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

Title	リルケと俳諧
Sub Title	Rilke und ,,Haikai"
Author	塚越, 敏(Tsukagoshi, Satoshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1982
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.43, (1982. 12) ,p.217- 232
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	塚越敏教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00430001-0217

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.

リルケと俳諧

塚越　敏

一九二〇年九月「エヌ・エル・エフ」誌は「ハイカイ」特集号を出して、十二人のフランス・ハイカイ詩人たちの俳諧を紹介した。この特集号は、「フランス・ハイカイ」というジャンルを目ざしての企画であり、その序文でジャン・ポーランは、フランス・ハイカイがやがては勝れた作品をうみだすようになることを願って、マドリガルやソネと同等のジャンルを形成することを希望した。

日本の俳諧のフランス輸入に力のあったのはポール・ルイ・クーシューで、[1] 彼は一九〇六年四月に「レ・レットル」誌に『日本の叙情的エピグラム』という一文を発表して、俳諧を紹介した。次いでこの一文は、一九一六年に刊行された『アジアの賢人と詩人』の第一章となった。むろんクーシューも紹介した俳諧の影響に期待をかけていた。その効果はわずかにあった。三行無韻詩というフランス・ハイカイの新詩形が、シュールレアリストのポール・エリュアールの自動筆記法（オートマティスム）と結びつくことになり、彼は数多くのフランス・ハイカイを発表した。彼は「エヌ・エル・エフ」特集号にも「ここに生きるために」という表題のもとで十一篇のフランス・ハイカイを寄せている。フランス・ハイカイの問題点は、論理を越えて、時間の流れの途絶えた一瞬に、無意的に造型することで、この特集号の序文に載ったB・Hチェンバレン[2]によると、俳諧とは「ちょっと開けた天窓」、「もらすまえに妨げられた溜息」、「説明のない詩」と定義づけら

れた。要するに俳諧とは、「一瞬の感動」、「突然の感覚」、「即座の直感」によるもので、時間の流れ、意識の流れが一瞬たち切られた瞬間にとらえられたものの表現であり、クーシューは「短い驚き、これこそハイカイの定義そのものだ」[3]と言っている。そしてこの特集号にはクーシューの翻訳した日本の俳諧が三句紹介され、その最後の句「咲くからに見るからに花の散るからに」(鬼貫)には、ポーランの「仮象の消去」(l' écoulement des apparences)という簡潔な説明語が付されている。

リルケはこの特集号を手に入れたが、このような簡潔な紹介で、いったいどこまで俳諧を理解しえたであろうか？しかし、もともと説明的な叙情を拒否していた詩人であったから、彼は俳諧のなかに詩人の感覚するものを読みとることもできたであろうし、またわずかな言葉ですべてが言い表わされていることも理解しえたであろう。リルケは、初めて知ったこの俳諧を、ちょうど日本から帰国したばかりのグディ・ネルケ夫人宛ての手紙(一九二〇年九月四日)に書き、こう伝えている、――「短い日本の三行詩をご存知ですか、ハイカイというのです？　その翻訳がちょうど「エヌ・エル・エフ」に載ったところです。短いながらも言い難いほど熟した純粋な造型です。たとえば、『咲くからに見るからに花の散るからに』(ただこれだけです！　心地よいものです)」。リルケはこの俳諧を、後にスイスの女流画家ゾフィー・ジョークへの手紙(一九二五年一一月二六日)にも書きつけ、「心地よく無限へと向かって開かれています」[4]と付けたした。これはポーランの「仮象の消去」とおなじで、いまここに咲いた花が、人間の見るにかかわりなく、無限へと消え去っていくという自然の純粋な生起の説明であり、さらには「可視的なもの」から「不可視的なもの」への変身の可能にまで及んでいる説明である。

