

# 最後期のリルケにおける風景詩について

熊 沢 秀 哉

## On the latest Rilke's landscape-poetry

Hideya KUMAZAWA

### 要 約

本稿は、ドイツ語圏の詩人、Rainer Maria Rilke の最後期の詩作品をを取り上げ、論じたものである。Rilke の最後期の作品群は、二つのタイプ、すなわち、「魔術的言語」の詩に属するものと、風景詩に属するものとに大別される。本稿では、この二つのタイプのうちの風景詩を考察対象とし、その詩論的特徴を描き出すことを目標とした。さらに従来研究において指摘されていた、「抽象的な風景詩」という概念の妥当性にも言及するものである。

### Key words

Rainer Maria Rilke, landscape-poetry

#### 1 . 最後期のリルケにおける風景詩

R. M. リルケの後期における代表作である『ドゥイノの悲歌』と『オルフォイスへのソネット』以後の作品群については、それらを、完成までに約10年の年月を費やした『ドゥイノの悲歌』の余技的なものと見なす立場と、後期の作品とは別の段階に踏み出した新しい作風を構成するものと見なす立場がある<sup>(1)</sup>。本稿では、『ドゥイノの悲歌』成立後の作品群を、リルケ後期とは別の1時期を画する作品群として捉える立場を取り、それを最後期の作品群と呼ぶこととする。

M.Engel 並びに U.Fülleborn は、リルケの最後期の作品群に二つの傾向が見られることを指摘している<sup>(2)</sup>。1つは、読み手に対して非常に重厚な印象を与える、いわゆる「魔術的言語」の詩群<sup>(3)</sup>であり、他方は、一見すると「魔術的言語」の詩群とは全く異なる平明で軽快な詩行を特徴とする風景詩の詩群である。本稿は、これら2つの傾向の一方である風景詩を考察の対象とするものである。

リルケ最後期の風景詩は、『ドゥイノの悲歌』の完成から約2年後の1924年の早春からリルケの没年である1926年に渡って断続的に成立している。大半の風景詩は1924年に集中して書かれ、1925年、26年に書かれたものは、風景を主題としながらも、24年に成立した詩とはやや異なる性質を示している。いずれにしてもこれらの風景詩が、リルケの晩年の住居となったミュヅットの館<sup>(4)</sup>のあるスイス、ヴァレー地方の山間の風景に触発されて書かれたことは間違いない。その中の1つ、一般には最後期の風景詩の中で最初に成立したものとされている<sup>(5)</sup>「早春」と題された詩の冒頭部を引用してみよう。「厳しさは消えた。覆いをとられた灰色の草原に、 / 突然ひろがるいたわり。 / 小さな川の流れの音が、そのトーンを変える」( 2 315 )<sup>(6)</sup>。このような詩行を前にしては、それ

を、困難な仕事を成し遂げた後の詩人に訪れた晴朗な精神的境地の表現、すなわち余技的な作品とする解釈もやむを得ないことと思われるかも知れない。そしてもし最後期のリルケの作品が、その大部分においてこのような詩行から構成されていたとするなら、それらを余技的と見なす立場がより説得力を持つことになっただろう。しかし上述したように、最後期の作品群には「魔術的言語」の性質を示す1群があり、それらを『ドゥイノの悲歌』の余技と見なすことは最後期の作品群の研究が進みつつある現況では不可能である。また、リルケはその生涯において何度も作風を変え、作風の転換期においてはほとんど作品を書けない危機的な状態にも落ち込んだことのある作家だが、この事実そのものがリルケの作品制作に向かい合う姿勢を示している。リルケは、死の前年の秋においても尚、次のような詩行で始まる詩を書いている。「今こそ、神々が、/ 住み慣れた事物から現われるときだ・・・ / そして彼らは、私の家のあらゆる壁を / ひっくり返してしまう。新しい頁。(・・・)」(2 394)。この詩行はまさに自らの作風が新しい段階に入る前の決意の表現であり、そこから当時のリルケが体調悪化に苦しみながらも詩作については一切の妥協を見せず、『ドゥイノの悲歌』と『オルフォイスへのソネット』の成立から数年を経て、新たな詩神を巡る創作への意欲に満ちていたことが分る。このようなリルケが、最後期の風景詩のみを余技的に書いたとするのは無理のある見解である。一読した限りでは、ヴァレーの美しい風景を前にした喜びを歌っているかのような印象を与える詩行でも、最後期の1群を成すその他の風景詩との関連において読む時、それらは新たな相貌のもとに浮かび上がってくるのだ。

