

Title	かたちの詩学
Sub Title	
Author	森川, 晃輔(Morikawa, Kosuke) 國枝, 孝弘(Kunieda, Takahiro)
Publisher	慶應義塾大学湘南藤沢学会
Publication year	2013-03
Jtitle	研究会優秀論文
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	國枝孝弘研究会2012年度秋学期
Genre	Technical Report
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=0302-0000-0669

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

研究会優秀論文

か

たちの詩学

2012年度 秋学期

AUTUMN

森川 晃輔 総合政策学部 4年

國枝 孝弘 研究会

慶應義塾大学湘南藤沢学会

森川晃輔君の卒業論文に寄せて

詩は、人間の歴史とほぼそのまま重なると言っても過言ではない言語芸術である。同時に詩とは何かという問いも古来からなされてきた。そして詩が言語芸術であるとするならば、詩を問うことは、言語を問うことであり、芸術を問うことでもあった。

20世紀に入り、詩学はひとつの学問として大きく発展をする。それまで詩とは、美しく表現するための装飾品であった。言語には日常言語と芸術言語があり、詩は最高度の芸術、すなわち日常言語から最も遠い場所にあるものとされた。

この詩についての考えを根本から覆したのがロマン・ヤコブソンの詩学である。その詩学は、「何が言語を芸術たらしめるのか」という問いに集約できる。詩のための言語があるわけではなく、言語そのものがある条件下に置かれた時、それが芸術としてみなされるということであり、そのメカニズムを考察したのがヤコブソンの構造主義的言語学であった。

しかしこの構造主義的言語学による詩の非神聖化は、詩をつくる主体を追い出した。詩の成立の条件は言語の構成によるのであり、やや乱暴に言うならば、その構造を抽出できれば、詩が生まれ、詩人は詩が通過するための媒体に過ぎなくなる。

ヤコブソンの詩学は大きな反響を呼ぶとともに、批判も巻き起こした。その批判点をひとつ取り上げるならば、主体の回復である。エミール・バンヴェニスト、アンリ・メシヨニックといった言語学者、詩学者たちが打ち立てようとしたのが、主体による意味生成の証しとしての詩である。

森川君の本論文も基本的にはヤコブソン批判の流れに位置づけられる。本論文ではヤコブソン、バンヴェニスト、メシヨニック、オクタビオ・パス、そして佐藤信夫の詩学を丹念に追いながら、詩における意味生成のプロセスを理論的に総括した。

そして森川君の論文の独創性は、その主体の詩学から、日本の現代詩を分析した点にある。詩とは決して詩人の主観に産物ではない。詩的空間は、詩人の主体と読み手の主体という2つの主体の間で意味が生まれる、特別なコミュニケーション空間なのである。

この詩人の呼びかけと、読む側の積極的な受け取りにおいてこそ、意味が生まれ、それが詩というかたちとなる。

森川君の研究は、詩の解釈を印象批評にまかせることなく、西洋の詩学理論を使いながら、さらにその理論の限界を実際に日本の現代詩を読み込むことによって明らかにし、その上で、主体の問題を中心に据えて、意味の生まれる場として詩を解釈した。詩学の刷新に寄与することの大きい論文である。

2013年2月8日

総合政策学部

國枝孝弘

卒業論文 2012 年度

かたちの詩学

慶應義塾大学 総合政策学部

森川晃輔

目次

はじめに	3
第一節 本研究の意義	3
第二章 本研究の概要	5
第一章 言語メッセージを芸術作品たらしめるものは何か	7
第一節 詩的機能	7
第二節 詩的機能の応用	9
第三節 ボードレール「猫たち」の分析	11
第四節 ヤコブソンの詩学の問題点	15
第二章 詩における主体性	17
第一節 言語における主体性	17
第二節 詩における主体性	23
第三節 言葉と沈黙	25
第三章 詩のかたち	30
第一節 詩的言語と意味の弾性	30
第二節 イメージと記号	34
第三節 詩のかたち	37
第四節 他者への呼びかけとしてのかたち	41
結論	45
おわりに	46
謝辞	46
参考文献一覧	47

はじめに

第一節 本研究の意義

何が詩を詩たらしめるのだろうか。現在、詩はわたしたちの前に多様な「かたち」をもってあらわれている。わたしたちは俳句や短歌といった伝統的な詩歌を愉しみ、またそのような伝統から離れた日常的な言葉によってつくられた現代詩や散文詩という一見小説やエッセイとも似た「かたち」をもった詩を読む。このような詩を形作る言葉も普段わたしたちが使っている言葉もおなじ言葉によって成り立っているが、その違いとはどこにあるのだろうか。それはなにか言葉遣いのようなものなのか、それともなにか精神的なものによるのか。それに答えるには詩を詩たらしめるものを明らかにしなくてはならない。

かつて詩は一定の規則を守ったものであるという理解があった。つまり、詩の「かたち」ははっきりとしていた。フランスでは、詩とは十二の音節を備え、韻を踏む詩句「アレクサンドラン」や「ソネ」、「ロンデル」などの「かたち」が代表的だった。また日本では伝統的な詩歌は五七五という音節をもち、季語や枕詞といった「かたち」をもっていた。

フランスで、このような詩の規則が高度に洗練されたのが古典主義においてである。代表的な詩人であるマレルブは、韻律法の立法者として「句跨ぎだけではなく、母音衝突まで禁止するとともに、男性韻と女性韻を交互に置くことを、アレクサンドランにおいては、半句の切れ目を置くこと義務¹⁾」づけた。

しかし、近代において詩人たちは、その「かたち」を疑うようになる（ここまで触れた「かたち」はいわゆる定型詩の規則だが、本論論文で扱う「かたち」はそれよりも広い意味で使う）。その端緒にいたのが古典主義の対立項であるロマン主義の詩人たちだ。彼らは「溢れる情念や、湧きあがる夢想と想像力を自由に流出させること、これまで客観性という暗黙の義務のなかで窒息させられていた「わたし」を肯定すること、理性よりも感情、明晰よりも神秘、線描よりも色彩、濃淡よりも対照効果、言語工芸よりも言葉の快楽に優位を与えること²⁾」を目指した。

つまり、これ以後なにをもって詩とするかの考えの変化、詩の概念が変化したのである。例えば、ボードレールは詩は韻文で書かれるものという当時の一般的な考えに反して、散文で詩を書き、それを「散文詩」と称した。この詩の概念の変化を中地義和「散文詩の誕生」³⁾に依って整理をすると次のようになる。

中地によれば、詩という語は、近代以前には、「ジャンルを問わず美的表象を旨とする言語表現」、「文芸一般」⁴⁾を指した。一方、近代における詩の意味はそれに比べると限定的な

¹⁾ ジャン・ルースロ『フランス詩の歴史』、露崎俊和訳、白水社、1993年、p.62.

²⁾ 同上、p.101.

³⁾ 中地義和「散文詩の誕生」『岩波講座文学4 詩歌の饗宴』、岩波書店、2003年.

⁴⁾ ジャン・ルースロ、前掲書、p.68.

もので、「相対的に短く、ある構成原理に基いて組織され、それじたいで完結しているテキスト」、「十分に短く、十分に構造化された、自立的な統一体としてのテキスト」⁵を指すようになる。この考えの代表的な例がポーの「短さは明らかに目指す効果の強さに正比例する」⁶という文学作品構成理論である。近代散文詩を文学ジャンルとして確立したボードレールはポーの詩学を参照し、短さと強度を近代散文詩にとって不可欠の要素としている。

散文詩の実践はボードレールにおいて、韻文からいかに離脱するかという問いとともに始まった。『パリの憂鬱』の序文では、「リズムも脚韻もないのに音楽的で魂の叙情的な動き、夢想のうねり、それに意識の身ぶるいを捉えるのに十分に柔軟で、また十分にごつごつした詩的散文⁷」を目指すと言われている。ここで注意しなくてはならないのは、「詩的散文」という表現である。ボードレールが「詩的散文」と呼ぶのは、前ロマン派的美文（韻文から借用したリズムや諧調をとりこんだ音楽的文体によって書かれた文章）ではなく、「詩として書かれた散文、あるいは散文詩そのもの」⁸である。よって、阿部良雄が指摘するように、ボードレールの散文詩の独創性とは、それが「詩的な散文」ではなく、「散文で書かれた詩」だという点にあるといわなくてはならない⁹。それは詩が技術としての韻文として考えられていた伝統から離れて、それでもなお詩が成り立つかという実験だった。

ここからさらに詩の実験を進めたのがマラルメである。マラルメはボードレールやヴェルレーヌといった同じ象徴主義の詩人のなかでもとりわけ難解な詩を書いたと知られている。難解であるのはマラルメの詩が言葉の意味よりも言葉の音楽性を重視したためである。マラルメは詩が意味から逸脱しても音楽性を保っていれば詩であり続けることを示した。またマラルメは『骰子一擲』において印刷上の配置も詩の一部として考え、様々な大きさと太さの活字を組み合わせる実験をしている。マラルメはこのような配置を楽譜にたとえ、「耳のための音楽」でない「理解のための音楽」を実現しようとした¹⁰。

以上ボードレールの散文詩とマラルメの例から、近代において詩は多様な形態をもつことがわかった。だが、はたして詩は特定の規則（定型）をもたなくても詩でありうるのだろうか。また詩は定型をもたなくなっても「かたち」をもっていなくては、詩とは呼べないのではないだろうか。詩は完全な無秩序ではなく、それはある秩序、「かたち」をもったものとしてわたしたちの目の前にある。では、わたしたちはこの「詩のかたち」をどのように捉えるべきなのだろうか。それが本論文のテーマである。

⁵ 同上、p.68.

⁶ エドガー・アラン・ポー「構成の原理」『ポー 詩と詩論』、篠田一士訳、創元推理文庫、1979年。

⁷ 中地義和「散文詩の誕生」、p.73.

⁸ 同上、p.73.

⁹ 阿部良雄「現代詩の原点」『フランス文学講座』大修館書店、1979年。

¹⁰ オクタヴィオ・パス『弓と豎琴』、牛島信明訳、岩波書店、2011年、pp.138-141.

第二章 本研究の概要

第一章ではヤコブソンの詩学の可能性と限界を扱う。ヤコブソンの詩学は詩を詩たらしめるものを「詩的機能」、つまり言葉の音韻的な「技巧」を試みた。詩的機能による分析をいくつかの日本の詩で提示し、また代表的な例としてボードレールの詩の分析を紹介する。

続いてヤコブソンの詩学の問題点を指摘する。ヤコブソンは政治的スローガンと詩に共通する機能を指摘するが、やはり詩と詩的機能は違うものであるのではないか。詩と詩的機能の問題を取り上げる。

そしてヤコブソンの分析は「文飾」がはっきりしている定型的な詩や和歌などの伝統的な詩歌において力を発揮するが、散文詩や現代詩ではその魅力をうまく説明できないことを結論付ける。

第二章ではバンヴェニストの言語論とそれに影響を受けたメショニックの詩学を検討する。またその有効性を石原吉郎と田村隆一の詩とエッセイを分析することで提示する。

バンヴェニストは言葉とは単なる道具ではないと考えた。人間は言語において主体性が現動化する。「わたし」と言表する時、「わたし」という代名詞が話し手を指し示すことによって、「わたし」という主体が成立する。言語に刻まれた主体性。またそれが他者や現実に関わることをバンヴェニストは考察した。

続いてメショニックの詩学を検討する。メショニックはバンヴェニストに影響を受け、「詩作」という言語行為は世界に対する働きかけであることを主張した。メショニックはヤコブソンを評価しつつも形式しかみていないと批判し、「技巧」「文飾」ではなく詩の言葉に刻まれた主体性を重視した。

そして石原吉郎と田村隆一の詩とエッセイの分析を通してバンヴェニストとメショニックの詩学で言葉（詩）における主体性の考察を深める。言葉のない世界への充足とそこから抜け出し詩作することの意味を田村隆一の詩から分析し、石原吉郎のラーゲリにおける言語喪失とそこから試作することの意味をエッセイから分析する。

第三章ではオクタビオ・パスの詩学と日本の現代詩を扱う。パスは詩と散文を区別し、散文と比べて、詩こそ言語の原初的なあり方であると考えた。その考えを佐藤信夫の「意味の弾性」という概念を使って検討する。

続いて、パスのイメージ論を検討する。パスによれば、イメージは単に審美的であるから必要とされるのではなく、イメージによってはじめて「現実」がその特性を失うことなく表現できるから必要とされる。

