

コメレルの詩論(2) ——自由韻律の詩と詩人の神——

平井 守

マックス・コメレル (1902-1944) の「自由韻律の詩と詩人の神」¹⁾は、ゲーテ、ノヴァーリス、ヘルダーリン、ニーチェ、リルケの自由韻律詩を対象にした一連の論考であり、生前出版された彼の最後の著作である『詩についての諸想』(1943)の掉尾を飾る章を構成している。『詩についての諸想』もまた、コメレルの他のすべての著作と同様に、現在では、一般的には忘れ去られた著作である。

ジョルジョ・アガンベンが、『イタリアのカテゴリー——詩学序説』の中でこの論考について次のように言及しているのは、むしろ例外的なこととすることができる。「韻律の構造に関する近年の研究において、それを厳密に記述し、しかも詩のテキストの全体的な秩序のなかでそれが担っている意味について妥当な解釈を試みているものは、きわめて稀である。ヘルダーリン (『オイディプス』の翻訳への『註解』における中間休止の理論)、ヘーゲル (主題上の意味の支配を埋め合わせるものとしての韻)、マラルメ (二十世紀のヨーロッパ詩学に彼が遺産として残した詩の危機)、コメレル (自由韻律の神学的——より正確には無神学的——な意味) による若干の示唆を別にすれば、今日、韻律の哲学は、ほぼ皆無とっていい」²⁾。

「韻律の哲学」としてヘルダーリンやヘーゲル、そしてマラルメと肩を並べて、コメレルの名が挙げられていることも驚きであるが、コメレルについて言われている「自由韻律の神学的——より正確には無神学的——な意味」とは、いったいどういうことなのだろうか。イタリア文学における詩学をテーマにするアガンベンの著作には、コメレルについての、それ以上の言及を見つけるこ

とはできない。以下の論述では、アガンベンのこの短い言葉を手がかりにしつつ、コメレルの「自由韻律の詩と詩人の神」、とりわけその中でも、最初と最後に位置する「ゲーテの自由韻律」と「リルケの『ドゥイノの悲歌』」の部分を、くわしく解明することを主たる目標とする。コメレルにとって、この両詩人は、まさに「自由韻律の詩と詩人の神」という観点で、共通性を有するとともに対照的な存在であった。ドイツ近代における自由韻律の展開は、クロップシュトックに端を発するが、リルケにおいて一つの終結をむかえているのである。

*

コメレルは、論考の冒頭で、ドイツの自由韻律について、「わたしたちドイツ人が所有する、自由韻律 (freie Rhythmen) の抒情詩は、形式としても、内実としても、等しく、一風変わっている」³⁾と述べている。まず、形式面について見れば、ギリシャ語などの「古い諸言語」とは異なって、「音の強さの段階があり、幹綴ヘアクセントを置く」という特性が、ドイツ語の「リズム (Rhythmus)」を生むとコメレルは述べている。そして、「自由韻律」は、「自然なアクセントの規則的な配置」であるドイツ語の「リズム」から、そこでもし、「個々の行がそれぞれ、反復すべき個所で他の行に同調することなく、それでもなお自分自身がリズムの範型であると主張しえる」⁴⁾ときに生まれるとコメレルは考える⁵⁾。音声の長短を基本とする「古代の詩形」を、別の特性をもったドイツ語という言語によって模倣しようという、ある意味で不可能な試みから派生した一つの帰結と言えるかもしれない。コメレルは、「この形式においては、異質なものが完全に固有のものとなるほどに、異質なものの習得が完遂されるのを見ることができる」⁶⁾と述べている。

しかしその一方では、興味深いことに「オトフリートからオーピッツまでの歴史的発展を通じて、疎遠になり、置き忘れてしまった根源的なゲルマンの韻律構造」を求める探究については、「これらすべては、疑わしく、問いただすに値する」⁷⁾とも付け加えることを、コメレルは決して忘れていない。われわれは、この著作の出版が1943年であることを、ここで思い出しおくべきであろう。ここには、当時の趨勢や、それに迎合的な文学研究に対するコメレル

