HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	リルケの『ヴォルプスヴェーデ』(Worpswede 1903)について : 辞書としての自然
Author(s)	岸本, 明子; KISHIMOTO,Akiko
Citation	独語独文学研究年報, 32, 1-15
Issue Date	2005-12
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/26143
Type	departmental bulletin paper
File Information	32_P1-15.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

リルケの『ヴォルプスヴェーデ』(*Worpswede* 1903)[1]について
ー辞書としての自然ー

岸本明子

0. はじめに

ヴォルプスヴェーデは、北ドイツのブレーメン近郊の広大な湿原に囲まれた芸術家村である。リルケはここに滞在して、そこに集まっていた風景画家フリッツ・マッケンゼン(Fritz Mackensen 1866-1953)、オットー・モーダーゾーン(Otto Modersohn 1865-1943)、フリッツ・オーヴァーベック(Fritz Overbeck 1869-1909)、ハンス・アム・エンデ(Hans am Ende 1864-1918)、ハインリッヒ・フォーゲラー(Heinrich Vogeler 1872ー1942)について、『ヴォルプスヴェーデ』という一冊の本を書いている。2003年はこの書の出版100周年記念にあたり、ヴォルプスヴェーデとその周辺のブレーメン、フィッシャーフーデ、フェーゲザックの18関係機関およびギャラリーが協力して、「リルケの夏」(Der Rilke-Sommer)を開催した。この時、ブレーメン美術館は「リルケ・ヴォルプスヴェーデ展」(Rilke. Worpswede)を企画し、ブレーメン美術館学芸員アンドレアス・クロイル(Andreas Kreul)と舞台演出家ニコラ・ライヒェルト(Nicola Reichert)のアイデアで、画家のオリジナルの絵80点(そのうちの30点は個人所蔵、15点は初公開)を、湿原風景や絵のモチーフを舞台に浮かび上がらせるような演出方法で展示した。クロイルはこのときのカタログ[2]に、この書のオリジナルテクストや論文、資料を収録しているが、なかでも成立[3]と受容[4]に関する論文は、リルケのいわばジャーナリスト的な美術史家としての仕事ぶりと、この書のアンビヴァレントな受容の歴史を明らかにしており興味深い。ここでいうアンビヴァレントというのは、この書に対する一般の人の反応とリルケ本人およびリルケ研究者の反応の違いである。ヴォルプスヴェーデはドイツでは知名度の高い行楽地であり、観光客のメッカである。ましてここがリルケゆかりの地であり芸術家村であることは、それだけでも観光客を引き寄せる。それゆえ、リルケのこの書はみやげものにもなっているし、その他のヴォルプスヴェーデについての出版物も絶えず出ている。ところが、この一般人気とは裏腹に、リルケ専門家や愛好家の間ではこの書はそれほど人気があるとは言えないようなのである[5]。そこで本論では、リルケのいわば美術史家的な立場にも視点を向けなが

---

1 Rainer Maria Rilke: *Worpswede*. In: Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. V. Frankfurt am Main.1987, S.6-134. 以下この巻からの引用は本文中にページ数のみを記す。和訳は田代崇人訳『リルケ全集』第8巻『ヴォルプスヴェーデ』河出書房新社1990年から借用した。

2 (Hrsg.) Wulf Herzogenrath und Andreas Kreul: *Rilke. Worpswede. – Eine Ausstellung als Phantasie über ein Buch –*. Bremen. 2003.

3 Michael Fuhr: *Zur Entstehung der Künstler-Monographie Worpswede*. In: (Hrsg.) Wulf Herzogenrath und Andreas Kreul: ebd., S.260-269.

4 Bernd Stenzig: In: (Hrsg.) Wulf Herzogenrath und Andreas Kreul: ebd., S.270-287.

5 Ebd., S.270.

ら、この書の成立背景を俯瞰し、そのアンビヴァレントな受容史を整理したい。その後、本書において明らかになる、風景を異質とみなすリルケの新しい観点に基づいて、自然を辞書とみなし風景から言葉を学んでいく、この時期のリルケの姿を考察していくことにする。