続いて、パスの詩とポエジーの分割論を検討する。詩は「かたち」をもつが、ポエジーは「かたち」をもたない。分析の対象として、日本の現代詩における「かたち」をもたない詩と「かたち」の弱い詩としてフォルマリズム（北園克衛、春山行夫）とダダ（高橋新吉）をそれぞれ取り上げる。これらの詩と対照的な十分な（意味の）弾性をもつ詩＝イメージの固有性（「かたち」）をもつ詩として西脇順三郎を取り上げる。

そして谷川俊太郎の詩「ことばあそびうた」の分析を通して、単なる「ことばあそび」にみえるこの詩の「かたち」を分析する。最後に、どうして詩は「かたち」をもたなくてはいけないのかを問題にし、詩の「かたち」が他者への呼びかけとして存在することを明らかにする。

第一章 言語メッセージを芸術作品たらしめるものは何か

言語学者ロマーン・ヤコブソンは「言語学と詩学」¹¹を1960年に発表している。ヤコブソンの詩学は後の詩学や記号論、詩人たちに大きな影響を与えた。本章では、ヤコブソンの詩学を分析し、その詩学が詩を捉える上でどのような点が有用で、またどのような点に問題があるのかを示す。

第一節 詩的機能

ヤコブソンは、詩学は「言語メッセージを芸術作品たらしめるものは何か¹²」を問うものであると考え、「詩」を言語の一般的なモデルに取り入れた。その言語の一般的なモデルというのが「言語の六機能」図式であり、その中の一機能として詩の特性をモデル化した「詩的機能」がある。

言語の六機能とは次のようなものである。ヤコブソンは、言語の機能を見る上でまず、言語伝達行動（コミュニケーション）に含まれる構成要因を整理する。「発信者 addresser」は「受信者 addressee」に「メッセージ message」を送信する。このとき両者は物理的に「接触 contact」し、メッセージの対象である「コンテキスト context もしくは referent」をもち、また共通の文化的心理的な「コード code」を共有していなければならない。

これらコミュニケーションにおける六つの構成要因は、それぞれ異なる言語機能と関係している。「発信者」には「心情的機能」（間投詞などが典型）、「受信者」には「動能的機能」（呼格や命令形が典型）、「接触」には「交話的機能」（あいさつが典型）、「コンテキスト」には「指示的機能」（認知的機能）、「コード」には「メタ言語的機能」（文の説明など）、そして「メッセージ」には「詩的機能」が対応する。ただし、言語が六つの機能をもつとしても、通常、「そのうちのただ一つの機能しか果たさないような言語メッセージを発見することはまず不可能である」とヤコブソンは注意を促している。

つまり、「詩的機能」とは「メッセージそのものへの志向」、メッセージそのものに焦点があてられた言葉の働きであると定義される。詩的機能は、言語が伝えるメッセージ(意味)ではなく、メッセージ(意味)を構成する言語それ自体に注意を促す。ヤコブソンは、詩を日常言語からかけ離れた言語形式としてではなく、詩的機能と捉え直すことで、それを言語の六機能の一機能として捉えることに成功している¹³。

またヤコブソンは、「詩的機能」にもう一つの定義、「詩的機能は等価の原理を選択の軸

¹¹ ロマーン・ヤコブソン『一般言語学』、川本茂雄監修、田村すゞ子訳、長嶋善郎訳、中野直子訳、みすず書房、1973年。

¹² 同上、p.184.

¹³ 「詩的機能は言語芸術の唯一の機能ではなく、ただその支配的、決定的な機能であり、反面、他の言語活動においては副次的、付随的な成分として活動する」、ヤコブソン、同上、p.192.

から結合の軸へ投影する」を与えている。言語活動には二種類の記法的な配列様式がある。ひとつは「選択」であり、ひとつは「結合」である。例えば、「小児 **child**」がメッセージの話題の時、話しては「小児」を「子供 **kid**」や「少年 **youngster**」や「チビ **tot**」といった類似の一連の名詞のなかからひとつを「選択」する。次にこの話題を叙述するために、「眠る **sleeps**」とか「ウトウトする **dozes**」とか「うたたねする **nods**」といった意味上同族関係にある動詞からひとつを「選択」する。選ばれた二語は、「結合」されて発言連鎖を形成する。「選択」は等価性、相似性と相違性、および類義性を基礎として行われ、「結合」は隣接性を基礎にして行われる。ヤコブソンは「詩的機能は等価の原理を選択の軸から結合の軸へ投影する」という詩的機能を説明するために、アイゼンハワーのアメリカ大統領選挙におけるスローガンを分析している。

I like Ike

/ay layk ayk/

このスローガンの詩的機能とはなにか。**Ike** は、アイゼンハワーの愛称である。ここで、「アイゼンハワー」という語を選択軸から選ばずに、「**Ike**」という語を選ぶことで、/ay/ が三回繰り返され、また同時に/layl/と/ayk/という韻も踏まれている。これらの語には単語としてはなんら必然的な結びつきがないにもかかわらず、音韻的な呼応関係があることで、**like** のなかに **Ike** が抱合されているような「意味論的なエコー」が生じている¹⁴。ヤコブソンがいうように、「音の類似する語は、意味においても互いに引き寄せられる」のだ。「詩的機能は等価の原理を選択の軸から結合の軸へ投影する」とは以上のように、等価の原理に沿って連なり（結合軸）を考えて、語を選択（選択軸）することである。

まとめるとヤコブソンは言語によるコミュニケーションを六つの機能から図式化し、その中で詩に詩的機能という地位を与えた。詩的機能とは、「メッセージそのものへの志向」する言葉の働きであり、また「詩的機能は等価の原理を選択の軸から結合の軸へ投影する」ような言葉遣いである。詩を詩的機能という図式から考えることで、日常言語のなかに潜む詩的なものをうまく把握することを可能にし、また詩を日常言語から隔絶した特別なものとする考えを退け、詩的言語を日常言語と連続的なものとして捉えることに成功した。

¹⁴ 参考：石田英敬「〈欲望〉についてのレッスン」、
http://www.nulptyx.com/pub_yokubou.html

第二節 詩的機能の応用

この節では、ヤコブソンが「言語メッセージを芸術作品たらしめるもの」であるとした「詩的機能」の観点から実際に詩の分析を行う¹⁵。

久方の光のどけき春の日にしづ心なく花の散るらむ

h h h h

これは『百人一首』に収められている紀貫之の和歌である。意味は「こんなに日の光のどかに射している春の日なのに、どうして桜の花はあわただしく散るのだろうか」となる。「久方の」は光に掛かる枕詞で、これは意味上必要のないものにみえるが、これによって頭韻が構成されていることに注目したい。この歌は、一、二、三、五句はそれぞれ h 音ではじまる。ここでも等価の原理を選択軸から結合軸に投影されている。これは意味論的なエコーも生じさせ、連続した h 音の重なりは、春のどやかさを思わせる効果を持つ。

また別の例をあげる。

あしびきの山鳥の尾のしだり尾の長々し夜を独りかも寝む

no no no

これは同じく『百人一首』に収められた柿本人麿の和歌で、意味は「山鳥の垂れ下がった長い尾のように長い夜を私はただ独り寂しく寝るのであろうか」となる。この歌は一、二、三句が no 音で終わる脚韻を踏んでいる。この歌では、「山鳥の垂れ下がった長い尾のように長い夜」という意味とこの no 音の連続の長さは対応し意味論的なエコーを生じさせている。枕詞は意味上必要のないものだが、この枕詞を使用することによって、和歌は音韻的に高度に洗練された。以上の二つの例から、ヤコブソンの「詩的機能」概念はこのような伝統的な詩歌には非常に有効なものだと思われる。

またヤコブソンは伝統的な西洋詩における押韻を重要視した。押韻とは、同種の音を所定に繰り返し使いひびきを調和させること、つまり韻を踏むことである。

押韻は、詩のヨリ一般的で根本的とさえ言える問題、すなわち平行性 **parallelism** の特殊な凝縮した例に過ぎないと言える¹⁶

押韻は単なる音の対比にとどまらず、その語の意味をも対比し、また行と行とをそっく

¹⁵ この節では以下の文献を主に参考にした：杉山康彦『ことばの藝術 言語はいかにして文学』となるか』、大修館書店、1976年。

¹⁶ ヤコブソン、前掲書、p.208.

りひびきあわせ、多層的なイメージを喚起する。

日本でも近代以降、西洋詩に影響を受けた平行による詩構成が試みられた。代表的なものが次の高村光太郎の「人生遠視」だ。

足もとから鳥がたつ
自分の妻が狂気する
自分の着物がぼろになる
照尺距離三千メートル
ああこの鉄砲は長すぎる¹⁷

一見してわかるように、この詩は各行が主語—述語の文型をもち、文末は終止形で u 音の韻を踏んでいることによって詩行の平行感を強く印象付け、それが意味論的なエコーを生じさせている。

また押韻ではないが現代詩でも「詩的機能」が十分に働いている例が見つかる（次に引用するのは那珂太郎「秋の・・・」である）。

秋のあらしのあしあとの曲りくねり
うねりめぐる空気の蛇のきらめく肌
にふぢいろにふるへるふしだらな伏
し目の夫人ほうほうぼうぼう骨のホルン
を吹き鳴らせばそれは空にむかって
果てもなくふくらむ透明なトオテムポオル唐草絡ますコリントの柱
りらりらぶるんらりれるるりらラ
マの蘭塔より砂漠のサボテンよりは
るかにはるかに晴れわたる白昼の闇
を破って沸沸と噴き上げる白い噴水¹⁸

この詩は「秋のあらしのあしあとの」と a 音の連続ではじまり、「曲りくねりうねりめぐる」と続く冒頭からわかるように、音の連続の期待感と裏切りによって展開されている。これの連続の期待感と裏切りを高度に組み合わせることで、超現実的なイメージを産み出し、秋の夏と冬の間にある不安定感を表現していると言える。

以上の考察によりヤコブソンの詩学は、音韻的な技巧を重視する伝統的な詩歌や一部の現代詩の分析に非常に有効であると言える。

¹⁷ 高村光太郎「人生遠視」、杉山康彦、前掲書、p.94.

¹⁸ 那珂太郎（「秋の・・・」）、『那珂太郎詩集』思潮社、1968、p.54.

第三節 ボードレール「猫たち」の分析

ヤコブソンと人類学者レヴィ・ストロースは1962年にボードレールの詩篇「猫たち」の構造分析を発表している¹⁹。これはヤコブソンによる詩の分析の到達点のひとつであるためこの節で取り上げる。

Les Chats - Charles Baudelaire

1	Les amoureux fervents et les savants austères	a
2	Aiment également, dans leur mûre saison,	B
3	Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,	B
4	Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.	a
5	Amis de la science et de la volupté	C
6	Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;	d
7	L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,	d
8	S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.	C
9	Ils prennent en songeant les nobles attitudes	e
10	Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,	e
11	Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;	F
12	Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,	g
13	Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,	F
14	Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques.	g

熱烈な恋人たちも謹厳な学者たちも
その円熟した季節には、等しく愛する、
家の自慢の、力強くやさしい猫たちを、
彼らのように寒がり、彼らのように引きこもりがちな猫たちを。

学問と快樂の友である
彼らの闇の恐怖と沈黙を探し求める。

¹⁹ 花輪光編『詩の記号学のために シャルル・ボードレールの詩篇「猫たち」を巡って』、書肆風の薔薇、1985年。

エレボスは彼らを自分の地獄の駿馬としたことであろう、
もしも彼らが誇りをまげて仕えることができるなら。

彼らはもの想いにふけりつつ気高い姿勢をとる、
孤独な地の奥に身を横たえた巨大なスフィンクスさながら、
果てしない夢につつまれて眠るかのように

彼らの豊かな腰は、魔法の火花に満ちていて、
金の粒子が、細かい砂のように
彼らの神秘的な瞳に茫漠と星をちらばめる。

この詩の脚韻は aBBa/CddC/eeF/gFg という具合になっている（大文字は男性韻の詩句、小文字は女性韻の詩句を表す²⁰）。この一連の脚韻は三つのグループに分けられる。つまり、二つの四行詩節と一つの六行詩節とに分けられる。

このソネットの最初の節の二つの主語（「熱烈な恋人たち」「謹厳な学者たち」）は、媒介となる存在（「猫」）のうちで同一化する。この動物によって、人間の互いに対立する二つの状態（恋と学者）の相反する諸特徴を統合している。このソネットでは、官能的なもの/知的なものという二つの人間的範疇が対立していて、その調停を猫が担っている。これ以後暗黙のうちに、学者でもあり恋人でもある猫が主語の役割を引き受けることになる。

二つの四行詩句は、猫という登場人物を客観的に提示し、一方、続く二つの三行詩節は、猫の変貌を扱っている。しかし、第二の四行詩節は、第一の四行詩節や他の詩節とは根本的に異なっている。それは、六、七行目の効果によるものだ。六行目の曖昧な定式化、「彼らの闇の恐怖と沈黙を探し求める」ためにある誤解が生じ、それが七行目の詩句によって取り上げられ、つぎの詩句で解消される。とくに七行目の詩句の「偏り」は、この詩節の文法組織と音組織の他には異なる特徴によって強調されている。

エレボスとはギリシア神話で「地獄と境に接する暗黒の地域」を指し、換喩的な代用語として「闇の力」や「夜の擬人神ニュクスの兄弟であるエレボス神」を指す言葉だ。この「エレボス」と「闇の恐怖」に対する猫の好みとの意味論的な類縁性が、「闇 *ténèbres*」と「エレボス *Erèbe*」のあいだの音の相似性によってさらに強められている。

第一の四行詩節では、猫は二つのタイプの人間の状態に結び付けられた。一方、第二の四行詩節では、猫をある神話的枠組みのなかに置かれた駿馬の状態に近づけようとしているが、この同一化は拒否される。この詩篇において、「等価関係が拒否される唯一の場合²¹」だ。ヤコブソンは、ここでは意味論的な内容に対応して、文法的な特異性をもっているこ

²⁰ 女性韻とは常に無音の e を末尾にもつ音節でおわる押韻、男性韻はそれをもたない完全音節で終わる押韻。

²¹ 同上、p.26.

