そうした「母」形象は次の段階で具体的な関連から切り離され、名をもたないまでに無化され、無限定な存在として浮遊する。存在の零地点ともいうべきこの変容段階が切掛となり、触媒となって、次の第三の「母」形象が結晶化する。この変化は明らかに「母」が死を経由して、高次の生へ復帰していることを示している。あるいは現実を脱した「母」はその脱現実をも脱して、さらにもう一度現実を超越的に志向しているといえよう。このときの現実とは実体ではなく、個人を離れ、精神化した関連性そのものであり、もはや「わたしの」という一人称所有代名詞とは無縁で、利害を没却している。現実が一人称性を放棄すれば、そのなかに位置する詩人自身も一人称では呼ばれなくなる。「わたし」は「わたし」でありつつ、「わたし」ではなくなるのである。いまや「わたし」は「おまえ」という二人称が相応しい。自我に対するこの距離は現実に対する、そして「母」に対する距離に等しい。このような間接性は「おまえの母」というニュートラルな表現に対応している。ところでこうした虚の視点の獲得には「母」の変容における無の経験ともいふべき第二段階を通過していることが決定的な意味をもっているといえるだろう。フィルゲスはわれわれの詩の三段階の変容について、次のような傾聴に価する発言をしている。「三つの詩の運動、即ち最初の詩の後向きの運動(Nach-Bewegung)、第二の詩の方向のない運動、第三の詩の前向きの運動(Voraus-Bewegung)をもう一度思いうかべてみれば、これらの運動のなかに母親形姿の変容の必然性への説明が含まれていることが確かめられる。死んだ母の体験形姿は過去に属している。したがってそれは常

に詩人の背後にとどまり、彼はそれを言わば自分の背後に引き摺っていなければならない。こうしたやり方でそれは彼の出発または彼の『旅』を遅らせたり、妨害したりする。完全な精神化の過程である変容によって母親は詩人を追い越し、想起の形姿として彼の前を浮遊する。その未来的な先立ちは第一の詩がそうであるのと異なり、もはや詩人の出発を遅らせることなく、いよいよ彼を駆り立てる。母親は詩人の前を行くパイオニアとなる。道を示しながら母親は彼に先立って浮遊する¹²」

フィルゲスはここで死を死に果てることによって絶後に蘇った「母」形象を想起として把握する。したがって想起といっても、それは単なる過去の出来事を過去に囚われたかたちで忘れずに記憶にとどめておくことではない。想起は過去の解体、消滅、忘却、死を前提とする。こうして過去が一旦無時間的な現在に没し去ってはじめて、その中から浮上してくる預言的な未来が想起に外ならない。したがって想起は過去、現在、未来を己の内に統一しているといえる。「おまえの母の魂が先を漂う」という冒頭の詩句は過去において悩み、生きた「母」が現在において過去を忘却し尽し、その挙げ句に未来へと自らの存在を投企する想起の未来性を歌っているということが出来るだろう。最終的な「母」形象は純粋な現在において過去と未来を止揚した想起なのである。

M・ハイデガーは想起について次のように言っている。「想起は元初的には断じて記憶能力を意味するのではない。想起という語は、あらゆる沈思に本質的に語り渡されるものものと、絶えず緊密に集まるといふ意味での心情全体を名づけている。想起は根源的には、敬虔に思いを―凝らすこと（An-dacht）というほどの意味である。即ち或るもののもとに絶え間なく心を集中して留まること、しかも何か単に過去のことのものとばかりではなく、現在のことや将来し得ることのもとにも等しい仕方で留まることを意味する。過去のこと、現在のこと、将来のことは、それぞれ固有の現―前の統一の内に現われる¹³。」これは想起が体験、忘却を包括した極めて集約的な、精神の根源的なはたらきであることの証言であ

る。

想起としての「母」が詩人の現実への方向性をもった運動を決定づける機能をもっていることが確認された。ところで詩人が現実と渡り合うとき、触媒となるものは言葉以外にない。言葉によって彼は現実を言わば切り開いていく。言葉は常に詩人の身辺にあつて、人生航路の伴侶としてなくてはならない存在である。「母」と詩人、詩人と言葉の関連性は明らかであるが、「母」と言葉はどう関連しあっているのか。第二詩節冒頭が答えてくれる。「この言葉はおまえの母の被後見人」。「被後見人」(Mündel)という、法律用語の出現は奇異な印象を与える。しかし「母」が言葉の後見人、即ち保護者であることが判明する。してみると詩人と言葉は共通の保護者である「母」をもつ兄弟ということになる。したがって表題の「旅の道づれ」(Reisekamerad)は詩人と旅をともしする言葉に外ならない。「被後見人」という厳めしい感じをもつ単語が場違いな印象を与えるとすれば、それは意味内容だけをそこから抽象するためであり、「被後見人」にあたるドイツ語「Mündel」のなかに「口」を意味する「Mund」を聴き取れば、そこに微妙な掛詞の技法が隠されていることに気づく。即ちこの「Mündel」(「被後見人」)の中の「Mund」(「口」)は同じ詩行の少し先の「言葉」(「Wort」)と関連することはいうまでもない。さらに「母」が言葉の後見人であるということから、後見人に相当するドイツ語 Vormund を考え合わせれば、「母」と言葉の関係は一層はっきりする。つまり「母」は詩人に先だつて (vor)、言葉を語り、詩人はそのあと、それにならつて詩の言葉を発するのである。「母」から口写^{うつし}に伝えられたものが詩人の言葉というわけである。⁽¹⁴⁾ また「Mündel」(「被後見人」)あるいは Vormund (後見人)の中に含まれる Mund が語源的に手を意味する中高ドイツ語の munt、ラテン語の manus へと遡及することから Vormund が手をかざして保護する人であり、Mündel がそのように守られる人であることが表象される。ここから言葉が「母」によって庇護^{ひご}されているという面が強調されよう。ツェラーンにおける以上のような音韻的思考ともいえる論理はロゴスの表層的な論理を凌駕し、想起という究極的な変容段階の事態を把握す

