



眠れる歌：アイヒェンドルフの詩学

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-07-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 岩本, 修 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00010014

眠れる歌

アイヒェンドルフの詩学

岩 元 修

I

ああ素朴さよ、敬虔なる心の中の善にして、
おまえは慎しく美しい神の花嫁。
おまえを人々は無恥の戯れで打った、
おまえが彼らの小賢しさを怖れるから。

おまえは追いたてられ、いまや何処に家を見出すのか、
おまえの奇跡は何処に許されるのだ、
誠実な行ないは、美しき愛は、
生の敬虔にして満ち足りた祝祭は。¹⁾

アイヒェンドルフ (Joseph von Eichendorff) は、1788年シュレージエンのラチボア近郊ルボーヴィッツ (Lubowitz) に、数百年も続く貴族の次男として生まれ、美しい自然に囲まれた優美な城で、恵まれた少年時代を送っている。18世紀の末ともなれば、ヨーロッパはフランス革命を経て19世紀の市民社会へと大きく変動してゆき、貴族の特権的な生活は、自ずと変貌を余儀無くされていた。しかし東欧に位置し近代的な政治・経済の周縁にあったルボーヴィッツにおいては、やや時代の流れから外れた依然として18世紀

的な貴族社会、「遅れたロココ」²⁾の文化が根強く生きていた。もちろん社会の大きなうねりはこの地にも徐々に伝播し、ルボーヴィッツもやがてはその波に呑まれてゆくことになるのではあるが、少年期の詩人にとっては、城とそれをめぐるアルカディア的な風景と生活は、凋落を予感させぬ曇りなきものであり続けた。そしてこの城での18世紀貴族の暮らしは、それが消え去ったあともアイヒェンドルフの精神・文学の中に生き続け、いわば彼の文学の原点ともいえるものになったのである。

世紀が変わると、ルボーヴィッツはもはやその時代離れした状態を維持できなくなってゆき、アイヒェンドルフは没落貴族の悲哀を身に沁みて感じざるを得なくなる。ハレ、ハイデルベルク等で学生生活を送っていた詩人も、1808年には城に戻って父の領地経営を懸命に手伝い、何とか一族の没落を阻もうとしている。しかし1818年には父が、1822年には母も他界し、一家はついに城を手放さなければならなくなる。愛してやまなかつた城を明け渡すことは、詩人にとってはまさに故郷の喪失であり、彼は生涯に亘って、この城での生活と美しい少年時代に郷愁を抱き続けることになるのである。

故郷にあって領地を経営し、土地の貴族として古き伝統の中に安住する、という将来をもちや持ち得なくなったアイヒェンドルフは、すでに1812年にウィーンで試補 (Referendar) の試験に合格しており、1816年のプレストラウを出発点として、ダンツィヒ、ケーニヒスベルク、ベルリンで官吏生活を送ることになる。貴族的矜持と騎士道的理想をもって職務を遂行せんとしたアイヒェンドルフではあったが、当然といえるかも知れないが、官界では不遇のようであり、1844年には早くも退職し年金生活に入っている。官吏生活に自らを縛るということだけでも、このロマン的な詩人には苦痛であつたろうが、さらに職業上の挫折に近い経験は、彼の現実世界への失望を一層のものにしたことであろう。彼が五十年早く生まれていれば、その生活は終生ルボーヴィッツでのまぎれもない18世紀の貴族としてのそれであつたろうが、遅れて変動の時代に生を享けた詩人の現実生活は、時代の波に曝された不本意なものであり、故郷喪失と市民社会への幻滅という、まさに詩人の夢

や理想とは相反するものの連続であったのである。

冒頭に掲げた詩句は、小説『期待(予感)と現在』(*Ahnung und Gegenwart*)にも挿入された詩『詩人に寄せて』(*An die Dichter*)の一部であり、若き詩人の紛う方無き現実評価である。素朴と敬虔を失い、俗物的な慣習と活動に引き摺られた、「期待」と「現在」の分裂しきった世界こそ、「我らの時代」だと彼は告発しているのである。

