

# アイヒェンドルフの文学における庭園

—空間体験の抒情的結晶—

久保田 功

## (一) はじめに

ドイツ・ロマン主義とアイヒェンドルフ (Joseph von Eichendorff 1788—1857) との間に漂う相互牽引力の本質として Richard Benz が、二つの相反する要素を掲げていることは、前稿において、すでに指摘したところである。<sup>(1)</sup>それは、一つは、ドイツ、後期バロックの最後の束縛された文化であり、他の一つは、あらゆる文化と絶対的に対立する自然の原素的な力である。これらの要素が、アイヒェンドルフをして、ロマン主義の潮流に引き込み、一方で彼のうちに、独自のロマン主義を発芽・成長させたのである。R. Benz は、この二要素を、アイヒェンドルフにおける「根源 (Ursprung)」と「素姓

(Herkunft)」の諸力に帰属せしめることによって、彼の文学を、自然の童話的世界と、庭園及び城というパロディ的象世界との交換作用のうちにとらえている。

ところで、彼がバロックの文化の遺産的形象として、アイヒェンドルフの文学にみている庭園や城、とりわけ庭園のもつ文学的価値は、バロックの世界、ないしは中世の世界への溯行的契機のモチーフとしてばかりではなく、さらには、無論、この詩人の擬古的趣好の段階にとどまる問題としてではなく、詩的情景における空間性の本質にかかわる問題として評価されなければならないだろう。なぜなら、庭園は、アイヒェンドルフの空間体験の方法とその詩的世界への還元が、凝縮的に集約されて

いる典型的な象徴的形象に他ならないからである。

庭園は、彼の散文中では、一つの不可思議な磁力をもった舞台として、その各々の登場人物をひきつけている。抒情詩においては、散文的な客体性を失って、庭園が新たな次元空間を形成する。しかも、いずれの場合も、自然の静止的情景の客観的・精密画の映像のうちに、とらえられているのではなく、その現象の仕方には、かなりの幻想的要素が加えられている。つまり、庭園は、周囲と独立的に、無関係に、単なる舞台装置 (Kulisse) の一つとして存在するのではなく、常に諸関係を暗示する存在形式を自律的に内含するものとして、作品の中に入りこんでいる。さらに言うならば、そこには、時間性との、人間の心的部分との、なにかんずく、空間性との関係が浮遊する磁力として生ずることなしに、作品の中にあらわれてくることはないのである。

前稿においては、*「Nachtzauber」* ということを問題にして、アイヒェンドルフのいわゆる *「die arme gebundene Natur」* の蘇生と救済を、時間的側面から究明したが、それは R. Benz の言葉をまっまでもなく、自

然の原素的な力と埋れた文化的遺産との間の混融した魔力に支配された自然の声に他ならなかった。庭園はまさしく、そうした声に満たされた夜の側面をもっている。前稿においては、庭園を含む自然を、垂直的方向に切断し、その内部をうかがうことに終始したが、この小論では、庭園を空間の水平的ひろがりにおいてとらえ、その意味を考察することにした。

## (II) 開かれた庭園

「ぼくの小さい頃の記憶は、それを辿ってゆくと、ある大きな美しい庭園の中に入りこんでしまうのです。真直に刈り込まれた樹木の壁からなる高く、長い通路が大きな花壇の間を縦横にはしり、ところどころには噴水がさびしげに音をたて、雲は高くその薄暗い通路の上方にとんでいる。その噴水のかたわらに、年が少しよけいの美しい少女がすわって、異国の歌をうたっており、ぼくはその間、たびたび幾時間でも、外通りへ通じる庭園の門の鉄柵に身をよせて、外

界で、太陽の光が森や草原の上にとびかい、馬車や馬に乗った人や徒歩の行人たちが、その門のそばを通りすぎて、きらきらと輝く遠方へむかってゆくのを眺めているのだ。この静かな時のすべてが、それ以後にすごしてきた無数の日々背後に、まるで、ひどく古く、悲しみを漂わす甘味な歌のように、遠いあなたによこたわっているのだ。その歌のわずかな響きでも、ほくの心に再び触れることがあれば、ぼくはたちまちえもいわれぬ郷愁にとらわれるのです。その郷愁はただあの庭園や山々に対するだけのものではなく、はるかに遠く、深い故郷への郷愁であるのです。その故郷に対しては、あの庭園も山々も、一つの愛らしい写し絵にすぎないようにおもわれます。ああ、何故ぼくらは、あの世界の無垢な観察と不思議な憧憬、あの神秘的な言うに言われぬ自然の輝きを失わなければならぬのでしょうか。今では、時々夢の中だけで、未知の不思議な場所にめぐりあうだけしかな

30.]

この庭園描写は、小説『予感と現在 (Ahnung und Gegenwart)』(1816)の中で、レオンティン伯爵の城において、この小説の中心的人物フリードリッヒが、城主の妹であり、ここに至る旅の途上で出会った女性ローザに自分の生いたちを追憶的に語るころにあらわれている。

追憶的に語るという方向が示すように、ここでは、確かに過去への溯行という時間的座標軸のうちにたどりついた空間形象として庭園が描写されている。そこには、フリードリッヒにとって「世界の無垢な観察」、「不思議な憧憬」と「自然の神秘的な輝き」とが失なわれずにあつた時代、いわば、古き美しき時代の象徴としての庭園がある。さらには一種のパラダイス願望の凝縮した形象と、体験との甘味な融合が庭園形象の中に漂っていることも否定できない。庭園という言葉で、時間的表象があらわされているのは、アイヒェンドルフの象徴の類型的語彙の枠外にあるように思われる。なぜなら彼は時

間の象徴的な表現を好んで流動的形象、例えば泉とか河とかの形象によってあらわすからである。しかし、この一見した象徴の不適合性は、庭園という不動性ゆえに別種の時間象徴を理解させる。時間の過去は漠然としたひろがりとして、限定しがたい現在の背後に横たわっているものであり、それが追憶という形式でとらえられて蘇える時には、象徴的に変貌してしか、人間の内部にうかびあがってこない。流動的形象が時の流れを象徴すると同様に、固定的・不動的形象は過去のひろがりを含する蓄積された時間の全貌を象徴する。これは、アイヒェンドルフの湖水や池にみられる漪々と水を湛えた静水形象において、その典型をうかがい知ることができる。

ここに描写された庭園は、現実の庭園ではない。追憶の中に表象された庭園である。そして、たしかに、追憶が時間の溯行という経過によって、古き美しき時代の形象としての庭園に至っていることをうかがい知ることができる。しかし、庭園の意味は単に時間的に過去の蓄積的形象としてばかり機能しているのであろうか。そこで

