

# 「あなたは私の死だった」

文学のなかの死

ダリン・テネフ

(ブルガリア・ソフィア大学)

(訳 = 南谷奉良)

文学のなかには、死の何かがある。

死は文学のなかで表象されるだけでなく、また、数えきれぬほどの詩作品や物語作品におなじみの主題を提供するばかりでなく、死の何か、文学のなかにはある。「死の何か」という表現は奇妙に響くだろうが、もっと単純に「文学のなかには死がある」と言ってしまえば、おそらく間違いになるだろう。死の何か、文学のなかにはあるのであって、本論が最終的に向かうのは、それが何かを指し示すことである。

ゆえにこの論考は、文学のなかの死をめぐる論考、あるいは死に関する論考でもあるが、より核心にかかわるところでは、文学のなかで、文学としてどうにか生きながらえている死の問題を、文学がそれであるところの死の問題を扱うことになる。これを果たすために、他の方法ではたどり着くことができない対象である死に文学のなかでたどり着くためにも、本稿の最後ではパウル・ツェランの『絲の太陽たち』(1968年)に収められた、次の短い詩の解釈を提示してみたい。

Du warst mein Tod:

あなたは私の死だった――

dich konnte ich halten

あなたを私は離さずにおけた

<sup>1</sup> Paul Celan, *Poems of Paul Celan*, Translated by Michael Hamburger, New York: Persea Books, 2002, p. 260, 261. [訳注] 代表的な邦訳に、パウル・ツェラン『絲の太陽たち』飯吉光夫訳、ビブロス、1997年。「お前は」と題された詩は「詩群III」に収められている。

während mir alles entfiel. 私からすべてが離れおちてしまったときにも<sup>1</sup>

この詩の解釈を行なうには、後にその詩をハイデガーやブランシヨ、デリダらのテキストと哲学的に繋ぎあわせるための特定の的方法論的手続きが必要となる。しかしその手続きや解釈に話を進める前に、最初にしばしの迂回をすることで、文学のなかの死に接近できる方法にいくつかの区別立てを加えてみたい。光栄にもこの私を二度も招聘してくれた、歓待の精神にあふれた首都大学東京において、西山雄二氏が開催する国際セミナーの主題「死と文学」、この大きな論題と問いに接近できる方法に、まずはある区別を立ててみよう。

おそらく死は、少なくとも二通りの方法で文学のなかに現われる。一つには、文学作品が死について語り、〔「死」という言葉を使って〕死を名指すという意味で死は現われる。そのような死は表象や記述、示唆や言及の対象ともなれば、物語論的な仕掛けや修辭的装置、定石的な場 (topos) として使用され、暗示され、主題化され、問題化され、思索の対象ともなる。すでにこの時点で、作家や詩人が死を作品のなかに取り込む多岐にわたる方法がわかるだろう。このような死はいずれもいわば内容のレベルで現われる。たとえ明確に主題化されていなくとも、通りすがりに言及されるだけでも、単に死以外の何かの寓意になっている場合でも、こうした死は作品の内容に属している。したがって上記の死はいずれも、死と名指される限りは、死として〔as death〕姿を現わすように見える。換言すれば、さまざまな作品や文化のなかで「死」は別様の事柄を意味するにもかかわらず、上記のような死は死として認識可能なのだ。死が死として名指され、それ以外の何か別のものとして名指されないがゆえに、異なった文化のなかで死が理解される意味を学術的に再構成できるのである。ここで「死として」というフレーズが（そのようなものがあるとすればだが）〈死それ自体〉ではなく、特定の文化や作家の死の捉え方に言及しているのだとしても、死が死として現われることは、〔多言語の間で〕絶対的な翻訳可能な地点を示している（「死として」が絶対的な翻訳可能性の地点となりうるのは、まさに死「それ自体」が翻訳不可能なままにとどまる限りであるからだろうか。まるで死を理解できないことこそが、異なる文化におけるさまざまな死の使用法と意味をつなぐ可能性を説明するかのようではないか）。この意味で「文学のなかの死」を語ることは、死が作品のなかで死と呼ばれるものとして、死に関連す

るものとして現われる際の、さまざまな方法を論じることになるだろう。より正確を期した言い方をすれば、死が原則的に決して現われないものと仮定したとき——死が姿を現わす類のものではないならば——「死としての死の出現」としてここで論じられるものは、絶対的な翻訳可能性の地点にある「死」という名辞に依拠している<sup>2</sup>。乱暴な言い方でよければ、死として現われるものは死という名で呼ばれるものであり、死として（誤）解されるということだ。

一方で死は、（あたかもそうして存在するかのような）死それ自体としてではなく、また作品や当該の文化的枠組みのなかで「死」と呼ばれるものとしてでもなく——つまり内容のレベルで現われるのではなく——文学を文学として構成する、おそらくは文学を可能ならしめるレベルでも姿を現わす。

最初の死の現われ方の場合、死について語る作品とそうでない作品を区別することは可能だろう。しかし二つめの死の場合は、あらゆる文学作品に常に説明可能な死が含まれてきたことを考える限り、そのような区別自体が無効になってしまう。のちにツェランの短い詩の解釈をする際にたどることになるのがこの二つ目の行程である。ただしその詩自体は死（Tod）と名指し、一行目で連辞「私の死」（“mein Tod”）を用いているため、死は最初の方の意味で現われている。したがって二つ目の行程に移る前に、最初の意味での死が現われるさまざまな様態に対して、少なくとも暫定的にある区別を、文学が死について語る多様な様態にいくつかの区分を立てることが必要となる。

## 1. 文学はいかに死を語るのか

——怒れ、光が死にゆくさまに怒りを向けろ

ディラン・トマス<sup>3</sup>

誰かが（もしくは何かが）死ぬことと関連することなく、死が抽象的に現われる

<sup>2</sup> それは死の認識可能性、絶対的な翻訳可能性が言及される地点であるが、ここでは以降の議論で展開する、歴史的というよりは、より類型論的なアプローチを行なうための方便として理解されたい。

ことはほとんどない。では文学のなかでは誰が、何が死ぬのか。ふつう思い浮かべられるのは、主人公や主要登場人物たちである。例えばホメロス『イーリアス』のヘクトールやソポクレス『コロノスのオイディプス』のオイディプス、〔11世紀頃に成立した古フランス語叙事詩〕『ロランの歌』のロランや〔13世紀初頭に成立した作者不詳の英雄叙事詩〕『ニーベルンゲンの歌』のジークフリート、ハムレット、ロミオとジュリエット、リア王、ゲーテの若きウェルテル、ボヴァリー夫人、またドリアン・グレイ等々、ほとんどと言ってよい程、死ぬのは人間である。

もちろん動物や家禽類も含めて、多くの二次的な存在、特に名前をもたないものたちの死が至るところに転がっている作品もある。そのようなものたちの死は大抵の場合、無視される。議論の俎上にもものぼらず、詳細な分析対象ともならない（そもそも、このようなものたちの死に関する詳述が一切ない場合がほとんどである）。この場合、読者はいわば機能化された死〔functionalized death〕に出会っていると言える。こうした死は、修辭的な目的や物語の筋の発展させるために用いられており、操作された死として、物語を進めたり、特定の雰囲気を構築したりする上で役立つ死となっている。そのような死は物語作品の舞台設定の一部になったり（戦争や自然災害をめぐる物語によくあるが、例えば『イーリアス』や『アエネーイス』といった作品や、ボッカチオの『デカメロン』の「序」や『戦争と平和』の冒頭部分を読むだけでも、そのことがわかるだろう）、ある出来事から別の出来事へ移行するために必要な手段になったりすることもある（例えばパトロクロスの死はアキレスと〔パトロクロスを討った〕ヘクトールの対決を招いたもので、彼の死はアキレスが最初に出陣を拒んだことと〔ヘクトールを討ち取る〕最後の戦いに出陣したことをつないでいる）。

人間ではない存在も含め、二次的な役割を果たす端役たちの副次的な死〔subsidiary death〕は、機能化された死の一部でしかない。死が物語に作用したり、修辭的機能を果たしたりするときはいつでも、そこに機能化された死があると言えるからだ。これはある主要登場人物にも当てはまる話で、物語の中盤で死ぬ

<sup>3</sup> Dylan Thomas, *Collected Poems*, New York: New Directions, 1957, p.128. [「あの良き夜のなかへ」、『ディラン・トマス全詩集』松田幸雄訳（青土社、2005年、317-18頁）では、「怒ってください、光の死にゆくのを怒ってください」と訳出されている。]

『ニーベルンゲンの歌』のジークフリートはそれに当たる。

もちろんある意味では、文学のなかで記述され、表象され、言及される死はいずれも機能的であると言える。文学作品のなかに死を含めること自体が、死を機能化させることになるからだ。死に意味が与えられるや否や——たとえそれが意味のない死だとしても——それは作品のなかである機能を果たしはじめる。但しここでは機能化された死の用語を特に、死がそれ自体で作品の主題となつてはならず、別のものを目立たせる目的で使われている場合に適用したい。この別のものとは、物語の転回部、状況の雰囲気、ある人物の感情、物語の設定などである。その境界線は不安定なままにとどまるが、死が〔死以外の〕別のものの道具立てとして使われるだけではない場合がある。

主要登場人物たちの死は、彼らが死ぬこと自体が重要だという理由で、少なくとも単に機能的な役割を果たすのみにはとどまらない場合がほとんどである。作品の観点からしてそれ自体が重要な死については、主題化された死〔thematized death〕と呼ぶことができる。言うまでもなく、このとき死は単に操作される対象ではない。その登場人物の死が何らかの機能を果たすと同時に、ある主題にもなるのである。ジークフリートの死はまさにその事例に当たる。彼の死は物語の第二部でのその妻クリームヒルトの復讐の引き金となるが、ジークフリートの死もそれ自体で重要であり、その死は第16章で詳らかに描かれ、続く第17章では、彼が多くなる嘆きのうちに埋葬されるエピソードが描かれる。

