

# 『オルフォイスへのソネット』における樹木形象について

熊 沢 秀 哉

## On the tree-figure in Sonetts to Orpheus

Hideya Kumazawa

### Key words

Rilke, the Sonetts to Orpheus, tree-figure

1 .

『オルフォイスへのソネット』<sup>(1)</sup>は『ドゥイノの悲歌』と並んで後期リルケの代表作品と見なされている。『ソネット』の成立時期と、『悲歌』の約6割が成立した時期は共にほぼ同時期の1922年2月である<sup>(2)</sup>。またリルケが1925年にフレヴィチに宛てた書簡<sup>(3)</sup>にも「私には、少なくとも『悲歌』と同じように難解で、同じようにエッセンスに満たされている『オルフォイスへのソネット』が『悲歌』を理解なさろうとするあなたを助けていないことが不思議に思われます」という記述がある。リルケのこの言と成立時期の重なりという事実からは、『悲歌』と『ソネット』が両者を比較しあうことによって解釈を進められるべき作品であるかのような印象を受けるかも知れない。しかし、『悲歌』は長い中断期をはさんで、1912年から1922年にかけて成立した作品であり、そのことは『悲歌』が、中期リルケの代表作である『マルテの手記』とも重なる要素をもった幅の広い作品であることを意味する。すなわち、『悲歌』はリルケの中期から『悲歌』完成期に至るまでの一種の総決算的な作品なのである。対して『ソネット』は、その内容、詩句の色調から、リルケの晩年に成立した作品群に近い作品であると見なされている。一例を挙げれば、W.レップマンも述べているように<sup>(4)</sup>、『悲歌』の「天使」と『ソネット』の「オルフォイス」はあまりにその性質を異にするのである。「リルケのオルフォイス(...)は、惜しみなく自己を世界に与えるという点では、彼の天使、まったく自分自身とのみ関係しているあの天使にもっとも遠い存在で」<sup>(5)</sup>ある。すなわち、リルケの言うようにエッセンスにおいては『悲歌』と『ソネット』は共通する部分も持っているであろうが、基本的に『悲歌』は『悲歌』として、『ソネット』は『ソネット』として考察していくことが望ましいということであろう。本稿では『ソネット』第一部を取り上げ、樹木形象を中心に論じていくこととする。

『ソネット』第一部には26のソネットが含まれている<sup>(6)</sup>。この数字は、約10年間に渡る寡作の時期の後で、ようやく訪れた制作意欲の高まりの中で成立した詩作品の数としては決して多すぎるものではなく、また逆に少なすぎるものでもない。『悲歌』と異なって、ほとんど何の前触れもなく一気に書き上げられた『ソネット』には、その時期にリルケが持っていた詩的世界観がそれだけ一層自然な形で十全に展開されていると考えられる。従って『ソネット』の主題は多岐に渡り、個々の主題、モチーフは相互に複雑に関連し合っている。概念的な主題としては、生と死の合一

した全一の世界観、連関、変容などが挙げられ、個々のモチーフ、題材的なものとしては、樹木、果実、花等の植物に関する形象、馬や犬等の動物形象、その他、踊り、歌、鏡等の形象が挙げられるだろう。並列的に列挙したが、これらの概念やモチーフは、互いの関連を無視して個々に考察可能なものではない。それを踏まえた上であえて個々の主題に並列的に接近し、拘っていく現象学的な考察方法も可能であろうが、それは枚数の限られた本稿には相応しいものとは思われない。従って本稿ではそのうちのどれか一つを考察の糸口とする方法を取った。問題はどれを選ぶかということであるが、本稿では、範囲の限定された世界を示すよりも『ソネット』全体のつながりを浮かび上がらせることを優先課題とした。その際、最初に必要な選択的判断としては、概念的な主題を取り上げるか、個々のモチーフ、題材に関わる形象から見ていくかということになる。どちらにしてもこの両者は相互に関連し合うものであり、概念的な主題のみ、あるいはモチーフのみを追っていくことは不毛であろう。『ソネット』は作品として非常に完成されている。この評価は一般的なものでもあり異論を挟む余地はない。作品としての完成度が高いということは、個々のモチーフが深みを持っているということであり、それら相互の関連性が多層的かつ有機的であるということだ。このような作品に概念的な枠組みを当て嵌めると、個々のモチーフの自由な関連性を捨象する結果を招くことがままある。本稿においてモチーフ的な主題である樹木形象を考察の糸口とすることには以上のような理由がある。

『ソネット』における樹木形象の特徴としては、まず外形的なものとして、樹木とオルフォイスのつながりが挙げられる。オルフォイス神話のストーリー的な中心部は、死んだ妻を冥界に連れ戻しに行くくだりであろう。しかし『ソネット』には神話のこの部分はほとんど何の影響も与えていない。『ソネット』の背景となっているのは、人間のみならず神々までも魅了し、動物や樹々でさえもその歌に聴き入ったというエピソードである。リルケがオルフォイス神話の特にこの部分に着目したという点については、もう一つ別の外的誘因があったことが知られている。それは、リルケが『悲歌』および『ソネット』を完成させる際に居住していたミュゾットの館の仕事机の前には、オルフォイスを描いたペン画の複製が貼られていたという事実である<sup>(7)</sup>。この絵に描かれたオルフォイスは一本の樹にもたれかかり、ヴァイオリンに似た楽器を弾きながら歌っている。そして動物たちがオルフォイスの周りに集い、その歌に聴き入っているというものだ。

『新詩集』に「オルフォイス、オイリュディケ、ヘルメス」と題された詩があることから分るように、リルケはオルフォイス神話については『ソネット』成立のはるか以前から知っていた。ミュゾットの館の仕事机の前の壁に貼られたペン画がリルケに何らかの影響を与えたことは事実であろう。これらの外的誘因と考えられる事実は過小評価されるべきではない。しかし、外的な誘因はそれのみで作品を作り上げるわけではなく、それに呼応する内的な要因が、作品成立には当然必要である。『ソネット』以前のリルケの作品においても、樹木は存在と空間の概念に結び付いて特徴的に詩に現われている。例えば、1914年に成立した「世界内部空間」の詩<sup>(8)</sup>には次のような一節がある。「ただひとつの空間が、あらゆるものを、つらぬいている。／世界内部空間が。鳥たちは静かに飛翔していく、／我々をつらぬいて。おお、伸びようとする私は／外を見る。すると私の内部で樹が伸びる」(2 93)<sup>(9)</sup>。あるいは1924年に書かれた詩の一節は以下のようなものだ。「空間は我々から伸び出ていき、事物を移し替えていく。／樹の存在が成就するように、／その樹のまわりに内部空間を投げかけよ、お前の内にある、／あの空間を」(2 167f.)。ここでこれらの詩行を詳細に解釈する余裕はないが、リルケの詩的世界観が示される重要な詩行に樹木形象が現われていることが確認されるだろう。これら、『ソネット』成立の前後に書かれた二つの詩に

において、樹木が詩の主題と深い関わりをもって詩に現われているという事実も『ソネット』における樹木形象の重要性を傍証していると言えるのだ。

以上のような外的誘因、内的要因を背景としながら『ソネット』第一部の冒頭の詩は次のような詩行で始まる。「すると、一本の樹が立ち昇った。おお、純粋な乗り越えよ。／おお、オルフォイスは歌う。おお、耳の中の高い樹よ」(1731)。『ソネット』全体の中でも極めて印象的なこの詩行の樹木は「私」の外部にある樹木ではない。それはオルフォイスの歌の力によって変容された、不可視の対象としての樹木である。この「立ち昇る」樹木は、上記の「世界内部空間」の詩の「私の内部で」「伸びる」樹と明らかなつながりを持っている。しかし、「世界内部空間」の樹木は、どちらかと言えば空間に付随した形で現われている。それに対し、『ソネット』の樹木は何の前提もなくいきなり詩の冒頭に置かれる。それは「私」の外部にあるものではないが、内部にあるものだとも言われない。ここから、それは、外部、内部というような対称性とそれを基にした空間的な概念とは別の背景のもとに詩に現われているのではないかという仮定が提出可能だろう。さらに樹木形象は『ソネット』冒頭部において、何よりも「立ち昇る」動きと共に現われてくる。この「動き」と樹木がいかに関わるかを考察することが次章の課題となるであろう。また、樹木形象は『ソネット』における詩的世界観を構成する重要な概念の一つである「生と死の合一した全一の世界」と密接に関連している。これは根本的には存在に関する概念に分類されるものであり、リルケの詩的世界の根底に関わる問題となってくる。これについても章を改めて取り上げることとなるだろう。また、これらの二つの視点から『ソネット』における樹木形象について考察を進めていくと、表面的には通常『ソネット』の主題とは見なされない隠された問題点が浮かび上がって来る。それは「時間」についての問題である。本稿では最後にこの「時間」の問題について樹木形象との関わりから照明をあてる試みをなしたい。

