

貧しいものとならざるをえない。このような蕪村の創作態度は「感性の解体」、「詩人的能力の退廃」に他ならないと、山本は厳しく断じている。<sup>(17)</sup>

芭蕉の意志的な視線によって実的に体験された薺の花の「白」に比すれば、蕪村の三味線草の花の色は、白として全く読み手の感受に映発しない。句頭上五に字余り体言切りで提示された「妹が垣根」が、いきなり読み手の言語的想像力の視野を遮る。その後中七に登場する季題「薺の花」は、野草の生気を失い、「三味線草」へと手を加え、整形された、愛玩の草花として提示されていて、むしろ黒の漆器、あるいは黒の生地にデザインされた絵柄を思わせさえる。これは未だ、子規の「音なくして音を聴くべく、色なくして色を観るべし」の境地とは言えまい。

子規は言う、「俳句は文学の一部なり。文学は美術の一部なり。故に美の標準は文学の標準なり。文学の標準は俳句の標準なり。」すなわち、文学も絵画、彫刻、音楽、演劇も「皆同一の基準を以て論評し得べし。」<sup>(18)</sup>と。さらにまた、その美の基準を「積極的」と「消極的」とに分けて、芭蕉の俳句が消極的美を指向したのに対して、蕪村は「積極的美において自得し」ていたと言う。<sup>(19)</sup>以下に子規のいう蕪村の「積極美」を、その「最も艶麗な」牡丹の花の句において比較検証することになる。

#### (4) 閻王の口や牡丹を吐んとす

蕪村の二十首におよぶ牡丹の句のなかの代表としてのこの一句に比較・対置される芭蕉の句は、(一)-(4)において検証してきた「牡丹薬深く/分け出る蜂の名残哉」である。<sup>(20)</sup>まずこの両句の牡丹の「花の色」について比較・対照的に検証しなければならない。

季語=牡丹の「花の色」は、両句ともに明示的ではない。両者ともに囑目の直接的対象としての牡丹の花が、その色も含めて隠喩的表現構造のなかに織り込まれていて、比喩的・暗示的な色彩表示が行なわれている。そしてそれにもかかわらず、その比喩的表現(手法)の本質と狙い(機能)の点で、両者間の差異は歴然であり、むしろ対蹠的でさえある。以下に、これらの点について順次検証していく。

まず芭蕉の句「牡丹薬深く……」については、すでに前項[(一)-(4)]において、この句自体に即して論じてきたが、ここで反復を懼れず、比較・対比の観点から、改めて検討を加えることになる。

尾形仿の「野ざらし紀行評釈」によれば、この句は初案、再案と改案を重ねた末の定稿であるが、再案から復活した初案の字余りの上五「牡丹薬深く」には、感謝と惜別の情とともに芭蕉の「対象に対する的確な眼」が看取され、また中七「分け出づる」の字余りの音調が、「長い薬の根もとから、幾重にも重なった花卉をわけて這い出してくる蜂の姿態を活写するとともに、離別を惜しむ心のたゆたいをひびかせている」のが聴き取れる。そしてまた、「的確な自然描写の上に構築された仮構の世界に微妙な連衆心を通わせ合う」この惜別の挨拶句には、「俳諧の俳諧たる所以」をこそみるべきである、と言う。<sup>(21)</sup>

これを敷衍すれば、芭蕉の「牡丹薬深く」の句では、「見られている」のは花の外形や花卉の

「色」ではなく、むしろその内部の「薬」であり、花粉にまみれて花の底から這い出ようとしている蜂の「姿態」である。そこに咲き誇っている(であろう)大輪の「牡丹」の、白い、あるいは淡紅(あるいはまた「牡丹色」)の花弁の色を、芭蕉の意志的な視線は感受することなく、さらにその奥、花の内部に生起する事象に狙いを定めている。すなわち芭蕉は、この挨拶句において、「的確な」対象把握と卓越した比喩的(隠喩的あるいは寓喩的)表現手法に託して、内奥の心情を吐露しているのである。

対するに、蕪村の句においては、前書:「波翻舌本吐紅蓮」に先導されるように上五「閻王の口や」が据えられる。直接の瞩目対象であり、この句の主題でもある「牡丹」の「花の色」が、冒頭上五の意表を突く比喩によって、強烈に印象づけられる。そしてその「前書」もまた比喩として、同じく比喩としての「閻王」の印象を二重に強めながら、同時に、現実の瞩目の対象たる牡丹の花の色感覚を高進させる機能を果たしている。すなわちこの「二重の比喩はイメージの重層性をねらい、二句一章の句勢は強烈な色感を出す」<sup>(22)</sup>とされる所以である。いま蕪村の目を引きつけているのは、「牡丹」の壮麗な花の「姿態」すなわち外部形態というよりは、花の「色」の強烈さである。ここでは、「視覚的想像力」(山楳) —この概念を蕪村に対して適用するならば、もっぱら瞩目対象の色彩表現に傾注されている。

「牡丹」が蕪村の「本質を尽くす詠題」であるとする安藤次男は、数ある牡丹の句のなかからこれとは別の一句「方百里雨雲よせぬばたむ哉」を取り上げ、その「花の色」について直接に言及している。安藤によれば、この句の「牡丹の花は、光をはじくような赤ではなく、吸い込みそしてそれを内奥から熱として発するような昏い赤」であるという。安藤はさらに、この句から「四隅には……天を覆って拮がり始める暗雲の気配」を感じ取り、この句を「桃山障屏画のけんらんと、淡彩水墨の心意を併せもった佳句」と見る。<sup>(23)</sup>