の批判的意識が垣間見える。それはともかくとして、コメレルは、自由韻律は、「われわれの詩の頂き」であるだけではなく、「われわれの言語のもっとも広範な可能性」⁸⁾でもであると、力を込めて述べている。

さて、次に、自由韻律の詩の内容面に関しては、そこにはある「一致」があるとコメレルは指摘する。「それらすべてにおいて、詩人は、神的なものに対する自身の関係をわれわれに打ち明けている」⁹⁾。つねにそうだというわけではないが、「詩人の独自の神」が「自由韻律の抒情詩」においては対象とされるのである。コメレルは、この形式は「当初から奔放でディオニュソス讃歌的(dithyrambisch)なものと感じられた」¹⁰⁾と述べている。自由韻律は、「熱狂の形式」とみなされ、ピングロスとも関連付けられ、「宗教的陶醉」と結びつけられたのである。ドイツにおける自由韻律の創始者ともいべきクロップシュトックの場合は、自由韻律は「救世主への接近」の形式となる。クロップシュトックにおいて「救世主」とは、「プロテスタント共同体の救世主」であると同時に、彼個人の「独自の救世主」でもあった。コメレルは、クロップシュトックの自由韻律について、次のように特徴づけている。「曇りかけるような激しい叫びや忘我のあらゆる構文と文体形式を用いた物言い(Sagen)の熱情。それらの音楽性とは、高められた散文である」¹¹⁾。

ヘルダーや若いゲーテがそのあとに続くことになるが、このような自由韻律は、一方で、詩の機能ならびに詩人の権能の過剰な肥大化をもたらす。コメレルは次のように述べている。「それゆえ昔からこの形式は、神懸かりと、神的な事物による熱狂という口実のもとに、拘束を免れた物言い(Sprechen)となる権限を与え、神秘的な開示の身振りをまとっている」¹²⁾。それとともに、詩人の権能も、飛躍的に増大する。「同時にこの形式は、詩人の天職を司祭と預言者と神の告知者との近くへと高め、詩のあの超越化と詩人の権能のあの拡大へと誘いこんでいく。その権能とは、伝統的な秩序の結合力がますます無力化していく中で、詩人に対し、前にも増して、紛糾した人間の謎の調停を託したものである」¹³⁾。詩と詩人の機能に対するこのような過大視は、近代ドイツ詩の伝統に固有のものであり、そのひとつの帰結が、コメレル自身も一時は所属していたゲオルグ派の詩人像ということになるだろう。しかしその一方で

この伝統は、コメレルにとって、脆弱かつ柔軟なものでもあった。ゲーテからリルケにいたるドイツ詩における自由韻律の展開を、コメレルは次のように把握している。「この伝統は、危機から危機へとしばしば跳躍を試みたり、方向を転じたり、獲得したものを否定したり、新たな始まりを喜んだりしながら急場を凌いでいる」¹⁴⁾。

*

さて、ゲーテが自由韻律において対処した「神」あるいは「神的なもの」とは何だろうか。コメレルは、ゲーテの抒情詩における自由韻律の展開を論じている。まず、初期ゲーテの自由韻律で書かれた「讃歌 (Hymne)」である「プロメテウス」、「ガニュメート」、「マホメット」が取り上げられている。コメレルは、これらの讃歌のリズム的特徴について明らかにしている。「リズムの構造が文の構造を際立たせる詩節は、膨張と収縮において自然な休止を伴った呼吸そのものである。詩行はリズム的に同種の要素から成り立っており、その結果、全体の曲線は、ヘルダーリンにおけるようにそれ自体のうちで強く差異化された構成部分によってというよりも、むしろ短めや長めの構造によってめざされている」¹⁵⁾。そして、コメレルによれば、「言語における呼吸のこの力強い吸入と排出」は、内的にみるならば「高揚感 (Hochgefühl)」である。ここで端的に言ってしまうと、この「高揚感」こそが、初期ゲーテの自由韻律における「神」にほかならないのである。コメレルは次のように述べている。「これらの讃歌は高揚感に基調を置いており、高揚感が、それらがそのまわりを巡って神話的な地平を描く中心なのである」¹⁶⁾。これは、ある種の独我論のような響きがあるが、そこには対峙すべき世界が存在している。おそらく、この「高揚感」が対峙する世界とは「自然」であると、言い換えてよいかもしれない。世界におけるゲーテ自身の存在様態そのものと言っていいようなこの「高揚感」について、コメレルは次のようにも表現している。「自らが存続し、有効であるために自身の内部で闘争するかまたは闘争をやむなくされるものではなく、自ら満ち足り、自己自身の所有において、世界と釣り合う統一体 (Einheit) である」¹⁷⁾。

