

# リルケにおける詩的言語の変遷

——見えるものと見えざるもの——

戸口 日出夫

## パリ以前

リルケはよく一本の樹木にたとえられる。しかし、そこには垂直の生成はなく、いくつもの大きな変貌が認められる。ただ、その全体を貫いて、いくつか主要な持続的要素がある。目に見える事物への果てしなき関心、自我の成熟と実現への努力、そして「神」ないし超越的な次元の追求、そして詩的言語の変容・深化である。このいずれもが分かちがたく絡みあいながらリルケという世界を形成する。初期の『フィレンツェ日記』から最晩年の『オルフォイスによせるソネット』やフランス語による四詩集へと、彼の世界はらせん状に高まってゆく。これらの各主題についてはすでに「ドイツ文化」その他において論じたので、ここではとくに第4の主題のうち、これまであまり触れなかった部分について考えてみたい。

ポール・ド・マンは『読むことのアレゴリー』のなかでリルケ初期の『時祷詩集』の第1部、第2部についてかなり詳しく分析している。そこで詩人は「神」について情熱的なオマージュを捧げている。

私はあなたを愛する、御身比類なく穏やかな掟よ、  
私たちはその掟と戦うことによってその掟のもとで成熟した、

御身私たちが未だ克服したことの無い大なる郷愁よ、  
御身私たちが未だその外に出たことの無い森よ、  
御身私たちがそれぞれの沈黙でうたった歌よ、  
御身暗い網よ、  
諸々の感情は逃れつつもなおその中に捕らえられる。

(富岡近雄訳『新訳リルケ詩集』郁文堂、2003年、14-15頁)

高揚した心的状態を思わせる文体において、リルケはこのようなさまざまな比喩やメタファーを連ねながら「神」を歌う。マンはこうした比喩的 figural な表現の数々に詩的言語の修辞学を見る。若い詩人の心情あふれる言葉、そしてシニフィアンの音響的・修辞的魅力そのものによって読者ととらえる世界が、展開される。「複数の隠喩はシニフィアンに潜在する形式的な可能性を暗示している。詩篇(テキスト)が指示対象としているのは、それ自体には意味論的な深さのない詩篇の言語特性なのだ<sup>1)</sup>。「意味論的な深さのない」とマンがいうのは、そこでシニフィエとして何が言表されるのか、頓呼法を連ねて呼びかけられる「神」の実体がいかなるものか少しも判然としないからだ。この実体としての「神」はあくまでも情緒によって創出され、言表されるにすぎず、「絶対的な音声中心主義」「詩的音声の無媒介的な美」に奉仕するにすぎないからである。

19世紀末、西洋の芸術的な主要潮流がアールヌーボーだった。ドイツ語圏ではユーゲントシュティールと呼ばれるこの潮流の主要モチーフとしては、花のトポスに始まって、庭園、噴水、女性、少女、白いドレス、流麗さ、やさしい線、音楽性、沈黙、デカダンス、神経と情緒 Affekt、夢や幻想などがあげられよう。マーテルランクに心酔した初期のリルケもこう

---

1) ポール・ド・マン『読むことのアレゴリー』(土田知則訳)、岩波書店、2012年、38頁。

した特徴を反映した詩を多く書き、この『時祷詩集』第1、2部はユーゲントシュティールの神学とまでいわれる。流麗な洗練された語や若々しい情感が特徴である。ただ、これら修辭的な詩的言語は対象の表層を心地よく滑る。読者は響きの心地よさと言葉が投げかける暗示のヴェールにとらえられ、流れる情緒に同化するが、茫漠とした雰囲気以上のメッセージは伝達されぬままである。

こうしたものによって引き起こされた繊細な魂の波動 Affekt に徹底する、神経と雰囲気の詩学は、しかし、いずれ行きづまる。確固とした対象にもとづかないからである。うるわしき芸術の園、「内面性の門衛」<sup>2)</sup>であった唯美主義者ゲオルゲやホーフマンスタール、エルンスト・シュタドラーらと同様にこの修辭的な内面至上主義に彩られていたリルケもまた、これを克服せねばならない。

### パリ時代——事物の使徒

あくまでもけげやかに知覚される事物を言葉によって再創造せねばならぬと痛感したこの詩人は1902年8月末にパリに出る。霧深く、事物の形態がおぼろになり、すべてが幻視や夢におけるように内面化されてゆくロマン主義的ドイツから、地中海の光が芸術家を鮮明な事物の造型へと駆り立ててきたフランスへ、パリへと彼はおもむく。そして、ロダンに師事し、造型のイロハを吸収する。

ここで少しパリのリルケの足取りを記すことを許してほしい。

最初に彼が住んだのは、カルティエ・ラタン、バンテオンからリュクサンブール公園にいたる広いスフロ通りから入った狭いトゥリエ街11番地だが、通りに面したこの暗い雰囲気のアパルトマン——それについては『マルテの手記』冒頭に詳述されている——を5週間ほど(8月28日～10

---

2) ゲオルク・ジンメル の言葉。Jost Hermand: "Lyrik des Jugendstils" in: *Jugendstil*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989, S. 412.

