

## 目次

序	2
第一章 高橋悠治とナティエ	4
第二章 R. マリー・シェーファー	12
第三章 池田晶子：清冽なる詐術	14
第四章 音楽と言葉の関係：マラルメとドビュッシー	60
第五章 デリダの〈戯れ〉	67
Final Thoughts	71
引用・参考文献	77

## 序

世の中には、何かしらの「良いとされる」こと、人々が当たり前のように「良いと思っている」ものなどがあり、それらが在ることが当たり前のことと思う、というか、当たり前すぎて何も疑問に思わず、当たり前のことであるということすら考えずに、その何かしらを信じ切って、信用しきっているという構図がありはしないだろうか。これは音楽においても同じである。

そもそも音楽とは何か。たとえば、1990年代に日本で生まれた一人の人間にとって音楽とは何か。彼、または彼女が生まれ落ちたとき、どのような「音楽」が巷にあふれていたかを考えると、クラシック、ジャズ、ポップス、ロック、はたまた演歌などがある。それぞれにプロとアマチュアがいて、アマチュアのなかにはセミプロと言われる人、趣味程度にたしなむ人、カラオケでたまに歌う程度の人、ほぼ聴くだけの人など、様々な音楽との向き合い方がある。これらは確かに「音楽」であるだろうが、はたして総体としての音楽なのだろうか。これら全てに一貫するのが、西洋の調性機能を持つということ、西洋音楽がもととなっているということに、どれだけの人が気づいているのか。これらの音楽は総体としての音楽のなかの、ごく一部である。しかし人々は、生まれたときにすでにあつたということによって、なにも疑問を持たずに、思考停止の状態にある。

この思考停止の状態を克服するためには、どうするのか。それは、考えることによって克服される。疑問を持ち、考えること。考えるという行為は、言葉に依る。言葉を使って考える。言葉

は考えるための道具である。言葉は便利なもので、言葉を使うことで、実際にはそこにあるものについても考えることができる。人類は、言葉で物事を認識してきた。このような点において「世界は言葉でできている」と言うことができる。

## 第一章 高橋悠治とナティエ

考える道具としての言葉を使って、音楽について考えてきた人々がいる。それはたとえば、音楽批評の世界では、小林秀雄がいる。

(1)高橋悠治の小林秀雄批判（『小林秀雄「モーツァルト」読書ノート』より）

小林秀雄は日本の文芸評論家である。小林の有名な著作にモーツァルトに対する批評である『モーツァルト』（1961）がある。

作曲家の高橋悠治は、この小林秀雄のモーツァルト批評に対し、批判を行った。

①「月と指」より

高橋（1986, pp. 114-115）は小林秀雄の批評について以下のように述べる。

かれはつぎにメンデルスゾーンを引用しただれかの本から再引用しながら、ゲーテがベートーヴェンの第5シンフォニをきくエピソードを語り、ゲーテが「ぶつぶつと自問自答していったことのほうが大事だったのである」という。言うべきことのないところに言うことをみつけよ

うとする場末のフレンチ・カンカンである。「指が月をさすとき、指をみるバカ」ということわざがあてはまる。

「指が月をさすとき、指をみるバカ」という言葉において、指とは、音楽を批評するときに使う言葉のことであり、月とは、批評される対象の音楽のことである。ここで問題とされているのは、言葉の使い方ばかりに気を取られ、肝心の音楽については記述できていないということである。

## ②「判断停止の弁証法」より

高橋（2013, p. 115）は、次のように述べる。

精神のラセン構造？ 正・反・合？ 彼の弁証法は円運動であり、その図式は正・逆・正である。

「ベエトオヴェンという沃野に、ゲエテが、浪漫派音楽家たちのどのような花園を予感したか想像に難くない」（正）。「もっとも、浪漫主義を嫌ったゲエテという周知の命題を、僕は、ここで応用する気にはなれぬ。この応用問題は、うまく解かれたためしがない」（逆）。そして数行おいて、「個性と時代との相関を信じ、自己主張、自己告白の特権を信じて動き出した青年たちの群れは、彼の同情を惹くに足らなかった」（正）。

本来の弁証法は正・反・合であり、正である判断が示され、反でその判断に矛盾する判断があり、合でその対立するふたつの判断を棄てつつ保存し、より高次の判断へと昇華するという三段階であるが、小林の文章は、対立するふたつの判断が提示された後、ふたたび一つ目の判断に戻ってくるという、発展性のないものであるということだ。また、この発展性のない言葉の羅列が、音楽そのものとは、関係のないところで行われているということを忘れてはならない。

### ③「天馬行空」より

小林（2007, p. 21）は『モーツァルト』次のように述べる。

優れた芸術作品は、必ず言うに言われぬ或るものを表現していて、これに対しては学問上の言語も、実生活上の言葉も為す処を知らず、僕等は止むなく口を噤むのであるが、一方、この沈黙は空虚ではなく感動に充ちているから、何かを語ろうとする衝動を抑え難く、而も、口を開けば嘘になるという意識を眠らせてはならぬ。

この部分に対しての、高橋（1986, p. 122）の記述が以下のものである。

この長くまがりくねったセンテンスから浮かぶ、美を前に口をパクパクしている批評家の姿は、死体を前にした通夜の光景をおもわせる。おもくるしい沈黙をやぶることばは、すべてそぞらしい。「そういう沈黙を創り出すには大手腕を要し」、というのは、ものをつくったことのない人間のいいぐさであろう。

遠回しな文章遣いのうえに、作曲のできない人の、裏付けのない発言は嘘くさいということである。

#### ④「雪は白く、死者は死んでいる」より

さらに高橋（1986, p. 126）は次のように述べる。

批評は文学であり、「批評の方法も創作の方法と本質上異なるところはあるまい」と言う。このねたましげな表現にかくれて、小林秀雄は作品に対することをさけ、感動の出会いを演出する。その出会いは、センチメンタルな「言い方」にすぎないし、対象とは何のかかわりもない。冬の大阪で、小林秀雄の脳は手術を受けたようにふるえたかも知れないが、モーツァルトのメロディーは無傷で通りすぎてゆく。出会いは相互のもでなければならない。

小林は、作品に触れず、センチメンタルな言い回しで作品との出会いについて、つまり小林にとっての作品の意味について記述している。

スーザン・ソントグ（1996, p. 32）は批評について、次のように述べる。

透明——それこそ今日芸術において、また批評において、最高の価値であり、最大の解放力である。透明とは、もの自体の、つまりあるものがまさにそのものであるということの、輝きと艶を経験することの謂である。——作品と経験の確かな実在感を薄めてしまってはならない。批評の機能は、作品がいかにしてそのものであるかを、いや作品がまさにそのものであることを、明らかにすることであって、作品が何を意味しているかを示すことではない。

小林秀雄の音楽批評と、ソントグが理想とする批評を比較すると、小林秀雄の音楽批評は作品の意味や、作品外のことを記述する、いわば混濁した批評、不透明な批評であるということになる。

## (2) ナティエのレヴィ・ストロース批判

次に、他の音楽と言葉の関係の仕方の例として、神話と音楽との間に相同性を見出した、人類学者のクロード・レヴィ=ストロースを挙げる。



レヴィ=ストロースは、神話の構造を分析することで、神話素という神話の構造単位を導き出した。そしてそれをもとに神話の論理モデルを形成した。レヴィ=ストロースはその論理モデルが他の神話にも同じように作用するとした。

以下、レヴィ=ストロースについての、ジャン=ジャック・ナティエ (2013, p. 52) の記述である。

このような関係を明らかにし、彼はここから隠れた論理モデル、つまり a の b に対する関係は c の d に対する関係と等しいというモデルが導き出され、このモデルは同じ神話のさまざまな異本間、あるいは遠く離れた土地や、さらに両アメリカ大陸の神話間ではたらくことになる。

レヴィ=ストロースは、この論理モデルをいわば変形することで他の神話においても使うことができるとした。そしてこの変形により、神話と音楽をも結びつける。音楽と神話の間に、相同性を見出したのである。

さらにナティエ (2013, p. 170) は以下のように述べる。

じっさいにレヴィ=ストロースは、神話と音楽の構造は同じだと言うようなふりをする。なぜなら彼は、象徴形式に内在する構造のレベルを、それらの感受的な理解と混同しているからだ。たとえ、すぐに相同的に還元してしまう固有の観点から、自分が構造的相同性を明らかにしたと確信しているにしても、じっさいに彼が言っているのは、好色なお祖母さんの神話を読

むと、バッハのあるフーガを聴いたときとおなじイメージ、あるいは同じ内面の反応が、彼のうちに生じるということである。

好色なお祖母さんの神話を読んで、バッハのフーガをきいたときと同じイメージ、あるいは同じ内面の反応が生じるということは考えられないだろう。音楽と神話の間には相同性は成り立たないのである。音楽に意味は内在していないのである。

これらの従来の音楽と言葉の関係の仕方としては、まず先に音楽があつて、そのあとに言葉が使われるという、音楽の言葉による説明であり、これは言葉によるシミュレーションである。このような関係では、音楽を言葉で縛りつけることにより、新たな創造性を生み出す妨げになってしまうのではないか。音楽と言葉の関係の仕方、他の、もっとよいあり方はあるのだろうか。あるとしたらどのようなものか。

ソントグの著書『反解釈』（1996, p. 13）は、以下の引用から始まる。

内容とは何ものかの片鱗であり、束の間の出会いにすぎない。ちっぽけな、まことにちっぽけ

な代物だ——内容というやつは。／ウィレム・デ・クーニング

浅薄な人間に限って、自分は外見によって判断しないなどと言う。世界の神秘は目に見えぬも

のではなく、目に見えるもののなかにある／オスカー・ワイルド

ソントグ（１９９６）によると、ヨーロッパ芸術は、ギリシアの「芸術は模倣であり、現実の模写である」という模倣説に覆われた世界にとどまっている。その結果、芸術は存在理由を問われることとなった。模倣としての存在が疑わしいとされた芸術を弁護するべく、あるものを「形式」、あるものを「内容」と呼び、形式を内容から分離させるようになった。そして、内容の方に本質があると思われるようになっていった。人々は芸術に価値を与えるため、自分たちの都合の良ように解釈するようになった。これにより、芸術作品は本来の無垢な姿を、解釈により付与された意味によって、覆われてしまう。しかし、芸術家たちは解釈や意味から逃れようと、様々な試みを行ってきた。

解釈から逃れようとした芸術家のなかには、詩人もいた。詩は言葉でできている。詩人は言葉のスペシャリストである。言葉のスペシャリストである詩人について研究することで、新たな音楽と言葉の関係の仕方が見えてくるのではないかな。

## 第二章 R. マリー・シェーフアー

言葉の可能性について探求し続けてきた人々が、詩人である。彼らは、詩を通して言葉の可能性を求め、模索した。詩人について調べることが、言葉の可能性を知ることにつながるだろう。例えば、サウンドスケープ思想の提唱者である R. マリー・シェーフアーは以下のように述べている。(2006, p. 102)

われわれは今や、言語と音楽の誕生という二つの奇蹟が起こった前史時代からは、はるかに遠いところにいる。これらの活動はどのようにして生まれたのだろうか？言語の起源をもつばら自然のサウンドスケープの模倣にのみ求めるのはかなり性急なことであろう。だが、人間の舌があるときふと踊りだし、それがいまだにサウンドスケープと共に踊り続けているということについては何の疑いもない。人々のしゃべりかたが非常に単調なつぶやきのようになっている現代、詩人と音楽家だけがそうした太古の記憶を絶えず生き生きと甦らせている。

原初の音楽、原初の言葉とはどのようなものだったのだろう。おそらくそれらは、互いに拘束し合うことはなかったのではないか。

池田晶子という日本の哲学者がいる。池田は、哲学の専門用語などは使わず、日常のことばで美しく語る「哲学エッセイ」というジャンルを確立した人物である。池田の著書に『事象そのも

のへ!』(2010)がある。この著書のなかに「清冽なる詐術」という、詩人や詩についての  
論述がある。本論文では、池田の「清冽なる詐術」という章を、自分の言葉に置き換えていくこ  
とを中心として、詩や詩人について考察していく。

### 第三章 池田晶子：清冽なる詐術

#### (1)「清冽なる詐術」とは

この章を読み進める前に、早速疑問が生まれる。この「清冽なる詐術」という題目である。清く騙すとは何か。一般的に、人を騙すということは決して清らかなことではなく、むしろ卑しいことである。したがってこの章では、まず詩には何かしらの詐術があるということ、また、その詐術を清冽足らしめる何らかの理由がある、ということを述べているのではないかという考察に至った。

