

『オルフォイスへのソネット』における空間と自己

熊 沢 秀 哉

On the space and the self in Sonetts to Orpheus

Hideya Kumazawa

Key words

Rilke, the Sonetts to Orpheus, the space, the self

【はじめに】

「呼吸，目に見えない詩よ！ / 私自身の存在のまわりに絶えずある， / 純粹に交換された世界空間」(751)¹⁾。

「多くの遙かさの，静かな友よ，感じるがいい， / お前の呼吸が，いかになお空間を拡げていくかを」(770)。

一読して同じ形象圏に属するものであることが分るこれらの詩行は，それぞれ『オルフォイスへのソネット』²⁾第二部，全29ソネット中の冒頭に置かれたソネットと最終部に置かれたソネットに含まれている。このうち冒頭に置かれた ・1 は『ソネット』全体の中で最後に成立し³⁾，リルケによって意図的に第二部の冒頭に配置されたものである。リルケ自身，このソネットについて「全く言葉通りに受け取られるべきものであり，象徴的意味などをその背後に探ってはなりません⁴⁾と語ったことが伝えられている。リルケの言う「言葉通り」の「言葉」とは，この場合当然のことながら詩のコトバである。つまり客観的事実の伝達を目的とする道具としての言葉，日常的に使用する言葉ではないということだ。高度に完成された詩においては，「そして」のような接続詞や冠詞でさえも日常的に使用される言語とは異なる詩のコトバになると述べているリルケが⁵⁾，

・1のソネットについて上述のように言う時，それは彼自身が ・1の完成度について『ソネット』中でも最高度のものであるという自負を持っていたことの証左となるだろう。また，詩単体としての完成度に加えて，『ソネット』中での配置から見ても， ・1並びに ・29に現われる一つ一つのコトバは，『ソネット』全体におけるコトバの張り渡しにおいて捉えられるべきものとなるだろう。『ソネット』は全体として見た場合，明確に跡づけられる構造を持つものではないが，第二部の ・1と ・29については，その主題と形象内容が『ソネット』全体の方向性を示すものであるが故に，冒頭部と終部という枠構造を構成するものとして配置されていると考えられるのである。

本稿の最初に引用した二つの詩行に共通して現われる形象として「呼吸」形象がある。 ・1の第一行目で「目に見えない詩」と呼びかけられる呼吸形象は，この詩行の示す通り明白に詩論とのつながりを持つ。しかし，これを「呼吸」は詩のメタファーであるという結論に短絡させてはならない。リルケの言にあるように，「呼吸」は単に比喻の一つに過ぎないメタファーなどでは

ないのであり、詩のコトバとして見なければならぬ。すなわち様々な形象関連の中に置いて、種々の概念とのつながりを考慮に入れて読まなければならないのである。引用した詩行の中では、呼吸につながる問題性を含んだ概念として「空間」と「私」すなわち「自己」「存在」が挙げられる。「自己」と「存在」は厳密には異なる概念であるが、詩を考察していく上では密接につながりを持つトータルな概念としておきたい。「空間」と「自己」「存在」という二つの概念は『ソネット』のみならず、リルケの他の作品においても重要な位置を占めている。本稿においては、この「空間」と「自己」「存在」の問題を考察対象とする。ただし、これらの問題は非常に幅の広いテーマであるので、本稿では『ソネット』中で主に取り上げる詩をなるべく・1、・29、その他数編の詩に限定し、なおかつリルケの作品史からの概念規定を当て嵌めながら論じていくことになるだろう。大きな問題をあえて二つ同時に扱うことの意味については論を進めていく過程で明らかにしたい。空間と自己・存在の概念に付随して、呼吸形象も考察対象となるが、この形象については概念的な考察対象とは区別し、規定的に扱うのではなく多角的な形象連関を明らかにする形で取り上げることになるだろう。

1. 空間

既に引用した、・29の冒頭におかれた「多くの遙かさの、静かな友よ」という詩行にはリルケ特有の空間感覚が現われている。20代前半に行ったロシア旅行、あるいはその生涯で只一度自らの家庭生活をおくった北ドイツの地で、リルケの心を特に捉えた風景が茫漠たる土地の拡がりであったことは良く知られている。『ソネット』の・20はこのロシア体験を基に書かれており⁶⁾、ロシアの、見果てぬような大地の拡がりから得られた空間感覚がリルケの作品世界の原型をなすものとして『ソネット』にいたるまでその力を失っていないことが分る。この・20には次のような詩行がある。「その白馬は、拡がりを感じていた」(744)。あるいは騎手という架空の星座を主題とする・11では、騎手と騎馬が人馬一体となって進む道に「新しい拡がり」(737)が生じる。この拡がりの空間が・29の冒頭の詩行に通じる一つの風景を形成しているのである。

・29の詩行にもう少し接近してみよう。まず「多くの遙かさの」(原語では *der vielen Fernen*) という詩句の「遙かさ」が原語では複数形である点に注目したい。無論、本稿の序論で述べたように、詩のコトバはたとえそれが単数形であったとしても複数のイメージ、形象連関の複合体と見なさなければならない。しかし、通常は複数形で使用されることが希な「遙かさ」というコトバの複数形には、複数形を帰結する「多くの」という形容詞が付加されているという単なる文法規則を超えて、単数形の場合よりもさらに複合性が強調されていると見るべきである。上述したように、リルケにおける「遠さ」の空間形象の原点には、遠方まで見渡すことの出来る風景から生じるような、視覚的な距離感を基にした「拡がり」の空間感覚を指摘することが可能である。地平線まで続くような原野からもたらされる距離感とは水平方向のものに止まらない。「拡がり」の視野に夜空の星々が捉えられることによって、風景の拡がりとは星々の「遙かさ」まで拡大し、宇宙的な「世界空間」(・1)となる。また、・20の「白馬」のソネットが示すように、「拡がり」の空間は現在における三次元的な拡がりを超えて、時間的な次元にも開かれた想起空間でもある。同時にそれは過去のみならず、未来にも開かれる空間となる。さらに、・11の「騎手」の星座が半ば架空のものとして示されていることから分かるように、『ソネット』の空間は、事実性、虚構性という枠組をも超える拡がりを持つのである。

A・G-Reiterは『ソネット』について論じた著書⁽⁷⁾の中で、『新詩集』期の空間概念と『ソネット』のそれを比較して以下のように述べている。「(『新詩集』の)空間は立体的な輪郭を持ち、具象的に把握されている。『ソネット』では外的な境界付けはなされていない。それは動きからなる空間なのだ⁽⁸⁾」。ライターのように、例えば・20の白馬は人間によって縛り付けられた足枷を振り切って駆けている。その無目的な疾走状態は、動きそのものと言えるだろう。また、・11の騎手と騎馬についても、「道、そして転回、しかし一押しの場合で意志は伝わる。/新しい拡がり。そして二者は一体となる」(737)という詩行に示されているように動きの中にあり、その動きも人馬一体の状態から初めて生み出されるような特別な動き、いわば「純粋な動き⁽⁹⁾」となっている。この純粋な動きが「新しい拡がり」、すなわち『ソネット』の空間につながる重要な要素であることは容易に推察されるだろう。ライターは、この空間について以下のようにまとめている。「空間の具象性は、開かれた諸関連を目的とするために放棄されている。直接的な観照の空間はどこにもない。そうではなく、イメージーションと想起の空間があるのだ⁽¹⁰⁾」。『新詩集』との比較の視点で見た場合、ライターのこの言は妥当なものと言えるだろう。また、上述したように、『ソネット』の空間が純粋な動きから構成されているとする見解にも異論を差し挟む余地はない。しかし、一般に、比較論によってある特徴が浮き彫りにされる場合には、比較する時に捨象される部分に本質的な問題点が紛れ込んでいないかどうか慎重に検討する必要がある。・29の冒頭の詩行に戻ってみよう。「多くの遙かさの、静かな友よ、感じるがいい、/お前の呼吸が、いかなお空間を拡げていくかを」。この詩行に現われる空間は、ライターのように視覚によって捉えられる三次元的な空間ではない。この空間を構成する動きは「呼吸」であり、外への動きの側面が前面に出されることでそれは「息吹」となって風の形象へとつながっていく。このように見た場合、この詩行の空間も、「動きからなる空間」の特徴を示していると言えるだろう。しかし、呼吸は「息吹」となる呼気のみから構成されているわけではない。当然ながら、吸気ももう一つの構成要素である。では、この吸気と空間の関係はどのように詩行に現われているのだろうか。何らかの動きの形象と関連して空間を形成していくのであろうか。そもそも呼吸はその性質から見て空間のみ関係付けられる形象ではない。それは生命活動の根源をなす律動であり、同時に呼吸をしている者を抜きにしては現象し得ないものでもある。・29、・1のソネットにおける呼吸の主体は「私」、すなわち自己である。・29においてはこの自己に「静かな」という形容詞が付加されている。この「静かな」自己は、動きからなる空間とどのような関係にあるのだろうか。これらの疑問に答えるために、まず『ソネット』における空間についてさらに様々な角度から検討を加えて行きたい。

