

## アイヒェンドルフの抒情詩と *Nachtzauber*

久保田 功

### 一、はじめに

一般的に、抒情詩というのは、感情の直接的、もしくは主観的表現である、といわれる。このような概念規定は、思考領域のみならず、空想行為そのものにおいても、必然的な姿縮をうみだす結果をもたらした典型的型式の一種として我々にうえつけられながら、我々のうちで、いわば文学的アプリオリとして成長し、不動のものとして、文学作品に先行してしまっている。抒情詩の概念規定は、あたかも、いかなる振幅をも許さぬかのように、概念自体が凍結しながら、しかも、ひどく執拗に我々にまとわりつき、我々をそこから容易に解放してくれない。たとえば、現代詩において感ずる難解さは、一つにはこうした抒情詩の概念規定の、いわば美しい器におさまりきれぬものが現代詩に入りこみ、存在するためであり、歓喜的であれ、感傷的であれ、いわば伝統的に情緒・感情と直接結びつくと考えられた美的・陶酔的な形象と

は異質の、醜悪でいびつな形象が入りこんでいるためである。しかも相互の關係が一見結びあわぬものにみえる形象の並置による、高度の詩的空想——鋭敏な感受能力によって、微少な類似的イメエジをも看過することなく、相互に緻密に結合させながら、一つの詩的映像へと構成する *Imagination* ——の要求という作品そのものの積極性が、外見的にはましまりのない、分裂的ともみえる表現をとることにより、これがまた現代詩に対する一層強い忌避感を概念信奉者にうえつけ、いわば、美しい器に亀裂を生じせしめているのである。

人間の非合理的な感情が、まさにおのれ自身にこそ、眞の価値世界が顕現するものとして、その拡大を窺っており、秩序ある美しき器のうちには、もはや収まりきれないものとして鬱勃しうごめいたロマン主義の感情は、一方では、確かに現代詩における表現の必然的な形態に至らしめる源泉としての運命を担っているといえよう。主観的感情の氾濫によっ

て、客体は詩的変貌を遂げ、その Chaos 的な混合物の沸騰する熱い内部から生まれ、服れあがって、宇宙的な秩序で支配され、ひろがる大氣に強引にこもるとするものこそ、ロマン主義の精神であり、詩に他ならなかったからである。

しかし、ロマン主義がこうした新しい抒情詩の方向性を持ち、新たな、そして異質の映像世界を開拓する母胎となつたのとは別に、もう一つの方向がロマン主義において明らかにあらわれている。中世世界への回帰衝動や神話・伝説の世界における遠方憧憬の実現にみられるような、前者の革進的要素に比べて保守的で祖因愛的な要素として、常に過去に指針をあわせているロマン主義の方向性である。この方向に歩を進めながら、抒情詩の伝統性をまさに歴史的に蓄積され、拡大された言葉の意味空間のうちに甦らせ、古い素材に眠る形象を、模倣し覚醒させるのではなく、それらの伝統的形象のもつ豊かな詩的な刺激性によって、それらの形象世界を相互に結びつけ、新しい詩的空間を実現しようとする詩人がいた。彼は伝統的形象の追隨的継承者ではなく、発展的継承者であった。主感的感情による無味乾燥な、怒意的な観念的抽象化を回避し、自己の確信的な体験を、言葉そのものの魔術的な力によって、客観化し、伝統的な抒情を自己のうちにうけとめ、独自に消化しながら、普遍的感情の源泉を敬虔にまもりつづけた詩人、それがアイヒェンドルフ

(Joseph Freiherr von Eichendorff 1788—1857) である。

アイヒェンドルフが、詩人としての創作活動と並行して、一官吏としての実直な生活を送つたという点だけでも、他の同時代の詩人達、特にアイヒェンドルフ自身が親密な關係を結ぶことのできた布伦ターノ (Clemens Brentano 1778—1823) に代表されるような、病的なまでに高じた現実と詩的世界の幻想的融合の空間にうごめく詩人達と比べて、特異な存在である。実生活と文学との離反、さらに牧歌的自然との文学的親交によって、人間を自然との秘かな、幸福な交換のうちに救済しようとする傾向によって、ピーターマイヤーの詩人としてしばしば位置づけられようとしながらも、創作時期の接近、と彼の消澄透明な抒情詩のもつ無限への憧憬、さらに歴史的展望における過去や根源的状況への志向、また彼のカトリック信仰等によって、アイヒェンドルフは、辛くも、後期ロマン主義の一詩人として文学史上に位置づけられているのである。

こうした事情にもかかわらず、アイヒェンドルフこそ典型的なロマン主義の詩人であるというような場合、ロマン主義の二つの方向性の一方に重点がおかれていることはゆがめないが、また彼をロマン主義とことさらに密着させる伝記的事実も大いに作用していると思われる。布伦ターノをはじめ、多くのロマン主義詩人との交際や、ウィーンにおけるシュレーゲル夫妻 (Friedrich Schlegel と Dorothea Schlegel) との交際の他にも、ロマン主義の発芽のための土壌となり、

その観念的な基盤を与えたもの、万有を自我の華々しい多様性に富んだ展相としてとらえ、主観的支配の下に客体を變貌させた自然哲学とのふれあいがあった。事実、アイヒェンドルフは、一八〇五年四月から一八〇六年八月に至る一年余りをハレ (Halle) の大学での勉学時代に、兄ヴィルヘルム (Wilhelm von Eichendorf) とともに、当時隆盛をきわめていた自然哲学の思想的な波濤をまともに浴せられた。その直接的な洗礼者は、ノルウェーの Savanger うまれで、ドイツに移り、後にイェナ (Jena) のロマン主義派に参加し、しかも自然哲学を唱えたシェリング (Friedrich Wilhelm Schelling 1775-1854) の影響を最も敏感に受けていたシムテッフェンス (Henrik Steffens 1773-1845) であつた。<sup>(5)</sup> アイヒェンドルフがハレに於いて「ロマン主義者の頂点にたつていた」この人物にいかにか心酔していたかは、丹念につけられている当時の日記や、後年書かれた《Halle und Heidelberg》のおしえるところである。しかし、日記はともかくとして《Halle und Heidelberg》にみられる表現には、自然哲学やロマン主義への熱狂的な心酔への回顧としてよりも、彼が青春時代をすごし、初めて外界との接触をもつた感動が、別の事情によって、ことさら美化されている、という点も否定したい。というのは、ハレの大学は一八〇六年に、アイヒェンドルフ兄弟が故郷ルボヴィツに帰省している間に、フランス軍の侵入とナポレオンによる閉鎖の憂き目を

ることになったからである。こうして、ロマン主義そのものである、<sup>(6)</sup>と回顧しているハイデルベルクの町とともにハレは、アイヒェンドルフの追憶空間の中で一屈、美しく、えがかれたのである。彼の抒情性の基盤となつている自然と、彼の Poesie との関係において、自然哲学の世界観を余りに誇張することは、それ故に妥当ではないようにおもわれる。

もとより、アイヒェンドルフの抒情性に、決定的な刻印を押ししているのは、観念的・哲学的認識以前の、ある意味ではなほだしく原始的形式をとつた幼児体験に発した詩的感受性の蓄積過程にあるように思われる。つまり、彼には、ロマン主義的哲学の観念世界による洗礼を受ける以前に、これを充分に受け入れるための確信的素地ができていたのである。それ故に彼にあっては、観念的内容が先走りすることもなく、哲学的に認識された概念に拘泥しながら、それに対して詩的偽装を凝らしたり、その形象化のために独断的な主観に盲目的に献身する必要がなかつた。アイヒェンドルフにおける概念の抽象化に対する嫌悪は、<sup>(7)</sup>ここでははっきりと、ゆるぎない彼の詩の方向を決定している。彼の詩における素朴な明解性と健全さは、単に彼の人生が官吏的平穏や市民的な平凡さ、つまりは正常な日常であつたということによつてのみ保証されているのではなく、抽象性を免れるに足る、自然体験の揺がしがたい基盤にもとづくものなのである。ハレやハイデルベルクで彼を巻き込んだ自然哲学の渦も、決して彼

を燕下するまでに至らなかつたことは、彼の自然体験による詩的な確信の不動性を物語るものであると同時に、アイヒェンドルフの独自性をもたせたと見えよう。

無論、自然体験そのものは、多くの詩人に於いても、多かれ少なかれ、幼児体験の服やかな沃野として存在し、あるいはまた隠遁的詩人に於いては、絶えず継続的な交信を可能にする舞台として、存在するであろう。しかし、自然体験が詩的な領域に於いて結晶化してゆく場合を考えると、常に自らが大森林の奥深く棲息する野生の動物の目で自然をみつめ、無垢なる湖畔の花々のように、その存在全体を自然の一部として、みずからの無目的存在を水面に映して、その美しい素朴な映像に陶醉する日常を可能にする場合よりも、そのような僅かばかりの陶酔的な自然との同一体験を残して、それとの断絶がもはや癒しがたい傷として、また、いかなる補償行為によっても埋め尽せない溝として人間の背後に、人間の内部に歴史としてある場合の方が一層強いように思われる。人間は憧憬と空想によって、もはや帰らぬ世界にとりつこうとする。そして、この溝が深ければ深い程、一層強くかつての体験はパラダイスのな蜃気楼となって、定めぬ人間の心を誘いこみ、そしてその誘いこそが人間の内奥に潜む詩的な領域を刺激することになる。

アイヒェンドルフが生まれ、そだった故郷ルボヴィツ(Lubowitz)での自然との幼児的感覚による体験は、没落す

る貴族的家系がその職業として彼に選ばせた官吏としての実務的な生活と都市生活によって、詩人の内部に眠り、詩的美酒として醸しだされるべく、純化し、内面化されていったのである。アイヒェンドルフは自然を美しくうたいながらも、決して自然の中でうたい続けることはできなかった。シュレシアの山岳地帯で生をうけたことは、繊細な感覚をもつ詩人にとって運命的であつた上に、その後の官吏としての軛々とした都市生活や、急変する時代の政治状況によって、さらには没落貴族の運命を痛感せしめる経済的困窮によって、永久にその故郷とそれをとりまく自然とを失ってしまったことにより、彼の抒情性の基盤をなした自然は、いわば原体験