この章（2010, p. 58）は、以下のようなステファヌ・マラルメの引用から始まる。

諸君の唇に歌ったことはあるか。

未知のことばが、虚妄の一句の呪われた断片が。

一般的な言葉の使い方、解釈の仕方であれば、この文章の中で歌うのは普通、「諸君」である。

諸君が各々の唇で歌う。しかし実際の文章には諸君の唇に歌うとある。それでは、いったいどのような存在が諸君の唇に歌っているのか。主語は何なのか。次の文章で、ようやく一文目の主語と思われるものが出てくる。未知のことば、虚妄の一句の呪われた断片、である。これらが、諸

君の唇に歌うのである。ここでまた、新たな疑問が湧いてくる。本来、未知のことば、虚妄の一句の呪われた断片は文字通りのことばであり、ことばに意志はない。意志のないものが勝手に歌うことはない。おそらく、これらの他に、これらのことばを唇に歌わせているところの、隠された本当の主語があるに違いない。その存在が何なのかということも含め、検討していく。池田(2010, p58) は以下のように述べる。

詩は、何に書かれているのか。——心情の吐露でもなく、他者への呼びかけでもなく、ある覚醒した意識によって紡ぎ出される単語群の向かうところ。魅入られた消失点。「意識現象としての詩」を問うことが、絶対言語による絶対詩を渴望し続けた詩人たちの営為を跡づける。

一般的には、唐突に「詩は何に書かれているのか」と質問されたならば、ほとんどの人が物質的な問題であると思い、「紙に書かれている」というようなことを答えるに違いない。しかしここで求められている答えはもっと違ったもの、おそらく形而上学的な問題なのではないかと私は思う。そうでなければ、こんなにも単純な質問をするわけがないだろう。マラルメの引用において浮かんだ疑問も、形而上学的な話になってくるのではないか。

もうひとつ、後半の文章についてである。私たちは普段、言葉によって物事を考え、判断し、コミュニケーションを行う。「心情の吐露」、「他者への呼びかけ」に使われる言葉は、私たちの

生活のなかで、コミュニケーション・ツールとして使われるような言葉である。それに対して、「ある覚醒した意識によって紡ぎ出される単語群」は普段使われるこのような言葉とは違い、どこかへ向かい、消失する。ある覚醒した意識とは、何なのか。

まず、覚醒していない意識について考える。覚醒していない意識とは、つまりは普通の意識である。普通の意識とは、私たちが普段、容姿とは別に認識しているところの「私」である。思考する上で「私」として物事を考えているところのそれである。それでは覚醒した意識とは何なのか。覚醒とは、目を覚ますこと。これは、意識が意識から覚醒したということではないか。私たちが普段意識であると思っているところの意識—そこから目を覚ました意識ということなのではないか。

それをふまえ、「ある覚醒した意識によって紡ぎ出される単語群」について考える。これは普通の意識が考えるときに使うような単語群、つまりコミュニケーション・ツールとしての言葉とは違い、非コミュニケーション的な言葉ということではないか。「ある覚醒した意識によって紡ぎ出される単語群」は後の文章に出てくる絶対言語に属するものであって、つまりは一般的に使われる言葉とは別の働きをするものである。

それではこの単語群はいったいどこへ向かい、消失するのか。そして、単語群が消失するということは、いったいどのような事なのか。読み進め、明らかにしていく。この文章で池田が論説しているのは一般的な言葉による一般的な詩ではなく、絶対言語による詩、つまり絶対詩についての論説である。



## (2)アルチュール・ランボー

次に池田（2010, p. 59）は、アルチュール・ランボーについて述べる。

短く鮮やかな詩人の軌跡は、その背後の闇に、やはり「見てしまった」者、あるいは「歌わない詩人」たちの、無数の生涯を証し立てる。

この短く鮮やかな詩人というのが、件のランボーのことである。ランボーは、30代後半でこの世を去った。その短い人生のなかで詩作を行った期間もまた短いものであり、ランボーは20代前半のうちに詩作を放棄した。こうしてランボーは歌わない詩人になった。「見てしまった」者とは何か。ランボー自身、「見てしまった」者、「歌わない詩人」であるということは間違いないだろう。「見てしまった」者であったから、歌わない詩人になったのだ。ランボーは何を見てしまったのか。なぜ、歌わない詩人になったのか。見てしまったという言葉に、鍵括弧がついている。ということは、この見てしまったという言葉は、これもやはり一般的なものと違ったニュアンスで使われているのだろう。これもおそらく形而上学的な問題であり、意識のなかで見たということなのではないか。意識のなかで、何を見たのか。池田（2010, p. 60）がランボーの書簡を引用している。

「詩人」はあらゆる感覚の、長期にわたる、大がかりな、そして理由のある錯乱を通じて「<sup>ヴォワイヤン</sup>見者」  
となるのです。あらゆる形式の恋愛や、苦悩や、狂気によって。彼は自分自身を探求し、自分  
の内部に一切の毒を淀みつくして、その精髓だけをわが物とします。（中略）彼は未知のもの  
に到達し、そして、その時、狂乱して、己れのさまざまな視線についての知的認識力を失って  
しまった時に、はじめて彼はそれらの<sup>ヴィジョン</sup>視象を真に見たのです！

今まで述べてきた文章の言葉を使い、この文章をもう少し簡潔に書き換えてみると、詩人は  
様々な経験をし、自分自身を探求する。あらゆる経験の真髓をわが物とする。詩人は未知のもの  
に到達し、狂乱することで、自我を失い、その時初めて意識が覚醒する。覚醒した意識は、物事  
の真を見ることができる、となる。

ランボーは、狂乱の末に覚醒した意識によって、見てしまった物事の真を書いてしまったので  
はないか。池田（2010, p. 60）は次のようにも述べる。

純粹意識の「原理」にとって、覚醒しすぎた「理智」にとって、認識された<sup>イデア</sup>幻実とは、そのま  
ま絶対的な現実であることを知ったとき、はじめてひとは「詩人」の資格を手に入れる。

原理とは、事物の根本となる法則である。理智とは、原理を知り、その原理に従うことである。

これら「原理」「理智」に鍵括弧がついているということは、私たちが当たり前のものであると  
思っている物質世界の話ではなく、文章にも出ているように、あくまで純粹意識、覚醒した意識  
にとっての原理、理智であるからだろう。それらは、普段の原理、理智とはおそらくかなり違っ  
たものであり、常識的ではないと思うかもしれない。しかし、純粹意識、覚醒した意識の世界で  
の原理、理智にとってはまごうことなき現実であり、真実なのである。この原理を知ったときに、  
人は、初めて「詩人」となるのである。文章の中で詩人という言葉に鍵括弧がついている。この  
詩人は、人々が思う一般的な詩人ではない。心情の吐露、他者への呼びかけを詩によって行うと  
ころの詩人ではないから、鍵括弧がついているのである。

次に、詩人と祭祀に関する池田（2010, p. 61）の記述である。

古代、詩人が祭祀に関わり、その述べるところが神託や預言として崇められたことは、ゆえの  
ないことではない。たとえば、ことばの不思議は、「暗い」という一単語によって誰の意識に  
もふと影がさすという、端的な事実を観察される。何故そうなのかは誰も知らない。光りあれ  
と言え、光が、あった。あるいは、光でないものがそこにあるから、それは光であると言わ  
れ得た。それがどちらであるにせよ、詩人が、あることばを感受するということは、それを巡  
って営まれてきた歴史の幅をも同時にそこに感受してしまうことなのだ。

古代、詩人の述べることが、神託や預言として崇められたことには、理由がある。詩人の言葉

は覚醒した意識によることばであり、もはや詩人の言葉ではない。それは他者のことばである。

それは物事の真であり、真の物事を創造した神の言葉である。このようなことから、古代の人々は、詩人の言葉を神託、預言として崇めたのである。言葉には、「暗い」という一単語によって人々が暗いということを感じ受するという、明白な事実がある。人々の意識に、ある言葉が感受されるということは、その言葉が初めて使われたときから現在まで、その言葉を使ってきた人々の感受した「暗い」を、またその歴史を含めた結晶として感受しているのである。

池田（2010, p. 61）は以下のように続ける。

あることばがそこに在るとは、それら感受の全歴史、「創成」以来の一切の結晶として、そこに在るということだ。そうでなければそのことばは、そこに現存していない。あたりまえすぎるような、しかしこれは法則である。だからこそ、<sup>ことだま</sup>「言霊」という水晶球を手に入れたランボーには、ことばなしにはあり得なかった人類の運命が、そこに映し出されて、すっかり透視<sup>み</sup>えてしまうのだ。これを幻術というならば、宇宙の事実がそうになっているという不思議をこそ問うべきだろう。

ある言葉がそこに在るということは、その言葉の感受の全歴史、その言葉ができてからの一切の結晶としてそこに在るということである。そうでなければ言葉がそこに現存していないということは、あたりまえすぎるようであるが、だからこそ気づき難い法則である。言霊というのは、

古代から日本で、言葉に宿っているとされていた不思議な力のことである。発した言葉が現実になるという力のことである。この言葉の力を理解し手に入れたランボーには、言葉なしにはあり得なかった人類の運命、言葉の歴史と寄り添ってきた人類の歴史が、言葉に映され、はっきりと透視えてしまった。これは覚醒された意識が経験した、紛れもない事実であり、宇宙の原理である。この宇宙の原理を幻術であると疑うのならば、宇宙の事実がそうなっているという神秘、不思議をこそ問うべきである。

池田（2010, p. 62）は、言葉と宇宙について、次のように述べる。

さて、ことばと宇宙のこの原始の共犯関係に気づいた意識は、やがて、宇宙に充ち充ちている諸表象、未だ発語されないものどもを捕捉しては、ことばに変え、それらがまた新たな表象、「未知のもの」を招き寄せる、不思議な作用に魅入られてしまう。彼は「詩人」になったのだ。詩人とは、ことばと宇宙とが直結していることを本能的に察知している者をいう。感受性は宇宙大に膨張し、そしてそこに在るもろもろのものへと拡散し、それらを抱えて再びことばへと凝縮してくる。

言葉と宇宙の共犯関係といわれているところの「関係」とはどのようなことか。おそらくは、言葉を通して言葉の歴史、その言葉を使ってきた人々の感受の歴史が見えてしまうということだろう。

では、何故ここで「共犯関係」という言葉が使われているのだろう。それはおそらく、この法則が一般的には幻であると人々に思われるようなものでありながら、実はそのまま事実であるという不思議からきているのではないか。言葉と宇宙の共犯関係により、このような不思議な、しかし事実が在るのである。この共犯関係に気づいた覚醒した意識は、未だ言葉に変えられることのないままにある（ある意味では「ない」）、未知の諸表象を捕らえ、言葉に変え、その言葉により、また新たな未知なる諸表象を招き寄せる、という不思議な作用に魅入られてしまう。

このように、言葉と宇宙がつながっているということに気づくことで初めて、人は「詩人」となるのである。詩人の感受性は宇宙大に膨張し、膨大した先にある未知なる諸表象へと拡散し、それらを抱え込み、言葉へと凝縮させるのである。

池田（2010, p. 62）は、さらに続ける。

彼は、ことばと宇宙とが、そこで閃き、交感する場所なのだ。あることばがそこに孕む気配、またあることばが既に帯びた色調、それらをかけ合わせ混合し、無限のヴァリエーション、未だ「ない」宇宙が、そこに展かれる場所なのだ。ことばがあらゆる宇宙を伴って、到来してはそこで乱舞し、またいずこへか去ってゆくのを観察しながら、彼は、歌っているのは書いているのは、もはや自身ではないと感じるだろう。

「彼」というのは詩人である。詩人の意識といった方がよいかもしれない。詩人はあくまで観

察者であり、客観的に言葉と宇宙との行いを眺めている。そして詩人は眺めていると同時に、その眺めている物事が起こる場所でもある。新たな言葉が孕む気配、また既にある言葉の色調、それらをかけ合わせることによってできる無限のヴァリエーションによって未だ存在はするが認識されていないという意味で「ない」宇宙が展かれる場が、詩人の意識である。詩人が歌っている、書いている言葉は詩人が考えて書いたものではない。詩人はただ見たものを書いているだけである。いわば、言葉と宇宙の閃きによって、詩人は書かれているのである。