一九二〇年一〇月二九日、リルケはパリでクーシューの『アジアの賢人と詩人』を手に入れた。むろんリルケはこの

書を読んで、この俳諧に一重の傍線をひいた(SPd'A P. 113)。だがこの箇所でクーシューは、現実の絶え間ない流れと、この世に対する宗教的な幻滅とが、つまり厭世的な無常観が瞬間的にとらえられている、と説明している。おそらくリルケは、ポーランのとは違った説明を知って戸惑ったことだろう。芭蕉とおなじく、作為を排して実相を凝視した鬼貫は、万物流転の無常観を詠むにしても、クーシューの説明するような仏教的・厭世的な立場をとっていなかったにちがいない。それにまた当時のリルケ自身は、厭世的な立場を否定して、生を肯定する直前にあり、無常のはかなさを歌うにしても、すでに流転する万物を「開かれた世界」(das Offene)で即物的に、東洋的・禅的にとらえることを知っていた。したがって俳諧は、この点においてのみ、リルケにとって意味があったのだ。

とにかくリルケはクーシューの翻訳紹介によって俳諧を知った。だがその俳諧がどの程度まで正確に紹介されていたか、はなはだ覚束無い。翻訳紹介されている百五十八句は、宗鑑、守武など俳諧創始者より、貞徳の貞門派、次いで宗因の談林派を経て、芭蕉の蕉門派に至り、やがて蕪村の俳諧再興の時期まで、実に十五世紀より十八世紀までの俳人四十一人によるものである。蕪村の五十七句、千代女の六句を除けば、芭蕉の十三句、蕉門(嵐雪、去来、丈草、其角、許六)の二十一句と談林派の鬼貫の六句、つまり十七世紀にできた芭蕉とその一派の句が中心となっている。しかし四世紀に亘る俳諧を、その変遷を無視して、一様に「短い驚き」と定義づけて紹介することには無理があった。蕉門俳諧の重要な俳論事項の一切は無視されていた。もしクーシューの紹介が詳細に亘るものであったならば、リルケは俳諧にいっそう親近感を覚えたことであろう。なぜなら芭蕉の俳論とリルケの芸術論とは、まことに一致したものであったからだ。しかし、リルケはいつも中間の介入を認めないから、直接に翻訳俳諧と結びつき、そこから俳論を汲みとり、クーシューよりもいっそう深い俳諧理解を得ていたかも知れない。いずれにしてもクーシューは、守武の一句「落花枝に

かへると思えば胡蝶かな」を引用し、これを俳諧の定義「短い驚き」の典型的な例だとして、この定義こそ唯一不可欠である、と主張した。リルケもこの定義に下線をひいているが、おそらくリルケは、この驚きの瞬間を、有限と無限の接点とみたのであろう。

さて、ここでクーシューの『日本の叙情的エピグラム』を、リルケと関係づけながらみてゆくことにしよう。翻訳俳諧は百五十八句、リルケが読書中に傍線をひいたものは三十句、後にゾフィー・ジョーク宛ての手紙に引用したのが二十九句である。

まずクーシューは、俳諧の描く対象（動物、植物、風景、風俗習慣）に応じて、俳諧を分類して論じようとしている。「日本の画家は探り出す忍耐をもち、単純化する眼力をもち、生命を与える知力をもっている」（SPd'A P. 59）と、クーシューは言い、画家とおなじように俳人も単純な一筆で真実を描くと伝えている。おそらくリルケは、ここからして余計なものを切り捨て、単純化への努力が要求されていることを知ったであろう。リルケにしてみれば、一切の人間的な係わりを放棄しての、純粋にそれ自体であることへの、事物の要求と受け取れたであろう。

しかしクーシューが、日本人は仏教によって同情心（le sentiment de sympathie. SPd'A P. 70）をまなび、俳人が動物とおなじ境遇に身をおいて動物を描くにしても、それはあくまでも仏教的同情心からだ（SPd'A P. 63）と説明するとき、もはやリルケには承服できなかったことだろう。なるほどリルケも対象を対象の内部から描くということを主張していたが、それは事物存在を狙っての、形而上的芸術の立場からの主張であって、むろん対象への人間的関心は一切否定されていた。

