

# ;Buch; und ;Leser; in Eichendorffs Dichtung (III)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2297/993">http://hdl.handle.net/2297/993</a>

## アイヒェンドルフ文学における

### 「書物」と「読者」—— [III] \*

久保田 功

#### V アイヒェンドルフ文学における「書物」と「読者」

アイヒェンドルフの文学においては、小説や短篇、さらには抒情詩といった文学作品は言うに及ばず、文学評論や文学史関係の著作の中にも、「書物」や「読者」に言及している箇所は驚くほど多い。既に予め概略したように、こうした彼の文学に描きだされたり、言及されたりしている「書物」や「読者」は、必ずしも常にその実在が歴史的に確認できる「書物」や「読者」であるわけではない。同時代のものを含め、「実際の書物」を読む「実際の読者」の反映であるケースから、「暗喩や象徴としての書物」と向きあう「理想の読者」像の提示に至るまで、実に様々であることは言うまでもない。

##### V-1 アイヒェンドルフ文学における「書物」

彼の文学作品の中で、「実際の書物」がどのような形で作品中の「虚構の読者」に読まれているか、それをまず例示することによって確かめてみたい。言うまでもないが、作品中の「虚構の読者」が、ただちにアイヒェンドルフ自身という「実際の読者」を反映しているとは言いがたいし、またそれらが、詩人とは無関係な不特定の読者一般であるとも断定しにくい面があることは、予め断っておく必要があるだろう。この詩人は、いわゆる自己告白的な体験素材偏重の文学をよしとする文学者ではないが、かといって、しばしば言われる程、没个性的な詩人でもない。少なくとも「読者」というテーマに関する限り、彼の体験的要素が完全に拭いとられているようには見えない。むしろ「読者」を描きだすにあたっては、アイヒェンドルフ自身の「読者」評価—— 賛美にしろ批判にしろ —— が自ずと表れていると言ってよいであろう。

長編小説『予感と現在』は、既に述べたように、アイヒェンドルフがそれ

まで使っていたフローレンスというペンネームを使用しないことによって、詩人作家としての独自の歩みを始めようと、相当の意気込みで公刊した作品である。従って、そこには無論まだ熟成してはいないものの、その後の詩人としての成長の過程で展開していくことになる、文学に関する諸々のイデーや見解、さらには自分を取り巻く社会状況や政治的時代動向に対して、同時代人のひとりとしてとるべき姿勢などが、若々しく多弁に吐露されている。「書物」や「読者」に対する彼の生涯にわたる関心も、既にこの作品に顕著な萌芽として認めることが出来る。第5章で、主人公フリードリヒがひとりの魅惑的な女性にせがまれて語る自分の幼年時代の思い出の中に、「読書」に関係した興味深い一節がある。そこで語られているのは、「読書」の原始的形態とも言うべき素朴な経験のエピソードと、それに関連しての主人公の無邪気で特異な読書体験である。ところで、この幼少期の追憶の物語に登場する読者を、「実際の読者」アイヒェンドルフと重ねて解釈し、この詩人の伝記上の空白部分を、いわば虚構で補完しようとする向きもないわけではない。つまりこの一節は、アイヒェンドルフ自身の自伝的要素の反映した箇所であるとみるわけである。しかしながら、記録文書の形で確認できる限りで言えば、少年時代の「実際の読者」アイヒェンドルフについては、先に指摘したように、12才になった彼が、ラティボールの「貸本屋」から借り出した事実にも認めることが出来るのみである。父親の蔵書やその他家庭内で手に取って読むことが出来た書物については、事実として確認できるものを挙げることは出来ない。それ故に小説中のこの思い出話は、伝記上の空白を補い、かつこの詩人の根源的文学体験を語るものとしてしばしば利用されてきたのである。

フリードリヒの思い出は、「読書」をその糸口として、次のように語られている。幼年時代、山の中で道に迷った彼が、幸運にも辿り着いた灯の揺らめく一軒のささやかな家、その中を覗くと、灯の中に、小さな書物を持って読んで聞かせている(vorlesen)父親を中心に、子供たちがぐるりと囲んだ幸福そうな一家の様子が窺われる。この団欒に誘われるように、彼もまた迎えられてこの男の朗読に聞き入ってしまい、自分が道に迷ったことさえも忘れるばかりであった。この時、その善良な父親が子供達に読んで聞かせていたのは、民衆本(Volksbuch)の『不死身のジークフリート(Der gehörnte Siegfried)』である。この書物の物語に魅了された彼は、その後連日のようにこの男のもとにやって来ては「書物」を借り出し、ひとり(einsam)庭園(im Garten)か、或いは庭園の斜面にある眺望の利いた「高い梨の木の天辺に(in

dem Wipfel eines hohen Birnbaumes)」座って、春の日々を飽くことも知らず読み耽ったと語られている。しかも借りだしたそれらの書物も、『マゲローネ (Magelone)』であり、或いは『ゲノヴェーヴァ (Genoveva)』であり、さらには『ハイモンの子供たち (Die Haimonskinder)』であるといったように、ことごとくいわゆる民衆本の類であった。戸外でこれらの本に読み耽る少年フリードリヒには、それらの「書物」の世界と自分を包み込んでいる自然とが、しばしば判然としがたく混じりあってしまう。すると少年の活発な「想像力 (Phantasie)」は、それら「書物」こそ、実は「自然の隠された壮麗さや不思議な宝に至る黄金の鍵 (die goldnen Schlüssel zu den Wunderschätzen und der verborgenen Pracht der Natur)」(HKA.Bd.3-S.54) を自分に授けてくれるものと思われ、とりわけそうした物語について木版画 (Holzstich) の挿し絵の線の不鮮明さが、子供の想像力を掻き立てるものであったと語られている。これが主人公フリードリヒの最初の「書物」との感激的な出会いであり、牧歌的とも楽園的とも言えそうな、最初の素朴な自発的「読書」体験である。この思い出話の清らかさは、さらにその時期に続く別種の「読書」強制によって曇らされてしまうことになるが、少なくとも、この「読書」に限ってみても、アイヒェンドルフの読書論にとって極めて重要な意味を持つ二つの事柄に、この段階で既に触れていると思われる。そのひとつは「書物」の種類やその有り様に関係し、もうひとつは読書の形式にかかわる事柄である。いずれにしろ、ここで描きだされているのは、書物が商品として大量に生産されるに至る以前の、あるいはそうした文学作品の生産・消費社会から隔絶され取り残された地域での、素朴な読書形態であり書物の有り様であって、それらが極めて好意的かつ肯定的な視線で語られていることは確かである。その限りにおいて、アイヒェンドルフの視線は語り手のそれと重なるといってよいであろう。アイヒェンドルフが小説中にエピソードとして挿入したこの思い出話は、紛れもなく物語の形式をとった彼自身の読書論の主張であるとみてよい。それはまず、「民衆本」に対する愛着の表明に現われている。ここで語られている「民衆本」は、19世紀初頭の激動する社会状況の中で、自分自身の歩むべき方向性の獲得やアイデンティティの確保のため収集する情報源としての書物ではなく、また階層や制度といった社会組織の束縛の中で、いわば閉塞状態から一時的に逃避したり、実現不可能な願望を補償するための書物でもない。また決して押しつけがましい教訓を振り撒き道徳を説く書物でもない。ひたすら読む者の想像力を刺激し、書物の世界のむこうに森羅万象の奥底を予感させる書物、それがどうや

らアイヒェンドルフにとっての好ましい「書物」の種類であり有り様のようである。少なくとも、素朴な挿し絵のついた「民衆本」に、彼がそうした特性を認めて評価していることは間違いない。

しかしながら、ここで描きだされている読書の仕方そのものは、明らかに違った二つの形式を示している。一方は、一冊の書物を「室内で」、「集団で」かつ「朗読」という形態で読んでおり、あるいは耳を澄まして聞いており、この場合、読むことと聞くことはきわめて密着した形で実現している。旧来の読書形式であるが、分別臭い啓蒙的読書法の汚濁がない。他方、「戸外で」、「ひとりで」、しかも「見晴らしのよい木の天辺で」読む風変わりな読書形態は、「黙読」する孤立した読書のあり方を示し、それ自体確かに近代的な読書形式を匂わせるにしても、その読書の位置や場所はいかにも突飛である。しかしその突飛な読書形態に対してもアイヒェンドルフの描き方はきわめて肯定的である。いやむしろそうした読書のあり方を賛美し推奨しているとも見てさしつかえがない描き方である。なぜこの詩人が、「戸外の庭園」や「森の中」、あるいはとりわけ「眺望の聞く場所」を読書に好ましい空間として描くのか。それはそうした戸外での読書が時代の流行であって、ここはそうした社会的流行を揶揄しつつ反映させているのだとか、この風変わりな読書空間は、この詩人の個人的奇癖を示すものだとかといった説明では片付けられないように思われる。そこにこの詩人の「読書」の在り方に対する信念に近いものが表明されていると見るべきであろう。従って、むしろそこにはこの詩人の考える「文学 (Poesie)」についての基本的な理解の仕方が関わっており、文学の表現体としての「書物」と、それを読み取る「読者」との本来あるべき相互関係が、そうした場所でこそ理想的な形で実現し得るのだ、いや実現しなければならないとする詩人の信念が反映していると思われる。従って、この風変わりな読書形態については、アイヒェンドルフの独特な意味合いを持つ「読書」の在り方を考える際に改めて触れなければならない。