・29の3行目から5行目にかけての詩行は次のようなものである。「暗い鐘楼の骨木の中で、/お前を鳴り響かせよ。//お前を消耗させるものが、/この糧を得て、力強いものとなるのだ」(770)。この詩行に現われているのは、音、響きの形象である。『ソネット』における音、響き、音楽関連の要素としては、まず第一にオルフォイスの歌が挙げられるだろう。『ソネット』において、オルフォイスの歌は、人のみならず動物、樹木、神までも影響を与える力を持つものとして現われている。それは、相互に関連することなく個別に存在する事物、神々、人間を秩序付け、空間化する根元的な力をもつ響きなのである。『ソネット』における響き、音楽形象の根本にはこのオルフォイスの歌がある。すなわち、『ソネット』では、響きや音楽は空間とのつながりにおいて現象してくるのである。・29の詩行も大枠ではこの系統に属すると解釈出来るだろう。しかし、・29においては音の要素が歌や音楽ではなく、響きとなっている。この点について、

『ソネット』以外の詩を参照しながら考察していきたい。

1925年に成立した、『銅鑼』と題された詩の第一詩節は以下のようなものである。「もはや耳のためのものではなく…響き、/それは、より深い耳であるかのように、/聴いているものであるかのような我々を、聴いている。/空間の裏返し、内部世界の、/外部における草案…、/建てられる前の神殿、/溶けにくい神々で一杯になった溶液…ごーん！」(186)。リルケの死の前年に成立したこの詩は、最近の研究ではリルケの作品史における新段階を準備する作品と見なされている¹⁾。リルケはこの翌年に病没するが、この詩が書かれた時の年齢は50そこそこであり、新たな作風を模索する意欲を失う年齢ではなかったのである。この『銅鑼』と・29の詩行との共通点は明らかだ。まず、二つの詩に現われる音の要素が、上述したように音楽的な調べではなく、鐘、あるいは銅鑼の響きとなっている点。次に、その響きが自己、または我々の存在に関連していること。そして響きが空間にも結びつく点である。この響きが音楽的な歌の形象にならず、音としての原点につながるような鐘の響きである点に、始原性への方向を指摘するような解釈も成り立ちうるかもしれない。しかし、この響きが音響的な次元に止まらず、我々の存在とつながるとき、それが響きであることの必然性が生じる。『ソネット』の・3に次のような詩行がある。「歌は存在だ。神にとってはたやすいこと。/しかし我々はいつ存在するのか？」(732)。神であるオルフォイスの歌、それはすなわち完全な存在として空間を変容していく。オルフォイスの歌の完全な存在性は、神としてのオルフォイスの存在に支えられているのである。しかし「我々」、すなわち人間存在は、神はおろか事物等よりもはかなく無常に捉えられている。リルケにおいては、これが人間存在に対する一貫した認識となっている。そのような人間存在にとって、周囲の空間を「力強いもの」へと高める音を生み出すためには、その存在の全てを懸けて響かせる以外にはないのである。

銅鑼形象には、存在の全てによって生み出される響きとは別のつながりを指摘することが出来る。すなわち銅鑼の中空の形状が内部のメタファーとなっている点である。既に呼吸形象によって準備されていた内部の関与は、銅鑼、あるいは鐘の響きを生み出すための必要条件として現象することで決定的なものとなる。しかしながら、この内部の要素が、・29においても『銅鑼』詩においても、素直に空間につながっていない点、つまり内部空間となっていない点には留意しなくてはならない。この問題に関して、1914年に成立した「世界内部空間」の詩を参照したい。内部と外部の空間化において、この詩は一つの完成形に達しているからである。「あらゆる存在を貫いて、一つの空間がひろがっている。/世界内部空間が。鳥たちは静かに/我々を貫いて飛んでいく」(93)。この詩行における内部空間と外部空間は、境界を残しながらも、互いに等価のものとして一つの全体的な空間を形成している。このような性質を持つ「世界内部空間」においては、自己と世界の交換的な出会いが可能となる。「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」(93)。これに対して『ソネット』・29、あるいは『銅鑼』詩においては、内部は外部空間を取り込む場としての機能を持たされていない。・29の呼吸形象によっても、銅鑼形象においても、それ自体として取り出せば、場としての内部空間を構成する契機は与えられている筈である。従って、この事態は意図的に成立させられていると考えられる。つまり、『ソネット』や『銅鑼』においては、外部空間に応じる形での内部空間の形成が避けられているということである。誤解されてはならない点は、『ソネット』及び『銅鑼』において、「内部」の持つ重要性が低下しているわけではないということだ。「内部」は場としての空間化の方向を取らず、「呼吸」として、「響き」として外部に出て行く点に意味を持たされているのである。この

ような「世界内部空間」の詩と『ソネット』、『銅鑼』の違いは何に起因するのであろうか。考察の手掛かりは「存在」にあると考えられる。事物存在、人間存在としての自己の成就の場としての「空間」という方向性そのものは「世界内部空間」と・29における空間との間に差異はない。「世界内部空間」では、外部空間と内部空間を等価のものとし、あらゆる事物存在を包括するただ一つの空間とすることで、自己と事物存在の疎外状況を解消する可能性を得ると同時にある決定的な問題点を抱え込んでしまう¹²。すなわち、「世界内部空間」においては自己の存在が全ての事物に対して開かれることで、全ての事物をただ一つの自己で受容しなくてはならない状態を招いてしまうのである。当然のことながらこれは個人としての自己能力の許容範囲を超えている。また、あらゆる事物を一つの空間で包括するという構想のもとでは、一つ一つの存在の持つ個別性が捨象される結果を伴う。存在の概念というものは本来空間の概念とは緊張関係にあるが、「世界内部空間」構想においては、個別的な存在性よりも、全体としての空間性が優先されていると言えるだろう。それに対し、『ソネット』を含む最後期の作品では、内部世界はそれ自体としては可視的な空間形象として詩に現われることはない。また、「世界内部空間」のように、外部世界全体と釣り合いを保つ平衡関係が示されることもない。そうではなく、内部世界、それも自己存在の全てを含む程の全的内部世界を外へ向けるという「方向」の表現に重点が置かれるのである。1924年に成立した、空間を題材とする詩の中では良く知られている無題の詩の一節にも、この「方向」が明白に示されている。「空間は、我々の内部から伸び出て行き、事物たちを移し替えていく。／一本の樹の存在を成就するために、／その樹のまわりに、内部空間を投げかけるがいい。／お前の内部にある、あの空間を」(168)。この詩では、内部に対して「内部空間」というコトバが充てられているが、それでもそれはやはり可視的な空間形象とはなっていない。「世界内部空間」とは異なって、「一本の樹」が伸びる空間は内部ではないのである。この詩行において「空間」はその形成自体を目的とされてはいない。内部空間は外部事象の感受のために形成されているわけではなく、外部にある樹木を詩的な存在へと変容するために外部へ向けて「投げかけ」られるのである。また、この詩行では「お前」と言われている自己は、外部において樹木の存在と混じり合い、その成就に参与するのである。ここで問い直してみよう。なぜ、この変容の場は、内部ではなく外部に置かれているのだろうか。一つには、「世界内部空間」で問題となった、個別的な存在としての自己の能力的限界が挙げられるだろう。変容されるべき事物は一本の樹木に限られるわけではない。変容の場を内部空間としてしまえば、外部にある全ての事物を引き受けなければならなくなってしまうのである。また、1924年に成立した詩では、全体を一つにまとめる空間性よりも、一本の樹木の個別的な存在性により重点が置かれている。すなわち、一本の樹木も「私」も存在論的には同じ重さを持つ一個の存在であり、樹木の存在を「成就する」ためには「私」の全存在を懸ける必要があるということになる。いずれにせよ、最後期の作品では、内部空間と外部空間からなる「空間」が詩論の中心的位置を占めてはいないと言えるだろう。

