

詩的 形象の 彼方へ (その一)

—ホーフマンスタール トラークル リルケ

そしてツェランに到る道程—

巖 和 峯

Bilder jenseits des Bildes in der Dichtung (der erste Teil)

—Auf Dichtungsspuren von Hofmannsthal, Trakl, Rilke und Celan—

Kazumine IWAO

はじめに

「心の山頂にさらされ」ながら、人間存在の可能性を厳しく問いつつ
け、『オルフォイスに寄せるソネット』とともに、ある種の総決算を果た
したと想定される『ドウイノの悲歌』—その終結部である第十歌におい
ては、巡礼の死者が「苦悩の国」のなかを「嘆き」に導かれながらさま
ざまな体験を重ね、さまざまな啓示を受けたのちに、「嘆き」と別れを告
げて「苦悩の国」を去り、「原苦の山」のなかに消えてゆく。

ただひとり 死者はのぼってゆく、「原苦」の山の奥深くに。
やがてその足音さえ 音のないその身の行末からひびかなくなる。

だがかれら、その道程みちりの果ての死に踏み入った死者たちが、わたし

たちの心に

一つの比喩を喚びおこすなら、

見よ、かれらはおそらく指さすだろう、

垂れさがる 葉の落ちた

はしばみの花序を、あるいは

早春の黒い土に降りそそぐ雨を。^③

右掲のリルケの詩においては、長い巡礼のすえに無限の死を成就した
とおもわれる死者の在りようが、比喩的な詩的形象によって表現されて
いるのであるが、その詩的過程における形象の流れは、そのままある種
のリアリティをおびてわれわれに迫ってくるようであり、あるいはわれ
われをその形象の背後へといざない、形象なき真実—死(者)そのもの
に到達してみたい詩的欲求を呼びさすものである。こうした傾向は、

『オルフォイスに寄せるソネット』においても類質同像のものがあり、

魚は物を言わぬ……と考えられていた。

そうだろうか？

だが結局、魚の言葉かもしれないものを

魚なしにわたしたちが語る場所があるのではなからうか。²⁾

がその一例である。

この「詩的形象の彼方へ」という無謀ともおもえる主題の實質は、例としてすでに挙げたリルケの詩が端的に暗示しているように、予感のうちにあるいは言葉が消えてゆくところで、詩が開示している名づけがたいものにかかわるものである。それは、言いかえると、詩語が描く囲いの内部なりその背後に底ごもる名状しがたい存在ということになる。そうした無名の、したがって未知の境域は、リルケとのあいだに歴史的背景など差異のあることは別としても、ツェランが詠んだつぎの詩――

灰黒色の荒野にかかる

絲の太陽たち。

一本の

樹と生いたつ思念が

その光の音色をとらえようとす。まだ

歌は歌えるのだ 人間の

彼岸で。³⁾

からも読みとることができらう。この詩からも想像されるように、存在としての歌の可能性は、ツェランにいたっておそろしくやせてゆく。

以上に述べたような事柄を基軸にしなから、その検討をおしすすめて

ゆくための手がかりとして、まず、二十世紀文学の先駆者と目されているフーゴ・フォン・ホーフマンスタール（一八七四―一九二九）の、それも十九世紀末ウィーンの華やかな文化の夕映えを、美しい没落と陶酔的な死の夢想として織りなした若きホーフマンスタールの昏れゆく詩の風景と、その風景にまつわる多少の詩観を取りあげてみたいとおもう。ついで、同郷の「亡びと没落」の詩人ゲオルク・トラークル（一八八七―一九一四）、さらにすでに瞥見したように、秘儀にも似た「世界内面空間」によって象徴されるライナー・マリーア・リルケ（一八七五―一九二六）、そして非在の「あなた」をはげしく渴望しながらその途上で、あえてみずから死の沈黙の闇のなかに消えて行ったパウ・ツェラン（一九二〇―一九七〇）――本稿は、これらの詩人の世界に刻まれた軌跡をなぞえ、かれらが刻印した詩的形象とその背後における秘奥の空間とのかかわりをめぐっての考察となるであろう。もとより、この種の試みは闇を手さぐるに似て、せいぜいのところ予感的にすぎない方向指標の旗のようなものを、ときとして頼りなげに掲げるだけにとどまる底のものであるかもしれない。

ところで、詩想の炎芯という言葉がある。この言葉の意味してるところのものは、一つとして、このうえなく繊細多感な詩人をして詩人たらしめているところの、詩的営為の核質となっているものの比喩である。そのような意味における詩想の炎芯は、詩人独自の燃えたる情念と詩人を取りかこむ世界との未決のアマルガムであるといえよう。具体的に存在し、具体的に言葉で指示できるものはいまでもなく、具体的に感覚にふれることさえない、ただ予感のうちにしか捉えることのできないもの、時空の概念の枠外にあって、さしあたり非在の何かであるようなものなど、ありとあらゆるものが詩人の内部に滲透し、発酵し、そして詩人みずからにたいして言葉＝名前を強制する。そして自闘のすえに立ち現れてきた言葉なり名前は、破砕された世界の痛みであったり、非在を映す鏡の破片であったり、ときとして暮れなずむ地平の彼方にゆ

らめく希望らしき幻影の反照であるなど、錯綜として多様である。けだし、言葉の多様性は、その底を割ってみれば、世界の多義性と決定不能性という現代の相貌の証にほかならない。カフカの「陸地の船酔い」が現代の本質であり、すべてが流動し、目眩でふるえているというべきであろう。地震計の針のように、きわめて敏感な神経を天性としているような詩人であればこそ、詩想の炎々から切りとられた一つの言葉でさえ、本質的に不透明であり、その底には、不安と苦悩の影が奥深いといわざるをえない。結びとして、このことを付言しておきたいのである。

