

R.M. リルケの『夜に寄せる詩』について

水 沼 和 夫

R.M. Rilke : Gedichte an die Nacht

Kazuo MIZUNUMA*

Abstract

Die „Gedichte an die Nacht“ nach der Reihe vom Handschriftbuch durchzulesen, wird seine gewisse Absicht herausheben, in der Rilke 1916 22 Gedichte aus den Jahren 1913/14 in ein Schreibheft eingetragen hat, wenn man das Werk nicht im Hinblick auf „Duineser Elegie“, sondern auf Einsichten in der Handwerksperiode des Dichters, z.B. auf „Ding“ interpretiert. Durch den Versuch wird es wahrgenommen, daß es im Handschriftbuch eine entscheidende Konzeption zur „Wendung“ gibt, die nur in der Anordnung Rilkes klar ist.

序

1916 年を、リルケはヴィーンでの兵役によって始める。16 歳で士官への道を捨てたこの詩人は、今度も身体の虚弱を理由に動員免除を終始請願し続けた。それが正式に認められるまでの約 6 カ月を、彼は「疲労」「病的な眠気」そして「感情鈍麻」のなかで無為に過ごしたのであった。皮肉にも、それが、当時の国民的愛国詩『コルネット』の詩人の兵舎での姿であった。願いが叶ってミュンヘンに戻ったリルケは、文学サークルに顔を出したり朗読会を計画したりする。が、彼本来の創作力は明らかに減退し、1916 年の作と言える詩作品は僅か 11 篇、しかもその内訳は断篇 4、献詩 7 である。この減退傾向は終戦の 1918 年（完成作、断篇、献詩各 1）まで続く。その最初の作品が生まれると同時に、それを生涯最大の仕事とすることを決意していた『ドウィノの悲歌』完成の見込は、遠のくばかりとなる。彼がルドルフ・カスナーの為に、1913 年 1 月のスペイン滞在時に始められた〈夜を巡る詩群〉から長短 22 篇を選び、手作りの詩集として贈ったのは、こうした不毛の、始まりの時期であった。

I. 作品配列の問題

A. スティーヴンスは、彼の『夜、人間そして天使』の冒頭で、「この手書き本の詩の配列にどんな意味が認められるのか、ということは、一つの重大な、解明困難な問題として残されるだろう」¹⁾ と言っている。E. ツィンも、I. シュナックもこの手書きの詩集のために、詩人自身が 1916 年に行った配列の意味付けについては、何も言っていない。したがって、繰返しこの詩集に関連した研究を公けにしている A. スティーヴンスが、上の引用に続く部分で「リルケが後になって選択した詩の

平成 4 年 10 月 17 日受理

* 一般教育部助教授

配列法自体もまた、注意深く構成を考え抜いた作品群であると言う印象を喚起するものではない」としていることが、この配列法についての唯一の権威ある見解であると言えよう。しかし、この見解が、リルケ自身による配列順で読んでみても、制作順で読んでみても「作品自体の中で勝ち取られた解決やその時々保証された安定点とも言うべきものが、ある種の、強いて言えば驚くべき暫定性によって彩られている」という観点から導き出されているということは、この見解の論拠に一定の疑わしさを付加している。

詩的な観照や直感から獲得され、作品化された地点が、その後の、平常の詩人自身に常に保証されていると考えることはできない。詩的創作が何か新しい傾向を探ろうとしている場合には、特にこのことが一つの前提として受け入れられなければならない。もっとも、A. スティーヴンスが問題にしているのは、こうした、作品と作者との距離の有無や大小なのではなく、むしろ作品相互間における矛盾である。特に、制作順に見ていった場合に、それらの矛盾が不必要なもののように見えるのは、否定し難いところである。彼の『夜、人間そして天使』が取っているような、テーマ別のグループ化による解釈となると、更に問題は複雑化する。しかし、そうした矛盾や後戻りは、後述するように、当時の詩人の内面における大きな転換とそれに伴う葛藤を赤裸々なまでに跡付けるものと受け取ることができる。『夜に寄せる詩』におけるこうした赤裸々さは、研究者の側からの要求が、例えば『ドウィノの悲歌』に対すると同様の完成度を求めるものである場合に、特に強く、作者による不備とさえ感じられるということであろう。しかし、F. ノーベルも指摘しているように、この詩集はリルケの「最も私的な」²⁾ 性格のものであって、公にされた作品集を前にするのとは違った姿勢で、言わば、詩人の多くの書簡集を読むような姿勢で観察して行く必要があるのである。

