

沈黙の詩学覚書

及川 馥

前回「バシユラル、ハシニフィアンの詩学√覚書」¹において無声の詩学として、黙読、声を出さない朗唱の問題を純粹詩との関連で論じたが、沈黙 *le silence* の詩的効果にかんしてはもっと広い視点から見直すべきだと思った。もちろんシニフィアンとしてのシランスという範囲であるが、かなり領域は広範囲におよぶので、今回もまた本稿は覚書にとどまる。しかも前稿と重なる部分もあることをお断りしておく。

0、1。コミュニケーションにおける音響とシランス「沈黙・静寂」

人間の相互の意志疎通には音もその手段のひとつである。簡単にいえばここでいう沈黙とはそういう音の不在のことである。ここでまず沈黙を意味するフランス語 *le silence* の二つの意味を記しておく。第一は「沈黙、無言、*se taire, sans rien dire*」つまりことばを発しないことである。第二は十四世紀末に加わった意味、「静寂、静けさ *calme, paix*」つまり「物音、騒々しさの不在、いかなる音も聞こえない場所の状態」というのが「プチ ロベール」仏語辞典の説明である。人間がことばを発しない状態と、外部世界で物音のしない状態とに大別されていることが分かる。

物理的にいえば音が聞こえるためにはその音響の知覚を可能にする背景の無音状態が必要である。コミュニケーションの環境あるいは場としての静寂が前提として設定される。ただしそれは完全な無音であることを意味しない。ある程度の雑音、あるいは暗騒音 *bruit de fond* がつねにあるのが普通である。つまり静寂という無音状態が大前提であるが、何らかの夾雑音が存在することも許容される。だから普通の沈黙とは有意な音の連鎖の中での音の不在のことである。この場合、意識される無音、音の不在が大前提の静寂とどんな関係があるのか、はたして無音がその静寂の知覚なのか、すぐには答えられない問題があることが推測されるであろう。

0、2。

また音という手段によるコミュニケーションには音声言語によらないものもある。音を出す器物によるもの。楽器によるもの。その音を組織化した音楽が存在する。そして音のあるところ必ず沈黙・静寂が大きな働きをしている。言語によらない意志伝達については文化人類学などにおいて研究が進められている。言語についても、意味と音の関係は心理学や言語学などの研究分野である。音楽における沈黙にはほんのわずかふれることにした。

0、3。

言語によるコミュニケーションの場における沈黙は、主として外的言語の問題である。この外的言語とは、言語活動を内的なものとして外部の他者に向けたものと区別して考える場合の分類である。もともと内的言語とはバシュラールが普通の朗唱と、声を出さない内的朗唱を区別したことにならってつくられた区別である。外的言語活動をしている主体の内面においては発話されない言語活動が存在しないというのではなく、他者への意志伝達を目的にした言語活動の側面を重視した区別にすぎない。他者との対話における沈黙はシニフィアンとして機能することは容易に指摘できるが、内的言語においても沈黙は機能しているのであろうか。内的言語においてはシニフィアンとシニフィエの区

別が必要でないという指摘さえあるが、はたしてそうだろうか。このほかに修道院などでの無言の行のような沈黙の場がある。それぞれ特色を検討することにするが、本稿では内的言語の考察に力点が置かれていることもお断りしておかねばならない。

1、0。外的言語と沈黙

外的言語とは他者とのコミュニケーションを目的とする普通の言語活動の場における言語のことである。このとき沈黙はいかなる機能をはたすのであろうか。沈黙がシニフィアンとして意識されるのはどんな場合であらうか。まず他者との対話における沈黙、無言の修行における沈黙、そのほか、言語ではないが音楽における沈黙、という三つのケースを取り上げてみよう。

1、1。対話における沈黙

対話において沈黙がどんな役割をはたすかは、とくに演劇において、間「ま」として重要な価値をもつが、普通の会話において、沈黙がシニフィアンとして意識されるのは、それが当事者の意図しないゼロとしての記号である場合が考えられる。つまり話のあいだの音声の中断、つまり音声の不在である。いわゆる天使の通過という気まずい沈黙がそれにあたる。発話者の側では、意図して無言を守ることとあれば、適切なことばを発することを意図しながら、なんらかの理由でそれが形成されない状態もある。相手はその沈黙をシニフィアンとしてとらえ、そのシニフィエを憶測するだろう。発話者はそのことを察知しますます混乱するという経過をとるか、あるいは相手が欠如したことばをたくみに補い対話をスムーズに継続するという場合もあろう。ともかく沈黙によることばの流れの中断は、場合によってはことばより雄弁に話者の意志を伝えることもありうるが、たいていは意志疎通という面では障害となる。しかし、もともと寡黙なひとは一語を発するのにも大変なエネルギーと時間を要するが、かえって多弁な人より相手の

信頼を得ることが多いのは、人間の意志疎通の根本にある信頼関係形成にあたって、ことばの限界を示しているようにさえ思われる。沈黙は巧言令色を浮き立たせる効果さえもつ。会話における沈黙の価値は、対話者、話題、場所、時間などさまざまな要素に左右され、相対的なものである。一方犯罪の被疑者の取り調べに際して行使される黙秘権などは、シニフィエの充満したシニフィアン不在の時間をうみだし、それはもつとも雄弁な沈黙の時間だといえるであろう。⁽³⁾

