

『オルフォイスに寄せるソネット』 における >Weltraum< (世界空間) について

池田遊魚

『オルフォイスに寄せるソネット』(Die Sonette an Orpheus 全55篇1923年出版)は「ヴェーラ・ウッカマ・クノープのための墓碑として書かれた」(Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop)という副題のもとに、1922年2月、『ドゥイノの悲歌』十篇の完成をはさむ僅か数日間のうちに生まれ出た。それらの詩篇は、リルケの交友仲間の夫妻の娘で、当時19歳で不治の病のために早世した少女バレリーナ、ヴェーラ・ウッカマ・クノープへの繋がりを得て突然誕生したものであり、副題が示すまでもなくこの詩集は亡きヴェーラに捧げられたものである。『マルテの手記』上梓(1910年)後、1912年にドゥイノで吹きすさぶアドリア海を前に『悲歌』の一節が生まれてから、この後期の集大成ともなるべき大作をリルケは、スペイン、パリで断続的に書き進めてはいくものの、1914年の第1次世界大戦によって完全にその仕事の中断を余儀なくされる。この大戦という例外的状況がリルケをして死への不安、無常の体験を先鋭化させたことは容易に想像される。しかし、まさにこの大戦後、湧き出る泉の如く一気呵成に書き上げられた『ソネット』は、突破口を見いだした詩人の新たな詩的世界というよりも、何か自然の宇宙的統一体という壮大な円環の息吹を生み出しており、それだけにこの大戦を経験したことの意味も大きいと言わざるをえない。E. ヘラーは、リルケがキリスト教的二元論を否定し、この此岸においてどうしたら仮借ない無常性の鑄型から永遠を鑄造することができるかということを問いつづけ、無常性から逃れられない人間

の生というものを徹頭徹尾内在的なものとして把握し、その最も純粹な内在性の意識から超越性に匹敵するものを獲得することで無常そのものを克服しようとした点に於いて、ニーチェに共通する、西洋の伝統を受け継ぐことのできぬ「廃嫡者としての精神」(Enterbter Geist)を観ている⁴⁾。

E. ポットホフは、やはりこの人間の実存の根本的問題を『ソネット』の中心テーマと見ているが、『ソネット』成立までのリルケ自身の心の動きを次のように解釈している。大戦によって改めて虚無に向き合いニヒリズムの深淵を体験した後、人間の有限性が代償不可能であるという苦悩に対してそれまでは「嘆き」(Klage)が唯一可能な表現形式であると捉えていたリルケに、『ソネット』に及んで、この「嘆き」(Klage)を「頌歌」(Lobgesang)へ変容させるという目的が明らかになっていったという⁵⁾。大戦勃発の1914年7月に、まさに〈Klage〉(SW II 84)と題する詩が書かれるが、この中の嘆きの調子は、実は〈Elegie〉(悲歌)という形をとった『ドゥイノの悲歌』の通奏底音となっていることは事実であり、この『悲歌』でどのように昇華されていったのかは、さらに詳しい論究を待たねばならない。が、少なくとも『ソネット』において、その大きな変貌を見て取ることは出来るだろう。嘆く余りに叫ぶことはその悲しみ、痛みを鎮め和らげることはできない。嘆くことのむしろ破壊力は克服されるべきものであって、オルフォイスの「讃め歌」(Rühmung)の中においてのみ「嘆き」は唯一その正当な表現の場を見出し得る。

讃め歌うこと、これだ。讃め歌うことを使命として
彼は岩石の沈黙の中から鉱(あらがね)の湧きだすのにも似て
生まれた。〔……………〕

RÜHMEN, das ists! Ein zum Rühmen Besteller,
ging er hervor wie das Erz aus des Steins
Schweigen.〔……………〕 (SO I-7)

讃め歌の国の中をのみ嘆きは歩くことを許される。

NUR im Raum der Rühmung darf die Klage
gehn,〔……………〕 (SO I-8)

生の有限性という制約、つまり「死」を前提として生きる人間の存在において、その存在の末端へと追いやられてしまった「死」を解放し、生の円環の中

へ組み入れることによって「死」は、その破壊的意味を失い、生の全体生へ参与することになる。生死の間を往復するトラキアの歌い手、堅琴弾きのオルフォイス神話は、まさしくこのテーマを扱っている。このオルフォイス神話をリルケは既に一度、『新詩集』の \Orpheus, Eurydike, Hermes< (1904年) の中で取り上げているが、この時の主題は『ソネット』においてある変化を遂げている。この変化について言及する前に、オルフォイス神話の性格をポットホフによる二つの段階付け⁽⁴⁾ に依拠しながら、明らかにすることから始めたい。

