

『新詩集』と神話－空虚な中心－

熊 沢 秀 哉

Rilkes ›Neue Gedichte‹ und Mythos. Über das Problem der leeren Mitte.

Hideya Kumazawa

Received Apr.15, 1997

1

拙論「リルケと神話－その1－」では、主に神話そのものについて取り上げ、Mythosという言葉の持っていた本来の意味や神話の機能、各時代における神話解釈の流れを論じた。またその中で中期、すなわち『新詩集』が書かれた時期のリルケの芸術論や世界観に、神話と重なる部分が見られることを指摘した。しかしながら作品成立の背景に確認された諸特徴を、そのまま直ぐに作品解釈の道具に使うという方向は避けられなければならない。

ブラドレーの言うように⁽¹⁾『新詩集』には確かに神話的なモチーフや人物像が数多く見られる。詩の題だけを見てもギリシア神話の神々の名が付けられているものはかなりある。このため『新詩集』と神話のテーマは、この詩集を考える一つの切り口としてそれほど無理のある設定ではないと考えられる。ただし『新詩集』と神話がどのように関係するのかという問いには『新詩集』の側から、作品に即した形で、答えて行くべきであろう。

2

『新詩集』と神話の関連性を探って行こうとする時、上述した神々の名前や神話に登場する人物像そのものは実はあまり手掛かりにならない。それら神々や英雄の語られる物語としての神話の内容とリルケの詩形象との関連性があまりに希薄だからだ。例えば『新詩集』の巻頭に置かれた『初期のアポロ』を見ても、ギリシア神話のアポロの物語を窺わせるような詩形象は皆無と言っていい。詩の題に「アポロ」の名前があるだけではどう強引に解釈してもギリシア神話との内容的な結び付きを引き出すわけにはいかないだろう。事実今までにそうした研究はない。ではなぜ『新詩集』には神々の名を題にした詩や神話的なモチーフがこれほど多く見られるのか。言葉を変えれば、なぜそのような題を付けざるを得なかったのだろうか。その答えを得るためにも、やはり『新詩集』と神話との関わりを問い直してみる必要があるのだ。

物語としての神話と『新詩集』との接点を問う試みが不毛に終わるならば、「物語として

の神話」ではなく、「神話そのもの」、すなわち神話の根源性や機能面⁽²⁾との関連を求める他はない。また詩作品において、そのような「神話そのもの」と重なる側面が現れる場所は、「物語としての神話」につながる神話的なモチーフや人物像の中にはない。本稿ではリルケの「空虚な中心」に「神話そのもの」との接点を探って行きたい。その際上述したように、『新詩集』の側から「神話」へという方向、すなわち「空虚な中心」の分析を通じて「神話」に迫っていくという手順を踏むことになるであろう。

リルケの「空虚な中心」に関連する研究はこれまでも幾つかある。中でも Claude David の「空虚と豊かさ—R. M. リルケの抒情詩におけるメタファーについて」⁽³⁾は『新詩集』における「空虚」をテーマとしており、我々の主題に近接する論述であるかに見える。彼の、『新詩集』の幾つかの詩に現れる「空虚」の諸要素に対する着眼点は参考になるものでもある。しかし David がリルケの「空虚」を考察する際、彼は空虚という言葉の持つ意味に捕らわれて、伝統的と言ってもいい「虚と実」の思考の罫に陥っている。それはすなわち「空虚」は「虚」であり実体のないもので、それ故否定的なものなのだ、という事をすべての考察の前提にしているということだ。この「虚と実」の思考を出発点とする限り、リルケの「空虚」あるいは「空虚な中心」を正しく理解することは不可能である。よく知られているエッセイ『体験』⁽⁴⁾の中でリルケは、一本の樹木に寄り掛かったことをきっかけとして生じた自然との不思議な交感体験について記している。さらに『体験』Ⅱではこのような体験の結果、自分が自然の連関の世界に委ねられてしまい、世間から隔離されてしまった状況にあると述べている。リルケにとってこの状況は、数年来陥っていた創作不振の危機を乗り越える絶好の機会であり、無条件に肯定的なものであった。『体験』Ⅱの中で彼は次のように言う。

自分がそうすることでいかに人々を戸惑わせるかということを知っていたにもかかわらず、彼の中には自分の軽やかさを人々の重苦しさにぶつけてみようかという気持ちが尚残っていた。人々は到底理解できなかつたのである、彼はあらゆる世間の結び付きや、人々の心の重苦しい空気の中で、彼流の克服にたどり着いたのではなく、外部で、すなわち人間的なものがほとんど交じっていない広大な空間においてその克服に到達したのだということ。そして人々はその空間に《空虚》以外の呼び名をつけることはないであろう。(6-1042)

この引用部からリルケにとっては「空虚」という言葉が、通常の意味領域を離れて、否定的な要素を含むものではないことが確認されたと思う。詩作品に現れる「空虚」がどのようなものであるかは別問題としなければならないが、少なくとも「空虚」という言葉に対して否定的な先入観を持ってリルケの詩作品に望むことだけは避けなければならない。