1、2。無言の行

修道院での生活には他者とのコミュニケーションを断った無言の行がある。堅い意志によって意図的に選り取られた沈黙の時間である。この場合、本質的には外界の音は無関係である。いくら音が響こうともそれはこころの中に入らない。そのほかにたとえば雑音「雑念もか」排除の聖書朗読があり、あるいは蠟燭の炎の凝視がある。無言の行においては、最初のうち修道士のこころの中にせき止められたことばが高鳴る。ことばが奔流のように流れ、自己が話す存在であることを強く意識させられる。そのあと思考が音を伴って行われる。つまり内面のことばが純然たるアイデアとして純化される前には、ことばは音韻の肉体をもっている。それを脱ぎ捨ててことばが観念として機能する。それまで外部に音を出さないことが、内面に音を高鳴らせるのだといえよう。しかしここで外界と遮断された言語は当然内的言語となるのであるが、それはたえず神の方へ向けられ、神との対話の方向をとるように導かれている。祈りは内なる神へ向かうことばである。恐らくここに単なる自己との対話である内的言語と区別されるべき大きな相違が認められる。普通の内的言語は発する人も聞く相手も自己自身である。自己を越えた神なる存在へ向けられた内的言語は外的言語を指向している。

念禱の沈黙においてこの内面のことばは神に向かつての対話と祈りであり、内的なことばのざわめきは次第に一点

に集中する。燭台に燃える蠟燭が世界の中心になるとき、こころの門が開く。それは無意識の門であり、こころの深い淵に達する道を開くのである。¹⁾したがってこの無言の行における沈黙は内的言語の特別のケースだともいえるのである。これは内的言語と外的言語の境界領域なのである。

1、3。音楽と沈黙

音楽も楽音を手段とする広い意味のコミュニケーションを目指す活動であろう。音楽を一種の外的言語ということにはいささか躊躇があるが、言語とは別のシニフィエを担う音によるシニフィアンのシステムであり、音楽家の内的音楽という考えが可能であるとすれば、普通の演奏は外的音楽というふう²⁾に区別することもできるであろう。

この外的音楽には音符と同格の沈黙がある。たとえば音楽会での沈黙を考えてみよう。まず音が発せられる前の期待と予感に満ちた静寂があり、外界の無用な音響が遮断され、音の環境が浄化される。そして楽器や声³⁾がうみだす楽音によって音楽が織り成されていくのだが、沈黙は楽音のなかのゼロ記号として音符と同じ価値をもつ。そしてフィナーレに達し、最後の充実した解放と安堵の静寂が訪れる。換言すれば、期待によって緊張したゼロ、楽音のなかに構造化された音不在のゼロ、演奏直後のすばらしく充実し感動的なゼロ、経験の完結がもたらす解放としてのゼロがある（しかしたちまち拍手がおこって、達成されたこの貴重なゼロは泡のようにかき消されてしまう）。音楽は開始直前の沈黙から終末の沈黙を目ざして織り成されるともいえよう。シランスは音の連鎖そのものに介在する沈黙と、連鎖開始前と終了後の静寂として存在する。音楽の内部の音不在の価値については、作曲家、演奏家、指揮者の解釈によるであろう。それは戯曲のせりふのあいだの間⁴⁾とパラレルな関係が想定される。

これが音楽の基本的な枠組みであるが、こういう限界を乗り越えて新しい音楽の世界を創作する現代音楽においては沈黙・静寂の果たす役割と価値はきわめて大きくなっている。⁵⁾

2、0。詩と沈黙

ただこのようにしてコミュニケーションにおける無音の在り方を探ることは、コミュニケーションの手段としての多彩な音の多様性の陰画を描くことになるであろう。それを追いかけることはひとまずおいて、次に内的な言語における沈黙を考えることにしよう。だがその前に、なぜ沈黙が詩的なか考えてみよう。すべての沈黙が詩的感動をもたらすのではない。それはどんな場合であろうか。バシュールの詩的瞬間の考えを適用すれば、それはシニフィアンが深さをもつ瞬間、つまりシニフィアンが実体となる瞬間であるといえよう。たとえば有名な芭蕉の句ではどんな沈黙が出現するのであるか。

しづかさや いわにしみいる　せみのこえ「閑さや岩にしみ入蟬の声」

まず静寂が支配している。蟬の声はまさに静寂を破る物音であり、一個のシニフィアンである。その担うシニフィエはなんであろうか。その物音が破った静寂そのものである。音は音でありながら、その音の不在の世界の存在を指示している。蟬の音が外界の音不在を際立たせる役割をもっているのである。岩にしみいるというプロセスはこの音の振る舞いの視覚的な比喻である。もちろん苔むした岩の表面のいくつかの穴ほこも、しみいることをいざなっているであろう。もちろん蟬の声は夏の季節を象徴するが、人間のことばではなく、明示的な意味伝達の機能はもない。もともとシニフィエのない音なのである。その声は真夏の空間に響きながら、それ以外の何の存在も示さない。しかしそれだけしか耳に聞こえないことが、周囲の静寂を同時に感じさせるのである。音不在の時空を詩人はそのとき発見し、それを意識するわれを見いだす。そしてその瞬間ポエジーを感じるのではあるまいか。

シーンと静まりかえることの発見がなぜポエジーなのであろうか。山寺の夏木立のなか、苔むした穴の多い岩石、自然の生の声ともいふべき蟬の声が意識させる自然界の静寂、そこにたちあらわれる沈黙の深さ。その瞬間ひとはいわば永遠なるものの先端に触れるのではないか。静寂が永遠を呼び覚ますのだ。この静けさこそシニフィエとしての永遠を担うシニフィアンではないだろうか。この永遠は生のなかに刺のようにささる死の意識であろうか、それとも音のコミュニケーションを支える背景の無音の大自然の知覚であろうか。ポエジーはそうした境界に立ち現れるように思われる。

