

## 時間の渦

——R・M・リルケ『新詩集』の数篇から——

吉 田 孝 夫

### I

「中世の神」という詩がある。そこには、「神」が人間たちのもとを去って天上へと行ってしまわないように、錘として「大きな教会堂」を「神」に負わせ、これを地上に留めようとする人間たちの姿がある。そうすることによって「中世」の人間たちは、「神」を「自身の内部に」住ませ、「神」と共にこの此岸世界を生きていた、とリルケは書く。

……そして彼（神）はただ  
おのれの限りなき数を越えて  
時を示しながら旋回し 時計のように  
彼ら（人間たち）の行いと日々のつとめのため  
合図を与えることになった。 (SW.1, S.502.)

中世という歴史上の一時代と、その中で取り上げられたキリスト教の神らしき「神」という形象のなかにリルケ的な色調が強く与えられていることは、初期の作品である『時禱詩集』（第一巻1899年、第二巻1901年、第三巻1903年）のなかの「神」をめぐる沢山の詩や、本論が取り上げる中期の『新詩集』（1907年、『別巻』は1908年）に収められた、聖書譚や史実に題材をとった特徴的な作品から、十分に予想しうる。歴史的な過去に題材を借りるこのような現象は、ある意味ではリルケがそれらの作品を著した時代に広くみられた特質である<sup>1)</sup> のだが、その作業によって表現される具体的な内容は、もちろん作家ごとに異なる。では、中期のリルケがこの題材のなかに盛り込もうとしたものは何であったの

か。中世という時代を、彼は同じ中期の作品である『鎮魂歌 ヴォルフ・フォン・カルクロイト伯爵のために』（1908年）の末尾で、「何かが起きるということがまだ目に見えるものとして在った時代」と呼んでいる。<sup>2)</sup> 詩「中世の神」と共に考えれば、人間生活に合図を与える「神」、つまりは此岸世界を統べる中心法則としての「神」の存在性が、例えば「目に見える」という形で、人間の感覚によって確認され実感されえた円満かつ調和的な時代、ということになるだろう。「神」は天上に昇らず、此岸にとどまって、人間の「日々の営み」、この世の生活の行為一つ一つに秩序と意味を与えていたのである。そして、はからずも『鎮魂歌』のなかで言われた「目に見える」ということが、つまり人間の感覚のなかでも特に視覚的要素が、これから本論が扱う中期のリルケにとってあまりにも重要な意味をもって来る。此の世における一つ一つの出来事、一つ一つの人間の行いのなかに、「神」が「目に見える」ものとして存在していること。その具体的な意味を明らかにすることが、本論の目的となる。

ところで、中世の終わりは即ち「神」とともにある時代の終わりであった、というのが詩「中世の神」にリルケの与えた結末である。『新詩集』には、最終節において話に急転回を起こす詩がかなり多くみられる。「しかし (aber)」「すると (dann)」「突然 (plötzlich)」といった接続詞や副詞をもってきて最後に一種の落ち (Pointe) を付ける、というこの手続きは、これもまた『新詩集』に特徴的な現象であるソネット形式の多用と深く関連しているらしく、この点についてはすでにいくつかの言及がある。<sup>3)</sup> 「中世の神」もまたそうした作品のひとつであり、「しかし突然」の言葉で結末部を迎える。

しかし突然 彼（神）は動きはじめたのだ。

驚愕した街の人々は

彼の声を恐れ、

時の鐘が打たないようにして彼を行かせた。

そして人々は 神の文字盤から逃げ出した。 (SW.1, S.502f.)

この最終節は、先の引用で「神」が「時計」に警えて言われていたのを受けている。「教会堂」という「鐘」にもかかわらず、なぜ「神」は動きだしたのか、それは明示されない。全十四行のなかに「そして (und)」が十度も意味ありげに用いられるこの詩は、リルケには珍しいことに技巧を弄した複雑な構文をも

たず、単純な平叙文による事実報告を積み重ねて、淡々とした独特のリズム体を築いている。「神」が動きだした理由は、こちらが推測してみるほか無いようだ。

これはしかし、それほど難しいことではない。「神」が動きだしたからには、それを此岸に引き止めておくだけの力を「教会堂」がもはや失ってしまったのに違いない。リルケが描くように、「教会堂」はこれまで、中世の人々が「神」を此岸世界につなぎ止めておくための「最終的」(SW.1, S.502.)な手段なのであった。そしてこの「教会堂」は、おそらく、単に一個の建築物であることを越えて、人間が此岸世界の個々の事象を「神」という中心的存在のもとに見ようとする、ひとつの心的努力の比喩として表現されている、と思える。しかし、目に見える外部世界が次第に複雑多様化、さらには矛盾化していくとき、「神」という一つの相のもとに世界全体を実感する努力が、極めて大きな困難にさらされることになるのは明らかだろう。

全リルケ詩についての概説的な注解書を著したシュタールは、先に引用した『鎮魂歌』中の一節に関して、中世終焉以後の、いわゆる近代という時代(Neuzeit)に対するリルケの批判的な見方にふれている。即ちこの時代は「体験の不可視性(Unanschaulbarkeit der Erfahrung)を進行させることでますます人間を疎外している」、という考えをリルケは抱いていたと。<sup>4)</sup>「体験の不可視性」とは即ち、個々の体験を通して「神」が見えてこないこと、と言い換えられる。従来つちかってきた内的信念に対応する外的世界が、存在なくなっているという事態。世界は移り変わり、「神」の住まう「教会堂」のなかへ生の諸体験を納め入れているのでは、もはや抱えきれない、異質なものが外部世界に生じてきた、とリルケは感じた。人々は「教会堂」の外へ離散していく。そこでは必然的に、此岸世界を統べる中心として「神」を留めおく、「錘」としての「教会堂」の力は弱まるだろう。従って、「神」は「教会堂」から動きだし、天上めざして昇っていく。世界の変転を耐え、「神」を見つめ続けてきた人間が、「教会堂」からいなくなってしまったのであるから。この、「神」と「人々」との別離。

その状況下において、多くの人間は、複雑化していく世界の全体を捉えきれないまま、自らの死の時を迎えることになる。幾つもの矛盾をはらみ、止まることなく変化と多様化を続ける世界は、これを統一的に見ようとする人間の努力をはるかに越えてある。そして、此岸の生は短い。そんなとき、死は最大の恐怖として人間を訪れる。

「中世の神」の結部に示される「人々」の姿は、その表現に他ならない。「時計」に譬えられた「神」は、「限りなき数を越えて」まわっている。つまり、数を数えるという行為そのものを疑問化してしまうような、途方もなく長大な存在であるため、人間の生のはかなさを対照的に照らしだすのである。しかも同時に、「時計」としての「神」は、遠い過去から遠い未来へと伸びていく時間の、「限りなき数」を構成する微細な一刻一刻を絶えず刻んでもおり、その経過を「時の鐘」として知らせるのである。一刻一刻が生をむしばんでいく。それは、生に「神」という完結点を見失い、死の影に終始脅かされている人間にとって、余りにも耐えがたいことである。ゆえに人間は、「神」の「声を恐れ」、「時の鐘が打たないようにして」、「時計」である「神」の「文字盤」の前から「逃げ出した」。いまは、がらんとした「教会堂」がひとり立っているばかりだ。

「神」を恐れた彼らは、どこへ逃げ出していったのだろうか。逃げ道はさしあたり二つ考えられる。一つは、「神」のもとにある調和的世界を志向することなどは全く放棄すること、ばらばらな世界をやむなく認め、そこに身を浸しながら余命を費やしていくこと。この刹那的な逃げ道は、一種の自暴自棄によってこそ可能になるものであるかもしれない。しかし、これを進む者においても、絶えず人生は「時計」の針の運行とともに残り分を失っていきつつある。その意識に捕われ、そもそも一体、自分はどこから来てどこへ行くのか、と問うた時に、もはや調和的な世界の完結点を持たない人間を、何が支えることができるだろうか。そこでおそらく、次のもう一つの逃げ道をとる者が増えることになる。それは、此岸を去って天上へ、「目に見え」ない領域へと行ってしまった「神」の世界にすがるといふものだ。今や世界は、此岸と彼岸と、二つに分裂している。そしてその間には大きな断絶がある。人間の住まう感覚的物質的な此岸世界が、肥大と変転、混沌の観をいよいよ強め、人間をその中で翻弄するとき、人間は、もはやそこに救いを求めず、やがて、どこにもその存在を確かめようのない「神」の、まったく超越的世界を想像する。その世界こそが自らの存在にとって本来的な領域であると設定され、此岸世界は彼岸世界への単なる通過点に過ぎないことになる。そして「時計」が、即ち時間をもたらす人間の死は、もっとも恐るべきものであったのが逆に、かの超越的世界への入り口として、意味あるものの姿に偽装される。

リルケは、この二つの逃げ道のいずれに対しても反対である。リルケは、「神」という「時計」の「文字盤」の前になおも立っていた。そして、そこから目を

離さず、対峙し続けた。「人々」のように逃げ出すことを、彼はしなかった。その、より具体的な姿を、今度は別の詩の、別の場面において明らかにしてみたい。

\*

先の詩のなかで教会堂が登場したついでに、まさにこれを表題とする「教会堂」という詩を取り上げる。市場に立ち並ぶ商店や人間たちの構成する喧騒な領域とは対照的に、しかもそれを打ち消さんばかりに、世俗のすべてを凌駕して静かに教会堂がそびえ立っている。このような喧騒と静寂、動と静との対照は『新詩集』のなかに再三見られる重要な特質の一つだが、これについては後述する。教会堂の姿は次のように表現される。

……際限もなく

積み上げられ 石となり 持続するものとして

定められた かの運命が

その（教会堂の）なかにあたかも存在しているかのよう。

教会堂下の薄暗い通りで

偶然から何がしかの名前を手をしている かの運命ではなく。

(SW.1, S.498.)

教会堂下の通りに広がる世俗の領域は、まさに世界の変転に翻弄されている場所といえる。建物も商品も人間も、どこからか流れ来てはどこかへ消えていく。「偶然」に獲得される「名前」とは、変転のままに流れ行く物と者とはかかない世俗の価値を示すものである。ところが教会堂は、ひとりこの変転を持ちこたえている。石で作られたこの建築物の表面には、長年の風雪に耐えた痕跡がさまざまな形で刻まれているのだろうが、その姿が「石と」化した「かの運命」として言われる。この教会堂にも教会堂下の喧しい市場にも同じく「運命」の語があてられているのは、どちらも世界の変転に身をさらしている、という点で重なるものだからであり、リルケが用いる「運命」という語の基本的な意味はそのような所に求めることができるように思える。しかしここでは、さらに両者の間の差異にこそ注目しなければならない。市場の情景には変転を耐える緊張がまるでなく、単にその流れに包まれて自らのほかない存在を終えていく

ばかりであるのだが、教会堂はこの変転に対峙し、これをそのおもてに受けとめている。時間と空間からなるまさにこの此岸世界のなかに留まって、変転の様を見つめている。

これは要点である。そして、市場の物と人々というはかない存在に対して教会堂が極めて対照的に描かれていることから、短絡的に、永遠性のイメージを教会堂に付与してしまうとすればそれは誤りである。「中世の神」において示したように、此岸世界から独立して天上にある超越的な永遠の世界は、「教会堂」の居場所ではない。人間が逃げ出すまでは、否、人間が逃げ出していったあとも、ひとり、時間の変転の前に留まった。もちろん、いずれはこの教会堂もまた、変転の流れに押し切られ、朽ち果て崩壊していく「運命」であるのに違いない。しかし教会堂は、長い間、変転を絶えてきたのである。「持続」してきたのである。

『新詩集』の研究史をふりかえるとき、ほとんどの文献において用いられるのが「事物詩 (Dinggedicht)」という用語である。これはリルケ自身が用いたのではなく、彼が書簡等のなかで再三「事物 (Ding)」という語を意味ありげに使っていたのをおそらく受けて、K・オッペルトが1926年の彼の論文<sup>5)</sup>のなかで発案した呼び名である。以後今日に至るまで、彼の事物詩定義の根幹は、いくつかの批判や修正を受けながらもなお『新詩集』研究の地平上に生き残っているように見える。それをここでは先ず明らかにし、続いて、本論が先に「中世の神」と「教会堂」の二つの詩から得た要点に照らし合わせてみることにする。ちなみに、リルケが「事物」と呼ぶものにいまだし具体的なイメージを与えておきたい。実際のところそれは彼の世界観と密接に関連していて、とても簡単に片付けられるものではないのだが、本論のこれまでの文脈に沿って表現するなら、時間の変転に耐えて持続するもの、そしてその姿をリルケが目で見、手に触れることができる、かたちあるもの、ということになる。そこには例えばロダンの彫刻作品、公園の噴水、動物園の豹、メリーゴーランド、紫陽花などが含まれる。また実際にかたちをもつ普通の意味での事物のみならず、リルケにそれが何らかの明確なイメージをありありと見せる場合には、ローマという街そのものや、ヤコブセンの小説なども一つの「事物」として呼ばれる。<sup>6)</sup> 教会堂が、リルケによって「事物」と呼ばれるものの範疇内にあることは、明らかであると考えるよ。

さて、オッペルトによる「事物詩」の定義は次の三点にまとめることができる。

一つは、人間の主観に属する「個人的感情をまじえない、叙事詩的かつ客観的な、存在するものの描写 (unpersönliche, episch-objektive Beschreibung eines Seienden)」<sup>7)</sup>、二つ目には、画家や彫刻家といった造形芸術家の姿勢、即ち「対象(造形中の自己の作品)に距離をとって向かい合う」<sup>8)</sup> 姿勢をもつことによって詩に与えられる、「分離されたもの、周囲に対して無関連に存在するもの、それ自身のうちに完結しているもの (ein Gesondertes, zur Umwelt Beziehungsloses und in sich Geschlossenes)」<sup>9)</sup> としての姿、そして最後に、事物に対して「我々はかくも確かに感じ取ってはいながら、しかし決して正しく理解することのできない、かの本質」<sup>10)</sup> を詩のなかに漂わせる「事物形而上学 (die Dingmetaphysik)」<sup>11)</sup> としての在り方、である。これらの要点に対しては、後に部分的な修正意見がでたり、あるいは「事物詩」という言葉の使用そのものが拒否されたりすることになる。例えば第二の点について、造形芸術と中期のリルケ詩との関連を見て取っている点は正しいとしても、それがロダンやセザンヌから得た極めてリルケに特殊な体験であったことを見逃している点には問題がある。<sup>12)</sup> また、言葉の芸術である詩に対し、視覚的かつ触覚的な造形芸術との単純な比較において同様の「完結」性を求めていることは、さらに別の議論を要するだろう。しかし、それらについて逐一触れている余裕はここにはない。

本論の問題にかかわるのは第三点である。そして、この要点が『新詩集』研究のなかに最も根強く生き残ってきた。と言うからにはこの点が本論の批判の対象となるのだが、その作業は後にまわすとして、まずはこの第三点の内容をさらに詳しく見てみたい。

例えば「青い紫陽花」という詩のなかに描かれるのは、盛りを過ぎた紫陽花の色褪せた花びらの姿であり、そこにリルケは「小さな生の短さ」(SW.1, S.519.) をうたいこむのだが、ここにもまた先に触れた、最終節の急変 (Pointe) が起こる。

しかし突然 一枚の花びらのなかに青が  
新しく生まれてくるように見える。緑に向き合って、  
喜んでいるのが見える 心を打たんばかりの青。(SW.1, S.519.)