月4日)で引き払い、歩いて10分ほどの、サン・ジャック・デュ・オーバ教会のすぐそばのラベ・ド・レペ街3番地に移る。部屋は6階でバルコニーには花が咲いていた。現在はホテルになっている<sup>3)</sup>。

ここで彼は本格的な仕事を始め、『新詩集』第一部に収められる詩を書き始める。以後1914年夏の世界大戦開始時にいたるまで、しばしば長い旅に出ながらも、繰り返し帰ってきて長く滞在するのがパリであった。

ロダンの信用を得た詩人はやがて彼の秘書となり、1905年9月～翌年5月までパリ郊外ムードンのロダン邸に住むことを許される。

しかし、1906年5月、ロダンとの関係悪化により、深く心を傷つけられた詩人は、サン・ジェルマン・デ・プレから近いカセット街29番地へ移る。何の変哲もない通りであるが、向いに修道院があり、近くにはサン・シュルピス教会があって、そうした界隈の静けさが彼の気持を癒したのだろうと思われる。7月末からベルギー、ドイツ、イタリアなどでの長い滞在後、彼は1年後に再び同じ宿に戻って、11月まで住むことになる。10月にいわゆるセザンヌ書簡が書かれたのも、ここである。

1908年5月、イタリアから帰ったリルケはモンパルナス大通りの近くのカンパーニュ・プルミエール街17番地へ。これも静かな通りである。1913年にまたここに戻り、1914年の大戦直前の7月まで居を置いた。

1908年8月末日ロダンとの関係修復後、ロダンのアトリエ（ヴァレンヌ街のオテル・ピロン、現ロダン美術館）に住むことができ、1911年10月12日までここに居を置くことになる。

その他たびたび投宿したのがセーヌに面したオテル・ケー・ヴォルテー

---

3) パリおよび後述のスイス・ヴァレーにおけるリルケの居住環境は、2014年夏筆者が訪れたときのものであり、その後変わっている可能性もある。彼の居住・移動のデータについては、Ingeborg Schnack: *Rainer Maria Rilke Chronik seines Lebens und Werkes*, Insel Taschenbuch, 1990, および Horst Nalewski (hrsg.): *Rilke Leben, Werk und Zeit in Texten und Bildern*, Insel Vlg., Frankfurt a.M. und Leipzig, 1992 を参照した。

ル。ボードレールも泊まった歴史あるホテルである。

そして最晩年 1925 年 1 月～8 月に滞留したのが、トゥルノン街 33 番地のオテル・フォワイヨ。いまは木々のはえる小さな緑地となっているが、かつてホーフマンスタールやヘミングウェイも投宿している。

パリの経験が結実した散文が 1904 年より 1909 年末までかかって仕上げられた『マルテの手記』であった。もはや中心をなすのは、即物的な、彫刻のように硬質な文体である。とくに冒頭から始まる病気と死、そして人間疎外（少年マルテの仮装体験で経験される主体性はく奪その他）を主題とする文章のリアリズムはどうであろう。そこには詩人の住む周囲の世界の徹底した非情な認識、書くことの厳しさ、主題の実存主義的現代性が顕著である（唯一ユーゲントシュティールの抒情性が残るのは幼年期の回想部分だけである）。この徹底性のために、同時期にやはり文学的、修辭的言語の行きづまりを記したホーフマンスタールは、次に述べる『新詩集』は肯定的に評価したものの、『マルテ』を受け入れようとはしなかった。

リルケのテキストはいまやケーテ・ハンブルガーが論じたように現象学的に知覚された具象的な事象で充ちる。あくなき観察のなかで『新詩集』2 巻が生まれ、数々のいわゆる事物詩が作られる。

ここで分析するのは 1906 年 7 月にローマのボルゲーゼ公園で生まれた「ローマの噴水」である。

## RÖMISCHE FONTÄNE

### Borghese

Zwei Becken, eins das andre übersteigend  
aus einem alten runden Marmorrand,  
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend  
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend  
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,  
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend  
wie einen unbekanntes Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale  
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,  
nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen  
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis  
von unten lächeln macht mit Übergängen.

