

# 文化的記憶としての詩

——パウル・ツェラーン——

福田 緑

[キーワード：①文化的記憶 ②アライダ・アスマン

③ホロコースト ④パウル・ツェラーン ⑤否定の美学]

## 1. はじめに

近年、文化学において記憶研究が注目され<sup>1)</sup>、ホロコーストをめぐる諸問題も記憶理論のもとで考察される傾向にある<sup>2)</sup>。中でも、アライダ・アスマンは記憶を「伝え語られる記憶 *das kommunikative Gedächtnis*」、「集团的記憶 *das kollektive Gedächtnis*」、「文化的記憶 *das kulturelle Gedächtnis*」の3つに分類し、ホロコーストの記憶に力点を置いて研究を続けている<sup>3)</sup>。アスマンの提唱した記憶の3つの型は、記憶の在り方を考える手がかりであり、文学と記憶、ホロコーストと文学という問題を考える上で、その意義は大きい。しかし、個々の事例を検討してみると、この定義にはまだ問題点が残っていることがわかる。アスマンの定義によれば、文学作品は「文化的記憶」に分類されるが、この枠組みの中で文学作品の特徴が十分に理解されているとは言えない。本論では、この問題点を明らかにしていくために、ホロコーストを描くことに正面から向き合った詩人であるパウル・ツェラーンの詩論と作品を取り上げ、アスマンの定義の問題点や文化的記憶としての文学作品の性質を明らかにしたい。まず、アスマンの記憶理論から記憶の3つの型の特徴を

確認し、ツェラーンの演説「子午線」、詩集『誰でもないものの薔薇』から3篇の詩を取り上げて考察する。

## 2. 記憶の3つの型

アスマンが定義した「伝え語られる記憶」、「集団的記憶」、「文化的記憶」のうち、「伝え語られる記憶」は個人の記憶とすることができる<sup>4)</sup>。集団的記憶の研究において重要な功績を残したフランスの社会学者モーリス・アルプヴァックス<sup>5)</sup>は、個人の記憶が完全に独立した閉鎖的なものではなく、社会の中で形成されると指摘しているが<sup>6)</sup>、アスマンの理論においても、個人の記憶は他者とのコミュニケーションによって生じると考えられ、「伝え語られる記憶」と名付けられた。個人が体験した「伝え語られる記憶」は、主として3世代の間で語り伝えられる。しかし、この記憶は経験者の死や世代交代により、約80年から100年で消滅すると定義されている<sup>7)</sup>。また、語り伝えられる記憶は世代の記憶と深く関連していることが特徴である<sup>8)</sup>。例えば、兵士として前線で第二次世界大戦を経験した個人の記憶と、住んでいる町が空襲を受けた個人の記憶は異なる。しかし、第二次世界大戦中の個々の体験は異なっても、それぞれの記憶が第二次世界大戦という集団的経験を背景としている点では共通している。このように、語り伝えられる個人の記憶は、世代の記憶と切り離せない記憶である。

一方、「集団的記憶」は経験者の死後も存続する記憶である<sup>9)</sup>。この記憶は集団を形成し、集団に連帯感を持たせる政治的な記憶であるとされている<sup>10)</sup>。アスマンは集団的記憶を更に、「勝者の記憶 *Siegergedächtnis*」、「敗者の記憶 *Verlierergedächtnis*」、「加害者の記憶 *Tätergedächtnis*」、「犠牲者の記憶 *Opfergedächtnis*」の4つに分類した<sup>11)</sup>。

勝者の記憶は、英雄的な自己像を記念碑、記念行事などによって伝承しようとする記憶であり、ベルリンの戦勝記念塔が典型的な例として挙

げられる。一方、敗者の記憶の基盤は、ドイツ人にとってのヴェルサイユ条約のように、記憶を持つ集団が「私たちはこれを忘れてはならない」という思いを共通に持つことであり、屈辱として残される記憶である。

上に述べたように、積極的に後世に残される勝者の記憶や敗者の記憶に対し、加害者の記憶は記念碑や記念行事、博物館の展示などによって伝承されない点に特徴がある。犠牲者の苦しみや不当な経験が世代を超えて記憶に刻み込まれるのに対し、加害者の罪責感や羞恥心は沈黙によって記憶を覆い隠していくとされる。しかし、加害者の記憶に関しては、国家のような政治的権力が教科書記述に関与するなど、沈黙の理由が必ずしも罪責感や羞恥心によらない場合もある。一方、罪責感を持ちながらも、自身の加害の体験を語っている団体も存在し<sup>12)</sup>、加害者の記憶の特徴を沈黙だけに限定することは妥当ではない。

犠牲者の記憶は、犠牲者の集団を団結させるトラウマの記憶であり、敗者の記憶と類似点があるが、敗者の記憶のように必ずしも復讐心をかきたてる記憶ではないと定義されている。アスマンによれば、犠牲者の集団が集団的記憶を持つかどうかは、その集団がどの程度、政治的な組織であるかに左右される。犠牲者の記憶としては、ユダヤ人に代表されるホロコーストの犠牲者の記憶、また、自らをナチズムの犠牲者と位置付けたドイツ人の記憶などが挙げられる。

以上のように特徴付けられる「集団的記憶」は、「伝え語られる記憶」の持ち主の死後も存続する記憶であるが、「文化的記憶」はこれらの2つの型よりも更に長期的に存続する記憶とされている。文化的記憶は、文学や絵画、映画、記念碑、建築物、博物館、記念行事など様々な形式を通し、現代においてその出来事や人物がどのような意味を持つのかを伝承していく。この記憶は特に教育によって得られる記憶であり、自己のアイデンティティに深く関わる。しかし、文化的記憶は集団的記憶と異なり、政治権力の道具とされることや内容的な統一に対して抗力を持

