

リルケの事物詩にみるロダン芸術の影響

船 津 景 子

要 旨

本論では、リルケの事物詩にみるロダン芸術の影響を明らかにすることを目的とする。そのために、評伝『ロダン論』とリルケが残した手紙よりリルケがロダンから受容した芸術観を考察し、それがリルケの詩のなかでいかに反映されたのかを『オランジェリーの階段』と『古代のアポロのトルソー』を例に分析する。当時パリに移住したリルケは孤独で生きることによる不安を感じていたが、そこでロダンに出会って彼の創作姿勢と彫刻作品に深く傾倒した。主観を交えずにロダンの芸術作品を深く「見ること」で、彫刻の「表面」に作品の精神性がすべて凝縮されているとリルケは洞察した。そして「表面」には「動き」や「光」があり、これらの作用によって彫刻作品のような「事物」が、持続性をもってより確固に存在できると解釈した。またリルケは、新たな芸術形態としてロダンが取り入れた「トルソー」（断片）を高く評価した。こうした特性をもった芸術作品の「事物」をリルケは「芸術事物」と呼び、それを歌う「事物詩」を創作した。『新詩集』の『オランジェリーの階段』では、階段の孤独な内面の姿と壮大で重厚な外面の姿を擬人法によって描くことで、「動き」のある階段を歌った。『新詩集別巻』の『古代のアポロのトルソー』では、アポロに「動き」と「光」を与え、もはや断片ではない姿で生きるトルソーを作り上げた。これらの詩は、ロダン芸術から受容したリルケの「芸術事物」の特性を含み、一つの彫像のように堅固に存在する「事物詩」と言える。

キーワード：リルケ、『ロダン論』、事物詩、『オランジェリーの階段』、『古代のアポロのトルソー』

はじめに

ライナー・マリア・リルケ（Rainer Maria Rilke, 1875–1926）は、プラハ生まれの詩人で、独特の感性をもった個性的な多くの作品を残した。彼の代表作には『時祷詩集』、『形象詩集』、『ドゥイノの悲歌』、『オルフォイスへのソネット』などの詩集や小説『マルテの手記』などがある。また彼の中期の詩作を特色づけるのが『新詩集』（1907）と『新詩集別巻』（1908）で、これらの作品に含まれる詩のなかには、造形的で堅固な構造をしており、対象を主観的ではなくその本来の姿を純粹にとらえて表現されたものがある。このような特徴を持つ詩は「事物詩」（Dinggedicht）と称され、リルケ自身によって切り開かれた独特の詩的世界である。

「事物詩」の創作の過程において、リルケは彫刻家オーギュスト・ロダン（Auguste Rodin, 1840–1917）から影響を受けたことはすでに知られている¹⁾。当時、古典的な彫刻作品の創造から脱しようと挑戦していたロダンに、リルケは時代の変化を読み取り、そしてリルケ自身の創作も詩の形式を構成と内容の両面から重視する事物詩へと大きく発展していくことになっ

た。本論では、リルケが書いたロダンの評伝である『オーギュスト・ロダン』(Auguste Rodin) (第一部1902年、第二部講演1907年) (以下『ロダン論』) と彼の残した手紙を題材にして、彫刻作品の具体的な分析を加えながら、リルケがロダンから受容した芸術観を考察する。その上でいかにリルケの「事物詩」にその芸術観が取り入れられているのかを、『新詩集』の『オランジェリーの階段』(Die Treppe der Orangerie) と『新詩集別巻』の『古代のアポロのトルソー』(Archaischer Torso Apollos) を例にして明らかにしたい。『オランジェリーの階段』ではこれまでロダン芸術からの影響を議論されたことはなかった。一方、『古代のアポロのトルソー』はロダンの影響を受けた詩として知られているが²⁾、本論ではさらに新たな視点を加えて詩の構造と内容の分析を行った。

1. ロダンとの出会いと「芸術事物」の着想

リルケはロダンの評伝を書くために、1902年夏にロダンのいるパリへ向かった。これがロダンと彼の彫刻芸術に直接触れるきっかけとなった。リルケ自身、次の創作に向けて新たな手法を模索していたときで、そのヒントをロダンから得ることを期待していた。しかし当時26歳のリルケは経済的に貧しく、妻と子供と離れてパリでひとり孤独に暮らしていた。都会パリでは、貧困、身分の格差、病気、死など現実社会の不安定な様相を目にして、自分の将来に対して不安を感じていた。こうした状況のなかでリルケはロダンに出会い、ロダンが仕事だけに寡黙に集中し、まわりの環境に左右されず独自の芸術世界を生み出していたことに刺激を受けた³⁾。また、彫刻作品は何千年にもわたって存在しそれだけで自立できる芸術であり、こうした確固たる存在こそ不安ある世の中に必要なものだとしルケは考えた。これについて『ロダン論』の一節で次のように強調されている。

「中世の彫刻から遡って古代ギリシャ・ローマ芸術を眺め、さらにその芸術を超えて名状し難く過ぎ去った時代の発端を眺めたとき、あたかも人間の魂は明るいにせよ不安にせよなんらかの転換点にさしかかるたびに、常に言葉や絵画、比喩や仮象よりもいっそう多くのものを与えてくれるこの芸術をしきりに熱望するように思われるのではないだろうか。魂のもつ憧れや不安の率直な物象化にはかならぬこの彫刻芸術を。…〔中略〕…いまやこうした表現をせがみ、時代のなかに潜む言語に絶するもの、混乱したもの、謎めいたものを強力にまた痛切に解き明かしてくれるこの芸術を求める時代が再びやってきたのではないだろうか。」⁴⁾

リルケにとって彫刻作品は明確な輪郭をもち、どんなときでも頼れる実在であった。リルケはロダンの彫刻芸術について、「この途方に暮れた時代のなかで、諸芸術に一つの指標を与え

る力を有していた」⁵⁾と述べている。ロダンの手によってさまざまな心の思いが彫刻という形において形象化され、目に見える現実の存在へと具現化されていった。彫刻は、この時代に露呈していた近代人の実存的な不安を克服する力を有しているとリルケは考えた。そこから彫刻芸術のような堅固な存在である物＝事物というものをリルケは求めるようになる。友人のルー・アンドレアス＝ザロメ宛ての手紙にその心情がよく表れている。

