

リルケの「窓」のモチーフ（上）

稲田 伊久穂

序

この地上の存在のなかでも最も儚い存在であるわれわれ人間を認識しながら、その存在の意味と使命を問い、それを真正面から肯定する『第九の悲歌』で、「窓」は大切な事物の一つとしてこのように歌われる。⁽¹⁾

旅人も山の端の斜面から谷間へ持ち帰るのは

だれにも言いえないひと握りの土ではなく、

獲得した一つの言葉、純粹な言葉、黄や青に咲く

龍胆ではないか。おそらく私たちがこの世に在るのは、言うためなのだ。家、

橋、噴水、門、壺、果樹、窓と、――

もしくはせいぜい円柱、塔と……だが、言うためとは、理解せよ、

おお、事物ら自身もけっして自分らがそうであるとは

心から思ったこともなかったそのように言うためなのだ。

（第四節）

ここに「家」、「橋」、「墳水」、「門」、「壺」、「果樹」、「窓」、もしくはせいぜい「円柱」、「塔」と呼び出された「事物」(Dinge)とは、『悲歌』について述べたヴィトルト・フレヴィチ宛の Rilke の手紙によると、われわれ人間にとって心から親密な大切なもので、その中に「人間的なもの」を見出したり、さらに貯えたりする「器」(ein Gefäß)であると言える。また、この同じ『第九の悲歌』の次節では、⁽³⁾これらのものを真の「形象」をもった、われわれ人間が「体験しえる事物」として、近代の機械文明における大量生産によってなされる「形象をもたぬ行為」(ein Tun ohne Bild)、「殻だけの行為」(Tun unter Krusten)に対比している。いずれにしても、これらの事物は、人間の長い文化の歴史のなかで、人間との深い係わりを保ち続けてきたものばかりであるが、Rilke 個人にとっても人間的な特質を宿すいわば大切な「器」であって、その意味で詩人の深い体験となり、詩人の親密な心情を引き付けてきたものであると言えよう。実際、これらの事物は、Rilke の詩作の上で重要な意味を担ってきたものばかりである。

そして、Rilke は窓そのものについて、このように述べている。「もし誰かがいつか窓の歴史を書いてくれたらどうでしょう——われわれの家庭的な存在を囲うこのみごとな窓枠を、おそらくはわれわれの存在の本来の計量器を、ひとつの窓を完全に、ひとつのいろんなものを汲みとって一杯になった窓をくり返しくり返し書いてくれたら、もはやわれわれの手許には世界がなくなるのです。そしてわれわれがそのつど出会う窓の形は、なんとわれわれの心情の性格を決定することでしょう！ 囚人の窓、宮殿の開き窓、船のハッチ、屋根裏部屋の張出し窓、大聖堂のバラ窓——それらは同じくらいわれわれの本性の希望や、眺望や、高揚や、未来ではないでしょうか？ われわれの広大さとの付き合いは、もともと窓の仲介に頼っているのであって、窓の外では広大さも強

力で、強大でしかなく、影響力がどんなに巨大であってもわれわれとは関係がないのです——。しかし窓は、われわれをひとつの関連のなかに入れてくれます。窓は、空間である瞬間そのものの中にわれわれが占めているあの未来の部分をわれわれのために計ってくれるのです⁽⁴⁾。これは、晩年のフランス語の詩集『窓』の構想が生まれ始めた頃の手紙の一節である。リルケは、窓が人間そのものの尺度となったり、人間の内面を規定したり、また外界の圧倒的な力を和らげて人間を関連のなかに引き入れたりしながら、われわれの存在や内面と、またそれを取り巻く外界とにいかに深く係わっているかをその核心において捉えている。この手紙の窓に関する記述は、グンダーリー＝フォルカルト夫人宅の忘れがたい小部屋の窓の話を書きまげながら、さらにこの引用分量ほど続いている。ここには、なによりもリルケの窓への深い愛着と強い関心が込められている。

それでは、リルケの作品に現われる「窓」のモチーフに焦点を絞って、その分布状況や、その意味内容の広がりや変遷などについて全体像を概観しておきたい。まず、「窓」が登場する詩の分布状況を調べてみると、プラークでの処女詩集『人生と小曲』（一八九四年刊）から始まり、『時禱詩集』（第一部一八九九年、第二部一九〇一年、第三部一九〇三年作）や『形象詩集』（一九〇二年初版刊）に到るまでの初期のほとんど全詩集に登場し、中期の『新詩集』（第一部一九〇七年、第二部一九〇八年刊）を経て、さらに後期の第一、第二の『悲歌』（一九一二年作）や一九一三、四年頃の「夜によせる詩篇」の精神風土のなかで生まれた詩群を通じて、完成時の『ドゥイノの悲歌』（一九二二年作）にまで到っている。だいたいコンスタントに使用されているが、初期も終わろうとする『形象詩集』のあたりから増え始め、中期パリ時代から後期にかけてやや漸増している。これらはみなドイツ語の詩であるが、『ドゥイノの悲歌』以後は、幾篇かのドイツ語の詩に登場しながら、ついに最晩年のフ

ランス語の詩集『窓』（一九二七年刊）となつて、詩集の中心テーマとしてその主役に昇りつめている。なお、リルケの散文作品についても、初期の短篇からも「窓」がよく出てくるが、中期の『マルテの手記』（一九一〇年刊）では、冒頭の部分からパリの街の喧噪や物音が入り込んでくる場所として、またマルテがそこから街の様々な光景を視る場所として登場し、後続する部分でもあちこちに現われて重要な役割を果している。『ドウィノの悲歌』の綿密な解釈者であるヤーコプ・シュタイナーなどは、「窓は悲歌をも越えて、リルケの全抒情作品を貫ぬいて、重要なモチーフとなつている」⁽⁶⁾と言及しているが、これはけつして的是をはずれた誇張ではないと言えよう。

