

現代詩における言葉

—魂の現象学の観点とジャック・ラカンの観点より—

西村 則 昭

詩とは、言葉を言語の日常的なあり方（散文的なあり方）から離脱させることによって、新しい時空、魂（散文的な言葉ではうまく捉えられない感覚や思い）に相応しい場を、開き出すものであるといえる。ところで、現在の言語の状況を見るならば、言語の散文的なあり方の拘束力が強まり、詩的な飛躍は難しくなっているのではないだろうか。現代の詩人たちは、言語の散文的なあり方の強い拘束力を意識した上で、それに対抗しうより強度のある言葉を探求しているように思われる。本稿では、現代日本の詩人、金井美恵子（1947—）、野木京子（1957—）、小笠原鳥類（1977—）、水無田気流（1970—）の各々の作品を取り上げ、それらにはどのような魂の論理が見出されるか、分析解釈を行なった（魂の現象学の試み）が、その際、ジャック・ラカンの精神分析理論を参照しつつ、それらの作品における魂の表現のための言葉はどのようなものであるかを論じた。

キーワード：現代詩、魂、ジャック・ラカン

1. 序 論

ここで改めて詩とは何かを問うてみたい。詩人の蜂飼耳^{はちかいみみ}（1974—）はいう、「言葉の手を握って、引いて、普段の場所から連れ出し、新しいものの見方を示すもの、それが詩だ」（蜂飼、2007, p.100）。詩は、言葉を日常それが使われる場所から引き離し、そうした言葉によって、われわれをハッとさせたりうっとりさせたりして、すっかり馴れて新鮮味を失った日常のあり方から、われわれを一時的に解き放ってくれるものである。

詩とは何かが問われるためには、まずわれわれの日常の言語のあり方が問われねばならない（なお、「言語」とは、われわれが依拠する言語のシステムのこととして、「言葉」とは、言語システムに基づくわれわれの言語活動によって語られるものとして、本稿では定義したい）。われわれは日々、他者や物事とそれなりに円滑に合理的に関わって生きているが、そうした対他的な円滑さや合理性を保証するものが、われわれに日常的に共有されている言語である。日常的な言語活動、言語の日常的なあり方においては、「美しさ」より情報を正確に伝える「正確さ」が求められる（そうした「正確さ」が日常生活のレベルを超えて高度に磨かれていった言葉が、科学的な言葉であるといえる）。日常的な言語活動によって語られる言葉（及び科学的な言葉）は、発話されるならば比較的リズムに欠け、文章化されるならば連綿と綴られていくことになる（散文の形となる）。

こうした言語の日常的なあり方を「散文的」と呼ぶことにしよう（ここで「散文」とは、「韻文」に対する語ではなく、「詩」に対する語である）。言語の散文的なあり方とは、地上の現実

(物質的・社会的なこの現実)に即して、われわれが円滑に合理的に生きていくための言語のあり方である。われわれは日常、散文的な言葉を使って生活している。しかしそうした生のあり方からはこぼれおちてしまう感覚や思い、散文的な言葉ではうまく捉えられない感覚や思いが、われわれにはある。そうした感覚や思いは魂に属しているのだと私は考える。魂という考え方は、他ならない「私」の心(存在)がこの地上の現実^にに馴染みきらないものだという実感に由来すると、私は考える者である(ドイツの詩人トラークルの「魂は地上において余所者である」という言葉を私は思う)。そうした魂の動きをそれに相応しい独自の言葉を用いて表現するのが、詩であると思われる。詩の内容(魂)は、それに相応しいリズムや呼吸を要求し、言葉を行に分けて綴ることを要求する(なお、散文詩という形式があるように、リズムや呼吸は、必ずしも詩の内容が要求するものではない。むしろ、散文的な綴り方が合致するような詩の内容もある)。

詩人の河津^{かわづきよえ}聖恵(1961-)はいう、「なにかをいいあてたい、この社会に流通する言葉ではいいあてられないなにかを、というかすかなズレのような欲望が、書き手自身もさだかでないただなかから生成するとき、詩ははじまる。(中略)それは『異和』として存在する」(河津, 2007, p.66)。詩は、リズムや呼吸でわれわれの心身に心地よく作用し(行分け詩の場合)、純粋な喜びを与えつつ(悲しい詩であっても、「詩において悲しみとよるこびは同じかもしれない」河津, 2006, p.126)、われわれを「なにか」(魂)に向けて、「社会に流通する言葉」(散文的な言葉)への滞留から離脱させ、新鮮な時空の拡がり^をを体験させてくれる。そうして「異和」としての「私」の感覚や思い、そうした感覚や思いをもった「異和」としての「私」の存在、他の誰でもない本来的な「私」の存在の実感(魂の実感)を与えてくれる。

詩は、言葉を言語の日常的なあり方(散文的なあり方)から離脱させることによって、魂を魂に相応しい場へと解放するものである。そこは地上の現実においてはどうしても傷ついてしまうことになる孤独な魂が癒され、安らう場になりうるだろう。

ところで、現代詩(月刊「現代詩手帖」に主導されるような)は、一般の読者から乖離した難解なものとなっている。そこに書かれているものを「読む」(=音声化する)ことはできても、通常われわれがイメージし、意味を理解するという仕方でおこなっている言語活動が、そこではほとんど機能しなくなることに当惑させられる。どうしてこのような事態になってしまったのだろうか。

詩の歴史は古い。古来、われわれがこの地上において日々の生活を円滑にするために、散文的な言葉を使って生きることは避けられなかった。したがってそこからの詩的な飛躍もまた古より存続してきたといえる。しかし現代、われわれの言語の散文的なあり方は、これまでにない状況にあるように思われる。

近代以降、われわれはこの世界を人間中心主義的、合理主義的に捉える傾向を強めてきた。われわれの散文的な言葉は、人間中心的・合理的な世界観に基づいて展開されている。そうして言葉は、人間主体が他者や物事にかかわるための「道具」としての役割を強めていった。現在、われわれの世界はより複雑化し、多量の物と情報があふれ、それらに対処して生きていかなければならない。そのためわれわれの言語活動には、より主体性(自分は何がしたいのか)と合理性が要求されるようになったといえる。こうして言語の散文的なあり方が、われわれを主体としてそこに拘束する力をより強め、われわれに詩的な飛躍をなかなか許さなくなってしまったのではないだろうか。そこから解き放たれるためには、その強い拘束力を充分認識した上で、それに対抗しうるより強度のある言葉が要請されるだろう。現代の詩人の仕事はそうした言葉の探求である。

