

# ノヴァーリスの『夜の讃歌』

——その構想と展望——

久保田 功

## 目次

### 一、序 文

(一) ノヴァーリス——その受容における問題

(二) 『夜の讃歌』成立の周辺

(三) 解釈のための方法論

二、『夜の讃歌』——Synthesis への構想と△私△の Metamorphose.

### 一、序 文

(一) ノヴァーリス——その受容における問題

天逝の詩人ノヴァーリスが、新たなアスペクトのもと  
でとらえなおされ始めたのは、それほど古いことではな

い。この詩人像に対する本格的な矯正は、恐らく今世紀  
に至ってはじめて、急速に施され始めたといえよう。一  
口にいってノヴァーリス像は、こうした矯正作業によっ  
て、従来のがみが克服され、漸次その適正な全貌を明  
らかにしつつある。例えば、この詩人が近代詩史上、そ

の画期的な開拓者のひとりとしての輝しい位置づけを獲得したのは、注目すべき成果のひとつである。しかし、こうした新しいノヴァーリス評価が進められる一方で、旧来のノヴァーリス理解を継承し、この短命の詩人の生と文学のかかわりあいの中にロマン主義そのものの神秘的な化身をうかがおうとする傾向が跡絶えているわけでは決してない。例えば、現代社会において、自らを異端者としてイローニシユな生の位置づけを余儀なくされる《Der Steppenwolf》の主人公をヘッセがノヴァーリスの世界に結びつけているのは、なるほど、この詩人の中に現代文明における存在不安の萌芽をみつけているからかも知れない。しかし、この作家の初期段階におけるノヴァーリス受容は、おおむねこの詩人に「法外な運命に色どられたひとりの人間」をうかがい、内部より燃焼しつつ全うされた生の終焉<sup>1)</sup>死との積極的なかわりあいの中にこの詩人の最大の影響作用の源泉を見、その文学をまさに「*keine Pforte ins Magische*」<sup>(2)</sup>であるとするものであったといえよう。

彼の生と文学をことさら *mythisch* なアスペクトで描

出し、とらえようとする根深い傾向の原因のひとつがこの詩人の死後、最初に編まれた全集の収録内容にあることは、たびたび言われている。死後まもなくしての出版のために、その準備が十分に全域を網羅するに至らなかつたのかも知れない。しかし、同時に、この詩人の作品の編纂によせたF・シュレーゲル、L・ティークの情熱は、この天逝した詩人に対する追悼を克服して、彼等が旗揚したところの文学運動の成果を世に問うべく注がれているようにおもわれる。善かれ悪しかれ、その意図のもとに、収録作品の取捨選択がなされたのではない。これによって、ひとつの色彩のきわだって塗立てられたノヴァーリス像が形成され、少なくともこの運動内の人々やこれを受継ごうとする人々の間では、この方向で詩人像は神秘的な次元にまで一気に成長し飛翔していったのにちがいない。すでに、若いF・シュレーゲルの慧眼が、その最初の出会いに於いて見抜いた天粟の詩人的資質は知的早熟なこの理論家を驚嘆せしめた。彼がノヴァーリスの中に「偉大な抒情詩人」<sup>(3)</sup>をこの時すでに予感したことは、兄A・W・シュレーゲルにあてた書簡に

よってひろく知られている。この最初の印象としてシュレーゲルの内奥にやきつけられた詩人像が、全集の編集の際にあらためてなぞらえられたのではないだろうか。

また一方、この *mythical* な詩人像の形成に寄与したものととして、同時代の人々の手になる伝記や彼等の追憶も無視することができない。それらは、いずれの場合も、彼の詩人的資質に富む繊細な感受性やその特異な体験と稀有な運命に対する驚愕と讃嘆によって彩られている。特にテュークの伝記は、ゾフィーの死を契機として「まるである高次なる存在の明るい無意識の夢の中へ融解した」ノヴァーリスの全存在の神秘的姿容を伝えており、「彼にとつて、全存在がとけてひとつの深遠なる神話となった」と回顧するシュテフェンスの追憶もまたこの線上に連なるものだ。テュークの伝記が与えた影響力は、範囲の限定はあるが一九世紀のノヴァーリス像を完全に成熟させたといえそうだ。勿論、こうして一気に形成されようとするノヴァーリス像に対するゆさぶりが、諸々の詩人の側からなされなかつたわけではない。例えば、一方でハイネの『ロマン派』が彼の病的側面と観念

的形象の非現実性をロマン派全体の中の指摘している。他方からはアイヒェンドルフの「文学史」が、ノヴァーリスの文学の中に観念の多様性による未熟な混乱と矛盾を、ロマン主義の誤謬という枠内で指摘しようとしている。しかし、こうした批判も、決してさきのノヴァーリス像の全面的な否定に直接つながることはない。ハイネにしても、詩そのものが病的存在であることを示唆しており、ノヴァーリスが本来の *Myster* であることを認めている。アイヒェンドルフもノヴァーリスが全ヨーロッパ的な規模で腐蝕しつつある根元患としての散文化現象を深い心痛をもって感知していること、さらにこれをキリスト教、カトリック精神によって救済しようとしている点で、積極的に評価している。しかしいずれの場合も、ノヴァーリスにロマン主義の典型をうかがおうとしている点で一致はするものの、その評価される局面がすでに大きくかけ離れている事実はノヴァーリス受容史の面から特に注目しなくてはならないことにちがいない。

新しいアスペクトのもとにノヴァーリス像をとらえる

矯正作業は決して容易な仕事ではない。障害の大半はこうした従来からの詩人像の根深さにあるにちがいない。が、さらにこうした理解へ誘い込みかねない陥穽として、ロマン主義そのものの理解の混迷が解きがたく横たわる。錯綜するロマン主義という時代の解明に新たな視野と地平をひろげうる文学史の可能性が与えられないかぎり、少なくとも「人と文学」という方法的呪縛は依然としてノヴァーリスを時代の象徴としてもちだすにちがいない。

このようにノヴァーリスの全体像の確立における難しさの要因は概して彼の周囲の人間たちによって形成された神話的な詩人像の不透明さと、際限のない奥行を与えられて象徴化され濃縮された理想像につきまとう幻想的輪郭の不明瞭さにある。しかし、この詩人へのアプローチの難しさは、こうした外的要因によるばかりではない。個々の点においてノヴァーリス自身の特殊な事情に求めることのできるいくつかの内的要因にもよる。天逝の詩人ノヴァーリス——おのれ自身を純粋無垢のままに透化しつつ、ありとあらゆる方向からの光をうけとめ、

吸収し、再び燦然とした光をはなちながら、たちまちにして砕け散る多面体の水晶を想起させる詩人——この詩人の天賦豊かな直観力と感受力によってうけとめられ、純化され、象徴への変貌をとげた世界はかぎりなく幅広い。卓越した空想力と大胆な観念連合によって、いわゆる百科全書的な多彩な領域が彼の *Poesie* の内実として収束されている。しかも、決して体系的とはいいたいが彼のこうした *Poesie* の様相は合理的な解釈を拒絶するほどに錯綜として入組んだ外観を与える。さらに彼の「断章」形式と作品の断篇性は完全完結なものに挑戦的すらある。もちろん、思想表現の精選された形式としての「断章」と彼の結核性の体質が短命を余儀なくした結果としての断篇性とはおのずから一線を画す必要はある。しかし、その場合でも、かならずしも明確な一線をこの形態に対する *aktiver Passiv* としてひくことはできない。いずれにしろこの名状しがたい作品迷路のただ中に光を照射することが逆に旧来の詩人像にみられる幻想と神話をうちくたく方向であることは確かなようだ。

天逝の詩人がひとの心をとらえて離さないことがしばしばある。しかも、時として、その力は老成の詩人のそれらに比べて荒々しいまでにひとの胸底をえぐる。これは彼の短い人生に対する哀惜と、円熟した詩人を願望するむなししい期待の大きさと推測の華やかさによるばかりではもちろんない。それは、激しく自己を燃焼しきつたその強烈な閃光がひとの心を大きな感動をもって満たし、消えがたい残像をとどめさせるからだ。ノヴァーリスの場合も、彼の短命の生涯に神秘のヴェールをおおい、通俗な感傷で飾りたてるべきでない。むしろ短命の系譜を受け継いで天逝した彼を赤裸々な現実のもとに晒しながら、死に眺んでほれやかでさえあったというこの詩人の生と死の軌跡をたどる必要がある。逆説的ではあるう

が、このいわゆるロマン主義の神童は、極端に即物的な光の中でこそ、その隠された姿をあらわしはしないだらうか。なぜなら、そうした一切の予断を排した地平にこそ、ノヴァーリスの生が、未完成な生を完成した生の一ヴァリエーションとして、決して完成に対する負の記号としてではなく、ひとつの生の在り方の全体として提示

するような激烈な生の典型を主張しうる場が与えられるはずだ。いずれにしろ疾駆しつつ燃え尽きた生の証としての作品の中から未処理の直接的な詩人の脈搏が伝わってくることに天逝詩人の魅力の大半がある。

未完成の断篇として遺されたもの、さらにまた彫琢の跡に激しい詩人の息づかいをとどめているもの、そうした作品の中にこそ、ノヴァーリスの根元的な衝動と形式、内容の両面における一貫した形成意志と、さらには作品構想の礎石とが生々しく散在する光景がひろがっている。それは必ずしもロマン主義の諸イデーを粉飾したととのつた風景ではない。往々、イデーそのものを噴出するような荒々しい原風景であり、それは伝統的形象に廻りながらも、新鮮な、独自の光に照射された文学風景にちがいない。筆名ノヴァーリスが示す△開拓Vの意味が、最も適切に結びついている世界であろう。

そうした原風景に示される開拓の指針は、諸々の作品においても維持され、外見上の無秩序と多様性を貫いている。それは確実に彼自身によって志向される調和的な、synthetischな世界への方向をさして乱されること

がない。彼の前むきの、歓喜あふれる黄金時代の理想設定こそ、この大胆な志向の絶対的前提である。従って彼の詩における形成意志は、この理想志向の Mikrokosmos 的経過を創作過程において実現しようとする強靱な意志に他ならない。従って、この形成意志、具体的に言うならば作品構成における形式、内容両面における詩人の詩的空間形成の意志、これを辿ることによって、作品そのものからアプローチが可能になる。そして同時に、従来のノヴァーリス像をことさら強める mythisch な伝記的解釈の陥穽を避けることもできよう。

ところで、ノヴァーリスに与えられる mythisch という概念は一種の Topos に成長した観があるが、これが形容する対象内容については、かなり曖昧な重複がある。それは、彼における解きたい謎であるとともに、彼の本質にせまるために不可欠な鍵となっている部分を捉えようとして与えられる。しかし、そうした際の、視点の定らない動揺も見逃すことはできない。だから彼の生と文学について mythisch を指摘する場合、次の二重の意味は、あらかじめ明瞭に区別されている必要がある

る。ひとつは、この詩人の数奇な運命と、時代精神の表象としてロマン主義思想と、それらの文学上の結実産物との間を繋ぎあわせている微妙な測りがない相関関係に對している場合。もうひとつは純然たる文学の創造としての世界に對している場合である。ところが、これらの二つの場合は必ずしも嚴格に区別されていない。というよりは、嚴格に区別しないことによって一層 mythisch な現象としてノヴァーリスを描出しようとする。従来のノヴァーリス神話はこれらが判然と識別されなまま、彼に對する総合的な性格づけとして一般化された結果にちがない。こうした神秘化、神話化の源泉をシュレーゲルやテークの周辺に求め得ることは、すでに述べた。従って、ここで mythisch なノヴァーリス像を極力われわれの視野から遠ざけるといふのは、ひとつの作品を詩人の個人的生活という外部から眺め、作品を外部との関連性において解釈しようとするのではない、という意味だ。それゆえに、ここでは、作品そのものに内在する mythisch な要素すらもすべて排除しようというのでは決してない。作品を一個の完全な創造物として、それ自

体にのみできるだけ忠実にアプローチする以上、そこに内在し、実現している神話的な (mythisch) 世界構成を当然のことながら避けるわけにはゆかない。一種の礼賛の (kultisch) な色あいをもって、彼と彼の文学の祭壇を粉飾する情趣に冠せられる mythisch と、無尽の想像力が構想するイデーの奔放な創造世界に冠せられる mythisch は、それぞれに次元の異なるものへの形容として厳密に区別しておく必要がある。

ところでここで取扱う「夜の讃歌」はこの詩人の諸作品の中では、最も完成されたまとまりをみせている。これは一般的な評価として妥当な線であろう。だから、文学的な原風景をとどめている断篇性の中に詩人の形成意志の軌跡を辿ろうとする意図にもとづくならば、あえてこの完成度の高い作品を選ぶことは、一見、不用意な感じを与える。しかし、この作品を完成品としてみるかどうかの問題をも含めるといふ視野の拡大によって、実はこの作品は、この上ない好材料を提供してくれる。作品のほぼ全域にわたって知ることのできる創作上の推移の模様は、文学的な原風景からの熟成の過程を如実に語っ

てくれるからである。

前もってこの作品の成立史にかかわる諸々の事実関係を概略したい。それによって、これまでにみてきた受容史における固定的なノヴァーリス像の形成の要因の一端にあらためて光をあてるとともに、本論における解釈の際に作品外の諸々の事情をできるだけ排除するための準備としたい。

## (一) 「夜の讃歌」成立の周辺

一七九八年、シュレーゲル兄弟等は画期的な文学機関誌「アテネーム (Athenäum)」を発刊した。それまで彼等が敬意をこめて信奉し、その研究に没頭し、その世界に自分等の文学上の出発のための肥沃な土壌を認めってきた古典的文学から、これをもって訣別した。同時に、時代の推移に過敏な反応を示す彼等の新しい文学気運にとって、今や明白な敵対関係を示すに至ったベルリンを中心とする啓蒙主義文学者に対する公然たる挑戦の意味もあつた。ベルリンでの刊行が一層そのような挑戦的な姿勢を語っている。このようにして、最も近代的な意味

における最初の文学集団として、彼等は理論構築と実践の強固なる砦の外観をこの機関誌に与えた。前年の十二月二十六日にノヴァーリスがF・シュレーゲルにあてた次の手紙は、彼がこの雑誌の計画を知り、これによせていた期待の並々ならぬことをはっきりと伝えている。「あなたの雑誌は久しい間待ちこがれていたものです。雑誌発刊とともに文学に新しい世界が到来することは必定です。ほくはよろこんで参加を承知し御約束いたします……」<sup>(10)</sup>一七九八年五月の創刊号にノヴァーリスははじめてこの筆名のもとに、生涯における最初の本格的な作品を発表した。<sup>(11)</sup>それが「花粉 (Blüthenstaub)」である。この作品発表にあたって、彼が採用した表現形式は新しい文学上のメルクマールとなる。すでに、シュレーゲルの断章 (Fragmente) にいちやく斬新さを認められていた彼がこの断章形式を己れの表現形式としてとり入れるに躊躇するはずがなかった。これはこの詩人の思想上の早熟さと非凡な独創性とともに同時代の精神を先駆する二人の共振的照応の比類無さをうかがわせてあまりある。ともかく、自分自身の内奥における「間断なき独

語 (Selbstgespräch) の断片」<sup>(12)</sup>であると自らコメントしているこの作品は、彼自身によっても、その文学上の革命性という点で十分に自信のあるものであった。

このようにして、発刊者の高揚した情熱とこれに参集した人々の並々ならない期待に支えられて創刊された機関誌もわずか三年ほどしか続かなかつた。一八〇〇年に最終の第三巻第二部が刊行された。創刊以来、計三巻六部を数えたことになる。「アテネウム」の短命さは文学の共同体の創造性を志向するこの集団の皮肉な自壊現象によってひきおこされたといわれている。それはこの文学気運の異常な昂まりから直線的に予測されうるような空中分解の結末であるかもしれない。しかし、この結末は、彼等の運動の限界と内部矛盾だけを皮肉に露呈しているのではない。同時に、この集団に参加した詩人たちの革命的な感覚と彼等を取り巻く時代精神との激しい軋轢の事情を伝え、また彼等自身の内奥に湧溢して鎮まらない思想の奔放な飛翔と感情の激烈さをものがたっている。従ってエルンスト・ペーラーが指摘するように、<sup>(13)</sup>総じて「アテネウム」は通常の文学雑誌の枠を越えた



ものであって、彼等の「新しい精神運動の記録文書であり、新しい世界理解及び生の理解の綱領」であつたといえよう。こうした雑誌の性格と事情を考えあわせるならば、むしろ、三年あまりの持続というところにこそ驚嘆しなければならぬ。いずれにしろ、支持者・擁護者よりも敵対者の数を多くうみさえしたこの雑誌がその問題提起という点で、ゆうに一時代を画するに値するものであることは異論のないところだ。ノヴァーリスの「夜の讃歌」は一八〇〇年九月、この雑誌の最終号である第三巻第二部に発表された。

一八〇〇年、「アテネウム」誌上に発表された『夜の讃歌』は散文形式を主体としている。この讃歌の原稿は今につたえられていない。しかし、雑誌に発表されるまでの経緯については、友人達にあてた彼の書簡から、おぼろげながら明らかにされている。一八〇〇年一月三十一日、イエナのF・シュレーゲルにあてて彼は一通の手紙を書いている。この手紙は、いろいろな角度からみて、この詩人の勤勉ぶりをあますところなく伝えてくれる。ここにも最愛の婚約者ゾフィーの死後、憔悴しきつ

ていた彼を詩人としての出発に鼓舞し「新しい本」を彼の人生にひろげたL・ティークに対する深い敬愛が、こまやかに語られている。しかし、特に彼の文学作品についての報告には注目すべきものがある。「アテネウム」に対するF・シュレーゲルの熱意に敬意を表し、その趣旨に心からの理解を示しているが、一方では物議をかもしたこの理論家の問題作「ルチンデ (Lucinde)」に対する評価については、かなり慎重な姿勢をみせている。

また、「まもなく完成する小説——ハインリッヒ・フォン・アフターディンゲン——」について、はじめてはっきりと言及している。これによって、目下、この小説の執筆に精力を注いでいることがわかる。この事實は、後ほど、特に讃歌執筆との関係において考えてみなくてはならない問題を提起する。さらに、この書簡の中で、「ザイスの弟子 (Die Lehrlinge zu Sais)」にもふれ、また、「夜の讃歌」のために、当初「アテネウム」誌上の発表がきまっていたながらついに実現されずじまいとなった「宗教歌 (Geistliche Lieder)」にも言及している。彼の主要な文学作品が以上のように報告され

ている中で、ここで取扱う「夜の讃歌」もまた例外ではない。この書簡に次のようなくだりがある。「……さらにあなたに、ひとつの長い詩を送ります。——多分、それはあなたの計画に適するものと思えます……」。ここでいう「長い詩」とはほぼ確実に「夜の讃歌」をさしていると考えられている。ここにも「アテネウム」誌への自薦ともとれる自信のほどをうかがわせるものがある。彼は、その「長い詩」を次の郵便物発送日までには完成させて送付する旨をあらためて追記で述べている。その後、二月二十三日付し・ティーク宛の手紙では、讃歌(Hymnen)という言葉を削除してよろしい旨、シュレーゲルに伝えてほしいと依頼している。<sup>(15)</sup>これをめぐって、これまでいくつかの推測がなされた。例えば、そのひとつは、一月三十一日以後、遅くとも二月二十三日に至るまでの間に「アテネウム」誌上発表用の原稿は急速に仕上げられ、送付されてすでにシュレーゲルのもとにあり、ノヴァーリスの手元にはないということ。あるいはこの書簡によってはつまびらかでない理由によって、詩人自身がタイトルにある「讃歌」<sup>(16)</sup>という言

葉にあまり拘泥せず、これを削除したタイトルの変更を認めていること、などである。ちなみに、この詩人の要望は雑誌の編集者格であったシュライエルマッハー宛のF・シュレーゲルの書簡の内容を根拠に、一時的にしる受け入れられたものと一般に判断されている。しかし、「アテネウム」誌上発表のタイトルが「Hymnen an die Nacht」と再び完全な形であるところから、これはノヴァーリスの再考によるものであるとか、編集者の判断によるものであるとか、必ずしも推測は一定しない。それはもちろん、推測的な議論が書簡の一文を論拠とする弱さを脱し切れないところに大きな原因がある。編集の事務的な連絡の場合、既知の事柄について短縮形をつかうことはありうることだし、ハルデンベルク(ノヴァーリス)の「夜」が「夜の讃歌」であると了解するに何等支障は生じない。もちろん、このようなタイトル変更に関する推測は、もともとノヴァーリス自身の先きの書簡に端を発する曲折である。原稿送付の後でタイトルを変更するという重大な決断を間接的にティークを介して依頼することに多少の疑問は残る。しかし、幾分シュ

レーゲルの適正な判断にまかせているような調子のために、むしろ、タイトル変更の経緯よりも、讃歌という名称に執着していない詩人の態度のほうが一層興味をいだかせる。この作品をそれ以前の讃歌の系譜の中で位置づけることができるにしても、讃歌そのものの意味するものをその内容と照しあわせてみる時、必ずや特異な側面をのぞかせるにちがいない。なぜなら、この「夜の讃歌」全体は一本のはれやかな調子で貫ぬかれた讃嘆の歌とはいいがたい。これが部分的にあてはまる箇所についても、夜の讃歌とはいいがたく、かえって、光の Lobgesänge の趣きを示している。従って、タイトル変更の理由をあえてさぐりだすなら、こうした通常の意味での讃歌との稀薄な結びつきを意識したためではないかとおもわれる。しかし、同時にまた、最終的に再び完全な形で発表された理由を詩人の側に求めるとすれば、A夜Vの独自の理解とA讃歌Vへの究極的な志向性とをひとつの軌道にのせることによって「夜の讃歌」の深遠な構想とイデーとが一体となりうるとする洞察に求められて然るべきであろう。

さて、すでに述べたように、F・シュレーゲル宛の書簡にあるA長い詩Vが「夜の讃歌」をさしてのことらしいことは、ほぼまちがいない。「アテネウム」誌に掲載されたこの讃歌は部分々に韻文を含んでいるが、その大部分は散文でかかっている。しかも、徹底的に高揚した詩の調子を完全に担った散文である。従ってA長い詩Vという表現にあまりこだわる必要はない。ノヴァーリスの散文は事実の外殻をレアリスティッシュに再現しようとしなければかりか、その言葉のリズムは内なる想念の静謐な表象をはるかに越えようとする。だから、彼の散文は彼自身の意識の中で、もはや詩と区別しがたく、A長い詩Vは散文を主体とする「夜の讃歌」と自然に結びつきうる。もちろん、彼の「宗教歌」も長い詩であること、そして、その成立がこの時期と部分的には極く近いものであることなどは「宗教歌」とA長い詩Vとの結びつきをおもわせるが、これはあたらない。なぜなら書簡では「宗教歌」は別に報告されており、書面からA長い詩Vはこれ以外のものをさしていることをはっきりと示している。こうした除去方法によってもA長い詩V

