

『オルフォイスへのソネット』におけるリルケの詩作の様相について：  
二人称の語りを中心に

About the aspect of poem of Rilke in “Die Sonette an Orpheus”:  
mainly on the second person narration

池田 まこと  
IKEDA Makoto

## 要旨

本稿はリルケが『オルフォイスへのソネット』において、「変容」の詩学を大いに実践していることを明らかにするものである。

「変容」とは、リルケ畢生の作『ドゥイノの悲歌』第九歌で示された、人間の使命である。はかない現世の事物を、芸術の力で永遠化することを指す。

一方、コマーが『ドゥイノの悲歌』第十歌の考察を通じて明らかにするには、リルケはある挫折を味わっているという。すなわち、詩人は、当時彼が置かれていた、語る主体と語られる客体とが分離した言語状況からの脱却に失敗しているというのだ。この挫折は「変容」の獲得と表裏一体になっている。なぜなら、「変容」の詩学が、「反省（リフレクション）」を内包し、主-客の分離をはじめとした「二者の対立」を前提とした言語状況こそを必要とする弁証法的方法だからである。

この「変容」の詩学が『オルフォイスへのソネット』には生きている。それは、そこで用いられた二人称の語りを考察することによってあぶりだされる。本稿では、ガダマーの「問いと答えの論理」を参照し、本作品で用いられた二人称への問いかけが、弁証法的な「変容」を生じさせる動因となることを指摘する。

## はじめに

本稿は、20世紀初頭のドイツ語圏を代表する詩人のひとりライナー・マリア・リルケ（Rainer Maria Rilke, 1875 - 1926）の詩集『オルフォイスへのソネット *Die Sonette an Orpheus*』（1922）を取り上げて、当時の彼の詩作の様相を、彼の置かれた言語的状況との関連で探究するものである。とりわけ、近い時期に成立した『ドゥイノの悲歌 *Duineser Elegien*』（1912 - 1922）の第十歌との比較を通じて、彼が詩作の方向性をどのように模索しているのかを具体的に示すことを目的とする。

『オルフォイスへのソネット』（以下『ソネット』とも表記）は26作品からなる第一部と29作品からなる第二部の二部構成の詩集である。先ほど触れたように、この詩集の成立時期と、リルケ畢生の作とも言われる連作『ドゥイノの悲歌』（以下『悲歌』とも表記）の最

終的な成立時期とは重なっている<sup>1</sup>。1922年1月末から2月5日にかけて『ソネット』の第一部が書かれ、2月7日から15日にかけて『悲歌』第六・七・八・九・十歌が執筆されている。さらに、2月11日から20日にかけて『ソネット』第二部が手掛けられている<sup>2</sup>。このように成立時期の近い両作品であるが、リルケ研究においては、むしろ『ソネット』は『悲歌』の次の段階にあるというのが定説である<sup>3</sup>。

リルケ研究における『ソネット』研究は、こうした『悲歌』からの詩学の展開という観点を軸に、幅広く行われている。例えば、ソネット形式や連作という形式に関わるものや、「オルフォイス」というモチーフに関するもの、あるいは「死」や「存在」などの、リルケのより実存的なテーマに踏み込む場合などが挙げられよう<sup>4</sup>。

筆者が特に関心を持っているのは、作品中で用いられた語りについて考察することである。なぜなら詩人の言語状況や、それを踏まえた上での彼の詩作の様相を明らかにするのに有効な観点であるように思われるからだ。事実、『ソネット』についてはないが、K・L・コマーがリルケ作品の語りについて興味深い考察を行っている。1987年に出版された *Transcending Angels: Rainer Maria Rilke's Duino Elegies* において、彼女は N・フライ (Northrop Frye, 1912 - 1991) を援用し、『悲歌』で使用されている語りについて考察している。本著は『悲歌』当時のリルケの言語状況と、同時に詩作のありようを、明快に読み解くものである。すなわち、『悲歌』のとくに第十歌の分析を通じて、当時の彼が置かれていた、語る主体と語られる客体とが分離し、表現と表現対象が結びついていないという言語状況を脱する試みと、その挫折を明らかにしている<sup>5</sup>。しかしながら、本著では、『悲歌』以降

---

<sup>1</sup> 『ドゥイノの悲歌』の制作自体は1912年にすでに手が付けられており、1月に第一歌と第二歌が成立している。同年に一部が書かれていた第三歌が13年に完成し、その後15年頃まで執筆がつづけられるものの詩集の完成には至らず、22年ようやく全体が成立している (富岡近雄訳・解説・注『新訳リルケ詩集』、郁文堂、2003年、397-400頁参照)。

<sup>2</sup> 富士川英雄『リルケ：人と作品』、東和社、1952年、199-201頁参照。

<sup>3</sup> Cf. Rainer Maria Rilke: *Werke: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. v. Manfred Engel u. a., Frankfurt am Main, Insel Verlag, Bd. 2, 1996, S. 714. 以下、*Werke*, 巻号, ページ数と表記。

あるいは、日本の主要なリルケ研究者のひとりである富士川は、両作品の成立時期は近いけれども、『悲歌』はある時期の完成であり、『ソネット』は新しい時期のはじまりを告げるのだと言う (『リルケ：人と作品』、201頁参照)。

<sup>4</sup> Cf. *Werke*, Bd. 2, S. 713-728.

<sup>5</sup> Cf. Kathleen L. Komar, *Transcending Angels: Rainer Maria Rilke's Duino Elegies*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1987, pp. 169-197.

あるいは、池田まこと「リルケのフランス語詩における古代的言語段階への回帰の試みについて」、『関西美学音楽学論叢』(6)、2-29頁所収、2022年、11-16頁にコマーのこの見

のリルケの展望については凡そ言及されていないのである<sup>6</sup>。

加えて、現段階では『ソネット』における語りについての研究は、まだ余地を十分に残しているように思われる。たしかに、エンゲルとフェレボルンの編集した全集の解説には、『ソネット』の語り手、すなわち抒情的自我<sup>7</sup>に関する言及がされてはいる<sup>8</sup>。すなわち、『ソネット』の語り手は、神と事物と人間の仲介者なのだという。しかし、それは、語りそのものを問題とするというよりも、作品の秘教性を示し、読者にどのような開かれ方をするかという文脈で触れられたものである。あるいは、近年の国内の研究でも、リルケ作品の語り手を取り上げたものがある。熊沢は『ソネット』における抒情的自己（抒情的自我のこと）と経験的自己との関わりを明らかにしている<sup>9</sup>。しかし、この研究も、リルケの当時の言語状況を合わせて考えるには、別途考察が必要だろう。

一方、他に『ソネット』の語りを研究するための糸口があるとすれば、先述したような、『悲歌』を読み解く際にコマーが用いた、フライの論の援用というアイデアを、『ソネット』にも応用することではないだろうか。これによって、リルケの当時の言語状況と詩作の様相の関連が考察しやすくなるように思われる。利点はそれだけではない。同じスケールを当てはめることで、比較の基準が明確になり、『悲歌』から『ソネット』への詩学の展開を、よりはっきりと示すことができるだろう。それを試みるのが本稿の目的である。

