

詩と形式

河野 収

われわれは形式によって、単なる「形式」以上のものを認識する。ある事物やテーマに与えられた外部的なものばかりでなく、事物そのものの内的構造を認識する。それは感情や表象であると、思想であるとを問わない。

自然の形式とは異なる、人間の知性的な行為によって生み出された「芸術形式」について、その古典的な定義はアリストテレスが『詩学』において下している。彼は形式をもつものは「美」だと言った（この「形式」というのは、「完成された形式」と考えて差しつかえないだろう）。この概念規定は今日においてもなお有効である。「さまざまの部分でもって構成されるある物、あるいはある存在は、それらの部分が一定の秩序の中に配列されている限りにおいて、さらにまた、それらの部分が正当なる大きさを持っている限りにおいてのみ、美をもちうる。なぜなら、美は大きさと秩序とに存するからである。それゆえ、極端に小さなものは美ではありえない。同時に、非常に大きなものも美しいものとは認められない。というのは、このような場合、われわれの視覚がものの統一も全体も一時にとらえることができないからである。それゆえ、事物も、生きものも、美しくあるためには、ある大きさ、即ち、容易に全体が

一瞥し得られる如き大きさを持たねばならないように、悲劇の筋も、ある大きさ、即ち、容易に全体が記憶し得るが如き大きさを持たねばならない……。詩においても、他の芸術同様、物語はそれが人間の行動の模倣である以上、一つのもので、しかも全き行動を描いていなければならない。そしてその全き行動を形づくるところの数個の要素は、極めて密接な関係に融合され、要素のどれ一つでも所を変え、もしくは引き抜かれたならば、全体は支離滅裂になるように組み立てられねばならない。なぜなら、有っても無くても、なんらの相違も現われない要素は、全きものをつくるところの真の分子でないからである。」（『詩学』VII及びVIII）

芸術作品は、それ自体において密接に関連した、有機的な、「一個の生きものの如く完結した全体」でなければならぬ、というのがアリストテレスの主張である。従って、芸術は「人間の知性的な行為によってつくられた生きもの」である、と規定することができよう。芸術形式の厳密な統一と閉鎖性というアリストテレスの要請は、その後、詩人や批評家によって、ドラマにおける場所や時間の一致という有名な規則が推論されたのであった。

この芸術形式の古典的原理は、二千年の間、あらゆる時代を通じてその効力を保持した。ダンテやフランス古典派によって墨守され、ゲーテやクライストがそれを念頭においた。この原理はますます拡がり、複雑に応用され、しかも厳密にすら導入されて、十九、二十世紀においては、芸術の意識的な傾向の明確な規準になった。

この形式原理を、ヘンリー・ジェイムズは、芸術の崇高なエコノミーであると言った。ゴットフリート・ベンの場合には、「詩には何ら偶然的なものの存在は許されない。」という言葉で表わしている。マチスは言う。「画においては各部分は、本質的な役目、あるいは補助的な役目と言うように、それに割当てられた役目によって認識される。画に何ら役立たない一切のものは、画には有害だ。」そして更に、「(どのスケッチも)そのサイズと必然的な関係がある。」「もし私が、すべての色調のこのような関係を見つけたなら、音楽の構成のハーモニーと似た、生き生きしたハー

モニーは、色調にしたがわねばならぬ」と言っている。自然は、円筒、球、円錐形の基本形式にしたがって、すべてを適当なペースペクティブで、ある事物のすべての辺、すべての面は、一つの中心点にむかうように表現しなければならぬ、というセザンヌの言葉は、ちょうどトルストイの、あらゆる芸術は焦点をもたねばならぬという要請と一致する。そしてこの焦点は、言葉では完全に説明できるものではない。トルストイは述べている。「(真の芸術作品の)内容は、完全にそれ自身によつてのみ表現されうる。」

ジョイスの『ユリシーズ』、トーマス・マンの『ファウスト博士』、ヘルマン・ブロッホの『ヴェルギリウスの死』といったような小説は、アリストテレスの芸術形式の規定を広くおしひろげた、豊富にされた例ではなからうか。これらの作品の中には、厳密な組織がむしる音楽に近い性質をもっているものがあつたり、またそれとは逆に、その秩序がむしる絵画の秩序であるといった作品がある。一方、主人公と、それに対して組み合わせ対比されたものとを、絶對的な時間の経過内に、つまり、同じ連続している時間内に発展させる作品がある。他方では、特に近代の作品にみられるが、時間自体が芸術的相互の働きの要素になり、いろいろな相対的時間の種類が編み合わされ、ごちゃごちゃに混ぜ、対照されるので、超越的同時性の感じ、超時間的空間の感じをうける作品がある。

ところで、形式のこのような古典的概念に全然はまらないけれども、芸術作品として認め、驚嘆させられる作品がある。作家が不注意、あるいは全く意図的に、閉じた形式の尺度を守らない作品がある。例えばバロックの『ドン・キホーテ』、『ジンプリチシムス』の無限に続く作品、またロマン派文学、表現主義文学、シュールレアリスム文学がそうである。われわれはこれらすべての作品を、本質的に芸術的な形式、完成した形式に達しなかつた全く不成功、不完全、断片的なものとして見る事ができるであろうか。これらのものの大抵は、閉じた形式を完成するわずかな意志すらもみられない。またその詩人や画家は無関心である、何も気にかけないですべての限界を越える。にもかかわら

ず、われわれはこの作品を偉大な芸術作品として味わい、尊敬する。ところで、このような作品に対してわれわれを動かすものは一体何であるのか。

これの解答として、ハインリッヒ・ヴェルフリンは『芸術史の根本概念』（一九一五年）において、「閉鎖形式」に対し「開放形式」という概念を導入した。「閉鎖形式」は、有機的な存在のように、それ自体閉じた存在はそれ自身すでに完全な形式である、という明白な意味をもっている。文学、絵画、彫刻の作品が、「それ自体において閉ざされている」と感じられるならば、そこにおいては、形式的完成への志向、とりもなおさず、それ自体芸術的である傾きが認められるからである。しかし「開放形式」の作品は、必ずしも芸術的とは限らない。ありとあらゆる本質に合わない原動力——感情、目的、慣習、説得欲をもつ演説や宣伝——あるいは、単に抑制しがたい表現の快感がそこでは重きをなす。したがって「開放形式」は、それを芸術品とする性質を追加する特色を必要とする。

