

『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）——

稲 田 伊 久 穂

愛の形姿をめぐって

すでにこの詩集『C・W伯爵の遺稿より』を根本的に特色づけている詩人の「内部」、「フィグール」、「時間」の諸問題を、リルケの詩境の発展過程のなかで検討し、その推移のなかで、この詩集がどのような位置に立ち、リルケのベルク滞在の時期（一九二〇年十一月—一九二一年五月）がどのような意味を持つかを、それぞれの課題をおして明らかにしてきた。とくに、前稿（その三）の「時間」の問題の究明のなかで、無常の時間・無常の存在をめぐる詩人の態度が、この詩集を軸に大きく転換するのを見た。⁽¹⁾しかし、この三つの問題に劣らず、「愛」の問題は、リルケの最大の課題であった「存在」の問題とも密接に結びついていたので、詩人の意識から終生離れることがなかった。そればかりか、『C・W伯爵の遺稿より』（第一部一九二〇年十一月、第二部一九二一年三月から四月作）では以前にまして大きな位置を占め、さらにその翌年完成した『ドゥイノの悲歌』では中心主題の一つにもなるに到っており、詩作の発展とともにますます詩人の関心を大きく占めるものとなっている。

ところで、「愛」と言っても、その内容は複雑多岐である。それが向かうところの対象に限りてみても、恋愛や友情を初めとする様々な人間どうしの愛、また人間全体へと向かう人類愛、動物愛、自然愛、宇宙愛、さらに思想や行為や抽象的なものへの愛と、その限りを知らない。むしろ、リルケの愛も、それに比べるとささやかではあるが、人間としてのそれなりの広がりを見せている。しかし、リルケが詩人として「愛」の問題にかかわるとき、おのずとその焦点が定まってくる。愛の原点と言ってもよい男、女、間の愛が太い中心をなして、その周囲を創作における対象への愛、自然や事物や神などへの愛が取り巻いている。ここでは、つねに詩人の関心の中に据えられていた男女間の愛に焦点を合わせて、検討してゆきたい。それによって、リルケの愛の思想の軌跡が明らかになるばかりではなく、リルケの創作態度の変化や、さらに人間あるいは人間をも含む自然そのものへの係わり方にも照明をあてることができよう。

さて、リルケは詩作を始めた若い頃からすでに、若い少年や少女の恋心にかんがりの関心をよせていたらしく、そうした愛を対象にした多くの詩がある。たとえば、一八九六年に出版された詩集『夢を冠に』には、『愛』(Lieben) という表題のもとに愛の詩が二十二篇も集められている。ふたりの愛を歌う詩句はこのようである。「春が呼んだ。ばくがおまえの頬に口づけをすると／おまえの瞳は、喜びに大きくかがやいて、ばくを見つめていた」(『愛』その五)。初々しい少年と少女の淡い恋である。これらの多くの詩には、初めて知る愛の世界への憧憬と不安とが主情的に歌われているが、今の一節に見られるように、ごく普通のありふれた愛の姿にすぎない。それらには、リルケ個々の愛への見解や主張がまだほとんど見られない。また『旗手クリストフ・リルケの愛と死の歌』(一八九九年作)にしても、初めて体験する性の官能的な世界の最高の喜びから、一夜にして敵陣での

死へと急転してゆく若き青年騎兵のはかない生を物語風に歌ったもので、ここでもまだリルケ個有の愛の思想が現われてきていない。

リルケがいだく彼個有の愛の思想、いわゆる「所有なき愛」とか「対象なき愛」と呼ばれる愛の思想が、彼の意識をともなつてかなりはっきりとした萌芽を見せはじめるのは、彼がヴェスターヴェーデで妻クララとの新婚生活を始めた一九〇一年頃であろう。やがてこの思想の萌芽は、中期バリ時代に入ってから、キルケゴールの作品、なかでも「婚約者への手紙」への没頭を経たのち、『マルテの手記』や『新詩集』においてみごとに開花するのである。ポルトガル文の尼僧マリアン・アルコフォラドや女流詩人サッフォーといった過去の偉大な「愛の女性」を理想像に掲げるこの所有なき愛の思想は、この時代にそのほとんどの諸特性を揃えて、ほぼ完成の域に達したと言える。またそれと同時に、この思想は、その特性が詩のなかで心象化され、広大な空間性をおびた形象となつて登場してくる。その後リルケは、晩年になつても、この所有なき愛の思想を堅持し、まったく変更することはなかった。しかし、中期以降の彼の作品や手紙などをつぶさに検討してゆくと、その思想は愛の対象を所有しないという理念を残しながらも、内容において大きな変貌を遂げ、見方によっては所有とか非所有といった区別を越えたと言ってもよい愛の形姿へと、いわば瞬時に互いに触れ合う愛の姿へとその理想像を脱皮させていつている。まず、戦前の『悲歌』（第一と第二）が初めて生まれた一九一二年頃に大きな変化が現われる。一つは、広大な空間性をおびた恋人像が、無常の時間を克服する「全数の時間」、「充たされた時間」と直接結びつくことによって、所有なき愛の形姿は日常の時空を越えた空間として「開かれた世界」とか「世界内部空間」と重なり合い、そうした高次の空間そのものを象徴する形象となる。二つ目は、古代の墓標に刻まれていた

「互いの肩にそつと手をのせ合うだけ」の夫婦の浮彫像の、いわば互いに触れ合う慎ましい愛の姿が愛の最高の理想像として登場してくる（『第二の悲歌』）。そして、この後者の愛の姿は、メルリーヌとの恋愛体験を契機として、『C・W伯爵の遺稿より』とその翌年の完成時に生まれた『悲歌』では、いっそう積極的に愛し合う姿へと強まり、それも単なる理想像ではなく実現可能な相互の愛としてはめ称えられる。この相互の愛は、両者の積極的な姿勢から見てむしろ共同の愛と言ってもよい。ここに到って、パリ時代の所有なき愛の思想が、相手の応答をも恐れる一方、的な献身であつたのに対して、互いに愛し合う共同の愛を肯定し、むしろそれに賛同を送るといった大きな変貌を遂げたのである。リルケの愛の思想を論ずる場合に、「所有なき愛」、「対象なき愛」、「応答なき愛」と言つても、このような内実の大きな変遷の過程を視野のなかに収めておかないと、彼の愛の思想の一面面をあたかも全体像であるかのように捉えてしまう恐れが多分にある。

それでは、これからリルケの作品や手紙等を検討しながら、所有なき愛の思想の内実がどのようなものであり、そしてまたその内実が『C・W伯爵の遺稿より』に向かつてどのような変化を遂げてゆくかを具体的に見てゆきたい。リルケが一九〇一年四月末に女流彫刻家クララ・ヴェストホフと結婚し、まもなくヴォルプスヴェーデの隣村ヴェスターヴェーデの農家で二人の生活を始めた頃の手紙で、そうした現実の生活を踏まえて書かれたものである。リルケは、一般の結婚観が当然のことのように結びつけている「幸福」というようなものは、現実にはまったく重要なものではなく、むしろ「結婚とはひとつの新たな課題であり」、「二人にとって新たな大きな危険」であることを説いたあと、次のように述べている。⁽³⁾

「わたしの感情にとつて結婚で問題となるのは、すべての境界を取り払ったり転倒させたりすることによって、

すばやく共同をつくるということではありません。むしろ優れた結婚とは、お互いが相手を自分の孤独の番人に任じ、自分が与えねばならないこのもっとも大きな信頼を相手に実証するような結婚なのです。ふたりの人間の共存 (Miteinander) といったようなものは不可能なことで、たとえそれが現にあるように見えても、ひとつの制限であり、双方からの妥協であって、ふたりの完全な自由と発展を一方から、あるいは両方から奪うものです。そればかりか、もっとも近い人間どうしの間にも、無限の隔たりがいつまでも存在しているという意識を前提にしますと、ふたりが自分たちの間のこの大きな距離を愛することができるようになったときに初めて、素晴らしい並存生活 (Nebeneinanderwohnen) が生まれるようになるのです。そしてこの距離こそは、互いがいつも完全な姿で、広大な空を背にして眺めあえるという可能性をふたりに与えてくれるのです」(一九〇一年八月十七日付エマヌエル・フォン・ボードマン宛の手紙)。