本論は次のような手続きで進められる。まず、コマーによる『悲歌』第十歌解釈を改めて紹介する。すなわち、作品自体を概観したのち、フライを応用したコマーの解釈について述べる。次いで『ソネット』を取り上げる。本作品の主たるテーマやモチーフについて概観し、それから『ソネット』で用いられている語りに目を向ける。なお、この場合、作品中で二人

---

解のまとめがある。

<sup>6</sup> コマーは、*Transcending Angels: Rainer Maria Rilke's Duino Elegies*において、リルケの作家研究というよりもむしろ、比較文学研究の立場をとっている。よって、詩人が同時代のエリオット（Thomas Stearns Eliot, 1888 - 1965）やジョイス（James Joyce, 1882 - 1941）といった英語圏の作家と、問題意識（自他の未分化な時代への郷愁など）を共有していたことを指摘することの方に重点が置かれているといえよう（Cf. Komar, p. 214.）。

<sup>7</sup> das lyrische Ich。「従来おもに、抒情詩の話者としての「私」を経験的ないし伝記的存在としての作者と区別するために用いられてきた概念である」（小野寺 賢一「「抒情詩の〈私〉（Lyrisches Ich）」の成立とその受容：マルガレーテ・ズースマンからオスカー・ヴァルツェルへの変容を中心に」、『ドイツ文学』162(0)、日本独文学会、178-195頁所収、2021年、1頁）とされている。しかし、この概念自体についても、この抒情的自我と実在の作者との関係などの点について様々に議論がされているのが現状である。

<sup>8</sup> Cf. *Werke*, Bd. 2, S. 714.

<sup>9</sup> 熊沢秀哉『『オルフォイスへのソネット』における空間と自己』、『岐阜聖徳学園大学紀要・外国語学部編』（45）、岐阜聖徳学園大学、2006年、1-18頁参照。

称の人称代名詞が主として用いられている語りを、便宜上「二人称の語り」と呼ぶこととする。本来ならば、「二人称の語り」は、作中の相手に呼びかけると同時に、読者に向かって「おまえ」と語りかけ、物語のうちに彼らを引き込む作用を持つものだと考えられている<sup>10</sup>。しかし、本稿ではこの読者のテキストへの巻き込みには立ち入らず、作品の進行が対話的であるということに専ら注目する。それは、後述するが、ここで取り上げるリルケ作品における「おまえ」への語りかけが、多分に自己完結的なためである。それを踏まえ、『ソネット』の語りに見出される特徴と『悲歌』第十歌のそれとを比較し、『ソネット』における詩作がどのようなものであったかということについて論及したい。またその際、『ソネット』のあとに成立したフランス語の詩の状況を適宜参照する。

## 1:『ドゥイノの悲歌』第十歌についてのコマーの見解

### 1-1: 作品概観

『ドゥイノの悲歌』は生と死や、愛というテーマを全体にわたる基調としつつ、各々に特色ある主題のもとで、近代における人間がいかに生きるべきかを問う連作である。第十歌はその末尾に置かれた作品であり、第一歌から第九歌までとは一風異なる雰囲気のものとなっている。それは、第九歌までの作品が、例えば「ああ、いかに私が叫んだとて、並み居る天使のうちの誰がはるかの高みからそれを聞くのか？」(第一歌)<sup>11</sup>のように、一人称の語りを主調としているのに対し、第十歌<sup>12</sup>は総じて三人称となっているからである。たとえば第十歌第三節は、

ただ若い死者たちだけが、時間の無い平静さの  
最初の状態 この世の習慣(ならい)から離脱してゆく状態の中で、  
愛しつつ 彼女の後についてゆく。少女(おとめ)らが  
慣れ親しむまで 彼女はじっと待ってやる。そっと彼女らに  
自分の身に付けているものを見せてやる。悩みの真珠と  
堪え忍びの優雅なヴェールを。――若者たちと一緒に彼女は  
無言で歩む。

Nur die jungen Toten, im ersten Zustand  
zeitlosen Gleichmuts, dem der Entwöhnung,

---

<sup>10</sup> 山田仁『『冬の夜ひとりの旅人が』とは何か：二人称の語りと越境のファンタジー』、『Ex: エクス: 言語文化論集』(11)、関西学院大学経済学部、2019年、123-149頁所収、127-129頁参照。

<sup>11</sup> 原文は Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel/Ordnungen? (*Werke*, Bd. 2, S. 201.)。

<sup>12</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 230-234.

folgen ihr liebend. Mädchen  
wartet sie ab und befreundet sie. Zeigt ihnen leise,  
was sie an sich hat. Perlen des Leids und die feinen  
Schleier der Duldung. - Mit Jünglingen geht sie  
schweigend.<sup>13</sup>

と、主語は「若い死者 [die jungen Toten]」、や「彼女 [sie]」などの三人称であり、目的語などにも一人称および二人称のものは凡そ見られない。コマーはこうした第十歌の語りは、「物語的 [narrative]」であり、「超然とした [detached]」、「非人格的 [impersonal]」な調子だと認めている<sup>14</sup>。

その語りで描かれるのは、「悩みの都市 [die Leid-Stadt]」や「燃え滓だらけで化石した怒り [schlackig versteinerten Zorn]」<sup>15</sup>の採掘される鉱山などを舞台とした旅の過程である。これらの抽象的なものの具象化に満ちた、シンボリックな世界を旅するのは、死者と思しき「若者 [der Jüngling]」と女性の姿を取った「嘆き [eine Klage]」である。彼らは最終的には「存在の局地的な状況」<sup>16</sup>である「〈原苦〉の山 [die Berge des Ur-Leids]」、すなわち「死」の究極の領域<sup>17</sup>に行きつく。しかし「嘆き」はその山に入ることはできず、「若者」だけがその奥へと姿を消していく。その後、死者の消息を知ることができない代わりに、生きるものには「まだ葉のついていないハシバミの垂れ下がった花序 [die Kätzchen der leeren Hasel]」や「春の暗い土壤に降り注ぐ雨 [den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr]」という「比喩 [ein Gleichnis]」が与えられているとして、本作品は締めくくられる。

## 1-2: 『悲歌』第十歌におけるリルケの言語的状況

「はじめに」でも触れたように、コマーは本作品において、リルケが『悲歌』を通じてなそうとしてきたことの、ある種の頂点とその挫折を見て取っている。

---

<sup>13</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 231.

なお本稿で取り扱うリルケ作品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。以下、『リルケ全集』（巻数）、頁数と表記。

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。

<sup>14</sup> Cf. Komar, p. 170.