さて、こうした読書体験によって、激しくかつ豊かに想像力を刺激された幼い主人公が、次の読書段階では早くも幻滅を味わわれることになる。フリードリヒの話は、啓蒙主義を奉ずる人間である家庭教師によって、少年の想像力を豊かに掻きたてた民衆本の類はすべて奪い取られ、代わって強制的に押しつけられた読書体験に言い及んでいる。その際押しつけられた書物とは、J. H.カンペ (Joachim Heinrich Campe) が編集した『子供文庫 (Kampes Kinderbibliothek)』であった。すなわち、カンペが1779年から1784年にかけて、12巻本で刊行した子供向けの本であり、まさに少年の啓蒙のための書物、

すなわち「Kleine Kinderbibliothek」である。アイヒェンドルフがこの種の書物に対して批判的であることは、作中人物にそれらを「教育工場 (pädagogische Fabrik)」(HKA.Bd.3-S.54) と呼ばせていることから明らかである。自由な想像力を規範によって抑制させ、感動の代わりに無味乾燥な人生知や分別を無理矢理に養うために使われる書物や読書の在り方、要するに別の目的のために有効に機能する、手段化された書物の有り様や位置付けに対するこの詩人の批判は常に手厳しい。このような啓蒙的読書の強制に対する批判は、既に指摘したように「工場制度 (Fabrikwesen)」(HKA.Bd.9-S.97) の経済的原理に従って大量に生産・販売される同時代の「書物」の現状に対する批判と軌を一にしていることは言うまでもない。「工場制度」とは、アイヒェンドルフ流の辛辣な皮肉の混じったメタファーであるが、このような比喩をあえて作品に取り入れるのは、これまたこの詩人らしからぬ表現をあえて使用した、作者＝「生産者」及び読者＝「消費者」という言い方同様、そのメタファーがもはや単なるメタファーでなくなり、むしろ時代の現実実態となりつつあるという事情にこそ、この詩人の最大の憂慮が向けられていることを如実に示すものである。ただ、このような憂慮すべき事態に対する唯一の救済が読者の「想像力 (Phantasie)」にあることを、フリードリヒの口をして既に予告していることは注目してよいだろう。少年の想像力は一旦刺激された以上、たとえその後幻滅があったとしても、もはや決して「無味乾燥な世界 (nüchterne Welt)」に降伏することはない。「想像力なしに人はだれしも書物を読むべきではない」(HKA.Bd.3-S.54) とは、他ならぬアイヒェンドルフ自身の主張であり、同時代の「実際の読者」の実態に対する警告でもあり、強い要請でもある。この想像力を持ち合わせたフリードリヒ少年には、現実の処世術を獲得させる目的のために書かれた実用的・啓蒙的書物の類も本質的には何の影響も与えることはない。一時的な沈鬱な気分の中で、少年の心を慰めてくれたのが、M. クラウディウス (Matthias Claudius) の小さな歌謡であった。具体的なタイトルは挙げられていないが、少年にとって、この詩人にいつか出会いたいということが最大の夢であるとして語られている。この幼年期の話の中で、その後の主人公の人生を決定付けた読書体験として語られているのが、『イエス受難史 (Leidensgeschichte Jesu)』との出会いである。これも最初は家庭教師による日曜日ごとの朗読によるものであったが、間のあいた細切れの朗読に飽き飽きした彼は、その書物を手にとるや自分自身で夢中になって読み通してしまふ。この読書は言葉に尽くしがたい感動をもって少年の心を揺さ振ることになる。「まさに私という存在がす

べてそのことによって充たされ貫かれたのでした」(HKA.Bd.3-S.55)という少年にとって、同じ書物の内容を承知しながら、さもこともなげに無感動に生活している家庭教師や彼の周囲の人々の姿勢こそ理解しがたいものであった。ここでもアイヒェンドルフに共通して認められる、「書物」というものとそれを「読む」ことの、人間にとっての本来的な意義が見事なエピソードとして物語化されていると言えるだろう。従って、フリードリヒは自分の幼年時代の、とりわけ貴重な読書体験にまつわる思い出話の最中に眠り込んでしまった女性ローザに対する失望は、もはや癒しがたいものとなる。かくして小説の筋の展開は、ここではもっぱら「書物」と「読書」を軸としてなされ、人物の性格描写は、いわば「書物」を鏡として映しだされているのである。そのように見る限り、ここでは思い出として語られる読書体験は、物語に彩りを添える副次的なエピソードにとどまらず、この小説の物語り構成上の機能も担っていると見てよいであろう。

さてこうした読書体験によって決定的な影響を受け、自分と周辺世界との精神的・心情的距離を痛感せざるをえないフリードリヒは孤独感に苛まれるが、友人レオンティンと連れ立っての旅の途上で、またしても「書物」や「読書」に関わる不愉快な場面に出くわすことになる。とある村で開かれていた舞踏会の奇妙な光景を、またしても木の上から目のあたりにすることになった。舞踏の華やかな音楽も止んで、ひっそりとした窓辺に現われた若い男女二人のかわす言葉は、世間に流行し、若い人々の心情をとろけさせる通俗的な感傷文学の浸透ぶりを語って余りある。

「ラフォンテーヌの最新作を読まれましたか。」と若い男が尋ねる。「ええ、読みましたわ。」と娘はかなり田舎ふうの口調で答えた。「あの本は本当に涙を誘いました。感じる心のある方なら誰しも流してしまう涙を私も流してしまいましたのよ。」(HKA.Bd.3-S.66)

この二人の感傷的人間 (die Sentimentalen) の会話には具体的な書物の名前は挙げられていない。しかし、驚異的な量産を誇るラフォンテーヌ (A.H. Lafontaine) という流行作家の名が、当時の感傷文学のすべてを言い尽しており、登場した二人の甘味な感傷的場面は、アイヒェンドルフによって、そうした感傷的通俗文学を揶揄する形で描きだされていることは今更言うまでもない。既に述べたように、アイヒェンドルフ自身その若き日にあって、こうした感傷文学に囚われなかったわけではなかったけれど、その後この作家

に対するアイヒェンドルフの批判的言辞は、実に枚挙するにいとまがない程彼の様々な著作中に頻出する。例えば文学作品の中で、この場面に類似した箇所との関連で引き合いに出すならば、際立っているのが、小説『詩人達とその仲間達 (Dichter und ihre Gesellen)』(1834) 第6章に描きだされている次のような箇所である。この小説の主人公フォルトゥナートは、旅の途上、とある旅館の庭先で旅の芸人達のひとりの女性と出会う。彼女は雨上りの庭の菩提樹の下で、まるで絵画にでも描かれていそうなメランコリックな悩ましげなポーズをとり、雲のきれた夜空に懸かる月の美しい高処に目をやりながら、物思いに耽るかのような表情で「ティートゲ」と言って彼の手をかすかに握る。既にこの場の雰囲気興奮気味になっていた彼は、これに対して次のような珍妙な返答をする。

「本当にその通りですね。あの辺りにティートゲが董の香りのように漂っていますし、星の光があの人を透かして輝いて見えます。あなたの耳には何も聞こえませんか。それ、どなたかと囁かれておりますぞ。まるで静かな天空の音楽のような声。彼がいちゃついている相手は、あれはラフォンティーヌですよ。あの男は真珠を織り込んだ寝巻を着込んでいますよ。でもあの真珠はみんな涙の粒です。あの二人、仲良く銀河を一緒に散策といったところだね。おや、あれはなんだろう。」—— (略) —— 「ご覧なさい、あそこの髭を生やした雲の固まりを。あの二人に向かってやってきたのは、あれは雄山羊に跨がったコッツェプーじゃないか。山羊がぶつかったんで、ラフォンティーヌさん泣きじゃくっていますぞ。この世にはもう道徳もへったくれもあつたものではないですね。」 (W.u.S.Bd.2-S.543)

感傷的な情感を台無しにしてしまう、泥酔者のような支離滅裂な言葉にびっくりした女性は、固く握られた手をどうにか振り解いてその場を立ち去る。ここでも具体的には作品名は挙げられていないが、当時有名な感傷的教訓詩の作者であったティートゲ (Christoph August Tiedge 1752-1841) を揶揄していることは当時の読者にとって自明のことであつたろうし、さらにアイヒェンドルフがここでパロディーとして使ったのが、ゲーテの作品『若きヴェルテルの悩み』の中の有名な箇所、つまりロッテが「クロップシュトック！」と叫ぶ場面の借用であることは言うまでもない。クロップシュトックに代え



てティートゲと叫ばせることによって、その似て非なる状況を著しく際立たせることに成功している。その上でアイヒェンドルフは、ラフォンテーヌとともに19世紀初頭の大流行の戯曲作家コッツエブーの名前を並べることによって、当時大量に出版され出回った通俗的感傷文学や浅薄な道德教訓文学の作品類を批判の俎上にのせて笑いの種にしている。小説『予感と現在』の中でも暗に批判されているイフランドとともに、ラフォンテーヌ、コッツエブーの3人を、アイヒェンドルフは同時代に瀰漫した通俗文学の病根として極めて厳しく批判をしたのである。感傷と啓蒙は、一方では押さえの効かない主観的な感情への惑溺を唆し、また浅薄な啓蒙は実用や処世の術を教え込み押しつけることによって、ともに人間が人間であるためにはなくてはならぬ本質的な部分、——それをアイヒェンドルフは常々「宗教的感情 (religiöses Gefühl)」とか「志操 (Gesinnung)」といった言葉で言い表わすのであるが、——を見失うことになる考えたのである。