そこでいま、とくに花の「色」に限ってみれば、この「方百里……」の句では「色」は直接的にも、また間接的、比喩的にも示されず、色感は読者の感受に委ねられている。したがってそれを「内奥から熱として発するような昏い赤」とすることも当然許されている。とはいえ、この「昏い赤」は、むしろ別の一句、他ならぬこの「閻王の口や……」の、隠喩法によって喚起された「強烈な紅」の投影された色感残像ではないかとも疑われる。いずれにせよこの句においても作者蕪村の瞩目は、—芭蕉の句のように—牡丹の花の内部を志向せず、重厚艶麗に咲き誇る花の外部形姿にとどまっている、すなわち、作者の「視覚的想像力」は、もっぱら花の外的視覚像の言語的表出に傾注されている。そして「桃山障屏画のけんらんと淡彩水墨の心意」もまた、そこから汲まれてきていると思われる。

この句の、二重の比喩を重ねた緋牡丹の「花の色」。そこに詠まれているのは「花」の「色」= 形姿であろうか。それというのも、閻魔王の口が「吐かんとす」と、「未完了相」で詠まれているかぎり、この瞩目の牡丹は、いままさに開きつつある、未だ花ではない、開花途上の「苔」であろうからである。すなわち、ここに詠まれているのは、「花」の円成実性未だしの途上の花、「苔」に投げられた視線に映じた幻の「花の色」ではないだろうか。事実そうであるなら、牡丹に注がれていた作者蕪村の眼は、この瞬間、閉じられていたことになるであろう。

予め内部に蓄積された教養体験の中から、この唯一無二の比喩の端緒（『白氏文集』巻6「遊悟真寺詩」の一「舌根如紅蓮」）を、瞑目の瞬時に引き出し、それを、眼前の、いままさに開花しようとしている牡丹の苔に繋ぐ。そのようにして、開きつつある「苔」が、閻魔王の口の形相に重ねられ、ここに子規のいう「積極美」をきわめた一句が現前する。

この句の基本構造は二句一章、物=心二元の二物取り合せ — この点では芭蕉の句に等しい — であり、蕪村の主眼は実在の囑目対象「牡丹」の言語的表出である。これは芭蕉の句とは逆であり、また、それに応じて提示の順序も逆転している。いま仮に「物」=「(現)実」、「心」=「非(現)実」と置き換えてみれば、この蕪村の句(4)では、主題の「牡丹」すなわち「(現)実」が、比喩「閻王の口」すなわち「非(現)実」の圧倒的な優勢によって覆われ、物=心二元融合、虚実渾然の幻想の「花の色」を現出させる。

翻って、再び芭蕉の句(一)-(4):「牡丹薬深く」に戻れば、色、形として囑目の対象となりえない「非(現)実」、「心」=「名残」の、言語的表出が句の眼目である。眼に見えぬ心情の動き(契)を花に託して表現するのは日本詩歌の伝統に属することであった。そこでは「花」は外的な形姿、色、香として言語的に表出されてきた。芭蕉のこの句にあっては、牡丹の花の「内部」、その奥深くの「薬」を分け出ようとする「蜂」の動き、そこに生起する「事態」が、囑目の対象である。この、上五、中七を通じて「未完了相」において捉えられた「事態の推移」が、下五に至って漸く提示される「非(現)実」の主題、別離の心情=「名残」へと、格助詞「の」で結ばれることによって、すべてが比喩的(隠喩的、寓喩的)「非(現)実」に転じ、そこに「的確な自然描写の上に構築された仮構の世界」<sup>(24)</sup>が現前する。そしていま・ここに、俳諧的言語表現の一極点を示す一句が存立する。

以上、蕪村、芭蕉の「牡丹」の句の「花の色」に関する比較・対照的観察から明らかになるのは、子規が指摘する「積極的-消極的」という「美の基準」の問題のさらに根底に横たわる、両者間の「詩的体験」の、山本健吉のいう詩的・言語的「感性の質」の相違<sup>(25)</sup>である。

## 第二章：リルケにおける花の色

— 『新詩集』 『新詩集別巻』 から

本章では、前章で芭蕉・蕪村作品について試みた「花の色」の考察を、ドイツ=モデルネを代表する詩人の一人、R. M. リルケの叙情詩について行なう。ここでの考察の中心となるのは『新詩集』 *Neue Gedichte* (1907) 収載の『青色のあじさい』 *Blaue Hortensie*、と『新詩集別巻』 *Der Neuen Gedichte Anderer Teil* (1908) 収載の『薔薇の-内部』であるが、これらの論証の過程で若干の他の作品も検討の対象として引き合わせられる。

### (1) 『青色のあじさい』

Blaue Hortensie	青色のあじさい
So wie das letzte Grün in Farbentiegeln sind diese Blätter, trocken, stumpf und rauh, hinter den Blütendolden, die ein Blau nicht auf sich Tragen, nur von ferne spiegeln.	絵具壺の中の最後の緑さながらに これらの葉はみな、乾涸び、色haくすみ ざらざらで、 繖形の花房の陰になって、その花房たちは 一種の青いろを 身に帯びているのではなく 遠くから映しているだけ。
Sie spiegeln es verweint und ungenau, als wollten sie es wiederum verlieren, und wie in alten blauen Briefpapieren ist Gelb in ihnen, Violett und Grau;	花房たちはその青いろを 泣き腫らした眼に ぼんやり映している、 まるで いまにもまた それをなくしてしまうかのよう、 そして 青い便箋が 古びて色褪せたように それらの花房たちの中には 黄色が、董色と灰色が ある。
Verwaschenes wie an einer Kinderschürze, Nichtmehrgetragenes, dem nichts mehr geschieht: wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze.	子供の前掛けにあるような 洗ひ晒しになったもの、 もはや着古されて これからはもう何事も起きない、 幼少の生のはかなさの なんと胸に迫ること。
Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen in einer von den Dolden, und man sieht ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen.	だが 不意に あの青色が 逃ってくるように見える 花房たちのなかの一つに、そして 見れば 心うつ青いのが一つ 緑の前で 欣喜している。
(SW. Bd. 1, S. 519)	(『全集』第一巻、519頁)