(Urerlebnis)として現実的な自然の領域を越えて、別次元へと詩的変貌を遂げたものとして、彼の内部に結晶化したのである。しかし一方で彼の抒情性の支柱となつた幼児的な無垢な自然体験の形式——小村ルボヴィツを取り巻く山岳と広大な大森林によって庇護され、母胎的なあたたかきをもつ防音空間における、自然との楽園的な相互理解と神秘的な自然の言葉に対する敬虔な驚愕と歓喜。フランス革命の怒濤も容易に達しない隔絶した空間における貴族的恩恵の享受——は、他方では、人間を自然との関係においてその存在の意味を洞察する、という観点に彼を据えてしまったことは否定できない。人間が人間との関係において苦惱し、その存在の意味を模索しなくてはならぬ、などということとは、彼の幼児体

験にとつて、思いもよらぬことであつたにちがいない。アイヒェンドルフの文学が現代的でないといわれる所以は、恐らくこの点に集約できるであろう。それはともかくとして、彼の抒情性の本質を探り、表現の方法をあきらかにしようとする時に、この幼時体験から変貌した詩人の原体験的領域にたち入らずにいることはできない。なぜなら、彼の詩は、ことごとく、失なわれた故郷と幼年時代の自然体験へ追憶的にむかう度にうまれ、乾ききつた砂上に点々と印された皮肉な足跡であるからである。

以上のことから、詩人アイヒェンドルフの *Poesie* は一つの側面からみると、自然との関係によつて、その内容とその方向とが規定されていると、考えることができる。しかし注目すべき点は、彼の自然との親密なかわりあいにもかかわらず、彼が美しい自然の絵画的再構成にとめる、いわゆる写実的な自然詩人では決してない、という点である。彼の詩にあらわれる情景は主観的感情の客観的形象化として、詩人の情緒気分を代弁する場合は稀である。無論、アイヒェンドルフが自然を描写しなかつたというのではない。彼の作品、それが抒情詩であれ、散文作品であれ、数多くの彼の作品の至る所に自然情景の描写があり、それらは点在する人間を燕下することくに、むしろ余りにも氾濫している観がある。ところがこの自然描写の豊かさにもかかわらず、言葉による自然の写実的・絵画的表現と一線を画しているアイヒェンドルフ

フの表現上の特異性にこそ、彼の自然に対する詩的なかわり方がうかがえるのである。彼の表現する情景は単に客観的対象としての自然ではなく、彼の内部に於いて原体験的領域に凝縮した自然の情景であつて、それは彼の作品において豊かなヴァリエーションをもちながらも、常に一貫した関連性の下に、同根の素姓に対する暗示を常に纏つて表現される核心的情景である。例えば、彼がイタリアの自然を描写しようとして、ドイツの山岳地帯や草原を描写しようとして、そこにはその土地固有の情景によつて顕著に区分できるような情景としてあらわされてはいない。アイヒェンドルフの自然描写は、常に彼の内部にやきつけられた情景の類型的表現にとどまつており、しかもこの類型的表現は執拗なまでに繰り返えされているのである。情景の類型的特徴とその繰り返えしは、表現する言葉の範囲を必然的に限定し、彼の愛好する単語、例えば Grund, Garten, Baum, Wald, Quelle, Schloß, Stern, Mond, などの名詞、 rauschen, klingen, singen, wandern, などの動詞、*raus in still, hüth, schön, munter,* といった形容詞などは度々繰り返えされて使われている。それらは繰り返えされることによつて、情景は現実的・可視的情景の域を越え、言葉は単に意味するだけでなく、根源的な象徴能力を蘇らせられるまでに濃縮されるのである。

概略的にこれまで述べたことは、アイヒェンドルフの自然とその表現が、幼児的感覚による自然体験とその詩的凝縮乃

至は、結晶化による原体験的情景とその類型的表現という関係にあるという点であるが、この関係における詩的な意味を、特にアイヒェンドルフにおける表現そのものにかかわる問題として、空間的情景と同様、頻繁に類型的形象をもって繰り返えされる時間的狀況、特に神秘的な夜の魔力、乃至は魅力、*Nachtzauber* をとりあつかった詩を中心に、その解釈を試みようとするのが本論の目的である。

## 二、*Nachtzauber* の表現と夜の意味

一方では、日常的な瑣末の現象にヴェールを被せ、人間の空想を障礙的な雑多な現実から解放し、感覺をより鋭敏に研澄させ、他方では、対象世界をその単色の総体として顕現させる夜は、いわば人間の体臭をもたない世界と、同様に赤裸々な孤立した人間そのものとを対峙させる。夜は常に詩人たちの緊張の時であり、その静寂と薄暗さにみだされた空間は、いわば詩人たちの面壁の場であった。そこでは空想と敬虔な冥想とが、この赤裸々な対峙の沈黙した空間をよぎる翼を得た鳥であり、その鳴き声は詩そのものに他ならなかった。それ故に、夜は伝統的に詩人の時であり、そこでうまれたものは、消えうせる天空の星にかわって、人間の内部に燦然と輝くものとなった。

アイヒェンドルフに於いては、こうした全ての虚飾がぬぐいとられる夜の緊張した磁場はどのように表現され、そして

それはいかなる意味をもじものであつたらうか。

### Nachts

Ich wandre durch die stille Nacht,  
Da schleicht der Mond so heimlich sacht  
Oft aus der dunklen Wolkenhülle,  
Und hin und her im Tal  
Erwacht die Nachtigall,  
Dann wieder alles grau und stille.  
O wunderbarer Nachtgesang:

Von fern im Land der Ströme Gang,  
Leis Schauern in den dunklen Bäumen——

Wirrst die Gedanken mir,

Mein irres Singen hier

Ist wie ein Rufen nur aus Träumen. (21)

詩《*Nachts*》の第一節は天と地に於ける夜的情景を、月と牧人、雲と羊群というパロック的の型に踏襲し、小夜啼鳥の民謡的形象をそえ、伝統的な夜の型にはめこんでいる。ここには、まだ静寂と淡い月光に支配された夜を絵画的静止のうちに、描写する詩人の姿勢がうかがわれるが、二行目の副詞 *Da* によって「私」と夜との間にすでに同質的徴動が始まったことが示されている。夜は客観的対象として言葉によって絵画的にうつしとられているのではなく、「私」の登場によって夜の世界は微妙な影響をうけ、静止的情景の均衡がく

ずれて非常にひそかに（…so heimlich sacht）揺り動くものとして表現されている。第一節で「動き」として表現されているもの——旅する「私」、雲のただよい、月の運行——は、いずれも「音を伴わない動き」である。前置詞 durch による「私」の動き、たまたま雲と月光の明暗変動による宇宙的な動き、さらに oft や dann wieder による時間の経過、それらが静的な視覚的情景の中へとけこむことによって、夜の情景は一屆 still にかつ grau になる。静的情況への「動き」しかも「音を伴わない動き」の注入は、アイヒェンドルフの繊細な神経がなした、一種の逆説的效果を意図する技巧性であろう。第一節と第二節が「動き」によって、詩的連続性を維持していることは、第二節第一行の O wunderbarer Nachtgesang によって、第一節における「音を伴わない動き」が総括的にうけとめられ、第二節の「音を伴う動き」へうけ継がれていることで明白である。第一節の対象写実的な視覚的世界は、第二節に至って完全に聴覚的世界に変貌し、音響の媒介的機能によって触発された「私」の感覺的優勢が、いわば客観的立場を保証する「さめた」認識力を混乱に陥込んでいる。点的な「私」は、第一節におけるような客観的な存在として夜の中に位置づけられているのではなく、ここでは夜が「私」そのものの内部にひらがるが作用している。音響的世界への誘発は、夜の空間を充たすさざめきまでには展開していないが、すでに hin

und her によって微動的実体の所在を暗示している小夜啼鳥のめざめによって、第一節が始まっており、第二節では、遠方の河から響いて来る水の音、暗い森の秘かなざめきとして可視的実体をもたない音の本質をあらわしながら、「夜の歌」として集合し、「私」のうちに現実とは違ったもう一つの夢想的映像をもった夜をひろげるのである。この音響の誘発による対象の変貌と「私」の認識的知覚の混乱が、第二節の内容である。夜は「私」の内部であり、対象の世界との距離は、「私」の感受性を媒介して消滅し、ついには外界の音響が「私」をも共振共鳴させて、めざめた意識としての Gedanken を混乱させ、「私の歌」は主体を離れたものとして、あたかも、水音や森のざわめきのように「私」自身にむかうのである。

音響の神秘的な意味に憑依されたアイヒェンドルフにとつては、たとえ主・客の詩的溶解を実現している詩に於いても、もはや、「私」の感情・情緒の対象化としての情景描写は許されない詩人の横暴さに他ならない。詩《Nacht》における情景は、それ故決して「私」の感情の表現ではない。情景を内的心情の鏡面にすりかえる高慢さもなければ、自然を主観的世界によって支配する驕溢もない。ここにあるのは余りにも小さい人間の敬虔な聴覚であり、感受されるものとしての客体的自然が、逆に「私」を凌駕し、支配する様である。つまり、この詩に於いては、夜に顕現した対象の内部が、

逆に「私」のうちに自己を投映するのである。

《Nachts》の第一節における静的写実的情景から、第二節の夢想的世界の発現、もしくははめざめた意識の混乱への過程は、すでに指摘したような「動き」と「音響」とによって促進され、明白に別種の夜を「私」のうちに広がらせたのであるが、この差異は詩人のこまやかな技巧的表現によってもあらわされている。それは文構造における秩序と混乱という点にとどまらず、語一つ一つの中に示されている。例えば、第一節における名詞——*Nacht, Mond, Nachtigall, Wolkenhülle*——が単数表現であり、それによって、明白な輪郭性をもつ写実的な絵画的情景を描出しているのに対して、第二節では名詞は *Ströme, Bäume, Gedanken, Träume* に見られるような複数表現をつかうことによって、夢幻的現象の重なりと、不可視の世界への広がりを実現している。複数表現による輪郭のぼかしは、個々の形象を重ねる以上に、水音や森のざわめきが *Wunderbarer Nachtgesang* に総括されるように、それらの形象を相互に全て重ねてしまいういめじ融合の触発的な力をもっている。第二節にあるのは、こうした主観的世界と客観的世界の混融——アイヒェンドルフの根本的な自然理解に在る、精神や宗教的真理のアナロギーとしての自然がポジティブ (*positiv*) な機能を果すことによつて、自我を凌駕して実現した混融——への過程を第三者的に静視する詩人の存在ではなく、まさに混乱する「私」と

