

「水のパロール——『水と夢』における音の詩学——」

及 川 馥

0・0 詩は翻訳できないといわれる。詩を外国語に移す最大の障害は音韻である。詩は記号表現シニフィアンと記号内容シニフィエとの区分を容認しないとさえいうるのであろう。すぐれた詩であればあるほど、シニフィアンとシニフィエは一体化しており、まさにそれは両々相まって渾然たる言語世界を構成するものであるからである。では詩の中で語のシニフィアンは有縁化しているのだろうか。あるいはシンボル化しているのだろうか。この設問は古く長い歴史をもった難問である。

傑作といわれる完成度の高い作品であれば語はまさにものとしてシンボル化しているといえよう。詩作とはだからシニフィアンとシニフィエの恣意性の原則に対する挑戦だといえなくもない。

しかし一般的にいえるのはこの程度のことであって、作品の分析から導きだされる特色が、そのままどれにもあてはまる一般的な規則となっていくかないことに問題のむずかしさがある。

0・1 いうまでもなく文学作品にとって第一のマチエールとは語である。文学はことばを素材とする芸術だとは、文学の定義として通用している考えですらある。したがって語の分析は、広い意味で文学の物質性の研究になるといえよう。だが語はすでにふれたようにシニフィアンとシニフィエの二面性をもつものだから、前者は後者のマチエールといえる可能性をもつものではあるまいか。

バシユラールは水のイマージュの分析のあとで、今度はシニフィアンのレベルでの問題に取組む。つまり音韻の分析である。音韻もまた語の要素であり、下位区分としてみれば語のマチエールにちがいない。あえていうならば語の音声学的要素は、シニフィアンの主たる構成要素であり、文学のマチエールのマチエールをなすものである。しかしふだんは前述したようにシニフィエと渾然一体をなしており、あるいはまったく透明で、個々に取りだして考察することのきわめて困難なものである。

0・2 しかし音韻がマチエールであれば、われわれが追求してきたマチエールの特色、△深さ▽を手がかりにすることがここでもできるのではないだろうか。(2) この深さは物質と緊密に結びついた概念であったし、また想像力を活発に作用させる方向を示すキーワードであった。深さは内面性を指向していたことも思い出されてくる。それは冷たいイマージュを温めて動かし、人間的な生きいきしたものをあたえるヴェクトルを示唆していたではないか。したがって音韻の深さがどのような構造をもつかを考えることは、バシユラールにとって必然性をもつように思われる。

I

1・0 さて、バシユラールは『水と夢』の結論を「水のパロール」と題し、河の抒情性、水という元素にまつわる音韻の感情的な価値をとり上げる。従来の彼の視点はフランス語という言語に限定されず、少なくとも英語やドイツ語まで考察の視野に入っていたことは、実例によっても明らかであり、詩の引用はほとんど原語をとまっていた。しかし一読して分るように、この章はいちじるしくフランス語への傾斜を強めているように感じられる。だがそれは問題の性質上そうならざるをえないのだと指摘するにとどめよう。

1・1 バッシュラールの水の詩的言語の分析は水と流暢な言語とのアナロジーを出発点とする。そこに彼の独自の言語観がうかがわれるのでまず取り上げることにしたい。

ポール・ド・ルールによるスウィンバーンの詩の分析を紹介したあとバッシュラールは次のようにいう。「私にいわせれば、流動性は言ランゲージ語の欲求そのものである。言語は流れたいのだ。言語は自然に流れます。」(p. 251) 言語は本来流出を求めている、ということは、一般的に言えばソシュールのいういみでのラングの存在が前提なのであろう。しかしここでは人間は語る存在、パロールを発する存在だし、言語はパロールとして自然に人間の口から溢れるのだというふうの規定するのである。

バッシュラールの指摘する言語の流動性 (liquidité) とは、スウィンバーンの詩において、「他の子音の増加や衝突をさまたげるため流音 liquids を使用する傾向は、転位のための他の音を増加する結果になる」(p. 251) という文脈の中では、具体的な子音の種類 (l, r) を指していたのである。バッシュラールはこの用語 liquide 「①男性名詞、液体、②女性名詞、流音」の多義性を逆にとつて、流音から液体性、流動性という特質をひきだしたのである。そしてさらに言語は流出を欲するというふう言語「あるいはその表現欲」というものを個人を超えた存在として実在化するように思われる。しかしバッシュラールはこれ以上その分析を進めない。

泉から清水が流れるように言語は本来流れたすものだし、流音こそは表出の欲求をもっともよく表わすものだと彼は主張するのである。

1・2 言語がなぜ流動性を本質とするか、もう一度問いなおすなら、当然、言語は音声だからだという答えがかえってくるであろう。声としての言語というイメージが浮んでくる。『大気と夢』で詳述されることを先まわりしていえば、人間は△パロールをいう葦▽ roseau parlant であるからであり、発話、発声のための△響鳴管▽ tuyau

snore だと捉えられているからである。人間は空気という流動体を発声器官によって発振する送信体なのである。音声によるシニフィアン発信者としてのイマージュがはなはだ鮮明に述べられている。

泉は胸であり、のどであり、声としてのパロールが清水のように流れでるといっているのである。勿論、声そのものの美しさを対象にすれば、音楽の問題になる。ここではあくまでパロールの問題にかぎられるのであるが、では、パロールのシニフィアンとしての音韻はどのような構造をもつのであろうか。

1・3 彼はバルザックの「人間のどんなパロールにもさまざまな秘密が埋められている」(『ルイ・ランベール』)ということばを引用しつつ、こうした秘密を宿す宝石のような語がどの国語にも存在すると述べて、パロール自体が深さや実体をもつことを暗示する。

一般的にいうなら、語のこういう秘密は、語源のように過去に原因をもち、また何よりもシニフィエのレベルで捉えられることが多い。しかしバシュラールは音声のレベルにもそのような宝があると考える。

II

2・0 さて、バシュラールが宝石のようなことばとして例示する単語はフランス語の *rivière* [ri:vje:r] (河) である。これは *rive* (岸、土手) という名詞から派生した語である。バシュラールにいわせれば「動かない岸 *rive* の視覚的ヴィジョンでもって作られた語であるが、しかし流れることをやめない」(p.252) 語である。これは同じ語源の英語の *river* [ri:və] と比較するならば、後者が「音声学的に荒っぽい響き (*Druidalite sonore*) をもつことを思ひ出してほしい」(p.252) という。両語の語尾の母音の相違と子音を発音するかしないかが、バシュラールの耳にとっ