とを指摘する。「この個所の文法組織、つまり、非現実を表す除法、品質形容詞の欠如、いかなる限定辞をもともなわず、複数の生物目的語を支配する単数の無生物主語などは、他の詩節に比べて明らかに対照的であって、この個所の特異な性格をあらわにしている」²²。

次の三行詩節において、猫は砂漠に身を横たえたスフィンクスのイメージに変身する。ここでは生き物とその模像のあいだで揺れ動いているイメージは、つづく三行詩節では生物の姿が物質の粒子の影に隠れてしまう。猫＝スフィンクスは、提喩的に「彼らの腰」「彼らの瞳」と身体の一部によって置き換えられてしまう。最後の節では、猫は他動詞の目的語になり、主語には「金の粒子」が占める。「粒子」はこのソネット全体のなかで唯一の女性主語である。

第一の四行詩節では「家」²³が猫を閉じ込めているが、第一の三行詩節ではそれが消え、砂漠の孤独な地がひらけ、この地が猫＝スフィンクスの本当のすみかとなる。その次の三行詩節では、「家でないすみか」が天文学的な数の猫（このソネットでは猫は複数形）に席をゆずる。彼らは、その瞳のうちに砂漠と星の光を宿しているのだから「家でないすみか」の家となる。

この詩を、他の詩句に比べて著しく対照的な構造をもつ二行詩節と、それによって分離される二つの六行詩節にわけると、分割法で読むこともできる。一～六行は現実的であり、七、八行は非現実的、九～十四行は超現実的である。ここで二行詩節は、いわば転調の役割を果たしている。第一の六行詩節と同じ外面的な性格をもちながらも、第二の六行詩節の神話的な響きを先取りしているためだ。

第二の六行詩節の内の二つの三行詩節は猫についてそれぞれ正反対のイメージを提出する。第一の三行詩節では、家に閉じ込められていた猫が、無限の砂漠や果てしない夢のなかへ、空間的・時間的に広がっていく。これは内部から外部への動きである。これに対して、第二の三行詩節では、境界の撤廃が、宇宙的な規模に達した猫によって内在化される。猫はその身に砂漠の砂や空の星を宿しているからだ。どちらの場合も変貌は隠喩的手法の助けによって行われている。第一の三行詩節の変貌は、外観や夢の性質を残しているが、第二の三行詩節では、断定的な文章によって綴られるため断定的な性格をもち、その変貌を完成させる。前者の場合、猫は眼を閉じて眠っているが、後者の場合には眼を開いている。

しかし、この第二の六行詩節の雄大な隠喩は、すでにこの詩の第一行で暗に定式化された対立を、宇宙的な規模に移し替えたものにすぎない。「恋人たち」と「学者たち」は、凝縮と拡散の関係にある二つの項である。「恋する男は女と結ばれているし、学者は宇宙と結ばれている」²⁴。一方は近く、もう一つは遠くの結びつきである。最後の二つの変貌もこれと同じ関係である。つまり、時間と空間における猫の拡散と猫の身体のなかへの時間と空

²² 同上、p.26.

²³ 三行目.

²⁴ 同上、p.33.

間の凝縮である。

以上の考察の重要な点は、このボードレールの「猫たち」という詩の音韻的・文法的な技巧とその意味論的な内容の関係性を分析し、この詩が「互いに入り組んだ様々な等価性の体系」からなることを示した点とこの詩の神話論的な意味を明らかにした点にある。つまり、ヤコブソンは、文法や人類学（神話学）といった既存のコードによって「猫たち」のもつ意味を緻密に分析することに成功した。

第四節 ヤコブソンの詩学の問題点

第一章第一節から第三節までを使ってヤコブソンの詩学をみてきた。詩的機能とは、「メッセージそのものへの志向」であり、また「等価の原理を選択の軸から結合の軸へ投影する」ものだった。

だが、ヤコブソンの詩学に問題点がないわけではない。例えば、山中桂一はヤコブソンの詩学における「文法の綾の多寡と作品のよしあしの混同²⁵」と「テキスト研究から書く主体と読む主体を排除しようとする傾向²⁶」を問題にしている。

第一に、ヤコブソンの詩学では、詩的機能と詩の区別をできないという点だ。

ホプキンズが提出する“しかし韻文はすべて詩であるのか”という疑問は詩的機能を勝手に詩の領域に限定することをやめるや否や決定的に解決する²⁷

ヤコブソンはここで詩的機能を導入することで韻を踏んだ広告文なども詩と同列に扱うことができること、また詩においては単なる韻文に比べて詩的機能が圧倒的、決定的役割を果たしていることを指摘している。

詩的機能を考えることで、アイゼンハワーの大統領選挙のスローガンから伝統的な詩歌までをまとめて扱うことができるようになった。しかし、やはり選挙のスローガンと詩とは別のものではないだろうか。詩的機能は詩において強く、スローガンにおいては相対的に弱く役割を果たしているにしても、両者に違いはないというのは難しい。

ヤコブソン自身も「詩作品を詩作品でないものから分かつ境界は、中国の国境以上に不安定なものである」²⁸と述べているように、詩的機能からは両者の違いを判断することができない。

なぜならすべての韻文が詩であるわけではないからだ。「韻文は事実上詩の領域を踏み越えている。しかし同時に韻文は常に詩的機能を内含している」²⁹。詩的機能は詩において強く機能するが、詩以外の言語コミュニケーションでも機能する。

この詩を単なる韻文から区別するという問題はオクタビオ・パスが『弓と豎琴』で取り上げている。「韻律を除けば、ホメーロスとエムペドクレスのあいだに共通なものは何もない³⁰」。すべての韻文がパスの言うところの「ポエジー」を備えている詩であるわけではない（パスについては第三章で再度考察する）。

ヤコブソンの詩の分析は、詩的機能という形式的な側面の分析に重きを置いている。そ

²⁵ 山中桂一『ヤコブソンの言語科学 1 詩とことば』、勁草書房、1989年、p.269.

²⁶ 同上、p.268.

²⁷ ヤコブソン「言語学と詩学」、p.195.

²⁸ 「詩とは何か?」、『ロマーヌ・ヤーコブソン選集. 3 詩学』、大修館書店、1985年、p.29.

²⁹ ヤコブソン「言語学と詩学」、p.196.

³⁰ オクタビオ・パス、前掲書、p.19.

れは詩の読解というよりは、「文飾」の解読に近い。しかし、例えば日本の現代詩を読むときに、「文飾」の解読によって分析することの意味は薄いのではないだろうか。

道を急ぐことはない。
あやまちを恐れるものはつねにほろびる。
明日をおびやかすその価値は幻影だ。
風を影に凍てつかせるなら 俗悪さにひるみ
道を急ぐことはない。
けれども垂直に現実をまじわるがいい。
厳肅な大股びらきに堪えて
非在の荒野をさまよいつづける。
せっかちに薔薇を求めて安くあがるな。
秘匿されるべきものの現前に立あい
引き裂かれる樹々の股に堪えて涙なく
こだまする胸の痛みが
深まるにまかせよう。そして
あの孤独の深淵をひとり降りていく。
死の河だから進むことができる。
堪えてすべて失ったら 語るな。
蒼穹のごとき沈黙に飛ぶ鳥を見よ。
求める約束にみずからあざむかれ
道を急ぐことはない。³¹

この岡田隆彦の詩は文末を音で揃えているわけでもなく、その魅力が音韻的なところにあるとはいいがたい。だが、根拠があるのかないのかわからないような断言が続くことによってひとつの詩としてのリズムが形成され、「厳肅な大股びらきに堪えて/非在の荒野をさまよいつづける」というパッセージに説得力をもたせることに成功し、詩の読み手は断言を引き受ける主体としての詩の書き手に表情を確かめることができる。このような詩の読解に既存のコードに照らし合わせるような「文飾」の解読は重要性をもたない。

ヤコブソンの詩的機能による分析は「文飾」がはっきりしている定型的な詩や和歌などの伝統的な詩歌において力を発揮するが、散文詩や現代詩ではその魅力をうまく説明できない。よって、ヤコブソンの詩学では、詩の「かたち」を十分に捉えることができないと言える。

³¹ 岡田隆彦「大股びらきに堪えてさまよえ」、『岡田隆彦詩集』、思潮社、1970年、p.116。

第二章 詩における主体性

この章では言語における主体性を問題にしたバンヴェニストの言語論とそれに影響をうけたメシヨニックの詩学を検討する。またこの詩学の有効性を石原吉郎と田村隆一の詩とエッセイを分析をすることで提示する。

第一節 言語における主体性

エミール・バンヴェニストは人間の生における言語のもつ役割を考察した。とくに「発話行為」を重視し、例えば、論文「ことばにおける主体性について」では「この世界でわれわれが見いだすものは、話している人間、もう一人の人間に話している人間であり、ことばこそ人間の定義の仕方を教えるものなのである」³²と発話行為からその考察を深めている。

バンヴェニストは論文「ことばにおける主体性について」で、言語を単なる「コミュニケーションの道具」であるとする見方を批判し、言語において人間の主体性が立ち上がることを主張した。

発話行為、すなわち言語による対話（言、*parole*）は、モノの交換のようなものではない。なぜなら、言語は「人間の自然の中にあるのであって、人間が製作したもの」³³ではないからだ。そして対話が可能になるのは、「言 *parole* がことば *langage* の現動化」³⁴であるからだ。

ことば *langage* において、そしてことば *langage* によって、人間はみすからを主体 *sujet* として構成する。なぜならことば *langage* だけが、現実のなかに、それがすなわち存在の現実であるところのことば *langage* のなかに我 *ego* の概念をうち立てるものであるから³⁵

バンヴェニストがいう主体とは「その身に集まる体験された経験の総体を超越して、意識の恒久性を保証する心的統一」³⁶であり、主体性とは話し手がみすからを主体として設定する能力のことだ。人間は言語 *langage* によって主体を立ちあげ、現実の世界、言語の中の世界に現れる。この主体性は「人称」に根拠付けられている。

わたしがわたし（という語）を用いるのは、わたしがだれかの話しかけるときだけであ

³² 「ことばにおける主体性について」『一般言語学の諸問題』、岸本通夫訳、矢島猷三訳、河村正夫訳、木下光一訳、高塚洋太郎、花輪光訳、1983年、p.243.

³³ 同上、p.243.

³⁴ 同上.

³⁵ 同上、p.244.

³⁶ 同上.

