

『マルテの手記』を読む

——生の退廃とその克服の試みをめぐって——

戸口日出夫

一九一〇年の完成までに六年を費やした彫心鏤骨の『マルテの手記』（以下『手記』）にはリルケのパリ時代の経験が、みずから「モザイク」と呼んだ七一の手記の形で綴られている。ここにはマルテという人物のバリにおける現在の経験、幼年時代の想起、中世代記等の読書記録、それらをテクストとする哲学的省察、短い散文詩、あるいは聖書の放蕩息子を素材とする寓話など、ジャンルと表現形式が多岐にわたるテクストが織り交ぜられている。こうしたテクストの多様性は伝統的な物語形式に慣れた読者を困惑させずにはおかない。いったい物語の筋があるのか、そもそも構造の秩序があるのか、と。このような文体や形式そしてテーマの多様性は、リルケがマルテという人物に仮託して自身の状況を認識し、それを克服しようとする試みのうちを選択されたものである。本論ではそうしたリルケの試みを、とくに生および芸術の観念を核として考察しようと思う。

I 生の類廃

1 大都市の退廃性

一九〇二年八月にパリに住み始めたリルケにとつて、この大都市は生の退廃に支配された町と見えた。その意識はただちに『手記』冒頭から読者に提示される。「そうか、では人々はここに生きるためにやって来るのか、だが僕にはむしろ人はここで死んでゆくとしか思えない」。続いていくつもの病院、路上で行き倒れる男、ヨードフォルムとポンフリと不安の匂いを嗅ぐ、吹き出物のできた幼児。こうした死と病の情景に加え、疾走する電車や車の轟音が部屋を充たし、見知らぬ人が階段を上がってきてマルテの部屋の前にしばらく立って、通り過ぎる。街路では夜遅くまで人が騒ぐ。だが騒音が消えたときの死のような静寂こそもっとも緊張し、不安なひとときである。それは次の打撃を待ち受ける息づまる瞬間だからである。

それにしても、ここに流れているのは何という胸苦しい不安の感情だろう。保護もなく不透明な世界に投げ出されているというこうした現代的な不安は、ほぼ同時期のカフカに流れる不安に通じるだろう。

マルテは死と病の現象を書き続ける。瀕死の人を載せて病院に駆けつける馬車、サルベトリエール病院の重症患者たち、サン・ミシエル橋の上で無力にも全身の発作に委ねられた舞踏病者、さらには蠅の死や家の死（崩壊した家の醜い壁面）にいたるまで、息づまるほど精緻・濃密なりアリストテイクな文体で綴られてゆく。

このような諸相にマルテは生の退廃を見る。彼はその時代の大都市にはもはや、一九世紀中葉までの旧きヨーロッパには一般的であったであろう生活形態が失われたと観じたのであった。先祖伝来の土地に固く結びつき、家族や親

類縁者と共生し、幾世代にもわたって使われてきた家具に囲まれてゆたかな個性そのものの生死をまっとうする落着いた生活、フランシス・ジャムが歌い、『ヘルマンとドロテア』や『晩夏』において神話的な次元にまで高められた生活形態はもはや過去のものとなった。マルテは祖父クリストフ・デトレフ・ブリックが見せた偉大な自己固有の死 (ein eigener Tod) (KA450) を、深い情感を込めて、文体的には流麗なユーゲントシュティールによって描き、無装飾な写実的文体で描かれた現代の没個性的な「大量生産の死」に対置する。そしてパリの現実からいくぶん距離を取ることできたこうした想起あるいは読書記録のいくつかにおいては、さらに叙事的とささえいえるような冷静・静謐な文体も見られるであろう。他方、スタッカートのような切迫した日記体で綴られるバリ体験は、彼にそのような感情移入や叙事性を峻拒するのである。⁽¹⁾

リルケはこうした生の退廃の現象を、ただ客観的に眺めて分析することに終始しない。「見る」とは主体の深みで経験することだ。そしてその経験のなかで非人格的・異化的な死はもはや世紀末という限られた時代の相貌にとどまらず、人間存在の避けがたい深層として現れてくる。死という事象の語りえぬ深層、目もくらむような深淵、不透明性を彼はこの地でこれまでになく深く経験した。『手記』のなかで死の現象が繰り返し書き続けられねばならなかった理由は、この限り不透明性にある。彼はこの現象の回りを彷徨する。なすすべもなくそれを眺める。そして言葉を探し続ける。死はリルケの生活現実には深い裂け目を開き、この新たな現実の前に、それまでのリルケの審美的、親和的な死のイデーは根本的な修正を迫られるのである。

『手記』における死の現象の描写でもっとも印象的なのは、ミルクホールで隣席した男のそれである。少し長いが引用しよう。

『マルテの手記』を読む

僕は、彼がすこしも身動きをしなかったが、彼を感じた。むしろその動かないのを感じて、不意にその動かない意味をさとしたのであった。僕たちのあいだにつながりが生じ、僕は彼が驚愕のために全身が麻痺をしてしまったのだと知った。彼は体内に起こったなにかの変化に愕然として、全身がしびれてしまったのであった。おそらく血管がどれか破れたか、前から恐れていた毒素がその瞬間に心室へはいりこんだか、またはたぶん、脳のなかで大きな腫れものが日輪のように赤くつぶれ、世界が一変したのであろう。(中略) 彼は厚地の黒い冬外套を着てすわり、切迫した土色の顔は毛の襟巻のなかに埋まっていた。唇は力いっぱいにとじ合わされたように結びしめられていた。目はまだ生きているかどうか判然とはしなかった。眼鏡の玉が灰色に曇って目をかくし、かすかにふるえていた。鼻孔が大きく開き、骨と皮ばかりにくぼんだこめかみにへばりついている長い髪の毛は、熱しすぎた部屋にでもいるように萎えていた。黄色い長い耳がうしろへ長い影を落としていた。さよう、彼は人間の世界からのみでなく、この世のすべてのものからも別れなくてはならないことを知ったのであった。まもなくなにもが意味を失うだろう。すわっているテーブルも、茶碗も、握りしめている椅子も、見なれた日常のすべてのものが不可解になり、親しみのない不透明なものになるだろう。彼はすわって、終わるのを待っていた。そして、もう抵抗をしようとはしなかった。(KA489f)

このいわば現象学的に観察・記述された出来事としての死の深淵。この記述をかつてのユーгентシユティールによる抒情詩劇『白衣の侯爵夫人』と比べてみるがよい。死のとらえ方の違いは歴然としていよう。そしてこのような

存在の恐るべき深みとしての死は、つねに生と隣あわせに存在しているのだ。このことを Rilke はいまや初めて、むきだしの現実として、パリで知覚したのである。その認識はその深さにおいて、宇宙のなかの人間の悲惨についてのパスカルのそれと比較することも許されよう。人間の悲惨、その中核としての死をマルテは認識する、いや受容する。そこからパリでの思索が始まるのである。

老ブリッゲの「自己固有の死」にはまだ審美的なイデーの残響が見られようが、Rilke はいまやその美しきイデーを、もうひとつの、名をはく奪する不透明な死の現実と対置し、織り合わせ、人間を囲む最奥の神秘として省察してゆくことになる。パリにおけるこの身近な死の経験は、苦悩や愛のそれとともに、以後、最晩年まで詩人の思想の核心となってゆくだろう。それは彼を再三、人間の普遍的な現実・運命をめぐる省察へ導くことになるだろう。

