慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ナルシス
Sub Title	Narcisse
Author	塚越, 敏(Tsukakoshi, Satoshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1967
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.23, (1967. 2) ,p.265- 287
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	佐藤朔先生還暦記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00230001-0265

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.

ナルシス

塚越　敏

「『ふと　妬みが　大鳥籠をつらぬいて叫ぶと――
紅鶴たちは　おどろいて身をのばし
一羽一羽と　空想の世界（イマジネール）のなかに歩んでいった』

リルケのヴィジョンは私の絵画的ヴィジョンにとてもよくあうものでしたから、後にヴァレリーは、私のその絵にはリルケ的な沸騰がみられるといいました。おそらくヴァレリーは、ことさらこの事実に惹かれて、私の『比喩』帖の水彩画に詩を添える気になったのでしょう[1]――この水彩画に添えられたヴァレリーの詩とは一九三五年九月に発表された『比喩』(Paraboles) で、それにはラルベール・ラザール[2]の十二葉の水彩画によるもの、という付言があって、詩の冒頭に、この『紅鶴』が引用されている。ヴァレリーの難解な詩『比喩』が、リルケを念頭において制作されたことにはまちがいあるまい。

リルケのこの『紅鶴』(Die Flamingos) は、一九〇七年の秋（パリ）か一九〇八年の春（カプリ）かに書かれた詩で、『新詩集』のなかに収められている一篇である、――

「フラゴナールの絵のように、だが　鏡に映った
紅鶴たち、――　私の恋人はまだうっとりと
眠りにつつまれて　と誰かがいって、そうおまえに
思わせるほどの、白と赤との紅鶴たち。

紅鶴たちは緑の芝生にのぼって、そっと桃いろの脚で
身をくねらせ、花壇に咲く花々のように寄りそって　遊女（フリュニーネ）よりも惑わすように
みずからを惑わしているからだ。

紅鶴たちは　首をのばして　いろ褪めた眼を
黒と　果実の赤とが　ひそんでいる
柔かな羽毛のなかに　かくしてしまう。

ふと　妬みが　大鳥籠をつらぬいて　叫ぶと――
紅鶴たちは　おどろいて身をのばし
一羽一羽と　空想の世界のなかに歩んでいった」

ヴァレリーが引用したのは、この詩の最後の部分である。この詩が、パリ植物園でみた紅鶴の、たんなる描写でないことはいうまでもない。「鏡に映った紅鶴たち」、実際には鏡などないのである。しかしなぜ詩人はここに鏡をもってきたのだろうか。ほんらい紅鶴は（動物なるがゆえに）非現実に所属している。いま紅鶴は非現実に所属したまま現実に現象している現象体なのである。それを詩人は

ちょうど非現実の眠りから覚め、現実のなかでまだうっとりとしている恋人の状態でいい表わしている。しかし紅鶴はあまりにもあでやかで華美である。紅鶴自身はあでやかで華美なことを知らない。だから紅鶴が身をくねらせ、花壇の花のようにも、遊女のようにもみえ、「みずから（自己）を惑わしている」ようにみえるのも、詩人がそのようにとらえているからにすぎない。そしてそのようにとらえるということは、そのように詩人が意識したということ、つまり意識面という鏡でとらえたということなのである。だが現象体としての紅鶴自身にはなんの関係もないことなのである。しかし現象体は、そのように意識の鏡でとらえられることを嫌うのだ、なぜなら鏡にとらえられることによって現象体は鏡の世界、人間の意識の世界、つまり現実にひき戻され、もはや現象体でなくなってしまうからである。このことは華美であでやかなフラゴナールの絵についてもいわれることなのだ、なぜなら、絵画は芸術作品であり、芸術作品はほんらい非現実に所属していて、現実には現象体として現象しているからである。フラゴナールの絵のように、紅鶴は夢みるように華美である。鏡にとらえられていることを知らない紅鶴は、だからその華美を妬む叫びが貫くと、意識界（現実界）にとらわれることを恐れて、非現実の「空想の世界」に戻っていくのである。この詩『紅鶴』は鏡の問題をめぐって現実と非現実を扱っているのであるが、鏡が人間の意識面[3]であることは、現実と非現実とをわかつ当時のリルケ文学の随所にあらわれている。

たとえば当時の散文作品『マルテの手記』のなかでは、衣裳遊びの少年マルテを映す鏡、死者はけっして鏡に映らないという鏡の原理、愛の女性が差しだした鏡[4]に一角獣が像を映して拒否されたときの鏡の意味、そしてまた当時の詩集『新詩集』や『鎮魂歌』にも鏡が、リルケ的な意味あいで、つまり意識面として扱われている。リルケはこの意識面の鏡に映る世界、それは鏡像の世界であるが、それを現実とし、鏡のなかを非現実としている。なるほどこれは当然のことなのだが、リルケはその現実を否定する、なぜなら現実は像の世界（仮象）であって、世界そのもの（存在）でないからである。では世界そのものはどこにあるか、それは鏡のなかである。そしてこの鏡のなかの非現実、それこそリルケにとってまさに現実（実在界）であり、リルケの詩的世界であったのだ。それゆえに、鏡に自分の像を映し、鏡のまえにとどまるものは否定されてしまうのである。リルケはこの事情を『紅鶴』から数年後の作品『ナルシス』[5]（Narziß）のなかでとりあげる。ナルシスは紅鶴のように非現実のなかに戻ることなく、いや、それよりもまず鏡のなかの非現実には

いるということがなかったのだ、——

「ナルシスは逝った。彼の美しさからは　とめどなく
彼の本質にちかいものが立ちのぼっていった
ヘリオトロープの香りのように　濃密に。だが
彼には　自分をみるようにと定められていた。

彼は愛した、自分からでていって　また入りこんできたものを、
そしてもう　彼は開かれた風のなかにはふくまれていなかった。
うっとりと　さまざまな形姿の円周をとじて
自分を放棄した彼は　もはや存在することができなかった」

「ナルシスは逝った」[6]、彼の本質（Wesen　本質存在）は死んだ。「ナルシスが自分自身をみなければ長生する」というテーバイの予言者テイレシアースの予言は、オウィディウスによって伝えられている。この詩では「自分をみるように定められていた」となっており、神話にはそのような定めはないが、この予言の前提をなしていることはいうまでもない。ナルシスは定められたとおり、自分をみてこの予言を適中させてしまった。

ナルシスは、ギリシァの神話的人物で、まだ自然のままの実在の世界に生きていた。だがある日ナルシスは自分をみようとして、水面に映った自分をみ、こうしてナルシスは近代人の悲劇的宿命を背負ってしまったのである。しかしナルシスはほんとうに自分（自己）をみたのであろうか？　なるほどナルシスは水面（鏡）に映った自分をみた、しかしそれはけっして自分ではなく、ナルシスの意識によって客体化された自分の鏡像であったのだ。それとは気づかずナルシスは自分の鏡像に夢中になり、「自己を放棄して、もはや存在することはできなかった」のである。まさに衣裳遊びの少年マルテが自分の鏡像に夢中になって、自己喪失の状態に陥ったのとお