その第一段階は、オルフォイスが、死んだ妻オイリュディケを忘れることが出来ずにその死を嘆き、妻を再び地上の生の世界へ連れ戻すために冥界へ下っていくという「降下」(Abstieg) に始まる。その時リラはなおざりにされるのであるが、これは死を受け入れることができず、妻を取り返すことによって喪失の埋め合わせをしようとする状態である。妻を失った後になお再度の結合を求め、リラを忘れてただ「嘆く」オルフォイスは次に、オイリュディケが地上の光に到達するまでは彼女の方を振り向いてはならぬという神の掟に背き、そのために彼女は再び死の世界へ連れ戻される。最終的に妻を失ってしまったオルフォイスは、地上へ帰り、歌を歌うことで自分の痛みに表現を与えようとする。無視され続けるバックカスの坐女、メナード達はついに怒ってオルフォイスを八つ裂きにし、その肉片を海に投げ捨てたと言われている。このオルフォイスの冥界からの「上昇」(Aufstieg) は、喪失を喪失として受け入れたあと再び地上へ向かい、生の新しい調和と全体性において自分の歌である音楽へと没入していく決定的発展の第二段階である。メナード達はオルフォイスの頭とリラだけは滅ぼすことが出来ず、これらは永遠の痕跡としてあらゆる自然の中に遍在するものとなって、オルフォイスの歌は持続していくのである。

とうとう復讐の念に駆られて、彼女らはあなたを切り刻んでしまった、
だが、それでもあなたの歌は獅子や岩や
樹や鳥たちの中に鳴り響いていた。今でもあなたはそこでうたっている。

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache getetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen

verweilte

und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du
noch jetzt. (SO I-26)

『新詩集』の >Orpheus. Eurydike. Hermes< では、このオルフォイス神話の第一段階がクローズアップされている。しかも喪失の穴埋めをしようと、「所有」を望み苛立つオルフォイス、即ち「彼は物も言わず、いらいらと前方をにらんでいる。／大胆な彼の歩みは、ろくに嚙みもしないで／がつつと道を頬張って行く。彼の手は／握りしめたまま、衣服の襞の間から重く垂れさがり、／そうしてもはやあの軽やかな^{リラ}琴に取り合おうとはしない、」(SW I 543) というオルフォイスの姿とは対照的に、死を受け入れることによって別離を「非在」としてではなく、「存在」の新たな可能性として充実しているオイリュディケにむしろ焦点が当てられている。失ったオイリュディケを追い求めるこのオルフォイスの世界は >Klage-Welt< (嘆きの世界) と形容されているが、ここではリルケがまだ「嘆き」の表現方式の方に信頼をおいているのが分かるであろう。

あのように愛された彼女。そのために琴(リラ)から、
葬いの泣女(なきおんな)の嘆きとは比較にならぬ嘆きが生まれた彼女。
嘆きから一つの世界が生まれ、その世界には、
一切のものがそっくり存在した、森や谷、
道や村落や、畑や川や獣など。

Die So-geliebte, daß aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
daß eine Welt aus Klage ward, in der
alles noch einmal da war: Wald und Tal
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier; (SW I 544)

さてこの「嘆く」オルフォイスに対してオイリュディケはというと、ヘルメスに付き添われ、長い死者のリボンに歩みを妨げられて「おぼつかないで」(unsicher) ありながらも、「穏やかに」(sanft)、「あせる様子もなく」(ohne Geduld) 歩いてゆく。「彼女はみごもった女のように自分の内部に閉じこもって、／前を行く男のことは考えていなかった、／また、生へと登って行く道のことにも念頭になかった。／彼女は自分自身の中にいた。そして彼女の「死者である」ことが／何か充実を意味するように彼女を充たしていた。／果実が甘さと、漠

とした暗さとに充たされているように、／彼女は彼女の大きな死に、／彼女の理解を絶した新しい死に充たされていた。「彼女はもう根であった。」(SW I 544-545) このオイリュディケの姿は『ソネット』の少女バレリーナ、ヴェーラに向けられており、いわば第二段階のオルフォイスの「純粋な」音楽性が『ソネット』のテーマとなって、「嘆き」は「讃め歌」へ転調している。第一部、第一の歌 (>Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!<) は、いきなり唐突な >Da< という副詞で始まっている。これは「すると、その時」、または「そこに」という時間的、空間的状況語の両方にとれるであろうが、まさしくここに時間を超えた >Transformation< の空間が開けるのである。

立ち昇る一樹。おお純粋の昇華！

おおオルフォイスが歌う！ おお耳の中に聳（そび）える大樹！

DA stieg ein Baum. O reine Übersteigung!