「こういった物すべてに関与することによって、とにかく私を拒絶する現実に関与することによって、と固く結びつけること、一存在すること (dazusein)、感情によってだけでなく知識によっても、絶えず存在すること、これこそ自分がもっと確かなものになり、そして自分の故郷をもつために必要なものだと思っています。」⁶⁾

この手紙にある「絶えず存在すること」とはリルケにとって詩を創作し、芸術の存在として詩を残すことであった。これがのちに「物」の世界を創造する詩、「事物詩」⁷⁾へとつながっていった。これは一般に「物」と呼ばれる対象だけを描写するのではなく、リルケにおいてはまさにロダンの彫刻のごとく、対象を形而上的な「事物」として造形することが目指された。リルケのいう事物には、例えば人間や動物、植物、風景、芸術作品なども入り、特にこのなかの芸術作品をリルケは「芸術事物」(Kunst-Ding)と呼んでいる。この「芸術事物」についてザロメに次のように表現している。

「事物は確固としています。しかし芸術事物はもっと確固としていなければなりません。あらゆる偶然から離れ、すべての曖昧さから遠ざかり、時間から解き放たれて、空間に委ねられている芸術事物は、持続するものとなり、永遠に存在し得るものとなっています。モデルはあるように見える (scheint) ものであり、芸術事物は存在する (das Kunst-Ding ist) ものです。」⁸⁾

このようにリルケの「芸術事物」とは超時間的な持続を有し、それ自身で独立した現実の存在である。リルケは『ロダン論』のなかで、ロダンの作品を「それだけで単独に存立することのできる事物」⁹⁾と述べている。さらに妻クララ宛ての手紙でも「ロダンの作品は、現に存在し凌駕し難く非常に壮大な現実であった」¹⁰⁾と記している。これらの言葉から解すると、リルケにとってロダンの彫刻作品は持続的で自立的な存在であり、まさに「芸術事物」として認識されるものであった。

2. リルケの考える芸術事物の特性

(1) 事物の「表面」、「動き」そして「光」

ロダンの彫刻作品をリルケはどのように「芸術事物」としてとらえたのか？リルケはロダンの創作過程と彼の彫刻作品を、まずはじっくりと「見ること」で芸術家と事物の本質を探った¹¹⁾。そしてロダンが彫刻を作製するときに、「肉付け」(モドレ *modelé*) という方法を基本としたことに注目した。リルケはちょうどロダンとの出会いの時期から「モドレ」という言葉を手紙に多く残している。例えば1902年9月初旬の妻クララ宛ての手紙では「モドレ、この言葉が意味することを私は知っている。それは面のあり方で、輪郭をなすのではなく、輪郭のすべてを満たしているものなのです。先生にとってはただこのモドレだけがあるのです……あらゆる物から、あらゆる身体から先生はこのモドレを取り出して、それを十分に研究してからそれを独立したもの、すなわち彫刻に、彫刻的芸術作品に仕上げるのです」¹²⁾と記している。そして彫刻作品の「表面」をじっくりと観察することが、彫刻作品に込められたロダンの思いを感じ取る方法であることを『ロダン論』で力説している。

「ロダンの探求が向けられたのは、この表面であった。…〔中略〕…この瞬間、ロダンは彼の芸術の根本要素、いわば彼の世界を構成する細胞を発見した。それは面であった。このさまざまな大きさをもち、さまざまに強調され、正確に限定された面であった。そこからすべてのものが造られなければならない面であった。」¹³⁾

言いかえれば、「モドレ」というのは彫刻家が対象の精神を表現する方法で、そうして表現されたものを鑑賞者が理解するのが「表面」と言える。さらにこの「表面」は、彫刻作品に限らず人の心のなかの働きも対象になるとリルケは考えた。そして、芸術家は人の表情やしぐさなどの「表面」の変化を描くことで、人の精神性を表現できるととらえた。『ロダン論』第二部では、次のように記されている。

「私たちが目の前で所有し、知覚し、説明し、解釈したりしているものは、すべて表面ではないでしょうか。私たちが精神、魂、愛、と名付けているもの、それはすべて、身近にある顔の小さな表面の上に現れる微かな変化にすぎないのではないのでしょうか。こうしたものを形造って見せてくれる人は、自分の手段に応じてつかむことのできる形に、自分が把握し共感できる形に頼らざるを得ないのではないのでしょうか。したがって、ありとあらゆる形を見て与えることができる人が、私たちに（ほとんど意識することなく）あらゆる精神的なものを与えることになるでしょう。」¹⁴⁾

次にリルケは、事物の内部を表している「表面」には、対象の動作や精神性の「動き」があると洞察している。例えばロダンの初期作品「鼻の潰れた男」(L'Homme au nez cassé) (1864)でのリルケの描写は次のようである。

「これは生きている人間の顔であった。ロダンがそれをくまなく探ってみると、それは動きに満ち、心の動揺と波のような動きで満ちていることがわかった。線の流れのなかに動きがあり、それは面の傾斜のなかにもあった。眠っているときのように陰影が揺れ、光が微かに額の辺りを過ぎていくように見えた。つまり静止はなかった。死のなかにさえなかった。なぜなら、これもまた朽ちるという動きによって、死でさえも生に従属させられたからだ。」¹⁵⁾

この作品の面にはひびが入っており、それがいっそう深く刻まれた皮膚の皺となっている。また後頭部が欠損しているこの彫刻に対してリルケは、この男が形作ってきた人生そのものが、まさにこの顔の表面の「動き」に写し出されていると読み取った。さらに「死」は静止ではなく、「朽ちていく」という変化にも「動き」があり、その意味で「死」がこの作品では「不死化」と感じたのである。

ロダンの別の初期作品である「青銅時代」(L'Age d'airain) (1875-1877)の描写においても、一つの秩序を含んだ動きが見出されている。「青銅時代」はロダンの存在がパリのサロンで初めて認められた作品で、ロダンがフィレンツェで感銘を受けたルネサンスのブロンズ像を想起させる正確な肉付けの作品とされている¹⁶⁾。ロダンは後にこの作品の制作法について「粘土像とモデルの輪郭を高い方から低い方へ、低い方から高い方へ見る。そして低い方の輪郭は見下ろし高い方の輪郭を見上げる。つまり人間の身体の厚みを理解することが重要であった」¹⁷⁾と語っている。この「青銅時代」の彫像についてリルケは次のように記している。

