

彫 像 の 吐 息

—R. M. リルケの音楽概念における存在と世界—

水 沼 和 夫*

初期のリルケには、既に言語そのものへの不信心とも言うべきものが窺われる。その不信心感を最も明確に形式化したものが、アンソニー・ステイヴンスによって度々言及されるリルケの〈Vorwand 論〉である。1898年のリルケが現代抒情詩のために設定した⁽¹⁾〈Vorwand〉と〈Geständnis〉というこの二重構造は、いわば眼前に実在しているものと、その背後における真の存在界との関係である。後者についての直接的表現が不可能だと考えられるが故に、ひとつの契機として、可視的現実の素材が必要だ、というのである。A.ステイヴンスは、この Vorwand 論がリルケの詩作態度を初期の段階で決定しているというよりは、むしろその後のリルケにとってこそ、より本格的に機能しているのだ、と主張している。⁽²⁾拙論もまた、こうした立場から、Vorwand 論との関わりを考慮しつつ、リルケにおける音楽という概念を、やはり1898年の時点から掘り起こし、そこにその後のリルケに特有な詩的空間の原型を見ようとするものである。

I

ところでリルケと音楽との関係は、ロダン体験、セザンヌ体験等と呼ばれる、この詩人と造形芸術との極めて深い関わりに比べれば、ほとんど問題にならないほど希薄だったと言わざるをえない。詩人リルケが何らかの音楽作品とか作曲家に動かされて、優れた作品群を生み出したなどという事実を探してみても、無駄なことである。リルケと親しかった直観的思想家ルドルフ・カスナーが、詩人としてのリルケについて、決して音楽的とは

言えなかったと断言しているのは、信頼すべき正当な証言だと思われる。⁽³⁾

しかし、それにもかかわらず、この非音楽的詩人の生涯の作品を概観してみればわかることだが、彼は繰り返し直接のテーマとして音楽を取り上げているし、幾多の書簡やその他の小散文の類においても、音楽に関する興味深い発言をしているのである。このような事実に注目したクララ・マーグルは『リルケと音楽』（1960）において、リルケと音楽との関係を幼年時代から晩年に至るまで、徹底的に調べ上げている。それによって明らかにされているのは、少年期における民謡調のリートへの傾倒、パリ時代以降に顕著な音楽に対する闇雲な敵視、そして晩年における音楽への畏敬、という経過である。こうした関係の推移はそれだけで実に興味深いものであり、またクララ・マーグルの意図も本来そこにあったものと思われる。

但し、拙論がここに展開しようとする論究は、そういう試みとは性質を異にしている。というのも、リルケの言う音楽は、通常の意味における芸術の一分野としての音楽にそのまま重なり合うものではない、というのが拙論の立脚点だからである。つまり、リルケが用いる「音楽」という用語が、時にはそのまま演奏会における音楽を指しており、それ以上ではないという場合も勿論あるということは認めながらも、殊に美学的な発言においては、いわば〈事物たちの音楽〉とでも言うべきもの、究極的には「音楽のなかの無言の部分」⁽⁴⁾をこそ意味しているのだ、という点に深く注目し、音そのものとはむしろ無縁と思われるこの音楽を問題の中心に置こうとする立場に立っているのだ。

*八戸工業大学一般教育部

このようなリルケ特有の音楽観は、既に1898年の『フィレンツェ日記』に表明されている。即ち、音楽は他のあらゆる芸術に内在し、それら各々の作品をとうして生じてくるものなのであって、その本質から言って、他の芸術分野に並立させて論じうるものではない、という捉え方である。この音楽概念は同じ年の手記の類において〈事物たちのメロディー〉という表現を得ることになる。それは「事物たちや諸々の香りの中で、感情や想い出の中で、たそがれや憧れの中で作用し合っているあの偉大なメロディー」⁽⁵⁾なのだ。前景にあるのは現に実在し、可視的でもあればまた耳で感じることもできる事物たちの世界だが、その背景にあるのはそれら現実の事物たちを契機として生じてくる、広々とした偉大なメロディーであり、もはや耳に聴きうるものでもなければ眼に見うるものでもない。それは単に詩的にのみ感じ取られた非現実の空間とも言うべきものである。但し、この空間は虚無と沈黙による静的な世界であるというよりは、偉大なメロディーが互いに作用し合っている動的な連関の世界なのである。

そして、この前景における実在の事物たちと、その背景における偉大なメロディーとの関係は、そのまま彼のVorwand論に結び付いているのだ。つまり、Vorwandとしての現存の事物たちの世界に対して、これを介してのみ把握可能な「芸術の真の意図」⁽⁷⁾である背景的メロディーの世界が、普遍的なものとして真に存在するのである。この背景的なものに比べれば、眼前に実在するように見える事物たちは、ただ単に〈Vorwand：口実〉としての意味しか持っていない。それは真の世界の前に置かれた壁＝Vor-Wandにすぎない。一方、真に普遍的なものである〈背景のメロディー〉の究極の実体は、若いリルケにおいては、神という概念に結び付いているのだ。そのことは『事物たちのメロディーについての覚え書き』（1898）に

