

反語的哀悼の詩作

——『ある女友だちへの鎮魂歌』におけるリルケ——

田　口　義　弘

死者への鎮魂とは、厳密には、死後にも人間の存在が持続するという信仰を前提として成り立つ行為である。

周知のように、鎮魂曲または鎮魂歌とふつう邦訳されている *Requiem* という言葉は、元来カトリック教会における死者へのミサの *Requiem aeternam dona eis, Domine……*（永遠の安らぎを彼らに与えたまえ、主よ……）という入祭唱の最初の語（「安らぎ」を意味するラテン語 *requies* の対格形）であって、その背後には、彼岸の世界の実在への共同的信仰が存在している。

しかしこの小論が対象とするリルケの『ある女友だちへの鎮魂歌』（*Requiem für eine Freundin*）は死後の世界の実在に対するカトリック的な信仰にもとづいて書かれたものではない。そこには死者の救いを他者である「主」^{ドミヌス}に向けて祈るという要素は欠けているし、また死者が審判によって永劫の救いもしくは滅びにゆだねられるという思想も見いだされない。

いや、祈りでもなく、さらには悲哀や嘆きの表出でもなく、この鎮魂歌にまず現われてくるのは一種の非難であり、それは、画家だった死者がまだ死のなかに完全に安らっていないで、この世界への郷愁や未練のために帰ってくるということに向けられる。

ぼくには死者たちがある、そしてぼくは彼らを去りゆかせては

おどろいたものだ、彼らがあんなにも心慰められ、

あんなにもすみやかに死んでいることになじみ、あんなにもしっくりと

あんなにも世の噂と異なつて死にうちとけていることに。ただあなたが、

あなただけが帰ってくる。あなたはぼくに触れ あたりをさまよい、

なにかに突きあたつては その物音によつて

あなたがそこにいることを知らせようとする。おお ぼくから取り去らないでほしい、

ぼくがゆっくりと学びつつあることを。

ぼくは正しいのだ。安らいなく

ここの事物に郷愁をいだくあなたのほうが間違っている。

なぜなら ぼくらは事物をたえず変化させている。

事物はここに存在しているのではなく、知覚するやいなや

ぼくらは事物を自分の存在のなかからここに映しているのだ。

ぼくはあなたがずっと遠くへ達していると思っていた。それだけにいまぼくは当惑している、
どんな女よりも多くの事物を愛容させたあなたが
迷っていて 帰ってくるということに。

あなたの死にぼくらが驚愕した、いや、

あなたの強烈な死がぼくらに暗く中断をもたらし
そのときまでとそれからとを引き裂いてしまったこと――

これはぼくらにかかわりがある。それを正しくととのえることが
力をつくしてぼくらのなすべき仕事だろう。

けれどもあなたが自身が驚愕し もはや驚愕の

ふさわしくない今もなお驚愕をいなくということ、

あなたがあなたの永遠性の一部を失って、女友だちよ、
あらゆるものがまだ存在していないここに、この場所に
立ち入るということ、あなたが茫然としていて、

万有のなかに初めて入って茫然としていて半端であつたため、

無限な自然の出現を かつてここでそれぞれの事物を

とらえたようにはとらえられなかったということ、

すでにあなたがそこに受けいれられたあの循環のうちからあなたを

なにかある不安の無言の重力が 数え終えられたこの世の時間に引きおろすということ――

これは押し入ってくる盗人なすびとのようにあまたたび多くの夜の眠りを破る。

カトリックにおける死者へのミサでは、安らぎは死のなかにおいてではなく、死の暗黒から救い出された永生のなかで可能になる。それに対してこの鎮魂歌の場合、永遠の安らぎがあるとすれば、それは死のなかに完全に開けてくる永遠性のうちにある。だから、死者でありながら「迷っていて 帰ってくる」女友だちはそのために自分の永遠性の一部を失っているのであり、また彼女は、作品の語り手（「ぼく」）が死について持つ想念の核をなそうとしているもの、彼が「ゆっくりと学びつつあること」をその不安な帰還によっておびやかしてしまう。彼女は「この事物への郷愁」のためにひととき不完全な死者であるにすぎず、しかも作品の語り手があえて言うところによれば、この事物は死者たちのいる世界の實在性に対応するような實在性を有していないし、あらゆるものはここではまだ真に存在していないのかもしれない。そう、リルケはこの鎮魂歌のなかに、事物は人間によって内面化されることにより、またさらにそこからより高次な存在の領域に転置され「芸術事物」(Kunst-Ding)へと変容されることによって真の存在性を獲得するという当時の彼の芸術認識をほとんど極端にまで誇張した形で持ちこんでいるようだ。そしてまさにこの尺度からみて、画家だった女友だち、かつて「どんな女よりも多くの事物を変容させて」堅固に作品化することを知っていた人が、死者としてなお、生者の普通の生活意識のようなものに動かされて「この事物に郷愁をいだく」とすれば、それは「間違っている」のである。あるいはもっと一般的に言っても、この世界の事物は人間によって知覚され、認識され、意味を与えられ、記憶され、想起さ

れ、内的なものへと変容されることによって、その人間とひとつの深い次元において関係のある存在となる。特に死者にとっては、特に芸術家であった死者には、そのようなものしか意味がなく、必要がないわけであろう。いずれにしても、若くして死んだ女友だちへの鎮魂歌として、これはいかにも厳しい非難によって始められている作品である。しかもその非難はほぼ作品の全体を貫いてさえる。こんな非難にとまどって読者は例えばこうも作品に問いたくなることであろう——死者の帰還やそれに伴うすべては作品の語り手の夢想ないしは幻覚のなかの出来事であり、だからそこに現われる死者に対する非難は不当であり、妥当性に欠けるのではないかと？ 事実、それはいささか不当であり、不条理であり、例えもし彼女が実際に亡霊として彼の部屋に帰ってきたのであったとしても、何か不当なもの、非情すぎるものと感じられる。しかしここではこの点にこだわることはやめ、それよりも、この鎮魂歌における女友だちへの非難は——たぶんこれはいかなる読者も見落とすことのないものだろうが——死者としての彼女に対するそれであるよりも、むしろいつそう彼女の生へのそれであるという点のほうへ注意を向けよう。また死者の世界における人の永遠性への所属の程度は、人のこの生での在りかたに依存するという思想がこの作品に認められることも忘れてはならない。すくなくとも、死者となった女友だちの生前の在り方に対する話者の批判のもっとも重要な観点のひとつはそれと結びついている。作品はその終り近くで「死者たちは忙しい」と言っている。謎めいた色調をおびた表現だが、この作品の世界の法則に即して考えると、彼らが忙しいのは、より深く、より完全に死のなかに、永遠のなかに属するための仕事によってなのだろう。