問題となるのは、何故庭園がフリードリッヒの追憶の中心でありうるのか、という点である。さらに、総じて、アイヒェンドルフにおける庭園の意味についての問題である。

追憶の中心を形成するということは、何等かの意味で、その追憶する人間の自己形成に大きな重要な影響を及ぼしているということに他ならない。ローザに語るその時のフリードリッヒの存在を規定しているものと追憶の中心的形象としての庭園は、それ故に極めて重要な結ばれ方を示しているにちがいない。フリードリッヒの存在を規定するものは、例えば、急激に燃えあがりつつあるローザとの恋愛であるかもしれないし、自由な精神を常に求めようとする城主レオンティンやその城に寄寓する詩人ファーパーとの人間関係であるかもしれない。しかし、フリードリッヒの存在を根本から規定しているものは、現実的な世界での諸々の関係ではない。それは存在そのものを規定しているという意味で、彼が「旅する人」であり、「遍歴の途上にある」ということにある。旅の途上で彼をとりまく諸々の関係は、彼の存在にとつ

て二次的であり、裝飾的でさえある。旅と人間との結びつきを、アイヒェンドルフが、単に中世的吟遊詩人の残像として、あるいは過去への甘い感傷として考えているのではないことは、同じ小説の中で詩人フアバーの口をかりて言っている次の言葉でもあきらかである。

「旅というものは人生と似ています。たいていの人々の人生は、バター市場からチーズ市場への不断の商用旅行ですが、詩的な人間の人生は、それに対して天国にむかう自由で際限のない旅なのです。」<sup>(6)</sup>

アイヒェンドルフの文学は、それ故に旅という根本的主题によって貫ぬかれているといえるが、多くの散文・抒情詩にあらわれてくるそうした旅をする人物、アイヒェンドルフ的な意味で詩人的な旅をする人物や人間像の一つの典型として、ここにフリードリッヒが登場しているのである。従って、まず彼の「旅の途上にある」という根本的な存在規定と彼の追憶との結びつきを考えたいかなくはならない。なぜなら、すでにのべたよう

に、現在の存在を根本的に規定するものに、最も強く影響を及ぼしているものが、追憶の中心的形象——庭園となりえているはずであるから。そしてその洞察によってはじめてアイヒェンドルフにおける庭園の意味を空間的なひろがりの視点でとらえることができると言えよう。

最初に引用したフリードリッヒの追憶の箇所は、旅というものの始まりを理解するのに極めて教示的である。「通りへ通じる庭園の門の鉄柵に身をよせて、外界で、大陽の光が森や草原の上をとびかい、馬車や馬に乗った人や徒歩の通行人たちが、その門のそばを通りすぎて、きらきらと輝く遠方へむかってゆくのを眺めて」<sup>(7)</sup>いた「私」が、今やその鉄柵に囲まれた世界を逆方向から、つまりは未来にむかっているものを過去にむかって、外界にむかっているものを内部へむかって回顧しているのである。かつては鉄柵がへだてていたものが、今や過ぎ去った日々の目に見えぬ柵によってへだてられている。そして、その隔絶の柵をわずかに浸透して入りこんでゆく追憶が現在の「私」を救うように、かつての「私」

にも鉄柵によつても塞ぎきれない外部世界への通路がある。それが「私」の憧憬である。しかも、この庭園は外部世界の多様な輝きと遠方への視界を可能にしている。

人工的な美と美しい少女のいる楽園的な庭園は、なるほど、その美的魅力によつて、「私」をその内部に圍繞しておくに十分ではあるが、外界への眺望は、その自然的な力のもつ野性美においてこの包圍力を凌駕している。

「私」はその外界への眺望を可能にする庭園において、その不思議な力にとりつかれて、外部世界、あるいは遠方世界への憧憬に身をまかせ、幼年の・楽園的世界を脱けだす以外にはなく、そこに旅の、人生のはじまりが位置づけられるのである。ここにアイヒェンドルフの旅の原型があらわれているとも言える。なぜなら、無論先きに引用した詩人ファーバーの言葉でもわかるようにアイヒェンドルフには宗教的な色彩が認められるので、旅というものも、現世的な旅にとどまらないのではあるが、いずれの場合にしろ、旅は、ひとつの定住地点からの脱出からはじまり、いわゆる遠方世界 (die Ferne) への遍歴の過程であるからである。<sup>(6)</sup>

故郷からの離脱と遠き世界とを結ぶ空間的なひろがり、常にアイヒェンドルフにおける旅の領域であり、このことは、フリードリッヒの追憶にあらわれた庭園の意味をすでに明示している。つまり、故郷そのものではないにしろ、故郷的なものとしての意味がフリードリッヒの庭園にはある。そしてこの故郷的なものこそ、故郷と人間との関係を支える基盤であつて、その本質を伝えてくれるものであると言えよう。鉄の柵で囲まれた庭園は、その楽園的な美と無垢なる心情を内含するものとして保護され、外界と一線を画している内部空間である。

ここでは人間と自然との牧歌的な調和が実現しており、フリードリッヒにとっては、いわば母胎的な故郷として、あらゆる発展、自己形成の基点となつている。しかし自然と人間とが一見牧歌的な調和をみせているその庭園も、決して純粋な自然を所有しているわけではない。その幾何学的図形によつて整備されている庭園には、それがいかに楽園的な美をもつにしろ、もはや自然そのものの素朴さと野性さはない。そこにはすでに自然そのものでないもの、人間の文化的体臭を吸つたものがある。

「真直に刈り込まれた樹木の壁」や「花壇 (Blumenfelder)」や「噴水 (Wasserkunst)」さらには境界を形成する鉄の柵はそのことを如実にものがたっている。それ故に、前稿で試みたように、アイヒェンドルフの情景を室内——戸外、という空間的緊張関係でとらえるならば、これらの人工的な変化が加えられている庭園は庇護された内部空間をもつがゆえに、その包括的機能において故郷的なもの、安全さにおいて定住的領域に帰属するもの、さらには市民的生活の場としての町と家とに密接に結びついたものであることはうたがいのないところである。つまり、フリードリッヒの庭園には楽園的イメージと同時に、旅人にとって故郷的な家と同様、市民的な安定と定住地的イメージが重なりあっているのである。

そこで、旅という概念、アイヒェンドルフ文学を一貫して流れている根本主題を中心として考えるならば、その後者の意味においていわば遠方世界 (Ferne) と対極をなす一方の極点として庭園をとらえる必要がある。しかも、フリードリッヒの庭園において注目すべきことは、それが確かに市民的生活の定住地的要素を多分に

もつものであるにもかかわらず、そこには外界への視界、遠方への眺望を完全に遮断するものがないという点である。それは、例えば、「予感と現在」の中で、次のように描かれている庭園と類似した特色である。

「朝になると、あたりの魅惑的な輝きが、窓から射し込んで来た。彼等は庭園にいそいで駆けおり、そこで情景の美しさに少なからず感嘆した。庭園そのものがつらなる丘陵の上にあつて、まるで緑なす土地に被された新鮮な花の冠のようであつた。庭園のどこからでも、パノラマのように四方にひろがっている土地へはれやかな眺望がひらけていた。」<sup>(9)</sup>

