

博士論文

実存の危機と言語の危機——R・M・リルケの詩学に関する芸術学的考察——

同志社大学文学部 文学研究科 美学芸術学専攻
池田まこと

目次	
はじめに	1
I 言語危機とは	
I-1 主な言語危機の告白紹介	13
I-2 言語危機の諸要因について	22
I-3 先行研究における言語危機の評価に関して	28
I-4 言語危機解決の諸相	33
II リルケの言語危機	
II-1 中期リルケ	44
II-2 リルケの言語危機の様相	50
II-3 リルケの言語危機の諸要因について	58
II-4 リルケの「危機」解決に関する先行研究紹介	69
III 『悲歌』に見られるリルケの「危機」解決	
III-1 内面への関心の高まり	76
III-2 「第1歌」の「銘文」モチーフを中心とした解釈	79
III-3 「第2歌」の「墓標」モチーフを中心とした解釈	90
III-4 『転向』	97
III-5 「第7歌」及び「第9歌」について	102
おわりに	115
註	121
資料	141
参考文献	184

はじめに

本研究はライナー・マリア・リルケ (Rainer Maria Rilke, 1875-1926) の言語危機 (Sprachkrise) (以下「危機」とも表記) について論じるものである。すなわち、リルケにおいて言語危機がどのような形で出現しているのか、彼がこのような言語危機という状態に至った要因は何か、そして彼がいかにして言語危機を解決しようとしているかを明らかにすることを目的としている。とりわけ言語危機の解決を論じることが筆者にとっては重要である。なぜなら、それによって、20 世紀の人間と言葉とがどのように関わっているかを考察する糸口となるように思われるからである。

当然のことながら、上記のような目的の場合に限らず、研究をするにあたっては、従来の諸研究が顧慮されねばならない。すなわち、いやしくも研究であるならば、従来の諸研究の不足を補い、またそれらを新たに展開させるものでなくてはならないだろう。本研究も、そうした意識を念頭において、進めていくつもりである。したがって、この「はじめに」では、リルケの言語危機に関する先行研究の流れを追い、そこから本研究の位置づけを行い、本研究の意義を明確にするよう努める。

先行研究の詳細を述べるに先立って、本研究の研究対象であるリルケ、及び言語危機という現象について触れておこう。リルケは 20 世紀初頭のドイツ語圏を代表する詩人のひとりである。彼の生きた時代は世界観や価値観の大きく変動する時期にあり、そこでは、本研究での主要な話題である言語もまた、従来とは異なる様相を呈していたと言えよう。彼はこうした状況の下、自らの言語表現の限界を押し広げた作家としても評価されている¹。またその一方で、「幻視という方法、すなわちあらゆる感覚を途方もなく論理的に乱用するという方法はとらなかった」²とも言われている。

では、リルケはいかなる詩作を行っていたのだろうか。彼は、その短い生涯において多岐にわたる執筆を行っているが、概ね次の 3 つの時期に区分されている。すなわち、新ロマン派的な、どちらかといえば主観的で夢想的な詩人として出発し、『時祷集』 (*das Stunden-Buch*, 1899-1904) において神との関係において自己へと焦点を当て展開する初期 (1892-1902)、それより一転して、現実的・客観的な事物へと関心を寄せ、『新詩集』 (*Neue Gedichte*, 1907, 1908) および『マルテの手記』 (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910) (以下『手記』とも表記) でその真の姿に迫ろうとする中期 (1902-1910)、そして、人間存在の在り方を問う哲学的作品でありながらも、具象的表現に富んだ『ドゥイノの悲歌』 (*Duineser Elegien*) (1912-22) (以下『悲歌』とも表記) を制作する後期 (1910-1926) である³。

ところで、この中期の終わりから 1922 年ころまでにかけてのリルケは、不振の時期にあると見なされることがしばしばある。なるほど、後に紹介するように『マルテの手記』の完成以降のリルケ自身の書簡においては、しばらく執筆が難しいといった旨の発言が散見

される。これは 1910 年ごろからのことであるが、興味深いことに、時期をさほど隔たらず、1901 年にホフマンスタールによって、いわゆる言語危機の告白を記した『チャンドス卿の手紙』が著されているのである。

言語危機とは、後に詳しく紹介するように、従来当然のものとしてされてきた、認識や思考、あるいは表現といった言語の機能が、時代の急激な変化に伴うようなかたちで、もはや有効ではなくなりつつあったことを、各作家がさまざまなかたちで表明し、また、それについて反省を示したことを主に指す。特に 1900 年代初頭のドイツ語圏に見られる現象である。奇しくもこのような「危機」の見られる時期は、リルケの不振の時期と重なり合っているのである。したがって、このリルケの不振は、言語危機の現れのひとつではないだろうか。

リルケにこのような言語危機を認めるか否かということについて、先行研究においては、意見の分かれるところであるようだ。このリルケの不振の時期である 1910 年ごろから 1922 年ごろというのは、先にも挙げた大作『ドゥイノの悲歌』の制作時期でもあるのだが、本作品を主として論じるグアルディーニやコマーはまず、このリルケの不振の告白に関してそもそもあまり言及していないように思われる。あるいは、クルーヴェがまとめたリルケの「危機」研究史を参照すると、例えばフュレボルンはリルケに実存的危機を認めているが、言語危機は認めていないという⁴。

しかし、やはり後に述べるように、リルケ自身の発言や作品からは、言語危機の告白と見なしうるものがいくつかあり、また、決して多くはないが、リルケにおける「危機」に関する諸々の研究が、その「危機」を認めるに十分な証左を挙げているといえるだろう。ゆえに筆者もリルケに言語危機を認め、それについて論じていくつもりである。では、従来のリルケの言語危機研究にはどのようなものがあったのだろうか。以下で年代の古い順に挙げ、それぞれを具体的に述べていこう。

最も初期のものとしては、おそらく 1956 年のヴォトケの論文が挙げられよう。それによると、当時はなおもリルケに関する資料自体が完全ではないものの、ヴォトケの論文以前にも、すでにリルケと言語の関わりを取り扱った研究が見られるという。しかし、やはりそれはまだ、ホフマンスタールと同様の言語危機をリルケに認めるものではなく、

言語との関係におけるリルケのこうした危機をより明確に輪郭付けすることは、彼の言語に対する立場についての従来の研究がこのような問題にほとんど注意を向けてこなかったため、ぜひとも必要のように思われる⁵（資料 1）。

として、ここによりやくリルケにおける「危機」研究が本格的に始まるのだという。

まずヴォトケは、ロマン主義以来、言語そのものが取り沙汰されるようになっていく事態と、やはりロマン主義以来の、ニヒリズムに触れ、現代はそれらが先鋭化された時代であると見なす。したがって、このような言語の前景化とニヒリズムの結び付いたものとして「危機」が捉えられているのである。彼がリルケにおける「危機」を、「詩人とし

での実存と詩的言語のさしあたってまだ区別ができない危機」6と、実存的危機と深く結び付いたものと見なしているのも、こうした 20 世紀初頭におけるニヒリズムの浸透を顧慮するがゆえだろう。

このようなリルケの実存 - 言語危機の様相を、主に後期の作品や書簡などの発言の分析を通じて明確化することがヴォトケの主眼となっているわけである。その際強調されるのは、リルケの実存的危機の根底に対する当時の歴史的状況からの影響である。すなわち、これも後に、リルケにおける言語危機の要因について言及する際にあらためて詳述するが、リルケの生まれたオーストリア領チェコのプラハにおける文化的あるいは言語的混乱の状況に、彼の「危機」の原因が、実存的危機の原因とともに求められているのである。

こうした考察を経て、ヴォトケはリルケにおいて言語危機の状態が認められるのは、1912 年ごろから 1921 年ごろと見なしている。またこの「危機」を『新詩集』から『悲歌』への大きな変化のきっかけであるとする。こうしたリルケにおける「危機」の時期の特定は、後に挙げるクルーヴェなどの、後世の研究にも、多少の違いはあれど、おおむね共通している。

一方、上記のようにその源を「ニヒリズム」とされ、基本的にはネガティブなものとして捉えられた「危機」であるが、その「危機」を克服せんがために、リルケが「天使」という究極的なモチーフを形成し、新たな詩作が試みられていることが指摘されてもいる。したがって、このような点からは、ヴォトケが「危機」を、積極性をはらんだものとして評価していることが窺われよう。

このヴォトケを発展させるかたちでシェパードは論を進めている。彼としては 1980 年代に至っても、リルケ中期と後期との差異を明確に区別し、またその 2 つの時期の間に何が生じているかが論じられてはこなかったのだという。もちろんヴォトケの論はそうしたリルケの中期と後期との差異を論ずる数少ないもののひとつであり、シェパードも「魅力的」と記している。しかし一方、彼は、ヴォトケの論はリルケの言語に対する態度がどのように彼の詩作に影響したか、あるいはこれらリルケの言語観や詩作の変化と、彼の世界観の変化との関連についての考察に欠けているとする。したがって、シェパードの論は以下のことを主眼とする。

この論文はしたがって、ヴォトケの非常に実り豊かな論文の示唆を次のことを示すことで展開しようとするものである。すなわち、第一に外的リアリティについてのリルケの概念が 1909 年から 1922 の間に根本的な変化をこうむっていること、第二にリルケはこの変化を受け入れるのに気がすすんでいないこと、第三に、この変化と、この気のすすまなさの両方が、『ドゥイノの悲歌』の言語やシンタクスを『新詩集』のそれらとは全く異なるものにさせている原因となっていることである7 (資料 2)。

すなわち彼は、主として『新詩集』と『悲歌』における文法構造やシンタクスの比較を通

じて、とにかくにも中期と後期の間に断絶のあることを明確にするのを目的としている。したがって「危機」はこの2時期をわける契機とされ、またこの「危機」は上記のように、1909年から1922年の間に認められているといえるだろう。

後に改めて紹介するが、シェパードはこの研究において、非常に注目すべき見解を示している。すなわち、彼は、後期の Rilke 作品において、現実と作品との乖離を指摘するのだが、その際、この乖離の状態がいわば人工的に形成されていると主張するのである。彼自身はこのような人工的に形成された作品世界を、時代の変化に伴う世界観の変化に対する、Rilke の「気のすすまなさ」を示すものとしてネガティブに捉えている。言い換えれば、このような現実と作品の乖離の、つまり「危機」の要因は、ヴォトケ同様、時代背景に求められていることになろう。

以降の研究でかなり新しいものとしては90年代末におけるクルーヴェのもの挙げられよう。クルーヴェは、Rilke 作品解釈に時間概念を導入したバーダ・アレマンに連なる研究者である。クルーヴェは、『マルテの手記』完成の1910年から、世界大戦の終わりまでを Rilke の「危機」の時期と定める。その上で終末論的留保、すなわち予め定められた結末と、まだその結末が生じていない状況との間の緊張を示す **Krisis** と、運命が人に強いる危機的状況における時間的決定的瞬間を示す **Kairos** という、時間的概念が導入されて、Rilke 作品が解釈されている。

クルーヴェは、この **Krisis** と、**Kairos** とが、キリスト教的救済史における、原罪と救済に対応するという。したがって、原罪があつてこそ救済も存在するという関係から見れば、こうした危機を示す **Krisis** とこの危機の解決の瞬間を含む **Kairos** は、単なるネガティブな契機とそれを打ち消すポジティブな契機という関係ではなく、同じ根を持ち、また相互に関わって、ひとつの **Kairos** を導くものであると考えられる。Rilke の制作を行ってきた歩みについても同様に、言語危機あつての解決という進行が想定されている。ちなみにこうした言語危機が生じたのは、後に詳述するように、中期 Rilke の詩学そのものに要因が求められているが、それは彼の実存的不安に深く根ざしたものであるという。

またこのような **Krisis** と **Kairos** という概念は、作品の構造にも適用される。したがって、

それゆえ言語危機それ自体ではなく、その逆転構造、すなわちその転化が関心の的なのである8（資料3）。

すなわち、この **Krisis** と **Kairos** の相互作用による、危機から解決への急激な逆転という動的な構造を Rilke 作品の基礎として指摘することが目されているのである。したがってここには既に、言語危機のポジティブな面を打ち出そうとするクルーヴェの姿勢が窺われる。

興味深いのは、この **Krisis** と同一視された Rilke の言語危機の生じるのが、先述のように『手記』完成時からと特定され、やはり『手記』にその徴候が見て取られているのだが、それがとりもなおさず Rilke の実存的不安との結びつきにおいて指摘されていることであ

る。さらに、ここに見出される *Krisis* と *Kairos* の逆転という動的構造には、抒情的自我の反省および外的対象の言語化が組み込まれている点にも注目すべきだろう。後者に関しては特に、本研究でも別の観点からではあるが、「危機」の解決を論じる際に、 Rilke 作品における反省及び対象の言語化に言及するつもりであり、その際、おおいに参考となるだろう。

あるいは、ごく最近の研究としてはもうひとつ、2001年の植和田のものがある。彼は、これまでに、このいわゆる言語危機の時期と、モデルネという時代が、軌を一にすることが指摘されてきたと述べている。しかしながらこの「モデルネ」という概念ははまだ曖昧であり、より明確化される必要があることを植和田は認めている。よって植和田は、Rilkeの「危機」の様相や要因、あるいは「危機」以降の転向がいかなるものかを考察することを通じて、モデルネの特徴を明らかにしようとする。またさらに、改めてRilkeの文学史的再位置づけを試みている。彼が念頭においている文学史とは、フーゴー・フリードリヒの文学史である。すなわち、「文学が現実の合理的な伝達」を目指す「正常」と、「言語や文学がそれじたいにおける自足や、意味の散乱、あるいは前理性的深層の覚醒」⁹を特徴とする「異常」とを極とした枠組みを用いて、文学の潮流の移り変わりを語るものである。すなわち、この「正常」・「異常」のいずれが主流であるかということから、文学史が考察されているという。フリードリヒは、19世紀半ばを境に、「異常」が主流になると論じる。すなわち、この「異常」の時代は、ノヴァーリスに端を發し、トラークル (Georg Trakl, 1887-1914) や、ゴットフリート・ベン (Gottfried Benn, 1886-1956) がこの系譜に名を連ねている。さらに、こうした「異常」の時代の始まりが、言語危機によって告げられるという。しかし一方で、ゲーテに代表される「正常」の時代も、19世紀半ばにその系譜を絶やしたわけではなく、ゲオルゲ (Stefan George, 1868 - 1933) やホフマンスタールにその伝統が継承されていると考えられている。このような枠組みにおいて、フリードリヒは、Rilkeをこれら二極の「中間」¹⁰に位置づけている。

植和田は、このように「正常」と「異常」の中間に位置づけられたRilkeを、彼の言語危機の時期である1910年以降から1922年にかけて、間歇的に制作された主要諸作品の分析を通じて再評価する。その際植和田は、Rilkeの「危機」が実存的危機に直結したものと見なしているが、むしろそれは、いわば言語危機に併発したものとして考えられている。すなわち、『マルテの手記』における、「手記」という形式によってもたらされる語りの自由さが、当時詩人がこだわりを見せた外的事物のリアリティの表現を押し進めたことが要因であるとされている。言い換えれば、言語表現の自由さが、対象を認識する主体のあざかり知らぬ面までも語ることを促した結果、現実と言語が乖離し、認識主体を疎外したため、実存的危機を生じさせてしまうことになったのだという¹¹。したがって植和田は、先に挙げられた「正常」・「異常」の枠組みにおいて、言語の自律化という点で、「異常」への、すなわちモデルネへと、Rilkeを接近させているといえるだろう。

こうしたRilkeの「危機」に関する植和田の評価は次のようなものである。

散文作品『マルテ』に文学的モデルネにおける重要な位置を保証する言語的成果もまた、セザンヌの絵画的制作の規範（「見ること」）の言語的創作への転用による画期的な形式的冒険によって達成されていた。しかしそれにもかかわらず、これらはすべて、『マルテ』の完成と同時に顕在化した言語的危機、——リルケ自身にはむしろ実存的危機としてつよく意識されていた——「分水嶺」の言語不毛の中に、リルケを遺棄して、背後へ退いていった。一方ではしかし、これらの過渡的な諸成果の後で、いまや再び、新たな、決定的な「転向」への運動が始まっており、しかもその到来は切迫していたのである¹²。

「危機」を孕む『マルテの手記』にも一定の「言語的諸成果」が認められ、また、「危機」後にも新たな「転向」があるという。したがって、現象自体は実存的危機を伴ったネガティブなものではあるものの、文学史的な跳躍点を持つという、ポジティブな面も同時に意識されているといえるだろう。

他に、「危機」研究と銘打ったものではないが、言語危機を含む、リルケと言語との関係に着目した研究も存在する。古いものとしては、ヴォトケの論文にさほど間をおかずに発表された、1960年のJ・シュタイナーのものが挙げられよう。

J・シュタイナーは、「リルケの場合、そのドイツ語詩はすべて、言葉に関する思念に貫かれている」¹³と、全リルケ作品を通じて、言葉そのものが主題となっていることを指摘し、彼の言語への態度について論じている。とりわけリルケ作品に現れた言語と沈黙の関係を示す表現の変遷が注目され、これら二者は、最終的には「深い結合を見せる」と結論されている。J・シュタイナーはさらに、このような「言葉の主題化」を、リルケの他に、ホフマンスタールやジョイスらにも認めている。したがって彼はこの「言葉の主題化」という現象が、「20世紀前半のヨーロッパ文学の中ではくり返し大きな意味をもって現れている」¹⁴と、当時のヨーロッパ文学を広く襲ったものと考えている。言い換えれば、言語危機という語を用いてはいないものの、彼もまた、20世紀の文学において、ラディカルな変化が生じているのを見て取っているのだといえよう。

また、後にも触れるように、J・シュタイナーは本研究でも大きく取り扱う『悲歌』第9歌に言及しており、そこでは言語が人間をその無常性から救うものとして語られていることを指摘している。ここには、リルケの詩作と彼の実存的問題との深い関わりが意識されているといえるだろう。

一方、かなり新しい研究としては、2012年の熊沢による論文「リルケと言葉 ——リルケにおける言葉と外部対象の問題性——」があるだろう。彼は、従来、存在論的解釈の傾向の強いリルケ研究とは異なる視点でもって、すなわちリルケの同時代人でもあるソーシャルの記号論を用いて、リルケにおける外部対象と言語の関係性を論じている。

ソーシャルの記号論というと、シニフィアンとシニフィエと呼ばれる、意味するものと意味される対象の結合により記号が機能するという、この記号の体系をラングとし、

それに対する個人的な発話をパロールとすること、また、これら能記と所記の結合の恣意性を指摘するものである。熊沢はこうしたシニフィアンとシニフィエの結合の恣意性が、中期リルケの詩学にも息づいていることをまずは指摘する。それは、当時のリルケの書簡において、作品と対象の等価性を示すのにしばしば用いられた「天秤」の比喩に確認されるという。すなわち、

二つの皿に乗せられたもの同士の間には直接的なつながりはまったくないにも拘らず、それらは価値的には等価なのである。この対象と作品との関係は、記号論における対象と記号の関係性のモデルそのものだ¹⁵。

このように中期リルケの発想における記号と対象の結合の恣意性を指摘したうえで、熊沢はリルケの詩作を、ふだんは意味の体系であるラングにとらわれた事物の意味を、パロールへと解放することだと定式化している。これは、シニフィアンとシニフィエの結びつきが恣意的であるがゆえに、その切り離しや、新たな関係付けがパロールにおいては可能だということだろう。

しかし一方、このように言語体系にのみ関わる詩学と、飽くまで現実的に存在する事物への、中期リルケの拘りとは、調和しないと熊沢は指摘する。すなわち、詩的発言へと解放される、所与の事物が言語化されてもたらされる社会的意味（ラング）がそもそも重要なのであり、その時点で実際の事物そのものは、詩作にはかかわりがないのだというのである。このような事物そのものを最初から度外視した詩学と、リルケ自身の事物そのものへの拘りという矛盾に、彼は中期以降の「深刻な不振」¹⁶が生じている原因を見て取っているのである。

このような実際の事物を顧慮せずとも成り立つ詩学と、実際の事物への拘りという矛盾の解消が、後期では試みられているという。すなわち、実際の事物を当の事物と必然的な関連のない「言語」へと置き換える、この活動そのものが改めて見直されているのである。したがって、この言語化こそが、事物を別次元の領域へと移し、それらが普段置かれた日常から解放するのである。なお、やはり後述するように、こうした事物の言語化と、後期リルケの詩作との関連は、他のいくつかの研究でも認められており、また本研究でも言及する¹⁷。

しかし、熊沢はこうしたリルケの「不振」を歴史的現象としての言語危機のひとつとして論じてはいない。それには、リルケと言語との関係についての研究がまだ端緒に付いたばかりであると述べられていることから、まだそこまでそのような研究が進んでいないという熊沢の意識によるものではないかと思われる。またしかし、中期と後期を分かちものとして、この「不振」が位置づけられており、少なくともリルケの詩人としてのキャリアにおける決定的な事態だとみなされているといえるだろう。

以上がリルケにおける言語危機の研究、あるいはリルケと言語との関係に関する研究の

主なものだろう。いずれも適宜参照するが、とりわけ本研究でも中心的に取り扱う『ドゥイノの悲歌』を「危機」との連関で論じたヴォトケ、シェパード、クルーヴェを多く引くことになる。さらに、これら「危機」研究に加え、「愛」や「死」などのリルケ的諸概念を詳細に論じる、小林や塚越、あるいは富岡といった翻訳者の解説や、『悲歌』における諸モチーフの分析を行うコマーやグアルディーニらの諸研究を参照するつもりである。

ところで、上記のようなリルケの「危機」研究の流れは概ね、作品に作家の背景の反映を見るものから、作品そのものへとその関心を移しているといえるだろう。これは、リルケ研究史全体の流れとも一致する。すなわち、早くはリルケの背景を重視するグアルディーニらの神学的見地やギュンターらの唯美主義的見地が登場し、存在論的用語の導入を経て、ボルノーらの実存主義的・哲学的解釈が展開されている。その後これらの成果を受け継ぎつつも、フュレボルンやコマーらのより作品論的な現象学的研究へと移る¹⁸。こうした傾向は、作品分析自体の客観性の追及故だろう。本研究もこれに倣い、極力作品自体からの考察を試みたい。

しかし、だからといって、リルケの書簡における発言を重視しないということではない。もちろん、彼の詩作品に込められたメッセージを、書簡での詩人の発言に帰するつもりだと言うわけでもなく、作品解釈に必要なリルケ的諸概念——本研究ではとりわけ「死」や「愛」が挙げられる——を理解するために、詩人の書簡は参照されるだろう。あるいは、ヴォトケの指摘のように、リルケはホフマンスタールのように「危機」を題材とした作品を執筆していない¹⁹ため、彼の「危機」の現れは、彼のさまざまな発言から拾い集められなければならないだろう。このような発言の一つとして、リルケの書簡は重視されるのである。

またこのような研究史において、看過してはならないのは、リルケを実存主義的に解釈してきた流れである。なぜなら、そもそも彼の発言や作品からは、やはり確かに、自己の存在の希薄さや孤独といった、いわゆる実存的な悩みが窺われるからである。例えば、1903年11月13日のルー・アンドレアス・ザロメ (Lou Andreas-Salomé, 1861-1937) に宛てられた書簡においては、「ルーよ、私の戦いと私の危険は、私が現実的になれないこと、たえず私を拒む物たちがあり、私の存在よりも現実的に、まるで私が存在しないように、私のまっただなかを通り抜ける出来事があるということから起こっているのです。」²⁰ (資料4) と語られている。さらに、後にも見るように、このような実存的な悩みの解決を目指してリルケの詩作が行われているとも考えられるのである。こうしたリルケ自身の発言を尊重してか、先にも最新の研究として挙げた植和田やクルーヴェも、こうしたリルケの実存的事態をかなり顧慮した言及を行っている。このようなことから、実存主義的解釈の今日にまで至る有効性が示されていると言っていいだろう。したがって本研究でも、己自身や人間という存在に対するリルケの悩みを意識しながら、考察を進めるつもりである。

以上のような研究史的背景を踏まえながら、本研究はリルケの言語危機を論じることになる。それは以下のように、3つの章で構成される。すなわち、より包括的に言語危機を論

じる第 I 章と、リルケの言語危機にせまり、主にその様相と要因について考察を行う第 II 章、そしてリルケの言語危機の解決がどのようなものであるかを明らかにしようとする第 III 章である。

まずはリルケを論じるに先立って、広く言語危機という現象をとらえるよう試みる。リルケの場合に限らず、言語危機という現象に関する研究は少なからず行われてきた。それは主に作家の個別研究の一部であることが多かったように思われる。しかし、この、言語と現実の乖離を示す「言語危機」は、先述のように、個々の作家に留まらぬ、20 世紀初頭のドイツ語圏全体を覆うものである。したがって、第 I 章でこうした「危機」の様相・要因・解決について、ホフマンスタールやトーマス・マン、ニーチェを例として広く論じることは、以降で取り扱うリルケという一人の作家を、より大きな文脈で捉えることを可能にするだろう。

この第 I 章では、まず、ホフマンスタールやトーマス・マンの作品に見られる言語危機の様相を概観する。彼らの作品からは、彼らにとって言語はいまや硬直したものであり、新たな状況に応じそれを表現するということが困難だと感じられていたことが窺われる。次ぐ第 2 節では、言語危機の要因を考察する。まず言語危機の先触れとして、ノヴァーリスやニーチェが言語の性質の深く踏み込んだ考察を行っていたことを確認する。すなわち、彼らは、言語がそもそもそれを指し示す事物との関わりを必然的な形では持っていないということを明らかにしているのである。彼らが、言語に対してこのような考えを持ち、またそれを公にしているという事態は、当時既に言語そのものへの関心が高まりつつあったことを示唆するだろう。またとりわけニーチェにおいては言語の負の面が強調されている。このような思想的背景は、言語危機を生じさせる土壌を育むだろう。本研究ではさらに、この言語危機という現象が、なぜ 1900 年代初頭のドイツ語圏に見られたのかということについて言及する。すなわち、本研究では、言語危機の要因を、後進的地域であったドイツ語圏に訪れた、物質面での急激な近代化に、旧態然とした精神面が適応できないという歴史的背景に求めているのである。それから第 3 節でこの「危機」が従来どのように評価されてきたかに触れる。やはりこうした「危機」自体は、「危機」と呼ばれるだけあって、現象そのものとしてはネガティブな様相を伴わざるを得ない。しかし、こうした「危機」の経験から、何がしかの新たな思想や表現が生まれてくるのなら、「危機」も、ネガティブなばかりではないともいえるだろう。したがって、各作家がこの「危機」に直面して、いかに振舞ったかが、結局のところ「危機」の評価を左右することになる。よって、第 4 節において、「危機」解決のために作家達がどのような取り組みをしているのかということについて、先のホフマンスタール及びトーマス・マンの例を見て行く。そこでは、ホフマンスタールのように、言語に代わる表現を新たに探す立場と、トーマス・マンのように、あくまで言語による表現の可能性を追求する立場という、二つの方向性が見出される。

第 I 章で得られた、より包括的な「危機」やそれを取り巻く状況に留意しつつ、第 II 章では、リルケの「危機」に迫る。すなわち、本章が、リルケの言語危機がいかなる現れ方

をしたものであるのか、また、なにが要因となっているのかという問いに取り組むものである。しかし、まずそれに先だって、第1節で、「危機」以前のリルケの思想や、詩学あるいは言語観を概観しよう。それによって「危機」以前と以降のリルケの違いを明確にすることができるだろう。また、本研究ではリルケの「危機」の要因を、この「危機」に陥る直前の時期である、中期のリルケの詩学に求める立場である。したがって、そのことに関する後の論述のためにも、中期のリルケの思想や作品を概観することは有意味である。本節を踏まえ、次の第2節では、リルケの言語危機の様相を明らかにしよう。リルケの「危機」は、書簡の発言はもとより、『ドゥイノの悲歌』第1歌冒頭に登場する詩人の姿に見て取ることが出来るだろう。あるいは、ヴォトケによって1914年ごろの作品に、またクルーヴェによって『マルテの手記』に、リルケの「危機」が見て取られている。興味深いのは、リルケの諸発言に見られる言語危機の徴候が、しばしば実存的危機の徴候を伴って現れている点である。このようにリルケの言語危機の要因もまた、彼の実存的危機と深く関わっていると言えるだろう。第I章で論じたような歴史的背景によって、リルケは自らの精神的支柱のなさを感じ、孤独や実存的不安を覚えていた。ごく最近の研究者であるクルーヴェも認めていることだが、このような実存的危機とリルケの「危機」とは、密接しているのである。

第3節では以上のようなリルケの「危機」の要因について考察する。当時の歴史的背景によって生じる精神的支柱のなさは、翻って、詩人の感覚的なものへの偏愛とも言えるほどのこだわりを生むことになる。すなわち「危機」以前のリルケは、ロダンやセザンヌの芸術作品を理想とし、『新詩集』において、詩における造形芸術への接近を試みていたのである。リルケのいくつかの発言からは、彼が、造形芸術の直接的な感覚性はもとより、見る側がいちどきに作品全体を把握し得る空間性を詩にも獲得しようとしていたことが窺われる。しかし、やはり詩にはそうした空間的表現は困難である。このような詩人の目指す造形芸術的表現と、それを行うための言語という媒体との不和が、リルケを襲った危機の要因の一つではないかということを経験している。

先述のように、作品自体への注目や、リルケの実存的な悩みを重視するという意味では、本研究の第I章及び第II章は、従来の研究史の流れを汲んだものと言えるだろう。第III章でもそれは変わらない。しかし、この第III章は、本研究の独自性をより明確にするものとなるだろう。中期に試みた造形芸術への接近によって、むしろ言語に限界をおぼえたリルケは、死と愛とを大きなテーマとした『ドゥイノの悲歌』を通じ、言語特有の表現に回帰する。すなわち、虚構的表現である。第III章はこうした虚構的表現によるリルケの危機解決について論じているのである。

リルケの言語危機の解決について論じる際に、上記の諸先行研究のうちでも、本研究で特に念頭におくものを挙げておこう。すなわちシェパードの研究である。なぜなら、彼と同様に本研究でも、特に言語危機の解決を論じるにあたって、後期リルケ作品の虚構性に注目するからである。

リルケの「危機」研究において、彼の作品の現実との人工的に形成された乖離の状態、つまり作品の虚構性を、おそらくはじめて明確に指摘したのは、シェパードであろう。このような作品と現実との意識的な乖離は、実はリルケに限ったことではない。後にも触れるが、例えばダダイズムの詩などにも指摘される。したがって、この虚構性は、20世紀の文学の、一つの特色と言えるかもしれない。したがって、20世紀における人間と言語との関わりに関心を持つものにとって、シェパードのこうした指摘は注目に値するものと言えるだろう。あるいは、シェパード以降のリルケの「危機」研究において、こうした虚構性は、多かれ少なかれ考慮に入れられていると思われる²¹。すなわち、彼の示唆は、リルケが「危機」の時期にどのような詩作を行っているかということに関心を寄せる者にとっては無視の出来ないものだと言えるだろう

しかし、シェパードの研究においては、後期リルケ作品に見られる虚構性に対して、消極的な評価を与えている。すなわち彼は、詩人が第一次世界大戦によって生じた社会の変質した、新しいカオス的世界観を、受け入れられず、旧来の安定した世界観を、虚構的作品を形成することによって、保とうとしていると見なすのである。しかし、後に見るように、リルケ自身の発言や、作品からは、このような虚構性がネガティブなものとは言えないように思われる。したがって、本研究ではこのような虚構性、特に『ドゥイノの悲歌』における虚構性を、リルケのこの言語危機の解決に関わる積極的なものとして解釈するよう試みたい。

なぜ本研究は『ドゥイノの悲歌』を主として取り上げるかということについて、ここで触れておこう。それは、本作品が執筆された時期が、1912年ごろから1922年にかけてであることによる。すなわちこの時期は多少の前後はあるものの各研究者が認める、リルケの言語危機の時期と重なり合うからである。したがって、「危機」期におけるリルケの詩作の様子を間近に見るための資料として適したものであるだろう。さらに本作品は10歌からなる大きな連作であり、またリルケの畢生の作ともいわれる。このように、「危機」の時期に制作されたにもかかわらず、その力作振りが窺われることから、リルケが本作品を通じて「危機」解決の糸口を掴んでいることが推測されるのである。

このような『ドゥイノの悲歌』について、詩人自身はその完成した詩集を、友人のひとりに贈るに際して次のように語っている。

私はしかし今年できた二冊の書物をあなたの手にお渡ししないで、クリスマス来させるわけにはいきません。『悲歌』と『オルフォイスに捧げるソネット』です。(…)

(…) この制作にはふたつの最も内面的な経験が決定的な機因になっています。心の中に次第次第に成長してきた決心、生を死に向かって開いたものにして置こうという決心と、他方愛の変遷をこの拡大せられた全体の中へ据え、より狭い生の循環（それは死を無造作に異物として除外する）の中において可能であったのとは全然違った位置を与えようとする精神的な必要とであります。この点にいわばこの詩の「筋」が求められるべきでしょう。

そして時としてはこれが単純に力強く前面に現れていると私は信じます²² (資料 5)。

本書間において、リルケは、『ドゥイノの悲歌』及び『オルフォイスに捧げるソネット (*Die Sonette an Orpheus*)』(1922)制作のきっかけについて語っている。すなわち、生と死をひとつの全体としてとらえようという決心と、この「全体」において、愛に新たな位置を与えようという必要性である。言い換えれば、リルケ的「死」やリルケ的「愛」がこの二大作品のテーマであったことを、リルケ自身が語っているといえるだろう。やはり、『悲歌』が論じられる際、上記のような「死」や「愛」への言及は、しばしば見られることである。

一方、上記のようなリルケの「危機」研究において、『悲歌』と「危機」の解決とを関連づけて論じたものも少なくない。もう一方で、しかし、奇妙なことに、先に概観した先行研究の中に、こうした『悲歌』の「死」と「愛」というテーマが、「危機」解決にどのようにかかわっているかを考察したものは、見当たらないと言っていいだろう。もちろん、まったく言及がないわけではない²³が、このような主題と「危機」の解決とを中心に据えたものではないように思われる。ゆえに、本研究ではこのような先行研究における不足部分を補足するよう努めたい。以上を踏まえ、第Ⅲ章は次のように展開する。

まず第 1 節で、中期リルケにおける、外的対象への関心との大きな違いである、後期リルケの内面への関心を確認する。次ぐ第 2 節と第 3 節で、この内面への関心が、『悲歌』第 1 歌及び第 2 歌における外的現実との紐帯を持たぬ虚構的作品の形成へと展開することに言及することになる。すなわち、語りの構造とでもいうべき、用いられた時制の推移や人称の変遷からは、作品において架空の自己が言語的に形成されていることが指摘されるのである。したがって、作品は言語外の対象である現実との紐帯から解放され、その齟齬からも解放されることになる。しかし、こうした言語外の現実から切り離された虚構は、いわば空しいものと見なされかねないものである。

このような虚構的作品が、さらに規模を広げて、第 7 歌や第 9 歌においては「私」と「世界」との一体化にまで拡張される。そのしくみが『転向(*Wendung*)』(1914)という作品において先触れされていることを、第 4 節において確認する。それから第 5 節において、当の第 7 歌及び第 9 歌において、第 1 歌の時点から行われてきた「危機」解決の試みが、どのように結実するのかを論じる。ここで注目されるのが、リルケ的「死」と「愛」という概念、あるいはそれらの関連である。リルケ的「死」は、遅くとも中期以来、脱日常性という性格によってリルケ的「愛」と近い位相に置かれている。一方リルケ的「愛」は、対象を日常的な関係性の枠から解放する力を持つとされるが、これはリルケが「詩作」に求める作用と同様のものである。リルケ的「死」は「愛」への接近を通じて「詩作」とも結び付きうる。したがって、作品の虚構性を前提としつつ、こうした「死」と「愛」と、「詩作」との結び付けが第 9 歌においては見られるのである。

「愛」と「死」、そして虚構的作品を形成する「詩作」を結び付けるという発想は、実は

ロマン主義にその前例を確認することができる。すなわち、ロマン主義的「愛と死」という概念は、虚構性を肯定的にとらえる考え方と結び付けられているのである。リルケがこうした前例を、権威ある伝統として意識していたとは言えないだろうか。すなわちリルケはこの「伝統」に敢えて与し、自らの虚構的作品を、空しいものではなく、芸術として正当化しているのではないだろうか。本研究では、リルケが『悲歌』執筆当時、かなり幅は広いものの、ロマン主義の時代の作品をさかんに読んでいたことを確認し、彼が上記のようなロマン主義的発想に、多少なりとも触れていた可能性を示唆したい。

あるいはこうした一連の考察を通じて、詩人としてのリルケに新たな一面を加えることも可能だろう。すなわち、新たな思想が生まれつつある一方で、旧来的な思想が根強く残るさなか、その古い考えにも、新たな考えにも適応しようとする、彼の柔軟な姿勢をより強調することができるだろう。

I 言語危機とは

I-1 主な言語危機の告白紹介

言語危機とは主に 1900 年前後のドイツ語圏に見られるものであり、言語による内外の現実認識、あるいは現実表現の不全を各作家が告白する現象である。堺が当時の状況を次のようにまとめている。

(…) 世紀転換期にヨーロッパの作家達を襲った言語に対する懐疑は彼らに言語の危機的状况を察知させ、自己の存在理由を根底から揺さぶるこの危機感を書くことによって克服するという課題を強いた。手段であった言語は素材となり、対象となり、主題となった。言語について言及し、作品化することが目指された²⁴。

言語というものの自体は、古来より考察の対象であり続けたし、必ずしもその透明性が疑われたことがなかったわけではないだろう。しかし言語危機を通じ、言語そのものへと、より目が向けられるようになり、また、このような言語への注目が 20 世紀の文学を基礎づけているという。

人間の精神活動の中心に言語が据えられていることを説く言語認識論を知る我々にとって、こうした「危機」は、非常にラディカルな問題だと言わざるをえないだろう。確かにこの言語危機は「二十世紀の文学が常に意識をせざるをえなかった」²⁵と言われるように、リルケをはじめ、ホフマンスタール、トーマス・マン、カフカなど、少なからぬ作家にその徴候が指摘されている。

この言語危機告白の代表は、なんと言ってもホフマンスタール (H. von

Hofmannsthal, 1874 - 1929) の『チャンドス卿の手紙 (Der Brief des Lord Chandos)』 26 (1901) (以下『手紙』とも表記)であろう。そのタイトルどおり書簡の体をとるこの散文作品は、その冒頭部において既に、「危機」の告白であることが明確にされている。すなわち、「これはバース伯の次男フィリップ・チャンドス卿が、後のヴェルラム卿であり、セント・オルバンス子爵であるフランシス・ベーコンに宛てた、文学活動の完全な断念のことでこの友人に弁明するための手紙である」 27 (資料 6) と述べられているのである。

この冒頭部からも明らかなように、本作品においてチャンドスという若くして文学的に成功したルネサンス期のイギリス貴族は、友人であるフランシス・ベーコンに宛てて、自身の「精神の病(eine Krankheit meines Geistes)」 28、すなわち「現実と言語の乖離・言語そのものの解体・またそこから生ずる眩暈と虚無の体験」 29を語るののである。しかし、それに先立って、この「病」以前の状態についても多くの行が割かれている。この「病」以前の状況を知ること、「病」すなわち「危機」がどのようなものであるかがより明確に把握されると期待される。

ようするに当時は、ある種の陶酔の持続のうちにあつて、存在全体が一箇の大いなる統一体と見えていたのです。(…) すべてのもののうちにわたしは自然を感じていたのです。(…) そしてあらゆる自然のうちに自分自身を感じていました。(…) あるいはすべてのものは比喩であり、いかなる被造物も他の被造物を理解する鍵であると予感していたのであり、おそらく、自分はずぎつぎに被造物の真髄をとらえ、それをもちいて解き明かしようかぎり多くの真髄を解き明かす能力を持った人間だ、とでも感じていたのでしょう 30 (資料 7)。

ここに示されているのは、「病」にかかる前のチャンドスに与えられた自己と世界との陶酔的な一体感、自他の同一性であり、またこの同一性に端を発す世界の本質理解の可能性およびそれに対する自信である。またすでに、この段階で「被造物の真髄」を理解するのは「比喩」、すなわち言語によってであることが述べられている。このような「理解」についてブロッホが次のように説明している。

したがってホフマンスタールにとっては、認識とは対象との完全な同一化にほかならない。すなわち、自己の直観を(日常の直観を越えて)世界、ならびにその世界のうちにあるすべてとの完全な同一化にまで高めること(…)のできる芸術家は世界とその中の事物の独自の言葉を聞く。そしてその言葉はそうした芸術家には人間の言葉となり、人間の言葉を豊かにするのに役立つ 31。

ここには、やはり、チャンドス同様ホフマンスタールにとって、かつて、自己と世界との同一化が可能だと感じられていたこと、その同一化によって得られた認識は人間の言葉に

翻訳可能であることが述べられている。ブロッホはさらにこのような人間の言葉について次のように続けている。

(…) 概念を支え、概念によって支えられた言葉と、言葉によって記述された事物との間に存する予定調和を感じ取る結果、彼はそれらの事物の本質をすべて残らず (…)^{タト・トゥアム・アシ} 内面から把握するにいたる。なぜなら芸術家は世界と事物全部のうちに「それがおまえだ」という本質の反響する声を聞き取るからだ。それが神秘というものである³²。

つまり、人間の言葉とその表現対象である事物との一致が、予め定められていると、ホフマンスタールは感じており、こうした言葉への信頼に支えられて、先のような世界との同一化が可能であったのだという。このような言語を介した「世界の本質理解の可能性」の喪失が、『手紙』では、「精神の病」の「症状(Fall)」としてひとまず挙げられている。

私の症状といえば、つまりこうなのです。なにかを別のものと関連付けて考えたり話したりする能力がまったくなくなってしまったのです³³ (資料 8)

したがって、ものごとどうしを関連付けること自体が出来なくなっているということ、すなわち「病」以前のように「いかなる被造物も他の被造物を理解する鍵」ではなくなり、「被造物の真髄をとらえ、それをもちいて解き明かしうるかぎり多くの真髄を解き明かす」ことができなくなっているということが訴えられている。

次いでチャンドスは、ものごとを関連付けて話すことができないという訴えとは裏腹ながら、「病」について次のように回顧する。

まずはじめは、高尚であれ一般的であれ、ある話題をじっくり話すことが、そしてそのさい、だれもがいつもためらうことなくすらすらと口にする言葉を使うことが、しだいにできなくなりました (…)³⁴ 宮廷の問題や議会などの出来事。その他なにごとについても判断を下すことが不可能になっているのに内心気づきました³⁴ (資料 9)。

つまり、チャンドスは、この世界の本質を理解できなくなる「病」の元凶が、彼の言語能力の低下、あるいは彼の用いる言語が機能しなくなりつつあるという事態にあると考え至っているのである。このような言語能力の低下・言語の無効化とともに、さらに、次のような事態が引き起こされているという。

気の置けない普通の会話にあっても、たやすく眠ったままでさえ確実にできるような判断がすべて私には容易ならぬものとなり、そうした会話に加わることをやめざるをえなくなったのです。(…) このような会話に現われる事柄をすべて不気味なくらい近くから眺め

るよう私の精神は強制しました。ちょうど、以前に拡大鏡で小指の皮膚を見たとき、溝やくぼみのある平地に似ていたのと同じように、今や人間とその営みが拡大されて見えたのです。もはやなんでも単純化してしまう習慣的な眼差しでとらえることはできませんでした。すべてが部分に、部分はまたさらなる部分へと解体し、もはやひとつの概念で包括しうるものはありませんでした³⁵（資料 10）。

ここで確認されるのは、「習慣的なまなざし」である「概念」の無効化、つまり対象の包括的な認識の困難さの訴えである。言うまでもなく概念とは、言語による現実認識の固定化である。この固定化は習慣によって強固なものとなるか、あるいはこの概念それ自体をもって、ものの見方を習慣化する。このような「概念」が、我々が生活をする上で他者との共通の精神的基盤を形成することは言うまでもない。またこの概念はチャンドス／ホフマンスタールも述べるように、些事を切り捨て、現実認識を単純化するものであり、このような概念が無効化すれば、目にする対象は部分へと限りなく分解され、ひとまとまりのものとしてとらえることはできなくなるだろう。いいかえれば安定した現実認識が与えられず、チャンドスは世界に対する自己の位置づけが不可能となる。つまり、「概念」の無効化によってチャンドスは現実と断絶されかねないのである。

さて、以上のような『チャンドス卿の手紙』に示された、言語危機の様相をあらためてまとめてみよう。注目すべきは言語の無力さの訴えと同時に、「習慣的なまなざし」の無効化が挙げられていることであろう。すなわち考えられることとしては、彼の「危機」とは、言語がその習慣によって形骸化してしまい、ものの見方が固定化されるあまり、現実との不和をきたした状態であるということになる。その状態に気づいたからこそチャンドスは自らの言語を用いることができなくなってしまったのではないか。再三述べたように、彼は自身の世界との同一化および世界理解が「比喩」つまり言語によってなされていることを自覚している。したがってこうした言語と現実の不和は、彼の精神活動や存在を大いに揺るがせたと言えるだろう。

しかしこのような「病」を経てなお、以前のような世界の真髄の理解を得る「活気あるうれしい瞬間」³⁶があると、チャンドスは告白する。

こうした良い瞬間がどのようなものか、それをおおまかにでもお話するのは容易ではありません。またしても言葉がわたしを見はなすのです。というのも、そうした瞬間にあつて、身近の日常的な出来事をいちだんと高くあふれんばかりの生命で（ちょうど器に水を入れるように）満たしながら立ちあらわれてくるもの、それはまったく名のないもの、いやおそらく名付けえぬものだからです（…）その例がばかげているのは大目にみていただく必要があります。たとえば一箇の如露、畑に置きっぱなしの馬鍬、日なたに寝そべる犬、みずばらしい墓地、不具者、小さな農家、こうしたものすべてがわたしの靈感の器となりうるのです³⁷（資料 11）。

つまり、日常にありふれた事物が、高まる生命感でチャンドスの靈感をよびおこす瞬間があり、またそれは「名付けえぬ」ものであるという。さらに

これら物言わぬ、ときには命ももたぬ被造物が、みちたりた愛の姿で立ちあらわれてくるので、その幸に恵まれた私の眼も周囲のいたるところに生命を見出だすのです。すべてが、存在するものすべて（…）が、しかるべきなものかと思えてきます。私自身の重苦しさ、つね日頃の頭のうっとうしさすら何ものかと思え、自分の内部にも周囲にも、恍惚とするようなまさに限りないせめぎあいを感じます。これらせめぎあう物質のいずれのうちへも、わたしは流れ込んでゆけないわけではないのです。そのとき、わたしには自分の身体が、すべてを解き明かしてくれる暗号でできているような気がします³⁸（資料 12）。

と述べられている。ここで、「周囲のいたるところで生命を見出だす」と言われているのは、「病」以前に「すべてのもののうちに自然をみていた」ことに、また、自己の内外に生じた「恍惚としたせめぎあい」は、「病」以前の「ある種の陶酔の持続」の状態に、あるいは「すべてを解き明かす暗号でできた身体」は、「病」以前に自らを「被造物の真髓をとらえ、それをもちいて多くの真髓を解き明かす能力をもった人物」だと見なしていたことに、それぞれ当てはまるのではないだろうか。つまり、なおも以前と同様の世界との同一化による世界理解がまったく不可能と言うわけではないのである。しかし以前と大きく異なる点はやはり、そこに言語が介在するか否かということである。

「病」以前、被造物の世界は「比喩」によって理解されていたのに対し、以後は自身の身体という「暗号」で理解の可能性が示唆されている。比喩というのは、例えば「人生の夕暮れ」という隠喩のように、「人生の終わり」である老年期と「一日の終わり」である夕暮れとが「物事の終わり」であるという例えるものと例えられるものの共通点を見出すことによって成立する表現法である。つまり例えるものと例えられるものとの「両者に共通の特質を通して、われわれに理解と認識を可能にしてくれる」³⁹である。したがって「病」以前においては、先に引いたブロッホも述べるように、言語表現によってより思弁的に世界理解がなされていることがかなり明確に示されているといえよう。それに対して「病」以後は「身体」という「暗号」によって「名づけえぬ」世界理解がなされている。つまり、より直感的な世界理解がなされているのであり、「病」以前の世界理解とは根本的に異なると言えるだろう。

以上のように、『チャンドス卿の手紙』は、実に直接的な言語危機の告白の体を取っていると言えよう。ところでこの『手紙』という作品は、語る能力を失った言語でもって言語について語るという逆説的な性格を持つ。やはり既にそうした点は指摘されてきた。例えば森本は、『手紙』に関し、そこで用いられた修辭的技法から、ホフマンスタールが「対象

を調和的に統括する伝統的思考の論理性を自明的に受け継いでいる」⁴⁰ことを読み取っているのである。植和田も同様の指摘を行っている。彼もまた『手紙』における言語危機の徴候が精確かつ論理的に描写されてることから、ホフマンスタールが、現実を合理的に伝達するという「伝統的な言語(表現)の基本的枠組みを一步も踏み外していない」⁴¹ことを見て取っているのである⁴²。つまり、ホフマンスタールが本当に言語危機の渦中に置かれているならば、自分自身の身に起こった事柄を、順を追って的確に言い表すことはできるはずがないという指摘がしばしばされてきたのである。したがって、言語危機に陥ったチャンドスと、それを書き留めるホフマンスタールとを無批判に同一視するのは危険であるというのも、もっともである。

しかし、ホフマンスタールとチャンドスとは、互いによく似た部分を持っていることも我々は認めざるを得ないだろう。彼らはいずれも古典に造詣が深く、また若いうちに文学会の中心的存在となっている。『手紙』を最後に断筆するチャンドスには、『手紙』以降、言語表現以上に身体表現への関心を次第に深め、オペラや舞踊作品制作に携わるようになっていくホフマンスタールの影が落ちているとは言えないだろうか。このような共通点からは、チャンドスがホフマンスタールの全くの分身ではないにせよ、彼らがかかり考えや視点を共有していることが窺われる。したがってホフマンスタールは、言語危機を、身を持って経験したわけではないかもしれないが、チャンドスの経験として描き出すことができるほどには、この言語危機の片鱗を感知していたのではないだろうか。少なくともホフマンスタールが、変化しつつある言語のおかれた状況や言語そのものに対し関心を寄せていることはまず間違いないだろう。むしろ、本研究において重要なのは、言語そのものが文学作品の題材となり、考察の対象となっているという事態である。このように言語そのものへの関心が深まっていることを示す事態が生じているという、そのことだけでも、従来理性の道具であり、それ自体は表立ったものではなかった言語という姿が覆されていることを示すだろう。

他方、こうした言語危機を意識的に表現しようとした、ある種宣言めいたものではなく、より間接的に言語危機の徴候が指摘される作家ももちろん存在する。例えばトーマス・マンである。トーマス・マン (Thomas Mann, 1875-1955) は豊富な作品群を残していること、また作品に加えてエッセーやインタビューなどにおいても、言語そのものや言語危機といった話題についての際立った言及に乏しいことから、「二十世紀の幕開けと共に顕著になる言語への懐疑という同時代的関心からは取り残された「遅れてきた作家」、「過渡期の作家」というレッテルが貼られることになる」⁴³こともあるという。しかし、ディットマンらが、「危機」をトーマス・マン作品に指摘しており、やはり同時代的特徴としての「危機」の浸透振りを我々は思い知らされるだろう。特にディットマンは、ごく初期の短編作品において既に、「危機」的徴候を指摘しようとする。

ディットマンはトーマス・マン初期の短編作品において、登場人物 (Figur) と語り手 (Erzähler) の関係に着目している。登場人物は言うまでもなく作品中で具体的に行動し

発言（台詞の場合もモノローグの場合もある）する役割を与えられている。一方語り手はいわゆるナレーターとしての役割を与えられている。それは、登場人物として作品世界での具体的な行為や発言を与えられる場合もあれば、作品世界に存在する人物らには関わりなく、その世界のすべてを把握する「神の視点」から物語を記述するのみの場合もある。語り手は物語において登場人物の発言以外の部分を記述するが、それは登場人物が行為し、話し、思考するのに沿うかたちの場合もあれば、あるいはそれらとは関係のない場合もある。つまり、物語によっては登場人物の行為や発言と語り手の物語記述が必ずしも一致しない場合もあるのである。例えば、トーマス・マンのやはり初期作品である『衣装戸棚 (*Der Kleiderschrank*)』(1899) の例が挙げられる。本作品において、主人公ヴァン・デル・クヴァアレンは、今自分がどこの町にいるかということを知らず、自分が病を患い、死期が近いことを、意識している様子はない。しかし一方、語り手（ここでは神の視点的語り手すなわち純然たるナレーター）は、彼がどの駅に降り立ったかを、また彼の死期が近いことを、読者に告げているのである。ディットマンはこのような登場人物と語り手との関係を登場人物の内的現実と外的現実との関係と見なし、この二者のずれから、トーマス・マンの「危機」の徴候を読み取ろうとする。まず、諸初期短編作品に見られる特徴が次のように述べられている。

登場人物たちの言語はアウトサイダーの立場の孤立に対する反応の点で際立っている。彼らは現実において自分達には欠けている世間一般の関係を言語の上で作り出す。彼らの身に起こる経験はこのような世間一般の関係という観点の下では見せ掛けだけと見られ、またこの経験は彼らに言語によって現実性をつかみそこなわせるのである⁴⁴（資料 13）。

『墓地へゆく道』、『小フリーデマン氏』、本研究では挙げないが『道化物』に関して述べられたものだが、初期短編における主人公はほとんどいずれもが、身体障害者であったり、一生働かなくても良いだけの遺産を相続した者であるなどしている。すなわち、彼らはそのはじめからいわゆる社会的アウトサイダーなのである。ディットマンはこのような孤立した彼らに働きかける外的現実を、彼らが言語的に捉えるその捉え方そのものが、彼らと現実との結びつきから遠ざけるのだという。つまり登場人物の言語の喪失と社会的現実の喪失とがパラレルに描かれているという。

『墓地へ行く道 (*Der Weg zum Friedhof*)』(1900) にはパイプザムという男が主人公である。彼はやもめで孤児で、職をもたぬ人物であり、おまけに飲酒癖もあるという⁴⁵。このようにやはり社会的アウトサイダーと言って良い人物であるが、そのことは、語り手（この場合も先の『衣装戸棚』と同様の第三者的語り手である）によって知らされる。彼がある時国道沿いの墓地へ行く小道を歩いていると、自転車に乗った少年が彼と同じ道を後ろからやってくる。そしてこの道を譲らないパイプザムと少年とのいさかいによって繰り広げられるパイプザムの奇態によって本作品は展開されている。

少年は語り手によって「若者は生命のごとく飛ばしてきた (Er kam daher wie das Leben)」⁴⁶と称され、以降「生命 (Leben)」と語り手が呼ぶことになる。しかし、主人公が直接口にするわけではないのにもかかわらず、

『墓地へとゆく道』の自転車のりが「生命」へと様式化されるが、——この「生命」とは語り手が直喩に関する詳細な記述の後にはじめて持ち込んだ名称であり、またその後直接パイプザム自身によって用いられている——これに呼応するのはパイプザムのさまざまな一般化である。この語（「生命」）は語り手にはほとんど帰されえない⁴⁷（資料 14）（括弧内加筆：池田）。

と、ディットマンはこの「生命」という呼び名を彼に帰している。すなわち、彼はここでは語り手がパイプザムの内面に寄り添い、彼の内面、ものの見方を代弁しているとする。この「生命」という呼び名で持って、パイプザムと少年との間に何らかの関係が形成されんとするが、結局それはうまくいかない。なぜなら、「生命」と呼ばれた少年が国道ではなく、墓地への道を自転車で走ったことに対し、パイプザムは腹を立て、告訴するとわめいても、「生命」は一向に意に介さず、走り去ってしまうからだ。すなわち、パイプザムが「生命」に対して働きかけるが、当の相手はいなくなってしまうので、関係自体が形成しえない。また彼が行った働きかけ（国道に行くようにとの忠告）も無に帰しているのである。

そもその「生命」というパイプザムの少年の捉え方があまりに単純で一般的であり、パイプザムに寄り添う一方語り手によって行われる、精密な少年の外的描写とは対照的だといえるだろう。したがってパイプザムは少年の細部を捉えていないのだが、ここにパイプザムの、少年に対する無理解が窺われよう。すなわちパイプザムは少年をごくおおまかな「生命」という概念でもって捉えることで、少年自身の細部を抹消し、脱個性化、あるいは脱人格化しているといえるだろう。このような点が言語的な現実把握そのものによる現実把握の失敗として指摘されていると考えられる。

あるいは、このような登場人物による現実の捉えそこねに加えて、登場人物自身の言語表現の困難さが描かれた作品として、『小フライデマン氏 (*Der kleine Herr Friedemann*)』 (1897) が挙げられる。本作品の主人公であるフライデマンは乳児期に後天的な理由で身体に障害を負った。タイトルにある「小」というのは、この後天的な障害、すなわち乳児の頃に酒に酔った乳母の不監督により、むつき台から転げ落ちたせいで、顔が両肩の間に埋まってしまった体型を指している。このため彼は恋愛の幸福を高望みなものとしてあきらめている。しかし「自分に手のとどく限りの喜び (*die Freuden, die ihm zugänglich waren*) を」、「どんなに心をこめた丹念さで (*mit welcher innigen Sorgfalt*)」といわれるほど享樂してもいる⁴⁸。つまりフライデマンはたいへんな趣味人として描かれている。彼は町で催される音楽会には欠かさず出かけ、自らも不自由な体ながらヴァイオリンを弾く音楽

好きであり、また本当に夢中になっていたのは芝居であるというのに加えて、彼はかなりの読書家でもあるという。

また大いに本を読んで、おそらく町中誰もともにする人がいないほどの、文学趣味をも次第に体得した。彼は内外の近代作家に通じていたし、詩の節奏的な魅力を味わい尽くすことも心得たし、微妙に書かれた短編小説の、立ち入った気分、心をひたすことも知っていた (…)⁴⁹ (資料 15)。

すなわち、フリーデマンは、諸芸術に通じ、とりわけ文学に明るい人物だといえよう。したがって、彼は十分すぎるほどの言語能力を備えていることが窺われる。

このように日々芸術に没頭し、世俗的現実の幸福からは一歩身を引いていたフリーデマンが、彼の住む町に越してきた、人妻ゲルダ・フォン・リンリンゲンとの出会いによって、その平穏な心を乱され、同時に先のパイプザムのように、言語を用いて把握された現実が、その言語によって覆い隠されてしまうという経験をするのだとディットマンは述べている。

ゲルダ・フォン・リンリンゲンとの彼にとっては決定的な出会いにおいて、彼は(パイプザムと)同様のおおざっぱさに行き着いている。彼は彼の意識的に局限された世界を終わらせるこの出会いを「運命」や「必然性」という概念で裏付けている。このような単純化によって、ゲルダという人物と——語り手はフリーデマンが見ていない彼女を個別的な特徴において、精確に描写するのだが——無名の「それ」とは交換可能なものになるのである。(…)⁵⁰「そこへあの女が出てきた。出てこなければならなかった。それが自分の運命である。彼女自身が、彼女だけが！…それが自分を破滅へといざなったのだ。」⁵⁰ (資料 16)

ディットマンが引用するモノローグは、彼曰く語り手の語りに登場人物の内心が溶け込む形でなされたものである。ゲルダに恋するフリーデマンは、このモノローグ中で彼女を「運命」と呼ぶ。そのモノローグ中に彼女自身の個性は示されることなく、彼女がただただ「あらいがたい暴力で」フリーデマンの心を揺さぶることだけが示される。つまりゲルダ・フォン・リンリンゲンは、他の箇所でも語り手が彼女の服装や容姿を細密に描写するのは対照的に、フリーデマンによって「運命」と呼ばれることで一般化され、個性や人格を剥奪されているのである⁵¹。それを端的に示すのが、彼女の性別さえも示すことのない「それ(es)」という代名詞なのである。

ここにもやはり、登場人物と語り手との間のずれから、登場人物の言語による現実把握の失敗が読み取れるといえよう。加えて、この失敗をしたフリーデマンは、先述のように文学に明るく、十分な言語能力を備えていると考えられるが、そのことがなおさらこの失

敗を際立たせ得るだろう。あろうことかトーマス・マンは、ゲルダと二人きりで話すフリイデマンが、「声とも思えぬ、あえぐような声で、どもりどもり言った」⁵²と、発話さえ困難な様子を描いているのだ。彼の言語能力が、ディットマンが指摘するように、彼の身近な幸福に局限された世界のものしか表現しえぬという、硬直した言語の限界が示唆されているとはいえないだろうか。

