

|                  |                                                                                                                                                                                                                   |
|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Title            | リルケ後期の詩における頓呼法の機能：<br>「あらかじめ失われた恋人よ」、『ドゥイノ悲歌』「第7歌」を実例として                                                                                                                                                          |
| Sub Title        | Die Funktion der Apostrophe in den späten Lyrik Rilkes. : am Beispiel von Du im Voraus verlorene Geliebte und Die siebte Elegie der Duineser Elegien                                                              |
| Author           | 有家, 真奈(Arie, Manna)                                                                                                                                                                                               |
| Publisher        | 慶應義塾大学藝文学会                                                                                                                                                                                                        |
| Publication year | 2024                                                                                                                                                                                                              |
| Jtitle           | 藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.127, (2024. 12) ,p.105 (126)- 123 (108)                                                                                                               |
| JaLC DOI         |                                                                                                                                                                                                                   |
| Abstract         |                                                                                                                                                                                                                   |
| Notes            |                                                                                                                                                                                                                   |
| Genre            | Journal Article                                                                                                                                                                                                   |
| URL              | <a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01270001-0105">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01270001-0105</a> |

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.

# リルケ後期の詩における頓呼法の機能

——「あらかじめ失われた恋人よ」、『ドゥイノ悲歌』『第7歌』を実例として

有家 真奈

## 1. 序論

ライナー・マリア・リルケの後期の詩『ドゥイノ悲歌』と『オルフェウスへのソネット』は、一人称による詩の詠い手<sup>1</sup>が呼びかけを行うことで、詩が展開する。中期に書かれた『新詩集』では、「私」が登場せずに事物について詠われていたのに対し、後期の詩では、対象について詠う詩人の存在と主観性を読者に意識させるようになるといえる。特に、詩の詠い手が前面に出てくる『ドゥイノ悲歌』（以下、『悲歌』と略記する）においては、「私」の天使への呼びかけから始まって、その後も天使を中心に、愛する者たち、死者、軽業師、事物などへ「私」が呼びかけるという構成になっている。つまり、「私」の対象への呼びかけが、詩に不可欠な要素としてある。修辞学の観点からみると、これらの呼びかけは頓呼法によってなされている。本論では、『悲歌』や『ソネット』が書かれた時期と同年代の後期の詩「あらかじめ失われた恋人よ」と『悲歌』の「第7歌」を取りあげ、後期リルケの詩において重要な位置を占めている頓呼法の機能を記述する。

その際、後期リルケの詩において頓呼法が詩の創作原理となっていることが、従来の研究でほとんど顧みられてこず、頓呼法が詩をどのように構成しているか、問われてこなかったという問題がある。<sup>2</sup>たとえばマンフレート・エンゲルは『悲歌』の「第1歌」の統語論上の特徴として、Oなどの間投詞の使用を挙げているほか、duへの呼びかけで暗示的に読者に訴えかける Appel が使用されていると、修辞についても指摘している。<sup>3</sup>ところがこのOを、「私」の夜に対する呼びかけであり、頓呼法の一部だとみなせることには言及がない。<sup>4</sup>

このほかにウルリヒ・フュレボルンも、後期の詩で頓呼法が用いられている箇所注目して、文体研究を行っている。<sup>5</sup>ただし頓呼法としてではなく、呼びかけとして詩の中に名詞単独で並ぶ言葉の効果が検討されている。厳密には、フュレボルンは、それらの言葉が呼びかけというよりも、名前の呼び上げとして詩の中で作用していると述べている。<sup>6</sup>これを、主格と呼格の中間的性格をもつ *Evokativ* と呼び、対象を呼び上げながら名づけるように働くとする。<sup>7</sup>詩の形式に注目した研究においては、このように呼びかけという包括的な概念の中で頓呼法が扱われる結果、頓呼法に特定した際の、リルケの詩における機能が示されない。あるいは修辞学の文脈で、リルケの詩が頓呼法のどのような修辞効果を受け継ぎ、展開しているのかという歴史的な接続がなされない。<sup>8</sup>

しかし、従来の修辞に着目した研究における問題点は、単に頓呼法という修辞が見逃されていることだけではない。詩の内容から自明のこととされた、詩の美学に、修辞機能を還元する読み方も適切でないといえる。ポール・ド・マンは、先行研究に対して、詩の言語表現とテキストに表される思想内容の一致を当然とすることによって、言葉の自律性を無視しているという批判を行っている。<sup>9</sup> 実際、上述した呼びかけについてのフュレボルンの研究では、リルケの詩学として芸術至上主義を前提にし、それを実現するために呼びかけの名詞が、対象を名づけるように働くという解釈を行っている。<sup>10</sup>言葉が詩の内容に矛盾し、裏切る可能性が考慮されていないどころか、言葉の修辞機能が、詩の内容をどう作っているのか問われていない。むしろ詩の中で「私」が言おうとしていることを、リルケの思想ととらえ、そこから導き出された詩学が作品の解釈の基礎となっている。詩の言葉は、あくまでその詩学を形成するように働くものとして読まれるという転倒がおこっているといえる。ド・マンはリルケ研究への批判から、言葉の修辞を解釈の出発点に置き、詩の分析を行う。その結果、リルケの詩の構造がキアスムスであるとして、リルケの詩の美学を形式的に明らかにしている。<sup>11</sup>つまり単に修辞に目を向けるだけでなく、詩のテーマを修辞から説明する研究のあり方を提示している。

