

二句を暗誦させ、

「二つとも日本の詩。感情的な要素がたっぷりという材料はほとんど使っていないでしょう。」と語らせる。

短い文章の中に象、そして俳句が登場する物語『テデイ』。この後、あつげなく命を落とす少年に読ませたかった俳句がある。

灰色の象のかたちを見にゆかん

津沢マサ子第一句集『楳円の昼』冒頭句。

津沢マサ子

シンプルな構造。切れもなく、ただ「さあ、象を見にいこう。」と語る。まるでテデイの言葉のように、読者を「象のところに行かせる」ことだけを目的に詠まれたかのようなのである。

小論では、この句を軸に津沢俳句の言語的特性について考えてみたい。

津沢マサ子は一九二七年宮崎県に生まれた。十代後半に胸部疾患で闘病。小康を得た一九四六年、俳誌「東火」（後藤是山）へ投句開始。結婚して上京後は、「東虹」（大野我羊）を経て西東三鬼の「断崖」に参加する。一方で三橋鷹女に傾倒し、

強い影響を受けた。一九六七年から八一年まで高柳重信の「俳句評論」に在籍し、同誌退会後は、自称「アウトロー」として俳句を書き続けている。

句歴に加え、病臥中の一九四五年、長崎へ落とされた原爆のため、輝きを失った太陽が「赤みを帯びた月のように」見えた体験、人生や家族、読書や交友が、有形無形に彼女の作品に影を落としているのであろう。しかし、こうした津沢の「沿革」からは敢えて離れ、目の前にある津沢句を「一個のテクスト」、さらに「言語」そのものとして捉えたい。

では、まず、言語とは何だろうか。

I 象というシニフィアン

「象」という言葉を聞けば、どっしりとしたかたちと灰色の皮膚、穏やかでいながら、どこかに凶暴さを秘めた性質が浮かぶ（これもテデイの言う「特定の見方」かも知れないのだが）。

「言語が現れないうちは何一つ分明なものはない」（ソシュール『一般言語学講義』）。

スイスの言語学者フェルディナン・ソシュールは、言語（ラング language）の構成記号シーニユ（signe 例えば象という言葉）を二つの面に分解する。「シニフィアン = significant 聴覚的なもの」と「シニフィエ = signifie 概念的なもの」である。語り手が発声した音標「ZOU」は、聞き手の聴覚を経て内的視覚に訴え、「象」の概念を現出させる。ここで初めて「象」は「分明なもの」となる。ソシュールの主張は「記号としての言葉」が思考と音の接点に生まれ、意味を帯び、表象に至る言語体系の先端部分を解き明かす。

象が表現体上^{ディスタンス}に現れる時、象以外の何かをアナロジイとして付加されることが多い。

宮澤賢治の『オッペルと象』の白象には、従順で勤勉、また強い正義感で不正に立ち向かう「大衆」や「労働者」がオーバラップされており、こうした物語が信じられていた時代は、今、遙かに遠く感じられる。イギリスの推理小説家アガサ・クリステイーの長編『象は忘れない Elephant can remember』は、妊娠中に象に襲われた女性の不幸に端を発する悲劇である。人間を踏みつぶす恐ろしい力や悪意の象徴としての象をベースにあらすじが芽吹いてゆく。

フランスの精神分析家ジャック・ラカンは、ソシュールの着想したシニフィアン、シニフィエのシステムに、より重層的な役割を与えて使用した。

「記号表現のひとつひとつの単位（シニフィアン）は、この単位から発して相互の浸蝕や増大する合一を描き出そうとするのです。・・・記号表現の連鎖のこうした構造が知らせてくれるのは、私がまさしくある言語を他の人々と共有する範囲内で、言い換えると、この言語が現に存在する範囲内で、言語が言うものとはまったく別のものを意味するために、私がこの言語を使うことよって持っているこの可能性です」（ラカン『エクリⅡ』）。

このまわりくどい文章を、実例を挙げることで解きほぐそうと試みるならば、以下のようなのではないだろうか。

象の鼻冬の光を拾いおり 平井照敏

冬晴れの動物園。鼻の先を器用に使って餌を拾い口元へ運ぶ象。素朴な飲食。象は地面に差す淡い陽光を習慣的な動作でなぞっているのか、それとも、ひとかたまりの餌が「冬の光」と捉えられているのだろうか。いずれにしてもその仕事は「光を拾う」と表現されて過不足がない。「象」のシニフィ

