

リルケの詩『偶像』について

金子孝吉

IDOL

Gott oder Göttin des Katzenschlafs,
kostende Gottheit, die in dem dunkeln
Mund reife Augen - Beeren zerdrückt,
süßgewordenen Schauns Traubensaft,
ewiges Licht in der Krypta des Gaumens.
Schlaf - Lied nicht, —Gong! Gong!
Was die anderen Götter beschwört,
entläßt diesen verlisteten Gott
an seine einwärts fallende Macht. (SW. II. S. 185f.)

偶 像

猫の眠りの^{男神}あるいは^{女神},
味わっている神, 暗い口の内部で
熟した眼の実を押し潰す神,
甘くなった観照の葡萄酒,
口蓋のクリプタの内部の永遠の光。
子守歌ではなく, — ^{ゴング}銅鑼! ^{ゴング}銅鑼!
ほかの神々を呼び出すものも,
この^賢しい神に対しては
内部へと落ちていく彼の力にまかせている。

詩『偶像』は、1925年の夏にパリにおいて1行目だけが書かれ、同年の11月にミュンヘンにおいて全体が完成した。詩人の死のおよそ1年前に書かれた作品であ

る。

リルケの晩年の詩はいずれも難解である。それは、詩人の長年にわたる芸術的探究の豊かな成果が、短かい詩の中に非常に凝縮された形で表現されているからである。ひとつの詩の中に詩人の様々な詩想が濃縮されてこめられることによって、個々の詩語の意味は非常に重いもの、多層的なものとなっているのであるが、その意味の重さをしっかりと受けとめ、その多層性を十分に読みとめることは、リルケを専門に研究する者にとっても容易なことではないといえる。しかしながら、晩年の詩に、リルケの芸術上の全体験、全思索が圧縮されて表現されているということは、我々が詩人の晩年の詩を読むとき、彼の全詩業のエッセンスだけを味わうことができるということを意味するのである。リルケの詩的世界の全体像を、我々は一望のもとにみてとることができるのである。

そのような性質をもつ晩年の詩の中でも、とりわけこの『偶像』の詩は、リルケの芸術上の最も本質的ないくつかの問題を数少ない詩行の中にあますところなく集約的に表現している点で、内容の密度の最も濃い作品のひとつであるということが出来る。表現の極度の凝縮性の故に著しく晦渋な作品ではあるが、我々はこの詩を読むとき、リルケ独自の芸術的世界観を総括的にとらえることが可能となるのである。

I

詩『偶像』は、1行目 *Gott oder Göttin des Katzenschlafs* からすでに難解である。まず「猫の眠りの神」とはいったいどのような神なのかという疑問が湧いてくる。そしてなぜその神は「男神あるいは女神」というようにその性を決定することができないのかということも問題となってくる。さらにこの詩の出発点は、題名をみるとわかるように、実は「猫の眠りの神」そのものではなく、その神の「偶像」なのである。これらのことはいったいどのように理解したらいいのだろうか。

しかし、それらの問題について考察する前に触れておかななくてはならないことがある。先程も述べたとおりこの詩の1行目だけは1925年の夏にパリにおいて書かれていたのであるが、実はそのすぐあとにリルケは今度はフランス語によって改めて「猫の眠りの神」をテーマとする詩を作ることを試みていたのである。このフランス語詩の1行目は、ドイツ語詩の1行目とはほとんどそのまま対応しているもので

ある。

Divinité du sommeil des chats,
sous un ciel sans fentes
j'aurais été celui qui édifia
ton temple aux voûtes lentes.

Ton sanctuaire je l'eus construit

(SW. II. S. 724)

このフランス語詩の後半においては、詩想はもっぱら「猫の眠りの神」に捧げる「神殿（ temple ）」を「建てる」ことに向けられている。しかしその詩想はそれ以上の展開をみせることなく、このフランス語による詩作の試みは未完成に終わり、結局「猫の眠りの神」を主題とする詩は、詩人がその年の秋にミュゾットに戻ってから再びドイツ語によって書かれて完成するに至ったわけである。このフランス語草稿詩は未完に残されたものの、ドイツ語の完成詩の1行目を理解する上で、我々を助けてくれるものである。

さて、1行目の Katzenschlaf の神は、もっとわかりやすい表現にパラフレーズしてみるならば、猫のように眠っている神というふうに言い換えることができるだろう。これと対応しているフランス語の草稿詩の1行目 Divinité du sommeil des chats 「猫たちの眠りの神」という表現をみても、猫がはっきりと複数でうたわれ、一般化されていることがわかるので、ドイツ語詩の1行目も、一般に猫たちが眠るように眠っている神、あるいは「猫たちの眠り」という性質を備えている神というふうに読んでいいのではないかと思われる。すると、そのように猫のように眠っているというイメージを我々に与える神として、またその性が男性か女性か決定し難い神として、さらにその神には、崇拝の具体的な対象となる「偶像」が存在しているということから、その他、この詩の2行目以下にあるいくつかの表現をも考え合わせるとき、我々はこの「猫の眠りの神」という表現で、スフィンクスを思い浮かべることができるかもしれない。そのような連想は、唐突な印象を与えるかもしれないが、かといってまったくの強引な結びつきであるということもできないのである。

まず、スフィンクスの身体を作っている獅子は、そもそも猫科の動物であり、実際に両者は、その姿、またその性質において非常に似かよっているのである。そし

て、猫とスフィンクスとの結びつきは、ボードレールの有名な詩『猫』（Les chats）においてもみられるものであった。この詩の第3連において、ボードレールは次のようにうたっている。

猫が夢想しているときの姿は、
孤独の底に長々と身を横たえて 果しない夢の中に眠っているようにみえる
巨大なスフィンクス像の高貴な姿 そのままだ。

ボードレールの熱心な読者であり、また彼の詩から多大な影響を受けているリルケは、この「猫の眠りの神」の詩を作るときに、ボードレールの『猫』の詩を脳裡に浮かべていたということは充分に考えられることである。それに実際、猫が前足をつきだし、身体を長くして、静かにじっと寝ている姿は、まさしく堂々と威厳にみちて身体を横たえて休らっているスフィンクスの姿を思わせるのである。