と「夜の讃歌」が同じものであることをほぼ確信することが出来る。

さて、今世紀に入つてすぐ、ひとつの貴重な発見が「夜の讃歌」研究に重大な影響を与えることになった。一九〇一年、ノヴァーリス没後百年の記念出版を企てたE・ハイルボルン (Ernst Heiborn) によつて、それまでハルデンベルク家に未整理のまま遺されていた断章その他数多くの遺稿が発見された。その中に「夜の讃歌」の草稿があつた。一八〇二年の二巻本以来、幾分か増補はあつたものの依然として完全なものとは言い切れなかつたこの詩人の作品群はハイルボルンの手によつてかなり充実したものになった。この三巻本全集の第一巻に初めて「夜の讃歌」の草稿が載つた。しかし、草稿の発見は、それが「アテネウム」誌上発表の讃歌の形態をとつていず、もっぱら自由律韻文体でしたためられていたことによつて、一層大きな問題を提起させた。ここにこれら二つの異なる体の讃歌の成立時期における前後関係を検討する必要にせまられたわけである。草稿における *Textkritik*、および両体の比較研究等によつて、この

問題に解決を与ようとする試みは以後さかんになされたことはよく知られている。もつとも、その成立時期の決定については必ずしも一致しているわけではない。例えば、きわめて信頼性が高く、その見解にほぼ固定されつつあるH・リッター (Heinz Ritter) の研究結果によれば次のようなことが概略される。この草稿が書き下されたのは一七九九年十二月から一八〇〇年一月にかけての比較的短い期間で、ほとんど一気にかかれたものとみられる。一八〇〇年一月中旬からノヴァーリスは商用旅行にでかけており、一月三十日もどつているから、この期間を除いて、「アテネウム」発表用の讃歌の原稿 (これは失なわれ、伝えられていない) は一月三十一日付のすでに引用したF・シュレーゲル宛の書簡が明言してくれるように、一月三十一日以後ほぼ二週間ほどで完成されたとみる。遅くとも二月二十三日までにはシュレーゲルの手元に送付されたことははっきりとしている。さらに今日伝えられている草稿が比較的短期間に一気にいかれたとしながらも、その部分々々については、それ以前にかかれた最初の稿が存在していたとし、これに

書き下しの際に若干の加筆修正を施しつつ、他の部分は新しく増補する形で草稿ができあがたとされている。修正箇所の中の具合や多少によって、部分的に初稿が存在したことは、その初稿が散文体のものであったか、韻文体のものであったかの問題を別にすれば、推測に難くないといえよう。個々の讃歌、ないしは、その部分々々についてのそうした推測や検討は、本論において随時ふれてゆきたい。

さて、こうした新しい研究成果によって、『夜の讃歌』の成立の模様は次第に明らかにされ、特に草稿の発見が実証的研究に一層の深まりを与える契機となったことはいうまでもない。さらに草稿の *Textstilk* がノヴァーリスの文学を綿密にその原形にまでさかのぼらせ、韻文体の讃歌の輪郭をほぼ固定させたことも、その著しい成果といわなければならない。これによって、われわれに『アテネウム』の散文体と草稿の韻文体の二種の『夜の讃歌』の正確な比較研究の場がはじめて与えられた。比較検討については後にゆずるとして、韻文体草稿の存在が提起するひとつの重大な問題について、少しこ

こで考えてみたい。ノヴァーリスは、なぜ、いかなる理由から自由律韻文体として存在したものを、雑誌掲載に際して、散文体に書き変えたのだろうか。この疑問は恐らく草稿の存在によってにわかに生じた謎として、多くの研究者の関心をひいたにちがいない。従って、その推論が多方面にわたることは仕方ないこととしても、その理由説明が必ずしも説得力をもつものではないのは、その論拠が常に韻文体から散文体への推移の中に求められているからのように思われる。散文体の讃歌を彼の文字における文体上の問題として掘り下げることによって、そこにおのずからこの謎の解明の糸口をも見出すことはできないだろうか。草稿の韻文体にみられる行わけの数多くの変更や動揺に散文体への必然的な方向を指摘し、リズム上の問題として、行わけによる内的リズムの乱れを未然に防ぎ、讃歌自身の固有の潜在的リズムに全体を解き放す必要性にその論拠を求めうるかもしれない。讃歌のリズムの問題を考えることは確かにその観察の視点として相応しい。しかし、例えば草稿における韻文体の行わけによって、仮に内的リズムが乱されているのだ

としたら、この讃歌自体の潜在的リズムの正体とはいかなるものか。おのれ自身の感情のリズムに従順であり、これに敏感に反応する若い詩人がものした自由律がこのリズムをこそ根幹としないだろうか。無論、生々しい感情のうごめきが直接に投影されるということではないにしろ、根源的リズムはこの詩形式においてこそ損われることがない。たしかに言葉の形式、言葉の器の中に盛り込まれる素材は、その粗削りのリズムが研摩される。しかし、その場合も、根源のリズムをとどめおきはするものの、これを乱すことはない。この早熟な詩人の自由律はまさにこのリズムを忠実に表出するものとして選ばれた詩形ではないだろうか。むしろ、この視点からみるならば、散文体への変更は、讃歌全体を俯瞰しえた時点における、讃歌全域を貫ぬくメロディーにかかわる内部構成上の新しい意識にこそその要因があるのではないか。つまり、草稿では内的リズムが乱されているから散文体に書き変えることによって、これを是正したというのではなく、散文体の讃歌ではリズムそのものの熟成だけにとまらず、新しい意識によって構成されたメロディーを

も内包するからだ。そのために「アテネウム」に載った散文体の讃歌では、内容の点でも、そこに表象されるイメージが構成するものは、必ずしも自由律草稿のそれと一致するとはかぎらない。

また、散文体の讃歌においては叙事詩的な方向への高揚が著しい。例えば、その独自の神話への眺望は、それ自体が『詩の讚美』<sup>(18)</sup>であることを志向した小説(Roman)「ハインリッヒ・フォン・オフターディンゲン」に挿入されたいくつかの話が広げる眺望と似ている。恐らく友人の手になる韻文の「Arion」<sup>(19)</sup>に触れ、この伝説の詩人を再び自分の作品の中で形象化しようとした時、彼はあえてこれを商人の語りの世界として散文化して挿入する。この傾向は他にAtlantisの挿話やKlingsohrの童話の部分にもみられる。そして、それらがいずれの場合もDessieの魔力をテーマとしているだけでなく、伝説及び神話の世界へ再び近付こうとするかのように、その語り口は叙事詩の世界を標榜している。この小説の第一部が一八〇〇年一月から四月初旬に至る時期に執筆されたものであることはほぼ定着している。従って、すでに

書簡によって「アテネウム」誌用の『夜の讃歌』の推定された執筆時期一八〇〇年二月は、この小説の執筆期間のほぼ真中にあたる。実証する論拠に欠け、推測の域を出ない判断ではあるが、これらの間の文体上の対応と影響、及び叙事詩的世界への共通の志向を散文体の成立のひとつの理由として指摘しうるのではないだろうか。

さらに、作品を韻文体草稿によって俯瞰しえた段階で、全体の視野から個人的色彩の強さを抑制し、あわせて普遍性への止揚を激みなく実現すべく文体上の改変をおこなったと考えることもできよう。作品全体を概観する際の視点が、いわば母胎としてのパトスから離れ、成熟自立のロゴスへ移ったためとみる。つまり、作品全体が第五讃歌の視点からとらえなおされるに至った結果として、散文体の成立を考えると、いわば個人から人類史への驚くべき転換を実現する『夜の讃歌』の到達点から作品全体がみなおされた結果、個人的情感の直接投影にちかい自由律が必ずしも適切な表現形式ではないとして改変されたのではないか。作品自体をある時点でこのよ

うに客観視しえたとすれば、それは草稿がすでに成立しており、これを「アテネウム」に発表するに至る時期において考えられない。この際に彼は第五讃歌の巨視的視野のうちに作品全体をとらえなおし、全讃歌を *monolog* に展開させる適切な文体として、叙事詩を想起させるような散文を選んだのではないか。ゾフィーの墓丘における靈感体験をその中核とする第三讃歌にはじまる讃歌の成立が自由律韻文体の必然的な選択の模倣を語るとすれば、作品全体における中核の認識が散文体の選択のいきさつを語りはしないか。韻文体讃歌の中ですでに第五讃歌の展開する世界こそ、彼が自己の不安と焦躁を克服し、ゾフィー体験の普遍化と未来への楽観的眺望を可能にするものとして理解されている。その重要な意味あいは、従って、讃歌のほぼ半分を占める第五讃歌の充実した分量だけが物語っているのではない。こうした視点を確信した上で、作品全体を発表にあたって再考し、その普遍性と客観世界との文体上の呼応として散文体への改変をおこなったのではないだろうか。もちろん、これら文体上から推測される理由はいずれも実証的

な論拠をもたない。しかし、そのことで推論の恣意性をとがめられることはないだろう。なぜなら、作品そのものに帰することができる理由以外、ここでは適切でない。外的な要因で散文体が成立したとすれば、散文体の「夜の讃歌」はその形式と内密の緻密な構成がまやかしにすぎず、便宜的なものでしかなくなる。「アテネウム」への発表の際の彼の自信は、決してこの作品がそのようなまやかしのものでないこと示している。あらためて言うまでもないが、これら三つの理由は、それぞれに絡みあっているもので、その全体が散文体への変更の要因と推測されるわけである。

### ③ 解釈のための方法論

すでに序論の第一段階で、ノヴァーリスの受容史がこの詩人の二つの側面を明らかにした。ひとつはロマン主義者達がこの詩人の人人間と文学Vを彼等の高遠なイデーの象徴的頭在として位置づけたことに起因する詩人像であり、おおむね、mythischな解釈をうけた。もうひとつは、特に「断章」その他の思想上の斬新さに注目

しつつ、そこに近代的理性と秀れた感性の柔軟な融合を指摘し、従来の詩人像を矯正し、この詩人を現代との関連性の中で再評価する立場の人々によって形成されつつある詩人像である。そこでこのような受容史の示す懸隔を考慮しながら、彼の文学作品の解釈の方法が求められねばならない。先きに概略してその方法論の基本姿勢というものを明らかにした。それは、できうるかぎり作品を作品以外のものとの関連性から独立させ、作品それ自体に忠実にアプローチするというものだ。従って、作品の内部、テクストの緻密な検討によって詩の全容を明らかにし、作品を現実の生の神秘的奥底を伝えるべく表象されたモザイク画としてみるような偏屈な視点を離れねばならない。また「断章」その他の思想的産物の一部を全体の関連を無視して抜きだして解釈の援護手段として勝手に使用することを避けねばならない。そのためにはこの主旨にかなう具体的な方法が従来の方法を批判する立場から求められねばならない。

「夜の讃歌」は抒情と観念を絡ませて、渺々たるかなたへ、その世界をひろげている。ここに表象される諸形



象はその現実の輪郭を捨象され、詩の構成要素として自立し、にわかに捉えがたい象徴の深みを潜めている。しかし、この一見茫漠として明らかでない作品の中核に詩人の現実をもちこむことはさほど困難ではない。詩人の体験レベルからの解釈は多かれ少かれこの方法をとってきた。それはこの詩人の濃密な体験の影を作品の中から捨い集めて、これによって詩人自身の謎を解明しようとする。詩人の神秘的な形姿がまさにこうした作業の繰り返えしによって完成されたということは言うまでもない。この方法は作品そのものを常にゾフィー体験の残響の中におき、作品の契機でしかないはずの体験に蓄積されたエネルギーの大きさに評価の尺度を求めめる。作品は人間の解釈の方便として二次的存在を余儀なくされる。解釈をうけた人間像も文学的虚像の色彩を強くにじませる。また作品のただ中に裸身の現実をもちこむことによって、奔放な想像力によって培われた壮麗な詩の天球はたちまちに萎縮の憂目をみることになる。作品に詩人のいわば信仰告白のみを求めることによって、作品そのものの詩的構成は乱され、あるいは無視され、時には歪曲

されてしまう。従って作品から直接に詩人の体験レベルを粉飾するための諸形象、諸観念を導き出すという方法は、いまここでは極力避けられねばならない。

しかし、これほど直接の連結ではないにしても、作品によって、詩人の内側の事情、強いて言えば、詩人の内側に成長したイメージを再構成しようとする方法は可能であろう。現実の体験はそのままの形で蓄積されているのではなく、内面化という過程で、すでにかなりの変貌をきたしたはずである。これは従って体験に対する成熟したイメージが詩人の内側に存在しているという前提に基づく方法論である。十三才にもならない少女ゾフィーがいかなうなものであれ、詩人の心をわずか八十五分間 (eine Viertelstunde) <sup>(20)</sup> V で決定させたこの現実の少女を直接作品に持ち込む暴挙は、もはやここでは問題にならない。ティークによれば「この世ならぬ存在がいかなる優美さと天上のごとき気品に満ちたたちふるまいをみせ、いかなる美しさが彼女を取巻いて輝いていたか、また、いかなる感動と威厳とが彼女を包みこんでいたかをどんな言葉をもってしても言いあわせない」と至上の

讃辭を尽されるゾフィー像に比べればノヴァーリス自身の与える性格描写はかえって冷静で客観的でさえある。<sup>(3)</sup>しかし、彼の内側にはおのずから成長するゾフィー像というものが、流動的なイメージの動搖をみせながら存在する。「私の愛好している研究は、その根本において私の恋人と同じです。恋人はゾフィーといひ——フィロゾフィーが私の生の魂であり、私自身に至る鍵です。」<sup>(4)</sup>このシュレーゲル宛の書簡にみられる有名なくだりも、すでに高揚し、半ばイディーとして変貌したゾフィーのイメージが存在していることを伝えている。もちろん、この傾向はゾフィーの死（一七九七年三月十九日）によって決定的になったことは言うまでもない。ゾフィー死後の日記は魂の慟哭と死への憧憬と焦躁に激しく揺れ動かし、かぎりない不安の軌跡をとどめて特異な日記をなしている。そこでは死とゾフィーの形姿とがあたかも一体となり、たえずこの詩人の想念の対象となつてゐる。そして、ここに、この方法は最も恰好な「夜の讃歌」の源泉をみいだす。彼の内側に変貌し蓄積したゾフィーと死のイメージが、最も劇的な情況で対象化されているから

だ。特異な靈感的知覚を伝える日記（五月十三日）がそれである。ここに作品と詩人のもつイメージとの関連性の原形をうかがおうとする。従つてこの対応関係を作品の解釈においてその視点として位置づけようとするのがこの方法論といえよう。いわば第一の方法が作品をもつて現実を粉飾説明しようというのに対して、ここでは詩人の内側のいわば第二の現実ともいへべき涵養され変貌したイメージを明らかにしようとする。これは第一の方法に比べて、はるかに作品に近づく。しかし、同時に、この蓄積されたイメージを結局のところ觀念的に抽出せざるをえないため、再構成されたイメージ自体が抽象化され觀念的傾向をもつことは避けられない。形象化された諸々のイメージを詩人の内側の世界へ還元させ、この内側の事情を再構成することによって、結果的に作品それ自体が創りあげている領域からは離れてゆく。一方では詩人論のためのひとつの寄与として、他の作品にあらわれた思想と並置され、比較され、相互に補完するための試みがなされよう。その際にたびたびもちだされるにちがいない「断章」の言葉は思想及びイディーの同質性

によって、その機能を十分に發揮するものとならう。だが、作品そのものの解釈を旨とし、その方法が常に作品自体の創造し、開示する世界にのみ視界をひろげようとする時、特にそうした「断章」の言葉をいわば注釈として、解釈の傍証として持ち出すことには慎重でなければならぬ。なぜなら詩人の内側に蓄積された諸イメージはそれが表現される方法によって同一のイメージを表象しているとはかきらない。詩人の内側のイメージの同質性と作品として表象されたイメージの同質性を同時に主張することはできない。従って「断章」の思想的に部分的に抜きだして、例えばこの場合「夜の讃歌」の世界を説明させることは、決して適切な手段とはいえない。

従って、第二の方法を半ば肯定し、半ば批判的にとらえることによって、次の作品解釈の方法に必然的に到達する。それは、要するに、作品をそれ自体において解釈しようとする方法であるということに尽きる。たしかに、詩人が「夜の讃歌」をひとつの作品として発表した時、彼はそれ以外のものによって何かを主張する方策を捨て

たのである。彼はその一つの作品によって何かを提示しようとしたはずである。従ってこのかぎりにおいて、詩人から他の一切の釈明も解説もあるはずがない。ひたすら一個の作品だけが自己を主張しているということになる。ここに詩人—一個の作品—読者という峻厳な関係がある。作品—解釈者の関係を他の一切をさしはさまないこうした対峙関係にさかのぼらせることによって、作品解釈は必然的に作品にのみ沈潜する方向をとらざるを得ない。しかし、作品自体にのみ忠実であることは、同時に解釈が主観的印象に傾いたり、独善的な再体験にのみ入り込むという危険をとめないがちだ。それをできるだけ避けるために、客観存在としてのテクストを離れることはできない。もっとも作品の中に形成されている詩の世界のひろがりや、詩に附着した独自のイメージの展開として追跡するためには想像力は不可欠のものである。だが、その想像力はテクストの厳格な枠内で行使されねばならない。無規制な想像力がテクストに呈示された作品世界を越えることは許されない。作品そのものに構築された渺々たる空間をその段階的展開の跡をたどりなが

ら捉えるために、詩人の構想の軌跡、作品形成の意志、あるいはその視点を常にたどってゆく必要がある。それは同時に作品に形象化されているイメージとその複雑な脈絡をたどることに他ならない。ここでは作品それ自体の中に展開される詩空間の熟成の過程を自我の変貌 (Metamorphose) と詩的綜合への構想、形成意志という二点でたどってゆく。後者については、特に草稿体との比較を試みなければならない。しかし、草稿についても、ただこれを補足説明として、あるいは注釈として傍証の位置にとどめておくつもりは毛頭ない。「夜の讃歌」の韻文体と散文体の両者の異同の検討によって、作品の成熟や完成度をうかがうばかりではなく、両者独自の各々の作品世界をきわめてゆく必要もあるからだ。<sup>(2)</sup>

## 二、「夜の讃歌」

### —Synthesisへの構想と「私」のMetamorphose

#### (一) 第一讃歌

第一の讃歌はおおよそ三つの部分からなる。詩人はまず「夜の讃歌」の冒頭を光の讃美、昼の世界の讃美で始める。これはタイトルから極く自然に予測される方向と明らかに逆行する。だが、この対蹠的な方向性は讃歌の発端においてひとつの重要な契機を準備している。外見上このパラドックスな設定はあたかも讃歌構想に二元論的な想像力が駆使されることをあらかじめ明示しているかにみえる。たしかに、戯曲構成におけるテーゼ・アンチテーゼの抗衡に、この讃歌の抒情性の興義と壮大なスケールにわたる高揚した緊張関係をと握えようとするかのようなだ。しかし、光の讃美は実は表層的なアンチテーゼの呈示にすぎない。この外観上の逆行性から図式的な構図をさぐりだすことは、この詩人の場合、決して適切な方策ではない。光の礼讃をきらびやかに謳いあげる

部分は従つて讃歌全体に詩人の二元論的宇宙觀を持たむための準備ではない。夜に直接入り込まず、昼の華麗な現象を先立たせることによって、このきらびやかな舞台の中にひとまず夜を一層無彩度に印象づけることを詩人は意図している。この無彩度な夜の設定こそ、讃歌前半における夜と光のいわば弁証法的展開の重要な契機となるはずのものである。従つて第一讃歌の冒頭をこの上なく明るい調子で謳いあげさせているのは数学的なまでに精緻な構造を讃歌にもくろむ構想の見事さという他はない。光の充溢の中で動物も植物も、また不動の鉱物ですら、この上なくよるこほしい光 (das allerfreulichste Licht) を呼吸する (atmen)。この多彩に交鎖するきらびやかな光、覚醒の使者としての光は生を喚起し、活力を与え、生そのものと近似的な位置を保つ。まさしく、光は地上存在の支配者、統轄者として君臨する。光の遍在 (Allgegenwart) だけが地上存在にこの世ならぬ素晴らしい綺羅をまといつかせ、この世界のあらゆる領域の華麗をひろげてくれる。——これだけなら、少なくとも手放しの光の讃歌である。ところがここに実は詩人

は全体構成のための周到な準備をひそかに施している。それはきらびやかな光の讚美におされて、見逃されかねない点景にすぎないようだ。しかし、実は巧妙な手法だ。詩人は光の充溢におされて消え入ってしまったようなひとつの形象をそのただ中にそつと据えることによつて、明るいリリズムの音調によつて広げられた心に不安な謎をなげかける。

——atmet es der funkelnde, ewigruhende  
Stein, die sinnige, saugende Pflanze, und  
das wilde, brennende, vielgestaltete Tier——  
vor allen aber der herrliche Fremdling mit  
den sinnvollen Augen, dem schwebenden  
Gange, und den zartgeschlossenen, tonreichen  
Lippen.

(下塚久保三)

光の遍在は同時に光の享受者の範疇を無限にひろげる。生物も無生物も光の享受者である点で区別されていない。この楽園的渾沌は光の所業に詩人が与えている最高

級の讃辭にちがいない。ここでは光と生の健全な融合状態が描出されている。だからこの均一平等の光の享受者の中で、ただひとり異邦人 (*der herrliche Fremdling*) の形象は一層異彩をはなつ。確かに彼もまた光を呼吸する。その容貌は決して光のはれやかさを拒絶するものではない。だが、この形象における *fremd* の響きはすでにこの者と光の世界との本質的な違和感を伝える。この者の本性は何であり、光の国では異邦人である者の *Element* はどこにあるのか。これについて、讃歌のこの部分はまだ語ろうとしない。詩人はこの不可思議な形姿、異邦人によって、いまだ描写されない夜の内奥の謎めいた予告をする。だから、この形象について、即座に *E. Young* の [Klagen od. Nachtgedanken]<sup>(12)</sup> の影響や、ゾフィー死後の詩人の厭離心理の形象化を指摘したところで、かえってこの絶妙な点景効果を乱しかねないことになる。いずれにしろ、この漠然とした表現によって、詩人はこれが詩の中心形象に成長することさえ明言してはいない。だが、この形象から伝えられる謎は決して弱くはない。詩人はまさしく、その効果のためにこそ、異

邦人という異彩をはなつ形姿を、すべて喜々とした同色の光の享受者の中に据えている。しかもそのものが内在させている違和感がひとつの重大な鍵となるであろうことを、その点景に予感させることにとどめるようなかたちで。

第二の部分で、讃歌の調子は急転する。光の讃美は終り、一八〇度の方向転換をする。

*Abwärts wend ich mich zu der heiligen,  
unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht.*

ここで初めて、夜があらわれる。しかも、第一の部分における第三者的な視点は崩れ去り、かわって  $\wedge$  私  $\vee$  の視界がひろがる。しかし、この場合も決して唐突な場面の變化ではない。ここで例の点景の内部がその舞台の全景をになうわけで、異邦人  $\parallel$  人間  $\parallel$   $\wedge$  私  $\vee$  という関係がはじめて了解される。こうした慎重な位置づけによって人間を讃歌の中心に据えている。讃歌はここではじめて現象としての昼と夜の関係をなぞらえながら人間の内奥への浸透を描きだそうとする。もちろん  $\wedge$  私  $\vee$  という

代名詞によって人間一般の死の運命的な重荷を予感させるのか、ノヴァーリス個人の厭世を暗示させるのか、という問題はある。しかしいずれにしろここで現われる私Vの内側はそれはれやかなまぶしい外界に比べてはるかに無彩度で荒涼として、憂愁がふきすさんでいる。例えば、次のような表現はまことにノヴァーリス個人の厭離の心模様をあからさまに伝えている。

In Tautropfen will ich hinuntersinken und  
mit der Asche mich vermischen.