また本来、A. スティーヴンスの方法は、上述のような任意のグループ化によるものであり、詩人の配列に沿って「意図」の存在の有無を論証しようとしたものではない。したがって、確かなことは、「この手書き本の詩の配列にどんな意味が認められるのか、ということとは、一つの重大な、解明困難な問題」として残されている、ということではあっても、決して、それ以上ではないのである。

St. ツヴァイクの次の証言は、この問題について二重の意味を持っている——「一度、旅立ち前の彼のアパートで、彼がトランクの荷造りをするさまを——彼は正當にもわたしの手伝いを畑違いとして断ったのでした——じっと見ていたことがあります。モザイクでも組み立てる時のように、入念に整えられた空間に、ひとつひとつのものが、細やかな心配りとも言うべき仕方、埋め込まれていました。この花のように身を寄せ合っているものを手伝いの手でも出して台無しにしてしまうなどということは、わたしには冒瀆行為のように感じられたのです。そして、こうした彼の生まれながらの美意識は彼のもっとも些細な細部に至るまで行き届いていました。彼は原稿を注意深く、最良の用紙の上に彼の芸術的な熟練した筆致で書いたし、どの行も定規で測ったように他の行に対して均等に間を空けていた。それにとどまらず、どうでもいいような手紙にも彼は選り抜きの用紙を用い、決まって、その達筆な書体がきちんと、完璧に、スペースぎりぎりを保って走っていた。緊急の知らせの場合でさえ、誤字を線で消すということ、彼はけっして自分に許さなかった。一つの文、一つの表現が、達意のものではないと彼に思われる限り、彼は常に、あの大きな忍耐をもって、手紙全体をもう一度書き直すのでした。リルケは、完全には完成されていないようなものを、けっして手放したりはしなかった」³⁾。

それがリルケの、手仕事の詩人としての自らに課した真摯さであった。リルケが、『夜に寄せる詩』の22篇の詩作品——2,3の例外を除いて——を、活字にして公表するというのを、生涯にわたって控えた、という事実は、それらが、詩人にとって、どこか「完全には完成されていない」側

面を有していた、ということの意味している。その意味では、A. スティーヴンスの指摘する、この詩集における〈驚くべき暫定性〉は、むしろ、この詩集自体に固有の、前提でもあれば宿命でもあるのだ。しかし、それだけで詩集編纂時における詩人の周到さをも疑う訳には行かない。

詩集の受取手となるカスナーは、リルケが「すっかり打ち解けられる男同志の友情」⁴⁾を結んだ数少ない友人であり、二人の内面的な深い繋がりには「親和力」⁵⁾さえ指摘されているほどである。この関係は、1907年ウィーンでの出会いに始まるが、以後、カスナーの著作はリルケにとって常に驚きと称賛的となった。二人の友情関係は1910年11月のカスナーのパリ滞在で揺るぎないものになる。1914年の「転換(Wendung)」のモットーとなった「内的なものから偉大さへの道は犠牲を通って行く」⁶⁾を、リルケがカスナーの著作から抜き出したのは、それから間もない1911年初頭のエジプト旅行中のことだという。それは、単なる影響関係を越えた一種の精神的共同のようなものに発展して行く。以下に示すリルケ自身によるカスナー評の一つが、二人の対話がリルケにとってどのようなものであったかを伝えている。「彼はちょっとした試験のようでした。今回は合格は出来ませんでした。……わたしは、パリであらゆる機会に彼と会えるのを楽しみにしています。彼は何か確実なものであり、真実のもの、根本的に極めて真剣なものなのです。一つ一つの言葉が、彼の傾聴によって試されえるし、また、同じ理由で疑われもするのです」⁷⁾。つまり、リルケは、カスナーを一種の試金石のようにも感じていたのである。その友人への贈物を、手仕事の詩人が、何らの基本的な構想もなしに、作り出し得たなどということは、ほとんど想像し難いところである。

1916年に、友人R. カスナーのために22篇の詩を選び出し、清書をして一つにまとめ、その小冊子に『夜に寄せる詩』というタイトルを付けた時、リルケが、自らに課していた詩人としての入念さをもって、その全工程を貫いたであろうことは、ほとんど疑い得ないところであろう。ツヴェイクが伝えているリルケの旅支度に習って言うならば、むしろ、次のように、つまり——いわば〈暫定的な〉入れ物であるこの『夜に寄せる詩』の中に、詩人は、可能な限りの細心の注意深さをもって、ひとつひとつの作品を組み入れていった——と推定するほうが、より自然に思われる。

