

# リルケと言葉 —リルケにおける言葉と外部対象の問題性—

熊 沢 秀 哉

## Rilke and language

Hideya KUMAZAWA

### Abstract

This paper examines the poetics of Rainer Maria Rilke in relation to his theory of language.

Although he has left no essay on language proper, we can infer his view on language from his literary criticisms and his letters. His poetics has been examined from ontological points of views, but when re-examined it through his theory of language, there is not so much difference as pointed out before between his poetics of “Ding-gedicht” in his middle years and his “die Verwandlung ins Innere” in his later years. We conclude that they are derived from the same view on language.

### Key Words

Rilke, language,

#### 1.

詩を含む文学作品は、いうまでもなく言語を使用した芸術である。おそらく古今東西の詩人、作家の中で自らの芸術の媒体である「言葉」に対して全く無反省な者はいないであろう。しかし、そのことは必ずしも各詩人、作家が言葉に関してまとまった考察を残すことにはつながらない。折に触れての言葉に関する短い発言は見られても、「言語論」を残す作家はむしろ少数派だと言えるだろう。19世紀末から20世紀初頭にかけて活動したプラハ出身の詩人、ライナー・マリア・リルケも、同時代に親交のあった同じドイツ語圏の作家、H.v. ホーフマンスタールやフランスの作家、P. ヴァレリー等とは異なって、言語に対するまとまった論考を残していない。したがって、リルケと言葉の問題を考える時、リルケ自身による言語論を足がかりにすることは出来ない。しかし、リルケの数多く残されている書簡類には、言葉について書かれている箇所が多くはないが存在する。またリルケは中期以降はほとんど評論を書いてはいないが、それでも生涯を通じてはかなりの数の評論を残しており、その中にも言葉についての記述を散見することが出来る。それらのものとリルケの作品中に見られる詩論から、リルケの「言葉」に関する考えやその特徴を論じることは可能である。

本稿は、リルケと言葉の問題を取り上げるものである。先行研究はほとんどないのが現状だ。その理由として考えられるのは、上述したように、リルケ自身による批判的言語論がないこと、そして周知のようにソシュールを始祖とする現代の言語学の理論と、「芸術事物」や「天使」といっ

たような、リルケの詩的形象に指摘されてきた存在論的傾向があまりに乖離した領域の問題として捉えられてきたためであろう。また、言葉の記号性を扱う構造言語学が、言葉の社会的でプリミティブな単位を考察対象とし<sup>(1)</sup>、個人的なディスクールを対象外としていることも理由の一つとして挙げることができる。

リルケはしかしながらソシュールや、現象学の祖、フッサールとは同時代人であり、リルケの詩的方法とフッサールの現象学的方法の関連性については、Käte Hamburger による先行研究も存在する<sup>(2)</sup>。彼女の論点には批判もあるが<sup>(3)</sup>、存在論的な解釈に偏りがちだったリルケ研究に一石を投じた功績は否定できない。

本稿の論点もまたソシュール等の記号論的言語学を踏まえたものである。しかしながらその原理を方法論として直接応用するのではなく、あくまで考察の足がかりを構築することを目指すものだ。詩的ディスクールと記号論の短絡的な結びつけはできない。しかし、詩作品も言語によって成り立っている以上、いつまでも言語に無批判なままの文学研究では済まされないだろう。またリルケと言語の問題を考察することによって、上述したように存在論的解釈の傾向が強い従来のリルケ研究とは異なった視点からのアプローチも可能になるとと思われる。

## 2.

文学作品と言語の多岐にわたる問題領域の中で、本稿が論じるのはリルケにおける外部対象と言語の関係性についてである。外部の対象を、内的なものの告白のための仮託であるとしていた初期の詩論<sup>(4)</sup>を除いて、外部存在としてのいわゆる「事物」はリルケの詩論にとって極めて重要な位置を占めている。中期の詩論における「見ること」とは外部対象としての事物を見ることを意味するものだ。また後期の代表作である『ドゥイノの悲歌』の第九悲歌の詩行、「ものたちは望む、われわれが彼らを不可視の内部において変容することを、／内部へ—おお、限りなく—われわれの内部へ！」(KA 2-229) が示すように、後期の詩論の中核である「内部への変容」にも外部の事物は深く関与している。

問題は、この外部の対象としての事物が、言葉に先行するものとして存在し、その意味も言葉の外で存在論的に根拠づけられているのかという点だ。引用した第九悲歌の詩行には、文明化する現代社会の中で居場所を失い消えゆく事物たちが、もっとも儂い存在であるわれわれ人間を必要とすると歌われる箇所もある。このような詩行からは、リルケにおける事物存在の根拠は、われわれ人間とその言葉に先立つものとして構想されているという前提が生じるのもある意味やむを得ない。しかし、もしそうだとするならリルケの言語観は、言語記号におけるシニフィアンとシニフィエは、外部対象とは無関係に互いの差異の体系の中で形成されるという現代言語理論とは相容れない時代遅れのものだということになる。外部対象とその意味が言葉の外にあるものならば、言葉はそれを「ありのままに」報告する道具と化せばよく、また自然がアイデアを具象化したものならば、芸術はその洗練したミメシスであればよいのだから。

以上のような観点から、以下にリルケの詩論における外部対象と言語の問題を詳細に見て行きたい。その際考察の中心となるのは、中期の「見ること」と芸術事物の詩論と、後期における「内部への変容」の詩論である。