リルケの「空虚な中心」を扱った研究としてはさらにB. アレマンの『後期リルケにおける時間と形象』⁽⁵⁾が挙げられる。非常に優れた、今なお価値を失っていない業績であり、本稿も基本的にアレマンの見解に異を唱えるものとはならないであろう。ただしアレマンの研究はその題の示す様に、リルケ後期の作品を中心に論じており、『新詩集』はあくまで補完的に取り上げられているにすぎない。また「空虚な中心」と神話の関連性については全く扱っていない⁽⁶⁾。それに対して本稿は、『新詩集』の詩作品における「空虚な中心」を現象学的に考察し、神話との関連性を探ることを目的とするものである。

3

3-1 劇場の空虚

『新詩集』に収められている「広場」と題された詩⁽⁷⁾には、「空虚」という言葉を含んだ次のような一節がある。「その広場はいま 自分の広さの入場式へと／遠くの窓々をたえまなく招待している、／すると空虚のお供たちは／ゆっくりと店先の列に／／分かれて並ぶ。……」。(1-533) この詩の副題は「フェルヌ」であり、歌われている「広場」がフェルヌの広場であることは確かである。しかし詩人はこの詩において、広場の観光写真的な描写を試みているわけではない。詩人は何よりも広場の「広さ」に圧倒され、その驚きと、広場の人気なさに対する感情の動きが詩を書く契機になっている。引用した詩節では、「広さ」の「空虚」が、広場に入場すると歌われることで可視形象化され、同時に「広場」に対してある種の祝祭空間的な性格を与えている。引用部以降の詩行では広場を囲む「家々が、全てを見ようとする」観客となって現れ、全体の形象構成を舞台的、劇場的なものにまとめている。この劇場形象を理解するための補助手段として『マルテの手記』の一節を参照して見よう。マルテ＝リルケはオランジュの古代劇場を訪れ、ふとしたはずみで振り向いた舞台の上に、舞台の巨大な後壁が演じる超人間的なドラマの進行を見る。

私は幸福な驚きのあまり茫然としていた。自らの影のおりなす顔のような秩序をもって、中央の口には凝縮した暗さを湛えてそこに聳え立つもの、上のほうでは巻き毛のような軒蛇腹で区切られていた。これこそ、全てをさえぎる力強い古代のマスクであった。その背後で世界が顔となって折出していた。ここ、この大きなアーチを描く客席は、空虚な、吸い込むように待ち望む存在が支配していた。すべての出来事はかなたにあった。神々と運命とは。そしてそのかなたから（目を上げて見るなら）軽々と、壁の稜線を越えてやって来るのは、永遠に入場する天空であった。(6-921f.)

リルケの考える本来の劇場とは、「神々と運命」の存在する「かなた」に通じる場を構成するものである。すなわち劇作品とそれを演じる俳優が生み出す「行為」の進行する舞台と、

「待ち望む」客席の間に生じる緊張関係が「かなた」からの「入場」を促すのだ。このような性格を持つ劇場の形象が与えられることによって、単なる印象に過ぎなかった「広場」の人気なさが、その日常的な意味の次元を抜け出して、「かなた」に通じる「広さ」の「空虚」になるのである。「広場」の一連では、この「広場」を広げた事象は「かつて在ったもの」、「激高」や「暴動」、「物売りの声」、「馬で通りがかった大公」等であったと歌われている。勿論これらのものが広場の物理的な広さを拡大したわけではない。読み取らなければならないのは、「広さ」が過去とつながっているという事だ。「マルテ」の引用部からは読み取りづらいが、「かなた」とは「今、ここ」ではないという事で、そこには空間的な側面と時間的な側面とがある。「広場」も含めて、劇場形象と「空虚」の現れる詩には、歴史的視点を含む詩行の見られる例が多いが、この歴史性にはこのような時間論的な背景があるのだ。リルケの「時間」については、後により詳しく考察することになるであろう。

「マルテ」の古代劇場は、建物自体としては歴史的な建造物である。数十年といったような、人の一生の内に収まってしまう時間の単位を、これらの建築物は越えている。このような建築物の一つを取り上げた詩「大聖堂」では、ごく普通の町で家々に周囲を囲まれて立っている「大聖堂」を次のように歌っている。「そういう小さな町でお前は見る事ができる、／大聖堂が、その周囲の日常の世界からいかに／抜け出しているかを。それは／全てを越えてそびえ立つ。……」。(1-498) 古代劇場の「そびえ立つ」「壁」が「天空」と呼応していた様に、この「大聖堂」は日常に密着した周囲の建物とは別の次元に立っている。「新詩集」において歴史的建造物が歌われる際には、こうした建物の「抜け出た」存在の有り様が一つの主題を構成している。