そして、何らかの詩人自身による「意図」の存在を前提にして、この詩集を概観してみる時、それら22篇の作品配列が伝えているように見えるものは、必ずしも不透明なままではないのである。以下に示すのは、そうした試みの1例である。

II. 疎外から全的関連へ

詩人自身の作品配列には何らかの意図がある、という前提に立って、ここでは、この詩集における〈Nacht〉と〈Ich〉との関係を中心に、関連箇所を抜き出し、その推移を追ってみよう。

冒頭の作品《Geschwister》(Nr. 1)では、抱き合う恋人たちの傍らで、「夜は打のめされて、手負いの獣のように退いた」というのだが、これは、現世における愛が〈夜〉に対し優位を占めるかに思われる瞬間を描き出したものと理解できよう。

[Nr. 1] O Wie haben wir, mit welchem Wimmern,
Augenlid und Schulter uns geherzt.
Und die Nacht verkroch sich in den Zimmern
Wie ein wundes Tier, von uns durchschmerzt⁸⁾. (Paris, Ende 1913)

しかし、〈夜〉は勿論この詩集の展開のなかで〈強大なもの〉として意識の中心に置かれることになる。一方、現世的な愛は、第8の詩「私がついにはこの微笑みを味合うようにと願った女たちよ、立ち去るがいい」（Nr. 8）で退くことを要求され、更には『スペイン三部曲』（Nr. 11）の結びの部分でも「恋人のためにこの夜を整え、感受の夜空で彼女を甘やかす者」は、世界を際限なく受け入れる〈牧人：Hirt〉に対置され、卑小な者とされるのである。〈夜〉と〈Ich〉の関係についての直接の言及は、最初第3の詩において絶対的無関連（最も捉え難い対象）として現われる。その第2詩節は、次のように続く――

[Nr. 3] Wie ein williges, das stillbesteht,
beinah war es wie ein Ding zu halten.
Und doch war kein Wesen in der kalten
Nacht, das mir unendlicher entgeht⁹⁾. (Paris, Ende 1913)

つまり、〈夜〉と〈Ich〉とは、本質的に異質なものである、と言うのだ。ここでは、「第2の悲歌」における「一体、我々自らが溶け込んで行く世界空間は、我々の味がするのか」¹⁰⁾ という問が、思い起こされよう。が、1913年の末に成立したこの第3の詩における否定的言明を、その約2年前に書かれた『第2の悲歌』の問に対する解答であると解釈するのは、『悲歌』完成に要した10年という歳月を念頭におくなら、性急に過ぎる。その長大な歳月を尺度にするなら、両者はほぼ同一の地点から発せられていると考えるべきだろう。興味深いのは、『第2の悲歌』における不確定、第3の詩における絶対的無関連が、この『夜に寄せる詩』全体の流れの中においては、最終的に〈全的関連への悦び〉の認識へと至る、という展開を示すことである。まず、第3の詩における〈夜の冷やかさ〉は、それに続く第4の詩で見直しがなされる。

[Nr. 4] Wehen die Nächte nicht kühl,
herrlich entfernte,
die durch Jahrtausende gehn¹¹⁾. (Paris, Jahreswende 1913/14)

さらに、カプリ島体験における〈夜〉との対峙の回想（Nr. 6）は、〈夜〉と〈Ich〉との関係に、過去の重要な体験との連続性を付加し、それに深まりを与える。

[Nr. 6] Wenn mich durch des Ölbaumes blasse Trennung
Nacht mit Sternen stärker überwog,
stand ich aufwärts, stand und bog
mich zurück und lernte die Erkennung,
die ich später nie auf dich bezog¹²⁾. (Paris, Ende 1913)

第13の詩では、〈夜〉が依然として〈強大〉であると同時に、「生まれながらの要素：dieses ein-geborne Elemente」でもあるという認識も明らかにされる。つまり、〈夜〉との隔たりの大きさが〈Ich〉の意識の中心にありながらも、第3の詩における本質的な異質性は、既により越えられているのである。詩人は、人間一般と〈夜〉との距離を、絶対的なものとは捉えずに、その生まれながらの要素に不純な混ぜものをした虚偽のためだとし、それを嘆いているのだ。

- [Nr. 13] Wer hat dies nicht verleugnet? Wer hat nicht
in dieses eingeborene Element
gefälschte, schlechte, nachgemachte Nächte
hereingeschleppte und sich daran begnügt?¹³⁾ (Paris, Ende Feb. 1913)