なじである。ナルシスはみること、意識すること、表象すること、（空想の意味でない）想像することによって変身[7]の可能性を失ったのだ。さてリルケは、鏡のなかの実在界においてのみ真に存在することが可能であると信じていた。現実が意識による像の世界であるならば、その世界は概念と相対の関係によって支えられた世界で、純粋に世界そのものではない。そこにおける人間の存在は関係によって支えられているにすぎず、人間は概念体系のなかに関係的に存在しているにすぎない。そこでは真に存在することは不可能である。実在界は意識によって構成される概念や関係によって支えられた世界ではなく、純粋に世界そのものであり、そこではすべてが事物のように自己完結的に自己同一体として存在する。そこにおいてはじめて人間は存在可能となり、存在可能となったとき、現実には純粋な現象体として現われる。現実におけるこの純粋に即自的な現象体[8]こそ実は「事物になりたい」と願ったリルケの目標であった。

『マルテの手記』を書きおえた（一九一〇年）リルケは、すっかり精力を使いはたし、仕事らしい仕事もせず、やがて大戦が起こり、流浪の数年、文学的にはほとんど不毛の数年を経験せねばならなかった。一九二一年四月二八日リルケはジッドに手紙を書いた――「この偉大な詩人は、その生涯のある期間、一時的な構成を一切やめましたが、それは本質だけを表現するためであったようです」[9]この偉大な詩人とはポール・ヴァレリーである。リルケがヴァレリーの作品に接したのはようやっと一九二一年になってからのことであった。[10]リルケが最初に読んだヴァレリーの作品は『ユーパリノス、或いは建築家』と『海辺の墓地』[11]をふくむいくつかの詩であって、これがリルケとヴァレリーの最初の出会いである。これ以後のリルケのヴァレリーへの傾頭は異常なほどといえよう。[12]一九二一年五月ジッドは、リルケのヴァレリへの強い関心を知って、リルケに『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』(**Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci**) を送ったが、リルケにはるかに『ユーパリノス』（後には）『魂と舞踏』のほうが魅力的であった。八月には『蛇の粗描』(**Ébauche d'un serpent**) に驚嘆し、こうしてリルケはつぎつぎにヴァレリーの作品を読み、また飜訳し、その飜訳に成功したことを自負している。[13]このようにリルケがヴァレリーに熱をあげているあいだ、一九二二年二月七日から二〇日のあいだに、リルケは未完の『ドゥイノの悲歌』と『オルフォイスへのソネット』[14]とを完成した。

一九二一年一二月ヴァレリーはリルケに手紙をだし、ここに初めてリルケとヴァレリーの直接のつながりができたのである。[15]それか

らときたまの文通があって、一九二四年四月はじめてヴァレリーをミュゾットに迎えて、リルケとヴァレリーは最初の対面をする。その後、モーリス・ベッツによれば、一九二五年に十回ほど、ほとんどゆきずりの対面があったということである。一九二六年六月リルケは『ナルシス断章』[16]を飜訳した。それから九月一三日、リルケはジュネーヴ湖畔に滞在していたヴァレリーを訪問した。それはたった一日で、これが両者の最後の会見[17]となった。このときの様子は、ヴァレリーの『思い出』[18]に描かれている以外いまわれわれに残されているものはない。「彼は私の『ナルシス』の続きについて、私がこの神話に与えるかもしれない特別な意味について尋ねようとしていた……。私が話しだすと、彼は私の言葉に、まだ存在してもいなければ、おそらくけっして存在することもないことを、ただ彼だけのために存在させようとする私の企てに、関心をいだいていた。まるで自分自身に関心をいだいている詩人のようであった」(Stimmen der Freunde. s. 174) ヴァレリーの言葉からすると、このときの話題はもっぱら「ナルシス」を中心としていたようである。おそらくヴァレリーの『ナルシス断章』を飜訳した直後のことであったからという理由だけでなく、「ナルシス」はリルケ文学の中心的テーマであったからだろう。それにまた「ナルシス覚え書き」についてのリルケの問い合わせ[19]にたいし「もし暇があるならまたとりあげもしましょうが、いまは漠然としたプランだけで、『ナルシス覚え書き』は存在していません。……できることなら、このナルシスを仕上げ、断章を一つに纏め、それに終楽章(フィナーレ)をつけくわえたかったのです、――その終楽章(フィナーレ)についての考えはもっていたのですが、いまはその考えもありません、いや全然ないのです」[20]とヴァレリーが答えたからでもあった。たとえ不可能にしろ、この漠然たるプランを確めたかったのだろう。おそらくリルケはヴァレリーの描く最終的なナルシスの姿を知りたかったにちがいない、だがヴァレリーは「ただ彼だけのために存在させようと企てた」だけで、さらにナルシスを書くことはなかった。しかしこうした事情から、リルケがヴァレリーに異常なほどの親近感をいだいていたことは確かである。それにたいしヴァレリーには「自分が知っていた人々のうちでもっとも魅力的な、もっとも神秘的な」[21]人として、リルケはヴァレリーの理解をこえ、ヴァレリーとは異っているように思われた詩人であった。――リルケは、ヴァレリーが「自分の思考の方向をきめて、その方向に長いあいだ曳いていったのとはまったく反対の方向へと、その思考を発展」[21]させていたのだ。まさにこの二人の詩人は逆の方向をとっていたのである、しかしそれゆえにこそまた互に引きつけあっ

たともいえるのだ。このことはブレーズ・ブリオへのヴァレリーの手紙が証明している、――「リルケと私との間には、たちまち（言葉の真の意味で）補足的な共感が生れました。私たちふたりは詩人でしたが、まったく相違した詩人であり、ほとんどお互にまったくといっていいほど理解しがたい詩人でした、――しかしまさにそれゆえにこそ、不思議にも私たちは双方とも、お互に知りあってみたい、そして友情のなかで互に驚嘆しながら、もっとよく知りあってみたいという必要を感じたのでした」[22]。この手紙でヴァレリーは、自分には「リルケ問題」（Problem Rilke）が残されている、といっているが、本稿の冒頭でふれたヴァレリーの一九三五年発表の詩『比喩』のなかに、この「リルケ問題」が具体化されているとみることもできよう[23]。