るのに有効である。

詩人と「言葉」の二人連れが亡き「母」に見守られ、導かれて旅をつづけるという風景がここにある。しかしその旅は快適とはほど遠く、不自由と困苦の連続である。「おまえの母の被後見人はおまえと寢床をともにし、石の涙をこぼす。／おまえの母の被後見人は身をかがめて光のパン屑をひろう」。つまり旅（詩作）は二人で一つの「寢床」を使うほど貧しく、夜に寢床に「石の涙」を流すまでに辛辣で、「パン屑をひろう」ほどに欠乏している。ほとんど絶望的な道行のなかに、「母」の後楯を控えているとはいえ、果して希望はあるのだろうか。ないわけではないようだ。詩人が眠るとき、同伴の「言葉」も眠る。眠るとき、旅の苦難を思つて切なく流す涙は睡眠という忘却のなかに沈みこむ。「石」は忘却のなかで、あるいはそこから涙が結晶してできたものである。ツェラーンにおいては涙から「石」への結晶化は、体験段階から忘却段階を経て想起に向かう変容過程の一環としてしばしば登場する。¹⁵ 涙が「石」に変容するとき、そこには既に救済があらう。そして「石」は詩の言葉の一語一語といつてよい。苦悩の表現である涙の、極限における転換としての「石」の結晶にわれわれは救済を読んだが、救済の最も明白な、文字通りの表われは最終行の「光」にあることはいうまでもない。しかしこの「光」が天上にあるのではなく、「パン屑」のおちている床、ないしは地面という生存の最底辺部にあることは注目しなければならない。そして「おまえの母の被後見人」である「言葉」が「パン屑」を拾うために下方に身を屈める姿勢こそ、現実へと向かう詩人とその「言葉」の、さらには二人を導く「母」の方向性を示しているのである。

「母」が「言葉」の後見人であることは、古代ギリシア人たちにおいて想起（ムネーモシュネー）の神話的形象がミューズの女神達の母であることに対応する。ハイデガーは想起を定義するにあたり、それが神話的な擬人化を受けていることを指摘する。「ムネーモシュネー（Mnemosyne）、天空と大地の娘は、ゼウスの九夜の花嫁として、ミューズの女神達の母となる。遊戯と音楽、舞踏と詩歌はムネーモシュネーの、即ち想起のふところに属している。」¹⁶ 詩人と「言葉」との

後見人としての「母」はしたがって想起形象としてミューズの女神たち、とりわけ詩歌のミューズの「母」である。それゆえ詩的な言葉は想起という「母」から誕生した子供、「被後見人」であり、第三の詩における詩人の「旅の道づれ」に外ならないのである。

以上われわれは「母」をモチーフとする三つの詩を検証しながら、「母」形象が体験レベルから出発し、忘却レベルを潜り抜けることによって、最終的に想起レベルに到達していることを確認した。「母」のこの変化は単なる同一レベルでのイメージの変遷ではなく、質的な転換、変容である。そしてこの「母」の変容がそれだけのことにとどまらず、詩作それ自身、詩の言葉の有様そのものと根源的に関わっていることが明らかとなった。即ち詩の扱う現実が体験に根ざしたものから忘却を経由して、想起された現実へと、言わば円環を描きつつ回帰していること、そしてその現実を反映する言葉が日常の体験レベルでのそれから沈黙（言葉の死）を潜って、詩的な言葉、想起の言葉に蘇ること、である。ツェラーンにおいて体験、忘却、想起といった変容を遂げた「母」が終極的に詩の言葉を生む母胎となっていることは、想起と詩歌（言葉）をめぐるギリシア神話の、まさしく想起に外ならないといえよう。その意味でも詩（Gedicht）は想起（Gedächtnis）なのである。

（三）「恋人」の変容

前章で「母」形象の変容を追究したが、ここでは「恋人」という形姿のあらわれ方を見ることにする。「母」は詩人、言葉とともに三一構造を形成し、他の二者の後見人として位階的に上方に位置していたが、「恋人」の場合は詩人と対等に向かい合っている相手であることはいうまでもない。ツェラーンが「恋人」を歌うとき、体験を直接生のかたちで提示する

ことはない。詩そのものが本質的に想起だからである。少なくとも「恋人」は脱現実、脱体験の相において歌われる。例えば詩集「罌粟と記憶」の詩「夜の光」(Nachstrahl)の冒頭。

Am lichteften brannte das Haar meiner Abendgeliebten:

ihr schick ich den Sarg aus dem leichtesten Holz. (I, 31)

ぼくの夕暮の恋人の髪は限りなく明るく燃えていた。

ぼくは彼女に限りなく軽い木の棺を贈る。

あるいは別の詩の次の詩句。

einst, als in Flammen das Schloß stand, als du sprachst wie die Menschen: Geliebte... (I, 13)

かつて城が炎につつまれ、おまえが人々と同じように恋人よと言ったとき

これらなどは「恋人」形姿のうちでも最も体験に近いイメージである。敢えて体験に引き戻して像をつくれば、夕日に照り映える「恋人」の髪、その燃えるような輝きは恋の焰はむら。そして彼女の死。その死には戦火による犠牲が付き纏う。また「恋人」という名詞そのものが体験レベルを引き摺っている。詩人の「母」と同じく「恋人」もナチスの迫害に倒れた

のだ。だがわれわれの読みは詩から体験を引き出すことではない。それとは正反対の方向へ体験を解体して、忘却への道筋を辿ることである。夕陽の明るさ、火事の炎は体験した出来事であると同時に愛の燃えるような思いを意味する。しかし夕陽や炎は言わば自らをも燃き^{みずか}尽し、体験段階を突き破っている。そこに出現する異次元は死の世界。「恋人」はすでに死への変容に向けて、死出の旅の準備をしている。（ぼくは彼女に限りなく軽い木の棺を贈る）。変容が死を前提としていることは「母」の場合と同じである。「恋人」を「夕暮の恋人」(Abendgeliebte) といっている箇所がある。「夕暮」は昼と夜の境界をなすことから、意識から無意識へ、体験から忘却へ、生から死への移行過程を表わしている。「恋人」の変容が「夕暮」と結合する所以である。

「恋人」が生の世界に留まる詩人を残して先に死（忘却）の深淵に下降していくとき、彼はどのように彼女との結びつきを図るか。

LOB DER FERNE

Im Quell deiner Augen

leben die Garne der Fischer der Irsee.

Im Quell deiner Augen

hält das Meer sein Versprechen.

Hier werf ich,

ein Herz, das gewellt unter Menschen,
die Kleider von mir und den Glanz eines Schwures:

Schwärzer im Schwarz, bin ich nackter.
Abtrünnig erst bin ich treu.
Ich bin du, wenn ich ich bin.

Im Quell deiner Augen
treib ich und träume von Raub.

Ein Garn fing ein Garn ein:
wir scheiden umschlungen.