においても充分に見てとられうるが、1900年春の『ニーチェの《悲劇の誕生》⁽⁸⁾についての傍注』において、最も明確に表われている。この『傍注』の本来の意図は演劇理論の起草にあったと思われるが、ここでリルケが問題の中心に置いているのは、ほかならぬ〈ディオニュソス的なもの〉である。〈ディオニュソス的なもの：音楽〉というニーチェの公式に対し、リルケは〈音楽：背景の偉大なリズム〉という詩的な概念を代入する。音楽は「自由な流れゆく力」「適用されない力」なのだが、その「適用されない力」は「即ち神そのもの」であるが故に、彼の言う音楽は神の別名にほかならないのだ。当時のリルケの汎神論を考えれば、これは少しも奇異なことではない。音楽であり神であるこの「適用されない力」は「あたかもわれわれなど存在しないかのように、何の気遣いもなくわれわれの頭上を流れ漂っている」⁽⁹⁾ものであって、〈適用されない〉というのは、つまり人間によって利用されたり、使用されたりすることが不可能だ、ということだ。経験的現実内の人間のためであるのではない、人間とは別種の力なのである。人間界とは無縁であるという意味で、この力は完璧に自由なのだ。また同じ意味で、この力にとっては、人間の存在などは無に等しいものであり、人間に対する気遣いなど少しも必要とはしていないのだ。それが神と人間との、即ち音楽と人間との関係なのである。

既に『フィレンツェ日記』の音楽考察の部分で、リルケは自分がそれまで音楽に近づくことができないでいたことを認め、そのうえで「わたしは音楽を求めることになるでしょう」という決意を示している。音楽についての彼のその決意は、音楽が神と同義だという点から言えば、後の『時禱集』の各巻において実行に移されているわけである。そして、そこで証明された〈神〉という概念の徹底的不明確さそのものこそ、晩年に至るまで詩人

リルケの創作活動を根底で支え続けるものなのである。

しかし、初期リルケにおける音楽：背景のメロディーが、本質的に内包している問題は、このような神概念にのみ関連しているのではなく、それは同時に存在と世界とに関する詩的に表現されたイメージでもある。存在形式という点から言えば、個々の存在の独立ということが¹¹¹、リルケにとって動かぬ前提であることは議論の余地のないところである。しかし、一方ではその孤立した個々を再度統一的連関の中に置いて認識するということが希求されているのだ。だからこそ、リルケは舞台芸術における「ひとつの共通の魂」として、〈背景のメロディー〉を機能させようと試みたのだ。¹¹²その〈共通の魂〉の内部において真の存在を実現するということは、「ひとつのメロディーの部分であるということ、即ち一定の空間を正当に所有するということ」¹¹³にはかならない。したがって、真の意味での存在とは、ひとつの空間として解さるうるのである。また少し後になって、リルケは「あらゆる生長するものの根が、そこから水を吸っている共通の深み」¹¹⁴ということを言うが、人間もまた「生長するもの」であるが故に、この共通の深みによって存在しうるものなのである。したがって、この〈共通の深み〉もまた〈背景のメロディー〉と同様、眼前に存在する〈前景的なもの〉を越えた、根源的な意味での存在者そのものである。そして、それが〈共通の〉ものであるが故に、本来そこにおいては空間的な意味でもまた時間的な意味でも、個々の存在の明確な区別は全く問題にならない。共通の深みにおいては、すべてがひとつでなければならないのだ。真の存在の確立は、この共通の空間において、自らがその空間となることによってのみ実現するのである。

このように、初期リルケの言う音楽は、世界と存在の一体化というイメージなのだ。このことは、

後のリルケによって分化され、純化されるという過程を通じながらも、音楽というひとつの概念に内包されたまま、リルケの芸術観と世界観を特徴づけることになるのである。

II

1902年に始まるロダン体験の時代とは、リルケが造形芸術の創作過程を意識的に真似て詩作を行った時代である。彼の Vorwand 論で言えば、それは〈背景的なもの〉よりも眼で見ることでできる、また手で触れることもできる〈前景的なもの〉が重視された時代だと規定することができる。それはまた、一種の観念的世界とも言うべき〈背景的なもの〉に対する、直接的呼び掛けが中断される時代でもある。この時代のリルケが従事する〈手仕事〉は、それ以前には「Vorwand にすぎぬ」ものであったはずの個々の事物、事物を形造っている表面や輪郭だけを問題にするのだ。したがってこの時代には、音楽は事物たちの実在性に反すると考えられるが故に、拒否すべきものとなる。1903年8月の書簡は、この時代のリルケに特徴的な、音楽に対する否定的態度が鮮明に表われている——「芸術のこの反対、この結晶しないもの、この流出への誘惑…」¹¹⁵と。そして、音楽に対する、即ち〈背景的なもの〉に対するこのような否定的態度は、同じ時代のリルケにおける、美に対する保留的な姿勢と重なり合っているという点で、非常に注目すべきものなのである。つまり、美を直接の対象とすることを避けようという姿勢である。それでは芸術家がすべきこと、また可能なことは何なのか——後の『ロダン講演』（1907）において、リルケは次のように言っている。

「一定の方法で閉じられ、どの部分についても偶然ではないひとつの表面を創り出すこと、自然の事物たちと同じような、大気に取り巻

かれて影らされたり照らされたりしているひとつの表面、ただこういう表面を造り出すということ、それが為しうることのすべてである、それ以外ではない、ということが…〔中略〕……わかるのです」¹¹⁶

