

論文

リルケ的「死」及び「愛」におけるロマン主義思想の継承に関しての一考察：
特に言語危機の解決と関連させて

An essay about the succession from romantic "Love and Death" to Rilke's:
Particularly in the connection with the solution to language crisis

池田 まこと

Makoto IKEDA

要旨

本稿はリルケの『ドゥイノの悲歌』においてロマン主義的「愛と死」の思想が継承されている可能性を示唆し、加えてその思想の継承が、当時のリルケの詩作に与えた新たな機軸を論じるものである。

リルケは1910年ごろから言語危機の状況にあった。一方言語危機が自覚されつつあった1912年から執筆の始まった『ドゥイノの悲歌』を通じて、彼は言語危機を解決しようとしていたと考えられる。即ち、彼は言語が現実と乖離したものであることを逆手にとって、イマジナリーな表現を展開させるのである。芸術に真理を求めていた従来のリルケからすれば、大胆な方向転換だといえよう。こうした表現の見られる『ドゥイノの悲歌』のテーマは「死」と「愛」である。作品に描かれるこれら「死」と「愛」はいずれも脱日常的な性格を持ち、芸術と結び付けられている。このような性格はロマン主義的「愛と死」に前例が見られる。リルケはロマン主義の権威を借りて、じしんの架空さを意識した表現に正当性を持たせようとしたのではないか。

はじめに

ひとりの詩人に様々な文学史的潮流が流れ込んでいることは、しばしば見られることである。20世紀初頭を生きたオーストリアの詩人ライナー・マリア・リルケ (Rainer Maria Rilke, 1875-1926) においても、文学史上の系譜が複雑に絡み合っている。例えば特に中期以降のリルケが示す芸術至上主義的な態度に関し、フランスとドイツのいずれにもルーツがあると指摘されている¹。即ち、様々な影響が絡み合っただけでなく、こうしたリルケの態度を形づくっているために、「一つの源泉に帰することは難しい」²のだという。

このように、さまざまな影響のもとにあったリルケの詩人としてのキャリアは、やはり、次のようなバラエティに富んだ3つの時期に概ね区分されている。即ち、新ロマン主義的な、どちらかといえば主観的で夢想的な詩人として出発し、『時禱集』 (*Das Stunden-Buch*, 1899-1904) で神との関係において自己へと焦点を当てる初期 (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)

及び『マルテの手記 (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*)』(1910)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、具象的表現に満ちた『ドゥイノの悲歌(*Duineser Elegien*)』(1912-22)を制作する後期(1910-1926)である³。なかでも本稿では後期に注目する。

後期の Rilke もやはり複雑な影響関係のもとで詩作していた。彼がドイツ・ロマン主義の作品を手にする一方、これはかなり後年のことではあるが、フランス象徴主義の流れをくむ作家ポール・ヴァレリー (Paul Valéry, 1871-1945) に傾倒していた⁴ことはよく知られている。その後期の代表作こそ、先にも挙げた『ドゥイノの悲歌』(以下『悲歌』とも表記)である。

詩人じしんは、『悲歌』の制作について、1923年12月23日付、ナンニー・フォン・エッシャー宛の書簡において次のように語っている。

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。⁵

即ち『悲歌』のテーマは「死」と「愛」であり、それらはあたかも一組のものであるかのように捉えられているのである。死と愛を、このようにひとまとまりのものとして捉える発想には前例があるように思われる。即ちロマン主義的「愛と死」である。

Rilke 的「死」と「愛」の概念をロマン主義的「愛と死」に直接結びつける研究は、管見の限り見当たらない。しかし、ロマン主義的な「死」の概念、即ち、死と生との統一という発想が、Rilke にも根づいていることを明らかにする研究はいくつかある。ヴォトケはクロップシュトック (F. G. Klopstock, 1724-1803) からの影響を指摘し⁶、メーソンは Rilke における「死」と、ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) のそれとの類似を読み取っている⁷。クロップシュトックもゲーテも、いずれもどちらかと言えばシュトルム・ウント・ドランクの作家に分類されるものの、ロマン主義とのかかわりも深い作家であろう。彼らの示す「生と死の統一」という発想は、後述するように、やはりロマン主義の時代にも息づいている。一方 Rilke 的「愛」に関しては、このようなロマン主義やその周辺への系譜づけはなされていないようである。しかし、実際のところはどうか。Rilke 的「死」のみならず「愛」や、またそれらを組み合わせた Rilke 的「死」と「愛」を、ロマン主義的「愛と死」の系譜に連ねることはできないのだろうか。本稿では、このような可能性について、両者の共通点を探ることを通じて、論じたい。

なおここで「ロマン主義」とは、いわゆる文学におけるドイツ・ロマン主義のことを指し

ている。即ち、アンジェロスが述べるような、ノヴァーリスやシュレーゲル兄弟らの活動した18世紀末のイエーナのロマン主義の時代から、19世紀にかけての、少なくとも1832年頃まで続く、反近代的・反理性的傾向を持った文学運動を念頭に置いている⁸。とりわけ本稿で「愛と死」に関して言及するのはノヴァーリス (Novalis, 1772-1801) と Fr・シュレーゲル (Fr. Schlegel, 1772-1829) である。あるいはリルケの読書に関連してヘルダーリン (J. C. F. Hölderlin, 1770-1843) や、その系譜に先立って連なるものとしてクロップシュトックやゲーテの名前も挙げられる。

ところで、『悲歌』執筆時である1912年から1922年までの間、リルケは言語危機 (Sprachkrise) (以後「危機」とも表記) の状況に置かれていたと考えられる⁹。そもそも言語危機とは、主に1900年前後のオーストリアやドイツに見られる文学史的現象である。ホフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929) の著した『チャンドス卿の手紙 (Der Brief des Lord Chandos)』(1902) の主人公チャンドスが、日常会話の困難を訴え、「こうした会話はすべて、裏づけもなく、偽りで、ひどく粗雑に思えた」¹⁰と語るように、それまで現実認識や意思疎通の道具であった言語が、日常的な意識で捉えられる外的あるいは内的な現実と乖離する事態を指す。概ねその背後には、各作家の経験した当時の急激な近代化が潜んでいよう。確かに、自然科学的・産業的発展により、外的ないし内的生活に生じた大きな変化を、従来の語彙で捉えきれなくなったことは想像に難くない。