つとされている<sup>13)</sup>。更に、アスマンは文化的記憶の機能を「機能的記憶 Funktionsgedächtnis」と「保存的記憶 Speichergedächtnis」に分類し、テクストとしての文学作品の持つ機能は保存の機能であると定義している<sup>14)</sup>。だが、文学作品である詩は本当に「保存的記憶」と言えるのだろうか。次節では、アスマンの定義とツェラーンの詩論の対比を通し、アスマンの定義の問題点を明らかにしていきたい。

### 3. 読者との緊迫した動的関係の中にある詩

アスマンによれば、保存的記憶は「文化的保管所」であり、「その保管所では、過ぎ去った時代の物質的な遺物が、その時代との関連や文脈を失った後に、ある一定の分量で保存されている」<sup>15)</sup>。また、保存的記憶と機能的記憶は相互関係にあり、「意志と自覚によって照らし出されたく能動的な」機能的記憶から、関心を持たれなくなってしまった要素が絶え間なく保管所に逆戻りし、他方では「受動的な」保存的記憶から新しい発見が拾い出され、機能的記憶へと移管される」<sup>16)</sup>とされている。すなわち、保存的記憶に分類された文学作品は、時代との関連や文脈を失い、ある一定の分量で保存されているに過ぎない存在であり、機能的記憶に拾い出されることを待つみの受動的な物質的遺物と定義されている。

しかし、ツェラーンの詩論を検討してみると、ツェラーンにとって詩は「対話」、「出会い」の場であり、「受動的な保存的記憶」という定義には当てはまらないように思われる。

ツェラーンは1960年、ゲオルク・ビューヒナー賞を受賞した際に演説「子午線」„Der Meridian“において、どの詩にも日付が書き込まれていると述べたが、詩を単に記憶を保存する場としては捉えていなかった。ツェラーンが演説「子午線」で重視した点の一つは、「対話」であった<sup>17)</sup>。

Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer „offenbleibenden“, „zu keinem Ende kommenden“, ins Offene und Leere und Freie weisenden Frage – wir sind weit draußen.

Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort.<sup>18)</sup>

私たちがいる事柄、記憶と対話するとき、私たちはその事柄がどこから来て、どこへ行くのか、出自と宛先に関わる問いの中にある。そして、それは「開かれたままの」「終わることのない」問いなのである。詩はこのような場を探究している存在であるが、更にツェラーンは、詩が「比喩/回帰線を横断して自己のもとに回帰する円形の何か」、すなわち、「子午線」によって「出会い」へと導かれると述べている。

Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende.

Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterialles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen *Meridian*.<sup>19)</sup>

フィリップ・ラクー＝ラバルトが解説するように、「子午線」という語は、演説の流れの中で「比喩 tropes」と「回帰線 tropiques」に関する言葉遊びと交差する<sup>20)</sup>。「比喩 Trope」の複数形は Tropen であり、熱帯地方＝回帰線をも意味することができる。すなわち、「自己のもとに回帰する円形の何か」は「子午線」であり、「回帰する線」であると理解することができるのである。ツェラーンの詩は、ただ記憶を保存する場ではなく、現在まで開かれた、終わりのない問いであり、自己へ回帰する円形の場、子午線と考えられる。

また、ツェラーンは、詩を「あらがう言葉、あやつり糸を断ち切る言

葉」„Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den „Draht“ zerreißt,“であり、「自由の行為、一歩足をふみだす行為である」„es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.“とも述べている<sup>21)</sup>。このように、ツェラーンの詩は決して受動的なものではなく、外部との緊迫した関係にあったと言える。では、このような対話、対立の中で、ツェラーンはホロコーストをどのように描いているのだろうか。

#### 4. 「否定の美学」

前節で検討したツェラーンの詩論の特徴が最も顕著な詩集として、演説「子午線」の3年後、1963年に出版された4冊目の詩集『誰でもないものの薔薇』*Die Niemandrose* を取り上げることが妥当に思われる<sup>22)</sup>。詩集『誰でもないものの薔薇』には、ホロコーストをある特定された事柄として描くことへの否定、ホロコーストの記憶を芸術として描くための様々な試みが見られるからである。まず、「否定の美学」という側面から考察する。

レーマンによれば、詩集の題名『誰でもないものの薔薇』はアドルノの言説「アウシュヴィッツの後に詩を書くことは野蛮である。」に応じたもので、ホロコーストの悲劇を描写する可能性への完全な否定に対して、「否定の美学 Ästhetik der Negation」によって「新しい言語による真実 *eine neue sprachliche Wirklichkeit*」を作り上げようとする試みであった<sup>23)</sup>。ツェラーンは「誰でもないものの薔薇」という語によって何を表現しようとしたのだろうか。「誰でもないものの薔薇」という語は、詩「賛歌」„Psalm“から取り出されている。

##### PSALM

賛歌

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,

誰でもないものが再び土と粘土からこねあげる、

niemand bespricht unsern Staub.