「この像は、また別の意味でも重要である。それはロダンの作品における身振りの誕生を表している。成長を続け、次第にあのような偉大さと力とに発展したあの身振り。それはここで泉のように湧き出て、この肉体に沿って静かに流れ落ちるのである。」¹⁸⁾

上述のロダンの制作法と同じように、ここで裸像の「身振り」に流れる一つの「動き」が泉の形象にたとえられている。リルケにとってロダンの彫刻は噴水のような永続的な「動き」をもつ芸術事物として経験された。

単身の像だけでなく、男女の二人の像からなる「永遠の偶像」(L'Éternelle Idole) (1884)に対しても、リルケは個々の人物と群像全体との間の動きを指摘する。この群像を泉になぞらえ、「魔法にかかった力が同じように吹き上がっては落ちてくる」¹⁹⁾と表現し、上下の流れが

あるとみている。さらに続けて、一方の跪いている女性の像を次のように描写する。

「少女の美しい体はやわらかに反身になっている。右の腕は後ろへ伸び、手は探りながら、いま足を見つけたところである。外界へ通じる道をもたないこの三本の線のなかに、彼女の生命はその秘密を抱いたまま閉じ込められている。」²⁰⁾

生を閉じ込めている三本の線とは、女性の右腕、右足、そして反り返った女性の胴体と前屈みになった男性との接触面である。この輪郭を意識して創造された女性像の動きは、三角形のなかに組み込まれている。さらにこの作品全体も三角形を帯びた群像として形成され、生の「動き」はこの三角形に沿って流れながら彫刻のなかに閉ざされているのである。

また古代ギリシャ彫刻のサモトラケのニケ像²¹⁾などの古い時代の諸文化の石像を例に挙げ、これらも静止しているのではなく、「生きた面のたえない動揺が包み込まれている。座っている無口な神々のなかには流れがあり、立っている神々のなかには噴水のように石から立ち上り、波であふれながらまた同じ石のなかへ落ちてくる身振りがあった」²²⁾と述べている。そしてこの事物の「動き」の特徴を独特の表現で「まったく己れ自身にのみ関わっている存在」(Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein)²³⁾と表した。リルケによると、彫刻作品の「動き」はそれ自身のなかで完結しなければならなかった。

このように「鼻の潰れた男」、「青銅時代」、「永遠の偶像」、そして古代の彫像などを例に、リルケは彫刻作品の表面には生命があふれ、そこには上や下への「動き」や多角形の形をなぞる「動き」があると考えた。そしてその「動き」が彫像の内に完結した世界を形成することによって、芸術作品がより堅固に存在できると考えたのである。

次にリルケはこれまで述べてきた表面のさまざまな「動き」から、さらに新たな「動き」の種類として「光」の作用を挙げている。「光」の効果についてのリルケの解釈は『ロダン論』第二部で初めて展開される。この第二部が執筆されたのは1907年6月末から7月にかけてであり、この頃のリルケの手紙には、当時パリで開催されていたさまざまな展覧会に足を運んでいることが記されている。ギュスターヴ・クールベ、ベルト・モリゾなど19世紀後半に活躍する印象派の先駆者の作品を見てまわった。こうした芸術家の絵の特徴を「光」の役割に見出し、妻クララ宛ての手紙で絵の感想について述べている²⁴⁾。当時の絵画芸術の一つの風潮として「光」の輝きと生命の躍動との表現に関心が注がれ、「光」に根源的な役割を与える傾向がみられたのである²⁵⁾。『ロダン論』第二部を執筆中であったリルケは、このような芸術家の作品から洞察した「光」の作用をロダンの彫刻作品でも受容したようである。「光」の効果に関して『ロダン論』では次のように語られる。

「新しいのは動きの種類です。光が表面の独自の性質によって強制的に動きに変えられる

のです。つまりこの表面の傾斜は、多種多様に変化しているので、光はここで緩やかに流れるかと思うと、あそこでは急落し、あるいは浅く、あるいは深く現れ、反射することもある、艶を失うこともある、といった具合なのです。物のどれか一つに接触するこのような光は、もはや光などと言えるものではありません。それはもはや偶然的な屈折などではないのです。物は光を占有し、それを自分自身の固有の光のように使用するのです。まったく明確に規定された表面の結果であるこのような光の獲得と私有化を、ロダンは彫塑的な物の本質的な特性として認識しました。」²⁶⁾

「光」が彫像の面上で自然に当たるといような受容的な面作りではなく、ロダンの多面的なモデルが「光を征服」して、その結果「空間を獲得する」²⁷⁾ことができるのである。「光」の作用が、芸術作品の独立性を高めるための一つの新たな要因となっていた。そして幾何学的な面で構成された彫刻は、それに投げられる光線の方角に応じて光明と陰影との大きな差を生じさせ、そのなかでその像自身の性格がさらに力強く表現されていく。このロダンの「光」の効果を組み込んだ創作法は、彼の彫刻作品への理解をより深めることにもつながっている。リルケの言葉は次のように続いている。

「物たちのおかげで、ロダンは空間の神秘に満ちた幾何学を洞察することができました。この幾何学によって、一つの物が空間によって真に受け入れられ、宇宙的な独立性を承認されるためにこの物たちの輪郭は、いくつかの傾斜し合う平面の作り出す方向に沿って配列されなければならない、という認識を彼は得たのです。」²⁸⁾

さまざまなベクトルの力が集約された「表面」は「光」を征服して、彫像は「宇宙的な独立性」という無限へと高められ、何にも依存せずに存在する事物として認識されていった。

以上のように、リルケはロダンから芸術家として彫刻の制作に向き合う姿勢を学んだほかに、ロダンの彫刻作品に対する深い洞察から「表面」、「動き」、「光」という芸術事物の特性を見出した。そして、それらは事物詩の主要要素として取り入れられていく。

(2) ロダンの新しい彫刻形態への解釈

ロダンは「カレーの市民」(Les Bourgeois de Calais) (1884-1889)の群像において彫刻の新しい形態を取り入れた²⁹⁾。この作品でロダンは彫像の土台となる台座を外すことを試みた。芸術作品と現実を隔てる役目のあった高い台座を失くすことで、高みから彫像が現実世界に下ろされた。そのほかにも台座自体を礎石に組み入れ、作品の一部として構成された彫像も創作された³⁰⁾。「カリアティード」(Cariatide) (1881)は女性の身体が土台に融合された新しい形態である。こうしてロダンは彫刻の「形態」に重点を置き、彫像のモデルに付随した古代の伝説