ところで、一般的に、リルケにとって死がいかなるものとして把握されていたかをちょっと振りかえってみると、この問題がそれほど容易には説明のつかぬものであることに気づかせられる。時代によって彼の考えはこの点でかなりの変移を示しているし、一方、同じ時期においてさえ、死についての彼の表象が必ずしも一定していないからである。しかしこの問題に関連してまず指摘してよいだろうことは、通常の人間的意識がそれを生だともみながらいる可視的な生は、無限な全体としての存在の一部でしかないという考えが、リルケにおいては彼の詩業の全過程にわたってほとんど常に保たれていたという事実だ。合わせて四篇あるリルケの鎮魂歌のうち『形象詩集』に収められた作品（一九〇〇）で、ある少女の死を悼んでいるもののなかの次のような詩句もそんな考えを反映している一例だと言えよう。

生はただ一つの部分にすぎない……何の？

生はただ一つの音色にすぎない……何のなかの？

生は広大にそだってゆく空間の

あまたの円環と結びついてのみ意味をもつ――

生はこうして一つの夢のその夢にすぎない、

けれど覚醒がどこかほかの場所にある。

こうしてあなたはそれを解き放った。

大きくあなたはそれを解き放った。

ここでは生は微小ではかないものとして意識されつつ、巨大な全体の一部であり、ひとつの道をとおしてそれと交流している。ここに予感として表われているものはやがて、この世界における生を終えることはただちに存在の消滅を意味するものではないという考えに達するはずである。そして『ある女友だちへの鎮魂歌』が書かれた時期のリルケには、死去をより高次な存在の次元への移行とみなす思想がかなり身近なものになっていたようにみえる。少くともこの作品の世界においては、人間の存在は生と死とを一個の対偶のように包含している無限な全体に根ざしていて、死者は、死が許す移行によって、よりよく全体のなかに、無限のなかに参入すべきものなのである。

けれどもこのような直観ないし観念と、死についての経験的知識とは別である。死の世界または死者の存在がどのようなものであるかは、生者のだれにも直接には知りえない。それは秘密であり、秘密であることによってこそ、死を意識する唯一の存在者である人間のうちに、死の世界について何らかの想像を、それがたわむれであれ、真面目な精神的行為であれ、触発するであろう——彼が死後というものなどないときっぱり考えているのではない限り、あるいはきっぱりとそう考えている場合にさえ。そしてそこではいったいに観念と想像がたがいに相手の媒介をなすように関係しあい、人間は死についての自己の観念に応じた想像を、死について、死者の世界についてめぐらせ、また他方これとは逆に、想像にもとづいて何らかの観念を形成しようとする。例えば死によって人間の存在が純粹や完全に達すると信じている人間の想像裡にあっては死者の存在の場は、この世界の否定性や有限性が没却される領域となり、死を滅びや醜惡としてしか想定できぬ人間にとっては、暗黒な冥府やそれに似たものが、そこへの転落から守られるためには宗教が必要な恐怖の対象となるように。

晩年のリルケはある手紙（ノーラ・プルチャーヴィーデンブルック宛、一九二四年八月一日付）のなかでは、人間の通常の自意識を上部の尖端とする内面世界のピラミッドの深層に存在する、時間と空間に規定されぬ無限の場について語り、「もしも死者たちが、もしも未来の人びとがなんらかの滞在地を必要としているなら、このような想像上の空間ほど快適で格好な避難所があるでしょうか」と書いている。この手紙のなかでは、ごく若い頃からリルケがこんな臆測をめぐらせていたというようなことも告白されている。こうした告白を過度に信用して、そのまま、生のなかに死の内在を見て両者の併行的成長を考えていた初期のリルケにまで遡行させたり、またリルケが死者たちの存在の続けられる場所をただ生者の内面世界の深層だと考えていたと解したりすべきではないだろうが、少くとも中期以後のリルケが死者の世界について持っていた表象ないし想像の特質の重要な一面を、ここに看取することはできる。すなわちリルケは、内部世界の深層に想像されるある存在次元と等質なある領域的なものとして死者たちの世界の实在を直観していたのであり、究極的には認識することのできぬその世界は時には精神や心情の内部として表現され（例えば一九二三年一月六日付のジッツォー伯爵夫人宛ての手紙のなかで「私に関していえば、私にとって死んだものは、私自身の心のなかへと死んだのです」と言われているように）、一方、むしろより多くの場合、そうは呼ばれずに、さまざまな象徴的な形象・形姿や、さまざまな概念との結びつきにおいて、この世界と接触・交流しつつもそれ自体独立したある別個の世界のようなものとして表現されるのである。こうしてリルケにおいて両様の表現がみられるのはけっして不思議なことではないが、なぜなら、彼にあって、内部に想定される一領域が、死者の世界として直観されるもののアナログンだったからであり、後者のことを言いあらわそうとする場合、彼はつねに前者のなかへとその想像力を浸透させ、この両者はやがて

不可分なものに、ほとんど見分けのつかぬものになっていたからである——あたかも内部世界の深層が実はおのずから、一個の独立的な特殊領域である死の世界に通じているかのよう。しかし死の世界や死者の存在について人がいかなる直観や表象を有していようと、また彼が死者を生者と同様あるいはそれ以上に身近に感じとり、現前化することができようと、彼と死者との接触は、それを内部としかいいようのないような場、すなわち想像によって成る空間や夢のなかでしか起こりえないだろう。リルケの『ある女友だちの鎮魂歌』やこれと対をなす作品『ヴォルフ・カルクロイト伯爵への鎮魂歌』で「あなた」と呼びかけられている二人の死者も、この意味ではひとえに詩人の内部の領域から詩人と関係するのである。

