

リルケの『スペイン三部曲』をめぐる考察 (1)

水 沼 和 夫

R.M. Rilkes Spanische Trilogie (1)

Ein Versuch zur Interpretierung

Kazuo MIZUNUMA

Abstract

Der Aufsatz versucht, die Bedeutungen des Schlüsselwortes: "Meteor" in der "Spanischen Trilogie (I)" von Rainer Maria Rilke zu verfolgen, und damit das Gedicht zu interpretieren. Das andere bedeutende Wort: "ein Ding" zeigt in diesem Werk ein unbestimmtes, künftig zu machendes Objekt, das man für identisch mit dem Begriff: "Kunst Ding" nicht halten könnte. Das "ein Ding", das Rilke mit dem "Meteor" vergleicht, jedes irdisch Seiende integrierend, würde vielmehr einen inneren Raum als ein Kunstwerk andeuten.

1. 作品と方法

ここに取り上げる『スペイン三部曲: Die Spanische Trilogie』は、R.M. リルケが1913年1月に滞在先のロンダ(南スペイン)で書いた三部作である。スペイン特有の風土をその背景に描き込んだこの作品は、今日でこそ広く知られているが、詩人の生前には一度も公にされることがなかった。詩人はこの作品を数年後になって——それは彼が約半年に亘る兵役を体験した1916年のことである——自ら編んだ手書きの詩集『夜に寄せる詩: Gedichte an die Nacht』に収め、この手書き本自体を友人 R. カスナー (1873-1959) への贈り物としたのである¹⁾。

此のような経緯は、『スペイン三部曲』及びその詩集自体の客観的価値を減じているように思われるが、それに反して、多くのリルケ研究がこれらを引用し、考察の対象としているという事実が認められる。ケーテ・ハンプルガーの『リルケ文学の現象学的構造』²⁾ (1971)、ウルリヒ・フュレボルの『リルケ後期抒情詩の構造問題』³⁾ (1973) などは、部分的にはあるが既に『スペイン三部曲』に関心を示しており、アンソニー・スティーヴンスの『夜、人間、そして天使』⁴⁾ (1978) に至っては、『夜に寄せる詩』の全体的論考に伴う第一歩として、『スペイン三部曲』に初めて詳細な解釈を施している。

しかし、前者二つの研究においては、余りに簡略的であるがために、また部分的には鋭い批評性を示している A. スティーヴンスの研究においては、いわゆる作品内在主義(Werkimmanenz)の方法論に固執したがために、その成果は充分満足のゆくものとはなっていないようだ。A. スティーヴンスの失敗は、彼が解釈のための大前提であることを疑わぬその方法を、『スペイン三部曲』の処理に際しては、遂に手放さざるを得なくなり、事実頻繁に、さらには全く放棄するに至ったという、そのことにあるのではない。原因は『スペイン三部曲』の作品としての性格にあるのだ。作品のみを

昭和63年10月31日受理

* 一般教育部講師

論考の対象とする方法は、客体となる作品がそれ自体として自足している完成度の高いものである場合には、極めて有効であろう。しかし、そうは思われない作品に用いるとすれば、それは試みとしての価値しか期待しえない。しかも、その場合は試みの背後にある目的意識が問われるのであり、A. スティーヴンスにとっては、当然のこととは言え、詩集『夜に寄せる詩』自体が、そしてこの詩集と『悲歌』との関連が第一の関心事だったのである。

ところで、『スペイン三部曲』は、上述の「そうは思われない作品」に属すると思われる。と言うのは——すべての作品が作者によって作品自足的に意図されているとは限らない、ということは度外視するとしても——この作品が作者自身の手によって公表されたものではないこと、即ち、客観的批評の眼——詩人自身が如何にその存在を無視しようとしていたにしても——に曝されることを予定しなかったものであること、しかも、スペイン旅行時にその実体験の只中から生まれてきたものであること等々が、特に注目されるからである。つまり、この作品は極めて私的で、自伝的な要素が強いのである。それは、同郷人でもあれば互いに影響し合うところの多かった友人ルドルフ・カスナーの手元にと、定められていたのだ。したがって、この作品のなかの『ich』は、友人がよく知っている 37 歳の詩人 R.M. リルケとしての『ich』であると考えるほうが、作品を展開してゆくための役割を担っている（Rollenspiel）だけの『ich』と考えるよりも、より自然なのである。このような認識は、何らかの方法論に忠実であろうとする以前に、詩人を多年に亘ってスペインへと引き寄せていたエル・グレコやかれの作品、トレドやロンダがともに切り立った岩の上の街で天空に突き出るような佇みを見せていること、そこでの詩人の体験の数々、そうしたものを視野に収めておくことを解釈者に要求するはずだ。拙論は、以上のような観点から、作品自体を注視するという姿勢は常に堅持しながらも、解釈上の困難が生じた場合には、たとえ作品外的なものであってもそれによる補足を排除せず、尚且、繰り返し作品自体へと向き直ることを基本線とする『スペイン三部曲』の解釈であり、『スペイン三部曲』の他の作品への関連を究明するものではない。