このようにクーシューは俳諧を、仏教的に説明しているが、またときには禅的にもとらえて説明している。日本人か

らすれば、当然のことといえようが、形而上的な立場を貫いていたリルケにしてみれば、禅的な立場でしか理解しえなかったろう。例えば蕪村の二句「寂として客の絶え間の牡丹かな」、「散りて後、おもかげに立つ牡丹かな」にしても、リルケからすれば、前者では、事物存在の無関心性が、後者では、（中期の『青いろのあじさい』と同様）消え去ってもなお直観（シャウエン）によって経験される本質存在（ヴェーゼン）が読まれているものとされたであろう。

クーシューは、風景をあらわす俳諧を選び出す直前で、「この小さな三筆は、なにものにも制限されない振動に、ほとんど際限なく広がっていく振動に似ている」(SPd'A P. 73) と書きつけた。読書中、リルケはこの言葉に下線をひいているが、つまり、この言葉で、リルケは俳諧を宇宙的な広がりをもつ芸術事物とみなしたからであろう。そしてクーシューは、そうした俳人を創造することについて、「俳諧はまさにエスプリからは生まれない。つまり俳諧は事物についての反省をさせないからだ。俳諧は事物を見る。そしてそのヴィジョンは、もちろん常に非凡な目によってとらえられたそれである」(SPd'A P. 80) と言っているが、これこそリルケの形而上的美学の創造と軌を一にしたものである。だがその創造にあたって、俳人がそのときの「感動（エモーション）」を、「感情（サンチマン）」を俳諧に表わしてしまい、この意味において「俳諧はひとつの気分である」(un état d' âme. SPd'A P. 81) と、クーシューが言うとき、リルケはもはや同調できなかったろう〔もっともクーシューは、最後のところで (SPd'A P. 132) この「感動」を創造の契機だとも言っているが〕。いまここで、同調できなかったろう、と断言できるのも、このクーシューの言葉が、リルケの『鎮魂歌』[6]のなかで言われている芸術家への戒め（感情投入への戒め）に逆らうものであるからだ。

このようにクーシューは、四世紀に亘る俳諧を一括して主題別に分類しただけで、すべてを同時に、同列に並べて説明しているが、これには無理があったのだ。おそらくリルケも、しばしば戸惑ったにちがいない。もしクーシューが、

旅の無常を栖とした芭蕉と蕉門一派の俳諧と俳論のみを紹介したならば、おそらくリルケは芭蕉を世界最高の詩人としたことであろう。

クーシューは、最後に、ほんの数行で芭蕉の紹介をしている、――芭蕉が若くして発心し、高野山で修業をしたこと、江戸に出てからは師匠について俳諧をまなび、民衆文芸である俳諧の中心的人物となったこと、三十八歳で禅門に帰依し、禅道に通じたこと、かくして俳諧は、この芭蕉によって、芸術の極致に達したことを。残念ながら、クーシューは、芭蕉の旅の意味や（俳論となった）言葉、それにまた著述などには一切言及していない。これだけでは、芭蕉がいかに勝れた俳人であったか、リルケにはわかなかったであろうし、また禅に関しても、――すでにカイザーリングの『一哲学者の旅日記』や岡倉天心の『茶の本』で、わずかに禅に触れていたとはいえ――クーシューが、禅とは「純粋な黙想」(SPd'A P. 119) であると言っただけでは、蕉風俳諧の裏打ちとなった禅の意味するところを理解することもなかったろう。芭蕉俳諧の芸術が禅に根ざした形而上的芸術であるとすれば、なおいっそうクーシューの説明不足が惜しまれる。[7] むろんリルケは、自分の芸術論がいかに芭蕉の俳論に近似であったかを知ることもなかったが、いまわれわれは、この近似をみることによって、リルケが西洋にありながら、いかに東洋（禅）に接近していたかを、そしてまたクーシューの説明を乗り越えて、蕉風俳諧を会得しうる可能性を秘めていたかを知ることができよう。[8]