このようなパノラマの眺望ではないにしろフリードリッヒの庭園は鉄の柵でかこまれているものの、外界にとびかう太陽の光と、往来する人々の動きと輝きにゆれうごく遠方を、その内部にいる「私」から遮断してはいない。その庭園には家屋の一部としての秩序だった整備された室内的性格がありながら、測り知れない動きに充ち

た外界との接触の可能性がある。動きに充ちた外界と静止的な庭園内との見事な対比がフリードリッヒの言葉によつてもうかがい知ることができるが、そうした動的なものが、生命力豊かなリズムとして外界を支配している動的なものが静止的なものを揺りうごかさずにはおかない。ここに外部からの動きへの誘い、旅への誘惑が起る。なぜなら、アイヒェンドルフにおける旅のはじまりは、常に外界からの、遠方世界からのよびかけに対する人間の内部からの返答をその発端とするからである。

「楽しみにゆらめく朝の光が庭園を越えてはくの胸に輝いた。ぼくは樹の上に起きて、久しぶりに初めてもう一度遠い土地を眺めた……どうしたものか、その時急に以前の旅への欲望、つまり、あらゆる昔の悲しみと欲びと大きな期待とがぼくをとらえた。同時に、今頃、あの美しい女は上の館で花と絹のふとんにつつまれて眠っているだろう、そして天使が朝の静寂の中で、彼女のそばにいることだろう、と思ったが――

「いやいや」とぼくは叫んだ、「ぼくはここから出ていかなければならない。青い空がつづくかぎり、どこまでも、どこまでも！」<sup>(11)</sup>

このように、遠方への眺望は、多くの場合、光や音響の多様な交錯やそれによつて暗示される野性的な自然のリズムを静止的、庇護的空間へ侵入させ、その内に生活する者に、遠方世界への抗しがたい衝動を起こさせる。その衝動は微温湯的な市民的幸福によつては、鎮めることはできない。憧憬はあらゆる束縛からの解放と夢の領域への到達以外には癒しがたいものであるが故に、幼年の庇護空間にあるものは、その楽園的充足の状態から、そして、定住地的空間にあるものは、その市民的・微温湯的充足の状態から常に離脱を繰り返さなければならぬ。停滞と満足は詩人的な旅においては、結局は許されないものである。

ここでもう一度、フリードリッヒの庭園にもどつて、その意味するところをまとめてみよう。すでに指摘したようにその庭園には楽園的要素と庇護空間的要素があつ

たが、それを牧歌的自然との類似と人工的室内空間との類似として言いかえることもできる。フリードリッヒの庭園が一見牧歌的楽園の様相を呈していることで明らかのように、庭園はそれが人工的な造形美をあらわしているにもかかわらず、すでにそこには、たとえ純粹ではないにしろ外界の自然の一部としての性質が現われている。このことは、これまで、主に庭園を故郷的なもの、市民的定住生活の總体的領域の一部としてとらえてきただけに、特に注意すべき点である。なぜなら、空間的なひろがりにおいて庭園を考えるならば、庭園が外界と室内的庇護空間との境界であるということは、単に庭園が後者の一部として外界に接しているだけではなく、外界からみれば、庭園は前者の一部として、室内的庇護空間にせまっているからである。遠方への眺望という点では、アイヒェンドルフの文学の至る所にあらわれる「開かれた窓」の機能も同じであるが、こうした「開かれた庭園」のもつ重複した性質において多に異なると言えよう。畢竟、窓は室内的空間を形成するものの一部ではない。庭園はその背後に自由なる世界及び自然的・動

的な空間を持っているのに対して、窓はその背後に自由なる世界及び人工的・静的な空間を持っている。それ故に窓と庭園がそれぞれが帰属する二つの世界の接点として対峙する時、その間をゆきかう外部からのよびかけと内部の衝動的な旅立ちの反応が一層確実なものになる。窓辺にたたずみ、庭園の方から聞こえてくる音響に耳をすます情景はアイヒェンドルフの最も美しい、同時に最も意味深い情景の一つであろう。なぜなら、そこでは本質的に異質の世界に属するものが、それらの世界の前衛として対峙し、しかも遠方への眺望を可能にし、憧憬を生ぜせしめるという通路的機能において共同的な働きをするからである。遠方世界は常に光と音響によって、その通路に侵入してくる。

「窓は庭園にむかっていた。庭園越しに広い谷へと神秘的な眺望がひらけていた。谷は静かな夜の暗いひろがりとなって彼等の前に横たわっていた。少しばかり遠いところには、川が流れているらしかった。小夜啼鳥の声が谷の至ると

「ころから聞えてきた。」<sup>(14)</sup>

### (三) 閉じられた庭園

最初に引用したフリードリッヒの庭園は、外界への眺望、特にはなるかなる遠方への眺望を可能にする点で、いわゆる窓の膨脹機能<sup>(15)</sup>を共有し、その庭園を基点として、そこから、アイヒェンドルフの類型的なベルスペクティ―ヴィシユな情景が膨脹的に拡大する。ここでは、「私」のいる此所 (das Hier) と遠方世界 (die Ferne) との間<sup>(16)</sup>に健全な旅への意欲と期待とに満ちた「不思議な交換」が生ずるのであり、これがアイヒェンドルフにおける「開かれた庭園」の意味であつて、それは旅と密接な関係をもち空間的ひろがりの一極点として位置づけられた。

しかし、アイヒェンドルフの文学における庭園は必ずしもそうした外界との健全な交換を可能にさせる開かれた場としてあらわれているわけではない。他方では、眺望のきかない一種の塞がれた内部空間として、隠蔽された場としてあらわれてくるからである。そこでは、庭園

があるものによって取囲まれた、不自由な狭さと外界との完全な隔絶された空間としての性格を一層明らかにする。その外部との交渉を鎖された庭園は、華美な装飾をまとつたものとして、一見楽園的状况を呈する。外界への眺望の可能性を全く断れた庭園は、そこにあたかも旅の到達点、つまりあの遠方世界として憧憬されたものへの到達点として、あらゆる安定と幸福と満足とを約束し実現しているかのようにみえる。閉じられた庭園自身の幻想的な美と、そこに入りこんだ人間の錯覚的自己満足、あるいはまた美的空間の享受による陶醉とがその狭い内部空間で錯綜して、きわめて魔的な力をそのうちに生ぜしめるのである。

「突然、彼は数多くの庭園に咲き乱れる夥しい花々のただ中へ、すつとすばやく曲つて入りこんだ。彼等は小さな、しかし、造りが立派で小綺麗な家の前にやつて来た。家は蔦や葡萄の葉、さらには咲き乱れる花々ですつかり魅惑的なま<sup>(17)</sup>でに覆われていた。屋根の上の夕日に映える鳩、

