

『転回』の危機と「空間」
—『夜に寄せる連詩』を中心に—

熊 沢 秀 哉

On the “turning” and the > space <

Hideya Kumazawa

Key words

Rainer Maria Rilke, turning, space, poems to the nights

序

リルケの作品を成立年代順に見てみると、『マルテの手記』成立以後、1922年に集中して完成する『ドゥイノの悲歌』と『オルフォイスに捧ぐソネット』成立までの約12年間、作者によっても副次的なもので見られている⁽¹⁾『マリアの生涯』、『C. W. 伯の遺稿より』の二つの詩集を除いて、詩集の形を取る作品群は成立していないことが分かる。詩集の形を取らない個々の詩作品も、リルケの生前に発表された数は極僅かであり、彼と同時代の読者から見れば、当時のリルケはある意味で「終わった」作家と見なされていたとしても不思議ではない。彼の死後出版された遺稿からは、未完成の作品や草稿を含めると、この時期にかなりの作品が書かれていたことが明らかとなった。しかし、リルケ研究の分野においては、二、三の重要な作品⁽²⁾を除いて、この時期の作品が正面から論じられることは比較的少ない。その理由は、一つには自らの詩人としての危機の状況に対するリルケ自身の解釈に求めることが出来よう。リルケは、この時期、自分が寡作状況に陥ってしまったのは、『マルテ』執筆によって力を使い果たしてしまった結果なのだと考え、作家としてこの先「何らか」の作品を生み出すことは不可能なのではないかという予感に苛まれていた⁽³⁾。作者が自分自身についてこのように考えている以上、その時期に成立した作品に対し、質的に大きな期待はできないという思い込みが、リルケ研究のある部分において背景的に常に共有されて来たのである。しかし作家の文芸解釈というものは、特にそれが自分の作品成立に対する観測の場合には、受け手の側はかなり割り引いて考えなければならない。つまり、客観性を期待できないということだ。この時期のリルケは確かに危機的状況にあった。しかしそれはあくまで彼の作品面から捉えるべき現象である。リルケの危機は『マルテ』を完成させたことに因る肉体的、精神的消耗が原因なのではなく、『新詩集』の作家から、『悲歌』、『オルフォイス』の作家へと転回するための過渡的な不安定さから来るものではないか。このように考える時、この時期に成立した⁽⁴⁾作品は新たな相のもとに浮かび上がるであろう。

1. 『転回』, 『森の池』

1914年6月19, 20日の両日, パリで成立した『転回』, 『森の池』の二つの詩, 特に『転回』は, リルケ研究において, この時期の作品としては言及される頻度が高い。リルケがこの時期, 自らの詩人としての方向性の「転回」を強く意識していたことがその詩行から窺われるからだ。しかし, 詩論がテーマであることが明白であり, また一読した限りではそれ程難解な詩形象も見られないとはいえ, これら二つの作品は散文ではない以上その解釈に幅が生じてしまうのはやむを得ない。本稿では「転回」と訳している, 原題の“Wendung”一つを取ってみても, その意味には「方向が変わること, 転回」というものと, 「変化」というものの主に二つのくくりがある⁽⁵⁾。この“Wendung”に, 「人生の転機」という使われ方もする後者の意味を強く読み取れば, それはこの詩を伝記的に解釈する方向を取ったということと同義である。その場合, “Wendung”の訳に「転向」などといういささか左翼的なにおいもする言葉を当てはめる事もあるだろう。またこの詩の冒頭に置かれた R. カスナーの箴言の存在も詩の解釈の道筋を増やす要因の一つと言える。リルケは, カスナーと直に会って論議を交わす間柄であり, そのカスナーの言葉が詩の冒頭に掲げられている以上, カスナーの思想から詩を解釈することも一つの有力な方法である。しかし, 本稿ではこのような伝記的解釈やカスナーの思想からの解釈という方法は取らない。リルケは, 自らの思想を括弧に入れて他人の思想を受容するような謙虚な「弟子」であったことは誰に対してもなく, 例え他の芸術家, 思想家を認めている場合でも, 自分の作品創作に関しては, 他人の思想なり世界観の中から自分の考えに合う部分のみを受け入れた詩人なのである。またリルケはカスナーを理解していたつもりであったようだが, リルケの, 他人に対する「理解」とは常にこのような形のものであるため, カスナーの側では自分に対するリルケの理解は完全ではないと明言している⁽⁶⁾。つまり, 『転回』に添えられたカスナーの箴言も, カスナー研究の側面からその意味を明らかにし, それを使ってリルケの詩を考えるだけの重要性はないということだ。

「長いあいだ, 彼は見ることによって獲得してきた」⁽⁷⁾という詩行で始まる『転回』では, 第一詩節から第四詩節までにおいては「見ること」を中心とする中期リルケの詩論が形象化されている。その詩行は, 端的に言えば, 「外部」の事物を, 全ての予断を廃して「見ること」によって詩人の「内部」に取り込み, その「内部」から浮かび上がってきたものを詩に形象化する, というものだ。『転回』の第四詩節までにおいてはこうした詩論の中でも特に「外部」の「事物」が, 詩人によって獲得されるという局面にアクセントが置かれている。「星々」や「塔」, 「動物たち」そして「女たち」も, ある時は強引に, またある時は懇願されながら詩人の「内部」に取り込まれて行く。第五詩節になると視点は現在に移り, 「どれほど長く, ひたむきに耐えて来ただろう／まなざしの奥では 一切に願いながら」(2-82)と状況にある変化が生じていることを窺わせる詩行が置かれる。「事物」の「内部」への移行と, 詩人は何を願っているのかという二点の問題に答える形で詩の後半部は展開する。そこでは, 現在の詩人は「待つもの」と呼ばれる。ホテルの「よそよそしい」部屋で, 詩人は自らの詩的想像力の回復を「待つ」ているのだ。第四詩節までの中で, 既に過去のものとなった詩論がかなりの分量で形象化されているという現象は, その詩論そのものを再確認し, 同時に再生しようという意図がその背景にあるのではなく, 当時の詩人の詩的生産力の豊かさを懐かしむという所から生じていると考えられる。なぜならこの詩の最後から二つ目の詩節において, 詩人の「心には愛がない」と断罪され, 「見ることには限界があるのだ, / 見られた世界は／愛の中で栄えたいと願っているのだ」と結論付けられているからだ。この詩節