こうした「危機」をコンテクストに持つ『悲歌』は10歌から成る連作であり、なかでも注目すべきは人間賛歌的雰囲気を持った第九歌である。本作品では、「恐らくわれわれがここに存在するのは言うためだろう (Sind wir vielleicht hier, um zu sagen)」と歌われる。「危機」を背景としながらも、「言う」行為を力強く讃えるこの一節からは、リルケが『悲歌』執筆を通じて「危機」を解決しようと努めていたことが窺われる。では、『悲歌』のテーマたる「死」と「愛」と、「危機」の解決とはどのように関わっているのだろうか。

そもそもリルケの「危機」に関する研究は、ヴォトケ¹¹によってリルケ研究史の早い段階からすでに行われ、近年では90年代にクルーヴェによって、また2000年以降も植和田¹²や熊沢¹³によって行われている。特にリルケの「危機」解決に関しては、ヴォトケ¹⁴やクルーヴェ¹⁵が、リルケの象徴的表現という観点で論じている。しかしながら、彼らの研究は、この「死」と「愛」というテーマとの関連を論じたものではない¹⁶。それゆえ本稿では、その点も併せて考察したい。この場合とりわけ、リルケ的「死」及び「愛」がロマン主義から継承されたものであるという可能性が、「危機」解決にどのように影を落としているかに目を向けよう。

その際コマの研究を主に参照する。なぜなら彼女は、『悲歌』を論じる際に、リルケの詩作のあり方に踏み込むからである。それは後述するように、言語に備わる能力のうちでも、虚構を構築しうる能力に関わる。彼女はそのことを『悲歌』のなかでも第七歌に沿って論じている。この第七歌は、先に挙げた第九歌と同様に、人間賛歌的雰囲気を帯びた作品であり、人間の生の苦悩をしばしば歌う『悲歌』という連作にあっては、第九歌と並んでハイライト

となる作品だと言えよう。

本稿は以下のように論を進める。第1章ではロマン主義的「愛と死」について、『ルツィンデ』や『夜の賛歌』を参照し概観する。第2章では主に『悲歌』からリルケ的「死」と「愛」を読み取り、ロマン主義的「愛と死」との類似を確認する。第3章で『悲歌』の背景である「危機」を紹介し、その解決とリルケ的「死」と「愛」とのかかわりについて考察する。結論としてはロマン主義的「愛と死」は芸術と深く結びつけられており、その思想の継承が『悲歌』に見られることを示唆したい。即ち、『悲歌』で実践された詩的・文学的に可能な「自己の拡張」を、「芸術」として権威づけるためにこの思想の継承が仄めかされているのである。

第1章 ロマン主義的「愛と死」

宇野は、ロマン主義的「愛と死」はFr・シュレーゲルの『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¹⁷。画業に携わる青年ユーリウスの恋愛遍歴を描く『ルツィンデ』において、愛は「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留まらず、その両方の完璧な統一なのである」¹⁸と語られる。即ち、ここでの「愛」は日常的な時間の制約から解放されたものであり、また彼岸をその内に含むものとされている。加えて、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¹⁹。更に、このように自然に近いものとされるゆえにか、この「愛」は、「肉の感覚 (*die Empfindung des Fleisches*)」²⁰と呼ばれる官能性を備えている²¹。

ロマン主義は「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 (Thomas Mann, 1875-1955) によるロマン主義思想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」²²。マンはロマン主義における「夜」のイメージが、理性的な「昼」に対立したものだとして説明しているのである。なるほど『夜の讃歌』には、こうした昼と夜の対立が描かれている。

澁刺たる光よ、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——私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私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、私の秘められた心は、夜と、その娘である産む愛に、変わらぬ忠誠をつくす。²³

即ち、理性的な昼は、人間を労働や学問に駆り立てようとするが、「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。更に「私」はこの夜とともに、「その娘である産む愛」にも忠実なのである。したがって、ここには昼と夜の対立に加えて、夜と愛の同質性が示されていると言えるだろう²⁴。このような非理性的なものの象徴としてロマン主義が発見した「夜」は、更に「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」²⁵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」²⁶と、「愛」と同質の「夜」の先に「死」のあることが、即ち、それらが「愛と死」として番いとなることがほのめかされているのである。

この「死」には更に次のような特徴が指摘される。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。それは昼間の道德律からの解放、あらゆる規範からの解除を意味する」²⁷という。したがって、ロマン主義的な「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、宇野はシュトリッヒを援用しつつ次のように述べている。「(...) 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」²⁸。つまり「死」は、救いとして目指されるべきものですらあったのだ。そのためか、ロマン主義的な「死」は、いわゆるおそろしいものではない。『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」²⁹と、言われている。即ち、ここで語られているのは、「現実」に対処する生そのものだけでは飽き足らず、「現実」を超えた自由で愛に包まれた生に意義を見出そうとする態度」³⁰である。したがって、ロマン主義者たちは、生を日常的な現実以上の、彼岸的なものをも内包するものとして捉えようとしている³¹のであり、この思想が死の彼岸性と、生と死の統一という発想の共通の根となるのである。

このようなロマン主義的「愛と死」の脱日常的性格は、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同時に、理想とする芸術作品の基礎でもある。即ち、ロマン主義の目指す芸術とは、彼岸の世界を文学的に追及することなのである。宇野は彼岸の世界の追求が Fr・シュレーゲルの『文学についての対話 (*Gespräch über die Poesie*)』(1800) で文芸理論として仕上げられていることを読み取っている³²。即ち Fr・シュレーゲルは「(...) 私は、古代人にとっては神話を中心点であったが、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。なぜなら、それはあらゆる他のものを包括すべきであり、文芸の古い永遠の源泉のための新たな河床、器、ほかのあらゆる詩作品の萌芽をおおい包む無限の詩文でさえないなければならない」³³と発言するのである。ここでは、古代人のように神話を自然と予め与えられていない近代人が、自身の内面を人工的に加工して、芸術作品という新しい神話を作

