

Taugenichts と「動き」の位相

久保田 功

一

アイヒェンドルフは現実と詩文 (Poësie) の境界を忘れることはなかった。彼は詩文を生活に持ち込まないし、その逆に対しても毅然とした姿勢をとり続けた。この事実が、現実の詩化を熱望してやまないロマン主義の時代にあつて、彼を時流に溺れない純粹で実直な人間として位置づけている。しかし、同時にまたそのことが詩人としては暮れ落ちる時代の晩鐘をうち鳴らす役割を彼に担わせた。官吏生活者の職務上、詩人としての彼は一種の緊縛状況に甘んじなければならなかった。あるいはそのことが彼の想像力を一層かりたてる引き金であつたのかもしれない。一方、彼は都市生活者として、押し寄せる新時代の波をまのあたりにして、自分を機械文明の

時代に適合しえない人間と感じていた。しかし、彼はこの面でも時代の情勢に迎合しない剛直な姿勢を崩さない。アイヒェンドルフは、いわば古い人間としての誇りを持ち、そうした自分を諷することはなかった。こうした状況と頑固な姿勢ゆえに、彼は概して静観的な詩人であつたのだ。

彼は作品の中で繰り返し自然情景を描く。ところが、予想に反して、それらは決して静止した風景ではない。対象物の輪郭はおぼろで微に入り細に入るこまめな自然模写とはほど遠い[↑]。たびたび指摘されることであるが、彼の情景は具象絵画のそれではなく、広さと深さと高さのみによって構成された空間である。しかも、彼は明瞭な線と色彩で描くのではない。音響と光線の交錯が彼の

情景の特徴であつて、それがきわめて動的な印象を与へる。抒情詩人の面目躍如といった「動き」の空間構成のみならず、総じて彼は「動き」の卓越した表現者だといえよう。その精緻な技量は特に人間を「動き」の位相で捉えようとする時、最もよく發揮される。

彼はまた多くの作品で旅の人間を描いている。彼は人間存在を旅の形態として捉え、根本的な人間の「動き」の真相に迫りながら、存在の基盤を見極めようとする。彼にとって旅は人生そのものの縮図である。アイヒェンドルフは終始この観点から人間を見据える。なかでも、

一八二六年に発表された「Aus dem Leben eines

「Taugenichts」は人間を「動き」の開始、過程、終止の位相で捉えた極めて秀れた作品であろう。この作品はたしかに彼の官吏生活の真只中で生まれた。しかし、人間を見据える彼の観点を考えると、この作品にみちた自由な躍動性や素朴な前近代性はただ作者自身の環境と姿勢だけがもたらした願望であるとは言い切れない。たしかに「Taugenichts」という楽天家、単細胞な剽軽者に彼とは正反対の姿を見ることは容易である。だが、これをた

だちに彼自身の願望像あるいは理想像とみなすことはできない。この主人公は、いわばひとつの典型として、人間の根本的な「動き」の实体を映し出すべく創りだされているのだ。

アイヒェンドルフの情景は、すでに触れたように空間表象に重点があつて具象性に乏しい。まして固有名詞で織りなされているわけではない地域や土地に実現する主人公の旅は、実際の旅の条件、つまりその動機、経路、目的地等をあらかじめ備えていない。たしかにそれは決して世間一般の人間のように「バター市場からチーズ市場へ」の旅ではない。だが、同時にまた「青い花」の謎をあらかじめ突き付けられたオプターディングンのように「内面への神秘的な道 (Nach Innen geht der geheim-nisvolle Weg)」を辿るわけでもない。常識的な旅の構成要素はその中核としての「動き」だけを露出すべくすべて削ぎ取られ、しかもその「動き」はノヴァーリスのように内部省察の過程に置換されることがない。アイヒェンドルフの旅はそうしたものである。無論、旅だけがひとり歩きするはずがない。彼はこの非日常的な旅を

物語の中に生起させるため、その具現者からあらかじめ現実の旅の衣装を一切取り去った。その人物が他ならぬ Taugenichts である。

二

「このろくでなしめ (Du Taugenichts!)」(S. 1061)

——物語の冒頭で勤勞意欲旺盛な父親にこう叱罵され、厄介払いされる主人公。その名前はついに最後まで明らかにされない。これは彼の旅の性格を決定している重要な象徴的符号である。アイヒェンドルフは「Taugenichts」の既成概念の価値転換とその新しい視界 (Perspektive) および名前のないこと (Anonymität) の独自の意味付けをこの符号に持ち込んでいる。そこには、あらかじめ彼の非日常的な旅を可能にする前提条件が潜んでいると見ることが出来る。

まず、彼は日常の市民生活や社会的共同体からかけ離れている。同時にまた物や金銭に対する執着や欲望を無意識のうちに解脱した人間でもある。この人物は、物への執着を漸次解脱してゆくグリム童話「幸福のハンズ

(Hans im Glück)」の主人公を容易に彷彿させる。たしかにその後日譚がここに書き続けられてるとさえ錯覚させるほど酷似している。それはともかく、社会の規制から離れた流浪性だけでなく、きわめて透明な非肉體性がこの旅人の重要な特性である。さらに精神的にも極度に単純化されている。そのためいきおい感性だけが濃縮した人間と言ってもよい。彼は確執の世界からも離れており、他者から識別され個別化される必要はない。そのため肉體性すら透化されている。彼に名前のないこと (Anonymität) は、アイヒェンドルフが創造したこの感受能力だけをそなえた裸形性を端的にあらわす。他方、父親から発せられた Taugenichts というネガティブな言葉も忌むしい呪いの刻印として、追放された者に付き纏うことはない。彼がこのいわば命名を甘んじて受け入れ旅立つや否や、この概念はまったく対極的な方向へ価値転換し、新しい視界 (Perspektive) を獲得する。これが物語の舞台である。それは、父親に代表される分別くさい行動原理や有用性の原理からかけ離れた世界である。そこでは、そうした原理に基づく社会での自

己証明（名前）はもはや役に立たず、逆に役立たずであること（Taugenichts）が唯一の自己証明となりうる。

彼の Anonymität がひとつには感受能力だけの裸性を意味するように、この旅人は徹底した受動的な人間である。これは「動き」の人間としては一見ふさわしくない。だが、実はこの受動性こそ彼の「動き」、つまり旅を成立させる唯一の条件なのだ。彼の運動は決して主体的でない。常に外界からの刺激を受け入れ、それによって行動が生起する。彼は常に絶大な信頼をもって自然の声を受け入れる。なぜなら、彼にとって、自然からの刺激は、幸運なめぐりあわせや倖倖をもたらす神の恩恵なのだ。神の恩恵は Taugenichts の存在形式を肯定し、神の寵児にのみ与えられる。アイヒェンドルフは父親から神へと Perspektive を置換し、この視界内に主人公を据える。するとたちまちこの言葉のネガティブな響きは父親とともに視界の外に葬り去られる。そして、この言葉は——あるいは命名は——今や神の俯瞰する領域で彼に永遠の日曜日を約束する唯一の旅の自己証明として機能しうるのだ。

アイヒェンドルフはただ童話的な単純輪郭しかもちあわない裸形の人間形姿 Taugenichts を主人公として創造した。あのハンスの模造品ではなく、彼の創造であることはすでに述べた通りである。しかし、この人物はまったく空白な人間として旅立つわけではない。その内的・外的環境は概観すると次のように設定されている。

まず地理学上の規定のない村の水車小屋。そこで働く父親は健在だが、母はすでに死んで、いない。心のうちには、僅かな読書体験と母が語ってくれた冒険の話や旅職人から習った歌の記憶があるにすぎない。そして彼の特性は何はともあれ、鳥の声の変調とその意味さえも聞きわけることのできることにある。彼は優秀な目と耳を所有している。さらに彼は心情告白の唯一の手段である歌とバイオリンの上手である。ほとんど現実の肉體性をもたない人物だけに、あらかじめ設定された内・外の状況は、いかに僅少で貧弱であれ、無視することはできない。

三

Taugenichts の旅は、明確な目的意識に欠け、広大

無辺のあなたへ誘い込まれてゆく無計画な流浪性を最初から帯びていて、きすらいとか、漂泊とかというにふさわしい。だが彼の旅には、そうした旅につきもののうらびれた寂寞感がない。足取りは非常に軽快で躍動感に溢れている。確かに、彼は些細な出来事で有頂天になるかとおもうと、つまらない失敗でたちまち自己嫌悪に陥る。無上の法悦感に浸るかとおもうと、一転して孤独感に苛まれ、落胆し「死ぬほど不安」(S. 106⁵)になって「身を投げだして泣く」(S. 108⁹)始末である。しかし、彼の不安や孤独や絶望には、ぬきさしならない暗さや救いよりのなさというものがない。むしろ、時にはお定まりの不安の状況を味わっているようにさえ見受けられるほどだ。だから激しい感情の起伏や振幅にもかかわらず、あるいはそれゆえに、彼の孤独や不安や絶望も、決して旅を完全に終熄に至らしめることがない。彼の旅は基本的には明るく軽快で爽やかな音調に貫かれ、これを失うことはない。それでは、この基本的な旅の音調を形成しているものは何か。それを旅の原点、つまり彼の旅立ちの模様に見ることができる。