り、そのだれかはわたしの話しかけのなかであなたとなる。³⁷

「わたし」と言うとき、普通それは誰かに話しかけるときだ。そしてその誰かは話しかけによって「あなた」になる。「あなた」が話すとき、「あなた」は「わたし」と言うだろう。その時、「わたし」は「あなた」になる。この人称の性質を、バンヴェニストは人称の「分極性 *polarité*」と呼ぶ。人称の分極性が言語における基本条件である。「わたし」は「あなた」の存在なしには現動化しえない。言語における主体性には他者性が刻まれている。

ことば *langage* が可能なのは、ただおのおの話し手がみずからを主体として設定し、自分の話 *discours* のなかでわたしとしてみずから自分自身を指し示すからこそである。したがってわたしは、別の一人物を設定しているのであり、それは《わたし》に対しては外部にありながら、わたしのこだまとなり、わたしがあなたと言いかけ、わたしにはあなたという人なのである。³⁸

バンヴェニストは人称代名詞などの代名詞の特殊性を指摘している。代名詞は、「一つの概念にも、一人の個人にも関係しない」。例えば、「木」には、個々の「木」をまとめるような「木」という概念がある。一方、個々の「わたし」をまとめるような「わたし」という概念はない。「わたし」という代名詞は「どんな各個人とも無差別に関係し、しかも同時に各個人をその特定性において同定すること」ができるという特殊性をもつ³⁹。

わたしは、それが言表せられる各個人の話の行為を指向し、あわせてその話し手をさし示すのである。これは、われわれがすでに他の個所で話の現存 *instance de discours* と名付けたところの、臨場的指向しかもたないものなかにおいてしか同定されえない語詞なのである。⁴⁰

「わたし」や「あなた」といった人称代名詞は、それらの語が発話される「話の現実」を指し示す。話し手が「わたし」と言表するのは、「わたし」が話し手をさして言っている話の現存においてだ。主体性の根拠は言語の行使のなかにあるのである。

バンヴェニストは論文「代名詞の性質」においても、代名詞の特殊性を考察している。この論文で、「わたし」「あなた」「かれ」という三つの用語を含むものであるという通常の定義を批判している。バンヴェニストによれば、人称とは「わたし」/「あなた」にのみ固有のものであって、「かれ」のなかには欠けているものだからだ⁴¹。人称の思考は、「わたし」

³⁷ 同上。

³⁸ 同上。

³⁹ 同上、p.246。

⁴⁰ 同上。

⁴¹ 「代名詞の性質」『一般言語学の諸問題』、p.234。

「あなた」の関係以外では指向ゼロである。そして三人称は、実際には人称の相関関係の無標の成員を表すものだ。つまり、三人称は、話の現存のなかで、その現存自体に関するのではなく、その現存の外にあるだれか、なにかの過程に述辞として働くものによってのみ唯一可能な言表行為様式なのである。

先ほど「ことばにおける主体性について」で考察したように「わたし」や「あなた」は、「話の現実 instance de discours」を指向する。「わたし」は名詞的記号のように対象の用語ではなく、「話し方」の用語によってしか定義できない。「わたし」は「わたしを含むいまの話の現存を言表している人」を意味する。そして「あなた」は「あなたという言語上の現存を含むいまの話の現存において話しかけられる人」を意味する⁴²。

話の現存への恒常的、必然的な指向が代名詞や副詞、副詞句といった指示詞を「わたし」「あなた」に結びつける。例えば、指示代名詞「これ」は、いまの話の現存と同時になされる顕示によって示される対象を指す。また副詞「ここ」や「いま」も、「わたし」を含むいまの話の現存の空間的・時間的境界を確定する。一方、いまの話の現存ではなく、《实在》の対象や《歴史》の時や場所を指向する別の一連の用語が存在する。「わたし」に対して「かれ」、「ここ」:「そこ」、「いま」:「そのとき」、「今日」:「その日」等。つまり、言語の二つの面はまったく違ったものとして存在している。

人称、時称、場所、指示される対象などの指示詞といまの話の現存の関係とは次のようなものといえる。これら「代名詞的」な形が《現実》にも、空間や時間のなかの《客観的》な位置に関するのではなく、これらを含む、いまの「話の現存」、「そのたびごとに一回きりのものであるある言表行為⁴³」に関係していて、それによって固有の用法を反映する。これらの記号は話し手によってその話のおのおのの現存のなかに導入されることで有効となる。おのおのの話し手がそのつどただ自分自身の話の現存に関する限りにおいて、これらの記号を自分のものとするのできるのである。したがって、指示詞、「わたし」と「あなた」は話の現存において現動化されることによってはじめて、それは存在するのであり、それは話の現存において、それ自体の現存のおのおのを通して、話し手による獲得の過程を示している。

同じ代名詞でも、以上みたように、話の現存において現れる活動としての言語と「記号と目録とそれらの結合の体系⁴⁴」としての言語は区別されなければならない、とバンヴェニストは結論している。

バンヴェニストは論文「動詞における人称関係の構造」で、「わたし」「あなた」「かれ」といった人称の関係を考察している。バンヴェニストはまず動詞の活用がその人称への指向に従って分類されることを確認し、「わたし」「あなた」は、「かれ」とは違うグループに

⁴² 同上、pp.235-236.

⁴³ 同上、p.237.

⁴⁴ 同上、p.240.

属していると指摘する。バンヴェニストにいわせると三人称は人称ではないのだ。つまり三人称は非=人称なのである。

一人称、二人称には「含意された一人の人物と、その人物についての話とが同時に存在⁴⁵⁾」するが、三人称は《わたし—あなた》の相互の特性を規定させる関係からは除外されている。

かくして、われわれは問題の確信に達する。三人称といわれる形は、なるほどだれかあるいは何かについて言表を指示しているが、しかし、特定の《人称 [-個人]》に関係づけられたものではない。ここでは、これらの名称が含む固有に《人称 [-個人]》な変異要素が欠如している。まさにそれは、アラビアの文法家のいう《[そこに] いない者》である。それはただ、一つの活用のあらゆる形に内属する不変量を表すにすぎない。この結論は明確に定式化しておかねばならない。すなわち、《三人称》は一つの《人称》ではなく、それはまさに、機能として非=人称を表す動詞形であることである⁴⁶⁾。

「わたし」と「あなた」という人称の特徴は、その特殊な唯一性にある。発話する「わたし」とその「わたし」に話しかける「あなた」は毎回唯一のものである。そして「わたし」と「あなた」は入れ替わる（人称の「分極性 polarité」）。つまり、これらの人称は話の現存を指向する。一方、「かれ」は、無数の主体でありうるし、また何の主体でもないこともある。そして、「かれ」は他の人称と「分極性」をもつ関係を持たない。なぜなら、「かれ」はそれ自体、何物をもまた何人をも特定には指示しないからである。三人称は人称ではない、とは単独では話の現存を指向しないということだ。

バンヴェニストは論文「フランス語動詞における時称の関係」で、言表行為の二つの異なる面を提示している。それは歴史の面と話の面である。歴史の面は、主に書く言語に用いられ、「過去の出来事を物語る」のがその特性である⁴⁷⁾。物語のなかに話し手が全く介入することなく、ある時点に生じた事実を提示する。バンヴェニストは、歴史叙述を「あらゆる《自叙伝》の言語形を排除する言表様式」と定義する⁴⁸⁾。

歴史家はわたしもあなたとも、ここでともいまともいわない⁴⁹⁾

バンヴェニストによれば、厳密な歴史叙述のなかではただ《三人称》の形しか認められない。一方、話の言表行為には、あらゆる形のあらゆる時称が入る。話は「だれかがだれかに話しかけ、話し手として言表し、自分の言うことを人称の範疇において組織する場合

⁴⁵⁾ 「動詞における人称関係の構造」『一般言語学の諸問題』、p.206.

⁴⁶⁾ 同上.

⁴⁷⁾ 「フランス語動詞における時称の関係」『一般言語学の諸問題』、p.219.

⁴⁸⁾ 同上.

⁴⁹⁾ 同上.

のあらゆるジャンル」を含む⁵⁰。話は話されもするが、書かれもする。ここでも「話の現存」は言語にとって重要なものとされている。

この姿勢は、バンヴェニストは論文「思考の範疇と言語の範疇」のなかで、言語を構造としてよりも力動性として考える方が実り多いとする考えにもつながる。思考は、静的な言語構造に規定されるのではない。例えば、量子力学の諸概念は日本語によって生れたものではないが、それを理解するのに日本語の構造がそれを妨げることはない。人間の思考の可能性はことばの能力に結びついているが、それは予め規定されているのではなく、あらたに創造できるものである。

バンヴェニストは発話行為に創造性を見出している。小野文は論文「エミール・バンヴェニストの草稿資料」⁵¹で、バンヴェニストの発話行為に関する考察を分析し、ことばのもつ創造性をはっきりと示した。「ことばにおける主体性について」では、発話行為は「わたし」「それ」「明日」などの記号を現実存在させることが分析されたが、ここで対象にされた人称代名詞といった指呼詞以外の記号にもこの分析を展開させることができると小野は主張している。

バンヴェニストは論文「フロイトの発見におけることばの機能について」で、「発話されたことに対応する何かがあること、それは何かであって《無》ではないこと」⁵²を指摘している。小野は論文や草稿から発話行為が「何かを存在せしめる」（何かの否定であっても発話は《無》ではない何かを存在せしめる）こと、つまり「言うこと」がもつ「肯定的な力」を導き出す⁵³。「ことばとは肯定する力である」⁵⁴。ここで、バンヴェニストにおける言語と生の関係が明らかになる。発話行為の中で、ことばは新しく生み出され、話す人もまた新しくされる。

ところでどのように人は言語を生み出すのでしょうか？人は何も複製はしません。見たところ一定数のモデルはもっているのですが。ところが全ての人は自分の言語を創りだし、そして一生涯、それを創り出しています。そして全ての人は自分自身の言語をその場所で、それぞれ違うやりかたで、毎回新しい仕方でも創り出しているのです。人生の毎日、誰かに「おはよう」と言うこと、それは毎回、再創造です。⁵⁵

以上、言語における主体性に関するバンヴェニストの考察を辿ってきた。言語は単なるコミュニケーションのための道具ではない。人間は言語において主体性が現動化する。「わ

⁵⁰ 同上、p.223.

⁵¹ 『思想』2012年第9号.

⁵² 「フロイトの発見におけることばの機能について」『一般言語学の諸問題』、p.93.

⁵³ 小野文「エミール・バンヴェニストの草稿資料」.

⁵⁴ 同上.

⁵⁵ 小野文、ここでは同論文の翻訳を引用、元は『一般言語学の諸問題』第二巻(PLG,2,pp.18-19.)

たし」と言表する時、「わたし」という代名詞が話し手を指し示すことによって、「わたし」という主体が成立する。この言語に刻まれた主体性、またそれが他者や現実に関わること、それを無視することはわたしたちの生きる現実を無視することに等しいと言える。

第二節 詩における主体性

前節でみたバンヴェニストの言語観に大きく影響をうけた詩人・研究者がアンリ・メシヨニックである。

アンリ・メシヨニックはヤコブソンの詩学を「詩の認識としてのポエティックを建設するためにヤコブソンの省察において他により優れた出発点がない⁵⁶」と評価しつつ、一方でヤコブソンが詩の形式的な（音韻的な）側面だけをとりあげることを批判する。詩的機能では「政治的スローガンと詩との相違はどこにあるのか⁵⁷」が説明できないし、ヤコブソンに代表される構造主義詩学が見出す「構造」も「詩の何たるかを十分に説明はしない⁵⁸」。「ヤコブソンは詩を形式の中に溺れさせてしまう⁵⁹」。

第一章第三節でみた「猫たち」の分析は、ひとつのソネット（ソネ）の中に、音や統辞関係や詩法的特徴といった「形式的なるもの⁶⁰」の構造を解説したものだった。しかし、そこで浮び上がった形式的特徴や人類学的意味は兼子正勝がいうように「詩のテキストを一読すればわかるような⁶¹」「誰もが驚くほど貧弱なもの⁶²」で、そのテキスト分析は詩の「意味」に行き着くものではなかった。

「微視的分析」によってヤコブソンが析出する言語機序の類はそれ自身において虚しい形態にすぎない。それは海なき貝である。何故ならそれらは詩の意図——と言うのは詩という言語行為の、世界に対すると同時に自己自身に対する、独自の関係をいうのだが、その詩の意図、つまり価値の第一義的源泉から引き離されているからである⁶³

ヤコブソンの分析が見出した構造とは「虚しい形態」「海なき貝」だ、とメシヨニックは批判する。そこには詩の「意図」が排除されている。ここでいう「意図」は、構造主義が批判したテキストに外在する作者の主観ではない。それは「詩という言語行為の、世界に対すると同時に自己自身に対する、独自の関係」を指す。詩を読むとき、「テキストそのものの、言葉そのもののなかに刻まれた主体の姿勢⁶⁴」をみなくてはならない。

バンヴェニストが明らかにしたように言語と主体は別々のものではない。言語には、主体性が刻まれている。言表行為とは「世界に対すると同時に自己自身に対する、独自の関係」をそのつどつくりだす。これは詩的行為についても同様である。「作品とはそのつど初

⁵⁶ アンリ・メシヨニック『詩学批判』、竹内信夫訳、未来社、1982年、p.15.