(1) 『青色のあじさい』は1906年、パリで成立、『新詩集』に収載されている。リルケには他に「あじさいの花」を題材にした『薔薇色のあじさい』(1907あるいは08年春、カプリで成立)があり、『新詩集別巻』に収められている。

さて、この詩は4連14詩行(4+4+3+3)、前半の2連がカルテット(オクターヴ)、後半2連はテ

ルツェットで構成された典型的なソネット形式で書かれた、『新詩集』中の「事物詩」の代表的な一篇である。

これらの「事物詩」において、リルケは一貫して、対象的に把握された世界、その世界の中の個々の「事物」に焦点を絞っている。この詩について言えば、その「事物」とは「あじさいの繖形花序」であり、これを「対象的に把握する」するのは、詩人リルケすなわち叙情的言語主体＝「私」の眼である。すなわち、「青色のあじさい」という表題の「青色の」blauという色彩限定詞は、この[あじさい]の[花の色]＝「青」が囑目の対象であることを明示している。詩人＝リルケは、自存する「事物」と、それを視覚対象として感受する意識主体を隔てる無言の深淵を詩作言語によって架橋しようとする。このとき、その詩作言語は、詩人の視覚的想像力によって励起され、独自の比喩語法として発動する。リルケの詩作言語の主要構成要素の一つは「比喩」(Gleichnis = Vergleich, Metapher)であり、『青色のあじさい』においても第一詩行の冒頭から比喩表現が登場する。

事物存在の確かさを詩作言語へと転換、変容することには、同時に、対象事物の「脱・事物化をとまなう。とりわけ「比喩」的語法においてこの傾向が強められる。ところで、『青色のあじさい』の冒頭の比喩(直喩)によって提示されるのは、以外にも、予め表題に示されている「アジサイ」の「花(繖形花序)の色」ではなく、その下から覗いている対生の「葉」の「色」である。それが、すでにその盛りを過ぎて瑞々しさを失って、「絵具壺にこびりついた最後の緑のように……乾涸び、ざらざらしていることが強調されている。詩人あるいは詩的言語主体が投げかける視線の主対象であるはずの「花(花序)」は、それらの対生葉たちに支えられながら、葉叢に身を隠すかのように、辛うじて「青い」といえばいえる「一種の青色」(ein Blau)を呈している、しかもその「青」は、「花」それ自身に属する色としてでなく、花がそれを「ただ遠くから映しているだけ」なのである。つまりこれらの「あじさいの花」たちは、葉叢と同様に、すでにその盛りを過ぎて本来の色を失った姿で、視野の中央へと引き出されてくるのである。

第一詩節のカルテットの、このように特徴的な主題(=花)の提示からして、この「あじさいの花」たちが実在のものであり、その花株全体が、詩人(=詩的言語主体)の囑目の対象となっていることが分かる。葉叢の乾涸びた緑の優勢の中に半ば沈みながら、そのぼやけた、薄い青色のこの「あじさいの花」たちは、詩人の意志的な視線に答えている。

さて、「花の色」に関しては、この「青」がぼやけた「一種の青色」を呈しているということよりも、さらに重要な特性に留意しなければならない。それは、この「(一種の)青色」が、もはや花の色彩規定語(属性形容詞)としてではなく、花から離れた、「実的に体験された色感覚」としての「青」、そのものとして詩的に表象された「青」であることである。それは最初のカルテットに鮮やかに表現され、第二詩節以下全詩節において維持されている。<sup>(26)</sup>

[…]

hinter den Blütendolden, die ein Blau

nicht auf sich tragen, nur von spiegeln.

(*Blaue Hortensie* 3-4V.)

[…葉はみな]花房の陰になって、その花房たちは 一種の青を  
身に帯びているのではなく、遠くから 映しているだけ。 (第一詩節、3-4行)

あじさいの花とその色との「遊離」あるいは「切り離し」はその後に書かれた「薔薇色のあじさい」*Rosa Hortensie*(『新詩集別巻』)においても認められる。その冒頭の二行:

Wer nahm das Rosa an? Wer wußte auch,  
daß es sich sammelte in diesen Dolden?

(*Rosa Hortensie* v. 1-2)

だれが この薔薇色を思っただろう? だれがまた 知っていたらう、  
この色が この花房たちに 集まっていたなどと?

