

『新詩集』の植物的転回

山中 慎太郎

1. はじめに

「植物的転回」という耳慣れない言葉は、近年目覚ましい成果を上げている植物をめぐる諸研究が標榜するスローガン¹であり、特に人文学の領野においては古代ギリシアからカントやヘーゲル、そして20世紀の哲学にあつて、きわめて人間（動物）中心主義的であったその思想的基盤を問い直すものとして、植物の生命に光を当てることで、脱=人間（動物）的な視座を備えた新たな理論の構築に一役買っているところがある。²同様に文芸、文学研究の領野においても、植物が担う役割は計り知れないものがあり、その詳細な研究が期待されるところではあるが、現在のところ、そういった先駆的研究は少数に留まっている。さて、本稿では、そのような潮流に位置付けられうるだろう研究の一端として、ライナー=マリア=リルケ（1875-1926）の中期の詩集『新詩集』³を取り上げ、そこに植物という媒介変数を導入することで、このゆたかな詩集の解釈可能性がどのように広がっていくのかを個々の詩の分析を通して示していくことを企図している。この際、植物という媒介変数の設定が恣意的で突飛なものに感じられるとすれば、それはこの論考が説得力を欠いているという一因があることはさることながら、一方で、わたしたちがいかに植物という存在を無視し、これまで植物を文学研究の領野に登場させることが稀であったかという

¹ エマヌエーレ・コッチャ（エマヌエーレ・コッチャ（嶋崎正樹訳）：植物の生の哲学 混合の形而上学（勁草書房）2019）によれば、そのような研究として以下のものが挙げられるという。Elaine Miller: *The Vegetable Soul. From Philosophy of Nature to Subjectivity in the Feminine*, New York (State University of New York Press) 2002; Michael Marder: *The Philosopher's Plant. An Intellectual Herbarium*, New York (Columbia University Press) 2014.

² 前注で紹介した研究者たちは彼らが動物中心的だとして批判する哲学者、思想家の書いたテキストそのものに登場する植物の形象に注目することで、いわば「脱構築」的な読解を実践しているといえる。一方でそのような傾向が過熱するあまり、人間と植物との相同性を強調しすぎたり、植物を過大評価してしまうことへの批判的な議論も展開されており、そのような議論の中でもとりわけ説得的なものの一つがフロランス・ビュルガによるものであるということも追記しておく。Vgl. フロランス・ビュルガ（田中裕子訳）：そもそも植物とは何か（河出書房新社）2021.

³ 本稿では便宜上、『新詩集 (*Neue Gedichte*)』(1907)と『新詩集別巻 (*Der Neuen Gedichte anderer Teil*)』(1908)とをまとめて『新詩集』として表記する。これは便宜的な書記上の方法であると同時に、両詩集の主題的、構成的、あるいは詩の構造的類似を前提として、それらをまとめて連続的なものとしてとらえているためである。各詩の最後には、前者に採録されている詩には(N)、後者に採録されている詩には(NA)という記号を付しておく。なお、本稿におけるリルケの詩テキストの引用はすべて Rainer Maria Rilke. *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main (Insel Verlag) 1997.より行い、都度巻数をローマ数字にて明記する。

ことを証拠立てるものであろうとも思われる。

また、このような問いも立てられるかもしれない、すなわち、どうしてリルケの詩作品を、わけても『新詩集』を分析の対象とするのかというもっともな疑問である。

ガストン・バシュラール⁴ はリルケの散文のあるパッセージ⁵ を紹介し、そこに描かれているある夢想家——彼は本を手に、樹木に背をもたせかけてあたかも樹木と同一化しているかのように——にリルケ的な樹木についての想像力を読み取っている。1913年にスペインのロンダに滞在した際の神秘体験をもとに書き出したとされるこの散文に描かれている夢想家の植物的神秘体験をリルケ自身のものとして読むならば、「そうして彼は本を読むこともせず、完全に自然の中に没入し、ほとんど無意識の観照に時を過ごした」と描かれる状態に陥った詩人は、テキストではなく植物を媒介として「自然の反対側に (auf die andere Seite der Natur)」⁶ 入り込むことにもなるのだが、このようにして語られる詩人の体験は〈植物の詩集〉としての『新詩集』を書きあげた詩人のそれとして読まれるとき、いっそうゆたかな内実をはらむことになると言えよう。また、このような植物的想像力に親和的な詩人がその想像力をどのようにして詩テキストに凝集させているのかということも検討されてしかるべきであろう。

次に、なぜ『新詩集』か、という問いについては至極明快に以下のように答えられよう。そもそも『新詩集』には、媒介変数としての植物など導入することをあえてせずとも植物が鬱蒼としているのだと。『新詩集』における植物の現れ方には大別して二通りのものがあり、一つには詩の表題にすでにその名が現れ、植物が主要なモチーフとして詠われるというもので、もう一つは植物と関係のない表題を持ってはいるが、詩の中で比喻や詩的形象として植物が印象的に描かれるというものである。前者の詩で代表的なものとしては例えば「オリーブ園 (Der Ölbaum-Garten)」(N)、「水色のアジサイ (Blaue Hortensie)」(N)、「バラの水盤 (Die Rosenschale)」(N)、「バラの内部 (Das Rosen-Innere)」(NA)、「ケシ (Schlaf-Mohn)」(NA)、「ペルシアのヘリオトロップ (Persisches Heliotrop)」(NA)、「ピンクのアジサイ (Rosa Hortensie)」(NA) 等があり、後者の詩としては例えば「初期のアポロ (Früher Apollo)」(N)、「供物 (Opfer)」(N)、「ガゼル (Die Gazelle)」(N)、「見知らぬ園で (In einem fremden Park)」(N)、「オルフォイス、オイリュディケ、ヘルメス (Orpheus. Eurydike. Hermes)」(N)、「庭の狂人たち (Irre im Garten)」(NA)、「栄光のブツダ (Buddha in der Glorie)」(NA)

⁴ Vgl. ガストン・バシュラール (宇佐見英治訳) : 空と夢 (法政大学出版局) 1987, S.312f.