誰でもないものが私たちの塵に呪文をとなえる。

Niemand.  
誰もいないものが。

Gelobt seist du, Niemand.  
讃えられよ あなた、誰もいないもの。  
Dir zulieb wollen  
あなたのために  
wir blühh.  
私たちは花咲こう。  
Dir  
あなたへ  
entgegen.  
むけて。

Ein Nichts  
何でもないもの  
waren wir, sind wir, werden  
それが私たちであった、私たちである、であるだろう  
wir bleiben, blühend:  
私たちは留まるだろう、花咲きながら：  
die Nichts-, die  
何でもないものの、  
Niemandrose.  
誰もいないものの薔薇。

Mit  
（誰もいないものの薔薇は）伴って、  
Dem Griffel seelenhell,  
魂の明るさの花柱を、  
dem Staubfaden himmelwüst,  
荒れ果てた空の花糸を、  
der Krone rot  
赤い花冠を  
vom Purpurwort, das wir sangen  
深紅の語の、その語を私たちは歌ったのだ  
über, o über  
上で、おお  
dem Dorn.  
茨の上で。

賛歌といえば、ダビデの賛歌に代表されるように、讃えられるのは神である。しかし、ツェラーンの賛歌では「誰もいないもの Niemand」に置き換えられている。旧約聖書やカバラの伝統においては、薔薇がイスラエルを象徴する要素であるが<sup>24)</sup>、本来、神の恵みを受けて咲くべき「わたしたち」は「誰もいないもの」にむけて咲いている。また、神が土地のちりから人間を創造したという冒頭のモチーフでも、神が「誰で

もないもの」に置き換えられているように、ユダヤ教の唯一神が否定されていると解釈することができる。ツェラーンはホロコーストを神の不在と結びつけ、ユダヤ人の苦しみを表現しようとしたと考えられる。その文脈において、詩中の薔薇は「王冠」、「赤」、「棘」などの語と共にイエスの磔刑をも連想させ、神から見放された神の民の苦しみや、残酷な死を暗示していると解釈できる<sup>25)</sup>。

また、「花柱」や「花糸」を用いた詳細な薔薇の描写は、ツェラーンが植物を熟知していた人物であったことを思い出させるが、「花粉 Staub」は第一連の「塵」と同一語でもある。生野幸吉の解釈によれば、「花粉」は荒野のような世界の空をさまようユダヤ人であり、ホロコーストによって殺されたユダヤ人の遺灰を意味している<sup>26)</sup>。ホロコーストという惨事を薔薇によって美的に表現するという試みは、まさに「否定の美学」と言える。

しかし、詩集の題名として「誰でもないものの薔薇」という語のみを考察すると、レーマンが述べているように様々な可能性が考えられる<sup>27)</sup>。一般に、薔薇は人生、豊かさ、愛、美のシンボルであり、ヨーロップ詩においては伝統的に詩の象徴でもある。また、ゲーテやジャン・パウルといったドイツ作家の巨匠による作品の中には、薔薇と沈黙が密接な関係におかれている例もある。誰でもないものの人生、誰でもないものの愛、誰でもないものの詩、薔薇の陰でこっそり打ち明けられる、誰のものでもない何か、あるいは、Niemand を全体の否定と捉え、薔薇の象徴するものの否定と考えることもできるが、このように、ツェラーンは広い解釈の幅を持った『誰でもないものの薔薇』という題名を詩集に冠し、「否定の美学」によってユダヤ人の苦しみを描こうとしたのである。ツェラーンの「否定の美学」は、演説「子午線」の言葉で表現するならば、まさに「あらがう言葉」であり、「あやつり糸を断ち切る言葉」である。



## 5. 語らないことによって残される記憶

詩「賛歌」からも明らかなように、ツェラーンの詩の特徴は、出来事を詳細に描写するのではなく、比喩や引用によって暗示することを通して、ホロコーストを伝えようと試みた点である。演説「子午線」から、「知覚されるもの *Wahrgenommene*」としての詩、「みずからの日付を記憶しつづける」詩、という点に注目してみたい。

Das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier  
Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der  
Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.<sup>28)</sup>

詩を頭で理解するものではなく、「知覚されるもの」として捉えていたツェラーンにとって、メタファーは重要な手法であり、ツェラーンの全詩集に見られる特徴である。例を挙げると、詩集『罌粟と記憶』*Mohn und Gedächtnis* 以来、「石 *Stein*」はユダヤ人の苦しみを象徴する重要なシンボルであり、「星 *Sterne*」は選ばれた民族の印、苦悩と死のために選ばれた民族の象徴として用いられている。このように、ツェラーンは様々なメタファーによって語りながら、しかし、演説「子午線」においては、詩は「あらゆるトローペやメタファーが不条理となってしまう場所」であると述べている。ツェラーンの詩論と詩の中には常に相対立する要素があり、矛盾の中で成り立っているが、「あらゆるトローペやメタファーが不条理となってしまう場所」である詩は「今とここにおいてだけ知覚されるもの」であり、その詩の語る事柄は記憶である。

Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein „20 Jänner“  
eingeschrieben bleibt? [...] Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen  
Daten her? [...] Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten einge-

denkt, aber – es spricht. Gewiß, es spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache.<sup>29)</sup>

この「1月20日」という日は1835年に書かれたビューヒナーの小説『レンツ』において物語が始まる日であり、また、1942年1月20日はヴァンゼー湖の会議でユダヤ人問題の「最終解決」が決定された日でもある。ツェラーンはすべての詩にこのような日付があると主張しているのである。

ホロコーストの記憶と時間が密接に絡み合っている詩の一つとして、1960年の演説「子午線」と同時期に書かれた詩「十二年」„Zwölf Jahre“が挙げられる。詩「十二年」は、言葉の喪失を言葉によって表現するという不可能な試みによってホロコーストを表現しようとしている点でも重要な詩である。

# ZWÖLF JAHRE

十二年

Die wahr-

真実の

gebliebene, wahr-

ままでの、真実に

gewordene Zeile: ... *dein*

なった詩行：…お前の

*Haus in Paris – zur*

パリの家—

*Opferstatt deiner Hände.*

お前の両手の供物の場所になる

Dreimal durchatmet,

三度 深く息をして、

dreimal durchglänzt.

三度 輝きに満たされて

.....

Es wird stumm, es wird taub

話せなくなる、聞こえなくなる

hinter den Augen.

目の後ろに。

Ich sehe das Gift blühen.