というのも、「美はいつもそのほかに加わってきた何物のか」¹¹⁷だからである。こうして彼の手仕事は、事物の実在性と固有性を巡って進められるのだ。そして、素材に対するこうした謙虚な姿勢を保つことによって、〈Vorwand〉と〈Geständnis〉という初期の構想が初めてその機能を充分に果すことになるのである。その結果として、彼の〈事物詩〉が生み出されたのだ、ということには疑問の余地はない。

にもかかわらず確認しておかなければならないのは、『ロダン論』自体において即に見われているところであるが、手仕事の遂行そのものがリルケの芸術の最終目標だというわけではない、ということである。彼が手に触れられるもの、眼で見ることでできるものに携るのは、そうした「すべてのことが準備された時に」¹¹⁸手仕事の過程では直接的対象とすることのできなかった美が、〈そのほかに加わってきたもの〉として生じてくるからにはほかならない。その美とは、1898年の時点で「音楽はすべての他の芸術のなかに在って、それらの作品からより穏やかにわれわれのほうに向ってくる」¹¹⁹とされた、あの音楽なのだ。したがって、詩人リルケの芸術的衝動は、その最も深いところにおいては、初期におけるそれと全く同一の方向に向けられているのだ、と考えるべきなのだ。このことは、余りに当然すぎることであるからか、或はロダン体験の意味を強調しようとする余りか、しばしば忘れられてしまう。しかし、どんなに大きな体験であろうとも、ひとりの人間を本質的に変化させてしまうような体験はありえないのであ

る。勿論、だからと言ってロダンとの出会いと彼への師事が、リルケにとって大きな意味を持たなかった、などというわけではない。ロダンと出会うことによって、素材と詩作とに対するリルケの姿勢は大きく変化したのである。この時代のリルケが音楽を「流出への誘惑」として退けたのは、ロダンの影響下にあった彼の真剣な、良心に従った告白だったことに疑いはない。今や彼は、気紛れや偶然の愛を捨て、何を期待するでもなく、すべての事物たちにおける存在としての意味を、その否定し難い表面から看取しようとするのである。

そういう詩作態度の変化は、彼の眼の仕事〈見ること〉に最も如実に現われるのであるが、それは事物に対してばかりでなく、人間に対しても同じように言える観照行為なのである。1898年のリルケは事あるごとに自然主義的態度を批判したのだったが、¹²⁰今度はパリの雑踏と街角に巣くう見捨てられた人々の醜悪な現状を、その赤裸々さのままに受け取ろうとするのだ。そして、パリ時代初期におけるリルケのこうした体験が、『マルテ・ラウリッツ・ブリッゲの手記』を生み出すことになるのだ。

ところでリルケ解釈のうえで非常に重要な位置にあるこの散文作品は、拙論のテーマである〈音楽〉に関しても、極めて重要な要素を提供されている。以下において、われわれはそれを見てゆくことにする。

新たにリルケの課題となった〈見ること〉は、彼の事物に対する称賛にもかかわらず、その事物たちの確実な在り方に対する疑いに結び付くことになる。というのも、事物たちの存在の確実性といい、手で触れることのできる面といい、それは果して真に確実なものかと言いうるであろうか。今は確かに見つめ渡し、また触れることのできる事物といえども、決して永遠というわけではないのだ。まして、それに触れている人間の両手自体

が、消滅という変化にさらされているのではないか——こうした経験的世界への疑いと、それに対する人間の表面的認識への反省が、『マルテの手記』の前半における主要なテーマなのだ。そして、経験の現実に対するアンチテーゼとして、一見非常に奇妙な感じのする超現実的体験——たとえば幽霊の出現など——が繰り返し想起されているのだ。

このような経験的世界に対する超現実的世界の関係は、ヴァルター・H・ゾーケルの言う〈ブリッゲ的なもの〉に対する〈ブラーエ的なもの〉²¹⁾の関係に相当するものである。後者はその名称からわかるように、マルテ青年が受け継いでいるふたつの家系における両極性に基いているが、W・H・ゾーケルの規定するところによれば、〈ブリッゲ的なもの〉は「固有性の原理」として、〈ブラーエ的なもの〉は「あらゆる境界を消滅してしまうものの原理」として解されるのである。²²⁾そして、両家（即ち、父方のブリッゲ家と母方のブラーエ家）における死の形は、この対立的関係を象徴するものなのだ。つまり、老侍従クリストフ・デトレフ・ブリッゲにおける、全生涯の戴冠と完結としての固有の死と、ブラーエ家における時間的経過の無視とそれによる死そのものの不承認という対照である。また、このふたつの世界と、そこに登場してくる人物たちは、明らかに意図的に創り出された特徴を、²³⁾各々の家系に相応した形で持たされている。それについての長々しい引用は避けることにして、たとえば両家に関する空間描写は、何気無いものようでありながら、しかし厳密に両原理に基いているのである。即ち、老侍従の終焉の部屋のひとつは「カーテンが引き開けられ、物怖じて胆を潰しているあらゆる対象を、夏の午後の荒々しい光線が調べまわし、蔽をとった鏡面で無骨に体を翻すのだった」²⁴⁾と表現されているが、これは各々の事物とその明確な輪郭によって成立している現実世界の喩えである。一方ブラーエ家