⁵ ここに「体験 (Erlebnis)」と題された当該テキストの冒頭箇所を記しておく。

„Seiner Gewohnheit nach mit einem Buch auf und abgehend, war er darauf gekommen, sich in die etwa schulterhohe Gabelung eines strauchartigen Baumes zu lehnen, und sofort fühlte er sich in dieser Haltung so angenehm unterstützt und so reichlich eingeruht, daß er so, ohne zu lesen, völlig eingelassen in die Natur, in einem beinahe unbewußten Anschau verweilte.“ Rilke Werke VI. Frankfurt am Main (Insel Verlag) 1966, S.1037.

⁶ Ebd. S.1038.

等がある。もちろん植物が詩集のいたるところで繁茂しているということと、植物が各詩の解釈において重要なカギを握っているということとは必ずしも一致するものではないが、それでも、本稿では『新詩集』をあらためて〈植物の詩集〉として読み直すことで、そうであれば不幸にも読み落とされてしまいかねないような、植物によって導かれる詩的たくらみを詳らかにしていくことが企図されている。

2. 植物と比喩、あるいは書くことの植物性

2-1. 〈乗っ取り〉としての比喩

『新詩集』を論じるにあたり、先行研究は様々な理論的枠組み⁷を提供しているのだが、本稿ではその中でも、特別に定式化されたり、目立って頻繁に取り上げられたりするということはないにしても、大いに説得力を持つと思われる「比喩」についての議論を参照しながら論を進めたいと思う。というのも『新詩集』においては、植物が比喩と手を結んで詩の決定的な構成要素となりえているという例に溢れており、このような比喩の多用はすでに『新詩集』以前の詩集においてもあからさまなほどに確認できるからである。では手始めにまずある詩を紹介するところから始めよう。

……歩くことになじみ

墮ちてゆくように、いよいよ重たくなりゆく鳥たちのように

というのも、大地は高い空で起きたすばらしいできごとの

誇らしいあらゆる思い出を

長い爪をつたって吸い出してしまい

その鳥たちを、地べたにべったりと茂る葉へと

変えてしまうのだ——

ほとんど上には伸び広がらず、地を這いまわり

生気に欠けた明るさをたたえ、やわらかに、しっとり

黒い土へ沈みゆき、はかなくなる植物のように——

狂った子供らのように、—— 棺に納められた顔のように——

⁷ もっとも知られたところでは「事物詩 (Dinggedicht)」という分析概念があげられよう。この概念を提示したクルト・オッペルトは存在する事物が客観的に言葉で写し取られた詩として『新詩集』を読むというモットーをこの用語に込めたようだが、今日的にはこの詩集が単に「客観的」な事物性を表しているのではないことは明らかであり、むしろ詩人の主観性が事物を詩的に再構成する方法の独自性が、セザンヌの絵画やロダンの彫刻といったリルケが大いに影響を受けた造形芸術との連関で語られるのが定説である。また現象学やエズラ・パウンド、T.S.エリオットなどといったモダニズムの詩人との連関が引合いに出されることも多い。Vgl. Rilke Handbuch: Leben—Werk—Wirkung, Stuttgart (Metzler) 2013, S.298.

(.....)

高く、すらりと伸びた、盛夏の赤い花々の一輪のように
その花は
地中に根を下ろし
とある死体の耳飾りに光るトルコ石に触れてしまい
野を渡る大好きな風に吹かれながら
救いようもなく、突如として死んでしまうのだが.....

時間は日々そのように過ぎて行った。
あたかも、誰かがどこかで私の偶像を創り出し
針でじわじわと痛めつけるかのごとく。
私にはその一刺し一刺しが感じられたが
まるで、あらゆるものが変容してしまう雨が
私に降りかかっているかのようにであった。

..... Wie Vögel, welche sich gewöhnt ans Gehn
und immer schwerer werden, wie im Fallen:
die Erde saugt aus ihren langen Krallen
die mutige Erinnerung von allen
den großen Dingen, welche hoch geschehn,
und macht sie fast zu Blättern, die sich dicht
am Boden halten,—
wie Gewächse, die,
kaum aufwärts wachsend, in die Erde kriechen,
in schwarzen Schollen unlebendig licht
und weich und feucht versinken und versiechen, —
wie irre Kinder,— wie ein Angesicht
in einem Sarg,—

(.....)

wie eine von den hohen, schlanken, roten
Hochsommerblumen, welche unerlöst
ganz plötzlich stirbt im Lieblingswind der Wiesen,
weil ihre Wurzel unten an Türkisen
im Ohrgehänge einer Toten
stößt.....

Und mancher Tage Stunden waren so.
Als formte wer mein Abbild irgendwo,
um es mit Nadeln langsam zu mißhandeln.
Ich spürte jede Spitze seiner Spiele,
und war, als ob ein Regen auf mich fiele,
in welchem alle Dinge sich verwandeln.
(SW. I S.445ff.)