2、1. 沈黙と外的世界

バシユラルルが普通の朗唱と区別して内的朗唱を設定したように、普通の言語「いわば外的言語」と内的言語を区別できるだろう。さらにそれは外的世界と内的世界の区別にもとづいているのだとすれば、沈黙・静寂も外的世界のものと内的世界のそれを区別して考えることができる。

無響室での無音状態が外部世界での静寂の極限におかれるだろう。そしてその対極には大音響のデイスコ、ロック演奏会、工事現場のような人の声の聞き分けられない状態がある。普通の静かな状態とはすでに述べたように完全な無音ではない。完全な無音状態は一種の閉塞感をともない、蒸留水のように味気無いどころか一種の恐怖感にもいた不安感をもたらすようである。普通の静寂は谷川の清流のように好ましい味わいをもつのではないだろうか。それは静かな状態とはどういう条件のもとに成立するのだろうか。

まず大きな雑音がないこと。不愉快な音がないこと。そして何よりもことばの音がないことである。だれか人の声がするだけで静寂はかき乱される。したがって先に挙げたロベール辞典の第一の語義は第二の語義に優先的に組み入れられてしまうのである。なぜ他者の言語が聞こえてはならないかということを考えてみれば、それは他者とのコミュニ

ニケーションの回避ということにいきつくであろう。独りであることも静寂の大きな条件ではないだろうか。それどころか孤独は静寂の絶対的条件である。静寂は他者とのコミュニケーションを断絶した状態なのである。

「ああやつと！独りになれた！聞こえるものとはもはや、帰り遅れてくたびれ切った何台かの辻馬車の、がらがらという音ばかりだ。何時間かのあいだ、われわれは、休息とはいわぬまでも、沈黙を所有するであろう。

ああやつと！人間の顔の暴虐は消え失せ、今から私は、私自身によって苦しむのみとなるだろう。」 ボードレル「パリの憂鬱」『午前一時に』阿部良雄訳

われわれが静かだと思ふのは、ボードレルのいう空の馬車の音とか、秋の夜のかすかな虫の音、遠くの列車の音、あるいはそうした音が消えたあとで気がつく時計の音とかが基調の音として背後に存在する状態である。日中は意識しないごく日常的な物音、周辺の音の存在が意識されることが、静寂の意識を目覚めさせるのである。つまり日中はそうした音が耳に入らず、たとえ入ったところで意識されないほど他の音が大きく支配的だったのである。静寂の意識は逆にいえば外界の重要な有意な音の不在をしめすことなのである。

しかもこの周辺の音は素性がはっきりしている。どんなに小さくとも発生原因の不明な物音が響いていけば、その静寂は乱される。雑音といいながら、虫の音であったり、遠い車の音であったり、冷蔵庫や時計の音であったり、音の発生源はわれわれに分かつていなければならない。それらの小さな音は静かな状態の小道具なのである。それはわれわれの耳に静けさを意識させ、そしてその状態を保証しているように思われる。

外界の音の他に、厳密にいえば、生きているわれわれが発する音もある。呼吸、鼓動といった生物体としての不可

欠の運動にともなう音も存在するのだが、普通は意識されない。要するに外界の音は量的に小さく、また質的にはわれわれにアンチームな種類の音であつて、いわば周辺の物的なものである。周辺のということはわたしにその音が積極的な働きかけをしないということであり、切迫した問題、一義的な重圧といったものの不在を意識させるといふことである。したがつて静寂とは外部世界からわたしが解放され、わたし自身に戻されたことを音のレヴェルで告知しているのだと考えられる。

自分に戻された自分を安心して受け入れるか、それともボードレールのように今度は自分で苦しめるのか、一概にはいえないであろう。初めて訪れた山寺で大きな立ち木に囲まれ人氣のない静寂にひたつたなら、どうであろうか。そのとき一瞬ながら自分にかえされた自己を詩人はどう受け止めたのだろうか。ただ蝉の音が聞こえていることはその異空間に一種の親愛感を漂わせたことは確かである。永遠なるものの先端にふれながらそこに畏怖感ともなわなしいのはこの蝉の音がアンチームなためであろう。だからそれは自然の生命の永遠性を告げることになるのではあるまいか。詩人には取り立てて果たすべき責務もないのだから、その蝉の声と虚心に自己を一体化させることによつて静寂の深さにひたることのできたのである。

2、2。

バシユラルは沈黙の物質としてポーの詩の静かな湖水をあげ、また水は人間に心身ともに深い休息をあたえるものだと考えた⁽⁸⁾。自然環境によつて静寂が人間にあたえる印象は大きく変化する。周囲を小高い丘で囲まれた広い真昼の湖のほとりに立てば、鳥の声、風の運ぶかすかな物音もみななんの木霊もたてず、さざ波のように古代からの静寂の中に吸い込まれていく。それは水辺の小さな虫が輪を描いても波が湖の中心までは広がっていかず、途中で消え失うようなものである。大きな沈黙の固まりが耳の中にはつきりと現れてくる。生命のざわめきを何万年も吸い込

み、四季の繰り返しを呼吸のように反復してきた大きな生き物のような暖かい沈黙。それは死の冷たい無音ではなく、生のゆったりした大いなる沈黙である。それを前に人間はことばを失つてしまう。その沈黙を呼吸し、やがてこの静寂のゆったりした胸の中に溶け込んでいく。そのような忘我の時間がしだいに人間のこころの悩みを癒し、人間に安らかな休息をあたえ、さらに自由と希望をあたえるのである。その例をあげよう。

