

大阪商業大学学術情報リポジトリ

虚無と非在をめぐって ーマラルメとリルケー

メタデータ	言語: ja 出版者: 大阪商業大学商経学会 公開日: 2016-06-29 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 藤井, 孝士, FUJII, Koji メールアドレス: 所属:
URL	https://ouc.repo.nii.ac.jp/records/79

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



虚無と非在をめぐって

マラルメとリルケ

藤 井 孝 士

Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. Mallarmé: "Crise de vers" ¹⁾

私が花と言う、と、私の声が輪郭のすべてを遠ざけてゆく、その忘却の外側で、既知の杯とは異なるものとして、音楽の快さで立ち上がるのだ、イデーそのものが甘く、どの花束にもないそのものが。

Sie (d.i. die Stimmen) kamen sanft wie der verschwebte Samen,
der oft vom Park her in die Fenster drang;
er kannte nicht den reinen Blumennamen,
der in ihm wuchs aus ihrem Untergang ... Rilke: "Für Gertrud Ouckama Knoop" ²⁾

あれこれの声は 庭園の方から窓を通して
漂い入る種子のように 柔らかに来たり
彼はと言えば その声の消えゆくにつれ自らの内に
生い立つ純粋な花の名も知らぬままで……

I .

いま上に掲げた二つの文章は虚空間に於ける言葉による喚起という詩的形象の成立もしくは在り方の秘かな消息を告げて、その類似とともに極めて興味深い、その宛てられた受け手も記された動機も違うし、もちろん全く同じことをいっているわけでもない。ただ、詩的イメージの中核的形姿の発生の機微を伝える詩人の繊細な感覚と心の働き並びに言葉の選択を比べればマラルメ、リルケの比較考察の動機の自ずからなる説明となっているように思われ、本論に先立ついわば欄外の注記のようなつもりでここに置いた。

1) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. par Bertrand Marchal, nouv. éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998-2003, tom 2, (*Crise de Vers*) p 213

2) Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. 7 Bände. Frankfurt am Main 1955-1997, Bd.2, p 259.

さて、マラルメのいわゆる三連作“triptyque”³⁾は「聖なるヤコブの時刻」⁴⁾に於ける詩人の格闘、即ち、夕刻から夜中、そして払暁までのそれぞれの時間帯でのポエジーを巡っての「白い苦悩」“blanche agonie”⁵⁾の諸相を、文机等の身の周りの事物にことよせて歌ったものというのが定説となっている。その三部作の中でリルケは第三の“Une dentelle s'abolit...”だけを訳出しているが、その理由としては、さしあたり、『ドゥイノの悲歌』(Die Duineser Elegien)第二の終結部、あのリノスの死を悼んでの虚無からの音楽の発生についてのあの美しい詩句⁶⁾を思い浮かべてみれば事足りよう。ただ、この二詩人を比較するに際し、リルケの読者としては第二の“Surgi de la croupe...”の方が更に興味深いような気もするのであるが。

というのもこのソネでは「非在」がテーマとなり、在と非在の関係が問題となっているからで、早くも第一「四行詩節」で、何よりも、あの『新詩集』(Neue Gedichte)別巻冒頭のソネット『古代のアポロのトルソー』(Archaischer Torso Apollon)が想起されはしないであろうか。

—まずは、マラルメのソネを読んでみよう。

Surgi de la croupe et du bond
D'une verrerie éphémère
Sans fleurir la veillée amère
Le col ignoré s'interrompt.

Je crois bien que deux bouches n'ont
Bu, ni son amant ni ma mère,
Jamais à la même Chimère,
Moi, sylphe de ce froid plafond!

Le pur vase d'aucun breuvage
Que l'inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres !
À rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres. ⁷⁾

儂いガラス器の

3) Mallarmé, *ibid.* tome 1, pp 41-43.