I

早春

冬枯れの並木道を
はしりすぎる春風。
くさぐさの不思議を
そのそよぎにひめて。

むせび泣く声と
いっしょに 風はふるえ、
女の乱れた髪に
身をすり寄せた。

はらはらと
アカシアの花をこぼし、
息づき燃える
からだを冷やした。

声あげて笑う唇に

そつと 風はふれ、
うすらかに目をあけた
野面を吹きめぐった。

横笛をくぐっては
すすり泣く声となり、
明けそめる赤らみの
かたえを翔けすぎた。

ささやきの部屋部屋を
口をつぐんで翔けぬけ、
身をかごめて
吊灯のあかりを消した。

冬枯れの並木道を
はしりすぎる春風。
くさぐさの不思議を
そのそよぎにひめて。

寒々しい
葉のない並木道に
風がつれてくる
蒼ざめたものの影。

昨夜らい
吹き寄せてきた
その道すがらの
もののかおり。⁴⁾

この詩は、ホーフマンスタール一七歳の折のものである。早春の風が、未だ冬枯れの寂寥とした並木の道を吹きぬけてゆく。その風のはしる道筋のどこかで、女がすすり泣いている。未だ冷たい早春の風は、女のすすり泣く声にふれて共鳴し、言いつくせぬ不思議な韻音をひびかせている。そよぐ風が女の泣き声と融けあつてふるえているまさにその繊細微妙な空間に、まず名状しがたい詩的磁場が彷彿として感受されてくるであろう。ちなみにここで想起されてくるのは、リルゲの『オルフォイスに寄せるソネット』のなかの

呼吸よ、眼に見えぬ詩よ！⁶⁾

という詩句である。この詩句の背後に広がる世界と「早春」が開示している微妙な空間とのあいだには、幾すじもの糸がかけわたされているように予感される。いずれにせよ、「早春」の世界は、風（自然）と人間と夢の三位一体的な不思議がその奥にひめられている。風のそよぎに、くさぐさの不思議がひめられているとは、そういう意味のことだろう。さらに詩は、唇にそつとふれるにつけ、何かをふと予感させる風、横笛の管をくぐつては、悲しい音色となる風……を歌っている。端的にいえば、「早春」における詩的形象である風は、最後の二つの詩節にみられるように、どこか憂愁の気配を透かしてみせている「蒼ざめたものの影」と遠い未知の縹渺たる「かおり」とをほんでくる使者である。

以上のような経緯から想定されてくることは、風はさしあたり不在の存在の証言者ということである。「早春」の世界は、風のそよぎを契機にあらゆる存在が別の現実を帯びはじめ、そこに不思議の美学が獲得されているといえるだろう。ここでは、人間も事物も、ありとあらゆる存在が、風のそよぎのなかで本来の個別的な輪郭と密度が影をひそめて曖昧になり、「人間と事物と夢」の三位一体の夢幻的境界のポエジーがかもしだされているわけだ。結論的にいえば、「早春」における詩のモチーフは、万物の照応とその詩的関連を予感のうちに暗示しているということであ

る。したがって、現実であるものの本質は現在と不在の渾融にあるのであって、若きホーフマンスタールにおける詩想の核質となるものとその流露である美学も、そのあたりに求められるであろう。「感情とか感情と覚しきものとか、われわれの内部のもっともひそかな、もっとも奥深い状態はすべて、ひとつの風景や季節、大気の気配や風のそよぎなどと、きわめて不思議にもつれあつていのでないだろうか？」⁷⁾「早春」の世界の奥行の広さと深さは、この「詩についての対話」(一九〇三)のなかの言葉とも通底している。この言葉からも、ホーフマンスタールにおける詩の織りなす不思議な象徴的情景は、その背後をも同時に暗示している、と推測がつくところである。その背後に広がる奥行はむろんはつきり見えないし、まして言葉で掬いあげることなどできない。しかし、そこに何かが存在している、あるいは何かが生起していることだけは想像できるところである。そうであるかぎり、詩的言語はしるしであると同時にしるされているものであり、詩は、奥深いところで一つの諧音をひびかせながら、己れ自身を語っているのである。

このように、風があると同時に風以上のものがあるわけだ。風の詩人ともいわれるリルゲの詩にも、随所に風を歌ったものがあり、しばしば問題にされる一つの例をつぎに挙げてみようとおもう。

海 の 歌

海に吹く太古の風、

夜の海風よ、

おまえは誰にむかつて吹くでもない。

こんな夜ふけ、目覚めているものは

どんな思いで、この海風に

耐えねばならぬことだろうか。

海に吹く太古の風、

それはただ始源の巖のためだけに
吹きよせるのかもしれない、

茫漠たる空間を引つさらって
遠い彼方から吹いてくる。

おお 断崖の月の光に照らされて
ざわめき たわむ無花果の樹は
どんなにおまえを感受していることだろう。(8)

この「海の歌」は、一九〇七年、当時カプリ島で過ごしていたリルケが詠んだ、おそらく春の夜の歌であろう。時空を超越し、永遠のものとして吹いている海風のなかに、リルケは前人未踏の処女地ともいべき第三の空間を予感し、その空間のなかに新しい詩的水脈を創造してゆく一つの契機となるものを見いだしているのかもしれない。つまり「海の歌」の詩は、あの「純粹連関」の認識へとむかってゆく抒情的な前口上なのかもしれない。そして五年後の一九一二年には、『悲歌』の一部が進りてくるのであるが、一気呵成のうちに完成をみたその第一悲歌のなかには、

……世界空間をいつばいはらんだ風が
わたしたちの顔を吹き削る夜……(9)

と歌われ、さらにあの「聖者たち」の声をなぞりながら、

……だが風に似て吹いてくるものを聴け、
静寂から形作られる絶えまのない音信を。(10)