ては絶対的な相違として捉えられる。一方は唐突に、ぶっきら棒に響き、したがって流動性をもたない。他方は語尾の流音とともに蕩々として尽きることのない流動性をもつのである。これはあくまでも音韻のレベルでの比較であるが、すでにシニフィエの河のイマージュ、さらには指示対象レフェランとしての河の流動性に支持されていることに注目すべきである。このシニフィアンはすでにシニフィエやレフェランと有縁性をひそかにもつのである。したがってこの語は「他国の言語に伝達不可能な現象である」(p. 252)といっても過言ではない。

冒頭でふれたように詩の翻訳不可能性はまずこのシニフィエ・シニフィアンの心理的有縁度にもとづくのであるが、このリヴィエールという語の流音、とくにその語尾の「*ε:ɔ*」という響きがいかに強力に河の流動性を支持しているか、ということをおシチュラールは指摘するにとどめ、語の宝石のような価値がそこにもあることに読者の注意をうながすのである。

2・1 「リヴィエールという語はフランス語の単語のうちでもっともフランス的である」(p. 252) というレットルをこの貼り、おシチュラールはリヴァとリヴィエールという英仏の同根の語の音声的構造を対比させることによって、彼の母国語のもっとも奥深い特徴を提示しようとする。だがたった一音節の差に跳びこせない差異があるということをおシチュラールは何をいわんとしたのだろうか。

2・2 だれにとっても母語にはバルザックのいうように汲みつくせない神秘がこめられているにちがいない。だとすれば、イギリス人にとってリヴァという語はリヴィエールよりも男性的で深い響をもつかもしいない。おシチュラールはそんなことは百も承知の上で、こういうことを述べているのであろう。イタリア語の *rivera* やスペイン語の *rivera* との比較すらおシチュラールはしようとしなない。しかしラテン系の同族の語を比較すれば、まさに変化している部分にその国語の奥深いニュアンスが宿されているということはお、われわれ日本人のような圏外存在にとってきわ

めて貴重な示唆をふくむのではあるまいか。しかしバシュラールの意図はそのような啓蒙的なところにあるのではなく、リヴィエールという語が音声として流動性をもつことを根拠に、シニフィアンたる音声もまた物質性をもつことを証明しようとしているのである。つまり音声もまた実体になりうるのだ。

2・3 さらに今度はバホーフエンの考えをひきあいしながら、母音^アaが水の母音だといいます。水をあらわすラテン語 *agua*、ルーマニア語 *apa*、ドイツ語 *Wasser* の中にはaが確かに存在する。「それは水による創造の音素である」(p. 253)とまでその価値をもち上げる。

「^アaは第一物質のしるしをつける。それは宇宙的詩篇の頭文字である。それはチベットの神秘主義ではたましいの休息の文字である。」(p. 253)

2・4 私はここで一つの素朴な疑問にとらわれる。どうして肝心のフランス語の水 *eau* [o]にはアと発音される音が含まれていないのか。バシュラールは巧妙にも発音から文字に移り、チベットの神秘学までもちだすことによって、フランス語の水の綴字の中にひそんでいるaを援護するように思われる。ラテン語の *agua* からフランス語の *eau* が派生したのであるが、ともかくも綴字中にaをもつことによって、フランス語の水は名実ともに四元素のひとつたりえているのであり、コスミックな価値、たましいの憩いとなる可能性すらそこに宿しているのだ、とバシュラールの想像力は信じているようである。

2・5 一方このaの問題は『大気と夢』において *âme* (たましい) という語によって、呼吸との関係が分析され、また『夢の詩学』においても綿密な記述がおこなわれるように、バシュラールにとっては欠かすことのできなないテーマなのである。

しかしここでは元素として水(e a u)のエクリチュールの中にaが存在するだけで満足しなければならない。

3・0 バシユラールの実体化という考えをことばのレベルで一般化するならば「ことばと実在との照応関係コレスポナダンスの深い生命を感じとること」(p.255)が必要であろう。それはまさに語と指示対象レフェランの縁関係モティヴァションの確認ということであり、ことばとレフェランとの関係と読めるが、まずそれはシニフィアンとシニフィエの有縁性の知覚から始まるのではないだろうか。たんにことばと実在の有縁性を捉えるのではなく、 \wedge 深い生命 \vee を捉えるためには、実在の側からもことばの側からも \wedge 生命 \vee の方に歩みよらなければならない。理性や感情ではなく \wedge 創造的想像力 \vee を働かせなければならない。それはまた、「パロールによる想像、話すことによる想像、話すことを筋肉的に楽しむ想像、饒舌に話し、存在の心的ヴォリュームを増加する想像」(p.253)をおこなうことなのである。パロールの調音のレベルで、想像力をはたらかせなければならぬ。筋肉を動かすことも音声の発信には不可欠であるけれども、そのレベルにも一種の感覚がともなうし、さらには \wedge 楽しさ \vee すらともなうことを想像すべきだとバシユラールは主張する。このレベルで想像力をはたらかせれば、河が「句読点のないパロールである」(p.253)ことをたちまち了解するだろうと、バシユラールは読者に一つの飛躍を試みるように暗にうながしている。

3・1 さてパロールの音声は外界の音の模倣であろうか。素朴な模倣的再現であろうか。バシユラールはその問いよりも一歩進んで、音の模倣的表現をもとにしたポエジーがなぜ \wedge 表面的 \vee なものにとどまるのか、という問いを發する。

「言語の自然な流露はそれ自体素朴な美をもつとしても、それはポエジーとなるにはまだまだ不十分である。そうい

う再現は「生きている音から、その唐突さ、その不器用さしか取りこまないからである。」(P. 251)

そういう模倣的再現はいかに忠実であっても、「物音の仕組みメカニズムはあたえるが、人間的な生きいきした音響をあたえない」(P. 251)からである。バシユラールのことばを言い換えれば、物理的な模倣以外に人間的な模倣の方式があるということであろう。

「ひとつの物音アソウを上手に再度作るためには、それを一段と深く作らなければならない。その物音を作る意図を生きてみる必要がある。」(P. 251)

3・2 その物音を△深く作る▽ということとは、その物音を作った意図を体験してみることだといいかえられている。つまり△物音のメカニズム▽と△人間的な生きいきした音響▽の間の距離が△深さ▽の問題だということが分かる。いうまでもなくここにわれわれの指摘したマチエールの深さの特徴を見ることができよう。ポエジーにおける物音の模倣の効果は△人間的な生きいきした音響▽をあたえることだという大きな枠組もあたえられたことになる。物音を作った意図を生きてみようという指示は、想像力を働かしてシエマを捉えよということだと、まずここでは受けとっておきたい。