ことばの魔に気づいてしまった意識の行く末を池田（2010, p. 62-63）は述べる。

そして、意識は、見つけてしまった。わかつて、しまった。何が。永遠が。光と言え光に染まる、太初<sup>はじめ</sup>のときから、そうであった、ことばの魔。そして、ことばを巡る人間の生き死に、全人類の全歴史。「人間の<sup>ものごと</sup>見しと思ひし<sup>まこと</sup>物相の真」（「酩酊船」）を。沈黙こそが、「全て」を語り得た。認識と討ち死にして詩人はことばを失い、ひきかえに手に入れた永遠を抱いて、ことばなき生活者たちの、生まれては死んでゆくやはり営々たる流れのなかへと、その余生を投じたのだ。

覚醒した意識は、光と言え光を感受するということ、また言葉ができた当初からそうであるということ、さらにはその言葉や、言葉に関わってきた人々の全歴史がみえることに気づく。

池田は、言葉にこのような力があるというにも関わらず、なぜ、沈黙こそが「全て」を語り得

ると述べたのだろうか。

認識を排することで物事の真を視ることができるようになった詩人は、言葉を失う。言葉を失うことで手に入れることとなった永遠、つまり物事の真を抱え、その人は今まで同じように言葉を失い、死んでいった人々の流れへと、自身も進んでゆく。

覚醒した意識によって物事の真を視ることができるようになった人は、言葉を失うことになるようである。

### (3)宮沢賢治

池田（2010, p. 63-64）は詩人の宮沢賢治を例に挙げている。

やはり、ことばなき生活者たちのなかで、ひとり宇宙を感受し続けていた宮沢賢治は、その作品に自ら「心象スケッチ」と名付けている。抒情ではない。冷静すぎる意識は、自身の感情に酔いはしない。酔わずに見るのだ。見たものを書いたのだ。通過していく諸表象—感情も物質も地史も宇宙も、「こころのひとつの風物」として、「そのとおりのけしき」として、ひとしく意識に観察された絶対的な現実なのだ。それがどうだというのではない。それを虚無だ、幻だというならば、「虚無自身がこのとおりのけしき」だ。ただ、意識自身にとって、そう、在った。そう、感受された。そのことに偽りはない。意識はすっかり醒めている。だから抒情ではない。



抒情をつきぬけた抒情。ひとめぐりしての、その発語。「かなしいもの」は、やはり、どうしたって、かなしいのだと、絶句するその直前の、叙情なのだ。

ことばなき生活者、「見てしまった」者でありながらひとり宇宙を感受し続けていた宮沢賢治は、自らの作品に「心象スケッチ」と名付けた。これは、宮沢の感情を述べたものではない。宮沢の意識は、いたって冷静なものであり、自身の感情に酔うことはない。酔わずに何かを感受している自身を、自身の意識におこる諸表象を、それがいかなるものであっても、そのとおりの景色のまま、観察された現実として、言葉で写しとったのである。その観察された諸表象は、人々がいくら非現実的なものであると言っても、その意識にとってそう在った、感受されたということとは紛れもない事実であり、感受された諸表象は絶対的な現実である。抒情をつきぬけた抒情とは、つまりは抒情ではないということではないか。おそらく抒情が述べられ、表される土俵の外側から観察されたものという意味で、抒情をつきぬけた抒情という表現が使われているのだろう。感受したものはどうしたってそう感受したものであって、どうこう説明のつくものではないと絶句する前の、叙情である。

池田（2010, p. 64）は意識に起こる諸表象の真偽について、以下のように述べる。

意識は意識の外部に立てない限り、そこに表象される一切は、真とも偽とも無関係な、のっぴきならない真実、ぎりぎりのその想いだ。

人間が地球の外側である宇宙から地球を見て、地球が丸いと確信したように、意識が意識の外側に立てない限り、意識に表象される一切は、昔の人々が考えだけで地球は丸い、丸くないというような様々な結論に至っていたように、真とも偽とも言えるものではなく、それとは無関係に、それを考えるに至った世界、意識の外側には立てない世界での真実であるという、ぎりぎりの想いである。

池田（2010, p. 64）は以下のように続ける。

意識に生滅する「あらゆる透明な幽霊の複合体」をそうとして眺め、たんとんと写しとっているのは、わたくしではない、「わたくしといふ現象」だ。万物一如もまた事実であり、「すべてがわたくしの中のみんなであるように／みんなのおのおののなかのすべてですから」、想像力は、他者へ、他の生物へ、物質へ、他の時空でその宇宙を感受しているその感性すなわち死者へと、たちまち閃き了解するが、それらもやはり「第四次延長」としての純粹意識という場所に、「心象や時間それ自身の性質として」現れては消える、宇宙の夢だ。ほんとうのこと、はわからない。ただ「是」という他はない。

この部分の文章で出てくる鍵括弧付きの言葉は、宮沢賢治の『春と修羅』の「序」の部分に出てくるものである。まず、「あらゆる透明な幽霊の複合体」というのは、意識に観察される諸表

象のことである。意識に観察される諸表象をそうとして眺め、たんとと写しとっているのは、わたくしという一人称ではなく、わたくしという現象である。わたくしという現象が観察しているところのもの、妄想であれ想像であれ、その想像力は他者や他の生物、物質や死者へと拡がる。その拡がった先で言葉と宇宙とが閃き、受け入れられるが、それらもやはり、「第四次延長」としての純粹意識、つまり覚醒した意識に「心象や時間それ自身の性質として」つまり感受されるものそれ自体として、現れては消える、宇宙の夢である。これは、わたしたちが見る夢の中で、私たちがその世界で確かに何かを感受していると感じるようなものである。これは、私たちが夢から醒めたときに、初めて夢での出来事であると気づくようなことと同じである。それが本当のことかどうかは、意識の外側に立たないとわからない。ただ、感受したものをそのままに、「是」と言うしかないのである。

池田（2010, p. 64）は「是」と言うしかない、というときに使われる言葉について記述している。

そのとき詩人にとってのことばとは、「すべてわたくしと明滅し／みんなが同時に感ずるもの」、あることばは既にその感覚であるという、やはり疑いようのない事実だ。私があるとき感受したその感覚に、ふと発語したそのことばは、等しくどの意識にもその感覚を感受させるだろう。

ただ「是」というために使われる言葉は、誰の意識にとっても「是」を感じることでできる言

葉である。このとき使われる言葉には、既に、名付けられる前から、その言葉がその感覚であるという疑いようのない事実がある。

言葉の絶対性について、池田（2010, p. 64-65）は述べる。

既にして、太初<sup>はじめ</sup>から、ことばとは普遍的なもの、共有されているもの、それだけの力を有している「絶対」なのだ。「普遍というものはない」と発語するそのことで、「普遍」と呼ばれる何かがあると言われてしまうように、それは獲得されるものではなく、ふと、気づかれてしまう秘密なのだ。

言葉ができた当初から、言葉とは、普遍的なものであり、共有されているものであるということから、絶対的なものなのであった。「普遍というものはない」ということで、「ない」とされている対象である「普遍」と言われる何か、そこには存在する。このような言葉の性質、ある言葉が初めて発語される前に既にその感覚であるという事実は、獲得されるものではなく、ふと、気づかれてしまう隠された秘密なのである。

池田（2010, p. 65）はさらに続ける。

しかし、と、この冷静な詩人はさらに言う。「正しくうつされた筈のこれらのことばが／わず  
かその一点にも均しい明暗のうちに／（あるいは修羅の十億年）／すではやくもその組立や

質を変じ」ていると。ある発語のその質も、ことばと事態との否応ない結合も、この意識という「(因果の時空制約のもとに) /われわれが信じているのに過ぎ」ないものであるならば、全く別の因果時空の、あるいは十億年後の、ある感受性にどのように作用するものであるかは、やはりわかりはしないのだ。知られない感覚に、未だ「ない」観念に、どのような発語が為され得るかを知ることはできず、「語り得ないもの」については、語り得ない。想像力もここに至れば、ことばは全く無力となり、禅者の沈黙がそうであるように、知りすぎた意識からことばを奪うだろう。

「しかし、」と、宮沢は言う。「正しく諸表象を写しとった言葉、誰にも等しく感受されるもののあった言葉が、一瞬のうちに、いま、このときにも、その構造や質が変化している」と。ある発語の質、その言葉とそれが指すところの対象、感受されるものとの結合関係も、意識という、私たちにとって「宿命的であるとも言える時空的制約の上で、私たちが信じているものに過ぎ」ないものであるのなら、全く別の因果時空の、または十億年後の感受性に、言葉がどのように作用するのかはわからない。知られない感覚、在りはするが、認識されていない観念に、どのような発語がされるかは、知る由もない。このように、「語り得ないもの」としか言いようのないものに関しては、語り得ない。想像力、感受性もここに至れば、言葉は無力となってしまう。禅の世界で、言葉よりも、沈黙が全てを語り得るものであると思われているように、知りすぎた意識は、言葉を失う。

池田（2010, p. 65-66）は言葉の不可能性について以下のように述べる。

純粹意識は、偏在する眼だ。詩人は、そう在る森羅の万象を、思わぬ角度から眺めてしまい、そしてさらに「未知」へと見開く。さて、そのとき「ことば」は、何、を展くだろうか。あるいは展き、得るだろうか。あることばは既にその事態を語っており、また「語り得ないもの」について語ろうとするときにさえ、既に在ることばを用いるしかないならば、ことばは無限に紡がれるか、あるいは全く語られないかのどちらかだ。これはことばの不可能性である。「さびしい」ということばに、さびしい感情が万人共通に対応していると思いついて入っているのも、実は各人の錯覚であるかもしれない。全く別の感情に「さびしい」と命名している者もいるかもしれない。

覚醒した意識は、広くどこにでも存在する眼、何でも視ることのできる眼である。そして、森羅万象を、一般的な眼とは異なる視点から眺めてしまい、その眺めてしまったものを未知へと見開く。そのとき言葉は、なにを展き、または展くことができるのだろうか。ある言葉は、既にその言葉の意味するところを語っていて、「語り得ないもの」、つまりは未知なる感覚、諸表象を語ろうとするときでさえ、既にある言葉を使うしかないならば、言葉は未知なる諸表象を求め、永遠に紡がれるか、あるいは全く語られないかのどちらかである。このことこそが、言葉の不可能性である。ある言葉に、万人共通の感受されるもの、意味が対応していると思うこと自体、錯覚であるのかもしれない。

池田（2010, p. 66）はさらに続け、言葉の可能性についても述べている。

各人の意識が各人の意識であり、辞書もまたその数だけある限り、それは決して知り得ないことだ。しかし、そうであるならば逆に、ことばこそが無限大の可能性であるといえるのは、まだ命名されず、しかもおそらく広く共有されているだろう感情あるいは観念、それら「語り得ないもの」を強引に命名してしまうときだ。たとえば「あびしい」とでも名付け、人々の口の端に自然にのぼるようになったとき、それはやがて、万人の辞書に記載され、そのような感情の新しい宇宙として結晶するだろう。「光りあれ」と言えば光があったように、「それである」と名指されたものが、それとして存在する。ことばは力である。宇宙を創り、歴史を展く。意識事実としてのことばは、だから可能でも不可能でもない「それ自身の性質として」、そこに「明滅」しているのだ。

各人の意識が各人の意識であり、言語体系も人の数だけある限り、ある言葉に、人それぞれ違った感情、観念が存在することも十分にあり得るわけであり、そのことから、言葉が万人共通の感情や観念をもつものであるかどうかは知り得ない。しかし、言葉は無限大の可能性をもつとすることができる。それは、まだ発語されていない感情、観念を強引に名付けるときである。まだ発語されていないが、多くの人々に共通して沸き起こる感情や観念がある。この感情、観念に無理矢理に言葉をあてがい、その言葉が人々の口から自然に出てくるようになったとき、その言

言葉はその後、誰の口からも発せられるようになる。そしてその言葉と他のことばが結びつき、また新たな言葉が導き出される。この連鎖を生み出すことで、言葉の世界が広がっていく。「それである」と名指されたものは、それとして存在する。言葉は、そこに在るがそれとして捕らえることができないもの、を捕らえる力を持つ。ある言葉が発語されるようになった時、その言葉はそれとして在るが、ほかの言葉と結びつき、また新たなものを切り開いてゆく。そうして、言葉の世界が広がってゆく。

