

## リルケの墓碑銘における俳諧の影響

朝稲, 香子  
九州大学大学院比較社会文化学府博士課程

<https://doi.org/10.15017/16051>

---

出版情報 : *Comparatio*. 10, pp.55-70, 2006-11-20. Society of Comparative Cultural Studies,  
Graduate School of Social and Cultural Studies, Kyushu University

バージョン :

権利関係 :

## リルケの墓碑銘における俳諧の影響

朝稲香子

序

リルケ (Rainer Maria Rilke 1875-1926) は、その死の約 1 年前の 1925 年 10 月、友人に託して遺書<sup>1</sup>を残している。遺言の中には、墓碑に刻むべき碑銘として次のような三行詩が記されている。

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,  
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel  
Lidern.<sup>2</sup>

薔薇、まじりけのない矛盾、歓び、

数多なる験のしたで

誰のものでもない眠り

この三行詩は、遺言に従って実際にスイス、ラロンの教会墓地にあるリルケの墓に刻まれた。全集などにも収められ、リルケの最も著名な作品のひとつとなっている。

わずか 21 音節の短い詩句の中に Rose (薔薇)、Widerspruch (矛盾)、Lust (歓び)、Schlaf (眠り) という 4 つの名詞が同格で列挙されている。定動詞も無く、統辞法上、不完全な構文である。矛盾であり、歓びであり、眠りである薔薇とは、いったい何であろうか。この詩を一読して即座に、作品の情景やどのような薔薇であるかをイメージし、この詩のテーマなどを理解できる読者は少ないであろう。読者が具体的なイメージを描き出す為に必要な情報は、この作品の中には非常に乏しい。また、薔薇という具象名詞と、矛盾や歓びといった抽象名詞が同格で結び付けられていることによる混乱もある。具体的な事物と観念的な概念とが等しいとされながら、その理由や寓意は明らかにされていないために、一般的なイメージは湧き難い。しかしながら、この詩は、やはり何らかの意味を感じさせる。それは明確な意味ではなく、寧ろ、「意味があること」を感じさせるのである。即ち、一読して即座にイメージが湧くようなものではないが、しかし、確かに非常に力強いイメージ喚起力を持つテキストなのである。

実は、リルケの膨大な作品の中には、墓碑銘の三行詩に類似する一群の作品の存在が認められる。これらの作品には、幾つかの共通点が認められる。極度に切り詰められた表現、作品中の事物や情景の曖昧さ、そして、テーマの曖昧さ等である。一見、現実の事物や事象を描写するかに見えながら、しかし、その情景は眼前の風景を越えて非現実の世界へと広がっていく。問題は、その広がりの意味が詳述されないことである。テーマは曖昧なまま留め置かれ、作品の意味は明確にされない。

この特異な表現法の契機となったのは、一体、何であろう。リルケは常に様々な芸術作品や芸術家を意欲的に受容し、自らの作品での応用を試みてきた。「難解」な最晩年の作品

群も、何らかの影響がきっかけとして働いたのではないだろうか。

この可能性のひとつとして、日本の俳諧が考えられる。リルケは、1920年の初秋に、フランスの文芸雑誌 *N.R.F.* の特集号によって、クーシューというフランス人がフランス語に翻訳した日本の俳諧に接する機会を得た<sup>3</sup>。その直後には、この雑誌の掲載分を含めた俳諧をクーシューの著書でつぶさに読んでいた。リルケの墓碑銘における特化した抽象性などの背景には、日本の俳諧の影響があるのではないか。本稿では、この仮説の可能性を探ることとする。

このテーマに関しては既に塚越敏<sup>4</sup>、柴田依子<sup>5</sup>らの先行研究がある。本稿では、これらの先行研究において見落とされてきた点を補完しながら考察を進めたい。見落とされてきた点というのは、主に、リルケが影響を受けたとされる句を精査する手法についてである。これまではクーシューの仏訳句よりも日本語の原句に基づいて研究が為されてきた。しかし、リルケが実際に接したのはクーシューの仏訳句である。本稿では、この仏訳句に注目して、原句との差異にも留意しながら考察を進めたい。また、リルケが実際に接した俳諧の実際を知る為にスイス国立図書館の計らいでリルケ手拓本のコピーを入手することが出来た。本稿では、これを分析することからリルケの俳諧受容について論を進めることとする。

## 1. 仏訳句の不確定性

はじめに、リルケが接したこれらのクーシュー訳俳諧の特性を確認したい。前章でリルケの晩年の作品に認められたような不確定性はクーシュー訳の俳諧に認められるだろうか。

これらの俳諧について第一に指摘されるべきは、句の成立事情や具体的な情景をイメージするために必要な説明が殆ど為されていないことである。そのため、読者はまず、この短い詩句に描き込まれたほんの少数の具体的な事物を手掛かりに、その1句がどのような情景を描いたものなのかを推測する作業を行わねばならない。蕪村の句を再度、詳しくみてみよう。

Un matelas de papier	紙の蒲団が
Plié si soigneusement...	大切に折り畳まれて…
Les pauvres gens ! <sup>6</sup>	貧しい人々！

1行目、2行目に描かれているのは、「紙の蒲団」が「大切に折り畳まれて」いるということだけである。これが何を意味するのか、説明する語はない。「紙の蒲団」という事物から、読者は綿の蒲団を買うことが出来ないほど貧しい家庭がこの作品の舞台であることを推測しなくてはならないのである。加えて、その質素な夜具を丁寧に折り畳んで大切に扱っている儉しさ、あるいは哀れさ、といった物語的一場面を想起する作業も読者に求められている。3行目によろやく「貧しい人々！」という語が現われるが、このわずか4音節の1行は先に読者に描かせた貧しい生活の一場面を肯定するに過ぎず、それ以上の説明や展開を読者に与えることはしない。