り上げることが求められていると言える。更にその芸術作品は「無限の詩文」と呼ばれ、限られた現世的時空を超えた広がりを持つものとして想定されている³⁴。つまり、ロマン主義が理想とする芸術作品は、自己の内面を人工的に脱日常化させた虚構的なものということができるのではないか。このように、ロマン主義が掲げる芸術は、ロマン主義的「愛と死」の場合と同様に、彼岸の追求を色濃く反映している。あるいは彼岸の追及が、当時の芸術や「愛と死」の根幹にあり、これら三者を結び付けているとは言えないか。事実、『ルツィンデ』においては、ユーリウスが恋愛遍歴を経て成長するにつれて、彼の画業も成熟していく様子が描かれている³⁵。即ち、「夜」を介して「死」へと接近する「愛」が、芸術とも強く結び付けられているのである。

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) のなかにつつまこみ、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」³⁶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。

第2章 リルケ的「死」と「愛」

第1節 リルケ的「死」と「愛」の性格について

『ドゥイノの悲歌』は、先述のように、リルケ的「死」と「愛」というテーマが全編を覆っているが、個々に特色のある題目を持った10歌から成る連作である。その幕開けを飾る第一歌は、特にリルケ的「死」と生との関わりを描く。近代人は死をある種恐怖の対象として日常からは遠ざけている³⁷。しかしリルケは、本作品で「しかしあまりにも際立って区別をすることは生けるものたちの常に犯す過ちだ」³⁸と、死と生とを分けることを非難する。つまりリルケにとって死は生の一部なのである。ここにリルケ的「死」の反近代的傾向が見て取れよう。このようなリルケ的「死」の親しさは、すでにヴォトケやメーソンがクロップシュトックやゲーテとの類似を指摘したものだが、先述のようなロマン主義的な死とも、やはり類似している。更に第4節で、リルケは「死という在り方 (Todsein)」を次のように歌っている。即ち彼は死してあるという状態を、「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」³⁹と、主体と客体の関係や、時間や空間の枠組み等の現世的な諸関係から解放されたさまとして歌うのである⁴⁰。このようなリルケ的「死」の脱日常的性格も、ロマン主義のそれと共通したものだといえよう。

リルケ的「愛」は、『ドゥイノの悲歌』第二歌で、現代人の愛と古代人の愛との対比を通じて描かれる。即ち、現代人の愛は、相手を所有しようとする。リルケは抱擁や接吻などの濃密な肉体的接触を、相手を所有する行為として糾弾する。一方でリルケの理想の愛は、古代アッティカ人が相手の肩に触れる何気ない仕草のように、相手を束縛しないものとして描かれる⁴¹。この相手を束縛しない愛は、相手を徹底的に自由にする愛でもある。塚越は、

『悲歌』が執筆され始める1912年にほど近い1910年に出版された『マルテの手記』に、リルケ的「愛」を読み取っている。彼は、本作品の登場人物であり、主人公マルテが思いを寄せる叔母アベローネの眼の描写を取り上げ、リルケ的「愛」を説明する。即ち、「あなたがあなたの眼を、固定していないものででもあるかのように、それが落ちないように、仰向けにした顔にのせていたさま」⁴²という記述である。このアベローネの固定されない眼は、「対象に結び付いてそこにとどまることのない視」⁴³であり、そこには見る主体と見られる客体の関係が存在しない。したがってリルケ的「愛」とは、対象を客体化せず、また対象を所有せずに関わることだと結論されている。即ち、リルケ的「愛」はリルケ的「死」と同様に、日常における諸関係から解放されているのである。

また、アベローネという女性登場人物の描写にリルケ的「愛」が描き込まれていることからわかるように、詩人は愛をとりわけ女性の領分として捉えている。塚越はリルケ作品に現れる愛の女性（*die Liebende*）の描写から、女性は「自然の中であって、本来的に自然と交わることができていた」⁴⁴という詩人の考えを読み取っている。

先に述べたロマン主義的な「愛」は「肉の感覚」を含み、恋人たちの密な触れ合いを否定しないものであった。この点において、ロマン主義的な「愛」はリルケ的「愛」とは真っ向から対立する。それにもかかわらず、これまでに見たように、両者は共通する点も持っているのである。即ち、愛がとりわけ女性の本分であるとされる点や、その愛を本分とする女性が自然に近いものとされる点であり、最も決定的なのは、両者ともに、日常的な諸関係の網の目から解放されている点、即ち脱日常的性格を持つという点である。

このように、リルケ的「死」および「愛」は、ロマン主義的な「死」および「愛」と、脱日常的性格という点で親近している。とは言え、これだけでリルケ的「死」と「愛」が、ロマン主義的な「愛と死」を継承していると言うのは難しい。なぜなら、死や愛に脱日常的性格を認める発想は他にもあるからである。例えば、プラトンにおいては、死が人間の魂を、それを束縛する肉体から解放するという思想⁴⁵が見られるし、古代ギリシャや古代インド⁴⁶においても愛（特に性愛）の恍惚に「永遠との融合」⁴⁷が見出されている。しかしながら、「はじめに」でも述べたように、リルケ的「死」と「愛」は、ロマン主義的「愛と死」のように、一揃いのものとして捉えられている点で似通っている。更に、両者にはもう一つ共通点がある。先述のように、ロマン主義的「愛と死」は、芸術と強く結びつけられていた。実は、同様のことがリルケ的「死」と「愛」にも言えるのである。この点に、後者が前者の血を引いているという可能性を求めることはできないだろうか。以下ではそのことについて論じよう。

第2節 「大地」を介したリルケ的「死」と「愛」と詩作との結び付き

『悲歌』の中でも制作時期が最も遅いものの一つであり、先述のように「言うために在る」と「危機」解決の達成を窺わせる第九歌では、これらリルケ的「死」と「愛」が「大地（*die Erde*）」というモチーフを介して関連させられていると言える。なぜなら、これらはいずれ

も「大地」が人間に課する行いだからである。

「大地」が登場するのはまず、第4節である。

もの言わぬ大地が、恋人たちをせきたてる時、
あらゆる物が彼らの感情の中で恍惚となることは、
その大地のひそかなたくらみではないのか？⁴⁸

「もの言わぬ大地のひそかなたくらみ (die heimliche List dieser verschwiegenen Erde)」が促すのは、愛の行い、即ち、「恋人たちの感情の中であらゆる物が恍惚となる」ことである。即ち、ここでは「恋人たち (die Liebende)」の行いが「大地」によって促されているということになる。恍惚となる (entzückt) のもとの語である entzücken の本来的な意味は、「自分自身の外に置かれる」状態となることを指す⁴⁹。即ち、この状態はいわゆる「我を忘れた」状態であり、日常的な意識の外に置かれた状態だといえよう。したがって、ここでは恋人たちの感情の中で、恋人たちとともにすべての事物が、現世的な意識から解放されていることが求められているのではないか。このような「愛」の描写は、先述のような、あらゆる存在を日常的連関から脱させるリルケ的「愛」の作用を示すものだといえよう。

