

付加、ヴァリエーション、簡約 (1)

ヴァルター・キリー著
松川 弘・訳

Addition, Variation, Summation (1)

von
Walther Killy

Aus dem Deutschen
von Hiroshi MATSUKAWA

聴き手にたいして前向きに顕在化していく詩は、抒情的な仕方で何事かを述べようとしている。そのことをより大きな関連において可能にする、もっとも単純な形式が名前の列挙である。そこから複雑な諸形式が生じてくるのだが、そうした諸形式があらゆる抒情詩の要素を示しているにもかかわらず、それらの考察はたいいていの場合おろそかにされている。このことは、「形式」を測定可能な量と見なす広く流布した誤解に関連している。だが、音節を数え、揚格を指摘し、対句に番号を付けてみたところで、われわれが詩の形式を理解したことにはならないのである。芸術的な統一を指向し、詩の全体の関連を基礎付けるすべてのものがそうした形式にはいるし、形式はそれらにより顕在化してくるのだ。

その関連が詩的状況にずっと明確に、効果的にあらわれているときでさえ、経験豊かな読者でもはじめはそれを数比に求めがちであるのは不思議なことだ。たとえば、E.R. クルツイウス〔訳註1〕は、悦楽境 (locus amoenus) のトポスの基本的な例として、コンスタンティヌス帝〔訳註2〕治下のラテン後期のすてきな詩をあげているが、その作者であるティベリアヌス〔訳註3〕は、二十という「まるい数」(Rundzahl) の行からなる詩で、「六つの風景の魅力」を取り扱っている。クルツイウスは次のように書いている。「これは〈数にもとづく構成〉(Zahlenkomposition) の原理を示すものである。このように、充溢する感覚的情緒は、概念的 (?!) および形式的手段によって秩序づけられている。もっとも美しい果実は〈人工の〉壁牆に熟れるのである」(原註1)。しかし、ティベリアヌスはそのようにして測られたものよりはるかに立派な壁牆をもっている。ずっと以前から詩がそこで熟れていた彼の壁牆を観察することがわれわれに課せられた義務なのだ。

Amnis ibat inter herbas valle fusus frigida,

Luce ridens calculorum, flore pictus herbido.
Caerulas superne laurus et virecta myrtea
Leniter motabat aura blandiente sibilo.
Subtus autem molle gramen flore pulcro creverat;
Et croco solum rubebat et lucebat liliis.
Tum nemus fraglabat omne violarum spiritu.
Inter ista dona veris gemmeasque gratias
Omnium regina odorum vel colorum lucifer
Auriflora praeminebat flamma Diones, rosa.
Roscidum nemus rigebat inter uda gramina:
Fonte crebro murmurabant hinc et inde rivuli,
Quae fluentia labibunda guttis ibant lucidis.
Antra muscus et virentes intus hederæ vinxerant.
Has per umbras omnis ales plus canora quam putes
Cantibus vernis strepebat et susurris dulcibus:
His loquentis murmur amnis concinebat frondibus,
Quis melos vocalis auræ musa zephyri moverat.
Sic euntem per virecta pulchra odora et musica
Ales amnis aura lucus flos et umbra iuverat.

このしなやかなラテン語のテキストは、翻訳してみるといささか冗漫なものになってしまう。

〈川は緑地のあいだを涼しい峡谷をなして流れた――

小石の輝きで微笑みつつ、草花で装われて。上方では、黒い月桂樹と緑のミルテが微風に揺れて、甘美なざわめきを立て、下方では、やわらかな草が一面に美しい花となった。大地はサフランに赤らみ、白百合に光った。杜全体がスマレの芳香にむせた。これらの春の賜物、優雅な蕾のなかにまじ

って、すべての香りの女王、すべての色の
明星として、ディオオーネー（ヴィーナス）
の焔たるバラが際立った。

露のおりた杜は、しっとりとした草地の上
にかたまり、ゆたかな泉からは、いく筋も
の小川が、ここかしこへ と湧きだし、
流れ流れて、真珠のように泡立った。

洞窟のなかは苔が付き、緑の常春緑がから
んだ。啼声たえに美しい、あらゆる小鳥の
群れが、春の歌とやさしい囀りを、その日
蔭いっぱい響かせ、にぎわしい川のせせ
らぎは、木の葉のざわめきに調和した。