4) 1865年3月30日もしくは4月6日付 Henri Cazalis 宛書簡

5) Cf.“Le vierge, le vivace...” Mallarmé, *ibid.* tome 1, pp 36-37

6) Rilke, *ibid.* Bd.1, p557

7) Mallarmé, *ibid.* tome 1, pp 42

尻と跳躍から浮かび上がりながら
この苦い夜明しを花で飾ることもなく
知られざる首部は中断している

私は固く信じる 二人の口は
その恋人も私の母も かつて
同じそのキマイラから飲んだことは決してないと、
この私、この冷たい天井のシルフである私は！

汲めども尽きせぬ独り身のほか
なんの飲み物も容れぬこの汚れを知らぬ花瓶は
死の苦しみを味わいつつ それでも 同意はしない

何より不吉なものの素朴な口づけともなろうが！
暗闇の空間に一輪の薔薇を
告知するものを吐き出すことには

この始まりの、中空に浮かび上がる細い描線の、束の間の命のありようは、第一「四行詩節」最終語で「断ち切れ」て、その仮初めの存在を更に印象深く刻んでいるが、それに対応するかの如く置かれた第二「三行詩節」は 仮に「同意する」ようなことがあったとしたら「不吉この上もないもの」同志の「無考えにも素朴な口づけ」となってしまうであろうからそのようなことは断じてあってはならぬと念を押すシルフの一言の、その“des plus funèbres”に韻を合わせた“les ténèbres”の、幾重にも分厚く閉ざされた「闇」の中に「一輪の薔薇」を浮かび上がらせて、そのうえで、それを「告知」するものを「吐き出す」ことに「同意しない」と、二段階の慎重かつ厳重な否定の相の下に言明することによって、正しく虚空の漆黒の闇に鮮やかな薔薇一輪を「イデー」として出現させている。第一詩節の欠けた首に、今度は無い一輪の薔薇がその姿を、虚無の言語空間において、一瞬浮かべるのである。

その背景として、ここではすべてが否定を重ねて表現されている。煩を厭わずに最初から見てゆくと、「花を飾ることなく」(Sans fleurir、3行目)「首(Le col)」は(それも「知られず」(ignoré))「中断している」(s'interrompt、4行目)。「二つの口」(deux bouches、5行目)は「その恋人も私の母も」(ni son amant ni ma mère)「飲んだことはない」(n'ont/Bu、5～6行目)。「同じそのキマイラから飲んだことは決してない」(Jamais à la même Chimère、7行目)。「(汲めども尽きせぬ独り身の)ほか なんの(飲み物も)容れぬ」(d'aucun (breuvage)/Que、9～10行目)「(この)汚れを知らぬ、若しくは、空無の(花瓶)」(pur、9行目)。「告知するものを吐き出すことに」(À rien expirer annonçant、13行目)「同意しない」(ne consent、11行目)。以上は言葉を消して美を暗示するというこの詩人の行き方をすこぶる明瞭に語っているが、このことには改めて触れることにする。

ところで、第一「四行詩節」の「首」の「中断」している「ガラス器」(une verrerie)はシャンデリヤの一部かも知れぬし(この場合、8行目のシルフのいる場所との関連が緊密かつ自然となる)また眼前に存在するか、想像されるかしたグラス、しかも「儂い」とあるからには極く薄手のブランデーグラスないしシャンパングラスのようなものの、いずれにもせよ上に伸び上る躍動感と競走馬などの筋肉質の尻の力感に満ちた力強い、一種の自然美の極致のとも言える線の、その延長線上にすらりと伸びた首が空想されているのであろう。極めて繊細な、しかも、透明なガラスのあるか無きかの様態においてそこに盛られるべき「美」、虚無の美にふさわしい花瓶である。

第二「四行詩節」は、そこから恋人たちが口をつけて「同じキマイラ」を飲んだことは決してないと言い切って、先の花瓶ならぬ「コップ」様のものを暗示して、次の第一「三行詩節」の一行目「飲みもの」(breuvage)に意味を伝達しているが、ただ、この大文字書きの「キマイラ」(la Chimère)には、普通に酒などを飲むというのとは余程違って、詩の霊泉にポエジーを汲むとでもいうような含意が認められよう。この深みがこの二行目に「飲みもの」としての「独り身」(veuvage)しかも「汲めども尽きぬ」(inexhaustible)との内容に通じていて、その際“veuvage”即ち、やもめ、伴侶を欠いた状態という「欠如」が、その「汚れない」(pur)つまり未だ使用されたことのない真っ新な、即ち、何も入っていない「花瓶」の「内容物」であるという、かなり奇妙かつ大胆な意味の連関を形成している。