アンは生きるための愚直な行為や、一句一句を「拾うように」詠む作者自身の姿が投影された静謐な「命」のシニフィエを生む。ここで「ZOU」という音標は、「象の形象」を含みつつも、それを飛び越え、より広域な「命」を創意していると言える。

ラカンの謂う「記号表現（シニフィアン）の連鎖構造」は、明らかに、発信者と受信者との関係から、シニフィアンとシニフィアンの連動にシフトしている。平井の「象」は「冬の光」および「光を拾う」という詩的なシニフィアンの連合体と緊密に交わることで「命」のシニフィエに到達する。詩や散文の文脈中、シニフィアンは他のシニフィアンと如何に関わるかによってシニフィエを決定される。その結果、ある文体のシニフィアンは他の文体のシニフィアンとは（同一の言葉であつても）異なる意味を附帯したシニフィエを持つことになる。同じ「象」でも、宮澤賢治の象とクリステイーの象は別の意味付けのシニフィアンであり、それぞれ違うシニフィエ、前者は誠実、後者は狡猾という想念を導き出す。

Ⅱ 象という無為

津沢マサ子の象はどうだろう。

灰色の象のかたちを見にゆかん

象は大きくも小さくもなく、温和でも獯猛でもない。どんな「かたち」であるかさえ解らない。と言うより、ここに象はいないのだ。我々はこれから象を見にゆくのだから。

津沢は「象の概念」の造型を行わない。句内に「象」を起点とする「シニフィアンの連鎖」を起こそうとしないのである。「灰色」も「かたち」も象のシニフィアンとリンクして表徴を得るためのキーとして働いていない。

象の句における言葉の関係はシンプルだがファジーである。一見直線的に修辭が降りてゆく「灰色の象のかたち」。しかし、灰色なのは「象」なのか「かたち」なのかは不明である。また、意味上は「象を」見にゆくと受け取れるが、文法的には「かたちを」見にゆくであると考えざるを得ない。「象・灰色・かたち」は、形態上は連なっているが、潜在的には分離しているという二律背反の間柄に置かれ、シニフィアンとシニフィアンは並立するだけで関わらない。言葉は信号のように、一つが灯ればもう一つは消えてしまう。二つないし三つ同時に光ってシニフィアンのアンサンブルが生ずることがないのである。

「見にゆかん」にも曖昧さがある。最後の「ん」は古語の

助動詞「む」の終止形だが、ここでは意志と勧誘の両義が有効であろう。つまり、「ゆくぞ」と「ゆくこ」詠者の独白か読者への誘いか、どちらか一つには決め難い。潔く言い切っていないながら、主体の方向は分離し、読む者を迷わせる。

句は、さらにもう一つ「潜在的分離」を秘める。それは「象」に対峙する事象がないことだ。事柄や人、物（季語も含む）が注意深く除外されているため、象は句の中で唯一の具体的事物として佇立している。

他句と比較してみれば、津沢の「象」の特異性はいつそう鮮明になる。

八月の窓辺に象の微笑かな

宇多喜代子

自ら命終を感じ取り、その時が来ると群れを離れ森の奥へ去るという象。句集『象』には「悼中上健次」の詞書に続く一連があり、掲句はその一つである。象は小説家中上健次を指す。生前の中上の重厚な風貌と、故郷への葛藤に始まり生命と性と死の合一に至るその濃密な筆致は、形状と意味両面で「象」に凝縮している。一方で、制御の効いた句感象の意匠を柔軟にする。もし「悼中上健次」を離れるならば、「窓辺」や「微笑」と関わり合う象は、「記憶」や「(他者との)関係」

などヴァリアスな表意を結ぶだろう。平井の象が「光を拾う」の文言と交叉していたように、宇多の象は「八月・窓辺・微笑」のシニフィアンと照射し合うことで宇多自身の象の特性を顕す。さらに、