（西風のムーサは、木の葉のざわめきで大
気の妙なる調べをつくったのだから。）――
香り響くこの美しい緑地をゆく人は、こう
して、小鳥と流れと微風と杜と花に日蔭を
楽しんだのだ。）（原註2）

この悦楽境の古典的な作例には長い来歴がある。だが、
ここでローマ後期の詩人が一世紀後に雄弁かつ巧妙に複写
している同じ方法をサッフォー〔訳註4〕が切り詰めて用
いている理由は恐らく考察に値するだろうが、今はそれ
には立ち入らないでおこう。アプロディーテーの聖林でも、
樹と蔭と風と香りと花が作用し合っており、ひとつのまと
まりある愛すべき際立った領域が成立している。もちろん、
そのまとまりが、女神の言及と詩節の厳格な構成によ
って、比類なく意味深長なひとつの詩を可能にしている
のである。サッフォーの詩で充溢が内的緊張から生じてい
るとすれば、ティベリアヌスの詩ではそれが多様性から生
まれているのだ。その多様性をまとめ合わせるきずなを見
つけ出すことが重要になってくる。

われわれは、そのきずなを、構想された風景の意味深長
な連関に認めがちだ。確かにアルキノオス〔訳註5〕の庭
の場合にはそれは可能であろう。だが、ここにはそのパー
スペクティヴが見る者の立場に収斂するように構成された
空間は全く存在しない。見る者、聴く者、嗅ぐ者がいる位
置は不明であり、彼の人格はとらえがたいので、誰も「抒
情的自我」に思いを致すことはできないのである。ただ連
続して生じる数多くの魅力だけが作用しているのだ。それ
らの魅力は付加されていだけで、その厳密な連関は留保
されており zwischen, oben, unten, über, durch といった
前置詞は想起しうる状況を何ら明らかにしていない。まさ
に、想像力は、それが確かに特定の現象や感覚へと導かれ
はするが、「現実」とは一切かかわり合いをもたないから
こそ活動の余地を得ているのである。

すなわち、現実に対応する現象の相互連関はここでは秩

序付け的手段ではなく、むしろ自然から抽象化された要素
が詩の領域で詩的に秩序付けられているのだ。素材はただ
付加されていだけで、新たな魅力がすでに喚起された魅
力に続いて生じており、事物の必然的な連関による組織化
や総括は不可能になっている。感覚的な風景全体が根源的
な直観ではなく、文学的な処理に依拠しているだけにこの
ことはなおさら不可能なのである。素材は先に与えられて
いるがそれ自体としては無きに等しい。そこから有効な詩
的統一を生ぜしめることが課題となる。われわれの文化圏
ではどの時代のどんな文学もそれを放棄することのなかつた
二つの基本的な抒情詩の方法の助けをかりて詩人はそれ
を実行する。彼はまず詩の内部構造、内在的な反復による
簡潔な芸術連関を創り出し、次に、付加されたものを簡約
化することで、完結した統一を形づくるのである。

この内在的な反復は、芸術連関として「現実」の連関の
かわりをする、詩の内部の連関の網を結び合わせている。
そのような連関は、言葉の反復あるいは反復的な共鳴とい
う形であらわれている。Amnis ibat（一行目）、murmur
amnis（十七行目）、motabat aura（四行目）、Auriflora（十
行目）、aurae musa（十八行目）；flore pictus（二行目）、
flore pulcro creverat（五行目）、Luce ridens（二行目）、
lucebat liliis（六行目）、colorum lucifer（九行目）、guttis
lucidis（十三行目）などがそれである。つねに位置や組み
合わせを変えながら新たにあらわれてくる言葉の戯れに注
目してはじめて、この詩がいかにか多様なこの種の連関に
よって結合されているかが分かるのである。また、言葉の
反復は、聴き続けている聴き手には、変化として認識され
るが、はじめはほとんど意識されず、むしろ一種の音楽を
聴くような感じを抱かせる。そのようなヴァリエーション
はすべての美学の根本要素であって、充足感を与える単純
で美学的に快い状況を創り出すのだ。