Im Quell deiner Augen
erwürgt ein Geheukter den Strang. (1, 33)

距離をたたえる

きみの目の泉のなかで

惑乱の海の漁師の網が生きる。

きみの目の泉のなかで

海は約束をまもる。

ここでぼくは

ひとびとのなかにいつつけた心臓を投げ、

服をぬぎ、誓いの輝きをすてる。

暗さが深まれば、それだけぼくは裸となる。

不実にしてはじめてぼくは忠実となる。

ぼくがぼくであるとき、ぼくはきみ。

きみの目の泉のなかで

ただようぼくは獲物を夢みる。

網が網を捕まえた。

ぼくらは抱き合ったまま別れる。

きみの目の泉のなかで

死刑囚が絞首索を絞殺する。

詩集「罌粟と記憶」所収。詩人と「恋人」との隔絶がはじめにあり、「ぼく」は「きみ」を捕えようと試みる。「恋人」の目は涙の涌出する「泉」であり、底知れない神秘の海である。彼女はその海（死、忘却）にいる獲物で「ぼく」は漁師だという場面設定がある。「ぼく」の網を仕掛ければ大漁は請け合いだ（「きみの目の泉のなかで海は約束をまもる」）。「恋人」の目は恋する男にとって限らない誘惑の「泉」、「惑乱の海」であり、そこにはすでに網を仕掛けた男こそ自分の網にかかるという倒錯した関係さえ予感される。

「ぼく」が「きみ」に到達するためには、まず日常生活のあらゆる関連性から自由にならなければならない（第二詩節）。ルーティン化した感じ方、習慣、信仰を放棄しなければならない。こうして「ぼく」は日常的な明るい生の世界を脱して、海のなかへ降りていく。海の「暗さ」の深まりは「ぼく」の「裸」の度合に比例する。「裸」になることは「ぼく」が限りなく「ぼく」に接近することであり、このことは逆説的ながら自己放下へと向かう。自己への忠実が他者への不実を伴う（「不実にしてはじめてぼくは忠実となる」）のは当然としても、それが自己脱却を通して「きみ」との合一を実現する（「ぼくがぼくであるとき、ぼくはきみ」）ことは愛の普遍的なパラドックスである。他者との隔絶を意味する「ぼくがぼくである」ことが反って「きみ」との結合の条件になるという背理は、「距離」こそが合一だという帰結を導く。愛の詩に隔を讃美する表題が付されている理由がここにある。

こうして「恋人」（「獲物」）への到達が自己離脱を伴う自己実現に条件づけられているとき、「恋人」を捕えることは

「恋人」に捕えられることだという捕獲（「網」）をめぐる能動・受動の相互関係が成立する（「網が網を捕まえた」）。そしてそれは距離と合一の愛の弁証法に外ならない（「ぼくらは抱き合ったまま別れる」）。最終詩節では「恋人」を捕えようとして海（死）に入ってしまった男は逆に捕えられ、さらに絞首刑を受けるという受動性において把握されているが、しかしここでも再度、受動は能動へと転化して、男は逆に、絞首するもの（「絞首素」）を絞首するのである。

この最後の形象法に端的に表われているように、恋人との合一の試みは極めて主意的であり、論理の上では自己放棄、自己滅却を要請していても、言葉そのものがそうした受動性の要請とは矛盾する主我性から発せられている。「きみ」と「ぼく」の合一の可能性もおのずから生成するのではなく、力尽ちからつくで意識的にかち取ろうとする不自然さがある。フィルゲスもこの点を指摘して次のように言う。「この詩において詩人は『ぼく』と『きみ』の二律背反の止揚をパラドックスのなかで意識的におこなおうとしている。彼はパラドックスのなかで意識層を無理強して、合一の不可能性を意識的に可能なるもののカテゴリーのなかに組み入れようと試みている。このとき跳び越えられ、または無理に押えつけられる意識層は忘却の層である。忘却は意志行為の圏内から逸脱している。忘却にふさわしい態度は受動的な待ちの態度である。忘却は成長の、計測できないものの、規定できないものの領域である。パラドックスは極端な意識行為と意志行為のなかで、無意識の段階を跳び越えて、想起の意識配コンステラチオン置に到達しようと試みる。実際にはパラドックスは対立の不合理な見せかけの合一をうち立てているのであり、そこでは『ぼく』と『きみ』の救いがたい距離はおぞましくも明らかとなる。『ぼく』と『きみ』の最終的な合一の挫折が痛ましくも激しい仕方では形をなしている詩の表題が『距離をたたえる』であるという事実に一沫ザルカスムスの皮肉が見られるかもしれない」。

右の詩における愛の合一が見せかけの観念にとどまるのは、詩の言葉がいまだ真に忘却と死を経験していないからである。ところが次の詩「暗闇から暗闇へ」（Von Dunkel zu Dunkel）になると、「恋人」の目のなかに愛の可能性を試みる

仕方も前のように意識的、意志的な力業ではなくなり、ごく自然に合一を果しているようにみえる。

Du schlugst die Augen auf—ich seh mein Dunkel leben.

Ich seh ihm auf den Grund:

auch da ists mein und lebt. (1, 97)

きみは目をあけた——ぼくにはぼくの暗闇が生きているのがみえる。

ぼくは暗闇の底をみる。

そこにもぼくのもものが生きている。

「恋人」の目が先の詩では「泉」、「海」として把握されていたのに対し、ここでは「暗闇」となっている。「ぼく」にはもはや「網」を使って殊更に「恋人」を捕獲する能動性はない。そうしなくても「恋人」の内部深くにある「暗闇」は「ぼく」の暗闇に外ならず、「きみ」と「ぼく」とはあらかじめ根源の共在領域において結ばれているのである。こうした詩的直感「ぼく」が受動性に徹し、「暗闇」という忘却と死の中に身を委ねるときにはじめて与えられる。「暗闇」はどのように愛の合一を保証する機能をもつが、最初からそうなのではない。むしろ当初、「暗闇」は二人を隔絶させるのが普通である。「暗闇」は二人の間を隔てる、あるいは「恋人」は「暗闇」の彼方へ去ってもう戻ってこない。

FERNEN

Aug in Aug, in der Kühle,

laß uns auch solches beginnen:

gemeinsam

laß uns atmen den Schleier,

der uns voreinander verbirgt,

wenn der Abend sich anschickt zu messen,

wie weit es noch ist

von jeder Gestalt, die er annimmt,

zu jeder Gestalt,

die er uns beiden geliehn . (1, 95)