この「薔薇色」もまた、すでに「あじさいの花序」から「切り離されて」いる。

続く第二詩節のカルテットは全体が、この「繖形花」たちに、とくにその「遠くから映しているだけ」のような、あいまいな「一種の青色」を言語的転換するのに充てられている。そしてここで、『新詩集』の「様式的相貌を決定づける」<sup>(27)</sup> 言語的徴表の「比喩的語法が詩節全体を覆う。「いまに……してしまうかのように」(als wollten sie …)、また「古びた青い便箋にあるように……」(wie in alten Briefpapieren)。

またさらに、第三詩節のテルツエットは、全体が二重の比喩で(すなわち「直喩」が「隠喩」に包括されて)構成されている。先行の第二詩節をセミ・コロン[;]で閉じることで、節またぎを回避しつつ、なおこのテルツエット全体が一前節を承けて一「繖形花」たちの「色」の表出に充てられている。そしてこのことは、この間も詩人(=詩的言語主体)の視線は「あじさいの花」たちに注がれ続け、ここに蕪村の「閻王の口」の隠喩法との相違がみえる一視覚的想像力は維持されていることを意味している。

結尾のテルツエット(第四詩節)では、このように保たれてきた視線の焦点が、不意に、僅かに動く。盛りを過ぎてすでに褪色したあじさいの花房たちのなかに、それらよりもやや深く緑の葉陰に沈み込んで、一輪の花房、遅咲きゆえに瑞々しい本来の「青色」(das Blau)を備えた繖形花の一輪が浮かび出た。この花房の「心うつ青色」(ein rührend Blaues)こそが、表題「青色のあじさい」の「花の色」である。

[付記]アジサイ[アジサイ属]:観賞用として広く栽培する落葉低木。花は初夏、全部が装飾花の萼片で、花弁、雌蕊は退化し結実しない。(以上『牧野植物大図鑑』)/…花は小さく、白(weiß)、浅緑(grünlich)、赤(rot)、あるいは青(blau)の繖形花序。円錐形、扁平形から、球形まで多様。(以上Meyers *Grosses Universal Lexikon*)

## (2) 『薔薇の-内部』

(1)の「あじさい」には、表題においてすでに色彩限定詞が付されていたのに対して、この詩『薔薇の-内部』*Das Rosen-Innere*の、定冠詞付きの表題には、それが無い。一方、この表題の「薔薇」はそれ自体すでに色彩名「バラ色」(Rosa)を含んでいる。そしてこの色彩語(rosa)は、すでにみたように、『新詩集別巻』に収載されている『薔薇色のあじさい』に使用されていた。この詩『薔薇の-内部』の「薔薇」は—とくに「内部」を指示しているところからして—却って色彩的限定を拒んでいるように思われる。

ちなみゲーテ:『色彩論』には、「バラ」に関して次のような記述がある。「同一の属、同一の種の花であっても、すべての色を持つものがある。バラ(rose)や、例えばゼニアオイ属(Malve)の花は、色相環の大部分を通過する。白から黄へ、さらに赤黄色を経て深紅色へ、そこからまた、この深紅色が青への接近によって到達できる限りの最暗色へと移っていく。」<sup>(28)</sup>

### Das Rosen-Innere

Wo ist zu diesem Innen  
ein Außen? Auf welches Weh  
legt man solches Linnen?  
Welche Himmel spiegeln sich drinnen  
in dem Binnensee  
dieser offenen Rosen,  
dieser sorglosen, sieh:  
wie sie lose im Losen  
liegen, als könnte nie  
eine zitternde Hand sie verschütten.  
Sie können sich selber kaum  
halten; viele ließen  
sich überfüllen und fließen  
über von Innenraum  
in die Tage, die immer  
voller und voller sich schließen,  
bis der ganze Sommer ein Zimmer  
wird, ein Zimmer in einem Traum.

(SW. Bd. 1, S. 622)

### 薔薇の-内部

どこに こんな内部に対する  
外部が ある? どんな痛みの上に  
そのような亜麻布が 当てられる?  
どんな空が その内部に映っているのか  
この開いた  
この憂い知らずの 薔薇の  
この内潮に。ごらん、  
なんと 薔薇たちの 弛み解けて  
いることか、まるで 震える手が 薔薇たちを  
こぼしてしまうことなぞ ありえない かのように。  
薔薇たちは 自分で自分が ほとんど  
支えきれない、多くの花は 満ち  
溢れ そして 流れ  
出る 内部空間から  
日々の中へと、その日々は  
いよいよ豊かに満たされ 閉じる、  
ついに—夏の全部が 一つの部屋に  
なる、夢のなかの 一つの部屋に。

(『全集』第一巻、622頁)

『薔薇の-内部』:1908年8月2日、パリで成立、『新詩集別巻』に収載。これも「事物詩」を代表する一篇である。「牡丹の花」が「作家蕪村の本質を尽くす花」(安藤次男『与謝蕪村』)であるなら、詩人リルケにとって『薔薇の花』こそがまさにそれである。

先に見た『青色のあじさい』では、詩人の眼は、まず「あじさい」の花株全体を視野に収めていたのに対して、ここでは、冒頭からすでに、開花の頂点をきわめた「薔薇の花」たちの、しかもその花々の外部形態に妨げられることなく、その「内部」に注がれている。

第一章でみた『野ざらし紀行』：「惜別・帰庵の段」の芭蕉の眼は、同じように開き切った大輪の花（牡丹）の内部に向けられ、そこに花の薬と、そこから這い出ようとする蜂の姿を捉えた。そして花の「内部」のこの情景を、自らの惜別の情の隠喩として留別の句に詠んだ、つまり詩作言語によって永遠化した。芭蕉が捉えた牡丹の花の「内部」の「自体」はしかし、リルケがこの詩において言語的現前化を狙った薔薇の花の「内部」とは同日の論ではない。

リルケが視ている「内部」は、そもそも視覚的対象とはなり得ない、あるいは対象化された内部とは、一いま、ここに「視て」いるにもかかわらずすでに一つの「外部」にすぎない。「内部」を「内部」として現前化すること、これがリルケのこの詩に負わされた究極の言語的課題である。