更には「花瓶」が「飲みもの」として「尽きることなきやもめ状態(欠如)」を抱えているのである。第一「四行詩節」で「儂いガラス器」と呼ばれていたものは本来、「花を生ける」(fleurir)べきものと考えられていたことと、第二「四行詩節」が“Chimère”に汲み、恋人同士の口が同じそれを飲むべきものとの想定であった点を重ね合わせると(因みにこの同じシメールを口着けて飲むというのが第二「三行詩節」冒頭の“(Naïf) baiser”ということにもなるのであろうが)、「欠如」たる「飲みもの」を飲むものは、そこに生けられるべき一茎の花であり、茎から花瓶の底の欠乏を飲むことで逆にその花は花瓶に活けられた状態に一応はなるのである。もっとも、そのような論理づくめの関係は、すべて無いという事実の上に、即ち、尽きせぬ欠如の引力の下に成り立っている、全くの想像上のものに過ぎないのであり、冷静もしくは冷淡厳正の観察者シルフも、第二「四行詩節」で、そのようなことはかつて一度も無かったと全否定し、第二「三行詩節」でもそんなことを無考えにもしたら言葉通り「最も不吉な」口づけとなると警告しているところであり(いずれの行においても感嘆符がシルフの一種の脇台詞的発言を示している)、実際、「花瓶」の方でも欠如と虚無に「苦しみ」ながらも一輪の薔薇を告知する、それだけのものを「吐き出す」ことに「同意」することはない。この語“expirer”のうちに連想され、かつ含意されている「息を引取る」の意味に則った「最期の歌」「白鳥の歌」の観念も実現化ももちろん否定される。そして、すべては存在のない、虚無の暗闇なのである。表面上、事実としては、何もない、無の黒地一色である。しかも、詩の言葉は「何ものか」としても“rien”(13行目)を浮かび上げさせ、これに「告知」させる形で最終14行目に「一輪の薔薇」を呼び出すのである。これがマラルメのソネである。

Ⅱ.

ではリルケの方はどうか。『新詩集』別巻冒頭のソネット『古代のアポロのトルソー』である。

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Scauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

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

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.⁸⁾

古代のアポロのトルソー

私達はその比類ない頭部を知らなかった
そこで両の眼球が熟していたあの頭部は…… だが
そのトルソーは いまもなお燭台のように輝き
その中では かれの眼差しが 逆さに擦り込まれた形ではあるが

保たれ 光を放っているのだ そうでなくては その胸の隆起が
おまえの眼を眩ますことなどありはしないだろうし 腰の微かな
旋回につれて 微笑にも似た光が 生殖を
司るかの中心に向かって動いてゆくこともないだろう

8) Rilke, ibid. Bd.1, p557

そうでなければ この石塊は 両肩の透明な落下のもとで
拗けた寸詰まりの姿を曝しているにすぎず
野獣の毛皮のような艶やかな光沢も持たないだろう

また その全ての端々から星のように輝き出ることも
ないだろう というのも そこには おまえを見ない
箇所は一つもないのだ おまえは生き方を変えねばならない

そこに普通に在ると見えるものの中に、眼の前には存在しないものが確かに存在している。しかも後者はアポロの本質に他ならない。つまり、ここでは、ものの生命と存在の生き生きとした(受容と)再現に関して、ロダン体験を通じて得られた部分と全体との質的等価の認識⁹⁾を背景としながら、部分であり不完全であると一般的に考えられているトルソーという「無様な」「石塊」がいわば高次の存在物となっている。芸術事物の高次の存在としての在り方を非在の本質領域(アポロ神のすべてを射抜くような透徹の眼差しとこれを中心とする頭部)の内在によって示しているのである。ここでは従って「非在」が「存在」を意義づけているのであるが、別の言い方をすれば高次の在り方において「非在」は「存在」と等価となっているとも言えよう。ここからオルフォイス的な「存在」と「非在」の重なり、「二重の国」(Doppelbereich)¹⁰⁾を言うまではもう後、ほんの少しである。

いまは存在しない頭部が眼の前にあるトルソーの揺るぎないあり方を照らし出す。補足が必要としない部分の充溢がその根拠として、背後に「眼に見えぬもの」(この語は勿論「眼に見えぬもの」となるといふ文脈で後になって使われて¹¹⁾、最重要概念のひとつとなるものである)を想像させる。眼に見えるものは「眼に見えぬもの」の次元に高まり、後者において一致する。この詩人にとってはこの眼に見えぬもの、より高次の存在形態ないし段階、即ち、「芸術事物」の存在空間こそが大切で、それは、そこで(普通の意味で)眼に見える、いつかは儂く消え去ってゆくものが、その本質(的な部分)において眼に見えぬものの世界と一致し、一体化するからである。美は一瞬だが、芸術事物は永遠である云々というものは¹²⁾その意味で言われた言葉である。別の見方、言い方をすれば、そのとき生と死は連続して一如となり、色は空でもあるような世界が現出する(およそリルケ詩の到達した気圏は仏教的空と重なるようなところが多い)。

こうして非在が、実在するもののあり様、即ち、その高次の存在様態を照らし出し、現に普通の意味で眼に見えてあるものをも、その本来の在り方において指し示す。ここに芸術鑑賞の最も枢要な体験がある。「おまえは生き方を変えねばならない」のだ。そしてこの思いこそがこの詩集のいわゆる「事物詩」制作の根本動機である。後になって「危機」を経て

9) 1902年9月5日付 Clara Rilke 宛書簡、Rilke, ibid. Bd.5, pp162-164 ("Auguste Rodin") 等

10) Rilke, ibid. Bd.1, p736

11) Cf. Rilke, ibid. Bd.1, p720

12) 1903年8月8日付 Lou Andresa-Salomé 宛書簡

「眼の仕事」から「心の仕事」への「転向」を言い¹³⁾、また現実にこれを果たしても、ものとのこの(芸術事物の体験、ないし実際の、例えばカプリでのような出来事¹⁴⁾に発する、また本質において類似する)関係は最後まで変わらない。

Ⅲ.