多彩な蝶がきらめきながら、ヒラヒラと出入りしている、あけはなたれた窓やドア、そうした全てのものが、南国の家の独特な姿を示していた。オットーは連れをすぐさまその家を通り抜けてその背後にある人気ない小さな庭園へ連れて行った。そこは周囲を隣近の庭園でかこまれていて、四方から咲き乱れる花が垂れ下がっているため、どの方向の眺望も全くとざされていた。<sup>(17)</sup>」

これは小説「詩人達とその仲間 (Dichter und ihre Gesellen)」(1884)の中から、ローマの庭園場面を抜粋したものである。ここに登場するオットーは、いわば「常に詩的な酩酊状態にあって、ついにはそうした飲宴の後悔をあげあわねばならない」<sup>(18)</sup>人物で、いわば、アイヒェンドルフの描く詩人像の中では、敗残者の詩人の一群に共通する錯誤と幻想と自己享受の陶醉にひたりやすい性格の一つの典型であると言えよう。彼はイタリアへの旅、ローマへの到達によって、窓辺から眺めあこがれた遠方世界を現実の地において獲得したと思ひこんでい

る。イタリアは、とりわけローマは彼にとってあらゆる希望と詩人の夢を実現する約束の地なのであるから。<sup>(19)</sup>さらに、そうした夢と願望の実現の仮身のようにあらわれる美少女アニディの存在は、彼にまさしく旅の終局に到達したことを確信させずにはおかない。オットーにとって、かつての遠方は今まさに自分の足元にあり、此所と遠方世界の緊迫した対極はローマの咲き乱れる花に埋れた庭園の中で止揚されたのである。彼には、それ以上の旅は考えられない。ここで彼をむかえるはずのものが現に彼の周囲を取りかこんでいる。詩情の華麗な化身と見紛うばかりの少女アニディ。そして至福な静寂が支配する市民的幸福の場。それらの美的な庇護的な状況へのオットーの盲目的な陶醉ぶりを象徴的に表現しているのがまさにこの眺望のまったく塞がれた庭園といえよう。

冒頭に引用した、あのフリードリッヒの庭園にみられた一見楽園的状况を呈しながら、庇護と微温湯的擁護のうちで静止と停滞とを促がす室内的空間のもつ求心力の支配が、このオットーの庭園では、全体をおおいつくしている。フリードリッヒの庭園は開かれており、オット

一の庭園は閉じられている。さらに前者の庭園はフリードリッヒにとっては、故郷的なもの、無垢と美が防備されて内在する母胎的なもののいっさいの形象として彼の追憶の中心をなしているのに対して、オットーの庭園は現実の庭園として彼自身を包圍している。フリードリッヒが彼の心のうちにつつまこんでいるものが、ここでは、オットーを現実世界としてつつまこんでいる。人間を中心にしてみる時にうかがい知ることのできるこの *umfängen—umfängen sein* の関係を、庭園を中心にしてとらえて直してみる時、そこにはじめてオットーの庭園のもつ求心的な魔力が姿をあらわしてくる。それは追憶としていだかれて、庭園と現実としていだいて、庭園の關係であって、この後者の庭園の能動性にこそ、外界への眺望が拒絶されている庭園の本質的な力が暗示されている。オットーをこの庭園に呪縛する魔力の本体は静止と停滞とを促がす求心的な力にあり、それは遠方世界への憧憬を駆立て、常に動きを促がすフリードリッヒの庭園のもつ遠心的な力とは全く対立する力である。それは、自己陶酔的な詩人にとって、あらがいがた

く誘惑的な力であり、総じてアイヒェンドルフにおける人間存在の根本的形姿としての旅人一般にとつても、この上なく危険な魔力なのだ。なぜなら、そこには、無限的な過程でしかありえない旅の——故郷と遠方との間の無限のひろがりの中での人間存在の意味の流転きわまりない追求でしかありえない旅の——途上における有限性の甘味な誘惑が潜むからである。永遠に辿らねばならない遠方世界への旅の途上で、甘味な空間体験が、いいかえれば、有限的領域での錯覚的な無限到達の陶酔が魔力的な誘惑とならぬはずはない。オットーの庭園の極彩色に飾りたてられた楽園的情景はこのことを雄弁に物語ってくれる。花で埋れた庭園、美少女アニディ、それらは楽園の安住地と女性の定着性を、そのこぼれるばかりの美しさによって表象しているが、この内側からの牽引力を、さらに強めているのは、外側からの牽引力を拒絶する眺望のきかない状況である。ここに「閉じられた庭園」の決定的な機能がある。つまり、求心的磁場の強化と遠心的牽引力の拒絶である。

憧憬をいだくものはまた、その憧憬的世界に到達した

自己を夢みる。従つて、アイヒェンドルフの作品には一時的であれ、永続的であれ、こうした魔力の誘いをうけぬものはあらわれない。各登場人物が、何等かの形式でこれとかかわりをもつ。それ故その魔的な誘いの場は、アイヒェンドルフにとって詩人的気質の旅人をさらに選別する場としての意味がある。遠方への憧憬を常にもち、停滞から自己防御するに十分な醒めた認識力もち、しかも遠方世界との永続的なつながりの中で、自己をとらえることのできる人間を眞の詩人というなら、オットーのごとき詩人は、詩的に酩酊することによって幻想的錯綜のうちに遠方への志向を失い、有限的空間への呪縛から、詩人的生命に終止符を打ち、錯覚的な至福状態の中に自己を見失つてしまふ自己陶酔的な詩人といえよう。この対比は、オットーと、その連れとして庭園に入つたフォルトナートとの間にはつきりとした人物形姿としてあらわれている。フォルトナートには故郷を唾棄しローマの花乱れ咲く庭園に美少女アニデイとの陶酔状況にあるオットーの姿が、ただ異國にあつて「童話的に呪縛されて」いるとしかみえず、その姿は、月光に蒼白

な顔をうきあがらず死人のそれとしかうつらない。<sup>(20)</sup> オットーはとらわれ、フォルトナートはこの魔力的な磁場を脱出したのである。

#### (四) 庭園における空間体験の抒情的結晶

これまで、アイヒェンドルフの散文作品の中から、典型的ともいうべき二つの庭園をとり扱ってきた。そしてそのいずれの場合も、空間の水平的なひろがりの中で、いわゆる遠方世界 (the Far) との結びつきが維持されていくか、否かはともかくとして、常に「旅」というアイヒェンドルフの根本的な文学主題に視点をおいて、その意味を考へてきた。そこで次に抒情詩において、その本領を発揮していると評価される彼が、こうした庭園における空間体験をいかに抒情詩の世界に結晶化したかをみることにする。

無論、その際に抒情詩においては庭園そのものが客体として描写され、詩の情景の中に具象的・模写的に再現するものではないことは当然である。抒情詩において表現されるのは、幼年フリードリッヒの胸に生じ、ローマ