また、スフィンクスは古代エジプトが発祥の地であるが、古代エジプト人たちにとってスフィンクスは、聖なる神であった。そして古代エジプト人たちは、彼らが崇拜する際の具体的な対象にするために、おびただしい数にのぼるスフィンクス神の偶像を作ったのである。それらのスフィンクスの偶像のうちで、最も古いとされ、最も大きく、そして最も有名なものが、ギザにある大スフィンクスである。先程のボードレールの『猫』の詩の中でできた「巨大なスフィンクス」も、このギザの大スフィンクスのことをいっていると考えられる。リルケは、1911年にエジプトに旅行した際にこのギザの大スフィンクスを訪れている。この巨大な神像はリルケに非常に深い感銘を与えた。リルケは、1914年2月1日付のペンヴェヌータ（マгда・フォン・ハッティングベルク夫人）宛の書簡で、そのときの感動を詳しく語っているし、また、第7悲歌や第10悲歌を読むとき、我々はリルケがその巨像からいかに強い衝撃を受けたかということを知ることができる¹⁾。だが、我々は、1925年に書かれたこの『偶像』の詩にも、彼のエジプト旅行の際の強烈なスフィンクス体験が反映されていると考えてもよいのではないかと思われるのである。

さて、古代エジプトにおいては、スフィンクスは、神聖で、無敵の権力をもつ王の顔と、動物の中では最強の力をもつとされる獅子の身体とが結合してできた神であった。そして、スフィンクス神は、古代エジプトの人々によって、彼らを襲う外敵を駆逐し、また死者たちの墓（とりわけ王の墓＝ピラミッド）を守ってくれる、無敵の力をもった守護神とみなされて、数多くの「偶像」が作られ、彼らの熱烈な

崇拜の対象となっていたのである。だが我々にとってなによりも重要なのは、古代エジプトではスフィンクスは男性としてみなされていたということである。ところが、スフィンクスは、エジプトだけにとどまらずに、その後小アジアとミュケナイを經由してギリシャに渡り、そしてそこで大きな変貌をとげることになった。ギリシャ人たちが考えたスフィンクスがどのようなものであったかということは、オイディプス伝説が我々に明らかにしてくれる。そこに登場してくるスフィンクスは、人面獅子身であることに変わりはないが、翼を生やしており、それになんといても胸に乳房を持っていることからわかるように、女性なのである。彼女は、テーバイ附近の岩の上に坐って、すべての通行人に謎をかけて、それに答えられない者を殺してしまうという恐ろしい怪物なのである。

このように、スフィンクスは、それがエジプトのものであるか、あるいはギリシャのものであるかによって、その性が違ってくるのであり、その性格も異なってくるのである。スフィンクスには互いに異なる二つのイメージがあるのである。詩『偶像』にでてくる「猫の眠りの神」は、我々にスフィンクスのイメージを喚起させるものであるが、その際、そのイメージは、必ずしもエジプト由来のものだけではなく、ギリシャ由来のものも多分に入りこんでいるということが出来る。この詩の2行目以下にみられるいくつかの表現 — 眼の玉を潰して食べてしまう（3行目）というような恐ろしい怪物のイメージ、あるいは8行目の verlistet（この語については注7を参照）というような「賢しさ」（ギリシャ起源のスフィンクスは、後世においては次第に悪のイメージが払拭されて、知恵ある存在の象徴としてみなされるようにもなったのである）のイメージ、さらに9行目にある、オイディプスに謎を解かれて岩の上から落ちていく情景を思わせる fallen という表現 — は、ギリシャのスフィンクスのイメージである。リルケはこの詩を書くとき、おそらくエジプトとギリシャの両方のスフィンクスのイメージを思い浮かべていたと考えられるのである。そのような事情から、リルケは、この詩の「猫の眠りの神」を、ただ Gott と呼ぶだけでなく、oder Göttin という表現をもつけ加えて呼ぶことにしたのではないだろうか。²⁾

以上のように「猫の眠りの神」をスフィンクスにつなげて考えるとき、我々が1行目において出会う問題 — この神と「猫」との関係、またこの神の性が決定し難いということ、さらに「偶像」の問題 — がうまく解決されるといえよう。

しかし、「猫の眠りの神」（の「偶像」）はスフィンクス神（の偶像）がその原型となっているのではないかといっただけでは、我々はまだこの詩の1行

目の内容の半分も説明したことにはならないといえるだろう。確かに我々はこの詩におけるいくつかの暗号めいた表現から、「猫の眠りの神」の具体的な形姿としてスフィンクスの姿を思い浮かべることが可能であるし、またリルケ自身そのような意図をもっていたと推測されるのであるが、しかし、だからといってこの神を完全にスフィンクスと同一視してこの詩を読もうとすると、我々は著しく偏った読み方をするようになるのである。この詩を読むとき最終的に重要なのは、「猫の眠りの神」という詩的形象がこの詩の内部においてどのような詩的意味を担っているのかということ、その詩的形象によってリルケはこの詩を読む者に何を伝えようとしているかということをつきとめることなのである。

たとえば、第10悲歌においてくりひろげられた壮大な「嘆きの国」の幻想的なイメージは明らかにエジプトの風景に由来したものであるとみなされるが、リルケ自身、1925年11月13日消印のフレヴィッチ宛の『悲歌』自解の書簡の中で、「『嘆きの国』はエジプトと同一視されてはならない」と述べているように、我々は「嘆きの国」というリルケ独自の詩的 vision を、現実のエジプトにひきつけて解釈しようとしてはならないのである。確かに「嘆きの国」のイメージの原型はエジプトとみなされるが、リルケにとって、そして我々読者にとって重要なのは、詩の素材ではなく、あくまでもリルケがそれから作り出した詩的な vision の方なのである。それと同じことが、この『偶像』の詩の場合にもいうことができるだろう。この詩でうたわれる神は我々にスフィンクスのイメージを喚起させるものであるにしても、しかしそれはスフィンクスと完全に「同一視されてはならない」のである。リルケはもともとこの詩でスフィンクスそのものを描写、あるいは讚美しようとしているわけではないからである。「猫の眠りの神」は、確かにスフィンクスのイメージを浮かび上がらせるが、だからといって我々はこの詩でうたわれる神をすっかりスフィンクスにひきつけて読もうとするならば、大きな誤りをおかすことになるのである。「猫の眠りの神」はあくまでもリルケの想像力によって作られた *fiktiv* な詩的形象として受けとられなければならないのであり、我々にとって最終的に重要なことは、リルケがその *fiktiv* な詩的形象を作り出すことによって我々にいったいどのようなことを表現しようとしているのかということである。換言すれば、「猫の眠りの神」という詩的形象にリルケはどのような詩的な意味をこめようとしたのかということを探ることが我々にとって最も大切なことなのである。

そのために我々はここで一旦「猫の眠りの神」をスフィンクスのイメージから切り離し、1行目の、神を直接修飾している *Katzenschlaf* という表現について考察