3・3 このように擬音語の自然主義の表面的な価値をバシユラールは批判したが、ヴェルブと現実の照応関係を認めるならば、この問題をもっと深く考察することが可能になる。

「人びとはオノマトペがこだまであるといつも思っていたが、またオノマトペは聴覚に完全に導かれると思いたがる。」(P. 253)しかし実際はもっと別のメカニズムがはたらいている。

「耳は人びとが想定しているよりはるかに自由寛大リベラルであり、模倣の中にある程度トランスポジションの転換を大いに受け入れたがっており、しかも耳はたちまち最初の模倣を模倣する」(P. 253)とこう。

まず音の模倣も視覚のカリカチュエアの模倣と類似しており、特徴をつかんでアクセントを置いた模倣、ある程度めり、はりをきかせてデフォルメした模倣が可能であり、その面白さを聴覚は十分享受する能力をもっていることである。おそらく自然の物音にはそれぞれ独自のシエマがあり、それをはずれない範囲での変形が可能で、その変形に面白さが感じられるということになるのであろう。

第二に、耳は「最初の模倣を模倣する」ということは、この変形を受け入れると、もとの音の形を放棄して、変形した音のフィルターを通して聞いてしまうということであろう。そして最初の成功した模倣が固定化されることになる。聴覚の微妙な可塑性とでもいふべき特色をバシユラールはこのように構造化してみせるのである。

3・4 一方、模倣する人は「聞くよろこびに対し、活発に話すよろこび、模倣の才能を表現する表情全体のよろこびをつけ加える。」(p.253)ということは音の機械的な模倣は対象の表現としてはそれだけでは不十分だということを示唆している。

したがって「音は擬音術ミモロジスムの一部分にすぎない」(p.253)ともいえるのである。くりかえしていうが、効果的な音を模倣するためには、すでに述べたように深く作ることに、あるいは作る意志を生きたる必要がある。

また物理的に同じ音をだす現象について、各国語によってさまざまの擬音語が発生する理由を耳の自由さに求めることも可能なのである。

3・5 バシユラールは聴覚のこのような自由な作用を 投影プロジェクション とよぶ。人間の視覚が鏡のように外界を反映するのではなく、意図によってある中心を焦点として構成された像をあたえるように、聴覚もおそらく何らかの中心をもつ編成をおこなうのではないだろうか。バシユラールはこの幾何学の用語に心理学的な意味をあたえていると思われるので、神経生理学や心理学での定義をあげておこう。

「[投影とは]神経学的事象ないしは心理学的事象が場を変え、外部に局在化される作用をさしている。その移行は、中枢から末梢へと移る場合もあれば、主体から客体へと場を変えることもある。」⁽³⁾

オノマトペにはしたがってたんなる外界の知覚の再現ではなく聴覚の側からの能動的な働きかけがある。一般的に
 いえば、「主体は、まわりの環境を知覚し、それに彼自身の関心、資質、習慣、持続的ないしはその時々感情状態、期待、欲望などで答える」という現象の中にふくまれることになる。聴覚も他の知覚と同じようにこのような反応をおこなうのである。

IV

4・0 こうした現象は何もバシユラールが発見したわけではなく、オノマトペについてもよく知られたことである。バシユラールはシャルル・ノディエの編集した『オノマトペ辞典』⁽⁵⁾（一八二八）から *clignoter*（眼ばたきする）の個所を引用している。

「多くのオノマトペは、それが表わす運動のひきおこす物音によって形成されるが、そうでない場合は、少くとも、その運動を同種の別の運動と類比して考えるか、その運動がうみだす普通の効果を勘案して、その運動が生じさせるにちがいないと思われるような一定の物音にしたがって形成される。たとえば、眼ばたきの動作について、運動はこういう推測をうみだすが、いかなる物音も生じはしない。しかし同種のさまざまの動作は、それにもなう物音によって、この語の語源として役立つた物音をきわめて明瞭に想起させるのである。」（p.254）

なおこれはノディエの考えを代弁する十八世紀の作家シャルル・ドブrosのことばなのであるが、音の投影という

メカニズムをきわめて要領よく実例によって説明しているといえよう。

4・1 パシュラールは「したがって「新しく」作りださなければならぬオノマトペ、聞くためには投影しなければならぬオノマトペがあり、それはいわば代理^{デレゲ}されたオノマトペである。つまりふるえるまぶたに声をあたえる抽象的オノマトペが存在するのだ」(p. 254) のべている。

投影、代理、抽象ということによって、音響の直接的反映と見られがちなオノマトペに別の次元があり、主体の創造的な想像の働く余地が広く残されていることをパシュラールは確認するのである。

4・2 なお音による模倣は、対象が音である場合と、音ではない場合がある。しかし、後者は運動や動作が多いのではないだろうか。音を出さない運動を音によって表現することはオノマトペの抽象化ともいえるし、領域の拡大ともいえるのであるが、そこにはアナロジーがはたらいていることはまちがいないであろう。

4・3 以上のような準備をととのえた上で、パシュラールは次のようなことをいう。「詩的活動の中に、条件づきの反映、^{ルフレ}奇妙な反映がある。というのはその反映は三つの根をもつからである。つまりその反映は視覚的印象、聴覚的印象、^{ヴォカール}音声的印象を統合する。しかも表現のよるこびがあふれ出るほど大きいので、最終的には音声的表現が風景に支配的な^{ヴォカール}色彩効果^{ヴォカール}をあたえる。声がさまざまな^{ヴァイジョン}影像を投影するのである。」(p. 254)

オノマトペなどに見られる投影が詩的な表現をとる場合には、その反映は視覚、聴覚的印象の他に *vocales* な印象にも条件づけられているという。しかもこの三つの知覚のうち音声の知覚が表現にあたっては支配的な役割を果たすというのである。いったいそれはどういうことなのか。パシュラールは表現するよるこび *joie d'expression* というとき詩的な表現を念頭においているはずなのだが、それはまるで泉から清水が溢れるように湧出すると考えているが、そのとき風景の表現を基本的に支配するのは、それにふさわしい子音と母音の組合せから生じる音声であるというこ

となのである。

4・4 「声がさまざまの影像を投影する。そのとき唇と歯は違った景観をうみだす。拳と顎とで着想される風景もある……発音がきわめて容易な、柔らかな、心地よい唇形の風景がある。」(p. 254—255)