O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!

(SO I-1)

あたかもオルフォイス自身の地上へむけての上昇しながら、「純粋の昇華」(reine Übersteigung) として一本の樹が立ち昇った。続く節では、オルフォイスの歌によって魅了された野性の動物、石、木がその歌にじっと耳を傾けるという神話のシーンが描かれているが、このオルフォイスを思わせる一本の大樹はまた「耳のなかに」(im Ohr)、つまり聴覚となって姿を現すのである。歌は聴覚である。第二段階におけるオルフォイスの死、オルフォイスの「非在」は、オルフォイスの歌があらゆる自然の中に遍在していることを物語っている。このことは同時にまた、よく耳を澄まして聴くこと、そして表現するという行為の場へと私たちを立ち戻らせることでもあるのだ。

なぜなら それはオルフォイスなのだ。あれもこれも

オルフォイスの変身なのだ。ほかの名を

私たちは苦しんで求めはすまい。歌うものあれば

かならずそれはオルフォイスだ。彼の去来は風のようなだ。

Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose

in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andre Namen. Ein für alle Male

ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.

(SO I-5)

ついに敵意に燃えた者らがあなたを引き裂き撒き散らしたゆえにこそ
今私たちは聴く者となり、自然の口ともなり得るのだ。

Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur. (SO I-26)

そしてオイリュディケの死はむしろ歌、即ち讃め歌の上昇のいわば前提として正当化され、しかも積極的に「すべての別離に先立てよ、別離がすでにおまえの背後に／過ぎ去ったもののように、今過ぎてゆく冬のように。」「つねにオイリュディケのうちに死してあれ——、いよいよ歌いつつ／いよいよ讃めつつ昇りゆき、かの純粹の関連に (in den reinen Bezug) 戻りゆけ。」(SO II-13)との勧告がなされる。それゆえにオルフォイスの死もまた、存在を歌に変えて永遠の痕跡を得るために必要不可欠なものであり、この『ソネット』ではオルフォイスとオイリュディケが一つの >Spiegelbild<⁽⁴⁾ になっていると言える。

『ソネット』冒頭の「木」(Baum) のモチーフは続く第二の歌では、ヴェーラを想起させる「少女」に置き換えられ、それはまたオイリュディケの姿とも重なっている。

そうしてこの少女にも似たものよ、それは
歌と琴(リラ)との融(と)け合った幸福の中から生まれた、
そして春の装(よそおい)のうすぎぬを透して輝いた、
そして私の耳の中に褥(しとね)を延べた。
そうして私の内に眠った。するとすべては彼女の眠りだった。
[……………]

彼女は世界を眠っていた。[……………]

UND fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
[……………]

Sie schlief die Welt. [……………]

(SO I-2)

死そのものとなり、その中で充足しているオイリュディケ、先に挙げた >Orpheus. Eurydike. Hermes< の中の「彼女の大な死に、／彼女の理解を絶した新しい死に充たされた」姿、「もう根である」姿がここに見られる。上の節に続

いて >das lyrische Ich< は、「歌う神オルフォイスよ、なんと／あなたは申し分なく彼女を造ったのだらう、彼女はもう／眼を覚ますことさえ忘れたかのようだ。見よ、彼女は生まれるとすぐ眠っているのだ。／どこに彼女の死はあるのだらう。」(SO I-2) と驚嘆している。それはもう「死」が何であるかを忘れさせるかのようである。さてここで、古代ギリシャ神話の歌い手、堅琴弾きであるオルフォイスが『ソネット』では「歌う神」(Singender Gott)、——キリスト教的唯一神ではなく——「完全な存在＝歌」になっているのがわかる。>das lyrische Ich< は第三の歌で「神ならばできましょう。だが教えたまえ、どうして／人はその貧しい^{ウラ}琴をたよりにそのあとに従うことができよう。」(SO I-3) と問い、次のように続けている。