の後に、リルケ研究において度々引用される「見る仕事は果たされた／今からは、心の仕事を成すがいい」という詩行が続く。上述したように、これらの詩行は詩の言葉の中では、一見明瞭な意味を持つほうであるように感じられるが、突き詰めて行くとそれ程簡単な詩行ではない。明らかなのは、「見ること」を方法とする中期の詩論の限界が指摘され、何らかの新しい道への決意が表明されていることだけなのだ。「彼の心には愛がない」という詩行の「愛」という言葉の捉え難さと、「心の仕事」とは何を意味するのか、という点が問題になってくるのである。

ここで『転回』と同時期に成立した『森の池』（2—79 ff.）を見てみよう。詩の前半部、第一、第二詩節においては、『転回』と同様に詩人のこれまでの詩作状況が、「森の池」という詩人の内部を受けるメタファーに導かれ、形象化される。その後、これも『転回』と同様に、ホテルの部屋で疎外状態にある現在の詩人が現れる。詩人は、自らの取るべき方向について迷い、「何が自らの中で勝っているのか」と自問する。その答えが「愛が勝っている」なのだ。すなわち、詩人としての方向性を示す言葉は、ここでもやはり「愛」なのである。

『森の池』では、『転回』と異なって、この「愛」に関連する詩行の分量がかなり多い。これらの詩行を見ることでより輪郭の明瞭な問題設定が可能となるであろう。詩の後半部を形成するこれらの詩行では、まず中期の詩人の詩作の在り方が形象化される。第一、第二詩節との相違は、詩行からメタファーが後退し、その結果、問題が差し迫ったものであることが直接的に読み手に伝わる点であろう。詩人は「外部」の「事物」を「ひたむきに」「見つめる」、「それを内部に獲得するまで」。ここまでは、『転回』においても量的に十分展開されている、詩作の方法的な部分に関する詩行だ。『森の池』に特徴的なことは、『転回』では「愛の中で栄えたい」という詩行だけに纏められている、「私の内部に獲得」された「事物」に、より視点が集中されているという点だろう。「見られた事物」は、詩人の「内部」に移されることを望んでもいなければ、喜んでもないのではないのか、これが詩人の抱いている根本的な疑念である。「世界のつながり」から「見知らぬ」「内部」へ落ち込むことは、「事物」にとって「なぐさめ」となるのか。「わたしは、獲得したものを傷つけたのではないのか」。「事物」は「私のうちにあることを悔いているのではないのか」という疑問が畳み掛けられる。そして、これらの反語疑問形の詩行を纏めるのが「それは、私のうちに愛を見出したのだろうか」という詩行なのだ。「見ること」によって「事物」は「内部」へと獲得された。しかし、その「内部」の空間はさながら「事物」の博物館状態ではないのか。このまま「事物」の収集を続けても、それは単にコレクションの数を増やすだけの意味しかないのではないのか。これがこの時期、詩人の感じていた迷い、あるいは自らの詩作方法に対する疑問であったのだ。では、「内部」に「愛」をもたらせば、この問題は解決するのだろうか。事態はそう単純ではない。『森の池』は、次のような詩行で締めくくられている。「ああ、わたしは世界に対してどんな実体もなしてはいないのではないのか／もし外部の現象が／軽い先入観に　さそわれるかのように／喜々として　わたしの内部に　入ってくるのでなければ」。この詩行には最早「外部」の事象に真正面から対峙している詩人の姿は認められない。「事物」は「見ること」によって獲得されるものではなく、ほとんど自発的に「内部」へ移行してくる状況が求められている。ということは、言わば「内部」と「外部」の境にある垣根の高さが低くなっているのだ。何らかのきっかけで、一度は「内部」に移行してきた「事物」が再び外へ戻ってしまう事態すら想定できよう。このように構想された「空間」は、厳密には既に「内部空間」とは言えないのではないのか。つまり、この時期の詩人の方法的な迷いにおいては、従来の詩論の持っていた「外部」対「内部」の構図を保持しながら、そこに「愛」という添加物を加えるといったような部分的な問題解決の方

向性が探られているわけではないということだ。『転回』に見られた「愛」と「心の仕事」を巡る問題は、情緒的な感情を示す言葉の問題などではなく、「外部」対「内部」という二項対立の解消と、それに伴う新しい「空間」の構想という次元に結び付けて考えることが可能であり、また必要なのだ。以上の仮説を検証することが本稿の目的である。そして、そのためには『転回』や『森の池』と同時期に成立した他の詩も参照しなければならない。

2. 夜一『夜に寄せる連詩』

「夜」という言葉が、リルケの詩の中に固有の意味を持って現れるのは、『転回』や『森の池』が成立した前後の時期に限られるわけではない。初期の作品である『時禱集』において既に「夜」の闇は「神」の属性であるとされている。また『新詩集』と同時期に成立した草稿「オリーブの梢越しの星」では、「この地上は 夜以外のなにものでもないのではないか」(2-356)と歌われる。この「夜」そのものは空間形象とは言えないが、空間に強く結びつくものであることは否定できない。上記の詩の題名にも示されているように、その代表例は「星」である。リルケの詩作品においては、中期、後期を問わず、「星」は最大の空間を構成する最重要な形象の一つである。さらに、『ドゥイノの悲歌』の第一悲歌と第二悲歌が成立した後の『転回』周辺の時期には、「夜」は「天使」とも結び付き、後述するように、一見した所では「空間」との関係を見出し難い「顔」ともつながりを持っている。リルケは『転回』の成立する少し前、1913年初頭から、1914年2月までの約1年間に書いた詩の中から22篇の詩を選び、1916年に『夜に寄せる連詩』の題を付してR.カスナーに贈っている⁽⁸⁾。この『夜に寄せる連詩』を中心に、多様な空間形象と関連する「夜」について考察を行うことによって、上述した、いわゆる『転回』の危機を巡る問題に新たな光を当てることが可能となるであろう。