次に、「窓」が担う主な意味内容と、その展開の軌跡の全体像に予め触れておこう。「窓」とは、元来部屋の中から外界を眺めるとともに、同時に外界から様々なものを内部へと受け入れる場所である。先のリルケの「窓」の手紙からも窺われるように、内部の世界と外部の世界とが行き交う通路、いわば内部と外部との交流の仲介者と言えよう。リルケの作品における「窓」のモチーフも、この窓本来の働きを中心にした窓として歌われ始めるが、この原初的な窓の姿のなかに、後に象徴的な意味をもつようになるその原型とも言うべきものが、すでに『人生と小曲』や『夢を冠に』（一八九六年刊）や『降臨節』（一八九七年刊）といったごく初期の詩作のなかにも、それと判別できるようなかなりはっきりとした姿を見せている。⁽⁷⁾しかし、それはほとんど外形ばかりで、まだそれほど深い意味を宿すまでには到っていない。それが個々の詩の中で「恋人」、とくに「愛の女性」（die Liebende）や「夜の空間」や「鏡」といったモチーフと結びついてリルケ個有の象徴的な深い意味を担い、作品のなかで重要な役割を果たすようになるのは『新詩集』と『マルテの手記』の中期パリ時代に入ってからで

ある。「窓」は、愛の対象への所有を求めない「愛の女性」と結びついて、「開かれた世界」(das Offene)に通じる通路となる。「窓」は視線の角度や光の当たる角度によって対象を映す「鏡」ともなり、いわば開かれた世界を象徴する「鏡」によって、現実の世界と開かれた世界とが会合う場所ともなる。また、後期の初頭あたりから、窓の中に姿を現わすものは所有できないという窓の特質から「隔たり」を象徴するようになる。さらに、開かれた世界とも同質の広大な「夜の空間」に向かつて開かれた窓は、そうした空間を体験させる場所ともなる。その他に、『C.W伯爵の遺稿より』の詩(一九二〇年作)では、若き死者の嘆きが吹き込む窓として、死の世界との関係が直接示される。そして、ついに『ドゥイノの悲歌』で、先に引用した『第九の悲歌』のように「言うべき事物」、「誉め称える」べき事物らの代表の一つとして呼び出されるとともに、『第十の悲歌』で「窓」は「悩みの国」の空に輝く「星座」に高められ、窓そのものが永遠化される。

しかし、リルケと「窓」の関係はこれで終わったわけではなく、こうしたこれまでの窓の多様な特質が、最晩年の詩集『窓』とその周辺の詩に中心テーマとなって結集される。この詩集では、さらに窓は窓枠によってまったく新しい主體的な意味を獲得する。窓はもはや開かれた世界へ通じるたんなる通路ではなく、窓枠の中に囲まれた対象を永遠の存在へと高める主體的な空間、いわば「開かれた世界」とか「世界内部空間」といった高次の空間そのものとなる。そして、このような窓はまた、詩作の創造に携わる詩人の心の内部、心の空間をも象徴している。

それでは、これからリルケの個々の作品を検討しながら、「窓」のもつ意味内容と、その展開の過程とを具体的に究明してゆきたい。そのため、これまでの概観でも明らかのように、「窓」のもつ働きや特質によって元々

かなりはっきりとしたグループに分かれているので、いくつかのテーマグループに分けて検討してゆく。その方が「窓」のもつ多様な意味内容が整理されてより明確になるし、その展開の過程もはるかに把握しやすくなる。 「恋人と窓」、「夜の空間と窓」、「鏡としての窓」、「死の世界と窓」、「星座としての窓」などのグループに分け、むろんいくつかのグループにまたがる詩もあるので、相互の関係を視野に収めながら検討してゆきたい。

恋人と窓

一

窓やバルコニーは、恋人や恋心を抱く女性がそこに立つことによって、外部の男性との間で愛が交わされる場所となる。こうした「窓べの女性」や「バルコニーの女性」の形姿は、しばしば古くから絵画や文学作品のテーマやモチーフとなってきた。リルケの「窓」と「恋人」との関係も、そうした「窓べの女性（恋人）」の伝統的な形姿が原像となっていて、様々な変化を伴いながらも、その原像が失なわれることなく最晩年の詩集『窓』にまで保たれている。そして、リルケの「窓」のモチーフは、他のどのモチーフよりもこの「恋人」ともっとも強く結びついている。

この「窓べの恋人」の形姿は、初期の詩作からかなり明確な輪郭を伴って登場してくる。『人生と小曲』のなかの詩『窓⁽⁸⁾』(Am Fenster)である。

リルケの「窓」のモチーフ（上）

マリーが午後窓べに坐っていた、

だれかが椅子を運んできてくれたのだ。

愛にみちあふれた春があそこの外の

金色の陽当りのなかに横たわっていた。

だが回りはなんと静かになったことだろう……

彼女は歎びと悲しみのあまり身をふるわす、

くちびるをさらにそっと動かして

ふるえる最後のさようならを告げる！——……

それから後ろへくずおれると、春の息吹がそっと

なでていった——髪のかなかを祝福するように。

あそこの外ではもう夕べが沈みはじめた、

とても穏やかに——とても澄んで……——

すいとひと飛びして開いた窓のなかへ

迷いこんできた小鳥がいちわ

そっと彼女のくちびるにふれて

魂を大空へ運びあげていった……

恋心を抱いた少女マリイが、「窓べ」から午後の陽光を浴びた風景を眺めていると、愛にみちた「春の息吹」が窓の中へ流れ込み、彼女の髪をやさしく撫でた。やがて夕日も沈んで、外の世界が夕闇に包まれ始めると、「窓」から一羽の小鳥が迷い込み、愛の使者となつて彼女の愛の思いにみちた「魂」を大空へ運び上げていった。この「窓べの少女（恋人）」の描写は、漠とした淡い少女の恋心をいわば牧歌的に描いたものである。そこには「窓べの恋人」のモチーフの原型がはっきりと認められるものの、この恋心を抱く少女の姿には後に現われてくるリルケ固有の愛の思想がまだ見られないとともに、またそうした「愛の女性」と結びついて生まれる窓の象徴的な意味も見出せない。なお、この詩の後半には（第三節後半から）、すでに夜の空間（夜の「大空」）が忍び寄っていて、「窓」と「夜の空間」との関係をもほのかに予感させるものがある。