したがって本稿では、このようなド・マンの問題提起を受け、頓呼法という個別の修辞法に焦点をあてて、その機能を示すことで、キアスムスという観点からはとらえきれない、リルケの詩の形式的な美学の発展を明らかにする。というのも、ド・マンがリルケの詩の原理として論じる主客転倒のキアスムスは、中期の

『形象詩集』や『新詩集』にもとづくからだ。ド・マンはこれを後期の詩に敷衍して、中期以降の詩に通底する詩の形式とみなす。だが、中期と異なり、頓呼法が後期の詩で積極的に用いられるようになったことで、詩の構造が変化した可能性がある。筆者の考えによれば、頓呼法によって、キアスムスの形式がどのように成り立つのか、その条件が問われることとなる。その結果後期の詩では、リルケ中期の詩で確立したキアスムスが目指す、言葉の自己充足性という詩の美学が相対化される。

## 2. 頓呼法の定義と機能

頓呼法とはそもそもどのような修辞法として定義されるだろうか。頓呼法を指すドイツ語Apostropheは、古代ギリシア語で「向きを変える」という意味の動詞の名詞化で、語り手が聴衆から向きを変えて別の聞き手の方を向くことをいう。<sup>12</sup>話しかけられた者がその場にいるかどうかは問題にならない。頓呼法においては架空の人物や擬人化された対象にも呼びかけられる。<sup>13</sup>つまり、呼びかけによって居合わせた聴衆のほかに、第二の聞き手が作られることとなる。<sup>14</sup>古代ローマでは頓呼法は文学の領域に限らず、裁判で支持を得たり、政治において政策の説得力を増す効果を狙ったりするための修辞として論じられている。<sup>15</sup>ただし、古代から繰り返し頓呼法の効果としてとらえられてきたのは語り手のパトスを表すことである。19世紀初頭にはピエール・フォンタニエが、頓呼法の主たる効果は聴衆を語り手の感情に近づけ、語り手自身も自らの感情を作ることでありとしている。<sup>16</sup>20世紀以降にはジョナサン・カラーが頓呼法の記号論的な見方を示した。たとえば、呼びかけがテキストと読者を関係づけるといったように、頓呼法の使用によりコミュニケーションの過程が生じる。<sup>17</sup>

頓呼法の分析にあたって注目すべき点は、カラーが啓蒙主義より後の詩を中心に、感情の高まりを表現するとされてきた頓呼法の機能に疑問を呈していることである。カラーによれば、頓呼法に本質的なのは、呼びかけにおいて世界から反応を引き出す儀式的なモーメントである。<sup>18</sup>頓呼法は、呼びかける時点で、すでに対象を生きたものとして扱っている。その主要な機能は、呼びかけられた対象をもう一つの主体として構成し、それと詩の「私」が調和的であれ敵対的であれ関係を築くことにある。<sup>19</sup>ただし、自己と対象との関係を作る頓呼法は、

実際には対象を内在化する行為であり、独我論にもとづくカラーは述べている。<sup>20</sup>「私」が「経験的には『あなた』になりえないものをあなたと名指すことは、あなたの位置を確保しておくこと」であり、そのようにして「対象が宛先の位置を占めるというのは詩的介入の所産」である。<sup>21</sup>つづいてカラーは、パーシー・シェリーの「『私』、『あなた』」というのは思考の束の間に実際の違いを構成するサインではなく、一つの心の様々な変化を示すために用いられる印にすぎない。<sup>22</sup>という言葉を用いて、「あなた」は決して「私」から独立したものでなく「私」の中で一体となっている、と述べる。<sup>23</sup>つまり、本来「あなた」と言えないものに呼びかけることで、事物に「あなた」という人格が付与され、それによって「あなた」と呼ばれる対象に「私」の心が表されるようになる。カラーの言う内在化はしたがって、「私」が「あなた」と呼ばれる対象に自己を投影し、対象を「私」の中に取り込むことだと考えられる。

カラーがロマン派の詩をもとに示した頓呼法の機能は、さらにジャック・デリダの『絵葉書』において、言葉の媒介、伝達の間接性をめぐる問いと関連して考察される。ラブレターという体裁をとるデリダの『絵葉書』では、恋人への呼びかけが頓呼法を用いて以下のようになされる。

君は私の愛（する人）だ、と、そうすると、君は私の愛にすぎないのか、と私は、自分に問いただしながら言う。そうすると、君は実在しないことになる。君は死んでいる（中略）、こうして私の文学が可能になる。（中略）君は、私が『私の愛（する人）』と言いながら繰り返すものを遙かに超えた、まさに生き生きしたものなのだし<sup>24</sup>

カラーが述べる、頓呼法の内在化の機能にもとづけば、手紙の書き手は恋人に「私の愛（する人）」と呼びかけることで、書き手が恋人をそのように思っていることを示すことになる。書き手が恋人への呼びかけで、あくまで恋人を言い表そうしても、自らの心的状態を表すことになってしまうのではないかという疑いは、『絵葉書』において「私の愛（する人）」という言葉をめぐる考察されている。カラーは内在化を論じる際に、頓呼法の「私」と「あなた」の関係は「私」の独我論だと考えているが、『絵葉書』においては「私」は言葉に置き替えられ、言葉と対象指示の関係が考察されている。カラーが論じた頓呼法の修辞作