1.『ヴォルプスヴェーデ』が書かれた背景

リルケがヴォルプスヴェーデに滞在したのは、1900年8月27日から1902年8月26日までのおよそ2年間である。リルケは、ハインリッヒー・フォーゲラーの招きで、1898年の12月19日に初めてヴォルプスヴェーデを訪れ、芸術家が集まるフォーゲラーの白樺の家「バルケンホフ」(Barkenhoff)でクリスマスを過ごしている。その後ここで知り合った彫刻家クララ・ヴェストホフ(Clara Westhoff)と1901年4月28日に結婚、一家の主となって隣村のヴェスターヴェーデ(Westerwede)に定住することを決める。結婚後まもなく娘ルツが誕生し、リルケは一児の父親になるが、プラハの伯父から受けていた仕送りは結婚を機に停止、一家を支えるためにリルケは委託された仕事をせねばならず、芸術家村ヴォルプスヴェーデについてモノグラフィーを書く仕事をすることになる。このとき彼はプラハ大学で美術史講義を受けたリヒャルト・ムーター(Richard Muther)のもとで博士論文を書く計画をしていた[6]。そのためにも彼は美術史家としての能力を示す必要があり、90年代、『フィレンツェ日記』(*Das Florenzer Tagebuch* 1898)、『芸術について』(*Über Kunst* 1898)、『近代抒情詩』(*Moderne Lyrik* 1898)など芸術論を多く書いていた。その後、ムーターが編集長をしていたウィーンの雑誌『時代』(*Die Zeit*)に論文『ロシア芸術』(*Russische Kunst* 1900)を投稿、また、ムーターの依頼で『ロダン論』第一部(*Augste Rodin. Erster Teil* 1902)も書いている。ムーターは『芸術』(*Die Kunst*)の編集長もしていたが、そのシリーズのなかでモノグラフィー『ヴォルプスヴェーデ』の執筆をリルケではなく、リルケと同年齢のハンス・ベトゲ(Hans Bethge 1876-1946)という詩人に依頼している。しかし、リルケはブレーメン美術館長グスタフ・パウリ(Gustav Pauli)にも仕事を斡旋してもらえるよう要請していたことから、ビーレフェルト(Bielefeld)にあった別の出版社、フェルハーゲン・クラージング(Velhagen & Klasing)企画のモノグラフィーシリーズで、この仕事を得るにいたった[7]。この出版社は、1935年に設立100年を迎え、その当時ドイツの美術書関係の出版社のなかでナンバーワンであった[8]。リルケが書いたのは、この社の『芸術家モノグラフィー』(*Künstler-Monographien*)シリーズ第64巻[9]で、1903年に

---

[6] Helmut Naumann: *Rainer Maria Rilkes Monographie Worpswede.* In: (Hrsg.) Helmut Stelljes: *Worpsweder Vorträge.* 1993, S.144.
[7] Ebd., S.142.
[8] Michael Fuhr: a.a.O., S.260.
[9]本には番号がつけられており、50部までは、皮張りの豪華本装丁になっている。本の表

出版されている。ヴォルプスヴェーデがテーマとして取り上げられた理由は、19 世紀の世紀末にヨーロッパ各地で起こった芸術家コロニー運動の流れを受け、北ドイツのこの村に芸術家村ができたからであった。そこに移り住んだヴォルプスヴェーデ画派は 1895 年、ミュンヒェンのガラス宮殿で行われた国際芸術展覧会で大成功を収め、トイフェルスモーア(Teufelsmoor)と呼ばれる大湿原地帯に佇む泥炭生活者の開拓村を一躍世界村にしたのである。この出版社やムーターの企画は、そのセンセーショナルな動きを受けてのことであった。

2. 受容史

このモノグラフィーコレクションの販売数は 3,667,000 冊にのぼり、そのうち芸術家モノグラフィーは 2,176,000 冊を占めるという。その内訳例として、第一巻の『ラファエル』(*Raffael* 1895 年初版) が 110,000 冊、第 70 巻の『ベックリーン』(*Böcklin* 1904 年初版) は 82,000 冊が売られた[10]。それに対して、リルケの『ヴォルプスヴェーデ』は第 3 版止まりで、約 20,000 冊の売れゆきであったことから、この書は美術愛好家にとって、そのシリーズの続きというぐらいに受け止められ、ベストセラーには程遠かった[11]。

しかし、このモノグラフィーシリーズとは別に、リルケを含めた作家によるヴォルプスヴェーデ画派についての出版物は、1895 年から 1904 年に最初の全盛期を迎えている[12]。なかでも上述のシリーズの中では売れ行きは悪かったけれども、リルケのモノグラフィー人気は最も長く続き[13]、リルケの新しい読者層の獲得にもつながったという[14]。リルケ全集にオリジナルテクストが載ったのは 1965 年のことで、1987 年に初めてオリジナル版がカラーの絵とともに出版された所以は、この根強いリルケ人気によるのであろうか。最近では 2000 年に、オットー・モーダーゾーン・ハウス美術館が 1910 年に出された第 3 版を復元している。さらに出版 100 年を迎えた 2003 年には、既述したように、ブレーメン美術館がこの書の全オリジナルテクストとカラーの絵を載せた「ヴォルプスヴェーデ・リルケ」展のカタログを出版した。このカタログには、リルケの一次及び二次文献とヴォルプスヴェーデ一般、各画家についての多くの文献がまとめられている。このようにヴォルプスヴェーデに関する著書、写真集、美術関係の

紙デザインは、後にこのシリーズの執筆者となる Heinrich Wieynk (1874-1931) によるもので、赤紫と白のコンビネーションになっており、タイトルなどの文字は金色であった。このデザインは Velhagen & Klasing 社の商標となっている。

10 参考までに『ラファエル』は 1924 年に第 15 版を、『ベックリーン』は 1925 年に第 9 版を数えている。

11 Michael Fuhr: a.a.O., S.260.

12 Bernd Stenzig (2003): a.a.O., S.275.

13 Ebd., S.275.

14 Michael Fuhr: a.a.O., S.260.

本は今も途切れず出版されている。しかもリルケの書は第二次世界大戦後と 1953 年の出版社の倒産以後、『芸術家モノグラフィー』シリーズのなかで二次文献が最も多く[15]、このシリーズの中で新たに再版された唯一の巻[16]であるという事実も見逃せない。