これは結婚についての見解ではあるが、むしろまた結婚の根底をなす男女の愛のあり方にも直接通じるものである。結婚とは、二人の世界の境界を取り払って、共同の世界をつくりあげるといようなものではなく、それぞれの独自の世界にひき籠って、互いの孤独と自由と発展とを守りあうもの、と言う。互いに共有しあい、束縛しあう共存ではなく、むしろ二人の間の隔たりを愛することによって、互いの自由と発展を保証しあう並存の生活である。ここには「非所有」という言葉こそないが、共存の不可能性、愛する者の孤独、互いの自由と発展への保証という諸特性によって、相手を所有することのない「所有なき愛」の思想が、かなり明確に現われ始めている。また、パリ時代になると、詩人の明確な意識をともなうて現われる恋人像の広大な空間性も、ここでは愛する者の特質として直接そのものに所属するものではないが、その者たちの背後に「広大な空」という形象で漂

い始めている。

ところで、今の手紙のすぐ直後に書きあげられた『時禱詩集』第二部の『巡礼の書』（一九〇一年九月作）にも、相手の応答を求めぬ一方向な愛の姿が認められる。

わたしの眼を消して下さい、わたしはあなたが見えます、

わたしの耳を塞いで下さい、わたしはあなたが聞こえます、

また足がなくとも、あなたのもとへ参れます、

また口もなくとも、あなたを呼び出せます。

わたしの腕を折って下さい、わたしはあなたを捉えます、

手でするようにわたしの心で。

わたしの心を閉ざして下さい、わたしの脳髓が脈うつでしょう、

そしてあなたが、わたしの脳髓に火を投げ入れたら、

わたしはあなたを、わたしの血に浮かべることでしょう。

ここに引用した詩節は、本来ルー・アンドレアス・サラメに向けて書かれたものであったが、のちに『巡礼の書』に取り入れられたのである。そういう訳で、この「あなた」(二三) という神への呼びかけも、実はサラメへの愛をこめた呼びかけであった。ここには愛の応答を求めずひたすら愛する者の姿が認められる。とくに、

腕ではなくて心で捉えようとするところに、所有を放棄した心の愛が見られる。なお、この詩節がこの詩集に取り入れられた主因は、この詩集を強く特色づけているあらゆる物に対する「非所有」の態度と、われわれの詩節に見られる愛の姿勢とが共に非所有を志向する同じ思想的な基盤に立っていたからであろう。サロメの記憶によると、この詩節は一八九七年夏の作となっているが、エルンスト・チンは文体や言語からの検討によって、早くとも一八九九年夏または秋以降の作としている⁽⁶⁾。その日付がいずれであるにしても、リルケにはかなり早くから所有なき愛を志向する萌芽があったと言える。

一九〇四年一月、リルケはキルケゴールの『誘惑者の日記』を入手し、つづいて三月には、彼の婚約者であったレギーネ・オルセンにあてた手紙や彼女との関係を語る手記等を集めた『セーレン・キルケゴールの婚約者への関係』（ヘンリエッテ・ルン編）を読み、八月には北欧旅行中のスエーデンから、キルケゴールの「婚約者への手紙」を独訳することが当時の彼の唯一の仕事であったことをアンドレアス・サロメに報告している⁽⁸⁾。「婚約者への手紙」によると、キルケゴールが彼女を最も愛していたときに、彼女を棄てねばならなかったのである⁽⁹⁾。彼は彼女との結婚、彼女との幸福を心底から切望しながらも、憂鬱と暗い経歴とを秘め、悔いある者であった彼は、それ故に彼女と一緒にいる幸福よりも彼女なしの不幸の方を選んだのである⁽¹⁰⁾。そして彼は、彼女を心の唯一の恋人としてひそかに一生愛し続けた。

リルケには、前述のように、すでに所有なき愛の思想が彼自身の結婚体験のなかから、かなり明確な姿を現わしてきていたので、「婚約者への手紙」がリルケにどの程度の影響を与えたかは、はっきりとは決めがたい。し

かしリルケは、キルケゴールに自己の愛の思想の強烈で純粋な体现を見いだしたに違ひなからう。リルケは「婚約者への手紙」の独訳を自分の手で出すことを強く望んだ。アケセル・ユンカー社の社主に対して、その出版をインゼル社に奪われる前に確保しておくようにと忠告し、また先の「婚約者への手紙」等の編者ヘンリエッテ・ルンの序文でのキルケゴールの思い出話に大きな感動を受けて、彼女と文通することまで考えた。⁽⁴⁾

いずれにしてもリルケは、キルケゴールの愛の姿を知ることによって、おのれの所有なき愛の思想にいつそうの自信を深めたに違ひない。リルケは「婚約者への手紙」を読んで間もなく、四月二十九日付のフリードリヒ・ヴェストホフ（妻の弟）にあてた手紙や、五月十四日付の若き詩人フランツ・クサーファ・カプスにあてた手紙で、所有なき愛について——愛することの難しさ、それ故に愛を学ばねばならないということ、愛するとは孤独でいることで、二人の結合ではないということ等について、確信に満ちた口調で熱弁をふるっている。⁽⁵⁾

しかし、何といっても中期パリ時代のリルケの愛の思想を特色づけ、それを鮮明に打ち出しているのは、ちょうどキルケゴールを読み始めた頃に稿を起した『マルテの手記』（一九〇四—一九一〇年作）と『新詩集』（第一部一九〇三—一九〇七年、第二部一九〇七—一九〇八年作）およびパウラ・モーダーゾーン・ベッカーに捧げる『鎮魂歌』（一九〇八年作）である。『新詩集』第二部の『恋する女』（Die Liebende）を歌う詩である。

Das ist mein Fenster. Eiben

bin ich so sanft erwacht.

Ich dachte, ich würde schweben.

『C・W 伯爵の遺稿より』とその周辺をめぐって

Bis wohin reicht mein Leben,
und wo beginnt die Nacht?

Ich könnte meinen, alles
wäre noch Ich ringsum ;
durchsichtig wie eines Kristalles
Tiefe, verdunkelt, stumm.

Ich könnte auch noch die Sterne
fassen in mir ; so groß
scheint mir mein Herz ; so gerne
ließ es ihn wieder los

den ich vielleicht zu lieben,
vielleicht zu halten begann.
Fremd, wie niebeschrieben
sieht mich mein Schicksal an.

Was bin ich unter diese
Unendlichkeit gelegt,
duftend wie eine Wiese,
hin und her bewegt,

rufend zugleich und bange,
daß einer den Ruf vernimmt,
und zum Untergange
in einem Andern bestimmt.

これはわたしの窓です。今ちょうど
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

『C・W 伯爵の遺稿より』とその周辺をめぐって

『C・W伯爵の遺稿より』とその周辺をめぐって

三八

わたし自身であるとさえ思えそうです、

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

だれかに聞きと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。

ここには、たった今、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「手放してしまえる」愛の女性は、その「内部」(Hen) 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「限らないひろがり」との一体感にひたっている。『マルテの手記』には、「愛の女性」の愛は愛の対象を恋情の炎で焼き尽くすのではなく、自己の感情の透明な光でくまなく照らしながら、その対象をも乗り越えてさらに彼方へと広がり成長してゆくものとして描かれている。この詩に見られる愛の女性の広大な空間性も、そのような自由で広々とした献身的な愛の姿が形象化されたものと言えよう。しかし、それはたんに広大な広がりだけを表わす形象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」といった日常の世界を越えた高次の空間へと直結するものではないが、そうした空間へとかなり踏み込んだ空間であるのは、この詩の「窓」、「夜」、「心」、「運命」がつよく暗示している。「夜」は、『スペイン三部曲』(Die Spanische Trilogie) や『私はあの頃にあったの