や実在の人物の性格といった題材には価値を置かなくなった。ロダンの創作において題材がそれほど重要ではなくなっていったのである。この過程をリルケは明確に描写している。

「ロダンの大部分の作品は思想をもって随伴し、説明し、包み込むこともできる。…〔中略〕…しかしロダンにおいては、獣が木につながれているようには決して題材は芸術事物（Kunst-Ding）につながれてはいない。それはどこか物の近くで、例えばあるコレクションの管理人のようにその物によって生きているにすぎない。もし題材を呼べば多くを知ることができるけれど、しかしそれに頼らずに済ませられるのなら、もっと孤独に何事にも妨げられずに、しかもいっそう多くのことを知ることができるのだ。」³¹⁾

ロダンの作品が芸術事物として価値を持つことに題材は大きな貢献をせず、むしろロダンの作品が芸術事物として価値を持つからこそ題材も生きるとリルケは述べている。題材は、ロダンの手仕事によって即物的に芸術事物へと昇華されていくのである。こうしたロダンの彫刻作品では、その形態によって事物の外面と内面のすべてが具象化されることになる。そこには見えるものであると同時に不可視のもの、何か重要で高次のもの、つまり「精神」に連なる諸概念が内包されていくことになる。このように「内部」で支配するものを表出できる事物の「形態」をさらに重視することが、ロダン彫刻の本質的な特徴になっていった。リルケはロダンのその独特な「形態」の一つとして「トルソー」の作品に注目する。

本来「トルソー」は、古代の彫刻作品の破片や、さまざまな外的な原因から図らずも完成されなかった作品を対象とする概念であった。しかしそのように意図的に生成されたわけではない自然の「トルソー」が、19世紀後半にはロダンによって故意に「自立的な芸術作品」として創造された³²⁾。しかしロダンのトルソーは不完全な作品とみなされ、奇抜な形態は拒まれた。こうした風潮のなか、リルケは『ロダン論』でロダンのトルソーを完成した一つの芸術作品と解釈し、結果としてこれが当時のロダン芸術史研究では触れられることのなかった新しい指摘となった³³⁾。

ロダンの独立したトルソーは、全体から彫像の一部を排除するか、あるいはさまざまな部分を新しく全体に組み合わせるアサンブラージュという手法で塑像されている³⁴⁾。どちらの方法とも彫刻家が故意にある部分を排除するか、欠陥部分を創造している。リルケはロダンのアトリエで散々になっていた断片を見て、「これらの断片の一つ一つはきわめて優れた力強い統一をもち、それだけで独立し、ほかのものによって補われることを必要としない」³⁵⁾と、個々の部分を存在価値のある一つの物として認識した。

ロダンの「全体から彫像の一部を排除する」ことによって創造されたトルソーには、例えば初期のブロンズ大作「青銅時代」(L'Age d'airain) (1875-1877) や「洗礼者ヨハネ」(Saint Jean-Baptiste) (1877) がある。これらは当初の完全な裸体像から、後になって一部分の除去

が行われた作品である。「青銅時代」では、手にあった槍が純粋な線の流れを妨げる不必要な小道具であるとして取り除かれた³⁶⁾。「洗礼者ヨハネ」では、左手から題材を想起させる伝統的な持ち物の十字杖が省かれた³⁷⁾。こうして一度完成した彫像から付属的なものが削られ、人間の体軀の完結性をより目指した形態が生まれることになった。この二つの作品は、人間の容姿を完全にまだそなえておりトルソーの形態をなしているわけではない。しかしこうした「部分を除去していく」というロダンの初期における一種の簡略化の手法が、人体の部分を大きく取り除くという大胆な形態へと発展していくことになる。その例としてリルケは「内なる声」(La Voix intérieure) (1896–1897) の像を深く洞察する。

最初「内なる声」の像は「瞑想」(La Méditation) と名付けられていた。この「瞑想」の像は元来、「ヴィクトル・ユゴー記念碑」(Le Monument à Victor Hugo) (1909) の一つに属するものであった。最初の時点で「瞑想」の像はまだ完全な姿でユゴー像の真横に立ち、両腕を曲げ、顔の辺りで腕は輪を描いてその輪は閉じられていた。しかしこの像は最終的に単独の立像として創作され、両腕が欠けたものとなり、それは「内なる声」と名付けられた。リルケは『ロダン論』のなかでこの「内なる声」のトルソーの身振りについて、「これ以上に感動的で内面化された身振りを想い起こすことはできない」³⁸⁾と、内に閉じられて完結している事物の姿を見た。そして「他の助けを借りずに、自己をその内部で包み込もうとする肉体にとって、腕は無縁のものだと感じた」³⁹⁾と記している。腕の欠如は、「自分自身の内に覆う」(in-sich-selberhüllen) という動きをさらに強め、一貫してその行為に徹していると解された。腕がないことで逆に見えない部分が現れ、それゆえ女性の両腕は、自己の内部を包み込む肉体にとって必要ないと思われたのである。

個々の部分において常に完全性を極めようとするロダンの作品では、部分に全体の意味が付与されており、その結果、諸部分から不可視のほかの部分を現前させる効果をもたらしている。彫像の放つ性格描写がより鮮明になるこうした断片の形態に、リルケは大きな意義を見出している⁴⁰⁾。

この見ることのできない部分をのちにリルケは言語芸術において表現しようとする。つまり事物を深く観察し、感情的要素を交えずにその内部でとらえた目には見えない事物を現実にあるかのように歌い、芸術事物として形成することがリルケの目指した創造になっていくのである。

3. 事物詩にみるロダン芸術の影響

(1) 『オレンジリーの階段』

ここでロダンから受容したリルケの独特な芸術観が、いかにリルケの詩に反映しているのかを考察する。『オレンジリーの階段』は1906年に書かれ、『新詩集』に収められた。リルケ

はパリに滞在中、ロダンと何度かヴェルサイユ宮殿へ出かけて行ったことを手紙に書いており⁴¹⁾、その際に見たと思われる階段を題材にしている。野外にあるこの階段はとても幅広く、下から見上げると階段の頂上には建物がなく空のみが広がっている。

DIE TREPPE DER ORANGERIE⁴²⁾

Versailles

WIE Könige die schließlich nur noch schreiten
fast ohne Ziel, nur um von Zeit zu Zeit
sich den Verneigenden auf beiden Seiten
zu zeigen in des Mantels Einsamkeit — :

so steigt, allein zwischen den Balustraden,
die sich verneigen schon seit Anbeginn,
die Treppe : langsam und von Gottes Gnaden
und auf den Himmel zu und nirgends hin ;

als ob sie allen Folgenden befahl
zurückzubleiben, — so daß sie nicht wagen
von ferne nachzugehen ; nicht einmal
die schwere Schleppe durfte einer tragen.

