

アイヒェンドルフの「宗教的な詩」における象徴性

—— 象徴と寓意のあいだ ——

中 島 大 輔

序

アイヒェンドルフの最初の独立した『詩集』Gedichte (1837年)は、それぞれの詩をその内容から、「遍歴の歌」、「歌人の人生」、「時代の歌」、「春と愛」、「追悼歌」、「宗教的な詩」Geistliche Gedichte、「ロマンツェ」の7項目に分類している。この項目立てはアイヒェンドルフと親交のあった古典言語学者で文学史家のシェル Gustav Adolf Schöll によるものと推測されているが、いずれかの段階で詩人自らがある程度関わり、この分類を了承していたことも、『月夜』Mondnacht に添えた「宗教的」というアイヒェンドルフの書き込みなどから推定されている。¹⁾ 「宗教的な詩」に関しては出版直後から、その多くが本来の「宗教歌」に見られるような明確な宗教性を欠いている点がたびたび指摘されてきた。「アイヒェンドルフの宗教詩は賛美歌集に載せられる類の詩ではない。

註) 作品からの引用はおもに Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Begr. von W. Kosch und A. Sauer. Fortgef. und hrsg. von H. Kunisch und H. Koopmann. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz に拠った (以下 HKA と略記する)。また一部の引用は Joseph von Eichendorff: Sämtliche Werke. München (Winkler) 1970ff. に拠る (以下 SW と略記する)。

¹⁾ HKA, I/2, S.11, および Steinsdorff, Sibylle von: Gesamtausgaben der Werke Eichendorffs. In: Ansichten zu Eichendorff. Hrsg. v. Alfred Riemen. Sigmaringen (Thorbecke) 1988, S.368。またシャイトラーも同じ書き込みを例証に挙げながら、「これらの詩の宗教詩への分類は詩人自らの手で行われたわけではないにせよ、少なくとも詩人の是認を得ていた」とする。(Scheitler, Irmgard: Joseph von Eichendorff: Geistliche Gedichte. In: Ansichten zu Eichendorff. S.386)。しかし一方で息子ヘルマンによれば、詩人は「詩の分類にも項目にも納得していなかった」という。(Steinsdorff, a.a.O., S.368)

多くの詩は宗教詩であると同程度に世俗的でもある。』²⁾ 他方で批評はこの詩人のすべての詩にある種の宗教性を認める。「宗教詩と題されたこの第六巻には他巻に分類された多くの詩も相応の場所を占めることができるであろう。なぜならこれらの詩はすべて敬虔で宗教的であるからだ。』³⁾ I. シャイトラーはこのような同時代の批評を引きながら、必ずしも宗教的な読み方を強いない「二重の読解可能性」*doppelte Lesbarkeit* をアイヒェンドルフの宗教詩の「ほかに類を見ない特徴」と論じている。⁴⁾

確かに宗教的題名や明確な宗教的コンnotationを備えた詩はむしろ少ないばかりか—シャイトラーによれば、少なくとも半数の40の詩は語彙・語法からは世俗的な読み方が可能であり、およそ10の詩は数行を除けば該当する—、中には象徴的含意や宗教的コンnotationが疑われるような具象詩に近いものも存在するのである。しかしその一方で、初期の作品には宗教的感情の横溢する詩や、むしろバロックの寓意を思わせる伝統的な宗教的比喩を用いた詩も散見される。

7項目の名称やそれぞれの詩の分類に詩人がどの程度関与したか明らかでない状況では、「宗教的な詩」を独立して扱う根拠は必ずしも明確に存在するわけではなく、むしろその考察の大部分は他のジャンルの詩にも該当することとなる。この点を踏まえた上で、本論では「宗教的な詩」に収められた成立年代も技法も異なる詩を、象徴的風景の成立という観点からおよその分類を行い、とりわけ、シャイトラーが特徴的と評した象徴性の強いアイヒェンドルフ「本来の」詩において、宗教的な含意との関連で自然形象や風景がいかなる機能を果たしているかを分析してみたい。この詩人の象徴性についてはすでに論じ尽

²⁾ Pfizer, Gustav: *Blätter für literarische Unterhaltung*. 1.-4.10.1843, HKA, XVIII/1, S.604. この点ノヴァーリスの宗教詩が今日讚美歌集に収められているのと著しい対照を成す。Vgl. Novalis: *Werke in einem Band*. München Wien (C.Hanser) 1984, S.583

³⁾ *Der Spiegel*, 24.u.27.5.1837, HKA, XVIII/1, S.434. この他にも「宗教的な詩は讚美歌などではなく、敬虔な心情を表すものにすぎない」との指摘。s. Menzel, Wolfgang: *Literatur-Blatt*. 13. August 1838, HKA, XVIII/1, S.458.