<sup>15</sup> 無冠詞で登場している（*Werke*, Bd. 2, 1996, S. 232.）。

<sup>16</sup> 『リルケ全集』（四）、586頁。

<sup>17</sup> 同、598頁。

コマーは『悲歌』の幕開けの際、思考のプラトンの方式がリルケの創造性を停止させ、この麻痺が彼の詩的危機を生みだしている<sup>18</sup>と述べている。つまり、『悲歌』が書きはじめられた当時のリルケが、フライ的な言語の歴史的段階のうちの第二段階にあるとみなすのだ。ところで、コマーがなぜフライを援用しているのかと言えば、彼女がリルケ作品を読み解くにあたって、詩人の置かれた自己意識の状況に注目しているからである。コマーはリルケの作品に「多くの宗教的伝統によってなじみのある意識の三段階の進歩」<sup>19</sup>を見出している。すなわち、自他が未分化な純真無垢から出発し、自他の分化（あるいは未分化の自他を自己とするなら自己の分裂）を被った自己-意識（self-consciousness）を経て、分裂した自他（あるいは自己）の再統合へと向かう意識の展開である<sup>20</sup>。彼女はさらに、リルケ作品においてこのような意識の展開と、歴史の進行との重なりという発想を見てとっている<sup>21</sup>。すなわち、自他の分かれだてていない古代から、自他の分裂した近代へという歴史的な流れがリルケ作品には描かれているというのである。このようなリルケ作品を解釈するのに、人の意識の状況と言語の状況とを歴史的に関連付けて論じるフライが適しているとコマーは判断したのである。

さて、『悲歌』執筆の当初にリルケが置かれていたというプラトン以降の神官的段階と呼ばれるこの段階では、思考し語る主体と思考され語られる客体との分離が進み、表現と表現対象との結びつきに緊密さが欠けていることが特徴だとされる<sup>22</sup>。リルケはこの段階を脱し、『悲歌』を通じて、そのひとつ前の段階である秘儀的段階に回帰しようとしているというのが、コマーの見解である。この秘儀的段階とは、語る主体と語られる客体とが強く結びつけられており、また表現と表現対象との結びつきも密接であるという。ホメロスを中心にプラトン以前のギリシア文学など、新約聖書以前のものがこの秘儀的段階に属すとフライは言う<sup>23</sup>。加えて、この段階における言語表現は「すべて具体的なもの」<sup>24</sup>であり、「言葉による抽象と真に呼べるものはない」<sup>25</sup>のだという。例えば、ホメロスは「魂」などの知覚不可能

---

<sup>18</sup> Komar, p. 203.

<sup>19</sup> Komar, p. 9.

<sup>20</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>21</sup> コマーは『新詩集 別巻 *Der neuen Gedichte anderer Teil*』(1908)収録の『アポロンのアルカイックなトルソー *Archaischer Torso Apollos*』という作品に、とくにそれを見てとっている (Cf. Komar, p. 12-14.)。

<sup>22</sup> ノースロップ・フライ『大いなる体系：聖書と文学』伊藤誓訳、法政大学出版局（叢書・ユニベルシタス 500）、1995年、9頁参照。

<sup>23</sup> 同、7頁参照。

<sup>24</sup> 同、8頁。

<sup>25</sup> 同上。

なものを肉体的イメージに強く結びつけて具体的にとらえているという<sup>26</sup>。あるいは、擬人化などもそれに分類される<sup>27</sup>。したがって、主に想定されている言語使用は叙事詩であり、その語りは主として三人称であろう。

このフライ的な歴史的言語段階についてももう少し付け加えると、秘儀的段階においてなにがしかの二者の対立というものがおおよそないのに対し、その次の神官的段階ではこの「二者の対立」が誕生しているといえよう。この段階をフライは「内省(リフレクション)」が鏡を眺めるという連想とともに、言語的前景に出てくる<sup>28</sup>と述べている。すなわち想定されている言語使用は「饗宴がその典型である対話もしくは集団討論」<sup>29</sup>であり、「弁証法的なもの」<sup>30</sup>である。実際に、コマーはこの段階を「プラトンの言語段階 [the Platonic phase of language]」<sup>31</sup>と呼ぶ。この点は後の議論にも大きく関わってくる。

### 1-3：リルケの秘儀的段階回帰への試みとその挫折

コマーの第十歌解釈に話を戻そう。コマーは本作品を読み解くにあたって、そこで用いられた三人称の語りと、「悩みの都市」のような抽象語と具体語を組み合わせた表現および、擬人化に着目する。これらは、先述のような、言語の秘儀的段階で想定されていた叙事詩での言語使用と共通する。このことから、リルケが第十歌において言語の第一段階を獲得しようとしていたことが指摘されているのである。

しかし一方で、コマーはリルケの秘儀的段階への回帰は失敗しているとも指摘する。それは、末尾に歌われた「比喩」によってである。

「比喩」は二つの似ていないものが互いに比較されることを意味している。共通性を指摘するということは相違を指摘することでもある。この表象において、リルケはあきらかに二元性にに基づき、分離と区別に基づいた言語のプラトンの段階に立ち戻っている<sup>32</sup>。

この「比喩」は、先述の通り、「若者」が、「原苦の山」という死の領域に入り込もうとするときに、残された生きる者に与えられたものである。死の領域という言語を絶した世界をなんとか示そうとする「比喩」は、いわば、対象をダイレクトに語りえない状況の証左であるとコマーは解釈するのである。

---

<sup>26</sup> 同、8頁参照。

<sup>27</sup> 同上。

<sup>28</sup> 同、8頁。

<sup>29</sup> 同、10頁。

<sup>30</sup> 同上。

<sup>31</sup> Komar, p. 170.

<sup>32</sup> Komar, p. 194.

あるいは、より広く『悲歌』全体を顧慮したとき、次のようなこともまた、言語の秘儀的段階をリルケが獲得するのに失敗している理由になるとコマーは言う。すなわち、第十歌のひとつ前に置かれた第九歌で示された「変容 [Verwandlung]」<sup>33</sup>の詩学である。本作品でリルケは人間の使命について歌っている。その使命とは、とりわけ詩人の使命と重なるものであり、「言う [sagen]」<sup>34</sup>ことだとされる。それは、はかない現世の事物たちを、言語化を通じて「目に見えないもの [Unsichtbar]」<sup>35</sup>へと変じることであり、我々の内面という永遠の次元へと置きなおすことである<sup>36</sup>。このような詩学について、コマーは「リルケは結局のところ変容そのものが相違を求めるものだということを認めているのである。真にアルカイックな言語段階においては、彼の詩学は不要だし不可能だろう」<sup>37</sup>と述べている。つまり、アルカイックな言語段階とここでコマーが呼ぶところの秘儀的段階における言葉は、ただひたすらに現実の対象と同一のものであるのに対し、「変容」の詩学における言葉は、眼前の対象を質的に変化させる。第十歌の末尾にもたらされた「比喩」も、「死」の姿をありのままに描写するものではなく、「死」をそれとは全く異なる「花序」や「雨」に「変容」しているのである。

ところで、「はじめに」でも述べたように、コマーは『悲歌』以降の展開については、少なくとも *Transcending Angels: Rainer Maria Rilke's Duino Elegies* においては、詳しい言及をしていない。そこで、本稿ではコマーの用いたフライの歴史的言語段階という考え方を適用しつつ、『ソネット』におけるリルケの詩作の様相を読み解いていきたい。

## 2: 『オルフォイスへのソネット』について

### 2-1: 作品概観

全部で55作品からなるこの詩集に取り上げられている題材は、実に多岐にわたっている。動植物や生と死の問題、芸術や詩に関わるもの、機械文明への批判などがひとまず挙げられよう<sup>38</sup>。これらの題材を各々にもつソネットがオルフォイスに捧げられている、というのがこの詩集の体裁である<sup>39</sup>。ところで、タイトルに冠せられたオルフォイスは、日本では「オルフェウス」の表記のほうがよく知られたギリシア神話に登場する人物であり、死んだ妻オイリュディケ（エウリュディケ）を連れ戻そうと冥界に下った伝説が残っている<sup>40</sup>。彼は地

---

<sup>33</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 229.