呼吸形象においても、銅鑼形象においても、あるいは「世界内部空間」においても、その根本には自己と世界のつながりの問題がある。自己すなわち「私」とそれに対する世界という構図は、抒情詩というジャンルの本質であり、自己と世界のつながりの場としての空間がどのような性質を持っているかを示すためには、自己と世界のつながりの現象形態を見て行かなくてはならないのである。『ソネット』・1の第二詩節を見てみよう。「唯一の波、／私は、その次第に大きくなる海、／お前は、すべての可能な海のなかで、もっともつましいもの。／空間の獲得」(731)。この詩行の「もっともつましいもの」には、上述した自己存在の個別的限定の要素を見る

ことが出来るのだが、より重要な点は、一見すると空間との関連性を見出しにくい「海」の形象が前面に出ていることだ。空間と「海」、「水」のつながりは既に引用した『銅鑼』詩の一節にも現われている。「溶けにくい神々で一杯になった溶液」。上記したように、この詩行は、内部世界を凝縮しながら外部へ出ていく「響き」の変奏の一つなのだが、この詩行の「溶液」を・1の「海」と重ねて読むことが可能である。この『銅鑼』の詩行には「水」形象の機能が示されている。ここで「水」は何よりもその溶け混じる性質に意味を持たされている。「裏返さ」れ、響きとなって外部へ出される内部は、「神々」と溶け混じるのである。同様に・1の「海」となった「私」には外部世界が混じってくることになる。詳しくは後述することになるが、自己と世界の出会いは視覚的な空間形象によっても示され得る。しかし、それが「水」形象として表象されることで「混じり合い」の多層性につながることになる。また、液体としての「水」形象は、それ自体として見ても、密度、流動性、海の生命感などの意味内容を持つが、「自己」の感覚との関連においては「水」は視覚よりも触覚や味覚に開かれた形象であることを指摘しておきたい。・29の第三詩節には次のような詩行がある。「過剰からなるこの夜の中で、／お前の感覚の十字路における魔術的な力となれ」(770)。この詩行には多様な読みが成り立つが、上述してきたような方向性に立てば、諸感覚の解放が要請されている点に着目されるだろう。さらに、自己と感覚という括りから見れば、この詩行において感覚は主体としての自己に従属した形で現われていないことが分かる。第三詩節の残りの詩行を見てみよう。「それら(諸感覚)の奇妙な出会いの意味となれ」(同上)。諸感覚の主体が自己であるならば、その交点が自己であることは自明であり、そこには魔術性も「奇妙」さも関わってはこないだろう。この詩行には、『銅鑼』詩と同様、外部空間への自己の裏返しが表現されていると考えられる。外部世界へと裏返され、世界と混じり合っただけでこそ自己は諸感覚を統覚する「意味」となることが出来るのである。同時に外部空間も、裏返された自己と混じり合うことによって存在論的な実質を得ることが可能となるのだ。・1の第二詩節の最後に置かれた「空間の獲得」という詩行の前に置かれたハイフンには、このような経過が込められているのである。

ここで・1、・29を暫時離れて、『ソネット』における空間の特性を示す別の形象を見てみたい。それは「鏡」の形象である。・3の第一詩節を引用してみよう。「鏡よ、まだ誰もお前たちの本質が何であるかを、／知りながら書き記したものはいない。／お前たち、篩の目ばかりで満たされているかのような、／時間の隙間よ」(752)。リルケ研究において様々に解釈されている¹³この詩節の後半2行の詩行だが、素直な読みにおいても、まずその「篩の目」、「時間の隙間」という詩句と、鏡から一般的に想像され得る性質との馴染みにくさに驚かされる。これらの詩句によって、この詩で言われている鏡の「本質」が光学的な反射板としての鏡とは無縁のものであることが直覚的に伝えられるのである。B. アレマンの言うように¹⁴、「時間の隙間」という詩句には『ソネット』における時間論への手掛かりが示されているのだが、本稿では時間論にまで考察を拡げていく余裕はない。一言でまとめるならば、この詩句の「時間」は事実世界における存在に必然的に関わってくる「時間」を指しており、それ故「時間の隙間」は非在性へとつながって行く。一方で「篩の目」も、いわゆるチーズの穴と同様に、物質的な非在がその存在の要因なのである。同時に「篩」は通過の機能を持ち、「篩の目」ばかりで構成される「鏡」は絶対的な通過の場であり、かつ非在の空間となるのである。

従来研究においては、『ソネット』の「鏡」についてその非在の空間性ばかりが注目され、指摘されることが多かったのだが、『ソネット』の鏡形象を透過性を抜きにして考えることは出来ない。

B. アレマンは、『ソネット』の鏡形象について以下のように述べている。「むしろ鏡は独特の逆転において、森の拡がりがある中に住まうような空間の浪費者として現われる¹⁵⁾。反射を旨とする受動的な物体から能動的な存在への転換を、アレマンは「独特な逆転」と表現している。この「逆転」は、鏡を透過性のある形象、すなわち境界をなす形象として捉えることから生じるのである。一度境界形象が呼び出されてしまえば、形象連関の法則によってそれは内部と外部の空間構成へとつながっていく。その結果として、呼吸や銅鑼の形象と同様に、鏡を境界としてその「外」へ出て行くことが問題となってくるのだ。呼吸や銅鑼の響きがそうであったように、鏡の場合も「外」への通過は部分的、限定的なものに止まらず、本質的な存在を懸けた全般的な「裏返し」の形をとる。このようにして初めて鏡の「独特な逆転」が成立するのである。

・3の第二、第三詩節では、逆転した鏡の空間特性が個々の具体的な場面として形象化される。上記したアレマンの引用部にも含まれているように、鏡は「空の広間の浪費者」であり、黄昏時に「あたりが暗くなってくると、森のなかのような拡がり」を得る。鏡に映る「シャンデリアは16枝角のシカのように」、鏡の「踏み込むことの出来ない」空間へと入っていく。あるいは、「時に、お前たちは絵画で一杯になる」。広間に設置された鏡を描写するこれらの詩行の動詞は全て現在形となっている。しかし、個々の場面を取り出してみると、それぞれの出来事は同時に生じたものではないことが分る。これらの出来事を敢えて現在形でまとめることによって、鏡の「時間の隙間」としての空間性が示されているのである。また、広間の壁に掛けられた鏡は、その透過の性質によって「窓」の形象と重なる。ここでも、上述した逆転の空間構成が現われていることが明らかとなる。鏡と窓が重なることによって、鏡の中の空間が「外部」の空間に逆転するのである。その結果、鏡の空間は「森の拡がり」を獲得することが出来るのだ。ここで押さえておきたい点は、鏡が窓同様に通過の場であると同時に「非在」を性質としていることである。第三詩節の、シャンデリアが「踏み込むことの出来ない鏡を通り抜けていく」という詩行に鏡の非在性が示されている。透過性と非在性は、この詩行からも読みとれるように論理的には矛盾する性質である。この矛盾を、矛盾する状態のまま詩に現象させるための詩的装置とも言える概念が所謂リルケの「変容」なのである。シャンデリアはシャンデリアのままでは鏡の空間へと通り抜けることは出来ない。「森の拡がり」の中に住まうためには森の住人であるシカへと変容する必要があるのだ。アレマンは次のように述べている。「鏡は変容の場であり、そのことに詩のメタファーとしての鏡の重要性がある。変容は時間の隙間の領域における本来的な存在形式であり、それは全き時間の経験に対する詩人の有効な答えである¹⁶⁾」。