意識事実としての言葉は可能でも不可能でもなく、「それ自身の性質として」そこに「明滅」している、とはどういうことだろう。意識事実としての言葉ということは、現実の物質世界、私たちが見たり聞いたり触ったりできる実際の世界の事実ではなく、意識の中に広がる、形而上の世界の事実としての言葉ということである。そのような意識事実としての言葉は、発語される以前から、それ自身の性質として、私たちの意識の中に、現れては消えている、ということである。

言葉の質について池田（2010, p. 66）は述べる。

さて、あることばがその質ではないことはあり得ると言った詩人から、あることばに全く質を持たせない詩人たちの場所へは、もう一歩だ。しかし、ことばそのものをそれだけ追求し、自らをその実験場とするためには、この詩人は、倫理と、ある種の諦観に近すぎた。宇宙は、万象は、「在るように在る」と、やはり知ってしまっていたのだ。



人によってあるひとつの発語を、違った諸表象に対し、使っている可能性はある、と言った詩人について述べたが、この詩人としての立場を理解したならば、発語に、言葉に全く質を持たせない、意味を持たせない詩人の立場を理解するにはあと少しである。言葉に質を持たせないと考へるに至るほどことばそのものを追求し、自らをその実験場とするためには、その詩人は倫理や物事の本質を知りすぎてしまった。森羅万象は、「在るように在る」ということ、それを言葉で説明したとしても、それは真にはなりえない。何処まで説明しても、それは説明であって、真ではない。在るように在る、それが真であると知ってしまった。

#### (4) 瀧口修造

池田（2010, p. 67）は瀧口修造を例に挙げている。

瀧口修造の詩は、意味でも無意味でもない、非-意味なのだ。難-解なのではなく、「解」がないのだ。あらかじめ「解」のあるものなど、詩人は欲しはしないものだ。「詩の運動は物質と精神との反抗の現象である」（瀧口修造「詩的実験」）ならば、「精神」つまり、未だ「ない」意味への欲望は、「物質」つまり既にそう「在る」意味群に、不断に抗い、無限にすりぬけ、決して固定された意味へは到達しないだろう。詩人はいつも、不可能を欲望する。憑かれた風の通り過ぎたあとには、「意味」を奪われ、それ自体で、無機的にきらめくことばの残骸だ。

それらは各々勝手に立ち上がり、そして等しく彼方の「X」を指し示す。詩は、行為された。

行為された超現実とはもはや現実だ。「絶体絶命」の意識現象だ。しかしそれを単なるオートマティスムと言ってしまうならば、これらの詩篇が、「意味」は拒むが、ある「印象」つまり美しいという印象は、未だ拒まずそこに在るという事実が説明されなければならない。

瀧口修造の詩で使われている言葉には、本来の言葉にある「意味」という概念がない。読んでも何かがわかったという感じがしない。彼の詩は、理解するものではない。わたしたちが普段使う言葉は理解することが出来るが、彼の詩に出てくることばは理解することができない。そこには、法則も理屈もない。理がないので解もない。そのことから、彼の詩は意味、無意味の議論の前に、非-意味である。詩人はあらかじめ答えのあるものは求めない。また、瀧口の試みた詩、瀧口の子の精神の軌跡が、物質、つまり、既に現実世界に在るものによっては意味付けられないというものである。詩人はいつも、不可能を欲望する。未だ「ない」諸表象が詩人の意識を疾風のようによぎる。詩人はよぎられる。そして、詩人はよぎられたものを書く。それらが詩人をよぎった後、詩人の書いたものは意味を奪われる。残るのは、書かれたものだけである。その、書かれたものには意味がない。その書かれたものが不完全な言葉であるにもかかわらず、それは、それ自体で無機的にきらめいている。このきらめいているものは、おそらく言葉の形式であると思われる。意味、内容を奪われた後、残るのは形式である。言葉の形式が、内容を奪われたという意味において無機的に、きらめくのではないか。意味を奪われ、言葉の残骸となったそれらは、勝

手に立ち上がり、みな等しく彼方の「X」を指し示す。ことばの残骸が彼方の「X」を指し示すとは、ことばの残骸が何かを（おそらくは彼方の「絶対」を）指し示しているように思われるが、結局のところは何を指し示しているのかわからないということだろう。こうして詩は行為された。現実の世界で行為された超現実とはもはや現実である。これらと似た現象として、オートマティスムがある。しかし、これを単なる憑依や、偶然の産物としてしまうには、説明のつかない部分がある。瀧口の詩には確かにオートマティスムと同じように「意味」がない。ただ、オートマティスムとは違い、瀧口の詩には美しいという印象、つまり美が表出している。この事が、オートマティスムとは決定的に違う。

池田（2010, p. 67-68）は、瀧口修造が大岡信へ宛てた手紙を引用している。

何処からくるか知らない疾風のなかで、私はしばしば捉えられ、かいま見たものに惹きつけられねばなりません。このことのために、私は憑かれたように書いた、といってもいいすぎではありません。そこに、ときおり意識の彼方からくる不可測のイメージのようなものを見たと思うことがありました。あなたが思い出させてくれた「絶対」という観念、そういえば私は「絶対」といういまは古風な語を使いすぎているかも知れませんね。たしかに私は「絶対」に魅入られていたのです。しかしいま思っただけのことは、その絶対という観念の世界が、私にとって、いつも具体的な世界と表裏しながら去来していたということです。なんと私は具体的な実在を通ることに思い焦がれていたことでしょう！

何処からくるか知らない疾風とは、意識によぎる、未だ「ない」諸表象のことである。向こうのほうからこちら側にやってくるような表現が使われている。そして、瀧口が、それら諸表象に捉えられる。瀧口が諸表象によぎられ、捉えられるということである。そして、捉えられたことでかいま見たそれら諸表象に惹きつけられる。瀧口は惹きつけられたものを書いた。もはや瀧口の意志に関係なく、これらのことが起こっていると言ってもいいのではないか。これらのことから、瀧口は、何処からくるか知らない疾風に憑かれたように書いた、という表現を使っている。この出来事が起こる舞台は意識である。瀧口はこの出来事を通して、意識の彼方からくる不可測のイメージのようなものを見たと思うことがあるという。この不可測のイメージが「絶対」と私たちが名指している観念であるというようなことを瀧口は言っている。また、瀧口が思い焦がれていた「絶対」は、実は瀧口の意識に訪れる具体的な諸表象の中に見え隠れしていたということを言っている。

池田（2010, p. 68-69）は、さらに述べる。

「何処からくるか知らない絶対」に捉えられ、思わず知らず書いてしまいながらも、この詩人によって書かれたものが、そこに美を表出してしまっているのは、ランボオの構造がそうであったように、感受されたもの発生しつつあるものが、ことばに変換される回路から、反省による分析、構成の過程が脱落し、そのまま「絶対」へと直結していたからだ。「具体的な実在」

の清冽なる断面は、未知の意味から彼方の「絶対」を欲望する詩人の眼だ。見てしまったものを書いてしまった、あるいは書いているうちにさらに見えてしまった、これはいまだ単なる「記述」の域を出ない。メスカリンによる口寄せの呪文は、必ずしも美しくない。意図的に為されるものは美を生まない。我<sup>が</sup>があるものは、美しくない。「創造」とは、見てしまったものを書きながら、書いたことによってさらに見えながら、そこに、「絶対」の運動が感知されていることだ。完璧な無私、純粹な欲望のみが、それにその場を、提供し得る。

「何処からくるか知らない（諸表象に見え隠れする）絶対」に捉えられ、自身の意志に関係なく、思わず知らずのうちに瀧口の手によって書かれたものが、そこに美を表出してしまっている。これは、普通の言葉であれば通るはずの過程が脱落しているからである。感受されたものや発生しつつあるものは言葉に変換される。そして言葉の歴史を振り返り分析し、言葉を構成する。瀧口の言葉は、感受されたもの発生しつつあるものが、そのまま「絶対」に直結している。「具体的な実在」の清冽なる切断面は、未知の意味から彼方の「絶対」を欲望する詩人の眼だ、とはどういうことか。これは、意識に感受された諸表象から「絶対」を見いだそうとする詩人が、その諸表象を見開くということではないか。見てしまったものを書いてしまった、あるいは書いているうちにさらに見えてしまった、ということは単なる「記述」の域を出ない。瀧口の言葉が「記述」ではなく「創造」であるのは、見てしまったものを書いてしまった、書いているうちにさらに見えながら、そこに、「絶対」の運動を感じることができるからである。完璧な無私であるこ

と、純粹な欲望のみが、書いたものなかに「絶対」の運動の場を提供し得る。

#### (5)ポール・ヴァレリー

池田（2010, p. 69）が、ヴァレリーの「詩と抽象的思考」を引用している。

詩句という言葉は、変った工合に配置され、それが自身創り出さねばならぬ要求以外には、いかなる要求にも応えず、不在の事柄あるいは裡深くひそかに感得された事柄以外は決して語らない。それを言う当人以外の他の一人物によって作られたかのごとく、そしてそれを聴く相手以外の他の人に話しかけるがごとく思われる、異様な言辞です。一の一言語中の言語であります。

詩句の言葉遣いは、特殊な配置の仕方であり、その詩句自身が創り出さなければならない意味や観念以外には、どのような意味、観念とも結びつかず、そこで創られる詩句は、明らかな事柄ではなく、影で、裏で、こっそりと気づかれるような事柄以外は決して語らない。その詩句を言う当人以外の他人に作られたかのごとく、また、それを聴く、読む人以外の他人に向けて作られたものであるような、不思議な、特殊な言葉遣いである。それは、普通の言語とは別の一言語の中の言語である。

池田（2010, p. 69）はヴァレリーとランボーの共通点や違いについて述べる。

ヴァレリーの明晰とランボーの錯乱は、相反するものではない。もし仮にランボーが、ヴァレリーがそうしたように、「常に詩句を作る自分を観察しながら自分の詩句を作った」（「詩人の手帳」）としても、やはり彼は同じ詩句に辿り着いたに違いない。「思考の現実と効果の現実」

（同）を習慣的に区別したヴァレリーも瞬間的に同一であったランボーも、ことばをして語らしめた誠実さ、その無私において等しい。待っていたことばが到来するその速度の差だけだ。それは美を生む。場所はどちらも純粹意識だ。

ヴァレリーの明晰とランボーの錯乱は相反するものではない。もし仮にランボーが、ヴァレリーがそうしたように常に詩を作る自分を観察しながら自分の詩句を作ったとしても、ランボーは同じ詩句を作ったに違いない。二人の間で違うのは、待っていた言葉が到来する速度の差だけであって、どちらも同じ、純粹意識という場で美を生む。

池田（2010, p. 69-70）は詩人の意志と言語の自律性の共通点について述べている。

詩人の意志と言語の自律性とは、ある「絶対」の自己表現であることにおいて、同一の現象なのだ。発語がなければ言語はなく、言語がなければ発語もない。「それを言う者以外の者から、それを聴く者以外の者へ」と、通り過ぎてゆくことば、それは、自己から発し、自己へと還る

「絶対」の自己表現だ。それはたとえば、青い空を見上げたとき、「ああ空が青いなあ」という想いがきてしまうようなものだ。既に空が青くそこに在り、また、そうとして知っていたならば、再びそれを自身につぶやく必要はない。それではそのつぶやきは、いったい誰にむけられたものなのか。私が私につぶやくのではない。私がつぶやきによぎられるのだ。つぶやきは「絶対」の自己確認であり、無私の私はその場所となる。

詩人の意志が「絶対」の自己表現である、とはどのようなことか。詩人は錯乱することで無私となり、そして「絶対」の存在となる。これが詩人の意志による、「絶対」の自己表現である。言語の自律性が「絶対」の自己表現である、とはどのようなことか。意味を奪われたにも関わらず、それ自体で自律的にきらめいている言葉の残骸は、自ら彼方の「絶対」を指し示す。これが言語の自律性による「絶対」の自己表現である。このことから、詩人の意志、言語の自律性は、ある「絶対」の自己表現である、ということにおいて同一の現象である。発語することがなければもちろん言語も存在せず、その逆も然りである。「それを言う者以外の者から、それを聴く者以外の者へ」言葉が通り過ぎるとは、どのようなことか。それを言う者の覚醒した意識、無私の意識からどこへ行くのか。言葉を言う者以外の者、聴く者以外の者とある。図に書けばすぐにわかることであるが「言う者」の視点からの「言うもの以外の者」と「聴く者」の視点からの「聴く者以外の者」は一致する。したがって、言葉は自己から発し、自己へと還る。この自己とは何か。「絶対」である。このことから、つぶやきは「絶対」の自己確認であるといえる。青空を見



