

付随的表現の伸展性 (二)

——リルケのパリ期の詩より——

三

子午線の天使 (L'ange du méridien)

シャルトル

この強い寺院の周りを巡りながら、考えに考え抜いては
否定し去る者のようにして、激しく落下してゆく嵐 (Sturm) の中で、
突如あなたの微笑みによって、観る者はより優しく
あなたへ拉し去られるのを感じるのだ。

田 中 俊 夫

微笑む天使よ、感じる形姿よ (Lächelnder Engel, führende Figur)'

その口は百の口から作られた一つの口 (mit einem Mund, gemacht aus hundert Munden)'

あなたはまったく気づくことはない、如何にあなたから私たちの時間が

その豊かな日時計から滑り落ちてゆくかを。

その日時計には、一日の全ての数が同時に、

いわば真実に、深い平衡の中で立ち現れている、

あたかも全ての時間が熟して豊かであるかのよう。

あなたは、石なる者よ (Steinerner)、私たちの存在について何を知っているというのか？

そしてあなたはさらなる至福さを顔にたたえながら、

おそらくは、文字盤を夜の深みに向けて支えていくのか。

『新詩集』 1-497)

ロダン (1840-1917) は『フランスの聖堂』⁽¹⁾ (1914) の中で、シャルトル寺院を「数ある中でも実に見事なわれらの聖堂！」(訳書二九頁)、或いは「美を求め完成しつづあった諸世紀のこうした静かな総決算」にして「彼等(わが祖先達)の第一の傑作」(同二〇頁)などと絶賛している。子午線の天使とはシャルトルの南壁に居給う石造の天使で

あり、胸の前にやはり石造の日時計を構えている。これをロダンは「一つの天体のような文字盤を持っている」(同二三六頁)と伝え、「読者よ、シャルトルの天使を見に行き給え」と呼びかけている。リルケ(1875-1926)はロダン邸に半ば秘書として半ば若い客人として滞在を続けていた時期に、ロダン夫妻に伴われ真冬の一月のある日(一九二六年一月五日)この寺院をはじめ訪れたのである。

ロダンの女弟子でもあった妻のクララ(1878-1938)にその日のうちに宛てた手紙(Briefe)によると、寺院に到着した一行に向かって、「思いもよらず、一陣の風が」「誰かとても大きな男」の如くに「天使の街角」を回って吹き襲ってきた。この突然の「嵐」の中でリルケは、たちまちのうちにこの天使にその「微笑み」によって自らが全的に拉し去られるのを「感じる」(傍点引用者)のである。従って「微笑む天使よ」と呼びかけがなされ、しかしまた、直ちに「感じる形姿よ」と呼び換えられる。これは微笑むことと細やかに感じることに不可分であることの自明さを伝えるであろう。やがては『ドゥイノの悲歌』(1922)でも「第五悲歌」(I-Fünft)で、リルケの視線は、芸は未熟ながら気持ちは初心の近くにある少年軽業師の顔に微笑みが射した一瞬を捉えるのであり、この微笑みを人の心を癒す「薬草」に感じつつ、感動と共に唐突に天使の名を呼び、その光景の照覧を懇請することになるのである(「天使よ、おお摘めよ……この小さな花々をつけた薬草を」)。

シャルトルの天使への呼びかけの連辞には、さらに遂語的には「百の口から作られた一つの口をもった」という洞察が添え足されるのであり、この天使を、いなこの作品を一層めざましいものにしていくであろう。この無比の詩句は直ちに当時既に世に出ていた『ロダン論・第一部』(1902)の次の箇所を想起させるのである。

彼は第一の印象を認めない。そして第二の印象も、そしてそれに続く全ての印象のどれをも認めない。彼は観察しそして書きと

める。彼は言葉にするに値しない動き、向きを変えることと半分変えることを、四十の短縮図と八十の横顔を書きとめる。彼はモデルを彼の普段の時そして偶然の時に、ようやく表情ができそうな時に、疲労し緊張している時に不意打ちにする。彼は彼の表情の全ての移ろいを知っている。微笑がどこからきて、それがどこへ帰っていくかをも。彼は人間の顔を彼自身が参加している場面のように体験する。彼はその場面の真只中において、そこで起きるもので彼にどうでも良いものは何もないし、また彼から逃れていくものは何もない。彼はそのモデルには何も語らせない。彼は彼が見る以外の何も知ろうとしない。しかし彼は全てを見るのだ。(5-183f.)

