

リルケ『オルフォイスへのソネット』における果実

田　口　義　弘

オウイディウスの『メタルモルフオーセス』（巻十）においては、オルペウスが弦をかき鳴らすと、それまでは木蔭のまったくなかつた丘にさまざまな樹が現われて、鬱蒼たる木蔭がそこにできあがる。多種多様な名と姿をもつ樹々のきわめて豊かな出現が、明らかにこの物語の印象的な眼目になっている。ここでは樹木の種類と数がいかにも多く豊かであることのうちにこそオルペウスの音楽のもつ不思議な力が示現するのである。

これにひきかえ、リルケの『オルフォイスへのソネット』にあつては、その冒頭でオルフォイスが歌うとき、そこに出現し、上昇するのはただ一本の樹木である。しかもその樹木は名を与えられることがなく、そのたたずまいが形容されることもない。それがいかなる葉をつけている樹であるか、なんらかの実をつけあるいは花を咲かせているものであるか、どの季節にそれが属しているものであるかなど、すべてこの詩の読者には不明なままである。いやむしろ、ここでは特定の一本の樹木になら伴うだろうそうした具象性はすべてきっぱりと拒絶されているのであつて、青々とした葉むらをもつ、枝ぶりのすぐれた樹のようなものとしてその姿を想い描いたりすることは、すでにこの作品の誤解ともなってしまうのだ。この樹木はほとんど形姿をもたない。この樹木はほと

んど不可視である。それは超越的に上昇していく純粋な運動であり、耳のなかにそびえる高い樹であった。それはそうした運動そのものとしての垂直で透明な柱にも似た形象を読者の心のうちに、いや、文字通りに作中の言葉によるならば、耳のうちにとどめるだけである。しかもこの冒頭のソネットの場合、特定の科目に属する何らかの樹木ではなくて、こうした純粹運動的なただ「樹木」であるものだけが、作品の主題に応じた象徴性・比喩性をよくにうることができたのである。

一般的にみて、およそ樹木に対するリルケの大きな愛好は彼の読者のすべてがよく知るところだが、具体的な科目に属するさまざまな樹木（例えば薔薇、林檎、葡萄、榆、無花果、榿など）を折にふれて作品中の主要形象として選びながらも、リルケは科や目を越えて、ただ類の名としての「樹（木）」という語を用いている場合が圧倒的に多いという事実にも、このさい注意しておこう。⁽¹⁾この点からはリルケ独特の抽象化あるいは本質化への傾向をうかがうこともできるのである。

同様なことは果実に対する彼の態度にも認められる。「果実」という語は「樹（木）」というそれ同様に愛用されているのに比べ、特定の果実の名は彼の作品のなかには意外に少ししか用いられていない。ところが『オルフォイスへのソネット』においては、特定の果実の名がまったく不可欠な、また高度に印象的なものとして登場する作品が二篇ある。第一部第一三と第一五のソネットがそれであり、この前者のなかに現われる果実の名は「林檎」「梨」「バナナ」「すぐり」、後者のなかに現われるそれは「オレンジ」である。そしていずれもリルケの詩のなかにしばしば登場するものではなく、「バナナ」などは全詩集を通じてこれが唯一の例であり、「すぐり」

はこれを含めてただ二例を数えるにすぎない。これら二つのソネットにおける主題は果実の味覚であり、まさにそのために、どちらの作品のなかでも特定の果実の名は、ただ「果実」という語によって置きかえることができる。両作品とも、ある意味では読者の味覚神経を刺激しながら展開されるべきものだからである。

Voller Apfel, Birne und Banane,

Stachelbeere... Alles dieses spricht

Tod und Leben in den Mund... Ich ahne...

Lest es einem Kind vom Angesicht,

wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit.

Wird euch langsam namenlos im Munde?

Wo es sonst Worte waren, fließen Funde,
aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit.

Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.

Diese Süße, die sich erst verdichtet,
um, im Schmecken leise aufgerichtet,

klar zu werden, wach und transparent,

doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig—:

O Erfahrung, Föhlung, Freude—, riesig! (I, 13)

ゆたかにみちた林檎、梨、バナナ、

すぐり……これらはみな語りかける、

死と生とを口のなかへ……私にはほのかにそう感じられる……。

読み取るがいい、これを子供の顔から、

子供が果物を味わっているときに。遠くからそれはやってくる。

口のなかがおもむろに名づけがたくなりはないか？

いつもは言葉のあったところに新しい発見が流れる、

果肉からおどろきとともに解き放たれて。

あえて言うがよい、きみたちが林檎と名づけているものを。

この甘さ、まず濃密になり、

リルケ『オルフォイスへのソネット』における果実

そして味覚のなかで静かに鼓舞され、

明るくなり、目覚め、透明になり、

二重の意味をおび、陽を^ひはらみ、大地の、このもの――

おお、経験、感受、歓喜――、宏大な！
(I—13)