くんだり

目と目をみつめ、涼気のなかで

ほくらもこんなことをはじめよう。

いっしょに

あのヴェールを吸いとりよう、

ぼくらをたがいに見えなくするヴェール、

夕暮がとるあらゆる姿から

ぼくらふたりに

貸しあえたあらゆる姿にいたるまで

まだどれほどだたっているか

夕暮みずから測りはじめるとき。

この詩についてK・レオンハルトの解釈がある。まずそれに教えを乞うことにする。「パウル・ツェラーンは、今日では数くないディアローグの詩人のひとりである。かれの詩には、まぎれもない人間の『きみ』という対話的な語りかけが、くり返し内部から必然的に起こっているのだ。そして『ほく』と『きみ』とは、苦勞して獲得された、正統な、『ほくら』と注ぎ入っている。しかし、『きみ』と『ほく』とのあいだにも、世界と『ほくら』とのあいだにも、未知のもの、人疎しいものが立ちはだかっている。距離が、合一の不可能性が、姿の予見不可能な変化が、『ほくら』の内部にも周囲にもあるのだ。この詩にあらわれるふたりの人間の姿は、小さく受動的で、ただとり入れ、受け入れ、吸いとるだけである。それに反して、夕暮は、強大で、おおようで、能動的で、なんとなく神のようである。この詩には、東アジア的なものを思わせる『さかさまの遠近法』が支配している。人間が夕暮を測量するのではない。夕暮に姿を貸しあたえるのではない。むしろ夕暮の方が、人間と夕暮自身とのあいだの距離を測量しはじめるのだ。しかも、その測量の結果いかにによって、夕暮自身のとらうとする姿が、いや、そればかりか、夕暮がふたりの人間に貸しあたえる姿も、決定されるのである。それゆえ、当然の帰結として、この小さな言語作品の形式面には、規則正しい秩序をうみだす原理をもつ人間的意志は、ほ

とんど暗示的にもあらわれていない。かすかにたゞよう靈性化の印象は、とりわけ無韻の自由なリズム方式から、感情の自然なうねりに適ってどこにも知性では確証できない音節の抑揚から、生じている。この詩の韻律は、三つの揚音をもつ詩行にほとんどあきらかな揚抑格を基本にして現われてくるけれど、すすみゆくにつれて次第にぐずれていく。かすかに息づく波のうねりに似たものが、この、長く投げだされては短く引きこまれる詩行の連続に感じられる。はじめの二行の重おもしさは対照的に、とくにおわりの五行は、風にゆらぐ木の葉のようにゆれうごいている。それは、深淵をへだてて相呼ばう枝のように、ゆれうごいているのだ。⁽¹⁸⁾

この詩では「涼氣」(Kühle)、「ヴェール」(Schleier)、「夕暮」(Abend)が「ぼく」と「きみ」との「へだたり」をつくりだしている。二人はこの「へだたり」を介して対面する。恋人たちは合一の不可能性に直面して、もはや無理に相手求めはしない。人間(自我)中心主義のあらゆる要求はここで廃棄されている。「へだたり」は撤去されるのではなく、むしろ変更不能の事実として容認される。「へだたり」は対峙すべき対象ではなく、それに同化すべき世界の中心である。かくして「ぼくら」は「ぼくら」を隔てる「ヴェール」、「夕暮」を受容し、そのなかに融け込もうとする(「いっしょに」あのヴェールを吸いとろう)。「吸いとる」(atmen)という行為は「へだたり」を肯定すると同時に否定し、無化する両義的なはたらきを含む。即ちその行為は「夕暮」、「暗闇」、「ヴェール」といった阻隔を承認することであると同時に、それを無効にすることもある。「夕暮」、「暗闇」、「ヴェール」を受け容れることは、恋人たち自身が変容することであり、変容することは変容を可能にした「夕暮」、「暗闇」、「ヴェール」という共通項を媒介にして恋人たちが合一することである。つまり「へだたり」は「へだたり」のまま止揚されることによって、結合の機能を獲得することになる。また「吸いとる」行為が「へだたり」を結合に導くことが明らかになったが、「いっしょに(…)吸いとる」のなかに接吻による愛の合一を読み取れば、更にその確証は深まるだろう。フィルゲスは「距離をたたえる」という詩では『ぼく』は唯一の行動者

であり、無理に獲得した『ぼくら』のなかで『きみ』を自分に同化しようと試みているのに対し、詩『へだたり』のなかの『ぼく』と『きみ』は決してばらばらにでなく、『ぼくら』の共通性のなかでのみ登場し、その際、二人の共通性の痛ましい条件、即ちヴェールを見失うことがない」と述べたあと、距離の形象「ヴェール」については、『ぼく』と『きみ』、『ぼく』と世界の阻隔と同時に結合の暗号』と言っている。¹⁹「ヴェール」のもつアンビバレントな形象の意味はツェラーンにおいて「網」や「格子」といった形象についても当てはまる。²⁰

以上のように見てくると、「夕暮」、「暗闇」、「ヴェール」は恋人の二人を隔てる距離の機能をもっていることはたしかだが、愛し合う者が一度パースペクティヴを逆転させ（「さかさまの遠近法」）、自らを憂容へと誘うために「へだたり」そのもののなかに自我を放下するとき、当の「へだたり」は反って二人を結びつける。「へだたり」と結合の表裏一体的な相入相即の論理は、このように明るい昼ではなく、「夕暮」、「ヴェール」、「暗闇」といった幽暗な次元においてはたらくが、そこは体験の直接性ではなく、忘却と死の影を孕んだ場所であることはいうまでもない。

愛の合一が真に成就する場が体験レベルでなく、忘却と影のレベルであることを示している詩をもう一つ取り上げよう。

CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN

Wenn die Schweigsame kommt und die Tulpen köpft:

Wer gewinnt?

Wer verliert?

Wer tritt an das Fenster?

Wer nennt ihren Namen zuerst?

Es ist einer, der trägt mein Haar.

Er trägts wie man Tote trägt auf den Händen.

Er trägts wie der Himmel mein Haar trug im Jahr, da ich liebte.

Er trägt es aus Eitelkeit so.

Der gewinnt.

Der verliert nicht.

Der tritt nicht ans Fenster.

Der nennt ihren Namen nicht.

Es ist einer, der hat meine Augen.

Er hat sie, seit Tore sich schlie ß en.

Er trägt sie am Finger wie Ringe.

Er trägt sie wie Scherben von Lust und Saphir.

er war schon mein Bruder im Herbst;

er zählt schon die Tage und Nächte.

Der gewinnt.

Der verliert nicht.

Der tritt nicht ans Fenster.

Der nennt ihren Namen zuletzt.

Es ist einer, der hat, was ich sagte.

Er trägt's unterm Arm wie ein Bündel.