上の問題は人間一般の置かれた時代状況として捉えられたものだが、これに続く詩では、〈Ich〉自身の問題として〈夜〉との関係が、より客観的に、即ち、自己自身を〈du〉に置き直して省察される。

- [Nr. 14] ……Wer unterbricht,
wenn du dorthin drängst,
die Strömung? Keiner. Es sei denn,
daß du plötzlich ringst mit der gewaltigen Richtung
jener Gestirne nach dir!¹⁴⁾ (Paris, Aprl. 1913)

つまり、両者の関係が絶たれるのは〈Ich〉による自我を保持しようとする闘いの為であり、それを中止する必要性が示唆される。こうした闘いの例としては、これに先立つ『スペイン三部曲〈I〉』における〈mir〉の10回にもわたる繰返しが指摘されよう。そこでは、〈mir〉をも含めてあらゆる地上的なものが〈ein Ding〉となることの要求が繰り返される一方で、同時に、飽くまでも〈mir〉がそれ以上に切迫した要求として主張されるのであった¹⁵⁾。その切迫した要求が何故であったのかを、次の作品は、いわば解説している――

- [Nr. 15] Nacht, O erfährest du, wie ich dich schaue,
wie mein Wesen zurück im Anlauf weicht,
daß es sich dicht bis zu dir zu werfen getraue;¹⁶⁾ (Paris, Herbst 1913)

つまり、〈夜〉に対峙する詩人の内面では、〈夜〉に身を投げかけようという衝動と同時に、それに対する躊躇の葛藤があったのだった。「スペイン三部曲〈I〉」が、その同時進行的記録であるとするれば、これは一つの段階を越えつつある時点での内的苦悩の表白である。詩人はここでもう一度少年時代を回想する。

- [Nr. 16] Gedanken der Nacht, aus geahnter Erfahrung gehoben,
die schon das fragende Kind mit Schweigen durchdrang,
.....
Pötzlich: mit welchem Gefühl, steht die unendliche, ältre
Über die Schwester in mir, die ich berge, gebeugt!¹⁷⁾
(Paris, Dez. 1913)

〈夜〉との親密な関係が既に幼年時代からのものであることが確認され、かつてからの「永遠の、古くからの夜」の相似として、現在の詩人の内面に醸成されつつある新しい夜の想念が示唆される。そして、幼年時代の回想は、更に、孤独な少年の遊び相手としての〈夜〉が〈Ich〉の内部に分け入って来たように思われた体験に思い至るのである。

- [Nr. 17] Wie ein Knabe, ein fremder, wenn man endlich ihn zuläßt,
doch den Ball nicht fängt und keines der Spiele
kann, die die andern so leicht an einander betreiben,
dasteht und wegschaut, —wohin—?: stand ich und plötzlich,
daß du umgehst mit mir, spielst, begriff ich, erwachsene
Nacht, und staunte dich an. Wo die Türme
zürnten, wo abgewendeten Schicksals
eine Stadt mich umstanden und nicht zu erratende Berge
wider mich lagen, ……
……: da war es, du Hohe,
keine Schande für dich, daß du mich kanntest. Dein Atem
ging über mich. Dein auf weite Ernste verteiltes
Lächeln trat in mich ein¹⁸⁾. (Paris, Jan. 1914)

周辺世界からの疎外は、少年に〈夜〉との関係を深めさせ、その「広やかな真摯に向けられた微笑」は、彼の内部にも浸み入ったのだった。こうした幾つかの回想を経て、〈夜〉との本来の親密な関連が〈Ich〉の内面で強められて行く。そして、第15の詩における「躊躇」は、遂には次のような決意へと転じるのである。

- [Nr. 18] Hinhalten will ich mich. Wirke. Geh über
so weit du vermöchtest.
……
O, wie sollte ein Fühlender nicht, der will, der sich aufreißt,
unnachgiebige Nacht, endlich dir ähnlicher sein¹⁹⁾. (Paris, Anfang Jan. 1914)

〈夜〉に身を差し出そうという決意の表明は、こうして、〈夜〉と〈Ich〉との類似の妥当性の要求へと連なっていく。そして、乗り越えられなければならない苦痛をも、〈Ich〉は自覚する。

- [Nr. 20] ……………Und welches ist der letzte,
der uns in allen Schmerzen unterbricht?