「物質の虚しい形態にすぎぬ」と知り、「ただ、神や魂を発明したくらい崇高でもある」ゆえに、「その物質の演ずる劇を催してみたい、物質を意識しつつ、しかもこれの方で存在しないと知っている夢(le Rêve)の中に一途に突入して、原始の時代から我々の裡に積み重なっている魂(l'Âme)やそれに類する神聖な印象の数々を歌い、そして真理である無(le Rien)の前でこれらの栄光ある虚妄を高らかに言表するような劇を」と述べたのち、このような抒情作品一巻の題名として「虚妄の栄光、もしくは栄光ある虚妄(La Gloire du Mensonge ou le Glorieux Mensonge)」ということになるであろうとマラルメは書いた¹⁵⁾。この重要な文言はあの『エロディアド』(Hérodiade)を巡り、その「詩句を掘り下げながら(en creusant le vers)」遭遇した「無」(le Néant)の発見に際して綴られたものであるだけに尚更注意されねばならないが、この詩人の、文学構想の出来上がってからの、しかもその中心的な詩作に於いては、先に見たように、否定を重ねて、言葉の具体的内容たる物質・対象を消し去り、質感を能う限り捨象して、そこに精神的内実(イデー)のみを透かし見せる手法が採られる。既に初めて畢生の作であり夢見られた全詩業の一つの中心たる『エロディアド』に取り組み始めた時、これと同方向で、「事物ではなく、事物が生み出す効果を描くこと」¹⁶⁾が目標として述べられていたことも思い出しておきたい。

これらの表現に応じて、「冬の仕事」『エロディアド』と対をなし、「夏」の季節に相応しい¹⁷⁾官能的な『半獣神の午後』(L'Après-midi d'un faune)にしても、結局そこに捉えられ描かれているのは、その夏の噓せかえるような熱気とぎらぎら照りつける太陽のもとに生動する肉体そのものではなく、その感触のあるか無きかの名残り、しかも単なる夢想の後の、幻かと疑われる体の、漠たる余韻のようなものにすぎない。マラルメは言葉を消し去って美を暗示すべく努めるのである。

死後はなく、しかしこの世だけでもない。偶然の物質世界の非恒常性、偶然に委ねられた虚しさの世界の彼方、この世の物質の背後もしくは内奥にある、心の眼には確かに存在する「美」あるいは「詩」そのものとも言うもの、それは恐らく「精神的宇宙」(l'Univers Spirituel)の「一能力」としてそれと一つになった人間の(但し「非個人」(impersonnel)の、従って普遍的、かつ高次な)精神と照応するはずのもの¹⁸⁾、これを透かし見る。実際の

13) "Wendung" Rilke, ibid. Bd.2, pp82-84

14) 1910年1月10日付 Lou Andresa-Salomé 宛書簡

15) 1866年4月28日付 Henri Cazalis 宛書簡

16) 1864年10月30日付 Henri Cazalis 宛書簡

17) 1865年6月15日もしくは22日付 Henri Cazalis 宛書簡、及び1866年4月28日付同人宛書簡(マラルメは "vrai travail aestival" と書いている)

18) 1867年5月14日付 Henri Cazalis 宛書簡

詩の言葉の中に詩的に実現することはできないが、かろうじて詩語の構成の中に虚として、非在・不在の状態で透視しうるもの、限々の所でそれを求め続けるのがマラルメの詩である。

IV.

リルケはものに観入し、ものと一体となって詩句を刻む。その言葉は詩の対象に寄り添って変化するが、それは例えば一つには、『豹』(Der Panther)の中の、この囚われの動物の眼前に立ち塞がる檻の鉄柵の、その動きにつれて現れ続ける一本一本の質感の具体の再現のような場合がある。

Der Panther
Im Jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehen der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.¹⁹⁾

豹
パリ、植物園にて

かれの眼は過ぎ行く何本もの鉄棒のため
疲れ切って もはや何も捉えることがない
かれには 何本も何本も 無数の鉄棒があつて
その何本も何本も 無数の鉄棒の背後には世界は消え失せたかのよう