客体との *Chaos* そのものであると、言えよう。動詞 *wirren* と *Mein irres Singen* という表現には、対象的自然からの圧倒的な力とその支配下における人間——恐らくは詩人もしくはは詩人的体質をもつ旅人——の意識の混乱が表明されている。

人間の全ゆる感覚に対して絶え間なく、襲いかかってくる放恣的な現象による感受性そのものの眩暈は、夜という、いわば人間と世界との赤裸々な対峙を可能にする時によつて、補償される。アイヒェンドルフにあっては、夜は現実世界のありとあらゆる虚飾・文化的な仮面を消滅させ、かわつて原存在的な自己を開示し、自己のうちに宇宙のリズムを蘇らせ、その意味を明らかにする点に於いて、世界が人間に対する単色の客体として静止的空間のうちにその巨大な真の姿をもって現われるが故に、最も純粹な感覚が働きる時なのである。闇と静寂によつておわれた原型的な世界と人間との絶対的な対置の場に於いても、謎めいた共振現象だけは、両者の間に生ずる。それが「*wunderbarer Nachtgesang*」*Mein irres Singen/Ist wie ein Rufen nur aus Träumen* とを蘇り合わせている神秘的な連続性と同質性である。ところで、アイヒェンドルフの作品においては、こうした表現はこの詩《*Nachts*》にのみあらわれた独自の表現ではなく、いわば彼の愛好する典型的な表現であつて、このことは、夜にうまれる音響の実体喪失と夢の中からのよびかけと



いう幻想的音響が、彼の抒情詩の最も基本的な、しかも最もその核心にふれる詩的モチーフになっていることの証左である。

例えば、次のような類似的表現は彼の詩のいたるところにみられるものである。

Wie schön, hier zu verträumen

Die Nacht im stillen Wald,

Wenn in den dunklen Bäumen

Das alte Märchen hallt. (Die Nacht, 第一節)<sup>(11)</sup>

ここでは、夜の音響は童話の世界をひろげるのであり、また実体のない音響の存在に神秘的な形姿を与える凝人的表現をつかって夜の音響を、その歌として、嘆きの声として、ささやきとして表現する場合もある。

Das ist das irre Klagen

In stiller Waldespracht,

Die Nachtigall schlagen

Von ihr die ganze Nacht. (Die Nacht, 第四節)<sup>(12)</sup>

さらに、童話や神話的形姿につながる音響の追憶衝動の覚醒を、同じような表現をもってあらわす。

Und Nachtigall wie aus Träumen

Erwachen oft mit süßen Schall,

Erinnernd rührt sich in den Bäumen

Ein heimlich Flüstern überall.

(Liebe in der Fremde)<sup>(13)</sup>

これらのいずれもの例が示すように、Das alte Märchen, das irre Klagen, Ein heimlich Flüstern は、ある特定の空間、森や木々で覆われた空間、つまり、閉ざされた空間を前提条件として、その中で (in) はじめて、聴覚的に現象化する。これは今までもとりあつかってきた詩《Nachts》の場合でも同じであり、第二節第五行目で hier と言つ場合も、それによって指示される空間は、第一節で形成された天球的な円天井をもつ空間、つまり夜そのものがあらわした巨大な空間の内部であって、引用したいくつかの例が示すように、それはアイヒェンドルフが好んだ、薄暗い森の中の重なりあう葉と枝によって構築された円天井をもつ空間と同じく、隠蔽された空間としての性格をもっている。夢の中からの呼びかけのような「私の歌」とこうした閉ざされた空間形成との関係は、アイヒェンドルフの夜の詩の理解にとって極めて重要であり、夜はまさにその典型的な天球的空間形成によって、ひとつの巨大な閉ざされた空間の内部に人間を位置づけるのであり、アイヒェンドルフにおける人間と外界との対峙は、こうした空間の中で、はじめて可能な詩的状況としてあらわれ、彼独自の夜の世界がうまれるのである。

## Nacht 4

Hörst du die Gründe rufen  
In Träumen halb verwacht ?  
O, von des Schlosses Stufen  
Steig nieder in die Nacht ! —

Die Nachtigallen schlagen,  
Der Garten rauschet sacht,  
Es will dir Wunder sagen  
Die wunderbare Nacht. (11)

アイヒェンドルフの抒情詩に於ける夜の音響は、常にその発声する実体の所在が濛々とした闇の背後に隠れて把えどころがない、という点に特色があるが、この詩《Nacht 4》においても「呼びかけ」の主体は「Gründe」であり、前掲の詩《Nacht 5》における水音や森のかわめきが「Nachgesang」で総括されたように、この「Gründe」のあらわすアイヒェンドルフ独自の包括的な暗い空間は、夜の歌の発声体を内に潜めたものとして、遠く深くひろがっている。さらに注目すべき点は《Nacht 5》における「Nachgesang」がいわば人間の醒めた認識力を麻痺させる魔力として暗示的に表現されていたのに対して、この詩に至っては、はっきりと能動的に人間にむかって「呼びかけ」できている点である。この点はさらに論究し

なくてはならないが、その前に、この詩において新しい状況 (Situation) が添加されていることに言及したいと思う。それは「Gründe」と「Schloß」の結びつきによってこの詩句のもつ民謡情景への類似性である。ドイツの民謡に頻繁にあらわれるような状況、例えば険しい岩山の頂に聳える古城、その窓辺にも思いを沈んで佇む王女、古城をとりまく深い谷間と蛇行する河、深緑色の河面を往来する舟、舟上からじつと古城をみつめる旅人、といった典型的な民謡的狀況——それらは彼自身が民謡的素材として相続した遺産であり、彼の憧憬的志向が最も愛したものであるが——そうした民謡的状況の断片的残像が、この詩の夜の世界と重なりあって、一つの新しい状況を形成している。

アイヒェンドルフにおいて言葉選択もまた民謡的状況の導入と同じく、空想的世界の展開に促進的な役割を果している。例えば「Grund」もしくは「Gründe」は、単にある存在を支える基盤や土地といった意味につかわれる場合よりも、例えば有名な彼の物語詩 (Romanze) 《Das zerbrochene Ringlein》の冒頭の一行 *In einem kühlen Grunde* の示すように、「深さ」を伴った谷底、一般的に谷を意味する「Tal」よりは狭く深い感じを与えはするが、それとほぼ同義的な意味につかわれている場合の方が多く、この詩でもそうであると考えられる。アイヒェンドルフの詩的空想によって、「Grund」は即物的な意味を越えて、詩的空間を垂直方向に深

化させる常套的手段としての類形的形象にまで成長していると言ふことができよう。この詩《Nacht 4》に於いても明らかなように、同様な夢想的空間の形成と拡大を可能になさしめていたものとして、アイヒェンドルフは夜の歌の代表的な歌い手としての小夜啼鳥 (Nachtigall) の声を添える。しかも最も緊密に結びついて詩に登場するのがこの Grund と Nachtigall である。Grund の複数表現による幻影的重複と不可視的な深みや Nachtigall の声の交錯重複による内奥の神秘性によつて、この詩のもつ空間性は現実的な枠を越えて、「夢」の空間へと止揚される。具象的形姿を失つた世界が開かれ、それは闇の包括的な支配によつて個々の存在の輪郭を喪失しながらも、総体としての、それまでは知覚できなかった自然の神秘的な能動性を持つものとして自己を顕現する。まさに客体としての自然が息づく生命体として自己を語り、自己を開示するのである。この神秘的な能動性は、すでに詩《Nachts》における次の一行、

Wirst die Gedanken mir,

で明らかかなように人間の自覚的な認識力や思考作業を麻痺させ混乱させる力であった。そして、この詩《Nacht 4》に於いても、小夜啼鳥と庭園の樹々のさわめき、さらには茫茫と闇の奥にひろがる Gründe からの得体の知れぬ呼びかけに聴覚的感性によつて刺激させられた空想は、もはや尋常な意識を失つて自律的に成長してゆく。こうした人間の同調的共

振を促がす「呼びかけ」には、自然の能動的な力がまさに不可思議な夜の空間において、未知の Wunder を伝えようとする意欲が含まれているのである。この詩に感じられる誘惑的な気分は「呼びかけ」の木質として次の詩に明白に形象化されている。

#### Lockung

Hörst du nicht die Bäume rauschen  
 Draußen durch die stille Rund ?  
 Lockts dich nicht, hinabzulauschen  
 Von dem Söller in den Grund,  
 Wo die vielen Bäche gehen  
 Wunderbar im Mondschein  
 Und die stillen Schlösser sehen  
 In den Fluß vom hohen Stein ?  
 Kennst du noch die irren Lieder  
 Aus der alten, schönen Zeit ?  
 Sie erwachen alle wieder  
 Nachts in Waldesinsamkeit,  
 Wenn die Bäume träumend lauschen  
 Und der Flieder duftet schwül  
 Und im Fluß die Nixen rauschen —  
 Komm herab, hier iss's so kühl. (二)

この詩の第一節において、前掲の二つの詩の内容——静止的な夜の写実的情景と夜の夢想的空間への変貌から生ずる暗示的誘惑——が一つの夜の情景の中へ溶け込んでいることが認められる。木々のざわめきに満たされた外部とよびかけられた  $P_1$  なる存在の位置する場所を考えあわせるならば、第五行目の関係副詞 *wo* は文章構成上の接続点であるばかりではなく、その二つの空間を流動的に溶けこませる通路であり、水路である。関係副詞の機能はここでは、アイヒェンドルフが極めて象徴的な意味において用いる「窓」のモチーフが室内と外界との間に介在する壁にあげられた唯一の遠方憧憬を可能にする視線の通路であると同様、相互に別の空間への出入りを可能にせしめている点にある。二つの空間にそれぞれ存在する者が一方の外界志向と他方の挑発的挙動とによって、一方通行的に内から外へひかれるばかりではなく、二つの空間自身のもつ神秘的な牽引力によって相互に流れ込みあう静的均衡を保った結びつきが、この第一節の静寂な月夜的情景と具象的形姿としてあらわれていない  $P_1$  なるものとしての存在との結びつきであり、夜に於いて原初の実体として巨大な神秘性を顕現した世界と人間との秘かな交信に他ならない。そして、これこそが極めて素朴な形式での誘惑 (Lockung) の本源であると言えよう。