もつとくわしく見ると、芸術作品にするのは、開放形式の芸術作品にあっても、認識、総括への閉鎖形式への少なくとも半意識的志向であるということがわかる。特に現代において、形式のこの二つの種類が合一されて現われる作品がある。例えば、ギュンター・グラスの長編小説『ブリキの太鼓』、『犬の時代』である。ここには非常に妙な語りたという欲望や楽しみ、激しい物語マニア的感じすらある。モンタージュした現実を全く非事實的旺盛な想像力と混ぜ、ぞっとする冷静さと度を知らないカリカチュアとを混ぜ、飽きるほどまでうきぼりにしたヌードを、思想遊戯や愛情と混ぜるばかりでなく、融合させる。その上、二つの小説にあつては、いろいろな語り手の視点が一緒になつてゐるため、すべてのものの同時性的効果が生ずる。このように形式の全く制限のない開放性によって、固有的なものと一般的なものの統一が達成されれば、そこにはまたやはり閉鎖形式への強い非常に意識的な志向が感じられるのである。特に『犬の時代』がそうである。三つの層、即ち人間、犬、かがしが絶えず密接な関係にあり、からみ合つてい

るばかりでなく、作品のはじめに相当するものと、真中と終りに相当するものが、はっきりあらわれる。すべてが一緒になってうずまいている、作品の核心をなすバレーの中心的描写を考えてみればわかる。

その上、われわれの断片的世界の全く無定形なもの、つまり破片や残りぎれから、完全な形がつくられるというパラドックスがわれわれの時代には起りうる。それは数々の層のようなものや、組み立てられたものの中にみられ、あるいは、非常に形式を意識しているゴットフリート・ベンの抒情詩の中にみられる。例えば『瓦礫』、『全体』、『夜』などの詩にあっては、組織的なものの混乱と個人の存在の分裂という感情が、故意に韻文であらわされている。節、韻律、韻のきびしさによって、鋭い切断を対照的に光らせている。そしてもちろん、詩人にとってこの世の中の唯一の純粹なもの、完全なものとしてあらわれたもの、即ち、詩の強調と讚美となっているのである。この世界から詩への沈潜は、『詩』(Gedichte)と題する詩に読みとることができる。

Im Namen dessen, der die Stunden spendet,
im Schicksal des Geschlechts, dem du gehört,
hast du fraglosen Aug's den Blick gewendet
in eine Stunde, die den Blick zerstört,
die Dinge dringen kalt in die Gesichte
und reißen sich der alten Bindung fort,
es gibt nur ein Begegnen : im Gedichte
die Dinge mystisch bannen durch das Wort.

.....

Im Namen dessen, der die Stunden spendet,
erahnbar nur, wenn er vorüberzieht
an einem Schatten, der das Jahr vollendet,
doch unausdeutbar bleibt das Stundenlied –
ein Jahr am Steingeröll der Weltgeschichte,
Geröll der Himmel und Geröll der Macht,
Und nun die Stunde, deine : im Gedichte
das Selbstgespräch des Leides und der Nacht.

時間を与える者の名において、
汝の属する世代の運命において、
汝は疑いのないまなこで
視線を破壊する時間にもけた。
物は冷たく目の中に入ってくる、
そして古いきずなからはなれ、
ただ一つの出会いだけがある。即ち、
詩において物を神秘に言葉でしる。

.....

時間を与える者の名において、

彼が一年を完成する陰のそばを

通る時にのみ想像できるが、

一時間は解釈できないままである。

一年は世界史のじやりのころがり、

天の運行や勢力の運行、

そして今の時間、汝の時間、

詩において悲しみと夜の独りごと。

存在の矛盾に満ちた全体性の印象や表現は、われわれの時代の鋭くなった敏感さの表現である。ドストエフスキの感覚的な心理葛藤の暴露、ニーチェやフロイトの分析、技術的、社会的集団化における個人の孤立化、この過程における人間の対話の中止、言語の増大せる微細化と言葉の問題性、これらすべては相互作用において、この新しい敏感さ、即ち、われわれの存在の複雑さを深く見通す新しい眼をつくりだした。同時に墮落と懐疑で、表現の圧縮と厳密さが、意図的に、急速に増加し発展してきた。かような厳密さ、存在状態の顕微鏡的総括は、それが閉鎖形式、開放形式の作品であると問わず、それ自体において完成せられた形式である。ごく最近の文学において、今世紀五十年代のかなりの数の散文において、以前のようなゆるやかに動く世紀の作品には不可能であった「深み」に達した。針の先のように人間の本性、人間関係、精神状態の神経の先に触れ、表現はもつとも濃い超理性的な密度になる。細

かい説明の橋は全部取りはずされた。

現代の大きなテーマである、人間とその敗北の関係をとりあげてみよう。そのことはインゲボルク・バッハマンが短篇『すべて』の中で扱っている。主人公の「ぼく」は、子供にすべてを賭け、子供がこの世のくだらぬ秩序に組み込まれぬように、駄目になった大人の世界を模倣しないように願うだけでなく、むしろ全く新しい存在である子供によって世界を救済しようと思う。そして突然、すべては言葉の問題であることに気づく。新しい言葉の可能性を求め、子供に影の言葉、水の言葉、石や木の言葉を教えようとするが、「ぼく」にはその能力がない。もちろんこのような「ぼく」の考えは誰にも、妻のハンナにも理解されない。頼みとする子供も、妻の仕草をまね、人間の世界に入り、方向をみつけ、世界の前進と歩調を合わせる。「ぼく」は後退と敗北があるのみである。この短篇の終りの方に、次のようなショッキングな告白がある。

「しかし、男から女へとどく虹のような悲しみのアーチを、はじめに引き裂くことができたらいいのだが。沈黙で測ることのできるこの隔たりは、どうしていつか減るだろう。というのは、いつもぼくにとって地雷の野であるところは、ハンナには花園であるからだ。」

詩における密度がもつとも直截的である。「早朝の黒ミルク」のような隠喩のいなずまが、ナチスの強制収容所の恐怖をあらわしている。パウル・ツェランの詩を読んでみよう。

Leuchten

Schweigenden Leibes

liegst du im Sand neben mir

Übersternte

.....