『マルテの手記』成立後の一九一〇年八月三〇日、リルケはタクシス侯爵夫人に「おそらく私はいますこし人間的になることを学ぶことでしょう。ほんらい私のこれまでの芸術は、私がただ事物ばかりに固執してしまったという犠牲を払ってのみ成立してきたのでした」[24]と書いた。リルケの事物への関心ははやくから現われていたが、とくにロダンとの接触とパリ体験とによってその関心は強固なものとなり、事物の世界のほか世界は存在しなかったともいえるほどである。この事物の世界へのリルケの通路は、事物存在と事物間の関係とであった。いい換るなら、つまるところ存在と意識との問題がその通路であったのだ。なるほど事物がそれ自身、自己同一体として、自己完結的に本質存在しているのは、事物自体が意識をもっていないからなのである。それゆえに事物は事物間に純粋な関係をもちえているのである。それに反して人間は必ず意識をとおして事物と関係を結ぶ、その際、事物は意識によって概念体系のうちに整理される、だがその整理された事物は、実は事物でなく事物についての像（概念）なのであって、すでに事物そのものは脱落しているのである、――なぜなら意識の働き（表象作用）は概念体系のなかでの人間的操作にほかならないからである。この問題は事物をつくる芸術家（リルケ）にとって重大なことであった、事物をつくるためにはこの意識の働き（もっとも人間的なもの）を否定せざるをえないからである。もし否定しなければ、生みだされるものは美意識による美的形象（ビルト）（像）にすぎず、リルケのいわゆる芸術事物ではないからである。リルケの努力はここに集中した。この事情をリルケは『マルテの手記』のなかでは、「見ることを学ぶ」[25]という言葉でいい表わした、つまり意識による相対的認識から直観による絶対的認識への移行のことである。この絶対的認識によって事物ははじめ

て純粋にそれ自身としてとらえられる。まさにリルケの事物への関心は、この絶対的認識に基づいているのである。

この絶対的認識は、ベルグソンの『形而上学入門』[26]において、まさしく事物の本質を把握する唯一の方法として証明されている。しかし問題は、この直観（絶対的認識）によってとらえられた事物をいかに表現するかにかかっていくのであるが、むろん従来の概念言語によっては、その表現は不可能である。リルケの造型の苦悩はこの点にあったが、彼はロダンの創造のもとにあって、ついに事物詩という新しい詩をつくることに成功した。ヴァレリーもまた『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説』のなかで、この直観による絶対的認識を認め、言葉のもつ概念への不信を強調している。この絶対的認識を事物把握の唯一の方法として、そこにとどまったリルケとちがい、ヴァレリーはその方法を認めはするが、それを自分の唯一の方法とすることを斥けたのである。ヴァレリーは知性の優位を認め、絶対にゆずらなかったからである。知性は概念体系における相対的認識の側にある。ヴァレリーの概念にたいする不信はまさに知性の純粋性に由来するもので、従って一切の既成の概念を排除したのちに、純粋な認識がはじまる。それゆえにヴァレリーには純粋知性の操作だけが問題となるのであって「この世界の事物は知性の観点からのみ私の興味をひく」[27]のである。従ってヴァレリーの事物との係わりは、リルケの直観によるのとはちがって、純粋知性による係わりなのである。両者の事物への係わりはこのように相反するものであった。しかるにこの相反する両者がもとめあったのは、ヴァレリーの側からはヴァレリーのいう「補足的共感」によるものである。このことはマックス・リヒナーへのヴァレリーの言葉[28]によって証明されている――「私はリルケによって、リルケをとおして、私が直接には愛さなかった事物を愛した、そしてあの暗い、ほとんど未知の、瞑想の深い空間を。……私が存在（ダーザイン）について知らなかった一切を、そして私が断固として嘲笑していた一切を、リルケは恍惚とするような仕方で私に提示してくれた」　そしていまわれわれにはこう言うことができよう――リルケにとってヴァレリーの出現は、感性的なもの[29]にたいする知性的なものの出現であったと。この意味での感性的な認識は事物を、純粋にその本質において把握する、またこの意味での知性的な認識は事物を、純粋にその関係において把握する。

知性はとぎすまされればされるほど人間的なものを失い、非情となる、その純粋知性によって事物は自らにまつわる人間的な概念を

払い落され、純粋に物質そのものとなる、いまや知性に残されたものは事物の関係だけである。それは建築家の素材と素材との関係、音楽家の音符と音符との関係である。その関係に触れたとき建築物がそそりたち、音楽が鳴りひびくのである。しかしそれまでは純粋であるが、完全に不動の世界である。ながい思惟の後に、いま神々しい不動の海を眼前にして、純粋絶対の非在の状況に達した詩人のモノローグが始まる、――『海辺の墓地』である。詩人は純粋時間のなかの絶対不動（非在）をまえにして、恍惚の瞬間にある。だが詩人は意識に向って「おまえ自らをみつめよ！」[30]と呼びかける。恍惚の瞬間における意識は、錫箔のはってない鏡のように、なにものも映しだすこと（意識すること）はない、すべては鏡のなかの不動に吸収される。鏡のなかの不動に恍惚として「非在に酔うならば、生ははてしなく広く、苦痛は甘く、精神も澄む」ことは詩人も知っている。しかし詩人にとってそこはすべてが解体していく虚無、死者の涅槃であり、詩人はそこに踏み入ることはできない。こうして詩人は知的操作の可能な意識の鏡のまえにとどまる。鏡のなかに自己を入れることはできない。自己をみつめることが問題なのだ。鏡に映しだすことなのだ。しかしリルケはまさに錫箔のはってない鏡のなかに踏みこむ可能（変身の可能）を願う、なぜならリルケにとっては鏡のなかこそ純粋な実在界であって、そこにすべてが純粋に存在しうる世界であって、けっして虚無ではないからである。リルケは鏡のなかに入って自己同一体、自己完結的な事物的存在者となりたいのだ。リルケは鏡のまえの相対的認識の場（知的操作の場）を否定してしまっているからである。しかしヴァレリーにしてみれば、これはまさに神秘的な事柄であり、知性の絶対に許さぬところであった。

知性がとぎすまされて純粋になったとき、ゼノンの「ふるえて飛び、しかも飛ばない翼ある矢」[31]によって詩人は射ぬかれたのである。純粋知性は時間と空間を静止の状態においてとらえることによって運動を無数の不動点に分解する、このように生の属性である運動は否定される。ゼノンの矢に射ぬかれた詩人はまさに不動を眼前にしているのである。この不動の非在の世界、虚無を拒絶して、詩人は自己をみつめ、純粋衝動（désir）のままに運動の生へと立ちむかう。「風がたち」不動の海はざわめき、動の海としてまばゆいばかりに輝きだす。クルチウスは一九二五年に書いた論文『ポール・ヴァレリー』の結びで、「われわれが深淵のふちにたっているという感じ。非在の限界にたっているという感じ」[32]であるといっているが、Regarde-toi！という反省的命令によって詩人はこの非在の深淵