<sup>34</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 228.

<sup>35</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 229. なお原文はイタリック体。

<sup>36</sup> 手塚、前掲、191頁参照。または池田、前掲、5頁でも詳しく説明している。

<sup>37</sup> Komar, p. 195.

<sup>38</sup> 『リルケ全集』(五)、84頁参照。

<sup>39</sup> 富士川、前掲、189頁参照。

<sup>40</sup> 『集英社世界文学事典』(2002)、301頁の「オルペウス」の項参照。



上に戻るまで後ろを振り返ってはならぬという約束を破ったため、妻を取り戻すことはかなわなかった。しかし、生の世界と死の世界を行き来したことがあるとして、死と生とを一体のものとしてみるリルケの関心をとらえたものと考えられる<sup>41</sup>。オルフォイスの伝説に直接言及したものではないが、リルケが生と死とを一体のものとしてとらえていることがわかるのは、例えば第一部の第十三歌などからである。「ゆたかにみちた林檎、梨、バナナ、/すぐり……これらはみな語りかける、/死と生とを口の中へ…… […] [Voller Apfel, Birne und Banane,/Stachelbeere... Alles dieses spricht/Tod und Leben in den Mund... [...]]」<sup>42</sup>。つまり、実った果実をはじめとした、生きとし生けるものは皆、生と同時に死をその内に含んでいるという。なお、このような死生観は『悲歌』にも見られる<sup>43</sup>。

このように冥界下りで有名なオルフォイスであるが、彼は何よりもまず詩人あるいは楽人であり、豎琴の名手だとされる。『ソネット』に登場するオルフォイスもやはり、「歌の神」として描かれている。例えば、第一部第一篇の第一節では

すると一本の樹が立ち昇った。おお 純粋な超昇！  
おお オルフォイスが歌う！ おお 耳のなかの高い樹よ！  
Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!  
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!<sup>44</sup>

と歌われる。『ソネット』の幕開けを告げる本作品で、このようにオルフォイスの歌が高らかに掲げられており、「歌う」ことがこの詩集の主題のひとつであることが察せられよう。この「歌」がどういうものかは、ひとことでいうのは難しい。まず、オルフォイスが歌うと、耳のなかに樹が立つと言われる。これはオルフォイスの歌によって樹々が形成されるということだろうか。但しこれは「耳のなかの樹」として、「内面化され透明化され」<sup>45</sup>ているのである。このような事物の内面化は、『悲歌』第九歌で示された詩人の使命を彷彿とさせる。したがって、オルフォイスの歌は第九歌における「言う」と同様の芸術的創造の作用を示すのではないだろうか。

あるいは、「歌」は呼吸のイメージでも、とらえられている。例えば『ソネット』第二部第一篇の第一節では

---

<sup>41</sup> 『リルケ全集』(五)、74頁参照。

<sup>42</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 247.

<sup>43</sup> 池田、前掲、14頁参照。

<sup>44</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 241.

<sup>45</sup> 『リルケ全集』(五)、90頁参照。

呼吸よ おまえ目に見えぬ詩！  
たえず、私自身の存在と  
純粹に交換される世界空間。そのなかで  
私が律動しつつ生成する対重。  
Atmen, du unsichtbares Gedicht!  
Immerfort um das eigne  
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,  
in dem ich mich rhythmisch ereigne.<sup>46</sup>

と歌われている。そもそも生命活動である「呼吸」は、ここでは「存在」とも結びつけられている。つまり「歌」は呼吸のように広く私と世界を行き来して、それぞれの存在を成り立たせるものであると言えよう<sup>47</sup>。

あるいは、「呼吸」というモチーフは、人に求められる営みには、呼気として発する行為のみならず、吸気のように受容する行為も含まれていることを示しているのかもしれない。より、「歌」ということに沿って言えば、第一部第一篇に描かれるような、オルフォイスの歌にじっと聴きいつている動物の姿<sup>48</sup>から、「歌う」とともに「聴く」ということが、この詩集においては大きな意味を持つと考えられる。

このような生と死というテーマと、歌うことと聴くことというテーマは、オルフォイスの最期を取り上げた第一部第二十六篇にて合流するように思われる。伝説によれば、オルフォイスはディオニュソスに仕える巫女マイナデス（マイナスの複数）によって八つ裂きにされて死んだ<sup>49</sup>。リルケはこの八つ裂きにされたオルフォイスに対し、彼が粉々に打ち砕かれてなお、そのかけらが万物に宿るといふ想像を働かせている<sup>50</sup>。

ついに彼女らはあなたを打ち砕いてしまった、復讐の念にいきりたち。  
しかしそれでもあなたの響きは 獅子や岩のなかに、  
樹々や鳥たちのなかに留まった。そこでなおいまあなたは歌っている。

---

<sup>46</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 257.

<sup>47</sup> あるいは、先述のような生死を行き来するオルフォイスのように自由に遍在する存在を示すとも考えられる。

<sup>48</sup> 「そしてかれら [=動物たち] がそんなにも静かだったのは、企みや不安からではなくて、じっと聴きいつているからだった [sie nicht aus List/und nicht aus Angst in sich so leise waren, // sondern aus Hören.]」 (*Werke*, Bd. 2, S. 241.)。

なお、/は行替え、//は節が替わることを示す。

<sup>49</sup> 註40参照。

<sup>50</sup> 富士川、前掲、192頁参照。

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,  
wahrend dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte  
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.<sup>51</sup>

死したオルフォイスの歌がこの世のいたるところに残り続けていることを、『ソネット』訳者の田口は、「死を通して真に不滅性に達したオルフォイスが、もろもろの存在のなかに、歌として、[...] 存在しうるものになったということである」<sup>52</sup>と述べている。そしてこのような生と死との両方を経験した全きオルフォイス、あるいは彼の歌の遍在こそが、「歌う」と「聴く」に深く関わるのである。

おお 失われた神！無限の痕跡よ！  
敵意があなたをついに引き裂いて 遍在させたからこそ  
私たちはいま 聴く者であり、自然のひとつの口なのだ。  
O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!  
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft  
verteilte, sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.<sup>53</sup>

つまり、「歌う」と「聴く」はここで一体のものと化しているのだ。言い換えれば、オルフォイスの不滅の歌が宿っているのが「あらゆるもの」であるために、それらは皆オルフォイスの歌に耳を傾けると同時に自らがその歌なのである。こうした「歌う」と「聴く」の呼応が一体のものとしてとらえられていること、そして先に述べた「歌」の芸術的創造の作用もまた、本稿の今後の議論で鍵となるモチーフである。

## 2-2：『オルフォイスへのソネット』における語り

### 2-2-1：『ソネット』で用いられる語りの分類

では、このような遍在するオルフォイスの宿る世界が「歌い、かつ、聴く」さまは、どのような語りで綴られているのか。ごく大まかに分類すると次のようになる。

『オルフォイスへのソネット』において

- ① 主文に一人称の主語（単複問わず）の文が見られる——第一部：13作品／26作品中  
第二部：9／29

<sup>51</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 253.