Brach sich ein Strahl

herüber zu mir?

Oder war es der Stab,

den man brach über uns,

der so leuchtet?

光

沈黙しながら

君は砂の上で私のそばにねている。

星に照らされた二人

.....

光線の一つが

私の方に屈折したのか、

あるいは、それは

私の上に折れた棒が、
そんなに光っているのか

Von Dunkel zu Dunkel

Du schlugst die Augen auf – ich seh mein Dunkel leben.
Ich seh ihm auf den Grund:
Auch da ists mein und lebt.
Setzt solches über? Und erwacht dabei?
Wes Licht folgt auf dem Fuß mir,
daß sich ein Ferge fand?

闇から闇へ

君は眼を開く、私は暗やみが生きているのを見る。
私はその底までのぞきこんだ、
そこは私のものであり、生きている。
向こうからくるのか、そしてその時めぎめるのか、
誰かの光が私のあとについてくる、

船頭がいるのであろうか。

どれほど精神的出来事、問題や不安、一致と分離が一つになって、ここにぎっしり詰められていることか。どんなに簡潔に表現されていることか。言い表わしがたいものの限界の近くにあるかのような作品は、今日ではじめて可能になっているが、これはもつとも小さな空間における完全な、もつとも充実した形式である。

しかし芸術形式の能力は、一般に芸術と称される範囲に限定されないし、またすべての超理性的な表現の手段、即ち魔術的、比喩的、音楽的手段が用いられる範囲に限定されない。超理性的なものと同理性的なものとの間の限界は流動的である。そしてこの限界領域にエッセーは属する。これは文学のジャンルで、半ば芸術に、半ば科学にはいり、あるいは純粋な思考に属することができると言った方がよいだろう。エッセーは自由な省察から成り立っている。ちょうどモンテーニュが明確につくりだしたように、自由な認識の実験的な試みから成り立っている。ロックやバークレーのエッセーと共に、そのジャンルは科学、哲学の領域に移った。この領域では、エッセーは厳密な論理的、経験的な規則に支配された。そしてそれ以来、どこまでをエッセーと言うかという範囲はほとんど規定できない。ヴォルテール、ルソー、カントの論文から、トーマス・マンの詩的考察、カスナーやホーフマンスタールの解釈まで及ぶ。その多様性は歴史的にのみとらえられよう。シラーの大きな哲学的著作、シュレーゲルの評論は、理論的な芸術領域、「美学」の領域に入ることができず。かかるエッセーにあっても閉鎖形式、即ち芸術の基本要素はあちこちにみられる。

他面、芸術の形式要素は理性的な領域においても起りうる。学者、研究者が狭い専門用語的特殊語を越えて、より広い自由な関連の表現へ、普遍的問題の言語的な解釈にまで到達する。このようなすべての場合に、現実性と表現の和合が閉鎖形式を得る。ある問題をできるだけ正確に、技術的でない、一般の人間の言語にする試み、いろいろな見

解を集め、結びつける試みが、しばしば理解の新しい深さと広さへ導く。言語の浄化、発展、人間的、非専門的言語で、広い複雑な問題を総括する能力のために、ベルグソンやフロイトのような思想家を芸術家と呼んだ。発音、意味比喩、リズムといった要素が、正しく釣合いのとれているような、また明瞭さと同時に旋律をもって均衡が保たれているよく組み立てられた文章、そしてできる限り簡潔な文章そのものは、閉鎖形式の小宇宙である。数学の導函数の「たくみさ」においてさえ、また言葉を用いない公式の複雑な短縮においてさえ、この形式の完成をみることができ

る。

芸術作品はいくつかのディメンションをもっている。作品は言わば空間的に、広さ、長さ、深さに及んでいる。そしてそれをこえて時間的な次元さえもっている。これまで主として、深みの距離、即ち象徴的な性質を見てきた。しかし時の次元における創造的な進歩、それは発展的能力を意味するが、空間的ディメンションの深さ同様に根本的なものである。真の芸術的な努力は、語ることができるかできないかということの限界にふれて活動する。これまで把握しなかったもの、発見されなかったものを征服しようとする。このような衝動のない作品は、生気がなく、芸術的価値がない。それゆえ、新鮮さ、一回性は、そのようなオリジナルな創造の意味において、芸術になくてはならない要素である。

ところで、新しさ、即ち真の意味における創作は、必然的に伝統的な閉鎖形式を開き、前につくられた形を破る。暗黒の体験へ、まだ無名のものへさぐりを入れることによって、存在の新しい領域が開かれるたびに、この新しい体験はこれまでであったものの中へ入れなければならぬ、それと一致させねばならない。その結果、新しい形が生ずる。それは人生というものの営みのようなものである。もちろん、われわれの世界の本質的な原動力についての知識は、すべての形式が無限の過程の上の、期限つきの滞在地にすぎないことを教えた。しかも、われわれの生活の運動のす

べてが、めちゃくちゃな非連続性と個別に沈むのでなければ、新しい発見は常に現存の想像と関係づけられねばならない。新しい形に完成されねばならない。常に存在の全体が基礎づけられるか、基礎づけの試みがなされねばならない。それはわれわれの科学的認識に対して妥当であり、もっとその根本的な意味は、生きた形や、われわれの生活形式の模型をつくることにある芸術に対しても有効である。