あなたの教える歌は欲望ではなく
 ついにはやはり達し得るものへの求愛でもない。
 歌は存在である。神にとってはそれは容易の業か知らぬ、
 だが、いつ、私たちは真に存在するのか。いつ神は
 私たちの存在に、大地の、星々の確かさを与えたもうか。
 [……………]

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,
 nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
 Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
 Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*
 an unser Sein die Erde und die Sterne?
 [……………]

(SO I-3)

この神となったオルフォイスは、以前はしかしながら >Orpheus. Eurydike. Hermes< にあるような、オイリュディケを愛する余りに「嘆く」オルフォイスであったのだ。失ったオイリュディケをもう一度取り戻したいという「所有」を望む段階において、歌は「欲望」(Begehr)、即ち「ついにはやはり達し得るものへの求愛」(Werbung um ein endlich noch Erreichtes) であって、神となったオルフォイスの教える本来の歌ではなかった。過去に傾く「嘆き」でも未来を望む「求愛」でもなく、時間を越えた「存在＝歌」を、神となったオルフォイスは具現している。以前のオルフォイスに対しては、「若者よ」(Jüngling) と呼びかけ、「おまえが愛し、そのとき声は沈黙を破って／口から湧くとい

え、それではないのだ——かつてのおまえの／上げた歌声をも忘れるように努めるがいい。流れ去るのみの歌声は。(SO I-3)」と戒めている。

真に歌うこと、それは別な呼吸のことだ。
何のためでもない息吹(いぶき)。神の中のそよぎ。風。

In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.

Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind. (SO I-3)

『新詩集』の〈Orpheus. Eurydike. Hermes〉はそのタイトルの句点が示しているように、碑銘としての機能をもっており、そこには、実際リルケに刺戟を与えた古代ローマのコピーによる三人の群像、神の掟を破ったオルフォイスがヘルメスを介して再びオイリュディケをとりあげられる瞬間を捉えた群像のレリーフを一つの「芸術事物」(Kunstding)として詩の中へ取り入れようとする詩人の意図が読みとれる⁽⁴⁾。また、H. J. チーデルの指摘にあるように⁽⁵⁾、三人の名前は一貫して挙げられておらず、全て三人称という匿名性において、その群像を一度きりの状況として透明な彫塑性の中に把握し、さらにその具体的な神話的状况から普遍的な「死」というものの本質を「眼に見えるように」している。その際オルフォイスは静かに憩う「死」の世界に馴染まず疎外され、周りの環境とは対照的に焦り苛立つ存在として浮かび上がっている。一方『ソネット』では、変容それ自体である音楽の発生が根本主題となり、第一部はオルフォイス神話に直接関係し、第二部はむしろオルフォイス的空間、即ち躍動するリズム、呼吸のリズムの空間を形成している。

「生」、そして「死」においてもまた自分自身を明らかにしていきたいという願いは、「純粋な関連」を失った無名性の現代というコンテクスト——「マルテ」にとって〈パリ〉がその符牒となっているのだが——において、ますます疑わしいものになっている。「固有の死」というモチーフは、それまでのリルケに一貫してみられたものであるが、先の〈Orpheus. Eurydike. Hermes〉のオイリュディケの姿にも見られるように、「果物」がそのメタファーとして登場する。『ソネット』においても同じメタファーは現われるが、それまでのリルケの作

品でそれがどのように捉えられているかを以下検討してみたい。

「各自がおのれの内に持っている偉大な死は／それをめぐって一切が変転する果実だ。」(『時禱詩集』「貧困と死の書」SW I-347)、あるいは「昔は、だれでも、果実の中心に核があるように、自分自身の内部に死があるということを知っていた。」(『マルテの手記』SW VI-714)といった場合、「死へ至る存在」として人間が全的に存在しうるための、つまり本来の生を生きうるための条件として、実存的死なる「固有の死」が「果物」というメタファーで「可視的に」されている。また、リルケがヴォルプスヴェーデ時代に知り合った閨秀画家で、産褥熱のために夭折したパラウ・モーダーゾーン＝ベッカーに捧げられた鎮魂歌 »Für eine Freundin« (1908) のなかには、セザンヌの描く林檎よろしく、その内側が表面へむけて存在の Form を造りだしている「果物」の在り様を見て取ることができる。