私は毒が花咲くのを見る。

In jederlei Wort und Gestalt.

あらゆる語と形態の中で。

Geh. Komm.

行け。来い。

Die Liebe löscht ihren Namen: sie

愛はその名前を消し去る：愛は

Schreibt sich dir zu.

自身をお前に帰する。

詩中の引用句「お前の/パリの家—/お前の両手の供物の場所にする」は、1948年の詩「旅にあって」„Auf Reisen“<sup>30)</sup>の一部であり<sup>31)</sup>、12年という歳月は詩「旅にあって」から12年と考えられる。また、第三帝国の支配も12年であったことは重要な意味を持つ。詩中の点線による断絶は、時の経過を表し、ここにナチス支配下の12年があると理解することができる。

点線による12年の経過と断絶の後、「話せなくなる、聞こえなくなる」という行があり、この詩行は、詩「旅にあって」の冒頭「塵をお前の道連れとし、」„Es ist eine Stunde, die macht dir den Staub zum Gefolge,“に対応している。「塵 Staub」が「口がきけない stumm」と「聞こえない taub」に分離したのである。また、「目の後ろに。」も、詩「旅にあって」の「お前の黒い目を 何よりも黒い目とする。」„dein schwarzes Aug zum schwärzesten Auge.“に対応していると考えられる。詩「旅にあって」においては、「黒」が「供物の場所」と共に死を連想させるが、詩「十二年」では「目の後ろに」「私は毒が花咲くのを見る。」と続き、「毒」という要素がさらに強くホロコーストを暗示している。しかし、「目の後ろ」を「見る」ことは不可能であり、ここにもツェラーンの「否定の美学」が表れていると言える。このように、詩「十二年」では、ナチスドイツの残虐行為、ホロコーストが聴覚や視覚、言葉を失わせたと解釈することができる。アドルノの問いに対し、ツェラーンは、出来事そのものは語らず、言葉の喪失によってホロコーストを描くという手法を試

み、ホロコーストの悲劇が言葉にできないほど悲惨であったことを表現していると言える。このように、具体的な出来事が語られずに残される記憶の在り方は、「過ぎ去った時代の物質的な遺物」を「保存する」ことを前提としたアスマンの定義とは相容れない記憶の在り方である。文学作品は、描かないことによって描くことが可能であり得る記憶の場である。このような文学作品の性質を考えると、ある記憶を保存することを前提としたアスマンの「保存的記憶」の定義は必ずしも文学には当てはまらないことが明らかである。

## 6. 文化的記憶の多声性

最後に、アスマンが「伝え語られる記憶」や「集団的記憶」には見られない文化的記憶の特徴の一つとして挙げている多声性について論じる。詩集の題名『誰でもないものの薔薇』のみについても様々な解釈ができるように、「異質な視点、表現形式や解釈の多声性」は、ツェラーンの詩の本質ということが出来る。しかし、アスマンの視点は文学作品が読者によって解釈されるという「受動的」な側面にあり、書き手によって生み出された多声性、文学作品そのものが持つ多声性は考慮されていない。

ツェラーンの詩における多声性は、詩の中に様々な地名や時代、文学作品から引用した語を織り交ぜることによって生じ、レーマンはこれを「言葉の宇宙 Sprachuniversum」と呼んでいる<sup>32)</sup>。詩「サダゴラ近郊のツェルノヴィッツ出身の パウル・ツェラーンによる ポントワース近郊のパリで歌われた 詐欺師と泥棒の歌」„Eine Gauner- und Ganovenweise / Gesungen zu Paris Emprès Pontoise / Von Paul Celan / Aus Czernowitz bei Sadagora“ から文学作品そのものが持つ多声性について検討したい。

EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE  
GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE  
VON PAUL CELAN  
AUS CZERNOWITZ BEI SADAGORA

サダゴラ近郊のツェルノヴィッツ出身の  
パウル・ツェランによる  
ポントワース近郊のバリで歌われた  
詐欺師と泥棒の歌

*Manchmal nur, in dunkeln Zeiten,*  
時おり ただ、暗い時代に、  
**Heinrich Heine, An Edom**  
ハインリッヒ・ハイネ、エドムへ

**Damals, als es noch Galgen gab,**  
あの頃、まだ絞首台があった頃、  
**da, nicht wahr, gab es**  
あそこに、そうだろう、あったのだ  
**ein Oben.**  
上が。

**Wo bleibt mein Bart, Wind, wo**  
俺の鬚はどこに残っているのだ、風よ、どこに  
**mein Judenfleck, wo**  
俺のユダヤ人の継ぎは、どこに  
**mein Bart, den du raufst?**  
お前の掻きむしる俺の鬚は？

**Krumm war der Weg, den ich ging,**  
その道は曲がっていたのだ、俺が歩いた道は、  
**krumm war er, ja,**  
曲がっていたのだ、そうさ、  
**denn, ja,**  
やっぱり、そうとも、  
**er war gerade.**  
その道は真っ直ぐだった。

**Heia.**  
ハイヤ。

**Krumm, so wird meine Nase.**  
曲がっている、俺の鼻はそうなる。  
**Nase.**  
鼻。

Und wir zogen auch nach *Friaul*.

そして俺たちはフリアウルへ行った。

*Da hätten wir, da hätten wir.*

あそこで 俺たち、あそこで 俺たち。

Denn es blühte der Mandelbaum.

なぜなら アーモンドの木は花咲いていたのだ。

Mandelbaum, Bandelmaum.

アーモンドの木、バンデルマウム。

Mandeltraum, Trandelmaum.

アーモンドの夢、トランデルマウム。

Und auch der Machandelbaum.

そしてねずの木もまた。

Chandelbaum.

シャンデルバウム。

Heia.

ハイヤ。

Aum.