水彩画を眺めているかのような、しっとりとした色彩の戯れがこの詩の基本的な持味であると思うのだが、リルケにとってこの紫陽花はどのような体験だっ

たのだろうか。それを想像してみることが本論の仕事である。リルケはこの花に向かい合って、これをじっと「見」ている、という点を忘れないようにしたい。瞳を凝らして見つめるリルケの目に、幻か、ふと突然に蘇ってくる生き生きとした「青」。

オッペルトはこれを、「特殊な個体ではなく、典型的な客体」<sup>13)</sup>としての紫陽花に見て取られた、「本来的な本質にして力、植物の集中的生命力」<sup>14)</sup>と解釈している。それは、現実にも目の前にしている紫陽花から「あらゆる偶然的なものを除去した」<sup>15)</sup>「物自体 (Ding an sich)」<sup>16)</sup>、紫陽花「そのもの (an sich)」である。そして、色褪せ枯れていくという此岸の現実を超越し、別なる次元に存在しているこの力を事物詩として表現することは即ち、「我々はかくも確かに感じ取ってはいながら、しかし決して正しく理解することのできない、かの本質」を体験する「神秘家」<sup>17)</sup>の作業であるという。それ故に「事物形而上学」なる言葉をオッペルトは案出し、リルケの光背をいよいよ眩しいものにしていくわけである。

この解釈は、変転の現実の中にあるはかない紫陽花がそれに抗って、というよりもむしろそれを越えて、短命な此岸の生から独立していくための源となる、一つの永遠な力を、つまり変転を知らない無時間的な世界にある一つの力を、強調したものと見える。そしてこの領域こそが、オッペルトにとっては「本来的」な現実なのだった。

オッペルトは先の論文の中で、かなり異なった作風をもつ後期作品『オルフォイスによせるソネット』をも含めた、『新詩集』以後のすべての時代の作品について、以上のような主張を展開した。これにはいささか驚かざるをえないが、論文の発表された年がそのままリルケの亡くなった年でもあったことを考えれば、リルケの詩的変遷の詳しい跡づけまで求めることは酷であるのかもしれない。いずれにせよ「事物詩」なる名称は広まって文学辞典にも載るまでになり、特にいま取り上げた三つ目の定義などは、今日まで生き長らえているように見える。

1971年に出たW・ミュラーの著書は、その巻頭において従来の『新詩集』研究を数多く取り上げ、簡単な解説と批評を加えている。<sup>18)</sup> これを見るかぎり、またミュラー自身の「事物詩」理解においても、詩が表現しているものとして考えられているのは、リルケがその目で向かい合う個別の対象を超えた、「より高い現実」<sup>19)</sup>である。この超越癖はドイツ的な、あるいは西欧的なものなのだろう



か。確かに、 OPPERT の定義に修正がなされはした。主観的なものの滅却によって客体のうちに潜む「本質」を浮かび上がらせる「神秘家」リルケの姿を OPPERT が打ち出したのに対して、1962年の P・ベックマンの論文<sup>20)</sup>は、物質主義と機能主義との支配する近代社会のなかで余りにも解離してしまった主観的なものと客観的なものとを、再び人間の内面と外的世界との一致へと歩み寄せようとする努力の産物として『新詩集』を評価すべきだという、修正意見を初めて明確に提出した。主観か客観かという「不毛」な議論はここで終わり、以後はこの、「本質」を感じ取る主体の能動性を認識行為の出発点として認める立場が有力になって、現象学の立場からリルケの対象観察の方法を裏付ける論文も生まれる。<sup>21)</sup> しかしながら、このような解釈の変化の中でもなお、中期のリルケ詩を「人間や物事の領域の彼岸にある (jenseits von Person- und Sachspäre)」 「生き生きとしたものの、より大きな連関 (ein größerer Zusammenhang)」<sup>22)</sup> の表現としてみなす点では、何の変化も見せることは無かったのだった。

ところで、以上において概観した『新詩集』研究の状況のなかに、一つの分岐点が生じる時がくる。1973年のエンゲルハルト以降の幾つかの研究<sup>23)</sup>は、この作品を肯定的にも否定的にも単なる「言葉遊び」<sup>24)</sup> と言い切っているところに特色をもつ。といってもその大半が否定的な評価をしており、これまで、事物の本質を体現する詩として「事物形而上学」の名を受けてきた『新詩集』のリルケを、「単なる虚構」<sup>25)</sup> であるとか「巧みに作られた直線的装飾」<sup>26)</sup> の作り手であると見なしている。「直線的」とは無論、左から右へと読まれていく言葉としての性質を言っているにすぎないのだが、こんな言い方で、「新詩集」の詩が自己に求めるらしい「物自体」という超越性の、その欺瞞と作為を指摘している。そしてリルケが言葉によってそのような超越性に到達しようとし、言葉の内にそれをはらませようとしたことを、言葉という媒体に対してあまりに無批判かつ楽観的にすぎる姿勢であると論じている。

勿論、この一つの評価の方向性の中ですでに、様々な立場が並存してはいる。エンゲルハルトのリルケ批評はアドルノ美学を背景として行なわれているし、記号論的な関心から取り組まれたもの<sup>27)</sup> もある。そのような文献には、その基礎にある立場への相応に綿密な扱いが当然必要となるのだが、ここではそれに逐一立ち入ることはしない。ただ大まかに要約してしまえば、そもそも彼らは、「事物形而上学」として表現されるような、此岸的現象世界と彼岸的超越世界

という単純な二元的世界観を共有することができなかつたのである。彼らの中には、リルケが自己に求めるらしい超越的内面性を、現実逃避だとして批判する者もあった。そして何よりもまず、言葉という媒体に備わる根本的な特質、つまり言葉とは対象にたいして恣意的に付与された単なる記号にすぎないという、今では教条的なまでに口にされている洞察が、彼らの『新詩集』評価を決定づけていた。言葉としての詩を「物自体」たらしめようとするリルケ像が、ここで批判を受けるのは明白である。この反形而上学と記号論的関心とを特徴とする近年流行の解釈路線は、やはりリルケ詩の上にも開かれていた。そこでは、リルケ詩のもつ神秘性が、つまりはお決まりの神秘的結末を迎えるべく設定された、巧みに編まれた「虚構」として、時に強引に、時に興味深く、解体されていく。

「中世の神」と「教会堂」を読むことから始まった本論がやがて示すところでは、エンゲルハルト等による『新詩集』批判、「事物詩」批判は、実際のところリルケ批判というよりもオッペルト批判と呼ぶべきものである。エンゲルハルト等の批判は、従来一方通行的に唯美化と神秘化の扱いを受けてきたリルケ詩の理解への、明確な拒否宣言であった。本論の方向性は、基本的にはそこに連なるものだといってよい。果たして中期のリルケを、どの程度まで「事物形而上学」の中に括り込むことができるのか。しかし間違いなく形而上学的な人間であったリルケの、その中期的なニュアンスを明らかにし、その上でオッペルト的な読みの信用価値を明らかにするために、これから本論は、リルケのいくつかの作品を、彼の書簡を助けにしながら読み直していくことにしよう。そして、リルケの形而上性を検証するこの作業の中から、何らかの意味深い洞察がやがて得られるものと思う。

いわゆる反形而上学者と記号論者とを持ち出すのは、そのあとでも遅くはない。本論はいま少し、リルケという「人物」にこだわってみたいのである。

## II

リルケの中期と呼ばれるのはおよそ、彼の初めてのパリ滞在が始まる1902年から、彼の代表作の一つである散文『マルテの手記』が完成する1910年頃までである。「新詩集」は1907年に、その『別巻』は翌1908年に出版された。周知の

ように中期のリルケはパリとの関わりが非常に深い。そしてこの街は、彼が初めて目にする本格的な大都会であった。パリでロダンやセザンヌといった芸術家から受けた影響は確かに見逃すことのできない要素なのだが、それと共に、このパリという空間そのものがリルケに体験させたものを知ることも必要である。次のような記述が、1907年7月18日付けの、ルー・アンドレアス＝ザロメ宛の手紙にある。これは、約一年間にわたる最初のパリ滞在を終えたばかりの頃の、パリについての感想である。

そして、それ以後私はなんとという人々に出会ったことでしょう、それも、ほとんど毎日です。まるで、女像柱（カリアチード）の残骸のような人々でした。彼らの上には相も変わらず相当な苦悩が、苦悩という相当な大きさの建築物がのしかかっている、その下で彼らは亀のようにのっそりと生を送っていたのです。また彼らは、自身の運命のなかにひとり放っておかれて誰の干渉も受けてはおらず、過ぎゆく諸々のものなかを、同じようにはかなく通り過ぎてゆく人々（Vorübergehende）でありました。……そして彼らは、余りにも大きな都会の街の、わびしくもまた変色した擬態術を身につけていて、……粉みじんに切り刻まれた、大きな魚の切れ端のように、うごめいているのでした。それはすでに腐敗しているのですが、しかし尚も生きてはいるのです。彼らは生きてはいました、何でも無いものによって（von nichts）生きていました。塵芥によって、煤によって、体の表面にたまった汚れによって、犬たちの歯からこぼれ落ちるものによって、無意味に破壊されてしまいながら誰かがそれでもなお不可解な目的のために買っていかもしれないような、何か成るものによって、生きていたのでした。ああ、これは何という世界なのでしょう。切れ端、人間の切れ端、動物のかげら、はかなくなりし事物の残骸でありました。しかもこうしたもの全てが、なおも揺り動かされているのです。互いに入り乱れて漂いながら、背負い背負われ、落ちながら追い抜き合いをし、また落ちていく、これはまるで、不気味な風の中にある姿のようでした。（GB.1, 18.7.1903, S.362f.）

『マルテの手記』に描かれているような大都会パリの悲惨な現実、上のようにそのままリルケ自身の体験であったと言える。現実世界に対して彼が抱いたイメージへさらに近付くために、1906年6月14日付け、妻クララ宛ての手紙

を引用してみる。ロダンの秘書を円満に務めてきたリルケが、ロダンの思い違いから生じた仕事上のトラブルのために突然の解雇を告げられた頃の、悲しい実感のこもった一節でもある

ああ、生の、こうした全ての音もたてぬ変転の様よ。これやあれの物が生じていると思ったその時に、もはやこれでもあれでも無くなっているということ。この流れ出ること、その音も無き姿は、横たわってそれ自身全く居心地よく感じていながら、しかし碎け散ったのと同じくすでに意味の無いものとなっている、倒れた壘のようです。(GB.2, 14.6.1906, S.155.)

リルケが目にする世界は、絶えざる変転の中にある。何物かを獲得したという達成感は一切虚しく、そんな幻にうつつを抜かしている間にも世界の一切は、音もたてず、不気味に、移り変わっていく。この変転の「流れ」のなかへ、此岸世界の全てのものはいずれ飲み込まれていく。どこかへ「流れ出」ていき、姿を消す。

この一見虚無的な世界に対して、それではどのような姿勢をもってリルケは臨んだのだろうか。1907年の秋、セザンヌという人物とその作品に大きな関心を寄せていた頃のリルケは、彼の中期的な世界観の円熟期にあった。その当時の書簡に次のような一節がある。

なんとも、わたしたちは歳月を数え、その中のあれこれの場所に区分けをしては、何かをやめたり、何かを始めたり、またそのふたつの間でためらったりしています。しかし、わたしたちが会おうものごとは、全く、同じ一つのものからできているではありませんか。あるものがまた別のものと、なんと親近な関係にあることでしょうか、そして生まれ来たそのものは、成長し、やがてそれ自身へと育っていくのです。とすれば、わたしたちは、根本的に言って、ただ存在していればいいのです(Wir haben im Grunde nur d a z u s e i n)。それも簡素に、真摯に、大地が存在しているのと同じように。そして、四季の移りゆきと心をついにし、光のときも闇のときも、全くこの空間のなかにいること、星々が互いに信頼を感じ合っている、この、さまざまな影響と力とからできた網の世界のなかだけを、自身のやすらう場所として望むことです。(BrC, 19.10.1907, S.38.)