さて、小説『予感と現在』に登場する人物の中で、田園の静かな生活を営む極めて律儀な人物A氏は、しばしばアイヒェンドルフ自身の父親を彷彿させるものがあると言われている。彼の館でフリードリヒの心を引き付けた彼の娘ユーリエの口から、彼女のこうした田舎暮らしの中での読書の様子を知ることができる。ここでも具体的な書名や作品の名前は挙げられていないが、たいてい旅行記 (Reisebeschreibung) であったり、イギリスの古い小説 (alte Romane aus dem Englischen) の類である。こうした書物が実はこの実直なA氏の蔵書の大半を占めているのである。この蔵書からフリードリヒも書物を借りだしているが、それらは大概「平凡極まりない小説 (die gewöhnlichsten Romane)」類である。しかし、そうした書物でさえ、心が澄んで晴れやかな彼には、初めてのロビンソンものや騎士小説を読む時のような気分になることが出来るのである。この時彼が選んだ読書の場所は、やはり庭や森の中である。このことはたとえ書物そのものが、カンペの手になるデフォーの『ロビンソン・クルーソー』の翻案もの (1779年) のようなものであれ、読書環境のとりようによっては新鮮な感動を読者に与えることが出来るものであり、野外での読書は、実にアイヒェンドルフ的典型としての読書の在り方を示すものとして描かれているのである。

『予感と現在』において、この他に同時代の作品名ないし作家名が具体的に触れられているのは、第12章におけるジャン・パウルの小説類、第14章におけるゲーテの『ファウスト (Faust)』、それにA. v. アルニムの小説『ドロレス伯爵夫人 (Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores)』

などである。とりわけ1810年発表のA. v. アルニムの小説は、『予感と現在』の全体構成に影響を与えているといわれるだけでなく、このアルニムの小説という「書物」を作品中に位置付けているその位置付けそのものが、アイヒェンドルフの考える文学というものの本質を説き明かす重要な契機として物語に組み込まれていると見てよいだろう。後年アルニムに対しては、殊の外高い評価の仕方が目立つが、そうした根拠のひとつには、アルニムの詩人としての志操の堅固さや揺るぎなさを、この時点で若いアイヒェンドルフが早くも見抜いていたということもあるのだろう。『予感と現在』第12章における『ドロレス伯爵夫人』をめぐる小説論ないしは文学論は、その意味で興味深いエピソードであり、とりわけ必ずしも文学的とは言えないひとりの人物が明らかにする、この小説に対する注目すべき読書体験のくだりは、同時代の浅薄な実用的・感傷的読書の在り方や、大量生産された商品として書物をむやみやたらに消費していくような、書物に対する同時代人の傾向を痛烈に批判するものであると考えられる。

田舎暮らしの中でもっぱら農業に精を出すだけで、子供時代から「読書」に対する一切の関心もなく、とりわけ一切の「文学」に対しては、それを無益な時間の浪費であるとしか思っていない男、その彼の人生に大異変を齎らした1冊の「書物」がアルニムの作品である上記の小説という設定である。彼の子供達はいずれも彼の意に反して芸術や文学に強い関心を示し、とりわけ長男は父親に反抗して画家となってしまった。この画家となった息子に、彼の人生を激しい憎悪と愛情の渦に巻き込んだひとりの女性が現われる。若い二人の荒んだ生活を見届けるべく都会に旅立ってきた父親が耳にした噂では、この女性が1冊の「書物」に魅せられて、一切の人間関係から遠ざかり、やがて病に陥ったという。その「書物」というのが他ならぬ『ドロレス伯爵夫人』の物語であった。ようやくのことで二人の暮らす家を捜し当てた父親が目あたりにしたのは、散らかし放題の部屋の片隅に、顔色もすぐれぬ様子で横たわるひとりの娘と、机の上に広げられたまま放置されている1冊の「書物」、すなわち小説『ドロレス伯爵夫人』であった。そこには息子の姿は見えない。ベッドの女性に気遣いながら、父親はその机の上の書物を手にとって読み始める。やがて彼はその「書物」の世界に浸るがごとくに読み耽っていく。そして辺りが暗くなってようやく、我に立ち返った彼は、初めて芸術やそれに対する自分の息子の押さえがたい関心や人生の意味を理解できたような気持ちになる。彼は人生において初めて「文学」の不思議な力を痛感し、そういう自分にさえ驚くのであった。しかし、その間も身動きひと

つしない娘を不審に思い、声をかけて揺り動かしてみれば、その若い女性はどうも息絶えていたのである。あとで聞けば、息絶えた娘を残して彼の息子はひとり旅立ってしまったという。それまでまったく「読書」に関心がなかったひとりの男は、かくしてそれ以後熱心な「読者」となったのである。この小説に自分自身深い理解を示すフリードリヒは、文学嫌いから熱心な「読者」に変わったこの素朴な男に、本来あるべき「読者」の在り方を見て感動する。この素朴な「読者」をアイヒェンドルフがさらに肯定的に捉えて描きだしていることは、ただちにこれを文学サロンで文学好きの女性たちに囲まれて、喝采を浴びながら自らの文学的才能と感受性の豊かさを吹聴してはばからない「文学」の作り手達と引き比べ、どちらが真の文学理解者であるかを印象付けていることから明らかである。すなわちアイヒェンドルフが繰り返して批判的に描きだして揶揄する類の詩人達、「感激主義者 (der Schmachtende)」や「陶醉主義者 (der Dithyranbist)」、或いは「バックスの杖振り詩人 (der Thyrsusschwinger)」達、つまり小手先だけの詩の技量に現つを抜かし、仰々しい感情の虚飾に酔い痴れて自己満足する似非詩人達、アイヒェンドルフの皮肉たっぷりな言葉に従えば、いわゆる「詩の製作者達 (die Poesierer)」(HKA.Bd.3-S.146)の浮ついた、実質の伴わない文学論に引き比べて、文学を己れ自身の全体で受けとめた真摯な「読者」を際立たせているのである。主人公フリードリヒの口を使って言わせているのは、まさにアイヒェンドルフ自身の「理想的読者」への要求であり、翻って同時代の読者達の実態、——その一部はサロンの女性読者の姿として描きだされているが——に対する批判を含むものであると考えられる。フリードリヒはサロンの人間達に当て付けるように、この物静かな田舎の男に対して次のように言う。

「どうぞあなたはそうした詩人達の作品を、心煩わされずに楽しめるよう読書を続けていって下さい。飾り気のない素直な心と誠実な意志とを以てすれば、そうした作品の中のすべての事柄が次第次第に明らかになってくるでしょう。今日我々の時代において、詩人達の作品を本当に理解することの最大の妨げとなっていることは、誰しものが、真当にそして自分の人生をかけてそれらの作品に浸りきる代わりに、直ぐ様自分自身も創作してみよう、何かそうした類の作品を自分でも生み出してやろうなどという、覚束ない病的なそそられる気持ちを持つてしまうことです。」(HKA.Bd.3-S.158)

この言葉を、フリードリヒによる『ドロース伯爵夫人』賛を軸とした文学観と重ねるならば、このような「読書」をめぐる議論の中には、アイヒェンドルフの文学に対する基本的な理解の姿勢が、いわば一定の尺度として機能していることを窺い知る事ができる。フリードリヒはこの小説に関連して次のような文学に対する一般論を披瀝している。

「我々の周囲の世界は、今や実に散文的で下品であり、或いは偉大で素晴らしくもありません。人によってこの世界を不愉快にうんざりだと見るか、熱狂的に思うか、それによってそれは異なります。しかし、今日我々の文学の最大の罪過 (die größte Sünde unsrer jetzigen Poesie) は、私が知る限り完全な抽象化 (die gänzliche Abstraktion)、或いは陳腐極まりない生 (das abgestandene Leben)、そして詩の形象への空虚な勝手気儘な自滅的な耽溺 (die leere, willkürliche sich selbst zerstörende Schwelgerei in Bildern) にあります。文学というものは、むしろ持続的に続けられる熱心な、世界や人間に関する諸々の事柄に対する直視 (Anschauung) や観察 (Betrachtung) にあるのです。好ましい才能 (Talenten) というものは、その使い方によって初めて偉大なものにもなるのですが、そうした才能に劣らず文学は精神的な態度 (Gesinnung) にもあるのです。もし感性豊かな実に厳しい男性的心情の中で、そんなふうには文学の心がまさに生き生きとしたものになれば、ありとあらゆる分裂 (Zwiespalt) は解消されるのです。すなわち、道徳 (Moral)、美 (Schönheit)、徳目 (Tugend) それに文学 (Poesie)、そうしたことはすべて高邁な思想や神々しい感覚的な喜びの中で、ひとつに溶け合って、その結果ひとつの詩 (Gedicht) が、ちょうど粗野と繊細が混在する只中であって、大地に十分に根をおろした強靱なすらりとした高い樹木のような姿を見せるのです。その木はざわめきながら身を揺って神を讃えることになるのです。私にはこの書物もいつもそう思われるのです。」 (HKA.Bd.3-S.154)

さてこれまで述べてきたように、小説『予感と現在』には夥しい数にのぼる「書物」と「読者」を巡るエピソードや文学論議が組み込まれている。これと比較すると、1826年発表のアイヒェンドルフの代表作品『のらくら者の

生活より (Aus dem Leben eines Taugenichts)』では、実際の「書物」へ言及した箇所はほとんどない。僅かに父親の元にあった「古い書物」の中から読んだことがある、『美しいマゲローネ』の思い出が語られているばかりである。これは『予感と現在』で描きだされていた、前近代的な素朴な読書実態と同列のものであるとってよいであろう。従って、主人公タウゲニヒツのそれは「読書体験」というよりは、盗賊ものを語って聞かせてくれた母親による「語りの世界」にむしろ近いものである。いわゆる「神の寵児」として自然と世界に繰りだしたタウゲニヒツにとって、人為的に文字化された「書物」に対する関心は極めて希薄である。1815年の小説であれほど関心を見せた「書物」のモチーフへのこだわりは、1826年のこの作品ではほとんど認められない。それは教養人的世界を描いたわけではない作品の性質や、自然児としての主人公タウゲニヒツの性格づけによるだけではなく、むしろ同時代における「書物」の実態に対するアイヒェンドルフの痛烈な批判性を反映しているためではないだろうか。この作品においては、そもそも文学の文字化という創作者・詩人としての根本的行為に対してすら、若干の疑念が表明されていることは見逃すことは出来ない。第1章の終わり近くで、若い登場人物が民謡について次のように述べるくだりがある。