これまた概念的ではなく音楽的に実現された物の連関
を生み出す、同一の響きの戯れがそれに似ている。たった
今引用されたヴァリエーションにおける光の戯れは、最後
に、「光」と「杜」を意味する lucus という言葉に同化する。
最終的には、lucus は nemus fraglabat（七行目）、nemus
rigebat（十一行目）といわれる nemus（「杜」）の同義語
となるのである。そこで指示の完全な織物ができあがるこ
とになる。というのも、murmur amnis は単に amnis があら
われる別の場所を示しているのではなく、再び murmur が
響き始める場所と結び付くからなのだ。読者は、説明して
もらわなくても聴いているだけで分かったもっと多くのこ
とを見出す楽しみを味わうことができる。そのようにして
読者は、この詩が響きや事物の間に距たりをもたせるこ
とで付加の進行の単調さを止揚する方法、すなわち、距てら
れたものを近づけ、あるいは結び付けるヴァリエーション

を認識するのである。この詩は、不明確な表象やあいまいな魅力に、（たとえばサッフォーのオーデ〔訳註6〕のそのような）より厳格で洗練された構造が別のやり方で形づくる安定を付与する形式・構造を可能にしているのだ。とはいえ、全体のはかなさ、響きや形象の明滅の変化、想像のあいまいさ、そのつかの間の、付加により保持された魅力は、なおも、固定ないしは終結を必要とする。

「香り響くこの美しい緑地」を、それまでに列挙された抒情的な名称に新たな結合をもたらす結びの句「小鳥と流れと微風と杜と花と日蔭を楽しんだのだ」と同化させる簡約においてそのことが生じている。

詩全体が、この詩の基盤を形づくっており、詩が悦楽境を表象するすべてのものと分かちもつ抒情的な諸現象に帰着する。詩がそれらの現象を純粋な形式で今一度提示し、共通の述語である *iuvare*（「楽しませる」）以外のもので結び付けたり形容したりしないことで、表象の生き生きした戯れは静まる。そのことはまた、静と動の交替を好む根本的な美的欲求にも応じているのだ。そのようにして得られた静止、詩の進行の停止、付加によって保持された魅力の終息は、詩の世界を、果てしなく結び合わされ終わりのない「現実の世界」から区別する。「詩はつかの間の平和だ」（原註3）というデュラン・トマス〔訳註7〕のすてきな言葉は、このティベリアヌスの単純な詩にも当てはまる。この十分な平和は、詩の経過が内的な連関や距たりの助けで単なる時間の経過として認識されるのみならず、必然的に静止するとすれば、形式により生じているということになる。このことは詩の経過が単に静止するのではなく、詩の全体を明らかにする仕方でも静まっていることを意味しているのである。

そのように簡約によりまとめられた詩は、恐らくもっとも単純な、完結した形式をもつことになる。その場合、歴史の流れのなかで、とりわけそうした簡素さが意識的に用いられるときに問題となるのが、素朴な単純さではなく全く作為的な単純さであり、習得可能で無理に用いられたり、あるいは誇張的に使われると不自然にもなりうる手法なのである。しかし、この手法は決して否定されるべきものではない。マニエリスム〔訳註8〕はひとつの芸術態度であって、他より劣ったものではなく、むしろ自己規制によって詩的世界を確立しようとするすべての抒情詩の傾向に全く即したもののなのだ。そんなわけで、付加と簡約はルネサンスとバロック期において好まれ、そのもっとも純粋な形式は完全に作為的な方法となったのであった。いつの日にか現代詩が可能にするであろう典型の永遠性を認識するためにだけでも、もうしばらくこの方法に拘泥してよかろう。一六一九年に、ゲオルク・ルードルフ・ヴェッカーレーン〔訳註9〕は次のような詩を発表した。

