

R. M. リルケの魔術的言語の詩について

熊 沢 秀 哉

On the R. M. Rilke's poetry in the magic language

Hideya Kumazawa

Key words

R. M. Rilke, the magic language

はじめに

本稿は、R. M. リルケの後期における二つの重要な作品『ドゥイノの悲歌』と『オルフォイスへのソネット』が成立した後の、1923年からリルケの没年である1926年までに書かれた詩作品について考察するものである⁽¹⁾。

この時期に成立したドイツ語、およびフランス語の作品については、研究者によってその扱いに差が見られることは事実である。個々の研究に見られる細かい差異を捨象してこの扱いの要点をまとめれば以下ようになる。一方では、作品の数からみるとリルケの作品史において最も多作な期間の一つであるこの時期に成立した詩作品を、例外的な作品を除いては、後期の作品の余技的なものと見なす見方があり、他方では、それらを後期の作品とは別の、新しい段階に踏み出した作品群として捉える見方があるということだ。初期のリルケ研究においては、資料的な問題もあり後期の二つの作品、特に『ドゥイノの悲歌』に研究の比重が置かれる傾向が見られる。その結果『オルフォイスへのソネット』を含めたその後の作品群は、『ドゥイノの悲歌』に比べると副次的な扱いを受けているのである。他方では既に1960年代には、リルケの最後期に成立した作品群の質の高さと独自性が指摘され、論究されている⁽²⁾。これは一つには『オルフォイスへのソネット』の研究が進み、それとの関係性において最後期の作品を見直す方向が生じた結果と言える。その後1990年代になってようやくリルケ最後期の作品群を一時期を画するものとして捉え、『オルフォイスへのソネット』をその出発点とする見方が提出される⁽³⁾。そこでは、最後期の重要な詩を個別に考察するのではなく、最後期を一つのまとまりとして捉え、体系的な視点を持って個々の作品、或いは詩のモチーフや詩形などを考察するべきだという提案もなされている⁽⁴⁾。

本稿は、このような研究史の流れを鑑み、1923年から26年までの期間をリルケの後期から分け、一時期を画する最後期として捉える立場を取る。さらに、論究する作品の数は限定せざるを得ないとしても、それを扱う視座は最後期の作品全体を意識する位置に置くものとする。

1. 最後期の作品の傾向

リルケの最後期の作品群を一つのまとまりとして捉える立場の研究においては、それらが大き

く二つの傾向に分けられるという指摘がなされている⁵⁾。この見方は、個々の作品を詳細に検討した上で得られるような微妙な差異に基づくものではない。最後期に成立した作品群をまとめて見るという視点さえ取れば、自ずから浮かび上がるような性質のものだ。この二つの傾向とは、最後期の作品には自然や風景を題材とする、明るく平明な特徴を持つ詩群と、「高い」調子を持つ非常に凝縮された言語表現を特徴とする、「魔術的言語」⁶⁾を特徴とする詩群が含まれるというものである。この二つの詩群は全く異なる詩論に基づいて作られているわけではなく、表裏一体の関係を成しており、いわば『ドゥイノの悲歌』と『オルフォイスへのソネット』の関係にあたると言えるだろう。本稿では、これらの二つの詩群のうち、「魔術的言語」に関わる詩群を考察の対象とする。最後期にはドイツ語の完成詩、草稿詩を合わせると約260もの作品が成立しており、量的な問題からも、風景詩についての考察は別稿に委ねたい。

2. リルケの書簡と「魔術師」における魔術的言語の詩論

本稿では、魔術的言語をめぐる問題の考察にあたって二つの資料を出発点としたい。その一つは、1923年12月に書かれたジツォー伯爵夫人宛てのリルケの書簡であり、もう一つは1924年2月に成立した「魔術詩」と題されている詩である。

ジツォー伯爵夫人宛ての手紙は、リルケの数少ない自己注釈に関するものとして既に何度も研究において言及されている。その内容は、詩人の作品と同様に多分に比喩的、象徴的なものであり、取り上げ方によって様々な解釈が可能である。従って考察の基礎を固めるために、ここで再度検討し直してみたい。書簡のなかでリルケは、スイスのベルンにある歴史博物館に展示してあるショールに感銘を受け、それについてジツォー伯爵夫人に報告している。『新詩集』に「レース」と題された詩があり、また『マルテの手記』にも、幼いマルテが母親にレースを見せてくれるようにせがむ場面があることから分るように、リルケは「女たち」の長い手仕事から生まれる織物に早い時期から非常な関心を示している。以下に書簡の一部を引いてみよう。「幾年前、パリでレースを見た時のように、私は突然、これらの広げられ、変化に富んだ織物の前で、ショールの本性を理解したのです。しかし、それを言うとなると？またもや惨めな失敗となるでしょう。ひょっとすると只このようにして、長くゆっくりと進む手仕事の中に許された変容において、完全に黙した生の等価物が生じるのではないのでしょうか。言葉はそれに対して、言い換えることによってしか到達することが出来ません。ただ時折、魔術的な呼びかけにおいてそれらに到達する瞬間を除いては。その時、詩の空間において、存在の見知らぬ秘密に満ちた顔が我々に向けられるのです」⁷⁾。

リルケは、その後期の段階において表現主義の傾向を示す詩人として捉えられることもある。しかしやはりリルケは、19世紀象徴主義に属する詩人であり、その範疇における言語表現を突き詰めていった作家であると見るべきだろう。この書簡にもそれが明確に示されている。「ショール」や「レース」は、その手工芸品としての美のみでリルケの心を捉えてやまないわけではない。リルケは、それらの背後にそれらを作った無名の女たちの人生を見ている。この書簡の別の箇所でも書かれているように、ショールは「人間的ななかりに満ちている」⁸⁾のである。リルケは、このようなショールの性質について「等価物」という表現を使用している。ショールを製作した、職人としての女性たちの生活を歴史的事実として記述することは勿論可能だ。リルケの訪れた歴史博物館においても、博物館の常として、展示品にまつわるそのような説明がなされていたかも知れ

ない。その際には、想像図という絵画的手段が使われることもあるだろうが、主な媒体は言語になるだろう。しかしこのような事実的な説明は、「ショール」を編んだ個々の製作者たちの日々の生活における喜び、苦しみ、悲しみなどを表現することは出来ない。すなわちそれは、「女たち」の人生の「等価物」ではないのである。これに対してリルケは、一つの「ショール」が、その事実的な意味における製作者の記録ではなく、手工芸品製作に関わった人間全ての人生、生活のダイレクトな「等価物」になっていると考える。この「等価物」がすなわち「象徴」なのである。