アウム。

*Envoi*

反歌

Aber,

しかし、

aber er bäumt sich, der Baum. Er,

しかし それは反り返って立つ、その木は。それは、

auch er

その木もまた

steht gegen

逆らって立つのだ

*die Pest.*

ペストに。

この詩において、ユダヤ人迫害の歴史は中心的なテーマである。題辞「時おり ただ、暗い時代に/ハインリッヒ・ハイネ、エドムへ」は、ハインリッヒ・ハイネがある手紙の中でバツヘラッハのラビ<sup>33)</sup>に献じた詩「エドムへ！」、「„An Edom!“ からの引用である<sup>34)</sup>。エドムは旧約聖書に登場する双子の兄エサウの子孫であり、エサウは弟ヤコブの策略によって長子の権利と祝福を奪われた<sup>35)</sup>。すなわち、「詐欺師」であったヤコブの子孫が神に選ばれた民になるのである。このため、エサウはヤコ

ブを殺そうとし、ヤコブは亡命することとなるが、最終的にエサウとヤコブは和解する<sup>36)</sup>。しかし、エサウの子孫エドムはヤコブの子孫イスラエルに復讐を続けたため<sup>37)</sup>、エドムはイスラエルの敵とされ、ユダヤ人嫌悪の象徴でもある。ハイネの詩「エドムへ！」においては、「すでに一千年 あるいはもっと長く」<sup>38)</sup>という詩行があらゆる時代のユダヤ人迫害を想起させているように、ツェラーンは、ユダヤ人の敵であるエドムに宛てられた詩「エドムへ！」から引用することによって、ユダヤ人迫害の長い歴史を示しているのである。

しかし、「詐欺師と泥棒の歌」はヤコブだけの歌ではない。バラード風の題名からは、15世紀の詩人フランソワ・ヴィヨン<sup>39)</sup>が想起される。「ポントワース近郊のパリ」は、拷問と偽りの自白によって絞首刑を宣告されたヴィヨンが、牢獄の壁に書きつけた詩からの引用である<sup>40)</sup>。ツェラーンはパリに移り住んだ自分自身をヴィヨンに重ね合わせたと考えられるが、非ユダヤ詩人の投獄による苦しみが思い起こされることにより、ユダヤ民族のみならず、不当な苦しみを受けたすべての人々が対象とされていると考えられる。

また、題名に含まれている地名から様々な解釈をすることができる。「ツェルノヴィッツ出身の…」とあるように、ツェルノヴィッツはツェラーンの生まれた町であり、ブコヴィーナの首都である。ツェルノヴィッツは様々な民族と宗教がドイツ文化のヘゲモニーのもとで平和に共存する地域としても知られており、多文化の町である。一方、サダゴラはツェルノヴィッツから8キロほど離れた小さな村であるが、1842年にラビのイスラエル・フリートマンが移り住んで以来、ハシディズム文化の伝統の地となった。「詐欺師と泥棒の歌」という題名には、サダゴラが、ツェルノヴィッツにおいては不良な変種、不正直者の地として蔑視されているという事情をも重ねることができる。

以上のことから、この詩の題名は「不良な変種、不正直者の地サダゴラが近郊にある、多文化の町ツェルノヴィッツを出身地とするツェラー

ンが、投獄の地パリにおいて歌った詐欺師と泥棒の歌」と解釈し得る。この題名のみによっても、ユダヤ性と非ユダヤ性が混合し、一つの地域や一民族に限定されない「言葉の宇宙」を見ることができるのである。

更に、題辞に続き、詩中には様々な時代のユダヤ人迫害を思わせる要素が見られる。「ユダヤ人の継ぎ Judenfleck」<sup>41)</sup> やペスト<sup>42)</sup> は、ハイネの『バッヘラッハのラビ』 „Der Rabbi von Bacherach“ を思い起こさせる語である。ユダヤ人の服につけることが義務付けられた黄色の継ぎ布や輪じるしを指す「ユダヤ人の継ぎ」の起源は中世時代に遡り、ペストと同様にユダヤ人迫害の歴史の古さを象徴していると思われる。一方、「曲がっている、俺の鼻はそうなる。」の部分は、ナチスが人相学上の特徴としてユダヤ人の鼻は曲がっていると定めていたことを思い起こさせる表現である。ツェラーンはホロコーストを歴史の中に位置づけたと考えられる。

このように様々な時代のユダヤ人迫害の要素が取り出された後、「フリアウル」<sup>43)</sup> や「あそこで俺たち、あそこで俺たち」という傭兵の歌<sup>44)</sup> から引用が続く。傭兵の歌では、引用された詩行の後ろに「シュトラムペデ・ミ Strampede mi」という意味をなさない語が続くのであるが、ツェラーンはこの語に「疫病 Epidemie」という語を読み取ったと考えられる<sup>45)</sup>。この語は直接、詩には引用されなかったが、以下に続く言葉遊びの架け橋となっていると言える。

言葉遊びもまた、ツェラーンの詩に特徴的な手法であり、多声性の根源である。言葉遊びを通し、語や意味が破壊され、新しい言葉や意味が構築されていくのである。言葉遊びの技法が用いられた „Mandelbaum, Bandelmaum...” の解釈については、中村朝子の解説が詳しい<sup>46)</sup>。まず、「アーモンドの木 Mandelbaum」は旧約聖書においてユダヤ人に創造主を思い起こさせる木であり、救いを待ち望む苦悩の時代の象徴である。また、この詩においては、「マンデルシュタム Mandel'stam」<sup>47)</sup> を連想させる語としても重要である。「バンデルマウム Bandelmaum」は