大聖堂の入り口を題にもつ三部構成の詩「正面玄関」(1-499f.)では、歴史的建造物と劇場形象、さらに「空虚」が複合して現れている。「正面玄関」のIは、壁面に彫られたレリーフを見つめる視線のうかがえる詩行で始められている。風雨による侵食のために、ほとんど見分けがつかなくなった彫像を、海の「おおなみに洗われたようだ」と歌う詩句には、彫像に向き合う詩人の感情の抑えられた動きが表現されている。僅かに判別される、彫像の顔に浮かぶ微笑、「その微笑のために、かんばせは、その時間の平和を／静かな文字盤のように保ってきたのだ。／／今はその門の空虚の中に引きこもっているが／かつてそれらは耳の貝殻であった。／そしてこの町のすべての呻きを捉えていたのだ。」という詩行でこの詩は終えられている。嘆きの壁を連想させる最終行に古代劇場の壁に結び付く要素、また「時間の平和」という詩句に「かなた」の時間的側面につながる要素が見られない訳ではない。しかし海のイメージでまとめられたこの詩の中にある「空虚」には、まず第一に欠落の感情を指摘するのが普通であろう。この「門の空虚」が「正面玄関」IIの冒頭で「非常な広さ」と結び付く時、それは劇場形象の中に浮かび上がるものとなる。「非常な広さをそれは意味していた、／舞台の書き割りが世界を意味するように、／そしてその間を主人公が／行動のマ

ントを着て登場するように—／／そのようにこの門の暗がりには行動しながら／その深さの悲劇の舞台に登場する、」。この詩句の「門の暗がり」の「空虚」に、Iで見られた欠落の感情を読み取ることはもはや不可能と言えよう。

「広さ」と「空虚」から劇場へというつながりは、「広場」の詩と同一の構造を示している。このような形象連関に組み込まれた「空虚」の向かう方向は、『マルテ』の古代劇場で「かなた」と言われた場以外にはない。『正面玄関』IIでは続けて以下のように歌われる。「父なる神のように限りなく、波立ちながら、／そして神のように不思議にも息子へと／変容しつつ。彼はここで、悲惨の附属物から／ひろい出された多くの小さな／ほとんど無言の役に分けられている」。ここでこの詩行に見られる新約聖書との共通点や、リルケの分割された神⁽⁸⁾について拘る必要はない。より重要なのは、この詩においても「空虚」が、ある神的なものに結び付いていることを確認することなのである。『正面玄関』IIIでは再び彫像が歌われるが、I、IIにおける「空虚」の変容をくぐり抜けて、それらはもはや消え入りそうなレリーフではない。すなわち、詩の対象が、レリーフから張り出しの上に置かれている彫刻に移った、という外面的な事柄以上の意味がここにはあると言えるのだ。詩の冒頭には次のような詩句がある、「そのように彼らはそびえ立っている、」。ここまで論を進めて来た今、言うまでもないかも知れないが、この「そびえ立つ」という動詞は、実際の彫刻を形容したものではない。それは、古代劇場の「そびえ立つ」「壁」や「大聖堂」と同じく「かなた」につながる存在を言い表す詩の言葉なのである。『正面玄関』のIIが、このような言葉をIIIの冒頭に置くことを可能にしていると考えれば、「空虚」は劇場形象をまとめて「かなた」に通じる場として詩に現れるだけでなく、日常空間から「抜け出た」歴史的建造物が詩に歌われる背景をなすという詩論的側面をもっていると言える。

3-2 隙間、あるいは亀裂の空虚

『新詩集』において、「空虚」をめぐる詩形象は、上述した「劇場」形象に限られるものではない。リルケの「空虚」が、もし一つの詩形象に限定されて現れるものに過ぎないならば、それはリルケの詩作品を支える要因であるとは言えない。また様々な形象を可能すればこそ、それらの諸形象を分析することで「空虚」を浮かび上がらせるという手続きが必要になるとも言えよう。ここではまず『レース』と題された詩(1-512)を取り上げ、「隙間」の形象をとった「空虚」について見て行きたい。

詩の題は、リルケのいわゆる芸術事物の一つである「レース」と付けられているが、この詩で主に歌われているのはレースを編んだ女性である。詩の二連、三連で「お前」(Du)と呼びかけられているこの女性は、上述の「広場」や「大聖堂」の場合と同様に、ある特定の実在人物を指すものではない。「とっくの昔に死んでしまった」女性、レース編みの過酷な労働のために「ついには盲目となった女」⁽⁹⁾の在り様が詩の主題になっている。

このような女性の一生は「非人間的」だったのか、という問いが一連で提出され、それに対する疑念の形で二連では以下の様に歌われる。「お前の至福はこの事物の中にあるのだろうか、／木の幹と樹皮の間をつたうように／お前の偉大な感情が、小さなものに変容してそそぎ込まれたこのレースの中に。」。かつて存在した「偉大」なものが、現在では「小さなもの」に分割されている、というこの構造は上述した【正面玄関】Ⅱの分割された「神」と同一のものだ。ただここでは劇場形象の場合と異なって、「木の幹と樹皮の間をつたうように」という直喩が示すように「変容」、通過の側面が強調されている。そして三連の次のような詩行につながっていく。「運命の亀裂、隙間を通してお前は／お前の魂をお前の時間から引き離れた。／お前の魂はこの明るい一片のレースの中にある。」。この詩行で問題になるのは、通過と変容の「隙間」形象と並んで「お前の時間」と歌われている「時間」の意味するものは何かということであろう。劇場形象においてもその歴史的視点に「時間」の要素が見られたわけだが、ここでリルケの時間について押さえておきたい。