## 3.

## 3-1.

初期から中期にかけての詩論、作風の転換の中で大きな位置を占めている第一次パリ滞在の後、彫刻家であった妻クララと共に行ったローマ滞在中の1903年11月13日づけの手紙の中で、リルケはルー・ザロメに宛てて次のように書いている。「私にとって雲のように存在していたもの、私の初期の詩の様式でありその貧しさでもあったこのような流れながらに形をとり形を消してゆく雲状のものが、世界を見失ったのです。物たちが現われてきました。動物たちは見分けられ、花々は存在しました。私は単純さを学びました。(……)そして単純素朴なものについてのべることができるようになりました」(O I-197)。この時期のリルケは、創作された作品のレベルではまだ暗中模索の状態であり、『マルテの手記』も書き始められてはならず、『新詩集』の大部分の詩が成立するのも数年先のことである。したがって、この手紙にある「単純素朴なものについてのべることができるように」になったという箇所は中期の詩論の完成を意味するほどの重要度をもってはいない。

この手紙が示すのは、リルケにとって「物」とは自身の詩的創作活動に関係して生じる問題領域に属するものだけということである。リルケ初期の詩に自然や事物が全く出てこないわけではない、しかしそれらは自らの気分や感情告白のための「仮託」にすぎず<sup>(5)</sup>、それ自体の存在性はおろかその外的な形さえも気分や感情の流れに合わせて「雲状」に変化する流動的なものだった。このような詩的ディスクールに限界が訪れたとき、外部対象としての「物」が詩人の前に現われるのである。それ故、リルケのいうこの「物」とは、詩人の言語活動に先だって存在するものではなく、ましてや客体的な事実として報告される、あるいは描写されるものではない。先に述べたようにリルケは自身の詩論を体系的に叙述したことはなく、折に触れての手紙や評論、作品自体の中で部分的に述べているだけだ。それらは無論大きく矛盾しあうものではないが、叙述のベクトルによって細かい部分でズレは生じる。中期の詩論における「物」についても、リルケ研究でよく参照される手紙や作品においてはその存在論的な根源性がクローズアップされている場合が多く、それらばかりに気をとられると「物」と詩的ディスクールの関係性が見落とされる危険が生じる。ここで引用した手紙には、一見単純な、それだけに根本的な方向性としてリルケの詩論における「物」と言葉の関係性が示されているのである。リルケ中期の「物」は、詩人の気分や感情の仮託ではない。それは詩人の外部にあるものでありながら、その言語活動と離れて存在するものではない。またその言語活動も詩的ディスクールを生み出すことを目標としている以上社会的なラングとしての言語ではなく、詩的パロールとでも言うべき領域のものとなる。リルケの「物」とはこの詩的パロールとしての言語活動と同時に成立するものとして考えられるべきものなのである。

当時のリルケが、そして後のリルケも、ソシユールの用語である「ラング」や「ランガージュ」、「パロール」の概念を知っていたわけではない。しかしこれらの概念を応用するとリルケの言語観に一つの道筋をつけることができる。既に引用した手紙と同じ1903年の8月10日に同じくルー・ザロメに宛てた手紙の中でリルケはロダンについて述べている。リルケの最初のパリ滞在はそもそもロダンについての評論を書く目的で行われたものであり、当時既に自らの詩論の転換を「物」との関係の中で構築しつつあったリルケにとっては、彫刻というまさに三次元的な物体としての作品を生む造形芸術は自らの方向性の指標となるべき分野だったようだ。特にロダンについては

その作品のみならず作品を生むロダンの創作活動自体からも強い影響を受けた。これがいわゆる中期リルケのロダン体験と言われるものだが、リルケ研究の初期においてはこのロダン体験とリルケの詩作品をダイレクトに結びつけ、リルケ中期の作品の特徴としてその客観的描写性、彫塑性が指摘されたりした<sup>6)</sup>。しかしこの手紙の中でリルケは、ロダンがいかに大きな影響を自身に与えようとも、ロダンの携わる造形芸術と自身の言語芸術は異なる分野に属していることを明確に告げている。これはまたルーによっても指摘されたものであり<sup>7)</sup>、それを踏まえてリルケは、「私の制作を彫刻的に変えるのではなく、芸術の過程を内的に秩序づけることで、私はロダンに従ってゆかなければならない」(O I-184)と述べている。

リルケの理解によるロダンの創作過程の「秩序」とは、「常に仕事をする」ことによって生み出されるものだった。ロダンにも家庭があり、妻との日常における些細な口論の様子などがリルケの手紙にも記されたりしている。またリルケとロダンの散策に、ロダンのまだ幼い子供がついて来た場面なども。しかしロダンはそうした日常にありながら自分の生活のほぼ全てを制作に充てている。この集中度をリルケは自らの規範と見なしたのである。この「日常化した仕事」とは、いわゆる「インスピレーションを受けた」と表現されるような、心的な高揚状態の中でもたらされる非日常的な制作状態とは対極にあり、リルケによって「手仕事」といわれるものだ。彫刻などの制作現場における作業としての「手仕事」の必要性和重要性は容易に理解できる。では言語芸術の分野における「手仕事」とは何か。リルケは手紙の中で自問しつつ以下のように述べる。「この手仕事はもしかすると言語自体のなかに、言語の内的な生命と意志、その発展と過去をよりよく認識することのなかにあるのでしょうか。あるいは、それは何かあるきまった研究のなかに、ある事柄の一段と詳しい知識のなかにあるのでしょうか」と。リルケはある種の作家にとってはこのような研究や知識の習得、教養の涵養が日々の仕事となることを認めながら、自分にはそれが適さないことを明かしている。上記した引用部より少し後の部分でリルケはこれに関して以下のように書く。「すべて獲得されたものにたいして私は敵意を感じずにはいられません」(O I-186)と。さらに自分には体系的な読書や知識の整理の能力が欠けているとも述べている。