に身を投ずることなく流動の生へと向う。非在の世界へ向おうとするリルケとはまさに正反対の方向をとっている。ここをリルケはどのように受けとめたかが問題である。しかしこの Regarde-toi ! は Miroir d'un jour ! の代りに後にヴァレリーが置きかえた言葉で、リルケはここを Miroir d'un jour ! (O Eintagsspiegel !) で解釈しているのである。Miroir d'un jour は錫箔のはってない鏡のこと、錫箔をはることによって自己を映し、自己をみつめることができる。またこのことによって非在の世界（虚無）から遠ざかることができる。そのことをヴァレリーは願うのである。もしリルケがこの意味で O Eintagsspiegel ! と「おお、」という感嘆詞をつけているところからすれば、錫箔のはってない鏡への賛同と解釈したにちがいない。その鏡をとおしてみられる鏡のなかの非在の世界、それは純粋絶対の時間（Zeitlosigkeit）の場であって、意識をもつ人間には恍惚の束の間の瞬間において垣間見られる世界であることはリルケ自身も知っていることで、いま錫箔のはってない鏡をえたということは、恵まれた束の間の瞬間における感嘆いがいのなにものでもないのだ。リルケは鏡が本来の鏡（錫箔のついている鏡、意識の鏡）にかえることも当然のこととして知っている。ただヴァレリーとちがって、鏡が本来の鏡にかえることを、そしてそこに自己を映すことを望まないのである。要するにリルケはこの詩全体を、一瞬非在の世界を垣間見るが、ふたたび流動する生にたち帰らざるをえない、という解釈のもとで理解したのであろう。そこを虚無として非在の世界から遠ざかるとは考えなかったであろう。直観による絶対的認識によれば、非在の世界は真の実在界（『開かれた世界』『世界内面空間』[33]）であり、純粋知性による相対的認識（ここでの相対的という意味は純粋に関係的という意味）によれば、おなじ非在の世界は虚無の世界である。そしてこの虚無の世界、不動の関係がかえって純粋衝動を呼びおこし、詩人ヴァレリーを生の躍動へと駆りたてるのである。

すでに述べたようにリルケの認識は、直観による絶対的認識で、対象を意識の鏡に映して客体（鏡像）としてとらえることはない、錫箔のはってない鏡のなかに主体として存在せしめることなのである。このことをはっきりと表現した作品は『女友達への鎮魂歌』[34]である。その冒頭で詩人は死者にむかって、事物に郷愁をおぼえてここに帰ってきたのならば、おまえはまちがっている、事物はここにないのだ、わたしたちは事物を鏡のなかにいれているのだから、[34]といっている。さきにふれたように鏡のなかは実在界、事物の世界

で、鏡を意識面とするならば、それは意識の下層部である内面空間なのだ、それに反し鏡のまえは現実界で、意識面の鏡に映る像で構成されている像の世界、むろんそこはまた外部の意識界なのである。像は事物の影であって、事物そのものではない、事物はここに像（概念）を残して、実在界に存在する。従って芸術家は対象を鏡のなかの実在界に芸術事物として据えねばならないのである。『鎮魂歌』の女流画家が自画像を描くとき、彼女はすべてを脱ぎ捨てて自分を鏡のなかにいれた（彼女は自分を内部から熟れた果実――自然の事物とみたてて――du dich／hinstelltest in den Spiegel, tief hinein――）。けっして鏡に映った自分の像を描かなかった、そしてそこに事物が成立した、もはやそれは私ではなく、それは存在しているのである。[35] これはむろん直観による絶対的認識（あるいは芸術的直観）に基づくもので、これはまた事物存在の問題に由来しているのだ。この芸術の問題に関しても、リルケはむろん鏡を意識面とし、そこに像を映す相対的認識（意識の表象作用）を否定する。このことは芸術の問題に関しては認められるにしても、意識をもつ一般のわれわれには認められないことなのである。さて、ギリシア神話のナルシスは水面に自分をみて、自分に恋をし、死んだのである。この神話はまさに鏡の問題にとって好個の素材であった。

さきに引用しておいた詩『ナルシス』の「自分からでていって、また入りこんできたもの」とは自分の鏡像なのであり、この鏡像を自己と思いこみ、恋に死んだのである。彼は鏡のなかに自己を入れることによって、本質存在しえたのに、鏡像にとらえられ「自分を放棄した」のである。それは先の『マルテの手記』のなかのマルテの、鏡のまえの衣裳遊びの場面とおなじで、マルテも鏡像に夢中になり、逆に鏡像に振りまわされ、マルテは自己を失ってしまうのである。意識はいかなる対象も客体として意識し、世界をも客体世界として意識する、従って逆に対象はすべて客体化され、客体世界のなかにとらえられることになる。つまり客体世界は意識の表象作用によってとらえられた表象の世界であって、けっして世界そのものではない。それは意識の鏡面に映った鏡像の世界で、ナルシスはこの客体世界に自己を客体化して、一個の像としての自己をみたのであり、けっして自己そのものをみなかった。[36] このようにナルシスが自己を鏡のなかに入れなかったことが（近代人の）悲劇なのである。しかしナルシスが自己を鏡のなかに投入しうるには、直観による絶対的認識によらねばならない、こうして『鎮魂歌』の芸術家の場合とおなじように、自己は一個の事物と化す、しかしその際、実は

ナルシス自身が鏡のなかに変身し、自己と自己同一体（自己完結的存在者）となるのである。こうしてついに自己そのものはみられない、なぜなら自己は対象とならないからである、もし自己が対象となったならば、それは自己ではなく、自己の像である。

この『ナルシス』と同時に作られた詩『ナルシス』(Dies also ….) はナルシスのモノローグである。この『ナルシス』はまえの『ナルシス』とちがって、愛を主題にしているのである。この詩でもまた、自分のすべてが自分の所有をはなれて、慌しく流れでていく、そしてすべては「敵意[37]にぶっかることがないから、輝いている」。しかしナルシスはここを去りたくない、とどまっていたのである。この点ではさきのナルシスとおなじである。だからナルシスは水面に「そこで造形され、たしかに私に似ているもの、泣きぬれた表情でうえをむいて震えているもの」つまり自分の鏡像をみているのである。ナルシスは、彼が鏡のまえのここにとどまるかぎり、鏡像をみるほかないのだ。神話のナルシスは自分を愛したというが、それは自分の鏡像を愛したのであって、自分を愛したことはなかったのだ。リルケの愛は鏡面では成立しないのである。[38] 鏡面の意識界は主体—客体の相対関係によって成立する相対世界で、相対世界を否定するリルケが、相対間の愛（これは現実の愛であるが）を否定することは当然である。リルケの愛は鏡のなかにおいて相互主体間に成立する愛である。この愛はわれわれにはまったく不可能な愛である、つまり愛の原型なのだ。リルケのいう愛の女性 Liebende とは、この原型としての愛を果している女性のことである。

さて、この詩のナルシスは、まず自分の過去における愛の体験にふれている——

「それ（自分の鏡像）は女の内部で、おそらくは生じたかったのだろう、
どんなにせがんで、それが生じるようにと　努めてみたところで、
それは　けっしてかなえられるものではなかったのだ」

『マルテの手記』のなかの一角獣が愛の女性にせまったとき、彼女は鏡を一角獣にみせて、一角獣の愛を拒絶した。鏡には一角獣の鏡像が映っていたからである。鏡に像を映すものの愛、それは相対間の愛であって、彼女の受けいれるところではない。だから鏡像を映すナルシスの愛もまた彼女の受けいれる愛ではない。愛の女性は相対的認識を拒否しているから、彼女の意識の鏡面にはなにひとつ