することにしたい。「猫の眠り」とは、リルケにとっていかなる詩的意味をもつものであったのだろうか。

猫は生物学的には1日22時間眠るのが普通とされる動物である。しかし、猫は、人間が1日8時間ほどぐっすり眠り続けるように眠っているのではない。猫の眠りは、浅い眠り、いわばとうとうとまどろみ続けているような眠りである。すなわち、先程のボードレールの詩『猫』においてうたわれていたように、猫は常に「果しない夢の中に眠っている」のである。猫はいつも夢をみている状態にあるのであり、眠っていながら、同時に目覚めているような存在なのである。猫は常に覚醒と眠りの中間に身を置き、意識と無意識の境界に横たわっている存在であるといえよう。ところでそのような境界状態こそは、一般に詩人にとって、素晴らしい創造を生み出すことを可能にする最も理想的な精神的状態ではなかっただろうか。完全に目覚めているときは、余計な日常的意識が働いているために、人間は世界の真実をありのままに見たり、語ったりすることができない。眠ることによって、その余計な意識の働きは止まる。しかし、かといって完全に眠り込んでしまえば、人はもはや何も見ることも、語ることもできないのである。それ故、真実をありのままに見つめ、語ることができるのは、眠りつつ同時に目覚めているというような状態、意識と無意識の間にあるときだけなのである。「猫の眠り」は、そのような覚醒と眠りの中間にある状態なのであり、故にリルケにとっては、常に理想的な詩的創造の状態にあるということの意味していると考えてよいと思われる。覚醒と眠りの同時存在は、またリルケにとって宿命的ともいえる詩のモチーフである薔薇の花においてもみとめることができるものであった。リルケは、晩年のフランス語詩集『薔薇』の最初の詩において次のようにうたっている。

Si ta fraîcheur parfois nous étonne tant,
heureuse rose,
c'est qu'en toi-même, en dedans,
pétale contre pétale, tu te reposes.

Ensemble tout éveillé, dont le milieu
dort, ...

(SW. II. S. 575)

このような「全体はすっかり目覚めているのに、その内奥の中心では眠っている」

という、覚醒と眠りが同時に存在している状態はまさしく、リルケが自己の墓碑銘に定めた、薔薇をうたった三行詩の中にみられる「純粋な矛盾」(SW. II. S.185)の状態にほかならないが、この矛盾した状態こそ、純粋な真の創造が可能となる状態なのである。「猫の眠りの神」とは、覚醒と眠りの両方にまたがって横たわっている神、「純粋な矛盾」の秘密を心得ている神であり、結局リルケにとって芸術的創造の奥義をきわめている神を意味しているということができるとはしないだろうか。

Katzenschlaf という言葉をめぐってさらにイメージをふくらませてみることにしよう。Schlaf「眠り」は昔から<死>に通ずるものであるとみなされてきた。それ故我々はこの「眠りの神」を<死>の神と呼ぶこともできよう。しかしこの神は「猫の眠り」を眠っている神であった。すなわち、眠っていると同時に生き生きと目覚めている神なのである。故に、死の状態にあると同時に生の状態にもある神ということになる。「猫の眠りの神」はまた、生と死の両方にまたがっている神であるということができるとはしない。そもそも猫という動物が生と死の両方の領域に住んでいる存在であろう。猫は夜の暗闇の中でも眼がみえる故に、暗黒の世界を自由に徘徊することのできる存在である。闇の世界は死の世界に通じる。猫は普通見ることのできない死の世界を見ることができ、その中に入りこむことができるのである。しかし一方猫はまた昼の世界、明るい生の世界にも住んでいる。すなわち猫は死の世界と生の世界の両方に住んでいるのである。そういうわけで、「猫の眠りの神」は、生と死の両方の国に住み、二つの国をゆききすることができる神でもあるということができよう。またそうであるならば、この神は、リルケが讃えたあの歌神オルフォイスの存在とつながってくるのである。なぜなら、リルケによれば、オルフォイスもその「広大な本性は二つの世界(生と死の二つの世界 — 筆者注)から生まれてきた」(『オルフォイスへのソネット』I-6)のであり、また彼は二つの国をゆききすることができる存在だからである。オルフォイスには生の国と死の国の対立はもはやなく、彼は生と死が一つになっている<全一的世界>の中に入り込んでいるのである。リルケにとってこの全一の世界の中に参入することが生涯の最大の課題、最高の願望であったのであるが、「猫の眠りの神」は、オルフォイスと同様に二重の本性を有している故に、生と死の両方にまたがって住む存在であり、すでに全一的世界の中に入り込んで、そこで安らかに憩っているということができるとはしない。

さて、「猫の眠りの神」は、猫そのものではないにしても、猫の性質を多分に備えている神であるとみなされると思われるので、ここで、リルケ文学において「猫」

という存在が持っている意味について考察しておくことは、我々のこの詩の読解に興行きを与えてくれることになる。

リルケにとって動物的存在は、第8悲歌でうたわれているように、常に対立と葛藤をひきおこす主観的「意識」というものを働かさずにはいられない人間とは違って、(動物はそのような自己中心的な主観的「意識」を所有していないために)「無限の」「開かれた世界」(生と死が一つになっている全一的世界のこと)を見ており、またその中に「永遠にすこやかに」とどまっている存在であった。そのような動物の一員として猫もやはり、リルケ文学においては、全一の世界に休らい、永遠を見ている存在であることはいうまでもない。リルケが猫をモチーフにして作った詩作品はそれほど数が多いとはいえないが、たとえば『新詩集』の中の『薔薇窓』(SW. I. S.504)や『黒猫』(SW. I. S.595)では、猫の神秘的な眼がうたわれており、我々はそれらからリルケの猫観を察することができる。リルケはいずれの詩においても、あらゆるものを「意識」の働きによって対象化しようとする人間の悪しき視線を、猫の眼はその強い力で捕えて無力化し、さらには人間の意識の働きを止まらせ、ついには人間の心をつかんで神の内部に連れていってしまうとうたっている。猫の眼は、人間が意識を持って以来久しく忘れていた、神の住む永遠の世界へ人間を深く咬み込んでしまう力を持っているというのである。猫の眼は、人間にとって、そこから「開かれた世界」に入ることでできる「窓」、それも美しく神秘的に輝く「薔薇窓」のようなものだというのである。また、リルケが1920年に、当時彼の恋人であったバラディーヌ・クロソウスカの二番目の息子バルチュスが画いた猫の絵を集めた画集『ミツ』のために書いた序文(SW. VI. S.1099ff.)も、彼の猫に対する見方を知る上で見過ごすことのできないものである。そこでリルケは、猫が毎日人間たちと交わって生きているにもかかわらず、決して人間的なものに染まることなく、人間的世界とはまったく異った、人間には理解できない猫の世界の中に頑固に住み続けていると述べている。リルケにとって猫は、人間界の中にあっても徹頭徹尾始源的な<自然>の中の住人であり続ける存在なのである。この詩にうたわれる、猫のように眠っているとされる神も、以上のべたような卓越した性質を備えているとみなされよう。この神は、猫と同じように、人間界を超えた、永遠の全一的世界の中で安らかに眠っているのである。