形式の破壊と再建の間にある芸術のこの間断のない状況にあつて、まだ何ら完成に至らなかつたある種の実験的企てが、その新しい視野の誇張で、一面的なもの、平均していないものとしてあらわれる。それは未来の更に想像的な完成への補充にむけられる。開いた、断片的な形式ではあるが、人の踏み込まない霊的、精神的領域への探險的な前進によって、また新しい真理、より深い現実への追求によって、表現とこの新しい現実との一致によって、すぐれた芸術的性格をもっている作品もある（例えば、トリストラム・シャンディ）。

しかし現在において次のような実験を見る。新しい現実とその表現への探求において、どんな関連した現実も、結局現実そのものさえも消えていく。また現実希望もなく、きれぎれに裂けてしまったので、ある全体というものを把握できず、あるいは物質性のむき出しの断片を嘲笑的にみせ、あるいは単なる抽象化におち入るかである。というのは、技術的な構成によって形式を代用化するのである。このようなふうにして芸術の本質的な意味をわれわれは失なつた。そういった形で、われわれの今日の世界の状態ばかりでなく、特にわれわれの精神状態があらわれる。このような状態を惹き起したのは、無意識が意識よりも増加し、無意識の過程が意識の上にかぶさつて、これを許すだけでなく、志向したということからはじまる。

探求する意識の対象としての無意識は、ロマン派及び特にロシアの偉大な詩人以来、漸次芸術の対象となつた。文学、芸術はますます感覚の世界を靈魂の世界の反映と見なすに至つた。とにかく、もはや内部の世界なしには外部の

世界をみることができない。理性の筋が貫いた現象界は、仮象界、表面的な世界になってしまった。真の現実はずまず深い底に退き、その底はとうとう測りがたいもののように見えた。

この発展はまず無意識がもはや意識行為の単なる対象ではなく、つまり心理的領域の芸術研究の対象ではなく、むしろ無意識が行為自体を征服し、創造的、詩的領域において、主観的行為者として活躍する。この傾向は未来派からはじまる。未来派は、とにかく萌芽としてすでにすべての運動を含んでおり、それからいろいろに分岐していった。この傾向は、表現主義、ダダイズム、シュールレアリスムにつづき、アメリカのビート文学やいわゆる抽象的表現主義、これはまた「アクション・ペインティング」と称せられるような運動につづくのである。

ごく最新の極端な作品において、本質的な分裂が行われているのを見る。一つの面では、われわれの現実の測ることのできない不可解な基盤、克服できない裂目から、現象の直接的な表面の方へはねかえされる。もともと、とらえることのできる「ここ」と「今」を示すことへはねかえされる。ダダ主義者ハンス・リヒターは、次のように述べている。「今日では自分自身の現世的な存在を何とか確乎たるものとしてみいだすため、手をつかめるものに、客観的、物質的な対象にしがみつかなければならないようにみえるし、人間のなかではすべてが解体して不確定になっているので、今日の人間は五官による接触をとおしてのみ、自分自身を確乎としたものと感ずるようにみえる。主体である人間自身は失われてしまったので、外部へとむかう空虚さ、自分自身の存在を物体のなかでたしかめようとする欲望が生ずるのだ。……今日の時代はひどく現世渴望的になっているので、便器の蓋でさえ私たちにとって神聖となり、私たちはそれを想像としての表現だけでなく、実物としてもちたいと思っている」(『ダダー芸術と反芸術』)。ポップ・アートのラウシェンバーグは階段の構造に驚嘆して、「階段は彫刻の傑作である。はっきりと、節約的、劇的に空間を区切っている」と言っている。同じような傾向は今日の小説にもあらわれている(例えば、ロブブリグリエのヌー

ポー・ロマン)。このような小説は、ますます事物化された世界の表現の、完全な事物化への極度に緊張した試みである。人間的なもののあらゆる表現、あらゆる魂の活動を取り除く試みである。深さの神話からの、事物の普遍的解放と、人間の位格的束縛からの解放、人間の空洞化が、ただもつとも厳密な形式主義でもって行われうる。この形式主義からは一切の生命に固有の自発性がしめ出されている。

すべての生きものが消えうせるこの「形式主義」、骸骨的「形式」の最後の結論は、「具体詩」(コンクレート・ポエジー)、そしてレトリスム(文字主義)である。ここにおいて言語は崩壊する。化け物的意識が自己自身を相手として孤立化する。

どの芸術作品にも無意識のなかにその根をもっている。芸術家は仕事をする場合に、絶えず一部は意識下で働いている。彼が意識的に創作している場合の極度の緊張のなかにあっても、つねに無意識的過程の残りを含んでいる。それゆえ、芸術家は自分の作品の到達距離を完全に見極め、思うままに支配することは、これまで誰もできなかったであろう。作品は完成後、芸術家の手からはなれて、独自の独立した生命をもち始める。そしてその時はじめて、この独自の生命によって作品の意味全体、効果が展開する。芸術家の努力の無意識的な基底にかくれていた作品の影響が展開する。

ピカソは彼の仕事における無意識性のもつ重要な役割を次のように強調している。「私が画をかくとき、私がさがし求めたものでなく、見つけたものを示そうとする。意図は芸術においては十分ではない……」「私はフォンテンブルローの森を散歩する。私は緑に食傷する。この感覚を画のなかに手放さねばならない。画家は自分の感情やヴィジョンからまぬがれようと画をかくのである。」同じようなことをカフカもグスターフ・ヤヌホとの対話で語っている。

『火夫』は一つの夢の思い出である。『死刑宣告』はある夜の幽霊、書かれた幽霊である。その幽霊を追い払うために「しっかりと立たされて」いるのである。「人が物の写真をとるのは、物を感覚から追い払うためです。私の物語は一種の目を閉じる行為なのです。」また「夢は想像が追いつかない現実を暴露しますが、それは命の恐ろしさです。芸術が人の心を動かすゆえんのものです。」これらの言葉はカフカの全作品を解く鍵である。