象の頭に小石のつまる天の川

大石雄鬼

月光を液体として象あそぶ

石倉夏生

月光の象番にならぬかといふ

飯島晴子

ねむれずに象のしわなど考へる

阿部青鞋

「小石」と「天の川」微妙なものと広大なものの狭間におかれた大石の象は童話の中の神のような役割を負う。石倉句では「月光」と「液体」の遭遇もさることながら、動詞「あそぶ」との幸福な結合によって、象は平井句とは趣を異にした柔らかな「命」のシニフィエを獲得している。飯島句には、象番という世離れた職業(?)と月の妖しい光が混ざり合っ

て醸し出す官能が漂う。青鞋句の斬新な発想には舌を巻くが、「象のしわ」は実在的に不眠(ねむれず)とインターチェンジしており、これは観念の領域では「良く解る」句であると思われる。

「象」と吸引し合うシニフィアンを句に与えることは、そのマッチングを通して作者が象に何を委託するかを披瀝し、

さらにそれを読者とシエアすることへ繋がってゆく。

もう一度津沢句に戻ってみよう。

灰色の象のかたちを見にゆかん

象は無欲で無為である。無為のまま置かれた象は『デディ』の「何も知らない子供たち」にとつての象、「ZOU」というシニフィアン（音標）に留まったまま、他のシニフィアンとは響き合わない象である。意味を持たない透明な「象」は、キリンでも、豹でも、白鳥でもあり得たかも知れない。この不思議な「象」は、読む者を、象を見たことのなかった幼年時代、さらに、事物が名前を持たなかった原初の頃へと連れ戻すようである。

Ⅲ 象という記号

ところが、意味の裏付けを持たない津沢の象は、却って無数のシニフィエに姿を変えられることができるようになる。（今先刻、象の句にはシニフィエの造型がないと書いていたじゃないかと言われるかも知れないが、それは飽くまでも句内のシニフィアン同士の結合・衝突によって生まれてくる概念を示唆していたつもりである）。確かに「象」は「灰色」とも「かたち」とも交わらず、シニフィエを製出ししようとしない。

しかし、作品中のシニフィアンとシニフィアンを関係付けようとする試行を諦めてしまえば、我々は「象」に存するコンセプトとイメージを数限りなく発掘することができるのだ。無為の象は、読者に、読者自身のマインドに沈んでいる「象」と合致するシニフィアンを探し当てることを強く要請する。例えば、演奏家である読者が、「ヴァイオリン」というシニフィアンを「象」に連鎖させるならば、象は忽ちモーツアルトに姿を変え、そこには「至福」のシニフィエが生まれるであろう。また、農業者が「台風」や「竜巻」のシニフィアンを「象」に重ねるとすれば、その連鎖は「試練」「挫折」のシニフィエを招く。このように我々が句内にシニフィエを求めず、自らの心的シニフィアンを差し出すという遣り方でシニフィエを掘り起こそうとする時、象はあらゆるものに変容し始める。即ち孤独、自己、夢想、身体、不安、自棄、執着、女にとつての男、男にとつての女、人間にとつての神、悲嘆、野心、渴望、時間、失意、危険、美、魂、未踏の何物か、象徴そのもの、そして言語。また象自身に還元されることもできるだろう。

津沢の象は、寡黙に帰することで、読者の内奥の饒舌を呼び寄せる。何の符合も課されていない象を前にして、読む者

は、「もつとはるかにいい見方」(『テディ』)を自身内部に希求し、自己とより深く関わるシニフィエを食欲に追求するチャンスを得るのだ。

読者が主導権を握るこのランダムな意味の変幻を許諾するためには、象は一旦、様々な先入観を離れ「象という記号」となることが必須である。このためにこそ象のシニフィアンは他シニフィアンと切り離される。シニフィアンの連鎖を解かれた象は「何物でもないが何物でもあり得る」という背反的、また円環的存在として再生し、やがて読者が提示したシニフィアンとの新たな連鎖へ出発してゆく。