あらゆるものが虚しく移ろっていく、というリルケが目にした世界から、しかし彼は逃げ出しはしなかった。彼はこの変転の世界に耐えて立ち、「存在」することを自身に要請する。「大地」「空間」「光」「闇」「星」を備えたこの此岸世界「だけ」が、リルケにとっての本来的な世界なのだった。この書簡は、世界を肯定する気持ちに完全に包まれた、彼のひとときの幸福を示している。以上のような主旨をもった一節は他の書簡のなかにも見られ、<sup>28)</sup> この点でリルケは、詩「中世の神」の中で「神」の「時計」の前から、つまり変転の世界の前から逃げ去った「人々」と、全く対照的な姿勢をもっていることがすでにわかる。

ちなみに、先に触れたベックマンはこの一節に注目し、「さまざまな影響と力とからできた網の世界」という語を取り出して、これが『新詩集』の詩の世界を言い表した言葉であるといっている。<sup>29)</sup> 彼の主張をまとめると、こうなる。高度に細分化された近代社会は絶えず変転と肥大を繰り返し、その中に生きる個人からは、その内面を無視して社会全体にとっての機能性のみを要求する。ここに生ずる人間の「自己疎外」が言語的な問題として浮かび上がったとき、つまり、主体の内面に即して発せられる言葉が外部世界に妥当な対応物を見いだすことができず、主体の自己同一性を揺るがすとき、この内面と外面との分裂を止揚して、新しく「生き生きとしたものより大きな連関」を創造したものがリルケの『新詩集』であるという。此岸世界、つまりベックマンの言う外部世界の変転に苦悩するリルケの姿は、社会的歴史的状況を考慮した彼の論点においても、よく捉えられていると言える。しかし先に述べたように、内と外との対立は「彼岸」世界へと止揚されて解決される。第三の、「本来的な」超越世界を設定することで、そしてこの彼岸へ主体と客体とを案内することで、事が解決される。無論ベックマンにとっては、彼岸世界を設定したというより、そもそも彼の頭のなかにそれが自明なものとしてあったのであろう。これはドイツ人的なものなのか、それともプラトン以来の西欧形而上学的な思考方法が背負った宿命であるのか、それは知らないが、いずれにせよリルケと彼の作品は、その方向で礼賛と神秘化の扱いを受け過ぎたぶん、極端な崇拜者と極端な批判者とを生み出してきたようにも見える。

寄り道をやめて、再び先の書簡からの引用を分析する作業に戻ろう。リルケはその中で、我々人間は此岸世界の変転の只中に「ただ存在していればいいのです」と言ったが、この「存在すること」の要請を、さらに別の言葉で表現した箇所が書簡にある。

……かくも深く、あらゆる変転の淵に、わたしたちは、わたしたち最も移ろいやすき者たちは、置かれています。あらゆるものを理解したいという気持ちをもってあちこちを歩き回り、この途方も無く大いなるものを、しかしそれをつかみ取ることはしないで、わたしたちの心の行為（Handlung unseres Herzens）にするのです、それがわたしたちを破壊しないように。

（BrC, 13.10.1907, S.29.）

また別の書簡では、パリに出てこの街で仕事を始めようとしている或る女性に向けて、次のように忠告する。

……パリという街は、それ自体ひとつの仕事（eine Arbeit）なのです。とても大きな、そしてほとんど力を使い果さんばかりの仕事です、そして人はこれを、気付かぬうちに成し遂げているのです。この街が人に課す要求は、はかり知れないものであると同時に、また止むことはありません。

（GB.2, 29.3.1907, S.302.）

常に変転して様々な姿を見せる現実が、リルケの目には「途方も無く大いなるもの」「はかり知れないもの」として、つまり彼の心的な消化能力を越えて過剰なるものとして、映ることは明らかである。<sup>30)</sup> しかし人はこれに狼狽してはならない。心を平静にして、目に見える現実をひとつずつ、あるがままに受け入れることが求められる。なぜなら、この世界の現実だけがリルケの生きる領域であるから。たとえその現実が「はかり知れない」作用をもって彼を消耗させ「破壊」せんとしても、それは仕方がない。いづれ全てははかなくなる、というのが彼の根本的な認識である。だが、より長く生きようとする、より確かな心構えで生きようとする、人間の可能性として残されている。それはつまり、感情の動揺に流されず、消滅への不安に耐えて、現実正面から向き合って立つことに他ならない。ここには、此岸世界に対する一種の強固な存在肯定の念がある。この世界の中に存在しているということそれ自体に、彼は生の意味を見いだそうとした。他の超越的世界によって初めて与えられる意味ではなく、此岸世界それ自体においての意味である。ただ、この肯定性はあらかじめ彼のなかに自明の事実として設定され、権威化されていたのでは決してない。リルケの抱く存在肯定とは、いわば彼の現実体験の仕方そのもの、現実を受容

することそのものである。生の意味は、現実との厳しい「向き合い (Gegenüber)」<sup>31)</sup>の中で勝ち取られなければならなかった。「途中の道については全く不安なまま」<sup>32)</sup>、目的地である存在肯定の完成の時を微かな予感として抱き、しかしながらこれを常に諦念によって遠ざけつつ Rilke は進むほか無かった。それが彼の言う「存在すること」の意味である。

先の書簡からの引用において言われた「心の行為」や「仕事」という言葉は、Rilke が自らに課した以上のような作業を、端的に表現している。「わたしたちは、根本的にいって、ただ存在していればいいのです。」とか「人はこれを、気付かぬうちに成し遂げているのです。」という落ち着いた静かな口調の裏には、以上のような「仕事」への厳格さと真摯さ、まるで修業僧のように禁欲的でかつ倫理的な使命感が隠されている。いや、その静かな口調そのものがすでに、「存在」するために彼に要請された「仕事」なのだった。でなければ、世界の変転という「流れ」に、そしてそこからくる不安と動揺に瞬時に飲み込まれ、もはや向き合い立っていることはできないだろう。

そんな Rilke にとって、かの「教会堂」などはまさに「存在」の仕方の手本なのだった。世のうつろいの中では全てのものに死が、消滅の時が必定訪れるが、この建築物も実際その例外であるはずはなく、この詩の末尾の一節には、「諦念に満ち、伸び上がることを突然にやめた塔のなかには、死があった」と、すでにここにも滅びの影が忍び寄っていることの表現がある。しかし今はなお、「教会堂」はこれに耐えて立っている。石の壁面には風化の跡を残してもいよう。苔むして色褪せた場所があるかもしれない。欠落したり亀裂の入った部分もあるだろう。それらの痕跡は、そのまま「教会堂」の「存在」証明であるのだ。<sup>33)</sup>

この一例を詩「異邦人」において確かめてみたい。旅の途にある異邦人は、「道が、橋が、田園が」、「街」のある場所まで広がっているのを行く先々で目にしてきた。それは人々がその中に留まって定住するための場所である。しかし、

常に これら全てのものを 欲しがることなく 手放してしまうこと、  
そのことが彼には 自分の生の悦楽 所有 名声よりも  
豊かなことと思えた。

だが 見知らぬ異国の広場で出会った  
日ごとすりへらされた泉の石の凹みは、  
彼には時おり まるで財産のように見えるのだった。 (SW.1, S.627.)

この世界の移ろいやすさを直視し、自らそれに従って生きている者である「異邦人」には、全ての所有欲は虚しいものとして映る。ひとつのものに留まり続けることを嫌って何もかもをやり過ごし、先へ先へと歩みを進める異邦人は、極めて孤独な境遇にある。しかしそんな彼を、虚飾のかけらも無く、そっと力付けてくれるのが、この泉のへこんだ石なのである。

異邦人は、このへこみを見つめながら、この石が噴泉として据えられた遠い過去の時点からの、長い時間の流れを思う。測り切れない量の水と、幾たびもの風雪とがその石の上を通り過ぎていった、そんな情景が彼の脳裏に浮かぶ。「凹み」といういわば欠落した、空虚な部分が彼の「財産」であるというのは興味深い表現である。時とともに大きくなっていくこの石の凹みは、そのままこの石が此岸世界の変転に耐えた「存在」証明であるだろう。そしてこの「凹み」が最大限の大きさに達するとき、それはこの石が消滅するとき、石の存在が終わるときである。現在の、石を観察しているこの時点の中において、遠い過去から、やがて来る未来の消滅の時までの、長大な時間の流れを、「異邦人」は頭の中でたどっているのではないだろうか。一見全く静かなこの情景の中には、このように石のうえに刻まれていく、極めて大きな、滔々たる時間の流れの体験がはらまれている。リルケが作品のなかで「静けさ」<sup>34)</sup>を表現するときには、その背後に隠された、時間の流れの力動性を、つまりはこの静と動とのコントラストを注意して読みとる必要がある。

時間の流れに開かれたリルケのこのような視線は、たとえばベルギーの街フェルヌの広場や、スウェーデン南部にあるポーアビュー・ゴーの林檎園においても発揮された。<sup>35)</sup>しかし最もわかりやすいのは、やはり石という堅固な物質を目の前にして書かれる「仏陀」のような作品であろう。これは、ロダン邸の庭園にある小高い丘のうえに配置された、仏陀の彫像をうたったものである。次のような詩句がある。

彼はじっと聞き入っているようだ <sup>しじま</sup> 静寂に 遙か遠くのものに...

わたしたちは止まる そしてこれをもはや聞くことがない。(SW.1, S.496.)

「止まる」「わたしたち」世俗の一般的な人間と、何か広大なものに自らをさらしている「彼」即ち「仏陀」の姿とが対照的に描かれている。「止まる」とは、先の「異邦人」の詩においても触れたように、此岸世界のはかない現実を認め



ようとしない人間の、所有欲や執着心といったことばで言い表わされるべき虚しい営みのことを言っていると思われる。しかしそのような者には開かれぬ、いわば日常的な領域からは隠された現実を、ここで「仏陀」がひとり感じ取っている。それは、「静寂 (Stille)」と「遙か遠くのもの (eine Ferne)」という二つの表現から想像されるように、広大な現実空間を舞台とした長大な時間の、変転の流れである。本論がこれまで述べてきたことを考えあわせれば、ここに示された二つのことばのなかに、単に空間的な広がりだけでなく時間的なそれをも含めて読み取るべきであることは明白であろう。つまり、「静寂」という情景との対照性のうちに暗に表現された、遠い過去から遠い未来へ、この空間を舞台に展開されていく滔々たる時間の流れ。そしてその様を冥想している「仏陀」。この詩を解釈する手がかりとなる書簡に、リルケがこの「仏陀」の彫像について妻クララに報告しているものがあるが、その中でリルケは、「この夜を通して、彼 (仏陀) は、無数の月光の主でありました」<sup>36)</sup>と書いている。ここにもまた、時間と空間の移ろいを耐えているひとつの「事物」の姿を見て取ることができる。

以上のことからして、石や彫像を代表とする「事物」とは、人間存在リルケがこの此岸世界を生きていこうとするにあたっての、存在の仕方の手本になっている、と考えられる。これが、「事物」ということばに込められた基本的な意味である。「物自体」などの語彙を持ち出して、作品を永遠かつ絶対的なもの、普遍的なものの方角へと引き込もうとする前に、まず、変転のなかに持続して立つ「事物」の姿に好んで目を付ける、リルケの個性こそ見て取られるべきである。

この個性に付随していえば、ロダンやセザンヌといった芸術家がリルケの関心を引いたのは、単に、彼らの作品がもつ一個の「事物」としての意味深さのためであるにとどまらず、むしろその作品以上に、彼らの人間として、芸術家としての姿そのもののほうが、彼を刺激したのだった。リルケが書いた伝記『オーギュスト・ロダン』や、いくつかの書簡の中には、これを示す部分が少なくない。<sup>37)</sup> そんなリルケの目には、「仏陀」の顔もロダンの顔も、「事物」存在としての同じ表情をもって映ってくることだろう。それは何よりも、変転をひとり耐える「孤独な男」としての表情である。

さらに 石でできた究極の顔。

自身の内なる重みに 進んで従うその顔を  
広大な空間は静かに滅びへと導き、  
しかもますます至福であれと これを強いる。(SW.1, S.636.)

孤独の中でひたすら仕事に打ち込むロダンの姿を再三感嘆をもって書簡に記していたリルケが、その名も「孤独な男」というこの詩の中にロダンの姿を映し込んでいることは明らかである。その彼の顔が「石」から成るという表現からは、変転を平然と耐える「事物」としての性格をリルケがこの人間存在にも認めていることを確かめさせてくれる。「滅び」への途上にあっても、この此岸世界がもたらす全ての破壊作用を「運命」として受け入れ、消滅と生成とが繰り返されるこの世界を肯定することによって「至福」は得られる。彼の顔が湛える「内なる重み」とは、その肯定へと至るために、彼がその全身全霊をもって受容してきた現実の総和である。この作法を次のように表現した部分もある。「薔薇の水盤」の一節である。

そして全ての薔薇は かくも 己れだけを内部にもって  
(nur sich enthaltend) いはしないか、  
己れを内部にもつということが もし  
この外なる世界を 風を 雨を 春の忍耐を  
負い目を 落ち着かぬ心を 仮装された運命を  
そして 夕べの大地の暗闇を  
うつろい 逃げ去り 飛び来たる雲々にいたるまで、  
おぼろな力を送ってよこす遠い星々にいたるまで、  
これらを 一握りの内なるものへと変容させることであるなら。  
いま憂いもなく その内なるものは 開かれた薔薇のなかに。  
(SW.1, S.554.)

リルケがいう「内なるもの」とは、彼を包む此岸世界の様々な出来事を分け隔てなく受容することによってこそ成立するものであることが、この一節からも確かめられる。「仮装された運命」とは、そうした此岸世界の多様な現象形態を、変転というこの世界の宿命において総括的に表現した言葉ではないだろうか。此岸世界内での「存在」証明として、「内なるもの」は、世界がもたらす雨

風などの諸作用を、変転の只中において持続的に受け入れ続けることにより、次第次第に蓄積されていく。それを目に見える形で示したものが、例えば薔薇の花びらに包まれた空間であり、「石」の堅固な姿であり、その上に刻まれた亀裂や「凹み」であるのだった。人間ならば顔に刻まれた皺、といったところか。

また、「夕べの大地の闇闇」の部分に関していえば、この「闇」というモチーフがひとつの要点となっている。中期のリルケにとって、「目に見える」「事物」が存在することがいかに重要な意味をもっていたとしても、それは単に光のもとに照らされただけの視覚的要素をさすのではない。此岸世界での体験に自らの全感覚を開放した彼においては、光と闇という、この世界を構成する基本的な二つの領域を同時に考えることが不可欠である。「日時計」という作品(SW.1, S.628f.)には、ふだん日向に置かれて時刻を指し示している日時計が、人の陰や雨雲の陰に入って光を失い、「沈黙してしまう」という情景が描かれる。そして、そのあとには陰に入った「果実や草花のなかで輝く」別の時間が始まるというのがこの詩の結末である。これを、[日向(現実界, 有限の時間)] ↔ [日陰(実在界, 無限の時間)] という図式に基づいて、例のごとく後者の恒常的永遠世界に開かれたものとして詩を解釈した解説文がある<sup>38)</sup>が、本論の流れからはむしろ双方の時間を、リルケの此岸世界体験、時間体験を構成する一組のものとして解きたい。リルケにとっては、目の前にしている世界そのものが「現実界」にして同時に「実在界」なのである。先にも触れたように、光と闇とが此岸世界の基本的にして不可欠の要素であることは、極めて自然な推論である。そして、さらに敷衍するというなら、日光の助けによって示された日時計の時刻は、一刻一刻きざまれていく、凝固した一種の瞬間的時間を暗示し、その一方、陰に入って闇のために日時計が表示しえない、闇としての別の時間とは、先に触れた、遠い過去から遠い未来へと及ぶ長大なスパンを持った時間の流れを表している、と考えられるかもしれない。闇は、物体の明瞭な輪郭をあいまいにする。そこへリルケが、全てを無にする、捉えがたき大きな時間の流れを読み込もうとしたとしても、そう不思議ではない。<sup>39)</sup> この別種の時間のために、彼は他の場所で「果実」という形象を用いているが、実際彼は「果実」というものに特別な意味をもたせて表現することがしばしばあった。成熟しゆく「果実」という現象を彼は、長い時間の流れの中で世界の諸作用をその内部に集め凝縮させて生じた、ひとつの結晶として見ていた。いずれにせよ、闇の時間だけが独立して、あるいは優越して超越的な意味をもつと解したのでは、少なくとも中期のリル

ケにおいては、片手落ちであると言えるだろう。

これと同じ情景は「日時計の天使」(SW.1, S.497.)においても確認することができる。この詩は、パリのシャルトル大聖堂の南面にある、日時計をささげもった天使像をもとに作られた。「私たちの時間」、即ち、ひたすらに時を浪費することしか知らぬ日常的な時間領域は、光のなか日時計の表面に照りつけられ刻印された、いわゆる凝固した一瞬からは、空しく「滑り落ちていく」。リルケの感覚は、此岸世界を変転の波にのせている時間の、この一刻一刻の上に、静かにさらされている。そこでは、その一刻一刻が「深いつりあいのなかに」あって、その全てが「熟していて豊か」である。天使像をじっと見つめ、この均衡し合った一瞬ごとを感じ取るリルケの姿が思い浮かぶ。しかし同時に、この天使は、光の中の時間とともに、さらに「夜」の時間にも通じている、というくんだりで詩は結ばれる。「夜」の時間とは、一刻一刻を成熟させるにいたった長大な時間の流れである。「さらに大いなる至福の顔で」、天使は、「夜」という形で示された、人間存在にとっては漠然と予感するしかない、長大な時間の大河を指し示す。長い時間を存在しぬいて、その痕跡もあらわなこの天使像から、リルケは変転にさらされる「事物」の運命を思い、同時に、それを「至福の顔」で肯定する「事物」の姿から、彼は、自身の「存在」の仕方を問うている。以上のように、中期のリルケの時間体験には互いに絡み合う二つの相がある。そして、静寂のうちに表現される一刻一刻の静性と、それらによって構成される長大な時間の、変転する流れの動性と、この二つの相の間にある強い対照性は、後にも触れるように、リルケの中期に特徴的なものである。

さて、つまるところリルケが言う「事物」とは、以上のような時間体験に基づいて彼が自己に要請する、「存在」の仕方の言わば手本であった。「事物」は彼を、「突然に彼の存在を問うて、まるで王朝世界からのように見つめた」<sup>40)</sup> という。人間存在リルケは、今や自ら「事物」存在たろうと、「石」たろうと努める。

並木道にそっと

右と左から とらえられて

何か或るひとつの合図が

先を行くのについていくと、

おまえは突然、  
日陰の水盤と  
石でできた4つのベンチとが  
一緒にいる場所へと入っていく、

ひとり過ぎ去っていく  
切り離された時間の中へと。  
もはや何も置かれていない  
湿った台座のうえに

おまえは深い  
期待の息を ひとつつく。  
暗がりにある水盤の湾曲部から  
銀色にしたたる雫は

もうおまえを  
同じ仲間と思い 話し続けている。  
そしておまえは 耳をそばだてる石たちの  
その間にいる自分を感じて じっと身を固くする。 (SW.1, S.603f.)