Er trägt's wie die Uhr ihre schlechteste Stunde.

Er trägt es von Schwelle zu Schwelle, er wirft es nicht fort.

Der gewinnt nicht.

Der verliert.

Der tritt an das Fenster.

Der nennt ihren Namen zuerst.

Der wird mit den Tulpen geköpft . (1,29 f.)

影の婦人のシャンソン

寡黙なあの婦人がやってきてチューリップの首を刎ねるとき。

だれが勝つ？

だれが負ける？

だれが窓べにあゆみよる？

だれが最初に彼女の名をよぶ？

わたしの髪をもっているひとがいる。

かれは死人をもつようにそれを手にしている。

かれはわたしが愛した年月、空がわたしの髪をもちあげていたようにそれをもっている。

かれはそれを虚栄心からもっている。

その者は勝つ。

その者は負けない。

その者は窓べにあゆみよらない。

その者は彼女の名をよばない。

わたしの目をもっているひとがいる。

かれは門が閉じられてからそれをもっている。

かれは指輪のようにそれを指につけている。

かれは快楽とサファイアのかけらのようにそれをつけている。

かれは秋にはすでにわたしの兄弟だった。

かれはすでに昼と夜を数えている。

その者は勝つ。

その者は負けない。

その者は窓べにあゆみよらない。

その者は彼女の名を最後によぶ。

わたしが言った言葉をもっているひとがいる。

かれは包みのようにそれを腕にかかえている。

かれは時計が最悪の時刻をもつようにそれをもっている。

かれは数居から数居へとそれをたずさえていく、かれはそれをなげすめない。

その者は勝たない。

その者は負ける。

その者は窓べにあゆみよる。

その者は彼女の名を最初によぶ。

その者はチューリップといっしょに首刎ねられる。

「影の婦人」が庭のチューリップを切りながら歌うシャンソンがこの詩の内容である。「影の婦人」とは「恋人」形象が体験領域から忘却領域へ変容を遂げたものと考えられる。彼女は三人の男を列挙しながら、誰が自分に最も相応しいかを問う。七詩節から成るこの詩では、第一詩節が導入部にあたり、第二、三詩節、第四、五詩節、第六、七詩節がそれぞれの男を歌う。まず冒頭で「影」、「寡黙な」、「首を刎ね」によって彼女の属性が示される。即ちこの婦人は「暗闇」、「影」と親しく、このことは「日の光、即ち体験の空間のなかで恋人であった者が、影即ち忘却の空間のなかで無名の婦人となっている。この婦人は影の形姿へと異化された恋人の現象である」⁽²⁾ことを意味する。次に沈黙も彼女の属性の一つである。そして「首を刎ね」は死と意識喪失の記号である。「チューリップは体験世界のなごりであり、それは無意識の世界に吸収される」⁽²⁾また「チューリップの首刎ねは体験の意識の喪失とともに時間意識の喪失をとまなう」⁽²⁾こうした忘却、死、無意識、沈黙の深層次元に存在する「婦人」と「きみ」——「ほく」の愛の合一関係を結ぶことができるのは誰か、そして彼女の名前を最初に名づけるのは誰かが問題になる。因に「窓べにあゆみよる」は求愛のジェスチャーであり、「勝つ」(gewinnen)、「負けぬ」(verlieren)は勝負事、賭事示す。「影の婦人」との合一如何は骰子一擲の賭事に比せられる。第一の男はどうか。彼は「わたしの髪」をもっている。しかも「死人をもつように」。「髪」は目や口とならんで愛の形

象ではあるが、その持ち方にすでに隔絶が表われている。さらに空高く持ちあげるような姿勢ともなると、そこには崇敬の意味合はあっても、真の結合はない。また「わたしが愛した年月」という過去性、「虚栄心」という心的態度はそれぞれ時間のおよび心理的な距離を意味している。第一の男は「影の婦人」と合一するためには、体験の次元にとどまりすぎ、死と忘却の内部に入る能力を欠いている。こうした男は日常の世界、昼の世界、つまり獲得＝勝利 (Gewinnen) の世界のみ生き、喪失＝敗北 (verlieren) の意味を知らない。即ち「その者は勝つ。／その者は負けない」。まさしくそれ故にこそ彼は「影の婦人」を獲得することができない、延いては彼女を命名することができないのである。

第二の男は「わたしの目」をもっている。その「目」の所有と「門」の閉鎖との関連（かれは門が閉じられてからそれ（目）をもっている）は、この「目」が外側を見ないで、内側に向けられていること、即ち盲目を暗示する。盲目はツェラーンの場合、単に視力喪失ではなく、むしろ内的視力獲得という積極的な意味をもち、願わしいことですらある。また「指輪」は男と「婦人」との結合の記号であり、さらに男が彼女の「兄弟」であったという言及も両者の本来的な結びつきを示している。「快楽とサファイアのかげら」は体験次元における二人の恋愛がいまや崩壊していることを表わしているが、それにもかかわらずそれを「指輪」として身につけていることは、喪失を越えて持続する愛の合一の可能性を意味しよう。そして男と「婦人」との時間的な距離は「年月」から「昼と夜」にまで接近している。このように第一の男に比べて第二の男は「影の婦人」にかなり近くなっているが、しかしまだ体験を引き摺っている（例えば「快楽とサファイアのかげら」にそれが読める）。それ故、第一の男と同様、「その者は勝つ／その者は負けない／その者は窓べにあゆみよらない」。しかし両者の兄弟―姉妹関係（かれは秋にはすでにわたしの兄弟だった）によって、「その者は彼女の名を最後によぶ」。つまり辛うじて合一が達成されているのである。