かくして、言語の散文的なあり方から解き放たれうる一部の人たち（詩人とその詩の理解者）と、言語の散文的なあり方に束縛された一般の人たちとの乖離が、深刻化してしまったのではないだろうか。

特に現代、詩について考えるとは、心と言語との関連性について深く考えるということである。そのためにやはりジャック・ラカンの理論を参照しないわけにはいかないと思う。というのも、ラカンこそ誰よりも、言語そのものを徹底的に客観化する視点をもちつつ、人間の心について思索を傾けた人物だからである。

ラカンは言葉——ここでは単語のことを考える——を「象徴 (symbole)」と捉える。言葉は音声 (シニフィアン) と意味 (シニフィエ) とが結合したものである。シニフィアンそのものは単なる音声、あるいは、単に音声を表示するもの (文字) であり、それ自体は何も意味しない。しかしそれによって、われわれの言語活動は確実に支えられているのである。われわれはこの世に生まれてきて、最初 (乳児の頃) は言葉の音声面だけしか体験されない。そして欲望が生じ、欲望の対象 (母) を、すでに耳にして知っていた音声 (「ママ」) を用いて呼ぶようになる。このとき子どもの心に浮かぶ母の表象 (意味) が、その「ママ」という音声にこめられることによって、すなわち、シニフィアンとシニフィエとが結合することによって、母を象徴する (意味する) もの、言葉が成立するのである。

人間の心が根本的に問題とされるとき、言語そのもののことを考えざるをえないことをラカンは深く洞察したように思われる。ラカンは言語のシステムを「象徴界 (le symbolique)」と名付ける。われわれは象徴界に組み込まれることによって、「私」と名乗り、言葉 (象徴) を操り、他者や物事に関わることができるようになる。ラカンにおいて、われわれが象徴界に組み込まれることと、われわれが主体になることとは、同じひとつの出来事である。

ラカンはこうした象徴界の他に、想像界 (l'imaginaire) と現実界 (le réel) を考えている。想像界とはイメージの世界のことであり、われわれの生活や世界が様々なイメージに充ちていることはいうまでもない。言葉は通常、イメージが分かちがたく付随しており、想像界にも関連している。現実界とは、言葉もイメージも届かない「彼岸」、「死」の領域、「物それ自体」の世界のことである。われわれがある程度それに触れ、それを実感することは可能である。実のところ、現実界の実感に基づいて、象徴界と想像界は客観化されて把握されていると思われる。これら象徴界、想像界、現実界は、緊密に結合しあって、われわれの存在する世界を構成している。

詩が、先に述べたように、言葉を言語の日常的なあり方 (散文的なあり方) から離脱させることによって、魂を魂に相応しい場へと解放するものであるとするならば、それはラカンの考え方をを用いると、どのように説明されうるであろうか。言葉を言語の散文的なあり方から離脱させるとは、象徴界に留まりつつも、かぎりなく現実界へ接近しようとすることであると考えられる。詩はある特殊な言葉とイメージによって、現実界の感触を表現しようとすることであると考えられる。散文的な言葉ではうまく捉えられない感覚や思いは、主体が現実界に触れたところで発生しているといえる。しかし、現実界の感触を言葉で表現しようとしても (詩的飛躍を行なおうとしても)、われわれを拘束する言語の散文的なあり方の圧力によって、的確な言葉が見つからず、その表現は大抵の場合不可能になってしまう。すでに述べたように、特に現在、それは難しくなっている。現在、詩的な飛躍を試みようとする者 (現代詩の作者) は、言語の散文的なあり方の圧力から詩の時空 (魂の場) を守り抜き、現実界の感触をことさら強調する必要があるために、その作品は難解なものとなってしまったと考えられる。

以下、現代日本の詩人、金井美恵子、野木京子、小笠原鳥類、水無田気流の各々の作品を取り上げ、それらにはどのような魂の論理が見出されるか、分析解釈を行ないたい（魂の現象学の試み）が、その際、ラカンの理論を参照しつつ、そうした魂の表現のための言葉はいったいどのようなものであるかを論じていきたい。本稿が私の臨床の言葉を磨くことに繋がることを願って。

2. 言語の外側に立ち、言葉を創造する少女の心意気

金井美恵子（1947- ）は、小学校六年生のとき、「作家以外のものにはならないと思い込んだ」（『覚え書 余生について』、金井、1973、p.131）という。彼女のことをよく知る天沢退二郎（1936- ）が、「金井美恵子は十二歳で死んじゃうべきだったよ」と、酔っ払っていついたというのを人づてに聞いて、彼女は「その時、わたしは、もしそうだとすれば、十二歳からあとは余生として生きなければいけないな、と、暗いような、それでも内心ほっと安心したような気持で思った」（同上、p.133-4）。十二歳の彼女は背が高かったが、その時で身長は止まってしまったという。

「ハンプティに語りかける言葉についての思いめぐらし」（『マダム・ジュジュの家』1971年、金井、1973）は、新しい自分自身の言葉の創造に向かう少女の心意気を高らかに詠ったものである。最初の部分を引用する。

おお、ハンプティ・ダンプティ！
 おお！ 詩人
 ひそかにあんたのことを思い出すわ。
 最初の一口が杏子の味のする煙草、
 胃から吐き出す時、
 新しい酸っぱい肉芽が胃の縁で翻転する。
 あたしはあんたのことを考える。
 言葉という言葉は、その固まらない粘液を、
 お！ ハンプティ、分解して
 その縁をめぐって 逆さまに
 落ちていくあんたの姿！
 言葉という言葉は、なお複雑に
 なお意味を剥奪され 彼方へ！ あんたの夢の方へ夢の中で目ざめる為に。