の大広間は「その薄ぼんやりとした高さや一度も完全にははっきりしたことのない隅々によって、ひとつの像からあらゆる像を吸い出してしまうのだが、その代りに何らかの代償を与えることがない」という、いわば輪郭や面の消失した世界なのである。これらふたつの空間描写にみられる対照的關係は、両家における死の対照と重なり合っているのは言うまでもないが、そればかりか初期における〈前景的なもの〉対〈背景的なもの〉の関係をも想起させるものである。つまり、前景の現実における固有性の原理としての〈ブリッゲ的なもの〉に対し、背景的世界として、あらゆる個を超えた全関連性の原理である〈ブラーエ的なもの〉がその対極に置かれるのである。事物の実在性に比較して、リルケは音楽を「結晶しないもの」、「流出への誘惑」と言っているが、それは〈ブリッゲ的固有性〉と〈ブラーエ的境界の消失〉の別な表現に過ぎない。初期のリルケにおける音楽という概念が既に内包していた空間は、そこにおいては個々の区別ということが全く問題にされない、〈ひとつの共通のメロディー〉だった。その意味で、音楽は〈ブラーエ的なもの〉なのである。

ところで、〈ブラーエ的なもの〉の特性は空間に関してのみ通用するのではなく、時間に関しても全く同様に通用するものである。それは老ブラーエ伯の、時間的経過の否認という態度に象徴的に表われているのだ。

「時間的継起は彼にとっては全く意味を持たなかった。死は瑣末な突発事であり、彼はそれを完全に無視していた。一度彼の記憶に留められた人々は実在しており、彼らの死がそのことに何らかの変化を及ぼすということはありませんでした。この老主人の死後何年かたって、彼がこれと同じ頑さで未来のことについても、それを現在のこととして受け取

っていたことが、さきやかれた」²⁶

時の流れとそれによる諸々の変化を無視するからこそ、老ブラーエ伯は死をも認めない。ブラーエ家の大広間に再三幽霊が現われるのは、そのためである。この時間経過の無視と死の不承認という老ブラーエの態度が、リルケ自身の生と死の一体化という考え方に基いているのは言うまでもない。生と死との間には、本質的には何の違いもないのである。そして、老ブラーエは自らが死と一体になっているからこそ、むしろ死という現象を認めないのだ。一方の侍従ブリッゲが、死の反対としての生を生き、生の反対としての死を死んでゆくのにに対し、老ブラーエはその混然としたものを生きるのみである。

この点では、〈ブリッゲ的なもの〉を生の原理とし、〈ブラーエ的なもの〉を死の原理とすることも可能である。そして、『マルテの手記』の後半における、〈ブリッゲ的なもの〉に対する〈ブラーエ的なもの〉の見逃し難い優位は、後者がこの死の原理であり、経験的自我をもともと放棄してしまっているものだからだ。〈ブラーエ的なもの〉の優位が増々明確になってゆく過程で、マルテの死に対する恐怖もまた増大してゆく。それは、彼が己を放棄することに抵抗しようとしていることの証左だ。しかし、彼はその恐怖の最中において、次のように考えるのである――。

「にもかかわらず、ぼくは暫く前から考えているのだ、それがわれわれの力なのだと。われわれにとってはまだ強すぎる、われわれの力のすべてなのだと。確かにわれわれはその力を知ってはいない。しかし、われわれの最も僅かにしか知らないものが、ほかならぬわれわれの最も固有のものなのではあるまいか？ ぼくは時々考えてみるのだ、天国や死がどう

してできたのか、と。それは即ち、われわれがわれわれの最も貴重なものを退けてしまったために生じてきたのだ。何故なら、その前にやっておくことがまだ沢山あったし……」²⁸

マルテがここで「われわれの最も固有のもの」と言っているのは、「恐怖を生みだす力」のことであるが、その恐怖は、死という経験的自我の消滅に対する恐怖である。したがって、この恐怖を生み出す力とは、死そのものである。それはまた、現実界の存在物に対し、独自の存在の何よりもの保証である境界、面を消滅せしめる〈ブラーエ的なもの〉にほかならないのだ。つまり、マルテは〈ブラーエ的なもの〉を恐怖する一方で、それを「われわれの最も固有のもの」、「われわれの力のすべて」でもある、と考えているのである。

このことは、リルケが後に〈das Fremde : 冷淡なもの〉について言っていることと全く重なり合うということ²⁹、さらに〈das Fremde〉が音楽でもある、という点で非常に注目に値する。それに関しては、われわれはもう一度角度を変えて見てゆくことにする。

III

『マルテの手記』における〈ブラーエ的なもの〉と初期のリルケにおける〈事物たちのメロディー〉の類似性は、非常に興味深くはあっても、結局は間接的な論理によってしか語りえないものであった。それは、この時代のリルケが直接的なテーマとして音楽を語るということを避けようとしていた事実が、否定し難いものであることの何よりもの証明でもある。『マルテの手記』のなかの僅かな音楽についての言及箇所においても、過剰なもの、神秘的なものとしての音楽に対する、保留的な態度が目立つだけである。

リルケと音楽との、この外見上の疎遠な関係は、

『マルテ』後の彼によって補われることになる。しかし、その傾向は既に1906年から1907年にかけてのカプリ島滞在の頃（つまり、『マルテの手記』執筆中のことだが）から顕著になっており、われわれはそこに、〈事物たちのメロディー〉の直接の再現を見るのである。