リルケの書簡では、この「等価物」を言語的に構成することの困難さが表明されている。この迷いは、どの芸術ジャンルであろうと一つの表現手段を確立しようとする際には避けられない類のものだ。生涯において一回の迷いしか持たない作家は、一つの形式しか提示出来ない作家であり、何度も作風を転換する作家は、その度壁に突き当たることになる。リルケは紛れもなく後者の代表であり、このことから1922年に二つの大作を完成した後、新たな困難に突き当たったことを表明しているリルケが、作家として新たな転換期を迎えていたと言えるのである。

「魔術的言語」とは、詩的「等価物」を生み出すための言語手段である。取り敢えず今の段階では、このことがリルケの書簡から仮定されるだろう。従って以下の論考では、この仮定を検証し、かつこの言語的手段が、具体的にはどのようなものであるかを明らかにすることが主眼となる。さらにこれに関連してもう一つの着眼点を作るために、「魔術師」を取り上げることにする。

魔術師

彼はそれに呼びかける。それは、びくっとして立ちどまる。
何が立ちどまったのか？他のもの、彼以外のすべてのものが、
存在となる。そしてすべての存在が、こちらに、
すばやく作られた顔を向ける、その顔は彼以上の存在だ。

おお、魔術師よ、耐えて、耐えて、耐え抜け！
平衡を作りだせ。秤りの上に、静かに立ち、
秤が、一方では、お前と家を、
もう片方では、あの増大したものを担うように。

決定は下された。連関は成り立った。
彼は知る、呼びかけが拒絶に勝ったことを。
しかし、彼の顔は、重なった長針と短針のように、
真夜中を持っている。彼もまた結びつけられたのだ。(KA 2 306)⁽⁹⁾

この詩を余すところなく解釈することは本稿の目的ではない。しかし一読すれば、ジツォー伯爵夫人宛の書簡との共通性は明らかであり、この詩の題にもなっている「魔術師」とは、魔術的言語を駆使する詩人以外の何者でもない。すなわちこの詩は極めて詩論的な詩であると言えるだろう。この詩から確認することの出来る問題性は二つある。まず詩人による「呼びかけ」が、詩の冒頭に置かれることの意味を問わなくてはならない。この「呼びかけ」が魔術師によるものであることから、それが書簡で言われている「魔術的呼びかけ」に結びつくものであることには議論の余地はない。リルケは、同時期に成立した別の詩⁽¹⁰⁾において、この「呼びかけ」を「呪文」と

表現している。全ての現象に先立つ、魔術的力を備えた「呪文」に等しい言語、これがリルケ最後期の詩において目標とされる詩的言語なのだ。さらに「魔術師」の詩から、この言語に密接に関連する詩論的問題として、この言語が向けられる対象の問題を取り出してみたい。魔術的言語が、詩において言語的等価物を構成するための手段であるとするならば、等価物である対象は当然存在する。「魔術師」では、この対象は「それ」(es)とのみ表現される。これは、ジツォー伯爵夫人宛の書簡における「ショール」とそれを生み出した女たちの人生の関係にあたると言える。書簡においては、ショールと、ショールが象徴する女たちの人生の間には緊張関係は見られない。そこでは、象徴するものとされるものから構成される全体は幸福なイメージで捉えられている。しかし、「魔術師」における「呪文」の対象である「それ」は、言語によって象徴されることを「拒絶」している。また言語化された対象と、我々人間との関係も決して牧歌的なイメージで表象されるものではなく、「秤」の形象に見られるように非常な緊張状態の上に成立している。このような、詩とその対象の関係は、『ドゥイノの悲歌』までのリルケには見られなかった特徴であり、「魔術的言語」に関連して明らかにしなくてはならない問題と見なすことが出来るのである。

3. 対象の詩論的考察

3.1. 『ドゥイノの悲歌』と最後期の魔術的言語詩における対象概念の差異

詩の対象と詩形象の関係に絞って考察すると、リルケ後期の作品、特に『ドゥイノの悲歌』の詩論と最後期の詩論にはかなり大きな違いが見られることが明らかになる。『ドゥイノの悲歌』において、この点に関して表明されている詩論をまとめるならば次のようになるだろう。すなわち、可視のものを不可視の内部へと変容するということだ。第九悲歌の一部を引用してみる。「ものたちは望んでいるのではないだろうか、また我々はそれらを完全に、不可視の内部へと変容すべきではないのか、/(・・・)/ /大地よ、これがお前の望むことではないのか、我々の / 内部で不可視になるということが」(KA 2 229)。不可視の内部へと変容するということは、この場合、単に外部対象を思い出として記憶に留めておくことを意味するわけではない。想起も含めた内面化の過程を経て、外部の対象を詩形象とし、保存することがリルケの「内部への変容」の意味するところだ。「魔術師」における「それ」の言語化と、『ドゥイノの悲歌』の「内部への変容」との明確な差異は、「それ」と「ものたち」の反応の違いにある。「魔術師」の「それ」は詩人による言語化に対して拒絶反応を示しているのに対し、『ドゥイノの悲歌』の「ものたち」は内面化を主体的に望み(wollen) またそれは詩人の義務(sollen)とされている。この差についてもう少し詳しく検討してみよう。

『ドゥイノの悲歌』において内面化を望んでいる「ものたち」と、「魔術師」の「それ」は同一のものではない。「魔術師」の「それ」は、「それ」(es)という以外に名状しがたい不定の対象である。それに対して『ドゥイノの悲歌』の「ものたち」は不定のものではなく、それ自体象徴性を持った事物存在なのである。上述したように、象徴主義芸術においては「言い得ぬもの」、すなわち人生の内実とでも言うべきものの象徴を見出し、形成することを一つの目的とする。この「言い得ぬもの」は、美的なもの、道徳的なもの、宗教的なもの、主観的な感情等、人間の関わる全ての活動領域の総体であり、象徴主義芸術はそれを象徴的に表現しようとする試みである。『ドゥイノの悲歌』に歌われる「ものたち」とは、ジツォー伯爵夫人宛の書簡で取り上げられる「ショール」をその極限形態とするような一つの象徴なのである。このような象徴性を持つ「もの」は必

ずしもショールのような手工芸品に類似したものに限定されるわけではない。リルケの詩には現われないモチーフだが、例えば職人の使い込まれた道具なども、その色つやや形体に職人の人生が込められていると見なすことは可能であり、見方によっては立派な象徴となる。このような象徴値を持った外部対象としての事物たちが危機に瀕している、これがリルケの時代認識であり、それが故に「ものたち」は詩形象として保存されることを「望んでいる」のである。この「ものたち」の危機の原因は社会背景の変化にある。これはリルケの時代である19世紀末に限られた現象ではなく、イギリス産業革命から始まって現在もおお進行中である、機能性と効率重視の大量生産、大量消費の社会では必然の現象なのだ。中でも象徴値を持った事物にとって致命的な現象は機械化であると言えるだろう。女たちの手仕事で織られたショールの代わりに、機械織りのショールでは、例え見かけは同じだとしても象徴にはならない。現在の日本で言うなら、大工職人の使い込まれた金槌や鉋であれば、それらに象徴性を認めることは可能だが、エアの圧力を使う機械式の釘打ち機に象徴性を見出すことは出来ないということと同一の構造なのだ。