リルケも芭蕉も旅をした。リルケの実際の旅には他に目的があった。芭蕉の旅は（名所旧蹟を訪ねる旅だと言われているが）旅自体が旅の目的であった。芭蕉が深川移転によって世俗とのなれあいを拒否したときに、芭蕉の旅は始まる。事実、芭蕉は行倒れて野ざらしのまま死ぬかも知れない『野ざらし紀行』の旅に出る、――「野ざらしを心に風の

しむ身かな」。守られていない旅、現実の意味や価値を放棄しての旅、いわば実存行為としての旅である。やがて自分の家さえ他人に譲って東北の旅に出る。故郷なき者（ハイマートローザー）の旅である。旅を栖とした『奥の細道』の旅で、芭蕉は自然にふれる。芭蕉は、旅に出るまえに、禅を、そして荘子の世界を知った。つまり、現実の一切は、不可視の絶対の実在界からこの現実界に現われた現象にすぎない。従って、この現象を実在界に戻して、とらえなおすことで、現象そのものの実相にふれることができる。そして、この実相を俳諧に詠むこと、このことが芭蕉の課題となった。だがこの実相にふれるには、なによりもまず現実の一切を放下するための実存の旅が必要であった。芭蕉は積極的に旅に出る。「空定めなきけしき、身は風葉の行末なき心地して」、だが芭蕉は「旅人と我名よばれん初しぐれ」と詠むことができ、この旅で「造化随順」の域に達し、いまや芭蕉にとって、旅はそのままエクリチュールとなった。

リルケのもう一つの旅、彼が一生繰り返していた旅、それは『新詩集』や『マルテの手記』（巻末）のなかの家出した蕩児の旅で、身を危険に曝しての、既成の価値や概念を放棄しての実存の旅であった。『マルテの手記』の主人公も家出人だが、巻末の蕩児は旅の最後で事物の実相に出会っている。今度はこの実相との出会いを現実で可能ならしめるために蕩児は帰宅する。だが帰宅して、それを可能ならしめたろうか？――『マルテの手記』はここで終り、主人公は姿を消している。今度は、主人公が、マルテならぬリルケが、それを可能ならしめねばならなかった。そしてこの課題を果たしたのは、[9] 俳諧と接触した後の『オルフォイスへのソネット』完成（一九二二年）の時点とみてよいだろう。こうしてリルケも芭蕉も、おなじ実存の旅をおこない、かくて両者は世界の実相を形而上的に詠むことができた。

こうした実存の旅を経て、芭蕉はいっそう荘子の形而上学を理解したし、またそれに基いて蕉風俳諧を確立することもできた。芭蕉の理解した荘子の形而上学の基礎は「斉物論篇」である。そこでは、人為の相対（対立・差別）ゆえに、

世界は有りの儘にみられないという。いまや有限の相対化をやめて、無限の自然（造化）に則り、万物を「物皆自得」の状態でとらえねばならない。そのためには、相対から絶対に向かわざるをえない。これを可能にするのが孤独な実存者だが、相対から解放されたとき、生と死との対立が消え、生と死を万物流転という全体のなかで肯定することになる。そのとき真実在が開かれ、時間的には、現在の瞬間が永遠となるという。芭蕉はこうした荘子の形而上学を背景に生き、かつ句作りをした。

パリに出た孤独な実存者としてのリルケの旅は、『マルテの手記』の主人公と同様、故郷なき者の旅であって、その旅人リルケは予見する、――意識の表象作用による相対の現実を否定して、それ自体自己完結的な絶対の実在を肯定できれば、価値や概念でできている現実は意味を失い、事物は即自体（物皆自得）として純粋に存在するのだと。だがその予見を成立させるためには、リルケも現実において実存行為の旅を徹底させねばならない。このような彼の生き方が、同時にまた彼の創造行為をも形而上的なものにした。

こうしたリルケや芭蕉の芸術創造は、当然のこと、即自体（物皆自得）としての自然（造化）を範例とするものであった。リルケはロダンへの手紙（一九〇二年一二月三〇日）で、自分の新しい「詩集は自然に倣っている」と言っており、その頃の手紙では、実在界としての「自然に倣う」自分の生き方と芸術観とをさかんに展開してみせている。そして対象との相対関係が切れた瞬間に、自然に倣うことができ、その結果として芸術事物（クンストディング）としての詩が生まれるという。