の庭園でオットーの胸から消失した感情、つまり遠方への憧憬そのものに他ならない。このことに關して、そもそも文学一般が「現在や現実の單なる描写や模倣ではな<sup>(21)</sup>」かったアイヒェンドルフの次の言葉が深い意味をもつ。「抒情詩は、あらゆる文学の中で最も主観的なものであつて、それは叙事詩のように生起した行為や戯曲のように生起する行為を問題にするのではなく、その両者の本質的な、より深い基盤、つまりは内なる人間 (der innere Mensch) とつながりをもつものである。抒情詩は情調 (die Stimmung) と關係してゐるのであつて、この情調の外的表示 (die äußere Manifestation) と關係するのではない。」<sup>(22)</sup>

従つて抒情詩にあつては、そこで表現されるものは、庭園における空間体験そのものであつて、その外形的な美が情緒豊かな言葉によつて再現されるものではない。抒情詩の本質はこうした空間体験そのものの表現によつて、人間の内部と密接に結びつき、その表現は常に個性的なものにたちむかつて行なわれる。人間の心をとらえた情緒はその個人の内部に客体的世界の限界を逸脱して

無限的なひろがりとなる。しかもそれが不可視的なものであるかぎり、抒情詩は、その無限なるもの、永遠なるものの表現のためには、感覺的形象をその媒介として、象徴的な表現にならざるをえない。<sup>(23)</sup> 「開かれた庭園」において「私」をとらえた遠方への憧憬の志向は、「開かれた窓」における此所と遠方とを結ぶ一種の緊張關係と同質のものであることは、すでに指摘したところである。そこで、庭園での空間体験を、遠方への憧憬と旅への誘いという点で集約する時に、この不可視的な感情の静止的狀況から動的狀況への変貌は、そしてまた此所 (das Hier) と遠方世界 (die Ferne) との緊張關係はどのように表現されるのであらうか。

#### Sehnsucht

Es schienen so golden die Sterne,

Am Fenster ich einsam stand

Und hörte aus weiter Ferne

Ein Posthorn im stillen Land.

Das Herz mir im Leib entbrennte,

Da hab ich mir heimlich gedacht:

Ach, wer da misreisen könnte

In der prächtigen Sommernacht !

Zwei junge Gesellen gingen

Vorüber am Bergeshang,

Ich hörte im Wandern sie singen

Die stille Gegend entlang :

Von schwindelnden Felsenschluffen,

Wo die Wälder rauschen so sacht,

Von Quellen, die von den Klüften

Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,

Von Gärten, die überm Gestein

In dämmernden Lauben verwildern,

Palasten im Mondenschein,

Wo die Mädchen am Fenster lauschen,

Wann der Lauten Klang erwacht

Und die Brunnen verschlafen rauschen

In der prächtigen Sommernacht.—(2)

## 憧 憬

星は黄金色にかがやいていた。

私は窓辺にひとりたたずみ

はるか遠くから、静かな野に

馬車の喇叭の響きを耳にした。

私の心はもえあがり

ひそかに、私は思ってみた、

ああ、誰れか一緒に旅ができれば、

このすばらしい夏の夜に。

二人の若者が

山腹を歩いてとおった。

私は聞いた、静かなあたりに沿って、

彼等が歩きながら、歌っているのを。

森がやわらかなざわめきをたてている

目もくらむばかりの岩の狭間のことを、

岩の割れ目から森の夜に

おちくだける泉のことを。

彼等は歌っていた、大理石像のことを、

巖も暗く葉におおわれた

あれた庭園のことを、

すばらしい夏の夜に

ラウテが響き

噴水がねむそうに音たてる時、

少女が窓辺で耳すます

月夜に映える宮殿のこと。

この詩において、具体的な形象により可視的な情景を構成するものが、わずか二つの形象でしかないこと、つまり黄金色の星と窓辺に立つ「私」以外にないこと、この詩の表現するものを如実に示している。この詩にあらわれる情景は、第一詩節の最初の二行に描写される情景を除いて、全て莫然とした輪郭しかもちえない。否、むしろそこにあらわれてくる諸情景は全て現実の情景たる基盤をもち得ないでいる。なぜなら、それらの情景はすべて音響的なものに移行した形でしか登場していないからであり、音響的なものは、常に不可視の世界にうごめくしかないからである。

では、そうした情景とはまったく異質の部分、つまり具象的な二つの形象によって構成されている第一詩節の最初の二行にあらわれる情景にはどのような詩的な意味の可能性が潜んでいるのだろうか。それは、要するに、この二行によって突如として眼前に開示する詩的空間への導入部であり、詩的空間内にとらえられた空間的次元の拡大の基点である。言いかえれば、これまでみてきた散文作品において描写されたあの庭園、もしくは窓——遠方世界、の空間的なひろがり、ここではわずか二個の形象の並置によって、突如として実現しているのである。この急激な膨張はひとつには詩的情景の中でのペルスペクティヴィッシュな眺望の実現であるとともに、この詩的情景そのものへの眺望を意味するものである。「受けとめられた感情を解説するものでもなく、熟視するものもなく、描写的に装飾をほどくすのでもなく、そうした感情を受け取った時のように、飛躍的に、すばやく、要するに移り目もなく突如として迅速に、おもいもかけないところに、極めてすばらしい眺望を開かせる直接性と外見的なまとまりのなさ」という民謡の特質が、まさに

この詩の最初の二行においてあらわれているとみる事ができる。それはこの二行にうかがわれる民謡的な状況や親しみ深い伝統的な形象からのみ言われるのではなく、無限の宇宙空間の暗示的形象としての星と狭い室内的空間——これは、遠方世界との対極として庭園についても言えることであつたが——の中にとらわれている「私」との隔りが、この最初の二行の何気ない並置の中నికిわめて重要な詩的空間の拡大という機能を担つて入りこんでいるからである。<sup>(25)</sup>この一見異質の世界をつなぎとめているのが、「開かれた庭園」及び「開かれた窓」の通路としての機能であることは、繰り返して言う必要もない自明のことである。

ここに突如として開示した空間的なひろがりには、詩の情景の中で「私」の眼前に膨張的な拡大現象としてあらわれる。拡大を促がすのは諸々の動き、特に音響によつてのみ表現される可視的実体を伴わない動きである。<sup>(27)</sup>それはまず、第一詩節第一行であらわされる広大な空間と第二行の「私」との関係が、たんに静止的な並存関係であるのではなく、相互に引きあう緊迫した関係にあるか

を鮮かに表現している第一詩節第三行以下の部分にあらわれている。はるか遠くから響いた馬車の喇叭の一声、この一声によつて「私」と遠方とを結ぶ緊迫した関係はもはや否定しがたいまでに高じ、にわか激しく揺れ動く。その遠方での音響に象徴的にあらわされる緊張関係の一端の振動にあたかも共鳴するかのように、さらに高次の均衡的緊張の形成にたち至るかのようには、「私」の心は燃えたつ。「私」の心は遠方からのよびかけに応じたのであり、ここに「憧憬」の原型がある。「私」の心の中で、まるで静かな野に響く喇叭のように一つの願望が響く。