旅立ちはきわめて自然である。契機が判然としないにもかかわらず、旅立ちに無理がない。とってつけたような口実も一切ない。そればかりではなく、旅はまさに自然との密接な呼応関係において成立している。父親にけるパンへの旅という通俗な旅の論理はそもそも最初から彼には通用しない。父親の叱罵と居直った反抗的な息子の姿勢から事態の推移と旅の契機を引き出そうとすることがほとんど意味がないのはこのためである。彼に旅心をよびおこしたのは、実は他ならぬ鳥、キアオジ(Goldammer)の声の変調である。自然に対して類まれな感受能力をもつ彼がこれを知覚したのだ。この特殊な能力をそなえた彼にとって、自然はまさしく「神様が戸外でひらいてくれた大きな絵本」(S. 113¹)であり、暗示的な符号(Hieroglyphe)である。秀れた目と耳による視聴覚体験こそ旅への根本的な契機を構成していると言わなければならない。鳥は自然の動静を伝える仲だちであり、その声はまさしく自然からのよびかけである。しかし、アイェンドルフにおいては、さらに鳥はそれ自身、旅のイメージを担うものである。

親父の水車小屋の水車はとくにまた軽快に音たててまわっており、屋根のひさしからは、溶けだした雪が絶え間なく傘をおとし、雀たちはそれにまじって、さえずりまわっていた。私は戸口にすわって、眠気まなこをこすった。温かい陽光はなんともころよい。(S. 1061)

季節はまさに早春。冬の凍てついた自然はその硬直した死の眠りから甦り、鳥はさえずり、水車は再び軽やかに音たてて廻り始める。そして時は早朝。夜の暗闇と静寂はうち破られ、まばゆい光と欲びの音響が漲り溢れ始めている。こうした冬から春へ、凍結から溶解へ、夜から朝へ、暗闇から光へ、静寂から活動へ、等々の推移の模様をアイヒェンドルフはここに集中させている。「動き」のイメージで構成された情景で、どれひとつとして静止しているものはない。しかも、このイメージは文体そのものにも反映している。諸々の「動き」の局面をあきらかにする動詞の多用 (brausen, rauschen, tröpfeln, zwischern, tummeln) リズミカルな語の配列 (brauste und rauschte, zwischerten und……dazwischen) など

って情景を諸々の「動き」の交錯として表現している。しかし、何よりも注目すべき文体上の特徴は、音響に主眼がおかれた文章構成という点である。動詞もおおむね音を伴う「動き」を表わすものが選ばれている。アイヒェンドルフは情景に附与する「動き」のイメージを音響に集約的に担わせている。彼は自然の蘇生を単なる春の静かな風景画としては捉えていない。この早春の情景は絵画的な舞台書き割り (Kessels) ではない。それはむしろ音響的音楽的情景である。そのため、この情景は活発に動き、よびかけてくる。音響による躍動感⁽⁶⁾は胸のたかまりを誘いだす。アイヒェンドルフの情景のこうした特色によって時には情景が心の内部と照応した風景とさえなることがある。情景と人物の内部との強い相互影響のために、彼の情景はどれも最初から客観的な独立性を失っているようにさえみえるのだ。アイヒェンドルフの情景が情感や情緒の色濃いものであり、時には情緒風景 (Stimmungslandschaft) とさえ呼ばれるのはこうした情景の特色によるものであることは言うまでもない。⁽⁷⁾

ちび、この「動き」のイメージで構成された情景が、

人間の内部に高揚する気分を誘い出す力であるとすれば、いわば一切の現実的な旅の条件を備えていない旅の根元的な「動き」の契機はまさしくその力に求められなければならぬ。つまり、旅の根本的な契機は、覚醒した自然の不滅の蘇生力や無限に繰り返される律動性の共鳴や共振にあるのだ。この自然の蘇生力や律動性は、人間社会の諸々の眩惑的な事象、つまり隠蔽物が取り除かれて、その自律的な素顔があらわれる時——それが春や朝であることは言うまでもない——最も激しく人間の心を共鳴へといざなう。アイヒェンドルフが常にこの時刻を出発の時として選ぶのはこのためである。そして、まさにそれ故に自然の律動性は特に時のリズムとして表象され、時が旅のなりゆきを決定するのだ。自然との共鳴が「動き」の根本にあるとすれば、当然それは彼の旅に反映するはずであり、また、それは上昇と下降の「動き」によって裏付けられるはずである。

一方、自然の律動への共鳴が旅の始まりであるにしても、彼にはこの得体の知れない力に引き出されてゆく際に当然あってしかるべき驚愕も不安もない。彼がひとか

けらの危惧の念も持たず、この自然のリズムに身を託することができるのは、生命力や律動の自然現象を統轄し森羅万象を隅無く俯瞰する神への絶大な信頼があるからに他ならない。その楽天的な信頼こそ、アイヒェンドルフが、すでに失なわれ、時代の底に沈んだものから発掘し蘇生させ、この時代遅れの前近代的な人物に吹きこんだ素朴な信仰心であるにちがいない。Taugenichtsは神の采配への懷疑は一切持たず、ひたすら神の恩恵を期待する人間である。このよるこぼしい予感によって旅の基本的な音調である軽やかさと爽やかな明朗性は決定されているとみることができぬ。

四

神様はいとし寵児を

広い世界に旅立たせ

神の不思議をお示しになる

山や森、川や野中に

家にくすぶる億劫ものには

爽やかな暁光さえも役立たず

子守、気づかい、その上に

パンの苦分にふりまわされる

溪流はかるやかに岩場をはしり

空たかくひばりはさえする

おいらも一緒にうたわずいられようか

のどいっばい、すがすがしい胸の底から

せせらぎ、ひばり、森や野も

天地もすべて守ってくれて

おいらのめんどうみてくれる

神様だけにおまかせだ

ふと、ふりかえると、私のすぐ間近まで一台の立派な旅客馬車がやってきていた。多分もうずっと私のうしろについていたらしい。馬車は大層ゆっくりとしていたから、歌の響きで胸いっばいになっていた私はそれにまったく気付かなかったのだ。上品な二人の婦人が馬車から顔をのぞかせて、私の歌に聞き入っていた。ひとりはこのほか美しく、他のひとりよりは若々しかったがほんとうは二人とも私には気に入った

のだ。私が歌い終ると、その年長の婦人が馬車をとめさせ、いともやさしく私に語りかけた。「まあ、愉快なおかた、あなたの歌はとでもすばらしいわ。」それに私もすばやくこたえた。「お美しい皆様方のおよろこびのためならば、もっとすてきな歌だつてうたえるんですが。」こう私が言うとう、その婦人はまた私にたずねた。

「こんなに朝早く、いったいどちらへかけるの。」そうたずねられて、われながら恥しい思いであった。自分でさえそれがわからないのだ。そこで固太く、「ウィーンへですよ。」とこたえると、二人は私の理解できない外国の言葉で何やら互いに話していた。年の若い婦人は三度首をふっていた。もうひとりの婦人のほうはたえず笑っているばかりであったが、とうとう私にむかって呼びかけた。「さあ、馬車のうしろにお乗りなさい。私どももウィーンへ行くのですから。」
(S. 1062-1063)

アイヒェンドルフは、彼自身の象徴的表現をもっている。彼は総じて不可視的な存在を感覚で捉え得る形象によって可視的に表象しようと努める。従って彼の Symbolik はかなり寓意性を帯びることがある。神の恩恵をたよりに、神の采配に完全に身をゆだねようとする心を高らかに口ずさむ主人公と婦人たちの遭遇、口から

てまかせの目的地の奇妙な符合、世事にうといはずの彼の妙にうちとけた様子、同乗を勧誘する婦人たちの素性の知れぬ流浪者への不自然な程の好意。これらがすべて「歌」を仲だちに行っていることに注目すべきである。言葉の意味よりも音に重点が移っている歌が、彼の唯一の心情告白のたてであることは言うまでもない。しかし、それ以上に、この歌はいわば音響として呼びかけてきた自然の声に対する答えなのだ。高まった心の内部が音響として外界と呼応していると理解することができよう。すると、この婦人たちの馬車には、歌に再び呼応したものととして、ある種の寓意が潜むことになる。つまり、音響によって構成された情景から彼に呼びかけた自然の律動はここに明瞭な形貌を備えて、彼と結びつくのである。これは外界からの刺激によって生じた内なる音響（歌）と外界の音響（自然の律動）とが、はじめてここで一体化し、共鳴しあったことを意味する。目に見ることのできない自然の不可視的な律動はいまや具体的な旅の推進者として、彼をその律動〓旅〓馬車に乗せてゆく。ここに至ってようやく旅の「動き」の基本構造に物語に