⁵⁷ 同上、p.22.

⁵⁸ 同上.

⁵⁹ 同上.

⁶⁰ 兼子正勝「詩学のゆくえ」、『フランスの現代詩』、思潮社、1990年、p.335.

⁶¹ 同上.

⁶² 同上.

⁶³ アンリ・メシヨニック、前掲書、pp.22-23.

⁶⁴ 兼子正勝、前掲書、p.335.

めて行われる言葉 (parole) であるが、それは常にそれに先立つものとそれに続くものとに結びつけられた言葉なのである。ただ単に世界内に存在するというばかりではなく、世界に対して力を行使する言葉である⁶⁵。メシヨニックがいう「意図」とはこの詩に刻まれた主体性のことにほかならない。

詩作という言語行為は世界に対する働きかけである。書かれたものは、「美しい作品」であるとか「難解な作品」であるといった「美学的範疇」にある活動ではなく、言語行為の働きのひとつとして読まれなければならない。

詩人は詩の「かたち」をつくりあげる。わたしたちは「かたち」に刻まれた主体性、つまり「個々の詩的実践の具体性・歴史性」をみる必要がある。

⁶⁵ アンリ・メシヨニック、前掲書、p.23.

第三節 言葉と沈黙

第二章第一節から第二節までで人間の主体性における言語の役割を考察し、言語行為によって生れた詩を単なる美学的に捉えることの誤謬を問題にした。この節では具体的に日本の現代詩の詩人（田村隆一、石原吉郎）を取り上げ、彼らが言語と生のかかわりをどう考えていたかをみる。

田村隆一と石原吉郎は人間の生における言語と詩作の意味を主題にしたエッセイや詩を書いている。田村隆一も石原吉郎も日本の戦後詩を代表する詩人である。田村は詩「帰途」で言葉と生の関係を問いかけた。

言葉なんかおぼえるんじゃなかった
言葉のない世界
意味が意味にならない世界に生きていたら
どんなによかったか

あなたが美しい言葉に復讐されても
そいつは ぼくとは無関係だ
きみが静かな意味に血を流したところで
そいつも無関係だ⁶⁶

「帰途」はこのように始まる。ここから「言葉のない世界」への憧憬が主題になっていることが見て取れる。田村は言葉をおぼえる以前の世界、つまり「意味が意味にならない世界」をなぜ求めるのだろうか。

「美しい言葉」はしばしば現実から離れて独り歩きすることがある。例えば、「正義」という「美しい言葉」を理由に始まる戦争があることをわたしたちは知っている。日常的にも自分の気持ちを言い表す言葉が見つからないにもかかわらず、既存の「美しい言葉」にそれを押し込むことで自分を誤魔化すことをわたしたちは行なっている。しかし、このような現実から離れたところにある「美しい言葉」は他者との（あるいは自己との）コミュニケーションの齟齬を生み「血を流」すことになるだろう。これが「復讐される」ということだ。

だからこの詩の語り手が望むような「言葉のない世界」ならば、現実から離れた「美しい言葉」に「復讐され」ることも、「静かな意味に血を流」すこともないだろう。「帰途」は次のように続く。

⁶⁶ 田村隆一「帰途」、『田村隆一詩集』、思潮社、1968年、p.32.

あなたのやさしい眼のなかにある涙
きみの沈黙の舌からおちてくる痛苦
ぼくたちの世界にもし言葉がなかったら
ぼくはただそれを眺めて立ち去るだろう

あなたの涙に 果実の核ほどの意味があるか
きみの一滴の血に この世界の夕暮れの
ふるえるような夕焼けの響きがあるか

「帰途」の語り手は独り「沈黙」の世界に充足しようとする。「言葉のない世界」なら他者が訴える「あなたのやさしい眼のなかにある涙」も「きみの沈黙の舌からおちてくる痛苦」の意味を解釈する必要もなく、したがって間違えることもなく「ぼくはただそれを眺めて立ち去る」だけだ。他者の「涙」も「血」も「言葉のない世界」の調和した「ふるえるような夕焼けの響き」に比べれば他愛無いものだ。

言葉なんかおぼえるんじゃなかった
日本語とほんのすこしの外国語をおぼえたおかげで
ぼくはあなたの涙のなかに立ちどまる
ぼくはきみの血のなかにたったひとりで帰ってくる

帰途はこの節をもって終わる。前節まで語られてきた「言葉のない世界」への充足は、この節で反転する。この詩で問題になっているのは「言葉のない世界」への憧憬ではない。最初の節の「言葉なんかおぼえるんじゃなかった」と最後の節の「言葉なんかおぼえるんじゃなかった」は別の意味を担ったものとして読者の前に現れる。最初の節では「言葉のない世界」への憧憬が語られ、「最後の節」では「言葉のない世界」の充足から抜け出し「あなた」や「きみ」に語りかけることが強調されている。「日本語とほんのすこしの外国語をおぼえ」てしまったわたしたちは「言葉のない世界」に充足することができなくなったが、しかし「言葉」で語ることが出来るからこそ、「あなたの涙のなかに立ちどまる」こと、「きみの血のなかにたったひとりで帰ってくる」こと、つまり他者と生きることが出来るのである。

田村隆一は他の詩の中でも繰り返し「言葉のない世界」を希求する。

言葉のない世界を発見するのだ 言葉をつかって
真昼の球体を 正午の詩を
おれは垂直的人間

水平的人間にとどまるわけにはいかない⁶⁷

しかし、「言葉のない世界」も「言葉をつか」うことでしか「発見」することはできない。

雪うえに足跡があった
足跡を見て はじめてぼくは
小動物の 小鳥の けものたちの
支配する世界を見た

(中略)

瞬時のためらいも 不安も 気のきいた疑問符も そこ
にはなかった

(中略)

ぼくは
見えない木
見えない鳥
見えない小動物/ぼくは
見えないリズムのことばかり考える⁶⁸

この詩でも語り手は雪の上の「足跡」から言葉をもたない小動物や小鳥やけものたちの世界を読み取る。「言葉のない世界」には「瞬時のためらいも」「不安も」「気のきいた疑問符も」ない。そこに「言葉」をもって近づこうとする。

田村隆一という詩人は言葉によって喪失したものへの愛惜を「言葉」で語りつつ、「きみ」や「あなた」といった他者に呼びかけた。それは「言葉のない世界」の充足から抜け出し、「あなた」や「きみ」といった他者と生きることを選ぶことを意味した。

「言葉のない世界」の別の側面を問題にしたのが石原吉郎である。石原吉郎はシベリア抑留経験者である。シベリア抑留とは、日本の敗戦後におよそ 60 万人に上る旧日本軍の兵士がソ連の捕虜となって、シベリアの強制収容所（ラーゲリ）で強制労働に従事させられた歴史上の出来事である⁶⁹。

⁶⁷ 田村隆一「言葉のない世界」、同上、p.37.

⁶⁸ 田村隆一「見えない木」、同上、pp34-35.

⁶⁹ 参考：畑谷史代『シベリア抑留とは何だったのか 詩人・石原吉郎のみちのり』、岩波書

石原にとってのラーゲリの経験とはどのようなものだったか。いくつかのエッセイでラーゲリの体験を扱っている。その中のひとつのエッセイ「沈黙と失語」で、失語、つまり言葉を失うとはどういうことかを書いている。

1949年秋、石原は25年囚としてシベリアのラーゲリに送り込まれた。まず強制収容所ではルーティンの繰り返しによって「周囲の出来事にたいする⁷⁰」無関心が進行し、「時間の長さとその価値の混乱」が生じる。「一日は無限に長く、一年はおどろくほど短⁷¹」くなる。時間の感覚の混乱は、囚人たちを徐々にバラバラにしていく。「人間に、自分のひとりの時間しかなくなるときの、掛値なしの孤独が彼に始まる⁷²」。このような環境で、人間は言葉を失う。自分自身の声でさえ、「この孤独を掬いえないと気づく⁷³」くからだ。

この失語状態は、強制収容所の日常である。「それはすさまじく異常でありながら、その全体が救いようもなく退屈」なものだ。囚人たちは、この環境に適応してしまう。

私たちはほとんどおなじかたちで周囲に反応し、ほとんど同じ発想で行動しはじめる。こうして私たちが、いまや単独な存在であることを否認なしに断念させられ、およそプライバシーというべきものが、私たちのあいだから完全に姿を消す瞬間から、私たちにとってのコミュニケーションはその意味を失う⁷⁴

強制収容所のこのような日常のなかで、「平均化」が進行する。「単独的な存在」であることを否定されたとき、そこにコミュニケーションの意味はなくなる。なぜなら、「私たちはほとんどおなじかたちで周囲に反応し、ほとんど同じ発想で行動しはじめる」ならば、言葉を交わすまでもなくわかり切っているからである。この適応は「囚人自身がみずからのぞんで招いた状態」でもある。「個としての自己の存在を、無差別な数のなかに進んで放棄する」のは囚人たちにとって唯一の「生きのびる道」だった。

このような環境では言葉が無意味になる。なぜなら、囚人たちが生きる状況に対して言葉は無力だからだ。「私たちはただ、周囲を見まわし、目の前に生起するものを見るだけだったり。どのような言葉も、それをなぞる以上のことはできないのである⁷⁵」。無力となった言葉にはどのような変化が生じるのか。

まず形容詞が私たちの言葉から脱落する。要するに「見たとおり」だからである。目はすでにそれを知っている。言葉がそれを、いまさら追ってもむだである。しかもその目はす

店、2009年。

⁷⁰ 「沈黙と失語」、『望郷と海』、みすず書房、2012年、p.48.

⁷¹ 同上、p.48.

⁷² 同上、p.49.

⁷³ 同上、p.49.

⁷⁴ 同上、p.51.

⁷⁵ 同上、p.52.

で「均されて」いるのである。つづいて代名詞が、徐々に私たちの会話から姿を消す。私たちはすでに数であり、対者を識別する能力をうしないはじめていたからである。ここでは、一人称と二人称はもはや不要であり、そのいずれも三人称で代表させることができる。すなわち、私たちが確実に人間として「均されて」行く状態、彼我の識別を失って急速に平均化されて行く過程に、それを照応しているのである⁷⁶。

言葉は「形容詞」から衰弱し、つぎに「代名詞」が姿を消す。この現象はバンヴェニストが考察した人間の主体性にとっての人称の重要性が思い出されるだろう。第二章第一節で詳述したようにバンヴェニストは、「わたし」という代名詞を使うことによって、「あなた」とともに主体が現動化すると考えた。このエッセイの失語の経験による単独的な存在であることの放棄とコミュニケーションの無意味化と他者への無関心はバンヴェニストの考えを反対にしたものだ。

このエッセイで石原吉郎が書いている失語は田村隆一の「言葉のない世界」とは一見違うものに見える。しかし、石原吉郎は失語状態が進行の限界に達した時の「ある種の奇妙な安堵」について語っている。

衰弱と荒廃の果てに、ある種の奇妙な安堵がおとずれることを、私ははじめて経験した。そのときの私には、持続すべきどのような意志もなかった。一日が一日であることのほか、私はなにも望まなかった。一時間の労働ののち十分だけ与えられる休憩のあいだ、ほとんど身うごきもせず、河のほとりへうずくまるのが私の習慣となった。そしてそのようなとき私は、あるゆるやかなものの流れのなかに全身を浸しているような自分を感じた⁷⁷

これは田村隆一の「言葉のない世界」と似ているのではないだろうか。しかし、どちらも「言葉のない世界」に充足することなく詩作すること試みる。田村隆一にとって詩作が他者への呼びかけであるように、石原吉郎にとっても詩作は喪失の経験を担い直し、他者と「単独な場所をつなが」るための言葉を探る試みだった⁷⁸。

以上、この節では人間の生における主体性の契機としての言語と他者とともに生きるための言葉としての詩を田村隆一と石原吉郎の詩とエッセイを通して考察した。

⁷⁶ 同上、p.52.

⁷⁷ 同上、p.53.

⁷⁸ 「沈黙するためのことば」、同上、pp.131-134.