2 メタファーとしての死

生の退廃と悲惨に支配されたものとして世紀転換期のパリを Rilke が描くとき、それはしかし、ただ外部の出来事にとどまらなかった。まして社会学的考察ではなかった。『孤独な群衆』のごとき社会学的分析を Rilke はしない。⁽²⁾ われわれは彼が生退廃の諸相をあくまでもみずからの内的風景として受けとめたことに注意しなければならぬ。群衆がうち興じた舞踏病者の出来事は他人事ではなく、マルテを「魂が抜けたように」し、それを目撃した彼は「うつろな紙片のような気持ちで……歩いた」(K 106) のだった。内的風景として。すなわち他者の悲惨、とりわけ死は彼にとって一種の啓示となったのだ。大都会を充たす死が彼にいいようのない不安をもたらしたのは、それが自身の存在の微だったからだ。ミルクホールの男の直後の手記で、マルテはそれまでの旧き自我からの徹底的な離別を語

る。「実にあの男の気持ちを理解できたのは、僕の内部でも僕をこの世のすべてのものから別れさせ、引き離し始めるなにごとかが起こりつつあるからである」(KA490)。死の現象をまのあたりにするなかで、彼は自身の生活と精神を構成する市民的秩序からの離脱を経験する。そしてこの離脱は余りに激しかったので、ただ死としか比べるものがないのであった。それは彼を慣れ親しんだ、安定した市民的世界から拉し去り、存在の零地点に立たせたのであった。

そして同じ手記で、その新たな現実の開示は世界像と言語の問題と結びつけられている。すなわちそれは従来の詩的言語によって表現されえない現実、言語の根本的な革新を求めてやまぬ現実として意識される。

僕はまだしばらくはこうして書きつづけ、話していられるだろう。しかし、やがて僕の手は僕に親しみがなくなつて、僕が書くように命じても、僕の命じない言葉を書くようになる 때가来るだろう。今とはちがう解釈がされる 때가来て、言葉と言葉とのつながりがなくなり、すべての意味が分解し、雨のように流れ落ちてしまうだろう。僕は恐怖をおぼえながらも、なにか大きな変化をとげようとしている人間のようにもある。そして、まだ書くことを始めなかったころにも、たびたびこのような気持ちを経験したことをおぼえている。しかし、こんどは僕は書くのではなくて、書かれるのだろう。僕は変化する印象である。もう一歩で僕はこの苦しみの意味をすべて理解し、それを肯定することができるだろう。……しかし、その一歩が踏み出せないのである。(KA490)

言語表現の危機に関するこの箇所は、同時期に発表されたホフマンスタールの『チャンドス卿書簡』と等しい文

学史的な意味を持つであろう。敗残者に充ちた都市の悲惨の現実、市民的秩序が崩れた空間へマルテを導き、とらえがたい世界が彼を囲む。幼年時代の恐怖の体験として、そしてまた今パリでよみがえった事象として語られるあの「大きなもの」(K497)という表現は、そうしたとらえがたい世界を表す符牒に他ならないし、あの舞踏病者を襲った「舞踏の力」「自然力」もそのような、人を生ける人格から疎外し物化する名づけられない力だった。あのムンクの人物の背後にある影のような名状しがたい力、人が死や運命という名称を与えてきた圧倒的な實在に浸食された現実、「空気の隅々にまで感じられるこの恐ろしいものの存在」(K495)をマルテは経験する。そのような語りがたい客体世界の全容をとらえ、連続する意味のシステムへと構築することこそが「書く」という行為だろう。それがマルテにはできない。人間的意味を充填された時間と空間において、そして不動の因果関係による筋の展開・主人公の発展によって構築される一九世紀的小説の形成、そのような美学的完成は彼には不可能なのである。

いまマルテは世界を前にして、「書くのではなく、書かれる」という。現象を前にした感覚と知の極度の受動性の状況。世界を構成する持続的な能動的主体としての自我はなく、あるのはただ精神の原機能としての受動的意識のみだ。意識は徹底して現象のリアリティのうちにとどまるのみである。地震計のように鋭敏にしてさめきった感性によって、彼は現実の断片を次々に発見し、深く抒情的自我のうちに吸収するのである。『手記』が「実存主義的な状況小説」⁽³⁾といわれるゆえんである。

3 「新たな解釈」のなかで書く——連想作用と散文詩

リルケは、もはや書き続けられなくなる事態を打開しようとして、文学テキストと生の直接的経験との間に一定の

距離を設定するために、手記の連なり、「モザイク」というゆるい形式を採用せざるをえなかったと思われる。またその核としてマルテという「主人公」を創作せねばならなかった。しかるにその距離は、結果的に最小限たらざるをえなかった。客体化されたはずの主人公マルテはリルケが予想した以上に存在の不透明な深層を白日にさらしたため、リルケは『手記』脱稿後長い間それに当惑せねばならなかった。

ところで、「書くのではなく、書かれる」という零地点にあつて、日々マルテを囲む事物は生についてまったく新たに考えるべきテキストになってゆく。マルテは自身について「この無が考え始める」(dieses Nichts fängt an zu denken) (KA468) という。そこに原初的な思考とエクリチュールが開始される。

僕はバリの誘惑に負けた。これは僕の性格までを変えなくても、僕の世界観、いずれにしても僕の生活に変化をもたらすようなことになった。この変化のためにすべてのことについて今までとは全くちがう考え方が生まれ、今までのどんな考え方よりも僕を人間から引き離す相違が生じた。今までとはちがう世界。新しい解釈にみちた生活である。(KA504f)

重苦しい出来事の連鎖のなか、ここにはやや新しい音調が感じられるように思われる。この大都市は事実リルケを手ひどく責め苛んだ。しかしその後の彼の成熟を思えば、それは同時に彼を鍛えぬく場でもあったのだろう。詩学的にも、人間的にも。マルテの言語危機は、死や苦悩という、彼の従来の抒情的言語をもってしては語りえない現実を前にした彼の産みの苦しみを意味しているといえるだろう。そして、その現実生きることのうちにしかそれを語る

可能性は生まれなだらう。マルテは書く。

君はボードレールの「腐肉」という驚くべき詩をおぼえているだらうか。今だったら僕はあの詩がわかりそう
だ。……恐ろしいもの、一見いとわしく見えるだけのものに人生のありのままの姿を觀じ、それをどんな現実よ
りも真実な現実と考えることが、ボードレールに負わされた仕事であった。選択や拒否は許されなかった。……
僕がここで幻滅を感じているなどと信じないでくれたまえ。その反対なんだから。たとえどんなに恐ろしい現実
であっても、僕はその現実のためにどんな夢をも捨てて悔いしないだらう。(KA505)

たとえ「くず折れてしまった」(KA491)と書かれていても、ここにはパリの現実を受容し、全面的にその場に生
きようとすする強い姿勢が現れている。もはや選択や拒否は許されない。そこでしか生の根源的な再検討はありえない
からである。手記前半においてボードレールのな敗残者たちや死にゆく人々がこの地点へマルテを導く中心的な「苦
悩の語彙」⁽⁴⁾だったとすれば、後半では盲目の新聞売りや狂王シャルルがそれであろう。彼らについては後述しよう。

リルケは『手記』を、関連するテーマやイメージの連想によって数節を結びつけながら綴ってゆく、という方法を
とった。冒頭のパリにおける死(者)のテクストが第五く六節の都会の死、「大量生産の死」へとつながり、それと
対比する形で次の、侍従長ブリッゲの莊重な死の比較的長いエピソードへ、そして短い第八節の「自己自身の死」の
総括的な省察へとつながってゆく。二七く三七節では故郷ウルネクロースターでの幼年期の出来事がまとまった形で