詩人は共に零落することはあり得ない、
彼のまわり全てが崩れ落ちようとも
神の慈悲が彼を鼓舞するならば——
詩人は世界の心だ。

万象の愚かな意志も
地上における神の足跡、
彼は歌の力でそれを解放するのだ、
自然の美しい寵児たる彼は、

それゆえ神は彼に言葉を与え給うた、
もっとも暗きもの、
豊かな生の中の敬虔なる厳粛さ、
誰も知らぬ喜び、を大胆にも名づける言葉を。³⁾

告発のあとに歌われるのは、文芸による世界の解放である。すなわち詩人の使命である。頹廢的な世の中であって、真に目ざめ理想を見失わずにいられるのは唯一詩人であり、神に「鼓舞」された彼は、「世界の心」として真実を歌い出さなければならない。彼には「歌の力」がある。現実にも曇らされた目、かまびすしい欲望に飼い馴らされた耳には、見ることも聞くこともできぬはるかな真実、それを探り当て、神に与えられたる聖なる言葉によって

世界に伝達するのが、詩人の使命である。このようにアイヒェンドルフは自らに崇高な理想を掲げる。

アイヒェンドルフの文学は、『のらくら者の生活から』(*Aus dem Leben eines Taugenichts*)を典型として、悲惨な現実とは縁遠いような、夢多き作品が大勢を占めている。しかし上に述べた経緯からもうかがえるように、それらは現実に向背を向けた逃避文学と見なされるべきではないであろう。むしろ、使命感を持った詩人が、現実の中に見失われてしまったらしい真に価値あるものと呼び出して、世界に提示しようとしていると解されるべきであろう。本稿は、アイヒェンドルフが意識したこの文学的使命について、検証の対象を専ら抒情詩(Lyrik)に限定しながら、その詩人としての使命がいかにように実現されていったかを、考察しようとするものである。

II

すがすがしい旅

そよ風が青く流れてくる、
春だ、春なのだ。
森の方へと角笛が鳴り響く、
勇気あるまなざしの明るいきらめき、
そして色とりどりの人の群が
魔法のように荒々しい一筋の川となる、
かなたの美しい世界へと
この流れは君に挨拶していざなう。

私はじっと身を守っていたくはないのだ。
風があなた達から遠く離れたかなたへと私を駆りたてる、
この流れの上を私は旅しよう、

その輝きの聖なる^{めしい}盲となって。
あまたの鳥のさえずりが私をいぎない、
空高くオーロラが炎のように流れる、
旅立つのだ。私は尋ねはしない、
この旅の終わりが何処になるのかと。⁴⁾

こわばった市民生活からの解放を詩人は夢見ている。青く澄み切ったはずの空、「森」、狩をする人々の「まなざし」と「色とりどりの」群、「一筋の川」、「オーロラ」等、この詩には写実的な視覚効果は十分盛られているように見える。しかし、やはり詩人は夢見ているのである。これらの形象は詩人の連想によって呼び出された、春、青春、旅のシンボルなのである。第1行目にすでに詩人の独断が見られる。青く澄み渡った空を連想するのは読者の意識の自然な働きであろうが、この句はあくまで「そよ風」が青いと言っているのである。これは決して写実的ではない。「勇氣あるまなざし」、「色とりどりの」狩衣や帽子も、「角笛」の響きが呼び出したものである。春の気配をそよ風に感じ取った詩人は、狩の楽しさを連想する。それが角笛となって響き、次には狩をする人々へと繋がっている。出発点は触覚であり、そこから聴覚、やがては視覚へと発展してゆくのである。それゆえこの詩に、叙景の基準点たる視点(Standpunkt)を探る必要はないであろう。⁵⁾ 鳥瞰的視点ならば、第1連の後半に認めることも可能であろうが、それはリアリズム的な意味での視点(今、ここ)ではないから、やはりこの詩は、一つの視点から描かれた視覚的な作品とは見なされ得ず、あくまで詩人の夢(願望)の実現と考えられるべきであろう。それゆえ形象の変化は、空想的なイメージの連なりと理解するのが妥当である。