従って「猫の眠りの神」とは、リルケにとって、眠りながら同時に生き生きと目覚めていて、生と死の両方の国に住んでいる存在、リルケが憧れる永遠の「開かれた世界」の中ですでに休らっている至福の存在である。また、常に全一の世界を純

粹に表現することができるという、芸術的創造の奥義をきわめている神でもある。

II

次に2行目から5行目までをみることにしよう。第1行で「猫の眠りの神」と呼ばれた神は、第2行において今度は「味わっている神」と性格づけられている。「猫の眠りの神」は繊細な味覚を備えている神のようだ(この神は最高の芸術家でもあったことを忘れてはならないだろう。その感覚は純粹で、すべてのものをありのままにとらえることができたのである)。そしてこの神は、その「暗い口の内部」において「熟した眼の実」を「押し潰」して「味わっている」のである。すると、口の中で潰された「眼の実」は「甘くなった観照の葡萄酒」に変わる(「甘くなった」という形容詞は、意味の上では「観照」だけではなく、「葡萄酒」の方にもかかっていると見えるだろう)。そしてさらに、神の「暗い口」は「口蓋のクリプタ」と呼ばれ、その内部において「永遠の光」が生ずるというのである。

この部分も、きわめて少ない詩行の中に様々な詩想が盛り込まれ、そしてまたそのために表現の思いきった省略・凝縮がおこなわれている故に、理解するのは容易ではない。一義的な明確な解釈が不可能なところ、論理的な説明を拒否する箇所もある。だがこの部分において詩人がうたおうとしていることの大筋は我々にもとらえることができるだろう。

2行目から5行目において詩人が何をいおうとしているのかということを探る前に、まずここに出てくるいくつかの表現について説明しておくことにしたい。

初めに3行目にある Augen-Beeren であるが、大胆な言葉の組み合わせである。Beere は一般に漿果を意味するが、4行目に Traubensaft (詩語としては「葡萄酒」を意味する)という表現があるので、ここでは特に葡萄の実のことをさしていると考えてよいだろう。Augen-Beere というのは、たとえば Erdbeere とか Stachelbeere というように Beere の前に様々な言葉をつけて Beere の種類をあらわす造語方法があるが、それが応用されて、それとまた葡萄の粒も眼もどちらも〈球〉の形をしていることから、つなぎ合わされて生まれてきた表現であると思われる。

次に5行目の ewiges Licht について。カトリック教会において、聖体を入れる聖櫃の前に置いてある〈常明燈〉(ewige Lampe) — キリストの現前を象徴し

ている — のことをまた ewiges Lichtと呼ぶことがある。しかしここでは ewiges Licht をその意味に限定してはならないであろう（同じ行に Krypta という宗教的な表現があるにしてもである）。我々は、「光」というものが一般に担っている象徴性 — 生あるいは神的なものなどの象徴 — を念頭に入れながら、リルケの文学世界の内容に沿って、この表現が何をさしているのかということを探らなければならないだろう。

同じく5行目にある Krypta des Gaumensという表現は、ロマネスク式教会の Hallen-kryptaの丸天井が口蓋の丸みを想わせることから両者が結びつけられてできた表現であろう。Krypta は、聖人を葬ったり、聖遺物を保管する教会地下堂（納骨堂）のことであるが、その語源はギリシャ語の kryptein（=verbergen, 隠す）であり、それ故クリプタは本来人の眼には見えないことのない隠されたところという意味である。その語源の意味からも、我々はこのクリプタを、リルケがよく口にしていて、人の眼には普通見えることのないあの「不可視（unsichtbar）の領域³⁾」と結びつけることができるのではないだろうか。また Gaumen は、口蓋という物理的な意味のほか、＜美食を味わう感覚＞という比喩的な意味もあり、味覚を感じる場所でもある。従って、丸天井の暗い地下納骨堂である神の「口」は、まず第一にはそこでものが朽ちてゆく暗黒の＜死の空間＞を意味している。しかしまたそれは、普通には見ることのできない、リルケのいう隠された「不可視の領域」を暗示するものでもある。さらにその神の「口」は繊細な味覚が働く、そこで美味なものが純粋に味わわれる場所でもあるのである。

さて、葡萄の「熟した実」は「猫の眠りの神」の「口」の内部で「押し潰」されて、甘い「葡萄酒」に変わるとうたわれた。葡萄酒は、葡萄の実の純化されたもの、その精髓である。神はその至高の葡萄酒を賞味しているのである。だが葡萄の実が潰され、形を失って溶けて葡萄酒になると同時に、「熟した眼」も「観照（Schauen）」に変わるというのである。ここで Schauen という言葉は、リルケ独自の意味において受けとられなければならない。リルケの文学においては、Schauen は通常の Sehen と違い、たとえば動物が世界をみるような見方、つまり主観的な「意識」によって世界を対象化・歪曲化することなしに、世界をそのあるがままに、始源的な「開かれたもの」として「観照」する、純粋に＜直観＞する、ということの意味するのである。別の言い方をすれば、Schauen は、人間的な自己中心的「意識」を克服した見方、世界を生と死の対立を超えた、永遠の全一的世界として直観することができる見方ということができよう。またそうであるならば、Schauen は、結局「猫の眠

り」の態度で世界をみる見方にほかならないといえるのではないだろうか。「猫の眠りの神」は、「熟した眼」を自分の口の内部に入れて「押し潰す」ことによって、熟してはいるものの、まだSehenにとどまっている眼をSchauenに高める神ということになる。

だが、「猫の眠りの神」の「口の内部で」、いったいどのようにして、つまりどのような過程を経て、葡萄の「実」が甘い「葡萄酒」に、そして「眼」が「観照」へと変わる（高まる）のだろうか。この問題を解くために、我々は第5行に目を向けることにしよう。5行目では、そのような変化が起こる神の「暗い口」は、「クリプタ」であるとうたわれていた。この暗い、人間の眼には見えない「クリプタ」である神の「口の内部」とは、つまり、先程ものべたように、そこにおいてものが朽ちていく〈死の空間〉にほかならないのである。すなわち、「猫の眠りの神」の「暗い口の内部」とは、死が支配する空間であり、その中に入っていったものはすべて死んでいくのである。「眼」も葡萄の「実」も、その「口」の中に入れられて潰されることによって死んだのである。すなわち「眼」は「押し潰」されて盲^{めい}になり、「実」も同じく「押し潰」されて、葡萄の実としての形は跡かたもなく消え失せてしまったのである。だが、その〈解体—死〉を経験することを通してはじめて、それらは永遠の世界を直観する「観照」となり、また至高の甘さをもつ「葡萄酒」となることができるのである。それらはいずれも〈解体—死〉によって、かえってより高い存在へ〈変容〉するということができるだろう。