しかし、その一方で、先の文に続けてコメレルは、この高揚感を中心に描かれた「神話的地平」には、人間は不在であるとも言う。「残余は無人の地平、なぜならこの高揚感に付けられた名前であるプロメテウスやガニュメートやマホメットや彼らの一員であるさすらい人という自我-象徴 (Ich-Symbol) は、人間とは離れ、人間を必要とせず、歴史を持たず、原初的狀態に住まっている。彼らは創造者であって、被創造物ではない」¹⁸⁾。つまりこれは、再び端的に言えば、ゲーテという稀有の存在が持つ「高揚感」＝「神」という「神話」なのであり、その別名がプロメテウスやガニュメートやマホメット等々であるということにほかならない。コメレルは、驚きを表現するためにわざわざ感嘆符付きで書いている。「しかしこれは、一回限りのことなのである——個人的な象徴としての神話とは！ (aber dies ist einmalig – der Mythos als persönliches Symbol!)」¹⁹⁾したがって、これは、世界と自己との反復が不可能なゲーテだけの個人神話ということである。

「プロメテウス」については、「高揚感の核心」としての「創造」ということが論じられ、次のように言われる。「自分自身によって存在する創造者、創造する自然の対立概念としてのその概念、そしてその自己感覚——これがゲーテであり、ゲーテに属するものなのである」²⁰⁾。また「ガニュメート」については、「美しさで世界精神に匹敵し、自身をその精神に捧げることを許される若者」²¹⁾と言われる。また「マホメット」においては、「教義」ではなく、その「経歴」のみが語られていることを指摘し、「生まれることは、純粹に自然から生じることであり、子供であることは、遊びのうちに位階を表明し、遊びのうちに指導者となることである」²²⁾と言われる。ここで出てくる「位階 (Rang)」という単語は、コメレルのさまざまな著作でくりかえされ、この一連の論考でも頻出する。人間に対する彼の基本的理解を象徴するキーワードである。人間には位階があるということである。それはともかくとして、これらのいずれにおいても、ゲーテその人自身の心と、世界 (=自然) とのかかわりがとりあげられているのがわかる。「自身の心、灼熱する心の神性に対して、何かが、声とも符ともわからないほど内密に、世界の奥底から応答する」²³⁾とも、コメレルは述べている。この比類のない稀有の相互的な応答関係こそが、初期ゲーテ

の自由韻律で書かれた讃歌に通底するものなのである。コメレルは次のように述べている。「心の神はまた心の外側にも存在する。心は美しく、そして万有は美しい。灼熱する心は、万有が灼熱することを知っている」²⁴⁾。ゲーテ自身の「灼熱する心」、それが、初期ゲーテの自由韻律の「詩人の神」である。

*

ゲーテの抒情詩における自由韻律の展開の次の段階として、コメレルがとりあげるのは、ゲーテの「自我-象徴 (Ich-Symbol)」としての「さすらい人」が登場する三つの詩「さすらい人の嵐の歌」、「馭者クロノス」、「さすらい人」である。すでに見てきたように、ゲーテのそれ以前の自由韻律詩においては、世界あるいは自然という対置があるとはいえ、「灼熱する心」を中心としてひろがる一元的世界、単一性の世界であるのに対して、これらのゲーテの自由韻律詩では、ある種の「二重性」、「二義性」、「分裂の意識」が生じてくると、コメレルは見ている。