像は結ばれていない。その鏡面は錫箔のはってない鏡面なのである。だからもしいまナルシスに迫まられて、ナルシスの鏡像を映してしまうなら、彼女はもはや愛の女性ではなくなり、現実の相対世界に転落してしまうのだ。彼女はこの転落の危険を知っているからこそ恐怖を覚えるのである。ナルシスも彼女の恐怖を感じている。いまこのナルシスはすべてが自分の所有を離れて変身していくのを知っている、しかしナルシス自身は変身したくないのだ。[39]

ナルシスは水（鏡）のなかに自己を投入せねばならない、しかし自己投入はまたナルシス自身の変身を必要とする、なぜなら鏡のなかでは自己はその所有者とつねに同一体（自己完結的存在者）であるからだ。鏡のまえにいるナルシスは自己の像をみるばかりである、と同時に自己を喪失している、なぜなら鏡のまえの現実界では、自己同一体は成立しないからである。しかしいま愛の女性の「恐怖を覚えている」ナルシスはこの事情を知っているのである。この事情を知っているから、[40]ナルシスは彼女の恐怖を感じることができるのだ。そしてこの詩は次の二行で結ばれている——

「私が私の眼差しによって自分を失うとき、[41]——

私は致命的だ、とそう考えられもしようから」

この二行は、さきの『ナルシス』の末尾とおなじなのだ（「自分を放棄した彼は、もはや存在することができなかった」）。しかしこのナルシスは「私は致命的だ（存在不可能だ）」といい切ることはできていない（「考えられもしよう」）。[42]なぜなら彼はここを去りたくない」[39]からである。そのうえナルシスは水のなかを知っている——「そこのその下には、大急ぎの岩石の無関心のほかなにものもない」。[43]そこは「無関心」の関係世界である。ナルシスは鏡のまえの現実（相対世界）にいる、相対世界は（意識によって）主・客間の関心で結ばれた関係の世界、つまり「関心」の関係世界である。それに反して、鏡のなかの絶対世界は相互主体の関係世界で、そこでは意識による「関心」の関係は成立しない。相互主体間には「無関心」の関係[44]だけしかないのである。けだしこの「無関心」の関係は、絶対世界にはいってのみ感得されうるものであって、いま相対世界（関心の関係世界）にいるナルシスが知った水のなかの「無関心」は、ナルシスが自分のいる相対世界（おなじ次元）に引きあげて、つまり関心にたいする無関心という相対関係において理解され

ているのだ。だからナルシスが「無関心」を知っているとはいえ、それはこの理解において知っている「無関心」で、ナルシスは当然この「無関心」を拒否するのである。なぜなら二元相対の世界においては、一方が肯定され、他方は否定されるからである。もしナルシスがこの「無関心」を、「関心」との相対関係でみず、絶対世界における関係の「無関心」と理解したならば、ナルシスは水のなかに変身しただろう。なぜなら、そのときナルシスは相対的認識を捨てて、直観による絶対的認識を選んでいるからである。しかし、そのようなことはなかったのである。[45]

鏡のなかの事物（自己完結的存在者）の関係は、無関心の関係なのである（たとえば、花と風との無関心の関係）。この関係において、すべては純粋に存在する。この無関心の関係の世界（事物世界）こそ、リルケにとっての唯一の実在界であったのだ。そしてこの世界に到達する方法はただひとの絶対的認識、つまり直観なのである。これに反して、ヴァレリーは相対的認識を極度に純粋化することによって、事物をその関係においてみたのである。これは純粋知性の結果なのである。しかしその際、知性はこの純粋化の操作における物質化せんとする意志の働きを知っている。その結果、到達しえた事物（の関係の）世界、それは非情なほど物質化された世界（不動の世界、非在の世界）であった、まさに虚無（ネアン）である。おなじ鏡のなかの世界が、リルケには実在界であったが、ヴァレリーには虚無界であった。この結果は、要するにそこに至るまでの方法の相違によるものなのだ。リルケはそこに変身を願い、ヴァレリーはそこに破滅をみる。

ヴァレリーは『ナルシス断章　II』で水を「世界を二つに分かつ鏡」[46]として、水面と水のなかとに分けている。そして、水に呼びかける――「それでも、事物はおまえによって識られねばならないのだ」[47]と、水面（意識面）にすべては映り、そこで識られる。しかし水のなかは、「死んだ鳥、熟した木の実、失われた指輪の」「崇高な喪失」[48]の場なのである。そこは滅亡の虚無（ネアン）であって、リルケのようにそこを実在界とみて、そこへの変身を願うことはない、ただ水面を意識面としてとらえている点では両者は一致している。

ヴァレリーのナルシスは、牡鹿のように泉の水辺に駈けより、水の精（ナンフ）たちに、私を愛しているなら、いつも眠っていてくれと願う。「神々しい非在」[49]である眠りがナルシスの顔 visage を夢としてやどらせるからである。すでにみたリルケの『ナルシス』(dies also :...)

では、対象を像としてとらえない愛の女性の内面（水のなか）においてはじめて顔がやどるのだが、どうしても水面に像としての「悲しい」[50]顔をみてしまうというところにナルシスの悲劇が描かれている。しかしヴァレリーはその顔をけっして水のなかに想定しているのでなく、水面に映る顔が、水の精（ナンフ）によって愛される状態においてではなく、純粋にあるがままの顔 visage sans pleurs（未知の純粋な自己）を映して、その顔をみたいのである。

（神話の）ナルシスは精神と肉体の調和した素朴な人間であり、まだ意識の目覚めていない、つまり意識の純粋さがたもたれている状態にあった。しかしいまナルシスは未知の自己をみた、そのことによって未知を知ろうとする知性ははっきりと目覚め、同時に欲望も目覚めた。しかしナルシスの知らなかったこの愛するという欲望がすべてを逆転させた。もはやナルシスは純粋な自己[51]をみることはない、ナルシスの映しだした「人間の乱心の美しい反映」[52]をみてしまったのである。いまナルシスは水面に映る美しい肉体と対峙し、その肉体と結びついている。ナルシスは欲望に支配されてしまったのである。ナルシスは水の精（ナンフ）に耐え忍んでくれと願い、一方では水の「純粋な宿命的な輝き」[53]を歎く。これはリルケの『反映』[54]という詩のなかで、男が鏡の「輝き」(Glanz, éclat) に惑わされて、（内部反映としての自己をみず）外部反射としての映像をみてしまうのとおなじである。ヴァレリーのナルシスは、その他の詩でもみられるように、知性を裏切る衝動的なもの（欲望）を嫌悪しながらも、衝動にかられてしまうのである。リルケのナルシスの場合には、欲望そのものは表面に現われていないが、ナルシスが水面に像をみて、その像を愛する限りにおいては、その愛そのものは欲望といえるのである。リルケの愛は水のなかにおいてのみ完成するからである。