ところで、本作品において、上記のように我々人間に「愛」を要請する「大地」とは何ものなのか。それは、第6節と第7節とをまたいで明らかにされる。

物たちは欲している、私たちがそれらを目に見えぬ心の内部で あますところなく変容させることを
内部へ——おお 限りなく——私たちの内部へ！結局は私たちが何びとであろうとも⁵⁰

このように第6節の末尾では、事物が「私たち」つまり人間の心の中で変容されることを欲していると語られる。これにすぐ続く第7節の冒頭では次のように語られる。

大地よ、これがおまえの欲していることではないのか、自に見えぬものとして
私たちの内部によみがえること。⁵¹

即ち、「大地」も事物と同様に人間の心の中で変容されることを欲しているのだ。したがって、第7節の冒頭で語られる「大地」の望みは、第6節の末尾で歌われる、事物の要求のパラフレーズではないかと考えられる。ここから、「大地」は地上の事物の総体だと言うことができるだろう。よって、話を元に戻せば、「大地のたくらみ」とは、「あらゆる事物が我々人間に促す行い」だということになる⁵²。

更に、詩人がこの「大地」に対して「おまえ」と呼びかけを行う第7節においては、次のように歌われている。

いつもおまえは正しかった。そして慣れ親しまれた死、
それはおまえの神聖な意図なのだ。53

ここで登場する死は、「慣れ親しんだ死 (der vertrauliche Tod)」である。即ち、近代人がそれに対する恐怖ゆえに遠ざけた死ではないと考えられる。したがってここでの死は、先述のような生の一部としてのリルケ的「死」のことだろう。このような生と区別されぬ「死」もまた、「愛」と同様に、「大地」の「意図 (der Einfall)」なのである。

それはそうと、この「大地」が人に促すものが他にもある。第九歌第4節では、人間が、「物たち自身も決して自分たちがそうであるとはつきつめて思っていなかったそのように言うために」⁵⁴存在することが示される。この「言う」行為は、山を旅し、山頂の花を摘む行為に例えられている。

旅人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 (eine Hand voll Erde) 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、黄や青のりんどうなのだ。
恐らく私たちがここに存在するのは言うためだろう (...) 55

旅人は山からりんどうを持ち帰るが、そのりんどうは、山頂の「大地 (Erde)」が育む言葉であるという⁵⁶。このような言葉を言うために人間は存在すると語られるのだ。したがって、「大地」は「言う」行為も促しているといえよう。

では、この「言う」は結局のところどのような行為なのか。「言う」は、ようは「愛」や「死」と同様に、事物が人間に与える使命のひとつなのであるが、第九歌はこの「言う」が登場して以降、人がすべき行いがいかなるものかを語ることで展開する。したがって、「言う」が初めて示される第4節以降語られることは、「言う」のパラフレーズであると推論される。そのことから、先にも引いた第6節の「物たちは欲している、私たちがそれらを目に見えぬ心の内部で あますところなく変容させることを」というフレーズも、「言う」で言い換えられるだろう。

さて、この「言う」と同じ行為だと考えられる、事物の「変容」が生じるのは「心内」である。この「心内」については、本作品の末尾でも言及されている。即ち、「幼年時代も未来も減ることはない (...) みなぎる現存在が心内にほとぼしる」⁵⁷。幼年時代にも未来にも満たされているということは、つまり、「心内」は過去や未来という日常的な時間の区分のない領域だといえよう。このような「心内」に事物を受け入れる行為が「言う」と言われているのである。つまり「言う」は、事物を我々の内部へと受け入れ、永遠化させることだと考えられる⁵⁸。したがって、このように心内に受け入れられた事物こそ、そこでほとぼしる

「現存在 (Dasein)」なのである。なお、この「言う」はリルケの「危機」解決の核心でもあるが、それについては第七歌について後述する際にも言及する。

手塚は、事物の「変容」が語られる際、このように「言う」に力点が置かれている点に、詩人的存在の肯定が、地上の人間の肯定の中核であることを指摘する⁵⁹。したがって、この事物を脱日常化する「言う」は、詩作の行為即ち芸術活動にも等しいといえよう。

以上に見るように、人は「大地」に、「死」と「愛」と「言う」を要請されている。言い換えれば、「大地」の要請を介し、リルケは「死」、「愛」そして「言う」行為即ち詩作を互いに結び合わせているのではないか。そしてそれは、「事物の脱日常化」という目的のもとになされている。このような、彼岸的世界の追求のもとに「死」・「愛」・「詩作 (=芸術)」を結びつける発想の類似から、リルケ的「死」と「愛」がロマン主義的「愛と死」に系譜を連ねる可能性があるとは言えないだろうか。残念ながらリルケじしんの『ルツィンデ』等に関する具体的な発言は現段階では見当たらない。しかし「はじめに」でも触れたように、後期のリルケが、ロマン主義の詩人ヘルダーリンや、それに先立つクロープシュトックあるいはゲーテの作品に接していることはよく知られている⁶⁰。確かに、疾風怒濤時代の作品を通じて、リルケが直接ロマン主義的「愛と死」の概念に触れたのではないかもしれない。しかし彼の読書は、ゲーテに明るいカタリーナ・キッペンベルク (Katharina Kippenberg, 1876-1947) や、ヘルダーリン研究者であるヘリングラート (Norbert von Hellingrath, 1888-1916) といった、精通者との交流をしばしば伴っている。したがって、実際に読書した作品の著者以外の諸作家や、その周辺の情報をリルケが折に触れて得ることは十分に考えられる。

第3章 リルケの言語危機解決とリルケ的「死」と「愛」

第1節 リルケの言語危機概観

仮にリルケがロマン主義的「愛と死」を継承していたとして、そのことが『悲歌』執筆時の彼の詩作にどのように影響していたと言えるだろうか。それを考察するにあたって、まず、当時の彼を取り巻く状況、とりわけ言語危機の状況について確認する必要があるだろう。