「シニフィアンの孤立とシニフィエの不在」によって「記号化した言葉」は、津沢句の至る所に散りばめられている。どこからか母きて坐る日ぐれどき

『楕円の昼』

荒涼と迂りて背中枯れいたる
山頂にいちにち炎えて白い花
水飲めばながいときたつ沼の秋
傷つきし十一月の頭かな

『華蝕の海』

夏きたる頭の中の赤ん坊
麵棒を吊して秋を如何にせん
中空にバケツを伏せて死ぬ四月

『空の季節』

眠るべく山となりたる年月よ
銀色に塗りつぶしたるわが日かな

母・背中・花・水・頭・赤ん坊・麵棒・バケツ・山・日。

普通名詞は全てその属性を解かれている。「母」は優しくも愚かでもなく、「花」は香らない。「水」は流れず、「赤ん坊」は泣かない。「麵棒」はドメスティックな立ち位置を離れてオブジェとして吊される。言葉は従来の意味を剝奪され、日常に散らばる品々は非日常への入り口の在り処を示す憑依的な記号となる。

これらの句々は「書き手が定型の構図の中で、シニフィアン同士を関係させ、シニフィエに結実させて読み手に開示すること」を作品に求める規範においては、形式として未熟であり、未完である。しかし、重石となる存在意義を離れて句空間を浮遊する「母・山・背中・・・」の文字たちは、様々なテキスト内で習慣的に使われてきた同一の印字とは全く違う純粋性を帯びる。彼等は今発せられたばかりで、いまだイマージュになりきらない段階にある「音標」と「創意」の境界で、薄い膜のようにふるえながら、読む者の意識内で意味付けられ、何か別個の表徴物に変身させられる時を待っている。

IV 象・林檎・城

津沢俳句の特性、意味の希薄化による「表徴を負わない記号的事物」の現前は、全く別のカテゴリーにも見つけ出すことができる。

シュルレアリスムの代表的な画家ルネ・マグリットに「これは林檎ではなく Ceci n'est pas une pomme」と題された絵がある。林檎が一個、キャンバス中央に実物の何倍もの大きさで描かれている。オーソドックスな写実技法で表現された林檎は、林檎以外の何物にも見えないが、画面上部には題名と同じ言葉「これは林檎ではない Ceci・・・」が書き添えられている。マグリットには『聴取室 La chambre d'écoute』という作品もある。こちらは巨大な林檎が部屋一杯に描かれて、窓や天井は画の隅に追いやられてしまっている（後で触れるが、マグリット絵画の題名は場面と相応しないことが多い）。

シュルレアリスム絵画の特徴の一つは（人体や静物が異様に拡大・縮小されたり、月や太陽が室内に現れたりするなど）事物が周辺との正常な繋がりを断たれ、異物化してゆくこと

である。このような技法を「デペイズマン *dépayement* 転換・倒置」と呼ぶ。（仏語動詞の *dépasser* には「異なった場所に置く・迷わせる等の意味がある。」変質した物体は、画面内の他アイテムとの距離的オシタテイな、また観念的コソラチナルな関係を失う。林檎は本来の「林檎は果物で掌に乗る大きさである」という性質を持たなくなり、何か他の物のように見えてくる。そして最後には何であるのか解らなくなる。文字通り「林檎ではなくなる」のだ。

絵画と言語の壁を超えて、津沢の「象」にも同様の環境が設定されている。視覚上のトリック、周囲との距離感を失くした対象を強調するデペイズマン的手法とそのエフェクトが、津沢の言説においては「シニフィアンを分離することによって実効される。即ち「象」と「灰色・かたち」との修飾的・文法的離反である。比較や反証の鏡となるべき近隣のシニフィアンから隔てられた「象」もまた（林檎と同じように）内包していた「象の属性」を喪失し、やがて「象ではなくなつて」ゆく。

さらに、

「Kが到着したのは、夜もおそくなつてからであった。村は深い雪のなかに横たわっていた。城山はなにひとつ見え

ず、霧と闇につつまれていた。大きな城のありかを示すかな灯りさえなかった。Kは長い間、国道から村に通じる木の橋の上に立って、さだかならぬ虚空を見上げていた。」(フランツ・カフカ『城』)

小説『城』冒頭である。主人公Kは山頂の城を目指す、彼の試みは城を取り巻く人々によって悉く阻止される。城へ近付くことさえできないまま、不条理な物語は未完に終わる。城は確かにそこに在るが、「城の概念」は最後まで文章に顕現しない。Kが何故、城に執着するのも明かされない。城が一体何だったのか、解らないことが「シニフィアンとしての城」をあらゆる想念の対象ならしめる。読み終わった後も、読者の深部には、欲望の未達、組織の蒙昧、生命の不毛、エロス、権威など、各々における「城」が聳え続けている。