リルケの詩に形象化される時間には、明白に区別され得る二つの時間概念が見られる。その一つは過去から現在、そして未来へと直線的に流れる、決して後戻りも、停滞することもない一般的な意味での時間である。夜、ランプの灯された部屋の中で古い祖先の記録文書を読んでいるうちに、この通常の時間から抜け出してしまった若者を歌った【独身の男】に次のような詩行がある。「うえの方では 夜が振り子時計の上にそそがれていた、／そしてその金色のうすから 震えながら／こまかく挽かれた彼の時間がながれてきた。」。(1-635) 時間を計る道具である「時計」によって「こまかく挽かれ」、糸のように「流れる」時間、これが「彼の時間」であり、日常の意味における我々の時間なのだ。上に引用した【レース】に見られた「お前の時間」には、この詩の「彼の時間」と同様所有冠詞が付けられており、流れ去る時間の意味で用いられていることが示されている。【独身の男】では上の引用部に続いて以下のように歌われる。「彼はそれを受け取らなかった。一族のものたちの中で／まるで彼らのからだから 経帷子を取ろうとするかのように／別の時間を引きはがそうと熱中していたのだ。」。若者の祖先、すなわち死者の時間が、我々の時間とは「別の時間」だと歌われている。この「別の時間」とはどのような時間なのか。引用した詩行から、それは死者たちが存在し得る時間であることは確かめられたが、さらに他の詩の例を見てみよう。【子午線の天使】はパリのシャルトルの大聖堂南面にある「子午線の天使」像を歌ったものだが、その天使像は日時計を掲げている特異な彫像であり、詩の主題もそれに応じて「時間」に関するものになっている。詩の場面設定は嵐、その嵐の中で日は射さず、「天使」の掲げる日時計は時間を計る機能を失う。「お前は気付かなかったのか、お前の満ち満ちた日時計から、／われわれの時間が滑り落ちていく様を。」。(1-497) ここでも「日時計」から「滑り落ちる」日常的な時間には、「われわれの」という所有冠詞が付けられている。「日時計」は何に「満ちている」(vol1)のか。「その日時計のうえでは 一日のすべての数が同時に／ほ

んとうに等しく 深い均衡を保って存在している、／まるで すべての時間が 豊かに熟しているかのように。」「天使」の持つ「日時計」には「すべての時間」が揃っているのだ。過去と現在、そして未来が「深い均衡を保って」同時に存在する「時間」が、リルケの「別の時間」なのである。またそれだからこそ、この「別の時間」の中には、過去の住人である死者も、現在生きている我々も、また未来に来るべき者も同時に存在することが可能になるのである⁽¹⁰⁾。

「レース」の中で歌われている女性は「隙間」を通してその「魂」を「別の時間」へと送り込む。この「魂」という言葉は「空虚」と同じく独り歩きをしやすい。ここで、詩に沿って確認しておきたいのは、リルケの言う「魂」が決して「あの世」的な彼岸の世界へ飛んで行ってしまうものではない、という事である。そうではなく「それは この明るい一片のレースの中にある」のだ。「隙間」の形をとった「空虚」を通してつながっている「別の時間」が支配する場、【マルテ】の古代劇場の場面では「かなた」と言われているこの場は形而上的な場ではない。そこは、通常の時間に縛られた「人間性」の入り込める空間ではないにしても、決して物質を超越した空間などではなく、「レース」を編んだ女性の「魂」が生きる芸術事物の世界なのである。

「レース」において「亀裂」あるいは「隙間」としての「空虚」は「別の時間」へ通じる一種の通路として形象化されている。上述したように、それはリルケの詩作品世界の中では重要な意味を持つものだが、【レース】という詩に限定してみれば、形象的にはそれほど印象深いものではない。そこで「亀裂」形象が明らかに可視的な形象となって現れている例を見てみよう。

【盲人】(1-590f.)の冒頭部には以下のような詩行がおかれている。「見よ、彼は歩み行き そして都市を中断する、／彼のいる暗い場所に 都市は存在していない、／明るいカップに走る暗いひびのように／彼は歩いて行く。……」。「明るいカップに走る暗いひびのように」。直喩の詩人リルケにふさわしいこの詩行によって「亀裂」形象はこの詩の風景を決定するものになっている。「彼のいる暗い場所に 都市は存在していない」という詩句から「亀裂」の形象が「空虚」と結び付くことが改めて確認されるだろう。「盲人」は「都市」を走る「亀裂」であり、彼は「都市」を「中断」する。都市の何を「中断」するのか。「中断」されるからには、それは流れているものでなければならず、都市においては一般に、人の流れ、馬車の流れであろう。しかしここで何より読み取らなければならないことは、この詩で「中断」されているのは、流れて行く「時間」とその「時間」に支配された都市の日常であるという事だ。

リルケの詩において「盲人」や「狂人」、あるいは【レース】に歌われた「女」などのいわゆる社会的弱者たちは、特権的な人間として現れる。彼らはいずれも自ら望んでそうなったわけではないにしても、日常的な社会生活から疎外された者たちであると考えられている。