第三章 詩のかたち

第一章では詩を詩たらしめるものとしての「文飾」が問題になった。第二章では「文飾」では不十分であるとして、詩たらしめるものとしての詩における主体性が問題になった。しかし、詩が他者への呼びかけを含む言語行為であるとして、そこでの詩的言語と日常言語の違いとはなんだろうか。

この章ではオクタビオ・パスの詩学や日本の現代詩の分析を通して詩がなぜ固有のかたちを持つのかを提示する。詩を詩たらしめるものとしてのかたちを分析する。

第一節 詩的言語と意味の弾性

メキシコの詩人、オクタビオ・パスは1956年に詩論『弓と豎琴』を出版している。パスはこの詩論で詩と散文の違いを考察している。パスの詩に対する思考は人間と世界の関係の独自の把握にはじまる。

人が触れるものは何でも志向性を帯びることになる——〈……に向かって〉行くのである。人間の世界は意味の世界である⁷⁹

人間の世界は意味に満ちている。人間は「志向性」(〈……に向かって〉)をもつため、この世界では、色や音は意味をもつものとして人間の前に現れる(「すべてが言語である」)。ここから、音楽や絵画も詩であるというパスの考えにつながる。人間の世界は意味の世界であるため、人間にとって作品は単なる物質のかたまりや修飾のあつまりではなく固有の意味をもつ。

あらゆる作品は意味をもつため、作品とは「決して人間を超越するものではない」。つまり、作品と人間は関わりをもち、それらは具体的な歴史のなかで意味をもつ。歴史のなかでスタイルが生まれる。「あるスタイルのなかに、韻文で書かれた論文から詩を、教訓的な挿画から絵画を、家具から彫刻を区別するものを見つけることができる⁸⁰」のはなぜか。その弁別的要素がポエジーである。ポエジーのみが「芸術作品と道具との差異」をわたしたちに示しうる。

芸術作品と道具は同じような素材(「色、石、金属、ことば⁸¹」)から生まれる。両者の違いは変性過程にある。素材が自然の盲目的世界から離れ、作品の世界(意味の世界)に入っていく。彫像の石と石段の石はどちらも石であることは変わらないが、彫刻において石が受けた変性と石を階段に変えた変性とは異質のものである。パスはその差異を散文家と

⁷⁹ オクタビオ・パス『弓と豎琴』、牛島信明訳、岩波書店、2011年、p.29.

⁸⁰ 同上、p.31.

⁸¹ 同上.

詩人によって取り扱われる言語の違いによって説明する。

論述においては、それぞれのことばは一義的になることを希求する⁸²

人間は世界の内にあるすべての存在に意味を見出す。そして言葉は様々な意味を持ちうる記号であるが、その使われ方はパスにおいて論述と詩において両極的なものとして考えられている。パスは論述を、散文の「最も高度な形式」とみなしている。その論述において、言葉は一義的になることが求められる。だが、これは「達成不可能」なものであるとされる。なぜなら、言葉は「単なる概念、むき出しの意味になることを拒絶⁸³」するからだ。散文を書くことは、「複数の意味を持つ」ものである言葉の性質に逆らってなされるものなのである。この操作は、分析的であり、また暴力なしに遂行できないものである。一方、詩はどう言語を扱うのか。

詩において言語は、散文や日常的談話に帰順することによってもぎ取られていた、原初的な創造力を取り戻す⁸⁴

パスによれば、詩において言語は多くの潜在的な記号内容を保持したままであることが可能である。それは散文のような分析的な言語使用において抑圧されていた言葉を解放することだ。「ついに解放されたことばは、熟した果実のように、あるいは空中で爆発する花火のように、その内部のすべてを、そのあらゆる意味や暗示をさらけ出す⁸⁵」。散文において素材である言語を拘束するが、詩において素材である言語を解放する。つまり、詩こそが言語にとって原初的なかたちであるというのがパスの考えになる（「散文家の行為は、ことばの本来の性質に逆らってなされるのである⁸⁶」）。

詩において言語を解放する時どのような変化が起こるのか。「ことば、音、色、そしてその他の素材は、詩の領域に入るやいなや変質をこうむる。それらは意味や意志の伝達手段であることをやめずに、〈他のもの〉になるのである⁸⁷」。素材であると同時にそれ以上のものを意味するようになるのだ。ここで見落としていけないことは、言葉が詩になってもその伝達手段であることをやめないことである。この詩においても言語の伝達機能を重視する姿勢は第二章第二節でみたメシヨニックが詩を「美しい作品」であるとか「難解な作品」であるといった「美学的範疇」にある活動ではなく、言語行為の働きのひとつとして読む姿勢と同じものだ。またパスによれば、詩になるには二つの条件がある。それは素材を解放

⁸² 同上、p.32.

⁸³ 同上.

⁸⁴ 同上、p.33.

⁸⁵ 同上、p.32.

⁸⁶ 同上、p.33.

⁸⁷ 同上、p.34.

し「効用の世界を否定する⁸⁸」ことと「素材がイメージに変質し、かくして、コミュニケーションの独特な形態になること」⁸⁹である（パスにおけるイメージについては第三章第二節で扱う）。ここでもコミュニケーションという側面が重視されていることがわかる。

詩において言葉は「本来の価値と原初の重みを失うことなく、われわれを彼岸へと導く橋のようなもの、単なることばでは言い表せない意味の別の世界に向かって開かれている扉のようなもの⁹⁰」になる。つまり、詩は「言語——意味と、意味の伝達——でありつづけながら、言語にある何か⁹¹」である。

次にこの詩における言語の多義性への考察を深めるためパスとは異なった確度から検討する。佐藤信夫は『レトリックの意味論』で「意味の弾性」という概念を提出した。

人間は動物にすぎないが、単なる動物ではない⁹²。

この文をわたしたちは何の苦労もなく理解することができる。もし「動物」という語を額面通りに、つまり「同一の言語項目は同一の均質の意味を実現しているはず」と考えて読むならば、この一文は理解不能であるはずだ。つまり、言語が一つの意味しか持てないならば、この文は「人間はAであるが、Aでない」となり、成り立たなくなる。にもかかわらず、わたしたちがこの文を理解できるのは、言葉の意味が固定的ではなく弾性的であるからだ。

この文は見かけ上矛盾しているのにもかかわらず成立している。それが可能なのは、わたしたちは「動物」という語の意味が「たえず揺れ動いているという弾性状態」であることを認めているからだ。この語の意味の弾性運動を自己比喩性と呼ぶこともできる。「動物」はいつも「動物」の微妙な転義、かすかな比喩の連動としてのみ実現される⁹³。「動物」という語はその度毎の発話行為によって新たな意味を与え、刷新することができる。

ここで佐藤が意味の「流動性」と言わず、意味の「弾性」と呼んでいるのは、まず意味の「固形的な自己同一性を表象したくないため」であり、そして「それでも未練がましくある程度の自己同一性を考えたいから」だ⁹⁴。意味は、伸縮するが、原形にもどろうとする運動性も備えている。また伸縮するといっても、限度を超えて伸ばしすぎると、「意味は壊れてしまいます⁹⁵」。

⁸⁸ 同上、p.35.

⁸⁹ 同上.

⁹⁰ 同上、p.34.

⁹¹ 同上、p.35.

⁹² 佐藤信夫『レトリックの意味論』、講談社、1996年、p.260.

⁹³ 同上、p.260.

⁹⁴ 同上、p.273.

⁹⁵ 同上、p.274.

意味は、個々の実現状態において、いつも弾性的に伸縮・振動状態にある。詩における言語の多義性の問題を、意味の弾性の観点から考えるとどうなるだろうか。パスがいうように、詩において言語は多義的で、散文において言語は一義的であるとされるが、佐藤はこれを批判する。

本当は詩のことばも散文のことばも《弾性的》に一義的なのだ、と言ったほうがいっそう適切であると、私はここで主張している(中略)ただ、詩においては、たぶん、その弾動的な波立ちの振幅の幅がはなはだしく大きくなりやすい、と付け加えるだけでいい⁹⁶

つまり、「意味の弾性」の考えを取れば、詩の言葉も散文の言葉も弾動的に伸縮・振動状態にあるという点では変わりはない。言葉の意味の弾性を試さない詩もあれば、言葉の弾性を伸縮・振動させようとする散文もある。つまり「ただ言葉の意味の弾性を最大限に試そうとする精神⁹⁷」(三浦雅士)があるだけなのだ。

ここで、わたしたちは、パスの考えを注意深くたどりなおす必要がある。パスは、たんに散文において言語の意味は一義的であり、詩において言語は多義的である、といったのではない。パスは、散文においても言語の意味が完全に一義的になるのは不可能である、といったことを思い出そう。つまり、パスにおいて詩の言語と散文の言語は連続的なものとして考えられている。したがって、言語の意味に関する佐藤とパスの考えは見かけよりも近いと言える。そして詩においては、言語が多義的であるというのは、つまり意味の「弾動的な波立ちの振幅の幅がはなはだしく大きくなりやすい」ということだ。パスは言語の弾性の伸縮の可能性に「原初的な創造力」を認めるというアクセントの違いがあるだけである。

⁹⁶ 同上、pp.275-274.

⁹⁷ 三浦雅士「言葉という生き物」『レトリックの意味論』解説、p.360.

第二節 イメージと記号

第三章第一節で指摘したようにパスは言語が詩になるには条件があると考えている。それは素材を解放し「効用の世界を否定する⁹⁸」ことと「素材がイメージに変質し、かくして、コミュニケーションの独特な形態になること」⁹⁹である。つまり、言語が詩になるにはイメージの力が必要ということだ。

言語はイメージの力によって原初的な創造力（つまり弾力性）を取り戻す。なぜイメージにはそれが可能なのだろうか。イメージという語には「画像」や「想像力によって生み出された像」など様々な意味があるが、パスはイメージを「ことばの意味の多様性を保存する¹⁰⁰」ものと考えている。それぞれのイメージは多くの相対立する意味、異質の意味を内蔵しているが、それらを抹消することなく受け入れ、統合させる。

イメージの特性を考えるにあたって、パスは詩人が事物に名を与える例を出している。「石は羽毛であり、これはあれである¹⁰¹」。詩において石は「ざらざらした、固い、浸透し難い、陽に焼けて黄色くなり、苔むして緑色になった石¹⁰²」であり続け、また羽毛は羽毛のままであり続ける。「重いものは軽いものである¹⁰³」というのだから、これは矛盾律に反している。しかし、イメージが衝突することによって、新たな現実が現れる。この第三の現実がイメージ固有の現実である¹⁰⁴。これは弁証法による止揚とは違う。弁証法において第三の現実には石でも羽毛でもない。イメージにおいて、石と羽毛はそれ自体であり続ける。このような統合はイメージによってのみ可能だ。

それではこの統合された「イメージ固有の現実」とはどのような意味をもつのだろうか。ここで単なる記述とイメージによる描写を比較して考えてみよう。わたしたちの目の前に椅子がある。「もしわれわれが椅子に対する知覚を記述しようとするならば、われわれは注意深く、部分部分を順に追っていかねばならないだろう。（中略）この記述の過程で、対象の全体性が失われてしまう¹⁰⁵」。椅子はとある材質でとある形状でとある機能をもつと記述されるが、現実の全体性を失われ単なる「座るのに役立つ物体¹⁰⁶」として扱われる。一方、「詩人は椅子を記述しない、それをわれわれの目の前に置くのである¹⁰⁷」。詩人はイメージによって椅子を提示＝再創造することで、全体性を表現する。全体性を表現するとは、椅子のもつ様々な意味を統合することだ。

⁹⁸ 同上、p.35.

⁹⁹ 同上.

¹⁰⁰ 同上、p.162.

¹⁰¹ 同上、p.165.

¹⁰² 同上.

¹⁰³ 同上.

¹⁰⁴ パスはシュルレアリスムに大きく影響を受けた詩人である.

¹⁰⁵ 同上、p.181.

¹⁰⁶ 同上.

¹⁰⁷ 同上.