ここで語られているのは、まず煙草を吸って（吸いすぎて）、胸がむかむかして、嘔吐してしまうことである。ここで嘔吐とは、これまで（体内に）貯えていた膨大な言葉（金井は凄い読書家であった）を新しい自分自身の言葉に変えて、（吐き出して）作品にすることであると考えられるだろう。「肉芽」とは、通常の意味としては、怪我した部分や炎症を起した部分に形成される組織のことである。語り手にとって、この地上の現実において読んだり聞いたりする言葉は、ふつうの人々のように、すんなりと消化吸収されていかないのであろう。それらは彼女の胃（心）に微妙に傷をつけたり、炎症を惹き起こす。しかしそこから、彼女独自の新しい言葉が生まれるのである。それが「肉芽」といわれていると考えられる。

詩人は新しい言葉の創造者であるべきである。そのためには、言語システムから一旦外に出る必要がある。外側から見られた言語は、「複雑」な、「意味を剥奪された」、不可思議な物として見えるだろう。言語から出るとは、現実界に触れることである。この詩には、現実界に導き、言語の外側の視点を与えてくれる存在として、ハンプティ・ダンプティが登場しているように思われる。語り手は「おお、ハンプティ・ダンプティ！」と呼びかけ、彼を呼び出し、その傍らに自分自身を見出す。そのことによって彼女は、言語システムから出て現実界に触れ、そして言語へと投げ返される。その投げ返される場が「夢」であると考えられる（ここでは詳しく述べられないが、実際の夢もそのようなものであると私は考える）。その「夢」の場において「目ざめ」、現実界との接触について、現実界に強いられ、現実界の感触に裏打ちされつつ幻想の言葉が紡がれる。そうした幻想の言葉として、新しい言葉が創造されると考えられる。

そうしたとき見出される主体は、アリスとしての主体、「永遠の少女 (puella)」(西村, 2004)としての主体である。この詩はなんといっても「少女」のイメージが鮮烈である。不思議の国のアリスの物語には、支離滅裂で、易怒的で、奇妙奇天烈な者たちが多数登場する。彼らは無茶苦茶なことをいって、アリスにからんでくる。それに対して「いい子」のアリスはよく考え、真面目に対応しようとしている。そこにその作品の面白さがある。奇妙な者たちにかまわれて活気づくアリスは、とてもかわいらしい。アリスの物語は、元々は作者のルイス・キャロルが知り合いの人物の娘アリス・リデルに語ったものである。彼はその頃（ヴィクトリア朝期）の大人たちのカリカチュアをいろいろ作って、彼らを操り、物語のアリスにからんでいって、現実のアリスを楽しませていたのであった。少女好きのキャロルは、現実のアリスをはじめ少女たちが喜ぶ様子を見て、彼自身至福の一時を過ごすことができたのだろう。

自分で考え行動するアリスは、少女の自我の象徴である。アリスの物語の深層には、少女の自我が、少女好きの男性によって賦活されているという構造が見出されうる。この男性は必ずしも否定的なものに見なされる必要はない。女性なら、「永遠の男性」(ユングのいうアニムス)の傍らに「少女」の自分を見出し、子どもっぽい元気に心身が充たされるということがあるだろう。ハンプティ・ダンプティは、語り手にとってアニムスの機能を果たし、彼女を一旦言語の外側に導き、そして幻想の言葉として、新しい自分自身の言葉を創造することを可能にしてくれていたと考えられる。

詩の終わりの部分を引用する。

かなうものなら、ハンプティ、
 言葉を貫く、あんたの持ってない剣の
 きっ先で あたしは死にたいわあ。
 死ねと一言 言ってほしい女心じゃないの。
 夢の売人ハンプティ、
 あんたの剣のひと振りふた振り
 そう。死ねないならば、
 城の兵士たちの馬という馬を空に吊り下げ
 広がりつづける白い野原を 逆落し、
 秋になったら 二人で旅しましょう。
 それがあたしの心意気、

愛による自己束縛の

とかれるのを待っている謎々だもの。

このハンプティ・ダンプティの「剣」は、「持ってない」といわれるから、通常の剣のことでない。剣は一般的にアニムスの象徴である（鋭い言葉で「切る」——物事の判断にせよ、他人の心を傷つけることにせよ——ということがあるが、それはアニムスの働きによるものである）。この詩の「剣」は「言葉を貫く」ということで、言語システムの中を貫通し、言語の外側に連れて行ってくれるアニムスの力を象徴していると考えられる。その力によって現実界に触れ、言語へと投げ返されると、その現実界との接触を表現する壮大な幻想（馬たちを空に吊り下げ、逆さに落す光景は凄い！）が紡がれる。語り手はそうした幻想の中をアリスのように冒険していく。キャロルの物語のアリスは、さまざまな登場者を操りつつ彼女の傍にいつもいた「男性」の存在に気づくことはなかったかもしれない。しかしこの詩の語り手は自分の傍らの「男性」をしっかりと意識しており、「二人で」といっている。「彼」と共に幻想の中であって、新しい言葉を創造していくことに対する、主体としての少女の「心意気」が、語られている。

「愛による自己束縛」とは、誰かを愛することによって、その人に自分が縛られてしまうということ。家族や友達、恋人への愛に、少女は縛られてしまうことがある。しかし少女は、そうした愛によって規定される自分（誰かの子どもとしての自分や、誰かの友達としての自分や、誰かの恋人としての自分）の背後にある、誰のものでもない自分を意識している。クォールズ・コルベット（1988）によると、virgo（virginの語源のラテン語）の元来の意味は、男性経験のない女性ということではなく、誰にも属していない女性のことであるという。他者によっても自分自身によっても規定されないvirgoとしての自分は、誰でもない自分である。それは、自分が「今、ここ」に存在していること、そのことを大いなる謎として意識している主体のことである。「謎々」とは、そうした主体のことをいっていると考えられる。そうした主体として語り手は、自分自身の新しい言葉の創造に向かおうとしていると考えられる。

3. 天空に散らばるシニフィアン

野木京子（1957— ）の詩集『ヒムル、割れた野原』（野木、2006）は、われわれ人間に宿命的にやってくる死別とはどういうことか、そしてわれわれ自身が死にゆくとはどういうことか、彼女自身の体験した喪失の現実の真っ只中に誠実に留まりながら（感傷的に誤魔化すことなく）、詩的に思索した作品を集めたものである。この詩集の途中に差し挟まれた作者の解説文のような文章の中で、次のように述べられている、「大切だった友人を失ったのは、二〇〇〇年の暮れだった。お正月の葬儀で始まったその年は、たくさんの死者たちの聞こえない叫びがあふれていた。告別式の西陣の教会から、彼女が三年間闘病した病院まで歩き、鴨川へ降りて、一月の水に手を浸した。骨の奥まで凍えた。（中略）絶え間なく失い続けているので詩を書く。手の届かない地中のものに触れたくて囁きかけたくて、音のしない声をからだの外に出してしまう」。