上記の詩は『形象詩集 (Das Buch der Bilder)』(1906)のなかの一篇「失われた日々の断章 (Fragmente aus verlorenen Tagen)」からの引用である。途中の省略箇所を含めるとこの詩はおよそ二十にも及ぶ数の「ように (wie)」が連なることで紡がれていくことが見て取れるのだが、この半ばオブセッシヴな「ように」の濫用は、やがて、わずかに六行からなる最終連の最初の一文「そのように (so)」に収斂していくという構成になっている。強迫的に繰り返された数多の直喩「ように」のそれぞれを受けているのだろうと思われる「そのように」は、しかしながら、それぞれの「ように」のすべてを受け止めることができず、したがって「ように」に導かれて現れた形象が「そのように」の中に納まりきらないで、そこから溢れ出しているかのような印象さえ湛えていると言えよう。さらに言えば、この詩においては、過剰なまでの直喩「ように」の濫用によって、〈あるものを別のものになぞらえる〉という本来的に比喩表現に求められるはずの機能が停止し、なぞらえられるべき「あるもの」が押しつけられてしまい、比喩形象に過ぎない「別のもの」が我が物顔で主役を張っているということもできるかもしれない。それは換言すれば、比喩表現による対象の〈乗っ取り〉が起こっているということである。この〈乗っ取り〉のために上記の詩では、比喩表現によってなぞらえられるべき「あるもの」としての「時間」は背後に消え去り、ただ「ように」という比喩の一群によって導かれた鮮烈なイメージのみがあとに残されたまま読者はこの詩を読み終えることになるのだ。

本稿ではこれ以上、上記の詩についての解釈を展開することは差し控えたく思うのだが、最後につけ加えて言えば、過剰なまでにたたみこまれた一連の「ように」の比喩による〈乗っ取り〉のために前景化することになるイメージのなかに、いくらか植物が立ち現われる様子は非常に興味深い。もちろんここに現れる植物は一部を除いて、あの持ち前の過剰さ、次々と枝葉を展開し、蔓を這わせ、花卉を形成するといった形成力とは打って変わって、呪われたようにしぼんでいく様子であるのだが。

2-2. イメージを媒介する植物と詩的言語

さて、上述の『形象詩集』の詩テキストに見た比喩の過剰さ、いわゆる〈乗っ取り〉は

『新詩集』においてはどのように展開されるのだろうか。⁸ ここでもある詩を取り上げてつづさに検討していくことにしよう。

魔法にかけられた者よ。選ばれし二つの言葉の重なる響きも
なにかのしるしに应じるかのようにして
おまえの中で去来するあの韻律にどうして及ぶことができようか
おまえの額からは葉が茂り、琴が起き上がる

そしておまえのすべてはすっかり比喻となって
愛の歌の中を歩いていく
その言葉は柔らかに、薔薇の花びらのように
もう読むことをやめた者がおまえを見つめるために

閉じる目に、落ちかかる。そして運ばれてゆく
あたかも一足ごとに跳躍が装填され
ただ撃とうとしないだけだとでもいうかのように、その首筋が

じっと聞き入っている頭をもたげている間は
森の中で水浴する女がふと動きを止めたとき
その振り向いた顔の中にある森の湖のように

Verzauberte: wie kann der Einklang zweier
erwählter Worte je den Reim erreichen,
der in dir kommt und geht, wie auf ein Zeichen.
Aus deiner Stirne steigen Laub und Leier,

und alles Deine geht schon im Vergleich
durch Liebeslieder, deren Worte, weich
wie Rosenblätter, dem, der nicht mehr liest,

⁸ 『形象詩集』の初版は1902年、第2版の出版が1906年である。一方で『新詩集』の出版年については上記脚注の通りであるが、『新詩集』に収録されている詩はその多くが1903年から1907年にかけて書き溜められた詩であり、もっとも早いものでは「豹」が1902年にはもう書きはじめられたとのことである。故に本稿の論点の一つである比喻表現等に注目すれば、両詩集は Rilke 中期の詩集として、微妙な差異をばらみつつもゆるやかに接続しているものと考えられよう。Vgl. Rilke Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart (Metzler) 2013. S.290, S.296f.

sich auf die Augen legen, die er schließt:

um dich zu sehen: hingetragen, als
wäre mit Sprüngen jeder Lauf geladen
und schösse nur nicht ab, solange der Hals

das Haupt ins Horchen hält: wie wenn beim Baden

im Wald die Badende sich unterbricht:

den Waldsee im gewendeten Gesicht.

(SW. I S.506.)

この詩は『新詩集』に収められている「ガゼル」という表題を持つ詩であり、伝記的に言えばパリの植物園での Rilke の実際的な「観察」に基づいて綴られたものだということだが、読者はこの詩から写実的なガゼルを連想させるわずかなイメージを得ることができるにすぎない。⁹ 代わりに読者が読み取ることになるのは「魔法にかけられた者よ。」という呼びかけに端を発する一連の比喩のもつイメージ群である。

たとえば畑公也は上記の詩において「ように (wie)」によって提示される直喩について、「比喩という構文上の関連に縛られることが少なく、その形象はそれ自体独立したものの、自立性をそなえたものとなっている」と語り、これを「自立的な直喩」として定式化している。¹⁰ 本稿では先に、ここで畑が述べている「自立的な直喩」と近似した、自立性が高く、本来的に対象が持っている特徴から逸脱したイメージを呼び起こす詩的言語を比喩による〈乗っ取り〉と表現したのだったが、ここでもこの〈乗っ取り〉を採用したいと思う。というのも「ガゼル」詩において、表題に明示された「ガゼル」は詩の始まりとともにすぐさま「ように」という名の「魔法」にかけられることで、月桂冠と豎琴とを携えたギリシアの詩人のイメージにとって代われ、さらなる変身を遂げていくからである。なかならず

⁹ と言いつつも、もちろん「琴」は羚羊に特徴的な角から得られたイメージであるし、第三連ではガゼルの動作として自然なものと思える「跳躍 (Sprüngen)」のイメージが持ち出されるが、ここでは「ような (wie)」ではなく「あたかも (als)」の比喩が用いられていることに注意されたい。

¹⁰ 畑公也：『新詩集』における比喩表現 [ドイツ文学研究叢書3 Rilke——変容の詩人 (クヴェレ会) 1997 所収] S.113ff.

ちなみにジュディス・ライアンも『新詩集』に特徴的な詩的技法としての「比喩」について言及しており、「～に見える (scheinen)」や「ように (wie)」といった表現を用いつつ、詩の語り手が「ご覧 (Sieh)」や「考えてごらん (Denk)」といった言葉を発することで、読み手が語り手自身の想像力に巻き込まれてしまい、詩のイメージに新たな地平が導入されるという点を強調している。そこでは当然のことながら「事物詩」という言葉で誤ってとらえられかねない「対象の客観的描写」といったものはあり得ない。Vgl. Judith Ryan: Umschlag und Verwandlung, Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R.M.Rilkes Lyrik der Mittleren Periode, München (Winkler Verlag) 1972, S.25ff.