「私は旅をしていた。私がそのさなかに置かれていた風景は、抗いがたい偉大さと気高さをそなえていた。おそらくその何ものかが、私の魂にこのとき乗り移つたのだらう。私の思念たちは、大気にも等しい軽さで飛び舞っていた。私の魂は、私の包まれている空の九天井と同じほど広々として清らかなものに思われた。地上の物事の思ひ出は、遠く、遙か遠く、もう一つの山の斜面に草を食んでいる、目にとまらぬほど小さな家畜たちの胸に下げた鈴の音同様、弱められ、微かになつて、ようやく私の心にまで届くのだつた。量り知れぬ深さのゆえに黒ずんで、じつと動かぬ小さな湖水の上を、時として一つの雲の影が、天を飛び渡つてゆく空中の巨人の外套の反映のように過つた。そして私は、まったく音をたてぬ大きな運動 un grand mouvement parfaitement silencieux によつて引き起こされるこの厳かで希有な感覚が、恐怖の混つた歓びで私をいっぱいにしたことを思い出す。要するに私は、私の取り巻かれていた感動的な美しさのおかげで、私自身とも宇宙とも完全な和解の境地にあるのを感じていたのだ。」「パリの憂鬱」二五 菓子。

静寂の条件がすべて述べられていることに注意してもらいたい。高みからの眺望は、卑俗な雑念からの離脱をもたらし、どこからも意味のあることは聞こえず、深い湖水が空をうつし、ゆつくりと流れる白雲がそこに影を落とし

ている。家畜の鈴の音という素性の分かっている遠い物音がむしろ静寂を深める働きをしている。外界との完全な調和、わたし自身との和解も一瞬ではあろうが成立しているのである。だからわたしは自由であり、わたしの思念は大気のように軽々と飛翔している。しかもこの風景はわたしのものなのである。なぜならそれはわたしの魂の丸天井の中に包まれてしまうからである。この静寂はわたしに自由を戻し、自由を保障するものなのである。すくなくともその自由の扉が開くことを意識させるゼロ記号なのである。その世界で自由であることは、その世界の主であり支配者であるということであろう。静寂がこの壮大なパノラマの支配者という空想に浸ることを自己に許すのである。

2、3. 原野での夜の静寂、星空の下での静寂

砂漠での静寂。神を求めて砂漠の中で修行する隠者には、穏やかな瞑想だけがあるのだとしても、求めていた神との直接の対話が容易に実現するわけではなく、むしろそれは悪魔の跳梁する恐るべき時空に身をさらすことにもなるのだ。沈黙の闇のなから無数の声が響いてくる。いつてしまえば内面での葛藤は、人間のたましいの奥の隠されたひだを一つずつ取り出していく行為にもにて、無限に続く営みのようである。結局それは妄想とのたたかいであり、フロベールの「聖アントワーヌの誘惑」のように小説家たちへ格好の題材を提供した。

そのようなこととは別にバシユラルは夜の夢と昼の夢想を区別した。夢においては主体がイニシアティブをとるとは限らないが、夢想の主人公はあくまでも主体である。しかし孤独な荒野での瞑想はそうした区別を無視してしまっている。それはともかく夜の静寂、しかも明かりのない暗闇の沈黙は恐怖の舞台である。第一にそれは人間に生命の危険を本能的に覚醒させるような恐怖感と直結している。暗闇と無音とは理性を失わせる。「たいてい盲目の人間は鋭敏な聴覚をもち、聾啞者は鋭い視覚をもつ。するとわれわれの理性は日常的には視覚と聴覚によって維持されているのだろうか。」だが無明無音の状態がある程度持続すると理性が戻ってくる。何とかして火を作り明かりを

ともす。明かりの及ぶ範囲から恐怖が追放される。いかに安全な場所においても闇は恐怖を生み出すのだが、無音は明るい場所であれば一般的にはこのような恐怖をもたらすことはないであろう。

「どんなにかきみは私の気に入るだろう！ おお夜よ！ その光が

私の知る言語を話す、あの星たちさえなかつたら！

なぜなら私は、空虚を、暗黒を、赤裸を、求めるのだから！」「悪の華」「七九妄執」阿部良雄訳¹⁰

このようにボードレルが星に嫌みを述べているのは、星明りがあるからで、しかも静寂とは程遠い「大風琴」「オルグ」のように咆哮する」大きな森の声を聞き、「呪われた心」は「古い臨終の喘ぎの顫え続ける、この永遠の喪の寢室」と形象化されるが、そこには喪の祈りのことは「深キ淵ヨリ」が木霊している。さらに森の咆哮から海原のざわめきにと移り、その「桁外れな笑い」の中に「敗北した男の、嗚咽と罵りに満ちみちた、あの苦い笑い、」を聞いてしまうのだ。これは静寂とは正反対の、もつとも恐ろしい、おぞましい音の世界であるが、この咆哮、ざわめき、嘲笑、の最中に切実に希求される「空虚、暗黒、赤裸」のなかに沈黙も当然含まれるのではないだろうか。だからその黒いキャンバスには優しい、懐かしい人達の顔が描かれるのではないだろうか。だがボードレルのこの孤独で自虐的な沈黙はまだいわゆる無心の静寂とは程遠いのである。

「だが暗闇といっても、それそのものが画布、

そこには、親しい眼差しをした、今はもう世にない人々が、

私の眼から、幾千となく迸り出では生きる。」(同右)

暗闇のキャンバスに死者の眼差しをえがくのは、生にまったく背を向けて、記憶の中に死者たちをよみがえらせるからであるし、深い沈黙は記憶の奥底から死者の面影を探りだし、その静寂は死の気配を漂わせている。