ローマの噴水

ボルゲーゼ

ふたつの水盤、ひとつが他の上にそびえ  
古くて丸い大理石の縁をつたいながら  
水は上の皿からしずかにしたたり  
下で待ちうける水へと落ちてゆき

ささやくような上の水を沈黙のうちに そして  
ひそかに迎えいれ、いわばくぼめた掌のように  
暗い緑の水底に明るい空をうつす、  
見知らぬ物のように。

美しい皿のなかにみずからやすらぎ

郷愁もなく、ひとつまたひとつと輪をひろげ  
ただ、時おり夢見るように、そしてひと雫ずつ

垂れさがる苔をつたいしたたってゆく、  
この世をこえてゆくように その皿を下から  
そっと微笑ませている最後の水鏡にむけて。

いかにも雅なホーフマンスタイルを満足させそうな調和に充ちた世界が展開されている。『マルテ』のデカダンスと真逆である。そして言語の(事物)指示性は明確だ。「豹」や「メリー・ゴーラウンド」と同じく、ここにも観察場所が明記される。こうしていまや詩は事物・対象を伝える。いや、知覚する角度によって本来多面的な姿を見せざるをえない事物以上に、事物の本質を伝えようとする。じつにミメシスの純粹形式といえる。

本詩でただちに目につくのはソネット形式であることだ。各行が基本的にエンデカシラポ＝5ヤンプスであり、全体に端正な響きである。また Quartett が二つと Terzett が二つ。ふつう前者では abba, abba, ないし abba, cddc と押韻し、後者では cdc, dcd ないし cde, cde となるが、この詩では二つの Quartett に同じ交差韻が使われている。すなわち abab, abab。それによって、繰り返し水が流れ落ちる単調さをあえて造形するわけである。また Terzett では cdd, ede となる。さらに第1 Terzett の二つの韻 d が第2 Terzett でも抱擁韻のなかに用いられていて、同様の効果を出している。音韻的・修辭的效果はいまやはっきりと事物に奉仕する。

とりわけ強い喚起力を持つのは文構造だ。全体のなかで終止符は一つだけで、文は六つの現在分詞と二つの関係文からなる。他に修飾語としての現在分詞が二つ。こうした文構造も持続的に水の流れ落ちるイメージを音韻化する。そのうえ、八つものアンジャンプマンもきわめて目立つだろう。明るいイタリアの陽光のもと、きらめく水は終わることなく落ち、また回

帰する。このように徹底した観察と対象の構造の分析、第一印象の完全な克服と言葉の巧みによって、詩的言語の彫琢と完成へ詩人は向うのだ。

上で「ミメシス」といったが、注目すべきは事物がたんに言葉へと置き換えられたのではなく、精神の次元に高められていることである。言葉は日常的な描写性をいくえにも超える。その意味で対象に依存するだけの言葉ではなく、それ自体が新しい世界を開く詩的言語なのである。

### 純粹拒否の境域へ

1909年末の『マルテ』脱稿後、疲労に悩まされていたリルケはパリを離れ、イタリアや北アフリカを旅する。そして1912年初頭、ドゥイーノ滞在中に『ドゥイーノの悲歌』の第1、第2歌が成立するが、この時点で詩人はまだ新たな時期が始まったとは思わなかったようだ。しかしこの頃、確実に彼のなかにパリ時代とは異なるものが進行していた。彼は1912/3年のスペイン旅行中（1913年2月1日?）、ロンダでエッセー『体験』Iを書き、「自然の向こう側に出てしまった」という注目すべき消息を述べる。

それは事物との新たな関わり方を含めた、世界との新たな関わり方を意味していた。詩人は1914年6月の詩「転向」で、「目の仕事（Werk des Gesichts）はなされた、いまや、おまえの内部の形象たち（Bilder）にかかわる心の仕事（Herz-Werk）をするがよい」と明確に表明する。続いて彼は「観ること（Anschauen）には限界があるからだ。そして観られた世界は愛のなかで実りたいと欲している」という。リルケはこれまで事物や人物を執拗に対象化し続けた。対象をただとらえ、「制圧した」（同詩）が、そこには獲得があるだけで愛がなかった、と彼はいう。

新たな「心の仕事」のためには別の生活の場が必要であった。大都会パリ、いっさいの生活空間や自然さえも人間が合理的に管理する都市。すべてのものが重厚な秩序のうちに整然と配置された町。リルケはそこにしだ



いに息苦しさを覚えていった。みずからの根源的な自由な生活空間を大きく拡げねばならないという欲求。それはすでに『マルテ』末尾のプロヴァンスをさまよう放蕩息子にも見られるものだ。世界との深い心情的な交流を欲する衝動が詩人をパリから外へ駆り立てる。

彼の心をいまやとらえるのは、北アフリカ、プロヴァンス、スペイン、そして大海を前にして切り立った断崖のドゥイーノやアルプス山中ヴァレーであった。このような広大な荒々しい自然空間が後期リルケの詩を育んでゆく。注目すべきことに、人間的な秩序の枠を超える広大な外界は、かえって魂の世界へと逆転する。砂漠のような、人工的な夾雑物の失せた外界は、大きく深い内面世界と響きあう。詩人はそのなかに独り立ち、風の音しか聞こえない絶対の静寂のうちに自然界や過去の出来事からの語りかけを待ち、内面の呼応を待つ。外界と内面の濃密な往来が生まれてゆく。