ふさわしい形貌が整えられたとすることができよう。

そうした自然の律動に文字通り便乗した旅の模様をアヒェンドルフは次のように表現している。ここには *Taugenichts* の旅の特質が鮮やかにでてている。

……私がひとつとび、馬車の後部にとび乗るや、御者は鞭をうち鳴らした。馬車は光輝く道を疾駆し、風は私の帽子にビュービューとなった。村や無数の庭や教会の塔は後方に姿を消し、目の前にはたくさんの村や城や山々が次々と見えてきた。足元には苗床やしげみや草地在りとりどりに流れすぎ、頭上の澄みきった青空には無数のひばりが舞いあがっていた。——私ははずかしくて大声をあげるわけにはゆかなかったが心の中は歡喜でいっぱいだった。私はステップの上でとびあがり踊っていたので、もう少しのところまで腕にかかえたバイオリンを失うところだった。(S. 1068)

ここに描出される旅は、歌の第三詩節でうたわれているスピードと軽やかさを特徴としている。山を駆け下る溪流の目にもとまらぬ速力、空に舞うひばりのような軽やかな飛翔感、そうした要素だけで表現されている旅はいわば地上的な重力からかけ離れている。スピードに陶

酔する欲喜だけが伝わる。教会の塔や村や城や山は、ただひたすら羅列された名詞群といった趣で現実的な情景を構成する地上の存在物としての意味はほとんどない。夥しい複数名詞によって構成されたものには旅人の目に映じた外界の情景としての意味が稀薄であるばかりか、個々の事物には情景構成の機能さえ与えられていない。アイヒェンドルフがめざしているのは情景ではなく、空間構成である。そして、この広さと高さだけが無限に広がる空間次元では、流れすぎる情景物は、法外なスピードと軽やかさだけを浮きだたせる機能が与えられているにすぎない。法外なスピードで疾走するのは馬車だけでなく、同時に彼の内部にめざめた「動き」の感覚そのものに他ならない。彼の旅の感覚はひたすらこの「動き」の享受だけによって養われる。しかも、その「動き」は決して主体的に獲得したものではない。まさに恩恵として与えられたものに他ならない。この旅の感覚の特異性が、他ならぬ自然の律動への共鳴の結果であり、いわば便乗したかたちの旅の最もあらわな実体なのだ。彼は「空をとぶ鳥のような」スピードに陶醉しながら、しかも

「自分で飛ぶ必要はないのだ」(S. 1093)

五

Taugenichtsの旅の根本的な契機が、自然の律動への共鳴にあり、旅はそのアナロジーとして理解しようとするれば、旅の「動き」は、上昇と下降を運動の一単位としたリズムの波状的軌跡を描くことになるであろう。この「動き」の理解と予測の可否は、彼の旅の縦断面構造にあらわれる軌跡を追うことによって確かめられるはずである。そこでまず、彼の内的・外的な「動き」をverticalな方向での推移様相としてみることにする。

しかし、太陽が次第に高くなり、地平線には重そうないぼの雲がわきあがり、かすかに波うつ穀物畑の上では、空も広い大地もすべて空漠として蒸し暑く静まりかえってしまふと、ようやくまた、自分の村や父や水車のこと、そして緑陰のなんとも涼しい沼のほとりの風情が私の心にかび、今はそうしたものがすべて自分の背後に遠く遠くかけ離れてしまったのだということを痛感した。その時の私はまた後もどりしなくてはならないような妙な気持だった。私はバイオリンを上着と胸衣の間にはさんでものおもいにふけりながら、ステップに腰をおろし、やがて眠りこんでしまった。(S. 1093)

蒸し暑く静まりかえった真昼時は、アイヒェンドルフによって特別な意味が与えられている。彼はこの時刻を正常な知覚を混乱させ、現実と夢の境界をおぼろげにし、人の心に不安の影を忍びこませる魔の時ととらえる。他の作品でアイヒェンドルフはこの真昼時を「目を見開いたままの自然の眠り」の時とよんでいる。この「自然の眠り」の夢が人を幻覚に落し込む魔の存在である。つまり夜の世界の幻惑の虚像をアイヒェンドルフは真昼時の自然の夢として現出させるのである。自然は常に人の心を憩わせ解きほぐし救済するとはかぎらない。時には混乱へ誘いこみかねない魔的な側面ももっている。アイヒェンドルフはこの両面で自然を捉える。しかし、この作品に限定するかぎり、自然の魔的な力はほとんど主人公に及んでいない。まるで時間が停止し「死にたえてしまった」(S. 1104)のような静寂が支配した不気味な状況の中では、たしかに時のリズムに型どられた旅の「動き」は失速してゆく。あるいは不安の影が彼の内部に忍び込む。だが、それは決して幻覚をささい、感覚の麻

痺につながらない。わずかに眠りへの移行にその影響を鈍み取ることができただけだ。これも、ここでは「動き」の停滞への準備といったほうが当てている。「自然の眠り」によって「動き」への呼びかけであった万象の音響は消えうせる。自然との共鳴感覚は薄れ、「動き」の快感を享受するだけの彼ににわかに喪失感がうまれる。これが彼のやるせない旅情と孤独感の実体であり、下降する旅心は、外的にも「動き」の減速とつながる。かくして、旅はその最初の停留地である館(Schloß)で一時的停止する。

館に雇われた彼は自分を「翼に水をかけられた鳥」(1096)のように感じながらも、庭師見習いとしての仕事とこの館へ自分を連れてきた美しい婦人への思慕の情とは、この旅の鳥をとどめておくに十分な魅力となった。植物と女性とに共通した定着のイメージに満ちた館がその粘着力で彼を捕えたと見ることができよう。だからアイヒェンドルフが彼に与えた庭師見習いの仕事は決して無意味ではない。それは彼から「動き」をからめとる象徴的な仕事である。さて館での定住生活によって旅

への衝動は下降して消滅するかに見える。自然の律動という旅のともがらを見失った彼は「庭園内のひとけのない池の葦のがけにサンカノゴイ(Rohrdornel)」(S. 1087)みたいに悄然とし、「死ぬほどの心細き」(S. 1087)に襲われる。だが彼は欣喜と幽愁、無限への躍動と定着への願望、こうした対極的な方向に激しい感情の揺れをみせる人間なのだ。だから美しい婦人に対する自分の卑少さの意識や収税吏へのわずかな出世に踊った功名心に対する自己嫌悪はともに次の旅立ちへの動機となりうるかもしれない。しかし、もともと彼の旅立ちが音響という自然の呼びかけに応じた返答であり、共鳴であるように、アイヒェンドルフは決して人間関係だけを旅立ちの踏み切り板にしていない。彼の視線は限られた館の空間から離れ、運動するものに次第に引き付けられてゆく。流れゆく雲に、そして野山を駆けめぐる狩猟の様子に、さらには通り過ぎてゆく特別郵便馬車に彼の心はとらえられてゆく。外界の「動き」を凝視することによって「今すぐにも、ここを立ち去って、広い世界へ旅立たねばならぬ」(S. 1074)ほどに心の「動き」も高まる。今や

見失った自然の律動という旅のともがらの誘いの時をただひたすら待つだけである。

楽しみに流れる朝の光がきらめきながら庭園を越えて私の胸にとびこんできた。すると私は木の上に立ち上り、久し振りはじめてまじまじとはるかかなたの大地を眺めた。ドナウの河面にはもういくつかの舟が葡萄山の間をゆきかい、まだひとけない困道はどれもこれもきらきらと光る大地にかかる橋のように、山を越え、谷を越えてかなたへとむかっていた。

自分にもどうしてかわからないが——突然かつての旅心が私をとらえた。それは、昔からの哀愁と歓喜、そして大いなる期待の感情というものであった。(S. 1079-1080)

アイヒェンドルフにとって、朝は浄化や救済、つまり夜の不安と幻影からの解放をもたらすだけではない。そのよるこびが同時に生の衝動とつながっている。すでに冒頭の朝の情景において、このつながりをみる事ができた。ただ、この第二の出発においては、水車小屋からの旅立ちにおける音響の役割をもっぱら光が担っている。この詩人は音響と光とに同質の詩的機能を与えているの