<sup>52</sup> 『リルケ全集』(五)、180頁。

<sup>53</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 253.

- ② 主文に二人称の主語（単複問わず）の文が見られる——第一部：5/26  
第二部：8/29
- ③ 主文に三人称の主語（単複問わず）の文が見られる——第一部：23/26  
第二部：22/29

一見すると、『ソネット』においては三人称の語りがかなり優勢なように思われる。すなわち、作品によっては『悲歌』第十歌と同じく、かなり物語的な語りが行われているのである<sup>54</sup>。先述のように、『悲歌』と『ソネット』はそれぞれにある時期の終わりとはじまりの区切りと考えられているが、成立時期がかなり近く、やはり共通する部分があってもおかしくない。したがって、リルケが『ソネット』でも『悲歌』第十歌におけるのと同様に、三人称の語りを用いて言語の第一段階を獲得しようとしていたとは考えられないだろうか。なお、この試みは、『悲歌』および『ソネット』が成立してから最も近い時期に手掛けられたフランス語詩集『果樹園 *Verger*』（1926）及び、そこに収められた連作『ヴァレーの四行詩 *Les Quatrains Valaisans*』にも見てとれる<sup>55</sup>。したがって、後々になるまでリルケはあきらめることなく言語の秘儀的段階への回帰を試みていたと言えるだろう。

しかし、ここに副文の主語を含めると、語りの状況はまた少しありさまを変えてくるように思われる。

『オルフォイスへのソネット』において

- ① 主・副文問わず一人称の主語の文が見られる——第一部：14 作品/26 作品中  
第二部：15/29
- ② 主・副文問わず二人称の主語の文が見られる——第一部：10/26  
第二部：14/29
- ③ 主・副文問わず三人称の主語の文が見られる——第一部：25/26  
第二部：25/29

（※いずれも単数形か複数形かを問わない）

やはり三人称の語りを含む作品の多いことが判明する一方で、一・二人称の語りを用いる作品も少なくないことがわかる。ここでは二人称の語りに注目したい。なぜなら、『ソネット』

---

<sup>54</sup> 『ソネット』第一部第八篇（*Werke*, Bd. B, S. 244.）は、全体としてはかなり物語的な三人称の語りで構成された作品だと言える。更に、本作品には『悲歌』第十歌にも登場する、擬人化された「嘆き [die Klage]」が現れ、『悲歌』における言語の秘儀的段階獲得への関心が共通していることが窺われる。

<sup>55</sup> 池田、前掲、17-26 頁参照。

には二人称の語りが前後に成立した他作品よりも、登場の割合が目立つように思われるからだ。三人称の語りで貫かれた『悲歌』第十歌とは比べるべくもないが、『果樹園』や『ヴァレーの四行詩』と比較するとどうだろうか。

仏語詩において

主・副文を問わず二人称の主語の文が見られる——『果樹園』：12作品／76作品中  
『ヴァレーの四行詩』：3／36

(※いずれも単数形か複数形かを問わない)

すなわち、『果樹園』における二人称主語の文を含む作品は約15.8%、『ヴァレーの四行詩』は約8.3%であるのに対し、『ソネット』第一部においては約38.5%、第二部では約48.3%の割合なのである。

あるいは、目的語にまで人称表現に目を向けると、ざっと数え上げたもので、取りこぼしがあるかもしれないが、

『オルフォイスへのソネット』において

- ① 主・副文問わず一人称の目的格(3格・4格いずれも)が見られる(単複問わず)  
——第一部：12作品／26作品  
第二部：13／29
- ② 主・副文問わず二人称の目的格(3格・4格いずれも)が見られる(単複問わず)  
——第一部：11作品／26作品  
第二部：16／29
- ③ 主・副文問わず三人称の目的格(3格・4格いずれも)が見られる(単複問わず)  
——第一部：14作品／26作品  
第二部：12／29

となっている。これに一般名詞の目的語を加えると、おそらくはやはり三人称の表現が優勢になることが推測される。一方で一人称の表現もかなりある。しかし、それを加味しても、二人称に関わる表現が目につくように思われる。先と同様、仏語詩と比較してみよう。

仏語詩において

二人称の直接目的語・間接目的語を含む——『果樹園』：19作品／76作品中  
『ヴァレーの四行詩』：0／36

(※いずれも単数形か複数形かを問わない)

『果樹園』における二人称の目的語を含む作品の比率は25%、『ヴァレーの四行詩』においては0%である。それに対し、『ソネット』第一部は約46.2%、第二部は約44.8%となっている。したがって、主語以外の人称表現においても、二人称の登場が十分に読者に印象付けられていると言えよう。よって、以降ではこうした主語以外の人称表現も顧慮しつつ、考察を進めることにする。

#### 2-2-2:『ソネット』第二部第十八篇について

ではこの二人称の語りはどのような作用を持つのだろうか。二人称表現の現れる『ソネット』第二部第十八篇を取り上げて考えよう。まずは作品を概観する。

踊り子よ……おお おまえは 過ぎ去るすべてを  
進行に転置するもの、なんとおまえはそれを奉献したことだろう。  
そしてあの最後の旋回、運動からなる樹木、  
それは昂揚しつつ果たされた一年を すっかり自分のうちに収めはしなかったか？  
Tänzerin: o du Verlegung  
alles Vergehens in Gang; wie brachtest du's dar.  
Und der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung,  
nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?<sup>56</sup>

本作品は、この『ソネット』が献じられた夭折のダンサーであるヴェーラと思しき踊り子<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 266.

<sup>57</sup> ヴェーラ・アウカマ・クノープ (Wera Ouckama Knoop, 1900 - 1919)。『ソネット』は「ヴェーラ・アウカマ・クノープのための墓碑として書かれる」と献辞が添えられている。『リルケ全集』(五)の263頁には、第二部第十八篇について「しかしここで「おまえ」と呼びかけられている踊り子をヴェーラと重ねて読むこともまた許されるだろう」と言及されている。

なお、「夭折者」というモチーフは、リルケが生涯関心を持ち続けたモチーフのひとつであり、例えば1910年に発表された散文作品『マルテの手記 *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*』にも登場している。リルケにとっての子供とは、現実的な日常世界の有限性にまだ慣らされていない存在であり、時間の区分とは無縁の存在である(塚越敏『リルケの文学世界』、理想社、1969年、328頁参照)。彼らの死は「子供たちは…自分たちがすでにそうであったことと、自分たちがそうであるであろうことを死んでいった [die Kinder... starben das, was sie schon waren, und das, was sie geworden wären]」

(*Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 2003, S. 112f.) と『マルテの手記』には記されている。過去と未来とを合わせて死んでいくとい

の「旋回」の描写が中心に据えられている。この旋回は、同時に「運動からなる樹」、あるいは「昂揚しつつ果たされた一年」にも等しいものとされている。すなわち、詩の進行とともに、人の踊りが、それそのものとしてだけでなく、巡る季節や、あるいはその季節につれて変化する「樹」としても描かれることが、第一節では予告されていると言えよう。

