

ツエラインにおける「水」について

森

治

イメージの「水」

地中を掘り進めるといふ否定の行為を極めるとき、そこに計らずも恵まれる海の出現。詩集『誰でもない者の薔薇』劈頭の詩「かれらの中には土があつた」では海は大地の最も深い場所にあつて、詩の否定的なヴェクトルを吸収し、それを再度肯定的な（と仮に言おう）ヴェクトルへと転換させる重要な機能をもっていた。詩「風のなかで井戸掘り人夫がうたう」（『雪のパート』）においても、井戸水の掘り当てと汲み上げは詩の構造そのものに深く関っている。また「こうしてあなたはわたしの知らない」で始まる、詩人の母を歌つた詩（『罌粟と記憶』）では、母の死が泉の国の水に変容することによつて、母という存在が個人性を脱して、より一層根源的になつていった。ここでも水が大きな役割を演じている。

このように「水」は掘削をはじめとする下降運動が究極的に達着するイマジネールな物質である。ところでツエラインにあつては、「水」は特に初期の『罌粟と記憶』および『敷居から敷居へ』の両詩集において、死と愛という中心的なテー

マを展開するための格好の空間を提供している。詩人は「水」のイメージを深めることよって生、とりわけ死の根源、そして宇宙の根源へと下降する手だてをもとめているようなのである。ギリシアの哲学者タレスは万有がそれよって成り立ち、またそれへと帰還するものとして「水」を想定した。「水」は自然のうちに遍在し、自然に生命と活動を与える永遠の生命原理であったのである。ところがいうまでもなく、ツェラーンの「水」にはそれほどの肯定性はない。むしろ死と解体と忘却とに特徴づけられている。しかしその根源性はいささかも変らない。

ツェラーンはネガティブではあるが根源的な「水」というイメージを使つての詩作の試みを何度も繰り返しながら、したがって完成度からいえば必ずしも充分とはいえない作品を多く残しながら、「水」の詩的空間を徐々に築いてゆく。例えば次の作品。

BRANDUNG

Du, Stunde, flügelst in den Dünen.

Die Zeit, aus feinem Sande, singt in meinen Armen:
ich lieg bei ihr, ein Messer in der Rechten.

So schäume, Welle! Fisch, trau dich hervor!
Wo Wasser ist, kann man noch einmal leben,

noch einmal mit dem Tod im Chor die Welt herübersingen,
noch einmal aus dem Hohlweg rufen : Seht,
wir sind geborgen,
seht, das Land war unser, seht,
wie wir dem Stern den Weg vertraten !

碎ける磯波

時刻よ、おまえは砂丘ではばたく。

細かい砂からできている時は私の腕のなかで歌う——
私はその横に添い寝する、右手にナイフをもって。

さあ、波よ、泡立て！ 魚よ、思いきつてとび出せ！

水があれば、もう一度生きることができる。

もう一度死と声を合わせて世界を歌い寄せることができる、

もう一度隘路から叫ぶことができる——見よ、

私たちは守られている、

見よ、陸は私たちのものだった、見よ、

私たちは星の行く手を遮ったのだ、と。

（『罌粟と記憶』）

海浜の風景のなかに横たわる恋人のイメージは、「はばたく」「時刻」という外的にはつきり計量化できる時間の素早い推移と内的な時間の目に見えない経過のなかで、砂に描いたようにはかなく消滅する運命にある。腕の中に抱擁される恋人は砂時計の砂という本質を与えられ、「私」の腕を抜け出るや否や、早くも死神の手中にある。恋人の死にとどめを刺すのが右手のナイフである。

無常と死の水際みぎはしかし第三節に入ると、生と歌の水際となる。押し寄せる波しぶき。海は一旦はそこで失った生を再び回復へともたらしめてくれる。生のよい「魚」はその徴となる。海は死を引きうけると同時に生を可能ならしめる。海の水の中には死と生という相反する二つの方向性が同居し、相互に変換し合う仕掛けが存在する故に、死と諧和しうるほど、生の世界を廻りとして積極的に歌うことができるのである。たしかに無常の時間とともに海へと衰滅する歌はある（第二行）。だが海から再生された歌はそれとおのずと性質を異にする。詩の末尾の敷衍で誇示される存在の救済、世界の再獲得、此岸の絶対的肯定といった事項は歌によつてはじめて成立しうる。しかもその歌は狭隘な道を通り抜けた果てにはじめて開放されて生まれ出るような歌なのである。「隘路」(Hohweg)を通過することは歌の否定に外ならないが、その否定を通じて再び歌を獲得するという図式は後年、ビューヒナー賞受賞講演（一九六〇）に題として冠せられることになる。「子午線」という図形の先取りであり、またその中の、例えば次の箇所先駆的な現われである。