実際、主題化された死と機能化された死の区別は不安定なままにとどまる。哀悼歌や、故人を偲ぶ詩、主要登場人物の人生の終わりには特に、主題化された死が頻繁に姿を見せる。死を主題化することで、主題化された死には、その死の意味の問題がセットで加えられる。一つには意味のある死〔meaningful death〕とでも呼べるものが。意味のある死とは、その登場人物の人生に意味を与える死である。意味のある死がその人生を意味のあるものにする。このような公式は矛盾するように、あるいは、逆説的に響くかもしれない。しかしある意味で、意味のある死は、(フッサールの用語を借りれば)人生と死の関係に対する「自然的態度」にとって自明のことを述べている。すなわち、ある人生の終わりが遡及的にその人生全体を照らし、その人生が生きるに値したかどうかを判断し、裁定を下す決定的な地点になるということだ。ヴァルター・ベンヤミンは「物語作家」のなかでほぼ同様のこ

とを示唆している——「しかしながら、人間の知識や知恵といったものだけでなく、とりわけ彼が生きた人生そのもの——これこそ物語<sup>ゲシヒテ</sup>が生み出される素材である——がその死の瞬間にはじめて伝承可能な形式を受け取るということは、特徴的な事柄である」<sup>4</sup>。死の瞬間こそが人生の俯瞰を可能にするのだ、と。しかしベンヤミンの言明には同時に別の事柄も含まれている。人生を全体という単位で見られることを可能にするのは、この最後の瞬間によるのであり、人生が「伝達可能な形式を受け取る」のはこの死の瞬間があるからこそである。ベンヤミンに倣って言い換えれば、死の瞬間は、人生を物語に変換することを可能にする。誰かの人生が物語になるのは、人生の伝達可能性、生が死から受け取った伝達可能性による。人生と物語のアナロジーは死によって可能になるのだ。ベンヤミンはこの主張をさらに一般化し、「死は、物語作者が報告しうるすべてを承認する。彼は、死からその権威を借り受けたのだ」と述べる<sup>5</sup>。あらゆる伝達可能な経験を承認する死が、物語作家を——そこに詩人を加えてもよいだろう——死の地点に置き据える。ベンヤミンが言うように、彼らとその権威を借りてくるのは、まさしく死からなのである。

上記の主張には二つの前提が隠されている。一つは、死が終わりの瞬間であるという前提だ。死は一つの瞬間であり、その瞬間こそが人生の終わりである。死が人生の目的地として最後に来る場合にも、死は人生と経験を伝達可能にし、全体の俯瞰を承認するのだ、と。もう一つは、人生と物語の関係にかかわる前提である。死が人生に物語になる可能性を与えると主張することでベンヤミンが暗に意味しているのは、物語は人生のようであり、物語は人生と同じように転回し、始まりと誕生があり、また目的地があり、最後には死ぬということである。「物語の素材<sup>ゲシヒテ</sup>が作られるのは」人生からなのだが、同時に物語の形式自体が人生から借りられてくる伝達可能な形式なのであって、人生の形式は物語の形式なのである。ポヤン・マンチェフはドストエフスキーの小説に見られる死刑と自殺を論じた示唆に富む分析の

<sup>4</sup> Walter Benjamin, "The Storyteller", *Illuminations*, translated by Harry Zohn, New York: Schocken Books, 2007, Ch. X, p. 94. [ヴェルター・ベンヤミン「物語作者」、浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』、ちくま学芸文庫、1996年、283-334頁]

<sup>5</sup> Ibid, Ch.XI, p. 94.

なかで、このことを至極完結に「物語は人生の相似形だ」と表現している<sup>6</sup>。

文学のなかで主題化された死は、それが主人公の人生の意味を指し示す限りは、意味のある死となることが多い。意味のある死にはいくつかの型があるように思える。例えば英雄の死がそうだ。英雄の死は最後の刻になって、最後の瞬間に、その英雄を英雄として認定する<sup>7</sup>。ここでは古典叙事詩が格好の例だが、よりわかりやすい所では、トーマス・マロリーの『アーサー王の死』が挙げられる。この浩瀚な著作でマロリーは、アーサー王と円卓の騎士たちまつわる複数の異なる物語を集成している。同書はアーサーの父ユーザー・ペンドラゴン王の話とアーサーが懐妊する夜の話にはじまり、アーサー王の死で終わる。マロリーがその著作全体に与えたタイトルはまさしく「アーサー王の死」であり、一連の物語全体に意味を与えるのが、最後の終局点としてのアーサー王の死であることを示している。

意味のある死の別の例としては、悲劇的な死 (the tragic death) がある。『オイディプス王』の最後に起こる〔自ら命を絶ったオイディプスの妻にして母の〕イオカステの死、『コロノスのオイディプス』の最後に起こるオイディプス自身の不可思議で奇怪な死、そして〔オイディプスの娘〕アンティゴネーの死はいずれも、ある意味で、それぞれが遂げる悲劇的な死という意味で、運命の含意を証言している。『リア王』のコーディリアと王の死もまた悲劇的である。悲劇的な死はしばしば、死を論じるための、死を一つの問題として提起する方法となる。

しかしながら悲劇に描かれる死すべてが悲劇的な死というわけではない。例えば『リア王』では、娘たちのうちのゴネリルとリーガンもコーディリアと同じように死ぬが、彼らの死は彼らのした行い、父親をひどく扱ったことや彼を裏切ったことに対する、ある種の罰として起こっている。罰、復讐、報復、天罰として与えられる死は、意味のある死がとる別の姿である。誤った行為のあとに起こる意味のある死は、救済や罪滅ぼし、贖罪といった形をとることがある。きわめて誤った行為の場合には、殺されたり、自殺による死につながることもある。加えて、愛ゆえの死

<sup>6</sup> Boyan Manchev, *Body-Metamorphosis*, Sofia: Altera, 2007, p. 158.

<sup>7</sup> 注目すべきは、英雄が自分自身ではなく、まず他者や敵に、怪物に対して死をもたらすことで英雄になる点である。彼自身の死は意味のある死だが、彼が殺したのものたちの死はふつう先述した意味での機能化された死にすぎない。

や、自ら犠牲となって命を捧げる死を挙げられることもできるだろう（例えば主人公が祖国や自由、特定のイデオロギーのために自らを犠牲にするときのように）。当然のことながら、意味のある死には異なる種類のもものが重層している。例えばイオカステは自殺するが、それは彼女の罪を償おうとする行為と解釈できる。ソポクレスの劇の全体的な文脈では、彼女の死は悲劇的なものとして提示される。意味のある死の意味を誰が判断するかは、著者や作品の登場人物が差し向ける開かれた問いとなるのである。

ここまで英雄的な死や、悲劇的な死、ロマンチックな死、罪、犯罪、犠牲から起きる死など、さまざまな種類の死を列挙してきたが、おそらく他の種類の死もあるだろう。ここまで見てきた死はいずれも、人生と文学作品の関係を明らかにするための方法であるが、死それ自体についてはほとんど語っていない。死の形象とは人生の（意味の）形象である。先述したように、意味のある死はそれゆえに、大抵は終わりに位置する死、最後にやってきて物語を終わらせる死である。終わりに位置する死が意味を与え——たとえ不完全であったとしても——終わりとして死が一致し、重なり合うという観点から、全人生と全作品の評価を行なう。つまり恋人の死や（民族の解放などの）自由のために戦ったものたちの犠牲的な死、罰として与えられた死の類例に見るように、死は起こったことすべてに遡及的に意味を与える。死が意味において止揚されるのだ。しかし逆説的なことに、人生を生きるに値したものとするのは、〔生のなかにある〕死ぬに値したものである。デリダはこのことを簡潔に述べている——「人間の生の価値〔…中略…〕それは人生のなかであって、人生よりも価値があるものだ」<sup>8</sup>。生の価値が死によって測られるのは、まさしくそれ〔生の価値〕が人生よりも価値があるためだ。生の意味は死のなかの人生を

<sup>8</sup> Jacques Derrida, *Séminaire La peine de mort. Volume II (2000-2001)*, Paris : Galilée, 2015, pp. 66-67. デリダはカントの著書で明確に表現されているアポリア的論理を追求するなかで、次のように書いている——「ゆえに人生の価値とは何であるか。人生の価値？〔…中略…〕人生それ自体を越えでない人生の価値というものがあるのだろうか。まさしく人生それ自体でありながらも、異なる種類の人生の価値というものがある。しかし人生の外部にある人生の価値というものがあるのだろうか。異なったあり方の、未だ人生のなかにはない、生きている存在がもつ人生の価値ではない、そのような人生の価値というものがあるのだろうか。」(Ibid., p. 137.)



越えてる。しかし生の価値は死のなかにあっても、人生と生きることを肯定する。人生よりも価値のあるものは、それゆえに死よりも価値が大きいのである。それこそが意味を与えるもの、意味のあるもの（生活、仕事、愛、自由、独立、義務、名誉など）である。かくして意味のあるものの領域が定義される——意味のあるものは人生を越えて肯定され、この肯定のなかで死を否定するのである。デリダの表現を借りれば「意味は止血剤である」<sup>9</sup>。意味は流れ出る血を止め、そうすることで死を否定する。人生を生きるに値させたものは、死よりも価値があり、死を生き延びる。それは意味として生き残るのだ。

しかし文学のなかでは、意味は常に問いかけられる。それは疑問視される意味である。意味のある死の場合でさえ、いったい誰が、意味のある死であったのか、その意味が何だったのかを決定するのかという問いは——すでに〔作品の中で〕言われているために——開かれたままに終わる。死を主題として扱う多くの作品はまさしく死の意味を疑問視する。意味のある死、意味としての死は疑問視された意味と置き換えられる。死の問いが主題的なレベルで提示されるのは、人生の意味がようやく問われたあとであって、作品やその他の比喩形式に保証されるわけではない。いわゆるモダニズムを代表的に体現するとされる多くの作品は、意味を問題化することで死の意味をも疑問視する。また同時に、そうした意味や死の意味の疑問視は、〔古代ギリシャの詩人〕 sappho の時代からはじまる長い文学的伝統の一部でもある<sup>10</sup>。この伝統は自身の死と愛するものたちの死という二つの原動力をもっている。それによって、一方では悲しみと喪が、一方では自分の死の忌避と不安が、何世紀にもわたって、死の疑問にまつわる意味を問題化させる源泉となってきたのである。

疑問視される意味と意味のない死〔meaningless death〕と呼べるものとの差は紙一重である。もちろん意味のない死は、意味のない人生の評価として現われるため、その点では、意味のない死は依然、意味のある死でもある。それはある特定の人生にふさわしい死ということになるだろう。死は人生に意味を、その人生に見合

<sup>9</sup> Ibid., p. 288.