詩人の思いは春の気配から狩へと向かう。すると詩人には、狩に出かける人々の生き生きしたまなざしと、わくわくした心情が浮かんでくる。その人人の動きがいつしか、そばを流れるらしい一筋の川の運動へと吸収される。狩に出かけるのは、もはや単なるレクリエーションではなくなり、旅への憧

れに従うことになる。川の向かうところは「かなたの美しい世界」である。「風」も旅へと「駆りたてる」。現実の市民的な暮らしは、冬に閉じ込められた閉塞の世界である。その中で身を守り汲々として暮らすよりも、詩人は、春の声、自然のいざない、すなわち自らの心の声に従わざるを得ない。川の流れに導かれ、その導きの「聖なる盲となって」どこまでも旅を続けたい。目的地は知らない。それが死や破滅に終わることになるやも知れぬ。しかしそんなことは問わない。旅の自由は、詩人をこわばった暮らしから解放し、彼に「苦しき狭さを克服」⁶⁾させてくれるのだから。

この詩にむずかしい説明は不要であろう。ドイツロマン派の、旅、無限への憧れをテーマとして読み取れば十分である。しかし連想の妙はアイヒェンドルフの独壇場である。ロマン派で使い古されたような平凡でありきたりの言葉が並んではいても、それらが絶えず鎖の輪のように繋がって無限へと向かっていく様は、少しもわざとらしさがなく、きわめて自然なイメージの連なりを実現している。⁷⁾ ここには、心の動きと自然物のそれとの間の、無理のない融合が読み取れよう。しかし、このように感情の流れを自然(特に川)の運動に託して表現するだけでは、詩人は、「もっとも暗きもの、豊かな生の中の敬虔なる厳肅さ、誰も知らぬ喜び」を言葉に表すという、高邁な理想には到達できそうにもない。こわばった生活からの解放の喜びを歌っただけでは、詩人の使命は果たされたとは言えない。それは使命実現への第一歩にすぎない。解放を知った者のみが見出し得る真実、自由で柔軟な魂だけが歌い得る真理を表現してこそ、詩人の使命は実践されたことになるのである。それゆえ、詩人の(抒情詩における)使命実現をめぐる本稿の考察は、これより、この解放を知りたる魂のみが見出し得る真理を、詩人がいかにして発見し表現しているか、そしてその真理とはいかなるものか、という間に専ら向けられることになるのである。

III

ところでアイヒェンドルフは、抒情詩をどのようなものとして理解してい

るのであろう。彼は文芸学の本格的な論文をいくつか書いているが、その中でも最も大部な『ドイツの詩的文学の歴史』(*Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*)の中に、抒情詩の分析を行なっている箇所がある。「民謡 (Volkslied) はいずれにせよ、あらゆる抒情詩の基本的性格を持っている。それは事実を提示するのではなく、前提とされる事実、又は簡単にしるされた事実が歌い手に与えた印象を、表現するのである。」⁸⁾民謡を含めて、抒情詩は事実ではなく印象を表現するという規定が、この一節には述べられている。抒情詩は、行為や事件の報告に用いられるものではなく、あくまで何らかの外面的現象が詩人の内面に与えた印象を表現するというのである。

しかし「印象」という言葉では、内面的世界がもつ複合的な状態を適切に指示しているとは言いがたい。それゆえアイヒェンドルフは別の箇所では、「印象」ではなく「気分」(Stimmung)という語を用いることにより、抒情詩の本質を表そうとしている。「抒情詩は気分を扱うのであり、この気分の外面的表明と (mit der äußeren Manifestation) 関わるものではない。」⁹⁾抒情詩の対象は「気分」であり、その「気分」は、論理的、因果論的に説明描写すること、すなわち「外面的表明」によって表現することはできない、という主張であろう。逆に言えば、「気分」が概念的表現には従わないがゆえに、それを表現するための特殊な文体が必要となるのであり、その文体こそが抒情詩であると解してもよいであろう。そして、この文体については次のような比喩的な説明が行なわれている。「エーボスが過去 (について) のポエジー、伝説と英雄物語のポエジーであるなら、抒情詩は、個人に向かっているので、本質的に現在 (について) のポエジーである。それゆえ現在 (という時) と同様、不安定であり変化するものである。時間の波に呼び覚まされ運ばれるのであり、いわば変化する風^{かぜ}に奏され、不思議な無限の転調に適した、目に見えぬ神秘のエオリアンハープにたとえられよう。」¹⁰⁾この一節においてエオリアンハープにたとえられているのは、直接的にはもちろん抒情詩でありその文体ではあるが、しかしこの比喩は同時に「気分」その