しかしこの二人の芸術家は、最高の配慮を、そして最高に意識せられた配慮を、彼らの体験を伝える形式にむけている。このような努力や、長い間づくりあげられた冥想的感受性の働きは、その作品に明白にあらわれているばかりではない、はっきりと述べられている。ピカソは彼の方法について述べている。それは「破壊の連続」と彼が称しているものであるが、その方法は真の抽象である。例えば一連のスケッチにおいて、彼は順次、雄牛の姿からその自然の細部を除いて、体形の単なる根本構造をさらけ出している。ピカソは言う。「私の場合、画は破壊の総和である。私は画をかく、それからそれを破壊する……画の変形をうつしとすることは非常に興味あることであろう。人は、脳が夢を具体的に形づくる時にとる道をたぶんだとることができよう……いつでも何かを出発点としなければならぬ。それから現実のあらゆる跡をひきはがすのだ。その時には事物の観念が消しがたい刻印を残しているから、もう危険はない。これこそ芸術家をはじめから魅惑したものであり、彼のイデーを動かしたものであり、彼の感情をかき立てたものである。観念や感情が最後に彼の作品にとらえられる。」カフカの日記は、描写のこれ以上ない最高の正確さを得ようとする永続的な戦いを表わしている。「それは、物語が私の前で展開したことの、また私が水の中で前進したということの非常な緊張と喜びである。この夜何度か、私は自分の重みを背中の中にのせて運んだ、即ちどういふふうに全部言い表わすか。すべてのために、もっとも奇妙な思いつきのために、すべてが消滅し、そしてよみがえる大きな火が用意されているという非常な努力と喜びである。」（一九二二年九月二十三日）。これが真の詩人のしる

しである。書きながら彼は自分の重みを、彼の人生の重みを背負っていかねばならない。

したがってこの二人の偉大な芸術家は、彼らの作品の無意識の源泉をよく意識している。彼らは意識的に無意識的なものを作品の中へ含める。その作品に無意識的なものが関係していることを認める。しかし彼らは無意識的なものを支配する。それをつくりあげる。ゴットフリート・ベンもそのように言っている。「作家は漠然とした創作的芽をもっている。精神的素材をもっている。」しかし「抒情詩人はいくら知っても知りたりない。いくら働いても働きたらない。彼はすべての近くにいななければならない……彼は侵害や妨害に対して彼の詩を言語的に保護しなければならぬ。そして彼は彼の前線自体をととのえなければならない。」(『抒情詩の問題』)

人間の直接的なコミュニケーションである言語が問題にされたのは二五〇年以上にもなる。「言葉の不完全さ」に関するロックの研究はその濫觴である。それは『ウェルテル』においても明らかにせられた。人間の内的生活が錯綜化するにつれてこの問題は増大してくる。それから、抵抗しがたいほど強烈に人間の間に入りこんできた日常生活の集団化の機能主義的、技術的な機械装置とともに、一層急速化する。言語の問題はいろいろな手がかりをもっている。詩的、思想的、そして何と言っても重大なのは、精神的問題である。

この問題は詩的にはマラルメによって提起せられる。新しい文学の言語の実験は彼に関係している。ここではそれはまず過去にあったものに対する反抗である。フランスの純粹詩は、思想から出発したロマン主義や古典主義の「哲學的」文学に反旗を翻えした。情感的、修辭的に古ぼけた芸術形式に対する対立が、創造的注目を言語に、意識を言葉の自律的作用へむける。「純粹な作品では語り手としての詩人は消え失せて、語に主導権を渡さなければならぬ。語は、一つ一つちがっているためにその間に衝突を生じ、こうして、いわば動員状態におかれている。ちやうど宝石を灯りにかざすと、長い光の線が虚像として見えるように、語と語はたがいの反映によって輝き出す。それが従来

抒情的息吹きの中に感じられた個人の息づかいや、文章を指揮する作家の熱意にとってかわるのである」（マラルメ『詩の危機』）。これを綿密に読めば、まだ支配的な過去の修辞学に対する過激な反逆であることがわかる。更にマラルメは同じエッセーの中で、もっと明瞭に述べて誤解を防いでいる。「過去において美しかったもので、消え去ったものを私は見ない。大抵の場合、古典主義精神が盛んにしたあの荘重な伝統が、相変らず重んじられるものと確信する。ただ、その壮嚴な響きを、滝のようにほとばしり出る感傷的な言葉や単なる物語でかきみだしたりするような場合は別であるが。およそ人間の魂はどれもが一つの旋律である。だからそれを、再びつなぎ合わせればよいのである。めいめいもっている笛や絃は、その目的のためにある。」

マラルメの思想はある意味ではベン解釈と一致している。「言葉は精神の男根である。中心に根を張っている。その場合、国家的に根づいている。意識が言葉の中へ入りこむ。意識が言葉の中へ超越する。忘却——この文字は何を意味しているのか。何もない、わからない。しかし文字によって意識は一定の方向に結びついている。意識は文字にふれる。そしてこれらの並んだ文字は音響的に、感情的にわれわれの意識にうったえる…… nevermore は短かい閉じた二音節の最初の綴りと、低いこもった、流れるような more から成り立っており、das Moor (沢)や la mort (死)を連想させるが、nimmermehr ではない。nevermoreの方がずっと美しい。言葉はしらせや内容より以上に心にうったえる。言葉は一方では精神であるが、しかし他方では、自然の本質なものと、あいまいな性格とをもっている。」しかしここで注意すべきことは、ベンにとっても、詩人というものは「彼の本質、存在、内的状況」が言葉をささえるのである。「というの、事物は以前に彼自身の事物であったから、詩にあらわれる。」

ダイズムにおいては、完全に自由な、無支配的な語の連想、言葉の響きの連想が発達する。活潑な、発明に富んだ運動、束縛されないで、弾力のあるフォームもあって、挑戦のあらゆる手段を用いるダダは、今日不毛の方法論に

よっておこなわれているすべてを、すでに先取りしていた。ここでは反抗して戦うオリジナルな新鮮さが認められ、その背後に新しい生活秩序への探求が感ぜられる。ヒュルゼンベックは次のように述べている。「ダダ主義者、彼らは、はるかに時代に先行した。特別な感受性のために、カオスを感じ、そしてそれに打ち克つ人間であった。ダダ主義者は創造的非合理主義者であった。なぜなら、彼らがカオスの意味を（意識的よりも無意識的に）理解していたからであった。彼らは無意味なものを愛した。しかしそれにしても意味を見おとさなかった。」（リヒアルト・ヒュルゼンベック『ダダ』）。しかし彼らにとっても無意味はやはり無意味であった。