しかしこの芸術家村を有名にしたリルケの書の受容は、アンビヴァレントな歴史をたどってきており、受容の評価が複雑であることは否めない。この書は、リルケが「半ば楽しみ、半ば仕事」(halb nur Freude und halb Fron)[17]のために引き受けたというマイナスイメージと、それまでの「神の探求者」[18]、抒情詩人という印象と大幅にちがったことが原因とも考えられる。リルケはプラハ大学とミュンヒェン大学で美術史の講義を受け、イタリア、ロシアでも美術を勉強している。しかし、風景画の歴史の記述の中でその信憑性が問われる指摘[19]もあることから、この書は美術史家としてのリルケの「アキレス腱」[20]ともいわれる。この指摘を受けたリルケ自身反論せずに、この作品を終生全集に収めることを拒んだ。上述のように全集にオリジナルが掲載されたのは、初版から数えて 62 年も後のことなのである。だが、マイナス要因はそれだけではない。この書は、『時祷書』(*Das Stunden-Buch* 1905)、『新詩集』(*Neue Gedichte* 1907)、『マルテの手記』(*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* 1910)、『オルフォイスに寄せるソネット』(*Die Sonette an Orpheus* 1923)、『ドゥイーノの悲歌』(*Duineser Elegien* 1923) のようにリルケの代表作品として挙げられることはなかった。美術書としても、ロダン(Augste Rodin 1840-1917)やセザンヌ(Paul Cézanne 1839-1906)との関わりほどに、重視されてもこなかった[21]。それどころか、この書はリルケの「美術史マルジナリア」[22]とさえみなされている。もちろん、この書がリルケ初期とパリ時代の中期を結ぶものであり、後の「芸術事物」(Kunst-Ding)に到達するための前提条件がちりばめられていることは多く指摘されている。しかし、リルケと出版社の編集顧問ローベルト・エルネスティ(Robert Ernesti)との 16 通の書簡が 1931 年よりコピーで、1970 年よりオリジナル版で閲覧できるようになったにもかかわらず、この書簡は

---

15 Michael Fuhr: *"...die man historisch nicht betrachten kann..." — Rainer Maria Rilke, Worpswede und die Kunstgeschichte. Die Briefe an Robert Ernesti.* In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 40.* München/ Berlin. 2001, S. 156.
16 Ebd. S. 162.
17 Brief an Gerhart Hauptmann vom 1. 5. 1902. In: Ingeborg Schnack: *Rilke Chronik.* Frankfurt am Main. 1990, S.141.
18 Bernd Stenzig(2003): a.a.O., S.270.
19 雑誌 *PAN* の編集に関わり、当時の美術界の大御所 Harry Graf Kessler(1868-1937)はリルケの美術関係の論文を拒否したが、実際それは『ヴォルプスヴェーデ』ではなく、『ロダン論』のことだった。In: Bernd Stenzig: *"Die Landschaft ist ein Fremdes für uns." Rilkes Monographie Worpswede.* In: (Hrsg.) Rudi Schweikert: *Blätter der Rilke-Gesellschaft.* Band 24. Frankfurt am Main und Leipzig. 2002, S.111.
20 Ebd., S.111.
21 (Hrsg.) Manfred Engel: *Rilke-Handbuch.* Stuttgart/Weimar. 2004, S.148.
22 Stenzig (2002): a.a.O., S.111.

これまでリルケ研究者によって出版にいたってはおらず、有効に使われていないというフールの指摘もある[23]。彼は「その原因としておそらくこの書はまったくの文学作品と思われていたからであろうが、この書簡の内容は、いわば*美術史家*としてのリルケに新しい光を投げかけることになる」と述べている[24]。さらに、この書は多方面で引用されることには事欠かないが、本来のリルケのディスクルスとの正当な議論が不足しており[25]、その引用部分とテクスト全体の関連に配慮がされてこなかったのではないかとの反省もある[26]。読者は、この量的に決して少なくはない風景（画）論を目の前にして、何を手がかりに読んでいけばよいのか、何がポイントかを知っておくことが肝心であると思われる。リルケも本文中、芸術関係の論文は、どういう視点で本文を読むのかを決めておかなければ「誤解される、あるいは、そもそもまったく理解されない危険を冒す」(S. 69)と述べているのだが、このリルケ自身の言葉を聞き逃してはならない。シュテンチッヒの言葉を借りれば、「この書は100年前から話題にされているが、いまだ尽きることなく沸々と湧いている泉の書であり、その真意はようやくくみ取られ始めたばかりなのである。」[27]