リルケには父親、親類の援助によって大学での勉学の機会とは与えられていた。本人がその気になれば体系的な知識の習得も、学問的な方法を身につけることもできた筈だ。それどころかともと伯父の遺産からの援助金は大学での勉学を名目としたものであり、リルケの経済事情から言えば彼にとって大学卒業は義務だったのだ。それを怠って文学活動の道を選んだのはリルケの意志に他ならない。リルケ自身はしかし、自分に教養が欠けていることを自らの弱点だと認識しており、『マルテの手記』完成後の危機の期間にも再び大学に戻ることを考えている。それを妨げたのは結局この手紙に記されているように、「獲得されたもの」に対する彼の反感だと言えるだろう。ではこの「獲得されたもの」とは具体的には何であろうか。単なる知識・教養だとするならリルケは単なる反教養主義者だという括りを免れないことになるだろう。

リルケが反感を隠さなかったものとしては他に「批評」があげられる。古今東西を問わず、作家の中には自身に対する批評・研究を好まない傾向をもつものがおり、リルケもこの中に分類すればその意味は一般化されてしまうかも知れない。しかしもう少し細かく見てみよう。リルケがその批評嫌いを表明している手紙は多数あるが、例えば上記した手紙と同じ1903年2月17日に詩人志望の若者ハンス・クサーファ・カプスに宛てた手紙の冒頭部に以下のような箇所がある。「私は批評がましいことは一切したくないのです。一つの芸術作品に接するのに、批評的言語をもってするほど不当なことはありません。(……) たいていの出来事は口に出して言えないものです。

全く言葉などの踏み込んだことのない領域で行われるものです」(O I-124)。自らの作品に対してなされる言語活動である批評が、作品に全く接近し得ていないという実感、これがリルケの批評嫌いの根源である。だが、文学作品も言葉を使用したものであることは明らかだ。批評的言語も作品としての言葉も言語であることには変わりはない。リルケの反感は言葉のどの部分に向けられたものなのだろうか。

リルケの反感はラングとしての言葉の要素、換言すれば言葉の社会的な側面に強く向けられていると解釈できる。ルーに宛てた手紙で作家の手仕事の可能性として挙げられた言語研究や教養も、既に構成され、静的な構造物となったラングの体系と見なすことが出来る。リルケはこのような固定化された体系を受動的に学ぶことが耐えられないのである。批評的言語についても同様なことが言える。批評家の価値判断は一般に不特定多数の受容者を想定したものであり、個人的な見解を装う場合はあってもそれは社会性の裏返しにすぎない。このようなラングとしての言語に対置する形でリルケが拘る言語とは、それ故個人的な発話の領域、すなわちパロールとしての言語活動だと見なすことが可能になる。言語を客体として扱うのではなく、言語化することによって意味と対象が同時に生じるパロールの現場こそがリルケにとって重要であり、リルケにとってはそれこそが詩的創作活動の本質であり、詩人の「仕事」なのだ。しかしこれがリルケの言う「手仕事」になり得る性質のものかどうかは難しいところだろう。創作的パロールとしての言語活動は主観の状態が大きく関与するものであり、彫刻家の作業とは異なるからだ。このジレンマの解決策として当時のリルケが見出した方法が「見ること」であった。

1907年3月8日づけの妻クララに宛てた手紙には、リルケ研究ではよく知られた「見ること」について述べられた箇所がある。「われわれはものを見るとき全く外を向いているが、最も外を向いた瞬間に、われわれの内部に観察されたくはないと希望していた事物が現われてくるように思われる。その事物たちはわれわれの内部で無傷のまま、われわれとは無関係に、不思議にも匿名で実現する。一方で外部の対象のなかに、事物たちの意味が成長する。確実に力強い名前が、その事物たちの唯一可能な名前が、成長する。この名前によってわれわれはわれわれの内部の出来事を、幸福に、敬意をもって認識するのだが、それもその出来事に立ち入るのではなく、そっと遠方から、いましがたまで疎遠であって、次の瞬間にはまた疎遠となってしまう事物たちの合図のもとに理解する」(O I-349 f.)。この部分はリルケ独特の象徴的な表現のためもあるが、かなり難解な内容となっている。従来の研究では、この部分はリルケ中期の客観性が単に主観を捨象したものではなく、主観の意識にとっては共に未知のものである外部対象と内面性が複雑に関与するものであることの証明として挙げられることが多く、それ以上はレトリックの問題であるとして言及されてはこなかった。だが、ここに書かれている「匿名」性、「外部対象」、「意味」、「名前」そして「認識」を字句通りに受け取れば、それらは言葉と外部対象の問題を指していると考えられる。すなわちリルケのこの手紙は、「見ること」がパロールとしての詩的言語活動と直結していることを示しているのだ。「見ること」によって生じる事物たちの匿名性とは、社会的言語活動としてのラングによって規制された関係性からの解放を意味する。またそのことによって「意味」は外部の対象に付属するものではなく、パロールとしての言語活動と同時に生じるものであることが明示されている。さらに認識主体の内面性も言語以前に自明のものとして存在するものではなく、外部対象の「意味」と同時に主体の意識に与えられるものなのだ。このような言語活動もまた物自体としての外部対象を直接捉えることはできず、対象と言語の関係性は瞬間的な「合図」のうちに成立するかに見えるものにとどまるのである。

このように解釈するならば、リルケのこの手紙に書かれた「見ること」の方法論は象徴的な神秘論などでは全くなく、使われている用語の違いこそあれ構造主義的言語論に近い概念であることが分る。次に、中期リルケの詩論において外部対象との関連において考えられるべきものとして「可視的等価物」を取り上げたい。