1907年1月末の『海からの唄』は『新詩集別巻』中で最も早い時期に書かれたものだが、そこでは「唄」と「風」と「空間」とが、ひとつのものとして唄われているのだ――

『海からの唄』

海からの太古のいぶきよ、

夜に吹く 海の風、

おまえは誰に向かって吹くのでもない。

眼覚めているからには

見ていなくてはなるまい、

おまえに耐えている己の姿を。

海からの太古のいぶきよ、

原始の巖のために吹いているにすぎぬかのよう、

ただ空間だけを

かなたから奪い取り吹き寄せる……

おお どんなにおまえを感じ取っていることか

揺れ騒ぐ一本のいちぢくが、

崖上、月の光を浴びて。³¹⁾

この詩には、カプリ島の小さな海岸ピッコラ・マリナーの名が添えられているが、リルケはそこで、海から吹き寄せる夜風に耐え、耐えている自分の姿を見つめていなければならなかった、という。「耐える」というのは、勿論〈ひたすら空間だけをかなたから奪い取っては吹き寄せる〉風に対してだが、しかし、何故それがリルケにとって

「耐える」と言うべきことなのだろうか。それは二度も繰り返して強調されているように、この風が〈海からの太古のいぶき〉だからである。吹き寄せ続ける海の風が〈太古のいぶき〉である以上、リルケの眼前には、時間的境界の混交ということが生じているのだ。経験的認識の側に立つなら、それは承認し難い現象である。マルテの父はクリスチヌ・ブラーエの幽霊に向かって拳を振り上げたのだったが、カプリ島のリルケはそれを耐えなければならないと自覚しているのだ。しかし、耐えるだけでは充分ではない。自然の事物の代名詞でもある「一本のいちぢく」は、その海からの唄をむしろ感情移入的に感じ取って（*einfühlen*）いるのだ。人間的自我と自然の事物とのこのような対比もまた、この作品における重要な要素なのである。そして、この風が「唄：Lied」であるということは、単なる抒情的比喩ではない。即ち、空間と時間におけるあらゆる境界の粉碎者として、音楽的なものがイメージされているのだ。

次に同じようにこのカプリ島滞在に関連する作品『ジレーネ島』の終りの部分を見てみよう。

『ジレーネ島』

……

……

音もなく水夫たちのうえに 危険が現われる。

彼らは知っているのだ、

あの金色の島に 時として流れる唄を――

彼らは盲目滅法蛇にもたれかかる。

まるで取り巻かれてもしたかのようだ、

全幅の広がりを含み 耳へと吹きつける静けさに。

この静けさは 何びとも立ち向かえぬ唄声の、その裏側ではなかろうか。³²⁾

ここで注目すべきことのひとつは、〈唄声の裏側としての静けさ〉という表現である。〈唄声〉を〈音楽〉に置き換えうるとすれば、「音楽のなかの無言の部分」という後に明らかにされる音楽観が、ここで既に出出しているのだ。これが、初期における〈背景のメロディー〉に由来するものであることは言うまでもない。古代の英雄伝説に想を得たこの詩で、その超現実のメロディーが、「全幅の広がりを含み持ち」つつ「何びとも立ち向かえぬ」恐るべき危険として、水夫たちを取り囲むのである。水夫たちにとっては、その「耳へと吹き寄せる静けさ」は、決して未知ではない。しかし、ほとんど予期されていたその出現に、彼らはまるで敵に取り囲まれてもしたかのように、名々舵に身を寄せて待ち構えるのだ。それは『海からの唄』のリルケが、太古の空間を吹きつける夜の風に、耐え難い恐怖を感じていたのと同じことである。

カプリ島滞在を契機にして生まれた詩には、この他にも、たとえば『春の風』や『風景』⁹³など、輪郭や表面とは反対の関係に置かれるべきものを唄っている作品が目立つ。これは、事物詩の完成期に入っていたこの頃のリルケの内面で、既に別の傾向が芽生え始めていた、ということの証左である。勿論そういう傾向は、前章におけるように、『マルテの手記』における〈ブラーエ的なもの〉の優位に表われていたことでもある。そして、その傾向に関して非常に重要な意味を持つと思われるのが、やはりカプリ島滞在時における超現実的〈体験〉である。それは、後の1913年1月になって『体験〈I〉、〈II〉』の〈II〉として、初めて書き留められたものだ。

……あの時、鳥のひと啼きする声が、外界と彼の内部とでひとつになっていたのだった。その啼き声は、いわば、肉体の壁のところで屈折し

てしまわずに、その両者をひとつの連続的な空間につくりあげてしまったのだ。そこにはただ最も純粹で最も深い意識という唯一の個所だけが、不思議に守られて、残っているのだった。⁹⁴

このような内部と外部との境界を喪失してしまうという体験が、後の〈世界内面空間〉との出会いを示すものであるということは、言うまでもない。つまり、これは聴覚による〈世界内面空間〉の体験だったのである。〈見ること〉に基本的な詩作態度を置いていたリルケが、その最中に不可視的なものの名状しがたい力に、聴覚によって、出会うことになった、という逆説は注目すべきだろう。そして、その体験がカプリ島滞在時のことだったということから考えて、『海からの唄』をはじめとする当時の詩作品に、音そのものとはむしろ無関係な音楽として、境界を持たない、次元の混交した空間界が唄われていることは、決して偶然ではない。