それにしてもこのような「場」としての「内部」を言うことが、すでに「ここ」として、「この内部」として劃定し名指すことである限り、「内部」はすでに「内部」にあらざる「場」としての「外部」に包囲された「場」、すなわち「外部の内部」あるいは「外部に対する内部」とならざるを得ない。

この詩『薔薇の-内部』は、視覚対象としての「薔薇の花」の、対象化を拒む「内部」をあえて主題とした冒険的な作品であり、表題『薔薇の-内部』には、このような矛盾の領域が内包されている。詩人（話者あるいは詩的言語主体）の視線は、この主題に含まれる矛盾に直面している。自らの領域（「内部」）を超えて「溢れ、流れ出る」薔薇の花の、「弛み解けんばかり」の内部空間が、「外部」=生活空間を満たしていく。こうして、薔薇の花たちを囲んでいる一部屋の外部空間が「夢の部屋」(ein Zimmer in einem Traum)へと変容し、内部化していくのを、視覚的に確認するよう、詩人は自らを促している、「ごらん」(sieh) と。

さて、改めてこの薔薇の「花の色」について言えば、このような主題の詩は「花の色」に直接的には言及しないであろうことは予測されるところである。はたして、それは冒頭に重ねられた三つの修辭的疑問を介して、隠喩的、暗示的に仄めかされるに止まっている。どんな痛みの上に当てられる？という「そのような亜麻布(リネン)」は、この薔薇たちが「白」、あるいはすくなくともごく淡い色の花であることを言外に指示している。また、結尾の二行の「一夏の全部が」そこを満たしている「夢のなかの部屋」というのは、この薔薇の内部から溢れ出た、「リネン」(Linnen)の色、一ゲートルによれば、それは曇りの第一段階である、という(「曇り」)一透明な「天」(Himmel)の色、すなわち「一種の白」でなければならない。そしてこの薔薇の色はまた、「じぶんを照らしている」(sich bescheinend)『水盤の薔薇』Die Rosenschaleの薔薇の色であり、また、後に墓碑銘として刻まれるあの「純粹矛盾の薔薇」の色でもある。

Raum-brauchen ohne Raum von jenem Raum  
zu nehmen, den die Dinge rings verringern,



fast nicht Umrissen-sein wie Ausgespartes  
und lauter Inneres, viel seltsam Zartes  
und sich-bescheinendes - bis an den Rand:

(Die Rosenschale 16-20V. SW. Bd. 1, S. 552)

空間を占めるのにまわりの物たちが狭めているあの空間から 空間を奪うことなく  
白抜きされたように ほとんど輪郭も描かれず  
そして ただ 内部ばかり、すこぶる奇妙で 柔らかなもの  
そして 自分を照らしているもの - 隈無く 歳ざわまで:

(「薔薇の水盤」: 『全集』第一巻、552頁)

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,  
Niemandesschlaf zu sein unter soviel  
Lidern.

(Rose, oh reiner Widerspruch, Lust SW. Bd. 2, S. 185)

薔薇よ、おお 純粋な矛盾よ、愉悦よ、  
こんなにも多くの臉を重ねながら  
だれの眠りでもない という。

(「薔薇よ、おお 純粋な矛盾よ、愉悦よ」『全集』第二巻、185頁)

### (3) リルケの色彩表現: 「視ること」と比喩表現

本章で取り上げた二篇の詩: 「青色のあじさい」、「薔薇の-内部」においては、「新詩集」の「様式的相貌」(Stilphysiognomie)を決定づけている「比喩表現」の多用が際立っている。それらの比喩表現の中でもとりわけ顕著な様式的特徴は、「直喩」(Vergleich)において、対象項と解釈項との関係が逆転していること、またその多くが(直喩、隠喩を含めて)接続法(非現実語)の「あたかも……かのような」-形式をとっていることである。これらからして、「新詩集」および「別巻」の、「比喩的、仮説的な基本構造」(gleichnishafte und hypothetische Grundstruktur)が明らかになる<sup>(31)</sup>。

とはいえしかし、このことは決して、これらの「事物詩」を貫いている「物(=対象)に即く」、「対象を凝視する」という詩人の基本的態度が、比喩的表現によって揺らいでいることを意味しない。むしろ逆である。1907年3月8日付けの妻クララに当てた手紙の一節で、リルケが伝えていることは、この意味で重要である。

「視る」というのはとても不思議なことで、われわれはそのことがほとんど全く分かって

いない。「見る」ことによって、われわれは完全に外部に向かっている。しかし、私たちが最高に外部に向かっている、まさにそのとき、私たちの内部で、監視が解かれるのを待ちこがれ事態が起きるように思われる。[...]この事態が、私たちの内部で、私たち抜きで、起きている間に、外部の対象物の中に[内部の]事態の意味が成長しているのだ。この意味というのは、[...]この事態に唯一可能な名前であり、この名前によって私たちは私たちの内部で起きていることを[...]認識するのだ。<sup>(32)</sup>

すなわち、リルケがこの手紙で述べているのは、われわれがひたすらに凝視する「外部の対象物の中で」(in dem Gegenstand draßen)、その間、われわれの監視を解かれて、その瞬間を待ち構えていたわれわれの「内部」の「事態」(Dinge)の「意味」(Bedeutung)が、その「事態」に「唯一可能な名前」(ein einzig möglicher Name)として顕現してくるという内的経過が、「事物詩」の「比喩的・仮説的」表現の基盤にある、ということである。