か、それとも今いるのか……』(Ob ich damals war oder bin...)と書いた一九一三、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重要な意味を持つようになる。また、『C・W伯爵の遺稿より』第一部の『そっとあなたの日記をめぐらせておくれ……』(Laß mich sanft in deinem Tagebuche...)でも、夜空が詩人の内部に広大な空間を授けるのは前々稿(その二)で見たとおりである。われわれの詩でも、第一節末の二行のように、恋する女の「生」と「夜」との境がなくなり、両者の世界が一つにつながり合っているのが分かる。それは、眠りから覚めた今でも「まわりのすべてのものが、今でも／わたし自身であるとさえ思えそうです」というその次の二行からも明らかであろう。また、わたしの「心」も、彼方の星々をも包容できる広大な内的空間として、やがて外部の存在や事象が同時にその内部で存在し生起する「世界内部空間」へとそのままつながってゆくものと言えよう。

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)を見せるものであると同時に、外側からは部屋の内部(内部の空間)を見せるという二重の働きがある。しかし、この詩の窓は、外部の世界を透視させるといった前者の働きをしていない。もともと、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、内部から外を見る窓ではなく、逆に内部を見る窓、外部から愛の女性の内部空間へと通じる窓と考えてよいのではなからうか。リルケの恋人像にはよく「窓」がつきまといっている。のちの『あらかじめ失われた恋人よ……』では、その恋人を「別荘の開かれた窓」と呼びかけ、『C・W伯爵の遺稿より』第一部の『少女よ、夏の日がおまえを成熟させるのか……』でも、室内の窓辺に立っている少女に向かって、家の外に立つ恋する男(詩人)が自分を彼女の家の

の中へ「引き入れよ」と切願する。⁽⁹⁴⁾ リルケはベルクの館で書いた『遺書』という手記で、「愛の女性」は「存在の広げられた世界空間へ入る窓」であると記している。以上のように解してくると、この詩の愛の女性のもつ空間性も、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」にほとんど近い内的な空間と言えよう。「開かれた世界」には自然や事物などとの自由で純粹な交わり（純粹関連）があるだけなので、そこには現実の世界にみられる運命の介在はない。また、そのような世界を体現する愛の女性も、運命を持たない。エロイズや尼僧マリアンナ・アルコフォラドやサッフォーやベッティネといった『マルテの手記』に登場する偉大な愛の女性も、運命とは係わりをもたなかった。⁽⁹⁵⁾ われわれの詩（第四節）でも、愛の女性となって目覚めた乙女には、以前いつも付きまっていた運命も今は近付きがたく、その新しい存在感にあふれる姿をただまったく「よそよそしい」目つきで見つめるばかりである。

ところで、この詩の最終節では、愛の呼び声を聞きとられて、つまり愛の応答を受けることによって、逆に愛されるといふことへの不安が表出している。ここから、所有なき愛のもう一つの特徴が読み取れる。それは、所有なき愛は、その対象を所有しないばかりか、その対象から愛の応答を受けるのも危険だということである。『マルテの手記』を締め括る「放蕩息子」の家出の物語も、「愛されるのを拒んだ者の伝説」として描かれている。彼は「日夜、家族の愛の暗示のもとにおかれ、彼らの希望と邪推とのあいだに、彼らの非難と賛同との前に立つ、あの共有物⁽⁹⁶⁾」であるという、愛される地獄から出奔したのである。愛されることによって本来の自己を制限され、失ない、そして相手のなかに自己を喪失した存在として没落してゆくのである。「愛されているとは、おのれを焼失することである。愛するとは、尽きぬ灯油の光で照らすことである。愛されるとは消滅することである。」

あり、愛するとは持続することである」と、この中期パリ時代では、「愛すること」と「愛されること」とが正反對のこととして鋭い対立を見せている。

以上のように、『恋する女』の分析には多くの紙数を割いたが、これは『マルテの手記』や他の数々の詩やまた多くの手紙に散在する「所有なき愛」の思想の諸特質が、この詩にほとんど集約的に歌いこまれているからである。愛の対象への非所有は言うまでもなく、「開かれた世界」に近い性質をもった広大な空間性、運命からの離脱、愛の応答を受けることの危険といった諸特質によって、リルケの所有なき愛の思想はほとんど完成の域に達している。ただ、「開かれた世界」や「世界内部空間」といったものの持つ時間的な超越性が、恋人像にはつきりと現われてくるのは中期以降の時代に待たねばならない。

なお、『新詩集』の『復活者』(Der Auferstandene)や『ドン・ファンを選ばず』(Don Juans Auswahl)にも所有なき愛の思想が歌われている。特に前者は、キリストの復活がマグダラのマリヤを「愛の女性」に変えるためのものであったと解釈するとともに、愛の女性は「とほうもなく大きな嵐に引きさらわれて、彼の声を凌駕する」(第四節)というふう⁽⁴⁾に、ここでも所有なき愛には大きな空間性が付与されている。また、夭折したパウラ・モルダーゾーン・ベッカーに捧げる『鎮魂歌』では、「愛するひとの自由を増してやらないということ」を罪と断じ、われわれにできる愛とは「互いに手放しあう」(einander lassen)愛であるとして、「わたしたちが互いにひき留めあう」という一般の愛の姿を退けている。⁽⁵⁾

れ散る……』という一九一二年の詩を分析した。「充たされた時間」とか「全数の時間」といった高次の時間概念が、無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した詩であった。今またこの詩は、リルケの愛の思想史の面から見ても、愛の形姿と「全数の時間」とが結びつく重要な詩であることが明らかにする。

PERLEN entrollen. Weh, riß eine der Schnüre?

Aber was hilf es, reih ich sie wieder: du fehlst mir,

starke Schließe, die sie verhielte, Geliebte.

真珠玉がこぼれ散る。ああ、紐の一つが切れたのだろうか。

だがそれらをよせ並べたとて、なんの役にたとう、恋人よ、

それらをつなぎとめる強い留め金のおまえがいなければ。

(第一節)

紐が切れて、こぼれ散る真珠（または珊瑚）のモチーフは早くから用いられていて、リルケの好むモチーフの一つである。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と流れ去ってゆく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」が恋人である。パリ時代では、「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たが、中期以降になると、

「恋人」が必ずしもパ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、むしろ前者の意味での所有なき愛の女性である。この詩は、恋人の到来を待ち焦がれるというテーマで貫かれている。第一節に続く次の第二・第三節で、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」、「ひろびろとした海」、「天空の余韻をふくんでたぎり落ちる雨」、「星」、「奇跡」(以上第二節)、「春全体」、「大地の春」、「ほかの天体のおおきな現象」(以上第三節)といった比喩や隠喩を用いて呼ぶとき、その恋人像には明らかに、所有なき愛の形象がもつ広大な空間性が見られる。とくに、「入江がひろびろとした海にあこがれて」(wie ein Golf hofft ins Offne)という「ひろびろとした海」の原語 das Offne は「開かれた世界」(das Offene) そのものを指しているかのようで、そこに広大な空間性があるばかりではなく、現在・過去・未来(あるいは時・分・秒)と分割され、個別化された時間のすべてを一つの全体へと包括する大きな時間を予知させるものがある。また、第三節の「春全体」(den ganzen Frühling) もその予知を補強するものと言える。そして、この詩は次のように結ばれる。

Braucht nicht der Mond, damit sich sein Abbild im Dorfleichen
fände, des fremden Gestirns große Erscheinung? Wie kann
das Geringste geschehn, wenn nicht die Fülle der Zukunft,
alle vollzählige Zeit, sich uns entgegenbewegt?

Bist du nicht endlich in ihr, Unsäglicher? Noch eine Weile,
und ich besteh dich nicht mehr. Ich altere oder dahin
bin ich von Kindern verdrängt...