Ach, wer da mitreisen könnte

In der prächtigen Sommernacht ! (28)

第二詩節において、空間はさらに拡大してゆくが、その際にも、音響的世界に変貌してあらわれる動きによつて促進される点では第一詩節と同じである。しかし、そこにあらわれる森がざわめき目まいのするほどの「岩の狭間」や「岩の割れ目から森の夜にくだけおちる泉」

は、一見、二人の若者たちがゆく山腹の情景のようであるが、それは決して「私」の眼前にひろがる情景でもなく、若者がそこを通過してゆく現実の情景でもない。それらはすべて音響の世界に凝縮される情景であって、歌にうたわれている情景にすぎない。それらは、第一詩節において喇叭の音と「私」の心の同調的振動によって高じた「私」と遠方世界とを結ぶ緊迫した均衡関係において歌うこと (das Singen) がひきおこした新たな振動に他ならず、その振幅の大きさは、現実の可能性を超越した視界を可能にする。空間は音響によって、このように絶えず拡大の一途をたどるが、それは「私」のいる空間をもちや超越している。従ってこの第二詩節の情景は別次元的な空間への拡大、現実の空間の彼等にひろがる空間への拡大を示唆している。なぜなら、それらの情景をみただけ空間はもはや二人の若者の歌の世界以外にはありえないからである。第二詩節ではこうしていわば現実空間から純粹空間への過程、ないしは第一詩節の最初の二行で形成された空間の広さから「広さの感情」への移行がはじまっている。なぜなら、第二詩節では次の一行

Ich hörte im Wandern sie singen

Die stille Gegend entlang: (es)

によって、まだ第一詩節的な空間とのつながりが維持されながらも、すでにその後半はもはや空間性の彼岸としての世界で「広さの感情」を伝える歌の中から新たに拡大してゆくからである。

このことは第三詩節に至って特に明確になり、特にその後半においてその完全な移行が実現する。ここではすでに「私」のいる世界ははるかあなたに沈んでしまつて、あらわれてこない。空間の拡大とともに、詩そのものが「旅」の経験を、遠方へのヴァンデルンを余儀なくされていることは、いや、むしろ遠方への空間的なひろがりの感情とともに、この時にあらわれてくるのが「旅」の感情、つまりは憧憬そのものであることは特に注目すべき点であるように思われる。「私」の願望の化身としての二人の若者の旅以上に本質的に「旅」そのものをあらわしているのが、この空間の飛躍的なひろがりからみられる詩の経過である。すでに第三詩節においては、その「旅」は第二詩節後半にひきつづいて現実的空間を超越

して実行されている。「大理石像」や「巖も暗く葉にお  
おわれたあれた庭園」もまた若者の歌の中でしか存在し  
えない情景であり。決して「私」の眼前にひろがる情景  
そのものではない。しかも、これらのひろさの感情を音  
響的なものに導かれて辿ってゆく「旅」の感情そのもの  
がゆきつく所が現実の空間を超越しているのみならず、  
時間をも超越した世界であることが、この第三詩節にあ  
らわれている。第三詩節はたしかに第二詩節の「岩の狭  
間」や「岩の割れ目」といった岩のモチーフを受け継い  
でいるのであるが「大理石像」や「あれた庭園」には、  
さらに停止した時間、いわば時間の石化の象徴的な意味  
が附与されている。こうした硬直的イメエジを惹きさせ  
る石像や庭園の形象は時間の硬直的狀況への暗示に富  
み、そこではあたかも硬直した時間が永遠の現在として  
その空間を支配しているかのようであり、このことは後  
半の宮殿形象の中で時称の表現の差異に明白に認められ  
よう。

Palast im Mondenschein,

Wo die Mädchen am Fenster lauschen,

Wann der Lauten Klang erwacht  
Und die Brunnen verschlafen rauschen  
In der prächtigen Sommernacht.——(21)

これは「旅」への憧憬を歌い「旅」そのものの表現と  
なっているこの詩の経過が、その最終的な時間、空間の  
束縛を完全にまぬがれた世界に到達したことをあらわし  
ている。ここに開示する空間は純粹空間であって、その  
時間は永遠に時をきざむことのない現在のままである。

しかし、「私」と遠方世界との緊張関係から、外界か  
らのよびかけに応じた「憧憬」が旅そのものの感情とし  
てゆきついたこの空間的時間的束縛からのがれた世界に  
あらわれる諸形象に、第一詩節の最初の二行にあらわれ  
たこの詩における唯一の可視的情景との類似を見い出す  
のは容易なことであろう。星と月光のみならず、特に顕  
著な類似は窓辺に立つ「私」と窓辺で耳をすます「少女」  
との間の関係である。その際にこの少女もすでに第二詩  
節後半以後、空間が現実的な視界の可能性を大きく打ち  
破って拡大する折にみられる名詞の複数形を適用されて  
いる。

形象にとどまらず、情景そのものの類似性は形式的にも表現されているが、こうした回帰的連関は、アイヒェンドルフの抒情詩における一つの技巧としてよりも、彼の「旅」の概念、あるいはアイヒェンドルフにおける故郷と遠方世界との関係を如実に物語るものである。なぜなら、旅の回帰性——遠方世界 (die Ferne) への旅立ちとは、畢竟、故郷 (die Heimat) への出発に他ならないという回帰性——がこの詩においては内容的にも形式的にも表現されているからである。それは、この詩が旅の経過を随伴的に描写したのではなく、「旅」そのものの感情を、空間のひろがりの感情の中にとらえ、遠方と「私」との間に揺れうごき、絶えず遠方を志向する憧憬の心情をうたっていることの証拠である。

アイヒェンドルフは人間存在の根本的形姿として「旅人」をとらえ、遠方への永遠的な志向を失なわない「旅人」を真の詩人として評価し、多くの旅人の惑いを、遠方へのあこがれ (Fernweh) と郷愁 (Heimweh) との抗しがたいふたつの力を相反する力としてしか感じ得ない人間の現実世界での自己喪失の姿にとらえる。なぜ

なら、彼にあっては遠方世界、旅の目的地は詩的な意味においても宗教的な意味においても故郷的なものに他ならないからである。無論、彼はいわゆるバター市場からチーズ市場への俗物的商用旅行を考えているのではない。