いまや我々は詩人が2—4行においていわんとしていることをまとめることができるだろう。熟した葡萄の実⁵⁾は神の口の中で押し潰され、すなわち一旦跡かたもなく解体され、〈腐敗〉にまかされる。つまり一度死ぬのである。しかしその解体と死の過程を通してこそ、葡萄の実はさらに素晴らしい味と香りを有する葡萄酒として生まれ変わるのである。〈腐敗〉するとは実は〈発酵〉することにほかならないのであり、それによって高められた存在に変化することができるのである。また同じように、成熟した眼も神の口の中で押し潰されることによって死ぬ、つまり盲目になるが、それによってかえってより高度に世界を見ることのできる「観照」の能力を獲得するに至るのである。リルケの考えによれば、盲目になったというのは、人間に特有の、世界を自分勝手に対象化してながめる悪しき眼差しを捨て去ることができたことを意味する。すなわち、盲目の方がはるかに鋭く、純粋に世界全体を直観することができるということになるのである⁵⁾。眼を潰して食べてしまうという「猫の眠りの神」は、恐ろしい破壊と死の神——この性格はギリシャのスフィンクスを想

わせるが——ということもできるが、最終的にはその神は、自己の内部にとり入れたものをより高度な存在形式へと生成・変化させている生産的な神なのである。神の口の内部の繊細で純粋な感覚で味わわれたものは、さらに甘いものになるのであり、より高い存在へと〈変容〉するのである。

さて5行目においては、神の暗いクリプタのような口の内部で今度は「永遠の光」が生ずるとうたわれていた。この「永遠の光」については、一義的な解釈をおこなうことは不可能であるといわざるをえない。一つの解釈として、神の口の内部で発した「永遠の光」を、前行の甘くなった「葡萄酒」につなげて、共感覚的表現として読むことができるかもしれない。つまり「永遠の光」というのは、葡萄酒の芳醇な香りが神の口の中で漂うさまを、視覚的な表現に置き換えたものと考えるのである。あるいは、「永遠の光」を、前行の Schauen と結びつけて、^{めい}盲の暗闇の世界の中においても猫の眼のようにはっきりと見ることのできる Schauen が「永遠」に向かって投げかける明るい視線をさしているとみなすことができるかもしれない。つまり、Schauen が「永遠」に向かって発する、暗闇を透明に照らしだす「光」であると読むのである。あるいは、暗黒の口の内部で生ずる「永遠の光」は、「永遠」をうたう最高の詩のメタファーとして読まれることもできるかもしれない。リルケのかんりの詩はまた〈詩についての詩〉であるということができるのであり、一見詩作と何の関係もないような内容をうたっているときでも、その背後では詩作を問題にしているという場合がよくみられるのである。「猫の眠りの神」は最高の芸術家の象徴でもあった。また「口」というのはそもそもそこにおいて詩の言葉が発せられる場所である。そして「猫の眠りの神」の「口」は、事物がより高い存在に〈変容〉する空間であった。それらのことを考え合わせると、芸術家である神の口の内部で生じたという「永遠の光」は、事物が永遠の存在へと変容された姿を純粋に表現している最高の詩のメタファーとして読むこともできるのではないだろうか。

III

さて、これまで味覚と視覚の面からうたわれてきた「猫の眠りの神」は、第6行において聴覚に関係づけられることになる。この芸術家的な「猫の眠りの神」が何か音楽を聴くとすれば、それはありふれた穏やかな「子守歌」などではない。Katzenschlaf の神だからといって、Schlaf-Lied（連字符で結ばれていることに注意しておきたい）を聴くことを望むわけではないのである。なぜなら、「猫の

眠り」は、同時に生き生きと覚醒している眠りであり、普通の眠りとは異なるものだからである。この「猫の眠りの神」にふさわしいのは、五官を弛緩させ、感性の働きを鈍らせるような「子守歌」ではなく、逆に感性を一段と活発に働かせる鋭い刺激となるような、激しく轟然と鳴り響く「銅鑼」の音なのである。(ただし、そのような激しい音を鳴らしても、その神はすっかり目を覚ましてしまうようなことはないのである。ただ内奥における覚醒がいよいよ生き生きと鋭く目覚めるだけで、外からみれば、神は相変わらず静かにまどろみ続けているのである。)

『偶像』の詩とほとんど同時期(1925年11月)に、『銅鑼』という詩が書かれている。『偶像』の第6行をよりよく理解するために、少し長くなるが、引用することにした。

GONG

Nicht mehr für Ohren...: Klang,
der, wie ein tieferes Ohr,
uns, scheinbar Hörende, hört.
Umkehr der Räume. Entwurf
innerer Welten im Frein...,
Tempel vor ihrer Geburt,
Lösung, gesättigt mit schwer
löslichen Göttern...: Gong!

Summe des Schweigenden, das
sich zu sich selber bekennt,
brausende Einkehr in sich
dessen, das an sich verstummt,
Dauer, aus Ablauf gepreßt,
um - gegossener Stern...: Gong!

Du, die man niemals vergißt,
die sich gebar im Verlust,

nichtmehr begriffenes Fest,
Wein an unsichtbarem Mund,
Sturm in der Säule, die trägt,
Wanderers Sturz in den Weg,
unser, an Alles, Verrat ... : Gong! (SW. II. S. 186f.)

リルケはこの詩において、銅鑼の音楽的な音とも雑音ともきこえる、なんとも形容し難い響きを、大胆で鮮烈な比喩を次々に連ねていくことによって語ろうとしている。銅鑼の音は、たとえば「自分自身への信仰を告白する」(V.10)のものであり、「自己の内部へ激しい音をたてて回帰するもの」(V.11)であるとされる。これは、銅鑼の音がそれ自体のうちで完結している全一的存在であることをいっていると考えられよう。リルケはさらに銅鑼の音を、「沈黙の総体」(V.9)、「誕生する前の神殿」(V.6)、「溶け難い神々が溶けていっぱいになっている溶液」(V.7-8)、「もはやとらえられない祝祭」(V.17)、「支えている円柱の内部で渦巻く嵐」(V.19)と呼んでいる。これらの表現から浮かび上がってくるイメージは、世界が人間の意識によって分裂させられ、硬化化される以前の生き生きとした始源の姿、神々が姿を現わしている、言語を超えた太古の世界、豊かで混沌としたエネルギーにみちている祝祭的世界である。銅鑼の超絶的な響きは、そのような始源的空間を現出させるのである。また、銅鑼の音はその激しい音の力によって我々の周囲の日常的な「空間を次々に裏返していき」(V.4)、我々のまわりに始源的な空間＝世界の真実の姿を顕現させる、あるいは、銅鑼の響きが流れていった場所はその激しい音の波の力によって「裏返」され、次々に始源の空間の内部へとり込まれていく。すなわち銅鑼の音は日常の空間を始源的な空間へと＜変容＞していくのである。この＜変容＞を自在になしとげることが可能であるという点において、銅鑼の音はリルケが求めている＜完全なる詩＞のメタファーとなるのである。なぜなら、リルケにとって＜完全なる詩＞とは、銅鑼の音のように、我々を普段とり囲んでいる日常的空間を「裏返」すことによって、それを我々にとって本源の全一空間へと＜変容＞させることができる詩を意味するからである。