## 2 .

前章で言及したように、『ソネット』の樹木と「動き」については、『ソネット』冒頭部の詩行「すると、一本の樹木が立ち昇った」に現われる「立ち昇る」<sup>10)</sup>動きがまず注目される。B.アレマンは、後期リルケの詩に見られる「動き」について以下のように述べている。「自然の中のある種の動きについては、象徴的な力を持った曲線や直線の動きの中から例の厳しい選択が行われていると言える。その動きとは、鳥の飛翔であり、流星、噴水や樹木の、固定された中での動きなのだが、それらの動きは詩人の心の動きに対して外部から、すなわち自然の側から答え、その結果詩人はそれらの動きに対して自己同一化に近いまでの心情吐露を行うのだ」<sup>11)</sup>。アレマンの解釈では『ソネット』の樹木の「立ち昇る」動きも、厳しい選択がなされたものだとはいえ、「自然」の動きの一つに過ぎない<sup>12)</sup>。さらにそれは「詩人の心の動き」に「外部」で応じるものと見なされている。このような解釈を支える基本的な思考は次のようなものだ。詩人は自己の内部世界を堅持しつつ外部の対象に向き合う。外部の対象は、それが何であれ詩人の内部、「心の動き」に呼応する形で意味を持ち、詩形象成立の契機となる。このような古典的とも言える、外部と内部の対称性を前提とする解釈の方法は、リルケの作品においては、上述した「世界内部空間」の詩に対しては有効性を持つ。「世界内部空間」とは内部空間が同時に外部空間であるような空間概念であり<sup>13)</sup>、内部と外部の対称性という構造を残しつつそれを反転させた、空間概念の一種の極みとも言える詩的概念である。このような究極の空間概念である「世界内部空間」の詩においても、その冒頭

の詩行「ほとんどすべての事物から、感受せよという合図がくる」(292)に示されているように、空間開示へのきっかけは、外部と内部の呼応関係にあるのだ。また「世界内部空間」の詩に見られる「おお、伸びようとする私は/外を見る。すると私の内部で樹が伸びる」という詩行の与える印象がいかにも魔術的なものであったとしても、それを子細に見ればやはり「私」の内部、「心の動き」が先行し、それに外部事象である樹木の動きが応える形式であることが分る。その上で、「世界内部空間」の詩においては、外部事象である筈の動きが内部に反転することによって外部対内部の固定的な対称性が解消され、「世界内部空間」は詩空間としての自立性を獲得するのだ。このような詩的世界観を背景とする「世界内部空間」期の作品においては、そもそも「空間」への志向が非常に強く、動きそのものは二次的な役割を持たされているものだと言えるだろう。

樹木の「伸びる」動きという点でつながりはあるが、『ソネット』冒頭部の「すると、一本の樹が立ち昇った。おお、純粋な乗り越えよ」に現われる樹木の「立ち昇る」動きは、以上に見てきたような「世界内部空間」の樹木の動きとは異なった相貌を見せている。何よりもそれは「純粋な乗り越え」、すなわち先行する「心の動き」に呼応する形の外部の動きではない、「純粋な」動きとして現われてくる。この「純粋な」という形容は、「心の動き」や外部事象としての「自然の動き」からは独立した純粋さという意味で理解されなくてはならない。このことは、この樹木の動きが「心の動き」や「自然の動き」とは無関係だというわけではなく、その両者共が十全に関わりつつ、どちらも主従の関係にない、しかも一方が他方に先行するようなこともない状態において成立した動きなのである。また、このような「動き」が成立する過程において外部対内部の対称構造そのものが解体されてしまう。故にそれは「純粋な」動きとなるのである。これはいわゆる抽象という概念で理解されてはならないし、ヘーゲル哲学のいう止揚の概念とも異なる。なぜならこの「純粋な」動きの成立する場は詩をにおいて他にないからだ。アレマンの言うように<sup>16)</sup>、「世界内部空間」の詩の樹木の「伸びる」動きは、外部における「自然の動き」の範疇にあるもので、それは完全な詩形象とは言えないだろう。しかし、『ソネット』の樹木の「立ち昇る」動きは完全な詩形象なのである。『ソネット』において、「自然の動き」と詩人の「心の動き」は、詩行における「立ち昇る」動きへと「変容」しているのだ。これがいわゆる後期リルケの「変容」の概念に他ならないのであり、『ソネット』冒頭部の「立ち昇る」樹の動きはその一つの具体例なのである。

これまで本稿で「伸びる」と訳してきた「世界内部空間」における樹木の動きは原語では-wachsen-であり、この言葉には動植物における「成長」の意味がある。つまりこの「伸びる」動きには、外部事象としての植物の成長の動きが色濃く反映されていると言えよう。それに対し「立ち昇る」と訳してきた『ソネット』の樹木の動きは原語では-steigen-であり、この言葉自体にはもはや「成長」の意味はない。この-steigen-という動詞が使われているということにも『ソネット』における、「変容」された動きの純粋性が示されていると言えるのである。

『ソネット』冒頭の詩行における「立ち昇る」純粋な動きには、詩人の「心の動き」も外部事象としての樹木の動きも先行していない。では何を契機としてこの動きは詩形象として変容されるのであろうか。変容は人間の主観の関わらない自動的な作用ではない。それ故変容が成立するためには、何らかのきっかけが必要条件となるのである。『ソネット』におけるこの契機は冒頭から二行目の詩行「おお、オルフォイスは歌う」に示されているオルフォイスの歌である。『ソネット』の詩的世界においては、オルフォイスの歌がすべてに先行している。オルフォイスは『ソネット』において一柱の人格神として表象される場合もあるが、この詩行の「歌うオルフォイス」は

一つの人格に固定して捉えるべきではない。『ソネット』のオルフォイスは人格神であると同時にメタモルフォーゼを特質とする神であり、ニンフたちに八つ裂きにされて殺され、その身体がばらまかれたことによって地上にあまねく偏在する存在となった<sup>15</sup>。またそのことによって彼の歌も偏在することになる。すなわちオルフォイスの歌は『ソネット』において全てに先行し、すべてをつなげ、変容させる力を持つものとされるのである。樹木の「立ち昇る」動きはオルフォイスの歌、つまり音楽とつながりを持つ詩形象である。同時に「立ち昇る」動きは自立した詩形象であることから、「動き」のみをつながりとして他の形象と重ねて読むことが可能ともなる。以下、まず音楽との関連において「立ち昇る」動きを見て行きたい。