△露滴となってVというイメージは、この詩人の△水Vにこめる深い象徴性を避らせ、ここに△死へのVのあらわなMetapherを読み取ることは難しいことではない。しかし、この点について、フライベルクの鉱山学校の師ヴェルナーからの影響をことさら重要なものとして指摘する必要はない。すでに成熟した彼独自の象徴なのだ。水滴と化して沈みゆき、灰にまじりあうという二つのイメージは共に暗澹たる△私Vの内側を語るに十分である。その上にhinuntersinkenの下降願望が、光の世界、生

の世界からの離反をこのイメージに重ねる。それらにうってはやくも死への暗い衝動がここにかなりはつきりと言いつわされる。しかも、この暗い衝動に先行する夜への下降(Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht)がすでにこの暗い基調を伝えたのだ。この△私Vにはそれに先立つ△異邦人Vという一般的な人間把握との連続性があることから、△私Vは代表的△私Vにちがいない。だが、ここに、ノヴァーリスの肉声が伝わっていることも否定できない。つまり△私Vはまだノヴァーリス個人と形象化された代表としての△私Vの間を浮遊しているわけだ。

さて、こうした△私Vの内側の暗い風景も決して自律的に現われてはいない。△私Vを取り巻いているはずの現象世界の変化がその契機となる。人間内部の憂愁は外界の及ぼした結果であり、外界と内界の微妙な呼应が介在する。光の遠在が実現した世界は、いまや△私Vから離れる(Fernab liegt die Welt)。昼の世界は——△深い洞の奥底に沈みこみ——荒涼として物寂しいばかりのV所となる。これは第一の部分現象としての昼の讚美

であるように現象としての夜の到来を語っている。夜はまず光の明るい世界に比べて、不可解な謎めいた暗い容貌をもって現われる。それは現実の夜の暗闇がもたらす不安な幻影なのだ。この戦慄すべき無彩度な夜に△私Ⅴは包みこまれる。夕暮への時間の経過が実は第一讃歌の転調の背景をなしていることになる。夕闇に包まれた△私Ⅴの内側では、思い出も、青春の願望も、幼年時代の夢も、すべて日没後の夕霞のような、くすんだ色の衣装をつけて (in grauen Kleidern) 去来する。夜がいまだ謎めいた暗い神秘として受け取られているように、人間の内側に去来するものも決して親しみの色をもっていない。このことは、光の世界では異邦人としながらも、△私Ⅴが依然として光の世界に結びついていることを示している。客観的に予示された異邦人の異邦人たる本性も、△私Ⅴの意識にはまだとらえきれないでいる。それだからこそ、光によつてはぐくまれる子供達への、光を呼吸する地上存在のもとへの光の再来が希求されるのだ。こうした夜に対する△私Ⅴの意識の尋常一様な状態を考えあわせると、先の死の衝動はいかにも唐突な感じ

を与え、光Ⅱ生の世界の再来を希求することと矛盾する。詩の流れは決して直線的ではない。このことは、草稿においても少し検討しなければならぬ。しかし、いづれにしても、この部分における夜がかもした暗い抒情性は、実はこの讃歌が掘りさげてゆく夜を表層として取り包んでいるものにすぎない。

第三の部分が△私Ⅴにとっての本来の Element たる在処をはじめて明らかにする。夜に対する不安とも恐怖ともつかぬ気持も、昼の世界への執着も消えうせる。夜がはじめてその実体を△私Ⅴの内に現わすからだ。もちろん、この場合も、最初はまだ漠然とした予感から△私Ⅴの Element に対する意識の内化が始まるだけで、それは決して確固たる目標をもつ内化ではない。むしろ、予感に先導されたおぼつかない模索にすぎない。

Was quillt auf einmal so ahnungsvoll unterm  
Herzen, und verschluckt der Wehmut weiche  
Luft ? Hast auch du ein Gefallen an uns,  
dunkle Nacht ?



光の世界では異邦人であるという人間が夜にむかつて  
 Aおまえもわれらに好意を示すのかVと問う。これは矛盾  
 ではない。ノヴァーリスはたちどころに人間と夜のか  
 わりを実現させない。夜に対する人間の側の意識内  
 向の過程がふまねなければならない。従って、これまで人  
 間の本来の Element が夜であるという意識が人間IIA  
 私VIIA私達Vにそなわっていなかったことを承知すれ  
 ば、この問いかけの意味は十分に理解されるはずであ  
 る。この過程はいわば無意識的に潜在しているものへの  
 意識内向であり、意識覚醒なのだ。従って、H. Ritter  
 によって、ノヴァーリス自身の読み違えによるミステ  
 ークと指摘されているように dunkle Nacht を dunkle  
 Macht と韻文章稿に従って置き換えてみても、この未  
 成熟な意識の夜に対する覚束無さはかわりがない。この  
 意識覚醒を促すものが第二の部分における現実の現象と  
 しての夜であることから、この場合二つの表現がいかに  
 同義語的な意味あいをもつにしろ、あなたがちノヴァーリ  
 スのミステークとして片付ける必要はない。現実の夜が  
 契機となって人間の内側に新たな夜の開示が準備され

る。夜が人間の魂に及ぼす力がいかなるものであるか。  
 これを彼はただ心の底からの予感として、あるいは芥子  
 の薬物上の麻酔作用をつかつて比喩的にしか表現してい  
 ない。それによって、この力の漠々たるイメージが鮮明  
 化されることはない。

現象としての夜に触発された意識の内向は無意識的に  
 潜在するものへたちむかう。潜在する人間存在の本領と  
 して、ゲミュート (Gemüt) の世界がA私達Vの意識に  
 予感からひとつの明確な輪郭をとってうかびあがって  
 くる。それが永遠なるA母Vの形姿だ。これは宇宙創造の  
 象徴性になつてゐる。この根源性と母胎性を表象する  
 女性形象の高揚した知覚こそ、夜の促した意識内化の結  
 実であり、この表象世界においては現象としての夜と内  
 側に開示したゲミュートの世界との厳格な限界は解消さ  
 れる。詩人が夜の象徴性をここで初めて、人間の内奥に  
 明らかにするからだ。この意識内化によって拡大された  
 夜の中でのA母Vの発見は、光の世界における異邦人II  
 人間たる所以をA私達Vに教える。光は今やその神通力  
 を失い、昼の世界が離れ遠ざかったことは、不安も憂愁

もうおなじ。

Wie arm und kindisch dunkt mir das Licht  
nun—wie erfreulich und gesegnet des Tages  
Abschied.—

人間存在の Element としてゲミュートの中で高揚した  
知覚がとらえる女性形姿は、同時にゲミュートの対象化  
に他ならない。つまり意識の内向は決して理知的な内面  
世界の探索ではなく、心魂への神秘的な同化であつて、  
この実現は知覚するものと知覚されるものとの完全な  
一致によつて到達される。少なくとも、ノヴァーリスは  
そのような意識の熟成過程を、内向する△私達▽の意識  
と、その意識が到達し、知覚するゲミュートの女性形姿  
との同質性を描きたす形式で組みたてているのだ。

Himmischer, als jene blitzenden Sterne,  
dunken uns die unendlichen Augen, die die  
Nacht in uns geöffnet. Weiter sehen sie, als  
blässesten jener zahllosen Heere—unbedürftig  
des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines

liebenden Gemüts—was einen höh'n Raum  
mit unsäglicher Wollust füllt.

夜が人間の内に覚醒させる△無限の眼▽こそ、この意  
識内向の注目すべき Metapher としなくては、M. Kom-  
merell がこの讃歌の斬新をとして、開示される世界像  
とこれをとらえる器官との同質的な相互関係を指摘する  
のは、まさにこうした意識内向の特異性をさしてのこと  
であらう。

この△無限の眼▽は光を必要とせず、愛の心情を読み  
とることが出来る。これはもはや悟性的認識ではない。  
また通常感覚でもない。人間の内奥に顕現する器官が  
これを知覚する。現実の夜とアナローギッシュに人間の  
ゲミュートの世界として開示したいわゆる△内なる夜▽  
が、透視力をもつ器官として、自己自身を凝視するのだ。  
この視線が愛の心情の奥底にまで到達する。それは、  
ひとつの心情の透化がもうひとつの心情の透化を同時に  
促すことに他ならない。だから夜と光の対極性を止揚し  
た△夜の愛らしい太陽▽である恋人との遭遇はこの心情  
の透化による相互の陶酔的合一として描出される。この

恋人の出現は決して唐突でない。夜の母胎的イメージと愛の心情をこのΛ高次なる空間Vの内実としてあらかじめ表象しながら、次にその中核として極く自然にこの世界を恋人形姿に結晶化させているからだ。

Preis der Weltkönigin, der hohen Verkündi-  
gerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger  
Liebe—sie sendet mir dich—zarte Geliebte—  
liebliche Sonne der Nacht,—nun wach ich—  
denn ich bin Dein und Mein—du hast die  
Nacht mir zum Leben verkündet—mich zum  
Menschen gemacht—zehre mit Geisterglut  
meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger  
mich mische und dann ewig die Brautnacht  
währt.

ここに表象される没我的な合一願望にノヴァーリス個人  
の赤裸々な告白を読みとることもできよう。しかし、  
Λ無限の眼Vの透視力によって実現する恍惚状況は決して  
すべて地上的な意味で理解されてはならない。肉体的性

と官能性が透視されたところにはじめて、この合一が  
実現されるからである。くりかえしていうならば、ひとつ  
の心情の透化がもうひとつの心情の透化を促して実現  
する心情の相互融合なのだ。この Brautnacht は意識内  
向によって開示されたΛ内なる夜Vの感覚的色彩を施さ  
れたヴァリユエーションとみることができる。自己を消  
滅させながら、愛の永遠を獲得するということに、典  
型的なロマンティシユな Liebestod の在り方が希求され  
ていることはまちがいない。しかし、死の暗示として第  
二の部分にあらわれたΛ露滴となってVの暗い調子に比  
べて、Λ空気のようにV自己を解消する調子には楽天的  
なまでの喜々とした軽やかさがある。少なくともここには  
死の虚無性は微塵もない。この自己燃焼における明る  
い展望こそ、心情のはれやかな透化をものがたり、この  
合一次元の地上的肉体性の稀薄さを示すものに他ならな  
い。

第一讃歌は、光の讚美という対極的な導入から反転し  
て不安な無彩度の夜を提示し、さらに反転して、万物の  
Λ母V、神聖な世界を告げる者、あるいはΛ愛の保護者

VとしてのA内なる夜Vへ至る曲折した詩の流れをもっている。これは反転を繰り返しながら漸次深化し、あるいは高揚する螺旋状の詩の構造をこの詩人が形成しようとしていることを示している。この渦形の深化ないしは高揚の詩構成は対極性を克服し、詩の中で総合的な世界に至らんとする讃歌の内容に呼応した形式といえそうである。この構造は詩人の形成意志のパターンとして、各讃歌に少なからず指摘しうるもので、いわば全讃歌を通して繰り返される構成上の主旋律である。また、そのような点に特に注目するならば、この詩人の世界史観にみられる三段階 (Triade) を讃歌の枠組としても用意しているとも考えられる。少なくとも、第五讃歌にはそのような呼応関係を明白にみることができるとはならずである。

### 第一讃歌における韻文体草稿との比較

比較にあたって、通例に従って『アテネーウム』に載った散文体の讃歌を(A)、韻文体草稿を(h)と略記する。

さて、草稿(h)の第一讃歌では詩行外に修正補充された

詩句は僅か二箇所しかない [89—41 行数はすべて]。さらに草稿書き下しの際に詩行を二、三行ほど延ばしたためか、あるいは書き写しの際に誤ってとばし書きし、二、三行先の詩行を書き始めたために削除したと思われるところがある [7—11, 21]。その他は微々たる字句の訂正が見られるにすぎない。他の讃歌に比べて、このように表現上の動揺がほとんどないことから、この草稿以前にすでに *Urfassung*、初稿ともいうべきものの存在が強く推定されるわけである。例えば *H. Ritter* はその初稿の成立をおおよそ一七九七年秋から一七九八年クリスマス頃までの時期とみている。

ところが(h)と(A)を比較するといくつかの相違点が指摘される。例えば、(A)では第一讃歌が三つの部分に段落がもうけられ、数多くの詩句の補充修正、言い換え、語順の変更、削除等がみられる。特にその中から重点的に拾いあげてみることにする。(A)でまったく新しい詩句が追加された部分、

... knüpft und löst unendliche Bündnisse, hängt

sein himmlisches Bild jedem irdischen Wesen  
um.

では、まず地上の自然の王の如くにあらゆる力を呼び集めて、無限の変貌の世界を具現させる光——という詩句をうけて、その内容をさらに比喻によって可視の様相として特色づけている。それまで光の享受者の側に視点を置いてとらえられた光の万能が、この詩句の添加によって、光の側から地上存在に対する積極的なかわり方として伝えられる。(A)の第一の部分における視点の客観性はどうした表現上の均衡からも裏付けられることになる。(A)で新しくつけ加えられた詩句、

In Tautropfen will ich hinuntersinken und  
mit der Asche mich vermischen——

では、すでに述べたように、 $\wedge$ 露滴となって $\vee$ という Metapher が潜める死への衝動の暗示は、(A)においても少し唐突な感じを与えていた。(B)では無彩度の夜がもたらす憂愁は描きだされているが、死の暗示はない。それどころか、その初稿では決して暗い情感を漂わせていな

かったとさえ考えられる。というのも、草稿の39—41行は、すでに指摘したように詩行外に追加補足された部分であり、

Wie versenkt in eine tiefe Gruft

Wie wüst und einsam

Ihre Stelle 1

(39—41)

この詩句によって、(B)の段階ではじめて暗い調子がかわっている、とみることができ。またこのような初稿からの転調を伝えるものとして次のような変更も一層顕著である。(B)における変更箇所は

Kommen in  $\wedge$ bunten Zuge  $\searrow$  grauen Kleidern

Wie Abendnebel

Nach

$\wedge$ Hinter  $\searrow$ der Sonne,

Untergang.

(50—53)

(B)の書き下しの際に $\wedge$   $\vee$ 内が削除されて、別の表現を用いたことを示している。(B)の段階で日没後の風景に求められる象徴形象は華やかな色彩から一転して無彩度に

塗りこめられたことになる。従って外界の夜の神秘的な謎に対する不安に呼応するようなΛ私Vの死への傾きは、(A)において突如として持ち込まれたものであり、詩の原形が大きく修正されたことになる。もっとも、この修正は、後の讃歌にあらわれる観念の先取りであって、観念的には、讃歌に急激な深まりを予感させるにちがいない。しかし、同時に、詩の原形がゆがめられることによって、詩の構成は一層複雑にならざるを得ない。(A)において詩の流れが必ずしも直線的でないといったのはこの理由のためだ。――

— ein ernstes Antlitz seh ich froh erschrocken,  
das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt,  
und unter unendlich verschlungenen Locken  
der Mutter liebe Jugend zeigt.

これも(A)において新しい表現の部分である。(B)では観念の域をでないものが、(A)では明確な形象を得ている。Λ内なる夜Vの輪郭は予感からその中心形姿としてのΛ母Vに明瞭に映しだされる。Λ母VのMetapherは、そ

の根源性と母胎性を象徴しながら、同時にΛ恋人Vを登場させる周到な準備とみることもできる。すなわち、女性形姿こそがΛ内なる夜Vの内実であるゲシュニートを司るΛ女王(Weltkönigin)Vに他ならぬ。

イメージの変化という点でみるならば、第一讃歌の最後の部分が特に著しい。

Du kommst, Geliebte—  
Die Nacht ist da—  
Entzückt ist meine Seele—  
Vorüber ist der irdische Tag  
Und du bist wieder Mein.  
Ich schaue dir ins tiefe dunkle Auge,  
Sehe nicht als Lieb und Seligkeit.  
Wir sinken auf der Nacht Altar  
Aufs weiche Lager—  
Die Hülle fällt  
und angezündet von dem warmen Druck  
Entflucht des süßen Opfers  
Reine Glut.

(119—131)

先きに引用した(A)と比較してみるとその相違点は、特にイメージの推移にみられる。各詩行がおおむね独立した短いリズムは喜々とした鼓動を伝える。死者としての恋人との再会と愛の抱擁は、ほとんど肉体的快楽の謳歌ともみえる。夜の到来とともに心のうちに甦ってきた恋人との、ほとんど現世、地上的ともいえる官能への陶醉であり、恋人の目、夜の柔かな臥床といった具象が対象と状況を鮮明に描きだしている。(A)においては「夜が恋人を私におくってくれる (sie (= Nacht) sendet mir dich (= zarte Geliebte))」Vのに対して、(B)では「恋人がやってくる (Du kommst, Geliebte)」V。つまり、夜と恋人が(A)におけるように直接的には結びついていない。従って、当然のことながら、(A)に添加された死のイメージが(B)にはないように、死において愛の甘味の絶頂を準備する *Liebestod* のイメージは(B)にはほとんど感じられない。(A)では「私」Vを霊の炎に燃焼させ死に導くことによって、恋人との永遠の合一が希求されるのに対して、(B)では逆に死者を「私」Vの夢想空間に甦らすことによって、抱擁者自体の純粋な炎に身をまかせようとして

いる。恋人に対する対処の仕方が全く逆方向に描かれている。「死においてこそ、愛は最も甘味なもの、愛する者たちにとって、死こそ新婚の夜」<sup>(30)</sup> という有名な一文は、従って(A)には通じて、(B)を必ずしも説明するものではない。

その他の言い換え、語順転換については省略するが(B)と(A)とを比べると、漠然とした主観的感情が客観化や形象化されており、全体を俯瞰しながら構成を緻密にした形跡がみられる。新しいイメージの添加によって、必ずしもその構成が段階的でなくなっているのも、大きな(A)の特色といえよう。

## II 第二讃詩

第二讃歌は、第一讃歌の夜の超越的体験を踏えて、これを永続させ、「私」Vのうちに常住させようとする。夜を自己の *Element* として納得しうるまでに意識内向を実現した「私」Vが再び客観的な視野にもとされる。

Muß immer der Morgen wiederkommen ?  
Endet nie des Irdischen Gewalt ? Unselige

Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen  
Anflug der Nacht. Wird nie der Liebe  
geheimen Opfer ewig brennen ?

夜が光以上の世界を開示することへの確信にもかかわらず、現実の夜の終りとともにΛ内なる夜Vも終らざるを得ない。第一讃歌の体験は現象としての夜の到来を契機として実現したものにすぎない。だからこそこの冒頭の疑問は、確固たる否定の解答を用意した反語的な表現であって、光の再来に対する拒否の心情が吐露されている。第一讃歌の第二部分における光への執着は、本領としての夜への意識内向を経て、ここには微塵も感じられない。朝の到来という否定しがたい現実を眼前にして、これを拒絶してゆく。この執念のすさまじい姿勢を支えるのは、もちろん、第一讃歌のΛ内なる夜Vの消えたい残像なのだ。人間の内側に夜との同質性をうかがった意識には、再びやってきた光の支配も過去のものとして、その有限性をおしえるにすぎない。だからΛ夜の支配は無限であり、時空の束縛をうけないVとしてここで光と対照される夜はもはや通常の夜ではない。残像としてとど

まり、Λ私Vを内面から支えている確証であるはずのΛ内なる夜Vに他ならない。従って眼前の光の到来を拒絶し、同時に現実の夜の契機という限界を克服し、Λ内なる夜Vの永続をはかる方法が探り出されねばならない。それには自己を感覚的に外界から遮断するしかない。それがここで中心テーマとなるΛ眠りVに課せられる使命といえよう。しかも、そのΛ眠りVも通常の眠りではなく、それによって、Λ内なる夜Vが実現するようなΛ神聖な眠り(Heiliger Schlaf)Vでなければならぬ。この眠りの持続こそ永遠であるはずだからだ。しかしここにおけるΛ神聖な眠りVは決して死を意味してはいない。俗物たちが見過ごしているΛ眠りVの本来の機能を知らぬものにとつて、Λ眠りVはΛ神聖な眠りVとなる。眠る者の資質が要請されるわけだ。Λ私Vを第二讃歌では、Λ私達Vへ拡大させ、客観的な視野にもどしているが、もはや、そうした代名詞は人間一般にむかつてはいない。第二讃歌では人間一般も特別の資質をもってΛ神聖な眠りVを眠ることのできるものと、これができない愚者にと鮮明に色わけされる。これは、第三讃歌において



個人的な色彩の濃いA私Vに凝縮させるべく施された用意とみることもできる。通俗な感受性は現象の外殻を透視しえない。扁桃油、黄金の葡萄酒、芥子の汁、などの不思議な力を知りえず、また少女にただよう至福への誘いの実体もとらえず、古い物語から、かぎらない神秘の沈黙せる使者(unnendlicher Geheimnisse schweigender Bote)を予感だにしえない。無尽の想像力と豊饒な心情の昂まりを培う愛の所有者こそ、この資質をそなえた感受性のエリートで、彼等こそが真に夜に本領をもち、A神聖な眠りVを眠りうるder Nacht Geweihte(夜に身を捧げたもの||夜の清浄な住人)だ。A眠りVは現実の夜を契機とする限界を克服するものとしてたたえられる。この点からみても、第一讃歌に漂う死の暗示は段階的な展開を無視した唐突な感じを与える。このため(A)では、全般的に死のイメージが強く、A神聖な眠りVにも死を予感させるほどである。しかしこの点はすでに述べたように眠りの本質的な機能を洞察した者のみが眠りうるA眠りVというふうにとらへべきであらう。

## 第二讃歌における韻文体草稿との比較

(h)では変更箇所は僅かしかない。(h)の書き下しの際に表現修正がなされた165—167行のうち、例えば

Du V heilkundend V himmelfrend entgegentrittst

(165)

では heilkundend を修正することによって、himmelfrend という第一讃歌の夜の kosmologisch な展開を引継ぐことになる。しかしここに『夜の讃歌』の後半にあらわれる Leidengeschichte (受難史) Heilgeschichte (聖徒伝)への傾向の前兆を指摘するのは早計であらう。第一讃歌について推定される初稿の存在は、ここでも同じような理由から主張されている。

(h)と(A)を比べても、変更は少ない。一箇所語順の転換と句読点の鮮明化を除いては、新しく補足された字句はただ一箇所のみみられるだけにすぎない。

(h)

(A)

Aber zeitlos ist der            aber zeitlos und raumlos  
Nacht Herrschaft,            ist der Nacht Herrschaft.