ロダンの造形芸術と創作態度を自らの範とした中期のリルケではあったが、彫刻という芸術のジャンルそのものは時代に適したものとは見なしていなかった<sup>(9)</sup>。『マルテの手記』の手記26 (KA 3, 510-513)においては、ノルウェーの劇作家イブセンの芸術ジャンルである劇についても時代との関わりの中で困難を抱えるものと見なし、イブセンを「内的に見られたものの可視的な等価物を求めて」絶望的な努力をしたと書いている。さらに中期のリルケにとってロダンと並んで大きな位置を占める画家セザンヌについても、1921年2月23日づけの W. ハウゼンシュタイン宛の手紙で、「対象と意味をもう一度、何としても等価なものにしようと闘った」(T-213) 芸術家であるとしている。そしてそれはセザンヌの時代でも既に生活の全てを犠牲にしなければ達成できないほどの困難なことであったとも述べている。これらの言にはいくつかの要素が複合している。まず確認しておかなければならないことは、リルケの言う可視的等価物とは作家が恣意的に選択できるような外部対象を意味するものではないということだ。可視的等価物とは、作品が可視的なものに関わる芸術ジャンル、絵画も含む造形芸術や劇としての上演を通して劇作品もこれに含まれる、が素材としうるような「価値」を持った出来事や事物を指すと言えるだろう。M. エンゲルはリルケのこの可視的等価物について、経済的合理性が追求されていく近代社会の中で事物はその機能性が価値基準となるのに対して、リルケの言う可視的等価物とは人間の内的体験と結びつけることができる象徴的等価物であると述べている<sup>(10)</sup>。エンゲルのこの指摘は的確なものであり、リルケが活動した19世紀末から20世紀初頭にかけては、一般の人々の生活領域において象徴性が機能性に駆逐されていく時代だったのである。

中期のリルケもまたこのような時代背景の中で象徴的等価物を求めて苦闘する。そのありさまはマルテにも投影されている。1925年11月10日づけの V.v. フレヴィチ宛の手紙でリルケはマルテについて述べている。「若きマルテもまた、絶えず眼に見えない世界へ退いていく生命をいろいろな現象や形象のかなたに把握してみたいと思っています」(O II-428)。それらの「現象や形象」が、マルテの住むパリの現在であり、また自らの幼年時代の記憶であり、さまざまな読書体験であると続けられている。『マルテの手記』におけるパリの現在の描写は迫真性に満ちており、読者はそこにあるがままの大都市の様子が描写されているかのような印象を受ける。だが実際にはリルケ＝マルテが滞在したベル・エポック期のパリは万国博覧会が何度も開催され、都市型の消費生活の象徴とも言えるデパートが人々の心を魅惑していた時代でもある。ところが、マルテの描くパリにはデパートもエッフェル塔も全く現われない。それらはリルケの言う可視的等価物とは対極に位置するものだからだ。

フレヴィチ宛の手紙からさらに確認できることは、可視的等価物が必ずしも眼で見ることのできる事物を意味するものではないということだ。この手紙でリルケは、可視的等価物の中に幼年時代の記憶と読書体験も含めている。これらはそれ自体としては眼に見えるものではなく、「手記」に書かれることで初めて「形象」として捉えることが可能になるものだ。ここからリルケの「等価物」がかなり幅を持った概念であることが明らかになる。

リルケは1907年の10月にパリのサロン・ドートンヌで開かれていた展覧会にほぼ日参し、いわゆるセザンヌ体験をする。その体験を妻クララに宛てて書いたものがいわゆるリルケのセザンヌ

書簡として知られるものだ。その中の1通、10月12日づけの手紙で、展覧会に同行した女流画家のマチルデ・フォルメラーが、セザンヌの色彩とモチーフの「実現」について語った言として以下のように書かれている箇所がある。「いわば天秤に二つのものが乗せられていると考えたらよいでしょうか。こちらの『皿』には物があります。しかも、そこにただしい均衡がつけられねばなりません。多すぎもせず、少なすぎもせず、むろん色の多いときもあれば、少ないときもあるでしょう。しかし、それはかならず釣り合いによって決定されるのです。いつも対象が要求するものに、ぴったり対応しなければなりませんから」(O I-431 f.)。リルケはフォルメラーのこの言葉について驚嘆し、セザンヌの画の根底に触れたものとして評価している。そして、同じくセザンヌ書簡に含まれる同年10月22日づけの手紙では、この天秤ばかりの比喩から等価性の概念を作り出し、セザンヌの「赤い肘掛椅子の婦人」における椅子について以下のように書いている。「色彩は決して対象を圧倒するような過剰でも優越でもない。完全に椅子は椅子として、絵画的な〈等価〉に換算されていた。どんなに椅子が完璧に再現されようとも、かえってその日常的なりアリティは、最終的な〈絵画的実存〉のためにすべての重量を失っているといえよいだらう。(……)すべてが〈色〉と〈色〉との、相互の純粋な連関という問題に集約されてしまっている」(O I-449)。

この二つの手紙に示される「等価性」の対象は、時代と共に消え去る象徴的等価物とは微妙に異なっている。後者の場合の象徴的等価物とは人間の内部において体験されるものに対して等価のものであった。しかしセザンヌ書簡で述べられている等価性という言葉のアクセントは外的な象徴値を持った事物にではなく、セザンヌの作品である絵画に置かれている。この「等価性」のバリエーションは他にもあり、1913年に書かれたエッセイ『若い詩人について』(KA 4, 671-678)では、詩作の方法として「純粋に内的な現実を少しずつ、眼に見えるものとして、正確に等価なものに仕上げる」と述べられている。この場合にはセザンヌ書簡で絵画作品にあたる位置に詩が置かれ、絵画においてそのモデルとなる事物の位置に、抒情詩の対象である「内的な現実」が置かれている。

このように見ると、リルケにおける「等価性」とは、一方に形象化の対象となるリアルなもの、これは可視的なものとは限らない、が位置し、もう一方に形象化されたもの、これは主として芸術作品が来ることが分る。リルケの手紙に書かれている比喩を使えば、天秤ばかりの片方に載せられるものがリアルな対象であり、もう片方が象徴値を持った作品であるということになるだろう。