リルケ最後期の風景詩について言及した研究は複数存在するが、それらのほとんどは最後期の風景詩についてその存在に触れ、印象を述べる程度のものであり、正面からの考察対象とはしていない。その中で上述した二人の研究者、M.Engel と U.Fülleborn は最後期の風景詩を1つのグループを形成するものとして捉えている<sup>(7)</sup>。二人の見解は、Fülleborn の場合はコメント形式のものであり、Engel の場合はやや詳しい解説の形式を取ってはいるが、双方共に専門論文ではない。しかし二人共、最後期の風景詩について共通の見解を示している。それは、リルケ最後期の風景詩には、抽象性が強く見られるということである。特に Engel は、詩行に見られる抽象性という表現から、抽象的な風景詩<sup>(8)</sup>という言い方までに踏み込んでいる。本稿は、この二人の指摘を基にし、最後期の風景詩に見られる抽象性がどのような性質のものであるかを検証することを目的とする。さらに論の結部においては、Engel の「抽象的な風景詩」というある種矛盾をはらんだ断定の是非を問うことになるだろう。

## 2. 乗りだし

### 2.1.

「乗りだし」という言葉は、風景詩を捉える軸としては一般的ではない印象を与えるかも知れない。しかし、リルケ最後期の風景詩を包括的に考察する時、この乗りだしの概念が、存在論的、詩論的に最後期における風景詩全体の基盤を構成していることが明らかになる。先行研究においては、乗りだしという言葉自体、最後期における風景詩との関連で使用されたことはなく、詩行に即してその意味内容を明らかにしていくことも本稿の目的の1つとなる。

リルケにおける乗りだしとは、大まかに捉えれば、既に獲得され、安定化した状態から新しい状況へと身を挺していく姿勢並びに行為を意味する。これはリルケの作品の1部に関する特徴ではなく、リルケの人生そのもの、さらには作風の変化そのものを特徴付けるものだと言える。リルケは通常、エネルギーギッシュに行動する人間とは対極のタイプに属する詩人として見られている。

詩作に集中出来る静謐な環境を求めながらも外的な理由によってそれを果たせず、死ぬまで各地を転々とした。これが Rilke についての一般的なイメージであり、確かに表面的には当てはまる部分も多い。しかし Rilke の本性は、実はそれとは逆に、隠棲、安住を自ら避ける傾向を有している。そしてそれは様々な形で作品に反映されている。分かりやすい例では、『マルテの手記』の主人公マルテがそうであり、あるいは Rilke 自身の自己評価は高くない作品ではあるが、世間的にはベストセラーとなった、初期の作品『旗手クリストフ・Rilkeの愛と死の歌』もその1例である。この『旗手』について B. Allemann は次のように述べている。「初期のころから Rilke は、世界と空間を、詩的に通り抜けていくことによって把握している。拡がりというコトバは、既に若き Rilke が空間経験に対して好んで使用した用語である。それは例えば、旗手クリストフ・Rilke が、良い意味でも悪い意味でも有名な冒頭部、騎りゆけ、騎りゆけ、騎りゆけ と共に乗り込んでいった、あの果てしない拡がりなのである」<sup>9)</sup>。Allemann は、旗手の乗りだしを Rilke の詩的空間経験の特質である通り抜けるの形象と結びつけて解釈している。このことは乗りだしが Rilke 個人の生活に影響を与えるものであるばかりでなく、詩的機能を持った基本傾向であることを示しているが、旗手は単に空間経験のためだけに「拡がり」の中へと乗りだして行くわけではない。彼は止むに止まれぬ衝動にかられて故郷を捨て、異教徒責めの戦陣に加わり、偶然も手伝って最後には敵中に只一人突出してしまい戦死を遂げる。旗手クリストフ・Rilke の、理屈では説明のつかない、自らの存在を賭ける行為が Rilke 的乗りだしの原型なのである。

2.2.

2.2.1.

Allemann は、旗手の乗りだし行動を Rilke 特有の詩的空間経験と結びつけて捉えているが、最後期における風景詩では、この乗りだしはどのように現われているのだろうか。既に述べたように、一般に Rilke の最後期における風景詩は、1924年2月20日頃に成立した「早春」の題を持つ詩から始まるとされている。しかし、「早春」とほぼ同時期、或いは少し早く成立したと思われる「鏡のなかを、のぞき込む調べのように」(2 315) という詩行で始まる無題の詩も、風景詩の圏内に属していると思える。以下にその第2詩節を引用してみよう。「しかし、2月の朝には、/ほおじろはすでに、/想い出ではない何ものかを、/季節のなかへと開かれて、歌い放つことが許されるだろう(同上)ここで「歌い放つ」と訳した部分は、原語では“wagen zu sagen”である。この“wagen”という動詞の意味は、「思い切って～する」あるいは「(自らの地位、財産等を)賭ける」であり、この動詞を最後期の風景詩における乗りだしと結びつく1つのキーワードとして挙げる事が出来るのだ。