⁴⁾ Scheitler, a.a.O., S.384

くされた観があるが、ここで明らかになるのは、象徴を読みとるのが困難なほどの具象性から、バロック的寓意性を示す伝統的な比喩にいたる、修辭的スペクトルムの広がりであり、風景と祈りという二つの異なる要素の関係であろう。その上で、ここに収められたいくつかのきわめて美しい自然詩が、どのように宗教的コンテクションを帯び、どのようにそれを読者に伝達するのかという問題を考察してみたい。

考察に入る前に、「象徴」Symbol と「寓意」Allegorie という概念について本論における用法をあらかじめ規定しておきたい。

古典派、ロマン派から今世紀に至るまで文学技法としての象徴の優位を決定づけた有名なゲーテの定義に従えば、象徴 Symbolik は「現象を理念に、理念を一つの形象に変換する。かくして理念は、その形象のなかで無限に活動しつづけ、とらえがたいままである。そして、あらゆる言語で語られてさえ、なおいつまでも言い表しがたいものでありつづける」のに対し、寓意 Allegorie は「現象を一つの概念に、その概念を一つの形象に変換する。しかしこの場合、概念は形象のなかで依然として限定されていて、完全に保持し、所有することができ、その同じ概念によって言い表すことができる」という。つまり「普遍のために特殊を求める」寓意においては「特殊が単に普遍の一例、ひとつの実例と見なされる」に過ぎないのに対し、「特殊のなかに普遍を見る」象徴は「真に文学の本質であって、普遍に思いを致したりそれを指示したりすることなく、一つの特殊を言い表す」。⁵⁾ この定義を踏まえたグンドルフの言葉を借りれば、「象徴は表現し、化身し、肉体である。寓意は意味し、表象し、符号である」⁶⁾ ということになる。

アイヒェンドルフ自身は、文学批評的な著作において象徴と寓意を必ずしも明確に区別していないが、ゲーテの定義の意味における両者の本質的な相違を心得ており、ゲーテ同様シンボルに大きな価値を認めていたことは次の箇所か

⁵⁾ Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe. München (dtv) 1988, Bd.12, S.470f.

⁶⁾ Gundolf, Friedrich: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin (Georg Bondi) 1927, S.1f.

らも明らかである。

「なぜなら基本的にはすべての文学 Poesie は、私たちがこの世で絶えず憧れながらもどこにも見ることのできない、永遠なるもの、無常ならざるものおよび絶対的美を目指している。しかしこれらは（すでに述べたように）それ自体で表現できず、比喩 sinnbildlich として、すなわち地上のものの衣をまとい、それを通していわばほのかな光として表すことができるのみである。すべての真の文学はそれゆえ、その性質からすでに本来象徴的 symbolisch であり、言い換えれば最も広い意味の寓意 Allegorie なのである。その際、肝要なのは芸術的伝達方法である。すなわち、永遠なるものが形而上的な抽象として現れたり、（比喩となる）地上の衣が単なる死せる常套句として現れるのではなく、両者が内的に浸透し合い、つまり寓意が生命を持ち、作品の登場人物が『意味を伝える』に留まらず、現実的で個性的な生身の人間となるように表現することなのである。」⁷⁾

あるいは次の箇所：

「しかし真の文学は、あらかじめ規格化され折々の使用のために用意されている思考に、後から恣意的に、適切な素材を探すことなどとは無関係である。真の文学の第一のかつ最終の目的は、理念の構成ではなく、常にすでにそれ自体で理想の性質を持つ「美」なのである。この「美」は、直接の観照のうちに理念を、完成した比喩形象の形で認め、表現する。〔中略〕したがって意図的な計算はもはや、無心に梢を吹き抜けるがゆえにひとりでに花と果実がもたらされる文学の新鮮な息吹ではない。」⁸⁾

要するに詩人の主張は、

— それ自体表現できない形而上的な価値を表現しようとする志向ゆえ、文学は本質的に象徴的あるいは寓意的である（ここでは両者の区別は問題となら

⁷⁾ Zur Geschichte des Dramas. HKA, VIII/2, S.296. ただし、アイヒェンドルフの象徴概念は必ずしもゲーテの定義とすべて一致するわけではない。Vgl. HKA, IX/III, S.528

⁸⁾ Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum. HKA, VIII/2, S.213)

ない)

— そのような文学上の表現方法として、理念的・抽象的・計算的ないわゆる寓意ではなく、それ自体固有の自律的生命を持つ感覚的な象徴こそ有効な手法である

という二点に集約されよう。寓意の復権は『ドイツ哀悼劇の起源』のベンヤミンによって始められるが、本論では象徴と寓意それ自体の優位性は問題とせず、こうした詩人の理解に沿って両概念を用いるものとする。

I

「宗教的な詩」には、詩人の最初期のものから1830年代の作に至るまで、およそ80編の詩が収められている。これを象徴的風景の成立という視点から考察するにあたり、まずいくつかの箴言詩と、小説に組み込まれた詩を考察の対象からひとまず除外したい。前者はその特殊な性質上本稿にはなじまず、後者はコンテクストとの関わりなしに論じるのが必ずしも適切でないからである。

Was wollen mir vertraun die blauen Weiten,
Des Landes Glanz, die Wirrung süßer Lieder,
Mir ist so wohl, so bang! Seid ihr es wieder,
Der frommen Kindheit stille Blumenzeiten?