ロダンの、或いはひとりロダンに限定することを超えて、ものごとの核心へ迫る芸術家の意志・作業というものについての平明で説得力のある文であろう。能面の面打ち等の奥義のようなものとの関わりを窺わせるものがあるであろう。『ロダン論・第一部』のこの著名な箇所の一つの集約的表現として「百の口から作られた一つの口」をとらえることも可能であろう。またこの表現が追補されたことを以て、この天使の微笑みを未見の者にも、それとしての普遍性、いな絶対性がイメージされるのである。

リルケはこの天使像を凝視して、しかしその忠実な具象的再現に向かうことはしない。この壁面において不動の天使が日時計を担い続けることへの観想と、そしてその文字盤自体の観照の深まりに沿って、リルケはこのような日時計には「全ての時間」が、永遠が盛られているような思いに領されるのであり、そのことから対比的・直感的に、「私たちの時間」はこの日時計からは常に滑り落ちていくことが、つまり人間存在のはかなさが嘆かわしくも確認されるのであり、そのことがこの間近に仰ぐ天使への問いかけの形をとりつつ描き出されているのである。しかしまたこの天使への問いかけは問いかけのままとどまるのであり、制作物でありつつ一天使として存在が永遠であるこの形

姿とそれを観照するリルケとの存在の差を際立たせながら、リルケのこの嘆きはこの詩の中で収斂しないまま定着し凝結するのである。

もとよりこの石造天使はリルケにとつては天使なるものの一つの象徴的形姿とみなすべきであり(いわば百の、いな千の天使からできた一つの天使でもあろう)、従つて天使なる神的存在と「私達」人間の消失を定められた存在との隔絶的な差が、この詩の根底的なテーマとして明白なのである。ロダンの言葉借りれば「この孤独なる者と、蠢く彫像に満たされている大戸口の下の群集との間の対照は実に強烈である」(訳書三三二頁)。つまり子午線の天使への一瞥的な感動から、詩人に常住の内面的テーマがこの作品に強力に呼び出され、作品の形成が勢いよく進展を得たのである。

局地的にして突然の、つまり空間的・時間的に明白な区切りを持つ「嵐」、とそれが包囲する特定にして微動だにせぬシャルトルの大伽藍、この形象的組み合わせにより、上述(前稿第二章)のバリ植物園の「豹」の檻と同じく可視的で堅固な枠を備えた詩圏が切り出されているのである。また「微笑む天使」・「感じる形姿」と呼びかけられてきた石像天使が最終的に「石なる者よ」と呼びかけられ、さらにソネットという厳格で流動性の乏しい詩形式³⁾とその由緒正しい伝統性も関わって、こうした具象性、眼前性、安定性が、この詩に十分な事物度を保証するのである。

天使と人間の対極的な在り様を激越して感得したにしても、そこから思想的な展開に移ることは、この詩の、或いはこの詩集の意図ではない。この作品の主題を安定化し、固定化させることに意力が注がれるのであり、それがこの詩の芸術内容である。つまり天使と人間の存在の差に、或いは天使への賛嘆と人間であることの嘆きに堅牢な表現を与えて事物化すること、一個の芸術事物を作り出すことがこの詩の制作原理なのである。明確な輪郭を備えた完結性、凝縮性、記念碑性がこうした事物詩に顕著である。

本詩でいわば凍結保存された思想的且つ形象的テーマが、やがては「私が叫んだとしても、いかなる天使が私を一体、天使の列序から、聴くだろうか」と歌い出される『ドゥイノの悲歌』で、ようやくしかし壯絶に展開されることになるのである。『悲歌』の無辺の詩圏に君臨し生動する天使と『新詩集』の子午線の天使との本質的均質性は直ちに把握できることであり、『悲歌』の天使に読者はその圧倒的な出現にも既視感を覚えるのである。