その静寂の梢は おまえのそれまでの振動の波がいまやそのまわりをめぐるよう、  
ふと花咲いたのではなかったか？ そしてその静寂の上方で、  
それは太陽ではなかったか、夏ではなかったか、そこにただよう熱、  
おまえの内部からあふれる無量の熱は？

Blühte nicht, daß ihn dein Schwingen von vorhin umschwärme,  
plötzlich sein Wipfel von Stille? Und über ihr,  
war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme,  
diese unzählige Wärme aus dir?<sup>58</sup>

当初「運動の樹」と呼ばれた踊り子の所作が、第二節では、夏の太陽のもと、「その静寂の梢」に花をつけた様子として描かれている。

だがそれは実をも結んだのだ、おまえの陶酔の樹は。  
あれらがその樹の静かな結実ではないのか——熟れながら  
縞の模様を帯びていったあの水差しと、またそれよりも熟したあの花瓶とは？

Aber er trug auch, er trug, dein Baum der Ekstase.  
Sind sie nicht seine ruhigen Früchte: der Krug,  
reifend gestreift, und die gereifere Vase?<sup>59</sup>

「運動の樹」は、第三節では、「おまえの陶酔の樹」へ姿を変え、実を結んでいる。すなわち、「踊り」の旋回と、季節が円を描くように巡る様子とが重ねられているのだ。先の節では夏だった季節が、この節では秋という実りの季節を迎えている。

さらに、ここでは突如として「水差し」と「花瓶」というモチーフが登場している。そしてこれは「陶酔の樹」の結実として現れているのだ。すぐに連想しうるところでは、踊りの「旋回」がろくろの旋回と重ねられているということだろうか——事実、リルケは旅行中に

---

うことは、そもそも時間的な日常の区分に縛られていない子供が、その無限の中で死んでいくということになるだろう。このような無限の世界が人間の内部にある、ということもまた、ここでは深く論じないが、「変容」の詩学の前提であるだろう。

<sup>58</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 266.

<sup>59</sup> *Ibid.*

目にした陶工の手仕事に感動しているという<sup>60</sup>——。すなわち、旋回する踊りの充実がろくろのように「水差し」や「花瓶」を作り上げていると読むこともできるだろう。

このような踊りの旋回には、おそらくリルケが当時大いに傾倒したポール・ヴァレリー (Paul Valéry, 1871 - 1945) の『魂と舞踏 *L'Âme et la Danse*』(1921)の余波が感じられると、詩人らの交流を研究した塚越は指摘する<sup>61</sup>。本著はプラトンの対話篇『パイドロス』に登場するソクラテスとパイドロスに加え、医師のエリュクシマコスらの対話<sup>62</sup>を書き表したものである。たしかに、ヴァレリーはソクラテスに、古代の踊りの名手アティクテの旋回について次のように語らせている。

見たまえ…… 彼女は廻る…… ひとつの身体が、その力だけで、そしてその行為によって、じつに力強く、事物の本然の姿を深く深く変容させることができるのだ、[…]<sup>63</sup>

すなわち、事物の変容を促すものとして踊り子の旋回がとらえられている。リルケ訳者の富岡は、このようなヴァレリーの「踊り」と、リルケの描く「踊り」は、うつろう現実を永遠化する芸術手段であるという点で一致していると述べている<sup>64</sup>。したがって、先述した『悲

---

<sup>60</sup> 1924年2月26日付の、アルフレッド・シェルに宛てた書簡において、リルケはナイル河畔で陶工の姿を見たことに触れている (Cf. *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Kyoto, Rinsen Book, 1977, Bd. 5, S, 255.)。

あるいは、『悲歌』第九歌においても、「天使に物たちを語れ。そのほうがより多くの天使の驚歎を誘うだろう、かつておまえがローマの綱つくりを見て、またナイルのほとりの陶工を見て驚歎したように [Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest/bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil.]」(Werke, Bd. 2, S. 228.)と歌われている。ここでは物を「言う」こと、すなわち芸術的創造について語られているわけだが、綱つくりや陶工の手仕事も「言う」と同列に置かれており、芸術的創造と同等のものとしてみなされているといえよう。

<sup>61</sup> 塚越敏『リルケとヴァレリー』、青土社、1994年、219頁参照。

なお、富岡によればリルケは『魂と舞踏』を1922年1月11日から26日にかけて手帳に書き写しているという (富岡、前掲、473頁参照)。

<sup>62</sup> 結論を先取りするが、『オルフォイスへのソネット』においてリルケは弁証法的な運動を含んだ変容の詩学を大いに活用している。これはあくまで憶測にすぎないが、このような弁証法的方法をとることに、このような対話篇の読書が後押しのひとつとなったのではないだろうか。

<sup>63</sup> ポール・ヴァレリー『エウパリノス・魂と舞踏・樹についての対話』清水徹訳、岩波書店 (岩波文庫)、2008年、178頁。

<sup>64</sup> 富岡、前掲、473-474頁参照。



歌』第九歌で示された詩人の「言う」と同様の作用を持つものだといえよう。つまり、この第二部第十八篇は、芸術的創造について歌うものでもあるのだ。

そしてその絵の中に――残ったのではないか、  
おまえの眉の暗い弧がすばやく  
みずからの転回の壁に描いた線が？  
Und in den Bildern: ist nicht die Zeichnung geblieben,  
die deiner Braue dunkler Zug  
rasch an die Wendung der eigenen Wendung geschrieben?<sup>65</sup>

こうして作り上げられた「水差し」や「花瓶」には、「おまえの眉の暗い弧 [die Zeichnung deiner Braue dunkler Zug]」、すなわち踊り子の旋回の、季節の巡りの、ろくろの回転の軌跡が残されるのだという。『悲歌』第九歌で「言う」という行為は、詩人の、あるいは人間すべての使命であり、存在意義であった。したがって、芸術作品はこのような人間の存在への欲求の積み重ねでできており、その痕跡を湛えているということになるだろうか。

#### 2-2-3: 二人称の役目について

このような踊りと季節と、芸術作品との成立過程とを重ね合わせて歌う『ソネット』第二部第十八篇は、ヴェーラであろう踊り子に対する「おまえ」という呼びかけから始まり、進行するソネットである。ここでようやくながら、ソネットという形式について触れておこう。ソネットは弱強格五脚を一行として、それを四行で一節としたものを二つ、三行で一節としたものを二つ、合計四節を連ねる詩である。脚韻も通常は置かれ、一行目と四行目、二行目と三行目の音を（三行の節は一行目と三行目を）揃える抱擁韻が本来使用されるべきだという<sup>66</sup>。富岡はそれに加えて、「第一詩節で主題が提示され、第二詩節でそれが敷衍され、第三詩節で大きな転回をし、第四詩節が結論部になる」<sup>67</sup>と、この形式の性質について述べている。たしかに、ここで取り上げている第二部第十八篇でもその第三節で転機が示されていた。すなわち、新たに「水差し」や「花瓶」が登場し、本作品が芸術的創造について歌うものであることが、だしぬけに明かされたのであった。

一方富岡は、厳格に定められたソネットの韻律形式を、リルケがかなり変形して用いていることを指摘している<sup>68</sup>。たしかに、第二部第十八篇を見る限り、詩行のリズムは弱強格以

---

<sup>65</sup> *Werke*, Bd. 2, S. 266.