ここでは「見えない文字」を取り上げる。一連は次の通り。

最後に見る上空というものがあるなら
空には読めない文字が氾濫して

誘い込むように、回転をはじめて
やがて耳の奥の水琴窟に
聞こえない声が響きはじめる

「最後に見る」とあるから、これは語り手の死にゆくときの空想である。そのとき「上空」に「読めない文字」の氾濫を見る。これは一体何を意味しているのだろうか。ここで想起されるのは、ラカン派の新宮一成（2000）が「空飛ぶ夢」に関して述べている事である。典型夢のひとつに数えられる、空を飛んだり、体が浮遊する夢は、新宮によれば、乳児が言葉を理解したときの喜びの体験の蘇りであるという。乳児は通常寝かされた状態にあり、その上を周りの人の言葉が飛びかっている。乳児は、音声（シニフィアン）によって織りなされる、彼には意味（シニフィエ）の分らない言葉を、「上空」に「見る」ことになる。ある言葉の意味が分る、すなわち、あるシニフィアンがある一定のシニフィエと結びついていることを発見するとき、彼は一挙に「上空」に飛び上がることになるだろう（その時点ではまだ、象徴界にしっかり組み込まれるとまではいかないにしても）。

語り手はちょうど乳児のように「上空」に、意味不明の言葉を眺めている。その読めない文字の氾濫は、外側から眺められる象徴界と考えられる。臨終のとき、それまで自分が使ってきた言葉が「読めない」ものに見えるのである。それが「誘い込むように、回転をはじめ」といわれるが、これはどういうことであろうか。回転は、神話において混沌とした海を攪拌して世界を作ったという話があるように、無秩序から秩序への動き、無意味から意味への動きを象徴する。つまり、天空の文字たちは何かを意味しだし、その意味するものの方へと語り手を差し向けようとしているのである（その意味するものが明らかになるのは終連においてである）。「耳の奥の水琴窟」（「水琴窟」とは、日本庭園の音響装置で、甕を伏せて埋め、そこに滴る水音の反響を楽しむもの）は語り手の内部空間、内面を意味するだろう。そこに「聞こえない声が響きはじめる」とは、読めない文字たちに生じたある意味作用の動きに、語り手の内面が呼応し、共鳴していることを示している。

二連は次の通り。

死んでいった人が書き残した文字が
上空に散乱していた
読むことのできないそれらが
層の隙間から無数にこぼれおちて
見え隠れをはじめてしまう

われわれが亡き人の生前の言葉をあれこれ思い出すとき、通常われわれはその人の姿、イメージを思い浮かべている。その人と実際に向き合っているかのように。しかし喪失の現実に残り、死に深く思いをめぐらせる野木にとって、死者とは「姿を脱ぎ、棄てた、その人／そのもの」（「水滴のように」同詩集）である。亡き人のイメージを心の中で構成することなく、その人の存在そのものを野木はリアルに感じている。亡き人の存在そのものを実感しつつ、その人の残していった言葉（＝文字）を想起するとき、それらの言葉から意味が脱落して、読み取ることができなくなってしまった、そうした体験を野木はして驚いたのではないだろうか。野木は亡き人の存

在と共に、象徴界から離れた場所に立っている。亡き人を思い、死を徹底的に思索することが、そうした場に彼女を運んでいったといえる。この二連に描かれた体験がまずあって、一連の自らの臨終のときの空想に到ったものと思われる。

亡くなった人の言葉が「層の隙間から」こぼれるというのは、どういうことだろうか。野木は別の詩（「星の表側／斜面の下」同詩集）で、「地表には生きている人の時間／地下には死んでしまった人の時間が／断面にそって並んでいる」と述べている。ここでは生者と死者はひとつの空間の中に定位され、死者の時間は層状に積み重なり、生者の時間に繋がっている。このように時間を地層としてイメージすることは、時間を線的なものとして、計測されうるものとしてとらえる、われわれの通常の時間理解から来ている。そうした時間によってわれわれの生活は規定されているのである。しかしこの詩はその後で、「茎をのばす植物が地下のいのちを吸うのでときおり／息と一緒に／地表の時間が届けられる」と述べる。線的な時間、計測されうる時間から外れ、われわれの世界に紛れこんでくる死者の時間を野木はとらえている。そうした時間体験はもはやわれわれの通常の体験ではない。それは線的な＝非本来的な時間から解放されてはじめて体験されうる本来的な時間の体験、生命そのもの（「地下のいのち」）の体験といえるのではないだろうか。

ハイデッガーは本来的な時間の現象する仕方を「時は時熟する（Die Zeit zigt.）」と表現した（『存在と時間』）。詩は、そうした本来的な時間の体験されうる場を開くものでなければならないだろう。死者は「時を所有しない者ら」（「数え歌の場所」同詩集）であると野木がいうとき、その「時」とは、非本来的な時間のことであると考えられる。死者は時間の非本来性から解放されており、われわれに本来的な時間を教えてくれる存在である。このように考えてくると、作品「見えない文字」において亡くなった人の言葉が「層の隙間から」こぼれるというのは、非本来的時間（「層」）を離れて、本来的な時間（時熟する時）の中で、亡くなった人の言葉が体験されるということだろう。それらの言葉は「見え隠れをはじめてしまう」。その密やかな明滅のような動きは、時熟という現象の動性を示していると考えられる。

三連（終連）は次の通り。

どこかで川の水は流れつづけて
 水底に亡骸
 その人が声を失ったのか
 それとも声その人を失ってしまったのか
 川の上空には
 見えない文字が静かに並んでいる
 開けてはいけない扉の上辺にその文字は書かれている