このソネットは、ほとんどすべての人に共通の経験であるともいえるもの、つまり卑近な果実の味感から出発する。「ゆたかにみちた林檎、梨、バナナ、すぐり」は、たんなる「果実」という語のもちえない色彩的印象をも鮮明にならなくて、すぐさま読者の心をそれらの果実の想起へ誘おうとする。けれども、そのほかな誘いは、次の瞬間にはもう、けっして常套的ではない果実味覚の局面への注意喚起へと転回する――「これらはみな語りかける、死と生とを口のなかへ」。

果実が、その味わいが、生を語りかけるものだということは、容易に受けいられる発想であろう。果実とは、生命あるものとしての果樹の健康な発展の先端に生ずる結晶であり、そのなかにこもる液汁は果実を形作った生命そのものとその味わいの生きた象徴だといえるからである。これに對して、それはなぜ同時に死を語りかけるのか？ 実は死も、意識あるいは無意識的にさまざまな連想によって果実と結びついている。まず私たちは、一般に植物の根がそのなかにおろされている地下の領域に思いを向けることができるだろう。そこにあるのはあまたのものをはぐくむ土壌であると同時に、通常な生活の眼からは隠されている大きな暗闇であり、すべて

のものが死に、あるいは解体し、崩れて、そこでふたたび土に帰る作用力の働く場である。この作品に続く第一四のソネットのなかで語られる臆測によれば、地下の闇のなかでは死者たちがその溶けて自由になった骨髄を混ぜて土の地味を肥やしているのであって、植物の花や、葉や、果実は、ひとの通常の意識が及んでいないところであって、深く死者たちの関与を受けているのだ。果実は特に、そうした「幽暗のなかから立ちのぼる色とりどりの顕わなもの」の典型的な発現であり、おそらくは「大地の力を強める死者たちの嫉みの艶をおびて」もいるわけである。

果実はさらに、それを生み出した樹木の生命のひとつの極限、一種の祝祭的な達成でありながら、同時に一個の終末であり、その完全な成熟はそれじたい腐敗、解体、死滅への端緒である。よくみれば、それはその解体を経てこそ、新しい植物的個体の誕生と生成が可能になる中核的基体であって、果実とは、それを生み出す樹木のこうした循環性を凝縮して示す精華にはかならない。

いずれにしても、果実は生にも死にもひととき親密に触れている事物だというべきであり、生と死という「二つの無限な領域にまたがっている」⁽³⁾「現存在の世界、とりもなおさず『オルフォイスへのソネット』のそれでもある存在世界に特に深く属しているのである。こうした広大な二重的世界を、生と死の両者を貫いている「このうえなく広大な血の循環」⁽⁴⁾はしかも、遠方から訪れてきて、果実とその味のなかからも自己の秘密を語りかけるのである。

「読み取るがいい、これを子供の顔から、子供が果実を味わっているときに」という表現はさりげなく、かつおのずから巧妙である。子供のなかにひろがっていく甘味と酸味……その表情の、なにか遠いものとの敏感な照

応。はたしてリルケは知っていたらうか、成人の味覚より子供の味覚のほうがまさっているということをも？ 味覚について生理学が教えていることは、私たちのソネットのこの部分との関連から想起して興味深いものである。それによれば人間の味覚器すなわち味蕾の数は年齢が高くなるにつれて減少し、子供は舌の全体でもってものの味を感じることがするのに対し、年齢が高くなると舌の中央部の味覚能力は失われていく、という。往々にして大人は、自分の味覚が肥えあるいは洗練された結果として子供時代とは嗜好が変わったと思こんでおり、これにはかなり妥当なふしがありそうに思われる。また多くの果実について、さまざまな改良された品種には、かつて子供時代に食べた果実に感じることできたような味わいがなくなっているというような嘆きの聞かれることが少なくなく、これもひろく共感をさそうに足る声であり、リルケ自身、近代的改良品種に対するきびしい批判者のひとりだった。いずれにしてもしかし、大人は果実を味わうときには無意識裡に自分の幼年時代との再会をそこに期待し、幼年時代に知っていたのと同じような味覚の経験をそこに求め、その結果つねにある種の失望に襲われているのかもしれない——相手がいかによく熟れた上質の果実であるにせよ。第一三のソネットにおける果実の味はまず、よりすぐれた味覚能力をもち、またさまざまな先入主めいたものなしに、より直接的に、より純粹に果実と関係することのできる、子供の表情のなかに客観化されたのであった。

ところで、味覚ないしそれが与える不思議な感覚印象は、かなり長らくリルケが氣にかけていたものでいわば彼の課題のひとつもなっていた。

「……私たちの眼はひとときよく観ることのできるものになり、ひとつの果実の味はひととき完全なものとして私たちのなかへ入りこむようになるべきでしょう。私たちはより多くの匂いに堪え、何かに触れたり触れられ