月さえ、その姿が村の池に映しだされるには
ほかの天体のおおきな現象を必要としないだろうか。

もしも未来の充溢が、すべての全数の時間が
ぼくたちの方へと動いてこなければ、どんな僅かなことも起こりえようか。

おまえはついにその時間のなかにいるのではなからうか、言い表わせぬ人よ。やがて

ぼくはおまえの存在にもう堪えられなくなろう。ぼくが老いるか

それとも、子供たちに追いやられてしまうだろう……

(第三節後半と第四節)

このように「言い表わせぬ人よ」と呼ばれる恋人が「全数の時間」の世界に住むことによって、恋人像は「全数の時間」「充たされた時間」と直接に結びつく。ヴェスターヴェーデ時代に芽生え始めた「所有なき愛」の思想も、パリ時代におけるキルケゴールの「婚約者への手紙」への傾倒を経て、『マルテの手記』と『新詩集』での「愛の女性」の形姿においてほぼ完成の域に達したが、この晩年の初頭に「全数の時間」といった日常の時間

を越えた高次の時間性をも得ることによって、「開かれた世界」と重なり合い、そうした世界そのものをも象徴する形象へと昇りつめたと言えよう。

この詩の二年後に生まれたあの「世界内部空間」を歌う重要な詩『ほとんどあらゆる物が感受へと手招きする……』(Es winkt zu Föhlung fast aus allen Dingen...)でも、詩人の内部と外部とを貫いて広がる「世界内部空間」が、次のような詩句へと続いて、この詩を締めくくっている。

Geliebter, der ich wurde: an mir ruht
der schönen Schöpfung Bild und weint sich aus.

ぼくが恋人となった。するとぼくに寄りそって
うつくしい自然の姿が安らぎ、心ゆくまで泣いている。

世界内部空間が、そのまま愛の空間へと移行しているのである。

さて、「真珠玉」の詩へ戻ると、あのような恋人の出現を詩人はどうして恋い焦がれるのであろうか？ おのれの孤独を癒すためではあるまい。結婚においても、愛そのものにおいても、孤独の必要を説く詩人であれば、決ってそのようなものとは考えられない。むしろ孤独こそリルケの本来的な風土である。実は、「全数の時間」と呼ばれる「充たされた時間」は、第三節末で、その時間の到来がなければ「どんな僅かなことも」起こりえな

い、と歌われているように、創造にかかわる時間であるのを見落としてはならない。つまり「開かれた世界」とか「世界内部空間」といった日常の時空を離れた空間への参入は、世の中の埃にまみれた詩人の生を蘇生させ、充溢させ、新たな詩的創造への活力を授けるものである。

『マルテの手記』執筆時のリルケの体験である。カプリのヴィラ・デイスコポリ滞在中の数晩のこと。出来事といっても「私が年上のふたりの女性と若いひとりの娘といっしょにひと所へ集まって坐り、彼女らの手仕事をたから眺めながら、ときどき仕事が終わるとそのうちの一人からリングをむいてもらったりした、ただそれだけの出来事であった。しかし、私たちのあいだには運命がいっさい介在せず、そのとき生じたことが起こるには、これらの人たちがはたしてどれほど必要であったかは調べてみる氣にさえならなかった」。ここには、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」のなかでの自然の動植物や死者たちとの純粋な交わりを語る散文『体験』（一九一三年）とまったく同じような、運命の介在しない純粋な交わりの体験が述べられている。さらに同じ手紙でリルケは、そのときこの体験で「聖餐の神秘的な滋養のようなもの」を受け取って、『マルテの手記』の執筆に耐える持続的な活力を得たと述べている。それが「数年分にもおよぶ活力」であったと言うから、かなりの好作用を受けたのであろう。むろん、愛の女性との純粋な交わりが詩的創造力に及ぼす豊かな作用を証言するものもある。メルリーヌとの愛の体験を綴る『遺書』で、愛の女性は恋人を彼自身では到達できなかった高みへと投げあげ、彼の能力を高め、「いまようやく、彼女の心に触れていると、仕事が嵐のようにおしよせ、快いものとなった」と記している。

この「真珠玉」の詩が作られた一九一二年といえ、その年の初めに、『ドゥイノの悲歌』の最初の悲歌（第

一と第二) が初めて生まれた年である。今の詩で「所有なき愛」の思想がその究極の姿へと昇りつめたが、それと時期を同じくして「瞬時に互いに触れ合う愛」といった形姿がリルケの新しい理想像として登場してくる。むろん、この時点でも、所有なき愛の思想が衰退の兆しを見せ始めたものでは決していない。「けれども懂れにたえぬなら、あの愛の女性たちを歌うがよい」(『第一の悲歌』)、「わたしたちが愛しつつ／恋人からは自由になって、ふるえながらそれに堪えるべき時ではないか？」(同上)と、所有なき愛がおおいに奨励されている。しかし、現実の恋人どうしの姿に思いをいたすとき、「ああ、愛し合う者たちは、彼らの運命をただ互いに隠蔽しあっているにすぎない」(『第一の悲歌』)、「恋人どうしよ、そのときでもなお変わらぬおまえたちでいるだろうか。おまえたちが互いに／相手の口許へとのび上がつて、口づけ——飲み交わすとき、／おお、なんと奇妙にも、飲む者自身がその行為から離脱してゆくことか」(『第二の悲歌』)と、詩人は悲嘆する。この悲嘆の対極にわれわれ人間の理想像として登場してくるのが、アッティカの墓標に刻まれた愛し合う二人の慎ましやかな形姿である。

Erstaunte euch nicht auf attischen Stelen die Vorsicht
menschlicher Geste? war nicht Liebe und Abschied

so leicht auf die Schultern gelegt, als wär es aus anderm
Stoffe gemacht als bei uns? Gedenkt euch der Hände,
wie sie drucklos beruhen, obwohl in den Torsen die Kraft steht.

Diese Beherrschen wußten damit: so weit sind wirs,

dieses ist unser, uns so zu berühren; stärker

stammen die Götter uns an. Doch dies ist Sache der Götter.

おんみらはアッティカの墓標に刻まれた人間らしい姿態の慎みに

驚いたことはなかったか。そこでは愛と別離とが

まるでわたしたちのと違った素材で作られているかのように、

あんなに軽やかにふたりの肩の上に置かれてはいなかったか。思い出すがいい、

体軀には力がみちているのに、なんの重みもなくそっとのっている二人の手を。

この自制した人たちはそれによって知っていたのだ、そこまでがわたしたちの限度なのだと、

そのように、そっと触れ合うこと、これだけがわたしたち人間のものののだと。神々なら

もっと強くわたしたちを圧しつける。だがそれは神々のことなのだ。

【第二の悲歌】

これはかつてリルケがナポリで見た、古代の墓石に刻まれた「オイリュディケと別れるオルフォイス」の浮彫を歌ったものである。相手の肩にただそっと手をのせ合うだけで、永遠の別離と万感の思いを込める慎ましい愛の形姿。詩人はそんな自制のきいた愛の姿にわれわれ人間の最高の理想像を見いだしたのである。この互いに触れ合うだけの愛は、相手を引き留めないという点では依然として所有なき愛の範疇に属するものではあるが、触れ合うだけと言っても互いに愛し合う姿には変りなく、愛の視点が一方的な愛から相互の愛の形姿へと移るもの

である。また、互いに触れ合うことによって愛を交わした瞬間、妻のオイリュディケは冥府へと、オルフォイスはこの世へと永遠の別離を告げねばならない愛で、一見「軽やかな」身振りではあるが、その軽やかな優しさのなかに愛と別離、愛と死とを包摂する厳しい愛の形姿である。ここには、今までの一方的な愛に見られない厳しさがある。

なお、このような瞬時に触れ合う愛の方向を指す愛の姿は、一九一三年から翌年にかけての冬期に作られた詩『あらかじめ失われた恋人よ……』(Du im Voraus verlorne Geliebte...) にもつながってゆく。「あらかじめ失われた恋人」とは、「一度も現われたことのない人よ」と呼ばれるように、詩人が予め直接的な結びつきを断念してしまった恋人のことであろう。詩人がかつて体験した風景や都市や塔や橋といった「広大な形象」が詩人の「内部」に蘇ってきて、「去りゆく恋人」を告げる(第一節)。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、ついに彼女に追いつけなかった(第二節)。だが、直接的な交わりだけが二人をつなぐものではなかった。この詩は次のように結ばれる。

—Wer weiß, ob derselbe

Vogel nicht hinklang durch uns

gestern, einzeln, im Abend?