ところで、この恐るべき危険の体験とその客観的記述との間の時間的隔りも、見逃しがたい意味を持っている。つまり、ひとつには、リルケがこの体験をいつまでも鮮明に記憶しつづけていたこと、またひとつには、それほど衝撃的だったこの体験が実際に整理された形で書き留められるためには、実に6年もの歳月を必要としたということ。このふたつのことが示しているのは、音楽的なものに対する場合と全く同様の、保留しておこうとする自制の姿勢と、それに伴い続ける強い欲求と苦悩である。前景における可視的な事物たちを越えてしまうような高慢さは許されない、というのが〈ロダン体験〉後のリルケの一貫した立場だった。そして、その位置に留ろうとしながらも、リルケが如何にますます、その背景における名付け難いものに近づいてゆくことになるか——それは『マルテの手記』が示しているところでもある。

1912年の10月末から翌年2月下旬にかけてのスペイン旅行は、上述の意味での必然的な転換を、リルケの詩作態度のうえに迫ることになった。エル・グレコのトレド風景の圧倒的な印象と、³⁵ある種の神靈的告知とに導かれて、リルケはトレド、³⁶コルドバ、セヴィリア、ロンダ、マドリッド等の各地に滞在している。後の書簡によると、リルケはロンダで己の視覚の限界を自覚し、別の感覚で、³⁷即ち音楽を通して世界を捉えようとするのである。こうした意識的な転換は、ロンダ滞在に先立つトレドにおいて、次のような考察となって表われている。

……³⁸彼が音楽について言っている、古代諸民族における音楽の役割のことは、やはり正しいのかもしれませんが——即ち、音楽のなかの無言のもの、何と言えいいのか、音楽の持つ数学的裏面というものが、たとえば中国においてはまだ、もっぱら生活を秩序付ける要素だったのだ、ということ。中国では全帝国に採り入れられていた基音（ファの音に相当）が、最高法規という重要性を有していて、その音を出す笛は、度量単位として、その笛の容積量は空間容積の一単位等々として交付され、権力から権力へと有効に受け継がれたほどなのです。音楽は、いずれにしてもすべての古代の国々において、何か言いようもなく責任のあるもの、非常に保守的なものでした。そして、この点に、私の音楽感覚のかかなりのものが経験しうる箇所があります。……〔中略〕……音というこの口実（Vorwand）の背後で、万有が近づいて来ます。一方の側にはわれわれが存在し、他方の側では、われわれを隔てているのは僅かに揺れている大気だけなのですが、われわれによって興奮させられ、星々が傾いて瞬いているのです。それ故、私はファーブル・ドリーヴェの言う、音楽にお

いては聴きうるものだけが決定的なのではない、³⁹ということを感じたい気持ちになるのです。…

ここで語られている音楽は、その本質においては決して耳に聴きうるものでもなければ、音として感じ取られるものでもない。それは無言のものであり、音を〈Vorwand〉として生じてくる〈万有〉即ち〈宇宙：das All〉なのである。この宇宙が初期リルケにおける〈背景のメロディー〉に由来するものだということには、もはや多くの説明を要さないだろう。それはいま「法則それ自体へ」⁴⁰と導く根源的秩序の象徴として捉えられており、そして、リルケは、音の圧倒的な力ではなく、音楽のこの無言の部分にこそ己と音楽との関連を見るのである。そこに予感される宇宙は、単なる非現実の空間ではなく、われわれ人間もまたその一方の側に住んでいる、というのである。もう一方の側との隔たりが「僅かに揺れている大気」によるものだというのは、生と死というリルケによれば本来ひとつであるはずのものの違いを指摘しているのだろう。

音楽に再度真正面から取り組もうとする、このようなリルケの姿勢は、『マルテの手記』前後の彼に照らしてみても、非常に注目に値するものだ。自分自身が、少なくとも表面的には、忌避し続けてきたものに対する、冷静な見直しがなされようとしているのだ。1913年1月から2月にかけてのトレド滞在は、頂度そういう時期だった。それ故、6年前のカプリ島での奇妙な体験も、ここで書き留められるべき意味を持つことになったのだろう。そして、同じ年の5月には、リルケはパリで「襲いかかれ、私に、音楽よ！⁴¹」という自虐的な叫びを上げている。それは意識的に音楽を避けていたことへの、いわば〈後ろめたさ〉の感情であり、一種の信仰告白でもある。そして、リルケの内面に生じていた音楽への反省が、半年後のマグダ、

フォン・ハッティングベルク夫人に対する無条件な理想化へと彼を走らせることにもなった。しかし、彼女との関係が極短期間であったという事実が伝えるのは、女性ピアニストの音楽とリルケの言う音楽との隔たりの大きさなのだ。というのも、リルケの音楽は〈音楽の裏側〉であり、音楽のなかの押し黙っているものにほかならないからだ。それは〈事物たちのメロディー〉であり、実在する事物たちを〈Vorwand〉として、また音そのものを〈Vorwand〉として生じてくるものである。したがって、ベンヴェヌータに対する最終的幻滅が、リルケの音楽に与えた影響は決して大きなものではない。