音声というよりも、発音や調音の独自のよろこびが、風景や影像の表現を左右するということがきわめて極端な形でべられているのである。調音器官だけではなく、全身の筋肉のよろこびがそこに作用しているということが、拳という調音とは無関係な器官まであげられているところから想像される。筋肉の中には行動の無限の記憶が埋め込まれているのであり、詩の表現はそのよろこびまで引きだすものでなければならぬし、それどころか詩的言語世界の統一には、この音声調音の筋肉的なメカニズムが主要な役割をはたしているのだというのである。

V

5・0 バシユラールはたとえば音声と水のイマージュの相互関係を次のように逆転したかたちで表現する。

「とくに、もしも流音の音素をもつあらゆる語を集合できれば、ごく自然に水のある風景 *paylage aquatique* が得られることであろう。逆に、水の心的現象 *psychisme hydant* や水のことば *verbe des eaux* によって表現された詩的風景はごく自然に流音を見いだす。」(p. 255)

前半にいわれるシニフィアンの流音が、シニフィエとしてさらにはレフェランとして水の風景をもたらすかどうか、いささか疑問ではあるが、しかもバシユラールはすべての流音をもつ語を集めることなど不可能なことは分りきっているだけに、壮大な虚言ともいえないことはないが、これはまさにシニフィアンとシニフィエの有縁性にもとづいた

発言なのである。要するに従来軽視された詩的表現の場における音韻のもつ重要性をとくに強調することによって、シニフィアンとシニフィエの照応関係、表現活動の深層において作用しているはずの音韻、とくに調音の問題に光をあてたのである。しかもそれが詩的表現において統合的な決定的な役割を果すのだというのである。

5・1 なぜなら、くりかえしているが、詩はことばによって作られるからである。ことばはまず音声である。

「音、生来の音、自然の音——すなわち声——は事象をあるべき位置にすえる。母音構成 *vocalisation* が真の詩人たちの絵画を支配するのである。」(p.235)

こういうことは、おそらく詩法の奥義に属することであろう。文章中で語のあるべき位置を決めるのは文法であり、サンタクスであるが、詩句の中では最終的には音韻、詩人の耳の中で響いている音韻が決定権をもつということなのである。子音がテーマを決めるとすれば、絵の構図を支配するのは母音構成ということになる。バシユラールは詩的想像力におよぼすこの音声の調音、あるいは音声的な調子、調和までふくめて、微妙な作用の重要性を指摘しているのである。そしてこれもまたフォルムに対するマチエールの優位という彼の主張の正しさを裏づける証拠になるであろう。

VI

6・0 さてバシユラールは以上のような準備をおこなった上で、具体的な語の分析にとりかかる。すでにリヴェイエールで垣間見られた流音をもつシニフィヤンが、どのようにして水の流動性を支持するのか、今度は詳細に分析されるのである。それはシニフィエ、あるいはさらにレフェランとの有縁性をどのように探るかという微妙な問題領域

域なのであり、まさに創造的想像力をフルに働かせることによってアプローチする領域に入ったのである。

ここで取上げられる例は *glaieul*, *grenouille*, *gargouille* という流音をふくむ語である。

6・1 バッシュラールはグライユル *glaieul* (グラジオラスの類) がなぜ詩の中では水辺におかれるのかを分析してみせる。この花は視覚的にもまた自然的にも水とは無関係であり、また語源的には *glave* (剣) から派生した語である。それは「尖端が細く、形がよいが、突くこともできないほど脆い剣であり、切ることも、ふりまわすこともできない剣」(p.255)である。そして花の派手な色彩は暑苦しくて地獄に燃えさがる火のようであり、ある地方では「地獄の炎」と呼ばれている。

しかし「ひとが歌うとき、レアリスムはつねに誤りをおかす。視覚はもはや支配しない、語源はもはや考えない。耳もまた花とともに名づけようと欲し、耳は自分が聞いているものが花開くこと、直接花開くこと、言語の中で花開くことを欲している。流れることの優しさもまた表示すべきイマーシュを欲している。」(p.255)これが言語や五感が詩的な表現を求めている状態なのだということができるであろう。

6・2 そのときグライユル(グラジオラス)という語はどうなるであろうか。

「グライユルはそのとき河の特別な溜息である、われわれの中で同時に発生する吐息で、軽い、きわめて軽い悲哀をとまなうが、それは広がり、流れて、もはや名づけようもなくなる。」(p.255—256)

グライユルを詩的に歌うとき、それはこのように、リヴィエールの吐く溜息のようにバッシュラールの耳には響くというのである。なぜスピールとなるのかは残念ながら私には理解できない。母音の中にその秘密が隠されているのだろうか。だがともかくそこはかたない悩みがつきまとうことについては次の一行にその秘密が暗示されている。

「グライユルはメランコリックな水の半喪 *demi-deuil* である。」(p.256) *glaieul* の中には *aieul* (祖父) あるい

は *aïeux* (祖先) がふくまれているから、そのような響きをもつのではあるまいか。もちろん *deuil* という文字の半分の声もふくまれている。グライユルの二つの流音の間におかれた母音はそうした暗い響きを秘めていることが推測されるのである。この祖先があるために、派手な色彩にもかかわらず、グライユルという音は「思い出したり、反映したりするぱっと派手な色彩であるどころか、忘れてしまっていた低いすすり泣き *sanglot* である。」(p. 256) グライユルとサングロでは「*sa*」という子音を共通にもつからこういわれるのであろうか。

バシユラールがこの悲哀、すすり泣き、半喪という意味を音声主導のアナロジーによってひきだしたことはわれわれに推量可能である。忘れられてしまっている祖先がこのグライユルの中で涙しているというのだろうか。

「△流音▽の音綴は古い思い出に一瞬立ち止められたイマージュをなごませそして運び去る。それらの流音は悲しみにいささかの流動性をもととしてやる。」(p. 256)

バシユラールが祖先や祖父という存在を明示しないのは自明のことだからであろう。この「古い思い出」は明らかに祖先をふくむにちがいない。

6・3 ここにバシユラールは註記して、マラメル「花」の次の一行を引用し、「これは私見では水を起源にした△連想▽である。」(p. 256) と *de l'eau*。

Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin, (Les Fleurs)

6・4 この他バシユラールは、伝説にいわれるところの△沈める鐘 *cloches englouties*▽や、水中でなり響く鐘楼や、水中でかなでられる金の竖琴といったものの魔術的な魅力も、水のポエジーとして理解すべきだという。