「転向」とほとんど時を同じくして1914年8/9月に成立の「ほとんどあらゆるものが感受へと合図する」の第3連。

すべての存在をつらぬいて唯一の空間が広がっている  
世界内面空間（Weltinnenraum）が。鳥たちは静かに  
私たちをつらぬいて飛んでゆく。ああ、成長したいと願う私が  
外部に目をやると、私のなかに樹が育つ。

詩人はある。もはや外界と内面の隔てが取り払われた、通常の自然の「向う側」の空間のなかに。彼は自然にあって、自然を超える。

リルケは第九悲歌で、大地にたいし「見えざる（unsichtbar）ものとなって私たちのなかでよみがえること」を求める。すべての美しく忘れがたい事物、愛の対象を見えざるものとして心のうちに生かす空間こそ、この無辺際の「世界内面空間」、外的にして、同時に魂の空間だ。詩人が薔薇の花や「天使によって眺められた」風景と呼んだスペインの荒野のごとき「言

いがたい」現象を彼は内在化し、その「神秘にして同時に明白な本質」<sup>4)</sup>を伝えようとするのである。

彼が伝えるのは夢や幻ではない。鮮明きわまりない現実の経験である。感性の極点において、見える世界が同時に見えざるものとなる。このダイナミックな逆転 Umschlagこそリルケの真骨頂なのである。

しかし、そのようにして意識に映じた輝かしくも名づけがたい世界を伝えるには、新たな言語が不可欠だった。

この関連で一つの詩をあげよう。1914.9.20の詩「心の頂きにさらされて」である。

心の頂きにさらされて。見よ、あそこになんと小さく、  
見よ、言葉の最後の集落が、そしてさらに高みには、  
しかしまたなんと小さく、なお感情の  
最後の農場が。おまえにはそれがわかるだろうか？  
心の頂きにさらされて。手の下の  
岩地。ここにはおそらく二、三の花が咲こう、  
黙した断崖のなかから  
ひと茎の無意識の草花が歌いつつ咲き出よう。  
だが知る者は？ ああ、知りはじめ  
そしていまや沈黙する者は 心の頂きにさらされて。  
そこにはたぶん、すこやかな意識をもって、  
いくたの獣が徘徊するであろう、いくたのたしかな山の獣が、  
入れかわり、とどまるだろう。そして大きな、護られた (geborgene)  
鳥が

---

4) Friedrich Wilhelm Wodtke: "Das Problem der Sprache beim späten Rilke" in: *Rainer Maria Rilke*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987, S. 125.

純粹拒否の頂きをめぐって旋回する。——しかし、  
護られもせず、ここ、心の頂きにさらされた者は……

かつての造形的言語を超える言語の模索が始まる。荒涼とした山岳風景が広がり、遙か下方にそれまで彼を支えてきた言葉の集落が貧しく横たわる。従来 of 抒情的な「感情」も不十分だ。こうした言表不能の限界状況で、詩人は「言いがたいもの」のまゑに沈黙する。

言葉を囲むこうした状況で新たに志向された言語を象徴的に示唆するものが「音楽」であった。ピアニスト、マグダ・フォン・ハッティングベルクとの交際を機に詩人は音楽に関心を深め、詩「音楽に寄せる」(1918.1)が生まれた。ここで音楽は「おまゑ、言葉が終るところにある言葉」「私たちから出て生成した心の空間」uns entwachsender Herzraum と呼びかけられ、「大気の向う側」、*「もはや住めない」* ところと歌われる。また『オルフォイスによせるソネット』(以下ソネット) 2-10 でも、「言葉はなおやさしく言いがたいものに触れてゆき……／そして音楽は、つねに新しく、振動をやめぬ石たちから／無用の空間のうちに、神々しい家を建てる」と語られる。こうして音楽は先の詩で「心の頂き」と語られた高所を伝える手段の一つ、いまや、「人間を超越する、内面性の表現方法」<sup>5)</sup> として意識された。

### 「言いがたいもの」とは

第1次世界大戦終結後、リルケはパリには戻れなかった。とりあえずミュンヘンを中心に居住し、1919年からスイス各地を旅し、朗読会を持つ。それを機にスイスに住むようになったリルケは、1921年6月30日にバラディヌス・クロソウスカ夫人とともにシエールを訪れたおり、たまたま

---

5) a.a.O., S.119-120.