バーデン辺境伯令嬢アンナ・アウグスタの夭逝を悼んで

〈あなたの生の終焉は私たちの心を痛ませたが、それは日のように美しく、はかないものだった。

日の出前の星、
夜が明けるまでずっと続く朝焼け、
高貴な胸から出た吐息、
不快からではなく愛から出た嘆き、
太陽が追い払う霧。

風とともに生じるほこり、
初夏の露、
すてきなかおりの大気、
春になると溶け去る雪、
生き生きした花や枯れた花、
色鮮やかな虹、
風がまわりを吹きめぐる枝。

夏に降りそそぐ夕立、
強い日差しに照らされた氷、
透明でこわれやすいガラス、
夜通し流れる水、
激しく鋭い稲妻。
下界にすばやくひらめく光、
憂いを含んだ哄笑。

愛らしく過ぎゆく声、
突然こだまする声、
戯れる時間、
眠りとともにやむ夢、
鳥の激しいはばたき、
太陽が浮き出させる影、
風が吹き消す煙。

だから、（はかなく消えた）あなたの生は、
日や、
星、朝焼け、吐息、霧、嘆き、
ほこり、露、大気、雪、花、虹、
枝、夕立、氷、ガラス、稲妻、水の流れ、
光、哄笑、声、こだま、
時間、夢、はばたき、影、煙と同じように消えていったのだ。〉（原註4）

ここでは付加と簡約が最高の芸術性を発揮している。はかなさというテーマは、きわめて適切な形式で表出されて

いるわけだ。詩は、「あなたの生の終焉は私たちの心を痛ませたが、それは日のように（・・・）」という比喩の提起で始まり、「だから（はかなく消えた）あなたの生は、日や、（・・・）と同じように消えていったのだ」という、その比喩の解明に終わっている。しかし、このような冒頭と結末の間には、二十七の異なる比喩が次々に付加されながら連続し、各々の詩行は統語論的な、そして形象的なまとまりを示しているのである。統覚されたばかりの形象はすぐに次の形象に追い払われ、停止はなく、ただ一瞬のうちに通過するあわたしきがあるばかりで、瞬時の安らぎすら存在しない。いつも同じ書き出しがことさら形象の交替を感知させ、見通しを拒み、揺り動かせる。個々のまとまりの内部の流れもつねに変わらない。それらは強力で根源的な名詞で始まっている。だが、こうした明白な、想像力をかき立てる現象はほとんどすべて、短い、揚格四つの詩行内部で解明されており、それ自体がすでに、はかなさのしるしと同様に単純な他の現象の列につかの間のうちに参入するのだ。

付加の内訳は簡約ではじめて概観可能になる。詩人にははじめからそのはかなさが問題であるが、それは、この詩が誘発した運命にすべての被造物が服している様を示している。「吐息、嘆き、哄笑、愛、声、夢」といった人間の経験や感情、「花、枝、鳥」というような生命のある自然、「雪、霧、虹、影、煙」という生命のない自然、また、「太陽、星、光」といった宇宙の自然など、除外されるものは何もない。「夏の季節」と「氷」、「露」と「ほこり」という対立物も、同一の感情を喚起し、同じ法則に服し、そして各詩節に同じ教えを受けているのだ。

だが、今までは文の流れの反復によってのみ接合されていた明白な形象の連続が、簡約によってはじめて統一と納得のいく結末を獲得するのである。簡約は部分から全体を生ぜしめ、それを幼いバーデン辺境伯令嬢のように憩わせるのだ。簡約はかけはなれた現象相互の、そうした現象と詩のテーマとの統一を確立し、冒頭を参照するように指示しながら詩のテーマを包含している。また簡約は決してひとつの美学の形式上の目的「だけ」を達成しているのではなく、より深遠な、必然的な、そしてテーマに厳密に即した目的を果たす。ティベリアヌスの場合、付加が主として魅力の継続の手段となっており、多数の事例が付加されているのにたいして、このヴェッカーリーンの詩の場合は、対象に関連した比喩の簡約が同時にそれらの解明をかねていて、最初はただ感じられるに過ぎなかったものを明確化しているのである。つまり、簡約は、単なる関連ではなく、同時に美学的な満足を与えながら洞察を創り出す観念的な行為なのだ。緊密な最終節は、詩全体をもう一度その鏡に、よりはっきりと、もしわれわれがそれを望むならば