2-1. 詩論

『夜に寄せる連詩』の中で最初に成立した⁽⁹⁾『スペイン三部曲』(2-43 ff.)の〈1〉において詩論が主テーマとして見られることは極めて特徴的なことと言える。『転回』もまた詩論をテーマとする詩であるからだ。『転回』を溯ること一年半前の時点で書かれた詩においても詩論が強く意識されているという事実は、『転回』において、突然詩論の問題が浮上してきたわけではないことを証明している。『新詩集』及び『マルテの手記』執筆以降、それまでと比べれば明らかに寡作の状態にあったリルケが、「いかにして詩を生み出すか」という、詩論に直結する問題を常に意識していたと考えることは自然かつ当然のことと言えよう。詩人が詩論の問題を持っていることと、それが詩に現れることとは切り離して考えなければならず、そもそも詩論に絡む問題を、作者の伝記的な一時期に限定して捉えること自体無理があるのではないだろうか。

「多くの定かでないものから、そして常にわたしの内から／わたし以外の何ものでもないものから、そしてわたしの知らぬものから／事物をつくること、」という詩行に見られる『スペイン三部曲』の詩論には、一読すると、「外部」と「内部」の二項対立という旧来の詩論の骨格が残っているかのように感じられる。「事物」という用語も「事物詩」のそれを想起させるものだ。しかし、この「事物」を形容する、詩の最後の三行は、「流星のように、宇宙のものでもあり 同時に地上的な／その重さには、ただ飛行の総計のみを／集め、到着したこと以上の重さを 持たぬものよ」

となっている。この詩行に示されている「事物」には、中期の「事物」とは明らかに異なる要素が見られる。まず目に付くのは、「宇宙的な」と形容されるその空間性の大きさであろう。上述したように、リルケにおいて「星」は最大の空間を縁取る形象であり、「流星」という直喩にはこの「星」の空間性を読み取らなければならない。「見ること」によって生じる「外部」と「内部」の対立という中期の詩論からは、このような「空間」は生じ得ない。「永遠性」と「固定化」の側面が強調される中期の「事物詩」においては、「事物」の空間性よりも「存在性」に力点が置かれているのだ。ところが、この詩では「重さ」すなわち「存在」よりも「飛行」に重点が置かれている。「飛行」には、「固定化」とは逆の「動き」の要素を指摘することも可能だろう。しかし、リルケの詩における空間感知の方法が「通り抜け」であり、その代表例が「鳥の飛翔」であることを思い起こせば、「流星」の「飛行」は最大空間にふさわしい「通り抜け」形象であると見なされなければならないだろう。『スペイン三部曲』の〈1〉に見られる詩論は、使われている用語においては従来の色合いを残しながらも、永遠性が特徴である「事物」存在から「空間性」に力点が移されている点に『転回』と共通の方向性を確認できるのである。

その後半部においては、既に中期の範囲を越え出る側面を持つ作品である『マルテ』の最後に置かれた「蕩児の物語」に見られるように、中期から後期への橋渡しの時期に成立したリルケの作品には、「広大な空間」が「牧人」形象と結び付いている例が度々現れる。『スペイン三部曲』の〈2〉と〈3〉は、この「牧人」形象を中心に展開するのだが、『夜に寄せる連詩』の他の詩にはこの形象は登場しない。ここで少しこの問題について言及しておきたい。「牧人」形象は確かに「星々」の構成する空間に参加する形象である。同時に「星」を通じて「夜」ともつながりを持つ。『三部曲』の〈2〉に見られる、「そのような時、彼は 夜 起き出すのだ／外の 鳥の呼び声は すでに彼の存在の内であり／彼は 自らの拡がりを感じる。なぜなら 彼は満天の星を／その顔に受け取るからだ」という詩行からもそれは明らかだろう。では何故『連詩』全体から見ると、「牧人」形象はこれ以上の展開力を持たないのだろうか。その理由は引用した詩行の「存在」という言葉に読み取ることができるだろう。「牧人」は最大空間に参加しはするが、それ自体としては「存在」の形式に組み込まれる形象なのだ。この点に中期リルケの「事物存在」の名残を見ることが出来る。「牧人」形象そのものは、尚も『マルテ』あるいは『新詩集』の圏内に属しているのである。このような形象が『連詩』の中でこれ以上現れないということ自体が、存在性から空間性へというこの時期の詩論の方向性の「転回」を示しているとも言えるのである。

2-2. 差し出し

『夜に寄せる連詩』の中で「夜」はまずどのように現れてくるのだろうか。もしそれが「広大な空間」を構成する背景としての役割しか果たしていないのならば、「夜」は「連詩」を形成するテーマとはなり得ないであろう。『連詩』の草稿⁽¹⁰⁾の〈3〉は以下の詩行からなっている。「なぜ昼間は われわれを／このような欠乏の下で 苦しむようにと説くのだろうか。／この力強い夜が 創造の 宇宙的な実りにたわんでいるのに」(2-407)。この詩に見られる「夜」は、明らかに背景的なものではなく、それ自体独立したものとして前面に出されている。しかし、「昼」対「夜」、 「人間存在」対「本質的なもの」、という「存在」を基調とする二項対立の構図そのものは、中期のそれと変わる所はない。異なっているのは、「本質的なもの」に結び付く詩形象が、何らかの可視形象ではなく、「夜」だということだろう。『連詩』の中で「夜」が初めて前面に出される「強

大な夜に抵抗し」(2-52 f.)という詩行で始まる無題の詩では、人間は「夜」に人工の光を持ち込んで、あくまでも「昼」の貧しい存在にしがみついている、と歌われる。「しかし、それでもあの空間を／星々がいく あの空間を呼吸しているのだ」。「本質的なもの」につながりを持ち、なおかつ卑小な存在である人間から隔絶してしまうことなく、「我々」に接触可能な不可視の対象、それが「夜」なのである。