つまり水の音楽を楽器や鐘が単に象徴化するというのではなく、水の音楽と鐘の音の競演、水が聞き、楽器が聞くという関係、「魔法が魔法によって、音楽が音楽によって征服される。こうして魅惑された対話が続く。」(p. 256)

というふうには、水の音と楽器の相互交流があるというのである。

水の調和ある音を水の音楽と聞かざらば、すでにその見えない作曲者や演奏者（水魔）の存在を想定することになる。そして水の音楽家と人間の作った音や楽器との対話を想像するのだが、まず、ここでも鐘や楽器だけが自発的になりだす状態がある。つまり水と人工の世界の両方にまだ音楽家がいないのである。もちろんこのような音のレベルでの想像も、人間の世界の投影であることに変わりはない。また音楽の奏者が水魔を演奏によって圧倒するという伝説もこのような想定の上になりたつてであろう。

6・5 水は歌うだけでなく笑うことも可能である。音を媒介にした擬人化はさまざまの方向をとる。しかしそれは火や大気とは別の特色がある。水の笑いにはまったく乾いた響きがない。そのため「ある種の緑色をもって響く」海緑色の *glaques* 音が必要だ。」(p. 256) という。だがこれも蛙 *grenouille* を登場させるための布石のような気がしないでもない。

「グルヌイユは、音声学的には——想像された音声学であるところの真の音声学的な意味では——水の動物である。蛙が緑色なのはおまけなのである。雨水を蛙のシロップという庶民はそのところを見ぬいていた。そんなものを飲むのは間抜け *gribouille* なのだ。」(p. 256)

6・6 蛙の鳴き声を水の笑いというためには、音声的な類似物の *glaques* を媒介にしなければならず、さらにその意味の緑色による補強も必要とみえたが、しかし良く考えてみれば *grenouille* が本来水の動物であるのはその名称の中に流音のほかに *mouille* (湿った、ぬれた) という語の大半がふくまれているからだというのではあるまいか *glaque, gribouille, grenouille* と並べた想像的音声学は字謎の遊びに近づいていくが、ことば遊びは本来ポエジーと無縁ではないのであり、その意味でグルヌイユの男性形を模索したインド学者ルイ・ルヌーの試みも同じレベルに

あるといえよう。

6・7 母音の a が ^{フランス語}嵐、^{アキロン}北風の中でさわがしく響きわたったあとで、水の O^オという、音の美しいまろやかさを聞く人なら、「小川は冗談をたたき、冗談は滴り落ちる le ruisseau rigole et la rigole ruiselle。」(p.250) ことを聞きわけけるはずだとバシユラールは洒落をいつている。

6・8 このように音声に主導権をあたえてみると、ゴシック建築に使用される怪物の姿をした吐水口 gorgouille も、「侮辱を嵐のように吐き出し、水の喉音的罵言を嘔吐するため、下唇をつきだし、角をつけ、口をあんどりとあけた全身これ口という怪物の形を樋にあたえねばならない」(p.257) という見方ができるのである。

しかし、pour cracher l'orage comme une insulte, という表現は gargouille の中心にある -rig- という子音〔そのひとつは流音〕が orgie (大饗宴、バッカス祭)、orgue (パイプオルガン)、orgueil (傲慢・自尊心) というような語の響きを連想させるからこそ出てくるのではあるまいか。

また pour vomir les injures gutturales de l'eau という表現は gargouille を実際に誇張して発音するときの口の動きをカルカチュア化したものであり、gargouiller (流れ落ちる水がごぼごぼと音をたてる) をふまえての表現である。そして、そのときのぎくしゃくした口の運動こそ、全身これ口のような、角ばった印象を引きおこすきっかけを作りだしたのにちがいない。

「ガルグーユはイマージュになる前にひとつの音であった。あるいは少なくとも石にわが身のイマージュをただちに見いだした音であった。」(p.257)

ガルグーユという音が固い響きをもち、調音上もまず口を大きくあけ、唇をつき出すところから、すでにそれがとるべきイマージュを限定していたとバシユラールは考えるのである。そして石はそれを待ち受けていたのだとい

うのだが、ごつごつした調音のための筋肉の運動が石を刻んで準備していたのだという想像は、石の中に像があつて彫刻家はそれを取りだすのだという考えを音のレベルに延長したのだといえよう。

6・9 以上 *glauil, grenouille, gargouille* という流音をふくむ語の分析は、シニフィアンのレベルですでにシニフィエやレフェランと直接結合しているような印象をあたえ、有縁化のための必然性を作りだすものを、あるいはそのような幻想をあたえるために無意識のうちに役立っている要素を明るみに出した。一見恣意的に思われる連想にも、語のシニフィアンの音のレベルでこのような枠組が設定されるとすれば、その連想は目に見えない水路を導かれながら方向づけられているという想定がなりたつ。

しかも調音の筋肉の運動が連想の基盤にあることは、いわれてみればその通りであるし、詩の翻訳不能という理由の最大の原因もそこにあることが分ってくるであろう。一語を発音することは、そのシラブルにふくまれているあらゆる類音をなかに覚醒させ、無意識のうちに半分共鳴させているのだから、翻訳はそのような効果を切り棄てることを余儀なくされるからである。ことばの秘密の宝は音のレベルにもいくつも埋められているのだといえよう。

VI

7・0 *バシユラール*は水のことばというとき、川や海よりも泉からこんこん滾々と流れ出る水の音を念頭においているように思われる。泉とは「水になりつつあることば」^{ツエルプ}なのだというポール・フォールの一行がすべてをいいつくしている。泉の「美しく、単純で、さわやかなあらゆる音を聞いていると、水が入口に達するVように思われる」(p. 257)のも、水とことばの流動性とが音のレベルで結ばれているからである。「流動性は言語の一原理なのであり、言語は

水でいっぱいではなければならない。」(p.258)

これは冒頭からいわれてきたことばと流動性のアナロジーの確認に他ならない。

7・1 ここでバシュユールはこの関係を否定してみる。これは彼の常套的方法だといえるのだが、一つの関係が成立したら、その逆を考えてみるのである。水の流動性、水とおしゃべりとの必然的な連想にだれも異論をさしはさむものはないが、水と沈黙、水と静寂という関係もアンチテーズとして成立するのではないだろうか。

つまり「また水は沈黙と静寂のモデル」(p.258)なのだ。しかも沈黙を知っている水といえ、それは湖の水であろう。静かな眠っている水のかたわらで、一層深い静寂さを人は感じることができる。あたかもその水が「物質化された大きな沈黙」(p.258)のように思われるのであろう。