リルケがこの書簡で伝えている「私たちの内部で起きている」(in uns vor sich gehen)という「事態」に関連して、もしかすれば、ここで、第一章で言及した芭蕉の留別の句「牡丹薬深く分け出る蜂の名残哉」(『ざらしぬ』)の隠喩語法を思い起すことは許されるのではないか。芭蕉=叙情的(言語主体)「私」が凝視する外的対象=(牡丹の花の薬と蜂との)「事態」、外的「事態」のなかに、「内部」=心的領域に属する内的な生起=「名残」が、その事態の「意味」として発現してきたのだ、と。

以上、(1)「青色のあじさい」、(2)「薔薇の-内部」で「花の色」に関連して検証されたリルケの比喩語法は、単に囑目対象の比喩的・仮説的な輪郭どり、意味づけにとどまらず、同時にまた精選された、唯一可能な命名=意味の言語表現(Darstellung)でなければならない。「詩は感情ではなく経験だ」とマルテは書き留める。「一行の詩を書くためには、多くの都市を、人間たちを、事物たちを見、鳥、草花たちに通暁していなければならない」、そしてそれらすべての経験は、記憶となり、血肉となって、一旦は忘れ去られる。だがしかし、この忘却の中から、きわめて稀に、「一つの詩行の最初の言葉が」立ち現われてくるのだ、と。(『マルテ手記』第13断)<sup>(34)</sup> 詩が経験であるなら、「比喩」もまた一旦忘却の淵に沈んだ一経験である。「薔薇の-内部」もまた一旦忘却の淵を潜り、「墓碑銘」の「純粹矛盾」の薔薇として、立ち現われてくるだろう。

### 第三章：トラークルにおける花の色

— 終わりの花：ひまわり、すみれ

色彩の特異な使用がトラークルの詩の最も際立った特徴である。そしてそこでは経験的現実から演繹して理解することが困難な色彩の使用法が行なわれている。色彩語と名詞との間の結びつきが解除され、また色彩規定語に吸収された結果、名詞が異質な色彩に覆われたような事例も認められる。<sup>(35)</sup>

ゲーテはその『色彩論』で、色彩は眼の感覚に関して規則的（合法的）自然である、逆に言えば、眼は自然に対して特別な在り方で開かれているのでなければならない、<sup>(36)</sup>という。しかしながら、トラークルの作品の色彩の機能は根本的に言語的であり、絵画芸術をも視野に入れたゲーテの『色彩論』をこれに適用することはできないと主張する E. フィリップは、「言語表現のアナログンとしての色彩」(Farbe als Analogon der Sprache)論を提起する。<sup>(37)</sup>

基本的にゲーテの『色彩論』の上に立つ本稿は、このような言語論的立場からの批判に対しては、「色彩」を「実的に体験される色感覚」と「知覚される対象としての色」とに区別することで「色の実在性を確保」したフッサールの、<sup>(38)</sup>また、「言語そのものが思考の乗り物である」というヴィトゲンシュタインの所説を援用することで、予めこれに対応してきた。「障」これらの諸説に先駆け、これらを包摂するゲーテの『色彩論』は、このような「言語論的色彩批判」に対しても、「色彩の名誉」<sup>(39)</sup>を確保できるのでなければならない。ハイデガーがいう「言葉(Sprache)が存在するものを命名する(nennen)ということが最初であり、そのような命名が初めて、存在するもの(das Seiende)を語(Wort)へと、そして出現(Erscheinen)へともたらず。」<sup>(40)</sup>まさにそのような「色彩」の「出現」を、ゲーテは自らの『色彩論』に、その「命名法」(Nomenklatur=Namenverzeichnis)に託した。

ところで本稿は、第一章で、芭蕉・蕪村の花として槿、すみれ、野茨、薺、牡丹を、また第二章ではリルケの花として「あじさい」、「薔薇」を取り上げてきた。それらは俳句の「季題」であり、また詩の「表題」の花であった。トラークルの場合、詩の主題に掲げられた花といえ、その遺稿のなかに唯一『ひまわりの花』*Die Sonnenblumen*あるのみである。

一方、詩人の好みの花を使用頻度から見るべく、『トラークル用語索引』(H. Wetzel: *Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls*)で検索した結果、1.「ばら」(Rose) 32回; 2.「ひまわり」(Sonnenblume) 25回; 3.「アスター」(Aster) 13回、以下「すみれ」(Veilchen) 7回、「レセダ」(Reseda) 4回、……であった。使用頻度のうえでは、「ひまわり」は「ばら」に及ばない。しかし、これが詩の表題の位置を占めた唯一の花であることは、「ひまわり」が、とくに晩期のトラークルにとって、重要な意味をもっていたことを示している。

本章では、まず「ひまわりの花」*Die Sonnenblumen*、つぎに、この「ひまわり」に関連して、ま

た別の意味で重要な作品『静かに』Leiseを、そしてトラークル全作品を通じて最後になる花の名「すみれ」を書き留めた『ヘルブルンにて』In Hellbrunn が考察の中心となる。

(1) 『ひまわりの花』

Die Sonnenblumen	ひまわりの花
Ihr goldenen Sonnenblumen, Innig zum Sterben geneigt, Ihr demutsvollen Schwestern In solcher Stille Endet Helians Jahr Gebirgiger Kühle.	金色の ひまわりの花たちよ、 ひたすらに 死へと傾きかかり、 謙虚な 妹たちよ こんなにひそやかに 山岳の冷気の ヘーリアンの年が 終わる。
Da erbleicht von Küssen Die trunkene Stirn ihm Inmitten jener goldenen Blumen der Schwermut Bestimmt den Geist Die schweigende Finsternis.	そこで 口づけに 言ざめる かれの 酔い痴れた顔 あの 金色の 憂鬱の花たちの真ん中で 精神を決定するのは 押し黙っている 暗闇。
(HKAI, S. 353)	