リルケの音楽は、1898年春のイタリア旅行の際に、彼がルネサンス期の絵画からある種のメロディーを感じ取ったことによって生まれた音楽である。それは、〈眼の仕事〉によって得られたものなのだ。それは事物詩の時代のリルケに関しても、同じことである。1907年のリルケは、〈見ること〉について次のように言っている——「観るということは不思議なことで、それについてはわれわれはほとんど知らないのです。観ることによって、われわれは完全に外部に出てしまうのですが、しかしわれわれが最も外部に向っているまさにその時に、事物がわれわれの内部で生じてくるように思われるのです」⁴²

眼前に置かれた事物の、その輪郭と面とに眼を凝らし、人間的価値判断を捨て去って相対する時、その可視的事物の背後に生じてくるもの、或はその観察者の内面に生じてくるものとは何か——1918年の『音楽に寄せて』は、それに音楽の名を付している。

音楽に寄せて

音楽：彫像の吐息。

おそらくは、絵画の静寂か。

おまえ、言葉の終る処で語るもの。

おまえ、消えゆく心に向って垂直に立つ時。

誰に向う感情か？ おお、おまえ、諸々の感情の変様よ——何へと？ 聴きうる風景へと。

おまえ、冷淡なもの：音楽よ。

我々にとって大きくなり過ぎた心の空間。

我々を乗り越え、流出してゆく我々の最も内的なもの——神聖な離別。

そして、いま、内部が我々を取り巻く。

最も熟した遠景として。

大気の裏側として。

そこは、純粹で、

巨大で、

もはや住むことはできない。⁴³

この詩が唄っているのは、〈事物たちのメロディー〉にほかならないのであって、通常の意味での音楽ではない。また、詩人が眼前に見ているものは彫像であるにもかかわらず、「彫像の吐息」が唄われるのである。あるのは絵画ではなく「絵画の静寂」であり、「聴きうる風景」である。それは「我々の最も内的なもの」でありながら、もはや「冷淡なもの：das Fremde」だという。つまり人間によって解釈された世界とは別種の世界の所有であって、1900年当時のリルケの言い方を借りるならば「あたかも我々など存在しないかのように、何の気遣いもなく、我々の頭上を流れ漂っている」という、人間によって利用されることのない力なのだ。それはまた、現に存在するわれわれ人間を取り巻いている、「大気の裏側」としての空間であり、われわれ自身の「我々にとって大きくなり過ぎた心の空間」なのである。

そして、音楽は「冷淡なもの」であるにもかかわらず、それは同時に「我々の最も内的なもの」

であるからこそ、1913年のリルケは「襲いかかれ、私に、音楽よ！」という自虐的な叫びを上げざるをえなかったのだ。しかし、1918年のこの詩においても、この音楽との一体化などということが実現しうるわけではない。あるのは「神聖な離別」であり、「もはや住むことはできない」世界だ。それは経験的現実を超えた存在界であり、また一方では、地上的存在であるわれわれ人間の最も内的なものでもある、という。換言すれば、リルケはここで存在を言いながら、既に世界を想起しているのだ。そして、このようなパラドックスの総合的な表現が〈音楽〉なのである。

リルケのこのような芸術観が『ドゥイノの悲歌』における天使という形象と、天使の住む〈世界内面空間〉という世界との関係に持ち込まれているのは、言うまでもない。それはある種の分化ではあるが、音楽の概念が各々の新たな形象に吸収され尽すということはない。ゲルトルート・ヘーラーが「天使はこのような、リルケの芸術観のなかの部分的な形象である」⁴⁴と言っているのは、〈オルフォイス〉にも、また〈世界内面空間〉にもあてはまるのだ。存在と世界とを常に含み持つものとして現われてくる音楽というこの総合的な概念は、その始めから分離し難いものとしてひとつの芸術観を構成してるのであって、1898年当時のリルケ自身が既に感じていたように、何か別の概念的形式によって汲み尽しうるようなものではない。つまり、音楽という用語そのものが、ひとつの〈Vorwand〉であると言うことができよう。そして、その〈Vorwand〉の背後では、われわれがこれまで見てきたように、常に存在と世界とに関するリルケの芸術構想が息づいているのだ。

Anmerkungen

〈Text〉

Rilk, R. M.: Sämtliche Werke in zwölf

Bänden [WA], hrsg. v. Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn.
(Frankfurt a. M. 1976.)

- (1) 1898年3月5日、プラハで開かれた〈ドイツ・ディレクタント協会〉の講演で、リルケは『現代抒情詩』と題してその現状と展望を語っている。„Moderne Lyrik“: WA 10, S. 360.
- (2) Anthony Stephens, Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke, in: Rilke heute II, Frankfurt a. M. 1976 (suhrkamp taschenbuch 355) S. 96.
- (3) Rudolf Kassner, Rilke, hrsg. v. Klaus E. Bohnenkamp. 1976. S. 74.
- (4) Rilke, Briefe, Frankfurt a. M. 1966. S. 375.
- (5) Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, Frankfurt a. M. 1973. S. 49.
- (6) WA 10, S. 418. („Notizen zur Melodie der Dinge“)
- (7) a. a. O., S. 366.
- (8) WA 12, S. 1163. („Marginalien zu Friedrich Nietzsche“)
- (9) a. a. O., S. 1163 ff.
- (10) Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, S. 49.
- (11) 孤独という前提は „Moderne Lyrik“ においても強調されているところであるが、背景における共通のものを問題にしている „Notizen zur Melodie der Dinge“ でも、「共通のものは、しかし、どれも一連の区別された孤独の存在を前提としているのだ」(WA 10, S. 424.) とされている。
- (12) Ernst Zinn によれば、この „Notizen zur Melodie der Dinge“ も „Marginalien zu Friedrich Nietzsche“ と同様、演劇論の意図から書き留められたものである。
- (13) WA 10, S. 424
- (14) a. a. O., S. 522.
- (15) Rilke und Lou, Briefwechsel, Frankfurt a. M. 1975. S. 94.
- (16) WA 9, S. 212.
- (17) a. a. O., S. 211.
- (18) a. a. O., S. 180.
- (19) Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, S. 49.

