

## 嘆きからのうた

―声と沈黙の闘で―

柿 木 伸 之

嘆き、それは不滅であることの音楽。

ゲルシヨム・シヨレム<sup>(1)</sup>

### 第一節 嘆きからのうたへの問い

#### 原民喜の嘆きからの詩

魂の震えを声として響かせられないときがある。かけがえないものを失い、愛する者を亡くした悲しみに沈むとき、理不尽な暴力に対する遣り場のない怒りが腹の底から湧き上がるとき、全身全霊が震えている。しかし、この魂の震動は言葉にならない。もはや叫ぶのも虚しい。そのような絶望的な境遇から吐息とともに発せられるのが

嘆きだろう。「嘆き」の語は、「長息」に由来するという。声にならない、ないしはほとんど声として聴き取れない魂の震動。これが沈黙の底から長い氣息として発せられるところに嘆きがあるのかもしれない。今も世界は嘆きによって震えている。聴き届けられないままに。

現在も続いている戦争の暴力に晒された、あるいは未曾有の災害に遭った一人ひとりのなかから嘆息が漏れ、地球を包む大気を震わせている。だが、その響きはあまりにも微かで儂い。そのほとんどは、誰にも聴き取られることなく消え去り、その後には災厄が苛烈さを増しながら続いていく。嘆きの現在を思うとき、このことに對する無力さも突きつけられざるをえない。とはいえ、激甚さを増す「自然災害」を含め、今も続いている災厄が人間の手によって引き起こされていることは忘れないでおきたい。人類は、無数の嘆きに耳を塞ぎながら、破滅へ突き進んでいるのだろうか。

原民喜は、朝鮮戦争のさなかにこのことを察知していた。一九五〇年十一月三十日、広島と長崎への原子爆弾の投下を命じたアメリカ合州国大統領ハリー・トルーマンは、中華人民共和国の人民志願軍が参戦し、朝鮮民主主義人民共和国側の攻勢が再び強まるなか、核兵器を含むあらゆる種類の兵器を使う用意があると発言した。そして、当時朝鮮半島での戦闘の指揮を執っていたダグラス・マッカーサーは、核兵器の使用に積極的な姿勢を示していた<sup>③</sup>。そのような状況を前に詩人は、広島で自身が体験した惨劇が規模を拡大して繰り返され、人類が自滅への道を進むことを予感したのだ。

その年の十二月二十五日の日付を持つ長光太宛の手紙に、原は「家なき子のクリスマス」と題する詩を同封している。

主よ、あはれみ給へ 家なき子のクリスマス

今 家のない子にはもはや明日も家はないでせう そして

今 家のある子らも明日は家なき子となるでせう

あはれ愚かなわれらは身と自らを破滅に導き

破滅の一步手前で立ちどまることを知りません

明日 ふたたび火は空より降りそそぎ

明日 ふたたび人は灼かれて死ぬでせう

いづこの国も いづこの都市も ことごとく滅びるまで

悲惨はつづき繰り返すでせう

あはれみ給へ あはれみ給へ 破滅近き日の

その兆に満ち満ちてるクリスマスの夜のおもひを<sup>④</sup>

人類の自滅の「明日」を幻視する詩を、原が年来の友人に書き送ってから七十年余を経た今、核による破滅の危機が再び迫っている。侵略を続ける権力者が「核戦力」に訴える構えをちらつかせるなか、その軍隊は、占拠した原子力発電所に火器を運び込んだという。そして、ウクライナでの戦争の影響によるエネルギー資源の逼迫を前に、二〇一一年三月十一日に至るまで過酷事故を繰り返してきた原子力発電所の稼働を続けようとする動きも世界的に活発化している。

そのような破滅的と言わざるをえない状況を見据えつつ、ここでは、それでもなお嘆きからうたう可能性を模索してみたい。嘆きからうたうとは、苦悶する身体を引き受けながら、今ここに生き残ろうとすることである。原民喜もまた、「冨なき子のクリスマス」を書く前に、別の作品のなかで嘆きからうたうことを試みている。

僕にはある。僕にはある。僕にはまだ嘆きがあるのだ。僕にはある。僕にはある。僕には一つの嘆きがある。僕にはある。僕にはある。僕には無数の嘆きがある。<sup>(5)</sup>

そう語る「鎮魂歌」の語り手は、自身を震わせる嘆きに「僕をつらぬけ」と呼びかける。すると嘆きが歌となって響く。

一つの嘆きよ、僕をつらぬけ。無数の嘆きよ、僕をつらぬけ。僕をつらぬくものは僕をつらぬけ。僕をつらぬくものは僕をつらぬけ。嘆きよ、嘆きよ、僕をつらぬけ。……戻つて来た。戻つて来た。僕の歌ごゑが僕にまた戻つて来た。これは僕の錯乱だらうか。これは僕の無限回転だらうか。だが、戻つて来るやうだ。戻つて来るやうだ。何かが今しきりに戻つて来るやうだ。僕のなかに僕のすべてが……。<sup>(6)</sup>

そうして「僕」が無数の嘆きが共鳴する媒体と化すなかに、「鎮魂歌」が見いだされるという。

この出来事を一篇の詩として語る原は、壊滅した広島で無数の死を目の当たりにし、その衝撃を心身に刻みなが

ら生き延びた詩人としての全存在を、嘆きから「歌ごゑ」を響かせることに賭けている。このとき詩人は、自身のうちに絶えず湧き上がり、現在を生きることから突き放す——「僕は突離された人間だ」——嘆きを、新たなうたの源として見いだしていた。その嘆きとは、被爆の傷を負った自身のものであると同時に、原爆によって人間としての生を断ち切られた他者のものでもある。そのような嘆きの無限の共鳴から新たに歌が響き始める瞬間を、詩人は求めている。

原民喜が「鎮魂歌」として繰り広げた、詩そのものを賭けた嘆きからの詩作を銘記したうえで、嘆きをうたとして響かせることを、そうして嘆きからうたうことを、その可能性へ向けて問うのがここでの課題である。うたうとは、共鳴の媒体としての身体を引き受けながら、今ここに他者とともに生き残ることもある。そのこと自体、立ち止まることなく自滅の「明日」へ突き進む趨勢に対する抵抗であるほかはない。それゆえ、嘆きの共鳴のなかに生まれるうたは、出来合いの情緒をなぞるものであることは許されない。嘆きからは、新しいうたが響いてこなければならぬのだ。

### 嘆きからのうたの探究

とはいえ、そもそも嘆きとは何か。まず嘆くとは、湧き上がる悲しみを全身で受け止めようと試みることだろう。嘆く者の震えは、みずからの肉体を言葉にならないものの媒体に変えようとするところにある、一種の産みの苦しみを示しているのではないか。そのなかで苦悩は、堪えがたいまでに昂進するにちがいない。精神分析の知見が伝えるように、途方もない災厄に遭った者のなかで、出来事が過ぎ去ることはない<sup>(7)</sup>。かつてあったことは出来事のみ

まに、その傷のなから今ここに回帰する。もしかすると、これによって気が狂わんばかりに心が掻き乱されるなか、嘆きはうたを探るのかもしれない。

ここにうたの源の一つがあるのではないだろうか。そうだとすれば、芸術史において最初のものとして知られるうたが悲歌なのは、偶然ではないのかもしれない。ヘブライ語聖書の哀歌、ギリシア悲劇のクロススの歌、あるいは万葉の挽歌として伝わるうたは、嘆きに源を持ち、言葉にならない悲しみを響かせるところから形づくられたのではないだろうか。ここでは、災いが続き、名を知られることのない者たちの嘆きに満ちている現在を見据えながら、沈黙の奥底から止みがたく生じ、絶えず沈黙へ向かおうとする嘆きから、うたをその可能性へ向けて問うことを試みたい。

太古から人は悲しみを、うたとして響かせようと試みてきた。苦悩を引き受ける人は、悲しみを嘔みしめつつうたを探る。生き残りの罪障に苛まれる人は、死者を哀悼しながら悲歌を求める。このとき人は、災いの続く此岸にそれでもなお踏みとどまろうとしているのかもしれない。魂を震わせるなかで、みずからの身体を内側から感じながら。ただし、そこにはまだ声はない。ここにある沈黙のなから、名状しがたい悲しみをうたとして響かせることができて初めて、人は辛苦に満ちた地上に生き続けようとする自己の实在を、内側から感じ取ることができるとちがいない。

このようにして響き始めるうたが他者に届き、その魂を震わせるところに、もしかすると苦悩を背負ってきた魂の救いがあるのかもしれない。それを求めて、能の舞台に出現する死者の靈魂は、旅僧の前で謡うのではないか。その嘆きのうたが聴き届けられるとき、むろん苦悩から完全に解放たれることはない。しかし、このときうたう

魂は、悲しみを分かち合うもう一つの魂を見いだしている。それに身が開かれるところにある深い喜びが、能の<sup>ヲ</sup>手を舞わせるのではないだろうか。その可能性へ向けて、うたは外へ差し出される。他者の「心の岸辺」に流れ着くことへの祈りを込めて。

パウル・ツェランは、詩はそのような「投擲通信」だと述べている。<sup>(8)</sup> 絶えず沈黙へ接近するかのよう<sup>(9)</sup>に研ぎ澄まされ、切り詰められた言葉を綴った詩人も、詩は響くものである以上、「対話的」だと考えていた。このことを示すのが、うたという出来事であるにちがいない。後に見るように、この出来事は詩としても、音楽としても生じうる。そして、ここまで確かめてきたのは、災厄が続き、苦悩に満ちた此岸でそれでもなお生きていくために、嘆きからのうたが欠かせないことである。他者とともに、死者を忘れることなく生きる可能性は、まずうたとなって地上に響く。

だからこそ、嘆きにもとづく詩が古くから残されているにちがいない。たしかに嘆くなかにあるのは、まず自己破壊的に心の傷を広げるような過去の回帰であり、それとともに沈黙の淵へ絶えず沈み込もうとする魂の動きである。しかし、嘆くとは、まさにその動きを震動として、いや自己の震撼として響かせようとする一種のものがきでもある。ここでは、それがうたとして外へ響き、他の岸辺へ向けて差し出されるに至る回路を、現代におけるうたの可能性へ向けて探ってみたい。このことはとりもなおさず、破局が積み重なり続けているなかに生存の道筋を探る思考の試みでもある。

そのためにここではまず、第一次世界大戦中の嘆きからの詩学と詩作を検討することにした。後にユダヤ神秘主義の研究を牽引することになるゲルシヨム・シヨールムは、一九一七年にヘブライ語聖書の「哀歌」をドイツ語

へ翻訳した際に、「嘆きクライゲと哀歌クラムグについて」と題する跋文を草している。絶えず沈黙へ向かう嘆きは、優れた意味での詩においてのみ響くと論じる彼の詩学は、当時親交を深めていたヴァルター・ベンヤミンの言語論における嘆きの概念と密接な関係がある。そこで、シヨールেমとベンヤミンが戦争中に、嘆きの概念を焦点に展開した詩学を検討することにする。