だ。音響はその発生源である事物から離れた純粋な「動き」となることができる。従って、音響はその交錯によって広さと高さや深さだけの空間をひろげることができ、同時にその自由な音の「動き」は他者への積極的な呼びかけとなって「動き」への同調を促した。同じように、光もただ広く高い眺望空間を可能にするだけではなく、その非物質的特質によって軽快な躍動のイメージをその空間に与えることができる。アイヒェンドルフはこうした光の運動と「動き」への促しの模様を象徴的な光景の中に描きだしている。

私ですでにすっかり忘れてしまっていたバイオリンは埃をおって壁にかかっていた。ところが一条の朝の光がむかい側の窓からさしこみちょうど弦にあたってひかった。その光景が私の心に真正な響きをよびました。そうだ、私は言った。さあ、でかけよう、忠実な楽器よ、ほくらの国はこの世界ではないのだ。(S. 1080)

光の充満する情景をまのあたりにした主人公の心の状況はこのバイオリンと朝日のまばゆい光景によって感覚

的に伝わってくる。この光景がよびました「真正な響き」とは始動の合図であり、光が与えた旅への誘いに対する偽らざる応答に他ならない。かくして、彼の内部に自然の律動への共鳴現象が確実に復活し、館を中心とした静止の領域、繋ぎ止め固着する磁場から「まるで鳥籠から逃げだした鳥」(S. 1083)のように再び旅立つ。沈滞していた旅心は一気に上昇する。彼はイタリアをめざす。しかしそれもただひたすら無為を保証する国という門衛の意見をおもいだし、それに従ったままで、彼の主体的な目的意識は依然としてない。

すでに暗くなり始めていたので、私は盲目もふらずに歩きつづけた。最後の日の光が森にさしこんで輝いていたうちは、大きな鳴き声をあげていた鳥たちも急にみななきやみ、森の永遠のもの寂しいざわめきに包まれて、私はほとんど不安な気持になりはじめた。(S. 1084)

朝の光によって高揚した旅の心は夜の暗さや静寂の訪れとともに再び下降する。バイオリンの腕前で若い村娘の関心をひき「手のひらをかえす間もないうちに、幸運

をつかむことができるかもしれない」(S. 1087) 予感にもかかわらず、彼は絶望的な孤独感に襲われる。音響と朝の光の人間にとって暗闇と静寂は彼の存在基盤である「動き」の現象をすべて遮蔽してしまふ。さながら「谷間で木々や月光にまるで埋れてしまったような村」(S. 1087) 同様に彼は外界から隔絶され、健全な旅の感覚を見失ってしまう。アイヒェンドルフはこの閉塞状況を暗い森の中に彼を据えることで一層感覚的に表現することに成功している。夜の森の情景と心の状況とが相互に照応しあっていることをここでも指摘することができる。二人組の怪しい者に会おう森の不気味な内部空間はただ彼を取り囲む暗い外界の状況を伝えているにとどまらない。それは同時に正常な方向感覚を失い、幻影におびえる彼の心の状態に他ならない。

ようやく空のここかしこに、長い赤みをおびた朝の光が、鏡面に息を吹きかけたようにほのかにさして、ひっそりと静まりかえったままの谷あいの空高く、すでに一羽のひばりがうたっていた。この朝の挨拶で私のところはたちどころに晴れわたり、恐怖心はすっかり消えうせた。(S. 1088)

旅の第二の停留地となった森の中から、朝の訪れとともに抜け出る。朝の光が夜の戦慄的な幻想から解放する象徴的な機能をおびていることは繰り返すまでもない。しかし、この作品においては、アイヒェンドルフは特に朝のもう一つの詩的な機能、つまり自然の覚醒とそれに伴う旅の「動き」の蘇生に力点を置いているとみることが出来る。「動き」を物語の骨格としたこの作品ではどこにもこれを完全に終熄に至らしめるような夜の不安も幻影の恐怖も描かれていないからだ。

それから、レーオンハルトは空になった瓶を朝焼けの空高く投げあげた。瓶は楽しそうに空中できらきらと舞いた。

ようやく、彼等二人はそれぞれ馬に乗り、私はそのわきを元氣よくまた行進した。ほくらの眼前には見渡すこともできない谷あいが広がり、そこへぼくらは今おりてゆこうとしていた。そこは、まさに燦然たる光とさわめきとやさしい輝きと歓呼の世界であった。山の上からこの壮麗な世界へ飛びだしてゆこうとするように、私の気持はとても爽快でうきうきとはずんでいた。(S. 1092)

アイヒェンドルフは、この第三の旅立ちの模様をもつ

ばら飛翔のイメージで描きだしている。投げあげられた瓶はそのまま旅心の急上昇を鮮明に伝える。空高くきらめく瓶は「動き」の開始の合図であり、いわば嚆矢のようなものである。勿論、この飛翔のイメージは鳥の形象や飛行形態によって集約的に表現されている。しかしアイヒェンドルフにおいて鳥は常に飛翔のイメージとつながるわけではない。彼には二種類のまったく対立的なイメージ構成をになう鳥群がある。たとえば、この作品でも、サンカノゴイやフクロウはもはや飛翔能力をもたないような鳥であって、しかも常に孤立した形態で描かれている。アイヒェンドルフはこの不動性と孤立性を強調しながら、孤独や寂情のメタファーとして使っている。ところが、他方、春の到来を告げるキアオジや、さえずる雀の群、空をわたる鶴、とりわけ空高くうたう無数のひばりは、その鳴き声や飛翔する姿によって、解放と歓喜のメタファーとなっている。そればかりか、主人公の旅の「動き」そのものと切り離すことができない。つまりこれらの飛翔する鳥はただメタファーという副次的な存在理由しか持ちあわせていないのではないのだ。

比喩がそれだけの機能にとどまらず、逆に喻えられる人間の中に入りこんで一体化し同化しているとさえ言うことができる。鳥の人間化、もしくは人間の鳥化が、この法外な旅の「動き」を享受するだけの主人公にはみられると言いかえることもできよう。すでに述べたように「Taugenichts」はいわば現実の肉体性をはじめから放棄した人間である。彼は自分というものが人間化した鳥であることを拒否もしないし疑いもしない。それどころかまさに鳥であることを願望してやまない人間なのだ。だからこそ館に職を得た時、はじめわが身を「まるで翼に水をかけられた鳥」(S. 1064)と感じたのであり、館から抜けけると「まるで鳥籠から逃げだした鳥」(S. 1080)のような気持になったのだ。彼は旅の進行とともに次第に鳥そのものと同化することに無上の快感を味わうようになる。従って、鳥の飛翔するような旅のスピードを失ったローマで、

もしも一羽の鳥ならば

何をうたうかわかるうに

もしも二枚の翼があれば

飛びたいさきもわかろうに (S. 1113)

と意気消沈してうたう彼はまさに「動き」の感覚を失い、再び地上の人間へと墜落した姿に他ならない。彼はしかし眠りからめざめた朝の鳥のように繰り返し飛び立つ。彼の本領は地上にはない。一切の現実的体臭をぬぐい去ってしつらえられたアイヒェンドルフの龍児はひばりのごとくこの地上から舞いあがりほがらかにうたう。その大気の中こそ彼の本領なのだ。

「ええ、そのとおりです。機会さえあればどんな鳥籠からだって飛びだして、再び自由の身ともなれば、愉快にうたう一羽の鳥です。」 (S. 1135)

「まるで鳥のような (Wie ein Vogel) 」からメタファアの段階をとびこえて彼は自分を「一羽の鳥」と規定することに最終的には (第九章) もはや躊躇しない。こうした経過はともかくとして、以上のことから、この第三番目の旅立ちが飛翔のイメージに満ちていることだけ

は確認できるだろう。アイヒェンドルフはこれをそれとなく *hinausfliegen* という動詞に集約させているのだ。かくして、そもそも自然の律動に便乗したかっこうの他人まかせの旅はその無重力的な軽快さとスピードとを身につけた鳥との同化傾向によって一層鮮明な「動き」を印象づけることになった。

鳥の飛行スピードを獲得した彼の旅は第三番の停留地となる田舎の旅の宿に至るまで眼にもとまらぬ早さで疾走する。現実の時の長さをほとんど無視しながら、一方ではアイヒェンドルフは旅の開始から停滞までをあたかも一日のことであるかのように整えている。この宿の夜にも、醜い小男の出現やそれと相前後する二人の画家の失踪といった不可解な人間関係の迷路が彼を誘いこむべく用意されるが、彼はほとんどそれに巻き込まれることはない。朝の訪れとともにせかされるように旅立ってゆく。下降した旅の「動き」はあわただしく上昇へと急転回している。

私を乗せた馬車が曲った方には目の前に荒涼とした山岳があらって、その灰色の山峯はもうすでに暗くなっていた。先へ進

めば進むほどあたりの様子はますます凄まじく、もの寂しくなった。ついには月が雲からあらわれて、木々や岩の間に突然こうとうと月光を降り注ぐと、あたりはぞっとする情景となった。狭い岩だらけの山峡に入って、馬車はごくゆっくりとしか走れなくなった。単調でいつまでも続く車の音が山峡の岩肌づたいに遠く静かな夜空にまで鳴り響いた。まるで巨大な墓穴の中へつき進んで行くようであった。(S. 1098)