『ドゥイノの悲歌』において、内面化されようとする「ものたち」が、象徴値を持つ明確な輪郭を持った事物存在であるのに対して、「魔術師」の「それ」は詩行において「彼（詩人）以外の全てのもの」と表現される不定のものである。M. Engel は、この「魔術師」の詩論を「不可視のものに対して、感覚的、言語的等価物を探そうとする試み」¹⁰と規定している。ここで Engel は、「魔術師」において「それ」と言われているものを「不可視のもの」と言い換えているわけだが、この用語は、『ドゥイノの悲歌』に現われた「ものたち」を「不可視の内部へと変容すること」から援用しているものだ。しかし『ドゥイノの悲歌』で示されている「不可視」の領域とは、まず第一に外部客体の可視領域に対する不可視の内部を指しており、同時に詩形象から構成される詩の空間を意味するものである。従ってこの「不可視」という用語を、「魔術師」の「それ」に転用することは適当ではない。「それ」は、名前も形も持たないものであり、こうした意味においては「不可視」の性質を持つとも言えるだろう。「魔術師」の中では、「それ」は魔術師の言葉によって初めて存在するものとされる。この「存在」という言葉を、過度に存在論的に解釈する必要はない。「魔術師」の第三詩節に示されているように、「それ」は魔術師、つまり詩人の言語によって形体を与えられ、その結果として詩形象の連関に組み込まれている。すなわち、この場合の「存在」化とは、「それ」の言語的等価物が詩形象として構成されたということなのである。

『ドゥイノの悲歌』における外部客体としての事物と、「魔術師」の「それ」の関係を整理してみよう。象徴主義芸術の目的が、人生における「言い得ぬもの」の諸相の等価物を構成するものだとするならば、この「言い得ぬもの」が象徴の原対象だと言うことが出来る。この意味では、『ドゥイノの悲歌』や「魔術師」の属する最後期の詩のみならず、リルケ中期の作品も、この「言い得ぬもの」の詩的等価物を構成することを目的としていることには変わりはない。『ドゥイノの悲歌』における事物は、芸術作品ではないにしても、それ自体が「言い得ぬもの」の象徴であり、それを形象化することで詩は、原対象である「言い得ぬもの」と象徴を介して間接的に関わっていることになる。外部客体としての事物と詩形象は、象徴値を持つということでは同種のものであり、詩行に現われる両者の蜜月関係はここから生じるものだ。対して「魔術師」の「それ」とは、この原対象としての「言い得ぬもの」そのものだと考えることが出来る。「それ」はいわばナマの人生であり、苦しみ、悲しみ、怒りを含む生の実体なのである。このような「ナマ」の対象としての「言い得ぬもの」は、それ自体としては寸分の象徴性をも有してはいない。つまり詩形象とは全く異質なものであり、形象と「それ」の接触が軋みをあげる表象とならざるを得ない理

由はここにあるのだ。『ドゥイノの悲歌』と最後期の詩論には、対象に関してこのような差異が確認出来るのである。

3 2 .「言い得ぬもの」としての対象

「魔術師」の中で「それ」として現われた対象を、最後期の詩論における特徴として挙げ、「魔術師」においては明確ではなかった人間の生との結びつきを言うためには、さらに他の詩の詩行による傍証が必要だろう。そこでまず、以下に1924年10月に成立した、「骨壺、けしの子房、」という詩行で始まる無題の詩の第二詩節から第三詩節冒頭にかけての部分を用いてみたい。この詩の主題は無常性である。「そして時間が、それらと共に、さらに深みへと落ち込んでいく、/何が、この落ちていくものから残るのだろうか。/色あせた形象と黄ばんだ手紙、/そして、今なお生き続けているもの内にある、あの誰も記述したことの無いもの。//我々が限りなく涙する、あの言い得ぬもの・・・」(KA 2 386)。この詩行に現われる「言い得ぬもの」は「記述」の対象であり、その前行にある「形象」と「黄ばんだ手紙」が作家、特に詩人一般に結びつくところから、この「言い得ぬもの」が詩形象の対象であることが分る。さらに「言い得ぬもの」は、「生き続けているもの」すなわち「我々の」「涙する」ものとされ、人間の生、あるいは人生との関わりにおいて存在するものであることが示されている。

この詩では、「言い得ぬもの」としての対象が無常、すなわち時間の問題と結びついて現われている。これは、対象とその詩的言語化を主題とする「魔術師」には見られなかった要素だ。個別的事物、あるいは個としての人間の存在を巡る問題が詩論の中核を成していた中期のリルケにおいては、必然的に「時間」が避けがたい要素となっている。客体的物質でもある「事物」は、時間内の存在であり、いつかは無に帰さなければならない。それは個人としての人間もまた同様である。この無常の問題性は、中期のみならず後期に至るまでリルケの作品の一つの主題となっている。最後期の詩においても、時間の問題は大きなテーマであることには変わりはなく、B.Allemannが着眼したように¹²⁾「時間」の問題が、リルケの全作品を貫く視点を与えるものであることは間違いない。ところが最後期の詩においては、時間によって生じる無常性に対する反応に微妙な変化が見られるのである。1924年の2月に成立した、その名も「無常」と題された詩では、第一詩節において、悠久の時を耐えるかのような建築物でさえ時間の流れには逆らえないことが歌われる。それを受けて第二詩節冒頭では次のような詩行がくる。「しかし、滅びること、それは噴水が、自身の飛沫で乱した/鏡の水面へと帰っていくことより、悲しいことであろうか?」(KA 2 316)。いかに堅牢な建物であろうと、物質である限り「滅び」の運命から免れることは出来ない。ましてや個人としての人間の生は、歴史の尺度の中では一瞬の現象に過ぎない。この認識自体は、最後期の詩においても変わりなく見られるものだ。この「滅び」の運命に対する姿勢として「無常」の詩に現われるコトバは「耐える」である。この「耐える」姿勢は、「魔術師」の「耐えて、耐えて、耐え抜け!」につながり、リルケにおいては、受け身の非生産的な意味合いとは逆の能動的な生産力を示すものとして捉えなければならない。この「耐える」姿勢を支える精神力はどこから生じているのだろうか。言い換えるならば、無常の定めはなぜ絶対的な悲嘆の感情とならないのだろうか。

「無常」の第一詩節の冒頭三行は以下のようなものだ。「時の風砂。幸福に満ちて、祝福された/建造物もまた、静かに進んでいく消滅。/生は常に吹いている。(・・・)」(KA 2 316)。この詩行と、既に引用した「骨壺、けしの子房、」の詩行に共通して現われる、時間の破壊を免れている要素とは「生」である。もちろんリルケにおいて、人間個人としての生は、時間の流れに対