回想される。死の主題は後半でも展開され、四五〜四六節の「父の死」をめぐるエピソード、ナポリの女や犬や蠅の死によって「死の恐怖」を伝える節、フェリクス・アルヴェールの臨終、そして無常の時間をめぐるニコライ・クスミツチュのエピソードのように死をめぐる五つのテクストが連続する。五〇〜五三節は孤独者と精神の集中についての手記。後述する「応えを求めぬ愛」の大きな主題は五六〜五八節に展開され、五九〜六三節の狂王シャルルを中心とする悲惨、六四〜六五節の劇（いずれも心情の行為）という相関連するテクストを経て、ライトモティーフのように六六〜七〇節に再び取り上げられて、作品最後の放蕩息子の寓話を準備する。U・フュレボルンはこうした連想作用による語りのうちに、全体を俯瞰的に構築する叙事的な語りの可能性をさぐる。⁵⁾

そのようなゆるい構成、開かれた語りをマルテは試みる。この新たな語りは散文詩という形も想起させる。リルケはボードレールの『パリの憂鬱』を熟読したと思われ、『手記』に引用もしている。印象主義的な文体で描かれたボン・ヌフ周辺の夜景 (K4465) のように、彼は美しいパリを伝えることもある。直前のチュイリユー公園の情景描写も一篇の絵画的な散文詩のようだ。

じつさいボン・ヌフのこの情景はそれまでのネガティヴな流れのなかに浮かぶ明るい小島のようなのである。前半部におけるそういうポジティヴな場面には、ベートーヴェンをモデルとする砂漠の音楽家の挿話も数えられよう。そしてこの音楽家の断章やヨブ記の引用は、後半部の芸術や聖性の主題につながって、そのさきぶれの機能を果たしているよう。もうひとつポジティヴなテクストとして挙げられるのが、前半部の最後に置かれた、アペローネに対するマルテの思慕と「一角獣と貴婦人」のタピスリーの描写という、『手記』のなかでもっとも審美的な箇所である。そしてそれが一種のブリッジパッセージのような働きをして、自然に後半部に移行するのである。

Ⅱ 生の諸相

1 孤独——生の原点を想起する時間

マルテの経験は客観的に二〇世紀初頭のバリの相貌を濃厚に刻印されている。ただ、いっさいの出来事がマルテの内的出来事に集中するという意味で、このテキストは極度に主観的なのである。幼年期の想起も単なる回想ではない。それはあくまでも彼の現在に集中する。

幼年期の「手」の経験を書いたあとに、こう想起されている。

この経験によって、僕が一生ひとりで負い続けなければならないにかが僕の生活へ、とくに僕の生活へはいり込んだことを、そのころの僕がすでに感じたかのように言うのは、むしろこれは言いすぎであろう。今でも目に浮かぶが、僕は格子の手すりのある（小さなベッドに寝て、眠れなくて、人生はこんなであろうと想像した。なんとということもなく漠然とそのように想像した。人生は、僕たちがひとりで負いつづけなければならない経験、そして、言葉に言い現わせない不思議な経験にみちているのであろうと想像した。⁽⁶⁾(KAS21)

幼年期の経験はパリ時代のそのプロトタイプに他ならない。「大きなもの」の経験、誰からも護られていないという孤独、世界が不思議に充ちているという意識。みな現在のマルテの経験の先取りとして位置づけられる。この、絶対的に一人の人間にしか与えられていない生の課題。それは幼年時代に漠として予感され、いま改めて深く生きら

れねばならない。そうしなければおよそ自己実現なるものは不可能だからである。『手記』最後の放蕩息子子の寓話でマルテは「(それら幼年期の経験は)どれもまだ解決されていないのだ。それをもう一度生きなければならぬ」(KA634)と書き、彼の分身・放蕩息子子にそれを生きさせようとする。リルケにとって生、すなわち経験の成熟は絶対的に一人でしか実現しえない事柄であった。

さらにその根拠としてリルケが確信していたのは、人間が世界と接触するのは孤独においてしかありえないということであった。『手記』末尾の放蕩息子子の幼年期の体験についてマルテは「心の深い無関心」(innige Indifferenz seines Herzens) (KA629)と書いた。他者が介在しない、世界とのこうしたげざやかな始原的な接触、いわば詩的経験において世界の美と奥深い味わいが知覚され、その経験が人間の精神、自我の内容となるからであった。

こうしてもういちど自身の生の原点に立ち返り、それを確認し、そこから自分にしか課されていない生を徹底的に生きることに。それが、リルケが聖人と呼ぶ孤独者の仕事、「神に近づく厳しい仕事」(KA634)であった。

2 愛

a 応えを求めぬ愛——生のイデアルテュプス

タピスリー後の後半部において、手記の色調と主題はよりポジティブになってゆく。死や実存の脅威についての思索は依然として厳しくなされてはゆくものの、それが後半では愛についての思索へと織り込まれてゆく。ここで中心的となってゆく愛の主題に対しては、前半部の死とともに、『手記』においてもうひとつの核心的な位置が与えられる。マルテは、これまで見てきたように、彼を脅かす激しい否定の脅威を受けとめながら、この愛の主題によってそ

れに対峙しようと試みる。

歴史のなかで選ば抜かれた愛の女たちについてマルテは思索する。ドイツ・ロマン派の才媛ベッティーナ・フォン・アルニム（『手記』ではベッティーンネ）、ポルトガルの修道女マリアンネ・アルコフォラード、ガスバラ・スタンパ、ルイーゼ・ラベ、エロイーゼ、古代のサッフォー、そして虚構の女性アペローネ。この「偉大な愛の女たちの真のギャラリー」に共通するのは、いわゆる「所有なき愛」あるいは intransitive Liebe といわれるものである。

死の観念とともに、リルケについてもっとも議論の多いのが、一般的な観念を絶するこの愛のそれであろう。それはリルケにおいて生命のもっとも明確で純粹な現象を究極の形で指し示すのであって、生のイデアルテュプスとしてよい。愛の過程の各段階は一回的な創造である。愛はもっとも激しい感情からもっとも繊細な感情まで、人間の心情の全域を解き放つ。それは限りなく独自の心情空間のなかに生命の流れを開放する。その意味で、生の真に個人的な創始なのである。ここまでは愛の一般観念と抵触しない。

しかしリルケが語る愛は、奔流のように対象に向かって溢れ流れ、その強さの余り対象を貫き、それを超えてゆく。それは相手からの期待や思惑に拘束されず、相互的な所有関係によって貧しくされることがない。ベッティーンネについて書かれている。「そういう愛は応えを必要としない。みずからの中に誘う声と応える声を持ち、自分の愛を自分で受け入れるからである」（KA598）。この愛はゆえに本質的に孤独な営みなのである。「（二人の）結合は孤独のいっそうの深まり以外の何も意味しないと彼女が知ったとき、あの愛の女性（サッフォー）はいかに正しかったか」（KA623）。この愛を共に生きるためには、互いに相手の孤独と自由を尊重し、いや増さねばならない。相手もまた愛する者へと鍛えられるために。愛が、別離のなか、その苦悩のなかでの切なる憧憬においてもっとも強められる

という逆説。苦悩は、その意味で、愛の女たちの真の故郷であり、広大な生の空間なのである。

それゆえリルケは愛する者と愛される者を極端なまでに峻別した。「愛される者の生活は不幸で危険が多い。ああ、彼らがその限界を越えて、愛する者になるといいが。愛する者の生活には危険がない」(KA618)。「愛されることは燃え上がることである。愛するとは尽きない油で照り輝くことである。愛されることは亡びることで、愛するとは持続することである (Lieben ist dauern)」(KA629)。