1行目、3行目、4行目と繰り返し、3、4行目では(訳語は変えてあるが)「千本もの」と拡大しつつ(tausend Stäbe)これを意識的に反復し、更には3行目末尾で脚韻語(1行末 Stäbe に応ずる gäbe)との間での行内韻(Stäbe gäbe)とも合わせて、厭と言うほど存在感を押し付けてくる“Stäbe”の、その一本一本のリアルな再現はどうであろうか。これは、普通の比喩的イメージの生み出す作用をはるかに超えて殆ど物質そのものとした言葉である。或いは『ローマの噴水』(Römische Fontäne)の、流れ、移ろい行き、しかも繋がり続ける水の動きに応じて構成され、いわばこの水の再現ともなっている不思議な文体はどうか。ここでは「噴水」そのものが水の動きそれ自体として言葉となっている。

19) Rilke, *ibid.* Bd.1, p 505

Römische Fontäne

Borghese

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekanntem Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächeln macht mit Übergängen.²⁰⁾

ローマの噴水

ボルゲーゼ

二つの水盤が 古く丸い大理石の縁から
ひとつがもうひとつに聳え立ちながら
上の水から静かに身を傾ける その
下で待ち受けていた水の方は

静かに語りかけるものを ただ 黙って迎え
密かに 掌にそっと乗せてとでもいうふうにして
空を 緑と暗色を背景に 何か初めて見る
もののように 差し示し

みずからは穏やかに 美しい水盤の中で
郷愁もなく 次々と輪を広げながら
ただ時折夢見るように 一滴一滴

20) Rilke, *ibid.* Bd.1, p 529

垂れ下がる苔を伝って落ちてゆく
 その最後の水鏡は 上の水盤を静かに下から
 微笑ませる 移り行き移り行きするそのままに

これらの『新詩集』の、いわゆる「事物詩」において、「あらゆる偶然から取り去られ、どのような不明確からも遠ざけられ、時間から放たれ、空間に与えられて」云々²¹⁾という「芸術事物」(Kunst-Ding)の揺るぎないあり方を詩句に繋ぎ留め、否、詩そのものと化して、ロダン作品の如き確実な存在者を詩的に構成するための器として、リルケは厳密な構成原理のソネット形式を多用した。上に掲げたもののうち『古代のアポロのトルソー』や『ローマの噴水』が正しくそれであるが、対象に応じて言葉と形式を順応させるという基本の行き方通り、例えば『愛の歌』(Liebes-Lied)²²⁾では、愛に飲み込まれて自分を失ってゆく心の、そのままにソネットの形式がその内部相互間の緊張を失い、崩れ去り、愛の甘い感情の中で完全に溶けて一塊りになってしまっているし、同じく自己を見失うとともにすべてを失う者としてのキリストを描いた問題作『橄欖園』(Der Ölbaum-Garten)²³⁾では、更に規模を拡大して、下敷きのソネット形式の崩れがその内容を映している。因みに第一詩節だけを上に引いた『豹』は、その存在の倦怠と無力感を描いて四詩行三詩節となっている一方、『白鳥』(Der Schwan)²⁴⁾は、その本来の姿への変身を歌って三詩節ながら、それぞれ、三行三行六行で、言うならばソネットに極めて近い形式となっている。少々話が『新詩集』の、それもソネット形式に偏りすぎた嫌いがあるが、およそリルケという詩人の作品の完成度においてこの詩集を挙げる評者の多いこともあって、マラルメ愛用のソネという形式との比較も視野に入れておきたかったのである。勿論、この関連では『オルフォイスに寄せるソネット』(Die Sonette an Orpheus)という後期リルケの一大頂点をいずれ詳しく取り上げるつもりではあるが……。

さて、対象に合わせて或る時には言葉そのものの手触りまでも前面に打ち出すこのリルケの詩作の方法は、そのものとして是非押さえておきたい。ロダンの彫刻の「肉付け」(modelé)に学んだ成果ともいうべく²⁵⁾、ドイツ詩人は言葉によって事物を作り上げるのである。先に触れた「心の仕事」への「転向」(Wendung)の後『ディーノの悲歌』を経て『オルフォイスに寄せるソネット』あたりから²⁶⁾それを実践に移した頃のこの詩人の作品ではものを「家、橋、泉……」などと「言う」、即ち、簡潔に「名指す」のが見られるが²⁷⁾、この呼び出すような詩法も、かつての事物との深いつながりと一致の体験と想い出が背景と