Mandelbaum の m と b を入れ替えた語であり、「紐 Band」から、絞首台とロープが連想される。「アーモンドの夢 Mandeltraum」は救済への希望、「トランデルマウム Trandelmaum」は再度、文字を入れ替えることで意味を成さなくなった語で、「アーモンドの夢」の失墜と考えられる。このように、文字の入れ替えによって言葉や意味を破壊する一面と、同時に新しい言葉と意味の構築が成されていく一面の両面を持ち合わせている点はツェラーンの詩の大きな特徴である。

また、言葉遊びの中で引用された語は多様な意味を持っている。「ねずの木 Machandelbaum」は、継母に首を落とされた子供の骨がねずの木の下に埋められ、小鳥に姿を変えて子殺しの罪を歌うというグリム童話からの引用であるが<sup>48)</sup>、生野が指摘するように、ゲーテの『ファウスト』第一部の終幕においてもグレートヒェンが小鳥の歌を牢獄で口ずさんでいる<sup>49)</sup>。「シャンデルバウム Chandelbaum」はフランス語の「蠟燭 Chandelle」から、死やユダヤ教の燭台が連想されるが、Machandelbaum の Ma を切り落とした、つまり首を落とした語と理解でき、続く、Aum という音は苦痛の声と考えられるが、これも「木 Baum」の B を落とした語でもある<sup>50)</sup>。このように、文字の入れ替えや引用による様々な意味の暗示、文字通り頭（文字）を落とすことによって死を連想させるなど、様々な技法が見られるが、これらの表現方法によって作られた「言葉の宇宙」はどのような効果を持っているだろうか。

ツェラーンは「ホロコースト」というある時代、ある人々に限られた事柄と考えられている問題を、様々な時代や文化が絡み合った網目の中に描いたのであり、ホロコーストを扱った同時代やそれ以降の作家に比べ、この点が特色であると言えよう。このような多声的な描き方が、アドルノの問いに対するツェラーンの答えなのである。

詩「サダゴラ近郊のツェルノヴィッツ出身の パウル・ツェラーンによる ポントワース近郊のパリで歌われた 詐欺師と泥棒の歌」においては、「反歌 Envoi」に続く最後の連で、「木」がペストに逆らい、反り

返って真っすぐに立つ。すなわち、ペストという語が暗示するユダヤ人迫害の歴史に抵抗して立つ、と理解することができる。窃盗団に加わっていたヴィヨンは死刑を免れて追放となり、策略によって長子の権利を奪ったヤコブは神に選ばれた民の祖先となったように、「詐欺師と泥棒」は必ずしも命を絶たれなかった。死が迫っていようと抵抗するエネルギーの強さが「反り返って立つ *bäumt sich*」に表されているように思われる。また一方では、脱獄させようとするファウストとメフィストの救助を拒み、その敬虔さから魂は救われたグレートヒェンや、小鳥となって継母に殺された悲劇を歌い、復讐を果たして生き返った子供が想起され、様々な抵抗の在り方が示されていると言える。

詩集『誰でもないものの薔薇』が出版された1960年代、ツェラーンの詩はホロコーストの古典として評価され、現在に至っているが、ツェラーンの「多声的に表現する芸術性」こそが国境や時代を越えた幅広い受容を可能にしたのであり、さらに評価されるべき点である。ツェラーンの詩の多声性は、読者の解釈に完全に委ねられているのではなく、詩そのものが持つ「言葉の宇宙」によって生み出されているのである。この点においても、文学作品を「受動的な物質的遺物」と定義することは適切ではない。

## 結 論

本論では、アスマンが提唱した文化的記憶という枠組みに注目し、文化的記憶の一つの形式とされている文学作品にどのような特徴があるのか考察してきた。ツェラーンにとって、詩は書き手と読者との緊迫した動的関係の中にあり、対立や対話、問い、新しい答えに開かれた場であった。すなわち、作品を通し、ホロコーストは唯一の真実として提示されるのではなく、終わることのない問いとして問いかけられているのである。また、ツェラーンのホロコーストの在り方は、出来事そのものは

語らない手法である。文化的記憶としての文学作品の特徴として、比喩や言葉の喪失によってホロコーストを描く可能性、具体的な事柄を描かないことによって描くことがあり得るという点が挙げられる。しかし、このような性質は、文学作品を「受動的な保存的記憶」と定義するアスマンの理論において、十分に捉えられているとは言えない。

また、3篇の詩の考察から明かなように、ツェラーンの詩に用いられている場所や語、引用は、ただ一つの意味を担っているのではなく、いくつもの意味の可能性を持っており、ツェラーンの詩を一様に解釈することは不可能である。ツェラーンの詩は、統一的な解釈へ導こうとする政治的な記憶に対抗し、様々な時代や場所において、まさに「今とここ」において知覚され、異なる意味を持ち得る文化的記憶なのである。一方で、ツェラーンの詩がホロコーストからまったく切り離されて解釈されることもないだろう。それは、ツェラーンの詩作の根底に、ツェラーン自身のホロコースト体験と苦しみがあるからである。ツェラーンの詩は、ツェラーンの「伝え語られる記憶」が「文化的記憶」となる場であり、出来事が詳細に語られるのではなく、様々な引用による「言葉の宇宙」、言語や意味の断絶を表現する「否定の美学」によって、ホロコーストが描かれている場である。

どのような詩もある特別な日付を持ち、事柄において語っているならば、それは単に受動的な「保存的記憶」とは言い得ず、積極的に発信する記憶の場と言える。ホロコーストを体験したことのない読者も、そのような場である詩との出会いを通し、作家の投げかける問題や問いに対峙することができる。このようにして、ホロコーストの記憶は文化的記憶として存続していくのである。

## 注

- 1) 代表的な記憶研究として、ピエール・ノラの『記憶の場』(Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Éditions Gallimard, I: 1984, II: 1986, III:1992) が挙げら