芸術の拡大？

いや、そうではなく芸術とともにおまえの最も固有なる隘路に入れ。そしておまえを開放せよ、なので。
私は〔中略〕この道をたどって来ました。それは円環をなしています。

しかし「水」のなかに死と生、さらには詩や言葉の運動の新たな展開の契機を発見しつつあるというのが、この詩の位置づけである。「水」のもつ意味をさらに知るために、いま少し「水」の物語を追うことにしよう。

AUF HOHER SEE

Paris, das Schifflein, liegt im Glas vor Anker :
so halt ich mit dir Tafel, trink dir zu.

Ich trink so lang, bis dir mein Herz erdunkelt,
so lange, bis Paris auf seiner Träne schwimmt,
so lange, bis es Kurs nimmt auf den fernen Schleier,
der uns die Welt verhüllt, wo jedes Du ein Ast ist,
an dem ich hänge als ein Blatt, das schweigt und schwebt.

パリは小舟となつて、グラスのなかで錨をおろしている——

こうして私はあなたと食事をする、あなたに乾杯する。

私は飲みつづける、あなたに対して私の心が暗闇となるまで、

パリが自分の涙のうえに漂うまで、

パリがはるか沖のヴェールに向かつて進路をとるまで、

そのヴェールが私たちのために世界を包み隠してくれる、そこではどの「あなた」も一本の枝、

私はそれに付いて、黙つて揺れる一枚の葉。
〔罌粟と記憶〕

この詩も恋人と一緒の場面で始まる。故郷を遠く離れたパリで「私」は恋人とテーブルをはさんで葡萄酒を飲むのだ。あるいは恋人は眼前にいないと読むべきかもしれない。となると不在の「あなた」を前にしての会食ということになる。ともかくこうして二人の飲食は続けられる。

パリは小舟となつて碇泊している。この世界的な都市を浮游状態におくという形象の仕方には、パリがもつ根無草的性格、故郷喪失性が関与していると思われる。あらゆる人々が往来するここでは、土着性や安定性は剝奪され、すべてが相対化される。そしてこの浮游状態は、なによりもこの都市に亡命する孤独な「私」のありようそのものである。

「私」は飲むことによつて酩酊を深めていくが、この酩酊はあらゆる外部的な繫縛から「私」を解き放つ一方で、それだけ一層「あなた」との絆を深める。飲むほどに深まる「心」の「暗闇」は合一しようとして「あなた」に向かう求愛の

表われである。そしてそれはまた海との一体化を促進する。

こうして飲むうちに「私」をのせたパリという小舟はメランコリーの涙のうえで、これまでの係留から脱して、ついに酩酊船さながらに漂いはじめる。飲むことは次第に飲まれることへと転位し、それにもなつて岸辺から沖へと漂流するのである。それは死の境域へいよいよ接近することでもある。そして外洋という、地上的なあらゆる約束や制度から自由になつた場所で、「あなた」と真に合一することが夢みられるのであるが、それはヴェールの彼方の出来事に外ならない。ヴェールの消失は正に、飲むことによる心の「暗闇」の深化、海（死）との一体化如何による。その徹底が「あなた」との合一と、「あなた」による「私」の生の可能性を保証するのである。しかしこの間の事情は当のツェラーンにとつてもいまはまだヴェール越しの杳としたながめにとどまる。ただ「水」の物語をたどるわれわれとしては、この詩によつて海辺から外洋へ出る航路を発見できたこと、さらに最終行の枝に付着して「黙つて揺れる一枚の葉」の心細げな風情に沈黙から展開する新たな言語空間の萌芽を認め得ることをもつて、次の筋書きへのステップとしたいと思う。

こんどは海上への船出は漠とした漂流ではなく、島を目指すという明確な方向性を持つ。

INSELHIN

Inselhin, neben den Toten,
dem Einbaum waldher vernählt,
von Himmeln ungejert die Arme,
die Seelen saturnisch beringt :

so rudern die Fremden und Freien,
die Meister vom Eis und vom Stein :
unläutet von sinkenden Bojen,
umbellt von der haublauen See.