これは『新詩集』中の連作詩「公園」の、二番目の作品である。本論のこれまでの論点に沿って読むなら、もはやそれほど詳しい解説も要らない作品であると思える。公園という空間の中で、世界の変転の流れを感じ取ろうと感覚をとぎすますリルケには、並木道を行く時からすでに、この変転に身をさらしている「事物」存在の「合図」が見える。それに従って進んでいくとやはり「事物」はあった。「水盤」や「石」でできた「事物」を、リルケが好んで詩に取り上げたことは、すでに本論でも触れてきたとおりである。その彼にいま、「ひとり過ぎ去っていく、切り離された時間」が開かれる。分秒の単なる消費に終始する世俗的、日常的な時間領域とは別種の、この公園における時間もまた、本論がこれまで述べてきた中期リルケの時間体験を暗示する一例である。即ち、この静かな観察のひとつときの、静的な一刻一刻と、そして無数のそれらによって構成される、長大な「過ぎ去る」時間の流れと、この二つの相からなる時間体験

である。例の静と動とのコントラストを、ここにも当てはめて読むことができると思う。そして、変転する時間と空間を直視するこの者を、公園は、公園の「事物」たちは、「仲間」として迎え入れる。ここに、観察者リルケによる変転の観照は、公園と「一緒にいる (Beisammensein)」ことでいよいよ深まっていく。変転を体現する「事物」としての「石」たちの間で「じっと身を固くする」リルケは、今や自らまさに「石」たろうとしている。

以上見てきたような、時間のうつろいの問題は、そのまま後期のリルケへと受け継がれていく。中期以後1910年代から後期の作品へと至る、その具体的な姿にはここでは触れることはできないが、問題意識の最も顕著に現れている部分を引用だけしておく。

……というのも とどまるということ (Bleiben) は何処にも無いからだ。

……永遠の流れは

双方の (死者と生者との) 領域を貫いて あらゆる時代を  
常に拉し去り この二つの領域で 時代の音を圧倒している。

(SW.1, S.687f.)

『ドゥイノの悲歌』の一節であるが、このような後期作品に至るまで、初期からのリルケも含めた彼の作品全体において時間の問題を論じた文献は、すでにある。<sup>41)</sup> その基本的な主張は、プラトンのイデア論に始まるヨーロッパの伝統的な思惟形態、即ち、「人間の知覚経験や思惟に先立つ所与として存在する」<sup>42)</sup> ような、「時間を超越した形而上的な恒常の世界」<sup>43)</sup> の設定に、リルケの世界観を含めて考えることはできないこと、リルケにはそれと別種の時間体験が存在すること、である。この文献のなかで解釈の中心的対象となっているのは、やはり代表的な後期の作品である。本論は、この時間の問題に対して取る中期のリルケの作法が、後期においてと同程度に、そして興味深く異なった形で、成熟を見せていると考え、これまでの部分においては、中期の彼が書き残しているものをもとにその問題の基本的な現われ方を眺めてきた。そして本論のさらなる関心の対象となるのは、中期のリルケがこの時間の問題に直面して形成した詩的作法の、その独自の姿である。これを本論は章をかえて取り扱ってきたい。

そこへの出発点として、いま一度、中期のリルケについてのキーワード、「事

物」という言葉の意味するものを想起しておこう。先に挙げた詩「公園Ⅱ」の末尾では、散策者が「石たちの間にいる」自分を感じて、「じっと身を固くする」のだった。時間的な変転の現実を前にした、存在の仕方の手本としての「石」、即ち「事物」に、人間存在が近づこうと努めているのである。リルケの時間体験と「事物」概念とは密接に関連していることが要点である。「石」と共にじっと身をひそめながら、しかも感覚は鋭敏に世界へ開放されており、過剰で休むことのない変転の流れを「耳をそばだて」て感じ取っている。散策者はまた、「石」においてその変転の様が体现され、ここに凝固しているのを見る。この全く静的な「石」の観察のひとつきのなかに、大きなコントラストをもって浮かび上がってくる、あまりにも動的にしてあまりにも長大な、移ろいの流れ。その轟々たる幻想音を、リルケは別の場所で、「石の叫び」<sup>44)</sup>と表現することもできた。

### Ⅲ

1906年初夏のパリで、リルケは「天使」という詩を書いた。リルケの「天使」と聞くと、『ドゥイノの悲歌』第一のなかで、「恐ろしきものの始まり」としての「美」<sup>45)</sup>との関連で語られた、美的モデルネの一例としての独自の「天使」像が思い浮かぶが、中期につくられたこの詩は、それとは別の、中期的な観点のもとに読むことができる作品である。何処かの教会に実在する、天使の彫像のもとに作詩されたのかどうかは定かではない。しかしそれは中期のリルケにおいて、想像できる事柄ではある。ともかく詩を見てみることにしよう。

その額を傾けかけて 天使は  
限定するものを 縛りつけるものを 拒んでいる。  
というのも 彼の心のなかを 巨大に立ち上がった  
永遠に来たる円環 (das ewig Kommende das kreist) が貫いているから。  
(SW.1, S.508f.)

人間リルケの存在作法の手本として「事物」が再三描かれていくこの『新詩集』のなかでは、この「天使」もまたその一例として読むのが理解しやすい。「限定するもの」「縛りつけるもの」とは、それとは逆に世界を際限なく変化させ、過

剰なものとして人間の心に重くのしかかる時間の流れに対し、人間がそこに身をさらすことを嫌って逃避していく安住の場所、具体的には、人間の日常世界を統べている既成の価値観や所有欲、執着心といったものを指していると言えようか。人間はそのような限定や束縛を自身に敢えて課すことで、狭隘な領域での安住を図っている。しかし、「天使」が体現する変転という現実の前では、それも幻にすぎない。所有欲の一例としての、例えば恋愛などという常套的形式も、変転の流れの上で、空しく欺瞞の凝固を続けているにすぎない。この欺瞞性を、「天使」は嫌悪し拒否する。時間は「永遠に」移りゆく。この流れをひとたび直視してしまった者は、これに「心」をさらして耐えなければ、欺瞞の意識から自由になることはない。「額を傾けかけて」いる「天使」の姿は、その時、滔々と無慈悲に流れゆく時間の中で、これを忍耐し肯定しようと身を固めている、真摯な姿を想像させる。

そして、ここでの要点は、「永遠に來たる円環」という語の中にある。リルケの時間体験には、これまで見てきたように強い虚無感が、はかなさへの強迫観念的な意識が伴ってはいるのであるが、しかし無秩序に世界が分裂しているというようなものでは決してなかった。彼は変転する此岸世界のなかにひとつの法則性を予感していた。そしてこれを「円環」運動として感じ取った、と思われる。これは無論、時間と空間とをもつ此岸世界においてのみ予感できるものであって、超越的恒常的世界の産物では毛頭ない。

そのことを、1907年の評伝『オーギュスト・ロダン 第二部』が教えてくれる。ロダンの彫刻作品がリルケの存在の手本であることはすでに明らかになったが、その理由は、ロダンのつくる「事物」が、物体としての単なる輪郭を越え、あらゆる物差しから独立した大きな存在となっているからだった。とはつまり、この物体を照らす光と風を、否、そのみならず、この物体を包む空間そのものを、ロダンの「事物」は自らの表面において受けとめ、これと一体化して存在しているからだった。移ろいゆく此岸世界の、正当な構成員たりえているこの「事物」。この様をリルケは「事物」による「空間の獲得」と表現したのち、ロダンの芸術「事物」と自然界の「事物」とを同じ地平の上において、次のように書く。

彼（ロダン）を受け入れたのは、再び、事物であった。既にしばしばそうであったように、ロダンが何度も繰り返し相談にやって来たのは、野外の、自然の



中にある事物、そして、崇高なる源から生れた一つ一つの芸術事物のもとであった。それらの事物は、その度ごと彼に、ひとつの法則性 (eine Gesetzmäßigkeit) を繰り返し示した。事物はそれによって満たされており、ロダン はそれを、次第次第に理解していった。(SW.5, S.219)

また、次のような記述が書簡の中にある。

いいですか、あなたが自身の内に抱えている世界のことを考えてみてください。……たとえ、ものを見るということについて、他人より大きな自由を身につけている人々はいるとしても、しかしながら、己れ自身の内部において広大であって、現実の生を構成する偉大な事物たちとの関連の中に存在するような人は、みあたりません。ただ、ひとりでいる孤独な者だけは、まるでひとつの事物のように、深遠な諸法則 (die tiefen Gesetze) のもとに置かれています… (Br.I, 23.12.1903, S.62f.)

現実の変転を直視するという作業が、例えば主観を排した客観的な描写であるとか、造形芸術に詩を近づける試みとしての単なる芸術のための芸術であるという『新詩集』の評価を、決して許さないようなものであることはここに明らかである。以上の引用のとおり、リルケは、「ひとりで」「孤独」に生きることによって「自身の内部」を「広大」にし、世界の移ろいの全てをそこに受けとめ耐えるのだった。世界把握のために要請されるあらゆる能力は、世界と一対一で向かい合う孤独な主体のなかへ集約されている。そして世界は、一個の主体の内に広げられた広大な内面という鏡に、言わば映しとられるかたちになる。これは中期に限らずリルケ全般において見られる特質であるのかもしれないが、今は本論の枠内にとどまろう。このように現実のなかへ自らの内面を開く者にのみ、世界を統べる法則が予感される。この法則が、あくまでも曖昧にしか確かめることのできない、明確には捉えがたいものであることは、「法則性」というぼかした言い方や「諸法則」という複数形の表現から推測できる。リルケが此岸世界の幾多の現象に視線を向け、その一つ一つにおいて法則らしきものを予感していったがゆえの、この複数形である。一体彼はそれらを、世界を統べる唯一の法則へと還元することができたのかどうか。

こうした法則性についての考え方の萌芽は、1899年と1900年の二度のロシア

旅行や、1901年から1902年夏までの、ヴォルプスヴェーデ滞在当時の体験に求めることができる。北ドイツの平原地帯にある僻地、一種の芸術家コロニーとしてのヴォルプスヴェーデに集まってきた画家たちについての評伝「ヴォルプスヴェーデ」の序文は、それを示す一例である。

風景は、確かな定めに従っていて、偶然というものなしに存在している。そして落ちていく木の葉の一枚一枚が、まさに落ちていくことによって、万有の最も偉大なる諸法則のひとつを (eines der größten Gesetze des Weltalls) 実現している。この法則性は、一度として躊躇することがなく、それぞれの瞬間において安らかに平然と完遂されていくので、若い人々にとって自然というものをかくも大きな出来事にしてしまう。(SW.5, S.25.)