鳥の飛翔する様相に一層酷似してゆくことで彼の旅の「動き」の実体はほほあきらかになった。とすれば、月光に映えた「大きな古城」(S. 1088)という第四の停留地に至る旅の過程はただリズムの下降と「動き」の渋滞だけを意味するのではなく、そもそも異質な「動き」であるといえよう。この異質な「動き」を彼に生起させたのは無論自然の呼びかけや光の誘いではない。それとは別種の要因があるにちがいない。ここで一種のオペラ的な勘違いの混乱喜劇が本格的な物語の展開として、物語の骨格である旅の構造に絡まり始めたことに注目しなくてはならない。第四章の冒頭で彼はレーオンハルトの新品の燕尾服と胴衣を着こんで得意満面となるが、そのことがレーオンハルトとギドー(実はフローラ)の恋の

逃避行に巻き込む遠因になるうとは夢にも思わない。つまり、この「巨大な墓穴の中へつき進んでゆくような」旅の経過をもたらしたのは、実は彼にはもともと疎遠な人間関係の混乱であったのだ。アイヒェンドルフは人間の根源的な「動き」の実相を見きわめようとまず物語の基本構造として旅を設定した。しかし同時にこの骨格に漸次喜劇的な人ちがいをひきおこす仮面舞踊会的モチーフを絡ませ、愛の物語を脚色していったのである。従って、この暗く迷路じみた旅の経過は、第一の主題から第二のそれへの移行に他ならない。その意味では文字通り馬車(旅)は「突然、国道からわき道へそれた」(S. 1088)のである。彼は古城で人違いとも知らず、また気づかれず「魔法にかけられた王子」(S. 1104)のような贅沢三昧の生活を思いもかけず味わうことになる。しかし定着生活への願望をくすぐる悪魔の誘いともとれるこの不可解な狂気じみた舞台仕掛によっても、彼の「動き」への衝動は決して涸れてしまうことはない。

私はただ、いましもわれわれの頭上を空高く飛びゆく数羽の

鶴を指さしてこう言った。「ぼくもあんなふうにごを立ち去って遠い世界へ旅立たねばならないのだ」(S. 1107)

この言葉のために囚われの身となった彼に救いの手をさしのべたのは「朝の光が突然自分の心の中に差し込んできた」(S. 1108)ように夜の窓下に響いたギターの音であった。これを契機に彼は古城を抜け出す。しかしこれは本来の「動き」の軌道からはずれた行動である。そのことはアイヒェンドルフが朝の旅立ちという定式的な原則を踏襲せず、夜が出發の時に選ばれていることによっても裏付けられる。これはまさしく夜陰に乗じた逃亡であって、彼本来の歓喜的な出發の様子からはほど遠い。かくして、狂気の城を逃れ去った彼は一目散に歩き続け、ついに夕方、「静かな大地にまどろむ獅子」(S. 1111)のように横たわる神聖な都ローマを眼前にする。彼はヴィーナスが埋れており、かつての異教徒がいまなお墓穴からあらわれて旅人を惑わすというカンパネラらしき領域も難なく通過してローマ市街に入る。ローマは一応旅の目的地の体裁を整えているようでありながら実

は第五番目の停留地でしかない。だから、この地が実現してくれるはずの「すべての期待もよるこびも噴水の水のように崩れ落ちて」(S. 1127)しまうと、彼は「このいつわりのイタリアに永久に背をむけようと決心して」(S. 1127)ローマを離れる。これも夜の旅立ちであり、厳密には逃避である。古城への過程から本来の「動き」を体現しえなくなった彼が、再びその軽快さとスピードを取りもどすのは、帰郷の途上での爽やかな朝の音響との出会いであり、鳥の飛翔する様相に似た彼の旅は矢のように疾走する舟旅によって再び実現している。

以上のように、主に主人公の「動き」の位相を *vertikal* な断面で辿ってゆくと、明確な律動現象がみられる。あきらかに時のリズムに型どられた上昇と下降の「動き」の軌跡は波状曲線をえがいている。それは出發点である水車小屋と六箇所の停留地(館、森の中、旅の宿、古城、ローマ、館)を最低点として、前後六箇所で上昇する曲線となる。その曲線軌跡は無論、外的な旅の経緯にとどまらず、彼の内部での旅心の躍動と沈滞の記録でもある。「動き」の根本的契機は自然の律動への共鳴

であり、活動する自然は音響と光によって「動き」への同調を促し呼びかけてくる積極的な力を持つ。さらに、その呼びかけが自然の覚醒や蘇生という特定の時に生起するように、この旅の「動き」も時のリズムに支配される。当初、このように解釈し、予測したことは決定的を大きくはずれてはいなかった。それはこの波状曲線によって裏付けられた。決して静止的な絵画ではない彼の情景がそこに据えられた人間の「動き」の実相を明らかにすべくしつらえられたアイヒェンドルフ特有の空間であることを知る時、彼が情景においても人間においても「動き」の卓越した表現者であることを思い知らされるのである。

六

Taugenichtsの「動き」は縦断面構造として見るかぎり、以上のように旅心の上昇と下降によって描かれる律動的な波状曲線をなしている。しかし、彼の旅の「動き」はただそれだけではない。「動き」を横断ないしは水平構造として見直すと、それは明らかにローマを方向転

換の地とした大きな円運動である。「Taugenichtsの旅は出発点へ向つての広大な回り道である。」とJ・クンツは述べ、遠い世界に求めていたものを彼は故郷において獲得するに至るのであると説明しているのは何よりも彼の「動き」の回帰的な性格に注目しているからである。確かにそうした回帰的な円運動は旅の全行程の水平構造として見ることができる。だがこの回帰への衝動はローマの地で初めて起つたのではない。彼の旅の「動き」は、実は前進する律動的な運動と回帰しようとする衝動という二つの力の融合体として実現している。アイヒェンドルフの他の作品、とりわけ「大理石像」などと違つて、暗い閉塞状況や夜の魔力もこの「動き」を永久に終熄させ得ないのはこの詩人の主眼が律動の朗らかな上昇のみ注がれているからだけではない。まさに「動き」を完全に停止させるかにもえる夜の状況、つまり波状曲線の最下部においてさえアイヒェンドルフが別の「動き」を注入しているからなのだ。それが他ならぬ回帰衝動である。つまり、Taugenichtsの永遠の躍動性は遠方への衝動と回帰衝動、この相反する遠心力と求心力の

緊張関係の中でたえず保証されていることになる。確かに、この回帰衝動はローマに至るまで具体的な運動とはならない。しかし、それを内的な帰郷行動としてみるならば、この作品における彼の追憶と頻繁な眠りがまさにそれに該当するものである。アイヒェンドルフにとつて、夢が無意識の内奥を顕在化させるものであるとすれば、この内部省察の不得手な人物にきわだった眠りの才能を与えたことは彼の見事な細工と言わなければならぬ。

人の世の喧噪が静まると

夢みるように木立とかわす

大地のふしぎな言葉

心の底に埋れてた

はるかな昔、あわい悲しみ

いなづまににて胸につたう

かすかなおのき

(S. 1095)

ギドーがイタリアの宿のテラスでナイチンゲール

(Nachtigall)⁽²⁾のように入らうこの歌には彼を彼自身の夢の謎へ誘い込むような深い内省的な響きがある。しかし、同時にこの異質な響きをもった歌には、アイヒェンドルフ自身の眠りと夢についての解釈の模稜を読みとることもできる。少なくとも、夢みる大地の言葉と同じく、Taugenichtsの夢には彼が意識する与否とにかかわらず、心の内奥の様相が明らかになる。そう考えて間違いはなさそうだ。

美しい婦人達の旅客馬車に同乗した彼は、さっそく故郷に思いをめぐらし眠りこむ。そこではまだ夢の形式でその内容が明らかにされていない。しかも追憶の対象は父の水車小屋に限定している。館での生活においては、彼は蒸し暑い午後など故郷の村の方へ流れゆく雲を眺めながら、美しい婦人のことを想う。しかし、その想念ははっきりと二つにわかれている。一方を離れてきた村、あるいは過去への追憶とすれば、他方は自分が現在いる場所と結びついた空想である。彼は高雅なミンネの世界をパロディ化したような状況に自分の身を置きたいとたえず空想するような夢想癖のある人間でもある。

あの月は父の水車小屋の上にも、そしてあの白い伯爵家の館の上にも照りはえているのだろうかと思つた。(S. 1087)

