

リルケ——セザンヌの芸術との出会い

稲田伊久穂

いわゆるセザンヌ体験というものによって、セザンヌの芸術と芸術家としてのあり方がリルケに深い意味を持って浮びあがってきたのは、1907年の秋のことである。1907年10月、リルケはパリで開催されていた秋の美術展サロン・ドートンヌ (Salon d'Automne)¹⁾を訪れ、セザンヌの絵画に接した時であった。セザンヌの絵画に対する深い感動と自分に対するセザンヌの重要性を発見したリルケは、初めてサロン・ドートンヌを訪れた10月6日から、閉じる10月22日まで、約半月余りの期間ほとんど毎日セザンヌの絵の前に通いつけている。そしてこの間、リルケはセザンヌについて論じた手紙を妻クララ・リルケに次々と送と続けているが、これら一連の手紙を見るとこの期間はほとんどセザンヌへの没頭に捧げられ、リルケのセザンヌへの没頭は如何に深く密度の高いものであったかがうかがわれる。

しかしこのセザンヌ体験というものもリルケの内的な成熟をまって初めて可能になったものと言えよう。すでに、リルケは第二回目のロシア旅行(1900年5月—8月)から帰えりヴォルプスヴェーデの画家村に赴いたと

1) サロン・ドートンヌは、官営の春の美術展覧会「サロン」に対して、1903年フランツ・ジュールダン Franz Jourdain (1847—1935) を司宰者として開設された民営の秋の美術展覧会。セザンヌはこの「サロン・ドートンヌ」に1904年から毎年絵画を出品していた。1904年33点、1905年『大水浴』を含む10点、1906年10点。リルケの見た1907年のサロン・ドートンヌでは、セザンヌのために二室をとって「セザンヌ回顧展」が催されていた。この年のセザンヌの出品作品56点。

セザンヌ Paul Cézanne (1839—1906) は、すでにこの前年10月22日エクスにて死去している。

き、丁度パリから帰って来たばかりのパウラ・ベッカー²⁾とクララ・ヴェストホフ(後のクララ・リルケ)³⁾から彼女たちがパリで発見したセザンヌ芸術の重要性についてその報告を受けている。⁴⁾またこのサロン・ドートンヌでのセザンヌ体験まで何度かセザンヌの絵画を見る機会をもっていたが、まだリルケはセザンヌに特別な関心を払っていない。⁵⁾その頃のリルケは、セザンヌの芸術を深く理解するまでに達しておらず、セザンヌの芸術を求める内的な必要性がリルケにはまだ生れていなかったと言えよう。

1902年夏、『ロダン論』執筆のためにパリを訪れたリルケに、計らずも彼の新しい詩作の時代が始まる。パリは近代社会のあらゆる病弊がりのまま剝出しに露呈していた。この不安に満ちた現実には詩人リルケの存在をも脅かすものであった。あの水と広い平野と澄んだ空とが広がる静かなヴォルプスヴェーデではなかった。また、素朴で忍耐強い民衆とはしてしない平原の中に魂の故郷を感じ、永遠に「生成する神」を見出した、あの二度の旅に誘ったロシア体験でのロシアでもなかった。貧困・病気・汚濁・虚妄、すべてが死の影をひそませながら彼に迫ってくるのであった。しかもそれが、彼が留ることを決意した現実であった。こうしたパリの状況は

-
- 2) Paula Becker (1876–1907), 女流画家で、この時以来リルケと親交ができるが、サロン・ドートンヌでのリルケのセザンヌ体験の翌月1907年11月20日、産褥熱のために仆れる。なお、リルケが彼女と知合った翌年の1901年に、彼女はおなじヴォルプスヴェーデの画家オットー・モーダーゾーン Otto Modersohn (1865–1943) と結婚する。
- 3) Clara Westhoff (1878–1954), 女流彫刻家で、この時リルケと知りあい、翌年の1901年4月リルケと結婚する。
- 4) クララ・リルケの編纂による、Rainer Maria Rilke: Briefe über Cézanne, Insel-Verlag, Wiesbaden 1952 の「序」で、クララ・リルケはこのことを述べている。
- 5) 1900年11月8日付クララ・リルケ宛手紙、1905年7月5日付クララ・リルケ宛手紙にはセザンヌの名前が出ているが、簡単に附随的に触れているにすぎない。1907年6月28日付パウラ・モーダーゾーン・ベッカー宛手紙になると、ようやくセザンヌの絵画に注意を払い始めている。19ページの本文参照。