このように暗闇と無音の合体した状態は死の世界を思わせる。したがって次の二つの極が想定される。

無音無明——死の世界

有音有光——生の世界

2、4。両極の中間の明るい静かな生の世界。

明るい静かなという中間の世界に置かれたわたしが、この静寂を楽しむためにはまだ充足すべき条件がある。外部の物音だけではなく、物質的にも精神的にも緊急の課題から解放されていることである。生理的な苦痛や何らかの欲望に捕らわれていないことも必要である。単純化していえば肉体的にも精神的にもなんら束縛を受けない瞬間である。しかしこれはすでに静寂という状態を越えているかもしれない。外界のみならず内面の雑音を除去すると考えるならば、このような条件が編み出されるであろう。思考の重要な主題やこころの深い悩みを完全に排除せよというのではない。そうした課題を背負いながらも、深夜ふと虫の声に耳を澄ましたり、朝早く机に向かいながら鳥の声に静けさを意識する瞬間を考えるならば、そういう条件があるのではないだろうか。

「わが精神よ、お前は身も軽く動いてゆく、

そして、波間に恍惚となる上手な泳ぎ手のように、

お前は心晴れ晴れと、深く涯もない空間にひと筋の尾を引く、
言うに言われぬ雄々しい逸楽にふけりながら。

その思いは、ひばりのように、朝まだき、

天へ向かつて自由に舞い上がる者、

——人生の上に天翔けり、花花や口きかぬ物たちの

言語を苦もなく解する者は、幸せなるかな！」 【悪の華】「三 高翔」

このような朝の光の中にゆうゆうと遊ぶ精神こそ静寂を享受できるのである。静寂を意識し、耳を澄ましていると、それはわたしにまったく自由なわたしを返してよこす。静寂がわたしを解放する。あるいは「午前一時」のボードレールのように、静寂を通して解放された自己を発見する。静寂は自由への門である。これこそバシュラールのいう垂直の瞬間である。わたしは静寂のこの瞬間は自由である。この何物にも否定されない確信の根拠を問おう。

3、0。静寂と内的言語

課題からの自由はたちまち意識の矛盾をさらけ出す。なぜなら意識とは何かについての意識だからである。静寂という空白の意識が自由だということになるからであり、それは長続きしない。意識はわたしのセンサーのような先端なのである。静寂はこの意識センサーにゼロを示すということになる。ゼロを意識した意識が自由の印象、解放の喜びを一瞬もたらずのである。

3、1。自由と静寂

この自由は意識の先端に何も無いことを示すのだが、それにはなにがしかの快感をとまなうのはなぜだろうか。このゼロは意識がたちまちわたしにもどされることを示すからである。主体と客体との合体をもたらずのである。わたしがわたしに戻されたのである。しかしわたしが今いかなる問題もたない、ある意味では満たされた状態にあるのだから、意識の先端のゼロを察知したセンサーは、まもなく鈍化し、やがては物憂いアンニュイに至るのであろうか。それは恐らく夜の就寝前の幸福な一時であろう。朝のこのゼロは不安なゼロではなく、充実したゼロである。静寂が回復させたわたしは、問題、課題としてのわたしではなく、非問題としてのわたしであり、客体であることから解放され、わたしは主体としていま自由なのである。ある種の満足感、いささかの歓喜はそれを祝福する感情なのである。わたしはわたしを自由に感じている。だから「天へ向かって自由に舞い上がる者」であり、だからこそ「花花や口きかぬ物たちの／言語を苦もなく解する者」となりうるのである。

3、2。ミニユアチュールとしての世界

この自由なわたしは、内面においてミニアチュールとしての世界を眺めている。「世界は私の細密画『ミニアチュール』である。私が思考に入る前に、私の夢想が軽やかにえがきだす画面のなかで、世界をあるがままにその位置でとらえるとき、世界はいかにも遠く、いかにも青く、いかにも静まりかえっているからである。」バシユール「エチュード」¹⁾「奇想と細密画としての世界」

外部世界はわたしの行動の直接的な対象という位置から後退し、課題としての緊急度をもたず、いわば観念としてわたしの内部世界の一部をなしている。ということは、わたしはこの世界の主人であり、最高の権力者なのである。課題から解放され、静寂な外界の中で自由になったわたしは、わたし自身の主人公であったのだが、それは同時にわたしの内部世界の主であり、権力者だということなのである。内部世界でことばはどうなるのだろうか。

4、0。内的言語

このときわたしがハナということばを発したとすれば、マラルメのいうあの現実のどんな花束にもない花が出現するのではあるまいか。

「たとえば私が花！と言う。私のその声がいかなる輪郭をもそこへ追放する忘却状態とは別のところで「声を聞く各自によつて」認知されるしかじかの花々とは別の何ものかとして、「現実の」あらゆる花束の中には存在しない花、観念そのものである花が、音楽的に立ち昇るのである。」マラルメ「詩の危機」松室三郎訳

ことばはここで外界の他者とのコミュニケーションの機能から解放され、純然たる内部言語として作用している。レフェランとしての外部世界はミニアチュールと化し、内面の舞台装置のようになっていたので、シニフィアンとしての音声は内部において限りなくシニフィエと一体化し、それはイデーとなりつつある。

4、1。

われわれがハナという音を内面で発したとき、ハナの実体が出現するのではない。ハナといった瞬間に、ハナはそこにある。それは木でも葉でもなくまごうことなく花である。だがそれはユリの花でもバラの花でもなくしかしけいずれでもあるような花なのである。色も形も香りも花の実質すべてを備えることの可能な花である。むしろそれは百科事典と私の体験の中のハナという項目のインデックスである。背後にすべての花をちらつかせた花の世界の先端なのである。つまりゼロ次元のハナであり、わたしと同様自由なハナなのである。どんな花にもなれる自由なハナである。現実のどんなハナにもまだならない浮遊しているハナ、観念から現実へ移行しつつあることばであり、これこそまさ