芭蕉もまたおなじであった、――「造化にしたがひて四時を友とす。見る処花にあらずという事なし。……造化にしたがひ、造化にかへれとなり」（『笈の小文』）。見るものすべてが花（虚実＝花実）である俳人は、対立する自分を滅却して、自然に従い、自然に帰入せよというのであって、芭蕉自身はこのことを旅をとおして確め、それが彼の創造力

となって、そこから生まれた彼の俳諧は、およそ形而上的なものとなっていた。

さて、芭蕉は、つねづね「風雅の誠」を知れと言いつつ、いざ創造の瞬間となると、対象と一体となること（主客合一）を強調する。この神秘的な合一が自分を感動させ、その感動によって句が自ずと生まれるという、――『松のことは松に習へ、竹のことは竹に習へ』と師の詞のありしも、私意をはなれよといふ事也。……習へといふは、物に入りてその微の顕れて情感ずるや、句と成る所也。たとへ、ものあらはにいひ出ても、そのものより自然に出ずるにあらざれば、物と我二つに成りて、その情誠に不レ至。私意のなす作意也」（『赤そうし』）。要するに「習へ」というのは、自分と対象とを内部で合一させ、物我一如（ぶつがいちにょ）の境地になったとき、それに触発されて作者に詩的感動が溢れでて、その感動によって内部の対象が形象化されて句になる、[10]というのである。大事なことは、対象との相対関係を破棄して、内部に入ることで、ベルクソンの『形而上学入門』によれば、それは分析（アナリーズ）ではなく、直観（アンチュイション）によらねばならぬのである。リルケによれば「見ることを学ぶ」（『マルテの手記』）ことによって得た「視る」（本質直観（シャウエン））によって、芭蕉のいう物我一如は可能となる。だが「視る」という「眼の仕事」（物我一如）で内部にとらえられた対象は、今度は作者の内部に溢れでる詩的感動（ヘルツリーベ）によって[11]形象化へと愛されねばならないという「心の仕事（ヘルツウエルク）」（一九一四年の『転向（ヴェンドゥング）』Wendung）が要求される。

さて、こうした創造の瞬間における最後の句作りについて、芭蕉はこう言っている、――「師のいはく、『乾坤の変は風雅の種也（たね）』といへり。……飛花落葉の散りみだるるも、その中にして見とめ聞きとめざれば、をさまると、その活（い）きたる物だに消えて跡なし。また句作りに師の詞あり。『物の見えたる光、いまだ心に消えざる中にいひとむべし』」（『赤そうし』）。「物の見えたる光」とは、さきの「物の微」とおなじであり、それは絶対的な実在の相（即自的な物皆

自得の姿）であって、日常的な時間・空間意識の裂けた瞬間に、本質直観によってえられたものである。だがそのとき作者の感動による形象化がおこなわれねばならぬのだが、次には形象化によって「いひとめる」言葉が問題となる。そしてこの「いひとめる」とは「飛花落葉」のごとき無常なる現実の対象を、実在界の秩序のなかに表現をもって定着させることである。こうして芭蕉の芸術は、現実界にみられる単なる美的（私意的）なものではなく、自ずと句定まる形而上的なものであった。リルケもまた美意識に基づく西洋美学を破棄して、芸術事物を宇宙的循環に定着させるという形而上的美学を設定した。このことが[12]いつの間にかリルケを東洋の形而上的世界へと接近させた。

リルケが初めて俳諧に接してから五年後、一九二五年一一月二六日に、リルケはベルン在住の女流画家ゾフィー・ジョークに手紙を書いた。この手紙は、ポーランドの文筆家ウィトルト・フォン・フーレヴィチに宛てた手紙のほぼ二週間後に書かれたものである。後者に宛てた手紙は、リルケが最後に到達した世界観を解明したもので、「可視的なもの」（現実の対象）を内部の「不可視的なものに変えること」（変身）を述べているものである（むろん次には、この「可視的なもの」を芸術によって臨在せしめることが問題となるのだが）。このことがジョークへの手紙ではで俳諧との関係で述べられている。