けれども、ひとつの世界認識であると同時にひとつの自由な世界創造である詩作品のなかで、内的な出来事は外的な出来事として展開される。それに世界創造としての作品のなかでは、その作者が世界ないし宇宙をいかなる構造化においてうち出そうとおよそ彼の自由であり、例え彼がその世界観と外的には一致しない（内的な一致は保たれるべきだとしても）世界をそこに虚構しようと、そのために彼は文学的にはなんらの責任も負う必要がないのだが、『ある女友だちへの鎮魂歌』の、自由な創造的空間としての作品世界のなかでは、女友だちである死者は文字通り死者たちの世界からここに戻ってきて、姿は見せぬまま、作品の語り手の周辺をさまようのである。

彼によって「あなた」と呼びかけられている死者は、画家だった女性パウラ・ベッカー＝モーターゾーンである。画家としての仕事を進めている過程で、彼女がひとりの女兒の父だった男やもめの画家オットー・モーター

ゾーンと結婚し、最初の子供を出産した直後に三一歳の若さで死んだという伝記的事実の知識は、その死（一九〇七年）の翌年にリルケが書いた彼女のための鎮魂歌の理解にとってかなりの助けになる。リルケはパウラの人間を深く愛し、またその画業にも並々ならぬ関心と敬意をいだいていた。彼女の死の知らせに接したとき、彼はそれによってだれの死にもまして深く心を震憾されたという。それだけに、彼女のための鎮魂歌が、すくなくとも一見したところ、その語り手の悲しみ、あるいは死者に対する彼の愛を直接に体した言葉によって始められていないのは、いささか奇異とも感じられよう。この作品がむしろ非難によって始められていることは、すでにみたところだが、ここではその非難の質をより明確にするために「ぼくはあなたがずっと遠くに達していると思っていた。それだけにいまぼくは当惑している、／どんな女よりも多くの事物を変容させたあなたが／迷っていて帰ってくることに」という詩句に特に注目したい。「ずっと遠く」という言葉は両義的で、一方では死者が死のなかで達しているべき地点を指し、一方では、画家だった死者がその仕事において達しているはずだった芸術的地点を指している。一般にこの作品では死によって開ける高次な実在界と、芸術的行為がその純粹性・専一性において達せられる次元とが相似的・等質的なものとしてとらえられ、しかもそれらが通常の生活事象の領域を遙かに超越したところとみなされている点がきわだった特徴である。死者たちの世界が「すでにあなたがそこに受け入れられたあの循環」といわれたのに対して、かつて女流画家が芸術への純粹な専念のなかにいたとき彼女の血がそこにあったのは「ひとつの無比の循環」だといわれるなどの用語上の共通性もそれを裏づけているし、そしてこの点によく注意すると、帰ってきた死者に対する詩人の非難のもっとも深い理由が明らかにになる。すなわち死者は「別の尺度」（die andern Maße）が支配する芸術の純粹領域で、やはり別の尺度の領域である死者の世

界の實在性に予めかつおのずから触れていなければならなかった。それなのに彼女が死んでいることに、死者としての存在になじむことができず、茫然としていて、迷っていて、郷愁や仕残した仕事への未練のために帰ってくるのは、彼女の死が、生の、また生に内在する死の深い結実ではなく、半端な準備しかまだあの決定的な事象のためになされていなかった、それゆえの強烈な中断であり、それ以前とそれ以後とを荒々しく断絶させてしまったものであり、芸術家としての彼女の固有性にふさわしい彼女自身の真に固有な死ではなかったからだ。こうした詩想関連には『白衣の侯爵夫人』などに現われた「生のなかの死」という觀念の変形された残存も認められるし、また自分自身の死、固有の死という発想は、いうまでもなく『マルテの手記』と共通のものである。いずれにしてもパウラの死は、彼女自身にもけつして納得して受けいれられるものでなかった。リルケもむろんそのことを充分以上に察知して、大きな成熟と完全に至らずに終った彼女の生と芸術への哀惜に忘れがたくとらえられていたはずである。視点をかえていえば、彼の側のその哀惜のためにこそ、死者は何かを欲し、あるいはせがむように詩人の内部から現われてくるように感じられるのだが、これは裏に隠されている心情的契機であり、作品は哀惜をその支配的な色調とせず、かえって非難や批判を前面にうち出すのだ。けれども嘆き、哀惜と非難、批判は実のところ表裏一体であって、このことを感得するときわれわれは、この作品の基調をなしているものを、反語的哀悼とでも呼ぶことができるだろう。

さて、もっと作品自体の展開に眼を向けることにしよう。作品の次の段階においてその語り手は、あえていくらか相手の死者を眺める心理的角度を変えて、もしかすると一種の思いやりから彼女がここに帰ってくるのかも

しれぬという考えをもち、彼女は「寛大とありあまる豊かさからここにきてくれるのだ」と。しかしそうではない。彼女は何かをしきりにせがみ、求めているようなのだ——おそらくはやり残した仕事にふたたび取りかかる機会を与えられることを、またおそらくはまだ足りぬ嘆きを、さらに大きな嘆きによって補なってもらふことを、そして究極的には彼女の存在を死者たちの住みかに真に深く安らわせること、そのためにそれにふさわしく彼女の存在を容れさせることを？　だが、死者が生者に何かを求めるということのなかに作品の語り手が、死者の救いのなさをこそ感じたように、彼女のそうした現前は彼を「骨の髄までおびやかす、鋸のよう^{のこぎり}に責めさいなむ」のである。こうした作品の調子はただ、「旅をせよとばくにあなたは言うのか？」と問いかけるときにいたって、ようやく柔げられるばかりである。

旅をせよ　とばくにあなたは言うのか？　どこかにあなたが

置きざりにしたものが苦しんでいて、

それがあなたのところにゆきたがっているというのか？

ばくにどこかの地、あなたの感覚の別の半面のようにあなたに親近な

しかしまだあなたの見たことのない国にゆけと言うのか？

そしてひとつの旅が夢想される。多くの川を持ち、古くからのしきたりによって素朴な仕事、素朴な人びとによってなされているどこかの王国——威厳のある神像、宝物をその奥に豊かに保っているらしい神殿。また旅で