また、同じ『人生と小曲』のなかの詩『憧れの思ひ』（*Sehnsuchtsgedanken* I—VII⁽³⁾）や『ジプシーの少年の歌』（*Lieder des Zigeunerknaben* I—III⁽⁴⁾）などにも「窓べの恋人」のモチーフが見られる。前者のうちの第二の詩は、抑えきれない「憧れ」を小鳥に託し、その憧れを乗せた小鳥は恋人の部屋の「窓ガラス」を叩いて、「さあ小鳥をなかへ入れておくれ！」と切望する詩で、愛の使者の「小鳥」と「窓べの恋人」という組み合わせで、先の詩『窓べ』と姉妹篇をなすものと言えよう。後者は、バイオリンやシンバルに合わせて若い女たちが踊る酒場の灯火が洩れてくる「窓」（第二の詩）や、ジプシーのバイオリンの音に引かれて娘らが外をのぞき見す

る「窓」（第五の詩）で、いずれも「窓への恋人」の変形である。

さらに、初期の創作期の最後に位置する『形象詩集』にも「窓への恋人」のモチーフが出てくる。『婚約者』（Die Braut⁽¹⁾）である。窓の外も暗くなって、街路には人氣が絶えたのを見計らって、婚約者の娘は恋人の男性に呼びかける。

わたしを呼んで、恋人よ、おおきな声でわたしを呼んで！

あなたの婚約者をこんなになく窓べに立たせておかないで！

古いプラタナスの並木路には

もう夕べが見張ってはいない、

あそこにはひと気もない。

（第一節）

先に引用した『人生と小曲』の詩に比べると、牧歌的な雰囲気もほとんどなくなり、詩の言葉もかなり引き締ったものになってきているが、この婚約者の娘の姿にはまだ所有を求めない愛の思想が認められず、またこの「窓」にもなんら象徴的な意味も見出せない。『人生と小曲』に歌われたどの「窓」とも同じ「窓」である。

二

それでは、次に中期パリ時代における「恋人」と「窓」との関係と、「窓」のもつ意味内容を探ってゆきたい。

中期パリ時代に入るとリルケの創作態度に大きな変化が起けるとともに、彼の愛の思想にも彼固有の愛の思想が創作活動の重要なテーマの一つとして前面に出てくる。つまり相手に対する所有を求めず、また相手からの愛の応答をも恐れる、いわゆる「所有なき愛」、「対象なき愛」と呼ばれる愛の思想である。この思想の萌芽はすでにパリ時代に先行するヴォルプスヴェーデ時代の頃からかなりはつきりと現われてきてはいるが、それが作品のなかで重要なテーマとなって開花するのは中期の『マルテの手記』や『新詩集』になってからである。この所有なき愛の思想は、ポルトガル文の尼僧マリアンナ・アルコフォオラドや女流詩人サッフォーといった偉大な「愛の女性」を理想像に掲げて、「愛されること」や「ひき留めあう愛」の姿を退けている。『新詩集』第二部の詩『恋する女』（Die Liebende）に、そうした「愛の女性」と「恋」との深い関係が現われている。

これはわたしの恋です。今ちようど

こんなに安らかに目をさましたところです。

わたしが宙に漂っているかと思われました。

どこまでわたしの生がとどくのでしょうか、

そしてどこから夜が始まるのでしょうか。

まわりのすべてのものが、今でも

わたし自身であるときえ思えそうです、

まるで水晶の奥のように透明で、
ほの暗く、沈黙しているのです。

わたしの内部にはあの星までも

抱くことすらできそうです、それほど

わたしの心は大きく思えるのです。

もしやわたしが愛しはじめたかもしれない、

ひき留めはじめたかもしれないあの人をも

この心はすすんで手放してしまえるほど。

いい表わしようもないよそよそしさで

わたしの運命がわたしを見つめています。

どうしてわたしはこの限りない

ひろがりのもとに置かれているのでしょうか、

牧草地のように香りながら

あちこちに揺れうごきながら

呼びながら、それでもやはり

だれかに聞きたられるのを恐れながら、

そしてだれかほかの男のうちに

没落してゆくさだめを負って。

「愛の女性」もいわゆる「恋人」の最高の理想像であるから、この詩も「窓への恋人」の系譜に入るものである。この詩には、たったいま夜の眠りから覚めたばかりの「愛の女性（恋する女）」の広大な存在感が歌われている。愛し始めることによって引き留め始めたかも知れない男性をも、再び「すすんで手放してしまえる」愛の女性はその「内部」（Herz）に宇宙の彼方の「星」までも包容できるほどの広大な空間性を得て、無限の「この限らないひろがり」（diese Unendlichkeit）との一体感にひたっている。こうした愛の女性の広大な空間性は、愛の対象をも乗り越えてさらに彼方へと広がってゆく自由で広々とした所有なき愛の姿の形象化であると言える。しかし、それはたんに広大な広がりを表わす形象だけにとどまるものではない。それは、「開かれた世界」とか「世界内部空間」といった無常な日常の世界を越えた高次の空間につながる空間であるのは、詩のなかの「夜」や「心」や「運命」がすべて暗示している。

「夜」は、後に「夜の空間と窓」のテーマの箇所で総合的に検討するが、そこで取り上げる同じ『新詩集』第二部の詩『狂人たち』（Die Irren）では、「よく夜に、狂人たちが窓べに歩みよると／とつぜんなにもかもよくな