とくにベンヤミンがバロック悲劇との関連で繰り広げる嘆きの理論は、嘆きから文学上の詩のみならず音楽としての歌が生まれる可能性も示していよう。こうした議論を踏まえつつ、次にゲオルク・トラークルが死の直前に書いた「嘆き」という表題を持つ詩に注目したい。そこにある詩の革新を、マルティン・ハイデガーによる「嘆き」の解釈を検討しつつ見届けたうえで、最後にトラークルの「嘆き」を歌詞に用いた細川俊夫の声とオーケストラのための作品《嘆き》(二〇一三年)に着目する。それをつうじて、嘆きからのうたの誕生を、今ここでうたう可能性へ向けて確かめることにしたい。

## 第二節 嘆きの詩学

### シヨールেমの嘆きの詩学

シヨールেমがユダヤの民の国の滅亡とイエルサレムの壊滅を嘆く五篇の哀歌に向き合ったのは、第一次世界大戦が続き、ロシアで革命が進行するさなかのことだった。三日をかけ、「全霊をもって」哀歌をヘブライ語からドイツ語へ翻訳したことを記した一九一七年十二月一日の日記で彼は、ロシアからのレフ・トロツキーとウラディーミ

ル・レーニンの連名による和平の提案を、「この戦争のなかで初めて聞いた真に人間的な声」と歓迎する一方で、戦争の犠牲に思いを馳せている。「だが、やがてみながここからいなくなってしまうのを目のあたりにすることになるだろう」<sup>(10)</sup>。

こうした日記の記述からも、シヨールムによる「哀歌」の翻訳が、戦争への恐怖とその暴力の犠牲への哀しみを抱きつつ、同時代の状況と対峙するなかから生まれたことがうかがえる。加えて特筆されるべきは、同じ年の十一月に、彼がベンヤミンのドストエフスキー論の写しを得ていることである。『白痴』を論じ、その主人公ムイシュキン公爵の「不滅の生」を語る「ドストエフスキーの『白痴』」を読んだシヨールムは、この批評におけるムイシュキン像に、第一次世界大戦の開戦直後に恋人と自殺したベンヤミンの親友、クリストフ・フリードリヒ・ハインレの影を見て取っている<sup>(11)</sup>。

そのことを書き送ったのに対する返事のなかでベンヤミンは、ドストエフスキー論から「あなたに告げられたことを啓示と崇敬せずにはいられない」と述べている<sup>(12)</sup>。その言葉からは、青年運動のなかで青春を文化として開花させることをともに目指した友への哀悼が批評に込められているのを受け止めてもらったことへの感激が伝わってくる。実際、「ドストエフスキーの『白痴』」には、次のような一節が含まれていた。

しかし、不滅性のうちにある生のためには純粋な言葉がある。それは青春だ。青春の感動が実を結ぶことではない。これが本書におけるドストエフスキーの大きい嘆きである。青春の生は不滅であり続ける。だがそれは、みずからが光り輝くなかに見失われてしまう。これを物語るのが『白痴』なのだ<sup>(13)</sup>。

「青春の感動が実を結ぶことはない」という言葉は、そのまま「青年の運動の挫折ヒツヤク」と読むこともできる。ペンヤミンにとってハインレの自殺は、それを象徴する出来事だった。

ペンヤミンにとって決定的な断絶だったこの出来事の傷を抱えながら、親友への哀悼を込めて書かれたドストエフスキー論に触れたことも、ショーレムがこの時期に聖書の「哀歌」のドイツ語への翻訳に取り組む契機の一つだったと考えられる。そして、翻訳に添えられた「嘆きと哀歌について」は、一九一五年から始まった二人の知的交流の結晶とも言える。とりわけ『白痴』の批評のおよそ一年前に書かれ、ショーレムが個人的に写しを得ていたペンヤミンの「言語一般および人間の言語について」の「嘆き」をめぐる議論は、「哀歌」の「嘆き」へ向かう思考を触発したにちがいない<sup>14</sup>。

この言語論のなかでペンヤミンは、聖書の「創世記」に語られる楽園追放とバベルの塔の建設に象徴される「言語精神の墮罪」の後、人間の言語が「名」という言語の本質を体現することはなくなったと述べている<sup>15</sup>。つまり、人間の言語は、遭遇したそれぞれの人や事物に呼応するなか、その特異な存在を語り出す言葉に生成する媒体であることを止め、人間が物事について認識している内容を伝達する記号に硬直してしまうのだ。それとともに自然は嘆き始めるといふ。

しかし、嘆きとはまったく分節されていない、無力な言語の表出であり、そこにはほとんど物象としての吐息しか含まれていない。そして、植物がざわざわと音を立てるところにさえ、つねに嘆きが共鳴している。黙せるがゆえに自然は悲しむ。だが、この命題を逆にして、自然の悲しみがそれを沈黙させるとすれば、自然の本

質のさらに奥深くへ導き入れられることになる。あらゆる悲しみのうちには、言葉を失っていくという最も深い傾向があるが、それは伝達能力や意欲の欠如をはるかに越えた事柄なのだ。悲しむものは、認識しえない者によってすみずみまで認識されていると感じているのである<sup>(16)</sup>。

嘆くとは言葉を失うことである。この洞察は、シヨールムが嘆きを考察する際の出発点でもある。

実際、「嘆きと哀歌について」のなかでシヨールムは、「消滅した表現」と規定している。言語が言葉となつて表わされることを拒みつつ、絶えず沈黙へ接近するところから嘆きは響く。それゆえ、「最も内奥のところ」で表現なきものの表現、沈黙の言語、これが嘆きなのである<sup>(17)</sup>。ただしこの嘆きとは、あくまで彼が翻訳した聖書の「哀歌」を貫くものである。ペンヤミンの言語論が、人間に言語を拒まれ、もはや人に語りかけてこなくなった自然の嘆きを語るのに対し、シヨールムは、災禍に巻き込まれてかけがえないものを奪われ、それとともに言葉を失つた人間の嘆きを論じている。

そのような人間の悲しみのなかで嘆きは、シヨールムによると、身ぶりや吐息とともに発せられながら、絶えず沈黙に接近する。嘆きの言語は、「対象を抹殺する」<sup>(18)</sup>ことをつうじて何かを語り出す言葉であることを否定するのだ。それゆえ「嘆きの言語とは、滅却の言語である<sup>(18)</sup>」。たしかに悲しみは、そのまま嘆くことと結びつきながら——この直接性は、ペンヤミンの言葉を借りて「魔術」と呼ばれている——「表出としての言語」<sup>(19)</sup>へ向かう。だが逆説的にも、そのことからは何も語り出されない。ここに「悲劇的」と形容するほかはない「悲しみの本質にある法則」<sup>(20)</sup>が浮かび上がるという。

このことをシヨールムは、先の「表出」を「刻印」と対照させながら、次のように言い表わしている。

こうして悲しみは言語に参与するのだが、悲劇的な仕方においてである。というのも、先の言語へ向かう方向にしても、自己自身に反しているのだから。要するに言語とは反対の方向へ向かうのだ。これは真正正銘のアーキーである。ここに出現するアーキーは、嘆きもたらず刻印のなかに、すなわち他の事物がその言語で嘆きにまったく応えられないことのうちにも最も明瞭に浮かび上がる。嘆きに応答はない。一つのことだけがある。沈黙である。<sup>(21)</sup>

嘆きは、呼応する者を見いだすことなく沈黙のなかへ消え入っていく。もちろん、嘆きは沈黙そのものではない。それは身を震わせるなかから、独特の言語であろうとしている。しかし、それは何ひとつ積極的に語ることはない。それゆえ嘆きは、声と沈黙の罅<sup>くま</sup>からかうじて響く。ここにシヨールムは「限界の言語」を見ている。<sup>(22)</sup>そこでは言語が自己を滅却するのだ。だが、そのことは言語自体に、悲劇的な可能性として組み込まれているという。

言語は、真に何かを語り出す言葉となつて沈黙のなかから響いてくることがある。それとともに世界が、そして生きる見通しが開かれる。このことを広い意味での啓示と呼ぶならば、嘆きは、それと真つ向から対立する。それゆえ、嘆きの対極にあるのは歓呼ではない。「嘆きの対極にあるのはむしろ、啓示そのものだけである」<sup>(23)</sup>。しかも、シヨールムによれば、啓示とは正反対の方向へ、すなわち沈黙へ向かう可能性として、嘆きはそれぞれの言語に潜在しているのである。

というのも啓示は、いかなる言語も絶対的に積極的になり、もはや言語的世界における積極的なもの以外の何もかも表現しない段階を指し示しているからである。ここに言語の誕生（根源ではない！）がある。その一方で嘆きは、何も表現することなく、もはやいかなる積極的なものも表わさず、純粹な限界だけを表現することによって、どの言語もまさに悲劇的な仕方です死を迎える段階を指し示すのだ。すでに述べたように、どの言語も、啓示された、言い表わされるものの領界と、象徴された、黙せるものの領界という二つの領界があるがゆえに、移行するなかで、その本来の悲劇的な地点において嘆きに参与している。<sup>(24)</sup>

啓示は言語の誕生を、嘆きはその死を表わしている。そして、嘆きのなかで言葉は、息絶えながら象徴となる。

嘆きは、まさに沈黙のなかへ消え入っていくなかで、言葉としては言い表わされえないものを暗示する。この動きに耳を澄まし、嘆きの象徴性へ注意を向けるところに、詩の源がある。啓示の対極にある象徴の領分に属する嘆きは、一義的に何かを伝達することのない詩の言語においてのみ、語られえないものの象徴として言葉になる。その意味で、「どの嘆きも詩として言い表わされる」のだ。<sup>(25)</sup> ショーレムによれば、詩もまた言語の限界に位置しているがゆえに、嘆きを反響させうる。彼はさらに、ヘブライ語で嘆きと哀歌が同じ「キナー」という語で表わされることも挙げている。<sup>(26)</sup>

このように詩のかたちで表わされるからこそ、人は嘆きうる。たしかに悲しみに沈む者は、死を望むこともある。いや、ヘブライ語聖書に語られるヨブのように——ショーレムは「ヨブ記」のなかの哀歌もドイツ語へ翻訳し、「ヨブの嘆き」という短い論考をそれに付している——病をはじめ、次々と降りかかる災難を前に、生まれてこな

かったほうがましだと思うことすらあろう。<sup>(27)</sup> それでもなお死ねずでいるところで、人は身を震わせる。<sup>(28)</sup> その震動は声にならない。しかし、声にならないままに嘆きは歌われうる。だからこそ、人は嘆きを生きることができるのである。

シヨールムにとってこのことを物語るのが、聖書の「哀歌」にほかならない。それは、度重なる苦難に見舞われてきたユダヤ人の嘆きを受け止め続けてきた。<sup>(29)</sup> 嘆きは詩のかたちで伝承されうるのであり、とりわけ「哀歌」は、ヘブライ語を話さないユダヤ人のあいだでも歌い継がれるのでなければならぬ。そう考えるからこそ、彼は「哀歌」をドイツ語へ翻訳したのだ。彼は実際、ドイツ語でこの詩を歌い、そこに込められた嘆きと祈りを他のユダヤ人と分かち合うところに、新たな民族の胎動を予見している。沈黙へ向けて嘆きうることには、「宥和の希望」<sup>フエーエスツ</sup>がある。<sup>(30)</sup>