Wohl weiß ich's — dieser Farben heimlich Spreiten
Deckt einer Jungfrau strahlend reine Glieder;
Es wogt der große Schleier auf und nieder,
Sie schlummert drunten fort seit Ewigkeiten.

Mir ist in solchen linden, blauen Tagen,
Als müßten alle Farben auferstehen,

Aus blauer Fern' sie endlich zu mir gehen.

So wart' ich still, schau in den Frühling milde,

Das ganze Herz weint nach dem süßen Bilde,

Vor Freud', vor Schmerz? — ich weiß nicht zu sagen.

全10作から成る連作『青春の祈り』^{ツイクルス} Jugend-Andacht の第三詩で、成立は最初期の1808年と推定されている。ここでは「青き広がり」die blauen Weiten, 「輝き」Glanz, 「歌」Lieder, 「青き彼方」blaue Ferne など、アイヒェンドルフ特有の風景を構成する語彙に必ずしも欠けるわけではない。しかし、これらの要素は空間運動として主人公に働きかけることはなく、主人公をめぐる空間構成もせいぜいのところ第四節第一行の「しずかに待ち、おだやかな春に目を凝らす」という程度に留まる。第三節の「すべての色が甦り、青き遠方からいよいよ私に向かって動き始めるかのよう」という一見空間運動と見える動きも、主人公の気持ちとして非現実話法で表現されるため、有機的な空間形成には至らない。また「花の季節」Blumenzeiten は「幼年時代」Kindheit と関連づけられることにより、本来の「花」の具象性と象徴性を失い、単なる寓意的比喩に陥っている。形容詞も die fromme Kindheit, stille Blumenzeiten, in solchen linden, blauen Tagen, süßer Lieder, nach dem süßer Bilde など、直截的あるいは常套的修飾関係に限られるため、本来の描写性を発揮していない。むしろこの詩に認められるのは、春の「青く広がる空」を前に「快さと不安」を覚える自らの心の動きを、マリアの青衣とのアナロジーから説明する観念性と、「うるわしい姿を求めて涙する心」に表れた宗教的感情の横溢あるいは過度の感傷性である。

同様に、統一的な空間的象徴体系を構築すべき形容詞や名詞がひしめき合い、誇張法や撞着語法に近い過剰な修飾とも相まって互いに効果を減殺し、全体として感覚的な風景や空間の成立を妨げている例は、この連作の第一詩に一層顕著である。

Daß des verlorne Himmels es gedächte,
Schlagen ans Herz des Frühlings linde Wellen,
Wie ewger Wonnen schüchternes Vermuthen.
Geheimer Glanz der lauen Sommernächte,
Du grüner Wald, verführend Lied der Quellen,
Des Morgens Pracht, stillblüh'nde Abendgluthen,
Ihr fragt: wo Schmerz und Lust so lange ruhten,
Die süß das Herz verdunkeln und es hellen?

...

しかし、詩人はすでに翌年の1809年6月にはレーベン Otto Heinrich Graf von Loeben に宛てた手紙の中で、これらの若書の詩について、「美しい無垢（あらゆる文学の魂）を欠いてはおらず」、「愛、春、回想および希望という、私にとってこの世で貴重で大切なものすべてから芽を出し、天の光に向かって蕾を開いた花」として、自らこれに一定の評価を与えつつも、「このような初めての愛と人生の命溢れる宗教は、私も同様に流行の宗教観に迷わされたために、ほどなく乱されてしまいました」と反省する。そして「あらゆる本来の自由にそぐわず、自らの自由な感興を特定の理念の担い手とし、その理念に沿ってひたすら一般化することにつとめた挙げ句、当初の感興は私自身にも他人にも認められなくなってしまったのです」と続ける。これはノヴァーリスに代表される自然宗教的・自然神秘的観念性からの訣別であり、「自由な感興を特定の理念の担い手とし、理念に沿って一般化する」という、象徴の対立概念としての寓意の放棄を宣言したものにほかならない。興味深いことに詩人「本来の思考方法・感覚方法」への回帰は、この書簡の文体にすでに窺える。

「今や私は、このポエジーの単調な自殺を終わらせねばならないと感じています。あるいは私自身が存在をやめるかです。しかし、このように感じる私には、自分の内なる変化の際に常に抱いた不安や悲しみは毛頭ありません。

鮮やかな朝に飛び込むことに救いを見出す、あの色とりどりの快活な気持ちとうっとり人生に酔いつつ未来を見据える眼差しを感じているのです。

Ich fühl es nun, dieser einförmige Selbstmord der Poesie muß aufhören, oder ich höre auf zu seyn, aber ich fühle es ohne Angst u. Betrübniß, wie sonst jede Veränderung in mir, sondern mit jener farbenreichen Heiterkeit u. lebens-trunknem Blick in die Zukunft, mit dem ich in meiner Rettung in den farbigen Morgen hinausstrang. (HKA,I/2, S.508。下線筆者)