誘惑の本源としての相互の同質的な牽引力による結びつきを考えたが、この牽引力の本質は、無論それだけの規定では

依然不明瞭である。そこでこれを究明するために、まず  $P_1$  なるものの正体を把握することが必要である。いくつかの場合が考えられるが、まずすぐに考えられることは、いわゆる自然が人間に対して  $P_1$  をもって呼びかける場合である。確かにポズィティーフな意欲をその内に潜めたものとして、自然を汎神論的観点から規定することは、アイヒェンドルフ自身の素朴にして無垢な幼児的感覚による体験から詩的に純化しつつ敬虔な確信として不動のものとなり、彼の抒情詩の基本的テーマにまで成長していることは事実である。精神のアナロギーとしての実体を自然の能動性に認める彼の自然観における原始性と幼児性は一定の形式にまで発展し動かしがたいものとなりながらも、この素朴敬虔な確信は単に擬人的表現として彼の作品の中で萎縮するのではなく、極めて多様な形象を伴いながら、生命ある実体として常に登場して来るのである。従って、自然から人間へのよびかけ、もしくは問いかけと考えるならば、被造物としての同質性をもつもの同志が、夜というあらゆる人間の体臭をぬぐい去った相互の絶対的対置の状況において、互いに引きあうのであり、その時自然からの声は人間の歴史的發展における人為的変貌によって忘却したものに對する覚醒作用として、さらに、歴史的時間の経過の中で埋没していった人間の根元的感情を揺り動かし蘇えらすものとしてあらわれる。従ってこの解釈では第二節にあらわれる *die irren Lieder* や *die Nixen* はさうし

た素材な、しかし忘却された感情世界の可視的、あるいは音響的形象に他ならない。アイヒェンドルフが、こうした自然からの呼びかけに耳をかたむけることがいかに健全であり、しかも必要である、と考えているかは次の言葉がよく示している。「どんな人間でも、自分のつまらぬ苦勞や諸々の人為性をぬぐい落とし、信ずるということに於いて強い心を深めるために、少なくとも月に一度は戸外でひとりだけの夜をすごすべきである。」この言葉は宗教的と言ふよりは夜の本源的感情の蘇生に接することにより人間の浄化を実現するという原始的オルガニスムスへのアイヒェンドルフ自身の欲誘である。抒情詩においては自然自身の声として人間に問いかけるのに対して、散文では詩人は自然の代弁者としての登場人物を添加させて、その言葉によって、この自然から人間への問いかけを間接的に、教訓的にあらわしているが、抒情詩のもつ緊迫した神秘的魔力には及ばない。アイヒェンドルフは抒情詩において、その本領を発揮した点はこうした例をみても疑えない。それ故彼は小説や戯曲、さらに評論にまで手をのばしているが、その本質はやはり抒情詩人のそれであるにちがいないと言えよう。

さて、E<sub>2</sub>に対する問いかけは、まず自然から人間へのものであったが、第二の解釈はこの方向をさらにすすめて、自然のポズィティーフな意欲の実体を、總体的な自然の現象にとらえるのではなくて、いわゆる現象的な自然の内奥に埋没

した不可視的な核心、言うなれば、原型的自然に帰せしめることである。つまり、第二の解釈はE<sub>2</sub>に対する問いかけを、自然自身が自らのうちにむかって発する問いかけと考える場合である。その場合、人間の内奥に潜む追憶的感情の所在を想起すると同様の空想形式によって、自然自身の中にも、そうした存在を認めなくてはならぬことになる。それは悟性的な認識作業以上の詩人的感受性の要求される感覺的、もしくは直感的認識であるにちがいない。自然の外被と内部という二層、ないしは多層構造を想起する場合、アイヒェンドルフには、無論、科学的な裏づけがあるのではなく、土中深く埋もれた遺跡のイメージが媒介的機能を果して、古代の自然そのものが、可視的な自然の内部に存続しているという確信に支えられているのだと言えよう。要するにそれは詩的空想の所産としての自然の内面性であり、そこには少なからず、彼の幼児体験で得た自然に対する憧憬が成人した詩人の目に触れる自然の変貌の内部にも、その幼児的感覚でとらえた自然を存続させておきたいという願望となつて、こうした彼の詩的な自然構造の確信に作用していることであろう。夜によってあらゆる雑多な現象を一掃された世界の原型が現われるように、自然も、彼の詩人的感受性を通して、その原型を常に自己の内部に保存することになる。それは従つて詩人自身が想定するように、全ゆる存在要素の総体が相互に有機的関連をもち、いまだ未分化のまま、みずからの存在の意味を

露呈していた時代の自然であり、その總体的な精神性である。この自然の精神性という超感覺的な存在は、歴史の過程においては素朴な原始的感受性によって、人間の生涯においては幼児的な敏感な神経によってとらえられる以外は、あらゆる分化現象の渦中で離散し、崩壊し、埋没してゆくのである。しかし、詩人はそれに対する透視的な視力をもっている。詩人の目は歴史家や考古学者の分析的洞察とモザイク的再構成の科学的な目ではなく、現象下に埋没した、しかし決して消失したのではない自然の核心に対する敬虔な目であって、彼のなしうることは、この自然のうずもれた核心を自律的に蘇えらすことでしかない。アイヒェンドルフが、まさにその存続を信じ、それを詩人的感受能力によってうけとめ、抒情詩のうちに蘇生させようとしている自然の精神的実体こそ、彼の内部に棲息する憧憬の根源 (Ursprung) の楽園的状况なのであり、彼自身の言葉をかちて言えば、現象的外殻の内部に埋もれている「哀れな、束縛された自然 (die arme, gebundene Natur)」<sup>(65)</sup> 他ならない。

自然自身が自からの内と相互にひきあうのは、自然の自己憧憬であり、自然の自己遭遇の衝動であって、この解釈では同質的な憧憬と衝動とをもつ人間と同列的な位置に自然がおかれていることになる。第一の解釈が特に「Lockung」の第一節にあらわれた人間と外界との対峙的状况における呼びかけとして妥当であったことを考えあわせると、第二の解釈の

場合は必ずしも適当ではないかもしれない。というのは、例えば第一の解釈の場合、よびかけが外界からであったのに、第二の解釈の場合は当然、自然の内部から現象的な自然に対して、あるいは夜という時間を軸にして考えるならば、昼の可視的自然に対する、夜の不可視的自然、例の内なる自然からの叫びかけとして、内部から発せられるからである。

ところが、「Lockung」の第二節に至ると、これらが一つに融合しあう。呼びかけられた *du* たる人間に単に自然に対する外向的衝動をよびおこすのではなく、根源への憧憬的感情が追憶をうながし、蘇がえった過去の追憶に生命が附与されて、一種の夢想的情景を人間の内部に生ぜしめ、他方は *die arme Natur* は現象外殻の内部から自然に対して自己を想起させ、みずからその夜という特異な時間の中で、はじめて埋もれた精神性を *Nixen* という伝説的・神話的形姿をかちて具現し、夜の情景を人間の内部で生じつつある夢想的情景と同調的に変貌させて、一種の童話的情景となつて開示するのである。従つて「Lockung」の第二節、最終行の次のような詩句に於いては、

Komm herab, hier ist's so kühl.

*herab* に示されるような高↓低の誘惑の方向性は、一つには人間の市民的な束縛生活の象徴としての「家」、さらにそれを民謡的典型に変化させた、高みに聳える「城」から、自由な外界、自然への方向を示し、他方、自然の自己遭遇の衝

動に於ける自然内部への *die arme Natur* の誘惑の方向を示していると解釈することができる。この詩句における *Kuh!* は従って接骨木の芳香に満たされた鬱陶しい生暖かな (*schwülh*) な気分とイローニッシュな結びつきを示した河の水の冷たさや、その特異な時間としての夜の涼気であると同時に *die arme Natur* を取り巻く、全く無垢な世界の清浄さに対する詩的感情でもあると言える。

従って、夜よびかけが、いわゆる自然から人間にむかう場合と自然自身が自己の内部から呼びかけられるという場合の二つの解釈を試みたが、実はこの二つは極めて密接に結びついていることがわかる。最初の問題に再び打ちかえって考えるならば、《*Lockung*》に於ける相互の牽引力は、自然が *die arme, gebundene Natur* によびかけられる、言いかえれば、自然が自己自身を追憶するというこの衝動が、極めて同質的な衝動をもつ人間をも誘い込むという共振現象を生ぜしめる力である、と考えることができる。自然はみずからを追憶しながら、追憶するという意欲によって、人間をもひきつけ、同様な *Ursprung* への回帰衝動を起こさせるのである。追憶する自然はアイヒェンドルフによってとらえられた自然であって、この詩的な揺ぎない確信にもとづいて、それを極めて簡潔な言葉と表現、さらには周知の民謡的 *Situation* を駆使して、詩みずからにこの衝動への刺激と覚醒力とを附与させている点に、アイヒェンドルフの詩の特色があり、そ

れ故にまた彼の詩は人々に愛好され、人口に膾炙されることになったのであろう。

詩《*Lockung*》において、主として内と外との牽引力を問題にしてきたが、それはすでに詩《*Nachts*》や《*Nacht 4*》で指摘した夜の天球的空間の内部性とかかわりあいなしには論じられない、アイヒェンドルフの表現方法とその可能性の問題に触れている。誘惑の本質と音響的要素とに視点をあわせて魔的な (*zaubereich*) 夜と彼の抒情詩の基盤との関係を次に究明しなければならない。

#### Nachtrauber

Hörst du nicht die Quellen gehen  
Zwischen Stein und Blumen weit  
Nach den stillen Waldeseen,  
Wo die Marmorbilder stehen  
In der schönen Einsamkeit ?  
Von den Bergen sacht hernieder,  
Weckend die uralten Lieder,  
Steigt die wunderbare Nacht,  
Und die Gründe glänzen wieder,  
Wie dus oft im Traum gedacht.  
Kennst die Blume du, entsprossen

In dem mondbegeänzten Grund ?