1924年6月4日に成立した、「自然が、生き物たちを」(2 324)で始まる詩において、この“wagen”は上記の場合よりも明確な意味を担って現われている。「自然は生き物たちを、その鈍い欲求の危険に/ゆだねてしまい、土くれや枝の中で、/特に何ものをも守っているわけではない、/それと同じように、我々もまた、我々の存在の根源に/庇護されてはいない、それは我々を賭しているのだ。(…)」(同上、強調は原文のママ)。引用部の最終行、強調部分の原文は、“er wagt uns.”であり、ここで“wagen”は詩の主題に関わるコトバとして使用されているのである。

『旗手』について言及した箇所でも明らかとなっているように、乗りだしは、乗りだして行く詩的プロセス、旗手と言えば通り抜けるの空間経験や「騎りゆけ、騎りゆけ、騎りゆけ」というコトバそのもののリズム、に重点を置かれて現われる場合と、安定した環境を捨て、自らの身を挺して新たな世界へと乗りだして行くという存在論的な意味合いを前面に出して現われる場合の二通

りの現象形式を持つ。上記の2つの風景詩における“wagen”を見てみると、「鏡のなかを」では、「ほおじろが、(…) 歌い放つ」に示されるように、詩のリズムと形象に結びついて現われている。一方「自然が、生き物たちを」では、生き物や我々が「庇護される」ことなく「賭されている」存在であること、すなわち存在論的な局面が強調されているのである。

ここで「自然が、生き物たちを」の詩行をもう少し詳しく見てみよう。まず指摘すべき特徴は、この詩行に示されている自然認識だろう。「鏡のなかを」のほおじろがそうであるように、最後期の風景詩、特に春の風景の中で生物たちは、あたかも自然に抱かれているかのような幸福感に包まれて描かれる。しかし、最後期の風景詩では、季節の風景として現われる山、川、緑の草木、囀る鳥等が、そのまま自然を意味するわけではない。ここで言われている自然とは、草木や動物、風景の中で、季節の移り変わりと共に姿を変える諸現象の背後にあって、それらの存在を規定する不可視の根源を指している。そして、これらの生き物たちは自然によって「庇護されてはいない」と詩行は言うのである。これは見方によってはリアルな自然認識だと言うことが出来るかも知れない。現実の自然界において個々の動植物は些細な偶然によって命を落とすことが常態であり、また弱肉強食の食物連鎖の中で常に生存競争に晒されており、個体としては決して「自然」に庇護された状況にはないからだ。このように、最後期の風景詩は、牧歌的かつ観念的な自然描写とは異質な性質を有しており、平明で穏やかな印象を与える風景描写の背後には、その風景に登場する動植物たちが、決して守られた存在ではないというある種の緊張感が秘められているのである。

この詩行に見られる第2の特徴として、自然と人間以外の生き物の関係と、人間の存在を規定する「根源」と人間の関係が平行的な関連性において捉えられている点を挙げることが出来る。つまり、自然はあくまで人間以外の生物の基盤であり、人間にとっての根源ではないとされているのである。この認識自体はリルケにおいては初期から一貫して見られるものであり、最後期において新たに獲得されたものではない。例えばそれは、『ドゥイノの悲歌』においては、動物たちと動物たちが即時的に属する「世界」から、人間が決定的に疎外されているという悲痛な詠嘆となって形象化される<sup>(10)</sup>。最後期の風景詩における特徴は、この自然と人間の平行性が詠嘆の感情に結びつかず、ほぼ自明なこととして詩行に現われていることにある。これらの風景詩は、特に春の季節を歌うものについては、暖かさを増していく季節の風景における幸福な一体感を称揚しているように見える。しかし、詩行をよく追ってみると、そこには風景を前にした「私」、それを抒情的自我と呼んでもかまわないが、が殆ど現われていないことに気づく。もしこれらの詩行に「私」が現われてしまえば、「私」は春の風景と一体になり、まさにその状況そのものが詩の主題となってしまいかねない。これらの詩に「私」が現われないことによって、自然と人間の安易な一体化が回避されていると言えるのである。

「自然が、生き物たちを」の詩行に現われる“wagen”を、乗りだしとの関係において捉える時、指摘しておかなければならない性質がもう一点ある。それは、この“wagen”の主体が、我々ではなく、「我々の存在の根源」であるとされている点である。すなわち、我々は自らの存在を主体的に「賭ける」のではなく、「根源」によって「賭けられる」側の存在だと歌われているのだ。しかしこの性質を“wagen”の本質として、直ちに乗りだしの全体に当てはめて解釈してはならない。この詩行は、我々が我々の乗りだしに関する全ての局面において主体性を奪われているとしているわけではない。あくまで「根源」との関係において、我々は「賭けられた」存在なのである。上述してきたように、これはリルケの人間存在に対する基本認識として示され続けてきたものと何ら