1918年に成立した「音楽に寄せて」と題されている詩の中で、音楽は次のように呼びかけられる。「... 汝、時間である音楽よ、/ 過ぎ去りゆく心から垂直に立ち上がるものよ。/ / 汝、見知らぬもの、音楽よ。我々から伸び出て行く/ 心の空間よ。我々の最も親密なもの、/ それは我々を乗り越えながら、我々からひしめき出ていく」(2 111)。アレマンも述べているように<sup>16</sup>、この詩行に現われる音楽は、音響芸術としての音楽、独立した芸術ジャンルとしての音楽を指すと理解されてはならない。すなわち、「音楽」を第一義的に、詩の外部にある事象と解釈してはならないということだ。詩行に示されているように、この「音楽」には詩人の心の動きが明らかに関与している。それは、外部から聞こえてくる音の響きとしての音楽が、聴くものの心を動かすという定式ではなく、むしろそれとは逆に心の内部から生み出されたかのような形で詩に現われている。この詩行の狙いは通常定式を逆転させることによって、「音楽」に対する外部と内部の関わりを等価のものにすることにある。この構造は上記の「世界内部空間」の場合とよく似ている。つまり、「世界内部空間」同様、この詩行の「音楽」は自立した詩形象なのだ。この詩形象としての「音楽」と「世界内部空間」の詩の樹木の動き、それに『ソネット』における「立ち昇る」樹木の詩行には、いくつかの共通点が見られる。第一点としては、上記したように、「音楽」が「立ち上がる」動きと共に現われているということだ。これは『ソネット』の樹木の「立ち昇る」動き、「世界内部空間」の樹木の「伸びる」動きとつながりを持つ。この「音楽」の動きは形象の動きであり、外部の自然の動きではないことから、『ソネット』の「立ち昇る」動きと重なる部分が大きいと見なされる。このことは両方の詩行に「乗り越え」の動きが共通して現われることにも示されている。しかし、さらに詳細に見ていくと、「音楽に寄せて」の詩行と『ソネット』の冒頭部における詩行には相違点もあることが分る。詩行を一読した限りでは、上記引用部の「音楽に寄せて」の詩には『ソネット』冒頭部に現われない時間の要素が示されていることがおそらく一番の印象度を持って受け取られるであろう。後述するように、「動き」は時間と密接な関わりを持ち、それは本稿の考察対象となってくるが、ここでは同じ詩行に現われている、音楽の「立ち上がる」動きの起点が「心」とされている点に着目したい。これは引用部の詩行三、五行目にある「我々から伸び出ていく」、「我々からひしめき出ていく」という詩句に示される「音楽」形象の性質そのものと関連している。すなわち「音楽」が内部空間から出て行くものであるが故に「音楽」の動きも「心」を起点とした動きになっているのだ。このことは、1918年に成立した「音楽に寄せて」においては、音楽の「立ち上がる」動きそのものは詩形象として完全には「音楽」と等価のものになっておらず、「音楽」の動きとして形象に付随する性質を残していることを示している。これは「立ち上がる」動きのみに当てはまるものではなく、上記した「乗り越え」の動きについても、「音楽に寄せて」の詩ではそれ自体が目的となるような自立した動きではなく、対象である「我々」を乗り越えるための動きとなって詩に現われてくることにも示されている。対して、

『ソネット』では、樹木の「立ち昇る」動きの起点は示されない。また、「乗り越え」の対象も示されない。既に引用した「おお、オルフォイスが歌う」の続きは「おお、耳の中の高い樹よ」であるが、この詩行の樹木を「私」の内部にある樹木と解釈してはならない。結論を先取りして言えば、もしこの「耳の中」が内部空間を意味しているとするならば、『ソネット』の樹木も内部から外部へと「伸び出る」形象として現われたであろうし、『ソネット』における「立ち昇る」動きも「乗り越え」の動きも純粋な動きとはならなかったであろう。

「音楽に寄せて」と『ソネット』の間で「立ち上がる」あるいは「立ち昇る」動きがこのような相違点を持って示されることの背景には、これらの二つの詩を構成する詩的世界観が異なっているという要素がある。「音楽に寄せて」の詩では、音楽の動きは内部から抜け出ていく動きとして現われている。このことは、この詩が内部と外部の構えを基礎にしながらかつそれを反転させることで成立する空間、すなわち「世界内部空間」と同型の詩論を背景に持っていることを示している。内部空間から「立ち上がる」音楽の動きは「世界内部空間」の詩に現われる、内部と外部を貫いて飛ぶ鳥の飛翔の動き、すなわち通り抜け形象の変形でもあるのだ。「音楽に寄せて」では「世界」を構成する外部が明示されていない。このため厳密には「世界内部空間」と完全に同じ詩論を背景にしているとは言えないのだが、いずれにせよ両者ともに「空間」を詩論の核としていることに違いはない。その結果、「世界内部空間」の鳥の飛翔が作る通り抜け形象がそうであったように、「音楽」の動きも不可避免的に空間内の動きとなり、その動きによって空間が測られ、把握されることになる。まさにこのことが「音楽」の動きからその純粋性を奪う結果となっているのだ。『ソネット』を構成する詩的世界観にはこのような空間概念が含まれていない。『ソネット』の樹木の「立ち昇る」動きは空間を測るためのものではない。それは何らかの目的のためになされる動きではなく、それ自体を目的とする動きなのである。『ソネット』冒頭の詩行が示しているように、『ソネット』の樹木の動きが背景としているものは「空間」ではなく「オルフォイスの歌」である。このオルフォイスの歌は「音楽に寄せて」の「音楽」とは異なって一詩形象とは言えない。上述したように、それは詩形象の背後にあって詩形象そのものを成立させている一種の「力」として考えられている。この「力」は場や空間を構成するものではないが、機能的には「音楽に寄せて」における空間と同じ役割を果たしていると言えるだろう。

ここで『ソネット』に現われる形象としての「動き」が、それ自体を目的とする自立した動きであることを例証しておきたい。第一部23のソネットは、『ソネット』において機械文明批判を主題とする一連の詩の一つに数えられるが、この詩では当時の最先端技術であった飛行機が取り上げられる。飛行機の飛行は、「心の動き」の呼び水となる自然の動きですらなく、全くの外的な動きに他ならないのだが、この詩の第三、第四詩節ではこの機械の動きでさえも純粋な動きに成り得ることが示される。「純粋などこへが、/ 増長する機械の / 少年じみた誇りを凌駕するとき、/ / その時初めて、自らの得たものに驚きながら、/ 遠いものに近づいたあのものは / 孤独な飛行によって獲得したもののものになる」(1746)。この詩行全体から受ける、単なる機械文明批判とは言い難い印象については後述することになるであろう。ここでは飛行機の飛行が純粋な動きになるための条件として「純粋などこへ」という詩句が挙げられている点に着目したい。この「どこへ」(原語では *wohin*) は疑問詞であり、通常は「どこへいくのか」というような疑問文を導くものだ。この疑問詞が純粋であるということは、それが答えのない、つまり目的地のない純粋な動きの状態であることを意味している。この状態を無理に外的な動きの状態として捉えてはならない。例えば目的地のない遊覧飛行などがそれにあたる。そのような飛行であれば現に可能

であり、そう解釈してしまえばこの「純粋などこへ」という「動き」も只の物理的な運動になってしまうからだ。この「純粋などこへ」の動きとは詩の中に変容された不可視の動きであり、それ故にこそ純粋な動き、他の何にも付随しない自立した動きとされるのである。詩の最終行に示される、このような「飛行によって獲得したもの」とは純粋な「動き」そのものなのだが、これは、もはや外的な運動ではなく、不可視の動き、詩形象としての動きを指していると言えるだろう。この詩においては、『ソネット』では試みられてはいないとはいえ、オルフォイスの歌の力によって飛行機の飛行でさえ詩形象化されてしまうことの可能性が示されていると言えるのだ。

「音楽に寄せて」における音楽の動きは空間の中で成立する動きであった。『ソネット』冒頭部の樹木の動きは空間に結びつくものではなく、まず第一にオルフォイスの歌につながるものであることが明らかになったであろう。『ソネット』における純粋な動きの形象は樹木の「立ち昇る」動きに限られるわけではない。オルフォイスの歌は大地に偏在しているのであるから大地における全ての事物に「動き」の可能性はあるのだ。その中で『ソネット』冒頭部では樹木の動きが現われるのである。このことに何らかの意味を読むことは可能なのだろうか。