の詩句に認められるように、リルケ独自の気圏が風を一つのモチーフにしながら深められてゆく。これらの点にかんしては、言葉との関連にお

いていずれ考えてみることになるだろう。

さて、「早春」の詩と対極的な位置にあるものと考えられる詩の一つとして、おなじくホーフマンスタールの「人生のバラッド」を取りあげてみようとおもう。

人生のバラッド

そして子供たちは成長する 何もしらぬ
澄んだ瞳をして 成長し そして死ぬ。
人はみな めいめいに己れの道をゆく。

そして酸っぱい果実はやがて甘く熟れ
夜ともなれば、死んだ鳥のように地に落ち
幾日かころがって そして腐ってゆく。

そしてたえず風が吹き、くりかえし
われらは多くの言葉を耳にし 口にし
そして身体からだの歎びとけだるさをおぼえる。

そして街道は草地をぬって走り、町や村が
そこかしこに点在する、いたるところに

ともし灯、木立ち、池。
そして恐ろしい町や死人のようにひからびた村が……

何のためにこれらは建てられたのか？ なぜ
似通にたううこともなく しかもなぜ数えきれぬほど多いのか？
なぜこもごも笑い、泣き、蒼ざめるのか？

こんなことが何になるのか このような戯れが？
ともかく大人となり 永遠に孤独な
さすらいつつ行き先らしきものもわきまえぬ
われらにとつて？

このようなものを 明暮れ見たとて何になるのか？ そしてそれで

もなお

誰かがふと「夕暮れ」というならば

どれほど多くを語っていることだろう

この一つの言葉から 深い意味と悲しみがしたたる

さながらうつろな蜂窩はちまから 濃い蜜が流れでるように。⁽¹¹⁾

この「人生のバラッド」は、「早春」から二年後の一八九四年の作と推測されているが、弱冠一九歳にして人生の儂さと無意味を見抜いているホーフマンスタールの成熟しきつた観想が十分にうかがいしれるところである。厳密には「外面的生のバラッド」(Ballade des äusseren Lebens)という詩題がしめしているように、この詩の最初の四節のテルチーネは一つの統一をなし、「そして」の果てしない連続のなかで、十九世紀末のウィーン・デカダンスの時代的精神風土をそのまま反映している。「外面の」生の儂さと無意味さを問いつづけている。しかも、詩の冒頭に「そして」が据えられていることから推察すると、詩にはそれと語られていないさまざまな情況なり過程がすでに無言歌のようにかぎりなく問われつつけ、冒頭の「そして」に引き継がれているものと想像される。したがって詩に現れた四節のテルチーネは、無限の問いのほんの一部にすぎないということになるだろう。しかし無限につづくこれらの問いは、結びの決定的な「そしてそれでもなお」によつて堰止められる。すなわち、空しく流動する「外面の」生と一見対峙するように「夕暮れ」という言葉が喚起され、その言葉のうちに内なる生の意義と実在の可能性が指し

しめされるのである。

さて、この「人生のバラッド」の特徴は、無常と定かでない情調が風景のなかからもぎ取られ、形象化された詩的画像であるといえよう。そして明確にあるものが流動のなかに溶かしこまれ、メランコリックな情景をひろげながら美しい旋律をひびかせている。そして終結部にいたつて突如として、おそらくは美意識として実在しているものが形象を獲得するにいたり、「夕暮れ」という言葉のなかにすべてが集結し、収斂しているのである。ホーフマンスタールは、底しれぬ人生の秘奥の意味を、この「夕暮れ」という言葉のなかに仮託して開示しようとしたのである。う。「早春」における自然の風が「風」以上のものであったように、「夕暮れ」という言葉にも「夕暮れ」以上のものが存在しているはずである。その「夕暮れ」以上のものとはどのような趣きのものであるのか、このことについて少し述べてみたい。

さきにもふれたところであるが、十九世紀末のあの精神風土の影が、ホーフマンスタールの「夕暮れ」と奥深いところできわめて不思議に交錯しあっているように察知される。「深い意味」と「悲しみ」をそのうちに湛えている「夕暮れ」、つまり「夕暮れ」が寂寥として意味深く悲しいとおもわれるのは、落日のウィーンを背景とした儂い生と永遠の死がなお不思議をはらみながら渾融し、そこに「外面的」存在との名状しがたい比喩を喚びおこすからである。あえていえば、ホーフマンスタールの「夕暮れ」は、世紀末の落莫として美しい没落と陶酔の究極の対象である死の美学を映す鏡として捉えてみることができる。このような視点を強調してゆくと、「夕暮れ」は、おそらく生と死のあいだにはさまれそのなかに何かがひそんでいる「夕暮れ」という言葉を越えて、何か別の息吹きを通わせているかもしれない夕暮れそのものに通じてゆくのかもしれない。

ところで、グスタフ・ルネ・ホッケが、現代においては形象の世界は破壊されてしまったとするヴァイシエーデルの言葉を援用してつぎのよ

うに述べているが、そこには「夕暮れ」についてわたしなりに考え述べてきた意味あいめぐつて、一つの重要な手がかりとなるものが別の角度から示唆されているようにおもわれる。

「たとえばリルケは『ドウイノの悲歌』で眼に見えるものを見えないものへと変身せしめようとした。現代芸術もこれと同じ状況にある。(われわれがこれまでに理解してきたような形象は破砕した。しかし破砕することによって形象存在の新しいあり方がはじまったのであって、そこでは形象が模写の結果を出現させるのではなくて、形象のうちにあつて形象を通じて感知させ得るものを指示するのである。形象それ自身は形象に滞留することを回避し、それが予示しているものへの純粹な途上にあるのである)。形象の右のような指示に従うことこそが形而上学のもっとも重要な課題の一つでもあるのだ。(なぜなら形象はもはや形のある原像を表す象徴ではなくて、絶対存在の形象なき深みを表す象徴だからである)。(12)」

このホツケの凱切な言葉にしたがつて考えるなら、存在と非在とのあいだに浮遊しながら、「それが予示しているものへの純粹な途上にあるもの」としての「夕暮れ」には、仮象にとどまりながら「深みからの立ち現れのひそやかな曙」⁽¹³⁾が、無言の秘奥の真髓ともいふべきものが、どこかに開示されているのかもしれない。現代文学—芸術にあつて、このような新しいひそやかな境域は、周知のとおりリルケやツェランとも密接にかかわっており、いずれ取りあげてみることになるだろう。