『マルテの手記』もさることながら、リルケが妻や友人などにあてたパリ時代の多数の手紙、特に最初の一年間あたりまでの手紙は、このことを如実に伝えている。リルケにとって、こうした現実と密接な関係を持って登場してくるのが彫刻家ロダン⁶⁾である。彼はロダンに師事しながら、ロダンの許で「忍耐をもって常に仕事をする事」を学ぶ。このロダンの教えは、不安に満ちた現実如何に耐えるべきかという課題に対する一つの指標となるとともに、インスピレーションに頼りがちであった今までの彼の詩作に大きな転機を与えるものともなるのである。彼はこの現実に耐えるために、当にならない靈感に頼ることなく日々の文学の手仕事に専念するのであるが、こうした状況の中で、実際の詩作の内容も、外部からの如何なる不安にも脅やかされない堅牢な作品を指向するようになる。ここに、「物」(Ding)のような堅固な存在としての詩を旨とする新しい詩作の世界が開けるのである。

このようにして、パリ時代のリルケは、今までの靈感を頼りとした気分的情緒的な要素の強い詩作を否定し、意識的に新しい詩作のあり方を求めるわけだが、この成果がようやく、セザンヌと出会う三ヶ月ばかり前、1907年7月に『新詩集』第一巻の編集となって実を結ぶまでに達したのである。因に、このセザンヌ体験の前半年の期間は、リルケにとって創作の豊かな時期で、『新詩集』第一巻の他に、『ロダン論』第二部の稿が完成し、『マルテの手記』の多くの部分を書きつがれ、『新詩集』第二巻の詩もこの時期に多数作られている。

この新しい芸術観に立った詩作が自分の血となり肉となってきたという詩人リルケの成長と、常に芸術の進歩とそのあるべき姿を求める詩人の内的な要求が、この時期になって初めてセザンヌとの出会いが大きな意味を持つようになった主たる要因であると言えよう。彼はセザンヌの芸術を自分

6) Auguste Rodin (1840-1917)

の言葉を用いて論じているが、やはり彼の目ざす新しい芸術がセザンヌの造形芸術の中に実現されていたからである。リルケはこのことを妻にあてた手紙で自認している。

「おまえは手紙を書きながらもう知っていたに違いない。あの青い手帳（訳註：『新詩集』第一巻と第二巻の原稿）とぼくのセザンヌ体験との比較から思わず知らず生れたあの洞察は、ぼくにとってどんなに役立つものであるか。今やおまえが心から確信している意見はぼくもどうやら推察していたようだ。むろん、セザンヌの絵画にみられる無限の進歩に相応するあの進展が、すでにどの程度ぼくの仕事に実現されたか表示することが出来ないとしても。しかし、セザンヌの絵の前にいっそう眼を鋭くさせて身を置いたのは、ぼく個人の内的な理由（persönliche innere Gründe）があったからなのだ、強く確信している。一時期前であれば、多分セザンヌの絵には、ほんの一瞬の関心を示すだけで通り過ぎていたであろう。今のよう、一段と増した緊張と期待にかたずをのんで、セザンヌの絵の前に引き返すこともしなかったに違いない。（一中略一）ぼくが認識したのは、セザンヌの絵画における転向（die Wendung）なのだ。それと言うのも、ぼくもぼくの仕事で、自分で丁度そのような転向に到達したか、あるいはどうやらこの転向に近づいたからなのだ。もっぱら問題となるこの一点は、おそらくかなり前から準備が整っていたのであろう。」⁷⁾

ここで言う「転向」とは、勿論上記のように以前の詩作から中期バリ時代の新しい詩作への進展を指している。

このように、セザンヌ体験の実現は、リルケにとって内的な必然性を持っていたのである。そして、このようなリルケをサロン・ドートンヌへ導くきっかけを与えたのは、まず、七年前彼にセザンヌ芸術の重要性を教えたパウラ・モーダーゾーン・ベッカーであったと考えられる。サロン・ド

7) 1907年10月18日付クララ・リルケ宛手紙。

ートンヌを見る三月ほど前に彼女にあてた手紙の中で、リルケは画廊でセザンヌの水彩画を見て、彼女がセザンヌについて彼に語った忠告を思い出しながら、今度のサロン・ドートンヌでのセザンヌの作品展の計画を彼女から知らされていたことも思い出している(1907年 6月28日付パウラ・モーダーゾーン・ベッカー宛手紙, 16ページの註5参照)。この手紙ではまだセザンヌの絵画の重要性を実感するまでには到っていないが、ようやくセザンヌの絵について少し具体的に記するようにもなっており、彼の心がセザンヌに向い始めているのが窺われる。