あるいは逆に「静寂をよく理解するためには、われわれのたましいは沈黙している何かを見る必要がある。休息を確実に感じるためには眠っている大きな自然の存在がそばにいと感じる必要があるように思われる」(p.258)というのも、人間のたましいは、沈黙や休息といったそれ自体不可欠なものでさえ、深く感じるためには、自然の中にそれを具体化したイメージや実体をもつ必要を感じるものだとということである。これは言語の表現の欲求とは対極にある享受の欲求、一種の欠乏や欠除・不在の意識なのであろうか。

VIII

8・0 さて、オノマトペ、擬音語というものは、人間が他の音を模倣する現象をさしていた。ところが、人間以外にも他の音を模倣するものがあるとバシュユールは考える。あるいはむしろ存在は元素の声を模倣するものだという

ふうにおノマトペの現象を全存在に拡大してみる。そうなれば、人間のオノマトペは自然の現象の一部として位置づけられてしまふであろう。

8・1 これまで見てきた水のことばは、いわば直接的な水の声であった。これからバシュラールが考察の対象とするのは、コスミックな水の声、水の壮大なこだまであり、全存在と元素としての水との交流である。

「自然は存在論的こだまを反響させている。存在物は元素の声を模倣しながら呼応しあっている、あらゆる元素のうち水はもっとも忠実な入声の鏡である。」(p. 258)

△声の鏡 *miroir des voix* △とはグダイストのトリスタン・ツアラのことばである。声が巧みに他の音を反映させるさまを指すのであろうが、そういう鏡のような音をどうして水が発することができるのであろうか。

バシュラールは「つぐみ^{メル}は澄んだ滝のように歌う」(p. 258)という。これが△在論的なこだま△の例なのである。△存在物は元素の声を模倣する△という定式をあてはめるなら、つぐみという存在物が滝の形をとった水という元素を模倣しているということになる。つぐみは滝の音を模倣しつつ呼応するのであろうか。バシュラールはお気に入りのイギリスの作家J・C・ポウイスの『ウルフ・ソレント』を引用する。

「つぐみの歌の独得の節まわしは世の中のどんな音よりも空気と水の精^{エスプリ}が浸透していて、(主人公の)ウルフにとってはいうにいわれぬ魅力をもっていた。それは音の世界の中に、物質界での木の影で蔽われ羊歯でかこまれた池が内包するものを内包しているように思われた。それは、悲しみが絶望となる領域の日に見えない境界をこえずに感じることできる、あらゆる悲しみをその中にふくんでいるようであった。」(p. 259)

つぐみはその鳴き声中に悲しみの暗い池を宿している。だから「落下する水晶」「涸れる滝」となることも可能なのであろう。また「つぐみは天のために歌うのではなく、近くの水のために歌う」(p. 259)ともいわれる。つぐ

みの信号を受信するのは人間や神だけでなく、水であるという点にも注目すべきである。この果てもなく天空で歌い続けるつぐみの声は水のせせらぎ、滝から流れ落ちる水の音のように聴く人の頭上に降ってくる。ポウイスは「液状の、さわやかでふるえている調べゆたかな旋律の滝は涵れることを望んでいる〔ように思われる〕」(p. 259)とさえいつている。

自然の中にあるものが、水という元素の声をこれほど豊かに歌いあげていることを、バシュラールに教えた英国の作家ポウイスは、エレメンタリストであり、アニミスムの信奉者である。つぐみのさえずりの意味するものを理解するためバシュラールは「これらのページを何度も読んだ」(p. 259)といっている。このさりげない告白はバシュラールが物質的想像力の四元素説をうちだすにあたってポウイスの思想が大きな支えとなったことを暗に示しているようにさえ読めないこともない。だがその前に、つぐみの歌のコスミックな意味を読みとるためには、聞きとる側の準備が必要だということを読みとっておかねばならない。

8・2 さて、このつぐみは水の声を模倣しているのだろうか。あるいは単なるオノマトペであろうか。バシュラールは八詩的に√自然の声を聞くためには元素との関係をたてなければならぬという。彼は芸術と模倣というアリストテレス以来の美学上の大問題について次のように考えている。

「芸術はこの反映から学ぶ必要がある、音楽はこだまに学ぶ必要がある。模倣しながら人は発明する。人は現実をなぞっていると思っているがそれは人間的に翻訳しているのだ。川を模倣しながらつぐみもまたいいさかなながら純粹さをつけ加えているのだ。」(p. 259)

このようにバシュラールは模倣と独創の関係をきわめて実践的に解決する。現実の完全な百パーセントの模倣をめざしても、得られた結果はむしろ現実との距離の大きさを示すだけの初歩的段階から、現実をみごとに再現しきって

いながら、なおかつ自己の個性を十分に示している老練で自在な段階まで、模倣にはいくつも階梯はあるのだが、パシュラールは、対象の把握から模倣的再現のどの次元でも、正確な対象の反映はありえないし、何らかの人間的な翻訳Vをおこなっているにすぎないのだという反省をこめて述べている。

さきに音のメカニズムを模倣すれば△表面的Vなポエジーにとどまると指摘したが、△人間的な生きいきした音響Vという効果的な再現にあたって示唆した△深く作るV、あるいは△物音を作る意図を生きてみるVことは、この存在論的こだま、元素の反映を念頭においていわれたのであろう。模倣の対象にまず元素を選ぶ必要がある、そうすれば存在論的こだまがおのずと会得されるというのが、パシュラールの基本的な考えのように思われる。

8・3 たとえこのつぐみの声が美しいゲルダの声であったとしても、ソレントが間違えたことに罪はない。自然の音のミメティズム（擬態）が二重におこなわれたにすぎないとパシュラールはつけ加えている。というのも「宇宙のユニヴェール中ではすべてがこだまだからである。」(p.259)鳥が人間に模倣を思いつかせたとしても、「鳥自身がすでに自然の声を模倣していたのだ。」(p.260)

母なる自然はそのさまざまの被造物をとおしてその声を発しているのであるか。自然の一存在が、自然を模倣するということは、一見奇異にひびくが、しかし鳥がその鳴声を獲得するためにくりかえす学習段階のことを思えば、まさに自然を模倣しているといえなくもない。しかしここでは、その段階のことではなく△自然の声Vは他の自然現象、水の声をさしている。鳥という自然が他の自然、水の音を模倣するのは、自然が自然を模倣することになる。しかもこの場合、鳥は自分の鳴き声を学習しているのだから、二重の模倣となるのである。