『ソネット』第一部のソネット3は、ソネット1, 2において示されたオルフォイスの歌の力をやや引いた視点から取り上げている。冒頭の詩行は以下のようなものだ。「神にはそれが出来る。しかし、教えて欲しい、/いかにすれば人間が、細い豎琴の道を通して彼に従うことができるのかを」(1 732)。ここでは、詩形象としての純粋な動きを可能にするオルフォイスの歌、それは神のみに十全に果たしうる行為なのだという認識が示されている。しかし、この詩行では、オルフォイスの歌への道が人間には完全に遮断されているとされているわけではない。オルフォイスの歌を完全に成就することは人間には不可能であるが、オルフォイスの詩人への道は細いながらも閉ざされていないのだ。この詩の第二詩節冒頭の三行ではオルフォイスの歌の本質が示される。「お前が教えるように、歌は欲望ではない、/ついには成し遂げられるものを求めるためのものでもない。/歌は存在だ。神にとっては容易なこと」(1 732)。純粋な動きを成立させるオルフォイスの歌は、動きと同様それ自体純粋で無目的な性質を持つ。「歌は存在だ」という詩句は、リルケの詩的世界観の変遷の中において捉えると比較的理解が容易であろう。「世界内部空間」の詩や「音楽に寄せて」が成立した時期のリルケの詩は空間的な色彩の強いものが多い。その時期の詩論が空間概念を基礎としているからだ。詩形象もこの空間内に成立するものであり、形象の動きも空間に結び付いていた。しかし『ソネット』においては形象は歌につながっていた。この「歌」がすなわち「存在」なのである。つまりリルケの詩論は『ソネット』において、それまでの空間を基盤とするものから存在を基盤とするものへと重心を移しているのだ。この「存在」はしかし、中期リルケの脱日常、脱時間という永遠性、固定性を志向する存在論と同一視されてはならない。『ソネット』における「存在」、すなわちオルフォイスの「歌」は不可視であり、常に変容し、何よりも「動き」とつながる、非常に動的な特徴を持つ。『ソネット』の詩論は存在論への回帰ではなく、リルケ晩年の詩へとつながる新境地への出発点と見なされなければならないのだ。

ソネット3の第二詩節の残りの詩行と第三詩節冒頭の詩行を見てみよう。「しかし、我々はいつになったら存在するのか。いつになったら神は//我々の存在に大地と星々を向けるのか」。『ソネット』における「存在」の概念は現象の世界を脱したところに構築される概念ではない。この詩行に示されているように、真に存在するとは、『ソネット』においては「大地」や「星々」という、オルフォイスの歌が偏在する現世の世界に在ることを意味する。この「世界」を単純に「自

然」と同一視することは出来ない。それは「自然」をも含む「全一」の世界なのであるが、ここで重要なのはこの世界が大地に根ざした地上的な世界であるということだ。このソネットにおいて、オルフォイスの歌は次のような動きと共に詩行に現われる。「真実のなかで歌うということ、それは別の息吹なのだ。／何ものをも求めない息吹。神のなかのそよぎ。風」。オルフォイスの歌に直接つながる形で現われる「息吹」、「そよぎ」、「風」の動きは、樹木の「立ち昇る」動きと同じ純粋な動きである。しかし、これらの形象の動きは「音楽に寄せて」の「音楽」とは異なって上への方向を取ってはいない。「神のなかの動き」と言われるこの詩行の動きが仮に上昇の動きで表象されてしまえばそれは不可避的に彼岸への動きとなってしまうであろう。

『ソネット』冒頭部における樹木は「立ち昇る」動きが大地に根ざした存在につながることを示している。上記したように、オルフォイスの歌を背景として成立する純粋な動きには無限とも言える形があり得る。その中で冒頭部において樹木の形象と結び付いて「立ち昇る」動きが示されるということは決して偶然ではない。『ソネット』第一部の終わりから二つ目の詩は、『ソネット』の副題にもなっているヴェーラ<sup>17)</sup>を主題とするが、その第三詩節には次のような詩行がある。「すでに血は暗くなっていた。しかし、それもつかの間の疑いであったかのように／彼女は自らの本性の春の中へと芽吹いたのだ」(1747)。ヴェーラ<sup>17)</sup>の存在性を歌うこの詩行の「芽吹き」は単に彼女の若さを表現した詩句であると解釈されてはならない。この「芽吹き」もやはり純粋な動きを形成しているのだ。それは『ソネット』冒頭部の樹木の「立ち昇る」動きと比してはるかに小さな動きであり、ほとんど自然の動きに等しいものと見なされるかも知れないが、『ソネット』における「存在」と「動き」のつながりを確認してきた我々は、『ソネット』が捧げられているヴェーラの「存在」に結び付くこの小さな動きを自然の動きに過ぎないと見ることは出来ないのだ。そして「大地」との関係がより明白なこの「芽吹き」の形象を冒頭部の「樹木」形象とつなげて読むことで『ソネット』の形象連関の一つの輪が完成されるのである。存在と樹木については次章で別な角度から考察していきたい。

### 3 .

『ソネット』第一部のソネット17には、樹木の枝の「立ち昇る」動きの現われる詩節がある。「ひしめきあう枝と枝、／自由な枝はどこにもない...／一つの枝が！おお、立ち昇る...立ち昇る...」(1742)。この17の樹木は、祖先からの家系のつながりを示すいわゆる系統樹の形象として詩に現われる。故にその枝は一人一人の個人を指し、引用した詩行の枝の「立ち昇る」動きは、まず第一に個人の成長の動きとしての意味を持つ。しかし、この成長の動きも「伸びる」(wachsen)ではなく、『ソネット』冒頭部の詩行と同じ「立ち昇る」(steigen)という動詞が使われていることから、そこには純粋な動きとしての意味が複合していると見なさなければならない。

系統樹の枝の「成長」する動きは形象的に外部の樹木の動きと重なる部分はほとんどない。それは『ソネット』冒頭部の「立ち昇る」動きよりもより明確に根源的存在とのつながりのもとに詩に現われる。17の第一詩節を見てみよう。「最下部には、老人がいる。混沌とした、／うち立てられたすべてのものの／根、誰も見たことのない、／隠された泉」(1741)。系統樹の最下部に位置するこの「老人」は、人物形象として示されているが、「混沌とした」、「根」、「誰も見たことのない」という詩句に見られるように、単なる一個人としての祖先を示してはいない。それはいわば地下の世界を総体として代表するような、あらゆるものの根源としての「老人」なのであ



る。『ソネット』の下敷きとなっている詩的世界観においては、地下の世界は死者たちの世界であり、地上の生の世界と密接な関係を持つものとして捉えられている<sup>18)</sup>。第一章で触れたフレヴィチ宛の書簡を参照してこの時期のリルケの生と死に関する考え方を見てみよう。「『悲歌』の中では生と死の肯定が一体のものであると証明されるのです。悲歌の中で体験されかつ称えられていることは、この一方を否定し他方を排除することは、煎じ詰めれば、無限なもの全てを排除する偏狭さであろうということです。(…) 私たちは分け隔てのないこの二つの領域に、この両域から限らない養分を摂取しつつ住まいしている私たちの存在を最大限に意識するように努めなければなりません」。リルケのこの時期の考えでは、生と死はその現れ方は異なるが、全体から見れば光と影のような関係を成し、どちらか一方だけでは真に意味のある全体を構築し得ない不可分の領域となっている。このような世界観のもとでは、生者の世界と死者の世界はそれ程厳密に境界付けられるものではなく、場合によっては死者が生者の世界に容易に侵入してくる<sup>19)</sup>。そしてこのことは逆に生者の側からも死者の領域とつながりを取りうることを意味し、生者は死者の領域を直接知ることは出来ないとしても、つながりがあることは否定してはならないことが要請されるのである。系統樹を含む樹木形象は、地下すなわち死者の世界と地上すなわち生者の世界の両域にまたがる存在形式を象徴する形象となり、目に見えない根を通して地下の世界から「力」を得ることで十全な存在と成り得ることの可能性を示す形象となる。『ソネット』第一部においてこれに関連する詩行を挙げれば、まずソネット6の冒頭にオルフォイスの存在形式を示す以下のような詩行が挙げられる。「彼はこの世のものであろうか。いや二つの領域から / 彼の伸びやかな本性は生じている」(1 734) 前章で指摘したように『ソネット』第一部におけるオルフォイスの形姿は、必ずしも人格神としてのまとまりを持っているとは限らない。むしろその存在形式の特性はソネット5の詩行「なぜならそれがオルフォイスだからだ。彼は / あれやこれの中に変容する」(1 733)の示すように万物における偏在性にあつた。引用した6の冒頭部におけるオルフォイスは、生と死の「二つの領域」から成り立つ存在形式を象徴するものとして一つのまとまりを持つ形姿を持たされている。しかしこの形姿は人格形象というよりはむしろ樹木に近いイメージで形象化されている。『ソネット』第一部の中からこのような存在形式の在りようをさらに明白に示している例としてはソネット14が挙げられるだろう。14の以下の詩行には、総体としての存在性を獲得するためには、地下、すなわち死者の領域からも力を得るべきであることが示されている。「暗闇から、色とりどりの顕わなるものが立ち昇る。 / そしておそらくそれは、大地を強めている死者たちの / 嫉妬の輝きを身にまとっているのだ」(1 739) この詩行の「それ」とは樹木ではなく、「果実」であり、それは陽光、すなわち生の領域ばかりではなく、地下の養分、すなわち死者の領域の力を吸収して一個の存在となるものとして現われている。このような意味を持つ「果実」の形象は『ソネット』において主題の一つとなり、ある時は「死者」に奉獻されるものとして詩行に現われ、また生者にとってはその味覚を通じて生と死の両域にまたがる世界を開示する契機をも作るのだが、本稿でこれ以上「果実」については深く踏み込む余地がない。ここではフレヴィチ宛の書簡に述べられているリルケの世界観が『ソネット』の詩的世界観と実際に重なるものであり、それが詩行へと現象する形を確かめるに止めておきたい。植物に関する形象として『ソネット』における樹木と果実の形象は近似の機能を有している。引用した14の詩行にも「立ち昇る (steigen) 動きの形象が現われていることもそれを証していると言えよう。『ソネット』の「果実」は一言でいうなら結実の形象であり、上述したように樹木とは異なる展開を見せるものだ。この果実との対比に置くと、樹木は「つながり」を強調する形象であることが見えてくる。果実は樹になるも