言語危機とは、「はじめに」でも述べたように、それまで現実認識や意思疎通の道具であった言語が、日常的な現実と乖離する事態を指す。「危機」以前のリルケ、即ち 1902 年から 1910 年ごろまでのいわゆる中期のリルケについて、マイヤーは、『新詩集』の時代になって、初めてリルケは、事柄をしてみずから語らしめ、それを自足的な言語形成物に置き換えるという困難な芸術を営むことになる⁶¹と述べる。即ち中期には、詩人の個人的な感情や感想を排した、事物に即す表現が目指されたという。その際それを語る言葉については、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て、次のように述べられている。

そうしながら私は (...) むしろ私たちは母語の中にすべてを見出し、母語ですべてを語

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母語が、この母語だけが、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、私たちの体験の最後の決定的なものを表現する可能性を、私たちに与えてくれるのですから。62

したがって、「母語において (*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。ようするに、中期のリルケの詩作は、とりわけ客観的な現実⁶³に忠実な表現が目指されていた。そして当時のリルケにとって言語と現実の紐帯は堅固なものであり、それゆえ、詩作において客観的な事物のリアリティも追求しようと想定されていたのではないか。

先述のように、「危機」の要因には急激な近代化の経験が挙げられる。リルケ自身も1902年から移り住んだ、当時なおも栄えたパリにおいて、「名状しがたいこと (*Unsägliches*) が起こる」⁶³と、文字通り言い表す言葉が見つからぬような大都会の喧騒を経験している。

「はじめに」でも述べたように、彼の「危機」の時期は概ね1910年頃から1922年頃までとされ、当時の書簡や作品にその徴候が見られる。書簡で言えば、1910年5月5日付の、妻クララに宛てた書簡⁶⁴を皮切りに、執筆活動における不振の訴えが数年に渡り散見される。

一方、作品で言えば、ヴォトケが『キリストの地獄めぐり (*Christi Höllenfahrt*)』(1913)という詩に、リルケの言語危機を見て取っている。加えて彼はリルケの「危機」が実存的危機と密接していることを指摘する。本作品は、死後地下にある死者の国を訪れたキリストの伝説を主題とする。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」⁶⁵という実存的な限界状況とみなしている。彼はこの限界状況に直面したキリストの沈黙を物語る、「(...) 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。」⁶⁶という箇所⁶⁶に注目する。ヨハネの福音書1章1節で「初めに^{ことば}言があった。言は神と共にあった。言は神であった」⁶⁷と、神は言葉(ロゴス)であり、天地創造の端緒とされる。キリストは、この神あるいは神の言葉がナザレのイエスという歴史的人間性を取ったものである。このような、「ロゴスの権化としてのキリスト (*Christus als der fleischgewordene Logos*)」⁶⁸が沈黙するという表現に、ヴォトケはリルケの言語危機の深刻さを読み取る。加えて、保護柵なく地獄を前に立ち尽くすキリストの姿が、同じフレーズにおいて描かれていることから、人間存在のはかなさや寄る辺なさに苦しむ実存的危機が、言語危機と同時に現れていることが指摘されている。このような言語危機と実存的危機の緊密な結びつきから言えば、彼の「危機」の解決は、実存的危機の解決とともに行われる必要があったと考えられる。

第2節 リルケの言語危機解決について

ではリルケは「危機」をどのような方法で解決しようとしていたのか。第七歌を取り上げ考察しよう。本作品は詩人自身の叫びによって始まる。

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 おまえの
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——、69

この叫びは、誰かを求めて呼ぶ声ではない⁷⁰ことが、「もはや求愛ではない (Werbung nicht mehr)」という一風変わった表現で示されている。この叫びは、同じく他の鳥からの応えを期待せず、ただ歌うだけ⁷¹の鳥の声に重なっている。

おお それに春はその意味を心得ているだろう——、そこにはかの告知を
響かせていない箇所はどこにもない。先ずあのひかえめに
問いかけるように挙げられる初音、それをつつんで 同意する
純粹な春の日の沈黙が、深まりゆく静寂とともに ひろびろと広がる。
それから階段 呼び声の階段をかけ昇り、未来の
夢の殿堂へと舞い上がる歌声——、それから湧き上がるトレモロ、
約束に満ちた水の戯れの中で 噴き上がる水に
早くも落下を予感している 噴水……そして迫りくる夏⁷²。

the voice of the “Ich”(individual self) (「私」(個人的な自己)の声)⁷³とコマーが呼び、詩人の自己の表れとされるこの「声」は、鳥が繰り返す急上昇と下降に乗って響く。それは階段や噴水の上昇と下降に例えられている。このように響き渡る鳥の声について、コマーは「鳥の声は彼(=詩人)の親しく住まう現実の世界に広がっていく」(括弧内加筆：池田)⁷⁴と述べる。即ち、この階段や噴水という事物の描写は、上下する声の比喩であるのと同時に、声の響く周囲の情景描写でもあるのだ。したがって、鳥の声に重なって響く詩人の叫びもまた、周囲の情景に溶け込み、あたりをすっぽり覆うかのように広がっていると言える。ところで、コマーはこの第七歌を、先行する6つの悲歌と比較している。第六歌までの悲歌では、顕著な例で言えば、第一歌におけるように、「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?)」⁷⁵と、詩人は天使たちにその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)」⁷⁶と、口をつぐんでし

まっていた。それに対してこの第七歌では、今述べたように、たとえ応えがなくとも詩人の声は鳥の声に等しくあたりに響き渡り、それどころか、周囲に溶け込んでいる。コマーはこの点に、詩人の声が「個人的な声をはるかに超えた声へと(...)成長してきた」⁷⁷ことを読み取っている。したがって、このように広がりを持った叫びは、もはや詩人ただ一人の声とは言えぬ様相を帯びており、詩人の自己が世界へと拡張する様子が示されているといえよう。この拡張は第6節において、我々人間の使命とされる。

世界がうつろな転換をしてゆくときはいつも、過去は既になく
間近の未来もまだない、そういう根なし草のような人たちがいるものだ。
この人たちは 間近の未来もなお遠いからだ。だが私たちは
こういうことに惑わされまい、むしろそれを、私たちの内部で
なお認識されえた形姿を守る力にしよう。——それはかつて人々の間に立っていたのだ、
(...)。78