さらには、これを自称の句とみるか、他称の句とみるかについてすら、句自体は規定しない。クーシューは貧しい生活を送る人々に蕪村が同情を寄せて詠んだ句と解説しているが、この仏訳句自体、そうとは限定し得ないものになっている。特に、gens の語が形容詞を伴って「ある性質を具えた人間一般」を指す場合のあることを考えると、特定の家庭ではなく、貧しい生活を一般化して表現した句、という見方もありえるだろう。この場合、作者がこの「貧しい人々」の枠の外にあるとは限らない。事情は原句「紙ぶすま折り目正しくあはれなり」についても同様である。この一句をクーシューの解釈と同様に、貧しい人々の生活を描写し同情を寄せた句とみる、つまり、他称の句とすることももちろん可能であろう。しかし、蕪村が自らの貧しい境涯を自嘲した句、つまり自称の句とする解釈も実際にあり、尾形仿も「(蕪村) 自身の生活の感懐をのべている」としている<sup>7</sup>。蕪村が経済的に決して豊かではない一生を送った事実に鑑みるならば、むしろ妥当な解釈といえるかもしれない。しかし、ここで筆者が強調したいのは、どのような解釈をしてこの句の本意とするかではなく、この句が自称とも他称とも読める、その曖昧さである。語りの人称すら明らかにしないこの句は、多様な読みの可能性、つまり、不確定性を備えた作品のひとつなのである。

このような曖昧さに加えて、この句の不確定性を強める最も重要な要素は、この場面を読者のどのような感情に訴えたいのかが句から読み取れないことである。貧しい境遇を受け入れたうえでの淡々とした生活を詠み、その清貧な暮らしぶりを尊んでいるのか、もしくは貧しさをみかねて(あるいは自称の句とみるならば貧しさに耐えかねて)これを憂い、生活の改善を望んでいるのか。そういった、作品の意図もまったく明らかにされることなく、完全に読者の判断に委ねられているのである。

リルケが注目した形跡のある去来句にしても同様の事がいえる。

Tous mes amis,.	すべての我が友よ、
Loin de moi, oh! loin de moi!	どこかへ行ってくれ、行ってくれ!
Je regarde les fleurs! <sup>8</sup>	私は花を見るのだ!

友を遠ざけたい理由らしきものは、ただ、「私は花を見る」という最後の 1 行だけである。作者の厭世的な気分の表現であるらしいことは 1 行目、2 行目が示しているが、その具体的な理由といえばただ「私は花を見る」との 3 行目のみで、花を見るのに何故ひとりであることが必要なのかは一切説明されない。

さらに高次の判断が読者に求められるのは、次の守武句のような例であろう。

Un pétale tombé	散ったひとひらの花びらが
Remonte à sa branche:	枝にかえる。
Ah! c'est un papillon! <sup>9</sup>	ああ、蝶だ!

この句においては、情景は既に句中に説明されている。一見、耽美的な作品あるいは単純な驚きの表現に過ぎない、理解しやすい句のようにもみえる。しかし、「花びら」が「枝にかえる」こと、さらには、それが「蝶」であったという「発見」、これらの要素が何らかの

暗喩である可能性を探り始めると解釈にいとまが無くなる。たとえば、『莊子』齊物論篇から次の句を引いて万物斉同の様や無為自然の姿勢を暗示した句とみる向きも多い。

昔者、莊周、夢爲胡蝶、栩栩然胡蝶也、自喻適志與、不知周也、俄然覺、則遽遽然周也、不知、周之夢爲胡蝶與、胡蝶之夢爲周與、周與胡蝶、則必有分矣、此之謂物化、<sup>10</sup>

むかし、莊周は自分が蝶になった夢を見た。楽しく飛びまわる蝶になりきって、のびのびと快適であったからであろう。自分が莊周であることを自覚しなかった。ところが、ふと目が覚めてみると、まぎれもなく莊周である。いったい莊周が蝶となった夢を見たのだろうか、それとも蝶が莊周になった夢を見ているのだろうか。莊周と蝶とは、きっと区別があるのだろうか。こうした移行を物化（すなわち万物の変化）と名付けるのだ。

確かに、蝶をきっかけにした発見という点では、守武の句に通じるものがあるかもしれない。しかし、守武句の成立年代と日本で広く一般に老莊思想が定着した時期をあわせて考えると、この句が老莊思想を念頭において蝶を題材としたとは考えにくい。森三樹三郎によれば、五山の禅僧など特殊な知的環境にあった人々を除いて、「莊子の名が一般にしられ、多くの注釈書があらわれるようになったのはやはり江戸時代に入ってから」のことだという<sup>11</sup>。守武句の成立はこれをかなり遡って室町時代のことであり、作品の成立に限って言えば守武句と莊子の胡蝶の夢の逸話との連関は無いものと思われる。寧ろ、この句の成立に際して描かれていた胡蝶のイメージは、尾形侑の指摘するように詩歌の伝統のうちであろう<sup>12</sup>。にも拘らず、欧米にこの句が紹介される際には必ずといっていいほど莊子の夢のエピソードが引かれるという現実がある。やはり、読者にそのようなイメージを喚起するものがこの守武句にあるということであろう。しかし、そのような形而上的な読みに抛らない、写生句としての鑑賞にも十分に堪えうる句と思われる。いずれの読みをも許容する幅広さがこの短い詩句にあるといえよう。つまり、読みの可能性は殆ど無限に開かれているのである。

クーシューもまた、既にこのような俳諧の性質を見抜いていた。人事に関する句を多く集め、さらには俳諧や俳人の哲学的側面を記した節の末尾に貞門の俳人である貞室の一句を紹介し、次のような解説で結んでいる。

Ah ! Ah !	ああ！ああ！
C'est tout ce qu'on peut dire	吉野の花を前にして
Devant les fleurs de Yoshino. <sup>13</sup>	言えるのはこれだけだ。