3.　序章に表れるリルケの自然観と芸術観

この書は序章につづいて、上述の５人の画家について章立てて述べている。各画家の章はリルケが直接画家と会って話を聞き、手紙でやりとりをした内容が画家の言葉とともに書かれている。画家たちは、自分の経歴や絵についての考えを自由に伝え、リルケは画家本人が言うことを尊重して書いたという。また、絵の選択にあたっても、画家本人に任せたとのことである[28]。したがって、リルケは彼らの作品を評論家の鋭いまなざしで批評したわけではない。むしろ、冒頭にヤコブセン(J. P. Jacobsen 1847-1885)の言葉[29]を引用しているように、成長の途上にある人に判断を下すのではなく、自分が「こよなく深く愛した時の、そのままのその人を」(S. 8)描きだそうとした。このように各画家論が画家の言説を重んじて書かれているのに対して、その各章と分量的にほぼ等しい序章は、リルケが自由に筆を走らせ、独自の考えを展開した箇所である。テクストよりも載せる絵のほうを重視していた出版社のエルネスティは、この長めの序章を気に入らなかったという[30]。しかし、リルケはそれにはお構いなしで、手

---

23 Michael Fuhr (2001): a.a.O., S.156.
24 Ebd., S.156.
25 Vgl. Bernd Stenzig (2002): a.a.O., S.120. Anm. 2.
26 Vgl. Bernd Stenzig (2003): a.a.O., S.276.
27 Vgl. ebd., S.278.
28 Vgl. Michael Fuhr (2003): a.a.O., S.266.
29 Zitat aus J. P. Jacobsen: *Niels Lyhne.* "Du sollst nicht gerecht sein gegen ihn; denn wohin kämen die Besten von uns mit der Gerechtigkeit; nein; aber denke an ihn, wie er die Stunde war, da du ihn am tiefsten liebtest..."
30 Michael Fuhr (2001): a.a.O., S.159.

紙に次のことを書いている。

> 多少長めの序章は、私の考察方法を示すために不可欠でした。そこからすべてほかのことが見えてくるのです。[・・・] 当然、私はこの全般の見通しに最大の価値をおいています。と言いますのも、それは、歴史的には考察できない、芸術家を熟視するための新しい観点をいくつか提供しているからです[31]。

この手紙からわかるように、序章はリルケ独自のいくつかの新しい観点を提示しており、その新しい観点を見抜くことが、この書の全体の理解を導く手がかりになる。ではその新しい観点とは何であろうか。筆者はその謎を解くのは、リルケの自然観と見ている。リルケは北斎[32]を例に挙げて、風景についての考えを述べている。

> 風景は掌もなくそこにたたずみ、顔ももたない。あるいは逆に、風景はすべて顔であり、その容貌の広大さ、見渡し難さのために、たとえば日本の画家北斎の有名な版画に見るあの「幽霊」のように、人々に畏怖と沈鬱の感を与える。それゆえこのことだけは率直に言おう、風景はわれわれにとって異質(fremd)のものである、と。(S. 10)

風景を「異質」とみなすとはどういうことだろうか。リルケは続けて言う。

> 花咲く樹々のあいだに立ち、流れ去る小川のほとりに立てば、ひとはだれしも怖ろしいほど孤独になる。たとえ死人とともにいるときでも、樹々とひとりで相対しているときのようには見放された気持ちにはならないものだ。なぜなら、死がどんなに秘密に充ちていようとも、われわれの生ではない生、われわれには関心のない生、いわばわれわれの方を見向きもしないで、自分の祝宴を続ける生、そのわれわれは、まるで外国語を話す客になってたまたまそこへ来あわせたかのように、なにか戸惑いを感じながらその祝宴を見やっている　―　このような生の方がどれほど神秘に充ちていることだろう。

---

31 Ebd., S.159. Brief Nr.13 vom 1.6.1902.

32 リルケは北斎のこの絵に関して、リヒャルト・ムーターの『19 世紀絵画の美術史』(1893)を参考にした。「幽霊」の絵は拙論の最終ページに掲載。北斎は、ゴンクール兄弟によってヨーロッパに紹介され、セザンヌ、モネ、ドガ、ゴッホらフランスの印象派に大きな影響を与えたと言われている。ちなみにフェルハーゲン・クラージング社の『芸術家モノグラフィー』シリーズは、リルケの『ヴォルプスヴェーデ』が出た翌年には『北斎』をテーマにしている。ここに当時のドイツにおける北斎人気の高まりとリルケが北斎を扱った背景が鮮明に見えてくる。リルケは北斎の「富嶽三十六景」、「富嶽百景」に刺激を受けて、『新詩集別巻』(1907)に『山』という詩も書いている。

(S. 10f.)