リルケは、彼女の数枚の絵をミュゾットの館の部屋に並べ、そのまえで芸術論を展開し、それを彼女に書き送った。リルケは、彼女の絵が「名状し難く臨在（プレザンス）」しているという。むろん本来は内部にありながら、いま外部のここに臨んでいるという意味で、この絵には「潜在的に約束された内容」があるという。それは、リルケがこの絵のなかにみた「変身（トランスフィグラシオン）」のことで、この変身は「魂が絶対の支配をしている面、貧相で、わかりきった現実化（シアリザシオン）などなんの役も

演じない充実した面」で行われるのであって、この面とは、つまり芸術事物が実在する内部空間である。

次いでリルケは、一般の芸術にふれ、「あらゆる絵画（それにあらゆる詩も）は、現実の空間を模倣しています。この置き換えられた深遠な内在的空間を創りだすことはできないのです……」と言っている。彼女の絵は、こうした一般の芸術とはちがって、想像上の事物を「現実の空間からはなにも借りないで、内部の、それに適合した想像上の空間に置くことですが、十五世紀以来日本人によって培われてきたごく小さな詩的統一体『ハイカイ』のことを思い起こさせます。『短い驚き』と呼ばれていますが、これに出会った人をいつまでも引き留めるこの芸術を、ご自分で判断してみて下さい。」　こう言ってリルケは、クーシューの『アジアの賢人と詩人』から二十九句を選択して、書き写した。これらの俳句が、はたしてリルケの言う意味での俳句[13]であったかどうかは、日本人の目からすれば、疑問であるが、仏訳された俳句のもとでの選択であったということを特に顧慮しておこう。

さて、リルケは二十九句の俳句を引用してから、「これらのハイカイとあなたの作品とのあいだには、姿勢のうえで似かよったもの（une ressemblance d'attitude）がありはしないでしょうか？」と問いかける。この類似している姿勢とは、俳諧にせよ、絵画にせよ、その両者の創造の瞬間にみられる類似の姿勢のことである。リルケはさらにこう言っている、――「そこでは、ちぐはぐな諸要素が、クライマックスに達した出来事によって、そしてその出来事に誘発された（芸術家の）感動によって、結合されているのです」と。画家にせよ、詩人にせよ、芸術家は、創造の瞬間には、外部の現実ではちぐはぐの諸要素も内部では結びついていることを示す芸術事物を創造するものであるが、これは（矛盾が純粋・絶対の矛盾となる）形而上的芸術に関して言われることで、こうした芸術に関しては、画家にせよ、詩人にせよ、創造の瞬間に類似の姿勢をとるものである。いまリルケのこの言葉を理解するために、俳諧から好個の一例をひ

いてみよう。常識の裂け目に芭蕉の垣間見た実相を表わしている俳句（馬上吟）――「道のべの木槿は馬はくはれけり」。常識では馬の食べない木槿を馬が食べたことで、驚く瞬間にこの両者（馬と木槿）間の存在関係が「物皆自得」の内部の調和のうちに結びついていることに感動をおぼえ、それが句に形象化されたのである。おそらくリルケは、この意味において二十九句の俳句を選択して送り、また彼女の絵をもこの意味においてとらえ、類似の姿勢についての問い掛けで、この意味をジョークに伝えようとしたのであろう。