愛する者はこの限りなく無償の営みにおいて、生命のもっとも純粋な内発性に生きる。こうした愛は生命の激しい高揚、生命の根源的なエネルギーである。その意味で、不透明な生命の深部に源を持つ生命の深く非合理的な営みといえよう。そして人を一挙に生命の流れに引き入れるこの愛は、自然界の中心へ人を導くであろう。ベッティーネについてマルテが、愛する者たちの歌に自然のすべてが唱和する、と書くように (KA618)。愛する者が生きる生命の奔流は、人間の内奥のみならず、広く全自然界を貫き流れる。次の段落では、さらに「世界は君の情熱でまだあたたかく、鳥どもは君の声のために空間を空けている。草の葉に輝く露は君の露ではないが、空にきらめく星は君の夜々を飾った星である」と書かれ、この神話化されたベッティーネやサツフォーは、自然界との諧和のなかで堅琴を奏で歌ったオルフォイスのような位置を与えられるのである。

しかしながら、注意しなければならない。人は永続的に自然にとどまることは許されないのだ。すべてを対象化する意識的存在として、再三自然から別離し、精神としての主体であり続けねばならないからだ。

そして生きるということは繰り返し行為の主体になることだ。その過程で愛の女たちは「運命」を拒否しなければならない。

運命は模様と図形を考え出したがる。運命のむずかしさはその複雑さにある。生命はその単純さのためにむずかしい。生命は僕たちを絶する大きさの内容を二つ三つ持つのみである。聖者は運命を拒むことによつて、神に對して生命のこの二、三の内容を選ぶ人々である。女も生まれつき男に對して聖者と同じ選択をせずにはいられないが、すべての愛情關係の不幸はここに胚胎している。変化してやまない男のかたわらで女は運命を知らず、弓の弦のように緊張し、永遠に変わらない者のように立つ。(KA590)

愛を通して表出するこの強力な生命は、肉体と精神の活動の強烈な集中を可能にする。それはベルグソンの生エランの作用といえよう。ここで「運命」と呼ばれているものは、人を襲う思いがけぬ出来事であり、人間にはいかんともしがたい外的な力の次元である。その本質的な偶然性を拒み、濃密で持続的な内的生活の次元を生きることマルテは求める。

b 愛の秘儀——シャルル六世

愛の女たちを特徴づける「所有なき愛」の様相を見てきたが、フランス王シャルル六世においてわれわれは、それとはやや位相を異にするもうひとつの愛の姿を見ることになる。

シャルル王の生活が描かれているテクストは、もう一人の特異な人物である盲目の新聞売りの老人とともに、一連の敗残者の悲惨の極として位置づけられてゆく。この王は「だれよりも哀れな者になり、傷み、王冠をいただきながらもひどく貧しい者であった……」(KA604)。狂気の闇に沈んだ彼は肉体も病み、その傷口には蛆が這う。その誰も

入ることのできない閉ざされた内的世界はいかなる外からの慰めも欠き、荒涼として横たわっている。彼の孤独の夜々を癒しうる者は誰もいない。

この王の狂気が鎮まり、心が「おだやかな澄んだ気持ちにみたされ」(KA607)る日々がある。そういうとき、彼はサン・ポール宮殿のバルコニーに立ち、民の前に姿を見せる。

彼が今バルコニーにおぼつかなく立って、民のすべての目に端然として見えたのは「愛の秘儀」(Mysterium der Liebe)であった。……顕現の神秘が王のやさしい姿を包み、王は姿が消えうせることを恐れて微動もせずに立ちつづけ、円い単純な顔に浮かんでいる弱々しい微笑は、石像の聖者の微笑のように消えなくなって、努力を要しなかった。(KA607)

ここで語られている「愛の秘儀」とは、王の心の奇跡的な浄化の過程をいう。そして愛とはこの場合、底辺まで苦難を耐え忍び、悲惨を甘受するとともに、夜ごと⁽²⁾に渾身の熱情 (Inbunst) をこめて鉄の護符を胸へ抱きしめ、絶望せずに待望し続けることなのである。存在の極限まで深められたこのパッションによって、王は生の根源の流れに触れる。その点でこの愛も、世の幸福の基準を相対化する激しい「所有なき愛」のパッションと同質のものである。王は、リュクサンブール公園の新聞売りの老人とともに、それを相対化した地点に、初めから置かれている。市民生活を厚く覆って、人から裸の荒々しい生を遠ざけるさまざま安全策や保護、幸福の装置は彼らには与えられていない。新聞売りの老人について「用心や偽装によって制限せず、悲惨に身を委ねきった姿」(KA601)といわれている

ように、彼らはただ残酷な生の現実、厳しい運命に翻弄される生を見つめて、それを忠実に生きるだけである。マルテは生の恐るべき経験に耐える力を「われわれの恐怖による以外には知りえない力」(KAST)と呼び、積極的な意味を与えているが、彼らが自身の運命を、自身のものとして受容し耐え通すその力のなかに、いかに大きな生のエネルギーが宿っていることであろうか。受苦のパッション、愛。リルケ的な amor fati がここに⁽⁸⁾にある。

この「愛の秘儀」という生の原形を生き、じつとそこにとどまるときに、王は精神の闇から瞬時解放されるのだ。彼は同様の人間的な苦悩を経験したクリスティーヌ・ド・ピザンの『はるけき学びの道』に共感し、彼女の経験の跡を辿る。ここに読書という、他者に、そして外界に開かれた内的経験が彼に可能になってゆく。

こうして運命に対して自己を開ききることによって、彼らはさらに生の領域を聖性の次元へと拡大する。その結果、王は「石像の聖者」と形容されて、中世のカテドラルに刻まれた像のイメージを示す。その持続的な微笑を浮かべて立っている瞬間は「永遠である、あの諸々の瞬間のひとつ」(KAGOT)と表現される。彼は生の激流そのものである悲惨の甘受と待望の情熱の力によって、変転きわまりない偶然的な外的生活(「運命」)を必然的な内的生命の流れに変え、刻一刻ともっとも高い意味での内的持続を生きる。彼について「狂気の中でいつまでも変わらなかつた唯一の者」(KAGOT)といわれ、またカード遊びで王自身、自己同一性を確認するゆえんである。ここで再び「愛するとは持続することだ」という言葉を想起しよう。彼の持続の瞬間は短い。しかし、その各瞬間の継起のうちに永遠に連なる時間の凝縮と密度を湛えるのである。⁽⁸⁾

われわれは愛を生きる者たちを見てきた。彼らはそれぞれの仕方で、「運命」に翻弄されることによる生の散漫さを克服する。マルテが自身の現状を「変化する印象」と呼んだことを想起しよう。彼の人格の諸要素(感性、知性、

想像力、意志など）は瞬間的に継起する意識に還元され、それにもなつて統合的な自我は解体したのだつた。そしてそれによつて書くことも困難になつた。愛の女や狂王を語るにさいしマルテはみずからの人格の統合を思い、その鍵を、「愛する者たち」に求めたといえよう。

ただ注意すべきことは、彼らとて、回復されたアイデンティティーを失う危険に絶えずさらされていることである。すなわち、愛する者から愛される者へと陥るときに、人は生のエランと自由を失つて、内的生命は燃え尽きるのである。アイデンティティーの恒久的な確立など与えられはしない。アイデンティティーの保証など初めからない。自我は根源的な生命力によつて瞬間ごとに生み出され、乗り越えられ、新たに獲得されるのだ。それがマルテのいう「心（の）行爲」（die Taten ihres Herzens）（KA622）と（う）ことなのだ。

3 芸術——愛と自由の形態化

a タピスリーとアペローネ

愛する女たちは皆なんらかの意味で芸術に携わる。サッフオーやルイズ・ラベの詩、エロイーズやポルトガルの尼僧の書簡、アペローネの、そしてマルテがヴェニスで見た（そして一瞬アペローネかと思つた）デンマーク人女性の歌。彼女らが残した芸術作品は内的生命の発現という点で愛と生命の発展形態、その結晶体に他ならない。以下、いくつかの箇所からそれについて考えてみよう。