### 音楽における嘆きの救済の二つの方向

このようにシヨールムは、彼がドイツ語へ翻訳した聖書の「哀歌」の源にある嘆きを、徹底的に沈黙へ追い込むかたちで考察している。それをつうじて彼は、言語そのものに、何かを語り出そうとする、究極的には啓示へ通じる動きとは正反対の動きを見て取る。語る働きを滅却する動きである。悲しみに囚われた者のなかで、言語がそのような動きを示し、沈黙に落ち込もうとするとところから嘆きは響いてくる。叫びとして、あるいは震えとして。彼によれば、こうしてもはや積極的に何かを語ることはない嘆きの言語を受け止めうるのは、神だけである。<sup>(31)</sup> 地上で嘆きは消え入るほかはない。

しかしながら、ここにある沈黙にこそ、詩の源があるという。嘆きのなかで言語は、語る言葉としては死滅しながら象徴と化す。この出来事は、語られるのではなく、歌われなければならない。「哀歌」として。これを歌うところに、さらには世代を越えて、いや言語をも越えて歌い継ぐところに、シヨールムは、民族としての人間の蘇生を見る。しかもそれは、「言語の復興」<sup>(註)</sup>へも通じている。このことを彼は、「宥和の希望」という言葉で表わそうとしているにちがいない。

このようにシヨールムは、嘆きを言語の死滅まで突き詰めたところから、人間が集合的に民族として、歌のうちに息を吹き返す可能性を見通そうとする。これに対してベンヤミンは、嘆きが行く宛もなく漂うとき、自然の事物はその儂さを剥き出しにしていると考えている。彼によると、このとき人間も被造物として、自然の衰滅に委ねられている。「言語一般および人間の言語について」と同時期に書かれた「近代悲劇とギリシア悲劇における言語の意味」と題された論考の議論は、「言語精神の墮罪」の後の世界に投げ出された被造物の嘆きを、近代悲劇の言語から聴き取ろうとしている。

『ドイツ悲劇の根源』の構想を練る意味で書かれたと見られるこの短い論考によると、ギリシア悲劇においては、悲しみをはじめとする感情が直接に言葉に昇華される——その意味でギリシア悲劇の言語は、「純粹な言葉」と規定される——のに対し、バロック悲劇をはじめとする近代悲劇においては、感情が言葉によって塞き止められてしまふという。なぜなら、そこで用いられる言語はすでに記号と化し、個々の言葉は外的な意味と結びついているのだから。

そして、自然に言語が授けられるなら、全自然が嘆き始めるだろうという古い知恵のうちには、近代悲劇の本質が含まれている。というのも近代悲劇は、感情が言葉の純粹な世界を通過して音楽へ流れ込み、至福の感情である解放された悲しみに還り行くような天球の進行ではないからである。むしろこの道程のただなかで自然は、言語によって裏切られたことに気づき、感情のかの途方もない障害が悲しみと化すのである。こうして、言葉の二重の意味、すなわち意味する働きペドイトゥングを持つことにより、自然は行き詰まることになった。<sup>(33)</sup>

ベンヤミンの見るところ、近代悲劇の舞台上に漂う悲しみは、言語によって感情が塞き止められるところから生じている。

このことは何よりもまず、「人間が被造物の王位に就いた」ことに起因する。<sup>(34)</sup>「言語一般および人間の言語について」のなかで語られる「言語精神の墮罪」も、基本的には人間、とくに近代の人間が自然を支配するための道具として言語を用いるようになったことを指している。だが、近代悲劇が描くのは、皮肉にもみずからの言語によって裏切られ、支配者としての人間が自然の被造物としての儂さを露呈させるさまである。このことを象徴するのが、悲劇の登場人物としての王にほかならない。<sup>(35)</sup>王も一個の記号として登場し、陰謀に巻き込まれ、感情を自己のうちに鬱積させながら没落していく。

たしかにその過程で、王は独白したり、他の登場人物と言葉を交わしたりするだろう。しかし、まさにそれによって、王は感情の表出を阻まれる。こうして王は、言葉を発しえない自然に近づいていく。そのなかから嘆きがざわめくのだ。ただし、ベンヤミンによると、近代悲劇の舞台上に漂う嘆きは、それでも最終的には「音楽」に昇華されなければならない。

近代悲劇は、現実の言語を基盤とするのではなく、感情による言語の統一という意識にもとづいており、その統一は言葉において練り広げられる。この展開のただなかで、行き場を失った感情が嘆きを発する。しかし、それは解消されなければならない。まさにあの前提とされた統一を基盤に、嘆きは純粹な感情の言語へ、つまり音楽へ移行する。悲しみは近代悲劇のうちにみずから呼び起こすが、そこで自己自身の救済をも遂げるのである<sup>(36)</sup>。

悲しみの感情は、音となって他のさまざま感情とも響き合いながら、舞台上で輪舞するという。ここに生じる「音楽」のうちに、言葉のうちに囚われた悲しみは、解き放たれると同時にすくい上げられる。

このように音楽における嘆きの救済を語る議論は、シヨールムに影響を与えたようだ。みずからの「哀歌についての論考には、まだ多くのことが欠落している」と表白する一九一八年二月二十四日の日記で彼は、おそらくは「近代悲劇とギリシア悲劇における言語の意味」を指す「ヴァルターの論考のその部分を」念頭に、「嘆くことを語る特別な可能性をもたらすのが音楽である」と述べている。<sup>(37)</sup>シヨールムは、音楽の意味を掘り下げることによって、嘆きと「哀歌」の関係を見つめ直そうとしているのだ。このとき彼の脳裡にはすでに、音楽の姿がある程度具体的に浮かび上がっている。

一九一七年から翌年にかけての冬にイエーナで書かれた覚え書きの一つに、シヨールムは、「嘆きうることは、その本質においてユダヤの音楽の世界を構成している」と記す<sup>(38)</sup>。彼にとって嘆きをすくい取るのはユダヤの音楽であり、それを響かせる歌である。それは民族、ないしは来たるべき民族の歌にほかならない。こうして集団として

も歌う行為と、そのなかからの民族という主体の形成を展望しながら、彼は音楽を媒介に嘆きと聖書の「哀歌」を結びつけ、さらにはその翻訳を意味づけようとしたのだ。それによって彼は、みずからユダヤの伝統の継承者の一人に位置づけるのである<sup>39</sup>。

ただしこのことを貫いていたのは、ベンヤミンが加わっていた青年運動とも共鳴する年長の世代、とくに同化した両親の世代に対する反抗である。「嘆きと哀歌について」のなかでシヨールムが、嘆きの言語の言葉であることに逆行する表われに「アナーキー」を見るのは、この反抗の表われと見ることもできよう<sup>40</sup>。同時に彼は、嘆きを歌う行為のうちに、支配と被支配の関係を超越した集合的な主体の生成の可能性も読み込もうとしているのかもしれない。加えて、その可能性の場が「限界の言語」、すなわち声と沈黙の罅で自己を滅却する言語であることも忘れられてはならないはずだ。

とはいえ、沈黙と境を接したところで嘆きを詩で反響させ、さらには歌う行為のうちに嘆きを解き放とうとするシヨールムの詩学が、民族を構成する人間の再生を志向していることは見紛いようがない。これに対してベンヤミンの詩学は、ミシエル・フーコーが語った古典主義時代の表象の秩序をなす記号の体系の自壊をバロック悲劇のうちに見届けつつ、もはや「人間」として生きることができなくなった者を含め、自然の被造物が衰滅のなかから発する嘆きを、音楽のうちに聴き出す回路を探っている<sup>41</sup>。この方向性は、現代における嘆きからのうたの可能性を考えるうえでも重要だろう。

原民喜は「原爆小景」の冒頭的一篇において、原爆に灼かれて異常に膨張した肉体から「助ケテ下サイ」という声が洩れるのに耳を澄ましながら、「コレガ人間ナノデス」と問いかけている<sup>42</sup>。あるいは、『原爆詩集』のなかで峠

三吉は、「かつて人間だった／生きものの行列」を描き、重傷者の収容所でうめくその「生きもの」の「眼」に射られた体験を語っている。<sup>(43)</sup>今、嘆きからのうたがあるとすれば、こうした経験に応じうるものでなければならぬ。そのうたはさらに、災厄のなか、人間から見棄てられ、被災地に取り残された動物の嘆きを響かせうるものでもあべきだろう。

ベンヤミンが嘆きを救済するものと見る「音楽」は、そのようなたでありうるのだろうか。第一次世界大戦のさなかに繰り広げられた彼の嘆きの詩学は、この音楽の具体的な形態にまでは踏み込んでいない。「近代悲劇とギリシア悲劇における言語の意味」は、「音楽」を織りなすのが記号の意味から解放された「音」であることを暗示するのみである。とすれば、この「音楽」は、芸術の一ジャンルとしての音楽の一形態には限定されない。その姿はむしろ、詩と音楽のあいだで考えられるのではないか。では、被造物の嘆きに応えうるうたは、どのように響きうるのだろうか。

このような問いは、バロック悲劇の言語の特性——後に『ドイツ悲劇の根源』においてそれは、「形象的存在と意味する働きのあいだの深淵」を孕み、悲劇を断片として構成する寓意表現<sup>アレゴリ</sup>から論じられることになる——へ向かうベンヤミンの議論の射程を越えて、嘆きからうたう可能性そのものへ向けて受け継がれ、掘り下げられるべきだと思われる。<sup>(44)</sup>ここではそのために、彼の論考が書かれるより少し前に、戦争の暴力を目の当たりにするなかから生まれたトラークルの「嘆き」と題された詩と、その解釈へ目を向けることにしたい。この詩は、どのように嘆きを反響させているのだろうか。

### 第三節 嘆きからの詩

#### トラークルの「嘆き」

「尊敬する友よ！／私の最初の本の詩『人間の悲慘』の改作と、詩『悪の夢』の第一連の修正を添えて送ります」<sup>46</sup>。トラークルは、友人のルートヴィヒ・フォン・フィツカーに宛てた一九一四年十月二十七日の日付を持つ手紙にこう記している。これに付された最初の詩集の「人間の悲慘」<sup>エーレント</sup>の改作は、表題を「人間の悲しみ」<sup>トラウアー</sup>に改めるだけでなく、最初の二連から後をほとんど別の詩文に変更するものである。それゆえ「人間の悲しみ」は新たな作品とも言える。これは、原稿が同様にクラクフからフィツカーへ手紙で送られた「グロデーク」と並んで、詩人の最後の作品の一つなのである。

初稿から数えて第三稿にあたる「人間の悲しみ」の第三連は、第二連の静けさを引き裂くように、死の恐怖に貫かれた光景を浮かび上がらせる。そこに戦争による破壊の傷痕を見ないではいられない。火炮による攻撃を受けた場所から逃げ延びてきたと思われる「狂人」の像は、もしかすると詩人自身の姿を示すものかもしれない。