リルケは、ジョークの絵がすべて完璧な芸術事物だとは言っていない。まだ現実の残り滓がこびりついていて、わずかながら可視の世界に結びついていると言っている。こう言ってリルケは、すべてを非現実の内部に移すことが問題だとして、リルケ後期の芸術論を特徴づけている「可視的なもの」を「不可視的なもの」に変えるという変身の問題にふれる、――「可視的なものが確かな手で捉えられ、熟した果実のように摘みられています。でも重みはありません。というのも、置かれるやいなや、それは不可視的なものを意味するよう余儀なくされるからです」。もちろんこれは彼女の作品に関して言われていることであって、可視的な対象が、芸術によって不可視的な事物として、非現実の内部に置かれる。そしてこの内部に置かれた不可視的な事物こそ、内部でとらえられた物の実相なのであって、「物の見えたる光」である。可視的な対象とは、外部の現実に現われた仮の、不完全な現象にすぎない、それを本質的な、絶対的なものとして内部に返したとき、それは「物の見えたる光」となる、つまり不可視的な事物である。芭蕉が、「物の見えたる光」を言いとめることによって俳句をつくったように、リルケはこの不可視的な事物を言葉で言いとめ、絶対詩として臨在せしめねばならなかった。このような絶対詩をつくることが、リルケのいわゆる詩人の急務であった。

リルケはジョークへの手紙に書いた、――「なんすとべての事物が移っていくことでしょう！ なんと事物がわたし

たちの内部に逃れてゆくことでしょう。――なんと、外部の重みを取り除かれて、わたしたちが深くきわめるためにわたしたちの内部に閉じこめている彼方の世界で甦ることを願っていることでしょうか！」　いうまでもなく、可視的な対象が、内部で不可視的な事物になることを願って、これとおなじことをリルケは、フーレヴィチに宛てこう書いていた、――「わたしたちと分かちあっている仮初の性質ゆえに、わたしたちはこれらの現象や事物を、心をこめて理解し、変身させてやらねばならないのです。変身？　そうです、なぜなら、これらの仮初の、果敢ない大地を耐え忍びながら情熱的にわたしたちの内部に刻印することが、そしてその本質がわたしたちの内部で『不可視に』復活するほども刻印することが、わたしたちの使命だからです」（一九二五年一一月一三日）　リルケは、このように「不可視に」復活させ、変身させることをわたしたちに委託された使命だとして、このことをジョークにも伝えている。しかしそうした委託を受けても、どうやって詩人（俳人）がその委託を果たしうるだろうか。外部の現実を表現している言葉では、内部の絶対の事物を表現できないからだ。(14)

芭蕉もそうであったように、リルケも内部の事象を表現する言葉を発見せねばならなかった。服部土芳は、このことを『赤そうし』で伝えている、――「『此秋は何でとしよる雲に鳥』この句、難波にての句也。此日、朝より心に籠て、下の五文字に寸々の腸をさかれしと也」。芭蕉はこの下の五文字（雲の彼方に姿を消す鳥）で、淋しく孤愁に泣くところを救って、無常を純粋な内部の事象としている。芭蕉もこの下の五文字「雲に鳥」の発見に断腸の思いをしたほど言葉の発見に苦しんだということだ。上の五文字、中の七文字だけでは、まだ可視的な世界の言葉で可視的なものを表わしているだけにすぎない。いま下の五文字を添えることによって、句全体は内部の事象を表現するものに変わってしまった。むろんこの下の五文字は、可視的な世界を表わす言葉であるが、不思議なことに、そうした言葉でありながら

句全体は、不意に内部の事象を表わす句となり、内部で復活したのである。こうみてくると、いまは可視的な世界を表わす言葉も、不可視の世界を、不在(アブサンス)の世界を臨在(プレザンス)せしめる言葉となったのだ。いや、そうなるべく芭蕉が下の五文字を発見したというべきだろう。

こうしたことをリルケはジョークへの手紙の末尾にこう書いた、――「不可視の世界の言語(ランガージュ)を、不在の世界の言語(ランガージュ)を、可視的なものでつくりだすことをしなければ、どうして可視の世界を救えるでしょうか？　そして理解されようなどとは思わずに、唖黙(ミュエ)したままの言語(ラング)を狂おしく歌う(シャンテ)のでなければ、どうしてこの言語(ラング)を語ることができましょう？」そしてリルケ自身も、創造のとき、「狂おしく歌う」瞬間に、「物の見えたる光、いまだ心に消えざる中にいひと」めたのである。