矛盾する見解ではない。人間は自らの存在の根拠から切り離されている。存在の根拠たるべき不可視の根源に対して、人間は主体的に関わることは出来ない。これが Rilke の基本認識である。このような状況にある我々が、自らの存在に関して主体性を持って「賭ける」行為を行うことは不可能なのだ。最後期の風景詩における新しさとは、根源から分断されている我々人間の状況を“wagen”というコトバで捉えている点にある。根本的な状態としては変わりはないとしても、「切り離されている」と「賭けられている」には単なる表現の差以上の相違が秘められている。以下、詩行を追いながらその内容を追ってみたい。

「自然が、生き物たちを」の詩行では、自然あるいは根源から賭けられた存在である生物や人間を形容するコトバは「守られていない」である。これは、例えば『ドゥイノの悲歌』では「移ろいやすい」と形容され、第9悲歌においては、時間の中で「移ろいやすい」存在である事物たちが、「最も移ろいやすい存在」である我々人間を必要とする構図を作り出している。あるいは、『旗手』のクリストフ・リルケが、奪われた旗を求めて敵中深く突入し、旗を奪還しはするものの只一人孤立してしまう状況に対しても、正にこの「守られていない」という形容がふさわしいと言えるだろう。最後期の風景詩である「自然が、生き物たちを」では、根源によって賭けられ、「守られていない」状態が以下の詩行に見られるような展開を示す。「(...)このことが我々に、守られていない我々に、/ 純粋な諸力が働く場所において、/ 安全をもたらずのだ。(…)」(同上)。「守られていない」ことと「安全」であることは、論理的には当然矛盾している。“wagen”、すなわち「賭ける」というコトバの意味内容から見ても、賭けられた存在である我々や自然界の生物たちが、庇護を受けない状況に置かれているということには矛盾はない。しかし、そこから「安全」へのつながりは180度の転回であり、論理的に解釈可能なものではなく、それ故にこそこの反転を、詩の主題となり得る詩的飛躍として捉えなければならないのだ。

この賭けられ、「守られていない」極限の状況から一種の転回が生じることまた、Rilke の最後期のみに見られる特徴ではない。『ドゥイノの悲歌』においては、無常の支配する世界にあって「最も移ろいやすい」我々に、無常から逃れる内面化への道が託されるとする詩行にこの転回の要素を指摘することが出来る。また『旗手』には、Rilke の初期に特徴的な新ロマン派的傾向が多分に見られるのだが、その核心部分、すなわち敵中深く突入した旗手Rilkeが、絶対絶命の状況において、燃え上がる旗と共に果たす「死」そのものをこの転回とみなす事が出来るのである。つまり存在論的な極限状況からある種の転回が生じる傾向は、Rilke の全時期の根底に流れる特徴の1つと見なすことが可能なのだ。その中で、最後期の詩行における転回の新しさとは、それが180度の転回、すなわち反転の性質を持つものであることが明示され、「守られていない」状況がこの転回につながるものとして肯定的に形象化される点にある。『ドゥイノの悲歌』における無常の存在、あるいは運命に翻弄される旗手Rilkeの状況は、それ自体としてはやはり悲劇的に捉えられているものであり、その悲劇性を動力として一種のカタルシスへと転回していく。ところが、最後期の風景詩では、「守られていない」という点では同様の極限状態であるにも拘らず、「賭けられた」我々の存在状況はあくまでも悲劇的には捉えられていないのである。

## 2 2 2 .

「自然が、生き物たちを」の詩行に現われる、「守られていない」状況から「安全」への転回は、この詩の3日前に成立した「野ばら」の題を持つ詩においても主題を構成している。「野ばら」の最終詩節において、「散策者」として詩行に現われる詩人に対し、野ばらは以下のように語りかける。「私をごらんさない。守られることなく、/ それでいて安全で、幸いな私を」(2 324)。この

野ばらについて、Fülleborn は次のように述べている。「このテキストの驚くべき特殊性は、全く自然なままの状態にあるばらの満ち足りた存在性を言祝ぐ、おそらく唯一の例であるところから生じる」<sup>(11)</sup>。「ばら、おお、純粋な矛盾」( 2 394 )で始まる、リルケの墓碑に刻まれた詩を例に挙げるまでもなく、ばらは実生活においてリルケに最も愛された花であり、同時に生涯を通じて詩作品に現われる主要なモチーフの1つとなっている。リルケにおいてこれらのばらは、Fülleborn が指摘するように、野ばらを含めたばらの花全体を指すのではなく、長い年月に渡って品種改良され、人の手を加えられた園芸用のばらを目指している。リルケにとっては、品種改良を受けたばらは美学的な価値を持つものであるのみならず、その幾重にも重なった花弁が高度な詩的象徴性を持っているのである<sup>(12)</sup>。このようなリルケとばらの関係にあって、おそらく「野ばら」のみが品種改良を受けていない野生のばらを歌っているのだ。この「野ばら」の第2詩節に示される、ばらの様態は「望むことなく」、「手を加えられることなく」であり、上記引用した「守られることなく」と組み合わせると、一見人工の美に対して自然状態の美を称揚する境地を開拓しているかのように見える。しかし、リルケにおいては美的価値を担う役割はあくまで園芸品種のばらであり、Fülleborn が言うようにこの野ばらは、自然状態における素朴な美を称揚されているのではなく、その存在性に焦点をあてて描かれているのである。