<sup>10</sup> Cf. Miglena Nikolchina, "Questions of Immortality in a Fragment by Sappho", *Identities*, Vol. III, no. 2, Winter 2004, pp. 155-69.

う意味を与える。ゆえに人生が取るに足らないものであれば、その死には意味がなく、死は意味のなさという形で意味を与えることになるだろう。「意味のなさ」にもまた意味があるのだ。例えば太宰治の『人間失格』の主人公は自分の生を終わらせることに何度も失敗するが、その最たる理由は、彼が死んだところで、彼の意味のない人生にほとんど何の意味ももたらさないからだ。

しかしながら、それ相当に見合う意味を与えない意味のない死もまた存在する。それは主人公の人生がいかにか生きられたか、主人公がよい人であったかどうか、彼が〔その人生のなかで〕どんな行為を成したか、そのようなことと一切の関係がない死である。この二つの種類の意味のなさを区別することは不確かで危ういが、別種の意味には還元できない〔「無意味であった」という意味すらも与えない〕否定性を有する意味のない死があることに留意しておくことは重要であるように思える。カフカの『審判』『訴訟』の最後に起こるヨーゼフ・Kの死は、意味のない死を描いた良い例である<sup>11</sup>。

意味のない死についてもう一つもっとわかりやすい例を挙げれば、アヴァンギャルドグループのオベリウ〔OBERIUU: Association for Real Art〕——非論理性や荒唐無稽さ、グロテスク性を通じて芸術の再復興を図った芸術団体——を代表するロシア人作家ダニール・ハルムス（1905-1942）が、1936年に次のような短い作品をのこしている。

### それぞれの出来事

ある時オルロフは豆打<sup>ずんだ</sup>を食べ過ぎて死んだ。そのことを知ったキリロフも死んだ。スピリドノフは誰にも知られぬうちに死んだ。彼の妻は食器棚から落ちて死んだ。子どもたちは池で溺れ死んだ。祖母は飲んだくれて乞食になった。ミクハイロフは髪に櫛をいれなくなって疥癬になった。クルグロフは鞭をもっ

<sup>11</sup> 〔訳注〕 原題*Der Prozess*に対して伝統的な邦訳は『審判』を割り当ててきたが、近年では（いわゆるプロット版から批判版及び史的批判版に底本が移行するとともに）『訴訟』の題名が採用される傾向がある。代表的な訳書に、フランツ・カフカ『訴訟』丘沢静也訳、光文社、2009年がある。同書の「終わり」と題された章は「恥ずかしさだけが生き残るような気がした」という言葉で終わっている。

た女性を描いて、気が狂ってしまった。ペレクリヨストフは電信で送金された400ルーブルを手に入れ、横柄になりすぎてクビになった。

みんないい人たちののだ。だが彼らは人生のなかで自分たちが歩むべき道を見つける道知らなかったのだ<sup>12</sup>。

この短い作品を分析するのは容易ではない。最初の死、オルロフの死には原因がある。彼は豆打を食べ過ぎたのだ。オルロフが誰なのか、人生のなかで何をしてきたのか、どんな背景をもっていたか、どこに住んでいたか、いつ生きていた人物なのか、どうやって生活していたなどを読者が知ることはない。ただ死の原因だけが示されており、その原因はいかにも馬鹿げて見える。二番目の死は、ありえそうにないが、決してないとは言えない原因による死である。つまりキリロフは、オルロフの死を知った後になって死んだという。三番目にでてくる人物スピリドノフは誰にも知られずに死を遂げ、そこから先はいかなる説明も阻害され、宙吊りにされる。とはいえ登場人物たちの何人かの関係がはっきりするのもこの辺りである。一つの家族があり、その家族の全員が死ぬ。しかし登場人物全員が死ぬわけではない。飲んだくれたり、狂気に陥ったり、病気に倒れるだけのものもいる。これらの人物たちの共通性は読者には知らされず、なぜ彼らの名前が〔この詩のなかで〕一緒くたに言及されているのかも知らされない。死の起こりが〔誰それがこうなったという〕他の変容と同じ語りのレベルで語られる。いかなる人物の記述も一行未満にとどまっている。

この作品をハルムス自身も犠牲者となったスターリン体制に対する批判として読むこともできるだろう。しかしこうした解釈は、オベリウの不条理の詩学が、すでに体制による抑圧がはじまる以前に形づくられていたことを、そしてその企図が、1930年代以降のソ連の歴史的な脈を越えてきている事実を無視してしまうことになるだろう。

ここで描かれる死の説明できなさは、人生と物語の関係がもはや存在しない語り

<sup>12</sup> Даниил Хармс, *Случаи*, Москва: Фолио, 2006. [同詩の英訳はEd. and trans. by George Gibian, *Russia's Lost Literature of the Absurd: Selected Works of Daniil Kharmis and Alexander Vvedensky* (Ithaca: Cornell UP), 1971, p.60を参照。]

と協働している。それゆえにこそ出来事すべてが偶発的で、理由なく起こるように見えるのだ（あるいは、理由付けとその死の意味に一切の関係がない）。とはいえ、作品が少なくとも六つの死ではじまっていること自体は、単なる偶然の一致ではない。この作品は狂気ではじまるのでもなく、また横柄になりすぎたために解雇された話からはじまるのでもない。ここでは死が主題化されており、意味のないものが現われるのは、この死の語りを通じてなのである。ある特殊な形で意味のない死を描いたハルムスの作品の場合、そこにバカげた、ナンセンスな死があると云ってもよいかもしれない。

第一次大戦の結果、死が主に疑問視される意味の観点から〔作品のなかに〕とりこまれるようになったとすれば、意味のない死という主題は第二次大戦後により広まったように見える。意味のない死は、死の意味についての問題が、必ずしも死の原因をめぐる問題ではないという事実を露わにする<sup>13</sup>。すでに指摘したように、文学のなかの意味のある死は、死を越えるための一つの方法であり、人生を生きるに値したものを救い出し、それによって死の後の生の意味を、ある種の死後に特有の人生の意味を救いだす方法である。これは文学の不滅性の問題と関連するのかもしれない。つまり詩人は主人公に捧げる歌を歌うことで主人公を不滅にすると同時に、その死を通して詩人自体をも不滅とする<sup>14</sup>。意味の疑問視や意味のない死を導入すると、死後の次元はもはや保証されず、死を越えうる何かを保証する死後は存

<sup>13</sup> 死の意味と死の原因の決裂は、ポール・オースターの『ニューヨーク三部作』やウンベルト・エーコの『フォーコーの振り子』に至るまで、ポストモダン文学の犯罪文学の源泉の一つであると言える。起こりうる死の原因を考えるのであれば、異なる原因の死に応じて区分される、異なる種類の死が個別的なセルをもつ表が、ある基準をもとに容易にできあがるだろう。死の原因が内的か外的か、偶発的か故意かといった具合である。そして最終的に出来上がるのは、例えば次のような表だろう。

死の原因	内的原因	外的原因
偶然	事故・病気	事故・自然災害
故意	自殺	殺人

しかしこうした表は、死をめぐる問いではなく、ただ何が死につながったのかという問いに答えるものでしかない。死が何であるかについてではなく、ただ何が死を引き起こしたかという問いに答えるだけのものでしかないのである。

在しなくなる。しかしまさに死を主題化することで——それがたとえ意味のない死であれ——ある種の死の中性化が引き起こされる。そのとき、死者がまるで死のこちら側に残るといふことが起こる。哀悼詩ではしばしば、死んだ者が依然私たちの側にいて、彼や彼女が私たちとともにいることを肯定する手段として、この死の中性化が使われる。まさに文学が存在すること自体を前提とした、こうした死の否定は、必ずしも死の後の生の次元を開くわけではない。ところが死の否定は実に、死のなかの生という不気味な次元を開くことになるのである。

## 2. 亡霊たち

——そして死には統べる住処なし

ディラン・トマス<sup>15</sup>

ここまで文学が死に接近する二つの方法（機能化された死と主題化された死）を概観してきた。死に主題的に向き合うアプローチは、死と意味に向き合うさまざまな様態を前提としており、私はいくらかの留保をつけながら、三つの基本的な様態——意味ある死、疑問視される死、意味のない死——を指摘してきた。この区別は少なくとも二つの点で危ういものである。一つには、文学のなかでは、今日ある伝統と歴史に即して「文学」と呼ばれているもののなかでは、意味は常に疑問視される意味となる。これ以上ないほどの意味のある死でも、文学の性質ゆえに、文学がもつ本性からいって、その中核部分では疑われることになる。この意味で、文学のなかで死の意味の真の弁明は起こりえない。また〔上記の区別の〕もう一つの危うい点としては、文学のなかには、今日「文学」と呼ばれているもののなかには、死

<sup>14</sup> ここで再びミグレーナ・ニコルチーナ (Miglana Nikolchina) を参照すれば、彼女は「サッポールの断片における不滅性の問題」で、古代ギリシャの不滅性の概念を論じ、ホメロスやサッポールの詩的不滅性の形式を強調している。“Questions of Immortality in a Fragment by Sappho.” op. cit.