るのであった」¹⁰⁶（第二節）と歌われている。日常の現実の世界のなかで混濁していた狂人たちの精神も、夜の空間に参入することによって正常な秩序に戻るものであるから、この「夜の空間」もやはり日常の空間とは異なる存在を存在たらしめる空間、それ本来の存在に引き戻す空間であって、いわばリルケの言う「開かれた世界」と同質の空間であると言える。「夜の空間」は、この中期パリ時代に続く一九一三、四年頃の「夜によせる詩篇」になると、「開かれた世界」を表わす形象としていっそう重要な意味をもつようになる。ここでわれわれの詩に戻ると、第一節三行目から第二節にかけての窓する女の独白から、彼女の「生」と「夜」の空間との境が消えて両者が一つにつながり合っているのが分かる。また、わたしの「心」も、彼方の星をも包容できる広大な内的空間として（第三節）、やがて外部の存在や事象が同時にその内部に存在し生起する「世界内部空間」へとそのままつながってゆくものがある。

この詩の愛の女性のもつ空間性が、たんなる広大さを表わすだけでなく、日常の空間を越えた内部空間、いわば「開かれた世界」かそれにきわめて近い内的空間と解されるとき、「いい表わしようもないよそよしさで／わたしの運命がわたしを見つめています」（第四節）という一見奇妙に思える詩句が見事に理解できる。リルケが庭を散歩しているうちにふと「自然の裏側」に出てしまったという、「開かれた世界」での体験を語る一九一三年作の散文「体験」¹⁰⁷（Erfahrung）に見られるように、「開かれた世界」には自然の事物や動植物や死者たちとの自由で純粋な交わり（純粹関連）があるだけなので、そこには現実の世界に見られる運命の介在はないのである。事実、エロイズやアルコフォオラドやサッフォーといった『マルテの手記』に登場する偉大な愛の女性たちも、運命とは係わりをもたなかった。¹⁰⁸ われわれの詩でも、愛の女性となって目覚めた乙女には、以前たえず付きまとい

ていた運命も近付きがたく、その新しい存在感にあふれる姿をただ「よそよそしい」(fremd) 目つきで見つめるばかりである。

さて、冒頭の「窓」である。一般に窓というものは、内側からは外の風景(外部の世界)を見せると同時に、外側からは部屋内部(内部の世界)を見せるといふ二重の働きがある。ところが、この詩に展開されているのは外界の現実の風景ではなく、愛の存在感によって大きく広げられた内部の心象風景である。となるとこの窓は、元来は夜の空間に通じる窓ではあるが、むしろもっぱら内部を見せる窓としての働きを持っていて、外部から愛の女性の内部空間へと通じる窓と解する方がはるかに適切である。このように理解すると、冒頭の「これはわたしの窓です」(Das ist mein Fenster.) という、この行以降のすべての描写と一見何の關係もないかのように見える唐突な一文も、この詩全体からはみ出た言葉ではなく、以降の描写を導く冒頭部としてこの詩全体のなかに見事におさまるのである。「わたしの窓」とはわたしの内部を見せる窓、わたしの内部に通じる窓である。後の『あらかじめ失われた恋人よ……』では、その恋人に「別荘の開かれた窓」と呼びかけ、『C・W伯爵の遺稿より』の「少女よ、夏の日がおまえを成熟させるのか……」でも、外に立つ男(詩人)が窓べの少女(恋人)に向かつて、彼女の「家のなかへ引き入れておくれ」と切願する。この「家」は現実の家ばかりでなく、同時に彼女の心の家、心の内部をも象徴している。後者の詩と同じくベルクの館で書かれた『遺書』(Das Testament) という手記では、「愛の女性」は「存在の広げられた世界空間へ入る窓」(Fenster in den erweiterten Weltraum des Daseins) であらんことを明記している。

以上のように、リルケの明確な証言は多少遅れて現われてくるものの、この『恋する女』に登場する「窓」は

すでにいち早く愛の女性の開かれた世界に通じる窓といった象徴的な意味を担っているのである。

なお、同じ『新詩集』第二部の詩『一八八〇年代の婦人の肖像』（*Damen-Bildnis aus den Achtziger-Jahren*）にも、ある種の窓への恋人のモチーフが見られる。ここでは、前の『恋する女』とは異なっており、最終節に窓のやや主體的な働きが見られるが、非現実的な仮定でありまた具体性にも欠けていて、窓の主體的な意味として取り上げるにはまだ不十分で、漠然としたものである。「序」で触れたように、窓が恋人との関係で具体的に、主體的と言えるまったく新しい意味を獲得するのは最晩年の詩集『窓』になってからである。

三

それではここで、『ドゥイノの悲歌』と『オルフォイスによせるソネット』を後期リルケの頂点とすると、そこに到るまでの後期前半の創作期での、「恋人」と「窓」との関係が見られる数篇の詩に触れておきたい。

まず、後期の初頭にあたる一九一二年作の『真珠玉がこぼれ散る……』（*Perlen entrollen...*）の詩である。リルケの「充たされた時間」（*die erfüllte Zeit*）とか「全数の時間」（*die vollzähige Zeit*）といった高次の時間概念が、日常の流れ去る時間を克服するものとして初めて明確な姿で登場する詩で、彼の時間思想の一つの転換点を示す重要な詩でもある。

こぼれ散ってゆく真珠玉とは、詩人の貴重な体験や経験などを含みながら一刻一刻過去へ流れ去ってゆく日常の時間を表わしているが、それらの個別的な時間を一つの大きな全体へとつなぎ留める「強い留め金」が「恋人」（*Geliebte*）である。従って、この恋人はパリ時代のために「愛される女性」（*die Geliebte*）という意味での「恋

人」ではなく、むしろ「愛の女性」(die Liebende)としての「恋人」であって、この詩では「全数の時間」のなかに住んでいるものと推定される。そしてこの詩は、その恋人の到来を待望するというテーマで貫かれている。待ち焦がれる恋人を「日の出」「舞台の中央に登場する気高い形姿」、「ひろびろとした外海」、「天空の余韻を含んでたぎり落ちる雨」、「夜空の星」、「奇跡」(以上第二節)といった広大な空間性をもった比喩や隠喩で呼びかけてゆくなかで、「窓」は次のように登場する。