以上がディットマンの指摘するトーマス・マンの初期作品における言語的状况である。この二例に限ったことになるが、いずれも登場人物による現実把握の失敗は、彼らの言語による対象の一般化にその原因があるといつて良いだろう。すなわち、概念によって対象が単純化され、些事が切り捨てられる、あるいは概念によって対象がすっかり覆われてしまい、はじめから対象そのものに目が向けられていないことによって、対象が把握されないのである。

こうした状況は先に挙げた、ホフマンスタールにおける言語の形骸化の訴えと共通したものとといえるだろう。しかし、後に取り上げることだが、トーマス・マンの場合はこの言語の一般性が「危機」克服の試みに利用されてもいるのである。この点是非言語的表現へと傾くホフマンスタールとは大きく異なる点であろう。

I-2 言語危機の諸要因について

言うまでもなく言語自体は、「言語のコリスモスは(…)既に古代において何度も議論された問題である」⁵³とクルーヴェの指摘するように、哲学的に問われ続けてきたモチーフであった。そうした言語、すなわち、それが指し示す対象と本当に一致するか否か、あるいはそれに真理が内在されているか否かが論じられてきた言語が、言語危機として顕著に取り沙汰されるまでには、一体どのように言及されてきたのだろうか。クルーヴェはこの「危機」の先触れとして、ノヴァーリス (Novalis, 1772-1801) の『独白(*Monolog*)』(1798)とニーチェ (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) の『道徳外の意味における真理と虚偽について(*Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*)』(1873)を挙げている。

1798年に著されたノヴァーリスの『独白』は、確かに言語の性質を鋭く捉えている。

そもそも語る・書くということには、奇妙なところがある——ほんとうの会話というのは、単なる言葉の遊戯なのだ。人びとは事物そのもののために語っていると思いついでいるが、この滑稽な思い違いにはあきれるほかない。誰も知らずにいるが、自分自身のことにかまけないというのが、まさしく言葉本来の性質なのだ⁵⁴ (資料 17)。

クルーヴェはこの著作について、「言語の表象機能の拒絶にはこのテーマの時代を先取った

帰結がある」⁵⁵と述べている。すなわち、ここで言われているのは、言語が実は、何も指し示してはおらず、他のものと何らの関わりを持たぬものであるということなのである。

しかし、ノヴァーリスにおいてはこのような自己完結的な言語は、「不思議で実り豊かな秘密」⁵⁶をもち、「ただ語るために語るならば、最高にすばらしい独創的な真理を述べることになる」⁵⁷と、必ずしも否定的なものとしてされているわけではない。このような言語と現実との乖離がよりネガティブに捉えられるのはニーチェにおいてである。

ニーチェにおいて「危機」の先触れがはっきりと見られるのは、『道徳外の意味における真理と虚偽について』であるが、ディットマンによれば、それ以前の『悲劇の誕生(*Die Geburt der Tragödie*)』(1872)の時点ですでに言語批判の萌芽が看取されるという。

本著はギリシア悲劇の特徴を、秩序や形式といったより理性的な「アポロ的なもの (*das Appolonische*)」と、混沌や陶酔などのより非理性的な「ディオニュソス的なもの (*das Dionysische*)」との統合されたものとして描き出し、とりわけディオニュソス的なものを称揚したものであることは有名である。さらに、「圧縮された世界像」であり、それぞれの文化圏に属す人々の精神的基盤である「神話」が、より抽象的な知を目指すソクラテス主義的理性の隆盛によって没落させられたことへの批判が行われている。したがって本著は近代啓蒙主義 (的理性) を攻撃するものでもあるといえよう。したがって概念が批判的に捉えられているのである。それはもちろん音楽との対比においてである。

すなわちこの、したがって個々の事物の世界は、概念の普遍性に対してもメロディーの普遍性に対しても、具体的なもの、特殊で個別的なもの、個々の場合を提供するに過ぎないが、しかしこの二つの普遍性はある点では対立しているのである。概念というものがさしあたって直感から抽象された形式にすぎず、いわば事物の引き剥がされた外側の殻を含むにすぎない、従ってまったく文字通り抽象物なのであることよってである。それに反して音楽はあらゆる形態に先立つ最も内的な核心、あるいは事物に心臓を与えるものなのだ⁵⁸ (資料 18)。

すなわち、メロディーと概念はいずれも現実の一つの抽象であるが、しかしニーチェはやはりそれらは対立するものであると考える。すなわち、音楽が事物に核心を与えるものとされるのに対し、概念は事物の核心や本質には関わりがないものとされているのである。

あるいは音楽は、その普遍性のゆえに、ばらばらになった人の心に一体感をもたらすものとして賞賛される。こうした音楽の賛美のために概念が引き合いに出され、言語の抽象性がネガティブなものとして示唆されているといえよう。このような概念批判は、後の『道徳外の意味における真理と虚偽について』においても行われていることである。したがって、本著は後のより直接的な言語批判を予感させるものだといえよう。しかしこの『悲劇の誕生』の際にはなおも、言語の可能性が示唆されているのである。すなわち、なおも、「言葉の詩人 (*Wortdichter*) には成し遂げられなかったことも、すなわち神話の最高の精神化

と理想性に到達することも、創造的音楽家としての詩人にはいつでもできたのだということだ！」⁵⁹（資料 19）といわれているのである。ディットマンは『悲劇の誕生』において「音楽への接近においてのみ、抒情詩として、言葉に同様の能力が認められる」⁶⁰というニーチェの発想を見て取っている。したがって、この段階では、言語が必ずしも無効なものだと言いつつ切られているわけではないといえるだろう。言い換えれば、現段階では、コミュニケーションや感情を伝える言語の能力が批判の初期の基準であり、より非理性的な領域を言語によって表現することの困難さが指摘されているにすぎないと考えられる。

このような音楽への傾きから言語の考察がされているわけだが、ディットマン曰く、ワグナーからの離反以降、このような考察はよりラディカルなものになるという。つまり、「それ（＝言語）はある新たな基準で量られる。すなわち、事物を把握する能力によってである。」⁶¹

『道徳外の意味における真理と虚偽について』では、「それ（＝言語）が社会的な協定に基づいた、何が真理かであるべきかということの、多かれ少なかれ偶然的なシステムに還元される」⁶²という。ニーチェはまず人間の知性についての考察からはじめている。彼はそれが人間特有のものであり、また「偽装」にもつばら奉仕するものとした上で、次のように述べている。

個体は、他の諸個体に対して、自己を維持しようとする限り、事物の自然的な状態においては、知性を、大抵は単に偽装のために利用するにすぎない。ところが人間は、困窮に迫られたりまた同時に退屈凌ぎの気持ちから、社会的に群居して生存しようとするものであるため、人間は平和条約の締結を必要とし、かつ、少なくとも、万人の万人に対する戦いという極度に荒々しい状態がこの世界から消滅するように努力するものである。この平和条約の締結が、あの謎めいた真理衝動への第一歩と見えるものを、自ずと伴ってくるのである⁶³（資料 20）。

つまり、知性は人間が社会生活をする上で、他者との摩擦を避けるために用いられているのである。ひとりひとり違った人間が集団で生活をするためには、言うまでもなく、「平和条約」すなわち秩序が必要である。この秩序の形成の際に、真理、言い換えれば「事物の均一に妥当しかつ拘束力のある表示」⁶⁴が要求されるという。さらに、こうした真理は、

（…）人間は、真理の持つ快適な、生活を維持してくれる諸結果を渴望しているのであり、純粹で結果を生まないような認識に対しては無関心であり、それどころか、ひょっとしたら有害で破壊的であるかも知れないような真理に対しては、敵意の気持ちさえ感ずるのである⁶⁵（資料 21）。

と、社会生活に奉仕する限りにおいてのみ、有効であるということが示されている。

したがって、真理の確定が非常に恣意的にされていることが、ここで明らかにされたわけであるが、その確定に関しては、以下のように言われている。

(…) また言語の立法が、真理の最初の諸法則をも設定するのである。つまり、ここで初めて真理と虚偽の対照が、生ずるのだからである。虚言者は、本当でないものを本当らしく見せるために、妥当している表示や語を使うのである⁶⁶ (資料 22)。

ここで、真理の確定が、言語によるということが明言されている。また先にも挙げたように、真理はいわば人間の都合のいいように確定されていることが繰り返されるのであるが、その確定自体は言語によって行われているのである。話題はこのような真理の確定をなす言語の考察へと移っていく。

一つの語とは何であろうか？或る神経刺戟を音で以て写し取ったものである。しかし、神経刺戟からわれわれの外にある原因へと推論を進めるということは、すでに、根拠の命題の誤った不当な適用の結果なのである。(…) われわれは「蛇」について語る。この表示は体をうねって進むものこのことをまさしく言い当てているのであるから、蛆虫に対しても当てはまり得るものであろう。(…) 語というものにとっては決して真理が問題なのではなく、また適正なる表現が問題なのでないということは、さまざまな言葉を、相互に並べてみるならば、分かるのである⁶⁷ (資料 23)。

このようにニーチェは、ある語が対象に当てはめられるに際して、その決定的な根拠が人間の任意にすぎないことを鋭く指摘する。そもそもの語の形成自体も、「一つの神経刺戟が、まず一つの形象の中へと転移される！これが第一の隠喩である。その形象が再び音において模写されるのである！これが第二の隠喩である。」⁶⁸ (資料 24) と説明され、神経刺戟という対象の原体験を、ダイレクトに表現するものではないと考えられている。

しかし、このような事物の本質とは関わりのない「語」が、先述のように真理を確定するというのである。したがって、ニーチェはこのような「真理」を「錯覚」だと言い切っている。

それでは、真理とは、何なのであろうか？それは、隠喩、換喩、擬人観などの動的な一群であり、要するに人間的諸関係の総体であって、それが、詩的、修辭的に高揚され、転用され、飾られ、そして永い間の使用の後に、一民族にとって、確固たる、規準的な、拘束力のあるものと思われるに到ったところのものである。真理とは、錯覚なのであって、ただひとがその錯覚であることを忘れてしまったような錯覚なのである、(…) ⁶⁹ (資料 25)。

以上をまとめると、語というものがその形成の時点からすでに、人間の任意によるもので

あって、事物の本質とはかけ離れたところにあり、また、語の使用によって生じる真理の確定も同様であるということが、本著において暴露されているといえるだろう。あるいは今しがた引用した箇所にもあるように、こうした真理が「錯覚」であるにもかかわらず、真理としてまかり通っているその原因、つまり真理が「永い使用」に耐え得た点もまた、ここで批判されているといえるだろう。言い換えれば言語が慣習によって硬直化、あるいはその逆の、硬直化によって慣習化する性質が浮き彫りにされているのである。

こうしたニーチェの批判はすぐに、人間が自然法則を把握しようという信念へと向けられる。このことから分かるように、彼の攻撃対象は人間の近代的理性的な営み全般であり、その中心に言語が据えられているといえよう。

以上が『道徳外の意味における真理と虚偽』における言語についての考察である。人間の精神活動および社会活動の中心に言語がおかれることによって、人間の生活における言語の役割の大きさが際立たせられているといえる。一方、それだけに批判も厳しく、ネガティブな色合いを持ったものだといえよう。しかし、ニーチェはなおも「語と事物の合一 (das Einswerden von Wort und Ding)」70を試みていたとディットマンは言う。それについては後にあらためて言及する。

このように、ノヴァーリスもニーチェも、鋭く言語に切れこみを入れ、その実体を克明に描き出そうとしていた。彼らによって、普段は、いわゆる理性の道具として、いわば裏方に徹するよう求められる言語が、表舞台に引き上げられ、スポットライトを浴びせられているのである。とりわけニーチェの場合、そのスポットライトは言語の負の側面、すなわち言語が真理を装い、それが長きにわたって真理として定着するという性質に当てられている。このような言語の、それもネガティブな面への関心が高まっているという事態、またこうした関心が、著作という形をとって、世に明らかにされているという事態は、それ以降に言語危機が生じるための、言語そのものの主題化あるいは前景化の土壌が育まれていることを示唆するだろう。また、彼らは二人とも、影響力の大きな人物であり、彼らのこうした発想が、思想史的背景として、言語危機を準備するものであったことは十分に考えられる。

しかし他方で、常に多かれ少なかれ哲学的に問われてきた言語が、なぜ1900年前後のドイツ語圏にて、「危機」というかたちで大きく取り上げられるようになったかについては、未だに決定的な論がないように思われる。しかし、富士川がリルケの生誕から成人するまでのドイツの状況をまとめており、「危機」背景の考察の一助となるだろう。

リルケが生まれて成人した時期、それは普仏戦争(1870)の結果ドイツの統一が初めて成り、やがてヴィルヘルム2世の治下にあつて、新興国家としてのドイツが経済に、また軍備に、異常な発展膨張をなしとげた時期である。ライン彼岸の嘗ての夢と詩と音楽の国は、この半世紀間にたちまち自然科学とクルップ砲とツェッペリン飛行船の近代的資本主

義国家となってあらはれ、その帝国主義は全ヨーロッパの平和を脅かしはじめた。この間に嘗てプロシヤの首都に過ぎなかったベルリンは、いまや人口二百万を超える世界的大都市となり、《Made in Germany》の商標は全世界に氾濫して、先輩国イギリスの市場を侵すにいたつたのである。それは過去一世紀間の形而上の世界への飛翔に疲れたドイツ精神が、しばらくその翼をやすめて、もっぱら生活の現実面にそのエネルギーを傾注したとでも言はうか。ともあれ、この理想主義から現実主義への転回は、ドイツ人自身でさへそれに驚異の眼を見はつたほど、急激なものなのであつた⁷¹。

すなわち当時のドイツは、外的生活においても内的生活においても、急激な変化を体験しつつあつたといえるだろう。これまで比較的後進国的立場にあつたドイツがヨーロッパにおける指導的地位にまで登りつめているのだから無理もないことである。

一方オーストリアは、時代が進むごとに、ヨーロッパにおける中心的な位置から徐々に退いていった。「十七世紀と十八世紀の間は、パリとウィーンとは、ヨーロッパ大陸の勢力の中心であつたし、ブルボン、ハプスブルク両王朝間の敵対関係が軸となり、これをめぐって世界政治が繰り広げられた」⁷²が、その後のフランス革命やプロイセンの台頭などにより、ヨーロッパの勢力図は大きく変化したのである。それでもやはり、近代化の波はオーストリアにも訪れている。ブロッホによれば、オーストリアにおいても、1880年から1890年にかけて、めざましい自然科学的発展がみられるという⁷³。こうした激しい近代化の波にさらされ、都会化を経験した言葉の状況はいかなるものか。

『ツァラトウストラはこう言った(*Also sprach Zarathustra*)』(1883-84) 第3部には、このような近代化された国を意識して描かれたと思われる大都会が登場する。そこで、「ツァラトウストラの猿 (*der Affe Zarathustras*)」と呼ばれる人物の語りに、大都会における言語的状况を見ることができるだろう。

「ああ、ツァラトウストラ、ここは大都会だ。(…)

あなたには人間の心理がまるでぼろきれのように薄汚くぶらさがっているが見えないのか?——しかも、このぼろきれからかれらは新聞をつくっている!

あなたは精神がここで言葉の遊びとなっているのを聞きとらないのか?精神は言葉を、まるで臭いどぶの水のように吐き出している、——そしてこのどぶの水からかれらは新聞をつくっている!(…)」⁷⁴ (資料 26)

大都会における精神の腐敗、そしてその精神と一体であり、やはり腐敗しつつある言葉(Wort)の状況が語られていると言って良いだろう。興味深いのは、腐敗した精神から「新聞」がつくられていること、新聞の氾濫が、繰り返し強調されていることだ。

新聞は言うまでもなくマスメディアのひとつであり、ニーチェの生きていた時代にはそ

の第一のものであったと考えられる。その「新聞」はもちろん、言葉によって書かれ、出来上がる。しかし、ここではその「新聞」をつくる言葉は腐敗した精神から生じるどぶの水のような、また「遊び」にすぎない「言葉」である。したがって、「新聞」はなんら意味のあることを伝えるものでもなく、むしろあやふやな情報や、偏った思想を流布することで、都会を混乱させる要因となりかねない。いわば、当時のドイツ語圏がある種の高度情報化社会となりつつあり、それによる情報の混乱という弊害のあったことが窺われる。

以上のような都会化や情報化といった状況において、言語はどのような影響をこうむるだろうか。推論されることとしては、まず、先のような急激な近代化・都会化に際して、従来から存する語では、この新しい状況を表現するのに不十分だという事態、すなわち従来から存する語が慣習に縛られているがゆえに、現状に順応できないという事態である。次に、この近代化に伴うマスメディア（新聞）の成長によって生じる情報や新しい概念の氾濫、あるいはそれによる混乱状態が考えられよう。「危機」の原因として、どちらの状況がより決定的かということを行うのは困難であろう。しかし、いずれにしても、ホフマンスタールやトーマス・マンの例に見られるような、言語と現実の不一致という問題や、言語への懐疑を内包していると言えるだろう。

ところで、こうした言語と現実との不一致や、それによる言語への懐疑は、ニーチェの考察からも窺われるように、人間の社会的生活の安定性を疑わしいものにするおそれを含んでいるだろう。つまり、お互いの言うことが信じられないならば、人と人との共同生活から秩序が奪われかねないのである。あるいは、そうした秩序を支える近代的理性すら、このような言語危機によって、不確かなものとみなされてしまうだろう。またさらに、この言語危機は、人間存在そのものの危機にもなりかねない。なぜなら、「はじめにロゴスあり」と、天地創造の端緒である神の言葉が否定されることによって、人間存在はその保証を決定的に失うと考えられるからである。こうした意味で言語危機は実存的危機という一面をも含んでいると言えよう。

このように、さまざまな方面に波及する、あるいはさまざまな問題とその根を共有するこの「危機」であるが、従来どのように言及されていただろうか。次節で論じよう。

I-3 先行研究における言語危機の評価

先のノヴァーリスやニーチェのようなものを除き、いわゆる研究対象として言語危機が挙げられる場合、それは主として各作家研究における一テーマとして論じられていると言えよう。つまり、この「危機」がいかなるものとして評価されているかについては、もっぱら個別研究を参照することになるのである。

しかしながら、各作家についての個別的な研究においてもやはり、同時代の状況などが意識されるのは当然であり、それゆえ言語危機を包括的に捉えるコメントがないわけでは

ない。例えば、リルケの「危機」を述べるに際し、ヴォトケがシュトルクの次のような発言を引用している。

「このリルケ以来終わりなく進行した危機は、技術によって引き起こされた抽象化の浸透、神話によって与えられた具象性の喪失の点で際立っているが、しかし、また出版の氾濫と広告宣伝に取り付かれた大衆の時代における語彙やシンタクスの貧困化や野蛮化の点でも際立っている (…)」⁷⁵ (資料 27)

したがって、ヴォトケあるいはシュトルクの言語危機一般に対する評価としては、それは近代化の弊害のひとつだと言えよう。上記の発言においても、前節で触れたような「危機」を取り巻く状況、すなわち近代における自然科学の隆盛とマスメディアの氾濫という状況が指摘されている。自然科学の隆盛によって、肉眼では見えない世界を思考すること、つまり抽象的な思考がますます受け入れられるようになり、目で見て手で触るような身近なリアリティから我々は遠ざけられるだろうし、マスメディアの氾濫は、先述したが、情報の混乱をもたらし、その情報を形成する言葉というものを疑わしいものにしうるだろう。つまり、やはり言語危機という現象自体は、近代という時代のネガティブな面のひとつの現れとして評価されていると言える。

あるいは、言語危機に対する包括的なコメントとしては、先にも引いた堺のもので、次のようなものもある。

ニーチェという歴史的転換の因子によってもたらされた十九世紀末のこの先鋭なる叫びの残響は、今また新たな転換期が訪れようとしている現在に至っても通奏低音のごとくに鳴り止まない。二十世紀の文学はこの叫びを踏まえ、この問いに答えようとしなにかぎり文学として認められぬという新たな伝統が作りだされ、ヨーロッパを蔽い尽くしたといってもよいであろう。(…) ことばと現実の齟齬こそが言語の危機なのである⁷⁶。

すなわち、「ことばと現実の齟齬」自体は、「危機」という語で表されていることから明らかなように、やはり否定的な現象だと見なされている。しかし一方で「二十世紀の文学の方向性を決定する新たな伝統」を生んだとされ、いささか積極的な評価を含んだものと言えるだろう。

「危機」という状況自体はネガティブなものだが、当時のパラダイムでもある。したがって、文学や言語に対する考えの新たな局面を切り開く要因となったという意味では、「危機」にはポジティブなものも含まれているといった評価は、実のところ、少なくない。いくつか挙げてみると、例えばクルーヴェは、

現在この言語危機の内部にある弁証法は肯定的なものへと急変するように思われる——

(…) 言語批判が今世紀初頭に世代全体の文化的悲観主義的な基調を基礎付けてきた（原文はイタリック体）ことによって、その批判は今日土台の一部たりうるのだ。すなわち、「概念把握」された歴史としての、進行しつつある慣習化の歴史から止揚され、メタ - 物語へと作り変えられたのである⁷⁷（資料 28）。

と述べている。「言語の危機の内的弁証法」とは、言語の不全を、その不全な言語で語ることを指すと考えられる。「危機」に際して生じたこのようなメタ言語的表現は、言語への批判として、やはり今日の思想的基礎のペンシスティックな面を形成する一方、それが従来、歴史をただただ事実として受け入れる歴史観から、より高次の、超越的な視点で捉える歴史観をもたらすものとしている。あるいはディットマンはトーマス・マンの「危機」を論じる際、まず以下のことを前提とする。

いかに言語が現実を正当に評価することができるのかという問いは決定的な要素としてトーマス・マンの初期の著作を貫いている。それとともに生じる言語の問題はニーチェによって定式化された現実の内での対立に帰されうるが、この対立が近代の文学そのものを定義するのである。一致が存在しないという意識の結果、近代の作家には新たな課題が立ち上がるのだ。すなわち詩的表現に必然的正当性を付与するために、言語において外的現実と内的現実とが仲介されるべきなのである。従来どおりの言語的あるいは物語的なやりかたでこのようなことが生じるのではないということは、次の事実から推測される、すなわち、近代作家自身が自分を現実領域の対立にさらされているとと思っているということ、彼の語りを内的現実の一方的な表現として疑問視しているという事実である⁷⁸（資料 29）。

したがって、「危機」は外的現実と内的現実との不和の現れであり、言語おけるこうした不和の解消が、従来の言語のあり方では克服できぬ「新たな課題」として作家に与えられているとされる。言い換えれば、この課題の克服によって、近代文学のさらなる前途が期待されることになる。

個別研究における「危機」評価も、上記と同様である場合が多い。例えば今しがたトーマス・マンに関して参照したディットマンは、ニーチェについては次のように述べている。

全体としてみると、ニーチェの「モノローグ的作品」は、危機の徴候として現れているのだが、それは彼が最初から最後までじっくり考え意識した上で作られた危機なのだった。ただ彼が言語批判を当時の人間像に対する包括的な批判の一部にしているのだから、このような現象に対する後の証言は彼の思考が制約されたもののように思われる⁷⁹（資料 30）。

ニーチェのエッセイや論文が危機の徴候を示し、それが当時の人間像の批判に用いられたことが、後の彼の思想をも決定付けているという。他方、植和田がホフマンスタールの『チ

『チャンドス卿の手紙』について、次のように述べている。

さて、いまや『チャンドス』は一九〇〇年に始まる「ドイツ文学革命」の最も重要な、また一九世紀の伝統との決定的な断絶を印したドキュメントであるといわれ、文学史上のきわめて重要な位置を占めている⁸⁰。

植和田は「言語伝達の不可能性」を訴える「危機」という病に対する「この病の自己診断が的確で効果的な言語表現によって精確かつ論理的に伝えられている」⁸¹点を指摘しつつ、「一九世紀の伝統との断絶」という点に関しては、やや慎重な態度をとりつつも、本作品が、当時のパラダイムを示すドキュメントであると評価する。

もしくは、ホフマンスタールの『チャンドス卿の手紙』に関しては、ブロッホによる評価も参考にしよう。彼は本作品を言語危機の告白として特別に扱っている様子はなく、むしろその後抒情詩を断念する詩人個人により注目し、その断念に至る理由と断念しようとするものの意義に焦点を当てて論じている。

象徴問題に対する闘いの中で、ふいに同一化能力が自分にはなさそうだということがわかりかけて来たのだ。同一化能力がないとわかれば、当然文学を断念しなければならないことになる。この発見は破局的なものであったから、仮にこれが分かると同時に文学生産全体を直ちに沈黙させたにしても、不思議ではなかったはずである⁸²。

この「同一化」というのは、第1節でも述べたようなホフマンスタールの世界認識の方法であると同時に詩作の方法である。このような「同一化」能力はしたがって、ホフマンスタールの精神の基盤であり、芸術家としての存在の基盤であると言って良いだろう。そうした能力が「実はなかった」と気づかれること、ある種喪失されることは、なるほど悲惨なことに違いない。しかし、ブロッホは

『チャンドス卿の手紙』は彼が耽美主義と決別した最初の結果だと取ることができるが、民衆的なものに転向し、見せかけの謙虚に代る本物の謙虚をもとめたことはその第二の結果だと考えられよう⁸³。

とも述べているのだ。この「耽美主義」という用語に関しては、幾分ブロッホ独自の用法であると言えよう。『チャンドス卿の手紙』以前のホフマンスタールを特徴付けるものであり、「耽美主義の同一化の神秘」⁸⁴と言われ、彼の「同一化」を支えるものだと考えられる。例えば「認識が単に美的完成の^{フサード}正面であるばかりでなく、その核心でもあると見なした人があったとするなら、まさにホフマンスタールこそそれであった」⁸⁵と言うように、ブロッホは繰り返し繰り返し、ホフマンスタールの認識と彼の芸術表現とが同一であると述べ、

彼にある種の芸術至上主義的態度を認めている。この芸術至上主義的態度を指すために、「耽美主義」という語が用いられているのだと考えられる。

一方このような「耽美主義」に関して、ブロッホは次のようにも述べている。すなわち、「耽美主義の派生的抒情詩では絶えず美的な完全性の規準が捉えようとされ、見せかけだけ奇妙に謙虚ぶってその実主体を美的客體と化してしまうことが求められずにはいられない」⁸⁶のである。言い換えれば、認識されるものが芸術的な美をもっていなくてはならぬことになり、それゆえ認識されるもののリアリティ、ひいては認識主体の認識行為そのものが歪曲される恐れがあるということになるだろう。こうした現実認識を変形しかねない耽美主義との決別は、ある意味では前向きな変化だと言える。

あるいは、「言語創造が行われるのは新しい現実層と認識層が開かれる場所においてであって、それはただ自我、自我の敬虔さ、つまりは自我の抒情的中心からしか起こりえない」、あるいは「新しい現実平面の発見なしにはおよそ抒情詩は存在しない」⁸⁷とブロッホが述べていることから、言語危機という新たな現実から、それを表現しようとする新たな抒情詩の生成への期待が窺われる。

しかし先述のようにホフマンスタールは抒情詩を断念しており、植和田など、この断念を指して、詩人が新たな詩作へと踏み切れなかったとして批判する研究者もいる。だが一方で、ホフマンスタールが断念したのは抒情詩に留まり、文筆自体は『チャンドス卿の手紙』以降も続けられる。したがって、「危機」を経験したことで、文学の可能性が抒情詩以外において模索されていたと推測される。やはり、作家の新たな展開が見られるという意味では、「危機」にも積極的な側面を見ることができよう。とりわけ先にも触れたように、ホフマンスタールは『手紙』以降、言語に変わる新たな表現媒体を身体表現に求めていることは興味深い。このことに関しては、ホフマンスタールの言語危機解決を論じる際に後に、再度目を向けよう。

トーマス・マンの場合も挙げておこう。孟の発言を参照する。孟はまず、

(…) ニーチェによって提起され、ホフマンスタールの『チャンドス書簡』に象徴されるように世紀末以来の共通問題となってきた、語る言葉と語られる対象との齟齬の意識、言語による現実表現の可能性への懐疑との一致点が見出される⁸⁸。

と述べ、「危機」自体の評価としては「世紀末以来の共通問題」であり、20世紀の思想や文学の基礎となることを認めている。孟はここで、後にも取り上げるトーマス・マンの『大公殿下』という作品を論じ、当時の彼の思想に迫っている。

トーマス・マン研究においてしばしば着目されるのは、芸術および芸術家の位置づけがトーマス・マンの大きな関心事であったということであり、芸術家と社会との関係や、芸術家の存在意義といったテーマである。孟もそれを踏まえ、「芸術家と社会の危機の比喩として」⁸⁹トーマス・マンの言語危機について考察している。このような「危機」の克服は、

後に詳述するのでここでは手短に触れておくが、作家が潜在的に言語を信頼し、その言語に備わった性格、すなわち、複数の差異を持つ事物を同じ領域のものとしてカテゴライズする「代表的性格」を利用してされるものだという。この「危機」の克服の試みが、トーマス・マン自身にとっていかなる意味を持っていたか、孟は次のようにまとめている。

(…) 代表者としての芸術家と芸術言語が担う社会的任務を意識化してからのち、マンの視点は社会的・全体的なものからそらされることはない。そして、今後の作品の内容と形式において展開される様々な問題意識——個と全体の問題、原型と反復の問題等——の根底には、代表するものとされるものを一致にもたらそうとする不断の試みを見出すことができよう。90

すなわち、やはりトーマス・マンにおいても「危機」との対決がその後の彼の活動を方向付けていると言われていることがわかる。

以上が各作家における「危機」の評価のいくつかである。繰り返しになるが、「危機」は概ね、「それ自体は言語の使用不可能性というネガティブな現象であるが、新たな局面を切り開く可能性を秘めたもの」だと見なされていると言って良いだろう。筆者もそれに関して特に異存はない。なぜなら、後述することだが、筆者の研究対象であるリルケの「危機」に関しても、同様の評価をすることができるからだ。リルケの作家としての活動を概観するにせよ、彼が言語危機に陥っていたとされる時期（1910頃 - 22頃）以前と以後では作風が大きく異なり、また、詩作に関する発想にも、著しい変化が見られるのである。

ところでこの「危機」のポジティブな側面は、要はその「危機」がそれ以降の作家に新たな展開を用意するものという意味でのものであった。したがって、各作家のこの「危機」への対応を見ることで、「危機」という現象全体の展望をより良くつかむことができるだろう。この点については次節で論じたい。

I-4 言語危機解決の諸相

では各作家は、上記のような「危機」に直面した際、いかに解決を試みていたのだろうか。「危機」告白の嚆矢たるニーチェについては、ディットマンが、「ニーチェ自身は独自の、新たな言語において詩作し、それによって懐疑を克服した」91と述べている。具体例としてはツァラトゥストラの名が挙げられ、

ツァラトゥストラの名を冠した作品の主人公という形で、ニーチェは彼の著作の論争的性格から解き放たれた人間像を作り出している。それは、「ディオニュソス自身」の化身であり、彼に対し事物が自身を語り、また彼に「あらゆる存在の言葉が」自らを明らかにする

という、事物との直接的な関わりに生きる超人なのである⁹²（資料 31）。

という。すなわち、『道徳外の意味における真理と虚偽について』において語られたような、隠喩を経由してなされる原体験の言葉への翻訳という、表現する言葉の表現される対象に対する間接性、その真理決定の恣意性から解放された人間、いわゆる超人が、ツァラトゥストラに体現されているのであろう。さらにこのことは次のように説明される。

事物にだけ向かうことによって、ニーチェは言語と人間存在との結びつきを断っている。事物の関与によってツァラトゥストラの新たな言語は規定され、根拠が与えられるのだが、言語と意識が伝達を目指すものである限り、この両者の信用を失わせることにもなる⁹³（資料 32）。

したがって、これまでの人間と言語の関係、すなわち言葉が人間にとっては日常的な認識及び伝達の道具であるという関係が批判され、かなりラディカルにこの関係が脱却されようとしているのだという。言い換えれば、ニーチェは脱日常的領域における事物と言語の直接的な合一を目指していると言えよう。ディットマンはこのようなニーチェの発想を、ホフマンスタールと対比しつつ、「靈感（Inspiration）」という言葉で説明する。

ニーチェの場合、靈感が特別に高められた諸々の瞬間において、事物と言葉（Wort）は一致する。しかしこの一致は人によって体験される束の間の確かさにのみ存しており、またこの一致はイメージと客観物、比喩と事物の統一をまず措定していた。要するに靈感における事物の経験によってはじめて諸言語が可能となったのである。それがニーチェの場合であったとするなら、チャンドスの場合はまさにこの特別な瞬間や、失われた一致の記憶において、何かを語るということがすべて拒絶されていることが明らかになるのだ。ニーチェの場合にはまだ残存し、諸言語によってのみ橋が架けられる——ただし「存在の言葉と言葉の宝庫」によってのみ人は事物に関与するのだが——事物と人との隔たりは、ホフマンスタールの場合には存在しないのである⁹⁴（資料 33）。

したがって、脱日常的な靈感という領域、すなわちいわば『悲劇の誕生』で称揚されたディオニュソスの芸術での言語使用に、ニーチェは言語危機克服の可能性を期待していたと言えるだろう。確かに、『ツァラトゥストラはこう言った』の第 2 部の 1 において、鏡に映ったツァラトゥストラは「靈感に見舞われた預言者か歌人のようであった」⁹⁵と言われ、その後続くモノローグには、「新しい語りが私のところに来る。すべての創造者のように、私は古い言い回しにはあきた」⁹⁶と、新たな言葉に恵まれる詩人ツァラトゥストラの姿が描かれている。

興味深いのは、ニーチェが靈感による事物と言葉の神秘的とも言える合一を目指す一方

で、ホフマンスタールはこのような神秘的な状態における言語使用を彼の詩人としての出発点としており、その不可能性こそが彼の「危機」であったと指摘されていることである。では、ホフマンスタールは「危機」を自覚してから、いかに振舞っているのだろうか。ディットマンを続けて引こう。

『チャンドス卿の手紙』後の時期にホフマンスタールは彼の仕事としては、新しい文学ジャンルに打ち込んでいる。彼は喜劇やオペラ台本を著し、したがって、それにおいて登場人物たちの対話が沈黙していてもなお本質的体験を暗示できるような、距離を置いた詩的な語り (Sprechen) という媒体を選択している⁹⁷ (資料 34)。

「危機」以降、ホフマンスタールが抒情詩を絶ったのはよく知られたことである。加えて、彼が演劇やオペラなど、よりダイアローグ的であり、さらに沈黙のような非言語的表現をも含んだジャンルでの活動を活発に行っていくことがここでは指摘されている。すなわち、語り手や登場人物の直接的な発言以外の表現が注目されているということになろう。こうした発想は既に『チャンドス卿の手紙』にも看取されると植和田は述べている。

先述のように『チャンドス卿の手紙』において訴えられていたのは、言語を介しての自己と世界との一体感の表現が不可能となっていることであった。しかし、「活気ある嬉しい瞬間」として、自己と世界との一体感そのものはなおも東の間ではあるが感じ取られてもいた。ただこの「瞬間」は「まったく名のないもの」、「名づけえぬもの」から立ち現われるものであり、「理性の言葉では言い表すことはできない」のであった。植和田は『手紙』こうした「瞬間」を表現しうる、脱制度化した「根源語」への希求が、『手紙』において語られているという。すなわち、

(…) 来年も、その次の年も、いや全生涯にわたって、もはや英語でもラテン語でも本を書くことはあるまい、と感じました。(…) 理由とはつまり、物を書くばかりでなく、また考えるために私に与えられているように思える言葉は、ラテン語でも、英語、イタリア語、スペイン語でもなく、単語ひとつさえ知らない言語であり、物言わぬ事物が語りかけてくる言語、ひょっとするといつの日か墓のなかで、見知らぬ審判者を前にして申し開きをするときを使うかもしれない、そうした言語だから、ということです⁹⁸ (資料 35)。

と言われるように、既存の言語の枠を脱した新たな言語が求められているのだという。さらに、このような「根源語」は、『手紙』のおよそ 5 年後に発表された『帰国者の手紙(Die Briefe des Zurückgekehrten)』(以下『帰国者』とも表記)において、「言葉に表し難く、分析不可能、まったく個人的な秘密」として、現実のもの(絵画)として立ち現われてくる⁹⁹のだと植和田は論じている。

本作品は『手紙』と同じく書簡形式で書かれていること、また設定された日付が『手紙』

の書かれた 1901 年であることが、「作者の関心が依然としてチャンドスの問題圏に注がれていることを示している」100と植和田は判断する。この『帰国者』では、舞台は現代であり、主人公は国際的に活動するドイツ人ビジネスマンである。彼は母国への憧憬を胸に帰国するが、期待していたドイツ及びドイツ人像と一致するものを見出せない苦悩を 5 通の手紙に綴る。

(…) だからこそぼくは君に言うわけだ。どこにもドイツ人を見出せない、表情にも、身振りにも、その口から出てくる話のうちにも、と。なぜとって、それらいずれのうちにも人の全体がなく、じっさいのところドイツ人はどこにも存在せず、いたるところにいながらぬこにもいないからだ101 (資料 36)。

このような苦悩は、母国に「決して言い表しえない一箇の大いなる背後の思想が欠如していること」102に対するものであり、「母国ドイツの言語と文化に求めた自己同一性の確認が得られず、逆にドイツ人に対する幻滅と嫌悪を抱いて、母国と同胞に決別しようとする一市民生活者、国際的に活動するビジネスマンの言語発現の場、前言語的領域とでもいうべき生活世界における危機的な異変の体験」103だと植和田は説明する。つまり、「根底に生じた言語危機が一人の市民の現実の非現実化、社会的紐帯の断絶、言語・文化的自己帰属性の消滅等の記述を通して、より間接的に描かれている」104のだという。

一方、このような主人公の幻滅のさなかに突如として現れる、チャンドスにおける「喜ばしい瞬間」体験と類似した出来事が語られるという。すなわち、ゴッホの絵の体験である。

どうしたら君に理解してもらえらるだろう。ここでは、いかなる存在も、——木の一本一本、畑の畝の黄や緑の一筋一筋、生垣、岩の丘に刻みぬかれた切り通し、それらのどれもがひとつの実在であり(...)——生ならぬ生のおそろべき混沌のうちから、空虚の奈落のうちから、まるで新たに生まれでたかのごとく立ち上がってきたのだ。ぼくは感じた、いや理解した。これらの物、これらの創造物は、世界に対する恐ろしいばかりの懷疑から産みだされたものであり、いまやみずからの存在をもって、不気味な深淵を、ぼっかりと口をあけている無を、未来永劫にわたって蔽い隠してしまったのだ。どうしたら、ぼくの魂にじかに語りかけたこの言語の半分だけでも君に理解してもらえらるだろうか。この言語は、ひどく奇妙な解き明かしがたいぼくの内面の状態を、そのままに肯定し、大いに弁護し、そして堪えがたい息苦しきのなかにいたがため、感じることもさへほとんど我慢ならなかったあのことを、しかももはや自分からは引き離しえぬと強く感じていたあのことを、一挙に理解させてくれたのだ。——すなわち、ここで、はかりしれない強さを持った未知の魂が答えを、ひとつの世界を示すことで答えを与えてくれたのだ105 (資料 37)。

ここで絵は「言語」と呼ばれ、「一つの世界」として、彼の懐疑と虚無の深淵を優に凌ぎうる生の充溢の体験を語りかけてくる」¹⁰⁶。言い換えれば、「絵画」という非言語的表現が、事物の本質を、主人公へとダイレクトに伝えているということになる。

こうした非言語的表現への関心を文学に向けるならば、演劇やオペラといった領域での活動に至るのは自然な成り行きというものだろう。ホフマンスタールのこうした非言語的表現への傾きについては、特に舞踊へのそれについて、田辺が詳しく紹介している。田辺は、オースティンやブラントシュテッターを参照しつつ、「危機」以降におけるホフマンスタールの脱ヨーロッパ的傾向や身体表現への注目について論じている。

繰り返しになるが、ホフマンスタールの訴える言語危機とは理性的な、制度化された言語の硬直化による現実への不適合であった。それはヨーロッパ的・理性的な思考や知の硬直化をも意味することは、ニーチェの『道徳外の意味における真理と虚偽について』からも窺われることである。逆にいえば、こうした近代ヨーロッパ的な知性への反動が予想されることになる。やはり、ホフマンスタールの生きていた当時、「伝統の重圧の下での停滞から脱却すべく、新たな息吹を求めてヨーロッパ文化以外、あるいは以前といった「異質（fremd）なもの」へと目を向けて、何かを吸収しようとしていた」¹⁰⁷動きがあったという。

そのような動きのひとつに、「オリエントやギリシャといった「異国」やギリシャ古代の身体像を独特の様式化した舞踊に取り組んでいた」¹⁰⁸ルース・セント・デニス（Ruth Saint Denis, 1880-1968）の行った「自由舞踊」や、ニジンスキー（Vatslav Fomich Nizhinskii, 1890-1950）の「古代のレリーフのように横顔を観客に見せて、場全体が硬直したポーズを連続してとるもので、いわば連続写真のような独特の動作の美学がバレエの中に打ち出された」¹⁰⁹舞踊が登場し、当時の芸術家達を強くひきつけたという。ホフマンスタールもこうした新しい舞踊に魅せられたひとりであり、舞踏への関心を示す彼の発言には、独自の新たな思想もみられるという。

田辺はオースティンを引き、ホフマンスタールが舞踊を行う身体を自然の一部と見なし、またその身体を「万物を貫く自然の生命を著すもの」と定義すると述べる。

詩人はあくまで人間の「全体」にこだわり、ここでいう「身体」とは自己と完全に一致して分裂のない本来の自己存在を実現することで万物を貫く自然の生命を表すものであると定義する。そして舞踊の「真実の動き」により観る者も、舞台の上の舞踏家の中に真の存在を見付け、また自分もその存在に参じ入り一体となることができ、そのように存在を取り戻すことで「自己」も再認識されるのである。¹¹⁰

したがって、『手紙』で訴えられた「対象の包括的な認識の困難さ」によって引き起こされると考えられるような自己自身の分裂、あるいは同様に他者との関係が把握できなくなることで生じるであろう全体の喪失が、「身体という言葉」たる舞踊によって救済されることが期

待されているのである。

そもそもこうした「身体」への注目は、『帰国者の手紙』にも見つけることができる。

ぼくがわがドイツ人を夢に思い描いていたとき、それは何をさておいても人間だった。ぼくにとって人間が気味の悪いものでなくなるとすれば、人々が何を目あてにして生きているのが、いわばじかに肌で感じとれねばならないのだ、なにも自分の人生の秘密を口にしたたり、生き死について、あるいは死、審判、天国、地獄といった窮極の四大事について、ぼくと話してくれるように求めているわけではない。むしろ、言葉に出すことなくそれを語ってほしいのだ。声の調子が、立っているさまが、顔が、振る舞いや行ないがそれを語るべきなのだ¹¹¹（資料 38）。

このように、「危機」以降着目された非言語的表現として舞踊を初めとした身体表現が意識されているわけだが、実際のところホフマンスタールはいかにしてこうした身体表現に接近しているのだろうか。舞踊の例を引き続き参照しよう。

ホフマンスタールは、バレエのリブレット（台本）などを手がけ、舞踊作品を残している。彼はニジンスキーに深く傾倒し、彼が演じることを前提に『ヨゼフ伝説』（1914年初演）を、バレエ・リュスの興行主ディアギレフ（Sergei Pavlovich Diaghilev, 1872-1929）の依頼で制作しているという。田辺はシュミットの研究を引いて、本作品がパオロ・ヴェロネーゼの絵画作品（これはバレエ・リュス側からの指定もあるが）や、ヨーロッパ世紀転換期に流行したファム・ファタールという、愛するものを死に至らしめる女性イメージを取り込んで、聖書の古い題材をまったく新しく再構成したものであると説明する。

このような古い題材の再解釈をホフマンスタールが行ったのは、やはり、『白鳥の湖』のような通俗的な題材をもレパートリーとしつつ新たな表現を求めるバレエ・リュスやあるいはニジンスキーに刺激されたからこそではないだろうか。一方このような素材の取り扱いにおいて、身体への注目が具体的にどのように活かされたかは不明ではある。しかし、ホフマンスタールが『手紙』において「習慣的なまなざし」の無効化、すなわち伝統が硬直し、未知のものに適応できないという事態を訴えていたことを思い起こすなら、こうした古い題材の再構成には、次のような意義があるだろう。すなわち、硬直した伝統を新たな解釈でもって息を吹きこみ、再び活気あるものとして蘇らせることができるという意義である。

他方、別の形での舞踊への接近も構想されているという。すなわち、

ブランドシュテッターによれば、ホフマンスタールが舞踊における詩人の役割とは、あくまで踊る舞踊家の作り出す「身体の言語」を読み取り、それを自分の言語にして語る事を考えていたのであり、ヨーロッパの伝統と教養の構造を支えるのみの機能となっていた言

葉が詩人自身の内で舞踊という異なる知覚の次元のものと一つに合わされ、新しい記号、言語として生まれ変わるべく構想されていた¹¹²。

言い換えれば、ホフマンスタールは文化の因習や理性への傾きによって硬直した言語に、そのような近代性からは解放された自然の一部たる身体表現としての舞踊を語らせることで、言語を活性化しようとしていたという。このように、非言語的表現、ここでは特に舞踊という身体表現に目を向けることで、詩人は文学活動の領域を広げていると言えるだろう。

しかし、このようなホフマンスタールの言語以外に言語危機の解決を求めようとする態度は、どちらかと言えば回避的である。これは、孟が指摘するように、「言語危機の原因が言語の本質に由来するものとされる」¹¹³ためである。すなわち、ここにあるものは言語そのものへの懐疑である。

一方、こうした「危機」の原因を、言語の本質にではなく、言語の使い手に見出だす作家も存在するという。孟はそのような作家としてトーマス・マンを挙げている。

一方、マンとニーチェやホフマンスタールとの違いは、彼の言語批判にうかがわれる言語への潜在的な信頼である。『大公殿下』に示される言語の危機は、言語そのものの特性に由来するものとしてよりも、人間存在との相関関係において捉えられている。言語の頹廃はそれに先立つ話者の疎外状況から生まれた二次的なものであり、また言語への批判はそれが内面の頹廃をさらに促進する契機となる点に向けられている。しかもここには自我の歪みを映す鏡として、逆説的に言語の表現能力が示されており、これに対する信頼が、芸術家と社会の危機の比喻として言語の危機を取り上げる根拠の一つとなっている¹¹⁴。

したがって、トーマス・マンにとって言語危機とは、言語の使い手である人間一般や芸術家、あるいは社会全体が抱える疎外の状況を示す一症状であり、言語の表現能力自体はなおも失われてはいないのだという。よって、

危機の克服は、まず芸術家が言語本来の表現能力を回復し、作品において時代の問題を認識し表現することを通して、それを解決へと導き時代への奉仕者となる、という筋道をたどる¹¹⁵。

のだという。では、孟の研究を追って論じよう。

孟はここで『大公殿下 (*Königliche Hoheit*)』(1909) という作品を取り上げ、その登場人物の性格や行動によって言語危機が呈示されていると述べている。そもそも本作品は慢性的な財政難を抱えたある架空の王国を舞台とし、その国の王子クラウス・ハインリヒを主人公とする。また彼は、生まれつき左手が不自由な身体障害者であり、『小フレイデマン

氏』のフリーデマンと同様、アウトサイダーであることが最初から運命づけられている。また、後に言及するが、たいへんな趣味人たるフリーデマンに鑑みると、この身体に障害を持っているという特徴は、その特徴を持った人物が「芸術家」に等しい存在であることを示すものだと考えられないだろうか。

彼は自分のおかれた王侯という立場によって、民衆の実生活からは切り離され、社会的に孤立した存在となっており、またその言動が規定されている。すなわち、職務上様々な儀式や行事に出席しては、その場にふさわしい振る舞いと発言とを求められるため、彼は側近によって予め与えられた台詞を話し、決められた動作を行う。例えば、射撃大会に出席した際の様子が次のように語られている。

つづいて、彼は大会開きに、的を目がけて数発ぶっぱなした。(…)大会が終わり、別れぎわに心をこめて、「^{グート・グリュック}ご健勝を！」と言うと、名状しがたい歓声が湧きおこった。この言葉は、侍従官ヒューネマンがあれこれ聞きまわったあげく、どたん場になってこっそり彼に耳打ちしておいたものだった。なぜそんなことをするかというと、もしクラウス・ハインリヒが射手たちに向かって「^{グリュック・アウフ}ご無事で」(坑夫の挨拶)と言い、坑夫たちに「^{グート・ハイル}ご健闘を」(運動選手の挨拶)などと言おうものなら、もちろん効果は台なしで、せっかくなに通過かしてまことしやかに鼻屑にしているのに、たちまち化けの皮が剥がれてしまうからである116 (資料 39)。

このように、俳優のように与えられた台詞を話すことに慣れきったクラウス・ハインリヒには、自我というものが希薄であり、「職務を離れた詩的な発言に際しても、他人の言葉をそのまま引用するほかない」117のだという。確かに、幼少時代に出会った靴屋のヒネルケの、従僕たちのことを悪党と呼ぶ発言が、王子が成長してなおも会話の端々に繰り返されている118。

方や、後にクラウス・ハインリヒの結婚相手となるインマは、彼とは逆に自我が強く、「語る才を持つ」119。例を挙げるとすれば、次の会話のシーンである。インマには心に病を負った伯爵夫人がひとり、お目付けとして仕えている。この伯爵夫人に関して次のような彼女と王子との会話がみられる。

「確かに、ぼくの印象では」とクラウス・ハインリヒは言った。「伯爵夫人はお喋りのとき放心なさっているようですね」

(…)

(…)「こういう欠陥はあなたのお気に召さないようですわね、プリンス。」

「もちろん、ぼくはこう思っています」と彼は声をひそめて答えた。「ぼやっしたり、気を弛めたりしてはいけません。どんなときでも節度を守らなくてはね」120

》 Ich hatte allerdings den Eindruck 《, sagte Klaus Heinrich,
 》 daß die Frau Gräfin sich gehen ließ, als sie schwazte. 《
 (...)

(….) 》 Es scheint, daß besagter Mangel nicht Ihre Billigung findet, Prinz. 《
 》 Ich bin allerdings der Meinung 《, antwortete er leise, 》 daß es nicht erlaubt ist, sich gehen zu lassen und es sich bequem zu machen, sondern daß es unter allen Umständen geboten ist, Haltung zu wahren. 《 (下線：池田)

ここでクラウス・ハインリヒの言った「気を弛めてはならない、節度を守らなくてはならない」という発言を、インマは彼が彼女を抱きしめた時に、「節度ですわ、プリンス。気を弛めてはいけませんわ。どんなときでも節度を守らなくてははいけません。あたくしはこう思いますわ。(Haltung, Prinz. Ich bin der Meinung, daß es nicht erlaubt ist, sich gehen zu lassen, sondern daß man unter allen Umständen Haltung bewahren muß.)」¹²¹ (下線：池田) と引用し、「節度をなくした」王子を皮肉っている。このように、彼女はむしろ毒舌とさえ言って良く、王子に「なんとまああんな言葉を平気で口にできるのだろう！「耽る」とか「悪習」だとか、どうして彼女はこんな言葉(Wort)をあやつり、しかもあれほど大胆に使うようになったのだろうか」¹²² (資料 40) と思わせるほどである。しかし、「この言語能力の優位は見せかけのものであり、彼女の毒舌もやはり内面の優しさと齟齬をきたす引用句にすぎない」¹²³のだという。

あるいはさらに彼女は代数学を好み、現実と遊離した言語の知的遊戯に耽っている点も、クラウス・ハインリヒが形式的職務に閉じこもると同様であると指摘されている。また彼女はアメリカ・インディアンの血を引いており、王子同様アウトサイダーであることを余儀なくされている。

したがって、このような王子とインマに体现されているのは、「言語による自己実現と世界獲得の不能」¹²⁴であるという。なるほど、彼らは本来の自己を自らの言葉で表現できず、また現実の生活世界からは遠ざけられていると言えよう。彼らが出会い、相互補完的に高めあうことで「言語による自己実現と世界獲得の不能」を克服するプロセスと、彼らの結婚を結末とする物語の進行とは密接に絡み合っているが、ではいかにして彼らはそれをなし、言語は本来の表現能力を取り戻すことができるのだろうか。「不愉快なことを愉快地語る」才を持った¹²⁵大臣クノーベルスドルフがその鍵を握っている。

クノーベルスドルフは、物語の最初、クラウス・ハインリヒが生まれる際に既に登場し、王子の片手が不自由なことを、この国に伝わる「片手の王」の伝説になぞらえることで、父親たる大公を慰めている。したがって、クノーベルスドルフその人が、この物語を動かすキーパーソンであることが暗示されている。さらに、その後成長したクラウス・ハインリヒとの謁見の際、「不愉快なことを愉快地語る」人物と語られているのである。彼の言葉に、王子やインマが目指すべきモデルが見出せると孟は言う。

この大臣の「語る才」とは、例えば、物語が始まって間もない場面に見られる。すなわち、王子が生まれるのを待つ部屋での、絵画を前にしての大臣同士の、次のような会話のシーンである。

》 Schön, ungewöhnlich schön!(…) ...es ist der Kaiser wie er im Buche steht! Ja, dieser Lindemann verdient die Auszeichnungen, die ihm zuteil geworden sind. 《

》 Durchaus. Die ihm zuteil geworden sind, die verdient er 《 126

「みごとだ、いや全くみごとなものだ！ (…) 本にあるとおりの皇帝ですな！ なるほど、このリンデマンという男は与えられた勲章にふさわしい。」

「まったくだ。与えられる勲章に彼はふさわしい。」(訳:池田)

後者がクノーベルスドルフの台詞である。一見、下線部の「彼は与えられる勲章にふさわしい」という言葉がおうむ返しにされているだけのようであるが、実はこの後に、「ただし、宮内庁財務局筋のためをおもっていえばですな、おそらくこの有名人がもう少し勲章とか称号だけで満足してくれれば申し分なしというところでしょうか……」127(資料41)という台詞がつづく。よって、相手の単純に画家を賞賛する、なおかつありふれた言葉を引用しつつ、その台詞をクノーベルスドルフは「勲章の数だけ絵の注文に金のかかる画家である」という厭味を含んだものに仕立て直していることになろう。すなわち、「彼はこのように、——会話の相手にとっては意外にも「多義的に」——無意識的に形式的な言い回しでふと口にされた相手の言葉をとりあげ、それをほんのわずかに置き換えて繰り返すことで、彼は同時に相手の発言を疑わしいものにしてている」128のである。孟はこのような大臣の語りを、次のようにまとめている。

(…) 引用と意味の転用を通して言葉を二重の意味で語ることによって、彼は言語を活性化し、現実を表現する能力を取り戻させる。その際、大きな役割を果たしているのが、言語の持ついわば「代表」としての性質である。言語は有限な体系を以って無限の現実を記述しようとする手段である。したがって言葉は諸現実の抽象としての多義性を本来内包し、多彩な具体的事象を指示する可能性を持っているが、この性質の意識化と積極的な利用がクノーベルスドルフの言語が持つ特質である129。

したがって、クノーベルスドルフは言葉の持つ、抽象性に由来する多義性を、代表性として利用し、使い古された言葉に新たな面を与えていると言えよう。

以上のようなクノーベルスドルフの言語モデルに、王子とインマは互いに助け合いながら接近するという。それには、クノーベルスドルフが王子を促した、国家財政の窮状を理解しようとする努力を通じて行われる。クノーベルスドルフはインマの父の財力を借りて

王国の財政難を切り抜けるために、彼女に懸想していた王子と、彼女との仲がうまくいくよう画策する。その一つとして、王子に謁見した際、インマとその家族を宮廷に招くよう勧める際に、王国の窮状を訴えている。語りの才を持った大臣との対話を通じて国の実情によろやく目を向けたクラウド・ハインリヒは、インマにこの経済的困難の解決のための相談を持ちかける。このようなまさに現実的な問題に直面し、その理解を深めることで、これまで現実から遊離していた主人公とその恋人は、現実世界へと接近する。それと同時に彼らの言葉も形骸的なものから生きたものへと変わっていくのである。

以上のようなプロセスを経た彼らの変化は、「クラウド・ハインリヒの引用の無批判性はインマの認識能力によってイロニーに高められ、またインマのイロニーの否定的性格は、クラウド・ハインリヒの代表としての性質を共有することにより、遊戯的閉鎖性を脱して生に向かう肯定的融和的イロニーに転換されていくのである」¹³⁰と述べられている。すなわち、クラウド・ハインリヒの場合、彼はまさにクノーベルスドルフのように、一つの言葉の引用を、異なる状況にて用いるようになり、単なる引用、紋切り型の言い回しを脱していると言って良いだろう。例えば、大臣が件の謁見の際、王子に向かって言った「殿下が利己的な、意味のないやり方でご自分の幸福ばかりをお考えになるのではなく、高位の職が殿下に要求しておりますように、大局的な全体の立場から (aus dem Gesichtspunkt des Großen, Ganzen) お考えになって下さるなら、という条件でございます」¹³¹ (資料 42) という言葉は、インマへのプロポーズの際に、「言いますとも、インマさん。大きな声で、はっきりとね。でも、それはね、二人だけの幸福を考えるなんて意味のない利己的なことしないで、なにごとにも、大きな全体の観点から (aus dem Gesichtspunkt des Großen, Ganzen) 考えるということなんです。なぜって、いいです、公共の福祉と僕たち二人のしあわせとは、お互いに左右しあうんですからね」¹³² (資料 42) と転用されている。さらに、インマとの結婚後、彼女を親戚に紹介する際にも同じ言い回しが用いられている。主人公の叔父が、インマの出自をあげつらい、彼女を娶ったクラウド・ハインリヒの選択を、偏見のないものと祝福した際、「ぼくは高位の身分をないがしろにしたわけではありません、叔父上。それにまた、いたずらに自分ひとりの幸福ばかりを考えたわけでもなく、これはみな、大きな全体的観点から (aus dem Gesichtspunkt des Großen, Ganzen) みてやったことなのです」¹³³ (資料 42) と言い返すのにも同じ言葉が用いられているのである。

このような転用が可能になるには、インマによる吟味が必要なわけだが、王子とインマ財政問題を語り合う際に、「インマ・スペールマンは話の途中で質問したり、質問で話の進行を助けてやったりした。彼女はいいかげんな聞き方をせずに、ぴんどこないようなことがあると、いちいち説明を要求した」¹³⁴ (資料 43) ことで、王子の語りが磨かれてきたことで可能になったのだろう。一方インマは、公に開かれた王侯という立場にあるクラウド・ハインリヒと付き合うことで、国や国民の典型として愛される彼の代表性を共有し、代数学の閉鎖的世界から、脱しゆくと考えられる。

盃の挙げるインマの変化の例からも明らかなように、先のような言語の代表制と主人公

の王侯として人民を代表する性質とは、パラレルに描かれている。また、クラウス・ハイ
ンリヒという人物が言語危機の体現者であると同時に、不具という芸術家イメージを付与
されていることを顧慮すれば、『大公殿下』という作品は、王子 - 身体障害者 - 芸術家 - 言
語が社会性を獲得する物語とも言えるだろう。したがって、言語も芸術も社会の一部であ
り、それを代表するものであって、社会との関わりの中でその作用が発揮されるべきだとい
うマンの考えが窺われよう。そのような言葉の作用として、ここでは多義性が注目され、
現実に対応する表現能力の回復が目指されていると言えるだろう。

II リルケの言語危機

II-1 中期リルケ

リルケの言語危機の様相を具体的に紹介するにあたって、まず、それと対照的な、「危機」
以前のリルケ、すなわち中期のリルケの姿を見ておこう。少なくともリルケ研究者間では、
当時の彼が造形芸術に傾倒し、造形芸術に接近しようと試みることによって、独自の作品
を作り上げていたことが知られている。

そもそも中期のリルケが造形芸術に親しく接するようになったのは、後に妻となる彫刻
家クララ・ヴェストホフ(Clara Westhoff, 1878-1954)や、ユーゲントシュティールの画家ハ
インリヒ・フォーゲラー(Heinrich Vogeler, 1872-1942)らがヴォルプスヴェーデに形成して
いた芸術家コミュニティに、1900年より1年ほど身を寄せていたことがひとつのきっかけ
であろう。彼らと共に過ごすうちに、リルケは感覚的な現実性の表現に傾くようになる。
このことは、「新ロマン主義芸術の息がかかっており、かつ、これに属している」¹³⁵と評さ
れるような夢想的な作品を制作していたそれまでの詩人からすれば、大きな変化だと言わ
ざるを得ない。またそれを示すかのように、比較的心情的な語りが多いながらも、事物そ
のものへの注目を示す『形象詩集 (*Das Buch der Bilder*)』(1902)がこのヴォルプスヴェ
ーデ滞在以降に編まれている。