れる。

- 2) ノラの『記憶の場』に続き、ドイツでは2001年に3巻本の『ドイツの記憶の場』(François, Etienne/ Schulze, Hagen, *Deutsche Erinnerungsorte*, München, 2001) が出版された。フランスの『記憶の場』に比べ、アウシュヴィッツやプラント首相がアウシュヴィッツで跪いた出来事など、ホロコーストに関わる事柄が取り扱われている点が特徴である。
- 3) *Geschichtsvergessenheit/ Geschichtsversessenheit*, Stuttgart, 1999 においては、ヴァルザー・ブービス論争を中心に、*Der lange Schatten der Vergangenheit*, München, 2006 においても事例を取り上げながらホロコーストの記憶について論じている。
- 4) Aleida Assmann, *Geschichtsvergessenheit/ Geschichtsversessenheit*, Stuttgart, 1999, S. 36.
- 5) Maurice Halbwachs (1877-1945) は1939年に『集合的記憶』*La mémoire collective* を著した。1944年に社会主義者としてナチスに捕えられ、1945年、ブーヘンヴァルト強制収容所において没した。
- 6) モーリス・アルヴァックス著、小関藤一郎訳『集合的記憶』行路社、1989年、259頁。齊藤公輔「集合的記憶概念の批判的考察と今後の展望」『ドイツ文学論攷49』阪神ドイツ文学会、2007年、66頁。
- 7) Assmann, a.a.O., S. 37.
- 8) Ebd., S. 37-41.
- 9) Ebd., S. 41.
- 10) Ebd., S. 42.
- 11) Ebd., S. 46-49.
- 12) 日本の例では、日中15年戦争の間に中国で捕虜とされた日本兵約1,000名が帰国後、中国帰還者連絡会を設立し、加害の体験を語っている。
- 13) Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, München, 2006, S. 58.
- 14) Ebd., S. 54-58.
- 15) Ebd., S. 57.
- 16) Ebd., S. 57.
- 17) フィリップ・ラクー＝ラバルト著、谷口博史訳『経験としての詩』精興社、1997年、98頁。
- 18) Paul Celan, *Der Meridian: Endfassung. Entwürfe. Materialien*, Hrsg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmull, Frankfurt am Main, 1999, S. 10.
- 19) Ebd., S. 12.
- 20) ラクー＝ラバルト、前掲書、98頁。
- 21) Celan, a.a.O., S. 3. 岩淵達治、内垣啓一、手塚富雄訳『ゲオルク・ビューヒナー全集』第一巻、河出書房新社、1970年、511頁参照。

- 22) 4 部に分けられた53の詩は1959年から1963年の間に書かれた。1962年、ツェラーンは前作の詩集『言葉の格子』*Sprachgitter* に対する盗作疑惑や反ユダヤ主義への恐怖感から神経を病み、1970年の自殺まで生涯続くこととなる精神科への通院が始まった。このような状況の中で出版された詩集『誰でもないものの薔薇』は、ツェラーンの詩集の中でも特にユダヤ教の思想、神秘主義の特色が際立った詩集と言われている。Vgl. Jürgen Lehmann, *Kommentar zu PAUL CELANS »Die Niemandsrose«*, Heidelberg, 2003, S. 12.
- 23) Ebd., S. 23.
- 24) Ebd., S. 40.
- 25) イエスが十字架上で最後に残した言葉は、旧約聖書の詩篇22篇の冒頭にもある、「わが神、わが神。どうしてわたしをお見捨てになったのですか。」である。新約聖書マタイの福音書27章46節参照。
- 26) 生野幸吉『闇の子午線』岩波書店、2007年、87頁参照。
- 27) Lehmann, a.a.O., S. 40.
- 28) Celan, a.a.O., S. 10.
- 29) Ebd., S. 8.
- 30) 1948年に出版された詩集 *Der Sand aus der Urnen* に収録されている。
- 31) 詩「旅にあって」は以下のように始まる。  
Es ist eine Stunde, die macht dir den Staub zum Gefolge,  
dein Haus in Paris zur Opferstatt deiner Hände,  
dein schwarzes Aug zum schwärzesten Auge.  
引用された2行目の詩行は、詩「十二年」において、改行やハイフンによって3つに分断されている。第2連の「三度」は、このことを指しているという指摘や、「旅にあって」が発表された詩集『骨壺からの砂』と詩集『誰でもないものの薔薇』の間に3冊の詩集があることを指しているという解釈がある。Vgl. Jean-Marie Winkler, In: *Kommentar zu PAUL CELANS »Die Niemandsrose«*, S. 90.
- 32) Lehmann, a.a.O., S. 26.
- 33) ハイネは1840年に『バッヘラッハのラビ』を発表した。この作品は1824年から執筆が始められ、大作となる予定であったが、1833年の火事で原稿の大部分が焼失し、「断章」として発表された。バッヘラッハ（Bachrach 現在はバッハラッハと呼ばれる）のラビ、アブラハムとその妻サラがユダヤ人迫害の策略によって命の危険を冒され、フランクフルトのゲットーへ逃亡する物語である。
- 34) Lehmann, a.a.O., S. 135.
- 35) 旧約聖書、創世記26章、27章。

