

Title	犬 : Bild-Welt und Ding-Welt
Sub Title	The Dog
Author	塚越, 敏(Tsukakoshi, Satoshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1961
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.12, (1961. 7) ,p.1- 18
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00120001-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

犬

— Bild-Welt und Ding-Welt —

塚 越 敏

一

「ゴッホの自画像は貧しさに窮し、苦しみ悩んでいるようにみえる。ほとんど絶望的だが、しかし破局的ではない。ちょうど一匹の犬が悩んでいるかのようだ。彼は自分の顔を差しだしている……」^{註1} 芸術家の苦悩が破局的な絶望でないことは、作品完成の瞬間において救いのあるところからして理解されるが、その苦悩が犬の苦悩であるというのはなぜであろうか？ いや、それよりもまずなぜに芸術家が犬に譬えられているのであろうか？

これまでのリルケは寒村ウォルプスウェーデに住む五人の画家についての評論『ウォルプスウェーデ』（一九〇三年）や『ロダン』（第一部、一九〇三年。第二部、一九〇七年）を著して、そのなかで、あるいはイタリア滞在中のフローレンス日記（一八九八年）や手紙のなかで、芸術や芸術家の問題に取組んでいた。とくに一九〇七年、リルケはセザンヌの作品に圧倒されていた。一九〇七年秋のセザンヌ回顧展にはほとんど日参して、セザンヌ論さえ著そうとした意図を表明している。このセザンヌ論は一冊の書物にはならなかつ

だが、リルケは妻への一連の手紙のなかでセザンヌ論を展開した。ここでもまたリルケは美術史家のように芸術の問題を体系づけたり、または作品を歴史的観点に立って論じたりはしなかった。^{註2}リルケはあくまでも詩人であった。それゆえ当然のことながら、リルケは芸術の問題と同時に「生」の問題に没頭していた。そのころリルケは生きることの困難さを描いた『マルテの手記』を執筆していた。この芸術と生という二つの問題——それは芸術家自身の問題であるが——この二つの問題が、ここではこの一匹の悩める犬に表現されているのではなからうか？

註1 一九〇七年十月三日、パリ、クララ宛

註2 一九〇五年のサロン・ドートンヌでは、マチスを中心にしたヴラマンク、デュファイなど野獣派 (Fauvisme) が芸術革命を起し、一九〇七年のサロン・ドートンヌで成功した、しかしその年の末にははやくも立体派 (Cubisme) にその成功の席をゆずった。(ドイツではその頃キルヒナーを中心にした後の表現主義の先駆的集団「橋」(Die Brücke) が擡頭し、またシェーンベルクは調性から無調の世界へと、やがて弟子ベルク、ウェーベルンとともに十二音音楽の確立へと向っていた) リルケは野獣派や立体派の絵画にも接したが、いつも拒否的な態度をとった。一九〇六年のサロン・デ・ザンデパンダンにたいし、リルケは「意味のない遊戯」としてこれを拒否した。リルケはこれを美術史上の必然的結果として許容しなかった。むしろ後退として黙殺した。なぜなら、リルケはセザンヌによって排除された主観化の傾向をふたたび彼らの作品に認めたからであり、主観化によっては世界はその真実において捉えられぬことを詩人的信条としていたからである。

その頃の妻に与えた一連の手紙の一節にもまた一匹の犬が現われている——「……(人人の) 溺れてもう見る力もない弱い視力とちがって、瞬もせぬ眼を持続的に即物的に、眼覚ましておく動物的な注視がそれにかわっていた。セザンヌの熟視のこの即物性がいかに偉大で、買収しえぬものであったかは、自分の表情をすこしも説明したり、優越的にもを凝視したりすることもなく、まったく謙虚な客観性をもって自分自身をくりかえし描いたという事情によって殆ど涙ぐましまいまでに確証されるのだ。鏡に映った自分をみて、ここにも一匹の犬がいる、と考える一匹の犬の即物的に関与する関心と信仰とをもつてくりかえし描いたのだ」^{註1}これはセザンヌの自画像について云われた言葉である。ここでも一匹の犬が芸術家とおなじ境位におかれている。リルケの犬が芸術家の譬であることにはもはや疑いはない。しかし、なぜに犬が？ この手紙では、動物的注視、熟視の即物性、即物的関与が問題となっている、この点が芸術家にも犬にも共通の問題であるらしい。

ここに引用した手紙に関連した部分をリルケのその頃の作品『鎮魂歌』^{註2}にみるならば——「おまえ(芸術家)の熟視は／それ(作品)をまえにして偉大であった／それは私ですとは云わず、これはあるのです、と云った」これは鏡に映った犬がそこに私(主観)をみず自己の存在だけを認めている(手紙のなかの)犬の即物的関与とおなじである。ここにわれわれは、一切の主観を排除し、純粹客観的把握の熟視の強調を読みとることができる。では動物的、即物的把握とは、それが芸術家の場合には純粹客観的把握を意味するのであろうか? 「ついにおまえの熟視はかくも好奇心をうしない／所有の欲もなく、おまえ自らをも欲せぬほどに／かくも真に貧困であった——聖なることだ」(『鎮魂歌』)好奇心とか所有欲とか、それはわれわれの通常の世界における係りあいである。この係りあいには当然のこととして主観的な意味が含まれているから、これを徹底的に否定する真の貧困が要求されることになる。リルケの貧困とは、地上の人間的一切の係わりを否定することである、しかし否定したままではない、それによって新たに純粹な係わりを回復することなのである。すなわち、純粹肯定のための否定である。では、こうしてこそはじめて客観的把握が可能となるのか? また、こうした客観的把握の熟視によってはじめて対象(世界)は本来的に把握されるのか? 『マルテの手記』のなかで「見ることを学ぶ」と云われているのは、こうした客観的把握の熟視を指しているのか?