「宇宙の中ではすべてがこだまである。」という驚ろくべき発言も、唯一者としての自然の意志の存在を予感させるような発言ととれないこともない。

しかしもっと醒めた目でこの関係を眺めるなら、つぐみの声をシニフィアンと仮定した場合、そのシニフィエは何であろうか。また水の音をシニフィアンと聞く場合、そのシニフィエは何であろうか。いずれもシニフィエは空白に残されている。なぜなら、いうまでもなく両者とも記号として、あるいは信号として発信されたものであっても、そのコードをわれわれは知らないから、シニフィエは空白であり、シニフィアンは謎としてとどまるからである。といふことは、ここに想像力の介入の可能性があるということになる。そしてバシュラールにとっては、シニフィアンのもつ流音が、アナロジの支えなのである。しかも、このシニフィアンに少しでも意味を認めることは、発信者の意図をうかがわせることに道をひらくことになる。空白のシニフィエは解釈する人間の自然観の展開の場となりかねないのである。

「宇宙の中ではすべてがこだまである」ということでバシュラールは何をいおうとしたのだろうか。たとえば一個の音を他のものがこだまとして反響するとすれば、最初の音を発したものは誰かという創造者探しが始まりかねない。いったい他の音をこだまするといふことは、シニフィアンとしてであろうか。それともシニフィエとしてなのだろうか。ある音が他の音をシニフィエとすることは、他のシニフィアンをシニフィエとすることになるのだろうか。実例によって考えてみることにしよう。

8・4 バシュラールはこの宇宙的こだまの証人としてエドガール・キネをあげる。キネはブルゴーニュやグレス地方の音を長い間じっくり聞いたのちこうのべている。

「水鳥の鼻にかかった鳴声には岸にうちよせる波の音が、クラボットマン、ラール・ドール、コアスマン、ブーヴルイユ、クイナの声には蛙の鳴声、コアスマン、ブーヴルイユという音が、そしてぐんかん鳥の声には嵐の叫びが」聞こえる。

水鳥の声——波の音

クイナの声——蛙の鳴声

ウソの声——芦の音

グンカン鳥の声——嵐の音

上段の音をシニフィアンとすれば、当然下段の音はシニフィエあるいはレフェランとみなすことができそうである。もちろん両方を結合するのは人間であることはいうまでもない。この類似を認知することによって、こだま——オノマトペ——模倣という関係を成立させるのである。キネもまた「死んだ自然〔静物〕あるいは生命のある自然のあらゆる音調はそのこだまと協和音を生ける自然の中にもっている」(p. 260)とのべている。

8・5 またアルマン・サラクルーも、つぐみと小川の間にへうっとりするほど幸福な血縁関係√(p. 262)を見いだしている。沼の近くのつぐみは、しわがれた声を混ぜることを発見し、つぐみは蛙のために歌っているのではないかと疑っている。自然のさまざまな事物が、相互に歌い、相互に聴いている。発信者だけではなく受信者であることが、宇宙のこだまを一層複雑にするし、さきほどの相互模倣という仮定にもう一つの補強材料をあたえてくれるように思われる。音を出すものが、他の音を聞き、それを模倣する、つまりオノマトペに類することが自然の中でおこなわれているのである。もしそうだとすれば、人間の言語におけるシニフィアンの音韻体系中にある子音母音の組合せによる有縁性も、そうした現象の一つと見えてくるのではあるまいか。

それはともかく、さまざまな音、あるいは不協和音も結局は水の音にもどっていく。なぜなら「水は広大な統一体」だからである。

「水はヒキガエルやつぐみの作りだす鐘の音を調和させる。少くとも詩的になった耳は根元的な音としての水の歌にしたがうとき、不協和な声を統一に導くのだ。」(p. 260)

8・6 このような水の歌、つまり小川や大河や滝の歌は（人類の音楽V（ワーズワース）（p.280）として聞くことができる）とバシュラールはいう。

宇宙的なこだまを統一するような水の存在、しかもその水は人類のために歌っているというのである。だとすれば宇宙の音楽も人類のために奏されているといえるのだろう。宇宙のハーモニーの中心に人間をすえる人間中心的思考の伝統をまた見いだすことになるのだが、このように水の歌を聞き、人類のための音楽を発見するためには、少くとも演奏者たるものの意志を感じていなければならぬであろう。そしてそれはまたバシュラールはいつも容易にそうした意志のごときものを感得する人間だったということを示している。このような自然の意志に対する全服の信頼こそバシュラールのオプティミズムのよってきたるところであり、彼の克己心を支えている豊かなポエジーの秘密なのであろう。水の声を人類のための歌と聞くためにはコスミックなコレスポンダンスの中に宇宙的な音楽を聞く耳をもたねばならない。その詩学においてバシュラールは機会あるごとにこの必要性を説いてやまなかった。水の歌に耳をかして、自然が人類のために歌っている声を聞くことこそ、自然科学における精神の抽象作用を重視すればするほどバシュラールには緊急のことと思われたにちがいない。この自然に耳をかすためにはどうすればよいのか。彼は人工的な環境にある人間たちに次のような方策まで示してくれる。

IX

9・0 「事物にそれらの神託的な価値をもどしてやるためには、人間は事物の近くで聞くべきか、それとも遠くで聞くべきなのか、事物がわれわれを催眠術にかけるのか、あるいはわれわれが事物を熟視しなければならないのか。

想像的なものの二つの大きな運動が対象をめぐって発生する。つまり自然のあらゆる物体は巨人と小人をうみだす、波の音は広大な空をみたすかそれとも貝殻の穴をみたすかする。これが活発な想像力が生きなければならぬ二つの運動なのである。想像力は近づく声かそれとも遠ざかる声しか聞かない。ものに耳をかたむける人は、ものがあまりにも強く話すか、あるいはあまりにも低く話すか、どちらかであることをよく心得ている。ものを聞くには急がねばならない。すでに滝は砕け落ち、あるいは小川がつぶやいている。想像力は擬音係である。音を大きくするか低くしなければならぬ。ひとたび想像力が力動的照応の主人となれば、イマージュは本来に話をするのだ。」(p. 261)

9・1 想像力が極大と極小に二極化することはよく知られているが、音についても同じ傾向があって、大きい音と低い音とに分極化する。しかしそれはむしろ想像力のダイナミックな運動のきっかけをあたえるにすぎない。想像力が活発に始動しなければ、神秘的なものとはなすことができよう。そしてひとたびそれが始動すれば、万物の照応が生起するのであり、ものの秘密も、予言もはっきりとことばで語られることになるにちがいない。

9・2 バッシュラールにはさらにワーズワースの次の二行に思いをこらせば、イマージュとの音の照応関係が分るといって具体例を示す。

And beauty born of murmuring sound

Shall pass into her face.