のであるが、樹から離れてそれ自体独立した意味を持つことは十分可能であり自然なことだ。それに対して樹木の枝や幹、根は相互のつながりなくしては成り立たない形象なのである。

ソネット6のオルフォイスの存在形式を示す詩行には、上述したように樹木形象が重なっている。しかし、オルフォイス、あるいは全一の存在の在り方がすなわち樹木形象であるという固定的な図式があるわけでは勿論ない。『ソネット』のオルフォイスはメタモルフォーゼを本質としており、生と死の二領域にまたがるその存在の本質においては不変のものであるが、それが樹木、あるいは樹木につながる植物形象のみに結び付いて現われるわけではない。このようなオルフォイスの性質はまた『ソネット』そのものの性質となる。その結果、生と死の両域にまたがる存在形式の象徴が樹木以外の形象とつながることはむしろ自然な流れとも言えるだろう。『ソネット』第一部の11は「騎手」という架空の星座を主題とし、騎馬と騎手の一体感から生み出される動きの形象化を特徴とする詩だが、その中で騎手を乗せる馬を形容する詩行に以下のようなものがある。「大地からなるこの誇り」(1737)。馬の動きの躍動感は大を踏みしめる四肢から生じるものであり、また馬はその動きなくしては表象し得ない動物でもある。この詩句は「馬」という言葉を使わずに<sup>20</sup>馬の動きと存在を見事に現していると言えるのだが、同時にこの詩句を『ソネット』全体の関連に置いて読めば、馬が立つこの「大地」にはやはり「死者」の世界である地下とのつながりを見るべきであり、「馬」の「誇り」は生と死の両域を背景として初めて成立すると解釈すべきなのだ。このように、「馬」のような動物形象に分類される形象も『ソネット』の要請する存在の在り方を象徴するものであると言え、動物においては自然な動きと見なされがちなその動きも樹木の動きと同様の純粋さを持っているものと見なければならぬ。植物から動物へというこの大胆なメタモルフォーゼ自体もまた『ソネット』の詩的世界を構成する要因の一つともなっているのである。

17の第一詩節に現われる系統樹も樹木形象の一つとして、総体としては生と死の両域にまたがる存在形式を象徴化した形象であることは間違いないだろう。しかし、6や14、『ソネット』冒頭部で示された樹木形象とこの17の系統樹の形象の間には大きな相違点がある。その相違点は歴史性、すなわち時間に関して現われてくる。オルフォイスの本質であるメタモルフォーゼには容易に時間を超える側面があり<sup>21</sup>、その意味では上述したオルフォイスの存在形式を示す6の詩行を現在における存在性のみ限定して読むことは出来ないだろう。しかし14の、地下すなわち死の領域から養分、力を得て存在する果実の形象に過去の時間が関与しているとは表面上困難だ。死者は過去の生者ではなく、今の死者であることに意味を持たされているからである。生と死の領域は不可分の総体として構想され、生者と死者は同じ「今」に存在する。しかしながらこの「今」は過去や未来から切り離された「現在」を意味するものではない。再びフレヴィチ宛の書簡の別の一節を見てみよう。「現世の存在であり、今日の存在である私たちは、しかしながら一瞬たりとも時の世界に安住しているわけでも、またそれに縛り付けられているわけでもありません。私たちは絶えず私たちの起源である昔の人たちと全的に結びついていますし、また一見私たちの後から来るような人たちとも結びついています」。後期リルケにおける時間概念については、リルケ研究において一般に、過去から現在、未来へと直線的に流れるクロノメーター的時間の否定とそこから帰結するより高次元時間の設定という内容を持っていると考えられている。フレヴィチ宛の書簡にもこの考えを補強する要素を見ることが出来るだろう。しかしこの問題については事はそれ程単純ではなく<sup>22</sup>、『ソネット』における樹木形象と時間の問題については章を改めて考察したい。ここではまず系統樹という樹木形象には、形姿の定かではないほどの太古から現在の存在で

ある我々、そして未来の人々への有機的かつ強固なつながりが示されているということを確認しておこう。可視的な現われとしては人は常に現在の存在である。リルケの詩的世界観においてもそのこと自体は否定されるわけではない。なぜならそれを否定することは結果として現世の否定と彼岸の称賛を招く方向へと道を開くことになるからだ。『ソネット』における、生と死が不可分の一体であるという世界観はそれとは正反対のものである。ただし誤解してはならないのは、この世界観において死者の世界が大地であるとされているといっても当然のことながらそれは物質的な意味で考えられているというわけではないということだ。人間の意識の範囲では感知され得ないという点で『ソネット』における死者の世界は不可視の世界であり、生と死のつながりも同様に不可視のものである。また、現在における現れのみを見ている限り、過去や未来の人々との関連も意識することは不可能だ。この、意識の上では捉えることの出来ないつながりを形象化し詩の中で示しているものが樹木形象なのである。

本章の冒頭で引用したソネット17の第三詩節の後にくる第四詩節を見てみよう。「しかし、それらの枝はやはり折れてしまう。／だが、あの枝が上のほうで、やっと、／豎琴の形にたわむ」(1742)。第三詩節に現われた「成長」としての「立ち昇る」動きは単なる成長を意味するものではなく、特に詩人あるいは芸術家としての存在成就への過程であることがこの詩節から分る。この過程、つまり芸術家になるための試みは当然のことながら挫折することもある。この詩節にはそのような人間の運命的な要素を読むことも可能だろう。それらの「枝」の中から途中で「折れる」ことなく「豎琴」の形に「たわむ」枝が現われる。この「豎琴」の形象は『ソネット』においてはオルフォイス、もしくはオルフォイス的詩人の象徴であり、「枝」が「豎琴」の形に「たわむ」とは詩人としての存在を成就することを意味している。リルケ個人は自らの家系に強い関心を持ち、自分を古い貴族の家系の末裔であると信じていたようだ。そのような古い家系が衰退し、その果てに奇跡のように芸術家が生まれるという「物語」は19世紀末に好まれた、デカダンス的な芸術家観である。リルケの『マルテの手記』やトーマス・マンの『ブッデンブローック家の人々』その他の作品はこのような芸術家観に影響を受けている。そして『ソネット』における系統樹の形象にもこの「物語」を当て嵌めようとする見方もある<sup>23</sup>。しかしながら、『ソネット』における樹木形象について考察を続けてきた我々の現在の到達点から見れば、系統樹の仮初めの先端部において豎琴の形にたわむ詩人の存在は決して一族の最後を飾る存在ではないことは明らかだろう。デカダンス的思考は常に現世否定の世界観、あるいはその気分を背景としている。この点においても『ソネット』の核となる詩的世界観とそれは全く相容れない。17に示される詩人の存在はその由来の特殊性を強調されているわけではない。「ひしめきあって」身動きもとれないような枝は芸術家とは何の関係もない、名もない個人である。そのような「枝」と詩人としての存在を成就する「枝」とは根源において変るところはなく、そのどちらも「起源である昔の人々と全的に結び付いた」存在であり、同時に未来の「人々」とも強固につながっているのである。このような世界観をデカダンス的とすることは全く不可能なのである。