リルケはフォルメラーの使った天秤ばかりの比喩が非常に気に入ったようだが、ここにおそらく等価性の問題の本質がある。すなわち天秤の比喩で表わされる対象と作品の関係性が重要なのだ。釣り合った状態の天秤の二つの皿に載せられるものの重さは等しい。リルケの比喩ではこの「重さ」は「価値」に変換されている。そしてこれら二つのものの関係は変換された価値の均等性以外にはない。つまり二つの皿に乗せられたもの同士の間には直接的なつながりは全くないにも拘わらず、それらは価値的には等価なのである。この対象と作品の関係性は、記号論における対象と記号の関係性のモデルそのものだ。あるいは構造言語学における対象と言語記号の関係と言ってもよい。もちろんリルケのモデルの場合片方の皿に載るものは記号そのものではなく、芸術作品である。作品は記号単体よりもはるかに複雑であり、作品としての完成度の問題もある。リルケの天秤ばかりの比喩は、作品としては理想的な完成度に達している場合にのみあてはまることも確かだ。

リルケは1925年11月26日づけの、女流画家ゾフィー・ジョークに宛てた手紙で外的対象と作品の

関係について基本的にセザンヌ書簡と同様の見解を述べている。そこでは天秤ばかりの比喩は使われないが、外的対象は作品との関係に置かれた場合、その重さはゼロにならなければ成功した芸術とは言えないと書かれている。これは上記したセザンヌ書簡では、対象の「日常的なリアリティは、最終的な〈絵画的実存〉のためにすべての重量を失っている」という部分に相当する。このリルケ独特のメタフォリックな言い方に対しては解釈が必要だろう。

ここに書かれている外的対象は、ものそれ自体だろうか。そうではない。「絵画的実現」すなわち芸術作品としての記号化のために失わなければならない「重量」、「日常的なリアリティ」とは社会的関係性において対象に付与されている「意味」なのである。外部対象としてのものは、ラングの中でその時々時代に応じた意味を付与されてきている。芸術家はそれらの意味を一旦解体し、作品の新たな関係性の中に位置づけなければならないのだ。セザンヌの絵画においてそれは色彩によって構成され、言語芸術においては言葉、あるいは形象化された言葉によって構成される純粋に抽象的な空間でなければならない。そこにおいて初めて象徴価値を持った事物の新しい意味が成立するのである。ゾフィー宛の同じ手紙の中でリルケは続けている。「現実の空間から何も借りないで、まったく内面的で創造的な空間にこれらのディテールをおくこと、あらゆる絵画は、(そしてあらゆる詩も) この内面的な空間をつくり出すことができないので、現実の空間を模倣しているのです」(O II-441)。リルケの詩的言語空間が、外部対象の報告性や客観的描写性とは対極にあることが、この箇所においても明示されているのだ。

以上、中期リルケの詩論をソシュールの構造主義的言語学を含む記号論的言語学を手掛かりに考察してきた。従来の研究では今なお支配的である、外部対象としての「もの」の实在性を柱とした解釈とは異なる新しい見方が提出できたであろう。事物詩を柱とする中期のリルケにとっても「もの」の意味とは、外的対象としての「もの」に即自的に与えられているのではない。それは、社会的なものであるにせよ、芸術的なものであるにせよ、記号化によって生じるものなのだ。リルケ研究ではよく引用される、1903年8月8日づけルー宛の手紙「モデルはあるように見えるだけ、芸術事物は存在です」(O I-180) はリルケの「芸術事物」に対する存在論的解釈に足場を与えてきた。しかしこの「存在」は、象徴価値によって保証されるものであり、それは一つの価値として他のものとの関係性から生じるものだ。芸術事物の存在する場とは、従って絵画であれば色彩と線、詩であれば言葉と言語形象から構成される虚構の空間だということになる。8月8日のルー宛の手紙では、以下のように言われる。「(対象としての) 事物を、もっと心をこめ、もっと確実に、はるかに的確に、広い空間へとめ込むこと」がロダンの創作活動であると。

### 3-2.

『ドゥイノの悲歌』の第九悲歌の詩行、「ものたちは望む、われわれが彼らを不可視の内部において変容することを、／内部へ—おお、限りなく—われわれの内部へ！」(KA 2-229)、さらには第七悲歌の「愛するものよ、内部以外のどこにも世界は存在しない。／われわれの世界は、変容とともに過ぎ去っていく。そして外部は、／ますます乏しくなっていく。かつては、持続する家のあったところに、／考え出された建築物が、提案されている、曲がった姿で、／考え出されたものに完全に属し、まるで脳の中にあるかのようだ」(KA 2-221, 222) が示すように、後期リルケの詩論の中核の一つが、「内部への変容」であることは間違いない。引用した第七悲歌の後半の詩行からは、この内部への変容が時代との関わり、すなわち近代に対する批判と強く関わりを持つことがうかがえる。



M. エンゲルは、リルケの作品に見られる反近代の傾向を、近代において生じた認識論的な主要戦略に端を発するものと見ている<sup>(11)</sup>。カントを代表とする近代における理性的、科学的世界把握の方法は、世界を、理性によって捉えることのできる領域とそれ以外の領域に分けることから始まった。これは人間の関わる文化の範囲で言えば、信仰の領域と理性・科学の領域を分けるということに集約されるだろう。従ってこのことは世俗化の一形態とも言え、時代の流れと共に徐々に進展してきた性質のものであって、近代において突然生じたものではない。しかし啓蒙理性の方法論は、これらの間の境界を明確にし、理性・科学の領域をそれ以外のものから峻別することを目指した。この明確な境界づけが近代の新しさであり、リルケの近代批判につながる元凶でもある。カント個人は、理性の領域と信仰を代表とするそれ以外の領域を境界づけこそすれ、理性以外のものを否定する立場に立ったわけではない。彼にとってはあくまで方法論としての分節だったわけだ。ところが、彼以外の大半の啓蒙主義者たちは、理性、科学的思考によって把握できる世界を全てとし、それ以外のものを否定的なものとして追放する姿勢に転じた。もちろん啓蒙の時代以後も、理性では捉えられない領域への心理的欲求は残り、様々な形で社会に残存しはするが、それらは概念的言語によって全て非理性的な迷信、怪しげな神秘主義、非科学的な古いオカルティズムなどとして括られてしまう。