仏文<sup>14</sup>

この俳人は俳諧の本性を見抜いていた。それは 17 シラブルの感動詞、または叫びである。その叫びに真の意味を与えるのはそこから湧き出る感情の深み、そしてその叫びを聞き取る聴覚の鋭さのみである。

俳諧作品に「真の意味を与える」、つまり作品として完成させるのは、俳諧が読者の感覚を

刺激して湧き上がらせる感情と「その叫びを聞き取る聴覚の鋭さ」、つまり読者の側の働きであるという。俳諧は作品と読者との出会いの妙を経て漸く完成するものであり、逆を言えば、読者なくしては完成し得ないということの指摘である。

この貞室句は、その後、春の吉野を訪れた芭蕉をして次のように紀行文『笈の小文』に書かせている。

かの貞室が是はこれと打ちなぐりたるに、われはいはん言葉もなく、いたづらに口をとぢたる、いと口をし。<sup>15</sup>

あの貞室が「これはこれは」と無造作に詠んでしまったものを、私は言うべきことも無くて、ただ黙っていた。非常に悔しいことだ。

このような、読者の参加を俟つ作風は、貞門の廃れた後、談林、蕉風においても肯定された詠みぶりといえよう。ゆえに、クーシューの指摘も、この貞室の一句にとどまらず、これ以降の俳諧にも広く当てはまるものといえる。

また、このクーシューの解説は原著第3版155頁に記されている。この頁には、この貞室句のほか、先に挙げた去来の花見の句と蕪村の月見の句の計3句の記載もある。リルケの手によって、去来句に四重線、蕪村句にも三重線が記されていることを併せて考えると、このクーシューの記述もリルケが熟読した可能性が非常に高いといえよう。

以上、リルケがふれたクーシュー訳の俳諧は、高い不確定性を備えた翻訳詩であると特徴づけることが出来る。異なる読みを許容し、多義的な解釈の可能性を備えているのである。ところで、この不確定性の高さは、仏訳俳諧に限られたことなのだろうか。次章では、この視点から日本の俳諧作品に注目したい。

## 2. 「座の文学」という概念

前節で筆者は俳諧作品における作者の矮小性ということをいった。しかし、古来から現在に至るまで、俳諧の読者が各々の想像力のみになんて任せて俳諧を鑑賞してきたというわけではない。俳諧作品が読まれる際、その読みに枠組みを与えるのが作者ではなかったというに過ぎない。それでは、読みに際して読者の想像力以外に読みを決定づける方向へ働きかけるものは何だったのか。

山本健吉は、先史日本の古詞章に既に季節感情が濃厚に影を落としていたことを万葉集から推測し、「日本の文学が季節感を発見する前に、それは日本人の生活意識のなかに根強く存在していた」<sup>16</sup>としている。この季節感が和歌の発展に伴い類型化され、生活上の実感から完全に遊離していくのは山本の指摘する通りである。さらに時代が下って連歌の発句（第1句）では必ず季節感を表現するということが規則化されるに至って、この概念化はさらに著しいものとなる。すなわち、「霞」に春を、「鹿」に秋を連想することにはじまり、連想される春にも物憂さ、艶めいた仄かな明るさ、そこはかとなない感傷といった、描かれるべきイメージが固定される。秋も同じく、人里はなれた隠遁生活の風情や寂寥感、光や感性の冴え、きわまった孤独感といった季感が共有される。この季感、それぞれ思い起

こされるべき先人の言<sup>17</sup>までも伴っており、とくに貴族層の文芸であった和歌や有心連歌においては、もはや実感や生活感情を必要としない観念の体系といった様相を呈する。このような季感をもつ語を総称して季題といい、これは現代の俳句における季語として現在も残っているものである。

この季題の働きが効果的に利用されているのが次の芭蕉の句である。

枯枝に<sup>からす</sup>鳥のとまりたるや秋の暮<sup>18</sup>

これは蕉風誕生の契機として著名な句であるが、この季題「秋の暮」は先に述べたとおりの寂寥感、典型的な「ものあはれ」を呼びおこす。同時に、鳥を描いていることから、同じく秋の夕暮れ時の寂しさを鳥に託して歌った西行の名歌「心なき身にもあはれは知られけり<sup>しづ</sup>嶋立つ沢の秋の夕暮」(新古今和歌集、1205年)も連想される。しかし、芭蕉以前の秋の夕暮の鳥といえば嶋という類型に反して、ここでは鳥が詠まれる。鳥のありふれた庶民的なイメージと相俟って、この句は西行の歌のパロディとしての諧謔性をもちうるのである。季題が呼びおこすイメージが完全に類型化されていればこそその効果である。

季題に加え山本は、これと同じ働きをするものとして歌枕も挙げている。歌枕とは、古代から和歌に詠まれてきた地名などの総称であるが、これに地霊に対する畏怖の念を垣間見るあたりは、民俗学的手法を尊重する山本らしい興味深い見方である。歌枕も季題と同じく読者に既成のイメージを喚起する機能を負っている。機能の仕方も季題と同じで、この背景があればこそ、先に引用した紀行文において芭蕉は、自らが吉野を訪れていることを示すだけで読者が花の名所としての吉野を連想し、さらには貞室の吉野の句を思い起こすであろうことを期待でき、「かの貞室が是は／＼と打ちなぐりたるに」と簡素に述べるだけで、桜の名所として名高い吉野山中の春爛漫たる光景と、そこが先人に愛でられてきたという時間的な広がりをも表現しおおせたのである。

従来にも、先に言った俳諧のコミュニカティブな性格を指して、「作者と読者の対話」<sup>19</sup>あるいは「ディアローグ」<sup>20</sup>といったような表現がなされてきた。しかし、この対話を可能にしてきたのは、日本文学に長い時間をかけて培われてきた季節感や歌枕などの独特な詩語体系であり、しかもこれらの詩語が喚起するイメージが完全に共有されているという前提があって初めて成り立つ対話であったことは、ここでもう一度確認しておきたい。