囚人がまっすぐ立って、その罪のない窓のなかへ

ひとつの星からの答えがさし込むのを待ち焦がれるように。

(第二節九、十行)

夜空の「星」は「夜の空間」の象徴である。従って、ここ「窓」は、「恋人」の隠喩としての「星」、つまり「夜の空間」に通じる窓となっている。いわば「開かれた世界」に通じる「窓」である。なお、この詩の恋人によって象徴される「開かれた世界」は、日常の空間とは異なった広大な空間性をもつだけでなく、「全数の時間」といった日常の個別的な時間を越えた高次の時間性にも裏打ちされた世界であるのを見落してはならない。

また、今の「真珠玉」の詩からほぼ一年後に作られた詩『あらかじめ失われた恋人よ……』(Du im Voraus verlorne Geliebte...)の恋人も、今の詩と同じように、かつて体験した風景や都市や橋といった「広大な形象」を伴って詩人の内部に蘇ってくる。詩人は期待に胸をふくらませて彼女のあとを追おうとするが、ついに追いつけなかった。

ああ、おまえは庭園だ、

ああ、わたしはどんなに期待にみちて

それを眺めたことか。別荘の

開かれた窓——、するとおまえはもの思いに沈んで

もう少しでこちらへ歩み寄ってるところだった。路地を見つけると、——

おまえはちょうどそこを立ち去ったばかりであった。

（第二節前半）

この詩では、「別荘の開かれた窓」（ein offenes Fenster im Landhaus）そのものがずばり「恋人」を象徴している。そしてこの「開かれた」という形容詞も、「開かれた世界」と同質の意味を担っていると考えてよからう。なお、これに続く「するとおまえはもの思いに沈んで／もう少しでこちらへ歩み寄ってるところだった」の二行には、窓のもつ新しい特性「隔たり」（Abstand）を読み取ることができる。窓はその中に姿を現わすものをいっそう美しく、また把握しやすくするが、その中に現われもの自体はだれにも所有できない。けっきょく恋人は詩人の方に歩み寄ってはこなかった。ヤコブ・シュタイナーの言うように「窓のなかに歩み入る女性」は、あらかじめ失われた恋人である⁸⁰と言えよう。この窓のもつ「隔たり」の特性は、のちに詩集「窓」でもっと明確に現われてくる。

さらにもう一篇、『C・W 伯爵の遺稿より』第一部（一九二〇年作）の詩「少女よ、夏の日がおまえを成熟させるのか……」（Mädchen, reift dich der Sommertag...）⁸¹を取り上げておこう。窓の外に立つ「恋する男」（詩

人」が窓への少女に向かって、「おお、燃えよ／燃えて、その人を家のなかへ引き入れておくれ」（最終二行）と切願する。すでに触れたとおり、この「家」は少女の心の家、心の内部をも象徴している。そして、この「少女」も「夏の日」によって成熟する女性であるから、愛というものに成熟しつつある女性、ほとんど「愛の女性」に近い女性である。そうした意味で、この「窓」も愛の女性の「開かれた世界」に通じる窓であると言える。

四

『ドゥイノの悲歌』では、窓は第一、第二、第七、第九、第十と計五篇の悲歌に登場する。『第一の悲歌』では、内側からバイオリンの音が詩人に身を委ねてくる窓、詩人に「委託」（Auftrag）を求めてくる窓として登場するが、この窓からの「委託」は「序」の冒頭部に引用した『第九の悲歌』の第四節で部分的に答えられていると言えよう——「おそらく私たちがこの世に在るのは、言うためのだ。家、／橋、噴水……窓と」。そして『第十の悲歌』で、「窓」は星座となつて「悩みの国」の空に掲げられ、「言う」という詩人への委託はついに成就される。この窓についての詳察は「星座としての窓」の章にゆずりたい。

『第二の悲歌』と『第七の悲歌』とが「恋人」と関係する「窓」である。悲観的な調子の強い第一次大戦前の悲歌の一つである『第二の悲歌』の窓は、恋人たちが「窓べでの憧れ」（die Sehnsucht am Fenster）に耐えること⁽⁸⁾、恋の憧れが外に向かって流れ出てゆく窓である。それに対して、「この世にあることはすばらしい」（Hiersein ist herrlich.）と、無常なこの世においても真の「存在」を持ち得ることをはめ称える『第七の悲歌』は、天使に向

かつてこのように歌いあげる。^(脚)

けれど塔は偉大であつたではないか。おお天使よ、塔はそうだった、――

偉大だった、おんみと並んでさえも？ シャルトルは偉大だった――、そして音楽は

なおいつそう高く昇つて、わたしたちを凌駕したのだ。だがただひとりの

愛の女性でさえ――、おお、ひとり夜の窓べにあつて……

おんみの膝まで届いたのではなかったか――？

思つてはならない、わたしが求めていると。

天使よ、たとえおんみを求めたとて！ おんみは来ないのだ。

（第八節）

リルケは『悲歌』の「天使」を此岸と彼岸の両界を貫く「大きな統一界」(die große Einheit) に住む存在であるとしながら、さらに次のように説明している。^(脚)

「悲歌の「天使」は、キリスト教の天国の天使と何の關係もありません（むしろ、イスラム教の天使たちの姿に近いのです）……悲歌の天使は私たちが行なっている目に見えるものから目に見えないものへの変容が、その内部ですでに成就しているように思われるあの存在なのです。悲歌の天使にとっては、あらゆる過去の塔や宮殿が存在しています、それはそれらが久しく目に見えなくなっているからです。そして、私たちの世界の存在であるまだ現存中の塔や橋も、それらがまだ（私たちにとつて）物体として存続しているにもかかわらず、す