オランジェリーの階段

ヴェルサイユ

王者のように最後にはただ前へ歩いて行く
ほとんど目当てもなく、ただときおり
両端でお辞儀をしている者に
マントにつつまれた孤独な姿を現す —

こうして上っていく、孤独に手すりと言手すりのあいだを、
最初からすでにお辞儀をしている、
階段、ゆっくりと神のご加護を受けて
天の方へどこへということもなく、

まるで子供のもの皆に命じたかのように
とどまっておれと、 — するとあえて

遠くからついて行こうとせず、
重たい裾さえもつことを許されず。

リルケの事物詩の特徴は、対象の前に立ってそれを観察するのではなく、その物の内部に入り込み外界を見ることである。この詩でも階段を主観的にとらえるのではなく、階段に人間の姿を与え即物的に階段の「孤独」を描写している。

冒頭部の「王者のように最後にはただ前へ歩んで行く」と、リルケは階段を「王者のように」と擬人化した。その王者は、かつてヴェルサイユ宮殿に住み、この階段を使ったことを想起させる。階段は一段一段がまるで意思をもつかのように上へ上へと歩みを進める。その一步一步は乱れず一定の速度を保つように、脚韻は正確に交叉韻が踏まれ、各行のシラブルの長さもほぼ同じ長さ(11,10,11,10/11,10,11,10/10,11,10,11)で引き締まった構成である。

第1節3行では、「お辞儀をしている者」がいるが、これは侍従であり、この階段は王の権力を示すものとして格式高いことがうかがえる。実際に、政治と文化の中心としてかつて繁栄したヴェルサイユ宮殿は豪華絢爛であった。しかしながら詩のなかの階段は、非常に孤独に描かれる。マントから孤独があふれ、「手すり」と手すりのあいだ」を上る姿からは、侍従と距離があり、王者はそこを「孤独に」上っていくのである。その階段の行き先は「ほとんど目当てもなく」、「天の方へ」向かっているが、明確にどこへ行くかは定まっていない。わかっているのは、ただ王者の運命が神に見守られていることだけである。したがって、王者は最終的には従者を伴わずに、目的地がわからないまま一人で歩んでいかなければならない運命にあるということである。

王者の上への「動き」は、„schreiten“（歩んで行く）、„steigt“（上っていく）、„auf den Himmel zu“（天の方へ）と描写される。下方にいる者や手すりの端にいる者もただ静止しているのではなく、„den Verneigenden“（お辞儀を[・]して[・]いる[・]者[・]に）、„allen Folgenden“（お供[・]して[・]いる[・]者[・]皆[・]に）と現在分詞が用いられている。こうしてこれらの名詞に「動き」のリズムがもたらされている。先に触れたようにこの階段は実際にそびえ立つように設計され、下からは何も到達地点が見えず永遠に続くかのようである。それゆえ、階段の佇まいを表した王者の歩みは、下から上への一方向性をもつものの終着点のない永続する「動き」である。そして外界へ通じる道が見えない階段の「王者」の「動き」はその内部で完結している。

第2節までは王者が孤高の頂へと向かう様子が歌われているが、第3節では従者たちが王者の姿を下から見上げている様子が描写されている。視点が下に留められている従者に置かれることで、一人歩む王の孤独と事物の上方への「動き」がさらに引き立っている。また、「王者」、「命令するかのよう」、「重たい裾」という言葉からは、威厳と重厚感のある階段の姿が現れている。

最後の行ではこれまで不規則であった韻律が整ってヤンブス（抑揚格）となり、聴覚的にも

大きな変化がみられる。詩句の最後にくるヤンブスは、通常は控えめで厳粛に詩を終える効果があり「静的」である。この詩の内容においても「王者」の孤独としてたとえられた階段の孤独が、韻律の変化によっていっそう強調され、また壮大な階段の貫禄を示すかのように厳かなリズムで詩が終わるのである。

こうしてリルケはオランジェリーの階段の佇まいを「王者」の孤独と風格によって表し、下から上への「動き」を含ませ、その「動き」は永遠でありながら階段のなかで完結するように歌った。この自立した堂々たる建造物の詩は、一つの「芸術事物」となっている。

(2) 『古代のアポロのトルソー』

次に『新詩集別巻』の『古代のアポロのトルソー』を分析する。この詩集は1907年の後半から約1年で書かれた詩を集めたもので、その冒頭には「わが偉大なる友 オーギュスト・ロダンに捧ぐ」という献辞が挿入されている。これはリルケがロダンと彼の彫刻芸術から得た「芸術事物」の概念を、この詩集に結実させたことをさらに示唆するものである。その巻頭に収められているのが『古代のアポロのトルソー』である。

ARCHAÏSCHER TORSO APOLLOS⁴³⁾

WIR kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
 darin die Augenäpfel reiften. Aber
 sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
 in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

 sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
 der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
 der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
 zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

 Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
 unter der Schultern durchsichtigem Sturz
 und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle ;

 und bräche nicht aus allen seinen Rändern
 aus wie ein Stern : denn da ist keine Stelle,
 die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

古代のアポロのトルソー

われわれはこれほどの頭部を知らなかった、
そこに林檎のように眼球が熟れていた。だが
その胸部はまだ燭台のように燃えている、
そこにアポロの物を視る眼が、ねじこまれただけで

失われず輝いている。さもなくばこの胸の隆起が
おまえの眼を眩ますこともないだろう、そして
腰のかすかなひねりからはほほ笑みが
生殖を担う、あの中心に向かっていくこともないだろう。

さもなくばこの石はただゆがんだまま
両肩の透きとおる楯の下に立っている石にすぎないだろう
そして猛獣の毛皮のようにきらめくこともないだろう、

そしてあらゆる縁から星のように
輝きでることもないだろう。ここにはおまえを視つめていない部分は、
どこにもないのだから。おまえはおまえの生を変えなければならない。