Wieviel ist aufzuleiden²⁰⁾. (Paris, Herbst 1913)

これに続く詩では、〈夜〉と地上的〈Ich〉の距離がもう一度測られるが、「我らが訳も判らず堪え忍んでいる」天上の獅子たちが、実は「恥じらって、むしろと怖々とお前に近付いてきているのだ」(Nr. 21)という詩句に、前半部のような緊張感はない。そして、最後の詩の結びで、夜空の星々における関連の悦びと調和が歌われる。

- [Nr. 22] Hebed die Blicke vom Buch, von den nahen zählbaren Zeilen,
in die vollendete Nacht hinaus:
O wie sich sternegemäß gedrängten Gefühle verteilen,
……
Überall Lust zu Bezug und nirgends Begehren;

Welt zu viel und Erde genug²¹⁾.

(Paris, Feb. 1914)

〈Ich〉が仰ぎ見る〈夜〉は、「完成されつつある」ものであって、その意味では、第16の詩における〈胚胎している新しい夜〉に繋がるものである。したがって、この最後の詩で歌われている〈全的関連の悦び〉や〈個々の存在の調和〉が、確定された揺るぎないものであると考えることは出来ない。飽くまでも、暫定的な到達点に立った、その時点での展望と解すべきだろう。いずれにしても、〈夜〉と〈Ich〉との関係がたどった、無関連から関連へという展開は、この概略的な素描によって明確に浮び上がってくる。しかも、この展開が、〈Nacht〉との対峙を契機とした〈Weltinnenraum〉形成のプロセスを示すものであることは、ほぼ動かし難いところである。

しかし、こうした発展的な展開を見出すことは、この詩集を1916年の詩人自身による配列に従って通読することによって初めて可能となるのであって、これら22作品を制作順で見て行くとなると、A. スティーヴンスの言う「驚くべき暫定性」のために、見通しのきかない迷路に陥るのである。例えば、1913年2月末には既に〈夜〉が〈生まれながらの要素〉(Nr. 13)であることを予感しながら、同じ年の末に、〈夜〉の異質さが強く意識(Nr. 3)される。同じように、1913年の1月、2月には〈夜〉は強大(Nr. 13)で、現世的愛に身を任すことが卑小なこと(Nr. 11)とされたにもかかわらず、その年の末になっても、恋人たちの愛の情熱が〈夜〉の不安を一層する場面(Nr. 1)が思い起こされたりするのである。こうした行きつ戻りつという状況は、上述のような発展過程が、当時(1913年冬～1914年2月)のリルケにとって、決して、一様なものではなかった、ということを示している。1916年のリルケ自身による作品配列は、この逡巡が、にもかかわらず一つの方向性を持っていたことを伝えようとしたものと見ることができる。

III. 〈Ding〉の消滅

前章におけるような、この詩集全体を概観してその性格付けを試みようとする場合に、我々の大きな障害として前面に現れてくるのは、〈天使〉という概念である。この、既にリルケの初期から現れて、後期にまで至る〈天使〉の全体像を、しかも、『夜に寄せる詩』のような限られた範囲内で捉えることは、極めて困難であると言わなければならない。この時期のリルケが、『時禱集』ばかりか、『キリスト——幻影』にまで戻っていることを考慮するなら、〈天使〉は、そうした全リルケ的関連から解釈されなければならないだろう。こうした困難を、回避し得るのは、この詩集を後期リルケとの関連ではなく、この詩集の直前に当たる『マルテの手記』や『新詩集』の時代の、即ち、中期リルケとの関連で観察する、という方法である。この視点に立つ時、とりわけ注目されるのは、この『夜に寄せる詩』における〈Ding〉という語の用いられ方である。以下においては、それについて見て行くことにする。(下線：筆者)

[Nr. 3] Einmal nahm ich zwischen meine Hände
dein Gesicht. ……

Wie ein williges, das still besteht,
beinah war es wie ein Ding zu halten.
Und doch war kein Wesen in der kalten
Nacht, das mir unendlicher entgeht²²⁾.

[Nr. 10] DIE SPANISCHE TRILLOGIE <I>

Aus dieser Wolke, siehe : die den Stern
so wild verdeckt, der eben war-(und mir),
aus diesem Bergland drüben, das jetzt Nacht,
Nachtwinde hat für eine Zeit-(und mir),
aus diesem Fluß im Talgrund, der den Schein
zerrissener Himmels-Lichtung fängt-(und mir);
aus mir und alledem ein einzig Ding
zu machen, Herr : aus mir und dem Gefühl,
mit dem die Herde, eingekehrt im Pferch,
das große dunkle Nichtmehrsein der Welt
ausatmend hinnimmt-, mir und jedem Licht
im Finstersein der vielen Häuser, Herr :
ein Ding zu machen ; aus den Fremden, denn
nicht Einen kenn ich, Herr, und mir,
ein Ding zu machen ; aus den Schlafenden,
den fremden alten Männern im Hospiz,
die wichtig in den Betten husten, aus
schlaftrunknen Kindern an so fremder Brust,
aus vielen Ungenaun und immer mir,
aus nichts als mir und dem, was ich nicht kenn,
das Ding zu machen, Herr Herr Herr, das Ding,
das welthaft-irdisch wie ein Meteor
in seiner Schwere nur die Summe Flugs
zusammennimmt : nichts wiegend als die Ankunft²³⁾.