次に、リルケがセザンヌを理解する上で、手がかりとなった、エミール・ベルナル⁸⁾ 著の『回想のセザンヌ』(『Souvenirs sur Paul Cézanne』)との関係を明らかにしておきたい。著者宛のセザンヌの書簡を取入れたこのルポルタージュ風の回想録は、このサロン・ドートンヌの始まった時期に、『メルキュール・ド・フランス』(『Mercure de France』)誌(10月1日号と15日号)に掲載されたもので、リルケはこれを読んでおり、彼のセザンヌに関する手紙にもその跡がはっきりと見られる。ヘルマン・マイアーは、リルケの手紙と『回想のセザンヌ』を比較検討して、『回想のセザンヌ』の跡をかなり詳しく考証している。⁹⁾そして、マイアーは、ベルナルの「この論文がリルケに強い影響を及ぼした」とし、「このセザンヌ体験の最初の大きな衝動(der erste große Erlebnisstoß)は元来セザンヌの作品そのものによってではなく、この著作によって喚起されたもので、この著作が彼にセザンヌの性格と現実生活についての一つの像(ein Bild von Cézannes Charakter und Erdendasein)を伝えている」とし

8) Emile Bernard (1868-1941), フランスの画家で、ファン・ゴッホ、ゴーギャン、ロートレックなどの画家とも親交があった。

9) Herman Meyer: Rilkes Cézanne-Erlebnis. In: Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 2 (1952-1954), Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1954

ている。¹⁰⁾ 確かにメイアーの言うように、彼にセザンヌの人間像や現実生活についてのセザンヌの姿を伝達したのはベルナルと言えよう。しかし、ベルナルの著書が、セザンヌ体験の最初の大きな衝動であったということも、またリルケに強い影響を及ぼしたということも問題である。このセザンヌ体験は、一見すれば、何かのきっかけで突発的に行なわれたようにも見えるが、上で見た如く、リルケにとってセザンヌに接すれば彼と結びつく「内的な理由」が成熟していたのであり、ベッカーの忠告によって、既に彼の心がセザンヌに向い始めているのが窺われた。だから、セザンヌ体験の最初の衝動がベルナルの著書であるかどうかははっきり決めがたい。むしろ、どちらかと言えばベッカーの忠告の方が、そのようなリルケをセザンヌ体験に向わせる大きな最初のきっかけとなったのではないかと考えられる。しかし、こういったことはたいした問題ではない。問題なのは、リルケのセザンヌ体験には、彼自身に「内的な理由」があったということである。

次に、影響の問題である。リルケはこの体験でセザンヌの芸術に没頭しながらも、そうした芸術を生んだセザンヌその人にも強い感動を示している。ベルナルがセザンヌの性格と現実生活を伝えたという意味で、リルケが知らぬセザンヌの像を描くのに大いに役立っていると言えるが、元来この著書は、セザンヌ自身の書簡をとり入れたルポルタージュ風のものであり、ベルナル個人の影響がリルケに見られるとは言いがたい。また、リルケの手紙を検討すると、この著書からとり入れているものは、セザンヌに関する逸話とか簡単な伝記とか彩色の手順などといったもので、この体験の核心から離れたものである。リルケがセザンヌを理解する上で単なる補助的な知識となっているに過ぎない。ただ、セザンヌの芸術にとって重要な、「リアリザシオン」(la réalisation) といったこの著書から知っ

10) Herman Meyer, ibd. S. 74

たと思われる用語も出てくるが、これもセザンヌが用いている彼自身の言葉であり、ベルナールは単にこういった言葉を伝えた報道者であったに過ぎない。メイアーも認めるように、もともとリルケはこのベルナールに好意を持っていない（1907年10月9日付クララ・リルケ宛手紙、1907年10月21日付パウラ・モーダーゾーン・ベッカー宛手紙）。

リルケの手紙を日付を追って注意深く読むと一層よく分る。最初の日のセザンヌの絵に対する総体的な感動が、次の日には描かれている対象への驚きを含めた疑問へと深まる、そしてこの疑問を契機として彼の目は、情熱をそそぎながらも独りセザンヌの芸術の核心へと、より具体的な問題へと深まってゆく。そこには外部からの影響は見られず、彼の内的な深まりのままにセザンヌの芸術に没入してゆく詩人の姿が見られる。こうした、詩人がセザンヌの芸術の中に深まってゆく、その軌跡を見落してはなるまい。リルケの手紙にベルナールから得た知識の跡が現れてくるのは、サロン・ドートンヌを見始めてから三日目の10月8日からである。メイアーは、その前日の手紙の、セザンヌの絵に描かれている対象の貧しさに対するリルケの注目を、ベルナールの著書を読む前の、単なる「抒情的なあいまいさにそれたもの」(ein Ausweichen ins lyrisierende Ungefähr)と取っている。¹¹⁾しかしこれは、リルケ特有のものにとらえ方で、単なる抒情的な気分の発露ではない。彼はそこにセザンヌの芸術の本質をとらえ始めていると見てよい。この「貧しさ」がやがてセザンヌ芸術の持つ「即物性」(Sachlichkeit)の問題へと深ってゆくのである。ベルナールの『回想のセザンヌ』は、芸術家セザンヌの現実生活における姿をリルケに伝えたという点で意味あるもののだが、リルケのセザンヌ体験に影響を与えたとは言えないであろう。