リルケはその発言や作品において明確に近代批判の傾向を見せてはいるが、近代技術の有効性そのものを否定しているわけではない。リルケは一方で電話を嫌い、手紙を好み、汽車での移動に愚痴をこぼしはしたが、他方では自動車での移動や近代的な設備の整ったホテルを好んだ。要するに移民と同じ車両に乗ってトランクの上に何時間も座らなければならないような移動、あるいはすきま風の入り込むような、ろくな暖房設備もないような安ホテルが好みではなかっただけで、それらを回避できるような近代技術を否定する気は全くなかったのである。

リルケの批判はそのような次元にはなく、啓蒙理性の基本戦略である厳密な境界づけに向けられたものだ。さらにはこの理性の及ぶ範囲内の事象を記述するために使われる道具としての言葉によって制限された社会的言語に対するものでもある。ラングとしての言語は、社会の中で使用され、流通することによって形成されるものだ。だとすれば近代以降の啓蒙主義的方法論によって限定された世界観の中において使用される言葉は、最早それ以外の領域を対象とするものではないことになる。上述したようなリルケの社会的言語活動に対する反感の根はここにあるのだ。

従ってリルケの努力は近代社会によって行われた「境界づけ」の破壊と、詩的パロールによる言語活動によって言葉を再生することに向けられる。エンゲルも指摘しているように<sup>(12)</sup>、『ドゥイノの悲歌』の第十悲歌に形象化される「悲しみの街」は、人間的悟性の通用する範囲に限定された領域のみを活動空間とする現代社会を示すものに他ならない。既に引用した第七悲歌の「まるで脳の中にある」かのように「考え出された建築物」、さらにその少し後にくる詩句「形象なき行為」も全てこの「悲しみの街」に属する詩形象なのだ。第十悲歌では、この「悲しみの街」のはずれに、子供や恋人たち、そして犬のいる領域が描かれ、若い女性の姿をまとった「嘆き」に導かれて一人の若者がそこを通り抜けさらに先の草原に踏み込む。この「若者」は詩人のメタファーであるが、彼はそこで引き返さざるを得ない。そこから先は生者の領域ではなく、死者のみが踏み込むことのできる「悲しみの国」となる。この「悲しみの国」は、「悲しみの街」とは対称的にリルケの詩的言語の全てを活用して壮大な時空間的広がりを持つ領域として形象化される。「悲しみの国」には死者しか入ることはできない。しかしそこは純粹な死者の国ではなく、そこに踏み込んだ「若い死者」も第十悲歌では最終的に更に奥の領域である死者の国へ入っていく。故に「悲

「しみの国」は、生の領域と死の領域をつなぐ一種の中間地帯を構成する空間と見なされる。重要なのは、啓蒙理性によって線引きされた生の領域とそれ以外のものの領域の境界が単なる「板塀」に過ぎず、子供たちや恋人たち、犬らによって容易に越境されてしまうものだという事だ。さらには死と生の境界も峻別されるものではなく、相互に浸透可能な中間領域があり、例え生者である詩人がそこに入ることはできなくとも、詩の言葉はその領域の現象を象徴的に捉えることができるという点にある。第十悲歌においても死者が最終的に入っていく先の描写はない。そこはたとえ詩の言葉でも捉えることのできない領域なのである。

以上のような時代状況を背景とするリルケの「内部への変容」は、理性的認識の及ぶ範囲に限定された機能性重視の近代社会から放逐されようとしている事物、第七悲歌の例で言えば「持続する家」、を守るための方法に他ならない。「持続する」という付加語は、機能的なデザインを持つ近代建築が流行の移りと共にその姿を変えていくことに対置されたものであって特別な固有性を示すものではない。第九悲歌では次のような詩行がある。「おそらくわれわれがここにいるのは、言うためなのだ。／家、橋、噴水、門、水瓶、果樹、窓と—／あるいは、せいぜい、円柱、塔と……」(KA 2-228)。言挙げされるべき対象とされたこれらの事物は特殊なものではない。どこの町、どこの村にもある日常的なものだ。それらは日常に属しながら世代を越えて受け継がれることによって、人々の思い出や記憶と結びつく。それによってこれらの何気ない事物は、内面的な経験と関係を持ちうる象徴性を持つのだ。リルケが保存しようとするものは事物それ自体ではなく、事物の象徴価である。価値は関係性から生じるものである以上、リルケの狙いは事物を取り巻く関係性全体を保持しなければ達成できないことになる。近代化に伴う世界観の変化は何よりこの関係性の変化を基盤にして生じたものだ。すなわち近代の日常生活においては事物の象徴価は存在し得ないのである。

外部対象としての事物の「内面への変容」は、以上のような時代の変化を背景とした、いわば必然的結果であると言えるだろう。では、詩論的には中期の事物詩における「もの」と後期の「内部への変容」における「もの」はどのような関係にあるのだろうか。