時計、日の出前の五時を打っている――

孤独な人間を暗い恐怖が包む。

夕暮れの庭では朽ちた木々がざわめき、

死者の顔が窓辺にうごめく。

おそらくこの刻は静止している。

濁った両眼の前で闇に包まれた像が揺らめき、

船が流れに揺れる。その拍子に合わせ、

修道女の列が風を受けながら岸壁を通り過ぎる。

聞こえるようだ。蝙蝠こつもりが叫び、

庭で棺が組み立てられるのが。

崩れた壁を通して骸骨が鈍く輝き、

煤をかぶった狂人が、そこをよろけながら通り過ぎる。

ひと筋の蒼い光が秋の群雲のなかに凍りつく。

愛する者たちは眠りのなかで抱き合い、

天使の星の翼にもたれかかつて、

貴い人の蒼いこめかみを月桂樹で飾る。<sup>(46)</sup>

この詩が生まれたとき、トラークルは、精神鑑定を受けるために野戦病院に入れられていた。薬剤師補として衛生部隊に加わっていた詩人は、阿鼻叫喚の重傷病棟での看護の心労と、処刑された「スパイ」の遺体を目の当たりに

した衝撃から心の平衡を失い、自殺を試みたのだった。<sup>(47)</sup>

最後の連は再び鎮まって、どこか死者の魂の行き先を暗示しているようである。これが「人間の悲しみ」の最終稿の結末であるとすれば、詩を貫く「悲しみ」は、未曾有の惨禍に巻き込まれた人間の苦悩への悲嘆であると同時に、死者への「哀悼<sup>トウダウ</sup>」でもあることになろう。この第三稿は、詩人自身の挽歌でもあるように見える。とはいえ、一九一三年によくやく出版された詩集に収めた詩を、戦場の極限状況のなかで改作したのはなぜだろう。それは、この詩を書き下ろした際に「人間の悲惨」として考えていたものが、戦争の現実を前に持ちこたえられなくなったからではないだろうか。

裏を返せば、自身を含む人間の惨めな生きざまと向き合い続けることが、最期までトラークルの詩作の核心にあったと考えられる。<sup>(48)</sup> そのなかから震え出る彼の嘆きが繰り返し詩に結晶していることは、これを物語っていよう。<sup>(49)</sup> はたして、「人間の悲しみ」第三稿、「グロデーク」とともに彼の最後の作品になったのは、「嘆き」と題された一篇だった。

眠りと死、陰鬱な鷺がこの頭を

夜通しざわざわと巡る。

人間の黄金の像など、

永遠という冷酷な波濤が

呑み込んでしまえと。

身の毛もよだつ岩礁で

砕け散るのは深紅の肉体。

そして、暗い声は嘆く。

海の上で。

渦巻く憂いの妹よ、

ご覧。慄く小舟が沈んでいく。

星たちの下、

黙していく夜の顔貌の下で。<sup>50</sup>

この詩では、冒頭の不穏なうごめきのなかから、鮮烈ですらある破壊の運動が噴出する。「人間の黄金の像」は、近代人が造り上げた文明的な世界の隠喩だろうか。その「黄金」は、それが資本の産物であることも暗示しているのかもしれない。

世界戦争のなかで輝かしい「黄金」の世界が、文明の産物である兵器によって壊滅しつつあることを、トラークルの詩魂は幻視しているようにも見える。そして、岩礁で巨大な波濤が砕け散るさまを、肉体の破碎と重ねた表現には、病棟で重傷を負った兵士の応急処置にあたった際に透視した戦場のありさまが浸透しているように思えてならない。この詩においては、巨大で「冷酷な波濤」が人間的なものをすべて打ち砕きながら、海の底へ拉し去っていくのだ。こうして世界が闇に包まれていくさまを最後まで見届けるべく、詩の語り手は、波間にざわめく声にな

らない嘆きに耳を澄ます。

この詩は、全体としては自由な形式で、ひと息にうたわれている印象を受けるが、とくに前半部で句跨がりを用いて出来事を強調しているのが特徴的である。それによって原文では、「ざわざわと巡る」<sup>ウムラオシエン</sup>、「呑み込む」<sup>フエアシユリケン</sup>、「砕け散る」<sup>ツエアシエレン</sup>という動きが行頭に置かれている。とくに砕け散る動きは、「深紅の肉体」という語の色彩と相まって強烈な印象を残すが、そこには、トラークルの戦場での救護体験が影を落としているにちがいない。さらに原文では、「身の毛もよだつ岩礁<sup>イソ</sup>」の直前に中間休止<sup>ツエズイア</sup>があり、それがもたらす緊張によって、途方もない力による人間の肉体の破砕が焦点として際立っている。

そこに詩人は、人間そのものの破壊を見たのではないだろうか。これに続く詩の後半部では、場所の強調が特徴的である。死者の嘆きが漂う「海の上」と、小舟が沈みゆく「星たちの下」が行頭に記されている。詩の語り手は、これらの場所へ「渦巻く憂いの妹」を誘っている。むろん「妹」ということで詩人の念頭にあったのは、あまりにも深い絆で結ばれていた妹マルガレーテだろう。しかし、ベルリンに住む彼女と隔てられるなか、その姿は、世界の崩壊に立ち会う同伴者の形象に純化されている。その一方で、語り手と同じように、その胸中には憂いが逆巻いていることも語られている。

詩の最終部では、世界が闇に包まれていくなか、恐ろしいまでの静けさが染み透っていく。そのなかで語り手は、小舟が「星たちの下」で沈んでいくのを「妹」とともに見届ける。そのありさまを闇のなかにほのかに浮かび上がらせる言葉には、人間とその世界の崩壊を最後まで、けっして浄化することなく、凄惨なままに正視しようとする詩人の姿勢が滲み出ている。<sup>①</sup> トラークルにとって嘆きからうたうとは、その姿勢と、それによって見通されたもの

を言葉に結晶させることだったと考えられる。そして、ここで取り上げた「嘆き」は、そのようなうたの極北を示すものと言えよう。

### 「人間」の彼方からの嘆きの詩へ

詩人は、戦争に巻き込まれ、死に直面するなか、うたの極点に達してしまった。「嘆き」では、その地点から「小舟」の沈没が見届けられる。そこに載っているのは、人間の魂だろうか。そして、舟はどこへ沈んでいくのだろうか。一九五三年に発表されたトラークル論「詩における言葉」のなかでハイデガーも、第二詩集『夢のなかのセバステイアン』に収められた「エリス」という詩の「二艘の黄金の小舟が、／エリスよ、寂しい空にいるきみの心を揺らしている」という一節を、「嘆き」の最後の四行とともに引いて、揺れながら沈んでいく舟の姿に着目しつつ、同じように問うている。<sup>32)</sup>

ハイデガーは、小舟が沈むのは「荒廃のうちにか」という問いにも、「空虚な無へか」という問いにも、否と答える。<sup>33)</sup>では、小舟はどこへ沈んでいくのか。俗世の営みから遠く隔たった「寂寞の域」<sup>アソクシエゾヘイト</sup>だという。しかし、そこは荒涼の地ではない。彼に言わせれば、そこには「より穏やかな幼年期の曙も、蒼い夜も、夜闇に包まれた余所者の径も、夜陰のなかの魂の羽ばたきも、没落への門口としての黄昏までもすでに含まれている」<sup>34)</sup>。しかも、すべてを集めるこの場所を、詩人は「精神的」<sup>ガイネリヒ</sup>と形容したと主張している。小舟は、世界のさまざま相を凝縮した精神の在り処へ沈むというのである。

この精神とは何か。ハイデガーは、トラークルの最後の詩の一つである「グロデーク」の最後の二行を引き合い

に出しながら、詩人にとってそれは焰を上げて「燃え立つもの」だったと述べる<sup>(55)</sup>。今は、「嘆き」と同様に「妹」が、今度は「影」となって現われるところから、詩の後半を引いておきたい。

夜と星たちの黄金の枝の下、

妹の影が黙せる林をよるめきながら通って行く。

英雄たちの霊に、血を流すその頭に挨拶しようと。

そして、葦のなかでは秋の暗い横笛の音がかすかに響く。

おお、いよいよ誇り高い哀しみ！ おまえたち、青銅の祭壇よ、

精神の熱き焰を、今日では激烈な苦痛が煽っているのだ。

生まれることのない子孫を養いつつ<sup>(56)</sup>。

ここに語られる「燃え立つもの」としての「精神」を、ハイデガーは、「自己の外にあるもの」と規定する。その焰は、「光り輝き、煌めかせ、またその間、ありとあらゆるものを呑み込んで、白い灰になるまで喰らい尽くす」というように、不断に外部にあるものと化しながら、それを輝かせる精神の働きを象徴しているという。

トラークルは「グロデアク」の末尾で、その働きを養い、「精神の熱き焰を」煽るのは「激烈な苦痛」だと述べていると解釈されるわけだが、ハイデガーに言わせれば、ここにあるのが「真の意味での苦痛」である。彼によれば、精神、とりわけ詩人のそれは、凄惨な破局を含めた地上の出来事と一つになって、それを言葉で煌めかせる。

この遍歴に付きまとう苦痛は、詩人を他の人々から隔てながら、詩魂としての精神を不断に燃え立たせるといのである。<sup>(57)</sup> そうしてすべてが焼き尽くされたとき、詩人は、すべてを凝集する精神が休らう「寂寞の境」に立っているとハイデガーは見る。

つまり、トラークルが語る「小舟」は、そこへ沈んでいくというのである。そのことはハイデガーにとって帰郷である。ただし、故郷としての「寂寞の境」は、現在の世代、みずからの手で世界大戦を引き起こし、滅びつつある世代が還るべき場所ではない。そこにあるのはむしろ、この死滅した世代からは生まれることのない、そして現在の破局に行き着いたのとは別の世界の原初をもたらしすべき「子孫」の胎動である。そうだとすると、トラークルは、世界の将来に先駆ける詩人ということになるが、ハイデガーはすでにフリードリヒ・ヘルダーリンをそのような詩人と見ていたではないか。<sup>(58)</sup>

ハイデガーは一九三〇年代半ばに、ヘルダーリンを、「神の雷雨」の下で「別の原初」を準備する「将来的な者」として際立たせていた。<sup>(59)</sup> その見方を、戦後に書かれた「詩における言葉」では、トラークルに投影しているのである。そのような見方は、小舟が沈むことも重なるかたちで、次のように語られている。

余所者が辿った径は、かつての頽廢した世代からは離れていく。彼は、未だ生まれ出ていない世代が護られている曙への没落に導かれる。そこにある寂寞の境に、詩の言葉の場所がある。詩の言葉は、未生の人間の世代が、みずからの鎮まっていた本質の静かな胎動へ帰郷するのに呼応するのだ。<sup>(60)</sup>

トラークルにとつて戦争のさなかにある現在の世代が犠牲となつて生まれ出ようとしてゐる世代が、その本質を發揮しようとしている場に沈潜し、この精神の故郷からの声を「別の原初」の将来へ向けて語るのが詩人だといふのである。

ハイデガーのトラークル論には、「ゲオルク・トラークルの詩の論究」という副題が添えられている。その冒頭で彼は、「論究」という語を「場所を指示すること」と結びつける。それは実際に「場所の究明」だった。詩の言葉の源泉である精神の住み処であり、未だ生まれていない世代の胎動の場所であるような「故郷」。これを彼は、突き止めようとしたのだ。しかもそこは、「人間」という「種族」の土地でもある。先に引いた一節にある「世代」は、「種族」でもあり、「人間の世代」は「人間という種族」でもあるが、その幾重もの層を持った「一」性を、彼は強調している。