<sup>15</sup> Dylan Thomas, *Collected Poems*, New York: New Directions, 1957, p. 77. [『ディラン・トマス全詩集』松田幸雄訳（青土社、2005年、139-40頁）では「さても死は支配することなかるべし」と訳出されている。]

を生き残るような何かがある、そのように生き残ることで死を否定する何かがあるためだ。すなわち表象されたり、記述されたり、物語られる死。呪詛や哀悼を向けられる死。受け止められる死。どうしても認められない死。そのような死を否定してしまう何かがある、文学のなかにはあるのだ。生き残っているものが意味ではないのだとしても<sup>16</sup>、何かが無くなったこと、何か、誰かが死んだことを文学作品のなかで語る事が、なくなってしまったものを救いだす一つの方法なのである。この意味で、文学のなかの死の真の弁明はありえない。

しかしこれまで私は主題的な死を論じるときに、それとしての死というよりは（もしそのようなものがあればだが）、むしろ死ぬことと失うことを指していた。文学はむしろ死にゆく過程や、他者の死に向けられる態度と関連した（悲しみや悼み、腹立ち、憎しみ、怒りといった）感情や情動を語る。文学は、とり残され、それゆえに死の「こちら側」に居残るものたちのことを主題的なレベルから語る。たださらに付け加えるならば、死者たち自身は常に彼らの死を生き残る。彼岸やあの世がない場合でも、文学のなかの死、文学上の死は、死を否定する一つの様態である。このような死の否定が死を遠ざけてしまう。文学のなかに死が住まう領域は存在しないのである。

同時に、逆説的ではあるが、文学とは死が住まう領域でもある。文学のなかで生き残り、文学として生き残るものは、決してそのものそれ自体ではなく、肉体をもった人物ではなく、生きた実物そのものではない。文学の言語は指示対象が不在になる可能性を前提としているがゆえに、死の可能性があらかじめ文学の言語自体のなかに刻印されているのである<sup>17</sup>。

文学のなかに現われるもの、「とり残された」もの、あるいは「救われた」もの

<sup>16</sup> ハイモダニズムの時代以降で意味が生き残るとすれば、それは特殊な形を取る。意味は、意味が抱える危機、意味の危機として生き残る。意味は、意味の危機として生きつづけるのである。

<sup>17</sup> これはブランショが「文学と死への権利」のなかで展開している概念を単純化させたものである。ここでは郷原佳以が提起するこうした瞬間の解釈に言及しておきたい。郷原は、ブランショがヘーゲルとマルメ由来の概念をとりだして、それを変容させる方法を分析している。郷原佳以『文学のミニマル・イメージ』、東京、左右社、2011年、178-92頁を参照のこと。

はそれゆえ死んでもいなければ、生きているわけでもない。文学は亡霊が住まう場所である。文学はとり憑かれている。文学は、今日「文学」と呼ばれているものは、亡霊にとり憑かれている。私たちは生きつづけるという残存（survival）のさまざまな様態について語ることができるだろう。まるで死の領土、死の王国、死の領域、死の空間に一度足を踏み入れたかのように、文学には死者たちとの遭遇が可能になる。とはいえ死者たちが一度文学のなかに入ってくると、彼らは死んだ状態にとどまらない。文学によって周囲を囲まれた死の空間のなかでは、まるで生と死を分ける劃然とした境界が存在しないかのようなのだ。例えばT・S・エリオットの「荒地」（*The Waste Land*）の詩行にあるように――

現実にあらぬ都市

冬の明け方の茶色い霧のなかを

群衆がロンドンブリッジの上を流れていた、こんなにも、

こんなにも多くの人々を、死が亡きものにしたとは<sup>18</sup>

最後の詩行は、ダンテの『地獄編』からの引用であり、主人公が煉獄の死者たちの列をはじめて目の当たりにする記述から来ている。語り手は、ロンドンブリッジを歩き交う人々を見て、彼らを煉獄にいる者たち、死の領域にいる人びとだと考える。このように「荒地」の詩の空間のなかでは、生者と死者の区別はほんやりと霞んでいる。生者は死んでおり、死者も完全に死んでいるわけではない。実に「荒地」の登場人物の一人は言っている、「私は生きていなければ、死んでもいなかった」と。また別の人物は尋ねている、「あなたは生きているの。それとも生きていないの」と<sup>19</sup>。

文学のなかの生と死を分かち境界線が霞むと、そこには決して生きていなければ死んでもないものたち、異なる秩序に属するものたち、一度も生きたこともなければ死んだこともない亡霊たちのための空間が開かれる。文学上の亡霊たち。例え

<sup>18</sup> T. S. Eliot, "The Waste Land", *Collected Poems 1909-1962*, London: Faber, 1970, p. 65. [T・S・エリオット『荒地・ゲロンチオン』福田隆太郎・森山泰夫訳、大修館書店、1985年]

<sup>19</sup> Ibid., p. 64, 67.

ば萩原朔太郎が書いた二つの詩「猫の死骸」と「沼澤地方」に現われる浦（Ula）のような亡霊が<sup>20</sup>。彼女はその詩人の欲望の不可能な対象になっており、朔太郎はその女をもの寂しい場所に現われる不可視の待ち人として、ただ柳の木の朦朧としたかげから出てきて、心霊のようにさまよいはじめる存在として描き出している。朔太郎は次のように書いている——

ぼくらは過去もない未来もない  
 さうして現実のものから  
 消えてしまった。……<sup>21</sup>

浦に与えられている時間の儚さは注目に値する。「ぼく」と浦には過去もなければ未来もない、但し彼らは現在からもすでに姿を消しており、消え去ってしまっている。彼らは消え去ってしまったときにのみ、ともに存在する。そしてこの消え去ってしまった様式に過去は含まれない（彼らは過去をもたないのだから）。彼らは彼らが存在しない現在にあつてのみ存在する。これこそ彼らの関係が現実にはあらず、現実のものとなりえない理由である。存在することなく存在する唯一の方法として、彼らが現在から消え去ってしまっていることが、現実のものから消え去ってしまう形式のなかで起こっている。朔太郎はこの「現実のもの」に傍点を付して強調している。浦と、彼女との関係は、現実とは一切の関係がない。彼らは現実から移住してしまっている。現実のなかで彼らはいつも、すでに出て行ってしまっているのだ。

朔太郎はこの二つの詩と浦のイメージに自注を加えている——「このUla（浦）は現実の女性でなく、恋愛詩のイメージの中で呼吸をして居る、瓦斯体の衣裳をきた幽霊の女」<sup>22</sup>。したがって浦は一度も生きたことがない（今度は）幽霊であり——彼女は現実の女でもなければ、現実の女であったこともなかった——恋愛詩によって想像されたイメージのなかで呼吸をしている。浦は生きてもおらず、死んでもお

<sup>20</sup> 『萩原朔太郎全集』、第一巻、東京、新潮社版、1959年、286-88頁。

<sup>21</sup> 同書、287頁。

<sup>22</sup> 『萩原朔太郎全集』、第五巻、東京、新潮社版、1960年、399頁。



らず、文学のなかで呼吸をしている。生にあらざるもの、死せぬものの呼吸。文学のイメージのなかで呼吸をするとはどういう意味だろうか。それは単なる幻想、詩人が抱いた幻覚なのだろうか。紙幅の関係で詳述は割愛せざるを得ないが、朔太郎は亡霊と幻覚のあいだの境界を霞ませることで、内部（幻や幻覚）と外部（亡霊や幽霊）の劃然たる区別を曖昧にしているのである。

さしあたり今はここで「生のなかの死」と「死のなかの生」という二つの形象へと目を向けてみたい。この二つの形象は、文学のなかの死を主題的に扱うことのパラドックスの寓意として読むことが可能である。二つの寓意はつまり二つの面を、文学のなかの死の否定性の存在という二重の局面を表現する。生きつづける残存〔survivance〕の二つの様態を表わす寓意のなかにあって、文学はあたかも文学それ自体について語ろうとするかのようなのだ。

一つ目は、コウルリッジの詩「老水夫の歌」（“The Rime of Ancient Mariner”〔以下RAMと省略する〕）で描かれる形象である<sup>23</sup>。その物語はよく知られているだろう。ある老水夫が婚礼客を呼び止め、彼を〔光る眼光で〕立ちすくませ、自分の冒険を語り始める。彼は一羽の信天翁アホウドリを撃ち落した。すると彼と船に呪いがかけられ、船は動きを止めてしまう（「絵画の海に浮かぶ／絵画の船のように動かない」RAM, 50）。もう一隻の船が近づいてくる。その船には死神と「死のなかの生」〔Life-in-death〕と呼ばれる一人の女が乗っている（「あれは死神だろうか、二人がいるのだろうか。〔…中略…〕彼女はまさに悪夢にでてくる死のなかの生」RAM, 52）。死神と「死のなかの生」が「乗組員を賭けて骰子を投げ、女（後者）が老水夫の船乗りを勝ち取る」（52）と、乗組員の全員が死ぬ。老水夫一人だけが広大な海に取り残され、そこで彼はあらゆる生きものの美しさを認識し始める。この認識が彼の呪いを解き、天使たちの霊気が乗組員の死んだ体のなかに入り、船を北へと動かしてゆく。後に船は沈み、老水夫は小舟に救い上げられる。しかし彼は「あ

<sup>23</sup> S. T. Coleridge, “The Rime of the Ancient Mariner”, *Samuel Taylor Coleridge*. The Oxford Authors, ed. by H. J. Jackson, Oxford: Oxford UP, 1985, pp. 46–65. [代表的な既訳には「老水夫の歌」（ワーズワス・コウルリッジ『抒情歌謡集』宮下忠二訳、大修館書店、1984年3–29頁）及び「古老の舟乗り」（『対訳コウルリッジ詩集』〈イギリス詩人選7〉上高健吉編、岩波文庫、2002年、205–83頁）がある。]