ものの美しい比喩ともいえよう。すなわち、変化する現在の時（現象）の波に揺さぶられ刺激を与えられ、その波のままに形づくられている魂のあり方こそ「気分」なのであり、その時の詩人により発せられる音（言葉）が抒情詩ということになる。それゆえ、「気分」と抒情の「文体」は別々に進行するものではなく、「気分」の中で「文体」は生まれるのであり、その時の「文体」によってしか「気分」は表現され得ないことになるのである。¹¹⁾ そしてこの「気分」の中にあり、言葉を発している時の詩人の精神のあり方を、抒情的存在（状態）と呼べばよいであろう。抒情的存在にしてはじめて、「気分」の中において「気分」を描くという、この不可能に近い表現行為が可能になるのである。

では、この抒情的状態の達成すなわち「気分」の獲得と表現は、いかようになされ得るのであろうか。この重要な問には、次に掲げる有名な作品が適切な答を与えてくれよう。

ゆ う べ

人々の声高な喜びが黙せば、
大地はざわざわと夢の中のように
奇しくもあらゆる木々もてかきならず、
心に忘れられていたもの、
いにしえの時、やさしき悲哀を、
そしてかすかな戦きが
稲妻のようにひらめいて胸の中を走る。¹²⁾

この詩はアイヒェンドルフの抒情理論を、わずか七行で語っているようなものである。第1行では、人間の昼間の営み、現実生活からの解放、すなわち抒情的存在となるための前提条件が歌われている。「声高な」快楽の世界が終わり夜の静寂が訪れた時、詩人は、森の中あるいは森に面した窓辺で、

自然の「音」に耳傾ける。そしてその単なる「音」が、「夢の中のよう」に自然の魂の発する呼びかけや旋律に聞こえ始めた時、詩人は抒情的存在へと変化してゆく。梢のたてる音は、もはや物理的な摩擦音としてではなく、「大地」が「木々」を用いて「かきならす」音楽として詩人には伝わるのである。それは「いにしえの時」のメルヒェンであり「やさしき悲哀」である。このメルヒェンと悲哀は、詩人の「心に忘れられていたもの」と言われてはいても、やはりそれは、記憶から欠落していた過去の思い出という個人的な意味を持たず、人間が誕生する前から存在した思い出、万象の真理、いわば神話のことをいっているのであろう。自然は神話を奏で、詩人の魂もそれに合あわあさあって鳴り響き、詩人の個体的な思念は消え去る。この時、外面的現象と内面的現象は一致呼応している (korrespondieren) ことになる。これがまさに抒情的存在の成就である。個体としての人間はもはや詩人の魂には存在せず、自然の魂と人間の魂が分化していないハルモニーの状態が生まれ、詩人の魂の弦と自然のオーケストラが協奏曲を奏でているようである。多分遠方で光ったであろう「稲妻」も、この状態にあっては、詩人の「胸」=魂の中を走っていることになるのである。

こうして、外界（夜の自然）と向き合っていた詩人の魂が、主客の壁を乗り越えて、外界と一体化したと思われる時、抒情的状態は達成される。すなわち「気分」の獲得と表現が行なわれるのである。抒情詩の本質を「エオリアンハーブ」にたとえるアイヒェンドルフは、抒情的存在の成立と表現については、以上のように理解しているのである。

IV

さてアイヒェンドルフの抒情詩観についての考察は、同時に、解放を知りたる魂のみが見出し得る真理を詩人がいかに発見し表現しているか、という間に答えることにもなったのではあるが、それでは、その発見し表現されるべき「真理」、 「いにしえの時のメルヒェン」、 「神話」とはいかなるもので