ジョークに手紙を書いた翌年、一九二六年六月二六日頃、リルケはジョークにフランス語の詩を捧げた、――

わたしたちの極度につらい仕事、
それは　文字(エクリチュール)を見つけることだ、――
涙に逆らう文字を、
航海士の美しいかずかずの別離をば
まさにその純粋な光のなかで
わたしたちに描きなおしてくれる文字を。

この文字（ユクリチエール）こそ、芭蕉が、旅の裂け目で知った「物の見えたる光をいひとめる」ためにもとめた文字であろう。例えば、芭蕉が先の下の五文字に苦しんだように、リルケも（ジョークに捧げた詩にみられるように）形而上的な芸術をあらしめるための言葉を見出す辛さを知っていたのだ。

こうみてくると、すでにリルケには、俳諧を、とくに蕉風俳諧を迎え入れるだけの準備は十分にできていたのだと言えるだろう。しばしば、リルケは俳諧の影響を受けてこれこれの詩を作ったとか、これは明かに俳諧の影響だ、なぞと言われているが、影響の問題はそう軽々に言うべきではない。リルケの詩と俳諧、とくに蕉風俳諧は、いずれも形而上的に自らの術芸を確立させようとしていたがゆえに、その姿勢の点でもともと両者軌を一にしていたと言うべきだろう。

私がこのテーマ『リルケと俳諧』でみようとしたのは、影響の問題ではなく、西洋の形而上的芸術が、いかに東洋的（禅的）美学と一致するものであるかという点である。

註

（1）Paul-Louis Couchoud (1879-1959): Les Epigrammes lyriques du Japon. (les léttre. 1906／"Sages et Poètes d' Asie" Calmann-Lévy 1916) クーシュ氏著「日本俳句の研究」堀口九万一訳「雲母」（昭和八年一月号—六月号）

（2）Basil Hall Chamberain: Bashô and the Japanese Poetical Epigram. (Transaction of Asiatic Society of Japan, 1902)

（3）"Un bref étonnement! C' est la définition même du haikai." (SPd'A P. 62)

（4）"Et cet autre, délicieux et tout ouvert vers l' infini" : <Elles s'épanouissent,—alors / on les regarde,—alors les fleurs / Se flétrissent,—alors…> Onitsura, élève du grand Basho.

(5) 無常観とは有限・相対であることを説く世界観だが、芭蕉はあえて無常になり切り、捨身無常によって不滅性を知った。個の有限に死に、全の無限に生きることが可能となると、無常観は厭世的でなくなり、肯定的・積極的となる。

(6) Requiem für eine Freundin. 1908. / Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth. 1908.

(7) クーシューは医者として日本に来たのであって、日本文学の研究者でないから、責められない。

(8) （クーシューの紹介による俳句に関してのことだが）国文学者が仏教的無常観から解釈すべきものとしている俳句も、リルケが禅的に解釈してもやむをえないだろう。

(9) 荘子の「斉物論篇」におけるように、生と死も対立でなく、一つであるという結論に到達することが、この課題を果たしたことになる。

(10) 「句作りになると、するとあり。内をつねに勤て物に応ずれば、その心のいろ句となる。内をつね勤ざるものは、ならざる故に私意にかけてする也」（『赤そうし』）

(11) 芭蕉のいう「情感ずるや、句となる」ということだが、あくまでも東洋の形而上的美学の範囲内のことで、西洋美学の感情移入の問題とは無関係である。

(12) さらにはリルケがアンチクリストであったことが、従って生と死を対立させず、一つのものと悟りえたということが。

(13) 選ばれた二十九句は、蕪村10、鬼貫3、千代女3、去来2、季吟、芥境、許六、其角、宗鑑、西鶴、守武、也有、丈草、乙州各1である。

(14) 荘子の「則陽篇」には、いかに言葉が絶対の真理を伝えないか、なにひとつをも真実に説明することができない。言葉はただ相対・有限を語るだけだ、と言われている。