る土地からまた別の土地へと旅をして回り」(64)、この話を繰り返し語る運命を背負うことになる。

本論の寓意的関心が働く瞬間は、死神と「死のなかの生」が船を賭けて骰子を投げる場面である。死神は老水夫の船員たちの命をすべて奪うが、老水夫自身は「死のなかの生」によって勝ち取られる。「死のなかの生」に勝ち取られることは、彼が死の渦中では死ねないことを意味している。まるで主人公であるがゆえに生き延びる宿命を与えられたかのようだ。しかし彼の生は死に取り囲まれていく。「死のなかの生」が勝ち取った時間は、老水夫が文学の空間に入る時間であり、彼の近くにいる人間全員が死ななければならない時間であったのだ。死がこの空間に入らなかったものを奪い去ってしまったのだから――

One after one, by the star-dogged Moon,	一人また一人と、星を連れた月の下、
Too quick for groan or sigh,	呻く間も溜め息をつく間もなく、
Each turned his face with a ghastly pang,	恐ろしい苦悶の顔を向けて
And cursed me with his eye.	わしをその眼で呪うのだ。

Four times fifty living men,	二百人もの生きた男たちが、
(And I heard nor sigh nor groan)	(溜め息も呻きも聞こえないうちに)
With heavy thump, a lifeless lump,	どさりどさりと、命なき骸に、
They dropped down one by one.	一人また一人と倒れていった。
(RAM, p. 53)	

乗組員の誰もが声ひとつ立てない。彼らには呻き声をあげたり、溜め息をつく時間をもたないとあるが、老水夫に顔を向けて、呪う時間はあるようだ。したがって乗組員たちがもたないのは、時間全体ではなく、話すための時間であると言える。話す時間がないゆえに彼らは話すことができない。乗組員のうちで何かを話すものは、一人もいないのである。反対に乗組員たちがどうにか話すことができたとすれば、そのときは彼らもまた文学の空間のなかに入ってきて、死から逃げ去っていたことだろう。

まるで何が文学になり、何が外に残されるのかが決まる原光景であるかのよう

だ。外にとり残されたもののみが適切に死ぬことができるというのだ。

こうして老水夫は、ぬるぬるした海の生きものただなかで生き残った唯一のものとなる。

The many men, so beautiful !	大勢の男たちが、美しかった者たちが！
And they all dead did lie:	みな死んで、倒れ伏してしまったのだ。
And a thousand thousand slimy things	なのに一千万ものぬるぬるした生きものは
Lived on, and so did I.	なおも生きつづけていたのだ、そして、このわしも。
I looked upon the rotting sea,	腐ってゆく海面 <sup>うなも</sup> を見て、
And drew my eyes away;	思わずわしは目をそむけた。
I looked upon the rotting deck,	腐ってゆく甲板を見ると、
And there the dead men lay.	そこには死体が転がっていた。
(RAM, p. 54)	

目を引くのは老水夫が文学空間に入って瞬間からの、その空間の描かれ方である。読者が最初に気づくのは、文学の内部と外部の境界の消失である。腐ってゆく船の甲板がそれまで老水夫がいた空間だとすれば、外部に残された、外＝文学空間である海は、彼がこれから足を踏み入れる文学空間である。しかしその海もまた「腐った」という同じ形容詞で記述されている。死者たちの換喩として甲板が「腐った」と形容されているのは明らかである。とはいえ腐った海には生きものが溢れているということになっている。しかし「腐った」のは死んだ肉体でだけであり、死者たちだけが腐ることができる。こうして内側と外側の消失と同じく、文学のなかの生者と死者の差異が宙吊りにされる。コウルリッジは「一千万ものぬるぬるとした生きものは／なおも生きつづけていたのだ、そして、このわしも」と書いている。海の生きものすべてが生きつづけており、老水夫とともに文学空間に入ることによって死を生き延びている。老水夫と海の生きものは、生と死の区別ができない細い線の上で、生きつづける、残－存する〔sur-viving〕という特殊な様態で存在しているのである。さらに言えば、文学のなかでは内側と外側の境界が消えてしまうの

で、それは文学の内側からは外側があるかどうかを判別できなくなることを意味している。内側から、内側と外側を区別することはできない。文学はそれ自身のうちに、文学と外=文学を分かť境界を書き込み、そのようにして外=文学空間が文学の一部となり、文学となる。外側が内側に書きこまれているのだ。乗組員たちにもこれは当てはまる。乗組員たち、死んだ乗組員たちは、外部に追いやられたものが書きこまれていることをあらわす寓意を提示している。寓意的な読解は読者に何が外部に残されるかを知らせるが、これと同時に、詩それ自体は、すぐにも死者たちの体を生に復帰させるのである。

Beneath the lightning and the moon 稲妻と月明かりの下で  
The dead men gave a groan. 死者たちは呻き声をあげた。

They groaned, they stirred, they all uprose, 呻き、揺れ動き、全員が立ち上がった。  
Nor spake, nor moved their eyes; 口はきかず、眼も動かさなかった。  
It has been strange, even in a dream, 夢だとしても、なんとも奇妙な光景よ、  
To have seen those dead men rise. 目の前で、あのように死者たちが立ち上がるさまは。

(*RAM*, pp. 56-57)

天使たちの力に動かされて、死者たちが船を動かしはじめる。注目すべきは、いまや彼らが呻きの声をあげ、声をもっていることである。彼らが死の瞬間に、文学空間の外に追いやられ、話すことができなかつたとすれば、いまや彼らは外に追いやられていると同時に、内側にも動員されて、それゆえに声をもつようにして現われる。しかし彼らが実際に話すことはない。なぜか。死者たちは起き上がるが、ただ彼らの死んだ体だけが蘇るにすぎない。呻きの声をあげるのは死んだものたちではなく、その残骸である。言い換えれば、彼らは話すことができないが、それはその声が彼ら自身の声ではないからだ。それは未知の天使たちの力による声、超越的な力である。しかし、これらの力でさえも実際に話すことはない。超越的なものもまた文学のなかで直接話すことはできず、その声は常に借りられてくる、死者たちから借りられてくる。文学のなかでは誰が語るのか。例えばこの作品「老水夫の

歌」で語っているのは誰なのか。それは彼の物語を物語る老水夫自身だろうか。でなければ呪いや祝福といった、彼のなかにある何かだろうか。この物語の、この寓意的な物語の主体は誰だろうか。「死のなかの生」はすべての人物を死ぬことができない幽霊にする。そして話す声は、生きつづけている、何度も何度も死を生き延びる宿命を背負わされた幽霊の声である。したがってある意味では、誰も話していない。話しているのは、誰にも所属することがなく、それゆえに（祝福や呪いであるのだから）誰にも奪われることのない、中性的な声である。ここで老水夫は文学作品の寓意となる。老水夫と同じように作品は、すべての作品は、人間が声を失ってしまう死の領域のただなかで死を奪われたまま、その物語を何度も繰り返す宿命を背負うのである。

この寓意的な運動を追う読者は、他の読者と同じように、生を与えることで——超越的な力をもつ天使たちが死のなかで行っているように——この幽霊じみた機構に参加する。文学空間の内側にいる不死のものに対してあらゆる読みを投げかけることで、彼らを奮い立たせ、作品という船の舵をある方向にとらせるのである。読者は作品のなかで直接に表現されえない超越的な声の持ち主だと言うことができる。

老水夫は、死ぬことのできない人物として、その死を妨げる物語・詩・作品を繰り返し語る宿命を背負った、死者たちのなかにいる生者の寓意的な形象であった。ここで話を転じれば、二つ目の寓意的な形象は、フランツ・カフカの短篇「狩人グラフィス」に見出すことができる<sup>24</sup>。これはその名前が作品の題名になっている登場人物「狩人グラフィス」をめぐる物語である。グラフィスは船で小さな町の港にたどり着き、市長〔Bürgermeister〕のもとへ枢台に乗せられて運ばれていく。二人の会話から判明するように、グラフィスはかつて偉大なシュヴァルトヴァルトの狩人であったが、崖から転落して死んでしまった。その後、彼をあの世へと、死

<sup>24</sup> Franz Kafka, "Der Jäger Gracchus", *Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda Verlag, 2012, S.333-38. English translation: Franz Kafka, "The Hunter Gracchus", *Selected Short Stories*, translated by Willa and Edwin Muir, New York: Random House, 1952, pp. 181-87. [「狩人グラフィス」、『カフカ・セレクションII 運動／拘束』平野嘉彦編、柴田翔訳、ちくま文庫、2008年]

の領域へと連れる舵手がどこかで道を誤り、いまやグラフスは彼の黄泉送りの船〔Todeskahn〕に乗って、どこへゆくともわからず、港から港を彷徨っているという。市長が彼に「あなたは死んでいるんですか」と尋ねると、狩人は「ええ、ご覧のとおりです」と答える。市長は続けて尋ねる、「でもあなたは生きてもいるんですよね」。狩人は答える、「ある意味ではね。ある意味では、私は生きてもいるのです」〔“gewissermassen lebe ich auch”<sup>25</sup>〕。

老水夫は死者たちのなかで生きている一方で、グラフスは生者たちのなかで死んでいる。彼らは互いの鏡像になっていると言うことができるが、そのように正対照にしてしまえば誤解を招くことにもなる。なぜなら老水夫と同じように、グラフスもまた死ぬことができない死者であるからだ。船夫のうっかりした不注意、間違った方向に舵を切ったことで、船は方向を見失ってしまう〔“Mein Todeskahn verfehlte die Fahr”（私を運ぶ黄泉送りの船は航海に失敗したのだ）〕。このうっかりによる脱線こそが文学のはじまりではないだろうか。ある脱線が起これ、それに続くのは終わることのない迂回である。グラフスの物語を可能にしているのはまさにこの迂回である。そしてこの迂回は死の迂回である。文学は死の瞬間に可能となるが、文学は同時にこの死の瞬間を不可能にする。それはまるで死を否定することによって、文学が死を永遠のものとするかのようなのだ。永遠の死とはもはや、この人やあの人の死といったものではなく、人生の終わりに位置する死でもない。永遠の死とは、物語作品がもつ無限の可能性に現われる有限の開かれのことである。

二つの言明、二つの相矛盾する言明によって、この死と文学の関係を記述することができる。

(1) 文学のなかでは死ぬしかない。文学空間に入ることは、自分自身の不在という、常に、すでに存在している可能性を引き受けることである。文学空間に入ることは死と直面することである。そこに残存しているのは、決して「生きている存在」ではないのだから。この可能性はあらゆる有限の存在にとって根源的であり、文学はただ、それとして可能的なものを現実化し、可能的なものを現実性として保つただけだから。それゆえ、文学のなかには死しかないと言っ

<sup>25</sup> Kafka, “The Hunter Gracchus”, op.cit., p. 183.