第二停留地である森の中が総じて閉塞状況にあつたこととはすでに指摘した。だから、彼が追憶する水車小屋も館も、ひたすら外界から隔絶した彼の存在をうきたたせはするもののほとんど回帰的な求心力にはなりえていない。それらの追憶が逆に孤独感を助長するだけのようである。第三番目の停留地となつたイタリアの旅の宿では先きに引用したギドーの歌があるだけで追憶の場面も夢の内容のみあたらぬ。しかし、この歌を耳にする彼に一種の夢の謎への暗示的な誘いがあることは確實である。後に、再び館に立ち返つた彼が、心の内部に結晶化した美しい婦人像とついに出会おうとする折、この歌を再び耳にし、それが最終的な幸福への導き手となるからだ。第四の停留地である古城では人違いから受けた至れり尽せりの待遇に旅の孤独は癒される。ここでは故郷や美しい婦人からの隔絶感のかわりにはつきりとした繋がが確認される。それが何よりも「すぐおかえり下さ

い、急いでもどつて下さい」(S. 1106)という美しい婦人からの手紙によるものであることは言うまでもない。彼は父の水車小屋で旅の職人から習つた古い歌を心の底からひきあげるとともに、この具体的な誘いの手紙を受け取つたのだ。アイヒェンドルフが詩集の中で「郷愁」(Heimweh)と題しているこの歌と手紙のとりあわせに、いまや故郷の水車小屋と館の美しい婦人とが合体し、同質的な中心点となつて激しく作用する求心力の模様をみる事ができる。すでに指摘したように夜の逃亡によつて朝の旅立ちの定式的な原理が破られ、これまで鮮やかに刻まれてきた「動き」の律動はここで見失なわれる。それは物語の展開からみればレーオンハルトとギドー(フロラ)との恋の逃避行が本格的に彼の「動き」を攪乱し始めたことによるのだが、別の「動き」としてみるならば、まさしくこの急激に表面化した回帰衝動による逆行的な「動き」のせいでもあるのだ。

星は澄んだ夜空にきらめき、あたりは月光によつて銀色の世界にかわつていた。私はとなりの二人の画家のことなど忘れ

て、あの美しい婦人のことを、遠い故郷のことを想っていた。(S. 1128)

彼の無為性を保証し、幼年期の夢の実現であるはずのイタリアや聖なる都ローマも、期待が裏切られてはもはや彼を引き止める魅力はない。彼は迷うことなく、確固たる旅の指針を故郷にむける。しかも、それはもはや「私の村」、「父の水車小屋」ではない。拡大した故郷のイメージとして彼の内部に新たに形成された結合体の中に彼は自分の真の故郷を確信し、それをめざしているのだ。事実彼は決して「父の水車小屋」にはもどってはいない。

七

Taugenichs の中で、この自己回帰の行動を促す求心力と呼応するものは一体何んであろう。さらに、その求心力の源泉となり、彼にとって真の故郷のイメージとして形成されたものはどんなものであろうか。

J・クンツはこの人物に植物的な特性があることを指摘し、この点から彼の回帰行動を説明している。つま

り、彼の「動き」には植物におけるような根づきの限界があつて、いかに行動しようと所詮その開始ないしは発端の領域にしかとどまり得ない。従つて、彼の旅もその幼年時代の場所であり、出発点である故郷にひきもどされてしまうわけである。クンツはさらにこのような植物的な規範に十分従いうるものは女性だけであり、「美しい婦人」と「庭園」との結びつきをこの関係から説明する。⁽¹⁸⁾ Taugenichs がたちもどる故郷が、幼年時代の場所、つまり旅の出発点である水車小屋であるかどうかは別として、鳥の飛翔するイメージに担われた律動的な「動き」とは正反対の、定点への繫縛力の作用はたしかに彼の植物との類似性を暗示している。クンツの論理に従えば、Taugenichs はきわめて女性的な人間ということになる。実はこの点が彼の求心力との呼応関係、および故郷について理解する場合に重要なヒントとなる。

ひたすら外へ、無限へと駆け出す彼の意識の底に眠っていたものは、他ならぬこの植物的ないしは女性的要素ではないだろうか。無論、それは彼が活発な自然からの明るい呼びかけに応じているかぎり、心の奥に埋れてい

なければならぬ。しかし、すでに見たように、活動がおさまり、静寂と暗闇が支配すると、アイヒェンドルフのいわゆる「自然の眠り」は不思議な、時には戦慄的な呼びかけをしてくるのだ。他の作品におけるように、その眠りの中から、埋れた自然の根源が怪しい夢となり、あるいは異教の神話形姿となってたち現れ、人を惑わし、幻想の奈落へひきずり込むようなことはなかった。その呼びかけは彼を追憶や眠りに誘いこむだけのものではなかった。しかも、その追憶や夢の中核をなしていたのがあの「美しい婦人」に他ならなかった。このことから、まさにこの婦人こそ、彼の意識下に埋没していた女性的要素とつながるものであり、その寓意的な形象化として理解することができるのではないだろうか。とすれば、館の美しい婦人は、この埋れていたものを意識の表面にすくいあげるため、現実の形姿輪郭を附与する役割だけを担っているにすぎないことになる。その内実、つまり「私の美しい婦人」はあくまでも、彼の内部においてのみ形作られたものである。しかし、この楽天的な夢想家にはその区別が判然とつかない。まして、この内部に形

成されたものを対象化し、冷静な目でこれを像として凝視することはとうていできない。彼には追憶や夢についての深刻な観察もなければ、自分の中で求心的な力として成長してくるものへの意識の掘り下げもない。物思いや夢からさめれば、たちまち次の行動へと飛び立つ、しまつだからだ。だから、それだけ一層、ローマでみた婦人の画像には強い衝撃を受けたのだ。彼はそこではじめて自分の内部に埋没していたものをはっきりとした像としてまのあたりにすることができたからだ。

……君はこの女性を知っているのかい——と言いながら彼は部屋の片隅で突然大きな絵からその亜麻布のおおいをまくりあげた。その時の私の気持はまるで真暗闇の部屋の戸を開けて、突然まぶしい朝日に目をつきさされたようなものであった。そこにえがかれていたのは——あの美しい婦人だった——彼女は黒いビロードの服を着て庭園にたっており、片手で顔からヴェールをかかけて、静かにやさしげに広い壮麗な世界を眺めていた。見ているうちに、いよいよそれがあの館の庭園であるように思え、花や木々がかすかに風にゆれ、はるか下方に私の収税所や緑の世界につづく国道やドナウ河やはるかな青い山々をみるような気がした。(S. 1116-1117)

メタファーとしての朝日は文字通り暗くおぼつかない心の内部への意識の覚醒であるとともに、ここにかすかではあるが失なわれた朝の旅立ちの定式的な原理が再び復活しつつあることを知らせている。しかも、それは確固たる旅の指針を定めた回帰行動の開始を予告しているのだ。

たしかに、以上のように見えてくると、彼の帰郷は、内部に埋没していた女性的要素が次第に表面化するにつれて実現する原点復帰ということが出来る。しかし、彼の内部において旅の方向を決定するこの女性像は、果して漠然とした植物的な土着性や自然の根源性を意味する寓意形象にすぎないのだろうか。あるいは、館での生活において、彼の心に宿った愛の原像 (UrBild) なのだろうか。Taugenichis はただひたすら夢にあらわれた愛の原像を求めた「新しいトルヴアドール」⁽¹⁷⁾ だったのか。そこで、彼の帰郷がいわば女性的要素が呼びあい、引き合うかたちでなされた原点復帰であるとすれば、あらためて、旅の原点からこの女性像の実体に光をあててみる必要がある。アイヒェンドルフはノヴァーリスのようにそ

の主人公の旅に母を伴わせたりはしない。それどころか、最初からすでに母のいない家庭を出発点として設定した。それはあくまでも「父の水車小屋」であった。彼には自分の幼年期を包容していた完全な世界、それを故郷と呼ぶにふさわしい母親の存在によって完成されていた世界、それが崩れて最初から失なわれている。

彼はあるいははじめから一種の故郷喪失者ではなかったのか。彼が婦人像を夢想するのは、結局この欠損部分を補填しようとする心の動きに他ならず、そこには潜在的な故郷再構築の願望がひそんでいるのではないだろうか。事実、彼は「父の水車小屋」と「美しい婦人」を繰り返し同時に追憶している。さらに彼はある夢の中で、はっきりとこの両者が結びついた光景さえ見ているのだ。

私は故郷の水車小屋や美しい婦人の庭園のことを想い、それらが今は遠く存在になってしまったことを思いやっているうちにとうとう眠りこんでしまった。私は夢を見た。夢の中では、その美しい婦人が眼下のうるわしい光景の中から私の方へ歩いてやってくるような、というよりはゆっくりと纏の