で、天使には目に見えなくなっているのです。悲歌の天使は、目に見えないもののうちにより高次の実在性が認められるのを保証してくれるあの存在なのです。——ですから、天使が私たちにとって「恐ろしい」のは、目に見えるものを愛しつつそれを変容する者である私たちが、それでもなお目に見えるものに執着しているからなのです。

この天使についてのリルケの証言は、いま引用した悲歌の個所のかんりの部分を説明してくれる。天使の住む「大きな統一界」は、生と死の両界を包摂し、過去の塔や宮殿も、現存中の塔や橋も不可視のものとなって共に存在する広大な空間的・時間的な世界であるから、この「大きな統一界」は愛の女性や夜の空間に象徴される「開かれた世界」とまったく同質か、またはそれにきわめて近い性質の世界であり、しかもそうした「開かれた世界」をも包み込むきわめて広大な空間であると言えよう。また、私たちを越えて高く昇ってゆく「音楽」も、一九一八年作の『音楽によせて』(An die Musik)の詩に見られるようにある種の「開かれた世界」や「世界内部空間」を表わす広大な「内的空間」(Herzaum)である。さてここで、こうした関係を視野に収めながら、われわれの詩句に戻ろう。「ひとりの愛の女性」が「夜の窓べ」(am nachlichen Fenster)に立つとき、「おんみの膝まで届いたのではなかったか——？」という反語的な問いは、どういう意味をもつのか？ ヤーコプ・シュタイナーは、この問いは愛の女性の高い意味を象的に示しているだけでなく、天使と愛の女性との直接的な信頼関係のイメージをも伴っている、——つまり、小さな子供が大人の膝まで届くように、愛の女性が夜の窓べにあって純粹な(まったく目的意識のない)感情になった瞬間に天使に届くのだ、という風に解釈している⁶⁴。たしかにシュタイナーの解するとおりであるが、天使や愛の女性のもつ象徴的な深い意味にさらにもう一步踏み込むと、愛の

女性の開かれた世界が、夜の「窓」を通じて、もっと広大な天使の住む「大きな統一界」に達することも可能となる。今まで「窓」は、愛の女性の「開かれた世界」に通じる窓であったのが、ついにこの『第七の悲歌』によって天使の世界、同じ「開かれた世界」といっても此岸と彼岸とを包摂するきわめて広大な世界に通じる窓となった。

五

それでは最後にフランス語の詩集『窓』(Les Fenêtres)における「恋人」と「窓」との関係を見てゆきたい。この詩集は、もともとリルケがバラディーヌ・クロソフスカ(メルリーヌ)とある種の恋愛関係を結び始めた頃の一九二〇年八月に、「窓」を主題にした詩作の構想が彼の頭に浮かびあがり、彼女とふたりで挿絵入りの詩集を出すことについて話し合ったのがそもその発端である。しかし、実際に書かれたのは一九二四年夏のラガツ(第三、第四の二篇)と、一九二六年春のヴァルモン療養所(他の八篇)とにおいてであった。そしてこの詩集が、メルリーヌによる十枚のエッチングの挿絵をつけて出版されたのは、リルケの死の翌年、一九二七年夏になってからである。こうした詩集誕生の経緯から察せられるように、「恋人と窓」との関係がこの詩集をおおきく覆っていて、それがこの詩集の大きな特長の一つとなっている。そしてなによりも、リルケの窓のモチーフの歴史の上で「窓」がこの詩集によって、中心テーマとなってその主役になり、「恋人」が脇役の位置に転換したところに重要な意味がある。したがって、窓の本質や特質がきわめて明瞭に浮上してきている。

ここで、この十篇の詩を窓のモチーフを中心にした内容から類別すると、「恋人と窓」が七篇(第一、第三、

第五、第六、第七、第八、第十、「夜の空間と窓」が二篇（第六、第十）あり、その他に「鏡としての窓」（第四）、「詩人の心の内部としての窓」（第九）、「期待と不安をもたせる窓」（第二）などとなる。それでは、本稿では、まず「恋人と窓」との関係から「窓」の本質や特質を考察してゆき、その他の関係は次の稿に譲りたい。

第三の詩『おまえはわたしたちの幾何学ではないか……』（N'es-tu pas notre géométrie...）である。

おまえはわたしたちの幾何学ではないか、

窓よ、わたしたちの途方もなく大きな生を

やすやすと取り囲んでいる

きわめて単純な形よ。

愛する人がおまえの枠に縁どられて

姿を現わすのを見るときほど

美しいことはない。おお、窓よ、

おまえは彼女をほとんど永遠のものにする。

どんな偶然も廃棄されている。その存在は

リルケの「窓」のモチーフ（上）

愛のまっただ中に留っているのだ、

ひとが自由にできるような

このわずかな空間がまわりにあれば。

この詩は、「恋人と窓」との関係にまったく新しい意味をつけ加えている。どんな窓にもその周囲を取り囲む窓枠がある。窓はこの窓枠によってまったく新しい意味、主体的な意味を持つことになった。四角形の——あるいは円形やその両者を組み合わせた形の——窓枠の「きわめて単純な」輪郭は、「わたしたちの途方もなく大きな生」(notre vie énorme)、つまりわれわれの見渡すことのできない広大な生の世界を一つの見渡せる形に枠囲いし、それを他から孤立させると同時に一つの独立した形象 (Bild) へと高めている。そのようにして、この地上の世界の移りゆく無常な存在が、一つの形象、つまり純粋な形姿へと高められることによって永遠化されるのである——「おお窓よ、おまえは彼女をほとんど永遠のものにする」(第二節)。ちなみに、フリードリヒ・ボルノウはこうしたリルケの窓の働きを、「枠効果」(die rahmende Wirkung)と呼んでいる。