彼の世界は、あくまでも詩人的気質の人間によって構成されている。従ってそうした人間における「旅」は常に何等かの意味で故郷にむかうのであって、遠方へのあこがれ (Fernweh) はとりもなおさず故郷へのあこがれ (Heimweh) である。憧憬はこの二つのものの混然一体となったものに他ならない。従って、この小論のはじめにもみたように無垢なる魂を庇護した楽園的庭園をフリードリッヒのように脱けだしたものは、常に遠方への衝動にかられながらも、その故郷的庭園を追憶させる郷愁を常にいだきつづけている。さらにこの詩における二人の若い旅人のようにその庇護的空間としての宮殿とその庭園的情景をうたう時、「私」のいだいている遠方への憧憬が、彼等のいだくと思われる故郷への憧憬とこの詩の中でまじりあい、ここに旅そのものの感情の美しい回帰性が第三詩節の最終行において、

## Anmerkungen

という一つのすばらしい同調的空間において実現するのである。かくして、詩の冒頭と詩の結末部とが——旅の出发点と到達点とが——一つに結ばれる。この詩には可視的な旅の描写がない。そのかわり旅そのものの「感情」がある。これがまさしくアイヒェンドルフのいう抒情詩の抒情詩たる本領である。(1)

アイヒェンドルフの文学における庭園を、空間的なひろがりのなかで、遠方世界と対極をなす一端としてとらえ、この遠方との関係において、「開かれた庭園」と「閉じられた庭園」の二つに区別することができた。そこで「開かれた庭園」においては実現されており、「閉じられた庭園」においては拒絶されている遠方世界との緊密なつながりを、特にアイヒェンドルフの「旅」の概念を中心にすえて、その空間体験の抒情詩における結晶化を究明したが、その際に庭園における楽園的要素を故郷的なものとしてだけとらえることに終始し、彼の庭園的形象における自然の魔力についての問題は、すでに前稿における自然の重層構造というところえ方で取り扱ったの

(1) 金沢大学法文学部論集、文学篇、第十八号（一九七一年）二〇頁。

Benz, Richard : «Widerklänge» S. (1964.)

, Eichendorff, in Eichendorff heute  
S. 44~56.

(2) Eichendorff, Joseph Freiherr von : Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften (W. u. S.). Bd. 4. S. 337, in «Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands» (1857)

(3) (W. u. S.) Bd. 2. S. 47~48.

in «Ahnung und Gegenwarts» (1815)

(4) (W. u. S.) Bd. I. S. 34.

in Gedicht ein der Fremdes» (1837)

<.....>

Als wollten sie was sagen

Von der alten, schönen Zeit»

(5) 金沢大学法文学部論集「文学篇」第十八号一一〇頁

(6) (W. u. S.) Bd. 2. s. 40, in «Ahnung und Gegenwarts»

(7) ibid. S. 47~48.

(8) Luthi, Hans Jürg : «Dichtung und Dichter bei Joseph

von Eichendorff» (1966) S. 98.

- «... Gerade im Dichter brennt die Sehnsucht nach dem Ausbruch aus dem Paradiesesgarten mit verzehrender Glut, und er muß aufbrechen zur Wanderschaft nach dem fernen Ziele.»
- ⑥ 余天大於其天於地無窮天於地無窮天於地無窮  
(W. u. S.) Bd. 2. S. 74. „in «Ahnung und Gegenwart».
- ⑦ *ibid.* s. 367. „in «Aus dem Leben eines Taugenichts» (1826)
- ⑧ Alwyn, Richard : «Ein Wort über Eichendorff», in Eichendorff heutes» S. 15.  
 <Das Fenster bildet (wie indirekt die von Eichendorff (ähnlich verwendete Tur) die Grenze und den Übergang zwischen einem Binnerraum und freiem Raum, und diese Funktion wird bei Eichendorff dadurch noch gesteigert, daß sich vor seinen Fenstern unweigerlich eine weite Landschaft auf-tut>.
- Luthi, Hans Jürg : «Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff» S. 103.  
 <Das Fenster wird so zur Grenze und zum Durchgang zwischen Hut und Freiheit, zwischen der gefesselten Seele und dem zauberhaften Ziel ihrer Sehnsucht, Zwischen Geborgenheit und Ungeborgenheit. Durch das Fenster dringt von außen die
- Lockung des offenen Raumes, der Natur, der Ferne.>
- ⑨ *ibid.* S. 102.  
 <Das Fenster gebort zum Hause, das der Ort der Ordnung und Sicherheit, der Hut ist. Ähnlich dem Garten ist das Haus Symbol heimatischer Geborgenheit. Und doch besteht ein Unterschied. Der Garten ist immer mythische Erscheinungsform des raumlosen, ursprünglichen Urzustandes, der unbewußten Einheit. Im Hause erscheint ein späterer Zustand, in ihm ist der Mensch bereits zu seiner Endlichkeit erwacht und erlebt den Raum als solchen.>
- ⑩ (W. u. S.) Bd. 2. S. 73. „in «Ahnung und Gegenwart»
- ⑪ Lammert, Eberhard : «Eichendorffs Wandel unter den Deutschen» „in «Die Deutsche Romantik» hrsg. von H. Steffen. S. 230.
- ⑫ Luthi, Hans Jürg : «Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff» S. 106.  
 (W. u. S.) Bd. 2. S. 634. „in «Dichter und ihre Gesellen» (1834)
- ⑬ *ibid.* S. 647.
- ⑭ Luthi, Hans Jürg : «Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff»

アイヒェンドルフにおいて、しほは遠方世界が、イタリアへの方向にむいてはがっているのは、ドイツ文学における伝統的な遊歴と憧憬の方向としての南国によるばかりではない。Hans Jürg Luthi が「アイヒェンドルフのイタリア」詩人の夢の國 (das ewige Land, das ferne Land des dichterischen Traums) (S. 95) のユルグリュン。イタリアのもつ「偉大な遊法の國 (das Land großer Vergangenheit)」と「永遠の都の國 (das Land der Ewigen Stadt)」との重なりあつた性質を、その魅力としてかかげ、その魅力の本質を「異教的古代とキリスト教的精神」官能の魔力と教養予感、誘惑と解放、ユルグリュンのたゞの中心とよびこんで (S. 189)

㉔ (W. u. S.) Bd. 2. S. 635. in «Dichter und ihre Gesellschaft»

㉕ (W. u. S.) Bd. 4. S. 25. in «Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands»

㉖ ibid. S. 63.  
 ㉗ ibid. S. 41.

<… so entstand auch sofort eine entsprechende Poesie des Unendlichen, die das Irdische nur als Vorbereitung und Symbol des Ewigen darzustellen suchte.>

㉘ (W. u. S.) Bd. 1. S. 35. «Sehnsucht (1834) Bd 2. S. 711, in «Dichter und ihre Gesellen»

㉙ (W. u. S.) Bd. 4. S. 133. in «Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands»

㉚ Seidlín, Oskar : «Versuche über Eichendorffs (1965) in dem Verhältnis des durchaus Anderen, so sehr daß der erste Vers ganz „jenseits“ des Gedichts zu stehen scheint, abgelöst von dem Vorgang, der, erzählt und ersungen, in der zweiten Zeile anhebt. Aber das Komma bewirkt, daß Jenseits und Hiersein in einem Blick zusammengefaßt sind, Dort und Hier nicht als isolierte Punkte im Raum erscheinen, sondern in der Doppelsicht das Gefühl der Weite sich einstellt, einer Spanne, die sich aufrollt zwischen zwei Grenzen.> (S. 55)

㉛ Alewyn, Richard : «Eine Landschaft Eichendorffs», in «Eichendorff heute» S. 32.