たりするときには、ひとときわよくそれを記憶に残すようにしなければならないでしょう、——そうすれば私たちは、私たちのもつとも身近な経験からも慰めを受けとることができ、しかもこの慰めは、私たちを揺るがしうるすべての苦悩にまさって決定的で、力強く、真実なものになるでしょう。⁽⁵⁾

こうしてリルケが女友だちタクシス夫人に書き送っていることは、ある作品のなかで彼の使っている言葉を借りるなら「感じつくす」(ausempfinden)こと、徹底的に感受することへの志向、そうすることによって詩的にも可能になるひとつの飛躍の新段階への到達にたいする彼の予感ないし信念と結びつくものであって、たんなる一時的な思いつきにもとづく発言ではなかった。

一九二三年の冬にマルゴット・ジッツォー伯爵夫人に宛てたリルケの手紙のなかにも私たちは、果実の味や香りを特別に気にかけるこの詩人の感受性をよく示す言葉を読むことができる。ここでは彼は、十七、八世紀の貴婦人の肖像画のなかで、その婦人が手に持つ、ことさらに目に立つように描かれているレモンのことに触れている。リルケは友人ザーリスが口にした意見——そうした肖像画はその対象となっている女性の死後に書かれたもので、それらの女性が手にもつレモンは彼女らがすでにこの世にいないことのしるしだ、というような意見にいささか懷疑的な立場をとりながら、しかしレモンのような事物と彼の感受性との関わりについて、次のような言葉を書いているのだ。⁽⁷⁾

……〔そうした肖像画のなかで〕 いっしょに描かれたレモンの意味がほんとうにそうだととしても、どうしてこの果実がそのような比喩的用途のあるものになったかということは、あい変らず説明がつかないま

までです。レモンが何らかの死者崇敬のなかでひとつの役割をはたしたというようなことを、私は知りません。レモンを死の徴としたものが終局における苦味と成熟の結びつきだとしても——それは私には何かもう意味にずれのできすぎた、無理に考え出されたものと思われるのです。（それにしましても、レモンの香り、この果実の香りは私にとっては、名状しがたく感覚に染みこんでくるものです。冬のあいだはずっと、外界から諸感覚に迫ってくるあまたの影響が遠のいてしまうものですが、そんな冬の間じゅう、私はいつもレモンを入れたガラスの水盤を仕事部屋に置くことにしています。この果実の苦さはその味のなかに集中して強力なものとなるのですけれど、香りとして吸いこんでも私に、純粹な遠方にあるものの、開かれてあるものの感覚を与えてくれます——、私たちがみなこうした経験にたいして対しながらまったく決定的に黙りこんでいて、言葉を欠いたままであるということを私はなんとしばしば残念に思ったことでしょう。これを、このレモンの香りなるものをなんと私は体感（*etelen*）し、また時としてどれほどその香りの恩恵をこうむっていることでしょう……そしてそれだのにそれが私のなかへ口述することを真実に、そのままに言葉でくり返すべきときには失敗（*フアイズ*）があるのみです。）

このような告白と私たちの前にあるソネットとのつながりは、容易に見てとることのできるものだろう。それがレモンであれ、林檎であれ、オレンジであれ、ひとつの果実の香りから、また味から感覚のなかに入りこんでくる作用の特別な感じとその不思議な、それを受けとめる主体が敏感であればあるほど、ますます大きなものとなる言いがたさ。だが実は、その不思議な言いがたこそ、詩人に表現を迫る感動である。味覚的印象を表わす

言葉は、いったいに乏しくまた単純であつて、果実の味はいはそのような言葉を追いこしているのだが、その言いがたさにあらためて、思いをこめた自己集中が行われるとき、その味覚経験はしかし、それ自体ひとつの発見であり、それをあえて言いあらわすことは詩的表現の重要な目標ともなる。

いつもは言葉のあつたところに新しい発見が流れる、

果肉からおどろきとともに解き放たれて。

あえて言うがよい、きみたちが林檎と名づけているものを。

作品はまず果実の味を、ひとしお敏感な、無偏見で純粹な子供の感覚のなかに投入し、子供の表情の一部と化したものとして、それを読み取ろうとした。「生と死を語りかける」という表現はしかし、リルケのさまざまな感覚的経験にもとづいた、またそれらの凝縮として直観的に獲得された言葉であり、果実の味覚を常套的な表象性から遠ざけ、秘密をひそめたある言いがたいものとして示すうえでは十分に効果的でさえあるが、同時にそこにはすでにリルケのうちに独立していた観念の適用というべきものを見ることもできる。いずれにせよここでは、新たに発見されたものをあらたに言うことが必要事となるのであつて、ひとつの果実に与えられて確実に通用している「林檎」という名をもつ、いわば自明の存在についてすら、あるいはむしろそれについてこそ、その味わい自体との新しい接触のなから、林檎と名づけられているものをあえて言うがよい、と語られるとき、それは詩的な表現一般にたいする要請の暗喩ともいえるものである。事実また、作品の最後の五行はこのあえて言う冒