ても過言ではない。

(2) 文学のなかでは死ぬことはできない。文学空間に入ることは同時に、死の不可能性を受け入れ、生と死を越えて生きつづける〔living on〕必要を受け入れ、それゆえに文学であるところの死の否定を受け入れることである。

このパラドックスを、例えばフランチェスコ・バルバラという人物が彼の娘に送った手紙のこぼを借りて表現するならば、彼はそこで〔全身が潰瘍に覆われる〕恐ろしい病いに冒された瀕死の若い女性について語り、「私たちが死ぬことがないように、打つことで、私たちに救い、私たちの命を召す／私たちを殺す〔kills us〕神」に「みずからの苦痛を捧げた」若い女性の物語を伝えている<sup>26</sup>。われわれの場合、主語は神ではなく、文学である。私たちが死ぬことがないように私たちに殺すのが文学なのだ。

ここまで寓意的に読解を施してきた「老水夫の歌」と「狩人グラフス」のなかで、死は一つの主題として存在しており、死は主題的なレベルの上にあった。同時に死は物語の発展にとって重要であり、物語上である機能を果たしていた。私たちは機能化された死と主題化された死のどちらについても語ることができるだろう。しかし寓意的読解は、主題的な死や機能的な死といった見出しに含めることが困難な局面を示す。寓意的読解は死が文学全体に関連付けられているあり方を輪郭づけてくれたのだ。これらの読解はいくらか浅薄に映るかもしれないが、こうした読みの可能性が作品のなかに存在するのである。それは、作品と死の関係、文学と死の関係自体を主題にするような方法で死を主題的に語る作品を読解する可能性があるとも言えるかもしれない。つまり上記で足早に解釈を行ったコウルリッジとカフカの二つの著作は、テキストで死が主題的に扱われている特殊な場合に限り、死と文学の関係を考察するものとして読むことができる可能性を提示していたのである。この意味で、この二つのテキストは文学的な読解だけでなく、理論的にも哲学

<sup>26</sup> Quoted in Philippe Ariès, *The Hour of Our Death*, translated by Helen Weaver, New York: Vintage Books, 1981, part III, ch. 6; italics mine - D.T. [フィリップ・アリエス『死を前にした人間』成瀬駒男訳（みすず書房、1990年、271頁）を参照。]

的にも読むことが可能であり、文学と理論と哲学のそれぞれがともに立ち上がる地平上での——些か性急に名付けたが——寓意的読解が展開される必要がある。しかし死が、死と呼ばれるものが、作品のなかで名指されない場合にも、死と文学の関係を説明する寓意的読解を提示することは可能だろうか。本稿の冒頭では、死は少なくとも二つの方法で現われると示唆しておいた。最初の死は、死が名指されるときに、作品が死について語るときに現われる。これまでたどってきた道は、この最初の死へ接近する方法であった。もう一つの道では、死はそれ自体として現われたり、作品や当該の文化の文脈のなかで死と呼ばれるものとして現われることはない。ではどのようにそれを認識できるのか。なぜこうした場合の死について語るのか。次節の最後の部では、直接これらの問題に語りかけ、冒頭で約束したパウル・ツェランの詩の読解を行ってみたい。この読解は寓意的なものになるだろうか。おそらくそうなるだろう。しかしおそらく、あらゆる読みは寓意的なのである。寓意的な解釈と寓意的でない解釈に差異を設ける事自体が疑わしく、誤解を招くものであるだろう。他なるもの、異なるもの、外れているものは [allos]、文学の言語、文学の言語と呼ばれているもののなかに、そもそもの初めから存在する。語るのは常に他者であり、その他者はそのたびに別様の事柄を語るなのである。

### 3. それとしての死の隠喩

——死はすべての隠喩  
 デイラン・トマス<sup>27</sup>

パウル・ツェランは死について語る作品、死の言語そのものがまるで死の主題の重荷に耐え切れずに、ばらばらに崩れはじめるような美しくも悲しい詩を多く残している。別の作品で、「死のフーガ」(“Todesfuge”)や「ポール・エリュアールの思い出に」(“In memoriam Paul Eluard”)、「あなたも語れ」(“Sprich auch du”)や「ヒューミッシュ」(“Chymisch”)などをよりわかりやすい例として選択するこ

<sup>27</sup> Dylan Thomas, *Collected Poems*, New York: New Directions, 1957, p. 80. [「黄昏の明かりに祭壇のごとく」、『デイラン・トマス全詩集』松田幸雄訳、青土社、2005年、145-54頁]



ともできたが<sup>28</sup>、ここでは短い、かなりシンプルな作品を選んだ。その詩をふたたび引用すれば――

Du warst mein Tod:	あなたは私の死だった――
dich konnte ich halten	あなたを私は離さずにおけた
während mir alles entfiel.	私からすべてが離れおちたときにも

この詩は何についての詩であろうか。この詩のなかでいったい何が言われているのだろうか。最初の頓呼法（「あなた」〔du〕への呼びかけ）と親称を使った調子は、それが恋愛詩であることを含意している。語り手は彼の最愛の者に向かって言う。あなたは私にとって死のようであった、私はあなたを何とか離さずにおくことができた、と。私からすべてが滑り去ってしまったときにも、私はあなたを離さずにおくことができた、と。

あるいはこの語り手は、死それ自体に、彼自身の死、彼が「私の死」ということができる唯一の死に向かって話しかけているのかもしれない。彼（もしくは彼女。話者が男性か女性か確定できないため）は死に向きあい、あたかも彼（もしくは彼女）のこばを理解することができる、生きている人物であるかのように言葉をかける。語り手の彼もしくは彼女はこのように死の擬人化をつくりだす。

〔最愛のものに向かって、あるいは死それ自体に向かって語りかけているという〕その読みはどちらでもありえて、どちらの解釈もその詩自体によって可能になっている。この詩が最初の行を、死それ自体もしくは死以外の何か別のものに話しかけているものとして読むことを可能にしているのである。以下この詩に寄り添いながら、注意深く詩句を読むことで、この二つの道の行き先をたどってみよう。

語り手がもし死それ自体に話しかけているのだとすると、この詩はそれに類似する詩行のなかに、ある伝統――コリント信徒への聖パウロの第一の手紙にある有名な句「死よ！お前のとげはどこにあるのか」（15章55節）そして、それを詩に組み

<sup>28</sup> 〔訳注〕『パウロ・ツェラン全詩集 第一巻』（中村朝子訳、青土社、1992年）の「死のフーガ」（67-70頁）、「ポール・エリュアールの思い出に」（200頁）、「お前も語れ」（212-13頁）、「ヒューミッシュ」（359-62頁）を参照のこと。

込んだアレクサンダー・ポウプの詩「死にゆくクリスチャンが自らの魂に語る」(「おお、墓よ！ おまえの勝利は何処へ／死よ！ お前の痛みは何処に」)——のなか  
に書き込まれる。頓呼法の使用にはほぼつきものだが、ツェランの詩でも、頓呼法  
と擬人化が組み合わされている。ここで死は語られるだけでなく、一つの人称とし  
て、人間として話しかけられている。擬人化は最小限の、最小限ではあるが重要な  
置き換えを導入している。重要だというのは、それとしての死が一つの人称ではな  
く、また人でもないのなら、擬人化された死はもはやそれとしての死ではないから  
だ。それとしての死への語りかけそのもののなかで私たちは死を何か別のものとし  
て置き換え、擬人化によって仮想的に人間の言語を解する存在にする。私たちが死  
それ自体に何かを言おうとするとき、私たちが語りかけているのは、もはや死それ  
自体ではない。語り手は「あなたは私の死であった」と言うが、そこに死はもはや  
なく、あるのは単に擬人化された死であり、それは彼（もしくは彼女）の死ではな  
かったのである。

二つ目の道ははじめから、語りかけられているのは死それ自体ではないというこ  
とを示している。つまり「死」は隠喩である、その「死」は最愛の人や何か別のこ  
とをあらわす隠喩になっているのだ、と。「あなたは私の死であった」は「あなた  
は私の死ではなかった、私の死ではない」を含意しているのだ、と。

一行目はコロンの「:」で終わっている。それは、つづく詩行に同じことが  
別の方法で表現されているということ（古典的修辞学で言えば同一思想反  
復〔exergasia〕）、もしくは、すでに言ったことに関する注釈を施し（換語  
〔epanorthosis〕として）、正確を期すということ、あるいはその両方を示唆して  
いる。同一思想反復と換語の両方が含意されているのであれば、つづく二行は最初  
の行で表現されていることと同じことを繰り返し、同時にそれをよりはっきりと、  
正確にしていることになる。換語を除外し、同一思想反復のみで考えれば、最後  
の二行は一行目で言われたことを補強するのではなく、ただ違う形でそれを繰り返す  
だけである。同一思想反復を除外し、換語のみで考えれば、最後の二行は一行目  
で言われたことを正確に表現し、違う形に変容させることを意味している。

どちらにせよ「:」は最後の二行を隠喩としての死の意味をめぐる問いの鍵とし  
て読むことができる。死が何を表わし、死とは何かという問いを開く鍵として。死  
とは何だろうか。「あなたを私は離さずにおけた、／私からすべてが離れおちたと