そのような「夜」に対して、詩人はただ受動的な接触を待つのではなく、能動的な関わりを持つようとする。草稿の〈2〉(2-407)に見られる「なだめ 静めるものに向けて、／わたしは 聖なる夜へ向けて 決意した」という詩行の「夜」に向けての決意は、『連詩』の底流を流れる詩人の根本的な態度である。ここで問題点として確認しておかなければならないことは、実際にどのようにして詩人が「夜」に関わっていくかということだ。仮に受け身の姿勢に終始するのであれば、「夜」に包み込まれるだけの関わりも想定できる。中期の詩論には、「事物」への関わりの方法論として「見ること」という手段があった。しかし「夜」は不可視であり、不定形のものだ。リルケの「見ること」は、見えないものを見るというような観念論では決してない。故にこの「夜」に対しては、手段としては無効なのだ。草稿の〈5〉(2-408)には、「いかに わたしは この顔を差し出したことか／その感情が、よそよそしい荒涼とした 空間を織り込むように」という詩行があり、また完成詩には、「わたしは 自らを 差し出すつもりだ。作用するがいい」(2-75)という詩行で始まる詩がある。これらの二つの詩に共通して現れる「差し出す」という行為が、『連詩』における「夜」への関わりの方法なのである。「差し出し」は、自らの存在を相手に対して完全に委譲してしまう「投げ出し」とは異なる。これとは逆の状態を作り出す、上記の「包み込まれ」にしても、この「投げ出し」にしても、「見ること」によって生じる、対象と自己、外部と内部の対立構造を解消する企てにはなり得ない。対立項のどちらか一方を強調するに過ぎないからだ。これら二つの行為とは異なって、不可視の対象である「夜」に対して自らを「差し出す」こと、このことによってこの二項対立は初めて根本的に解消されるのだ。「当時わたしが存在した あるいは いま存在しようとも」(2-66)で始まる詩には、「夜」に向けて身を「差し出」そうという詩人の決意に続けて、「わたしには 分かるだろうか。二度ひそめた眉の描く弧が／まなざしの流れを越えて 張り渡されることが」という詩行がある。この詩行には、「差し出し」の射程が「見ること」のそれを越えるものとして構想されていることが、「眉」のつくるアーチ、すなわち「張り渡し」の形象によって示されているのである。

2-3-1. 顔

『夜に寄せる連詩』において、「夜」という主題は、主題として当然のことながら様々な形象に結び付く幅を持っている。中でも、そのつながりの最も連想し易い例は「星」であろう。また、「本質的なもの」にも関連する「夜」は、時に「天使」の飛翔する場ともなる。さらに『連詩』の中に頻繁に現れる形象でありながら、一読した限りでは「夜」との関連性が腑に落ちにくい「顔」等の例も挙げられよう。これらの形象を並列的に扱い、その現れに即して考察を進めることも方法の一つであろう。しかし限られた頁数の中で論を成立させるためには、的を絞らざるを得ない。ここでは、上記の「顔」を取り上げていきたい。

上述したように、「差し出し」は詩人が「夜」に関わりを持つための方法であった。中期の詩論の核であった「見ること」に代わるものとして構想されている以上、それはその場しのぎの便宜

的なものでは在り得ない筈だ。上記引用の草稿<5>「いかにわたしは この顔を差し出したことか」に明示されているように、「夜」に向けて「差し出さ」れるもの、それが「顔」なのだ。「差し出し」自体は方法であり、詩において展開力を持つ形象ではない。従って詩形象としての重点は、「差し出さ」れた「顔」の側にあり、この「顔」が「差し出し」と直結する形象として『連詩』の形象連関の中心をなすのである。

すでに一部引用した『強大な夜に抵抗し』（2—52 f.）では、「夜」に顔を「差し出す」行為が、窓に額をもたれさせる行為に譬えられる。リルケ用語としての「窓」は、内部と外部の通過をもたらす場であり、またそれらの間の境界ともなる。「夜」に向けて「差し出さ」れた「顔」も、詩人の肉体の一部としての属性を失い、「窓」同様、詩人と「夜」との境界を成す形象となっている。しかし、「顔」は境界を成すという点で「窓」に比せられてはいるが、『連詩』では「窓」にはない別の機能が強調されて現れる。『強大な夜に抵抗し』では、それに関して以下の詩行が見られる。「そして夜は 今や われわれの顔にとどき／（……）われわれに対して 身を開き、ひよっとしたら／われわれに その存在を撒き散らすかもしれない」。すなわち、「夜」が「顔」に触れてくるという現象から生じる「接触面」としての機能である。「夜」は、その本質としては、人間を拒絶する「本来的な」空間に属するものだ。この詩の後半部では、「本来的」な空間の住まい手としての「神々」が登場する。これらの「神々」は、人間とは隔絶した空間に住むものとして、人間に対し関わりの手を差し伸べてくることはない。「彼らは 存在している／そして 存在以外の何物でもなく、存在にあふれている／しかし 決して香りを放つこともなく、合図をすることもなく」。上述したように、「存在」の局面が詩に強調されると、「向かい合い」の構図、ここでは「神々」対「人間」が現れてしまう。その結果この詩では、「接触面」としての「顔」という重要な転換点を示されながら、人間存在への嘆き、あるいはその裏面としての「神々」の「本来的な」存在性という従来通りの型が詩の後半部において復活してしまうのだ。また、「差し出さ」れた「顔」が「夜」との接触面を形成することに意味があると主張するには、この詩を検証するだけでは弱く、「存在」が強く現れているこの詩の後半部とのつながりを見ていると、「顔」の「差し出し」が「本来的」な空間への参与のための手段と解釈される恐れさえあるだろう。