ところで、このイメージ喚起の体系は蕉門において、もう一段階の発展をみせる。尾形仿は「座の文学」<sup>21</sup>において蕉門にみられるさらに高次の観念の共有を指摘している。

芭蕉野分して<sup>のわき</sup>鹽<sup>たらい</sup>に雨を聞<sup>まくよかな</sup>夜哉<sup>22</sup>

この芭蕉の句に端を発して、尾形は、芭蕉の木の破れ葉を打つ雨の音から侘しい隠遁生活の夜を思う、という連想のパターンが江戸蕉門に共有され、さらに田舎蕉門、他派の俳諧へと広がり共有されていった過程を明らかにした上で、芭蕉と江戸蕉門の連衆を一次的な座とし、「本来的に共同体の文芸である俳諧の成立にとっては、そのような確かな手ごたえをもって作品を受けとめてくれる連衆の存在することが、必須の前提となる」と座の意義を述べている。単にイメージ喚起の体系に共に属しているだけでなく、自らの属するサー

クルの中でさらに細分化したイメージのやり取りをすることで新たな詩境を拓いていく、一段と生産的なシステムの誕生である。続けて、地理的に隔たっているにもかかわらず共感が期待出来る田舎蕉門のような存在を二次的な座とし、更に、芭蕉の場合には杜甫をはじめとする中国の詩人たちや、西行・宗祇のように時間を隔てた古人との間に精神連帯の場があったとして、これを「一次・二次の座が共時的、空間的座であるならば、これは通時的、歴史的座ということになる」と位置づけている。現代の読者たる私たちも、先に挙げたようなイメージ喚起の体系に属し、俳諧のコミュニケーション的な性格に応えうるような積極的な読者たりうるとき、この三次的な座に属することが出来よう。積極的な読者とはつまり、一句に対して何らかの解釈を施し、情景を描き出す作業に参加しう読者である。英文学者外山滋比古は、『読者の世界』のなかで読書における作品と読者の関係には読者と作者の相互交換性が認められることを述べている<sup>23</sup>。尾形もこの外山の論を支持し、この現象が俳諧においては作品の成立過程に既に認められることと、その創作上の生産性を指摘し、「芭蕉の作品について数限りない注釈・鑑賞の書が存在するのも、芭蕉のナゾの語りかけが呼びおこした、それぞれの時点、それぞれの主体性に立脚しての新たなる対話の集積」<sup>24</sup>と表現している。この類型的な第三の座は芭蕉を基点として過去にさかのぼるのみならず、未来からの参加をも許容する、真に通時的な座といえよう。

ここで、尾形の提示した一次・二次・三次の座に加えて、本論で考察すべきスペースが更にあることを述べなくてはならない。即ち、四次的な座、あるいは、座の外である。前章までで見たように、リルケの俳諧受容は看過できないものと思われる。しかし、リルケは日本語はおろか、日本の風土や文化全体について深く理解する機会はなかったようである。岡倉天心の『茶の本』や葛飾北斎の浮世絵などを通して日本の芸術に触れることはあったし、友人のネルケ夫人が家庭教師として日本からヨーロッパへ伴った日本人女性、松本朝子という知己もあった。しかし、俳諧理解の基盤となる日本の気候風土、季語や歌枕の詩的イメージ、更には日本や中国の古典といったものへの理解を日本人読者のように俳諧作者と共有することはおよそ期待すべくもない。リルケを俳諧の一読者として、更には広義の連衆として位置づけ、その俳諧理解と詩作への反映について考えるに際し、リルケの位置はどのような場所に与えられるであろうか。無論、俳諧作者と同時代的な一次・二次の座ではありえない。しかし、通時的であり得るからといって、第三の座でもない。この座に連なるために必須の様々な共通理解がまったく期待できないからである。リルケは、明らかに、もっと外側に位置していた。それでは、それを四次的な座といえるだろうか。しかし、日本語や日本の風土すら解さない読者よりも外側の、第五の座があるとも考えられまい。やはり、リルケの位置は座の外、もっとも辺縁的な連衆という他にないだろう。

それでは、俳諧の現場から最も遠いところでこれに接したリルケの俳諧受容はリルケの作品にどのような影響を及ぼしたのか。影響がみられる作品に即して次章で考察したい。

### 3. リルケ詩にみる俳諧の影響

前章で見たとおり、もともと俳諧を理解するために不可欠であった様々な共通理解を持たない、「座の外」の読者であったリルケは、実際にはどのように俳諧を受容したのだろうか。そして、この受容はリルケの詩作品にどのような痕跡を残したのだろうか。本章では、この核心的な問題に迫りたい。その為に、はじめにリルケの俳諧に注目する。これらは、リルケが明らかに俳諧を意識して創作したものであり、リルケの俳諧理解を論じるには避けて通ることの出来ない作品である。この考察を踏まえてリルケの俳諧受容後の作品を見ることで、その影響を探ることが可能になるものと思われる。

リルケは、*Hai-Kai*と題した三行詩を3作残している。形式と題名とから、これらをリルケの手になる俳諧と呼んでも差し支えあるまい。

1句目は、*N.R.F.*の特集で俳諧を知った直後、1920年9月初旬に成立したフランス語の作品である。

〈Hai-Kai〉

C'est pourtant plus lourd de porter des fruits que des fleurs/  
Mais ce n'est pas un arbre qui parle –  
c'est un amoureux.<sup>25</sup>

俳諧

実を結ぶのは花を咲かすよりも重い、  
しかし、それは樹のことではなくて…  
恋人のこと。

25 シラブルから成る、平易な内容の作品である。愛を成就させることの難しさを、植物が実を結ぶことの難しさにたとえる比喻も明快である。lourd（重い、辛い、困難な）の語によって、愛の成就というテーマは重く辛いものと示されており、不確定性はそれほど高くない。