<Von Klang und Schein wird Eichendorffs Landschaft beherrscht. Klang und Schein aber haben nun diesen Vorzug vor anderen Bewegungen, daß sie unabhängig von ihrer materiellen Quelle wahrgenommen oder doch vorgestellt werden können und zu ihrer Bewegung keines körperlichen Verhaltens bedürfen. Sie sind nicht Bewegungen von Körpern, sondern Verkörperung von Bewegung-

ung.)

⑧ Luth, Hans Jurg : «Dichtung und Dichter bei Joseph

von Eichendorffs S. 106. od. S. 115.

⑨ (W. u. S.) Bd. 1. S. 35.

⑩ a. a. O.

⑪ a. a. O.

⑫ Luth, Hans Jurg : «Dichtung und Dichter bei Joseph

von Eichendorffs S. 97~98.

「Der Garten des heimatischen Schlosses ist nur ein irdischer Abglanz des ferneren und tieferen Ortes, der jenseits des Räumlichen liegt.」od.

「Die Ruckerinnerung an ihn ist Paradiesestraum.」

⑬ (W. u. S.) Bd. 1. S. 35.

⑭ アイヒンドルフの文字を「空間・時間・人間の三つの視点から詳細に分析研究を試みている Oskar Seidlin は詩「Sehnsucht」を拡大 (Ausweitung) と分離 (Abtöschung) とする二つの詩的経験層におうておうとしている。

拡大を経験させるものは、まず内容における遠近法的構造で、歌から第二の歌が生まれ、その歌から楽器や噴水の音へとつながり、舞台中の舞台を構成して、その奥ゆきを深める。これは、外的構造においても、三つの部分の展開によって実現されている。すなわち、第一節第一行の「*es Gedicht*」第二行から第一詩節の終りまでの「*ich Gedicht*」第三詩節以下残りの「*sie Gedicht*」である。この「*sie Gedicht*」

cht」*ich Gedicht*」*Einführung*→*Felsenlandschaft*→*Garten*とひろがる。音響的な面においてはアクセントを担う母音の数の豊富化や韻における母音系統の数の増加(第一詩節 *ea*、第二節 *ea*、第三詩節 *ie-ana*)あるいはリズムの点での (×××) から、ゆっくりとした (×××) への変化に拡大の形式的側面が指摘される。

しかし、拡大も決して一つの世界から他の全く異った世界への拡大ではない。常に拡大されたものの中に、それ以前の痕跡をとどめている。そこで、拡大に伴う分離の詩的経験層におうて、「この詩をうかがうと、そこには何等かの結びつきがある。」

例えば、内容では、「一見無関係なはじまりをみせている第二詩節も、

*Ich horte im Wandern sie singen*

によって、すぐに第一詩節の表象世界と結びついてしまう。この二人の若者の旅は第一詩節の「私」の願望總体から離れてきたもので、代理的な「私」の分離として、「私」にはできない旅の途上にある。 *Entzogen* という「私」の願望が、第二詩節で超個人的な有効性をおびて、その可視的形姿として、「二人」で詩の舞台に登場する。そして、若者が二人旅をする山腹は、彼等の歌の中で「岩の狭間」と「岩の割れ目」とにつながり、これがさらに「大理石像」へう連鎖的に分離してゆく。第二詩節後半にうたわれる野性的な自然の原初的形象は庭園の文化的情景と対立するようにみえなが

ら、実は、その最も暗く繁茂する庭園形象が、自然の原初的形象との結びつきを暗示している。さらに、第一詩節と第三詩節後半は、馬車の喇叭を耳にし、若者の歌に聞きいっている「私」と「少女」との結びつきを情景的に維持しながらも「少女」たちが純粹に耳をすます存在としてののみ、つまりは一つの音と結びつくことのない耳としてののみ存在することで分離している。さらに詩の中で語る私 (das erzählende Ich) は第二詩節ではまだ姿をあらわしているが、第三詩節ではそれが完全に消失し、第三詩節の後半に至っては、そこにあらわれる情景が歌の内容であることを拒否しているような(前置詞 von の削除による) 独立感を与えている。ところが最後の一行によって、この第三詩節後半が若者の歌から分離したと同時に、純粹な繰返しとして、全体の詩の中に「分離した最後の形象」をおくりこんで、結びつけている。形式的側面においても、まず韻の母音系統における、固定音 a を軸とした *e-i-u-i-e-i* の変化や第一節六行目から七行目にかけての *gedacht-Ach* に於ける反響的分離、*schon* には *ent-brennt* における内部韻、などが、痕跡を残して拡大してゆく際、分離の詩的技巧として指摘される。

分離し拡大してゆくものが、この詩では出発点と最終点を童話的に一つに結ぶ

窓辺の私。→窓辺の少女。

星。→月光。

山腹。→岩の狭間。→鼓。(庭園)

森のざわめき。→噴水の音。  
くだけおちる泉。→噴水。

さらには、この空想的な旅の導き手である音響についても、馬車の喇叭。→若者の歌う声。→ラウテの響き。とながり、音とその発生源との結びつきも漸次不明瞭になり、純粹な音の世界に入りこむ。この詩においては、「私」の旅がおこなわれているのではない。喇叭の音によって旅への心をかきたてられた「私」の憧憬が歌われているのであり、こうした音という基盤から生まれた憧憬が、純粹な音の世界に入ってゆくこと、音から生まれ音にかえる、これがこの詩の最も内奥のリズムであり、繰返しの本質である。

## Verzeichnis der benützten Literatur

### 1. Quelle

Eichendorff, Joseph Freiherr von : Neue

Gesamtausgabe der Werke und Schriften

Hrsg. von Gerhard Baumann in Verbindung

mit Siegfried Grosse 1967

: Werke

Hrsg. von Wolf Dietrich Rasch

### 2. Sekundärliteratur

- (1) Alewyn, Richard  
 : «Ein Wort über Eichendorff»  
 : «Eine Landschaft Eichendorffs»,  
 in «Eichendorff heute» 1966.  
 hrsg. von Paul Stöcklein.
- (2) Lämmert, Eberhard  
 : «Eichendorffs Wandel unter den  
 Deutschen», in «Die deutsche  
 Romantik» 1967. hrsg. von Hans  
 Steffen.
- (3) Benz, Richard : «Widerklang» (1964)
- (4) Luthi, Hans Jürg : «Dichtung und Dichter  
 bei Joseph von Eichendorff» 1966.
- (5) Seidlín, Oskar : «Versuch über Eichendorff»  
 1965.