21) 1903年8月8日付 Lou Andreas-Salomé 宛書簡

22) Rilke, ibid. Bd.1, p 482

23) Rilke, ibid. Bd.1, pp 492-493

24) Rilke, ibid. Bd.1, p 510

25) 1902年9月5日付 Clara Rilke 宛書簡、また1907年6月26日付同人宛書簡他

26) 詩『転向』は1914年6月、『ディーノの悲歌』の最初の「訪れ」はその二年以上前の1912年1月末である。更に後者はその後間欠的に書き続けられた後、1922年2月に『オルフォイスによせるソネット』第一部に導かれ、第二部につき従われるようにして一挙に完成を見たものである。ただ、詩的实践内容としては『悲歌』『ソネット』となるであろう。

27) 本稿下13ページ6行以下引用箇所参照

なっている。事物を「救う」(『第九の悲歌』等参照)、「眼に見えぬものとする」云々もすべて繋がる一本の糸であり、様々な使い方がなされようと、言葉は事物の具体的存在を決して離れない。それとの比較で考えればマラルメの詩句の、殊にその中枢の詩業での、性質は、かなり相違していること明白であろう。

V.

「否定」の文脈の裡に虚の詩空間に束の間浮かび上がる「一輪の薔薇」、美の精髓とも、源泉とも言いうるものの象徴として、これを一瞬垣間見せる、このような詩のあり様と言葉の使い方に行き着き、飽くまでこの道を突き進んだのがマラルメという詩人であったと思う。

リルケの方は、「自然の裏側」(die andere Seite der Natur)²⁸⁾、「音楽の沈黙(……)その数学的裏面」(das Stumme in der Musik(…) ihre mathematische Rückseite)²⁹⁾「あの声の裏側」(die andere/Seite der Stimme)³⁰⁾等々の表現で普通感覚に対して閉ざされた領域を指し示すとともに、同時にまた『心の頂に曝されて……』(Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens...)³¹⁾に歌われているような言葉の届かぬ気圏、それ故に『音楽に寄せて』(An die Musik)³²⁾に於いて音楽に託しつつ望見される領域をも見据えながら、「眼に見えぬもの」と「眼に見える、そこに存在するもの」とが重なり合っただけで一体となるような世界を想定しているといってもよいかもしれない(またしても大乘仏教の「色即是空空即是色」が思い浮かぶであろう)。生まれながらこのような「常識」を超えた世界に通じていて、マルテをここへと誘った従兄弟のエーリク(“Lieber, lieber Erik, vielleicht bist du doch mein einziger Freund gewesen.”³³⁾とマルテが懐かしむエーリク)が過去・現在・未来の別なく、又、生死の区別もせず、いわば本質的に存在するもの自体を「見る(sehen)³⁴⁾」ことのできた祖父のブラー工伯爵と言葉を超えた意思疎通(ohne zu sprechen, offenbar auf eine andere Weise sich verständigend³⁵⁾)を行っていたことにマルテは想いを馳せていたが、このエピソードなども上の消息を考える上でかなり示唆的なものではなからうか。

ただ「自然の裏側」や「音楽の(数学的)裏面」等の言い方や言葉を超える領域の明言も、言葉への信頼というか、言葉を通してそこに言われ、定着されるのがリルケの場合である。マラルメの、言葉で述べながら、否定によってこれを消去し、そのような手続きによって浮かび上がる「心の眼」の前の世界というのはかなり趣を異にするものと言えよう。両者の差異は、対象と一体化する存在、実在の体験(及びそこへの志向)と、すべてを虚無と

28) “Erlebnis” Rilke, ibid. Bd.6, p1036

29) Marie von Thurn und Taxis 宛1912年11月17日付書簡

30) “Erscheinung” Rilke, ibid. Bd.2, pp40-41

31) Rilke, ibid. Bd.2, pp 94-95

32) Rilke, ibid. Bd.2, p 111

33) Rilke, ibid. Bd.6, p 818

34) Rilke, ibid. Bd.6, p 849

35) Rilke, ibid. Bd.6, p 733

断しながら、その心中の「虚」の空間に仄見える「美」だけが存在するという絶対の美学との、根本的な世界観ないし世界体験の違いである。

VI.

リルケが詩語に捉え、それと一体化するものをマラルメは詩語の構成の中に透かし見る。リルケは言葉によってものを作り上げ、マラルメは言葉を消して美を暗示する

リルケは『悲歌』や『ソネット』の難解さは「凝縮」(Kondensierung)され「簡略化」(Verkürzung)されたその詩句に原因があるとして、往々にして総合計のために必要な個々の細目の列挙を省略していきなり結果だけを示す「抒情的総計」(lyrische Summen)となっていると説いたことがある³⁶⁾。