シャイトラーは、過度の敬虔さを表現した初期の詩は詩人自ら詩集から排除したと指摘するが⁹⁾、「宗教的な詩」にこの類の詩が少ない原因は、むしろレーベン・サークルから訣別した詩人の創作上の転換に求めるべきであろう。

II

しかし、これ以降ただちにアレゴリー的要素が残りなく排除され、すべての詩で象徴的風景が成立したわけではない。たとえばこの『詩集』が初出となる『水先案内人』Der Pilot においては統一的な空間構成こそ認められるものの、象徴性はむしろ弱い。

Der Pilot.

Glaube stehet still erhoben

Ueber'm nächt'gen Wellenklang,

Lieset in den Sternen droben

Fromm des Schiffleins sichern Gang.

Liebe schwellet sanft die Segel,

⁹⁾ Scheitler, a.a.O., S.386

Dämmernd zwischen Tag und Nacht
 Schweifen Paradiesesvögel,
 Ob der Morgen bald erwacht?

Morgen will sich kühn entzünden,
 Nun wird's mir auf einmal kund:
 Hoffnung wird die Heimath finden
 Und den stillen Ankergrund.

「夜の波の音」nächt'ger Wellenklang, 「星」Sterne, 「小船」Schifflein, 「帆」Segel, 「投錨地」Ankergrund と、一見したところ一貫した航海の暗喩^{メタファー}が全体の象徴的風景を作り上げているかのようである。しかしこれは風景と言えるのだろうか。「信仰」Glaube, 「愛」Liebe, 「朝」Morgen, 「希望」Hoffnung という概念がいずれも擬人化され、具象的な風景の成立を阻害していることに加えて、人生や信仰の比喩となるべきこれらの航海の暗喩があまりにも伝統的で常套的¹⁰⁾なため、もはやイメージを喚起する力を失い、寓意的暗喩に陥っていることは否定しがたい。つまりここでも先立つ理念のために自然形象が仕えている、否、自然形象を感じさせないほど伝統的隠喩法に依存しているのである。¹¹⁾

さて、同じくこの『詩集』で初めて発表された『夜の祈り』Nachtgebet は、象徴的風景の成立という観点からはさらに一步進んでいると見られる。

¹⁰⁾ つまりバロック文学で頻繁に用いられる寓意なのである。たとえばエムリッヒの紹介する A. グリューフイウスのソネット『夕べ』が同じ比喩を用いている。「『港』とは〔中略〕アレゴリーであり、多くの詩で航海にたとえられる人間の一生が最後にたどりつくのがこの永遠の港である。」Vgl. Emrich, Wilhelm: Deutsche Literatur der Barockzeit. Königstein/Ts (Athenäum) 1981, S.45. 以降、訳は道籙泰三訳『アレゴリーとしての文学』平凡社（1993）に基づく。

¹¹⁾ たとえば「夜」, 「海」, 「波の音」, 「星」という類似の語彙を用いながら、奉仕すべき理念に縛られない次の詩（「春と愛」所収。成立1830年頃。HKAI/1, S.223）における比喩形象と意味との間の自由な往来（相互浸透）とを比較してみれば、その差は明らかである。

Nachtgebet.

Es rauschte leise in den Bäumen,
Ich hörte nur der Ströme Lauf,
Und Berg und Gründe, wie aus Träumen,
Sie sahn so fremd zu mir herauf.

Drin aber in der stillen Halle
Ruht' Sang und Plaudern müde aus,
Es schiefen meine Lieben alle,
Kaum wieder kannt ich nun mein Haus.

Mir war's, als lägen sie zur Stunde
Gestorben, bleich im Mondenschein,
Und schauernd in der weiten Runde
Fühlt' ich auf einmal mich allein.

Die Nachtblume.

Nacht ist wie ein stilles Meer,
Lust und Leid und Liebesklagen
Kommen so verworren her
In dem linden Wellenschlagen.

Wünsche wie die Wolken sind,
Schiffen durch die stillen Räume,
Wer erkennt im lauen Wind,
Ob's Gedanken oder Träume? —

Schließ' ich nun auch Herz und Mund,
Die so gern den Sternen klagen:
Leise doch im Herzensgrund
Bleibt das linde Wellenschlagen.

So blickt in Meeres öden Reichen
 Ein Schiffer einsam himmelan —
 O Herr, wenn einst die Ufer weichen,
 Sei gnädig Du dem Steuermann!