り抽象的に写し出す。それは、喚起的な名詞の戯れがここではすべての副次的なものから解放されており、はかなく寄る辺ない世界の要素が意味深い芸術連関に止揚されているからである。まさにこの連関の人為性が詩に、同時代の木版画において同様に根源的で芸術の法則に服している寓意的な人物たちから往々にして発する印象の力を付与しているのだ。詩人は意味連関を明確化するが、戯れの連関、抒情的な諸力の任意の接合もまたはっきりしてくる。そうした諸力はそれ自体魅力的であり、芸術の性格を獲得するため結合を必要としている。それらの力が必ずしも感覚的である必要はなく、むしろ同じ方法が言葉によっても、概念の領域に属する対象についても可能であることは注目し値する。一六四二年にパウル・フレーミング〔訳註10〕によって書かれた詩の表題はすでに省察を約束している。

時間についての考え

〈君たちは時間のなかで生きているが、時間を知らない。君たち人間はそれによって、そのなかで君たちが存在しているところのものを知らない。

君たちが知っているのは、君たちが時間のなかで生まれたということであり、

時間のなかで死んでいくということだ。

だが、君たちを生ませた時とは何であったのか？

君たちを無に帰せしめる時とはどのようなものなのか？

時間とは何ものかであり、何ものでもない。

人間と同じことだ。

しかし、この何ものかであり、何ものでもない同じものを誰もが疑っている。

時間はそれ自身のなかへ消え入り、またそれ自身のなかから抜け出す。

それによって君や私が存在しているところのもの、それは私や君から立ちあらわれる。

人間は時間のなかに存在し、時間も同じように人間のなかに存在する。

だが、時間が不変であるとしたら、人間は屈服せざるをえない。

時間は君たちの、そして君たちは時間の似姿だ。

ただ、君たちは時間よりもすこし小さいだけ。ああ、しかし時間をもたぬあの時間がやってきて、この時間からあの時間へと私たちを連れ去り、私たち自身から私たちを奪い、どん

な時間もはிரこまない
あの時間の現在のように私たちがなるのだと
は！）（原註5）

表題が約束している時間についての省察は、「存在する」(seyn) と「時間」(Zeit) という二つの基本語とのヴァリエーションに富む詩的戯れとして実現されている。第一印象は、吟味し却下する考察の厳格さのそれである。「君たちは時間のなかで生きているが、時間を知らない。／君たち人間はそれによって、そのなかで君たちが存在しているところのものを知らない。」最後の四行に至るまで、このような教訓的な考察のみかけは貫徹され、命題と反対命題を1行にまとめるアレクサンドリーナー詩行〔訳註11〕の対句的性格により支えられている。それでも不十分な場合、フレーミングは命題と命題の吟味とを一对の詩句に配列する。「時間とは何ものである、何ものでもない。(・・・)しかし、この何ものである、何ものでもない同じものを」、「人間は時間のなかに存在し、(・・・)だが、人間は」、「時間は君たちの似姿だ(・・・)ただ、君たちは時間よりもすこし小さいだけ」。しかし、このような鋭い思索は、聴き手を納得させるのではなく、彼を迷路にますます深く入り込ませる。「時間」という言葉はなるほど何度も繰り返されるが、時間とは何であるかということが理解しやすくなるわけではない。何度も言及された概念の測り知れなさはますます圧倒的になっていくが、この詩はそのことをはじめから狙っていたのである。

概念の測り知れなさを現実化するために、詩は、哲学論文では戒められるであろうような仕方から始まる。この詩では、そうした測り知れなさが達成されるべき理解の前提となっているのだ。すでに最初の詩行からフレーミングはまるで人々が「時間」について了解し合えるかのようにみせて、同一の言葉がその都度全く異なるものを意味するということ聴き手に気付かせようとしている。「君たちは時間のなかで生きている」――この時間は、生きられる、測定可能な時間である、これにたいして、「君たちは時間を知らない」――この時間は、思想上の、永遠に止揚された時間である。詩全体を通して、はかないものと無限のものというこのような時間の二重の概念は、圧倒的な空虚と想像を絶する持続の対立を生じさせている。すべての点で、この対立が詩を基礎付けているのだ。「時間」と「存在」のヴァリエーションが、時間の謎を考える人間が入り込まざるをえない迷路をつくり出すことにより、対立はこの詩に必要な形式を付与しているのである。同時に、きわめて簡潔に配分された語彙の変化は、詩に、形式と（対象が非感覚的なものであるにもかかわらず）生命を与えている。多義的な性格の内在的関連が生じ、テーゼとアンチテーゼ