『手記』において代表的な芸術作品とされるのが、クリュニー美術館のゴブラン織りタピスリーであろう。引用は「一角獣と貴婦人」と題される六枚連作の四枚目、いわゆる「宝石選び」と呼ばれるタピスリーの描写からである。

鳥が広くなる。天幕がつくられている。青い緞子の天幕で、金色の波模様がある。動物がそれを左右に開き、女はきらびやかな衣装が質素に見えるほど美しく歩み出る。真珠の首飾りも女の美しさにくらべればなんであつたろう。女は侍女が開いている小さな櫃から、いつも奥ぶかく秘められている重い美しい宝石の繻きを取り出している。女のかたわらに設けられている高まった場所に小さな犬がすわっていて、それを見守っている。そして、君は天幕の上の端にしるさされている言葉を見ただろうか。「わがただア一つの憧モシれのためスに」としるされている。

(KA545)

このタピスリーはわれわれに何層にも意味としるしが込められた中世的アレゴリーの世界を展開してくれる。そこには貴婦人に寄り添う一角獣が清浄さと神秘的な愛を表しているが、この清浄さとひそやかな愛はこの貴婦人の属性を象徴するのであろう。またタピスリーには喪服に身を包む貴婦人の端正な (aufricht) 悲しみ (Trauer) も流れているとリルケは見る。(KA545) リルケはここに、初期の『白衣の侯爵夫人』に通じるであろう、ひたむきな愛 (誰に對する愛だろうか) と、おそらくは死の想起に由来する静かな悲哀の織りなす内面生活を描き出したように思われる。リルケの審美主義のレジユメのようなパッセージではないか。人と動物と植物がむつまじくあう階和的な美しい生活世界のなかで、深く内面から生起する雅びで奥ゆかしい「生への意志」、あるいは憧憬、あるいは抑制された情念。この情念に言葉のもっとも深い意味で愛という名称を与えるのは不当だろうか。

運命によって与えられるさまざまな蹉跌と無数の偶然のなかで、愛の女たちは選び取ったみずからの道を入念に生ききる。変化に富む「運命」を拒み、「われわれの理解を絶する大きな事柄を二、三もつ生命」(KA599) を神に對し

て選びとる聖人の列に、彼女たちも加えられる。この集中する志向性、情意の持続を、詩人はこのタピスリーの貴婦人にも認めたのではないか。それは『手記』の各所で批判される「散漫さ」の対極である。転がってガラガラと鳴り止まない缶の蓋に象徴されるような精神と情熱の非集中こそ現代の生の退廃の一兆候であろう。それに対して、おのが心情と選びとった課題にむけて集中する者はそれを克服し、その内的世界は芸術作品に結晶してゆく。

ところで、この美の国をマルテとともに散策するのが「愛の女たち」の一人であるアペローネであったことを想起しよう。このタピスリーの直前の三七節に、寄宿舎から帰省したマルテがアペローネと出会う場面がある。そこでは庭園のなかに、きばなふじが黄金色の花を垂らし、自然界も彼らの喜びの感情を反映しているようである。

打ち合わせておいたのではないが、僕は馬車が庭へはいると馬車からおりずにはいられなかった。(中略)夏であった。僕は一本の道へ駆け入り、きばなふじの下へ馳せよった。そこにアペローネはいた。美しい美しいアペローネは。

僕は、君が僕を見つめたあの目をいつまでも忘れないだろう。君は顔を仰向けて、僕を見つめる目を、すべり落ちないように顔でそっと受けとめているように見えた。

ああ、ウルスゴールの気候はすこしも変わらなかつたらうか。あのあたりの空気は、二人の愛のあたたかみでなごやかにはならなかつたらうか。庭のバラは、前よりもおそく十二月にはいつてからも咲いているものがないだろうか。(KAS43)

マルテの思慕はこのテキストを暖める。描かれた美の国は愛の心情の流れる園である。それはどのような愛だろうか。自然をはじめ、この世に存在し心を深く魅惑するものへの愛。そして相互の愛をいまや超えてひたすら愛のみへ純化された心情。それがアペローネを通して、生命の奔流そのものである力強い歌のうちに表出される。

アペローネには一つの取柄があった。歌うことであった。歌ったところがあったというのである。彼女の中にはひたむきな強い音楽が宿っていた。天使は男であるということが事実ならば、アペローネの声にはどことなく男らしさがあったといえよう。輝かしい男らしい強い声であった。(K542)

マルテを導くアペローネのうちに、われわれはリルケの年長の恋人ルー・アンドレアース・サロメの面影を見ないだろうか。そしてまたダンテに天国を案内したベアトリーチェの遙かな姿を。アペローネは四四節のブラーエ伯による口述の場面のもと、五六節において再び現れる。読書欲にかられたマルテの前で愛の女ベッティーネの手紙を朗読し、彼を愛の女たちの考察へと導く箇所に。ここでも上記の場面に比せられる描写の美しさが印象的だ。上述の三七節は以後繰り返される愛の女たちのギャラリーの開始点であり、それを開くアペローネはこの心情の象徴的存在と位置づけられる。そしてマルテは、それ自体独立した寓話である放蕩息子物語を措いて『手記』最期の断片である七〇節、抒情的な愛の歌い手のパッセージも、アペローネへの言及によって締めくくるのである。こうして愛と芸術のテーマを自身のうちに統合するアペローネこそ本作品の副主人公といえるだろう。

b レース——作品のなかに生きる

三六

続いてもうひとつの芸術作品として描かれるレースを見よう。少年マルテが母とともにレースを鑑賞する場面だ。

最初にイタリアの笹べりが現われた。鉤針編みの堅実なそのレースは、どの模様もたえず繰り返されていて、農家の菜園のように鮮明であった。そして、僕たちの目は、不意に蜘蛛の網のように細いヴェニス・レースにしばらくとらえられ、目が修道院か牢獄かの窓になったように感じられた。再び目が自由になり、庭園がひろびろと望まれ、それが刻々に精巧になって、ついに目のあたりが温室にいるように重たくあたたかくなった。見たこともない華麗な植物が大きな葉を開き、蔓が目まいでもするようにすがり合い、アランソン・レースの大きく開いた花が花粉を散らし、なにもが朦朧としてしまった。目が疲れてぼんやりとした僕たちは、不意にヴァランシエンヌ・レースの長い道へ歩み入り、冬の夜明けで霜がおりていた。僕たちはバンシユ・レースの雪の茂みを分けて進み、だれもまだ通った者のない広場へ出た。枝が意味ありそうにたれさがっていて、その下には墓があるかもしれないが、僕たちはそれを黙っていた。(KA50-51)

繊細優雅な文体という点で『手記』のなかで一、二を争うタピスリーとレース。それらはリルケにおける芸術品の最高の洗練の理念を示している。いずれにおいても花々や木々が豊かな自然を形象化し、そのなかをあるいは雪や氷が覆いつくし、あるいは鳥や犬、ライオンや兎が親しく憩う。ここには製作者が自然界との深い内的諧和に生きていることから来る静謐と落ち着きが支配している。いずれもなまの自然ではない。深く感じとられ、精神のうちで再

組織された自然である。この新たに創造された芸術世界は感覚と精神の抱合という人間の内的経験を反映し、そこには彼の精神と魂の全容が、意味として、刻まれるのである。こうして作品は非人格的な自然の物象界のなかに、人間がそのなかに生きることでできる意味空間を持続的現実として実現するのだ。