コメレルは次のように述べている。「「さすらい人の嵐の歌」という詩は、二重の現実を備えている。さすらい人は灼熱し、灼熱するものの特権によって世界の中心であるが、同時に彼は極度に制限された状況の不快にとらわれていて、身も凍え、ずぶ濡れになっている」²⁵⁾。この後者も、もう一つの現実のゲーテ、具体的には「ダルムシュタットとフランクフルトの間で雨天にはまり込んだ若きヴォルフガング・ゲーテ」である。一方では、「自分の神話的意識の高みに踏みとどまっている」とはいえ、もう一方では、「詩人の実存の二義性が告白され、その高揚感が保証されているようには見えない」²⁶⁾とコメレルは言う。詩のリズム面でも同じことが指摘される。一方には、「ディテュランボスの躍動 (Dithyrambenschwung) の解放」があるが、それと同時に「とぎれとぎれで、躓きがちのリズム」²⁷⁾が並存する。

神話的なものと非神話的なものとのこの並存は、コメレルによれば、「馭者クロノス」にも見いだされる。「神話的な地平が、がたがた揺れる郵便馬車の馭者を、神々の父、時の神に寓意化することによって呼び寄せられる。詩人は自分の信念と不信の両方のために生きなければならない」²⁸⁾。さらに、「さすら

い人」を題に持つ第三の詩では、「さすらい人」としての「詩人の意識の無限性」と、そのさすらい人が眺める「古代の廃墟の上に建てられた小屋で若い女が幼い子供を養う姿」の光景の「美しい有限性」²⁹⁾とが対照される。

*

ゲーテにおける自由韻律の最終段階として、「冬のハールツ紀行」、「人間の限界」、「神的なもの」の三篇が取り上げられる。これらの詩は、初期讃歌の「高揚 (Schwung)」と「構造 (Gefüge)」を受け継ぎ、「一つの神意識」³⁰⁾が表明されているとはいえ、そこで語るのはもはや、かつてのような「自我の神話的な代表者」ではなく、「ゲーテの経歴上の自我」³¹⁾であるとコメレルは述べている。コメレルは次のように述べている。「「ハールツ紀行」の自我はゲーテの自我であって、その瞬間の自我、そして愛する者の自我である。「人間の限界」の「自我」は強調されていない。(…)「神的なもの」においては、「私 (自我)」は「私たち」に置き換えられている。(…)新しい観点は、誰にでも把握でき、誰にでも妥当する人間の運命であり、この自我はそれを経験するためのたんなる機会にすぎない。かつては生命感覚を告知するために観点が存在した。そして今や存在するものの秩序が知覚されるために自我が存在する」³²⁾。高揚感による一元性でもなく、二元性の分裂意識でもなく、他なる存在者の「秩序」を肯定するための自我意識が、これらの後期の自由韻律においては、成立しているのである。

*

コメレルは、ゲーテの自由韻律の展開の内に、ゲーテの自我と世界の間の、「神話的人格」と「神話的地平」との間の関係の変容を見だしている。しかしそのいずれにおいても、ゲーテ自身の「高揚感」あるいは「灼熱する心」が、「詩人の神」に他ならないことを明らかにしている。最後に次のように述べて、コメレルはこの論考を終えている。「この神は、天才的な人間の天才的な瞬間であり、彼とともに消えていく。後に何も残さず、しかも忘れがたく、人間の諸価値の冷やかな文化 (gelassene Kultur) に席を譲るために」³³⁾。コメ

レル自身の先の言葉をもう一度くりかえせば、「しかしこれは、一回限りのことなのである——個人的な象徴としての神話とは！」ということになるだろう。そして、「冷やかな文化」とは、われわれの現代の文化ということになるだろう。そこにはゲーテのような存在の場所はないということである。