そこで次に「浪費された星々のあふれる天は」（2—54）の詩行で始まる詩を見ていこう。この詩においても、その冒頭にはやはり「星々のあふれる天」と人間存在の「困窮」という対立の構図を示す詩行が置かれている。この「困窮」に打ちひしがれているものに向けて「上を向いて泣くがいい」という詩行が続く。なぜなら、「この、悲嘆に泣き果て／手を差し伸べているような 顔からすでに／あの 奪い去っていく宇宙空間が 始まっている」からなのだ。この「宇宙空間」は「夜」のことを指すのではない。自らの「困窮」した存在にのみとらわれている「顔」には、「困窮」の対称である「絶対空間」、すなわち「宇宙空間」が接続するしかないのだ。『ドゥイノの悲歌』で歌われているように、この「空間」は人間にとっては「致命的」な空間であり、そこに引きさらわれてしまえば、人間としての「存在」は消滅せざるを得ない。故に、「突然 お前は、お前に向けられる あの星々の／暴力的な方向と組み合わ」なくてはならないのだ。そして、「地上の暗闇を吸い込んで／再び見上げる」ことが要請される。自らの「困窮」した存在のみを背景に、ただ「顔」を上方に向けただけでは何の変化も生じ得ないからである。根本的な変化を生み出すためには、地上的な存在の全てを集約し、「顔」を「差し出さ」なければならないということだ。その時初めて、「軽々と 無貌なまま／上から 深みが、お前に身を寄せてくる」のである。この「深み」が「夜」の深みであることは言うまでもない。「顔を持たない」「夜」が、「差し出さ」

れた「顔」に触れてくる。そのことによって、詩人の「顔」はまた「夜」の「顔」ともなる。接界面としての「顔」の働きの意味はここにある。地上の「存在」と「夜」の双方を含むこの「顔」は、その両者から独立した新しい形象であり、人間存在や本質的な存在に関わる存在形象の範疇から離れ、形に関わる空間形象の列に加わるのだ。そしてその時初めてこの詩の最後にくる以下の詩行が可能となるのである。「夜を 含んで／解かれた顔が、お前の空間に与えられる」。

2-3-2. 性的なもの

リルケの作品における性的なものの要素は、それが明らかに認められるにもかかわらず、リルケの作品に触れる者に対してある種のとまどいの感覚を与える。その理由は、リルケの作品全体においては支配的なものである形而上的な傾向に、また、リルケ研究において主流となっている、いささか古びた感のある形而上的解釈に、「性的なもの」がそぐわない点にあると考えられる。リルケが、実生活において常に恋人が身近にいなければ創作に向かえない類いの芸術家であるといったような伝記的な事実をいくら指摘しても、例えば、中期リルケの「所有なき愛」の思想と「性的なもの」の肯定との間には、越えられない矛盾点があるのだ。リルケの作品において、性的な要素の見られる代表例といえば『ドゥイノの悲歌』の第三悲歌であろう。リルケの遺稿が出版される前の時点では、この作品において、ほとんど突発的に「性的なもの」が前面に出てくると考えられていた。しかし、その後遺稿を含む全集が出版され、第三悲歌の成立した前後の時期に「性的なもの」の要素が見られる詩が他にも複数書かれていたことが判明した。その頂点とも言える作品が、1915年に成立した、男根賛歌を内容とする『7つの歌』であろう。第三悲歌が完成されたのが1913年晩秋であり、『夜に寄せる連詩』の成立期と丁度重なる。そして、『連詩』の中にもやはり性的な要素の見られる詩が数篇あるのだ。『連詩』を中心に考察している本稿ではこの問題を避けて通るわけにはいかない。その際、第三悲歌や『7つの歌』に対する、従来研究においてなされてきた解釈で散見されるような神話的解釈とは異なる方向性を示していきたい。

『連詩』の中で、「性的なもの」とのつながりが明らかに見られる詩は、「夜の思考」で始まる詩（2-67 f.）と、「私は真夜中の夜々から呼吸しなかつただろうか」の詩行で始まる詩（2-70 f.）の二篇である。数的に限られたものであり、また他の主題と異なって、「性的なもの」との結び付きが『連詩』の他の詩に、部分的にせよ現れるということもない。従ってここでは、二つの詩の解釈を中心に「性的なもの」と「夜」の関連とその方向性について見て行きたい。

「夜の思考」で始まる詩においては、まずこの「夜の思考」という言葉の解釈にとまどう。「夜の」と訳した部分は、原語では二格が使われており、この二格を主格的二格として読めばいいのか、あるいは目的格的二格として捉えればいいのかが判然としない。つまり、「夜」が「思考」するのか、「夜」を「思考」するのかということだ。ところが詩の三行目には、「ゆっくりと、私はお前たちを 開き、考える—」という詩行が続く。この詩行では、「思考」するのは「夜」ではなく「私」であり、その「思考」の対象も「夜」ではなく、「思考」と呼ばれているものそのものだということが示されているのだ。つまり、「夜の思考」という語句の「夜」と「思考」の接続の仕方は、二格を用いながら主格的なものでもなく、目的格的なものでもないということになる。では何故、二格に代えて前置詞“in”が使用されなかったのだろうか。「夜の中の思考」あるいは「夜における思考」とすれば、少なくとも文法的には矛盾のないものになる。こうしなかった理由は、おそらく前置詞を使った場合に生じる、「夜」に対する意味的限定の作用を避けたものだと考えら

れる。すなわち「夜」が、「思考」の行われる「場」の役割に、また特に「時間」の役割に限定されてしまうことが回避されたのだ。「夜の思考」の詩行には、分詞構文一つを挟んで以下の詩行が続く。「問うているような子供を　すでに沈黙をもって貫き」。この関係代名詞節の先行詞は明らかに「夜」なのである。故にこの行からは、幼年時代にまで遡る「夜」の時空的な拡がりを読み取られなければならない。また同時に、「夜」が独立性を持っているということも。「夜」と「思考」の関係は、どちらかがどちらかに従属したり、あるいは相手を含むようなものではなく、互いに自立し、かつ互いにつながりを持つものとして詩に現れているのだ。