この詩は1908年初夏にパリで書かれたものである。リルケがパリ滞在中の1903年頃にルーブル美術館で観た若者のトルソーが題材であるが⁴⁴⁾、それは6世紀後半にミレトスのローマ劇場から発掘された「ミレトスの若きトルソー」のことを指している⁴⁵⁾。これは紀元前480年から470年頃に制作されたものと推定され、頭、両腕、右膝上の下からと左大腿部の真ん中から下が欠けている。リルケはこのトルソーを「アポロ」と名付けた。ギリシャ神話で光、医術、音楽、予言の神などさまざまな側面をもつアポロだが、この詩のアポロの描写では多くの光輝く単語が散りばめられていることから、光の太陽神としてのアポロが想起される。

この詩の詩形は古典的なソネット形式である。通常ソネットの4行詩節と3行詩節の間には明瞭な区切りがあり、原則的には4行詩節と3行詩節にそれぞれ2種の脚韻しか許されない。このようにきわめて厳格な制約をもつ詩形は、「事物」のような堅固たる存在としての詩を創造するのに適したものであろう。

この詩の韻律は基本的に5揚格のヤンプスで構成されている⁴⁶⁾。脚韻は規則正しく、abba / cddc / eef / gfg と踏んでいる。全体の行の長さはほぼ同じである（各行のシラブルは10,11,11,10 / 10,11,11,10 / 10,10,11 / 11,11,11）。このように規則的な支配がなされている一方で、この詩に特徴的なのはアンジャンプマン（句跨り）が多く用いられていることである。文意が2行にまたがるこの現象は、この詩のほぼ全節でみられる。これによって、あまりにも整いす

ぎた詩行に動的なリズムの持続を与え、堅苦しさを解き放す効果がある。リルケはソネットの厳格な形式を軸とし事物詩の骨格を作りつつ、それにとどまることなく芸術事物の性質である動きを含ませるため、例外的に文節間に自由を設けているようである。

このトルソーには頭部が欠けているが、第1節で消失しているアポロの頭部を現前させるように、アポロの「眼」を呈示している。その眼は「林檎のように熟れていた」と、熟して輝くように見開いた「眼球」が描写されることで、アポロの本質を知覚できる視覚がこのトルソーにかつて存在していたことを伝えている。こうしてトルソーの眼の輝きは、この詩全体の主導モチーフとなって現れていく。アポロの物を「視る眼」は胴体のなかに「ねじこまれている」と表現され、したがって胴体は「燭台のように」燃えて生き続けている。時制をみると冒頭は「われわれは知らなかった」と、直説法過去の表現が用いられ、これが「その胴体は燃えている」という直説法現在の表現と時の副詞 „noch“（まだ）によって、トルソーの眼が今もなお存在し続けていることがいっそう浮き上がるようになっている。リルケはこのように過去の遺物に生命をとらえ、頭部の欠けたトルソーにない眼を胴体に見出し、そこにまだ燃えているアポロの姿を描いている。不可視の部分を言葉によって可視化させ、外見がトルソーでも欠如している部分がいま胴体に集中している全体として把握されているのである。

次の第2節において、トルソーの肉体的な表面の様相が叙述される。頭部から始まったリルケの視線は胸、腰、生殖部分、肩へと向けられ、上から下へそして再び上方へと移動する。その視線の動きは、噴水のように循環しながらそのトルソー自身のなかで閉ざされている。この動きは、事物が確固に自立するための一つの要素であった。

第2節1行の途中で一つの文が切れているが、眼の輝きを順々に追っていく流れがここで中断しているわけではない。それに続く1行目の „Sonst“（さもなくば）以降も、眼の輝きは次第に高まっている。ここで歌われる「さもなくばこの胸の隆起がおまえの眼を眩ますこともないだろう」の「胸の隆起」は、ロダンの肉付けの手法を想起させる。 „Bug“（隆起）は、船や飛行機の首の先端部分を指す用語であるが、その突き出たイメージを発達した筋肉の盛り上がりの描写に当てることでさらに凹凸の強調につながっている。その隆起によって「光を獲得する効果」もうかがうことができる。前述したように、この詩では光輝く単語が多く散りばめられており、 „glüht“, „Kandelaber“, „glänzt“, „blenden“, „flimmerte“, „Stern“ といった単語による光を放ち揺れて動く表現から、トルソーに生命が宿っている様子が想起される。ロダンの光の要素を用い、事物に内面の動きが効果的に与えられている。

第2節と第3節において、逆説的な前提部 „Sonst“（さもなくば）とそれに呼応する接続法第二式による非現実話法（…だろう）がみられる。これがこの詩の主要な構文である。 „Sonst“ は否定形 „nicht“ とともに追い討ちをかけるように続けられる。「この胸の隆起が…眼を眩ますこともないだろう」、「ほほ笑みが…あの中心に向かっていくこともないだろう」、「この石は…きらめくこともないだろう」、「星のように輝きでることもないだろう」と、この否定

の手法はこの詩に特徴的である。ロダンのトルソーにおいて欠如していることによってその見えない部分が強調されたように、リルケの詩的言語においては否定形を連続させ反語的に用いることで、アポロの胴部の各部分の輝きを返って際立たせる表現になっている。

リルケは続けてアポロの肩を「両肩の透きとおる^{まぐさ}楣」と表現する。「楣」とは神殿の扉や窓の上部にある壁面の梁を意味する。実際にこのトルソーの肩は部分的に削れており、上腕部もほとんど残っていないが、その部分をリルケは「楣」と表現することで目には見えない完全な両肩の部分を描き出している。ここから「楣」のように直線的でたくましいアポロの肩が連想される。

トルソーの眼の輝きは、直喩によって「燭台のように」、「猛獣の毛皮のように」、「星のように」と連係して事物の造形性を強める具象力を与えている。これによってトルソーの眼の輝きの鮮烈さが増していく。「猛獣の毛皮」の表現では、動物の激しい生命力からその躍動が感じられ、これはロダンの「内面が集約された表面」と関連づけられるだろう。リルケにとって表面とは「内部でみなぎっている生命力の集結された頂点」として解釈されるからである。