そののち、リルケに彫刻家ロダンのモノグラフィーの執筆が依頼され、その取材のため
に彼は1902年8月末にパリに移り住んだ。『オーギュスト・ロダン (*Auguste Rodin*)』
(1902,1907) (以下『ロダン論』)¹³⁶は、彼がロダンについて、熱情的な賞賛と彫刻家へ
の多大なる尊敬をこめて論じたものである一方、芸術に関する当時の彼の主要な考えを述
べたものでもある。先に出版されたモノグラフィーを第1部、後に行われた講演原稿をま
とめたものが第2部として現在は全集等に収録されている。本著からは、彫刻家がいかに
詩人を刺激し、その後8年余りの彼の詩作を方向付けることとなったのが窺われる。

当時のリルケにとってロダンはいわば芸術の師であり、彼の作品こそ芸術作品の理想で
あった。ではなぜ、リルケは詩人であるにもかかわらず、造形芸術に自らの理想を見出し
たのだろうか。『ロダン論』の、リルケ自身の考えがより直接的に述べられた第2部から察

するに、彼の置かれた近代という時代が、18世紀の啓蒙主義や19世紀の産業革命などを経て、ヨーロッパに根付いていた宗教的・精神的な共通基盤を失いつつあったという詩人の意識に由来すると考えられる。例えば、

そして私たちは、すべて流浪の民なのです。それは足留め、家を建てる故郷をもたないからではありません。わたしたちに「共同の」家がもはやないからです¹³⁷（資料44）。

という発言からは、いかに当時の人々が、精神的なよりどころのなさを感じていたかが窺われよう。ロダン、あるいは彫刻の現代的意味を論じる『ロダン論』第1部において、このようなよるべなさは、芸術ジャンルの個別独立化と平行して生じたものと語られている。すなわち、かつての大聖堂のような総合芸術が、絵画や彫刻、建築へと、解体される現象が、精神的共通基盤としての宗教の喪失とパラレルに語られているのである。このように個別化した各芸術のなかでも、「しかも彫像は絵のように壁を必要としない。屋根さえもないのだ。彫像はそれ自体で存続しうる一個のものなのだ」¹³⁸（資料45）と、彫刻が最も独立的なものとして挙げられている。

なるほど、外部に支えを見出せぬ者にとってこうした彫刻作品は、このように確たる存在でありたいという理想でもあったと言えるだろう。さらに、この彫刻という芸術は、次の点でも賞賛されている。

彫刻の持つ言葉とは肉体であった。（…）このときになって肉体から覆いを取り去ってみると、おそらく肉体は、その間に生まれたすべての無名のものや新しいものに対する、無数の表情を含んでいたであろうし、また無意識の底から生まれ出て、まるで異国の河神のように、血のざわめきのなかから雫のしたたる顔をもたげるあの昔ながらの秘密に対しても無数の表情をそなえていたことであろう¹³⁹（資料46）。

すなわち、彫刻は、その具体的な表現において、非理性的な、また無意識的な目に見えぬものを、解明するという点で賞賛されているのである。あるいはそもそも、当時のリルケにとっては、感覚しうるものしか信じられなかったのではないだろうか。なぜなら、『ロダン論』第2部において、次のようにも述べられているからである。

しかしみなさん、しばらく考えてみましょう。私たちが目の前にもち、知覚し、説明したり解釈したりしているものは、すべて表面ではないでしょうか。私たちが魂とか愛とか名付けているもの、それはすべて手近にある顔の小さな表面に現れる、かすかな変化に過ぎないのではないのでしょうか¹⁴⁰（資料47）。

すなわち、魂や愛といった目に見えぬ感情や、無意識的なものは、何らかの具体的な知覚

しうるかたちを与えられなければ感じ取ることができないと考えられているのである。

先述のように、リルケは近代の人間には宗教をはじめとした精神的な共通の基盤が欠けていると考えていた。したがって、本来ならばこうした感情や無意識を他者と共有することは、そのための基礎が失われているため、非常に困難なはずである。ならば、感情や無意識といった目に見えぬものは、表情やポーズといったものへと可視化されれば、リアリティを持ったものとして受容されるのではないだろうか。リルケはこのような発想に基づき、彫刻を目に見えぬ感情や無意識を、明確に目に見える表情やポーズで解明し、表現することが可能なものとして想定していると考えられる。

このような目に見えぬものの可視的表現の、その最高のものとして、ロダンの作品が挙げられているわけである。例えば、第1部では《鼻のつぶれた男(L'Homme au nez cassé)》(1864)に関してリルケは次のように述べている。

この顔の皺のうちのいくつかは早く現われ、いくつかは晩年になってできたものだとか
(…) そんな事情がつくづくと感じられるような気がする。また、眠れない人の醒めきった額を鳥のくちばしがつついたように、たった一度のうちに生じたにちがいないあのするどい切れこみも、はっきり見て取れる。わずか一つの顔の空間にはこうしたものがすべて並んでいる、ということをおぼろげに私達はなかなか想いだせないが、それほどまでにおびただし、重苦しい無名の人生が、この作品からたちのぼってくるのである¹⁴¹ (資料 48)。

複雑に入り組んだ人生の一つ一つの経験が、男の顔の皺に一つ一つ表現され、それが男の顔に集約されているという。したがって、本作品の特徴は、上記のような「不可視の可視化」であると同時に、多数の要素を同時的に1つの全体として表現することであると述べられている。そもそも造形芸術特有の表現でもある、この多数の要素の同時的表現は、感覚的に感じ取りうるリアリティを重視するリルケにとっては、圧倒的なリアリティを持つものだったのではないだろうか。

一方、このような理想の存在としての彫刻を制作することで、何よりも芸術家自身の存在が確かなものになるとリルケは考える。それは、制作によって表現対象の不可視のリアリティへと芸術家が接近・関与しうるからだという。ロダンの芸術を賞賛する 1903 年 8 月 8 日付けのルー宛の書簡を参照しよう。

(…)

モデルはらしく見えるだけですが、芸術物はあるのです。(…) 芸術は最も謙虚な奉仕であり、隅々まで法則に支えられているのです。(…)

(…) 彼はただちに物を作りました、多くの物を。そしてそれらの物のなかから始めて、彼は新しい統一を形作り、あるいは成長せしめたのです¹⁴² (資料 49)。

外観に過ぎない日常の事物が、芸術家の手で芸術作品というより確かな存在へと高められることが語られている。このような事物の変容を可能にするために、芸術家は不可視のリアリティを司る法則を熟知し、それに従う必要があるという。続けて、一方、この法則に従うことで、芸術家には次のようなメリットのあることが述べられている。

こうして彼の諸関連は内的（ママ）に、合法則的になりました、なぜなら、観念でなく、物が互いに結びついたのですから。（…）そして物が彼の周囲に大きくなってくれば来るほど、彼に妨害の手を加えるものは、ますます少なくなりました。なぜなら、彼のまわりにある力強い現実には一切の騒音がやみましたから。彼の作品そのものが彼を守ったのでした（…）¹⁴³（資料 50）。

つまり、法則に則って作品を作ることによって、彼の諸関連は「合法則的になる」のだという。言い換えれば、作品制作を通じて作家自身もまた、自らの作る芸術事物と同様に、この「法則」に身をおくことになるのである。このようにして芸術物同様の確かさを芸術家は身につけることができる、あるいは彼のまわりにある現実を力強いものにすることができると述べられているのである。

また、この芸術家自身を強化する作用は、造形芸術にに限られたことではないと考えられている。すなわち、同書簡において、リルケ自身も、「おおルーよ、私が書きつける一篇の詩のなかには、私が感ずるいかなる関係あるいは愛着のなかにあるよりもはるかに多くの現実性があるのです。作るかぎり私は真実です」¹⁴⁴と同様の作用を感じていることを伝えている。

さらにこのように、作品が法則に従って形成されるということは、裏を返せば、作品が作家の恣意によるものではないということである。これは先述したシェパードの指摘のような、後期リルケの詩作に見られる人工性とは対照的な傾向ではないだろうか。リルケは『ロダン論』の第 1 部、第 2 部のいずれにおいてもこのような芸術家の無作為性を要求する。第 1 部においては、彫刻家の制作風景が語られる際¹⁴⁵（資料 51）に、この無作為性についての言及が見られる。

彼は観察し、ノートを取る。言うにも値しない運動を、回転や半回転、四十の縮尺や八十のプロフィールをノートにとる。モデルの不意についてその姿をすばやくとらえる。（…）彼は当のモデルには一切語らせようとはせず、自分に見えるもののほかには何も知ろうとはしない。しかし彼はすべてを見ているのである¹⁴⁶。

見てのとおり、数え切れないほどの観察記録をとる様子が克明に描かれている。ロダンの制作における、観察の精確さが述べられていると言えよう。さらに、彫刻家はこのような透徹した観察のみによって、モデルのすべてを理解するというのである。すなわち、モデ

ルと言葉を交わすなどして芸術家が個人的に抱く印象などは制作に不要であるという。この時点ですでに、制作する側の主観的な印象が作品制作に関わりのないものだというリルケの発想が窺われる。さらに、このような観察を経た制作にどのようなものかが語られる。

このようにひとつひとつの胸像の上をおびたしい時間が流れ去る。材料がだんだんと増加する。一部はデッサンとして、二、三のペンの線や墨の斑点として保存され、一部は記憶の中に保存されながら。(…)彼の記憶は遠く、また広い。さまざまな印象がその中で変質することはない。むしろ印象は自分の住居に慣れきっていて、そこから彼の手にのびてくるときは、まるで自分がこの両手の自然な身ぶりである、という風にみえる¹⁴⁷。

先にも述べられた観察によって作品を形成するための材料が蓄えられていくが、それは芸術家の記憶にも保存されるという。ふつう、このように確かに覚えたとしても、人の記憶は変質してしまう。それは、やはり、各々の感情や、慣習的なものの見方によって、一度記憶された対象が、その時々状況によって都合のいいように作り変えられてしまうということがあるためであろう。しかし、リルケは、それを良しとはしない。すなわち、リルケの当時の理想的な芸術家であるロダンにおいては、この記憶自体も、見られた対象の、ありのままの姿を損なわないものだとされているのである。さらに、この記憶に従って彫刻が行われるとき、その作業は「自然な身振り」であるという。したがって、花が咲こうと思って咲いているわけではないように、特定の何ものかをつくるという目的意識を持たぬかのような、無心な制作が、理想的だと考えられているのである。つまり、表現対象の観察においても、記憶においても、実際の制作においても、一貫して、作家の恣意や主観性の排除が求められているのである。またとりわけ、ここでは実際に作品に形を与える際の、無作為さがロダンの美点として挙げられていることに注目したい。なぜなら、第2部においては、このような無作為さはより先鋭化されたかたちで求められているからである。

この仕事（肉付けの仕事）は、なにが作られようとすべて同じことでした。謙譲に、奉仕的に、献身的に（ママ）¹⁴⁸、しかも顔とか手とか肉体とかの区別なしに行わなければなりませんでした。その結果名前のついたものはもうなにもありませんでした。(…)いったいなにができるのかわからないままにひたすら形づくるという行為だけしかなかったのです。なぜなら、なにか名前をもっている形態に向いあって誰がなにか無心でありうるのでしょうか¹⁴⁹（資料52）。

ここでは、顔や手などといった、作品の部位においてどれを優先させるかといった価値判断の排除はもとより、なによりも、「なにができるかわからないままにひたすらにかたちづくる」という、ある種の無目的性が、芸術家に求められていると言って良いだろう。先のような無作為性をラディカルに求めると、このような無目的性の要求に至るのではないだ

ろうか。

したがって、リルケはロダンにおいて、「物を見るに当って人間としての自己につきまわっている一切の関係を度外視すると同時に主観という色眼鏡をかなぐり捨ててその上でものを純粹に、解釈抜きで受け入れるといったものだった」150という、脱主観的・脱日常的なものの見方や、制作における無心さを賞賛しているということが、あらためて言えるだろう。リルケはこのような芸術家を理想とし、また自らの詩作においても、このような脱主観的で無作為的な制作を目指すのである。そのことは1907年3月8日付けの、妻クララに宛てた書簡にも窺うことができる。

ものを見るということはこのように不可思議なことなのだが、われわれはこのことについてほんの少ししか知っていないのだ。われわれはものを凝視するときまったく外へ向かっているが、最も外を向いているちょうどその瞬間に、われわれの内部に観察されないことを渴望して待ち受けていたものが、現れてくるように思われる。そしてそのまだ触れられたことのない、奇妙に無名のもものが、われわれの内部に、われわれの知らぬ間に、完全に立ち現れると——一方、外界の対象のなかに、その内部のものの意味が成長する。現実的で、力強い——その内部のものにとっての唯一可能な名前 (Name) が。そしてこの名前のうちに、われわれはわれわれの内部の出来事を、幸福に、敬意をもって認識するのだが、それに手を触れることなく、非常にそっと、ずっと遠くの方から、たったいままで疎遠であった事物、そしてすでに次の瞬間には、また新しく疎遠になってしまう事物の象徴のもとに、それを理解するのである151 (資料 53)。

「まったく外へ向かっている」すなわち凝視という感覚への集中によって脱主観的また脱日常的に事物に接した際、その事物は「まだ触れられたことのない、奇妙に無名のもの」として、脱日常的な本来的な姿を開示するという。またこのような開示されたリアリティには、「唯一可能な名前」が、おのずと与えられるというのである。ここで興味深いのは、ここに記された見るという行為のメカニズムや、外部 - 内部の関係など、不明な点が多いとは言え、リルケが自らの純粹な直感を表現するための言葉という媒体に関して、特に不審の念は抱いていないことが窺われることである。あるいは、1907年に旅行先のカプリからエルンスト・ノルリントに宛てられた書簡には、次のような発言がある。

そうしながら私は (…) むしろ我々は自国語の中にすべてを見出し、自国語ですべてを語ることに、いつも努力しなければならないという見解に達しています。というのは、私たちが深く無意識の世界においてもつながりあっている自国語が、この自国語だけが、われわれがそれを自分のものにしようと努力するならば、非常に正確に、精密に、また確実に、あらゆる余韻の余韻に至るまで、われわれの体験の最後の決定的なものを表現する可能性を、われわれに与えてくれるのですから152 (資料 54)。

したがって、「自国語において (in der eigenen Sprache)」という条件付きではあるが、言語でもってあらゆることを表現できるという自信や、言語の表現力に対する信頼が見て取れよう。後述するように、彫刻における石と詩における言葉という、素材の違いによって最初の言語への反省が生じることになり、また 1907 年のセザンヌとの出会いにおいて、自らの表現に対する厳しさが増したことで、言語に対する懐疑的な発言が見られるようになるとは言えども、少なくともそれまでのリルケにおいて、言語は十分に信を置くことができるものであったことが示されていると言えよう。

II-2 リルケの言語危機の様相

それでは、漸くリルケの言語危機について述べて行こう。まず彼の「危機」がどのように示されているか確認したい。しかし、本研究の冒頭でも述べたように、リルケの「危機」について最も早い時期に述べていると思われるヴォトケの指摘によれば、リルケはホフマンスタールの『手紙』のように、その経験をテーマとした特定の作品を執筆しているのではないという。故に、彼の「危機」はその書簡や作品から、断片的に拾い上げるような形で、その様相を探る必要があると言えるだろう。

書簡で言えば、「ほんとうなのだ……ぼくはちっとも書かない。いまでは、ぼくが書かないということが、かなりの範囲を占めているのだ」と、1910 年 5 月 5 日付の、妻クララに宛てられた書簡¹⁵³を皮切りに、自らの執筆における不振の訴えが数年にわたって散見される。すなわち、翌年 5 月 14 日付のリリー・シャルク宛の書簡において、述べられた執筆活動の「大きな中断(so große Unterbrechungen)」などである。さらに翌年 1912 年 1 月 10 日付の古くからの女友達ルー・アンドレアス・ザロメに宛てられた書簡においては、日常的な言語活動における困難さが訴えられている。

(…) たといどんな仕事を目前に控えていても、ぼくはうまくそれがぼくに成しとげられるだろうかと、毎日のようにあやしみながら起床しているのです。そうした自信喪失は、ごくなんでもない手紙をしたためるのに、どれほどぎりぎりに緊張しても、ほんの五行くらいしか書けず、しかもそのあいだに数週間はおろか数ヶ月も過ぎてしまうことがあり、ついにできあがったその五行も、例えばもう握手さえできなくなった中風患者が痛感しているような、不能の後味しか与えないという、そんな実際的な経験のために、ますます大きくなっていったのです¹⁵⁴ (資料 55)。

つまり、リルケの言語活動の不振が、文学活動上の不振に留まらぬ、言語活動全般に及ぶものであるということが窺われよう。したがって、チャンドス同様の「危機」がリルケを

襲ったことが推測される。

他方作品で言えば、まず、1912年に執筆の始まった『ドゥイノの悲歌』の、「第1歌」冒頭における、詩人の姿に「危機」の現れを見て取ることもできるだろう。彼は「私が叫んだとて天使の序列の中から果たして誰が私の声を聞いてくれよう？ (Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel/Ordnungen?)」¹⁵⁵と、天使たちに声を聞き入れてもらえず、「そしてこのように私は自らを抑制し、暗いむせび泣きの呼び声を飲み込むのだ (Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf /dunkelen Schluchzens.)」¹⁵⁶と、口をつぐんでしまう。この「天使」は後にも触れるが、概ね、はかない人間の対極に置かれた、日常の時空の概念から解放された究極的な存在として解釈されている。したがって、ここでは超越的存在者と人間との不和が描かれていると考えられる。確かに、全く存在様態の異なる両者が相容れないというのもごく自然なことであろう。しかし、興味深いのは、この不和を示すのが、声、すなわち言語的コミュニケーションの不可能性なのである。すなわち、人間の言葉は——人間の日常を脱しているはずの詩人の言葉でさえ——天使までには届かないのである。言葉の限界を感じる詩人の姿がここに認められるだろう。

リルケの「危機」研究者であるヴォトケや、最近の植和田は、こうした言語危機の訴えが最も深刻なものとなるのは1914年だと指摘する。確かに、先のルー・アンドレアス・ザロメといったごく親しい人物への書簡には「(…) そしてなんとかして仕事に没頭したいと思っていたのですが、眠ること以上には大したこともできないほどまだ朦朧とした麻痺状態に沈んでいます」¹⁵⁷などと、彼の窮状の深刻さがしばしば綴られている。あるいは、1914年前後の作品に関しては、ヴォトケが、『キリストの地獄めぐり (*Christi Höllenfahrt*)』(1913)¹⁵⁸や『心の山上に曝されて (*Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens*)』(1914)¹⁵⁹を「危機」の表明として挙げている。タイトルからも明らかなように、前者は、キリストが、死後地下にある死者達の国を訪れたというキリスト教的伝説を主題とした作品である。ヴォトケは本作品における地獄を、「最も深い人間的苦しみの神話的な場 (*der mztsthische Ort tiefster menschlicher Qualen*)」¹⁶⁰という実存的な限界状況だとみなし、本作品を、実存的危機と一体化した言語危機を表現するものだと解釈する。彼はこのような限界状況に直面したキリストの様子を物語る、「(…) 息もせず、／立ったのだ、保護柵もなく、苦痛のぬしは、沈黙していた。((…) Ohne Atem, / stand, ohne Geländer, Eigentümer der Schmerzen schwieg.)」という箇所を注目し、以下のように述べている。

(…) ロゴスの権化としてのキリストでさえ、「保護柵もない」、すなわち底なしになってしまった実存の深みへと再び墜落することに抗する少しの保護もない、「彼の忍耐の塔」の上に、「息もつかず」、つまり言葉や話し方をみつけることなく立ち、「苦痛の所有者として」沈黙するならば、同時にそのような神の沈黙において「この世に在ることの限界感情」に直面した言語の無力さが証明されているのである¹⁶¹ (資料 56)。

神の言葉にも等しいキリストの沈黙は、確かにリルケの言語危機の深刻さを示していると言えるだろう。また、実存的限界状況を前に、文字通り言語に絶しているという事態からは、ヴォトケの指摘のように、我々は実存的危機と言語危機の同時性を読み取ることができるだろう。

『心の山上にさらされて』はその書き出しのとおり、山上にひとり置かれた詩人の、谷を見下ろし、そこから上方を見やる視線につれて、風景の描写が展開する。すなわち、谷底の村落からその上方の農場、そこからさらに詩人のいる山の動植物の様子が語られ、最後には山頂よりも上の天空で鳥が弧をいて飛ぶさまが描写されている。この風景は、谷底の村落が「ことばたちの最後の村落」であり、農場が「感情の農場」、詩人の周囲の花が「歌いつつ咲く草花」、詩人の頭上が「純粹拒否のいただき」という、抽象語と具体語の組み合わせによって形成されている。したがってこの情景は、少なくとも実際の風景ではないと考えられる。

ヴォトケはこの風景について、リルケが彼の荒涼とした内部世界の隠喩的心象をもたらしていると述べている。すなわち、本作品で展開される風景は、リルケの内部を風景化したものだと言えよう。さらにヴォトケはこのような風景における、言葉や感情の配置を、「言葉 (Wort) と言い得ぬものとの関係がここで空間イメージとして特に明確にされている。」¹⁶²という。言い換えれば、詩人の頭上が「純粹拒否のいただき」という言語に絶した情景であり、それに対し「ことばたちの最後の村落」が最も下方の谷底に置かれ、言語の、「いただき」への距離の遠さが示されている。この言語と純粹拒否との隔たりが、先の地獄におけるキリストの沈黙のような、言語の無力さを表しているとヴォトケは解釈する¹⁶³。また彼は、このような風景にひとり曝される詩人のよるべなさ、人間的存在の限界感情を前にした言語の無力とが結び付けられていると述べ、やはり実存的危機を伴うかたちでの言語危機をリルケに認めている¹⁶⁴。

ヴォトケはまた、言語よりも上方におかれた「歌」について、次のように述べている。

言い得ぬものへの最高の接近は、「歌 (Gesang)」、すなわち言葉 (Wort) を上回る表現形式である音楽において生じている。この音楽のことを、リルケは当時、「もろもろの言語の終わるところにある言語」と呼び、「おお、おまえ、感情の変転よ、何に変わるのか？聴覚の風景にか。」と讃えている。またこのことも暗黙の言語批判である。なぜなら未だにオルフォイス-ソネット圏の魔術的言語、すなわちそれにおいて感情と言語を「凌駕する」音楽と詩的言語との間の対立を新たな統一へと止揚する魔術的言語という意味での「歌」が問題になっていないからである¹⁶⁵ (資料 57)。

したがって、「危機」の状態にあった当時のリルケにおいては、音楽が言葉にまさる表現形式だと見なされていること、すなわちニーチェ同様の言語批判の意識がリルケにもあるこ

とをヴォトケは読み取っていると言えよう。またさらに、ヴォトケは、リルケにおける新たな表現形式の探求が言語外にも及ぶ可能性を示唆しているとも言えるが、そのことに関してはリルケの「危機」解決を論じる際に触れることになるろう。

あるいはシェパードは、『ドゥイノの悲歌』に言語危機の徴候を見て取っている。彼は、「危機」以前の『新詩集 (*Neue Gedichte*)』(1907) とその別巻 (1908) という作品と、「危機」以降の『悲歌』との、品詞用法の比較を通じてリルケの言語危機を明らかにしようとした。

例えば『新詩集』収録の『庭園・V (*Die Parke V*)』(1907) 166における、「*nie / angeflehte Götter* (一度も／嘆願されたことのない神々)」というフレーズと、『悲歌』の「第7歌」における「*ein einst gebetes Ding, / ein gedientes, geknietes-*, (かつて請われた事物、／仕えられ、跪かれた——、)」167というフレーズにおいて用いられている動詞の過去分詞形(受動態)の形容詞化が比較されている。

『庭園』の神々は十分に現実的なのでリルケは人々が彼らに微笑みかけてもおかしくないという感じをまったく自然に与えることができる。また「an」という接頭辞の存在は人々の注意が神々へと不適當に強要されているという感じをまったくもって拭き去っている。それとは対照的に、「請われた」、「跪かれた」、そして「仕えられた」という形容詞はそれらが付加語となっている名詞とリアリティを共有していない。なぜなら、その名詞である「*Ding* (事物)」があまりに抽象的だからであり、またそれらの形容詞が、その名詞にほとんどリアリティを帰していないのは、それらのうちに2つがあからさまに自動詞に由来したものである¹⁶⁸ (資料 58)。

『庭園・V』のフレーズの場合、*anflehen* (嘆願する) はそもそも他動詞であり、目的語という動作の対象が予め想定されている。またそこで動作の対象は *Götter* (神々) であり、「嘆願する」という動詞の対象としてはごく自然なものである。このように、「危機」以前のリルケにおいて、形容詞と名詞の連結が文法的にも意味的にも無理のないものであるのに対し、「危機」以降の詩人の語法には無理があり、リアリティとの乖離が見て取れるという。先に引いたシェパードの言によれば、「第7歌」におけるフレーズは、*dienen* (仕える) と *knien* (跪く) という自動詞であり、そもそも動作の対象を持たない。さらにその動作の対象とされたのが *Ding* (事物) という甚だ抽象的なものであり、「仕え」、「跪く」対象としては考えにくいものであるという。したがって形容詞と名詞の連結が『庭園・V』の場合に比べ、文法的にも意味的にも無理があるため、「形容詞と名詞のリアリティに関与していない」と言われているのである。

こうした語法に見られるリアリティからの乖離に、言語危機の徴候が指摘されているわけであるが、こうした語法は一方で、「彼の名詞がリアリティの失われた次元をこれまで保持してきたことを肯定しようとする総合的な試み」¹⁶⁹ であるとして、リルケが意図的に行

ったものであることが示唆されている。前述したことであるが、シェパードはその研究において、「危機」以前と以降で、リルケを取り囲む世界観自体に大きな変化のあることを導き出している。すなわち「危機」以前には、中心と周縁という空間的秩序、また過去・現在・未来という時間的秩序に支えられた、いわゆる安定的な世界観がリルケには与えられていたが、「危機」以降の彼の眼前には、従来のような空間的・時間的秩序の失われた、もっぱらカオス的な宇宙が突きつけられたのだという。このような混沌とした宇宙に置かれた詩人が従来の秩序をつなぎとめようと画策した結果、上記のような「無理のある」語法で詩作が行われたというのが彼の主な見解であった。したがって、シェパードは「危機」以降のリルケの詩作に保守性 (conservativeness) を見出し、些か否定的な評価を下していると言えよう。しかし、果たしてそうだろうか。彼の論はリルケの「危機」解決を論じる際にあらためて参照したい。

また「危機」以前の作品にも、クルーヴェによってその兆しが認められている。クルーヴェは『アルカイックなアポロのトルソ (Archaischer Torso Apollos)』(1908) 170という『新詩集』の別巻冒頭を飾る作品を挙げている。本作品は、末尾に置かれた「おまえは自分の生を変えねばならぬ(Du mußt dein Leben ändern.)」というフレーズから、詩人のそれまでの夢想的な詩から、より感覚性やリアリティを迫る方向への転換の強い意志を示唆するものと、しばしば解釈されている。したがって、このような自身の詩作の方向性を示すような作品において「危機」を見てとられていることとなり、当時の彼の詩学そのものに「危機」の種が潜んでいることをクルーヴェは示唆していると言えよう。

本作品は、トルソの表面における光の反射がソネット形式で描写され、展開する。なお、ソネット形式とは、クワルテットと呼ばれる4行詩節2個とテルツェットと呼ばれる3行詩節2個、計14行からなる詩形である。しばしば例外は認められるものの、1行が弱強格5脚、韻はクワルテット部では abba, abba のような抱擁韻、テルツェット部では cdc, dcd、あるいは cde, cde のような形で置かれるのが原則である。さらに、内容的にもこの4詩節で起承転結をつけることが望ましいという、非常に厳格な規則を持つ。このような詩形に乗せてトルソ故に与えられていない眼(頭部)の形而上的輝きの描写が接続法でもって始まる。そこから「おまえを目眩ませる」胸から腰、さらに「生殖を担う中心」へと、トルソから発せらる輝きを視線がたどるように書き進められている。このようにトルソの眼が輝いていなければ、「この石は両肩の透明な落下を支える醜くずんぐりした石」にすぎないという。この「眼」の輝きによってこのトルソ全体が「獣の毛皮のようにきらきらと光り」、「その縁のすべてから星のような瞬きを発する」ものであると言われた後、些か唐突に「生を変えねばならぬ」と宣言されるのである。したがって、本作品を通じて、トルソは星のような光に例えられていることが明らかである。さらに、堅固な石でできたトルソと不定形な光という、いわば正反対の性質を持つ物質が比喻を通じて同一化されていると言えるだろう。

クルーヴェはこのような本作品における韻律上のアクセントと、意味上のアクセントと

のずれに、「危機」の兆候を指摘する。

「石」がその内から輝きを放っており、いまやそのことが「星」に例えられている。そしてこの「石」の開かれた存在への「落下」はこの輝きをいっそう強いものにするだろう。まさにこの星に関わる箇所において、第 2 の混乱が目に見えるのだ。ここでの混乱はホフマンスタールの場合のように語の混乱ではなく、「意味の強調と韻律的なアクセントとの間の止揚されない対立」に由来するリズム的混乱である。すなわち、意味が「aus」や「Stern」という語を強調する箇所で、韻律は「wie」や「Stern」と言う音節にアクセントを置いているのである¹⁷¹（資料 59）。

該当箇所は、ソネット形式でいうところのテルツェット部の 1 行目と 5 行目（傍線部）である。

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

さもなくばこの石は醜くずんぐりと
両肩の透明な落下を支えているだろう
そして獣の毛皮のようにきらきら光ることもないだろう

そしてその縁のすべてから
星のように輝き出すこともないだろう、なぜならどこにも
おまえを見ていない場所はないのだから。おまえは自分の生を変えねばならない。
（訳・傍線：池田）

テルツェット 1 行目のリズムはソネット形式に則って、

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz

- x - x - x - x - x

(…弱音 x…強音)

とすんなりと単語上のアクセントと韻律上のアクセントとが一致する。トルソそのものを示す **Stein** (石) にもきちんとアクセントが置かれ、本作品の主役である石と光のうち、石の意味的なアクセントとは、ずれがない。

一方、もう一つの主役たる星が現れる箇所は、

aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
- x - x - x - x - x -

と、やはり単語上のアクセントが韻律上のアクセントと一致し、**Stern** (星) にはきちんとアクセントが置かれている。しかしながら、詩行のはじめに置かれた **aus** にはアクセントが置かれず、強調されるべき **aus wie ein Stern** というフレーズ全体が不明瞭となり、意味が強調され難くなると考えられる。このような点が、「リズム的な混乱」であり、意味と音とのアクセントのずれに「危機」の萌芽が指摘されていると言えるだろう。

続けてクルーヴェは、『マルテの手記』(1910) (以下『手記』とも表記) を「危機のドキュメント (ein Krisendokument)」とし、そこにおける言語危機の現れを紹介している。本作品は北欧出身の若き詩人マルテ・ラウリッツ・ブリッゲが、リルケと同じく 20 世紀初頭の大都会パリに移り住んだ際の手記という体裁をとった散文作品である。したがって、一貫したストーリーの与えられぬ断章形式をとり、彼のパリでの生活体験や、自身の幼年時代の思い出、あるいはそうした経験に関する彼の思想、それに彼が伝聞した歴史や伝説などの内容が盛り込まれている。こうしたマルテの語る出来事には、リルケ自身が書簡等で伝えるものと共通するものも多く、マルテはリルケの分身と言っても良いだろう。

クルーヴェは本作品において、マルテ個人の「語りの危機 (Erzählkrise)」¹⁷²あるいは語るという行為全般の危機、が、言語危機の主題の範囲であることを述べつつ、『手記』に見られるマルテの言語危機の特徴を次のように述べている。

マルテの言語への恐れは彼の実存的な不安の表現である、つまり「言語不安」の表現である。言い換えれば、新しい、まったく異なる言語への彼の欲求は、彼の実存的苦難の表現である。すなわち、彼が心的に危険にさらされていること、彼の金銭的な貧しさ、大都会パリにおいて彼になまなましくふりかかった、日常の平凡さへの嫌悪や近代の野蛮さへの苦悩という実存的苦難の表現なのである¹⁷³ (資料 60)。

すなわち、マルテ (リルケ) は新たな語りを求めているが、それは大都会に置かれた自らの「不安」すなわち実存的な困難の状態を言い表すためだという。しかし、このような「不

安」を表現するための新しい言語そのものも不安にさらされているという。したがって、クルーヴェもヴォトケと同様、マルテの言語危機を、実存的不安が要因となって、あるいは実存的不安の発生と同時に生じたものと見なしていると言えよう。

では、この「実存的不安」とはどのようなものだろうか。クルーヴェは、この「不安」を「チャンドスの場合と同様、すなわちそこにあるのは自己同一性の危機 (*Identitätskrise*) である」¹⁷⁴とし、具体例としてはマルテ幼年期の「変装」のエピソード¹⁷⁵ (資料 61) を引いている。

このエピソードは、幼少のマルテがさまざまに衣装を取り替えて、鏡に自分を映して遊んだ思い出を語るものである。ある日マルテは仮装舞踏会用の衣装と仮面を見つけ、夢中になって変装に興じる。しかし、あまりにその遊びに没頭し、うっかりそばにあった丸テーブルを、上の物もろとも倒してしまう。その中には香料瓶があり、その中身がマルテの衣装にしみを作った。そのことに自分でも腹を立て、衣装を脱ごうと引っ張るもうまく脱ぐことができず、彼は鏡の前に行くこととなる。そこで若いマルテは鏡と自己との反転を経験するのだという。

この「現実」は単なる仮像であるにもかかわらず、若いマルテの「意識 - 存在 (*Bewußt-Sein*)」を連れて行ったのであると、クルーヴェは述べている¹⁷⁶。すなわち、鏡に映ったマルテは見知らぬ不気味なひとつの現実であり、それまで現実だったはずのマルテを凌駕するのである。現実のマルテは、この強大なマルテの鏡像にその位置を取って代わられてしまい、彼はこの不気味な鏡像の主導権を握ることができない。その結果、「ぼくはぼく自身への、言いようのない (*unbeschreiblich*)、無駄な悲しい憧れを」抱き、やがて失神し倒れてしまう。したがって、クルーヴェは、このエピソードにおいて、自己の喪失の体験と、それによって生じる言語の喪失の体験、すなわち鏡像に奪われた自己の現実的な存在である「自己への憧れ」が、*unbeschreiblich* なもの、すなわち言い表すことができないものであるという、言語の喪失の体験を見て取るのである。

以上が先行研究において指摘されている、リルケ的言語危機の主な事例である。興味深いことに、上記で参照した先行研究者 3 名のうち 2 名が、リルケの言語危機と実存的危機との密接な結びつきを明確に意識していると言えよう。確かに、1911 年の 5 月 14 日付け、リリー・シャルク宛の書簡で、詩人は次のように告白する。「ぼくは、耳をかして下さろうとする人たちにたいしては、「ぼくは」と言うのをはばかりました。これほど不正確さを伴っている語はなかったからです (*Ich scheute mich, denen gegenüber, die zuhören wollen, „ich“ zu sagen, es gab kein Wort, das mehr Ungenauigkeit mit sich brachte*)」¹⁷⁷。すなわち、言語の不確かさと、自己の存在の不確かさをリルケは同時的に感じ取っているのである。したがって、彼の言語危機と自己の存在の危うさとの深い結びつきがほのめかされていると言えよう。このような点に留意しつつ以下ではリルケの「危機」の背景や原因について論を進めて行きたい。

II-3 リルケの言語危機の諸要因について

ヴォトケはリルケの発言を丹念に拾いながら、彼と言語との関わりが、「1903年には既に問題をはらんだものとなっている」¹⁷⁸と述べている。1903年といえば、当時依頼されたモノグラフィーのために彫刻家のロダンを訪ねて、また自身の新たな詩作の方向性を求め、パリに移り住んで間もない頃である。

先述のように、当時のリルケは、それまでの「夢幻を求めては自我の世界に閉じこもっていた」¹⁷⁹、と言われるような気分的な詩から脱却し、作品における感覚的な、それもとわりわけ視覚的なリアリティの現在化を目標としていた。したがって、先にも挙げたロダン（その後にはセザンヌ）らによる造形芸術作品が、芸術作品の理想として意識されているのだが、やはりその際、例えば彫刻作品における石と、文学作品における言語という素材の違いが詩人を悩ませているという。ヴォトケは1903年8月10日付けのルーからリルケに宛てられた書簡の、「なぜなら言葉は石のように、実際的で直接的に築くことができないからです、むしろ言葉は、間接的に仲介された暗示のための記号なのです、またそれ自体もつばら石よりもずっとまずしく、物質性に欠けたものなのです。」という発言¹⁸⁰を引きつつ、次のように述べている。

(…)したがって言葉は彼にとっても、彼の女友達にとってと同様に、彫刻家の素材とは対照的に「物質性に欠けた」、純粹に精神的で目に見えないものである——(…) ¹⁸¹ (資料 62)。

したがって彼は、言葉の非物質性が、リルケの造形芸術を理想とした創作において、詩人自身を悩ませていることを指摘している。作品において目で見、手で触れられるような具体性を求めるというのであれば、確かにそもそも言語という素材は、不向きなものと言わざるを得ない。しかし、ヴォトケは「しかし彼はこの言葉という素材を極力圧縮することで、その後、できるだけ「掴みうるもの」にしようと努めた、それゆえ言語は「ハンマー」、すなわち手仕事の道具であるのと同様に、具象的に形成しうる、詩人の素材となるのである」¹⁸²。ヴォトケはしたがって、言語という素材自体の性質と、詩人が目指す理想の芸術作品との齟齬は、一旦解決されたものと見なしていることになる。それというのも、リルケは当時、このような言語という素材の非物質性という性質に直面し、自身の目指す芸術への不適応に悩まされているわけだが、このような悩みは、彼が言語に向き合い、言語への意識を改め、また言語への理解を深めるよう努力することを促し、彼の表現力を豊かなものにしたからであるという。すなわち、それまでのリルケにとって、言語とは、主観を表現するために意のままにできるものであった。それに対して中期のリルケにとっての言語とは、それ自体に歴史があり、それそのものとして存在する、より客観的なものとして

現れているのだとヴォトケは述べている。またヴォトケは、このような言語の歴史性に目が向けられ、リルケがグリムの辞書に親しむようになり、大幅な語彙の拡張につながったと論じている¹⁸³。

しかし言語の表現力に対するリルケの問題意識は、1912年から1913年にかけてのスペイン旅行において再び現れてくるとヴォトケは指摘する。それどころかこの旅行の体験は、「彼をいっそう深く、言語や言語表現の抜本的な危機へと招き入れたであろう道への重大な一歩」¹⁸⁴であるとする。彼は詩人のこのスペイン体験を記した1915年10月の書簡を引いている。

スペインの風景（私がつとことん体験した最後のものですが）、トレドはこの私の心を極限へと駆り立てました。（…）外的現実と内的幻想がいわば至るところで事物において出会っていて、あたかも空間を包み込む天使が盲目で、自らの内を見るかのように、あらゆるものにおいてこの事物はある内面世界全体をはっきりと示していました。このもはや人間からではなく天使において見られた世界は、ひょっとすると私の真の課題ではありませんか、少なくともこの世界においてあらゆる私のこれまでの試みが集大成するかもしれません、しかしそれを始めるために、どれほど人は守られ、決心せねばならないことでしょうか！¹⁸⁵
（資料 63）（訳：池田）

したがってトレドの風景は、リルケにとって、「天使において見られた」、つまり人智を超えた風景であったことになる。このような風景を表現することが彼の課題である一方、それが極めて困難なものでもあると意識されていることが窺われる。このようなリルケの発言から、ヴォトケは彼が自分の「言語喪失性」をスペイン旅行の経験でもって基礎付けているとする。

こうした言語表現の困難さに関する、リルケ自身の考察が見られるものとして、ヴォトケは1914年1月11日付の、プラハの文学史家であり、シュティフター研究者であるアウグスト・ザウアー宛ての書簡¹⁸⁶に言及している。ヴォトケは、「リルケはここで初めて、彼のこれまでの全制作を、言語的窮乏と、言語危機の徴候において回顧している」¹⁸⁷と、本書簡においてリルケが自身の言語危機を、その原因に至るまでラディカルに反省していることを見て取っている。

本書簡において中心的な話題となっているアーダルベルト・シュティフター(Adalbert Stifter, 1805-1868)とは、リルケと同じオーストリア国籍の作家である。リルケは自身とシュティフターとを比較し、リルケ自身の言語状況に対する省察を述べている。リルケはシュティフターについて、

シュティフターはボヘミアの森のより純粋な状態において、このドイツ標準語とチェコで用いられるドイツ語という対立的な言語世界の宿命的な並存に、あまり気づかなかつたの

かもしれません、また彼は素朴にも、先祖伝来のものと経験されたものから自分でひとつのドイツ語をつくりだす心構えに至っていたのです、そのドイツ語を、何か必要なら、私はオーストリア語と呼びたいと思うのです。それもその語がシュティフターの特異性ではなく、まさにそれを指している限りでの話です。(…)もし詩人がある一面に向かって、すなわちどれほどの距離を彼の表現が彼の魂の到達不可能な状態にまで歩み寄ったのかで評価されるならば、シュティフターは、この意味で、最も幸福でしたがってまた最も偉大な人物に数え入れられるでしょう……188 (資料 64) (訳：池田)。

と、述べている。すなわちリルケにとってシュティフターは、彼を取り巻く環境や伝統からその歴史に連なるものとしての新たな言葉を生み出すことのできる詩人であるという。またシュティフターの生み出す言葉は、本来は言い得ぬ魂の状態の表現をも可能にするとして賞賛している。一方で自身のことは、

私が年を取れば取るほど、このネガティヴに予め定められた立場をますますの苦痛をもって携えていくのです。この立場はいわば負債の繰越として私の仕事のあらゆる側面において片付かず残っているのです。私がいま用いている言語の内側で、私はそれにもかかわらず、それ(=言語)を何十回とあきらめるような状態で育ってきたのです。それというのも私がそれ(=言語)をしかし、あらゆる言語の記憶の外で、いやそれどころかそれ自体の抑圧でもって打ち立ててこなければならなかったからなのです189 (資料 65)。(訳及び括弧内加筆：池田)

と、述べている。すなわち、おなじオーストリアの生まれでありながら、シュティフターがボヘミアの生まれを自身の言葉を作り出す伝統という源泉として恵まれているのに対して、リルケはそうではないのである。ヴォトケはこのようなシュティフターとの違い、すなわち彼にとっては「負債の繰越」と呼ばれるオーストリアという自己の出自にリルケ自身が「危機」のその原因を求めていると指摘する190。すなわち、当時ボヘミアを領土としていたオーストリアという国に当時与えられた歴史的文化的混乱の影響を自身は多大に受けているというのが、リルケの自己認識なのだという。ヴォトケは本書簡ではこのような混乱を「抑圧」して自らの詩的言語を形成せねばならなかったのだという詩人自身の省察を読み取っている。とりわけリルケは、プラハの生まれである。すなわち、彼に与えられた母語が純粋なドイツ語ではなく、それは生まれ持った「負債」のように彼に思われたので、純粋なドイツ語へと接近するための母語の「抑圧」を必要としたのだと考えられる。

シェパードも同様に、こうした大きな歴史的背景と関連づけて、リルケ的「危機」の要因を論じている。彼の場合は、1914年に勃発した第一次世界大戦(以下「大戦」とも表記)を特に取り上げている。確かに、リルケに限らず、多くの人にとって、大戦は非常に大きな出来事であったろう。リルケは大戦を当初は感動をもって迎えていた。しかし、自身

が徴兵されたことや、あるいは深刻化した戦争に直面したことが原因となったのか、すぐにその態度を翻している。例えば 1914 年 11 月 6 日付の、カール、並びにエリーザベト・フォン・デア・ハイト宛ての書簡において、戦争は「8 月のはじめの何日間かにおいて、戦争の、いや戦争の神の出現が私を感動させました」¹⁹¹と詩人は述べている。しかし数ヵ月後の、書簡の書かれた 11 月にはすでに戦争は、「もはや神ではなく、諸々の国民の頭上に荒れ狂う神の暴乱 (nicht mehr ein Gott, sondern eines Gottes Entfesselung über den Völkern)」と称されているのである¹⁹²。このような大戦が Rilke に与えた影響について、Shepard は 1925 年 11 月 12 日付のマルゴット＝ジッツォー・ノリス・クルニー宛ての書簡¹⁹³を引き、論じている。本書簡では、Rilke が戦前に生活し、親しんだ都市パリが、外見的には戦前より変わらぬ風景を保ちつつも、「しかし生活は別物になってしまいました (Aber das Leben is anders geworden.)。」と、戦争によって大きな変化をこうむったと述べられているという。Shepard はこの簡潔な発言にとりわけ注目している。すなわち、彼ははひとまず、Rilke にとって大戦が、従来のヨーロッパ的秩序を破壊するものであるとする。たしかに、先に引いたフォン・デア・ハイト夫妻宛ての書簡にも、「あらゆる目に見えるものがまさに今ひとたび煮えたぎった深淵に投げ込まれ、溶かされてしまいました (Alles Sichtbare ist eben wieder einmal in die kochenden Abgründe geworfen, es einzuschmelzen.)。」¹⁹⁴と、戦争によって秩序が失われている様子が語られている。Shepard はさらに、このような戦争によって引き起こされたのが、それまで以上に利便と実用を求める、合理的な大衆社会の時代であるという¹⁹⁵。このように、大戦によってヨーロッパ世界はすっかり変貌させられているのである。彼は続けて、このようなヨーロッパ世界の激変は、Rilke に次のような変化をもたらしているとして述べている。

この変化は、二つの相補的な反応を Rilke から引き出した。すなわち、伝記に関して言えば、この変化は彼に田舎のスイスというへんぴな地域に建てられた孤独な荘園領主の邸宅の塔へと、「時代から避難する」ことを強い、知的側面から言えば、この変化は彼に、彼の意思に反して、宇宙に関する彼の最も深い形而上的前提や、基本的な概念のモデルを作り変えることを強いたのである¹⁹⁶ (資料 66)。

すなわち、先述のような周囲の激変によって、当時の Rilke が自身の世界観の根幹を余儀なくされているという。またしかし、大衆世界と化した都市部から、「荘園領主の邸宅」への避難を要していたというところに、こうした周囲の変化に Rilke が適応できない、あるいは適応に積極的ではないことを、Shepard は読み取っていると見えよう。したがって、Shepard はこうしたヨーロッパ世界の激変と、変化を余儀なくされつつも、この新たな状況に適応しきれない Rilke の世界観との齟齬に、彼の言語危機の要因を見て取っていると見えるだろう。このように Shepard は、言語危機を言語の問題に局限することなく、ヨーロッパ文化全体の変質という大きな現象の一端として捉えているのである。

シェパードがリルケに指摘する、この新たな状況への不適應とは、言い換えれば従来の世界観への固執である。すなわちシェパードは、「(…)『悲歌』においてリルケは進行中のハイゼンベルクの宇宙という戦後のものの見方に対し、その見方に彼の戦前のニュートンのフィクションを無理に押し付けることを試みることによって反応しつつあると思われる」197と述べ、リルケがこのように従来の世界観に固執し、戦後の混沌とした世界において、従来の秩序を打ち立てようとした結果、表現と表現対象とに不和が生じていると結論付けているのである。

あるいはまたさらに、ヴォトケも引用した1915年10月27日付、エレン・デルプ宛の書簡が引かれ、スペイン旅行での体験が「危機」の一因として挙げられている。

戦争に加えて、リルケに人間的な宇宙観から天使的な宇宙観への転換を促した鍵となる体験のひとつは、彼の1912年末から1913年初頭にかけてのスペイン旅行であったように思われる。(…)

最後の一文から窺われるのは、彼のスペイン旅行の間じゅう、リルケがそれにおいては人ではなく超人的な天使が大君主であるような広大な宇宙に自分が直面していることに気づいているということであり、またこの宇宙こそが『ドゥイノの悲歌』の舞台に設定されていることが窺われるのである。198 (資料 67)。

ここで「最後の一文」と言われているのは、先にも引いた、「このもはや人間からではなく天使において見られた世界は、ひょっとすると私の真の課題ではありませんか、少なくともこの世界においてあらゆる私のこれまでの試みが集大成するかもしれません、しかしそれを始めるために、どれほど人は守られ、決心せねばならないことでしょうか！」というものである。したがってシェパードもまた、ヴォトケと同様に、人間によって秩序付けられた従来の世界をはなれた宇宙が、リルケによってトレドの風景に見出されていることを読み取っている。リルケは、このようないわば人智を超えた宇宙に直面し、それを「真の課題」ではないかと述べている。しかし一方、現段階ではこうした宇宙を表現するには保護がないことが訴えられてもいるのである。保護がない、とはすなわち、人智を超えた、なじみのない宇宙に対し、それを受け入れることのできる心構えのないことを示すのだろう。したがって、先の大戦の場合と同様、詩人に対し新たに与えられた状況に、詩人が未だ適應できていないという事態がここでも指摘されているのである。

以上のような歴史的背景や、スペイン旅行、あるいはそれらの出来事に対するリルケの反応といった、より外的なもの他に、クルーヴェによってより内的なリルケ的「危機」の要因が挙げられている。それは「危機」以前のいわゆる中期のリルケの詩作そのものに、「危機」の要因を見出すという、極めてラディカルな指摘と言えるだろう。

クルーヴェが『マルテの手記』に「危機」の兆候を指摘し、それが「実存的不安の表現」199であるとしていたことは、既に紹介したとおりである。このような実存的不安や実存的

危機の状況を芸術作品へと昇華させることがマルテすなわちリルケの課題であるのだが、その際詩人が独自に打ち立てた詩的方法論と実際の彼の詩作との齟齬に危機の要因があるのだという。

『手記』に述べられたマルテの詩的方法論というのは、いわゆる「みること」という、リルケ自身が『新詩集』において実践した方法である。少々長くなるが、『手記』では次のように述べられている。

いま、ぼくは見ることを学んでいるのだから、なにか仕事をはじめねばなるまい。(…)
ああ、しかし詩というものは若くして書いたのでは、充分ではない。(…) なぜなら、詩とは、人びとが考えているように、感情ではなく（感情なら、はやいうちからいくらでももてるのだ）——詩は経験なのだ²⁰⁰（資料 68）。

まずもって述べられているのは、マルテ、すなわち当時のリルケにとって、詩は感情ではなく経験だということである。したがって、ロダンに出会って以来加速した即物性の追求、すなわち、いわば、事物を個人的な感情の色眼鏡で捉えるのではなく、それそのものが生成されてきたその宇宙的法則を、感覚を通じて追経験する必要が語られていると考えられる。マルテはまた同じ章で、

こうしたすべてを覚えているだけではまだ足りないのだ。(…) 思い出をもっても、まだ充分ではない。思い出がたくさんになったら、その思い出を忘れることができねばならない。おおいに忍耐して、その思い出がふたたび戻ってくるのを待たなければならない。なぜなら、その思い出そのものは、まだ存在するにいたってないからだ。それらの思い出が、ぼくたちの内部で血となり、眼差しとなり、身振りとなり、無名となり、もはやぼくたち自身と区別がつかないものとなったとき、そのとき初めて、こうしたことが起こるのかもしれない、——きわめてまれな一刻に、一行の詩句の最初の言葉（Wort）が、そうした思い出のただなかに現われて、そこから歩みでてくるということが、起こるのかもしれない²⁰¹（資料 69）。

とも述べている。すなわち、さまざまな事物の経験を思い出として蓄積する必要があることが分かる。また一方、この思い出を忘れねばならないのだともいう。このような経験の忘却には、詩人の内部に蓄積された事物の経験が、彼といわば同化することを指すのではないか。あるいはこの忘却には、先の詩作における感情の否定と同様の、作家の作為によって事物の本来の姿を歪めてしまうことを自らに厳しく禁じる詩人の姿が窺われる。

したがって、マルテ（リルケ）の詩学は、あらゆるもの——それには実存的不安を引き起こすような対象をも含んでいよう——の本来的な姿を、純粋な感覚でもって捉え、自己の内部に蓄積し、同化し、芸術へと昇華しようとするものだと考えられる。この方法につ

いて、『手記』では次のようにも語られている。

ぼくは見ることを学んでいる。どういうことなのか自分にもわからないのだが、全てが
いっそう深く、ぼくの内部に入ってゆき、いつもならそこで終わりになっている場所でと
どまることもしない。ぼくには、自分でもわからない内部があったのだ。いまは、すべて
がその内部に入っていく。そこでなにが起きるのか、ぼくにはわからない²⁰²（資料 70）。

先の章と同様に、ここでも事物を自身の内部へと引き込むことが、彼の詩学として述べら
れている。したがって、事物を自己の内部に引き込むことがマルテ（リルケ）の主眼にあ
ったと言えるだろう。クルーヴェは上記の発言および、この発言を含む章に先立っておか
れた別の章を引き、マルテの理想とする詩学と、彼の実際の語りとの相違を指摘している。

この別の章とは、この『手記』の 2 つ目の、都会の騒音について語る章である。本章で
マルテは、夜になってもおさまらない電車や自動車の音といった、いわゆる都会の喧騒に
ついて語っている。そこでは、窓ガラスの割れる様子が「笑う (lachen)」や「忍び笑いを
する (kichern)」と言われたり、あるいは、「電車がひどく興奮して走ってくる (Die
Elektrische rennt ganz erregt heran)」のような、感情のない事物に感情を与える表現が
用いられている。このような擬人的な表現に注目し、クルーヴェは、マルテの語りの傾向
を、「マルテの不安が騒音を生み出す。(Maltes Angst gebiet Geräusch)」²⁰³とする。これ
はどういうことか。続けてクルーヴェの発言を参照しよう。

『手記』の 2 ページ目ですぐに目に留まる、この告白によると、外的事物は見られるので
はなく、感情移入され、人格化される。(…) 全然客観的でない「事物」がマルテ固有のお
くびょうさ、あるいは彼固有の敏感さやもろさの投影であるがゆえにのみ、それら事物と
のそれほどまでに親しい付き合いが可能なのである²⁰⁴（資料 71）。

すなわち、この断章における都会の騒音は、それがマルテに不安をもたらすものであると
いうよりは、むしろマルテがその不安を騒音にはじめから投影しているのである。このよ
うに、いわば予め事物は詩人の一部であり、それゆえマルテが彼の詩学について語る 2 つ
の断章に語られたような、自己の内部への導きいれが可能なのだという。したがって、「詩
は感情ではない」として、事物のある種の客観的真理を抽出せんとするマルテの意図とは
逆に、詩人は見るべき対象に自己を、あるいは「主観的真理 (subjektive Wahrheit)」²⁰⁵を
見出すことになろう。

クルーヴェはこのような主観的真理の獲得が、客観的真理の歪曲や隠蔽を引き起こしか
ねないと、その危険性を指摘し、また実際に、盲目の花野菜売りのエピソードにその徴候
が見られるという。そのエピソードとは次のようなものである。パリの街を行くマルテは、
ある叫び声を耳にする。それは花野菜売りの声である。

(…) どこであったか、ぼくはひとりの男を見た、野菜をつんだ車を押してゆく男を。その男は叫んでいた、——「カリフラワー、カリフラワー」と。カリフラワーの「ワー」は、なんともいえない悲しげな響きをおびていた。(…) ぼくはもう言っておいたかな、その男が盲目であった、ということ。言わなかったのか？それなら言っておくが、彼は盲目であったのだ。彼は盲目で、叫んでいたのだ。これだけ言ったのでは、ぼくはいつわったことになる。つまり、ぼくは、彼が押していた車のことを隠してしまうことになるのだ。彼が「花キャベツ」と叫んでいたことに、このぼくが気づかなかったフリをすることになるのだ。しかし、このことが肝心なことなのか？たとえそれが肝心なことであるにしても、この全体の事柄がぼくにとってなにを意味していたか、このことが問題なのではないか？盲目で叫んでいたひとりの老人を、ぼくは見たのだ。それを、ぼくは見たのだ、見たのだ²⁰⁶ (資料 72)。

マルテはかつて見た光景について語りつつ、自身の語りそれ自体にも言及している。このことに関してクルーヴェは、

ここには、「新たなみること」のはたらきと同様にその危険性が明確に述べられている。すなわち、行われているのは——共感的な接近という方法による——対象との一体化であり、したがって、最上級の知覚 (Wahr/nehmung) である。ひとことで言えば、マルテのみることという詩学は、「主観的」真理に関しては最大限のものを可能とするのである。したがって危険性は次のような点にある。すなわち、見られたものを「ぼくにとっての関心事」であるようなものへと還元すること、つまり見る主体にとっての関心事へと還元することが、客観的真理を歪曲してしまうことになるという点である²⁰⁷ (資料 73)。

と述べている。すなわち、マルテの詩学が対象を歪曲する危険性が指摘されているのである。ここでマルテの行う描写は、彼の見たもの全体を細部に到るまでそっくり言葉に置き換えているわけではないという点で、マルテ自ら「いつわり」と見なすものである。しかしその一方で、「そのことが肝心なことなのか？」と細部の描写の必要性は疑問視されている。したがって、客観的真理である「車」の存在や、「花キャベツ」という盲人の叫び声の内容という細部を描写するよりも、この光景が「ぼくにとってなにを意味していたか」という、主観的真理を追求し、「盲目で叫んでいたひとりの老人を、ぼくは見たのだ。それを、ぼくは見たのだ、見たのだ。」ということ述べる方がマルテにとっては重要なのである。このようなここでの主観的真理の追究はしかし、繰り返すがマルテ自身が認めるように、客観的真理を「いつわる」ものである。このような主観的真理の追究は、更なる客観的真理の歪曲を招くことになるだろう。そのさいたるものとして、クルーヴェは、医学生に住む隣室から聞こえてくる物音のエピソード²⁰⁸ (資料 74) を引いている。

マルテの隣室にはかつて試験勉強をする医学生が住んでおり、「ぼくたちの境遇は違いすぎるほど違っていた」。しかし、「僕たちのあいだにはなんの共通性もないのだ、ということをおぼえてしまう」ような瞬間があったとマルテは回顧する。それこそが隣室からの物音が引き起こしたものである。

マルテは隣室からの物音を聞く。この物音は「^{かん}罐の蓋」の転がる音と医学生の足音である。それはときとして「メランコリック」であり、マルテは半ば同調するように隣人の様子を窺っていると言えるだろう。このように、マルテは隣人の気分を物音から察し、「僕たちのあいだにはなんの共通性もないのだ、ということをおぼえてしまう」のである。ここには、先述のような、事物の経験の内面化による一体化というマルテの詩学の実践を見ることが出来るだろう。しかし、隣室が空になったとき、マルテはこの物音をたてていたのが実は、罐の蓋ではなく、医学生の目蓋ではないかという考えに至り、「不気味な気持ち」になっているのである。

この「缶の蓋」と「目蓋」の取り違いのエピソードに関しクルーヴェは次のように述べている。

先に比喩的対象の名が挙げられ、次に「記述されるべき現象そのものが名指されている」。しかしとりわけ目蓋 (Lid) と蓋 (Deckel) の比較するための第三者は本来のものではなく、それ自体がメタファーである。すなわち目・蓋 (Augen/deckel) というメタファーなのである。このメタファーが実体、すなわち実際に存在する缶の蓋に例えられているというよりはむしろ、同一視されるということが、このエピソードを不気味なものとして出現させ、また「比喩」を「気分と一致する妄想」、すなわち不安の精神から生じた思い込み (Ein/Bildung) に接近させているのである²⁰⁹(資料 75)。

すなわち、「目・蓋」(Augen/deckel) という、それ自体ですでに比喩である、あるいはそれ自体は比喩でしかない表現が、「蓋」という実体を持つものとして、「缶の蓋」と同一視され、具体的な音でもって知覚されていることを示すのが、本エピソードであるという。言い換えれば、「目蓋」は、それ自体は蓋そのものではなく、蓋に例えられているにすぎない。すなわち、この眼球を塵や乾燥、光などの外的な刺激から保護する器官が目「蓋」であるということは、言葉の上だけで成り立つことだと言えるだろう。それにもかかわらずマルテは、この比喩でしかない目「蓋」を、「転がる缶の蓋のたてる音」という、現実的な現象として知覚するのである。したがって、マルテは隣人の心情を察そうとするあまり、聞こえるはずのない「目蓋のたてる音」を聞いていたとも言えるだろう。主観的真理の追究が、客観的真理を歪曲し、言語と現実が不和を起こしていることが見て取れよう。以上のようにクルーヴェは、マルテの詩学そのものから、言語と現実の間に混乱をもたらす要因を抽出している。

あるいは、このクルーヴェのように、リルケの言語危機の要因を、彼の詩学自体に求め

るのであれば、次のような可能性はないだろうか。すなわち、1903年ごろから1910年ごろまでの、いわゆる中期のリルケが、ロダンやセザンヌの作品を理想とし、造形芸術作品に接近しようと試みたことに、「危機」の一因を見出すということである。

既述のように、リルケにおける文学作品の造形芸術作品への接近の試みにおいて、素材上の相違が問題となっていたことは、ヴォトケが指摘するとおりである。彼はこうした素材上の問題は、語彙の拡張によって一旦は解決されたものと見なしている。たしかにやはり既述のエルンスト・ノルリント宛の書簡にも、「あらゆるものを表現しうる」というリルケ自身の自負も見て取れる。