上げたときに、「ああ空が青いなあ」と口に出さずともつぶやいてしまうことがある。既に空が青くそこに在り、そうあることを知っていたとしたら、それを改めて自身につぶやく必要はない。それではそのつぶやきは、誰に向けられたものなのか。私が私につぶやいているということではない。私の意志に関係なく、私はつぶやきによぎられるのである。そのつぶやきは誰に向けられるともなく私をよぎるのだ。私は、つぶやきがよぎる場所である。つぶやきは「絶対」の自己表現である。したがって、私という場においての「絶対」の自己表現がつぶやきなのである。

池田（2010, p. 70）は以下のように続ける。

絶対言語による絶対詩を意志する詩人は、それを意志するそのことで、人称と自我とを喪失する。息をひそめて声を聞く。彼は「絶対」の運動に参加するのだ。

絶対言語による絶対詩を意志する詩人は、ランボーの件で述べたように、それを意志することで錯乱し、人称と自我とを喪失する。息をひそめて声を聞くとは、無私になって、「絶対」を感じるということだろうか。無私になり「絶対」が表出する場所になることで、詩人は「絶対」に参加する。

(6)ステファヌ・マラルメ

マラルメの書簡を引用した後、池田（2010, p. 71）は以下のように述べる。

詩人の欲望は、「マラルメ」と名付けられたひとつの純粹な意識において極点に達した。詩人はそのとき、「事態」を完全に、理解、した。見て、しまった。ことばと宇宙の、永遠と虚無の、意識と未知の、始原の秘密、「神」の一語によって隠蔽され、見てはならないと封されていた恐ろしいことどもを。意識の「勝利」は屈辱だった。何故なら、発狂の恐怖を克服し還ってきたとき、彼はもはや自身は自身でありながら自身ではなく、しかも一切は在るように在り、ないものはやはりなかったのだと発見したにすぎなかったからだ。

「絶対」に対する詩人の欲望は、マラルメと名付けられたひとつの純粹意識において、行き着くことのできる限界に達した。マラルメは「神」という一語によって覆い隠され、見てはいけないとされ恐れられていた秘密を完全に理解してしまった。ことばと宇宙、永遠と虚無、意識と未知の、始原の秘密をである。このことは、それを知りたいと思い、思考し続けた詩人たちがいたから勝ち得たものである。しかし、その勝利は屈辱的なものであった。真実を知るため、発狂の恐怖を克服し還ってきたとき、詩人は、もはや自身でありながら自身ではなくなっていたからである。自身の存在を感じながらも、無私の存在を感じるということだ。しかも、物事の一切は、ただ在るように在り、ないものはやはりなかったということを発見しただけであった。このためだけに詩人は錯乱し、発狂の恐怖に怯えていたのである。

池田 (2010, p. 71-72) はさらに、以下のように述べる。

しかし自我が完璧な虚無となったからこそ、そこに全てが流れ込んでくる。「絶対」が「彼」においてその自己を実現する。「彼」は宇宙になったのだ。そして「彼」は意志し、あるいは「彼」は意志される。「真である虚無の前で、傲らかに虚無をうたうこと」(『書簡』)を。「地上に存在せず、したがって人間の眼から隠れているものについて考えること、これが創造である」(『音楽と文藝』)と、かつて語った彼にとって、虚無はやはり虚無以外のものではないと知ってしまえば、創造ももはや、虚妄の遊戯以外のものではない。不可能を知りつつ、それを欲望する、それは人類の精神あるいは精神史の究極に現れる必然的な徒労だ。そしてそれが、或るひとりの精神において体現されるとき、それが偉大と呼ばれるものとなる。

しかし、自我が完璧な虚無となったからこそ、詩人が何者でもなくなったからこそ、そこに全てが、文字通りの全てが流れ込んでくる。そうすることにより「絶対」が詩人において、「絶対」を自己表現する。詩人は全てが流れ込んでくることで、宇宙になった。そして詩人は虚無という真実の前で、虚妄をうたうことを意志し、または意志される。「地上に存在せず、したがって人間の眼から隠れているものについて考えること、これが創造である」と、かつて語ったマラルメにとって、虚無は、やはり虚無以外のものではないとわかってしまった後「地上に存在せず、したがって人間の眼からかくれているもの」は虚無と言い改めることができるので、虚無はやはり

虚無以外のものではないとわかった上で「虚無について考えること」は創造と言えるようなものではない。これは虚妄の遊戯である。不可能を知りつつ、それを欲望するということは、人類の精神、あるいは精神史の究極に現れる必然的な徒労である。この徒労は、意識が意識の外側に立つことができないゆえの、徒労である。そして、この徒労が、あるひとりの精神において体现されるとき、それが、偉大と呼ばれるものになる。

池田 (2010, p. 72) は詩人たちが「書く」理由、「書けない」理由について以下のように述べる。

「永遠」という文字も、「虚無」という項目も、誰の辞書にも載っている。「永遠の謎」あるいは「虚無の深淵」これは慣用句である。そして人類は、それを慣用句として使用する者と、本当に思惟してしまう者とのふたつに分かれる。さて、それらを真実知ってしまった者たちの壮絶な姿を見よ。狂気と表裏に抗うか、あるいは完璧な沈黙と無為にうちのめされるか、いずれにせよ、彼らはその全実在を賭けて、それらと格闘する。真実を書きつけるポオのペンが、炎となって燃え上がるならば、「永遠」「虚無」と絶句する偉大な詩人たちの唇は、星座となって凍りつくだろう。「永遠」と「虚無」とは、市販の辞書には載っていない。そして、それこそが、あらゆる誠実な詩人たちの「書く」理由であり、そして同時に「書けない」理由なのだ。

「永遠」という文字は誰でも知っているし、「虚無」ということについての説明も誰でもできる。「永遠の謎」あるいは「虚無の深淵」これは慣用句である。人類のなかで、これらを慣用句

として使用する者と、本当にそれ自体を思惟してしまう者との分けることができる。本当に思惟してしまう者は、真実を知ってしまう。真実を知ってしまった者は、狂気と表裏に抗うか、完璧な沈黙と無為にうちのめされる。いずれにせよ、詩人たちはその全実在を賭けて、それらと戦う。

「永遠」「虚無」の質、それ自体は市販の辞書には載っていない。そして、このことこそが、あらゆる誠実な詩人たちの「書く」理由であり、それと同時に「書けない」理由である。

池田（2010, p. 72-73）は以下のように続ける。

永遠を「永遠」と、虚無を「虚無」と、辞書に載っているそのことばで発語するしかないという「屈辱」、そのことばは太初<sup>はじめ</sup>からその事態であったという呪縛を前に、敢えて「傲らかに虚妄をうたうこと」を意志する詩人は、「一冊の書物」の実現を企てる。「書かれている国語は違っても聖書は一つしかないように、世の中には元来、ただ一冊の『書物』だけしか実在せず、その掟が世界を支配しているのではないか。作品と作品との間の違いは、正しい本文を指し示すために、文明時代、文字の時代の長い間にわたって提出された版本の違いのようなものである。」（「詩の危機」）

永遠という事態、虚無という事態を「永遠」「虚無」と、辞書に載っているその言葉で発語するしかないという屈辱や、ある言葉は言葉ができた当初からその事態であったという呪縛を前にしながらも、あえて、傲慢なふりをしながら虚無をうたうことを意志する詩人は、「一冊の書物」

の実現を企てる。この「一冊の書物」とは、例えば、聖書のようなものである。聖書は、書かれている国語が違ってても、すべてが同じ聖書である。聖書と同じように、世の中には本来、一冊の『書物』しかなく、その掟が世の中を支配している。世の中にはたくさんの作品があるが、それら作品の違いは、正しい本文を指し示すため、ことばの長い歴史のなかで出されたバージョンのようなものである。

池田（2010, p. 73）は言葉の不可能性について述べる。

マラルメは早くから、そのことを直感していた。たとえばそれは、雨が降っているという事態について、「雨が降っている」「降っている」「It' s rain」と、どのように発語したところで、やはりそれらは、雨が降っているという発語以前のその事態そのものではないようなものだ。あるいは、さらにもどかしく、「雨だ」「雨！」「それ！」「！」と言ってみたところで、各々の発語は、唯一のその「実在」の周囲を様々な角度から旋回しつつ接近し、無限にそれへと近づくが、決してそこへは到達しない。これは、発語という現象が本来的に孕む不可能性なのだ。「ずれる」ことを厭うならば、それそのものであることを望むならば、沈黙こそが、そのこととなる。「雨が降っている」と発語しない、認識しないそのことで、雨が降っているという事態そのものに、「私」は、なるのだ。

マラルメは早くから、言葉が、その言葉によって指し示される事態そのものにはなれないとい

うことを直感していた。例えば雨が降っているという事態があるでしょう。その事態について「雨が降っている」「降っている」「It's rain」と、どのように発語したとしても、雨が降っているということ、発語以前の事態そのものであるとはいえない。さらに「雨だ」「雨!」「!」と躍起になって言ったとしても、各々の発語は、その「実在」の周囲を様々な角度から旋回しつつ接近し、無限にそれへと近づくが、そこへ到達することはない。これは、発語という現象が本来的に孕む不可能性である。ある物を指さしても、その指がその物になることがないのと同じようなことである。事態そのものからずれることを避け、その事態そのものであることを望むならば、沈黙すればよい。「雨が降っている」と発語や認識をしないことで、雨が降っているという事態に自身、とけ込む。「私」自身、その事態になるのである。

池田（2010, p. 73-74）は以下のように続ける。

さて、それでは同様に、「世界が在る」「私は思う」あるいは「存在が存在する」という発語以前のその事態について試みられた各々の発語は、それらにとってどのような位置にあることになるのか。—これが、マラルメの言うところの「正しい本文を指し示すための」諸々の書物である。そこに語られているのは、決して語り得ない唯一の「本文」、つまり「存在」だ。各々の書物は、「存在」という一冊の書物の、その諸相にすぎない。

突き詰めれば同じ事態について語っている「世界がある」「私は思う」「存在が存在する」とい

う発語に辿り着く以前の、その事態について語ろうとしてきた各々の発語は、どのような位置にあるだろうか。これが、先ほど『聖書』を例に挙げたように、マラルメの言うところの「正しい本文を指し示すための」諸々の書物である。そこに同じく語られているのは、決して語り得ない唯一の「本文」である「存在」についてである。各々の書物は、「存在」という一冊の書物の諸相にすぎないのである。

池田（2010, p. 74）はマラルメが書こうと試みた「書物」について以下のように述べる。

マラルメの「書物」は、書かれるべくして彼方に在るのではなく、既に、何者かによって「書かれて」、そこに在ったのだ。しかし、それが、発語というそれ自体不可能な手段によって「再現」されようとするために、それは「虚妄」といわれるのだ。「存在は存在する」という、その「掟が世界を支配している」と知ってしまった意識にとって、沈黙と無為の誘惑は大きい。何故なら、何をどう言っても、「事態」は同じなのだから。真言密教は「阿」字に宇宙のすべてを見、禅者は不立文字、若気のランボーは早々に抛げてしまった。認識欲の窮まるところ、「見てしまった」者たちが強いられる必当然の生の姿だ。しかし、諦めたことで諦めないマラルメは、決然と徒勞をこそ意志し、逆のベクトルを生き抜いた。そして詩は、「存在」のうえに、書かれる。

マラルメが書こうと企てた「書物」は、書かれるべくして彼方にあるのではなく、既に何者か



によって「書かれて」存在しているものである。その、既にあるものを発語というそれ自体不可能な手段によってその存在を再現しようとするがためにそのことは、虚妄であるといわれる。「存在」というものが存在するという掟が、世界には存在するということを知ってしまった意識は、沈黙すること、何もしないことは、とても誘惑されるものであった。何をしても、事態は変わらない。そのことを知ってしまった者たちがいる。真言密教の者たちは、「阿」の文字に宇宙の全てを見た。禅の者たちは不立文字、つまり文字よりも体験自体を大切にした。ランボーは早々と諦めてしまった。認識に対する欲が極限まで高まった末の、姿である。しかし、諦めたということはその不可能生に気づいたということである。諦めたことで、その不可能生をどうにかしようと、諦めなかったマラルメは、きっぱりと、徒勞をこそ意志し、逆のベクトル、つまりは言葉が、事態そのものへはなれない方向へと生き抜いた。詩は、そのようにして「存在」のうえに、なぞるように書かれた。