あなたはまた、女や子供たちをも果実と同じように見て、
 それらが内側からその存在の形体(Form)のなかへと駆りたてられているのを、見た。
 そして最後には、自分自身をも一個の果実のように見なし、
 あなたの着物のなかから自分を取りだして、
 それを鏡の前へはこんでゆき、じっと見つめる眼だけを残して
 その中へ自分を入れてしまった。この、鏡を前にしてじっと大きく見ひらかれた眼は
 これがわたしなのだ、とは言わなかった。ただ、これがある、と言っただけだった。
 あなたの眼はついには、このように何の好奇心もなく
 何の所有もなく、もはや自分自身をさえ欲することのない
 真実の貧しさに徹して、聖なるものとなっていたのだった。
 このようなあなたを、ぼくは持ちつづけていたい、
 {……………}

Und so wie Früchte sahst du auch die Frau
 und sahst die Kinder so, von innen her
 getrieben in die Formen ihres Daseins.
 Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht,
 nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst
 dich vor den Spiegel, ließest dich hinein
 bis auf dein Schauen; das blieb groß davor
 und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist.
 So ohne Neugier war zuletzt dein Schauen
 und so besitzlos, von so wahrer Armut,
 daß es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig.
 So will ich dich behalten, {……………}

(SW I 649)

当時セザンヌやゴッホをはじめとする造形芸術から刺戟を受けたリルケは、対象に対する一切の個人的感情や思い入れを排除して、物そのものを確実な存在として「これがある」と差し出す態度こそ詩人の創作の基本的ヴィジョンであると確信したが、そのリルケがパウラ・ベッカーの作品のなかにこのヴィジョンを見て取り、彼女の絵を非常に評価していることがわかる。ところがこの「自分自身をも一個の果実のように見なしていた」パウラ・ベッカーに対して、上の引用部に続く節は「なぜあなたは、それとは別の姿をしてやって来るのか？／なぜあなたは、本当の自分を取り消そうとするのか？」と問うている。鎮魂歌がそもそも死者の魂を鎮め静かに安らうことを願って歌われるものだとするならば、パウラ・ベッカーへの鎮魂歌ではそのような安らぎへの満足感は成就されてはおらず、飽くまでも「嘆き」の領域に留まっていると言える。そこから脱却できずにいる〈das lyrische Ich〉は「けれどぼくの語る言葉はすべて、それがいつまでも嘆きにとどまっているならば／この声のなかでぼろぼろになって、そしてごごえてしまわなければ／ならないだろう。」と訴え、最後には、もはや自分自身を一個の「果実」と見なすことができず死者達の間から生へ戻ろうとするパウラ・ベッカーに対して「もう帰って来てはいけない。」(Komm nicht zurück. SW I 656) と叫び、逆に自分の「嘆き」が彼女を呼び戻す引力になっていることを認識するかのように、彼女の「死」をなんとか克服できるよう、「助けてほしい」と請い求めている。

さて『ソネット』において「果実」のメタファーは、第一部の13, 14, 15の歌に出てくるが、『ソネット』全体を特徴付ける「称揚」(Rühmen)のトーンが、具体的に感覚でとらえることのできる「果実」の中へ置き換えられている。この場合「果実」は、それまでのリルケの作品に見られた様な、「固有の死」を実現すべく生きる存在者のメタファーとしてではなく、「死」も一つの状態として全的存在の中へ引き入れる「二重の」(〈doppeldeutig〉 SO I-13) 存在として現れる。ヴェーラは、生においてだけではなく死においてもまた「果実」さながらに彼女自身の充実をもち存在の自由を享受する完全な形姿となっている。第一部の15の歌は複数の少女らに呼びかける形で構成されてはいるが、踊り子

ヴェーラに向けて、果実（オレンジ）を、その甘さと味わいを、踊りへ変容させよとの要請がなされているとみることができよう。

オレンジを踊れ。誰がそれを忘れ得よう？
 自らに溺れつつ、自らの甘さに
 逆らうその姿を。それはきみらのものだった。
 それは香ぐわしい転身の果て、きみらとなったのだ。
 オレンジを踊れ。暖かな風景をきみらのからだから
 投げひろげよ。よくよく熟（みの）って
 故郷の大気の中に輝き出るように。〔……………〕

Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,
 wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt
 wider ihr Süßsein. Ihr habt sie besessen.
 Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt.

Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft,
 werft sie aus euch, daß die reife erstrahle
 in Lüften der Heimat!〔……………〕

(SO I-15)

存在の自由、いわば関連の自由が硬直不動のものの向こう側で運動の力学を生み出し、踊りという運動において少女はオレンジそのものに転身する。オレンジは、少女がその甘味を感じその風味を味わう対象として外部に停まっているのではなく、踊りという運動の中で、少女はオレンジそれ自体になる。「各自がおのれの内に持っている偉大な死は／それをめぐって一切が変転する果実」だとするなら、「偉大な死＝果実」となって「オレンジを踊る」少女は、一切が変転するといううつろいをいま、「律動」(Gang)へと移し変える。

踊子よ、おお一切のうつろいの
 律動への転置、おおどんなにおまえはそれをしおおせたことか。
 そして最後の旋回、運動からのみ成る樹、
 〔……………〕

TÄNZERIN: o du Verlegung
 alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.
 Und der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung,
 〔……………〕

(SO II-18)

踊りの運動は、過去の思い出を所有することなくその中へ来てはまた去っていくという運動の軽やかさであり、あらゆる自然の中に遍在するオルフォイスを

特徴付けるものでもある。踊りは「旋回」(Wirbel) という円を描き、「運動からのみ成る樹」(dieser Baum aus Bewegung) に受け継がれていく。E. ライジはこのオルフォイス的運動を、あらゆる物から発せられる存在の表現形式がある一つの目的へと志向するのではなくて、その物自体へ再び戻ってくるような円環運動としてとらえ、この円環の中で >Für-sich Sein< (それ自体として存在する) という集約された状況が明らかになっていくとしている。踊り子である少女が、彼女の存在を踊りの中へ投ずる時、存在の再生の場としての「果実」において、このオルフォイス的環が閉じられるというのである⁹⁾。歌うもの、即ち聴覚である存在において「発信者」(Sender) と「受信者」(Empfänger) は一体となっているのである。

呼吸よ、目に見えぬ詩よ！

絶えず自分自身の存在のために

純粹に交換された世界空間。

リズムと共に私が私を成就してゆくための対重。

ATMEN, du unsichtbares Gedicht!

Immerfort um das eigne

Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,

in dem ich mich rhythmisch ereigne.

(SO II-1)

「純粹に交換された世界空間」(rein eingetauschter Weltraum) で主体と客体の対立が止揚されるようなこの運動のダイナミズムは、「飲むことがにがければ、みずから葡萄酒と化すがいい。」(Ist dir Trinken bitter, werde Wein. SO II-29) という、いわば主客の機能の逆転を可能にしてしまう。あらゆる >Wechsel< (変移) を無条件に受け入れるオルフォイス的未來の自由は少女の踊りとなり、この踊りは、「生から死へ」という状態の「変移」をも凌駕してしまうのである。

おお、おいで、そしてまた行くがいい。ほとんどまだ幼な児のようなおまえ、

踊りの姿を一時、踊りのあの純粹な星座にまで

高めておくれ、私たちが移ろいゆく無常の身をそのままに

自然の鈍い秩序を凌駕(りょうが)する

あの踊りの一つに。[……………]

O KOMM und geh. Du, fast noch Kind, ergänze

für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur

vergänglich übertreffen. {……………}

(SO II-28)

>die dumpf ordnende Natur< (鈍く秩序付けをする自然) は、移ろいゆく自然の法則のなかで生きる私たちの地上世界の「本質」ともとることができよう。この地上を統御する秩序を「踊り」は、私たちがその中で「無常の身をそのままに」凌ぐことのできるものとして、「純粋な星座にまで」輝きでるようにと、少女に要請する。そしてオルフォイスの歌を「踊り」という「運動」へ移し換える時の支えになるのが「中心」である。

おまえはまだ琴(リラ)が響きを立てはじめた個所を知っていた——、言いたい中心を。

その中心のためにおまえは美しい歩(ほ)を試み、
いつかは歩みと顔とを
全い友の祝祭へと振り向けようと望んでいた。

Du wußtest noch die Stelle, wo die Leier
sich tönend hob —; die unerhörte Mitte.

Für sie versuchtest du die schönen Schritte
und hofftest, einmal zu der heilen Feier
des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn.