*

コメレルは、論考「リルケの『ドゥイノの悲歌』」の冒頭で次のようなことを述べている。「リルケにおいてはじめて、ドイツの抒情詩が、人間への問いによって動かされているかぎり、古代の神話的な考え方に、いかに固く結びつけられていたか、そして神話の死を、詩人の人格がもつ独自の神話的態度によって、耐え抜いて生き残ろうと試みてきたかが明らかになる」³⁴⁾。コメレルは、リルケの「ドゥイノの悲歌」に、「神」をあつかう「自由韻律」のある種の「終わり」を見いだしているのである。ゲーテとリルケの両詩人を、ドイツ詩における自由韻律の展開の両端の位置において、ゲーテとまったく対極的な存在としてリルケを描き出しているのである。世界と自我との関係で、一方には、全面的な肯定があり、もう一方には全面的な否定がある。コメレルは「世界と釣り合う統一体」としてのゲーテを見いだしていた。これに対し、リルケの「ドゥイノの悲歌」においては、「人間」は、完全に否定的存在として描き出されるのである。コメレルは次のように述べている。「彼（リルケ）は、彼が経験した超人間的な諸力を、形象と輪郭によって人間に親しませることを拒み、恐怖の中に放りだされた人間に、むしろ、取り消しのきかない正確な人間経験を、現世の偶然を、その偶然をも同じくそれ自体の一回性の中に放りだしたままで、提示するのだ」³⁵⁾。リルケの世界においては、一方には超人間的なもの、超越的なものがあり、他方にはそれとは断絶したものとして、「偶然」と「一回性」に支配された「人間経験」が存在するのである。

コメレルによれば、「ドゥイノの悲歌」におけるリルケの詩的基本戦略は以下のようなものだ。「しかし、彼が非人間的なものについて語る時、天使についてばかりではなく（彼は、天使から慎重に表象可能性のあらゆる徴候を遠ざけている）、動物や鳥やこうもりについて、人形についてさえ、しかし頻繁

に死者について——さらには、平生は人間には拒まれている能力を意味するか
にみえる人間存在の例外について、たとえば子供、愛する者、さすらう者、英
雄について語るとき、これらすべてが意図しているのは、詩人が熱情とともに
感受し、告白した非-所有 (Nicht-haben) としての人間の現存在 (Dasein) を、
人間に応じて段階をつけられたさまざまな種類の所有 (Haben) を通して描く、
ということなのである。すなわち人間の自分自身の内容は、発見可能ではな
く、内容を置き換え、内容を否定するもの、この人間という移動柵のわずかな
くぐり抜けだけが、発見可能なのだ³⁶⁾。すなわち、「人間の自分自身の内容」
である「非-所有としての人間の現存在」を詩人は描き出さなければならない。
しかし、それを直接には見いだすことはできない。間接的に、人間のさまざま
な所有を通して描くことしかできないが、それは、現存在という本来の人間の
内容の否定であり、またその置き換えである。ここには、ある種の否定神学
的な響きがあると言えるかもしれないが、リルケは「ドゥイノの悲歌」におい
て、徹頭徹尾この戦略を遂行していく。それは「反神話的」な戦略と言ってよ
いかもしれない。

リルケは先の引用に続けて次のように述べている。「したがって、神話の信
頼できる中心、すなわち解釈された世界の信頼できる中心としての人間そのも
のものは、発見できないので、これら見せかけの神話あるいは象徴は、実際には、
人間の実存の包囲なのである。人間の実存は、その疑わしさにおいて、隣接す
るものを通してのみ、ひとつの輪郭を得るのである³⁷⁾。ここで言う「神話の
信頼できる中心、すなわち解釈された世界の信頼できる中心としての人間その
もの」とは、まさにすでに見たゲーテ的なものと言うことができるだろう。し
かし、それはもはや見つけ出すことができない。人間の「実存」の「輪郭」を
獲得するために、リルケに残された唯一の方法は、「否定」と「隣接するもの」
の「置き換え」だけなのである。

コメレルはこの「ドゥイノの悲歌」論を次のように終えている。「かくして、
天使、子供たち、死者たち、動物たち、愛する者たち、さすらう者たち、英雄
たちの書き換えを通して、人間の存在の否定的な輪郭が成立する。しかしその
輪郭のなかには、同時に、人間存在の自己凌駕も現れる。ユートピアではな