性的な欲動のメタファーであるところの、「私」が自らの「内部」に認める「思考」。この「思考」は「夜」とつながりを持つが故に「夜」本来の領域である「星々」の空間もそれを承認するものであることが歌われる。「—そして　上方、上方では／お前たちを　強力な証明が柔らかく受け止める」。ここで留意しなければならない点は、この詩行から、「思考」と「上方」の直接的なつながりを読み取ってはならないということだ。「思考」は「性的なもの」のメタファーとして、あくまで「地上」のものである。その地上的な存在そのものが、第二詩節の冒頭で肯定される。「お前たちが、あるということが肯定されるのだ」。さらに続けて、「この、この圧迫されるような　入れ物の中で、／多くの夜々に加えて、一つの夜が　生じることが、」「肯定」される。「圧迫されるような入れ物」という詩行からは、『転回』や『森の池』に見られた「よそよそしい」「ホテルの部屋」にいる詩人の姿が連想される。いずれにしても、「私」の置かれた疎外状況を示す詩行であることに変わりはない。このような状況を打開するために、「地上的なもの」を集約し、「夜」に「顔」を「差し出す」という行為があったことは上述してきた通りだ。「夜の思考」では、この「差し出し」の行為が見られない。その代わりに、「私」は「内部」にある性的な欲動を解放する。そのことによって「私」が捕らわれている「よそよそしい」空間に「夜」が生じるのである。「性的なもの」は、「夜」に触発されるものであると同時に「夜」を呼び込むものでもある。互いに無形で不可視のものである「性的なもの」と「夜」のこのようなつながりを、本稿では「呼応」関係と呼ぶことにしたい。

互いに呼び合うこれら二つの要素は、そのつながりが示されるだけに留まるわけではない。「夜の思考」の最終二行は次のようなものだ。「突然、何という感情を持って、無限の年老いた夜が／私が　私の内部に持つ　妹の上にかがみこむことか」。「私の内部」にある「妹」とは何を意味するのかという問いは、詩の解釈としては立てるべきではない。より重要なのは、「かがみこむ」「夜」の蒼穹によってつくられる空間形象を読み取ることであり、性の欲動を持っていた「私」が、今度は持たれる側にまわるという反転の構図が見られるということだ。この「反転」の空間こそが、この詩の方向性を示しているのである。

「夜」が本質的には「星々」の空間、すなわち究極的な外部の空間に属しながら、その不可視性と無定形性の故に「私」に触れてくる可能性を合わせ持つものであるとするならば、「性的なもの」は詩人の「内部」において「夜」の機能を果たしているものと言えるのではないだろうか。詩人の意識の届かない「未知の内部」、その奥底に起源を持っていながら、やはり不可視で無定形なものとして詩人の意識に触れてくる「性的なもの」。さらに、「夜」そのものを詩の対象とすることのみが詩人の目的ではなかったことと同様に、「性的なもの」も、その存在の肯定自体が目的とされているのではないことは上述してきた通りだ。「性的なもの」と「夜」の呼応関係によって、「外部」でもなければ「内部」でもなく、また、「星々」のつくりだす「本来的」な空間でもなければ、「よそよそしい」ホテルの「部屋」という人間の日常空間でもない、「反転」の空間が開示

されていることこそが重要なのだ。次の詩、「私は真夜中の夜々から呼吸しなかつただろうか」を使ってこの解釈を検証していきたい。

無題の詩であるために、本稿では題の代わりとして使用している上記引用の最初の詩行に続けて、次のような詩行が置かれている。「お前は、いつかはやって来るかも知れない、そのお前のために／あのような 高まりを」。『夜の思考』では、「思考」が性的な欲動のメタファーであったが、この詩では、「高まり」がそのメタファーとして現れている。この「高まり」というメタファーは、対象が「お前」と呼びかけられている恋人であることが明らかであることもあって、「思考」よりは理解し易いものであると言えよう。この詩行においても、「性的なもの」は「夜」と結び付いて現れている。また、「高まり」という表現に「夜」との呼応関係を読み取ることも出来る。ここで誤解のないようにしておきたいことは、「夜」は、「性的なもの」が向けられる対象ではないということだ。「性的なもの」とは、「私」の「内部」にある性的な欲動であり、それが「夜」と呼応するものであっても、その直接の対象は「恋人」なのである。この事実を見失えば、「性的なもの」は欲動としての不可視性や無定形さを失い、その結果として「夜」との呼応関係も消失し、只の観念となってしまふであろう。「性的なもの」の対象である「恋人」は、しかしながら決して「私」の眼前に現れることはない。『夜の思考』では、「私の内部にいる妹」というこれも難解な詩句にそれが確認できるのだが、「私は真夜中の夜々から」の詩では、終わりから三行目の詩行にそのことが明瞭に示されている。「しかし、お前はこない。あるいは 来ても遅すぎる」。この詩行に、リルケの空間形象における時間の要素を指摘することは可能だろう⁽¹¹⁾。しかしここでは「性的なもの」は昇華されてはならず、また現実に恋人を得ることによって満たされてもならないことが確認されれば良しとしたい。

上記引用部に続く、第一詩節の残りの部分では、実際にはいない筈の「恋人」が、あたかも「私」の目の前に現れているかのような詩行が展開される。これがいわゆるリルケの「不在の現在」⁽¹²⁾に通じる現象であるのだが、ここで注目したいのは以下の三行である。「音もなく、私の表情の中に空間が生じる／大きく見上げる お前のまなざしに應えるために、／私の血は 反映し、深まっていく」。「夜」に「差し出さ」れた「顔」が「窓」の性質を見せる形象であったとするならば、この詩行の「顔」は、反射の性質を示す「鏡」の系列に連なる形象となっている。後期リルケにおける「鏡」は虚であるが故に真の「反射空間」を開く、その意味では「窓」よりもさらに明確な空間形象である。この「鏡」の性質を獲得することによって、「顔」は、「差し出さ」れた「顔」に見られた、空間に形を与えるという機能面における「空間」へのつながりから、「顔」そのものが空間になるという真の意味での空間性を持つ形象となるのだ。「鏡」としての「顔」が創り出す「反映」の空間、本稿の用語で言えば「反転空間」となるが、この形象が成立するために「夜」と「性的なもの」、上記引用では「私の血」、の呼応関係が必要なのだ。

2-3-3. 天使

前節までにおける我々の論述が成功しているならば、『夜に寄せる連詩』に現れる「顔」の形象は、「反転空間」に直接結び付く空間形象であることが示されたであろう。本節では、「顔」の空間がどのような具体的なイメージを持って詩に現れているかについて「天使」を手掛かりに考察してみよう。