しかし、この文学作品と造形芸術作品の素材のちがいという問題は、再浮上するようにも思われる。なぜなら中期リルケの思想の先鋭化を示すセザンヌ書簡のひとつ、1907年10月22日付の書簡（妻宛て）では、セザンヌの作品を語るに際しての、「ぼくの血がぼくのなかに彼女（『赤い肘掛椅子の夫人』の夫人）の形と色を描いている。しかし、それを口に出していうことは、どうしても不可能だ。言葉（Sagen）はただどこか外を素知らぬ顔で通りすぎ、いくら呼んでも入って来てくれない（ママ）。」²¹⁰という発言、また23日付の書簡には同じく『赤い肘掛椅子の夫人』を語ることについての「かつてないほど、ぼくは言葉（Wort）の無力をかんじた。」²¹¹という発言や同書簡での、「絵画的事実を直接そのものとして述べるのに、ほとんど言葉（Wort）は何の役にも立たぬ。」²¹²という発言があるからだ。これらの発言は総じて、少なくともセザンヌ書簡時のリルケにとって、造形芸術作品を言葉で言い表すことが困難であるということを示すだろう。

あるいは、文学作品と造形芸術作品の素材の違いは、言い換えればその表現形態の違いでもあるわけだが、その素材の違いにリルケの最初の言語的困難を指摘するヴォトケも、しかしながら、表現形態の違いにまで深く踏み込んだ言及は行っていない。したがって、以下ではやや行をさいて、そのことについて論じよう。

先述のように、近代の人間には精神的な共通基盤が失われており、目に見えるリアリティが求められていた。リルケはその目に見えるリアリティの表現を芸術の使命と考える。それゆえ造形芸術へと傾倒するのだが、とりわけロダンとセザンヌが偉大な作家とみなされていたのは、やはり、作品に表現されたリアリティの強烈さによるものなのだろう。すなわち、不可視のリアリティを可視的なものとして、またそれが様々なものを含みつついちどきにもたらしうるその視覚性がやはり、リルケにとってはインパクトのあるものだったのではないだろうか。なぜなら、彼らを賞賛するにあたって、先の<<鼻のつぶれた男>>をはじめ、その作品がおびただしい観察によって得られた各部分の集約であることがしばしば言及されているからだ²¹³。

以上のようなロダンとの出会いを介した造形芸術への接近の際に、リルケ自身も認め、またヴォトケが指摘するように、最初の言語に関する問題が生じてくるのである。すなわち、造形芸術と文学との素材の違いである。先にも引いたように、リルケは文学における言語という素材が、彫刻における石のように具体的に表現し得ないということを実先に

嘆いている。すなわち、直接的な視覚的表現がほぼ不可能だという点が嘆かれているのではないか。すなわち、『鼻のつぶれた男』のような、一目で観者にまとまった印象を与える、多数の要素の同時的表現に対する困難さが、言語という素材には伴っていると言えよう。実際、レッシング (G. E. Lessing, 1729 - 1781) の詩画比較論においても、このような視覚的表現の、言語における困難さが挙げられている。例えば、絵画ならば細部がかなり細かく書き込まれていても、全体として一挙に見渡すことができる。一方文学においては、列挙された細部の描写は、読み手に与える印象が拡散したものとなり、彼らが心中でイメージを形成するのを阻害しかねないということを指摘している²¹⁴。

こうした問題に直面したリルケはしかし、1903年8月10日付のルー宛の書簡にて、「(…)私は彼から造形ではなく、造形のための深い精神の集中をまなばねばならない」²¹⁵と言い、またその2年後にも、

喜びの叫び声が出てきています、しかし私はそれをこれから先長い時をかけてごく小さな断片に分け与えようと思うのです。そうすれば、それは、折々に一息つくだけのかすかな声になります。そうしてそれから、それを、できればそんなふうにして消滅させずに、現実的な、眼に見えるもののなかに置き換えたいのです。喜びを転化させること、これこそ実は、あらゆる芸術の仕事なのです。(1905年11月23日付、ルー宛)²¹⁶ (資料76)

と発言しており、飽くまで造形芸術的な視覚的表現を独自に目指していたことが窺われる。あるいは、中期リルケと造形芸術とのかかわりを研究するマイヤーもまた、

『新詩集』のいかに多くの詩において、建築、彫刻、絵画から彼に滔々と流れ込んだイメージが利用されていることであろう！のみならずその場合リルケは造形芸術と張り合おうと試み、彼に畏敬の念を起させたところの可視的な芸術作品の具体的な物らしさと緊密さを彼の詩に与えようとしている²¹⁷。

と、評し、当時のリルケにおける、造形芸術への接近の意志を認めている。

このような造形芸術的表現が目指される際に、詩人がグリムの辞書を読み、語彙を拡張することで表現力を身につけようとしたことは既に述べたとおりである。他方、言語表現において、ある一定の対象を、ひとつのまとまったイメージとして描出する方法がないわけではない。レッシングによると、その対象の成立過程を描くことで可能だという。例えば、ある人の服装については、下着から着るプロセスを描くことで、あるいは、ある武器については、その製作過程を描くことで、その服装や武器の全体像が、読者にとってイメージしやすくなるのだという²¹⁸。なるほど、『新詩集 別巻』収録、セザンヌ書簡以降の1908年に書かれた『マロニエ並木での出会い (*Begegnung in der Kastanien-Allee*)』²¹⁹ (資料77) というリルケ作品にも、そういった技法が見られる。

本作品は、第 1 節で緑の背景とそこに行く人物が用意され、第 2 節でその背景の中で、はじめの人物の向かいに白い人影が現れる。第 3 節まで行が進むごとに二人の人物が近づきあい、向かいの人物がクローズアップされることで、白いだけだった人影にブロンドの髪、影、顔が付け加わっていく。そして、第 4 節で二人の人物がすれちがいに目を合わせる瞬間、向かいの人物の顔が永遠のものとなるというのである。確かにこうした継起的描写によって、金髪で白衣の女性が、マロニエ並木を背景に浮かび上がってくる。しかし、こうした表現は見たところ、『新詩集』の別巻もあわせてこの一例に限られている。

風景を継起的に描いたものとしては、同じく別巻の『風景 (*Landschaft*)』(1907) 220 なども挙げられる。こちら、「既に夜を黄昏に混ぜ込んでいる／涼しい青のあの雫が (*jener Tropfen kühlen Blaus,/der die Nacht schon in den Abend mischt*)」と、夕方の空の色が徐々に深みを帯びていく様子が色鮮やかに描かれている。しかし、こちらはむしろ日没から月の出までの風景の変化を描くことに主眼が置かれ、『マロニエ並木での出会い』におけるような、背景に人物像が足され、その総和としての風景が形成されるものとは異なる描写法だと言えるだろう。

したがって、必ずしも失敗しているというわけではないが、詩における、視覚的イメージ、すなわち細部が 1 つのまとまった全体として展望されるようなイメージの形成の可能性にはかなり限りがあると言えるだろう。こうしたいわば言語表現の限界との直面が、リルケの言語への懐疑や、反省を促す一因となったとは考えられないだろうか。また興味深いのは、造形芸術への接近の理由にも、リルケの実存的不安が関わっていることである。やはり、ヴォトケやクルーヴェが示唆するように、リルケの言語危機は、とりわけ実存的危機とのかかわりが深いといえるだろう。

II-4 リルケの「危機」解決に関する先行研究紹介

以上のような言語危機に対してリルケはいかなる策を取っているのだろうか。孟は直接リルケに言及しているわけではないが、ホフマンスタールとトーマス・マンを例に、この「危機」解決に際しての作家の姿勢を次の 2 つに大別している。ひとつは、ホフマンスタールに見られるように、言語危機の原因を言語の本質に見出す姿勢である。したがって作家は言語以外の別の手段に「危機」の解決を求めねばならぬという。先述のように、ホフマンスタールが身振り表現に注目し、舞踊作品制作へと傾くのはこうした姿勢の基づくものといえるだろう。もうひとつは、「危機」の原因を、言語を用いる人間の側に見出す姿勢である。孟はトーマス・マン作品の「不愉快なことを愉快地語る才を持った」人物の登場において、作家の言語への潜在的な信頼を見て取っている²²¹。リルケはいずれに分類されるか。以下で先行研究を参照しつつ考察しよう。

先ほどから参照しているヴォトケの研究は、この分野でも最初期のものであるが、既に

このような言語危機の解決や克服についても言及がある。すなわち、身振りやしぐさといった、非言語的表現が、言語に取って代わるというのである。

先に引いた『キリストの地獄めぐり』の例でも、無言で立ち尽くすという、「危機」的徴候を示すものとして解されたキリストの身振りは一方で、

その(=言語)の位置に今、立つ者の無言の身振り、すなわち、それにおいて限らない苦しみに対する無言の抵抗や、ひょっとするとその苦しみの克服が予告されているような無言の身振りが取って代わっている²²² (資料 78)。(括弧内筆者)。

と言われ、言語に絶したキリストの内心を暗示するものとも読まれているのである。ヴォトケは、このような身振りという表現が、「危機」時のリルケにおいて大きな役割を果たしていることを示唆している²²³。また、こうした身振り・しぐさ表現の他の例としては、『ラザロの復活 (*Auferweckung des Lazarus*)』(1913) ²²⁴が挙げられている。原典である福音においては、イエスのラザロへの呼びかけが死人をよみがえらせたが、リルケの『ラザロの復活』では、鉤爪のような手の身振りが、その呼びかけに取って代わっているという。あるいは、『エマオ (*Emaus*)』(1913) ²²⁵においては、キリストその人の復活を証明する、パンをちぎる身振りが登場すると指摘されている²²⁶。

さらにこのような身振り表現に端を発すであろう、リルケの「危機」の克服に関し、ヴォトケは次のように述べている。

リルケは(…)言語経験のネガティヴさを、彼のあらゆるネガティヴな生の諸経験と同様に次のような徹底を通じて克服したのである。すなわちその徹底によって彼がこのネガティヴさを通り抜け、またこのネガティヴさを最も外側の限界へと導いたのである。それはネガティヴさが彼にとって突如ポジティヴさへと転換する、つまり「嘆き」が「歓喜」になりうるのだった。こうして彼はそれどころか彼のニヒリズム-経験、を、「空虚」を、まさにもはや応じる愛で応えることもなく、彼から身を離し匿名性や非存在へと逃れた、名もなき「神」の不気味なよそよそしさや沈黙を克服したのである。そのために、彼は彼の経験のまさにこの側面をどうあっても天使の形態として固定し、虚無に対置したのである²²⁷ (資料 79)。

ここには実存的危機の克服と同時的になされるリルケの言語危機の克服について述べられているが、その方法は、言語表現を限界までいたらせ、そこでこの「言い表し得ない」というネガティヴさをポジティヴさへと転化したのだという。それは、より具体的には、「天使の形態 (*die Gestalt des Engels*)」が、無に対置されたことによるとされる。先の『キリストの地獄めぐり』における象徴的身振りが、言語に絶した限界的状態を示すのと同時に、その絶たれた言語の続きを表現しうるものであったことを思い起こすと、次のように説明

できるのではないか。すなわち、無という言い表すことのできない、まさに言語表現の限界という、一見ネガティブな状況において、それを言い表さんと生み出されたのが、より象徴的な「天使の形態」なのであり、それは象徴的・非言語的な身振り表現の発展形である、というようにである。しかしながら、このような「天使の形態」が、いかにその象徴的表現をなしているか、あるいは、こうしたモチーフがいかに形成されているかといった、象徴的モチーフのメカニズム的な部分についての、ヴォトケの言及は乏しく、更なる説明を要すものである。またしかし、以上のヴォトケの結論は、リルケの言語危機は、従来行われてきた、より直接的な語りや名付けなどの行為にとっては絶望的な状況である一方、より象徴的な身振りや「天使」という図像的イメージを伴うモチーフという、新たな表現分野を拡張しうる機会でもあるという。したがって彼のより積極的な評価を窺い得るものでもある。したがって、リルケの「危機」は、研究史のそのかなり初期から既に、詩人の新たな方向性を形成するものと見なされていると言えるだろう。

リルケが象徴的モチーフによって言語危機解決を試みているという見解は、最新の研究にも見られる。すなわちクルーヴェの研究である。クルーヴェは『ドゥイノの悲歌』の「第9歌」（1922）にそのような象徴的モチーフを用いた表現があるという。

「第9歌」という作品自体は、「なぜここに存在するのか」という人間の実存的な問いと、それに対する答えで構成されたものである。そして、この答えこそ、「我々は言うために在るのだ」というものなのである。このような発言は、先にも実存的危機との結びつきの深さが確認されたリルケの言語危機が、解決されていることを期待させる。

このように「言うために在る」と答えが示されるわけだが、その際我々はとりわけ、獲得された純粋な言葉を言うのだとされている。この言葉はまた「黄や青のりんどう」とも称される。では、このような言葉はいかなるものか。クルーヴェは本作品を、順を追って解説し、この「獲得された言葉」の説明を行っている。クルーヴェは、我々人間が「ここ」に「一度きり」存するものであり、本作品において「別の連関」と呼ばれる、死後の世界をはじめとするいわゆる彼岸には、この世のものは何も持っては行けず、「悲しみ」や「重苦しいもの」、あるいは「愛の経験」といった言い得ぬものだけが持ち込めると語る第3節冒頭に関し、

すなわち、実際、人間こそ存在者をよりどころにせざるをえないのである。またさらに、「もつともはかない人間」、つまり近代の人間は、とりわけ、彼らが相続権を奪われた者たちであるがゆえに、またニヒリストのブレヒトが言うように、「あらゆるものがこれほどまでに不完全で、しっかりつかまることのできるものが何もないがゆえに」、言語によって自分の存在の家を築くのである。近代の人間はしたがって、彼らのはかなさの嘆きに彼岸の確信をもちや対置することができないので、「ここ」に手を伸ばさ「ざるを得ない」のであり、またここに在ること (ein Hier-Sein) に手を伸ばそうと欲する者たちなのである—— (…)
228 (資料 80)。

と解説する。すなわち、近代の人間は、伝統から断絶され、既存の世界観を剥奪されており、そのため従来の彼岸という考えやそのイメージを、信に足るものとしては与えられてはいないのである。クルーヴェは、それゆえ近代人は、例えばキリスト教的な復活の日のようにして、彼岸的なものに自らの存在の理由を求めることがもはやできないのだという。では、自己の存在の根拠はどこに求められるのだろうか。「言語によって存在の家を築くこと」とここでは言われている。したがって、クルーヴェも言語活動によって人が自己の存在を基礎付けるということが、リルケにおいて目されていることを認めているといえるだろう。

さて、それでは、このような言語活動とはいかなるものか。クルーヴェは、はかなさ、すなわち人間の地上における生の一回性と関連づけて論じている。すなわち、彼女は本作品においては、「たった一度であったとしても／この世にあったということ、それは取り消しがたいことと思われる」²²⁹というフレーズに注目する。したがって、先の引用にも見られるが、人間の「ここ」・「地上」に「一度きり」生きるということに、自己の存在の根拠が求められているというのである。確かにこのような一回性の意識を持つことは人間に固有のことであり、彼岸が信じられないならば、いまここに在ることが、人間にとって最も確かなことたりえるというのは、納得しうることではある。

つまり、人間を最たるものとした地上の存在のはかなさは翻って、それらの存在の根拠たりうるのである。こうした地上の存在を褒め称えることが詩人に課せられるのだが、このことがいかなる作用を持つというのか。この地上の存在を讃える課題が呈されるその際、最初に名指されるのが、旅人が山の斜面から持ち帰る「黄や青のりんどう」という言葉なのである。この「りんどう」に関しクルーヴェは、

「地上的」-存在の「壮麗さ」は、この詩行が述べるように、その純粋に物質としては伝達できない。すなわち、旅人は「一回性」へと高めるために「獲得された言葉」を用いなくてはならない。その言葉はしかし他のどんな言葉でもなく、それは、——像を生む語 (Bild-Wort)、すなわち修辭的な花 (flos rhetorica)、つまり「りんどう」なのである。この言葉による花 (Rede-Blume) が「純粋な」語、すなわちその花が示すべきものに向かって透明になれるとき、そのときこそその花は存在し、そのために花はあるのだ。りんどうはしたがって、単に自分自身を示したりんどうではなく、「黄」や「青」の、すなわち「別の連関」において透明なりんどうである必要がある (…)²³⁰ (資料 81)。

したがって、事物を物質性から解放するという、言語化の作用が指摘されていると言えよう。このように、讃えられた事物はその地上におけるはかなさを肯定されつつも、同時にその物質性から解放されていると考えられる。

この物質性すなわち現実的枠組みから解放された「黄や青のりんどう」は、「別の連関」

において「透明である」という。すなわち、「別の連関」で通用する、あるいは、「別の連関」を透かしてみせることができるということになる。言い換えれば表現しえぬと言われたものの、表現の可能性が示されているといえるだろう。

では、この「黄や青のりんどう」はどのように言い得ぬものを言い表すのだろうか。

黄のりんどう（ゲンチアナ・ルテア）は、それがあらゆる器官に、とりわけそのたくましい根に苦味のあることで際立っている。この黄のりんどうはしたがって、実体として「重苦しいもの」を含んでいる。それは経験論的に知覚しうる（wahr/nehmbar）苦味である。それに青のりんどう（ゲンチアナ・ヴェルナ）が続く。この青のりんどうは、「春のりんどう」と呼ばれるのみならず、それが、とくに温暖な自生地では秋に 2 回目の花を咲かせるので、春めいたものなのである²³¹（資料 82）。

すなわち、黄のりんどうならば、その苦味の連想から、第 9 歌で挙げられた言い得ぬもののひとつである「重苦しき」を、青のりんどうならば、その咲く季節が思い起こされる春のイメージを、と言うように、モチーフの持つ意味の広がりを利用され、言外の意味を暗示しうると説明されている。

このような「りんどう」を皮切りに、我々が在るために言うべき言葉が列挙される。それは、「家、／橋、泉、門、甕、果樹、窓(Haus, /Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster)」や、「柱、塔(Säule, Turm)」である。これら一つ一つのモチーフもまた、それぞれに象徴的な意味を担っているという。クルーヴェは、ここに挙げられた語群を、おおよそ「衝突の調停」を意味するものととらえている。「家 (Haus)」の例を紹介しよう。クルーヴェは、「このように家はそこで人が神に接近する聖なる中心の象徴であり、内在的だろうと、超越的だろうと、永遠なるものの存在領域と、「消滅しつつあるもの」の存在領域とをひとつの「コスモス」で包む、こうした中心の象徴なのである。」²³²（資料 83）と、その単純な語の内に、より哲学的広がりを持った意味を含んでいることを指摘する。

こうした象徴的表現はさらに、人間の対極的存在者である「天使 (Engel)」のモチーフへと拡張されると言う。すなわち、これまで述べてきたような、言語の領域に置かれた人間とは対極の、言い得ぬものの領域を支配する者としての「天使」である。そもそもクルーヴェは、リルケの後期の作品に、「危機」とその解決との転換という動的構造を読み取ることが主眼としている。その目的の下、『悲歌』にもこの動的構造が読み取られているわけだが、この動的構造の原理ともいえる投影的同一化 (projektive Identifikation) によって、詩人である「私」のその反対のもの、つまり「天使」への転換が可能となることで、「言語不安の克服が可能」²³³であるという。

またこうした「純粋な言葉」として挙げられた語の単純さについては、

まるで小学校教育者の言うように、彼ら教育者に向かってどんな子供でも物語をひとつ語

れそうな、意識的に単純化された「刺激語」(Reizwort)は、きわめて自己批判的になった諸々の言葉(Worte)を再びその原点に戻しうるような、あっさりした新しい素朴な語りの再生にはおあつらえむきなのだ²³⁴(資料84)。

と述べられている。したがって、この単純な語群は、言葉を話し始めた子供の言葉のような、まだ慣用句化あるいは常套句化していない言葉であると言えよう。クルーヴェは、このようなある種無垢な言葉へとリルケの意識が向いているということを示唆することによって、詩人における言語の十分な反省を認めていると言えるだろう。

以上がクルーヴェの示すリルケの言語危機の解決の例である。ヴォトケのものよりも具体的な説明がされており、より合点のいくものであるだろう。加えて、もはや伝統的な彼岸を持つて近代の人間に唯一与えられた現世そのものによる、実存的危機の解決という一面が同時に示唆されており、実存的危機と関わりの深いリルケの言語危機の解決として、包括的な見解だと言えるだろう。また、クルーヴェの、十分な言語への反省が、「言い得ぬもの」を単純な語の意味の広がりによって暗示する新たな表現を生んでいるという、ヴォトケと同様の「危機」のポジティブな側面を認める評価も窺い得よう。しかし、こうした像・語や刺激語の形成については、「獲得された言葉を生の一回性において高める」としか言及がなく、明解であるとは言いがたい。

以上、ヴォトケとクルーヴェによる、リルケ的「危機」の解決における、象徴的表現の利用に関する考察を概観した。ところでこの両者の示すような、リルケの言語危機の原因や解決の方策は、先の孟の分類で言えば「危機」の原因を言語に見、別の手段に解決を求めるホフマンスタールか、「危機」の原因を言語の使用に見、飽くまで新たな言語の可能性を追求するトーマス・マンかのいずれに分類されようか。

前述のように、ヴォトケは、シュティフターに関する書簡において、リルケによる自身の「危機」の原因への言及を見出し、それが、プラハという詩人のおかれた歴史的状況によるものであるとしていた。したがってヴォトケは、言語そのものというよりも、むしろ彼自身の状態が、「危機」の原因であるという詩人の省察を読み取っていると言えるだろう。一方クルーヴェの場合は、外的対象の客観的真理を獲得するつもりが、そうではなく実は最初から詩人がその外的対象に自己を投影し、主観的真理が追究されていることによってその客観的真理を隠蔽あるいは歪曲してしまうというリルケの詩学そのものに「危機」の要因を認めている。『マルテの手記』の花キャベツ売りのエピソードを例に、詩人が対象について発言するという事(つまり主観的真理を獲得すること)は、その発言以外の、対象に関する事柄を言わないでいるという(つまり対象の客観的真理を隠蔽する)ことであるという詩人の自覚は、確かに言語の本質に関わることではある。しかし、こうした言語の性質にうすうす気づきつつも、客観的真理と主観的真理の齟齬を来たしかねないこの詩学を実行し続けたことにおいて生じるこの齟齬は、詩人の言語使用にもその要因を含んでいるといえるだろう²³⁵。

また解決策としては、ヴォトケが指摘するような、身振りへの関心は、ホフマンスタールと共通している。しかしこの身振り表現も、クルーヴェの示す「りんどう」のような、言葉の意味の広がりを利用した象徴的表現としてとらえるならば、ホフマンスタールのような言語外の表現の追及ではなく、飽くまで言語表現そのものの、新たな可能性の模索のひとつだと考えられるだろう。

したがって、ヴォトケやクルーヴェを参照するかぎり、リルケの「危機」の解決は、どちらかといえばトーマス・マンに近いものとして分類されるだろう。演劇や舞踊へと活動の領域を変えていくホフマンスタールの場合と異なって、リルケが抒情詩での活動を続けていたことから、このような分類は納得のいくものではないだろうか。またこのように、両者ともリルケの「危機」の性質や、彼の詩作の新たな展開を示すという意味で有意義な考察であるが、一方で、その象徴的な表現の形成のプロセスやメカニズムについての説明において、補われねばならない点があるだろう。あるいは、こうした言語表現そのものを追究した「危機」の解決の試みが、他のところに見られるということはもうないのだろうか。このような点に留意しつつ、リルケにおける言語危機の解決についてあらためて論じる前に、シェパードの見解を再度参照しよう。なぜなら、彼の考察が、これから論を進めるにあたって、基礎となる発想を与えてくれるように思われるからだ。

シェパードのリルケ的言語危機に関する論においては、飽くまで「危機」以前と「危機」以降、すなわちリルケのキャリアで言えば中期と後期の違いを明確化することに主眼が置かれていた。そのため、「危機」の解決や克服に関する直接的な言及が行われているとは言い難い。しかし一方、精緻な作品分析を通じて、「危機」の際のリルケの詩作がいかなるものかが示されていたと言えよう。

まず中期の作品は、人間中心的で、時間・空間の秩序が保たれたヨーロッパ的世界観を反映していた。それに対し、後期の作品では、大戦以来激変した世界観、すなわち人間がその中心を追われ、既存の時空間の秩序が失われた、カオス的な宇宙観が窺われた。また、それと同時に、このカオス的な宇宙において、従来のような秩序を回復しようとするリルケの試みが見て取られていた。すなわち、中期の『新詩集』の作品においては、中心的な「静止点 (still points)」²³⁶として設定されたモチーフの周囲に、事物や出来事が集められ、日常的な時空の秩序に沿ってそれらが配列されていた。それに対して後期の『悲歌』においては、この静止点の様相がまったく異なっていると言う。すなわち、

『新詩集』と同様に、若干のパッセージを例外として、『悲歌』は名詞を中心に打ち立てられている。しかし一方、前者の詩集の名詞は大抵、目立ちすぎることがないのに対し、後者のそれは、奇妙に自意識過剰で突出した方法で用いられており、これらの名詞は、リルケがそれらの名詞の中心性を人工的に保とうと試みていることを示すものである²³⁷ (資料 85)。

したがってリルケはカオス的な宇宙に従来の秩序を与えるために、その定点たるモチーフを形成していると述べられている。しかし、それは人工的に名詞の中心性を保とうとするため、例えば前述の「ein einst gebetes Ding, / ein gedientes, geknietes--、(かつて請われた事物、／仕えられ、跪かれた——、)」のような、名詞と形容詞の結びつきが不自然で、特定の外的な表現対象を持たぬモチーフとなってしまうのだと言う。シェパードが、このようなカオス的な宇宙に従来の人工的に秩序を形成しようとするリルケの詩作を、中期の世界観を継続しようとし、新たに与えられたカオス自体の積極的な表現にはいたっていない点を保守的であるとし、リルケの「危機」に対しては些かネガティブな評価を下していることはすでに述べたとおりである。

しかし、この「人工的」な、特定の外的表現対象を持たぬ、後期リルケの詩に、ポジティブな面はないのだろうか。なぜなら、1924年8月11日付けの、ヴィーデンプルックに宛てられた書簡には、「架空の空間 (der imaginäre Raum)」という、シェパードの言う「人工的なモチーフ」とも共通する語が登場しているが、後に詳述するように、リルケ自身としてはこの語はどちらかと言えば積極的な意味合いで用いているように思われるからだ。あるいは、先に挙げたように、クルーヴェも『悲歌』には「現実性を仮像へと変容させる創造原理」を見て取っていた。したがって、シェパードの指摘するような、特定の表現対象を持たぬ、あるいはそれをモデルとしつつも、その現実との紐帯を意識的に断った、つまり「架空の」詩という発想は、さらに論じる余地があるのではないだろうか。すなわち、シェパードの「危機」に対する詩人の保守的な反応としたのとはまた違った方向で、後期リルケの詩作を、「危機」との関連で考察することは可能ではないかと思われる。以下ではこうした発想を念頭に、リルケの「危機」解決について論じて行きたい。

III 『悲歌』に見られるリルケの「危機」解決

III-1 内面への関心の高まり

リルケの言語危機解決を論じるにあたって、ここでは主に1912年から1922年にわたって執筆された、10作からなる連作『ドゥイノの悲歌』を主として取り上げよう。なぜなら、おのれの言語危機を十分に感じつつあったリルケの詩作を間近に窺い得るからである。先にも述べたことだが、本作品はリルケが「危機」を自覚しつつあった1912年に書き始められ、断続的にだが「危機」の時期を通じて制作が続けられているのである。さらに、その「第9歌」においては、「我々は言うためにここに在る」と高らかにうたわれており、実存的危機と密接に結びついた彼の言語危機に解決がもたらされていることが推測される。

またとりわけ、中心的に扱うのは、成立年代のもっとも早い「第1歌」及び「第2歌」、そして、成立年代としても、1922年のもっとも遅いものに属し、『悲歌』を通じて追求される詩人の使命を示す「第7歌」及び「第9歌」である。これは、「危機」解決のスター

ト地点とゴール地点とを示すことで、その歩みをより明確に示しうると考えられるためである。植和田はリルケについて、「(…)きたるべき言語的転回は、1つの作品を構成する言語的諸層の全体において、劇的に、あるいは一挙に生起するのではなく、逆にむしろ、個々の言語層それぞれに、あるいは脱落し廃棄される、回帰し復活する、持続し転回する、そして新たに生起し出現する言語的諸契機の、複雑な運動の総体として、ついに実現されるものであろう」²³⁸と、述べているように、リルケの詩作の変遷は線的なものとは言い難いが、やはりひとつひとつの詩作を「危機」解決のプロセスとみることも不可能ではないだろう。

これらの作品を実際に論じるに先立って、先のシェパードの説に加えて、後期リルケをよりよく理解するために、1914年成立の『転向 (*Wendung*)』と、先にも引いた『心の山上にさらされて (*Ausgestzt auf den Bergen des Herzens...*)』に、ごく簡単にだが触れておきたい。

成立年代からも明らかなように、これら2作品は「第1歌」・「第2歌」から「第7歌」・「第9歌」への歩みの途上にある。また『転向』というタイトルからは、本作品がこの歩みにおける何がしかの跳躍点であることが窺われよう。故に、初期の『悲歌』における発想が深まりつつあること、また完成間近の『悲歌』への飛躍をこれら2作品から読み取ることが期待される。

『転向』には、「目の仕事はなされた、今や心の仕事をせよ」という際立ったフレーズがある。このフレーズは、リルケ研究者間では、先のような視覚的表現にこだわるリルケ中期の詩作が反省され、そこから彼が「心の仕事」という新たな詩作を目指すことを示すものとしてよく知られたものである。この「心の仕事」がいかなるものかということについては、後にあらためて取り上げるつもりだが、一見して明らかなのは、当時のリルケがそれまで以上に自己や人の内面というものに注目していることである。

このような人間の「内面」への注目は、『心の山上にさらされて』²³⁹ (資料 86) にも指摘されよう。先述のように、そもそも本作品において谷底から上方へと展開される山岳風景は、詩人の内部を風景化したものであった。すなわち、その風景の一部である、「ことばたちの最後の村落」や「最後の感情の農場」という、抽象語に具体語が(したがって内部に外部が)従属させられたフレーズは、人間の内面を構成する、精神活動の具象化なのである。本作品に関しては、先にも、本作品からリルケの言語危機を読み取るヴォトケの解釈を紹介している。あるいは、植和田も、本作品の詳細な分析を行っている。両者とも、上記のような「ことばたちの最後の村落」や「最後の感情の農場」といったこのモチーフに関しては、今しがた述べたように、それらが詩人の内面風景の構成要素であることを指摘している。また彼らは、それらのモチーフが詩人の置かれた山上より遙か下方に位置することから、詩人が言語や感情の無効な領域におかれていると解釈している。たしかにもっともな解釈である。しかし、これらの「ことばたちの最後の村落」や「最後の感情の農場」などのモチーフを、別の見方をすると、つまり韻律に注目すると、本作品の新たな

側面を見出せるのではないか。

本作品の韻律構成は、植和田が指摘するように、「ダクテュロス - トロヘーウスの反復」240、すなわち強弱弱 - 強弱というリズムの反復、あるいは管見の限りでは、ダクテュロスとトロヘーウスの混合である。また半数以上の詩行はその末尾に、強弱弱強弱というリズムのアドニスの詩句と呼ばれるリズムを持っている。脚韻は踏んでいない。他に特徴としては、ただ一カ所に見られることだが、第 8 詩行と第 9 詩行間において、先行する詩行末の強音と後に続く詩行頭の強音とがぶつかっていることや、第 8、第 12 詩行の詩行内で強音同士のぶつかりがあることだろう。しかし、各詩行の強音の数や位置はおよそばらばらである。

このような特徴から、おおよそこの詩の韻律形式は、植和田の言うように悲歌形式、すなわちヘクサーメター（強弱（弱）×4+強弱弱+強弱）とペンターメター（強弱（弱）×2+強+強弱弱×2+強）を交互におき、また伝統的に脚韻のない形式を念頭に置いたフライエ・リュメトン（自由韻律）だと言えよう。このような複雑なリズムに乗せて、詩人の内部風景が展開されるのだが、この「ことばたちの最後の村落」や「最後の感情の農場」といったフレーズはどのように置かれているだろうか。フレーズ単体の韻律を確認しよう。

den Bergen des Herzens (心の山上)

- x - - x -

die letzte Ortschaft der Worte (ことばたちの最後の村落)

- x -x - - x -

ein letztes/ Gehöft von Gefühl (最後の感情の農場)

- x - - x - -x

※ -は弱音、xは強音、斜線は句またがり、傍線はアソナンツ（行内韻）を示す。

以上から明らかなのは、「最後の感情の農場（ein letztes Gehöft von Gefühl）」というフレーズが、他の 2 とは大きく異なっているということである。第 1 に、この詩句だけ強音のある同音の母音がない。第 2 に、この詩句のみが、他の詩句のようにアドニスの詩句（強弱弱強弱というリズム）を構成しない、あるいは、アドニスの詩句の一部ともならない。あるいは第 3 に、この詩句のみがアドニスの詩句を末尾に持つ詩行に含まれていない。他方、韻律外の特徴としても、他の 2 つとは異なっていると言えよう。すなわち、この詩句のみが 1 つの詩行に収まっていない、この詩句に充てられた冠詞のみが ein という不定冠詞である、この詩句の内-外を示す語句の従属のしかたのみが、前置詞 von によるものであるという点においてである。この時点で既に、この「感情の農場」という詩句が何か特別なものであるとは言えないだろうか。

感情はごく一般的に言って、人の心の最も基本的なはたらきであり、非理性的な部分を担うものである。このような「感情」にかかわるもので、特に後期リルケ作品におけるものと言え、『悲歌』第 9 歌で、「恋人たちの感情の内ですべてのものが恍惚となる」と歌われる、愛がやはり挙げられよう。このフレーズでは、事物が恋人たちの感情の中で「恍惚となる」、すなわち、現在おかれた状況から脱していることが窺われる。言い換えれば、本フレーズは、日常において理性的に捉えられているがゆえに、有限性を帯びた事物が、愛という人の心の非理性的な領域で捉えられることによって、この有限性から脱することを示すものだろう。

「愛」は後述するように、「死」と並んでリルケの生涯を通じて重要なテーマのひとつであり、「第 9 歌」のような「愛」の作用は「第 1 歌」や「第 2 歌」で既に予感され、『転向』において「見られた世界は愛の中で栄えたいと望む」と、詩人に要請されている。

したがって、これら 2 作品はさしあたって、リルケが中期の外的・視覚的リアリティ追求から、内面への注目へと傾いていることを如実に示しているといえるだろう。それでは、このような「内面」への、とりわけ「愛」への注目及び、先のシェパードによって指摘された、架空の詩的空間の人工的な形成の意志に留意しつつ、『ドゥイノの悲歌』を見ていこう。

III-2 「第 1 歌」の「銘文」モチーフを中心とした解釈

本作品を含む連作全体のタイトルにも冠せられた「悲歌」とは、広義においてはディステヒオンを用いた詩形のことである²⁴¹。ディステヒオンとは、先にも触れたが、強弱弱格 5 脚と強弱格 1 脚からなるヘクサーメター詩行と、強弱弱脚 2 脚と強格 1 脚を二つ並べたペンターメター詩行各一行からなる二行詩節である。この詩節は、簡潔な箴言・格言的短文として単独に使われるほか、この二行詩をいくつも連ねて用いられもする。このディステヒオンを連ねたものこそ悲歌と呼ばれるものである。したがって、悲歌はディステヒオンの持つ複雑なリズムと、それに連ねることによって生じる詩行の長さを特徴とする。

悲歌やエレジーという言葉を目にすると、我々はそれが嘆きや悲しみを主題としたものではないかと思うかもしれない。確かに、ホラティウス(Quintus Horatius Flaccus, BC. 65-BC.8)の頃には既に、嘆き(Lamentation)の主題との結び付けがあったということである。しかし、これは箴言(elegn)に合わせて吟じられる詩の呼び名が、ギリシャ語で嘆きを表す語と混同されたためであると言われている²⁴²。この混同は根強いが、元来その詩行の長さ故に、悲歌形式は、それがうたい語る内容にはかなり融通が利き、様々な主題が選ばれてきたという。

山口によれば、16 世紀にはすでにドイツでもこのディステヒオンが用いられ、その

後クロップシュトックやゲーテ、それにシラーによってしばしば用いられ、ヘルダーリンもディステヒオンをしばしば使って詩作しているという²⁴³。

あるいは、ジオルコウスキによれば、シラー (Fr. Schiller, 1759 - 1805) の『逍遙 (*Der Spaziergang*)』(1795) において、ドイツ悲歌というジャンルが確立するという。彼はシラーにドイツ悲歌の原型を見、内容にも踏み込んで次のようにドイツ悲歌というジャンルを定義している。

(…)古典的なドイツ悲歌は、悲歌ふうのディステヒオンが拡張された詩だと見なされていたようである。それは、この悲歌ふうのディステヒオンが、中心となる瞑想的核を取り囲み、またテーマ上の緊張から解決へと向かう一人称の枠組みとして構成されてきたためである²⁴⁴ (資料 87)。

すなわち、ジオルコウスキの定義によると、ディステヒオンを重ねていくドイツ悲歌は、相反するテーマ同士が止揚されるよう進行することが期待されていることになる。したがって、悲歌という形式は、詩行の長さともあいまって、どちらかといえば、より哲学的な思考の道行きを表現するのに適した詩形だと言えよう。

ジオルコウスキはさらに、『逍遙』において山岳風景の描写が含まれ、そこでの移動と思考の展開とが重なっていること、女性の案内者が登場していることを指摘し、以後ゲーテ (J. W. von Goethe, 1749-1832) の『オイフロジューネ (*Euphrosyne*)』(1798) にも同様の特徴が見られることを明らかにしている。これらの山岳風景や女性の案内者の登場は以降のドイツ悲歌を特徴付けるものになるという。『ドゥイノの悲歌』もやはり、リズムとしてはかなり破格ではあるが、ドイツ悲歌というジャンルの上記の定義に概ね当てはまるとジオルコウスキは述べている。さらに、

しかしリズム、構成、テーマの緊張、反省的自己の展開、女性の案内者、行動の軌跡は、教養ある読者が、少なくともドイツにおいて、「悲歌」を自称するあらゆる詩に対してかけてもおかしくない期待を、リルケが意識的に利用していることを示唆する²⁴⁵ (資料 88)。

と、リルケが意図的にドイツ悲歌の伝統に与しているということを指摘している。これはその伝統によって培われた「悲歌」の、何かしらの効果を期待してのことだろう。ではその効果とは何か。このことに関しては以降の考察で追って触れて行きたい。

このようなリズムの採用された本連作の、「第 1 歌 (*die Erste Elegie*)」及び「第 2 歌 (*die Zweite Elegie*)」は、興味深いことに、トリエステ近郊、アドリア海を望むドゥイノの館にて相次いで成立した。この事実から察し得るように、これらはテーマの上でも、またモチーフの上でもしばしば類似している。特に言語危機の克服に関して注目すべきは、「第 1 歌」の第 3 節 (第 54 - 68 詩行) に登場する「銘文 (*Inschrift*)」と、「第 2 歌」第

6 節の「アッティカの墓標 (Stelen)」というモチーフである。前者は直接的に「文字」、ひいては言語や詩作を連想させ、また後に紹介するが、後者にはコマーが指摘するように、メタ詩的解釈の可能性が含まれている。

「第 1 歌」は、「死」を主たるテーマとする。これは連作全体を貫くテーマのひとつでもあるが、本作品では、この「死」を生の一部として捉えなおすことが、近代以降の人間に必要なこととして要請される。

おおよそ啓蒙主義以降のいわゆる近代の人間は、生と死とを厳然と分けている。このような絶対的な終わりとしての死が、誰に対しても必ず訪れるという意識は、我々人間が、自身を限界付けられた、はかないものだと思わせるには十分すぎるほどだろう。したがって、生と分けられた死は、ある種恐怖の対象であり、それゆえ後にも参照する、1915 年 11 月 8 日付けのヘープナー宛の書簡 246 (資料 89) で、日々の生活からは遠ざけられていると述べられているのである。

ところで「死」もまたこれと同じことでした。私たちは死を経験することはしますが、しかし、その真実の姿において体験することはありません。死は私たちにとって絶えずわかりきったものでありながら、まだいちども私たちによって正しく認容されたことがないので。死は「生」の意味を傷つけ、最初からこれを飛び越えています。ですから、私たちは生の意味を発見する途中で絶えず邪魔されないように、死を追放し、外へ押しつけてしまいました。

我々は死というものを、誰か他人の死を伝聞するかたちで、あるいは、身近な者の死に接するなどして知ってはいる。しかし、自分自身の死はこの世においては体験するべくもない。それゆえ、我々は死というものを本当に知っているとは言えない。一方我々が他者の死から我々が知るの、まさしく生命の終わりであり、もう現世での何らの活動もできなくなるということなのである。したがって、通常死は、現世的な生を脅かすものになってしまう。それゆえ死は日常から排除されているのだという。リルケは更に続けて、こうした死の排除について語る。

おそらく死は私たちに非常に近いもので、死と私たちの内部の生命の中心との隔たりを確認することはまったくできないほどですのに、こうして死は外のものとなり、日ましに遠ざけられて、どこか虚空中で待ち伏せしながら、意地の悪い選び方をして、誰かれとなく襲いかかるものとなってしまったのです——死にたいする疑惑はますます濃くなって、死は否定であり、敵であると考えられるようになってきました。死は空中にただよっている眼には見えない対抗者であって、それにふれると私たちの喜びが萎えしぼみ、幸福の壊れやすいグラスのなかにひたっている私たちもいつこぼれでてしまうかもわからないものとなってしまったのです。

先にも述べられたように、死は現世的に地上から遠ざけられるようになった。しかし死は誰にでも必ず訪れる。普段意識の外にあるため、こうして死は突然襲い掛かってくるものとなる。このように、生から切り離された死が、生活から遠ざけられるようになればなるほど、かえって死はその終わりとして、恐ろしいものとして浮かびあがってくるだろう²⁴⁷。このような死への恐怖によってますます、我々は自己の終わりとしての死を、したがって自身の存在のはかなさを意識させられよう。つまり、リルケにとって、我々の実存的な悩みの根幹たる、自己のはかなさの意識は、生と死とを隔離するというものの見方にあるのである。

リルケはこうした死のありように異を唱える。それは、我々にとっての死と、天使にとっての死との対比を通じてなされている。この天使というモチーフが何を示すかについては様々に論じられているが、概ね、現世のはかなさにさらされた人間の対極に措定された、超越的存在として解釈されていると言えよう。例えば、コマーはリルケの世界観を、無意識的な事物と超意識的な天使、そして意識的存在である人間とで構成されているという。その際天使は無意識的な事物と同じく、人間的な意識のもたらず変化や区分、また喜怒哀楽の感情からは解放されているという²⁴⁸。なお、本作品冒頭に登場する「恐ろしい天使」というのは、こうした天使の超越性を示すものであり、人間の対極にあって接近不可能な存在であることを示す表現であると考えられる。こうした天使は、我々人間が生死の区分という誤りを犯すのに対し、「天使たちはしばしば生者たちの許に居るのか、それとも／死者たちの許に居るのか知らぬという」（第4節、第80-81行、訳：富岡近雄）²⁴⁹と、生死の区分から解放されている。ここには新しい死の捉え方が呈示されているといえるだろう。すなわち、「言うまでもなくそれは奇異なことだ、(…)／そして自分の名前をさえ／こわれた玩具のように捨て去るということは」（第4節第69-75詩行、訳：小林栄三郎）²⁵⁰や、「奇異なことだ／互いに関係し結ばれていたすべてのものがこのようにばらばらになり／宙に舞うのを見ることは」（第4節第76-78行、訳：小林）²⁵¹と、第4節において「死」は、死者の側から語られている。小林はこの箇所について、次のように述べている。

人はまた「名前」をもつことによって、個としての自分を確立し、自と他、他と他の間の画然とした区別を立て、これによって自らの存在を自らの限定された世界に閉ざしゆく。しかし、人は「死」によって限りない無差別の存在へと開かれてゆき、そこでは個の「名前」はもはや何の意味もなくなってしまう。(…) ²⁵²

「自分の名前を捨てる」という表現に関して、死者にとっては、現世での名前、すなわち自他を区別し、自己を限定する名前は不要であると小林は説明する。さらに彼は、「互いに関係したものがばらばらになる」というフレーズに関し、

(…)

この世に生きている者は、この世でのみ通用する人間関係や社会関係、慣習や制度の織りなす関係の網に捕らえられて生きている。しかし、それらの生者を捉えている諸関係は、その死によってすべてが解体され、すべてが自由な空間に開放されていく²⁵³。

と述べている。名を捨て、限定された自己から解放された死者は、それゆえ自他という最も基本的な関係性から解放されているのであり、したがって、現世においてそれまでおかれていたあらゆる関係性からは解放された存在なのである²⁵⁴。小林は、「そしてこの「困難な業」としての「死という在り方 (Todsein) は、リルケにとって実は、既に「生の領域において成しとげられねばならない課題であったのである」と言う。すなわち、彼はリルケがさらに、現世においても、こうした死者のあり方を目指すべきだとしていることを指摘するのである。このように、リルケ的「死」は、いわば脱日常的性格を持っていると言えるだろう。さらに、この「死という在り方」が生領域において求められているのである。

このような日常の区分から人を解放する「死」を、生の一部として開示することが第3節において、詩人自身に要請されているのである。第3節をひとまず概観しよう。

声、声が。聴け、私の心よ、他には聖者たちのみが
聴いたように。巨大な叫びが彼らを
地上から引き上げた、稀有な人びと、彼らはしかし跪き続け、
そしてわが身が引き上げられるのを意に介さなかった、
そのように彼らは聴いていた。神の声を堪えよと
いうのではない、けっしてそうではない。しかし吹き渡るものを
聴くがよい、静寂から生まれる絶えざる知らせを。
いま、あの若い死者たちからおまえに向かって騒めく声がある。
おまえが何処に歩み入ろうと、ローマやナポリの教会堂の中で、
彼らの運命が静かにおまえに語りかけたのではなかったか？
あるいは銘文がおまえに厳かに委託した、
先ごろサンタ・マリア・フォルモーザ寺院の銘板がしたように。
彼らは私に何を望んでいるのか？ 彼らの霊の
純正な活動をときおり少しばかり妨げる
あの不正の外観を取り除けというのだ。²⁵⁵

まず「声を聴け」という呼びかけによって本節は幕を開ける。ついで「聴く」姿勢の模範として、「神の声を聴き空中浮揚する聖人たち」が描かれる。その後ようやく人間にとつての「聴く」べき声の描写がつづく。すなわち「吹き渡るもの」、「静寂から生まれた知らせ」、「若い死者からおまえへ向かって騒めく声」、「彼ら (夭折者)」の語りかける彼らの運

命」、の順に声はその輪郭を得る。そして「銘文」の委託を経、末尾において「不正の外観を取り去らなくてはならない」と、すなわち、死と生との結びつきに気づき、それを開示するように、という要請が明らかになる。

目を引くのは、冒頭で導入された「声」描写のバリエーションの 1 つに「銘文」が登場すること、またこの「銘文」によって、「おまえ」に「不正の外観の取り去り」が「委託」されているということである。なぜなら、言語危機が意識されつつあったこの時期に、このような直接的に言葉を思い起こさせる「銘文」というモチーフが用いられていることは、リルケにとって言葉がなおも有益な働きをするものとして捉えられていることを窺わせるからである。では、この「銘文」はどのように解釈できるだろうか。

この「銘文」が冒頭で「聴け」と命じられた声のバリエーションであることに留意しつつ、改めてこの声に関する記述を追うことにしよう。その際、より状況を明確に捉えるため、この声とその聞き手の関わり、文法的な現れ方、すなわち聴かれつつある声を主語とした主文における動詞の時制と、それを聴く聞き手の人称の推移に注目する。

- 54 Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur
55 Heilige hörten: daß sie der riesige Ruf
56 aufhob vom Boden; sie aber knieten,
57 Unmögliche, weiter und achtetens nicht:
58 *So* waren sie hörend. Nicht, daß du *Gottes* erträgest
59 die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre,
60 die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.
61 Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir.
62 Wo immer du eintratst, redete nicht in Kirchen
63 zu Rom und Neapel ruhig ihr Schicksal dich an?
64 Oder es trug eine Inschrift sich erhaben dir auf,
65 wie neulich die Tafel in Santa Maria Formosa.
66 Was sie mir wollen? leise soll ich des Unrechts
67 Anschein abtun, der ihrer Geister
68 reine Bewegung manchmal ein wenig behindert²⁵⁶.

(下線及び枠線の加筆：池田)

この「声」は当初現在時称で語られるが、次に過去形（第 62 詩行目の *redete*）、最後に再び現在形（第 66 詩行目の *wollen*）へと移り変わる。聞き手の方は最初、*mein Herz*（わが心）という 3 人称のかたちで登場するが、2 人称 *du* の変化形 *dir*（61 詩行目）を経て、1 人称 *ich* の変化形 *mir*（第 66 詩行）へ移る。奇しくも、これら 2 つの観点で見出された変化は、何れも第 61-62 詩行間及び第 66 詩行目ではほぼ一致する。

以上のような、現在から過去への、そして再び過去から現在への時制の推移によって、現在耳にしている声の様子（現在形）、その声の想起（過去形）及び、その想起による「声」の認識（現在形）が示される。一方、最終的に 1 人称へと至る人称の変化からは、予め対象化された「私の心」（三人称）が「おまえ」（二人称）という距離の近さを得て、段階的に「私」そのもの（一人称）へと戻っていく様が見て取れる。従って、「声」の認識と「私」の獲得が同時に生じ、先述の「銘文」というモチーフはこの 2 つの獲得に伴って現れていると言えるだろう。

ここでまた、「銘文 (Inscript)」の位置づけをさらに明らかにできるだろう。すなわち、「銘文」が現れるのは詩行で言えば第 64 詩行目、すなわちこれら 2 つの変化の間である。したがって「銘文」は（なおも対象化された「私」である）「du の想起」の中で「委託されたもの (trug-auf)」として生じているということになる。またこの位置づけがさらに、「第 1 歌」全体との関わりにおいて『第 3 節』を解釈する手立てを次のように与えてくれるのだ。「第 1 歌」全体で言えば、二人称 du が登場するのは、本節及び先行する 2 つの節においてである。『ドゥイノの悲歌』「第 1 歌」第 1 節及び第 2 節部分における du の出現箇所は以下のとおりである。

第 1 節（第 23-25 詩行間抜粋）

…

Weißt **du's** *noch* nicht? Wirf aus den Armen die Leere
zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht daß die Vögel
die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug²⁵⁷.

第 2 節（題 26-40 詩行間抜粋）

Ja, die Frühlinge **brauchten** **dich** wohl. Es **muteten** manche
Sterne **dir** zu, daß **du** sie spürtest. Es **hob**
sich eine Woge **heran** im Vergangenen, oder
da du vorüberkamst am geöffneten Fenster,
gab eine Geige sich **hin**. Das alles **war** **Auftrag**.
Aber bewältigtest **du's**? Warst **du** nicht immer
noch von Erwartung zerstreut, als kündigte alles
eine Geliebte **dir** an? (Wo willst **du** sie bergen,
da doch die großen fremden Gedanken bei **dir**
aus und ein gehn und öfters bleiben bei Nacht.)
Sehnt es **dich** aber, so singe die Liebenden; lange
noch nicht unsterblich genug ist ihr berühmtes Gefühl.

Jene, du neidest sie fast, Verlassenen, die du
so viel liebender fandst als die Gestillten. Beginn
immer von neuem die nie zu erreichende Preisung; 258
...

枠線で囲った語句：主文における過去形の動詞

網掛けされた語句：二人称（加筆：池田）（資料 90）

特に直前の第 2 節における **du** は、過去（想起）において、ある「委託（Auftrag）」をうけた **du** であり（第 2 節第 30 詩行参照）、本節の **du** と極めて共通していることが見て取れるだろう。また、直接こうした共通点を見せるわけではないが、本作品全体において初めて現れる第 1 節末尾の **du** もまた、言外に第 2、3 節の **du** との共通性を示していると言えよう。なぜなら、「おまえにはまだわからないのか」の「まだ（noch）」がイタリック体で強調されることにより、過去からの時間の流れが仄めかされているからである。

さらに、これら 3 節にわたって現れる 2 人称 **du** には、いずれも命令形の動詞が伴っている点でも共通している。すなわち各々、第 1 節では「両腕の中から私たちが呼吸する空間へと虚無を投げかけよ」、第 2 節では「愛しつつあるものを歌え」、そして、第 3 節では「声を聴け」と、同様の命令形が見られる。一見結びつきを見出しにくいこれらの命令ではあるが、先のような **du** の共通性から、これらは同一の行為を指すと考えられはしないだろうか。まずは第 2 節と第 3 節について考察しよう。

これら **du** の同一性をささえるのは、いずれもある「委託」を想起において受けているということであったが、この同一性にしがたって、これらをひとつの行為と捉えるならば次のように言えるだろう。すなわち「**du** が歌うのを **du** が聴く」行為である。またこの行為は、私の想起によって始められ、私の想起によって完成される、実は殆ど自己完結的な行為だと言い換えることが出来るだろう。しかし、このことが第 1 節において命じられた、「両腕の中から私たちが呼吸する空間への虚無の投げかけ」と同じ行為であるとすれば、この一見閉じられた行為には、内部から外部への働きかけがひそかに含まれているのではないか。これに関しては後に述べよう。

したがって、第 3 節における「聴く」行為は、前節において命じられた自らの歌を聴く行為であると言えよう。こうした自己完結性は、「瞑想的な核を内包する一人称の枠組み」を形成するディスティヒョンの利用によって、いわば予め暗示されたものである。しかし、この「声」は本節中で、そのバリエーションの 1 つとして、「目下数々の若き死者からおまえに対しそれは音を立てて流れている」とも言われており、「私」とこの「若き死者たち」との同一性が問題となる。しかし、それは後に挙げるリルケの発言によって解消されるだろう。ともかく本節では、この歌が想起を通じて認識される過程が描かれているということになる。「銘文」は、この認識の過程の最終地点、すなわちこの歌をうたう「声」に含まれた、生死の区別という不正の外観を取り去れというメッセージが判明し、同時に **du** とし

てなおも対象化されていた「私」が ich へと転換する、その直前に姿を現していることになる。このことから、本モチーフの登場が、「私」の自己の獲得を決定付けているとは言えないだろうか。

一方この「銘文」はいわば「声」の発生源でもある。なぜなら「声」を、「おまえ」に託すからである。言い換えれば「銘文」は「声」の登場以前に既に存在していることが想定されているだろう。寧ろ「銘文」は「私の内部」そのものに等しいとも言い得よう。しかし、否応なしに「言葉」を連想させるだろうこのモチーフが、飽くまで「声の認識」及び「自己の獲得」の際になって、初めて作品上に実際に姿を現していることに注目したい。第3節が自己完結的な「歌う」と「聴く」の関係を描くという前提を顧慮して、「銘文」はこの「歌う」と「聴く」の自己完結的な関係の起点であると、まずは言えよう。そこにこのモチーフ登場のタイミングを加味すると、「銘文」は、「私」の成立及び「声」の認識が成立する地点とに存在する「文字（言語）」ということにもなる。ここに見られるのは、我々の内部の言語認識論的な形成と展開ともいべきものにごく近いものではないだろうか。

注目すべきことに、バリー・サンダースは、識字と我々の精神活動との関係について述べるなかで、記録という文字の最たる機能によって、識字化された、我々には反省を通じて自己意識を形成する働きが備わっていることに言及している。このことを参考にすると、三人称過去形の段階での *mein Herz* への呼びかけは、我々が「私」が同時に主体と客体に分離して、主体がしばしば客体に向かって黙って話しかけること²⁵⁹を示すだろう。従ってそれは記憶から「私」を客体として再構成する行為、つまり反省や想起という契機を含むだろう。過去形から現在形への変化は、この「想起」を表現する。そうしてかつての自分を確認し、至った一人称の段階で、自己の認識はいったん完成する。

したがってこのような自己認識には、自己という抽象的な対象を入れるための、これまた抽象的、かつある種虚構された「自己の内部」が必要であり、その形成には言語が欠かせない。なぜならサンダースが述べるように、文字を持つことによって考えが外化され、初めて物事の対象化が可能だからである。それを示すかのように、「銘文」が登場する。従って、本作品においては、詩作を契機とした自己形成が、パフォーマンスに、またその自己の「架空さ」を顧慮すると、意識的に描かれていると解釈されよう。つまり、言語による自己の内部の形成及び、その「内部」がさらに詩作し、「生と結びついた死」を開示するというプロセスである。またこの「銘文」は先述のように、言語で出来た自己完結的な「私の内部」であり、外部との関わりを持たない、「架空」の内部であることが指摘されよう。さらにこの「内部の架空さ」は、その自己完結性から外部に指示対象を持たないという意味で、それを形成する言語の架空さをも同時に示し得るだろう。

こうした詩作のあり方は、その行為が自己の確立のためにあることや、そこで作られた詩を示す銘文というモチーフの具体性・量感への好みなどの点で、確かに中期のものと同様になるところもないわけではない。しかし、本節における詩作は、中期におけるそれ以上に、

自己の内部の積極的な働きが意識されていると言えよう。また先に挙げた 1914 年の 2 作品を予感するように、ほとんど自己の内部に関わるものである点で、外部の現実的対象にこだわる中期とは、大きく異なっている。こうした内部への比重の高さは何を示すのだろうか。ここでようやく第 2 節の「歌う」、第 3 節の「聴く」と並び、第 1 節において du に命じられる、「我々の呼吸する空間への虚無の投げかけ」について言及することが出来るだろう。

くり返しになるが第 3 節は、前節からの関連から言って、おおよそ自己完結的な「歌う」と「聴く」の関係を描くものであるが、その関係によって作り上げられるひとつの結実として、「銘文」すなわち言葉があった。すなわち言外に、殆どまったく自己の内部であるものが外化されているということになる。第 1 節の「虚無の投げかけ」はこうした外化を予め示唆するものだと考えられないだろうか。すると、投げかけられるこの「虚無」とは、「銘文」、すなわち言語のことになる。ここでの「我々の呼吸する空間」とはおそらく、我々人間の生きる現世、日常の世界のことだろう。こうした「空間」が外部であるならば、殆どまったく外部とのつながりを持たない自己の内部が作り出す「言語」は、外部に対して指示対象を持たない、つまり外部からすれば「虚無」的なものだと言えるだろう。このような自己の内部がおのれと共に作り上げる「虚無」である言葉は、シェパードの主張するような、後期リルケの「詩作の人工性」を裏付けるものではないだろうか。

シェパードは先述のように、このような架空さを消極的に捉える。すなわち、中期の口述筆記的とも言うべき、純粹に知覚された事物を忠実に表現しようとする詩作を、言語危機という状況に適応させたに過ぎないというのが彼の結論であった。しかしこの架空さは、次のようなリルケ自身の発言のために、より積極的な意味で捉え直すことができるだろう。晩年近くの 1924 年 8 月 11 日付け、ヴィーデンプルック宛の書簡における、「架空の空間 der imaginäre Raum」という語を含む発言である。

私はしばらくの間、ちょうどいまのあなたと同じように、こういう降神の試みにおいて、その「外的」な作用を信じようとする傾きがありましたが、いまではもうそんなでもありません。外部というものはきわめて広大であるには相違ありませんが、そのあらゆる星辰間の距離をもってしても、私たちの内部²⁶⁰の立体的な次元の広さとの比較にはほとんど堪えられません。内部は宇宙の広大な空間を決して必要としないほど、それ自身でほとんど無限なのです。ですから死者とか、本来の人々とかに、もしもその滞在の場所が必要なのであれば、こうした架空の空間²⁶¹以上に彼らにとって居心地のよい逃れ向きな隠れ場所が果してあるでしょうか？²⁶² (資料 91)

この書簡の主な話題は交霊術などの神秘体験である。交霊の外的作用と人の内部の作用とが対比されて語られている。まずこのような架空の内部が死者の居場所と考えられていることは、今しがた検討した「第 1 歌」にも見られた発想である。したがって、本書簡の

架空の空間と「第1歌」に展開される虚構的な自己内部とは同じものであると推測される。本書簡において Rilke は、この「内部」を、宇宙空間以上に広大であり、死者の滞在場所として詠え向きの「架空の空間」と呼ぶ。ここで詩人はそうした外的な作用に対する、「私たちの内部の世界」の優越を説いているのであり、この架空の空間に積極的な評価を下していると言えるだろう。したがって、Rilke 自身はこうした空間が架空であるということを決してネガティブには捉えていないと考えられる。