第一節では語り手の「私」と風景の間に明確な空間的関連が与えられ、第三節に至るまで夜の風景は具象的であると同時に詩人の心象風景として修辞法上有効に機能している。mein Haus は、この文脈では一義的には明らかに「広間」Halle を備えた「我が家」にほかならないが、たとえば上記の『水先案内人』における「故郷」Heimat (Hoffnung wird die Heimath finden) という宗教的含意もひめやかに予感させないだろうか。第三節の詩人の心情表現においても、「月の光を浴び青白く」bleich im Mondenschein という句は明確な統語法を嫌って独立しているため¹²⁾、眼前の夜の風景と死者の顔のイメージの双方に関連づけられ、両者を一つの象徴体系に統合している。

しかし、最終節になると詩人は夜の森の風景から離れ、自らの感情の喩えとして「海の荒涼たる王国」にあってひとり天を仰ぐ「船乗り」の比喩に転ずる。この比喩は最後の神への祈りにおいて「岸边」die Ufer, 「舵手」Steuermann と結びついて、統一的風景を構成していると認められなくもない。しかし、これらの比喩は先述のように、むしろバロックの寓意的隠喩法に属するものであり、エムリッヒの言葉を使えば、第一節から第三節が「体験抒情詩」Erlebnislyrik であるのに対し、最終節は「寓意画風の比喩」sinbildliche Vergleiche に過ぎないのである。¹³⁾

一連の「航海」の縁語による寓意的隠喩は、アイヒェンドルフにおいて頻繁に神への直截的な祈りや訴えに結びつく。たとえば『夜に』In der Nacht では『夜の祈り』とまったく同様、夜の風景を前にした詩人の観照が最終節で祈り

¹²⁾ これについてはシャイトラーなどが「統語法上の曖昧さ」としてアイヒェンドルフの宗教詩の特徴的技法の一つに分類している。Scheitler, a.a.O., S.391f.

¹³⁾ W. Emrich, a.a.O., S.20.

に昂まり、航海のアレゴリーが唐突に出現する。

O Herr! auf dunkelschwankem Meere
 Fahr' ich im schwachen Boot,
 Treufolgend deinem goldnen Heere
 Zum ew'gen Morgenroth.

「航海」の隠喩はそれ自体、決して効果的な象徴風景を構成するには至らないばかりか、むしろ統一的象徴体系の阻害要因となる。たとえば、『船乗り』Der Schifferは全体としては有機的な象徴に近いが、具象性に欠ける描写や不自然な状況に加え、何よりも観照や内省の比重が大きく、全体は次のような最終節の直接的な祈りから遡及する形で計算され、構築された感がある。

O führe an den Riffen
 Allmächtig deine Hand,
 Wohin wir Alle schiffen,
 Uns zu dem Heimathsstrand!

アレゴリーの優位は『船乗りの諺』Schifferspruch、『船乗りの挨拶』Schiffergruß、『聖母』Die Heilige Mutterも同様である。これらの詩においては、象徴的な風景描写と伝統的な寓意に依存する祈りの間に大きな懸りがあり、両者を結びつける要素は文体上には存在せず、その関連性は詩人の宗教的感情の昂揚以外には求められない。¹⁴⁾

¹⁴⁾ 象徴性に着目する本論ではこうした寓意的表現について踏み込む余裕はないが、カルデロンやゲリンメルスハウゼンをはじめバロック文学に通じていた詩人のバロック的用語や修辞法については、あらためて論じる必要がある。ちなみに、寓意表現の支配的な『隠者』Der EinsiedlerについてK. ヌスベツヒャー Nußbäckerは「詩人の最も完成された詩の一つ」と最大級の評価を与えている。Joseph von Eichendorff: Gedichte. Stuttgart (Reclam) 1977, S.151

Ⅲ

「宗教的な詩」において内省や観照あるいは祈りが織り込まれるのはむしろ当然であろうが、アイヒェンドルフに特徴的な宗教詩は、シャイトラーが指摘しているように、むしろその非宗教的な読み方を許容する詩である。眼前の風景が、ほのかに象徴の光を発しながら、なめらかに結末の神に対する賛歌や祈りを導くとき、あるいは一次の詩のように一観照や内省が残りなく有機的・統一的な象徴風景に溶け合うとき、比喩と意味の間にひめやかな言語上の交錯が起きる。

Dank.

Mein Gott, dir sag' ich Dank,
Daß du die Jugend mir bis über alle Wipfel
Im Morgenroth getaucht und Klang,
Und auf des Lebens Gipfel,
Bevor der Tag geendet,
Vom Herzen unbewacht
Den falschen Glanz gewendet,
Daß ich nicht taumle ruhmgeblendet,
Da nun herein die Nacht
Dunkelt in ernster Pracht.