人間にひきつけて自然を眺めるのではなく、自然本来の姿に目を奪われる経緯が見て取れる。

> いつ見ても自然は、われわれが自然を耕し、自然の力のほんの小さな部分をおそるおそる利用していることについては、何も知らないように思われる。われわれがいろいろな部分で自然の豊穣を向上させることもある。だが、別のところでは、都市に敷石をつめ込んで、いままさに沃土のなかからうまれでようと準備していた素晴らしい春を窒息させもするのである。河川を工場へ引き入れはするが、河の方は自分が動かす機械のことはなにも知らない。われわれは、自分がつけた名称では理解することのできない暗い力を、まるで子供の火遊びのように弄んでいる。ときにはあらゆるエネルギーが、われわれが現れてこのかりそめの生活とその需要のために使用するまで、なんら利用されないで事物のなかに眠っていたかのように思われる瞬間もある。しかし数千年のあいだにはいくたびとなくこの力は、名づけられた名称を振り落とし、あたかも抑圧された階級のように自分の小領主に反抗して立ち上がる。いやけっして反抗するのではない。 ― ただ立ち上がるだけである。すると数々の文化が大地の肩からころげ落ちる。大地は昔にたちかえり、おおきく広く、ひとり海や樹々や星辰をその友とするにいたるのである。いったいなんの意味があるのだろうか ― 自然があらゆる身ぶりのなかにあの崇高な尊厳と冷ややかさとを湛えながら、はるかにわれわれを越え、われわれの希望や生活をはるかに超えて行動する一瞬を想起するなら、我々が大地の皮膚のもっとも外側を変更したり、樹林や草原を整理したり、大地の表皮から石炭や金属を採掘したり、樹木の果実をまるでわれわれのものと決まってでもいるように収穫したりすることに、なんの意味があるのだろうか。自然はわれわれのことはなにも知らない。(S. 14)

自然の生の営みは人間とは関係なく、それ自身の法則で行われているという確認は、人間の一方的な自然の見方を糾弾し、風景を人間にとって「異質」なものと断定するのである。この「異質」という言葉は、リルケ独自の風景の見方を解く鍵である。

リルケは北斎に続けて、さらにルネサンス時代からフランス、スペイン、オランダの風景画などを独自の目で次のように考察する。例えば、「芸術は風景にたずさわる前に人間を識った。[・・・]人間こそ芸術の眼目であり、本来の主題であった」(S. 16)。

ところが、オランダ画派のロイスダール(J. Ruysdael 1628頃-82)は違った。人間よりも風景を描いたのである、という具合にである。その後、レンブラント(Rembrandt van Rijn 1606-69)、ベックリーン(A. Böcklin 1827-1901)、フォイエルバッハ(A. Feuerbach 1829-80)、ルソー(Th. Rousseau 1812-67)、ミレー(J. F. Millet 1814-75)、セガンティーニ(G. Segantini 1858-99)などの名を挙げ、人間と風景の描き方を問題にしながら、人間が風景のように見られる傾向を追及している。そして、ルンゲ(Ph. O. Runge 1777-1810)にいたっては、自然への新しい道を開拓した画家として風景画における「道標」(S. 23)と位置づけがなされ、芸術は自然のうちにあるとしたデューラー(A. Dürer 1471-1528)、農夫や樹木を描いたフォンテーヌブローの画家たち、イギリスの牧歌的風景を描いたコンスタブル(J. Constable 1776-1837)らを、風景に重点を置いた画家として引き合いに出している。このような画家の延長線に、ヴォルプスヴェーデの画家たちは連ねられる。彼らは美術学校で教えられる伝統的な絵画よりも、直接自然の中で、光や自然の法則など、人間の関心とは関係なく存在している風景の中に確実なものを読み取ろうと、都会の美術学校を飛び出した画家たちであった。リルケはこのような画家を考察しながら、人間が子供から大人へと成長する段階で経験する、自然との距離感を問題にする。

> だが子供たちとなると、もう自然を見る眼が違っている。とりわけ大人たちのなかにまじって成長する孤独な子供は、一種の同士感で自然と手を握り、さながら小さな動物のように、森や空のさまざまな出来事に没頭し、それらと一見無邪気にひとつになって、自然のなかで生きている。しかしそのため、のちになって、少年やうら若い少女に、さまざまな深い愁いふるえるあの孤独な時間が訪れてくる。そのとき彼らは、まさに肉体の成熟する日々のなかで、いいしれぬ寂しさのうちに、自然の物や出来事が「もはや」彼らに関与せず、さりとて人間も「まだ」彼らに関係のないことを感じるのである。[・・・]しかしもう一方に、同じようによそよそしく冷ややかな世の大人たちの姿が見える。大人たちがそれぞれに仕事をもち、憂いや成功や喜びをもつのを眺めながら、少年たちはそれを理解できないでいる。(S. 13)

リルケによれば、子供時代はもっとも自然と一体化することができたのだが、成長するにつれて、自然は人間に無関心であることを知る。しかし、それでも自然に近づきたいと思い、子供時代には戻れなくてもせめて自然の一部に繋がっていたいと努力するのが「芸術家」である。リルケがここで述べている「芸術家」とは、

失った自然をそのままあきらめきれぬ者たちが、自然のあとを追い、こんどは意識的に、集中した意志を燃やしながら、自然にふたたび近づこう、子供の頃にはっきりと自覚しないまま近づいていた、あのとおりに近づこうと試みるのである。このような人たちが芸術家であることは誰の眼にもあきらかである。詩人であれ画家であれ、作曲家であれ建築家であれ、つまりはみな孤独な人間であり、自然に向かうことで、つかの間のものよりも永遠のものを、かりそめに根拠づけられたものよりも、もっとも深い内奥に根をおろした法則的なものを選びとる人間である。もはや自然にむかって、自分に関心を注いでくれるよう説得することはできないのだから、むしろ自然を理解して、自分自身を自然のもつ大きな連関のどこかに嵌め込むことを、自己の課題とみる人間である。(S. 14)