自分の影を知ったパルクが純粋知性でその影を支配しようとしたように、ナルシスはいま自分の映像（肉体）を、愛するという欲望によって支配しようとする。ついにナルシスは、いま自分の映像と合体することを知るのである。しかし『ナルシス断章 II』は水に映る愛欲の偽りの姿、その欺きをまざまざと描きだす。そこから生みだされる邪悪を捨てて、純粋なる欲望で自分の映像に合体しようとする、だがいかにそれが純粋であろうと、それがまた危険であることをナルシスは知っている。結果は水のなかに死をもとめることになるからである。水に映る映像「おまえの脆さがかえっておまえを犯しがたいものにしている」[55]ナルシスは自分の肉体を危くする、

ナルシスは合体できない。『ナルシス断章　Ⅲ』におけるナルシスは水に映る自分の影像のほか愛せない、ついにナルシスはその影像と合体する、しかし映像はちじに砕けて消える。ついに自己愛はナルシスをうち砕く。――蛇に咬まれたパルクが欲望にかりたてられたように、自分の映像を発見したナルシスは欲望にかりたてられる。しかしパルクが乱されながらも知性を失わず、分裂をきたしながらも精神と肉体とを所有しえているのに、ナルシスの場合は、たとえ純粋にせよ愛するという欲望によって自分の映像との合体が可能であるかの追求になっている。しかしそれは可能とはならなかった、――影像がちじに砕けることによってではあったが。これがヴァレリーのナルシス神話の「可能な、もっとも単純なドラマ」(le plus simple des drames possibles) である。[18]

リルケの場合は、ナルシスの自己愛ということよりも、ナルシスが自分の像を水面にみることによって、またその像を愛することによって、存在を喪失したということが問題になっている。すでにみたようにリルケの場合における自己愛の不成立が、そのままヴァレリーの場合にも不成立であった。だがヴァレリーの場合には、おなじ不成立が鏡のまえだけのことであったが、リルケの場合は、鏡のまえではむろんのこと（なぜなら鏡像は自己の像であって、自己ではないから）、また鏡のなかにおいても不成立なのである（変身によって鏡のなかで自己同一体となったものは、自己を愛の対象とすることはない）。しかしヴァレリーにとって鏡のなかは虚無（ネアン）であるから、鏡のなかの成立・不成立は問題にならない。いずれにしても自己愛が不可能となったいまは、ではいったいリルケのナルシス自身の変身は可能であったのであろうか。ここで『オルフォイスへのソネット』第二部第三歌である「ナルシス―ソネット」（あるいは「鏡のソネット」）をみてみよう。このソネットは、まず時間の問題から鏡の本質規定をなしてのち、鏡の面の外部と内部という空間の問題に移っている。

「おまえたち、まだがらんとした広間の、浪費者よ」[56]と、詩人は鏡に呼びかける。この広間は鏡の間であろう。夕べがきてシャンデリアに灯がともると、シャンデリアは森のなかの十六枝角の鹿のように、鏡の「踏み込みがたさ」(Unbetretbarkeit) をつらぬいて鏡のなかに入っていく。広間は華やかな着色にみち溢れる――

「わずかな人たちだけが　おまえたちのなかに入っていったようだ、――

おまえたちは　おずおずと　ほかの人たちを素通りさせてしまう。

だが　もっとも美しい女は　とどまっていることだろう、
彼方で　その女の控えめな両頬のなかに　解き放された
明るいナルシスが　はいり込んでしまうまで」[57]

この「もっとも美しい女」とはすでに変身をなしとげた（リルケのいわゆる）「愛の女性」（die Liebende）で、彼女は鏡の（なかではなく）まえにとどまって、待っているのである。彼女は（本稿冒頭の）紅鶴とおなじように「空想の世界」から外にでて、変身したままの一つの現象体[8]なのである。だからこそ彼女はもっとも美しい女」（die Schönste）なのである。もしここで誰かが通常の意識で彼女をみ、彼女を愛するなら（つまり彼女を客体化するなら）、彼女も紅鶴とおなじように鏡のなかに帰っていくだろう。彼女はいま愛することのできる「もっとも美しい男」を待っている。その男は彼女とおなじように鏡のなかに変身することのできる男で、鏡のなかで内部から彼女の頬にぴったりと自分を一致させること（einig-sein）[58]〔外部から頬と頬をあわせるのではなく〕のできる男でなければならない。その男は現実界の相対関係の世界（意識の鏡のまえの世界）からは「解き放された明るい」男なのだ。しかしこの詩のなかで想定されている男、つまりナルシスは鏡の輝きに眩惑されて、自分の鏡像を内部反映とみず、ただ外部反射としてのみみて意識界[59]から解放されることはない。つまりナルシスはまだ「解き放された明るいナルシス」ではない。鏡像をみているかぎりナルシスは変身の可能性を失っている。いつナルシスが変身し、「解き放された明るいナルシス」になるか、それは未来のことである。リルケはついにナルシスに変身の可能性を与えることなくおわった。リルケのナルシスは世界像のなかに生きる近代人の悲劇を負うたままに取り残されたのである。いや、むしろリルケは悲劇的な、けっして解放されることのない近代人を、神話のナルシスの姿を借りて描いたというべきであろう。

――一九六六年、秋――

付記――本稿はリルケとヴァレリーとの関係にまでおよんでいるが、あくまでもリルケの側にたっての、ヴァレリーとの関係である。むろん両詩人の作品上の比較研究は新たに稿を起こさねばなるまい。たとえば『ユーパリノス』や『蛇の粗描』などをとおしての、両詩人の比較研究は、研究者に汲めども尽きぬ歓びを与えることであろうし、また両詩人それぞれの研究に多大な寄与をなすことでもあろう。いまは誰も手をつけていないこの研究は将来の課題である。本稿はフランス文学の佐藤朔教授の還暦記念号への寄稿である。それゆえにヴァレリーとの関係が生じたというべきで、右に述べた比較研究の一成果とはいいえない、しかしこれが私自身にとっての、その端緒となるならば幸いである。

註1　この引用文はルー・アルベール-ラザールの『リルケとともに』(Lou Albert-Lasard: Wege mit Rilke. Fischer Verlag 1952, s. 29) からの引用で、著者はパリ在住の女流画家である。一九一四年に彼女はリルケと邂逅している。彼女の『比喩』帖の、十二葉の水彩画には『紅鶴』という標題がつけられている。彼女はおそらくリルケの詩『紅鶴』から絵画的ヴィジョンをえて、この水彩画を制作したのであろう。

2　ここで Lou Albert-Lasard が L'Albert-Lasard と男性形になっている。従ってこの詩『比喩』のなかの Lui は男性化された画家を指すように思われるが、リルケを指しているのではないだろうか。ヴァレリー文献のうえでまだ確証されていないようである。

3　現実を意識の領域とするならば、非現実は意識下の領域である（リルケの場合は、無意識あるいは下意識の領域とはいわない）。

4　いずれも『マルテの手記』のなかの鏡の場面で、少年マルテは鏡に自分を像として映し、その像としての自分を現実のなかの自己と思いこみ、幼年時代とともに本来の自己を失うのであるが、これはすべての対象をわれわれの意識面（鏡）で像としてとらえ、その像を当の対象そのものと思いこむことの誤りで、つまり意識の表象作用によっては対象を捉ええぬことを、要するに表象作用による対象化（客体化）の否定を意味している。従って対象化を否定して、いかなる像も意識面に映さないリルケのいわゆる「愛の女性」は、像を鏡に映す一角獣の愛を拒否するのである。また死者も鏡に像を映さない、すでに死者は非現実の鏡のなかにあるからだ。