11) Herman Meyer, ibd. S. 75

リルケがロダンの許を去ったのは、セザンヌと出会う一年半ほど前であった。先行するロダン体験は、約四年近くにも渡って（1902年8月—1906年5月）、造形芸術の巨匠ロダンの師事する若き詩人として彼個人との密接な交わりのもとに進められており、その範囲は芸術と生活の全領域に渡るものであった。しかし、同じ中期の体験であるこのセザンヌ体験は、ロダン体験の場合と異って、期間も短かく、セザンヌ個人との交りもまったくなく、もっぱらセザンヌの絵画とその芸術への一方的な集中した没頭によって行なわれたもので、おのずとその中心は芸術の領域における体験になるわけである。勿論リルケは、この芸術を支えているセザンヌの生き方に強い感動を表しているが、この体験でリルケに実質的な問題となったのは、彼の眼前にある、セザンヌの絵画に実現されている「芸術の姿」であった。それは、リルケにとって、彼が新しく追求している芸術が、その極致と言っよていまで突詰められた形で実現されている芸術の姿であった。この芸術の姿を明らかにすることは、リルケのセザンヌ体験の内実を明らかにすることと思われる。リルケの、セザンヌの芸術への諸洞察をとおして見てゆきたい。

リルケの、セザンヌの芸術への洞察は、四日目にしてその核心に深まる。

「セザンヌは、彼の人生の後半三十年を、ただ仕事一筋に打込んできた。（一中略）そして彼の仕事のどれもが、彼が最も不可欠としているものに達していないように彼には思えるのであった。彼はこれをリアリザシオン（la réalisation）と呼んだ。以前彼がルーヴルで見、何度も見て、無条件にその価値を認めたヴェネチア派の絵画に、彼はこれを発見したのである。も早や否定できないもの（das Überzeugende）、物になること（die Dingwerdung）、描く対象への自己固有の体験によって対象が不壊のものにまで高められている現実（die durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hineingesteigerte Wirklich-

keit), これこそ、彼の最も内面的な仕事の目標である、とセザンヌに思われるものであった。]¹²⁾

セザンヌのこの「レアリザシオン」とは、彼が晩年の生涯をかけて追求した、彼の絵画制作の核心である。彼は近代絵画の序章をなす印象主義に共鳴し、一時その運動に加わりながらも、印象主義の持つ限界を超克してゆくのである。印象主義絵画は、光と色彩への開眼という点で確かに革新的な新しいものをもたらしたが、しかし、時々刻々変る自然の現象を瞬時の不安定な感覚でとらえるために、古典と言われるような絵画の持つ堅牢さや明確さにはとうてい及ばない脆弱なものがあつた。この印象主義絵画の限界というものに目覚めたセザンヌは、印象主義のもたらした近代性とレアリズムの精神を肯定し支持しながらも、古典絵画に見られるような堅固で永続するものを獲得しようとするのである。よく引用されるセザンヌの言葉を借りると、印象主義絵画を、「美術館の芸術と同じような堅固で永続的なもの」(quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées)へと高めることであつた。彼はその使命を「自然」の中に追求している。セザンヌは、「自然」に、表面に表れているよりもはるかに奥深いものを発見するのである。彼にとって、「自然」とは、現象としての自然ではなく、内面的な深さを持った堅固で永続する統一体としての一つの存在であつた。こうした「自然」を、自然の研究によって養われた眼でとらえ、それを絵画芸術の中に実現すること、これが彼の晩年の絵画制作における課題となるのである。この課題がセザンヌの目指した「レアリザシオン」である。

ここでリルケの問題に帰えると、彼はセザンヌの芸術の目標である「レアリザシオン」(la réalisation)を単に Verwirklichung (実現)という言葉に訳さないで、Dingwerdung (物になること)という彼特有の言葉