その内部がすでに永遠の「開かれた世界」、始源的な空間である「猫の眠りの神」の場合、その神が自己の内部に聴き入れて、「味わう」ことを望む音は、日常的な「子守歌」などではなく、永遠の始源的空間から鳴り響いてくるような「銅鑼」の音なのである。それ自身全一的存在であり、またまわりの事物をも全一の世界へと

〈変容〉させる「猫の眠りの神」が聴くにふさわしいのは、やはり全一的世界の響きであり、また同じように周囲のものを〈変容〉させる力をもつ「銅鑼」の音以外にはないのである。

IV

最後の7-9行に移ろう。この3行の中には、リルケ文学の根幹をなすいくつかの重要な思想が例によってきわめて凝縮されて表現されている。ほとんど説明もなしに、それらの思想の核をなす語だけが並べられている故に、理解するのはきわめて難しいといわざるをえないが、いままでに読んできた詩行と関連づけることによって、内容の大要についてはつかむことができるだろう。

7行目の「ほかの神々を beschwören」というのはどのように解釈すればよいのだろうか。beschwörenは、なんらかの魔術的な力によって（霊などを）支配したり、操ること、その場に呼び出すこと、姿を現わさせることの意であるが、ここでは、8行目の entlassen や9行目の einwärts fallen という表現と対照的な意をもつ表現として使われていると考えられよう。リルケにとって「神々」とは世界の「根源」である⁹⁾。彼らが住んでいるのは、始源的世界、つまり「内部世界」（この言葉については後述）である。従って、beschwörenは、本来内部世界に存在する神々を、なんらかの魔術的な力で呪縛することによって、不可視の内部空間から我々が住む可視の外部空間へ引きずり出すという意味に読むことができるのではないだろうか。ところで、この詩行は was という不定関係代名詞によって始まっているので、この行はおよそ「ほかの神々を呼び出すもの」すべてはというような意味になるが、しかしリルケはそうに神々を外部に呼び出すものとしてたとえばどのようなものを思い浮かべていたのだろうか。ごく素朴に、民間に伝承されている魔術的な呪文とかあるいは降神術のようなものが念頭にあったのだろうか。いずれにせよそれは、我々の人間的世界とは別の始源的世界に住む神々を、我々が住む日常的世界の圏内へと無理矢理に入れ込んでしまう「もの」のことであるといえる。リルケにとっていわゆる〈人間的な〉世界とは、人間の自己中心的な主観が、ひたすら自分にとってのみ都合のいいように勝手に作りあげた、虚偽の世界である。人間の主観は、つねにあらゆるものを、人間自身の根源である神々をも、自分の作り出したいわゆる〈人間的世界〉（それは主観の幻想の産物にはかならないが）の中にとり

込んで支配しようとするのである。そのように考えるならば、7行目で思い浮かべられるものがなにであろうとも、それは結局は人間の主観につながるものであるといえるのではないだろうか。たとえば降神術などはその肥大した主観の妄想にはかならないといえるのではないだろうか。

さて、しかしそのような「神々を呼び出すもの」「この賢^かしい神」だけは日常的な外部空間へ呼び出したり、支配することはできず、この神の「内部へと落ちていく力」に向かって、entlassen（行くのを許す、解放するの意 — beschwörenの反意語とみなされる）しかないとうたわれる。「猫の眠りの神」はいかなるものによっても支配されたりすることはなく、虚偽の外部空間へ引きずり出されることもないのである。というのもこの「猫の眠りの神」は、外部へと誘い出されるかもしれない「ほかの神々」と比べて「賢⁷しい(verlistet)」からである。「猫の眠りの神」は、神々の中でもその「賢⁷しさ」の故に特別の存在なのである。この神のもつ優れた知恵とはなんであろうか。それはまずなによりも全一的世界についての深い知恵であろう。この神は眠りと覚醒、死と生、暗闇と光の両方をよく知っている神であり、広大な世界のすべてを心得ている全知の神である。またこの神は、いかなるものであっても、それを自分の「内部へ向かって(einwärts)」引き入れてしまう「力」をもっているとされている(V.9)。すなわちこれは、どのようなものでも永遠の内部世界の中へ〈変容〉させる「力」をもっているということであろう。そして、この内部世界への〈変容〉について熟知しているということが、「猫の眠りの神」のもつ最も偉大な知恵であるといえよう。そのようにひたすら純粋に「内部に向かって」いる神が、どうして逆の方向へ、すなわち永遠の内部世界から有限で卑少な外部世界へ向かうことがあるだろうか。

ところでリルケは第9悲歌において、我々人間がなすべき最高の課題は、事物を「不可視の心の内部で」「無限に」深い内部へと「変容」させることであるとうたっていた。

... wir sollen sie (Dinge) ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln
in—o unendlich—in uns! Wer wir am Ende auch seien.

(SW. I. S. 719)

「猫の眠りの神」は、その深い知恵と強い力によって、あらゆるものを自在に「不可視」の「内部」へ「変容」させることができる神である。それ故、その神は人間に

とっての最高の課題を、つまりあらゆる事物を無限の内部空間、永遠の全一的世界へ「変容」させるという課題を、『悲歌』の中の「天使」と同じように、すでにその内部において完璧に成し遂げている存在であるということができる。