註1 一九〇七年十月二十三日、パリ、クララ宛

註2 『鎮魂歌』(Requiem) 一九〇八年、リルケは二つの『鎮魂歌』を作った。これはヴォルフスウエーデの女流画家 Paula Modersohn = Becker (1876—1907)の死を機として作られたもので、生と死、愛、芸術家、変身がそのテーマとなっている美しい鎮魂歌である。

ここでは犬が問題となっているのであるから、われわれは動物の把握の仕方を(『鎮魂歌』のなかで)みてみよう——「私は……わずかな存在(Dasein)を／私をとらえ、そっと判断もくみださず／ゆっくりと放しつづける動物たちの眼のなかにもってみたい」なんの判断もくみださずに対象をとらえては放す把握の仕方——この判断が主観的であれ、客観的であれ、判断そのものをくみださずにとらえるという把握の仕方——これは動物に固有の事柄であって、意識的人間のなす把握の仕方ではない。しかしここでまた同時に問題となるのは「わずかな存在(Dasein)」^{註1}である。これは一瞬の存在(イザン)を動物の眼のなかに獲得したいという願いであるが、これを逆にいえば、動物の眼をもって一瞬の存在(イザン)を獲得せんとする芸術家の願いでもあろう。ここからして、存在は人間の主観的、客観的意識によって

得されず、主観的でも客観的でもない動物の眼によつてのみ——すなわち即物的に獲得されることになる。従つてマルテの「見る」とは存在(Dasein)との関係において、即物的に見ることであった。それでは芸術家の熟視もこのように即物的であるのだろうか(あるいはそうあるべきなのだろうか)?

註1 存在(Dasein)の Dasein に存在(Sein)と云ふ訳語を当てることは不適当である。「リルケは存在(Sein)を「可能な限り完全な内面的深度の経験」(“die Erfahrung der möglichst vollzähligsten innersten Intensität”—23. 3. 1922, an Bolländer)と規定している]しかこの Dasein を次のことを点からみるならば、存在と訳しても「厳密にはないが——差支えあるまい。『存在と時間』のハイデガーは Dasein (現存在) を存在(Sein)への通路としての人間に当てていたが、その「現」にはすでに「開示性」(Erschlossenheit)の意味が含まれていて、後の Existenz (脱我的実存)——存在の明るみのうちに立つこと)への展開を Dasein のうちに予定せしめておいた。

リルケの場合、Dasein は Hiersen の対置的なものとして考えられはじめ、この対置的な意味で後年まで用いられているが、Hiersen が積極的に肯定された後に、Dasein は das Offene (開かれた世界)の性格を帯びてくる。晩年の作品『オルフォイスへのソネット』では、開かれたところがこの Da におろして示されている——冒頭のソネット “Da stieg ein Baum” ここで重要なことは——Dasein と Hiersen の肯定なくしては肯定をれない、ということである。

Hiersen とは——ここ存在、現実であり、Dasein はそこ存在、非現実(新しい現実)である。後にリルケは Dasein を (Heiz) Innen (Raum) [また世界がそこ内部に現前するところから] Weltinnenraum (世界内面空間)と呼び、Hiersen を Augen(Raum) と呼んだ。われわれは Hiersen を積極的に肯定しえた瞬間(ここで無時間性 Zeitlosigkeit が問題となるが)において Dasein を経験するのである。Dasein とは経験される存在者ではなく、経験される経験なのである。従つて、Dasein はかような経験として、同時に Hiersen の対置的な経験として考えられねばならない。それゆえに Dasein をただたんに存在と訳してしまうことは危険なのである。

芸術家は創造にあたって、なんらかの対象と関係を結ぶ、それが主観的にせよ、客観的にせよ、主体たる芸術家から客体たる対象にむかつて意識が働くことは事実で、その働きが主観的か客観的かによつて、主観的關係か、客観的關係が生ずる。リルケは主観的な意識の働きを芸術家に(またわれわれにも)許さない、なぜならその場合、情緒的、感傷的、党派的な作品(生)のみしか完成されないからであつて、事物《後述》としての作品の誕生がみられないからである、要するに、リルケは意識の主観的な働きを否定する。では客観的な意識の働きのみが許されるのであろうか? たとえそれが認識活動であれ、Dasein との係わりをもたず、日常の世界にのみその働きが向けられているならば、事物としての作品は生れない《後述の「世界像」における対象化を参照》。従つてリルケの場合に

は、一般的な意味における客観的な意識の働きは、とくに芸術創造において否定される。なぜなら対象に向う意識は対象の性質を捉えうるが、*Das Sein* との係わりをもちえないからである。

註1 リルケが野獸派に拒否の態度をみせたのも、この派が自然を主観的に、恣意的にデフォルムしようとしていたからである。——音楽の方面では、逆にシェーンベルクによって主観的な調性音楽が破壊され、無調性、十二音セリーによって、音楽は内面的経験となった。

註2 リルケは手紙のなかで、しばしば客観的と即物的とを混用しているが、その場合の客観的とは一般的な意味における客観的ではなく、その究極において *Das Sein* に触れうるという可能性を内包しているものとして考えられなければならない。

それでは、われわれ自身がこの意味における即物的な態度をとっているだろうか？ いな、とっていない。なぜなら、素朴な古代人をのぞいて、とくに近代のわれわれはあまりにも意識的な存在者であるからである。従って、そうした態度をとりうるのは、われわれが意識的でなくなったときのみ可能となる。それは即ち、仮死的な睡眠の状態とか、意識の完全に遮断された死の状態とかにおいてである。それでは即物的な態度とは、この二つの状態（非創造的状态）以外には、人間のいかなる状態においても不可能なのであるか？ しかしわれわれには恍惚の状態 *Ek-stase* (*Wegrücken von der Stelle = sich aus sich Herausstellen*) が残されている。それは意識的なわれを脱した状態で、純粹には芸術家へのみ許される瞬間の事柄であって、このとき芸術家は対象の *Das Sein* を経験し、対象を *Da* (開かれたそこ) において捉えうるのである。^{註1}これが即物的な把握である。これは一見、現実から遊離したことのように思われるが、現実の対象をあくまでも積極的に、全面的に、かつ純粹に（即ち、日常的には否定の連続）肯定した結果の究極の瞬間（日常的に計算される時間上の瞬間ではなく、無時間的時間）における *Da* での *Sein* の経験（云いかえれば、非現実への超越）である。この経験は永続しない、ふたたび芸術家は日常的な意識の世界に（すなわち、現実の *Hiersein* に）引き戻されてしまふし芸術家といえども意識的人間であるから）、またむしろ立ち戻らねばならない（もしそうでないなら、現実から遊離し、その作品は虚像となるから）。このことは次に引用されている『犬』と題する詩に表現されているが、また当時の手紙の一節にもはっきりと述べられている——「たしかおまえは『マルテの手記』のなかのボードレルの『腐肉』という詩を扱っている箇所を覚えているだろう。もしこの詩がなかったら、いまゼンヌのうちに認められるような、即物的な言表 (*Sagen*) への全発展もありえなかったであろうと、考えざるをえな