・3の第四詩節は、「変容の場」である鏡の空間が、「呼吸」や「響き」の空間性と本質的には同種のものであることを示している。「しかし、一番美しい人は残るであろう。ノ向こう側で、彼女の控えめなほほに、ノ溶けて澄み渡ったナルシスが混じりこむまで」(752)。この詩節にも、様々な形象連関を持つ複合的な詩句が含まれているが、個々の詩句の完全な解釈はまた別稿に委ねたい。ここで着目したいのは「溶けて澄み渡ったナルシス」という詩句に、呼吸や響きの形象では明確な形で現われていた自己の要素が重ねられている点である。また、このナルシスは「溶けた」状態、すなわち溶液として現われている。この詩節には、若干の性的ニュアンスも含まれており、同時に神話形象も複合しているが、変容の場としての鏡の空間においても、最終的には自己と世界の混じり合いが果たすべき課題として掲げられていることが示されているのである。また、そうであればこそ、アレマンの言うように、鏡が詩のメタファーであると言えるのだ。

以上、・3を取り上げて、『ソネット』における空間の特徴を示す鏡の形象を見てきた。呼吸

あるいは響きの形象と比べて個別的、具象的な性格を持つ鏡の空間においても、基本的な部分で呼吸や響きの空間性と共通の性質が見られることが確認出来たであろう。一方で、呼吸や響きの形象では前面に出ていなかった非在と変容の要素が、鏡形象の固有性として現れている。この固有性は、鏡の空間がその性質上可視現象であり、既成概念において既に客観的事実世界と強く結び付いた空間性を持たされていることから生じていると考えられる。『ソネット』の「空間」は、客観的な事実性の全否定と排除の上に成り立っているものではない。もしそうであるならば敢えて変容の概念を導入する必要はないのだ。アレマンの言い方、それは多分にハイデガー的なものなのだが、を借りれば、鏡の空間は「本来的な空間」であり、日常的な事実世界は非本来的な空間だということになるだろう。このような見方はしかし『ソネット』の「空間」の一側面を捉えたものに過ぎない。『ソネット』の「空間」は全てのものに開かれた空間であり、事実世界にのみ閉ざされているわけではないのだ。この事実世界に対するつながりを生み出すための変容概念であり、混じり合いの形象なのである。「非本来的なもの」と「本来的なもの」という位置付けにおいては、前者から後者への方向のみに意味がある。鏡の空間に当て嵌めれば、鏡の外から鏡の内部への方向性のみが問題となることになる。しかし、『ソネット』の「空間」ではこのような一方通行が問題となっていない。鏡の空間は、透過性による裏返しの結果「外」の空間となり、鏡の中に入ることが、同時に外へ出ていく結果となるからである。この双方向性をさらに明瞭に示しているのが、呼吸形象なのだ。呼吸形象においては外部への一方通行はあり得ない。たとえ本質的な空間は外部に設定されようとも、外から内へ方向性がなければ呼吸形象とは成り得ないのである。

『ソネット』における「空間」について、主に 1・29、さらに鏡の形象を中心に考察してきた。見てきたように、テキストに沿う形で空間の性質について追っていくと、いくつかの特徴を浮かび上がらせることは可能である。しかしながら、例えば「世界内部空間」と比較して『ソネット』では明確な空間概念を掴み出すことが困難であることが分る。その原因は「自己」と「存在」にある。上述してきたように、『ソネット』の空間を子細に追っていくと最終的には自己の影が混じってくるのだ。このことが『ソネット』の空間を純粹に空間概念のみで括ることを妨げているのである。

2. 自 己

前章で確認したように、『ソネット』における空間の問題を考察していくと、そこに自己および自己存在の問題が根本的に関わっていることが分る。『ソネット』の 3 ではオルフォイスの歌について「歌は存在なのだ」(732)と断定される。このように現われる「存在」とそれに伴う「自己」について、空間形象に従属する一要素として扱ってしまったは十分な考察結果をもたらさないであろう。従って本章では、『ソネット』における自己と存在を独立した問題として、前章同様 1 と 29 の詩を中心に考察して行くこととする。

1 の第一詩節は、本稿冒頭に引用した三行に加えて次の一行から出来ている。「そのなかで、私がリズムカルに生起する対重」(751)。結果、この詩節で呼吸は三つの名詞で呼び替えられることになる。呼吸は「不可視の詩」であり、「純粹に交換された世界空間」であると同時に「対重」なのである。様々な言い替えを可能にする詩形象であり、詩そのものとも呼びかけられる「呼吸」、その呼吸が釣り合いをとる対象が、第一詩節二行目の「私自身の存在」なのだ。『ソネット』

では、人間存在の絶対的な疎外状況から生じる「嘆き」が詩のテーマとして前面に出されることは殆どない。この「嘆き」を主旋律とする作品は言うまでもなく『ドゥイノの悲歌』である。『ドゥイノの悲歌』の第一悲歌には次のような詩行がある。「その腕から空虚を投げ込むがいい、/我々が呼吸するあの空間に向けて。もしかすると鳥たちは、/ 上げられた大気を、より親しみを込めた飛翔で感じるかもしれない」(695 f.)。『ソネット』の成立から遡ること10年、1912年に書かれたこの詩行にも『ソネット』の空間性につながる複数の詩句が見られることは興味深い。すなわちそれは、「空虚」であり、「空間」であり、「呼吸」によって「上げられた大気」である。このような複数の共通点を持ちながら、詩句の組み合わせによって生じる詩の風景は『ドゥイノの悲歌』と『ソネット』ではかなり相違したものとなっている。相違点の一つとして、『ドゥイノの悲歌』では、「大気」を上げる「空虚」が我々の呼吸からではなく、恋人たちの抱擁し合う腕から放たれていることが挙げられる。恋人たちという高揚した存在状況は、『ドゥイノの悲歌』においては、人間存在の疎外状況を乗り越える可能性を持つ特別な状態として捉えられている。ただし、この乗り越えは、恋する状態でありながら抱擁の対象を持たないという「空虚」な腕の状態によって達成されるのである。『ドゥイノの悲歌』では、「鳥たち」の飛ぶ空間への道は、極限的な存在状況において、しかも空間への一方通行の形でのみ仮定されうるのである。このような詩的世界観を構成する概念の構図とはどのようなものであろうか。その特徴として、『ドゥイノの悲歌』における空間概念が『ソネット』のそれのように開かれたものではなく、視覚性に依存した固定的なものであること、そしてその結果、空間対存在の構図も固定化されていること、さらに「我々」が、自明のこととして存在の側に固定されていることが挙げられるだろう。世界との向かい合いを自らの詩的な使命としてきた中期のリルケにとっては、このような構図は半ば決定的なものであり、『マルテの手記』の完成から約二年後に成立したこの第一悲歌は、なおその圏内にあると言えるのだ。一方『ソネット』においてはこの構図の呪縛が消失している。存在は、もはや空間と対立し合うものではなく、空間への道も、『ドゥイノの悲歌』に見られた、恋愛対象を持たない抱擁の「腕」という観念性の強い形象ではなく、基本的生命活動としての呼吸によって開かれているのである。そして何より注目しなければならない点は、1における「私」が、その存在に固着したものではなく、存在の「対重」の側、存在を混入することによって上げられた空間の側で生じるものとされていることだろう。29の第二詩節に含まれる以下のような詩行もまたこのような背景を持っていると考えられる。「お前の最も苦しい経験とは何か？ / 酒を飲むのが苦しければワインとなれ」(770)。リルケの作品世界にあって、この詩行の持つ衝撃性は非常に大きなものだ。人間存在の極限状況、すなわち苦しみを歌った作品が『ドゥイノの悲歌』だとするならば、この詩行はその根底における逆転を表現している。この点からも、互いに同時期に成立しながら、『ソネット』は『ドゥイノの悲歌』に比べて新しい段階に入っている作品と見なされうるのである。

『ソネット』における自己の問題を考えていくにあたって、抒情詩に現われる「私」についての、最早古典とも言える概念を援用していきたい。抒情詩というジャンルの特性上、個々の詩に現われる「私」は作者と同一不可分のものであるという考え方が20世紀初頭までの文学研究においては主流であった。このことから生じる弊害として、作品解釈に作者の伝記的事実を過度に持ち込み、解釈の幅を限定する傾向が生じ、それに対する批判として、作品中の「私」は抒情詩であっても作者と切り離して捉えるべきだという主張がロシアフォルマリズムなどから提出されたのである。作者の経験的自己に対して、抒情詩中の「私」は、周知のように抒情的自己 (das lyri-

sche Ich⁷⁾と名付けられている。「自己」の問題は、それ自体としては今なお未解決とも言える、デカルト以来の近代哲学上の大問題であり、抒情的自己または『ソネット』の「私」もこの哲学的な自己の問題から捉えることも可能であろう。しかし、これは『ソネット』に関して言えば、『ソネット』の「私」の枠組みが確認された後の作業であり、本稿の意図するところではない。『ソネット』の「私」は複合的、多層的な現われを見せており、それを測る軸としては、経験的自己と抒情的自己という二項からなる図式が有効なのである。