本稿の研究にとって重要なのは、このソネットの最初のオクターヴに現れる二つの植物的形象「葉 (Laub)」と「薔薇の花びら (Rosenblätter)」である。

詩人の頭に載せられる冠を連想させるものとしての「葉」は言葉を紡ぐ者としての詩人と密接に関係しながら、ゲーテ的なメタモルフォーゼを暗示せずに置かないような変態を遂げ、「薔薇の花びら」として「読むことをやめた」詩人の目に降りそそぐ。このとき植物的な変態と並行して起こっているのは、冒頭で詩人としてイメージされていた「ガゼル」が「おまえのすべてはすっかり比喻となって」と言われることで、言葉そのものへ変身しているということである。植物は、〈葉 (Laub) = 葉 (Blatt)〉の関係を展開し、〈葉 = 花びら (Blätter)〉から〈紙片 (Blätter)〉へのイメージの連想を媒介することで、有機的な仕方で、詩人から言葉そのものへという唐突で、ありえないように思われる変身を可能にしている。葉から花びらへと展開する植物の変態が「ように」という直喩を伴い、媒介者として新たな詩的イメージを、それも極めて有機的な仕方で、次から次へと呼び起こし、詩の形象の変身を導くというありかた、本稿ではこのようなモデルをさらに探究していくこととなるだろう。その際「ように」を中心とした比喻に導かれることで、植物と詩、あるいは詩作が結びついていることに注意を払うべきであり、これは単に恣意的なものとして退けられてはならないであろう。またこの詩ではさらに最終連に至って自立性の高い形象（植物の密集しているであろう「森」）が「ように」によって導かれ、ソネットに幕を下ろすという構成になっており、先に見た畑の指摘ではこの最終連の三行に重点が置かれていることを付け加えておかねばならない。

ところで『新詩集』には、以上のような植物と言葉との結びつきを、単に偶然的なものだとして切り捨てることを許さない比喻形象がほかにも存在する。例えば以下に示す「初期のアポロ (Früher Apollo)」。

時として、まだ芽吹いていない枝越しに
すっかり春うららといった朝の日は
覗き見ることがあるように、彼の頭には
あらゆる詩の輝きが、わたしたちをほとんど殺めんばかりに差しこむのを

妨げるようなものは何もない
というのも彼の眼差しにはまだ何ら陰もなく
月桂冠を戴くにはそのこめかみは冷たすぎる
しばらくして、ようやくその眉根から

ゆらりとして高く薔薇の花園が立ち上がるだろうが
花びらが、一枚一枚とこぼれては

そこからかすかに揺れる口元へ漂っていくのであろう

いまだ静かなその口は、使われたためしがなく、きらめいて
ただわずかに微笑みをたたえて何かを飲み下す
あたかも自らの歌が彼自身のなかへそそぎ込まれようかというように

Wie manches Mal durch das noch unbelaubte
Gezweig ein Morgen durchsieht, der schon ganz
im Frühling ist: so ist in seinem Haupte
nichts was verhindern könnte, daß der Glanz

aller Gedichte uns fast tödlich träfe;
denn noch kein Schatten ist in seinem Schaub,
zu kühl für Lorbeer sind noch seine Schläfe
und später erst wird aus den Augenbraun

hochstämmig sich der Rosengarten heben,
aus welchem Blätter, einzeln, ausgelöst
hintreiben werden auf des Mundes Beben,

der jetzt noch still ist, niegebraucht und blinkend
und nur mit seinem Lächeln etwas trinkend
als würde ihm sein Singen eingeflüßt.

(SW. I S.481.)

「ガゼル」の詩とは異なり、まだ若いアポロは「月桂冠を戴くにはそのこめかみは冷たすぎる」と語られるように、詩人たるには時を待たねばならないのだが、第二連から第三連にかけて、成長を遂げた詩人アポロの有り様が推量によって語られる。「眉根 (Augenbraun)」から立ち上がる「薔薇の花園 (Rosengarten)」¹¹ というシュールレアリスムのイメージが現れ、その「花びら (Blätter)」は恐らくは詩を口ずさんでいるがゆえに「かすかに揺れ」て

¹¹ リルケにとって薔薇は格別の植物であり、詩的形象である。それは『新詩集』においても「薔薇の水盤」や「薔薇の内部」といった詩が収められていること、一連のフランス語で書かれた薔薇の詩群 (*les roses* 1924)、彼の墓碑に刻まれているという名高い薔薇の三行詩などからも明らかである。リルケにおける薔薇のイメージの具体的研究についてはそれだけで大きな仕事を要するものであろうから、残念ながらここでは割愛する。

いる詩人の口もとへと「漂って」いく。「ガゼル」の詩では、「言葉」＝「花びら」は「比喩」となったガゼルが「愛の歌」を通り抜けていくことで詩人の閉じた目へと降りかかるのだったが、この詩では詩人自らの頭部から「花びら」が口もとへ漂っていくのであり、「花びら」が口もとに触れる瞬間、まさにその詩人の口において詩作と植物が出遭い、密接な関係を持ち始めるのだと言えるだろう。

この「アポロ」の詩では植物のイメージは隠喩によって展開され、したがってそれらのイメージは「ガゼル」の詩に見られた「ように」の直喩ほどには自立性を持つにいたらず、ここでなぞらえられるべき対象としてあるアポロはギリギリのところでは比喩による〈乗っ取り〉に耐えているため、なにかしらの変身を遂げるようなことにはならないが、それでも、『新詩集』の幕開けを告げるこの詩が自立性の高い植物の隠喩を持ち出し、それ故に詩作と植物を関係づけるに至っているという事実には大きな注意を払っておく必要があるだろう。¹²