北ドイツの広大な湿地帯は、ロシアの平原とともに、一個の人間を遥かに越えた大いなるものの存在について考える、格好の機会となったであろう。ヴォルプスヴェーデにおいてリルケは、平原に点在するいくつかの動植物に、つまり自然界の「事物」に目を向けているが、例えば、広大な空間のなかにひとり立つ樹木は、雨、風、日光といった大地と空との間の相互作用の只中で、それらを全て受け取りながら成長していく姿において、存在のひとつのあり方をリルケに提示してみせたのに違いない。例えば木の年輪は、リルケが求める「存在」の仕方のまさに証のようなものであろうが、これを増していく年月は即ち、芽を出し葉を茂らせては、やがて秋にこれを散らしていくという反復の年月である。リルケはここに、世界の大きなリズムを感じ取ったのだろう。樹木は、広大な自然空間と流れゆく時間の中で、その律動性、法則性を体現する存在である。無論この樹木も永遠の存在ではなく、やがては枯れ、朽ち果てていく運命にあるのだが、このあくまでも「持続」的でしかない個別存在にとっての定めである消滅の時も含めた、さらに長いリズム、生成と消滅との反復のリズムを、リルケは感じ取っている。ひとつの老木が朽ちたあとには、また新しい樹木が芽生えていよう。

以上のような、言わば中期の直前にあたる体験はそのまま、彼がパリという大都会に初めて入り、強い衝撃を受けた時にも、その脳裏に残されていたはずである。彼に対して全く冷淡に、疎遠に、移ろい流れてゆくパリの現実のなかで、彼はロシアやヴォルプスヴェーデでの体験に立ち返りながら、自己の存在の仕

方を模索していただろう。<sup>46)</sup>

そしてリルケは、この世界の法則性を、円環のイメージで捉えている。1903年盛夏の彼の言葉を引用する。

それら事物の存在を、事物の現実を、不確かなものからの事物の全面的な解放を、事物が完成され良きものであることを、事物の独立性を、かくも強く彼（ロダン）は、体験しています。事物たちは大地のうえに立ち止まってはいません、そのまわりを円環しています（sie kreisen um sie）。

（GB.1, 8.8.1903, S.379.）

世界の変転の流れを体現する「事物」が、円環の軌道を進んでいる。リルケは「事物」を見つめながら、これを感じ取る。彼の時間体験とは、中期において、この円環運動の感受なのだった。

先に引用した詩「天使」において、その「心」を貫いて流れる「円環」とは、この時間体験の一例であった。「限定するもの」としての人間にこびり付いた日常的残滓を振り払って、時間は円環の渦を巻く。

深き天空は 彼（天使）の前で いくつもの形姿に満ちている。

その一つ一つが彼に呼びかけてくる さあ 認識せよと。

重くのしかかるお前のものを 何ひとつ

彼の軽やかな両の手に 持たせてはならない。さもないと、

夜 天使の両手はお前を訪れて 格闘<sup>47)</sup>によってお前を試すだろう。

そして怒り狂った者のように家の中へ踏み込み、

まるでお前を創造するかのようにお前をつかんで、

お前をお前の鋳型から もぎり取ることだろう。（SW.1, S.509.）

本章の始めに引用した「円環」に関する一節に、上のような詩句が続いていく。円環する現実身に身をさらし、これを「心のなか」へ浸透させている事物存在「天使」の前に、世界は過剰なるものとして、様々な「形姿」を見せる。この此岸世界に存在する物と者とは、その「形姿」の一つ一つを受け取るにより、かの「法則」の「認識」へ、「法則」の感受へと接近していくわけだが、ただし

これら「形姿」のひとつに執着して立ち止まることはできない。「天使」がそうしたように、個々の「形姿」の総体を通して予感される、さらに大きなものへ、すなわち円環という法則へと、視線が向けられなければならない。たとえもし、変転という真実に耐えられない人間が、日常的世俗的な領域での思考枠に囚われて、「重くのしかかる」偽りの「家」のなかに閉じこもるとしても、「天使」は彼をその硬化した「鑄型」からつかみ出すという。そのような枠組は、円環する変転へと開かれようとする人間の感覚に対して、抑制的にしか働かないからである。「家」や「鑄型」の狭隘な空間によって暗示される既成のものの見方は、束の間の安住を与えるものでしかない、と断罪される。親切にも現実へと「もぎり」出してくれるこの「天使」を存在の手本として、ここで言われているのは、人はいずれ、うつろいの現実と直面する定めにある、ということなのだろうか。それとも、定めとして以前に、強く自己に要請して変転を直視しようとするリルケの自発性のほうを読むべきだろうか。そのいずれにせよ、変転の事実が気付かされるのがもし自らの死の時であれば、これほど空しいことはない。リルケは死という自身の消滅の時を早くに見据え、これを絶えず意識化しながら、円環する変転の大きなリズムの中へ自己を開放しようと努めたのだった。

『新詩集』のなかの詩に見られる円環運動をこれからいくつか見ていくが、ここで、かの有名な詩「豹」に言及することができる。

この上なく小さな円環をなしてまわる 豹の  
しなやかに力強い足なみの やわらかな歩みは  
そこにしびれて ひとつの大きな意志がたっている  
ひとつの中心をとりまく 力の舞いのような。 (SW.1, S.505.)

檻の中をぐるぐると歩き回る豹の姿に、リルケは、世界の変転の法則性である円環が、象徴的に浮かび上がってくるのを見る。この円環運動の中心に予感されている「ひとつの大きな意志」とは、世界の移ろいを統御している中心とも言うべきものであるが、既に触れたように、この世界内に包まれた個別存在はこれを断片的に具現化することができるのみで、決してその全体に等置されることはない。豹は今、この此岸世界の変転を耐える正当な構成員として、彼自身のではない「ひとつの大きな意志」に身をゆだね、世界の変転を象徴的に体現している。世界の「中心」である「意志」は、無論、人間存在であるリル

ケにとっても究極的な認識を許さないものであるのだが、この豹の、目に見えるかたちで示された運動によって、ようやく観察者リルケに、目に見えないものである「中心」が微かに開かれるのである。

リルケの存在作法に手本を示す豹は、ただ檻のなかだけを自己の存在領域と認め、「はりつめた静けさ」(SW.1, S.505.)を体軀にみなぎらせて感覚の全てをここに置く。なぜなら、「いくつもの格子の背後に世界は存在しない」からである。動物園に連れてこられたこの豹にとっての檻、リルケにとっての此岸世界は、喧騒と静寂、生成と消滅を繰り返す過剰なものとして様々な姿を絶えず送ってくる。その度に個別存在は「ひとつの像」を受け取り、これを「心のなかに」吸収する。そして一つ一つの「像」は、豹の「心のなか」、豹の内部へどこへともなく吸収され消えていき、そうすることによってまた次の感受のために準備がなされるのである。円環運動とともに行なわれるこの作業は、いつまでも終わることがない。

パリのリュクサンブール公園にある遊園地での観察をもとに書かれた、「メリーゴーランド」もこのような詩のひとつとして読むことができる。この回転を見つめるリルケの前を、「馬」が、「ライオン」が、またそれにまたがる「少女」が、「少年」が、いくつもいく人も通り過ぎていく。

そして時おり 白い象が。

そしてこれも過ぎていく 終わりをめざして急いでいく、  
円環を描いて ぐるぐると回る 行き着く先もなく回る。  
赤が 緑が 灰色が やってきては彼方に送られる、  
見えたかと思うとまた消える 小さな横顔——。  
そして時おり こちらに向けられたひとつの笑顔が  
至福の まばゆい笑顔が この息つく間もなき盲目の戯れに  
惜しみなくほどこしを与える笑顔が... (SW.1, S.530f.)

際限なく回転し続けるメリーゴーランドにおいてリルケが見たのも、やはり先の「豹」においてと同じく、此岸世界の時間的変転のさまである、と読むことができる。あるいは、この世界に存在することとしての、「息つく間もなき盲目の戯れ」に身をやつす、個別存在たちの姿である、と断言していいかもしれない。

リルケの思いはここに、ひとつの遊戯器具の回転を越えて、遠い過去から遠い未来への時間の流れのなかに開かれている。全ての個別存在は、自らの消滅の時まで、「終わりをめざして」円環を続けている。この「終わり」とは、法則の究極的な認識によって世界を一つの相のもとに眺めることのできる、完成の時を表現しているのかもしれない。しかしまたこの「終わり」は、己れの消滅、即ち死としての宿命的な終着駅を表すものでもあるようで、それより他に「行き着く先もなく」ぐるぐると回り続けているのが、このメリーゴーランドの回転に委ねられた個別存在たちなのである。

ペーレントはここに「生の空しいはかなさを示す像」<sup>48)</sup>を見て取る。それも領けるが、しかしそれと同程度に重要なのが「至福の笑顔」という言葉の意味するものであろう。空しい移ろいに対して「惜し気もなくほどこしを与える」この笑顔とは何であるのか。後にこの点を、中期リルケの円環がもつ一つの特徴と絡めて今一度触れることになるが、ここでは次のように推測するにとどめておきたい。即ち、変転への意識から生じる虚無感に持続的に耐えているうち、ふと瞬間的にわきあがってくる、生の肯定の確信である、と。すると、種々雑多な回転の風景のなか、引用部分を含め、間をおいて詩中に三度あらわれる、「白い象」もまた意味深長なものとして思えてくるのである。<sup>49)</sup>

さて、以上の「豹」と「メリーゴーランド」の二つの詩において明らかであるように、これらの「事物」が生み出す可視的な運動があって初めて、不可視のものとしての世界の変転の法則や、あるいは長大な時間の流れといったものの存在が、リルケの思索のなかへ強い説得力をもって入ってくる。このような、此岸世界の個々の出来事の、目に見えるかたちでの体験それ自体が、中期リルケの世界観の礎である。ホーフマンスタールによる1907年の講演に『詩人とその時代』というものがあるが、リルケはこれに強い関心を寄せていた。<sup>50)</sup> ホーフマンスタールは、興味深いことにその講演の中で、中世という時代についてリルケとよく似た発言をしている。すなわち中世は、「この時代がそれ自身のうちに抱えていた全てのものを凝縮して、いくつもの比喩からなるひとつの巨大なドームへと作り上げ、その時代自身の内から外部へとそびえ立たせていた」<sup>51)</sup> 時代であると。簡単に言い換えれば、内的なものが外部において目に見えるかたちで確認できた時代であるということになるが、ではホーフマンスタールにとつての現代という「時代」から、彼が求めたものは何であったのだろうか。

かつては聖職者や限られた有資格者、選ばれた人々だけが、あれこれの習俗や知識の守り手であったのですが、今ではそれらの全てが潜在的な力として全ての人々のうちにあります。……エレウシスの秘儀も七つの秘蹟もわたしたちを助け起こす力とはなりません。そこで、わたしたちはわたしたち自身の内部において、自らひとつ高い場所へと昇らなくてはなりません。そこでは、わたしたちにはもはや、何がしかを果たすことはできず、また何がしかを知ることもしかないのですが、しかしその代わり、その何がしかを目に見えるようにし、結び付くようにすることは可能であります、そう、他の全ての人々には隠されているものを、手につかむようにすることは可能であります。……わたしたちの時代には、代表的なものには精神が欠けており、そして精神的なものにはそれを浮き出させる立体性が欠けているのです。<sup>52)</sup>

ホーフマンスタールが言っている内容を、単にその表面的な類似性だけでリルケの考え方に重ね合わせてはならないのは勿論だが、しかしこの時代のリルケが飛び付きそうな言葉ではある。人間の内面世界が外的世界のなかに確かな対応物を見いだすことができず、疎外感をいよいよ深めていく時代の中で、詩人はその作品によって、手に取り目に見ることができる具体的な現実性を自己の内面に与えていくことができるという、ホーフマンスタールが詩人たる存在に求めた（とリルケの信じた）可能性へと、リルケもまた自分を託していったように思える。ロダンの彫刻作品についてリルケが語った、次のような部分がある。

苦しみがそれを作り上げたのです。重苦しい信仰の、目に見えない審判に対する不安から、この可視的なものへと救われていった。不確かなものから、この具現へと逃れていったのです。（SW.5, S.145.）

「可視的なもの」によって得られるこの「救い」を、かの「豹」や「メリーゴランド」も含めた様々な「事物」が見せる明瞭な円環運動のなかに、リルケは求めた。「事物」を見て見抜くことで、やがて世界の目に見えない究極の法則にまで、彼は予感を忍び込ませることができた。過剰なもの疎遠なものであった世界は、そのとき再び、円環のもとにある、統一的なものとして現われる。たとえその洞察が現実の変転によって繰り返し突き崩されるとしても、リルケは

また「事物」を見つめ直す。結局のところ、リルケの文学とは統一的な世界の回復への試みであったのかもしれないが、これをリルケの古さだと、あるいは現実逃避と美的隠遁にすぎないと批判してしまえるかどうかは、疑問である。

ここまでくると、『新詩集』にでてくる幾つかの円環に似た運動が、一つ一つ意味深いものに思われてくる。例えば「異国の園にて」(SW.1, S.517.) という詩のしめくりは、「丈のたかい夾竹桃のまわりを、ひらひらと蝶が舞う」という情景であり、これを「我を忘れて」観察する詩人がそばにいる。また「エジプトのマリア」という詩もある。

彼女はとうとう 黄色がかった象牙でできた

みな人の永遠なる裸身のように、  
乾いた髪の毛の外皮につつまれ 横たわった。

すると一頭のライオンが 彼女のまわりに環をえがいた。(SW.1, S.580.)

かつて淫蕩な娼婦であった女が、神の慈悲にうたれた後に罪を悔いて荒野へ旅立ち、そのまま力尽きて死んでしまったのを、ライオンを連れた僧侶が埋葬してやった、という『聖人伝集 (Acta Sanctorum)』のなかの伝承をもとに作られた詩である。このようなものを本論の筋のなかを含めるのは牽強附会であるのかもしれないが、極めて意味ありげな運動には見える。また、シャルトル大聖堂の天使像をうたった「日時計の天使」の冒頭は、このような詩句である。

強大な大聖堂のまわり

まるで 思いにとらわれたひとりの否定者のように  
吹き寄せる風の中で わたしたちはふと感じるのだ、  
さらにやさしく 微笑みによってあなたの方へと引き寄せられるのを。

(SW.1, S.497.)

詳細な解釈は敢えて避けるが、以上に挙げた夾竹桃と蝶、マリアとライオン、大聖堂と風、といった「事物」存在がくりひろげる円環運動のイメージは、本論の観点において、円環し変転を生む時間の流れに耐えて立つ、リルケの存在の手本としての「事物」の姿を強く感じさせる。シャルトルの天使が湛える「微



笑み」は、「メリーゴーランド」の際に触れたそれと関係しているだろう。即ち、変転を耐え此岸世界を肯定する喜びの表現であり、また同時にリルケ自身への要請なのである。

より明瞭な円環運動がある。1907年の7月に書かれた「毬」という有名な詩である。この円環はこれまでの詩と違って縦の円環であるし、また中心点のようなものは差し当たり表現されていないが、本論の視点に引きよせて読むとき、興味深い洞察を与えてくれる。

おまえ 丸きものよ 両の手のぬくもりを  
それをまるで自分のもののように  
飛び立ちながら 無頓着に上空へとさし渡すものよ。  
物体のなかにとどまっていることができず 物体であるには軽すぎて

事物というには余りに足らぬもの。しかもなお外に並んだ一切のものから  
目に見えず 突然われわれの中に滑り込んだりはしないだけの  
十分に事物であるもの。それが今 おまえのなかに滑り込んだ、  
おまえ 落下と上昇とのはざままで なお躊躇っているものよ。

おまえが昇りゆくとき  
まるで一緒に連れて上がったように  
投擲そのものをさらっていき これを解き放つ。——そして自らは傾くと  
ふと停止して 戯れている者たちに  
突然 上空から 新しい位置を指し示す。すると  
彼らはまるで 舞踏の姿のようなまとまりになる。

それから みなに待たれ望まれて  
おまえは素早く そのまま 何の技巧もないまったくの自然の姿で  
高くさし上げられた両の手の 杯のなかへ落ちていく。(SW.1, S.639f.)