右に述べたことと関連して想起されてくるのは、人間の一生は、その最初の第一音が死によつて奏せられる未知の歌への前奏にすぎない、と語つたあるフランス詩人の言葉である。この言葉を視野に取りこんで考えてみると、「夕暮れ」の背後にこそ、真実の存在が己れ自身を開いていくといえないだろうか。陶酔とともに感じられる死の身近ささえも、「夕暮れ」には滲みわたっているのであらう。たとえば、一八九二年の作で

ある「体験」がこのことを暗示しているようである。

体験

銀鼠色の靄が うすらあかい谷を

すつぽりつつんでいた 月の光が雲間から

洩れたのかとおもえたが、夜ではなかった。

ほのかな物おもいが ほの暗い谷の

銀鼠色の靄と溶けあつて

そして静かに わたしは ただよう

どこまでも澄んだ海に身を沈め 人生をはなれた。そこに

暗赤色に燃えたつ萼をつけて

何と妖しい花々が咲いていたことか！ 生いしげる

植物の林を透かして 黄玉さながらの樺色の光が

あたたかな幾筋もの流れとなつて洩れ

微かに光っていた。すべてが

たかまる深い音色の

憂鬱なる音楽にみちあふれていた。そして

わたしは知っていた

どうしてなのかわからないが 知っていた

これが死だ 死が音楽になったのだと。

はげしく憧れ 甘美に 暗く燃えながら

底しれぬ憂鬱に似て。⁽¹⁴⁾

（後略）

若い憂愁のかげろうのようなものと淡々しい白銀のきらめきともいった詩想に彩られたホーフマンスタールの不思議は、爛熟のオーストリアとその裏側で崩壊してゆく危機的世界としての死が顕在化してくる情況

を、その内側から照射し、その本質を雅致にあふれた筆致で暗示している点に見いだされる。もとより、平坦に瞥見したにすぎない数少ない詩の考察からは、眼光紙背を徹すホーフマンスタール文学が意図する存在の全体的関連は語れない。ただ、任意に切ったその断面から受けとれる若きホーフマンスタールの世界は、爛熟と没落のあわいをその内側から照らしだしている「夕暮れ」と、審美的であり神秘的なもの影さえその奥にはらんでいる「風」が切りむすぶ那一点に、ポエジーの核と覚しきものがひそんでいるのでないだろうか。そして、ホーフマンスタールの内面生活を震撼たらしめる詩人を取りまく周辺の事情の由来と軌を一にして、周知の『チャンドス卿の手紙』が世に問われたのである。いわゆるホーフマンスタールの転機であり、二十世紀的な苦悶の存在の覚醒に踏みだした詩人の厳しい自己認識が、書簡の体裁のなかに刻印されたのである。こうして、不可測の緊張をはらみながら展開されてきた詩そのものが、『チャンドス卿の手紙』とともにやがて鎮まってく。

II

一九〇一〜一九〇二年、二十世紀の黎明を告げる鐘のひびきとともに、『チャンドス卿の手紙』が産声をあげたのも、きわめて暗示に富んだ出来事である。『チャンドス卿の手紙』、『詩についての対話』（一九〇三）、『帰国者の手紙』（一九〇七）、そして『恐れ』（一九〇七）など一群のエッセイは、たとえばヴィリー・ハースが凱切にも形而上的散文と評しているところであるが、いわば気宇壮大の宇宙的詩想の星座にたとえられ、二十世紀ドイツ文学の指標となるものが予感のうちに内包されているとみてよいだろう。

『チャンドス卿の手紙』のなかで焦眉の問題となっているのは、「存在全体がひとつの大なる統一」であり、「すべてのものが比喩であり、すべての生き物が他の生き物の謎を解き明かす鍵であるかのよう」に⁽¹⁵⁾ 感受されていたこの世界が、突如として崩れ落ちたという点にかかわって

る。チャンドスがこのような精神的危機に陥った理由の一つとして、人生とその意味を確実なものとして支えてきたキリスト教的形而上学にたいする確信が、チャンドスにとつて気味いものとなった事情が挙げられる。「……しかしそのような宗教観（あらかじめうまく企てられた神の攝理）は、わたしにたいして何の効果ももっておりません。……わたしにとり信仰の神秘は、ある崇高なアレゴリーとなつて凝結しているのです。そうしたアレゴリーは、わたしの人生の曠野のうえに、まるで輝かしい虹のようにかかっているものであり、たえず遠いところにありながら、わたしがその方へ急いで駆けてゆき、そのマントの縁に身をくもるもうとでもしようものなら、いつも遠のいてゆこうと機を窺っているのです」⁽¹⁶⁾ と。ほかならぬそのようなアレゴリーの思考自体、「何らかの判断を表明するためには、当然口にしなければならぬ抽象的な言葉が、わたしの口のなかで、まるで腐った茸のようにこなごなになつてしまつた」⁽¹⁷⁾ という周知の言語危機の証言にほかならない。さらにまた、さまざまな人間やその行為についてチャンドスは、「それらを習慣のもつ単一化する視線で捉えることがもはやできなくなつた。あらゆるものが部分に解体し、その部分がさらに部分にわかれて、もう何ひとつとして一つ概念でつづめるものがなくなつた」⁽¹⁸⁾ と告白し、虚無の渦と相対する状況にさらされている。

ホーフマンスタールは、冴えた批判的ヴィジョンの感覚で、ヨーロッパの伝統の権利喪失を書簡の形式でしめしたものと見える。言いかえるなら、ヨーロッパの底盤を支えてきた古典的な真理や歴史や自然の観念が、最終的な指示対象としては突如姿をくらましたことから生じた、ヨーロッパ的経験の亀裂を照らしだしたものである。けれども一方において、心をなごませてくれる最終的な指示対象をもつ体系も、まだたしかに存在している。それは、しばしば引用されるところであるが、「一個の如露、畑にうちすてられた馬鍬、日向の犬、貧しげな墓地、ひとりの不具な者、一軒の小さな農家」⁽¹⁹⁾ がその一例である。これらの「目だたぬ形体と、誰ひとり顧るもののない存在と、その無言の実体」⁽²⁰⁾ が、ある不思