「天使」が登場するリルケの代表作といえ、周知のように『ドゥイノの悲歌』である。この

『悲歌』に考察の対象を限定したとしても、リルケの「天使」についての論述は大部の著作になるであろう。それ程にリルケの「天使」は難解なのである。しかも「天使」はリルケの後期作品にのみ現れるわけではなく、例えば『新詩集』においても、後期作品とは異なる側面を見せながら登場してくる。従って、ここでは『連詩』に現れる「天使」を、リルケの作品に登場する全ての「天使」に関連付けて考察する余裕はない。『連詩』は、『悲歌』の第一、第二悲歌の成立した翌年を中心に書かれている。故に本稿では、『悲歌』の「天使」の極基本的な性質を、『連詩』の「天使」考察の足掛かりとして行きたい。

『悲歌』の「天使」は、「本来的」な空間を飛行する絶対存在である。この「天使」は、詩人がいかにそれに向けて嘆こうと、その存在を一顧だにしない。もし「天使」が人間に触れるようなことがあれば、人間はその光に耐え切れず、瞬く間に消滅してしまうであろう。それ程に『悲歌』の「天使」は人間存在とは隔絶した存在であるとされる。『連詩』に含まれる『天使に寄せて』（2—48 f.）、及び同題の草稿（2—407）の二つの詩に現れる「天使」にも、この『悲歌』の「天使」の性質が保たれている。完成詩には以下の詩行が見られる。「お前の愉悦は、われわれの領域のはるか上方にあり／われわれは、そこから落ちてくるものをつかむことはほとんどない」。あるいは、「お前は、すべての、素晴らしい偉大さを持ち、／われわれは、卑小なものに甘んじている」。ところが、同じ「天使」に向けて、前節でも取り上げた『私は真夜中の夜々から』の最後の二行では、「来るがいい、天使よ、この青い／亜麻畑に向けて。天使よ、天使よ、刈り取るがいい」という呼びかけがなされる。「天使」という絶対存在に対する人間存在の卑小さへの嘆きと、ほぼ対等な存在に向けてなされているような自信に満ちた要請の調子、二つの詩に見られるこの矛盾点をいかに処理していけば良いのだろうか。これらの詩の成立時期が仮に大きく隔たっていたなら、「天使」を巡る作風の変化という説明も成立可能であろう。またこれらの詩行の相違が、矛盾といえる程の幅を持たなければ、「天使」の持つ多様性を示しているというような解釈に収めることが出来たかもしれない。この問題に対処するためには、「天使」の性質を考えるという視点の取り方を改めなければならない。人間にとっては致命的な存在である筈の「天使」に向けて、こちらへ来いと要請するとはいかなることか、という問いは立ててはならないのだ。

『私は真夜中の夜々から』の終わりの二行で「天使」に向けて示されているものは、人間存在としての「私」自身ではない。そうではなく、前節に記した、「夜」と「性的なもの」の呼応から生じた「反転空間」に向けて「天使」の到来が要請されているのだ。上述したように、人間存在、或いは絶対存在としての「天使」というような、「存在」の要素が、強調されて詩に現れると、そこからほぼ不可避免的に「天使」対「人間」の二項対立の図式が生じてしまう。「反転空間」が、もし仮にこの二項対立を土台に残しながら、つまり「反転」ではなく「中立」の空間というような形で詩に現れていたとするならば、そこに「天使」が来ることは決してないであろう。二項対立の図式が脱構築された空間、それが「反転空間」なのである。この「空間」に対しては、リルケ研究において一時期主流であった存在論的解釈は、以上の理由から、あまり有効ではないこともここで付け加えておきたい。

『私は真夜中の夜々から』に続けて成立したと考えられる⁽¹³⁾、「そう、いまやそれはしかし天使なのであろう」（2—71）に始まる詩では、「反転空間」に「天使」が到来することそのものが主題となっている。引用した第一詩行には、「わたしの 表情から ゆっくりと／澄みきった ワインを 飲むものは」という詩行が続く。ここでもやはり「反転空間」は、「顔」の空間として形象化されている。そして何よりこの空間が、「澄みきったワイン」に満たされた、充実の空間として

提示されているということが肝要なのだ。『森の池』の最終部で現れた言葉を使えば、「実体」の空間ということだ。これに対し、絶対存在である筈の「天使」が「渴いたもの」であるとされる。「お前は 渴いているのだ。神の奔流が／そのすべての 血管にながれている お前。／それでもなお お前は渴いている」。「神の奔流」が、その存在の全てを満たしている「天使」は、この詩行でもその存在の絶対性を失っているわけではない。「天使」は、絶対的な存在なのに「渴いて」いるわけではない。絶対的な存在であるが故に「渴いて」いるのだ。あるいは、その存在の絶対性に「渴いて」いると言ってもよい。「存在」を軸とした、「天使」対「人間」の対立の構図においては、「卑小」な人間存在は当然豊かなものではあり得ない。そして、人間に対極する「天使」もまた「渴いて」いる。すなわち、この構図そのものが「渴いて」いるのだ。この対立構造の図式は、「外部」対「内部」の場合にもそのままあてはまる。従って、「顔」の「反転空間」は、『転回』及び『森の池』において見られた、「事物」の墓場と化した「内部」空間の貧困化の問題に対して、答えの方向性を示していると言えるのだ。またそのことは、この「反転空間」の、「ワイン」という、液体の充実度と生の要素が強調された形象に読み取ることが出来るものでもある。