津沢の象もまた、実体は常に句の外部に置かれ、句内の「象」という言葉」は概念を廃した呼称でしかない。同時に、それは読者とのシニフィアンの連携を誘発し、あまたのシニフィエに姿を変えるパワフルな記号でもある。

林檎と城と象。三者は明晰な事物でありつつ、林檎でも城でも象でもない何物かの代替となるべき使命を負ってそこに置かれている。

V 象となる岩

マグリットは『ピレネーの城 Le chateau des Pyrenees』という題名の絵を遺している。典型的なデペイズマン手法による作品である。大海原の上空に、アニメーション『天空の城ラピュタ』(宮崎駿監督)を彷彿とさせる巨大な岩石が浮かんでいる。つまり、ここに描かれているのは「城」という名前の「岩」だ。前述したようにマグリット絵画の題名と画面は多くの場合不一致である。名称と実体の齟齬を目の当たりにした鑑賞者は、よく知っていた筈の岩や城が、実は不知のアイテムであったことに気付き、驚かされる。

マグリットにおいて岩が城に変容するのであれば、津沢マサ子における岩は何物に変わり得るのだろうか。

岩山の岩を無念の日が過ぎる

『楢円の昼』

岩黒しわが名呼ばれて死ぬ日まで

『華蝕の海』

八月や手に岩山を掴みいて
わが秋や一枚の岩燃え残る

『空の季節』

立秋のおもいを告げる岩ばかり

人間の岩としてある寒夕べ

黄金の日は岩盤の上にあり

ここには七つの岩があるが、同時に七個の記号でもある。

津沢は「岩の概念(シニファイエ)」もまた明らかにしようとしていない。岩は「日、八月、秋、夕べ」など歳月の中に忽然と現われ、同居する他のシニファイアン「無念、名、死、手、燃え残る、おもい、人間、黄金」とは換喩的にも暗喩的にも接触しない。茫茫と浮かぶ岩のシニファイエを得るため、読む者は自らシニファイアンを探さねばならない。「象」がそうであったように、読者から「シニファイアンの補填」を受けた「岩」は、焦燥や孤独、愛執、後悔、諦観などの象徴性を備え始める。このように岩は、「象」とほぼ同じ道程でシニファイエを手に入れるのだが、津沢の読者が「新たなシニファイエ」として「岩」と互換させたいという強い誘惑に駆られる言葉は、おそらく「象」である。

象黒しわが名呼ばれて死ぬ日まで

八月や手に白象を掴みいて

わが秋や一頭の象燃え残る

立秋のおもいを告げる象ばかり

人間の象としてある寒夕べ

岩の七句のうち、五句を「象」に変換した。

また逆に、

灰色の岩のかたちを見にゆかん

記号となった言葉と言葉は容易く入れ替わる。岩は象であり、象は岩であり得るのだ。

VI 互換する象

フランスの批評家ロラン・バルトは、著書『物語の構造分析』において、こう語る。

「テクストとは、一列に並んだ語から成り立ち、唯一のいわば神学的な意味(つまり作者の神のメッセージ)を出現させるものではない。テクストとは多次元の空間であって、そこでは様々な『書かれた言葉』^{エクリチュール}が、結び付き、異議をとなえあい、そのどれもが起源となることはない。テクストとは、無数にある文化の中心からやって来た引用の織物である……しかし、この多元性が収斂する場がある。その場とは、作者ではなく読者である。読者とは、あるエクリチュールを構成するあらゆる引用が、一つも失われることなく記入される空間にはかならない。」(バルト『物語の構造分析』)

言葉と言葉は、作者の意志によってコントロールされる言説スキームからは自立したステージで、無作為に呼応し合い、

拒絶し合って、方向性や体系を産み出す創造力を宿す。

バルトの主張は、所謂構造主義的論理、クロード・レヴィ・ストロースの「自己を超えたシステムの総意が婚姻や文化・風習を支配する。」という共時的思想や、ミシェル・フーコーの「各時代は時代毎にプログラマティックな認識コードを有し、人間はその枠内に生きる存在である。」という通時的想念など、自我に縛られることから脱し、偶然を含む大きな意識を個に取り込もうとする思考潮流を汲む言語感覚に基づいている。殊にバルトが強調するのは、このテーゼが作品に行使される際、「テキストの多元性の収斂」は読者という受容体内部に興るといふ点である。