Sie rudern, sie rudern, sie rudern- :
Ihr Toten, ihr Schwimmer, voraus !
Umgittert auch dies von der Reuse !
Und morgen verdampft unser Meer !

島に向かつて

島に向かつて、死者たちと並び、
森から来た丸木舟と結婚させられ、
天は秃鷹となつて腕のまわりに群がり、
魂は土星の輪をはめられ——

こうして見知らぬ自由な者たちが漕いでいく、

氷と石の名匠たちが――

沈む浮標の音につつまれて、

鯨の青色をした海の咆哮にとりかこまれて。

かれらは漕ぐ、かれらは漕ぐ、かれらは漕ぐ――

おまえたち死者よ、おまえたち泳ぐ者よ、先に進め！

これも築の格子に囲まれて！

すると明日は蒸発だ、おれたちの海は！

（『敷居から敷居へ』）

海の彼方の島が目標となる。海を渡ることは死との関りを深めることであるから、死者たちとの同道は当然といえよう。その際、航海者は地上での夥しい生活条件を削ぎ落していかなければならない。森の多くの樹木からは一本が伐り出され、削られて丸木舟が造られるが、形状からしてそれは棺のようである。またそれは海上では航行の唯一の伴侶であり、苦難に満ちた人生航路の最終目的の島までは添いとげなければならぬ。果たして沖に出るとさまざまな試練に遭遇する。空からは秃鷹に腕を襲撃される。腕は漕ぎ手の最も頼みとする身体部位である。また内面的には魂がメランコリーの枷をはめられる。土星は中世以来、占星術においてメランコリーと深い関連があるとされてきた。太陽から最も遠く、しかも冷たくて重いと考えられたこの不吉な惑星は人々の心を不幸と悲しみと苦悶のうちに閉じこめるのである。さらにこれらの

受難が天空や天体といった超越的なもの、垂直的なものと不可分であることにも注意したい。

このように死出の旅ともいえる航海は航海という水平的な移動そのものを否定し切斷する要素を数多く孕んでいる。それと呼応するように第二節にはじめて航海の主体たる主語が告げられるが、「見知らぬ自由な者たち」という名はほとんど人称上の特性を失っている。それを換言した「氷と石の名匠たち」も航海者たちの、存在を極度に切り詰めたありかたを示している。冷たく重い「氷」や「石」は死へと傾斜する存在の凝縮された極限形態であり、それに通曉している彼らはその重みもろとも海に沈み込む心配さえある。加えて航路の方向を示すはずの浮標までが沈みつつあり、その時響く鐘の音は弔鐘のように航海者たちを圍繞する。それと同時に生命をねらって彼らの周りに集合する鯨の群れ。いまや明らかに島を直指しての航海は絶望的である。当初は明確であった島への方向性は方向性の喪失を来す。詩の表題と書き出しに相前後して現われる *Insulin* は印象的であるが、その接尾辞 *-in* は初めの方向指示（「〜に向かつて」）の機能を弱め、いまや消滅の意味合いが強い。目標の島を見失った航行は減速を余儀なくされるのである。

直接的、目的的な運動が頓挫すると、それに替って中間あるいは途上に留まり、そこをむしろ積極的に己の舞台とする運動が登場する。それは円環という形をとる。ところでこの円環運動は舟の直線的な進行の中に、それに争うようにして最初から潜在していたというべきである。第一節の「天は禿鷹となつて腕のまわりにに群がり」と「魂は土星の輪をはめられ」、そして第二節の「沈む浮標の音につつまれ」と「鯨の青色をした海の咆哮にとりかこまれ」（傍点筆者）に共通して認められる円の図形がそれを物語る。そうした円形はたしかに航海にとつて災難以外のなものでもないが、しかし航海を閉塞させ終息させる、外ならぬ否定的な円そのものが光輪さながらに苦海を浄土へと変貌させる可能性を秘めているのではなからうか。