多くのことを知ったのちに、単純な視線がそこに向けられる動物たち……。

ここで夢想される旅の地として具体的にエジプトを考えている評者もいるが (August Stuhl: *Rilke-Kommen-tar zum lyrischen Werk*, Winkler Verlag 1978, S. 249)、特にそれがエジプトであることを示す鍵となるような言葉は見当たらないし、この部分の詩行全体によっても特定のひとつの国土・地方は連想されない。つまり、そのような限定はここでは必要でないように思われる。それよりもわれわれは「あなたの感覚の別の半面」(die andre Hälfte deiner Sinne) というような詩句に注意しよう。リルケはこれに類した表現を好んでいて、「自然の裏側」「生の別の側面」「大気の別の側面」などがその主な例だが、「感覚の別の半面」という表現は、未知のものへの想像力、追憶、無意識裡の心のはたらきなど、いったいに直接的な経験対象ではないものをとらえる感覚を意味しているといつてよい。すると「あなたの感覚の別の半面のようにあなたに親近な／しかしまだあなたの見たことのない国」とは、なによりも想像力のなかの地方であり、ここではひとつの旅が想像力でもって志向されるのである。それも、女友だちの想像力のなかへ、作品の語り手が自己の想像力の運動を展開させるような仕方において。また彼がこうした旅の夢想の終りに、「ぼくはまた園丁たちに多くの花の名を／教えてもらい、美しい固有の名のついた／陶器壺のなかに百花の香りの／名残りをおさめて持ち帰ろう。／そしてぼくはさまざまな果実を買おう、そのなかに／もう一度その国が天空にいたるまでもっている果実を」と言っているのは、架空の旅をうたった部分を、死者である女友だちの仕事に対する記憶と結びつけ、いくぶんか逸脱のようにみえた作品の展開をふたたび死者の事柄にかえすための必然的かつ巧妙な方法である。なぜなら、ひとつの旅の全体を、精髓を、追憶のように内に包んでいる果実、それは画家だった死者の仕事の題材にいかにもふさわしいからである、あた

かも、想像された旅から持ち帰ったそんな果実なら、画家だった死者に旅の記念として贈りあたえることもできるかのように。こうして女友だちの求めに対する作品の語り手の応答は、ひとつの旅をとおして、そして濃密に充実した実体である果実を媒介にして、彼女のかつての仕事に帰結するのである（実は、彼女は彼に、彼が彼女の仕事をこそ思うことを求めていたのかもしれない）。

なぜならあなたはこれを、これらの豊かな果実を、理解していたから。

このような果実らを あなたは皿にのせて前に置き、

そして色彩でその重みをはかった。

またこうして果実を見るようにあなたは女たちを見、

子供たちを見たのだ、内からのうながしによって

その現存性の形へとかりたてられているものとして。

そしてついには自分自身をあなたは一個の果実のように

見なし、着衣のなかから自分を引き出し

鏡の前へ連れてゆき ただ凝視だけを残して そのなかへゆだねた。

鏡の前に大きく残った凝視は、これはわたしだ、とは言わず、

これがある、とそう言った。

ついにあなたの凝視はそれほどまでに好奇心もなく、

所有もない 真に貧しいものになり、

もはや自分自身を欲求せぬ——聖なるものだった。

あのようなあなたをばくはとどめておきたい、

あなたがあなたをあらゆるものから放って鏡のなか深く置いた

そのようにして。それだのになぜあなたはそれとは異なるものとしてやってくる？

どうしてあなたは自分の存在を取り消してしまう？ どうしてあなたは

ばくに思いこませようとするのか、あそこでもなお

あなたの首飾りの琥珀玉のなかに幾分かの重みがあったのだと？

安らかな形象にみちた彼方には重みはもうけっしてないはずだのに。どうしてあなたは

あなたのたたずまいのなかに不吉な予感めいたものを見せるのか？

なにがあなたをして自分のからだの輪郭を

掌の線のように解釈せよと命じているのか、

そしてばくには運命をとにも見ることなしにその輪郭を見ることがもうできないのか？

オットー・シュテルツァーの『パウラ・モダーゾーン＝ベッカー』(Otto Stelzer: *Paula Modersohn-Becker*, Rembrandt-Verlag 1958) などのパウラの画集にも見られるように、果実は彼女の好んで取りあげた素材であった。また半裸で草花や小さな樹の枝、果物をいれた鉢などを持ち、そして大粒の琥珀玉を連ねた首飾りをつけた数点

の自画像は、彼女のもっとも印象的な作品の列に属するが、それらの自画像のなかで、事実、彼女の姿はどこか静物的なもの、植物や果実と血縁関係のあるもののように描かれている。女性の裸体の感覚的な美しさ、すくなくともその官能的直接性はそこに認めることができないし、琥珀玉の首飾りも、そこではもはや飾りではなくなり、あらわな女体の感覚性を捨象して、それを一種の静物的・植物的な形姿へと実体変化させるために役立っているように思われる。

リルケはパウラのそうした作品を想起しながら、彼自身のパウラの像と彼女の仕事の像を心をこめて描き出している。リルケが彼女のかつての仕事に、彼の芸術上の理念と合致するものを見いだしていることも、これらの詩行のうちには明らかに読みとれるだろう。例えば、ここでわれわれは、彼がルー・アンドレーアス・ザ・ロメに宛てたある手紙（一九〇三年八月八日付）に書いている次のような言葉を思い出してもよさそうだ、「事物は確固としていますが、芸術事物（Kunst-Ding）はさらに確固としたものでなければなりません。あらゆる偶然から放たれ、あらゆる不明確から遠ざけられ、時間から解放され、空間にゆだねられて、それは永続するものになり、永遠に対して資格あるものとなっています。対象物^{モデル}は在るように見えているのに対し、芸術事物は存在しているのです。」ロダンの芸術のなかに自分の芸術の規範を見いだしていたリルケによって書かれたこの文章は、この鎮魂歌を支える一つの大事な信条をにやもいるものである。すなわちリルケは、パウラの仕事の本質をここでいわれているような芸術事物の創造へのきわめて純粹な従事とみなしていたのであった。こうした創造行為において芸術家は事物に、またあらゆる存在者に、利用や所有欲や愛好の対象物としてでなく、ただそれ自体で独立しているひとつの存在、ひとつの世界、ひとつの宇宙であるものとして向かいあい、そのとき彼の熟した直観