「民謡 (Volkslied) というのは、広々とした野や森で民衆に歌われて (gesungen vom Volk) こそ、それは本当にアルプスに咲くシャクナゲというものさ——〈魔法の角笛 (die Wunderhörner)〉などはただの押し花標本 (Herbarien) にすぎない——歌われる民謡こそ国民の魂の中の魂さ。」 (W.u.S.Bd.2-S.356)

アイヒェンドルフの抒情詩論ないしは民謡論との関連から見れば、まさにこのくだりは、「民謡は歌 (Gesang) の中にのみ生きる」 (HKA.Bd.9-S.146) という、彼の根本的な信念を具体的な物語り状況の中で語ったものと受けとめることが出来よう。しかし、これを「書物」という視点から見れば、「言葉のない歌謡 (Lied ohne Worte)」 (HKA.Bd.9-S.21) に他ならない森羅万象という「巨大な書物」に比して、人間の人為的営みとして産み出された「書物」の卑小極まりなさに対する、とりわけ19世紀前半に氾濫する雑多な「書物」に対するこの詩人の懐疑的ないしは拒否的態度と受け取ることは可能ではないだろうか。なぜなら、この作品の中で、タウゲニヒツの眼前に打ち広げられているのは、全く別様の「巨大な書物」、つまり自然と世界の事

象という象形文字 (Hieroglyphschrift) で綴られた「巨大な絵本 (das große Bilderbuch)」(W.u.S.Bd.2-S.420)であり、こうした自然や世界という「巨大な書物」を素朴に真摯に読む者、これこそアイヒェンドルフの理想とする「書物」と「読者」の根本的在り方を示すものに他ならないからである。従って、第9章でタウゲニヒツと旅の途上で出会ったプラハの学生達のひとりが目を輝かせて叫ぶ言葉は、タウゲニヒツの流離う旅の根本的意味を説明するものである。

「他の連中に概説書 (Kompendien) の復習は任せておいて、われわれはその間に、神様がわれわれのために戸外に打ち広げてくれた巨大な絵本 (in dem großen Bilderbuche, das der liebe Gott uns draußen aufgeschlagen hat) を勉強することにしよう！」(W.u.S.Bd.2-S.420)

このように見るならば、作品『のらくら者の生活より』では、作者アイヒェンドルフは「書物」のテーマを避けているわけではなく、メルヒェンにも近い世界へ主人公を送り込みながら、フモールと諧謔を織り混ぜた舞台の中で、むしろより根本的に「書物」と「読者」の在り方を扱っているのである。つまり、こう言ってよければ、我々がこの作品で見るべきは、「幸福のハンス」もどきの、天真爛漫なタウゲニヒツの無欲な人生遍歴とその好運な結末だけではなく、むしろ世界という「巨大な書物」を読み解く「読者」タウゲニヒツの姿である。つまり「旅をする」とは「読む」と同意義であり、文字通り「足でページをめくる」<sup>(13)</sup>ことに他ならない。

小説『詩人達とその仲間達』の第24章で、フォルトナートがフィアメッタに語って聞かせるメルヒェンにも、これと同じ「巨大な絵本」としての世界というアイヒェンドルフの根本的な世界理解の仕方が現われている。ここではまさに子供らしい心情が、子供達が戸外で読む(見る)「大きな絵本 (das große Bilderbuch)」の風景の中に吸収されていき、絵本の中の風景と読み手である子供達を取り巻く風景の境界線が溶けてしまい、ついに「彼らはその本と風景の只中に嬉々として駆け込んでいき (so liefen sie beide voller Freuden in das Buch und die Landschaft hinein)」、「大きな絵本」の世界は、やがて彼らの世界そのものとして受けとめられていく。やはりこれも単に現実と書物の虚構世界をとりちがいてしまった、幼い未熟な意識の、他愛のないメルヒェンというだけでは済まされないものがある。タウゲニヒツに

も子供達にも実現している「読書」の仕方を忘れてしまったのは、むしろ啓蒙的・実用的・娯乐的読書に慣れた19世紀の同時代人達であるのだ、というアイヒェンドルフの批判を読み取らないわけにはいかない。このような「絵本」に対置されてしばしば引き合いにだされているのが、「概説書・便覧」である。後者のような実用的・実学的書物に類するものに対するこの詩人の反発は、例えば作品『我もまたアルカディアにありき』において、強烈な風刺性を伴って描かれている場面からも明らかである。まさに人間の近代的悟性がその学問的博識を駆使して小手先で綴った書物の代表格として、グロテスクな風貌のいかつい姿の傲慢な「教授」の手になる「自然法便覧 (Kompendium des Naturrechts)」が槍玉に挙げられている。「黄金の時代精神 (Zum goldenen Zeitgeist)」と称する宿屋に屯している急進的な思想の文学者達が、この「書物」からの「概念」を声を合わせて大合唱して酔い痴れている食堂は、まさにアイヒェンドルフによって批判的に描きだされた、当時の「読書室 (Lesekabinett)」の戯画というべきであろうか。この食堂でさらに「私」の度胆を抜いた光景は、壁際に並んだ書見台の前で跪いて、その上に打ち広げられた大型本のページを捲りながら、祈るかのごとくに熱心に読む人々の姿であった。そのぬかずく姿は、「ミサ典書 (Missalien)」か「福音書 (Evangelienbücher)」を読む姿と見紛うばかりである。しかし、実はその書見台に広げられているのは、イギリスやフランスの「巨大な新聞 (kolossale Zeitung)」であったのだ (W.u.S.Bd.2-S.732)。ここでは無論アイヒェンドルフの政治的・思想的姿勢のみならず、ジャーナリズムに支配されつつあった当時の「書物」の世界に対する痛烈な皮肉を読み取ることは容易である。そもそも彼は「世論」を操作してゆく政治的ジャーナリズムの装いを整えた、1830年代からの「啓蒙主義」の復活を何よりも憂いた詩人のひとりであり、この場面でも、彼らの著作や発刊物を「書物」というアспектから風刺画風に批判しているのである。アイヒェンドルフにあっては、読む人間の想像力を無辺の世界に解き放つ「絵本」と日常生活の功利や欲望に対応した「概説書」とは、いわば「書物」の両極を代表するものとして持ち出されているのである。ここに至ると、もはや「書物」はこの詩人においては、活字によって印刷された現実の書物という範囲や次元を遥かに越えて想起され思念されていることは明白である。そうした暗喩 (Metapher) としての、象徴 (Symbol) としての「書物」の意味の中にこそ、アイヒェンドルフの文学の特性、とりわけ彼の文学表現の定式性 (Formelhaftigkeit) を説明する鍵が潜んでいるように思われる。

## V-2 暗喩もしくは象徴としての「書物」

アイヒェンドルフが「書物 (Buch)」を暗喩ないしは象徴として使う場合、必ずしも「書物」という形式に拘らず、むしろその書物を書物たらしめている「文字 (Buchstabe)」に関心移している場合が少なくない。またこれまで扱った様々なケースに見られる暗喩としての「書物」も、それぞれ別様のものを意味するというよりは、明白な境界線や輪郭を示さないまま総合的に理解されるべきものと思われる。既に述べたように、こうした暗喩ないしは象徴としての「書物」を世界理解の表象として使うことは、いわば文学的な伝統的トポスである。従ってこの慣用的暗喩がこの詩人においてどのように受け継がれたかということよりは、むしろ彼という詩人の手によっていかに活性化され、日常的言語表現のレベルから詩的レベルへ移されているかが問題であり、そこにこそこの詩人の独自性が認められることになるはずである。

### V-2-1 「書物」としての「自然」

1810年10月にアイヒェンドルフがヴィーンに出発する前に成立した、おそらく彼の抒情詩の中でも最も有名なもののひとつが、『わかれ (Abschied)』と題する詩である。この詩は1815年に小説『予感と現在』の第1部の最後に挿入歌として取り入れられているが、もともとは詩人自身がその幼年期を過ごした、上部シュレージエンの故郷での牧歌的・楽園的生活の具体的体験に基づくものであることを示す、『ハーゼンガルテンに寄せる (An den Hasengarten)』と題する詩であって、その後1826年、1836年と数回タイトルの変更がなされたあと、最終的に『わかれ』という題で有名になった作品である。その第3詩節は次のように歌われている。

「森の中にしるされている  
 ひそやかな厳粛な言葉  
 正しい行為と愛についての  
 そして人間の宝とは何かについての言葉  
 私は誠実に読んだ  
 その素朴な真実の言葉を



すると私という存在のすべてが  
名状しがたいばかりに澄んだものとなった」

(W.u.S.Bd.1-S.36)

最終稿では、「森の中に (im Wald)」に書きしるされている「ひそやかな  
厳粛な言葉 (ein stilles, ernstes Wort)」は、「正しい行為と愛についての」  
言葉であり、それを「誠実 (treu)」に読んだと歌われている。この部分もと  
もとは「誠実な行為と愛について」の言葉を「敬虔に (fromm)」読んだと歌  
われていた。さらに草稿段階にはあった第5詩節は、小説に挿入される際に  
削除されている。いずれにしろ「森の中に書きしるされている言葉」は、こ  
の詩人における「書物」としての「自然」の原型を伝えるものであり、この  
象徴的暗喩は以後彼の様々な著作に繰り返し現われることになる。無論この  
詩の第1詩節で歌われているように、まずは故郷の緑なす森は、その故郷を  
離れようとする若い人間に改めて包容力のある懐かしい空間として思い起さ  
れ、まさに故郷という庇護空間を代表する形で、森はこれから向かおうとす  
る大都会の虚偽と喧騒の渦巻く外部世界に対置されている。その限りで見れ  
ば、故郷の森に代表される自然は、大都市とそこに住む人間達が既に失って  
しまった「誠実な生き方とか敬虔な心とか素朴さというもの (treue Sitte,  
Frömmigkeit und Einfalt)」(HKA.Bd.3-S.62)をいまだ失わずに保持して  
おり、そうした自然の有り様が、時として「言葉」として人間の心情に訴え  
かけてくるのだというわけであろう。その意味では郷愁の詩人としてのアイ  
ヒェンドルフが、「森」をこよなく愛して詩に歌い、しかもそれを「書物とし  
ての自然」の象徴的暗喩として繰り返す理由も頷けることになる。