ここで「野ばら」の第2詩節全行を見てみよう。「そこここに、もう開いている平らな花、/どの花も、望まれることなく、手を加えられることもなく：/自分自身によって限りなく凌駕され、/そして、言いようもないほどに、自らを自分自身から呼び起こしている」(同上)。Fülleborn はこの野ばらの存在様態を「自然なままの状態にあるばらの満ち足りた存在性」と解釈しているが、これは少し読みが浅い。この詩においては、上述したように野ばらの存在性が主題となっていることは間違いない。しかし、野ばらは単に即自的に存在し、その即自性に自足しているわけではない。それは常に自らによって「凌駕され」、「呼び起こ」される存在とされているのだ。換言するなら、野ばらの存在形態は、自己完結的に閉ざされているものではなく、自己発動的に開かれているのである。自足的に閉ざされた系においては、「守られていない」状態から「安全」への反転は生じ得ないのである。

### 2 2 3 .

前節において、自然、あるいは根源によって賭けられた野ばらや、我々の「守られていない」存在性が「安全」へと転回する反転形象が単に1つの詩に現われるものではなく、最後期の風景詩の主題につながる形象であることが明らかになったであろう。ここで再び「自然が、生き物たちを」の詩に戻り、反転形象へのつながりとなる詩行を見てみよう。「(...)ただ、我々が/植物や動物よりも多く、/この賭けられている状態に関わること、それを望み、/しばしば、生それ自体よりも大胆に、(それも自分を益するためではなく)/ほんの一息だけ、より大胆に関わること... .(…)」(同上)。この詩行に、上記引用した詩行の、「守られていない」ことが「安全」へと反転する原因が示されるのである。自然や根源によって賭けられ、庇護を受けない状態にあること自体は、時間に支配された地上にある生物、事物、人間の基本状況だ。それを直視し、受け入れるだけならその状態は、ある種東洋的な、あるがままの即時存在を目指すものだと言えるだろう。しかしリルケ最後期の風景詩で主題となる存在論的反転はそこから生じないのである。そうではなく、賭けられているという受動的、危機的状態からさらに身を翻して、自ら賭けられることを「望む」ことによって反転への道が開けるのだ、とこの詩行は言う。勿論この詩行は、これによって人間の諸生物に対する優位性を示しているわけではないし、人間のみが安全へと導

かれると言っているわけでもない。人間はその他の生物、事物よりも「ほんの一息だけ」より積極的に自らの状況に関わることが可能であると言われているに過ぎない。リルケの考えでは、それは人間が生物よりも勝った性質を持っているが故にではなく、おそらく人間のみがコトバを持つが故であるのだ。

#### 2 2 4 .

自然や根源から切り離され、庇護を受けない状況において、それを受動的に受け止め、悲嘆に明け暮れるのではなく、「賭けられる」状態から反転して自ら「賭ける」姿勢を取る、すなわち乗りだしの姿勢を取ることによって逆説的に「安全」が得られると詩行は言う。では、この「安全」とはどのような意味内容を持ち、何に対する安全なのであろうか。上述してきたように、人間や生物が自然や存在の根源によって賭けられていることがすなわち「守られていない」存在状況である。これを裏返すなら、「守られている」状態とは、この「根源」あるいは「自然」に密接に結びつき、庇護されている状況を意味することになる。従ってここで言われている「安全」も根本的には根源や自然との関係において成立する概念であると考えられる。しかし、人間や生物の賭けられている存在状況は、リルケにおいては存在論的な基本状況であり、不可逆的なものである。この状況を突破する目的で模索される詩的方法が、最後期の風景詩における「乗りだし」なのだ。「安全」につながるとされる乗りだしの方向性を「自然が生き物たちを」における以下の詩行で確認していこう。