1910年の初頭に『マルテの手記』を完成させた後、リルケは体調的にも創作的にも深刻な不振に陥る。これはリルケのいわゆる中期から後期にかけての危機の期間にあたるものだが、1913年には既にかかなり復調し、もしその後順調に推移すればリルケの後期作品は実際よりも早く成立していたかも知れない。だが、1914年に勃発した第一次世界大戦によって全てが頓挫してしまう。その最中に書かれた1915年10月27日づけ、エレン・デルプ宛の手紙でリルケは自身の詩作について以下のように述べる。「〈樹木、動物、季節〉こういったすべてが、もう私のうえにじかにマギーをかけてくれないのです。むかしはそのマギーも、幸運を純粋に決定するように、私のまだ効き目のあった心より優勢であったのです。(……) 外部にある事物が、内部でそれらと等価をなすもののもつ信じられぬほどの、無類の強度をすでに持っているのです。(……) 現象とヴィジョンが、いわばいたるところで対象のところ集っていたのです。どの対象にも内部世界がそっくり際だってあらわれていました」(T-191 f.)。これは前節で確認した、内面的な経験に対する可視的な等価物としての外部対象の詩論である。リルケの理解によれば、自らの創作上の危機はこの詩論がうまく機能しなくなったことに原因があるのだ。

ここで整理が必要なのは、象徴価を持った外的事物が加速度的に消滅していくという時代状況は、リルケ個人の創作上の危機とは無関係だということだ。上述した『マルテの手記』の手記26や1903年の手紙で既に可視的な等価物が迎えている時代的危機状況については繰り返し触れられ

ている。そのことと、初期の過度な主観性を抑える過程で見出された外的対象としての「もの」を軸とした中期の詩論とは矛盾しないものだ。前節で論じたように、中期の詩論においても既に、外的対象と詩形象の関係は、外的対象のリアルな「重さ」をゼロにしつつ詩においては言葉、絵画においては色彩と線の関係性の中に対象を位置づけることが理想であった。外的事物はいわば芸術作品の中で新たな価値をもって生まれ変わるのであり、作品とリアルな対象物の間に直接的な関係はなかったのだ。すなわち詩論的には中期リルケの可視的等価物をほんの少し踏み出せば「事物の変容」という後期の詩論にたどり着くことになる。前節で取り上げた1925年11月のゾフィー・ジョーク宛の手紙では、作品における構成の中では、リアルな空間からは何も借りられてこないことが理想であるとする部分に続けて以下のように書かれる。「あらゆる事物が移っていくことでしょう。なんとあらゆる事物が私たちの内部へ逃れていくことでしょう—それらの事物たちがすべて、外部の重荷を脱して、私たちが私たち自身の内部に閉じこめて、深めているかなたの世界で甦ることを望んでいることでしょう。(……) 私たちはすべての事物を変質し、甦らせ、変形する使命を負っているのです。なぜなら、不在なもの、眼に見えないものの言葉を作り出すことによるのでなければ、眼に見えるものをどうして支え、救うことができるでしょうか」(O II-442)。

詩論的なレベルから見れば、中期リルケの天秤ばかりの比喻によって表わされる可視的等価物のモデルはある種の不整合性を含んでいる。中期リルケにとっての「事物」とは当初から詩的パロールの活動の中で見出されたものであり、言葉を離れては存在しえないものだ。ロダンやセザンヌと関わる中で自らの詩論を深めた後は、事物の存在的根拠である象徴性はリアルな世界に依存することなく、作品内における関係性から生じることが理想であるとされた。外的対象はその重さ、すなわち社会的言語活動によって与えられた「意味」から完全に解放されることが求められたのである。しかし、このモデルでは実は外部対象の位置が非常に際どいものになってしまう。リルケの詩論ではもともと、もの自体としての事物の存在する場はない。記号としての言葉は、もの自体を捉えることはできないからだ。しかし、社会的な言語関係によって与えられた事物の「意味」は解体されなければならない。そして事物は芸術作品内で構成される新たな関係性の中に移されることによって新しい価値を付与されるのである。このような詩論モデルにおいては、リアルな空間から芸術作品の作り出す内部空間への事物の移行はいわば必然的な流れであり、自然なベクトルと見なすことができる。中期リルケの詩論は、その発端こそ「もの」の発見によって与えられたものではあったが、その中核において外部対象の果たす役割はほとんどなかったことになる。しかし、リルケは外部の事物に拘った。このことによって生じる無理が中期から後期にかけての危機を生んだと見なすことも可能なのだ。

その外見的相違にもかかわらず、中期リルケの事物詩の詩論と後期の内部への変容の詩論は言語論的骨格においてはほぼ同一のものである。いずれの場合も「事物」は、言語化される過程でリアルな外的対象物とは切り離されてしまう。中期におけるリルケもこのことは明確に理解していた。なおかつリルケが外部にある「もの」に拘ったのは、自らが否定する初期の主観的な作品からの脱却が「もの」を支えとして成り立ったものであることもまた事実だからだ。初期のリルケの作品は、自らの感情の流れのままに言葉を紡ぎ出すものだった。そこで重要なのは「気分」であり、外界の事象は気分を展開させるためのきっかけに過ぎない。この、自らの主観性のみを足場とする方法は一見すると独自性につながるかに思われる。しかし、実際には初期リルケの作品は、その言語において独自性はほとんどない。自らの主観を主張しながら、使用する言語は既存のものの借り物の域を出られないのである。中期のリルケは、「見ること」の方法によって外部

の対象を既存の関係性から切り離し、異化した。それと同時に自らの作品内における言葉をも、社会的ラングのみならず既存の作品に使われ続けることでやはり社会化した詩的言い回しから解放しようとしたのだ。リルケの詩の言葉は、中期の「見ること」と芸術事物の段階において初めて真に詩的パロールとなったのである。