2句目も同じく1920年、クリスマス頃の作品である。この1句目と2句目の成立の間が、リルケがクーシューの著書によって俳諧理解を深めたと推測される時期である。ドイツ語による作品であるが、タイトルは先のフランス語の句と同じものである。

Hai-Kai

Kleine Motten taumeln schauernd quer aus dem Buchs;  
sie sterben heute Abend und werden nie wissen,  
daß es nicht Frühling war.<sup>26</sup>

俳諧

小さな蛾達が震えながら黄楊の木からよろめき出る――  
彼らは今宵死ぬけれど、決して知ることはないだろう、  
春でなかったということ。

Motte（蛾、小型の虫の総称）とは、リルケの作品には珍しいモチーフである。作中の時間から未来へ向かって時間的な幅が存在する点は俳諧らしくないが、虫や死といったモチー

フは日本の俳諧で好んで取り上げられるものである。これらのモチーフについてはクーシューの著書にも強調されていることであり、これらを取り上げることで自体がリルケにとっては「俳諧的」であったと思われる。形式に注目すると、30 シラブルという音数は俳諧としてはやや長めであるが、1行目の最後をコロンやセミコロンで休止し、2行目以下で詳述する方法はクーシューの仏訳で多用されており、その影響を感じさせる。

こうしてみると、この句はあまりにクーシューの仏訳俳諧に近い点が多過ぎ、まだこの形式がリルケに十分に消化されていないことを窺わせる。習作あるいは模倣に留まっている感があるのである。実は、クーシューの著書の中に、このリルケの句によく似た句がある。

Près de sa coque abandonnée	置き去りの抜け殻のそばに
Étendue morte,	死んで転がっている、
Une cigale, un jour d'automne. <sup>27</sup>	蝉、ある秋の日。

#### JÔSÔ

(原句：ぬげがらにならびて死る秋のせみ 丈草)

丈草の「秋の蝉」に対し、リルケの「冬の蛾」という違いはあるが、季節を違えたために、孵るなり死んでしまう虫、というモチーフの類似は見過ごせない。リルケの2句目の俳諧は、丈草句の翻案である可能性も捨て切れないのである。しかし、そうであるならばこれもまた、俳諧を我が物にしようというリルケの熱心な姿勢の表れといえる。

そして3句目は再びフランス語で創作されている。1926年秋の作品で、リルケの生涯で殆ど最後の詩である。

<Hai-Kai>

Entre ses vingt fards  
elle cherche un pot plein :  
devenu pierre.<sup>28</sup>

俳諧

二十の化粧品の中から  
彼女は満ちた一瓶を探す——  
石になっている。

14 シラブルの非常に短い詩句の中に、謎めいた一場面が描き出されている。vingt fards (20の化粧品)、un pot plein (満ちた1瓶)、devenu pierre (石になっている)とは、それぞれ何を意味するのだろうか。あるいは、確固として意味するところがあるのだろうか。これらの疑問を明らかにするために、まず、この作品が読者に描かせうるイメージを検討してみよう。

これら3つのものは、それぞれ辛うじて具体的な事物・事象であり得る。そうであるとすると、鏡台あるいは何かの物入れに向かった女性が、多くの化粧品の中から、中身のいっぱいに詰まったもの(白粉あるいは紅や頬紅か)を探し出して手に取る光景が浮かびあ

がる。その品は固まって石になっていた、というのである。

あるいは、fards (化粧品)、un pot (1 瓶)、devenu pierre (石になっている) すべてを即物的に取らずに、いずれかを象徴性の高いものとみることも可能である。一例を挙げてみよう。「石になっている」ことを、古くなって元の性質や働きを失ってしまったことや、瑞々しさを失った状態の象徴とすれば、これは elle (彼女) との対比において意味を持つ。ただし、それは一義的な意味ではない。「彼女」について、一人の女性という以外に何も示されていないためである。「彼女」の年齢や容姿、どのような立場にあるのかといった可変的な要素によって、この対比はまったく異なる意味合いを持つ。例えば、「彼女」が、かつて美しさを誇った女性であったとしよう。石化した瓶の中身は「彼女」の換喩となり、年齢を加えるにつれて瑞々しさ・美しさと、それが可能にした様々なことを既に失ってしまった「彼女」の現在を象徴する。あるいは、まだ若さや美しさを保っている女性が「彼女」であるならば、瓶の中身は「彼女」の行く末を暗示し、不穏な空気を醸し出す。

しかし、「彼女」と化粧品の関係は、換喩で表されるほど近似性のあるものとは限らない。容姿に重きを置かず、他のものに自らの価値を見出してきた女性が「彼女」であると想定しよう。ひからびた化粧品は、彼女が抛りどころとしなかったものの儚さ・脆さを体現することによって、「彼女」を引き立てる働きをする。瓶の中身がいっぱい詰まったままである (plein) ことを容易に説明しうるのは、この解釈である。しかし、作品中にこの解釈を裏付ける要素は他に見出せず、この解釈もまた、決定的なものではない。

このように、「彼女」像の可能性は様々である。これは他の事物についても同様である。それらの多様な意味づけは、様々な組み合わせで相互作用を及ぼす。作品全体の意味は、これらの無限の組み合わせによって、いつまでも確定できないのである。一体、この作品における本当の「彼女」とは、どのような「彼女」なのか。そして、作品中の事物は、どのような意味をもつのか。作品の中に、その答えや手掛かりはない。また、作品の短さから言えば当然のことでもあるが、作品に時間的な幅が無いことも「彼女」像の不明確さを助長する。この場面のコンテクストが明らかでないために、「彼女」像を推測する手掛かりが更に見つけにくくなっているのである。それによって、作品の意味は、ますます流動的なものになる。

では、何がこの作品に意味を与えうるのか。それは偏に、多くの可能性の中から、いずれかをもって「彼女」に個性を与えるような読者の働きである。作品自体はこれをまったく規定しない。これは、まさに日本の俳諧の特質であり、それが翻訳によって増幅された不確定性そのものである。これら 3 句のリルケ俳諧は、リルケがこのような不確定性を示して俳諧の特質と理解した過程を示しているのである。

## 5. 墓碑銘

それでは、本稿の冒頭に挙げたリルケの墓碑銘はどのような性格を持つテキストだろうか。これまでの考察を踏まえて、この三行詩をもう一度みてみたい。

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,  
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel  
Lidern.