議な神秘の光を放つ実在としてチャンドスの眼前に立ち現れ、不可思議な交感の瞬間がそこに生起するのである。これらの名もないものが、幸福な啓示の瞬間の源泉であるわけだ。この至上の幸福について、チャンドスはつぎのように語っている。「わたしの名もない、無上の幸福感は、星空を眺めているときというより、むしろ遠くにかがよう、寂しい羊飼いの篝火を見るときに、パイプオルガンの荘嚴なひびきを聴くときというより、すでに秋風が吹き、冬めく雲が荒涼とした原野のうえを流れすぎてゆく頃の、死期の迫った最後のコロロギの鳴く音に耳を澄ましているときに、突然に湧きおこってくるのです。」⁽²¹⁾ けれども、いわば内部と外部とのあいだの交感の世界のなかで体験される、そのような「無上の幸福感」と呼ばれる恍惚状況は、筋道のたった言葉では表現されうるものではなく、その点にチャンドスの悲劇的認識があるといわねばならない。なぜならば、チャンドスに与えられている言葉というのは、「ラテン語でも英語でもない、イタリア語でもスペイン語でもない、その単語の一つさえわたしの知らない言葉であり、それによって物言わぬ事物たちがわたしに語りかけ、またそれによっておそらくいつの日にか、彼岸で見知らぬ裁き手のまえで弁明することになるとおもわれる言葉」⁽²²⁾ であるからである。

以上は、「チャンドス卿の手紙」についてのごく大雑把な概要である。それから六年後の一九〇七年、「チャンドス卿の手紙」の続篇ともいえるべき「帰国者の手紙」が世に問われることとなった。両書簡におけるそれぞれの歴史的背景とその経緯（前者が一九〇三年八月付の手紙の体裁をとっているのに対して、後者の「帰国者の手紙」は、一九〇一年四月から五月にかけての五通の手紙の形をとっている）については省くとして、チャンドス体験なるものたどりついた帰結が「帰国者の手紙」の世界であると想定される。そこでは、虚無の淵からの濛気にふれて窒息せんばかりになっている危機的情況が、十八年ぶりにドイツ・オーストリアの祖国に戻ってきたホーフマンスタール風の実業家の目をおして

語られているのである。

「帰国者の手紙」で問題視されるのは、目だたぬ日常的事物のなかにチャンドスが感受し、瞬間の交感のうちに啓示された実在——到底それは、言葉によって表現することのできないものではあったにせよ——でさえも、帰国者の目には「幽霊」のように映るといふ事態である。明らかに祖国の精神的荒廃であり、みなぎる生命なきものの吐息が大地をおおっている証である。たとえば、この帰国者の目にふれた樹、アスファルトのすきまに柵で囲って植えられている街路樹は、それ自身樹木でないとおもえてくる。するとその瞬間、「戦慄」が帰国者の内部を吹きぬける。その得体のしれない「戦慄」の実体は、「永遠の虚無の息吹であり、永遠のどこでもない息吹である。」⁽²³⁾ という。あるいは汽車での旅の途上、車窓から見える丘や畑、リンゴの木や点在する農家など風景全体が、「内面の不安定と不吉な虚妄にゆずがられている、独特な曖昧模糊とした顔をとる。」⁽²⁴⁾ 自然の風景もごくありふれた事物もすべてうつろで、幽霊じみた非在の相に墮しているわけだ。現実の貌が真正な現実ではなく、いわば生の死相・歴史の死相といつてよいものをあらわにしているといえはよいだろう。

このような実体喪失の絶望的な虚無の渦巻のなかで、ゴッホの描く風景や事物だけが虚無の深淵の口の蓋をしてくれるというのだ。すなわち、ゴッホが描いている「樹木」、「畑をぬつてはしる黄や青みがかった畝」、「生籬」、「石だらけの丘に切りこまれた切り通しの道」、「錫の壺」など——これらの自然や事物にはその背後に、「別のあるもの、本来的なもの、筆舌しがたい運命的なもの」⁽²⁵⁾ がある。しかもそれらは、己が発祥の場として「世界にたいする恐ろしい懷疑、生命なき生の陰惨な混沌」⁽²⁶⁾ のなかからあらたに出現してきたものであり、新しい存在の重味をずりとはらんでいるというのだ。帰国者はまた、「およそ真正なもの、些細な、どんなに些細な点においてであれ、そこに紛う方なき真実さを宿し、真の人間らしさがこもっているもの、そうしたものはすべてわたしには（彼方）を指ししめしているようにおもわれました」⁽²⁷⁾ と語っている。「彼方」を予示する「背後の別の存在」をめぐっては、ゴッホの描いた農夫の靴

について述べているハイデッガーの詩的思考が示唆に富んでおり、それと関連づけてみればおのずと問題とされる意味が明らかになってくるであらう。

「この靴という道具の、履き古されて開いている、暗い内部の奥からじっと見つめているのは、労働の歩みのつらさである。この靴のずっしりとした重さのなかには、風がすさぶ畑の遠くにまでのびる単調な畦を、のろのろと進んでゆく歩みの不屈の根気がこめられているのである。革の表面には、土の黒々としたしめりがしみこんでいる。靴底の裏には、暮れなずむ夕べをぬってつづく野みちの寂莫が足摺りをしていいる。この靴という道具のなかには、大地の物言わぬ呼びかけが、実った小麦の贈与を告げる大地の静寂が、冬の野づらの荒涼たる休耕地にただよう大地のわけしらぬ拒絶に揺れている。この道具のなかにしみわたるのは、パンのたしかな収穫のための悲嘆の声あげぬ心労、今年も苦難に打ち克つたという言いつくせぬ喜び、生誕の到来による心のときめき、周囲に迫る死の脅威による戦慄である。」⁽²⁸⁾

「世界にたいする恐ろしい懷疑」と同時に、「生命なき生の陰惨たる混沌」にたいする深い明察によって、ゴッホの靴は成り立っている。そして描かれている靴という形象の彼方には、自然と人間との深くて厳しい結びつきや人間の苦難の歴史など真正銘なもの、「本来的なもの、運命的なもの」がこもっているのである。