「(...) 我々を護るものは、結局、/ 我々が守られていないことでしかない、そしてまた、/ 我々が、我々を脅かすように思われた、あの開かれた世界に、向かい合うことによってのみ果たされるのだ、/ その世界を、法則が我々に触れる、何処かの、最果ての領域において、肯定するために」(同上)。人間や生物の存在を根拠付ける根源性から切り離された「我々」が、その基本状況を認識、肯定し、さらに自らを賭けつつ、根源とは逆の方向に乗りだす時、我々は「開かれた世界」に向き合うことになるとこの詩行は言う。この「開かれた世界」は、『ドゥイノの悲歌』における天使の支配する絶対空間と同種のものであり、天使の空間が「致死的」<sup>13)</sup>とされていたのと同様に、一見「我々を脅かすように」思われる。しかし、我々の「安全」性は、究極的にはこの「開かれた世界」への乗りだしの中のみ存在すると歌われるのである。このように、「自然が、生き物たちを」の詩行には、存在論的な極限状況からさらに身を翻すことによって果たされる乗りだしが、「開かれた世界」への方向を取ることが明示されているのである。視覚的イメージとしては、自然、あるいは存在の根源が根、すなわち不可視の地下的なものとして捉えられるのに対し、「開かれた世界」は、空間的に上方、すなわち天を指すものとして捉えることが出来るだろう。このように見れば、この両者は対極に位置する2つの異質な領域を作り出しているかのごとく受け取られるが、『ドゥイノの悲歌』とは異なって、最後期の風景詩ではそこまで空間的に形象化されていない。そこでは根源、或いは「開かれた世界」を視覚的、空間的に形象化するのではなく、「賭けられた」状態から、自らを「賭ける」反転の動きに焦点をあてているのである。さらに、この「反転」によって、根源とは逆方向に位置していた筈の「開かれた世界」も本質的には根源と同じ性質を獲得することになる。そしてそれが故に、「開かれた世界」への乗りだしが、根源と結びつく「安全」を保証する動きとなるのである。

#### 2 2 5 .

庇護を受けない、開かれた世界へ向けての乗りだしが、逆説的に「安全」へとつながると詩行では歌われるが、この安全はあくまでカッコつきの「安全」に止まる。何故なら、『ドゥイノの悲

歌』においてあれ程までに嘆かれた天使の絶対空間と我々との断絶状況が、最後期の風景詩においていとも簡単に改善することはあり得ないからである。1924年の晩秋に成立した、「秋」と題された詩の第2詩節を見てみよう。「極限的なこと。それは我々が、鳥の飛翔のように、／新しく開かれたものへ向けて、我々を投げ入れること、／だが、それは我々を避けて世界と関わる。我々の縁の波 感情は、連関をもとめ、／開かれた世界のなかで、旗となって自らを慰める」(2387)。この詩行では、守られていない存在状況からの乗りだしが、「極限的なこと」として、かなり空間的に形象化されている。「世界内部空間」の例を出すまでもなく、「鳥の飛翔」はリルケの詩的空間経験に特徴的な通り抜け形象の1つの具体例である。この詩行においても、我々が自らの存在を賭けて乗りだして行く方向は、「新しく開かれたもの」、「開かれた世界」と呼ばれ、「自然が、生き物たちを」の詩で「開かれた世界」として現われた方向と重なるのである。ところが、「自然が、生き物たちを」の詩行で見られた乗りだしの結果としての「安全」や、「野ばら」の詩行で示された、乗りだしの存在状況の象徴である野ばらの幸福性は、「秋」のこの詩行には見られない。我々は「開かれた世界」へ向けて自らを賭けて乗りだして行く。ここまでは共通である。しかし、「開かれた世界」への乗りだしは、結果としては我々と「世界」との直接的な結びつきをもたらすものではないことが、「秋」の詩には明示されるのである。

1924年の早春から初夏にかけて成立した風景詩では、カッコ付きのものであるとはいえ「安全」につながる、勇気に満ちた踏みだしとして現われた乗りだしの形象が、「秋」の詩行では結果として、我々と「開かれた世界」との「連関」をもたらさないものであることが示されている。両者に見られるこの相違はどのように捉えればよいのだろうか。乗りだしは、「開かれた世界」へのつながりを求める、最後期リルケの新たな試みであり、結果としてそれは挫折したとする見方も成り立つかも知れない。しかしそれは誤りである。春に成立した風景詩と、秋に成立した風景詩の間に見られる相違は、何よりもそれぞれの詩が対象とする、目の前にある季節の影響を受けた結果なのだ。すなわち、草木が芽吹き、寒さがゆるむ春の風景は、暖かさとの空間的な距離感の喪失を特徴とする。平明に言えば、春の風景を前にした我々は、春の諸現象が我々に迫ってくるような感覚を受けるということである。それに対して秋は逆の性質を持つ。空は高くなり、風景を取り巻く空間は拡大したかのように感じられ、それが我々の寂寥感を生む。乗りだしの形象が、「春」と「秋」の風景詩において異なった現われを示す根本的な原因はここにあるのだ。