して「最もはかないもの」(KA 2 227)¹³であり、建造物はおろか「事物」よりも時間に対しては脆弱な存在とされる。従ってここで言われている「生」は、個人の生ではなく、集団としての人類の生として見なければならぬ。この場合の「生」は、人生であり、生命であり、生活であり、人間全体としての「生きる」活動の意である¹⁴。個々の人間は生まれ、死んでいく。しかし人類全体としては「生」は引き継がれており、「我々が限りなく涙する」無名の体験は、無名であるが故に常に新しく繰り返されていくのだ。このような、全体としての「生」は、正確には時間を免れているわけではなく、言わば時間と共に流れていると言えるだろう。そのための条件として、それは形を持たないものでなければならない。個別化され、名前を持った時点で「生」は「最もはかないもの」となる。またそれを、象徴値を持つ外部客体としての事物に「変容」させたとしてもやはり結果は同じなのである。「言い得ぬもの」としての「生」は、まだ「誰も記述したことがないもの」、すなわち形象化されたことのない「不定」のものである。最後期のリルケにおいて、言語芸術としての詩は、この不定のものである「生」を源泉とし、直接それを形象化することが目的のものであるとされるのだ。個人としての作家が書いた手紙や原稿は客体的な「もの」であり、滅びゆくものである。しかし言語芸術としての詩は、それが世代を越えて受容されることの可能な条件と質を持つものであれば、常に新しく解釈され生き続けるものとなる。最後期のリルケは、ここに詩人の意義と課題を見出していたと言えるだろう。「骨壺、けしの子房、」は次のような詩行でおわる。「我々の所有は、失うことだ。より大胆に、より純粋に / 失えば、より多くなるのだ」(KA 2 386)。作品は、完成してしまえば作家からは独立したものになるという考えは、中期のリルケ以来のものだ。故にこの詩行の「失う」は、作品創作の意に取らなければならない。「より大胆に、より純粋に」は、最後期の言語主体的な「魔術的言語」の詩論を意識したものである。そのようにして形象化された「言い得ぬもの」は、「我々」すなわち人類共通の財産となり、世代を越えて受容されるのである。

4. 対象の言語的等価物としての詩形象

「言い得ぬもの」の詩的等価物を、言語を主体として構成していくことが「魔術的言語」の詩論だとするならば、その「等価物」は、「魔術的言語」詩の実例とされる詩においてどのような形象として現われているのだろうか。象徴値を持った外部客体としての事物を詩の中に取り込むことが詩論の基盤とされた『ドゥイノの悲歌』では、第九悲歌における「嘆き」の女神等に代表されるように、詩の形象も可視的、空間的イメージを基に構成されている。対して、象徴値を詩的言語のみで作らんとする最後期の詩においては、可視のイメージも勿論使いながら、詩行の形、コトバの音、韻律、リズムという言語の全ての要素を駆使して「言い得ぬもの」の言語的等価物を作る試みがなされている。ここではその全てについて「魔術的言語」詩の特徴を示すことは出来ない。特に音韻的な要素については原語でなければ説明不可能な部分が多い。従って本章では、詩の形象に限定して「魔術的言語」の詩の特徴を確認していきたい。

4.1. 半円の形象

「魔術的言語」詩に特徴的な形象としては、既に引用した「魔術師」に現われる「秤」の形象が挙げられる。この秤の形象は、「言い得ぬもの」としての対象の、正に「等価」のものを創らんとする詩論そのものを形象化したものだ。そして「等価」物としての詩が成立したとき、「言い得ぬもの」としての不定の「それ」は、秤の精密なバランスの上に位置するもの、すなわち詩形象

の連関の中に組み込まれることをこの「秤」の形象は示している。

「魔術的言語」詩に現われる形象は、「秤」の形象だけではない。詩の形象は他の形象との関連性において多面的な意味を構成するものであり、その関連性の範囲は、視点の取り方によっては個人の作家を越える場合もある。ここでは「秤」の形象とは別の形象例として、まず「半円」の形象を見てみよう。取り上げる詩は、1923年11月に成立した、「Mへの献呈」と題された献呈詩と、1925年11月に成立した「階段を昇り降りすることは、」という詩行で始まる無題の詩である。これらの二つの詩では、それぞれ「ブランコ」と「弓」という形象が現われる。これらの形象は、共に運動状態の極限において「半円」の形象を形成する。すなわち、ブランコはその往復運動の極みにおいて、そして弓は力一杯引き絞られることによって。以下にこれらの形象の性質を見てみよう。

「Mへの献呈」の冒頭の部分を引いてみる。「心のブランコ。おお、確かな、目には見えない大枝に／つながれた。誰が、誰が、お前を押したのか、／お前は、私とともに葉むらへと振れていった。／私は、貴重な果実へと、どれ程近づいただろうか。しかし、／感覚の振幅には、止まりはない。ただ近づきだけ、ただ、／その極みにおいて、いつも、可能となる／近づきだけ。(・・・)」(KA 2 294)。ブランコ自体は可視的な形象である。しかし、この詩のブランコが、何らかの客体的な事物としてのブランコではないことは、詩行のなかで二重に強調されている。すなわちそれはまず「心の」ブランコであり、その運動の支えとなる枝は、「不可視の」樹木の枝とされるのだ。この「心のブランコ」を比喩的に解釈しようとすれば何通りもの読みが可能となるだろう¹⁵⁾。ここでは本稿で論じてきた、「言い得ぬもの」としての対象と、その言語的等価物としての詩形象という視点からこれらの詩行を見ていくことにする。

「目には見えない」樹木は、「言い得ぬもの」としての対象の圏内に属する形象である。『オルフォイスへのソネット』第一部の冒頭に置かれたソネットの最初の二行、「その時、樹木が立ちのぼった。おお、純粋な超昇。／おお、オルフォイスが歌う！おお、耳の中の高い樹木！」(KA 2 241)にも示されているように、この「樹木」形象は可視的な形象でありながら、何らかの客体的な事物を変容して得られたものではない。それは「歌」、すなわち詩的言語によって自ずから生じる樹木の形象なのである。『オルフォイスへのソネット』の段階では、「オルフォイス」という神話を纏う形で、「魔術的言語」論における言語主体性の理由づけがなされている。つまり、突き詰めれば記号に過ぎない言語の独立性と主体性を言うためには、神話的な根拠が必要だと感じられていることだ。勿論、世紀末のオカルトブームにも無関心であり、その本質においては神秘主義とは無縁なリルケにおいては、この根拠は心理的に必要なものに過ぎず、「より大胆な」言語行為への出発点であり、一時的な過程として捉えるべきものだ。「Mへの献呈」において、「心のブランコ」は、「言い得ぬもの」としての樹木に支えられながら、同時に「言い得ぬもの」の可視的な結実¹⁶⁾としての「果実」を対象とする現象として示されている。ということは「心のブランコ」は、「魔術的言語」活動そのもののメタファーとして解釈出来るということだ。このように見れば「誰が、お前を押したのか」という詩行は極めて示唆的である。それを、外部からの入力、すなわち外部の象徴性を使うことなく、自動的に動き出す言語主体性を示す詩行だと読むことが出来るからだ。ここで留意しておきたいことは、ここで言う詩的言語活動には、抒情的主体としての「私」の心の動きも含まれ、同時に詩的言語そのものの動きも含まれるということである。「心のブランコ」を抒情的主体の動きのみに結びつけてしまえば、その自動的な動きは単なる主観主義の一亜種として解釈されることになる。