2. 概観的考察

解釈に先立ち、この三部作の全体的構成を確認する必要がある。それによって、三篇各々の特徴、共通点等々を割り出しうるかも知れないからである。[但し、都合上、拙論『リルケのスペイン三部曲を巡る考察（その 1）』で論じうる範囲は、三篇のうちの〈1〉に限られるので、本来必要なテキストの揭示も〈2〉〈3〉については、ここでは省くこととする。]

〈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
zerrissner 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 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 Ankunft.⁵⁾

外観的特徴として、最初に気付くことは各篇を構成する詩行数の不揃いである。ここに示した〈1〉が24行と最も多く、〈2〉が22行、〈3〉が21行となっている。〈1〉だけが単節詩で、〈2〉〈3〉はともに最後の部分が短い節として全体から隔てられている。詩行のリズムは、〈1〉では一貫して5ヘーブリクスのイアンボスが用いられているのに対し、〈2〉から〈3〉へと、より自由な形式になり、〈3〉では各詩行中の音節数も一律ではない。したがって、三篇のうちでは〈1〉の形式的完成度が最も高く、〈3〉は最も自由な形式を示していると言えよう。

次に三篇における主なモチーフ、共通項を検討してみるなら、〈1〉において全体を覆っている〈夜〉は、〈2〉〈3〉においては最後の短い節において扱われているに過ぎない。〈2〉〈3〉の主要な部分は、むしろ昼の光の世界に展開されている。〈1〉ではトレドと思われる街のほぼ全景が唄われているが、〈2〉と〈3〉では、岩ばった牧場の斜面が主たる背景となっている。〈2〉〈3〉に共通する〈羊飼い：Hirt〉は、明らかに重要な形姿（Figur）と思われるが、〈1〉には登場していない。唯一共通して登場する形姿は〈羊たち：Herd〉であり、これは〈夜〉が〈2〉〈3〉においては、付け足りのみえる箇所になされているのとは対照的に、各篇のほぼ中央に置かれている。いずれにしても『スペイン三部曲』全体を内的に統一しているのは、スペイン的な風物、夜、羊たちの三つである、と見ることができよう。

3. 一次的解釈 〈1〉

ここでは〈1〉に対して、より詳細な検討を加えるが、解釈としては飽くまでも予備的なもの、仮説的なものを目標とする。したがって、作品の流れからだけでは確定不可能な問題点を洗い出す作業を伴う。即ち、その基本にあるのは作品自体で解決しようという姿勢である。

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);

この最初の6行は、すべて次の行から8行目にかけての《aus mir und alledem ein einzig Ding/ zu machen, Herr》へと繰り返される前置詞《aus》の補足語及びその修飾文から成っている。それはグレコが『トレド風景』に描いたような、劇的な夜の情景の描写だ。詩人の眼は、先ず上空から遠景の山へ、そして峡谷の流れへと向けられてゆく。雲は荒々しく、形を変えながら流動し、星を覆う。しかし、雲間から漏れ出る濃淡の光が、下界の風景を浮かび上がらせる。そこにも風が流れ、眼下の川面には空の明るみが切れぎれに映って見える。非常に変化に富んだ情景である。

2行目から3度に亘って繰り返される《(und mir)》は、括弧に入れられて弱められてはいるが、《mir》はすべてヘーブングであり、音楽的效果は大きい。この括弧は次の行頭で初めて取り外され、直接的な要求へと転じる。

aus mir und alledem ein einzig Ding
zu machen, Herr:

ここで7行半に亘る流れが中断される。しかも、Zu不定句のまま《Herr》の前に投げ出されるのだ。ここまでの全詩行を基本的に構成しているこのZu不定句が、《Herr》に対する祈願を意味するにしても、これだけでは《ein einzig Ding zu machen》という任務は誰に負わされているのかが、必ずしも明確ではない。様々な推測をすることは可能だが、何か決定的な論拠を探すとすると、問題は一気に複雑化する。

我々外国人には、U. フュレボルンが主張するような「個々の語彙を翻訳することなしに、ただ直接的なやりとりだけによる」⁶⁾ 解釈を遂行することは、元来不可能である。また英国語の人々のように、この《ein einzig Ding zu machen》を《to make one single thing》⁷⁾と置き換えることで済ますのも、言語間の隔たりが大き過ぎるが故に、不足分が大きい。しかし、我国の〈リルケ詩集〉において圧倒的な優位を示す「作らせ給え」という一即ち、〈作る〉という仕事は詩人である《mir》が自らに課したものだという解釈に立った一翻訳は、明らかに《ein einzig Ding zu machen》以上の明確さを持っており、原文の不確定性を充分には伝えていない。しかも、私にとっては、その翻訳の背後にあると思われる〈作られるべき Ding=Kunst Ding〉という図式自体が、この作品に関しではもはや有効とは思われないのである。

: aus mir und dem Gefühl,
mit dem die Herde, eingekehrt im Pferch,
das große dunkle Nichtmehrsein der Welt
ausatmend hinnimmt-

それがどんな感情(Gefühl)であれ、新詩集時代のリルケが、それをもとに詩を書こうと言ったりしたのであろうか。彼はその誘惑を自ら制して、「明確な表面」「観られたもの」によって偶然性や可

能性などを排除した「永続するもの」へと努めたのではなかったか。『マルテ』における「と言うのも、詩というのは、人々が何と言っているように、感情ではないのだから（感情なら若い時から充分に持っているのだ）」⁸⁾という一節は余りにも有名だ。しかも、7行目の《alldem》によって顧られる夜の情景は、何と可変性に満ちていることか。したがって、〈Kunstding〉の定義が、ここで言われている《ein einzig Ding》にどこまで適用しうるのか、非常に疑わしいのである。

ところで、ここに登場する「羊たち：Herd」は、上述のとうり、三篇各々に現われる地上的形姿としては唯一のものである。囲いの中に連れ戻されて夜を過ごす羊たちの自然な息づかいに、詩人は《das große dunkle Nichtmehrsein der Welt》を感じ取る。それは羊たちだけの問題ではない。彼らにとって、その視界から突如として世界が消えてしまう時がやがて必ず訪れるのだという峻厳たる宿命、それは生あるものすべてに与えられたものだ。羊たちは、理性によってではないにしても、やはりある種の知覚によって、それを漠然と感じ取りながら、暗い囲いの中で規則的な呼吸を繰り返している⁹⁾。彼らがそれに耐えている感情は、しかし、詩人のそれとは別物であろう。人間が自らの視界から世界を失うことに対する感情は、恐怖や絶望、或は拒否でこそあれ、黙然として耐え続けるようなものではないからだ。羊たちは呼吸のたびにそれを耐えている。勿論、この点に関しては、リルケ特有の死に対する姿勢が問題にされなければならないだろう。後の検討事項としておこう。つまり、リルケは死を生から区別されえないものとして捉えていたはずだ、という反論が考えられるからである。

しかし、作品自体を細かく見れば明らかのように、《mir》と《dem Gefühl》の間には、7行目の《mir》と《alldem》におけると同様、心理的な距離が置かれているのであり、それ故にこそ統合への要求が生じているのだ、と言えよう。この関係は次の《mir》と《jedem Licht》に関しても同じように見ることができる。

,mir und jedem Licht
im Finstersein der vielen Häuser, Herr :
ein Ding zu machen ;

「囲いの中の羊たち」に対し、《jedem Licht》は、人間的な営みの象徴として受け取りうるだろう。家々の暗い佇いの中に点る明りは、暗黒と夜とを耐えうるものにするための、せめてもの縁である。自らも有限な存在である詩人は、同様に有限なる人々の、そのように僅かな抵抗の企てからも隔てられ、それを外界の事象として観ている。そのことが、此処までに5回繰り返されてきた《mir》の孤立感を一層際立たせる。