2-3. 比喩によって書くことと関係する植物

さて、「アポロ」と「ガゼル」が「薔薇の花びら」という比喩形象を通じて関係しているのと同様に、両詩は〈花びら (Blätter) = 紙片 (Blätter)〉¹³ という関係性からまたある別の詩とも緊密に関係する。

これらの葉叢は絵の具のとかれた桶の底の
最後に残った緑のように、乾き、鈍く、ざらざらしている
自身の青をもっていないので、ただ遠くの青を映しているだけの
そんな花房の後ろに控えている

鏡うつしの青も涙にかすんでぼんやりとして
まるでふたたび失われてしまうかのよう
そして古い水色の便箋のように
黄や紫や灰色のしみが浮かぶ

¹² 「初期のアポロ」は『新詩集』（1907）の第一番目に置かれており、文字通り幕開けの詩だと言える。ちなみに有名な「古代のアポロのトルソー」は『新詩集別巻』（1908）の第一番目の詩であり、この両詩の対応関係からも二つの詩集の関係の密接さがうかがえる。

¹³ アンソニー・フェランは「Blätter」の多義性、それが〈葉〉や〈花卉〉、書物の〈紙片〉であることを指摘しており、「アポロ」における「花びら」が詩そのものであるとも論じている。さらに「水色のアジサイ」においても本稿同様に「Blätter」から「便箋」へと向かう意味的連関について言及している。フェランの議論には Rilke の詩を植物的に読み直すための契機が散りばめられている。（しかしながら、彼はそれ以上〈植物〉というモチーフを発展させることはないのだが。）

Vgl. Anthony Phelan: Rilke: Neue Gedichte. Critical Guides to German Texts, London (Grant & Culter Ltd.) 1992, S.40.

So wie das letzte Grün in Farbentiegeln
sind diese Blätter, trocken, stumpf, und rauh,
hinter den Blütendolden, die ein Blau
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.

Sie spiegeln es verweint und ungenau,
als wollten sie es wiederum verlieren,
und wie in alten blauen Briefpapieren
ist Gelb in ihnen, Violett und Grau;
(SW. I S.519.)

ここではソネット「水色のアジサイ」の冒頭の八行の引用を紹介することにしよう。このソネットは『新詩集』を代表する詩の一つとしてしばしば引き合いに出され、論じられる。たとえばジュディス・ライアンは対象の実際の性質と観察者（詩の語り手）の知覚との間のズレが詩の推進力となるという『新詩集』に特徴的な構造をこの詩に見出しており、アジサイの青が「涙にかすんで」いるという描写と、ここには紹介していない第三連目の「洗いざらしのもの (Verwaschnes)」という言葉を導入するメタファーの有機的連関を強調するのだが、¹⁴ 本稿の研究の関心から言えば、当然のことながらより強調されるべきは七行目に突如として現れる直喩、「古い水色の便箋のように」である。

第一連目で持ち出された花の青は「自身の青」ではなく、あくまでも遠くの空の青色が「鏡うつし」になったものであると語られるが、「便箋」の直喩が持ち出されるのはまさにこの「鏡」の機能であると言えるだろう。¹⁵ 「鏡」としての「花房」は空の色を映すだけでなく、自らの奥に茂る「葉叢」をも映し出して、〈花卉 (Blätter) = 葉 (Blätter)〉の関係を媒介し、そこから〈紙片 (Blätter) = 便箋 (Briefpapieren)〉へは何の障壁もなく移行してゆくことになる。ここで手紙と関係することで書くこととも関係するようになった植物は、先ほどからしつこく論じてきたように、詩を書き綴る詩人そのものとも関係し、結びつくことで、『新詩集』の中のいくらかの詩の詩的構造を決定づける詩論的／詩作的な側面を持つ詩的象徴へと高められてゆく。詩のテキストに植物、とりわけ〈葉 (= 花卉) (Blätter)〉

¹⁴ Vgl. Judith Ryan. 1972, S.28.

ここでのライアンの議論の要点は「子供の前掛けのような洗いざらしのもの (Verwaschnes wie an einer Kinderschürze)」という言葉が色あせた花を時間と関連させ、詩のテキストに過去の時間を導入しているということである。

¹⁵ このアイディアはライアンの議論を踏まえている。彼女は「ガゼル」の詩を例にとって比喩表現とそれによってなぞらえられる対象との関係を「鏡うつし」としてとらえている。「ガゼル」の詩においてはガゼルと詩作は「鏡うつし」となって互いを参照しあうのである。Vgl. ebd. S.52ff.

を比喩的に導入することで、植物は様々な異質の詩的形象を媒介しつつ、同時に自らもそのような詩的形象と戯れることで書くことそのものへ向かい、植物について/そのものを書くこと、という問題へときわめて自己言及的なしかたで誘われてゆくのである。

しかしながら『新詩集』にはこのような、(あくまで枝葉中心に描かれた)植物と書くことをめぐる問いを生み出すような関係のほかに、さらに植物が重要な役割を果たしている詩がおさめられている。それは例えば、先程から論じてきたことで明らかとなったように、〈葉(=花卉)(Blätter)〉という形象や、そのような形象に媒介されることで詩のテキストに姿を見せていた様々な形象のように、独立性の高い比喩として現れ、植物的な過程を経ることでそれぞれの詩の中で他の形象と有機的な関係を結ぶというはたらきをするだけでなく、詩的形象にさらなる「変容」を用意することになる、そんな植物なのだ。そしてそのような詩的「変容」が可能になるのはまさに、今見てきたような、比喩によって導かれた植物と詩作とが取り結ぶ関係に拠っているのだということを具体的な分析に先んじて強調しておきたい。それでは次章でその実際のようなことを確かめていくこととしよう。