った。それはなによりもまず仮借なき酷しさのうちにあらねばならなかった。まずもって芸術的熟視というものは、恐ろしいものと見たところ思しいものとか、そうしたもののうちにも他のすべての存在者とともに通用するような存在者をみるにいたるまでも、耐えぬいてきたにちがいないのだ。創作には取捨選択がゆるぎされないのと同様に、なんらかの Existenz ^{註2} からの回避もゆるぎぬことなのだ」このように現実のいかなるものからの回避もゆるぎされない、しかもその酷しさのうちに善・悪、美・醜などの二元論的対立は克服される。かくして存在者とはもはや人間の意識的世界である現実において通用する存在者ではなくなり、瞬間においてのみ経験される Dasein に通用する存在者となり、瞬間において共存し、かつ現存 (Dasein) するのである。これが後期においては意識の下層における世界の現存 (Das weltliche Dasein) ^{註4} として説明される事柄なのである。

註1 Ekstase (恍惚) 語源的には、ある場所・状態から脱すること、意味しているが、何処に脱するかが問題であり、それは本源的な Dasein に脱するのである。(それは同時に本来的自己回復を意味している) こうして Dasein との係わりをもつがそれは通常の意識的な係わりではない。意識的になる意識の前段階の非反省的直接意識、即ち知覚 (Fühlen) による係わりである。これは心理学上の定義による知覚であるが、リルケの場合には、過去の日常的経験による「意識内容」を徹底的に否定した後の、いわば意識の後段階における、もはや日常的には非反省的となった直接意識、その意味での知覚による係わりである。このことは実存を克服した一九一四年の詩に歌われている——“Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen, /... Durch alle Wesen reicht der eine Raum : / Weltinnenraum.”

註2 Existenz この語に実存哲学の概念用語である「実存」の訳語を当てることは不適当であろうが、死と生の問題に取組んでいるパリ時代におけるリルケの酷しい在り方からすれば「実存」の訳語も許されよう。

註3 一九〇七年十月十九日、パリ、クララ宛

註4 Das weltliche Dasein この言葉は一九二四年八月十一日附の N・P ヴィーデンブルック宛の、俗に「意識のピラミッド」書簡と云われている手紙からのである。「外部の世界はそれほど広大なものではありませんが、その星展開の距離をもつてしましても、外部の世界は私たちの内部の世界の次元、深層の次元との比較には殆ど耐えられぬものです。内部の世界は宇宙の広大さをけつて必要とするものではありません。それ自身において殆ど無限です。ですから死者とか未来の人人とかが滞在場所を必要とする場合、彼らにとりましてはこの想像上の空間以上に、居心地のよい、提供された避難所がありませんか？ ますますもって私には、私たちの通常の意識 (das gebräuchliches Bewußtsein) が一つのピラミッドの頂点を占めているように思われてまいりました。私たちの内部に(いわば私たちの下層部に)ありますそのピラミッドの基底は完全に拡がっておりますので、ますます深くそのなかに降りてゆく能力が自分にもあるように思われますれば、地上の、最も広い意味で、世

界の現存という、時空の關係をもつていない諸事実のなかに、ますます当然のこととして引摺りこまれてしまふように思われます。ごく若い頃から、私は次のような推測(その推測にできるかぎり従つて生きてきたのですが)をしてまいりました——あの単一なる存在、即ち、自意識の上部の『通常』の頂点におきましては単に(時間的な)『経過』として体験することも許されずような一切のもの、あの犯すべからざる現存にして共存が、この意識のピラミッドのより底部の横断面におきましては事象(Ereignis)となるであらう、という推測です」ここに「ごく若い頃から」と云われているが、それは『マルテ』執筆当時の頃とみてよく、マルテ冒頭の言葉——「どういふわけか知らないがすべてのものが私の内部に——そう深く入つていて、いままではいつも行詰まりであつたような場所にもたぢままることをしない。いままでには知らなかつた一つの内部が私のなかにある。いまやすべてのものがそこに入つてゆく、そこでなにが起るのかは知らないが」——に、後期のリルケの世界構造の予知をみるが、こうした言葉も芸術体験に基くものである。ただこの言葉が確定的となつていないのは、意識下の事情の永遠の謎にも由来するが、生そのものとの苦しい対決のうちにあつたからである。

しかしこの通常の意識の下層部とは、いかなる場であるのか? それは意識された世界全体がそこで本質的に現前(Presenz)する場、心の内面空間(der Innenraum des Herzens)であつて、その場において世界の全き現前が、世界の現存(das weltische Dasein)がある。外界の世界を記憶(Erinnerung)にとどめるだけでなく、さらに内化(Erinnerung)することによつて、内面空間に世界は現前する、即ち、これが世界の現存(Dasein)である。『マルテ』執筆当時のリルケはこの世界内面空間を下部世界(Unten)という言葉で表わし(例えば、次の『犬』の詩において)、そこにおいて Dasein との係わりをもつ、としていた。下部世界に対する上部世界、即ち、意識的なわれわれの世界、外界の世界(Hier-sein)は oben という言葉で表わされていた。