にポエジーのハナではないだろうか。なぜならわたしはこのハナにユリにもバラにもすることができると望むならユリの香りをもたせたバラでさえ生み出せるからだ。

4、2. 内的言語と思考

ことばから思考へと次元を変えて考えてみよう。ヴァレリーからの次の引用を見てもらいたい。

「もしわたしが突如として自分の本当の思考を眺めるとするならば、人称 *personne* も始まり *origine* もないこの内的なことは *parole interieure* を受け入れざるをえないことに諦め切れない思いをするだろう。」【旧詩帖】「詩集」の愛好家⁽¹³⁾

ヴァレリーは内的な思考の脈絡のなさ、断片性をまず指摘する。思考を担う内的なパロールだということも明言している。むしろ思考をパロールのレヴェルから見ているというべきだろう。思考の内容に立ち入らず、思考を担うパロールの連鎖として考察しているのである。先程のハナは単独のパロールであり、それが連鎖する局面ではもはやあの自由はなく、パロールは他のパロールと連鎖し方向づけられて動いており、しかも内的パロールは、外に表現される場合必要な頭文字とか動詞の変化に不可欠の人称がまだ定まらない形で働いていることが指摘される。さらに内的ことばとは次のようなものと説明される。

「内的なことばとは、すなわち、その時かぎりの表象 *image* である。そして中断された無際限の企てである。

その企て自体が容易だから中断されたのであって、それらの企てと共に何も変化しないのではなく、互い

に他のものの内で変形するのである。」(同右)

内的パロールの変幻ぶりを、絶え間無い企て、つまり意志の発現と、その中断、そして他の企てとの融合、変形というふうにとらえ、それが思考の生の姿だといっているのである。バシユラルが「意志はパロールの行為 *acte de parole* においてとらえるなら、まったく制約を受けない存在として現れる」といつていたことが思い出される。しかしその最初の現れ方はこのように断片的な企てとでもいわれるようなかたちをとるのである。

「思考はそうは見えないが、支離滅裂で、それが自然発生的であるように、瞬間的にはゼロであり、その本性から、スタイルを欠いている。」(同右)

思考における意志のはたらきには恐らく強さの段階があり、持続の長短があり、脈絡がなく、支離滅裂であり、しかもすべて意志にしたがうというよりは、自然発生的な、瞬間的なものであり、その内容や、価値に見るべきものがない。ここでスタイルということは個性的表現とかある種の完成度をそなえた表現というふうには理解すれば、そういうものは望むべくもない。思考は放っておけば完結した表現には向かわないと見なしているのである。

4. 3. 読者の立場

ヴァレリーはこの話者を詩を作る人ではなく、読者の立場に置いている。

「しかしわたしは毎日、わたしの注意に対してなんらかの必然的存在を提示する能力をもたないし、またどう

しても逃げてしまいたくなるわたしの気持ちに代えて、始まりと充実と結末をもった外觀を形作るような精神的な障害物をもっているふりをする能力もない。」(同右)

まるで作者や詩人をからかっているような口調である。芸術家は必然的な存在に毎日注意を集中するという精進型か、精神的障害物を取り除くために製作に取り組まざるをえない宿命型かしかないであろうか。このアマトールはそういつている。

おそらくバシユラールはこのようなアマトールの「どうしても逃げてしまいたくなるわたしの気持ち non insp. portable suite」に対して、それを抑え、詩を書く、あるいは詩的な表現へと統一する意志の必要性を認め、「意志の中に詩の法則をもっていかなければならない」と考えたのであろう。このあたりは前稿と重なってくる部分であり、前稿の見直しを含んでいる。

「意志が支配するすべての領域においては、どこにも意志からその現象にいたる行程以上に短いところはない。意志は、パロールの行為において捕らえられるとき、意志の無条件の存在として出現する。そこにこそ詩的個体の発生の意味を、意志と想像力という二つの根源的力を結ぶ連続線を探し求めなければならない。話そうという意志こそが、イマジユを欲すとか、想像力が意欲を想像するといいうるのだ。」

「そこには指令を発する語と想像する語との総合がある。パロールによって想像力が指令し、意志が想像する。」⁽⁴⁾

混乱した思考の企てに方向性をあたえ、統一するためには、パロールを媒介に意志と想像力がはたらかねばならな

いのである。そこが単なるアマトルである読者と詩を作る詩人との違いである。

4、4。詩の読者と沈黙

ヴァレリーは詩を読む行為を次のように簡潔に定義している。

「一篇の詩は一つの持続であつて、その持続のあいだ、読者として、わたしはすでに整えられた一法則を呼吸する。わたしはわたしの息をあたえ、また声を出す器官をあたえる。あるいは沈黙と両立するそれらの力をただ単にあたえる。」ヴァレリー「詩の愛好家」

これが詩を読むということである。定形詩であるか否かを問わず、一篇のできあがつた詩はすでに一つの法則によつて実現されたのである。その法則とはまずその文字の要求にしたがつて呼吸し、声を出して朗読する、あるいは黙読するとしても、発声器官を十分に機能させるということである。この法則はシニフィアンの音韻の規則をまず含むことが分かる。