Aus der Knospe, halb erschossen,

Junge Glieder blühend sprossen,

Weißer Arme, roter Mund,

Und die Nachtigallen schlagen,

Und rings hebt es an zu klagen,

Ach, vor Liebe todeswund,

Von versunkenen schönen Tagen —

Komm, O komm zum stillen Grund ! (5)

すでにこの詩の題《Nachtzauber》が、これまで追求してきたアイヒェンドルフに於ける夜の総括的な意味を明白に物語っていると同時に、彼の抒情詩に於ける詩的表現の前提的な確信と表現の可能性の問題についても暗示的に示していると言えよう。なぜならば、夜の魔的な力は、世界の内奥存在として常に隠蔽された原初的形象を、言いかえれば、日常的感觉によつては感知され得ないものをも、夜の底知れぬ静寂と清麗なみずからの空間内に、いわば自律的に現象化させようという、彼自身の幼児的空想からすでに詩人的空想の領域にまで高められた確信と、この確信に基づく彼の抒情性に於ける極めて繊細な神経と感受性とが表明されているからである。つまり、日常的な知覚領域を越えた潜在的な、それ故に純粹で無垢な美的真実、それは例の *die arme, gebundene*

Natur と同様、彼自身の言葉で言えば、知覚可能な現象的外殻の内部で就縛的狀況に甘んじている「自然真理 (Naturwahrheit)」<sup>(5)</sup> というものを、「言語的手段によつて、現実を透明化し、超越することによつてその内部的存在の真相を外化できる」という表現それ自体に於ける可能性の問題がこの詩に於いて彼自身の独自の方向を示しているからである。無論、彼は自らの感受能力によつてその存在を極めて素朴にかつ敬虔なまでに確信しているこの *Naturwahrheit* の言語表現に対して、これを全面的に可能であると考へていたのではない。むしろ、その表現の可能性に対しては謙虚な危惧の念をいだいていたと言つたほうが妥当であるかもしれない。言語によつて何が表現できるかという問題は、多かれ少なかれ、全ての詩人たちに一度はとりつく問題にちがいない。にもかかわらず、彼の表現方法への模索は常に継続されていた。Volkmar Stein が指摘することく、アイヒェンドルフが Breslau のギムナジウム時代に始めた神学的・哲学的概念の容易な理解のための詩的形象化という「理性的な (rational) 詩作行為」の後、<sup>(6)</sup> ハレやハイデルベルクでのロマン主義との遭遇、自己陶酔的なロマン主義詩人の一人、Graf von Loeben 等との詩人的交渉、さらに彼に代表されるような自己享受的にして盲目的献身衝動に対する批判、また自由な学生生活と、この時期に集中した多感な徒歩旅行の結果、自己のいつわらざる感情の覚醒と、さらには一層つの



ってゆき、結局彼の生涯に於いて彼の心から離れることのない故郷 Lubowitz の館 (Schloß) を取り巻く自然への憧憬との内的充実によって、まだしも自己陶酔的な残滓はうかがわれるものの、はじめて自分自身の表現方法を獲得したのは、彼の詩人としての生涯を考えあわせるとかなりはやい時期であり、恐らく、それは Luise von Larisch (1792—1861) との婚約時期の前後であると推測される。一八〇八年には彼の最初の短篇《Die Zauberei im Herbst》がでており、これは彼のその後の幾多の散文の原型をなしており、またこの時期に書かれた詩は極めて秩序的なものと感情的起伏との錯綜がありながらも、確かに一つの方向を示しているといえよう。

こうした表現方法の模索と獲得に於いて、常に彼の抒情性の支柱になったものは素朴な感情のみがとられることのできる自然の意味のある草葉であり、また言葉の一つ一つがもつ謎に対する彼の畏敬の信仰であった。成長したアイヒェンドルフは、自然の多層構造という詩的空想の所産のゆるぎない確信に促がされながら、その外皮的な層を透化し、内部を可視的領域まで広げるのは、まさに空想自体に他ならず、従って、詩人自身の感受性によって獲得された Naturwahrheit の潜在を、つまり Transzendenz の実体を、感覚領域にまではこびこむためには、彼自身の空想形式にもとづく同質の空想を覚醒させるための言語表現をとらねばならないことを

信じた。こうした信念には詩人としての彼の奉仕性、何らかの意味で一般的な追憶衝動に対して刺激をほどく奉仕性がうかがえる。従って彼が、文学は「現実や現前するものなる単なる描写や模倣ではない。」という場合、この言葉が、たんにロマン主義的な現実回避や、社会的状況への無関心を示したり、さらに伝統的な芸術の模倣説に対する否定的態度を示したりしているのではなく、彼の求めるものが極めて素朴な形で埋没している憧憬の心像の蘇生にあり、従って、この言葉の背後には、幼児体験から詩的空想へ飛躍し、そこに根をおろしたほとんど宗教的なまでの確信と、現象的外殻の内なる真実に対する詩的表現の可能性へのゆるぎない自信があるといえよう。

さて詩《Nachtzauber》を一読して、すぐに気付くことは、詩《Lockung》との表現上の類似性である。<sup>(2)</sup> 第一節第一行目の

Hörst du nicht die Quellen gehen  
および、第二節第一行目の

Kennst die Blume du, entsprossen

はそれぞれ《Lockung》における第一節及び第二節の第一行目を踏襲している。\*から Hörst du…… とどう表現は詩《Nacht》にもみられたもので、聴覚的な要素はさらに最初に掲げた詩《Nacht》の次の詩句

## Mein irres Singen hier

Ist wie ein Rufen nur aus Träumen.

にすであらわれており、これまで掲げた詩のいずれもが音響的モチーフに一貫してつらぬかれていたことが認められる。

一節八行からなる《Lockung》と一節十行からなる

《Nachtzauber》は類似的な表現形式をとりながらも、後者の内容は前者の第二節からの連続性と深化をみせている。

《Nachtzauber》第一節における泉(Quellen)のざわめきは、アイヒェンドルフに於いて極めて頻繁につかわれる川の象徴的形象と同じく、たゆみない時間の流れを経験させる、岩と花との間という粗野な巨大さと微少な可憐さとのイメエシ混融にも増して、特に森の中の静まりかえった夜の湖が不気味である。なぜなら、ここでは時間が流れ去らずに常に自己の内に時間を流れこませ、それを、まんまんと湛えている時間の蓄積のイメエシが、この湖の神秘的な静水形象に附与されているからである。これは《Lockung》の第一節におけるような現実性をかなり薄めた情景であって、その第二節における幻想的なヴェールを纏いつづけている。時間を流れこませながら貯水する湖は、過去・現在・未来という区別もなく、総体として存在する童話的な時間を湛えた形象となつてあらわれ、ここでは時間性を超越した一種の永遠性のイメエシが重なりあうのである。従つてこの湖の意味するところ

は、人間の内部に存在し、原初への憧憬と回帰衝動を刺激する追憶空間と同質的な無時間的形象である。一方では Quellen 自体が文字通り源泉的な意味をもつことによつても、彼の時間体験の方法は、いわば空想的な時間以前の状態から、ある種の超時間的な方向への流れとして把えていることがうかがわれる。このいわば両端の無時間的な同質性が湖畔にたつた大理石像(Marmorbilder)のとりあわせによつてあらわされる。というのはアイヒェンドルフの大理石像はその白亜の形姿によつて女性の神話的形姿、特にヴィーナス像を暗示し、その母胎的根源の形姿によつて異教的な自然の豊饒と結びつけられながらも、しかもこの像によつて志向されるのは、時間以前の憧憬的狀況なのである。従つて大理石像にみられる神話的形姿は、第二節の花の幼精的形姿——詩《Lockung》はすなはち Nixen として登場している——への暗示へとつながつており、これらの意味するものの音響的形象が他ならぬ die uralten Lieder なのであり、これは、水の流れとともに秘かに醒めるのである。《Lockung》にみられたような、樹々のざわめき、静寂な夜に秘かな言葉のように忍び寄る遠い河の音、それらとの対峙的存在としての人間、ことに室内にとじこもっている人間との対立的緊張が、そしてまたその両者の位置する空間的な対峙関係がこの詩においては、人間内部にうごめく根源への回帰衝動によつて、人間からいわゆる自然へではなくて、人間から例の

die arme, gebundene Natur へ視線をむけることによつて、別種の緊張関係へと止揚されている。まさに超越的世界を可視的領域までに至らしめる現実の透化が、この詩に於いて実現しているのである。二つの詩のテーマの同一性と詩的表現の深化について、《Nachtrauber》が挿入されている《Julian》の内容と関連せし Hans Jürg Lüthi は次のような説明を加えている。「《Lockung》がある幼精的人間によつてうたわれると同様に、この歌（訳者注『《Nachtrauber》のこと』）も、ある幼精の嘆き（einer Nixe Klage）のようである。この二つの詩の外的・内的な類似性は余りに明白であり、その類似性は偶然ではありえない。この詩において、夜は古い時代の告知者であり（錯綜した伝説の母）であり、歌（die Lieder）が時間の深淵に誘ひこむあの深みを再びひきだしているが、『《Nachtrauber》に於いては、それがより豊かに、より広く成就されているのであって、この詩において、初めて、深みにすむものの存在と、歌（die Lieder）がうたう存在が明白に示されるのである。』<sup>11</sup>

つまり、この詩『《Nachtrauber》』における神秘的な夜の魔力は、『《Nachtrauber》』や『《Lockung》』第一節にあらわされているような、室内——市民的な居住の安堵と束縛的の自由——と、戸外——流浪的不安定と開放的自由——という空間的な緊張関係と、それが均衡状態を崩しながら不安定に動揺している状態にある焦躁的な刺激と誘惑にあるのではな

く、むしろこの詩においては『《Lockung》』の不安定が感情主体を別の世界にひきだして、そこで極めて超感覚的な緊張関係の中に組み入れている力であると言える。この詩では現実の夜の情景を透過して、過去が支配的な座を占め、追憶に抒情的基盤がおかれる。ここでは現象的な自然は問題ではなくなり、追憶は空想衝動によつてかの自然の崩壊の内部に侵入し、そこで過去の生命に遭遇しているのである。つまり『《Nachtrauber》』に於ける情景は写実的蓋然性よりは追憶空間、もしくは憧憬空間としてその情景に童話的裝飾をほどこされて別次元の情景としてあらわれてきているのである。第二節における、月光に冴える谷間に開花した花のローレライ的幼精への暗示は、可視的情景に埋もれつつけてきた Transzendenz の実体が新たな次元のもとに自己を開示し、覚醒したことを示すものである。