全体は自らの人生の回顧と神への感謝というきわめて思弁的な要素に貫かれており、ここでは風景はとうてい实景の描写とは読めない。「人生の山頂」des Lebens Gipfel との常套的比喩にはアレゴリーの匂いもする。しかし、「山頂」や「梢」Wipfel, 「朝やけ」Morgenroth や「夜」Nacht, またそれに伴う光や音の比喩は、互いに響き合い、統一的で有機的なイメージを結ぶ。比喩は統語法

上の曖昧さも手伝って、意味と形象の間を自由に行き来しているかのようである。たとえば、「すべての梢の上に至るまで」bis über alle Wipfelは「青春」die Jugendに関連して、詩人の青春に対する神の恩恵の深さを表す比喩となる一方、「朝やけに包まれて」im Morgenroth getauchtという風景表現と響き合って朝焼けの山のイメージをいっそう具体的なものにしている。同じことが「偽りの輝き」den falschen Glanz, 「名誉に眩まされ」ruhmgeblendetにも当てはまる。比喩的意味は明らかであるが、Morgenroth, der Tag, die Nacht dunkeltなどの統合的関係を越えた縁語と呼応して、時とともに移ろいゆく風景に効果的な陰影を与えている。

風景に人生の比喩を認める詩人の心性はほかの詩からも窺える。『老年に』Im Alterでは静まり返った眼前の風景に幼年時代が回想される。

Wie wird nun Alles so stille wieder!
So war mir's oft in der Kinderzeit,
Die Bäche gehen rauschend nieder
Durch die dämmernde Einsamkeit,

羊飼いの歌もやみ、小川のせせらぎと遠くから伝わる鐘の音が響くばかりの静かな風景は、山の頂を染める夕映えの描写で閉じられる。

Nur hinter dem stillen Walde weit
Noch Abendröthe an den Bergesspitzen,
Wie Morgenroth der Ewigkeit.

明らかに宗教的な表現はMorgenroth der Ewigkeitという直喩のみである。にもかかわらず、同じZum ew'gen Morgenrothという比喩を用いた前述の『夜に』の祈りに比べて、詩人の敬虔な心情はいっそう密やかに美しく、象徴的風景を通して伝えられているのではないだろうか。

IV

宗教詩の比喩形象として用いられる語彙は、春夏と秋冬、朝と夕べまたは夜、明るさ（光）と闇、響きと静けさなどがあり、これらの要素は前述の例のように一つの詩でしばしば対比的に用いられる。そもそも生と死あるいは青年と老年の比喩として季節や一日の時間ほどふさわしい形象もほかにないだろう。しかし適切であるがゆえに「人生の春」などの言葉のように、こうした比喩はすでに死隠喩 Exmetapher あるいは濫喩 Katachrese として既存の語彙体系に組み込まれている。それぞれが隠喩としてイメージの喚起力を取り戻すためには、有機的な風景体系の中に、できるだけ具象性に富む形で組み込まれる必要がある。その意味では、観照や内省などの観念性を排し、固定した視点から描写した一回限りの体験的風景こそ、最も象徴性を獲得するのに有効ではないだろうか。¹⁵⁾ 具体的に二つの例で見ることにしよう。

Mondnacht.

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blüten-schimmer
Von ihm nun träumen müßt'.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Aehren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

¹⁵⁾ Vgl. Kohlschmidt, Werner: Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosastil. In: W.K.: Form und Innerlichkeit. Bern (Francke) 1955, S.200

Und meine Seele spannte
 Weit ihre Flügel aus,
 Flog durch die stillen Lande,
 Als flöge sie nach Haus.

もはや説明を要しないほど有名なアイヒェンドルフの代表作である。天と地の響き合った希有の瞬間に、「麦穂」die Aehrenや「森」die Wälderと同様「私の魂」meine Seeleにも天との交感が起きる。風景の比喩的意味は明白である。とりわけ第三節の「私の魂は翼を広げ、家へと飛翔するかのよう静かな土地を飛んで行った」という比喩的および仮定的表現に、人間の魂の本源的な回帰という宗教性・精神性は明らかである。¹⁶⁾ シャイトラーはこの詩についてder Himmel, die Erde, die Felder, die Wälder, die Landeのように明確な自然形象の主語が避けられることにより、風景や人物は典型的な存在に過ぎず、形而上の内容の担い手であることが読者に伝えられると主張する。¹⁷⁾ しかし、具体的な実体には乏しくとも、むしろ主人公を取り巻く、時間的に限定された一回限りの風景と明確な運動性から成る空間構成に、天と自然および人との交感を可能にする象徴性豊かな風景を認めるべきではないだろうか。

象徴風景の成立に至る最終的な段階は、「宗教的な詩」の掉尾を飾る『貫いて』Durch!に窺える。

Durch!

Ein Adler saß am Felsenbogen,

¹⁶⁾ この詩に見られる宗教性は長調と短調、象徴と直喩の違いこそあれ次の『詩篇』の詩句を連想させないだろうか。「人は、そのよわいは草のごとく、/ その栄えは野の花にひとしい。/ 風がその上を過ぎると、うせて跡なく、/ その場所にきいても、もはやそれを知らない。」(第103篇、日本聖書協会訳)

¹⁷⁾ Scheitler, a.a.O., S.391

Den lockt' der Sturm weit über's Meer,
Da hatt' er droben sich verfliegen,
Er fand sein Felsennest nicht mehr,
Tief unten sah er kaum noch liegen
Verdämmernd Wald und Land und Meer,
Mußt' höher, immer höher fliegen,
Ob nicht der Himmel offen wär'.