上昇し落下するこの運動の主体はあくまでこの「毬」であって、投げ上げる人間ではない。「毬」が自ら昇りそして自ら落ちてくる、というこの過程のなかに、人間は付屬的に関与しているだけのこと、という点をまず確認しておきたい。

しかし、自足的に運動する「毬」のみならず、そこに付屬的に関与している人間の姿もまた、同じく重要な要素である。この詩は、事物存在に近づこうと努力する、否、努力などという意識的強制の域を脱して、いわば融通無碍の境地にあって事物存在と共にこの此岸世界を楽しむ、人間存在の姿を示したものとして読むことができる。

毬の円環は、世界の変転を象徴する運動である。この世の様々な出来事に対して人間が心に抱く全ての思い入れは、「ぬくもり」という言葉のなかに凝縮されていると思われるが、これも変転の運動のなかでは、造作もなく、「無頓着に」どこかへ放り出され、雲散霧消してしまうのである。しかし、人間存在にとっては、この「ぬくもり」こそが生きる糧なのだといえる。それは確かにつかみどころのない不安定なものであり、「物体」の余りに明瞭な輪郭とは対照的なものである。が、そのように目に見えるかたちで存在する「物体」に対し、人間が「ぬくもり」を見いだせるということ、即ち、変転を繰り返して様々な姿を見せる外的世界に、自己の内面を、感覚をさらして、これを肯定できるということ、この作業こそが中期のリルケの使命なのだった。これは決して、「外に並んだ一切のもの」が「目に見えない」強迫観念となって人間の内面に忍び込みこれを圧迫するということではない。すなわち「外」から「内」へ、様々の「物体」によって人間の内面が抑制を受け、例えば所有欲や執着心の姿となって凝固する、という経緯はリルケが求めたものではないのである。彼の視線は、個々の「物体」を通して世界の変転そのものに注がれている。「内」を大いなる「外」にさらし、これらを一つに重ね合わせ、世界を肯定せんと感受を日々続けているのである。そしてこの肯定への作業が瞬間なりとも成就されるとき、「物体」は「事物」と呼ばれることになる。

その「事物」である「毬」のなかへ、「ぬくもり」が入り込んだ。世界に対する、「事物」に対する、人間の思い入れと肯定とをのせて上昇する毬は、まるで「投擲」する人間を共に連れて昇るかのようである。変転の世界の正当な構成員として、円環を苦もなく描いてみせる「毬」という「事物」存在と、そして意識存在として絶えざる変転に苦悩しながらもそこに一体化しようと努力し、「ぬくもり」をさしだす人間存在。しかしその「ぬくもり」も、地上にいる人間からは最も遠く離れた空中の頂点において、空しくどこかへ放り出される。人間存在から最も遠く隔たっているこの一点は、変転の円環がもつ、手の届かぬ大きさを示すと同時に、「落下と上昇とのほさま」にあって微妙なバランスを

保っているこの一瞬において、究極的には捉えられぬ世界の変転の根本法則に「毬」が触れているのではないかと、とも予測させる。その法則は何も円環の中心にあるべきものと決まっているわけではなく（それは、後にも触れるように、確かにリルケにとって最も想像しやすい形式ではあったのだが）、むしろ此岸世界の個々の場面において発現されるのみであるからこそ、リルケは「事物」の円環に自ら乗り込み、それら個々の現象に感覚を開くことで、この円環に一体化しようと努力するのだった。そして今、彼の視線は「毬」に向けられ、「毬」に託された「ぬくもり」が、かの空中における意味ありげな一瞬において、かの法則に近づく。しかし結局到達することはならず、どこかへと消えていく。人間存在であるリルケも、「事物」存在である「毬」も、この法則の核心にたどり着くことはない。しかし「毬」は再び平然と、円環を続ける。世界の法則を、己れの断片性において体現し続ける。「毬」は回り、そして「ぬくもり」は放り出される。意識存在としての人間は、「事物」よりも核心からは遠いところにいる。

しかし、この詩のなかに描かれる人間たちは、むしろこの状況を楽しんでいるように見える。「毬」は「突然」に、ひとつの「新しい位置」を上空から指し示す。そこへ人間は、まるで「舞踏の姿のよう」に集まっていく。人間は、指し示されたこの「新しい位置」から、もう一度「ぬくもり」を投げ上げるのだろう。一回きりの「ぬくもり」、一回きりの世界肯定への努力だけでは、足りないのである。多様な姿を見せる世界に向けて、繰り返し「ぬくもり」をさし出していくことを、世界自らが求めている、というリルケの世界認識がここにある。世界が指し示した「新しい位置」から、変転の渦のなかへ、もう一度「ぬくもり」を投げ上げることによってのみ、世界の全体的な肯定に近づくことができる。その意味では、変転はむしろ「待たれ望まれ」るべきものとなるだろう。人間はこれを決して苦にすることはならない、苦にする必要はない、というリルケの信念がここにある。高く手をさしあげて、「毬」の運動に象徴される変転を喜んで受け入れよう、そして世界をもう一度「そのまま」に、見つめよう。世界の変転の渦に逆らわず、その中に感覚を開いて、共に流れ行けばよい。それが「舞踏の姿」の意味である。

これを、ルー・ザロメを通じて関心を深めていたニーチェにおける、かの「舞踏」、あるいは「軽やかに生きよ」という要請と比較することができるかもしれない。詳しくその差異に触れることはできないが、しかしニーチェにとつと

同様に中期のリルケにおいても、此岸と彼岸との断絶した二元的な世界観は排され、本来的な唯一の存在領域としてこの此岸世界が設定されている。リルケはここに、統一を求め続けたのだった。そして、捉えがたく移ろいゆくこの世界に向かい合って、リルケは決して虚無と自暴自棄に陥ることはなかった。彼にとって理想の人間とは、生を「戯れ」る者、上手く踊り抜く者であったからである。ここで、先に挙げた詩「メリーゴーランド」の一節、「盲目の戯れ」としての生の定義を思い出すことができるだろう。

以上のように、リルケ詩の円環からは、そのイメージの明確ですっきりとした輪郭を見て取ることができるのは勿論のこと、単にこの円環をその軌道の外部から第三者的に眺めているだけでは理解しがたいあるものが、即ち、円環の道筋上の一点一点における、リルケの真摯なる時間体験が託されていることがわかる。『新詩集』に見られる円環運動についてオッペルトは、彼の信ずる無時間的恒常的な世界の本質へと「事物」が近付いていく、「象徴的発展」<sup>53)</sup>の軌道であると言った。またマクグラシャンは、『新詩集』の作品をリルケの世界観と敢えてからめず、分析の視点を様々な言語的的技巧に限定した上でこの円環運動にも言及しているが、そのなかで、この運動は「自立し、自己を統べ、自足している (self-contained, self-limiting and self-sufficient)」<sup>54)</sup>という性質をもっていることによってリルケの目を引いたのだ、と言っている。前者はともかく、後者の意見に本論のこれまでの論点を重ね合わせて円環運動を考えると、この明確な輪郭を印象付ける自己完結的な円周は、むしろその一周ごと、否、円周上の一点ごとにおける未完結性によってこそ、つまり絶えざる変転に万物がさらされ、何ものも行き着くべき安住の場所を持たない、という現実によってこそ支えられている運動である、という洞察が得られる。『新詩集』を特徴づける「事物詩」と言って、表現対象をありありと浮かび上がらせる描写に造形芸術からの影響を論じたり、またその自己完結的な姿に伴う極めて静的な雰囲気を取り上げたりするとき、これを背後から規定しているリルケの動的な時間体験は忘れ去られやすい。そうではなく、この静と動との対照性を、その結びつきをこそ見て取るべきなのではないだろうか。

1907年の10月9日付け、妻クララ宛ての手紙に、リルケは人物としてのセザンヌを自身の姿に重ね合わせ、自己の理想的な在り方として描いている。セザンヌ（リルケ）はその中で、バルザックの小説『知られざる傑作』からひとつの大きな示唆を受けるのだが、それは、「本来、ものの輪郭というものは存在し

ないのであって、在るのはただ、振動するいくつもの推移だけなのである、という発見<sup>56)</sup> なのだった。此岸世界を在るがままに、つぶさに見つめる者、そして同時に、此岸世界の変転の渦の只中に身を置く者の目には、風雨を受けて常に変わりゆく「事物」の輪郭が、その細部まで否応もなく浮かび上がってくる。またそれだけに、この世界に向き合うことへ、尽きない興味がかきたてられるのである。「推移」を繰り返し、いわば、静止を知らぬ微細な粒から成るこのような円環を形成するべく、「毬」は再び「ぬくもり」を受け取って上昇するだろう。「豹」も「メリーゴーランド」も、際限なく円環を続けていこう。「青い紫陽花」は、花びらに色を取り戻してもまたそれを失うだろう。しかし再びいつかまた、色づく時が来るのにちがいない。

さて、本論のしめくりへ向けて、中期リルケの円環を特徴づけるもう一つの要点に言及しておかなければならない。円環のモチーフそのものは中期に限らずリルケの創作時期全体において見られ、特に初期作品の『時禱詩集』などには頻繁に現われる。中期のリルケが描く円環のイメージは、これを基礎にしたうえで、独自の時間体験をそこに盛っている。その基本的特徴とは、円環が成熟に等しい、というものである。

わたしは わたしの生を生きている、  
もろもろの事物のうえに引かれた 増え広がる輪の中で。  
たぶんわたしは 最後の輪を生きぬくことはないだろう、  
だが 試みてはみたいのだ。

わたしは神のまわりを 太古の塔のまわりを めぐりゆく、  
それも 何千年もめぐってゆく、  
そして未だにわたしは知らない わたしが鷹であるのか 嵐であるのか  
それとも 大いなる歌であるのかを。(SW.1, S.253.)

1899年の秋に作られ「時禱詩集」に収められた有名なこの詩は、修道院に住む修行僧がつづる「神」への思いである。この僧の人生が描く円環は、「神」のまわりを巡りながら、次第に大きくなり、またその数を増していく。そして円環の果てに、中心なる「神」がこの空間にうち広げた世界の姿を知り尽くすことで、「神」の存在の全体を感じ取りたい、という希望が表現されている。その

意味では、「神」の居場所が、中心的な単なる一点というよりはむしろ、個々の存在を大きく包み込む全体的な空間として想定されていることはひとつの要点である。しかしこの僧侶もまた人間である以上、死という宿命から逃れることは不可能であり、「最後の輪を生きぬくことはないだろう」とつぶやく他はない。決して、世界の核心にして全体なる場所には、至ることがない。この、人間の力を越えて捉えがたきものである「神」が、中期のリルケにおいては、やがて、ロダンという人物であり、彼の彫刻作品であり、自然界の生物や様々の事物として表現されることになる。リルケは、それを凝視し観察する中に浮かび上がってくる、世界の法則へと思いをこらすのだった。中期のリルケは今や、ひとえに瞑想的な「時禱詩集」を通過し、まさに世界を一回ずつ体験していく円環の「輪の中で」、彼の生を生きている。

それ（ロダンの彫刻作品）は、まるで円環し成熟していく（kreist und reift）、一つの世界のようです。（GB.1, 28.9.1902, S.276.）

そこには、時間で計るという行為が存在しません。一年では、何にもならない、十年でも無のようなものです。芸術家であるとは、計算高く先のことを数え上げたりしないということです。樹木のように成熟する（reifen wie der Baum）ということです。樹木は、その樹液を急き立てたりせず、春の度々の嵐のなかに悠然と立っていて、その後に夏が来ないのではないかなどと不安がることはありません。（Br.I, 23.4.1903, S.47.）

わたしに到達できる最高のことは、……わたしが持っている素質を、より円熟したかたちで、より多くの経験とともに（reifer und mit mehr Erfahrung）用いることです。（GB.1, 15.8.1903, S.397.）

全ての発展は、円環状の道を（kreisförmige Wege）実現するということ。このことをもしわたしが知らなければ、……わたしを呼び寄せる異郷の誘惑の中へ、今また追い出されていく自分を知るとき、わたしは不安にならずにはいられないでしょう。（GB.1, 15.8.1903, S.398.）

その一生を、安住の場所を持たず、死ぬまで漂泊と寄宿の生活を続けていた

リルケは、まさに自らの人生をもって世界の変転の渦を体現していたのかもしれないが、そんな感傷はともかくとして、世界は刻々と変化し、見知らぬもの、疎遠なものをリルケの敏感な目に送り込むのだった。しかしそのような異質なものを恐れずに自らの内部へ取り込む者には、世界の体験を増し積み重ねていくことによって、円環状の発展の道、いわば螺旋的な道が開けてくる、というのが中期のリルケの信念だったようである。この円環は、中心の一点に収斂することなく、絶えず外へと広がっていく。あるいは、先の引用の二番目のものから比喻を借りて言うなら、世界の変転の只中に屹立する「樹木」、高く伸びゆくことで変転のなかに持続を体現し、しかも、年輪を増して幹をたくましくしていく「樹木」のような存在の仕方を、リルケは自身に求めていたのだと思える。「広間にて」という詩のなかには、こんな一節がある。

花咲くとはつまり 美しくあるということ。

でもわたしたちは 熟する実となりたい。

それは暗くあること (dunkel sein) 努力するということ。 (SW.1, S.521.)

花の美しさが、決して否定されているわけではない。きらびやかな花は生を明るくする。しかし、あくまではかない存在でしかない花に執着しないこと、花を捨てることによってこそ得られる、より持続的で堅固な在り方を指すこと、それがリルケの信条だった。「実」の内部は殻に包まれて確かに「暗」いが、そこは現実空間の諸現象（植物にとっては雨、風、光）を受け取って、自らの成熟の糧としていくための場所である。この場所を確保して、世界の変転を受け入れるよう「努力する」こと、それによって「実」は円熟度を増し、現実世界のれっきとした構成員たるべく成長していくのである。そしてこの時、同時に、かのはかない存在でしかない「花」が、移ろう世界を肯定し受容するリルケの必死の作業のなかに、一瞬きらめく至福の光として、意味深く浮かび上がってくる。詩「メリーゴーランド」をここで思い起せば、回転する生の「盲目の戯れ」のなかに、「笑顔」は、「時おり」姿を見せて惜しみなくこの流れの中に捧げられていた。その「笑顔」が、ここでは「花」として言われているのである。そして、「実」はこの「花」を、時の巡りの中でいつかまた咲かせることができる。「一粒の麦もし死なずば」とまでは言わないが、「実」であることを己れの根本的な存在形式とし、これを変転の世界に委ねることによって移ろいのなかに永

らえ、繰り返す生のリズムにのって、時おり「花」という一瞬の「笑顔」を、世界肯定の確かな喜びを、獲得することができる、そうリルケは言いたいのだろう。

「実」であることは、自らを増やすことでもある。円環する世界の、移ろいの流れに乗って、リルケもまた回る。そして回りながら、詩人という「実」である彼は、様々な現実、様々な「事物」に出会うごとに、自らの分身としての「事物」詩という、さらなる「実」を生みだしていくのである。

しかしまるで あちこちに散らばった事物とともに 遠くから  
ある重大なもの ある真実のものが 志されているかのようだ。  
(SW.1, S.523.)