実は、先行する第5節では、事物のはかなさが訴えられていた。それに対して、人間はどう応えるべきかを示すのが、この第6節である。ここに歌われるのは、過去の足掛かりもなく、未来の展望もない不確かな人間だからこそ、その心に「形姿を守る」力があるということである⁷⁹。「形姿を守る力」とはどのような力か。第九歌の「言う」を思い起こそう。そこで人は事物を心のうちに匿い、永遠の存在へと変容させていた。第七歌においても、人は同様の力を持つとされるのではないか。実際、先に論じた第七歌冒頭での世界を包み込む詩人の叫びの広がり、第九歌の「言う」に見られた自己内部への事物の取り込みを彷彿とさせるものである。

このような自己の拡張を、コマーは *interaction* と呼ぶ⁸⁰。つまり世界と自己との相互浸透であるという。*interaction* (相互作用) と呼ばれるのは、この自己の拡張において、事物を取り入れた自己もまた変容を被るためである。手塚はそれを、「うつろうものどうしの、頼み頼まれる共同関係」⁸¹の成立だとし、「人間自身も地上における有限的ないまの存在を永遠化しようというのである」⁸²と述べる。したがって、ここでリルケの自己のはかなさや寄る辺なさという実存的危機が、事物との融和を通じて解決されようとしているのである。

では、リルケ的「死」と「愛」が、ロマン主義的「愛と死」から継承されたものであるという可能性は、このような彼の詩作とどのように関連づけられるだろうか。「自己の拡張」は、そもそも物理的には不可能なものであり、文学的にのみ可能な行為である。コマーはこの *interaction* を可能にするものとして、「20世紀には既に主流となっていた、日常的な現実性から脱却するという言語の能力」⁸³、つまり言語のイマジナリーな形成能力を示唆している⁸⁴。むしろ「危機」以降のリルケはこうした言語の能力に目をつけ、それを利用しているのではないか。即ち、言語によって形成された自己の架空の内部(=作品)という脱日常的領域へと事物と言語を囲い込み、日常的な現実世界における対象と言語との不和を回避

することこそ、彼の言語危機解決の方法であろう⁸⁵。しかし、このような真理性を度外視した虚構的発言は、言語危機以前の Rilke のように芸術作品に真理性を求める立場からすれば、無意味だと思われかねない。しかし、教養ある読者ならば、Rilke の『悲歌』における「死」と「愛」のテーマに、ロマン主義的「愛と死」の思想が響いているのを感じ取るだろう。先述のように、ロマン主義の思想では、芸術作品において超現実的な世界を創造しようとするがゆえに、作品の虚構性が是認されていた。Rilke の『悲歌』で展開される自己内部の人工的・虚構的形成も、このロマン主義の伝統に則るものとして肯定されうるだろう。

Rilke がロマン主義に接近しうるとすれば、彼が反近代的傾向や、自己存在への多大なる関心を、ロマン主義と共有していたからだろう。しかし両者の状況は異なり、Rilke がロマン主義に完全に同化するとは考え難い。例えば自己存在の探求の点では、ロマン主義にとって自己の存在自体は既に自明である⁸⁶のに対し、言語危機と同時に実存的危機が生じていることからわかるように、Rilke にとっては自己の存在からして危うかったのである。あるいは、先述のように、官能性を拒否する Rilke 的「愛」と、それを認めるロマン主義的「愛」との間にも違いが見られた。さらに言えば、ロマン主義者が持つ詩作における言語への信頼感は、「危機」時の Rilke には欠けていた。こうした多くの違いにも関わらず、ロマン主義の伝統に言語危機以降の Rilke が与しようとしているならば、そこには自身の詩作に有益なものをどうかして取り入れようとする詩人の柔軟さや逞しさが見て取れよう。

おわりに

以上に見てきたように、Rilke 的「死」と「愛」は、脱日常的性格を持ち、同じく脱日常的性格の Rilke 的詩作と結び付けられていた。この死と愛と芸術の結びつきは、ロマン主義的「愛と死」の場合と類似したものである。

『悲歌』に見られる Rilke の詩作は、自己を拡張し、他者と相互に浸透しようとするものであった。しかし、このような行為は文字通り言葉の上でだからこそ可能である。したがって、当時の彼の作品は、現実との紐帯を断った表現を行うことになろう。このような発想は、「危機」以前の、少なくとも中期の Rilke には見られず、また芸術が真理を体現すべきだという、現代においても根強い思想⁸⁷とも相容れないものだろう。

Rilke 的「死」と「愛」と、ロマン主義的「愛と死」との相似は、このような Rilke の虚構的作品にある種の正当性を与えうる。即ち、ロマン主義という現実を超越した芸術作品を積極的に認める伝統の一端として、Rilke の虚構的作品が権威付けられうるのである。

1 Cf. Anthony Stephens, *Rainer Maria Rilke's Gedichte an die Nacht : an essay in interpretation*, University Press, Cambridge, 1972, p. 222.

2 *Ibid.*

3 この区分は富士川英郎の『Rilke : 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、Rilke 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、Rilke 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。ところで実際には、この区分はあくまで便宜上のものといわざるを得ない。やはり、詩人の変化や成熟は徐々に表れており、例えば『時禱集』や『形象詩集』などの作品は初期と中期をまたいで成立している。あるいは、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 塚越敏は『ドゥイノの悲歌』完成の前年である1921年にヴァレリーの『海辺の墓地 (*Le cimetière marin*)』に出会って以来、彼はヴァレリーに傾倒するようになるということ述べている(『リルケとヴァレリー』、青土社、1994年、21頁参照)。

5 Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Bd. 5, Rinsen Book, Kyoto, 1977, S.293. 以下、*Briefe*, 巻号, 頁と表記。

6 Cf. Friedrich Wilhelm Wodtke, *Rilke und Klopstock*, Kiel, 1948, S. 176.

7 Cf. Eudo C. Mason, *Rilke und Goethe*, Böhlau, Köln ; Graz, 1958, S. 32.

8 J・F・アンジェロス『ドイツ・ロマン主義』、野中成夫、池部雅英共訳、白水社(文庫クセジュ)、1978年参照。

9 Cf. Sandra Kluwe, *Krisis und Kairos: Rilkes Sprachschemata und ihre productive Wendung*, GRIN Verlag, München, 1999, S. 77f.