意味、あるいは記号内容とは、〈言わんとすること〉である。すなわち他の言い方で言いうる発話である。これに対してイメージの意味はイメージそのものであり、他のことばで言うことはできない。イメージが言わんとするところを言いうるのはイメージ以外にない。意味とイメージは同一物である。一篇の詩は、自らのイメージ以外に意味を持たない¹⁰⁸

ここでパスは、記号とイメージを対比している¹⁰⁹。記号とは置き換え可能な表現（「他の言い方で言いうる発話」）だが、イメージは置き換え不可能な表現（「イメージが言わんとするところを言いうるのはイメージ以外にない」）だ。記号もイメージも共に何かを指し示すが、記号と対象は恣意的・蓋然的な（他でもありうる）関係であるが、イメージと対象は必然的な関係を結んでいる。

わたしたちは普段の言語使用では説明することに重きが置かれ、対象の全体性を十全に表現することを目的としていない。例えば、ダンボールのなかにあるリンゴの数を人伝えるとき、そのリンゴのもつ微妙な色合いや匂いや重量感、質感は、たんに「数える」を目的としているため捨象される。そこではリンゴという抽象的な記号しか問題にならない。しかし、リンゴの詩＝イメージはリンゴそのものを表現しようとする。そのイメージはわたしたちが普段見落としているリンゴの魅力を再発見させる。イメージはわたしたちの現実体験を再創造し、それを再び生きることを可能にするのだ。

そしてここからイメージのもつ複雑性＝曖昧性の必然性がわかる。イメージはしばしば曖昧なかたちをとる。詩は難解であると（またひとりよがりであると）批判されることが多い。しかし、その曖昧性は単に無意味で支離滅裂なものではない。「イメージの曖昧性は、知覚の瞬間に把握するような現実——直接的、矛盾的、複合的、そして、それにもかかわらず、ある秘めた意味を持った現実——の曖昧性と異なるものではない¹¹⁰」。それは「記号」のように明快ではないが、現実の複雑性を表現するためには不可欠なものだ。

イメージは散文のようにわれわれをあらぬ方に連れてゆくことはなく、具体的現実直面させる¹¹¹

ここでいう散文は「他の言い方で言いうる発話」である「記号」と言い換えられる。記号にとって、現実はその一部を切り取って伝える素材にすぎない。そこでは現実の曖昧性＝複雑性は失われてしまう。イメージは複雑なものを複雑なまま表現する。

¹⁰⁸ 同上、p.183.

¹⁰⁹ 参考：内村尚志「オクタビオ・パスの思想を貫く個と普遍性の問題：近代における革命と詩作の意味をめぐって」の整理による。

¹¹⁰ 同上、p.182.

¹¹¹ 同上、p.183.

ここから詩が固有のイメージを必要とする理由が理解できる。イメージは単に審美的であるから必要とされるのではなく、イメージによってはじめて「現実」がその特性を失うことなく表現できるからだ。例えば、第二章第三節で分析したように石原吉郎はラーゲリの体験を表現するためには詩という媒体を選んだ。

イメージというのは、われわれを取り巻くものやわれわれ自身のしたたかな体験を表現せんとするたびに、われわれを襲ってくるあの沈黙に対抗する必死の手段なのである¹¹²。

言うに言われぬものとされたこの体験は、イメージのうちに表現され、伝達される¹¹³。

パスのこれらの言葉からも明らかなように、石原吉郎にとって詩という媒体は、「言うに言われぬものとされた」体験を表現しようとするたびに襲ってくる沈黙（石原吉郎のいう「失語」）に対抗する必死の手段だった。

詩において、イメージが必要とされるのは、複数的な意味を持つ現実を生きる詩人の固有の経験を表現するためである。詩の言葉が弾性的に伸縮の度合いが高いイメージと化しているのは、それによってしか表現できないもの表現するためであって、たんなる言葉遊びではない。

¹¹² 同上、p.185.

¹¹³ 同上、p.188.

第三節 詩のかたち

パスは、詩を詩たらしめるものとしての詩の「かたち」を問題にした。

われわれが詩にポエジーの存在を問うとき、しばしば、ポエジーと詩が勝手に混同されているのではかなろうか？¹¹⁴

パスによれば詩とポエジーは違うものだ。パスはアリストテレスの「韻律を除けば、ホメロスとエムペドクレスのあいだに共通なものは何もない。それゆえ、前者を詩人と呼び、後者を生理学者と呼ぶのはしごく当然である¹¹⁵」という発言を引用し、韻律法に基づいてつくられた文章のすべてがポエジーをもっているわけではないと指摘する。パスに言わせれば、ソネットは、押韻といった修辭的からくりがポエジーを帯びていなければ、単なるひとつの文学形式にすぎない。なんらかの形式を満たしていても、そこにポエジーがなければ詩ではないのだ。また一方で、「詩なしでもポエジーは存在する」とパスは考える。「風景、人物、事実などはしばしば詩的であり、それらは詩であることなく、ポエジーでありうる¹¹⁶」。わたしたちが日常生活のなかの事物に詩的な瞬間を感じることはよくあるが、ここにおいて詩はなくともポエジー（「詩的なるもの」）は存在するといえるのだ。

では詩とポエジーはどのような関係にあるのだろうか。

詩的なるものが、まだ形を持たない状態におけるポエジーであるのに対し、詩は創作であり、頭をもたげたポエジーである¹¹⁷

ここで言われているのは、わたしたちが風景や人物、事実に感じるポエジーは「かたち」をもたないもので、一方、創られたものである詩（パスは絵画、歌、彫刻といった制作物一般も詩に含んでいる）はポエジーが凝縮された「かたち」をもつ、ということである。勿論、ここで言う「かたち」はソネットなど定型詩がもつ規則・形式ではない。パスにとって、詩は、たんなる「文学形式」ではなく、「ポエジーと人間の出会いの場である」。そして詩作とは、詩という「それ自体が自己充足的な統一体」をつくりだすことであって、個々の詩はそれ以外の「かたち」をもたない¹¹⁸。

ポエジーは「かたち」をもたないが、詩は「かたち」をもつ。これがパスの重要な指摘のひとつである。

¹¹⁴ 同上、p.19.

¹¹⁵ 同上.

¹¹⁶ 同上.

¹¹⁷ 同上、p.20.

¹¹⁸ 同上.

第三章第一節から第二節までをまとめると、詩が「かたち」もつためには弾力性のある言葉によって固有のイメージが構成されていることが必要ということになる。ここで日本の現代詩において詩の「かたち」の問題はどのように思考されたのかを検討する。

日本の現代詩の様々な実験のなかには、『「かたち」をもたない詩』と『「かたち」の弱い詩』が存在した。それは高橋新吉を代表とするダダの詩と北園克衛、春山行夫を代表とするフォルマリズムの詩である。

高橋新吉は大正十一年（1922年）に「ダダの詩三ツ」を発表している。

DADA は一切を断言し否定する

無限とか無とか、それはタバコとかコシマキとか単語とかと同音に響く
想像に湧く一切のものは実在するのである 一切の過去は納豆の未来に包含されている
人間の及ばない想像を 石や鯛の頭に依って想像し得ると 杓子も猫も想像する¹¹⁹
(後略)

また同時代に平戸廉吉は未来主義に影響を受けた詩「合奏」を書いている。

曙の声 BRuu unBB 声

●N 声 N ~~~~~声

uu 声 u 曙++声+光光光

R

u● 声 NR 曙の声声¹²⁰

(後略)

これら二つの詩はたして固有の「かたち」を持っていると言えるだろうか。第三章第一節で意味は、弾性もち伸縮するが、限度を超えて伸ばしすぎると意味は壊れると指摘した。これらの詩において、あまりに言葉の意味を伸ばしてしまったために意味が壊れている。そのためこれらの詩は固有のイメージを持つことができず、断片的な強度の印象しか読者に残らない。それは他者への呼びかけを含んだ表現というよりは独りよがりな表出に近い。ダダの詩は「既存の価値観への反逆の叫び¹²¹」をあげたが、それは固有の「かたち」をもたないために他者に届くことはなかった。

一方フォルマリズムは「意味のない詩を書くことによって、ポエジイの純粹は実験される」とし、「詩に意味を見ること、それは詩に文学のみを見ることにすぎない」と考えた¹²²。

¹¹⁹ 大岡信『昭和詩史』、思潮社、2005年、pp.21-22.

¹²⁰ 同上、pp.13-14.

¹²¹ 同上、p.25.

¹²² 春山行夫『白のアルバム』序文、大岡信、同上、p.77.

フォルマリズムの代表的な詩が次の北園克衛「記号説」である。

白い食器

花

スプウン

春の午後 3 時

白い

白い

赤い¹²³

この詩ははたして「意味のない」詩だろうか。わたしたちはここに並べてある言葉から「春の午後三時」に「白い食器」と「赤い」「花」が並べてある情景を推測することができるだろう。ここにあるのは「純粋なポエジイ」ではなく、単なる思いつきによる言葉の組み合わせである。その言葉自体もわたしたちが普段使っている言葉と似たような意味の弾性の振れ幅しか試されていない。詩は形式による安易な操作でだけでつくることはできない。この詩における言葉は意味の弾性が弱く、固有のイメージ（「かたち」）を持つことができない¹²⁴。

ダダやフォルマリズムの詩が固有の「かたち」をもたないとして、日本の現代詩において「かたち」を持っていると言えるのが、西脇順三郎の詩である。西脇は次のような詩観をもっていた。

習慣は現実に対する意識力をにぶらす。伝統のために意識力が冬眠状態に入る。故に現実がつまらなくなるのである。習慣を破ることは現実を面白くすることになる。意識力が新鮮になるからである。併し注意すべきことは習慣伝統を破るために破るものでなく、詩的表現のために、換言すれば、詩の目的としてつまらない現実を面白くするために破るのである¹²⁵。

ここで西脇は詩作によって現実を刷新することとそのために習慣を破るのはあくまで詩的表現のためであって、「破るために破る」ものではないと述べている。これをわたしたちの文脈に引き寄せると、詩作によってイメージの固有性を形作ることは、習慣的表現では不可能な体験を表現するためであって、たんに言語をいたずらに操作することは詩作ではないと言い換えることができる。

¹²³ 大岡信、前掲書、pp.76-77.

¹²⁴ 大岡信はフォルマリズムを「春山らのフォルマリズムが今日古めかしくみえるのは、それが「意味のない」世界ではなく、「意味の希薄な」世界を表現してしまっているからにはほかならない¹²⁴」と評している。大岡信、同上、p.77.

¹²⁵ 西脇順三郎「PROFANUS」、大岡信、同上、p.72.

(覆された宝石) のやうな朝
何人か戸口にて誰かとささやく
それは神の生誕の日。¹²⁶

汝カンシャクもちの旅人よ
汝の糞は流れて、ヒルベニヤの生み
北海、アトランチス、地中海を汚した
汝は汝の村に帰れ
郷里の崖を祝福せよ
その裸の土は汝の夜明けだ
あけびの実は汝の靈魂の如く
夏中ぶら下がっている¹²⁷

西脇の詩観によって生まれたこれらの詩には単なる言語表現の面白さ以上のものがある。「天気」の「覆された宝石」とは19世紀イギリスのジョン・キーツの詩句を引用したもののだが、西脇はそれを自身の固有のイメージに溶けこませることに成功しているため、読者はそれをたとえ知らなくてもこの詩のイメージを感知することができる。またこの詩は詩集『Ambarvalia』の冒頭に置かれているが、詩の「戸口」に置かれることでこの詩集の古びることのない新しさ、「生誕」を提示していると言える。また那珂太郎によると、「旅人」もフランスの画家ベノンヴィイユの絵「郷里」に描かれたアシジの聖フランシスをもとにしたものだが、「郷里の崖」のイメージの提示により西脇自身の故郷への思いを重ねあわせられていることがわかる¹²⁸。

これらの詩はいずれも単なる言葉のモザイクではなく、その根底に西脇自身の体験があり、それを表現するために言葉が選ばれ、その言葉が詩固有のイメージを形作っている。

¹²⁶ 「天気」『西脇順三郎詩集』那珂太郎編、岩波書店、1991年、p.14.

¹²⁷ 「旅人」、同上、pp.59-60.

¹²⁸ 同上、p.463.

第四節 他者への呼びかけとしてのかたち

ヤコブソンの詩学では政治的スローガンと詩の区別は機能が強く働いているか否かの問題にすぎなかった。しかし、ここまできてわたしたちは両者の違いを「かたち」という観点から捉えることができる。

谷川俊太郎は「ことばあそび」の要素を取り入れた詩をいくつか作っている。代表的なものが『ことばあそびうた』である。谷川自身の言葉によればこの詩集は「言語が本来もっている音的な側面¹²⁹」を問題にした詩集である。

いるかいるか
いないかいるか
いないいないいるか
いつならいるか
よるならいるか
またきてみるか

いるかいないか
いないかいるか
いるいるいるか

いっばいいるか
ねているいるか
ゆめみているか¹³⁰

日本語で韻文性を活用した詩は、第一章第二節でみたように七五調のものが代表的である。だが、「七五調で書くと、ほんとに時代錯誤¹³¹」になると谷川は感じていた。そこで谷川は七五調に代わる方法として脚韻や頭韻をつかうことを試した。そもそも日本語の詩には脚韻や頭韻の伝統がないのは、日本の詩は母音で言葉が終わるためだ。だから英詩やフランス詩のように子音で終わる言葉が入る詩にくらべて単調になってしまう。結果、「ことばあそびうた」はほとんど「駄洒落や地口に近いようなもの¹³²」になった。

だが、この詩は「駄洒落や地口」以上の構築性がある。例えば、「いるかいるか」という

¹²⁹ 谷川俊太郎、山田兼士『ぼくはこうやって詩を書いてきた』、ナナロク社、2010年、p.280.