あろうか。この新たな設問に関しては、次の小さな作品から暗示的な解答が読み取れよう。

占 い 棒

ひとつの歌が眠っている、
夢見つつけている万象の中に、
そして世界は歌い始めるのだ、
君が魔法の言葉を探り当てた時に。¹³⁾

「占い棒」(Wünschelrute)とは、水脈や鉱脈を探り当てるための道具で、先端がふたまたに岐れた柳や榛などの枝がそれに用いられたという。この「占い棒」が、詩の精神・言葉、詩人の洞察力や感性の比喩であり、比喩的な「占い棒」をあやつる人こそ詩人であることは明らかであろう。この四行詩をもとに、ここでは、詩人が歌うべき「真理」について、同時に、必然的に伴うテーマである「詩人の使命」についても述べてみよう。

これまで見てきたように、人間世界の騒々しい営みから解放され精神の自由を得た詩人は、外界(自然)と一体化することによって抒情的存在と化す。そして今、この状態を獲得できた者のみに聞こえるのが、万象の中に「眠っている歌」である。それは、人間が万象と肩を並べ、神の御心のままに生きていた時代には、自明の如く流れていた音色であろう。ところが、人間が神から遠ざかるにつれ、この音色も、歴史の中で次第に人の耳から離れてゆき、人間を除いた万象の間でのみ響き合うようになってしまったようだ。この今や人の耳には届かぬ、世界のかつての歌に触れ得るのが抒情的存在であろう。詩人はこの歌を再現し、人々に伝えなければならない。敬虔なるカトリック教徒であるアイヒェンドルフにとって、詩人の使命は宗教的伝導の趣が強い。それゆえ、万象の中に眠るの歌とは「天上のメロディー」の反響とも言い得るものであろう。この神聖な忘れられた歌を再現、伝導するた

めに、詩人は「古い棒」をふるう。「古い棒」、すなわち無限に転調する繊細な「エオリアンハープ」たる詩の言葉が、「眠れる歌」と共鳴すれば、その言葉は「魔法の言葉」となり、神聖な歌は再現されよう。そして人間の理解を拒んでいたはずの万象が、いっせいに歌い始めるであろう。

抒情詩によって表現されるべき「真理」、「メルヒェン」、「神話」とは、このように「万象の中に眠れる歌」、「天上のメロディー」という、やはりきわめて象徴的な表現でしか表し得ないものであったのだ。それは概念化を受けつけず、あくまで抒情詩という文体で歌われた時にのみ、伝達が可能になるのであろう。しかしそのゆえにこそ詩人の使命は崇高であり、まさに詩人は「世界の心」たり得るのだ。

以上アイヒェンドルフの抒情詩をめぐって、彼の意図した「俗界からの解放」、「抒情的存在の獲得と表現」、「歌われるべき真理」について、そしてこれらを統合するイデーとしての「詩人の使命」について、順次考察が行なわれてきたのではあるが、ではアイヒェンドルフはそれを実現し得たのか。このことを具体的に検証することが、本稿に残された結びの仕事となる。それゆえ次の終章では、一個の詩作品に解釈が施され、それにより具体的検証の一例が提示されることになろう。

V

Mondnacht

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt'.