ミュズットの石造りの小さなシャトーを見つけ、やがてヴェルナー・ラインハルトがそれを詩人に終の住いとして提供したのである。入居は7月26日だった。

それはシエールから坂道を車で10分ほどのぼったミエージュ地区の果樹園が広がるなかにあり、背後にはベルナー・アルペンが屏風のようにそびえ、反対側にはローヌ川の谷の向うに4000メートルを超えるツィナルロートホルンが望まれ、その奥にマッターホルンなどのヴァレーの高山が並ぶ。詩人がかつて歌ったように、いまま果樹園のあいだをきれいな水が勢いよく流れ、夜には満天の星が広がる。リルケはかつて強く惹かれたスペインやプロヴァンスの景観と並ぶこの大自然と絶対の静寂のなかで大戦中にひどく傷ついた神経を休め、やがて1922年2月のインスピレーションの嵐を迎えるのである。

さて、「音楽」のみが表せるとされた「もはや人が住めない空間」を、詩人は「言いがたいもの」と呼んだ。それによっていまや詩人の心は占有される。ここでリルケはこれまでになく象徴主義の遺産に接近する。ポードレー尔的な、諸感覚の交感によってしか接近できない、万物が照応する存在の奥処を語ろうとする。

こうした日常的な経験世界を超越する「言いがたいもの」には、さらに人間の生の重い経験的現実も含有される。

第九悲歌で詩人は「苦しみ、悲しみ、そして愛の長い経験」を「これら言いがたいもの」と呼び、それをそのまま彼方の「別の関連」へ持ってゆくことはできないという。リルケのような詩人にとって、これもまた本質的に語りがたい。

リルケはそのような地上の経験から生涯片時も目をそらさなかった。『マルテの手記』『ドゥイーノの悲歌』、そして『ソネット』でも。リルケはこうしたことを主題とするメシア的・救済的なテキストによって人々を惹き

つけてきた。ゆえに、(極端な構造主義批評のように) それを無視して詩的言語の修辞学にだけ目を向けるのは、けっきょく不毛であり、詩人の意図にも反することだろう。ポール・ド・マンもいうように、両者は分かちがたく一体となっているのだ。

じつに、これら「言いがたいもの」の言表とは、なんという逆説だろうか。しかしリルケはそうした経験を語る言葉を『ソネット』において実現するだろう。

### Figur

ここでわれわれは Figur の觀念に達することになる。

ソネット 1-11 の冒頭でいきなり「空を見るがよい、騎者という星座がないだろうか」と詩人は読者に問いかける。いまや詩人が主として使う語は具象的な Bild ではなく、星座のように、目に見えぬ線によって形成される図形 Figur である。それは「鏡」や「一角獣」とともに、日常的次元のかなた、非在 Nicht-Sein の次元を指し示す。

1-13 は美しい「果実のソネット」であるが、ここで果実はいかなるミメシス的な描写性からも別離し、たんに「ゆたかなりんごよ、梨とバナナ、すぐりよ」と表現される。同様に、「きみたち、暖かな娘らよ、語らぬ娘らよ、味わい知った果実の味を踊るがよい／オレンジを踊れ」をはじめ、「フマリア草やヘンルーダの魔力」、「アネモネの草原の朝」、「薔薇」、「花々」、大理石の「泉の口」、「機械」、「庭園」、「銀行」というように、どれも具象的な描写を欠いた、抽象性の濃い表現である。ロシアの春に見た白い馬、カルナクの円柱、あるいは 2-25 のヴェレーの風景を想起させる「不屈な早春の大地」にはいくらか描写性が見られるものの、これらもミメシス的なものはそぎ落されて新たに深く内的風景として表象化されているのである。詩人はかつての事物的言語からどれほど遠く離れてきたことか。

ほとんどが詩人によって経験されたものたちからなるこれら Figur であるが、それらはいまや多くが隠喩や象徴へ、「非在」の次元の記号へと凝縮されている。それらは根本的に言葉の指示的と比喩的 figural の区別を乗り越える。それは、経験、事物、自然の極限までの精神化と昇華、それと同時に修辭的な完成なのである。そこでは隠喩的なイメージと入念に計測された音響的な響きが混然と溶けあっている。19世紀末までのロマン的あるいはミメシス的な詩的言語のこうしたラディカルな変容はパウ・ツェランのそれと重なりあうだろう。

そして、Figur のうちでも、とりわけ言葉によって高みに張り渡され、非在の線によって遥かな星たちをつなぐ星座の隠喩こそ、異なるものの「純粋な関連」(2-13)、後述する「未曾有の中心」を実現するのにもっとも適した Figur であろう。それは、「純粋な関連」という視座の「神話的＝隠喩的なヴィジョン」<sup>6)</sup>になる。かくて非在の空間を創出する「星座」は、もはや語りえぬものの比喩となる。そして、B. アレマンは指摘する。「〈星座〉や〈夜の星辰〉は詩本来の機能の隠喩であるとともに、同時に詩の途方もない困難と極端な位置の隠喩でもある」<sup>7)</sup>と。

詩人にとって最大の課題、すなわち沈黙によってしか接しえなかった地上の「言いがたい」経験の純化・変容が、「形象の躍動」Schwung der Figur (2-12)において果たされる。人間によって経験されたさまざまな事象や地上の貴重な物たちは、想起され、外界と内面の隔ての失せた空間のうちにもたらされ、深く思念され、このように言葉によって人間のうちに新たな経験として現存するものとなる。事物は美しい精髓に昇華し、(運命や死のような)無限に個別の出来事は普遍性を帯びる。それがロゴ

---

6) Jacob Steiner: "Die Thematik des Worts im dichterischen Werk Rilkes" in: *Rilke in neuer Sicht*, Kohlhammer Vlg., Stuttgart, 1971, S. 184.