<sup>66</sup> 山口四郎『ドイツ詩を読む人のために』、郁文堂、1982年、121-122頁参照。

<sup>67</sup> 富岡、前掲、476頁。

<sup>68</sup> 同、476-477頁参照。

外も用いられ、脚韻は奇数行と偶数行を揃える交差韻である<sup>69</sup>。しかしながら、「リルケはこれもまた古い詩型を現代に生かしたものだ」と主張する<sup>70</sup>のだという。あくまで詩人はソネット形式にこだわったことが窺われる。

このような起承転結を暗に含んだソネット形式で、踊りの旋回が描かれているが、それは先述のように、「おまえ」の行為の描写で進行する。つまり、二人称の語りで構成されているのである。

あらためて言うと、二人称とは、「あなた」や「きみ」、あるいは「おまえ」などの文法的な人称代名詞の分類のひとつであり、また文芸学（とくにナラトロジー）や、言語学、あるいは倫理学や心理学でも見かける概念である。例えば、ナラトロジーでは一人称の受け手<sup>71</sup>とされ、倫理学でも「私があなただの意思に要求を当てていること、そしてあなたが私の意思や権利を認めるといふ応答」<sup>72</sup>と言及されている。心理学<sup>73</sup>や言語学<sup>74</sup>においても、この「私-あなた」の対応関係が念頭に置かれているように思われる。したがって、二人称の語りは一人称と深く関わる場合が多いと言えるだろう。

『ソネット』第二部第十八篇における二人称表現を含んだ文は、主として疑問文で登場している。ここでの二人称の語りも、やはり「私-あなた」関係のもとで形成されているとするならば、本作品では、踊り子の「おまえ」に問いかける「私」が暗示されていることになる。すなわち、明言はされないものの、「私」から「おまえ」への問いかけを重ねることで本作品は展開しているといえよう。なお、ここで暗示されている「私」は、ひとまずは詩人自身がもとなった語り手だとみなすことにする。理由はごく単純に、先にも確認したよう

---

<sup>69</sup> 田口が『オルフォイスへのソネット』全体の韻律的な特徴については次のように述べている。「正式なソネットの通常の律格である五詩脚（十一音節もしくは十音節）のヤンブス（弱強格）の詩行によって書かれている作品は全五十五篇中わずか八篇あるだけにすぎず、他に五詩脚のトロヘウス（強弱格）の詩行によって成るものが八篇あるが、あとの三十九篇はダクチュルス（強弱弱格）とトロヘウスが混在するものから成る」（『リルケ全集』（五）、86-87頁）。

なお、この強弱弱格と強弱格の混在するリズムは、『悲歌』の基調のリズムでもある。

<sup>70</sup> 富岡、前掲、476頁。なお富岡は1922年2月23日付のK・キッペンベルク宛ての書簡を参照している。

<sup>71</sup> 山田、前掲、127-128頁参照。

<sup>72</sup> 松本大理「ダーウォルの二人称的観点と非人称性」、『哲学』（73）、日本哲学会、2022年、349-362頁所収、351頁。

<sup>73</sup> 川津茂生「虚構的二人称の彼方へ」、『日本心理学会大会発表論文集』83(0)、公益社団法人 日本心理学会、3B-001頁所収、2019年、3B-001頁参照。

<sup>74</sup> 野村眞木夫「日本語の二人称小説における人称空間と表現の特性」、『上越教育大学国語研究』（19）、上越教育大学国語教育学会、88-70頁所収、2005年、10頁参照。

に、作品中で示される思想や出来事が、実際のリルケ自身のそれと共通しているためである<sup>75</sup>。

このような、相手を据えた問いということを考えるにあたって、ガダマー (Hans-Georg Gadamer, 1900-2002) が力を貸してくれるかもしれない。これから先で述べるように、第二部第十八篇の二人称表現は、純然たる「私 - あなた」の対話ではなく、暗示された「私」のもとで、どこか自己完結したところがあるからだ。この自己完結性を考えるにあたって、テキスト理解を対話的なモデルでとらえつつ、テキストに向かう「ひとり」の人のうちで何が生じているかを詳らかにしているガダマーが参考になるのではないか。

ガダマーはテキスト理解を哲学的に考察した『真理と方法 *Wahrheit und Methode*』(1960)において、「問いと答えの論理」について述べている。すなわち、「問い」の本質は「問われた事柄をその疑わしさについて未決定の状態に置いておくこと」<sup>76</sup>であるという。この未決定性は「問いはそれ自体のうちに肯定と否定、そうであるか違うかという対立物を包含している」<sup>77</sup>ことにある。このような二者の対立を内に含むことから、ガダマー的な「問いと答えの論理」は、「対話術 (Dialektik)」<sup>78</sup>のモデルでとらえられていることがわかる。言い換えれば、問いによる対話の積み重ねが新たな次元を開く弁証法的な運動が、その根底にあると想定されているのである。

「問い」についてのこうした弁証法的な発想を参照しつつ、第二部第十八篇に立ち戻ると、「踊り子」である「おまえ」への問いかけがいくつも重ねられることで、「おまえ」の踊る旋回が新たな次元を生み出していると読むことができよう。すなわち、「おまえ」への問いかけが進むごとに、その旋回は夏から秋へと巡る季節に変じているのだ。またこの旋回は、その季節に沿って花が実をつけるように、あるいはろくろの回転のように、水差しや花瓶を結実させているのである。したがって、「おまえ」に対する問いかけは、踊りを木の実や花瓶という異なるレベルの事物へと「変容」させる文学的な表現を可能にするものだと言えよう。

しかしながら、この踊り子への「問いかけ」には奇妙なところがある。それは、「おまえ」からの応えがなく、暗示された「私」のもとで自己完結していることである。ガダマーも問いと答えの論理を対話的なモデルでとらえつつも、あくまでそれは人がテキストを理解す

---

<sup>75</sup> このような『ソネット』における抒情的自我と経験的自我の関係については先にも上げた熊沢の『『オルフォイスへのソネット』における空間と自己』で詳しく論じられている。

<sup>76</sup> ハンス・ゲオルク・ガダマー『真理と方法II (新装版) : 哲学的解釈学の要綱』 轡田 収・牧田悦郎訳、法政大学出版局(叢書・ユニベルシタス 176)、2015年、562頁。以下、『真理と方法II』、頁数と記載。

<sup>77</sup> 『真理と方法II』、565頁。

<sup>78</sup> 『真理と方法II』、562頁。

るうえでの便宜的なモデルであるとしていた。すなわち、「あなた」に対するようにテキストに対しはするけれど、「私」がテキストを理解するとき、「私」や「あなた」との結びつきからは切り離された真理として理解するのだという<sup>79</sup>。すなわち、テキストの読み手は対話的モデルに基づいた自問自答の末に真理に至るのである。踊り子への応えなき問いかけも、このような自問自答に類するものとは言えないだろうか。暗示された「私」は、いわば、自問自答の末、この「踊り」が「水差し」や「花瓶」を实らせる芸術的創造の行為であることを理解するのである。あるいは、先にも述べたような、「歌う」ことと「聴く」ことが一体のものとしてとらえられているという『ソネット』全体のライトモチーフが、踊り子への応えなき問いかけを、「自問自答」として読むことを許してくれはしないだろうか。