用、すなわち対象を「私」の意識に入れることはしたがって、デリダの『絵葉書』においては、対象が言葉に還元されることとなる。たとえば引用部分では、手紙の書き手は、カラーであれば「私」の意識の中に恋人が取りこまれるとみなすところを、「私の愛（する人）」という言葉に実在の恋人が還元されるのは錯覚だとしている。恋人を「私の愛する人」と言い表すことによって、実在の恋人が指し示されているわけではないと考えるのである。「私の愛（する人）」という言葉はメタファーにすぎないのではないかという疑いが描かれている。

『絵葉書』ではこのように、言葉が指示対象の代理として働き、言葉と対象の一致が成り立つのは、あくまで言葉の作用であり、幻想に過ぎないといわれる。同じ考えが、ド・マンによるリルケの詩の脱構築的な読みを基礎づけている。上述のように、ド・マンはリルケの詩について、キアスムスの修辞効果により、対象が詩の中に完結して、純粹に言葉からなる世界が目指されるととらえた。これは、まさにカラーが頓呼法の修辞作用として挙げた内在化、デリダが『絵葉書』で問うた、頓呼法における言葉への対象の従属に対応する。そこで、両者の考察を踏まえたうえで、頓呼法が、ド・マンが示したリルケの詩の美学を根拠づけるよう機能しているのか、考察する必要がある。

### 3. 存在しない者への呼びかけ―「あらかじめ失われた恋人よ」

リルケの「あらかじめ失われた恋人よ」では、頓呼法が独自に用いられ、詩を構成するうえで中心的な役割を果たしている。この詩は、1913年から1914年にかけて書かれており、1912年から1924年に成立した『悲歌』と同年代の後期の詩である。

Du im Voraus  
verlorne Geliebte, Nimmergekommene,  
nicht weiß ich, welche Töne dir lieb sind.  
Nicht mehr versuch ich, dich, wenn das Kommende  
wogt,  
zu erkennen. Alle die großen

Bilder in mir, im Fernen erfahrene Landschaft,  
Städte und Türme und Brücken und un-  
vermutete Wendung der Wege  
und das Gewaltige jener von Göttern  
einst durchwachsenen Länder:  
steigt zur Bedeutung in mir  
deiner, Entgehende, an. (II, 89.)<sup>25</sup>

君、あらかじめ  
失われた恋人よ、決して来なかった者よ、  
どのような調子が君に好ましいのか分からない、  
もはやわたしは君を、到来するものが波立とうと  
見分けようとはしまい。わたしの内にある全ての  
大いなる像、遠くで見知った風景、  
町と塔と橋の数々、思いがけ  
ない道の曲がり角、  
そしてあの かつて神々の入り混じった  
国々の力強さ：  
その全てがわたしの中で君を意味するものへと  
高まる、逃れてゆく者よ。

1連目では、頓呼法の呼びかけにおいて、恋人は失われていると言明される。さらに、どのように恋人を詩で詠えばよいのか分からないとしながらも、「私」はこれまでに見た景色を次々と und（そして）でつなぐ Polysynedeton（接続詞畳用）によって恋人を具体化しようとする。風景は町やその中にある建築物などが挙げられていて統一がとれているほか、個別の語もたとえば Türme（塔）と Brücken（橋）は母音が同音となる Assonanz（半韻）により、Wendung（曲がり角）と Wege（道）は語頭が同音となる Alliteration（頭韻）により緊密性が高められている。ところが、このように恋人の像を喚起したところで、「逃れてゆく者」と呼びかけることにより、頓呼法の機能であるはずの「私」と恋人との関係

の構築を自ら否定している。頓呼法では、呼びかけによって対象は、反応できる者として扱われる。しかし第1連で、「私」は恋人に呼びかけながらも、呼びかけに耳を傾け反応する存在として、恋人を構成しない。むしろ、恋人は失われており、イメージから逃れてゆく者としてある。

この詩の頓呼法が特徴的なのは、「私」の恋人への呼びかけがOxymoron（撞着語法）でなされていることである。つまり、「あらかじめ失われた恋人よ」という呼びかけは、「Im Voraus」（前もって）という修飾が「verlorene」（失われた）になされることで、矛盾を引き起こす。失われるのは過去のいつかの時点であるにもかかわらず、前もって失われたと言うことで、そもそも恋人は存在しなかったと示唆される。さらに「決して来なかった者よ」と呼び直されることで、二つの呼びかけから恋人は実在せず、「私」の中の幻に対して呼びかけられているのではないかと読むことができる。実際、それを裏付けるように、6、7行目には恋人が「私」の中のイメージにもとづいて構成されようとしている様子が描かれる。このように詩の第1連では、呼びかけが、カラーの述べる内在化とは異なる作用をする。というも恋人は、頓呼によって「私」に内面化されるのではなく、むしろ不在であり、内面にも存在しない者として呼びかけられているからである。ここでの頓呼法は、呼びかけによって相手を存在させるのではなく、呼びかけながら存在しない者のままにするという自己否定的な働きをする。

この詩の頓呼法の、恋人を不存在にする作用は、第1連最後の呼びかけ「逃れてゆく者よ」で決定づけられる。それはこの呼びかけが、様々なイメージで恋人を具象化する試みを、無に帰すことによってである。「私」は恋人の像を特定しようとする一方、その像に恋人が固定化されないようにする。相反する動きは分詞と名詞の使用に表されている。冒頭で「私」は恋人に、分詞 *verlorne Geliebte*, *Nimmergekehrte*（失われた恋人よ、決して来なかった者よ）を用いて呼びかけることで、恋人に動的なイメージを与えている。その後、町の像が静的な名詞でたたみかけられ、恋人の像が存在させられそうになったところで、1連目最後の現在分詞 *Entgehende*（逃れてゆく者よ）の呼びかけで恋人の動的な性質が回帰する。