の前に顕視してくる実在性とその形相を、より確実な存在性のなかへと形成し、「おびやかされることのより少ない、より安らかで、より永遠的な空間」にふさわしいものに変容させるのである。リルケ的な感覚によるところ、もしも死者たちのもとにも事物が存在しているとしたら、それはこのように変容された事物らの内的姉妹であることになろう。

また鎮魂歌で想起されている女友だちは、事物に対してそうしたのと同様に、自分自身をも「あらゆるものから放って」、自由な、もはや名無きひとつの存在でのみあるものとして鏡の奥へ置き、「これはわたしだ、とは言わず、これがある」と言う。なぜなら、この作品の奥に立てられている認識の尺度によれば、真の芸術家がそれに観入しそれを形成するさまざまな対象からは、資格の差異が没却され、すべてが等価となるからにほかならない。この作品にはロダンないしセザンヌに開眼されることによって培われた、当時のリルケの芸術観がほとんど観念的な教条として反映されているが、パウラもこれらの芸術家や、ゴーギャン、ゴッホなどから多くの糧を受けて独自の画風をきずきあげた画家であり、そして生前には無名で、理解者にも恵まれなかった彼女の画業の、リルケは例外的な称揚者のひとりであった。

かつてのパウラの仕事に対する美しくかつ誇大なほどの讃美（何かを称揚するとき、リルケの表現は、みずからの昂揚に迫りあげられてほとんどつねにいくらか過度に走る）——そのあとにくるのは、しかしふたたび、彼女に対する非難の変奏である。つまり作品の語り手は、死者である女友だが、かつて彼女自身によって鏡の奥に観られていたような存在ではなく、むしろそのような存在を取り消す者としてやってきたことに対する苦い当惑を表明せざるをえない。彼女は、重みというものがそこにはない、安らかな形象にみちた彼方に安らっ

ているべきだったのに、その彼方に対する彼の静かな信頼を揺るがそうとする、という詩想も、すでに彼が作品のはじめに語った「おお　ぼくから取り去らないでほしい／ぼくがゆっくり学びつつあることを」というその、形を変えた再現である。非難——という言葉がもしも不適切なら、否定的哀惜あるいは批判的慨嘆とでもいうべきものは——そしてさらにあくことなく続けられる。

ぼくらはともに嘆こうではないか、あなたがあなたの鏡のなかから取り出されてしまったことを。あなたはまだ泣くことができようか？

いや　できはしない。あなたの涙の力と切迫を

あなたはすでにあなたの熟した凝視へと変容させ

そしてあなたの内部の体液をすべて

ひとつの強固な現存性のなかへ転置しつたのだ、

平衡を保ちつつやみくもに上昇し循環する存在のなかへと。

そのときしかしひとつの偶然、あなたの最後の偶然が

このうえなく遙かな前進からあなたを拉^{ちゅう}して、

体液が欲求する世界へと引きもどしたのだ、

あなたの全体をひきもどしたのではない、最初は一部分だけだった、

けれどそれを核として現実が

日毎に増大じて重くなったとき

あなたはそこに自分の全体が必要になり、

あなたのまだ残っているところへおもむき、あの法則のなかから

苦勞してやっと、うちくだいて、自分の存在を取り出したのだ――

あなたにはあなたが必要だったから。さてあなたはあなたを突きくずし

あなたの心の幽暗で温かい土壌からまだ青い種子たちを――

掘り出したのだ。その種子からはあなたの死が芽ばえるべくしてあった、

あなたの固有な生に似つかわしい、あなたのものである、あなたの固有な死が。

そしてそれらをあなたは食べた、あなたの死の穀粒を――

他のすべての人たちがするように、死の穀粒を。

そしてあなたのうちには甘い後味が残った、

思いがけぬ甘み。あなたは甘い唇をもつ人になっていた、

すでに内なる感覚においても甘くなっていた人、あなたは。

とお　ともに嘆こう。あなたにはわかっているのか、いかにあなたの血が、

あなたがそれを呼びもどしたとき、ひとつの無比の循環のなかから

ためらいながら　いやいや帰ってきたかということが？

いかにとまどいながら　それは肉体の小さな循環に――

反語的哀悼の詩作

もういちど服し　いかに不信と驚きにみちて胎盤のなかへ入り

そして遙かだった帰路のために　いかに急激に疲れてしまったことか。

あなたはその血をかりたてて　前方へ押しすすめ

炉端へと引きずっていった、まるで

家畜の群を犠牲にするため引きずってゆくように。

しかもあなたは欲していた、その血がそうされつつも飲ばしげであることを。

そしてついに無理にその血をしたがわせた。それは

飲ばしく流れよってきて意のままになった。

別の尺度になじんでいたあなたには

これはただしばらくのことのようにおもわれた。

しかしそのときあなたはもう時間のなかにいた、そして時間は長い。

そして時間は過ぎ去り　そして時間は増えてゆき　そして時間は

ある長い病気の再発のようなのだ。

あなたの生涯はいかに短かったことか、

あなたが坐ってあなたの豊かな未来の豊かな力を

やどったばかりの胎児に無言で

傾注していた時間にひきかえて。

その胎児はふたたび運命だった。おお　いたましい仕事よ。

おお　あらゆる力をこえた仕事よ。あなたは

日毎にそれをすすめた、あなたは自分をその仕事へと引きずってゆき

そして美しい緯糸せいとをあの織機から引き出し

そしてあなたのあらゆる糸をそれまでと違った仕方を用いてしまった。

作品の前半においては、この世界の事物に死者である女友だちがいく郷愁や、彼女の未練がましく落ち着きのない帰還に非難が向けられたのに対し、後半においては、彼女がこの世界にあるとき、すでにその芸術における「このうえなく遙かな前進」から引きもどされてしまったこと、しかも彼女自身がやがて自分を「体液が欲求する世界」(eine Welt, wo Säfte wollen)へ移し変すためにあえて努めたということが、苦い批判的慨嘆をもって想起される。「強固な現存性」(ein starkes Dasein)のなかへ転置されていた自己の存在を、彼女は世間の女性とひとしなみの現実生活へと少しづつ引きもどし、そうして引きもどされた彼女の存在の部分の核として、現実の日毎に重くなりまざるのである。