(141)

raunlos の補充によって、第二讃歌の冒頭を高調させている時間の視点は、その緊張が緩和される。たしかに内なる夜Vは時間の枠組の中で第一讃歌において現われていた。つまり現実の夜という枠組である。第二讃歌の(b)でもこれを受け継いでいるが、(A)ではこれが同時に空間上の場——しかも無限の——としてもとらえられる。しかし、他方この空間的な位置づけは、すでに第一讃歌のA無限の目Vの視界として提供されてははずである。A内なる夜Vの表象するものは、透化されたゲミュートの相互交流を可能にするところであり、従って、ここでは *zeitlos* も *raunlos* もこの場合の形容詞としては同義的なものにすぎない。

### 目 第三 讃 歌

『夜の讃歌』は、現実の夜の不透明な情感を手放して讚美するものでは決してない。しかし同時に夜という中心軸を離れることもない。少なくともこれまでの讃歌はこの線に沿って展開してきた。ところが、第三讃歌ではひとつの強烈なモチーフが、これまで見え隠れしていた

ものを前面におしだす。それによって、讃歌の方向が決定されているとみることが出来る。つまり、それがA死Vである。第一讃歌の暗示がここに歴然と形象化される。しかしながら、A死Vはまだ讃歌の中心的モチーフとして位置づけられたわけではない。讃歌の舞台の主役はA内なる夜Vの中核であるA愛Vが引き続き受けもっており、A死Vは共演者の位置に甘んじている。しかし、このイメージは強く、讃歌は漸次この方向へ、A夜VからA死Vへ視界をひろげることになる。

第三讃歌は、第一讃歌の第二の部分 (Abwärts wend ich mich…) から第三の部分 (Was quillt auf einmal so ahndungsvoll…) への意識内向の過程を詩構成の上では繰り返している。第一讃歌における外界から内面への推移は、その巨視的な宇宙論の観念をアナローギッシュに内面世界に見ようとしている点で、かなり抽象的にならざるを得なかった。しかし、第三讃歌には、この観念性の源泉を納得させて余りあるほどの情念の重さと豊かさなどが盛り込まれる。

Einmal da ich bittere Tränen vergoß, da in  
 Schmerz aufgelöst meine Hoffnung zerrann,  
 und ich einsam stand am dürren Hügel, der  
 in engen, dunkeln Raum die Gestalt meines  
 Lebens barg—einsam, wie noch kein Einsamer  
 war, von unsäglicher Angst getrieben—  
 kraftlos, nur ein Gedanken des Blends noch.—  
 Wie ich da nach Hilfe umherschaute, vorwärts  
 nicht konnte und rückwärts nicht, und am  
 fliehenden, verlöschten Leben mit unendlicher  
 Sehnsucht hing :

第一讃歌でまず無彩色の荒涼とした風景として△私▽  
 を包み込んだ現象の夜とパラレルに位置するのが、ここ  
 では、ひとつの掛替のない生の喪失であり、死である。  
 ひとつの死が△私▽を深い心痛におとし、深い悲哀のま  
 なざしが凝視するものはすべて荒涼として物哀しい。墓  
 丘 (Hügel) を中心形象とする無彩色な虚無的状况は、  
 克明に暗澹たる心象風景を伝える。自己の存在をいかん  
 ともしがたい激しい焦躁、絶望、不安は、慘澹たる憂愁

の底に△私▽をとらえてはなさない。ここでは、客観的  
 な夜が觸発する暗い情緒のセンチメンタリズムの観念性  
 はない。心痛の契機がもともと△私▽の内面、つまり愛  
 と直接につながっているように、初めから、この憂愁は  
 きわめて主観的情念の重さを漂わせる。そして、この情  
 念の重さは、ひとえに死に対する暗いイメージによって  
 培われている。まず死はネガティブに、生の否定者とし  
 てえがかれ、これを越えるものとしてえがかれてはいな  
 い。従って、夜に対する最初の不可解な闇のイメージ  
 は、この死のイメージによって引継がれている。それ  
 だから、重苦しい虚無の情感は、この絶望的な不安の窮  
 った状況の中で、自己の死を選択する過程をたどるかに  
 みえながら、その実、生の視点からのみとらえられた死  
 者に対する無限の憧憬に流れこむしかない。ひとつの生  
 を△私▽から引離し略奪し、悲嘆の底におとし入れた死  
 は、断じてネガティブな力であり、これを助けとして  
 自己を慰撫することには、躊躇せざるを得ない。しか  
 し、また一方で、愛するものを略奪した死に自己を同化  
 解消することによって、愛の行方をきわめようとする衝

動の混在が△言葉に尽しがたい不安▽の二層の昂まりを促しているにちがいない。△わが命の形姿▽という表現は、愛の觀念上の団体者としての死者に対する無尽の哀悼であるが、同時に、そこに自己の死すらをも幻想しようとする切迫した憔悴の△私▽の内側が吐きだされているのだ。

— da kam aus blauen Fernen — von den Höhen  
meiner alten Seligkeit ein Dämmerungsschauer  
— und mit einemale riß das Band der  
Geburt — des Lichtes Fessel. Hin floh die  
irrische Herrlichkeit und meine Trauer mit  
ihr—zusammen floß die Wehmut in eine neue,  
unergründliche Welt — du Nachtbegeisterung,  
Schlummer des Himmels kamst über mich —  
die Gegend hob sich sacht empor ; über der  
Gegend schwebte mein entbundener, neugebor-  
ner Geist.

前述したように、第三讃歌は第一讃歌における意識

内向の過程を構成上繰り返すが、その在り方は違っている。外界の現象を契機として内向する意識には時間上の限界があった。ところが、ここでは内向する意識に境界はなく、第二讃歌で提示された△神聖な眠り▽の無限性がこの意識をつつみこんでいる。すなわち、自己自身を透化しつつ、他存在の透化を実現するという、あの△内なる夜▽の所在が、まさに第三讃歌の過程を司っている。意識内向は外部の要因により触発されず、かえって、△私▽自身のうちにその要因をもつ。その上、意識を内向させるものと、内向する意識のとらえるものとが区別されることはない。すなわち、それが△愛▽に他ならない。しかも、この過程は意識内向の無限性を保証すべく、外界の変容に及ぶという方向性に特別な在り方が示される。内界と外界、主観と客観、私とあなた、そのいずれもが同時に自己透化を実現する。これがここにかたわれる変容体験、靈感体験の経過だといえよう。いかに Dämmerungsschauer が薄暮の足早なおとすれを想起させようと、それはもはやこうした変容の外的要因として主張するには弱すぎる。詩人自身は、それさえも△わが

昔の至福なる高みよりVあらわれたものとしてゐる。従つてA私Vの死者に対する愛の深さこそ、この透化され、変容した世界の存在を保証するものに他ならない。詩的現実の不明瞭さにリアリティをもたらすものがあるとするれば、これを生みだした愛をおいて考えることはできない。この変容した空間では地上存在はすべて透化されている。地上との絆は断切られ、死に対する生の地上的憂愁は消滅し、光の支配による現世の不透明さからは解放される。まさしく、ここに変容したAきわめがたい世界VはA内なる夜Vの呈示する無限さと透明度をそなえ、それ故にこの一切の過程を担うものは、*Nachtbegeisterung, Schlummer des Himmels* といえるのだ。

A私Vはいまや、生死の窮った焦躁から一氣に、解き放たれた新生の存在として、この空間に心の充足を得る。

Zur Stanbwolke wurde der Hügel — durch die  
Wolke sah ich die verklärten Züge der  
Geliebten. In Ihren Augen ruhte die Ewigkeit  
— ich fakte Ihre Hände, und die Tränen

wurden ein funkelndes, unzertreibliches Band.  
Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie  
Ungewitter. An Ihrem Halse weint ich dem  
neuen Leben entzückende Tränen. — Es war  
der erste, einzige Traum — und erst seitdem  
fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an  
den Himmel der Nacht und sein Licht, die  
Geliebe.

靈感の瞬時において、地上存在の透化がA私Vの深い憂愁をも同時に消散に至らしめたことを最も印象的に表象しているのが、墓丘の砂塵化だ。ネガティブな死のイメージをつたえる荒涼として枯れた墓丘にたえず向けられていた悲嘆の視線は、いまや、その透視力によって、埃霧のむこうに彷彿として甦る恋人の形姿をとらえている。A彼女の目に漂う永遠Vはこの透化変容した世界の要因と実体を見事に形象化する。それ故にまた第一讃歌における抱擁の官能性は極力抑えられる。彼女の容貌の浄化された表情によって、ロマンティックな

Liebstedt のイメージはもはやここにはない。地上の絆としての時間的有限と無常は嵐のようにたち去り、この世界を司るのは、彼女の目に翹う永遠に他ならない。意識内向によって自己を透化し、同時にその透視力によって他存在を透化しつつ、この透化要因の根源的形姿に至るのだ。自己の透化が同時にもたらした外界の透化変容によって、 $\wedge$ 私 $\vee$ と $\wedge$ 私 $\vee$ を取巻く空間の関係は、ちょうど夢をみる者と夢の世界の関係に等しくなる。それは実に、現実の $\wedge$ 夜 $\vee$ を契機とせず、外界を感覚的に拒絶する $\wedge$ 眠り $\vee$ を必要とせずに実現した $\wedge$ 最初にして、唯一の夢 (der erste, einzige Traum)  $\vee$ に他ならない。だからこそ、この体験によってあの $\wedge$ 内なる夜 $\vee$ に対する信仰は不動のものとなる。光の一義的な象徴性は消え、恋人はその変容した形姿の嚴肅な象徴性を担いつつ、 $\wedge$ 夜の空の光 $\vee$ として表象される。これは明らかに第一讃歌に予示された逆説的な $\wedge$ 夜の太陽 $\vee$ が意味するものを引継いでいる。第三讃歌において、もはや光と夜は反発しあう対極概念として讃歌に登場してはいない。 $\wedge$ 愛 $\vee$ を根源的な変容の契機とするこの讃歌において、 $\wedge$ 夜の

光 $\vee$ は讃歌全体の志向する方向への新しい眺望を開いてゆく。synthetisch な象徴性を担った変容した恋人の形姿が、ここではじめてその官能性、肉體性を捨象された存在として高められたように、 $\wedge$ 私 $\vee$ における個人的色彩も第三讃歌を頂点として、捨象されねばならない。この $\wedge$ 私 $\vee$ の変貌を予告するものは、他ならぬ愛の形姿の変容だからだ。概して、第三讃歌は個人的感情の痕跡が生々しい。例えようのない寂寞感、死への憧憬と不安、そうした情感の激しい呻吟と靈感に似た刹那の確信との緊迫した過程に詩人の体験層の直接・間接の反映が少なからず織り込まれているにちがいない。それ以前の二つの讃歌が多少とも渺々とした観念空間に傾くのに対して、第三讃歌の語り口は著しく調子をかえて、視点としての $\wedge$ 私 $\vee$ の位置を徹底して保持する。また具体的形象を配置することによって、観念性の裏づけとなるようなある種のリアリティが附与される。さらにまとまった挿話のおもむきなどが、これを語る $\wedge$ 私 $\vee$ の輪郭を逆に想起させる。こうしたことから $\wedge$ 私 $\vee$ には第三讃歌において著しくノヴァーリスの肉声が混りこんでいるとみ

てきしつかえない。だが、すでにこうした個人的色彩は、恋人の変容形姿の実現とともに、必然的に稀薄にならざるを得ないはずであり、その個人性が止揚するところ以下に以下の讃歌の眺望が開かれる。

### 第三讃歌における韻文体草稿との比較

(h)においては、あとで追加されたり、修正された二、三箇所を除いて、ほとんど変更の模様を伝えていない。第三讃歌は草稿三頁目の左欄から書き始められている。しかし、第一行(Einst, da ich bitter Thranen vergoss)だけは、あとから追加された詩句とみられ、二頁の右欄最下段に書きこまれている。これは H. Ritter による精微な草稿再現や全集編者の綿密な辞句異同の指示に従って明らかかな点だ。第一行を除いて、ほとんど詩句再考のあとがない第三讃歌に初稿の存在を推測するのは、これまでの讃歌の場合と同じ理由による。しかし、第三讃歌の初稿の成立時期を他の場合より翹った時点に推定するのは、他の事情によっている。最も早い時期の讃歌の原形を保持しているだけからではなく、その讃歌成立

に至る根本衝動の生々しい形象をそなえているがゆえに、第三讃歌はおおむね *Urthyme* とされている。もっとも、成立史の視点から、第三讃歌を核心とみるのは妥当であるにせよ、「夜の讃歌」全体の構想を、一個の作品全貌の中にとらえるかぎりでは、讃歌の重点はむしろ第三讃歌以後に移っている、といわざるを得ない。普遍的な地平に個人の体験層が被露されるという意味では、第三讃歌のヴァイジョンは決して稀薄ではあり得ないが、讃歌の展開はかならずしも段階的に経験層を掘鑿しているわけではない。第三讃歌における意識の霊感的内向と外界自体に及ぶ変容透化の超越的な展開過程は実にこのことを明白に示している。このような讃歌の全体的視点にたつてこれを俯瞰し、この立場から、第三讃歌に盛り込まれた諸々のイメージを再考する時、はじめて、日記の内容と讃歌の本来のつながりを知りえる。一七九七年五月十三日のノヴァーリスの有名な日記は、たしかにゾフィ<sup>(h)</sup>墓前における特異な体験の模様をつたえている。総じて日記の告白性は、しかしながら現実体験と幻想体験の境界を曖昧にし、その混淆をあえて明らかにすることは

しない。そのために、日記に記録された体験は往々すべ  
て現実のレベルにおいて解釈されてしまう。結果とし  
て、詩人自身に神秘体験の可能な巫術的見識者の特異な  
体質を認め、神童視することにもなりかねない。これほ  
ど極端でないにしても、ノヴァーリス神話は多かれ少な  
かれこの種の傾向をもつといえよう。「夜の讃歌」を死  
んだゾフィーの招魂と鎮魂として受け取るには、讃歌の  
世界はあまりにも茫茫として広がりすぎている。従っ  
て、そのような狭義では讃歌をとらえきれない。

ゾフィー死後一ヶ月ほど経た四月十八日より七月六日  
まで死後日数をかぞえあげられながら綴られている日記  
は、それ自体として興味あるものにちがいない。ゲーテ  
の「マイスター」の耽読<sup>32</sup>、シエクスピアの「ロメオと  
ジュリエット」への心酔<sup>33</sup>、死者のあとを追う自殺意志<sup>34</sup>の存  
在等はこの時期の曲折する詩人の思考と想念の激しい動  
揺を物語っている。五月十三日の記録は、なかでもとり  
わけ特異な体験を明らかにしている。しかも、それは繰  
り返される幕前での感慨を一気に乗り越え、超越する内  
的体験の Vision の模様を伝える。ひらめく靈感の刹那

(aufblitzende Enthusiasmusmomente) こそ、これまで  
曲折した不透明な想念の急激な透化に他ならない。讃歌  
と字句に至るまでその類似性が指摘される墓丘の砂塵化  
や、時間の超越的な体験<sup>35</sup>も、日記ではまだ靈感の結果現  
象として、この刹那のイメージを支えている Vision で  
あることを示している。この直感的認識ともいえる諸々  
の想念の透化が、その結果として恋人の形姿を新鮮に避  
らせる——彼女の間近な存在が感じられた (Ihre Nähe  
war fühlbar) ——のは、曲折した想念が常に恋人に  
むけられていたからに他ならない。この日記によって、  
詩人自身の内側におけるゾフィー体験の変貌の過程を鮮  
明なイメージとして読みとることができるとして、こ  
のイメージの定着と熟成こそが創作上の源泉として讃歌  
と日記のつながりを示すものではないだろうか。讃歌は  
日記を通して詩人の体験層にまでひきもどして解釈され  
るべきではないが、日記が難解な讃歌に解釈上の光明を  
与えているとすれば、それは詩人の内側に成長したイメ  
ージと讃歌に形成されたイメージとの密接なつながりと  
いうことだろう。



(h)と(A)と比べると、句読点の整理の他は、讃歌の最後の部分を除いて変更はほとんどない。(A)において変更されているのは(h)の次の箇所である。

……………(終) ……………Das war der

Erste Traum in dir. Er zog vorüber aber sein  
Abglanz

blieb der ewige unerschütterliche Glauben an  
den

Nachhimmel und seine Sonne, die Geliebte.

(193—196)

(A)において変容透化した $\wedge$ 私 $\vee$ と空間の関係が夢想者自身と夢の世界との関係になぞらえられている。(h)においては、それが一層明白に $\wedge$ 夢 $\vee$ の包括性としてあらわされており、同時に変容した恋人の恩恵によるものであることをも表わしている。(der Erste Traum in dir)。恐らく、この点が(A)において einzig を補足した理由と考えられよう。(Es war der erste, einzige Traum)。(h)ではこの夢はたち消える。しかしその残像は、夜の空とその太陽に対するゆるぎない確信としてとどまる。夢の消散はここでは決して確信の動揺と消滅を

もたらしはしない。夢それ自体の包括的外殻よりも、そこに啓示された新しい展望に対する確信こそ意義深い。 $\wedge$ 夜の太陽 $\vee$ という第一讃歌のイメージがそのまま(h)ではつかわれているが、(A)における $\wedge$ 夜の光 $\vee$ はこれをさらに概念的に昇華させたものだ。従って、 $\wedge$ 光 $\vee$ は「夜の讃歌」の中で再び positiv な位置づけがなされる。それはもはや第一讃歌冒頭におけるような一義的な夜の対立者ではない。 $\wedge$ 内なる夜 $\vee$ の中核としての光は、この新しい世界が暗い不安な夜——negativ な力の表象としての夜——を貫き抜け、超越しているように、いまや synthetisch な象徴性を担っている。

#### 例 第四 讃 歌

第二讃歌の冒頭における憧憬にかられた間に対する返答の形で、第四讃歌は始まっている。このことはただちに光と夜の対置という第一讃歌の冒頭まで再びたちもどることを意味しない。第三讃歌で得られた新しい眺望を以後の讃歌の地平として定めるためにも、あえて基本的なモチーフにかえて、全体の構想に周到な配慮を施し

ている。いまや $\wedge$ 夜の光 $\vee$ を永遠に確信した者にとつて、昼の光の遍在の壮麗さ、地上的威光も決して敵対するものではなく、夜の永遠なる母胎の末孫として寛大に受けとめられる。この *synthetisch* な夜と光の理解を踏えて、第四讃歌は新しい局面を展開させる。 $\wedge$ 愛 $\vee$ がこども中心的なモチーフであることにはかわりがない。しかし、これを担う形象は第三讃歌までの純粹に個人的感情にのみ依拠する恋人の女性形姿ではない。人類史の視点からその中心となるべき形姿がもとめられる。無論詩人自身の形成意志の成熟過程の反映として、すでに形象化された $\wedge$ 夜の光 $\vee$ の *synthetisch* な象徴性を考慮するならば、第四讃歌以後における $\wedge$ 愛 $\vee$ の中心形姿に二重の意味、総合的な象徴性が加わることは言うまでもない。ゾフィーからキリストへ、第三讃歌から第四讃歌へ、この転調は $\wedge$ 死 $\vee$ と $\wedge$ 愛 $\vee$ のモチーフをと中心としながら複雑に絡みあった連鎖であり、*analogisch* な連続関係をあきらかにしてゆく。

— Weit und erntend ward mir die Wallfahrt  
zum heiligen Grabe, drückend das Kreuz. Die  
kristallene Woge, die gemeinen Sinnen unver-  
nehmlich, in des Hügel's dunkeln Schoß quillt,  
an dessen Fuß die irdische Flut bricht, wer sie  
gekostet, wer oben stand auf dem Grenzgebür-  
ge der Welt, und hinübersah in das neue Land,  
in der Nacht Wohnsitz — wahrlich der kehrt  
nicht in das Treiben der Welt zurück, in das  
Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset.  
Oben baut ersich Hütten, Hütten des Friedens,  
sehnt sich und liebt, schaut hinüber, bis die  
willkommenste aller Stunden hinunter ihn in  
den Brunnen der Quelle zieht — das Irdische  
schwimmt obenauf, wir dvon Stürmen zurück-  
geführt, aber was heilig durch der Liebe  
Berührung ward, rinnt aufgelöst in verborgenen  
Gängen auf das jenseitige Gebiet, wo es, wie  
Düfte, sich mit entschlummerten Lieben nicht.