險を実践する試みにはかならない。

それにしても、味覚に関する冒険的で、決定的な表現の達成者として、だれよりもまず、しかもほとんど唯一の人であるかのように私たちの念頭にのぼってくる人物の名は、マルセル・ブルーストである。リルケは一九一三年に『失われた時を求めて』のなかの「スワン家のほう」を初めて読んで以来、ブルーストのきわめて注意深い読者になり、親しい友人たちにも折にふれて、ブルーストを読むよう勧めている——これはリルケの一連の書簡からも明らかところだが、プッチット・マドレーヌの味覚を通しての無意志的想起の発現が語られている、「コンブレ」のなかのあのあまりにも有名な部分にも、むろんリルケは深甚な感銘を受けていた。⁽⁸⁾ものの味覚に関して、また味覚における人間の態度に関してリルケが語るとき、それは意識的にも無意識的にもブルーストの影響のもとになされているのではないかと推定することも許されるであろう。けれど、『失われた時を求めて』においてほとんど神秘的なものとなるほどに高められた、マドレーヌの味覚体験から、ブルーストはいわば無意志的想起の哲学を展開させることができた。無意志的想起が強度に発現するとき、そこから迫ってくる印象を受受する人間は、過去のある時と現在との共通域、つまりその印象のなかにある超時間の領域でその印象を味わっているものであり、またそのときには、時間の世界から超越した一瞬間が、その瞬間を感じさせるため彼のうちに、時間の世界から超越した人間を再創造するのである。こうした超越、こうした超越的人間の発現こそが、無意志的想起に伴う欲びの真の理由であった。

リルケにとっても、ブルーストが無意志的想起と呼んだような経験が重要な意味をもたぬものだったはずはない。リルケはこの概念をしかし、自己の創造的信条のなかに移入しようとはしなかったし、そのような想起の発

現を、秘蹟的事象ともいふべきものとして例外的に祝別することもなかった。そのかわりにリルケにおいて見られるものは、さきにも触れたような徹底的感受、徹底的迫感によってひとつの限界を踏みこえ、現存在と詩的表現の新しい一領域に到達することへの志向である。⁽⁹⁾

第一部第一三のソネットにあつては、味覚への自己集中に始まるものが、一種の詩的オルガスムスへと昇りつめられる。そこには『オルフォイスへのソネット』のなかでも特別な輝きを放つひとつの高揚感があり、この地上にあることそれ自体が透明な歓喜の充溢に変容する秘蹟的瞬间がある。H・メールヒェンも指摘しているように、二重であること、二重の意味をもつことは、ここでは透明であることと矛盾しない。そもそこの生は、『オルフォイスへのソネット』の世界においては、たんに生であるのではなく、生と死の両方にまたがる存在世界に、しかし固有な意義をもつものとして属する「ここ」なのであり、むしろこここそ、存在するすべてのものは、少なくともある敏感な感受性にとっては、つねに「死と生」とを同時に語るのである。

明るくなり、目覚め、透明になり、

二重の意味をおび、陽^ひをはらみ、大地の、ここのもの――

おお、経験、感受、歓喜――、宏大な！

第一のソネットとは逆に、特殊から、一連の特定な果実の、しかもその味覚から出発しながら、第一三のソネットは高度に普遍的な言表に帰着する。過度であるとも思われる肯定的かつ称揚的な調子をもつ詠嘆法を支え

ているのはひとつひとつ独立的に区切って並べられた一連の単語の、その重疊効果だが、いずれもリルケ「オルフォイス的な世界の基本語であるこれらの言葉は、ここではその意味の密度がこのうえなく高められたものになっているといえよう。

しかしいったいに味覚的経験とは、視覚的な経験に比べても、また聴覚的なそれに比べても、言語による把握可能性の持駒がいかに乏しく制限されている感覚領野である。視覚や聴覚は、感覚主体のなから遠く外へ出ていくことができるし、あるいは外界にあるあまたの、さまざまなものの、あらゆる方向からの訪れを受けとることができる。ところが味覚は、といえば、なるほど身体の外にある、あるいは想像力のなかに現われる、例えば酸味や鹹味の強い食物からの間接的刺激がいささかの肉体的反応を惹起するようなことはありえても、一般的には口のなかに入れた具体的な存在物の味を知覚できるだけである。したがってこのような性質のものである味覚の経験を、外的形象や外的事象に仮託したり、それらを媒介として、もしくはそれらと関連づけて言い表わすという表現行為の範囲は、もともとかなり大きく制限されているのだ。また味覚が人間の精神ないし心情に与える作用には多様性が欠けていて、その作用の射程や、強度、持続力も、さほど大きく評価されうるものではない。人間の生命の維持そのものと強く結びつき、生命の基本的欲望そのものと強く結びついているというのも味覚の直接的特質だが、それにもかかわらず、いや、むしろ人間の肉体的本然性と結びついているがゆえにこそ、味覚やその直接的な快楽は、性的な悦楽ともまた異なって、精神のある限られた面や層、見方によってはある種の副次的な面や層と関わりうるにすぎない——少なくとも往々にして、このような程度のもものとしてしか経験され