最後期の風景詩における乗りだしの形象をこのように捉える時、1つの疑問点が生じてくる。我々人間や地上に生きる生物たちが、それぞれその存在基盤となっている自然や根源から切り離された存在であること、その中で我々人間は自らの存在状況を認識し、さらに身を翻して自らを賭け、乗りだして行くことで「開かれた世界」への扉を開くことができるということ、これが最後期の風景詩に示されている乗りだしの内容である。この乗りだしの意味内容自体は、極めて詩的であると同時に抽象的なものだ。そして「自然が、生き物たちを」の詩が示すように、この乗りだしは風景詩の要素が薄い詩の中でより鮮明に形象化することができるのである。さらには、例えば『ドゥイノの悲歌』において構成された天使の絶対空間のように、地上の季節とは無縁の宇宙的な空間形象に、より相応しい性質を持っているとも言えるだろう。このような抽象性をもつ詩的概念を、春や秋の風景の中で形象化することにはある種の危険性が伴う。それはすなわち、前述部で確認したように、春には春の諸現象と共に、乗りだしの形象が肯定感に包まれて現われ、秋には逆に距離感を強調された空間形象として現われてしまうということなのだ。つまり季節感を伴う風景と組み合わせることによって、乗りだしの概念性が曖昧になってしまうのではないか



ということである。

最後期に至るまでに、「世界内部空間」の詩や『ドゥイノの悲歌』の詩行において、非常に空間的な形象を成立させてきたリルケが、これに気付かなかった等と言えばそれは暴論であろう。その気になればリルケは乗りだしを、風景とつなげることなく形象化することは、最後期においても容易だった筈だ。すなわちリルケは意図的、或いはそうせざるを得ないという実感を持って、乗りだしと風景を結びつけていると考えられる。その結果、季節によって乗りだし形象のニュアンスが変わってしまうことを承知の上である。ここで留意しなければならないことは、季節の変化と共に乗りだしの意味内容自体が変わるわけではないということだ。根源から賭けられている我々は、さらに自らを賭けて「開かれた世界」に乗りだす。この世界はその本質上、不可視の世界であり、人間の認識の枠外に位置する。つまり人間はこの世界を認識することは出来ないのである。「開かれた世界」を知ることが出来るか否かという観点に立てば、乗りだしの結果は最初から決定しており、常に否であるのだ。すなわち、最後期における乗りだしの意味は、「開かれた世界」への直接的関係を求める所にあるのではなく、自らを賭ける乗りだしの行為そのものにあると考えられるのである。また、この乗りだしによって始めて「開かれた世界」に直面することが可能なのだとも言えるだろう。しかし、乗りだしのこうした意味内容も風景と結びつけることによって分りにくくなることもまた確かなのである。

2.2.6.

詩行を通して傍証するために、この章の冒頭部で取り上げた、「鏡のなかを、のぞき込む調べのように」の詩を再度検証してみよう。最後期の一連の風景詩の端緒を成すこの詩は、風景と乗りだしの関係を最も単純に、なおかつ最も根本的に詩行に示しているからである。「鏡のなかを、のぞき込む調べのように、／つぐみのさえずりは、11月のなかでこだました、／あるいは、それは、かつて愛撫を受けた、／自らの髪に触れるかのよう。／／しかし、2月の朝には、／ほおじろはすでに、／想い出ではない何ものかを、／季節のなかへと開かれて、歌い放つことが許されるだろう」(同上)。僅か4行の短い詩行からなるこの詩の第2詩節には、上述した乗りだしの主要な要素が、単純な形ではあるが、全て見られる。それらはすなわち、“wagen”であり、「開かれた」そして「想い出ではない」もの、つまり新しさである。春の気配と共に一種の決意に満ちて乗りだしを形象化している第2詩節と対称する位置づけとなっている第1詩節も、それ故単なる秋の風景を歌う詩行ではない。この詩節の秋は、上述の「秋」の詩行が対象としている目の前にある今の季節としての秋ではない。それは、現在の季節に「開かれて」向かい合う乗りだしとは逆の、鏡のなかをのぞき込む姿勢に結びつき、かつて愛撫を受けた髪を自分で触るような自己完結的な想起空間としての秋なのである。そしてこの詩節は、いわば『ドゥイノの悲歌』までのリルケの詩行の特徴であった、抽象性の強い空間性そのものを暗示しているとも言えるだろう。乗りだしは詩論的には、リルケにおける後期から最後期への踏みだしをも意味し、この詩の第2詩節が示すように、それは目の前にある風景、なかんずく季節、2月という時間の中への乗りだしを意味することになる。上述してきたように、乗りだしを眼前にある風景のなかで形象化することは、形象の抽象的完成度を損なう結果をもたらす。特にこの詩節に現われる「2月」という時間は、後期リルケに見られた想起空間と結びつく垂直的な「時間」ではなく<sup>(14)</sup>、過去、現在、未来へと流れる水平的時間であり、存在論的には無常と結びつく結果をもたらすものだ。本稿で確認してきた内容に沿う形で換言すれば、「春」の風景と共に描かれた乗りだしは、そのままの姿を維持することが出来ず、「秋」には秋の姿を取らざるを得ないということになる。直線的に過ぎ去って