10 Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Erzählungen ; Erfundene Gespräche und Briefe ; Reisen*, hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1958, S. 465.

11 Friedrich Wilhelm Wodtke, „*Das Problem der Sprache beim späten Rilke*“, *Orbis Litterarum*, Volum 11, Issue 1-2, S. 64-109, 1956.

12 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

13 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

14 Cf. Wodtke, „*Das Problem der Sprache beim späten Rilke*“, S. 109.

15 Cf. Kluwe, S. 253.

16 植和田はリルケの愛という主題と詩作との関連については言及している。即ち彼はリルケ的愛を、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頁参照)を寓意するものとして解釈する。しかしそれは、むしろ『マルテの手記』に関して指摘されたものである。

17 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、281-287頁参照。

18 Friedrich Schlegel, *Lucinde : ein Roman ; kritisch herausgegeben und mit Begriffs-Repertorium, Bibliographie und Nachwort versehen von Karl Konrad Polheim*, Reclam, Stuttgart, 1999, S. 88.

19 Cf.,Fr. Schlegel, *Lucinde*, S. 30.

20 *Ibid.*, S. 31.

21 『ルツィンデ』で示される愛には段階があり、「第一段階は「肉の感覚」を通じた愛の段階、第二段階は「ファンタジー」により愛が内面化し、「無限性、不分離性」を追求しゆく。「第三の、また最高の段階は調和的な温かさの永続的感情である (...)」(岡崎勝世、「初期ロマン主義の社会的位置：「ルツィンデ」(1899)をめぐって」(『埼玉大学紀要 教養学部』20、19-39頁所収、埼玉大学教養学部、1984年、27頁)という。こうした愛の段階はすべてが必要な段階であり、Fr・シュレーゲルは「精神的な愛と官能的愛との統

一こそ真の愛たることを主張している」(岡崎、28頁)という。

22 宇野、283頁。

23 Novalis, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Bühl Verlag, Herrliberg-Zürich, 1945, S. 13.

24 シュトリッヒも1802年に文芸年間に所収されたFr・シュレーゲルの連作詩*Abendröte*について論じる際、「夜は愛の王国である」(Fritz Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Bd. 2, Francke Verlag, Bern ; München, 1910, S. 85.)と、同様のことを述べている。

25 宇野、283頁。

26 Fr. Schlegel, *Lucinde*, S. 116.

27 宇野、284頁。

28 宇野、286頁。

29 Fr. Schlegel, *Lucinde*, S. 11.

30 宇野、292頁。

31 宇野、292頁参照。

32 宇野、287頁参照。

33 Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Bd. 1, F. Schöningh, München, 1967, S. 312.

34 具体的な形式としては小説であり、「文学の領域に現れる全ジャンルを総合するとともに哲学と文学を総合し、芸術全体を、さらには全精神世界を総合し活性化せしめようとする」(岡崎、22頁)ことが目指されたという。

35 『ルツィンデ』においては、「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、かの悦楽のより高次な芸術感覚を、若者に伝授できるのは、ただ愛のみである」(Fr. Schlegel, *Lucinde*, S.31)とされている。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。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なであった。多くの長所があったが、ただ優美さが欠けていた」(*Ibid.*, 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^{ますらお}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」(*Ibid.*, S. 82f.)と言わ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」(*Ibid.*, S. 83)とさえ言われるようになる。

36 Fr. Schlegel, *Lucinde*, S. 30.

37 例えば1915年11月8日付けのヘープナー宛の書簡(*Briefe*, Bd. 4, S. 85-93.)に日常生活からの死の排除が述べられている。

38 Rainer Maria Rilke, *Werke : Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. v. Manfred Engel u. a., Bd. 2, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1996, S. 203. 以下、*Werke*, 巻号, 頁数と表記。なお本稿で取り扱うリルケの著作の邦訳は以下を参照させて頂いたが、引用に際しては適宜訳を改めた。

塚越敏監修、『リルケ全集』(全十巻)、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。

手塚富雄訳、『ドゥイノの悲歌』、岩波文庫、2010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』(全二巻)、人文書院、1968年。

39 *Werke*, Bd. 2, S. 203.

40 『リルケ全集』(4)、410頁参照。

41 Cf., *Werke*, Bd. 2, S. 206f.

42 Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. v. Manfred Engel u. a., Bd. 4, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 2003, S. 213.

43 塚越敏、『リルケの文学世界』、理想社、1969年、346頁。

44 塚越、『リルケの文学世界』、344頁。

45 森田耕喜、「ヘーゲル哲学における生命と死の概念」、『国際医療福祉大学紀要』(1)、29-42頁所収、国際医療福祉大学保健学部、1996年、31頁参照。

46 福田和彦、『カーマ・ストラ』、芳賀書店、1969年、14頁参照。

47 G・R・テイラー『歴史におけるエロス』、岸田秀訳、新書館、2008年、260頁。

48 *Werke*, Bd. 2, S. 228.

49 Cf. *Duden, deutsches Universalwörterbuch*, hg. v. der Dudenredaktion, Dudenverlag, Mannheim, 2011, S. 526.

50 *Werke*, Bd. 2, S. 229.

51 *Ibid.*

52 富岡は、この「大地のたくらみ (die List der Erde)」が、ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) の歴史理論の中心的概念「理性のたくらみ (die List der Vernunft)」に血脈を辿れるという (富岡、425頁参照)。理性とはここで、世界や世界の歴史を支配するものだが、その「たくらみ」とは次のようなものである。即ち、個々人は世界史において各々の求めるままに行動しているように見える。しかし彼らは実のところ世界史の背後に潜む理性によって巧みに操られ、それが求める究極目的に向かわされているという (Cf. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (『歴史哲学講義』), *Werke*, Bd. 12, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, S. 49.)。

なお、この「大地」というモチーフについては、ハイデガー (Martin Heidegger, 1889-1976) が『芸術作品の根源 (*Der Ursprung des Kunstwerkes*)』(1935-1936) で語るような「大地」が連想されるかもしれない。確かに、本文中で後述するような、ある種事物から現世や日常という覆いを外そうとするリルケ的詩作を理解するにあたり、ハイデガーの思想は大いに参考となるだろう。しかし、本稿ではあくまで第九歌に登場する「大地」を、地上的な事物の総体であり、人間にリルケの理想とする「死」と「愛」と詩作を要求するものとしてのみ取り扱いたい。同様に、「大地」は、バツハオーフェン (Johann Jakob Bachofen, 1815-1887) の『母権論 (*das Mutterrecht*)』(1861) などにおいては、「母なる愛」と関連するモチーフである。しかしやはり、本稿では第九歌という作品から読み取りうることにのみ言及するため、それに関しては取り扱わないことをお断りする。

53 *Werke*, Bd. 2, S. 229.