3. 比喩と結託し、媒介者として「変容」を準備する植物

先ほど引用したジュディス・ライアンは『新詩集』の多くの詩において、詩行が読み進められていくに従って詩が「変容(Verwandlung)」を経験することを指摘しており、同時にライアンはそのような「変容」を引き起こす詩の構造的要因としてソネット形式を挙げている。¹⁶これはソネットという形式が本来的に持ち合わせている特性を念頭に置いたものであり、説得的な議論であるといえるが、本稿ではそのような詩形式の問題をあえて等閑に付し、あくまで植物と「変容」という連関にしばって考察したい。

加えて、まず確認しておきたいのは、ここで言うところの詩的「変容」はこれまで論じてきたような〈乗っ取り〉としての直喩によって導かれる変容とは必ずしも同じものとは言えないということである。「ガゼル」や「アポロ」の「薔薇の花びら」や、「水色のアジサイ」の「便箋」のような比喩はそれ自体、詩に詠われる形象の変容の結果であると言われることもあるだろうが、しかしこれらの比喩はあくまで詩人によって戦略的に用意され、詩の形象がそなえている一般的なイメージをずらすべく、その対象を〈乗っ取り〉、詩行に新たなイメージの地平を導き入れる契機として機能しているのであって、なんらかのプロセスの結果ではない。ここで論じられるべき「変容」とは、そのような契機としての比喩

¹⁶ Vgl. ebd. S.55ff. なお、別の箇所ではライアンはそれ以前のリルケの詩集と比較して、とりわけ『新詩集』においては「直喩(Vergleich)」によって「変容(Verwandlung)」がもたらされるのだと考察しているが、たとえば「オレンジリーの階段(Die Treppe der Orangerie)」では対象としての「階段」と比喩形象としての「王」は一つの「変容」過程を通じて両者ともに独立した形象でありえなくなるという「二重の変容(doppelte Verwandlung)」を被っているとしている。前掲書 S.38ff.参照。

(主に直喩「ように (wie)」による) に留まらず、それによって詩的形象がさらなるメタモルフォーゼを遂げ、その過程が植物によって媒介される、そのような現象なのである。

それではふたたび具体的な詩の分析に移ろう。ここで取り上げられるべき詩は「オルフォイス、オイリュディケ、ヘルメス (Orpheus. Eurydike. Hermes)」である。言うまでもなくこの詩はオルフォイス神話に題をとったものであり、オルフォイスが冥界から妻オイリュディケを連れて帰る場面を詩のテキストとして再構成している。冒頭の詩行は鉱山のイメージと合わせて植物のモチーフを導入している。

それは魂の奇怪な鉱山であった。
静寂をたたえた銀の鉱石のように彼らは
鉱脈となってその暗がりを歩いていった。根のあいだから
血が噴出し、この人間たちのもとへ流れて行き、
暗がりのもとでそれは斑岩のように重々しく見えた。
そのほかに、何も赤いものはなかった。

Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
Wie stille Silbererze gingen sie
als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln
entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
und schwer wie Porphyry sah es aus im Dunkel.
Sonst war nichts Rotes.
(SW. I S.542.)

「銀の鉱石のように」という直喩を受けて鉱物と結びつくことになったオルフォイス一行は「歩いて」いかねばならないがために、鉱物のままではいられない。したがって〈鉱脈 (Adern) = 葉脈 (Adern)〉という仄めかしを頼りに、鉱物よりはいくらか運動性のある「根」が現れ、そこから噴出する「血」が一行のもとへと流れ寄って行くことになる。あえて立ち入った解釈をすれば、「血 (Blut)」は「根」から流れて行くことによって〈花 (Blüte)〉として現れる可能性を秘めており、「人間たち」であるオルフォイス一行に植物的なイメージが接近するための素地を用意していると言えるかもしれない。

さらに詩行が展開され、先頭に行くオルフォイスについて、以下のように謳われる。

彼の歩みはよく噛みもせずに、大きく口を開けて
道に食らいつく。彼の手はずっしり重く、
ぎゅっとこぶしを握って袖の襷から垂れていた。

もはやあの軽やかな豎琴など気にならなかったのだ
オリーブの木の枝に絡みつく 薔薇の蔦のように
左手に根を下ろしたあの豎琴のことは。

Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg
In großen Bissen; seine Hände hingen
schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten
und wußten nicht mehr von der leichten Leier,
die in die Linke eingewachsen war
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums.
(SW. I S.543.)

ここで興味深いのは、「ガゼル」の詩を彷彿とさせるような「豎琴」と植物の関係、さらに言えば詩人と植物との関係が前景に浮かび上がってくるという点なのだが、「ように」の比喩によって植物に〈乗っ取ら〉れつつある「豎琴」は植物そのものとなってオルフォイスに接近しようとしているにも関わらず、当のオルフォイス自身にはその植物の接近は「気にならない」のであって、〈植物＝豎琴〉という関係には一向に注意が払われない。オルフォイスが自身へと向かってくる植物の接近を無視しようとしているということ、このことが実はこの詩で描かれるオルフォイス神話の悲劇的結末の端緒になっているとも言えるのだが、結論を急ぐ前にもうしばらく詩行の歩みを追わねばならないだろう。

オルフォイスについての描写がいくらか続き、その次を歩く伝令の神ヘルメスについて少しばかり描かれたあとで、詩行はこれまで以上に多くの言葉を費やしてオイリュディケについての描写を試みる。

彼女は自身の内にあつた。身ごもった女のように。
しかも、前を行く男のことなど考えもせず
生の世界へと登って行くこの道のこと知らない。
彼女は自身の内にあつた。さらに、自分が死んでいるということが
彼女を充実したものであるかのように満たしたのだ。
甘さと暗さでいっぱいの実の果実のように
彼女は自らの大きな死で満たされ、
その死が見知らぬものであったがために、彼女は何も分からなかった。

Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung,
und dachte nicht des Mannes, der voranging,

und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem großen Tode,
der also neu war, daß sie nichts begriff.
(SW. I S.544.)