ホーフマンスタールが「帰国者の手紙」で示唆している「背後の別の存在」も、それは畢竟、目に見える現象の背後にひそむ普遍的眞実の兆候全体にかかわるもので、それゆえにこそ、かくれた生の眞実を開示し対自化することが、新しい存在にかかわる課題になる。言いかえると、詩的形象の彼方の形象と深くかかわってくるのである。

「帰国者の手紙」の帰結は、世界にたいする懷疑であり、死と鉢あわ

せの、影のような生の総体にたいする意識化ないし検証であった。そしてゴッホの世界のなかに、眞実をよみとろうとした。こうした詩的ヴィジョンは、ホーフマンスタールと同郷の詩人トラークルの詩のなかにもよみとることができる。しかしながら、ホーフマンスタールがもつばら詩作していたところのものをトラークルは現実に生きねばならなかったということ、トラークルを震撼とさせた不安と死の閃影が、若きホーフマンスタールのすでにみた美しい形象と言葉の破片のなかに、いよいよ説明しがたく立ち現れたということ、こうしたことが両詩人のあいだを大きく分けへだてることである。

ここで項をあらため、「むしろ行間の沈黙から成り立っている」とリルケが評したトラークルの世界について、わたしなりにその断想めいたものを記しておこうとおもう。

III

柔らかにほの暗く 木の葉をつつんでいるほろび、
森にはその沈黙がひろく宿っている。

みるまに ひとつの村が幽霊じみて傾いてゆくようだ。

妹の口が 黒い枝々のあいだでささやいている。⁽²⁹⁾

右の詩は、「生の魂」と題する詩の一節である。美しい自然の森には「ほろび」がただよい、美しい村も「幽霊じみた」虚妄の存在に化していると歌われているあたりは、ホーフマンスタールの「帰国者の手紙」でみた情景と類質同像のものである。また「散歩」と題する詩には、夕かげる頃、

灰色の風が そつとただようおぼろな気配して

たそがれの世界をぬけてほろびの香りをうち寄せてくる

⁽³⁰⁾

と歌われている。夕暮れと夕暮れのなかを吹きぬける風は、ホーフマンスタールの「人生のバラッド」でみたあの夕暮れを否定し、「早春」の世界をねじりながら、いわば死装束に変貌している。その戦慄すべき夕暮れの風景は、エルゼ・ラスカー・シュレーラーに献じられた「夕暮れの国」において、

おんみら 平野に

築かれた 石の

大きな都会よ！

こんなにも言葉なく 追ってゆくのだ、

故郷をうしなつた者は

暗い額をして 風の行方と

丘の麓の裸の木々を。

おんみら 遠く彼方へ昏れゆく流れよ！ (31)

と歌われているように、西欧の没落とも重なりあつて、そこに黙示録的ヴィジョンが透けてみえるであろう。この没落は、リルケの『ドゥイノの悲歌』の第十歌にみられるあの「苦悩の都市」へとつづいてゆくものであるうし、さらには、ドーナウに沿うウィーン、ザルツアッハに沿うザルツブルク、イザールのミュンヘン、そしてセーヌのパリと、西欧文化のたそがれが一つの流れとなつて闇のなかに消えてゆくのであろうか？

トラークルの詩には、牧歌的なザルツブルクの美しい村は「幽霊じみた」存在を露呈し、美しい庭園には秋の落葉がふりしきるなど荒涼とした風景がみなぎっている。ホーフマンスタールとおなじように、風化してゆくオーストリア文化の栄華はトラークルにとつても悲歌的夢想の核質であつたわけで、その栄光と神話の崩壊はつぎの詩句にも如実に現れている。

ニンフたちは 金色の森をたち去つた。

あの異郷者が埋葬される。やがて霧雨が降りだす。

パンの息子が土工の姿となつて現れ

真昼どきを 灼熱のアスファルトで眠りすぎす。(32)

ホーフマンスタールと異なり、トラークルの世界をひたしている重要な要素として、呪われた運命ともいえる妹マルガレーテとの暗い深密性が、詩的発現形態の獲得にもなっている点を看過するわけにはゆかない。トラークル詩に浮きただようほろびや没落の影は、トラークルの生涯に彩りをあたえている唯一の女性である妹との宿命的なつながりにも通じているのであろう。ここでは、詩作品を通じてしだいに純化され、象徴化された姿で歌いあげられてゆくことだけを指摘しておくにとどめたい。

以上は、トラークル詩について、思いつくままいくつかの詩を例にとりながら、ごく大雑把に述べたものである。そこで、ほろびや没落が通奏低音となつているトラークル詩について、とくに自然とのかかわりをめぐつて考えてみようとおもう。

トラークルの詩に現れる自然は、端的に孤独と不安にふるえる詩人の内的風景を象る暗い陰画である。しかしこの陰画の構造は、デモーニッシュともおもえるヴィジョンを支えられながら存在とその美の虚構の仮面を剥ぎ、かぎりない問いをかさねてゆくことによつて、その彼方に言うに言われぬ清澄さが予感されることも否定できないであろう。ほろびと没落の影につつまれ、憂愁の霧にとざされて生きることが不可能とされるこの現実のなかにあつて、ヘーリアンやエーリスの形姿の出現にみられるように、純粹な世界が立ち現れているのがその証である。ハイデッガーがトラークルの存在の原点は青と言っているのも、そのあたりの事情と無縁ではあるまい。

ここで論をすすめるうえで、伝統的意味における自然の理念的解読がもはや不可能であることを告げる一例として、ツエランの詩句を挙げてみたい。

ひかる頭頂部の背後に

灰色の魚骨状のもの

—意味。⁽³³⁾

自然の背後にもとめられる「意味」が自然の一断片にすぎぬものとして、つまり「灰色の魚骨状のもの」としてその実体が剥がされているのである。自然のなかに対応するものが存在しないところには、どのような翻訳も不可能であり、したがってどのような理念的解読もありえないのだ。ツエラン詩は、そうした理念的拒否をしめしたものである。このことは、詩的想像力の発祥の場がかったの「青い彼方」においてではなく、死に接するような暗部においてであることと通じてくる。たとえばベンヤミンは、「もうまともに青い花が夢みられることはない」という命題を、シュールレアリズムにかんする省察の冒頭に据えているが、つづけてつぎのように書いているのである。