「階段を昇り降りすること、」で始まる詩に現われる「弓」の形象は、「Mへの献呈」における「心のブランコ」とは異なって詩の冒頭に置かれるものではない。弓の形象が現われる第四詩節とその前の第三詩節を引用してみよう。「炎は、内側へと燃え上がり、道は／お前の、内部への歩みの中へと巻き込まれ、／花は、球根の中へと落ち込んでいく。／そして、飲もうとする者は、ワインをこぼす、／なぜなら彼の口は、大地に由来しているからだ。おお、弓よ、／弦は、見えない手によって引かれ、その弓を／反対側の放物線へと引き絞る：／お前の矢の鏡像は飛んでいく、／なめらかな鏡の暗闇の中へと」(KA 2 397)。Füllebornが、「フィルムが逆転したかのような」(KA 2 858)と形容している、極めて特徴的な一連の形象に連なる形で「弓」の形象は現われている。Füllebornは、この逆転の運動から、これらの形象を時間の逆転と関係づけて解釈している。ここから彼は、この逆転運動によって過去の忘却を防ぐことが出来るという結論を導き出している。確かに、この詩の第一詩節の最終行「お前が、最も内奥のものに、思いをこらす際に」(KA 2 396)や、最終節の「屋根裏部屋にある子どもの玩具が、／今なお、しばしば音をたてる」(KA 2 397)に示されるように、この詩も詩論的な詩であり、特に過去の想起が主題を構成していると見なすことが出来る。半円の形象からは逸脱するため、ここではこれ以上詳細に検討することは出来ないが、この過去の想起も、最後期のリルケにおける詩の言語行為につながるものであり、「言い得ぬもの」としての対象との関係から捉えられる時、より多層的な関連性を持つモチーフとなる。この詩において想起される過去とは決してリルケ個人の過去ではなく、より普遍的な「名もない宝」(KA 2 397)として示されていることのみを指摘しておきたい。

最後期における詩論の視点から見た場合、第三詩節の逆転の運動はどのように捉えることが出来るだろうか。「道は／お前の、内部への歩みの中へと巻き込まれ」という詩行に示されているように、第三詩節に現われる「炎」、「道」、「花」は外部客体としての事物を指している。これらはリルケの作品における主要な形象でもあり、それは、バラを主題とするリルケの墓碑に刻まれた詩²⁰⁾に代表されるように、最後期に至っても同様である。第三詩節は、外部の客体的事物としての「炎」や「道」、「花」と詩形象の関係を示していると解釈出来る。最後期の詩論においては、詩形象としての「炎」や「道」、「花」を、象徴価を持った外部客体としての事物を媒体とせずに言語主体的に成立させることが目指されている。すなわち、「炎」その他のものは、詩形象の外側にあるものとしては「言い得ぬもの」、この詩で言えば「名もないもの」として存在するものであり、第三詩節に示される逆転運動は、外部の事物が「言い得ぬもの」としての対象へと帰する状況をラディカルに形象化したものと解釈することが出来るのである。

「Mへの献呈」における「心のブランコ」は、抒情的主体としての「私」の漕ぐブランコであり、「私」自身の動きと結びつく形象である。一方で「階段を昇り降りすること、」の「弓」は、一連の逆転運動を伴った形象に組み込まれ、客体的事実としてはあり得ない逆方向へと引き絞られる、不可視の形象となっている。この「弓」の形象自体には、抒情的主体の動きの要素は見られないが、「階段を昇り降りすること、」の詩そのものは「Mへの献呈」同様、「私」の動きから始まる。「階段を昇り降りすること、そして／橋をわたることは、(この極めて古い獲得物)／忘れてはならない。それは、お前が／心の最奥にまで思いをはせるとき、幸いとなるだろう」(KA 2 396)。「心のブランコ」では、非常に凝縮され複合した形で形象化されていた動きの諸要素が、この詩行ではより緩やかに展開されている。この詩行に示されている動きとしての「階段」の昇降や「橋をわたること」という詩句には、比喩的に解釈する余地はほとんどない。それは「私」、この場合詩人としての「私」に限りなく近い「私」、の行為として捉えられる。つまり、「私」は

階段の昇降や橋をわたる行為を契機として詩を創作する状態、この詩においては想起の状態に入っているということだ。これは中期リルケの「見ること」による外部対象との関係において、あるいは世界内部空間の詩論において、「私」自身の体はあくまで静的な状態にあったことと比較すると、最後期における一つの特徴を示していると言える。この抒情的主体の動きもまた「言い得ぬもの」としての対象との関係において考えることが出来る。外部の対象が何らかの象徴値を持った形あるものであるならば、それを受容する側の「私」は静的な状態でいなければならない。対象が静止している場合は無論のこと、対象が動いている場合でも「私」自身が動いてしまっただけでは対象の動きを客観的に受容することは出来ない。それに対して「言い得ぬもの」としての対象は形を持たない不定の「それ」である。「それ」は静止しているわけではなく、動的な性質を持つが、それはいわばカオスとしての動性であって、形象としての法則に従うものではない。このような不定の「それ」は、静的に受容することの不可能な対象だと言うことが出来るだろう。抒情的主体の側としては、自ら形式を創りだし不定のものに形式をあてはめる方法を取らざるを得ないということだ。この形式創出のパターンは幾通りも考えられ、最後期のリルケにおいては、その一つとして抒情的主体の動きが挙げられるのである。「私」の動き、「階段を昇り降りすることは、」の詩では、詩の冒頭に置かれている二つの動きにシンクロさせる形で不定の「それ」に法則的な動きを作りだしていると言えるのだ。この動きの法則性から見ると、階段の昇降と橋をわたる動きは共にアーチを描く、半円の動きの変形と見なすことが出来るのである。