他方、Rilke は晩年 1924 年に、エリカ・ミッテラーという少女と詩の文通を行っているが、その際にも *Imaginäre* (架空のもの) という語が現れている。すなわち、エリカからの最初の便りに対する返信における、「ついには全く架空のものが／変容のすべての段階を含んでいる。(schließlich schließt das ganz Imaginäre/ alle Stufen der Verwandlung ein.)」²⁶³ というフレーズである。

本フレーズは、「現実はその領域で真実なものであり (*Wirklichkeit ist wahr in ihrer Sphäre*;)」というフレーズの直後に置かれたものであり、いわば現実と架空のものが対比されていると考えられる。この現実と架空のものの対比は、以下に見るように、Rilke の実際の姿と、少女の抱く詩人像との対比であると考えられる。

本作品は先にも述べたように、エリカに対する初めての返信である。それに先立つ、少女から詩人へ宛てた初の書簡において、「あなたは私の内部の人でした。それを日常の昼中に／引き出した者がいて しかもあなたとは親しい素振り／独り静かな時間に心に培った多くのものを／もう私は夢想できなくなってしまったのです。」とエリカは憧れの詩人へと、手紙を出すことへの気後れをのぞかせている。さらに彼女は読書によって自身が築き上げた Rilke 像が実際の Rilke とは違うものなのではないかという不安について語るのである。すなわち「お分かり下さい 今まであなたは時の外にいらして／どのようにも問い合わせのできるお方ではなかった／あなたが何事にも だれにも 拘束されない／昔の人であればと いかには私は望んだことでしょうか」²⁶⁴ (資料 92)。そのような少女の不安げな言葉に対して、Rilke の返信はなされているのだと考えられる。すなわち、「私が遠い昔の故人だとしても あなたが／認めるときには私は存在してきました／あなたの心の召還に応じてわたしはそっと／あなたの食卓に与ったのです／あなたが私を養い 私は現れた…」²⁶⁵ (資料 93) と。このような少女の抱く詩人像が、「架空のもの」と呼ばれていると考えられるわけだが、Rilke の方は、エリカが Rilke 像を自由に作り上げることを否定はせず、むしろそのような想像が、Rilke 自身を存在させようことを認める様子である。したがって、「架空のもの」はより積極的な意味合いで用いられたものと言えるだろう²⁶⁶。

上記に見られたのと同様の、文法的構成が「第2歌」にも指摘されよう。またここでは、「第1歌」において「死」というテーマのもとで試みられていた、人間のはかなさという実存的問題の解決が、「愛」というテーマによって同時に試みられている。

III-3 「第2歌」の「墓標」モチーフを中心とした解釈

本作品のテーマである「愛」は、第6節（第66 - 73 詩行）において、その理想像が呈示されている。一方この「愛」の提示に到るまでに、詩人はまず、冒頭で「第1歌」から引き継いで「恐ろしい天使」の姿を描く。次いで、それとは対比的に、第3節での「私たちは呼吸とともに消えうせる」²⁶⁷（第18 - 19 詩行）のように、彼は人間の存在の希薄さ、無常さを描くことに詩行を費やしている。それは第5節（第44 - 65 詩行）にて暗示的に織り込まれた自問自答によって展開されていく。後の議論のために、この自問自答についてやや行を割こう。ここでは最初に当該詩行の原文を、後に和訳をそれぞれ掲げることにする。

44 Liebende, euch, ihr in einander Genügten,
45 frag ich nach uns. Ihr greift euch. Habt ihr Beweise?
46 Seht, mir geschiehts, daß meine Hände einander
47 inne werden oder daß mein gebrauchtes
48 Gesicht in ihnen sich schont. Das giebt mir ein wenig
49 Empfindung. Doch wer wagte darum schon zu sein?
50 Ihr aber, die ihr im Entzücken des anderen
51 zunehmt, bis er euch überwältigt
52 anfleht: nicht mehr -: die ihr unter den Händen
53 euch reichlicher werdet wie Traubenjahre;
54 die ihr manchmal vergeht, nur weil der andre
55 ganz überhand nimmt: euch frag ich nach uns. Ich weiß,
56 ihr berührt euch so selig, weil die Liebkosung verhält,
57 weil die Stelle nicht schwindet, die ihr, Zärtliche,
58 zudeckt; weil ihr darunter das reine
59 Dauern verspürt. So versprecht ihr euch Ewigkeit fast
60 von der Umarmung. Und doch, wenn ihr der ersten
61 Blicke Schrecken besteht und die Sehnsucht am Fenster,
62 und den ersten gemeinsamen Gang, ein Mal durch den Garten:
63 Liebende, seid ihrs dann noch? Wenn ihr einer dem andern
64 euch an den Mund hebt und ansetzt -: Getränk an Getränk:
65 o wie entgeht dann der Trinkende seltsam der Handlung.²⁶⁸

以上に引いた第5節においてまず明らかなのは、第6節で「君たちは驚かなかったか? (Erstaunte euch nicht(...))? と、最初に呼びかけられる euch がこの第5節にも、冒頭（第

44 詩行) から現れていることである。この **euch** は **Liebende**(恋人たち)を指していることが明らかであり、後に見るように、第 6 節にもそのままひきつがれている。この **euch** はしかし、第 55 詩行目の、**euch frag ich nach uns. Ich weiß**, というフレーズによって、巧妙に自問自答を織り込む契機となっている。同じ第 55 詩行において、**frag ich**(私は問う)と言っておきながら、**Ich weiß**, (私は知っている) と、自問自答がなされている。また **euch** (君たち)に尋ねた **uns** (私たち) のことを、直後に **ihr berührt euch so selig** (君たちはそれほど幸福に君たちに触れるのだ) と、**ihr** を主語とした叙述で答えている。つまり、**ich=wir=ihr** (**Liebende**) という人称の関係から、自己完結的な構図が見られるのだ。この自問自答を引き継ぎ、詩人は第 6 節において愛の理想像へと肉薄するのである。

アッティカの墓標に刻された人間の仕草の用心深さに
君たちは驚かなかったか？愛と別離は
こんなふうに軽々と肩の上に置かれていたのではなかったか？あたかもそれは私たちのそばに
あるような

材料とは別のものでできているかのように。思ってもみよ、たがいの胴体には力が
漲っているのに 手がいかに軽く置かれているかを。

かくて節度ある人びとは心得ていた、それが私たちの限界であることを、
かく触れ合うこと、これが私たちの為すべきこと、それ以上
強くは神々が私たちにさせる。しかしこれは神々の為す業だ。

(第 66-73 詩行) 269

この第 6 節で示される愛は、墓標に刻まれた、「節度ある人びと」であるアッティカ人の軽く注意深い身振りに象徴されている。それは本節に先行する第 5 節において展開される、現代の恋人たちの姿と対比されていると言えるだろう。再度第 5 節を引こう。

恋人たち、君たち互いに満ち足りた者たちよ、私は君たちに問う、
私たちの存在について。君たちは互いを掴む。だが
その証はあるか？見給え、私の両手が互いに認め合い
あるいは私の使い古された顔がその両手の中に
憩うことがあるそれは私自身を幾ばくか感知させる。しかし
だからといって存在するとあえて言う者がいるであろうか？

(第 44-49 詩行) 270

ここでは現代の恋人たちが、互いに掴みあう者として示される。あるいは、自分の掌を合わせたり、またその掌に自分の顔をうずめる孤独な者の姿が描かれる。すなわち、物理的な接触というものについて語られていると言えよう。しかし、恋人たちの接触は、「証を

得たか」と問われ、お互いを確かなものとする保証はない。また自分で自分に触るという行為が与えてくれる「存在の感覚」はわずかであると言われ、存在の証をもたらししてくれるものはかなり疑わしいようである。次いでリルケは、このような現代の恋人たちの行う接触の本質に迫る。

君たち、相手の恍惚にいや増しにつのりゆき、
ついには圧倒された相手が、もうやめて——と
懇願するに至る 君たち、両手の愛撫の下で
当たり年の葡萄のように豊かに熟れてゆく君たち、
相手がいや勝る優位に立つがゆえにのみ、ときとして
消え失せる君たち、私は君たちに私の存在について問う。私は
知っている、君たちがかくも幸せに触れ合うことを、なぜなら
愛撫は時を止めるからだ、恋する者よ、君たちが覆う場所が
消え去らぬからだ、なぜなら君たちはその下に純粋な
持続を感じるからだ。かくて君たちは抱擁からほとんど
永遠を誓い合う。しかし君たちが最初の眼差しの
驚き、窓辺の憧れ、そして共にする最初の歩み、
庭園に行く一度の散策に堪えたとき、
恋する者たちよ、君たちはそれでもなお恋するものであるか？
君たちが互いに唇を寄せそして合わせるとき——互いに飲みあう飲み物よ
おおそのとき飲む者はなんと奇妙にその行為から逸脱することか。

(第 50-65 詩行)271

疑わしいものとされつつも、既に強調されてきた人間のはかなさから逃れようと、現代の恋人たちは愛し合う。それは、互いをつかみ合い、抱擁する、愛撫の、つまり濃厚な接触という振る舞いで示される。このような接触は恋人たちにあたかも永遠を感じさせるものようである。しかし、リルケにとっては、実際はそうではない。このような抱擁や愛撫は、相手をわがものとする行為であり、最終的には飲みあう飲み物のように、まさに自身のうちに相手を取り込んでしまおうとさえするという。しかしこのような片割れをわがものにせんとする相手に圧倒されて、恋人たちは、はかなさから逃れるどころか、時として消えうせてしまうのだという。

この相手を覆い包みきってしまうような激しい抱擁に対し、古代の恋人たちの姿は先にも触れたように、相手の方にそっと手を置くという身振りで示されている。このごくささやかな仕草は、奇妙なことに、愛であるのと同時に別離であるとも言われている。

さしあたってリルケの理想とする愛は、相手をわがものとするようなものではなく、抑制されたものであるということ、また、それどころか「別離」にも等しいものであると言

えよう。つまり、相手を束縛しない愛と言うこともできるだろう。このような愛の発想は、中期のリルケにも既に見られるとして、塚越が詳しく論じている。彼は、『マルテの手記』の登場人物である、マルテの叔母アベローネを挙げ、次のように述べている。

(…) アベローネの視は芸術家の直視とおなじように、対象を客体としてではなく、完全な主体（存在者）としてとらえたのである。(…) むろんアベローネは芸術家ではなかった、しかしアベローネはもともと生まれながらにして女性の本性に所属している自然との純粋な交わりから、客体化をしないで対象と交わるという芸術家の純粋な交わりを自然に獲得していたのである(…) このようにみてくると、芸術家の対象にたいする態度と、愛の女性の対象にたいする態度とが一致しているのがわかってくるのである。要するに芸術の場合にも、愛の場合にも、対象を完全な主体として自由のなかに据えるということが要求されているのである。そしてここから愛とは相互主体の交わりであるという結論が導き出されてくる²⁷²。

したがってリルケ的な愛とは、「対象を客体化せずに交わること」であり、芸術家の態度と同じものであると言われていることがわかる。すなわち第 5 節におけるような、相手をまさに「わがものとする」、つまり相手を所有する態度とはまったく別のものである。そうしたいわば日常的な人間関係から相手を解放する作用を持った、このリルケ的な非所有の愛については、次のようにも述べられている。

愛の問題のうちで、その愛が応答されるか、応答されないかが、いつもリルケ文学の中心的主題となっている。(…) 『マルテの手記』のなかでは、最後の蕩児のところで、「彼のもっとも恐ろしかったことは、応答されたということであった」と言われている。応答するとは、応答する当の本人が、みずから「愛される状態」（客体化された状態）に陥ることを意味しており、愛する当の主体は、自分の愛によって客体化しようとはしないから(…)、相手が自分の愛によって客体となってしまうことは、もっとも恐ろしいことであるわけである²⁷³。

応答すら求めず、あくまで相手を自由にするがゆえに、リルケ的な愛は、この第 6 節にも示されているように、「別離」という形を究極のものとするのも無理はないだろう。なお、この「応答なき愛」は、後述の『転向』におけるリルケの考えを理解するのに必要な発想であることを予め述べておこう。そこでは、ここに示されている「相手を客体化しない」愛という根幹を保ちつつも、それとは矛盾するように、対象をある種対象化することが求められている。このような矛盾を解消するものが「応答なき愛」の発想であると塚越が述べているのである。

あるいは、「危機」以降のリルケにおいてなおも、こうした日常的な関係性の枠から解

放されたリルケ的な愛の発想が息づいていることが、先にも引いた1915年11月8日付の、ヘープナーに宛てられた書簡において確認される。

それからまた愛も、人の間で数字を混乱させて274 (…)—その愛もまた「この世」と「あの世」というような私たちの区分などには眼もくれず、不安におののいている私たちを無限の全体感のなかに引き入れていきます—— (…) 死も彼ら (=愛する人々) には害にならないといえることができるでしょう。というのは、彼らは生にみちあふれていることによつて、死にもみだされているのですから (括弧内筆者) 275 (資料 94)。

「愛」は、「人の間の数字を混乱させ」、「私たちの区分などには眼もくれぬ」と言われている。したがって、中期と同様に「危機」以降のリルケの「愛」も、日常的な時空の観念や、主 - 客の関係からは解放されていると言えるだろう。

また興味深いことに、このような「愛」における現世的な関係性からの解放は、先述したリルケ的「死」と共通している。奇しくも本書簡において、詩人は、死が恋人たちにとっては害にはならないと述べ、リルケ的な「愛」と「死」との接近の可能性を示唆しているのである。こうしたリルケ的「愛」と「死」の、位相の近さは、ここで主として取り上げる「愛」の仕草が、死を暗示する「墓標」というモチーフに刻まれているとされていることにもほのめかされているのではないか。なお、これら「愛」と「死」が、脱日常性を分かち合っていることは、後に「第7歌」及び「第9歌」を論じる際に重要な手がかりとなるだろう。

やや行を割きリルケ的「愛」について紹介したが、「別離」という一見愛とは矛盾するものが愛と等しいものとして象徴されている「身振り」の彫られた「墓標」というモチーフについて、コマーが興味深い言及を行っている。「模範的な人間の身振りのために墓標を示しつつ、リルケは全く美的な領域、とりわけ悲歌をも示している」276。すなわちコマーは本モチーフにおいて、リルケの理想とする「愛」の身振りと同時に、「それらの持つ死と別離の連想のために」悲歌というジャンルと、この墓標との類似性を見て取っている。したがって、コマーは本モチーフをメタ詩的なものとして読みうる可能性を示唆しているとは言えないだろうか。あるいはこのような墓標と悲歌ジャンルとの類似性は、次のような部分にも指摘できるだろう。すなわち、先述のように、「愛」と別離という相反するテーマの結びつけが本モチーフにおいて象徴されるとするならば、進行にしたがって相反するテーマに調和をもたらすディステヒョンをこのモチーフが体現しているとも言えるだろう。したがって、コマーの示唆を発展させて、本モチーフは『悲歌』そのものを象徴するものであると考えられる。言い換えれば、本モチーフにおける『ドゥイノの悲歌』の自己言及性を見て取ることができる。しかしコマーは、このような墓標と悲歌ジャンルとの類似性について、さらに論じてはいない。

しかしまたもう一方で、コマーの示唆をさらに展開する可能性も残されている。先述

のように、「第 2 歌」は「第 1 歌」とごく近い時期に成立しているため、「第 2 歌」第 6 節は、リルケの詩作の方向性を暗示する「第 1 歌」第 3 節との文法的（構造的）類似もまた期待しうる。従って、「第 1 歌」の場合と同様、「第 2 歌」第 6 節の文法的分析が有効だろう。その際、「墓標」やその言いかえを主語とするものの動詞及び「墓標」の担う動詞と関わりのある人称代名詞に着目した。（本研究 90 頁のオリジナルテキストに続いての箇所である。）

66 Erstaunte euch nicht auf attischen Stelen die Vorsicht
67 menschlicher Geste? war nicht Liebe und Abschied
68 so leicht auf die Schultern gelegt, als wär es aus anderm
69 Stoffe gemacht als bei uns? Gedenkt euch der Hände,
70 wie sie drucklos beruhen, obwohl in den Torsen die Kraft steht.
71 Diese Beherrschten wußten damit: so weit sind wirs,
72 dieses ist unser, **uns so zu berühren**; stärker
73 stemmen die Götter uns an. Doch dies ist Sache der Götter²⁷⁷.
(傍線及びその他の加筆：池田)

動詞の時制に関して、身振り(Geste)を彫刻された墓標(Stelen)モチーフ自体は第 66 詩行目に既に登場し、同詩行内で *erstaunen* (驚かせる) の過去形の動詞が与えられている。それから暫く時制は過去形のままであるが、第 71 詩行目にて突如 *sind* という現在形へと転じている。以降、本節では末尾に至るまで現在形が貫かれている。

人称代名詞に関して、先述のように、「墓標」は第 66 詩行目に既に登場しているが、それに「驚かされた」のは二人称 *euch* (君たち) である。以降、第 69 詩行目において語り手から *Gedenkt* (思い起こせ) と命じられた *euch* のほかに登場する人称代名詞は、第 71 詩行目に突如現れる一人称 *wir* (私たち)、第 72 詩行目の一人称の変化形 *unser* である。なお、第 71 詩行目以降に現れる人称代名詞は全て一人称複数形の変化形である。

総じて、時制の変化及び人称の変化が第 71-72 詩行間でほぼ同時に生じていると言えよう。ところで、この変化がみられる第 72 詩行には、もう 1 つの変化が見られる。すなわち、これまで描かれてきた「墓標」のイメージが、その身振りの核である *uns so zu berühren* (互いにそのように触れること) と、動詞 (*zu* 不定詞) にまで削ぎ落とされているのである。さらに、この行為はいつの間にか *unser* (私たちのもの) となっている。

以上から、「第 1 歌」と「第 2 歌」のいずれにおいても、同位置における過去形から現在形への時制の変化、及び二人称から一人称への人称の変化を含むことが見て取ることができた。良く似た構造を持つ「第 1 歌」第 3 節を参照しつつ、「第 2 歌」第 6 節を確認しよう。自問自答の中で「古代の恋人たち」の「(肩に手を置く) 身振り」が想起され、それを契機として (*so weit*) *sind wirs* と自己が獲得されている。しかし、それと同時に得

られる「銘文」にあたるモチーフは特に見当たらない。すなわち、独立的に見れば「銘文」の類似モチーフの「墓標」は、実はそれとは異なる位置付けとなる。「銘文」がこの時制と人称の変化に伴い出現するのに対し、「墓標」はこの変化の以前に現れているのだ。では、「銘文」にあたるのは何か、また「墓標」はどう位置づけられるのか。それには、「銘文」の該当物を特定してからの方が容易であるように思われる。

筆者の分析の限り、「第 2 歌」における変化の地点、あるいはその直前には、特にモチーフ（名詞）は生じていない。目に付くのは、想起された「身振り」が、自己の獲得と共に *dieses ist unser, uns so zu berühren*（かく触れ合うこと、これが私たちの為すべきこと）と、「私たちのもの」へとなり代わっていることだろう。この行為を示す動詞句を、メタ詩的フレーズとして、「第 1 歌」におけるメタ詩的モチーフの「銘文」と同位置に置くと、詩人の今後の展開を視野に置いて考察することができる。

さて、漸く「墓標」について述べよう。既述のように、この *uns so zu berühren* という身振り表現は、第 5 節にて用意された閉じられた自問自答——この完結性はそもそもデステイヒョンの使用によって予感されているものでもある——における「想起」を通じて獲得されていた。それは第 4 詩行目の *Gedenkt*（思い起こせ）という語からも明白である。そこで想起されているのが「墓標」の示す身振りである。一方、「第 1 歌」で想起の対象となっていたのは「声」であった。従って「第 1 歌」と対照すると、「墓標（の身振り）」は、この「声（詩人の内なる声）」に相当することになる。

以上から、「第 1 歌」と「第 2 歌」は、非常に良く似た構造を持ちながらも、大きな違いがあることがわかる。それは、前者のメタ詩的表現が *Inschrift* という名詞であり、不動で堅固な事物モチーフであるのに対して、後者は動詞句で示された動作であり、より流動的で可変的な、換言すれば、はかない印象を抱かせるのではないか。

本作品が、「第 1 歌」と同様に、 Rilke の詩作のプロセスに関わるならば、この「身振り」という表現の流動性は、彼の言語危機の克服といかなる関係にあるのだろうか。以下では再び「第 2 歌」に立ち返り、この「身振り」という表現の使用と、Rilke 自身の存在と密に結びついた言語危機の克服との関わりについて考察したい。

既述のように、「第 2 歌」は、現代人の抱えるはかなさという実存的悩みから出発し、そのはかなさから逃れようとするがゆえに、相手を激しく愛するの現代人の姿を経て、その対比として、愛と別離とを併せ持つ古代人の愛という理想像を提示していた。しかし、この理想とされた古代人の身振りの認識にともなって詩人が得た表現（言語）は、動作というこれもまた時間的なものに左右される、流動的な、いわば結局はかない表現であった。したがって、この「第 2 歌」は、現代的人間の存在のはかなさに加え、そのような人間に可能な表現の流動性（＝はかなさ）を歌うものと言えるだろう。こうしたはかなさは『悲歌』を通じて訴えられる人間の宿命的な状況でもある。Rilke の言語との関係を論じる数少ない研究者の一人である J・シュタイナーは、本研究でも後に論じる「第 9 歌」について述べるに際し、このような無常さに、「人間はそれより何より無常性に曝されている。し

かし、ここにチャンスも残されているのだ」278と、ポジティブさを認めている。あるいはさらに、「意識存在である人間がそれゆえ陥っている無常性の中から身を起す唯一のチャンスは言葉である」279と、この無常さを救う鍵が言語にあることを示唆している。なるほど、この存在のはかなさと、その存在と深く関わる表現のはかなさは、1922年、『ドゥイノの悲歌』完成と同時期に成立した『オルフォイスに捧げるソネット』において新たな局面が生まれたことを予感させる。すなわち「変容して、出たり入ったりするがよい」（第2部第29歌）280と、変幻自在の歌と、その歌によって自己の存在の様態を変え行く詩人の姿を予感させる。

ここには「存在のはかなさと、それに結びついた言語のはかなさ」から、様々な矛盾を乗り越え、限らない調和の源泉となる「それらの変幻自在さ」への発想の転換があると考えられよう。「第2歌」の「はかない身振り」はこの萌芽ではないか。またその根底には「第1歌」で示された「言語の架空さ」があるだろう。「架空だ」という意識は、嘘だと割り切って、少なくとも詩作の間は自らの存在さえも自由に變形し、描出することを可能にするであろうからである。また、このように言語を流動的だとみなすのは、言語の硬直によって生じた「危機」への反動であり、これにもやはり、「言語の架空さ」という意識が潜んでいる可能性がある。言語が「架空」ならば、その指示対象が現実にはないので、真偽や正誤は問われず、いわば融通無碍な物言いが可能なのである。

さらにこうした意識は、ある既存のテキストからの表現の借用を、ある程度のコンテキストの無視、或いは幅広い解釈のもとに行う自由さの獲得と結びついている。例えば「第2歌」の墓標における「肩に手を置く」身振りの源泉は、1908年にナポリの墓所で見た、オイリュディケと別れるオルフォイスのレリーフである。一方、1912年成立の詩集『マリアの生涯 (*das Marien Leben*)』における『復活のイエスとマリアの安らぎ (*Stillung Mariae mit dem Auferstandenen*)』281にも同様の身振りが見出される。こうした傾向は、「危機」の徴候を見せ始めた時期以来の、リルケのクロップシュトック (F.G.Klopstock, 1724-1803) やヘルダーリン (J.C.F. Hölderlin, 1770-1843) 等を柔軟に取り入れる姿勢にも現れている。このような柔軟性は、後にあらためて取り上げるが、リルケのロマン主義的「愛と死」概念の、自らの詩作への取り入れを論じる可能性を与えるだろう。

従って、リルケは言語危機の克服を『悲歌』の初期の段階では次の2点で試みていたと言える。すなわち、1つは詩作を「架空の私」という領域へと置き換えたことである。そしてそのことによって得られた、より自由な表現によって、言語の硬直を和らげようとしたのだと考えられる。

III-4 『転向』

以上のように『悲歌』の「第1歌」及び「第2歌」の時点で既に、実存的危機を伴った

リルケの言語危機は解決への第一歩を踏み出していたといえるだろう。それはいわば、外的対象を言語が正しくは持ち得ないというこの「危機」を逆手に取り、言語の虚構を形成しうる性質を利用して進んだ一歩であると言えることができる。

しかし一方で、中期のリルケがそうであったように、芸術は真理やリアリティの追究をすべきものとして見られることが多々ある。こうした見方からすれば、真偽を度外視した作品は、それこそ虚無的なものと見なされるのではないかという疑問も生じよう。このような作品の虚構性の正当化に関しては、『悲歌』の「第7歌」と「第9歌」を論じる際に触れ、さらにその後にあらためて取り上げるつもりである。

ところで、論を先取りすることになるが、この「第7歌」および「第9歌」には、初期の『悲歌』2作品とは大きな違いがある。その違いは、作品において展開される詩人の自己のありかたに関するものである。すなわち、「第1歌」および「第2歌」では、先に見たように、どちらかと言えばより完結的な自己の姿が確認された。それに対し、「第7歌」および「第9歌」では、他者を調和的に取り込み拡張する自己の姿が展開されるのである。

では、このような「閉じた自己」から「拡張する自己」への変化はどのように生じているのだろうか。先にも挙げた『転向』での表現が示唆に富むように思われる。

先述のように本作品は、その題にもあるように、「危機」以降におけるリルケの詩作の新たな方向性を示す作品としばしば見なされてきた。この新たな方向性は、詩人自身によって端的に「心の仕事（Herz-Werk）」と呼ばれている。ではこの「心の仕事」とはいかなるものなのか。いま一度『転向』282（資料95）を考察しよう。

ながいこと 彼は^み視る^め眼でとらえていた。
その戦い挑む注視に
星々は膝を屈した。
それとも 彼が^{ひざまず}跪きながら視つめると、
彼の好ましき状態のはなつ香りで
神的なものは 疲れはて
ぼんやりと 彼に^{ほほえ}微笑みかけていた。

（第1-7詩行）

冒頭部を引用したが、ここにはリルケの視覚を中心とした詩作について語られている。またそれは、やはり、どちらかといえばネガティブなもので見なされていると言えよう。なぜなら、彼の目は、「戦い挑む仰視」と呼ばれ、その目で見られた星は「膝を屈した」とされている、あるいは「神的なもの」は疲れさせられているからである。すなわち、リルケの見るという行為によって、見られた対象は、その健全な、本来あるべき姿を保てなくなっているのである。

したがって、ここで既に、リルケ中期の詩作が反省されていると言えるだろう。すなわ

ち、彼のこれまでの、事物をその本来の姿において表現しようと意図しつつも、クルーヴェの指摘のように、実際は最初から詩人の不安が事物に投影されており、その事物の客観的真理が隠蔽・歪曲されていたことが反省されていると考えられる。あるいは、この冒頭部は、文学における視覚的表現の限界のゆえに、事物の姿を見たとおりに表現できず、結果的にその事物の姿を歪めてしまっているということへの詩人自身の自覚を反映すると考えられる²⁸³。

このような中期の詩作に対する反省が冒頭から第4節にわたって語られたあと、突如としてホテルの一室が登場し²⁸⁴、そこで彼の詩作の欠点が示される。つまり「彼の心には愛がない」のである。この愛のなさへの反省、そしてこれからの詩人に課せられる課題が示される。

なぜなら^み視ることには 限度があるからだ。
視られた世界は
愛の中で栄えたいと思うのだ。
(第45 - 47 詩行) (訳：塚越)

詩人の心に愛がないということが断罪されてすぐに、見ることと愛とが対比され、同じくその直後に「目の仕事」と「心の仕事」が対比されている。したがって、これからリルケが目指すべき詩作の方向がやはり、「心の仕事」であり、それは「愛」のパラフレーズであることが読み取れるであろう。しかしまだこの段階でこの「心の仕事」がどのようなものかは明確にはされていないように思われる。

眼の仕事は果たされたのだ、
いまは心の仕事をするがいい、
おまえの内部に捕らえられたあの心象たちによって、——何せ
おまえは その心象たちを取り押さえておきながら、知ってはいないのだから。
内部の男よ、みるがいい、おまえの内部の少女を、
数知れぬ自然から獲得されたもの、
やっと獲得されたものの それだけで
まだ けっして
愛されたことのない この少女を。
(第48 - 56 詩行)

注目すべきはこの「心の仕事」は、「おまえ」が自身の内の心象を知らないがゆえにすべきであると言われていることである。したがって、「心の仕事」は「おまえ」の内の心象を「知る」ために行われる何事かであると言えよう。

知るという営みは、ある物事の概要、あるいは、その物事のより細かな性質や状態について感知、理解し、それをそれとして認めることだと、ひとまずは言えるだろう。それはより学的な状況で行われる場合にも、またより生活に即した場合にもそうであるが、この「知る」ことには、自己がその当該の物事と向き合い、ある種の対話をする必要があるのである。しかし物言わぬものごとと対話をするというのはやはり言葉の綾である。したがって、結局のところなされるのは、その物事に対する自己の知覚をはじめとして集められたデータ、つまり「数知れぬ自然から獲得されたもの」を整理すること、つまり反省であろう。これによって、対象が「知られる」と同時に、いわば自己もまた新たに形成されるのである。「心の仕事」とはこのような「反省」なのではないだろうか。

このような、どちらかと言えば知的な「反省」と、通常、感情に分類されるであろう「愛」とが、このようにパラフレーズされることは、奇妙に思われるかもしれない。しかし、クルーヴェはこのような「愛」と「反省」とが、少なくともリルケにおいては重なり合うことを示唆している。すなわち、クルーヴェは、本作品に先行しつつ共通したテーマを持つ『森の池よ (*Waldteich*)』(1914) 285 (資料 96) に関し、次のように言及するのである。

この詩 (ここでは『森の池よ』を指す) は語る主体の、自分が世界に対して異質であるということへの嘆きで幕を閉じる。すなわち、「考える」・「意味する」を指す *meinen* と、「愛する」の意である *minnen* との語源学上の同族性に基づき、「愛(Liebe)」を用いて翻訳されうる外見上の *Meinung* は、主観的な *Meinung* 以前のもの (*Vor/meinung*) として正体を現しているのである²⁸⁶ (資料 97)。

ここでは特に議論はしないが、実際にリルケの詩作の方向転換が成功しているか否かということが「転向」および『森の池よ』においてしばしば考察されている。上記の発言もそうした取り組みの一環としてされたものであろう。クルーヴェとしては、詩人と他者との間に不和があるという嘆きによって締めくくられている点から、『森の池よ』におけるこの方向転換の不達成を読み取っている。そのことを論じるにあたって、興味深いことに、「おお、私は世界に対して何の実体も持っていない、／外部の現象が／かすかな先入観に従うように (*Wie in leichter vorgefaßter Meinung*)、遠くから、／明るく私の中へとよるこんではいってこないのなら」という同じく最終節における *Meinung* が「愛」を示す *minnen* と語源的に同族性のあることを、クルーヴェは示唆している。すなわち、「心の仕事」の言い換えである「愛」が *meinen* といういわば知的な行為でもあることがほのめかされていると言えよう。

したがって、本作品は、先の『悲歌』2 作品で示されつつあったリルケの詩作が、詩作の行為を認識の行為とみなす新たな方向性の骨子を、あらためて明確化したものであると考えられる。一方、「第 1 歌」・「第 2 歌」においては、どちらかと言えば、その語りの構造から、自己の内部の閉鎖性が際立っているのに対し、この『転向』・『森の池よ』にお

いては詩人の内の心象に対する愛の欠如が糾弾されていることから、より他者への志向性が高まっていることが窺われる。

しかし、このような「愛」と「反省」との「心の仕事」としての同一視、他者への志向性への高まりといった、リルケの詩作における新たな局面は、それぞれリルケ的「愛」の概念および、閉鎖的ゆえに可能であった人工的な架空の自己の形成とは、一見それぞれ矛盾するものである。すなわち、「反省」が対象を対象化することを免れ得ないのに対し、リルケ的な愛は対象を脱対象化するものである点で矛盾しているように思われる。また言語による架空の自己の形成が、言語外に表現対象を持たぬものであるがゆえに、その形成が自由なものであるのに対し、他者の介入はこの完結性を損ない、初期の『悲歌』で兆したリルケの新たな詩作自体を解体するものではないだろうか。ここに見られる諸矛盾のうちの、「愛」と「反省」に関しては、塚越が「応答なき愛」というリルケ従来の愛の概念から、非常に説得力のある解決策を導いている。

さて、リルケの愛については、『マルテの手記』にみるように、対象を感情の愛(Gefühlsliebe)で愛して、「恋人 (die Geliebte 外部の客体としての恋人)」にするのではなく、心の愛で愛して「愛の女性 (die Liebende 内部の主体としての愛の女性)」にすることであった、——(…) だがいまは、「転向」して純粹客体としての(客体化された)恋人 (die Geliebte) を作る事が要求されている。心の愛では、本来は不可能なのだが、不可能とは言わぬまま、この詩『転向』は終わっている。眼の仕事でとらえた事物的な存在者を、心の愛で愛して人間的な係わりを持つとどの決意をただけのことなのか？

だがリルケは「予め失われた恋人」というかたちで、この不可能を可能にしていた。つまり愛されることで客体化されても、愛し返すことをしない(…) ということで純粹客体でありながら同時に主体である恋人で、不可能を可能にしていた²⁸⁷。

このように、対象は対象化されつつも、愛し返すことをしなければ、主体性を保ち得るのだという。このような愛ならば、反省のための対象化と、その対象の脱対象化とを同時に行うことも可能であろう。そもそもリルケ的愛と芸術とは、その位相をおおよそ近いものとしていたが、その発想はこうして後になっても保持されているのである。

では、残る他者への志向性と、先のような詩的に形成される自己(以下「詩的自己」とも)の閉鎖性との衝突とは、どのように調停されるのであろう。ここで『転向』の「目の仕事はなされた／今や心の仕事をせよ」というフレーズにいま一度目を向けてみよう。この要請は、目の仕事を反省はするものの、それを放棄するものではないことを示している。したがって、これまでにされた「目の仕事」を活かしつつ、「心の仕事」へと移行することが求められる。「目の仕事」とは、先にも触れたように、詩人の中期に鑑みて、事物をありのままに表現しようとすることであると言えるであろう。また同様に、リルケ中期の詩作の紹介や、先行研究の紹介において触れていることだが、そこには、それこそ事

物を先入見なしに、あるいは無反省的に捉えることが求められているのである。またこのような無反省的な見るといふ行為は、『マルテの手記』などで展開される詩学におけるように、その見ることによって得られた記憶像を蓄えることをも含んでいる²⁸⁸。しかしこの記憶像、つまり「おまえの内の心象」は、この『転向』で語られるように、その無反省的な姿勢に反して、ある種歪められたものである。詩人には、それゆえにかそれらの記憶像を「知る」ことが要求されているのである。したがって、ここで「愛」と呼ばれる「心の仕事」、つまり「知る」といふ行為の対象は、これまでに蓄えられてきた記憶像であると考えられる。すなわち、一見外的な他者を志向するようでありながら、あらかじめ詩人の内部に取り込まれたものが対象となるため²⁸⁹、詩的自己の完結性は保ちうると言えるだろう。

このような、「おまえのなかのイメージ」から詩を作り出すという発想は、『悲歌』完成後の1924年にも、ジェニーおよびロベルト・フェジー夫妻に捧げられた詩²⁹⁰（資料98）にも窺われるのである。

すでに忘れられたものからゆっくりと
かつて経験されたものが我々に向かって昇ってくるところ、
すっかり克服され、おだやかに、計りがたく
そして、触れえぬものにおいて体験される。

そこでは、我々が意味するとおりの言葉（Wort）がはじまる。
その言葉の効力は我々を静かに凌駕する。
なぜなら我々を孤独にする精神は
我々をひとつにする自信に満ちているからだ。

本作品において、言葉（Wort）は「忘れられたもの（das Schon-Vergessen）」からはじまると言われている。すなわち、一度記憶されたものが、詩の素材となることが示唆されていると言えるだろう。興味深いことに、本作品はフェジー夫妻に宛てて、『ドゥイノの悲歌』の詩集に書き込んで贈られたものであるという。したがって、リルケは本作品において、『悲歌』における自身の詩作について回想していると考えられる。言い換えれば、記憶像が詩の素材となるという発想が、『悲歌』執筆時のリルケを貫いていたことが、窺われるのである。

III-5 「第7歌」及び「第9歌」について

以上のような、自己の内部の人工的な形成と同時に、記憶像というかたちでの他者の認

識を實踐する詩作は、「第 7 歌」および「第 9 歌」において、どのような展開を見せているだろうか。これら 2 作品は、『悲歌』のなかでも讃歌的であり、人間のはかない生を肯定的にうたい上げるといふ点からある種のクライマックスと見なされている。

「第 7 歌」や「第 9 歌」も、連作全体を覆う死と愛のテーマを扱っている。このテーマのもとで、詩人の使命が高らかに宣言されるのである。その際、後述するように、死と愛と詩作とが、人間の宿命性を表現する「大地 (Erde)」というモチーフを介して、互いに結び付けられている。死と愛と詩作とは、その脱日常的性格によって、リルケにとって以前から互いに近い位相にあったと考えられる。

こうした死と愛と詩作の同質性を認める立場は、リルケ以前の時代においても見られる。すなわち、この立場を我々は、ロマン派における「愛と死」のテーマにおいて見ることができる。例えば宇野はワーグナーにおけるこの伝統について紹介している。この「愛と死」のテーマは、フリードリヒ・シュレーゲル (Fr. Schlegel, 1772-1829) の『ルツィンデ (Lucinde)』(1799) 及びノヴァーリスの『夜の讃歌 (Hymnen an die Nacht)』(1800) に端を発するという。

『ルツィンデ』は青年ユーリウスの恋愛遍歴や、彼とその恋人ルツィンデとのやりとりなどを通じて Fr・シュレーゲルの愛に関する思想が披瀝された小説であり、一方『夜の讃歌』はタイトルどおり夜を讃え歌ったもので、夜の重要性をギリシャ神話の時代からキリスト教の時代への移り変わりにおいて描き出そうとするものである。

これらのロマン派の作品、特に『ルツィンデ』においては、奇しくもリルケの場合と同様に、愛は女性の天分とされ、その女性は無垢の自然と近いものとされている²⁹¹。あるいは、この愛は、「愛は無限なるものへの静かな^{はく}希求ばかりではない。それはまた、美しい現在の聖なる享受でもある。それは、ある種の混交、死すべきものから不死なるものへの何らかの移行であるにとどまらず、その両方の完璧な統一なのである。」²⁹² (資料 99) と言われている。つまり、『ルツィンデ』で語られる愛は、リルケの場合と同様に、無限性や彼岸性を帯びてもいる。しかし自然に近い^{はく}ため愛は「肉の感覚 (die Empfindung des Fleisches)」²⁹³ と呼ばれる官能性を備えている点において、リルケの場合と異なっている。また、精神性を上位の階梯として想定しつつ、その前段階として官能的愛が肯定されている点²⁹⁴でも、ロマン派はリルケとは異なっているのである。

ロマン派は「愛」を「夜」というイメージを介して「死」へと接近させようとしている。宇野はトーマス・マンによるロマン派についての興味深い考察を引いている。「夜はすべてのロマン派の故郷であり王国である。夜の発見、ロマン派はそれを常に真理として昼の空虚な妄想——つまり理性に対して感受性という王国を対立させた」²⁹⁵。トーマス・マンはロマン派における「夜」のイメージが、理性的な「昼」に対立したものであると説明しているのである。なるほど『夜の讃歌』においては、こうした昼と夜の対立が描かれている。

潑刺たる光よ、なおもおまえは疲れた者を呼び覚まし、仕事へと駆り立て——わたしに陽気

な生を送らせようとする——だが、おまえは、追憶の苔むした墓碑からわたしを引き離すことはできない。私は喜んで、まめなるこの両手を働かせましょう、(…) 諸々の力の均衡のわけを探り、数知れぬ空間とそこに流れる時間の摩訶不思議な遊戯の法則を究めましょう。だが、わたしの秘められた心は、夜と、その娘である産む愛に、変わらぬ忠誠をつくす²⁹⁶ (資料 100)。

すなわち、理性的な昼が、人間を労働や学問に駆り立てようとするのに対し、「私」は追憶と死への思慕に満ちた夜に「忠誠をつくす」という。さらに「私」はこの夜とともに、「その娘である産む愛」にも忠実であるという。したがって、ここには昼と夜の対立に加えて、夜と愛との同質性が示されていると言えるだろう。このような非理性的なものの象徴としてロマン派が発見した「夜」はさらに、「そこに憧れと意味を想うほど、それは<昼>との対立を強め、死の影を強めていくことになる」²⁹⁷ののだという。確かに『ルツィンデ』には、「おお、永遠の憧れよ！——しかし、やがては、白昼の不毛な憧れも、空しい眩惑も、沈み、消えゆくだろう、そして大いなる愛の夜は永劫の静謐を感じることだろう」²⁹⁸(資料 101)と、愛と同質の「夜」の先に「死」のあることがほのめかされている。

この、「夜」の延長線上にあると想定されるロマン派の「死」にも、リルケ的死との共通点があると考えられる。なぜなら、『ルツィンデ』においては、「そして、私は感じた、万象は永遠の命をもち、死もまた本来は親しきものであって、その姿はただの惑わしにすぎぬ。」²⁹⁹と、言われているからである。すなわち、ここで語られているのは、死が本来生あるものにとって親しくあるべきだという発想である。こうした「親しき死」は、リルケが『悲歌』を通じて訴えている死のあるべき姿と類似したものであると言えるだろう。このようなものをはじめとした、ロマン派の「死」に関し、宇野は、「ロマン主義者らにとって<死>は生の終着点と言ったような絶望に満ちたものではない。それは昼間の道徳律からの解放、あらゆる規範からの解除を意味する」³⁰⁰という。したがって、ロマン派的な「死」とは、此岸的な「昼」から解放された彼岸的な「夜」を突き詰めたものであると言えよう。あるいは、それどころか、「(…) 死に救いを見出そうとする人間にとって、死はいわば外部からやってくる敵でも運命でもなく、それはむしろロマン主義的人間の内面的目標である」³⁰¹とも言われており、救いとして目指されるべきものであったとも言えるであろう。

こうした近代啓蒙主義批判的な「愛と死」は、脱日常的な、彼岸の世界へのロマン主義的憧れに支えられている。この憧れは過去への憧れであると共に、理想の芸術作品の追求でもある。宇野は「この世を越えた彼岸の世界」の追求が文芸理論として仕上げられていることを指摘する。すなわち、彼は Fr・シュレーゲルの『文学についての対話 (*Gespräch über die Poesie*)』(1800)における「神話についての議論 (*Über die Mythologie*)」での、「……わたしは、古代人にとって神話が中心点であったが、われわれの詩文学にはそのような中心点が欠落していると主張したい。……新しい神話は精神の深奥から創り出さ

なければならない。それはあらゆる芸術作品の中でもっとも人為的なものでなければならない。(……)」302(資料102)という発言を引いているのである。したがって、宇野は、ロマン主義的芸術作品が「もっとも人為的な(künstlichst)」もの、つまり虚構的なものである必要を認めていると言えるだろう³⁰³。言い換えれば、このような「人為的な」芸術作品は、ロマン主義的「愛」や「死」と同じく脱現実的性格を帯びたものであると考えられる。このように、宇野は、ロマン主義的思想の根幹にある彼岸の追及が、当時の芸術と「愛」と「死」に関する思想における共通の基礎となっており、これら三者を結び付けていることを示唆しているのである。

ところで、ロマン主義者たちは文学におけるこうした彼岸の追及が、どれくらい可能だと考えていたのだろうか。『ルツィンデ』においては、「精神を文字(Buchstabe)のなかにつつみこみ、結び付けるがいい。真の文字は全能であり、生粋の魔法の杖なのだ」³⁰⁴と述べられている。すなわち、文学において用いられる言葉は全能であると言われており、文学において彼岸を描き出す可能性が保証されていると言えよう。あるいは『ヨーロッパ文学の歴史・序論』には、哲学によって認識できないものでも、文学的形象によってならば可能であるとして、文学の優位性が説かれている³⁰⁵。したがって、ロマン主義の時代において文学的表現は、おおよそ限らないものとして捉えられていたと言えるだろう。

こうしたロマン主義的「愛」と「死」をワーグナー(W. R. Wagner, 1813 - 1883)が受け継いでいることを、ニーチェによっても指摘されている。「(…)二人は死によって一切の分離と偽装から解放されることを欲しているのである。死が近づいたという思いが彼らの魂を解きほぐし、あたかも本当に彼らが昼から、惑いから、いな生から逃れ出たかのような、東の間の、おののきに満ちた幸福に彼らを導く。これは『トリスタンとイゾルデ』の主題である。」³⁰⁶(資料103)。すなわち、『トリスタンとイゾルデ』においては、『ルツィンデ』や『夜の讃歌』と同様に、「昼」と「恋人達の死」とが対立させられていること、あるいはこの「恋人たちの死」に脱日常的性格が認められることが、ニーチェによって指摘されていると言えよう³⁰⁷。実際、トリスタンとイゾルデの愛の対話を描く第2幕の第2場には、「愛」と「夜」と「死」の、脱現世的な性格の共有を示す表現が随所に現れる。なかでも、兩人に与えられた次のような台詞に顕著であろう。

おお深くなっておくれ
愛の夜。
生きていることを忘れさせておくれ。
おまえのふところへ
抱きあげて
世の中から解きはなしておくれ！
(訳：高木卓) ³⁰⁸(資料104)

またこうした「愛の夜 (Liebesnacht)」と「愛の死 (Liebestod)」が、「太陽から遠く／昼の別れの／嘆きからも遠い！ (Fern der Sonne, / fern der Tage / Trennungsklage!)」³⁰⁹と、確かに昼と対比されていることが確認される。

またさらに小倉により、1875年から6年にかけての草稿に、「このような死はいずれも愛の福音であり、全音楽は一種の愛の形而上学である」³¹⁰と、「愛」と「死」と「音楽 (芸術)」とを結び付ける発言があると指摘されている。

では、これらの「死」や「愛」というテーマはいかに言語危機の解決に関わりうるのだろうか。結論を先取りすれば、リルケ的な「死」と「愛」の持つ脱日常性が重要な意味を持つだろう。このことを念頭に論を進めていきたい。

それではリルケの作品に目を向けよう。『ドゥイノの悲歌』「第7歌」³¹¹は、「もはや求愛ではない (Werbung, nicht mehr)」とされる詩人の「叫び (Schrei)」で幕を開ける。

もはや求愛ではない、求愛に非ずして、抑えても抑えきれぬ声がおまへの
叫びの本性であれ、なるほどおまえは鳥のように純粹に叫ぶであろう、
季節が、高まりゆく季節が 悩み多い動物であることも、そして
明澄な界に投げ入れる唯一の心ではないこともほとんど忘れて、
情愛深い空へと迎え入れる鳥のように。鳥のように、いな鳥に負けず劣らず——、
おまえはそれでもなお求愛するのであろう、まだ眼には見えないが、
女友達がおまへの求愛を聴くように。
静かな彼女の内部で 応えが
ゆっくりと目覚め、その声を聴いている間に熱くなるであろう、——
おまえの大胆な感情に答えて灼熱する女の感情。

(第1-9詩行) ³¹² (資料105)。

その叫びの声³¹³は鳥と同じく純粹であるという。この声は「求愛ではない」と言われるにもかかわらず、この詩人の叫びは、「女友達」あるいは「感じつつある者」という、愛の相手呼び出している。このような意図なき恋人の誘いに関して、リルケの主要な作品の翻訳者でもある富岡が次のように解釈している。すなわち、

(…) 抑えても抑えきれぬ、「叫び」、言わば自動詞的な叫びである。(…) 「求愛」は目的のための手段としての「語り」であり、その他動詞的な叫びは自己と世界の諸関係を歪め、かつ限定する。しかし、「求愛」ではない「抑えても抑え切れぬ叫び」は結果的に「求愛」となる³¹⁴。

したがってこの「求愛」は、それを目的としたものではなく、あくまで結果的に相手呼び寄せるものであるという。富岡と同じく『ドゥイノの悲歌』の翻訳者である小林も、彼

と同様の解釈を行っている。

(…) 例えば、雲雀が春の自然の声としてさえずるとき、これを聞き、これに唱和する異性の雲雀がそこに現れてくることは、この雲雀が異性を求めるためにさえずったのではない、ということとは矛盾しない。(…) その声はもともと何かを獲得し、所有せんことを求めて発せられたのではなく、これに応答する「感情」の成熟により成立する「愛」の関係は、一つの自然な実りとして結果として与えられたのである³¹⁵。

したがって、小林の場合も「ただ上げられている鳴き声」に対し、応えがあること自体は、不自然なことではないとされている。すなわち、この呼びかけと応答は、相手を所有し束縛する意図のない、結果的な呼びかけが引き出した「純粋な感情の応答関係」³¹⁶であると言われているのである。したがって、ここで鳥の鳴き声に例えられた呼びかけと応答は、リルケ的な愛の関係と同等視して良いものと考えられる。したがって、このような結果的になされた求愛は、先の、相手を日常的な所有の愛から解放する「返愛なき愛」とは矛盾しないものであろう。

このような「純粋」さにおいて、鳥の声にも等しい詩人の声は、春の喜びを伝える鳥の声と重なり合って、世界に広がって、遠くまで響いて行く。それは、あたかも周囲の情景や流れる時間に溶け込み、一体となるかのようである。この声はさらに、春から夏への季節の移り変わりを経、夏の朝から夜にいたる一日の移り変わりを経、この訪れた夜を通じて死にも浸透する。死をも含んだ生の充実がここに表現されていると言えるだろう。この声はさらに、愛する女性や死した少女たちをも呼び出し、彼女らにこのような生の充実を教える。すなわち、「ここに在るということはすばらしいことだ。(…) なぜなら一つの時間はすべてであったから」(第5節)³¹⁷と、「第1歌」以来の死と生の一体性がリフレインされているのである。しかし一方で、「我々の生は変化と共に消えて行く」(第6節)³¹⁸と、「死」を含んだ「生」の日常におけるはかなさが訴えられ、その救済が使命として詩人に課せられているのだ。すなわち、我々の「内部 (innen) で」「事物 (Ding)」と呼ばれるこの世のものを、「目に見えぬもの (das Unsichtbare)」へと変容させ、永遠化することが詩人に課せられるのである。

次に「第9歌」について。本作品は人間の存在意義の問いと、その問いへの返答という形で構成されている。すなわち、「すべての当地のものがどうやら我々を必要としているがゆえに」(第3節)³¹⁹我々は存在するのである。では、「当地のもの (das Hiesige)」はどのように「我々を (uns)」必要としているのだろうか。「おそらく私達がこの世に存在するのは言うためだろう (Sind wir vielleicht hier, um zu sagen)」(第4節)³²⁰というフレーズに象徴されるように、「当地のもの」を我々が「言うこと」が期待されていることが窺われる。この「言う」という行為は、「この世は言うべきものの時間 (…)/ 語り、告白せよ」(第4節)³²¹と高らかに歌い上げられ、非常に肯定的なものとして呈示

されている。さらに、この「言う」は、「天使に対して事物を言え」（第 5 節）322と、絶対的な超越的存在たる天使に向けて行えるほどの高貴な振る舞いとして讃えられるのである。このような「言う」の賛美には、「第 1 歌」の口籠る詩人のこころもとない姿からは一変して、「言う」に対する詩人の積極的な態度が見て取れよう。またこの「言う」は、後に触れるように、「私はそれらをすべて目に見えぬ心の中で変えねばならぬ」（第 5 節）323と言われることであり、「第 7 歌」において示される詩人の使命と同じものと考えられる。以上のような二作品であるが、「死」と「愛」というテーマに注目した場合、どのような局面を見出すことができるのであろうか。

「第 9 歌」のハイライトたる、「おそらく私達がこの世に存在するのは 言うためだろう」というフレーズの置かれた第 4 節（第 17 - 40 詩行）（資料 106）324にも「恋人たち（Liebenden）」の姿がある。

こうして私たちはただひたすらに 地上の事物を成就しようとする
それを私たちの素朴な両の手に受け入れ、ますます満ち溢れてゆく
眼差しと、言葉なき心の中に迎え容れようとする。
私たちはそれになろうと思う。——だれに与えんがために？ できることなら
すべてをいつまでも取っておきたいのだ…… ああ しかし、あの別な連関の中へ
ああ なにをたずさえて移ってゆけよう。この世で徐々に習い覚えた
観照の眼はだめ、この世の出来事はだめ。何もない。
それではかずかずの苦悩を。それでは何よりもこの世の労苦を、
それでは愛の永きに渡る経験を、——それでは
言葉に尽くせぬものばかりを。しかし後日 星たちの間にあって
それに何の意味があろう、星たちはより優って言葉に尽くせぬものなのだ。
（第 17-27 詩行） 325

前節において、地上のあらゆるものがこのはかない人間を頼みにしているということが語られたのを受けて、我々はそれを成しとげようとすると言われている。ここでは「地上の事物」という表現を充てているが、本節に繰り返し登場する「それ (es)」とは、前節の当地のもの (das Hiesige) であると考えられる。したがって、この es は地上に存在するあらゆる事物を指すだろう。ここで「我々」はこうした地上の事物を眼差しに収め、心の内に迎え、それになろうとするという。しかしこの事物はまだ、「別の連関」と呼ばれる、脱日常的な領域——本作品においては死の領域と解釈されることが多い——へは持つて行くことができるかどうかは疑わしい。そこで今度は、「苦痛」などの「言葉に尽くせぬもの (Unsägliches)」と呼ばれる、内面的経験なら、「別の連関」に持ち込めるのかと問われることになる。しかし、こうした内面的経験も、「別の連関」に持ち込めたところで何の意味があるのかと退けられてしまう。このように、我々人間は「別の連関」へと事物を運ぶこ

とで、それらをはかなさから救うことはできないのである。それでも人間には与えられた可能性、あるいは使命があるという。すなわち、

登山者が山の極みの岩肌から谷間へ持ち帰るもの、それは
だれにも言い尽くし得ぬ ひと握りの大地ではあるまい。彼が持ち帰るのは
獲得された一つの 純粋な言葉、黄と青の龍胆^{りんどう}なのだ。
おそらく私達がこの世に存在するのは 言うためだろう、家
橋 泉 門 壺 果樹 窓と、一
せいぜい 円柱 塔と…… だが心得ておくがいい それは言うため、
物たち自身でさえ それほど心をこめて存在しているとはけっして
思ってもいなかった そのように言うためなのだ。物言わぬ大地が、恋人たちをせきたてる
とき、

あらゆるものが彼らの感情の中で恍惚となることは、
その大地にひそかなたくらみではないのか？
敷居、それは愛し合う二人にとってなんなのだろうか、
愛し合う二人は 昔からある自分の家の戸口の敷居を
わずかばかりすり減らす、彼らも多くの以前の人たちにならい
また未来の人に先立って……、軽やかに出入りして。

(第 28-40 詩行) 326

したがって、人間の存在理由が、「言う」ことであることが明確に示される。しかしそれは、あらゆる「言い得ぬ (unsäglich)」ものを言うのではない。すなわち、先にも登場している「苦痛」や「重苦しさ」や「愛の経験」といった内面的経験を形象化した「大地 (Erde)」やあるいは、その大地を含んだ「山の極み」したがって、人の内面そのものを言うことではない。そうではなくて、人間が言うべきは、こうした「大地」が育む「りんどう (Enzian)」という「獲得された言葉 (ein erworbenes Wort)」である。『転向』で示された詩人に対する反省の要求を顧慮すると、次のように解釈できるだろう。自己の内面である「山の極み」へと赴いた旅人は、その山旅という反省を通じて「りんどう」という「純粋な言葉」つまりある認識を獲得し、戻ってくるのである。この、山へと赴き、ある新たな発見をして帰ってくる旅人というのは、ジオルコウスキの定義する、ドイツ悲歌の語り手の典型でもあり、この「りんどう」を得るまでの道程が、反省であるという解釈の可能性を裏付けてくれるだろう。すなわち、これまでに記憶として蓄えられたイメージを、脱対象化しつつも反省することで、自己の内部を形成しつつ、その対象をより良く知る行為が、この「第 9 歌」の「言う」にも繰り返されていると言える。

さらに、本フレーズの後に、「愛しつつある者の感情の中ですべてのものが恍惚となる

こと」が「大地のひそかなたくらみ」であると述べられている。すなわち、「言う」ことの作用が、愛しつつある人の心の中に周囲の事物を取り込み、日常的な枠組みから解放する（＝恍惚となる）ということ、またそれが「大地」によって促されていることが示されている。

この「言う」が、このように事物を日常的な枠組みから、人の心の中へと解放することだということは、「言う」が次のような行為と並列されていることにも示唆されているようにも思われる。すなわち、先述のような、「（我々は）それを成そうとする、それを我々のつましい両の手に、満たされすぎたまなざしや言葉なき心に含めようとする、それになろうとする。」という事態がそこでは示唆されているのであろう。グアルディーニに従えば、「言う」とは人間が手から目、目から心の順に、「当地のもの」あるいは「事物」たる es を受け入れ、es になるということである³²⁷。一方このような「言う」によって、es を受け入れる側は、「es になろうとする」のである。とすると受け入れる側も、変化をこうむることになる。したがって、『転向』でみられた自己の拡張がここでも繰り返されていると言えよう。ひいては『転向』にて確認された、この「拡張」と同時になされうる、対象の脱日常的領域への解放も、言外に示されているだろう。したがって、「言う」は、上記のような人間の「es の受け入れ」及び「es への変容」とも同じ行為であると考えられる。

「内部の外には世界はどこにもない」と歌う「第7歌」³²⁸の第6節において、このような自己の拡張が説明されているという。

恋人たちよ、内部以外のどこにも世界はないであろう。私たちの
生は変容しつつ過ぎ去る。そして外部はますます
乏しいものとなり消えていく(…)
(…)

時代精神はもはや神殿を知らない。この、心情の、浪費を
私たちはより密やかに貯える。そうだ、かつて請われた事物、
仕えられ跪かれたものがなおその一つが残っている場合でも――、
それは在るがままの姿ですでに眼に見えぬものの中へ入っていく。
多くの人びとの眼にそれはもはや見えない、しかしその際彼らがそれを
内部に、列柱や立像たちとともに、より大きく建造するという得もなく！

(第50—62詩行) ³²⁹ (資料107)

事物が内部へと取り込まれることが要請されている本節に関し、コマーは「このパッセージは詩人が受容力を持つ必要、すなわち存在物のより大きな力へと開かれている必要を呼び起こす。こうした受容力を持つことによって得られるものは、物理的世界を変身させる能力と、意識の展開において前進する能力である。世界全体が意識の内に取り込まれ、物

理的世界と意識の相互作用がそれらを両方とも変身させる（…）。」³³⁰（資料 108）と述べている。コマーはここではこの自己の拡張が、世界全体を覆うレベルにまで引き上げられていると考えている。先の「第 1 歌」・「第 2 歌」で見られた「反省」が、『転向』を経てより広がりを持ったものと考えられている。コマーはこのような「言う」によって実践される自己の拡張が「日常的な現実性から脱却するという言語の能力」³³¹によって可能であることを示唆する。この言語の能力はロシア・フォーマリズムなどにおいて、20 世紀には既に主流となっていたという。したがって、コマーの発言は、この「言う」行為が架空の世界を描くことのできる、言語の虚構形成能力に負っているということを主張するための、一つの材料を与えてくれるものと言えるだろう。

上記のような「言う」と「愛」とは、いずれも事物を日常的枠組みから解放させる作用を持つがゆえに、同質的なものであると言えるだろう。さらに『転向』において考察されたように、「愛」はリルケの目指す新たな詩作の根源とも言うべきものであった³³²。興味深いのは、その同質性が強調されているように、「愛」も「言う」も、いずれもが「大地」から生じていることである³³³。すなわち、先述のように「言う」は、内面経験である「大地」そのものではないが、そこから得られる「りんどう」という「言葉」を「言う」ことである。また、「愛しつつある者の感情の中ですべてのものが恍惚となること」は「大地のひそかなたくらみ」であった。

ところでこの「大地」との類似イメージは、「第 3 歌 (*Die dritte Elegie*)」(1913)³³⁴ 第 3 節 (第 42-65 詩行) (資料 109) にも登場する。即ち性愛の衝動に襲われる青年の内部の山岳風景である。「第 3 歌」では、「第 2 歌」のハイライトでもあったリルケ的愛のテーマが拡張され、男女の愛の諸相とその問題が描かれている。「片や恋人が歌われる。もう片や、ああ、／隠された罪深き血の河神が」という冒頭のフレーズによって、女性と男性が対比されるところからこの詩は出発する。そこからそれぞれの愛し方、すなわち女性の非エロスの愛と男性のエロスの愛とについて語られるが、次第に中心は男性の愛し方へと向けられる。この「男性的愛」の根源を追求すべく「彼」と呼ばれる人物の内部へと視線が向けられ、そして、この「愛」の激しさやそれから逃れえぬ運命性が訴えられている。