第三の男は「虚栄心」から「髪」をもつこともなければ、「快楽」から「目」をもつこともない。彼はそうした直接的な

愛の体験に強く関わりをもつものではなく、体験を脱し、忘却に沈んで、なおもその中から再生しうるもの、即ち「影の婦人」の言葉をもつ。しかもどんな苦難にもかかわらずそれを忍耐強く持ち続け、決して放棄しない。こうした男は通常の意味での恋の勝利者とはなりえない。そうなりうるためには彼はあまりに喪失、苦難、暗闇の世界を知りすぎている。ところで「影の婦人」の言葉が「敷居から敷居へ」はこばれるというとき、そこにはその言葉の境界性、境界性（「敷居」は限界、境界である）が含意されている。即ちその言葉は日常の体験次元の言葉が一旦沈黙（忘却）に没し去ったのち、再び詩の言葉として誕生する（想起）、その言葉の謂いであり、常に体験から忘却への、そして忘却から想起への変容の節目に位置づけられる。²⁴したがって「影の婦人」の言葉は言葉の限界、否、むしろ限界の言葉であり、真正正銘の詩的言語といっている。この言葉に通じている男は、この詩の論理に従えば、恋の敗北者であるが故に、勝利者となる。即ち「その者は勝たない。／その者は負ける。／その者は窓べにあゆみよる。／その者は彼女の名を最初によぶ」。「影の婦人」と彼女の名を呼ぶことの意味について、フィルゲスはこう言っている。「首刎ね、つまり意識の完全な喪失によって、賭をする者は寡黙な女の影の形姿がみられる段階へと下降していく。寡黙な女は影の婦人の投影であり、恋人の体験形姿を最終的に異化したものである。寡黙な女または影の婦人の名前を言うことによって、この婦人は新しい現実へと目ざめる。新しい現実関連は最後の消滅のなから生じる。新たな意識が生まれる。したがって喪失（敗北）が獲得（勝利）となり、最後の無意識が意識へと変転する、逆説的な状況が成立する。この詩の三人の賭をする男は事実、意識喪失の異なる三つの段階を経過する一人の男でしかない」。²⁵「恋人」は変容する。即ち「恋人」は最初の体験形姿から出発し、忘却形姿（「影の婦人」）に下降したあと、言葉によって新たな現実（想起形姿）へと復活する。この変容は前章で扱った「母」の変容とはほぼ軌を一にしている。いずれの場合も最後に言葉が決定的な意味をもっていることが注目される。

愛の真の合一は体験次元を脱した忘却次元において成立の契機を見出しているが、しかしそこは「暗闇」、「夕暮」、

「影」、「ヴェール」といった形象によっても示されるように、幽暗なトーンが支配的である。だがその忘却次元から想起次元への転回の切掛は、例えば詩「影の婦人のシャンソン」では詩の言葉によって「影の婦人」の存在の隠蔽性を開示へともたらずことにおいて与えられているし、さらにもっと前に取り上げた詩「暗闇から暗闇へ」の後半の詩節で「きみ」と「ぼく」との合一の場である存在の「暗闇」が、意識のうえに蘇る、即ち想起される可能性を問いかけていることのうちにも認められる。このように「恋人」形象は忘却という、内面的に閉じた暗い無意識領域に下降したあとは、自由な明るい開かれた意識の場へと浮上する。暗から明への「恋人」形象の変容は、詩集「數居から數居へ」(Von Schwelle zu Schwelle) 所収の次の詩に顯われている。

DIE HALDE

Neben mir lebst du, gleich mir:
als ein Stein
in der eingesunkenen Wange der Nacht.

O diese Halde, Geliebte,
wo wir pausenlos rollen,
wir Steine,
von Rinsal zu Rinsal.

Runder von Mal zu Mal.

Ähnlicher. Fremder.

O dieses trunkene Aug.

das hier umherirt wie wir

und uns zuweilen

staunend in eins schaut.

(1, 118)

斜面

ぼくのかたわらできみは生きる、ぼくとおなじに。

石となつて

夜のくぼんだ頬のなかで。

おおこの斜面、恋人よ、

ここをぼくらはやすまずころげおちる、

ぼくら石は、

川床から川床へと。

そのたびにまるくなりながら。

似かよいながら。異なりながら。

おおこの酩酊した目、

ぼくらとおなじくここをさまよいながら

ときおりぼくらが

一つになるのをおどろいて見る。

ここでは落剥した無機的な山腹風景と苦難の涙が頬を伝って流れる人間風景とが複合している。「この詩の基礎にある形象はおそらく夜の顔である。その盲目の眼から涙が流れ落ちる。石は涙が落ちて固まったものである」(フィルゲス)。流れる涙は恋人たちに擬せられ、しかもそれはすでに「石」に結晶化している。この結晶化という変容現象は前にも触れたように、体験(涙)が忘却(夜)へと無化されたのち、再び想起へと転換するときのメルクマールであり、現実への具体化の方向性をもっている。ここには涙という体験次元に沈湎しないで、忘却、想起へと超越する運動がある。「石」に変容した「ぼく」と「きみ」は人生の「斜面」を転がり落ちるが、その度に限りなく球形に近付いていく。球という形状はモナドを連想させ、自己完結性を意味する。したがって「ぼく」と「きみ」は球形として相似になればなるほど、それだけ自己性を実現することによって互いの相異を際立てることになる。相似と相異のこのパラドックスは先の詩『距離をたえる』のなかの詩句「ぼくがぼくであるとき、ぼくはきみ」と符節を合わせている。しかし『斜面』の詩の方が「ぼく」と「きみ」の関係は一層自由で、高い境位にあるといえよう。そして合一の可能性も悟性と意志ではなく、人間中

心主義を脱した、すぐれた意味での非合理性と偶然と奇蹟に委ねられている。

「恋人」形象が体験、忘却、想起の各レベルを経るに依じて変容していく過程を追跡しているわれわれは、いま忘却の暗い領域を脱して、明るい外部的な開かれた空間への出口に立っている。しかしその外部空間も最初の体験段階での空間とは似て非なるものがある。すでにかつての外部は解体、消滅し、忘却され、「すでもはやない」(schon nicht mehr)。われわれの変容はその「すでもはやない」から再度はじめの現実へと回帰して、そこに「なおまだ」(immer noch)存在するかもしれない現実の可能性を探求するのである。この「すでもはやない」と「なおまだ」の中間、即ち現実の存立の可能性と可能性の境界域がわれわれの現在の位置である。不可能性の形象としての「影の婦人」は言葉(命名)によって新たな現実存在への変容の可能性を与えられていた。そしてそうした存在の開けと解放は男たちの喪失と獲得の弁証法によって実現されていた。「喪失と忘却は獲得と想起の逆説的な条件である」とB・アレマンも言う。詩の言葉はこの獲得と想起の契機として存在するのである。

「影の婦人」が「恋人」の忘却段階を示しているとすれば、「姉妹」はその想起段階に該当する。

LANDSCHAFT

Ihr hohen Pappeln—Menschen dieser Erde!

Ihr schwarzen Teiche Glücks—ihr spiegelt sie zu Tode!