しかしこれが『マルテ』執筆時代においては、「即物的な言表」として説明されていたわけで『マルテ』は究極的には、この Dasein との係わりにおいて読まれねばならない。もしそうでないなら、リルケが後に『マルテ』の一読者に、この凹型鑄型からポジティブを鑄造するよう要求した意味も理解できなくなるだろう。『マルテ』はそのまま読めば現実否定の絶望の書である。だが Dasein との究極的な係わりを前提として読むならば、その酷しい、殆ど絶望的な否定の後に、すべて肯定されうるのである。しかしその肯定にいたる困難さは『マルテ』の最後を飾る「蕩児の帰宅」において云われている。またこの話が『マルテ』の最後におかれていたのも(たんに愛の問題だけではなく)ここにその意味をもつわけである。蕩児は意識的現実の世界を否定し Dasein に係わる世界構造のうち新たな生をもとめた。蕩児の現実世界否定は現実の回避や現実からの離脱を意味するものではない。それは Dasein に係わる世界構造のうちに、新たに現実世界を取戻そうとの企図なのである。しかし蕩児はこの企図を指すだけで、「仮借なき酷しさの」道を引返

さねばならなかった。それは芸術家自身が体験せねばならぬ酷しさであり、その体験のうちにすべては新たな「生存を始める」のであって、セザンヌの「の仕事は存在者を色彩の内実へと仮借なく集結することであって、存在者は、その色彩の彼方で、以前の憶い出をすべて、新しい生存を始めたのであった」^{註2}もはや意識的世界の憶い出など通用しない Dasein において、意識的世界は新たに厳然たる存在者として存在（現存 Dasein）する。またこのように存在せしめることが芸術創造である。この創造によって芸術作品はたんに世間一般に云われている芸術作品というよりも、それは一個の芸術物（Kunst-Ding）という存在者として存在し、その存在者を通してわれわれに存在が開けるのである。

註1 この要求は一九一五年十一月八日、L・ヘッパナー宛の手紙で云われている——「マルテのなかで苦しい体験として云われておりますこと……それはこうなのです——この生の諸要素が私たちにとりましてはまったく不可解なものでありますのに、どうやって私たちは生きてゆくことができるでしょうか？ いつも愛のことは十分なことでもできず、決意はあやふやで、死にたいしては無力であるのに、どうして生きてゆくことができるでしょうか？ もっとも深い内面の責務のもとで果したこの書のなかで、人間たちが何千年もまえから生と交渉しながら、この第一の、もっとも直接的な、いな厳密にいつて、この唯一の課題にむかって、初心者のように途方にくれ、驚いたり云い逃れをしたり、惨めな態度をとったりしているのにすっかり驚いてしまっていることを、書き尽そうとして、書き尽せませんでした。しかしこれは不可解なことではありませんか？……数年まえ、この書に怖れをなした人にとって書いてやったことがあります——私自身はときおりこの書を鋳型や写真のネガティブのように思っております。そのあらゆる窪みや溝は苦悩であり、絶望であり、痛ましい洞察ですが、（ちやうど青銅制作のとき鋳型からポジティブな像がえられるように）その鋳型からの鋳塊は、もし鋳造が可能ならば、おそらくは幸福というものであり、同意であり、酷しい確実な浄福でありますよ、と」このように、Dasein との係りあいによって、否定的なものから肯定的なものが生れるのである。

註2 一九〇七年十月十八日、パリ、クララ宛

以上において芸術家の現実（対象）との関係、その関係の仕方についてみてきたが、リルケがこうした関係の仕方のうえにたつたのも、要するに事物（Ding）に対する異常な関心に由来しているのである。この関心はごく初期から後年にいたるまで続いたが、とくに芸術の問題に傾頭していた『マルテ』『新詩集』の時代には、その関心も異常なもので、^{註1}すべてを事物的存在者たらしめ、また自らも事物的存在者たらしめた——「おまえはおまえ自身を一個の果実のようにみただった」^{註2}。果実は一個の事物（Natur-Ding）である。こうみれば芸術家にとってその対象となるものはすべて、例えば、林檎であれ、少女であれ、愛であれ、悲しみであれ、幸福であれ、事

物的存在者として、事物的在り方として捉えられてしまう。この際、注意すべきことは、事物とか、事物的とかいうリルケの言葉が、実はすべて (Da-sein) との関係においていわれているということである。では次に、事物とはなにかが問われねばならない。

註1 上村弘雄氏(関西大学)の統計によれば、『新詩集』(一九〇三年—一九〇八年)には、「事物」という言葉が三十四も数えられ、一九〇六年には十七、一九〇七年には二十五も作品のなかに数えられるということである。

註2 これは先の『鎮魂歌』の一節で、ここで果実と云われているのは、この作品の主題の一つが生と死の問題であり、死を含む生の象徴として果実が挙げられているからである。リルケは事物的存在者への通路としての孤独(後出)を理解し、芸術創造を通して Da-sein との触れあいを知ったとき、否定的な現実の生をも肯定しようとする確信した。

リルケはどこにでもあり、だれもが手にすることのできる事物を愛した。リルケの世界はこの事物のもので始まった。事物に対して子供のもつ信頼から事物によって生きること幸福を感じ、ついには事物を云い、歌い、賛美することに詩人的使命をみいだし、『第九悲歌』では "Zeig ihm (Engel), wie glücklich ein Ding sein kann" と歌うほど、リルケは事物とともに生きた詩人であった。リルケはすでにその初期に「事物からまなばねばならない／もう一度ちよど子供のように始めねばならない。／もう一度ただ一つのこと