¹³⁰ 谷川俊太郎「いるか」『谷川俊太郎詩集続』、思潮社、2002年、pp.860-861.

¹³¹ 同上、p.280.

¹³² 同上、p.282.

フレーズなら誰でも思いつくだろう。しかし、それを「いないかいるか」や「いつならいるか」というフレーズと結びつけ展開させるためには詩的な創意工夫が必要であり、したがってこの詩には詩をひとつの「かたち」として凝固させる構築性があるといえる。

そしてこの構築された「ことばあそびうた」の「かたち」の意味を問題にしたのが、三浦雅士「谷川俊太郎と沈黙の神話」¹³³である。三浦は谷川にとって言葉とはひとつの不幸であると意識されていることを指摘した。なぜなら言葉は世界から人を隔てるからだ。

さえぎるな
言葉！
私と海の間を¹³⁴

この論理はわたしたちが第二章第三節でみた田村隆一の言語観と同じものである。田村が言葉によって「言葉のない世界」を希求するように、谷川は世界と言語を介在しない関係を求める。ゆえに谷川は言語を「沈黙の高みにまで引きあげること¹³⁵」を目指す。

黙っていた方がいいのだ
もし言葉が
言葉を超えたものに
自らを捧げぬ位なら
常により深い静けさのために
歌おうとせぬ位なら¹³⁶

三浦は詩を沈黙の高みに置くことに成功したのが「ことばあそびうた」においてであると指摘する¹³⁷。「ことばあそびうた」において言葉は人間の側ではなく自然の側に置かれているからだ。谷川は「ことばあそびうた」を書く作業を「モノとしての言葉」を「職人が石や木をあつかうのと同じ」ように扱うことだと言っている。それは「自己表現みたいにデレデレしたもんじゃなくて、日本語がカチツとした材料」¹³⁸を構築することだ。言葉を人間の側ではなく自然の側に置くとは、詩を「自己表現」ではなく「モノとしての言葉」で作ることだ。だから、「モノとしての言葉」でつくられた「ことばあそびうた」には谷川の「沈黙」への希求が刻まれているということが出来る。

¹³³ 三浦雅士『私という現象』、講談社、1996年。

¹³⁴ 谷川俊太郎、前掲書、p.469.

¹³⁵ 三浦雅士、前掲書、p.127.

¹³⁶ 谷川俊太郎「もし言葉が」『あなたに』、三浦雅士『私という現象』、p.128.

¹³⁷ 三浦雅士、前掲書、p.142.

¹³⁸ 谷川俊太郎、山田兼士、同上、p.288.

わたしはわたし
あなたをわたし
あなたへわたし
わたしもり

あなたはあなた
あだしのあたり
わたしはわたし
わたしもり¹³⁹

「ことばあそびうた」において言葉は「モノとしての言葉」に近づき「沈黙の高み」へと到達する。ここにおいて詩作することは自己表現ではなくなる。谷川は詩の言葉について次のように捉えている。

念のためにいうが、私は決してけちな自己表現のために、言葉を探すのではない。人々との唯一のつながりの途として言葉を探すのである¹⁴⁰

谷川は、詩の言葉は自己表現のためにあるのではなく、「人々との唯一のつながりの途」として存在していると考えている。先程の詩「わたし」においても「あなたはあなた」で「わたしはわたし」である関係を保ちながら、「あなた」に向かって「あなた」を渡す「わたしもり（渡し守）」として「つながり」を見出そうとする。つまり、谷川の詩に刻まれた「沈黙」への希求は単なる自閉への希求ではなく、「つながり」へと開かれている。ではこの「沈黙」への希求と「つながり」への希求はどう関係するのか。

言葉は、バラを指し示し、呼び、我々にバラを思い出させる。それはまた時に、我々により深くバラを知らしめ、より深く我々とバラとをむすぶ。だが言葉自身は決してバラそのものになることは出来ない。まして、それを超えることは出来ない。言葉はむしろ常に我々をあの本当のバラの沈黙に帰すためにあるのではないだろうか。そして詩人が、バラと歌う時、彼はバラと人々をむすぶことによって、自らもその環の中に入って生き続けることが出来るのに相違ない¹⁴¹。

ここで谷川は例としてバラを歌う詩を考えている。バラを歌う詩は、バラとわたしたちを深く結びつける。だが、言葉はバラそのものではないし、バラを超えることもできない。

¹³⁹ 谷川俊太郎、「わたし」、同上、p.882.

¹⁴⁰ 谷川俊太郎「私にとって必要な逸脱」『二十億光年の孤独』、集英社、2008年、p.142.

¹⁴¹ 谷川、同上、p.144.

日常言語ではそれで十分である。だが、谷川にとって詩の言葉とは、バラを利用する言葉ではなく、「言葉を超えたものに/自らを捧げ」（「もし言葉が」）られた言葉、「バラの沈黙」に捧げられた言葉でなければならない。なぜなら「沈黙」を希求する言葉は「彼はバラと人々をむすぶことによって、自らもその環の中に入って生き続けること」を可能にするからだ。つまり、詩の言葉が「バラの沈黙」を目指すのは「バラ」と「人々」をむすびつけるためである。詩が「かたち」を持つようするのは他者と共に生き続けることを目指しているからだ。

結論

わたしたちは詩は詩たらしめるものとしての「かたち」を考えてきた。ヤコブソンの「詩的機能」という観点からは「ことばあそびうた」と「駄洒落や地口」の区別はつかない。また「ことばあそびうた」という詩の「かたち」に刻まれた谷川俊太郎の主体性を問題にすることはできない。そして「沈黙」という主旋律を聴き取ることもできないだろう。

バンヴェニストは人間の生における言葉を問題にした。「あなた」も「わたし」も話されることがなければ、主体として現動化することもない。主体として現動化されない世界とは石原吉郎が書いたラーグリののような互いに無関心な群れの世界だ。

「わたし」が「わたし」であることと「あなた」に呼びかけることは深く結びついている。その「あなた」に向かって、「わたし」が言葉を届ける。メショニックは詩の言葉も審美的な範疇だけでなく、主体の軌跡として受けとることを主張した。

詩は日常の言葉よりも強固な「かたち」をもつ。詩人は言語を撓ませ、ひとつのイメージを形作る。それは、「あなた」に届けるためだ。「あなた」は誰なのかはわからない。マンデリシュタームは詩を書くことを「遥かな未知の名宛人」へ向けて「瓶に封じ込められた手紙」を海へ投じることに例えた¹⁴²。遠くたどり着くように入念に「かたち」をつくりあげても、だれがこの瓶を拾うかはわからない。だが、それはたしかに「対話者¹⁴³」を求めている。田村隆一も石原吉郎も西脇順三郎も谷川俊太郎もみな「対話者」へ向けて詩を海に投じた。わたしたちがそれを拾い上げて読むことができるのはそれらの詩に固有の「かたち」があるからだ。つまり、詩の「かたち」は他者への呼びかけとしてあるのである。

¹⁴² オシップ・マンデリシュターム「対話者について」『石：詩集；対話者について：エッセイ』、早川眞理訳、群像社、1998年。

¹⁴³ 同上、pp.138-139。

おわりに

論文には触れられなかった点も多くある。とくに翻訳論と読者論をも含むメシヨニックの詩学についてももっと掘り下げたかったが、わたしの能力不足により出来なかった。また現在の詩についての思考に大きな影響を与えているドイツロマン主義からハイデガーへといたる詩学の系譜も辿ることができなかった。

しかし、論文を書くことで詩とはいったいどういうものなのかという答えの出ないような問いについて自分なりの考えを持つことが出来た。これからも言葉というものがもつ力について考えを深めていきたい。

謝辞

本研究を進めるにあたり、ご指導を頂いた慶應義塾大学総合政策学部國枝孝弘先生に深く感謝致します。また日頃から多くの助言を頂きました國枝孝弘研究会の先輩、同期、後輩の皆様にも深く感謝します。ありがとうございました。

参考文献一覧

・はじめに

阿部良雄「現代詩の原点」『フランス文学講座 (3) 詩』、大修館書店、1979年。

エドガー・アラン・ポオ「構成の原理」『ポオ 詩と詩論』、篠田一士訳、創元推理文庫、1979年。

オクタビオ・パス『弓と豎琴』、牛島信明訳、岩波書店、2011年。

中地義和「散文詩の誕生」『岩波講座文学 4 詩歌の饗宴』、岩波書店、2003年。

ジャン・ルースロ『フランス詩の歴史』、露崎俊和訳、白水社、1993年。

・第一章

石田英敬「<欲望>についてのレッスン」、http://www.nulptyx.com/pub_yokubou.html

杉山康彦『ことばの藝術 言語はいかにして文学となるか』、大修館書店、1976年。

那珂太郎『那珂太郎詩集』、思潮社、1968年。

オクタビオ・パス『弓と豎琴』、牛島信明訳、岩波書店、2011年。

花輪光編『詩の記号学のために シャルル・ボードレールの詩篇「猫たち」を巡って』、書肆風の薔薇、1985年。

ロマーン・ヤコブソン『一般言語学』、川本茂雄監修、田村すゝ子訳、長嶋善郎訳、中野直子訳、みすず書房、1973年。

山中桂一『ヤコブソンの言語科学 1 詩とことば』、勁草書房、1989年。

ロマーン・ヤコブソン「詩とは何か?」『ロマーン・ヤコブソン選集 3 詩学』、大修館書店、1985年。

・第二章

石原吉郎『望郷と海』、みすず書房、2012年。

岡田隆彦『岡田隆彦詩集』、思潮社、1970年。

小野文「エミール・バンヴェニストの草稿資料」『思想』2012年第9号、岩波書店、2012年。

兼子正勝「詩学のゆくえ」、『フランスの現代詩』、思潮社、1990年。

佐藤啓介「対話の中の「わたし」—わたしがわたしにもたらず揺らめきをめぐって—」、『人文知の新たな総合に向けて (21世紀 COE プログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」)』、京都大学大学院文学研究科、2004年。

田村隆一『田村隆一詩集』、思潮社、1968年。

畑谷史代『シベリア抑留とは何だったのか—詩人・石原吉郎のみちのり』、岩波書店、2009年。

エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』、岸本通夫訳、矢島猷三訳、河村正夫訳、

木下光一訳、高塚洋太郎、花輪光訳、1983年。

アンリ・メシヨニック『詩学批判』、竹内信夫訳、未来社、1982年。

・第三章

内村尚志「オクタビオ・パスの思想を貫く個と普遍性の問題：近代における革命と詩作の意味をめぐって」、修士学位論文、慶應義塾大学(政策・メディア)、2006年。

大岡信『昭和詩史』、思潮社、2005年。

佐藤信夫『レトリックの意味論』、講談社、1996年。

佐藤信夫『レトリック感覚』、講談社、1992年。

絳秀実『詩的モダニティの舞台』、思潮社、2009年。

西脇順三郎『西脇順三郎詩集』那珂太郎編、岩波書店、1991年。

谷川俊太郎、山田兼士『ぼくはこうやって詩を書いてきた』、ナナロク社、2010年。

谷川俊太郎『谷川俊太郎詩集続』、思潮社、2002年。

谷川俊太郎『二十億光年の孤独』、集英社、2008年。

オクタビオ・パス『弓と豎琴』、牛島信明訳、岩波書店、2011年。

三浦雅士『私という現象』、講談社、1996年。

・結論

オシップ・マンデリシュターム『石：詩集；対話者について：エッセイ』、早川真理訳、群像社、1998年。

かたちの詩学

2013年3月5日 初版発行

著者 森川晃輔

監修 國枝孝弘

発行 慶應義塾大学 湘南藤沢学会

〒252-0816 神奈川県藤沢市遠藤5322

TEL:0466-49-3437

Printed in Japan 印刷・製本 ワキプリントピア

SFC-SWP 2012-005

■本論文は研究会において優秀と認められ、出版されたものです。