ところでレースについて指摘されねばならないのは、そのメタファ的風景だけではない。製作者自身の個人的な事情にも注意が払われねばならない。このテクストは、同時期に成立した『新詩集』の二編の詩「レース」によって補完されるであろう。ここではレース職人の芸術的実存が問題になっている。彼女たちは個人的な生活をすべてこの完成された芸術品レースを編むことに捧げた。愛、情念、幸福を作品のなかに注ぎ入れ、ひたすら作品のなかに生きた。こうした一見極めて非人間的な行為を可能に、いや必然的にさえたのは、美しさものへの愛、芸術家としての生き方への愛、造形への汲みつくしえぬ意志にほかならない。したがってこれもまた充実した生であった。

マルテはこういう製作者の心情が深く織り込まれた、実存的な創造による事物たちを「愛の仕事」と呼ぶ。こうした作品は芸術家の集中的な生のエキヴァレントなフォルムなのである。そして、その生涯の献身と芸術的情熱のために、彼女たちはいながらにして「天国」へと救済される。(KAST) 芸術創造という日々の手堅い仕事を続けるなかで、作品とともに、芸術家の自己が刻まれてゆく。「つねに仕事をしなければならぬ」と詩人に語ったロダンの姿が想起される。

タピスリーとレースの描写には、『白衣の侯爵夫人』のような憂愁と死のユーгентシユティール美学（それは世紀末デカダンスの一様式である）の跡が見られるかもしれないが、それらはヤヌスの顔を持つだろう。それらはすでにバリ時代の芸術観のうちに書かれているからである。すでに「時間から解放されて、空間にゆだねられ、持続する

ものとなり、永遠性に連なることとなる」⁽⁹⁾とリルケが定義したロダンの芸術事物の例証となっているのである。

c 悲劇の女優——顔と自由

芸術家の第三例は、エレオノーラ・ドゥーゼをモデルとした「悲劇的な女」と呼ばれる女優である。アペローネやリースの女と同様に、彼女の場合も芸術と生の関係に焦点が定められている。ただし前者にあっては歌やリースがそのまま愛という内面生活の表現形態であったのに対し、こちらでは芸術行為（演技）が社会的な行動（職業）としての見せる演技と個人的情動表現としての内発的演技とに二分され、彼女はそのディレンマに立たされることになる。観客に見せるために演技をした彼女の家族と異なつて、彼女にとって舞台女優という職業は「そのうしろにかくれて誰にはばかることもなく……ひたむきに苦悩に没頭できる（*elend zu sein*）ための厚い破れない仮装であつた」（KA617）。しかしその苦悩と激情の高まりのうちに、仮装としての演技は破綻する。彼女はその苦悩をもちや隠し通せなくなる。そしてこのとき、女優としての彼女にとって本質的な問題が生じることになる。

「仮装」としての外的演技だけが続いているあいだは、彼女と観客の関係は表面的で、一夜の舞台を共にする関係にすぎない。観客の期待に充ちた視線は俳優にすでに決められた筋書きに従つて演技することを求めるだけだ。しかしそういう演技はわびしい模倣にすぎない。そこにはどれほど主体性が残っているだろうか。演技とは創意溢れる行動であり、「街上や家庭にこらがつている未熟な現実」（KA617）を輝かしい空間へ変貌する創造的な行為であるはずなのに。ロシアのデメトリウスも挫折した。マルテによれば、彼は亡き王になり代わろうとして人を欺くあらゆる演技を続けたが、まさに真の王と認知された時点からただの哀れな模倣者になった。それまでの、アイデンティティ

のあらゆる可能性を演じ、試み、内奥の生の促しに従って自在に変身した、その創造的な演技力を喪失して。

「仮装」が破れ、彼女のむきたしの苦悩が表出するとき、この女優は観客との微妙なバランスを失う。観客は彼女の裸の苦悩に驚き、視線を彼女の内面に無遠慮に侵入させようとする。観客は注視する粘着的な視線によって、彼女を容赦なく客体化・物象化する。こうして女優の本来的に個人的な情念は、いったん外に表されるやいなや、たちまち客体と化し、存在の最奥の意味層から離脱する。彼女は他者の視線によって自分の生の秩序が踏みにじられるのを意識する。それゆえ彼女は観客から自分を奪い返そうとする。あくまでも内発的な演技の輝かしさを喪失しないために。

お前は思わず恐ろしい眼差を払うように指をひろげ腕を曲げて観客席へ向けた。お前は観客の餌食となつてい
るお前の顔を奪い返そうとした。お前はお前であろうとした。お前の共演者たちはおびえてしまった。牝豹と一
つ檻のなかへ入れられたように書き割りの前をうろろと歩きまわり、お前を興奮させることを怖れて定められ
た台詞をしゃべった。(KA618)

顔。それは内奥の生命の発露の先端である。リルケは顔をどれほど重視したことか。路上で驚いて顔を失う女の強烈なイメージもあった。そしてとくに想起されるのは、少年マルテの仮装のエピソードである。彼は仮面をかぶって本来の顔を失ったとき、そのアイデンティティーも消滅し、分厚い衣装に飲み込まれた。衣装を着けて演技しようとした少年の主体性と自由は奪われ、衣装という「大きなもの」によって物象化され疎外された。

この女優はしかし観客のそうした物象化する視線と拘束的な期待による彼女の主体性の剥奪を拒否する。彼女はあくまでも「測り知れない現実」(immense Wirklichkeit)、人間の心の見渡しがたい深みを全身に表現する演技によって真に生きようとする。ひとえに娯楽のために劇場に來た健康な観客は、しかし嵐のような拍手でそれを遮る。生の究極的な真実に向きあわされて自身の慣習的生活の根本的な再検討を迫られないように。

観る者と観られる者のこうした緊張した図式は、まさに愛する者と愛される者のそれに直結しよう。観られる者は愛される者と等しい受動性に頹落し、生の根源的なエネルギーを失うのだ。生きようと欲するならば、現在達成されたアイデンティティーにとどまってはならない。同様に演技者も、与えられた役割を演じるだけの俳優という社会的な生存形式に安住することは許されない。この女優や偽デメトリウスのような『手記』の演劇的実存は、芸術行為の完全な能動性と主体性の追求、換言すればアイデンティティーの実現の果てしない過程のうちに、市民的な慣習的な生活次元とそれを内部から解体し超出する個人的な生の次元との緊張関係を具現する。

レースの製作者と悲劇の女優は、芸術と生の関わりの構図を示してくれる。芸術家はその生をアスケーティッシュな「愛の仕事」に集中する、そうした持続としての生は優美な、あるいは(前半部の砂漠の音楽家のような)強力な芸術事物のなかに必然的な意味空間を実現する、そしてその生の結晶作用の行為において彼女たち芸術家は社会的次元と対立しつつ自己を実現してゆくのである。そしてそれらの過程のひとつひとつが、まさにこの世に存在することの根源的な肯定と情熱に支えられていることを見落としてはならない。その意味で『手記』の孤独な芸術家たちは、暗い禁欲主義のうちに世を逃れるのではなく、生を鮮明に表現する創造のうちに生きる者たちなのである。

4 全体的な次元

a オランジュの円形劇場にて——「神の場」の啓示

われわれは内発的な生の行為としての愛と芸術を見てきたが、ここでマルテが構想する生を支える最終的な次元について論じなければならない。これまで見てきた愛の女や芸術家は意識的・無意識的にすべてこの次元を指し示すであろう。