音の間を、朝焼けの光に長く白いヴェールをなびかせて飛んでくるような気がした。すると今度は自分達が異国にいるのではなく、私の村の水車小屋の近くの木陰にでもいるように思われるのだ。……美しい婦人はとてもやさしく親しそうに私の手をとり、ひと気ない静けさの中を連れだつて歩き、前にまだ朝早い頃、開かれた窓辺でギターにあわせてうたつていたあの美しい歌を絶え間なくうたつていた。(S. 1082)

これは、ただかなわぬ愛の願望が夢において実現をみているというだけではない。この愛の場所、そこそ注目すべきである。これは彼の故郷再構築の願望のあらわれという他はない。

しかし、果して、失なわれたものを求め、亡き母への旅であるとするに足る十分な論拠があるだろうか。アイヒェンドルフは母についてはわずかに一箇所(S. 1088)で触れているにすぎない。第一この「美しい婦人」には現実の母のイメージはまったく無い。確かにここではアイヒェンドルフはそうした母を描いていない。しかし、母の像はその死によって必ずしも肉体性をおびた具体的なイメージとして写しだされる必要はない。むしろ

る、アイヒェンドルフは母親からそれらのイメージを剥ぎ取って描いているのではないだろうか。彼は豊かな生命の根源としての女性の官能的魔力を常々異教の神話形象であるヴィーナス像によってあらわす。たしかにこの作品でもカンパネラらしき地でのヴィーナスの惑わしに触れているが、この人物はまったく難なく通過している。つまり、この主人公にとって、ヴィーナス像で象徴されるような生の母性はほとんど彼の心と通じあうところがないのだ。それどころか、アイヒェンドルフはこの人物のイタリアからの離反を特に異教的世界に宿る誘惑、その圧倒的な官能性からの逃避として描きだしている。とすれば、この作品において、豊富な肉体性をおびた母のイメージを求めることはできない。ところが逆に、肉体性や官能性から剝離した母のイメージを求めるならば、それを容易に「美しい婦人」にみることでできるよう。それは疑いもなく聖母のイメージと重なっている。もっとも、マリア的なものについては露骨に形象化することを好まないといわれるアイヒェンドルフは、これを天使像や白百合によってわずかに暗示するにとどめ

ている。(S. 1065, 1068参照)このように変容した母のイメージを探りだしてゆくと、彼の行動の指標となった婦人像は漠然とした女性的要素の形象化であるといふだけではすまされない。つまり、この「美しい婦人」の原像には女性特有の植物的な土着や定着への磁力、女性の愛の魔力、そして庇護と平安の体现者たる母の包容力、この三つの力を総合したイメージが付き纏っていると言わなければならない。彼はこの婦人をローマにおいてはじめて像として対象化し、これを導き手として婦郷したが、彼は決して父の水車小屋に立ちかえったわけではない。完全なる故郷の再構築の願望はいわば心の内部の空虚なる部分を補填するかたちでしか実現がありえない。だから、それを補って余りある愛の原点こそ真の故郷たるにふさわしい場所となる。彼が帰着した大きな庭園のある館がいわば真の故郷となりえるのはまさにそのためである。さらに、三つの力を総合したイメージに担われてきた夢の原像が現実の中で彼に愛の手をさしのべてくることによって、はるかなものへのあこがれ(Fernweh)と故郷へのあこがれ(Heimweh)とがそ

こで見事に合体するからにちがいない。この「美しい婦人」が伯爵令嬢ではなく、実は門衛の姪にすぎなかったという事実も、彼にとっては、ローマで絵画に夢の像を凝視した時のような激しい衝撃を与えないし、まして彼に失望を与えることはない。彼はこの滑稽な勘違いにもかかわらず、自分の内部に形成された婦人像に導かれて、ついに潜在的ではあったが彼の最大の願望を実現するに至ったからである。彼は自分の心の内奥に埋れていたものを現実にくいだし、ついに新しい自分の故郷を獲得したのである。

八

Taugenichts の旅は、その発端からすべての日常的な旅の概念をこえていた。自然からの呼びかけに共鳴し、その律動のアナログイとして純粹な「動き」が実現してゆく過程で、自然と人間の深いかかわりをアイヒェンドルフは克明にたどった。そして他方、彼はこの人間の根本的な「動き」の位相にあらわれる遠心力と求心力との緊張関係において、人間にとって故郷がいかなる意

味を持つかを見極めていたのだ。彼は人間の原始的な「動き」の真相にせまりながら、自然や故郷といった人間存在の基盤を見直し、機械文明の到来とともに急速に失なわれていったものを掘りおこし甦らせたのだ。Taugenichtsの故郷再構築あるいは再発見はまさしくこの反映といえるのではないか。

Taugenichtsは、アイヒェンドルフの森や谷や館のように固有名詞の世界から離れ、必要に応じて読者の勝手な願望を注ぎ込むことができる空の器のひとつかもしれない。⁽¹⁹⁾この童話的な単線輪郭しか持ちあわせない裸形の人間形姿に人はさまざまな衣装をまとわせることができず、あるかもしれない。だが果して「あらゆる将来の人々も」この物語を読むことよって「ロマン主義者たちの時代やピーター・マイヤー時代の深い旅心を体験しうるようになる」⁽²⁰⁾か。その予測には、この作品を旅の代用品にしようとする姑息な魂胆か、はなはだしい現代人の己惚れがまぎれこんでいるのではないだろうか。なぜなら彼の旅の「動き」はいわば「家にくすぶる億劫もの」にははじめから拒絶されているからだ。

だが、アイヒェンドルフがTaugenichtsの創造によってひとつの人間の典型を提示したことは間違いない。そこに「Hans im Glück」の継承をみるか、ドイツの「Gentil」の化身をみるか、放浪の芸術家をみるか、さらには近代資本主義への反抗者をみるかはまちまちである。それが裸形の人間形姿の寛容さであり、また典型のたどる運命といえるのかもしれない。典型はたびたびそれが創造されたコンテクストの中からひきずりだされ、誤解され、曲解され、ついにはその実体をおぼろなものにされてしまう。Taugenichtsもまたそうした運命を担わされたひとりではない。

▲注▼

- (1) これは彼の情景描写できわだった特徴である。この点をErich Heckはアイヒェンドルフが情景をシュティフターのように具象的に(Bildhaft)体験せず、空間的に(Raumhaft)受けとめているからだと説明している。またアイヒェンドルフの情景については鋭い洞察をめぐらし、卓越した見解を発表しているRichard Alewynも、彼の情景は空間から創造されたものであって、個々の物体的輪郭はとほしいと指摘している。

Erich Hock: Eichendorffs Dichtertum. In: Eichendorff heute. S. 109./Richard Alewyn: Eine Landschaft Eichendorffs. In: Eichendorff heute. S. 42.

(2) Joseph von Eichendorff: Werke. S. 570.

(3) Novalis: Schriften II. S. 418-419.

(4) Joseph von Eichendorff: Werke. S. 1061以下。Aus dem Leben eines Taugenichts。かゝる引用の場合、文中に()の中にページ数を示す。

(5) Alewyn が指摘しているように「自然から生ずる牽引力は」アイヒェンドルフに於ては「神話的に形変化」されることがあるが、同時に自然の音としてあらわされる。この作品では神話形姿として自然からの Magie が顕現するところなる。

Richard Alewyn: Ein Wort über Eichendorff. In: Eichendorff heute. S. 18.

(6) ≪Stimmungslandschaft≫という言葉は、Alewyn が上掲のアイヒェンドルフの情景論の中で(二二二頁)つかっているが、彼の場合これが直接人物や作者の感情を反映した主観的の情景 (subjektiver Landschaften) を意味しない。他にも Erich Hock はアイヒェンドルフが全ての明瞭な輪郭を情緒的なものへとときはなっている点を指摘している(上掲書、一〇九頁) Hermann Kunisch も内的情景と外的情景の混融を彼の情景の特性とみている。ただこうした見解に対しては反論も多い。例えば Oskar Seidlin

は「この作者の自然や情景を象徴風談 (symbolische Landschaft) としつゝ、ただ情緒的に理解するのを指摘しよう。」

Hermann Kunisch: Freiheit und Bann — Heimat und Fremde. In: Eichendorff heute. S. 141.

Oskar Seidlin: Versuche über Eichendorff. S. 98.

(7) Joseph von Eichendorff: Werke S. 967. ≪Dichter und ihre Gesellen≫

(8) Heinz Hillmann: Bildlichkeit der deutschen Romantik. S. 209-210.