ブランコの振幅、引き絞られた弓によって作られる形象は、共に運動の力学的な限界として形成される半円の形象である。この「限界」としての性質から、これらの半円はもう片方の半円を呼び出す。すなわち、決して到達することの出来ない別の半円として、「Mへの献呈」においても、心の振幅としてのブランコの往復が歌われた後で以下のような詩行が現われる。「あるいは、私はあえて、四分の一といおうか？ 拒みつつ、/このブランコを追放する、あの半円を加えているからだ。/私は、私のこちら側の振幅が、鏡となっているなどと/思い違いをしているわけではない。何も推測はしていない。それは、/いつかは新しいものとなるだろう。しかし、私の最も大胆な、限界点から限界点までの/振幅によって、私はすでにそれを所有しているのだ」(KA 2 294)。この詩行に示されている、到達することの出来ない別の半円は、この詩においては不可視の樹木の領域であり、「魔術師」においては「それ」として現われる「言い得ぬもの」の領域である。「私」の言語活動は、この「言い得ぬもの」を決して直接的に表現することは出来ない。これは、ある意味では言語そのものの性質と見なし得るだろうし、また「推測」というコトバは、認識と物自体の関係にまで敷衍しうるものだ。しかし、ここではそこまで解釈を広げることは妥当ではなく、「言い得ぬもの」としての対象とその詩的言語の等価物という関係から詩行を押さえるべきだ。詩人としての「私」が「最も大胆」に「振幅」し得たとき、すなわち質的に十分な詩形象を創り得たとき、それは「言い得ぬもの」それ自体ではないとしてもその等価物となっているのであり、それ故「私はすでにそれを所有している」のである。この詩行で「私」の詩的言語活動が「鏡」ではないとされていることは、極めて示唆的である。もし「鏡」の性質を理想とするなら、不定の「それ」は対象となり得ない。不定形の対象を鏡で反映しても、やはり不定のものしか映り得ないからだ。「私」の言語活動が、動的な性質を持ちながら法則に従ったものとなる時、それに接続する形で不可視の半円が生じるのである。「私」の創り出す「半円」がなければ、別の「半円」も存在し得ないということなのだ。

4 2 . ボール

半円の形象と並んで、最後期の「魔術的言語」の詩における対象の問題を考察するために適当な形象として、「ボール」を挙げることが出来るだろう。この「ボール」は「ラガツの墓地にて書きとめられたもの」と題された連詩（本稿では以下「ラガツ」と記す）の で主題となっている。リルケにおける「ボール」の形象は、B.Allemann が指摘しているように⁸⁸すでに『新詩集』において、ラガツを先取りする関連性を持つ詩が見られる。『新詩集』の、この「ボール」と題された詩とラガツの との比較も検討を要する課題である。

ラガツの は、「ボールの付属している、子どもの（存在しない）墓」という副題が付けられている。この副題は、この詩に歌われているボールのある子どもの墓が、ラガツの墓地に実際には存在しないという事実のみを示しているわけではない。もしそうだとするならばこの副題は、この詩が単純にフィクションであるということの意味するものになる。

ラガツの は、三篇の詩から構成されているが、その1の第一詩節冒頭は次のようなものだ。「これらの十字架のどれも、/木製や錫製の天使のどれも、/お前を、思い起すことは許されな
いだろう」(KA 2 367)。この詩行の「お前」は、副題に示されている「子ども」を指している。リルケにおける「死」のテーマは、最初期を除く全ての時期に共通の主題の一つであり、「ラガツの墓地において書きとめられたもの」という題が示すように、死はラガツの連詩全体の主題となっている。ラガツの は、リルケにおける死の主題中の主要モチーフである「夭折」⁸⁹をテーマとしたものだ。従って、この詩における「言い得ぬもの」としての対象は、子どもの死、あるいは死者としての子どものこととなる。リルケが滞在したラガツの町の墓地にも、当然のことながら、事実として子どもの墓は存在するだろう。単に「夭折」を主題とするだけならば、これらの事実としての墓を契機とすることも可能なはずだ。このような状況下で、わざわざ「存在しない」墓を副題とする以上、そこにはフィクション性以上の意味を汲みとるべきだろう。一つには、「存在しない」という表現によって、この詩における「子どもの死」、あるいは「死者としての子どもの」が、何らかの客体的事実とつながることが避けられていると言うことが出来る。不定の「それ」としての対象は、何年に生まれ、何年に死んだ、誰それという名前の「子ども」に結びついてはならないのだ。さらに上記引用部の詩行では、「子どもの死」に対するモニュメントとしての十字架や天使像がラディカルに否定されている。これもやはり何らかの個人としての子どもの墓を指して、その造作を非難していると読むべきでは勿論なく、「言い得ぬもの」としての「子どもの死」に対して、外部客体としての十字架や天使像の象徴性を否定していると解釈すべきだ。ラガツの では、事実としての子どもの死の不在、外部客体としての墓およびモニュメントの不在という二重の不在性が強調されているのである。

このような二重の不在性を背景として、ラガツの 1では「ボール」の形象が呼び出される。「そうではなく、それはボールによって果たさなければならぬ、/お前が投げ、お前を喜ばすもの、/単純な落下 / /より深い棺の上にかかる /黄金のネットの中で」(KA 2 367)。詩形象としての「ボール」の性質については後述する。ここでは外部の事実的な客体としては不在の「ボール」が、墓碑や天使像の代わりに夭折した子どもの存在と結びついていることに着限する。モニュメントとしての天使像が「木製」や「錫製」であったのに対して、ボールが「黄金のネットの中で」現われていることは示唆的だ。「黄金のネット」とは形象の連関、つまり詩のメタファーであり、「言い得ぬもの」としての子どもの死は、詩の中でその「黄金の」、すなわち真の等価物を見出すのである。詩行に見られる「より深い棺」とは、事実として埋葬されている死者よりも

「深い」死、「言い得ぬもの」としての死を現している。この、言うならば純粋な死の領域は、後期以降のリルケにおいて、厳密な意味においては詩的言語表現の対象ではない。それは、たとえ詩的な象徴を用いたとしても、人間のコトバが届く範囲外の領域とされる。リルケにおいて「死」が詩の対象となるのは、死が生と接する領域に限られる。子どもの死に関して言えば、ある子どもが死ぬということ、そのことによって生に残された者に与えられる衝撃が「言い得ぬもの」としての対象となるのである。あるいは、『ドゥイノの悲歌』の第十悲歌に示されているように、死んだばかりの死者としての子どもの存在も対象となり得るだろう。いずれにしてもリルケにおける「死」に関しては、このような点が詩的言語の等価物を想定することの可能な限界領域なのである。

次に、詩形象としてのボールの性質を見ていこう。ラガツの 1 では、子どもの死の詩的等価物としてのボールを呼び出す導入部に詩行の大部分が費やされる。最後期の「魔術的言語」の特性としては、「Mへの献呈」の冒頭部に見られるような詩行の凝縮性が挙げられ、その意味ではラガツの は「魔術的言語」詩の言語的实践例とは言い難い。しかしボールの形象は、「言い得ぬもの」の詩的等価物としての象徴価を十分に有している形象であることは確かだ。