Ich sah dich, Schwester, steh in diesem Glanze. (I, 74)

風景

おまえたち高くそびえるポプラ—この世の人間たち。

おまえたち幸福の黒い池—おまえたちはかれらを死へと映しだす。

ぼくは、姉妹よ、おまえがこんなにも輝いているのを見た。

「この世の人間たち」は「黒い池」に映し出される、即ち生（体験）から死（忘却）へと変容するが、その死の中から蘇生する形象として「姉妹」（Schwester）がある。その輝きは「恋人」の想起形象である。そして次の詩ではその「姉妹」が言葉を発する。

ICH bin allein, ich stell die Aschenblume

ins Glas voll reifer Schwärze. Schwestermund,

du sprichst ein Wort, das fortlebt vor den Fenstern,

und lautlos klettert, was ich träumt, an mir empor. (I, 55)

ぼくはひとり、ぼくは灰の花を

熟した黒でいっぱいのグラスにいける。姉妹の口よ、

きみが言葉を語るとそれは窓で生き続ける。

そしてぼくの夢が音もなくぼくをはいあがる。

「花」はツェラーンの場合、体験レベルに属するが、それが燃え尽きて「灰の花」(Aschenblume)となる。「灰の花」はしたがって体験が生き抜かれた果てのものであり、すでに死の領域に入っている。この忘却形象「灰の花」は「熟した黒でいっぱいのグラスにいけ」られる。「黒」は「暗闇」、「夕暮」とともに死、忘却、喪失の記号であるが、「花を」いける」にはすでに死からの再生の契機が含まれている。即ち、忘却から想起への脱却の運動が認められ、それを担い、さらに先へと進めるのが「姉妹の口」(Schwestermund)である。「姉妹」は「恋人」の想起段階に位置し、前章で扱った詩『旅の道づれ』における「母の被後見人」||言葉に対応している。前の詩では「被後見人」が言わば「母」ムネーモシュネー(想起)の子、つまり詩歌のミューズとして言葉を語り、詩人の「旅の道づれ」(兄弟)であったが、ここでは「ぼく」(詩人)の「姉妹」が言葉を語る。その言葉は「ぼく」と「姉妹」の愛の合一の証であり、この詩では成長をつづける植物として具体化されている。フィルゲスは「姉妹の口」から語り出される言葉についてこう述べている。「灰の花が黒がなみなみと満たされたグラスのなかに生けられる瞬間、即ち意識を脱した体験がその無意識の最も深い段階に到達した瞬間、姉妹の口が語る言葉はまさにこの無意識の捉えられなくなったものが、その意識喪失のなかから解き放ち、新たな意識にもたらずものである。姉妹という形姿のもとで相手、即ち『きみ』と世界の可能な限りの同化と親密化が目指される。この相手が言葉に到来し、それが詩人にとって言葉となる瞬間、その相手は詩人と一つになる。姉妹の口から出る言葉は個人的に錯綜した領域に囚われた詩人の自我を解放し、距離をとった自我に到る途を彼に開く。この距離をとった自我は

相手を極度に同化し親密化することによって達せられる『きみ』の言語化に認められる。『きみ』は距離をとった『ぼく』のなかで言葉に到来し、距離をとった『ぼく』は『きみ』において言葉に到来する。『きみ』と距離をとってはじめて『ぼく』はかつて自分が体験に囚われていたことを見渡すことが可能となる。自分の個人的な『ぼく』との距離を獲得してはじめて詩人は異なる『きみ』を自分に同化することできる²⁸⁾。「ぼく」と『きみ』とが「ぼくがぼくであるとき、ぼくはきみ」となるような仕方において合一するとき、詩的言語の場が開示される。

われわれは愛の合一の可能性を「恋人」形象のさまざまな変容形態において見てきた。そして確認できることは、この合一が『ぼく』と『きみ』の単純な同質的合体ではなく、常に二における統一、『ぼく』―『きみ』の関係性であることである。そしてこの関係性は体験、忘却、想起という三つの変容段階を経て到達される想起としての詩に外ならない。最後に詩集『呼吸の転回』のなかからの引用によって拙論の結びとする。

Ich kenne dich, du bist die tief Gebeugte,

ich, der Durchbohrte, bin dir untertan.

Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?

Du—ganz, ganz wirklich. Ich—ganz Wahn.) (II, 30)

(ぼくの知るきみは深く身を沈め、

身をつらぬかれて、ぼくはきみのしもべとなる。

ぼくらふたりの証のことばの燃えるはどこに？

きみ—まことのすべて。ぼく—狂気。)

- (1) Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, hrsg. v. Rilke-Archiv, Frankfurt am Main 1966, S. 723ff.

「僕は詩もいくつか書いた。しかし年少にして詩を書くほど、およそ無意味なことではない。詩はいつまでも根気よく待たねばならぬのだ。人は一生かかって、しかもできれば七十年あるいは八十年かかって、まず蜂のように蜜と意味を集めねばならぬ。そうしてやっと最後に、おそらくわずか十行の立派な詩が書けるだろう。詩は人の考えるように感情ではない。詩がもし感情だったら、年少にしてすでにあり余るほど持っていないければならぬ。詩はほんとうは経験なのだ。一行の詩のためには、あまたの都市、あまたの人々、あまたの書物を見なければならぬ。あまたの禽獣を知らねばならぬ。空飛ぶ鳥の翼を感じなければならぬし、朝開く小さな草花のうなだれた差らいを究めねばならぬ。まだ知らぬ国々の道。思いがけぬ邂逅。遠くから近づいて来るのが見える別離。――まだその意味がつかめずに残されている少年の日の想い出。喜びをわざもたらしてくれたのに、それがよくわからぬため、むごく心を悲しませてしまった両親のこと（ほかの子供だったら、きつと夢中に喜んでに違いないのだ）。さまざまの深い重大な変化をもって不思議な発作を見せる少年時代の病氣。静かなしんとした部屋で過した一日。海べりの朝。海そのものの姿。あすこの海、この海。空にきらめく星くずとともにはなく消え去った旅寝の夜々。それらを詩人は思いめぐらすことができねばならぬ。いや、ただすべてを思い出すだけなら、実はまだなんでもないのだ。一夜一夜が、少しも前の夜に似ぬ夜ごとの闇の営み。産婦のさけぶ叫び。白衣の中にぐったりと眠りに落ちて、ひたすら肉体の回復を待つ産後の女。詩人はそれを想い出に持たねばならぬ。死んでいく人々の枕もとに付いていなければならぬし、明け放した窓が風にかたことと鳴る部屋で死人のお通夜もしなければならぬ。しかも、こうした追憶を持つだけなら、いっこうなんの足しにもならぬのだ。追憶が多くなれば、次にはそれを忘却することができねばならぬだろう。そして、再び想い出が帰るのを待つ大きな忍耐がいるのだ。想い出だけならなんの足しにもなりはせぬ。追憶が僕らの血となり、眼となり、表情となり、名まえのわからぬものとなり、もはや僕ら自身と区別することができなくなって、初めてふとした偶然に、一編の詩の最初の言葉は、それら想い出の真ん中に想い出の陰からぼっかり生まれて来るのだ。」（大山定一訳「マルテの手記」。リルケ全集・第四巻、弥生書房、昭和五十八年、二十一―二十一頁。）

- (2) Paul Celan: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, hrsg. v. B. Allemann u. S. Reichert, Frankfurt am Main 1983, S. 185 f.