12) 1907年10月9日付クララ・リルケ宛手紙。

でとらえているのが注目される。この Dingwerdung の Ding (物) とは、中期リルケがその詩作において実現しようとした目標である。パリ時代におけるリルケの Ding という概念は、彼が芸術作品のあり方を学んだ、ロダンの許やパリの寺院・美術館にあったゆるぎない芸術作品、特に彫刻作品——彼自身これらを Kunst-Ding (物としての芸術作品) と呼ぶ——から由来しているもので、Ding とは、内に「生き生きした秩序ある世界」を秘めた「永続する堅固な存在」を表している。このような Ding としての作品を作ること、つまり作品が Ding としての存在になること Dingwerdung、これがパリ時代のリルケが目ざした詩作の目標であった。

このように、リルケは自分のめざす詩作の核心を、セザンヌのめざした芸術の核心において体験しているのである。リルケは、「レアリザシオン」を、その内実を取って Dingwerdung という自分の芸術概念でとらえているわけだが、これをやや具体的に表現した「描く対象への自己固有の体験によって対象が不壊のものにまで高められている現実」ということも、今述べたような Ding になっている作品、つまり Kunst-Ding の持つ「堅固で永続する特性」を指した言葉である。

このように、リルケがセザンヌの芸術に発見したものは、純粋な Ding になっている芸術作品の姿であった。この純粋な Ding になっている芸術作品は、堅固で永続する特質を持っているが、そのためには、具体的にどのような特性を持ち、どのような創作態度から生れているものなのか、リルケの洞察は、さらにセザンヌの芸術のより具体的なあり方の問題に深まり、その本質にまで迫っている。元来このセザンヌに関する手紙は、論理的な体系をもって展開されているものではない。しかもリルケ特有のもののとらえ方で綴られている。そこで、リルケがセザンヌの芸術に洞察した諸特性を整理すると、おおきく三つの特性に集約することが出来る。まず第一に創作者の判断が一切排除された作品の客観性、第二に徹底した即物性、そして第三にその存在の世界の自足的なあり方、という三つの特性

になる。

芸術作品が純粋な Ding となるためには、作品の中へ創作者の判断が混入してはならない。創作する者は、「愛さえも越えてゆかねばならない」という、客観的な創作態度に徹した厳しさが要求されている。リルケは、これをセザンヌの絵画に認めながら、次のように述べている。

「セザンヌの絵を見ていると、こういうことも徐々によく分ってくる。愛さえも越えてゆくということ (auch noch über die Liebe hinauszu-kommen) がどんなにのっぴきならぬことであったかが。何かある物を描こうとするとき、画家はそれらのものを悉く愛するのは当然のことだ。しかしそうしたおのれの愛を示すことは、作品をつまらぬものにしてしまう。それは「判断する」(beurteilen) ことであって、ただ或るものを「言う」(sagen) ことにはならない。そんな画家は党派的なものに陥ってしまう。そして最善のものである愛は仕事の外に留って、仕事そのものの中には入りこまない。愛は転化されないままで仕事の隣に残ってしまう。こんな風にして情緒本位の絵画が生まれるのだ。(情緒本位の絵画は素材的な絵画よりちっとも秀れていない。) 人々の描くのは、私はこのこのこれを愛します (Ich liebe dieses hier) という絵であるが、本当の絵は、ただ、ここにこれがあります (hier ist es) という絵なのだ。(一中略) こんな風に跡形もなく、愛は作るという創作行為の中に使い果たされていなければならない。この無名の仕事の中に愛を使い果たすということ、そこから初めてこのような純粋な物 (so reine Dinge) が生れてくるのだ。セザンヌほど、このような仕事が完全に成功した画家は、恐らく今までなかったであろう。」¹³⁾

真の芸術は、「判断」するのではない、ただ「ここにこれがあります」と「言う」だけである。「言う」ということは、表現することである。人間

13) 1907年10月13日付クララ・リルケ宛手紙。

は、まず対象を感覚で捕え、それを「判断し」、そしてそれを言語・色彩・音といった表現手段を用いて表現する。しかしこの「判断」の過程で、創作者の自我・主張・感情といったものが付加されて、表現の中に入ってきてはならない。特にここでは、情緒的・感情的要素が作品に付着することを警戒しているようである。感覚で捕えられた対象は、何の付加も減少もなしに、そのまま作品の中に表現されていなければならない。いわゆる、対象に対する創作者の純粋な客観性が要求されているのである。創作の動機となる「愛」さえも示されてはならない、これはもちろん作品における情緒的・感情的要素の拒否でもあるが、単にそれだけの意味ではない。これは、「愛を越える」ということの中に包含されるもので、対象をそのまま純粋な形で作品の中に在らしめるという行為、そうした創作行為にのみ使い果たされる、おのれをむなしくした無私の愛、次元の高い愛への醇化をさしているのである。癡者とともに臥し自己の体温のすべてを彼に与えた、フローベールの聖ジュリアンの「愛」（1907年10月19日付クララ・リルケ宛手紙）にも似た、芸術を求める殉教者の「愛」である。だから、この客観的創作態度というものも、単なる自然科学的な客観性ではなく、自己犠牲によってなりたつ求道者的な「無私の愛」に支えられているものと言えよう。リルケはこれをセザンヌに見出したのである。