すなわちここには、作品の最大の主題である、生活と芸術との「敵対関係」という問題が頭をもたげてくるわけだ。そしてこの敵対関係は、芸術に従事する女性が結婚生活にあるとき、さらには母としての生活を送るとき、ひととき重苦しい、ひととき困難な対立関係となる。女友だちを引きもどした「偶然」といわれているものは、作品の文脈と、そのなかで選択されている諸措辞に充分に留意するなら、特に「懷妊」を指しているものにほか

ならない。そしてこれはより大きな偶然、つまり産褥の床での死という偶然的運命的な機縁になる。またこの死は、くり返して言おう、われわれの鎮魂歌が『マルテの手記』などにみられるのと同じ用語で表現しているところによれば、彼女の固有な生に似つかわしい、彼女のものである、彼女の固有な死ではなかったのであった。

さらに、彼女はその存在を一般的な女の生活、それも特に母となろうとする女の一般的な生活に引きもどしたとき、もう「時間のなかにいた」と言われるが、この部分は、人間が芸術家として完全に生きている場合には、「時をもって測るということはおこなわれない、年という尺度も通用しなければ一〇年も無にひとしい。芸術家

であることは計量したり数えたりしないことだ」という、ある手紙（フランツ・クサーファー・カプス宛・一九〇三年四月二三日付）のなかのリルケの言葉を思い出させる。「無比の循環」から、「別の尺度」に律せられている「法則」の世界から、不安な生活意識によってたえず時間が計量される場への後退のなかで、パウラはいわば自己を少しづつ取り消してゆくのである。作品の語り手は、ここでは芸術といわゆる生活とを、時間という側面から図式的に対立させているが、一般的な生活の側には無時間や永遠ではなくて、「長い」「短い」「過ぎ去る」「増える」というような尺度で測られる、相対的な「数えられる時間」があるにすぎない。いや、女友たちは自分の内部の永遠的な時間と、未来に生きられるべき、限定されていぬ、可能性としての時間を、自分の胎児に与えようとしてはいた——その胎児のために身をかがめて、深い祈念のこもった思いを強度にこの相手のなかへ集中していたとき。しかしこの鎮魂歌にあっては、そのような彼女の姿が現前化される場合、よりいっそう大きく強調されなければならないのは、そうやって胎児のなかに傾注されていた時間との比較においては「短い」時間、つまり彼女の生の表層的な経過としての乏しい時間なのである。しかも、彼女がその体内にはぐくんでいた胎児

こそ、彼女の「運命」だったと言われるのだ。こうして生活と芸術の敵対関係という主題は、そのとりわけ尖锐な相においては、女性が母としての生活を十分に継続することと大きな芸術上の仕事を達成することの二律背反性である。リルケはいわゆる母性や、人の子の母となりつつある女性の存在の精神的内実をけっして低く評価していたわけではない。人の母たることが創造的な労苦を引き受けることであり、ひとつの特殊な崇高性への血肉的な参入であることを、彼はむしろ充分に理解していた。母であることは芸術家であることに似ているとさえ彼は考えていた。しかし同時にこの両者であることは、ひとりの女性の生において充分に可能であろうか？ リルケの『フィレンツェ日記』（一八九八年）には、母であることと芸術家であることの類似や差異を省察した一連の断章があるが、そこにはすでにこの問題についての彼の、生涯にわたる考えが要約されているように思われる。すなわち、彼はそこにかこう書いているのである、「母たちはたしかに芸術家のようなものである。芸術家の労苦とは、自己自身を発見することだ。女は子供のなかに自己を成就する。芸術家が少しずつ自己自身からもぎ取るものを、女は自分の胎から、さまざまな力と可能性にみちたひとつの世界のように送り出す」と——あるいは「芸術家である女は、母となったときにはもう創造してはならない。彼女は彼女の目標を自分の外に引き出したのであって、もっとも深い意味においてその後ずっと芸術を生きることができ。……だから女はそうしていつそう豊かである。彼女は、芸術家がただそこへと成熟してゆくことが許される成熟を真に達成するのである」と（Rilke: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Insel Verlag 1942, S. 101f.）。

しかし、すでに明らかなように、こうした把握を前面に押し出すことが、われわれの鎮魂歌の眼目ではない。この作品の女友だちにはただ芸術家であり続け、芸術家としての純粋な前進をとげることだけが排他的に要求さ

れていて、二つの道の両立の不可能のみが仮借のない筆致で強調されるのである。横臥した裸体の母とその幼な子を描いた一連の作品をはじめとして、パウラがほかならぬ母子像をもその生涯に少なからず残していること、彼女がそれらの作品によって母性の始原的形姿を深く捉ええていることを知っている人びとには、この作品の排他的芸術観の主張はなおさら苛酷ともひびくにちがいない。だが、この鎮魂歌においては、産褥の床で死んだ女流画家の、その死すら悼みによって色どられるよりも、ひとつの迷誤とその結果のようなものとして批判的に見つめられるだろう。

……………あなたは産褥の床に坐っていた、

そしてあなたの前にある鏡はすべてをまたすっかり

あなたに向かつて映し返した。そのときすべてはあなたであり、

しかしそれはすっかりこちら側にあつて、鏡のなかには虚像しかなかった――

飾りをつけたり 髪をくしけずったり その型を変えるのが好きな

あらゆる女性にひとしなみの美しい虚像だけしか。

あなたは死んでいった、以前に女たちがそうして死んでいったように、

あなたは温かい家のなかで古風に いかにも産婦のものらしい

死を死んだのだ、赤児とともに産み出した闇がもういちど戻ってきて

無理にからだのなかへ押しいつてくるために、

ふたたび身を閉ざそうとしても

もうそうすることのできぬあの産婦たちの死を。

作中の女流画家は出産したあとでかつてのように鏡の前に坐ったとき、その鏡のおもてにみずからの表面の反映、つまり存在物がそうして人の眼を惑しているような外面像をしか見ることができず、その奥に、「これがある」とそう彼女がそれに対して言いうるような存在を、もはや見ることができなかった。この作品の詩想に即しているなら、彼女の死も、芽を新しい世界のなかへすこやかに伸ばしうる種子のように、永遠への熟した準備から生じたものではなくて、もしもまだ青い種子が芽を出すことがあるならば、あたかもその脆い半端な芽がそうするだろうように、彼女の存在をそれが属すべき次の世界のなかに不十分に押しあげたにすぎない——鏡のなかに映っているのが女性にひとしなみの美しい虚像だったように、彼女の死は、固有な生に似つかわしい固有な死ではなく、たんなる産婦の死、産婦の古風で一般的な死だったのである。