ていない、ということもできる。それに、好悪というものにもとづく差異はともかくとして、いわゆる個人差がそこには比較的わずかにしか認められないということも、味覚に特徴的な事柄であろう。そしておそらくはこのために、味覚を言語的に表現する手段は貧しい次元にとどまることを余儀なくされていたし、個人の精神によって規定され、特徴づけられる機会にもあまり恵まれていなかった、と言えよう。もともと酒に関しては、それが精神や心情に大きな影響をもちうるという点でひとつの特別な例外性が認められ、この例外性のために酒は味わいをもつもののなかで特別な優越的地歩を占めているわけであるが、この場合にもその固有性はその味わいにより一層、その作用力のなかにあるというべきである。

けれどもこうした味覚の表現可能性の貧しさは、よく考えるならば、悪しき慣性にもとづくものであり、想像力の怠惰により招来されているものである。実のところ第一部第一三のソネットは、味覚経験の表現におけるこうした特別な乏しさを特別に意識し、この面でのいわば限界の突破を自覺的に志向したリルケが、味覚経験の詩的表現の領域に、ある一角をきわめて個性的につけ加えた作品である。

これに対して第一部第一五のソネットにおいては、味覚経験におけるひとつの固有な瞬間を、他の感覚印象の次元のなかで照明する試みが選ばれている。

Wartet..., das schmeckt... Schon ist auf der Flucht.

...Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen—:

Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen,

リルケ『オルフォイスへのソネット』における果実

tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!

Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,

wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt

wider ihr Süßsein. Ihr habt sie besessen.

Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt.

Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft,

werft sie aus euch, daß die reife erstrahle

in Lüften der Heimat! Erglühte, enthüllt

Düfte um Düfte! Schafft die Verwandtschaft

mit der reinen, sich weigenden Schale,

mit dem Saft, der die glückliche füllt! (I, 15)

待て……この味わい……ちやへも逃げ去ってゆへ。

……音楽のはんの「やっ」一回の足踏む、一瞬の口ぢぢな——

少女らよ、おまえたち暖かな、物言わぬ少女らよ、
味わい知った果実の味を踊るがいい！

オレンジを踊れ。だれにそれが忘れられよう、
みずからのうちに溺れつつ、みずからの甘さに逆らっている
この果実を。おまえたちはそれを自分のものにした、
味わい深くそれはおまえたちへと転向をとげたのだ。

オレンジを踊れ。より暖かな風土を

おまえたちの内部から投げひろげよ、それが熟して
故郷の微風のなかで輝くように！ 熱く昂揚したものたちよ、

ひとつまたひとつと香りを脱ぎ去ってゆけ！

血縁を結ぶのだ、あの純粹な拒絶する外皮と、
また幸いな果実をみたます液汁と！ (I—15)

ひとつの感覚印象をそれとは別の感覚印象に転換させる手法は、リルケの作品のなかにきわめて特徴的に認められるもので、聴覚的印象が視覚的形象に転換されている例や、次いでこの逆の例が特に顕著に目につくところ

だが、こうした共感覚的表現手法は、リルケにあっては彼の資質のなかにきわめて深く根を下ろしたものと
り、彼の詩的把握のまったく当然な態度ともなっていた。およそリルケの詩における暗喩法の特質は、こうした
共感覚的手法と彼の詩想の観念性との結合・連関・照応の様態を分析することによって、もっともよく解明され
るものだが、むしろ彼自身も、こうした手法を支えるものとしての、諸感覚の協力の意義・必要性を十分に意識
していたように思われる。彼はそのエッセイのひとつのなかでは、現在のヨーロッパの詩人がさまざまな感覚を
不均等に、個々別々に活用してしまっていることを批判し、視覚に過度の優位が与えられている一方、聴覚が詩
人にたいしてなす寄与は乏しく、さらにその他の感覚はほとんど詩に関与していないという意味のことを述べ、
これに続けてさらに次のようにも書いている——「完全な詩は、五つの感覚でもって挺子ていこを入れるように力を加
えられた世界が、一定の相の下においてあの超自然的な地平に現われるという、この条件がかなえられている場
合にのみ成立しうるのであり、その超自然的な地平こそまさに詩の地平なのである」¹⁰¹

こうした発言を裏づけるものとしての、共感覚的な詩表現のもっとも典型的な、おそらくはまた高度に意識的
に敢行された実例は、一九二五年一二月に「音楽」と題されて書かれた詩であるといつてよい。¹⁰² あえてその全文
を引用することとしよう。

so wach zu sein, daß wir zu Schläfern werden
von ihrem Wachsein überholt... Oh Schrecken!

Schlag an die Erde: sie klingt stumpf und erden,
gedämpft und eingehüllt von unsern Zwecken.