(9) アイヒェンドルフが人物の心情を直接詳細に描写することとはきわめて稀で、ただある感情状況を名づけることでです。これを詳しく表現する時には、情景領域からのメタファーを利用し、また心とアナローギッシュな情景描写をもちこむ。Heinz Hillmann は上掲書にまづ「語り手が作品中の人物にその内部感情をメタファーによって周囲の世界に移し換えさせる Gestaltprojektion と語り手が直接人物の情感を情景現象へ置き換える Erzählerprojektion とに区別してこの点を指摘している。(二六七頁)従つて後者の場合、そこには心の状況と外部情景との間に明らかな照応関係 (Korrespondenz) が成立することになる。」

(10) 「多くの頭はすゝかり混乱して自分が夢の中において、目をさますことができないでいるように思えた」(S. 1089) という彼の言葉がこのことを示している。

(11) イタリアは Wiese の指摘するように遠方世界と生のよろ

こびの繪体、豊かきと奢侈、楽しい無為安逸 (Dolce far niente) の一切である。しかしその誘惑的な魔力は人間を存在基盤からひきぬき根なし草へと陥る危険性をはらんでいる。アイヒェンドルフにとってイタリヤは結局克服されねばならない魔的なものであるとする Emrich の見解もこれと同じことを言っている。

Benno von Wiese: Aus dem Leben eines Taugenichts.
In: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka.
S. 94.

Wilhelm Emrich: Geist und Widergeist S. 278.

金沢大学法文学部論集、文学篇 第十九号 四十一頁 拙稿注の参照。

④ 上昇と下降の連続的な揺れを物語の構造上の原則とみる Gaudenz Ruf はこの揺れをアイヒェンドルフの存在律の反映と考えている。彼によればアイヒェンドルフの内奥の存在律 (Daseinsgesetz) とは抒情的な自由世界への上昇と秩序ないしは拘束世界への下降という絶え間ない交替であり、これがまた彼の文学作品における芸術上の基本律ともなっているとみている。それ故に彼は例えばこの *«Aus dem Leben eines Taugenichts»* にも夢想的な高揚とその状態からの後退を揺れの一単位、節の一単位とした構造上の規範があてはめられているとして、五箇所の飛躍上昇部と六箇所のそれと対照的な固着点を指摘する。Ruf はアイヒェンドルフの存在律によって主人公の「動き」の意味

をどうしようとしているが、そういう立場になつと主人公の *Taugenichts* としての特殊な人物設定の意味が稀薄になり、作者自身との関係が強調されすぎることになる。

Ruf の眼目はむしろアイヒェンドルフの揺れの中にこの詩人がすでに抒情詩にふさわしからざる時代への境界上に、時に遅れた者 (Spätling) として位置しており、彼の作品をその脅威の表われと捉えようとするところにある。つまりその一環としてこの作品の構造をみている。その点では、アイヒェンドルフ自身の自己反映を主人公にみることを避け、ひとつの裸形的な典型にうつしだされる人間の根本的な「動き」の実相にのみ主眼をおく本論の立場と異なる。仮に Ruf の主張に従うならば、全体的に明るい音調にあふれているこの作品全体が、これと一緒に刊行された「大理石像」と対照的にこの詩人の抒情的な自由世界への上昇を意味するのではないだろうか。

Gaudenz Ruf: Wege der Spätromantik. S. 8, 31.

⑤ Josef Kunz: Eichendorff. Höhepunkt und Krise der Spätromantik. S. 97.

⑥ アイヒェンドルフの愛好の鳥の代表はなんと言ってもやはり (Lerche) とナイチンゲール (Nachtigall) である。ひばりが朝の告知者であるとすれば、ナイチンゲールは夜の底から響いてくる不可解な自然の言葉を告げる。ところがこの作品ではひばりは高らかにさえずっているが、後者はほとんど沈黙している。これはくりかえし指摘したよう

に夜の魔力、暗闇の幻想への誘惑がこの作品ではほとんど問題に与れていないことを示すひとつの証拠となる。

④ Josef Kunz: Eichendorff. S. 92, 95-96.

⑤ Robert Mühler: Eichendorffs Erzählung „Aus dem

Leben eines Taugenichts“ In:

Aurora 1962, S. 28, 34.

Mühlerは、ロック時代の歌謡オペラの伝統がホフマンの物語と同様にアイヒェンドルフの物語にも *Verzauberungsmotiv* として流れ込んでいると指摘し、「Taugenichtsに魔力にとらわれた者を見、その観点から、彼を心のうちで宿った愛の魔力の源泉である原像ないしは夢の像を求めて旅立つ「新しいトルヴァードール」にふさわしい人物とみならず。(二十八頁)さらに彼の旅については、幼年期の母の物語や読書では体験したが、現実世界では埋れている世界を現実の中に見つけたすべく求めゆくとする唯一の目的を持っていくとする。(三十四頁)たしかに彼は「そうした物語を自分で体験してみたいとどんなにひそかに願ったことか」(S. 108)と回想している。しかしそれはむしろ身の危険を感じる状況に陥って自分の軽率さを自戒する言葉であって、これをさまざま旅の内的契機とみなすことはできない。また文学体験の現実における再体験願望に旅の動機があるとするのは、この物語の「自然な」旅立ちの模様を無視することになり、「動き」の説明が十分につきにくくなる。たゞ Mühler の「埋れたものを」求めゆく旅」という解釈が本論の展開に重要なヒントを与えてくれ

たことは事実である。

⑥ *«Aus dem Leben eines Taugenichts»* の成立について

ではアイヒェンドルフ自身何も書き残していないが、いわゆる *Ur-Taugenichts* とよばれるものがあった。それは作品の最初の二章にあたる部分と、ほぼ同じ内容である。これについては *«Der neue Taugenichts»* の二つ題がつけられる。

⑦ *«Der neue Taugenichts»* の二つ題がつけられる。

⑧ Theresia Sauter Baillet: *Die Frauen im Werk Eichendorffs*

彼女はまずアイヒェンドルフの散文作品や戯曲にあらわれる女性をヴァイナスのな人物 (*Venusgestalten*)、ディアーナ的な人物 (*Dianagestalten*)、そしてマリイ的な人物 (*Marienhafte Gestalten*) に分ける。この最後の女性タイプには肉感性や奔放な行動陶酔からきり離されたキリスト教的な愛が表現されている。だが、アイヒェンドルフのマリアに対する畏敬の念にみちた遠慮が、このタイプの女性をディアーナやヴァイナスのようにそうした容貌をもった人物や神話的な人物として登場させることをひかえさせているのだ、と彼女は言う。彼女の分類の中でも、この「美しい婦人」はマリイ的な人物としてあつかわれている。

⑨ Eberhard Lammert: *Eichendorffs Wandel unter den Deutschen*. In: *Die deutsche Romantik*. S. 287.

- ⑧ Hans Brandenburg: Joseph von Eichendorff. Sein Leben und sein Werk. S. 366 ~367.
- ⑨ Georg Lukács: Eichendorff. In: Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. S. 246.
- ◀ 1 2 3 4 ▶
- ⑩ Joseph von Eichendorff: Werke, hrsg. von Wolfdietrich Rasch
- ⑪ Novalis : Schriften
- ◀ 5 6 7 8 ▶
- ⑫ Richard Alewyn: Ein Wort über Eichendorff. In: Eichendorff heute, Hrsg. von Paul Stocklein, 1966. S. 7-18.
: Eine Landschaft Eichendorffs.
In: Eichendorff heute, S. 19-48
- ⑬ Theresia Sauter Bailliet: Die Frauen im Werk Eichendorffs. Verkörperungen heidnischen und christlichen Geistes, 1972.
- ⑭ Hans Brandenburg: Joseph von Eichendorff. Sein Leben und sein Werk. 1922.
- ⑮ Wilhelm Emrich: Das Bild Italiens in der deutschen Dichtung. In: Geist und Wider-
- ⑯ Heinz Hillmann: Blicklichkeit der deutschen Romantik. 1971.
- ⑰ Erich Hock: Eichendorffs Dichtertum. In: Eichendorff heute, S. 106-129.
- ⑱ Hermann Kunisch: Freiheit und Bann — Heimat und Fremde. In: Eichendorff heute, S. 131-164.
- ⑲ Josef Kunz: Eichendorff, Höhepunkt und Krise der Spätromantik. 1967.
- ⑳ Eberhard Lammert: Eichendorffs Wandel unter den Deutschen. Überlegungen zur Wirkungsgeschichte seiner Dichtung. In: Die deutsche Romantik. Hrsg. von Hans Steffen 1967. S. 219-252.
- ㉑ Georg Lukács: Eichendorff. In: Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. S. 232-248.
- ㉒ Robert Mühlher: Eichendorffs Erzählung „Aus dem Leben eines Taugenichts“ In: Aurora. 1962. hrsg. von Karl Schodtrok S. 13-44.
- ㉓ Gandenz Rut: Wege der Spätromantik. Dichterische Verhaltensweisen in der Krise des Lyrischen. 1969.
- ㉔ Oskar Seidlin: Versuche über Eichendorff. 1965.