もはや宗教的・精神的用語は見あたらず、描かれているのは一見したところ自然風景のみである。シャイトラーが特徴として挙げた詩人の立場を「反映」¹⁸⁾する人物もここにはいない。辛うじて宗教的象徴性を帯びる言葉があるとすれば最終行の「天」der Himmel, 「開いた」offenであろう。しかし、主人公を詩人や隠者、船乗りや兵士などでなく一羽の鷲にしたことにより、宗教的コノテーションを持つ伝統的な用語は回避されている。

「たそがれゆく森と大地と海」Verdämmernd Wald und Land und Meerとの句も上空から見下ろす鷲の視界として破綻なく組み込まれており、ここには「曖昧な自然の要素という特徴的文体」¹⁹⁾も当てはまる余地はない。それでは果たしてこの詩に精神的・宗教的象徴性は認められないのだろうか。

興味深いことに、同じく鷲の飛翔を歌った次の詩（『俗物に戦いを』Krieg den Philistern 所収）についての解釈も、象徴性を認めるか否かで真っ向から対立している。

Doch wenn die Täler unten längst schon dunkeln,
Seh ich vom Berge noch die Sonne funkeln,
Der Adler stürzt sich jauchzend in die Gluten,

¹⁸⁾ Scheitler, a.a.O., S.392f.

¹⁹⁾ Scheitler, a.a.O., S.391

Es bricht der Strom mit feuertrunknen Fluten
 Durchs enge Steingeklüft, wie er sich rette
 Zum ewgen Meer – ach, wer da Flügel hätte!

(SW, Bd.I, S.527f.)

シュルツ Hartwig Schultz はこの風刺劇においてもアイヒェンドルフの宗教的基本姿勢が認められるとして、この詩の一節に宗教の「ふるさと」 zu-Hause-sein の兆候を指摘する。『『子供の魔法の角笛』の『もしも小鳥ならば』とは異なり、この鳥はふるさとの愛する相手のもとに飛んで行くのではなく、人間の超越的ふるさとめざして天へ飛んで行くのである。』²⁰⁾

この解釈についてホレンダー Christoph Hollender は、「宗教性を志向する一般的なアイヒェンドルフ解釈の傾向に引きずられ、グロテスクな過剰解釈に至った」と排斥する。「アイヒェンドルフについては民謡調の響きも（宗教的）超越性も二次文献でたびたび指摘されているが、この箇所ではいずれの要素もまったく認められない。驚と『永遠の海』 ewgen Meer が寓意的に解釈される余地があるとはいえ、ここで『天の超越的な人間のふるさと』がテーマになると証明するには無理がある」として、この「テキスト解釈を無視しアイヒェンドルフ研究の一般論に従った考察」を批判している。²¹⁾

しかし、テキストのみによる作品内在的解釈をとっても、シュルツの解釈は必ずしも的はずれとも言えず、二重の読み方 doppelte Lesbarkeit の可能性はなお残されているのではないだろうか。

もう一つの例、『詩集』の「春と愛」に収められた次の『驚』 Adler (1837年) を見てみよう。

²⁰⁾ Hollender, Christoph: Der Diskurs von Poesie und Religion in der Eichendorff-Literatur. In: Joseph von Eichendorff; seine literalische und kulturelle Bedeutung. Hrsg.v. Wilhelm Gössmann und Christoph Hollender. (Schöningh) 1995, S.220

²¹⁾ Hollender, a.a.O., S.220

Steig' nur, Sonne,
Auf die Höh'n!
Schauer wehn,
Und die Erde bebt vor Wonne.

Kühn nach oben
Greift aus Nacht
Waldespracht,
Noch von Träumen kühl durchwoben.

Und vom hohen
Fels-Altar
Stürzt der Aar
Und versinkt in Morgenlohen.

Frischer Morgen!
Frisches Herz,
Himmelwärts!
Laß den Schlaf nun, laß die Sorgen!

(HKA I/1, S.196f.)

『貫いて』と異なるのは、対象を観察する視点の存在であり、最終節の「清新な心」*frisches Herz* に対する命令法に見られる交感 *Resonanz* である。朝の輝かしい風景、とりわけ鷺の飛翔を目の当たりにして、自らの心に「眠気と憂いを払い」、「天への」飛翔を命ずる「私」の存在は、光と動きに認められるべき精神的価値を読者に過たず伝えている。同じことは先の『俗物に戦いを』の詩についてもあてはまる。「私」の視点と最後の「ああ、翼があれば！」*ach, wer da Flügel hätte!* との慨嘆は、「永遠の海」というバロックの寓意性を漂わ