こうした主張は、「夕べの国の歌」という詩のなかでトラークルが、「一つの」という語を隔字体で強調して「一つの性」を語っているのにもつづいてゐるが、そこで詩人が語っているのは、基本的には恋人たちの「性」の交わりによる一体性である。そこから、世界の没落を憂う者をよそに、甦生の歌が聞こえてくる情景で詩は閉じられてゐる。

しかし、恋人たちは、光り輝きながら銀の臉を持ち上げる。

そこにあるのは一つの性。薫香が薔薇色の褥から流れる。

甦った者たちの甘い歌声も。

そのように「一つの性」を語る一篇を基に、ハイデガーは、「夕べの国」<sup>アーベントラント</sup>、すなわち西洋の「人間という種族」を、男女の別という「性の二重性」を持つ「種族」を語り、その将来を「未だ生まれ出ていない人間の世代」に託すのである<sup>(65)</sup>。

こうしてあからさまな西洋中心主義で異性愛主義ですらあるような人間＝種族主義とでも呼ぶべき立場を、ハイデガーがトラークルに仮託できるのは、「グロデーク」という詩を、一方的に戦争から切り離すことにもとづいて<sup>(64)</sup>。「それは戦争の詩とは別物であるがゆえに、はるかにそれ以上の詩である」<sup>(65)</sup>。しかし、この最後の詩の一つを、詩人の戦争体験とけつして切り離すことはできない。精神の焰を煽る「激烈な苦痛」は、トラークルが将兵の看護に従事しながら、「血を流すその頭」から感じ取った、またその戦場を幻視するなかで抱え込んだ苦痛でしかありえないはずだ。

この苦痛は、詩人が自殺未遂とその後のコカインの大量摂取による死によって示したように、死に至るものであり。それに先立ち、彼の眼前ではおびただしい将兵が絶命したり、自殺したりしていた。そのことを言葉で受け止めるとき、彼の精神は燃え立ちながら、かろうじて持ちこたえていよう。しかし、詩人の境涯が示すとおり、それもやがて燃え尽きていく。この死滅の後に種族の「子孫」が生まれることはない<sup>(66)</sup>。「グロデーク」という詩は、未曾有の戦争のなかで、人間が造り上げきた世界のみならず、「人間」を成り立たせてきたものまで根底から崩壊するありさまを証言しているのだ。

このように破局をうたう詩からも「嘆き」が聞こえる。ここに「グロデーク」の冒頭からの一部を引いておこう。

夕べに秋の森が鳴り響く。

死をもたらず武器の音で。金色の平野に

青い海、その上にある太陽も、

闇に駆られて転がり去る。夜が包む。

死んでいく戦士たちを、その砕けた口から洩れる

抑えきれない嘆きを<sup>(67)</sup>。

ここにある「抑えきれない嘆き」は、激痛に、憤怒に狂った叫びでもあるにちがいない。あるいは、もはや微かな吐息でしかないこともある。いずれにせよ、それは人間の言葉としては聞こえてこない。この「嘆き」は、もはや「野生の」、あるいは「野獣の」それではかありえないのだ。しかも、嘆きを洩らす頭は、先に引いた一節に語られるとおり、血を流している。将兵の肉体は、「嘆き」という詩に語られていた波濤のような巨大な力で、地に叩きつけられてしまった。

それによって「砕かれた口」から嘆きが洩れる様子は、先に引いた「コレガ人間ナノデス」と始まる原民喜の「原爆小景」の冒頭の一篇に響く「助ケテ下サイ」という声が、「爛レタ顔ノムクンダ唇カラ洩レテ来ル声」だったことを思い起こさせる<sup>(68)</sup>。トラークルの詩も、原の詩も、戦争の暴力によって人間ではないものにされてしまった者から洩れる嘆きを響かせている。だとすれば、トラークルが生涯の最後に書いた「嘆き」と、「抑えきれない嘆き」を響かせる「グロデアク」は、ベンヤミンが「音楽」という言葉で予感していた、被造物の嘆きを反響させる

うたの姿を先取りするものと言える。

とりわけ「嘆き」という詩は、自己の外へ語りかけられるうた、ツェランの言う「投壘通信」でもあるようなうたを志向している。そのことを示すのが、「渦巻く憂いの妹よ」という呼びかけだと考えられる。ただしこの一篇において嘆きは、すでに水底へ沈められた者から離れ、海の上を儚く漂っている。「嘆き」には、人間そのものの破局を見届けながら、そのような嘆きをも響かせうるうたの姿への詩論的とも言える問いが含まれているのではない。もはや「人間」でなくなった被造物の微かな嘆きを聴き取って、「人間」を越えて語りかけるような詩への問いが。

このような詩は従来のようにうたわれることはできない。そのことへの洞察も、トラークルに「人間の悲しみ」の改稿を強いたのではないだろうか。「嘆き」をはじめ、詩人の生命が燃え尽きる直前に書き残された詩は、人間が引き起こした人間そのものの破滅を言葉に凝縮させながら、その後「人間」を越えて響く新たなうたへの問いを今に投げかけている。とりわけ「嘆き」と「グロテーク」は、そのようなうたが「嘆き」から生まれうることを示唆している。そこで最後に、ここにあるうたへの問いが、破局が止まない現在にどのように受け継がれうるかを、詩と音楽を往還しながら考えたい。

#### 第四節 嘆きからのうたの姿

##### 細川俊夫の《嘆き》

嘆きは言葉にならない。ベンヤミンが自然の嘆きに見取っていたように、嘆きは分節されなのまま、悲しみの吐息とともに、あるいは不条理を抱えた身体の震動とともに発せられ、やがて儚く消えていく。トラークルの詩「嘆き」は、こうした嘆きが波間に漂うのに耳を澄ますところからうたわれている。ここで嘆きとは、死者の嘆きである。「冷酷な波濤」に喩えられた巨大な力が、世界戦争のなかで仮借のない暴風として現われたのに巻き込まれ、地の底へ突き落とされた者たちの嘆きが微かに聞こえる。そう詩人は、「渦巻く憂いの妹」に語りかける。

このようなトラークルの「嘆き」に、文字どおり海の波間に漂う嘆きを聴き、それを出発点として作曲された作品がある。細川俊夫が二〇一三年に書いたソプラノとオーケストラのための《嘆き》<sup>(8)</sup>である。細川は、自作の解説のなかで、海の上で暗い声が嘆くという詩の一節を作曲の出発点としたと述べている。このとき作曲家は、東日本大震災の被災地の前に広がる太平洋に思いを馳せていた。二〇一一年三月十一日に巨大な地震とともに押し寄せた大津波に呑み込まれた人々の魂が漂う海と、詩人が語る嘆きの海の照応が、細川に《嘆き》という作品を書かせたのである。

その背景として、トラークルの詩を用いるのが細川にとって初めてではなかったことが考えられる。二〇一〇年に初演されたソプラノ、メゾソプラノ、二人の語り手、混声合唱のための《星のない夜——四季へのレクイエム》において細川は、詩人が春夏秋冬に寄せた詩に作曲している。九つの楽章からなるこの作品は、季節の風景を織り

なす生と死を掘り下げながら、第二次世界大戦末期の二つの破局を想起する<sup>(7)</sup>。一九四五年二月十三日夜のドレーズデンへの空襲と、同年八月六日朝の広島への原子爆弾の投下とともに起きたことが、それに巻き込まれた者たちの声から浮き彫りにされるのだ。

細川の「四季へのレクイエム」は、冬から始まる。トラークルの詩を用いた合唱のための楽章で、破局を予感させる死の風景が描かれた後、ドレーズデンの市街への爆撃が手記によって証言される。それに続く「春」において、同時に儂さを感じさせる生命の甦りが、ソプラノとメゾソプラノの二重唱によって歌われた後、深く、不穏ですらある夏の闇が合唱によって開かれる。「星のない夜」という作品名は、この楽章の末尾で、ほとんど息だけで囁かれる「風の止んだ、星のない夜」というトラークルの言葉に由来する。やがて、破局の前奏とも言うべき打楽器による間奏が始まる。

この間奏の後、幼児として原爆を体験した小学生の詩によって、被爆の惨禍が強い静けさのなかで語られる。こうして二つの破局を季節の巡りのなかに浮かび上がらせる《星のない夜》において、トラークルの詩を用いた楽章の音楽は、鎮魂の祈りに満たされる最終楽章の「秋」を例外として、どれも影を帯びていて、とくに「冬」と「夏」の楽章は、破局の予感すら含んでいる。そのような音楽を書いていたからこそ、細川は、東日本大震災と福島第一原子力発電所の過酷事故という破局を目の当たりにしてからほどない時期に、トラークルの詩を再び作品に用いようと決断できたと思われる<sup>(8)</sup>。

《星のない夜》から三年後に細川が作曲した《嘆き》には、トラークルの書いたテキストが「嘆き」以外にもう一篇用いられている。一九一三年の十一月の末に書かれたと見られるフィッシャー宛の書簡の一部である。それを貫

くのは、トラークルの嘆きにほかならない。曲に用いられた部分の前半に、詩人はこう記している。

それ〔深刻に病んでいた〕以外に、ここ数日のあいだにあまりにも恐ろしいことが起きたのです。生涯その影から絶対に逃れられないほどの出来事です。それどころか尊敬する友よ、私の人生はこの一、二日で筆舌に尽くしがたく打ち砕かれてしまいました。そして苦しいとさえ言えない、もはや口が利けなくなるほどの苦痛だけが残っているのです。

トラークルはさらに——原文では一段落を挟んだ——後半で、「世界が二つに割れてしまうとは、まったく名状しがたい不幸です」と語る。まさに言葉にできない嘆きを、詩人は友人に伝えようとしている。

最愛の妹の結婚の破局とも推測されるこの嘆きの原因を、トラークルは友人にも明かしていないが、そこに細川は、震災によって最愛の人を失った者の嘆きを読み込んでいる。彼は自作の解説のなかで、津波で子を失った母親が、その遺体を探して海岸を歩き回る様子を映した写真から強い印象を受けたことが、作曲の契機になったと述べている。《嘆き》は五つの部分に分かれるが、前奏に当たる第一部で、重い打撃音と寄せては返すような波動の響きによって不穏な海の風景が開かれると、第二部でソプラノの声が、トラークルのテクストを語り始める。

その際、嘆く者のうちに地震と津波の記憶が去来するのを暗示するかのようには、打撃器による打撃音が断続的に繰り返され、徐々に強まっていく。それとともに、語りは歌に変わって高揚し、オーケストラの音響も音量を増していく。やがて逆巻いて打ち寄せる弦楽器の音が、声を呑み込むかのように高まってくると、ソプラノの声は、愛

する者から引き裂かれた苦しみを天へ訴える。そして、「おお友よ、私は何と小さく、不幸にされてしまったのでしよう」という嘆きとともに声が静まると、第三部にあたるオーケストラによる間奏が始まる。ここでは、打楽器のリズムが音楽の軸となる。