先の「燭台」とそして「猛獣の毛皮」にたとえられた眼の輝きは、最後に「星のように」になり、その輝きも頂点に至っている。この詩の中心になっている眼の輝きは、リルケが『ロダン論』第二部で記していた光の作用を彷彿とさせるものである。光を征服した物は空間を獲得し、生命の躍動を含んだ芸術事物として存在するのである。そして彫像が無限へと高められていき、リルケのいう「宇宙的な独立性」⁴⁷⁾を獲得した証拠としてアポロの眼が「星」と表現されている。

第4節ではすべての行で否定形がみられるが、これにより最後の肯定文が一段と際立つことになる。最後の1行では語り手の視点が逆転している。最初「われわれ」で始まりこの彫像を鑑賞する立場であった者が、最後には事物の中に入り込み、「おまえは」とこのトルソーと一体となって内部から外を見る視点に変化している。内側から外界を[・][・]視ることで、鑑賞者の感情の一切が排除されるようである。この「おまえはおまえの生を変えなければならない」は、ギリシャのデルポイの神殿で下される「汝自身を知れ」のアポロの神託の言葉とも解される⁴⁸⁾。それを踏まえると、鑑賞者は冷静にアポロの言葉を伝える神聖な立場に立つことになり、そこに己の感情や恣意的なものが入る余地はやはりないのである。実際にこの詩においても語り手の主観的な感情表現は全くみられず、リルケはアポロの胸に宿った光の生命の描写に徹した言葉を選んでいく。

リルケはこの詩において光の言葉を多彩に用いてアポロに生命を与え、もはや不完全ではない姿をそこに呈示することで、一つの彫刻作品の事物を作り上げたのである。

おわりに

パリで存在の不安を感じていたリルケは、抒情的な観念から離れ、実在する事物の造形をロダンの範例によって確認し、リルケ独自の「芸術事物」を作り上げていった。彫刻の「表面」に精神性が現れ、その「表面」には上や下の「動き」、そしてその「動き」を照らす「光」があり、それらが事物のなかで作用することで、一つの芸術事物が堅固に自立して存在すると解釈した。二つの詩で分析したように、厳格な詩形にとどまりながらも、詩にロダンの彫刻で見た表面の「動き」や「光」といった要素を取り入れ、あるいは不可視の部分を描写することで、もはや不完全ではない事物としてそこに生命を与えていった。この二つの詩では、詩人は対象のなかに入り込んで「客観視」し、一貫して外界を冷静に見る姿勢をとった。これはリルケの事物詩の一つの特徴である。またこの視点は当時のリルケの心情を表すかのようでもある。芸術家として新たな創造を求めて葛藤する姿は、『オランジェリーの階段』では、リルケ自身の人生を表す孤独な階段のようである。『古代のアポロのトルソー』では、自分自身の人生を変えなければならないと自分を奮い立たせ、断片に完全な姿を与えようとしたトルソーのように自分自身も詩人として完全に自立しなければならない、と描いているように映る。当時のリルケにとって、こうして己を反映させる事物詩を作ることが、自分の存在の基盤を確かなものにする一つの手立てであったのかもしれない。

注

* リルケの『ロダン論』と本論で取り上げた二つの詩は次の全集に拠っている。

Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*, Besorgt durch Ernst Zinn, 6 Bd. Insel Verlag, Wiesbaden 1955–1966.

(以下この全集からの引用はSWとし、巻数と頁数を示す)

* リルケの手紙は主に次の資料に拠っている。

Rainer Maria Rilke: *Briefe*, Hg. vom Rilke-Archiv in Weimar, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Insel Verlag, Wiesbaden 1950.

(以下この資料からの引用はBriefeとし、頁数を示す)

Rainer Maria Rilke: *Briefe Bd.1, Briefe in zwei Bänden*, Hg. von Horst Nalewski, Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1991.

(以下この資料からの引用はBriefe Bd.1とし、頁数を示す)

- 1) 「リルケとロダン」の主要な研究著書には以下のものがある。

Ursula Emde: *Rilke und Rodin*, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg/Lahn 1949, Martina Kriebach: *Rilke und Rodin*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1984, Gottfried Boehm: *Zur Einführung*, in: *Rilke und die bildende Kunst*, Insel-Almanach auf das Jahr 1986, Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1985, Michaela Kopp: *Rilke und Rodin*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1999.

- 2) 主な先行研究: 稲田伊久穂「R.M.Rilkeの物象詩」, 島根大学論集(人文科学)第16号, 1966, Wolfgang Schadewaldt: *Winckelmann und Rilke, zwei Beschreibungen des Apollon*, Stuttgart 1968, 金子瑞穂「リルケとロダン」, 神戸大学ドイツ文学会, 1991, 岸本明子「リルケとアポロンの彫像」, 関西学院大学文学部ドイツ文学科研究室年報4, 1999, Jeremy Adler: „Vom Raum zum Weltinnenraum: Rilkes