5　Narziß (Narkissos, Narcissus, Narcisse) という詩は二篇あるが、いずれも一九一三年四月パリで書かれたものである。（さらにフランス語で書かれた『ナルシス』一篇と『オルフォイスへのソネット』のなかにナルシス-ソネットがある。）

6　「逝く」という動詞は vergehen である。これに対応する動詞としてリルケは schwinden（消える）を使用する。他のリルケの基本語とおなじくこの動詞も重要な基本語で、その使い分けに注意する必要がある、――すなわち前者は具体的に現実において消滅することを意味し、後者は現実から非現実に、在から非在へ消えることを意味している。後者によれば、ここにはないが、そこ鏡のなかに本質存在するということになる。

7　変身とは実在界にはいって、自己同一体となってそこに本質存在することをいうのである。それは意識の表象作用によってでなく、直観によって

のみ可能となる。変身はかかる意味において超越ということができる。

8 たとえば一本の松の木をみるとき、われわれは松の木を概念体系やその関係のなかにおいてみている（これが意識の表象作用で、相対的認識である）、しかし松の木の松という固有名詞や、木という類概念をとりはずすと、松の木は松の木でなく、概念や関係とは無縁の（namenlos）事物となる。この事物は概念や関係によってとらえられた像ではなく、純粋に事物そのものである（この事物は意識の表象作用によらない直観、つまり絶対的認識によって獲得される）。かかる事物が現象体である、自然はすべて現象体である、ただわれわれだけが意識によってその像をみて、現象体そのものをみていないだけである。従って意識をもつ人間には自分自身が現象体となることは不可能である。しかしリルケは『マルテの手記』のなかで、たとえばバルコニーのシャルル六世や存在の根に根づいた羊飼いとしての蕩児の姿をかりて、現象体となった人間を描いている。つまり前の註（7）と考えあわせるならば、実在界に変身して、そのままの姿で現実界にあるとき、そのものは現象体である。だがそれは輝かしい一瞬の出来事でしかない。

9 Rilke-Gide: Correspondance. par Renée Lang p. 151; Briefwechsel (Insel) s. 115

10 リルケはジッドへの手紙（一九二一・四・二八）で、いままでヴァレリーの名前さえ知らなかったのは不思議なくらいだといっている。もっともヴァレリーにはそれまで二十年の長い沈黙の期間があった、とはいえヴァレリーとともにマラルメの弟子であったジッドが、すでに十年の交友関係にあったリルケに、ヴァレリーの名さえ伝えなかったのはまことに不思議である。

11 Eupalinos ou l'Architecte これは一九二一年のN・R・F三月号に載った。ただし断片で（リルケはこの断片を読んだ）、一九二三年この作品は『魂と舞踏』と合わせてN・R・Fから出版された。リルケはこの両作品を飜訳している。——Le Cimetière marin は一九二〇年のN・R・F六月号に発表されたもので、リルケは一九二一年三月二四日に（二回にわけて……一息に）これの飜訳をしあげた。

12 リルケがモニック・サンテリエ Monique Saint-Hélier に漏らした言葉をここに引用しておこう——「私はひとりでした。私は待っていました。私の全作品が待っていました。ある日、私はヴァレリーを読んだのです、そしてもう待つことはおわったと思いました」（Hartmann Goertz: Frankreich und das Erlebnis der Form im Werk R. M. Rilkes. 1932 s. 91; Rilke-Gide Correspondance p. 152）ヴァレリーとの出会いは第一次大戦後の、リルケの文学生活における最大の体験であった。これまで激賞していたプルーストも後退し、ジッドから申し出のあった『地の糧』（Nourritures Terrestres）の飜訳も婉曲に断わっている。それほどもヴァレリーに魅せられてしまったのである。

13 リルケの飜訳したヴァレリーの作品——『篠懸に』『曙』『群桂頌』『帯』『眠る女』『柘榴』『室内』『秘めた歌』『デルフォイの巫女』『歩み』『ポエジー』『消えたぶどう酒』『舟を漕ぐ人』『棕梠』以上詩集『魅惑』より。散文では『ユーパリノス』と『魂と舞踏』だけである。リルケは自分の飜訳の出来栄えを誇っているが、かならずしもヴァレリーを伝えているとは限らない。リルケ的色調が濃くでているところが散見される。しかしテクストと飜訳とを精密に比較研究することは興味ある課題であり、とくにリルケの内面発展上の問題として『海辺の墓地』と『蛇の粗描』およ

び『ナルシス断章』とについて比較研究することは重要なことである。しかし『若きパルク』がリルケから脱落しているのは不思議なことである。

14 『オルフォイスへのソネット』にヴァレリーの影響が認められるかどうか、このことについては今後の精確な研究が必要であろう。

15 この文通の直接の仲介者は、もとメルキュール・ド・フランスの支配人、当時チューリヒのリブレール・フランセーズ書店主ポール・モリスである。

16 Fragments du Narcisse I——一九一九年九月発表。II——一九二三年六月発表。III——一九二六年二月発表。

17 リルケはその年（一九二六年）の一二月に死んだ。

18 Souvenir de Rilke. Figaro. 1941; Adieu à Rilke. Les Nouvelles Litteraire. 1937.

19 リルケは『ナルシス断章』飜訳後に、ヴァレリーの覚え書き Notes pour Narcisse が出版されるという広告を知り、著者自身によって註釈された「ナルシス」を知りたいと思い、手紙（一九二六年六月二七日）でヴァレリーに問い合わせた（Rilke et la France Tome 1; par Charles Dédéyan. p. 417）ヴァレリーは『ナルシス覚え書き』Note sur "Narcisse" を、ヴァレリーのジュネーヴ湖畔滞在のおりの別荘所有者ジュリアン・ピエール・モノーに（一九二六年五月一七日）捧げている。しかしこの『覚え書き』はリルケの知りたがっていたものとはちがうのであろう、或いはリルケの知りたがっていた形になるまえに書き止めてしまったものかもしれない、これは一ページ足らずのものである。しかし次の註の手紙のなかの「終楽章」についてごくわずか触れている。

20 一九二六年七月八日、ヴァレリーのリルケ宛の手紙。（Paul Valéry: Briefe. Insel 1954 s. 141）

21 『リルケの思い出』（Souvenir de Rilke）より。

22 An Blaise Briod. September 1942. Valery: Briefe s. 215

23 この詩『比喩』は、ジュネーヴ湖畔の対話がリルケに接近して発酵したように思われる。とくにヴァレリー解釈上もっとも難解な天使の概念は、リルケがしばしば歌った天使と相通ずるものではなかろうか。