この詩集において「川」や「水の流れ」はよく登場するモチーフである。それらは神話においてしばしば語られるこの世とあの世の境界のイメージ（三途の川など）であろう。しかし野木は感傷的に安易に向こう側のことに言及しない（安易な形而上学を語らない）。彼女はあの世の存在がどうしても否定できない心情（それは大切な人と死別した際、人間に起こるごく自然な心情である）に、耐えがたい痛みにも耐えつつも留まって、そこから見えてくるものだけを誠実に語りうとしている。水底に亡骸を見るのは、彼女がこの物質的な現実にしっかり足場を据えている証

抛である。親しかった人の亡骸，馴れ親しんだその人のイメージを脱ぎ捨てた身体そのものを見るとき，われわれは途轍もない不可思議をおぼえるものである。あんなににこやかにしゃべっていたその人がもはや物言わなくなってしまったことに，野木はその不可思議の情を徹底的に掘り下げようとしている。

「その人が声を失ったのか／それとも声がある人を失ってしまったのか」という二通りの問いは，前者の問いがわれわれの常識的な観点における問いであるのに対して，後者の問いは詩的な時空を開くものである。つまり，野木はここでわれわれが「声」を所有するのではなく，「声」の方がわれわれを所有するのではないかといっている。ここで「声」とは，言語，特にシニフィアン（音声）のことである。シニフィアンの連鎖の方がわれわれ一人一人の人間よりも先に存在している。われわれはその連鎖の中に組み込まれ，そうしてまたそこから出て行くのである。

河原（＝境界のこちら側）に留まりつつ，かぎりなく向こう側に引き寄せられる語り手は，「開けてはいけない扉」を見る。その向こうはいうまでもなく，われわれに秘された死後（ラカンのいう現実界）である。一連から語られていた「文字」が，今やその扉の上に整列しているのを語り手は見る。一連で動き出した「文字」（＝シニフィアン）が，ある一定の方向，すなわち，死（＝「開けてはいけない扉」）を指し示していることを語り手は見出すのである。それらが「見えない」とは，元々それらは「見えない」，すなわち，われわれの象徴界のものではないということである。野木は自らの悲痛な喪失感を誠実に深く見据えることによって，本来的な時間（生命そのもの）を体験し，そうして本当の死（現実界の出来事）を指し示すシニフィアンを捉えることができたと考えられる。

4. 腐敗するシニフィエ

おがさわらちょうるい
小笠原鳥類（1977—）の詩集『素晴らしい海岸生物の観察』（小笠原，2004）において，象徴としての言葉は，相当破壊され，別なもの，珍奇な生き物のようなものに作り変えられている。小笠原はそうした言葉を博物学者のように並べて眺めて楽しんでいるように思われる。「腐敗水族館」を取り上げる。冒頭の一部を引用する。

暗い人形のガラスの棚は，のように数年間放置され，コンクリートも生きた魚礁・魚醬，腐敗水族館・あえかなくさっていておかしい，やわらかくくる緑色の寒天ゼリーみずうみ，湖・完全水槽，紫色の湖・水槽全集緑色の怪物という。

まずこれくらいでよいだろう。少し解説を試みよう。一行目の「のように数年間」には，「何」のようにかが抜けているが，ガラス棚の人形のようにということであろうか（放置された人形のイメージは，この場合悪くないだろう）。その棚のイメージが，数年間放置された水槽（水族館のコンクリートの壁のある大きな水槽であろう）に結びつられる。それら水槽にはゼリー状に腐敗した海水が溜まっている。その海水にはかつてそこにいた魚類の死骸の分解されたものも含まれているだろう（「魚礁」は，かつてそこで群れ泳いでいた魚たちのことを想起させるし，「魚醬」，すなわち，魚を醗酵させて作られる醤油は，それらの死骸の分解されたものを想起させる）。それらの水槽は腐敗することによって，新たな生命をもったようである。「水槽全集」とは，実に奇怪な「怪物」である。それは言葉そのものを素材として作られた——言葉を用いて表現された

というのではなく——「怪物」であり、そうしたものこそ、小笠原が詩として創造しようとしているものであると考えられる。

「腐敗水族館」はこの調子で延々と奇怪な言葉、言葉遊びのような言葉、文法の狂った言葉が並べられていく。この詩の語り手は、どのような主体であろうか。

ここで想起されるのは、萩原朔太郎（1886-1942）の「死なない蛸」（『虚妄の正義』1927年、萩原、1975）である。それと「腐敗水族館」を比較検討してみるのには、興味深いことに思われる。「死なない蛸」は、「腐敗水族館」同様、水族館の忘れられた水槽のことを詠っている。そこには「腐った海水」が溜まっており、そこで飼われていた蛸は死んだものと、誰もが思っていた。しかし蛸は死んでおらず、岩陰に隠れて生きていた。彼は餌をもらえないため、「おそろしい飢餓を忍ばねばならなかつた」。彼は飢えの余り、自分の足と胴体を食べて、すっかり体が消滅してしまう。最終段落は次の通り、

けれども蛸は死ななかつた。彼が消えてしまつた後ですらも、尚ほ且つ永遠にそこに生きてゐた。古ぼけた、空つぽの、忘れられた水族館の槽の中で、永遠に——おそらくは幾世紀の間を通じて——或る物すごい欠乏と不満をもつた、人の目に見えない動物が生きて居た。

この蛸の憤懣は、朔太郎後期の詩集『水島』（1934年）に描かれるような憤懣に繋がるものであろう。この蛸は、授乳されず愛情ももらえず泣き叫ぶ乳幼児のように思われる。空腹と愛情飢餓の地獄を見ている乳幼児。朔太郎は「幼児の夢」と題されたアフォリズムの中で次のように述べている、「夢に怯えて夜泣きをする幼児の声ほど、生命のある神秘的な恐怖と戦慄とを、哀切に気味わるく感じさせるものはない。たしかに彼等の幼児は、夢の中で魑魅魍魎に取り囲まれ、人類の遠い祖先が経験した、言説しがたく恐ろしいこと、危険なことを体験し、生命の脅かされたスリルを味わっているのである」（『港にて』1940年、萩原、1976、p. 189）。朔太郎は自らの心の奥底に、見捨てられ、深甚な恐怖の体験をし、そうして怒りに身を焦がしている乳幼児を感じていたのではないかと思われる。「魑魅魍魎」とは、乳幼児を苛む欲動——生の欲動が満たされないと、死の欲動がはたらきだすだろう——のことと見ることができると考えられる。朔太郎は彼の憤懣やるかたない内なる乳児をこの蛸に投影して表現していると考えられる。