この詩は小説『予感と現在』では、主人公フリードリヒが首府に向けて出  
発するにあたっての歌として挿入されているが、それとほぼ同じ内容の事柄  
が、小説『詩人達とその仲間達』第3章では、都会から帰郷した若者オットー  
に対して問いかけとして使われている。すなわち大都市に暮らし、学生とし  
て学問的書物の言葉にのみ没頭してきた若者に対して、「書物としての森」の  
言葉を忘れてしまっていないかと問われるわけである。オットーは心の内に  
ある不安を押し隠しながら次のように答える。

「ぼくには森の言葉(Waldessprache)が今も変わらずに理解できま  
す。あれ以来ぼくが何を学んだにせよ、森の言葉こそぼくの本当  
の母語 (meine rechte Muttersprache) であることに変わりあり

ません。」(W.u.S.Bd.2-S.523)

森の言葉とそれを理解し得るかかどうかということは、その人間の根源的存在基盤としての故郷との関係を問うだけではなく、そもそも人間たることの自己証明たり得ることをこの問いかけとそれに対する応答は語っている。つまりアイヒェンドルフにとって、「森」は単なる自然の美しい神聖なひとつの空間、故郷の懐かしいひとつの領域というばかりではなく、かえって、それはそれぞれの人間の精神的堅固さや志操の揺るぎなさを試される場でもあるのだということは注目すべきことであろう。この詩人の作品に描きだされる「森」が、いかに彼の故郷ルボヴィッツを取り巻く森を想起せしめるものがあつたとしても、彼の文学においては、「森」はもはや現実的な意味を昇華され、まさに象徴的暗喩として機能しているのである。それ故にこそ、しばしば文学表現の単純さを指摘され、類型さを言われる彼の定式的な「森」が誕生しているのだということを押さえておかねば、彼の文学の本質的な部分を見失うことになるだろう。

さて「森の言葉」や「書物としての森」は「書物としての自然」のいわば典型であつて、それは何も「森」だけに限定されているわけではない。例えばこの詩人は「風景 (Landschaft)」一般や、しばしば物語の舞台として使われる「庭園 (Garten)」といったものに対しても、次のように確信的に述べる事が出来るのである。

「それぞれの土地が、既に自然から備わつたそれぞれの独自の美しさやイデーを持っていて、その土地の小川や樹木や山々の姿で、ちょうどとぎれとぎれの言葉 (wie mit abgebrochenen Worten) を使って自分自身を言い表わそうとしているということは、実に本当のことです。このひとつひとつの音に心惹かれるものは、僅かばかりの手段でもその全体の話をもとめ挙げる事が出来るのです。私達が庭園を理解する術や楽しみはまさにその点にあるのです。」(HKA.Bd.3-S.101)

さらに、例えば次のようなくだりの末尾にも同様なメタファーが見られる。ここでは文学において、まず抽象的なイデーが先行して、そうしたなんらかの観念や思想に相応しい素材を求めて、それで文学的な装いをさせる傾向に対するアイヒェンドルフの批判が述べられている箇所である。

「それはまさしく健全な文学 (die gesunde Dichtung) とは逆転した道です。もともと、文学 (Poesie) というものは、精神を活気づけてくれる基本的な思想など何もいない、単なる目的のない単なる空想の遊戯 (ein zweckloses bloßes Spiel der Phantasie) であると明言するほどの無分別の人もいないでしょう。しかし本当の文学 (die rechte Poesie) というものは、あらかじめ規格化された、時に応じて随時使用可能な思想にたいして、随意気ままにそれに適合する素材をまず求めることでは決して始まらないのです。文学の最初にして最後の目的は、イデューの構築 (die Construction der Idee) ではなく、常にそれ自身理想的である美 (die Schönheit) というものです。文学は直接的観照において、ただちに整った形象にイデューを見また与えてくれるものです。ちょうど花が香りを、目が魂を、そしてまた美しい景色がその土地のもって生まれた精神的符号 (wie eine schöne Gegend ihre angeborene geistige Signatur) を伝えるようにです。この風景の符号の意味を解きほぐすことは頓着なく旅人の批評に任せられているのです。」 (HKA.Bd.8-S.213)

「巨大な絵本としての自然」、「書物としての森」、「書物としての風景」といったような、アイヒェンドルフの文学に頻繁に現われる象徴的暗喩表現を見ると、例えば、彼が愛読したL. ティークの『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』に見られる次のような言い方との密接な関係を疑い得ない。

「周囲の自由なる自然が大胆な言葉で我々に語りかけてきて、それらの言葉のひとつひとつの響きが、我々の胸を打ち、同時にあらゆる感覚に触れてくるような時、心にどんな世界が展開することでしょう。」 (L.Tieck.S.28)

「とぎれとぎれの言葉」や「大胆な言葉」によって語りかけてくる自然は、文字どおり「象形文字」として、或いはそうした言葉で書かれた「書物としての自然」の理解の仕方を示すもので、アイヒェンドルフの文学の中では繰り返し現われる基本的な自然観であることは間違いない。例えば『大理石像』にも次のような描写がある。

「彼の部屋の窓は開かれていた。彼はもう一度さっと窓の外を眺めた。窓の外の景色は、まるで不思議に交錯した象形文字(Hieroglyphe)のように、妖しい月の光に照らされてぼんやりと静まりかえっていた。」(W.u.S.Bd.2-S.333)

このような「自然は啓示機能をもつものである」<sup>(14)</sup>という確信に基づく自然理解が、ヴァッケンローダー、L. ティーク、ノヴァーリス、さらにはJ. ゲレス、F. シュレーゲルなどのロマン主義者達の作品から初めて学びとったものなのか、それともアイヒェンドルフというカトリック信仰の詩人が、その幼年時代を過ごした故郷ルボヴィッツの森や庭園で、既に体験的に習得していたものなのかは必ずしも断定できない。しかし既に述べたように、例えばノヴァーリスに見られる汎神論的自然理解を嗅ぎとったアイヒェンドルフは、一時的なノヴァーリス耽溺の時期を除いて、むしろ彼にたいしては距離をとるようになったことは確実であり、その距離のとり方に、アイヒェンドルフの自然理解の基盤をなしている宗教的信念が深く関わっていたことは間違いない。少なくとも彼が1854年『戯曲史 (Zur Geschichte des Dramas)』の中で述べている表現を使えば、ゲーテやシラーのように「自然という不可思議な書物を唯一の世界福音書 (das geheimnißvolle Buch der Natur als einziges Weltevangeliem)」(HKA.Bd.8-2-S.370)としてみることはなかったとあってよいであろう。

## V-2-2 「書物」としての「世界」

先に引用した『わかれ』の詩に見られるように、「書物としての自然」は、ひとつには「森」のように、大都会を典型とする故郷以外の外部世界に対峙するものとして位置付けられるが、同時にそもそも人間を取り巻く外部世界にたいして、人間の心情内部にも比せられるものでもある。それ故にこそ、アイヒェンドルフの場合でも、多少汎神論的・異教的な自然理解が作品中に現われることも否定できない面がある。アイヒェンドルフの自然が常に人間に対して庇護的であるというわけではなく、しばしば自然の魔力が官能的な女性形姿をとって物語の主人公を誘う。こうしたモチーフは彼の作品の随所に見られ、それはそれでやや単調になりがちな彼の物語の筋立てに起伏を与えている。例えば、そうした自然の魔力や人間の内部に潜む官能性の押さえ

がたい衝動に対する、敬虔な精神と明確な存在意識との争いを主たるテーマにしたのが短篇『大理石像 (Das Marmorbild)』である。しかし自然の象徴的暗喩としての「書物」は、概して啓発的であって誘惑的な力を持つことはない。しかも「自然」の概念はしばしば包括的に拡大されていることが認められる。限定的な内部空間としての「森」だけではなく、「風景」一般にも拡大され、「自然」は人間の営みを含む「世界」全体を取り込む形で理解されていることも多い。その一例が先に引用した『のらくら者の生活より』の第9章の学生の言葉である。つまり「神様がわれわれのために戸外に打ち広げてくれた巨大な絵本」とは、世界そのものに他ならず、だからこそ、まさに「全世界はわれわれに開かれているのだ (die ganze Welt steht uns offen)」(W.u.S.Bd.2-S.419)ということになる。

こうした「書物としての世界」という象徴的暗喩に見られる世界理解の仕方によっては、森羅万象の創造者たる神と、被創造者としての人間を含む一切の世界の事象が、いわば象形文字として読み取られ捉えられる。従って人間はこの大いなる「世界という書物」の文字であると同時に、その解きがたき絵文字を読み解くべく課題を担っている。アイヒェンドルフのこうした見方からすれば、彼の文学における象徴的暗喩表現の次元においては、この巨大な書物の「読者としての人間」は自分を囲繞する客体世界のみならず、それとの関連の中で、自分自身をも読み取ることを余儀なくされるということになる。だからこそアイヒェンドルフがしばしば述べているように、この人間の際立ったひとりとして位置付けられる詩人という存在は、常々次のような課題を担わなければならない。すなわち、