リュクサンブール公園で新聞を売る盲目の老人（それはピエタのイエスを思わせる）との出会いは、マルテを神の観想へ導いてゆく。

ああ神よ、あなたはこうであったのか、と僕は不意に考えさせられた。あなたを知る手がかりはたくさんある。僕はそれをどれも忘れてしまって、それを思い出そうとしたことがなかった。あなたをはっきりと知ること、どんなに大きな仕事を負うことを意味するだろう。しかし、ついに僕はそれを知らされたのである。……どういうことが悲惨なことであろうか？ どういうことが幸福なことであろうか？ あなただけがそれを知っているらっしゃるのだ。(KA602)

「神」はここではいわば究極の真理の場、最終的な意味付与者とされている。マルテはこの人知を超えた超越的存在に地上の生の最終的な意味と価値への回答を委ねるにいたる。マルテはこれによって市民的な価値観や常識的な判断を遥かに突きぬけた最終的な生のパースペクティヴを開くのである。

この新聞売りとしヤルル六世、その果てしない忍耐においてカテドラルの石の彫刻のように不動となつて持続するこれらの聖者たちは、マルテに対し、地上の生がその悲惨な姿のまま別の次元に移される消息を啓示する。彼らにおいて生は新たな、より高い秩序のなかへ移されるのである。彼らはマルテに生のこうした変貌の具体的な手がかりを示したのである。

日常性のただなかに開かれるこうした神秘的な次元、「神」の場。『マルテの手記』はたとえもつとも隠された形であれ、つねにこの神秘的、神話的な次元を核として、それをめぐつて省察が展開されるのである。あのレース製作者たちも、その聖者的な「愛の仕事」の持続のために、いながらにして「天国」に移されていた。愛の女たちであれ、芸術家であれ、あるいは「敗残者」であれ、外的な生活形態の差異は本質的には問われない。ただ人間がいかなる質の生を、いかなる生の集中と持続を生きるか、ということだけが徹底して問われるのである。それだけが、比喩的にいえば、聖化された生の条件なのだ。では、彼らが達する神秘的・神話的な次元とはいかなるものか。

シャルル六世の長いテクストと先に述べた女優のそれに挟まれて、南仏オランジュの古代円形劇場での省察が記されている。この前後の手記では演劇に関するテーマが集中的に論じられ、円形劇場の手記は、古代の劇空間についての省察と現代の市民劇のそれに関する省察から成っている。マルテはその古代劇の舞台や巨大なイコンのように背後にそそり立つ石壁、自然の光や天空に直接する劇場全体を眺めるなかで、不意に古代の運命劇の再演を幻視する。

ああ、全く予期しないことであつた。劇が進行中であつた。恐ろしく大きな超人的な劇 (ein immenses, übermenschliches Drama) が演じられていた。……僕は幸福な驚きにわれを忘れてしまった。顔のように影が配分さ

れ、中央に口のように暗く出入り口があつて、上部は巻き毛の結髪のような軒蛇腹コルネニスで終わっているこのそびえ立つ壁。これはすべてに扮する偉大な古代のマスクであつて、世界はそのうしろに凝縮して顔になつた。内曲した円形の広い観客席には、待ちうけるうつろな吸着的な生活が領していた。あちらにのみあつた、神々と運命とは。そして、（高く上方に目を向けると）壁の頂きを超えてかなたから悠久の蒼穹が明るく入場しつつあつた。

(KA616)

「神々」と「天空」そして「運命」の織りなす宇宙的なスケールを持った劇。この劇の幻視の瞬間に、マルテは彼の時代の市民社会的劇空間を超出するのである。ドゥーゼをモデルとした先の女優はその演技によって「測り知れない現実」に近づくのを意識した、と書かれているが、マルテはそういう経験の究極的な次元に開かれた彼女の演技（すなわち生）によって彼女をその古代劇の空間にふさわしい者とみなし、自然にその演技についての省察に移つてゆく。そして神々と人と自然が交わり合い、万象が照応するこの宇宙的、全体的な劇空間こそ、天使をも恐怖せしめた「砂漠の音楽家」の宇宙的音楽空間とともに、ダイナミックな生の次元の究極的なメタファーに他ならないであろう。そのような空間の幻視によってマルテは生の祝祭的・神話的な次元を構想するのである。ヨブを想起させるあの新聞売りの老人も、その悲惨の意味をめぐって、この超越的次元を指し示すのである。

b ブラーエ伯爵——全体的時間

オランジュでマルテが幻視したこの古代的な聖なる劇空間は単なる想像された空間ではない。それは古代の彼方か

ら思いがけず現前した空間である。過去と現在が生き生きと交差するその次元は深く時間の相貌をおびている。

そうした次元を言葉によって現前させるのがマルテの祖父ブラーエ伯爵である。彼は過去と同様未来のことも、まるで今眼前に見ていることのように、ありありと語る。彼について、

祖父には過去と現在との区別は全く意味を持たなかった。死は小さな出来ごとで、全く無視された。一度記憶に残った人物はいつまでも生きていて、死んだことは全く問題にならなかった。この老主人が亡くなって何年もたつてから、みんなは彼が未来と現在とをも、同じようにかたくなに混同したことを語り合つた。彼はある若い婦人に向かい、その息子たちのことを話し、ことにその一人の旅行についてこまごまと話したそうで、その婦人は最初の子供を懐妊してまだ三月たつたばかりのときであつたので、しゃべり続ける老人の前に驚きと恐怖のあまり気が遠くなりそうになつてすわつていたそうであつた。(KATZ)

ブラーエ伯は過去、現在、未来の全時間をひとつの全体として同時的にとらえる。しかしそれは時間性そのものの消去を意味しない。砂漠の音楽家についてもいわれるように、はかなく流れ去る音楽をリルケは否定的に受け止めていた。しかし強力な音楽におけるような生命の凝縮体としての音楽を彼は否定しない。同様に彼は時間を否定しない。そもそも静止的に空間化した時間というものがあれば、それは生命を喪失しているであろう。リルケが肯う時間はいっさいの時間が同時に現前、現在化した時間である。過去の時間の祝祭的な現在化である。バシユラールは、日常生活を構成する「水平の時間」、水平の歴史の地平を垂直に分断する特権的な瞬間を「垂直の時間」と呼び、両

者を質的に区別している。そして後者は「高揚したアンビヴァレンツ」の「詩的瞬間」であり、そこでもっとも隔たり、相異なった対立物が同時性の拡がりや深みのなかに両立する。これはマルテの時間意識にもいえることだ。リルケは同じバリ時代に成立した『新詩集』の「日時計の天使」においてそれを次のように表した。「この（日時計の上では一日のすべての数が同時に、等しく真実に、深い均衡をなしている。あたかもすべての時がゆたかに成熟しているかのよう）」(KA I, S462)。こうした現在の充実した時間意識のなかで、遠い記憶が生き生きとよみがえり、遠い過去が生動する現在として内的に生きられるのだ。

オランジュの古代的な劇空間の幻視はこのような時間意識によって裏打ちされている。そして悠久の神々や自然と人との歴史を超えたこの神話的な共生の経験は、またその時間のダイナミズムのうちに、リルケの生涯の課題である「未来の新たな神」の創始への契機を内包しているであろう。

以上時間について見てきたが、このような凝縮した濃密な全体的時間を創始するのはある本能的な生命力なのだ。ブラーエ伯に遠い過去や未来を呼び出させ、現前させるのは、彼の内面に炸裂する創造力である。彼がアペローネに回想を口述させたとき、彼の魂からほとばしる言葉によってアペローネには昔の人物が生きて見えたという。

(KA562)

ブラーエ伯はいう。「彼（ベルマール侯）が彼のなか（強調、原文）に生きている過去だけを信じたのを、快く思わなかった者がたくさんいたことはむろんである。取るにたらない過去（der Kram）は、生まれたときからそれを血のなかに持っている場合にのみ意味があることを、世間の者は理解できなかつたのである」（KA561）。過去の歴史の出来事が人間に対して意味を持ちうるのは、それが彼自身の生の水脈のなかへ深く根をおろし、みずから深くかか