きにも」。死とは何か。死はすべてがなくなってしまったときにも、あなたが離さずにおけた唯一のものであり、すべてが失われたときにも、あなたが残した唯一のものである。あなたはお金を奪われるかもしれない。あなたが持つものすべてが奪われるかもしれない。あなたの楽観主義や悲観主義が、あなたのあらゆる感情が失われる可能性もある。あなたの世界観が破壊され、あなたが信じていたものすべてが崩れ去ることもあるかもしれない。しかしあなたから唯一奪えないもの、それが死である。誰もあなたの死を奪うことはできない。言うまでもなくこれはハイデガーの『存在と時間』で展開されている議論であり、彼は「死は、それ〔死〕があると言える限り、本質的にそれぞれ〈私〉のものである」〔“Der Tod ist, sofern er ist, wesensmäßig je der meine”〕とそこで述べている<sup>29</sup>。以下にこの重要な一節を引用しておきたい――

何びとといえども、誰か別の人が死ぬのを肩代わりしてやることはできない。なるほど誰かある人が「別の人に代わって命を投げ出す」〔für einen Anderen in den Tod gehen〕ことはできよう。ただし、それはあくまで「ある特定の事柄において」別人のために自分を犠牲にすることを意味するにすぎない。だが、そのように誰のために死ぬというのは、他者の死を僅かなりとも肩代わりすることをけっして意味するものではない。〔著者注：それゆえ自分自身の死が奪われることはありえない。それはあなたから何が奪われようとも、何がその手から滑り落ちようとも、あなたが離さずにおくことができるものだから〕死ぬことを、どの現存在もそれぞれ自分で引き受けなくてはならない。死は、それ〔死〕があると言える限り、本質的にそれぞれ〈私〉のものである。しかも、この死は、そこにそれぞれ自分自身の現存在が端的に懸かる、そういう特異なひとつの存在可能性を意味する。〔高田珠樹訳に一部変更を加えて訳出〕<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie & Edward Robinson, New York: Harper Collins, 1962, § 47, p. 284; Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 1986 (1927), § 47, S. 240. [マルティン・ハイデガー 『存在と時間』 高田珠樹訳、作品社、2015年]

これこそがツェランの詩で、死を、死としての死を、それとしての死を定義しているものようだ。死はあなたから奪いとることができないもの、あなたが離さずにおくことができるもの、最後まで手放さないものである。とすると〔詩の一行目の〕連辞「私の死」〔“mein Tod”〕は、死が常に私のもの、どんなときでも死が私だけのものという事実に言及していることになる。ハイデガーはこのことを指して「各自性」〔Jemeinigkeit〕と呼んでいる。

しかしこの詩で、死が隠喩であれば、あるいは擬人化された死であればどうなるだろうか。『存在と時間』の出版からほぼ30年後にモーリス・ブランショが主張したのは、死は私の死ではありえないということであった。死は私のものではありえない。死ぬことで消え去るのは〈私〉という我性であり、かくして最後に死ぬのは〈私〉ではなく、非人称的な「ひと」、「誰か」にすぎないのだから<sup>31</sup>。死ぬことは〈私〉の可能性のなかにない。〈私〉は死なない、死は私の力能を越えてでおり、それゆえに死は不可能である。デリダはこの批判をさらに発展させ「他者の死、〈私〉のなかの他者の死は、そこから引き出しうるすべての帰結とともに、根源的に連辞〈私の死〉のなかで名づけられる唯一の死である」と述べている<sup>32</sup>。ブランショやデリダはハイデガーから距離を置いたが、ツェランの詩はそれと似ていながらも異なる仕方でハイデガーから距離をとったことを意味している。

もしもこの詩で、死が隠喩や擬人化であるならば、どうなるだろうか。語り手は言う、「あなたは私の死であった」と。そして「死」だと言う唯一の理由は——た

<sup>30</sup> Ibid.〔訳注〕前掲書、354-59頁を参照。

<sup>31</sup> Cf. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, coll. « Folio / Essais », 2012 (1955), pp. 27-28, 117-30. ここからある短い一節を引用しておきたい——「私は私自身として死ぬのだろうか、それとも、つねに他者として死ぬのではないだろうか。だから、正確に言えば、私は死なないと言うべきではないだろうか。私は死ぬことができるのだろうか。死ぬ能力をもっているのだろうか。」「モーリス・ブランショ『文学空間』粟津則雄・出口裕弘訳、現代思潮新社、1962年、127頁」

<sup>32</sup> Jacques Derrida, *Aporias*, translated by Thomas Dutoit, Stanford, CA: Stanford UP, 1993, p.76; Jacques Derrida, *Aporias*, Paris: Galilée, 1996, p. 133. [ジャック・デリダ『アポリア：死す－「真理の諸限界」を「で／相」待一期する』港道隆訳（人文書院、2000年）149頁を参照]

とえ全てのものがその手から滑りおち、離れおちてしまったとしても——死が奪うことの出来ない唯一のもの、絶対的に誰も奪うことのできない唯一のもの、離さずにおける唯一のものだからである。死は何ものとも置き換えられない。隠喩の根拠として機能しているのは、この「死」の意味である。「あなた」は、正確には、死のようであった。なぜならあなたは私が離さずにおける唯一のもので、それ以外の何ものでもなかったのだから。私はあなた以外のすべてを失った。しかしそのとき、「私」はあなたを死と置き換えた。私はあなたを置き換えできないものと置き換えた。私は、置き換え不可能なものを置き換えたのだ。この置き換え自体は可能である。なぜならあなたは誰にも奪うことのできない私のものだから、置き換え不可能なのだから。置き換えは、この場合にのみ、置き換え不可能なものがある場合に限って可能である。誰にも奪うことができない、置き換え不可能なものが、あなただった。だから死「それ自体」は他のものと同じで、滑りおちたすべてのうちの一つであったはずだ。死「それ自体」は離れてしまい、もはや私のものではなかった。しかし隠喩が可能になるのは、死が置き換え不可能な場合のみである。もし死「それ自体」が置き換え可能で、置き換えられるなら、隠喩となる根拠が失われてしまうからだ。仮に「あなたは私の死であった」の「死」が「あなた」の隠喩であるならば、死「それ自体」は隠喩である。あなたは、死が置き換え不可能な場合にのみ、私の死であった。死が置き換え可能であれば、つまり、あなたが私の死でありうるなら、そのときあなたはもはや私の死ではありえない。アポリアである。これはさらに複雑に分岐した道へと通じていく。その一つを挙げれば、仮にあなたが私の死でないとする、そのとき「あなたは私の死だった」という表現は隠喩ということになる。もしその表現が隠喩ならば、そのとき死は置き換え不可能であると同時に置き換えられる。もし死が置き換えられるなら、その表現は隠喩ではない。もしその表現が隠喩でないなら、つまりあなたが私の死であったなら、あなたは私の死ではなかったのだから、「あなたは私の死だった」という表現は隠喩的になるはずである、等々。

置き換えに関する同じロジックは、たとえその企図が異なろうとも、擬人化の場合についてもたどることができる<sup>33</sup>。どちらにせよ、その詩は、このように死を定義する可能性は言語学的な、修辭的な可能性にあることを暴きだしている。あるいはポール・ド・マンが言うように、「死は言語の窮境を置き換えた別名である」と

言っても良いかもしれない<sup>34</sup>。実際ここで「死」は置き換えられた名前という印象をますます強めている。しかし死それ自体については、それとしての死についてはどうであろうか。

私たちには、二つの様態をもつ最初の行（「あなたは死の隠喩だった」と「あなたは死の擬人化だった」）のうちの一つにはじまる解決困難な難局が残されている。この時点でさまざまな疑問が湧いてくるだろう。語りかけられているのは、頓呼法によって擬人化されたものなのかどうか。死を擬人化しているのは、修辭的な装置それ自体ではないか。あるいは、もし語りかけられているものが隠喩ならば、それとしての隠喩ならばどうなのか。もし彼／彼女が隠喩ならば、そのとき、語り手が彼／彼女に語りかけているように、最初に頓呼法を使うことで、語り手が隠喩の擬人化を構築していると言ってもいいだろう。もし語りかけられているものが隠喩ではなく、例えば人であり、最愛の人や誰か別の人物であれば、そのとき「あなたは死の隠喩だった」という表現は隠喩であり、その詩行は「あなたは死の隠喩という隠喩であった」と翻訳可能である。これは終わることなく無限につづきうる。同じことは擬人化の場合でも繰り返すことが可能だ。もし語りかけられている先がほんとうにその装置、擬人化という修辭的装置ならば、最初の頓呼法が意味するのは、その詩が、擬人化という修辭的装置の擬人化を構築していることになる。仮に語りかけられている先が擬人化でないなら、その表現は「あなたは死の擬人化という隠喩であった」として隠喩となる。それゆえに私たちには、隠喩とは何かを言わせてもくれない（その答えは常に隠喩的な答えとなり、一般化された隠喩性を意味してしまうのだから）、言語学的な・修辭的機構が置き去りにされるのである<sup>35</sup>。

<sup>33</sup> ここではポール・ド・マンの重要な二つのテキストとして、「摩損としての自叙伝」と「抒情詩における擬人化と比喩」を挙げておきたい。“Autobiography As De-Facement” and “Anthropomorphism and Trope in Lyric”, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia UP, 1984, pp. 67-81, 239-62. [ポール・ド・マン『ロマン主義のレトリック』山形和美・岩坪友子訳（法政大学出版社、1998年）87-104, 313-40頁]

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 81

<sup>35</sup> See Jacques Derrida, « La mythologie blanche », *Marges - de la philosophie*, Paris : Editions de minuit, 1972, pp. 247-324. [「白い神話」、『哲学の余白』下巻、藤本一勇訳、法政大学出版社、83-171頁]