リルケにおいては、財産の「所有」やそれによってもたらされる「幸福」は社会生活の側にある事象であり、その点では彼らは「不幸」な者たちという事になる。しかし彼らはその疎外された状況の故に、直線的に経過する「時間」の支配を免れた者たちでもあるのだ。『盲人』では、そうした「盲人」は目の見える人間が行うように、「事物の反映」にすぎない像を「取り入れることはない」と歌われる。彼はただ「感覚」だけを働かせ、「世界を小さな波動としてとらえる」。日常の時間の支配を免れ、別の連関へ通じる「空虚」な「暗い場所」にいる彼に「波動」として伝わってくるものとは何なのか。彼は誰を「待ちながら選んでいるのか、誰に向かって「手を挙げている」のか。その答えを得るためにはさらに論を進めて行かなければならない。

3-3 道の空虚

「道」の形象は、『新詩集』における「空虚」を巡る形象圏の内でも重要な位置を占めるものの一つである。移動空間としての「道」は、上述した『盲人』の「亀裂」形象にも見られた（「見よ、彼は歩み行き そして都市を中断する」）「動き」の要素と結び付けて考察すると理解の糸口をつかみやすいものとなる。「亀裂」と「道」の関わりも含めて、ここでは「道の空虚」を検証して行きたい。

最初に取り上げる詩は『ローマ郊外カンパーニアの平原』（1-599f.）である。この詩では都市から平原へと通じる道そのものが主題になっている。具体的にはこの都市はローマであり、平原はカンパーニア、道はアツピア街道なのだが、詩の題を除けば詩行の中でこれらの固有名詞を暗示する詩句は「公衆浴場」と「水道橋」の二つにすぎない。この詩でもモデルの単なる描写、およびその写実性は問題になっていないのである。都市から出て行く道を歌う詩行で詩は始められている。「いっぱいにされた」という「都市」につけられた形容詞は、そこから逃れ出て行く「道」の「空虚」を対称的に際立たせている。その「都市」から「道」は「まっすぐに」郊外へ走って行く。そして家々の「窓」が「意地の悪い眼差しで道を見送っている」と歌われるが、家の「窓」は都市に属するものであり、その「窓」に見られている、すなわち窓ガラスに映り込んでいる限り、「道」はまだ「都市」の圏内を脱し得ていないのだ。その「道」は「窓の視線をうなじに感じながら」、「右へ左へと破壊しながら」進んで行く。何を「破壊する」のかは詩には歌われていない。ここでは「破壊する」行為、「都市」の属性を振り捨てて「空虚」になろうとする「道」の行為に重点が置かれているのだ。この「道」の破壊的な要素や「都市」を「まっすぐに」走る「道」の形象には、上述した『盲人』の「亀裂」形象と大きく重なる面が見られる。しかし「道」形象と「亀裂」形象は同一のものではない。「道」形象と「亀裂」形象の重ならない部分、それが「抜け出て行く」という「道」の特性なのだ。「都市」の圏外へ脱出した「道」は次のように歌われている。「ついに道は外に出て 息を切らして誓いながら／／自分の空虚を 天空にかか

げ、／追いかけてくる窓はないかと 急いで／あたりを見回す。そして道は／／長大な水道橋に やって来るようにと合図を送る、／天空は 道の空虚に代わって／自分の空虚を与える、それはその道よりも長く生きるのだ。』。引用部二行目の「道の空虚」の「空虚」は、具体的な風景としては都市の郊外へ出たことによる人気のなさといったものを意味している。これは、構造的には章の最初に取り上げた『広場』の場合と同じである。『広場』では、やはり人気のなさを意味していた「空虚」が劇場形象を与えられることによって、「かなた」に通じる「空虚」へと変容していた。「道」の「空虚」には「天空」の「空虚」が「与え」られる。詩の最後に置かれた「それはその道よりも長く生きるのだ。」という詩句に「別の時間」が暗示されているが、この詩の要点は、「道」そのものが「空虚」な場となることにある。そのことによって、「道」は日常性を離れた「別の空間」へ通じて行くという機能を持つのだ。この「道」の機能をさらに他の詩で検証して見よう。

『庭園』（1-603f.）は、全部で七つの詩から成立している『別巻』では数少ない連詩である。詩の主題はタイトルの示す通り「庭園」なのだが、その庭園の中を走る「道」が詩の重要な構成要素になっている。『庭園』のⅡでは次の様に歌われている。「右へ左へと進む並木道に／そっと とらえられて、／何かある合図に／したがって 先に進みながら／／おまえは ふと／かげになった水盤と／石でできた 四つのベンチの／ある場所へと 入り込む、／／孤独に 過ぎ去っていく／切り離された 時間のなかへと。』。