の交替と魅力的な関係を結ぶ。また、時間のはかなさが、コンテキストと位置の絶えざる変化で現実化されることになる。同じ言葉が置き換えられ、組み合わせられて繰り返されることで、ヴァリエーションと反復から、それ自体がはかなさの比喩になるという、抒情詩の根本的な作用が生じてくる。それは、この二つの詩的方法が、詩の時間の流れをわかりやすくし、変化させられた諸現象を認識可能にすることに役立つからだ。変化と持続の意識のことが問題にされる限り、フレーミングには、これ以上に適切な形式を選ぶことができなかったのである。

詩が終わり、そのヴァリエーションが静止し、聴き手が全体を理解する仕方を自問してみれば、このことは全く明らかになる。迷路は、最後の四行が開く信仰の門を通ると抜け出せる。だが、われわれはまた、そのことをあまり敬虔に、隠喩的に表現しないなら、詩人は結局、詩の基礎をなしている全く抒情的な技巧を見抜けるようにしているということもできよう。最初はずっと定冠詞付きの「時間」(die Zeit) のことが話題にされており、「時間のなかで生まれた(・・・)時間のなかで死んでいく」といった言い回しで、実際には「ある」(eine) 時間が問題であるかのような見かけが呼び起こされたとすれば、結末の詩句はこうした多義性の共演に終止符を打つのである。結末において「あの時間」(jene Zeit) と「この時間」(diese Zeit) が区別され、詩は、今は自分の生の時間のはかなさに身を委ねているわれわれが神の時間の不滅さに関与するという希望を開示しながら終わる。詩によって課せられた時間の謎は、信仰により、時間との戯れの必要条件が詩から奪い取られることで解決されるのだ。異なる時間概念の交差が、詩の交差で次第に表現されていくことになった。このようにして、十八の詩行で、哲学者や神学者が万卷を費やしても結論に達しえない事象が詩的に呈示されたのである。そうしてまとめられた抒情詩は、理論的なテキストとしてはきわめて乱雑なものであろう。それは、「存在」と「時間」という概念素材以外には、理論的な散文の陳述と何ひとつ共通点をもたない。むしろこの詩は、多義性を糧としそれを現実化する抒情的な連関のもとでこうした素材を処理しているのだ。抒情的な連関は、一義性を目指し合理的な明白さを求める理性的陳述とは全く異なる在り方を示す。この詩は、反復とヴァリエーションによって、問題の複合体として思考の概観を完全に拒んでいたものを、ひとつの芸術総体として成立させることで、詩的明白さを獲得している。それゆえこの詩は、思考が満足できる形で貫徹されることを当てにはできず、詩的な結末を見出さねばならない。そうした結末はふつうどんなものなのか、そのことが、付加やヴァリエーションの例のいくつかが先行例に付け加えられた後でも、なおわれわれを煩わせることに

なるであろう。

ドイツの医学者の題材は厳格に見えるが、同じ世紀の、フレーミングの同時代人で、イギリスの学識ある神学者は、浅薄に見えかねない題材を取り扱っている。ロバート・ヘリック〔訳註12〕の次の詩がそれだ。

乱れる――衣装美学――

〈小気味よい着付けの乱れは衣装その物に
奔放自在のおもむきを盛り上げる。
肩に掛けめぐらした薄物の襟衣。
その垂れ下がった端は微妙に揺れあそび、
レースの編みの筐縁は迷い出て
あちこちで真赤な胸衣の上にかぶさる。

袖口の折り返しはふわっと開き、近くには蝶結びの飾りひもが二つ三つたるみうなだれる。

ひらひらするスカートの魅惑的な襞の起伏は平地に波を走らせて人目をひかずにはおかない。

好みでも何でもない靴ひもをさり気なく結わえた所に

なま、むき出しの上品さを私は見て取る。

こういう乱れ加減の身ごしらえが、隅々まで人工の物差しをきちんと当てたのよりずっと嬉しい。〉(原註6)

(森 亮訳)