しかしこうした考察のおかげで、詩のなかで言われていることがわかるようになるばかりか、「死とは何か」という問いに対する、何にも増して特殊な立場を位置づける形式上の指示を行なう修辭的機構の理解が可能になるのである。一行目で隠喩と連辭「私の死」が同時に使用されていることは、二つのことを示している。一つには、死「それ自体」という觀念、定義は可能だが置き換えできない死の觀念を、言語の効果として見ることである。もちろんこれは死が存在しないという意味ではない。単に「私の死」という問いである限り、一般的な意味での死は存在しないと謂うだけだ。もう一つには、事態を反対に考え、死とは何かを示唆しているものとして読む必要がある。詩によって異なる読解へ向かう複数の可能性が開かれるのだから、その修辭的散種はすでに死を指し示していたとして読むことが可能であるし、またそう読まれるべきなのである。これはどういう意味か。「それとして」の死は決して現われることはない。死が語られたり、書かれたりするたびに、そこには隠喩や換喩、転喩 (metalepsis: ここでは原因と結果を置き換えること、ないしはその反対のことを表わすという意味で)、擬人化などの比喩表現が現われるが、死「それ自体」はどこにも見出されず、まさしく物事がそれ自身であることをやめて、別のもののなかで変容するさまを通じてしか、すなわち内的差異をたどることでは、それ〔死「それ自体」〕を示すことは可能にならない。死は「似ていなさ」〔dissimilitude〕を文学作品の中核に書きこむ。その姿を現わすことのない死があるために、文学作品はそれ自身と同一になることはない。繰り返せば、私だけのものである唯一のものとしての「死」は隠喩であり、それはそれ自体と重なり合わない (私のものである唯一のものとして別のものを持つことができる可能性ゆえに。但しこの場合、死は手から滑りおちてしまうだろう)。だがきつと死はまさにこの「重なり合わないさ」〔non-coincidence〕、「それがそれ自身ではないこと」〔non-identity〕、「似ていなさ」〔dissimilitude〕であるのだろう。これが正しければ、このことは死を主題的にも機能的にも取り扱うことのない作品、つまり死を参照せず、死に言及することもなく、いかなる方法でも死を含意したり、それについて話したりしない作品に対して有効に働くはずである。

こうした死の見方は、死を最後に来るものとしては考えるわけではない。ツェランの詩の一行目に「あなたは私の死だった〔warst〕」とあるように、その動詞は過去時制である。どのように「あなたは私の死だった」と言うことが可能になるのか。

どのような立場から、そのような発話が可能なのだろうか。それは〔エドガー・アラン・ポーの「ヴァルドマール氏の病床の真相」の登場人物である〔死ぬ直前に催眠術をかけられる実験対象となった〕ヴァルドマール氏の「私は死んでいる」と類似する部分はあっても、やはり非常に異なっている。「あなたは私の死だった」は、(a) 以前私は死んでいて、いま私は生きているということ、あるいは (b) 私は死んでいたが、いまは生に復帰したということを示唆するかもしれない。もしくは (c) 一つ以上の死があることを示すかもしれない。そう、あなたは私の死だった。だが、いまや私は異なる死を持っており、私たちのそれぞれが複数の死をもっている、というふうに。いずれにせよ「別の仕方死ぬこと」という観念を決して拒まないような何かが、死の後にはある。ここで同時にコウルリッジとカフカの寓意的読解を参照すれば、この「死のなかの生」の空間としての、文学空間としての、生きつづける空間を認識することは容易である。誰かがこの空間に入った瞬間に文学ははじまる。つまり「あなた」もまた文学である。あなたは、文学は、私の死だった。そして私はいま語る、死のなかで生きながら、私の幽霊のような声でもって、ありとあらゆる他の死を今でも生き延びて（これを自伝的に読解することも可能である。ツェランは、きわめて困難な瞬間のなかでも、文学は彼が離さずにおけるものだったことを告白しているが、実に文学は彼にとって死であった、というように）<sup>36</sup>。

この空間、文学空間とは何だろうか。文学空間では、たとえ互いに矛盾し、両立不可能なものだとしても、できるだけ多くの解釈を考慮に入れる必要がある。私の読みがはじまったときから、私は絶えずこのことを企図してきた。それはなぜか。異なる複数の読解を可能にするものは、個々別々に行なう解釈では見出し得ないからである——それは、それがそれ自身ではないことのうちに開かれる作品がもつ可能性である。作品がそれ自身と重なり合わないこと自体が、複数の可能性の空間を開くのである。何の可能性か。ツェランは *konnen* を過去時制（“konnte”）で用いている。この動詞の過去時制の含意が〔「～ができる」を表わす〕能力とい

<sup>36</sup> 1967年2月、ツェランは再び入院し、激しい苦痛に苛まれる。本稿で論じる死を書いていたのはこの時であった。John Felstiner, Paul Celan. *Eine Biographie*, München: C. H. Beck, 2000, S. 299. を参照のこと。



うよりは、むしろある行為の成功にあるとしても（だからこそ「あなたを私はどうにか離さずにおけた」、あるいは「あなたを私はつかんでおくことができた」という翻訳が可能になるのだが）、ここで能力の意味は重要であり、私たちはふたたびハイデガーの議論へと引き戻される。ハイデガーにとって死は不可能性の可能性であり、死は現存在にとっては基本的な力能に翻訳され、変容される究極的な可能性である。この基本的な力能とは、マッカーリーとロビンソンが〈potentiality-for-Being〉と翻訳した「存在可能」(Seinkönnen) のことである。ただし究極的な可能性としての死、不可能性の可能性としての死（私たちは死んだ後には何もできないのだから）が他のあらゆる効力や力能を可能にするのだとしても、私たちが死に働きかけられると考えるのは錯誤である。ブランショが述べるように、私は死ぬことはできない、なぜなら死ぬことのなかで私は私自身であることをやめてしまうからだ。私は私自身の死に対して無能である。私は私の死に関して無力である。文学がよすがとするのは、私が何であるか、私が誰であるかにおいて、私がもはや重なり合わないことである。この死と結びついた重なり合わなさの修辭的機構こそ、私たちがツェランの死の形式的な指示のなかに見出したものであった。ただしツェランは「できた」(“konnte”) と言っていた。能動的な役割をもち、死を離さずにおくことができたのは、語り手である。彼は何を離さずにおけたのか。いつ死を離さずにおけたのか。語り手は死それ自体を離さずにおけたわけではなかった。死それ自体は隠喩なのだから。同時に、語り手は「重なり合わなさ」を、隠喩を通じて形式的に指示される「似ていなさ」を離さずにおけた、そうすることで死を離さずにおけている。能力と潜在性をめぐる問いは最終的に「あなたは私の死であった」という表現の過去時制をめぐる問いである。死は、通俗的な意味で、人生の最後として起こったのだろうか。実際に、起こったのだ。すべてが滑り去った (alles) 瞬間が存在し、それが最後の瞬間であったのだから。詩それ自体が〈während〉を使用しているのは（それは単に～したときというより、～している間を指す）、この瞬間が、死ぬ瞬間が、しばらくの間続いたことを、瞬間というよりは、ある合間のなかで起こったことを示している。注目すべきは、語り手はどうか——彼は彼の死を離さずにおくことができた——彼が語りかけているものを手元から離さず、全てがなくなってしまうあとも、どうか離さずにおくことができたことだ。これが、彼／彼女の潜在性が不可能性の領域に入る地点である。文学のなかへと入る地点。文

学空間のなかの死の不可能性が、ある潜在性として自ずから開かれたのだ。これこそブランショが述べる「潜在性と不可能性のあいだで開かれたコミュニケーション」〔la communication ouverte entre le *pouvoir et l'impossibilité*〕である<sup>37</sup>。しかしこの能力をもつのはもはや詩人ではなく、また詩のなかの登場人物でもない。それは読者である。そして、最後の、奇妙な寓意的転回において、「私」の場所が読者のために明け渡される。それゆえ「あなたは私の死だった」と言って、文学に語りかけているのは、読者と読者としてのツェラン、ツェランを読む読者、そして、その他あらゆる読者なのである。あなたは私の死だった、なぜならあなたを通して、私は私の顔を奪われることに直面したからだ。私が重なり合わなさとしり合ったからだ。私が私自身であることをやめたからだ。そしてこの他にはありえないような経験が、私の前に、私自身の潜在性として開かれる。私は、読者は、書きこまれているだろう、作品のなかに、すべての作品のなかに、死について語っているかとは無関係に、私は書きこまれているだろう、他者として、あらかじめ決定されていない一人の他者として。予見も予言もできない読解の可能性がすでにそこに存在している。そして、たとえ私が読解する瞬間に、もはや私が誰であるかに確証がないときでも、作品をつかむのは私自身の読解である。死の不可能性、私の死の不可能性はこうして潜在力となり、私をもつ力が、同時に死が、死それ自体が、それとしての死が永遠のものとなり、遂に、ようやく私は同じ作品のなかで死ぬことができる、何度でも、何度でも死ぬことができる、それ自体とはいつも異なってしまう、それがそれでない宿命を背負って死ぬことができるのだ。(目的語属格の)「それとして」の死の隠喩は、仮想的な死の同一性を生み出しながら、(主語属格の)それとしての死の隠喩へと姿を変え、今度は死が普遍化する隠喩となって、その隠喩を定義できなくする。かくして死は永遠のものとなり、中性化され、まさしくすべてが滑りおちるときに、その滑りおちていくものを離さずにおき、これこそそれだと、それ自体だと、死それ自体なのだと思えることを可能にする。ここで——どこで——隠喩と物語が出会い、互いを抱擁し、死について、文学について書くことができるという幻想が生み出される。

<sup>37</sup> Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 263. [『文学空間』粟津則雄・出口裕弘訳、現代思潮社、1962年]

あなたは、文学は、私の死だった、そのたびに何度でも、私のものであり私のものではなく、死でありながら死ではなく、読むたびにそのつど、あなたは私の死であった。

翻訳＝南谷奉良（一橋大学・博士課程）