池田（2010, p. 75）は、以下のように続ける。

『イジチュール』そして『骰子一擲』。思考によって思考について思考するとは、そのまま存在するもの、「存在」を思考することに他ならない。可能な限り「事態」への接近を試みたマラルメの実験が、これらの書物である。覚醒しきった純粹意識に繰り広げられる思考の軌跡は、そのまま紙面に写しとられる。永遠を「永遠」と言わず、虚無を「虚無」と言わないために、ことばは、それが出で来た宇宙の幅をそこに、紡ぎだされる。「語り得ないもの」はやはり

語り得ないと知られつつも、「語り得ないもの」を語り得たかのように、それは、語られる。<sup>はじめ</sup>太初から書かれて既にそこに在る「書物」が、あたかも新たにこの地上にもたらされたかのように、ことばが、そのうえを、なぞってゆく。

思考によって、思考について思考することは、結局は、思考について思考しているところの「存在」について思考することである。可能な限り、事態そのものに接近しようとしたマラルメの実験が、『イジチュール』『骰子一擲』といった「書物」である。覚醒しきった純粹意識に繰り広げられる思考の軌跡はそのまま、純粹意識による、マラルメの手によって紙面に写しとられる。永遠を「永遠」と、虚無を「虚無」と言わないことにより、言葉は、その言葉ができた宇宙の幅をそこに紡ぎ出される。そしてそれは「語り得ないもの」を語り得ないと知りつつも、その「語り得ないもの」をあたかも語り得たかのように語られる。太初から既に存在する「書物」が、あたかも新たに生み出されたものであるかのように、言葉が、その「書物」のうえを、なぞってゆく。

池田（2010, p. 76）は、マラルメの『骰子一擲』の一部分を引用したうえで、以下のように述べる。

全宿星が、存在が、存在するというそのことに、少しの理由もなかったように、それらの何かを思考する、これらの思考もまた偶然だ。在ってもよい、なくてもよい。あるいは、在るともないとそれは言えない。何故なら、たとえ、かがやき閃いた思考でさえも、思考される以前

にそこに在ったものであり、全ての思考がそうであり、思考は思考し得ないものについては、はじめから思考し得ないものだからだ。想像とは、創造とは、虚無の前での虚妄の遊戯だ。既に「在る」未だ「ない」ものを、既に「在る」ことばで語ろうとする、それは偉大な徒労なのだ。そこに「ない」もの、「未知」のものを見ることをこそ至上の欲望としてきた意識は、「存在」と「無」という「終極点に停止」してしまううえに、全思考をその偶然のままに発出しつつ燃え尽きることをこそ望むのだ。

全ての存在が存在することに少しの理由もなかったように、それら存在が何であるかを思考するその思考もまた偶然である。在ってもなくてもよい。在るともないとも言えない。何故なら、いくら輝いた思考であったとしても、それは、既に存在していたものであり、他の全ての思考もそうである。思考は、思考し得ないものについては、はじめから思考し得ないからである。想像、創造とは虚無を前にして行われる、虚妄の遊戯である。既に在ったにも関わらず、未だないと思われている。

池田（2010, p. 76-77）は、マラルメの『イジチュール』を引用した後、以下のように述べる。

「無限」は、いくらそれについて思い悩んだところで、やはり「無限」としてそこに在り、そしてそれは全くの偶然であり、何故そうなのかと問い続ける思考によって否定され得るものなどではない。そうであるならば、未だ思考されずに無限にあるイデを、そこから抽出し、こと

ばに変換し、それらの組み合わせによって生じる新たなイデもまた、「絶対的」なものとして、そこに存在するはずだ。渴望する思考に要求されるのは、有用な狂気であり、それは、既に存在するものを再び存在させるという、屈辱的な遊戯としての詩、あるいは絶対精神の自己表現としての詩なのだ。

「無限」は、いくらそれについて思い悩んだとしても、やはり「無限」としてそこに在り、このことは全くの偶然である。偶然であるのだから、このことについて何故そうなのかと問い続ける思考によって、否定され得るようなものではない。そうであるならば、未だ思考されずに無限にある絶対的な実在を、そこから抽出し、言葉に変換する。その変換した言葉の組み合わせによりさらに新たな実在も、絶対的なものであるはずである。絶対を渴望する思考に要求されるのは狂乱であり、狂乱の末に書かれる詩は、既に存在するものを再び存在させると、屈辱的な遊戯としての詩であり、絶対精神の自己表現としての詩である。

#### (7)西脇順三郎

池田（2010, p. 77）は西脇順三郎の『詩学』を引用している。

ポエジイの世界はそうした絶対の世界である。ポエジイの世界は有でも無でもない。また否定

でもなく肯定でもない世界である。また有であると同時に無であり、否定であると同時に肯定である。ポエジイの世界は無限の世界であって、有限の世界を拒否することによって成立する。

ポエジイの世界は絶対の世界である。ポエジイの世界は有でも無でもない。否定でも肯定でもない世界である。また、有であると同時に無であり、否定であると同時に肯定である。このように、ポエジイの世界は全である。無限である。有限の世界を拒否することによって成立するのが、この無限の世界である。

この引用の後、池田（2010, p. 77-78）は以下のように述べる。

マラルメの悲愴な遊戯は、西脇順三郎において、禅学に基づく「諧謔」へと形を変え、「意識現象としての詩」は、さらに広大な、つまり、より「解」のない領域へ踏み込む。西洋のマラルメが独力でそこへ到達し、自らそれに驚嘆した「虚無」の境地も、平生から禅学を嗜んでいたこの詩人にとっては、大げさに言うほどのこともない、あたりまえすぎる事実だった。「大空」とは、それを知っている者たちには、ことばなくして共有されている意識の至高点、つまり一切の意識現象のアルファでありオメガである。それは語られて理解される性質のものではなく、経験され、それとして了解される以外ないものだ。

マラルメの痛ましい遊びは、西脇順三郎において禅学に基づく「諧謔」、おもしろみのある言

葉へと、姿を変える。そして、「意識現象としての詩」は、さらに広大な、より「解」のない、非-意味の領域に入ってゆく。西洋のマラルメが独力で辿り着き、自身驚愕した「虚無」の境地ではあるが、日頃から禅学を嗜んでいた西脇順三郎にとっては、「虚無」の境地とはあたりまえのことであり、驚くほどのことではなかった。「大空」とは、それを知っている人々には、言葉がなくても共有されている意識の至高点である。つまり、全ての意識現象の始まりであり、終わりである。それは、語られて理解される性質のものではなく、経験され、そして了解される以外に方法はないのだ。池田（2010, p. 78）は、西脇について続ける。

さて、「鶏における私」という思考に、脳髓が快感を覚えるというこの詩人にとって、「わからない」「何も言っていない」ということほど魅力的なことはなかった。「未知」への、「ない」ものへの欲望の窮まるころだ。思考が「在る」ものしか思考し得ないならば、そして、ことばもまた、そうして「在る」ものならば、「ない」表象を意識にもたすことができるのは、ことばとことばの全く無関係な結合だけだ。この結合は、全くの偶然であり、うまく考えられないその表象は、骰子の一擲がそうであるように、ただその表象、ただその事実として、そこに在る。それは、否定も肯定もできない絶対＝偶然なのだ。「ただそれだけである」ということは、「なにものでもない」ということであり、「なにものでもない」ということは、「なにものかである」他の者、つまり一切の「有限」なものと全く別の位相にあることによって、絶対的なのだ。

「鶏における私」という思考し得ない思考に対し、脳髄に快感を覚えるという西脇にとって、  
「わからない」「何も言っていない」ということほど魅力的なことはなかった。この「わからない」「何も言っていない」ということが、「未知」への、「ない」ものへの欲求の行き着く場所である。思考が「在る」ものしか思考し得ないものであり、かつ、言葉もそうして「在る」ものならば、「ない」表象を意識にもたらすことができるのは、言葉と言葉の全く無関係な結合だけである。この結合は、全くの偶然であり、うまく考えることのできないその表象は、骰子を投げたときと同じように、ただその表象、ただその事実としてそこに在る。したがって否定のしようのないことであり絶対＝偶然である。「ただそれである」ということは「なにものでもない」「なにものかによるものではない」ということであり、「なにものかである」他の者、つまり、一切の「有限」なものとは全く別の位相にある。このことから、言葉と言葉の無関係な結合による「ない」表象は、絶対的なものである。

池田（2010, p. 78-79）は、さらに続ける。

「鶏における私」と思考しようとして、鼻の先ですとんと切れ落ちたような、ぽかんと完結したような印象に、思考は立ちすくむ。この無表情の表象の絶対感は、意識には決して認識不可能な「無」を、その背後に暗示する。無を「無」と言うしかないならば、「在る」ことばの結合に、「無」を語らせる。ことばによって「無」を先取り具象化してしまう。あるいは、イデ

が「存在」することを、ことばによって拒む。「諧謔」とは、言わば一種の詐欺のようなものだ。夜見る夢がそうであるように、「見てきたよううそ」と言っても、「見てもいないほんとう」と言っても、意識現象としては、それは同じである。「鶏における私」は「在り」そして「ない」。それは、思考のゼロ・ポイントである。

「鶏における私」と思考しようとして、鼻の先ですとんと切れ落ちたような、完結したようで、それとして揺るがないような印象に、思考は立ちすくむ。この、無機的な、無表情の表象は、意識に決して認識不可能な「無」を、そのことばの背後に暗示する。無を「無」と言うしかないならば、既に「在る」言葉の結合に、「無」を語らせる。言葉によって「無」を具象化させる。「無」を説明するのではなく、そこに、「無」という事態の片鱗を呼び寄せるのである。あるいは、アイデアが「存在」することを、言葉によって拒む。「諧謔」とは一種の詐欺のようなものである。夜見る夢のようなものであり、それは「見てきたよううそ」と言っても「見てもいないほんとう」と言っても、意識現象としての出来事としては同じである。「鶏における私」は「在り」そして「ない」。それは思考のゼロ・ポイントである。

西脇の「体裁のいい景色」を引用した後、池田（2010, p. 79）は述べる。

「在る」ものしか思考し得ないという進歩しない思考が、その退屈のあまり、意識の表象作用そのものを、ことばによって根本的に破壊してしまおうとする、それは思考の自殺行為だ。沈



黙から還ってきた禅者の発語、無念無想の裏返しとしての無表象、非-意味なのだ。

「在る」ものしか思考し得ないという進歩しない思考が、その退屈さのあまり、意識の表象作用そのものを、言葉によって根本的に破壊してしまおうということは自殺行為である。同時にそれは、沈黙から還ってきた禅者の発語であり、無念無想の裏返しとしての無表象、非-意味なのである。

池田（2010, p. 79）は、西脇順三郎の『詩学』を引用している。

美しいポエジイが現実から生まれるためには「無限」という神秘を加えなければならない。有限の現実には「無限」を混じると現実が神秘性を帯びるようになる—しかしポエジイは宗教詩であつたり宗教そのものであつてはならない。それはもう人間の世界ではなくなるからである。あくまでもポエジイは人間の現実の表現でなければならない。人間の宿命的な絶望から起つた哀愁と人間への同情でなければならない。

美しい詩が、現実の世界から生まれるには、そこに、「無限」という神秘を加えなければならない。そうすることで、詩に美しさが生まれる。有限である現実には「無限」を混ぜると、現実が神秘性を帯びるようになる。しかし、詩は宗教詩や、宗教そのものであつてはならない。あくまでも詩は、現実の表現でなければならない。詩は、在ってしまったことへの、それによって生ま

れる不可能性への絶望から起った哀愁と、人間への同情でなければならない。この引用の後に、池田（2010, p. 79-80）は述べる。

超現実主義が、通常の現実を超えるための活路を、意識の自動表象作用に求めたならば、これは、超現実もまた現実であることを知ってしまった意識によって為される絶望的な退屈しのぎ、老獪な意識あそびである。詩は、無駄と知られている抵抗だ。歌われるのは、認識できない「無限」を前に、在ってしまったことの馬鹿馬鹿しさと、哀しみだ。

超現実主義が、通常の現実を超える方法を意識の自動表書作用に求めたなら、これは、現実の世界において現実を超えたという意味で、これも現実であるということを知ってしまった意識によって為される、絶望的な退屈しのぎ、悪賢い意識あそびである。詩は、無駄であると知られていながらも、為される抵抗である。そのような詩に歌われるのは、認識できない「無限」を前に、存在してしまったことの馬鹿馬鹿しさ、存在してしまった以上、無を、無限を認識することはできないという哀しみである。