リルケは生涯優れた芸術家パトロン達に恵まれたが、タクシス侯爵家の所有するイタリア・アドリア海の断崖に立つドゥイノの館に滞在中のこと、侯爵夫人に扱れば、五年前のシャルトル訪問時と同じ真冬一月のある日、海岸をひとりで散歩の折に「嵐」の中で「神」の声として「私が叫んだとしても、如何なる天使が……」の言葉を聞き取った。これが『悲歌』の縁起である。彼のパリの近郊、そして此の北イタリアの海辺、の違いはあれ、十分に詩的気分として共通するものがあるであろう。

子午線の天使が担う日時計は、リルケにとってもとより日時計であることを超えて、天使と人間の存在の差を告知する石盤であり、そのようなものとしてリルケはこの詩に歌い入れた、というより歌い造ったのである。諸形象の意味連鎖の要である。そうした日時計を担う天使にリルケは嘆きと賛嘆の中で語りかけ、そして既に述べたようにその先に進むことはない。詩形式もそれに適したものが用いられたといえる。十四の詩行を厳格に囲い込む表現形式の中で、嘆きも賛嘆も遠ざかることなく、天使に向けられたままこの囲いの中に封鎖され、幽閉されるのであり、不動性と完結性の獲得、これが『新詩集』のこの作品の目標であり、達成であり、限界である。

シャルトルの大聖堂訪問に因む一種の体験詩にして思想詩であるこの作品は、記念碑的に孤立しつつ同じ詩集の他の同質の夥しい詩と並置され羅列されているのである。読者は夫々の詩を、事物詩を完結し独立したものとして読み進んでいくことになるのであり、個々の詩を恰も並び立つ彫刻作品のそれぞれの前に立ち止まり、そして通り過ぎて

ゆく如くに味わい接するのである。

子午線の天使は、ほとんどの邦語訳が標題を『日時計の天使』と訳し換えているほどに、日時計の天使であるが、小論がテーマとして設けた視点からは、この詩がこの天使を「感じる形姿よ」と呼びかけ、呼び定めたことが、実のところリルケにとって大きな意味を宿したこと、つまりはリルケの天使の独自性が方向付けを得たことを見過ごすことができないのである。最初の客観的描写の呼格の「微笑む天使」に続く「感じる天使」は、内面的ではあるが前者の同格的表現であることからしても、ここでは前者を凌ぐ響きはないであろう。しかしこの天使が感受する力が豊かであることの特記は、この日時計の天使に芸術的な表情を含ませるものがあるであろう。「嵐」(1402c)をまだ遠くにあるうちから一人空中の「旗」の如く「予感」し「体験」するほどに、また「私の呼吸に合わせて、星々が上がり下がりする」(14079)と歌うほどに感じる者であるリルケが、「感じる形姿よ」と発語するとき、呼びかけられた天使は日時計の担い手であること限定を解かれるのであり、呼びかけたリルケ自身の身構えからはこの天使に、あるいは天使一般に、芸術家的神格を鼓吹しようとする意欲が仄見えるのである。

『悲歌』の頂点であり、そもそもリルケの詩業の到達点である「第九悲歌」(1417E)では、高潮に向かう流れの中で、一旦その勢いを溜め込む形で、

天使に向かって世界を讚えるがいい、但し言葉で言い表せない世界ではない、天使には

お前は見事に感じとったものであれ、それを自慢することはできない。

天使がより感じながら感ずる (führender fühlt)

世界万有 (Weltall) ではお前は新参者なのだ。

と自ら倨傲への傾きを戒めるのであるが、『悲歌』の象徴的存在である天使がやはり「感じる形姿」に他ならないことが、ここで直截的に述べられている。つまりここでは天使とリルケの感受の力量が比較され、その圧倒的・颯風的な差が描かれているのである。感受を自負する地上の詩人リルケも全一界の天使の前では「新参者」⁽⁵⁾なのである。万有を感受・認識いな認証することが『悲歌』の天使の権能であり、リルケのそれは地上規模にとどまる。これに先立って「第七悲歌」ではリルケが地上の事物を天使に推挙する企てが、詩調の揚動の中で提出されていた。この天使への追白は大詰めで独得に回避されるに至るが、諸事物はリルケに媒介され天使の観照に浴し、それを以て夫々の存在の確立を得るといふプロセスは鮮明に描きあげられたのである。この詩的ヒエラルヒーの構想の、少なくとも形象の発端・萌芽として子午線の天使の「感じる形姿」を想起することができるであろう。