24 Briefwechsel zwischen Rilke und Marie von Thurn u. Taxis. I. Insel s. 26

25 Ich lerne sehen. つまり sehen（相対的認識）から schauen（直観的認識）への移行であり、世界は schauen によって内部空間に Geschautes として捉えられる。——見ることとは意識することのいみである。

26 「直観とは、われわれを対象の内部に移しいれて唯一にして表現しえないものに一致させる共感のことである」（Introduction à la métaphysique）この共感 sympathie という語には最初「知的」という形容詞がついていた、——la sympathie intellectuelle. この論文が一九三四年の著作集 La Pansée et le Mouvant に収められたとき、この「知的」という形容詞は省かれている。これは当然のことである。

27 『精神の危機』（Crise de l'ésprit. 1919）第二書簡中の言葉。

28 Mitteilung Valérys an Max Rychner (Neue Züricher Zeitung; 16. Januar 1927)『リルケの思い出』(souvnir de Rilke) にある「非常に美しいリルケの眼は、私のみていないものをみていた」という言葉もこのことと無関係ではない。

29 ヴァレリーは Adieu à Rilke のなかで、リルケを創造的感性の所有者といっている。

30 Regarde-toi! クルチウスの訳は Betrachte dich! であるが、リルケの訳は O Eintagsspiegel! である。最初の発表では Miroir d'un jour!（束の間の鏡よ！）となっているからで、リルケ訳はこれによっている。従ってこの Regarde-toi! という命令が意識の鏡の問題に結びつくことはいうまでもない。つまり鏡に映る自己、そしてこれがまたナルシスの問題に結びつく。

31 形而上学の祖パルメニデスの弟子ゼノンは、飛ぶ矢と標的とのあいだの飛行時間を無数の瞬間に分割し、矢は飛んでいるにも拘らず、各瞬間において静止しているという。つまり動を不動化したわけである。

32 Ernst Robert Curtius: Französischer Geist im neuen Europa. Deutsche Verlags-Anstalt. s. 183

33 いずれも中期以後のリルケの用語——das Offene. der Weltinnenraun.

34 Requiem für eine Freundin. 1908. これは、ひとりの完璧な女流画家が生と愛のために芸術を放棄して死んだことを嘆いている作品である。ここにはリルケの芸術創造、芸術と生、芸術と愛など芸術に関する重要な発言が表明されている。リルケの中期における重要な作品である。——Wir wandeln dieses (Ding) um;/es ist nicht hier, wir spiegeln es herein/aus unserm Sein, sobald wir es erkennen.

35 das bin ich; nein: dies ist. リルケの芸術論は従来の美意識に基づく古典美学によらず、存在的な形而上美学によるものである。

36 ルードルフ・カスナー（Rudolf Kassner）は彼のエッセイ『ナルシス』（一九二八年）のなかで「想像力のために死なねばならない」（Der Zauberer, s. 95）といっている、——想像力とは意識の表象作用を指す。また同じエッセイで「ナルシスは存在しない、しかし彼が変身することによってのみ、彼は存在する」(ebd., s. 97) といい、カスナーの他のエッセイ『変身』（一九二五年）では「ナルシスは自分の像だけをみ、像によって生きている」(ebd., s. 182) といっている。

37 敵意（Feindschaft）意識の客体化によって生ずる主体と客体間の関係、つまり相対的認識による相対関係。この関係においては相互は相互の像と向きあい、純粋に相互に向きあうことはない。それは相互にとって敵意となる。この関係を後にリルケは運命と呼ぶ。しかし直観による絶対的認識においては敵意は生じない。そこにおいてはすべては敵意とぶつかることなく、主体として輝く。

38 Dort ist es nicht geliebt.「そこ」とは鏡面の意識界である。

39 Ich will nicht weg, ich warte, ich verweile.

40 この詩の冒頭の二語（Dies also:）がこのことを示している。

41 Denn, wie ich mich in meinem Blick verliere: この訳は「われを忘れてみつめるとき」となるが、Blick (blicken) は sehen とおなじく相対的認識によって像をみるときの眼差し（客体化する他人の目）を意味し、そのとき自己は失われるから、この点をはっきりだすために本文のような訳をしておいた。

42 Ich könnte denken, daß ich tödlich sei. 動詞が接続法になっていることに注意！

43 Dort unten drin/ist nichts, als Gleichmut überstürzter Steine.

44 後にリルケはこの無関心の関係を「純粋な関連」Der reine Bezug と呼んでいる。この関係は目にみえない関係で、これをリルケは電波にたとえている。

45 この詩は直接ナルシスの自己愛にふれてはいない（ナルシスが愛したのは自分の像であって、自己を愛したのでない）。リルケの愛は鏡のなかの相互主体間に成立する愛であるが、鏡のなかでは、自己愛は成立しない、なぜならここではすべてがそれぞれそれ自身自己同一体であって、自己は他の主体とはならないからである。また鏡のまえでも自己愛は成立しない、なぜならそこでは自己は喪失しているからである。従って自己愛はいずれにしても不可能となる。

46 un miroir qui partage le monde——Spigel, der vor uns die Welt entzweigeschnitten

47 Que de choses pourtant doivent t'être connues——wieviele Dinge hast du immerhin erwogen

48 perte solennelle——feierliches Flüchten

49 Absence divine——göttliche Abkehr

50 und ich kann sehen, wie ich traurig bin.

51 ce que j'ai de plus cher——was mir das Liebste sei

52 ce beau reflet des désordres humains——der Menschenwirrsal schöner Widerschein

53 ton éclat fatal et pur——dich, spiegelndes Schicksal, Flut このリルケの独訳はまったくリルケの発想によっている。この独訳では、むろん「輝き」の感じはでているが、自分を意識の鏡面に映しだして、その鏡像と自分とが主・客の関係をもつという点が強調されている。

54 『反映』Spiegelungen——一九二四年一一月の作品。この詩のなかの鏡像は、ナルシスのみた自己の鏡像とはちがって、鏡のなかからの内部反映としての鏡像である。従って鏡に映る像は、いままでの像とはちがって、内部からの現象である。なおこの詩の標題を『鏡像』と訳すならば、内部反映としての鏡像の意である。

55 Mais la fragilité vous fait inviolable——Doch dein Zerstörbarsein erhält dich unberührbar

56 Ihr, noch des leeren Saales Verschwender 人気のない、なにものとも結びつかない事物だけの広間におかれている鏡。その鏡を「浪費者」

（Verschwender）といっているが、「惜しみなく与えるもの」という意味で、本文の註（6）の schwinden=verschwinden machen を原意としている。つまり「外部の事物を惜しみなく内部に与えているもの」ということになる。

57 Aber die Schönste wird bleiben, bis／drüben in ihre enthaltenen Wangen／eindrang der klare gelöste Narziß. なお〇の動詞 eindrang は過去であるが、未来完了の代用である（eingedrungen sein wird＜od. würde＞）。

58 リルケ文学にみられる人間の在り方 gegenüber-sein —— allein-sein —— einig-sein のうち、現象体としての在り方が einig-sein である。

59 註（54）のリルケの詩『反映』による。