註2

ことができねばならない——落ちること／そして重力に静かに耐えること」と歌っているが、それは自然の必然性に従った本来的な事物の在り方を学ぶことなのである。それに反し、人間は意識過剰となり、さらには意志的となり、事物を人間的使用にのみ向けて、「解きあかされた世界」の建設に役立たしめている。いまや事物はマス・プロのベルトにのって大量生産され、消費されている。古風な事物からは、せいぜい憶い出だけが読みとられているにすぎない。まして事物の在り方などは問題にされていない。しかしもしわれわれが人間とは何であるかと、問われたとき答うべき根本の問題は人間存在についてであろう。しかもその根本問題についてわれわれは、意識的相対化ゆえに、不安を覚えるのである。それはわれわれの意識が自己に対して、対自的に働き、他に對して、対他的に働き、すべてを相対化し、二元論をうち立てて、この究極の問題を解決しようとするところからくるのである。しかもわれわれには解決しえず、ついに信仰へと逃避してしまふ。一方、事物の存在 (Ding-sein) を考えてみるならば——例えば、ここにバラがある、われわれの対他的意識はたちまちそのバラを相対化し、意味づけ、個別化し、通常の時間と空間とによって性格づけしてしまふ。しかしバラそれ自

身は意識をもたず、また人間の意識とは無関係である。バラは存在している、しかしここには不在であり、そこ(Da)に存在しているのである。バラはここにおいてただ意識されているだけなのであって、初めからそこにおいてそれ自身であるところのもの、即自的存在するところのものである。要するに、事物とは最初から *Da-sein* に故郷をもつ即自存在者なのである。従って、即自存在者たる事物は、それと同じ故郷を失ったわれわれ、对他的にも対自的にも意識を働かすわれわれとはちがって、相対化によって主客の関係を相互に設定せず、相互にそれ自身独立した主体で、それは確実な存在者なのである。リルケが事物に異常な関心をよせ、事物の在り方を範例としたのも、こうした即自的、即物的な、事物的な在り方に由来しているのである。それならば、いかにして对他的にして対自的存在者たるわれわれが、即自的存在者になりうるであろうか？ それは不可能である。しかしリルケはその不可能を芸術によって、(やがては実存の克服——一九一四年——によって)可能ならしめんとした。

註1 「孤独な幼年時代の本来の馴じみであった事物に着手してから、私は他からの援けもなく動物たちのところにまですすみました」(一九三三年二月二十一日、I・ヤール宛)

註2 『時禱詩集』第二部『巡礼の書』より。

註3 「私の机のうえのこのバラを、ごらん。／そのバラはここにあつてはならぬだろう／いまバラはこどもも持続しているが——バラにとって私の意識がなんであろう？」(『鎮魂歌』より)

註4 これがリルケの孤独 *allein sein* へ後出Vであり、相互主体性確立の問題である。

リルケが「事物化」というとき、それはこの即自化を意味していた。従って、芸術家の使命とは、対象が通用している意識の場から、その対象を取除いて、その対象に忘却された *Da-sein* を取戻し、その *Da-sein* との係わりにおいて存在者として存続するよう「事物化」(即自化)する点にあった。(一方、動物は対象を初めから即物的に事物的存在者として内部に取りいれている)その対象が事物であれ、事物以外のもの、例えば人間、あるいは人間関係であれ、それが *Da-sein* との関係において、われわれに *sein* を *da* するものとして捉えられたとき、その対象は事物化されたことになる。この意味での芸術作品、それはたんなる作品でなく、芸術物(Kunst-Ding)と呼ばれるものである。不確実なわれわれが芸術物に接したとき、深い感動を受けるのも、確実な即自存在者を眼前にして、そこに存

在の、開けを発見するからに他ならない。一般に、すべてではないが、『新詩集』に収められている詩を『事物詩』と呼んでいるが、それは上述の意味で云われねばならない。『新詩集』の詩は直接的に、間接的に、あるいは暗示的に Da-sein との係わりを示している——例えば、根源的なものに駆りたてられ、自らもまた根源的なものへと駆りたっている無花樹、見捨てられた恋人ドゥーゼ、パリにつれてこられた故郷喪失の中南米産オームの郷愁、幼年時代の水面に消える青白い顔、放蕩息子の Da-sein に係わる新生への出発。これら Hier-sein における像 (Bild) が Da-sein との係わりにおいて事物 (Ding) 化されている。こうした『新詩集』のなかに『犬』と題する詩がある。^{註2}そこでは芸術家になぞらえられた犬が上述の観点から歌われている——

註1 Kunst-Ding につづいてのリルケの規定は次のようである——“Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muß noch bestimmter sein: von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entückt, der Zeit enthaben und dem Raum gegeben, ist es dauernd geworden, fähig zu Ewigkeit. Das Modell *scheint*, das Kunst-Ding *ist*. So ist das eine der namenlose Fortschritt über das andere hinaus, die stille und steigende Verwirklichung des Wunsches zu sein, der von allem in der Natur ausgeht.” (aus Brief an Lon Andreas-Salomé, 8. August 1903) この一節でも知られるように、Kunst-Ding は通常の意識的世界を構成している時間と空間からは除去られて、無時間的な内面空間 (存在の開ける場、Da-sein) に移われている。

註2 『犬』(Der Hund) この詩の最初の五行は一九〇七年六月末日にパリで、全体は一九〇七年七月三十一日に、おなじくパリで完成された。現在『新詩集、別巻』に収められている。

Der Hund

Da oben wird das Bild von einer Welt
aus Blicken immerfort erneut und gilt,
Nur manchmal, heimlich, kommt ein Ding und stellt
sich neben ihm, wenn er durch dieses Bild
sich drängt, ganz unten, anders, wie er ist;

nicht ausgestoßen und nicht eingereit,
und wie im Zweifel seine Wirklichkeit
weggebend an das Bild, das er vergißt,
um dennoch immer wieder sein Gesicht
hineinzuhalten, fast mit einem Flehen,
beinah begreifend, nah am Einverstehen
und doch verzichtend : denn er wäre nicht,

散文訳——

《あの上層部では、眼差しからなる一世界の像が、絶えず繰り返りかえし更新されてはそれが重んじられ、通用している。ほんのときたま事物がひそかに現れて、彼の傍に身をおく。——そうしたことも彼がこの世界の像を押し分けてすすみ》

《下層部にいたって、いままでとは違ったあるがままの彼となるときに起ることだ。突き放されてもいないが組み入れられてもない彼は、まるで絶望的な疑念を懐いているかのように、自分の現実（事物との交渉可能な現実、だが理解してもらえぬ現実）を、ときたま忘れてしまう世界の像に手渡ししてしまう——》