この詩行の中で「おまえ」と呼ばれている詩人が、「庭園」の本質的な空間である「切り離された時間」の支配する場へと「入って」行くためには、彼はただ「庭」にいただけではいけないのだ。そうするためには「道」に「とらえられて」「右へ左へ」と弧を描きながら歩いていかなければならない。その結果として「道」と共に「別の時間」の中へ入り込み、そこでは「水盤」からしたたる「銀のしずく」が「おまえを仲間の内に数えて、語り続け、」「おまえは それを聞いている石たちと 共にいるのを感じる」のだ。「別の時間」の支配する空間では、自然との交感が可能であり、自然の連関の世界に参入し得るのである。『庭園』のⅥでは再び「道」が取り上げられる。上述の『庭園』Ⅱや『ローマ郊外カンパーニアの平原』と同様にこの道は「天空」へと通じる「豊かな空間に捧げられて」いる。この詩から特に読み取ることの出来る「道」の特性は、「すべての道のどれ一つとして 立ち止まることも ゆきづまることもない」点にある。「道」は「あらゆるテラスを越え」、「盛り土の間で ゆっくりと向きを変え」ながらも決して止まることなく「豊かな空間」へ通じて行く。それに対して、至福の時間が過ぎて、元の日常に戻ってしまった庭園の様子を歌った『庭園』のⅦでは「並木道は どれも 遠くのほうで／露台の手すりに 遮断されたようだ」と歌われている。すなわち、ゆるやかに弧を描きながら進んで行く本来の「道」を「動き」の要素と切り離して考えることは出来ないのだ。「道」と同種の形象である「階段」を歌った『オランジュリの階段』（1-527）では「階段」の「動き」そのものが主題となっている。この詩の

一連は、かつて「階段」を登ったであろう「王たち」を形容する直喩から成り立っている。その「王たち」の「歩み」は、何らかの目的地へ移動するためのものではない。ただ臣下の者たちに自分の姿を見せるために彼は「歩く」のであり、「歩み」そのものが目的になっている。このような「王たち」は、日々の政治運営においては最早何の役割も果たし得ていない存在であろう。つまり「盲人」や「レース編みの女」と同じ「抜け出た」存在なのだ。そしてそれらの「抜け出た」存在の行う「歩み」だけが純粋な「動き」を形成し得るのである。このような直喩によって二連では「オランジュリの階段」自体の登っていく「動き」が形象化される。「王の歩み」の「動き」によって脱日常化された「階段」の行く先はここでもやはり「天空」であって、「他のどこでもない」と歌われる。一連の「王たち」に「空虚」の暗示を見ることも可能であるが、この詩の三連にある「まるで後に従うものたちに 留まっているようにと 命じたかのようー、／そのように彼らは遠くからさえ／ついていこうともしない。」という詩句によって『庭園』の「道」には見られなかった「空虚」が明白に示されている。「道」や「階段」の純粋な「動き」が成立するためには、場の「空虚」が不可欠なのである。

3-4 空虚な中心

「空虚」を巡る諸形象を検証してきたこれまでの論述が成功しているならば、『新詩集』における「空虚」の占める位置は単なる一つの言葉以上の意味を持っていることが描き出せたであろう。「劇場」や「亀裂」,「道」のいずれの形象においても「空虚」は日常性から切り離された「別の時空」に結び付く契機として詩を構成していた。しかし今までのところ「中心」の形象は暗示的にも見られていない。また上述してきた「別の時空」を「神話の時空」と言い換えることは容易だが、それだけで「空虚」と神話のつながりを明らかにしたと言うわけにもいかないだろう。いかなる場合に「空虚」は「空虚な中心」となるのか。ここではまずこの問題から入って行きたい。

『大理石を運ぶ車』(1-527f.)は内容の構成の点から見ると上述した『盲人』と似た作品になっている。「都市」の流れを「せきとめて」「動いて」いく大理石を乗せた車が歌われた詩であるからだ。この「亀裂」形象の他にさらに細部を見てみると、「歩み」としての「動き」や「劇」など今まで「空虚」の諸形象として取り上げて来た要素の複合した詩であることが分かる。この詩の冒頭部では次のように歌われている。「七頭の馬に曳かれて／決して動かなかったものが 歩みとなってやってくる、／というのも 大理石の中心で／年齢と反抗と万物を誇って とどまっていたもの、／それが人々の間に姿を顕すからだ。……」。「七頭の馬に曳かれて」いるのがロダンの彫刻であるという事実を指摘してみても詩の解釈としては何を言ったことにもならない。この詩行で重要なのは、「決して動かなかったもの」が「歩み」に変容したことであり、また「中心」という言葉である。「決して動かなかった