既に引用した・1の第一詩節の中で「私」は、自身の存在と釣り合いをなす「世界空間」の中で「リズムカルに生起する」ものとして現われていた。この詩行の「リズム」は呼吸のリズム、生命の律動であると同時に詩のリズムであり、従ってこの「私」は詩の中で生起する、まさに抒情的自己そのものだということになる。また、前章で述べたように、第二詩節でこの「私」は、一つ一つの呼吸の「波」から生じる「海」に変容する。・1冒頭の詩行で歌われているように呼吸が詩だとするならば、個々の「波」は個々の詩となり、「波」から生じる「私」は詩の中の「私」すなわち抒情的自己の性質を備えていることになる。作者の経験的自己を遮断してしまえば、作品中の「私」はその都度新しい姿を取ることも可能なのである。『ソネット』・1の第一、第二詩節における「私」には、このように抒情的自己の概念が上手く当てはまるのだ。では、『ソネット』の「私」は全てこのように抒情的自己の概念に収まるもので、作者の経験的自己の要素は考慮に入れなくて良いものなのであろうか。あるいは、こう問い直しても良いだろう、『ソネット』にはリルケの実体験をモチーフとした詩は見られないのか、と。答えは否である。詳細な例を挙げるまでもなく、本稿で既に言及したように、・20のソネットはリルケのロシア体験を基にしたものである。また、「私」という主語こそ使われていないが、・29の「暗い鐘楼の骨木の中で、／お前を響かせるがいい。お前を消耗させるものが、／この糧を得て力強いものとなるのだ」という、これも前章で引用済みの詩行にも、・1の「リズムカルに生起する私」の影に、作品成立に向けて骨身を削り消耗する作者の自己が潜んでいることが示されているのだ。

抒情的自己と作者の経験的自己という概念規定は、そもそも作品中の「私」を作者個人の「私」から切り離して考えようとする方法論であり、その意味では作品中のどのような「私」であっても、作者の「私」とはつながらないことが前提とされる。つまり、作品中の「私」に存在論的な方向から作者の自己が関わってくるような場合において、この「私」の現われを考察していく方法として適したものではないのだ。そこで本稿では、元の概念規定を変更し、作品の中で、作者の存在から離れて生起する「私」を抒情的自己とし、作者の存在論的自己に強くつながりながら詩行に現われる「私」を経験的自己と規定し直すことにする。

このような概念規定に基づいて再び・1の第一、第二詩節を見てみよう。上述したように、「呼吸」の中で「リズムカルに生起する私」、一つ一つの呼吸の「波」から成長する「海」としての「私」は抒情的自己の形象化と言える。この「私」は経験的自己から距離をとって成立しているものではあるが、それから完全に断絶されているわけではない。『銅鑼』詩で確認したように、抒情的自己が生起する空間が生じるためには経験的自己存在が「裏返さ」れ「響き」となって外部空間に重ねられなければならないからだ。作者の存在性につながる経験的自己は、「私」というコトバにならない形で詩行の間にあるとも言えるだろう。・1の詩行に関して言えば、それは何より呼吸の形象に当てはまる。すなわち、呼吸をしている「私」、それはコトバになってはいないが、は経験的自己なのである。また、第二詩節で、海に変容した「私」が抒情的自己だとするならば、その後に置かれた「空間の獲得」という詩行は経験的自己から発せられているという解

積が可能となるのだ。

『ソネット』全体の中で最後に成立し、『ソネット』の詩的世界をまとめながらかつその方向性を示すものとして第二部の冒頭に置かれた・1のソネットでは、抒情的自己は隠然たる経験的自分を背景としながら極めて自然な形で生起している。一方、・29の「お前を消耗させるものが、/この糧を得て力強いものとなるのだ」や、「酒を飲むのが苦しければワインとなれ」という詩行は、自然かつ滑らかな移行とはほど遠い表現となっている。その理由は、・29のこれらの詩行では、経験的自己に対する要請の調子が前面に出されていることにあるだろう。そこで、経験的自己から抒情的自己への方向が『ソネット』においてどのように現われているかを、・29以外の例を引きながら見ていきたい。

「変化を求めよ」(758)という詩句で始まる・12のソネットは、・29と同じく経験的自己に対する要請のトーンで貫かれている。二行目の「その中で、変容を誇示しながら、事物がお前から離れていく」に示されるように、冒頭の「変化」は所謂リルケの「変容」と同義である。「事物」は詩人の存在を通して詩形象へと変容し、動きからなる形象の軌跡が、第四詩節に現われる「幸福な空間」を構成していく。詩人の経験的自己は事物存在を変容させることを課せられているのである。しかしながら、要請されているのは事物の変容ばかりではない。詩人の経験的自己也また明白にその変容を求められているのだ。・12の最終二行を見てみよう。「そして変容したダフネは、/自らを月桂樹として感じて以来、お前が風に変ることを望んでいるのだ」(759)。この詩行と、・1の呼吸から生起する「私」の詩行とのつながりは明白だ。・1では明確に示されていないが、経験的自己への要請とは、事物と自己存在の変容を内容とするということになる。この変容が果たされなければならない理由について、・12の詩行では以下のようまとめられている。「止まりの中へと自らを閉ざすものは既に硬直しているのだ」(758)。作者自身の苦悩につながる経験的自己の問題がいかに深刻なものであっても、それに固執し続けることは詩的創造力の枯渇を意味する、これが『ソネット』の示す認識なのである。

『ソネット』における経験的自己の変容の特徴は、・12の終二行にも示されているように、それが内部から外部への空間的な移動の形象に担われているということだろう。自己の変容のみが問題となるのであれば、空間的な移動の要素は必ずしも必要ではないからである。これは前章で取り上げた、事物存在の成就のための内部空間の投げかけと重なる特徴となる。この内部空間の投げかけは、経験的自己から抒情的自己への変容と解釈することが可能なのだが、前章では内部から外部への移行の問題を、やはり自己の問題と関連付けて考えた。詩人の経験的自己には受容能力に限界があり、そのために変容の場を外部に出す必要があるということだ。これはこれで一つの解釈である。しかし、自己の変容に着目するとまた別の側面が見えてくる。その一つが、経験的自己という認識主体、・29の詩行で言えば「酒を飲むのが苦しい」と感じる自己、から認識されるものへの変容である。・12には次のような詩行がある。「泉となって流れ出す者、その者を認識は認知する」(759)。・1の「海」となる私、・29の「ワイン」となる自己と同様、この詩行における流体化した「私」は世界と混じり合い、その結果味わわれ、認識される存在となるのである。・12では、流体化した「私」を認識する主体につながる詩句として「あの設計する精神」が登場する。この「精神」は、・12でも次のように現われる。「我々を結びつける精神に栄あれ。/我々は形象において真に生きるのだから」(738)。経験的自己がいかに変容しようとも、それだけでは自己存在が詩的に成就されることにはならない。受容する主体から、受容される客体となって他の事物存在との連関関係へと参与すること、これが・12で「真に生