中期のリルケが外部の「もの」に拘った理由は以上のようなものだ。しかし、詩的言語空間内部において外的事物との関係性がない以上、詩的言語の独自性が充分に得られた後は外的な対象物の役割はほとんど消滅してしまうことになる。それどころか外的な対象は、詩的言語の自由な展開を阻害する可能性すら持ち得るものになってしまう。本来であればここから脱出する方法は単純なものである。すなわち外部の対象を捨て去ればいいのだ。これは現代絵画における抽象画と同一の方向性である。しかしリルケはなおも外部の事物に拘った。そしてリルケは外部対象の役割を逆転することでこの矛盾を解消したのである。すなわち外部の事物は支えではなく、支えられるべきものとなり、内部への変容によって救われるものとなるのだ。これによって外部の対象はそのリアルな現実における関係性を失って言語空間に移されるという言語の性質に沿った詩論モデルを得たことになる。詩における言語空間も、論理的には矛盾する外部対象の呪縛から解放されることでより自由な展開を得る。このことは後期リルケの作品が実際に証明していることなのである。

#### 4.

以上、中期リルケの詩論と後期リルケの詩論を言語論的視点から考察した。従来の存在論的解釈を基調とする研究とは異なった新しい角度からの見方を提出できたと思われる。中期リルケの詩論は、天秤ばかりの比喩に正確に示されているように、外部の対象はその「重さ」を失いながら内的体験に対して等価のものとして位置づけられる。上述したようにこのモデルには矛盾もあり、その維持にはかなりの努力を要する不安定なものだ。しかもそれ故にモデルそのものは動的であることは許されず、これも天秤の比喩が表わすように、微妙なバランスの上に成り立つ極めて静的な構造となる。

後期のリルケの詩論は、この外的事物に対する無理な拘りを捨て去り、なおかつ「変容」という方法によって内的空間が狭い主観性の枠内に閉ざされることを避けたものとなっている。言い換えれば、外的事物の可視性を不可視のものを示す象徴的記号性に換えたということだ。それによって後期リルケの詩論モデルはダイナミックさを取り戻し、言語形象はより自由に大胆に使用されることとなる。中期のリルケが好んだ天秤ばかりの比喩は後期のモデルには適さず、代わりに使用されるものが「全一」<sup>(13)</sup>である。この「全一」は詩論モデルであると同時にリルケの現実解釈のモデルでもあり、換言すれば全体にして一つの世界ということになるだろう。世界はもともと啓蒙理性によって制限されてしまったような部分的なものではなく、われわれの認識の届かない領域、リルケにおいてはこれらは、「神」、「死」、「愛」を通じて象徴的に把握される、を含んだ全体的なものだ。近代以前の人間は、何千年にもわたってこのような世界を常識として生活してきたのだ。リルケの意図はしかし、時代を逆行させることにはない。現実近代以前の世界観を復活させることは不可能だ。だが、詩の中でなら、たとえ一時的にせよこの「全一」の関係性を構築できる可能性はあるだろう。これが後期リルケの代表作である『オルフォイスへのソネット』の主テーマとなる。

リルケについては、その近代批判と見かけ上の神秘性故に現代詩人に数えるべきか、そうでは

ないかがしばしば議論の対象となってきた。だが、彼の有していた言語観から見れば、リルケは紛れもなく現代に属する詩人である。リルケはまとまった言語論を残してはいないが、それは第一に批評や研究の言語に対する彼の嫌悪を理由とし、さらに哲学者や研究者ではなかったリルケは、作品創作という言語的实践によって言葉の可能性と問題点を追求することができたためであると考えられる。詩論そのものをテーマとする作品の多さとその内容から、リルケの言葉に対する問題意識は非常に高かったことがうかがわれる。リルケと言葉の問題はまだ端緒についたばかりの研究課題なのである。

## 註

本稿で扱うリルケの作品については、すべて以下の全集を底本とする。引用部の末尾には全集の巻数と頁数を付記する。

Rilke Werke. Kommentierte Ausgabe [KA 1-4], Hg. v. Manfred Engel u. a., Leipzig 1996.

また、リルケの書簡については以下の書簡集を使用した。

『リルケ書簡集Ⅰ、Ⅱ』 大山 定一 他 訳 人文書院

この書簡集からの引用については末尾に記号 O と巻数、頁数を付記する。

『リルケ美術書簡』 塚越 敏 編訳 みすず書房

この書簡集からの引用については、記号 T と頁数を付記する。

- (1) ソシユールは、考察対象を主に単語に限定し、文を除外している。
- (2) Käte Hamburger, Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. In: Rilke in neuer Sicht. Stuttgart 1972, S. 83-158
- (3) 例えば W.G.Müller は、リルケの詩的方法をフッサールの現象学的還元と同一のものであるとは言えないとしている。  
Wolfgang G. Müller, Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne. In: Rilke und die Weltliteratur. Düsseldorf; Zürich 1999, S. 214-235.
- (4) 例えば「現代詩について」(KA 4, 61-86) が挙げられる。
- (5) 1898年に成立した“Moderne Lyrik”では次のように述べられている。「しかし、このような感情の素材、夕べの気分とか、春の風景といったようなものでさえも私には、さらに繊細な、全く個人的な告白のための仮託であるように思われるのです」(KA 4-65)。
- (6) 例えばクルト・オッペルトなど。  
Kurt Oppert, Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Morike, Meyer und Rilke. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 4. 1926, S. 747-783.
- (7) ルーからリルケに宛てた1903. 8. 7. づけの手紙。  
Rainer Maria Rilke Lou Andreas-Salome Briefwechsel. F.a.M. 1989, S. 87-88.
- (8) カプスとの文通は1908年まで続き、リルケからカプスに宛てた計10通の手紙はいわゆる「若き詩人への手紙」として知られる。
- (9) このことは『ロダン論』の中でも言及されている。
- (10) Manfred Engel (Hg.), Rilke Handbuch. Stuttgart 2004.
- (11) a.a.O., S. 507-528.
- (12) a.a.O., S. 507-528.
- (13) 原語では、“das Ganze”。意味としては「全体的なもの」ということだが、日本語にしづらく、リルケ研究では「全一」と訳されるのが普通。