『ひまわりの花』は、遅くとも1914年7月、インスブルックにおいて書かれた。遺稿には二つの異形があり、その(i)では表題が『金色の秋の太陽』(Goldene Herbstsonne)とされ、第2詩行が「ひまわりの花(たち)」(Die Sonnenblumen)となっている。また、その(ii)では、その(i)の第2詩行: Die Sonnenblumen が表題に移されている。そして最終的にこの表題を含めた全13詩行がXで末梢されている<sup>(41)</sup>。

このことからして、冒頭で呼び掛けられている「金色」(golden)の「ひまわりの花」たちは経験的な、すなわち現実に視覚で捉えられた花である。詩人(詩的言語主体=「私」)は、季節も大きく冬に傾いた山岳地の冷気の中で、降り注ぐ秋の日差しを満身に浴びて、いっせいに頸を傾げているひまわり畑の花たちの中をそぞろに歩いている。いま「つつましやかな妹たち」と呼び掛けられている「ひまわりの花」が、ひた向き(innig)に身を寄せ掛けている「死」(Sterben)は、同時に「ヘーリアン」(Helian)が「山岳の冷気」の(中で過ごした)「一年」の終わりを意味している。

異形(ii)の成立過程で、第6詩行(Endet Helians Jahr)は、最終的に[Helians]に決定するまでに、[das dunkle]→[das goldene]→[das herbstliche]→[das dunkle]→[Liebenden]

→[Junglings]と六回書き換えられている。すなわち、この架空の固有名「ヘーリアン」が、推敲を重ねた結果、限定詞 (dunkel; golden; herbstlich)、普通名詞の属格 (der Liebenden; Junglings) を排除してこの位置を占めたことは留意されるべきである。また、この詩の表題からして「ヘーリアン」(第6詩行)は「ひまわり」の学名: Helianthus annuusから取られたものとするのが自然であろう。そうであれば、ひまわりの花に「きみたち」と呼び掛けている叙情的言語主体=「私」は、その花の名から引き出した架空の人物ヘーリアンに自らを重ねていることになる。

ところで、この架空の固有名は、詩人の唯一生前に公刊された『詩集』(Gedichte, Leipzig 1913)の掉尾を飾る連作詩『ヘーリアン』*Helian* にすでに登場していた。

In den einsamen Stunden des Geistes  
Ist es schön, in der Sonne zu gehn  
An den gelben Mauern des Sommers hin. (Helian 2-5V. :HKAI, S. 69)

魂の孤独のときに

日差しの中を歩いて行くのは 快い

夏の黄色の壁に沿って向こうへずっと。

冒頭で詩人=叙情的言語主体が「精神の孤独の時刻に」夏の日差しの中を「黄色の壁に沿って」(An den gelben Mauern … hin)そぞろ歩いて行く。そしてこの叙情的言語主体=「私」は確かに、詩の中でヘーリアンと出会う、あるいは交錯する。しかしこの詩『ひまわりの花』のヘーリアンのように、完全に重なり合うことはない。<sup>(42)</sup> この詩(遺稿)『ひまわりの花』が書かれたのは遅くとも1914年の7月で、「ヘーリアン」の成立時期とさほど隔たりはない。とはいえしかし、これら同名の両者の出自が同一であるとは必ずしも言えない。

さて、「ひまわりの花」第二詩節の「そこで口づけに青ざめる／かれの酔い痴れた額」という「かれ」とは誰か、となれば、言うまでもなくこのヘーリアンである。(つぎにそのヘーリアンとは誰かという問いが待ち受けているのではあるが。)第一詩節で「金色のひまわりの花たち」、「謙虚な妹たち」に呼び掛けていた詩的言語主体すなわち叙情的「私」にとって、「金色」は囁目の対象である「ひまわり」たち自身の「花の色」であった。第二節のここで「かれ」=ヘーリアンに傾きかかっている「かれ」の周囲の「花たち」は、同じ「金色」でありながら「あの憂鬱の花」と言われている。

とすれば、いま、花たちを視ているのは、もはや第一詩節の同じ「私」ではない。また、見られている花の色、「金色」も、もはや「私」によって見られた直接経験的な「色」ではない。そしていまやこの「かれ」の「精神」(Geist)を支配し、その働きを「決定する」(bestimmen)のは、この「かれ」の精神の深淵に蟠る「暗闇」(Finsternis)である。

つつまじやかな「金色の」(golden)花たちはいまでは「憂鬱」(Schwermut)の花である。その

花たちの「口づけ」(Küssen)に「酔い痴れた」(trunken) 彼の「額」(Stirn)にその憂鬱の影が差し、「蒼ざめる」(erbleichen)のである。ここでは「金色」はすでに、ゲーテのいうところの主観的、生理的、さらに「病理的色彩」(pathologische Farbe)であり、<sup>(4,3)</sup> いわば心理学的知覚領域に属している。

ちなみに、ゲーテの「色相環」には「金」は配置されていない。一方トラークルの全作品中の使用頻度からみれば「金」の162回は、「色相環」の主要色彩の一つ「黄」(gelb)の47回に比して圧倒的に優勢である。