「沈黙と両立する」という表現にこだわるとすれば、黙読において発声器官の活動がどんなに大きくとも沈黙を破ることはないということ、逆に内的な朗読でも全身を揺り動かし、たましいを震撼させるような内的な音を聞くことも可能だということである。いずれにせよ詩篇はまずシニフィアンとして存在することをこの読者ははっきりと意識しそこから始めるのである。

4、5。詩句の意味との出会い

では詩句の意味はどうして生じるのであろうか。詩句の法則にしたがつたこの音の形、音韻の連鎖の織り成す聴覚

印象がそれにふさわしい意味を浮かび上がらせる、といつてはあまりにシニフィアン主導の見方になるであろうか。しかし完成した表現、あるいは表現の完成とは、シニフィエとシニフィアンの一致ではなからうか。ヴァレリーは詩を読む経験を次のように述べる。

「わたしは素晴らしい歩き方 *l'adorable allure* に没頭する。すなわち、語が導いて行くところを読み、生きるのである。語句の出現は書かれている。語句の音響は協奏的である。その振動は先行する瞑想にしたがつて組み立てられ、そして詩句は壮麗な群れ、純粹な群れをなし、反響の中へと急ぐであろう。わたしの驚きさえも確実に起こる。それはあらかじめ隠されており、階調 *nombre* の一部をなしているのである。」(同右)

詩句を読むことは歩行にたとえられているが、語句はまだ音としてとらえられており、詩句は音符の集合のように、交響化されている。語の音韻は詩篇全体の音響構成の中で位置を決められ、最終的效果を生み出すように考えられている。読者の驚きまで計算されていて、階調のなかに織り込まれている。筆者が「 \wedge シニフィアンの詩学 \vee 覚書」の中で指摘した個々の母音の効果や、バシユラルの内的朗唱もこういう読書の効果を考察したものである。ただしバシユラルにいわせれば、読書に没頭した読者は作者と同一化を目指すのだからそこにはあまり大きな隔たりはないという。このオプティミズムがどこまで通用するのかが問題であるが、大読書人であるバシユラルのことは信じて進むことにする。

4、6。詩の意味の眞実性

さてそのとき読者のところにどんなことが起こるのだろうか。

「宿命的なエクリチュールに感動し、そしてつねに未来である韻律がわたしの記憶を決定的に束縛するのなら、わたしは一つ一つのパロールを、漠然と待っていたために、それらのあらゆる力 *force* をひしひしと感じる。その韻律 *mesure* はわたしを運び、しかもわたしが彩るのだが、その韻律がわたしを真実からも虚偽からも守ってくれる。疑惑がわたしを分裂させることも、理性がわたしを苛むこともない。なんの偶然もないが、途方もなく素晴らしい機会が強まる。わたしは努力せずこの幸福の言語をみいだす」(同右)

詩における意味は真実と虚偽というレヴェルにはない。理性による推論、疑いによる分裂は存在しない。真実でも虚偽でもないことばの力による幸福をみいだすのだ。

「そしてわたしは技巧 *artifice* によって思考する。まったく確実な、驚異的に予見的な——計算された空隙をもった、意図的におかれている暗黒をもった一つの思考だ。その運動がわたしに命令し、その量がわたしをたっぷり満足させる。こうして一つの思考が奇妙なことに完成する。」(同右)

ヴァレリーが、真実と虚偽の問題とはかかわりのない「幸福の言語」による詩の世界を読者の世界と提示したことは、著者、詩人の創作行為と読者を峻別したからこそ成り立つのである。読者のいわば無責任な享受の態度こそ「詩の愛好者」の基本的な視点なのである。

5、0。沈黙の子供たち

内的言語と沈黙という問題に立ち戻れば、バシユールがいう、内的朗唱に限って考察されるべきであろうが、次

のようなヴァレリーの詩句においても沈黙は独自の意味をもっている。詩を作る側での沈黙である。

「聖人のようにきよらかに、ゆるやかに置かれる

おまえの歩み、わたしの沈黙の子供らが、

思いをこらし目覚めているわたしの寝台に

黙々と冷ややかに進んでくる。」ヴァレリー「魅惑」「歩み」

いったいこの「わたしの沈黙の子供ら *enfants de mon silence*」というのは具体的にはなんのことであろうか。それはまずわたしの沈黙の生み出したものである。深夜あるいは不眠の夜明けにわたしは何をしているのか。もちろん詩を作っているのだ。そのわたしを訪れてくる「おまえの足音 *tes pas*」のおまえとは誰のことであろうか。おまえの足音がわたしの沈黙の子供らとイコールだとすれば、当然この沈黙は詩を作るための孤独な時間のことであり、期待したミュージズが訪れようとしているということを示すのである。子供とはポエジーの具体的な出現であり、この沈黙とはポエジーを生み出すため、その到来を待つて意識を目覚めさせ、思いをこらしめていた孤独な無音の待機状態である。この無音は単なる音不在というだけではなく、張り詰めた意識の緊張を示しており、密度の高い詩作の状態であることは三行あとの *vigilance* (警戒、覚醒、不眠) という語が示している。つまり詩作の状態という詩人の部屋の緊張し充実した静寂である。

他のことばでいってしまえばこの歩みはインスピレーションの到来の予感であろう。詩を作りながら何かが不足なために思いどおりの完成にいたらず、不眠の朝を迎えて、ふと何かの気配を感じとった一瞬のことである。このとき