おなじ一羽の鳥の鳴き声が、きのうの夕べ、
別々に、ばくたちの内部をよぎっていかなかったと。

これは恋人との直接的な触れ合いではないが、一羽の同じ鳥の鳴き声を仲介とした、心と心との瞬時の触れ合いを歌うものと言えよう。心と心とが共鳴し合った瞬間、それはもう別離である。恋人は永遠に「去りゆく」のである。

『あらかじめ失われた恋人よ……』の詩が作られて間もなく、リルケと女流ピアニストのペンヴェヌータ（マダ・フォン・ハッティングベルク）との恋愛関係が結ばれる。一九一四年一月末から二月末にかけての文通で、二人の感情は次第に恋愛感情へと変わってゆき、文通の終結が同時に二人の直接の出会いとなって、リルケは彼女を伴ってヨーロッパ各地を旅行してまわるが、五月初めドゥイノ滞在中に別れる。その数か月後、第一次大戦の勃発によってリルケはミュンヘンに居をおかねばなくなるが、九月末頃からその地で旧知の女流画家ルル・アルベール・ラザールとも親交をまじえるようになる。この一九一四年は、『ほとんどあらゆるものが感受へと……』や『転向』といった重要な詩を含めて詩作の豊かな年であったが、この創作力の豊かさに恋人との関係がどれほどの作用を及ぼしたかは、それほど明確ではない。というのは、すでに前年の一九一三年にも、『第三の悲歌』や『スペイン三部曲』といったやはり大切な詩を含めて、完成詩と献詩を合わせると約四十篇にもなり、むしろ次年度よりも詩作数の多い実り豊かな時期に入っていたからである。しかしただ、『ペンヴェヌータよ、せて』といった詩や十五篇の「ルル・アラベール・ラザールのための詩篇」が詩作された事実を考えると、やは

り恋愛体験が詩的創造に及ぼす好作用というものを否定することはできない。

それではこれから、『C・W伯爵の遺稿より』に見られる愛の問題に入ってゆきたい。この詩集では、第一部と第二部とを合わせて総数二十一篇のうち七篇、つまり三分の一が「愛」を歌う詩で占められている。それはベルクの館滞在の時期（一九二〇年十一月——翌年五月）が、リルケの多くの恋愛体験のなかでも、もっとも赤裸々でもっとも深い愛の関係におおわれた時期であったとともに、愛に対するリルケの態度にも一つの実質的な転向がおこなわれた転換期でもあったからであろう。ところで、この七篇の詩は、詩人と相手の恋人との関係のあり方によって二つのグループに大別できる。一つは、詩人と「過去の恋人」との愛の関係を歌うもので、どの詩の恋人もたんに愛される女性としての恋人にすぎず、愛の男性（*der Liebende*）や成熟した男性として登場する詩人には、詩人に及ばない未熟な恋人として描かれている。第一部第四の詩『炉辺でおまえのことを思っているのか?……』(*Daß ich deiner dächte am Kamine...*)では、詩人は「わたしはかつて仕えていたのだ」(*ich diene einst*)、と何の所有をも求めない自己の献身的な愛の姿を強調しながら、

Ach, ich war die Muschel, Aphrodite,
die dich trug, und in mir war das Meer.

貝だった、そして海はわたしの内部にあったのだ。

と、詩を締めくくって、おのれの内部の海にアフロディーテを産み出す創造力があったことを誇っている。『マルテの手記』では、男性に真の愛する能力を認めなかったリルケが、ここに到って逆に「愛の男性」に変貌している。これは、愛をめぐるリルケの態度で、女性への受動的態度から能動的態度への転向を意味するものと言えよう。しかし、このグループの愛の関係は、アッティカの墓標のそのような双方の対等な愛の形姿に達していない。なお、このグループに属する詩にはこの他に、『はやくからわたしの祝福はじめた人よ……』(Du, die ich zeitig schon begann zu feiern...)『今朝わたしは見たのだ……』(Heut sah ichs früh...)『おまえのなかにはどのような予感が眠っていたのだろ……』(Was für Vorfühle in dir schliefen...)の三篇をあげることができる。

二つ目のグループは、今言及したアッティカの墓標の愛し合う二人の形姿に直接つながるもので、第一のグループのような不均衡な愛の姿ではなく、互いに対等に愛し合う二人の形姿である。第二部第九の詩である。

Schöne Aglaja, Freundin meiner Gefühle,
unser Frohsein erreichte den Lerchenschlag
oben im Morgen. Laß uns nicht fürchten die Kühle
abends nach unserm Sommertag.

『C・W伯爵の遺稿より』とその周辺をめぐって

Kurve der Liebe, laß sie uns zeichnen. Ihr Steigen
soll uns unendlich rühmlich sein.

Aber auch später, wenn sie sich neigt —: wie eigen.

Wie deine feine Braue so rein.

うつくしいアグラーヤよ、わたしの感情の女友達よ、

わたしたちの歓喜が、朝のおお空にまう

雲雀の囀りに届いたのだ。冷気を恐れずにいよう、

わたしたちの夏の昼がはてた夕暮にも。

愛の曲線、わたしたちはそれを描こう。その上昇を

わたしたちは無限にほめ称えよう。

けれどの中に、曲線が傾くときにも——なんと個有な姿で。

おまえのしなやかな眉に似てそれほど純粹に。

「うつくしいアグラーヤ」とは、ギリシア神話にでてくる優美の三女神のなかの一人、輝きの女神である。先

の詩でメルリーヌをアフロディーテ（愛と美の女神）と呼んでいたが、このアグラヤもほとんど間違ひなくメルリーヌを指すものと解してよからう。かつてリルケは、メルリーヌとの愛の高揚の一瞬に、この世の属性を一切棄て去った女性へと、いわば純粹な愛の女性へと昇華した恋人の姿を体験し、その一瞬を手紙に感動的に綴っているが、その時の彼女の姿を純粹な「輝き」（clarté, Glanz）そのものとして描いている。愛し合う二人の「歓喜」が朝とともに、大空に轉る雲雀の許までたち昇っていった、そして夕方とともに冷えはじめる大地へと降りてくる。そのような上昇と下降とからなる「愛の曲線」を二人で描こうと言う。そしてその上昇ばかりでなく、下降をも二人で「無限にほめ称えよう」と促す。このような対等に愛し合う二人の形姿は、アッティカの墓標の互いに触れ合う愛の形姿へと直接つながってゆくものがある。しかしこの詩は、触れ合うだけの関係をさらに積極的な姿勢へと一歩踏み出しているだけではない。アッティカの墓標の愛が、いわば詩人の理想像にすぎなかったのが、このベルクの時期の詩では現に進行中の現実の愛の姿であり、しかもこの共同の愛の進展を促し、この愛の姿を無限にほめ称えている。相手を所有せず、相手からの愛の応答をも恐れた中期パリ時代の所有なき愛の思想は、このベルクに到って実質をとまなう決定的な変貌を遂げたのである。

もちろん、この共同の愛は、所有を認めあつた愛かと言うと、決してそうではない。詩の最後で、「愛の曲線」の下降をもほめ称えようと歌われているが、愛の衰退を表わす下降は別離を暗示し、予めそれを内包するものと言えよう。『うつくしいアグラヤよ……』（一九二一年三月六日以前の作）が詩作された頃のメルリーヌへの手紙で、二人の共同の愛が忘我の頂点に達した瞬間を次のように述べている。

「私が今までに経験したあらゆることから、私の望みえることは、運命が私たちに何も企てないということだ

す。(私たちは運命に適した素材ではありません。)—むしろ私たちは、運命の外に立って、何度もくり返して、以前から私たちの恍惚の本質をなしていたものを、ほとんど神々しいといってもよい恍惚の状態を、それも日常の重力の働かないどこかの空間の島の上で自らに実証しえることこそ、望むところなのです。ああ、恋人よ、私たちが何によって互いに心を奪われ、共同の神の中へと高まってゆくかは、決して監視などをしないでおきまよう」(傍点筆者)。