く、未来でなく、いまこの、瞬間の生の親密性が。人間性の隣接領域が明らかにされたのではないこと、いかなる神話もその隣接領域をまえにしての無知と戦慄を超えて進み得ないこと、まさにこういったことが、この悲歌の謙虚さと真実性をつくりだしているのである。亡命中の人間、現代の人間、母なき人間が、彼の詩人の託宣 (Orakel) から期待してよい最大のものは、一本の道の痕跡の予感である。彼はいかなる神も経験することはない。しかし、失われた人間である自分自身を、隣接において、そして関係において経験する。リルケは関連 (Bezug) の詩人である」³⁸⁾。すなわち、リルケにおいて、「解釈された世界」としての「神話」に、「否定」と「隣接」による意味の「関連」がとってかわるのである。

*

ポール・ド・マンは、『読むことのアレゴリー』に所収されたリルケに関する論考「文彩 (リルケ)」の中で、ここまで見てきたリルケに対するコメレルの認識と軌を一にする次のようなことを述べている。「リルケの作品は、鮮やかな舞台装置の彼方に、詩において——また、詩によって——実現される一種の実存的救済を大胆に明示し、約束する。二〇世紀の詩人や思想家には、あえてそこまで踏み込んだ主張——とりわけ、既得の哲学的・神学的な確信を拒み、人々をさまざまな行動に直行させる倫理的命令への依拠を拒否するような主張——をした者はほとんどいなかった。(…) リルケは人間的現実の作為的で疎外された性質を鋭敏に意識していて、いかなる経験にもそうした疎外停止の力を認めようとしないう傾向がある。愛も、最深のノスタルジアに関わる想像力も、自己や世界の本質的な不毛性に打ち克つことはできない。自己現前の充実性から永遠に切り離されたリルケの人間形象は、想像しうるかぎり最も脆弱で危険にさらされた存在である。(…) したがって、作品の内包する約束は決して容易なものではない。だが、そうであるからこそ、それは余計に人を信服させるのである」³⁹⁾。そしてド・マンは、リルケの「交差配列 (chiasmus)」などの「文彩 (tropes)」を修辭的な効果にすぎないとして批判するのである。ここでド・マンの言う「自己現前の充実性」は、コメレルの言う「非-所有とし

ての人間の現存在」と近似のものかもしれない。1919年生まれで、ベルギー出身であるド・マンが、コメレルのリルケ論の存在を認知していたかどうかはわからない。ド・マンの著作のなかにコメレルの名への言及はないが、注にはハイデガーやベーダ・アレマンの著作なども挙げられており、ド・マンがコメレルのリルケ論を知っていたとしても不思議ではない。「託宣」とも言うべきリルケの詩のある種の修辭的効果については、コメレルもまた敏感に気づいていた。それは、コメレルの次のような表現に見いだせるかもしれない。「たしかに、リルケの声が、私たちに固有の理解の可能性を持つことなしに、心の内奥に当たることもありうる。いやひょっとしたら持っていないからこそ心の内奥に当たるのだ。(…)人間の聴取範囲の破壊(ひょっとしたら芸術の破壊でもあるかもしれない)は、明らかに聴いている人間を同じ感動、同じ関連の中に置くであろう」⁴⁰⁾。ここでも、「関連(Bezug)」という語が使われているのが目につく。もちろんコメレルはそのような言い方をしているわけではないが、この「関連」こそが、神話なき時代の神話、神なき時代におけるリルケの「詩人の神」と呼ぶことができるかもしれない。ド・マンは、それをある種の疑似神話として、修辭性として批判しているのである。

しかし、コメレルは、それをド・マンのように批判しようとはしていない。コメレルは、リルケとともに、詩の力、言葉の力として信じる。それは次のようないかにもつつましい肯定である。コメレルは、この詩論『詩についての諸想』の全体を総括する箇所ですべてのように述べている。「私たちが詩に関して何かを望む、それがすでにひとつの誤解である。——私たちに何かが起こる。それが本来的なことであり、それは固定されえない。(…)詩的なのは、問いでも答えでもなく、あらゆる使い慣れた助けを断念すること、あっさりとうろたえることである。このうろたえを白状することはあらゆることのうちでもっとも真実であり、私たち自身の隠れた根拠を示唆する。(…)もっとも単純な意味で現存在する(dasein)こと——同時にあたかも私たちにとってあらゆることが初めてであるかのように、また奇蹟のように私たちを襲い、しかも奇妙なことに私たちがあらゆることに慣れ親しんでいるかのように、私たち自身と世界と運命を感情の内に抱合しつつ——このようなもっとも単純な意味での現存