詩人は待つ人である。

この詩の最後の一行は次のようになる。

「そしてわたしのころはそのままあなたの歩みなのだ」(同右)

tes pas で始まった詩が vos pas で終わるのである。おまえからあなたへの変化は、期待される存在からもはや動かしがたい存在へと変わったミュージズとの詩人の態度の変化を示唆するのである。詩人は柔順にミュージズの歩みに従うだけである。「わたしのころはそのままあなたの歩み」となるという告白に素直にしたがうなら、この詩人の行為は詩の読者の没頭した振る舞いと同一ではないか。小さな訪れのドラマはすべて心の中のドラマであり、内部言語の自己反射的現象であるということになる。詩人の心の中のミュージズをめぐるドラマと、読者と詩作品読解の行為との歩みを介した同一化はそのままナルシスのドラマに転化されるであろう。

5、1。ナルシスの沈黙

わたしのころが見張るわたしのころの中の美の訪れ、という自意識の張り詰めた経験は、ナルシスのようなテーマに転化される。しかしそこにもまた沈黙がある。

「おお、兄弟よ、悲しいユリの花よ、きみたちの裸体の中で

わが身を求められたためにわたしは美しさに悩んでいる

そしてきみたちナンフよ、泉のナンフに向かって

わたしは無益なわが涙を純粹な沈黙に捧げにきたのだ。」「旧詩帖」「ナルシスは語る」

この沈黙は、答えない相手、すなわち水面に反映する自己の映像の無言のことであり、今度は内面の自己の対話を水面に投射したのであるが、その自己は映像をあたえるだけでことばを発しない。いわば無言のミュージズである。しかもナルシス自身もことばを発するなら水面を乱すことになるから、無言の沈黙を守らざるをえないのである。

「わたしたちの選びえた危険はなんと甘美なことか、

自己自身に襲いかかり、自分自身を捕らえ、

わたしたちの手は絡み合い、わたしたちの悪は互いに破壊し合い、

わたしたちの沈黙はその夢を長く語り合う。」「魅惑」「ナルシス斷章」

「わたしたち」の沈黙とはナルシス自身の沈黙と反映されたナルシスの沈黙をさすのである。ナルシスという自己愛のテーマは、問う側と答える側の沈黙という内的なドラマを水鏡に反映させることによって形象化されるのである。ナルシスがことばを発するならば、水面は直ちに乱れ、映像を壊してしまうという物理的な条件を反映の前提としている。したがって沈黙が大きな役割を果たしているのである。

6、0。

内的言語にとって沈黙は外見的には自己に沈潜するための条件であるが、そのとき自由な自己の表現のためのパロールが活発に活動し、自己の内的なドラマを形象化し、またパロールが主人公のように振る舞うときなのである。内的

言語における沈黙はコミュニケーションの場の沈黙や、音楽の中の沈黙と同様にゼロ記号として機能する。しかしそこには死んだ空虚ではなく熱気の坩堝のような無音があるのである。

6、1。

内的言語はマラルメにおいては、一卷の書物として究極の完成をみる。ヴァレリーの待っていたミューズの歩みや詩句のリズムにしても、言語のポエジーのリズムに含まれている宇宙のハーモニーと無窮の音楽の遠い反響であり、マラルメの構想する書物はそうした永遠の宇宙的音楽を宿すものなのである。このとき沈黙はちよūd書物の真つ白なページと同じ位置にある。いずれもポエジーの最大の可能性をそこに読ましめる機能をもつ充実した空白の瞬間である。

6、2。

沈黙が死の無言という絶対的な空虚のゼロを示す例は、バシユラルが『水と夢』であげるエドガー・アラン・ポールの作品がある。これについては別の機会にゆずろう。

注

- (1) 茨城大学人文学部紀要(人文学科論集)第二十八号、一九九七年三月。
- (2) 川田順造『声』、筑摩書房、一九八八年二月。
武満徹・川田順造『音・ことば・人間』、岩波書店、一九八〇年一月。同時代ライブラリー、一九九二年一月。
上尾信也『歴史としての音——ヨーロッパ中近世の音のコスモロジー』、柏書房、一九九三年六月。
- (3) 佐々木健一『せりふの構造』、筑摩書房、一九八二年九月。講談社学術文庫、一九九四年三月。
- (4) 高橋たか子『霊的な出発』、女子パウロ会、一九八五年一月。

イグナチオ・デ・ロヨラ、門脇佳吉訳『靈操』、岩波文庫、一九九五年一〇月。

(5) 武満徹『音、沈黙と測りあえるほどに』、新潮社、一九七一年一〇月。

(6) 平井照敏『おくのほそ道』を読む、永田書房、一九八八年三月。講談社学術文庫、一九九五年五月。

(7) 『ボードレール全集Ⅳ』、筑摩書房、一九八七年六月。

(8) Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, José Corti, 1942. 及川馥『バシュラールの詩学』、法政大学出版社、一九八九年三月。

(9) 『ボードレール全集Ⅳ』。

(10) 『ボードレール全集Ⅰ』。

(11) バシュラール、及川馥訳『エチュード——初期認識論集』、法政大学出版社、一九八九年五月。

(12) 『マラルメ全集Ⅱ』筑摩書房、一九八九年二月。

(13) Paul Valéry, Œuvres I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957.

(14) 前掲拙稿注1、111—113ページ

なお参考までに次の書物をあげておく。

マクス・ピカート、佐野利勝訳『沈黙の世界』、みすず書房、一九六四年二月。

吉村弘『都市の音』、春秋社、一九九〇年五月。

渡辺裕『聴衆の誕生 ポスト・モダン時代の音楽文化』、春秋社、一九八九年三月。

中島他『静かさとはなにか——文化騒音から日本を読む』、第三書館、一九九六年一月。

中島義道『うるさい日本の私 「音漬け社会」との果しなき戦い』、洋泉社、一九九六年八月。