このことは、《星のない夜》の間奏を思わせるが、《嘆き》における間奏は破局を予感させるものではない。ここにあるのは、生き残った者に刻まれた傷からの破局の想起である。地震の衝撃と大津波の恐怖が、出来事のままに甦ってくることを激的な音響は物語っているが、それが頂点で断ち切られると、第四部が始まり、トラークルの「嘆き」が歌われ始める。その歌は、装飾音を多用した、激しい、身をよじるような動きを伴っていると同時に、海に声を突き立てるようでもある。このような歌を作曲家は、巫女のそれに喩えるが、そこには震災後の彼の思想の深化も表われている。

細川が東日本大震災の報せに接したのは、彼がベルリンに滞在していた時期のことだった。その年の五月にブリュッセルで初演されるオペラ《松風》の稽古が続いていたさなかのことという。震災の被害に深い衝撃を受けた作曲家は、みずからの音楽を、その犠牲者の鎮魂に捧げられるべきと考えるようになる。そのような音楽は、彼岸と此岸のあいだに橋を架けるものであり、その点で霊媒の役割を果たす。細川は、《松風》の自作解説のなかでこう述べている。「音楽の起源は、シャーマン（巫女）によって歌われ、その歌がこの世とあの世を繋ぐものだと考えている」<sup>(24)</sup>。

みずからの音楽について細川は、「空間への、また時間への音による書」<sup>(25)</sup>と語ってきたが、その時空間は震災を経て、彼岸と此岸を結びながら広がることになる。そうであってこそ音楽は、災厄の傷と死者の記憶を抱えた魂の

嘆きを響かせうる。その歌は、《嘆き》の第四部ではひととき強い。その強さは、旋律の動きがトラークルの言葉と、それが表わす動きと深く結びついているところから生まれている。なかでも、「ざわざわと巡る」という動きが、装飾音を用いて際立たせられているのが印象深い。オーケストラの響きは、そのような歌の動きを追うように高まっていく。

「人間の黄金の像など、／永遠という冷酷な波濤が／呑み込んでしまえと」という一節が歌われた後には、海のうちねりを暗示する蠕動に続いて、強烈な力が空間を貫く。それに続いて、「身の毛もよだつ岩礁で／砕け散るのは深紅の肉体」と厳しく、オーケストラを伴わずに歌われるところに、全曲の頂点があると言えよう。ここで声は、出来事を甦らせながらまさに屹立している。そうして声は、忘却に抗っているのだ。<sup>76</sup>同時にこの声は、今ここに死者とともに踏みとどまろうとする意志も表わしていよう。そのとき歌は、その強度において嘆く身体を受け止め、その嘆きを反響させている。

このことと並んで重要と思われるのは、「渦巻く憂いの妹よ」という呼びかけに始まる「嘆き」の最後の一節が、歌われるのではなく、囁きかけるように語られることである。それによって歌は中断する。同時に聴き手の注意は言葉に集中する。こうして嘆きを響かせる歌は、自己完結するのではなく、外部へ開かれるのではないだろうか。それとともに細川の音楽は、自己の外へ語りかけようとするトラークルの詩の志向とも共鳴していよう。《嘆き》の音楽は、批評的な中断を含むことによって、災厄に遭い、愛する者を失った者の嘆きを、時空を越えて分有する回路を開いている。

細川の《嘆き》はその後、作曲の出発点となった、海の上で暗い声が嘆くという一節を繰り返しながら静まって

いく。穏やかさを取り戻した海の風景が、漂うような響きとともに開かれると、「星たちの下、／黙していく夜の顔貌の下で」という言葉に呼応するかのように、闇のなかで風鈴の音が明滅する。それとともに空間が静寂に包まれていくところには、嘆きが他者と分かち合われることの希望も萌しているのかもしれない。こうして結ばれる細川の《嘆き》は、災厄が止まない現代における嘆きからのうたの一つの姿を、音と言葉の緊密な結びつきによって示していると考えられる。

### 嘆きからうたのために

戦争や災害といった災厄が続くなか、地球上の至るところで嘆きがこだましている。映像をつうじて日々届けられる嘆く者の嘆息ばかりでなく、海がどよめくなかにも、野に風がそよぐなかにも、嘆きが交じっているのではなからうか。声にならないままに消え入ろうとしている嘆きは、かならずしも「人間」が発しているとはかぎらない。それは、「人間」の埒外に排除された者たちや、「人間」によって見棄てられた生きものたちの嘆きでもあるはずだ。そのような嘆きを身体のうちを受け止め、苦悶のなかから、あるいはそれを分有しながらうたう可能性がここでは問われている。

そのこととともに今あらためて確かめておかなければならないのは、嘆きからうたうとはまず、嘆く者が巻き込まれ、そのために愛する者から引き裂かれた出来事を想起する行為だということである。そのことは、トラウマの最後の詩の一つである「嘆き」の鮮烈な隠喩に、さらにはそれを響かせる細川の《嘆き》の歌の身ぶりに示されているように。これらのうたは言葉を、あるいは声を屹立させ、かつて起きたことを出来事のままに、今ここに甦らせ

る。ここにあるのは抵抗である。嘆きからのうたは、忘却に抗いながら、死者とともにある生に踏みとどまろうとしている。

災厄の忘却が、原民喜の「家なき子のクリスマス」をつうじて確めたように、いたずらに破滅の「明日」へ押し流されていくことに結びつくとするなら、このような抵抗には、うたとともに生存そのものが賭けられている。そして、嘆きからうたうところには、死者でもある他者と共振しながら、前へ進もうとする流れに抗う身体の実在が確かめられるにちがいない。もし嘆きからのうたが、読む者を、あるいは聴く者を揺さぶるとするなら、そのとき、チェコの哲学者ヤン・パトチカが語った「震撼させられた者たちの連帯」の回路も、共存の未来へ向けて開かれつつあるのかもしれない。<sup>17)</sup>

そのような嘆きからのうたの可能性を、詩と音楽を横断しながら掘り下げるべく、ここではまず、ベンヤミンとシヨールムの嘆きの詩学を検討した。両者はいずれも、嘆きはうたのうちに響きうるとしながらも、嘆きが絶えず沈黙へ向かうことを突き詰めている。シヨールムによれば、嘆きにおいて言葉はひたすら自己を滅却する。悲しむ者の嘆きが響くことがあるとすれば、それは言語がまさに死滅しようとする、その限界においてなのである。そして、そこに言葉になりえないものの象徴が生じる。これを響かせ、民族で共有するところに、聖書の「哀歌」の意義が新たに見いだされるのだ。

これに対してベンヤミンの詩学は、わだかまる悲しみから嘆きが生じることを洞察している。悲しみを言葉にできないとき、あるいはその言葉が奪われてしまっているとき、嘆きが吐息となる。いや、嘆くほかはないのだ。だが、災厄の映像が仮想空間上に溢れ、それにあまりにも多くの言葉が非当事者の手によってセンサーシヨナルに被

せられている今日、言葉を奪われた者たちの嘆きが至るところで儚く響いては消え去っているにちがいない。ベンヤミンの思考は、こうした現在の状況のみならず、支配と被支配の関係によってみずからを伝える立場にない者の嘆きにも注意を振り向ける。

嘆くのは人間だけではない。「人間」の地位を奪われた者も、自然の生きものも嘆く。ベンヤミンの詩学が論じているのは、儚い被造物の嘆きなのである。生あるものの生存の環境を人間の「文明」が破壊したことによって激甚化した災害が続いている今、自然のざわめきからも嘆きを聴き取る思考は、あらためて顧みられるべきだろう。ベンヤミンの詩学は、嘆きを音楽の響きのうちに解き放つ方向性を示しているが、このことは詩と音楽が架橋されるところにこそ、嘆きが響きうることを示唆していると考えられる。また、この方向性をシヨールムも分かち合おうとしている。

ただし、シヨールムが音楽を「哀歌」を共有するユダヤ民族の歌へ向けて考えるのに対して、ベンヤミンは、嘆きを救済する音楽を、従来の音楽の姿に囚われることなく考えているように見える。言葉の物質性を過剰に強調しながら、ほとんど図像と化した記号を、恣意的に意味と結びつけるバロック悲劇アレゴリの寓意表現が彼の念頭にあるとすれば、まさにそれによって意味から解き放たれた言葉の音の響きも、音楽なのかもしれない。あるいは一九三〇年代初頭の彼が「カール・クラウス」で語る、日常の文脈から引き剝がされて詩句に引用された言葉の音韻もまた、音楽なのだろうか。<sup>(28)</sup>

ともあれ、音楽における嘆きの救済を指し示すベンヤミンの詩学は、詩の言葉が鳴り響くところに、嘆きが解き放たれる可能性を見通していたにちがいない。それが、ヴィーンで個人編集による雑誌『炬火』を刊行し続けたク

ラウスの辛辣な諷刺を含んだ言論との関連で語られていることを顧みるなら、嘆きを響かせるとは、訴えを伝えることでもある。シヨレムも、「ヨブの嘆き」のなかで、嘆きが訴えでもある点に注意を向けている。<sup>79</sup> 嘆くとは、誕生を呪い、死を望むほどの絶望に追い込まれた者が、全身全霊で苦悩を訴えることでもある点は、けっして忘れられてはならない。

クラウスとも交流のあったトラークルの最後の二つの詩は、まさに訴えの強さをも含むかたちで嘆きを響かせる。「嘆き」とともに詩人の最後の作品の一つとなった「グロデーク」が示すように、彼の詩は、第一次世界大戦の暴力による人間の破壊を、鮮烈な言葉の色彩によって想起しながら、声にならない嘆きを伝えている。しかもその嘆きは、ハイデガーによる人間＝種族主義的解釈を突き抜ける、「抑えきれない」野生の嘆きとして、詩人の耳朵に聞こえているのだ。この非人間的とも言える嘆きがトラークルの詩に反響していることも、嘆きからのうたの可能性を示していると考えられる。

そのような嘆きを、詩人は「嘆き」においては、儂く消えゆくままに死滅の海の上に漂わせている。その一方で、詩の緊張に満ちた構成が嘆きの源にある出来事の記憶を鮮烈に甦らせていることは、ここであらためて確かめておく必要がある。とはいえ、それ以上に強調されるべきは、トラークルの詩が、批評的な反省を含むかたちで、外へ、「渦巻く憂いの妹」へ呼びかけていることだろう。細川の《嘆き》の音楽に、歌を中断するかたちで織り込まれた語りは、この点に注意を払うものと考えられる。こうして嘆きからのうたが、うたそのものの中間休止を含んでいることには、二重の意義がある。

うたが批評的な中断を含むとき、それは耽美的に自己完結することはない。そのことは、嘆きをうたう定型に嘆

きが回収されることを阻む。嘆きは今日、悲しみに耽りながら、悲哀への同調を煽る詩歌に絶えず晒されている。そこに慰めとしての嘆きの「昇華」を求めるなら、嘆きを促してきたそれぞれの出来事を、それに巻き込まれた死者とともに忘却することになる。こうして前へ進む流れに呑み込まれるのを拒否する要素を含むのであれば、嘆きからうたうことはできない。嘆きからうたうとは、嘆きを反響させる媒体と化しながら、今ここに死者とともに踏みとどまることである。