さてリルケは第9 悲歌において、事物の「変容」が行なわれるのは「我々の心の内部において」であるとうたっていた。ここで、「我々の心の内部」とか、あるいはリルケのいう「内部世界」について少し説明しておくことにしたい。それらの概念はよく誤解されて受けとられているからである。リルケのいう「我々の内部」は、決して人間の主観性とか、あるいは内面性とかの意味にとられてはならない。それは我々の主観の所有物でもなければ、我々が勝手に統御したりできるものでもない。「内部」とは、『マルテの手記』の中の表現をかりていえば、人間の心の「知られていない内奥」、「そこで何が起きているのか知ることのできない」領域であり（SW. VI, S. 711）、また1924年8月11日付のノーラ・ブルチャー＝ヴィーデンブルック宛の書簡でいわれる「我々の内部の深層の次元」、「意識のピラミッドの基底」の「広大な」領域である。それは、人間の主観的意識の作用が及ばない領域なのであり、あの純粋な「開かれた世界」、＜全一的世界＞と同じものをさしているのである。それは確かに我々人間の「内部」にもある。しかしそれは、我々の通常の意識の場である「内面」よりもさらにずっと奥深いところに至ってようやく見出されるものなのである。その深層まで降りていくと、そこは我々の内部でありながら、もはや我々のものではなく、すでに我々をはるかに超えるものであり、かえって我々を包み込んでいるものであることがわかるのである。自己の主観的な世界にのみ閉じ籠ろうとするものにとっては、このような我々のまわりに無限に広がっている「内部世界」、真実の世界はみえてこないのである。

そのような、あらゆるものを対象化し歪曲化しようとする主観の作用などが及ばない無限の「内部世界」へ「変容」されることによって、事物は真の存在を獲得することができるというのがリルケの考えである。彼の最後の完成詩とされる『誕生』（1926年6月の作）においては、事物の変容＝内部化をめざしている詩人である「私」自身も、「内部へと向けられる」、すなわち変容されることによってはじめで真実の「存在」へと到達するということがうたわれている。

so, nach innen geschlagen, werd ich erst *sein*. (SW. II. S. 188)

『偶像』とほぼ同じ時期に書かれたある草稿詩においては、ひとりでの「内部に

向かって (einwärts) 」変容していく事物がうたわれている。

Flammen schlagen einwärts, Wege rollen
sich in dein Nach-Innen-gehen ein,
Blumen stürzen in die Wurzelknollen... (SW. II. S. 507)

明るい「焰」が次々に空中に燃え上がっていき、そしてまた次々と消えて見えなくなっていくとき、「道」が最後に跡切れて消えるとき、また美しい「花々」が萎れて散るとき、それらはしかし実は<消滅>したのではない。それらはみな「内部」へと「変容」されたのである。それらは、おのおのがそこから燃え出した、または出発した、あるいは立ち昇ってきた根源へと返っていったのである。また新たな開始をそこからおこなうために、それらは自分たちが生まれた故郷へと返ったのである。

このように、事物は本来ひとりで「内部」へと「変容」してゆくものなのである。なぜなら、あらゆるものはこの地上の外部世界からいつかは必ず消滅していく定めにあるからである。だが、事物のその必然的な根源への回帰＝「変容」を邪魔しようとするものがある。人間の主観である。それは、自分の作り出した、自分が支配権を握る外部世界の中に事物をいつまでも引きとどめて、それらを支配しようとするのである。だから、我々によって引きとどめられている事物が本来どおり「内部」へと帰ることができるように、我々は自分の主観の世界から事物を解放し、「内部世界」へと「変容」させなければならないのである。事物はみなそうすることを人間に望んでいるのであり、またそれは人間がなすべき当然の義務でもあるのである。先程の第9 悲歌からの引用箇所にもみられる „wir sollen (Dinge) ... verwandeln“ という表現はそのように読むことができるのではないだろうか。

さて、この詩の一番最後におかれた fallende Macht という表現について考えてみることにしよう。この二つの言葉の結びつきは我々に違和感を与えるように思える。それは、fallen (落ちていく、没落する、衰滅する…) という普通ネガティブな意味をあらわす言葉が、ポジティブな意味あいの強い Macht のような言葉と結びついているからであろう。だが fallen は果してネガティブな意味にしかとれないのだろうか。答えは否である。リルケの文学においては、fallen は決してネガティブなものとしてとらえられてはいないのである。なぜなら fallen はあらゆる事物にとって必然であり法則であるとリルケは考えているからである。1900年にリルケは fallen をモチーフにして一つの詩を書いている。『秋』という題のついた

有名な詩である。

HERBST

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an : es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält. (SW. I. S. 400)

リルケの初期の作品である故に、表現はいささか感傷的で、また情緒に流されて
いるようなところもあるが、リルケのfallenに対する考え方を我々はこの詩におい
てもはっきりと窺うことができる。この詩ではfallenという語が7度も出てきて強
調されている。「木の葉」も「地球」も「我々」人間も、ありとあらゆるものは
fallen「落下」していく。あるいは、消滅していく、死んでいくといってもよいだ
ろう。「木の葉」は「否定の身振り」で落ちていくとうたわれている。しかし、落
下していくこと、あるいは死んでいくことは本来嘆くべきことであろうか。この詩
にうたわれているとおりの「落下はすべてのものの中にある」のである。すなわち、
それはあらゆるものにとって必然の定めなのではないだろうか。またそうである
ならば、それは本来悲しむべきことではないのか。

fallenとは、リルケの晩年のある献呈詩⁸⁾の中の表現を使っていえば、自然界をつ
らぬく「法則」である「重力」に素直に従うこと、宇宙空間を統べる「純粋な力」
に身を委ねることであるといえよう。我々はその宇宙の至高の法則である落下を拒
んだり、嘆いたりしたとて何になるだろうか。ところで、事物が宇宙の「純粋な力」
である「重力」に従って落ちていく先は、宇宙の「中心」であろう。「中心」があ

るからこそ「重力」は生ずるものなのである。先程の詩『秋』でいえば、Einerがその「中心」にあたる。落ちていくものは、その「中心」において「無限にやさしく」「うけとめ」られるのである。リルケの晩年に書かれた詩『果実』においては、果実が完全に熟したときには、

... stürzt es, verzichtend, innen in der Schale
zurück in seinen Mittelpunkt.