さて、このような窓の主体的な特質によって、リルケの窓のモチーフの歴史の上で三つの重要な事が明らかになってくる。第一は、すでに指摘したとおり、この『窓』の詩集以前の詩では窓が愛の女性の「開かれた世界」に通じる通路であったのが、この詩集によって窓が逆に、恋人を永遠の存在へと高める主体的な空間そのものになったことである。第二は、第一の特質から窓は、永遠の存在を包摂する世界、いわばある種の「開かれた世界」そのものであると言える。これは第三節の、その中では「どんな偶然も焼棄されている」(Tous les hasards

sont abolis) という一句からも、偶然とか運命とかに脅かされることのない「開かれた世界」の特質が窺われる。ヤコブ・シュタイナーも、この空間を一種の「世界内部空間」と解している。⁽⁸⁷⁾ なお、当詩集の第五の詩『窓よ、なんとおまえはすべてのものに……』(Comme tu ajoutes à tout, fenêtre…) ⁽⁸⁸⁾ じゅ' 「窓枠の中」(dans ton cadre) の子供を次のように歌っている。

ぼんやりとした倦怠に沈みながら

子供が窓にもたれて留まっている。

夢みているのだ……彼の上着をすり切らせているのは

彼ではなくて時間である。

(第三節)

「子供の上着がすり切れる」のは「上着」が一刻一刻過去へと流れ去る日常の「時間」(le temps) にやらされているためである。それに対して「窓のなかの子供」は、流れ去る日常の時間とは別の時間の世界に「留まっている」(rester = bleiben) のである。時間と存在の問題に真正面から取り組んでいる『真珠玉がこぼれ散る……』の詩や、『C.W.伯爵の遺稿より』の詩『なんと奇妙な言葉よ、時をまぢらすとは……』(Wunderliches Wort : die Zeit vertreiben…) ⁽⁸⁹⁾ に見られるように、「留まること」(ein Bleiben) によって「つひの存在」(ein endlich Sein) が可能になるのは、流れ去る日常の時間ではなく、先の「真珠玉」の詩でも言及した「全数の時間」とか「充たされた時間」と言われる高次の時間においてである。⁽⁹⁰⁾ この詩でも、たんに「子供が窓にもたれている」のではな

くて、「子供が窓にもたれて留ま^まつて^ついる」(l'enfant s'y appuie et reste;)のである。「留ま^まつて^ついる」が行末におかれて、詩人は明らかにこの語にアクセントを置き、象徴的な意味を担わせているのが分かる。以上のように、この窓枠のなかの空間は、日常の時間を越えた高次の時間性をもった空間であって、そのような時間的な特質をもった空間はまさに「開かれた世界」そのものである。

第三は、これも第一の窓の主體的な働きから考察できることであるが、現実の世界を一定の枠のなかに切り取り、孤立させ、それを独立した永遠の形象へと転化する働きは、まさに芸術のもつ本質的な機能である。絵画や彫刻であれ、音楽であれ、言語芸術である詩や小説であれ、どれもその本質において同じである。このように捉えてくると、詩人は、この窓の空間に詩作の仕事に携わる詩人自身の内的空間、心の空間を重ね合わせているのではなからうか。そうだとすると、この枠で囲まれた窓の空間は、詩人の心の空間の象徴であるとも言えよう。これがたんなる推論でないのは、後に取り上げる当詩集の第九の詩『すすり泣き、すすり泣き、ただすすり泣くばかり……』(Sanglot, sanglot, pur sanglo……)⁽⁴¹⁾がもつと強力に支援してくれる。そこでは、雨に降られて誰もいない窓に、病床上に臥す詩人の孤独な心の内部、孤独な魂が照応している。

なお、すでに『あらかじめ失われた恋人よ……』に見られた窓のもつ「隔たり」の特性は、当詩集の第一の詩⁽⁴²⁾にも見られる。

バルコニーの上に、

あるいは窓の額縁のなかに、

ひとりの女がためらうだけで充分である……

その姿が現われるのを見たとなん

わたしたちから失われる女であるためには。

(第一節)

窓はその窓枠によって、恋人や子供を永遠の存在へと高めるが、同時にその対象を所有することができず、「わたしたちから失われ」、遠ざかった存在にする。第四の詩でも窓は、「引き難したり引き寄せたりするおまえ」⁽⁴⁸⁾(第二節)と歌われている。

注

- (1) Rilke: SW Bd. 1, S. 718.
- (2) 一九二五年十一月十三日付ヴィトルト・フレヴィチ宛の手紙 (Rilke: Briefe, S. 898 f.)。
- (3) Rilke: SW Bd. 1, S. 718f.
- (4) 一九二〇年八月二十七日付ナニー・ヴンダーリー＝フォルカルト夫人宛の手紙 (Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 1, S. 315.)。
- (5) なお、リルケの韻文における「窓」という語の全体の使用頻度は、U・K ゴールドスマス編の『ライナー・マリア・リルケ、韻文コンコードダンス』を手掛りにして調べると、Fenster は単数、複数のあらゆる形を含めて九三回、さらにフランス語の fenêtre は複数をも含めて三〇回で、計一二三回になる。また、このまわりに「窓ガラス」、「窓枠」、「窓台」、「窓のカーテン」などがとり巻いているので、可成りの数にのぼる。リルケの愛した「バラ」や「星」、また「神」や「天使」、「夜」や「風」の使用頻度などは、「窓」のををはるかに越えているものの、本文で引用した『第九の悲歌』で呼び出された事物らのうちで「窓」を上まわっているのは「家」だけで、その他は意外に少なく、七五回の「門」(Tor, porte)を除くと他は「窓」の半分にも達していない。これはむしろ、意味内容とは何の係わりもないので、リルケの「窓」のモチーフ(上)

リルケの「窓」のモチーフ(上)

ルケの詩作における重要度を表わしているとは言えないが、ある程度詩人の関心度を示していると言えよう。

- (6) Jacob Steiner: Rilkes Duineser Elegien, S. 281.