## (2) 『静かに』 = 『メランコリー』第1稿

(1)では「ひまわりの花」は「死へと傾きかかり」ながらも、なお表題にふさわしく冒頭から「金色の」(golden)色彩を冠せられて登場していた。それに対して、この詩「静かに」に登場する「ひまわり」たちは既に枯死して「黒ずみ」、それ本来の「花の色」は完全に失われ、変色してしまっている。

Leise

Melancholie I. Fassung

Im Stoppelfeld ein schwarzer Wind gewittert.  
Aufblühn der Traurigkeit Violentfarben,  
Gedankenkreis, der trüb das Hirn umwittert.  
Am Zaune lehnen A stern, die verstarben  
Und Sonnenblumen schwärzlich und verwittert,  
Gelöst in Schminken und Zyanenfarben.  
Ein wunderlicher Glockenklang durchzittert  
Reseden, die in schwarzem Flor verstarben  
Und unsere Stirnen schattenhaft vergittert  
Versinken leise in Zyanenfarben  
Mit Sonnenblumen schwärzlich und verwittert  
Und braunen A stern, die am Zaun verstarben.

(HKA I, S. 360)

この詩:『静かに』は、『詩集』(Gedichte)収載の『メランコリー』(第3稿)の第一稿であり、第二稿『メランコリア』を経て最終稿(第3稿)が書かれている。最終稿『メランコリー』の成立が1913年2月20~3月31日であるところから、その第一稿である『静かに』は、同時期かあるいはそれ以前に書かれたことになる(HKA IIによる)。この詩は継時的に以下の五段階([i]~[v])で構成されている:

[i]冒頭の一行は詩の構成成分としてこれだけで独立して提示されていて、俳句の前書に

静かに

『メランコリー』 第一稿

切株畑には 一陣の黒い風の気配がして。  
悲しみの董色たち、どんよりと脳味噌を取り巻いている  
物思いの堂々巡りが、花を咲かせる。  
垣根には 枯れたアスターの花たち、  
そして 黒ずみ崩れた ひまわりの花たちが、  
脂粉とやぐるまぎく色に溶けて 寄りかかっている。  
奇態な鐘の音 ひとつ 枯れて黒の花盛りのもくせいそうを  
わななかせ、  
すると わたしたちの頬が ぼんやりと格子をかけられて  
静かに やぐるまぎく色の中へ 沈んでいく  
黒ずみ崩れた ひまわりの花たち  
と 垣根で枯れた、茶色のアスターの花たちも 一緒に。

相当する機能を担っている。詩人(あるいは詩的言語主体=[私])は、収穫の終わった切り株畑に立ち、不吉な予兆(黒い風のようなもの: ein schwarzer Wind)を感じ取っている。

[ii] これは[私]の外界でおこる凶事の予兆ではなく、暗い物思いが頭の中で堂々巡りを起こし[悲しみの堇の花色] (der Traurigkeit Violefarben) となって咲き出てくるといふ、[私]の内部でいま生起している事態(第2-3詩行)を予示している。

[iii] 外界に眼を向ければ、「内部」の悲しみが投影されたように、垣根のアスターの花たちは枯れ、あの「金色」のひまわりの花たちは「黒ずみ」(schwärzlich)、姿が崩れて「脂粉」(Schminke)と「やぐるまぎく色」(Zyanfarben)に溶けてしまっている(第4-6詩行)。

[iv] どこか奇態な鐘の音が一つ鳴り響いて、花畑の「黒く」(schwarz)立ち枯れた「レセダ」の花たちをわななかせる(第7-8詩行)。

[v] すると、「薄暗く」(schattenhaft)格子を嵌められた「私たちの額」が、まわりの枯れ、傷み、「黒ずんだ」(schwärzlich)ひまわりたち、「茶色に」(braun)変色したアスターの花たちをすべて一緒に連れて、「やぐるまぎく色」(Zyanfarben)の中へ「静かに」(leise)沈んでいく(第9-12詩行)。

ここで改めてこの詩を「継時的全体として」<sup>(44)</sup>要約すれば、[i]「外部」の予兆 / [ii]「内部」の事態、[iii]「外部」の情景 / [iv]「外部」から(?)の音 / [v]「外部=内部」の二重写し、として捉えることができる。しかし「外部」か「内部」かについては、なお問題が残る。それはとくに[i]、[iv]そして[v]である。

Im Stoppelfeld ein schwarzer Wind gewittert. [i]

(切り株畑には 一陣の黒い風の気配がして。)

Ein wunderlicher Glockenklang durchzittert [iv]

Reseden, die in schwarzem Flor verstarben

(奇態な鐘の音 ひとつ / 枯れて黒い花盛りのもくせいそうをわななかせる)

Und unsere Stirnen schattenhaft vergittert [v]

Versinken leise in Zyanfarben

(すると わたしたちの額が ぼんやりと格子を嵌められて / 静かに やぐるまぎくの花いろの中へ 沈んでいく)

[i]:「切り株畑」は確かに「外部」である。しかしそこで気配として「私」に感知される「黒い風」(schwarzer Wind)は、むしろ「内部」ではないか。

[iv]:この「奇態な鐘の音」(wunderlicher Glockenklang)はどこで鳴っているのか。聴覚的現象としての音、それだけでは「外部」は保障されない。それが「奇態な」音となればなおさらである。したがってまた、その音に震える「黒い」(schwarz)「花盛りの」(im Flor)「もくせいそう」(Reseden)も、もはや囁目の「外部」の景とは確言し難い(Florkは「ヴェール」、「喪章」の意味もある)。

[v]:ここでの問題は、「私たちの額が…… / 静かに沈んでいく……」(unsere Stirnen …/