マラルメの、虚無によって(虚無の)美を浮かび上がらせる詩法に関連し、また、あの「私が花と言う」云々の音声の消滅とイデーの出現の消息に想いを馳せ、これと対比しながらドイツ詩人の後期の詩法を理解するには、上の説明が参考になるかも知れない。「抒情的総括」を個々の語の来歴にまで適用するのは、もちろん、多少文意を拡大することにはなるが、『悲歌』や『ソネット』の段階の詩句の「言う」「名指す」ことの内実はこのような言辞の中にもかなり明確に窺い知ることができるように思えるからである。単純に「名指」されたものが勿論その場限りの対象ではなく、また総称でも概念でもなくて、個々の事物との心からの想い出の積み重なるの末、その心よりなる情感の数々の蓄積と繰り返しの果ての、その経験の精髓、そうした意味での、いわば本質的形姿の提示とも言えそうなものであるのに比べると、マラルメの、例えば「花」は、そうした数々の経験や物事の具体的側面を捨象した本質直観の趣がある。リルケが家と言う時、そこには具体的なあの家この家の、極めて具体的な体験や情感や思い出が消し難く纏わりついてい、そこで、そのすべてを一つに合わせて抽象するような、そしてそれを一つに結晶させるような、ある種の内容の厚みとでもいふべきものがある。それがそのものの温かみと手触りと言えそうな感覚を伴わせている。一言で述べれば、その語の背景には長い過去と血の通った交渉があるのである。その意味で「抒情的総括」という表現を使ってもよいかと思う。マラルメのものにはそのような体験と付き合いの蓄積はむしろ無く、重点は偶然や具体のあれこれをあっさりとして捨象し、抽象して、本質的精神的な美的対象物そのものを提示することにある。リルケが飽くまで自分との関連の対者として「名指す」のに対し、マラルメはそうした連関もその背後の来歴も全く問題にすることはない。それらを、全く切り離れた虚無の中に浮かぶ美なのである。自ら「非個人」となり「宇宙の一能力」となって、詩がついには「この地上のオルフェの解明」となる道は『新詩集』的個人感情の捨象の客観と、その後の『オルフォイス』的な「聞き」「従

36) 1923年12月22日付 Nanny von Escher 宛書簡。また、1924年8月9日付M伯爵夫人宛の手紙でも同様の趣旨で、「不明瞭(Dunkelheit)だからではなく出発点が根全体のように隠されている故」と述べ、更に続けて、「『悲歌』、やいくつもの『ソネット』の集中の芸術的濃縮(eine künstlerische Verdichtung)、自身の生存の「これほどのエッセンス(solche Essenz)」は作者の日常をはるかに超える不可思議であるというような意味のことも述べて詩作品の秘密の一端を告げている。

う」詩的感受³⁷⁾のそれぞれの面での類似を示しつつ、しかも結局は異なってゆく。

同じく「言う」(je dis)と書き「言う」(sagen)と詩句に刻んでも、その、何と云えばよいか、フランス詩人の「精神」の美は、次の詩句に見られるようなドイツの歌人の親しみや懐かしさなどの情感は持ち合わせない。

... Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster,-
höchstens: Säule, Turm aber zu *sagen*, versteht,
oh zu sagen *so*, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein. Ist nicht die heimliche List
dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt,
daß sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückt ? Die Neunte Elegie ³⁸⁾

... 私たちがこの世にあるのは言うためではないだろうか、家
橋、泉、門、甕、果樹、窓
せいぜい、円柱、塔.....と だが言うとは ここが大切なところだが
ああ ものたち自身そのようであろうとは決して心からは
思っていなかった そのように言わねばならないのだ そも 愛するものたちに働きかけ
てその心の想いの中であれこれのものがうっとりとした姿で立ち現われるようにするのは
物言わぬこの大地の密かなたくらみなのではなからうか 「第九悲歌」

“je dis”と“sagen”の質的な相違はともかくとして、ただ、上の引用箇所、愛というものが働いて愛する者たちの心の中にももの本姿を浮かび上がらせることが「この物言わぬ大地の密かなたくらみなのではなからうか」(Ist nicht die heimliche List/dieser verschwiegenen Erde)と言われるとき、それでも、これはマラルメの「この地上のオルフェの解明」(l'explication orphique de la Terre³⁹⁾)なる定式的表現との、少なくとも詩情、詩想の趣きなり詩的探求の方向性なりの類似には留意は注意すべきある。あるいは、もっと慎重に、そしてもう少し積極的な意味合いをもって、こう言うべきかも知れない。リルケ詩の解明はマラルメ文学を照らし、逆に、マラルメ側の理解からすればリルケ詩の世界もやはり(ただ一冊の)「書物」(le Livre⁴⁰⁾)を目指すということになるであろうと。