### iii' Das schlafende Lied 二つの象徴性

これまで一貫して夜に関する詩をとりあつかいながら、彼の抒情性の本質としての音響的・ないしは音楽的要素と、その形象化の道を辿り、彼の象徴的表現方法に触れる所までゆきついた。そこで、夜の意味するものをより一層明確に把握するために、全く対照的な情景を描出している詩について若干の解釈を加え、夜の情景の魔的な力の由来を知り、さらに、アイヒェンドルフに於ける表現の問題自体に入ってゆきたい

と思う。

次の詩は彼の詩集の冒頭をかゝる《Frische Fahrt》と題する詩で、彼の最大の小説《Ahnung und Gegenwart》の中にも、挿入されている。

### Frische Fahrt

Laue Luft kommt blau geflossen,  
Frühling, Frühling soll es sein !  
Waldwärts Hornerklang geschlossen,  
Mutger Augen lichter Schein;  
Und das Wirren bunt und bunter  
Wird ein magisch wilder Fluß,  
In die schöne Welt hinunter  
Lockt dich dieses Stromes Grub.  
Und ich mag mich nicht bewahren !  
Weit von euch treibt mich der Wind,  
Auf dem Strome will ich fahren,  
Von dem Glanze selig blind !  
Tausend Stimmen lockend schlagen,  
Hoch Aurora flammend weht,  
Fahre zu ! Ich mag nicht fragen,  
Wo die Fahrt zu Ende geht ! (2)

この詩の内容は、全てが息づく春の、明るい光に満ちあふれた歓喜的な世界であって、夜の静止的な闇世界とは対照的に、*まばゆいばかりの情景の中で、河の誘惑 (Lockt dich dieses Stromes Grub) も健全である。そして、この河もまた、蘇生する生命と光の波動的な重なりによって、到来した春の躍動的総体であって、まさに ein magisch wilder Fluß* そのものである。光に支配された情景には、人の心をわきたたせるようなリズムがある。それがこの詩においては、題名そのものも二頭韻法 (Alliteration) によって始まり、最初の二行に於ける側音の (Lateral) 波動的連続と *au-u-o-u-o* の母音のつながり、正確な揚抑格 (Trochäus) と秩序的な脚韻 (Endreim) の繰り返えし (Kreuzreim) によって、表現形式の上であらわれている。春の息吹と到来の歓喜が、この詩に於いて、素朴な生への肯定と宇宙的な生のリズムへの献身へと広がっている。流れる河と溢れる光の中に顕現したたゆみない生の流れの重複した映像が、この詩にうたわれている勧誘的な力の由来であり、それが形式的にも内容的にもみごとに溶けあって、躍動的なリズムとなつてあらわれている。しかも、この健全なリズムによる共振の誘惑には、人の心に危惧の念をうえつけるものがない。夜の誘惑におけるような緊張もない。これは単に爽やかな春の航行の気分というよりは、生の巨大な流れともいふべきものへの、手離しの信頼の賛歌である。そしてこのいわば春の航行の行

き先を問われない美しい世界 (die schöne Welt) は、無限に「開かれた空間」に他ならない。たとえ、光の錯綜の中に於いても、全てが単線の輪郭をもつ「明るさ」の世界は失なわれておらず、ディオニソスの遠方憧憬の実現のみが、この万有を息づかせる宇宙的リズムの中へ、人間を誘いこむ、アイヒェンドルフの文学の一つの側面である純朴にして生の肯定的世界を信ずる。《「Augenichts」の憧憬をここにみる事が出来る。この詩にうたわれる春の蘇った生命力と拘束のない遠方憧憬に献身する「私」をとりまくこうした昼の世界が「開かれた空間」であるのに対して、これまで見てきた夜の情景は一層強く「閉ざされた空間」としての印象を与えることになる。

すでて示摘したように、詩人の故郷 Lubowitz に於ける数々の自然による庇護的抱擁の幼児的体験は、詩人の生まれた館を取り巻き、遙かに広がる森林や山岳、さらにそれらの間を蛇行する河のある谷、そして巨木の枝々によってできた緑の円天井といった、隠蔽的な地形と空間において生まれ、それが、やがて詩人のうちで例の *die arme, gebundene Natur* という、内在性に対する詩的確信となり、それに美的なイメエジが附与されるに至った。自然と故郷の喪失過程に於いてますます憧憬的空間として、詩人のうちに保存されながら、自然生活を離れた詩人にとって、この内部に保持さ

れた自然の天球的空間への侵入は、彼自身の空想力によってしか実現しないことを知り、その可能性を、静寂と暗さの同質性をもつ時間、つまり夜の神秘的な空間形成に見いだしたのである。夜はその情景の曖昧な輪郭性によって、彼の追憶空間と重なりあうものをもち、しかも、現実には星を鏤め、月と雲ともゆきかわす円天井をもつ天球的空間として人間を取り囲むからである。アイヒェンドルフに於いて、特殊な空間体験が特殊な時間体験によって補償されたのである。夜はこうして、「閉ざされた空間」の再現を可能にした。

そこで彼の抒情詩と *Nachtrauer* の本質的な関係をとらえるために、最初の問題提示をした詩《*Nachts*》における「夜」と「夜の歌」との関係を、アイヒェンドルフ自身の言葉によつて *die arme, gebundene Natur*, や *Naturwahrheit* 及び潜在する美 (*Das Schöne*) として表わされているものの内在性の前提となる自然の重層構造と一致する「閉ざされた空間」としての夜の情景と、*die irren Lieder / Aus der alten, schönen Zeit (Kloekung)* や *die uralten Lieder (Nachtrauer)* との関係をにおいてとらえることが出来る。

アイヒェンドルフの抒情詩の魔力は、こうした現実からのイメエジと空想的所産としての澄澄な詩的世界との巧みな共振現象にその源泉をもっているのであり、彼の抒情詩に於ける素朴明解な思想的・観念的要素とさらに民謡的音楽性のも

つ磁力以上に、われわれをひきつけるのである。しかしアイヒェンドルフの抒情詩の音楽性というものは、詩形式のもつ音楽性ではなく、まさに共振現象を呼びおこす *Zauberisch* な力に対して言われなければならない。何故ならば、彼は音響という可視的実体の把えがたい、万能の侵入能力をそなえて、我々の内部に入りこんで来る得休の知れない神秘性を抒情詩の本質的な起源としてとらえ、その音響のもつ謎めいた象徴的能力を彼自身の抒情詩の中で表現するために、簡素な *Lied* という音楽的形象に凝縮的に表現させているばかりではなく、詩自体をその音響の本質に近づけているからである。抒情詩を音響的象徴力に同化させようとしているのである。従って、アイヒェンドルフの音楽性を、さきに見た詩《*Frische Fahrt*》にあらわれたような形式的技巧性に於てい把えるならば、彼の音響性はロマン主義詩人のプレントナーに及ばないことになる。そしてアイヒェンドルフの抒情詩のもつ音楽性は、*シエーマン*（《*Der Einsiedler*》、《*Der Schätzgräber*》、《*Auf einer Burg*》等のハイヒェンドルフの詩の作曲家）や、*フラームス*（《*Mondnacht*》の作曲家）、*ザクマルフ*（《*Nachtrauber*》、《*Die Zigeunerin*》、《*Heimweh*》の作曲家）や、*シエック*（《*Abends*》、《*Nacht*》の作曲家）、といった作曲家たちによって作曲され、歌謡として、民謡的な親しみをもって歌われる彼の抒情詩の音楽も、ここで言う音楽性とは異なる。確かに、天才的な音楽家に

よって、とらえられた彼の抒情詩は、彼等によって詩人の表現しようとするものに忠実に、そしてまたある時は音楽家自身の解釈に従って作曲されたにちがいない。しかし彼等の表現の手段は音そのものに他ならない。そして、そのことによって彼等の音楽が詩人の求めたものと相違するという意味にはならないが、音楽家が音によって表現するところを、さらには彼等の使用する音そのものの本質を言葉によって表現する詩人にとって、人口に膾炙するメロディーが、即彼自身の抒情詩の音楽ではあり得ないのではなからうか。彼の求めるところは、断片的な音響のうちにも潜んでいる音の透過力であり、その神秘的な謎めいた意味の象徴性であった。従って詩人アイヒェンドルフにとって、技巧的な音の組み合せ以上に言葉によってなしている形象世界に重点が置かれているのは当然のことである。

アイヒェンドルフの音響のないしは音楽的世界体験のあり方を如実に示しているのは次の短かい詩である。

#### Wünschelrute

Schläft ein Lied in allen Dingen,  
Die da träumen fort und fort,  
Und die Welt hebt an zu singen,  
Triffst du nur das Zauberwort. (2)

この僅か四行のエピグラム(Epigramm)的な詩の内容は、これまで究明してきた「閉ざされた空間」を形成する夜と、夜の音響的総体としての Nachgesang との関係を言いつくしている。

ここで彼の使用している Ding の意味するものは、普通の意味での事物や存在物の個々の存在を意味する以上に包括的な意味をもち、現世的存在の全てを、もしくは現象世界の全体を意味している。「あらゆる事物の中に一つの歌が眠りつづけている」という場合の眠っている歌(Das schlafende Lied)<sup>(ca)</sup>に濃縮された秘められた音響の内在的形象化と同様、事物(Ding)は「閉ざされた空間」の内部性をもつ現象的・可視的世界の形象的表現であると言える。つまり、あらゆる事物の内部に潜在する Das schlafende Lied という表現には、これまで論じてきた、夜の「閉ざされた空間」が相似的変貌によって、存在物の「内部空間」として、捉えられ、夜の音響の源泉が「眠っている歌」として形象化されているのである。この抽象的に普遍化された表現にみられる定式は、彼の抒情詩の基盤である自然において多様な展開をみせているのであって、夜の静止的写実的情景と幻想的変貌を遂げた夜の童話的情景、さらには、この夢想的な夜の内部空間の中で、現実的な可視的自然とその外設的現象の内部に潜む die arme, gebundene Natur の錯綜した自己開示がまさに、その事物の内部空間の展相に他ならず、その夜の詩的空間