ここでいうA聖なる墓への巡礼 (die Wallfahrt zum heiligen Grabe) Vとは詩人の日記が克明に伝えているゾフィー墓前への瞑想に耽った散策の詩的表現ではない。またA聖なる墓Vも第三讃歌の変容した墓丘そのものをもはや意味していない。聖なる墓への巡礼は、死の超越的意味に到達するまでの死についての曲折した想念の軌跡に対する Metapher であって、A聖なる墓Vは死そのものの透化を意味し、またそれを実現したものの墓という意味を同時にもつ。死の本来の意味を直観するに至る過程、つまり死を negativ なものから positiv なものへと意識内向による転換を獲得する過程、それがここでいう巡礼なのだ。とすれば、第三讃歌の過程はまさにここでいう遠い道程と困難な巡礼を意味する。従ってまだ十字架はこの場合、通常概念としての死の negativ な重圧をあらわし、第三讃歌の前半における魂の呻吟は、まさに生きる側に重くのしかかった死の耐えがたい重圧によるものだ。第四讃歌の冒頭が第二讃歌と呼応しあっているように、引用した詩句の冒頭の部分はこのように密接に第三讃歌を受け継いでいる。

しかし死そのものの透化と死の透化の体現者の墓を同時に表象するA聖なる墓Vは決して第三讃歌の前半における墓丘のように暗いイメージを纏っていない。また変容したとは言え、第三讃歌の墓丘の特殊性はここにはない。第四讃歌のA聖なる墓Vはひとつの典型だからだ。それゆえにこそ、死そのものの透化の Symbol になりえている。<sup>(36)</sup>墓丘の内奥より入りでる水晶の波濤を味わい、世界の境をなす高峰にたち、新しい国、夜の在所を見たものは、断えず動揺して定らない光の住処へ、世々の営働へたち帰ることはしない。——ここに表象される形象の織りなす幻想的な風景はまさしく象徴の連鎖というにふさわしい。それぞれの形象が、死の新しい位相を明らかにしつつ、これに開眼したものの必然的な新しい息吹の呼吸の模様を鮮明にする。現世II生、死II彼岸への眺望という画一的な構図さえも、ここでは感覚的な形象の組み合わせによって生々として見事に metaphorical な機能を果している。例えば、水のイメージは第一讃歌ですでに死の暗示をになうものであった。そこではまだ暗い不透明な情感だけがこのイメージに重なり盛り

込れていた。ところがここでは、 $\wedge$ 水晶 $\vee$ の透明度がにわかにか、死そのもののイメージの転換を印象づけている。

死の透化という超越的な認識が見事な美しさで形象化されている。また、みなぎり、進む波濤は、 $\wedge$ 内なる夜 $\vee$ の予感の現われ方と同じく内奥より涌き上がっている。

さらにこの $\wedge$ 聖なる墓 $\vee$ に典型的な象徴形象、つまり $\wedge$ キリストの墓 $\vee$ をみるならば、波濤はまさしく $\wedge$ キリストの血 $\vee$ の Metapher をあわせて持つことになる。この場合 Grab と Hügel という形象の重複にみられるように、キリストの墓とキリスト磔刑の丘、ゴルゴダの丘の重なりあつたイメージが、この象徴性を一層明らかにする。ノヴァーリス個人の独自の象徴関係と普遍的なキリスト教的象徴関係を同時にこれらの形象にみることができる。そして、これらのキリスト教的典型の採用は、同時に、第五讃歌におけるキリスト受難史への準備でもある。このように各讃歌は独自のテーマを展開させながら、「夜の讃歌」という全体構造の中では微妙に連鎖しあっている。この模様を特に第四讃歌にはつきりとみることができるのは、この讃歌が個人から普遍への重大な

転点 (Wendepunkt) であることを示している。<sup>(32)</sup>そしてその転回を示す最大の特徴がキリスト教的象徴関係の採用であり、文体上でこれを示唆するものは $\wedge$ 私 $\vee$ から $\wedge$ 私達 $\vee$ へ、さらに三人称主語への推移といえる。もっとも、第四讃歌では $\wedge$ 私 $\vee$ から $\wedge$ 三人称主語 $\vee$ への推移は歴然としたものではなく、まだ $\wedge$ 私 $\vee$ を時に応じて、内側から、あるいは外側からとらえるという視点の活発な動きを示すにとどまっている。これが歴然と客観的視点を示すのは、第五讃歌に至ってからである。

キリストの死に実現された透化の奥義に触れ得、死に對する意識内向によってこれを *positiv* にとらえ得るに至った者のみが、キリストの透化された死 $\parallel$ 水晶の波濤に身をまかせうる。そして、透化された死の奥義である $\wedge$ 愛 $\vee$ に触れ得たものにこそ、まどろむ愛する者たちと否りのごとくいりまじることのできる彼岸が約束される。死の暗いイメージは全く影を潜め、愛する者たちとの混融も、かすかなリフレンは感じさせるものの、官能的な Liebestod の残響は微塵もない。

第四讃歌のこれまでの部分に比べて、第二の部分とも

いうべき、△快活な光よ、なおもおまえが疲れた者を仕事に呼びおこすよ… (Noch wechst du, muntres Licht den Muden zur Arbeit…) V以下では、最後のまとまりのある詩 (Hinter wall ich…) を除いて、再び夜と光のモチーフを中心に据えている。しかし、すでにのべたように、これは単純な第一讃歌の繰り返しではない。△夜の光Vを確信するものにとって、夜と光はもはや敵対して反目しあうものではない。夜が光を寛大に受けとめる理由をノヴァーリスは一種の宇宙論的神話を構成して明らかにし、かつ、この独特な宇宙論を、キリストの人類史的偉業の意味に結びつける。讃歌は漸次、叙事詩の壮大な地平を彷彿させるものになってゆく。

—— 光は元来夜に帰属して、不可分の一体として統一宇宙を形成していた。夜とは、もともとこの統一世界そのものであった。しかるに光はこの古い宇宙に反抗し (Widerstand gegen den alten, herrlichen Himmel) の故郷から訣別し (Entfernung von unsrer Heimat) のおのれの栄光と壮麗を誇示する世界を支配した。…そのため、永遠なる母胎としての夜は、△私Vの同胞と

もに△私Vを派遣し、光の支配する世界の浄化の役割を与えた。この神々の配慮は十分な成果をみるに至っていない。しかし、明らかに成熟しつつあり、光の強暴な反抗もその故郷である根源的宇宙の夜に対して所詮はかないものであり、光の終焉の時はいまや遠くはない。—— この宇宙論的神話の中で、詩人はあえて、△私V||人間||夜を Element とする者||夜そのもの、という入り組んだ関係を解きほぐそうとはしない。△確かに、おまえ以前に私は存在した (Wahrlich ich war, eh du warse) Vという注目すべき表現に最も濃縮されているように、△私Vは夜そのものを意味する。—— いまや無限に拡大された△私Vの立場を保持しながら、△私Vが光||おまえの本来の在所を誇す。△私Vはすでに光の終焉とよるこばしい帰還を感じている。—— ついに現象としての夜が本来の意味として担う使命と△私V||人間||人類に課せられた役割とがもはや分ちがたく混淆する。

第四讃歌の最初の部分における死の透化と死の Positive な存在を△愛Vの心によって体現したキリストの人類史的な偉業を、詩人は、この宇宙論の結論として、位置づ

けている。生と死の深い懸隔を死の变革によって克服したキリストは、まさしく光と夜とをこの宇宙論的源泉の統一世界に復帰させる人類の使命を最も典型的に果たした者としても評価される。なぜなら詩人は、現象としての光→negativ 現象としての夜→母胎的宇宙としての夜、及びそのアナロギーとしての人なる夜Vという過程と、現世の生→negativ な力としての死→死の透化と彼岸、という過程を決して別々に扱ってはいない。夜と死と人私Vの内側は讃歌の展開に従って、一層緻密な metaphorisch な形象の組みあわせによって、その相互連鎖を実現していたはずである。それ故にこそ、詩人はこの宇宙論的神話の結末を、人われら人類の勝利の旗、十字架は燃えおつることなくたゞ (Unverhentlich steht das Kreuz—eine Siegesfahne unsers Geschlechts.) V と高らかに結びえるのだ。この高らかな調子こそ、『夜の讃歌』の讃歌たる所以にちがいない。この意味では宗教的事象の文学作品化に成功した稀にみる秀れた例のひとつをこの讃歌に認めることもできよう。<sup>(18)</sup>

Hinüber wall ich,	Ein Schatten bringet
Und jede Pein	Den kühlenden Kranz.
Wird einst ein Stachel	Of sauge, Geliebter,
Der Wollust sein.	Gewaltig mich an,
Noch wenig Zeiten,	Daß ich entschummern
So bin ich los,	Und lieben kann.
Und liege drunken	Ich fühle des Todes
Der Lieb' im Schoß.	Verjüngende Flut,
Unendliches Leben	Zu Balsam und Äther
Wagt mächtig in mir	Verwandelt mein Blut—
Ich schaue von oben.	Ich lebe bei Tage
Herrunter nach dir	Voll Glauben und Mut
An jenem Hügel	Und sterbe die Nächte
Verlischt dein Glanz—	In heiliger Glut.

この詩はきわめて注目すべき完成度をみせており、第四讃歌だけではなく、これまでの四つの讃歌を純粹培養したような深みとまとまりがある。前半では第三讃歌を想起させるような女性形姿を配し、後半では第四讃歌の

男性形姿を配し、これをめぐって、再び詩人の肉声にち  
 かい $\wedge$ 私 $\vee$ の憧憬がうたわれる。しかもそれは絶望的な  
 生と死の桎梏の中からの憧憬ではなく、死の透化にまで  
 意識内向しえた $\wedge$ 私 $\vee$ の内側からうまれてくる憧憬であ  
 る。困難な死の透化に至るまでの曲折した道程も、その  
 かなたに愛のまどろみを眺望できる $\wedge$ 私 $\vee$ にとつて、欲  
 びをいやましにするものとなるうことを疑わない。これ  
 は第四讃歌の最初の部分で $\wedge$ 高みに小屋をたて、憧憬と  
 愛の心をもってかなた新しい国をながめる $\vee$ と表現され  
 ていた待機のよろこばしい状態に他ならない。それが文  
 字通り $\wedge$ 上からおまえの方を見下す $\vee$ として再現されて  
 いる。ゴルゴタの丘、もしくはキリストの墓には現世、  
 光の輝きはない。しかしすでに死を透化し、変革したも  
 のとしてその墓は普遍的な象徴の榮誉を得ている。 $\wedge$ 私  
 $\vee$ の意識内向による死の透化はまさにこれに $\wedge$ 愛 $\vee$ をも  
 って触れ得たことによる。だから大胆なしかも難解な表  
 現である $\wedge$ ああ、吸っておくれ、愛しい者よ $\vee$ この私  
 を、力強く $\vee$ の詩句も一義的に理解することはできな  
 い。最も歓迎すべき時 (die willkommenste aller Stun-

de)である死に対する熱烈な希求であるか。死の透化  
 者としてのキリストに対するものであるか。ここでは判  
 然としない。しかし、これまでの讃歌における人間形姿  
 の匿名性を考える時、(キリストすらもこれまでどのとこ  
 ろではその名で一度も登場していない) ここでいう  
 Gelehrer も男性形姿キリストを指してのことであろう  
 と思われる。しかし、この讃歌において、死とキリスト  
 は決して分ちうるものではない。特に第四讃歌における  
 昂まりの中では、死は *das Einzige* な力として位置づけら  
 れ、これを最初に体験した者と往々にして重なりあいさ  
 える。

すでに $\wedge$ 私 $\vee$ は死の透化によって、その彼岸に対する  
 よろこばしい眺望を得ている。この不動の信仰ゆえに $\wedge$   
 私 $\vee$ には夜も死ももはや *negativ* な不気味な力ではあり  
 えない。讃歌の本流は個人的な $\wedge$ 私 $\vee$ から普遍的な $\wedge$ 私  
 達 $\vee$ に流れこみながら、そのかたわらの淀みで、熟成し  
 た個人的な $\wedge$ 私 $\vee$ の位相を明らかにしている。この完成  
 したまとまりのある詩の深さがまさにそれに他ならな  
 いといえるだろう。

#### 第四讃歌における韻文体草稿との比較

第四讃歌の(h)では、詩句の補充・修正の箇所は圧倒的に199—219行までの間に集中し、この箇所は讃歌の第一部分にあたる。まどまりのある詩(Hinüber wall ich... )の結末部四行を除いて、讃歌の残りすべて(220—340)は、そうした修正の跡をほとんどとどめていない。従ってこれまでの讃歌の場合と同じく、199—219行の詩句を除いた部分、その長さにして第四讃歌の三分の二以上にあたる部分の初稿の存在が推測される。341—344の詩句は、初稿を書き写す際に追加されたい。

特に(h)で注目されるのは、第四讃歌のはじめに別個に書きこまれている短い覚え書きで、これは無論、(A)にはない。

4. Sehnsucht nach dem Tode. Er saugt an  
mir. 5 Xstus. Er hebt den Stein v. Grabe.

第四讃歌から第五讃歌に至る詩人の讃歌構想の原形を示すこの覚え書きは、韻文体讃歌が草稿であることを端

的に物語っている。恐らくはすでに初稿にあったと推測される、修正のほとんどない部分(220—340)については、この覚え書きは触れていない。あるいは、これまで全く暗示すらなかったキリストの形姿はこの時、すでに詩人の念頭にはっきりと浮びあがっていることがわかる。こうしたことから、第四讃歌以後において、キリストを中心形姿として讃歌を構成しようとする詩人の形成意志をここに読みとることができる。(A)におけるように各讃歌は番号を得ていない。しかし、詩人の構想は初稿として存在する讃歌に新しいモチーフを盛りこみ、これを讃歌の構成上の支柱として中心に据え、各讃歌に独自のテーマを与えながら段階的に進展させようとしているのだ。従ってすでに指摘された第四讃歌における転調は、(h)では一層はっきりとしている。この Wendepunkt を端的に伝えるのが、覚え書きの言葉だといえよう。

(h)と(A)とを比較すると、(A)でまったく新しい詩句が補足された箇所は散見するにとどまっている。全般的にかなり数多くみられる修正は、表現上の変更を加えた箇所である。従って特に(h)から(A)への推移の著しいもののみ



を選び検討してゆきたい。

(h)

(A)

(der Weg zum Grabe)                   ……die Wallfahrt  
der Weg zum heiligen                   zum heiligen Grabe,  
Grabe  
(203)

(A)では、もはや第三讃歌の墓丘、さらに詩人の体験層における特殊なゾフィーの墓丘を意味することは極く稀薄で、墓は普遍的な象徴関係をおびていた。しかし、(h)の修正以前の表現(上掲した(h)の詩句のうちカッコ内のもの)をみるかぎり、第三讃歌の墓丘の残像は拭いきれていない。讃歌全体からみて少なくとも墓のイメージの根源は第三讃歌に求められねばならない。だが、(h)の表現においても、第三讃歌の変容体験を踏えたから *heilig* をつけ加えたままで、第四讃歌の墓と同一であるなどと主張することはできない。なぜならば、この讃歌はすでに異なった地平をひろげており、これを無視することはできない。しかし、イメージは決して孤立せず、ひたすら *analogisch* に推移しながら連続する。各讃歌の独自性

と関連性は、まさにこうした詩的形象におけるイメージの相互関係によって培われているからだ。従って、恋人の墓への道程が遠く困難なものではありえないとか、事実、ノヴァーリスは頻繁にゾフィーの墓前へでかけているといった理由から、この第四讃歌の墓を第三讃歌の墓から切り離すのは、理由として弱く通俗的ではない。

たしかに第四讃歌の墓はもはや第三讃歌の特殊性をもっていない。これはすでに認め、その理由も掘り下げてみた。しかし、墓を普遍的な形象としてもちだすにあたり、イメージの残像として、その根源にあったものは、やはり、第三讃歌の墓丘ではないだろうか。いずれにしても、この(h)から(A)に至る表現上の変遷はたんなる詩的表現の成長という表面的な変遷を知らせるだけではない。これは第四讃歌の書き下しに当たっての構想に対する慎重な配慮、及びすでに全体を俯瞰しえた(A)起草時における讃歌の中心の再確認の模様を明らかにしている。「夜の讃歌」は、その成立上の中核を別として、明らかに第四讃歌以後に重点が定められているとみてさしつかえない。ゾフィーからキリストへ、この転回の模様がまさ

に菓のイメージの推移に最も顕著にあらわれており、詩人の形成意志の脈絡をここに辿ることができる。の ような箇所が特に目立つ。∧ ∨内は(ハ)における修正

さらに、いくつかの表現上の違いをみると、例えば次

(H)

in das<trübe, nebliche> Land, wo das Licht regiert und ewige Unruh <wohnt> haubt. (210—211)

(A)

...in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset.

.....Alles Irdische

<spült die Flut> schwimmt oben auf und <fällt> wird von der Höhe hinabgespült,.....(214—216)

—das Irdische schwimmt obenauf, wird von Stürmen zurückgeführt,

....., wo es, wie

Wolken sich Mit entschlummerten Lieben mischt.

, wo es, wie Duffte, sich mit entschlummerten Lieben mischt.

(218—219)

Mit meinem Geschlecht

— die Mutter schickte mit meinen

Schicke die Mutter mich

Geschwistern mich ...

(286—287)

Noch sind der Spuren

Noch sind der Spuren unserer

Unser Gegenwart

Offenbarung wenig

Wenig.

(296—298)

(h)

In mir fühl ich

Der Geschäftigkeit Ende (305—306)

こうした箇所では、表現上の凝縮、集約、感情の起伏の平坦化、抽象的表現から具体的な形姿を用いた形象化、前後関係の整理と、意味上の連繋の明確化がなされている。ノヴァーリスは彼の宇宙論的神話に具体的な形象を与え、感覚上の印象を強め、あわせて、自分の愛好する象徴形象を織りませてゆく。(A)における次の新しい詩句もこうした表現修正の傾向を表わしている。

... daß sie ein ewig angeschautes Denkmal  
werde—zu bepflanzen sie mit unverwelklichen  
Blumen.

しかし、なかには、こうした表現上の(A)の傾向だけでは説明できない箇所もある。

(h)

Unendliches Leben

Kommt über mich

(A)

Unendliches Leben

Wogt mächtig in mir

(A)

In mir fühl ich deiner Geschäftigkeit

Ende.

Ich sehe von oben

Herunter auf Dich.

(329—332)

Ich schaue von oben

Herunter nach dir.

(h)では、無限なる生の到来は上方からとされており、第三讃歌の場合 (Von den Höhen meiner alten Seligkeit...)と同じい。(A)では、それが内側より湧き上がるものと変更されている。これは第一讃歌の場合 (Was quillt ... unterm Herzen) や第四讃歌の場合 (Die kristallene Woge, die ... quillt,) と似ている。

新しい世界の在所に対する表現が一見動揺しているようである。しかし、これは意識内向による透視という超越的な体験がもたらす当然の結果とみるべきで、ここにあえて現実の外界、内界の日常的座標をおく必要はない。

最後の詩の終りの部分にはかなりの詩句が増加されている。これはもともと340行目で終っていたものを(h)の段階でさらに四行だけ追加し、(A)に至って、それに筆

をいれてさらた倍に引きのばした結果だとされている。

(h)

Ich fühle des Todes

▷Entzückende▷

Verjüngende Flut

Und▷bleib▷harr in

den Stürmen

Des Lebens voll Muth.

(341—344)

(A)

Ich fühle des Todes

Verjüngende Flut,

Zu Balsam und Äther

Verwandelt mein Blut-

Ich lebe bei Tage

Voll Glauben und Mut

Und sterbe die Nächte

In heiliger Glut.

(h)では外見上一行目の「Ich fühle des▷」は線をひかれて消されているが、この線は讃歌の終りとして引かれたもので、削除の棒線ではないとされている。つまり元來340行目で讃歌が終っていた痕跡をとどめているのだ。この詩句の直前でも、(A)は「Und Lieben kann」という具合に(h)にはない言葉 Lieben を入れている。「愛▷」こそが死の透化のための意識内向の原動力であり、これによつてのみ、キリストを通して望まれる彼岸の愛の世界

に香りのごとく混融しうることをノヴァーリスは、すでに第四讃歌の前半で言っている。それをここであらためてうたう。さて、ここに追加された詩句について、(h)は死の本質的な認識に至つて、もはや生のうちにあつても死に対してたじろがない心の昂まりをうたつてゐる。これに対して、(A)では、その心の昂まりの内側が披露され、死の透化にまで意識内向しえた者のたじろがない姿勢にとどまらず、さらに死への歓喜的な憧憬が色濃く描出されている。

なお、(h)には、第四讃歌と第五讃歌の間十行からなる詩があるが、これらはすべて棒線で消されており、普通には(h)としても取り扱われることはない。内容上、キリストその人に対するスケッチ風のもので、第五讃歌の導入の観がなくもない。しかし、第四讃歌から第五讃歌への高調した讃歌の展開の地平において関連づけてみるには、あまりにも貧弱で、讃歌の次元には遠く及ばない。

## (四) 第五 讃歌

この讃歌は、これまでの四つの讃歌を合わせた程の長さを持ち、『夜の讃歌』全体のほぼ半分を占める。讃歌の構想は進る想像力の疾駆の模様をたどりながら、ついにその独自の深い想念の潮を湛える壮大な Vision に到達する。もはやここでは個人の体験層に測鉛を下すことによって作品を探る方法をよせつけない。第三讃歌が讃歌全体の母胎であり、最もあらわな個人感情の表象であるにしても、その残響余韻のみを讃歌の隅々に追い求めるだけでは、讃歌の理解にとって十分ではない。それは恐らく作品自体が生み出す軌道を離れてゆく理解にすぎず、表面的にならざるを得ない。なぜならば第五讃歌の母胎は讃歌そのものが表象しているとさえいえるからだ。いわば讃歌自体が内奥に孕んでいたイデーの純粹な対象化こそ、この第五讃歌に他ならない。この讃歌が本来の抒情詩的な傾向を抑制し、むしろ叙事詩的な、神話的な広大無辺な世界 (mythische Vision) に流れ込むのはこのためである。詩人の想像力が讃歌の表象する諸

々の觀念自体にすら触発されて、いわば自律的に指針を定めているとさえいえる。第四讃歌にみられた転回は、まさにそれであった。この讃歌への必然的な成行は、その段階における眺望としてすでにながめられていた。個別の特殊な感性の Horizont から普遍の人類史的象徴の Horizont へ、讃歌の視界は転回し、その契機はすでに第三讃歌の変容した女性形姿にも潜んでいたはずである。従って讃歌の表象世界そのものが母胎となり、その内奥に潜むイデーを自己分離しつつ対象化し、客観化する過程が、第四讃歌の転回の模様で、その成果が第五讃歌といえよう。しかし、この讃歌の mythische Vision は死の觀念とこれの透化の人類史意味を觀念的に抽象したものでない。かえってノヴァーリス独特な神話構成とキリスト解釈によって織り成された鮮明な世界像を描出している。

Über der Menschen weitverbreitete Stämme  
herrschte vor Zeiten ein eisernes Schicksal  
mit stummer Gewalt. Eine dunkle, schwere

Binde lag um ihre bange Seele——Unendlich  
 war die Erde—der Götter Aufenthalt, und ihre  
 Heimat. Seit Ewigkeiten stand ihr geheimnis-  
 voller Bau. Über des Morgens roten Bergen, in  
 des Meeres heiligen Schoß wohnte die Sonne,  
 das allzündende, lebendige Licht.

讃歌の冒頭は、人類史を俯瞰する視点から、死の想念がきわめて古くから人類の心を不安におのかせていた、と切りだしている。もちろんこの∧鉄の運命∨、∧黒く重い帯∨によって、支配され、がんじがらめにされた人類の時代を神話以前の太古として、これを次の楽圖的な神々と人間の共存世界と区別して呈示しているのだ、という見方もありうる。しかし、死の<sup>negative</sup>な全体像を人類史的な地平に据えるこの段階は、まさに第一讃歌の夜と光の外見上の対置関係を再び死と生という座標軸に準備するものではないだろうか。またここにノヴァーリス独特な楽観的史観ともいへべき歴史発展の三段階(Triade)の第一段階が描出されているのではないか。<sup>(53)</sup>

なぜならば、死を暗示する∧鉄の運命∨や∧黒く重い帯∨が、神々の時代にいかように消滅したかに讃歌は触れていない。いまや讃歌の中核として死そのものの透化超越の過程こそがうたわれるはずである。そのための周到な準備として、神話的現象を呈し、光の壮麗な遍在をおもわせるような地上の調和的な世界にも、逃れがたい死の重荷は潜在する、とするのだ。この潜在の模様を最も効果的に印象つけているのが、神々と人間の生の饗宴の描写に先立ち、これと違和感の著しい冒頭の概観的な切り出しなのだ。このような讃歌構想の基本構造は、すでに第一讃歌の∧異邦人∨形象においてつぶさに検討をこころみた点である。

∧神々の居場所であり、その故郷である地上は無限であった∨という素描をうけて、讃歌は次に∧天上の子らと地上の住人たちの不滅の色彩に輝く生の祭典∨の模様を生の享楽の眷として描出する。ここでも讃歌に一貫してみられる匿名の傾向は守られている。しかし、明らかにギリシヤ神話の世界が投影されているとみることができ。

Ein alter Riese trug die selige Welt. Fest  
unter Bergen lagen die Ursöhne der Mutter  
Erde, ..... Des Meers dunkle, grüne Tiefe war  
einer Götin Schob, .....