このような創作態度であってみれば、その創作の起点となる対象をとらえる感覚が、創作において重要な位置を占めてくる。セザンヌにあっては、むしろ「自然」を「見る」視覚であって、彼は「自然」による眼の修練を重要視している。リルケにあっては、パリ時代には、この「見る」ということが創作の重要な起点となっている。元来リルケは、視覚的な要素の強い詩人であるが、この「見る」ということは、画家達とともに生活をしたヴォルプスヴェーデ時代をとって、パリ時代に入ると、造形芸術家ロダンとの交りによってリルケの明確な自覚にまで高まる。「見る」ということにすべてをかける造形芸術の精神が彼の詩作の中にも入ってきたので

あるが、いま新たにセザンヌを通して、「見る」ということの真髄に触れる。

リルケは、対象を凝視するセザンヌの、犬の眼のようにじっとものを見つめている、純粋な澄んだ眼をとらえながら（1907年10月12日付クララ・リルケ宛手紙，同23日付クララ・リルケ宛手紙），また一方では次のようにも述べている。

「ぼくは、もしボードレールの『腐肉』（『Das Aas』¹⁴）という詩がなかったら、今ぼくたちがセザンヌに認めたと信じている、あの即物的に言うこと（das sachliche Sagen）への全展開が始まることは不可能だったと思うのだ。最初はまだこの仮借なさから出発しなければならない。まず、芸術家の見るということ（das künstlerische Anschauen）は、恐ろしいもの、一見厭わしいものの中にさえも、存在するもの（das Seiende）を見てとるまでの、厳しい自己克服の道なのだ。この存在するものは他のあらゆる存在するものといっしょにその存在の価値をもっているのだ。だから、創造する者には、選択が許されていないのと同様、どれかある実存（Existenz）からの回避も許されてはいない。」¹⁵

まず「見る」ことの態度には、犬の眼のように、おのれの恣意・感情といったものを一切捨てた、純粋な眼でなければならない。しかし、その眼も単なる表面に見られる現象を捕えるものであってはならない。見るということは、視線を凝集することによって、対象の表面をつきぬけ、そこに実在する一個の存在（das Seiende）を見てとるまでの深い観照（Anschauung）である。だから、この「見る」ということは、純視覚的なものでありながら、それを突詰めたところで、創作者の心の眼とも言うべきものによって、彼の内部における存在認識というところまで深まる。結局、視

14) 訳註：ボードレールの『悪の華』に収められている詩で、フランス語の表題は「Une Charogne」。

15) 1907年10月19日付クララ・リルケ宛手紙。

覚による一種の内的体験とも言える。この深い観照によって生じる、存在の認識、存在の体験、これが芸術家の「見る」ということに課せられている究極の意味である。リルケが新しく追求している詩作の成否は、根本的にこの「見る」ということの純粹さと深さにかかっていると見えよう。

次に、作品の持つ「即物性」の問題である。いまとりあげた手紙は、「見る」ということの深さについて述べているが、同時に「即物的に言うこと」といった即物性の問題とも関連している。純粹な眼による深い観照によっておこなわれる存在の体験、この体験によって得た対象を一切の判断を排除してそのまま表現に移すということ、こうした創作における純粹な客観性に裏打ちされて現れてくるのが、作品の「即物性」(Sachlichkeit)である。だから単なる写実的な即物性を言うのではなく、対象の实在に対する即物性であると言えよう。例えば、リルケが見たセザンヌの絵の果物は、美味しそうだとか美しいとかいう副次的な意味をまったく持たない、既に食べられるか食べられぬかという問題さえ消えて、まったく物としての現実に迫っている (so sehr dinghaft wirklich werden) ののである (1907年10月8日付 クララ・リルケ宛手紙)。また、セザンヌの自画像について、セザンヌは少しも自分の表情を説明したり優越した目でみようとせず、謙虚な客観性 (Objektivität) でくり返し自分を凝視していると言い (1907年10月23日付 クララ・リルケ宛手紙)、「人々がセザンヌの肖像画を見ると、あのように苦しい奇妙な感じを受けるのは、他の単位との混入を一切拒絶するこの無限の即物性 (diese unbegrenzte, alle Einmischung in eine fremde Einheit ablehnende Sachlichkeit) かきらているのだ」¹⁶⁾と述べている。このように、存在体験へと深まる凝視の深さとまた凝視から表現までいたる一貫した無私の客観性に支えられて現れるのが、作品のこの「即物性」である。