「豎琴」を通じて自身に接近する植物にも注意を払わず、ただ自身の後ろを歩く妻のことを想うオルフォイスに対し、妻オイリュディケは対照的に、自身の「死」によって満たされ、自らの内に閉じこもるといった自閉的状态にあるように描かれるが、この自閉性と「身ごもった」という比喩に導かれて彼女は「果実のように」という植物的な比喩と結びつき、植物と関係するようになる。詩の冒頭で、生の世界へと歩みを進める一行に向かって密かに忍び寄る様子が描かれていた「Blut (血→花 (Blüte))」を思い出させるかのようにその直後の詩行において、彼女の「性 (Geschlecht)」が「日暮れのころの若い花のように閉じていた (war zu wie eine junge Blume gegen Abend)」と語られることで、今度は「花 (Blume)」を通じて、彼女と植物との結びつきが一層明白なものとなる。

上述したように、詩の冒頭でオルフォイスが自身に接近しつつある植物に注意を払わなかったということが、それとは反対に、ひたすら自閉的に「死」と向き合う中で立て続けに遭遇することになる植物によいよ接近し、植物的に変態をとげていくオイリュディケのようすとの間で明らかな差異を生むにいたり、したがってこの詩では、植物とどのように関係するかということが、オルフォイスとオイリュディケの両者がそれぞれ〈生〉と〈死〉という対照的な世界を志向するようになるということに結びついているとすることができるのである。

このような植物を媒介としたすれ違いは、この悲劇のクライマックスの場面において、ある変容をともなって展開されることとなる。

彼女はすでに根であった。

そうして突然急に、
伝令神が彼女を引き留め、いたましい叫びをあげて
振り向いてしまいましたね、と言ったとき¹⁷

¹⁷ フェランはこのオルフォイスの「振り返り」について興味深い指摘を行っている。つまり、この「振り返り」が『新詩集』の特徴的な詩的構造としての詩の末尾にて生じる「転回 (final twist)」として読めるという指摘である。ライアンも『新詩集』の特徴的な詩的構造として「転回 (Umschlag)」

彼女は解せないままに、「誰が？」と小さくつぶやいたのであった。

Sie war schon Wurzel.

Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet—,
begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*
(SW. I S.545.)

「彼女はすでに根であった。」このあまりに唐突で、突飛な一文にいささか突き放されるような感覚を覚えるのは無理のないことであろうが、しかしながらその感覚はこの詩の形象のそれぞれに細心の注意を払うことを怠っていることの証左でもある。というのもここまで「ように」の比喻によって導入される植物のモチーフを追いかけてきたわたしたちとしては、「果実」のようであり、「若い花」のようであるとされたオイリュディケが最後になって突然「彼女はすでに根であった。」と告げられることは、むしろ彼女が順当に植物的な「変容」を遂げたということを教えられるに過ぎないからである。この際、冒頭で提示した『形象詩集』の中の詩「失われた日々の断章」を思い出してみることは有益であろう。上述したとおり、数多の強迫的に綴られた「ように (wie)」によって展開される詩行の果てに現れる「そのように (so)」が「ように」のすべてを受け止めることができないように思われ、「ように」を通じてある対象をなぞらえるべく導入された詩的形象が比喻としての機能を停止させられ、自立的なものとなっていたこの詩において、「まるで、あらゆるものが変容してしまう雨が／私に降りかかっているかのようなであった。」と語られていたことは示唆的ではないだろうか。すでに『形象詩集』のこの詩においても「ように」という直喩に導かれることで、その果てには「変容」がありうるものが、いくらか極端な形ではあれ、示されていたのである。また、重ね重ね強調すれば、そこにもやはり「ように」によって多くの植物が姿を現していたのだった。

ところで、もしこのオイリュディケの「変容」が「順当」であると断言するのに少々憚られるところがあるとすれば、それはこの「変容」が「果実」から「花」、そして「根」へとというふうに展開され、ふつう植物のメタモルフォーゼがたどる経過と逆転して現れているという点であろう。もちろん自然界には実際、果実の先端から花や枝葉が生長し、展開す

を論じていたが、先に述べたようにこれはソネットの形式とかかわっていたのだった。フェランの論じる「振り返り」＝「転回」は、ソネット形式がもたらすはずの『新詩集』に特徴的な「転回」が、ここではオルフォイス（＝詩人）の「振り返り」において象徴的に示されているということを描しているのだとも読める。Vgl. A.Phelan 1992, S.60.

るという奇形の例はままたまあることであり、¹⁸ リルケがそのような場合を想定していることも考えられるのだが、ここでは死者の国の独特な時間観念や磁場がこのようないびつなメタモルフォーゼを可能にし、最終的に彼女を植物化させるにいたったのだと、ひとまず考えておいてよいのではないだろうか。植物にとっての「根」とは新たな生長を引き起こす起点、言うなれば生の源であり、同時に（一年草であれば）順当に変態を遂げ、果実を実らせた植物が枯れはて、やがて帰って行くところとしての終点、言うなれば死の在処でもある。生の世界へ向かいながらも死んであること、このことが果実から花を通じて根へ向かうという逆方向のメタモルフォーゼと関係していると考えられるのである。したがって植物という媒介変数を設定することで、一連の植物的契機が準備した「変容」の結果として考えることが可能となるこの植物化、「根」になること、は植物化したオイリュディケと植物の接近を意に介さないオルフォイスとの間に決定的な差異を生み出し、ついにはオイリュディケに忘却を促すのだ。

以上に見てきた分析は決定的に重要な事例の一つであると言えるだろうが、『新詩集』に珍しいほとんど散文詩と言ってよい長詩であるこの詩一つをとらえて、詩集全体の重要な要素としての植物による「変容」を論じるだけでは不十分であるという点も否めない。この消化不良は二つの「ブッダ」の詩と、『新詩集』の殿を担う詩「栄光のブッダ」との間に展開される植物の様子を観察することで解消されうるだろうが、それは非常に大きな問題を孕んだ試みであり、別に長い議論を要するであろうから、残念ながらここでは割愛したい。一つだけ補足的に言えば、オルフォイス神話にしる、ブッダにしる、彼岸的なものと植物とが関係し、そのことによって「変容」がもたらされるという観点は興味深く、果実や花といった植物の器官に生死の問題を見つめ、果てしないマイクロコスモスを想定していたリルケの思想についてはより一層の議論が期待されるところである。