ド・マンはリルケ中期の詩以降、事物が文彩により、詩の中で完全な存在として肯定されることを詩の美学として示す。その結果、外部の対象から解放された言葉の自律性が目指されるという。<sup>26</sup>ド・マンの読解にもとづけば、この詩の頓



呼法は、呼びかけの言葉が向かう先の対象、具体的には恋人が存在しないことによって、はじめから言葉で自己完結した詩を実現させているといえる。しかし、恋人を記号だけの存在とすることで、詩の中で恋人を実体のあるものとして描くことができなくなる。つまり、ド・マンのいうシニフィアンの優位が推し進められ、指示対象が欠如した詩では、詩の世界で事物を現実よりも充実させることが不可能となる。「あらかじめ失われた恋人よ」の頓呼法はこのようにして、キアスムスの形式によるリルケの詩の美学が抱えている矛盾を明らかにする。それは、自らの外に対象をもたない、言葉で自己完結した詩の世界が、実は言葉の指示対象なしに成り立たないということだ。「あらかじめ失われた恋人よ」では、「私」が様々なイメージで恋人を詩の中に構成しようとしても、そのイメージに対応する恋人という対象が現実にも「私」の中にも存在しない。そのため、対象が詩の中で肯定されるという、リルケの詩の美学が成立しない。この詩において恋人を不在化しているのは、呼びかけの言葉であるため、頓呼法こそがキアスムスの形式を解体しているといえる。

#### 4. 存在した者への呼びかけ―「あらかじめ失われた恋人よ」

「あらかじめ失われた恋人よ」の第2連では、1連目と異なり、恋人は「私」の外に存在するものとして呼びかけられる。この連では、カラーのいう頓呼法における内在化、デリダのいう対象の言葉への還元が内省される。

Ach, die Gärten bist du,  
ach, ich sah sie mit solcher  
Hoffnung. Ein offenes Fenster  
im Landhaus - , und du tratest beinahe  
mir nachdenklich heran. Gassen fand ich, -  
du warst sie gerade gegangen,  
und die Spiegel manchmal der Läden der Händler  
waren noch schwindlich von dir und gaben  
erschrocken

mein zu plötzliches Bild. - Wer weiß, ob derselbe  
Vogel nicht hinklang durch uns  
gestern, einzeln, im Abend? (II, 90.)

ああ、君は庭だ、  
ああ、わたしはそれらをそのような  
希望をもって見た。田舎家の  
開いた窓一、そして君は  
思いに沈んでわたしに歩み寄りかけた。小路をわたしは見つけた。  
君はちょうど通って行ったばかりだ。  
そして商人の店の鏡は時折  
君にまだめまいをおこしている、そして

驚いて

あまりに唐突にわたしの像を映してよこす。―誰が知ろう、同じ  
鳥が鳴きながらわたしたちの中を通っていかなかったか、  
昨日、それぞれの中を、夕べに。

1行目で、外国の風景でなく、庭にたとえることにより、「私」は改めて恋人をより親密に描き直そうとする。恋人が「私」に近づく描写は、1連目の「決して来なかった者」という呼びかけと対照的で、恋人は庭を歩く人として、具体化される。しかし、恋人の跡を追う「私」は鏡に自身を映し、恋人を見ることができない。このようにして、カラーの挙げていた頓呼法の機能、すなわち、呼びかけによって、「私」へ反応を示すような「あなた」として恋人を構成することは、詩の中で実現されずに終わる。最終行で「私」は、鳥の声を介して、恋人との接点が見いだされるか問うことで、両者の断絶した関係を示す。

注目すべき点は、2連目で「私」が恋人のイメージを何とか特定しようと試みる際、鏡が詩に描かれることである。鏡と恋人と「私」がこの詩でどのようなつながりにあるのか見るにあたって、同じく鏡がモチーフとなっている「ローマの噴水」において、水鏡がどのように描かれているか確認する。この詩は1906年に書かれ、リルケ中期の詩集、『新詩集』に収められている。『新詩集』には詩の

発信源がなく、事物を対象にした事物詩と呼ばれる詩が多く見られる。

## RÖMISCHE FONTÄNE

### *Borghese*

Zwei Becken, eins das andere übersteigend  
aus einem alten runden Marmorrand,  
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend  
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend  
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,  
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend  
wie einen unbekannten Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale  
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,  
nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen  
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis  
von unten lächeln macht mit Übergängen. (I, 489)