- (7) たとえば『降臨節』の詩「夕べが遠くからやってくる……」(Der Abend kommt von weit gegangen...) では「窓」を境にして部屋の中を窺う外界の自然(冬の夕べ)と内側からそれにじっと聞き耳をたてる人間(家族)との姿が歌われていて、そこには外界と内界との仲介者としての「窓」の素朴な原型が見られる (Rilke: SW Bd. 1, S. 108.)。

- (8) Rilke: SW Bd. 3, S. 46 f.

- (9) Rilke: SW Bd. 3, S. 76-80.

- (10) Rilke: SW Bd. 3, S. 86-91.

- (11) Rilke: SW Bd. 1, S. 378.

- (12) 拙稿「C. W. 伯爵の遺稿より」とその周辺をめぐって——リルケの中期から晩年への詩境の展開(その四)」「ドイツ文学研究」(京都在学教養部) 報告第三〇号(一九八四年) 所収) 三〇—三四頁参照。

- (13) 『リルケの手記』(Rilke: SW Bd. 6, S. 93.)。

- (14) ペウラ・キーズバーン＝ベッカーに捧ぐ『鎮魂歌』(Rilke: SW Bd. 1, S. 654.)。

- (15) Rilke: SW Bd. 1, S. 621 f.

- (16) Rilke: SW Bd. 1, S. 586.

- (17) Rilke: SW Bd. 6, S. 1036-1042.

- (18) Rilke: SW Bd. 6, S. 898 f.

- (19) 本文三八頁参照。

- (20) 本文三九頁参照。

- (21) Rilke: Das Testament, S. 96.

- (22) Rilke: SW Bd. 1, S. 623 f.

- (23) Rilke: SW Bd. 2, S. 42 f.

- (24) 中期より時代では「愛の女性」(die Liebende)と「恋人＝愛される女性」(die Geliebte)とが鋭い対立のなかにおかれ

て、後者が前者によって克服されねばならないものとして退けられているが、後期になると「恋人」が必ずしもバリ時代の後者の意味だけで使用されているとは限らない。この詩の「恋人」(Geliebte)も後者の意味ではなく、明らかに前者の意味での所有なき愛の女性として用いられている。

⁶²⁾ Rilke: SW Bd. 2, S. 79.

⁶³⁾ Jacob Steiner: *ibid.*, S. 282.

⁶⁴⁾ Rilke: SW Bd. 2, S. 113.

⁶⁵⁾ Rilke: SW Bd. 1, S. 686.

⁶⁶⁾ Rilke: SW Bd. 1, S. 725.

⁶⁷⁾ Rilke: SW Bd. 1, S. 691.

⁶⁸⁾ Rilke: SW Bd. 1, S. 712 f.

⁶⁹⁾ 一九二五年十一月十三日付ヴァイトルト・フレヴァイチ宛の手紙 (Rilke: *Briefe*, S. 896 und S. 899 f.)。

⁷⁰⁾ Rilke: SW Bd. 2, S. 111.

⁷¹⁾ Jacob Steiner: *ibid.*, S. 181 f.

⁷²⁾ Rilke: SW Bd. 2, S. 587 f.

⁷³⁾ Otto Friedrich Bollnow: Rilke, S. 257.

⁷⁴⁾ Jacob Steiner: *ibid.*, S. 282.

⁷⁵⁾ Rilke: SW Bd. 2, S. 588 f.

⁷⁶⁾ Rilke: SW Bd. 2, S. 123.

⁷⁷⁾ なお『真珠玉がてはれ散る……』と『なんと奇妙な言葉よ、時をまぎらすとは……』の両詩における時間と存在の問題は拙稿『O・W 伯爵の遺稿より』とその周辺をめぐって——リルケの中期から晩年への詩境の展開(その三)——に詳しく述べられている。『ドイツ文学研究』(京都大学教養部)報告第二三号(一九七七年)七二—八三頁参照。

⁷⁸⁾ Rilke: SW Bd. 2, S. 591.

⁷⁹⁾ Rilke: SW Bd. 2, S. 587.

㊟ Rilke: SW Bd. 2, S. 588.

聖田ハサメと心とと魯筆文庫

Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke. Besorgt durch Ernst Zinn*. 6 Bde. Insel-Verlag, Wiesbaden 1955-1966.

Rainer Maria Rilke: *Das Testament. Faksimile der Handschrift aus dem Nachlaß im Anhang Transkription der Handschrift, Erläuterungen und Nachwort von Ernst Zinn*. Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1974.

Rainer Maria Rilke: *Gedichte an die Nacht. Auswahl und Nachwort von Anthony Stephens*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1976.

Rainer Maria Rilke: *Briefe. Besorgt durch Karl Altheim*. Insel-Verlag, Wiesbaden 1950.

Rainer Maria Rilke: *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel-Verlag, Leipzig 1936-1939.

Rainer Maria Rilke: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart. Besorgt durch Rätus Luck*. 2 Bde. Insel-Verlag, Frankfurt a. M. 1977.

Rainer Maria Rilke et Meline: *Correspondance. 1920-1926*. Rédaction: Dieter Basermann. Max Niemans Verlag, Zürich 1954.

Ingeborg Schneck: *Rainer Maria Rilke Chronik seines Lebens und seines Werkes*. 2 Bde. Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1975.

Ulrich K. Goldsmith (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke: A Verse Concordance to his Complete Lyrical Poetry*. Printed by W.S. Maney and Son Ltd, Leeds England 1980.

Jacob Steiner: *Rilkes Duineser Elegien*. 2. Aufl. Francke Verlag, Bern und München 1969.

Otto Friedrich Bollnow: *Rilke*. 2. Aufl. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1956.

Hans Berendt: *Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung*. H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn 1957.

Brigitte L. Bradley: *Rainer Maria Rilkes Der neuen Gedichte anderer Teil. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik*.

Francke Verlag, Bern und München 1976.

Hans Schommodau: Die Dame am Balkon. Ein bevorzugtes Motiv des Fröbarock. In: Elemente der Literatur, Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung, Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag, Bd. 2, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1980.