死を持たなければならないのは、羊たちも人間も同じである。しかし、大きな法則に秩序立てられた必然としての死を甘受している彼らは、燈を必要としない。家々の明りは、死を遠ざけ意識の中から追い出そうとする切実でもあれば無意味でもある人間的願望の象徴である。詩人はその哀しむべき無意味を責めるのではなく、その人間的試みのひとつひとつも、作られるべき《ein Ding》の構成要素に数え入れている。

; aus den Fremden, denn
nicht Einen kenn ich, Herr,

ここにおける人間の有限性は、生の有限としてではなく、認識力の有限として語られる。詩人は異郷の旅人として《denn/nicht Einen kenn ich》と言っているのではなく、むしろ人間が宇宙の主(Herr)に対して、何人かを「既知である」と言う知覚者では本来ないのだ、という意味で《denn/……》と言っているのだろう。それは人間理性の宿命的制限の自覚であり、夜に佇むこの旅人は宇宙の只中における絶対的疎外を意識する。それ故にこそ、一方では《mir》の主張が一層強められなければならない。

und mir und mir
ein Ding zu machen ;

ここで問題なのは、斜字体にされた《ein》によって何が伝えられているのか、である。この箇所はゼンクングに当るため、強調するためにはこの方法しかなかったのであろうが、それだけに詩人の意図は、不定冠詞ではなく純然たる数詞としての《ein》を用いることにあったと見ることができる。つまり、「ある種の……」とか「……のようなもののひとつ」ではなく、厳密な意味での数的概念としての「一」を言おうとしたのだ。そこには「二や、三、即ち複数ではありえない」という意図が働いているのだ。いずれにしても、この問題が「作られるべき Ding」の性格決定に深く関るのは明らかであり、これ以上の考察は、ここでは保留されるべきだろう。

aus den Schlafenden,
den fremden alten Männern im Hospiz,
die wichtig in den Betten husten, aus
schlaftrunknen Kindern an so fremder Brust,

ここでも、詩人は地上的存在の頼りなさ、支えの無さを、もう一度具体的な形姿を用いて唄っている。

ところで、《Hospiz》という用語は、文化的伝統を歴史的に共有してきていない我々にとって、多少の困難を生じさせる。つまり、これを語源的に受け取って「巡礼者用の宿泊施設」と解するなら、〈重々しく咳をする老人たち〉はともかく、〈かくも馴みなき者の胸に抱かれた子供たち〉は、何故そんな場所に居るのが曖昧になるからだ。中世の《Hospiz》は、修道僧たちによる慈善事業から始まったものらしいが、巡礼者の宿となる一方で、病人の看護なども行われ、後者はやがて病院へと、前者はホテルへと発展したのである。今ここで我々が想起すべきものは、役割としてはその中間的なもので、英語の《hospice》が意味するようなもの、即ち、救貧院、孤児院、老人ホーム等の性格のものでなければならないだろう。

即ち、《Hospiz》の病気がちな老人たち、母親以外の者に委ねられた孤児たちは、この世で最も寄り処のない人々なのであり、彼らが過ごしている夜は、〈多くの家々の明り〉の中の夜、〈囲いの中の羊たち〉の夜に並び置かれ、比較されうるものだ。

aus vielen Ungenaun und immer mir,
aus nichts als mir und dem, was ich nicht kenn,

》viele Ungenau《とは、これもまた地上的存在の人間を言っているに外ならない。それは、不完全な理性しか備っていないが故に、〈在るべき在り方〉に対して「不性格：ungenau」であるより外はなく、それ故に「全幅の信頼を寄せるには足りない：ungenau」人間の、宿命的な存在形態である。それに続く》und immer mir《は、再度強められた自我の主張であり、次行の》aus nichts als mir《へと最高潮を迎えるかのようだ。しかし、その一方で、主張する》mir《は己れの有限性を自覚してもいるのだから、次の》und dem, was ich nicht kenn《で、絶望もまた最高潮に達するのだ。と言うのも、》ich《が有限なる存在、不確かなる存在であるからには、》dem, was ich nicht kenn《によって〈言い表わしえないもの〉を言うことにはなっても、それは言語の遊戯に過ぎないからだ。空しさと絶望的な主張との高鳴る不協和音は、しかし、次の確信的な定冠詞付きの》das Ding《によって、一瞬にして断ち切られる。

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 Ankunft.