きる」と歌われる状態であり、自己存在の固定性から連関関係の流動性への移行が、内部から外部への変容という形で形象化されているのである。

自己存在の変容に関する問題は、精密に考察していかなければ誤謬を招きやすい性質のものだ。

・12あるいは・12に現われる「精神」を「神」と読んでしまえば、外部への自己の投げかけは神への帰依と読み替えられることになり、自己変容の詩論は自己存在の救済の教義と見なされる結果となる。リルケの詩作品に、宗教的意味付けを排しながら接近しようとする研究においても存在の解釈では救済論の色調を帯びてしまうケースがまま見られる。・12の「我々は形象の中で真に生きるのだ」という詩行などがまさにこのケースに該当するだろう。宗教的な教義とまではいなくても、リルケは、我々人間が良く生きるための展望を持ってこの詩行を書いた筈だ、というような解釈である。しかし、本稿で『ソネット』の自己について考察を進めてきた我々は、このような曖昧さを回避する手段を持っている。すなわち、この詩行の「我々」は、我々の経験的自己ではなく、経験的自己の変容した抒情的自己としての「我々」なのである。経験的自己はその全存在を懸けて抒情的自己へと変容する。この変容の瞬間々々には、経験的自己は抒情的自己とつながっている。しかし、抒情的自己の成立後には経験的自己は切り離され、変容空間からは取り残されるのである。作品としての個々の詩が成功したものであるならば、その中で抒情的自己は、同じく変容した事物存在との連関関係へと組み込まれるであろう。しかし、経験的自己はその状態を自分のものとして認識することは出来ない。従って抒情的自己の状態がいかに「世界」との混じり合いを果たそうとも、それが経験的自己の救済につながることはあり得ないのである。『ソネット』における自己存在および「私」には、抒情的自己と経験的自己の両面が関わってきていることを確実に押さえなければ、正確な理解は得られないのである。

ここで再び・1のソネットに戻ってその第三詩節を見てみよう。「空間の、これらの部分のどれ程が、/既に私の内部にあったものだろうか。幾つもの風が、/私の息子のようだ」(751)。呼気と共に外部へと裏返された内部を自らの分身として、すなわち抒情的自己として捉えるこの詩行の「私」は、既に言及したように、経験的自己としての「私」と考えざるを得ない。・29や・12においては、抒情的自己への変容が強い調子で要請されるのに対して、・1の抒情的自己は呼吸形象に導かれて極めて自然な形で成立している。そして第二詩節の四行目「空間の獲得」を転回点として、第三、第四詩節では経験的自己としての「私」が現われるのである。つまり、・1のソネットの全体的な構成は、前半二詩節が、呼吸の呼気に支えられた抒情的自己への変容を内容とし、後半の二詩節では、呼吸の吸気に乗って経験的自己が復活する構成になっているのである。呼吸形象の持つこの性質の意味は小さなものではない。上述したように、抒情的自己につながる呼吸の呼気は外部空間において形象を構成する動きに変容する。・1の第三詩節の「幾つもの風」がそれにあたる。だが、呼吸は呼気だけで成り立つものではなく、その裏面に吸気があり、呼気と吸気が半々ずつのバランスで全体が構成されている。・1においては、経験的自己につながる吸気の部分が、呼気の部分と同程度の重さを持って現われてきている。いわば、詩全体で一つの呼吸を表現しているのである。しかし、ここで吸気が呼気と同程度の重さを持つと言うのは、それらが同じ形象機能を有しているという意味ではない。吸気によって内部に動きがもたらされ、内部空間が詩的な変容の場となるわけではないのだ。また、吸気によって回復される経験的自己に外部空間とのつながりが生じるわけでもないのである。吸気はあくまで抒情的自己や外部空間への変容とは別次元の流れとなって経験的自己へと結び付いていくのである。『ソネット』研究においては通常、・12や・29の詩に注目し、詩的変容の場としての空間

やその特性としての「動き」に言及されることが多い。自己の問題に関しても、視点の取り方によっては変容と抒情的自己を中心に据え、空間論へと取り込んでしまうことも可能だろう。リルケ自身の認識あるいは『ソネット』を書き始めた時点では空間論へと傾斜していたのかも知れない。しかし、『ソネット』の詩の中で最後に成立した・1に現われる呼吸形象は、空間論を超える全体性を示しているのである。呼吸形象の持つ生命観や律動性は、空間の動きや変容した自己のみに還元されるものではない。それは、経験的自己から抒情的自己への変容と、抒情的自己から経験的自己への、もはやコトバに成り得ない領域における方向性からなる律動であり、全体性なのである。

ここまでの論述の中で度々用語として使用し、空間の章においても取り上げた、外部と内部の問題について、ここで自己の側面から短い考察を加えてみたい。「内部と外部」とは、当然のことながら自己の内部とそれに対する外部世界という意味内容を持ち、それ故「自己」の概念に幅が生じてくるような場合には、最早自明の概念とするわけにはいかないからである。・1の第三詩節「空間のこれらの部分のどれ程が、既に、/私の内部にあったものであろうか」という詩行には、外部世界に相対する「私」、すなわち経験的自己と、その「私」から見た内部とそれに対する外部という構えが明瞭に現われている。しかし、『ソネット』全体を見ると、このように内部と外部の構えが明白に詩に現われているケースは珍しい。あえて挙げるならば、・29や・12に見られる、内部から外部への動きという形にこの構えが現われていると言えるだろう。このことから見ても、『ソネット』の詩行における内部と外部の構図は経験的自己を基にして成立していると考えのが妥当だろう。抒情的自己への変容の要請が前面に出される詩においては、その起点としての経験的自己に内部と外部の構えが発生し、抒情的自己への変容が結果的に内部から外部への動きとなっているのである。抒情的自己の側には内、外の構えは生じていない。抒情的自己は「海」となって外部世界の事物と混じり合うのであり、この状態に内部も外部もあり得ないのである。

ここで考えてみたいことは、このような形で詩に現われる内部と外部の構えに詩的なポテンシャルがあるのか、という問題である。『新詩集』期のリルケにとっては、自己存在の問題は絶対的な問いであり、経験的自己対世界、すなわち内部と外部の構えそのものが詩作への原動力となっていた。しかし、この存在論的自己への拘りが硬直化の原因となり、その後のリルケの作品においては内部と外部の対立的構図が詩の基礎となることはなくなるのである¹⁸。『ソネット』やその後の作品においても、自己存在の問題性や経験的自己の重要性が減じるわけではないが、その事とそれがどのように形象化されるかということとは別の問題なのである。・1のソネットにおいても自己存在と経験的自己は重要な位置を占めている。それらは、抒情的自己への変容の起点であり、変容の場としての空間に対する「対重」として詩に現われる。しかし、経験的自己は最早詩における唯一の自己ではなく、詩の構造を支えているものも内部対外部の構えではなく、呼吸形象なのである。

このように見えてくると、自己対世界の静的な対立構造から生じる内部と外部の構えは、『ソネット』においては既に詩的展開力を有していないと考えられる。これに対して、内部、外部につながる要素を持ちながら詩的ポテンシャルを示す詩行として、・29の「お前を消耗させるものが、/ /この糧を得て力強いものとなるのだ。/変容の中で、出入りするがいい」(770)や、既に引用した『銅鑼』の「空間の裏返し、内的世界の/外部における草案」(506)が挙げられるだろう。これらの詩では、・1の第三詩節に見られたような経験的自己からの視点が現われてい

ない。・29の詩行では、内から外へと出て行くこと、外から内へと入ることにアクセントが置かれ、その動きに変容が組み合わされている。すなわちこの詩行は、内、外の対置から生じる弁証法的な構図から詩の展開力を得ているわけではなく、内から外へ、経験的の自己から抒情的の自己への変容と、外から内へ、起点としての経験的の自己の再生という反復の動きに支えられていると言えるのだ。『銅鑼』においては経験的の自己の比重はさらに軽くなり、内部と外部は圧倒的な銅鑼の響きによって瞬時に「裏返され」てしまう。この銅鑼の響きが、詩の構成力という点で・29の「出入り」と同種のものであるかどうかについては尚詳細な検討を要するだろう。しかし、それが経験的の自己を中心とした内部と外部の静的な構えとは全くことなる詩的機能を有していることは明らかなのである。

以上、自己の問題に関する視点で、リルケにおける内部と外部について概観した。中期以降のリルケの展開を考えれば、その最後期の詩において変形しながらも尚内部と外部の形象が詩に現われることの方がむしろ驚きと言えるかも知れない。しかし内と外の問題が、根本的には世界に対する自己の問題であるとするならば、リルケにおいてはこれは驚くべき事柄ではない。・29の「酒を飲むのが苦しければ、ワインとなれ」に代表される、経験的の自己に対する変容の要請がいかに強調されようとも、リルケの詩作品自体から経験的の自己の要素が消滅してしまうことはないからである。