では、その根源的な存在性の価値において変る所のない、芸術家とそれ以外の人々とを分ける、詩における現象的な差異とは何であろうか。それは「立ち昇る」、そして「たわむ」(biegen)という動きに関する現象である。これらの「動き」を樹木の成長のみに関係付けてしまえば、それは単なる時間の経過によって生じる外的な動きになってしまうだろう。繰り返して言うが、ここではそのような読まれるべきではない。枝が密集しているような樹木には、個々の枝が自由に伸展するためのスペースがない。そのような状況にもかかわらず「立ち昇る」枝の動きには自律への

意志が込められている。この「立ち昇る」枝が詩人への成就を果たせずに「折れる」こともあると歌われていることから見れば、この「立ち昇る」動きは成長の要素を含んでいることも間違いない。しかし、豎琴の形に「たわむ」動きには外的な動きである成長の要素を読むことはもはや出来ないのだ。それは『ソネット』冒頭部における「立ち昇る」樹木の動きと同じ純粋な動きなのである。系統樹の「枝」が豎琴の形に「たわむ」動きには、この動き自体が同時に「豎琴」という形象となっていることが示されている。このことから『ソネット』における純粋な動きは自立した詩形象としての機能を持っていることが明らかとなるのである。

『ソネット』における樹木形象は、生と死を合わせた「全一」の存在形式を象徴する形象機能を持っていることが明らかとなったであろう。メタモルフォーゼを本質とする『ソネット』においては、前章の「動き」と同様「存在」につながる形象も様々な現われを示す。本章で指摘した「馬」の形象もその一つの例であった。そうした形象の中で、樹木形象の持つ特性は「根」、「幹」、「枝」によって形成される総体性にあると言える。中でも樹木の、普段は不可視であるその「根」から大地の養分を吸い上げることによってその存在を維持しているという性質が『ソネット』の背景となっているリルケの存在概念に形を与えているのである。本章で引用したフレヴィチ宛書簡においても樹木の比喻こそ使われてはいないが、その言い回しには樹木のイメージが明らかに示されている。死者の領域を大地であるとし、大地に根を張る樹木形象によって生と死の結びつきが形象化されていること背景には『ソネット』の詩的世界を構成するベースがもはや「空間」的なものではないことがあるのだ。死者の世界が彼岸であることを否定したとしてもそのこと自体は空間性の消滅にはつながらない。生の空間の裏側に死の空間が存在するという空間的な構想も可能だからだ。また、系統樹の形象に示された過去と現在、未来のつながりにおいても、無時間的な反転空間において過去と現在、未来を同時に存在させるような構想も同じく可能だ。そのような方向を取らずにあえて樹木という具象的な形象を優先させかつ具象的に世界像を示していく方法にも『ソネット』においてそれまでのリルケの作品とは異なった新しい地平が開かれていることが示されているのである。

#### 4 .

前章で言及したように『ソネット』における系統樹の樹木形象には「時間」の問題が直接的に関連してくる。また本稿ではここまで『ソネット』第一部における樹木形象について、特に「動き」の面から論じてきたわけだが、アリストテレスの言うように「動き」すなわち運動という現象そのものが「時間」と深く関わる性質を持っているのである<sup>24</sup>。これも前章で指摘したように、後期リルケの時間概念については様々な議論があるが、本稿ではその大部分をあえて捨象し、現われとしての詩行に沿いながら『ソネット』における「動き」と「時間」の問題、そしてそれが樹木形象に結び付くことの意味を問うてみたい。

本稿の2章で既に引用した、1918年に成立した「音楽に寄せて」の一節で「音楽」は以下のように呼びかけられていた。「汝 時間である音楽よ、/ 過ぎ去りゆく心から垂直に立ち上がるものよ。」2章ではこの詩行に現われる、音楽の「立ち昇る」動きに着目したわけだが、この詩行では「音楽」は直接的に「時間」と呼ばれている。この詩行の背景となる時間概念は以下のようにまとめられるだろう。音楽は時間と切り離しては成立し得ない表現形式である。しかし、機械的な運動によって計られる時間とは異なって、音楽の関係する時間を演奏者、あるいは受容者の主観と切

り離して考えることは出来ない。音楽を深く聴いている人間は時計で計られるような時間を全く意識していない。しかし、音楽の流れの中にいるという点では明瞭に時間の中にあることになる。このような「音楽」の「時間」は、人の主観的な意識とは無関係に経過する「時間」とは異質なもので、両者の接点は「現在」という瞬間の中にもみ存在する。客観的に経過する時間を水平の流れとすれば音楽の時間はそれと垂直に交わる時間である。

1918年の段階のリルケの時間概念はこのように非常に空間的に構築されていることを特徴としている<sup>83</sup>。また「音楽」の時間は物理的、客観的に想定されている時間とは別な時間とされており、両者の方向もその出発点を除いては二度と重なることのない関係になっている。対して『ソネット』では、時間はどのように詩行に現われているのだろうか。第一部ソネット12の第一詩節は以下のようなものだ。「我々を結びつけることのできる精神に栄あれ。／なぜなら我々は形象の中でこそ真実に生きているからだ。／時計たちは小刻みな足取りで／我々の本来的な日の傍らを通り過ぎていく」(1 738)。この12は前章で取り上げた、「騎手」という星座、騎手と騎馬との動きを主題とする11のソネットと内容的に連続している。「音楽」にせよ、人馬一体の時間にせよ、さらには星々のつながりにしても、それらを受容する人間の主観との関わりなしに「客観的」に存在可能なものではない。12の詩行の「精神」とはこの「関わり」を生み出す主観的な内部現象を指していると解釈される。詩行によって生み出される詩的世界の中ではこの「精神」は実体化するが、詩の外ではそれは虚構であり、詩の中でそれが実体化する時間も外部から見ればほんの僅かな間に過ぎない。ソネット11の第四詩節はこのことをリルケが正確に認識していたことを示す。「星々のつながりもまたあざむくものだ。／しかし、我々はただしばらくの間形象を信じることを／喜びとしよう。それで十分なのだ」(1 738)。1918年の段階と同様『ソネット』においてもこの「精神」の関わる時間と、その外にある時間とは区別して考えられていると見ることは可能だろう。12の詩行「そして時計たちは小刻みな足取りで／我々の本来的な日の傍らを通り過ぎていく」には「時計」によって計られる時間とその外にある「本来的な日」の存在が示されている。「小刻みな」と訳した原語の-klein-には時計の針の小さな動きをイメージすることも可能であるし、またそこに「卑小な」、「取るに足らない」という価値判断的な意味付けを読むことも出来るだろう。

「音楽に寄せて」の詩では、「精神」に関わる時間は「立ち昇る」時間として現われていた。『ソネット』では、それは「ためらいの時間」として現われる。ソネット10の詩行を見てみよう。「友よ、我々はそれを知っているのか、それとも知らないのか？／そのどちらとも言えないということが、人の顔に／ためらいの時間をつくりだす」(1 737)。この詩行の「それ」という代名詞は引用部前行の「沈黙」すなわち「死」を受けるものだ。生と死は一体のものであり、我々の存在はその両域からの力を受けることによって十全の存在となり得るのだという認識が『ソネット』の詩的世界観であった。しかし我々には、生とつながるものではあるが不可視であることには変わりない死の世界の存在を確信することは出来ても直接的に知ることは出来ないのである。これは識域下の世界が意識に絶大な影響を与えるにも拘わらず、意識は無意識の世界を直接知ることが出来ないという関係と相似のものだ。リルケの詩的世界観において、死の世界は、意識に対する無意識の世界と同じように一つの全体を構成するものとして存在する。しかし生者である我々はその世界を経験的に知ることは出来ないのだ。このような状況認識を持つことが「人の顔にためらいの時間をつくりだす」原因となっているのである。