パウラの日記や手紙 (Paula Modersohn-Becker: *Briefe und Tagebücher*. List-Bücher 88, 1957) などから、彼女がその結婚生活において、いかに自己の芸術的仕事の進展がそこなわれぬよう氣遣っていたかを知り、彼女が「体液の欲求する世界」に自分の全体を与えてしまった人ではないことを知っている読者ならば、リルケがあげて不当な解釈をもって彼女の生と死を律していると考えても当然であろう。孤独のなかでよりよく芸術家として生きるために夫と離れてパリで貧しく暮らすことを選んだ彼女が、やがてまた夫や親族の勧めに従ってヴォルプスヴェーデの夫のもとに帰ったということも、作品にいわれている「体液の欲求する世界」への帰還と単純に

同一視することはできないはずである。むしろ彼女の死は、人の妻として生きながらも、それによって侵害されてはならぬ自由の意味に対する認識に深くもとづいて、たとえ辛うじてではあれ、生活と芸術といういずれも芳多き二者の両立を保ち、芸術的な前進と成熟を休みなくとげつつあった若い女流画家を襲った、あくまでも彼女の意志に反する非情な不幸以外の何ものでもない。かりに彼女が「まだ青い死の穀粒」を食べて「甘い唇」を持つ人になったとしても、それはいい、彼女がその責任においてみずから選んだことであろうか？

いや、作品の語り手は、たんに批判者であるだけではなく、画家だった女友だちの死を嘆くことを知り、それがまだ足りぬことをも知っている。だから、まだ足りぬ嘆きを取りもどすべく、いっそさらに大きく嘆きの叫び声をあげるべきだろうかと彼は問いかける——古い慣習をよみがえらせ、泣き女をやとって夜どおしことごとしく泣きわめかせて……。そう、もし死者が自分の死に対するまだ足りぬ嘆きの償われるのを欲し、あらためて嘆かれることを求めて帰ってきたのなら、彼女の心はそのような嘆きによって鎮められよう。

だが、ほんとうに必要なのは、おそらくそんな嘆きではない。事実、作品はふたたび大きく転調して、愛の相手としての女性を所有する権利を要求し、相手の存在のもっとも純粋な運動をすら自己の所有の圏内に取りこんでしまおうとする男たちの、いや、むしろそんな男、というものをそれ自体の不当と偽りを告発する。

……すべては去ってゆき、しかも誤り伝えられている。

だからあなたは、死者でありながら やってきて、ここでばくとともに嘆きを
取りもどさなくてはならない。聞こえるだろうか、ぼくの嘆いているのが？

ぼくはぼくの声を一枚の布のように

あなたの死の破片が散乱するうえに投げかけ、

そしてそれをずたずたに引きちぎってしまいたい。

そしてぼくの口にすることはすべて、もしもそれが嘆きのままであったなら、

この声の檻樓をまとしてさまよい

凍えてしまうだろう。だが いまぼくは非難する。

あなたをあなたのうちから引きもどしたひとりの男を非難するのではなく、

(彼は見分けがつかぬ、彼は他のすべての男たちと同様だから)

彼のうちにすべての男を、つまり男というものを！

さらに作品は、あたかも『時効』を持つかのように永続性を欠いていて、習慣という世間の仕組みとの妥協であるような、男の「いつわりの愛」がもたらす苦しみについて語る。自己の行為を正当な権利だと主張しつつ、「不当のうちからはびこる」この「いつわりの愛」に対する非難は、女友だちに対する批判をその裏面から補完しつつも、むしろ女友だちへの想起から不満の苦澁を徐々に洗い落とし、彼女をいつわりの愛の受苦者の立場に置くことによって浄化しようとする。そしてこうした詩想の到達点は、リルケ的な愛の教説の提示である。

なぜなら もし何かが罪であるならば これこそが罪なのだ、

愛する相手の自由をいや増さぬこと、

自己が内部にはぐくんでいるあらゆる自由をも賭けてそうせぬことが。

愛するときばくらのなすべきことはただこれだけ、

たがいに相手を自由に存在させるということだけ。引きとめあうことならば

たやすく またいまさら学ばべきわざではない。

妻クララとのそれもふくめて、特定の女性との持続的な共同生活とついに無縁だったリルケ自身の生涯も、彼におけるこの教説の重みを裏づけていよう。愛が他者の自由の拘束であるとき、それは彼にとっては同時に、芸術の専念への脅威である。多くの女性を愛しつつ、ある意味ではリルケはもっとも愛を、なканずく愛による拘留を恐れた人である。愛においてリルケは、その相手にも自分自身にも、苦痛をもあえておして距離と不拘束を要請し、そのために自分が利己的な人間とみえることもいとわなかった。思えば、仕事への専念をおびやかすものを能うる限り巧妙に避け、自己の芸術的志向が最高度に実現されるべき状況を執拗に求めつつ、そこでどれほどまでに詩的な言語表現の可能性が拡大されるかという精神的実験に賭けられたものが、彼の詩人的生涯である。一方、彼の信条をもって厳しくはかるなら、パウラは愛によって、正しくは愛の罪によって芸術家としての可能性を侵害された女性であり、充分な自由のなかでなら彼女に恵まれただろうその芸術の大きな前進を、上昇を、到達を思いうがくとき、彼の彼女を惜しむ思いはたんなる哀惜を越えるのである。自己の愛の教説あるいは固定観念とも呼ぶべきものを一般的に妥当するものとして他者にも要求せずにはいられなかったリルケにとって