ラガツの 1 では、終わりの二行に、形象としてのボールの性質が示されている。「ボールの描く弧と、そして今、その静まりは / 同じ法則に従っている」(KA 2 368)。この短く、平明とも言える詩行には様々な要素が複合している。我々の進めてきた論に沿えば、ボールの描く上下運動が、線的な往復運動ではなく「弧」の形象となっている点に、ブランコと弓の半円とのつながりを指摘することが可能だ。ブランコや弓の形象と同様、ボールの形象においても、形象は外部客体の事実性につながる事物、「ボール」で言えば物自体としてのボールから生まれるのではなく、その動きから生じている。ブランコや弓、特に心のブランコにおいては、抒情的主体の動きそのものからブランコの形象が生まれていた。ラガツの 3 において、ボールの動きもまた次のように現われる。「そのとき、それは空へ向けて漂い、純粋なタッチにおいて、 / 我々がそれに付属させた、あこがれの線をえがく」(KA 2 368)。 1 で示されるように、ボールはそれを投げる子どもの「喜び」とつながることで、幼い日々の喜びに満ちた子どもの生に対する象徴価を持った事物となり得る。ラガツでは、このボールを更に外的な事物としては不在のものとするので、ボールの描く軌跡をより普遍的かつ抽象的な詩形象にまで進めている。その結果、ボールの描く「弧」は、単に子どもだけの喜びではなく、「我々のあこがれ」の形象となるのである。 3 の上記の詩行は、以下の最終二行へと続く。「我々が、後に取り残されているのを見て、それは向きを転じ、 / 増大する落下の中で、我々を持ち上げようとする」(同上)。この詩行に示される動きはもはやボールの運動ではない。それは、ボールの事実性を消すことによって生じる「あこがれ」の軌跡としての動きをも超越し、ボールと我々の存在の振り子からなる運動の形象にまで展開するのである。この運動形象は、そのスケールにおいて、「言い得ぬもの」の象徴的等価物としては、ほとんど限界の水準にまで到達していると言えるだろう。心のブランコや弓の形象に見られた半円の形象も、ラガツの におけるボールと「我々」の創りだす振り子の形象と同様に、可視的イメージを当てはめることの可能な動きに、抒情的主体の動きを加えることで成立している。ラガツの は、この抒情的主体の動きが「心」の主観的な動きを示すばかりではなく、我々の存在をかけた動きであることを示している。 3 の第一詩節、「我々は、我々に属するこの事物を、投げあげる、 / 常に、投げあげと落下が互いに妨げあっている、 / 我々の鬱そうとした生から、法則のなかへと」(同上) が現すように、「生」の中にある我々の存在は形象となるべき動きを持た

ない。「生」の動きはカオス的なものであり、それ故に「言い得ぬもの」の原点でもある。この「生」に形を与える行為、すなわち詩的等価物をつくる行為は、我々の存在性をも巻き込んだ動きによってなされるべきだという認識が、リルケの最後期の詩論の一つの核となっているのである。

本章の締めくくりとして、『新詩集』における「ボール」の形象とラガツとの比較を試みたい。

上述したように、『新詩集』第二部に収められている、その名も「ボール」と題された詩は、リルケ中期の事物詩の範疇を越え、後期、さらに最後期の詩論につながる特徴を持っている。リルケ中期の詩論の詳細について、ここで取り上げることは出来ないが、本稿のテーマである「対象」に焦点を絞れば次のようにまとめられるだろう。中期リルケの詩論の中核をなす概念である「事物」とは、外部客体としての対象に他ならず、「見ること」とはこの外部対象としての「事物」の象徴価値を見出すための詩的方法なのである。このような詩論を背景とする『新詩集』に収められた「ボール」では、次のような詩行が見られる。「(・・・)対象の中には、とどまり得ないもの、/そうであるには、あまりにも軽く、/ほとんど事物ではないもの、(・・・)」(KA 1 503)。この詩行に現われている「もの」とはボールを指す。このボールから、外部対象としての事実性を奪うのは、投げ上げられ落下するという動きである。「ボール」の詩では特に、投げ上げられたボールが落下へと転じる瞬間が特別な意味を担うものとして現われる。「外部に、一列となって並んでいるすべてのものから、/不可視のままに、突然我々の内部に入り込んだりはしないもの、/それが、お前の中に入りこむ、お前、落下と上昇の間にあるもの、/」(KA 1 584)。ボールに働く、投げ上げられる際に加えられた力と、その逆方向に作用する重力の瞬間的な釣り合いは、最後期における形象の動きにおいても特別な位置づけを持って現われる。「Mへの献呈」の心のブランコにおいても、ブランコの振幅の両端における瞬間的な静止の状態が強調されて現われている。B.Alemann は、この「ボール」における釣り合いの瞬間を、特別な次元を開く「開示の瞬間」として捉えている²⁹⁾。この釣り合いの瞬間は、最後期の詩においては「秤」の形象と結びついていると言えるだろう。ブランコの振幅やボールの描く弧の運動形象においては、瞬間性よりもむしろ連続した動きに重点が置かれ、異なる方向への力のベクトルによって運動に変化が与えられること、すなわち直線運動が弧を描く運動になることが重要なのだ。換言すれば、『新詩集』の「ボール」においては、上昇から落下へと転じる瞬間が「言い得ぬもの」の等価物であるのに対して、最後期の詩においては、運動全体の描く弧がそれにあたるということだ。

事物詩では、外部客体としての「事物」は、主体の「見る」行為によって発見されなければならない。標準的な事物詩においては、この「見る」行為は主体の非常な集中によって果たされている。外部対象としての事物の象徴性は、いわば主体の側の「見る」行為によって、見出されるというよりは、創造されるのである。従って多くの事物詩においては、象徴としての事物の創造に重心がおかれ、詩行の大部分がそれに充てられることになる。一方「ボール」では、この過程が主体の集中度を要することなく、ボールの動きの中から「軽やかに」生じている。これによって「ボール」の詩は、一般的な事物詩より詩行の自由度を得ることになる。「(・・・)そして沈みつつ/立ちどまり、上から、遊戯者たちに/いきなり新しい場所を、指し示す、/彼らを、まるで舞踏の形象のように整えながら」(KA 1 584)。投げ上げられたボールは、遊戯者たちの「喜び」を纏いつつ、上昇と下降の間に、ほとんど事物性を失った象徴値を得る。「ボール」の詩では、他の事物詩のようにはそこで詩行は終了せず、新しい象徴値を帯びたボールによって、それを受け止めようとする遊戯者たちも形象化される展開を示すのである。この「ボール」の詩は、静的

な事物から動的な運動へ、中期の詩論から後期および最後期の詩論へと踏み出している作品と言うことが出来るだろう。

このような性質を持つ『新詩集』の「ボール」とラガツの を比較すると、基本的な部分では極めて類似した方向性を示していることが分る。ラガツの をつくる際、リルケが『新詩集』の「ボール」を念頭においていたことは間違いなく、ラガツの はいわば「ボール」のリメイク版とも言うべき作品なのである。こうした二つの作品ではあるが、その成立時期の間には約17年の開きがあり、同じ方向性に潜む細部の差を検討することによって、最後期における「魔術的言語」の詩論の一端を明らかにすることが出来るだろう。