[Nr. 11] DIE SPANISCHE TRILLOGIE <II>

Warum muß einer gehn und fremde Dinge
so auf sich nehmen, wie vielleicht der Träger
den fremdlings mehr und mehr gefüllten Marktkorb
von Stand zu Stand hebt und……²⁴⁾

[Nr. 17] DIE GROSSE NACHT

Oft anstaund ich dich, stand an gestern begonenem Fenster,
stand und staunte dich an. Noch war mir die neue
Stadt wie verwehrt, und die unüberredete Landschaft
finsterte hin, als wäre ich nicht. Nicht gaben die nächsten
Dinge sich Müh, mir verständlich zu sein.……²⁵⁾

以上のように、〈Ding〉という語が用いられているのは、22 篇中 4 篇であり、その最初の作品は第 3 の詩である。その第 2 詩節において、詩人は、〈夜の顔 ; dein Gesicht〉を〈ein Ding〉に喩えてはみたものの、それは不適當であったと、ここではそう考えているのである。我々の関連から注目されるのは、〈Ding〉についての〈willig〉、〈still bestehen〉という間接的修飾が、中期のリルケが言っていた〈Ding〉にそのまま結び付きうるものであること、さらに〈beinah wares wie ein Ding〉という比喩の結合形式が〈Ding〉を基準にしたものであること、などである。ここでの〈Ding〉は、

従って、事物詩時代の彼の芸術観の中心となっていたあの〈Ding〉と同一視し得るものである、と
 言うことが出来る。次に〈Ding〉が用いられているのは『スペイン三部曲』の〈I〉である。ここ
 では〈Ding〉が5回にわたって繰り返され、そしてその繰り返しの中で〈ein Ding〉の生来が嘆願さ
 れる。この『スペイン三部曲』〈I〉の〈ein Ding〉については、先の拙論²⁶⁾で詳しく論じているが、
 これを〈Kunst-Ding〉だと解釈することには、多くの問題がある。それを列挙すれば——1)、第7
 詩行の〈ein einzig Ding〉と第15詩行の〈ein Ding〉によって、この〈ein Ding〉が唯一の、即
 ち2や3ではあり得ないものとして想定されていること：つまり、事物詩時代のリルケにとっては、
 セザンヌの林檎やオレンジがそれぞれ〈Ding〉であり、個別な存在として捉えられていた。また、『ロ
 ダン講演』のリルケが聴衆を前にして発した言葉は複数の〈Dinge〉であった。それが何故ここでは、
 特に「ただひとつの Ding」でなければならないのか——この〈Ding〉を〈Kunst Ding〉だとする
 解釈によっては、それは説明しきれない。その2)としては、その〈唯一の Ding〉の構成要素として
 数え上げられているものの中には、第7詩行の「それら総て」から始まって、次の詩行からの「羊
 の群の感情」、第19詩行の「多くの不確かなものたち」、そして、第20詩行の「私の知らないもの」
 等々、一見して〈Ding〉の生成に携わる〈手仕事〉の姿勢からは除外されるべき、と思われる不確
 定で漠然とした対象が含まれていること、である。そして、その3)は、第22詩行における〈wie ein
 Meteor〉という比喻の持つ二重の不可解さである。つまり、第一に〈Meteor〉の属性が〈Ding〉に
 は相容れないものであること。第二に、この比喻の結合形式が極めて明確な逆転を示していること
 である。つまり、事物詩時代のリルケにとっては、〈Ding〉が基準であり、〈Ding〉が尺度であつた
 のであり、先の第3の詩人における〈beinah war es wie ein Ding〉が、中期リルケの〈Ding〉に
 ふさわしい用語法であると言えるのに対して、〈wie ein Meteor〉は、全くその逆なのである。この
 形式上の逆転は、〈Ding〉という語の重要性から言って極めて注目される所だ。そして、この
 〈ein Ding〉の〈Ding 性〉を、決定的に疑わしいものにしてしているのが、比喻〈Meteor〉の瞬間性、非
 持続性という属性であることは言うまでもない。〈Meteor〉は、当時のリルケにとっては彼の言う
 〈死〉の概念に結び付くものである。それは、『悲歌』の英雄たちのように、我々の視覚からは消え
 て行きながら、そこに新たな、別の連関を見いだすのである。が、まさにその瞬間に、二つの世界
 はひとつに連なるように——即ち：welthaft-irdischに、思われるのであり、そのような橋渡しの
 可能性、一致の可能性が比喻〈Meteor〉には、托されているのだ。『スペイン三部曲〈I〉』で嘆願さ
 れている〈Ding〉が、「唯一」のものでなければならないというのも、まさしく、そのためである。
 二つの世界を唯一のものとして示すべくこの〈Ding〉は、「総べてから」、そして、「私以外の何も
 でもないものから」成る〈唯一の Ding〉でなければならない、のである。それは、この詩集第15番
 目の作品の最終節で、やはり斜字体にした *eine* を用いているのと正確に符合する——