- (3) Paul Celan: *Der Meridian*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 189

「絶対詩――そうです、そのようなものはたしかに存在しません、そのようなものは存在しえません。」

- (4) シェラーン詩の引用はすべて右の註に示した五巻本の全集によった。ローマ数字は巻数、アラビア数字は頁数を示す。
- (5) Renate Böschenstein—Schäfer: Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans, in: Etudes Germaniques 25. Nr. 3 1970, S. 252
- (6) Renate Böschenstein—Schäfer: a. a. O. S. 252
- (7) Renate Böschenstein—Schäfer: a. a. O. S. 252
- (8) イメージ・シンボル事典 フォー・ゾ・フリース著 大修館書店、昭和五十九年、五百二十四頁。
- (9) Johann Farges: Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans, ausgehend vom Wortmaterial. Köln 1959 S. 60
- (10) J. Farges: a. a. O. S. 61
- (11) J. Farges: a. a. O. S. 61
- (12) J. Farges: a. a. O. S. 63
- (13) Martin Heidegger: Was heißt Denken? Tübingen 1954, S. 92
(ハインリッヒ・ゲルガー全集・別巻三 創文社 四田谷敬子・ハルトムート・ブフナー訳参照)
- (14) 詩集「敷居から敷居へ」のなかの詩「Vor einer Kerze」と「母の言葉」(Mutterwort)という合成語がみえる。
Du bleibst, du bleibst, du bleibst
einer Toten Kind,
geweiht dem Nein meiner Sehnsucht,
vermählt einer Schrunde der Zeit,
vor die mich das Mutterwort führte,
(1, 111)
- (15) シェラーンには軟らかいものよりも硬いものに対する偏愛がある。しかしこれは趣味の問題ではなく、軟らかいもの(例えば涙)に付きまとう感情、体験、無常を去り、忘却、沈黙を通過して、普遍的な恒常性を獲得する止みがたい志向があるからである。涙が石に個体化する例をいくつか列挙する。
mit dem Stein der fernen Träne. (1, 49)
- über der harten, der hellen,
der unvordenklichen Träne. (1, 106)

Mitsamt meinen Steinen,
den großgeweiteten
hinter der Gittern. (I, 131)

die draußen
hartgeschwiegene Träne
schießt an mit dem Satz:
Zum letzten —
mal Psycho —
logie. † (II, 114)

(16) Martin Heidegger: Was heißt Denken? S.7

ハイデガーはドイツ語で想起を意味するGedächtnisが中性名詞であることについて、「我々はギリシャ語の女性形に対応してムネーモンエーを無理なくやはり女性形でdie Gedächtnisと翻訳して差支えなう」といつている。

(17) J. Farges: a. a. O. S. 72 f.

(18) Kurt Leonhard: Silbe, Bild und Wirklichkeit — Gedanken zu Gedichten, Eßlingen 1957 (音節・形象・現実 — 詩のための思考) 本郷義武訳、国文社、昭和四十四年、九十頁—九十四頁参照)

(19) J. Farges: a. a. O. S.74 f.

(20) フィルゲスはさらにこう言っている。「ヴェールは前もって与えられたものでは必ずしもなくて、それは『ほく』と『きみ』が向こうへ、そしてこちらへ移行したいと思う意志によって紡がれる。ヴェールは『ほく』から『きみ』への、そして『きみ』から『ほく』への関連以外の何ものでもない。『ほく』と『きみ』の相互移動を可能にすべきこの関連はそれと反対のものに転じる。即ちそれは『ほく』と『きみ』が搦め捕られる網や、二人が離れ離れになる格子となる。」(Farges: a. a. O. S. 75)。

フィルゲスはそのあとR・ムジールの長編小説「特性のない男」(Der Mann ohne Eigenschaften)のなかの一箇所を引用しながら、格子モチーフのもつ阻隔と結合の同時性について論じている。「格子は別の仕方においても象徴であった。それは分け隔て、

そして結合した。全面的なあの屈服——しかしそれは一方から他方へ行くように人間が内部の至福に到達すること、とりわけ愛する男が心から加わりたいたいと思っているものに到達することではない——あの屈服は格子のある窓が叶えてくれる自由に外ならぬ。『ムジールは『ぼく』と『あみ』の格子関係を表わすのに次の定式を見出している。『別れもしなければ一緒にもしない者たぬ』(Die Ungetrennten und Nichtvereinten)。『この名称はそれ以来彼らにとって内容を増した。というのは彼ら自身別々でもなければ一緒にでもなく、またこの世の他のこともすべてが別々でもなければ一緒にもないことが予感のうちに分かったように思ったからである。』』(Firges: a. a. O. S. 76)

(21) J. Firges: a. a. O. S. 79

(22) J. Firges: a. a. O. S. 80

次の詩句を参照。

Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens.

Vor jedem der wehenden Tore blaut dein *enthaupteter* Spielmann.

(1, 22)

(23) J. Firges: a. a. O. S. 80

(24) Paul Celan: Der Meridian, in: Gesammelte Werke, Bd.3, S. 197

「誰だ! 自身縁どさうづ口を主張しませ。詩は存続し得るためだ、絶えずみちからの『おはやなづ』(Schon – nicht – mehr) からみちからの『うちよなぞ』(Immer – noch) のなかへ口を呼び帰し、連れ帰すのです。この『いまもなお』はただの語りかけであるかもしれない。 (中略) それは現実化された言葉、ラディカルであっても同時に言葉によって仕切られる境界や言葉によって解明される可能性を忘れない個性化というしるしのもとで解放された言葉なのです。」

(25) J. Firges: a. a. O. S. 82 f.

(26) Setzt solches über? Und erwacht dabei?

Wes Licht folgt auf dem Fuß mir,

daß sich ein Ferge fand? (1, 97)

(27) J. Firges: a. a. O. S. 70

(28) Bodo Allemann: Paul Celan / Die Niemandrose in: Neue Rundschau 75 1964 S. 148

(29) J. Firges: a. a. O. S. 87 f.