この「ためらいの時間」は、「時計の時間」に対する関係において、「音楽に寄せて」の「立ち

昇る」時間に比べて図式としては分り難いものになっていると言えるだろう。「音楽」の「立ち昇る」動きは、形而上的な方向性と重なっており、空間的に構想されているという点で観念的に把握し易いイメージだからである。「ためらい」とは決心に至るまでの逡巡の状態であり、通常的时间概念の下ではほぼ停滞の状態と考えられる。このような観点の下では、決心がつけば物事は再び進んで行き、それが好ましい状態であると見なされ、「ためらいの時間」は否定的な価値を持つものだ。『ソネット』ではこの「ためらいの時間」、停滞の時間こそが精神に関わる時間として真に価値あるものとして現われるのである。「ためらいの時間」という言葉こそ使われないが、『ソネット』第一部において、その時間概念を最も明白に示している詩はソネット22であろう。その第一詩節を見てみよう。「我々は漂流するものだ。／しかし、時間の歩み、／それを、常にとどまるものの中にある、／ささいなことと思うがよい」(1745)。ここで「ささいなこと」とされている「時間の歩み」とは既に引用した12の「時計の歩み」であり、人間の存在は結局の所この客観的な「時計の時間」から逃れることは出来ない。しかし、この「時計の時間」に対してこの詩では「とどまるもの」、すなわち「ためらいの時間」が提出される。この対置の構造は第二詩節でも反復され、ここでは「急ぐもの」と「滞るもの」として現われる。「全ての急ぐものは、／すぐに通りすぎてしまうだろう。／なぜなら滞るものによって／初めて我々は祝別されるからだ」(1745)。ためらいの時間と時計の時間という時間概念を基にしてこの詩行を解釈するならば、「急ぐもの」とは時計の時間に従うものであり、「滞るもの」がためらいの時間を体現しているということになるだろう。このためらいの時間にこそ我々は本質的に存在すると歌われているのである。

『ソネット』においても、時計の針の規則的な動きによって計測可能な、あるいはその動きによって表象可能な時間概念と、人間の主観に関係する「精神」の時間概念があること、そして後者が「ためらいの時間」として詩行に現われていることが確認されたであろう。次に問題としたいのは、この「時計の時間」と「ためらいの時間」がどのような位置関係にあるのかということだ。既に引用した12の「そして時計たちは小刻みな足取りで／我々の本来的な日の傍らを通り過ぎていく」や22の「全ての急ぐものは、／すぐに通り過ぎてしまうだろう」という詩行では、時計の時間は、ためらう精神につながる「本来的な日」と接近はしているが、空間的には離れた位置関係にあるように見える。しかし、『ソネット』では、「音楽に寄せて」の「立ち昇る」時間と「過ぎゆく」時間の関係とは異なって、この両者が垂直に交わる方向を持って示されることはない。「ためらいの時間」、「停滞の時間」とは文字通り「時計の時間」に対してほんの僅かな間、抵抗しその流れをゆるめるかのように働く時間のことなのだ。現代の我々と太古からの神々との関係を主題とするソネット24の以下の詩行「我々にとって、とうの昔にゆっくりとし過ぎる使者となってしまったものたちを／我々は常に追い越してしまう」(1746)に示されるように、現代の人間は常に時計の時間に縛られている存在である。『ソネット』では、本質的な時間をあえてこの時計の時間から「立ち昇らせ」ない。なぜなら、この時計の時間をも含めて現世の全てを詩的に変容させることがオルフォイス的詩人の課題だからである。既出の22の詩行「しかし、時間の歩み、／それを、常にとどまるものの中にある／ささいなことと思うがよい」において、時計の時間と「とどまるもの」の関係は対置されてはいるが排他的な対立関係にはなっていないことに注目しなければならない。ここでは「時間の歩み」は「とどまるもの」の外部にあるとされているのではなく、「中に」と見なすように要請されているのだ。

規則的な針の動きによって計測される時間を対立的な概念として否定、排除しないという姿勢は、『ソネット』が一連の機械文明批判を主題とする詩を含んでいることの遠因となる<sup>89</sup>。「時計の

時間」を、人間存在にとって非本来的なものであるとして全否定してしまえば、「時計の時間」につながる機械文明的な要素は「オルフォイス」に捧げるソネットにはそもそも全く無関係なものとして一切詩には現われない筈だ。『悲歌』や、『ソネット』以前の主作品ではたとえ批判の形であっても機械文明が詩の主題となることはほとんどない。時の流れに縛られる人間存在の無常さが嘆かれるケースや『マルテの手記』における大都市パリの現実描写も機械文明批判とは異質な内容なのである。

『ソネット』における機械文明批判を主題とする詩には多様なアプローチが可能なのだが、ここでは時間の問題に焦点を絞って取り上げてみたい。既に言及したように、時間を主題とするソネット22の第三詩節は以下のようなものだ。「少年たちよ。ああ、勇気を / 速さの中に投げ込んではいけない、 / 飛行の試みに投げ込んではいけない」(1745)。この詩行の「速さ」とは、現代で例えて言えばF1などの自動車競争をイメージすると理解し易いであろう。「勇気」を持つこと自体に問題があるわけでは勿論なく、それを秒単位で速さを競うような行為に向けることが問題だと言われているのだ。そのような行為は自らの心からためらいを消し、時計で計られるような時間に精神を同化させることを意味するからである。また引用部三行目の「飛行の試み」も2章で言及したように、当時の最先端技術であった飛行機による飛行を指している。内容的にソネット22と連続しているソネット23においてこの飛行機による飛行が主題として現われることからそれは明らかだ。この飛行機による飛行の行為においても時計の時間からはずれることは許されない。飛行機の操縦においては一瞬のためらいが墜落の危機を引き起こすことがあるからだ。それはまさに究極の機械的運動なのである。「少年」の柔軟な精神はこのような運動に向かって跳躍し、自己を同一化することが出来る。一般にはそのような行為は勇気を示すものと見なされるだろう。しかし、それは結果として人の存在を時計の時間に組み込んでしまうことを意味し、そこには「ためらい」も「嘆き」も「悲しみ」、「死」、そして「過去」も「未来」も関与する余地はない。すなわちそれは『ソネット』を形成している詩的世界観とは本質的に相容れない世界となるのだ。しかしながら、上述したように、『ソネット』はこれらの機械文明について批判的に取り上げつつもそれを全否定しようとするわけではない。機械文明批判を主題とするソネット18-23においてもやはり機械に対するあいまいな妥協のニュアンスが見られることが指摘されている<sup>27)</sup>。時間論的な視点から見ればこれは、『ソネット』において、「ためらいの時間」と「時計の時間」が排他的な対立関係に置かれず、「時計の時間」をも含めた現世の全ての変容が目指されていることに起因している。リルケが『ソネット』の背景として抱いていた生と死の合一の世界観も「科学的」な視点から見ればその内容はいかにも現実離れしたように思われるだろう。しかし『ソネット』の詩行は、それが現実否定や逃避の心理とはかけ離れたものであることを示している。時間論的には「時計の時間」こそがフィクションなのである。科学的、客観的な視点が、よりリアルな現実を捉えている等という見方は単なる幻想に過ぎないのである。

以上『ソネット』における時間概念について、詩行への現われを示しながらその要点を考察してきた。以下に樹木と時間、そして『ソネット』における樹木形象についてまとめてみたい。

本稿の第二章において我々は『ソネット』における樹木の「立ち昇る」動きが「音楽に寄せて」の「立ち昇る」音楽の動きにつながる純粋な動きであることを確認した。「音楽に寄せて」ではこの「立ち昇る」動きがそのまま時計の時間と垂直に交わる「音楽」の時間を形成している。『ソネット』においてはこの時計の時間とは別の時間が「ためらいの時間」となって現われ、「立ち昇る」動きと同一のものとして示されることはない。時計の時間は機械の時間として「ためらい」を否定