「象」を始めとする津沢作品に対する時、我々は好むと好まざるとにかかわらず、作品にアクティヴに加担してゆかざるを得ない。テディが黙って子供たちを象の傍らに連れてゆくように、津沢は「シニフィエを与えない」という形でしか象を見せてくれないからだ。自らシニフィアンを携え、シニフィエ形成への介入を繰り返す行程で、読者は、無垢な津沢の言葉たちが、いつの間にか奔放な記号として振る舞い始め、自律的に関わり合い、さらに句から句へ交換されてゆくのを実感する。既に引用した句で試作してみるならば、

どこからか「象」きて坐る日ぐれどき (母)

夏きたる頭の中の「白い象」 (赤ん坊)

中空に「白象」伏せて死ぬ五月 (バケツを)

眠るべく「象」となりたる年月よ (山)

(括弧)内が実作にある言葉である。津沢がシニフィアンに施す孤立化、言い換えれば「意味からの離脱」は、新たな「意味の原型」を孕み、言葉は大胆な交換性を育む。

さらに、

灰色の昼のかたちを見にゆかん

灰色の母のかたちを見にゆかん

灰色の赤子のかたち見にゆかん

も、「あり」ではなかるうか。

交換行為はオリジナリテイの侵害ではない。むしろ、津沢言語の特異性がもたらす「もう一つの」オリジナリテイへの出帆である。

津沢は数少ない言葉を偏愛する。母、父、野、岩、山、原、川、人、墓、土、空、兄、妹、昼、棒、杭、髪、愛、水。使用頻度の高い言葉同士は、(象に限らず)句内での互いの居場所を侵し合う可能性を窺っている気配がある。例えば、金粉を散らしてわれに墓はなし

『楕円の昼』

冬の昼ことりと母が戻りくる

『空の季節』

ほっそりと人のかたちの二月くる

『 』

行く夏や杭であること忘れて

『 』

四つの句の四つのシニフィアン、墓は母と、母は人と、人は杭と、そして杭は墓と入れ替わり得る。魔法のような循環的互換性は、津沢のシニフィアンが多義であるからではなく、無意味に置かれていることから生じる。ポジションの変換が句に起こす波紋は、墓、母、人、杭という言葉の中に眠っていた未知のシニフィエを呼び起こす。

精製された言語体^{テクスト}内では、シニフィアンの選択に、そのシニフィアンでなければならない峻別が行われる。津沢句が詠まれた時も、象は象でなければならなかった筈である。しかし、同時に象はあらゆる物でもなければならなかったのだ。言葉に無尽の意味を与えるための逆説的なスキルとして、津沢は言葉からシニフィエを奪う。津沢の命じるままに象を見にゆき、持てる限りのシニフィアンを差し出す「読者という空間」内で、シニフィエの造型・シニフィアンの互換が重ねられる度に、音標に過ぎなかった言葉たちに象徴が兆す。これは津沢の言語的作戦であると共に、(バルトが指摘するように)言語自身が生みだす構造的律動でもある。言葉は手放

していた意味を、豊饒なシニフィエという「かたち」で取り戻すのである。

こうした鑑賞は一句の完成度の重視という点からは乖離したものであるかも知れないが、津沢が常に表意と完成を拒絶した場所から言葉を発している以上、読む者もまた、安全を回避し、むしろ危険な地点から彼女の句に踏み込むべきではないだろうか。

VII 結論として

津沢マサ子の言語体^{テクスト}において、シニフィアン(音標)は連鎖構造を閉ざされ、シニフィエ(概念)は創出されない。読者は自身の意識内のシニフィアンを以てシニフィエの造型に加わる行為を促される。この過程を踏むことで、津沢の言葉は多様なシニフィエを勝ち取る。シニフィアンに留まり、記号化した語群は、意味の喪失を武器として句を超えて互換し合う。ここからさらに新しいシニフィエが産声をあげる。

象は句の向う側にいる。象を見にゆくことは、津沢マサ子の、そして言語の可能性を探しにゆくことに他ならない。

2012年 6月