は、母としてのパウラの生活がかえって彼女の芸術の豊裕化に寄与したかもしれないという考えはまったく無縁だったように思われる。いずれにしても彼は「愛するときばくらのなすべきことはただこれだけ、たがいに相手を自由に存在させるということだけ」という詩句をひときわ大きな強調をもって彼の鎮魂歌のなかにひびかせ、かならぬこの詩句の余韻のなかで、作品の最終節を進行させるのだ。

作品の語り手は、ふたたびその部屋のなかに自己を意識する。その部屋のどこかに、死んだ女友だちがいるかのように感じられる。が、もはやそれは確実でない。「あなたはまだここにいるのか？ この部屋のどの隅にあなたはいる？」と彼は問う。彼の心はいつわりの愛に対して強い告発の声を放ったあとおもむろに鎮静されたかのようであり、そしていまや彼は静かに、死んだ女友だちのことを思念する。「すべてにたいして開かれつつ歩をすすめていった」その人のこと、「あらゆる名声から遠かった」その人のつましかった在りかたを心のなかに喚起する。ちょうど人が旗を週日の曇った朝に取りこむように自分の美しさを内にしまいこんでいた人、ひとつの長い仕事のほかに何も願わず、しかしそれが果たされぬうちに去ってしまった人——いったいそんなかつての女友だちは、まだここに、彼のひとり坐す部屋のなかにいるのか？

あなたがまだここにいるのなら、ここの暗闇のなかにまだ

あなたの霊がゆるやかな音波にのって

敏感に共鳴するひとつの場所があり、

ひとつの孤独な声が夜なかに

この天井の高い部屋の空気の流れのなかで

その音波をひきおこしているのであれば――

聞いてほしい、ばくに助力してくれたまえ。

見よ、ばくらはこうして滑りこんでしまうのだ、

いつのまにかばくらの進歩から脱落して思いもかけぬなにかあるもののなかへ。

そこでばくらは夢のなかでのように呪縛され、

そしてもう目覚めることなく死んでゆく。

その先にはだれもいはいしない。自分の血を長い時間のかかる

ひとつの仕事のなかへ汲みあげたどの人間にも

これは起こりうることだ、もはや高く支えてはいられなくなった血が

その重みのなせるまま、むなしく流れ出てしまうということとは。

なせなら、どこかあるところに古くからの敵対関係が存在しているからだ

生活と大きな仕事とのあいだには――

ばくはだからその敵対関係を見ぬいてそのことを言わずにはいられない――ばくに助力してくれたまえ。

帰ってきてはいけない。もしそれに堪えられるなら、

死者たちのもとで死んでいい。死者たちは忙しい。

けれども、それがあなたの気を散らさぬようにして、

助力してはくれたまえ、もっとも遙かなものが時おりぼくに助力してくれるように、ぼくの内部で。

死者はもはや語り手のまわりをさまようのではない、何かを頼み求めて、まさにその頼み求めによって彼をさ
いなんたりもしない。語り手はいまや気づいたか、あるいは初めから気づいていたようである、彼女に向けられ
た非難や批判が、自分自身の彼女に対する癒しがたい哀惜のもうひとつの顔にほかならぬことに。語り手がその
非難の、批判の声を強めれば強めるほど（その非感傷的ではほとんど偏った詩想の進行は時として読者に反発を強
いつつ、結局、作品の詩的実質を強度に練りあげるために役立っている）、たぶん、そうした批判者の仮借ない表
情の下で、彼の哀惜と悲嘆はそれだけ痛く疼いていたのである。実に、彼の非難は一種の反語的哀悼であり、こ
の反語的哀悼をとおしてのみ、死者のためにその安らぎを（レクイエム）祈る想いは真実化する——これがわれ
われの鎮魂歌の詩的過程である。

しかも「あなたがまだここにいるのなら、……聞いてほしい、助力してくれたまえ」と作品の語り手が言うとき、彼と死者の関係は一種の転換を経ている。さきには、すでにより高い存在に達しているはずの死者が、ひと
きわ限られた存在の段階にある生者に何かを頼み求めることが彼を戦慄させたのであったが、それにひきかえ、
いまや、死者である女友だちは、リルケのもうひとつの鎮魂歌（カルクロイト伯爵のための）のなかの言葉を借り
るなら、むしろ「真に観る者となって諦念を知り、死のなかで進歩を知った」存在へと昇華している。だから作
品の語り手は彼女に助力を乞うことができるのである。しかし、生活と芸術の敵対関係という、作品の第一主題

は、あくまで譲歩を拒む執拗さをもつてもういちど再現するだろう。暗い夜の孤独な部屋のなかで作品の語り手の心は、成就するに至難で、そこへの道からの脱落のみが容易な仕事への想いに重く占められている。ほかならぬ彼自身の仕事への苦しい意識と、それとの関係における自己の力への不安が大きくつのつてくるなかで、この主題が強力に頭をもたげてくるのは、いかにも当然なことなのである。そして、生活と大きな仕事のあいだに存在する敵対関係の重圧のもとで、孤独に、辛うじて仕事への自己傾注を支えている彼はいまや、死者の側から生者に対しては可能かもしれぬ助力を思うのである。第一の『ドゥイーノの悲歌』などにもその例がみられるように、死者なくしては生者の意味ある生存がありえないというのは、リルケの重要な認識のひとつであるが、われわれの鎮魂歌の終わりにいたって、生者が死者に助力を乞うということ、これはついに「ととのえられた」両者の関係であると言えないだろうか？ 「助力してくれたまえ」——「帰ってきてはいけない」——「死者のもとで死んでいるがいい」——このような呼びかけが重ねられるなかで、作品はようやく鎮魂の祈念にふさわしい静謐に達し、非難も悲嘆も醇化されつつひとつの淋しい優しさに包みこまれる。「助力してくれたまえ」という、それまでの作品進行に即してみれば、どこか非論理的な翳りをも持つこの言葉の反復は、しかし作品を静謐のなかにみちびく魔術をひめていると言ってよい。またこのとき、死者が、彼女に呼びかける男に目だため助力をさしおけることのできるだろう場所は、彼の内部のひとつの場所でもある。作品の語り手は最後に「ぼくの内部で」と言うが、ここにおいて死者たちの世界は、彼らを想う生者の内部の世界と同一化されるのである。