(SO II-28)

この「言いたい中心」(die unerhörte Mitte) は「純粋に交換された世界空間」、即ちリルケのいう「開かれた空間」(offene Welt)⁽⁶⁾に働く「重力」(Schwerkraft) であり、表面において相反する二つのものを諸関連の中に保持する力、前に引用した詩行(SO II-1)のなかの「対重」(Gegengewicht) という、均衡を保つ力であると考えられる⁽⁶⁾。『ソネット』第一部の4の歌では、死を受け入れることの痛みが「重力」として、大地の支え、ひいてはオルフォイス的空間の支えとしての意味を持つに至る。

悩むことを恐れるな。苦しみの重さを
大地の重さに返し与えるがいい。
山々は重く、海は重い。
幼時、きみたちの植えた樹々さえ

今はもうあまりに重く、きみたちの力を超える。
だが風は…… だが空間は……

Fürchtet euch nicht zu leiden, die Schwere,
gebt sie zurück an der Erde Gewicht;
schwer sind die Berge, schwer sind die Meere.

Selbst die als Kinder ihr pflanztet, die Bäume
wurden zu schwer längst; ihr trüget sie nicht.
Aber die Lüfte... aber die Räume...

(SO I-4)

リルケは、1924年10月5日に書いた文字通り『重力』(Schwerkraft) という詩のなかでやはり、「中心 あらゆるものから／自分を引きよせ 飛んでいるものからさえも／自分を取りもどすもの」、「中心 最も強力なもの」(SW II 179) という均衡バランスの強力な作用として「重力」をとらえている。V. ヘルは内部と外部が相互浸透する「純粋な関連」の成り立つこの空間を、垂直性の内部空間——そこから一本の樹が立ち昇る——とみているが⁹⁹、ライジは、『ソネット』に現れる「ボール」、「鏡」、「泉」、「木」そして「果実」といった Symbolik が、その出発した存在が最も遠く離れた点に達するや再びその起点へ戻ってくる(起点=帰着点) ような円環 (Kreislauf) の Analogie になっていると指摘している。特に、「大地—木—果実—大地」という循環する自然の法則にリルケは、「目的化」(Verzweckung) から解放され、自分自身へと再び帰ってくる「存在の回帰」(Seinsumkehr)——そこには「重力」が働いていると考えられるが——をみているのだとしている¹⁰⁰。このような発想を如実に表している『ソネット』第二部の12の歌をでは挙げてみよう。

変身を意志せよ。おお、焔にこそ心魅せられてあれ、
焔の中、物は変身に輝きつきみから去ってゆく。
地上の一切を統(す)べている創造的精神は
弧を描く図形の高揚のうち転回点を何よりも愛する。
[.....]

泉となって自らそそぐものだけが、認知によって認められる。
欲(よるこ)びに満ちて認知は彼をはれやかな被造物の間を導く、
それらはいしばしば発端をもって終り、終りをもってはじまる。

WOLLE die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen
prunkt;
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,

liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den
wendenden Punkt.

{……………}

Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung;
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,
das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt. (SO II-12)

ここでいわれている「転回点」(den wendenden Punkt)という詩的転換の成就する点は、時間的経過のうちに起こる逆転する一点というよりも、「歌うこと」は即ち「聴くこと」という発信者と受信者、主客の一致が表裏一体となって完結する場であり、この場を存在せしめる空間の中へ、過去、未来という時間もまた「重力」によって吸収されている。ここで『新詩集』時代の「見る者」(=das lyrische Ich)と「見られる対象」(=Ding)という対立関係が想起されるが、『ソネット』では「見る主体」と「見られる客体」、また逆に「発信者である >Ding<」と「受信者である >das lyrische Ich<」の同化、若しくは絶えざる「変移」の構造が形象化されているといえるのではないだろうか。この「変身」(Verwandlung)の境を風のように来ては去るといふ、言わば「呼吸」(Atmen)のリズムが、内面化によって「眼に見えぬもの」となった世界をオルフォイス的運動の「空間」の中へ導き、そしてまたこの「空間」をさらに「増やしていく」(vermehrten)のである。

呼吸よ、目に見えぬ詩よ！

{……………}

おまえはただ一つの波、それが次第に
海をなしてゆく、それが私だ。
あらゆる可能な海の中で最も儉約な海——
空間は次第に獲得される。

空間のこれらの個所のどれほど多くが
私の内部にすでに存在していたことだろう。多くの風は
私の息子のようだ。

Atmen, du unsichtbares Gedicht!

{……………}

Einzig Welle, deren
allmähliches Meer ich bin;
sparsamstes du von allen möglichen Meeren, —

Raumgewinn.

Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon
innen in mir. Manche Winde
sind wie mein Sohn.