巨人族やオリュンポスの神々、そして神々の血統をひく愉快な人間どもの入り乱れた生の饗宴の比類ない華やかさは、死の不安な潜在を被い尽して余りある。すべては無邪気に太陽を、生命の源泉の光を、もえさかる炎を、世界の最高存在として崇める。楽園の時代には、**Λ**川も木々も、花も動物もみな人間の心をもっていた。**V**という<sup>(4)</sup>。ノヴァーリスがギリシヤ古典世界に彼の観念的憧憬の実現状況をとらえようとする場合、決して、シラーにおけるような神々の衰微に対する感慨をこめることはない。未来における再現を展望しようような確信的な地平を常にその憧憬の本来の視野として転換できる独特な楽天性が彼にはあるからだ。**Λ**死**V**の詩人ともいうべきこの夭逝者が、生の潤沢な世界に対して示す肯定的な姿勢は、彼の確信する未来の**Λ**黄金時代の再来**V**を透視

しているからにちがいない。この讃歌における神々と人間の共存世界も死の想念の顕著な台頭、意識的顕在化によって完全に消滅した過去世界の神話的遺物としてのみ構成されているのではない。第五讃歌の構想にノヴァーリスは独自の史観を織り込むことによって、その世界を孤立硬化させず、これに蘇生する未来を与えようとしている。形態的にもこれが第五讃歌の壮大な Vision にまさに叙事詩的な輪郭を附与するものに他ならない。

神話世界を彷彿させる無邪気な生の享受の充溢ぶりも、決して死の想念を排除することはできない。それは**Λ**鉄の運命**V**として潜在し続ける。死は恐しい幻像として、時として無粋にもこの楽園的饗宴のさなかにその陰惨な影をおとす。すると**Λ**神々すらも、不安な心を慰めるすべを知らず**V**、ただ手をこまぬいているしかない。詩人は人間と共存する神々の姿を、逆に最も人間に近付け、死と対峙させることによって、死の観念の執拗な潜在をあらためて強調する。さらにすべての生の否定者としての死の観念をあらかじめ明白にうちだす。八行一節の三詩節からなる、脚韻をふんだ整った詩をここに挿入

して、現象描写の叙事詩的なおもむきから一転して、死の想念の意識化の位相に立入る。叙事詩的な俯瞰絵図の流れはここでいったん淀み、その内部にいわば讃歌の測鉛がさげられる。ノヴァーリスはそれを詩の形態としても明らかにしているのだ。

.....

Es war der Tod, der dieses Lustgelag

Mit Angst und Schmerz und Tränen unterbrach.

Auf ewig nun von allem abgeschieden,

Was hier das Herz in süßer Wollust regt,

Getrennt von den Geliebten, die hienieden

Vergebne Sehnsucht, langes Weh bewegt,

Schien matter Traum dem Toten nur beschieden,

Ohnmächtiges Ringen nur ihm auferlegt.

Zerbrochen war die Woge des Genusses

Am Felsen des unendlichen Verdrusses.

死は、生の享楽を剝奪するもの、負の符号をもつ *negative* な力であり、不透明な暗い夢のみをさすける恐しい幻像なのだ。神々と人間は当然これを忌避する。しかし  $\wedge$  鉄の運命  $\vee$  の克服の試みは、生の側からのみなされる限り、はかないあがきにすぎない。古い世界の住人たちがなし得ることは、この恐しい幻像の外装を取替える以外にない。死の美化という一時的な逃避が、峻厳な運命との妥協にすぎないにしても、*negative* な力を美装することによって死の意識の転換をはかる以外に生の享受者のとる手段はない。

Mit kühnem Geist und hoher Sinnenglut

Verschönte sich der Mensch die grause Larve,

Ein sanfter Jungling lösch das Licht und ruht-

Sanft wird das Ende, wie ein Wehn der Harfe.

Erinrung schmilzt in kühler Schattenflut,

So sang das Lied dem traurigen Bedarfe.

.....

$\wedge$  やさしい若者が燈火を消して憩う  $\vee$  という柔和な形



姿にうつしかえて、彼等の詩歌は死を美化する。この人  
 やさしい若者Vという古い世界の死の象徴の *metapho-  
 risch* な形象を、ノヴァーリスがシラーの「ギリシャの  
 神々」<sup>(43)</sup> から受け継いでいることは周知のことだ。しか  
 し、ノヴァーリスはこの美化を死の見事な完全な克服形  
 態として、神々と人間の共存世界に認めようとしな  
 ノヴァーリスにおいてはこれは死の意識の一時的な転  
 換、もしくは眩惑にすぎない。依然として生の否定者＝  
 死の力はノヴァーリスの楽園に潜在する。死の克服は生  
 の側を固執するかぎり。所詮実現しえないことを彼は古  
 い世界における死の美化という局面において明らかにし  
 ている。

すでに述べたように、この讃歌は死の問題を中心に掲  
 げ、これをノヴァーリス流の人類史観を媒介として持込  
 み解きほぐそうとする。古い世界、その終焉後の世界、  
 新しい世界の到来、という三<sup>トリアーディンシュ</sup> 階の史観<sup>(44)</sup> が現実の歴  
 史にてらして妥当かどうかはここでは問題にならない。  
 この三段階は第五讃歌にはじめてその舞台構築をみせた  
 構想ではない。すでに第一讃歌から第四讃歌に至る経緯

でも明らかに光と夜の素材な弁証法的解釈による宇宙論  
 としてみられた。そこでは *der alte herrliche Himmel*  
 → (*Entfernung des Lichts von der Heimat*) die  
*Welt des Lichts* → *selige Rückkehr* として光と夜の  
 外面上の対置の背後に調和的な宇宙を前提とし、光の離  
 反の現実と再統一の未来展望を描きだしていた。この宇  
 宙論を支えた詩人の想像力こそ、ここで改めて明らかに  
 されるイデーを涵養するものに他ならない。従って、  
 光と夜の弁証法的宇宙論が一般に空間的に展開され、第  
 五讃歌の場合はこれを特に時間の視野において適用しよ  
 うとする逡いはあるが、いずれも同じ想像力の所産なの  
 だ。

古い世界は終焉に傾く。死のおぞましい觀念の潜在を  
 別にすれば、生の健全な享受という局面で神々と人間の  
 共存が実現されていた古い世界はまさに原初の調和をみ  
 せていた。その世界が終る。かわって離反と孤立と荒涼  
 とした硬直の時代がおとずれる。神々は調和的共存者た  
 る人間から離れ、自然は孤立の憂目を忍び、柔軟な空想  
 力も信仰の豊かな世界も涸渇し消滅してゆく。知性化し

合理的精神を身に蓄えた人間は、人類史の幼時期を脱皮することによって、満身で享受したものを喪失する。人間は濶巧になったが故に墨々たる屍の世界に踏み入らねばならない。神話の空想はその翼を失い、生気なく地におち、自然は対象化されて遠退き、数字と法則という悟性的手段によって金縛にあう。人間は自業自得の荒れはてた世界に孤立する。

古い世界の終焉によって現出する孤立した世界は各存在が、外界においても内界においてもその共振共鳴の機能を失っている。生の潤沢な源泉として、ギリシャ神話の世界を肯定し、そこに理想の人間存在の在り方を見るノヴァーリスにとって、これは彼の理想に逆行する人類史の悲惨な、皮肉な推移に他ならない。もちろん、これを現実の歴史にてらして、ただキリスト出現以前の時代とだけみる必要はない。広義の啓蒙主義の時代として合理的精神の伝播、支配の時代を近代にまで引き延ばすことはできる。ノヴァーリスが彼の時代からこの人類史の転換期を概観し描出しようとする際に、彼の理想への止みがたい憧憬とともに、彼自身を取り巻く時代状況に對す

る感慨を盛り込んでいるとしても不思議はない。しかも彼の古い世界への憧憬は單なるセンチメンタルなノスタルジアではない。死にたえず直面した詩人でありながら生の秀れた享受者の姿勢をくすすことになかった彼を生と死、感情と理性の狭間で救い上げているのが、この詩的カオスの風景、寛大な母胎的風景、つまり古い世界に他ならないのだ。従って古い世界への憧憬とその凋落の時代における哀惜は近代化する一方の時代にあつて自己自身への峻厳な成として痛烈な時代批判を伴わざるを得ない。<sup>(45)</sup>

古い世界はノヴァーリスの独特な想像力がギリシャ神話に触発されて構想しており、その世界の終想は歴史の尺度を度外視する。しかし、最もノヴァーリス独特の讃歌の絡線は、この古い世界の終焉の仕方にあるのだ。

…Die Götter verschwandn mit ihrem Gefolge.

……Ins tiefe Heiligtum, in des Gemüts  
höhern Raum zog mit ihren Mächten die  
Seele der Welt — zu walen dort bis zum

Anbruch der tagenden Weltherrlichkeit. Nicht mehr was das Licht der Götter Aufenthalt und himmlisches Zeichen — den Schleier der Nacht warfen sie über sich. Die Nacht ward der Offenbarungen mächtiger Schoß — in ihn kehrten die Götter zurück — schlummerten ein, um in neuen herrlichen Gestalten auszugehen über die veränderte Welt.

古い世界は、人類の悟性の支配力によって完全に瓦解し消滅するのではなく、現象の内奥へ隠棲し、潜在する。ノヴァーリスは人間の信仰心と想像の甚だしい涸渇と貧弱化によって生じた結果を時代の推移として描きだそうとする。従って、古い世界の隠棲とは、これを確信しうるまでに想像しえない人間の感性の貧困な時代の到来を語っている。生の享受という調和的な規範を放棄し、無垢な心情を喪失した人間はいわば感性上の盲目を強いられる。神々の隠遁は人間の内部の魂の欠落を metaphorisch につたえている。なぜなら人間と神々の

共存とはいいかえれば人間と神々として自己投影する魂との共存であり、それは要するに魂を所有する人間の豊かな想像的世界の絵模様にならなかつたからである。人間の内側における想像力と信仰心の稀薄化、つまり創造する魂の欠落は内部事象である。しかし、詩人はこれを内部事象として直接に表象することを避け、逆方向からこれを形象化する。つまり人類の歴史上の変転の様相として客観化し、対象世界に投影させる。再び言うならば、それが神々の隠遁と楽園の終焉なのだ。さらにこの神話の変貌の映像は、『夜の讃歌』全体の構想の中で、前もってその投影の仕組を準備されていた、といえる。つまり、神々と人間の共存世界は、第一讃歌のA無限の眼Vの視覚対象と視覚主体の同一性が実現していた時間・空間であり、この同一性は視覚主体である人間の想像的透視力の喪失によって、同時に失なわれる。第一讃歌ではその同一性実現の場がゲームと考えられており、A内なる夜Vはこれを象徴するものであった。その脈絡はここにおいても、確かめられる。ここではA—神々は夜のヴェールを身に被い、夜は啓示の巨大な懐とな

つた——神々はその内奥に立ち退いたV、と表現されている。こうして、神々の隠遁は創造する魂の欠落、つまりゲミュートの喪失という内部事象を感覚的に対象化した Metapher が織りなす変貌の映像に他ならないことになる。——神々はその従者と共に姿を隠し、世界の魂は深い神聖な内奥へ、Λゲミュートのより高次なる空へV立ち去る。新しい壮麗な世界の開始の時に輝しい姿をとって現われるまで、そこを自らの支配する所として待機しまどろむ。——神々の隠棲の在所としての夜は、第四讃歌の弁証法的な総合宇宙としての夜にノヴァーリスの神話的解釈を施したものと見えよう。ここにみられる神々——人間の創造する魂——夜という相互の象徴関係の呈示によって、はじめて第五讃歌前半の人類史的 *Horizont* が、実は後半のテーマを展開するための重大な伏線となりうる。神々の隠棲によって人間は死の不安に否応なしに晒された。彼はこの前半で呈示された人間の魂の危機状況という緊迫した構想の枠組の中に、すでに予示した死の透化の問題をもちこむ。

処女懐胎による誕生がすでにまどろむ神々の覚醒の前

兆であるかのように、新しい世界 (*die neue Welt*) は稀有な容貌をもって現われる。しかも、無垢なる心情からいちはやく遠ざかり、卑しいまでに早熟な民の中に現われる。この違和感、もしくは、パロドックスは、詩人がこの作品においてしばしば用いた手段で、たんなる対極のイメージを鮮明にするだけではない。救済の本来むかうべきものが何であるかを詩人は、墮落した民というパロドックスな印象を強調することで前もって明らかにする。これは、キリスト教の救済の観念をふまえたものにちがいない。このように讃歌の後半は、いかにもイスラエルの民の中に現われたイエス・キリストの生涯と受難史を物語る。しかし、ここに至るための周到な準備がなされている讃歌においては、伝えられる生涯史と受難史の克明な再現にとどまることはない。ノヴァーリスが讃歌で構想する死の透化の壮大な *Vision* は受難史をもその枠組の中で解釈し詩化する。ここに至ってすら、匿名性を固執する讃歌の著しい特徴はこの詩化による必然的な結果である。新しい世界の誕生は新しい時代のはじまり (*der neuen Zeit Beginn*) であり、キリストの誕

生であることは言うまでもない。第四讃歌の予示に従って、何よりもまずイエス・キリストは死の克服者・死の変革者、死の透化の体現者として位置づけられねばならないはずである。しかし、ノヴァーリスのキリストは周到な準備によって、同時に隠遁した神々の招来者としての任務をおびている。なぜなら、隠棲している神々は、 $\wedge$ 曙光に輝く壮麗な世界のはじまり $\vee$ に $\wedge$ 新たな燦然たる姿をとって $\vee$ 変容した世界へ出てゆくべくまどろみ待機していたからである。たしかに彼の出現そのものが、すでに神の啓示に他ならない。しかし、ノヴァーリスが彼の宇宙神話の Metapher として神々という場合、それはギリシャ神話的な意味であった。従って、ここで神々の招来者たるキリスト像はもはや通念の枠内にとどまらない。ノヴァーリスのキリストも、人間に欠落した魂をよびもどし、これによって死を透化させ、彼岸への眺望を可能にした人類の救済者であることにちがいない。しかし、その救済の詩的表現として、彼の構想した metaphorisch な世界を受け継ぐ時、すでに彼のキリスト像は特異なものにならざるを得ない。ノヴァーリスの詩化

されたキリストは、いわば異教の神々をも救済し、招来する。ギリシャ神話の神々とキリスト教の神の間には、シラーによって喚かれたような衰微する神々と新興の神という関係はない。<sup>(8)</sup>キリストは死の透化という偉業によって、一層完全な形態で——つまり $\wedge$ 新たな燦然たる姿をとって $\vee$ ——神話的な神々と人間の調和共存を未来に展望させた、とノヴァーリスは理解する。神話的な生の饗宴を中断させたあの死の暗い不安を、死の透化によって変革し、排除したキリストは、この不安という $\wedge$ 鉄の運命 $\vee$ に繫縛されない調和的共存の未来を約束する者である。ノヴァーリスが前半で示した、ギリシャ神話的な原初風景に対する肯定の姿勢は、まさにこの未来展望から理解されなければならないことになる。いずれにしても、ノヴァーリスのイエス・キリストは讃歌の色彩を色濃く塗りこめられている。そうした理解の代表的な形姿が問題の $\wedge$ 歌人 (Sänger)  $\vee$ といえよう。

Von ferner Kuste, unter Hellas heiterm Himmel  
geboren, kam ein Sanger nach Palastina und

ergab sein ganzes Herz dem Wunderkinde :

Sängers Abschied ward das köstliche Leben ein  
Opfer des menschlichen tiefen Verfalls—

《Der Jüngling bist du, der seit langer Zeit  
Auf unsern Gräbern steht in tiefen Sinnen ;  
Ein tröstlich Zeichen in der Dunkelheit—  
Der höhern Menschheit freudiges Beginnen.  
Was uns gesenkt in tiefe Traurigkeit  
Zieht uns mit süßer Sehnsucht nun von hinnen.  
Im Tode ward das ewige Leben kund,  
Du bist der Tod und machst uns erst gesund.》

Der Sänger zog voll Freudigkeit nach Indostan  
—das Herz von süßer Liebe trunken ; und  
schüttete in feurigen Gesängen es unter jenem  
milden Himmel aus, daß tausend Herzen sich zu  
ihm neigten, und die fröhliche Botschaft  
tausendzweigig emporschwung, Bald nach des

この得体が知れない、謎めいた歌人については従来種々雑多な解釈があり一定しない。きわめて、まぢまぢの解釈が試みられた。例えば、この歌人の由来をある伝承されていない不確実な神話を仮定し、そこに推定する。また Johannes 福音書 (12—20) にある、ギリシヤ人の礼拝者達についてのくだりにこの素材を探りあててゐるいは、当然考えられることながらノヴァーリス自身を歌人から汲取る。また一方では歴史上に実在した人物さえも、歌人にあてはめようとして探りだされている。<sup>(17)</sup>このようにきわめていろいろな解釈がなされてきた。Johannes 福音書にあるギリシヤ人礼拝者のくだりは、たしかに讃歌の場合と同じような状況を語っている。いずれも、その後イエスの死を伝える。しかし、この類似した関係だけからでは、歌人の意味を十分に読みとることはできない。概して、こうした素材の追求が歌人の正体を作品の外に求めるために、たまさかかなり説得力

のある根柢が見つけだされたところで、讃歌の歌人は依然としてその象徴的な意味を解明されぬまま残されてしまふ。従つて歌人の解釈にあたつて讃歌の構想を度外視するわけにはゆかない。ノヴァーリスはこの歌人をキリストの生涯史に登場させるにあつて、生涯史そのものを讃歌構想のために脚色し編み直している。だから、歌人もまたすでに述べたキリスト像同様、この構想に従つて理解されねばならない。「ザイスの弟子」の童子がそうであるように、この歌人形姿はひとつの観念が濃縮され、ついには結晶化したものに他ならない。その観念とはもちろん第五讃歌の構想を促しているものだ。つまり想像力と信仰心、要するに創造的魂の象徴形姿をここにみることができる。オルフォイスを想起させるようなこの歌人は、従つて詩人の根源的な透視力そのもの、ないしは想像と夢とを本来の力で駆使できる資質そのものの *Metapher* として登場している。ノヴァーリスがこの歌人をギリシャの晴やかな空の下に誕生させているのは、単に隠遁の神々を感じしうる詩人としてではなく、神々の顕現のいちはい先駆、前兆として位置づけるため

はないだろうか。<sup>(18)</sup> 歌人の歌はイエスへの衷心からの婦依を吐露しながらも、彼の愛に触れてその周囲に集まる無邪気な心情の人々のそれと異なる。また死に恐れをいだかず、死をたたえる点で異教的人間とも違ふ。歌人はすでに彼に救世主・キリストを見抜き、それ故にこそ彼<sup>11</sup>死としてたたえ婦依する。ギリシャ古典世界の死の *Metapher* としてうたわれた人やさしい若者<sup>V</sup>はこの歌人によつて、イエス・キリストとつながる。詩形式の上でも八行詩句の継続によつてこの結びつきを明らかにする。彼を死と同一視するが、この死はもはやおぞましい観念ではない。暗の中の光に比すべき慰めとして、死の救済の意味がこの歌人によつてはじめて予言される。死であるキリストによつて、はじめて健かとなり、死の中にこそ永遠の生は明らかになつた、と歌人はたたえる。この歌人の歌の予言的な響きは、ただイエスの死を暗示するだけではなく、さらに死そのものと同化させることによつて、死の透化者・変革者イエス・キリストを伝える。讃歌は福音書にみられるようにイエス自身に語らせはしない。しかし、八人の子が栄光を受ける時がやつて

きた (Die Zeit ist gekommen, daß des Menschen Sohn verherrlicht werde) √ (Johannes 12. 23) といふ福音書の言葉が伝えるイエスの予感と透視は、讃歌では逆方向からキリストによせる隠遁した神々の期待として表象される。それが歌人の歌の予言的機能である。従つて、この歌人はその期待の方向、昂まりを形象化した、神々の顕現のいちはやい先駆、想像力と創造的魂そのものの躍動化の前兆を象徴化するための形姿なのだ。この歌人が前兆であり、歌が予言であることは、讃歌の経過によつても明らかで、人間の底深い墮落の犠牲となつてイエスは死ぬ。それはこの歌人が布教のためインド方面へ赴いた直後のことだ。死の変革者たることを予言された彼がまず堪忍ばねばならないのは古い死の觀念の重圧である。ノヴァーリスはイエスの受難の過程に死の透化の様相を明らかにしようとする。

—In entsetzlicher Angst nahte die Stunde der  
Geburt der neuen Welt. Hart rang er mit des  
alten Todes Schrecken—Schwer lag der Druck

der alten Welt auf ihm. Noch einmal sah er  
freundlich nach der Mutter—da kam der  
ewigen Liebe lösende Hand—und er entschlief.

古い世界とはここではあの神々と人間の共存の *die alte Welt* に直接つながらない。イエスが格闘し苦しむ古い死の恐怖、*negative* な力としての不安な死の觀念、それを不穏な、不気味な形で内存する旧來の意識の重圧のことだ。死の克服を死のただ中において獲得し、死の透化を体現するための呻吟は死の瞬間まで続く。その瞬間、死は人永遠の愛の解きはぐす手√として、不安な觀念を一掃し去つた愛の導きとして訪れる。死に顕現する神の愛の慈悲深い啓示は、キリストの愛、墮落した人類に對する比類ない愛の証に他ならない。筆舌に尽しがたい受難に甘んじ、不安な死の觀念の全人類的な重圧に耐え、しかもこれら一切を愛の懷に抱きとめて死ぬ。だが、この死には一切の不透明な暗さ、不安な戦慄がない。イエスの深い愛の透視力はまさに人無限の眼√に他ならず、彼の視界からは死の不透明さは拭い去られ、そこ



に永遠の愛と生のまどいをすでに捉えている。ノヴァーリスはこの眺望を確信し、知覚しうるイエスにおいてはじめて、死の透化が実現したとみる。彼によつてはじめて死は克服され、死は *negativ* なものから *positiv* な力へと転換する。

ノヴァーリスは死の透化の様相を、この開かれた眺望の中で一層鮮明にする。イエス・キリストの復活の模様それがそれだ。死を透視する主体と透視対象としての死との同質性を今度は後者の側からあらためて明らかにしようとする。キリストは開かれた眺望としての死に立入る。いまや永遠の世界は彼の眼前に広がり、この悦ばしい視界を遮るものはない。△神秘の封印は切られた (*Entsiegelt ward das Geheimnis*) ∇ のだ。死はその内奥を明らかにする。死の古い觀念が克服される。△精霊たちが暗い墓から太古の岩を持ち上げた (— *himmlische Geister hoben den uralten Stein vom dunkeln Grabe*) ∇ のだ。死の暗い不安な觀念の打破、死の透化の様相をノヴァーリスは鮮明な象徴的所作、として明らかにしている。かくして、天使に見守られてまどろんでいた者、キ

リストは、新しい神々の壮麗の中に目覚める。キリストは復活した。彼によつて新生した世界は、彼の典型的な死によつて太古以来の死の難問に永遠の解答が示された世界に他ならない。キリストの復活は現世存在者に対する輝しい約束であり、指標となった。人類にキリストの死の透化によつて、新生する世界の証が与えられたからだ。この証はいまやまさに人類の勝利の旗 (*eine Siegestahne unsers Geschlechts*) である燃え落ちることのない十字架に刻みこまれている。千古の暗闇をうち破つて投ぜられた光明はもはや消えることがない。キリストは人白らの手で、古い世界の屍を自分の見捨てた洞穴に埋め、全能なる手で ∇、その洞穴を閉じるべく、△いかなる力も擡げ得ない岩をその上に置いた ∇ からだ。

キリストは、生と死の境界をなす不透明な暗い壁に自分の透化された死を据え、人類に新しい世界への、彼岸への、永遠の生と愛のまどいへの展望の可能性を与えた。しかも、同時に、キリストは自己を犠牲にして、人類にあの失なわれた魂を取戻させ、愛と信仰心を覚醒させた。意識内向による △ 内なる夜 ∇ の透視、変容した女

性形姿、 $\wedge$ 夜の光 $\vee$ の確信、という「夜の讃歌」の前半の個人的な、ややもすれば動揺する透化された位相は、第五讃歌に至って、その完成された典型が呈示されたわけである。いまやキリストによる死の透化こそ、個人の意識内向の程度をはるかに越えた完璧さとその典型において讃美されなければならない。「夜の讃歌」の核が第五讃歌にあるとみるのは、この理由による。

さて死の透化者と同時に、すでに隠遁した神々の招来者としてのキリストにノヴァーリスの特異な理解の仕方があることを前もって指摘した。そこでは隠遁する神々の形象が、人間の内側における想像力と信仰心の稀薄化、要するに創造する魂の欠落という内部事象を対象世界に投影させたノヴァーリス独自の Metapher であるとし、この点から、隠遁した神々の招来者キリストを理解したわけである。

愛と信仰による透視力こそ、キリストの死それ自体が人類に要請するものにちがいない。人類の魂の救済はキリストの最大の所業であるからだ。しかしノヴァーリスはこのようにただ *metaphorisch* な形象としての異教の

神々の招来者としてイエス・キリストを位置づけているだけではない。ノヴァーリスの讃歌はシラーのように神々の衰微を悲嘆してはいない。彼の弁証法的な宇宙論がそうであるように、神々と人間の共存の神話的在処も到達されるべき理想として未来に位置づけられている。従って、キリストの死と復活、その人類史的な死の克服によって人類に眺望される彼岸、永遠なる生と愛のまどいにも、調和的な混淆という神話的な理想存在が投影されている、といえるのだ。讃歌の暗喩的表象はそれが讃歌の構想にかかわることによって、もはや表現上の問題にとどまらず、願望的地平に投影されるイデーをも支える。従って異教の神々の招来者というところえ方は、まさにこの *mythische Vision* の中で解釈されねばならぬ。詩化された、ノヴァーリス独自のキリスト像を物語っている。

第五讃歌の最後にある八行一詩節で七詩節からなる詩は、ギリシャの歌人が予告した $\wedge$ 永遠の生が明らかにかき、人間がはじめて健かな存在となる $\vee$ キリストの死の偉業をたたえる。

Gehoben ist der Stein —

Die Menschheit ist erstanden —

Wir alle bleiben dein

Und fühlen keine Banden.