薔薇、まじりけのない矛盾、歓び、  
数多なる臉のしたで  
誰のものでもない眠り

Rose（薔薇）は、リルケの創作人生において絶えず歌われ続けたモチーフである。これ以上、リルケらしいモチーフはない。その他の語も、リルケ詩には頻繁に用いられる語である。rein（まじりけのない、純粋な）、Widerspruch（矛盾）、Lust（歓び）、niemand（誰のものでもない）、Schlaf（眠り）、Lidern（臉）、この作品を構成する殆どの語は、繰り返しリルケの作品で用いられ、しかも重要な意味を担わされてきた。これまでのリルケ研究においては、このような語がそれぞれどのような形象であるかを探ることは非常に重要な命題の一つであった。それらの研究の結果、「リルケ用語」という言葉さえ用いられる状況が生まれた。つまり、ある事物や事象がリルケ作品においては通常とは異なる含意があるとし、その暗示する内容を確認していくのである。

例えば、「薔薇」はリルケにおいてはひとつの植物であるに留まらず、しかも、女性や宮廷生活を連想させるような単純な象徴性ももたない。薔薇の花は、その花の外側においては咲き、ほつれ、散りかけていても、中心には未だ咲ききれずに蓄んだままの花びらを持つ。この、散りつつ蓄んでいる状態が咲いている状態であること、つまり、死と未生とを併せ持った状態が生であるという認識の象徴なのである。そして、この「矛盾」を孕んだ状態をそのまま受け入れている薔薇は「純粋」であると表現される。薔薇の花の中心、蓄んだままの花びらはリルケにおいてしばしば「臉」に喩えられるが、臉が閉じられていることは同時に閉ざされた臉への連想へと繋げられもする。花びらの重なり合いと、死者の絶えないこと、及び、それが誰か特定の人間にのみあてはまるのではないことから、「数多なる」ことと「誰のものでもない」ことが結び付けられるのである。

このような「リルケ用語」の蓄積を紐解いていくことによって、リルケとの関連におけるこの詩のテーマが浮かんでくる。要するに、リルケ特有の語法の理解を共有する限り、このテキストの意味はかなり明らかなのである。それは、生と死が混然一体のものであることや、それらが数限りないこと、進めて言えば、誰にもあてはまることであること等の認識を薔薇に仮託した表現である。

しかし、このような読み方は、あくまでもリルケ特有の語法やリルケの他の作品などとの関連のうちでのみ可能になるものである。本論第 2 節で作品理解と作品外の様々な理解との関係について述べた、「座」の中で為される理解と同質といえる。その一方で、「座の外」での理解もあり得ることは、既にみたとおりである。しかも、それが時にテキストに新たな生産性と可能性を与えることがある。「座の外」での読みは、それまで当然のように結び付けられてきたテキスト外の様々な約束事からテキストを解放しうるからである。そ

こから、新たに多様な解釈が生まれること、加えて、それが読者そのものの投影となることに鑑みて、本論ではこのような読みの生産性そのものを考察の対象としてきた。また、この生産性をより大きくするのは、作品の不確定性である。作品自体に余白が多いほど、読みの多様性が増すことは明らかである。このことは、先に触れた通り、俳諧を含めた連歌の付句が前句に意味づけを加えながら響きあう様からも分かる。

この視点から改めてリルケの墓碑銘に目を向けると、この作品が先にみた「座」の中での読みとは全く違う読みを許容するテキストであることがわかる。例えば、薔薇を植物としての薔薇そのものに返してみよう。テキストにおいて、この薔薇の形態は示されていない為、読者によってまず薔薇のイメージが異なる。何色であるのか、八重咲きなのか一重咲きなのか、もしくは蔓薔薇であるのか。どのような大きさなのか。あるいは、どのような状況に置かれた薔薇なのか。野生のままに他の植物の中に咲いているのか、花壇に並んでいるのか。あるいは庭園でアーチ型にかたどられているかもしれないし、既に花瓶に活けられて室内に置かれているかもしれない。

極端な例を挙げれば、薔薇といって花だけが想起されるとは限らない。その棘や葉も薔薇なのである。植物としての薔薇だけでも、このように多様なイメージを孕んでいるのである。更に、薔薇の香り、薔薇色の頬など、薔薇という言葉ひとつのイメージやコンテクションは無限に広がる。薔薇をモチーフにした芸術作品にまでイメージの可能性を広げれば、その際限の無さがますます明らかになる。

重要であるのは、この際限の無い可能性の中から、読者がどのような薔薇を思い描くかということである。その薔薇のイメージによって、Widerspruch(矛盾)、Lust(欲び)、niemand(誰のものでもない)、Schlaf(眠り)などの抽象的な語はまったく異なる意味を帯びるからである。これらの語は抽象性の高さゆえにRose(薔薇)のイメージに左右されて、その関連の中で多様な意味を持ちうる。

例えば、「薔薇」が野に咲く1本の「薔薇」ならば、しつらえられた庭園ではなく開かれた野にあることから、これが人の手に抛らずに存在することの象徴として働きうる。そうすると、「欲び」はその独立ゆえの自由かもしれない。しかし、自由が併せ持つリスクを思えば、これは「矛盾」を孕んだ「欲び」といえる。そして、この「矛盾」が「純粋な」ものであるということは、この「矛盾」が本源的であり、かつ還元不可能な、不可避のものであることを意味しよう。この自由は、薔薇が枯れて土に返ることで、何者にも犯されない生の在り様として完成する。その死は他の「数多なる臉」、つまり、あらゆる死に埋もれつつ、なおも独立した生の完成形としてあり、その「眠り」は「誰のものでもない」独立したものであることが可能になるのである。