[Nr. 15] Sei es Natur. Sei es nur *eine*
 einige kühne Natur: dieses Leben und drüben
 jenes gestalte Gestirn, das ich unwissend anweine: ²⁷⁾

つまり、「地上的生と夜の星座が、唯一の Natur である」という要求は、『スペイン三部曲
 〈I〉』における〈ein Ding〉の要求に外ならないのだ。リルケが詩作品のなかで〈Weltinnenraum〉
 と言う、新しい〈Schlagwort〉を初めて用いたのは1914年秋の次の詩においてであるが、そこ

で――

Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen,

.....

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum.²⁸⁾

(München od. Irschenhausen, August/September 1914)

と言うように、この *eine* がやはり、斜字体にされ、強調されているのは、決して偶然とは言えない。『体験』という散文——即ち、〈Weltinnenraum〉の体験を綴ったあの散文が——やはり、このロンダで、しかも、この『スペイン三部曲』と重なり合う日付で書き留められている、という事実も、こうしたことの重要な傍証のひとつに数えられよう。

このように、比喩: Meteor からたどることによって、我々は、この『スペイン三部曲〈I〉』でその生来が嘆願されている〈ein Ding〉は、原型としての〈Weltinnenraum〉である、という洞察に至るのである。詩人がこの詩の中で〈ein Ding〉によって捉えようとしたもの、それは、もはや〈Ding〉によっては捉え得ないものであった。〈wie ein Meteor〉という比喩は、〈Ding〉の術語としての限界を明確に示している。そして、この直後の『スペイン三部曲〈II〉』における〈Ding〉の用いられ方は、それを裏書するかのように見えるのである。即ち、『スペイン三部曲』〈II〉における冒頭の部分で、荷負い人が持たされた〈ゆかり無きものたち〉にしても、「偉大な夜」の暗闇に沈んで、分かり易いものであろうとはもはや努めてはいない〈卑近のものたち〉にしても、これらはもはや〈Kunst-Ding〉を想起させるような〈Ding〉とは言えないし、また、そうあろうともしていない〈Ding〉なのである。つまり、〈Ding〉は、この詩集において初めは、それ自体として充分重みのある〈beinah war es wie ein Ding〉の形で登場するが、次には〈夜〉という大き過ぎる対象を前にして〈wie ein Meteor〉という比喩を受ける。そして、この逆転した比喩の後では、通常の日常的用語法と何等変らない〈Ding〉となるのである。リルケが1916年の作品配列において、このような〈Ding〉の推移をどの程度意識してるのか、ということについては、何も確かなことは言えない。が、この作品群の中で唯一中期リルケ的と言える〈Ding〉が用いられた第3の詩が、実際には『スペイン三部曲』よりも後に書かれたものである、という事実には注目してみる意味があろう。何故ならば、〈かつての思い違いによる「夜の顔」と「Ding」との比較〉とは、まさしく『スペイン三部曲〈I〉』の〈ein Ding〉を指すものと受け取り得るからである。つまり、『スペイン三部曲〈I〉』で〈ein Ding〉と言ったことが、後の(すなわち、1913年末の)リルケには不適當と思われた、という推論が成り立つのだ。これは、明らかに逆戻りであり、1916年のリルケは、それをもう一度逆転する、即ち、作品の入れ換えを行う必要性を感じたのであろう。何故なら、後のリルケはこれらの詩群をパリで成立したものも含め、スペイン滞在を機にして生じたものと考えていた²⁹⁾のであり、〈Meteor〉とともに燃え尽き、地平の彼方へと消えて行った〈Ding〉こそが、リルケに大きな転機を準備したものに外ならないからだ。逡巡しながら、方向は定まっていたのである。『スペイン三部曲』は、1916年のリルケによって整えられた『夜に寄せる詩』という舞台上において、〈Ding〉の〈Ding 性〉の消滅を、つまり、事物詩時代の終りを指し示し、その舞台の中心に立つのである。それは、前章で素描したような〈夜〉との関係の深まりの中で、つまり、超越的なものとしての〈夜〉を仰視し続ける過程において、必然的に生じた根本的な意識の転換の、ひとつの象徴と見る事が出来る。それは W.H. ゴー