37) Rilke, *ibid.* Bd.1, p 731、734 他

38) Rilke, *ibid.* Bd.1, p 718

39) 1885年11月16日付 Paul Verlaine 宛書簡

40) 同上。なお、事のついでに付言すれば、先に大阪商業大学論集第178号(平成27年7月)人文・自然・社会篇に掲載した「白鳥のソネ マラルメ研究のための覚え書き」は1885年発表ながら恐らく20年程度遡る成立のこの、美しく完成度の高い、しかし上の年月をも念頭において考察するなら軽々に論ずべからざる、総体の意味の見極めの付け難い名作を扱ったが、その趣旨は、副題に記したように、マラルメ研究の取り敢えずの手掛かりとも出発点ともし、このヴェルレーヌ宛の自叙伝に言う『書物』の総合芸術的志向内容までもを視野に収めるこの詩人の詩作の深化と幅とを考慮しつつの将来の研究の中でまた振り返り、参照する一つの結節点ともしたいというつもりであったが、その後の蝸牛の取り組みの中で今はますますその感を強めている。

VII.

虚無の空間に一瞬浮かぶマラルメの美は、あれやこれやの具体を越えて、即ち、この世の物質の世界の背後に、従って、いわば精神の、美が存在することの象徴であり、否、そのことの実証であり、具体的体験である。この世界の諸々の事物や現象・事象の背後には、その本質というか、精神的 content というか、意味というか、いずれにもせよ、そうした眼に見えるものを超えたもの(の世界)が確かに存在する。それは「彼岸」でもいわゆる「あの世」でもないかもしれないが(マラルメはこれを否定する)少なくとも、この世は眼に見える物質や事柄だけで成り立っているのではない。

“une rose” 具体や偶然を越えた絶対の美の象徴、であるとともに、絶対の美が存在するという可能性ないし事実の象徴……。眼に見える物質や現実の背後にこれを越えた高き美の精神世界とでも言うべきものが存在するという確信。リルケとの相違、また大乘仏教との差異は、その志向や感性の違いとともに、上の存在が人間の夢もしくは想像力の域内のものであると自覚されているという点で、但し、それは例えばひと節の美しいメロディーのように、芸術的・技巧的に定着されれば誰にでも再現ないし再体験できる、即ち万人のいわば眼前に確かに存在するというようなものでもあるし、勿論、「個人」を脱した「宇宙精神」との一致の詩的体験の普遍をも視野に収めたものであったこともここに思い合わせるべきであるが……。

このような区別をした上で、最後にリルケ的「在」とこれを条件づけ、これがその方向に向って開かれるべき「非在」の様相を示してその詩作の根幹のあり様を物語る一節を『オルフォイスに寄せるソネット』第二部第十三歌から引いて締め括りとしていたい。第一「三行詩節」である。

Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal. ⁴¹⁾

在れよ 　しかも同時に非在の条件を知れ
きみの衷心の振動の 　あの限りない根底を
この一度限りの生存に 　心の振動を余す所無く成し遂げんため

テキスト

Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, vol. 1, *Poésies*, éd. par Carl Paul Barbier et Charles Gordon Millan, Flammarion, 1983.

Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Gallimard,

41) Rilke, *ibid.* Bd.1, p 759

Bibliothèque de la Pléiade, 1984.

Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. par Bertrand Marchal, nouv. éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998-2003.

Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. par Bertrand Marchal. Gallimard, Folio classique, n° 2678, 2009.

Stéphane Mallarmé : *Poésies Gedichte* (Französisch/Deutsch), übertragen von Hans Staub und Anne Roehling mit einem Nachwort von Yves Bonnefoy, Reclam 2010.

Stéphane Mallarmé : *Sämtliche Dichtungen* (zweisprachige Ausgabe), 3. Auflage, dtv, 2007.

Les Poésies de Stéphane Mallarmé : photolithographies du manuscrit définitif (*Éd. 1887*), Hachette, 2013.

マラルメ全集(全5巻) 筑摩書房、2010。

Rainer Maria Rilke : *Sämtliche Werke*. 7 Bände. Frankfurt am Main 1955-1997.

主要参考文献

Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1926.

Guy Michaud, *Mallarmé*, nouv. éd., Hatier, 1971.

Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Éd. du Seuil, 1961.

Lucette Finas, *Mallarmé le col, la coupe*, Belin, 2006.

E milie Noulet, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Jacques Antoine, 1974.

E milie Noulet, *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé*, E.Droz, 1948.

Jean-Claude Milner, *Mallarmé au tombeau*, Verdier, 1999.

Gordon Milan, *Les « Mardis » de Stéphane Mallarmé*, Nizet 2008.

Deborah A.K.Aish, *La métaphore dans l'Œuvre de Stéphane Mallarmé*, Slatkine reprints, 1981.

Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, erweiterte Neuausgabe, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1956.

Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Edition Gallimard, 1955.