### ローマの噴水

### ボルゲーゼ

二つの水盤、古くまるい大理石の縁から  
一つはもう一つより高く上がって、  
上の水から静かに身を傾けて  
下で待ち受けていた水へと、

それは静かに話している上の水に向かってだまって  
ひっそりと、いわばくぼめた手の中で  
苔の緑と暗がりの底にある空を示しながら  
見知らぬ物のように

みずからは安らかに美しい皿の中で  
郷愁なく広がりながら、輪から輪へ  
ただ時折夢見るように一滴づつ<sup>しずく</sup>

苔の垂れ下がったところをつたっておりていき  
その水盤をかすかに  
下から移ろいながら微笑ませる最後の鏡へと。

事物詩の典型とされる「ローマの噴水」の7、8行目には、外界が水盤に像として映り、その水盤の水に「見知らぬものの」のように受け止められた像がさらに上の水に映る様子が描かれている。噴水の周囲の世界が水盤上の像へ移行し、水に反射しながら噴水の中へ回収されていくことが見て取れる。この描写は詩の中に登場しない、噴水の観察者の叙述において行われる。つまり、噴水の周囲の世界は噴水の水盤上の像へ回収され、その像はさらに噴水を見る者の視点でとらえられている<sup>27</sup>にもかかわらず、噴水の観察者は詩の背後にいて、詩の中には存在しないかのようにふるまう。

一方、「あらかじめ失われた恋人よ」の2連目では恋人を見ようとする「私」が前景化してくる。たとえば上に引用した第2連の2行目で、見ている「私」が自己言及される。このような詩の発信源の有無で、噴水を見る者が水盤に映らないのに対し、「あらかじめ失われた恋人よ」においては、「私」が店の鏡に映るという違いが生じるように思われる。というのも、「私」が詩を詠うことで、「ローマの噴水」の場合と異なり、恋人がそこに見いだされる事物が「私」によって見られているということを自ら明かしているからだ。第2連で「私」は、庭や小路に恋人を引きつけて見ているが、恋人の代わりに「私」、すなわち自己像が映る鏡の場面から、その恋人にさらに「私」の自意識が投影されていることが明らかになる。言いかえれば「私」は事物に恋人を反射させ、恋人に自己を反射させるとい

うようなものの見方をしている。このように、対象に「私」を投影し、内在化しようとする「私」のものの見方が鏡のトポスで表されていることが読みとれる。

「あらかじめ失われた恋人よ」の第2連はしたがって、カラーのいうところの頓呼法によって、呼びかけられた対象をもう一つの主体とする試みが、実は対象を内面化していくことであることを、自己言及的に描いている。ただし、第1連同様、恋人を何らかの言葉で言い表そうとすると、それに逆らう描写が続くことによって、結局恋人を詩の中に存在させることはできない。たとえば4、5行目には恋人が「私」のもとに近づいてくる様子が描かれるが、それは *beinahe* (ほとんど) という副詞により現実ではないことが示される。「私」が恋人の跡をたどる際も、恋人が通ったばかりであると言われるものの、「私」が恋人に追いつくことはない。恋人が通り過ぎる際に自らの像をそこに映すはずの鏡はめまいをおこしており、恋人の像を「私」はとらえられずに終わる。したがって、恋人に具体的な像を与えようとする試みを、恋人を内在化させていく過程として描きながら、第2連はそれを否定するのである。ド・マンが示す、リルケの詩の構造はここでも破綻しているが、第1連の恋人が記号のみであって、その指示対象となる存在がなかったからであるのに対し、第2連は、恋人が存在していても、言葉に還元できないからである。

この違いから言葉と対象の関係が、二つの連で対立的に表されていることが読み取れる。すでに述べたように、ド・マンはキアスムスの形式によって、詩の中に事物が完結するように言葉が用いられていると考察し、シニフィアンが優位であるとみなす。第1連には恋人が存在しない者として描かれることから、このような、言葉の表現を意味内容に優先させる言葉の働かせ方がさらに推し進められているととらえられる。一方、第2連では言葉の意味内容が優位にきて、言葉が対象の代理=表象を行えない。たとえばこれは、恋人に庭であると呼びかけた後、そのような希望をもって庭を見たという言葉で「私」が恋人を庭と表すのを留保することに示される。あるいは詩の中で、「私」は恋人を追いかけるが、恋人のいた気配と痕跡しかとらえられず、直前まで存在した恋人のもとにたどり着くことができないことから明らかである。このような、言葉と恋人との不一致は、2連目で過去形が用いられていることにより生じる。「私」と恋人は空間的な距離だけでなく、時間的な隔たりにもおかれているのである。そこで、詩の中で恋人は失われた者として存在させられることとなる。この描写は、デリダが

『絵葉書』の中で恋人に頓呼法で呼びかける際に、その言葉が指示対象である恋人と一致せず、現実の恋人とのずれが生じるのではないかと問うていたことと対応する。ここから第2連においては、対象を伝達する言葉というメディアの間接性が問われていることが読み取れる。この詩では特に、言葉がそれに先行する対象に行き着かず、対象を失われたものとして描くしかないという仕方で表されている。

言葉のメディアとしての機能が問われるのは、事物が「私」の外に置かれており、「私」に内在化される過程、すなわち言葉に還元される過程が詩で描かれるからだ。ド・マンが、リルケの詩でシニフィアンが優位であると論じるにあたって参照しているのは、中期の詩である。それらの詩では、上で引用した「ローマの噴水」や注25で言及した「アポロのアルカイックなトルソー」に見られるように事物ははじめから背後に退いた観察者の視点の中にあり、見る者の目にとらえられない事物というのは存在しない。逆に言えば、言葉にされたような物としてしか事物は存在せず、必ず言葉に還元されるのである。この違いから、キアスムスの成り立つ詩が、はじめから対象を見る者の中に置き、対象となる事物を言葉にされた事物と一致させることで、言葉が事物の代理＝表象として働くことを可能にしていることがわかる。