ケルの言う³⁰⁾〈ブリッゲ的なもの〉から〈プラーヘ的なもの〉への、また〈造形的なもの〉から〈音楽的なもの〉への大きな転換である。

この詩集に収められた22篇の作品が個々に書かれていた当時において、その根底で生じていた転換は1914年6月の『転換』におけるほど自覚的なものではなかっただろう。しかし、リルケによる作品配列は、『転換』成立以後のことであり、その意味では、この詩集は、〈転換〉の過程をより詳細に解説するものと見ることが出来るのである。そして、この〈転換〉が極めて根本的なものであることは、この詩集のそれぞれの段階で重要な役割を果たしている回想の広がりによって示されている。〈夜〉に対する対峙の記憶は、カプリ島滞在から、プラーク時代へ、幼年時代へと及んで行く。この詩集における〈転換〉のプロセスは、こうした詩人自身の実体験を踏まえた自伝的、略伝的要素によって補完され、押し進められて行くのである。それは、40歳台に踏み入っていた詩人の、半生を懸けた、根底的な転換だったと言えよう。

詩集『夜に寄せる詩』には、〈Weltinnenraum〉の構想があり、〈天使〉も各所で登場する。その意味では、この詩集は後期リルケの世界と密接に関わっている。しかし、〈Ding 的〉明確さから捉え難い〈超越的〉なものへという姿勢の転換からは、中期の克服という側面がより明確に浮び上がってくる。この詩集における〈Ding〉の〈Ding 性〉喪失は、中期リルケの終結を象徴的に現している。『スペイン三部曲〈I〉』における〈Meteor〉の比喻は、その決定的な瞬間を、即ち、〈Ding〉の消滅と〈Weltinnenraum〉誕生の瞬間を鮮やかに描き出したものと言えよう。

注 解

- 1) Anthony Stephens: *Nacht, Mensch und Engel*, Frankfurt/M. 1978, S. 17.
- 2) Fourbert Norberd: *Rilke in seiner Zeit*, Frankfurt/M. 1975, S. 112.
- 3) Stefan Zweig: *Die Welt von gestern*, Frankfurt/M. 1981, S. 115.
- 4) Lou Albert-Lasard: *Weg mit Rilke*, Frankfurt/M. 1985, S. 66.
- 5) Gerhart Mayer: *Rilke und Kassner*, Bonn, 1960, S. 9f.
- 6) Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke* (WA1~12), Frankfurt/M. 1976, WA3-S. 82.
- 7) Rainer Maria Rilke: *Gesammelte Briefe* (GB1~6), Frankfurt/M. 1977, GB3-S. 105.
- 8) WA3-S. 68.
- 9) a.a.O., S. 72.
- 10) WA2-S. 690.
- 11) WA3-S. 73.
- 12) a.a.O., S. 70.
- 13) a.a.O., S. 52.
- 14) a.a.O., S. 54.

- 15) これについては、拙論「リルケの〈スペイン三部曲〉を巡る考察(1)」(注26参照)において、詳論した。
- 16) WA3-S. 66.
- 17) a.a.O., S. 67.
- 18) a.a.O., S. 74.
- 19) a.a.O., S. 75.
- 20) a.a.O., S. 66.
- 21) a.a.O., S. 68.
- 22) a.a.O., S. 77.
- 23) a.a.O., S. 43.
- 24) a.a.O., S. 44.
- 25) a.a.O., S. 74.
- 26) 拙論「リルケの〈スペイン三部曲〉を巡る考察(1)」, 「同(2)」, 所収: 八戸工業大学紀要第8巻, 平成元年, 及び同第9巻, 平成2年.
- 27) WA3-S. 67.
- 28) a.a.O., S. 92.
- 29) Ingeborg Schnack: *Rilke Chronik* (1~2), Frankfurt/M. 1975, I-S. 565.
- 30) Walter H. Sokel: *Zwischen Existenz und Weltinnenraum*, in: *Rilke heute I*, Frankfurt/M. 1975.