在 (Dasein) を、私たちはひょっとしたら探し求めている。(…) それもこれも詩人の仕事である。詩人はこれを行う。しかし詩的効果 (dichterische Wirkung) によって行うのである。私たちが詩人を通して、詩人とともに行えるように。また、たしかに私たちは詩と生を区別する、そして私たちの営為のいかなるものも詩人を必要としていない。にもかかわらず、詩人がいなかったら私たちがもっとも本来の意味で生きることができかどうかは疑問である」⁴¹⁾。ド・マンのリルケの修辞性に対する批判は、このようなコメレルの詩論の言葉にも該当するのだろうか。コメレルのこの著作は1943年のナチス政権下のドイツで出版されたのであるが、現代において、所詮は言葉による「詩的効果」にしか過ぎない詩の力を信じるこうした身振りは、ついに「修辞性」にとどまるものだろうか。リルケ以後、コメレル以後の詩と詩論につきつけられた疑問である。

注

- 1) Max Kommerell: Die Dichtung in freien Rhythmen und der Gott der Dichter. In: Gedanken über Gedichte. Vierte Auflage. 1985 (Vittorio Klostermann) Frankfurt a. M., S. 430–503. テキストからの引用は拙訳による (以下、引用箇所を、GG および頁数で示す)。なおゲーテとノヴァーリスをあつかった部分は、長谷川茂夫氏による日本語訳「マックス・コメレル 自由律の詩と詩人の神」(「VERBA: 鹿児島独仏文学論集」、第17号、1992年12月89–103頁)、「マックス・コメレル 自由律の詩と詩人の神 (その2)」(「VERBA: 鹿児島独仏文学論集」、第18号、1993年12月、15–20頁)、またリルケをあつかった部分は藤川芳朗氏による日本語訳「リルケの「ドゥイノの悲歌」」(「ユイカ」1972年第10号、101–11頁)がある。引用部分の訳出にあたって、これらの訳を参照させていただいた。
- 2) ジョルジョ・アガンベン『イタリアのカテゴリー——詩学序説』(岡田温司監訳、2010年、みすず書房)、67頁。文脈などの理由で、一部、語句を変更させていただいた。(以下、参考文献からの引用は同様。また引用文中の括弧は筆者による補足を表す。) 英語訳 Georgio Aganben: The end of the poem. Studies in Poetics. Translated by Daniel Heller-Roazen. (1999, Stanford University) p. 34. なおアガンベンには、コメレルを扱ったエッセイ「コメレル 身振りについて」があり、現代におけるコメレル再評価の機運を生んだ。その中でアガンベンは、コメレルについて「明らかにベンヤミン以後の二十世紀ドイツの最大の批評家」とも、「依然発見すべきもののままである両大戦間ドイツなるものにおける最後の大人物」とも評している。『思考の潜勢力 論文と詩

演』(高桑和己訳、2009年、月曜社)、292-305頁所収。引用箇所は、292頁。ドイツ語訳 Giorgio Agamben: Kommerell, oder von der Geste. In: Die Macht des Denkens. Übersetzt von Francesca Raimondi. Frankfurt a. M. (S. Fischer) 2005, S. 274-286, hier S. 274.

3) GG, 430.

4) GG, 430.