》das Ding《とそれに続く》das Ding, das…《という念入りな関係文によって、「作られるべき Ding」がいよいよ規定される。これまでの》ein einzig Ding《(7行目)、》ein Ding《(13行目)、》ein Ding《(15行目)においては、曖昧さが際立っていただけに、この最後の4詩行には全く新しい緊張が生じている。そして、》wie ein Meteor《という、与えられた比喻が、鮮烈な印象として視覚的に意識される。しかし、》welthaft-irdisch《や、最後の2詩行による「解説」と思われる部分は、必ずしも達意の表現とは言えない。

いずれにしても、》Meteor：隕星《そのものは明確な特性を本来具有している。それについては、次のように語ることができるだろう。即ち、それは我々の頭上に厳然と存在を続ける星々なのではなく、宇宙空間を当て途なく漂う微少な天体である。その限りでは、我々の視野には捉えられることのない宇宙の塵に過ぎない。それがひと度地球の引力に捉えられるや、落下とそれに伴う燃焼を開始し、我々の視覚に到達するところとなる。それは星空を舞台とする壮麗で瞬間的な情景を現出する。

詩人は、その瞬間劇を描写するのではなく、結びの2行余りに、その意味付けを詰め込んでいる。》in seiner Schwere nur die Summe Flugs / zusammennimmt《は、隕星自体に重みが無ければ、落下という飛翔も、したがって煌めく燃焼もありえない、という意味に取ることができよう。そして》nichts wiegend als die Ankunft《は、燃焼による隕星自体の消滅、即ち重さのない状態での》Ankunft：到着《を意味しているのだらう。そして、そのような隕星の在り方、或は消え去り方を、詩人は》welthaft-irdisch《だと感じているのだ。

しかし、》Meteor《は〈作られるべき Ding〉の唯一の具象的な比喻であるだけに、この2詩行と》welthaft-irdisch《による説明だけでは、その象徴の機能を確定することはできない。したがって、作品内在主義の方法は、A. スティーヴンスの試みが示しているように、この》Meteor《を付け足り的な比喻ではないか、と疑問視するに至るのである¹⁰⁾。しかし、以上において見てきたように、〈作られるべき Ding〉は必ずしも〈Kunst Ding〉と同義ではない——それどころかこの最終部分で一層疑わしくなっている——のだし、それを唯一規定する》Meteor《の重要性、適確性を疑うとなれ

ば、解釈自体に重大な影響を与えよう。ところが、詩人は〈作られるべき Ding〉と『Meteor』とを、余りにも明確に重ね合わせているのであり、そのこと自体は作品中の動かし難い事実なのだ。その関連を解き明かすことは、『スペイン三部曲』の内部においては不可能と見えるにしても、合理的に解釈しうるものであるはずだ。

以下においては、『Meteor』を中心に、詩人にとってこの具象化がどんな意味を持つものであるのか、そして、それが『スペイン三部曲〈1〉』における『Ding』とどう重なり合うのかを、検討することとする。

4. 『Meteor』: 死と英雄を巡る形象

『スペイン三部曲』の〈1〉で唄われた「隕星: Meteor」は、リルケ自身がトレドで実際に目撃したものだと言われている。彼から直接聞いた話として、M. フォン・タクシス夫人は次のように言っている——「彼はそれをトレドにいた当時に見たのでした。彼は夜ある橋の上を渡って行ったのです。すると突然壮麗な隕星が猛烈な速さで天頂から全蒼穹を渡って下り、暗い地平へと落ちてゆき、そして、消えてしまったのです。それは驚ろくべき死でした。」¹¹⁾

1915年にミュンヘンで書かれた『死: Der Tod』にも、この時の体験が鮮かに再現されている。この作品は「そこに死が立っている: Da steht der Tod」(AW3, 103)で始まる。登場するのは毒の入った茶碗を手にした男、即ち今まさに「死」に向かおうとしている男だ。しかし、「さもなくば、いつまでも留り続けるのか: Bleiben sie sonst?」¹²⁾の問は、既に人間一般に向けられていると見るべきだろう。そして、結びの部分に「星の落下」が唄われるのだ。

O Sternenfall,
von einer Brücke einmal eingesehen -:
Dich nicht vergessen. Stehn! (WA3, 104)

しかし、自らの燃焼に煌きながら落下する星は、単なる〈死の象徴〉なのではない。と言うのも、『死: Der Tod』のほぼ1年前に書かれた断篇として、次のような詩句が遺されているのだ。