Schlag an den Stern: er wird sich dir entdecken!

Schlag an den Stern: die unsichtbaren Zahlen
erfüllen sich; Vermögen der Atome

vermehrten sich im Raume. Töne strahlen.

Und was hier Ohr ist ihrem vollen Strome,

ist irgendwo auch Auge: diese Dome

wölben sich irgendwo im Idealen.

Irgendwo *steht* Musik, wie irgendwo
dies Licht in Ohren fällt als fernes Klingen...

Für unsre Sinne einzig scheint das so

getrennt... Und zwischen dem und jenem Schwingen

リルケ『オルフォイスへのソネット』における果実

schwingt namenlos der Überfluß — Was floh
in Früchte? Giebt im Kreis des Schneekens
uns seinen Wert? Was teilt ein Duft uns mit?
(Was wir auch tun, mit einem jeden Schritt
verwischen wir die Grenzen des Entdeckens.)

Musik: du Wasser unsres Brunnenbeckens,
Du Strahl der fällt, du Ton der spiegelt, du
selig Erwachte unterm Griff des Weckens,
du durch den Zufuß rein ergänzte Ruh,
Du mehr als wir..., von jeglichem Wozu
befreit...

音 楽

眠っているものよ……純粹に覚醒させられれば
いかにも明らかに目覚め、その目覚めに追いつかれて

私たちが眠っている者となってしまうもの……おお、驚きよ！

打ちたたけ大地を——するとそれは鈍い土の音がする、

やわらげられ、私たちの目的に包みこまれて。

打ちたたけ星を——するとそれはおまえに心をうちあける。

打ちたたけ星を——すると眼に見えぬ数が満たされ、原子らの能力が

空間のなかで増し加えられる。音響が光り輝く。

そしてここでは音響の豊かな流れにとつての耳であるものが

どこかでは眼でもあるのだ。これらの伽藍は

理想の世界のどこかで穹窿^{もつりやう}を張っているのだ。

どこかに音楽は建^ゐっているのだ、どこかで

この光が遥かな響きとして耳のなかへ降り落ちるように……

私たちの感覚にとつてだけそれはあんなにも

分かたれているのだ……そしてこの振動とあの振動のあいだには

名状しがたく振動するのだ充溢が……

何が逃げこんだのか果実のなかには？ 味覚の圏内で

それは私たちに価値を示すのか？ ひとつの香りは何を私たちに告げるのか？

(たとえば何をしていようと一足ごとに拭い去っているのだ私たちは発見の限界を)

音楽——私たちの噴水盤の水、

降り落ちる輝き、水に映る音響よ、

覚醒にとらえられて淨福に目覚めたもの、

私たち以上であるものよ……ありとある何のため、から

解き放たれて……

この詩の主眼はむしろ、音響のための耳であるものが、どこかでは音響の伽藍を見る眼でもありうるだろうという予感や、音響が輝き、光が響きとなるような表現に置かれていて、視覚や聴覚以外の感覚、つまり味覚や嗅覚によって経験されるもの、味や香りに関する部分では副次的に添えられたようなおもむきを呈している。味や香りと、音響や輝きとの相互的変容可能性や、味覚と嗅覚の密接な共感覚的連関性にもとづいた表現のかわりに、その連関性へのほのかな暗示を読むことができるだけである。また〈音楽〉を、特に視覚に内在する特殊な感得性を媒介として集中的な主題としたこの詩にあっては、味や香りへのこれ以上の関心は、作品の完成度をいくらかそこなう一種の逸脱に似たものとなったかもしれない。

一方、『オルフォイスへのソネット』第一部第一五の作品では、味覚的経験への敏感な集中が、聴覚的なもの、さらには運動的なものへの果実の味の移行・変容を引きおこす。ここでは意識の通常な状態のもとでは次元を異にするものどうしのあいだに、いわば立体交差的な関連性がほとんど意想外の仕方でも可能になるのだ。また果実の味の秘密はおもむろな感受の過程ののちに発現するのではなくて、その秘密が感得される瞬間がいきなり示されているのもきわめて印象的な特色である。

待て……この味わい……はやくも逃げ去ってゆく。

……音楽のほんの一ふし、一回の足踏み、一瞬の口ずさみ——

少女らよ、おまえたち暖かな、物言わぬ少女らよ、

味わい知った果実の味を踊るがいい！

存在の秘密が、真実が、その本質の顔がふいに現われる、とらえがたい瞬間なるものは、リルケの作品の世界ではつねに重要な意味をになっている。だから第二部第二のソネットもこう書いている——「とっさに手近な紙が時として／画家からその真実の筆触を／かすめ取るように、／鏡もしばしば／少女らの聖らかで無比の微笑を引き入れる、／彼女らがひとり朝を試すとき、——／または付添う燈火らの輝きのうちにあるときに。」

果実の味はとらえがたく、すばやく逃れ去ってゆく。「ネーブル（オレンジ）の内容をだれが言うのか？」¹³ともある作品に書かれているように、味覚にうち明けられてくるものはいかにも微妙で固定化することができず、