「今日、ハインリッヒ・フォン・オフターディングンとして目をさます者は、寝すごしたのにちがいない。夢の歴史は書かれるべくしてまだ書かれていないが、この夢の歴史に目を開くことは、とりもなおさず自然というものに捉えられている迷信を歴史の照明にあてて決定的に打破することになるだろう。夢みることは歴史に関与する。夢の統計学は、愛らしい逸話的風景とは無縁の、干からびた戦場のなかへ突入するはずだ……〔中略〕……」

夢はもはや青い遠方を開示しはしない。夢は灰色になつていく。物たちにふりつもつた灰色の埃の層が、夢の最良の地域である。⁽³⁴⁾

われわれの「今」と「此処」という時空に働くさまざまなコードとそれが生みだしている現実とを排除し、そこから解き放たれることによつて「青い遠方」はなりたつたのである。しかし、そうした夢が開く絶対空間ともいうべきものは、われわれの生の現実にたいしてはけつしてそのままの姿で現れることはないのである。かりにそれが予感的なものの中に取りこまれたとしても、あくまで語りえないものとしてまどろみつづける底のものである。それはあくまで、日常的現実の彼方にある一種の神話にすぎない。

さて、ツエラン的世界の誕生を予測させるものがあるともいわれるトラークルは、その「青い花」との訣別をすでに歌っているのである。

おお 鳴りひびく者の喉から流れでる血

青い花よ おお 夜のなかへと

泣き叫ばれた 炎と燃える涙よ。⁽³⁵⁾

トラークルの詩的世界には、リルケも指摘しているように、形象の彼方へと、つまり手のとどかぬ、茫漠とした沈黙の地平へとつらなつてゆく語りえぬものが築かれている。しかしその場合においても、つねにあのほろびと没落の影のようなものが蕭条としてただよっているのは否定すべくもないとおもわれるのである。美しい抒情性が衰しげな微光に妖しく照らしだされているように感じられてくるのは、そのためなのである。またリルケがある手紙のなかで、トラークル詩を評して崇高な存在と言ひ、嘆きの世界に別の嘆きの世界があると語っているが、そのあたりにトラークルの謎を解く鍵となるものがあるのかもしれない。一方、トラークル詩の底を割ってみれば、呪われた血の色が詩人の魂を染めているのもたしかである。トラークルが愛したノヴァーリスの「青い花」を想起させる、前掲の詩句におけるその「青い花」も、そうした暗い運命ともからんで、トラークルのフィルターを通過した途端、「喉か

ら流れでる血」という凄惨にフィジカルであるとともに、暗鬱な呪詛あるいは死の病魔と二重写しのような貌に転位されている。しかし、暗い生の深淵で結像したとおもわれる、そのような「血」、「炎と燃える涙」である「青い花」こそ、トラークルの「青い花」であり、歌となつて花咲くのであろう。またそのような花は、贖罪と救済の花でもあるだろう。

トラークルの存在の原点をハイデッガーは青にみていると述べたが、ハイデッガーの青の論理は別として、落莫として夕かげる深紅の世界に底ごもる青がトラークルに属する青ではあるまいか。詩の行間から嫋々としてひびいている沈黙が、その青の正体なのかもしれない。

トラークルの詩は言葉の音楽であり、言葉の絵画である。そしてその詩は、哀しく美しい。しかしそれらの詩に鏤められている数多の形象の實質は、トラークル自身が形成したものあまりの重さと詩人をつつみこんでいるその暗さと無縁ではない。

「……………わたしの生は、この数日のうちに言うに言われぬほどに打ち砕かれ、残っているものは、もはや我慢することさえかなわない、ただ言語に絶する苦痛だけです。

……………世界が真つ二つに裂けてしまうとは、じつに言語に絶する不幸です。おお 神よ、何という裁きがわたしのうえにふりかかったのでしょうか。わたしに言つて下さい、わたしにはまだ生きる能力と眞実を果たす力があると。正気をうしなつてなどいらないと。石のような暗闇が突如として忍びこんできました。おお 友よ、何とわたしは心卑しく、不幸になつてしまつたのでしょうか。……………」⁽³⁶⁾

これは、トラークルが不幸な死を死ぬほぼ一年まえの一九一三年十一月末のフィツカー宛の手紙であるが、トラークルのたどりつく存在の総決算ともいふべき絶望が克明に刻まれている。そのような絶望状況と相俟つて、やがて迫りくる時代の言いしれぬものへの幻視、ロマン派的イメージに根づく自然の退位とそれにかわるおどろおどろしい無機的世界

の到来が、トラークルの詩的風景を彩つてゆく。そのトラークルの道行き果ては、

すべての街道は黒い腐敗へと通じている⁽³⁷⁾

という、第一次大戦を背景とした「グローデク」とともに、最後の詩作となつた「嘆き」となつて沈黙の地平に消えてゆく。

嘆き

眠りと死、そのにぶい鷺らの羽ばたきが

夜どおし その頭をざわめきめぐる、

人間の金色の像を

永遠の凍りつくような大波が

のみこんでゆくかと。わななく岩礁にあたつて

みじん我真紅の肉体が砕け散る。

そしてほの暗い嘆きの声が

大海のうえをひびきわたつてゆく。

嵐くるう憂愁の妹よ

ごらん、不安な小舟がひとつ

星かげ映る水面を、

夜の沈黙にしずまる顔のしたを。⁽³⁸⁾

「金色の像」に輝く人間の魂は、夜の海の「永遠の凍りつくような大波」にのみこまれる絶望の限界状況にあり、「肉体」は無残に破碎されるという凄絶きわまりない詩的形象によつて、言うに言われぬものの貌が透視される。その言うに言われぬもの、さしあたって沈黙の領野にあるものは、未だ経験されざる重い歴史時||未来時につらなつてゆくものであろう。