これは、うたを生きることにはほかならない。そして今、うたを生きるとは、みずからのうたを問うことでもある。それによって初めて、嘆きを新たに響かせることができる。批評的な中断からこそ、一つの嘆きがうたになるのだ。立ち止まり、うたを問うところに、うたの根源がある。トラークルの「嘆き」においては、そこから一つの呼びかけも響いていた。この呼びかけは、「僕には無数の嘆きがある」とうたう原民喜の「鎮魂歌」とも共鳴するかたちで、悲しみを分かち合う回路を開くものだろう。

一つの嘆きは無数の嘆きと結びつく。無数の嘆きは一つの嘆きと鳴りひびく。<sup>(8)</sup>

暗鬱なトラークルの詩のなかにも、その希望が閃いているように思われる。

嘆きからうたうとは、声にならないままに消え入ろうとする嘆きを、絶えず新たな響きのうちにすくい上げながら、無数の嘆きが反響し合う回路を開くことである。嘆きの筈となつてうたを生きる者は、死者とともに、そして彼方の他者とともに生きている。このとき他者は、けっして「人間」だけではない。ベンヤミンの詩学とトラーク

ルの詩作が示していたのは、人間ならざる被造物の嘆きにも呼応するうたの可能性である。このような嘆きからのうたを、詩として、あるいは音楽としてうたい継いでいくことによって、他者との共存の道筋が切り開かれると考えられる。

註

- (1) Gershom Scholem, »Kleine Bemerkungen über Judentum: Jena, Winter 1917/18«, in: *Tagebücher 1917-1923*, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 2000, S. 215.
- (2) 杉本つとむ『語源海』東京書籍、二〇〇五年、四六三頁以下参照。
- (3) 和田春樹『朝鮮戦争全史』岩波書店、二〇〇二年、二五二頁以下参照。
- (4) 原民喜「家なき子のクリスマス」、『定本原民喜全集Ⅲ』青土社、一九七八年、三六頁。
- (5) 同「鎮魂歌」、『定本原民喜全集Ⅱ』、一四〇頁。
- (6) 前掲書、一四〇頁以下。
- (7) この点については、ジークムント・フロイトの「快原理の彼岸」以来、研究が積み重ねられているが、この点での問題意識に関連する論集として、以下を参照。*Trauma: Exploration in Memory*, edited, with introductions, by Cathy Caruth, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. 日本語訳は、キャシー・カールス編『トラウマへの探究——証言の不可能性と可能性』下河辺美知子監訳、作品社、二〇〇〇年。
- (8) Paul Celan, »Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen«, in: *Gesammelte Werke* Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 168. 日本語訳は、パウル・ツェラン「ハンザ自由都市ブレーメン文学賞受賞の際の挨拶」、飯吉光夫編訳『パウル・ツェラン詩文集』白水社、二〇二二年、一〇二頁。
- (9) G. Scholem, »Über Klage und Klagegedicht«, in: *Poetica: Schriften zur Literatur, Übersetzungen, Gedichte*, Berlin: Jüdischer Verlag, 2019, S. 34-42. 「嘆きと哀歌について」は、ショーレムの文学に関する著作や翻訳、そして詩を集成したこの『詩学』に収録されるに先立ち、二巻の「日記」の第二巻で初めて公刊された。*Tagebücher 1917-1923*, S. 128-133. ハンツでは『詩学』から引用する。なお、「嘆きと哀歌について」の英語への翻訳が、以下の論集に収録されている。G. Scholem, »On Lament and

- Lamentations», in: Ilit Ferber and Paula Schwebel (Eds.), *Lament in Jewish Thought: Philosophical, Theological, and Literary Perspectives*, Berlin/Boston: de Gruyter, 2017, pp. 313-319. 訳出に際しては、この英訳も参考にした。
- (10) G. Scholem, »Über Metaphysik, Logik und einige nicht dazugehörige Gebiete phänomenologischer Bestimmung: Mir gewidmet, 5. Oktober 1917-30. Dezember 1917«, in: *Tagebücher 1917-1923*, S. 86f.
- (11) 「一九一七年の十一月にベンヤミンは、夏に書き下ろしたドストエフスキの『白痴』について書き留めたものを送ってくれた。それは私を感動させ、私からの返事もまた彼の心を動かしたのだった。私は彼に、この小説の捉え方とムイシュキン伯爵の描き方の背後に、彼の死んだ友人の面影が見えたと書き送った」。Idem, *Walter Benjamin — die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, S. 66. 日本語訳は、ゲルシヨム・シヨールム「わが友ベンヤミン」野村修訳、晶文社、一九七八年、六五頁。
- (12) Walter Benjamin, Brief an Gershom Scholem: Bern, 3. Dezember 1917, in: *Gesammelte Briefe* Bd. I: 1910-1918, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 398.
- (13) Idem, »Der Idiot von Dostojewskij, in: *Gesammelte Schriften* Bd. II, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 240. 日本語訳は、ヴァルター・ベンヤミン「ドストエフスキの『白痴』」、浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクシヨニー——エッセイの思想』筑摩書房、一九九六年、八九頁。
- (14) 「嘆きと哀歌について」の執筆時期とその前後のシヨールムの友人宛書簡などを検討し、この論考がベンヤミンの言語論の言わば続編であることを目指して書かれたことを指摘する論考として、以下を参照。Daniel Widener, *Gershom Scholem: Political, esoteric and historiographical Schreiben*, München: Fink, 2003, S. 191ff.
- (15) 「墮罪とは、人間の言葉の誕生の時であり、このなかで名はもはや無傷のままではいることはなかった。(中略)言葉は、(自己の外にある)何かを伝達するべきものとなる。これこそまさに言語精神の墮罪である」。W. Benjamin, »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, *Gesammelte Schriften* Bd. II, S. 153. 日本語訳は、W. Benjamin「言語一般および人間の言語について」、浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクシヨニー——近代の意味』筑摩書房、一九九五年、二九頁。
- (16) *Ibid.*, S. 155. 前掲訳書、三三三頁。
- (17) G. Scholem, »Über Klage und Klage lied«, S. 37.
- (18) *Ibid.*, S. 35.
- (19) *Ibid.*, S. 36f. 「魔術」をはじめ、シヨールムの「嘆きと哀歌について」には、ベンヤミンの「言語一般および人間の言語に

ついで」から借用したと見られる用語がいくつか見られる。加えて、嘆きを啓示と対立する象徴として論じるところには、地上の言語を「伝達されえないものの象徴」と規定するベンヤミンの議論の影響があると指摘する論考として、以下を参照。D. Weidner, *op. cit.*, S. 191.

(20) G. Scholem, »Über Klage und Klageled«, S. 37.

(21) Loc. cit.

(22) 「嘆きとは、限界に面した言語にはかならず、限界の言語そのものである」。Ibid., S. 34.

(23) Loc. cit.

(24) Ibid., S. 35.

(25) Ibid., S. 38.

(26) Loc. cit. 嘆きの象徴性は、象徴的な詩的言語にすくい取られうるというシヨールムの議論に着目した論考として、以下を参照。Sigrid Weigel, »Scholems Gedichte und seine Dichtungstheorie: Klage Adressierung, Gabe und das Problem einer biblischen Sprache in unserer Zeit«, in: Stéphane Mosès und Sigrid Weigel (Hgg.), *Gershom Scholem: Literatur und Kritik*, Köln: Böhlau, 2000, S. 28ff.

(27) G. Scholem, »Hiobs Klage«, in: *Poetica*, S. 66-70.

(28) 「ここにあるのはつねに、空虚ではないものの、消滅した表現であり、ここでは嘆きに込められた死に絶えたいという思いが、死ぬことができないことと結びついている」。Ibid., »Klage und Klageled«, S. 37.

(29) シヨールムは、「嘆きと哀歌について」のなかで、「ユダヤ民族の運命でもあった巨大な災厄は、人々のなかに繰り返し悲しみを生み、悲しみは嘆きのなかで変転し、そして神の前で嘆きは、民族の魂についての教えとともに消滅する」と述べている。Ibid., S. 40.

(30) Loc. cit.

(31) 「一人の者だけが嘆きに応えうる。神自身である。神は啓示によって、嘆きを悲しみの転変から呼び出すのだ」。Ibid., S. 37.

(32) Ibid., S. 40.

(33) W. Benjamin, »Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie«, in: *Gesammelte Schriften* Bd. II, S. 139. 日本語訳は、W・ベンヤミン「近代悲劇とギリシア悲劇における言語の意味」、『ドイツ悲劇の根源(下)』浅井健二郎訳、筑摩書房、一九九九年、一九九頁。

- (34) Loc. cit. 前掲訳書、同所。
- (35) 「感情に対しては、言葉のうちに突如として新たな世界が開かれたわけだが、それは意味の世界、すなわち感情を欠いた歴史的時間の世界であり、王はと言えば、これまた人間——すなわち自然の末端——であると同時に、王——意味の担い手として象徴——なのである」。Loc. cit. 前掲訳書、同所。
- (36) Loc. cit. 前掲訳書、二〇一頁。
- (37) G. Scholem, »Über Metaphysik, Logik...«, in: *Tagebücher 1917–1923*, S. 139.
- (38) Idem, »Kleine Bemerkungen über Judentum. Jena, Winter 1917/18«, *ibid.*, S. 215.
- (39) このようなショーレムの姿勢について、以下の論考を参照。D. Weidner, »Movement of Language and Transience: Lament, Mourning, and the Tradition of Elegy in Early Scholem«, in: *Lament in Jewish Thought*, pp. 250–253.
- (40) 「若きショーレムにとってアナキズムはまず、反抗の倫理を表現するもので、それによって彼は、みずからの環境、とくに両親の家に歯向かうのである。〔中略〕同時にアナキズムは、年長者たちが築く政治的な制度に対する不信を表現するものでもある」。D. Weidner, *Gershom Scholem*, S. 60. 彼のアナキズムへのグスタフ・ランダウアー、とくにその『社会主義への呼びかけ』の影響を重視する論考について、以下を参照。Stéphane Moses, »Gershom Scholem's Autobiographies«, in: *Literatur und Kritik*, S. 9ff.
- (41) ミシェル・フーコー『言葉と物』渡辺一民、佐々木明訳、新潮社、一九七四年、八七頁参照。
- (42) 原民喜「原爆小景」、『定本原民喜全集Ⅱ』、一六頁。
- (43) 峠三吉「炎の季節」、『眼』、『原爆詩集』岩波書店、二〇一六年、五〇頁、三〇頁。『原爆詩集』の詩篇に「動物から」の詩作を見届ける論考として、以下を参照。川口隆行『広島抗いの詩学——原爆文学と戦後文化運動』琥珀書房、二〇二二年、八二頁以下。
- (44) W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. I, 1974, S. 342. W. ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源(下)』、二八頁。
- (45) Georg Trakl, Brief an Ludwig von Ficker, Krakow, 27. Oktober 1914, in: *Georg Trakl Dichtungen und Briefe*, herausgegeben von Walther Killy und Hans Szekener, Salzburg: Müller, 1987, S. 325. フリットラークルのテキストは、中村朝子個人訳による『トラーケル全集』(青土社、一九八七年、この書簡の該当箇所は九七六頁)を参考に訳出する。
- (46) G. Trakl, »Menschliche Trauer« dritte Fassung, *ibid.*, S. 325. 前掲訳書、九七六頁以下。この「人間の悲しみ」には、第一詩集

に収録された初稿以外に、第三稿の直前に書かれたと見られる、実質的には第二稿となる別稿があり、この「人間の悲しみ」の第一稿には、「病院にて」とも表題が付されている。Ibid., S. 203.