Die Luft ging durch die Felder

Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.¹⁴⁾

月 夜

空が大地に
そっと口づけしたみたいだった、
そして大地は花のきらめきの中で
きっと空のことを夢見ているのだろう。

風は野を歩み
穂はやさしく揺れ、
森がそっとささやいた、
星の明るい夜だった。

そして我が魂は
ひろびろと翼を展ばし
静かな土地を飛んだ、
まるで我が家へ飛び帰るように。

一見素朴で単純に見えるこの詩は、実は直説法と接続法のたくみな組み合わせにより、複雑な抒情的存在のさまざまな相をのぞかせている。まず第

1行は、Es war という直説法過去の叙事的な形式で始められる。抒情詩の冒頭に置かれたこの二語は、これから表現される抒情的世界が、詩人の過去の体験の報告であることを明示する。そしてこのように距離を維持した客観的な文体で語り始めた詩人は、いきなり抒情的体験の核心を再現するという無謀な発話は行わず、als hätt' 以下第1連すべてを接続法Ⅱ式で表現することにより、抒情的状態への唐突な没入を慎重に回避している。すなわち「空」と「大地」の婚姻という形象は、詩人の魂の直接的体験の表現ではなく、あくまで印象の神話的比喩による間接的表現であるということ、彼は接続法Ⅱ式の非現実用法で暗示する。目下の詩人は夜の光景に[・]対面しているのであり、対象と自己とを分離して自己の印象のあり方を観察できる状態にある。それゆえ対象との距離は失われてはおらず、詩人の魂と外界（自然）はまだ一体化していないのである。これは抒情的存在の前状態を示唆しているのであり、抒情的な核心部を形成する第2連のための序奏である。しかしこの序の部分単なる準備段階には停まらない。この連の存在により、第2連に歌われる抒情的体験に、超越的な意味が加わるのである。

ここで第2連を、ひとまず第1連とは切り離して観察してみよう。四行とも過去形の直説法で書かれている。詩全体が過去の体験の報告であるゆえに、この連にも過去形が用いられているのではあるが、第8行を除いては（この点については後で述べる）、すべて現在形に読み換えてもよいであろう。すなわちこの第5、6、7の三行こそ、抒情的体験の核心部として時間を越えて[・]現在化しているのである。しかしそれゆえ法（Modus）については必ずや直説法であらねばならない。接続法をもってして非現実の比喩を行っているのだ、という詩人の冷静な姿勢表明がうかがえてはならないのである。もちろん詩人はそんな誤ちは犯さない。彼は当然のこととして、直説法で描くことがもっとも自然である形象を並べる。すなわち「風」、「穂」、「森」の動き（動詞）は、擬人化の度合いが低い表現の中にとどめられ、第1連の神話的表現とは遠く隔たった描写的文体が与えられている。こうして、比喩的体験ではなく直接的な抒情体験が表現されるための前提たる、直説法

が保証され、詩人は、自らの魂と自然との直接的交感・合一状態の表現に専心している。

野面を渡る風、それによって引き起こされた穂の動きと森の梢の音、第5から第7行で採り上げられている現象は、この三者だけである。それもきわめて平凡な、まさに直説法で述べるにふさわしい出来事であり、表現自体も技巧がさほど施されていないように見える。しかし u, o, a, au という暖い母音が優勢であって、険しい響きの子音が慎重に避けられているところに、柔らかな音響が自然に生じる仕掛がなされている。これは名人技であろう。それにより自然の発する音は、詩人の耳には穏やかで流麗なメロディーとなつて伝わっていることがうかがえる。形象の面でも、第5行の風の運動については、「野を」(über ではなく durch)「歩む」(gehen) というきわめて柔和な表現が与えられている。そして能動的な風によってもたらされた現象である穂の揺れには、「やさしく」(sacht) という副詞がそえられることにより、受動的な女性の身ごなしが歌い込まれる。森の発する摩擦音についても、「低く」(leis)「ざわつく」(rauschen) という原義が「そと」「ささやく」という擬人的な意味のレベルにまで上昇して、何の変哲もないはずの三行が、神秘的なメルヒュンの世界を浮かび上がらせる仕組になっている。流麗なメロディーに乗って、魂を得た自然の形象は、男女の愛のしぐさや語らいを演じているようである。比喩表現を用いずともアイヒェンドルフは、言葉の繊細な選択により、以上の内容を表現している。自然についての一見素朴な表現が、同時に詩人の心的体験の表現をも果たしているのだ。風、野、穂、森そのものを描くことが詩人の魂の表現となり、詩人にとってそれは、「自然」の魂の表現ということになるのである。まさに抒情表現の精華である。外面と内面の隔たりがなくなり両者が一体化した様を描くこの三行は、ゆえに「眠れる歌」の再現であると解してもよいであろう。抒情的存在と化した詩人にのみ感得される、音色と形象の織りなす「歌」を、「魔法の言葉」は奏でているのである。