この考えは、「数年のあいだいらいらと不満の心で美術学校の椅子にかけ」(S. 25)、後にヴォルプスヴェーデにやってきた若い画家たちに当てはまるだろう。リルケは続けて言う。

このような個々の孤独な人たちとともに、人類全体が自然へ近づいてゆくのである。人間と風景、形姿と世界が相会し、互いに発見しあう媒体となるということこそ、芸術の究極の価値ではないにしても、おそらくもっとも独自の価値と言えるだろう。(S. 15)

自然は人間には無関心であり、風景は人間にとっては「異質」である、というのが序章における基本テーゼであったが、ここでは自然と人間の距離感を、芸術を媒体にして近づけることを芸術の役割とする、という考え方が述べられている。

4 風景と言葉

さて、風景は人間にとって「異質」であると認識したということは、そこに何か新しいものを発見したということであり、自然をそのように見ると、そこから自然事物との新しい関係が生まれてくるであろう。というのも、この「異質」という言葉は「芸術家の自然との秘密の親近性を含んでいる」[33]からである。つまり本来、自然は「芸術家」にとっては絶対的に「異質」というわけではないのである。リルケはヴォルプスヴェーデの風景体験によって、自然を「他者」(S. 521)とする認識を持ち、これを新しい言語表現のチャンスと捉える。そのため自然の営みをよく見るようになり、自然の

33 Vgl. Andrea Pagni: *Rilke um 1900.* Nürnberg. 1984, S.143f.

文法ともいうべき自然の法則を学んでいく。したがって、「異質」のはずの風景はやがて新しい言語を獲得するための「口実」(S.365)となり、自然は新しい「語彙」(S.69)を配した「辞書」(S.66)とみられるのである。

> 自然と人間のこの状況があればこそ、自然を辞書として使用することが可能となる。自然がわたしたちときわめて異なり、私たちにまったく対立していればこそ、私たちは自然を通して自己を表現することができるのである。同じものを同じもので表現してみても、何の進歩もありえない。鉄を鉄で打てば騒音が出るに過ぎない、火花は散らぬ。(S.66f.)

リルケは、「辞書」を丹念に調べるように、未知なる自然を観察しながら、自然界の出来事、法則に熟知し、新しい言語の境地を開いていく。自然をそもそも「異質」とし、その意味を新しいポジティヴな意味に捉えたところが特筆される。

ところで、自然は「辞書」の役割を担って詩人に「語彙」を与えるという考えは、オットー・モーダーゾーンの章の中で書かれている。オットー・モーダーゾーンはベックリーンの影響を受けているのだが、モーダーゾーンはベックリーンの絵から「君自身になりたまえ」と語りかけられたという。それに関連してリルケは次のように言う。

> 芸術家として、ひとかどのものであるということは、すなわち、自己を語りうるということである。かりに言葉というものが個人から発し、個人のなかで成立し、そしてそこからしだいに他人の耳と理解とを奪いとってゆくものならば、自己を語ることもさして難しいことではない。しかし、事実はそうではない。言葉は共同のものである。[・・・] したがってすべて個性は、沈黙すまいとおもうなら、独自の言葉を必要とする。この言葉なしには個性もまた「存在」しない。心のうちに大きな差異を感じたひとはすべて、このことを知っていた。ダンテとシェークスピアは、語る前に自己の言葉を築きあげ、ヤコブセンは一語一語克明に、自己の言葉を創造した。[・・・] そしてドラクロアは次のことばでこの処方をしたためている。*自然は僕らにとって一冊の辞書である。僕らはそこで言葉をさがす*(La nature est pour nous un dictionnaire, nous y cherchons des mots.)。(S.66)

オットー・モーダーゾーン自身、日記に自然から学ぶことについて次のように書いている。

一歩一歩自然を研究しなくてはならない、一つ一つすべてのものをあくまでも正確に。つまらぬもの、無意味なものなど何一つない[・・・]すべてのものの背後に自然が、もっとも純粋な、裸形の自然がひそんでいるのに違いない。それを通してこそ品格が、魅力が、本物の生が図像化されるのだ[34]。

自然研究は、モーダーゾーンの言葉どおり、未知の言葉を一語一語、辞書で丹念に調べる行為と似ている。モーダーゾーンの引用を続けよう。

自然研究はいわば一種の文法学習である。一つの言語で自己表現をしようとすれば、その言語の文法をマスターしないわけにはゆかない。自然を学び知るのにもそうしないわけにはゆかない。ある言語で芸術的に自己を表現しようと思うなら、その言語の精神において施行しなければならないのと同様に、人は自然の精神において思考し探求しなければならない。[・・・]悟性が知り、悟性が見ているものをではなくて、魂が感じるものをこそ描かなければならないのだ[35]。