トラークルの詩の風景をみたしている自然は、端的にいえば、歴史の相・生の相をその内側から裂開してみせているといえるだろう。ベンヤミンのいう自然の歴史時である。

詩人は、語るはずのない自然に言葉を与えることもできるだろう。その意味するところは、自然の不在の陰には、ある別の自然に固有の隠喩体系がひめられていることを示唆している。そのことと同時にまた、自然における言葉の不在こそが、われわれの言語もまた隠喩的であることとあはれてみせるということでもある。自然をして語らせる、あるいは自然をとおして語るということは、ある意味で固有の秩序を犯す企てであり、壮麗な犯罪行為であるともいえるであろうが、そのことによって、われわれの表層的な日常性^{II}意識性^{II}が^{II}つくりだしているのは異質の別の秩序にしたがつて話すことが可能であることを予示している。そうであるかぎり、日常性が^{II}つくりだしているさまざまの秩序とは別の秩序が、自然を手がかりに獲得されるものであるにせよ、それは日常性のなかをつらぬきつつ日常性を否定する未来性、予感のうちに先取りされた歴史性をすでに宿していると言うべきであろう。そしてさらに、われわれの生の総体が「もはやない」と「まだない」の瞬間のなかにしか保証されるものでないかぎり、われわれは、過去と未来とを切りむすぶ「いま」と「ここ」という瞬間の時空においてしか存在することができないことが確認されるであろう。人間存在の一回性である。ここで問題になつてくるのは、リルケである。

「マルテ」の世界を通過したリルケは、『ドゥイノの悲歌』において、

この地上こそ 言葉でいいうるものの季節、その故郷だ。⁽⁶⁾

という認識とともに、『オルフォイスに寄せるソネット』にみられる

つねにオイリディケのうちに死して在れいよいよ歌いつつ立せ

のぼり、

いよいよ傾めつつくだりゆき 純粹連関のなかに戻りゆけ。⁽⁴⁰⁾

の思想を結実させた。そしてリルケは、『ドゥイノの悲歌』に添えて、フリーヴィツチュに贈った詩の冒頭に、

すべての言葉の背後に

言いがたいものがひそんでいることを

知る者こそ幸いだ。⁽⁴¹⁾

と歌っているが、このことは、真実の体験をもたらしてくれる物たち、「感受へと手招きする」すべての物たちへのひたむきな愛と帰依に裏打ちされながら、それらの物たちの声を聴いている何よりの証である。こうしてリルケは、物たちを不可視にし内面化する^{II}こと^{II}によって、人間と人間、人間と物とが融合するあの「世界内面空間」の思想、あるいは目に見えない世界と目に見えぬ世界、生と死の領域を風のように去来するオルフォイスの歌が^{II}つらぬく^{II}あの「純粹連関」の思想を生みだしてゆく。

つぎに、そうしたリルケの世界について考えてみることになるだろう。(未完)

【註】

- (1) Rainer Maria Rilke : *Sämtliche Werke*, Bd.I, Insel 1955, S.725f.
- (2) Rilke, a.a.O., S.765.
- (3) Paul Celan : *Gesammelte Werke*, Bd.II, Suhrkamp 1983, S.26.
- (4) Hugo von Hofmannsthal: *Gedichte und Lyrische Dramen*, S.Fischer 1970, S.7.
- (5) Rilke, a.a.O., S.751f.
- (6) Hofmannsthal, *Gedichte und Lyrische Dramen*, a.a.O., S.18.
- (7) Hofmannsthal, *Prosa II*, S.Fischer 1959, S.82.

- (8) Rilke, a.a.O., S.600f. ⑧ Trakl, a.a.O., S.530.
- (9) Rilke, a.a.O., S.687. ⑨ Trakl, a.a.O., S.167.
- (10) Rilke, a.a.O., S.687. ⑩ Trakl, a.a.O., S.166.
- (11) Hofmannsthal, Gedichte und Lyrische Dramen, a.a.O., S.16. ⑪ Rilke, a.a.O., S.719.
- (12) Gustav René Hocke : Verzweigung und Zuversicht, Piper 1975. ⑫ Rilke, a.a.O., S.759.
- 【變調ノ變調】櫻井啓祐監 樋口田邊社 二四六頁 ⑬ Rilke, Sämtliche Werke, Bd.II, Insel 1957, S.259.
- (13) Gustav René Hocke, 櫻井啓祐 二四六頁
- (14) Hofmannsthal, Gedichte und Lyrische Dramen, a.a.O., S.8f.
- (15) Hofmannsthal, Prosa II, a.a.O., S.10.
- (16) Hofmannsthal, Prosa II, a.a.O., S.11.
- (17) Hofmannsthal, Prosa II, a.a.O., S.12.
- (18) Hofmannsthal, Prosa II, a.a.O., S.13.
- (19) Hofmannsthal, Prosa II, a.a.O., S.14.
- (20) Hofmannsthal, Prosa II, a.a.O., S.18.
- (21) Hofmannsthal, Prosa II, a.a.O., S.18.
- (22) Hofmannsthal, Prosa II, a.a.O., S.20.
- (23) Hofmannsthal, Prosa II, a.a.O., S.299.
- (24) Hofmannsthal, Prosa II, a.a.O., S.300.
- (25) Hofmannsthal, Prosa II, a.a.O., S.302.
- (26) Hofmannsthal, Prosa II, a.a.O., S.303f.
- (27) Hofmannsthal, Prosa II, a.a.O., S.282.
- (28) Martin Heidegger : Gesamtausgabe, Bd.V, V.Klostermann 1977, S.19.
- (29) Georg Trakl : Dichtungen und Briefe, O.Müller 1969, S.36.
- (30) Trakl, a.a.O., S.45.
- (31) Trakl, a.a.O., S.140.
- (32) Trakl, a.a.O., S.55.
- (33) Celan, a.a.O., S.297.
- (34) Walter Benjamin : Gesammelte Schriften, Bd.II, Suhrkamp 1977, S.620.
- (35) Trakl, a.a.O., S.117.