まず両詩に現われるボールの対象に関する性質を見てみよう。『新詩集』の「ボール」においては、その外部客体としての事物性が限りなく透明化することによって、ボールの動きから生まれる形象の抽象度が高まり、ボールを待つ遊戯者たちを舞踏の動きの形象へと「秩序」づけている。しかし、その一方で『新詩集』のボールは、「それでもなお十分に事物であり」(KA 1,584) 事物であるが故に「言い得ぬもの」が宿る象徴であるとされている。つまり『新詩集』の「ボール」では、「言い得ぬもの」の詩的等価物は象徴価を持つ外部客体としての事物であるボールだとされていることになる。しかし同時に、ボールの象徴性はその動きによってもたらされるものであり、事物としてのボールに即時的に備わっているものではない。従って、ボールの運動によって生み出される詩の形象自体もまた「言い得ぬもの」の等価物となっているのである。ラガツの では、外部客体としてのボールは完全に不在のものとしてされる。上記した 3の冒頭二行に示されるように、事物は外部客体的性を持つ限り、「我々に属するもの」であり、「我々の鬱そうとした生」の領域に止まるものなのだ。最後期の詩論においては、「言い得ぬもの」の故郷はこの「鬱そうとした生」の領域なのである。従って、この領域に属するものとしての事物もまた「言い得ぬもの」の範疇にあり、「法則のなかへと」形象化されるべき対象だということになる。すなわち詩的等価物としての形象となるためには事物としては不在でなければならないのである。では、客体的事物性を全く持たないという条件で、かつ外部客体としての事物、「ボール」においてはボール、につながりを持つものとは何か。それは「ボール」というコトバに他ならない。この記号としての言語特性の逆転を、リルケは「魔術的」と表現したのである。ラガツの 3の冒頭の詩行は、形象としてのボールの投げ上げの意味を歌っているばかりではなく、詩作そのもののメタファーとなっているのである。

『新詩集』の「ボール」では、事物としてのボールが詩的等価物の構成要素の一翼を担っている。ラガツの では、これに対して、ボールの運動を形象化する詩的言語活動が唯一の詩的等価物となっている。すなわち『新詩集』では、外部客体としてのボール、ボールの動き、ボールの動きから生じる形象それぞれに詩的等価物を構成する機能が持たされている。それに対してラガツでは、ボールの描く軌跡に全てが集約される。この差によって両詩にもたらされる形象の相違点を一言でまとめるならば、可視性への依存度の差だということになるだろう。『新詩集』では、本稿でも確認してきたように後期、最後期に直結する、動きからなる形象の要素が見られることは確かだ。しかしラガツと比較すると、その運動性には「ボール」の動きという可視的性質が残されていると言える。さらに遊戯者たちの、落下してくるボールによって形成される「舞踏の形象」も可視の対象性を帯びている。その原因は、やはり「それでもなお十分に事物」であるボールの事物性にあると言えるだろう。それに対してラガツの - 3の最終詩節に現われる、「我々のあこがれ」を纏った「純粋な」軌跡、さらに落下するボールと我々の存在の振幅からなる半円の

形象においては、可視的な像を結ぶことがほとんど不可能な程度にまで、可視的要素が後退しているのである。この差が、『新詩集』の「ボール」とラガツのにおける形象面での相違と言えるのだ。

お わ り に

以上、1923年以降のリルケの作品について、「魔術的言語」の詩における対象の問題を中心に考察してきた。『ドゥイノの悲歌』までは残存していた、象徴値を持つ「事物」性から「魔術的言語」詩における言語主体性への転換、形象面における可視的イメージの後退と「動き」の優勢化から生じる抽象性の高まりが確認されたであろう。この期間には、ドイツ語、フランス語の詩を合わせると600以上もの詩が成立しており、その中で体系的な視点を持って全体を見通そうとすることはそれなりの犠牲を伴う作業となる。個々の詩、個々のモチーフに見られる変化や微妙なニュアンスの差を追ってはいは総体的な視点は得られないからだ。しかしそのような制限のなかで、本稿では出来る限り作品あるいは書簡等の一次資料から問題点を形成し、論を構成する方向性をとった。「魔術的言語」に関する詩のなかで、取り上げることの出来なかつた詩は多数あるが、単に実例を増やしてもあまり意味はない。個々の詩やモチーフにこだわって、リルケ最後期の詩作品のおりなす豊かな形象連関の世界を示すことは、また別の機会に委ねたい。

註

- (1) 『ドゥイノの悲歌』や『オルフォイスへのソネット』が完成したのは1922年の2月であるが、その後1年以上に渡って完成詩は成立していない。
- (2) 代表的な論者としては、Beda Allemannらが挙げられる。
- (3) 代表的な論者としては、Ullrich Fülleborn, Manfred Frankらが挙げられる。
- (4) R. Handbuch. Hrsg. v. M. Frank., Weimar 2004., S. 434.
- (5) 上述、U. Fülleborn, M. Frankなど。
- (6) 後述するように、「魔術的」という表現はリルケ自身による。
- (7) RMR., Die Briefe an Gräfin Sizzo 1921-1926. Hg. v. Ingeborg Schnack. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt am M. 1977, S. 79.
- (8) 同上
- (9) リルケの作品は以下のものを底本とする。本稿における作品引用部には末尾に巻数と頁数を記す。
Kommentierte Ausgabe, in 4 Bden. Hg. v. Manfred Engel u. a., Leipzig 1996.
- (10) 1923年のクリスマスに書かれたNanny W-Volkartに献呈された詩。
- (11) a.a.O., S. 425.
- (12) B. Allemann: Zeit und Figur beim späten Rilke. Pfulling 1961.
- (13) 第九悲歌。
- (14) 原語の leben には、もともとこれらを含む幅広い意味がある。
- (15) U. Füllebornは、この振幅とリルケの作品に見られる二つの傾向、例えば『時禱集』と『新詩集』の関係を現していると解釈している。
- (16) 「言い得ぬもの」としての「それ」と「果実」の関係は、1924年1月に成立した「果実」(KA 2, 303)で主題となっている。
- (17) 「バラ、おお純粋な矛盾、」で始まる詩 (KA 2, 394)。
- (18) a.a.O., S. 58 ff.

- (19) 例えば『マルテの手記』におけるエーリク、『ドゥイノの悲歌』の第6悲歌、第10悲歌がある。
- (20) a.a.O., S. 58 ff.
- (21) Allemann は、1918年の段階でもリルケが『新詩集』の「ボール」を自身の最良の作品の一つと見なしていたと述べている。a.a.O., S. 58 ff.