さてこの三行を、第1連の接続法で表された部分と関連づけて、再吟味し

てみなければならない。第1連の雄大な形象は、詩人の直接的体験の表現ではなく、印象をあくまで比喩的に伝える間接的な表現であった。それゆえ第1連は、第2連の抒情的状態のための序奏であるという規定も許された。しかしそれは単なる準備段階に停まらないということも言及された。この言及を精密にすることが、今必要とされる核心部の再吟味と重なることになる。

第1連の神話的表現は、第2連のメルヒェンに超越的な意味を付与するという、重要な機能を有している。すなわち前者が存在することにより、一つの重層的な構図が生まれる。その構図とは、「風」、「穂」、「森」を使って演奏されたエロスのな「眠れる歌」は、大世界たる「空」と「大地」のエロスの結合という原初的な宇宙原理（神の原理）の凝縮されたもの、詩人が直接的に体験し得るスケールに濃縮されたものだ、という相互関係である。この関係の中で歌われることにより、メルヒェン＝「眠れる歌」は、神話＝「天上のメロディー」をも響かせていることになる。「眠れる歌」を探り当てた詩人の「占い棒」は、宇宙的な「天上のメロディー」にも触れたことになるのである。こうして第2連の中に、その三行だけでは現出し得ない超越性が、第1連との関係を得て生じてくるのである。

この相関性を指摘することにより、二つの連の解釈はほぼ終了したように見えるのではあるが、しかし第8行についてはまだ一文も費やされてはいない。実はこの一行は、第3連の解釈にはいる前に、十二分に検討されねばならない重要な境界線である。第8行はその前の三行と同様、直説法の過去形で書かれてはいる。しかしこの過去形は、直前の過去形のように、決して現在形に読み換えられるものではない。この行は、抒情的核心部の事件と同時に生起している現象を扱ってはいても、語っている詩人は、この行の中には存在しない。前の三行の中では、詩人は、語彙的には存在しておらずとも、対象との一体化の表現の中に現存していた。しかし第8行は、詩人が、対象から離れて状況を客観的に描写できるようになった時に得られた印象を、彫塑的な過去形の文として定着させたものである。それゆえ So stern-

klar war die Nacht という文は、冒頭の Es war に対応して、報告者の姿勢を回復するという役割を果たす。これにより、抒情的体験の確実性、しかしかの体験が確かに存在したのだという伝達の信憑性が、第1行と第8行の枠組の中で保証されるのである。

こうして第1、2連の解釈が終わった今、ようやく最終連について考察することができよう。第9行から第11行に描かれた「魂の飛翔」という超現実的な形象は、第2連におけるような自然と魂の一体化を描いたものではないゆえに、本来ならば第1連同様、接続法Ⅱ式で書かれるべきであろう。しかし詩人は直説法で語る。直説法過去形のこの文は、第5、6、7行の抒情的状態を描く文とはもちろん異なる。それは第8行から続いて (Und...), 報告者の姿勢を維持した直説法過去の文である。詩人は「魂の飛翔」を、抒情的な無時間的状况の中ではなく、現在とは切り離された過去の事実の報告体という形式の中で、伝達しているのである。すなわち「星月夜、私の魂は飛んだ」という報告を行なっているのだ。しかし、このような逸脱した報告体は、それ自体では許されない。聴き手を納得させるには、超現実の体験を現実の体験として定着させるべき、高度なレトリックが必要である。この難題を、しかしアイヒェンドルフはすでに解決してしまっている。すなわち第1、2連において、抒情的状態の中で聞かれる「眠れる歌」、「天上のメロディー」を再現したあとでは、「魂の飛翔」は現実が起こっても不思議はないのだ。超現実を現実として報告するための前提は、夙に築かれていたのである。