それに対して「あらかじめ失われた恋人よ」では、頓呼法の用いられ方により、ド・マンがリルケ中期の作品をもとに示す、事物を詩の世界で完成させるという、言葉の修辭作用が発揮されない。第1連では、対象となる存在がなく、詩に対象の存在を構成できない。それにより、詩が純粹に言葉のみで成立するというのは幻想であると示される。第2連では、頓呼法によって第1連とは反対に詩の言葉の指示対象は存在させられる。しかしそれが「私」の外に置かれ、言葉に還元されないことで、言葉の自律性、すなわち言葉で自己完結した事物を詩の中に作るという詩の美学が否定される。

## 5. 呼び出さない呼びかけ—『ドゥイノ悲歌』「第7歌」

「あらかじめ失われた恋人よ」と同様に、頓呼法の内在化が実現されない詩に、『悲歌』の「第7歌」がある。「第7歌」では呼びかけが主題となっており、リルケ後期の詩における頓呼法の機能を明らかにするにあたって重要な作品であ

る。特に1922年に書かれた最後の連では、頓呼法を用いて、呼びかけの行為が自己言及される。

## DIE SIEBTE ELEGIE

Glaub *nicht*, daß ich werbe.

Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht.

Denn mein

Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke

Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter

Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen

oben offene Hand bleibt vor dir

offen, wie Abwehr und Warnung,

Unfaßlicher, weitauf. (II, 223)

わたしが求めているのだと思うな。

天使よ、そしてたとえわたしが求めたとしても！お前は来はしない。

なぜならわたしの

呼びかけは常に完全な往路だからだ：そのような強い

流れに逆らってお前は歩を進めることはできない。わたしの呼び声は

伸ばされた腕のようだ。そしてつかもうと

上に開いた手はお前の前に開かれている、

拒絶と警告のように、

とらえられない者よ、はるかに開かれて。

「私」が呼びかけながら、天使がそれに応えて「私」のもとに来ることを阻む様子は、„Hinweg“（往路）という語で端的に示される。この語は、「私」の叫びが「往路」であるというだけでなく、同時に副詞で「去れ」という意味にも取れることが指摘されている。<sup>28</sup> 天使を呼び出さず、退ける呼びかけは、さらに知覚的な比喩を用いて表現される。「私」は叫びを „starke Strömung“（強い流れ）と言い表しており、Alliteration（頭韻）が用いられている。ここでは [ʃ] の音が擬音語として、

空気の流れる印象を与えることで、「私」の呼びかけが、天使を押し去るように向かっていく気流として聴覚的に喚起される。この呼びかけは「伸ばされた腕」として直喩でも表される。その際、天使に対して手が開かれているということにより、天使をつかもうとするようにも、天使から身を守り、天使が来るのを押しとどめているようにもとらえられ、„Hinweg“（往路）の二義的な意味が視覚化される。

このように、「私」が自らを天使から隔てるように呼びかけを行うことから、詩人としての「私」が自己確立を試みているととらえることができる。これは『悲歌』の「第5歌」の最後の連の頓呼法の用いられ方と比べることで明らかになる。「第5歌」では、「私」は天使に呼びかけることで、天使の視点を通して詩を詠うということが可能になる。<sup>29</sup> それに対して、「第7歌」の「私」の天使への呼びかけは、天使を「お前」と対象化し、天使から独立した主体として「私」自身を構成する。頓呼法の自他分離させる作用から、「第7歌」でも、キアスムスの修辭は否定される。なぜなら、ド・マンによって示されるキアスムスとはリルケ中期の詩で、対象となる事物の中に見る者の主体が消失し、事物が見る者を包み込む外部となるという主客転倒の修辭技法であったからだ。<sup>30</sup>

「第7歌」の最終行に「とらえられない者よ」という呼びかけがあることから、恋人と同じく天使も言葉に還元されない存在である。「あらかじめ失われた恋人よ」の第2連では、恋人を「私」へ内在化する過程が内省され、それが失敗に終わる様子が描かれていた。詩の中で恋人が直前まで存在していた者として描かれていることから、内在化を言葉と対象の関係でとらえ直せば、対象の代理＝表象をしようとしても対象からずれていくように、言葉が働いていると理解された。それに対し、「第7歌」では、「私」の呼びかけは天使へと向かいながら天使を遠ざけておき、天使をつかもうとすることが天使の到来を阻止するというように、呼びかけが天使を詩の空間に出現させることを妨げる。したがって、恋人が正しく代理＝表象されないとすれば、天使はそもそも代理＝表象されず、言葉が対象の媒介を行わないように働く。

## 6. 結論

「あらかじめ失われた恋人よ」と『悲歌』の「第7歌」の頓呼法の用いられ方



を見ることにより、両詩で、リルケ中期の詩におけるキアスムスの構造が解体されることが明らかになった。頓呼法は、呼びかけに応じて、対象の存在の仕方を自由に決定することで、「私」と相手、言葉と対象の関係を様々に表すことを可能にする。たとえば、「あらかじめ失われた恋人よ」の第1連で、恋人は存在しない者として構成された。それに対して第2連では、恋人は存在したが言葉に還元しきれない者、「第7歌」では、天使は存在するが言葉に還元されない者として描かれた。つまりこれらの頓呼法によって、キアスムスの形式による美学、すなわち、対象が言葉に代理＝表象されることで、対象が言葉に還元されるのとは異なる言葉のあり方が、後期の詩に存在させられる。それは一方では、指示対象の欠如により、対象の存在を構成しようとする創造的な言葉であり、他方では、対象の代理＝表象をしようとしても、対象をメタファーとしてしか指さない言葉の媒介作用である。さらに、代理＝表象をせず、対象を詩に媒介しない言葉が見られた。このように、後期の詩では頓呼法の用いられ方によって、言葉の自律性を目指す詩で前提となっている言葉と対象の一致に限らない、両者の多様な関係が描かれるようになるのである。