「死なない蛸」は外側から見られ、客観的に語られていた。しかしこの蛸が語り手となって、自らの思いを語ったらどうなるだろうか。小笠原の「腐敗水族館」は、まさにそのことを試みたように思われる（小笠原が「死なない蛸」のことを意識していたかどうかはわからないが）。しかし「或る物すごい欠乏と不満」は小笠原の詩では語られていないではないか。たしかに語られていない。しかしそうした耐え難い状況の中で、主体は何とか生き延びるために、幻想を作り出すものではないだろうか。「腐敗水族館」では腐敗した海水が美味しい食べ物として表現されている。何度かあらわれる「ひっひっ」という笑いは、耐え難い現実を否認し、妄想の中で生きようとする狂人の笑いの身振りではないだろうか。

ここでラカンを用いて考えてみよう。ラカンは欲求 (besoin) と欲望 (désir) とを厳密に区別する。すなわち、欲求はその都度満たされうるものであるが、欲望は決して満たされないものである。乳幼児の欲求（「おっぱい」や「だっこ」）は、母親がほどよく対処していれば、その都度満たされる。やがて乳幼児は欲望に目醒める（例えば、母を一人占めしたい欲望）。それは断念しなければならぬ（それが「去勢」を被ること）。こうして満たされない欲望をもつ

た者として、われわれは主体となる。このようにわれわれが去勢され、欲望をもった（欲望を心の奥底に沈めた）主体になることと、象徴界に組み込まれ、言葉を話す主体になることとは、同じひとつの出来事として、ラカンは捉えている。

では、欲求が満たされないまま、欲望に目醒めてしまった乳幼児は、どうなるだろうか。ここでは欲求と欲望の混同が起こってしまうのではないだろうか（過食の人が食べても食べても満足できないのは、食物を求める欲求が欲望にすりかわってしまっているからだと考えられる）。この場合、欲望をかかえた主体は不十分な形でしか成立せず、そうした主体は象徴界にしっかり組み込まれず、現実界に晒されやすいものとなる（朔太郎が「幼児の夢」で「言説しがたく恐ろしいこと」と述べていたのは、現実界の体験のことであると考えられる）。精神病や境界性パーソナリティ障害の病理は、こうして生起すると考えられる。精神病者は、たえず現実界に晒されるという常時トラウマ的状况にあり（私は以前、統合失調症の事例研究において、そうしたトラウマ的状况が妄想を発生させることを論じた。西村、1998）、境界性パーソナリティ障害の人は、ときどき現実界に襲われるといえようか（そうしたとき「今、ここ」が耐えられなくなり、不安で堪らなく、過食や自傷行為に走ったりするといえる）。

このように考えてきて、「腐敗水族館」の語り手はどのような主体であるのか、という先に提出した問いに、やっと答えることができるように思う。その主体は「精神病的」な主体、すなわち、たえず象徴界から転がり落ち、主体になることを失敗しつづける主体である。それは自らを象徴界に繋ぎ止める根源的なシニフィアン——それをラカンは「父の名」と呼んだ——を欠如した主体である。そのような主体はたえず現実界と接触をつづけることになり、常時トラウマ的状况に置かれることになる。「腐敗水族館」の語り手は、その耐え難さから幻想に逃避し、幻想を語っている。彼の言葉は、繰り返される象徴界からの転落のため、奇矯なものとなる。しかしその言葉は確実に現実界の感触を伝えるものとなっている。小笠原は「精神病的」な主体を創出することで、現実界の感触を伝える詩の時空を切り開いたと考えられる。

「腐敗水族館」において「腐敗」（＝解体）しているものは、言葉の意味（シニフィエ）であるといえる。その解体は意図的に行なわれている。象徴界においてシニフィエの「生きていた」言葉を、象徴界から巧みに切り離し、物のように扱い、博物学者が生物標本を整理するように並べていくのである。

「腐敗水族館」の最後の部分を引用する。

水槽が並んだ、中で塩水のひっひっ、小魚が文房具のように色彩。赤も緑も白も、ひっひっ、生きていた、熟成・魚礁・魚醬、数年間放置され、孔雀も生きていた生きていた、ダイビング攪拌して動く見える見える、おかしい、華麗な死なない。攪拌しながら中を動ける深海、腐敗水族館・腐敗水族館、ひっひっ、並んだ並んだ、あえかな、くさっていて、おかしい。おかしい——

物それ自体の気配をたたえる言葉が連なっている。「生きていた」が何度も出てくるが、それは象徴界において「生きていた」シニフィエをいわば腐敗させられた言葉たちが、新たな「生」を獲得したことを語っていると考えられる。この「生」の感触こそ、物それ自体のリアルな感触である。先に取り上げた野木の詩と同様、ここにも「攪拌」が起こっている。攪拌とは、世界創世神話において無秩序から秩序を産み出す行為のことであるが、「腐敗水族館」のそれは、物そ

れ自体の感触に裏打ちされた言葉を次々と創出し、そうした言葉によって詩的な時空を開いていく営みであると考えられる。

5. 「私」の存在を名付ける真の名前

われわれは、「人間」と名付けられる存在であり（その尊厳や限界を意味しつつ）、各自は様々な役割（家族関係や仕事関係などで）で呼ばれており、また社会に登録された固有名詞（名前）を担っている。各々の名前によって、一応（あくまで一応）自他共に代換不可能な、かけがえない存在として認め合っている。しかし名前とは、われわれの本質（存在）とは何の関係もなく、社会生活のために、いわば仮に与えられているシニフィアンである（与えられている名前が、わが身にしっかりとこない感じをもっている人もいるかもしれない）。「私」の存在そのものは、元来名付けえぬものである。

水無田気流（1970— ）は、『音速平和』（水無田、2005）の「あとがき」で、「名づけ得ぬものは、名指されたものよりもよほど恐ろしい」と、安部公房を引用しているが、「名づけ得ぬもの」とは第一に「私」の存在そのもののことであろう。水無田の関心事は、「私」の存在を自明の前提とした上で「私」の心情や思想を述べるのではなく、「私」の存在そのものであると思われる。水無田の描き出す「私」は、故郷とか伝統といったものから切り離された抽象的な「私」である。それだけに「私」の存在そのものが先鋭的に問題となっているように思われる。