(Wordsworth, *Three years she grew.*)

「若い娘が小川に身をのりだしていると、小川のささやきから生まれた美が自分の顔の中に移ってくるのを感じる。」(p. 261)

「このイマージュとパロールの照応関係は本当のいみで有益な照応関係である」(p. 261) なぜなら、悩める心は小川や大河のさわやかなパロールによって助けられ、慰さめられるからである。

だが、この慰さめには一つの条件がある。

「このさわやかさは話しかけられることが必要である。不幸な存在は河に話しかけなければならぬ。」(p. 261) というのも苦しみはわれわれがいえないことを胸のうちにためこんだ時から生れたからだ。

「苦痛や追憶にさからって小川はきみに話すことを教えてくれるのだらう。かざりたてた文体ウフユイスマによって幸福感ウフオリを、詩句によってエネルギーを教えるであらう。ひっきりなしに小川は石の上を転がる丸い美しい語をいくつもきみに語るであらう。」(p. 262)

水の音楽が人類の音楽だということの深い意味は、それがほとんど形而上学的な宇宙的な壮大な美だけではなく、ごく日常的な乙女の悩みごとの救済まで可能にするような∧幸福感∨をあたえずにはいない広い幅をもつことにあ

る。
水の音はいたるところでたえず人間にコスミックな音楽に耳を傾けるように誘う。そしてそのことは流音のようにシニフィアンの中にも実体にひとしい深さがあり、詩的な美へのたえざる誘いがあることを示しているのだといえよう。

註

(1) 本稿は次の三論文の続編である。

① 「バシユラル『水と夢』における「実体」の問題——物質的想像力と実体の構造」『茨城大学人文学部紀要』(人文学科論集) 第十六号昭和五八年三月

② 「『水と夢』における愛と死と物質の問題——物質的想像力の構造(Ⅱ)」同紀要、第十七号昭和五九年三月

③「水のモラル——『水と夢』における純粋性と浄化作用——」同紀要、第十八号昭和六十年三月
 使用した『水と夢』のテクストは次のものである。

Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de matière*, Paris, José Corti, 1942. Nouvelle édition, 1956.

なお『水と夢』には結びの前に、七章と八章がある。本稿ではスペースの都合で扱えなくなったので、要旨を次に述べておくことにする。

「優しい水の優位」というのが第七章の題である。優しい水、*l'eau douce* というのは甘い水、甘露という意味にもとれる。要するに真水であり、その水が海水に対して想像力の世界では優位にたつ。なぜならそれは飲料水だからである。そしてこの原理が神話的世界の神々の行動を左右するというのが七章の主旨である。

その神とは大洋の神ポセイドンのことである。なぜ水の神を天上にまず位置させねばならないのか。その点からバシユラールは考えている。

第一の理由は神話のドラマが、昼と夜、暗黒と光のドラマ、夜、暗黒の恐怖とその克服のドラマだからである。したがって英雄は太陽でなければならぬ。一方、天上には清水の素材である雨雲があり、天に隠された水をしぼり出すという夢想が生じる。早天に滋雨を願う植物的な生の願望を形象化したのがポセイドンなのだ。この神は地上においては泉の神となり、その主要な持ち物、三叉錐はいたるところで清水を噴き出させる。海の神はまず泉の神であり、そしてそこから流れ出す河の神ともなる。ポセイドンが大洋の神となるのも、海の涯には清水の貯水池があるのではないか。あるいはそれが存在してほしい、という人間の無意識の願望がはたっているからだという想定をバシユラールはしている。

水は本来的には乳であるという想像の大前提にたち、しかも粘膜にも優しい真水と、飲めない水という想像力の期待を裏切る海水との差異性を発展させた神話観である。

第八章「荒れる水」において扱われる水は、飲料水ではなく、遊泳の水、環境としての水である。そしてこの水は力への意志を覚醒させる。この水は海の波動に代表されるように本質的には、根源的な格闘のイマージュである。この運動は甘い接吻となることもあるが激しい筈をあびせるサド・マゾシズムの感情的シエマの上に擬人化される。

波浪を眺めるだけで、子供ですら怒りを挑発され、浪を服従させようとする。ここから視線で浪を鎮静させる超人の夢がかきたてられる。しかし嵐をおさえるには、まず内心の怒りを抑制する技を学ばねばならない。宇宙的な怒りというマクロの感情と内面のミクロな感情との照応関係においては、外界の方が内面を刺戟挑発する、という力への意志の覚醒の構造が特徴である。

またこの水に対する怒りを発散させるため、水の表面をたたくという動作から、そこに水の皮膚を想定し、さらにその皮膚をもつ巨大な牝牛にまで発展してゆくまさにコスミックなアニミスムが成立する。その好例として夕暮の海の状景を歌ったクロードルの一行「海は背柱を輝かせ、赤く灼けた鉄を押される疲れきった牝牛のようだ」をバシュラールはあげている。

(2) ことわっておくが、シニフィアンとシニフィエという区別や用語はバシュラールの考えの中には入っていない。これまでの物質のイマージュの研究は、言語学的用語でいえば語とレフェランとの関連の研究であろう。物質的イマージュとは外示、あるいは指示対象との関連の研究といえることができる。そうするとバシュラールがしきりに問題にした「深さ」^{モティヴァシオン}という特色も語の概念やイマージュと対象物との距離の意識だといえるのではないだろうか。それはまた言語学でいう有縁化(動機づけ)の試みだといえるであろう。この用語もバシュラールのものではないが、本章においては説明のために筆者が使用する鍵の語である。

(3) ラプランシュ／ポンタリス、村上仁監訳『精神分析用語辞典』みすず書房。
なお次のような記述も参考になろう。

「精神分析では「主体が自分の中にあることに気づかなかつたりする資質、感情、欲望、そして「対象」すらを、自分から排出し他の人や物に位置づける作用をいう。それは太古的な起源を有する防衛であり、それはとくにパラノイアの場合に働くが、迷信のような「正常な」思考様式の場合にもみられる。」

(4) 同右。

(5) 本書は待望のリプリント版が刊行された。

Charls NODIER, *Dictionnaire des onomatopées, précédé de La Nature dans la voix* par Henri Meschonnic,
Trans-Europe-Repress, 1984.