《疑っているにも拘らず、繰り返かえし、自分の顔を世界の像のなかに差しだしておくために。哀願せんばかりの顔をして、ほとんど世界の像を理解し、まさに世界の像に通じるや、だが彼は思い切ってしまうのだ。なぜなら、もし通じるなら彼は存在しなくなるだらうから》

この詩のなかの犬、それは犬そのものであり、また芸術家自身でもある。しかしまた同時に、芸術にかかわる態度が、Da-seinにかかわる態度との関係において理解されねばならない。芸術創造という云わば芸術家の実存行為を積みかさねつつ、芸術家が Hier-sein

(世界の上層部、上部世界)と *Dasein* (世界の下層部、下部世界) との中間的存在者として、あだかも動物的存在者となりえながら、人間の意識の上部世界に迷いこんでしまった犬として描かれている。幼年時代^{註1}とともに下部世界を忘却してしまった人間は、意識の世界に慣れ親しみ、それを現実とし、または下部世界を現実遊離の世界としてこれを極度に否定している。しかしこの現実人間の意識によって形成され、近代の人間は技術の発達とともに画一化され、技術文明の禍のうちに、主体性を喪失した病的状態のうちにある。ここではただ日常的具体的把握のみが、その仕方である「見ること」(Blicken)だけが通用し、「見ること」によって捉えられた像(Bild)の世界のみが成立している。即ち *Hier-sein* は像の世界(Bild-Welt)であり、またわれわれの時代は「世界像(Welt-Bild)の時代」^{註2}である。

註1 幼年時代(Kindheit)この言葉はリルケ文学のほとんど至るところに現れているが、それは人間のもちうる唯一の貴重なものとして考えられていたからである。意識的な人間の教育によってまだ意識的にされていない素朴な幼年時代に *Dasein* との係りあいが見られるところから、究極的には死に対する不安がまだ懐かれていないところから、意識的対象化による相対化がまだなされず、世界が必然的自然と無時間のうちに合一しているところから、リルケはこの幼年時代を貴重なものと考えた。

註2 『世界像の時代』(Die Zeit des Weltbildes)これはハイデガールの論文(一九三八年)の題名である。この時代とは近代を指し、世界像とは世界が像として捉えられて、世界が像となったことを意味している。中世以来、自己を解放した人間は、自己を抱り所として、やがて存在者全体である世界を対象化し、それを像として自己のまに立てた。このように像を立てることによって存在は忘却された、これが近代の特徴である。リルケの場合、この Bild は(邦訳では「形象」と訳されがちだが)「犬」の詩ではハイデガールの意味での対象化による像である。Dasein との係りあいをもつ Bild (形象)はとくに後期の詩においてみられる——例えば「*Tun ohne Bild* (「悲歌」)」「*Sternbild* (「オルフォイス」)」。これらの Bild は永遠の Bild であり、一瞬この地上で見られる永遠の姿は *Figur* (「オルフォイス」)で表わされている。なお後年の「意識のドラム」についての書簡にある *Welt-Bild* はまったく別の意味で使用されている。

「世界像の時代」それは近代を指しているが、いまなお像の世界は存続し、現代にいたっている。中世以来、人間は主体性を確立した。主体性の原動力は権力意志であり、世界を所有し、自己の支配下に服従せしめようとした。そこに技術的作成の目的があった。この目的のためにたてられた計画を貫徹する自己貫徹の意欲は人間をさえ物的資源と化するにいたった。こうした人間の支配が自然界に向けられた場合、それが人間の生存上必要とあらば許されようが、この支配の対象が人間である場合には承認されえない——原子エネ

ルギーの破壊作用、政治的イデオロギーの独裁化、技術的生産による人間の画一的機械化。こうしてわれわれからは、対象化された世界像によって、*Da-sein*との係わりは失われてしまった。主観的にしろ、客観的にしろ、意識的に「見ることに」よって相互に対象化されたわれわれの像世界は、まさに相互存在 (*gegenüber-sein*) 的世界なのである。いまは *Da-sein* に係わる世界の一致存在 (*eingesein*) 的世界が要求されねばならない。^{註1} この世界を示してくれるものが即物的に存在しうる存在者、即ち、芸術家であり、またその作品である。しかし芸術家が即物的に存在するためには、意識的に対象化する *gegenüber-sein* という在り方から孤立した在り方、即ち *allein-sein* (*einsam-sein* 孤独—*Einsamkeit*) がまず必要なのであって、^{註2} この *allein-sein* の究極において *eingesein* が成立するのである。孤独とは云わば、*gegenüber-sein* と *eingesein* の中間的な在り方を意味し、日常的消極的意味を含むものではない。たしかに *allein-sein* は日常的現実 (*gegenüber-sein*) の積極的否定の在り方ではあるが、その否定のうちに、*eingesein* を獲得することによって、はじめて真に日常的現実を肯定しうるのである。従って *allein-sein* は究極における肯定のための積極的な在り方で、一般に云われている孤独、即ち、消極的な逃避を意味するものではない。『マルテ』にみられる否定の連続は究極的肯定のための *allein-sein* であるが、究極的肯定にまではいたらない否定的絶望の書である。ただ蕩児の姿を通して究極的肯定の可能が暗示されている。^{註3}

註1 *eingesein* は『オルフォイスへのソネット』第一部、第二歌の“aus diesem *einigen* Glück”に由来している。下部世界(後年においては *Weihnachtsraum* と云われるが)において、あらゆる存在者は現存し、共存 (*eingesein*) する。そこにおいて初めて世界は肯定される。

註2 この孤独のほかに、リルケは貧困を必要条件としているが、これは積極的な意識、意志による支配欲、所有欲、対象化などの否定を意味している。^{註3} “So ohne Neugier war zuletzt dein Schan/ und so besitzlos, von so wahrer Armut”(“Requiem”)