- 36) 同上、創世記33章。
- 37) 同上、エゼキエル書25章12節。
- 38) Lehmann, a.a.O., S.135.
- 39) François Villon は1455年に殺人を犯し、逃亡して窃盗団に加わる。1461年に投獄されるが、この際は恩赦で出獄する。再び傷害事件を起こし、死刑宣告を受けたが、流刑罪に減刑され、1463年にパリを追放された。
- 40) 中村朝子訳『パウル・ツェラン全詩集』1、青土社、1992年、366-369頁参照。
- 41) ナチスによって義務付けられた「ダビデの星」の原型とされる。中村朝子、367頁参照。Vgl. Heinrich Heine, *Der Rabbi von Bacherach*. In: *Heinrich Heine. Historisch-kritisch Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 5, Hrsg. von Manfred Windfuhr, Düsseldorf, 1994, S. 135.
- 42) 中村朝子、前掲書、369頁参照。die Pest はイタリック体であるため、引用と考えられる。ハイネの『パッヘラッハのラビ』にも、ペストが流行した1349年にユダヤ人が原因であるとされ、ヨーロッパ各地で大規模なユダヤ人迫害が起きたことが触れている。
- 43) フリアウルは16世紀にマキシミリアン1世がフランスと戦った戦場であり、北イタリアに位置する。
- 44) 傭兵の歌は3番まであり、1番の該当箇所 „do het mir weder seckel noch geld“、2番は „do het wir weder wein noch brot“、3番は „do het wir alle sambt vol maul“ となっている。Vgl. Lehmann, a.a.O., S. 136.
- 45) 生野幸吉、前掲書、132頁参照。
- 46) 中村朝子、前掲書、368頁参照。
- 47) 詩集『誰でもないものの薔薇』は、スターリン政権下で逮捕や追放の苦しみと孤独を経験し、最後にはシベリアに流刑されたロシア詩人 Osip Mandel'stam (1898-1939) に献辞されている。ツェランはマンデルシュタムをナチスドイツによるユダヤ人迫害の犠牲者と位置付けていた。Vgl. Lehmann, a.a.O., S. 16.
- 48) Vgl. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Hrsg. von Heinz Röllke, Stuttgart, 1984, S. 239-248.
- 49) 生野幸吉、前掲書、133頁参照。
- 50) 中村朝子、前掲書、368頁参照。

## Gedicht als kulturelles Gedächtnis

FUKUDA, Midori

Aleida Assmann definierte das Gedächtnis durch drei Gedächtnisformen, nämlich durch das kommunikative, das kollektive und das kulturelle Gedächtnis. Nach der Definition von Assmann gehört Literatur zum kulturellen Gedächtnis. Aber meiner Meinung nach ist die Eigentümlichkeit der Literatur in ihrer Theorie nicht genügend erfasst. Um die Probleme ihrer Definition klar zu machen, betrachte ich einige Gedichte und Äußerungen von Paul Celan.

Erstens hält Assmann Literatur für ein „passives“ „Speichergedächtnis“. Assmann sagt, dass das Speichergedächtnis das kulturelle Archiv sei, in dem ein gewisser Anteil der materiellen Überreste vergangener Epoche aufbewahrt werde, nachdem diese ihre lebendigen Bezüge und Kontexte verloren haben. Aber in der Rede „Meridian“ legte Celan auf den Dialog viel Gewicht. Für Celan ist der Dialog mit „offenbleibenden“, „zu keinem Ende kommenden“ Fragen identisch, und seine Gedichte suchen m.E. nach Möglichkeiten für solche Dialoge, bestehen sie doch aus Fragen oder Begegnungen. Solche Spannung von Schreibenden und Lesenden, nämlich aus Gedichten entstehenden Dialogen oder Gegensätzen, kann man in der Definition von Assmann nicht finden.

Ein Beispiel für einen solchen Gegensatz kann man als „Ästhetik der Negation“ im Gedicht „Psalm“ sehen. In diesem Gedicht taucht das Wort „Niemandrose“ auf, welches zum Titelwort des Gedichtbands wurde. Im Kontext des Gedichts deutet „Niemandrose“ auf die Abwesenheit Gottes hin. Außerdem kann man mit Rose vielfältige Deutungen verbinden, z.B. kann die Rose Leben, Fülle, Liebe oder Schönheit bedeuten. Der Titel „Niemandrose“ verneint solche Bedeutungen, die durch die Rose symbolisiert werden können, grundsätzlich.

Zweitens setzt Assmann voraus, dass etwas Bestimmtes im Gedächtnis gespeichert werde. Bei Celans Gedichten kann man kein genaues Geschehen

ablesen. Vor allem ist der Sprachverlust im Gedicht „Zwölf Jahre“ thematisiert. Man kann dieses Gedicht als einen unmöglichen Versuch lesen, den Sprachverlust sprachlich darzustellen. „Zwölf Jahre“ kann als der Zeitabschnitt der Nazi-Diktatur interpretiert werden. Aber Celan zeigt kein bestimmtes Geschehen auf. Literatur hat somit die Möglichkeit, dadurch etwas darzustellen, dass man es gerade nicht beschreibt. In dieser Hinsicht ist die Definition des kulturellen Gedächtnisses von Assmann problematisch.

Zum Schluss bezieht Assmann die „Vielfältigkeit“ des kulturellen Gedächtnisses primär auf die Interpretation des Lesers. Aber wie das Gedicht „Eine Gauner- und Ganovenweise / Gesungen zu Paris Emprès Pontoise / Von Paul Celan / Aus Czernowitz bei Sadagora“ zeigt, hat das Gedicht selber schon die Vielfältigkeit, indem es aus Zitaten aus anderen Texten oder sprachschöpferischen Wortspielen besteht; so kann man z.B. „Mandeltraum“ als den Traum der Erlösung interpretieren, und das Wort „Trandelmaum“, das durch den Austausch „m“ und „t“ bei „Mandeltraum“ entsteht, könnte auf das Scheitern des Mandeltraums hinweisen. Wenn man diese Eigentümlichkeit der Literatur versteht, kann man nicht sagen, dass Literaturwerke nur ein „passives“ „Speichergedächtnis“ seien.

(人文科学研究科ドイツ文学専攻 博士後期課程 1 年)