池田（2010, p. 81）は詩人と作品の関係について述べる。

諦観の美学によって紡ぎ出されたそれらの語群は、「何も言わない」そのことで、茫洋と「無限」を醸し出し、煙幕の向こう側で、詩人はぺろりと舌を出す。「作品は詩人ではない」と。

あきらめ、悟ることで紡ぎ出されたそれらの言葉は、「何も言わない」そのことにより、漠然とではあるが、「無」を醸し出す。そして、その「無」を醸し出す作品、「意味」を重視する一般的な人々には作品としてとられない可能性のある作品は、詩人が作ったものであるが、それと同時に詩人が作ったものではない、偶然の産物であると、詩人は責任から逃れる。

最後に池田（2010, p. 81）は、冒頭で述べられた文章の回答とも言えることを述べている。

意識は常に「無」を欲望する。しかし、意識には「無」がわからない。詩とは、もて余された意識によって、「存在」のうえに書かれる「無」の幻影だ。意識が「存在」そのものとなるそのときまで、「在って、ない」ことばの群れが、自己へと還るためにのみ自己から発せられ続けているだろう。つぶやかれないつぶやきで、宇宙は充ちているだろう。

意識は常に「無」を欲望する。しかし、意識には、「無」を認識することができないので、「無」がわからない。詩とは、「無」を認識することができなくて、手に負えなくなった意識が、「存在」のうえに書いた、「無」の幻影である。ここで、この章の題目の謎が解ける。この章の題目は「清冽なる詐術」である。「無」の幻影が、あたかも「無」であるかのようにそこに在るという意味での詐術であり、その詐術は、詩人たちが「無」を欲望した後の、善かれとして吐かれた嘘、という意味での清冽である。結果、詩は、「清冽なる詐術」なのである。

#### 第四章 音楽と言葉の関係：マラルメとドビュッシー

池田の言葉をふまえ、音楽と言葉の関係について考察する。池田の記述からもわかるように、言葉には確かに不可能性がある。どのように言葉を使ったとしても、言葉は、あくまで対象を指し示すための道具であり、音楽体験のみならず、「存在」自体になることはできない。音楽そのものを体験するためには、まずそのことを踏まえるべきである。その上で、音楽を体験したときの、自身の意識現象を、純粹意識の眼によって観察し、私たちはただそれをことばに写しとることに専念することで、音楽体験自体にはならないにしても、そのことばが、その音楽体験、感受された何らかの表象を醸し出すことがあるのではないだろうか。このような音楽とことばの関係によって、少なくとも、音楽体験が解釈によって不透明なものにされることはなくなるだろう。

実際のことばと音楽の関係について、詩と音楽を例に考えていく。

詩人と音楽家は昔から交流のある場合が多い。その例として、詩人マラルメと作曲家ドビュッシーを挙げる。マラルメの家では、毎週火曜日に芸術家が集まる火曜会という会合が行われていた。その会合にドビュッシーも参加していた。マラルメの詩に向き合うときの態度と、ドビュッシーの音楽に向き合うときの態度には共通点があるように思う。ステファン・ヤロチニスキ(1991, p. 264) は、ドビュッシーの音楽との向き合い方について、以下のように述べる。

その音楽のなかでドビュッシーは、自然と人間との均衡をきわめて巧みに保っていて、一方よ

りも他方を優位におくようなことは、けっしてしていない。おかげで、音楽が単独にその言述を進めていようと、あるいは詩的な言葉の支援役であろうと、そこに編まれる糸が、自然のあれこれの力の凶暴な爆発によっても、めったにひきちぎられることがない。ドビュッシーは深刻ぶろうとしないし、感じる前直感する前にあたまで決めて書くようなゆきかたは、一切みとめなかった。自分の本能＝天性の好みを完全に信じていて、創ってゆく歩みのさなかでしか、自分の仕事＝作品をつかみとらない。こうした姿勢から、彼がその音楽をくりひろげてゆく際の自発性が生じる。

あたまで決めるということは、つまりは周囲の環境や社会的な要因によって形成された自身のアイデンティティ等に基づいて作品を創るのではなく、マラルメの詩がそうであるように、その写される表象の方から訪れるのを待ち、純粹意識の眼によって視たものをそのまま音に写しとったということである。その結果できたものが、ドビュッシーの作品である。

また、ドビュッシーは長調、短調の区別が曖昧になるように、またこれにより多義性を持たせるよう作曲したことにより、今までの、過剰な意味により拘束されていた音楽からの解放を試みた。

青柳（1997, p. 289）の以下のような記述が、ドビュッシーの作品の多義性をよく表しているように思う。

クロード・ドビュッシーの世界は、不思議な光に包まれている。明るいのにほの暗く、もやも

やしているのに透明で、柔らかいのに鋭く、優しいのに意地悪で、静かなのに激しく、冷たいのに熱く、漂っているようなのに深い。ちょうど、霊媒の口から吐き出されるエクトプラズムのように。

明るい／暗い、もやもや／透明、柔らかい／鋭い、優しい／意地悪、静か／激しい、冷たい／熱い、漂っている／深い、といったように、対立概念が同時に共存している、つまり、どっちとも取れるし、どっちとも取れないようなものであるということである。

マラルメの《牧神の午後》という詩から、ドビュッシーは作品を作った。その作品が《牧神の午後への前奏曲》である。ドビュッシー（1999, p. 264）は、ジョルジュ・ジャン＝オブリーという音楽評論家への手紙で、以下のように述べる。

マラルメはスコットランドのタータンチェックの肩掛けを羽織って、運命を告げるような様子をして、私のところにやって来ました。耳を傾けた後、彼は長い間沈黙したままで、そして私に言いました。「わたしはこのようなものを予期していなかった！この音楽は私の詩の情動を長引かせ、色彩よりも情熱的に、その〔＝私の詩の〕装置を設定するね」と。

ここでいう装置とは、詩の背景（舞台装置による背景のようなイメージ）を意味していると思われる。マラルメが自身のなかで起こる表象群を、純粹意識の眼によってことばで写しとったよ

うに、おそらくドビュッシーがこの曲を作曲したときは、《牧神の午後》を読み、それによってドビュッシーのなかに現れた表象群を、今度は音によって写しとったと考えてよいだろう。

それでは、音楽が詩の情動を長引かせ、詩を色彩よりも情熱的なものにすることができるということは、詩とは違ったものを音楽が持っていて、それにより詩だけでは足りないものを音楽が補ったということになるのだろうか。

ヴラジミール・ジャンケレヴィッチ（1995, p. 90）は、言語と音楽の違いについて以下のように述べる。

音楽は、なにも表現しない <sup>エクスプレッションレス</sup> 表情豊かなないという曖昧な体制だ。誠実で、率直で、真剣な、そして必然的にこれあるいはあれという存在するなんらかの特定の考えを、しかもまさにこの瞬間に抱き、あるいは表明する思惟とは反対に、音楽は、唯名論者の要請はまったく知らない。とすれば、多音性は地表下のいくつもの異質の意向を同時に導くので、多音性自体が、その定義から、一義性を欠くもの、あるいは多義だ。言語の単語は、意味を担っており、その本性から一義だ。そこで、同音異義は一同音にせよ類音にせよ一、語呂合わせの達人が音を操る遊びとなる。これに反して、曖昧さは、間接に意味を担って意味せずに暗示するような言語の正常な体制だ。

文中にでてくる「なにも表現しない」とはどのようなことか。鳴り響いている音には、意味は

含まれない。大げさな言い方をすれば、ある音や音のつながりを聴いて「今日もいい天気ですね」

「そうですね」と言ったように会話をするができないように、音楽は何も表現しない。これは、音楽における音声表現が、特定のシニフィエに拘束されない自由なシニフィアンであるということによる。このことから、音楽は何も表現しないということになるが、作品をいかようにもとることができる可能性があるという意味で、表情豊かな<sup>エスプレッシーヴォ</sup>ものなのである。

次に、マラルメの詩について述べる。マラルメの詩も同じである。マラルメ（1989, p. 242）は新たな言葉の可能性を見出すべく、次のような工夫を言葉に施した。

詩句、——数個の単語を、一つの自己完結的な、全く新しい、国語には属さない謂わば一つの呪文を形づくっているような語に作り変える詩句というものが、意味と音響性とに交互に加えられた用語の焼き入れ直し技巧にもかかわらず用語に残余する偶然性を、至上のひと息によって否定しつつ、言葉のこの孤立を完成する。そして、[かくのごとき詩句が] 人々の上に、通常の語法の断片なのにこのような断片はかつて耳にしたことがないという驚きを惹起し、それは同時に又、[詩句によって] 名指された対象の微かな記憶が、全く新しい雰囲気の中に涵んでいる、という驚きなのである。

これは、言葉のひとつひとつにはシニフィエがある、という従来のソシュール言語学の考え方ではなく、言葉の無意味な結合によって、結果的にマラルメの作品も特定のシニフィエに拘束さ



れることはないということであり、こうしてマラルメはジャンケレヴィッチの言う言語の一義性から逃れた。

フランスの哲学者、ジャック・デリダ（2013,p.337）は、マラルメの『黙劇』について、次のように述べる。

指示対象が剥ぎ取られつつも指示が存続しているので、もはや夢のエクリチュールしか、想像物なき虚構しか、模倣のない、本当らしさのない、真理も虚構もないマイム劇しか残らない。つまり、残るのはいくばくかの外見のみで、これは、隠された現実や背後世界をもたず、ゆえに外見をもたない（「偽りの外見 […]」）。

これは、マラルメの詩において、指示対象、つまりシニフィエがないことにより、シニフィアンだけの不完全な状態の記号が連なっているということである。したがって、シニフィエのないシニフィアン、内面がないことにより、もはや外見ともいえない偽りの外見のみが、詩において在るということである。

自由なシニフィアンであるということにおいて、マラルメの詩とドビュッシーの作品はどちらが勝るとも劣るともいえない関係である。したがって、単純に音楽が詩の足りないものを補ったと言うことはできないのではないか。そこには、もっと違った性質の関係があるように思われる。

マラルメの詩は、言葉の無関係な結合によって多義性を得た。その結果、マラルメの詩は特定

のシニフィエに拘束されることがなくなる。ジャンケレヴィッチが音楽に対して言ったように、マラルメの詩もまた、なにも表現しない<sup>エスプレッシヴ</sup>表情ゆたかなという体制である。

もともと<sup>エスプレッシヴ</sup>なにも表現しない表情豊かなという体制である音楽の作品《牧神の午後への前奏曲》と、言葉の工夫によって同じ体制となったマラルメの詩《牧神の午後》は、どのような関係と言えるのか。《牧神の午後への前奏曲》は《牧神の午後》を表現しているわけではない。

このふたつの作品をつなぎ止めている関係はどのようなものであるか。マラルメの詩のシニフィアンは、シニフィエに拘束されない自由なシニフィアンである。その自由なシニフィアンは、新たな表象群、つまり新たなシニフィアンの群れを引き寄せる。そうして引き寄せられた表象によって、ドビュッシーは《牧神の午後への前奏曲》を作曲した。音楽においても、シニフィアンはシニフィエに拘束されない。したがって、ドビュッシーの曲のシニフィアンもまた、自由である。そしてそのシニフィアンがまた新たなシニフィアンを呼ぶ。それら作品はお互いに自由であり、拘束し合うことはない。それぞれがそれぞれでまた新たなシニフィアンを引き寄せ、引き寄せられたシニフィアンがまた新たなシニフィアンを…といったように、それらは枝分かれし、何処までも続く。それぞれの作品が引き寄せたシニフィアンは似たものであったり、似ていないものであったりするだろう。しかし、似たものが在ったとしても、それは偶然の出来事であり、お互いをどうこうしようということはない。このような関係を、ジャック・デリダの思想を借り、戯れ合う関係と言うことができるのではないか。

## 第五章 デリダの〈戯れ〉

ソシュール（1972,p.98）は次のように述べる。

能記を所記に結びつける紐帯は、恣意的である、いかえれば、記号とは、能記と所記との連合から生じた全体を意味する以上、われわれはいっそうかんたんにいうことができる：言語記号は恣意的である。

このことから、ある特定の地域で、あるシニフィアンとあるシニフィエがひとつの記号をなしていたとしても、他の地域では同じ概念に違ったシニフィアンが対応するということが可能になる。