第三節にはいっても「かれら」は必死の力漕を続けるが、前進に見切りをつけていることは、同行の死者に先に立つて

行くことを求めていることから明らかである。しかも先導すべきその死者さえいまでは「泳ぐ者」、漂う者なのである。もはや島のことさえ念頭になく、海上に浮ぶ「かれら」はまるごと築に包囲される。この一網打尽をもって「かれら」の航海は完全に終りを告げる。ここまで来ると、航海の目的は島への到達ではなく、無目的の漂流である、という逆説が浮上する。他者が問題なのではなく、正に方向を失って己自身以外に何の頼るべきものもないところで発見された浮游というアムビヴァレントな運動こそが海からの収穫なのである。格子によって円く取り囲まれた、この万事休すの状態は一方では航海者の存在の限界を露呈するものの、他方では鯨に襲われるなどして海の藻屑と化すことから救ってくれる。格子、築の形象がもつ限界の意味合いは救済の意味合いへと変換される。生の限界は限界の生へと、新たな生の可能性に向けて転じるのである。起死回生を約束する「明日」には海の気化によって生を搦め捕っている格子の網目模様が水位の低下とともにはっきり見えてくるだろうし、そうなれば言葉の格子による生の根源からの把握も可能となる。「水」の物語はここで「水」そのものの消滅に立ち会うことになる。「水」のもつ否定性はさらに己自身をも否定することにより、次の転生への契機をつかんだようでもある。詩集『敷居から敷居へ』の末尾に現われる格子という鍵概念は詩的言語そのものに対する意識化の徴候であり、次の詩集『言葉の格子』にはじまるツェラーン中期への敷居を越えるための、文字通り鍵を提供してくれる。

「水」と言葉

「水」と言葉との抜差ならぬ関係は例えば次の詩で読むことができる。

ANABASIS

Dieses

schmal zwischen Mauern geschriebne

unwegsam-wahre

Hinauf und Zurtück

in die herzhelle Zukunft.

Dort.

Silben-

mole, meer-

farben, weit

ins Unbefahrne hinaus.

Dann :

Bojen-,

Kummerbojen-Spalier

mit den
sekundenschön hüpfenden
Atemreflexen- : Leucht-
glockentöne (dum-,
dun-, un-,
unde suspirat
cor),
aus-
gelöst, ein-
gelöst, unser.

Sichtbares, Hörbares, das
frei-
werdende Zeltwort :

Mitsammen.

アナバシス

この

壁と壁の間に細く書かれた
道なき―真実の

進行と退行

が向かう心明るい未来。

そこに。

シラブル
音節の

突堤、海の

色して、はるか

航行できない彼方へ。

すると――

浮標の

苦惱浮標の格子垣

には

寸秒ごとに美しく跳びはねる

息の反射——明りの

鐘の音（ドウムー、

ドゥンー、ウンー、

ウシダスズドラト

何故ニ嘆クカ

心コイノ臓ル

解き

放たれ、受け

戻されて、われわれの。

見えるもの、聞こえるもの、

自由に

なりゆく天幕の言葉——

と共に。 （『誰でもない者の薈薇』）

表題の「アナバシス」は普通古代ギリシアの二つの遠征記、即ちクセノフォンのそれと、アレクサンダー大王のインド

遠征を扱ったものをいうが、ここでは前者を指す。ペルシアの王位継承争いに敗れ、反乱を起こした小キュロス王はギリシア人一万人の傭兵隊を率いてバビロンに向かうが、戦死(紀元前四〇一年)。その後撤退する軍は殿を務るクセノフォンの指揮のもと、幾多の苦難を超えて故国への生還を約束する黒海沿岸に無事辿りつく。

第一節は表題を受け、それを敷衍する。一本のか細い線が伸び、その線上を往還する運動がある。ここにはクセノフォンの出征と退却の物語が共鳴していることはいうまでもない。「壁と壁の間に細く書かれ」た狭い道は、壁という閉塞状況のなかで身を削るような自己否定が漸次進行していること、しかも言葉を依りどころとして示していることを示している。これはツェラーンの詩的世界に到達するためには必ず通過しなければならぬ障害である。実存的苦悩の刻印をもつこの道程にはあらかじめ真実の道なるものは与えられていない。道なきところへ果敢に自己投企することから反つて真実の道を結果的に発見するのである。道なきが道という逆説は「進行と退行」というアムビヴァレントな運動構造と符合する。「進行と退行」は上昇と後退という背反するヴェクトルをあわせもつ表題の語の前綴「ロー」の再来、反復であり、詩自身、己の前進とともに絶えず以前に立ち戻りながら展開するのである。さらに行きつ戻りつ、あるいは昇り下りの揺蕩に海上での波の動きを感得することもできよう。とすればここでも「水」は実存の「最も固有なる隘路」を通り抜けた先に満々と溢えられていることになる。ちょうど帰還するクセノフォンの傭兵たちが困難な行軍の後に目の前にする黒海のように。そして当然そこには「明るい未来」が控えているよう。しかしこの「未来」は単純に時間概念ととらえるのは適切でなく、むしろ場所、どこでもない場所、もしかして救済もありうるリアルな場所である。さらに「進行と退行」に心臓の鼓動を読みとれば、それは「心」の空間である。