「一九〇六年の自画像」というこの詩に描かれたリルケの姿は、以上に見てきたような「事物」との関わり方を示していると思われる。樹木の年輪のように、徐々に大きく成長しその数を増しながら、リルケは円環の渦を回る。様々な「事物」と出会っては「事物」詩をものすることにより、過剰にして豊かな現実世界を自らも豊かにしていく。こうして円環し、その中で得た多くの現実経験によって成熟していくリルケの目には、いつの日か「遠くから」、「重大」で「真実」なものが、すなわち、世界の変転の根本法則が、微かに開かれることだろう。決して中心の一点に収斂し、そこに安住することはない。しかし円環しながら、かの中心への予感を、次第に大きく確かなものにしていけばよいのだ。拡大する彼の円環は、逆説的に言えば、円周を広げゆくことによってこそ中心の一点たろうとしている。

ジョルジュ・プーレによる1961年の著書『円環の変貌』<sup>56)</sup>は、古代から現代に至る西欧文学の広大な領域を射程として、その中に現れる円環というモチーフに着目し、このモチーフを通して見える個々の作家の独自性と、その背後にある西欧文学全体の共通性とを論じたかたちになっているが、リルケの円環もその最終章において、短いながら言及されている。

プーレは、リルケにとっての空間を、「すべてのものがそこで分散し、すべてのものがそこで拡大してゆく」<sup>57)</sup> 場所、「やがて充満するようになる虚空」<sup>58)</sup> であり「生成の領域」<sup>59)</sup> である、という。それに対して時間とは、「もろもろの事物ならびに存在者が空間のなかに絶えず消滅してゆくこと」<sup>60)</sup> であり、その様子



は、「宇宙の無限のなかで次第に遠くに、そして次第に知覚しがたいものとなって拡がってゆく一連の円周状の波」<sup>61)</sup> に似ているという。この「空間的拡がり」<sup>62)</sup> と「時間的放射」<sup>63)</sup> とを特徴とするリルケは、

おそらく、空間におけるその思考の横溢が、張りつめたエネルギーの緊張ではなくて存在者の絆の弛緩という現象に由来しているように思われる、ただ一人の詩人であろう。リルケの世界においては求心的な力は完全に非実在的なので、最初から遠心的な力のもつ唯一の刺激（傍点プーレ）に身をゆだねている事物は、あたかも、それらの出発点から遠く、自発的に、あらゆる方向へ逃げ去る結果になるかのように、すべてのことが生起する。<sup>64)</sup>

いわゆる「新批評」の一部をなす、ジュネーブ学派のひとりとして扱われることの多いプーレの批評は、簡単に言えばここで、リルケの「作品」にのみ視線を集中し、そのなかの実現された時間と空間との固有な把握形態を読み取ることで、リルケという、批評家にとっての「他者」がもつ独自の想像力の運動に、一体化することを目指している。詩人の想像力が生み出した現象についての、このプーレの精密な記述をもとに、本論は、その現象の後ろにあるものを、すなわちリルケという「人物」を動かした、隠された背景を思い描くことができる。

先にも触れたように、絶えず大きく拡がっていくリルケの円環は、決して中心の一点に集束することがない。時間の渦にのって自らも回りながら、繰り返して新しい現実世界に直面するリルケには、容易に中心の一点を、世界の法則の究極的な姿を、見定めることが許されない。彼には、安住すべき終着点がない。そのような目的地に向けてリルケの抱く予感に対し、変転し「逃げ去る」現実世界はその問い直しを常に要求する。それでも彼は、円環の目的を世界の中心的法則の感受に置いて、回り続ける。

ここにはすでに、一つの危機がはらまれていると思う。なぜなら中心は、「円環の広さに応じて影が薄れて」<sup>65)</sup> いき、ひいては円環の拡散が「中心の破壊」<sup>66)</sup> を引き起こさないとかがざらないからである。否、それは実際に起こったのだった。『マルテの手記』完成後、つまり中期の後の、いわゆる創作の危機の時期がそれだった。その時期のリルケには「存在者の絆の弛緩」が強烈に感じられ、<sup>67)</sup> 従前どおり外へ外へと円環の波にのって拡散していくことに大きな疑念が生じていた。その苦悩の末にやがて彼が後期に向けて作り上げていく、例えば「世

界内面空間」と呼ばれる詩の境地は、中期の彼とは違って、変転する時間の流れに直接向き合いこれに晒されるというよりも、むしろ、そこから何か固い殻のようなものによって隔てられ囲い込まれた一つの空間の中に、変転とそれへの苦悩をいちいち問題にしないような、言わば永遠と一瞬とがひとつに濃縮され、凝固したような、特殊な時間性を（しかし決して変転の此岸を超越はしないで）表現しているように思える。凝縮された時間のエッセンスとも言うべきものを表す、このような後期から晩年に至る詩の境地に対し、中期のリルケは、力の続く限り放射して行き、広く世界を見て回ることによってこそ、中心を予感していく時期にあった。まるで、ローマの噴水の水盤に広がる波紋が、「輪から輪へと」<sup>68)</sup> 広がっていくようにである。そしてここでは、長大な時間と瞬間的な時間とが、言わば極めて強い対照性のうちに対置されている。これを、後期や晩年の完成された詩風への準備段階であると未成熟の時期であると解する<sup>69)</sup>のは読み手の自由であるが、それと同じだけの自由が、例えば、息づまるような後期の詩世界は、現実の変転に疲れて目を背けた一種の後退である、と解する立場にも許されるようにも思う。いずれにせよ、本論の使命は、中期のリルケと「事物」との関わりを規定している背景を示し、その詩風の生まれた必然性を探ること以上のものではない。先を進めよう。

『新詩集』のなかには、ロダンの庭園にある仏陀像にまつわる詩が三篇ある。その内の一篇にはすでに触れたが、ここでは本章のしめくくりとして、その中の二篇に言及してみよう。三篇のなかで最初に完成した1905年の「仏陀」には、次のような一節があった。

彼はじっと聞き入っているようだ <sup>しじま</sup> 静寂に 遙か遠くのものに…  
わたしたちは止まる そしてこれをもはや聞くことがない。  
彼は星だ。そして わたしたちには見えない  
他の大きな星たちが 彼を取り巻いている。

おお 彼は一切だ。 (SW.1, S.496.)

変転し続ける世界に自らを晒し、この仏陀像は広く世界と関わり合って存在している。その姿は闇空にひとり浮かぶ「星」のように孤独だが、現在の広い空間に、そして過去と未来への遠い時間の変転の流れに、耳をひそめ感覚を開

くことでこれと一体化している仏陀は、そのまま世界そのもの、つまり「一切」であると言ってもいいのだ。しかし、日常的な領域での遠近法のなかに閉じこめられた「わたしたち」一般の人間には、それを容易には感じ取ることができない。

なぜなら わたしたちを彼の足元にひれ伏させるものが  
すでに何百万年の昔から 彼の内部で円環しているのだから。  
わたしたちが経験するものを忘れ去り  
わたしたちを拒むものを経験する 彼よ。(SW.1, S.496.)

仏陀像をじっと見つめるリルケの目に、時間の変転の渦を体現する仏陀の「内部」の姿が浮かび上がる。微動だにしない、この全く静的な仏陀のなかに、遠い過去から現在にまで至る長大な変転の円環が、力動的に渦巻いて見える。日常的な時間にのみ心を奪われ、これを消費することしか知らない「わたしたち」、否、そもそも人間存在として短くはかない命しかもたず、その運命に不安を感じ苦悩しなければならない「わたしたち」の経験をはるかに凌駕して、この静かに落ち着き払った仏陀の存在は、この刹那を包んで遠く流れる、変転の円環の力動的な世界にまで広がっている。ここには、これまでも何度か触れたような、現在におけるまるで時間が止まったかのように静謐な一瞬と、そして遠い過去からの長大で動的な時間の流れとの対照性を、再び確認することができる。

『新詩集』をしめくくる詩「栄光の仏陀」は、次のような詩句をもっている。

すべての中心の中心 核のなかの核  
自らを包み込んで 甘みを増していく巴旦杏の実よ——  
すべての星々に至るまで このあらゆるものが  
あなたの果肉です ようこそ。

さあ 感じるでしょう もはや何もあなたにぶらさがってはいません。  
無限のものの中に あなたの果皮はあります。(SW.1, S.642.)

ここにもまた、円環がある。それもプーレが言ったように、果実の中心から「遠心的な力」に乗って、「無限のものの中」へと広がっていく円環である。「も

はや何ものもあなたにぶらさがってはいません」というのは、前で果実の比喩を用いたことに絡めた表現であるが、これは、例えばこの実に止まって実をついばむ小鳥のような存在をも取り込んで、「巴旦杏」の果実が大きく「無限のものなかに」開かれている状態を示しているのだろうか。大きく広がっていくこの実に、鳥が、そしてやがては果実を実らせている枝のほうが、樹木そのもののほうが、遂には世界そのものが「ぶらさが」っていく。そして、果てなく膨らみ成熟していく「巴旦杏」の果実は、その内部において最終的に、自身と世界とを「包み込」む。その広大な空間のなかでは、もはや「ぶらさがる」という依存関係そのものが消去され、一枚の「果皮」のもとに取り込まれたもの全てが、共に関わり合い円熟した姿で、内部に湛えられている。世界が、「巴旦杏」の「果肉」となっている。

この広がりゆき成熟する円環は、しかし中期のリルケにおいて、プーレが言ったような「中心の破壊」を引き起こしはしなかった。外へと拡散しようとするリルケ的な心性は無論たもちながら、しかしその円環運動のなかで得られる多彩な現実経験、即ち「事物」との出会いを通して、彼は常に世界の中心にある究極的な法則へと目を凝らし続けていたのだった。それは遂に、あくまで個々の「事物」においての多様な円環運動、個別的な現象としての生のリズムの体現としてしか確認できなかったとしても。

世界の変転の渦に乗って、リルケもまた、「事物」たちと共に円環している。ただ、ふと立ち止まって仏陀像という「事物」に目を向けるとき、刻み込まれた瞬間としての現在の、その静かな姿の中から、やがて、遠い過去から流れ来る世界の変転のざわめきが、「石の叫び」となって彼の感覚に響きかけてくる。このように、中期リルケの時間体験とは、変転の円環運動の一点に身を置いて、この一点の静止した現在において感じ取ることができる限りの、世界の諸現象に己れの感覚を開いていくこと、そして同時に、遠い過去より現在のこの瞬間まで、おそらくはさらに現在から遠い未来まで至る長大で動的な変転の円環へと、この現在の一点から思いをこらしていくこと、という瞑想的な体験であった。この静と動とのコントラスト、一瞬間と長大な時間とのコントラストに、リルケの目が完全に晒されるとき、感覚は戸惑い、彼は円環という時間の渦に、眩暈する。

#### IV

最後に、「中世の神」へと戻っていこう。「神」をもはや「教会堂」のなかに留めておくことができず、この動き出した「神」に「驚愕した街の人々」は、その前から一目散に逃げ出す。はじめにも触れたように、彼らの逃亡先は「神」という「時計」の存在しない場所である。すなわち、ひたすら現在の時間を利他的に消費していただくだけの、日常的世俗的な時間領域か、あるいは、時間というものがそもそも存在しない、従って自らのはかなさを意識し憂う必要の無い、無時間的恒常的な超越世界である。彼らは前者の中で暮らしながら、ひそかに後者へと渡る夢を見ている。しかしリルケは、それらの場所へ逃げ出しては行かなかった。何よりもまずこの此岸世界の存在である人間は、その中で受け取った自らの条件と可能性とに正面から目を向けるべきだ、と彼は考える。「ひとりの人の中にもふたつの世界があること、これが最もいけないことなのです。」<sup>70</sup>

自分が生まれる前の遠い時間、自分の誕生の時、自分の生きる時間、自分の死の時、そして自分の死後の遠い時間——「我々はどこから来たのか、我々は何者なのか、我々はどこへ行くのか」というこの問題を、「神」という「時計」は人間存在に課す。これに明確な回答を与えることはおそらく永久に不可能であるとしても、しかし、此岸世界の多様な現実を直視しながら、この問題を深く広く探り続けていくことのできる力をもつ者はいる。「神」をつなぎ止めておくことのできた「教会堂」とは、そのような探求を耐えることのできる人間の心的態度の比喩である。その力をもたず、ただ自らの死への恐れに狼狽するばかりで、現実の世界と自己の条件とを直視しなくなった人間が「街」にあふれたとき、とうとう「教会堂」は「神」を収めておく力を失ってしまったのだった。

リルケは、「神」という「時計」の「文字盤」の前に立ち続けた。その「時計」は、ある時には「豹」となり、またある時には「メリーゴーランド」となって、彼の前で、無限回に円環する。また、「仏陀」像や「天使」像、「教会堂」の姿をとって現われ、観察するリルケの目に、変転の円環の渦を浮かび上がらせることもする。詩「中世の神」における「神」とは、本論がこれまで示してきたリルケの時間体験に関わる、世界の変転の法則としての円環のことであった。そしてリルケは、「教会堂」や「仏陀」の、つまりは「事物」の存在の仕方を手本として自ら「事物」となり、円環する多様な現実に触れながら、その経験の蓄積と成熟とによって、次第次第に「神」へと、世界の根本的な法則へと近づ

こうと努力していたのだった。「神」という「法則」を、この此岸世界の多彩と矛盾の中で確認しようと努めていた中期の彼は、時間の渦のなかをもちきながら、ひと時の幸福な世界肯定を得るために、旋回しつづけていたのだ。

\*

円環とは、しかし遂には堂々巡りにすぎなかったのではないか。そんな意識が強迫観念となって、1910年の『マルテの手記』完成後、創作の危機に陥ったリルケをとらえる。作風が変化すると、以前の自分を批判するのは彼の性癖のようなものであって、彼の発言をどこまで正直に受けとめるかは読み方の問題なのだが、例えば1910年8月の書簡のなかでは次のように言っている。すなわち、中期の自分の芸術を、「ただ事物たちにもみ固執した」<sup>71)</sup>、「自惚れ」<sup>72)</sup>と「途方もない所有欲」<sup>73)</sup>との産物であると。あるいは、リルケ自身が何か究極的なものに達したかのように「事物を欺いている」<sup>74)</sup>だけの、「永遠の後戻り」<sup>75)</sup>にすぎないと。世界の変転の法則を見定めようと、「事物」を手本として奮闘した中期のリルケであったが、所詮、人間存在は「事物」存在になりきることができなかった、ということか。

実のところ、こうした認識は中期を否定するこの時期になって初めて表面化したものではなく、すでに中期のなかで感じ取られていた。例えば1903年11月3日の書簡において彼は、初めて経験したパリという大都会の現実にはほとんど疲れ果てた後、静けさと落ち着きを求めてやって来た土地ローマで、自身の生の進歩について考え、これに大きな疑念を抱いている。自分の生は「堂々巡りをしていて、わたしがかくもしばしば足を踏み出していったところの、いかかわしくも絶望的なあの場所へ、いつもいつも、戻ってきてしまうのです」<sup>76)</sup>。また『新詩集』のなかの、「アダム」と「エヴァ」という二つの作品は、楽園に存在する幸福な「永遠の円環」<sup>77)</sup>から追放され、そこに実現された「動物たちの和と分別」<sup>78)</sup>を失ってしまった二人が、死の恐怖に怯えながら自己の生の可能性を求めなければならなくなる、というものであるし、「犬」という詩においては、おそらく飼い犬である「犬」が、動物として「事物」的な存在でありながらも、同時に人間世界との関わりなしには生きていけないという存在、すなわちその双方の領域において「突き放されてはいないが、組み入れられてもいない」<sup>79)</sup>宙ぶらりんの存在として、描かれている（決して犬の超越的「本質」を求めた詩