.....

冒頭の四行は、第五讃歌を総括する。と同時にΛ若は持ち上げられたVという一詩句こそが、キリストの全人類的な、死の不安な観念からの救済という偉業を的確に表象する全讃歌の中核なのだ。ノヴァーリスは、これを謳いあげるべく、壮大な構想を練り上げて準備したといつてよい。キリストの復活は同時に新しい永遠なる生の証として人類を死の暗く重いΛ鉄の運命Vから救い、人類はキリストの死とともに新生した。この確信的な彼岸への展望によつて、死への憧憬には微塵の不安も附纏わない。愛と信仰に生きる者はもはや墓前で涙を流すことはない。しかもこれはもはや詩人の個人的体験層のあらな表象ではない。ここで憧憬される女性形姿は、もはやΛ私Vの個人的な恋人ではなく、人類の普遍的な女性形

姿マリアなのだ。

Λ生は永遠の生へVの道を通る。無垢な信心の炎によつて浄化された感覚はΛ無限の眼Vの透視力を得て、その永遠の生を知覚する。星の世界が、天上の世界が溶けて流れた黄金の生の葡萄酒を享受する者は自からもそこにきらめく星の座に変容しうる、とうたう。ここには古き世界の生の享受における神々と無邪気な人間の共存のパターンが *analogisch* に反映されて蘇っている。世界の魂としての神々、あるいは人間の創造する魂の自己投影としての神々、そのいずれにしる、調和的共存という理想存在の型は豊かな想像力と信仰心に満ちた人間の魂の新生によつて約束されるのだ。

第五讃歌の頂点をなすこの詩は、新しい視点をもつ。過去の偉業を顧み、その未来への永遠なる流れを見はるかす視点である。それは、この詩における人類全般への個人的感情の普遍化にもかかわらず、過去と未来との間に位置づけられたノヴァーリスの現在の視点だ。キリストによつて新しく創造されたものは時の流れの中でΛますます高まる光彩のうちに隆盛しV、すでに数多く

の人々が憧憬と信仰心にあふれて、キリストのもとに赴いたのだ。そしてまた、愛と信心を持つ者に現世の新たな、未来に永遠の生は約束されているのだ。「夜の讃歌」のクライマックスはこの過去事象の詩的な再認識と未来展望をふまえた視点からうたわれる。その調子は断じて暗くない。欲びは未来への確信から生まれ、この確信は詩作者の確信の表明でもある。讃歌における個人的 Ich から普遍的 Wir への止揚変貌の過程とは別に、この終局において讃歌を呈示する者自身の姿勢を読みとることができる。明るい調子をこの詩に与えているのはまさに彼の確信的な鼓動である。未来と彼岸へのみ視野をひろげることによって、ノヴァーリスの現在はいわば讃歌の時間的視点となりえているのだ。従って讃歌への自己解消はモチーフだけではなく、その視点についても言うことができる。

眺望される新しい世界では生と死の隔絶は克服され、果しない海原のように永遠なる生は漲るばかり。

.....

Nur Eine Nacht der Wonne —

Ein ewiges Gedicht —

Und unser aller Sonne

Ist Gottes Angesicht.

漲る永遠の生の実体、新生する未来の輝しい眺望世界をこの最後の四行は簡潔に表わしている。Λ欲びの夜VはΛ永遠の詩Vの世界であり、終焉はもはやおとすれない。調和的な渾沌が、Λ永遠の生Vの理想的な在り方として呈示される。讃歌の構想する Synthesis への軌跡は、第四讃歌の宇宙論における der alte, herrliche Himmelであれ、第五讃歌の die alte, (selige) Weltであれ、これまでそうした諸々の原初存在のイメージの重なりによっていくつかのヴァリエーションとして辿り得た。それがここに至って文字通り synthetisch なΛ永遠の詩Vの世界として呈示されたわけである。この最後の詩に盛りこまれた、キリストの讃美と明るい未来展望の確信的心情の吐露、さらに歓喜の調子と俯瞰的総合の位相とによって、ここに讃歌の讃歌たる所以を知り得る。

## 第五讃歌における韻文体草稿との比較

第五讃歌は長く、便宜上(A)における段落を目安に區別して検討する。

(h)の355—377行にあたる部分では問題になる修正はない。ただ、(h)の *Blauen*  $\nabla$  *Me*  $\nabla$  *Bergen* と(A)の *roten Bergen* には、色彩の差異が著しい。(A)では曙光の写実的な色彩である。(h)では次行の *Meer* を書き出した痕跡によって、この詩人の愛好色彩青と水の無意識的なまでのイメージの重なりがうかがわれる。なおこの作品では *blau* は四回使われ、いずれも水か遠方世界の形象に附加されている。(h)の378—381行には、再び覚え書きがある。

*Alle Welt. Der Tod. Xstus — meine Welt. Die*

*Welt der Zukunft — Sein Leiden — Jugend — Botschaft.*

*Auferstehung. Mit der Menschen ändert die Welt sich. Schluss — Aufruf.*

これは、(h)の四頁右欄の最下行(377)まで書き写し、そこで一たん筆写を中断し、以後の讃歌の内容について、五頁の左欄、最上部分に書き留めておいたものとされている。この覚え書きは歌人(*Sänger*)について全くふれていない。従って、歌人については書き下しの際にはじめて得た着想といえよう。しかし、この素描によって、予め全体の骨組を構築した上で讃歌の肉づけを行っていることがわかる。

382—417行はいわゆるギリシャ神話的な世界でまとめた部分を構成し、訂正箇所もほとんどない。初稿をそのまま書き写したといわれる。(h)と(A)を比較すると数多くの表現の変更があり、イメージが鮮明になり、観念的な深みが加わる。特に(h)390—393, 394, 402—413の広範囲にわたってそれがうかがわれる。(A)において神々と人間の關係が根深く、神々の血統をひくものとされ、人間と神々の共存の親密さを一層はつきりさせる。また(h)では神々から人間へと生の享受關係があつてその受け渡しに主客關係がはつきりしているが、(A)では享受対象自身の中に神々が潜在し汎神論的な世界と人間と神々の混

落状態を一層強く印象づける。また、神々と人間の共生の状況が(h)では静的にとらえられているが(A)では動的で流動する。神々の匿名性は同じだが、その輪郭は(A)においてかなり浮きだされている。生の饗宴のとらえ方も(A)では比喩によって一層多彩に表現される。

418—422 は 418 行だけ除いて、八行一節の三詩節からなる詩の部分にあたる。古い世界における死の意識層が明らかにされる部分で、その他のいわゆる叙事詩的な流れと違った調子をもつ、この三詩節の詩が別個につくられる、ここに挿入されたものかどうか、意見のわかれるところだ。しかし、この詩が神話的世界の死の意識断面を裂いて見せていることから自由律の部分と密接な関係は否定できない。従って別個につくられたとは断定しがたい。脚韻をふんだ詩句構成によって、それまでの叙事詩的な流れがここで一旦塞止められたやうとう。いわば内容と形式の緻密な照応がみられる部分である。この詩の内容上の第一行は自由律の中に始まっている(418)が、これはその手前で筆写の一時中断があつたとの推測からこの詩の内容、もしくは詩の題目的な意味として考え

ることが出来るだろう。(h)ではこれ以後讃歌全体にわたって修正や補足といった推敲の跡が多くみられる。従つて 418 行以下は書き写しではなく直接書き下されたものであろう、とされている。(h)と(A)との表現上の変更はあまり多くない。例えば 422 行では(h)における Gemüth には死の意識が影をおとしていず、神々が人間に授与する一般的な形式をつたえる。ところが(A)では不安な心を慰めるはずの神々すら死に對してなすすべを知らないという緊迫した前後関係を一層強めている。死の美化を伝える部分(437—438)の(h)ではまだ不気味さが打ち消しがたい Ein blasser Jungling を(A)では Ein sanfter Jungling とすることによって、恐怖を鎮静化する形姿にふさわしいものに変えている。(h)ではもともと Ein blasser Jungling, der am Grab ruht であり、これはギリシヤの歌人のうたう詩句 (Der Jungling bist du, der.../Auf unsern Gräbern steht...) と密接なつながりを示している。(h)の Sanft ist das Ende は(A)では Sanft wird das Ende と変化し、死の不安の鎮静化の様相を効果的に表現している。また(h)の Die Dichtung

を *das Lied* と変えたのは具象化のあらわれである。

443—491 は古い世界の終焉を内容とする部分で、(A)では 491 行に段落はないが、内容上区切れる。(h) のこの部分は修正・削除・補足など推敲の跡がきわめて多い。(h) と (A) を比較すると前の部分に比べて対照的なまでに表裏上の変化が多い (445, 449, 452, 453—457)。(h) と比べて全般的にいえることは表現の凝縮、形象に対する明確な性格づけである。古い世界の終焉の模様が神々の隠遁の劇的な過程として変貌する動きの中でとらえられている。この傾向を最も端的に表わしているのが (A) の *in ihm kehrten die Götter zurück* の一文で、これは (h) にはない。

492—651 はキリストの誕生から最後の詩の前までのひとまとまりの部分で、(h) では依然として推敲の跡が多い。例えば 488 行は、はじめで、キリストの誕生を語るところだが、次のように書きなおされている。

- ① *der erste Mensch der neuen Welt*
- ② *der Anfang der neuen Welt*
- ③ *die neue Welt*

結局、三番目の形におさまっている。これによって詩人のイエス・キリスト理解の位相と讃歌座標への独自の位置づけの模様がわかる。最も簡潔な表現が最も含蓄のある象徴性をにない、同時に *die Alte Welt* (444) と対照させる。さらに、謎めいた形姿である歌人 (Singer) の出身地にしても推敲を重ねている。それを整理すると、次のようになる。

- ① *Aus dem Palmen lande*
- ② *Aus fernem Lande*
- ③ *Von fernem Kuste* (544)

これによって、憧れながらもついに実際に訪れることになかったノヴァーリスが想像するギリシヤ像の一端を知ることができる。なお、③の場合も H. Rihner の *Textkritik* に従ったが、全集では *ferner* と訂正されている。

642—651 に修正・削除が集中しているが、これは 643—651 をつけ加えたために、すでに書きはじめられていた最後の詩の冒頭部分を削除したことによる。(h) と (A) を比較すると、このきわめて長い部分の割には、語順の転

換、表現上のこまかな変更はそれほど多くはない  
 (501, 533, 563, 563—563, 567—568, 581, 581)。<sup>6</sup>感情の露  
 (584, 596, 604—605, 610, 626—627, 633)。<sup>7</sup>感情の露  
 骨な表現の抑制、簡潔明瞭な形象への変更、表現の適正  
 等化が修正の中心である。ただ(5) *W alten mit dir*(647)  
 は(A)では *w allen mit dir*となり、<sup>8</sup> *うちかかおもむき*が  
 異なる。第四讃歌でも(6)になかった *Wallfahrt* という  
 言葉をつかっているが、<sup>9</sup> これとの関連は不明だ。(A)では  
 (7)の部分の最後に *und sind in Ewigkeit dein* を新し  
 く添加して未来展望を与えている。

652—707は最後の詩全部を含む。ここでは(h)と(A)との  
 間にはほとんど相違がない。ただ(h)における修正・削除  
 といった推敲の跡は多い。656—657のもとと詩句は次  
 のようなものであった。

Ein jeder schmet sich  
 Nach deinem Lebenstranke

つまり、人類に新しい世界をもたらしたキリストの教え  
 に従おうとする人間の願望をつたえていた。これを部分  
 的に削除・変更し、次のように *Lebenstranke* の実体と

その力へ重点を移している。

Der herbste Kummer fleucht  
 Vor deiner goldenen Schnale (656—657)

679、680の間にははじめ次の三行の詩句があった。

Die drohende Gefahren  
 Uns freundlich abgewandt  
 Die werden wir gewahren

人間たちを危難から救ってくれる聖者たちのくたたりをこ  
 こまで書いてこれを削除しつつ(6)にあるとおりの簡潔  
 な表現によってこの同じ内容をつたえている。687、688  
 の間にも次のような四行の詩句がもととはあった。

In seiness Freundes Händen  
 Liegt sicher ihm sein Herz  
 Und selbst nur bald zu enden  
 Wunsch süßer Seh



一心は友の手に守られて、憧憬のやるせない願望もまもなくして終る。―(h)ではこの内容がはるかに宇宙的な次元で語られる。一夜によって憧憬は鎮められ、天使たちには見守られる。686から699の間にも同じような詩句修正がみられる。行間に修正詩句が入り結局削除された詩句は四行の次のようなものであった。

Die Sternwelt zerfliehet

Und wird ein Paradies

Und jedes Herz genießt

Was Jesus uns verhieß

この原形における楽園(Paradies)のくだりは失なわれた楽園の未来での甦りをうたっている。(h)ではこれを *Lebenswein* とし、一般的表現から *metaphorisch* な表現に変えたため、この関係が潜在化し、従って神話的世界の招来者としてのキリストの姿が幾分薄れてしまった。すでに隠棲した神々を表現上それが人間の欠落した魂の *Metapher* であることから神々の招来者を人間の魂の救済者として理解した。しかし、同時に、構想上の

つながりから、新しい世界にノヴァーリスの神話的世界が投影することは十分にありうる、とした。その構想上のつながりの痕跡を、まさにこの原形にみることでできる。従って *Lebenswein* はこの新しい世界における人類の享受対象であるばかりではなく、永遠の生の在処としての楽園そのものの表象に他ならないことになる。ノヴァーリスが遊行的憧憬によってとらえるギリシャ神話の理想空間は同時に未来に位置づけられ、志向されている。素朴で無垢な原初の人間を取り巻いた楽園は、信仰心の純粹さにおいて同質な魂をもつ人間の存在によって再来する、という確実な眺望がここに与えられている。

## 内 第六 讃歌

この讃歌を全讃歌の中でどのようにとらえるかについて従来から見解が分かれている。この讃歌が特殊な位置にあることは確かかなようだ。

全体的骨組の中でこの讃歌がどのように位置づけられるものであれ、ここに全讃歌の構想の最終的な完結を求

めることはできない。なぜならすでにそのまとまりの完全さと明るい未来を確信する立場からうたわれる喜々とした高調ぶりによって、第五讃歌、特に最後の結びの詩に讃歌構想の終着点のみたはずである。そのため第六讃歌の存在自体がこの全体的な構想の軌跡を辿るかぎり異なる印象を与える。内容の点でも第五讃歌と直接結ばれていず、むしろ、第四讃歌ないしは第五の前半の展望を明らかにする。従って、そうした段階の視点から、讃歌の本流とは分岐した別個の流れとして第六讃歌をとらえる必要があるだろう。少なくとも、精緻な観念の積重ねを崩すことなく、また、内容上の矛盾に窮することなしに、第六を第五の連鎖としてとらえることは難しい。全讃歌の中で唯一タイトル「死への憧憬 (Sehnsucht nach dem Tode)」をもつ第六讃歌は一個のほぼ独立した詩として取扱うことができるのではないだろうか。

Hinunter in der Erde Schob,  
Weg aus des Lichtes Reichen,

Der Schmerzen Wut und wilder Stob  
Ist froher Abfahrt Zeichen.

Wir kommen in dem engen Kahn  
Geschwind am Himmelsufer an.

六行一節の十詩節よりなるこの讃歌の切り出しの調子は第五讃歌の結びの詩とは対照的で、低い。第一詩節は明らかに第一讃歌にあるAbwärts wend ich mich …の暗いトーンと In Tautropfen will ich hinuntersinken …という死への憧憬の metaphorisch な表現を再び採用している。しかし、そのままの借用ではない。ここでは、光からの離反、大地の内奥への下降に不安の影は微塵もない。胸を締めつける憂愁もない。すでに、永遠の夜、死の透化のための意識内向はほぼ確信的な程度にまですすんでいる、といえる。つまり、この段階からの視野が、第六讃歌の全域をおさめていることになる。ここでは水と死のイメージの重なりも「露滴」の場合より一層鮮明に形象化されている。つまり「狭い小舟で (In der engen Kahn)」には神話的な冥府への小舟と同時

に「オフターディンゲン」のマチルデ(9)の小舟に近い象徴性を詩人は持ち込んでいる。

第二詩節では、永遠の夜、永遠のまどろみそして死の連鎖が少なくとも内面的には完了したかたちで、それらがたたえられる。これもまた、讃歌全体にある内面的熟成の曲折した経緯を一定の段階まで一気に飛び越えた印象を与える。第三詩節によって、その一定の段階に達した視野が明らかにされる。

Was sollen wir auf dieser Welt

Mit unser Lieb' und Treue.

Das Alte wird hintangestellt,

Was soll uns dann das Neue.

O ! einsam steht und tiefbetruht,

Wer heils und fromm die Vorzeit liebt.

光の国、昼の世界、現世に背を向け、永遠の夜、死に赴こうとするこの衝動の底にあるものが、第三詩節の認識なのだ。——現世は、その顕在化した新しさを暗示するが、その内側で古いもの、古い世界 (das Alte) は無

視されている。一体、そうだとしたら、新しいもの、新しい世界 (das Neue) にはどのような意味があるのだろうか。前時代を熱烈にかつ敬虔に愛する者は、この埋めようのない懸隔に寂しく、悄然と打ち沈むばかりだ、と詩はうたう。変転した時代様相の中で、焦躁と憧憬が誘いこまずにはおかないこの寂寞感は、しかしながら第一讃歌の暗澹たる感情とは同一ではない。確信的な心情と、とらえようのない不安な心情との違いであり、透明と不透明の世界の違いである。ここには彼岸に対する確信的な展望があるが、第一讃歌の寂寥とやみくもな衝動にはその予感さえない。いずれにしろこの時代様相の苛立たい把握は前時代 (Vorzeit) への、過ぎ去った時代への激しい郷愁、古い世界を実現していた幻想的前代への想念遊行による現実忌避と批判的な姿勢を伝える。もちろん、これにノヴァーリス個人の感慨が込められているにしても、ここでも讃歌の「私達」は、一定の段階まで意識内向の過程を掘り下げ、現象を透視するに至っている心情の代表的主格と受け取ることが相応しい。しかし、本来魂の Element、故郷として希求され、憧憬

される前代の様相は決して一樣ではない。またこれまでの讃歌が呈示したような、観念的にも整理されたものでもない。詩人自身の理想憧憬が混淆した様々な幻想をうみだし、これがまだ観念的に彫琢されずに描出されている、といえる。この未処理の幻想集団が、ただちに第六讃歌の作品価値を減ずる要因だ、というつもりはない。讃歌の全部を俯瞰する時、第六讃歌にある違和感はないが、それは主に第五との隔絶によるもので、ここにみる混在した幻想対象のためではない。ノヴァーリスの理想憧憬が歴史的秩序を度外視して幻想しているとはいえず、いまだ讃歌本来の秩序構築に至らぬまま表象された理想郷 (Elysium) は、そのためにかえって特異な時代表象を呈示することになる。第五讃歌によって秩序だって表象され直される以前の混淆した原形をここにみるができる。しかし、それは未分化の原形であると同時に、第五讃歌で打ち開いている未来への視線が究極において知覚するはずの調和的 Elysium の形態をあらかじめ呈示しているともいえよう。その理想郷としての前代は、第四、第五、第六の各詩節が明らかにす

る次のような時代なのだ。——あらゆるものの感覚は生々と活動し、人間はまだ父なるもの、神の手も顔も知っており、気高い心は無垢のまま、神々の形姿に似たものさえ存在した時代。太初の種類がまだ多彩な華々しさで顕現しており、子供等は天国にゆかんために苦惱と死を願望し、生の欲びに漲っていたが、愛ゆえに心を痛める者達もいた時代。若々しい炎に燃えて、神自身が姿を現わし、愛の勇氣にひたって、その甘味な生を早く死に捧げ、あえてその受難の道避けようとしなかった時代。このようなものとして前代の様相が明らかにされている。

この一樣でない前代の実体が、第五讃歌の眺望地平に広がるはずの調和的 Elysium を暗示することから、一見両讃歌の連鎖を主張できそうである。つまり、第五讃歌では metaphorisch な表現の枠内で理解され、未来への位置づけが漠然としている神々の再来、キリスト教的な死の透化とギリシャ神話の生の饗宴との調和的な混融がここでは理想郷の実体となっている。しかし、この可能性は、前代の様相が文字通り過去、形でしか語り得ないとい

うところで消滅する。この視点の違いが、両讃歌を連鎖させるためには埋め尽さなければならぬ大きな懸隔である。しかも、この隔絶はおおうべくもない。キリストによって新しく創造されたものは、時の流れの中で、ますます高まる光彩のうちに隆盛しV、その永遠なる生の海原は無限に広がってきわまらないV、と第五讃歌はうたい、最後の詩は結んでいる。従って、この無限性を否定しないかぎり、この前代を前代として、過去として位置づけることはできない。これは、どう考えてみてもありえない。なぜなら、そうだとすれば全讃歌の頂点が眺望しえた明るい未来を第六讃歌が再び遮蔽することになる。<sup>(9)</sup>この理由から、第六讃歌は少なくとも第五讃歌とは切り離しておく必要があるのだ。

第三詩節の苛立たしい現況認識を受け継ぎ、第七詩節は再び熱烈な憧憬をうたいあげる。暗い夜の間に隠蔽された前代(Vorzeit)に現世では癒しようのない心痛、鎮めようのない渴望の治癒と充足を求めようとする。この願望する心情はそこに自からの根源的な故郷(Heimat)をおもひ、そこに実現したはずの神聖な時代(heilige

Zeit)をみるべく、ひたすらに憧憬心を募らせる。詩人はそれを無限郷(Ruckkehr) Vの衝動として、現況の空虚さに比例していやましにまし、心から入り出る抑えがたい彼岸願望として描出する。だが、これをただ憧憬する心情からの一方通行として描き出してはいない。前代からの牽引力が逆にこの憧憬心情をかきたてるものとしてふれられている。現代と前代、現世と彼岸、この越えがたい境界を透化して同質的な存在が呼応しあう。第五讃歌はこの境界の透化、つまり死の透化を詳細に明らかにしたが、ここではそれ自体が深められることはない。第三讃歌の心霊体験を直接受け止めたような第九詩節は、この呼応を神秘的に訪れる心の甘い戦慄(Schau) Vとして、現世では癒されない悲愁の反響(Ein Echo unsrer Trauer) Vとしてうたう。この透視と呼応の図式は、あの無限なる眼Vに超越的な知覚のTypusとして明らかにされたものの数多くのヴァリエーションのひとつにちがいない。

第十詩節は死への憧憬が最も嵩じたことを示す。前代をひたすらに希求する心情が二つの形姿に死の典型をう

かがい、そこに前代への確実な指標をみている。

Hinunter zu der süßn Braut,

Zu Jesus, dem Geliebten —

Getrost, die Abenddämmerung graut

Den Liebenden, Betrübten.