4. 最後に

本稿は「ように」という比喩と植物的イメージ、とりわけ植物の器官に焦点を当て、詩作と植物が関係し、植物が媒介となって詩の対象が変容する過程を分析してきたわけだが、「植物的転回」のためにやり残していることがあるとすれば、それは『新詩集』の植物相、植生に注意を向け、『新詩集』の植物誌とでもいったものを書きだすことであろうと思われる。本稿が議論できた具体的な植物種としてはわずかにアジサイとバラがあるのみなのだ

¹⁸ たとえばゲーテは『植物のメタモルフォーゼ』（1790）第15章「貫性のバラ（Durchgewachsene Rose）」において、一度萼や花弁を形成し、次には花柱の出現が期待されるというような花の中心部からまた柄が伸び出し、葯の名残さえ持ち合わせた茎葉が成長して果てはその先に蕾をつけるというような奇形（貫性）について、報告し、枝葉と花の器官としての隣接性を強調している。Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Werke. Hrsg. von Christian Wegner. Hamburg 1955, 13. Band S.94.f.

が、詩集にはその他冒頭で示したケシやヘリオトロップ（キダチルリソウ）、オリーブ、さらにはリンゴやアーモンドなどなど豊かな植物相が観察されるのだし、注で示した通り、彼のお気に入りであったバラについてもより詳細な検討が必要である。

また本稿で少し言及したゲーテの植物学との関係も、リルケの〈ゲーテ嫌い〉を乗り越えるための重要な視点として考察されねばならない。というのも〈ゲーテ嫌い〉で知られたリルケが晩年のゲーテの詩を読んで、その詩想におおいに共感するところがあったと伝えられており、¹⁹ その詩想の根底にあるのがゲーテの自然科学研究、わけても植物学であるということが想定されるからだ。それに、「ガゼル」詩に見られた「葉」から「花」へという変態を先んじて詩作において取り上げていたドイツ語詩人はゲーテをおいて他に誰があるというのだろうか。²⁰ リルケの詩に見られる植物が媒介する「変容」はこうしてみれば、ゲーテの説いた植物の「変態」の詩的实践であることが予感される。このような〈植物の詩学〉の系譜をたどることは筆者の今後の重大な課題とするところである。

¹⁹ Vgl. 星野慎一・小磯仁：リルケ 人と思想（清水書院）2016, S.138.

²⁰ 詩「植物のメタモルフォーゼ（Die Metamorphose der Pflanzen）」（1798）

Vegetative Wende in *Neue Gedichte*

Shintaro YAMANAKA

In Rilkes *Neuen Gedichten* kann man überall Pflanzen sich entwickeln sehen – eine Tatsache, die die Forschung noch wenig verfolgt hat und eine vegetative Perspektive verlangt. Es überrascht nicht, dass Rilke so viele Pflanzen in seinen Gedichten auftreten lässt, wenn man sich an seinen kurzen Essay *Erlebnis* erinnert, in dem er seinen geheimnisvollen, durch einen Baum führenden Besuch *der anderen Seite der Natur* erzählt. Mein Aufsatz zielt also darauf, die wichtige Rolle der Pflanzen im genannten Gedichtband aufzuklären.

Für einen vegetativen Gedichttyp kann man zum Beispiel *Die Gazelle* anführen, wo der Pflanzen-Vergleich den Gegenstand Gazelle zunächst auf naheliegende Weise vertritt, im Weiteren aber *verdrängt*. Weil sie *schon im Vergleich geht*, transformiert sich die Gazelle in die Rosenblätter. Die Zweideutigkeit der Blätter, die den Schreib- und Leseprozess in Erinnerung bringt, führt einen poetologischen Zusammenhang in das Gedicht ein. Dieser vegetativ-poetologische Konnex wird noch deutlich stärker in den darauf folgenden Gedichten wie *Friher Apollo* (...aus welchem Blätter; einzeln, ausgelöst /hintreiben werden auf des Mundes Beben,...) und *Blaue Hortensie* (Sie [die Blätter] ... wie in alten blauen Briefpapieren...).

An einigen Texten der *Neuen Gedichte* lässt sich auch bemerken, dass die Pflanzen-Vergleiche zuletzt zum Thema einer vegetativen Verwandlung hinführen sollen. Ein charakteristisches Beispiel hierfür bietet *Orpheus. Eurydike. Hermes*. Indem Eurydike mit vegetativen Wie-Vergleichen beschrieben wird, tritt sie tiefer in die Pflanzenwelt hinein (*Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel / wie eine junge Blume gegen Abend*), während Orpheus nicht Acht darauf gibt (*wußten nicht mehr von der leichten Leier; / die in die Linke eingewachsen war / wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums*). In der nächsten Strophe begegnet man aber plötzlich der schrecklichen Folge: *Sie [Eurydike] war schon Wurzel*.

Dass sie vom vegetativen Vergleich geradezu verdrängt wird und sich deshalb in die Pflanze verwandelt, ist ohne die vegetative Perspektive des gesamten Gedichtbandes nicht zu begreifen. Wir müssen zu dem Schluss kommen, dass der geheimnisvolle Satz nur eine Konsequenz der vegetativen Metamorphose der Eurydike ist. Es ist die Differenz in der vegetativen Neigung, die das liebende Paar für immer auseinandergehen lässt.

Man könnte sagen, dass die *Neuen Gedichte* anhand der Pflanzen vegetativ-poetologisch interpretiert werden können, wofür die Rilke-Forschung eine vegetative Wende nehmen sollte.