この発語は前稿で取り上げた「スコーネの夕べ」の「門」、そして「豹」の「心」と同じように、偶発的ではないにしても付随的な表現でありながら、詩作の現場でやはり「獲得された一語、純粹なそれ」^{(1) (18)}であり、晩年の詩業の完成に向かってその意味を深めていくのであり、完成した詩業と独特に感応しあうのである。

「第一悲歌」から「第七」・「第九悲歌」へは、成立史的には長い時日を要している。この間に、というより「第一悲歌」(21. Jan. 1912)の比較的すぐの一年後に「天使に寄す」(14. Jan. 1913. 2-48f.)という詩が成立している。この詩の地平では「天使」は「境界に据えつけられた燭台」であり、この天使燭台の「下部構造」の許で燭台上部の明かりの届かぬままためらいの気持ちで身を置くのが「私達」である。詩想は「私達」が天使の目にとまることはありえぬこと、そして「私」⁽⁶⁾の声など天使には微弱にしか聞きとれないことを悲痛にほぼ了解しつくすところまできて突如反発し、燭台である天使に対し「輝け、輝くがいい!」、そのことにより「私を、星々の明かりにも紛れることなく、

あなたの眼差しにもっと浴する者にしてくれるように！」と激しく懇願を重ねるのである。というのも天使が「私が在る故に」(傍点原文)こそ「私を感じる」(傍点引用者)のであり、私の「叫び」を「聴許」するのであるという至福の状況への憧憬が、つまり私の存在が天使に是認されることのそれがこの詩の地平を切り開いているからである。この詩においても、制作史的には「第七悲歌」に先立つが、天使は燭台でありつつ明快にも「感じる形姿」なのである。

四

秋日

主よ、時です。夏は壮大でした。

あなたの影をそここの日時計たちの上に投げかけてください。

そして野原一面に風を吹き渡らせてください。

最後の果物たちに実り充ちることを命じてください。

彼らにもう二日の南の地方めいた日々を与えてください。

彼らを円現へと急ぎ立てそして最後の甘みを

重い葡萄の実に駆り立ててください。

いま家を持たない者は、もう家を建てることはありません。

いま一人でいる者は、これからもずっと一人のままでしょう、

起きたままでいて、本を読み、長い手紙を書くでしょう、

そして、木の葉たちが吹き漂う時には、

並木道をあちこち不安にさすらうでしょう。

『形象詩集』(1-398)

「主」なる神への呼びかけを以て始まるこの詩の前半部では、神の万有・森羅万象遍く行き及ぶ超越的な権能への揺るぎない信頼が打ちだされている。『時禱集』(1899, 1901, 1903)で「私の神」(1-254)に追白した趣とは別なものである。この神は子午線の石像の天使が現実界にあるのとは異なり、天界に在るのであり、また眼前の「日時計」や「果実」などの諸形象も近未来のそれらとの関わりに於いて関心が向けられているのである。こうして秋のイメージを絵画的に描き広げていくこの詩は『形象詩集』(1902/1906)の詩であり、眼前の対象に集中し探求的に歌い固めていく『新詩集』(1907/『別巻』1908, 1-749f.)の詩ではない。見えざる神に呼びかけ秋の景物の円現を呼び求めるリルケ自らはしかしその神の恩寵に浴しているわけでも、それを仰いでいるわけでもないことが、後半部で秋の内面的な情緒の中で歌い措かれるのであり、現代人のそうした精神的境位が、前半部の安定的な詩境と対照的に示されるのである。そうである故に、冒頭の神への呼びかけはある種のニュアンスを含むものとなるのである。この神に向かい秋の景観と風物への神としての関わりを詩人として懇請してみせたことは、モチーフとしては変哲のない通俗的な

ものであるにしても、神への仲介者として自らを描くこのモチーフは、『形象詩集』の初版・再版でもこの詩以外には、またそれ以前の作品を遡っても見出すことは困難を覚えるであろう。