く時間を引き受ける結果をもたらすものであるにも拘らず、季節の風景へと自己を開いて行く姿勢は、自らを賭ける乗りだしの姿勢そのものに他ならないのである。

### 3. 乗りだしと風景

以上、リルケ最後期における風景詩には、リルケの極初期を除く全ての時期に共通する存在論的な主題が含まれていることが確認出来たであろう。最後期における風景詩、特に春を歌う詩では、季節の変化と共に現われる諸現象が明るい幸福感に包まれて形象化されていることは間違いない。しかし、最後期に成立した風景詩、及び風景詩に関わるテーマを持つ詩全体を俯瞰する視座に立てば、この「春」の風景に現われる諸現象、本稿で取り上げた詩行で言えば、ほおじろや草原の緑等が、いかに明るく描かれようとも、その存在は「野ばら」に示されるように、自然によって賭けられている極限的な緊張状態にある。そして同じように存在の根源によって賭けられている我々は、さらに自らを賭けて乗りだすことによって、「開かれた世界」への扉を開くのである。結果としてこの「開かれた世界」への繋がりは、人間の認識にはもたらされることはない。しかし、『ドゥイノの悲歌』までの時期とは異なって、最後期においては、この最終的な認識不可能性が詠嘆につながることもないのである。すなわち、最後期においては結果としての状態ではなく、過程そのものを形象化することに詩の重点が移っているのだ。最後期の風景詩においては、この過程が乗りだしの形象となって現われているのである。

では、何故この乗りだしの形象は、後期までのリルケ得意の抽象的な空間の中で形象化されず、風景とつなげて歌われているのだろうか。その答えは最も単純に、詩行に示されていると言える。すなわち、乗りだしの詩論が目の前にある風景のなかで形象化されることによって、季節の風景に現われる諸現象の持つ、有無を言わさぬ生命感が乗りだしの形象に付与されるのである。換言するなら、本来は抽象的な乗りだしの概念に、風景の諸現象によって具象性を与え、命を吹き込んでいるのだ。それによって、乗りだしの行為の結果ではなく、乗りだしの過程そのものが重要であることを示しているのだとも言えるだろう。

本稿の始めに提出しておいた問題点、すなわちリルケ最後期における風景詩と抽象性について結論を出す段階に来たようである。Fülleborn が、リルケ最後期の風景詩においては、可視的な、現実の風景の描写にのみ焦点があてられているのではなく、存在論的な概念である不可視の根源が強く関与している点を指摘していることは正しいと言える。またこの「根源」によって「賭けられ」た存在である我々が、身を翻して自らを「開かれた世界」へと「賭け」ていく乗りだしの主題自体も、本質的には抽象性の強いものだ。しかし、ここから更に踏み込んで、Engel が行っているような、最後期の風景詩における「風景」までも、乗りだしの抽象性に従属させて捉えることは行き過ぎなのである。本稿で明らかにしたように、リルケは最後期の風景詩において風景の抽象化を果たしているのではなく、本来は抽象的な概念である乗りだしを、風景の現象と共に形象化することによって「生きた」プロセスとして示しているのである。勿論このことによって風景詩に見られる抽象的な要素が全て中和されてしまうわけではない。本来は二律背反的な要素である抽象性と具象性が、どちらが主従となることなく併存していることが、リルケ最後期の風景詩の1つの特徴だと言えるのだ。

### 註

(1) 拙論、「最後期のリルケにおける魔術的言語の詩について」(岐阜聖徳学園大学紀要 第46集、1頁～16頁) 参

照。

- (2) Manfred Engel, Rilke Handbuch. Stuttgart 2004, S. 424 ff. Ulrich Fülleborn, Rilke Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Frankfurt / Main 1996, Bd. 2, S. 764 ff.
- (3) 同上参照。
- (4) リルケはミュゾットの館を1921年から没年まで借りている。
- (5) 上記、Fülleborn, S. 808を参照。
- (6) リルケの作品については以下の全集を底本とした。本稿では以下作品の引用部末尾に巻数と頁数を記載する。  
Rilke Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Frankfurt / Main 1996, Bd. 2, S. 764 ff.
- (7) a.a.O., S. 425 ff.  
a.a.O., S. 764 ff.
- (8) a.a.O., S. 425 .
- (9) Beda Allemann, Zeit und Figur beim späten Rilke, Pfullingen 1961, S. 17 f.
- (10) 『ドゥイノの悲歌』、第 8 悲歌参照。
- (11) a.a.O., S. 815 .
- (12) 1 例としては、やはり墓碑に刻まれている詩が挙げられる。  
「ばら、おお純粋な矛盾、 / 幾重にも重ねられたまぶたの下で、誰のものでもない眠りであるという / よろこび」( 2 394 )。
- (13) 第 1 悲歌、第 2 悲歌参照。
- (14) 上記 Allemann の “Zeit und Figur beim späten Rilke” 参照。