- Deutungsgedichte“, in: *Rilke und die Moderne*, Londoner Symposium, Hg. von Adrian Stevens, Fred Wagner, Indicum Verlag, München 2000, S. 112f.
- 3) リルケがロダンに心酔していた様子が手紙からうかがえる。Vgl. 1902年8月1日付, オーギュスト・ロダン宛ての手紙 (Rilke: *Lettres a Rodin*, La Bartavelle éditeur, Durand 1998, P. 10.)。
 - 4) Rilke: SW 5, S. 145.
 - 5) Ebd., S. 201.
 - 6) 1904年5月12日付, ルー・アンドレアス＝ザロメ宛ての手紙 (Rilke: *Briefe Bd.1*, S. 181.)。
 - 7) 「事物詩」(Dinggedicht) の名称はリルケが書簡等において“Ding”の語を頻繁に使用しているのを受けて, K. オッペルトが論文 (Kurt Oppert: *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, V Bd. Max Niemeyer Verlag, Halle 1926, S.747–783.) のなかで発案し, 表記したのが始まりとされている。
 - 8) 1903年8月8日付, ルー・アンドレアス＝ザロメ宛ての手紙 (Rilke: *Briefe*, S. 58.)。
 - 9) Rilke: SW 5, S. 148.
 - 10) 1902年9月5日付, クララ・リルケ宛ての手紙 (Rilke: *Briefe Bd.1*, S. 137.)。
 - 11) リルケの深く「見ること」に関する考察は以下に詳しい。稲田伊久穂『『C.W 伯爵の遺稿より』とその周辺をめぐってーリルケの中期から晩年への詩境の展開 (その二)』, 女子大文学 (大阪女子大学英米文学科) (外国文学篇) 第27号, 1975。
 - 12) 1902年9月5日付, クララ・リルケ宛ての手紙 (Rilke: *Briefe Bd.1*, S. 134.)。
 - 13) Rilke: SW 5, S. 149f.
 - 14) Ebd., S. 212.
 - 15) Ebd., S. 157.
 - 16) Ruth Butler: *Rodin, the shape of genius*, Yale University Press, New Haven 1993, P. 123.
 - 17) Dujardin-Beaumetz, Henri-Charles-Etienne: *Entretiens avec Rodin*, Édition imprimée pour les amis de Dujardin-Beaumetz et Rodin, Éd. (2ème) musée Rodin, Paris 1992, P. 63.
 - 18) Rilke: SW 5, S. 160.
 - 19) Ebd., S. 166.
 - 20) Ebd.
 - 21) リルケはパリ滞在中にルーブル美術館でこの像を觀て感銘を受けている。Vgl. 1902年9月26日付, クララ・リルケ宛ての手紙 (Rilke: *Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904*, Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Rinsen Book Kyoto 1977, S. 271.)
 - 22) Rilke: SW 5, S. 158.
 - 23) Ebd., S. 159.
 - 24) 1907年6月13日付, クララ・リルケ宛ての手紙 (Rilke: *Briefe*, S. 161.)。
 - 25) 竹内敏雄編『美学事典』弘文堂, 1974, 292頁。
 - 26) Rilke: SW 5, S. 218.
 - 27) Ebd., S. 219.
 - 28) Ebd., S. 219f.
 - 29) Vgl. Jean-Dominique Siégl: *Musée Rodin. Beaux Arts Magazine*, Paris 1996, 今道友信『講座・美学2』東京大学出版会, 1984, 133–137頁。
 - 30) J. A. Schmoll-Eisenwerth: *Rodin-Studien, Persönlichkeit-Werk-Wirkung-Bibliographie*, Prestel Verlag, München 1983, S. 124.
 - 31) Rilke: SW 5, S. 175f.
 - 32) Herbert von Einem: *Der Torso als Thema der bildenden Kunst*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXIX Bd. Hg. von Max Dessoir, Ferdinand Enke, Stuttgart 1935.
 - 33) H. v. アイネムが初めてロダンのトルソーモチーフを指摘した論文 (注32) でリルケの『ロダン論』からトルソーに関する引用を行った。これがリルケによるロダン芸術史研究の先駆であるとの指摘である。なお, 1921年にK. ブルクハルトは, リルケのロダン芸術におけるトルソー指摘を受けてトルソーを独立した芸術形式と主張している (Karl Burkhardt: *Rodin und das plastische Problem*, Hg. von Baseler

- Kunstverein, Basel 1921.)。
- 34) 鍵岡正謹他編『ロダン展 Auguste Rodin 1998–1999』読売新聞社, 1998, 13 頁。
 - 35) Rilke: SW 5, S. 40.
 - 36) Vgl. Truman H. Bartlett: Auguste Rodin, Sculptor, in: American Architect and Building News. Boston, XXV, 15 June 1889, P. 285.
 - 37) Vgl. J. A. Schmoll-Eisenwerth: a.a.O., S. 124.
 - 38) Rilke: SW 5, S. 162.
 - 39) Ebd.
 - 40) 「トルソー」の Rilke の洞察に対する見解は以下の研究で見受けられる (注 1 も参照)。Ursula Emde: a.a.O., S. 98, Krießbach: a.a.O., S. 63–68, 金子瑞穂: a.a.O., S. 79–82, Kopp: a.a.O., S. 209.
 - 41) Vgl. 1905 年 9 月 20 日付, クララ・リルケ宛ての手紙 (Rilke: Briefe aus den Jahren 1904 bis 1907, Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Rinsen Book Kyoto 1977, S. 95), 1905 年 12 月 2 日付, クララ・リルケ宛ての手紙 (Rilke: ebd., S. 106.)
 - 42) Rilke: SW 1, S. 527.
 - 43) Ebd., S. 557.
 - 44) Wolfgang Schadewaldt: a.a.O., S. 22.
 - 45) Ulrich Hausmann: Die Apollosnette Rilkes und ihre plastischen Urbilder, Berlin 1947, S. 13.
 - 46) ヤンブスが基調になっているが, 第 3 節第 2 行と第 4 節第 2 行ではヤンブスが崩されて揚格から始まっている。
 - 47) Rilke: SW 5, S. 219f.
 - 48) Brigitte L. Bradley: Rainer Maria Rilkes Der neuen Gedichte anderer Teil, Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik, Francke Verlag, Bern und München 1976, S. 25.

The Influence of Rodin's Art as Seen in Rilke's Thing-Poems

Keiko FUNATSU

Abstract

The aim of this paper is to elucidate the influence of Rodin's art as found in Rilke's thing-poems. To do so, I will examine the view of art that Rilke adopted from Rodin, using Rilke's letters and the critical biography *Auguste Rodin*. Thereafter, I will analyze how this view is reflected in Rilke's poetry, focusing on "Die Treppe der Orangerie" and "Archaischer Torso Apollos." At the time, Rilke's life in Paris was uneasy and solitary, but then met Rodin and came to deeply admire his creative approach and works. By closely examining Rodin's sculptures without letting his subjectivity get in the way, Rilke observed that on the surface of Rodin's sculptures is condensed the entirety of each work's spirit. Furthermore, he held that on their surface is movement and light, and that via the functioning of these, "things" like sculptures exist with more solid permanence. Rilke also thought highly of the torso fragment that Rodin had adopted as a new art form. Rilke called the "things" depicted in artworks with such characteristics "art-things," and wrote "thing-poems" (or Dinggedichte) about them. In *Neue Gedichte*'s "Die Treppe der Orangerie," he uses personification to compare a stairway to royalty, and depict its lonely interior and grand, stately exterior. In *Der neuen Gedichte anderer Teil*'s "Archaischer Torso Apollos," Rilke suffuses Apollo with such light and movement that he creates a nonfragmentary, complete, and living torso. These poems reflect the "art-thing" characteristics that he had adopted from Rodin's art, and can be described as "thing-poems" that exist with solidity, like a sculpture.

Keywords: Rilke, "Auguste Rodin", thing-poems, "Die Treppe der Orangerie" ("The Stairs of the Orangerie"), "Archaischer Torso Apollos" ("Archaic Torso of Apollo")