この箇所は、まさにわれわれの詩の抽象的な愛の姿を具体的に説明してくれるものと言えよう。しかし、この同じ手紙は、さらに彼の「強化」に大きな力を与えた彼女の愛に感謝しながらも、決定的なのは「孤独のみ」と孤独の絶対的な必要性を説いてから、次の節で「恋人よ、私たちがこのように愛を持ったり、放したり、また捉えたり、することができたのは、私たちの正しさを証明しているのではないでしょうか」(傍点筆者)と述べている。「運命の外に立って」とか「孤独」の必要性が強調されていることから、共同の愛であっても、決して互いの所有を求めるものではない。これは、「何度もくり返して」とあり、また「持ったり、放したり、また捉えたり」とあるように、瞬時の愛の断続的な反復である。アッティカの墓標の愛が瞬時の触れ合いであったのと同じく、この愛も、反復をねらうものとは言え、根本的には瞬時の共同愛に他ならない。

また、第一部第三の詩『少女よ、夏の日がおまえを成熟させるのか……』(Mädchen, reift dich der Sommerzeit)もそうした共同の愛を強く求めるものである。詩人は「窓」の内側に立つ少女に向って、外にいる愛の男性(恋する男)を指してこう叫ぶ。

Kühl ist die Tür schon, bis morgen früh
kälter sie gründlich aus.

Aber dein Freund ist heiß. Oh glüh,
glüh und rei ihn ins Haus!

もう戸口は冷えはじめて、あすの朝まで

さむざむと冷えきってしまうのだ。

けれど、おまえの連れの胸は熱い。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。

(最終節)

第二部の詩『入居をまつあき部屋のなかのように……』(Wie vor dem Einzug, wie in leeren Gemächern...)の「住居」が、詩人の充実した「内部」を暗示したのと同じく、この詩の「家」の形象も、たんに現実の家を指すだけではなく、同時に心の内部、心の内部空間をも象徴するものと考えられる。すでに述べたように、少女の立つ「窓」そのものが「存在の広げられた世界空間へ入る窓」であったのを考えると、容易に理解できよう。今引用したメルリヌへの手紙で、共同の愛が現じられる場所を「日常の重力の働かないどこかの空間」と述べているのもそうした心の内部空間を指したもので、この詩は、そのような心の内部空間での共同の愛の実行を強く迫るものである。

ところで、今検討してきたように、この詩集の愛の詩を大きく特色づけるものは、なんと言っても互いによる共同の愛であることに変わりはないが、もう一つの特色、全体への肯定、全体への賛同という詩人の姿勢を見落としてはならない。先の詩の「愛の曲線」はボールや噴水の描く曲線と同じく、リルケ晩年の詩作を特色づける「フィグール」である。⁽⁸⁸⁾この曲線は、存在の世界を上昇と下降といった単純で本質的な運動の軌跡だけに凝縮したもので、完全な存在が生と死を共に抱擁するのと同じく、上昇と下降によって欠けることのない完全な愛の世界を象徴している。詩人は曲線の上昇ばかりでなく、後に「曲線が傾く」下降をも無限にほめ称えるのであって、そこには愛の世界全体を無限に肯定し、賛同しようとする詩人の全体への情熱がある。この全体への肯定の姿勢は、共同の愛と無関係なものではあるまい。むしろこの姿勢は、共同の愛を下から支えながら、詩人にそれを肯定させている精神的な基盤になっているものと考えられよう。この世界全体への限らない肯定は『ドゥイノの悲歌』と、——と言っても特に一九二二年の完成時に生まれた『悲歌』と『オルフォイスによせるソネット』とを貫く、詩人の基本的な姿勢となっている。⁽⁸⁹⁾それを裏づけるように、ベルクの館で書かれた『遺書』には、芸術というものは「世界への決定的で自由な肯定」、「全体への情熱」であると、当時の詩人が到達した心境がはっきりと吐露されている。なお、このベルクの時期には、そうした姿勢を反映してか、自然や自然の事物との交わりに積極的に参加していこうとする詩人の協力的な姿勢が、詩作や手紙に目立ち始めていることも付記しておきたい。⁽⁹⁰⁾こうした姿勢は、これ以後のリルケの詩作においていっそう顕著な傾向を見せるようになってゆくものである。

それでは、『C・W伯爵の遺稿より』において到達した共同の愛の形姿は、その翌年に完成した『ドゥイノの

『悲歌』ではどのように受け継がれているであろうか？ あるいはベルクの時期がむしろ特別な時期で、その期間だけがリルケ本来の愛の思想から突出した時期であったのだろうか？ 『悲歌』では「愛」が中心テーマの一つになっているだけに、いっそう興味が深い。

先に『うつくしいアグラヤよ……』で見られた存在の世界全体への肯定が、完成時に生まれた『悲歌』と『オルフォイスによせるソネット』に受け継がれて、むしろそれらの基本姿勢になっていると述べたが、愛の形姿の推移もそのままではまる。なかには、ベルクの時期の愛の姿を彷彿とさせるものすらある。そうした意味で、戦前の『悲歌』と完成時の『悲歌』とは、『C・W伯爵の遺稿より』の愛し合う形姿への賛同を境としてくつきりとした明暗を見せている。

戦前の『悲歌』には、称賛の声も所々に含まれてはいるが、ほとんど悲観的な世界観におおわれていて、嘆きの声が基調をなしている。ガスパラ・スタンパのような過去の偉大な愛の女性には相変わらず賛同を送りはするが、多くの愛を歌う箇所では、愛し合う二人の姿はまったく否定的に捉えられている。

Ach, sie verdecken sich nur mit einander ihr Los.

Weißt du's noch nicht? Wirf aus den Armen die Leere

zu den Räumen hinzu, die wir atmen; ...

ああ、愛し合う者たちは、彼らの運命をただ互いに隠蔽しあっているにすぎない。

『C・W伯爵の遺稿より』とその周辺をめぐって

おまえはそれがまだ分からぬか？ おまえのもろ腕のなかからその空虚を

わたしたちの呼吸する空間へと投げるがいい。……

（『第一の悲歌』）

また、口づけし合う二人の愛の行為から、当人の存在そのものが離脱してゆく様（『第二の悲歌』）はすでに見たとおりであるが、『第三の悲歌』でも、少女に向かつて、性の情熱に燃えたつ恋人を指しながら「——そして彼を／庭園の近くへと導き、あの夜の重圧に／うち克つものを与えよ……／彼をひき止めよ……」と、恋人の情熱を静め、さし止めるように命じている。これは、恋する男女達を指して「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」という先の『少女よ、夏の日が……』の詩とまったく対照的である。そして、戦前の『悲歌』のうちでも最後に生まれた『第四の悲歌』（一九一五年）でも、「愛し合う者たちは／互いのなかで、限られた縁にたえず行きあたるではないか、／広い世界と、狩と、故郷とを期待しあっていたのに」と、精神的な愛の交わりにおいても相互の愛の限界が指摘され、そのような愛は否定的に見られている。

しかし、ベルクの時期を経た後の完成時に生まれた『悲歌』は、愛し合う者どうしの形姿を、いわば共同の愛を積極的に肯定し、それに賛同を送っている。大道の軽業師（サルタンバンク）を歌う『第五の悲歌』の最終節である。

Engel: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,

auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier

bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs,
ihre Türme aus Lust, ihre
längst, wo Boden nie war, nur an einander
lehnen den Leitern, bebend, – und *könnten*,
vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten :

天使よ、わたしたちの知らない場所があるだろう、そこでは、
名状しがたい絨毯の上で、この地上ではついにその技能に達しえない
愛し合う者たちが、大胆に
高々と飛躍する心の図形を、
ふたりの歓喜の塔を、
すでに久しく、地面の絶えたところで、ただ互いに寄りそいあう
ふたつの梯子を、ふるえつつ示すだろう、——そしてみごとに出来るだろう、
彼らを取り巻く観衆、無数の声なき死者たちを前にして。