彼は愛したのだ おのが内部のものを、おのが内部の原野を、
おのが内部のこの原生林を。そこは倒壊し 声もなく横たわっている樹の上に、
萌え出た若木の明るい緑して 彼の心が立っていた。彼は愛したのだ。彼はそこを去り、
自らの根をたどり、巨大な起源へと赴いた、
そこでは彼の小さな誕生がすでに古いものとなっていた。愛しながら
(第 53 - 57 詩行)³³⁵

すなわち、「彼の内部」は「原野」や「原生林」、はたまた「峡谷」と風景化されている。したがって、先の「第 9 歌」における「山の極み」と同様の、内面の形象化である。また、

やはり「第 9 歌」と同様にこのような内部の「原野」を若者が旅することで作品が展開しているのである。

彼はこのより古い血の中へ、あの恐ろしきものが なお父祖^{ちち}たちの血に
満ち足りて横たわっている、あの峡谷へと降りて行った。するとそこに棲む
どの恐ろしきものも彼を知っていて、気心知れた者同士の目配せを送った。
あまつさえ その恐るべきものは微笑みさえしたのだ…… 母よ あなたでさえ
そのように情のこもった微笑を見せたことはめったになかった。このように
微笑みかけられて、どうして彼がそれを愛さずにいられよう。あなたを愛する前に
彼はそれを愛したのです。なぜなら あなたが彼を身ごもったとき既に、
それは 胎児の彼を浮かべていた水に溶け込んでいたのですから。

(第 58 - 65 詩行) 336

この旅は山ではなく、谷へと向かうものである。それは、先述のように男性的愛の起源を巡るものである。若者はより古い血へと降りていく。すると、そこには「父祖たち」を飲み込んだ「恐ろしきもの」がいたのである。つまり、この「恐ろしきもの」こそ、男性的愛の起源であろう。自分を生んだ先祖たちである「父祖たち」が、皆この「恐ろしきもの」に飲み込まれている、すなわち、男性は古よりこの男性的愛からは逃れられたことがないのである。それどころか、母親が若者を生むよりも先に、彼はこの「恐ろしきもの」を愛してきたというほど、この男性的愛は、宿命的なのである。くりかえしになるが、この「恐ろしきもの」が住まうところこそ、彼の内部の下方、つまり「峡谷」である。「峡谷」の深さもまた、地層の下部を想像させ、男性的愛の起源の古さ、ひいてはその起源の古さゆえの必然性をも強調するだろう。言い換えれば、この「峡谷」は、内的動因の必然性を表現しうるのではないだろうか。

「第 9 歌」の「大地」もまた、「第 3 歌」の山岳風景同様、人間の内面の形象化であった。奇妙なことに、この「大地」も、「峡谷」も、それぞれ山と谷という地形の差異はあったとしても、どちらも地面そのものにかかわるモチーフである。さらに、この「大地」が、「愛」や「言う」を促しているという構図は、「第 3 歌」の男性的愛を促す峡谷と類似したものだといえるだろう。したがってこの「大地」も、「峡谷」と同様、必然性をもった内的動因を含んでいるのではないか。即ち脱日常的性格をもった「言う」・「愛」の存在が、この「大地」によって必然性を与えられているのではないだろうか。

さらにこの「大地」は「第 9 歌」の第 7 節にも登場する。「言う」を通じ、事物が変身することが「大地」の委託だと繰り返され、「おまえ (=大地) の神聖な着想はうちとけた死なのである (dein heiliger Einfall ist der vertrauliche Tod)」と言われているのである。「うちとけた死」は、生から切り離された外部的「死」ではなく、先述のような、生の一部としての、かつ脱日常的なリルケ的「死」だと考えられる。ここで、「うちとけた死」の源も

また、「大地」なのである。したがって、「死」・「愛」・「詩作」は、「大地」によってその存在に必然性が与えられていると言えるだろう。またさらに、この三者は「大地」によって結び付けられてもいるのではないだろうか。

「死」は、これまで述べてきたように、リルケ的な本来の意味においては生の一部であり、また「愛」と同じく脱日常的性格が認められた。しかし、「死」は、「愛」ほどは詩作の行為そのものとの関わりが深くないように思われる。すなわち、「愛」は『転向』で見られたように「知る」ことであり、事物の認識を含めた詩作の営みの根本に置かれていた。しかし「死」はその詩作によって開示されるメッセージであるなどして、関わりはあるものの、詩作のメカニズムを構成するものとしては姿を現してはこなかったと言えよう。したがって、「死」が「大地」を通じて、「愛」と同様に、詩作の行為と結び付けられていることは、奇妙なことのようと思われる。

では、このような「言う」・「愛」・「死」の三者をわざわざ結び付けていることについては、どのように考えれば良いのであろうか。ここで、先に挙げた「愛」と「死」と芸術の、ロマン主義的親和性をリルケが意識していたという可能性が挙げられる。しかし残念ながら、彼自身が『ルツィンデ』等のテキストに触れたという発言は確認されていない。またしかし、先にも確認したようにリルケにおける「愛」・「死」・「詩作」の持つ「脱日常性」という性格、それにこれら三者の親和性はロマン主義のそれと非常に似通っている。さらに彼は生涯を通じ、ニーチェの恋人でもあったザロメとの親交があり、彼女を通じてこのような「愛と死」の発想に触れていた可能性がある。もしくは、『悲歌』執筆時のリルケには、ロマン主義、あるいはその前後の時期の作家、即ちクロップシュトックやゲーテ、ヘルダーリーンを読書していたことが知られている³³⁷。

他方、一口にロマン主義と言っても、多岐にわたっており、上記のような読書が「愛と死」の発想を与えたというには尚早だという指摘があろう。しかしこうした読書には、キッペンベルクがリルケにゲーテを、ヘリングラートがヘルダーリーンを紹介しているように、精通者との交流が介在している。したがって、作家やその周辺の情報、リルケが折に触れて耳にしていることは十分に考えられる。なお、クロップシュトックを通じてリルケがノヴァーリスと死の賛美を共有したことも考えられるというヴォトケの指摘³³⁸もある。

さて、「愛と死」は、ロマン主義以来の伝統である「芸術」との親和性の故に、リルケの詩作をある種、権威付けることができるのではないか。彼の詩作における「自己の拡張」は、いわば物理的には不可能なものであり、詩的・文学的にのみ可能な行為である。したがってこのような「自己の拡張」はコマーの示唆する「日常的な現実性から脱却するという言語の能力」、つまり彼の詩の虚構性を前提とする。むしろこうした虚構性を利用して、架空の自己を形成し、その内部へと言語を囲い込んで、外的日常的な対象と言語との不和を回避することこそ、言語危機を解決するひとつの方策だろう。しかし後にも述べるように、こうした真理性を度外視した虚構的発言は、芸術に真理性を要求する立場からすれば、時として単なる言葉遊びのような虚無的なものと思われかねない。故に、「虚構であること」

に何がしかの意味を与える必要があるが、ロマン主義的「愛と死」こそがそれをなしうるだろう。先述のように、ロマン主義が追及するのは「この世を越えた彼岸」³³⁹であり、「愛と死」はその一つの究極の形である。またロマン主義的芸術作品は、虚構性というある種の脱日常的性格を持つために、彼岸的なものを限りなく表現する。虚構性とは、現実に関われぬ自由な芸術的表現の印だと言えよう。

教養ある読者ならば、リルケの『悲歌』における「愛と死」というテーマに、ロマン主義的思想が響いているのを感じ取るかもしれない。つまり、読者は、リルケがロマン主義の系譜に属しているということに気づくのである。そうして、彼らはロマン主義的「愛と死」の概念が、当時理想とされた虚構的芸術の概念と、根を同じくしていることに思い至るのではないだろうか。先述のワグナーの例にも窺われるように、ロマン主義は既に権威ある伝統の一部となっていたと考えられる。したがって、リルケはこのような伝統に与しているという印象を読者に与えることによって、自らの虚構的詩作を、既に確立された思想に則ったものとして権威づけようとしていたのではないだろうか。すなわち、リルケは外部の現実から切り離された詩作を、単なる無意味な虚構ではなく、ロマン主義の系譜に連なる、脱日常的な「芸術」として正当化しようとしていたのではないだろうかと考えられるのである。

しかし一方で、こうしたリルケ的「愛」・「死」・そして詩作（言語および虚構）と、ロマン主義的なそれらとの間には、いくつかの違いも指摘されるであろう。リルケ的な「愛」が相手からの答えを求めず、また日常的な所有の愛を避ける為にエロスの愛を拒絶するのに対し、ロマン主義的「愛」は官能的な愛を認める立場にある。また、リルケ的「死」も、ロマン主義的「死」も、ともに脱日常性的性格を帯びてはいるが、リルケのそれがあくまで生の一部として意識されているのに対し、ロマン主義的「死」はより彼岸的な性格を付与され、救いの一つと見なされている³⁴⁰。さらに、リルケ的脱日常は、はかないこの世のものを日常的な枠組みから解放することで、永遠化する心的領域であるのに対し、ロマン主義の脱日常は「この世を越えた彼岸」である。リルケの虚構即ち芸術作品は、飽くまで架空の世界を人工的に形成する詩的空間であるのに対し、ロマン主義の虚構は、彼岸を表現しうる媒体、あるいは彼岸そのものの体現である。リルケにとっての言語は対象を捉えることができないのに対し、ロマン主義にとって言語は、彼岸を表現しうる。つまり、リルケは彼岸への到達過程としての変容を架空のものとして追及するが、ロマン主義は到達地点としての彼岸を現実として追及するのである。

このように、両者には相違する部分もいくつかあり、リルケがロマン主義的伝統を取り入れるのは難しいのではないかという疑問も生じるだろう。しかし、先にも触れたように、完結した詩的空間形成のための悲歌形式の大胆な取り入れや、「第2歌」におけるアッティカの墓標に彫られた身振りが、コンテクストの異なる『マリアの生涯』においても用いられていることから、リルケはこうした技法やモチーフの使用に関してはかなり柔軟な姿勢を見せていたことが窺われる。したがって、こうした相容れぬ部分を含むロマン主義的

思想を、リルケが自身の詩作のために戦略的に取り入れている可能性は考えられないことではないだろう。

またあるいは両者には共通点もある。両者は上記のような「脱日常」や「虚構」を各々追及するが、その根底には理性的な近代への批判の精神があることだ。この近代批判的性格を同じくする点を手掛りに、リルケはロマン主義的な「愛と死」の発想を引き込み、自らの虚構的作品を芸術として権威付けようとしたのではないか。

このように、「危機」を通じてリルケは、言語に対する考えをすっかり改めていると言えるだろう。彼が、『手記』完成以降に直面した、対象に無関係であり、またその対象を再現しえない言語は、『悲歌』を通じて、イマジナリーな叙述・形成能力を持つ言語へと姿を変えている。リルケがこの新たな言語を追求することを後押ししたのが、ロマン主義的「愛と死」を意識した「愛」と「死」というテーマであると言えるのではないか。

おわりに

以上のようなリルケの詩作は、日常的に実在しない事物の表現を行いうる言語の虚構性を意識し、またそれを大いに利用したものである。したがって、中期のいわば造形芸術的なリアリティを目指したものに比して、後期のそれは、ある意味ではより文学の特性を生かした表現を行ったものともいえるだろう。

このような虚構表現を、便宜上、実在的なシニフィエなきシニフィアンと言い換えるなら、彼の詩作表現は、20世紀初頭の文芸の動向において、しばしば試みられていることでもある。例えば、リルケの同時代人であり、また彼が書簡の中で賞賛した、表現主義詩人のゲオルク・トラークルにも同様の傾向が見られる。彼の属すとされる表現主義自体が、概ね、個人の内面を表現しようとした結果、反リアリズム的性格を帯びたことはよく知られている。とりわけ、その特徴的な技法である、並列の技法と呼ばれる語の列挙や、あるいはモンタージュによって、固定的なフォルムの解体が目指されていたことからそれは十分に窺われることだろう。これらの技法を用いて書かれた『ヘーリアン (*Helian*)』(1913)や『夢の中のゼバスティアン (*Sebastian im Traum*)』(1915)には、興味深い特徴が共通してあるという。すなわち、植和田が述べるには、いずれの作品も、タイトルにその名を掲げた「ヘーリアン」という人物も「ゼバスティアン」という人物も、その作品中にはほとんど姿を現さないのである。植和田が「ヘーリアン」については次のように述べている。

詩のタイトルの仮想的固有名ヘーリアンは、最終第五章に漸く、わずかに一回、属格形で現れるのみであり(…)、五篇の各連詩間を関連づける人格的表象は見出せず、読み手の直覚に委ねられているのである³⁴¹。

という。さらに彼は、「ゼバスティアン」についても、

また、この詩でも、表題の固有名ゼバスティアンは、最終行に一回（属格）現れるのみである³⁴²。

と指摘している。また『ヘーリアン』に関して、表現主義研究者の瀧田は、次のように述べている。

「ヘーリアン」の名は、此の最終章のいわば発狂の確認の瞬間に、しかも何気なく告げられているに過ぎない。(…) 発狂と言われる状態を主観的に表現することは不可能である。トラークルは、此のどこにも存在しないものを「ヘーリアン」と名付けたことがわかる³⁴³。

「ヘーリアン」とは、発狂の状態という、それこそ言語に絶した、「どこにも存在しないもの」のシニフィアンだと言えるかもしれない。

ダダイズムもまた、そうしたシニフィエなきシニフィアンの形成を試みた一派として挙げられるであろう。マルセル・レイモンによるダダイズムに関する指摘がある。

いわゆる絶対のダダの詩というものについては、それが最も目覚ましい支離滅裂感を与えるであろうことは自明である。すなわち、(…) 句のかけら、解体された統語法、時には近代の広告に借りうけた表明だ。これが無意識的なものの声なのか。(…) 詩人が到達しようと努めるこの純粹性と完璧な不在の状態の中で、ことばはその代弁者としての役割を捨て、自立的存在を熱望し、混乱した非論理的な喜びを語るだろう³⁴⁴。

すなわち、理性批判による無意識性の追求が、人間の主体を離れた、したがって自律的な言語そのものの表現の追求へと連なり、そのためにさまざまな実験が試みられたのである。

このような活動の中でも、フーゴ・バル（Hugo Ball, 1886-1927）の音声詩（Lautgedichte）はその最もラディカルなものとして特筆に価するであろう。彼は新聞、すなわちジャーナリズムやマスメディアによって、言語が陳腐化し、力を失っていると考える。そこで、彼は言語をシンタクスや文法はおろか、単語すらも解体し、音声のみで構成された音声詩を考案した³⁴⁵。このような言語の解体によって、言語は旧来の意味から解放され、自律的なシニフィアンへと作りかえられたのである。またさらに、このような、言語を諸要素へと還元するダダの手法は、戦後のコンクレーテ・ポエジーに引き継がれ、ハイセンビュッテル（Helmut Heißenbüttel, 1921-1996）らによって理論化され、実践されたと言われている³⁴⁶。

一方で、芸術の価値を、物事の真の姿を示しうるか否か、すなわち真理性を規準にしてはかろうとする考え方が、古代ギリシャのミメシス以来あるのも確かである。すなわち、

西村が述べるには、そもそも、「外的自然の認識の真理性」を求めるミメーシスで論じられ、価値付けられてきた芸術作品は、ゲーテ以降、「天才というきわだった精神に宿る内的理念」³⁴⁷という内的真理のミメーシスとして考えられるようになっている。それは、ロマン主義以降いわば伝統となり、象徴主義においても、引き継がれていると言えよう。マルセル・レイモンの解説³⁴⁸を参照する。

(…) ボードレーは外部の自然に直面して極度に顕著な態度を採用する。かれは自然の中に、自身で、自身のために存在する現実をではなくて、アナロジーの無限の貯蔵庫を、また想像力に対する一種の刺戟剤を見る。(…)

レイモンは、ボードレーにとって外部の自然というよりむしろ、それによって掻き立てられた詩人自身の想像が表現対象であると言う。彼は続けて、

(…) 詩人が感覚世界でとりだすものは、自分自身の、またはその夢の象徴的ビジョンをつくりだすものだ。かれは自分自身の魂を表現する手段を感覚世界にもとめる。(…)

と述べている。したがって、詩人の想像、すなわち詩人の内部の出来事が表現対象であるものの、その内的出来事はあくまで感覚世界に端を発しているのだと言う。外的自然によってこのように引き起こされた詩人の内部の出来事について、レイモンはさらに次のように語っている。

(…) 自然は魂に自らを見る可能性を、超自然的なものに自らを明らかにする可能性を与えるのでなければ、なんの役に立ちうるであろうか。瞑想のはてに於て詩人に姿をあらわすのは、「くらくしておくぶかい統一」である。それは詩人を侵すあらゆるものの相互融即の混乱した予感、それらのコレスポンドと、根本的な一致の予感なのである。

すなわち詩人の内部で姿をあらわすのは、「くらくしておくぶかい統一」と呼ばれる、あらゆるものの存在の根底にあり、またそれらを結び付ける形而上的基礎だと考えられる。つまりレイモンの説では、彼岸的なものに通ずる内面(魂)が、象徴主義の詩の表現対象であるが、それは感覚世界の表現を通じてなされ得る。ここには、芸術作品が内的真理の表現をするものであるという考えが、複雑化されたかたちで引き継がれていることが見て取れよう。またさらに、それは現代なおも息づいているといえる。フィクションというもののありかたを考察する中で、西村が、ハイデガー、ガダマー、アドルノを挙げ、「作品を介しての内的真理のかくれない開示とその享受という基本構図はかわらない」³⁴⁹、と、芸術における真理要求の根強さを指摘している。あるいはドイツ以外の国における思想にも同様に、芸術に対する真理要求が見て取れよう。例えば、「(…) 生活の必要性と言語とによって織

りなされる一般性や類似性のヴェールを引き裂き、現実が示す独自性や個性を明かしてみせること、ベルクソンにとって芸術の役割とはそのようなものである」³⁵⁰と、ベルクソンにおいてもこのような芸術への真理性要求の発想に言及が見られる。

あるいは、このような芸術作品への真理性要求という伝統においては、現実には存在しないものの表現も、いわば条件付きで受け入れられてきたと言えるだろう。すなわち、一見実在しないように思われるものの表現も、日常世界の慣習的なものの見方から解放された事物の真の姿であるとして、肯定されてきたのだと考えられる。他方、非現実的なものの表現は、作家の内的真理としてならば、実在の確認が困難もしくは不可能なものであるにもかかわらず、実在を想定されているものの表現として受け入れられてきたのではないだろうか。言い換えれば、これらの「真理」は飽くまで実在を予め決定されたものであり、芸術作品はこのような「実在する」「真理」をシニフィエとしたシニフィアンとして捉えられてきたのである。したがって、芸術作品は、真理という自分以外の何ものかを表現するものであったとも言えるだろう。こうした立場からすれば、シニフィエそのものを放棄するシニフィアンという芸術作品は、意義を持たぬものとなりかねないのではないだろうか。

実際、マルセル・レイモンは、ダダイズムの実験的な作品に関し、次のように述べている³⁵¹。

おそらくひとはこうしたことばの連合をいつくしむ権利を持っているだろう。(…) しながら、ある錬金石が生み出されるつぼのうえにひとがかがみこむように、ある打ち勝ちがたい傾向があつて、このことばの化学に関心を抱くように強いるのだ。(…)

彼は言語の実験には打ち勝ちがたい魅力があることを、ひとまずは認めている。しかし、このような実験にはある問題があると言う。

要するに、ある個々の場合に於て、つねに問題になるのは、ひとが(…) 伝統的な連合関係をこわそうとするたびに生じてくる言語上の結果がはたして重要でない遊びに他ならないかどうかを知ること、また、その結果がある状況にあつてほとんどわれわれの知らぬうちに真正の存在をもって、それが何であれ、なにかに交感することができるかどうかを知ることである。

すなわち、刺激的な実験が、その実験だけに留まってしまうということである。言い換えれば、言語の意味性を破壊するようなダダイズムの言語実験に「何の意味があるのか」ということが問われている。さらにレイモンは、このような実験によって得られる結果を次のように考えている。

(…) むしろぼくらはそれらを、ぼくらが意識しない、またはたんに漠然とした意識しか

もたない現実の露呈、徴しとして、またすべての存在が関係する精神界の断続的な鼓動として、考えるべきではないだろうか。

すなわち、レイモンは、「意識されない現実の露呈」、つまり作品における真理の開示という、これまでに述べてきた伝統的な作品の価値観において、ダダイズム的実験の正当性を認めていると言えよう。あるいは、詩人バル自身もまたこう述べている。「主義主張に代わって、シンメトリとリズムを作り出すこと。世界秩序と国家活動を文章成分かあるいは絵筆のひとはげに変えることによって、それらの誤りを証明すること」³⁵²と。あるいは、他方先の音声詩を考案してからも、「宗教的儀式文は、司祭によって執り行われる詩だ。詩は現実を転化したものだ。宗教的儀式文は転化された詩だ。ミサは転化された悲劇だ。」³⁵³とも語っている。後者は後にカトリックへと回帰する詩人の独自の思想が入り込んではいないものの、彼の詩の意義、とりわけそのリアリティとの関連においてその意義が主張されている。

リルケも同様に、自らの作品の虚構性に意味づけをする必要に駆られ、ロマン主義的「愛と死」の概念を借り、伝統による権威付けをしたのではないかというのが本研究での主張のひとつである。こうしたリルケのシニフィエなきシニフィアンは、フレーゲ、ラッセル、ストローソンらによって論じられ、西村によってなおも問われる、実在しないものの表現、もしくは虚構のあり方を考察するうえでのひとつの材料をもたらすだろう³⁵⁴。

また、いわゆるリルケイメージに新たな側面が加えられるかもしれない。従来のリルケイメージでは、例えば、本研究で主に参照するシェパードにおいては、新しい世界観を受け入れるのにためらいを見せ、過去の世界観に固執する保守的な態度が読み取られていた。あるいは、植和田によって、中期においてこれまでの抒情詩の枠を超えた脱・情緒的な事物詩を試みるなど、実験的な詩作を行いつつも、「ドイツ的伝統・因習につながる感傷的・観念的・宗教代償的傾向」を持つという、詩人の前衛と伝統との中間的な性格が確認されている³⁵⁵。他方ヴォトケによって、リルケが当時の表現主義の実験には難色を示していることが指摘されている³⁵⁶。これまでリルケ研究の、少なくとも彼の言語危機に関する研究におけるリルケイメージは、どちらかといえばコンサバティブな面が強調されてきたと言えるのではないだろうか。

マイヤーが主張する、終生変わらぬ図像的表現への詩人の好みもあろうが、これまで見てきたように、確かにリルケの詩は、単語を音声にまで解体し、言語の意味性を破棄するようなものではない。しかし、シニフィエなきシニフィアン形成の試みという点では、他の、いわゆる前衛的な同時代の詩人と共通しているのは先にも見たとおりである。したがって、リルケのより「前衛的」な面を強調することも可能だろう。しかし、そのシニフィエなきシニフィアンは、ドイツロマン主義の伝統を継承したものであり、この伝統によって正当化されているとも思われる。すなわち、ここで、リルケの詩が伝統的なものと前衛的なものとの、いずれをも併せ持つという、植和田の述べるような中間的な性格があらた

めて確認される。このような性格を認めると同時に、またさらに、この「中間的な性格」を、リルケのバランス感覚のあらわれとして、特徴付けることができるだろう。すなわち、先述のように、なおも「芸術作品が外的ないし内的リアリティの反映である」という発想が生きているなかで、より前衛的ともいえるシニフィエなきシニフィアンという表現を、意義あるものとして受け入れられるよう伝統を利用するというバランス感覚である。

リルケのこうしたバランス感覚からは、当時の彼を取り囲む 20 世紀初頭の状況がより生き生きと見て取れる。すなわち、さまざまな価値観が変動しつつも、それを受け入れるのにはまだ大いにためらわれたり³⁵⁷、どうにか適応しようと工夫がされたりしている状況である。こうした混乱の状況は、しかし、さまざまな新しい発想を生み、現在の我々の思考をかなり直接的に形作っているだろう。ゆえに、すでに多く言及され、探求されてはいるものの、この 20 世紀初頭という時代やそこに生きた詩人たちは、なおも我々の関心の的であり続けるのである。

註

- 1 植和田光晴『R.M.リルケ言語的転向の軌跡：作品と書簡にたどる』、朝日出版社、2001年、24-25頁。
- 2 “Rilke did not choose the way of hallucination, the ‘immense et raisonné dérèglement de tous les sens’”, Anthony Stephens, *Rainer Maria Rilke's Gedichte an die Nacht: an essay in interpretation*, University Press, Cambridge, 1972, p. 225.
- 3 この区分は富士川英郎の『リルケ：人と作品』（東和社、1952）を参照したものである（93-209頁）。したがって本研究でも、リルケが処女詩集『人生と小曲（*Lieben und Lieder*）』を出版した1984年を彼の詩人としてのキャリアの出発点とし、リルケの初期をここから始めている。次いでリルケがパリに移った1902年を中期の始まりとし、この中期最後の作品『マルテの手記』出版後に、制作不振に突入する1910年を後期の始まり、とする。なお、富士川はこの3時期を「第1期」、「第2期」、「晩年」として区分している。本研究ではこの富士川の区分に従うが、それぞれを初期・中期・後期と名称を変更する。しかしそれはあくまでも便宜上そうしているだけのものである。例えば『時祷集』や『形象詩集』などの作品は初期と中期をまたいで成立し、両者の詩の内容もまた、中期への過渡的な性質を帯びている。
- 4 Sandra Kluwe, *Krisis und Kairos: Rilkes Sprachscheidung und ihre productive Wendung*, GRIN Verlag, München, 1999, S. 72.
- 5 Friedrich Wilhelm Wodtke, „Das Problem der Sprache beim späten Rilke“, *Orbis Litterarum*, Volum11, Issue1-2, 1956, S. 71.
- 6 Wodtke, S. 78, „diese zunächst noch ungeschiedene Krise der dichterischen Existenz und der dichterischen Sprache“.
- 7 Richard Sheppard, “From the “*Neue Gedichte*” to the “*Duineser Elegien*”: Rilke's *Chandos Crisis*”, *The Modern Language Review*, Vol. 68, No. 3, 1973, p. 578.
- 8 Kluwe, S. 5.
- 9 植和田 5-6 頁。
- 10 植和田 9 頁。
- 11 植和田 98 頁。
- 12 植和田 83 頁。
- 13 ヤーコプ・J・シュタイナー著 内藤道雄訳 『リルケにおける言葉の主題性』（塚越敏・田口義弘編『リルケ論集』、国文社、1976年、150-195頁所収）、151-152頁。
- 14 J・シュタイナー182頁。
- 15 熊沢秀哉「リルケと言葉 -リルケにおける言葉と外部対象の問題性-」、岐阜聖徳学園大学紀要、外国語学部編(51)、1-13頁所収、岐阜聖徳学園大学、2012年、7頁。
- 16 熊沢 10 頁。
- 17 例えばコマヤや塚越がこうした事物の言語化に言及している。クルーヴェもまた同様の指摘を行っており、本研究ではクルーヴェのものを特に参照している。
- 18 Vgl. Ulrich Fülleborn, *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes: Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis*, C. Winter, Heidelberg, 1960, S.21-33.
- 19 Wodtke, S. 77.
- 20 Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, Max Niehans Verlag AG. Zürich und Insel Verlag Wiesbaden, 1952, S. 120（以下、*Briefwechsel*と表記）。
- 21 後に参照するように、直接シェパードを引いているわけではないが、クルーヴェも後期リルケ作品における虚構性に言及している。
- 22 『リルケ書簡集』（2）人文書院、1968年、378頁所収の1923年12月23日付、ナンニー・フォン・エッシャー宛の書簡より。（原文はRainer Maria Rilke, *Gesammelte Briefe*

in sechs Bänden, Rinsen Book, Kyoto, 1977, Bd. 5, S.229-231.所収)。以下、『リルケ書簡集』邦訳(巻号)及び原文(Bd.)と表記。

23 例えば植和田は、リルケ的愛を、実存的・倫理的要請に応えるものであると同時に、それによって、周囲から孤立した「私」とその周囲とを、あるべき調和的な姿へと促す、「一種触媒的な言語機能」(植和田 99 頁)を寓意するものとして解釈する。しかしそれは『マルテの手記』のベッティーネに指摘されたものであり、『ドゥイノの悲歌』における言語危機の解決という話題と関連したものではない。

24 堺雅志「初期トーマス・マンと言語危機——『幻滅』、『飢えたる人々』をめぐって——」、『九州ドイツ文学』(8)、16-28 頁所収、九州大学独文学会、1994 年、16 頁。

25 堺 16 頁。

26 この Chandos をどのように読むかということについては、「チャンドス」とするのが一般的であるが、「シャンドス」とする研究者もいる。小岸昭は、「シャンドス卿とフランシス・ベーコン」(ドイツ文学研究(32)(1987年)、62-95 頁所収)において、この Chandos という名前の読みをどうするかということに絡めて、自身の論の動機に触れている。すなわち、「なによりもまず、ホフマンスタールの『ある手紙』の差し出し人 Chandos とは正式にはどのように発音するのだろうか。学会誌や大学紀要のたぐいでも、あるいは翻訳や最新の大百科事典(平凡社)などでも、Chandos は例外なく「チャンドス」と表記されており、そこには何ひとつ疑問の余地がないように見える。ドイツ人に尋ねても、当然のことのように「チャンドス!」という答えが返ってくる。だが、ある時ドゥーデンの発音辞典およびブロックハウスで Chandos が「シャンドス」とフランス語風に表記されているのを見て以来、今まで自明のことと置いていたことが急にぐらつきだし、それによって当該の『手紙』をもう一度新しい目で読み直してみようとする興味をそそられた。(…)チャンドスかシャンドスか、とりあえず乙の問題に結着をつける意味で、ここではドゥーデンおよびブロックハウスの表記にしたがって論を進めたい。」(小岸 62 頁)。

27 ホフマンスタール著 檜山哲彦訳『チャンドス卿の手紙：他十篇』、岩波書店(岩波文庫)、1991 年、102 頁及び Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 7, *Erzählungen; Erfundene Gespräche und Briefe; Reisen*, S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1958. S. 461 (以下、『手紙』邦訳及び原文と表記)。

28 『手紙』邦訳：104 頁、原文：S. 462。

29 植和田 10 頁。

30 『手紙』邦訳：107-108 頁、原文：S. 463f。

31 H.ブロッホ 著 菊盛英夫訳『ホフマンスタールとその時代：二十世紀文学の運命』、筑摩書房、1971 年、175 頁。

32 同上。

33 『手紙』邦訳：109 頁、原文：S.465。

34 『手紙』邦訳：109 頁、原文：S.465。

35 『手紙』邦訳：111 頁、原文：S.465f。なお、*Es wurden mir auch im familiären und hausbackenen Gespräch alle die Urteile, die leichthin und mit schlafwandelnder Sicherheit abgegeben zu werden pflegen, so bedenklich daß ich aufhören mußte, an solchen Gesprächen irgend teilzunehmen.*を、参照した邦訳では「気の置けない普通の会話にあっても、たやすく眠ったままでさえ確実にできるような判断がすべて容易ならぬものに思え、そうした会話に加わることすらやめざるをえなくなったのです。」となっている。しかしこの一文で用いられている本動詞は *wurden*、すなわち「…になる」という意味の *werden* の過去形である。よって、「たやすく眠ったままでさえ確実にできるような判断がすべて容易ならぬものに思え」は、「たやすく眠ったままでさえ確実にできるような判断がすべて容易ならぬものとなり」と訳されるべきであろう。また、参照した訳ではこの文に現れる *mir* が訳されていない。以上の二点を顧慮し、本文中では参照した訳を一部変更し

て引いている。

36 『手紙』邦訳：112 頁、原文：S. 467、„freudige und belebende Augenblick“。

37 『手紙』邦訳：112 頁、原文：S. 467。

38 『手紙』邦訳：116 頁、原文、S. 469。なお、es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte を、参照した邦訳では、「これらせめぎあう物質のいずれのうちへも、わたしは流れ込んでゆけるのです。」となっている。しかし、この文には keine と nicht による二重否定の表現が盛り込まれており、そこに留意すべきであろう。したがって、本件研究ではその箇所を、「これらせめぎあう物質のいずれのうちへも、わたしは流れ込んでゆけないわけではないのです。」に変更している。また、次ぐ Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen の訳も、参照した訳においては mir が訳されていなかったもので、本研究で引用する際は、「わたしには」という一語を補っている。

39 アリストテレス著 戸塚七郎訳『弁論術』、岩波書店(岩波文庫)、1992 年、347 頁。

40 森本浩一「比喩を読む——ホフマンスタール、リルケ、カフカにおける「言語」の前景化の諸相」、『ドイツ文学論集小栗浩教授退官記念』、684-712 頁所収、東洋出版、1984 年、689 頁。

41 植和田 22 頁。

42 あるいは古川は、「第一次世界大戦と言語危機——ホフマンスタール、カフカ、ヴィトゲンシュタインの事例から——」(『表現技術研究』(4)、左 9-左 22 頁所収、広島大学表現技術プロジェクト研究センター、2008 年) ホフマンスタールが『手紙』において見せた伝統的な叙述のスタイルに関し、それを貫くことこそ、ホフマンスタールにとっては重要であったと論じている。『手紙』が書かれた当時、彼の祖国オーストリアの文化や伝統が衰退しつつあった。ホフマンスタールはこの滅びゆく文化の継承と再生を試みるため、端正な文体をくずさなかったのではないかと古川は考察している。

43 堺 17 頁。

44 Ulrich Dittmann, *Sprachbewußtsein und Redeformen im Werk Thomas Manns*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1969, S. 37.

45 トオマス・マン著 実吉捷郎訳『トオマス・マン短篇集』、岩波書店(岩波文庫)、1979 年、18 頁参照。Vgl. Thomas Mann, *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Bd. 8, *Frühe Erzählungen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1981, S. 190 (以下トーマス・マン『短編』邦訳及び原文と表記)。

46 トーマス・マン『短編』邦訳：20 頁、原文、S. 192。

47 Dittmann, S. 37.

48 トーマス・マン『短編』邦訳：140 頁、原文：S. 73。

49 トーマス・マン『短編』邦訳：141 頁、原文：S. 73f.

50 Dittmann, S.37f. 作品の引用箇所は、トーマス・マン『短編』邦訳：37 頁、原文：S. 37f. に相当。

51 他の箇所でもゲルダに対するフリーデマンの印象や反応は、語り手が彼女の服装や容姿を細密に描写するのとは対照的に、断片的であるか、あるいは彼女をじっと見ることができず、「目を伏せて」(邦訳：151 頁、原文：S. 82) さえている。

52 トーマス・マン『短編』邦訳：171 頁、原文：S. 97、„stammelte er mit einer unmenschlichen, keuchenden Stimme“。

53 Kluwe, S. 56, „Der Chorismos der Sprache ist, (...) ein bereits in der Antike vieldiskutiertes(原文ママ) Problem.“ なおこのコリスモス (Chorismos) とは、そもそも「離れて存在する」の意味のギリシア語である。ブリタニカ国際大百科事典(小項目電子辞書版、2008)によれば、アリストテレスがプラトン学派のイデア論を評するために用いた言葉であるという。個物から離れて独立に存在するとされていたイデアを、アリストテ

レスはそうではないとする。すなわち、彼はアイデアが多くのもに普遍的に述語づけられる類概念のようなものであると考える。したがって、この場合、アイデアと事物が離れたものとも結びついたものとも考えられるように、言語もそれがさす事物と離れたものとも結び付いたものとも考えられてきたことを指すと考えられる。

54 ノヴァーリス著 今泉文子訳、『ノヴァーリス作品集 1』、筑摩書房（ちくま文庫）、2006年、187頁、Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2, *Das philosophisch-theoretische Werk*, Carl Hanser Verlag, München, 1978, S. 438（以下、ノヴァーリス『独白』邦訳及び原文と表記）。

55 Kluwe, S. 59.

56 ノヴァーリス『独白』邦訳：187頁、原文：S.438, „ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß“.

57 Ebd. „daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die errlichsten,originellsten Wahrheiten ausspricht.“

58 ニーチェ『悲劇の誕生』秋山英夫訳、岩波書店（岩波文庫）、1966年、178頁、Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Bd. 1, Carl Hanser Verlag, München, 1954, S. 91（以下、『悲劇の誕生』邦訳及び原文と表記）。

59 『悲劇の誕生』邦訳：185頁、原文：S. 94。

60 Dittmann, S. 27, „Nur in Annäherung an die Musik, als Lyrik, wird den Wörtern eine ähnliche Kraft zugestanden.“

61 Ebd. „sie werden an einem neuen Maßstab gemessen, an der Möglichkeit, die Dinge zu erfassen.“

62 Dittmann, S. 28.

63 ニーチェ著 渡辺二郎訳『ニーチェ全集（第3巻、哲学者の書）』、理想社、1965年、298頁、Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Carl Hanser Verlag, München, 1954, Bd. 3, S. 311（以下、『道徳外の意味における真理と虚偽について』邦訳及び原文と表記）。

64 『道徳外の意味における真理と虚偽について』邦訳：298頁、原文：S. 311, „eine gleichmäßig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge“.

65 『道徳外の意味における真理と虚偽について』邦訳：299頁、原文：S. 311。

66 『道徳外の意味における真理と虚偽について』邦訳：298頁、原文：S. 311。なお、参照した邦訳では *die Gesetzgebung der Sprache* は、「言葉の立法」と訳されているが、用語の統一のため、本研究では「言語の立法」に変更している。

67 『道徳外の意味における真理と虚偽について』邦訳：299-300頁、原文：S. 312。

68 『道徳外の意味における真理と虚偽について』邦訳：300頁、原文：S. 312。

69 『道徳外の意味における真理と虚偽について』邦訳：302頁、原文：S. 314。

70 Dittmann, S. 30.

71 富士川 75頁。

72 ブロッホ 63頁。

73 ブロッホ 57頁参照。

74 ニーチェ、『ツァラトウストラはこう言った』上下巻、氷上英廣訳、岩波書店（岩波文庫）、1970年（下巻、54-56頁、Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, München, 1954, S. 425（以下『ツァラトウストラはこう言った』邦訳及び原文と表記）。

75 Wodtke, S. 92.

76 堺 18頁。

77 Kluwe, S. 23.

78 Dittmann, S. 23.

79 Dittmann, S. 30.

80 植和田 20頁。

81 植和田 22頁。

-
- 82 ブロッホ 184 頁。
83 ブロッホ 187 頁。
84 ブロッホ 186 頁。
85 ブロッホ 178 頁。
86 ブロッホ 186 頁。
87 同上。
88 孟真理「トーマス・マン『大公殿下』試論：言語の危機とその克服」、ドイツ文学 (78)、120-129 頁所収、日本独文学会、1987 年、122 頁。
89 孟 123 頁。
90 孟 127 頁。
91 Dittmann, S. 26.
92 Dittmann, S. 30.
93 Ebd.
94 Dittmann, S. 31. なお、文中の「存在の言葉と言葉の宝庫」ニーチェの『この人を見よ (Ecce homo)』(1888) で用いられた語であり、原文は *Seins Worte und die Wortschreine* である。本研究で引用する際は、Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Carl Hanser, München, Bd2, 1954, S. 1132 及び川原栄鋒訳、『ニーチェ全集』第 14 巻 113 ページを参照した。
95 『ツァラトゥストラはこう言った』邦訳 (上巻) : 137 頁、原文 : S. 342、„wie ein Seher und Sänger, welchen der Geist anfällt“。
96 『ツァラトゥストラはこう言った』邦訳 (上巻) : 138 頁、原文 : S. 342、„eine neue Rede kommt mir; müde wurde ich, gleich allen Schaffenden, den alten Zungen“。この Rede を参照した訳では「言葉」と訳している。本研究では用語の統一のために「語り」という訳に変更している。
97 Dittmann, S. 32.
98 『手紙』邦訳 : 120-121 頁、原文 S. 472。なお、参照した訳では、eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde の Sprache は「言葉」と訳されているが、用語の統一のため本研究では「言語」に変更している。
99 植和田 13 頁。
100 同上。
101 ホフマンスタール『帰国者の手紙』(檜山哲彦訳、『チャンドス卿の手紙：他十篇』、岩波書店(岩波文庫)、1991 所収)、『第二の手紙』、191 頁、Hugo von Hofmannsthal, *Erzählungen ; Erfundene Gespräche und Briefe ; Reisen*, Frankfurt am Main, 1958, S. 553 (以下『帰国者の手紙』邦訳及び原文と表記)。
102 „(...)was fehlt, ist der eine große, nie auszusprechende Hintergedanke“『帰国者の手紙』(『第二の手紙』)邦訳 : 192 頁、原文 : S. 553。
103 植和田 13 頁。
104 同上。
105 『帰国者の手紙』(『第四の手紙』)、邦訳 : 212-213 頁、原文 : S. 565f。参照した邦訳では diese Sprache in die Seele redete は、「ぼくの魂にじかに語りかけたこの言葉」となっているが、用語の統一のため本研究では「言語」と訳を一部変更している。
106 植和田、14 頁。
107 田辺素子「ホフマンスタールと舞踊に関する研究状況」、上智大学ドイツ文学論集 (谷口泰教授追悼号)、97-121 頁所収、上智大学ドイツ文学会、1998 年、99 頁。
108 田辺 100 頁。
109 同上。
110 田辺 112 頁。

-
- 111 『帰国者の手紙』(『第二の手紙』) 邦訳：193-194 頁、原文：S. 554。
112 田辺 118 頁。
113 孟 122 頁。
114 孟 122-123 頁。
115 孟 123 頁。
116 トーマス・マン著 佐藤晃一 訳 『大公殿下』(トーマス・マン全集Ⅱ)、新潮社、1972 年、124 頁、Thomas Mann, *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Bd. 16, *Königliche Hoheit: Roman*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1984, S. 162 (以下『大公殿下』邦訳及び原文と表記)。
117 孟 121 頁。
118 幼少期の王子が過ごしていた城の従僕にだまされて、城の中を迷い歩いていた御用商人ヒネルケが「なんせ今までにも、悪党どもに一杯喰わされて、ここらをうろうろした運のわるいもんが結構おりやすからね… (denn hier ist schon mancher herumgestolpert, den die Kujone auf den Leim geführt haben der's so gut nicht getroffen hat…)」(『大公殿下』邦訳：55 頁、原文：S. 69) と、言ったことを、クラウス・ハインリヒは後になって兄のアルブレヒトに、「そうですね、アルブレヒト。それは本当ですね。ああいう連中のそばを愛想のいい顔をして通るのはなかなか楽じゃないですよ。まったく、この従僕ときたらねえ！彼らが悪党だということを知らなけりゃはなしはべつですがね！なにしろ、彼らにはとんでもない噂があるから…(Ja, Albrecht, das ist wahr. Es ist manchmal gar nicht leicht, mit gyter Miene an so einem Gesellen vorüberzugehen. Die Lakeien! Wenn man nicht wüßte, daß es Kujone sind! Saubere Dinge weiß man von ihnen…)」(邦訳：113 頁、原文、S. 147) と語っている。Kujone (悪党ども) という言葉が引用されているが、これは、ヒネルケの場合と同じ「従僕の悪口を言う」というシチュエーションで引用されたものであり、後で紹介するような「転用」よりも形骸的な紋切り型の言い回しに分類されると言えよう。
119 孟 121 頁。
120 『大公殿下』邦訳：194 頁、原文：S. 257。
121 『大公殿下』邦訳：217 頁、原文：S. 288。
122 『大公殿下』邦訳：180 頁、原文：S. 239。
123 孟 121 頁。
124 同上。
125 『大公殿下』邦訳 239 頁及び原文の 319 頁に、Herr von Knobelsdorff sprach angenehm über die unangenehmsten Dinge(クノーベルスドルフ卿は不快なことを愉快地にしゃべった)とある。
126 『大公殿下』原文：S. 15。
127 『大公殿下』邦訳：16 頁、原文：S. 16。
128 Dittmann, S. 76, „Indem er derart --für den Gesprächspartner befremdlich-- vieldeutig 《 --die Worte seines Gegenübers aufnimmt, die unbewußt in einer formelhaften Redewendung hingesagt sind, und sie in nur geringer Umstellung wiederholt, stellt er zugleich die Aussage des anderen in Frage.“
129 孟 123 頁。
130 孟 124 頁。
131 『大公殿下』邦訳：241 頁、原文：S. 322。
132 『大公殿下』邦訳：255 頁、原文：S. 341。
133 『大公殿下』邦訳：268 頁、原文：S. 361。なおここで用いられている ein Schnippchen schlagen という熟語は叔父の台詞を引用し、繰り返したものである。また、この熟語は一般的には「裏をかく、出し抜く」といった意味で用いられるようである。引用した邦訳の「(高位を) ないがしろにする」という訳は、ein Schnippchen schlagen の英訳 elude (～をうまく逃れる) が近いように思われる。

-
- 134 『大公殿下』邦訳：247 頁、原文：S. 330。
- 135 ウルズラ・エムデ 山崎義彦訳、『リルケとロダン』、昭森社、1969 年、125 頁。
- 136 『ロダン論』は 1902 年に叢書のひとつとしてアクセル・ユンカー社から出版され、1907 年に講演が行われている。本文中でも述べているとおり、現在は先に出版された方を第 1 部、講演の原稿を第 2 部として全集等に書籍化されている。
- 137 リルケ著 田代崇人・小林栄三郎訳、『オーギュスト・ロダン』（塚越敏監修、『リルケ全集』(8)『評論』、河出書房新社、1991 年) 244-245 頁、Rainer Maria Rilke, *Werke : kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 4, *Schriften*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1996, S. 479 (以下『ロダン論』邦訳及び原文と表記。また同じ全集からの引用及び参照の場合は、『リルケ全集』(原文の場合 *Werke*) と表記し、巻数等を明記する。)
- 138 『ロダン論』邦訳：153-154 頁、原文：S. 410。
- 139 『ロダン論』邦訳：152 頁、原文：S. 408f。
- 140 『ロダン論』邦訳：214-215 頁、原文：S. 458。
- 141 『ロダン論』邦訳：160 頁、原文：S. 416。
- 142 『リルケ書簡集』邦訳 (1)：180-181 頁、原文 (Bd. 1)：S.377-379。
- 143 『リルケ書簡集』邦訳 (1)：181 頁、原文 (Bd. 1)：S.379f. なお、『リルケ書簡集』において、so sind seine Zusammenhänge innig und gesetzmäßig geworden は「こうして彼の諸関連は内的に、合法的になりました」と訳されている。すなわち、innig が「内的に」と訳されているのである。この語は大抵、「心からの」、あるいは「緊密な」の意味で用いられるものであるが、本研究での議論に差し障りがないと思われるため、ひとまず先行する訳に従う。
- 144 『リルケ書簡集』邦訳 (1)：182 頁、原文 (Bd. 1)：S.380。„O Lou, in einem Gedicht, das mir gelingt, ist viel mehr Wirklichkeit als in jeder Beziehung oder Zuneigung, die ich fühle; wo ich schaffe, bin ich wahr, (...)“
- 145 『ロダン論』邦訳：185-186 頁、原文：S. 436f。
- 146 『ロダン論』邦訳：185-186 頁、原文：S. 436f。
- 147 『ロダン論』邦訳：186 頁、原文：S. 436f。
- 148 『リルケ書簡集』において、hingegen は「献身的に」と訳されている。不定形 hingegen には確かに「ささげる」「犠牲にする」といった意味はあるものの、一般的に「献身的な」と訳されるのは、現在分詞の hingegend のほうである。hingegen は「一心不乱の」と普通は訳されるようである。しかし、demütig (謙譲な) や, dienend (奉仕的な) といった語と並列されて用いられていることから、それらと類似した意味を持つ「献身的な」が訳として採用されていると考えられる。したがって、本研究でも先行する訳に従う。
- 149 『ロダン論』、邦訳：220 頁、原文：S. 461。
- 150 エムデ 109 頁。
- 151 『リルケ書簡集』邦訳 (1)：349-350 頁、原文(Bd. 2)：S. 279f。
- 152 『リルケ書簡集』邦訳 (1)：357 頁、原文(Bd. 2)：S. 307f。
- 153 『リルケ書簡集』、邦訳 (1)：522 頁、原文 (Bd. 3)：S. 104、„Es ist wahr...ich schreibe gar nicht, es nimmt Dimensionen an, daß ich nicht schreibe.“
- 154 『リルケ書簡集』、邦訳 (1)：571 頁、原文 (Bd. 3)：S. 167。
- 155 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 201.
- 156 Ebd.
- 157 『リルケ書簡集』邦訳 (2)：48 頁、原文 (Bd. 3)：S. 384、„(...), bin ich (...) willens, mich irgendwie kopfüber zu beschäftigen; aber ich bin noch so stumpf und enttarnt, daß nicht viel mehr kann als schlafen“, 1914 年、6 月 9 日付、ルー・アンドレアス・ザロメ宛の書簡より抜粋。
- 158 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 57.

-
- 159 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S.115f.
160 Wodtke, S. 78.
161 Wodtke, S. 78f. なお、ここで用いられている《Grenzempfindungen des Daseins》という語に関しては、「この世に在ることの限界感情」と訳している。Dasein という語は「現存在」とも訳されるが、本来はハイデガーの用語である。ヴォトケは彼の論文において、リルケの実存的側面を顧慮しているが、誰の思想をベースにしているかを明らかにしていない。よって本研究ではヴォトケが用いたこの Dasein という語に関しては、「この世に在ること」という訳を採用している。
162 Wodtke, S. 98, „Das Verhältnis von Wort und Unsäglichkeit wird hier als Raumvorstellung besonders klar sichtbar.“
163 Wodtke, S. 98.
164 Wodtke, S. 96.
165 Wodtke, S. 99.
166 Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd3, *Gedichte III*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 2003 (以下、*Gedichte III*と表記) , S. 133f.
167 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 222.
168 Sheppard, p. 591.
169 Sheppard, p. 590.
170 Rilke, *Gedichte III*, S. 85.
171 Kluwe, S. 88.
172 Vgl. Kluwe, S. 93.
173 Kluwe, S. 93.
174 Kluwe, S. 94, „Ähnlich wie bei Chandos ist es nämlich die *Identitätskrise*“.
175 リルケ著 金子正昭・伊藤行雄訳、『マルテの手記』(『リルケ全集』(6))、97-98 頁、Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 4, *Prosa*, Frankfurt am Main und Leipzig, 2003, S. 195f. (以下『手記』邦訳及び原文と表記)。
176 Kluwe, S. 94.
177 『リルケ書簡集』邦訳 (1) : 544 頁、原文 (Bd. 3) : S. 132。
178 Wodtke, S. 67.
179 エムデ 13 頁。
180 *Briefwechsel*, S. 92, » Denn Wort bauen doch nicht wie Steine, tatsächlich und unmittelbar, vielmehr sind sie Zeichen für indirect vermittelte Suggestionen, und an sich allein weit ärmer, stoffloser als ein Stein 《. ヴォトケは S. 68 にて本箇所を引用。
181 Wodtke, S. 68.
182 Ebd. „aber er strebt doch danach, es durch äusserste Verdichtung möglichst greifbar 《 zu machen,so dass Sprache sowohl » Hammer 《, d.h. Handwerkzeug, wie plastisch formbarer Stoff und Mterial des Dichters wird.“
183 Vgl. Wodtke, S68f.
184 „Ein bedeutender Schritt auf diesem Wege, der ihn immer tiefer in die radikale Krise der Sprache und des sprachlichen Ausdrucks hineinführen sollte.“, Wodtke, S. 72.
185 1915 年 10 月 27 日付、エレン・デルプ宛ての書簡。(『リルケ書簡集』原文 (Bd. 4) : S. 80)。
186 Rainer Maria Rilke, *Briefe*, [hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar], Insel Verlag, Wiesbaden, 1950, Bd. 1, S. 470-474 (以下 *Briefe vom Rilke-Archiv* と表記) .
187 Vgl. Wodtke, S. 83, „Rilke sieht hier zum ersten Mal im Rückblick sein gesamtes bisheriges Schaffen im Zeichen der Sprachnot und der Sprachkrisis.“
182 *Briefe vom Rilke-Archiv*, S. 473.
189 *Briefe vom Rilke-Archiv*, S.472f.
190 Wodtke, S. 83f.

-
- 191 『リルケ書簡集』邦訳 (2) : 59 頁、原文 (Bd. 4) : S. 25。
192 Rilke, *Briefe*, (Bd. 4), S. 24f.
193 Sheppard はどの書簡集からの引用かを記載していない。
194 『リルケ書簡集』邦訳 (2) : 58-59 頁、原文 (Bd. 4) : S. 25。
195 Sheppard, p. 578.
196 Sheppard, p. 578.
197 See Sheppard, p. 586. “ (…) it seems that in the *Elgien* Rilke is responding to the post-war vision of Heisenbergian universe in process by attempting to impose upon it his pre-war Newtonian fictions.”
198 Sheppard, p. 583.
199 Kluwe, S. 93.
200 『手記』邦訳 : 22-23 頁、原文 : S. 115f。
201 Ebd.
202 『手記』邦訳 : 11 頁、原文 : S. 102f。
203 Kluwe, S. 99.
204 Ebd.
205 Kluwe, S. 98.
206 『手記』邦訳 : 44-45 頁、原文 : S. 138f。
207 Kluwe, S. 98.
208 『手記』邦訳 : 160-161 頁、原文 : S. 257f。
209 Kluwe, S. 103.
210 『リルケ書簡集』邦訳 (1)、448 頁、原文 (Bd. 2) : S. 446、„mein Blut beschreibt sie in mir, aber das Sagen geht irgendwo draußen vorbei und wird nicht hereingerufen.“。なお、原文における das Sagen geht irgendwo draußen vorbei und wird nicht hereingerufen は、「言うことはどこか外を通り過ぎ、呼び寄せられないことがない」と直訳できるが、引用した『リルケ書簡集』の訳では、「それを口に出していうことは不可能だ」という一文が付加されている。Sagen という語の、「口に出して言う」という意味合いを反映させての訳だと考えられる。いわば、原文が分解されて訳されたものであり、原文の意味をさほど変えるものではないと思われるため、そのまま引用する。
211 『リルケ書簡集』邦訳 (1) : 450 頁、原文 (Bd. 2) : S. 448f、 „mehr als je scheinen mir Worte ausgeschlossen.“。
212 Ebd. „die Worte, die sich im Angeben malerischer Tatsachen so unglücklich fühlen“。
213 多数の要素の集約を賞賛する発言としては、『ロダン論』、邦訳の 186 頁及び原文の S. 437 における、「この制作方法は幾百という生命の要因の力強い集約へと通じている (Diese Arbeitsweise führt zu gewaltigen Zusammenfassungen von hundert und hundert Lebensmomenten)」や、1907 年 10 月 18 日付の妻に宛てた書簡 (『リルケ書簡集』、邦訳 (1) : 440 頁、原文 (Bd. 2) : S. 431) において、「(…)セザンヌの仕事はごまかしのない「存在者」を色彩の内容に集計することだ(diese Arbeit, (…) die so unbestechlich Seiendes auf seinen Farbeinhalt zusammenzog)。」を挙げるができる。
214 レッシング著 斎藤栄治訳、『ラオコオン』、岩波書店(岩波文庫)、1991 年、210-221 頁あるいは、247-248 頁参照。
215 „(...)nicht bilden muß ich lernen von ihm, aber tiefes Gesammeltsein um des bildens willen“, 『リルケ書簡集』邦訳 (1) : 184 頁、原文 (Bd. 1) : S. 384。
216 『リルケ書簡集』、邦訳 (1) : 284-285 頁、*Briefwechsel*, S. 219f。
217 ヘルマン・マイヤー著 山崎義彦訳 『リルケと造形芸術』、昭森社、1966 年、107-108 頁。
218 レッシング 201-204 頁 (あるいは 209 頁まで) 参照。
219 Rilke, *Gedichte III*, S. 147f.

-
- 220 Rilke, *Gedichte III*, S. 126f.
- 221 孟 122 頁。
- 222 Wodtke, S. 78f.
- 223 Wodtke, S. 79.
- 224 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 47.
- 225 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 55.
- 226 Vgl. Wodtke, S. 79f.このような身振り表現には当時リルケが愛読していたヘルダーリンに前例を見ることができるとヴォトケは述べ、リルケへのロマン主義の影響が示唆されている。
- 227 Wodtke, S. 109.
- 228 Kluwe, S. 250.
- 229 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 227, 富岡近雄訳・解説・注『新訳リルケ詩集』、郁文堂、2003 (以下『新訳リルケ詩集』と表記)、386 頁、„ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur ein Mal: /irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.“
- 230 Kluwe, S. 251f.
- 231 Kluwe, S. 252.
- 232 Kluwe, S. 253.
- 233 Kluwe, S. 261.
- 234 Kluwe, S. 254.
- 235 あるいは書簡における、より直接的な言語危機の告白において、リルケは彼の「危機」を、自己の内部の麻痺状態に起因したものと見なしている (『リルケ書簡集』、邦訳 (2) : 48 頁、原文 (Bd. 3) : S.384) ルー宛の 1914 年 6 月 9 日付の書簡参照)。つまり詩人自身が、言語危機を彼自身の内部の問題に帰していたことを示唆している。
- 236 Sheppard, p. 580.
- 237 Sheppard, p. 587.
- 238 植和田、82 頁。
- 239 Rilke, *Werke*(Bd2), S. 115f. 『リルケ全集』(4) 133-134 頁に収録。資料に掲載した訳はとしては、植和田の訳 (植和田 123 頁) を主に参照した。
- 240 植和田 125 頁。
- 241 以下、悲歌及びディステヒオンに関しては、山口四郎の『ドイツ韻律論』(三修社、1973 年)、65-66 頁を参照した。
- 242 Vgl. Ziolkowski, *The Classical German Elegy, 1795-1950*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, pp.56-58.
- 243 山口 66 頁参照。
- 244 Ziolkowski, p. 99.
- 245 Ziolkowski, p. 252.
- 246 『リルケ書簡集』(2) 83-84 頁、原文 (Bd. 4) : S. 88f.
- 247 他方、こうした生死の近代以降の分離については、『マルテの手記』にも言及がある。例えば、第 7 節では「大量生産 (enome Produktion)」の死をつくりだす病院について語られる。本節でリルケは「誰もが自分の内部に死をもっていたということを、むかしは誰もが知っていた (Früher wußte man (...), daß man Tod in sich hatte(...))」(邦訳 : 15 頁及び原文 : S. 107) とマルテに発言させている。すなわち、現代の人々は、かつてのように自分自身の死を持たず、死を日常から切り離し、病院任せにしているとリルケは考えているのである。あるいは、マルテの読書熱について語る第 56 節において、「区切りなんてそんなものは作りごとであった。(…) 区切りをつけてみようとするごとに生はぼくに暗示するのだった、——生はそんな区切りに関係ないと ((...) sie waren erfunden. (...)) Sooft ich es versuchte, gab mir das Leben zu verstehen, daß es nichts von ihnen wußte.」(邦訳 : 179 頁及び原文 : S. 277)。と述べられている。この発言は本来的には幼年期の終わりとい

う区切りについて語る際に現れるが、根底に生と死の非分離という発想を見ることも可能だろう。

248 Kathleen L. Komar, *Transcending angels : Rainer Maria Rilke's Duino elegies*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1987, pp. 8-12.

249 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 203, 『新訳リルケ詩集』、354 頁、„Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter / Lebenden gehn oder Toten“。

250 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 203, 『リルケ全集』(4)、294 頁、„Freilich ist es seltsam, (...)und selbst den eigenen Namen / wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug“。

251 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 203, 『リルケ全集』(4)、294 頁、„Seltsam, /alles, was sich bezog, so lose im Raume(原文ママ)/flattern zu sehen.“。

252 『リルケ全集』(4)、409-410 頁。

253 『リルケ全集』(4)、410 頁。

254 塚越も『リルケの文学世界』(理想社、1969)においてカルクロイトに捧げられた『鎮魂歌 (*Requiem*)』(1908)に同様の死者の例を指摘している(塚越 335 頁参照)。

255 富岡『新訳リルケ詩集』、353-354 頁を主に参照。参照した富岡の訳において、*Inscription* は「碑銘」と訳されているが、本研究では「銘文」と訳す。それは、この *Inscription* が、言語を示唆するものであるが、文字としての言語であることを強調するためである。それというのも、本研究では、サンダースの言語による人間の内部の形成が、とりわけ識字の経験を通じて行われているという説を、本作品の解釈の際に参考にしているためである。

256 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 203f.

257 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 201.

258 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 201f.