「そこに」という副詞一語のみからなる第二節はその場所の完全な孤立性を物語る。その場所へ言葉は「進行」||「退行」していくのである。それは海へ突き出た突堤の形状をとる。(「細く書かれた／道なき―真実の／進行と退行」がここ

で響き合う。)言葉のこの冒険は言葉自身を途切れさせ、分断させずにはおかない。音節(綴字)という言葉の最小単位への解体はそのまま沈黙への消滅に通じているかにみえる。しかし言葉としてもはや分割不可能な個体としての音節はその極限的凝縮力によって反発し、他の音節と再び結合しながら自律的な記号体系形成の始源に立つのである。このとき記号素材としての音節をめぐる解体と結合のアムピヴァレントな機能はハイフンによって担われる。ハイフンは言葉の音節への分解とその再結合という両面を切り結び結ぶ結節点なのである。そして「進行と退行」という弁証法的に統合されることのない二律背反運動もこのハイフンによって制御されるのである。このように音節は「進行と退行」、分離と結合を交換させながら「細く書かれた／道なき―真実の」「突堤」を沖の彼方へ伸ばしていく。言葉の断片は「海の／色」に染まり、「道なき」海景の中に融合するに及んで航行不能となる。

海との合一によるしばしの休止の後、第四節はやおら「すると」(Dan)で始まる。第二節の「そこに」が空間的な断絶を示していたのに対し、ここでは時間的な継起が内容、形式ともに見られる。しかし直ちにコロンのによる中断。そのあと改行があり、再び「浮標の」と続いたかと思うとまた途切れ、さらに改行して「苦惱浮標の格子垣」と続く。こうした断絶と継続のリズムは「進行と退行」の時間的再現であり、波間に揺れる「浮標」のリズムに外ならない。「浮標」とは言葉のことであるから、言葉は浮沈、即ち結合と分離、生成と崩壊、表現と沈黙のあいだを行き来するのである。言葉はもはや彼方の絶対的な目標を目指して進まない。言葉の「突堤」が途絶えたその先の海上でなおも「浮標」として航海の方向性を示すかに見えながら、方向を喪失したまま、浮游が唯一の運動となる。言葉の記号は分断され、かつ新たに合成されて絶えることがない。この不安定は生の基本的な情調である「苦惱」の色合いを帯びている。そして「苦惱浮標」という合成語により、この沖合が心の空間であり、その中を心臓の鼓動そのままに言葉の「浮標」が明りを点滅させながら漂っている様子がイメージされる。ところで目標への積極的な標識たりえなくなった「苦惱浮標」は「格子垣」に繋がれるこ

とよつて自らの自由が制限されると同時に、進路が遮断される。一般に蔓草や果樹などを這わせた生け垣である「格子垣」は植物の成長に制限を加え、通り抜けを阻止する。通行や航行の不可能性を「格子垣」に読みとることは容易である。しかし「苦惱」のメタファーである「格子垣」は他方では植物の成育を秩序ある完成に向けて支援するという側面がある。そう読めば「苦惱浮標の格子垣」は言葉という「浮標」を結合させ組織化する機能をもつことになる。このとき言葉は新しい全体的な現実モデルの創造と発見の手だてとなる。

言葉の不可能性と可能性が「格子垣」そのものに胚胎することが明らかとなったが、「格子垣」と訳したSpalterには二列縦隊の人垣という意味もある。このイメージは二行目の「壁と壁の間に細く書かれた」隘路と呼応することはいうまでもない。つまり通行可能性は通行不可能性と呼応するのである。通りぬけられないから通り抜けられるようになるのである。道なきが道なのである。そして道は宇宙の根源的な真理、条理であり、その言語的表現でもあるから、言語道断そのものこそ正に言語の道（可能性）を拓くのである。