16) 1907年10月18日付クララ・リルケ宛手紙。

こうして創作者の一切の主観を離れたところに生じた芸術作品は、対象の实在への「即物性」を持ちながらも、それ自身でおのずと一つの世界を形成する。リルケは、サロン・ドートンヌも終りに近づいた頃には、セザンヌの芸術のきわめて微妙な具体的な問題をもとらえるようになり、セザンヌの絵画に次のようなことを認める。

「どの箇所もすべてを知っているかのようだ。どの箇所もそれほど親密に協力しあって、それらにこまやかな順応と拒否が生じ、すべてがそれぞれの方法で均衡 (das Gleichgewicht) に心を配り、完全な均衡を生み出している。要するに、絵画全体が、現実 (die Wirklichkeit) をこの均衡のもとに支えているのだ。」¹⁷⁾

「ぼくたちの意見が結論として一致したのは、どこにも目立ったり出しゃばったりしていない、セザンヌの色彩の内部の均衡 (das innere Gleichgewicht von Cézannes Farben) が、この静かないわばビロードのような空気を生み出しているということなのだ。(—中略—) クロームイエローや燃えるような赤漆色を、まったくそのままレモンやリンゴに使用するのにはセザンヌ独特のものと言えるが、彼はそれらの色の持つ喧騒を絵の内部に抑えておくことが出来たのだ。喧騒は、耳の中に吸い込まれるように、じっと耳をすませている青色に吸いとられ、青色の無言の応答を受けとる。だから、外部にいる誰も、そのような喧騒の声を感ずる必要がないのだ。セザンヌの静物画は、実に素晴らしく、おのれ自身にのみかかわっているのだ (Seine Nature-mortes sind so wunderbar mit sich selbst beschäftigt)。」¹⁸⁾

ここでは、色彩と色彩との関連による、絵画それ自身における内的調和の世界が述べられているが、こうした表現手段相互の純粋な関連によって形成されている、作品自身における調和の世界、これが「おのれ自身にの

17) 1907年10月22日付クララ・リルケ宛手紙。

18) 1907年10月24日付クララ・リルケ宛手紙。

みかかわっている」という芸術作品の自足的な存在のあり方である。これは Ding になっている芸術作品の持つ特性でもある。リルケはすでにロダンの彫刻にもこの特性を認めているが、その場合は、彫刻の面における運動 (Bewegung) においてとらえている。¹⁹⁾ 実際、リルケの中期の詩作においても、言葉が純化され、言葉と言葉の関係が重じられてきているのが注目される。言葉の相互関係における詩の調和というものに、リルケは非常に意をもっている。

以上、リルケの洞察を通して、セザンヌの Ding となっている芸術作品の諸特性を見てきた。まず、この芸術作品は、「見る」ということによる存在体験から「表現」の行為にいたるまで、創作者の主観を離れた無私の客観性によって貫ぬかれている。こうした創作態度から生れる芸術作品は、対象の实在への「即物性」を持ちながらも、それ自身で一つの世界を形成して、自足的な存在となる。もはや、こうした芸術作品は、移ろいやすい素材の属性からも、不安定で無常な人間からも離れて、独り「新たな実存を始める」(1907年10月18日付クララ・リルケ宛手紙) ものと言えよう。これが、リルケがセザンヌの芸術に追求した「永続する堅固な」芸術作品の姿である。

これは、リルケの芸術概念を用いると Ding, Kunst-Ding というものになるが、芸術作品それ自体の自立的な存在といった存在論へと深まるとともに、作品への他の要素の混入を一切拒絶するといった「純粋芸術」の理念でもある。

すでに言及したように、リルケ自身セザンヌと同じ方向をめぐす芸術観を持っており、この自分の芸術観からセザンヌの芸術をとらえていることは明らかであるが、しかしそれは自分の芸術または芸術観の再確認に終わっていない。リルケがセザンヌの芸術に見出したものは、同じ方向をめぐす

19) Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, Bd. 5, Insel-Verlag, Frankfurt a. M. 1965, S. 157-159