7) Beda Allemann: "Rilke und Mallarmé" in: *Rilke in neuer Sicht*, S. 81.

スの力である。人間はこうして精神によって生きる。そして、このような人間的な意味を担った星座の象徴は、人間的な経験の精神化を中心テーマとする『ソネット』において、「至高の法則の象徴」Symbol der höchsten Gesetzhaftigkeit<sup>8)</sup>とされるのである。この事情について、リルケは「われわれは、まことに Figuren のなかに生きる」という (1-12)。

### Doppelbereich あるいは vergöttlichtes Haus

そして詩人は、きわめて「言いがたい」もの、生と死の対立の解消あるいは関連を語ろうとする。1922年12月22日の詩が「生と死は核において一つのもの」と語るように、パリ時代以降詩人がつねに、生と死が深く交わりあう空間と意識してきたもの、すなわち「二重の領域」Doppelbereich (1-9) を。

『ソネット』でもっとも印象的な Figur が躍動する「果実のソネット」において、熟した果実は味わう者に死と生を語りかける。りんごのような大地の実り、この輝かしい果物も、その甘美な味わいのうちに、透明な果汁のうちに、死を宿す。こうした生と死が浸透しあう神秘を詩人は「二重の意味をもつ」doppeldeutig という語で語ろうとする。

この生と死の対立をはじめ、自然界の秩序を超える、異なるものの対立の止揚あるいは関連は、もっとも「言いがたいもの」に属すであろう。『ソネット』において星座とともにそれを伝えるべく選び抜かれた Figur が舞踏のそれだ。

めくるめく舞踏のエクスタシーのうちに肉体という個別の質量が魂の普遍性 l'universalité de l'âme に溶け入る、という純粋な運動。これを伝えるヴァレリーの『魂と舞踏』に触発されたと思われる「踊り子のソネット」(2-18) では、「すべての移ろいを歩みに転置する者よ」と語りかけられ

---

8) Steiner, a.a.O., S. 184.

た踊り子は、激しい旋回のさなか、Baum der Extase となり、Wipfel von Stille という美しい語句により、運動と静止という異なるものの妙なる一体化のようを伝えるのである<sup>9)</sup>。

そしてきらめく「オレンジを踊れ」のソネット (1-15)。すこやかな少女たちが黄金に輝くオレンジの味を優美に踊るなか、味なる客体は味わう主体へと変容し、この一体性が舞踏の行為となってあざやかに現前する。

「騎者座のソネット」(1-11)においても、舞踏のように躍動する馬と御する人間という異なる存在が人馬一体の星座のうちの一つに結ばれるさまが歌われる。

これら軽やかな「非在」の Figur たちは、みな、オルフォイスの豎琴、音楽の隠喩のうちに建てられる「聖なる家」vergöttlichtes Haus の構成要素である。それは、動と静、主体と客体、過去と現在、すなわち想起と現前、そして生と死など対立しあうものが、神秘的な「純粋な関連」(2-13)として立ち現れ、呼応しあい、触れあい、あるいは融合するもようを言表するのである。

### 未曾有の中心への歩み

この「純粋な関連」へ向かう進みゆきは、『ソネット』全体をつらぬく主題である。その日常性からの「別離」を、詩人は2-13「別離のソネット」で語る。「すべての別離に先立つがいい。あたかもそれがまさに過ぎ去る冬のように／きみの背後にあるかのごとく」と。次の連では「いっそう讃えつつ高昇し、純粋な関連のなかへ戻ってゆくがよい」と呼びかけられる。

求められるのは、「消えゆく者たちのなか、傾きの国」、死と生の境が消失した領域への決意である。そこへむけて人は、白鳥の歌のごとく、「鳴

---

9) ヴアレリーとリルケの舞踏の概念については拙論「リルケの『オルフォイスによせるソネット』Ⅱ」:「ドイツ文化」第71号、29-35頁参照。



りつつすでに砕けゆく、鳴り響くグラスであるがよい」と呼びかけられるのである。

それを受けた第3連では、「在れ、——そして同時に知れ、この非在の条件を／きみの心深き振動の無限の根底を／きみがこのただ一度の生においてその振動を完全に成しとげるために」と歌われる。