(47) この経緯については、以下を参照。Oto Basil, *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bildokumenten*, Hamburg: Rowohlt, 1965, S. 150. 第一詩集に収められた「憂鬱」という詩の「世界の不幸が亡霊となって午後には回帰する」という句を挙げつつ、このモチーフがトラークルの詩作を「グロデーク」まで貫いていると論じるものとして、以下の論考を参照。Walter Höllerer,

»Georg Trakls Grodek«, in: *Deutsche Lyrik Bd. II herausgegeben von Benno von Wiese*, Düsseldorf: Babel, 1956, S. 419ff. 日本語訳は、ヴァルター・ヘレラー「グロデーク論」、瀧田夏樹編訳『トラークル詩集』小沢書店、一九九四年、一八一頁以下。トラークルの過剰な麻薬とアルコールの摂取は、やはりこれと無関係ではないだろう。彼はクラクフの病棟で、隠し持っていたコカインを大量に嚙んで命を絶った。Cf. O. Basil, *Georg Trakl*, S. 156.

(49) 一九一四年から翌年にかけてフィッッカーの編集による雑誌「ブレンナー」に掲載されたトラークルの詩篇には、ここで取り上げる「嘆き」以外に、もう一篇「嘆き」と題された詩がある。彼はそれ以外にも、「嘆きの歌」や「夜の嘆き」と題された詩を残している。

(50) G. Trakl, »Klage«, in: *Dichtungen und Briefe*, S. 94. 『トラークル全集』、三〇五頁。

(51) この点に触れた論考として、以下を参照。加藤泰義「ハイデガーとトラークル」芸立出版、一九九三年、三五頁。そこに見られる「腐敗の上に聖性の青みが降りてくる」という表現は、「ここに引用した「人間の悲しみ」の最後の連の世界を言い当てるものでもあろう。」

(52) G. Trakl, »Elys« dritte Fassung, in: *Dichtungen und Briefe*, S. 49. 前掲訳書、一五八頁。

(53) Martin Heidegger, »Die Sprache im Gedicht: Eine Erörterung vom Georg Trakls Gedicht«, in: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen: Neske, 1959, S. 57. 日本語訳は、マルティン・ハイデッガー「詩における言葉——ゲオルク・トラークルの詩の論究」、『ハイデッガー全集第十二巻：言葉への途上』ヘルムート・グロス、亀山健吉訳、創文社、一九九六年、六二頁。

(54) Ibid., S. 57. 前掲訳書、六三頁。

(55) Ibid., S. 60. 前掲訳書、六五頁。

(56) G. Trakl, »Grodek«, in: *Dichtungen und Briefe*, S. 94. 『トラークル全集』、三〇七頁。

(57) 「孤絶した境遇でさすらい、見つめがたいものが姿を現わすのに眼を開き、そして苦痛を究め尽くすことは、相互に関連している。この苦痛が引き裂くのをつなぎ止めるのは、忍耐強い者である」。M. Heidegger, »Die Sprache im Gedicht«, S. 73.

- ・ハイデッガー『言葉への途上』、八二頁。
- (58) トラーケルとヘルダーリンの作風の相違を挙げ、ハイデッガーによるトラーケルの「ヘルダーリン化」の問題を指摘する論考として、以下を参照。リューディガー・ゲルナー『ゲオルク・トラーケル——生の断崖を歩んだ詩人』中村朝子訳、青土社、二〇一七年、三四五頁以下。
- (59) ハイデッガーは、『ヘルダーリンの讃歌「ゲルマニア」と「ライン」』と題された一九三四年から翌年にかけての講義において、ヘルダーリンの詩作を「別の原初」を準備する営為として論じ、彼の「あたかも祭りの日」のなかの「神の雷雨の下」という言葉を、「存在に晒されること」と解している。それを耐え抜くのが詩人の生なのだ。M. Heidegger, *Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Rhein«: Gesamtausgabe* Bd. 39, Frankfurt am Main: Klostermann, 1980, S. 36. 日本語訳は、『ハイデッガー全集第三十九巻：ヘルダーリンの讃歌「ゲルマニア」と「ライン」』木下康光他訳、創文社、一九八六年、四三頁。さらに、一九三六年から書き継がれた「哲学への寄与」においてヘルダーリンは、形而上学とその存在忘却に至った「最初の原初」とは「別の原初」を予感する「最も将来的な者」と呼ばれることになる。Idem, *Beiträge zur Philosophie: Gesamtausgabe* Bd. 65, 1989, S. 401. この点については、以下の拙著の第四章「救済と命運——歴史をめぐるベンヤミンとハイデッガーの対決」も参照。『断絶からの歴史——ベンヤミンの歴史哲学』月曜社、二〇二一年。
- (60) M. Heidegger, »Die Sprache im Gedichte«, S. 74. M・ハイデッガー『言葉への途上』、八三頁。
- (61) *Ibid.*, S. 37. 前掲書、三五頁。
- (62) G. Trakl, »Abendländisches Lied«, in: *Dichtungen und Briefe*, S. 66. 『トラーケル全集』、二一八頁。
- (63) M. Heidegger, »Die Sprache im Gedichte«, S. 78. M・ハイデッガー『言葉への途上』、八八頁以下。
- (64) ハイデッガーのトラーケル論における「一」性の強調に着目しながら、ここに挙げたレイシズムやナシヨナリズムに結びつく可能性を含む問題を指摘した論考として、以下を参照。ジャック・デリダ『哲学のナシヨナリズム——性、人種、ヒューマニティ』藤本一勇訳、岩波書店、二〇二二年、とくに六六頁以下。
- (65) M. Heidegger, »Die Sprache im Gedichte«, S. 65. M・ハイデッガー『言葉への途上』、七二頁。
- (66) 同様の解釈を示すものとして、以下の論考を参照。三浦安子「ゲオルク・トラーケル《GRODEK》における現実について」日本独文学会編『ドイツ文学』第四十三巻、一九六九年、九九頁。
- (67) G. Trakl, »Grodok«, in: *Dichtungen und Briefe*, S. 94. 『トラーケル全集』、三〇六頁。
- (68) 原民喜「原爆小景」、『定本原民喜全集Ⅱ』、一六頁。

- (69) Toshio Hosokawa, *Klage for Soprano and Orchestra* (2013/15). 本作品は、二〇一三年八月二十五日に、ザルツブルク音楽祭のなかでシャルル・デュトワが指揮するNHK交響楽団によって初演された。初演時にソプラノ独唱を担当したのは、アンナ・プロハスカだった。本作品についての作曲家自身による解説は、以下のCDのブックレットに収められている。Toshio Hosokawa *Orchestral Works*: 3, Hong Kong: Naxos 8.573733, 2018. なお、このディスクには、細川が二〇一五年にメゾソプラノのために改訂した版による演奏(メゾソプラノ…藤村実穂子、指揮…準メルクル、バスコ国立交響楽団)が収録されている。
- (70) T. Hosokawa, *Stemlose Nacht — Requiem für Jahreszeiten for Soprano, Mezzo-Soprano, Two Narrators, Mixed Chorus, and Orchestra* (2010). 本作品は二〇一〇年十月二日にバーデン＝バーデンの祝祭劇場で初演された後、翌年二月にドレーステンの聖母教会でも演奏された。二〇一二年五月二十四日に東京オペラシテイのコンサートホールで、東京オペラシテイ文化財団の同時代音楽企画「コンボージアム二〇一二」の一環として行なわれた日本初演に際しては、ドレーステン空襲の体験者の手記が、筆者による日本語訳で朗読された。作品の内容に関しては、日本初演のプログラムに寄稿された、ドイツ文学研究者のラインハルト・マイアー＝カルクスの作品解説を参照している。
- (71) 細川が自作の解説で述べているとおり、具体的なテキストの選択はラインハルト・マイアー＝カルクスの示唆にもとづいているが、最終的に歌詞に用いることを決断したのは作曲家である。その背景には、これから書くこととする作品と《星のない夜》との内容的な照応もあったと考えられる。彼自身も、解説のなかでこの作品と《嘆き》の関連に触れている。
- (72) G. Trakl, *Brief an Ludwig von Ficker*. Wien, ca. Ende November 1913, in: *Dihtungen und Briefe*, S. 310f. 『トラークル全集』、九二七頁。この書簡は、「おお友よ、私は何と小さく、不幸にされてしまったのでしよう」と結ばれている。
- (73) トラークルの嘆きの原因に関しては、以下の評伝の記述を参照。O. Basil, *Georg Trakl*, S. 133. 細川は《嘆き》を、「二〇一一年三月十一日の東日本大震災の津波の犠牲者、特に子供を失った母親に捧げられる哀悼歌」とも題している。
- (74) 細川俊夫「作品ノート」、新国立劇場運営財団編「細川俊夫《松風》日本初演プログラム」、二〇一八年二月、一五頁。ここには、ベルリンで東日本大震災の報せに接したときのことも記されている。
- (75) このような細川の音楽観が示されているものとして、例えば以下における細川と門脇佳吉の対談を参照。門脇佳吉「魂よ、目覚めよ——靈感と芸術の創造」岩波書店、一九九八年、七三頁。
- (76) この点で《嘆き》は、《星のない夜》に聴かれる「天使の歌」(第八楽章)に通じる。ショールの詩「天使の挨拶」に作曲されたこの楽章が描くのは怒れる天使であり、その歌は忘却に対する警告である。この点について、R・マイアー＝カルク

スの作品解説も参照。

(77) ヤン・バトチカ『歴史哲学についての異端的論考』石川達夫訳、みすず書房、二〇〇七年、二〇一頁以下。

(78) ベンヤミンは、「カール・クラウス」におけるクラウスの引用の技法を論じる文脈のなかで、「引用は、言葉をその名で呼び出し、破壊しつつ文脈から切り出す、まさにそれによって、言葉を再びその根源へ呼び戻す」と述べている。それとともに言葉そのものが響き始めるといふ。「引用された言葉は、音韻を失うことなく、鳴り響きながら、調和とともに新たなテクストの組成のなかに姿を現わす」。W. Benjamin, »Karl Kraus«, in: *Gesammelte Schriften* Bd. II, S. 363. W. ベンヤミン「カール・クラウス」、『ベンヤミン・コレクション2』、五四四頁以下。「カール・クラウス」には、クラウスのジャック・オッフエンバック論に関連して、ベンヤミンがその時点で考える音楽の姿を暗示する議論が見られるが、これは稿を改めて検討することにした。

(79) G. Scholem, »Hobbs Klage«, in: *Poetica*, S. 69.

(80) 「鎮魂歌」、『定本原民喜全集Ⅱ』、一四〇頁。