「自然の中には、森の静寂の様々な夢の中には、人間の胸奥の迷路の中と同様、昔からひとつの不思議な不滅の歌が、魔法の力で呪縛された美しきものがまどろんでいるのです。まさしくそれを解き放してあげることが詩人の仕事なのです。(In der Natur aber, in den Träumen der Waldeinsamkeit wie in dem Labyrinth der Menschenbrust, schlummert von jeher ein wunderbares unvergängliches Lied, eine gebundene verzauberte Schöne, deren Erlösung eben die That des Dichters)」(HKA.Bd.8-2-S.306)

かくしてアイヒェンドルフ自身の文学の課題もまた、「書物としての自然」という視点に端を発して、人間の自己自身の内部を含む万物の中にまどろんで

いる「不滅の歌」を、「文学 (Poesie)」の媒体としての言葉の魔力によって覚醒させることにあり、それ故にこそ、「書物としての自然」という彼の自然理解の仕方は、自己と客体世界を含む「書物としての世界」という世界理解と切っても切れぬ関係で密接に繋がっているのである。

### V-2-3 「書物」としての「人生」

これまで見てきた「書物としての自然」や「書物としての世界」は、アイヒェンドルフによって概して空間的に理解されたのであったが、必ずしもそれには常に空間的なイメージだけが付与される暗喩ではない。それらは時には時間の流れとしても捉えられる。するとここに「歴史 (Geschichte)」の視点が加わり、当然のことながらアイヒェンドルフの「歴史」意識が問題として織り込まれることになる。すなわち「自然」は「人生 (Leben)」に、そして「世界」は「世界史 (Weltgeschichte)」に転換される。「書物としての人生」という考え、或いは「人生という書物」という捉え方は、アイヒェンドルフの極初期の作品に、既に確固たる言葉として現われている。例えば次の一節はこれは既に引用した部分であるが、改めて「書物としての人生」という捉え方を雄弁に物語る箇所なので敢えて再び引き合いに出したい。文学を生業とする現実迎合的な職業詩人の在り方にたいしての批判として述べられている、レオンティンの自戒を含めての批判的警告の言葉である。

「君たちは自分たちの言葉のやりとりをもってすべてであると思ひ違いをしているから、結局自分自身に確信が持てないのです。確かに私も一度は自分が世界の核心であると本気で信じ、それで世界を前にすると、一体自分がその核心なのか、それともその逆なのかさっぱりわからなくなってしまったものです。ですけど、ファーバーさん、様々な形像に彩られた人生 (Das Leben mit seinen bunten Bildern) というのは、詩人 (Dichter) にとっては、ちょうど見知らぬ、とうの昔に滅んだ原始の言葉で書かれた、際限もなく広大な象形文字の書物 (ein unübersehbar weitläufiges Hieroglyphenbuch von einer unbekanntenen, lange untergegangenen Ursprache) にのぞむ読者 (Leser) の関係と同じなんです。正直極まりなく、人のいいことこの上ない世情にうとい詩人たち

は、いつの世にもそこに腰をおろして、ひたすら読み続けているのです。しかし、その符号文字の古い不思議な言葉 (die alten, wunderbaren Worte der Zeichen) は解き明かされず、風がこの巨大なる書物のページ (die Blätter des großen Buches) をひどく速く、しかもめちゃくちゃに吹きめくるので、読んでいる人の目からは涙があふれてしまうのです。」(HKA. Bd.3-S.27)

しばしば指摘されることではあるが、19世紀になって、あらたなタイプとして登場してくる職業的詩人を体現した、その名もファーバーなる人物の言葉遊びにも類する文学論に対して、きわめてロマンティシユな文学論・詩人論が展開されるこの部分においては、アイヒェンドルフの詩人としての出発時点における、ドイツ・ロマン主義文学の精神や思想やその文学理論の影響が色濃く認められる。しかし特に前半で触れられているような、自我を世界の根源的原理として捉える際立った主観主義的な世界把握は、その後の詩人としての彼の成長過程の中で克服されていったのであり、その限りにおいては、この言葉を語っているレオンティンの告白は詩人自身のものであると考えて間違えないであろう。この克服の経緯については、これまで何度か言及したことがあるので、これ以上ここでは触れない。

ところで、人生を旅に準えることでは、極一般に知られ、またロマン主義者が好んで使ったメタファーを受け継いでいるにすぎないのだが、彼が旅というものを人生との関わりで考える時、それは決して人間の現実的動機によつての行動様式ではなく、つまりは合理的な経済的原理に促されるような旅ではない。

「旅をすることは人生に準えられるものです。たいていの人の人生は、バター市場からチーズ市場への永遠に続く商用旅行 (Geschäftsreise vom Buttermarkt zum Käsemarkt) です。これに対して詩人的な人間の人生は、神の国をめざしての自由な際限のない旅 (ein freyes, unendliches Reisen nach dem Himmelreich) なのです。」(HKA. Bd.3-S.38)

こうした意見を発するのが意外にも当の職業的詩人ファーバーであり、そうした浮き世離れした世間知らずの詩人なる存在を、文字どおり「天国の鳥 (Paradiesvögel)」と茶化するのがレオンティンであるというのも、皮肉たっ

ぶりの作者の意図が見え隠れするところである。しかしそれにもかかわらず、そうした愚直な詩人という存在こそが、「人生という書物」を読むべく運命付けられた人間の典型であることは、引用例からも明白なように、レオンティンの偽らざる見方でもあるのだ。そうした課題を担うべき詩人にとっては、世間のめまぐるしい変動は、人生の意味を読み取るには余りにも性急すぎるように思われるばかりなのである。人生という不可思議な言葉で書かれた「巨大な書物」は、今や解読の時間さえ許さぬばかりに、そのページが慌ただしくめくられてしまうからである。19世紀前半以降の政治の混乱や資本主義的原理に基づく経済の急速な展開や、それにつれての精神的基盤の瓦解や社会的現象の混乱は、まさに「巨大な書物」としての人の営み全体を台無しにしてしまうものであり、かくして「書物としての人生」という伝統的暗喩自体が存立の危機にあることを嘆かせているようにも思われる。

先に述べたように、アイヒェンドルフにとって本来の旅とは、単なる空間移動や商用のためのものではなく、いわば「風景の読み手」であることを要請される行動であった。その上で人生が旅に擬せられるのだとすれば、「書物としての人生」を読み解くこともまた旅人としての人間に真摯に受けとられるべき課題であるということになる。ところが余りにも性急な時代の変転と、それに流されて自分を顧みる余裕のない同時代人の生き方は、この詩人にとっては哀れむべき時代状況を呈していると見ないわけには行かなかったのである。アイヒェンドルフはそこに繰り返し不快な近代の病相を指摘する。

「人生という書物」を読み解こうともせず、ただ目先の己れの欲望に振り回され、流行に流され、或いは社会の規範や慣習に束縛されるだけの、同時代人の精神的主体性の欠如や節操の無さは、この詩人にとってまさに憂えるべき近代人の姿に他ならない。こうした悲しむべき同時代人の精神状況は何故に齎らされたものなのか。アイヒェンドルフはその根本要因を個々人における、そして社会全般に見られるいわゆる宗教的感情の希薄化に指摘するのが常であり、さらにこうした近代人の傾向を促したものは、一方では傲慢な主観主義や個人主義の跳梁であり、また一方合理主義的ないしは功利主義的生活原理の浸透であったという。彼はその上で近代史を概観し、こうした世界観や生活原理を浸透させた根源的病根を、宗教改革とそれ以降の精神的変質と墮落に指摘する。彼の晩年の文学史関係の著作では、文学史的展開もまたほとんど一貫してこの視点で論じられていると言ってよいであろう。かくして「書物としての人生」は、アイヒェンドルフにとってしばしば近代史の展望との関わりで読み解かれるべきものとなり、自ずとそれは「書物としての



歴史」ないしは「書物としての世界史」に繋がる象徴的暗喩ということにもなる。

それでは「書物としての世界史」は誰によって書かれるのか。アイヒェンドルフにとってそれは森羅万象の創造主たる神の存在であり、その神への素朴で敬虔な感情を有する者にとってのみ、その書物は読み解くことが出来るのである。だが思い上がった知性や分別、傲慢な主観主義ばかりが跋扈する19世紀の人間は、その「読者」たる資格を欠く者と言わざるを得ない。従って、少なくともその欠如の自覚だけでも促そうとすることこそ、アイヒェンドルフがその文学において果たそうと努めた詩人としての仕事であったと言ってよいであろう。そうした観点からすれば、現実の束縛から解放されて、永遠の日曜日を享受する神の寵児たるタウゲニヒツは、その意味では同時代人の精神状況に対置される存在であり、まさに「書物としての自然」、「書物としての人生」、さらに「書物としての世界史」を読み解くべく据えられた理想的な人物像ということになる。

ところで暗喩としての「書物としての人生」を引き合いに出しながら、実人生の厳しさが、アイヒェンドルフの文学の中で同時代の軽薄な文学状況、つまり19世紀の書物出版全体の現状に対する批判として対比されることがある。小説『詩人達とその仲間達』の最終部分で、旅装の下にカトリックの司祭の衣装を身につけた人物ヴィクトールが次のように言うところがある。

「私の愛は厳格で真剣なものです。ですから私はこの山上で、まず身も心も振り絞って、心からじっくりと考えてみようと思っています。この山の高处の寂然とした辺りは素晴らしいものがあります。人生という書物（das Buch des Lebens）を理解し得るのは、神の意思のために学ぶ者であって、決して世間のご愛顧を求めて学ぶような人ではありません。」（W.u.S.Bd.2-S.726）