固定化されたときにはもはやしばしば、気の抜けた残滓のようなものにすぎない。だがこのような瞬間を、一枚の紙がひとりの画家の行為のうちから、一個の鏡がひとりの少女の表情のうちからそうするようにとらえることは、詩の重要な役割のひとつである。そして、この場合、敏感な集中状態でもあれば、同時に純粹な空白となろうとしつつある状態でもあるような、ひとつの感受の扇形のうえに現われてくるのが、味がふいにそれに変容したものである。「音楽のほんの一ふし」——「一回の足踏み」——「一瞬の口ずさみ」であり、またよりふいに現われ、しかも（たぶん果実の味わいそれ自体より生まれながら）すでにこれらをその内部にもっているものが、「暖かな、物言わぬ少女ら」の姿である。想像力によって幻出させられた、または想起によって呼び出されたこれらの少女が「物言わぬ」のは、この詩の世界のなかでは語ることで以上の行為が意義をになうからである。

この少女らへの命令Ⅱ「味わい知った果実の味を踊るがいい」と第一三のソネットの「あえて言うがよい、きみたちが林檎と名づけているものを」とのあいだには、むしろ平行的な関係が見いだされるが、前者にあっては、果実の味とその感覚主体という主客のあいだの距離が没却され、その主客合一がそれへと展開する踊りが作品の中心的モチーフとなるわけである。しかも「味わい知った果実の味を踊るがいい」という言葉は、それに続く「オレンジを踊れ」に対して、いわばそれを予め注釈する形で先行している。類を指す語「果実」から特定の果実の名称「オレンジ」への転換、そのさいに行われる秘密の開示の必然性もそれに続く詩行によって裏づけられる。

オレンジを踊れ。だれにそれが忘れられよう、

みずからのうちに溺れつつ、みずからの甘さに逆らっている

この果実を。おまえたちはそれを自分のものにした、
味わい深くそれはおまえたちへと転向をとげたのだ。

第三のソネットにおける四種の果実の名「林檎」「梨」「バナナ」「すぐり」の提示に比してここで選ばれた「オレンジ」と一個の特殊としてのその性質は、「少女」「踊り」との緊密な結合ないし一致のためには、他の何らかの果実、例えば「林檎」「梨」「バナナ」「すぐり」らによっては替えがたいものである。甘やかで濃密な果汁をみずみずしくはらむものとしてのオレンジ——その実質はまさにその果汁のなかにあっていわばそれに「溺れ」つつ、その熟した果汁の甘味に、オレンジがそれと併せもつ酸味によって逆らい、そこに二重の味わいを作り出しているのだが、このオレンジは少女らに味わわれ、さらに彼女らの内部に染みこみ、彼女らと同化するような形で「転向」をとげなければならない。そして少女らは踊る。そのとき踊られるのはオレンジであり、この果実の味のうちに瞬間的に発現したものは、その無常性は、無常であるがままに運動のなか、律動のなかに転置されて、新しい存在性へと昇華されるだろう。第二部第一八のソネットは、踊り子に呼びかけて「踊り子よ、おお、いっさいの移ろいの律動への転置」と呼びかけているが、いっさいの移ろいの律動への転置とは、いったいに芸術なるもののひとつの本質的行為だということができるだろう。

このソネットにおいて、オレンジとはまた高度な凝縮である。一個のオレンジの結実のためには朝が必要であり、昼が、また夜が必要である。その内部には眩しい輝きが入りこみ、幽暗からの諸作用が入りこみ、季節はそ

の生成のまわりでめぐりあるいはためらいながら、一個のオレンジの色彩と形態の決定に関与する。果実の、ここではとりわけオレンジの味わいを感じ受けることは、そこに凝縮されているものを最大限に感じとることである。それは時にはその全体として直観的に感得され、時にはしかし一種の分析的・還元的な仕方では味わい知られる。

このソネットの第三詩節においては、「オレンジを踊れ」という呼びかけは、踊ることによって、オレンジを、その味を、変容させることを求める要請である。

オレンジを踊れ。より暖かな風土を

おまえたちの内部から投げひろげよ、それが熟して

故郷の微風のなかで輝くように！ 熱く昂揚したものたちよ、

オレンジの内部にあったものは、踊る少女らとの合一のなかから変容に委ねられつつ踊られる。すでにオレンジのなかに凝縮されていたものが、それを体感し、それを自己と同化した少女らとの合一のなかから踊られて、変容しつつ、より高次なものとなりながら、少女らの踊り自体の外へと溢れ出ていくことと、踊りという運動によって次第に昂揚していくだろう、彼女らの心身から発せられる熱と香りと不思議な一致がここには見られるのである。「故郷の微風」という言葉からは、オレンジまたは少女らが生い立った地の微風というよりも、あらゆる存在がそこから生じた存在の故郷の微風ともいうべきものを感じとることが許されよう。「オレンジを踊れ」