さて『月夜』の解釈も、いよいよ最終行を検討するところまで到達した。この行は再び接続法Ⅱ式で書かれている。この一行がもはや確実な体験についての報告でないことは明らかである。しかし Es war で始め、「魂の飛翔」さえも直説法で表現した詩人が、最終行になって、なぜ接続法Ⅱ式の使用という、不鮮明な態度を取らなければならないのか。何ゆえ、「我が家へ飛び帰った」と明言せず、「まるで我が家へ飛び帰るように」という予感で報告を総括して、開かれたままに終わろうとするのか。しかしこの問い方は

誤っている。正しくは、この開かれた終止形は、どのような効果をもたらすのか、という間に改められなければならない。仮に直説法で書けば、「我が家」はルボーヴィッツの故郷に落ち着く。しかし接続法が用いられることにより、この「我が家」は、「魂の飛翔」よりもさらに超現実的な世界に属する要素、「日常の言語でいわれるふるさととは別のふるさと」¹⁵⁾を指示することになる。カイザーの言葉を借りれば、「天なるふるさと」¹⁶⁾というレベルにまで、意味は上昇するのである。最終の接続法の一行によって、作品は宗教的な予言にまで高まっているのである。

『月夜』の作品解釈は、これで終わってよいであろう。要約すれば、Es war という事実報告体で始めた詩人は、やがて自然と一体化した抒情的状態を獲得して、「眠れる歌」、「天上のメロディー」を響かせ、最終的には、そのメロディーの発振地たる「天上」への回帰をも予感させることに、成功しているということになる。これこそ、アイヒェンドルフが自らに課した、「詩人の使命」の実現といえるものであろう。

注

- 1) Eichendorff, Joseph von: *Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden*, Stuttgart 1957-58. Bd. 1, S. 110.
- 2) Koopmann, Helmut: *Joseph von Eichendorff*. In: *Deutsche Dichter der Romantik*, Hrsg. von Benno von Wiese, Berlin 1971. S. 423.
- 3) Eichendorff: a. a. O. S. 111.
- 4) Eichendorff: a. a. O. S. 9.
- 5) ロマン主義の抒情詩においては、当然のことながら、リアリズム的な視点 (Standpunkt 厳密には Standortgebundene Perspektive) はまだ存在しない。しかし、後期ロマン派と呼ばれるアイヒェンドルフには、その発生が認められる。それゆえ、視点についての考察は重要な課題ではあるが、本稿では、この問題は深入りできない。
Vgl. Heydebrand, Renate von: *Eduard Mörikes Gedichtwerk*, Stuttgart 1972. S. 23.
Schlaffer, Heinz: *Lyrik im Realismus*, 3. Aufl., Bonn 1984. S. 12ff.
Alewyn, Richard: *Eine Landschaft Eichendorffs*. In: *Probleme und*

Gestalten, Frankfurt a. M. 1974. S.203-231.

- 6) Ruf, Gaudenz: *Wege der Spätromantik*, Bonn 1969. S.11.
- 7) 視点を確保できる詩人であるからこそ、イメージにも、一定の連続性をもたらして得ているといえよう。
- 8) Eichendorff: a. a. O. Bd.4, S.133.
- 9) Eichendorff: a. a. O. S.63.
- 10) Eichendorff: a. a. O. S.63.
- 11) もちろん、詩人の手になる抒情詩は、民謡とは異なり芸術であるゆえに、「気分」のままに創作されているとは解されるべきではない。外界の印象に襲われるままに詩が書かれれば、統一ある文体は生まれず、支離滅裂なものになるかも知れない。詩人は、一定の「気分」を維持しようと努めもすれば、また追体験の形でその「気分」を再生しようともするであろう。そして「文体」についても、「気分」の再現のためには精確さを期して、知的な取捨選択と彫琢が行なわれることは言うまでもない。
- 12) Eichendorff: a. a. O. Bd.1, S.37.
- 13) Eichendorff: a. a. O. S.112.
- 14) Eichendorff: a. a. O. S.306.
- 15) Krabiel, Klaus-Dieter: *Tradition und Bewegung*, Stuttgart 1973. S.56.
- 16) Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*, 16. Aufl., Bern und München 1973. S.69.