わる出来事として主体的・創造的に生きられるときしかない。そうでなければ、歴史はただの史実の堆積にすぎなくなる。他ならぬ過去の生き生きとした追体験、躍動する再生のなかで、それまで無数の人々によって生きられてきた普遍的な真実が新たに生きられるのだ。マルテがシャルル六世に聖性の範例を見て、それをみずから生きようとするように。それは歴史の限りなく個人的な再生であり、創始である。ブラーエ伯が「書籍は空虚である」(KAS61)というとき、彼は創造的な生を損なう退廃の原因として、普遍的とされてきた価値や真理を相対化して「価値のアンキー」(M・ウェーバー)をもたらした一九世紀末の実証主義的歴史観、歴史主義を批判しているであろう。ここにはまたブルクハルトやニーチェの文明批判が見られるであろう。

続けてブラーエ伯はいう。「重要なのは血である。血を読む日がなくてはならない。ベルマールは血のなかに驚くべき物語と不思議なざし絵とを持っていた。どのページを開いても輝かしいことが書かれていた。彼の血には空白なページがなかった」(KAS61)。ベルマール侯やブラーエ伯、砂漠の音楽家やシャルル豪胆王、そして愛の女たちは、湧き立つ血のなかに、生命の激しい躍動のなかに人格の諸要素を不断に統合する力を所有する。彼らは、肥大した主知主義のために生命が犠牲にされ、全体的・持続的人格から瞬間的意識へと拡散した近代的自我、近代的デカダンスへのアンチテーゼである。彼らの芸術作品あるいは強力に結晶した自我は創造的生のフォルムであり、その生はつねに彼らの自己を超えてゆく。こうして血によって、激しい生命力によって、持続する愛のパッションによって物語ること。マルテはそのような自己表現を生の衰弱の克服の道と考える。マルテには、彼らのように主体的に語ること、書くことこそ、生きることを意味するのだ。⁽¹⁰⁾

マルテもまた祖父ブラーエ老伯爵同様、過去のを現在のものと等しく現存するものとみなす。想起や読書を通

して得た、中世から現代にいたるさまざまな人物の行動はすべてマルテの現在に収斂し、彼自身の出来事として展開する。その意味で彼らはみなメタファ的存在であり、「彼（マルテ）の苦悩の語彙」に他ならない。彼らはマルテと「同じ原子価、同じ永遠性、同じ生きた具体性を持っている」⁽¹¹⁾。歴史上の出来事は思考するマルテの極小の意識へと収斂される。過去は現在と等価とされ、内在的によりみかえる。こうしてマルテは彼の世界像を再び存在の全体的な意味連関のなかに還そうとする。⁽¹²⁾ この広い世界に超出することによって、彼は生の退廃を克服する道筋を考える。

しかしながら、ブラーエ伯と異なつて、彼はまたそのような生を経験的には語れない。生の断章的な見取り図や数々の文明批評的考察を語るのみである。そこから創造的エクリチュールにいたる道は茨の道であろう。マルテは「ここからはすぐれた語り手がほしい、語り手が」と告白せざるをえない。(KAS8) いつか彼もまた内的生命の促しによってブラーエのように「真に語る」(wilkich erzählen) (KAS9) ことができるようになるだろうか。彼を囲む不透明な世界が再び輝かしい意味を獲得することができるだろうか。

手記の最後、聖書の放蕩息子のとえ話に想を得た寓話は、日記体、叙事的想起、年代記の断片、哲学的省察などと同様な、マルテが選択した一様式であつて、それ以上のものではない。それは、『手記』の主題を総括する章ゆえに、最後に置かれたのであろう。

『手記』最後はこう終わっている。「彼（放蕩息子）はただ一人だけが彼を愛することができるのを感じていた。その一人はまだ彼を愛そうとはしなかった」(KAS5)。じつに象徴的な終わり方である。そのような究極的な超越的存在はまだこのマルテの分身・放蕩息子を愛そうとはしない。超越者との人格的な関係は遠い。あくまでも絶対の孤独のうちに地上の課題にとどまろうとする放蕩息子は、その高みに入るのを望まない。彼はなお、世界と生の神秘を知

り語る天徳的な言語を求めて旅する途上にある。

- (1) こうした現代文明と田園という対立には、世紀転換期に流行した文化ペシニズムの変奏を見ることもできよう。
- (2) Dorothea Lauterbach: "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (=MLB)" in: *Rilke Handbuch*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Vlg., 2004, S.324f. 世紀末デカダンスの主題である個人⇨芸術家と大衆という観点で、マルテのテキストは M・ウエーバーやジンメルが分析したような社会学的現象に関連するかもしれないが、リルケの意識はそれにとどまらなう。
- (3) Lauterbach, S.321
- (4) V・フレヴィッチ宛ての一九二五年一月一〇日付け書簡。
- (5) Ernst Fedor Hoffmann はフュレホルムの考察をこうenburg進めている。Hoffmann: *Zum dichterischen Verfahren in Rilkes "MLB"* in: *Materialien zu Rainer Maria Rilke "MLB"*, Suhrkamp Taschenbuch Vlg., 1974
- (6) 「ひとりで負いつけなければならぬ経験」の原文は besondere Dinge, die nur für Einen gemeint sindであり、「ただ一人の方におの意味が明らかである特別な物事」とも訳しうる。とくにこのEinenはイタリック体になっている。負う人間主体と解しうるし、他方『手記』最後の「一人」と同一者、さらに盲目の新聞売りの箇所で言及された究極の意味場としての超越的存在とも解しうる。
- (7) アンジュロス『リルケ』、新潮社、一九五九年、二四五頁。テキストではよくに KA599, 619
- (8) シャルル王の意義については次の論文が深い読みを示している。William Small: "Karl VI.—Aas und Heiliger. Zu Rilkes Malte-Roman"; in *Rilke heute*, Suhrkamp Taschenbuch Vlg., 1975
- (9) *Rilke / Lou Andreas-Salomé Briefwechsel, 1897-1926*, hrsg. v. Ernst Pfeiffer, Insel, 1975, S.94
- (10) Lauterbach は『手記』にはディオニュソスの命力なものはないという。たしかに狂乱的な要素はないが、ブラーエ伯や砂漠の音楽家のうちにディオニュソスの命力を見るのは可能である。
- (11) V・フレヴィッチ宛ての上掲書簡
- (12) そうした意味連関を後期リルケは天使の領域に置くだろう。

テキストには次の全集を使用し、引用箇所にはMAとページ番号を記した。

Rainer Maria Rilke Werke, Kommentierte Ausgabe in 4 Bdn., Insel, 1996, Bd. 3

また本テキストの邦訳引用には基本的に望月市恵訳（岩波文庫）を使用した。

解釈にあたっては脚注記載の文献以外に以下のものを参考にした。

Wilhelm Looek: Rainer Maria Rilke Malte Laurids Brigge, Roldenborg Vlg., 1971

Judith Ryan: <Hypothetisches Erzählen>: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes <MLB>, in: *Materialien zu Rainer Maria Rilke "MLB"*

Judith Ryan: *Unschlag und Verwandlung*, Winkler, 1972

Walter Seifert: *Das epische Werk Rainer Maria Rilkes*, H.Bouvier, 1969

大山定一訳『マルテの手記』、弥生書房版『リルケ全集』第四卷、二〇〇三年

生野幸吉訳『マルテの手記』、『世界文学大系』第六〇卷、筑摩書房、一九七八年

塚越敏訳『マルテの手記』、以文社版『リルケ全集』第七卷、一九八三年