また、ソシュール（1972,p.99）は続けて以下のように述べる。

恣意性（*arbitraire*）という語にも注意が必要である。それは能記が話手の自由選択にまかされているもののように思わせてはならない（一言語集団のうちでいったん成立した記号にたいしては、個人はこれに寸毫の変化をも与える力のないことは、後章でみられよう）；われわれはいいたい：それは無縁（*immotivé*）である、つまり所記との関係において恣意的であり、

これとは現実においてなんの自然的契合ももたない。

このようにソシュールは、言語記号の恣意性、気まぐれさ、シニフィアンとシニフィエの「現実においてなんの自然契合も持たない」という関係性を指摘した。

また、ソシュール（2000,p.168）は、言語には差異しかないと述べる。

以上に述べてきたことは要するに、言語には差異しかない、ということに帰する——所記をとっていても能記をとっていても、言語がふくむのは、言語体系に先立って存在するような観念でも音でもなくて、ただこの体系から生じる概念的差異と音的差異とだけである——言語体系は、音の一連の差異が観念の一連の差異と結合したものである。

このソシュールの差異の原理に対しデリダ（1970,p.212）は次のように述べる。

この原理がわれわれに命じるのは、他の資料、——たとえば、空間的と称せられる文字的 [graphique] 資料——は排除して或る資料のみを——この場合には、時間的と称せられる音声的資料のみを——特別扱いしてはならない、ということだけにとどまらない。一切の記号作用過程を、諸差異の、すなわち諸痕跡の、形式的戯れと考えなければならないとも、それは命じ

ているのである。

差異の原理に基づく言語記号は、形式的戯れ、つまり、シニフィアンの戯れとして考えなければならないということである。

ここで、「諸痕跡」という言葉があるが、この諸痕跡についてデリダ（1970,p.212-213）は次のように述べる。

事実、諸差異の戯れは、いかなる瞬間、いかなる意味においても或る単なる一要素がそれ自体で現前して、それ自身にしか回付しない、ということを禁じるような、諸種の接合と回付を予想している。話された言表の範疇においてであれ、書かれた言表の範疇においてであれ、それ自身が端的に現前するのではないような、そういう他の或る要素へ回付せずには、いかなる要素も記号として機能することができない。こういう連繋があるからこそ、各《要素》——音素であれ文字素であれ——は、当該の連鎖もしくは体系内の他の諸要素の、当の要素における痕跡から出発して、構成されるのである。

話し言葉であれ、書き言葉であれ、言語記号というものは差異の体系であって、その差異の体系からある言語記号だけを取りだしても、その言語記号は差異によってしか位置づけられないので、機能しないということである。また、差異の諸痕跡とは、ある言語記号が他の言語記号との

差異関係から成り立つが、そのある言語記号と差異つけられるほかの言語記号も、差異関係からしか位置づけられないので、それ自体ではなく、それ自体の痕跡であるというところから「諸痕跡」ということになるのではないか。

そしてデリダ（1970,pp.213-214）は、次のように述べる。

差延とは諸差異の、諸差異の諸痕跡の、組織的戯れであり、諸要素が相互にかかわりあうときの間隙化の組織的戯れである。

つまり差延とは、何かしらの二項対立の、対立しているもの同士の差異が、決定されずに生み出され続ける、動き続けるという運動である。デリダはこの運動を戯れと呼んだ。

以上のことからデリダは、シニフィアン同士の戯れを指摘した。

## Final Thoughts

ドビュッシーとマラルメの作品の関係から、音楽と言葉における戯れについて考察する。音楽は本来、鳴り響く空気であり、特定の意味を持たない。従って、音楽におけるシニフィアンは特定のシニフィエに拘束されない自由な状態である。自由なシニフィアンとして在る音楽は、そのことにより、多義性をもつ。このような意味において、音楽とは、「なにも表現しない表情豊かな (espressivo) という曖昧な体制」(ジャンケレヴィッチ, 1995, p. 90) である。したがって音楽は、それ自体で戯れている。

音楽と有効な関係を築くことのできる言葉とは、どのようなものであるか。それは、音楽の戯れを拘束しないような言葉、ということになるのではないか。しかしここで注意が必要であるが、ここでの戯れ合う関係とは、シニフィアン同士の戯れのことである。シニフィアンとシニフィエの戯れではない。

言葉を使うとき、そこには何が起きているのか。書いているとき、私は何を書いているのか。言葉を、書いている。しかし、ただ言葉を書いているわけではない。「言葉を、書いている。」と書いているときに、そう書くことで、何を書いているのか。それは、思考である。書いているところの私を言葉で認識し、そう位置づけた思考を書いているのである。パソコンの電源を入れ、Word を開き、まっさらな余白に書いているところの私を認識し、書いている。しかし、思う。書いているところの私を「言葉を、書いている。」と言葉で認識しているのはどこの誰か。これ

も私なのだろうか。この、私が書いている、と認識しているところの存在、これは、弘前という地に生まれつき、義務教育を経て県立高校に通い、国立大学に合格し、そのまま大学院に進学したところの私（社会的存在、つまりシニフィエとしての私）ではないだろう。それならば、この存在は、何であるか。書いているところの私を、客観的に視ているところの存在、人々が地球の外側、宇宙に出て初めて、地球は青い、地球は丸いと実感したように、あるものの全体、つまりあるものの存在そのものをしかと認識するためには、そのものを主観ではなく客観的に、つまり外側から見ないことには、それをそれとして認識することはできない。ならば書いているところの私を認識している存在、この存在をしかと認識するために、この存在の外側に立つことはできるのだろうか。これは不可能である。なぜなら、私自身について考えるとき、例えば、書いているところの私とは何かと考えているとき、その存在はどこまでも外側から私を言葉で認識するからである。つまり、私は、常に言葉によって宇宙の外側から書かれる存在である。池田はこの私を認識するところの存在を意識と呼んだ。

池田（2009,pp.33-34）は意識について次のように述べる。

誰ひとりとしてそこに居ないその光景を眺めている者が居たとして、その視線、それは「誰」のものか。核戦争で地球は粉々、人類は全壊滅、であるとして、その事態をそうとして認識している何者かの意識を想定したその刹那、私は地上の「私」を超える。超えて宇宙大に爆散する。その一瞬、私ははっきりと自覚できる。それは「意識」だ。誰でもなく、無くなること



もできず、在り続ける普遍的な「意識」だ。これはとんでもないことであるが、事実である。神秘ではあるが、明瞭な意識の型である。なぜならころみに、「無」を意識のそこに表象してみよ。「無いもの」を考えてみよ。これは絶対に不可能である。したがって、人類がひとり残らず居なくなっても、意識は無くならないだろう。意識は、生々流転する万物をそこに浮かべて、永遠に在り続けるだろう。

ここでいう意識とは、「清冽なる詐術」にでてきた「純粹意識」のことであろう。

池田は戯れる言葉を扱うマラルメについて論述した。マラルメについて論述しているところの池田の言葉は、どのような言葉であるか。池田の言葉の連なりは音楽的である。しかし、池田は音楽について一言も述べなかった。音楽について述べられていない言葉が音楽的であるということ、これはどういうことか。「存在について思考するところの存在」について思考すること。池田はこれを至上の喜びとした。これは必然的に、無私の言葉を必要とする。何故なら、無私とは「存在について思考するところの存在」だからである。池田は「存在について思考するところの存在」が現れる場になるのだ。その存在の発する言葉が、池田の文章である。つまり「存在について思考するところの存在」が現れる場になるために、池田は透明になったのである。透明になるために使われる透明な言葉、これが、池田晶子の使う音楽的な言葉の特徴である。音楽と言葉の新たな在り方とは、お互いに透明である関係とは言えないか。

今後の方向性としては、音楽を特定の意味で拘束することなく、音楽と戯れるような言葉を音

楽教育の場で扱う,ということを目標に,音楽と言葉を使ったエクササイズを考案し,実践するというものである。

既存の詩についての知識をもたない子どもたちに,フランス詩人のような詩を書かせることは難しいかもしれない。しかし,特定のシニフィエに拘束されない自由な,戯れる言葉や文章をつくることは,子どもたちにも可能だと考えられる。既に私たちの周りにある言葉を組み合わせることもできるし,新しい言葉(例えば今,私が適当につくってみると…形容詞(的)なものとしては「あであでしい」「たろたろしい」等々)を新たにつくることもできる。

戯れる言葉をつくるためのエクササイズや,その言葉が音楽と戯れるようなエクササイズを考えることはおそらく不可能ではない。これらを考え,実践し,成功したとしても,失敗したとしても,そこから得るものはある筈である。したがって,先に述べたようなエクササイズについて検討していく。

新たなエクササイズの考案のために参考となるエクササイズが,カナダの作曲家 R. Murray Schafer の考案したサウンド・エデュケーションのなかに見られる。例えば『音さがしの本』(シェーファー,今田 2009, p. 68) の46番目のエクササイズに,以下のようなものがある。

「……語」で,水の言葉を作ってみよう。水は,たくさんのきれいなおもしろい音を出している。

次の音をあらわすための言葉を作ろう。

雨だれ

小川

滝

川

海の波

雨の音をまねするために、みんなでいっしょに雨だれの音を聞いてみよう。それから小川。小川のながれがだんだん急になり、大きな滝になる。それから大きな川へとながれてゆく。最後に川は海にながれつき、波の音となって鳴りひびく。」「水のコンサート」をするために、水の音をぜんぶいっしょにつなげてみよう。

このエクササイズで行われる水のコンサートは、言葉だけで構成された、いわば音楽的な言葉によるコンサートである。この方法では、言葉自体が、音楽的に戯れていることが体験できると思われる。ほかには、新たにつくった言葉とともに、楽器の演奏を混ぜて行うという方法もある。また、音楽的な言葉を使ってコンサートを行うグループと、楽器を使ってコンサートを行うグループで合わせる、ということもできる。この方法では、音楽と言葉の戯れを体験することができると思われる。やるグループに合わせて、他のグループが楽器を使って即興的に合わせてみるという方法もある。

また、もうひとつ音楽と有効な関係を築くと思われる言葉として、池田晶子の透明な言葉が挙げられる。この池田晶子の透明な言葉をどのように音楽教育に取り入れていくかが、もうひとつの課題である。「透明な言葉」という概念を教育実践の場に移すための方法論の一つとして、先述した R. Murray Schafer によって提唱されたサウンドスケープ及びサウンド・エデュケーションがある。この教育メソッドと池田の思想を比較、検討しつつ、日本語による独自の音楽教育プログラムの構築を目指す。

## 参考・引用文献

青柳いづみこ（１９９７）『ドビュッシー 想念のエクトプラズム』東京書籍

A・ティボーチ 田中淳一, 立仙順朗訳（１９９１）『マラルメ論』沖積舎

池田晶子（２００９）『私とは何か さて死んだのは誰なのか』講談社

池田晶子（２０１０）『事象そのものへ！』トランスビュー社

ヴラジミール・ジャンケレヴィッチ 仲澤紀雄訳（１９９５）『音楽と筆舌に尽くせないもの』国

文社

黒木朋興（２０１３）『マラルメと音楽』水声社

小林秀雄（１９６１）『モーツァルト』春秋社

ジャック・デリダ 高橋允昭訳（１９７０）『声と現象』理想社

ジャック・デリダ 高橋允昭, 藤本一勇訳（２００７）『哲学の余白 上』法政大学出版局

ジャック・デリダ 藤本一勇, 立花史, 郷原佳以訳（２０１３）『散種』法政大学出版局

ジャン=ジャック・ナティエ（２０１３）『レヴィ=ストロースと音楽』アルテスパブリッシング

ステファヌ・マラルメ 松室三郎他訳（１９８９）『マラルメ全集Ⅱ ディヴァガシオン 他』筑

摩書房

ステファン・ヤロチニスキ 平島正郎訳（１９９１）『「ドビュッシー」印象主義と象徴主義』音

楽之友社

スーザン・ソントグ（１９９６）『反解釈』筑摩書房

高橋哲哉（２００３）『デリダー脱構築』講談社

高橋悠治（１９８６）『音楽の教え』晶文社

西脇順三郎（１９６９）『詩学』筑摩書房

フェルディナン・ド・ソシュール 小林英夫訳（２０１０）『一般言語学講義』

フランソワ・ルシュール編 笠羽映子訳（１９９９）『ドビュッシー書簡集』音楽之友社

R. マリー・シェーファー 鳥越けい子他訳（２００６）『世界の調律』平凡社

R. マリー・シェーファー, 今田匡彦（２００９）『音さがしの本』春秋社