259 バリー・サンダース著、杉本卓訳『本が死ぬところ暴力が生まれる：電子メディア時代における人間性の崩壊』、新曜社、1998 年、77 頁。

260 『リルケ書簡集』において *unseres Inneren* は「私たちの内部の世界」と訳されている。しかし、この語は直訳すると「私たちの内部」である。直訳でも文意の理解に差し支えないよう思われるため、本研究では「私たちの内部」と訳している。この *unseres Inneren* の対として現れている、*das „Außen“* という語を、『リルケ書簡集』では「外部の世界」と訳しているが、本研究では *unseres Inneren* の場合と同様に、単に「外部」と訳す。

261 *imaginäre Raum* を『リルケ書簡集』では「架空の内部の世界」と訳している。しかし、文脈的にみて、この *imaginäre Raum* が、先に登場している「私たちの内部 (*unseres Inneren*)」と同じものを指していることは明白である。よってここでは単に「架空の空間」と直訳する。

262 『リルケ書簡集』邦訳 (2)、397-398 頁、原文 (Bd. 5) : S. 291。なお、本書簡では内部空間の優越を語ったすぐ後に、「詩の仕事の内部に住んで、私たちの内奥の世界のいまだに知られていない不可思議を知った者は—— (…) 驚異のうちに自己の心情の最も本質的な用途のひとつを展開させることができるはずです ((…) Wer innerhalb der dichterischen Arbeit, in die unerhörten Wunder unserer Tiefen eingeweiht, (...) der mußte dazu gelangen, sich im Erstaunen eine der wesentlichen Anwendungen seines Gemüts zu entwickeln.)」(『リルケ書簡集』邦訳 (2) : 398 頁、原文 (Bd. 5) : S. 293) と、この「内部」と詩作の深い結びつきにも言及がなされている。この「内部」が死者の居場所とされていることから、詩作と死との結びつきを見ることもできるだろう。

263 *Briefwechsel mit Erika Mitterer*, *Werke*(Bd. 2), S. 328。訳は『リルケ全集』(5) (河出書房新社、1991、363 頁収録 (訳 : 内藤道雄)。以下『エリカ・ミッテラーとの往復書簡詩』邦訳及び原文と表記。

264 『エリカ・ミッテラーとの往復書簡詩』邦訳 (5) : 361-363 頁、原文 : S. 327f.

265 『エリカ・ミッテラーとの往復書簡詩』邦訳 (5) : 363-364 頁、原文 : S. 328f.

266 さらに言えば、このような「架空のもの」がその内に含むという「変容」は、このような「架空のもの」たる詩人像の形成自体を言うのではないか。だとすれば、本作品は、本研究で述べるような、『悲歌』第1歌および第2歌において実行される認識行為を、その認識される側から、示したものだと言えるだろう。

267 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 205, „wir/ atmen uns aus und dahin“.

268 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 206f.

269 『新訳リルケ詩集』、359頁を主に参照。富岡は、第67-69詩行間の *war nicht Liebe und Abschied /so leicht auf die Schultern gelegt, als wär es aus anderm / Stoffe gemacht als bei uns?*を、「愛と別離が私たちの場合と／別様の素材でできているかのように、軽くその肩に置かれてはいなかったか？」と訳している。本研究では続く議論でこの「肩に手を置く仕草」を取り上げているため、この身振りを強調する意図で本文中のように訳出している。

また、第72詩行の *dieses ist unser, uns so zuberühren* は、*dieses* と *so* (このように) がイタリック体で強調されている。しかし富岡訳では、「かく 触れ合うこと、これが私たちの為すべきこと」と、*so* にあたると思われる「かく」が強調されて訳されていない。よって本研究では強調のため本箇所にも傍点を施している。

270 『新訳リルケ詩集』、300-301頁を主に参照。第45詩行における *Ihr greift euch* を、富岡は「君たちは相手をわがものとする」と訳している。確かに本作品において詩人は、現代の恋人たちの、それこそ相手を覆い尽くすような熱烈な愛撫や抱擁の本質に迫っている。それを前触れするようにと富岡は訳しているのだろうと推測される。しかし、*Ihr greift euch* というフレーズは、節がはじまってまもない位置に置かれていることもあり、後で語られる恋人たちの触れ合いを、暗示するに留まるのではないかと考えられる。よって本研究では、その点を考慮し、「君たちは互いを掴む」と訳出した。

271 『新訳リルケ詩集』、358-359頁を主に参照。第55詩行における *vergehen* を富岡は「焼尽する」と訳しているが、本節に特に日や炎を想起させるモチーフが特に見当たらないため、本研究では「消え失せる」と、よりニュートラルな言葉を充てている。

また、第64詩行の *Getränk an Getränk* を富岡は、「盃に盃を重ねる」と訳している。言わずもがなであるが本節は、相手をわがものとするような、恋人たちの触れ合いを描くものである。したがって、この *Getränk an Getränk* は、飲み物のように相手を文字通り自らの内に吸収せんとする激しい接吻を表現したものではないかと推測される。よって本研究では「飲みあう飲み物」と直訳した。

272 塚越『リルケの文学世界』、345-346頁。

273 塚越 367-368頁。

274 『リルケ書簡集』においては、*Und auch die Liebe, zwischen den Menschen die Zahlen verwirrt* は、「それからまた愛も、人間の日常の数字を混乱させて」と訳されている。この「人間の日常の数字」というのは意識である。しかし、文脈からこの「愛」がいわゆる日常とは異なる位相に置かれたものであることは理解できるので、本研究では「人の間の数字」と直訳している。

275 『リルケ書簡集』(2)、84-85頁、原文(4) S. 90f.

276 Komar, p. 55, 'In pointing to the steles, then, for exemplary human gestures, Rilke is pointing as well to the entire aesthetic realm but particularly to the elegy'

277 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 207.

278 J・シュタイナー162頁。

279 J・シュタイナー169頁。

280 Rilke, *Werke*(Bd2), S. 272. „Geh in der Verwandlung aus und ein.“,

281 Vgl. Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 32, „Er legte ihr eine Sekunde / kaum seine nächstens/ ewige Hand (原文ママ) an die frauliche Schulter.“ (第11詩行-13詩行を引用。なお邦訳は

『リルケ全集』(3)、370-371頁(田口義弘訳)所収)。

282 『リルケ全集』(4)、114-117頁、*Werke*(Bd. 2), S. 100-102を主に参照。

第48詩行における *an den Bildern in dir, jenen gfangenen* を塚越は「おまえの内部に捕らえられたあの心象たちで」と訳している。しかし、この訳は *an* の意味が不明瞭なように思われる。一方富士川を代表訳者とした『リルケ書簡集』においては、「おまえのなかのものゝ姿 あゝの捕らわれたものゝ姿によって」(第2巻、51頁)と、この *an* が動作の手がかりであることが明確である。よって、ここでも動作の手がかりとして *an* を訳している。

第48-49詩行における、*denn du / überwältigtest sie: aber nun kennst du sie nicht* の *sie* を明確に訳していない。しかし本研究ではこの *kennst du sie nicht* を解釈の際に大きく取り上げているので、「それらの心象を」と目的語を明確に訳している。

第54詩行の *Geschöpf* を、塚越は「少女」と訳している。確かに *Geschöpf* は「被造物」や生き物全般を指すほか、「女の子」という意味を持ち、文脈的にも先行する *Mädchen*(少女)の言い換えであることはおそらく間違いない。この *Mädchen* はさらに、ここで要請された「心の仕事」の手がかりである *Bildern*(心象たち)の言い換えであると考えられる。すなわち、詩人と心象たちとの関係が、あくまでリルケ的な意味であるが、男女の愛の関係に例えられているのである。したがって、この *Mädchen* は、詩人がこれまでに出会い、心中に納めてきた数々の記憶像の集合を比喩的に表現するものであると考えられる。その *Mädchen* の言い換えである *Geschöpf* も同様に、詩人が「見た」事物の記憶像を集合的に示すものだと言えるだろう。よってここでは塚越の訳に従う。

283 植和田は、1910年8月30日付のタクシス婦人宛の書簡において『手記』への反省という形で、本作品のような中期の反省が先取りされていると述べている。彼はその際、「芸術がいかにも自然に反しているかを、これ以上にはっきりと体験したものはいまだかつていなかったと、私は思っています。(Ich glaube, es hats nie einer deutlicher durchgemacht, wie sehr die Kunst gegen die Natur geht)」という発言を引いている(植和田96頁)。

284 『転向』と成立の背景を同じくし、また本作品と連続して執筆された『森の池よ (*Waldteich*)』では、このホテルの登場理由はより明確に読み取れる。この『森の池よ』は1913年12月27日付けの、ヘレーネ・フォン・ノスティッツ宛ての書簡でも語られるように、嵐の湖を見、それからホテルに戻ってきた詩人の内省が語られる作品である。『転向』におけるこのホテルの登場も、やや唐突ながら、戸外から帰宅した詩人の姿を描くものと思われる。

285 『リルケ全集』(4)、110-114頁、*Werke*(Bd. 2), S. 98-100。

286 Kluwe, S. 142.

287 塚越、『リルケ全集』(4)、264頁参照。ここで以下のような註としては長すぎるであろう解説を掲げるにはそれなりの理由がある。リルケ的「愛」や「恋人」の概念は実際のところ、本研究で取り上げたもの他にもいくつかパターンがあり、ある程度の多様性を持つと言えるだろう。リルケの考えをできるだけ克明にとらえるためには、この多様性を踏まえつつ、「応えのない愛」という概念の形成について論じる必要があると思われる。しかし、リルケ的「愛」の多様性そのものは本研究の中心的課題ではないため、この場を借りてリルケ的「愛」あるいは「恋人」概念のいくつかを紹介する。

ここで言及されている「予め失われた恋人」もまた、リルケ研究において古くから取り扱われてきたモチーフである。このモチーフは、1913年から14年にかけて成立した「予め失われた恋人よ (*Du im Voraus verlorene Geliebte*)」の書き出しで始まる作品に登場するものである。本作品の「恋人」は、塚越が「ここで使用されている「恋人」*die Geliebte* という単語は、完成された詩篇のなかでは思いのほか僅かしか使われていない。」(塚越、『リルケ全集』(4)、261頁)と言われるように、リルケの場合通常 *Liebende* で表記される愛の女性のモチーフが受動態の *Geliebte* となっていることが目を引くだろう。しかし彼女は作品を通じて *Liebende* 同様の脱日常的な様態を示している。あるいは、ステイフ

エンもまた、本モチーフに関し、『悲歌』と同時期に目されたものの成立することのなかった連作『夜に寄せる連詩 (Gedichte an die Nacht)』を論じた彼の著書において一章を設けている。彼の著作においては、連作のタイトルに冠せられた「夜 (Nacht)」というモチーフとの関係で「恋人」die Geliebte が論じられている。この「夜」は超人間的・脱日常的な存在を表現するものとされるが、「恋人」がこの「夜」に対立的であるか、それとも調和的であるかがスティーフェンの関心の的だと言えよう。このような超越的な「夜」と「恋人」との関係が問題となるその根底には、生活と芸術の対立が意識されていると従来解釈されてきたのだという。すなわち、「恋人」が日常に属するか、それとも脱日常に属するかが問題なのである（それには、リルケの職歴において、クララと結婚した際や、ベンヴェヌータとの交際の際に、つまり彼の人生に恋愛沙汰が生じた際に、彼の筆がぱったりと止まってしまっているという事実が関わってよう）。

こうした『夜に寄せる連詩』における「恋人」の位置に関するスティーフェンの考察によれば、それは一定したものでなく、作品ごとにより異なった様相を呈しているという。例えば、『兄妹 I・II (die Geschwister I, II)』 (1913) では、近親相姦の相手であることが示唆される妹の姿で登場する「恋人」は、「天空からおおいかかる」仕草を見せ、あたかも夜に取って代わるかのようである。しかし、彼女が「悲嘆にくれたものよ」と呼ばれることで、この愛の関係が誤りであることが示され、結局のところ「恋人」と「夜」とが反目するさまが歌われているという (Stepfen, pp.88-89)。あるいは、「あまたの夜より私は呼吸しなかったろうか (Atmete ich nicht aus Mitternächten)」という書き出しの作品においては、呼びかけられている「恋人」は最後まで姿を現さず、代わりに天使が登場している。

私は呼吸しなかったろうか (・・・) において彼女 (die Geliebte) は本質的に理念化された心の方向なのである (・・・)。「恋人」は来るにせよ来ないにせよ彼女の自由である。したがって、詩人の「内部における」彼女の意味、すなわち彼女の現在の感情的等価物——それはイメージによって「存在者」へと変身させられ、天使の領域へと投げ込まれるのだ (Stepfen, p.96) (資料 110)。

したがって、「恋人」はそれそのものの存在よりも、心の方向として、「夜」とおなじく超越的存在である「天使」に接近するための手段へと作りかえられているのだという。いわば、「予め失われた恋人」のパターンのひとつだと言えるだろう。

以上のようにスティーフェンも認めるように、『夜に寄せる連詩』における「恋人」die Geliebte は、一定した意味や位相を持つとは言えない。このことは、生活と芸術の対立が、完全に調停されていないことを示しているのだという。

しかし、その一方で、こうした生活と芸術の対立を調停しようとする試みがこのようにさまざまな「恋人」を生み出したのだとも言えるだろう。こうした「恋人」のうちに、姿を現さぬ恋人というかたちで、「愛し返すことをしない恋人」像も息づいているのである。288 本研究では本文の 63 頁で、クルーヴェによるリルケ的「危機」の要因に関する考察を紹介する際に、『手記』において、このような事物の記憶による詩作を語る箇所を引いている。

289 「第 1 歌」の「若き死者」や、「第 2 歌」の「墓標」がこの記憶像に該当すると考えられる。

290 *Werke* (Bd. 2), S.303. 訳は『リルケ全集』(2)、615-616 頁 (訳：塚越敏) を参照した。その際、塚越の訳は原文にある *Wo* と *Dort* の呼応を明確にしたものではなかったため、本研究ではその点に留意し、この *Wo* と *Dort* をできるだけ訳出するよう試みた。

291 シュレーゲル兄弟著、平野嘉彦 [ほか] 訳、『シュレーゲル兄弟』(ドイツ・ロマン派全集第 12 巻)、国書刊行会、1990 年所収、『ルツィンデ』、36 頁、*Lucinde: ein Roman*,

Friedrich Schlegel ; kritisch herausgegeben und mit Begriffs-Repertorium,
Bibliographie und Nachwort versehen von Karl Konrad Polheim, Stuttgart , 1999, S. 30
参照 (以下『ルツィンデ』邦訳及び原文と表記)。

292 『ルツィンデ』邦訳 : 98 頁、原文 : S. 88。

293 『ルツィンデ』邦訳 : 36 頁、原文 : S. 31。

294 『ルツィンデ』邦訳 : 21 頁、原文 : S. 16 参照。なお、ロマン主義的な「愛」はさらに、Fr・シュレーゲルによれば、「賢人たちがいうように、憎しみではなく愛こそが存在をわかり、世界を形づくるのであり、愛の光のなかにあつてのみ、ひとは世界を発見し、観照することができる。おまえたるべき者の応えのなかにも、あらゆる私たるべきものは、みずからの無限の統一を残りになく感知しうる (Nicht der Haß, wie die Weisen sagen, sondern die Liebe trennt die Wesen(原文ママ) und bildet die Welt, und nur in ihrem Licht kann man diese finden und schauen. Nur in der Antwort seines Du kann jedes Ich seine unendliche Einheit ganz fühlen.)。」「(『ルツィンデ』、邦訳 : 99 頁、原文 : S. 89) と、互いのコミュニケーションを通じて愛するものに世界認識を与えるという。こうした他者との交流は、「愛」とは言われぬものの、『文学における対話』(以下『対話』とも表記)(Fr・シュレーゲル著 山本定祐訳『ロマン派文学論』、富山房(富山房百科文庫(17))、1978所収)や『ヨーロッパ文学の歴史・序論(*Geschichte der europäischen Literatur. Einleitung*)』(1803-1804)(同所収)においても繰り返される。特に『対話』において、この他者との交わりは、「伝達し接近するというはたらきこそが、生の仕事であり、生の力である (Das Spiel der Mitteilung und der Annäherung ist das Geschäft und die Kraft des Lebens)」「(『対話』邦訳 : 138 頁、原文 : S. 286) と、人間の根源的な活動とされている。この「愛」による世界認識という発想自体はリルケの「知る」に言い換えられる「愛」と類似したものであると言えよう。

295 宇野道義、「愛と死——R.ワーグナーの「トリスタン」にみるドイツロマン主義の系譜」、帝京大学文学部紀要 英語英文学一般外国語 (10)、281-308 頁所収、帝京大学、1979年、283 頁。

296 ノヴァーリス著、今泉文子訳、『ノヴァーリス作品集(3)夜の讃歌・断章・日記』、筑摩書房(ちくま文庫)、2007年、16 頁。Novalis, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Buhl Verlag, Herrliberg-Zürich, 1945, S. 13.

297 宇野、283 頁。

298 『ルツィンデ』邦訳 : 131 頁、原文 : S. 116。

299 „(...)ich fühlte, daß alles ewig lebe und daß der Tod auch freundlich sey und nur eine Täuschung.“, 『ルツィンデ』邦訳 : 15-16 頁、原文 : S. 11。

300 宇野 284 頁。

301 宇野 286 頁。

302 宇野 287 頁に引用あり。原文は Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, F. Schöningh, München, Bd. 1, 1967, S.312。

303 あるいは、「愛」に関して言えば、『ルツィンデ』においてはそれと芸術との結びつきが示されていると言えよう。すなわち、「しかし、それがあってこそはじめて丈夫の力が美へと陶冶されもする、かの悦樂のより高次の芸術感覚を、若者に伝授できるのは、ただ愛のみである (Aber jenen höhern Kunstsinn der Wollust, durch den die männliche Kraft erst zur Schönheit gebildet wird,lehrt nur die Liebe allein den Jüngling.)」(邦訳 : 37 頁、原文 : S.31) とされているのだ。これは、人の芸術における成長を促すものとして、愛に根源的な作用を認める発言と言えよう。また、このことを裏付けるかのように、本作品において、主人公ユーリウスが、ルツィンデとの出会い以降、芸術面における成長を見せていることが語られる。ユーリウスは、画家であるとは明言されていないが、絵画を物す人物であるとされている。彼の絵は当初、「総じて徹底癖と鋭い洞察にもかかわらず、硬直して石と化したかのようにであった。多くの長所があったが、ただ優美さが欠けていた (seine Gemälde blieben bey aller Gründlichkeit und Einsicht steif und steinern. Es

war vieles zu loben, nur die Anmuth fehlte)」(邦訳：83頁、原文：S. 73) という。しかし、ルツィンデと出会ったユーリウスの絵は、「彼の絵は再び生氣を取り戻し、魂を吹き込む光の氾濫がいちめんこに漲って、みずみずしい色彩のなかに、真の肉体が花を咲かせていた (Seine Gemälde belebten sich, ein Strom von beseelendem Licht schien sich darüber zu ergießen und in frischer Farbe blühte das wahre Fleisch.)」(邦訳：92頁、原文：S. 82f.) とされるような変化を見せ、「彼の芸術が完成の域に近づき、そこにあつては、かつては彼がいかなる努力と営為をもってしても獲得することのできなかつたようなものが、おのずから成就されるようになった (Wie seine Kunst sich vollendete und ihm von selbst in ihr gelang, was er zuvor durch kein Streben und Arbeiten erringen konnte)」(邦訳：92頁、原文、S. 83) とさえ言われている。リルケも同じく愛と芸術を結び付ける発想を持つが、彼はベンヴェヌータとの交際におけるように、実際の恋愛のたびに詩作としては不振に陥っている。こうした点に、リルケのエロスの愛を日常的なものとして退ける原因の一端が窺われ、また、ロマン派の官能的な愛を認める立場との大きな違いが浮き彫りにされるよう。

304 『ルツィンデ』、邦訳：36頁、原文：S. 30、„Verhülle und binde den Geist im Buchstaben. Der ächte Buchstabe ist allmächtig und der eigentliche Zauberstab.“。

305 『ヨーロッパ文学の歴史・序論』、邦訳の266頁参照。

306 ニーチェ『パイロイトにおけるリヒアルト・ヴァーグナー』(『ニーチェ全集』(第四巻) 小倉志祥訳、理想社、1964年所収)、365頁、Nietzsche: *Richard Wagner in Bayreuth*, (*Werke*, Bd. 1, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1967), S.80。

307 リブレット訳者の高木が、本作品に関係深いものとして、ノヴァーリスの『夜の讃歌』を挙げ、「ことに第二幕にたいするノヴァーリスの影響はほぼ疑ひのないところながら、ワグナーがノヴァーリスを読んだ證左は遺憾ながらいまほ不明である。」(ワグナー作 高木卓譯、『ロオエングリイン・トリスタンとイゾルデ』、岩波書店(岩波文庫)、1953年、283頁) としつつも、やはり、「晝を呪ひ夜をたたへる歌は、ノヴァーリスの『夜の讃歌』の影響を受けたことがほとんど確実とされてゐる。(263-264頁) と述べている。

308 アッティラ・チャンパイ、ディートマル・ホラント編 高木卓リブレット対訳、須藤正美、尾田一正本文訳『トリスタンとイゾルデ：ワーグナー』、音楽之友社(名作オペラブックス5)、1988年、113頁(以下『トリスタンとイゾルデ』(リブレット)と表記)

309 『トリスタンとイゾルデ』(リブレット)、123頁。

310 小倉、『反時代的考察』、434頁。

311 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 220-223.

312 『新訳リルケ詩集』、377頁を主に参照。第5詩行における *in die innigen Himmel* を富岡は「天空の奥深く」と訳している。しかし、*innig* は「親密な」あるいは「心のこもった」と、心情の深さを意味するよう訳するのが一般的であると考えられる。また、この冒頭部において呈示されている純粋な叫びと、それに対する応えという応答関係は、感情的性格を持つものと考えられる。すなわち、特に、応える者は *Gefühlin* と名付けられ、この応答関係が感情的性格を持つことが示唆されている。この応答関係が、鳥の鳴き声とそれへの反応に比されているのである。言い換えれば、比された鳥の鳴き声の、周囲への働きかけも、感情的性格を帯びたものだと考えられるだろう。したがって、本研究においては、この *innig* を「情愛深い」と訳している。

313 なお、本文でも挙げているように、この「声」が実は「拒絶に満ちている (*mein/Anruf ist immer voll Hinweg*)」ことが判明するのは、最終節であり、この「声」が向けられているのは天使に対してである。この「声」に対し「天使」は姿を現さず、何らの応えもない。「天使」は、「第1歌」にも示されるように、一方で生死をはじめとした日常的区分にとられぬ存在の極致として措定されたモチーフであり、他方で、同じく脱日常的性格を持つ「恋人」の延長線上に置かれたモチーフでもある。実際、「第7歌」の第8節においても、「恋人」は「天使」の膝元にまで届く存在であると言われている。では、このような「声」に対し返答を見せる「恋人」と、応えることのない「天使」とはなにが違うのか。『ドウイ

ノの悲歌』訳者である富岡や小林は、このような「天使」との断絶を、あくまで「天使」と詩人との緊張関係を示すものと解釈する。すなわち、富岡はこの「天使」が、本作品で展開された、事物をその内に収め永遠化する「内面空間の存在と品位を保証する絶対的存在者」(『新訳リルケ詩集』、421頁)であるとし、小林は「地上の生存の領域とは絶対的な対象関係にある世界の象徴的住人」(『リルケ全集』(4)、529頁)であると述べている。言い換えれば、この「天使」の住む世界を、日常性から脱したものとするために、「天使」と我々通常の間人とは、絶対的に袂を分かたれている必要がある。「第1歌」の「恐ろしい天使」も、こうした発想ゆえの表現であろう。

314 『新訳リルケ詩集』、418-419頁。

315 『リルケ全集』(4)、509-510頁。

316 『リルケ全集』(4)、510頁。

317 Rilke, *Werke* (Bd. 2), S. 221, „Hiersein ist herrlich.(…)/ (…)/ (…)/ Denn eine Stunde war jeder“.

318 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 221, „Unser / Leben geht hin mit Verwandlung“.

319 Rilke, *Werke*(Bd2), S. 227, „weil uns scheinbar alles das Hiesige braucht“.

320 Rilke, *Werke*(B. 2), S.228.

321 Ebd. „*Hier* ist des Säglichen Zeit, (...) / Sprich und bekenne.“

322 Ebd. „Sag ihm die Dinge.“

323 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 229, „wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln/in - o unendlich - in uns!“

324 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 227f.

325 『リルケ全集』(4)、342-343頁を主に参照。小林は、第18行目の *Und so drängen wir uns und wollen es leisten* を「こうして私たちはただひたすらに この世での成就を求め」と訳している。このフレーズが節の冒頭に置かれているというのもあるが、代名詞 *es* の訳が不明瞭ではないかと思われる。確かに、前節においては、地上的生の一回性が強調され、地上的生が全うされることが望まれているのは疑いようがない。よって、小林の訳は十分に説得力を持っていると言えるだろう。しかし、後にも言及するように、本作品においてはとりわけ、他の存在が人間(詩人)に、自分たちを言葉へと高めるよう要請することが示されていると考えられる。このような文脈を顧慮し、本研究ではこの *es* を「地上の事物」と訳している。

326 『リルケ全集』(4)、343-344頁を主に参照。小林は28詩行の *Erde* を「土くれ」と訳しているが、本研究では用語の統一のため、後の36詩行、および第67詩行(第7節)に登場する *Erde* と同様に「大地」と訳している。また、第35-37詩行間の *Ist nicht die heimliche List /dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt, /daß sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückt?* は、「恋人たちを衝き動かし、その高まる感情に つつまれて 如何なるものも^{よろこび} 歓喜にひたらせる、それは/この黙して語らぬ大地のひそやかなたくらみではないだろうか」と訳されているが、この既存の訳では *wenn* が明確に訳されていないと言えるだろう。よって本研究ではこの *wenn* を訳に反映させるよう試みた。

327 Vgl. Romano Guardini, *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins: eine Interpretation der Duineser Elegien*, Kösel-Verlag, München, 1953, S. 339.

328 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 220-223.

329 『新訳リルケ詩集』、379-380頁を主に参照。富岡は第59詩行の *ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, gekunietes* の *Ding* を、「神殿」と訳している。確かに、文脈上、このフレーズの直前に置かれた神殿 (*Tempel*) を指すと考えるのももつともである。しかし、代名詞ではなく *Ding* という語がわざわざ用いられていることは、顧慮されるべきであろう。また、本研究は特に、この *Ding* という語の抽象性に、リルケ的危機の現れの一端を見るシェパードを参照していることもあり、ここでは *Ding* を「事物」と訳出した。

330 Komar, p. 132.

331 *Ibid.* 'the capacity of language to escape everyday reality'.

332 例えば、植和田は『転向』および『森の池よ』の考察に際して、そこで取り沙汰される「愛」を「言語機能としての愛」と解釈する。すなわち、「愛における実存的・倫理的要請」を「私」「事物」ともどもの疎外を解き、「本然」へと還すべき（自律的）言語空間の創造のために不可欠な、一種触媒的な言語機能を寓意する「もの」と見なしている（植和田、99頁）。したがって、相手を日常的枠組みから解放するリルケ的「愛」が、同じく対象を脱日常化する詩作のモデルとして考えられていることになる。あるいは先述のように、「愛」は「知る」の言い換えであり、リルケ的詩作の新たな方向性を根本から支えるものであるといえるだろう。

333 富岡はこの「大地」に関し、「地上的・此岸的なもの、つまり「生」の総体を意味する」と述べ、この「大地のたくらみ」をヘーゲルの「理性のたくらみ (die List der Vernunft)」に端を発し、ゲーテが「自然のたくらみ (die List der Natur)」と見なすものを、リルケが借用しているという。この「理性のたくらみ」とはそもそも、正反合という世界史のプロセスを、理性というこの世界史の背後にあるものが、自己実現のために「さまざまな情熱を互いに戦わせ、傷つかせる」ことであるという（『新訳リルケ詩集』、423頁）。この大地が人間を知らず知らずのうちに動かす何ものであるという意味では、筆者も富岡と同意見であり、彼の意見を大いに参考すべきであろうと思われる。しかしながら、富岡は、ヘーゲルあるいはゲーテからこの「たくらみ」をリルケが借用していることの意味を示していない。あるいは小林は、「生命の母体であり、かつ地上に存在するものの基盤でもある「大地」は、自らは言葉を語ることがない。しかし、「大地」は生命力の根源として人間を衝き動かし、彼らの中に愛の感情の高まりを惹き起こし、この感情の高まりにつつまれて、彼らの触れる物たちが^{もろこび}歡喜の形象へと変容してゆくように、促すことはあるだろう」（『リルケ全集』(4)、560頁）と、解釈するが、これも人間の行動を促進させる契機という意味では富岡の解釈と共通している。あるいはJ・シュタイナーは、この「大地」に関し、そこから生える「りんどう」とより関連させて、次のように解釈する。「言葉そのものは、^{りんどう}竜胆のように、個別性である。しかし、その個別性にあつて全体性に関連する、ないしは全体を暗示する意味によって充電される限り、(…)言葉は地上の物——それぞれ個別性ではあるが自己の存在の基底と意味とは全体から得ている地上の物——を有効に再現できる」（J・シュタイナー165頁）。すなわち、個別性のものでありながらも全体的なものとの紐帯を保つ言葉の比喩として、「大地に生えるりんどう」が用いられているという。したがって、ここでの大地も、先の二つの例と同様に、個別性の奥底に潜む全体性の比喩として捉えられていると言えよう。

334 Rilke, *Werke*(Bd. 2), S. 208-210.

335 『リルケ全集』(4)、308頁を主に参照。第57詩行の *wo seine kleine Geburt schon überlebt war* を小林は、「既に自らの小さな誕生をはるかに越え出る世界」と訳している。しかし、*überlebt* の一般的な意味は「古くなった」である。また本作品に登場する青年は、自身の愛の起源をたどる、すなわち過去へとさかのぼる旅をする。よって、この *überlebt* は、この過去の古さを示すものではないかと考えられる。よって本研究では「古くなった」という訳を充てている。

336 『リルケ全集』(4)、308-309頁。

337 クロップシュトックに関しては、1909年11月以来リルケが彼のオードに親しみ、1913年の1月には『メシアス (*Messias*)』(1773)を読んでいる (Vgl. Wodtke, *Rilke und Klopstock*, Kiel, 1948, S.1-14)。ゲーテについては、1911年以降、友人カタリーナ・キッペンベルク (Katharina Kippenberg, 1876-1947) らの薦めなどで『オイフロジューネ (*Euphrosyne*)』(1798)などを読書したとの報告がある。(Eudo C. Mason, *Rilke und Goethe*, Böhlau, Köln; Graz, 1958, S. 55)。ヘルダーリンの場合は、1910年にヘルダーリン研究者のヘリングラート (Norbert von Hellingrath, 1888-1916) との出会いがあり、

1911年には、彼は詩人の読書の師となっている（Herbert Singer, *Rilke und Hölderlin*, Böhlau, Köln, 1957, S. 20-24）。

338 Vgl. Wodtke, *Rilke und Kloostock*, S. 8.

339 宇野 287 頁。

340 本文中で既に述べたが、クルーヴェ的に言えばリルケは彼岸すら奪われた立場にある（Vgl. Kluwe, S. 250.）。

341 植和田 142 頁。

342 植和田 143 頁。

343 瀧田夏樹、『ドイツ表現主義の詩人たち』、同学社、1990、144 頁。

344 マルセル・レイモン著 平井照敏訳『ボードレールからシュールレアリスムまで』、思潮社、1995年、319-322 頁。

345 バルの日記には、「この種の音響詩（Klanggedichte）によって、ジャーナリズムに毒されだめになった言語を一切放棄せよ」という宣言が、音声詩の初の朗読に先立って行われたとある（フーゴ・バル著 土肥美夫・近藤公一共訳『時代からの逃走：ダダ創立者の日記』、みすず書房、1975年、135 頁参照）。

346 しかしハイゼンビュッテルに関して言えば、彼はヒトラー時代のテキストの引用をモニタージュするなど、戦時中の事実を強く意識し、「言語をもういちど現実に結び付ける（um sie noch einmal mit der Realität zu verbinden）」（Kumekawa Mario, *Auszug aus der versprachlichten Welt : Helmut Heissenbuttel und die Konkrete Poesie*, 研究年報 12, S. 112-124 所収, 慶應義塾大学, 1995年, S. 121))ことを意図していたというこうした点では、20世紀初頭に生じたシニフィアンとシニフィエの分裂を新たに統一しようとした動きと見なされよう。こうした現実への志向は、戦後のドイツ文学において通奏低音となっていることでもある。

347 西村清和『フィクションの美学』、勁草書房、1993年、4 頁。

348 マルセル・レイモン 21-25 頁。

349 西村 5 頁。

350 当津武彦編 『美の変貌：西洋美学史への展望』、世界思想社、1988年、279 頁。

351 マルセル・レイモン 322-323 頁。

352 バル 107 頁。

353 バル 213 頁。

354 虚構の関する研究としては、新しいものとしては、2010年『文芸学研究』第14号、文芸学研究会、31-60 頁所収の藤田隆博「虚構の名前について」がある。

355 植和田 24-25 頁参照。

356 Vgl. Wodtke, „Das Problem der Sprache beim späten Rilke“, S. 102.

357 例えばヴァレリーはこうした傾向を意識し、それに応じた詩作を行っている、森下は指摘している。ヴァレリーは『若きパルク』を第一次世界大戦という、「ヨーロッパ文明の価値全体に対する希望の喪失」をもたらした災禍のなか制作した。本作品およびそれ以降の韻文作品には、古典主義的諸作家の技法が盛り込まれている。このようなヴァレリー作品の評価に関し、森下は次のように述べている。「人々にかつて存在した偉大な詩作品を思わせる。それはフランス文芸の精髓が今なお存在しているという幻想を人々に与えるものだったとあってよい。サロートのように反発せずに、多くはこの幻想に身をまかせたのである。ヴァレリーに詩人としての才能があったことは疑いないが、それでも彼の第一次世界大戦後のいささか急ともいえる成功が、こうした人々の幻想に依存していたことは間違いない。（・・・）戦間期のフランスにおける文化的精神的危機は、従来のフランス文化の価値を内面化していた一部の知識人やサロンの文化人たちに、自らの文化の存続をなおも信じたいという欲望を生じさせたヴァレリーの韻文は、このような欲望に答え、彼らの幻想に根拠を与えるものとして人々に受け入れられたわけである。」（森本淳生、『近代の裏表—

ーヴァレリーとブルトン』(宇佐美齊編、『アヴァンギャルドの世紀』、京都大学学術出版会、2001年、35-58頁所収)、54-55頁)。すなわち、ヴァレリーが意識的に旧来の伝統に固執する層に受け入れられやすい詩作を行っていたことが指摘されているのである。

—資料

(1)

Eine schärfere Konturierung dieser Krise Rilkes im Verhältnis zur Sprache scheint deswegen notwendig, da die bisherigen Forschungen über seine Einstellung zur Sprache diesem Problem wenig Aufmerksamkeit geschenkt haben

(2)

This essay will therefore attempt to develop the implications of Wodtke's very fruitful thesis by showing, first, that Rilke's conception of external reality underwent a basic change between 1909 and 1922; second, that Rilke was unwilling to accept this change; and third, that both the change and the unwillingness cause the language and syntax of the *Elegien* to be very different from those of the *Neue Gedicht*.

(3)

Nicht die Sprachkrise als solche steht also im Zentrum des Interesses, sondern ihre *Inversionsstruktur*, „ihre Umschlägigkeit“.

(4)

Mein Kampf, Lou, und meine Gefahr liegt darin, daß ich nicht wirklich werden kann, daß es immer Dinge gibt, die mich verleugnen, Ereignisse, die mitten durch mich durchgehen, wirklicher denn ich und so als ob ich nicht wäre.

(5)

Ich kann aber und mag es nicht Weihnachten werden lassen, ohne die beiden Bücher in Ihre Hände zu legen, die dieses Jahr an den Tag gekommen sind. Die „Elegien“ und die „Orpheus-Sonette“ (...)

(...) Zwei innerste Erlebnisse waren für ihre Hervorbringung entscheidend: Der im Gemüt mehr und mehr erwachsene Entschluß, das Leben gegen den Tod hin offen zu halten, und, auf der anderen Seite, das geistige Bedürfnis, die Wandlungen der Liebe in dieses erweiterte Ganze anders einzustellen, als das im engeren Lebenskreislauf (der den Tod einfach als das Andere ausschloß) möglich war. Hier wäre, sozusagen, die „Handlung“ dieser Gedichte zu suchen, und ab und zu steht sie, glaub ich, einfach und stark, im Vordergrund.

(6)

Dies ist der Brief, den Philipp Lord Chandos, jüngerer Sohn des Earl of Bath, an Francis Bacon, später Lord Verulam und Viscount St. Albans, schrieb, um sich bei diesem Freunde wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung zu entschuldigen.

(7)

Um mich kurz zu fassen: Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: (...)in allem fühlte ich Natur, (...) und in aller Natur fühlte ich mich selber; (...) Oder es ahnte mir, alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern, und ich fühlte mich wohl den, der imstande wäre, eine nach der andern bei der Krone zu packen und mit ihr so viele der andern aufzusperren, als sie aufsperrern könnte.

(8)

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.

(9)

Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen.(...) Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament, oder was Sie sonst wollen, ein Urteil herauszubringen.

(10)

Es wurden mir auch im familiären und hausbackenen Gespräch alle die Urteile, die leichthin und mit schlafwandelnder Sicherheit abgegeben zu werden pflegen, so bedenklich, daß ich aufhören mußte, an solchen Gesprächen irgend teilzunehmen. (...) Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen. Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.

(11)

Es wird mir nicht leicht, Ihnen anzudeuten, worin diese guten Augenblicke bestehen; die Worte lassen mich wiederum im Stich. Denn es ist ja etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares, das in solchen Augenblicken, irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwellenden Flut höheren Lebens wie ein Gefäß erfüllend, mir sich ankündet(...) und ich muß Sie um Nachsicht für die Albernheit meiner Beispiele bitten. Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden.

(12)

Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag. Es erscheint mir alles, alles was es gibt, (...) etwas zu sein. Auch die eigene Schwere, die sonstige Dumpfheit meines Hirnes erscheint mir als etwas; ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte. Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen.

(13)

Die Sprache der Figuren ist durch die Reaktion auf die Isolierung der Außenseiterposition gekennzeichnet. Sie schaffen sich in der Sprache den Allgemeinbezug, der ihnen in der Realität fehlt. Die ihnen widerfahrenden Erlebnisse werden unter dem Aspekt dieses Bezugs falsch gesehen und lassen sie die Wirklichkeit mit der Sprache verfehlen.

(14)

Wenn der Radfahrer in *Der Weg zum Friedhof* zum » Leben « stilisiert wird--eine Bezeichnung, die der Erzähler erst nach einer detaillierten Beschreibung über einen Vergleich einführt und dann unmittelbar durch Piepsam selbst verwenden läßt--, so entspricht dies den Verallgemeinerungen Piepsams. Das Wort ist kaum dem Erzähler zuzuschreiben.

(15)

Auch hatte er sich durch viele Lektüre mit der Zeit einen literalischen Geschmack angeeignet, den er wohl in der Stadt mit niemandem teilte. Er war unterrichtet über die neueren Erscheinungen des In- und Auslandes, er wußte den rhythmischen Reiz eines Gedichtes auszukosten, die intime Stimmung einer fein geschriebenen Novelle auf sich wirken zu lassen...

(16)

In der für ihn entscheidenden Begegnung mit Gelda von Rinnlingen gelangt er zu ähnlichen Allgemeinheiten. Er belegt die Begegnung, die seine bewußt beschränkte Welt aufhebt, mit den Begriffen des » Schicksals « und der » Notwendigkeit «. Mit dieser Stilisierung werden die Person der Gerda, die der Erzähler in ihren Einzelzügen so genau schildert, wie Friedemann sie nie sieht, und ein anonymes » es « austauschbar:(...) » Da war diese Frau gekommen, sie mußte kommen, es war sein Schicksal, Sie selbst war sein Schicksal, sie allein!...Es richtete ihn zugrunde «.

(17)

Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrthum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen—sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigenthümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner.

(18)

Diese nämlich, also die Welt der einzelnen Dinge, liefert das Anschauliche, das Besondere und Individuelle, den einzelnen Fall, sowohl zur Allgemeinheit der Begriffe, als zur Allgemeinheit der Melodien, welche beide Allgemeinheiten einander aber in gewisser Hinsicht entgegengesetzt sind; indem die Begriffe nur die allererst aus der Anschauung abstrahierten Formen, gleichsam die abgezogene äußere Schale der Dinge enthalten, also ganz eigentlich Abstrakta sind; die Musik hingegen den innersten aller Gestaltung vorherhängigen Kern, oder das Herz der Dinge gibt.

(19)

(...) was dem Wortdichter nicht gelungen war, die höchste Vergeistigung und Idealität des Mythos zu erreichen, ihm als schöpferischer Musiker in jedem Augenblick gelingen konnte!

(20)

Soweit das Individuum sich gegenüber andern Individuen erhalten will, benutzt es in einem natürlichen Zustand der Dinge den Intellekt zumeist nur zur Verstellung: weil aber der Mensch zugleich aus Not und Langweile gesellschaftlich und herdenweise existieren will, braucht er einen Friedensschluß und trachtet danach, daß wenigstens das allergrößte *bellum omnium contra omnes* aus seiner Welt verschwinde. Dieser Friedensschluß bringt etwas mit sich, was wie der erste Schritt zur Erlangung jenes rätselhaften Wahrheitstriebes aussieht.

(21)

(...) er begehrt die angenehmen, Leben erhaltenden Folgen der Wahrheit, gegen die reine folgenlose Erkenntnis ist er gleichgültig, gegen die vielleicht schädlichen und zerstörenden Wahrheiten sogar feindlich gestimmt.

(22)

(...) und die Gesetzgebung der Sprache gibt auch die ersten Gesetze der Wahrheit: denn es entsteht hier zum ersten Male der Kontrast von Wahrheit und Lüge. Der Lügner gebraucht die gültigen Bezeichnungen, die Worte, um das Unwirkliche als wirklich erscheinen zu machen;

(23)

Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten. Von dem Nervenreiz aber weiterzuschließen auf eine Ursache außer uns, ist bereits das Resultat einer falschen und unberechtigten Anwendung des Satzes vom Grunde. (...) Wir reden von einer

» Schlange « : die Bezeichnung trifft nichts als das Sichwinden, könnte also auch dem Wurme zukommen.(...)Die verschiedenen Sprachen, nebeneinandergestellt, zeigen, daß es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt:

(24)

Ein Nervenreiz, zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wird nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher.

(25)

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem

Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie Welche sind, (...).

(26)

» O Zarathustra, hier ist die große Stadt(...)

Siehst du nicht die Seele hängen wie schlaffe schmutzige Lumpen?

--Und sie machen noch Zeitungen aus diesen Lumpen.

Hörst du nicht, wie der Geist hier zum Wortspiel wurde? Widriges Wort-Spülicht bricht er heraus! --Und sie machen noch Zeitungen aus diesem Wort-Spülicht. (...) «

(27)

» Diese, seit Rilke unendlich fortgeschrittene Krise ist gekennzeichnet durch das Vordringen der technologisch bedingten Abstraktion und durch den Verlust einer mystisch gespeisten Anschaulichkeit, aber auch durch die Verarmung und Verrohung von Wortschatz und Syntax in einem publikationsüberschütteten, reklame-besessenen Massenzeitalter,(...). «

(28)

Gegenwärtig scheint diese Binnendialektik der Sprachkrise ins Affirmative umzuschlagen—(...).Indem Sprachkritik zu Beginn des Jahrhunderts die kulturpessimistische Grundstimmung einer ganzen Generation fundiert *hat*, kann sie heute zum Fundus gehören: aufgehoben *von* der Geschichte fortschreitender Konventionalisierung, *als* eine Geschichte, die man 'begriffen', zur Meta-Erzählung gemacht hat.

(29)

Die Frage, wie die Sprache der Wirklichkeit gerecht zu werden vermag, durchzieht als bestimmendes Moment die ersten Veröffentlichungen Thomas Manns. Die Sprachproblematik, die sich damit ergibt, kann auf den von Nietzsche formulierten Gegensatz innerhalb der Wirklichkeit zurückgeführt werden, der die Dichtung der Moderne als solche definiert. Infolge des Bewußtseins einer fehlenden Einheit stellt sich dem modernen Schriftsteller eine neue Aufgabe: In der Sprache ist die äußere Wirklichkeit mit der inneren Wirklichkeit zu vermitteln, um der dichterischen Darstellung die notwendige Legitimation zu verleihen. Daß dies nicht in einem herkömmlichen sprachlichen oder erzählerischen Verfahren geschehen kann, folgt aus

der Tatsache, daß sich der moderne Schriftsteller selbst dem Gegensatz der Wirklichkeitsbereiche ausgesetzt sieht, sein Sprechen als einseitiger Ausdruck einer inneren Wirklichkeit in Frage steht.

(30)

Als Ganzes gesehen stellt sich das » monologische Werk « Nietzsches als Symptom einer Krise dar, die von ihm in ihren Ansätzen und allen Konsequenzen durchdacht und bewußt gemacht worden ist. Da er die Sprachkritik nur zu einem Aspekt einer umfassenden Kritik am Menschenbild der Zeit werden läßt, erscheinen spätere Zeugnisse zu diesem Phänomen als Einschränkung seiner Gedanken.

(31)

In der Titelfigur der *Zarathustra*-Dichtung schafft Nietzsche ein Menschenbild, das der Polemik seiner Schriften enthoben ist. Es ist die Verkörperung » des Dionysos selbst « , der in Unmittelbarkeit zu den Dingen lebende Übermensch, dem sich die Dinge zur Rede anbieten und dem sich » allen Seins Wort « offenbaren.

(32)

In der alleinigen Ausrichtung auf die Dinge, von deren Teilhabe her die neue Sprache Zarathustras bestimmt und begründet wird, und mit der Diskreditierung von Sprache und Bewußtsein, sofern sie auf Mitteilung ausgerichtet sind, zerreißt Nietzsche den Zusammenhang von Sprache und Menschsein.

(33)

Gingen bei Nietzsche in den besonders erhöhten Momenten der Inspiration Ding und Wort ein Einheit ein, die aber nur in der vom Menschen erlebten momentanen Sicherheit existiert und die Einheit von Bild und Gegenstand, Gleichnis und Ding erst setzt, wurde also durch das Dingerlebnis in der Inspiration erst Sprache möglich, so wird bei Chandos gerade in den besonderen Momenten und in der Erinnerung an die verlorene Einheit das Versagen jeder gesprochenen Sprache offenbar. Die Distanz zwischen Ding und Mensch, die bei Nietzsche bestehen bleibt und durch die Sprache überbrückt wird -- nur durch des » Seins Worte und die Wortschreine « hat der Mensch teil an Dingen --, existiert bei Hofmannstahl nicht.

(34)

In der Zeit nach dem Chandos-Brief widmet sich Hofmannstahl einer in seinem Werk

neuen literalischen Gattung. Er verfaßt Lustspiele und Opernlibretti, wählt also ein Medium eines distanzierten dichterischen Sprechens, in dem der Dialog von Figuren die Andeutung des Wesenserlebnisses noch im Verschweigen gestattet.

(35)

Ich fühlte (...) daß ich auch im kommenden und im folgenden und in allen Jahren dieses meines Lebens kein englisches und kein lateinisches Buch schreiben werde; (...) nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.

(36)

Darum sag ich Dir ja, daß ich sie nirgends finden kann, nicht in ihren Gesichtern, nicht in ihren Gebärden, nicht in den Reden ihres Mundes; weil ihr Ganzes auch nirgends darin ist, weil sie in Wahrheit nirgends sind, weil sie überall und nirgends sind.

(37)

Wie kann ich es Dir nahebringen, daß hier jedes Wesen -- *ein Wesen* jeder Baum, jeder Streif gelben oder grünlichen Feldes, jeder Zaun, jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg, (...)—sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob, daß ich fühlte, nein, daß ich wußte, wie jedes dieser Dinge, dieser Geschöpfe aus einem fürchterlichen Zweifel an der Welt herausgeboren war und nun mit seinem Dasein einen gräßlichen Schlund, gähnendes Nichts, für immer verdeckt! Wie kann ich es Dir nur zur Hälfte nahebringen, wie mir diese Sprache in die Seele redete, die mir die gigantische Rechtfertigung der seltsamsten unauflösbarsten Zustände meines Innern hinwarf, mich mit eins begreifen machte, was ich in unerträglicher Dumpfheit zu fühlen kaum ertragen konnte, und was ich doch, wie sehr fühlte ich das, aus mir nicht mehr herausreißen konnte—und hier gab eine unbekanntete Seele von unfassbarer Stärke mir Antwort, mit einer Welt mir Antwort!

(38)

Und wenn ich meine Deutschen träumte, so waren es Menschen vor allem. Und wenn

mir Menschen nicht unheimlich werden sollen, so muß ich ihnen anfühlen können, auf was hin sie leben. Ich verlange nicht, daß einer die Geheimnisse seines Lebens auf der Zunge trägt und mit mir Gespräche führt über Leben und Sterben und die vier letzten Dinge, aber ohne Worte soll er mirs sagen, sein Ton soll mirs sagen, sein Dastehen, sein Gesicht, sein Tun und Treiben.

(39)

Er gab hierauf mehrere Schünusse auf die Ehrenscheibe ab; (...), und verabschiedete sich endlich mit einem herzlichen » Gut Glück! «, das unbeschreiblichen Jubel hervorrief. Diese Grußformel hatte ihm Generaladjutant von Hühnemann, nachdem er Erkundigungen eingezogen, im letzten Augenblick zugeflüstert; denn natürlich hätte es störend gewirkt, hätte die schöne Täuschung der Sachkenntnis und ersten Vorliebe aufgehoben, wenn Klaus Heinrich zu den Schützen » Glück auf! « und zu Bergleuten etwa » Gut Heil! « gesagt hätte.

(40)

Was für Worte sie leichthin im Munde führte! » Leidenschaft «, » Laster «, wie kam sie dazu, sie zu beherrschen und sich ihrer so keck zu bedienen?

(41)

Nur wäre vielleicht im Interesse einer löblichen Hof-Finanz-Direktion zu wünschen, daß der berühmte Mann sich ein wenig mehr mit Sternen und Titeln(···).

(42)

» Unter der Bedingung, daß Eure Königliche Hoheit nicht in eigennütziger und unbedeutender Weise nur auf Ihres eigenes Glück Bedacht nehmen, sondern, wie Ihr hoher Beruf es von Ihnen fordert, Ihr persönliches Schicksal aus dem Gesichtspunkt des Großen, Ganzen betrachten. «

というクノーベルスドルフの言い回しを、クラウス・ハインリヒは次のように引用する。
インマへのプロポーズは、

»Das will ich , Imma, laut und fest. Aber nur unter einer Bedingung darf ich es, nämlich, daß wir nicht in eigennütziger und unbedeutender Weise nur auf unser eigenes Glück Bedacht nehmen, sondern alles aus dem Gesichtspunkt des Großen, Ganzen betrachten. Denn die öffentliche Wohlfahrt, sehen Sie, und unser Glück, die bedingen sich gegenseitig «

であり、叔父への口答えは

» Ich schlage der Hohheit kein Schnippchen, Onkel, auch habe ich nicht in unbedeutender Weise unr auf mein eigenes Glück Bedacht genommen, sondern alles aus dem Gesichtspunkt des Großen, Ganzen betrachtet. 《

である。下線部の言い回しがほぼまったく同じだと言えよう。

(43)

Imma Spoelmann unterbrach ihn mit Fragen und half ihm mit Fragen vorwärts, sie nahm es genau und ließ sich erläutern, was sie nicht gleich verstand.

(44)

Und wir sind ein Wandervolk, alle; nicht deshalb weil keiner ein Zuhause hat, bei dem er bleibt und an dem er baut, sondern weil wir kein *gemeinsames* Haus mehr haben.

(45)

(…)aber es bedurfte ja auch keiner Wand wie dieses. Es brauchte nicht einmal ein Dach. Es war ein Ding, das für sich allein bestehen konnte.

(46)

Ihre Sprache war der Körper. (...) Wenn man ihn jetzt aufdeckte, vielleicht enthielt er tausend Ausdrücke für alles Namenlose und Neue, das inzwischen entstanden war, und für jene alten Geheimnisse, die, aufgestiegen aus dem Unbewußten, wie fremde Flußgötter ihre tiefenden Gesichter aus dem Rauschen des Blutes hoben.

(47)

Aber lassen Sie uns einen Augenblick überlegen, ob nicht alles Oberfläche ist was wir vor uns haben und wahrnehmen und auslegen und deuten? Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen: ist das nicht alles nur eine leise Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichts?

(48)

Man glaubt zu fühlen, wie einige von diesen Furchen früher kamen, andere später, (...), und man erkennt jene scharfen Scharten, die in einer Nacht entstanden sein mußten, wie vom Schnabel eines Vogels hineingehackt in die überwache Stirne eines Schlaflosen. Man muß sich mühsam erinnern, daß alles das auf dem Raume eines Gesichtes steht, so viel schweres, namenloses Leben erhebt sich aus diesem Werke.

(49)

Das Modell s c h e i n t, das Kunst-Ding i s t. (...) sie ist der demütigste Dienst und ganz getragen von Gesetz. (···)

(...) Er hat gleich Dinge gemacht, viele Dinge, und aus ihnen erst hat er die neue Einheit gebildet oder aufwachsen lassen, (...) .

(50)

(...)und so sind seine Zusammenhänge innig und gesetzmäßig geworden, weil nicht Ideen, sondern Dinge sich gebunden haben. (...) Und je mehr die Dinge um ihn wuchsen, desto seltener waren die Störungen, die ihn erreichten; denn an den Wirklichkeiten, die um ihn standen, brachen alle Geräusche ab. Sein Werk selbst hat ihn beschützt; (...)

(51)

Er beobachtet und notiert. Er notiert Bewegungen, die keines Wortes wert sind, Wendungen und Halb-Wendungen, vierzig Verkürzungen und achtzig Profile. Er überrascht sein Modell in seinen Gewohnheiten und Zufälligkeiten, (···) . Er läßt sich nichts von dem Betreffenden erzählen, er will nichts wissen, als was er sieht. Aber er sieht alles.

So vergeht über jeder Büste viel Zeit. Das Material wächst, zum Teil in Zeichnungen, in ein paar Federstrichen und Tuschflecken festgehalten, zum Teil im Gedächtnisse angesammelt. (...) Seine Erinnerung ist weit und geräumig; die Eindrücke verändern sich nicht in ihr, aber sie gewöhnen sich an ihre Wohnung, und wenn sie von da in seine Hände steigen, so ist es, als wären sie natürliche Gebärden dieser Hände.

(52)

Diese Arbeit (die Arbeit am Modelé) war die gleiche bei allem was man machte, und sie mußte so demütig, so dienend, so hingegen getan sein, so ohne Wahl an Gesicht und Hand und Leib, daß nichts Benanntes mehr da war, daß man nur formte, ohne zu wissen, was gerade entstand,(···). Denn wer ist noch unbefangenen Formen gegenüber, die einen Namen haben?

(53)

Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir noch so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam anonym, in uns vollziehen,

ohne uns, --wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran, ein überzeugender, starker, --ihr einzig möglicher Name, in dem wir das Geschehnis in unserem Innern selig und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen, es nur ganz leise, ganz von fern, unter dem Zeichen eines eben noch fremden und schon im nächsten Augenblick aufs neue entfremdeten Dinges begreifend--.

(54)

Aber ich bin dabei auch zu der Einsicht gekommen, daß man (...) vielmehr immer wieder seine Kraft daran setzen muß, in der eigenen Sprache alles zu finden, mit ihr alles zu sagen: denn sie, mit der wir bis tief ins Unbewußte hinein zusammenhängen, und nur sie kann uns, wenn wir uns um sie bemühen, schließlich die Möglichkeit geben, ganz präzise und genau und bestimmt, bis in den Nachklang jedes Nachklangs hinein, unseres Erlebens Endgültigkeit mit ihr darzustellen.

(55)

(...) Was mir auch bevorsteht: ich stehe doch jeden Tag mit dem Zweifel auf, ob es mir gelingen wird, es zu tun, und dieses Mißtrauen ist groß geworden über der tatsächlichen Erfahrung, daß Wochen, ja Monate vergehen können, in denen ich nur mit äußerster Anstrengung fünf Zeilen eines ganz gleichgültigen Briefes aufbringe, die mir, wenn sie endlich da sind, einen Nachgeschmack von solcher Unfähigkeit hinterlassen, wie etwa ein Gelähmter sie empfindet, der nicht einmal mehr die Hand geben kann.

(56)

Wenn selbst Christus als der fleischgewordene Logos, (...) hier » ohne Atem ‹‹, d.h. ohne Wort und Sprache zu finden, auf dem » Turm seines Duldens ‹‹ steht, der » ohne Geländer ‹‹, d.h. ohne die geringste Sicherung gegen den erneuten Absturz in die Tiefen einer bodenlos gewordenen Existenz ist, als » Eigentümer der Schmerzen ‹‹ *schweigt*, so bezeugt sich in diesem göttlichen Schweigen zugleich die Ohnmacht der Sprache angesichts solcher » Grenzempfindungen des Daseins ‹‹.

(57)

Die höchste Annäherung an das Unsäglich vollzieht sich im » Gesang ‹‹, d.h. in einer das Wort übersteigenden Ausdrucksform, der Musik, die Rilke in dieser Zeit » Sprache wo Sprachen enden ‹‹ nennt und feiert: » O du der Gefühle / Wandlung in was? -: in hörbare Landschaft. ‹‹ Auch das ist stillschweigende Sprachkritik, denn noch ist nicht

die Rede vom » Gesang « im Sinne der magischen Sprache des Orpheus-Sonettenkreises, in der dieser Gegensatz zwischen der Gefühle und Sprache » übersteigenden « Musik und der Dichterssprache aufgehoben wird zu einer neuen Einheit.

(58)

The gods of 'Die Parke' are real enough for Rilke to make it perfectly natural that men should smile at them, and the presence of the prefix 'an-' removes any sense that attentions are being forced inappropriately on to the gods. In contrast, the adjectives 'gebetet', 'gekniert' and 'gedient' do not partake of the reality of the noun to which they are applied because the noun, 'Ding', is so abstract, and they impute little reality to that noun because two of them derive from obtrusively intensive verbs.

(59)

Was der 'Stein', dessen 'Sturz' ins Offensein dieses Flimmern anregte, nun durchscheinen läßt, wird einem „Stern“ verglichen. An eben dieser Stelle des stellung begegnet ein zweiter „Wirbel“ --hier nicht der Worte, wie Hoffmannsthal, sondern ein rhythmischer Wirbel, hervorgegangen aus einem „unaufgehobenen Gegensatz zwischen Sinnbetonung und metrischem Akzent“: Wo der *Sinn* die Wörter 'aus' und 'Stern' betont, da setzt das *Metrum* den Akzent auf die Silben 'wie' und 'Stern'.

(60)

Maltes Sprachsheu *ist* Ausdruck seiner existentiellen Angst, ist „Sprachangst“; sein Verlangen nach einer neuen ganz anderen Sprach *ist* Ausdruck seiner existentiellen Not: seiner physischen Gefährdung, seines materiellen Elends, seines Ekels von den Banalitäten des Alltags und seines Leidens an der Brutalität der Moderne, die ihm in der Pariser Metropole so hautnah begegnet.

(61)

以下にそのエピソードの、本論に関わる箇所を、邦訳と原文を合わせて抜粋する。

かあつと怒りにもえたぼくは、鏡のまえに走ってゆき、仮面越しにやっとの思いで、ぼくの両手の動きを見た。しかし、鏡はただこのことだけを待ちうけていたのだ。鏡にとっては、復讐の瞬間がやってきたのだ。度はずれて募ってくる苦悶を感じながらも、ぼくの仮装からどうにか強引に抜け出そうともがいていたとき、どうやってかわからなかったが、鏡は、見上げるように、とぼくに強要したのだった。そしてぼくに、一つの像を、いやー

つの現実を、見知らぬ不可解きわまる、怪物のような現実を課したのであった。その現実
は、ぼく的意思に反して、すっかりぼくにしみこんでしまったのだ。なにしろ、いまやそ
の鏡は、いっそう強大なものとなり、ぼくのほう鏡となっていたからだ。ぼくは、ぼく
の前にいるこの恐ろしい巨大な未知のものを目をこらしてじっと見つめた。彼とふたりき
りであることに、ぼくは奇怪な気がした※。そうぼくが思った瞬間、最悪のことが起きた、
——ぼくがすっかり意味を失って、あっさりと脱け落ちてしまった。一瞬、ぼくはぼく自
身への、言いようのない (unbeschreiblich)、無駄な悲しい憧れをいだいたのであった。そ
の後には、ただ彼だけがいた、彼のほかにはなにもいなかった。

ぼくはその場から走った、だがいま、走ったのは、彼であった。彼はあちらこちらでぶ
つかった。彼には家の様子がわからなかったのだ。(…)

シーヴェアセンは、ぼくがどんなふう倒れたかを、(…)死ぬまで語り草にしていた。
(…)しかしそれから、ぼくは倒れたままでいて、返事をしなかったということだ。し
まいにはぼくが失神しているのだとわかると、彼らはびっくりしたのだった。ぼくは、た
くさんの布につつまれた一つの塊のように、純粹に一つの塊のようになって、倒れていた。
(訳：塚越)

※ 塚越は Ich starrte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir
ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein.を「ぼくは、ぼくの前にいるこの恐ろしい巨大なものを目をこ
らしてじっと見つめた。その未知のものとふたりきりであることに、ぼくは奇怪な気がした。」と訳し
ている。しかし、直訳しても十分にマルテの置かれた状況は読み取ることができると思われるため、
本研究では上記のように訳している。

Heiß und zornig stürzte ich vor den Spiegel und sah mühsam durch die Maske durch,
wie meine Hände arbeiteten. Aber darauf hatte er nur gewartet. Der Augenblick der
Vergeltung war für ihn gekommen. Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung
mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte
er mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine
Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich
durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war
der Spiegel. Ich starrte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es
schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. Aber in demselben Moment, da ich
dies dachte, geschah das Äußerste: ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine
Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach
mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm.
Ich rannte davon, aber nun war er es, der rannte. Er stieß überall an, er kannte das
Haus nicht,(…)

Sieversen erzählte bis an ihr Ende, wie ich umgesunken wäre (...). (...) Aber dann wäre ich doch immerzu liegengeblieben und hätte nicht geantwortet. Und der Schrecken, als sie endlich entdeckten, daß ich ohne Besinnung sei und da lag wie ein Stück in allen den Tüchern, rein wie ein Stück.