「わたしたちの知らない場所」とは、死者たちも一緒に集まっている場所であるから、生と死を一つに包含す

る「開かれた世界」——先のメルリヌとの愛の忘我の一瞬を描写する手紙に見られた心の「内部空間」、いわば「世界内部空間」といった場所を指すものと言えよう。そこはまた「日常の重力の働かない空間」であるので、愛し合う二人の形姿は、塔や空中の梯子のようにその空間に高々と浮上している。とくに、「大胆に高々と飛躍する心の図形」は、まぎれもなく『うつくしいアグラヤよ……』の「愛の曲線」のフィギュールへと直接つながるものと言えよう。Herzschung の Schungung それ自体も、同時に「曲線」を表わすものでもある。

また『第七の悲歌』では、鳥の自然で純粋な鳴き声のように「おさえきれずに湧きでた声」で求愛すると、女友達がその声を聞き知って、「……彼女のうちに／応答がしだいに目ざめ、それは聞くにつれて熱してくる、——／おまえの大胆な感情にこたえて燃え立つ女友達の感情が (deinem erkühnten Gefühl die erglühete Gefühlin.)」(第一節)、と純粋な求愛に対して応答するという相互の愛の姿が歌われている。この最後の一行などは、『うつくしいアグラヤよ……』の「わたしの感情の女友達よ」(Freundin meiner Gefühle) という一句を彷彿とさせるものがある。さらに『第九の悲歌』でも、「愛し合う二人」の感情の内部では「様々なものが歓喜にみち」、歩む二人の足どりも軽やかな様 (第四節) が歌われている。⁽⁴⁴⁾

以上のように、『C・W 伯爵の遺稿より』に見られた相互の愛の形姿は、そのまま完成時の『悲歌』にも受け継がれていて、戦前の『悲歌』の愛に対する姿勢との間には大きな相違を見せている。しかし、後者の相互の愛に対する否定的な態度のなかにも、それとの対極にアッティカの墓標の愛を理想像に掲げることによって、われわれ人間にも可能な自制のきいた相互の愛をさらに希求する詩人の強い志向が、すでにその頃から潜んでいたのを見落としてはならない。リルケとメルリヌとの『往復書簡集』の編者でもあるディーター・バッサーマンは、

戦前の『悲歌』と完成時のそれとの間の大きな変化は、たんなる見解の理論的な変化やそれに基づく態度の変化ではなく、「人間の在り方にかかわる変化」(Wesenswandlung)とし、その主因をメルリーヌとの恋愛体験に求めているが、ハンス・ポークヴェンターもこのバツサーマンの説を踏まえた研究で、われわれの詩集に今までの「偉大で孤独な愛の女性」から「愛し合う二人」への転向を認め、この詩集を完成時の『悲歌』およびそれ以後の詩作への転換点としている。その見解にはまったく同感である。しかし彼の研究は、『C・W伯爵の遺稿より』とそれ以後の詩作にもつばら視線が向けられていて、その転向の萌芽が、すでに戦前の『悲歌』のなかに理想像という姿で予め用意されていたのに気付いていないのは残念である。

なお、『悲歌』以後の愛に対するリルケの態度は、完成時の『悲歌』のものとはほとんど変わっていないが、愛し合う情熱が穏やかとなり、むしろ触れ合うといった「アッティカの墓標の愛」を思わせるような控え目で軽やかな形姿へと移行していつている。それには、メルリーヌとの愛が途中から、彼女の抑えても抑えきれない激しい情熱の強い働きかけもあって、リルケが考えていたような瞬時の愛の反復といった穏やかな交わりではすまない深い関係へと陥り、次第におし寄せ始めていた仕事の波をも崩してしまい、けっきょく仕事と愛との葛藤のなかに引きずり込まれていった苦い経験が大きく作用しているのであろう。また、『悲歌』の完成時にはまだ愛の余韻もさめきつてはいなかったが、まもなく二人の間の関係もリルケの望む方向で落ちつき、『悲歌』の完成とあった重荷をおろした後の精神の軽やかさも、愛の姿に反映しているのであろう。たとえば、一九二四年六月、ミュゾットで書かれた詩はこのようである。

An der sonnigewohnten Straße, in dem
hohlen halben Baumstamm, der seit lange
Trog ward, eine Oberfläche Wasser
in sich leis erneuernd, still' ich meinen
Durst . des Wassers Heiterkeit und Herkunft
in mich nehmend durch die Handgelenke.
Trinken schiene mir zu viel, zu deutlich ;
aber diese wartende Gebärde
holt mir helles Wasser ins Bewußtsein.

Also, kämst du, brauchst ich, mich zu stillen,
nur ein leichtes Anruhn meiner Hände,
sei's an deiner Schulter junge Rundung,
sei es an den Andrang deiner Brüste.

いつも陽のあたる道路のはたで
空洞になった半分の木の幹が、もう久しく

水槽となつて、そのなかで表面の水を

しずかに入れ替えている。わたしはそれで

喉の渇きをいやす、水の明るさと源とを

手首からわたしのうちへ感じ取りながら。

飲むのは度をこして、あらわでありすぎよう、

けれど、このじつと待っている身ぶりで

澄んだ水がわたしの意識のなかへ染みわたる。

だから、もしおまえが来るなら、この思いを静めるのに、

わたしの手をそつと触れるだけでよいだろう、

それがおまえの肩の若々しい丸みのうえであつても、

おまえの胸の寄せてくる情熱にであつても。

ひじょうに感性のこまやかな詩であるが、同時に『悲歌』などに比べるとずいぶん精神の軽やかさが感じられる。詩人は、喉の渇きには水を直接飲むのではなく、水に手首を浸すだけで、水の明朗さとその根源を感受して、自己の渇きを癒すのである。それと同じように、もし恋人が来ても、詩人は彼女にそつと手を触れるだけで自分の思いを静める、と言う。ここには、自然と恋人とに対する詩人の自製のきいた軽やかな姿が見られる。この姿

は、アッティカの墓標の互いに触れ合う愛の形姿によって目ざめ、『C・W伯爵の遺稿より』と完成時の『悲歌』とによって賛同と実行が促された相互の愛の延長線上に位置するものであるが、後者に見られたあの愛の激しさはなく、むしろ前者の愛の姿を彷彿とさせるものがある。しかし、前者が詩人のたんなる理想像であったのと違って、いま詩人自身がそのような心境に到達しているのである。この詩が書かれた頃から始まった少女エリカ・ミッターとの詩による文通（一九二四—一九二六年）にしても、敬意と保護の願いをこめて彼に向けられてくる彼女の情熱にも、そのまま真正面から応答するといった密接な関係を作らないで、むしろ二人の関係を一般的なゆるやかな関係へと誘導するような態度をとっている。そうした交流のなかで生まれた「恋する女たち（エリカとメリッタ）」を歌う一連の詩にも、今の詩と同じような軽やかな姿が見られる。

註

- (1) 拙稿（その三）八十四—九十三頁参照。なお拙稿（その三）は、『ドイツ文学研究』（京都大学教養部）報告第二十三号（一九七七年）所収。また、拙稿（その一）と（その二）は、『女子大文学（外国文学篇）』（大阪女子大学）第二十六号（一九七四年）と第二十七号（一九七五年）所収。以下、各拙稿は（その一）、（その二）、（その三）と略称。
- (2) Rilke: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 89
- (3) Rilke: *Gesammelte Briefe*, Bd. 1, S. 165 f. なお、次の引用文中の「転倒」の原文は、上記の書簡集第一巻（一九三七年初刊）では *Umstürzung* であるが、のちの『Rilke: Briefe, 1950』では *Unterstützung* (S. 29) と、互いに異なっている。しかし、文脈から見ると明らかに前者の方が正しく、後者の方が誤植と思われるので、テキストは前者に従った。
- (4) Rilke: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 313
- (5) 『巡礼の書』で「非所有」の思想がはっきりと表明されている箇所として次のような詩句を挙げることができ（Rilke:

保管とその自由な処分とを委託されていた。

12 Rilke: Briefe, S. 70-75 und S. 75-80

13 Rilke: Sämtliche Werke, Bd. 6, S. 941 und S. 832 f.

14 (その二) 六十・六十一頁参照。

15 Rilke: Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 79 また本文五十・五十一頁参照のこと。

16 本文五十六・五十七頁参照。

17 Rilke: Das Testament, S. 96 また同書で、「愛の女性の目をおして開かれた世界をのぞき見た」(S. 89)とも述べているが、この「目」はいわば人の内的世界へと通じる「窓」と言える。

18 Rilke: Sämtliche Werke, Bd. 6, S. 898 f.

19 Rilke: Sämtliche Werke, Bd. 6, S. 940

20 Rilke: Sämtliche Werke, Bd. 6, S. 937

21 Rilke: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 582

22 Rilke: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 654

23 こぼれ散る真珠(または珊瑚)のモチーフは、すでに『初期詩集』の「わかくして授かった多くの歌の数々……」(Meine frühverliehenen Lieder...) (Rilke: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 148) や一九〇一年一月二十四日付パウラ・ベッカー宛の手紙 (Rilke: Gesammelte Briefe, Bd. 1, S. 148 f.) に見られる。

24 (その三) 七十四頁参照。

25 一九二二年一月十日付ルー・アンドレアス＝サロメ宛の手紙 (Rilke: Briefe, S. 309)°

26 一九二二年一月二日付ユーリエ・フォン・ノルデック・ツァーア・ラーベナウ男爵夫人宛の手紙 (Rilke: Briefe, S. 305)°

また後に、このカプリの晩の体験が、「何年にもわたって」リルケを支える養分となったことはベンヴェヌータにもうち明けている。一九一四年二月二十二日付マグダ・フォン・ハッティングベルク宛の手紙 (Rilke: Briefwechsel mit Benvenuta, S. 135 f.) 参照。

27 Rilke: Das Testament, S. 89

88 Rilke : *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 686

89 Rilke : *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 687

90 Rilke : *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 685 また本文五十九・六十頁参照。

91 Rilke : *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 691

92 第一・第二の『悲歌』が生まれる直前の一九二一年一月十日に、リルケはルー・アンドレアス・サロメにあてて次のように述べているが、これはまぎれもなく本文の『第二の悲歌』の詩句を予め告げているものと言える。

「かつてナポリで、どこかある古代の墓石を前にしたときのことと思いますが、そこに描かれている身振りよりも決してより強い身振りで人に触れてはならない、という考えが私にひらめきました。そして私も、わたしの片手を相手の肩にそっとおくだけで、なんの喪失も災厄もうけずに、わたしの心のおし寄せてくる思いを残らず表現できることが時々あるのだと、本当に思っているのです。もしそうだとすると、ルーよ、これはあなたが私に指摘してくれたあの「自制」の範囲内で考えられる唯一の進歩ではないでしょうか」(Rilke : *Briefe*, S. 310)。

93 一九二〇年十二月十六日付メルリーヌ宛の手紙 (Rilke et Merline : *Correspondance*, S. 132 f.)

94 一九二二年二月二十二日付メルリーヌ宛の手紙 (Rilke et Merline : *Correspondance*, S. 213)。

95 註94と同じ手紙 (*ibid.*, S. 215)。

96 (その一) 十三頁参照。

97 本文四十・四十一頁参照。

98 (その二) 五十四―五十六頁、六十九頁参照。

99 たとえば『悲歌』全体を締めくくる『第十の悲歌』の最後なども、

Und wir, die an steigendes Glück
denken, empfanden die Rührung,
die uns beinahe bestürzt,
wenn ein Glückliches fällt.

『C・W 伯爵の遺稿より』とその周辺をめぐって

そして、たち昇る幸福だけを思ふ

わたしたちは、ほとんど驚愕にちかい

感動におそわれるであらう、

幸福なものが落ちて、ゆくのを知らるときに。

と結ばれていて、そこには「愛の曲線」の上昇と下降とを共にはめ称える、『うつくしいアグラヤよ……』の詩とまったく同じような、存在の世界全体への賛同の姿勢がはっきりと表われている。

(41) Rilke : Das Testament, S. 95

自然との交わりに積極的に参加しようとする詩人の姿勢は、『C・W 伯爵の遺稿より』のなかでも、第二部になって目立ち始めている。とくに、第二部第二の詩『蝶よ、はぐのものと彼のものに……』(Schmetterling, das meine und das ihre...)では、果樹の生垣に沿って飛んでゆく蝶を媒体として、自然との親密な交わりに参加しようとする詩人の決意が歌われている。なお、この詩については、(その一) 十九頁参照のこと。また、一九二一年三月二十九日付メルリーヌ宛の手紙にも、次のような自然との親密な交わりを伝えている。「土曜日の朝あなたのために小さな花を摘んでいるうちに、ふと樺の木の枝のうえにとっても澄んだ大きな水滴を見つけました。私はそれを手の指で受け取って、自然との快い慎ましい合体 (douce et humble communion avec la nature) としてその朝露を飲んでみたいと感じました——その水滴は舌の上にとると、眼で見たときと同じような少しばかり虚ろな透明さがありました」(Rilke et Merline : Correspondance, S. 285)。

(42) 本文四十八頁参照。

(43) Rilke : Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 696

(44) Rilke : Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 697

(45) Rilke : Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 709

(46) Rilke : Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 718

(47) 《Dieter Bassermann : Der andere Rilke, 1961》⑥中⑥主編文 (Der andere Rilke (Ein biographisches Kapitel.))

論評。『ドイツの文学』10月号、文藝春秋、1954年。

89 Hans Bovenier : Rilkes Zyklus ,Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.', S. 138

90 Hans Bovenier : ibid., S. 151 f.

91 Rilke : Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 279-319

『ドイツの文学』10月号、文藝春秋、1954年。

Rainer Maria Rilke : Aus dem Nachlaß des Grafen C. W. Ein Gedichtkreis. Insel-Verlag, Wiesbaden 1950

Rainer Maria Rilke : Sämtliche Werke. Besorgt durch Ernst Zimm. 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 Zimm. 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 Albeim. 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 und Lou Andreas-Salomé · Briefwechsel. Neue erweiterte Ausgabe. Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1975

Rainer Maria Rilke et Merline : Correspondance. 1920-1926. Rédaction : Dieter Bassermann. Max Niemans Verlag, Zürich 1954

Rainer Maria Rilke : Briefwechsel mit Benvenuta. Hg. von Magda von Hattingberg. Bechtle Verlag, Ellingen 1954

Rainer Maria Rilke : Briefe an Axel Juncker. Hg. von Renate Scharffenberg. Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1979

参考文献

- Hans Bovenier : Rilkes Zyklus „Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.“ Versuch einer Eingliederung in Rilkes Werk. (Philologische Studien und Quellen Heft 45) Erich Schmidt Verlag, Berlin 1969
- Dieter Bassermann : Der andere Rilke. Gesammelte Schriften aus dem Nachlaß. Hg. von Hermann Möhren. Hermann Gentner Verlag, Bad Homburg vor der Höhe 1961
- Eudo C. Mason : Exzentrische Bahnen. Studien zum Dichterbewußtsein der Neuzeit. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1963
- Otto Friedrich Bollnow : Rilke. 2. Aufl. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1956
- Beda Allemann : Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes. Günther Neske Verlag, Pfullingen 1961
- Hermann Kunisch : Rainer Maria Rilke, Dasein und Dichtung. 2. Aufl. Duncker und Humblot Verlag, Berlin 1975
- J. R. von Salis : Rainer Maria Rilkes Schweizerjahre. Ein Beitrag zur Biographie von Rilkes Spätzeit. 3. Aufl. Huber Verlag, Frauenfeld 1952
- Wolfgang Ippmann : Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk. Scherz Verlag, Bern und München 1981
- Ingeborg Schnack : Rainer Maria Rilke Chronik seines Lebens und seines Werkes. 2 Bde. Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1975
- Sören Kierkegaard : Gesammelte Werke, 35. Abteilung : Briefe. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf 1955
- Sören Kierkegaard : Gesammelte Werke, Die Tagebücher, 3. Bd. Übersetzt von Hayo Gerdes. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln 1968