『オルフォイスによせるソネット』は舞踏の情熱に生きながら若くしてこの世から別離したヴェーラ・ウーカマ・クノーに触発されて生まれたが、2-28では、ふたたびこの少女が登場し、その舞踏がオルフォイスに捧げられるさまが歌われる。その第1～第2連では、

おお、来てはまた行くがよい、まだほとんど子供のようなおまえ、  
そして一瞬舞踏の形姿を純粋な星座の形象へと完成するがよい、  
われわれが無常の身のままに、鈍重な秩序をもたらず自然を凌駕する  
あの舞踏のひとつ、星座の形象へと。

そして第3～第4連ではこの死への歩みが美しい隠喩で歌われる。

おまえは豎琴が鳴り響きつつさし上げられた場所をまだ知っていた  
——、／その未曾有の中心を（unerhörte Mitte）。／そこへむかって、  
おまえは美しい歩を試みた……

若くして完成した舞踏を見せた踊り子の生と死の全経験を、詩人はこうして夜空に輝く星座へと高める。『ソネット』のなかでもっとも壮麗な Figur である。そして彼女は Doppelbereich の中心、非在の空間の「未曾有の中心」に歩を運ぶのである。難解な隠喩につぐ隠喩。

そして最後の2-29のソネットは、その「未曾有の中心」の内実を伝え

る詩である<sup>10)</sup>。オレンジの詩のように、ここでまた、主体と客体の神秘的な入れ替わり、そして合一が、忘れがたい詩句によって示される。第2～第4連では、

変容のなかを<sup>ゆ</sup>行き来せよ。  
きみのもっとも苦しい経験はなにか？  
飲むことが苦ければ、みずから葡萄酒になれ。

この測り知れぬ充溢の夜のなか  
きみの五感の交差路に生じる魔力（Zauber）であれ、  
その不思議な出会いの意味であれ。

そしてもしも地上のものがきみを忘れたら、  
静かな大地にむかって言え、私は流れる、と。  
速やかな流れにむかって言え、私は在る、と。

自然の（物理的な）秩序を凌駕する人間の心が、そして Figur = 言葉が、諸感覚の出会いと交差の場、詩学的には共感覚の Magic の場となる。すなわち『悲歌』的にいえば、地上の移ろう物たちが見えざるものへ変容される場となるのだ。

ただ、詩人はこうして世界を内在化するとともに、思いがけぬ運命のような内在化しえぬ存在により世界に関わり続けるだろう。それもまた彼のいう「純粹な矛盾」の一つだろう。

ダンスの神秘や（「海辺の墓地」の最後に語られるような）生の躍動を知っ

---

10) このソネットについては「リルケの『オルフォイスによせるソネット』Ⅱ」、42-48 頁参照。

ていたヴァレリーと星座を最高の形象としたマラルメは、醜い現実に対立する美しい仮象の世界を好んだ。その点でリルケの星座とダンスの形象は彼らにきわめて接近している。ただしマラルメは純粹觀念としての「花」を語り、完璧にミメシスを克服したし、その純粹詩をいっそう洗練した地中海人ヴァレリーも完全な知性による詩的世界の創出を目ざしたが、一方、リルケは深く Magie 的な「未曾有の中心」に沈潜し、ドイツ的神秘主義の水脈をとどめるのである。

### 昇華された感覺性、そして純粹な矛盾

このように見てくると、「世界内面空間」において見えざるもの、すなわち Figur となった事物が、完全に經驗界を離脱し、プラトンの純粹觀念に化した、という解釈は適切ではないと思われる。最晩年の『果樹園』や『ヴァレーの四行詩』などのフランス語の詩集で葡萄畑や小川のせせらぎをはじめとする自然の事物が印象深く歌われている点に注意せねばならない。「第九悲歌」でも「形姿なき行為」ein Tun ohne Bild が現代の病と指摘されているのである。

リルケと造形芸術の関係について多大な示唆を与えたヘルマン・マイヤーは、果実の味わいのうちに生と死を知るがよい、というソネット 1-13 がリルケの「昇華された感覺性」sublimierte Sensibilität を示すという。「感覺の五つの園をつらぬく跳躍のなか、下等とされる味覚もその孤立から解放されて、われわれの精神的にして感覺的な經驗能力の全体性のうちへ移し置かれている」(傍点筆者) という<sup>11)</sup>。

さまざまな詩的 Figur は、騎者のソネットで詩人が (Figur を) 「しばし信じることを喜びとしよう」と認めるように、たしかに虚構の存在かもしれない。しかしそれら非在の象徴はただの錯覚や空想からなるものではな

11) Herman Meyer: "Rilkes Sachlichkeit" in: *Deutsche Weltliteratur*, Max Niemeyer Vlg., Tübingen, 1972, S. 214.