あるいは、浮薄な愛情や虚飾に満ちた美の象徴としての「薔薇」もあり得る。魅惑的な、しかし不誠実な女性の象徴としての「薔薇」は「欲び」そのものであり、善きものでないにも関わらず人を惹きつける「矛盾」した存在である。この「欲び」を所有しなかった人々の死後が安らかである一方で、その安らかな人々の「数多なる臉」よりも「下」の方、地

獄に墮ちた「薔薇」は、「誰のものでもない眠り」にあるという。すなわち、「眠り」は自身にも所有されえず、「薔薇」に安らかな死後の「眠り」は訪れないのである。

このような教訓的な読みと対極的な読みは、しかし、実にオーソドックスな連想に基づくイメージから立ち昇る。「薔薇」を花びらの形状から女性性器の換喩とみてみよう。この際、Lustの語は「悦楽」あるいは「欲望」といったニュアンスを強める。この「薔薇」は、確かにそのような「歓び」をもたらす、あるいは「歓び」そのものたりうる。それは本来、「歓び」の為ではなく、生殖の為の器官である。しかし、あらゆる動物の中で人間だけが、生殖から独立した「歓び」を得た。本来の目的を離れた、このような「薔薇」の存在は、「純粹な矛盾」そのものである。「数多なる臉」の下で「誰のものでもない眠り」は、「歓び」の合間にある「薔薇」の安らぎであろうか。

あるいは、この「薔薇」＝女性性器というイメージを元に先程と同じ「矛盾」や「歓び」の意味づけが行われたとしても、更に異なる展開と帰着の可能性もある。例えば、「誰のものでもない眠り」を眠るのは、未だ生まれず、孕まれもしない、可能性としてだけ存在する胎児と見ることも可能であろう。「薔薇」の同一のイメージから、複数の意味が成立するのである。

異なる「薔薇」のイメージから生成されるテキストの意味は、無論、この4つの例に留まらない。先に挙げた「薔薇」のイメージの無限の可能性が、少なくとも同じ程度、あるいはそれ以上に多様な意味をあらしめる。この墓碑銘の三行詩は、様々な読みを可能にする、見事なまでの不確定性を備えているのである。もちろん、リルケ詩の従来解釈も決して否定されるものではない。しかし、従来解釈というものが、実は幾多の可能性のうちの一部でしかないこともまた、同時に明らかなのである。

それでは、墓碑銘の不確定性は、前章でみた俳諧の不確定性との関連があると言えるだろうか。クーシューが翻訳した俳諧の中に、墓碑銘と同様、花をモチーフにした句がある。

Elles s'épanouissent, —alors	花々が咲く、——そして
On les regarde, —alors les fleurs	人々が見る、——そして花々は
Se flétrissent, —alors... <sup>29</sup>	散る、——そして・・・

(原句：咲くからに見るからに花のちるからに おにつる 鬼貫)

この句について、リルケはフランス系スイスの画家ゾフィー・ジョークに宛てた1925年11月26日付けの書簡の中で、*délicieux et tout ouvert vers l'infini*（「美しく、無限に向かって開かれている」）<sup>30</sup>と評している。作品が「無限に向かって開かれている」とは、それが多様な読みを許容しているということであり、一義的な解釈には留まりえないことを示す。確かに、この鬼貫の句は俳諧の中でも特に説明的要素が少なく、不確定性の高いものである。句のイメージ、意味、内容等を作品の規定する力は極限までそぎ落とされている。句の末尾が *—alors...*（——そして・・・）と括られることによって、句意は句中に収斂することを拒否し、限りない広がりへの可能性を伴って読者の決定にこれを委ねるのである。その様は、まさにリルケの評した通り、「無限に向かって開かれ」たものである。

といえるだろう。

そして、墓碑銘の「開かれ」た在り様こそ、俳諧の影響の最たるものと言える。俳諧における解釈の多様性とテキストの不確定性は、前句を様々に解釈しながら意味づけを行う「付句」に由来することは前章で既に述べた。このような前句の解釈としての付句の多様性を、去来は次のように表現している。

附句は一句に千萬也。故にはいかい變化<sup>きはまり</sup>極<sup>きはまり</sup>なし。<sup>31</sup>

この「變化<sup>きはまり</sup>極<sup>きはまり</sup>なし」なテキストの在り様、「千萬」の読みを誘発するテキストの在り様は、俳諧受容後のリルケの作品に認められるものであり、最晩年のリルケ詩に独自性を与えている不確定性そのものである。墓碑銘とされた薔薇の三行詩は、このようなリルケ詩の不確定性が凝縮・結実したものであり、その読みを限定するような枠は嵌められるべきではない。数限りない、無限の読みを許容し誘発さえする本質を備えていることがこの三行詩の最大の特徴であり、この本質を肯定することこそ、墓碑銘の「千萬」の可能性を備えた豊かな生産性を生かすのに不可欠な前提なのである。

このような読みは、決して作者リルケの意図に反するものではない。俳諧受容後間もない1921年3月12日付の書簡に、読者とテキストの関係に関するリルケの興味深い言説が残されている。

挿画となりますと、私にとってはまったく忌まわしいものです。それは(読者の)想像<sup>イマジネーション</sup>力の自由で活発な遊びに、断固とした限定的な命令を下してしまうからです。読者が芸術的に真に鍛えあげられた作品を受け入れるにあたっては——(ただ単に娯楽的な低級な範疇には挿画のような要素<sup>も</sup>も妥当と認められるでしょうが)——その作品に固有な自由が完全に保たれるということ、このことがその作品の本質的な作用に必要なことと思われます。<sup>32</sup>