「マージナル／エターナル」の一節を引用する。

私のカイロニハ 毎日
君 ノ キオク が 循環していく
君の記憶が流れるトキ
たしかに 君を受容していく

ここで「君」と呼ばれているものは、かつて「私」であったものと考えられる。つまり、水無田は、過去の「私」を現在の「私」と区別して「君」と呼び、そうした時間的区別をした上で、過去の「私」が現在の「私」に繋がる瞬間を捉えていると考えられる。しかしここではまだ、現在の「私」は過去の「私」（君）を受容する「カイロ」（回路）にすぎない。現在の「私」はまだ過去の「私」（「君」）を「私」自身として生きていない（そのような「私」の存在に対する違和感が、「カイロ」や「キオク」といったカタカナ語で表現されていると思われる）。「私」の存在が十全に捉えられるためには、次の展開がこれに続いて来なければならない。この詩の最後の部分で、その展開が行なわれる。

たしかに何度も
かすかに 地上をただよう残像を掻き分け
君の回路には 毎日
私の記憶が循環していく

周縁世界が溶ける場所で

遠くに

現・在をのぞむ円環の最中

明 け方 に

先ほどの引用部分において「私」が主体であったのに対して、この引用部分では「君」——ここでの「君」はいまだ「私」ではないものと考えられる——が主体となっている。「地上をただよう残像」とは、かつて「私」であったものであると考えられる。主体（「君」＝将来の「私」）は、「かすか」に残っているそれを「私」の記憶として受容することによって、「私」の存在を「今、ここ」に生起させる。このとき他ならない「私」の存在の自覚を伴って、「私」の存在が生起すると考えられる。

「周縁世界が溶ける」とはどういうことだろうか。周縁があるためには、中心がなければならぬ。水無田は、「私」は一貫して「私」であるというように、主体を固定された実体と見なさない。水無田において、主体の座は「私」から「君」へ、「君」から「私」へ絶えず入れ替わる。「私」は、いつも主体として、世界の中心に位置するわけではない。このように中心が確定しないならば、周縁も確定しえない。そうした「場所」を水無田は、「私」の存在の生起する場所として捉えていると考えられる。こうして水無田は、「私」が「今、ここ」に現に在るという現象（「現・在」）を、客観化して（「遠く」）離れてみる視点を獲得したといえる。その視点からは、「私」の存在は、「私」から「君」へ、「君」から「私」へ、また、過去から将来へ、将来から過去へと「円環」していく時間性として捉えられる。そのような「私」の存在の光景が「明 け方」と呼ばれ、そこから水無田は詩人として出発しようとしていると考えられる。

では、そうした「私」の存在の実感に立つならば、言葉はどのように見えてくるだろうか。「電球体」（同詩集）の一節。

日付が変わり

君の電球が点モル

私はそこを目指すのを止め

振り返ると

世界が反転していく

セカイがハンテンし、テイク

文字のあいだを言葉が反転していく

そして鮮やかに回転していく

音と意味とガ回転シテイク

この「電球」は、宮澤賢治（1896－1933）の『春と修羅』（1924年、宮澤、1968）「序」でのように（「わたくしという現象は／仮定された有機交流電燈の／ひとつの青い照明です」）、「私」の存在をあらわしている。水無田は、象徴界が作動し、そこに「私」を組み込み、意味付ける「直前」を捉えようとする（「私はそこを目指すのを止め／振り返ると」）。「世界」あるいは

「言葉」の「反転」とは、象徴界の作動する直前へと遡ることである。カタカナが奇妙な使われ方をしているが、象徴界が客観化されようとするとき、言葉はいわば痙攣をおこす。もはや文字は「音と意味」（シニフィアンとシフィエ）を脱落させた「読めないもの」となる。こうした光景に水無田は、鮮やかな「回転」を見出す。ここでも回転（攪拌）は、詩の言葉の創出、詩的な時空の発生を意味する。水無田は、象徴界の作動する直前へと遡り、「私」の存在そのものに直面させられる場において、詩を立ち上げていると考えられる。

こうした水無田にとって、われわれ各自に与えられた名前は、どのように見えるのだろうか。「名前」（同詩集）という詩がある。

朝のプラットホーム。「私」は「丸い名前が落ちていた」のを見つける。「隣人」に「これ、君のかい？」と訊かれるが、「私は返事に困り／いいえ、とも／はい、ともつかぬ返事で／微笑する」（一瞬不安がよぎる小さな子どものような表情を、私は思い浮かべる）。「隣人」は拾ってくれようとする。しかしそれは「くるくる反転」（硬貨のイメージに思われる）して、「決して拾われようとしなさい」（「名前」が自らの意志をもって拾われることを拒否しているようだ）。「ひっくり返った名前の裏には／厳かな金色の刺繍文字」で、「コレハ嘘デス」と書いてある（ここで「名前」が、「コレ」と名指される、硬貨のような物体として描かれていることに注意したい）。「隣人たち」（ここでは複数）は、「なんだ、嘘か」と、「冷やかな安堵の溜息を漏らし／さざ波のように／電車に乗りこんでいく」。そしてこの詩は次のように終わる。

私は再び表に返し
半分消えかけた文字を読む

コレガ嘘デス

私は笑いながら それを
コートの内ポケットにしまいこみ
速やかに、逃亡するのだ

われわれの名前は、「私」の存在の在り処を指し示すだけで、「私」の存在そのものを開き出し実感させてくれるものではない（「真実の名」というものがあれば別だが）。自分の名前がしっくりこない感じのある人は、「私」の存在そのものに直面してしまった人であるといえる。水無田もまたそうした人の一人であろう。「名前」は硬貨のような物体として落ちていた。われわれの名前は、硬貨と同様、社会で流通するものである。そうした名前をもつことによって、われわれは社会（象徴界）に組み込まれる。そのことによって「私」の存在そのものは隠されてしまう。そのことを知っているから、「私」はその「名前」を拾ってもらうことを躊躇すると考えられる。「名前」は自らの意志をもって「反転」するが、これは「私」の存在そのものを守ろうとする語り手の意志の反映であると考えられる（夢において、夢見手の意思がこのように何か物の動きとして表現されることは、ときおりあるものである）。