もの」の絶対的な不動性が「動き」へと変容した結果の「歩み」、この「歩み」は『オレンジの階段』の王の「歩み」や『盲人』に増して純粹な「歩み」となる。この「歩み」の形象と「年齢」、「抵抗」、「万物」というメタファーに支えられて「中心」という言葉が呼び出されている。すなわち「歩み」＝「空虚」に根源的な力の要素が加わって「中心」形象が形成されているのだ。この「中心」形象はリルケの作品の中で『新詩集』の範囲を越えた広がりを持っている。初期の作品である『時祷集』第一部では、「私」と「神」の関係の本質を歌った詩行に以下のようなものがある。「わたしは まわる、神のまわりを、太古の塔のまわりを、／そしてわたしは 何千年もまわっている。／わたしが鷹なのか、嵐なのか、／あるいは偉大な歌なのか、わたしにはわからない。」(1-253) 憧れに満ちた主観性に支配されてはいるが、この詩行で「神」は明らかに「中心」形象として現れている。またこれもやや素朴な言葉で表現されている「何千年も」という詩句に、上述してきた「別の時間」につながる感情を読むこともできよう。一方リルケ晩年の『シヨール』という未完成の詩では、「おまえはこのことを知るのだ、名前がこの中心で／限りなく消費されるということ。なぜならこれが中心だからだ。／その名前がどうであろうと、それは私たちの歩みの範例、／そのような空虚を中心として、われわれは歩んでいるのだ。」(2-477) と歌われている。この詩行は、「空虚」と「中心」が言葉として同時に表現されている例としても意味のあるものだろう。以上引用したリルケの初期、中期、後期の詩句それぞれに現れる中心形象には共通の特徴が見られる。『時祷集』では「わたしは まわる」、そして『大理石を運ぶ車』では「人々の間に姿を顕す」、『シヨール』では「われわれは」それを「中心として」歩んでいる」と歌われている。すなわち「中心」は我々人間との関わりを持つ物として構成されているのだ。「中心」を「範例」として「われわれは歩む」。「中心」は直線的に流れ去る日常世界から「われわれ」を切り離し、新たに秩序付ける。根源的な力をもって人間を秩序付ける機能をもつ時、「空虚」は「空虚な中心」となって詩に現象するのである。『大理石を運ぶ車』では、この「中心」が「人々の間に姿を顕す」と歌われることによって『新詩集』期特有の可視化の傾向が方向づけられる。「都市」の日常の中で可視のものになるということは、「劇場」形象を取る際の「空虚」に見られた「暗闇」とは逆に、人々に認識され、「日常」に取り込まれてしまう危険性をはらむ。『大理石を運ぶ車』の上記引用部直後の詩行、「見よ、／何らかの名前のもとに、見分けのつかないものではない」は解釈の難しい詩句であるが、『シヨール』にある「この中心で名前は／限りなく消費される」という詩行と重ねれば、「中心」はあらゆる「名前」をすり抜けるものと読める。可視化による表象作用は「中心」の本質に届くことは決してない。それ故「人々の間に姿を顕し」ても「中心」の「空虚」であるという性質に変わりはないのだ。このような「中心」の力の機能によって、『大理石を運ぶ車』の後半部では「都市」そのものが一種の祝祭空間へと変容する。「中心」は「一日の経過」のすべてを「せき止め」、「囚人」に車を曳かせて町に帰って来る「偉大な

凱旋將軍のように」近づいてくるのだ。

「別の時空」につながる場であり、力の源でもある「空虚な中心」はいかなる言葉を用いてもその本質を決定的に言い表すことはできない。この言表不可能性によって「中心」はまた様々な表象を許すものとなる。様々な「名前」を持つということが「中心」形象の特徴の一つなのだが、だからと言ってこの「名前」は決して恣意的に選ばれているわけではない。これらの「名前」も詩の言葉として、事象の本質を目指して選択されたものである。従って「中心」そのものを言い表してはいないのだが、これらの「名前」には「中心」形象の向かう方向は示されていると考えられる。『新詩集』の巻末に置かれている詩『栄光の仏陀』を見てみよう。

栄光の仏陀

あらゆる中心の中心、核心の核心
 身を閉ざして 甘美なものとなる 巴旦杏、－
 遠いすべての星々にいたるまで すべてのものが、
 おまえの果肉なのだ－ ようこそ！

見よ、おまえは感じている、自分にまわりつくものなどもはや在りはしないことを。
 おまえの果皮は 無限なものの中にある、
 そこは 力強い果汁にあふれんばかり。
 そして 外部から 彼をささえているのは 射光なのだ、

はるか上方で おまえの太陽たちが
 豊かに輝きながら おまえの周りをまわっている。
 しかし おまえの内部では すでに
 その太陽たちを凌駕するものが 始められていた。(1-642)

リルケは、この詩の他に二つ『仏陀』という題の詩を『新詩集』に収めており、この時期仏陀⁽¹⁾に関心があったことは間違いない。1906年7月19日に成立した二つ目の詩からはリルケが仏像についての知識も有していたことが分かる⁽²⁾。しかし取り違えてはならないのは、「あらゆる中心の中心」＝「仏陀」なのではないという事だ。上述してきたように、「仏陀」は「中心」に付けられた「名前」の一つに過ぎない。『時禱集』第一部の「中心」形象は「神」とよばれている。また晩年のフランス語で書かれた詩『エロス』には次のような詩行がある。「しかし おまえは われわれの間にいる……／この刺繍された カシミアの