Einmalige Straße wie ein Sternenfall,
im gleichen Augenblick durch Blick und All
stürzender Stern. O Liebesaugenblick. (WA3, 431)

つまり、一瞬にして燃え尽きる流星は、「一度限りの道: einmalige Straße」の比喩でもあり、その1回性に重心があるにしても、やはり〈生の象徴〉なのである。宇宙的時間から見ればほんの束の間ではあっても、それは生であり、確かな存続の時間である。

『Meteor』が〈生〉と〈死〉の双方を同時に象徴するものだ、という認識は、リルケ特有の存在観として知られている〈分かち難い生と死〉に結びつくものだ。但し、この場合に忘れられてはならないのは、それによって人間リルケが死の恐怖から免れていたのだ、と受け取られてはならない、ということである。詩人リルケが己の絶望のなかから〈永続性〉を使命とした、その過程を無視することはできない。もしも、死の恐怖、人間の有限が乗り越えうるものであるなら、マルテ・ラウリッ

ツ・ブリッゲの苦悩はあれほど果しないものとはならなかっただろうし、『悲歌』も書かれる必要はなかっただろう。『スペイン三部曲』についても、同じことが言えるのであり、それがどんな神であるかも定かでない『Herr』に対する哀訴の切迫感は、人間の地上的宿命を意識せずして生れえないものだ。1913年12月29日付の書簡は、彼が希求しているものと現実との隔たりを率直に認めている――

「生と死とは何と恐ろしいものでしょう、両方が絶えず1体のものとして見られ、ほとんど違いのないものであるでなければ。しかし、勿論そんなことは天使にこそ関りのあることでして、我々の及ぶところではありません。或は、関わりうるとしても例外的な場合だけで、遅々とした苦悩の後のほんの束の間のことに過ぎません」¹³⁾

この述懐は、ほぼ2年前の『第1の悲歌』で、既に「しかし、生きている者らは皆、それらを余りに強く分かつという誤りを犯す」¹⁴⁾と唄ったその詩人自身によるものだ。注意を引くのは「ほんの束の間」にしる、リルケが自ら「例外的」という状況を体験していた、ということだ。それが『悲歌』誕生の瞬間であり、手記『体験：Erlebnis I-II』で語られているような瞬間であったのだろう。いづれにしても、「例外的」でない時のリルケは、遅々とした苦悩のなかにあって、死の恐怖を耐え易いものにしようと努めていたのである¹⁵⁾。当時のリルケが、即ち『第1の悲歌』誕生以後のリルケが、一貫して〈死〉を中心に巡っていたことは、後の創作上の成果からも明らかにされうるだろう。既にあげた『体験』が、過去の体験を書き起こす形で1913年のロンダ滞在時に成立し、一方では『第6の悲歌』が書き始められていた¹⁶⁾。『悲歌』のなかの〈英雄の章〉とも言うべきこの『第6の悲歌』は、『Meteor』との関連から、とりわけ注目しておく必要がある。

リルケが、「英雄：Held」や「早死の者たち：die jugendlich Toten」を讃嘆するのは、彼らの彼方へと突き進む姿(Diese stürzen dahin)¹⁷⁾故であり、行為への衝動(der Andrang des Handelns)¹⁸⁾の余りほとんど躊躇もなくこの世を駆け抜けていった、その死に対する姿勢故である。それは自らを燃やしつつ落下する星の壮麗な死と重なりうるものだ。また「英雄」の原型は、既に『第1の悲歌』に現われており、したがって、『Meteor』は、その原型としての「英雄」の新たな形象である。そして、上述の『第6の悲歌』における「英雄」は、さらに『Meteor』の象徴機能の影響をも受けていると考えるべきだろう。『第1の悲歌』は次のように唄っている。

denk : es erhhlt sich der Held, selbst der Untergang war ihm
nur ein Vorwand, zu sein : seine letzte Geburt.¹⁹⁾

滅亡自体が英雄にとっては英雄たる由縁であり、したがって、「誕生」を意味する。即ち、「英雄」もまた、『第1の悲歌』においては持続する(es erhhlt sich der Held)〈生〉の象徴であり、『第6の悲歌』においては〈死〉へと果敢に突進するものの象徴なのである。