ヴィクトールの文学の才能を惜しむ友人に対して、さらに彼は次のように言葉を続ける。

「もしも文学（Poesie）が美しい金縁（Goldschnitt）の書物となつて、朝の化粧室でパラパラとページを捲られることになるとしたら、一体文学とはなんでありましょう。才能（Talent）ですって、それは神様が夜を照らそうと投げた稲妻にすぎません。それはピ

カリと光りながらも消え失せてしまうものです。」(W.u.S. Bd. 2-S.726)

ヴィクトールが敢えて自分の文学的才能を、まるで「浪費家」のように放棄してまで、「人生という書物」に向きあおうとするのは、例えば小説『予感と現在』において、主人公フリードリヒが、宗教的感情の希薄さ故に混乱の極みに至っている時代の社会状況に絶望的な気持ちになって、修道院に向かうのとほぼ同様な態度であると言ってよいであろう。同時代の虚飾的な文学という「書物」に対する懐疑が、ヴィクトールをしてむしろ「人生という書物」の誠実な読者たらしとする決意を促したものであろう。このように、象徴的暗喩表現としての「書物」は、アイヒェンドルフにあっては、しばしばロマン主義的な象形文字としての自然や世界という捉え方から幾分離れて、文学作品の中では、むしろ空虚な知識や思索よりは実人生の真の意味を読み取ることが可能な「書物」という意味合いが深まることがある。

「書物としての人生」を時間の経過を主に捉えようとした場合、時としてそれはさらに回顧的な或いは歴史的と言ってもよいような「書物」となって、人生の変転の絵模様を映し出すことになる。例えば、『絵本 (Das Bilderbuch)』と題する詩がそのことをよく表している。

「  
絵本

文学についての知識を多くの人々は  
学問的な書物に求める、  
しかし人生の美しい巡りのみが  
きみに教えよう、その魔法の言葉を、  
だがこの書物が開かれないと願うのは  
静かな清らかな時、  
かくして今私はその本を覗き込む  
春麗らかな日に絵本をめくる  
嬉々とした子供のように、  
すると色鮮やかな文字の上を  
陽光が流れ、  
風はやわらかに吹き抜けていく  
花の間を、心のうちを流れくる

懐かしき日々の喜びと悲しみが——

ああ、子供のように泣きたいばかりに。

」

(W.u.S.Bd.1-S.64)

1837年の『詩集』に収められているこの詩では、先に引用した『のらくら者の生活より』における、開放的な予感に満ちた世界の開示として、嬉々とした旅人タウゲニヒツの眼前に打ち広げられた「絵本」の趣は影をひそめ、代わって人生の経巡りを懐かしく回顧する調子が前面に出ている。文学の真の意味を教えてくれるのは人生の経巡りであり、心静かに読む「書物」とは、文学のそれであると同時にまた人生のそれである。象徴的暗喩としての「絵本 (Bilderbücher)」はまさにそうした「書物」である。文学が悟性的な作りものではなく、人生を生きぬくことと表裏一体であって、そうした「書物」にこそ「不可思議な魔法の言葉 (Zauberspruch)」も浮かび上がって来るものだと言えよう。

概して言えば、この時期のアイヒェンドルフの詩の多くが、相変わらず旅や森という同一テーマを歌いながらも、むしろ漂泊に疲れて(wandermüde)、神の懐に安らぎを求めるような、落ち着いてはいるがやや沈んだ音調で歌われる傾向が認められる。それまではどちらかと言えば、むしろ押さえ気味であったアイヒェンドルフの文学における宗教的色合いが、1830年頃から顕著になる。しかし、これは決して絶望的な厭世的気分に沈み込んでいるということではない。むしろこうした宗教的信念がこの詩人をはっきりとした形で支え始めた時期と前後して、彼がその信念を基軸にして積極的に同時代批判を始めたことは特に注目してよい事実である。19世紀半ばの社会状況を、政治的混乱だけではなく、個人も社会全体も精神的支柱を失って、いまだ未来展望のきかない閉塞状態にあるとして悲憤慷慨するこの詩人の姿勢が濃厚になるのが、この1830年頃からである。1840年代後半からは、その不快な気分をぶちまけるような形で、揶揄と批判を散りばめた文学史的著作を世間に問うことになる。こうした著作には、多分にアナクロニズムともおぼしき錯誤や歴史認識はあるものの、それまでどちらかと言えば自己告白には慎重であり続けたこの詩人の、率直にして偽らざる赤裸々な自己主張が認められる。

## V-2-4 「書物」としての「世界史」

アイヒェンドルフの後年の文学史に関する幾多の著作には、この詩人が自分の生きた同時代を含む近代を、総じて恣意的な主観主義や思い上りの合理主義の専横によって陥った混乱の時代と受けとめて、その要因をもっぱら宗教的感情の希薄化や欠落にあるとする論が一貫して認められる。こうした彼の著作に現われる時代批判的な傾向は、先に述べたように、彼の詩風が宗教的信念の表明によって若干変化の兆しを見せ始める1830年代頃から特に顕著になる。無論、初期の小説『予感と現在』に既にはっきりとした同時代批判が散りばめられていることを考えれば、こうした時代批判性という、一見この穏やかな詩人のイメージに重なりにくい傾向は、その限りでは首尾一貫したものであることは間違いない。しかし初期にあっては、まだ若々しいロマンティッシュなと言い得るような、観念的ないしは理想主義的情熱に支配された同時代批判であったのに対して、1830年代、とりわけ文学史関係の評論を執筆し始めた1840年代半ば過ぎになると、むしろこの詩人の目はリアリティッシュと言える程に、様々な時代事象を厳しく見つめることになる。従って、場合によっては、時代批判をする際の揶揄や風刺も一段と辛辣を極めることにもなる。とりわけ、素朴な宗教心に基づく伝統的な精神基盤が瓦解し、いまだ確固たる未来展望が開けぬままの時代状況を、彼が「過渡期 (Übergangsperiode, Durchgangsperiode)」(HKA.Bd.10-S.297, 312, 346)として捉え、しかも同時代をその「最も厭わしい、しかも避けがたい段階 (das schlimmste, wenngleich unvermeidliche Stadium solcher Übergangsperioden)」(HKA.Bd.10-S.297)として理解した時、彼の目にこの上なくおぞましいものとして映ったのは、分別顔をした悟性が時代の独裁者の座について平然としていることであった。彼はこうした社会状況を支配する悟性を「啓蒙主義 (Aufklärung)」の息の吹き返しと見た。彼はこの時代状況を、かつてロマン主義者達の果敢な戦いによって打ちのめされたはずの啓蒙主義の蘇生、しかも今度ははなはだ政治的なファクターとして实际的 (praktisch) になった啓蒙主義に支配されつつある時代として捉え、悟性原理による世界の再構築を口を極めて糾弾するのである。無論一貫した批判的言辞の基盤となってこの詩人を支えていたのは、彼の素朴にして揺るぎない宗教的信念であり、その志操堅固な心の持ち方 (Gesinnung) であったと言えるだろう。このような時代状況に対する批判性と彼の宗教的志操から、晩年の彼の詩に多く見られる

ようになるのが、神の御手によって書かれる「書物としての世界史」という象徴的暗喩である。

「 応答

しばしば劇場の隙間から  
不思議な光が差し込んでくる、  
主なる神が燃え立つ稲妻に包まれて  
詩作しながら世界史を書き記す時、  
そして詩人たちが自らの上に居られる巨匠の存在を  
謙虚な心で認める時、  
すべての詩人の心を打ち震わせて貫きゆく  
哀しみの響き。

(第3詩節) (W.u.S.Bd.1-S.87)

神意

いかなる呪文でもこの判決を軽減することは出来ない、  
罪深く灰色にくすんだ古き世界は裁かれたのだ。  
今や神自らが世界史を詩作され  
天にある天使たちが怒りつつもそれを叙述するからだ。

(第1詩節) (W.u.S.Bd.1-S.172)

警告

世界史は今や存分に打ち負かされてしまった。  
あらゆる時代を通して夜明けをもたらした星たちを  
君たちはその大胆な手で打ち砕いてしまったのだ、  
そして誰も自分の光で輝くつもりでいる。

しかし錘は絶えず動きを止めず  
自ずから塔の鐘は鳴り響く、  
君たちにかまうことなく、古い針は  
燃え立ちながら裁きの時を指し示す。

ああ、ひそかな戦慄、不思議な沈黙、  
密やかに囁きながら森はことごとく頭をたれ  
谷はみな霊のごとくに青ざめて打ち沈む、

その折りこそ雷雲に包まれて山の高处より  
主なる神がその稲妻で世界史を書き記される時——  
というのも稲妻は君たちの思想ではないのだから。 」

(W.u.S.Bd.1-S.313)