という、命令文の形をとった主題的詩句や、他の一連の命令文およびそれに添えられた感嘆符は、少女らの踊りをいやがうえにも昂揚させるのに仕えるかのようであり、彼女らの踊りは、オレンジのなかに凝縮されていたものをふたたび露わにし、より暖かな、より熱いものとし、よりよく成熟させ、より明るく輝かせ、その実質をより強化すべきものである——たぶんより高次な存在次元の内部へと。

そして、やはり命令文でもって始まる最後の三行詩節——

ひとつまたひとつと香りを脱ぎ去ってゆけ！

血縁を結ぶのだ、あの純粹な拒絶する外皮と、

また幸いな果実をみたす液汁と！

味覚的印象から聴覚的・音楽的なものへ、次いで舞踏の運動へ、さらにその運動のなからひろがる風土へと変容しつつ発展していった詩想は、最後にまた一個のオレンジの形象へと結晶しようとする。踊る少女らが身にもたっていた薄絹を一枚いちまい脱ぎ去るように「香りを脱ぎ去って」いって、ついには純粹な裸形をあらわにするにいたるのがこの踊りの究極なのであろうか——そして少女らのそのような姿がふたたび一個のオレンジそのものとも思われることが。ここには精神的なものへと昇華された一種のストリップ・ティーズを想像させるようなものを感じとることもできる。ヘルマン・メルヒュンは、このソネットにおける「オレンジを踊る」行為がひそかに「愛のたわむれ」を示すものになっていると解釈しているが、するとその愛のたわむれの相手はどこ

に、いかなる姿を見せているのだろうか？ 愛の相手が不在の、あるいは潜在している場での「愛のたわむれ」を詩行の背後に読みとめることは、このソネットにたいする理解をなにはどこ深めることができようか？ あるエロティシユなもの、性感的なものをこの作品のうちに感じとめることは必ずしも妨げられていないと思われるものの、それを「愛のたわむれ」の相のもとに置くことは、むしろ、このソネットが要請している踊りの統一性および、ある特別な性質の純一性をそこなうことになってしまいうだろう。

「オレンジと血縁を結べ」というこれもまた命令の形をとった詩句によって、ソネットの最終詩節は導かれていくが、オレンジと、それを踊る少女らの血縁性について、もうこれ以上のことを言う必要はなさそうである。そもそも『オルフォイスへのソネット』の世界は、そこですべてのものをつらぬいてひとつの共通のものが存在し、すべてのものが関連のなかに置かれ、ひとつのものが他のもののなかでよりよく自己を知り、さまざまな不可知の道を通じて一が他に変容し、ひとつの存在者が他の存在者の内部を経ることによってより強度の存在性を獲得しうる場なのであるから。オレンジとその味の変容を主題とするソネットの最後に、ひとつの循環運動の結果のように「純粹な拒絶する外皮」Ⅱオレンジの固有な存在と形相の保持者と、「幸いな果実をみたす液汁」Ⅱオレンジの固有な内容・実質の決定者からなるひとつの形象が現われてくるのは、きわめて巧妙な詩的帰着だが、物言わぬ少女らがオレンジを味わうこと、オレンジを踊ることはすでに彼女らとこの果実との血縁性の詩的確証だったのである。

- G.B.: =Gesammelte Briefe in sechs Bänden. Leipzig 1936–1939.
S.W.: =Sämtliche Werke in sechs Bänden. Wiesbaden 1955–1966.
- (1) Vgl. Ulrich K. Goldsmith, Rainer Maria Rilke. A Verse Concordance to his Complete Lyrical Poetry. Leeds 1980, S. 135 ff.
- (2) Vgl. a.a.O., S. 354 ff.
- (3) Vgl. G.B.V, S. 372. (An Witold von Hulewicz, 13. 11. 1925)
- (4) Ebd.
- (5) G.B. IV, S. 67f. (An die Fürstin Marie von Thurn und Taxis, 6.9. 1915)
- (6) „Winterliche Stenzen“, Ende 1913; S.W. II, S. 62 f.
- (7) Briefe. Wiesbaden 1950, S. 847 f. (An Gräfin Margot Sizzo, 16.12. 1923)
- (8) Vgl. Rilke und Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel. Bd. I, Zürich 1951, S. 348ff. (21.1.1914)
- (9) 田口繁治『蘭の顔』(朝流社『文芸館』第二号・一九八三)で筆者は文学における幼年時代の想起について論じたが、プーベースト・リルケについてこの視点から若干の比較的考察を試みた。
- (10) Vgl. Hermann Mörchen, Rilkes Sonette an Orpheus. Stuttgart 1958, S. 138.
- (11) S.W. VI, S. 1090 f.
- (12) „Musik“, 18.12.1925; S.W. II, S. 266 f.
- (13) S.W. II, S. 129.
- (14) Vgl. a.a.O., S. 145.