『連詩』には、「顔」の空間と「天使」のつながりを示す詩がさらにもう一つある。「おお、顔から顔へ／何という 高まりだろうか」で始まる詩（2—73）がそれにあたる。「顔」から「顔」、そして「反射」、さらに「反転空間」へという形象連関を既に確認している我々には、この簡潔な詩行から「反転空間」へのつながりを読み取ることが容易であろう。続く詩行は、「罪あるものたちからは／あきらめと 失敗が破れ出る」。いささかキリスト教的な色合いを帯びるこの詩行を、「罪ある」人間存在を生む構造そのものの「破れ」、すなわち解体に結び付けることも可能だろう。しかし、より詩行に沿った読みを心掛けるならば、「罪あるもの」から抜け出すものが「愛」や「希望」といった肯定的な要素ではなく、「あきらめ」あるいは「失敗」⁽⁴⁴⁾といった人間存在の負の側面が強調されたものであることに、「反転」の方向性を確認出来れば良いだろう。第二詩節では、「何千年の時をわたる夜々」に向けて「感情の野原を掲げよ」という詩行が続く。この詩行は、「夜」に「差し出さ」れた「顔」のモチーフの変形である。それ故、その後の詩行において、変容の瞬間にリルケが好んで使う「突然」という言葉に導かれて、「突然、天使は／豊かな実りを 見いだす」という「反転」の空間が出現するのだ。

「顔」の空間と「天使」の現れる以上の三篇の詩を見てくると、「反転空間」のイメージには二つの形があることに気付く。一つは『私は真夜中の夜々から』と『おお、顔から顔へ』の二篇の詩で見られた「豊かな実り」のなる「野原」として現れる形。もう一つは『そう、いまやそれはしかし天使なのであろう』に見られた、「ワイン」に満たされた「容器」の形である。この形の違いそのものに意味を探るのは不毛であろう。どちらの場合も、単なる「容器」、単なる「野原」として現れているのではなく、「実り」あるいは「ワイン」という「生」の凝縮された形象を含む空間として示されていることが重要なのだ。両形象の相違をあえて挙げるならば、「野原」の形象には「夜」に向けて「差し出さ」れた接触面としての「顔」の原型がより強く残っており、他方の「容器」では、その形状から、「顔」の空間性がより明白に現れているということが出来よう。いずれにせよ、両形象とも、「生」の要素の強調と「天使」の到来によって、「存在」の二項対立の構図を解体する「空間」形象であることが示されているのである。

2-4. 相似空間

「夜」に「差し出さ」れた「顔」から生じる「反転」の空間は、「天使」という「本来的」な存在対人間存在の対立構造を解消する性質を持つものであることが確認された。しかし、この結果から、「顔」の空間こそが本質的なのだ、という言い方をしてはならない。「本質」はあくまで「夜」につながる、「天使」の領域にある。「顔」の空間は、上述してきたように、存在論的視点から見れば「虚」の空間なのである。『連詩』の草稿の〈7〉は、「夜」と「顔」の空間に関する次のような詩行からなっている。「今や ようやく、夜の刻よ、私は なんの不安もなく／咲き誇るまなざしの中に 立つことができる。／なぜなら、お前が 自らの無限の現象のために／わたしの 至らない顔を求めるからだ。／いま そこから あの相似が現れるのだ」（2-408）。上述してきた我々の論述の正当性は、まさにこの詩の中に示されていると言えるだろう。リルケにおいて、「不安」は「人間存在」の同義語である。その「人間存在」である「私」が、「何の不安も」持たずにいられるのは、この詩の「私」が「顔」の空間に向かい合っているからに他ならない。この「顔」は、「夜」に「差し出さ」れその作用を受けるものでありながら、「夜」に同化してしまうものではない。それは、あくまで「夜」に似たもの、「相似」の空間なのだ。「夜」との関係が「相似」に留まる以上、そこには「夜」とつながりを持つ「本来的」な領域の永遠性は混入しない。「相似」空間は瞬間のものなのである。「相似」空間、すなわち「反転空間」のこの瞬間性の故に、『転回』に見られる詩論的危機をもたらした「見ること」という方法さえも、この「空間」においては、その運命的とも言える「向かい合い」の永遠性を脱して、「咲き誇るまなざし」となることが可能なのである。

註

- (1) 1922年1月6日付けのジッツォー伯爵夫人宛ての手紙の中で、リルケは『マリアの生涯』を「副次的な仕事」と呼んでいる。
- (2) “Wendung”や“Weltinnenraum”, “Waldteich”等の詩。
- (3) ヴォルフガング・レップマン著、『リルケ生涯と作品』河出書房新社『リルケ全集』別巻401頁参照。
- (4) 本稿で言う「この時期」とは、『マルテ』完成後の1910年から、リルケが徴兵される1916年初頭までの期間を指す。
- (5) Redewendungには「言い回し」という意味もあるが、ここでは詩の題に使われている言葉の意味と明らかに異なるので省略した。
- (6) 『リルケ全集』第四巻263～264頁参照。
- (7) Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke Bd. 7. Hers. vom Rilke-Archiv Frankfurt am Main 1955, Bd. 2, S. 82.
以下、本稿に引用しているリルケの詩は全てこの全集を底本としている。全ての引用末尾に巻数と頁数を記すのは煩雑なので、詩の題名の後に巻数及び頁数を記すことにする。
- (8) a. a. O. Bd. 2, S. 755f. ちなみにカスナーは、上記したように『転回』に添えられた箴言の作者でもある。
- (9) カスナーに贈ったノートでは、必ずしも成立順に並べられているわけではない。このことは、リルケが『夜に寄せる連詩』に選んだ詩を一つのつながりのもとに配置しなおしたことを意味し、原題の“Gedichte”を「連詩」と訳した理由の一つもそこにある。
- (10) a. a. O. Bd. 2, S. 405ff. 全部で7篇の草稿が残されている。
- (11) リルケの後期作品における「時間」の問題については、B. アレマンのすぐれた著作がある。

Alleman, Beda: Zeit und Figur beim späten Rilke. Pfullingen 1961.

- (12) リルケ研究においては、「不在の現在」は用語として定着している。詳細については、これについても上記アレマンの著作を参照されたい。
- (13) 全集の第二巻に添えられている作品成立データによれば、両詩とも1913年末に成立したとなっている。詩の内容から見ても、ほとんど連続して成立したものと推測される。
- (14) 原語では、“Verzicht”と“Vergebung”であり、どちらにも「消滅」あるいは「逸機」を意味する前つづり“ver”がつく。“Vergebung”の動詞形“vergeben”は本稿で引用した『天使に寄せて』の中でも人間存在を象徴する言葉として使われている。