『応答 (Entgegnung)』と題する詩は、およそ文学に携わろうとする者は、その時々文学流行に左右されず、自分自身の詩作を神の詩作に対する畏敬の念を失うことなく謙虚に行なうべしというメッセージを含んだ作品である。この詩は1837年に >Deutsches Taschenbuch< に発表され、1837年の彼の『詩集』に収められた作品である。この詩のタイトルは前年1836年に >Deutscher Musenalmanach< に掲載された『俗物の歌 (Lied des Philisters)』という詩作品に対する「応答」であると推定されている。ここでは引用しなかった詩の前半部分では、当時の文学の流行スタイルを列挙して、それらの流行に対して冷淡に突放しながらも、とりわけ文学者、もしくは詩人としては、ペダンティッシュ、つまり些事に拘る俗物主義を最も劣悪なるものとして拒絶すべしと歌われている。まさに神からの「不思議な力に満ちた言葉 (Viel Wunderkraft ist in dem Worte)」(W.u.S.Bd.1-S.111) を授けられた者は、そうした流行という些末なことに煩わされることなく、自分自身の歌い方をしなければならない。しかし同時に詩人たるものは、その言葉の授与者である神に対して、自分の力量の何たるかを常に心して謙虚でなくてはならないと警告する。引用した第3詩節では、「劇場としての世界」という、アイヒェンドルフがこよなく愛したカルデロン風の舞台暗喩を借りて、詩人達にまさに魔法の言葉を授ける一方、自らもまた大いなる詩作、つまり「世界史」という「書物」を書き記す神に対して、詩人たるものは謙虚に畏敬の念を持つべきことをアイヒェンドルフは要請している。悟性万能によって世界を支配し得ると信じている卑小な近代人の増長ぶりに対する批判であり、また言葉を弄ぶ似非文学者に対する批判でもある。この詩におけるように、世界の諸々の事象とその展開を創造主たる神の「書物」として捉えるところには、かつて若い時期の自然哲学的ないしは汎神論的な自然・世界観による「書物としての自然・世界・森羅万象」という色合はほとんど感じられない。

詩『神意 (Gott's will)』は、アイヒェンドルフ生前には未発表の作品で、これは6編のソネット形式の詩を含む計9編からなる一連の詩で、まとめて『1848年』とタイトルを付けられたものである。当然のことながら、いずれも1848年の革命という一大センセーショナルな政治的事件と関わりを持つ作品群である。場合によっては、一般には政治的にも保守主義的傾向の強い思想的立場をとるこの詩人の意外な側面、すなわち1848年の革命に対する同調的とも考えられる姿勢が読み取れないこともない作品である。その点でもこれら一連の詩は実に興味深い作品である。1864年のアイヒェンドルフ全集にこの一連の詩を収めるに際して、彼の息子ヘルマンによってほとんど改竄まがいの詩句の変更が加えられたことが知られている。F.Uhlendorffの指摘するところに従えば<sup>(15)</sup>、このソネットも詩人の息子によって、1848年の革命との関連を意図的に抹消してしまうやり方で、タイトルを『ドイツの未来の救い手 1857 (Deutschlands künftiger Retter 1857)』と変更し、さらにこれら一連の詩から切り離して、「時代の歌」として分類された部門に組み込む形で1864年の全集に収められたのである。F.Uhlendorffは、アイヒェンドルフという詩人が、時には彼の文学愛好者達からももっぱら「政治的反動主義者」とみなされていることに反論し、そうした「見方がまったくの誤り」であることを証明すべく、ここで問題にしている『1848年』と題する9編の詩を取り上げている。果たして1848年の政治的事件に対してアイヒェンドルフの姿勢はどうであったのか。彼の見解に従えば、確かにアイヒェンドルフはその持って生まれた性質から言って、「革命の敵対者」であるに違いないが、にもかかわらず、1848年の自由を求めた運動を単に断罪してはおらず、むしろ若干の期待を持って歓迎している向きがあるというように結論付けている。一体この研究者の言うごとく、アイヒェンドルフは1848年の革命に同調していたのであろうか。この点は既に別に論じたことがあるのでここではこれ以上触れない<sup>(16)</sup>。「書物としての歴史」という観点に戻ってこの詩を見るならば、ここには先の詩に見られたような詩人の使命といったものにもはや言及することなく、「書物」の象徴性は現実の事件に関連してより直截的になっている。すなわち、あたかも「罪深く灰色にくすんだ古き世界」に対する判決である1848年の政治的事件が、神の意思にかなうものであるかのように、つまり神の御手によってこの世界史という書物に書き記された、ともとれる。また「今や神自らが世界史を詩作され・・・」と歌うくだりを厳密に受けとめれば、それまでの人間の貧弱な悟性原理によって担われてきた世界史の展開が終わりを告げ、代わって今や神自らの采配による世界史の再構築という、新しい

課題が「自由の息子達 (den freien Söhnen)」に託されたのとれないこともない。いずれにしるこのソネットでの中心的暗喩は「書物としての世界史」であり、その執筆はもはや思い上がった人間ではなく、主なる神の御手に委ねられている。

この詩に比べて1841年に発表された『警告 (Mahnung)』と題された詩は、こうした経緯をむしろより広い視野で歌っている作品である。人間達が傲慢にも自らを世界の中心に据えるべく、神の御手から奪いとったかに見えた世界史の回転原理にもかかわらず、人間の限定的な営みに無関係に静かに時は刻み続け、やがてその思い上がった人間どもに裁きの時を到来せしめる。ソネットの二つの3行詩節部分では、「世界史の書き手」としての主なる神の登場が予感に満ちた戦慄と沈黙という前触れで暗示されている。この神の登場の兆しを逸早く感じとって囁きあい頭を垂れるのは、「森」や「谷」に代表された森羅万象の自然であり、人間ではない。合理主義一点張りで悟性信奉を唯一の原理とする増長した近代社会に対する警告を発しているのが、この詩の主題である。少なくとも時代をそのように見るアイヒェンドルフの、現前の時代の精神状況に対する忿懣とそれに対する「警告」をここに読み取ることとは難しいことではない。

アイヒェンドルフの文学においては、既に述べてきたように、「書物」や「読者」の問題を、例えばホフマンのように物語構造そのものに関わらせて取り扱うことはほとんどないといってよいが、しかし「書物」や「読者」という対象に無関心でなかったことは明らかである。19世紀における「書物」と「読者」の実態を批判的に受けとめながら、このモチーフを同時代の文学状況を反映させる形で想像以上に頻繁に作品に登場させている一方で、象徴的暗喩としての「書物」を、「自然」や「世界」それに「人生」や「世界史」に対して繰り返し使用していることも明らかになった。これがヨーロッパの伝統的な文学的トポスであり、それをこの詩人も継承していることもまちがいないし、またさらには「書物の書物」たる「聖書」が、彼の宗教的心情によって育まれてきた「書物」のイメージの基盤にあることも否定できない。さらに幼少時代の故郷における自然体験や、ノヴァーリスやティークといったロマン主義者達の思想と文学によって培われたものであること、加えて、彼の宗教的信念に根ざしている、造物主たる神と被造物としての人間を含む森羅万象の自然との関わりで見ると世界観など、それらどれもがアイヒェンドルフにおける「書物」、ないしは「読者」としての人間という捉え方に繋がっていると言ってよいであろう。とりわけ彼の象徴的暗喩としての「書物」が、しば



しば「象形文字 (Hieroglyphe)」によって綴られた「書物」として文学的に想定されていることは重要である。つまり、それは読み取られ謎を解くべくして綴られた「書物」であり、その文字の性質そのものが「読むこと」を促さずにはおかない「書物」であることである。この「象形文字としての文学」もしくは「象形文字としての書物」こそ、アイヒェンドルフの文学の表現上の特徴とその魅力を解く鍵である。彼の文学の表現形式が、比喩的な言い方をするならばまさに「象形文字的」であるからである。もちろん彼の文学は絵文字で書かれているわけではなくれっきとしたドイツ語で書かれているから、それ自体が謎文字ではありえないことは当然である。それどころかむしろ誰にでも親しみやすいドイツ語で、しかも馴染みやすい形象を散りばめた文学が彼の特徴である。とすれば「象形文字的」というのは、彼の文学表現の機能面に関してのことである。つまり「象形文字」の持つ「読解」への刺激ないしは促しである。この点に於いてアイヒェンドルフの文体的特徴としてしばしば指摘される類型的表現の繰り返しという「定式性 (Formelhaftigkeit)」は、読者の想像力を刺激し「読む」ことを促すべく、この詩人によって意識的に選ばれた文学的表現形式であると言えるだろう。(以下次号)

### 《注》

\* 本論文は金沢大学文学部論集文学科篇第16号(1996年3月)に発表した同名の論文[II]の続篇である。

(13) E.R.Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter S.325

(14) A.Goodbody: Natursprache S.120

アイヒェンドルフにおける自然観を、Natur als Hieroglypheという観点から捉え、彼のこうした自然観をその中核として支えているのは、「自然は啓示機能を持つものである」という信念であり、これをアイヒェンドルフはロマン主義における同様の自然観を継承しているものと指摘している。その上で、この詩人の場合には、さら宗教的な、ないしはカトリック的な「神の言葉としての自然」という象徴性が重なっており、そのために彼の定式的な文学表現は、一義的には解釈できない、複雑な意味内容を含む文学的符号となっているとしている。こうした議論がこれまでのアイヒェンドルフ研究、就中W.Kohlschmidt, O.Seidlin, P.Schwarz, R.Alewyn等によるこの詩人の定式的表現をめぐる研究成果を踏まえていることは言う迄もない。

アイヒェンドルフにおける定式的表現をHieroglyphenという視点から捉え直し、さらに彼の文学の受容に関わる読者の問題にまで言及したものとしては次の論文も示唆を

与えてくれる。

P.G.Klussmann: Über Eichendorffs lyrische Hieroglyphen, in: Literatur und Gesellschaft (1963)

- (15) F.Uhlendorff: Eichendorff, der Freiheitsgedanke und die Freiheitsbewegung, in: Aurora, Eichendorff- Almanach 16 1956 S.35-44
- (16) 久保田：「抒情詩人J.v.アイヒェンドルフと彼の時代意識」 金沢大学文学部論集文学科篇第10号（1990年2月）

### 〈テキスト〉及び〈参考文献〉

次号においてまとめて掲載する予定である。ただし使用したテキストについては、本文中略記したものは下記の通りである。

- 1 Joseph von Eichendorff : Sämtliche Werke (HKA.)
- 2 Joseph von Eichendorff : Werke und Schriften (W.u.S.)
- 3 Ludwig Tieck : Franz Sternbalds Wanderungen (Tieck)