の内部で、リアリティをもった森のざわめき、水の音等が神秘的な実体のない総括的な夜の歌へと変貌してゆく過程は、内部空間の自己開示によって「眠っている歌」の覚醒によって表現されるのであり、その覚醒した歌の魅力が、人間の内部に潜む、源泉への回帰衝動と追憶空間とを刺激して、こうした感情主体としての人間を誘うのである。この誘惑の正体を音の不可視の本質にとらえ、抒情詩のポズィティブな機能性を、音の本質に接近させることによって獲得しているところに、アイヒェンドルフの音楽的世界体験の方法があり、彼の抒情詩の音楽性がある。《Wunschelrute》で表現された内容が、それ故に詩人としてのアイヒェンドルフの全容を示すものであり、この自然観と彼の抒情詩の本質的な意味は生涯、詩人から離れることはなかった。一八五四年、彼の詩的生産力が衰えはじめた頃にも次のように断定するゆるぎない確信は失なわれることはなかった。「自然の内部には、そして孤独な森林の夢想の中には、人間の心の迷路の中と同じく、昔から一つの不思議な不朽な歌、一つの縛られ、呪縛された美がまどろんでおり、その救済はまさに詩人の行為であるのだ。」<sup>(2)</sup>

こうして、アイヒェンドルフの抒情詩と《Nachtzauber》の関係をみながら、彼の夜が、いわば観念的冥想の段階を経ずに、詩人の空想的所産としての素朴な童話的な追憶空間に

同化し、時間的通行という追憶行為によって、その童話的・幻影的次元における神話的形姿の出現を、一層生命的なものにしていく点をいくつかの詩に於いて認めた。そして *Nachtzauber* の源泉としての音響を、現象的外殻の内部的核心として与えることに彼の音楽的世界体験の在り方を認めた。この二つの確認の上でわれわれは、アイヒェンドルフの象徴的表現一般について結論的に言及することになる。

彼が言葉の一つ一つに畏敬的信憑をもって類型的表現と明確な意味をもつ同一語を、繰り返えしその文学作品の中で使用しているのは、単にその愛好性によるばかりではなく、言葉の本質に依拠しているためである。それは、アイヒェンドルフが到る所で示摘しているような、個々の言葉に蓄積された伝統的な意味空間への詩人的献身と、個々の言葉の所有する *Zeichen* 的機能、もしくは言葉そのものの *hieroglyphisch* な本質への依拠である。彼はここにもまた音響と同じく、象徴的機能をもつ詩の原型をみている。それ故に抒情詩の本質的な *Zauber* としての音響の象徴能力を、音楽家のように、音を手段としてではなく、言葉を手段として、その *hieroglyphisch* な機能を通して、抒情詩の世界にもちこむことが可能になるのである。しかし、夜の「閉ざされた空間」もかの「眠っている歌」も、それ自体では表現できない現実から幻想的に変貌した超現実的な空間であり、その核心である。詩人の空想によって形成されたものを、いかにそれが彼

自身の揺ぎない確信にまで高められたものであるにしても、直接に表現することはできない。ところが、彼のいわゆる自然の重層構造という自然観は、この困難な表現を可能にしている。彼は森のざわめきと鳥の鳴き声にみたまされた楽園的自然の中で、言葉そのものも *hieroglyphisch* な性格と同質な *Zeichen* 的な自然を体験したのであり、それは不思議な夜の歌の源泉をその背後に隠していることを示している自然のありとあらゆる仕草の意味であった。彼の言語的象徴機能は、それ故に自然という舞台で、初めて超現実的なものを表現させるのであり、自然の重層構造自体が、アイヒェンドルフの抒情詩の象徴性を具象的に、もしくは図式的に表現していることになる。彼の幼兒的感覚による自然体験は、彼の抒情詩に豊富な素材を供給しているばかりではなく、従って彼の抒情詩の表現自体に重大な影響を与えていることになると言えよう。

つまり、あの *die arme, gebundene Natur*、もしくは、*Naturwahrheit* を詩人に感受させた過程を逆行することによって、自然を媒介として、その現象的外殻の内部を、そしてその核心たる *Das schlafende Lied* を「開示させ、覚醒させるのであり、そのことによって、空想的所産のもつ抽象性にわずらわされることなく、自然と接触を保ち、現象的情景と重なりながら、詩に生命が附与されるのである。それ故にアイヒェンドルフの詩においては、その抽象的な観念



世界に巻きこまれることがなく、その簡潔な表現とともに人々を引きつけるのである。

「Poesie が、超感覺的世界の直接的表現を企てようとすることは許されないことである。……従つて Poesie は、むしろ、時と所にかかわらず意味する存在の、また常に隠蔽されながらも、現世的存在を透化してくる美的なものである永遠的存在の間接的、つまり感覺的表象なのである。」<sup>(2)</sup>このアイヒェンドルフ自身の言葉に言い尽されているように、現実を透化すること、これが彼の象徴性の意図であり、そのために常に自然という舞台を離れず、その感覺的領域において超現實的な夢想的映像の形象化を實現し、感覺的に表現するのである。彼の象徴的表現形式は、自然のもつ hieroglyphisch な要素と言葉の一(一)がもつ hieroglyphisch な本質を踏襲しながら、きわめて簡素な、しかし根元的な象徴形式としての、アレゴリー (Allegorie) をその源泉としてもっていると言えよう。詩《Wunschelrute》の後半の二行はこうした自然観と音楽的世界体験によつて把えられた *Tauschen* なるものの実体が、まさに言葉のもつ覚醒力によつて開示されなくてはならず、それがまた詩人の使命的行為であることをうたっている。その意味では、彼自身の抒情詩は呪文的魔力をもつて、*die arme, gebundene Natur* を救済する *Zauberwort* に他ならないと言へるのである。

#### Anmerkungen

(1) アイヒェンドルフが、一八〇五年にハレで始めたのは諸々の精神科学 (*Geistwissenschaften*) よりも、主に法律学 (*Rechtswissenschaft*) である。この方面での勉学の継続のためにハイデルベルクへおもむき、そこで結果的には、ロマン主義の風潮にあたったと見ることが出来る。彼が官職につくことを決心したのは、一八一〇年であつて、そのための国家試験の準備のためその年の十月にウィーンにおもむいている。一八一三年に兄ヴィルヘルムがオーストリアの官職につき、志願兵として、その間、義勇兵団に加わつてフランス軍との戦いに参加していた彼がようやくにしてプレスラウにおける試補 (*Referendar*) の職についたのは、一八一六年で、その時はすでに一児の父であつた。その後の移動については注(8)を参照。

(2) プレンターノとの交友がハイデルベルク時代に始まったかどうかは決定しがたい。例えば、アイヒェンドルフの分厚い伝記の著者である *Wilibald Köhler* は、彼の成功者に対する内気さと、年令的差異による彼の氣後れ、さらにプレントラーノのハイデルベルク到着と当時パリからハイデルベルクに帰り、さらに故郷へもどつた彼とのほとんどすれちがいの時間を理由に、ハイデルベルクでは二人の間にはまだ知人關係はなかつた、と断定している。しかし、他方では *Volkmann Stein* のように、一八〇八年二月二日の日記にあらわれているアルニムとの出会いを重視し、この不離な關係にある二人のうちの一人、プレントラーノにも、すでに彼が到着していたハイデルベルクにおいて、パリから

帰り、次いで故郷へと出発したアイヒェンドルフが、出会う可能性があるとみ、さらにブレンターノの手紙、Loebenの日記を根拠にして、両者のハイデルベルクでの出会いを認めている。またWaldtrich Raschもまたこれを躊躇しながらも是認している。

ハイデルベルク時代の両者の親密な関係の有無については、このように確定しがたいが、故郷からベルリンに来たアイヒェンドルフ兄弟が、アルニムやブレンターノと親しく交際したことは一八〇九年十二月から、一八一〇年のはじめにかけての日記が示している事実である。ベルリンで病床にあったアイヒェンドルフを見舞に来た彼について「神々しい狂気に至る粗野と世界嘲笑」と記している。病氣とメラニコリックな気分から回復した後、アイヒェンドルフはアルニムとブレンターノ共有の住居を訪問し、またある時は訪問した彼にブレンターノは自分の《Romanzen von Rosenkranz》の計画があることを聞せた。彼がこの人物からうけた影響はその文学的作品との接触だけではなく、強烈な印象となつて残つたブレンターノのひととなりであると言えよう。

(3) 例えは Otto Friedrich Bolnow はその著《Unruhe un Geborgenheit》の中、アイヒェンドルフとロマン主義の関係の問題にしながら、次のように言っている。「アイヒェンドルフは詩人として全くロマン主義的生活感情の中に生きていたが、これは彼を満足させず、「信心深いカトリック信者としての彼には根本に於いて決して疑わしいものとならなかつた、キリスト教的宗教へとそれを越えて入りこんで行く」ことになり、従つて文學は彼の生を握る最後のものではなくなり、「こうして彼は本

来のロマン主義にはもはや属さない」ものとなつた。「なぜならばロマン主義にとつては芸術が最後のもの」であるからである。彼は「すでにピーターマイヤーに帰属する」詩人であつて、外面的にも「一八〇七年から一八五七年にわたる彼の詩的創作の時期によつて、すでにロマン主義というよりは、ピーターマイヤーに属している」のである。しかしBolnowここにアイヒェンドルフの否定的側面をみているのではなく、彼の言う「ピーターマイヤーのロマン主義的形式」によつて、アイヒェンドルフがロマン主義の成果をより広い領域に開けた積極的な影響を評価している。

(4) 当時流行的作家の一人であつた Friedrich Freiherr de la Motte Fouqué (はじめ Florens という筆名をつかつていたアイヒェンドルフにその変更をすすめたものこのフケーである) にあつた一八一四年十月一日付の手紙が示しているように、アイヒェンドルフの最大の小説《Ahnung und Gegenwart》の完成のために、ヴィーンに於けるシュレーゲルと、特にその夫人ドロテアの鼓舞と援助が若い詩人に勇氣と情熱を与えたことは事実である。シュレーゲルについて、最初の日記記載は一八一一年七月十五日にあり、その内容からみて、それ以前から知人関係にあつたことはまちがいない。法律の國家試験準備のため、ヴィーンを訪れた彼はこの古い町でロマン主義の主唱者に会つたのである。無論、このころのシュレーゲルになると、かつての「ロマン主義的イロニー」の文學論よりは愛国的、宗教的色彩の濃いものとなつていたが、アイヒェンドルフはたびたび彼のものと通ひ、ヴィーンの芸術的生活の雰囲気を感じ、サロン集會では無口なシュレーゲルともかなり積極的に話すことができた。またドロテア