(SO II-1)

多くの遙かきの静かな友よ、きみの呼吸が
空間をなお豊かに広げるのを感じるがいい。
暗い鐘楼の中をきみの響きで
鳴りどよもさせるがいい。きみを蝕(むしば)む悲しみが
きみを蝕みつついつか力強いものとなる。
変身の境を風のように来(きた)り去るがいい。

STILLER Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
Im Gebälk der finstern Glockenstühle
laß dich läuten. Das, was an dir zehrt,

wird ein Starkes über dieser Nahrung.
Geh in der Verwandlung aus und ein.

(SO II-29)

無常 (Vergänglichkeit) をあらゆる 意味を否定する ニヒリズムの契機としてではなく、「きみを蝕みつついつか力強いものとなる」ように、生を限定する「死」自らが強く逞しくなるべく、それすら存在の一形式へと変換せしめる空間が、キリスト教的彼岸に約束される世界にではなく、そもそも二元論的対立の取り払われた「私の内部」において「獲得される」のである。この「世界空間」(Weltraum)の中で「内部」は「五感という全ての感応力が交差する魔法の力」(SO II-29)となり、それら感応力の「奇妙な出会いの意味」(SO II-29)を知る。従って「死」と「生」同様に「静」と「動」の区別も消失し、一つの「奇妙な出会い」となって静的な大地に向かって「私は流れる。」(Ich rinne. SOII-29)と言い、動的な河にたいしては「私は在る。」(Ich bin. SO II-29)と答えることができるのである。

死者へ捧げる鎮魂歌としての性質をもつこれら『ソネット』の詩篇においてリルケは、死を悼み嘆くのではなく、むしろ死を包括した生の全的存在を「讃える」(rühmen) ことのできる空間を、「変身」そのものであるオルフォイス

の神話に仮託して、全ての個別化の原理を否定するような変容の「世界空間」として詩形式の中に「獲得」しようとしたと言えるのではないだろうか。

注

リルケの詩の原典は下記を用い、本文中の引用にはその略語と巻数、頁数を示した。

Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. 6 Bände. Wiesbaden/Frankfurt a. M. 1955-1966. (SW と略す)

『オルフォイスに寄せるソネット』からの引用に関しては特に略語 (SO) を用い、その後 I 部か II 部を、さらに詩篇番号を示した。

- (1) Erich Heller: Enterbter Geist. Essays über modernes Dichten und Denken. Frankfurt a. M. 1954. S. 177-244.
- (2) Elisabetha Potthoff: Ein orphischer Gesang zur Überwindung der Vergänglichkeit. Zu Rilkes *Sonnetten an Orpheus*. In: Im Dialog mit der Moderne: zur deutschsprachigen Literatur von d. Gründerzeit bis zur Gegenwart; Jacob Steiner zum 60. Geburtstag. Frankfurt/M. 1986. S. 155-158.
- (3) a. a. O., S. 157-158.
- (4) a. a. O., S. 158.
- (5) ヘルマン・マイヤー 『リルケと造形芸術』から「リルケのセザンヌ体験」山崎義彦訳 昭森社 1961年 S. 58.
- (6) Hans Jürgen Tschiedel: Orpheus und Eurydice. Ein Beitrag zum Thema: Rilke und die Antike. (1973) In: Wege der Forschung; Bd. 683 Rainer Maria Rilke. Darmstadt 1987. S. 289-290.
- (7) Ernst Leisi: Rilkes Sonette an Orpheus.: Interpretation, Kommentar, Glossar. Tübingen 1987. S. 103.
- (8) Rainer Maria Rilke: Briefe. 2 Bände. Bd. 2. Wiesbaden 1950. S. 481.
ヴィクトル・フォン・フレヴィチ宛の1925年11月13日の手紙。
- (9) ヴィクトール・ヘル 『リルケの詩と実存』(Rainer Maria Rilke, Existence humaine et poésie orphique, Plon, Paris, 1965) 後藤信幸訳 理想社 S. 233.
- (10) a. a. O., S. 236-238.
- (11) E. Leisi, a. a. O., S. 11-32.

『オルフォイスに寄せるソネット』からの引用箇所の翻訳にあたっては『リルケ詩集』(高安国世訳 講談社文庫)を、その他の作品の引用箇所の翻訳にあたっては『マルテの手記』(高安国世訳 講談社文庫)及び『リルケ全集』第一、二巻(彌生書房)を参照した。