(SW. II. S. 149)

とうたわれている。「皮の内側で」「中心」へと「落ちながら帰っていく」というのである。そうするとfallenとは、大宇宙の法則である「純粋な力」に従って「中心」へと「帰っていく」ことであるともいえるだろう。この「中心」はまた、あらゆるものがそこから生まれてくる「根源」でもあるが、そこから生まれたものはすべていつかは再びその「根源」へと「落ちながら」戻っていくのである⁹⁾。この世に現に生きているものの立場からみれば、死への落下、現世からの消滅はネガティブなものにちがいない。だが、永遠の視点、生と死の対立を超越した全一的世界の視点からみれば、個体の死に向かったの落下は、必然の法則に従って根源へと回帰したということなのである。リルケ文学において、「内部世界」、「中心」、「根源」は同じ一つのことを意味しているといえるが、「落下」とはそこに向かってつき進むこと、すなわち「変容」していくことにはかならないのである。

最終行にでてくる、「猫の眠りの神」がもっている「内部へと落ちてゆく力」は、事物を「内部世界」へ「変容」させる「力」のことにかならないといえるが、それは、決してその神の恣意的な力などではなく、宇宙の至高の法則である「重力」と同じ「純粋な力」なのである。「猫の眠りの神」の「内部」は、その純粋な自然の法則が守られている空間であり、それ故いかなる事物もその中に入るとき、外部にいるときに受けていた歪曲する人間の主観の支配から解放され、それ本来の姿で「存在」することができるようになるのである。

眠りと覚醒の中間にまどろみ、死と生が一つになっている「開かれた世界」を深く知る神、全一的存在の象徴である「銅鑼」の音を聴く「猫の眠りの神」は、あらゆるものをその「内部」へとりこんで「味わっている」。すべてのものは、その神の「内部へと落ちていく力」に従うのである。そしてそれらは神の「内部」において<解体—死>を経験する。しかしその経験はネガティブにとらえられてはならない。

というのは、それは永遠の相への「変容」だからである。

「猫の眠りの神」とは、まずなによりも「純粋な力」が働いているその「内部」においてあらゆるものを「変容」させる神であるということができる。そして「変容」こそリルケにとって芸術上の最高の課題であった。その「変容」の行為にすでに熟達し、あらゆるものを自在にそして完璧に「変容」させることのできる「猫の眠り神」は、それ故、『悲歌』の「天使」、『ソネット』の「オルフォイス」と並んで、リルケにとって詩人の理想像、すなわち彼にとって崇拜すべき<アイドル>=Idolにはかならないといえよう。古代エジプト人たちにとってスフィンクスが彼らの守護神として偶像崇拜の対象となっていたように、リルケにとっては「猫の眠りの神」が彼の芸術上の最高の模範像としてIdolとなっているということができるのではないか。この詩の題名 „Idol“ はまたそのような意味でも読むことができるように思われる。

付 記

リルケの作品からの引用はすべて次の全集を使用した。

Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv.
In Verbindung mit Ruth Sieber - Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn,
Bd. I.-VI. Frankfurt am Main 1955-1966.

各引用箇所の終わりの括弧の中に記載されているSW. は上の全集の略号であり、続くローマ数字はその巻数を示す。

書簡は主に次のものを使用した。

Rainer Maria Rilke, Briefe. Hrsg. vom Rilke-Archiv. Besorgt durch
Karl Altheim. Wiesbaden 1950.

註

- 1) リルケは、1914年2月1日付のベンヴェヌータ宛の書簡(Briefwechsel mit Benvenuta, hrsg. von Magda von Hattingberg, Eßlingen 1954, S. 22ff.)において、1911年のエジプト旅行中ギザの大スフィンクスを訪れて深い感銘を受けたことを詳しく書き送っている。第7悲歌では、いっさいを破壊する運命のただ中にありながら、確かに存在するものとして力強く聳え立っているスフィンクスが讃美され(SW. I. S. 712)、また第10悲歌においては、「嘆きの国」(死者の国)の中心的な形象として、崇高なス

フィックスが登場してきている (SW. I. S. 724f.)。

- 2) Gott oder Göttin des Katzenschlafs は、両性具有の神であり、リルケはそれによってこの神の〈始源性〉・〈全一性〉—それ自身のみで性的に完全に充足していることから—を明示しようとしたのだという考え方もあるかもしれない。しかし、そのように読むことは無理であるように思われる。というのも、この詩の残りの8行において、両性具有の思想はなんらの展開もみせてはいないし、またこの詩のフランス語による草稿（特に1行目）をみても、この神が両性具有の神であることを示すような表現はひとつも見出すことができないからである。
- 3) たとえば第9悲歌のクライマックスの部分においては unsichtbar という語は4回もたてつづけに登場してきている (SW. I. S. 719-20)。あるいは1925年11月13日消印のフレヴィッチ宛の『悲歌』自解の書簡中でも、unsichtbar はリルケの文学世界を特徴づける重要な基本語として何度も繰り返して使われている。
- 4) Schauen (あるいは Anschauen) という動詞は、リルケの文学においてはたいていの場合特別な詩的意味がこめられて使われているといえることができる。ここでは、我々にとって最もわかりやすい例として、「セザンヌ書簡」におけるリルケの Schauen の使い方をみておくことにしよう。リルケはセザンヌに、世界を「ありのまま (sachlich)」にとらえる「芸術的直視 (das künstlerische Anschauen)」をみとめる。それは、恣意的な主観的「自己」を「克服」し、すべての事物をありのままの「存在者」として純粋にみることのできる能力である (1907年10月19日付、クララ・リルケ宛)。またリルケはセザンヌに、主観によって「支配されない Schauen」をみる。そしてそれは「動物的な注視」に似ており、「即物的な覚醒」であるとも述べている (同年同月23日付、同人宛)。すなわち、主観を混えずに世界をその本来のあるがままの姿でみるのが Schauen なのである。
- 5) 盲^{めい}と世界の純粋把握の関係については、リルケが盲人をうたった『盲目の女』(SW. I. S. 465)、『失明していく女』(SW. I. S. 516)などの詩、あるいは『マルテの手記』のリュクサンブール公園の盲目の新聞売りの男についての手記 (SW. VI. S. 899 ff.)などを参照。
- 6) „Jetzt wäre es Zeit, daß Götter träten ...“ ではじまる詩 (SW. II. S. 185)を参照。なおこの詩は『偶像』の詩とほとんど同時期に書かれている。
- 7) 前綴り ver- は、名詞に添えられた場合、名詞の示す事物を〈付与・添加〉する、という意味の動詞を作り出す。たとえば vergolden (金めっきする)、verschleiern (ヴェールを被せる)など。故に verlistet は、〈List (賢明さ)を付与された〉=「賢しい」という意味になる。List は普通は策略・奸智という意味だが、古くは「賢明さ」の意味でも使われた。こども古い意味で使われていると思われる。
- 8) Für Hellmuth Freiherrn Lucius von Stoedten (SW. II. S. 261)。1924年6月4日の作。

9) 「落下」・「消滅」が、「根源(Ursprung)」への回帰であるという詩想は、リルケが1926年6月9日に、ロシアの詩人 Marina Zwetajewa-Efronに宛て書いた「悲歌」の中にもみられる。そこでは、

Jeder verzichtende Sturz stürzt in den Ursprung und heilt.

(SW. II. S. 271)

とうたわれている。その他「落下」が、ネガティブなこと、嘆くべきことではなく、「根源」への回帰であるという詩想は、詩『無常』(SW. II. S. 159)、また第10悲歌の最終連(SW. I. S. 726)など、リルケの晩年の詩において頻繁にみることのできるものである。