言語形式がなくなる発展運動をはっきり見ることができるとどのような場合にあって、やはり言語は人間の語りである。人間はそれが自分自身に対してであつても、人間に語るのである。今日すべての国々に広がっている運動にとつては、言語は人間の語りではなくなった。事物はもはや人間の事物でなくて、機能とだけ交際する物質的機能として、自律的な自己存在を呈すると同様に、言葉もまた事物のなかの分離されたものとなり、人間から分離され、単なる対立物として人間によって意識的にあやつられることになる。しかし必然的に、言葉はそれによって言語としての存在を失う。文章構造の分解に導く語の響きの指揮されない自由な組合せ、ゆるい意味の組合せは、実際に言葉のその特別な生き生きした意味からの、即ちその土台からの分離に導く。つまり言葉は単語になる。このように魂のぬけがらになった語は、もはやその成分や綴り、文字に分解したあとで、残ることのできるものは何もない。それどころか、文字さえも、もはや形式単位としてもたない。文字は線の形態の要素に分解され、詩としてはしまったものが、活字デザインのタイポグラフィになる。

人間のコミュニケーションの不安、意味をもつ言語に対する同じような不信は、分析的、言語的論理の発展における厳密に理性的な領域においてもあらわれる。この不信から、非常に確実性を約束する公式へのあこがれが生れる。

しかしこの公式は、かような確実性をもつ模型、補助構成にのみ適用でき、生きた現実には全然適用できないのである。特に、ヴィットゲンシュタインは『論理的・哲学的論文』において、ひとは言語そのものについては何ら意味のあることは語りえず、したがって論理的・文法的分析は不可能である。しかし一切の哲学的問題は、結局はこの分析に帰着するのであるから、哲学の問題はすべて解決されることのない似非問題なのであると述べる。そして最後に、彼自身の説くところも無意味であると明言し、「論じられない事柄については、沈黙するよりほかはない」と結んでいる。

われわれは今こそ、まだ人間というものが存在するのだということをおこさねばならない時である。言語、詩、形式は一体何であり、またその目的は何であるかについて境界線をひいて了解する必要がある。

現在の状態というのは、すでに述べたように、われわれが自分以外の外部のものに眼を向けることによって、社会的団体に強くなったことによって、そして理性的、科学的、技術的客観性（それによって個々の人間は打ちまかせられ、窒息させられて閉じこめられるのであるが）の増加によって生じてきた。個人の意識はこの世界の抽象的な無秩序を認識することをやめる。そして無名で、科学、技術、社会の組織によって操作する集団の意識の前に屈服する。無意識の断片をなぶりものにし、無視する創作方法をもった最近の「前衛派」の傾向は、これだけが今日の文明の条件と要求にかなうということによって成立する。

このさまざまな傾向において共通したものを発見しようとするれば、この傾向はすべて、われわれのまだ有効な言葉を、越えようとするものである。即ちある一定の言葉だけでなく、むしろ本質的にそもそも人間の言葉というものを越えようとするのである。分節せられた言葉は人間の表現そのものであるのか。言葉が人間との間の結びつき、了解でなければ、何のために用いるのか、いままで何のために用いたのか。

今日の前衛的傾向は、たがいにまざり合つて区別がなくなり、矛盾だらけに混同しているけれども、大体次の三つに区分することができる。一つの傾向は情報理論に導く、そしてそれによつて結局は公式に導く。第二の傾向は、ヘルムート・ハイセンビュッテルが述べているように、「言語の内面に迫る試み、即ち言語の中に侵入し、破り開き、そのもつとも奥にかくれている関連を問おうとする。」これは生理的なものに終る。そして第三の傾向は、第二のものと密接な論理的結論によつて結びついているが、タイポグラフィに導く。

先ず人間の表現から一切の感情的なものを排除する。感情を入れると、「言葉がデフォルメされ、乱用されるが、このような一切の感情的な重なりを除去する。言葉は感情を伝えるものでなく、報告であるべきである。その意味は位置によつて、また他の語との実験的な組合せによつて説明せられる。」このような蒸溜したような、殺菌した「報告」は、人間の真の報告でないということは別として（「インフォーメーション」の意味における「報告」は実状だけで、人間のことは何も伝えていない）、かような純粋な単語を他の個々の単語との組合せによつて、一体意味が生ずるのかは理解しにくい。ハイセンビュッテルは言葉を「破り開こう」とする。言葉を「伝えられた言いまわし」や、「風化した文章構造」から解放しようとする。それというのも、「主語—目的語—述語」の文章構造のモデルは、彼の意見によれば、もはや新しいもの、まだ言えないものをとらえることができなからである。しかし新しい経験の記述へ、まだ言うことができぬものへ前進し貫ぬこうとすれば、外から、破り裂かれた言語、その音と意味の関連、「副次的な意味」（伝統的表現の残余）から出発することができない。内部から、人間の経験自体から出発するのであり、その経験から新しい適当な表現を骨折つて得なければならぬ。アメリカのメタリリングステイクスの先駆者であるベンジャミン・リー・ウォルフの研究によれば、言語形式、文章構造形式は、国民の精神構造の中に奥深く根づいていることを示している。それゆえ、「主語——述語（動詞）——目的語」の文章モデルは、これを廃止すると、必ず

模型が発生してきたところの根本にふれる。ハイセンビュッテルが自身で次のように言っている。「問いかけ」によってでてきたものは新しい言語ではあり得ない。「それは伝統的文章論と用語の使用との対照 (Kontrast) を用いる話しである」(ヘルムート・ハイセンビュッテル『仮説』)。そしてこの単なる対照を越えなかった。得ようとする新しい関連は決して可能性すらもない。