「(読者の)想像力の自由で活発な遊び」に「限定的な命令を下す」故に、挿画さえも忌まわしいとするリルケの言葉は、テキスト外のあらゆる要素を排して読者と対峙するに足る作品を創出しようとする真摯な態度を感じさせる。この真摯さをもって創作され、更に「作品に固有な自由が完全に保たれ」たテキストが存在するならば、「作品の本質的な作用」が機能する為には、読者も真摯にこれに向き合い「想像力の自由で活発な遊び」を働かせることが必要なのである。

本論第1章において筆者は、墓碑銘に代表されるリルケ最晩年の一群の作品を難解であると特徴づけ、この難解さは作品から説明的要素が省かれている為に生じた不明確さ・曖昧さに由来するとした。しかし、この不明確さ・曖昧さは、テキストが読者から様々なイメージや認識を引き出し、多様な読みを誘発し、テキストと読者の響き合いに至る為に不可欠な第一義の要素なのである。本論では、墓碑銘及びこれに類するリルケの最晩年の作品群がこのような生産的な不確定性を備えたことをもって、ここに俳諧の影響を指摘したい。

注

- <sup>1</sup> Rilke, Rainer Maria: *Briefe in zwei Banden 1896 bis 1926*. Insel Verlag. 1991.
- <sup>2</sup> Rilke, *Samtliche Werke*. vol.2. Insel Verlag. 2001, p.185.
- <sup>3</sup> Meyer, Herman: *Rilkes Begegnung mit dem Haiku*. In: *EUPHORION*. 74.vol. 2.H. Heidelberg 1980.
- <sup>4</sup> 塚越敏「リルケと俳諧」、慶應義塾大学芸文学会「芸文研究」43号、1982年。塚越敏「リルケと芭蕉俳諧」、常磐大学人間科学部紀要「人間科学」第1巻2号、1984年。塚越敏『リルケとヴァレリー』、青土社、1994年。塚越敏『リルケ美術書簡1902-1925』、みすず書房、1997年。塚越敏『創造の瞬間 リルケとプルースト』、みすず書房、2000年等。
- <sup>5</sup> 柴田依子「リルケと俳句 リルケの晩年の蔵書P.L.クーシュー著『アジアの賢人と詩人』」、俳人協会「俳句文学館紀要」7号、1992年。柴田依子「リルケの俳句世界」、日本比較文学会「比較文学」、1992年。柴田依子「西洋における蕪村発見——P.L.クーシューからR.M.リルケへ——」、「國文學 解釈と教材の研究」第41巻14号、學燈社、1996年12月号等。
- <sup>6</sup> Couchoud, Paul-Louis: *Sage et Poetes d'Asie*. Calmann-Levy. Paris 1916. (金子美都子・柴田依子訳『明治日本の詩と戦争 アジアの賢人と詩人』、みすず書房、1999年)、p.108.
- <sup>7</sup> 尾形侑『芭蕉・蕪村』、岩波書店、2000年、179頁。
- <sup>8</sup> Couchoud, p.115.
- <sup>9</sup> Couchoud, p.62.
- <sup>10</sup> 金谷治訳注『<sup>ちゆうじ</sup>荘子第一冊』、1971年、岩波書店、88頁。現代語訳も同書記載のものに従った。
- <sup>11</sup> 森三樹三郎『「無」の思想 老荘思想の系譜』、講談社、1969年、196頁。
- <sup>12</sup> 尾形侑「座の文学」、『座の文学』、講談社、1997年。但し、初出は「國文學 解釈と教材の研究」、學燈社、昭和48年5月号参照。
- <sup>13</sup> 原句は、貞室の「これはこれとはばかり花の吉野山」。
- <sup>14</sup> Couchoud, p.115.
- <sup>15</sup> 杉浦正一郎ほか校注、日本古典文学大系46『芭蕉文集』、60頁。
- <sup>16</sup> 山本健吉「日本文学と季節感」、『山本健吉全集』第一巻、講談社、1983年。但し、初出は日本古典鑑賞講座第一巻『日本文学入門』、1959年。
- <sup>17</sup> たとえば、秋といえば『新古今集』のいわゆる三夕の歌（見渡せば花も紅葉もなかりけり浦の苫屋の秋の夕暮れ ほか2首）が即座に思い起こされる、とされるような類。
- <sup>18</sup> 「東日記」所収。飯田正一ほか校注『古典俳文学大系3談林俳書集一』、集英社、1971年、586頁。
- <sup>19</sup> 外山滋比古『読者の世界』、角川書店、1969年。
- <sup>20</sup> 山本健吉「俳諧についての十八章」、『山本健吉全集 第八巻』、講談社、1984年。
- <sup>21</sup> 尾形前掲書22 - 23頁。
- <sup>22</sup> 「<sup>むさしぶり</sup>武蔵曲」所収。井本農一・堀信夫校注『古典俳文学大系5 芭蕉集』、集英社、1970年、35頁。
- <sup>23</sup> 外山滋比古『読者の世界』、角川書店、1969年。
- <sup>24</sup> 尾形前掲書、45頁。
- <sup>25</sup> Rilke: *Samtliche Werke*. vol.2. p.638.
- <sup>26</sup> Rilke: *Samtliche Werke*. vol.2. p.245.
- <sup>27</sup> Couchoud, p.87.
- <sup>28</sup> Rilke: *Samtliche Werke*. vol.2. p.745.
- <sup>29</sup> Couchoud, p.113.
- <sup>30</sup> Rilke: *Die Briefe an Frau Gudi Nolke*. Insel. Wiesbaden 1953, S.185.

---

<sup>31</sup> 日本古典文学大系 66 『連歌論集併論集』、「去来抄」、372 頁。

<sup>32</sup> マリア・ヴィクトーリア・アテムス宛。塚越敏編 『リルケ美術書簡 1902-1925』、みすず書房、1997 年、222—223 頁。なお、翻訳も編者の掲載のままに従った。