ただしこの「秋日」(21. Sept. 1902)の少し後に成立した『時禱集・第三部』(13-20. April 1903)では、自らを神の仲立ちに置くこのモチーフが、あの「主よ、各人に各人固有の死を与えて下さい……」(1-34)をはじめとして多用され、神の仲介者という詩人の使命的な位置づけが目立つようになり、『時禱集』のパリ期以前の版図との性格の目立ちにくい齟齬を呈すことになるのである。つまり「第一部」・「第二部」でも確かに神への呼びかけに満ち溢れていたが、それは神とリルケの関わりのみを閉鎖的に自足的に規定するものであったが、パリ期以降の「第三部」では神と第三者とに介入するものとしてリルケの使命的な形姿が描き創られていくことになるのであり、長大な『時禱集』の幅を内的にも広いものに行っている、といえるであろう。しかしまた制作史的には『時禱集』第三部に続く『形象詩集』の増補改訂版である第二版(1906)及び『新詩集』、つまりパリ期を代表する詩集として併称される両詩集では、仲介者・推奨者としての形姿は、「秋の日」を擁しながら全体的には立ち消えた感をみせるであろう。

ようやく晩年に於いて仲介者、いな救済者としての自らの使命を今日の詩人として強く自覚したことが、リルケの詩業をその完成一歩手前のところまで運びきったのである。つまり『悲歌』では諸事物から寄せられた委託を感動を以て受けとめた後、前章で見た通りそれらを自らの観照を通して天使に推挙するというモチーフに辿りつき、天使―リルケ―事物の詩的ヒエラルヒーを一旦不動のものとして呈示するのである。然る後この系列図は詩の前面から遠のきはするが、内的にこの図の無窮の秩序に支えられる形で、リルケは事物たちを「私達の中で、目に見えないものとして蘇らせ」「変換」し無常から開放する、という歌うことの使命の確定に辿りつくのである。また完成が『悲歌』と相前後する『ソネット』(1922, 1-72ff.)もまた、「神なる者」への仲介者としての、リルケと思しき、「見る者」

にして「賞讃する者」の図柄を鮮明に織り込んでいる(1764)。「秋日」の、パリ期の詩集の中ではマイナーなモチーフの、そうした壮大な投影を見る思いもするであろう。

五

以上小論は軽計に設けた視点から『形象詩集』と『新詩集』より4篇の詩を取り上げて雑然と論じてみたが、言説の不足から紙幅の余りを生じた。次にこの余白の中で両詩集の併称を許す共通する性格の一つに触れてみたい。また『新詩集』から晩年の詩集との取り出しにくい脈絡の可能性についても目を向けてみたい。『形象詩集』の原語は〈Das Buch der Bilder〉であり、これに忠実に従えば、イメージされるものは絵の本や、画集であろう。また『新詩集』(Neue Gedichte)もその高邁なタイトルが意味するものは詩の革新の企てとその成果の集成であり、具体的にはロダンの作を範として彫刻作品の完結的・安定的な特性を詩作品に於いて実現していくことである。共に可視的なジャンルの芸術性を志向した特異な詩集ということになるが、事実また両詩集の基調は芸術対象を視野に密閉し個物として造形しては、一つ一つ順次的に置き並べていくことであり、両詩集に先行するやはり長大な『時禱集』が連作詩集としてテーマ・モチーフの詩想的・思想的展開を演じ通したことは際立った違いをみせるのである。

『形象詩集』・『新詩集』の個々の詩も、当然のことながら内面的な、不可視的な思想的テーマを確実に内包するにしても、造形的・可視的表現という意志・動機から離反しえないのであり、また個々の詩の何かしらのテーマ・モチーフの展開が他の詩に継承され連続的あるいは間歇的に継承されることは、それぞれの詩が自立性を目指したことに阻まれがちであろう。従ってまた個々の詩が歌い継がれることにより生起するであろう流動性・音楽性も抑止され、

詩集としての音と響きも読者には生硬で単調なものに聞こえるであり、音楽会場ではなく展覧会・博物館に身を置くのにも似た思いを抱くであろう。

読者は眼前に冷然と作り置かれた詩と対座・対話し、つまりは制作者と同じ冷静伶俐な身構えを執ることを迫られることになる。豊かな歌の流れの中に知らず惹きこまれ共に歌う思いは味わい難いのである。再三の言及になるが個々の詩が自らに完結性・自立性を、そして「時間からの」(911) 隔離状態をも備えた存在者であるべく孤星を守り、独在を誇っているのであり、相互の浸透性、響き合いは乏しいのである。⁽⁷⁾