後者において、要求されている〈死への突進〉は、既に引用した詩『死』が、自殺の場面を彷彿とさせていることから、明らかに意図的な、自覚的なものである。スペイン旅行後のリルケが〈クライストの死〉²⁰⁾に没頭し、〈死に足を踏み入れた〉ヘルダーリン讃歌(『An Hlderlin』)²¹⁾を書いたのも、この行き過ぎた要求と結び付いている。リルケ自身の説明によると、それは「生の最奥の喜びと栄光とによって、死への親しみを強める」²²⁾という試みであったという。即ち、死が人間にとって「冷淡なもの：das Fremde」²³⁾であるのは、それが余りに大きすぎる力を及ぼすからで、人間はこの超越的現象を前にしては、何もしないものであり、人間的な合理的連関に組み入れるこ

とは全く不可能なのである。それ故に、自ら体験したと言う〈例外的〉瞬間や、死の恐怖を乗り越えて行った「英雄」の伝説は、人間と〈死〉との関係の緒として期待されたのである。

〈死〉は、『マルテ』でも語られているように、闇雲に襲い掛かってくるものであり、その限りでは、生の合理的な意味は〈死〉によって著しく損なわれている。生に執着する限り、〈死〉は不合理で冷淡なものであり続けるだろう。しかし、この世を一瞬のごとく駆け抜けていった〈英雄〉やく早期の死者たちにとっては、〈死〉はむしろ彼らのものとなっており、その彼方には永遠が支配する真の存在界が予見されている。

『スペイン三部曲(1)』における『Meter』が象徴するのも、そのような〈死〉への姿勢である。詩人が自らに要求しているのは、〈死〉と〈死〉への恐怖とを克服することであり、地上的境界を越えて(welthaft-irdisch)存在することの可能性である。しかし、この作品の切実な哀訴を彩っているのは、彼岸への単なる憧れでもなければ、〈死〉の要求でもない。詩人は飽くまでも自我(Ich)を手放すまいとしており、地上的願望を放棄してはいないのだ。『mir und mir』という主張の繰り返しは、『Meteor』の果敢さに揺り動かされながらも、現世的無意味を救済しようとするのであり、それ故にこそ歌い上げられた現世的客体との統合が望まれるのである。

注 解

- 1) 『Gedichte an die Nacht』には、他に19篇が収められたが、うち1篇を除いて、未発表の作品(1913~1914)ばかりだった。
- 2) Käte Hamburger: Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes: in: Rilke in neuer Sicht, W. Kohlhammer, 1971.
- 3) Ulrich Fülleborn: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Heidelberg 1973.
- 4) Anthony Stephens: Nacht, Mensch und Engel, Frankfurt/M. 1978.
- 5) Rainer Maria Rilke; Sämtliche Werke (WA1~12), Frankfurt/M. 1976; 3, S. 43f.
- 6) U. Fülleborn: a.a.O., S. 44.
- 7) Donald Prater: A ringing glass, The life of Rainer Maria Rilke, Oxford, 1986. S. 218.
- 8) WA11, S. 724.
- 9) Rainer Maria Rilke: Briefe, Frankfurt/M. 1966. S. 514.
- 10) A. Stephens; a.a.O., S. 44.
- 11) August Stahl: Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk, München, 1978, S. 284.
- 12) WA3, S. 104.
- 13) Rilke/Marie von Thurn und Taxis:

Briefwechsel I~II, Frankfurt/M, 1986. S. 346.

- 14) WA2, S. 668.
- 15) 1914年2月16日付、マグダ・フォン・ハッティンベルグ宛の書簡は次のように言っている「妹よ、あの頃はまだ、ぼくがのちに若くして死んでいく人びとのことをどんなに嘆賞するようになるだろうかということを、ぼくは予感していませんでした、彼らが突進して行ってしまうということではなくて、彼らの死そのものを、その卓越性、その寛大さを、ぼくたちへ向けられた彼らの死の柔和さを、どんなに嘆賞するようになるだろうかということを」(吉村博次訳)彌生書房『リルケ全集第6巻』(昭49)240頁。
- 16) 『第6の悲歌』は、その31行までが、1913年ロンドンで書かれた。
- 17) WA2, S. 706.
- 18) a.a.O., S. 706.
- 19) a.a.O., S. 686.
- 20) Rilke/M.v. Thurn und Taxis: a.a.O., I, S. 342.
- 21) WA3, 93f.
- 22) Rilke, Briefe, S. 574.
- 23) a.a.O., S. 521.