54 *Werke*, Bd. 2, S. 228.

55 *Ibid.*

56 『リルケ全集』(4)、557-558頁参照。

57 *Werke*, Bd. 2, S. 229.

58 手塚、191頁参照。

59 手塚、194頁参照。

60 1909年11月以来リルケはクロップシュトックに親しみ (Cf. Wodtke, *Rilke und Klopstock*, S.1-14)、1911年以降、詩人はゲーテを読んでいる。(Cf. Eudo C. Mason, *Rilke und Goethe*, Böhlau, Köln; Graz, 1958, S.55)。また1910年にヘルダーリン研究者のヘリングラートとの出会いがある (Cf. Herbert Singer, *Rilke und Hölderlin*, Böhlau, Köln, 1957, S20-24)。なお、クロップシュトックを通じてリルケが、「愛と死」

の発端をもたらした一人ノヴァーリスと死の賛美を共有し得るというヴォトケの指摘 (Cf. Wodtke, *Rilke und Klopstock*, S. 8) もある。

61 ヘルマン・マイヤー『リルケと造形芸術』、山崎義彦訳、昭森社、1966年、p.57。

62 *Briefe*, Bd. 2, S. 307f.

63 1903年7月18日付のルー・アンドレアス・ザロメ宛ての手簡 (Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, Max Niehans Verlag AG., Zürich und Insel Verlag Wiesbaden, 1952, S. 54) 参照。

64 *Briefe*, Bd. 3, 1977, S.104.

65 Wodtke, „*Das Problem der Sprache beim späten Rilke*“, S. 78.

66 *Werke*, Bd. 2, S. 57.

67 『聖書 (旧約聖書続編つき)』、新共同訳、日本聖書協会、1987年、(新) 163頁。

68 Wodtke, „*Das Problem der Sprache beim späten Rilke*“, S. 78.

69 *Werke*, Bd. 2, S. 220.

なおこの箇所訳に際しては『新訳リルケ詩集』、377頁を主に参照。しかし第5詩行における *in die innigen Himmel* に関しては大幅に変更を加えた。当該箇所を富岡は「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。即ち、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、本稿においては、この *innig* を「情愛深い」と訳している。

70 富岡、419頁参照。

71 『リルケ全集』(4)、509-510頁参照。

72 *Werke*, Bd. 2, S. 220.

73 Kathleen L. Komar, *Transcending angels : Rainer Maria Rilke's Duino elegies*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1987, p. 125.

74 *Ibid.*

75 *Werke*, Bd. 2, S. 201.

76 *Ibid.*

77 Komar, p. 125.

78 *Werke*, Bd. 2, S. 222.

79 当初嘆かれた人のはかなさ、つまり永続性のなさが、ここでは翻って無限の変転を可能にする特性と捉えなおされていると考えられる。こうした発想は『悲歌』の完成とともに成立した『オルフォイスに捧げるソネット (*Die Sonette an Orpheus*)』(1922)に歌われた、生死を超えて変転し、偏在するオルフォイス的存在にも生きているだろう。

80 Komar, p. 132.

81 手塚、194頁。

82 同上。

83 Komar, p. 132.

84 Cf., *Ibid.*, pp. 132-133.

85 虚構性を利用したリルケ的詩作のより詳しい仕組みに関しては、拙論「R・M・リルケの言語危機について—ホフマンスタールとの比較を通じて—」(『美学』第248号、2016年、美学会、37-48頁所収)で論じている。

86 Fr・シュレーゲル「哲学の発展」、松田隆之訳(『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、241-280頁所収)、251頁及び257頁参照。

87 西村清和、『フィクションの美学』、勁草書房、1993年。5頁参照。

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

手塚富雄訳、『ドゥイノの悲歌』、岩波書店(岩波文庫)、2010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

その他の作品

Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 7, *Erzählungen: Erfunden Gespräche und Briefe; Reisen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1958.

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.

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

トーマス・マン著、青木順三訳、『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大：他一篇：講演集』、岩波文庫、1991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

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

リルケ研究

Kluwe, Sandra: *Krisis und Kairos: Rilkes Sprachscheidung 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.

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.

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

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

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

塚越敏、『リルケの文学世界』、理想社、1969年

富士川英郎著、『リルケ : 人と作品』、東和社、1952年

その他の参考文献

Hegel, *Werke*, Bd. 12, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970.

Strich, Fritz, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Francke Verlag, Bern ; München, 1910.

J.F.アンジェロス著、野中成夫、池部雅英共訳、『ドイツ・ロマン主義』、白水社(文庫クセジュ)、1978年

G・R・テイラー著、岸田秀訳、『歴史におけるエロス』、新書館、2008年

M・ハイデッガー著、関口浩訳、『芸術作品の根源』、平凡社(平凡社ライブラリー)、2008年

J.J. バッハオーフェン著、岡道男・河上倫逸監訳、『母権論 : 古代世界の女性支配に関する研究 : その宗教的および法的本質』(1)、みすず書房、1991年

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

岡崎勝世、「初期ロマン主義の社会的地位 : 「ルチンデ」(1899)をめぐって」、『埼玉大学紀要、教養学部』(20)、19-39頁所収、埼玉大学教養学部、1984年

西村清和、『フィクションの美学』、勁草書房、1993年

福田和彦、『カーマ・ストラ』、芳賀書店、1969年

森田耕喜、「ヘーゲル哲学における生命と死の概念」、『国際医療福祉大学紀要』(1)、29-42

頁所収、国際医療福祉大学保健学部、1996年

『聖書(旧約聖書続編つき)』、新共同訳、日本聖書協会、1987年