キム[36]によれば、「自然は異質なもの」と「自然は僕らにとって一冊の辞書」とする考えに矛盾はない。fremd には「異質」のほか「なじみない」、「未知の」、「外国の」という意味もある。ここで自然は「異質」、すなわち、「外国語の」ように「未知の」ものと考えれば、自然を外国語で書かれた辞書と素直にみなすことができる。「自然の辞書」(das Wörterbuch der Natur)とは、人間の意図とは関わりなく、自然の法則にしたがって書かれていることを意味し、他方、「普通の辞書」(das Wörterbuch als dictionnaire)は、人間の自然に関する意識の内容にしたがって書かれている。つまり、それは解釈された世界を考察しようとするものである。リルケの場合、自然を人間に引き寄せて解釈しないことが、新しい詩の出発点となったのである。リルケは言う。

事物としての芸術作品は、時代に関係なく、木や山、大きな川、平原にもっとも似ていて[・・・]孤独な風景のように見られなければならない。[・・・]芸術作品は、それだけで純粋な観照に耐えうるものなのである[37]。

---

34 オットー・モーダーゾーン　『日記』1896年2月16日。種村季広『ヴォルプスヴェーデふたたび』筑摩書房 1980年57ページ。
35 前掲書58ページ。
36 Sang-Won Kim: *Präsenz und Repräsentation.* Mainz. 2000, S.132f.
37 Rainer Maria Rilke: *Heinrich Vogeler.* Worpswede. Erste Aufl. 1986, wiederveröffentlicht 2003, S.7.

その際、風景は「口実」(S. 519)であり、「素材」(S. 521)ではない。創作者は目の前にある現実を「対象」(S. 521)として見るのである。そして、「芸術家は目に見えるものの中に、心の中に見えるものと同等のものを探す」と、リルケは言うのだ[38]。したがって、創作者はその対象の姿を変えずして、その本質と自我を同等のものにしていかなければならない。その本質と自我とは、リルケの考える「芸術家」についての次の考えの中に表れている。

> いかなる世にも芸術家とは、自己の深奥にある固有のもの、孤独なもの、誰とも分かち合えないものを発言しようと望み、また発言せざるをえない人間であり、そしてまた常に芸術家は、こうした独自のものを、自分がまだ見渡すことのできるもののうちでもっとも異縁なもの、遠隔のもので表現しようと試みるのである。(S. 68)

上述の「自分がまだ見渡すことのできるもののうちでもっとも異縁なもの、遠隔のもの」とは、まさしく先ほどから「異質」とみなしている風景を意味する。リルケは、「独自のもの」を表現するためには、風景が大きく関わってくることを発見する。

> 今日の芸術家は風景から自己の告白のための言葉を受け取っているが、それは一人画家だけではない。すべての芸術が今日では風景的なものを糧にして生きているということは、こと細かに実証されるのではなかろうか。たとえば古風な詩を読めば、人々が風景という手段では、ただ一般的なものしか表現できないのだと、いかにも臆病に信じこんでいた様子がごく容易に見て取れる。青春には春を、怒りには嵐を、恋人には薔薇を比喩として用いれば、それで最高の表現に達したと思っていたのである。人々はもっと個人的であろうとする勇気を全然示さなかった。自然から見放されはすまいかと怖れたのである。しかしついに人々は、自然はさまざまな体験の表面のための若干の語彙を含んでいるばかりではなく、むしろまさにもっとも内面的なもの、固有のもの、なににもまして個性的なものを、そのもっとも繊細なニュアンスにいたるまで、感覚的、可視的に発言する機会を提供するものである、ということを発見した。この発見と共に現代芸術が始まるのである。(S. 68f.)

ヴォルプスヴェーデの湿原風景は、大きな空と大地によって構成され、とても見晴らしがよい。実は 18 世紀、湿原開拓の手が入っているゆえ人口風景ではあるのだが、

---

38 Ebd., S.94.

画家が描いた白樺の木立、蛇行する河、ハンノキが茂る沼地の森林、泥炭農民と彼らの家(Kate)、黒い泥炭舟と畦道沿いの水路、風車は、現代人が失った自然の遺物、あるいは、「残された自然」[39]として、リルケを含め、都会からやってきた人間には申し分のない原風景の体裁を保っている。空と大地が風景を占める次元では、その他の事物は点景に過ぎなく見える。しかし、背景に空と大地しかないからこそ、それを大きな布地として自然界の事物が輪郭を研ぎ澄ませるとも言える。それをじっくり見ていると、目が熟し、一つ一つの事物が存在し始める。見るものの目にそれはくっきりと認識され、ありきたりに見えてささやかな事物こそが、いわば「わたしの啓示の器」(das Gefäß meiner Offenbarung)[40]となる。言語危機に見舞われていたホフマンスタールの『チャンドス卿の手紙』(*Ein Brief* 1902)[41]が思い起こされる。リルケは、ホフマンスタールのこの『手紙』の前に、すでに1890年代のいくつかの論文で、言語危機の問題に触れていた[42]。そのときリルケは、「近代詩人は言葉への信頼を失った」(S. 348)と述べている。19世紀の教養言語が機能しなくなったとき、上流階級の様式化された言語は、その秩序に従わないもの、「最も内面的なこと」(S. 69)については語ることができなかったのである[43]。ヴォルプスヴェーデにやってきた画家たちも、伝統的なアカデミーで学ぶよりも、「風景へ殺到し、この不確かなもののなかになにか確実なものを求め［・・・］自分自身を探し」(S. 25)たのであった。リルケは画家をこのように評し、自らもヴォルプスヴェーデで、風景という視覚的なものによって言語への新しい道を切り開く。そのためには先入観のない眼で自然を眺めるということが先決であり、時代や偶然の制約を受けていない、確実な自然の文法を学びとって、新しい表現の可能性を探るということが必要であった。ただ漠然と広がる平原風景にさえ、リルケは深い意味を読み取ろうとし、そこに語られている言葉を次のように聞き取ろうとしたのである。