最後に・1と・29の最終詩節である第四詩節を取り上げて本稿の結びとしたい。・1、・29の第四詩節はそれぞれ以下のようなものである。・1「大気よ、お前は私を憶えているか。今なお、かつて私の場所であったものに満たされているお前、／かつての、私の言葉の滑らかな樹皮、／まるみ、そして、葉よ」(751)。・29「そして、もし地上のものがお前を忘れたならば、／静かな大地に言うが良い、私は流れると。／急な流れに語るが良い、私はあると」(771)。それぞれ詩の結部として重要な位置を占めているこれらの詩行には、自己の問題に関して幾つかの共通点が見られる。まず第一に自己が「地上のもの」、「大気」、すなわち世界との関係において現われていること。次に、自己が「言葉」、「言う」こと、「語る」こと、すなわち詩につながる点である。

・1の「お前は私を憶えているか」という反語疑問文に含まれる「憶えている」という動詞は原語では *erkennen* であり、これは既に引用した、抒情的の自己への変容を主題とする・12の詩行「泉として流れ出す者、その者を認識は認知する」の「認識」*Erkennung* と「認知する」*erkennen* と重なる。・12においては「認識」の主体として「精神」が現われていた。「地上のもの」に習熟しているあの企画する精神は、／形象の弧において、何よりもその転回点を愛する」(758)。この詩行の「地上のもの」が、・29第四詩節の冒頭「地上のものがお前を忘れたならば」につながっているのである。この形象連関から明らかになることは、・1、・29の第四詩節における「私」が外部世界へと変容した自己ではなく、その後に取り残された経験的の自己であるということである。変容した自己は「地上のもの」との連関に参与し、共に「精神」によって「認識」される状態となる。リルケ用語で言えば空間化されるのである。経験的の自己が、この変容した自己、すなわち抒情的の自己に接続するのは変容の瞬間のみであり、その後、世界は再び「私」に対して閉ざされてしまう。「地上のもの」がこの「私」を認識し続けることはないのだ。・11の第四詩節は次のような内容となっている。「星々のつながりでさえ欺くものだ。／しかし、我々は、ただつかの間でも形象を信じることで良しとしよう。／それで十分なのだ」(738)。星々からなる最高度の形象につながる人馬一体の動きでさえも、客観的事実世界においては永続性を

持たないとするこの詩行の「我々」も経験的自己の側に立っている。この・11の詩行についてアレマンは、「《それで十分なのだ》という詩句に含まれているのは、詩的形象の問題を避けようとする安っぽい諦念などではなく、常に《つかの間》に、不滅の星座としてではなく存在の本性に対する詩人の洞察から生じる相関関係としてその効力を発揮する形象の本質に対する洞察なのである」と述べている。変容の瞬間性を指摘するこのアレマンの言は的はずれなものではない。また、抒情的自己が「相関関係」に組み込まれ、「精神」によって認識されるものだとするならば、経験的自己は「洞察」し、認識する側に属しており、この点においてもアレマンの主張は我々の論と同じ方向性を示すものだと見えよう。しかし、アレマンのこの論法では、・1の第四詩節における「大気」が、「かつて私の場所であったもの」に「今なお」「満たされている」という現在性を説明することが出来ない。さらに、詩人の洞察とそれにつながる詩行が、『ソネット』に繰り返して現われることの理由が曖昧なまま残されてしまうのだ。

アレマンの問題点は、自己の変容と空間への参与というポイントを押さえながら、変容した自己を作者の自己との連続性において捉えることを継続している点にある。しかし、これはある意味で無理のないことだとも言えるだろう。上述して来たように、『ソネット』は全体として見ると、経験的自己に対する変容への要請のトーンが高く、一部の詩を細密に分析することによってのみ自己の二重性の問題が見えてくるからである。アレマンの論述は、その著書の題名『後期リルケにおける時間と形象』が示すような大きな括りの中での限界と言えるのである。だが、抒情的自己と経験的自己という自己の二重性を指摘しただけでは、なぜ経験的自己が詩の最終部に現われるのかという疑問に対する回答とは成り得ない。変容の起点としての機能だけならば、詩の結部に繰り返し置かれる必要はないのである。変容の瞬間には抒情的自己と経験的自己は連続している。問題となるのはその後、この関係がどのように捉えられているのかということだ。この点に関して、明確な答えを出している・12の詩行を引いてみよう。「全ての幸福な空間は、別離の子や孫であり、/その中を、彼らは驚嘆しながら通り抜けていく」(759)。「泉」となってあふれ出す「私」によって空間は成熟し、「幸福な空間」となる。その「空間」の中を「私」の分身たちが通り抜けていくと歌われる詩行であるが、引用部二行目は関係代名詞によって一行目に接続し、人称代名詞の「彼ら」は「別離の子や孫」を受けている。すなわち、変容の瞬間は連続していた抒情的自己と経験的自己がその後は切断されるということが明示されているのであり、切断されることによって抒情的自己は空間と共に成熟し、完成されるのである。この切断の意味を正確に押さえなければならない。経験的自己と抒情的自己の二重性は、切断の概念を持ち込まなければ維持することは出来ないのである。変容の瞬間のみに焦点が当てられるのであれば、経験的自己は抒情的自己へと吸収されてしまうだろう。また逆に、変容の後という時間性が保持され、なおかつ切断が生じなければ、経験的自己から見た抒情的自己は幻になってしまうのである。『ソネット』における抒情的自己と経験的自己の二重性から生じる幅、さらには変容の瞬間とその後の時間から生じる時間的な幅も、この「切断」なくしては成立しないのである。

このように見てくると、詩の結部に経験的自己が現われることの背景には詩論的な意図が隠されていることが分る。抒情的自己への変容が強く要請される一方で、それと切断された「私」が最終的には示されることは、アレマンの言にもあるように、読みようによっては「諦念」の印象を与えかねない。にもかかわらず、このような構成が繰り返し詩に現われるということは、逆に『ソネット』の詩論的目標が自己の変容とその瞬間に止まるものではないことを示していると言えるのだ。『ソネット』が最終的に向かう方向は、抒情的自己と経験的自己の幅、抒情的自己の変

容する空間と経験的自己が向かい合う世界との幅を示すことにある。・29の最終節に現われる「私は流れる」と「私はある」の詩行は、諦念から生じる相対化の結果などではなく、『ソネット』の目指す幅、振幅性の形象化と見なすべきものなのだ。同時に、「大地」や河の「流れ」に向けて、その様態に応じた自己を語るこの詩行には、詩の原点とも言える姿勢を見ることが出来るだろう。この詩行における、最終的に目指す世界と原点という二重性もまた幅の一つの形とも言えよう。

・29の詩行でさらに見逃してはならない要素としては、反復性、繰り返しが挙げられる。この反復性もまた否定的な解釈、例えば無常性につながるといったような、を生みかねないものだ。経験的自己の側から見て、抒情的自己が瞬間のものに過ぎないのであれば、それに向けての反復行為は虚無感へとつながってしまう。だが、上述したように、経験的自己と抒情的自己は「切断」されてしまうのであり、その結果抒情的自己は経験的自己の「子や孫」として経験的自己と同時に存在可能なものとなる。このような状態の下では、「反復」は虚無性へと通じることなく、力強い肯定感に包まれることになるのである。

・1の最終二行は、・29のそれよりもさらに詩論的徴候を明白に示している。「大気」は、「私の言葉の滑らかな樹皮、まるみ、そして葉」と言い替えられ、詩の内的構造としては冒頭部の「呼吸、目に見えない詩よ！」につながり、円環構造を形成している。・29の最終二行に対しては、大地、水、と「樹皮」や「葉」という樹木形象につながりが見られる。これらの形象はいずれも『ソネット』において、あるいはリルケの作品全体から見ても、「自然」の原型的形象となるものである。ここで詩論との関係において特に樹木形象に一言言及しておきたい。・1の冒頭の詩行を引くまでもなく、樹木形象は『ソネット』における最重要の形象である⁹⁾。様々な形象連関に置くことの出来るこの樹木形象であるが、『ソネット』では特に動きとのつながりに特徴が見られる。『ソネット』第二部におけるその顕著な例が、踊り子を主題とする・18のソネットであり、その中で「踊り」は「この、動きからなる樹木」と形容される。・1の第四詩節と比べてみると、いずれも「大気」、「踊り」という、もともとが動きを本質とするものに樹木形象が重ねられていることが分る。ライターは・18の踊りの動きを手掛かりに、『ソネット』の動きについて次のように述べている。「動きは最高度の高まりの中で示されている。踊りは、動きが終わることによってではなく、動きに満たされることによって完成される。(・・・)静止と動きが同じ法則に従う瞬間に、形象の法則が開示される。形象とはあらゆる動きの総体なのである」¹⁰⁾。