「隣人」とは、象徴界にしっかりと組み込まれた、したがって「私」の存在そのものを忘却した人を意味している。彼は多数（「隣人たち」）の中の一人である（「私」の存在そのものに向き合う人は、多数の中の一人ではない、唯一の自分というものを認識する）。彼は親切である。それ

は、彼がこの現実世界（象徴界）にそれなりに満足しているからだろう。「隣人」に「これ、君のかい？」と訊かれ、語り手は「返事に困」った。ここで私の心には、一瞬不安がよぎる小さな子どものような表情が浮かぶが、語り手は、人間だったら社会に登録された名前がないのは不自然なことは充分わかっているが、そうした名前によって、「私」の存在そのものを失ってしまう不安を感じたのだろう。硬貨のような「名前」の裏には「コレハ嘘デス」と仰々しい様で書かれていたが、語り手の意思是「隣人」に対して、自分の名前を自分の名前ではないと主張していると考えられる。というのも、「隣人」に自分の名前を認められたら、それは社会において認められた名前ということであり、そうした名前を名乗って生きていくことは、「私」の存在そのものを忘却することであるから。「名前」は「嘘」と名乗ることによって、象徴界において価値のないものの振りをする。そうして「名前」は「隣人たち」を「安堵」させるが、「隣人たち」にしてみたら、自分の名前を落とすなどということは大変なことであるから、そうでなかったと知って、安堵したわけである。

そして「隣人たち」の立ち去った後、一人残された語り手は、その硬貨のような「名前」を拾い上げ、表の文字を読む。そこには「コレガ嘘デス」と控えめな様で書いてあるが、「名前」は語り手にだけ、真実を明かすのである（先に「コレハ嘘デス」といったことが嘘で、この「名前」は本当の名前である）。この「名前」は「私」の存在を名指す真の名前とあってよいだろう。それは「隣人」たちと共有し合えるものではない。語り手はそれを守り抜くために（たえず失われていく「私」の存在の実感を、たえず取り戻しつつづけるために）、「逃走」しなくてはならない。ここで「逃走」とは、たえず現実界に向かいながら象徴界に投げ返されつつづけることによって、言語の散文的なあり方から飛翔し、詩的な時空を開くことであると考えられる。それは故郷とか伝統から切り離され、「私」の存在に直面せざるをえなかった抽象的な主体が、しなやかに生きていく生き方の表明となっているといえるだろう。

6. 結 語

以上、現代日本の四人の詩人の作品を取り上げ、ラカンの精神分析の観点を取り入れた魂の現象学の観点から分析解釈をおこない、それぞれの作品における言葉のあり様について考察してみた。彼らの詩作の企ては、現在われわれを拘束する力を増している言語の散文的なあり方に抗して、現実界の感触を表現する言葉を探求することであったといえる。金井は、アニメス像（パンプティ・ダンプティ）に導かれ、「永遠の少女」としての自分を実感しつつ、現実界に触れることによって、詩の言葉を獲得し、現実界の感触を幻想的に表現しうる主体を創出した。野木は、喪失の現実には誠実に留まり、死を深く見据えることによって、詩の言葉を獲得し、本当の死（現実界の出来事）を指し示すシニフィアンを見出した。小笠原は、常時トラウマ的状况に置かれた精神病的主体の身振りをすることによって、言葉の意味を解体し、物それ自体の気配に充ちた、独特の楽しさの溢れる詩的時空を作り出した。水無田は、象徴界の作動する直前において、「私」の存在を見据えることによって、詩の言葉を獲得し、「私」の存在を名付ける真の名前を見出し、故郷や伝統から切り離された抽象的な主体が、しなやかに知的に生きていく生き方を表明した。

心理面接は、クライアントがさまざまな仕方で現実界に触れた出来事を何とか言葉にしていく営みではないかと思われる。そうであるならば、面接の場は、現実界を隠蔽してしまう言語の散文的なあり方の縛りからできるだけ解放されうる場でなければならない。通常、面接室はクライ

エントの自由な語りが尊重される場となっているが、それはクライアントが単に自己愛的な満足を得るためではなく、現実界に触れた出来事を再体験し、その体験に相応しい言葉を見出し、自らの体験へと深めていく（自らの魂を形成していく）ためでなくてはならない。たしかに心理臨床においては、現実的＝散文的な対応を迫られることは多々ある。セラピストは現実感覚をしっかり持っていなくてはならない。しかしそれだけで臨床をおこなうとしたら、臨床は貧しいものになってしまうだろう。面接室ではじめて言葉になる事柄もある（実際「はじめて言葉になった」といつてくれたクライアントもいた）。そうした面接の場を提供できるために、セラピストは言葉に対する磨かれた感性をもつ必要がある。そのためにこのような詩の深層心理学的研究が役立てばと思う者である。

引用文献

- 蜂飼耳、『空を引き寄せる石』、白水社、2007。
萩原朔太郎、『萩原朔太郎全集 第四巻』、筑摩書房、1975。
萩原朔太郎、『萩原朔太郎全集 第五巻』、筑摩書房、1976。
金井美恵子、『金井美恵子詩集』、思潮社、1973。
河津聖恵、『河津聖恵詩集』、思潮社、2006。
河津聖恵、『ルリアンス 他者と共にある詩』、思潮社、2007。
クオールズーコルベット、N.、菅野信夫・高石恭子訳、『聖娼』、日本評論社、1998。
水無田気流、『音速平和』、思潮社、2005。
宮澤賢治、『日本の詩歌18 宮澤賢治』、中央公論社、1968。
西村則昭、「妄想のある青年の心理療法」、心理臨床学研究第16巻第2号、150-161、1998。
西村則昭、「「ゴシック」な世界観と「乙女」のアイデンティティ」、仁愛大学研究紀要第3号、23-37、2004。
野木京子、『ヒムル、割れた野原』、思潮社、2006。
小笠原鳥類、『素晴らしい海岸生物の観察』、思潮社、2004。
新宮一成、『夢分析』、岩波新書、2000。