註3 『マルテ』結尾の蕩児の物語、『新詩集』のなかの蕩児の出発、リルケの翻訳したジードの蕩児の帰宅——これらの作品にみられる蕩児の素めていた神(この物語は聖書に基づくがゆえに神となっているが、忘却された存在とみてよい)は現実の外にあるように思えたが、実は現実の中に発見されたのである。ジードは、その序文で、これを二重の暗示として描いているが、いずれにせよ現実に遊離することではない。神はキリスト教そのものによって隠され、存在は近代の像世界によって隠されてしまっていることが、同時にそこに暗示されているのである。隠されたものの発見は孤独という実存の實行によるのみ可能である。しかしこの実存には絶望的な困難さが含まれている。

リルケの孤独は最終的に世界と対決する在り方である——孤独は実存である。^{註1} 芸術家にとって実存以外の真実の在り方はない。像世

界に生きている芸術家は孤独という実存によって像世界を貫いて下降し、その下部世界に達するのである。もはや像世界にうごめく人とはちがって、そのとき芸術家は本来のあるがままの存在者となり、その存在者に事物はひそかに本質的に現われる。像世界においては容易に意識的に捉えられた事物も、ここでは gegenüber-sein 的存在者（対他的、対立的存在者）としてではなく、芸術家それ自身とおなじく、本来的、主体的に存在する。そこで下部世界は像世界 (Bild-Welt) ではなく、云わば事物世界 (Ding-Welt) である。^{註2} この詩『犬』の最初の五行にはこの像世界と事物世界 (oben und unten) がはっきりと描かれ、像世界に引込まれて（純粹に本来的な動物としてでなく、飼いならされた家畜として）迷い込んでしまった犬が下部の事物世界に帰って、本来の動物的自己を取戻すと、ひそかに、所有においてではなく、相互に距離を保って（後には「純粹な関連」において）事物が出現し、それが己とともに共存し、現存することが示されている。それはちょうど幼年時代の後に、像世界に生をもつ芸術家が、即物的熟視と孤独とによって（即ち、芸術創造行為によって）Das sein に係わる本来的自己を取り戻し（下部の事物世界において）事物と純粹に共存しうるのとおなじである。犬と同様に芸術家も事物世界に通じながらも、上部の意識的像世界に生をもち、しかもそこに安住できないという、云わば「突き放されてもいないが、組み入れられてもいない」事物世界と像世界との中間的な存在者なのである。事物世界に通じているがゆえに組み入れられず、たといそれが真実であっても理解してもらえないのである。

註1 この場合、当然のこととして実存の突破が要求される。詩人としてのリルケは芸術創造という実存行為によって、Das sein との係わりを確立していたが（これは『犬』の詩にみられる）人間としてはまた否定的実存のところにどまり、一九一四年になって初めて Das sein との係わりを言表するにいたった。

註2 Ding-Welt は場としての Das sein, das Offene（開けた世界）であるが、意識的であるかぎりには開かれない。ここではすべての存在者が事物的存在者として、純粹な関連に担われて存在し、それらの共存によって世界が開かれるのである。

リルケは最初の五行を書くと、約一ヶ月の後まで、この詩を未完のままにしておいた。^{註1} 重要なことは、この詩『犬』の完成した翌日と翌々日（八月一日、二日）に『肖像』^{註2} という詩が書かれたことである。なぜならこの『犬』の詩の未完の部分が『肖像』のなかでは具体的な例として描かれているからである。即ち、われわれの生であり、現実である像世界と芸術家の創造行為を媒介とする事物世界

の間には「昔ながらの敵意」^{註3}がひそんでいて、その敵意ゆえに苦惱する芸術家の姿が、大に芸術家の境位において描かれているからである。しかも未完の後半部の三つの重要な言葉「顔、現実、諦め」(Gesicht, Wirklichkeit, verzichten)が、おなじ意味で『肖像』のなかで使用されている。下降して事物世界に踏み入った芸術家は、しかしそこに踏みとどまるわけにはいかない、もし踏みとどまるなら芸術家の芸術は現実遊離のものとなるし、一方また人間としてもつ生をあくまでこの現実において果さねばならぬからである。これは芸術家の内的必然的要求である。こうしてふたたび芸術家は即物的熟視と孤独とによって事物世界に下降し、また上昇し、かくて存在を開示する作品(芸術物)を創造していく。だが像世界に上昇したとき、あの敵意という危険に襲われる。それは像世界における芸術家の生と作品が周囲の意識的な人々によって真実に(Dasein)との触れあいという点で)理解されず、また芸術家自身も意識的に妥協してしまおうとするからである。この危険に際して要求されることはただ孤独だけである——「ロダンは名声をうるまえには孤独であった。名声をえたとき、おそらくその名声はいっそうロダンを孤独にしたことであろう。名声とは……誤解の総和にすぎないのだから」と、リルケは『ロダン論』の冒頭に書きつけている。

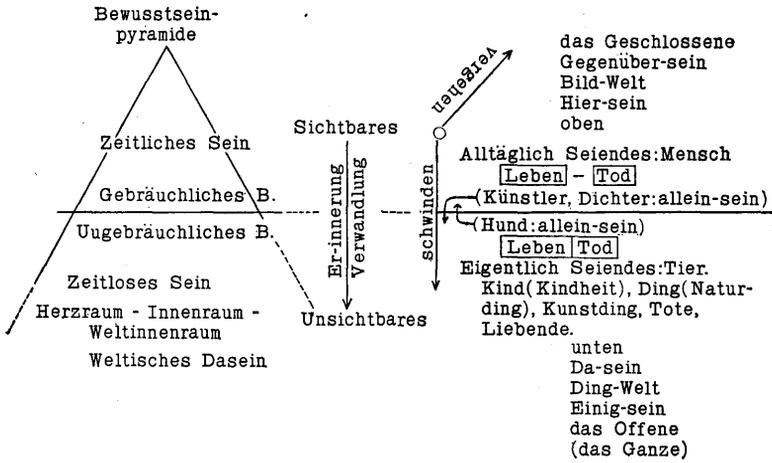
註1 この詩は一ヶ月後の七月三十一日に完成したが、同日にはその他に三つの詩が作られ、七月中にはそれらを除いて九篇の詩ができあがっている。