ではない)。ここには、「事物」になるという芸術上の使命と自身の人間的条件との間で揺れている、リルケ自身の姿が投影されていると見てよいのだが、中期の彼においては結局、人間としての自己を何とか「事物」に近づけようとの努力が繰り返され続けたのだった。一つの詩風を確立することのできた、その努力の成果は、後の彼自身による否定的な扱いとは別個にながめられるべきものである。

円環する「事物」存在を成熟しゆくものと設定したリルケが、しかし自分自身の堂々巡りに直面することになる。これまで築き上げてきたものが、全て幻だった、という思いが、彼を絶望させる。その彼が、やがて「事物」から人間を切り離し、人間の可能性とは何か、という問いを改めて自分に課した後、次第に後期の詩風を形成していくのである。先に引用した1910年8月の同じ書簡で「ひょっとしたら今わたしは、すこし人間的になることを学んでいるのかも知れません。」<sup>80)</sup>と書いたリルケが求める、この「人間」らしさとは何か。中期の「事物」に対して何が変わっていったのか。いずれにせよ、本論の、特にⅡの中で示したリルケの時間体験は、後期の彼において受け継がれ、深められていく。その分析は別の場所に譲るとしても、もし、後期のリルケが示した、純粹な内面空間とでも言うべき一つの詩境を、円環に耐えること、そして多様で矛盾する現実を直視することから逃避した末の、少々息苦しくはあるが異質なものは安全である一つの私的領域への退行であると見なせば、ここでリルケへの関心は尽きてしまうのである。

## 註

リルケの著作からの引用には Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt am Main 1955ff. (以下 SW と略記) を用いる。

リルケの書簡からの引用には、Gesammelte Briefe in sechs Bänden. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Kyoto 1977. (以下 GB と略記) を主として用い、必要に応じて Briefe I, II. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim. Wiesbaden 1950. (以下 Br と略記) と、Briefe über Cézanne. Hrsg. von Clara Rilke. Wiesbaden 1952. (以下 BrC と略記) を用いる。

邦訳は、神品芳夫訳 (小沢書店)、塚越敏訳 (河出書房新社)、富士川英郎訳 (新潮社)

を参照した。

- 1) K・E・ウェップ, 『リルケとユーゲントシュティール』(伊藤行雄・加藤弘和訳, 芸立出版, 1980年), 58頁以下, ならびに, H・H・ホーフシュテッター, 『象徴主義と世紀末芸術』(種村季弘訳, 美術出版社, 1987年), 82頁以下, 92頁以下を参照。ホーフシュテッターは中世の世界観を, 「信仰と知識の一体性, 啓示と理性の同一化を証明しようとする壮大なこころみ」と定義し, これが挫折して頹廢性をもち始める1500年頃の危機意識と, 彼が問題にする世紀末, 即ち後の1900年頃の頹廢的意識との間にある類似性から, これらを「平行現象」として見なしている。
- 2) さらに1912年3月5日付けN・N宛の書簡においてリルケは, 16世紀という時代を, 「外部の目に見えるもののなかで, 内的体験がもはやこれ以上高まりようのないほどの壮麗さにまで繁茂した」時代とみなし, それ以後の時代を外的世界が内的なものを凌駕していく過程として考えている。(GB.3, 5.3.1912, S.229.)
- 3) Vgl. Wolfgang Müller: Rainer Maria Rilkes „Neue Gedichte“. Meisenheim am Glan 1971. S.154ff.; Judith Ryan: Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R.M.Rilkes Lyrik der Mittleren Periode (1907-1914). München 1972. S.55ff.
- 4) August Stahl: Rilke Kommentar zum lyrischen Werk. Unter Mitarbeit von Werner Jost und Reiner Marx. München 1978. S.251.
- 5) Kurt Oppert: Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke. In: DVjs 4(1926), S.747-783.
- 6) Vgl. GB.1, 15.8.1903, S.391.; GB.1, 2.4.1904, S.435.
- 7) Oppert, a.a.O. S.747f.
- 8) Ebd. S.754.
- 9) Ebd.
- 10) Ebd.
- 11) Ebd. S.782.
- 12) 中期のリルケは, 詩のなかに事物の本質を表現するため, 辛抱強く制作に励んだ。そしてロダンという人物と彼の作品のなかに, リルケは自身の芸術の在り方の理想形を見て取ったと信じた。すなわち, 事物の本質を獲得するために禁欲的かつ真摯に仕事を励む, 芸術家としての高いエトスをである。確かに, ロダンはリルケに向けて, 「常に仕事をすることです, 常に (Il faut toujours travailler – toujours)。」(GB1, 10.8.1903, S.384.)と教えていたようではあるが, しかし実際のロダンは, リルケの思いとは逆に, さまざまの感覚的なものへ貪欲に自らを開いていく, 感性的な, ある意味では極めて官能的な人間であった, というのが一般的に妥当な見方で, ここには印象主義的な芸術家の一例を見ることができのかもしれない。彼は決して,



リルケが考えていたような、修業僧のような態度で事物の本質という形而上学的な一者を求める、禁欲的求道家ではなかった。こうしたズレは、勿論セザンヌの場合においても別の形で見いだされよう。

Vgl. Ursula Emde: Rilke und Rodin. Marburg / Lahn 1949. S.48 und 60f.; Käte Hamburger: Die Phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. S.96. In: Rilke in neuer Sicht. Hrsg.von Käte Hamburger. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1971. S.83-158.; Herman Meyer: Rilkes Cézanne-Erlebnis. S.77f. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 2(1952-1954), S.69-102.

- 13) Oppert, a.a.Ö. S.775.
- 14) Ebd. S.776.
- 15) Ebd. S.754.
- 16) Ebd. S.749.
- 17) Ebd. S.760.
- 18) Müller, a.a.O. S.1ff.

『新詩集』の研究史をなす一時期において、この作品は全くの客観的な描写によるものであるのか、それともゲーテ以来の体験詩の流れの中でなお読むことのできる、リルケの個人的主観的な要素が編み込まれた作品であるのか、という見解の対立が生じたことがある。ミュラーはこれに触れながらいくつかの文献を紹介しているが、どこまで信用してよいかは疑問である。例えば、W・L・グラフの論文をミュラーは主観派に分類しているが、実際のところグラフの論文には、主観的なものと客観的なものとの懸け橋として「新詩集」を評価していると思われる箇所がある。ミュラーの紹介と分類の信用度を全て調べ上げたわけではないが、しかしこれに無批判に従うことには明らかに問題がある。

Vgl. Willem Laurens Graff: Rilkes lyrische Summen. Aus dem Englischen übers. von Elisabeth Killy. Berlin 1960. S.194.

- 19) Müller, a.a.O. S.15.
- 20) Paul Böckmann: Der Strukturwandel der modernen Lyrik in Rilkes „Neuen Gedichten“. In: Wirkendes Wort 12(1962), S.336-354.
- 21) Hamburger, 1971.
- 22) Böckmann, a.a.O. S.340.
- 23) Vgl. Hartmut Engelhardt: Der Versuch, wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen. Frankfurt am Main 1973.; Friedbert Aspetsberger: Apotheose der Innerlichkeit. Zu Rilkes ‚Neuen Gedichten‘. In: Zu Rainer Maria Rilke. Hrsg.von Egon Schwarz. Stuttgart 1983. S.109-124.; David Wellbery: Zur Poetik der Figuration beim mittleren Rilke: ‚Die Gazelle‘. In: Zu Rainer Maria Rilke. Hrsg. von Egon Schwarz. Stuttgart 1983. S.125-132.; Hansuli Brunner: Auf der Suche nach der

gewaltlosen Sprache – ein Diskurs entlang an Texten Rainer Maria Rilkes. Bern / Frankfurt am Main / New York / Paris 1987.; Volker Kaiser: Die Katastrophe der Repräsentation: Überlegungen zum figurativen Sprechen in Rilkes Dichtung. In: DVjs 65 (1991). S.695-716.; 必ずしも否定的な扱い方ではないものに Paul de Man: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven / London 1979.

- 24) Engelhardt, a.a.O. S.88.
- 25) Brunner, a.a.O. S.86.
- 26) Aspetsberger, a.a.O. S.121.
- 27) de Man, 1979.; Wellbery, 1983.; Brunner, 1987.; Kaiser, 1991.
- 28) Vgl. BrC, 4.10.1907, S.18.; GB.3, 4.9.1908, S.46.
- 29) Böckmann, a.a.O. S.339.
- 30) Vgl. BrC, 3.6.1907, S.9.; BrC, 13.9.1907, S.11ff.
- 31) GB.2, 20.1.1907, S.245.
- 32) GB.1, 15.8.1903, S.397.
- 33) リルケはこの「教会堂」を「持続するもの (das Dauernde)」として表現したが、これを「永続」するものと翻訳した日本語版全集がある。これでは、変転のなか、消滅への流れに抗して立つこの建築物の姿が曖昧になるばかりか、その全集に付された解説文からは、此岸世界 (外部世界, 変転) ↔ 彼岸世界 (超越的恒常的な永遠の世界, 内面世界) という、まさに本論が疑問を呈している二元的世界の図式が、はっきりと見えてくるのである。『リルケ全集, 第三巻 詩集Ⅲ』(監修: 塚越敏, 河出書房新社, 1990年), 35頁, ならびに281頁以下の解説文における, 284-285頁, 287-288頁を参照のこと。
- 34) Vgl. »QUAI DU ROSAIRE« (SW.1, S.534.)
- 35) Vgl. »DER PLATZ« (SW.1, S.533.) und »DER APFELGARTEN« (SW.1, S.637f.)
- 36) GB.2, 11.1.1906, S.113.
- 37) Vgl. BrC, 28.6.1907, S.11.; BrC, 19.10.1907, S.37f.  
この点については既に, Herman Meyer, a.a.O. S.74f. が言及している。
- 38) 『リルケ全集, 第三巻 詩集Ⅲ』, 248頁以下参照。
- 39) 例えば »San Marco« (SW.1, S.610f.) において, 「闇」は「光の均衡」として言われ, その光は「事物の内部で」溢れかえることによって事物を「消滅」させんばかりである, と表現される。闇の中にリルケが見てとった溢れかえる光とは, その事物が存在してきた幾星霜のことを考えればよい。幾つもの年月をはらんで, 捉えがたく広がる闇, である。この長い時間のなかに置かれた「事物」には, 必然的に「消滅」の運命が付きまとう。

- 40) SW.1, S.578. (《DER RELIQUIENSCHREIN》)
- 41) 内藤道雄, 「リルケにおける時間の問題, ——ヨーロッパの伝統的思惟にリルケの捉えられぬ理由——」京都大学教養部『人文』第XXVI集(1980), 56-74頁。
- 42) 同論文, 62頁。
- 43) 同論文, 59頁。
- 44) SW.1, S.608. (《BILDNIS》)
- 45) Ebd. S.685.
- 46) 「自然」はパリのリルケにとって, 中期の終わりになってもなお, 人間の理解を越えた不可解なもの, 大いなるものの比喩であったが, 同時にまた, 「自然」の冷淡で無関心な, 時に破壊的なまでの姿の背後に, 世界内の個別存在をひそかに支え保護する力を見てもいた。
- Vgl. GB.3, 4.11.1909, S.85.
- 47) 「格闘」の部分には旧約聖書のなかのヤコブと天使とのイメージが暗示されている。
- Vgl. Stahl, a.a.O. S.208.
- 48) Hans Berendt: Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung. Bonn 1957. S.158.
- 49) 「象は, 力, 忠誠, 記憶の持続, 忍耐, 知恵, 幸福な結婚生活をあらわす。白い象は太陽に属する。」「プリニウスは, 象は信仰心の篤い動物で, 太陽と星を拝み, 新月のときに身を清め, 川で体を洗い, 天国をよびよせる, といっている [[博物史] 8.1-3]。ローマ美術では, 長寿, 不死, 死に対する勝利, をあらわす。」(J・C・クーパー, 『世界シンボル辞典』(岩崎宗治・鈴木繁夫訳, 三省堂, 1992年), 98頁)を参照。1890年代後半の若いリルケは, イタリア・ルネッサンスをはじめとする美術史の研究にも取り組み, 造詣を深くしていた。
- 50) Vgl. GB.2, 18.3.1907, S.294.; GB.2, 21.3.1907, S.294f.
- 51) Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: Gesammelte Werke. Prosa II. Hrsg.von Herbert Steiner. Frankfurt am Main 1959. S.232f.
- 52) Ebd. S.233.
- 53) Oppert, a.a.O. S.771.
- 54) L. McGlashan: Rilke's Neue Gedichte. S.85. In: German Life and Letters, N.S. 12 (1958/59), S.81-101.
- 55) BrC, 9.10.1907, S.24.
- 56) ジョルジュ・プーレ, 『円環の変貌 上・下』(岡三郎訳, 国文社, 1990年)。
- 57) 同書・下巻, 261頁。
- 58) 同書・下巻, 同頁。
- 59) 同書・下巻, 同頁。
- 60) 同書・下巻, 262頁。

- 61) 同書・下巻, 同頁。
- 62) 同書・下巻, 同頁。
- 63) 同書・下巻, 同頁。
- 64) 同書・下巻, 264頁。
- 65) 同書・下巻, 263頁。
- 66) 同書・下巻, 同頁。
- 67) 『ドゥイノの悲歌』第一の一節を参照。「奇妙なことだ, 互いに関連し合っていたすべてのものが, こんなにもばらばらに解かれて, 空間の中にはためているのを見るのは。」(SW.1, S.688.) これは1912年の1月に書かれている。
- 68) SW.1, S.529. (◊RÖMISCHE FONTÄNE◊)
- 69) Vgl. Otto Friedrich Bollnow: Rilke. Zweite, erweiterte Aufl. Stuttgart 1951. S.10ff.; Beda Allemann: Zeit und Figur beim späten Rilke. Pfullingen 1961. S.309f.; Ulrich Fülleborn: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Zweite Aufl. Heidelberg 1973. S.85ff.
- 70) BrC, 4.10.1907, S.18.
- 71) GB.3, 30.8.1910, S.113.
- 72) Ebd.
- 73) Ebd.
- 74) Ebd.
- 75) Ebd.
- 76) GB.1, 3.11.1903, S.404.
- 77) SW.1, S.584.
- 78) Ebd. S.585.
- 79) Ebd. S.641.
- 80) GB.3, 30.8.1910, S.113.