- (20) „Moderne Lyrik“では、リルケは「芸術は外界を模写（理想化された再現であろうと、可能な限り忠実な再現であろうと）することによって成就されるのだとする悲しむべきこの見解」と客観主義の文学に対する否定的態度を表明しており、また „Notizen zur Melodie der Dinge“ においても「芸術が行ってきたことは、我々がいつもそのなかにいる混乱を、我々に示すという以外の何ものでもない」と現代芸術の傾向に非難を浴びせている。（WA10, S. 362.; a. a. O., S. 415.）
- (21) Walter H. Sokel, Zwischen Existenz und Weltinnenraum: Zum Prozeß der Ent-Ich-ung im Malte Laurids Brigge, in: Rilke heute I, Frankfurt a. M. 1974 (suhrkamp taschenbuch 290) Zuerst veröffentlicht in: Probleme des Erzählers, Festschrift für Käte Hamburger zum 75. Geburtstag, hrsg. v. Fritz Martini. Stuttgart, 1971.
- (22) a. a. O., S. 105.
- (23) Rilke, Gesammelte Briefe in sechs Bänden, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber (Copyright 1935 by Insel Verlag; Reproduced by Rinsen book co., Kyoto, 1977). V. S. 357 ff.
- (24) WA11, S. 715 f.
- (25) a. a. O., S. 730.
- (26) a. a. O., S. 735.
- (27) たとえばマルテは、父親の死を回想した後に、「特別に氣どった臨終でなければならないということは、決してない」として、『手記』の初めの部分のブリッゲ的な死を、むしろ否定しているのだ。（WA11, S. 862.）
- (28) WA11, S. 862.
- (29) 1915年11月8日付、ロッテ・ヘプナー宛の手紙で、リルケは原始の神々に認められる、神秘的で過剰な力の集合体を冷淡なもの（das Fremde）と呼び、それと人間との血縁を承認している。（Rilke, Briefe, S. 512.）
- (30) 拙論の後半で引用する『音楽に寄せて „An die Musik“』（1918）で、音楽は、das Fremde と同義とされている。（WA3, S. 111.）
- (31) WA2, S. 600.
- (32) WA2, S. 560; Sirenenとは、鳥の胴体をした三人の若い娘で、伝説によると彼女らは通りかかった船乗りたちを、彼女らの唄声で魅惑し、滅ぼしたという。
- (33) 『春の風 „Ein Frühlingswind“』（WA3, S. 16.）では、同じように海を渡ってくる風が、「われわれであり、われわれの住み处でもあろう」われわれに他ならぬ「われわれの運命」を運んでくる、と唄われている。また、『風景 „Landschaft“』（WA2, S. 599.）では、静まりかえった夜の風景が印象派風に描かれ、そして最終的には、そのどこか頼りない造形を一変させてしまうべく、天使の剣と喩えられる青白い月光が天上から差し込んでくる。この光のイメージは、後の『音楽 „Musik“』（1925: WA3, S. 266.）における、光もまた音楽であるという解釈に結び付くという点で、非常に興味深い。
- (34) WA8, S. 1040.
- (35) リルケが初めてグレコの作品に出会ったのは、1908年10月16日のパリだが、1911年9月27日付のタクシス侯爵夫人への手紙では、トレドへの旅行を既に熱望しており（Gesammelte Briefe III, S. 149.）、1912年10月2日付のKippenberg 宛の手紙では「数年前から、グレコは私にとって最大の事件のひとつです」と告白している。
- (36) 1912年秋にリルケがドゥイノに滞在していた頃、9月の末か10月の初めに、降神術師と思われる未知の女性が、彼にスペインへ、特にトレドに行くようにと告げた、とされている。リルケと霊媒との関係については、1924年8月11日の Nora Purtscher - Wydenbruch 宛の手紙に詳しく述べられている（Briefe, S. 870.）。
- (37) Rilke und Benvenuto, 2. Auflage, 1947, Wilhelm Andermann Verlag, S. 15.
- (38) 引用箇所を終りに出てくる Fabre d'Olivet (1768~1825) を指す。当時のリルケは彼の著作を特に愛読していた。
- (39) Rilke, Briefe, S. 375 f.
- (40) a. a. O. S. 376.
- (41) WA3, S. 60.
- (42) Rilke, Gesammelte Briefe, II, S. 279.
- (43) a. a. O., S. 111.
- (44) Gertrud Höhler, Niemandes Sohn: Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes, Wilhelm Fink Verlag, München, 1979, S. 99.