の息子 Philipp Veit と親友關係を結んだのもこの項である。  
(5) Henrik Steffens は本文に於いて記述したようにノルウェーの

出身で、はじめロペンハーゲンで学び一七九九年 Fichte を尊敬してイエナにおもむき、以後ゲーテをはじめ、ティークやノヴァーリス等と接触しながら、ロマン主義的哲学に傾倒し、一時デンマークにもどり、その地にドイツロマン主義を移植することに努めたが、一八〇四年にハレの教授となった。アイヒェンドルフが接触したのは、この頃のシュテッフュンスである。一八〇五年七月十六日の日記には次のような記載がある。「特に彼の最終の講義において、シュテッフュンスはその生々とした熱烈な力によって聴衆するもの全ての心を魅了したのであった。」さらにアイヒェンドルフが彼を「ロマン主義者の頂点にたつていた。」と書いている《Halle und Heidelberg》ではこの人物の様子がかなり詳細に記されている。「若々しく、すんなりとした体つきで、顔の造作は高貴であり、燃えるような目をしていた。熱狂的な演説においては、大担にかつ非常なまでに、彼にまだ多少なじめぬところのある言葉と格闘しながらも、彼の風采そのものが、すでにロマン主義的現象であつて、熱狂的な若者の指導者として、うつつけであつた。彼の自由講演は詩的即興によつて何か人の心を魅了してしまふものがあつた。」

(6) (W. u. S.) Bd. 2., S.10057. 《Halle und Heidelberg》

《Heidelberg ist selbst eine prächtige Romantik》

(7) (W. u. S.) Bd. 2. S142.

小説《Ahnung und Gegenwart》に於つて次のような表現がある。「つか／＼我々今日の Poesie の最大の過失 (Sünde)

は、私の知るところでは、全体的な抽象性であり、枯渴した生であり、空虚な、專断的にして自己破壊的な形象への耽溺である。」

(8) 例えば彼が官職につきながら転々と移つていった都市は、一八六六年のプレスラウをはじめに、一八二二年にはダンツィヒへ、一八二四年にはさらに北のケーニヒスベルクへ、一八三一年に逆にベルリンへ、さらに一八四三年にはベルリンの職場から離れて再びダンツィヒやマリエンブルク、さらにケーニヒスベルクにおもむき、一八四六年まではダンツィヒに住んだ。一八四六年から一八四七年夏までヴィーンですごし、一八四八年には革命的喧嘩からのがれるため、一時ベルリンを離れ、ドレスデンへおもむくが翌年ベルリンにもどつた。彼が、静かなナイセ (Nelle) にうつつたのは、それから約五年後の一八五五年であつた。

(9) Oskar Seidlin は《Versuch über Eichendorff》に於いてアイヒェンドルフの情景を Die symbolische Landschaft として論じてゐる。(S. 32~53)

(10) アイヒェンドルフの類型的表現の繰り返しについては、多くの研究者が示摘してゐるが、Walter Killy はその著《Wirklichkeit und Kunstcharakter》の中で小説《Ahnung und Gegenwart》論を展開しながら次のやうに言つてゐる。「繰り返す (Repetition) と、世界自体より一層内的な命令を許す、現実の代理をしてゐる形象は全ゆる魔力 (Zauber) の手段の一つである。」

(11) (W. u. S.) Bd. 1.

《Nachts》(S. 12) 《Die Nacht》(S. 28)

《Liebe in der Fremde》(S. 40) 《Nacht 4》(S. 196)

《Lockung》(S. 96) 《Nachtzauber》(S. 228)

《Wunschelrute》(S. 112) 《Frische Fahrt》(S. 9)

(21) Richard Benz 氏の著《Widerklang》の中、アイヒンドルフのバロック的源泉について次のように言っている。「彼がロマン主義にもちこんだもの……最初から彼の中においてロマン主義が覚醒させた夢みる存在……それは統一されない力であつて……一つはドイツの後期バロックの最後の束縛された文化であつて、その文化がもう一度、彼の中にめぐるのである。他方は全ゆる文化と絶対的な対立の様相を示す自然の根本的な力である。アイヒンドルフにとってこの二つが根源の力であり、素姓の力である。バロックに属するものは Schloß, Park, Bild Gestalt, Musik, Theater, Oper である。」最後ロマンがバロック的形象としてあげているものは「アイヒンドルフの文学作品にくりかえしあらわれるものであり、ヘンツの言つ、アイヒンドルフにおける、バロック的要素の踏襲も納得される。」

(13) 彼は一八〇七年十二月にハイデルベルクで《Des Knaben Wunderhorn》の第一巻を読んでおり、例えば《Ahnung und Gegenart》の次の二行——Ich glaube, ich blase gar schon aus des Knaben Wunderhorn——が示すように極めて親しみ深いものとなつたことがうかがわれる。抒情時に於いても、彼の有名な《Das zerbrochene Ringlein》の民謡《Müllers Abschied》との間には明白な類似性がある。

(14) Richard Alewyn: Ein Wort über Eichendorff

in: Eichendorff heute (S. 15)

(15) (W. u. S.) Bd. 2, S. 18.

(16) (W. u. S.) Bd. 4, S. 337

(17) (W. u. S.) Bd. 4, S. 144 od. S. 54.

(18) Volkmar Stein によれば、ブレスラウのギムナジウムに於いてアイヒンドルフは教材として使われた啓蒙主義者達の文学を知り哲学や神学を理解するための既存の概念の形象化や教訓的表現といった、直接的効用をもちこんだ詩をつくつていたことが示摘されてゐる。

Volkmar Stein: Morgenrot und falscher Glanz (S.1~S.6)

(19) (W. u. S.) Bd. 4S. 25

(20) 《Nachtzauber》は一八三七年にアイヒンドルフ自身が試みた彼の詩の編集の際には七つの分類(I, Wanderlieder II, Sänglerleben III, Zeitlieder IV, Frühling und Liebe V, Totenopfen VI, Geistliche Gedichte VII, Romanzen)のどの部分にも取り入れられては、一八六四年、詩人の息子ヘルマンによつてなされた編集に於いて、遺稿詩や、一八三七年、及び一八四一年の編集の時に取り入れられなかつた散在した詩のうち、重要なものはそれぞれその性格に従つて七つの分類のいずれかに入れられた。《Nachtzauber》は《Lockung》と並んでII, Sänglerleben 入れられた。しかし、その位置は極めて変動してあり(W. u. S.)では III, Frühling und Liebe におおめられている。この詩は本来、独立していたものではなく、アイヒンドルフの詩の多くがさうであるように、彼の他の散文作品の中に挿入されたものであつて、詩人の死の四年前、一八五三年に発表された《Julian》とつう詩形式による物語の中であらわれ

による。

- (21) Hans Jürg Lüthi : Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff. S. 194.
- (22) (W. u. S.) Bd. 4. S. 26.
- (23) 《Das schlafende Lied》による Hans Jürg Lüthi は次のように説明している。
- 「あらゆる事物の根本的基盤としての das schlafende Lied は、アイヒェンドルフにとつて一つの理性的に認識された概念ではなくてむしろ、彼が驚嘆しながら感知し、あとになってはじめて意識的に見抜いた、本質的に非理性的な存在経験である。それ故に das schlafende Lied は、決して一つの概念的な抽象ではなく、ある不可視的、超越的現実の極めて根本的に体験され、経験された現象なのである。」 Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff. S. 17.
- (24) (W. u. S.) Bd. 4. S. 540.
- (25) (W. u. S.) Bd. 4 S. 134 による die hieroglyphische Bildersprache による表現がつかわれており、小説 《Ahnung und Gegenwart》には dia alken, wunderbaren Worte der Zeichen による表現がみられる。
- (26) (W. u. S.) Bd. 4 S. 26
- (27) 彼は「無限なるものはそれ自体では表現できないので、これを詩的現象にはこびこむために、象徴的表現によって地上的存在との媒介が求められねばならない」と考え、この象徴的方法を二つに分けて、一つは人間と自然に内在し一つの普遍的な世界象徴的意識 (Weltsymbolik) によるもので、もう一つは、ある神秘的な存在

をさぐり、それに対する形象を上から下へむかって地上的現象の中に求める方法であり、もう一つは全く逆に、存在する形象に対する高い意味を求めるのであり、人間の心の中や夢の中で語りかけるものが下から上へむかって象徴的美を求めてゆく方法であると考えている。

こうした象徴論と次のシエトリッヒの言葉を比較すると、アイヒェンドルフの象徴がアレゴリーの要素を多く含んでいることがわかるであろう。

〈Im Symbol, dem Zusammenwurf, ist Bedeutung und Gestalt, Sinn und Sein, Idee und Erscheinung völlig eines. Die Allegorie bedeutet etwas anderes, als das, was, sie zu sein scheint. Sie ist nur ein Zeichen, das auf etwas anderes weist, ein Transparent gleichsam, durch das ein Licht durchschimmert.〉

#### Verzeichnis der benützten Literatur

1. Quelle
  - Eichendorff, Josephy Freiherr von : Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften (W. u. S.)
  - Hrsg. von Gerhard Baumann in Verbindung mit Siegfried Grosse
2. Sekundärliteratur
  - Oskar Seidlin : Versuch über Eichendorff 1965
  - Willibald Köhler : Joseph von Eichendorff 1957

- Hans Jürg Lüthi : Dichtung und Dichter bei Joseph  
von Eichendorff 1966
- Richard Alewyn : Ein Wort über Eichendorff, in; Eich-  
endorff heute, 1966. Hrsg. von Paul  
Stöcklein
- Walter Killy : Wirklichkeit und Kunstcharakter.  
1963
- Richard Benz : Widerklang
- Otto F. Bollnow : Unruhe und Geborgenheit im Welt-  
bild neuerer Dichter 1953
- Volkmarr Stein : Morgenrot und falscher Glanz. Studien  
zur Entwicklung des Dichterbildes  
bei Eichendorff. 1964
- Fritz Strich : Der Dichter und die Zeit 1947