---

39 Anna Brenken: *Worpswede und Teufelsmoor.* Hamburg. 2003, S.11.

40 Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief.* In: *Sämtliche Werke.* Bd.31. Frankfurt am Main. 1975, S.50.

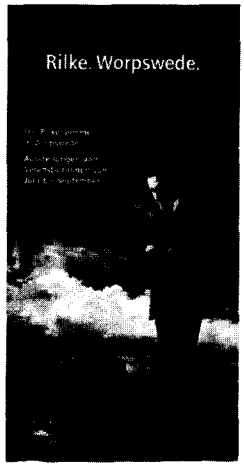
41 「たとえば、一個の如露、畑に置きっぱなしの馬鍬、日なたに寝そべる犬、みすぼらしい墓地、不具者、小さな農家、こうしたものすべてが私の霊感の器となりうるのです。これらのいずれも、またこれらに似た多くのものはすべて、ふだんはあたりまえのものとして眼をとめることなくとおりすぎてしまうのですが、ある瞬間とつぜんに、 ― この瞬間を意志で呼び寄せることはとうていわたしにはできません ― 心を動かす崇高なしるしを帯び、いかなる言葉もそれを言い表すには貧しすぎるとみえてくるのです。それどころか、眼前にないものが一定のかたちをとって心に浮かぶときも同じであり、そのときそのものは、静かに急速にたかまってゆく神秘の感情の波によって緑いっぱいに満たされるという不可思議な運命にめぐりあうのです。」 ホフマンスタール 『チャンドス卿の手紙』檜山哲彦訳 岩波文庫 １９９１年 112-113ページ。

42 (Hrsg.) Manfred Engel: a.a.O., S. 136.

43 Vgl. Rolf Grimminger: *Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende.* In: (Hrsg.) Rolf Grimminger, J. Murašov u. J. Stückrath: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert.* Hamburg. 1995, S.169f.

平原がわれらの成長のよすがとなる感情であった。われらは平原を理解し、平原はわれわれのなかに規範とすべきものを擁している。そこではすべてのものが、たとえば地平線の壮大な環や、空を背景につつましく、おもおもしく佇むわずかな物たちが、われわれにとって深い意味を含んでいる。そしてこの空の方はといえば、その明暗の過程をひとむらの灌木の幾千の葉のひとつひとつが、それぞれ別の言葉で物語っているように思われる。(S. 26)

上述してきたように、「異質」という言葉は、言語の問題と、人間と自然の関係を鋭く指摘する、この論文におけるリルケのキーワードであった。それをもとに本論は、リルケが人間と自然の「異質さ」を指摘したことと、一般の人間、子供、芸術家の姿に視点を合わせながら人間と自然の隔たりを止揚し、芸術家像と芸術の役割を浮かび上がらせたことを明らかにした。さらに、「風景はわたしたちにとって異質である」という序章の基本テーゼから自然を辞書とする考え方を導き、リルケが風景から新しい言語の領域を開拓した道順を拙論は論じてきた。その結果、自然に対する「異質」という認識が世紀転換期の言語危機問題と繋がっていたことは興味深い。エンゲルはこの『ヴォルプスヴェーデ』を「古典的モデルネの基本書」(der Basistext der klassischen Moderne)[44]とみなしているが、それもこのようにみてくると正鵠を得ているだろう。後の『マルテの手記』において、特に「見ること」が中心テーマとなることは周知のとおりだが、視覚による言語への新しい道は、ヴォルプスヴェーデの広漠とした平原風景から出発していたことも確認できた。この「くみ取られ始めたばかりの泉の書」からは、ほかにどんな水脈を発掘できるかが期待される。



1

2

[44] (Hrsg.) Manfred Engel: a.a.O., S.139.

3

Hokusai: Geistererscheinung.

4

1. 「リルケの夏」(Der Rilke-Sommer) 2003 年パンフレット

2. オットー・モーダーゾーン「湿原運河沿いの秋の朝」(Herbstmorgen am Moorkanal) 1895 年

3. 悪魔の湿原 (Teufelsmoor)風景: 2003 年 7 月筆者撮影

4. 北斎 「幽霊」 (Geistererscheinung) : リヒャルト・ムーター 『19 世紀絵画の美術史』第二巻 1893 年 586 ページ (Richard Muther: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. Bd.2. München)

(北海道大学大学院文学研究科博士後期課程)