芸術でありながら、その純粋性においてもこのように徹底したものであり、その極致と言えるまでに突詰められた形で実現されている芸術の姿であった。リルケは、このセザンヌ体験によって、自分の追求する芸術の真髄に触れ、それを自分のものとしたと言えよう。これを契機に、リルケはロダンの作品に解釈の要素があるのを発見し、ロダンの芸術の純粋性に対して疑問を持つようにさえなっている。このサロン・ドートンヌと同じ時期に、ロダンの素描展を見たリルケは、ロダンの作品が以前とすっかり違った風に見え、ロダンの作品に解釈（Deutung）の要素あるいは解釈の可能性（Deutbarkeit）を含んだ要素があるのを苦しい思いで認めている。そして「それはセザンヌのためなのか、時のたったせいなのか」と自問している（1907年10月15日付クララ・リルケ宛手紙）。元来、ロダンの芸術は文学的な要素をかなり含んでおり、その作品の象徴的な表現にはロダンの強い主観性があらわれている。これに対してセザンヌの絵画は、直接的な感覚を重視しており、芸術における文学性を徹底的に排除している。彼の絵画には、感情的心意的な要素はほとんど認められない。このようなことも考えあわせてみると、Dingの実現をめざすリルケの純粋芸術の理念は、セザンヌの芸術との出会いにおいて、初めて、ロダンの許ではおそらく到達出来なかったと思われる、純粋さと深さをもって結晶することが出来たと言えるのである。こうしたところに、リルケのセザンヌの芸術との出会いは、リルケにとって欠くことの出来ない深い意義を持っているのである。

また、このセザンヌ体験は、当時筆を進めていた『マルテの手記』の主人公マルテとも触れ合うものを持っていた。芸術家の行為は「判断する」のではなく、ただここに「これがあります」と言うだけである。そうした芸術家の道は、「愛さえも越えてゆかねばならない」という殉教者の愛にも似た、厳しい自己犠牲の道である。リルケは、セザンヌの歩いたこの厳しい自己犠牲の道に思いをいたすとき、「不意にマルテの宿命を理解す

る」(1907年10月19日付クララ・リルケ宛手紙)のである。この試練に耐え通したセザンヌに対して、この試練の必然性を確信し、試練を求め、試練と苦闘しながらも、結局この試練に敗北し没落してゆくのがマルテである。すでにリルケは、このセザンヌ体験によって、そうした詩人マルテの辿らねばならない運命を予感している。

翌年かかれた二篇の『鎮魂歌』(若くしてこの世を去ったあの閨秀画家パウラ・モーダーゾーン・ベッカーに捧げたものと、若くして自殺をとげた詩人ヴォルフ・フォン・カルクロイト伯²⁰⁾に捧げたもの)には、とくにカルクロイト伯に捧げたものには、芸術家のあり方というものにおいて、こうしたセザンヌ体験の跡が強く現れている。

このパリ時代から、後期の詩作になると、詩そのものよりも、詩に託して歌われる存在の世界がリルケの重要な問題となっているが、こうしたセザンヌに体験した詩作というものに対する姿勢は、以後終生リルケのなかに生き続けていると言ってよい。

リルケは晩年にいたるまで、何度も「セザンヌ論」を書こうとし、あわせて、「自分にとってまったく決定的であったセザンヌの芸術家としての態度を一度十分に示したい」(1921年12月24日付ローベルト・ハインツ・ハイグロット宛手紙)と考えていたが、ついに実現されなかった。しかし、彼の遺した美しい「セザンヌに関する手紙」は、彼の述べようとしたところを十分に伝えている。

20) Wolf von Kalckreut (1887-1906), 画家レオポルト・フォン・カルクロイト Leopold v. K. の息子で、一年志願兵として入営中若くして自殺をとげた詩人。自作の詩の他に、ボードレールやヴェルレーヌの詩の翻訳もある。リルケは彼とは面識がなかったらしいが、彼の仕事には注目していたようである。

使用書簡集

- Rainer Maria Rilke : Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899-1902. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel-Verlag, Leipzig 1933
- Rainer Maria Rilke : Briefe aus den Jahren 1906-1907. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel-Verlag, Leipzig 1930
- Rainer Maria Rilke : Briefe. Hg. von Rilke-Archiv in Weimar. In Verb. mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Althem. Insel-verlag, Wiesbaden 1950
- Rainer Maria Rilke : Briefe über Cézanne. Hg. von Clara Rilke. Insel-Verlag, Wiesbaden 1952

参考文献

- Herman Meyer : Rilkes Cézanne-Erlebnis. In : Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Hg. von Prof. Dr. Heinrich Lützel. Bd. 2 (1952-1954), Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1954
- Paul Cézanne : Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe. Hg. von Walter Hess. Rowohlt Verlag, Hamburg 1957
- Kurt Leonhard : Paul Cézanne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg 1966
- エミール・ベルナル著・有島生馬訳 : 『回想のセザンヌ』世界教養全集第12巻所収 平凡社 1968年
- ジョン・リウォェルド編・池上忠治訳 : 『セザンヌの手紙』筑摩叢書99 1967年
- 柳 亮著 : 『フランス美術1830—1950』美術出版社 1967年