## 註

- 1 詩の話者は、実在の作者から区別するために、「抒情詩の私」(lyrisches Ich)と呼ばれてきた。しかしこの概念は、研究者により異なる定義のもとに用いられることにより混乱を招き、「抒情詩の私」に代わる、詩の話者の定義が議論されることとなった。その結果、「話者」(Sprecher)や「表明された私」(artikuliertes Ich)といった語がこれまでに提唱されている。小野寺憲一「抒情詩の〈私〉(Lyrisches Ich)の成立とその変容」『ドイツ文学』第162号、2021年、178-195頁。178、179頁参照。

それに対して、抒情詩を独立したジャンルとして研究する、新たな抒情詩研究、リュリコロジーでは、それらの語も問題視され詩の話者の概念として「発信源」(Adressant)が考案された。リュリコロジーは、抒情詩は言語記号から成るものと定義し、それにともない、詩の話者もあくまで受容の過程で擬人化される言語記号とみなす。「抒情詩の私」、「表明された私」、「話者」などはしたがって、いずれも本来言語記号に過ぎないものを、自立した主体だと想像させてしまうという意味で退けられる。これらの語に代わって新たに提案された「発信源」は、抒情詩の機能的な出発点の標示であり、それは抒情詩の中にのみ存在し、抒情詩の手段をとも

なうと定義される。ここでの手段とは、言語記号によって成立する、文法、文体、韻律、修辞などの手法のことである。小野寺憲一「抽象的な作者をめぐるリュリコロジーと審級理論のあいだの論争について」『ワセダ・ブレッター』第30号、2023年、35頁参照。Vgl. Claudia Hillebrandt/ Sonja Klimek/ Ralph Müller/ Rüdiger Zymner (Hg.): Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Berlin/ Boston 2019. S. 12f.

本稿では、抒情詩研究の詩の話者についての議論を踏まえ、話者を言語記号としての「発信源」とみなす。ただし後期の詩については、詩の発信源が「私」という人格を付与されて、詩を詠う者として出てくるため、どのような発信源が示すために、「詩の詠い手」と表記する。

2 『オルフェウスへのソネット』における頓呼法の使用については以下の論文で言及されているものの、詩の「私」の詩人としての自己演出に焦点が当てられており、頓呼法の修辞機能は問われていない。Vgl. Dehmann, Mark-Georg: Die widerständige Apostrophe. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 127 (2008), S. 557-572.

3 Engel, Manfred: Rainer Maria Rilkes »Duinere Elegien« und die moderne deutsche Lyrik. Stuttgart 1986, S. 32.

4 「第1歌」の第2連1行目は、„O und die Nacht, die Nacht“となっている。Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgaben, Bd. 2. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalwski und Augst Stahl. Frankfurt a. M./ Leipzig 1996, S. 201.

5 Vgl. Fülleborn, Ulrich: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Heidelberg 1973, S. 169-209.

6 Ebd., S. 170.

7 Ebd., S. 172.

8 名詞の連なりからなる頓呼法はバロック詩に特徴的であり、リルケの詩はその伝統に置くことができる。Vgl. Pertile, Giulio J.: Apostrophe as Play in Seventeenth-Century Lyric. In: Modern Philology 120, no. 4 (2023), S. 448-451.

9 ポール・ド・マン『読むことのアレゴリー』、土田知則訳、岩波書店、2012年、25-33頁参照。ド・マンが批判した先行研究の中には、上述したフュレボルンのものも含まれている。32、72頁参照。

10 Fülleborn: a.a.O., S. 172.

11 ド・マンは、主体と客体の位置が反転していることをキアスムスととらえている。リルケの詩において、はじめてから主体の視点が対象となる事物の中に置かれており、主体の内部が事物によって外部化されている。つまり、あたかも事物が主体のように振る舞いながら、その内実は、主体の視点が事物を構成していることとなる。このようにして、事物が詩の言葉で描かれることにより、恣意的に対象として選ばれた、何らかの不在や欠落を抱えている現実の事物が詩の中で十全な存在となって表されるようになる。これは、主客転倒、主体の消滅につづく総体化であり、

キアスムスの形式で目指されるのは、詩の言葉がその指示対象から解放され、詩の中で自己完結するという事態である。ド・マンは、この実体のない自己充足的な言葉のあり方は、対象指示だけでなく言葉の意味の放棄でもあるとして、シニフィアンの優位だと述べる。さらに後期の詩では、キアスムスの帰結である言葉の意味内容に対する表現形式の優先性が意識化され、主題化されるようになるという。具体的には詩の中で、言葉の修辞と言葉の意味の一致が宣言された瞬間に、それが実は言語作用による幻想に過ぎないと言明されることによってである。ド・マンによればつまり、詩の美学であるキアスムスによる総体化は、言葉の修辞機能が可能にする虚構である。ド・マン、前掲書、43-72頁参照。