・18の踊り、・1の大気の動きは、樹木本来の性質である静止の要素と重なり、その両者が「同じ法則に従う瞬間に」形象を構成する純粋な動きが成立するのである。

詩形象と動きの問題に関しては、『ソネット』の複数の詩や形象にその現われを確認することが出来る。動きの性質についても、各形象間で一定の共通性を指摘することも可能だろう。例えば、

・1の終二行、「私の言葉の、滑らかな樹皮、まるみ、そして葉」の中では「まるみ」というコトバに、特徴が見られる。原語ではこれはRundungであり、runden・丸くなるという動詞から派生した名詞である。この単語は樹木につながるコトバとしては一般的ではない。しかし詩行の中では二重の効果を持っている。その一つは「樹皮」RindeとのR音の連続による音の効果。もう一つが・18につながる動きの効果である。すなわち、「丸くなる」という動きは踊りの回転運動につながり、形象の動きとしての純粋さを示す特徴の一つと解釈されるのである。

このような単語レベルのつながりをさらに追っていくことも興味深い課題ではあるが、それは別の機会に委ねたい。本稿で指摘しなくてはならない点は、・1の第四詩節が示すように、形象には自己が深く関与しているということである。形象は、「あらゆる動きの総体である」と同時

に「かつて私の場所であったもの」、すなわち経験的自己から切り離された抒情的自己に「今なお」満たされているのである。形象における自己の視点から見ると、・18にも次のような詩行があることに気付かされる。「お前の中から 数え切れない程の熱があったのではないか？」(768)。この詩行の「お前」は踊り子を指している。踊りの回転運動から樹木形象が成立し、その樹木に対する踊り子の関係をこの詩行が示している。通常の読みでは、やや難解な詩行だが、踊り子を作者、踊りを作品とすれば、作品に対する踊り子の自己の関係を形象化していると解釈出来る。踊りからなる樹木が形象として成就するためには、踊り子の自己が熱となって、すなわち「変容」しつつ、動きとしての樹木に混ざることが必要なのである。踊りという、作品の成立とその受容が同時に行われる性質の芸術に対して用いるには、この詩行の時制である過去形は適当なものではない。しかし、これは・1の「かつての私の場所」と同様に解釈しなければならない。踊り子の自己は「熱」に変容して形象連関に参与するが、その経験的自己は、やはり後に残されるものなのである。

以上、『ソネット』における自己の問題について、主に・1と・29,その他数編の詩を中心にしながら考察してきた。自己の概念は一般的には同一性を基にして考えられるものである。例えば、ある文学作品において、複数箇所で見られる「私」が同一のものでなければ、作品としてのまとまりは構築され得ないからだ。しかし、『ソネット』の「私」に対して、このような自明の自己同一概念を持って接近すると解釈の迷路に迷い込むことになる。「海」となり、「響き」と化して世界と混じり合う「私」も現われれば、空間から疎外され、世界と向き合う「私」も現われるからである。この二つの「私」は変容の瞬間においては連続している。従って自己の連続性に拘るならば、『ソネット』においては自己の変容のみが目的であり、世界と向き合う「私」はその起点に過ぎないものであるという見方も出来るであろう。特に変容への要請が強く前面に出されているソネットにおいては、そのような解釈が成り立つことも事実である。しかし、本稿で見てきたように、『ソネット』全体を先入観なく見た場合、あるいは・1や・29のソネットを詳細に検討する時、このような解釈を正しいものと見なすことは困難となるのだ。

『ソネット』におけるこのような自己の特性を自己の脱構築という言い方で規定しようとする研究も見られるが²²⁾、これはリルケには適当な用語だとは思われない。『ソネット』における自己の二重性は、リルケの長い作品史を背景として成立したものであり、自己の解体のみを目的とするような前衛性ほどリルケの姿勢から離れたものはないからである。『ソネット』における自己の二重性についても、抒情的自己と経験的自己の断絶に向けて先鋭化されているわけではない。それは、連続しつつ切断されているという矛盾に支えられている現象であって、二重性、断絶性という形式を目指すものではないのである。『ソネット』における自己は振幅を本質とする。経験的自己から抒情的自己への変容と連続、そして抒情的自己からの切断による経験的自己への振り戻し、この振幅性を形象化しているものが「呼吸」であり、作者の自己も抒情的自己もこの振幅性に支えられているのである。

【おわりに】

『ソネット』における「空間」は、動きによって構成されている。ライターはこの結論は正しいものであろうか。答えは、然りでもあり、否でもあろう。『ソネット』における「空間」を狭義の意味で捉えた場合、すなわち、「空間」を、変容した自己が世界と混じり合う場、詩的形象が成

立する場と見なした場合には、この規定は妥当なものと思なされる。しかし、「空間」を、『ソネット』の詩空間という範囲まで広げると、それは動きのみから構成される場とは言えなくなる。狭義における「空間」性は、『ソネット』の唯一の目的ではなく、『ソネット』の詩世界を構成する一つの極なのである。その対極が自己存在である。しかも『ソネット』の極はこれらの二つだけではない。やや図式的に表現すれば、空間の対極が自己存在であり、抒情的自己が空間につながり、経験的自己は存在につながることになる。この両者も両極を成しているのだ。これらの極は個別に構成要素となるわけではなく、互いに連続しながらかつ独立しているのである。『ソネット』の詩空間は、これらの極から構成される幅の世界であり、この幅が所謂後期リルケの全体性を生み出していると考えられる。

註

- (1) リルケの作品は下記的全集を底本としている。本稿では以下、引用部には巻数と頁数を付記する。
R.M.Rilke: Sämtliche Werke, hers. vom Rilke-Archiv in Zusammenarbeit mit Ruth Sieber-Rilke und besorgt von Ernst Zinn, sieben Bände, Frankfurt 1955-1997.
- (2) 本稿では以下『ソネット』と略記する。
- (3) Vgl. Rilke Werke Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Insel 1996.
- (4) リルケはカタリーナ・キッペンベルクに対してこのように語ったとされている。
K.Kippenberg: R.M.Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus, 1948, Insel, S. 158.
- (5) 1922年3月17日付けの、Sizzo 伯爵夫人に宛てた手紙の中でリルケは次のように書いている。「詩の中のどんなコトバも（ここで私が言うのは「そして」あるいは「その」のようなどんなコトバも含まれます）、実用的な、日常会話で使われる同じ音の言葉とは同一のものではありません。」
- (6) 1922年2月11日付け、ルー・アンドレアス＝ザロメ宛の手紙の中でリルケは「20の「白馬」がロシア旅行中に、ルーと目撃したものであることを告げている。
- (7) Annette Gerok-Reiter: Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«, Tübingen 1996.
- (8) a.a.O., S. 218
- (9) 拙論, 『オルフォイスへのソネット』における樹木形象について 参照。
岐阜聖徳学園大学紀要第44集, 1～18頁。
- (10) a.a.O., S. 219
- (11) Vgl. Kommentierte Ausgabe. Bd. 2, S. 856 f.
- (12) 拙論, 「世界内部空間」試論 参照。
岐阜聖徳学園大学紀要第42集, 7～21頁。
- (13) Vgl. Kommentierte Ausgabe. Bd. 2, S. 747.
- (14) Beda Allemann: Zeit und Figur beim späten Rilke, Pfullingen 1961, S. 136 f.
- (15) a.a.O., S. 138.
- (16) a.a.O., S. 155.
- (17) das lyrische Ich の訳語としては「抒情的自我」が定着しているが、本稿では Ich の訳語として「自己」で統一している。これには、「自我」の訳語が哲学用語として定着しているために、本稿で示すように、『ソネット』の「私」がこの意識哲学の問題と自動的に関連づけられることを避ける意図がある。
- (18) 『新詩集』と『ソネット』の成立時期には10数年の開きがあり、内部と外部の問題は、その間紆余曲折を経る。しかしその詳細を追っていくことは本稿の目的ではない。
- (19) a.a.O., S. 73.
- (20) 上記拙論, 『オルフォイスへのソネット』における樹木形象 参照。
- (21) a.a.O., S. 218.
- (22) G-Reiter, a.a.O., S. 134.