シヨールの／黒い中心のように」。(2-525) この詩には「……おまえの様々な変わる表象／それがおまえを 力強いものとしている」と歌われている詩行もあり、「仏陀」や「エロス」が「中心」に付けられた交換可能な「名前」であることが読み取れる⁽¹³⁾。「仏陀」も「エロス」も「中心」を意味する言葉ではないが、上述したように、これらの「名前」から一つの方向性を得ることは困難ではないだろう。それはすなわち「神的なもの」への方向である。もちろん「中心」につけられた「名前」のすべてが神的な存在に直結するものではなく、例えば『新詩集』で『栄光の仏陀』のすぐ前に置かれている詩では「スカラベ」が中心形象を担っている。しかしそうした中心の形象が現れている他の詩と比べても、また『新詩集』全体から見ても『栄光の仏陀』は明らかに詩全体の調子が異なっているのだ。詩の冒頭部に置かれた呼びかけ「中心の中心」は最大級の賛辞であり、呼びかけの対象は、詩の中で二人称の「おまえ」と言われているものに他ならない。その結果、詩の全体の調子が話者の高揚した感情をうかがわせる頌歌的なものになっている。対象との距離をとり、感情を押さえることを課題の一つとしていた『新詩集』期のリルケにあって、これは極めて異例なことである。この詩と内容的には関連の深い一つ目の『仏陀』においても詩の対象は「彼」と歌われ、詩句の調子はむしろ悲歌的である⁽¹⁴⁾。抑えに抑えられていた詩人の感情が三つ目の詩『栄光の仏陀』を書かせたのだ。この詩人の感情は「神的な存在」に向けられたものだと解釈する他はない。さらに一連最後の詩句「ようこそ」から、詩人はこの「存在」の到来を待ち侘びていたと読める。先に取り上げた『盲人』において、彼に「波動」となって伝えられて来たもの、彼が「ほとんど祝祭にのぞむかのように」「手を挙げて」合図を送ったもの、それはこの「神的な存在」以外にはないという答えが、今可能になるであろう。

4

以上、リルケの『新詩集』における「空虚」をめぐる諸形象が、「別の時間」の支配する純粋な空間に通じる場として構成されていることが明らかになったと思う。さらにこの「空虚」が「空虚な中心」となる時、それが人間を秩序付ける機能を帯びて詩に表されることを見て来た。また「空虚な中心」の構成する場に、詩人が最終的には呼び出したいと願っているものが神的な存在であることも明らかとなったであろう。この「神的な存在」をあえて「神」と呼ばない理由は、それが西欧においてはどうしてもキリスト教的な神の概念と結び付き易い言葉であるからだ。リルケが「仏陀」や「エロス」といった名を選んだ一つの訳もそこにある。リルケの「神的な存在」は決して概念化され得ないものであるし、自然から超越した彼岸の存在ではない。リルケの詩においては、「神的な存在」を含めた自然の連関の世界から疎外されているのは人間の方なのである。またそれだからこそ人間には「中心」が必要なのだ。神的なものに向かうこの方向性と、秩序付けの機能に神話との共通点を確認して初めて「別の時間」の支配する空間を神話的な空間と呼ぶことができる。『新詩集』に数

多くの神話的モチーフや神々の名前を題にした詩が見られることにはこうした背景が指摘できよう。またこれらのモチーフや名前そのものを基礎にして『新詩集』と神話との関連を探る試みが成功しないのは、詩人自身がそれらを交換可能な表象と見なしているからに他ならない。

注

- (1) Bradley, Brigitte: R.M. Rilkes Neue Gedichte. Bern 1967, Einleitung.
- (2) 拙論「リルケと神話」参照。
- (3) David, Claude: Die Leere und die Fulle. Über eine Metapher in der Lyrik R. M. Rilkes. In: Wege d. F. R. M. Rilke. Darmstadt 1987, S. 319–333
- (4) リルケの作品からの引用はすべて次の全集を底本としている。
Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke Bd. 6. Hers. vom Rilke-Archiv. Frankfurt am Main 1955.
以下の引用部では巻数と頁のみを記す。
- (5) Allemann, Beda: Zeit und Figur beim späten Rilke. Pfullingen 1961.
- (6) 別の論文,
Rilke und Mythos. In: Rilke heute II. Frankfurt a. M. 1976.
の中でアレマンは、ロマン派以降の神話観の一つである「失われた中心としての神話」と「空虚な中心」の類似について触れている。
- (7) 以下、特にことわりのない場合引用する詩はすべて『新詩集』および『新詩集 別巻』の作品。
- (8) リルケはこのような神について『時祷集』第二部の中で次のように歌っている。「わたしは、ひろい集めた／がらくたや古いガラスのあいだから／半分開けた口であなたのことを呟きながら、／調和からなる永遠のあなたを」。(1–306)
- (9) 『マルテの手記』に、幼いマルテと母親がよく二人でレースを見ながら話をしたという回想の場面がある。その会話の中でこの詩と同様レース編みの女性が登場している。(6–834f.)
- (10) 『新詩集』の中で、このような時間を歌った詩としては他に『狂者と囚人のためのいのり』(2–34f.)、『日時計』(1–628f.) 等がある。
- (11) 一連の「仏陀」詩のモデルになったのは、パリのロダンの家にあった仏像である。リルケは1905年1月11日と同年9月20日の手紙でこの仏像に触れている。
- (12) この詩は、東南アジアにおいて仏像が、寄進された貴金属から鑄造されることに基づいて歌われている。リルケがどこからこの知識を得たかは不明。
- (13) 「仏陀」も「エロス」という名前は詩の題だけに使われていて、詩行の中には現れない。詩の題名ということとはすなわち「名前」ということであろう。
- (14) リルケの詩に見られる、神的存在に対してのこのような矛盾した構造は、晩年の代表作『ドゥイノの悲歌』につながるものである。