せる用語以上に、飛翔の本来の意味を教えていないだろうか。

象徴的含意の読み方は、それぞれの詩が「諷刺劇」に組み込まれるか、「春と愛」あるいは「宗教的な詩」に分類されるかでも変わる。しかし、ここに描かれた光の風景と飛翔する形象（鷺であれ雲雀であれ人間の心であれ）は、この風景や形象の背後に潜む説明できないある種の精神的価値を読者に感じさせることは確かである。それをいわゆる「宗教」や「カトリシズム」という語で表現するべきかは措くとしても、こうした象徴性を抜きにこれらの詩の美しさを語れないことも確かである。

象徴性を確かめるために、あらためて『貫いて』の自然描写に目を向けてみよう。鷺の飛翔を内面から描写する点においては、一見リルケの『豹』Der Pantherを思わせる部分もあるかもしれない。しかし、具体的な肌触りの感じられる Dinggedicht の彫塑性と比較すると、対象の徹底的な観察に基づく描写とは認められない面が浮かび上がる。第一に、空間的パースペクティブが挙げられよう。「遙か海を越えて」weit übers Meer, 「岩棚」Felsenbogen, 「森」Wald, 「大地」Land, 「海」Meer, 「空」der Himmel という、まるでブリューゲルの「世界風景」を思わせる空間構成は、ある視点から観察した実景と考えるには広大すぎる。Wald, Land, Meer という具体性に乏しい名詞も、このとりとめのない広がり強調する。時間的パースペクティブ、すなわち鷺の飛翔の時間的プロセスも固定視点からの描写にしては幅がありすぎる。二行目と三行目の詩句は岩棚にたどり着いた経緯であり、むしろ作者の想像とも考えられる。また、第七行の「高く、いよいよ高く舞い上がろうと」Muß höher, immer höher fliegen, および最終行の「天の扉は開いていないか」Ob nicht der Himmel offen wär' との体験話法に近い詩句は鷺への視点移動と感情移入を示している。あからさまな交感こそ描かれていないものの、先に挙げた「鷺」をモチーフとする詩と同様、ここでも飛翔する姿に感応する「私」lyrisches Ich の存在が感じられるのである。

鷺や雲雀の飛ぶさま、あるいは旅人や狩人のさすらいという広やかな空間運動に感応した詩人は、これに人間の魂の本源的な回帰という精神的・宗教的価

値をも認めていたことは間違いない。

本来、祈りは思弁的・観念的であるがゆえ、独立した世界を築く感覚的・具象的な象徴風景よりも、道具として思弁に仕える寓意を好む。実際、しばしばアイヒェンドルフにおいても伝統的な港、航海、舟、というような道具立てに依拠する例が確かめられた。しかし、一方で風景や自然に精神的象徴性を認める詩人の生来の傾向は、その感覚的な伝達性をも重視する。ここから、象徴的風景と時にアレゴリーに依拠する真率な祈りという、互いに引き合い反発する二つの磁極が形成される。この意味において詩人の作品は、比喩形象と意味、自然と精神が漸層的に混ざり合う幅広いスペクトルムのいずこかに位置づけられる。²²⁾

しかし、感覚的象徴性を詩人「本来の」特質とするならば、詩人自ら言うように比喩形象と意味が「内的に浸透し合い」、いずれが優位に立っているのかをもはや言語上分析することのできない『月夜』や『貫いて』にこそ、その最高の精華が認められるのではないだろうか。あらためて先の定義を繰り返せば、象徴とは「あらゆる言語で語られてさえ、なおいつまでも言い表しがたいもの」であり、「形式と内容が同時に受胎し」、「内と外とが完全に一体化している対象」に他ならず、これはもはや直観によってしか捉えられないからである。

R. アレヴィーンは、その卓抜なアイヒェンドルフ論において、「詩人にとって知らず知らずのうちに空間的価値に変わってしまわなかったような心的、倫理的、社会的、宗教的状况はひとつとしてなく、時間意識も例外ではない」と洞察する。²³⁾ アイヒェンドルフにとって、こうした精神的価値をひそやかに伝える象徴的空間の構築は創作全体を貫くテーマであったように見える。この意味において、「宗教的な詩」のみならずアイヒェンドルフの詩はひとしく「世

²²⁾ Vgl. Nußbächer, a.a.O., S.164

²³⁾ Alewyn, Richard: Eine Landschaft Eichendorffs. In: Eichendorff heute. S.43。また、「アイヒェンドルフにおいては風景に対する交感運動—遍歴、旅、騎行、狩—が外的および内的世界の多義性を包含しているため、時代詩、宗教詩、さすらいの歌が截然と区別できない」とのクーニッシュの言葉もこの詩的特徴を指し示す。Kunisch, Hermann: Freiheit und Bann – Heimat und Fremde, In: Eichendorff heute.S.143

俗的であると同程度に宗教的」と言うことができよう。

神さま、切に私は祈りたいのです
しかし、地上の形象がいつも
あなたと私の間に割り込むのです

Gott, inbrünstig möcht ich beten,
Doch der Erde Bilder treten
Immer zwischen dich und mich

(SW, Bd.IV, S.34)