第二部第十八篇における問いが「自問自答」であることに加えて、踊り子の踊りがオルフォイスの歌と同様の「変容」、すなわち芸術的創造の作用があることから、次のように考察を進めることができるだろう。すなわち、『ソネット』においてリルケは、言語の歴史的段階の第二段階に引き戻されているというおのれの状況を大いに利用し、「変容」の詩学を試みているのである。

先述のように、リルケが『悲歌』第十歌で三人称の語りを用い、言語の秘儀的段階に回帰しようとしていたが、それは達成されなかったということをコマーは明らかにしたのだった。その理由のひとつに、第九歌で示された「変容」の詩学が、この秘儀的段階にそぐわなかったからだというのがある。一方、本稿で検討する限り、『ソネット』では、秘儀的段階への回帰の意思がまだ途絶えてはいないという側面はあれども、「変容」の詩学が大いに活用され、芸術的創造が促されていると言える。すなわち、その根底に弁証法的運動をもつ問いかけの連続が、「おまえ」と呼びかけられた踊り子の旋回を進め、水差しや花瓶へと「変容」させるという詩が書かれたのであった。詩の進行の途中で大きな飛躍の含まれることが期待されるソネット形式が用いられていることから、この「変容」はかなり明確にここで主眼に置かれていると言っていいだろう。更に、この「自問自答」によって「変容」を生じさせるリルケの詩学の弁証法的性質は、リルケが再び置かれた言語の神官的段階の、自己と鏡のイメージでとらえられた、反省的な性質を反映しているのではないか。したがって、『ソネット』における二人称表現は、「変容」を起こさせるための対話的な語りが生じる口実になっていると言えるだろう。

## おわりに

以上のように、『オルフォイスへのソネット』における二人称の使用をとりあげて、『悲歌』第十歌で言語の第一段階回帰に失敗したリルケが、どのような詩作を行っているかを明らかにしてきた。すなわち、詩人は『ソネット』において、自身の置かれた言語の神官的段階のもつ反省的な性質を大いに生かして、弁証法的運動を備えた「変容」の詩学を実践してい

---

<sup>79</sup> 『真理と方法Ⅱ』、553頁参照。

るのである。

本論で言及することはなかったが、リルケは『悲歌』を執筆し始めた1912年頃から、いわゆる「言語危機 [Sprachkrise]」<sup>80</sup>の状況にあったとみられている。これは20世紀初頭のドイツ語圏で散見される文学史的現象であり、言語と対象が一致しない、加えて、主体と客体の分離が強く意識されることを作家が作品などを通じて告白する状況である。この、言語と対象の不一致や、主-客の分離の意識という言語危機の状況は、フライ的な言語の第二段階ときわめて類似している。翻って、リルケのこうした「変容」の詩学は、言語危機のさなかにあった詩人の振る舞いでもあると言える。つまり、「危機」の解決を、いわば「危機」の根源から得ようとしたリルケの詩作のありようは、当時のドイツ語圏の文学史をとらえるうえでも参考になるだろう。

一方、本文中でも触れたように、『ソネット』の一部や、フランス語の詩集において、リルケはなおも挫折したはずの、言語の秘儀的段階の獲得を試みてもいる。このような多様な取り組みから、彼がどれほど貪欲に詩作というものを追求しているかということが窺われる。このたびの『ソネット』考察は二人称に特に着目したものとなったが、今後は他の人称の語りにも目を向けたい。あるいは、実は事物を永遠化させようとする「変容」の詩学は、『悲歌』や『ソネット』以前にも同様のものが実践されていた。このかつての詩学から『ソネット』の詩学は何を引き継ぎ、またどのような点で異なっているかを考察することも今後の課題である。

こうしたことを通じて、以降は、当時のリルケの詩作の広がりや、文学史的状況を、もっと明確に示すことができれば、と思う。

---

<sup>80</sup> Cf. Sandra Kluwe, *Krisis und Kairos: Rilkes Sprachschemata und ihre produktive Wendung*, München, GRIN Verlag, 1999, S. 77f.

## 参考文献

### 欧文文献

リルケの著作

Rilke, Rainer Maria: *Werke: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. v. Manfred Engel u. a., Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1996.

——*Werke, Supplementband, Gedichte: in französischer Sprache mit deutschen Prosafassungen*; hrsg. v. Manfred Engel und Dorothea Lauterbach; Übertragungen von Rätus Luck, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 2003.

——*Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 2003.

——*Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Kyoto, Rinsen Book, 1977.

リルケ研究

Dieckmann, Liselotte: “Rainer Maria Rilke’s French Poems”, *Modern Language Quarterly*, Volume 12, Issue 3, Seattle, University of Washington Press, pp. 320-336, 1951.

Komar, Kathleen L.: *Transcending Angels: Rainer Maria Rilke’s Duino Elegies*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1987.

Kluwe, Sandra: *Krisis und Kairos: Rilkes Sprachscheu und ihre produktive Wendung*, München, GRIN Verlag, 1999.

### 日本語文献

リルケの著作

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

リルケ以外の著作

ポール・ヴァレリー『エウパリオス・魂と舞踏・樹についての対話』清水徹訳、岩波書店（岩波文庫）、2008年

リルケ研究

富士川英郎『リルケ：人と作品』東和社、1952年

塚越敏『リルケの文学世界』理想社、1969年

——『リルケとヴァレリー』青土社、1994年

熊沢秀哉「『オルフォイスへのソネット』における空間と自己」、『岐阜聖徳学園大学紀要. 外国語学部編』(45)、岐阜聖徳学園大学、1-18頁所収、2006年

池田まこと「リルケのフランス語詩における古代的言語段階への回帰の試みについて」、『関西美学音楽学論叢』(6)、2-29頁所収、2022年

#### その他

ノースロップ・フライ『大いなる体系：聖書と文学』伊藤誓訳、法政大学出版局（叢書・ユニベルシタス 500）、1995年

『世界文学事典』集英社、2002年

野村眞木夫「日本語の二人称小説における人称空間と表現の特性」、『上越教育大学国語研究』(19)、上越教育大学国語教育学会、88-70頁所収、2005年

ハンス・ゲオルク・ガダマー『真理と方法 II 〈新装版〉：哲学的解釈学の要綱』轡田 收・牧田悦郎訳、法政大学出版局（叢書・ユニベルシタス 176）、2015年

川津茂生「虚構的二人称の彼方へ」、『日本心理学会大会発表論文集』83(0)、公益社団法人日本心理学会、3B-001頁所収、2019年

山田仁「『冬の夜ひとりの旅人が』とは何か：二人称の語りと越境のファンタジー」、『Ex：エクス：言語文化論集』(11)、関西学院大学経済学部、123-149頁、2019年

小野寺賢一「抒情詩の〈私〉(Lyrisches Ich)の成立とその受容：マルガレーテ・ブースマンからオスカー・ヴァルツェルへの変容を中心に」、『ドイツ文学』162(0)、日本独文学会、178-195頁所収、2021年

松本大理「ダーウォルの二人称的観点と非人称性」、『哲学』(73)、日本哲学会、349-362頁所収、2022年