ハイセンビュッテルの場合は、対照するだけにとどまるから、そこからは意味がでてこない。しかし言葉を開き、その「内部」へ入っていった場合、もっとも低い、乳児じみた言葉の限界への道をたどる。フランツ・モンは次のように書いている。「話す器官の正確な、噛む動きによって認められる音構成閾のすぐそばに、具体性のこちら側に、すでにわれわれの皮下へ入る核言葉の層がある。エロチックとエロチック以前の元素的なものは、そこにおいて具体的である。言葉は、われわれがしばしばその助けによって到達できる現実の刺戟的なものである。恐怖的であり、明るい、荒れた、あるいはそういったもの等々である……調音軸のすぐそばで話すことは、唇、歯、舌の踊りである。調音されたもので、正確な運動である。踊りの基本形である単語は、意味、関係、イメージの影をもっているが、運動の性格が古ぼける。この性格は自分の方向を自己自身から得る……話すことより以前に、唇、舌、歯が、破壊、恋、楽しみの活動を営む。もし唇、舌、歯は、話すために形成すると、これらの経験によって満たされる。話しのジエスチュアが、あの活動の性格と必ず混同し、十字になり、それによって相互に伝わり、そして高まることになる。それにもっとも逃げやすい食べ物、即ち、空気をとる。唇、舌、歯は、世界に満ちている基本的なジエスチュアを探るために、空気を押し、吸い込み、圧縮する。われわれはここでは犬、豚、牛、鶏である。」(フランツ・モン『調音』)

ここでは人間についてではなく、人間以前の動物言語について話されていることは明らかである。この表現の過程

は、すでに意識を前提とするような人間の無意識の中にさえもまだない。表現がまだ単なる動作である生理的発達範囲においておこなわれる。言葉はここでは「ジェスチュア」から導きだされる。意味や「イメージの影」は本物ではない。これらはもはや文を支配するのではなく、みずから方向を規定するただの「運動的性格」、即ち、連想の道連れとなり、すりへらされる、われわれは、ここで一番下の、考えられる最後の連想の段階に達した。即ち、もはや無意識の像でない、言葉の意味像でもない連想、マラルメの言う「寶石の上の条光のような相互の反射」、人間の表現において想像できぬ動き自体の「ジェスチュア」による連想に達した。

人間の言葉は口を動かす踊りのための手本ではない。たとい何と言おうと、想像や構想、記号像、意味像から、そして関係のもっとも単純な認識から言語ははじまる。犬、豚あるいは鶏であることの客観的性質の認識からばかりでなく、他の人間の存在に自分をおきかえることを可能にするものから、そしてまた魂と精神をもっている相手と関係を結びうるということから言葉ははじまる。人間の言葉は自覚からくる。そしてそれがみずからの自我であっても、受け取る相手側の意識に行こうとする。言葉は語るだけでなく、他にはたらきをする。それは指導者のいない運動そのものではない。それは一つの意志によって方向づけられ、指揮せられている。自我から離れた表現が独自の生命を得ることがあるが、しかし根源との関係は決してたち切れない。というのは、この独自の生命において、自我の意識閥のかなたから多くのことがはじめてわきでるからである。表現は創作する自我から離れない。「表現を自覚すれば、表現の根源が消え失せる」とモンが主張するようなことは決して起らない。なぜなら、自然にでる言葉、文の全体における言葉は単なる言葉だけでなく、そのなかに理性的なあるいは直観的な秩序、感覚、記憶、認識が支配する。イントネーション、リズム、魔術的作用をもった生き生きした声が流れる。表現の根源からこのようなものが分離することはこれまで決してなかった。生じた関係、意味のある文章が方法的に引き裂かれ、あやつる意識が、外部から、

個別化した単語、干からびた意味をもった語の小片を任意に組み合わせるということは今日までなかった。

この根底をゆり動かすような理論とプログラムの作家達は、自分の言うことをわからせようと試みる場合、あいかわらず古い表現方法や「風化した文章構造」を使用しなければならぬ。まだ何か詩的なものが作家にある限り、形象と隠喩という古い方法によっていくらか表わされる。しかし「位置」(Konstellation)や「調音」(Artikulation)、「テキスト」(Text)が原理に忠実であればどのようになるであろうか。例えばフランツ・モンの作品をあげてみよう。

rakon	tsiste	hinif	kokard	reche	chrest	sukzess	arb
hakon	tris	unnir	kott	idre	rest	kukt	abe
acre	dress	umsens	gorf	eder	kest	schuga	
kran	drett	runns	gror	dree	kir	sus	
krakä	dreis	rinn	grett	erd	rich		
kras	erk	ir	egs	rnd	re		
kars	ese	rir	rd	r			
hare	ids	urnd	hn				
arr	drie	odt	runn				
tror		unds					
tar	usd						
drustar							

すべての単語は視覚的、音響的に配列されている。ちょうどさかだちした二等辺三角形である。これは普通に水平に読んでいくのではなく、上から斜めに下の方へ読む。行の端の方には、まだ逃げ去っていく文字がみられる。このように語や綴りだけでなく、字に終るレトリズムへ、そして対象なき芸術、特に幾何学的芸術と「具体詩」が融合するところのタイポグラフィへ、純粋なグラフィックへさえも移行する。

タイポグラフィ的配列においては、空間が役割を演ずる。空間は「遊戯空間」であり、語の「ジェスチュア的」引き離しが起る世界である。単語と半語は、不規則にいろいろな層で、いろいろな距離や位置で面の上に配置されている。そして中間には連想が、あるいはもっと無限の連想の可能性があるというのである。それは、たがいにちっとも関係のない単語が与えられて、それと何らかの関係をつけねばならないといったゲームにいくらか似ている。モンは述べる。「二、三の水滴のかかった一枚の紙は、すでに読むこととの関係がある。そればかりか、柔かい陰、表面にあるごくわずかな跡によって読むことができるであろう。紙にある報告はまだ非常に漠然としていて、他の調音体系においては、まだ完全に把握することができないかも知れない。報告は、われわれを未知の押し寄せてくる調音の跡をたどらすに十分である。この紙の遊戯空間は、集中して読んでいる間は「全体」であり、「世界」である。つまりこれは一つの秩序である。右、左、上下、遠近、曲直、面している、面していない、緊張しているか、弛んでいるか、われわれ自身の体の方向性を放射する秩序である。」