シャルトル訪問のほぼ一年後、リルケはロダン邸を一時的に離れカプリ島にしばらく滞在し、その間その体験に基づく即興的な一連の詩を歌っている。これらの詩群は、パリ期の真只中にありながら、『形象詩集』・『新詩集』と詩風・性格を全く異にして抒情的連作詩集の様相を呈し、また神への『時禱集』的な呼びかけも発せられ、自ずとこの詩集との遡行的な親近性を感じさせるものがある。またこのカプリ島詩群から『新詩集』へ『別巻』に唯一採録された「海の歌」(1600E)〔海からの太古のそよぎよ、夜中の海の風よ、お前は……〕にしても、時を超えて不動に在る海が事物的存在として把握される一方で、この海の時間と空間の枠を没却した如き果てしない渺茫さと広がりがあるが『新詩集』を逸脱しているとも言えるのである。

ところで、この詩群の中核をなすのは「カプリの冬からの即興詩集」(1906, 1907, 2-11E)であるが、「若い伯爵夫人のため」に捧げられたその終章で、

さあ、あなたの目を閉じてください。私達はいま

このすべてを私達の暗闇の中に、私達の安らぎの中に

(この全てを所有する者のようにして)

閉ざして差し支えないのですから。

……

目を閉じたままにしてください。目には見たものは残っていません。

目には今、夜以外の、一つの小さな光の周りの

部屋の夜 (die Zimmernacht) 以外の、何ものも映じていません。

(あなたはその夜を良く知っています。)

しかしあなたの内部には、いまやこのすべてがあり、そして目覚めています――

……

と、目を開けていることは、今現在自らの前の局限された範囲を捕捉するにとどまるのに対し、「目を閉じる」ことは目が見てきた一切を内面に抱摂し「流れ」として「担い」続けることを、鮮明に描き分けている。この最終章では瞑目することの督励が繰り返され、全八聯中四聯が夫々「さあ、あなたの目を閉じて下さい」、「目を閉じたままにしてください」、「もっと心をこめて目を閉じて下さい」、「閉じて下さい、しっかり目を閉じて下さい」と、直截的な命令法で歌い起こされ、詩の思いは勢いをもって伝わるのである。翻って瞳目に対する反発は、

見ることが、どうして私たちにとってそれほど大切なことでしょうか？

と嫌悪に近い表現がとられるのである。およそパリ期のリルケの言葉としては理解に苦しむことでもあるし、またパリ期の遠からぬ終焉を予感させるものがあるろう。こうした「見る」ことに対する「目を閉ざすこと」の絶対的優越の立場に貫かれていることに沿って、これを『新詩集』以降晩年の『悲歌』・『ソネット』に向かう詩業の動きとして大きな力点を持って位置づけることも可能であろう。しかしその一方で『形象詩集』・『新詩集』の偉容を、いなその成果を改めて見据えるとき、このパリ期を代表する両詩集の活動性そのものから、外容と詩風を全く異にする『悲歌』・『ソネット』への展開の要素を探ることこそより実質的な意味があるであろう。

このカブリ島即興詩群に着目したうえで、これらの抒情詩群ではなく、造形的なとりわけ『新詩集』こそリルケに『悲歌』・『ソネット』を歌い上げる力を蓄え与えている、と断じてみせたのはメーソンである(s. Mason, 267)。『新詩集』の記念碑的な、つまり固定的であり孤立的な個々の詩を次々に歌う行き方の手法・作法からすれば、その断言には意表をつかれ、直ちには首肯し難いであろう。晩年の二大詩集は莊重・華麗な連作詩集であり、テーマ・モチーフを歌い紡ぎ歌い繋いでいくことになるのであり、しかも夫々が天使・オルフォイスという強烈な形姿の下でそれがなされるのである。

本来のテーマから既に離れている小論は収束を急ぐことになるが、『新詩集』から『悲歌』・『ソネット』への脈絡の可能性の核心は、結局のところ中期リルケが渾身の凝視を以て事物の本質に肉薄し作品化に没頭したことに求められるであろう。リルケという詩人にとって個々の事物つくりの根底にあったものは自らの在り方の追求であり、永遠相を実現している者としての事物に学ぶことであった。事物というテーマはリルケ自らの確立の追求そのものに帰す