Ein Traum bricht unsre Banden los

Und senkt uns in des Vaters Schoß

個人的な体験のあらわな表象が避けられているとはいえ、ここに第三讃歌の余韻を聞くことは容易だ。夕間の訪れ、夢、さらには愛らしい花嫁は、第三讃歌では変容体験の前触れであり、変貌した空間の夢幻的位相を明らかにするものであり、この体験の本質的な担手であった。しかし、同時にこの第十詩節は第四讃歌以後の普遍的な象徴を個人の感情の背後に求めている。一貫していた讃歌の匿名性をいきなり無視するようなハイエスのもとへ、愛しい者のもとへVといういい方には、決して第五讃歌にみる深い観念の屈折があるわけではない。愛らしい花嫁への追慕が死への憧憬を促がす時、イエスへの

愛という次元で愛と死の同時の完成を幻想することが、憧憬心情に要請されるのだ。この花嫁 (Braut) とイエス (Jesus) の単純な重なりが、かえってイエスに対する△愛しい者のもとへ (Zu Jesus, dem Geliebten) V といういい方に唐突な感じを与えないですんでいる。第四讃歌のあの大胆な表現△ああ、吸っておくれ、愛しい者よ/この私を、力強くVほどに難解にならない。もちろんそれは逆にこの二つの形姿の観念的なたつながら煮詰められていないこともある。第六讃歌は讃歌全体からみると確かに諸々の観念があるところでは第三讃歌以前から、あるところでは第四讃歌以後からいずれもすくい取られている。そして、それはかなり表層的で、概略的である。『夜の讃歌』の全体をここに包括し俯瞰しえるとしても、それは着想を書き写した下絵というべきで、決して、全讃歌の濃密な縮図ではない。特にここには第四讃歌以後でついに讃歌全体の中核ともいえるべきものへの掘り下げはない。総じて、死が前面におかれず、まだ死への憧憬の強さだけが謳われている。しかし、そこに、この讃歌に特別にタイトルをつけ、あえて第六

の讃歌として公けにした詩人の捨てがたい気持をうかがい知ることができそうだ。死の洞察以前に死への憧憬があり、この抑えがたい衝動こそが讃歌の母胎的な感情層であった、とみるならば、詩人の研澄まされた形成意志が構想する全讃歌の壮大な幻想空間に底流するノヴァーリスの肉声の執拗な断続は了解されるはずである。Λ死への憧憬∇はこの感情層からうたわれたΛ夜の讃歌∇といえよう。それ故に至るところに私的な感慨が表出し、また死の透化ではなく、ひたすらに死へのやみくもな憧憬がうたわれるのだ。

### 第六讃歌における韻文体草稿との比較

(h)において第六讃歌の独自性もしくは独立性が折り下段で終り、八頁は空白で九頁の左右両欄に第六讃歌が書かれていることが知られている。つまり、この讃歌だけが一枚の紙に書かれ、他と直接つながっていない、ことになる。内容からは、すでに述べたように少なくとも第五讃歌と連続して考えることはできない。この讃歌の

もつ意識内向の段階をこれまでの五つの讃歌に照してみて、第三讃歌から第四讃歌に至るあたりと推定した。これを傍証する材料を第四讃歌の(h)は明らかにしていた。短い覚え書きとして書きこまれた言葉——4. Sehnsucht nach dem Tode.——がそれだ。これを(A)においてタイトルとして採用している(ただし(h)ではこのタイトルはついていない。)ことによっても、本来この讃歌は第四讃歌として組みこまれるはずではなかったのだろうか、と推定される。(h)には何回も言葉の選択や数多くの推敲の痕跡がある。ややもすればこの讃歌の出来具合に対する詩人の不満な焦燥を伝えているのではないだろうかと思ふほどだ。しかし、そこに詩人の不満を読みとるのは早計にちがいない。なぜなら、若干の変更は加えているにしろ、彼はその作品を(A)において公けにしたのだから、これは仮りに自信作でなかったとしても決して失敗作ではありえない。むしろ『夜の讃歌』が第四讃歌でみせる大転回に適切ではないとして、(h)では最後にタイトルなしで便宜的においたのではないか。(A)でタイトルをつけて独自なおもむきを与えているのは、こうした事情

によるのではないか。讃歌全体に組み込むには不適であったが、独立させれば立派に一個の詩たりえることにむしろ詩人の捨てきれない愛着があった、といえそうだ。  
 (h)では数多くの推敲の跡をとどめているが、特に次の部分はこの讃歌が本来何をうたおうとしているかを示して注目される。

Und Kinder  $\nabla$ nach $\nabla$   $\nabla$ dem $\nabla$   $\nabla$   $\nabla$ für das  
 Himmelreich/*Nach*  $\nabla$ herbem $\nabla$   $\nabla$   $\nabla$ Tod $\nabla$   $\nabla$ Tod  
 und Qual verlangten (734—735)

つまり *Himmelreich* が直接願望されるのではなく、死への願望こそが前面に押しだされている。しかも、その死は決して不安な忌避すべきものでない。そうしたことがこのわずかな修正からうかがうことができる。(h)と(A)を比較して全般的な点についてはすでにのべた。詩句では(A)で(h)の第四、第六詩節が入れかわっている。これは前代の実来を(A)で秩序だて、人間と神々の世界からキリストの死へと第五讃歌の順序と同じ配列にしたためである。

(h)	(A)
① Gesucht wird nur das Neue.	Was soll uns dann das Neue.
② Was kummert uns das Neue. (732)	

(h)ではもともとは①であったことを考えあわせると(h)から(A)への変化は明らかに重点の推移によるものだ。(h)の①ほどではないが②では *das Neue* に比較的力点が置かれている。(A)では力点は *das Alte* にあつて、これのかかわりで *das Neue* の意義が問われる。その他735、746にも相違点があるが、これは表現の適正化、及びイメージの鮮明化を意図した結果である。

#### Anmerkungen

(1) ノヴァーリスはロマン主義の現代性を認めあるいは彼の文体を評価する作家としては、通常トーマス・マンやホフマンスタールがあげられる。

Th. Mann: *Gesammelte Werke* Bd. 12, S. 519.  
 Von Deutscher Republik



H. v. Hofmannsthal : Gesammelte Werke, Die

Erzählungen.

Andreas oder Die Vereinigten

詩史的見地からはH・フリードリッヒが現代的詩作の徴候をノヴァーリスに指摘している。

Hugo Friedrich : Die Struktur der modernen Lyrik

S. 27. ff.

ただし、フランス側の文容史については

Werner Vordriede : Novalis und die französischen

Symbolisten

が明らかにしているように、一八九三年以後本格的なノヴァーリス受容の中ではやくからその現代性が認識された。夢想 (Traum) と知性 (Intellekt) の融合はこの詩人の斬新さと現代性を道徳的 (S. 100.) Symbolisten だけではなく Surrealisten もノヴァーリスにその先駆をみづかせることを明らかにしている。

(2) Hermann Hesse : Gesammelte Schriften Bd. 7. S. 280.

(3) H.-J. Mahl : Friedrich v. Hardenberg In : Deutsche Dichter der Romantik S. 190.

(4) Novalis : Schriften (Meyers Klassiker-Ausgabe) Bd. 4. S. 418.

(5) a. a. O. Bd. 4. S. 452.

(6) a. a. O. Bd. 4. S. 463.

Henrik Steffens : über des Novalis Persönlichkeit.

(7) Heinrich Heine : Werke Bd. 4. S. 106.

(8) Joseph v. Eichendorff : Sämtliche Werke Bd. 9. S. 291—311

(9) Max Kommerell は文学的文化と哲学運動の累積成果にノヴァーリス文学の前提・土壌を指摘している。

Max Kommerell : Novalis, Hymnen an die Nacht. In : Gedanken über Gedichte. S. 449.

(10) Novalis, a. a. O. Bd. 4. S. 219.

(11) 「花粉」以前に於彼の詩、Klagen eines Junglings' が一七九一年四月の、Teutscher Merkur' に発表されている。これはこの詩を「まだ粗削りだが、若いシラーの躍動的な歌」とみたというヴァーランツの好意によるものだ。

(12) Novalis, a. a. O. Bd. 4. S. 219.

(13) Ernst Behler : Athenaeum, Die Geschichte einer Zeitschrift. S. 48.

In : Athenaeum, Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel. 3Bände Berlin 1798—1800.

Mit einem Nachwort zur Neuangabe von Ernst Behler 1960.

(14) Novalis, a. a. O. Bd. 4. S. 324—326.

(15) a. a. O. Bd. 4. S. 331.

(16) (1) 引用した文章は W. Vordriede による散文詩形態がフランス側では「斬新な詩形はのびやかさやうまさは、ローマ

レール以来既知の詩形態として極く自然に受けとめられてゐること、及び「夜の讃歌」がドイツ文学の最も完成された散文詩とみなされてゐることを明らかにしてゐる。(S. 35.)

(9) *Novallis* : Schriften (W. Kohhammer Verlag), Bd. 1, S. 119. Einleitung der Herausgeber

(9) *Novallis* : Schriften (Meyers Klassiker-Ausgabe) Bd. 4, S. 330.

◀---Das Ganze soll eine Apotheose der Poesie sein.▶

(9) *Arion's* 諸の詩集に於ては新註 A. W. Schlegel (1797), & *Tieck* (1798) に於ては Romanze & Lied なる。

(9) *Novallis*, a. a. O. Bd. 4, S. 82.

◀---Du schreibst mir, eine Viertelstunde hätte dich bestimmt; wie kannst Du in einer Viertelstunde ein Mädchen durchschauen? Noch überdies ein Mädchen von so außerordentlichen Eigenschaften, wie Du mir jene beschreibst?---> Brief des Bruders Erasmus an *Novallis*, den 28. November 1794.

(9) a. a. O. Bd. 4, S. 451.

L. *Tieck* : Biographie des *Novallis* 1815.

◀---daß es keine Beschreibung ausdrücken könne, in welcher Grazie und himmlischen Anmut sich dieses überirdische Wesen bewegt und welche Schönheit sie umglatzt, welche Rührung und Majestät sie umkleidet habe.▶

(9) a. a. O. Bd. 4, S. 375—376.

一七九六年九月頃に記された 'Karrisse' には興味あるソフィー像が描出されてゐることはよく知られてゐる。

(9) a. a. O. Bd. 4, S. 135.

◀Mein Lieblingsstudium heist im Grunde wie meine Braut, Sophie heisst sie—Philosophie ist die Seele meines Lebens und der Schlüssel zu meinem eigenen Selbst.▶

(9) H. Ritter : *Novallis' Hymnen an die Nacht* S. 94.

綿密な Textkritik に於て初稿の韻文体草稿、散文体讃歌の三つを比較し、すでに初稿に修正を加えた韻文体のものも初稿の観念軌道や形象、リズムに至る所で従つてゐないこと、この傾向がアテネウムの散文体では一層著しいことを指摘してゐる。彼は散文体の讃歌をもはや原形の讃歌とは別の、まったくの改作とみる。

(9) *Novallis*, a. a. O. Bd. 4, S. 380.

ソフィー死後の特異な彼の日記には、ほぼ連日のゲーテの「マイスター」への没頭の様子と、その中のヤンクの著書も彼の読書のひとりであることを明らかにしてゐる。(西二月十三日)

(9) 例えば「レオフターディンゲン」の中の Bergmann の歌の II にはヴェルナーの字號とらわれる若石水成説の形態が著してある。

*Novallis* : Schriften (Kohhammer Verlag) Bd. 1.

⑦ 光の再来への希求を詩人の体験層に照して、死（ソフィー）から生（ユーリエ）への激しく動揺する心情の表現とみることはできない。ここでは夜の不安な観念を透視しえない意識が光を求めているのである。だから先の心激な死の暗示がこの点からも唐突な感じを与える。

⑧ H. Ritter, a. a. O. S. 56.

⑨ Max Kommerell, a. a. O. S. 450.

⑩ Novalis, a. a. O. Bd. 1. S. 158.

⑪ Novalis: *Schriften* (Meyers Klassiker-Ausgabe) Bd. 4. S. 385.

⑫ ⑬を参照。

⑭ ⑮の五月十三日の日記には他にシェクスピアの翻訳を耽読していること、それが、彼の死の想念を一層促していることが記されている。

⑯ Ich kriege einen Brief von Schlegel mit dem ersten Teil der neuen Shakespearischen Übersetzungen... ich fing an in Shakesp (eare) zu lesen—ich las mich recht hinein... Shakespear gab mir viel zu denken. >

⑰ a. a. O. Bd. 4. S. 379 ff.

⑱ 四月十八日①のDer Zieledanke > や五月十九日以後至る所に記されてゐる > Der Entschluß > の意味するものは、ソフィーを追おうとするノヴァリスの決意の表現

である。

⑲ a. a. O. Bd. 4. S. 385

> Abends ging ich zu Sophien. Dort war ich unbeschreiblich freudig—aufwitzende Enthusiasmusmomente—das Grab blies ich wie Staub vor mir hin.—Jahrhunderte waren wie Momente—ihre Nähe war fühlbar—ich glaube, sie soll immer vortreten... >

⑳ Peter Kupper: Die Zeit als Erlebnis des Novalis

S. 13.

彼はこの死の透化をいわば時間の視点からとらえる。「夜の謡歌」は救済の神話であるが同時にそれは人非開化の神話 > であるとして時間性、現世的有限性の超越の過程をこれにみている。

だから第三讃歌の Grabvision と同じ視点で時間性の離脱の時とみる。(S. 22.)

㉑ Max Kommerell, a. a. O. S. 450—451.

㉒ ①の第四回 Max Kommerell の指摘からこの Einweihung ①の在り方を示す。ここではその清浄化を司る Mystagoge が個人の世界から人類の世界に及ぼされる。

㉓ Curt Grützmacher: Zum Verständnis der Werke.

In: Novalis Dichtungen (rowohlt Klassiker) S. 243.

③ H. Ritter, a. a. O. S. 123.

愛する者 (Geliebter) を死 (Tod) であるやうに Minor 説に對して H. Ritter はキリストと断定している。

④ P. Kupper, a. a. O. S. 28—29.

たとえば Kupper はこの三段階的構造をクリシヤ神話の世界—その終息後の世界—新しい世界の到来、—という点にだけ限定せず、さらにキリスト教の誕生の経緯、及びキリスト教的世界の歴史内部をもこの triadisch な歴史像として分析している。

⑤ 第一讃歌の光の讚美とこの神話的な世界の壯麗は、光と生のパラルルなとらえ方を示している。すでに「夜の光」として光に総合的な象徴性が与えられたように、この神話的な生の享受の様相も肯定的に描出され、理想郷としての位置づけが約束される。

⑥ Novalis, a. a. O. Bd. 4. S. 417.

⑦ Schiller : Werke (Nationalausgabe) Bd. 1. S. 190—195.   
 《Die Götter Griechenlands》

「< Damais trat kein gräßliches Gerrippe/ vor das Bett des Sterbenden. Ein Kub/ nahm das letzte Leben von der Lippe,/ still und traurig senkt' ein Genius/seine Fackel. Schöne lichte Bilder/ schertzen auch um die Nothwendigkeit,/ und das erste Schicksal blickte milder/durch den Schleyer

sanfter Menschlichkeit. > S. 193.

⑧ ④を参照。

⑨ ノヴァーリスが神々の不在のヨーロッパ的 Gespenster の発生時期をまさにクリシヤ神話学からキリスト教への推移過程に認めるように、神々の不在への批判がここでもこめられているのは当然である。しかし、讃歌はその神々の消失と不在ゆえに嘆きの歌となることはない。むしろこれを越えてはるかに未来展望へむかってうたわれている。

Novalis Dichtungen (rowohlts Klassiker) S. 48.

「<...Wo keine Götter sind, wälen Gespenster, und die eigentliche Entstehungszeit der europäischen Gespenster...ist die Periode des Übergangs der griechischen Götterlehre in das Christentum. >

⑩ Schiller, a. a. O. Bd. 1. S. 194.

「シラーは神々の没徴とキリスト教の神の新興を次のようにうたつ。

「< Alle jene Blüthen sind gefallen/von des Nordes winterlichen Wehn./Einen zu bereichern, unter allen,/mußte diese Götterwelt vergehn. >

⑪ Ritter, a. a. O. S. 137.

「Ritterはこの讃歌を列挙している。彼自身は Johannes 福音書をノヴァーリスが独自の理解の仕方を受けて、これに他の要素を加えて、この歌人を登場させたといふ。この他 Max Kommerell は既に引用した讃歌の中

でこの歌人をノヴァーリスの象徴形姿とみる。その理由として、この歌人のたどる道はノヴァーリスの精神軌跡として Antike からキリストをへて東洋へむかっている点をあげている。

Friedrich Hiebel : *Novalis* S. 240—241.

Hiebel はキリストの弟子としての Johannes<sup>1</sup> キリシヤの歌人としての Orpheus<sup>2</sup> ちにノヴァーリス自身の客観化形姿、という三つが混同して分ちがたく、それ故にこそこの歌人は *anonym* として登場するのだとしている。

(48) Hiebel のように歌人をキリシヤ的異教の美とキリスト教の愛の合体を象徴するものとする解釈は考えられないこともないがかなり図式的なようにおもわれる。

(49) Ritter, a. a. O. S. 150—151.

Ritter は第六讃歌が第五讃歌の内容を無効にしてしまふことからこの連鎖性を認めず、現在の形での第六讃歌は本来の讃歌構想に加えることができないとしている。しかし次のようにこの関係を密接にとらえる研究者も多<sup>3</sup>い。

Walther Rehm : *Der Todesgedanke in der deutschen*

*Dichtung* S. 376.

Peter Kupper, a. a. O. S. 17. S. 23.

Hiebel, a. a. O. S. 244. このタイトルはノヴァーリスが関知せず、シュレーゲルによって印刷に付されたの

ではないかと考えている。

(50) *Novalis : Schriften* (Kohlhammer Verlag) Bd. 1.

S. 278.

(51) Peter Kupper, a. a. O. S. 17. S. 23.

彼は第六讃歌が第五讃歌の展望を遮蔽するものとはならず、第六讃歌によってはじめて讃歌に全体性が与えられるとみる。つまり、夜はキリストによって生じたが救済の時は来ない、とする。しかしこれでは「夜の讃歌」はその讃歌的基盤を失い、現況に対する嘆きの歌となってしまう。従ってこれが讃歌をかこむ全体性とは考えることができない。現況への批判は讃歌の高い調子によって未来への展望の中にこめられるのであって、この高揚ぶりこそ、讃歌の讃歌たる所以なのだ、といつてよいのではないか。

#### Literaturverzeichnis

##### 1. Quellen

Novalis : *Schriften* Bd. 1. *Das dichterische Werk*  
hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard  
Samuel. W. Kohlhammer Verlag Stuttgart  
1960.

..... : *Schriften* Bd. 4. *Briefe und Tagebücher*  
*Charakteristiken von Zeitgenossen.* hrsg.  
von Richard Samuel. Bibliographisches  
Institut A. G. in Leipzig

- (Meyers Klassiker-Ausgabe) 1929.
- : Dichtungen, Mit einem Essay <Zum Verständnis der Werke> und einer Bibliographie von Curt Grützmacher. Rowohlt Taschenbuch Verlag 1963. (Rowohlt's Klassiker)
- Friedrich v. Schiller: Werke. Nationalausgabe Bd. 1. Hermann Böhlhaus Nachfolger Weimar 1943.
- Heinrich Heine: Werke, Bd. 4. hrsg. von Paul Stapf 1956. (Birkenhüser-Klassiker 76)
- Hermann Hesse: Gesammelte Schriften Bd. 7. Suhrkamp Berlin 1958.
- Joseph v. Eichendorff: Sämtliche Werke, Bd. 9. Hist.-krit. Ausgabe. Regensburg 1970. hrsg. v. Hermann Kunisch
- Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel. 3 Bände Berlin 1798—1800. Mit einem Nachwort zur Neuauflage v. Ernst Behler. Stuttgart-Darmstadt, 1960.
2. Sekundärliteratur
- Friedrich Hiebel: Novalis. Zweite, überarbeitete und stark vermehrte Auflage. Francke. Bern, 1972.
- Peter Kupper: Die Zeit als Erlebnis des Novalis Böhlau, Köln Graz 1959. (Literatur und Leben, Neue Folge Bd. 5.)
- Heinz Ritter: Novalis' Hymnen an die Nacht. Ihre Deutung nach Inhalt und Aufbau auf Textkritischer Grundlage. Heidelberg 1930.
- Werner Vordtriede: Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols. W. Kohlhammer, Stuttgart 1963. (Sprache und Literatur 8.)
- Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik Rowohlt Taschenbuch, Hamburg, 1956 (rde).
- Hans-Joachim Mühl: Friedrich von Hardenberg (Novalis) In: Deutsche Dichter der Romantik. hrsg. v. Benno von Wiese. Erich Schmidt, Berlin, 1971.
- Max Kommerell: Gedanken über Gedichte. Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1956.
- Walther Rehm: Der Todessgedanke in der deutschen Dichtung. Max Niemeyer, Tübingen. 1967.