5) このような、コメレルの「自由韻律」に関する理解は、ごく一般的なものであると言えることができる。例えばゲールハルト・シュトルツは、「自由韻律」について次のように述べている。「リズムという概念には、やはり、常に一つの動きの高まりが繰り返されること、しかも、それと理解されるように繰り返されることが含まれている(…)。しかるに、このような繰り返しには、常に何らかの規則が基になっているのである。リズムの自由とは、それが専ら同じような詩脚とか、一律な交替を見せる詩脚だけで規定されるのではないという点にある。」(Gerhard Storz: Der Vers in der neueren deutschen Dichtung. Stuttgart (Reclam) 1970, hier S. 194. 引用は、ゲールハルト・シュトルツ『詩とリズム ドイツ近代韻律論』(坂田正治訳、1978年、九州大学出版会) 215頁に拠る。)

6) GG, 430.

7) GG, 431.

8) GG, 431.

9) GG, 431. なお、これと同様の考えは、『詩についての諸想』の冒頭に置かれた論考「抒情詩の本質について」の中で、すでに一度、次のように述べられていた。「自由韻律は、詩人たちが彼ら自身の神に活動の場を指示しようとする意識的な、あるいは無意識的な試みとして、内容からのみ把握されるべきなのである。」(GG, 50) この点のみならず、『詩についての諸想』の最初と最後に置かれた「抒情詩の本質について」と「自由韻律の詩と詩人の神」の両論考は、緊密に結びついたものであることを認識する必要がある。

10) GG, 432.

11) GG, 433.

12) GG, 433.

13) GG, 433f.

14) GG, 431.

15) GG, 434.

16) GG, 434.

17) GG, 434.

18) GG, 434f.

- 19) GG, 435.
- 20) GG, 436.
- 21) GG, 439.
- 22) GG, 439f.
- 23) GG, 438.
- 24) GG, 438f.
- 25) GG, 440f.
- 26) GG, 441.
- 27) GG, 441.
- 28) GG, 442.
- 29) GG, 443.
- 30) GG, 443.
- 31) GG, 444.
- 32) GG, 444f.
- 33) GG, 448.
- 34) GG, 491.
- 35) GG, 492.
- 36) GG, 492f.
- 37) GG, 493.
- 38) GG, 500f. リルケにおけるこの「関連 (Bezug)」をめぐる、メルヒェン研究の泰斗であるマックス・リュティは、『ヨーロッパの昔話』の「孤立性と普遍的結合の可能性」と題された章の最後で、「オルフォイスに捧げるソネット」のある一節（われわれを結びつけている精神に幸あれ、／なぜならばわれわれは真に図形として生きているのだから。／そして時計はわれわれ自身の時間のかたわらを、／小きぎみな足どりで進んでいく。／自分たちの真の位置も知らないで、／われわれは実際の関連 (Bezug) から行動する。／アンテナはアンテナを感じ、／はるかな空間は……) を引用して、次のように述べている。「昔話は、リルケが認識し、努力し、しかもついに到達しえなかったものを完全に表現する。もちろん豊富な具象的なものとしてではなく、抽象的様式としてである。」(Max Lüthi: *Das europäische Volksmärchen*. 11. Aufl. UTB. Tübingen/Basel (A. Francke) 2005. S. 61f. 引用はマックス・リュティ『ヨーロッパの昔話——その形と本質』(小澤俊夫訳、岩波文庫、2017年) 149–150頁に拠る。
- 39) Paul de Man: *Allegories of reading*. New Haven and London (Yale University Press) 1979, p. 23. 引用は、ポール・ド・マン『読むことのアレゴリー ルソー、ニーチェ、リルケ、プルーストにおける比喩的言語』(土田知則訳、岩波書店、2012年) 28–29頁に

抛る。ド・マンの Rilke 論については、川村二郎『アレゴリーの織物』（講談社文芸文庫、2012年）284-289頁も参照。その中で、Rilkeの修辞法、比喻表現の中で、ド・マンがとりわけ注目して分析している「交差配列（chiasmus）」について、川村は次のように解説している。「つまり交差配列は逆転を核とする以上、救済をいうためにはその前の悲惨がいわれなくてはならず、充足を告げるためには欠乏があらかじめ必要とされる。この修辞法を駆使するために無常や分裂がまず歌われているというわけである。」（288頁）

40) GG, 495.

41) GG, 501ff.

[本研究は JSPS 科研費（JP19K00476）の助成を受けたものである。]