- 12 古代ローマの修辞学者クインティリアヌスは、頓呼法を定義する際、語り手と聴衆が裁判の場で同空間にいることを前提にしている。一方文学においては、読者についての描写や、読者に向けられた直接の呼びかけがなくても、テキストの中で読者の存在は含意されている。頓呼法が用いられた場合には、読者は間接的に呼びかけられ、共に聞く側であるとみなせる。Vgl. Spoerhase, Carlos: Die lyrische Apostrophe als triadisches Kommunikationsmodell. Am Beispiel von Klopstocks Ode *Von der Fahrt auf der Zürcher-See*. In: DVjs 87 (2013), S.178.
- 13 Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1. Hg. von Kalivoda Grogor und Franz-Huber Robling. Berlin 1992, S. 830.
- 14 頓呼法をめぐるのは、古代ローマの定義にのっとり、あくまで語り手が聞き手から向きを変えるという動作が必須であり、カラーの頓呼法の認識には誤りがあるという主張がある。Vgl. Kneale, J. Douglas: Romantic Aversions. Apostrophe Reconsidered. In: English Literary History 58 (Spring, 1991), S. 141-165. ポール・アルパースは一方で、バーバラ・ジョンソンによる頓呼法の定義に依拠して、カラーの論じる頓呼法に正当性があると反論している。ジョンソンによれば、頓呼法での向きの転換により、語り手から聞き手への直接的なコミュニケーションが、第三者への呼びかけへと間接化される。ジョンソンは頓呼法を、不在、あるいは生命のない対象への呼びかけだと述べている。このような頓呼法の定義がカラーの立論の前提であるとアルパースは指摘し、これを、ロマン主義の詩における頓呼法の定義と関係づけた。カラーはアルパースの指摘の通りであるとしている。Vgl. Alpers, Paul: Apostrophe and the Rhetoric of Renaissance Lyric. In: Representations 122, no. 2 (Spring 2013), S. 3f. Johnson, Barbara: Apostrophe, Animation, and Abortion. In: Diacritics 16, no. 1 (Spring 1986), S. 185. Culler, Jonathan: Theory of the Lyric. Cambridge/ Massachusetts/ London 2015, S. 213.
- 15 Historisches Wörterbuch der Rhetorik., S. 831.
- 16 Ebd., S. 834. P. Fontanier: Traité général des figures du discours autres que les tropes (Paris 1827; ND 1968) S. 372.
- 17 Ebd., S. 835. Culler, Jonathan: The Pursuit of Sign, Semiotics, Literatur, Deconstruction

- (London 1981), S. 135, 137.
- 18 Culler: *Theory of the Lyric*, a.a.O., S. 216.
- 19 Ebd., S. 223.
- 20 Ebd., S. 225. 「内在化」は、interiorizationの訳語である。
- 21 Culler, Jonathan: *Apostrophe*. In: *Diacritics* 7, no. 4 (Winter 1977), S. 66.
- 22 Percy Bysshe Shelley: *Shelley's Prose*, ed. D. L. Clark, Albuquerque 1954, S. 174.
- 23 Culler: *Apostrophe*, a.a.O., S. 66.
- 24 ジャック・デリダ『絵葉書 I』若森栄樹、大西雅一郎訳、水声社、2007年、48頁。27頁には、デリダがカラーから頓呼法の研究について話を聞いたという記述がある。
- 25 Rainer Maria Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgaben in vier Bänden*. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalwski und Augst Stahl. Frankfurt a. M./ Leipzig 1996, Bd. 2. S. 89.
- 以下ではリルケの詩の引用はこの版に拠り、本文中に巻数と頁を記す。
- 26 ド・マンは主体と客体が逆転したキアスムスの構造を論じる際、『新詩集 別巻』の「アポロのアルカイックなトルソー」に言及している。ド・マン、前掲書、56頁参照。「アポロのアルカイックなトルソー」では、頭部のないアポロ像は見られる客体でなく、詩の「私たち」を見る主体として描かれる。ただし実際には、観察者の視点の中ではじめてアポロ像は見る者となり、失われた頭部を取り戻す。言葉の修辞作用により、欠損したアポロ像は完全な存在となる。詩の中で、現実の像の欠落が補われて完成することから、言葉が外部の対象を指示するのではなく、現実から離れて純粹に言葉でできた事物を詩の中に作り出そうと働いている。ド・マンが述べる通り、リルケ中期の詩ではキアスムスの修辞作用により、自己完結した詩の世界が志向される。Vgl. Rainer Maria Rilke: a.a.O., Bd. 1. S. 513.
- 27 ヴェルナー・フォルトリーデによれば、マラルメの詩に現れる鏡の比喩は、モデルネの詩人の自己内省の態度の表れである。たとえば、マラルメの詩の鏡の比喩は、詩人自身によって形作られた、自然そのものではない風景を描くために間接性を作り出す装置であると理解できる。Vgl. Vordtriede, Werner: *The Mirror as Symbol and Thema in the works of Stéphane Mallarmé and Stefan George*. In: *Modern Language Forum* 32 (1947), S. 13-24.
- 28 Rainer Maria Rilke: a.a.O., Bd. 2. S. 673.
- 29 Ebd., S. 217.
- 30 ド・マン、前掲書、45頁。たとえば、本稿で引用した「ローマの噴水」では、噴水は観察者の視点の中にありながら、観察者の視点が噴水の中に埋没することで、観察者と噴水の外と内の位置関係が逆転し、擬人化された噴水の視点で世界が見られるようになるという主客転倒が起こっている。