格子は格子のまま、壁は壁のままですでに突破されている。「格子垣」は言わば自らが呼吸となることにより、呼吸と吸気を息継ぎを介して相互に反映させる。間断なく繰り返される躍動的な呼吸運動は言葉の発声（生）と沈黙を根源的に規定している。即ち生命現象の基本である呼吸と吸気の転換はそのまま言葉の生成と消滅に対応する。（ちなみにこの詩所収の詩集に次ぐ詩集は題して「呼吸の転回」という。）こうした生死去来の根本原理は視覚的には言葉の「浮標」が発する「明り」の点滅信号、聴覚的には静寂と響きが交叉する「鐘の音」となる。「明り」も「鐘の音」も言葉の誕生を告知する。ところで括弧の中の「ドゥム、／ドゥン、ウン」は心臓の鼓動の響きであり、このリズムが直ちに言葉の生成へとつながっていく。音韻的なものが思考の始まりに自律した運動としてあり、それが音節を経てはじめて言葉の意味へと到りつくのである。その逆ではない。ここで死語としてのラテン語は心臓から生命的な響きを与えられることによって、「苦惱」を内

容としながらも、否、むしろそれ故に甦る。

いまや言葉の根源に心臓の運動があることがはつきりした。言葉は心から発して心へと帰着するのである。「解き／放たれ、受け／戻されて」は呼気と吸気を両極として生成と崩壊を交換し合う言葉の円環運動ということができる。また前綴 *ans-とein-* は「進行と退行」に対応する。ハイフンによる分綴は言葉の解体を促進するが、しかしその解体が解放(救済)へと変位することにより、他の解体した言葉との新たな結合が生じる。そして更にまた反復される解体と結合。これこそ言葉の生まれる現場に外ならない。ツェラーンは今日の詩が沈黙への強い傾向を示していることを指摘したうえで、詩を次のように定式化していた。

詩は己自身の縁において自己を主張します。それは存在し続けるために絶えず己を「もはやない」から「いまもなお」のなかに呼び戻し、取り戻すのです。
(『子午線』)

言葉はこのようにして分割、解体から結合、創造へと循環することにより幾度も甦り、共在する「われわれの」心の空間に可能的な現実を発明するのである。

「見えるもの、聞こえるもの」は「明りの／鐘の音」という共感覚的な原初の言葉がやがて世界を分節化することにより出現する視覚と聴覚の現実である。そうした現実が可能であるために言葉を介して他方に見えないもの、聞こえないものが対話の影の相手として親しく控えていることは忘れてはならない。知覚可能なものは知覚不可能なものとの協同においてはじめて成立するのである。そして、この可能性と不可能性の協同の要に位置するとき、言葉は真に解放され、自律し、「自由」となる。そして「われわれの」共有空間である「天幕」、即ち言語宇宙を開くのである。その鍵言葉は「と共

に」という。

この詩全体を見渡して改めて気づくことだが、物語や主題は成立しかけてはその度ごとに次々と頓挫し、主語と述語からなる通常の文構造もラテン語文を除いて完全に切断される。詩は言葉を失い、単語までも分解し、己を無へ向けて否定しようとする。そして主語も述語もない沖合はるかな海上において言葉は海水の運動とともに揺れながら、生成と崩壊が絶えず交替する最も原初的な次元に到りつく。言葉と心のそれぞれの内部空間が重なり合うこの領域で、言葉は言わば詩の呼吸そのものとなる。いまや詩は言葉を意味内容から完全に解放し、無記の記号素材としたうえで、自ずからなる構成原理にしたがって世界生成の始まりに内側から関与するのである。このとき、詩は世界モデルを完成させるところまでは追わない。あくまで始源の場に留まり、同語反復的に誕生する自律した言葉を唯一の頼りとするのである。こうして獲得された最も根源的な言葉が「と共に」である。これは詩が自己との出会いを求めた挙句に見出した究極の言葉である。ここまで到達するために詩はたしかに「水」に担われる必要があった。しかしひとたび言葉が「自由」になると同時に、「水」は自然と消滅し、空無のなかで自律した言葉「と共に」が現成する。この言葉は見えない、聞こえない空無という否定性「と共に」響き合ってはじめて現象するのであり、その顕現なのである。それは境界をなしている。

〔付記〕 ヴェラーンの作品は Paul Celan, Gesammelte Werke in fünf Bänden, Herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt/M. 1983 を典拠とした。