い。多くの Figur は感覚され深く愛された事物なのである。リルケは地上の事物の美を忘れることはないだろう。リルケはいまや精髓へと純化された事物とマラルメ的な純粹觀念との究極的な均衡、「揺れ動く均衡」*mouvant équilibre*（『果樹園』23番）を取ろうとするのだ。詩人の感性と思索とのあいだにあって<sup>12)</sup>。

芸術は「鈍重な秩序をもたらす自然」を精神の光のうちに活かし、詩人はこのような躍動する Figur を真の充実した生の場として賛美する。人間はこうした精神的な Figur のうちに、人が生きてゆくために不可欠な、幼児期からの根源的な経験を堅持するのである。第九悲歌の最後に詩人が「見よ、私は生きている。何によって？ 幼年期も未来も減少することはない……あふれるばかりの現存が私の心にほとぼしる」というように。忘れがたい過去が現在に流入し、来るべき時間がつぎつぎに現在化する大きな同時性、自然的時間を超える生動的な純粹持続のうちに。

『マルテ』完成後の困憊のように、『ドゥイーノの悲歌』と『ソネット』完成後も極度の疲労に襲われ、病を得た詩人は、やがて1923年12月末にヴァル＝モン＝の療養所に入り、1926年12月29日に没するまで4度にわたって入退院を繰り返した。

その間、詩作の合間にふたたびヴァレリーの読書に打ち込み、『魅惑』や二つの対話篇『ユーパリノスあるいは建築家』と『魂と舞踏』（二書は一冊として1927年春に出版）、『ナルシス断章』その他を次々に翻訳した。

彼がとくに喜んだのは1925年1月7日から8月18日までの最後の長いパリ滞在だった。そこでホーフマンスタールやヴァレリーとも会った。リ

---

12) 1924年から翌年にかけて作られたフランス語の詩集『果樹園』の23番の「揺れ動く均衡」*mouvant équilibre* や25番「相補うもろもろの秩序」*ordres complémentaires* といった想念は最晩年における詩人の相補性原理を表すものだが、彼の感性と思索についてもこのことがあてはまるように思われる。*Rainer Maria Rilke Werke, Kommentierte Ausgabe in 4 Bdn., Bd. 2, S. 771f.* 参照。

ルケ自身の助言を得つつ『マルテの手記』を仏訳したモーリス・ベッツとも親しくなった。かつてのロダンといまのヴァレリーはルケにとって偉大なフランス文化を代表する存在であって、パリを「選ばれた故郷」Wahlheimatと感じていたこの詩人は、時折長くそこを逃れることがあったにせよ、つねにこの都市の磁力に身を委ねていたのである。

翌1926年9月13日にローザンヌのレマン湖対岸トノン近郊のアンティでヴァレリーと再会できたことは、詩人にとって思いがけない贈り物であった。二人が談笑する有名な写真のなかで、ルケはいかにも楽しそうな笑顔を見せている。時代を代表する二人の詩人が過ごしたこの親密にして知的な時間はルケにとって最後の幸いであった。

そして3か月後の12月29日に詩人は世を去ることになる。遺体は翌月2日にラロンの小高い岩山の上にある墓地に埋葬された。いま夏の墓所には、薔薇とパンジーが美しく咲いている。そこから西側に、シエール方面に向けて、V字型のローヌ渓谷が開けているが、手前にポプラの大樹が並び、峩々とした岩山の間に遠方まで谷間がのびる景観は印象的だ。それは、「私がこの風景の風と光を感じた最初の場所のひとつ」と詩人が1925年10月27日の遺言書に記した墓地である。それが属するゴシック建築の小聖堂は古く、壁面には一部は消えかかっている古いフレスコ画が残っていて、ダンテのような天国、煉獄、地獄が描かれている。

詩人の遺言書の通り、墓碑銘にはこう彫られている。

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,  
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel  
Lidern .

薔薇よ、おお、純粋な矛盾よ、かくも多くのまぶたのもとに眠るとい  
う喜びよ。

「まぶた」Lidern は薔薇の花びらの隠喩であるとともに、歌 Liedern にも重ねられている。生涯詩作に生きた詩人はこの最晩年の詩のもとに眠る。晩年に獲得した言語、すなわち生と死をはじめ数々の「純粋な矛盾」と「純粋な関連」、そして「コントラストの聖なる法則」*sainte loi du contraste*（『果樹園』23 番）を言表する *Figur*、星座や薔薇のような特権的な隠喩たち。このような詩的言語は、リルケにとって、存在の家となった。

付記 本稿は 2017 年 3 月の中央大学ドイツ学会総会での報告を書き直したものである。

リルケのテキストには次の全集を使用した。

*Rainer Maria Rilke Werke, Kommentierte Ausgabe in 4 Bdn.*, Insel Vlg., Frankfurt a. M. und Leipzig, 1996, Bd. 2.