(62)

(...) Das Wort ist also auch für ihn, wie für seine Freundin, im Gegensatz zum Material des Bildhauers» stofflos «, etwas rein Geistiges, Unsichtbares—(...).

(63)

Die spanische Landschaft (die letzte, die ich grenzenlos erlebt habe), Toledo hat diese meine Verfassung zum Äussersten getrieben;(...) Erscheinung und Vision kamen gleichsam überall im Gegenstand zusammen, es war in jedem eine ganze Innenwelt herausgestellt, als ob ein Engel, der den Raum umfaßt, blind wäre und in sich schaute. Diese, nicht mehr von Menschen aus, sondern im Engel geschaute Welt ist vielleicht meine wirkliche Aufgabe, wenigstens kämen in ihr alle meine früheren Versuche zusammen; aber um die zu beginnen,...wie müsste einer geschützt und beschlossen sein!

(64)

Stifter, in der reineren Verfassung des Böhmerwaldes, mag diese verhängnisvolle Nachbarschaft einer gegensätzlichen Sprachwelt, weniger wahrgenommen haben, und so kam er, naiv, dahin, sich aus Angestammtem und Erfahrenem ein Deutsch bereit zu machen, das ich, wenn irgend eines, als Österreichisch ansprechen möchte, so weit es nicht eben eine Eigenschaft und Eigenheit Stifters ist und nichts anderes als das. (...) Wenn man, nach der einen Seite hin, den Dichter daran erkennen mag, wie weit sein Ausdruck auch noch den unzugänglichsten Verhältnissen seiner Seele entgegenkommt, so wird man Stifter zu den, in diesem Verstande, glücklichsten und somit auch größten Erscheinungen zu rechnen haben...

(65)

Je älter ich werde, je schmerzlicher führe ich diesen negativ vorgezeichneten Posten mit, er steht gleichsam als Schuldübertrag auf jeder neuen Seite meiner Leistungen oben an. Innerhalb der Sprache, deren ich mich nun bediene, aufgewachsen, war ich gleichwohl in der Lage, sie zehnmal aufzugeben, da ich sie mir doch außerhalb aller Spracherinnerungen, ja mit Unterdrückung derselben aufzurichten hatte.

(66)

This change provoked two complementary response from Rilke: biographically speaking, it compelled him to 'flee out of time' to the tower of lonely manor-house in a remote part of rural Switzerland, and intellectually speaking, it compelled him, against his will, to refashion his deepest metaphysical assumption and his basic conceptual model of the universe.

(67)

Apart from the War, it seems that one of the key experiences which caused Rilke to turn from a humanistic to angelic vision of the universe was his Spanish journey of late 1912 to early 1913. (...)

From the last sentence, it seems that during his Spanish journey, Rilke found himself faced with a vast universe in which the dæmonic Angel, not man, was the overlord, and it is this universe against which the *Elegien* are set.

(68)

Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne. (···) Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), - es sind Erfahrungen.

(69)

Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.

(70)

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.

(71)

Diesem Bekenntnis zufolge, das sich gleich auf der zweiten Seite der 'Aufzeichnungen'

findet, werden Außerdinge nicht gesehen, sondern eingefühlt und personifiziert. (...) Nur weil die nichts weniger als sachlichen 'Dinge' eine Projektion von Maltes eigener Ängstlichkeit, seiner eigenen Dünnhäutigkeit, Fragilität darstellen, ist ein so vertrauter Umgang mit ihnen möglich.

(72)

Irgendwo habe ich einen Mann gesehen, der einen Gemüsegewagen vor sich herschob. Er schrie: Chou fleur, Chou-fleur, das fleur mit eigentümlich trübem eu.(...) Habe ich schon gesagt, daß er blind war? Nein? Also er war blind. Er war blind und schrie. Ich fälsche, wenn ich das sage, ich unterschlage den Wagen, den er schob, ich tue, als hätte ich nicht bemerkt, daß er Blumenkohl ausrief. Aber ist das wesentlich? Und wenn es auch wesentlich wäre, kommt es nicht darauf an, was die ganze Sache für mich gewesen ist? Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen.

(73)

Hier sind sowohl die Leistung als auch die Gefährdung des 'Neuen Sehens' auf den Punkt gebracht: Geleistet wird --auf dem Wege sympathetischer Annäherung--das Einswerden mit dem Gegenstand, also eine superlativisch innige Wahr/nehmung, in einem Wort: Maltes Poetik des Sehens ermöglicht ein Höchstmaß an *subjektiver* Wahrheit. Die Gefahr besteht nun darin, daß die Reduktion des Gesehenen auf dasjenige, „was die ganze Sache *für mich*“ (ママ) : für das sehende Subjekt ist, zu einer Verfälschung objektiver Wahrheit führt.

(74)

以下にそのエピソードの、本論に関わる箇所を、邦訳と原文を合わせて抜粋する

まあ^{かん}罐の蓋のような、何かブリキでできたまるい物が、手からすべり落ちたりしてたてる騒音^{おと}なら、たぶん誰でも知っていることだろう。ふつうは、したに落ちても、けっしてそんなにおおきな音はたてるものではない。むぞうさに落ちて、その縁でくるくると転がる。それがほんとうに不愉快な音になるのは、その回転が終わりになり、横に倒れるまで、あちこちとよろめきながら跳ねあがるときなのだ。さて、話はこれでおしまいということなのだ。ブリキ製のものが、隣の部屋で、床に落ち、転がり、そして倒れる。その間に、ある間隔をおいて、足ぶみをする音が聞こえる、というわけだ。繰り返しやり遂げる騒音のすべてとおなじように、この隣室の音も内的には組織化されていた。それは変化した、そして正確におなじであるということは、一度もなかった。しかし、そのことこそが、そ

の音の持つ法則性を証明したのであった。それは激しいこともあり、メランコリックなこともあった (…)

隣人がいないというこんな状態になってみると、今度のこうした事柄を、なぜもっと気軽に受け取らなかったのか、不思議に思われるくらいだ。もっとも、そのつどぼくは、あらかじめあの物音を予感して、用心するようにはしていたのだが。そうした予感もうまく利用すればよかったのだろう。びっくりするんじゃない、さあ、やってくるぞ、そうぼくは言いかすべきであったろう。そうだ、見当ちがいをしたことのない自分、そんな自分を、ぼくはよく知っていた。だが、どうやら、ぼくが聞きこんだあの事実が原因であるらしかった。あの事実を知ってからというもの、ぼくはいっそうびくびくするようになってしまった。あの騒音を立てていたのは、学生が本を読んでいるときに、彼の臉がひとりでに右の目の上に垂れてきて、その目をふさいでしまうときの、音もない緩慢な、あのちょっとした動きであったのだ、そう思ったぼくは、不気味な気持ちになったと言って良い※。(…)

(訳：塚越)

※ *Es berührte mich fast gespenstisch* を塚越は「そう思ったぼくは、不気味な気持ちになった」と訳している。しかし *fast* (ほとんど・～と言って良い) が塚越の訳には反映されていないように思われる。よって本研究では塚越が「(そう思った)ぼくは不気味な気持ちになった」と訳しているところを、「(そう思った)ぼくは不気味な気持ちになったと言って良い」と訳している。

Beinah jeder kennt den Lärm, den irgendein blechernes, rundes Ding, nehmen wir an, der Deckel einer Blechbüchse, verursacht, wenn er einem entglitten ist. Gewöhnlich kommt er gar nicht einmal sehr laut unten an, er fällt kurz auf, rollt auf dem Rande weiter und wird eigentlich erst unangenehm, wenn der Schwung zu Ende geht und er nach allen Seiten taumelnd aufschlägt, eh er ins Liegen kommt. Nun also: das ist das Ganze; so ein blecherner Gegenstand fiel nebenan, rollte, blieb liegen, und dazwischen, in gewissen Abständen, stampfte es. Wie alle Geräusche, die sich wiederholt durchsetzen, hatte auch dieses sich innerlich organisiert; es wandelte sich ab, es war niemals genau dasselbe. Aber gerade das sprach für seine Gesetzmäßigkeit. Es konnte heftig sein oder milde oder melancholisch (...).

In dieser Verfassung wundert es mich beinah, daß ich die Sache nicht leichter nahm. Obwohl ich doch jedesmal im voraus gewarnt war durch mein Gefühl. Das wäre auszunutzen gewesen. Erschrick nicht, hätte ich mir sagen müssen, jetzt kommt es; ich wußte ja, daß ich mich niemals täuschte. Aber das lag vielleicht gerade an den Tatsachen, die ich mir hatte sagen lassen; seit ich sie wußte, war ich noch schreckhafter geworden. Es berührte mich fast gespenstisch, daß das, was diesen Lärm auslöste, jene

kleine, langsame, lautlose Bewegung war, mit der sein Augenlid sich eigenmächtig über sein rechtes Auge senkte und schloß, während er las.

(75)

Erst wird das Vergleichensobjekt genannt, „dann das zu beschreibende Phänomen selbst“. Vor allem aber ist das tertium comparationis von Lid und Deckel nichts Eigentliches, sondern selbst eine Metapher: die Metapher des Augen/deckels. Daß diese Metapher mit einer Realie: einem realexistierenden Büchsendeckel eher gleichgesetzt als verglichen wird, läßt diese Episode so gespenstisch erscheinen und rückt den ‘Vergleich’ in die Nähe einer ‘stimmungskongruenten Wahnidee’, d.h. einer Ein/bildung aus dem Geiste der Angst.

(76)

Das Freude-Geschrei ist da; aber ich will es in ganz kleinen Stücken auf eine lange Zeit vertheilen, so daß es nur ein Athemholen ist dann und wann. Und dann soll es umgesetzt sein, womöglich, in Wirkliches und Sichtbares statt sich so fortzugeben. Freude umzusetzen, das ist ja zweck aller Kunst-Arbeit.

(77)

以下に原文および邦訳を掲載する。

Begegnung in der Kastanien-Allee

Ihm ward des Eingangs grüne Dunkelheit
kühl wie ein Seidenmantel umgeben
den er noch nahm und ordnete: als eben
am andern transparenten Ende, weit,

aus grüner Sonne, wie aus grünen Scheiben,
weiß eine einzelne Gestalt
aufleuchtete, um lange fern zu bleiben
und schließlich, von dem Lichterniedertreiben
bei jedem Schritte überwallt,

ein helles Wechseln auf sich herzutragen,
das scheu im Blond nach hinten lief.
Aber auf einmal war der Schatten tief,
und nahe Augen lagen aufgeschlagen

in einem neuen deutlichen Gesicht,
das wie in einem Bildnis verweilte
in dem Moment, da man sich wieder teilte:
erst war es immer, und dann war es nicht.

(訳)

マロニエ並木の出会い

入り口の濃い緑が ひんやりと
絹のマントのように 彼をつつんだ。
彼は その緑をいっそう身につけ 整えた。
ちょうどそのとき 透けてみえるむこうの端に

緑のガラスのような 緑の^{ひかり}陽光から※1
ぽっかりと ひとつ 白い姿が浮かびあがった、
ながいこと遠くにとどまっていたが
やがて ひと足ごとに はらはらと
降りかかる光を浴びて、

明るい光の変化を 身におびて運んでくる、
それは おずおずと ブロンドの髪の毛のうえをうしろへと流れた。
だが 不意に 影が深まった。
近づくと はっきりとした新鮮な顔に

大きく見開いた眼があった。
その顔は 別れあったその瞬間
絵の中にでもあるかのように とどまった、——
それはいましがた永遠であった、そして次の瞬間になくなった※2。

(訳：塚越)

※1 塚越の訳ではこの後に「遠く」というひとことが付け加えられている。しかしそれは原文にはない。塚越のこうした「遠く」という語の付加は、本作品において、遠くの光景から近くの光景へと描写が重ねられていくことを明確にしようと意図したものであると考えられる。しかし、ここに現れた白い人影が遠くにあるということは、すぐ後の、*um lange fern zu bleiben* というフレーズで明らかにされており、この「遠く」という語は省いても問題はないと思われるため、ここでは表記していない。

※2 塚越は「永遠にあったその顔は もう消えてしまっていた」と訳している。しかし、*erst* と *dann* が明確に訳されていないと思われるので、本研究ではその点に留意して上記のように訳している。

(78)

An ihre Stelle tritt jetzt die stumme *Gebärde* des Dastehns, in der sich ein stummer Trotz gegen das unendliche Leiden und vielleicht auch schon seine Überwindung ankündigt.

(79)

Rilke hat, (...), die Negativität der Spracherfahrung wie alle seine negativen Lebenserfahrungen durch die Konsequenz überwunden, mit der er sie durchschritt und an die äusserste Grenze führte, wo sie sich für ihn plötzlich ins Positive umkehrte, wo aus » Klage « » Jubel « werden konnte. Auf diese Weise überwand er ja auch seine Nihilismus-Erfahrung, die » Leere «, die unheimliche Fremdheit und Stummheit des namenlos gewordenen » Gottes «, der mit keiner Gegen-Liebe mehr antwortete und sich ihm in die Anonymität und Nichtexistenz entzog, indem er gerade diese Seite seiner Erfahrungen in der Gestalt des Engels absolut setzte und dem Nichts entgegengestellte.

(80)

In Wahrheit sind es nämlich die *Menschen*, die der Anlehnung an Seiendes bedürftig sind, und zwar die „schwindendsten“ Menschen: die Menschen der *Moderne*, die sich nicht zuletzt deswegen ein Haus des Seins qua Sprache bauen, weil sie Enterbte sind, ‘weil alles so schlecht ist, und weil es nichts gibt, woran man sich festhalten kann’, wie es beim nihilistischen Brecht heißt. Die Menschen der Moderne also sind es, die, da sie ihrer Vanitas-Klage keine Jenseitsgewißheit mehr entgegensetzen haben, auf ein *Hier* zurückgreifen *müssen* und auf ein Hier-Sein zurückgreifen wollen --(...).

(81)

Das 'Herrliche' des 'Irdisch'-Seins, so besagen diese Verse, ist in seiner puren Materialität nicht mitzuteilen: der homo viator muß sich also eines 'erworbenen Worts' bedienen, um es in die 'Einmaligkeit' erheben zu können. Dieses Wort aber ist kein Wort wie jedes andere, sondern es ist --ein Bild-Wort, eine flos rhetorica: ist „Enzian“. Diese Rede-Blume vermag indes nur dann „reines“ Wort: transparent zu sein auf dasjenige, was sie bezeichnen soll, wenn sie *ist*, wofür sie steht. Der Enzian darf also nicht irgendein Enzian sein, der bloß sich selbst bezeichnete, sondern der „gelbe“ und „blaue“, der auf einen 'andern Bezug' transparent ist :(...).

(82)

Der gelbe Enzian ('gentiana lutea') ist dadurch ausgezeichnet, daß er in allen Organen, besonders aber in seiner kräftigen Wurzel, Bitterstoffe enthält. Dieser gelbe Enzian also enthält das „Schwersein“ als Realie: Er ist empirisch wahr/nehmbar Bitterstoff. Auf ihn folgt der blaue Enzian ('gentiana verna'), der nicht nur „Frühlings-Enzian“ *genannt* wird, sondern frühlingsartig *ist*, indem er, an besonders warmen Standorten, im Herbst eine zweite Blüte hervorbringt.

(83)

So ist das Haus Symbol (ㄨㄨ) einer heiligen Mitte, wo der Mensch Gott nahe ist, einer solchen Mitte also, die –sei es immanent, sei es transzendent—den Seinsbereich des Ewigen und den Seinsbereich des 'Schwindenden' in Einem (ㄨㄨ) 'kosmos' (ㄨㄨ) umgrift.

(84)

Die bewußt einfachen 'Reizworte', wie die Grundschulpädagogen sagen, zu denen jedes Kind eine Geschichte erzählen könnte, sind wie gemacht für die Renaissance eines schlichten (ㄨㄨ), neonativen Erzählens, das die allzu selbstkritisch gewordenen Worte wieder an ihren Ursprung zurückführen könnte.

(85)

Like the *Neue Gedichte*, the *Elegien* are, with the exception of certain passages, built around nouns. But whereas the nouns of the earlier cycle are not usually obtrusive, many of the nouns of the later cycle are used in a strangely selfconscious and obtrusive way, an indication that Rilke is trying to conserve their centrality artificially.

(86)

以下に全文及び邦訳を掲載する。

Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Siehe, wie klein dort,
siehe: die letzte Ortschaft der Worte, und höher,
aber wie klein auch, noch ein letztes
Gehöft von Gefühl. Erkennst du's?
Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Steingrund
unter den Händen. Hier blüht wohl
einiges auf; aus stummem Absturz
blüht ein unwissendes Kraut singend hervor.
Aber der Wissende? Ach, der zu wissen begann
und schweigt nun, ausgesetzt auf den Bergen des Herzens.
Da geht wohl, heilen Bewußtseins,
manches umher, manches gesicherte Bergtier,
wechselt und weilt. Und der große geborgene Vogel
kreist um der Gipfel reine Verweigerung.—Aber
ungeborgten, hier auf den Bergen des Herzens....

心の山上にさらされて。なんと小さく あそこに、見よ、
ことばたちの最後の村落が、さらに高所には、
しかし、これはまたなんと小さく もうひとつ 最後の
感情の農場が。見分けられるか おまえにそれが？
心の山上にさらされて。両の手の下には
岩肌。ここにはおそらく※ 花開くものもいくつか。沈黙の断崖から
知をもたぬ 1本の草花が 歌いつつ咲き出ている。
さりながら 知をもつものは？ ああ 知り始めた
そして いま 口つむぐもの、心の山上にさらされて。
ここではおそらくすこやかな意識で、歩き
廻るものたち、庇護された 山の獣たちが
通り とどまる。そして 護られた大いなる鳥は
峰々の純粹拒絶を旋回する。——さりながら
護られず、ここ 心の山上に……

(訳：植和田)

※ 植和田は第7-8詩行の Hier blüht wohl / einiges auf を、「ここは確かに 花開くものもいくつか」と、

また、第 11-13 詩行 *Da geht wohl, heilen Bewußtseins, /manches umher, manches gesicherte Bergtier,/wechselt und weit* を、「ここでは確かにすこやかな意識で、歩き／廻るものたち、庇護された 山の獣たちが／通り とどまる」と訳している。つまり *wohl* を「確かに」と訳しているのだが、*wohl* を「確かに」という意味で用いるのは、接続法Ⅱ式か助動詞を伴う場合が一般的であるという。また、本作品は、植和田自身も指摘するように、リルケの内面を風景化したものであると考えられる。さらにこの風景は、ヴォトケが指摘するように、言語や感情といった内的活動と詩人自身との隔たりを描くものでもある。したがって、風景として描かれたこの内面世界は、詩人自身の内面でありながらも、詩人自身が隅々まで把握していないものだと言えるだろう。したがって、ここではこの *wohl* を「おそらく」と訳している。

(87)

(...) the classical German elegy would seem to be an extended poem in elegiac distichs, organized as a first-person framework embracing a central meditative core and moving from thematic tension toward resolution.

(88)

Yet the rhythms, the organization, the thematic tension, the development of the reflective self, the female guide, and the locus of the action suggest that Rilke was consciously exploiting expectations that cultivated readers might well pose to any poem that announced itself, in German at least, as an 'elegy'.

(89)

Sehen Sie, und so ging es nicht anders mit dem Tod. Erlebt, und doch, in seiner Wirklichkeit, uns nicht erlebbar, uns immerfort überwissend und doch von uns nie recht zugegeben, den Sinn des Lebens kränkend und überholend von Anfang an, wurde auch er, damit er uns im Finden dieses Sinnes nicht beständig unterbräche, ausgewiesen, hinausverdrängt, er, der uns wahrscheinlich so nahe ist, daß wir die Entfernung zwischen ihm und der inneren Lebensmitte in uns gar nicht feststellen können, es würde ein Äußeres, täglich Ferngehaltenes, das irgendwo im Leeren lauerte, um in bössartiger Auswahl, den und jenen anzufallen --; mehr und mehr stand der Verdacht wider ihn, daß er der Widerspruch, der Widerscher sei, der unsichtbare Gegensatz in der Luft, der, an dem unsere Freuden eingehen, das gefährliche Glas unseres Glücks, aus dem wir jeden Augenblick können vergossen werden.

(90)

以下に引用箇所を邦訳を掲載する。

(第1節)

おまえにはまだ※1分らないのか？ 両腕の中から虚無を
私たちが呼吸する空間へと投げだすがよい、鳥たちはさらに心のこもった※2
飛翔で その虚無で広げられた大気を感じるかも知れぬ。

(訳：富岡)

※ 1 「第1歌」は主に富岡訳を参照している。その富岡訳では特に訳には反映されていないが、原文では *noch* とイタリック体で強調されているため、ここでは傍点で強調している。

※ 2 原文は *mit innigerm Flug*。この *innig* を富岡は「さらに深い」と訳している。しかし、一般的な *innig* の意味としては、「親密な」・「情のこもった」というのが普通である。また、本研究においては、ここで投げかけられている「虚無」が、詩作の結果生じる言葉であると解釈している。結論を先取りするが、この詩作の行為は、リルケが「愛」と同一視したものであり、したがって、より感情的性格を持つものであると言えるだろう。したがって、ここでは詩作によって生じた言葉が、鳥たちに受け入れられるかもしれないということが語られていると考えられる。言い換えれば、ここには「おまえ」と鳥たちの何らかの感情的なやりとりが生じているのである。このようなやりとりの感情的性格を顧慮して、本研究ではこの *innig* を「心のこもった」と訳している。

(第2節)

そうだ、巡る春がおそらくおまえを頼りとしていた。多くの
星たちがおまえに感じてもらうことを期待していた。
過去の大波が高まって打ち寄せ、あるいは
おまえが開かれた窓辺を通り過ぎたとき、
ヴァイオリンがひたすらに訴えかけた。それは全て委託だった。
しかしおまえはその委託を果たしたか？おまえは全てに
恋人が現れる気配を感じずかのように、期待に相変わらず
気もそぞろではなかったか？（おまえが彼女をかくまおうとするおまえの心には、
しかし大きな異様な考えが出入りし、しばしば夜のあいだ留まるのだ。）※3
憧れを抱くならば歌うがよい、あの恋する女たちを、彼女らの
褒め称えられた感情はまだ十分に不死のものとはなっていない。
あの捨てられた女たち、おまえは彼女らをほとんど羨望する、
彼女らを愛を獲た女たちよりもはるかに多く愛する者と思ったのだ。
繰り返し歌うがよい、どんなに称えても称えきれぬ讃仰の念を。
…

(訳：富岡)

※3 原文では *Wo willst du sie bergen,/ da doch großen fremden Gedanken aus und ein gehen und*

öfters bleiben bei Nacht である。しかし、富岡訳はこの Wo と da の呼応を明確に反映させたものではない。ゆえにここではこの Wo と da の呼応を訳出するよう試みた。その際、手塚富雄の訳を参照した（手塚富雄訳、『ドゥイノの悲歌』、岩波書店）（岩波文庫）、2010、9 頁）。彼は Wo と da の呼応に加えて、da と bei dir とに呼応を認めている。したがって、「おまえ」が「彼女」をかくまう場所は、bei dir、すなわち「おまえのところ」なのであるという。彼はこの bei dir を「おまえの心」と意識している。

また、富岡訳では、このフレーズを疑問文で訳している。確かに、Wo willst du sie bergen という語順は、疑問文の語順である。しかし、奇妙なことに疑問符は置かれていない。一方、直前の 2 文はいずれも疑問符を伴っているため、疑問文であることが明確である。言い換えれば、リルケはここで、疑問文と肯定文とを明確に区別しているのだと考えられる。したがって、疑問符のない文は、肯定文で訳されるべきだろうと考えられる。よって本研究では、肯定文での訳を試みた。

(91)

Ich war eine Weile geneigt, so wie Sie es nun scheinen, „äußere“ Einwirkungen bei diesen Versuchen anzunehmen; ich bin es nicht mehr in demselben Maße. So ausgedehnt das „Außen“ ist, es verträgt mit allen seinen siderischen Distanzen kaum einen Vergleich mit den Dimensionen, mit der Tiefendimension unseres Inneren, das nicht einmal die Geräumigkeit des Weltalls nötig hat, um in sich fast unabsehlich zu sein. Wenn also Tote, wenn also Künftige einen Aufenthalt nötig haben, welche Zuflucht sollte ihnen angenehmer und angebotener sein, als dieser imaginäre Raum?

(92)

以下に原文及び邦訳を引用する

Erster Brief
von Erika Mitterer

》 Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert 《

Siehe, das Buch schlägt sich auf! O Du großer Erlöster,
durchs Leben Erlöster, Dir kann nichts geschehn!
Hinter Dir schlossen sich dunkelnde Klöster,
stießen hinaus Dich in blühnde Alleeen.

Haben wir Maße für unsere Freude?
- Alles was froh ist, ist ganz. Doch es wird,
wie ein in sich schon bewegtes Getreide,
weht es im Winde, herrlich beirrt

durch immer wachsender Lüfte Bewegung.
Dankbar giebt es den Winden sich hin.
Dank Dir, danke, für jegliche Regung
meines Gemütes, das ahnet: Ich bin.

Du warst in mir. Da nahm Dich einer her
im Alltagslicht, und war mit Dir vertraut.
Und vieles war nun nie erträumbar mehr,
das ich in stillen Stunden auferbaut.

Da ging ich aus, um die Brücke zu finden,
die wieder mit Dir mich vereint.
Ich kann nicht fassen, daß die Blinden
die Sonne besitzen, die mir nicht scheint.

Ich fasse nicht, daß irgendwo
gestern ein Fremder Dir sprach,
während ich ahne: Du lächelst so -
und wann Dir ein Lächeln gebrach.

Versteh: bis heut warst Du nicht in der Zeit,
und nie und durch nichts zu erkunden.
Ich wünschte, Du wärest Vergangenheit,
durch nichts und niemand verbunden....

Doch da Du bist, jetzt im Leben verfußt,
gönn mir ein Lächeln, ein kleines,
lenzhaft sich freuendes, wenn Du ruhst
im herbstlichen Schatten des Haines...

——ただ歌のみが地の遥か上で清め、寿ぐ

ご覧なさい。書物のページが開きます！※1 ああ 大悟の人よ
生に救済された方 あなたを襲うものはもう何もない
あなたの背後で暮れゆく僧院は扉を閉じて
あなたを花咲く並木道へと送り出した

私たちに悦びのための尺度があるでしょうか？

——悦びはすべて充足 でもこれは
感動を内に秘めた穀物の穂のようになって
風になびきます。いや高まる風の動きに

すばらしくも惑乱されます※2 喜びは感謝にみちて
風に身を捧げるのです 私は感謝します
自分が生きてると 感じるこの心の
すべての生気を あなたに感謝します

.....

あなたは私の内部の人でした。 それなのに※3 あなたを日常の昼中に
引き出した者がいて しかもあなたとは親しい素振り
独り静かな時間に心に培った多くのものを
もう私は夢想できなくなってしまったのです。

ですから私は出かけました。あなたと自分とを
ふたたび一つに結ぶ架け橋を見つけるために
私の浴することのできぬ太陽を 盲目の者たちが

所有しているなど 私には納得がゆきません

どこかで昨日 見知らぬ者があなたに声をかけた
などとは 私には思いもよらないことです
私は あなたの微笑が見えていますし
その微笑のいつ消えるかも分るのですから

お分りください 今まであなたは時の外にいらして
どのようにも問い合わせのできるお方ではなかった
あなたが何事にも だれにも 拘束されない
昔の人であればと いかには私は望んだことでしょう

でもあなたはいます。暮らしておいでです
微笑をお恵みください。あなたが秋の木蔭に
憩うときに 春のように悦びのこぼれふる
微笑を かすかな微笑を私にください

(訳：内藤)

※1 参照した内藤訳では感嘆符はつけられていないが、本研究においては原文との対応を明確にするため訳文に感嘆符を用いている。なお、疑問符も同様である。

※2 内藤はこの第8詩行の *herrlich beirrt* を、「惑乱し きらめきつつ」と訳している。*herrlich* は確かに「輝かしい」や「光栄ある」などの、光や輝きのイメージを伴って、対象の「すばらしさ」を形容する語ではある。しかし、ここでこうした光や輝きのイメージが呈示されねばならない理由、例えば、太陽や月などの光源となるモチーフがあるなどの理由が、作品中には示されていないように思われる。よって本研究ではよりニュートラルな「すばらしい」という訳をひとまず充てている。

※3 原文は *Du warst in mir. Da nahm Dich einer her / im Alltagslicht*。内藤は「あなたは私の内部の人でした。それを日常の昼中に／引き出した者がいて」と訳している。すなわち、彼の訳では *Da* の意味が不明確であると言えるだろう。ここではとりわけ、少女が、自分の心に自分だけの詩人像を夢想していたのに、誰かが実際の詩人の姿を彼女に示したという文脈を顧慮し、「それなのに」という訳を充てている。

(資料 93)

以下に原文と邦訳を引用する。

Erste Antwort

Für Erika Mitterer

》 Alles was froh ist, ist ganz. 《

Daß Du bist genügt. Ob ich nun wäre,
laß es zwischen uns in Schweben sein.
Wirklichkeit ist wahr in ihrer Sphäre;
schließlich schließt das ganz Imaginäre
alle Stufen der Verwandlung ein.

Wär ich auch der abgetanste Tote,
da Du mich erkanntest, war ich da;
folgend Deinem innern Aufgebote,
nahm ich leise teil an Deinem Brote:
Du ernährtest mich, und ich geschah...

Soll mich nun dafür der Zweifel ätzen,
ob *Du* wirklich bist, die zu mir spricht?
Ach, wie wir das Unbekannte schätzen:
nur zu rasch, aus Gleich- und Gegensätzen,
bildet sich ein liebes Angesicht!

悦びはすべて充足

あなたが生きている それで十分。私の存在
については 私たちの間に保留しておくこと
現実はその領域内で真実なものであり
全くの想像上のものが結局は 変容の
すべての過程を含んでもいる

私が遠い昔の故人だとしても あなたが
認めるときに私は存在してきました
あなたの心の召還に応じて私はそっと
あなたの食卓に与ったのです

あなたが私を養い 私は現れた……

私に話しかけるあなた※1の存在の真実を

疑う心で 私を腐食せよというのだろうか？

ああ 何と私たちは未知を重んじることだろう

ただ性急すぎるほど、同じ側のものや対立するものから※2

愛らしい表情が生まれてくる

(訳：内藤)

※1 原文でこの *Du* はイタリック体で強調されている。しかし内藤訳では特に反映されていない。よってここでは傍点を付加している。

※2 内藤はこの *aus Gleich- und Gegensätzen* を、「同等、対等のものから」と訳している。しかし、日本語の「対等」は、「相対する双方の間に優劣のないこと」という意味で主に用いられる。したがって、「対等」という訳では、*Gegensätzen* の「対立・矛盾」の意味合いがうまく伝わらないように思われる。よって本研究ではこの点を顧慮し、「同じ側のものや対立するものから」と訳している。

(94)

Und auch die Liebe, zwischen den Menschen die Zahlen verwirrt, (...) –auch die Liebe nimmt nicht Rücksicht auf unsere Einteilungen, sondern reißt uns, zitternd wie wir sind, in ein endloses Bewußtsein des Ganzen hinein. --(...) von ihnen kann man sagen, (...) daß der Tod ihnen nicht schadet: denn sie sind voller Tod, indem sie voller Leben sind.

(95)

以下に全文と邦訳を掲載する。

Wendung

Der Weg von der Innigkeit zur Größe geht durch das Opfer.

kassner

lange errang ers im Anschau.

Sterne brachen ins Knie

unter dem ringenden Aufblick.

Oder er anschaute knieend,

und seines Instands Duft

machte ein Göttliches müd,

daß es ihm lächelte schlafend.

Türme schaute er so,
daß sie erschranken:
wieder sie bauend, hinan, plötzlich, in Einem!
Aber wie oft, die vom Tag
überladene Landschaft
ruhete hin in sein stilles Gewahren, abends.

Tiere traten getrost
in den offenen Blick, weidende,
und die gefangenen Löwen
starrten hinein wie in unbegreifliche Freiheit;
Vögel durchflogen ihn grad,
den gemütigen; Blumen
wiederschauten in ihn
groß wie in Kinder.

Und das Gerücht, daß ein schauender sei,
rührte die minder,
fraglicher Sichtbaren,
rührte die Frauen.

Schauend wie lang?
Seit wie lange schon innig entbehrend
flehend im Grunde des Blicks?

Wenn er, ein Wartender, saß in der Fremde; des Gasthofs
zerstreutes, abgewendetes Zimmer
mürrisch um sich, und im vermiedenen Spiegel
und später vom quälenden Bett aus
wieder:
da beriets in der Luft,
unfaßbar beriet es
über sein fühlbares Herz,
über sein durch den schmerzhaft verschütteten Körper

dennoch fühlbares Herz
beriet es und richtete;
daß es der Liebe nicht habe.

(Und verwehrte ihm weitere Weihen.)

Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze.
Und die geschautere Welt
will in der Liebe gedeihn.

Werk der Gesichts ist getan,
tue nun Herz—Werk
an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du
überwältigtest sie: aber nun kennst du sie nicht.
Siehe, innerer Mann, dein inneres Mädchen,
dieses errungene aus
tausend Naturen, dieses
erst nur errungene, nie
noch geliebte Geschöpf.

転向

誠実から偉大への道は、犠牲を通っていく。カスナー

ながいこと 彼は視る眼でとらえていた。
その戦い挑む注視に
星々は膝を屈した。
それとも 彼が跪きながら視つめると、
彼の好ましき状態のはなつ香りで
神的なものは 疲れはて
ぼんやりと 彼に^{ほほえ}微笑みかけていた。

そのようにして 彼が塔を視やると、
塔は愕然とした、——
繰り返し塔を建てた、高々と、不意に、同時に。

けれども、夕暮れどき、昼間によって
負荷をかけられすぎた風景※1が
そっと彼に認めてもらって、安らうことがなんとしばしばあったことだろう※2。

牧草を食む動物たち、安んじて
その見開いた眼差しのなかに歩んできた。
そして捕われた獅子たちは、まるで不可解な
自由を視つめるように、じっと視入るのだった。
鳥たちは まっすぐに
ゆったりとした彼を貫いて飛び、花々は
子供たちのところでそうするように、彼の内部で
偉大な再開をするのであった。
視るひとがいるという、という噂は
はっきりと目には見えない人たちを、
曖昧にしか目に見えない人たちを、
そして 女たちを、感動させたのだった。

どれほどながいこと視つめていたのだろうか
もうどれほど前から、誠実なまま なしですましていたのか、
眼差しの根底では 切に願いながら？

異国で、待ち受けていた彼が 坐っていたとき、
ホテルの 安心してそっぽを向いてしまった
不機嫌な部屋、避けていた鏡にも
また その部屋
後になって 苦しいつらい寝室からも
また、その部屋が
すると、あたりに 忠告が、
なにやら 彼の はっきりそれとわかる心についての
忠告があった。
痛ましくも埋められてしまった身体を介して
それでも はっきりとわかる心についての
忠告があつて、裁くのだった、——
彼の心には 愛がないと、

(さらに奉献することも 彼には拒まれてしまった)。

なぜなら、^み視ることには、限度があるからだ。

視られた世界は

愛のなかで栄えたいと思うのだ。

眼の仕事は果たされたのだ、

いまは心の仕事をするがいい、

おまえの内部に捕らえられたあの心象たちで、——なにせ

おまえは それらの心象たちを取り押さえておきながら、知ってはいないのだから。

内部の男よ、おまえの内部の少女を

数知れぬ自然から獲得されたもの、

やっと獲得されたものの、それだけで

まだ けっして

愛されたことのない この少女を。

(訳：塚越)

※ 1 主に参照した塚越訳では、「^{ひる}日中を/積みすぎた風景」となっている。しかし、überladen を「～を積みすぎた」という意味で用いるには mit を伴うのが普通である。また、「^{ひる}日中を積みすぎた風景」という訳は、意味が不明瞭であるように思われる。一見したところ、本節には Tag と abends という語が用いられていることに気づく。品詞は異なるが、昼と夜が対比されていると考えられる。この夜において「風景」は彼の目の中でやすらうというのである。このような夜と対比的なものとして昼がおかれているとすれば、すなわち、この昼は、いわゆる労働の昼であり、理性の昼であると言えるだろう。言い換えれば、昼にはその合理的な社会的機能や、慣習的なものの見方のがんじがらめにされている風景が、夜の詩人の目においては、そうした縛りから解放されていることが語られているのだと考えられる。こうした日常からの解放は、中期リルケの詩学の根幹でもあった。こうしたことを顧慮し、ここでは「昼間によって負担をかけられすぎた風景」という訳を充てている。

※2 塚越は「けれども、夕暮れどき、^{ひる}日中を/積みすぎた風景が/そっと彼に認めてもらって、安らうこともよくあった」と訳している。しかし、原文は Aber wie oft, die vom Tag / überladene Landschaft / ruhete hin in sein stilles Gewahren, abends と、感嘆符こそないが感嘆文が用いられている。よってここでは wie oft の意味が明確になるよう試みた。

(96)

以下に全文及び邦訳掲載する。

Waldteich, weicher, in sich eingekehrter --,

draußen ringt das ganze Meer und braust,

aufgeregte Fernen drücken Schwerter
jedem Strumstoß in die Faust --,
während du aus dunkler unversehrter
Tiefe Spiele der libellen schaust.

Was dort jenseits eingebeugter Bäume
Überstürzung ist und Drang und Schwung,
spiegelt sich in deine Innenräume
als verhaltene Verdüsterung;
ungebogen steht um dich der Wald
voll von steigendem Verschweigen.
Oben nur, im Wipfel-Ausblick, zeigen
Wolken sagenhafte Kampfgestalt.

Dann: im teilnahmslosen Zimmer sein,
einer sein, der beides weiß.
O der Kerze kleiner Kreis,
und die Menschennacht bricht ein
und vielleicht ein Schmerz im Körper innen.
Soll ich mich des Sturmmeers jetzt entsinnen
oder Bild des Teichs in mir behüten
oder, weil mir beide gleich entrinnen,
Blüten denken --, jenes Gartens Blüten -- ?
Ach wer kennt, was in ihm überwiegt.
Mildheit? Schrecken? Blicke, Stimmen, Bücher?
Und das alles nur wie stille Tücher
Schultern einer Kindheit angeschmiegt,
welche schläft in dieses Lebens Wirrn.
Daß mich Eines ganz ergreifen möge.
Schauernd berg ich meine Stirn,
denn ich weiß: die Liebe überwöge.

Wo ist einer, der sie kann?
Wenn ich innig mich zusammenfaßte
vor die unvereinlichsten Kontraste:
weiter kam ich nicht: ich schaute an;

blieb das Angeschaute sich entziehend,
schaut ich unbedingt, schaute knieend,
bis ich es in mich gewann.

Fand es in mir Liebe vor?
Tröstung für das aufgegebenes Freie,
wenn es sich aus seiner Weltenreihe
wie mit unterdrücktem Schreie
in den unbekanntem Geist verlor?

Hab ich das Errungene gekränkt,
nichts bedenkend, als wie ich mirs finge,
und die großgewohnten Dinge
im gedrängten Herzen eingeschränkt?
Faßt ich sie wie dieses Zimmer mich,
dieses fremde Zimmer mich und meine
Seele faßt?

O hab ich keine Heine
in der Brust? kein Wehen? keine
Stille, atemleicht und frühlinglich?

Bilder, Zeichen, dringend aufgelesen,
hat es euch, in mir zu sein, gereut? –

.....

Oh, ich habe zu der Welt kein Wesen,
wenn sich nicht da draußen die Erscheinung,
wie in leichter vorgefaßter Meinung,
weither heiter in mich freut.

森の池よ、穏やかな ひとり黙想もくそうにふける池よ※1、
外部そとでは 海のすべてが闘い、ざわめいている、
気のたった遠みが ひと突きごとの暴風かぜの、
拳こぶしに 刀剣つるぎを握らせている——、
けれども おまえは、 なんの傷も受けてはいない
小暗い深みから蜻蛉とんぼの遊びを視みつめている。

あそこでは 身をかがめた樹々の
性急さと衝動と躍動^{はずみ}といったものが、
おまえの 押し殺した暗い影となっている
内面空間に おのれを映し入れている。
おまえの周りでは、その森が
撓^{たわ}められることもなく、黙秘をつづけて。
ただ上の、梢^{こずえ}のあたりの眺めには、雲が
伝説のような戦いの姿を描いている。

それから、無関心の部屋のなかに
双方^{ふたつ}を知る者がいる。
おお蠟燭^{ろうそく}の小さな輪、
人間の夜が 侵入する、
ひょっとして身体^{からだ}の内部^{うち}に苦しみが。
いま、私に 嵐の海を思い出せというのか、
私の内部の池の形象を守れとでも
それとも、その二つはすぐにも逃れ去ってしまうから、
花のこと——あの庭の花のことでも——考えよというのか？
ああ、自分にとっては なにが勝っているものか、誰が知っていよう。
温和か驚きか、眼差しか、声か、本か？
そうしたすべてはこの混乱のうちに眠っている
幼年時代の双肩に、ちょうど静かな
肩掛^{ショール}のように、ぴったりとかかっている。
ひとつことで 私がすっかり感動してしまうといいのだが。
私は ぞっとして 私の額^{ひたい}をおおい隠してしまうだろう、
愛^{まき}が勝っているということを 私は知っているからだ。

愛をなしうるものが どこにいるのだろうか？
とうてい相容れない対立^{コントラスト}をまえに 私が
誠実におのれをとらえたとき、
私はさらに進むこともしなかった、——私はじっと視^みていた。
視られたものは 避けるようにして留^{とど}まっていた、
私は 無条件に視た、^{ひざまず}跪いて視た※2、
視られたものが 私の内部^{うち}に獲得されるまで。

視られたものは 私の内部^{うち}に愛を見出したろうか？
視られたものが その世界の序列から、
さげびをぐっと堪^{こた}えたようにして、
見知らぬ精神のなかにきえうせたとき、
見捨てられた戸外にたいし、慰めが？

いかに自分のためにそれを得ようかということばかり考えて※3、私は
獲得したものを 傷つけてしまったのか？
偉大に慣れている事物たちを
密に詰った心に入れて 束縛してしまったのか？
私はこれらの事物を、この部屋が私を、
この部屋が私をとらえているように、事物たちを
私は とらえているのだろうか、このよそよそしい部屋が
私と私の魂とをとらえているように？

おお、私の胸の中には
林苑^{はやし}はないものか？風のそよぎも？
静けさも？息吹も軽く、春めいた？
ぜひとも拾い上げられた形象や記号よ、
私の内部^{うち}に在ることが おまえたちを後悔させたのか？——
.....

もしも 外部の現象が、
かすかな先入観に従うように、遠くから
明るく私の中へとよろこんではいってこないのなら、
おお、私には 世界に対する実体が欠けているのだ
(訳：塚越)

※1 原文は Waldteich, weicher, in sich eingekehrter である。この eingekehrt の原形 einkehren は、一般的には「立ち寄る・訪れる」あるいは「現れる」と訳される。しかし、この einkehren の派生語である Einkehr は「内省・自己省察」と訳される。塚越は後者の意味を顧慮し、「森の池よ、穏やかなひとり黙想にふける池よ」と訳していると考えられる。本作品が、詩人自身の心を映す森の池に思いをはせ、自己のこれまでの詩作を反省するに至る詩人の姿を描くものであるため、文意としてもふさわしいように思われる。よってここでは塚越の訳に従っている。

※2 塚越は「私は 無条件に視た、^{ひざまず} 跪いて視た、視た」と訳している。しかし、原文は schaut ich unbedingt, schaute knieend と、「視る」に相当する schauen は二回しか用いられていない。塚越はおそらく強調のために意識しているのだと思われる。しかしその二行前には既に、ich schaute an が登場しており、これら一連の詩行を含む節をさかいに、詩人が自身の「見る」行為が如何なるもので

あったかに迫っていくのは明白である。よって、本研究においては「視た」の繰り返しは行わない。

※3 塚越は「とらえてやるぞとばかり考えて」と訳している。原文は *nichts bedenkend, als wie ich mirs finge* である。すなわち塚越の訳では *wie* の訳が不明瞭なため、本研究ではその点に留意して、改めて訳を試みた。

(97)

Das Gedicht endet mit der Klage des sprechenden Subjekts, gegenüber den Welt wesensfremd zu sein: Die „Meinung“ der Erscheinung, die aufgrund der etymologischen Verwandtschaft von ‘meinen’ und ‘minnen’ mit ‘Liebe’ zu übersetzen ist, entpuppt sich als subjektive Vor/meinung: (...).

(98)

Wo sich langsam aus dem Schon-Vergessen
einst Erfahrnens uns entgegenhebt,
rein gemeistert, milde, unermessen
und im Unantastbaren erlebt:

Dort beginnt das Wort, wie wir es meinen;
seine Geltung übertrifft uns still.
Denn der Geist, der und vereinsamt, will
völlig sicher sein, uns zu vereinen.

(99)

Die Liebe ist nicht bloß das stille Verlangen nach dem Unendlichen; sie ist auch der heilige Genuß einer schönen Gegenwart. Sie ist nicht bloß eine Mischung, ein Übergang vom Sterblichen zum Unsterblichen, sondern sie ist eine völlige Einheit beyder.

(100)

Noch weckst du, muntres Licht, den Müden zur Arbeit –flößest fröhliches Leben mir ein –aber du lockst mich von der Erinnerung moosigem Denkmal nicht. Gern will ich fleißigen Hände rühren,(...) ergründen der Krafte Ebenmaß und dir Regeln des Wunderspiels unzähliger Räume und ihrer Zeiten. Aber getreu der Nacht bleibt mein geheimes Herz, und der schaffenden Liebe, ihrer Tochter.

(101)

O ewige Sehnsucht! – Doch endlich wird des Tages fruchtlos Sehnen, eitles Blenden

sinken und erlöschen, und eine große Liebesnacht sich ewig ruhig fühlen.

(102)

Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, (...) Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, (...).

(103)

(...) sie wollen durch den Tod von aller Trennung und Verstellung befreit sein. Die geglaubte Nähe des Todes löst ihre Seele und führt sie in ein kurzes schauervolles Glück, wie als ob sie wirklich dem Tode, der Täuschung, ja dem Leben entronnen wären: Motiv in Tristan und Isolde.

(104)

O sink hernieder,
Nacht der Liebe,
gib Vergessen,
daß ich lebe;
nimm mich auf
in deinen Schoß,
löse von
der Welt mich los!

(105)

Werbung nicht mehr, nicht Werbung, erwachsene Stimme,
sei deines Schreies Natur; zwar schrieest du rein wie der Vogel,
wenn ihn die Jahreszeit aufhebt, die steigende, beinah vergessend,
daß er ein kümmerndes Tier und nicht nur ein einzelnes Herz sei,
das sie ins Heitere wirft, in die innigen Himmel. Wie er, so
würdest du wohl, nicht minder -, daß, noch unsichtbar,
dich die Freundin erführ, die stille, in der eine Antwort
langsam erwacht und über dem Hören sich anwärmt, -
deinem erkühlten Gefühl die erglühte Gefühlin.

(106)

Und so drängen wir uns und wollen es leisten,

wollens enthalten in unsern einfachen Händen,
im überfüllteren Blick und im sprachlosen Herzen.
Wollen es werden. - Wem es geben? Am liebsten
alles behalten für immer... Ach, in den andern Bezug,
wehe, was nimmt man hinüber? Nicht das Anschauen, das hier
langsam erlernte, und kein hier Ereignetes. Keins.
Also die Schmerzen. Also vor allem das Schwersein,
also der Liebe lange Erfahrung, - also
lauter Unsägliches. Aber später,
unter den Sternen, was solls: die sind besser unsäglich.
Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen unsäglich, sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun
Enzian. Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, -
höchstens: Säule, Turm.... aber zu sagen, verstehs,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein. Ist nicht die heimliche List
dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt,
daß sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückt?
Schwelle: was ists für zwei
Liebende, daß sie die eigne ältere Schwelle der Tür
ein wenig verbrauchen, auch sie, nach den vielen vorher
und vor den Künftigen, leicht.

(107)

Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser
Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer
schwindet das Außen. (...)

(...)

Tempel kennt er nicht mehr. Diese, des Herzens, Verschwendung
sparen wir heimlicher ein. Ja, wo noch eins übersteht,
ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes -,
hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin.
Viele gewahrens nicht mehr, doch ohne den Vorteil,
daß sie's nun innerlich baun, mit Pfeilern und Statuen, größer!

(108)

The passage recalls the need for the poet to be receptive, open to the larger forces of existence. The reward for this receptivity is the capacity to transform the physical world and to move forward in the development of consciousness. The world at large is taken into the consciousness, and the interaction between the physical world and the consciousness transforms them both (...).

(109)

(...)

Liebte sein Inneres, seines Inneren Wildnis,
diesen Urwald in ihm, auf dessen stummem Gestürztsein
lichtgrün sein Herz stand. Liebte. Verließ es, ging die
eigenen Wurzeln hinaus in gewaltigen Ursprung,
wo seine kleine Geburt schon überlebt war. Liebend
stieg er hinab in das ältere Blut, in die Schluchten,
wo das Furchtbare lag, noch satt von den Vätern. Und jedes
Schreckliche kannte ihn, blinzelte, war wie verständigt.
Ja, das Entsetzliche lächelte ... Selten
hast du so zärtlich gelächelt, Mutter. Wie sollte
er es nicht lieben, da es ihm lächelte. Vor dir
hat ers geliebt, denn, da du ihn trugst schon,
war es im Wasser gelöst, das den Keimenden leicht macht.

(110)

In *Atmete ich nicht* she is essentially an idealised 'Richtung des Herzens'. (...) The 'Geliebte' may come or not come as she pleases; her meaning, her emotional equivalent of her presence *within* the poet—is transformed by the imagery into 'ein Seiendes' and projected into the sphere of the angels.

参考文献

リルケの作品・書簡

Rainer Maria Rilke: *Werke : Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1996.

Rainer Maria Rilke: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 2003.

Rainer Maria Rilke: *Briefe*, [hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar], erster Band , 1897 bis 1914, Insel Verlag, Wiesbaden, 1950.

Rainer Maria Rilke: *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Rinsen Book, Kyoto, 1977.

Rainer Maria Rilke: Lou Andreas-Salomé : *Briefwechsel*, Max Niehans Verlag AG. Zürich und Insel Verlag Wiesbaden, 1952.

塚越敏監修、『リルケ全集』（全 10 巻）、河出書房新社、1990-1991 年。

富岡近雄訳・解説・注、『新訳リルケ詩集』、郁文堂、2003 年。

大山定一、高安国世、谷友幸、富士川英郎、矢内原伊作訳、『リルケ書簡集』（全 2 巻）、人文書院、1968 年。

手塚富雄訳、『ドゥイノの悲歌』、岩波書店(岩波文庫)、2010 年。

リルケ以外の作品

Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 7, *Erzählungen; Erfunden Gespräche und Briefe; Reisen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1958.

Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Bd. 8, *Frühe Erzählungen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1981.

Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Bd. 16, *Königliche Hoheit : Roman*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1984.

Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden*, Carl Hanser Verlag, München, 1954.

Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2, *Das philosophisch-theoretische Werk*, Carl Hanser Verlag, München, 1978.

Novalis: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Bühl Verlag, Herrliberg-Zürich, 1945.

Schlegel, Friedrich ; herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)* , F. Schöningh, München, 1967.

Schlegel, Friedrich: *Lucinde : ein Roman ; kritisch herausgegeben und mit Begriffs-Repertorium, Bibliographie und Nachwort versehen von Karl Konrad Polheim*, Reclam, Stuttgart, 1999.

- アッティラ・チャンパイ、ディートマル・ホラント編、高木卓リブレット対訳；須藤正美、尾田一正本文訳、『トリスタンとイゾルデ：ワーグナー』、音楽之友社（名作オペラブックス 5）、1988年。
- ホフマンスタール著、檜山哲彦訳、『チャンドス卿の手紙 他十篇』、岩波書店(岩波文庫)、1991年。
- トーマス・マン著、佐藤晃一 訳、トーマス・マン全集Ⅱ、新潮社、1972年。
- トオマス・マン著、実吉捷郎訳『トオマス・マン短篇集』、岩波書店(岩波文庫)、1979年。
- ニーチェ著、渡辺二郎訳、『ニーチェ全集』（第3巻、哲学者の書）、理想社、1965年。
- ニーチェ著、秋山英夫訳、『悲劇の誕生』、岩波書店（岩波文庫）、1966年。
- ニーチェ著、氷上英廣訳、『ツァラトゥストラはこう言った』上下巻、岩波書店（岩波文庫）1970年。
- ノヴァーリス著、今泉文子訳、『ノヴァーリス作品集（1）サイスの弟子たち・断章』、筑摩書房（ちくま文庫）、2006年。
- ノヴァーリス著、今泉文子訳、『ノヴァーリス作品集(3)夜の讃歌・断章・日記』、筑摩書房（ちくま文庫）、2007年。
- Fr.シュレーゲル著、山本定祐編訳『ロマン派文学論』、富山房（富山房百科文庫（17））、1978年。
- シュレーゲル兄弟著、平野嘉彦 [ほか] 訳、『シュレーゲル兄弟』（ドイツ・ロマン派全集第12巻）、国書刊行会、1990年。

リルケ研究

- Fülleborn, Ulrich: *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes : Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis*, C. Winter, Heidelberg, 1960.
- Guardini, Romano: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins: eine Interpretation der Duineser Elegien*, Kösel-Verlag, München, 1953.
- Kluwe, Sandra: *Krisis und Kairos: Rilkes Sprachscheu und ihre productive Wendung*, GRIN Verlag, München, 1999, S. 72.
- Komar, Kathleen L.: *Transcending angels : Rainer Maria Rilke's Duino elegies*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1987.
- Mason, Eudo C.: *Rilke und Goethe*, Böhlau, Köln ; Graz, 1958.
- Sheppard, Richard : “From the “*Neue Gedichte*” to the “*Duineser Elegien*”: Rilke's *Chandos Crisis*”, The Modern Language Review, Vol. 68, No. 3 , 1973.
- Singer, Herbert: *Rilke und Hölderlin*, Böhlau, Köln, 1957.
- Stephens, Anthony: *Rainer Maria Rilke's Gedichte an die Nacht : an essay in interpretation*, University Press, Cambridge, 1972.

Wodtke, Friedrich Wilhelm: *Rilke und Klopstock*, Kiel, 1948.

Wodtke, Friedrich Wilhelm: „*Das Problem der Sprache beim späten Rilke*“, *Orbis Litterarum*, Volum11, Issue1-2, S. 64-109, 1956.

ウルズラ・エムゲ著、山崎義彦訳、『リルケとロダン』、昭森社、1969年。

富士川英郎著、『リルケ：人と作品』、東和社、1952年。

熊沢秀哉、「リルケと言葉——リルケにおける言葉と外部対象の問題性——」、岐阜聖徳学園大学紀要、外国語学部編(51)、1-13頁所収、岐阜聖徳学園大学、2012年。

ヘルマン・マイヤー著 山崎義彦訳 『リルケと造形芸術』、昭森社、1966年。

ヤーコプ・シュタイナー著、内藤道雄訳、『リルケにおける言葉の主題性』（塚越敏、田口義弘編、『リルケ論集』、150-195頁所収）、国文社、1976年。

塚越敏、『リルケの文学世界』、理想社、1969年。

植和田光晴、『R.M.リルケ言語的転向の軌跡：作品と書簡にたどる』、朝日出版社、2001年。

その他の参考文献

Dittmann, Ulrich: *Sprachbewußtsein und Redeformen im Werk Thomas Manns*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1969.

Kumekawa Mario: „*Auszug aus der versprachlichten Welt : Helmut Heissenbuttel und die Konkrete Poesie*“, 研究年報 12, S. 112-124, 慶應義塾大学, 1995.

Ziolkowski, Theodore: *The Classical German Elegy, 1795-1950*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980.

アリストテレス著、戸塚七郎訳、『弁論術』、岩波書店(岩波文庫)、1992年。

フーゴ・バル著、土肥美夫、近藤公一共訳、『時代からの逃走：ダダ創立者の日記』、みすず書房、1975年。

古川昌文、「第一次世界大戦と言語危機——ホフマンスタール、カフカ、ヴィトゲンシュタインの事例から——」、『表現技術研究』(4)、左9-左22頁所収、広島大学表現技術プロジェクト研究センター、2008年。

H・ブロッホ 著、菊盛英夫訳、『ホフマンスタールとその時代：二十世紀文学の運命』、筑摩書房、1971年。

藤田隆博、「虚構の名前について」、『文芸学研究』第14号、31-60頁所収、文芸学研究会、2010年。

ゴットロープ・フレーゲ著、土屋俊訳、『意味と意義について』（双書プロブレマタ 6、坂本百大編、『現代哲学基本論文集 I』1-44頁所収）、勁草書房、1986年。

小岸昭、「シャンドス卿とフランシス・ベーコン」、ドイツ文学研究 (32)、62-95頁所収、京都大学教養部ドイツ語研究室、1987年。

レッシング著 斎藤栄治訳、『ラオコオン：絵画と文学の限界について』、岩波書店(岩波文

- 庫)、1991年。
- 森本淳生、『近代の裏表——ヴァレリーとブルトン』(宇佐美斉編、『アヴァンギャルドの世紀』、35-58頁所収)、京都大学学術出版会、2001年。
- 森本浩一、「比喩を読む——ホフマンスタール、リルケ、カフカにおける「言語」の前景化の諸相」、『ドイツ文学論集小栗浩教授退官記念』、684-712頁所収、東洋出版、1984年。
- 孟真理「トーマス・マン『大公殿下』試論：言語の危機とその克服」、ドイツ文学(78)、120-129頁所収、日本独文学会、1987年。
- 中川大、「記述の理論はなにを変えなかったのか：ブラッドリーのラッセル批判を手がかりに」、『哲学年報』(55)、55-69頁所収、北海道哲学会、2008年。
- 西村清和、『フィクションの美学』、勁草書房、1993年。
- マルセル・レイモン著、平井照敏訳『ボードレールからシュールレアリスムまで』、思潮社、1995年。
- バートランド・ラッセル著、清水義夫訳、『指示について』(双書プロブレマタ 6、坂本百大編、『現代哲学基本論文集 I』) 45-78頁所収)、勁草書房、1986年。
- 堺雅志、「初期トーマス・マンと言語危機——『幻滅』、『飢えたる人々』をめぐって——」、九州ドイツ文学(8)、16-28頁所収、九州大学独文学会、1994年。
- バリー・サンダース著、杉本卓訳『本が死ぬところ暴力が生まれる：電子メディア時代における人間性の崩壊』、新曜社、1998年。
- ピーター・F・ストローソン著、藤村龍雄訳、『指示について』(双書プロブレマタ 8、坂本百大編、『現代基本論文集 II』) 205-263頁所収)、勁草書房、1986年。
- 瀧田夏樹、『ドイツ表現主義の詩人たち』、同学社、1990年。
- 田辺素子、「ホフマンスタールと舞踊に関する研究状況」、上智大学ドイツ文学論集(谷口泰教授追悼号)、97-121頁所収、上智大学ドイツ文学会、1998年。
- 当津武彦編、『美の変貌：西洋美学史への展望』、世界思想社、1988年。
- 宇野道義、「愛と死--R.ワグナーの「トリスタン」にみるドイツロマン主義の系譜」、帝京大学文学部紀要 英語英文学一般外国語(10)、281-308頁所収、帝京大学、1979年。
- 山口四郎、『ドイツ韻律論』、三修社、1973年。