われわれは、革命的なマラルメでさえ忘れることのできなかつた「壮重な伝統」を思い出してみる必要がある。詩とは何か、詩は常に何をぬきんだたせてきたのか、古典主義か、ロマン主義か、象徴主義か、表現主義か、シュールレアリスムか、写像主義であったのか。詩は、真の苦しみ、体験によって押し出される力を、ごく自然に振動する言

葉へかり立てる表現である。それはわれわれの日常語とはちがった密度と集中度のある言葉である。日常の言葉を使っている詩でもそうである。例えば、ブレヒト、エリオット、エズラ・パウンドその他多くの詩人の場合である。そうでなければ、今日よくみられるように、単に粉碎された、その上、リズムも失った散文しか残らない。詩はそれが感情、印象、認識であろうとも、生命活動、体験から生れる。しかし、真理の発見においてさえも、目立たないように感情が混ざっている。感情は今日あまり尊重されず、センチメンタルなものごちゃ混ぜにされる。感情をもつ人でも、感傷的と言われるようになってしまった。古ぼけた、習慣によって平凡化した言葉は、古い関係によって、言葉に敏感な人は口にしないであろうが、これが突然、新しい関連において、新しい生命にめざめる。というのは、言葉は個別で存在するのではない。関連性が大切であるからである。きわめて古い感情や言葉は、何ものにも心をとられない若者により再生されて、再びあらわれる。ただし、若者が非人間性になじむ周囲の世界によって、感情を恥じ、感情を退けることを教えられなければならない。感情や体験というものは「内面性」と言われていやがられる。もちろん今日、この内面性があきらめられるのは全く理由のないことではない。しかしながら、真の詩はこの「内面的なもの」を材料とするのであり、そしてそれにとどまらないで、表現として詩の世界に出る。詩が完全に適合した表現を征服する限り、それが形式になる限り、それは仕事であり、残滓からできるだけ自由に、純粋に、明瞭にするために、ほとぼしり出るものに加えられねばならないきびしい仕事である、ヴァレリーはそれを次のように言っている。

「主なる師が汝（詩人）に火花を与えた。今度は、それをもって何かを創造するのが汝の仕事です。」体験から燃え出る火花がなければ、うまくいかないし、決して詩は成り立たない。しかし、もしも詩が詩であるべきなら、技術的なものや製作は優位を得てはならない。決して詩はプロ化してはならない。形式は内容のないものではない。その内容の表現が形式である。そしてこの内容は人間以外のどこからもくるものではない。人間の表現からはなれた言葉、

骨だけの言葉、血や肉のない言葉はおよそ形ではなく、幽霊である。幽霊が生きた人間になれないように、そういう言葉は新しい形式を生み出すことはできない。

われわれの精神的な表現手段である言葉が意味を失うことは、発展の当然の帰結である。特にカルル・クローロがフランクフルト講演で抒情詩に関して説いた。その中で彼は、文学の絶え間なく進んでいく「脱個性化」（それは脱人間化を意味する）、感情と意味の崩壊を、「自然詩」における自己否定を経て、現代の語や文字の曲芸化における詩の完全な解体に至るまでを明らかにした。われわれの社会的、精神的、そして全人間の状態から由来するこのような展開の線は、すべて完全な脱形化へ、芸術の終末へ導く。今日の「前衛」はもう前衛でなくなっている。それは芸術の悲しい後衛である。彼らの場合は芸術とか詩とは言えないで、「テキスト」、「調音」、「位置」と言える。この作品が言語分析、タイポグラフィ、生理学、あるいは数学的プログラム化へ移行しても、それらはすべてひっくりかえり、表現の水枯れ、空虚、沈黙に終る。

これは今われわれが目の前に行っている唯一の道であるのか。人間にとっての結論は、誰にも終りまで考えられない想像に絶するものである、まだすぐれた、真の詩人はいるが、そのうちでもかなりの人は、例えば、パウル・ツェラシやギェンター・アイヒのような詩人は、時には秘められた意味のわからない危険な領域に近づき、それと共に言語喪失の危険におち入ったりしている。いつまで詩人は存在するのであろうか。

唯一の救済は、今日の文学が動いている方向からの根本的転向であろう。われわれはカオスの世界に生きている。人間、事物、技術で一杯に詰まっており、腐敗と紛争によって分裂され、これまでいかなる世代も体験したことのない危険にさらされている。アナキーは、あらゆる領域にわたって自律的に分解して、ますます増大する。そして言語を方法的に混乱させることもその一つである。まだ支配されていない世界の非常に大きなものが、われわれの

前に、外に、内に、われわれ自身のなかにある。宇宙を支配するためのもっとも固有な手段であり、人間存在の証しである言葉を破壊するよりも、もっとほかにしなければならぬ重大なことがあるはずである。われわれの課題は分析を総合に役だてることであろう。分解するかわりに関係を調べることであり、われわれの全努力をわれわれの世界の克服へ向けるべきであろう。知識の材料の永続的な蓄積と共に、ますます専門化され、そしてさらに突っ込んだ研究において分析的に前進しなければならぬ科学だけでは、総合することは手におえなかった。科学は芸術と結合しなければならぬであろう。芸術の本質は昔から総合への努力、総合的に見ることへの努力であった。新しい言葉は、常に新しい経験と共に生れるのであり、新しく経験した現実を完全に表現し、それによってはじめて本当に創造するという努力から生れる。

完全に適合した表現を克服すること、自己の言葉でものを言い表わすことは形式である。たとえどんなものからつくったにしても、ゆっくりと入念につくられた形式は、空虚な技術至上主義的スローガンのうずに対する最後の守りであり、人間の表現を窒息させようとおびやかす測りしれない世界の饒舌に対する最後の守りであり、人間的なものへの回帰の志向であり、人間の最後のとりである。