し、「ためらいの時間」とは対立構造を形成しようとする。一方「ためらい」の時間を想定するような世界観の側からは、機械の時間から生じる時代現象について批判的なまなざしが向けられつつもそれを排除し、全否定する意志は感じられない。樹木の「立ち昇る」動きがこの「ためらい」の時間を形成する動きではないとすれば、『ソネット』においてはどのような動きが「ためらい」の時間につながるのであろうか。それは「曲がり」、「たわむ」動きである。この「たわむ」動きは前章で指摘したように、「系統樹」を主題とするソネット17においては詩人としての存在成就を象徴する動きであった。「しかし、あの枝が上の方でやっと／豎琴の形にたわむ」。また、生と死の両域にまたがるオルフォイスの存在性を主題とするソネット6には「柳の根を知るものは、／よりたくみに柳の枝を曲げるであろう」という詩行がある。この詩行にも樹木の根、すなわち死の領域と「曲がる」という動きがつながりを持つことが明示されている。さらに機械文明の現代と神々の関係を主題とするソネット24では現代の状況について以下のような詩行が現われる。「我々はもはや、道を美しいメアンダーのようにはつぐらない。／／そうではなく、直線につくるのだ」（1746）。「メアンダー」とはトルコ南西部を流れる蛇行を特徴とする川の名であり、転じて曲折模様の意にも使われる。この詩行は、効率重視の機械文明においては道を非効率的な曲線で通すようなことはないということの意味しているという解釈も成り立たないとは言えないが、文明評論を目的とするものではない詩行の場合、この「直線」にはやはり「時計の時間」の流れを読まなければならない。そして、あたかも停滞するようなメアンダーの流れ、この曲線の動きが「ためらいの時間」の動きなのである。このように、『ソネット』においても樹木と時間は「曲がる」動きを通してつながっているのである。

前章で述べたように、系統樹形象につながる時間概念は、現在の存在である我々が過去や未来の人々と十全の関連を持っているという詩的世界観を背景としていた。過去から現在、そして未来へと一定の速さで経過する直線形の時間概念、本稿ではこれを「時計の時間」と呼んできたが、においては過去、現在、未来はエントロピー増大の法則に従って不可逆的な因果関係においてのみ関係を持つ。「系統樹」形象によって示される「つながり」は勿論このような関係ではない。ここには未来の出来事が現在、さらには過去にまで影響をおよぼすことがあるような相互的な関係をイメージしなければならない。系統樹に象徴されるこのような時間概念は、個人の主観に関連する「ためらい」の時間とは分けて考えるべきだろう。系統樹形象につながる時間の概念は「ためらい」の時間とは別の視点、すなわち歴史的な視座から捉えられた時間であると言える。

『ソネット』において、「動き」と「存在」につながる時間概念が、個々人の主観に現われる場合にも、そして歴史的な規模で捉えられる場合にも共に樹木によって形象化されることにはどのような意味あるいは詩的效果があるのだろうか。端的に言えば、樹木形象によって、生と死のつながり、歴史間のつながり、動きと存在のつながりが有機的かつ強固なつながりとして示されるということなのである。時計の時間の無機的な直線の動きに、ためらいの時間の「曲がる」動きがこれも無機的に形象化されてしまえば、それは対立構造を生み出す結果となるだろう。そうではなく、『ソネット』における樹木の「曲がる」動きには時計の時間をも包括するような幅が与えられている。このことによってためらいの時間はその純度が低下するという結果も伴ってくる。しかしそれと同時に、「豎琴」の形に「たわむ」枝が現わす詩人の存在性も相対化されてしまうのだ。これはいわゆる芸術至上主義の解体を意味している。前章で述べたように、系統樹に示される詩人も決して最終的な存在として示されているのではなく、過去や未来における詩人ではない人々とのつながりの中で捉えられていた。『ソネット』における樹木形象は、なによりもこのよう



な「つながり」を現す形象として理解されなければならない。『ソネット』以前の、空間性を背景とするリルケ作品が持っていた存在や時間概念の抽象性、審美性は、大地に根を張る樹木の形象によって払拭されるのである。樹木形象によって示される「つながり」の世界こそ後期リルケの所謂「連関」の世界であり、この「連関」の概念は空間的に把握されてはならないのだ。それはまた個々の形象の現われを通してその輪郭が明らかになる性質のものなのである。

## 註

- (1) 原題は Die Sonette an Orpheus 。以下本稿では『ソネット』と略記。
- (2) 『悲歌』は1912年に1 2が成立し、その後13年から14年にかけて断続的に第4 悲歌までが成立。その後中断し、1922年2月7日から14日の間に第5 悲歌から第10悲歌までが成立した。『ソネット』は第一部が1922年、2月2日から5日までの間に大部分が成立。第二部は『悲歌』完成直後の2月15日から23日にかけて成立。
- (3) Witold von Hulewicz 宛書簡。消印は1925年11月13日。リルケはこの手紙の中で『悲歌』と『ソネット』についてかなり詳しい自己解説を試みている。この手紙はリルケ研究においてはしばしば言及されるものである。作家の自己評論に関しては、一般にその有効性について様々な議論がなされる。リルケのこの手紙においてもそれが作品解釈の上で絶対的な方向性を示すものだと主張する気はない。しかし、全く有効性がないとする理由もまたない。要するにその手紙が解釈を支える場合もあればその逆もあるということだ。本稿ではこの手紙については富岡訳を使用した。  
郁文堂『新訳リルケ詩集』富岡近雄訳 467～470頁。
- (4) Wolfgang Leppmann, Rilke, sein Leben, seine Welt, sein Werk. Scherz Verlag Bern und München, 1981  
本稿ではこの本の訳である、河出書房新社『リルケ全集 別館 伝記』を使用。
- (5) a.a.O., S. 578
- (6) 第二部は29。
- (7) レップマンによればこの絵を貼ったのはメルリーヌで、絵の作者はチーマ・ダ・コリアーノ（1517没）。彼女が1921年11月8日にミュゾットを去る時に残したものの。『ソネット』成立の三ヶ月前である。
- (8) 拙論、世界内部空間詩論 参照。岐阜聖徳学園大学紀要第42集, 7～21頁。
- (9) リルケの作品については次の全集を底本とした。以下本稿の引用部では末尾に巻数と頁数を記す。  
Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, hers. vom Rilke-Archiv in Zusammenarbeit mit Ruth Sieber-Rilke und besorgt von Ernst Zinn, sieben Bände, Frankfurt 1955-1997 .
- (10) 原語では-steigen-
- (11) Beda Allemann: "Zeit und Figur beim späten Rilke." Pfullingen 1961, S. 41 .
- (12) アレマンは「動き」についての章の中で『ソネット』冒頭の詩行における樹木の動きをそのような例として取り上げている。a.a.O., S. 42 .
- (13) 上記、拙論 「世界内部空間」試論、参照。
- (14) a.a.O., S. 43 .
- (15) 第一部26のソネットではオルフォイスの偏在性について以下のような詩行がある。  
「ついに彼女らはお前を打ち砕いた、復習に駆り立てられて。 / お前の響きはライオンや岩々、樹々や馬たちの中に / 分け与えられた。そこでお前は今も歌っているのだ」( 2 748 )
- (16) a.a.O., S. 162 ff.
- (17) Wera Ouckama Knoop ( 1900-1919 ) 『ソネット』の副題は「ヴェーラ・アウカマ・クノープのための墓標として書かれる」であり19歳で夭折した少女ヴェーラへの追悼の形をとっている。
- (18) 『C. W. 伯の遺稿より』において既にこのような世界観は明白に現われている。  
拙論、後期リルケにおける「時間」の問題 岐阜聖徳学園大学紀要第43集, 13～32頁、参照。
- (19) 『ソネット』第一部6には以下のような詩行がある。  
「夜ベットに入る時には、食卓の上に / パンやミルクを出したままにしておいてはいけない。それは死者を引

き寄せる」( 1 734 )。

- (20) 11の詩全体においても「鳥」という言葉は使われない。
- (21) 上記註15で引用した24の第三詩節最終行「そこでお前は今も歌っている」にはオルフォイスの時間的偏在性が示されている。
- (22) 上記拙論， 後期リルケにおける「時間」の問題 参照。
- (23) 望月市恵は『ブッデンブローク家の人々』の解説の中でまさにこのソネット17を取り上げ，この詩行をリルケの芸術至上主義の証左としている。  
望月市恵 訳 岩波文庫『ブッデンブローク家の人々』第12刷 下巻 314頁参照。
- (24) アリストテレスは『自然学』の中で，運動こそが実在し，時間は運動から派生するもととしている。『アリストテレス全集3 自然学』(1968)岩波書店，第4巻参照。
- (25) 拙論， 後期リルケにおける「時間」の問題 参照。
- (26) 第一部では，18，22，23，24，第二部では，10，22がこの範疇に入る。
- (27) 田口義弘もこのことについては指摘している。  
河出書房新社『リルケ全集 第5巻』157頁以下。