註2 『肖像』(Bildnis)この詩はイタリアの名女優エレオノラ・ドゥーゼ(Eleonora Duse 1859-1924)を扱ったもので、ドゥーゼは愛と自己の芸術を、ガブリエレ・ダヌンチオ(Gabriele D'Annunzio 1863-1938)に捧げたが、彼はドゥーゼをモデルにした小説『火』(一九〇〇年)によって、ドゥーゼを嘲笑した。それでもドゥーゼはダヌンチオのために尽した。リルケは「見捨てられた恋人、偉大な愛の女性」として『マルテ』のなかでドゥーゼを賛美している。

註3 「なぜなら、人生と偉大な仕事のあいだ／そのどこかには 昔ながらの敵意があるからだ」(鎮魂歌)

芸術家はあくまでも現実を誠実に生き、これを肯定せねばならない。しかしその肯定は意識的・日常的時間的肯定でなく、即物的・非日常的・無時間的肯定でなければならない。この肯定こそ実は Dasein の係わりにおいてなされたものであり、従って芸術家の現実における生もまた創造される作品もそれは地上の真実の顔であり、存在を開示する「認識の徴し」である。しかし像世界の意識的構成による現実、その現実に生きる人々には、この真実も理解されえない。たとい真実であっても理解されない犬の顔、ゴッホやセザンヌ

の自画像の顔、自分の内部からの表情で演技をささえたというドゥーゼの素顔、人々の生活を変えてしまうほどの感動を与える顔、それは事物世界の *Das Sein* に通じ、それを認識せしめる顔であり、認識の徴しである。リルケ晩年におけるスフィンクスの顔である。意識的な現実ではけっして理解されないことを知りつつも、芸術家は内的必然性から、真実の顔であり、認識の徴しである作品を創造せざるをえないのである、だがまたそこには同時に絶望的な疑惑が生まれてくる。それでも芸術家は自分の真実の顔を像世界に差しだす (*hinnehalten=hinhalten*)^{註1} ために、自分の事物世界の本来の現実を捨てて、事物世界に接することによってしばしば忘れていた像世界に舞い戻ってくる芸術家自身はあくまでも生の拠所である像世界の現実を理解し、同意 (*Einverstehen*)^{註2} しようとするため、そのためには自分の事物世界の現実をまず捨てねばならない。なぜなら像世界と事物世界はそれぞれ異った尺度で構成されているからである。しかし芸術家といえども意識的の人間であり、像世界においては余りにも意識的になりやすく、意識的の同意に陥る危険がある。意識的の同意は極めて容易なことではあるが、芸術家は究極的には即物的であるがゆえに、この同意は許されない。ただ芸術家の側に断念が必要となるだけで、もしそれが可能であるとすれば、それは芸術家の側からの妥協以外のなにもなく、それは芸術家の死を意味する。芸術家は、ともすればその作品とともに意識の流れに流されてしまうという危険に曝されている。その流れに逆行することが芸術家には必要なのであるが、なによりも意識的な周囲の理解が要求されねばならない。しかし周囲は無理解である。一方、芸術家の側からの妥協は許されないから、芸術家の真実の顔には理解への嘆願さえ読みとれるのである。理解もされず (理解とは芸術家を孤独にあらしめておくこと) 妥協もできないドゥーゼは「あきらめの顔」を悲劇をぬって捧げ、像世界の虚構は「石の叫び」となってドゥーゼの口から洩れ、ドゥーゼは自分の現実を世界の名声をこえて高々とかけながら、人生の夕暮れの道を歩いていった。彼女自身のものとなつた新しい現実はいかなる像世界の言葉にも相応しない現実であり、手放せば転げてしまう脚のない器のように捧げつづねばならない現実であった。おなじ自分の現実を捨てることのなかったロダンは「それが、あることを欲し、事物を(なぜなら事物は持続するから)脅かされることのより少い、より安らかな、より永遠の空間の世界に適合させることに自分の課題をみた。……それほどまでにロダンはそれらの事物の存在、その完全性、曖昧なものからのその全面的解放、その完結性と独立性を体験した」^{註3} もはやここには像世界への同意はなく、自己の現実を確保することによって開かれる *Das Sein* の経験だけがある。その後ほぼ五年、リルケは後の二つの散文『体験』



(“Erebnis” 1913) におけるような不思議な事物世界との触れあいを体験した。それは芸術家としてではなく、人間としての Da-sein との触れあいの体験である。これまででは事物世界に触れている芸術家と像世界としての現実との関係が問題とされたが、いまや人間と事物世界という新しい現実との関係がリルケ文学の主要テーマとして採りあげられるようになった。後年『ドゥイノの悲歌』で、愛しあう者たちに向って、存在の証明を要求しているのも、また「内面以外に世界はない」と云っているのも、たんなる精神の意味で云われているのではなく、それはすべて芸術体験にもとづく Da-sein との触れあいに由来してのことなのである。(統)

註1 「差したすために」これはこの小論の冒頭に引用されたセザンヌについての手紙にもある言葉であるが、これがまたこの詩『犬』において繰返えされている。……のために、という目的は芸術の目的ではない。芸術家は芸術作品を真にあらしめるため以外にはいかなる目的ももっていない。しかしそれも本質的な目的ではない、なぜなら、作品とは芸術家の内面的必然性の結果であるからである。この目的とは、芸術家自身と作品とを、真実の顔を通して理解してもらおうとの目的である。ちょうど動物的存在者である自分を理解してもらおうと真実の顔を差したす犬の目的とおなじである。また同時に、芸術家もすんで理解しようとする。

註2 Hans Berndt はその著“Rilkes Nene Gedichte” (352頁) で、事物世界を理解し、同意しようとしているのだ、と解釈しているが、この解釈は、もちろん誤りである。

註3 一九〇七年八月八日、ルー宛

附記——左図は本稿において取扱われている二つの世界を图示したものでリルケを理解するための基本的な図である。