るのである。『新詩集』から『悲歌』・『ソネット』への途絶ではなく脈絡の成立は、そのことを核として内包しつつ詩人存在への自覚と陶冶の深まりが、パリ期にとどまらないものとして達成できたことであろう。リルケ評価の極点は、独自のとは到底言い難い⁽⁸⁾その思想内容ではなく、リルケにして成しえた、今日における詩人性の全き現われに求めるべきであろう。

『悲歌』の天使は生と死の両界を包含した全一界に住む事物存在の極北⁽⁹⁾として呼び出されたといえる。従って事物への追求は『新詩集』の完成から『悲歌』へある意味で内面化された形で、ある種激越を高めて、引き継がれたことになる。但し『悲歌』冒頭でリルケは天使を呼び出すと同時にその追迫の可能性を断念するのである。翻って事物との関わり合いが『新詩集』とは全く異なった意味で導き出されていくのである。つまり『悲歌』の事物は「第九悲歌」では、もはや永遠性を具現している事物ではなく、詩人に救いを求める事物に変貌しているのである。ここにリルケは自らの対他的な拠点を獲得し自己の確立を果たすことになるのである。事物の在り様の把握の「転回」(S-8)なくしては、『悲歌』の完成はあり得なかつたのであり、その転回を十全に成しえたのも『新詩集』の完成を果たしその事物観をいわば完結し、実践を完遂しえたことにもよるのである。それは彫刻の技法で詩を作ることの限界に辿り着きえたことでもあった。その意味でも『新詩集』の段階を経ずに『悲歌』への歩みはありえなかつた。

『悲歌』ではリルケと事物との相擁が導かれたといつてよい。『ソネット』ではこの両者の相擁が詩人の事物への軽やかな変身という形で神話的な一極的表現を得ることになる。『ソネット』は変身をテーマとして展開して行くが、その際歌うことは変身することと同義となり、歌びととしてリルケは歌う神に倣って万物に変身を成しうるのである。かくして自らが世界一切であり、「スコーネの夕べ」にいう「鳥たちのみが知っているような遠い国」への観入も、いな参じ入ることもできるのである。詩人として万物に変容しうるのは自らが何者であるかに固執し限定するこ

とを乗り越えているからであり、それは純粋な表現意志に貫かれた、或いは芸術以外の何も所有しない、乏しい芸術家にして「可能なかもしれない」。

註

本稿は、本論集の前号所収の拙稿の続編である。作品のテキストは主に次を用いた。Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. 7Bde. (Insel) 1955-97. (以下、巻数とページ数のみを示す。例: 1-253) / Rainer Maria Rilke: *Briefe*. (Insel) 1950². (Br. と略記) 作品名は随時略称を用いた。引用個所の傍点部は、特に断らない限り、原文では斜体である。一定範囲からの部分的引用が断続する場合は、最初の引用にその一定範囲を註記することとめた。

- (1) 引用は、新庄嘉章訳『フランスの聖堂』(新潮社・昭和二六年)に拠ったが、旧字体を新字体に改める等の私意を適宜加えた。
- (2) 日時計は一三世紀の創建時からあったものではなく、後の一六世紀に天使像に付け加えられたとのことである。尚、それが天使像制作の当初から企図されていたものかどうかは本稿は不明。
- (3) メーソンは「単調であること」を本来のソネット形式の「避けがたい短所」と指摘している。Eudo C. Mason: Rainer Maria Rilke — Sein Leben und sein Werk. Göttingen 1964.S.119. (以下、Mason のみ表示し、頁数を付記)
- (4) Turn und Taxis. Marie von: *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*. (Insel-Bücherei. Nr. 888) 1966.S.498f.
- (5) もとより詩想はこのことを謙虚に、またそれにもままして意欲的に受け入れるのである。
- (6) 「私たち」が詩の流れの中で「私」に収斂するのはリルケの常套である。
- (7) 手塚富雄『ゲオルゲとリルケの研究』(岩波書店・昭和三五年)は、「異常な硬質」を示した『新詩集』の「景観」をフリッツ・デーニング「石の都」と「特記」したことを伝えている。(三百四十五頁)
- (8) 次の二書を参照。手塚富雄・前掲書四六三頁。Mason: S. 134.
- (9) 『時禱集』の「神」も「おんみ、事物たちの中の事物也」(1-265)と歌われている。

