

自然との合意 —敗戦を越えてのアイヒの「継続性」—

青地 伯水

アイヒの詩集『辺地の農場』(1948)には『ヴィーパースドルフ、アルニムの墓』(以下『アルニムの墓』)という詩が含まれている。その表題から見て取れるように、アルニム家の所領の名を冠したこの作品は、ロマン派詩人アヒムとベッティーナとのアルニム夫妻に捧げられたものである。

ヴィーパースドルフ、
アルニムの墓

荒れ地の野バラ、
道と垣根には草が生い茂る—
不滅の光景の中に
今なお世界が垣間見られる。

カラスの叫びの中
おだやかに鈴蛙の音が鳴り響く、
それは耳にはどうしても
魔術の息吹に聞こえる。

忍冬とバラの刺が
墓丘を紡いで包むなか、
トンボの羽音に
少年の魔法の角笛を聴くがよい。

草むらは午後の黄色い光の中
冷たい息吹を吐き出す
野生の葉群の感情に

時間が浸ることはない。

鳥の叫びの中に捉えられ、
松籟のなかで聞き違えるのは
彼らの歩んだ足音
彼らが耳をそばだてた言葉。

彼らの被った人生に、
墓に供える花で報いよう。
アヒムにはマーガレット
ベッティーナには罌粟で。

石と蔓の下で
眠ることなく彼らの心臓は鼓動する、
朧気な考えが
どこからともなく吹き寄せる。

これらのあらわれが私たちに沈黙し、
蛙とカラスが鳴りやむとき、
星の世界から
別の音楽が鳴り響く。¹⁾ (I 66f.)

終戦直後の時代状況で、アイヒの詩の中で賞賛を受けたのは捕虜体験詩であって、ロマン派詩人を賛美するこのような詩は、現実逃避的であるとの非難に曝されることになる。しかし『辺地の農場』の発表から二十二年の時を経た70年の時点で、エグベルト・クリスピン²⁾は、当時の「皆伐文学」や「廢墟の文学」が文学史的な興味以外からはほとんど省みられることがなくなっており、「四十七年グループ」さえも時代遅れにならんとしているが、その一方でアイヒの抒情詩は、変わらずロマン派を源におきながら、『アルニムの墓』ではまだ到達していなかった芸術的完成の域に後年になって達している、と評価を下している。時流に流されぬアイヒのロマン派の衣鉢を受け継ぐ詩作にこそ、後世の批判に耐えるほどに、詩神が宿っていたということももちろんであろう。しかしこの毀誉褒貶には「戦後文学」を主導する政治的イデオロギーの変遷が働いていたことも否定できない。

ドイツ語圏の狭義における「戦後文学」という概念は、戦後から両ドイツ国家の成立まであるいは「二つのドイツ文学」への分裂までのドイツ文学の展開に当てはめられる。「二つのドイツ文学」とはDDRの文学が「現実社会路線」を取ったことにより、それ以外のドイツ語圏の文学

と乖離してしまった事態を指すのである。

広義の「戦後文学」の概念は西ドイツ、オーストリア、スイスにおける1945年から60年代後半までのドイツ文学の潮流を意味する。したがってここでは話題を西側に限定する。戦後最初期においては、占領軍の文学政策によってヘミングウェイ、フォークナー、サルトル、カミュ、ゴーリキといった外国作家が紹介された。その一方で追放作家の社会批判的なテクストと並んで、国内亡命者の告白文学、簡潔な文体の「皆伐文学」と並んでフランス実存主義に鼓舞された作品が書籍市場で奮闘した。

最初の数年間は旧世代の作家たちも幅を利かしていた。魔術的リアリズムと自然詩の作家たちであり、彼らは共通に直接的に政治的なことを避けていた。このような伝統的文学理念の優勢に対して、西側では若い作家たちがハンス・ヴェルナー・リヒターを中心人物に朗読会を展開した。このグループに加わる作家たちの仕事によって、ドイツ連邦共和国、スイス、オーストリアの文学は密接に結びつくことになる。すなわち四十七年グループである。この運動の中で49年から52年の間に、ヴァイラオホの「皆伐文学」、シュヌレの「象牙の塔を出でて」、ベルの「廃墟の文学」といった戦後文学を象徴的に表す標語がうまれた。

四十七年グループの朗読会においては、52年以来アイヒンガー、バッハマン、アイヒらによる新たな詩的表現が支配的となる。そして55年にアドルノの格言「アウシュヴィッツ以降、抒情詩を書くことは野蛮である」が容赦のない言語批判として発せられて以来、ナチスの大量虐殺に直面して克服形態を探す詩がザックスやツェラーンによって呈示されたのである。

戦後文学の終焉は一義的に確定することはできないが、その第一の転換点はベルの『九時半の玉突き』やグラスの『ブリキの太鼓』やヨンゾーンの『ヤーコプについての推測』らの小説が現れた1959年である。これらの作品がドイツ文学に再び世界的な名声をもたらし、敗戦国の文学が世界市場に復帰したことも意味のないことではない。しかしさらに明確な境界を示すのは四十七年グループが解散し、雑誌『クルスブーフ』³⁾が60年代の政治化の様相のもとに「芸術の死」を宣告した1968年である。両ドイツの成立以来、「二つのドイツ文学」は異なる発展形態をとったにもかかわらず、西側とDDRの文学において五十年代と六十年代に共通の傾向が確認されうる。現代政治に関する省察が増加することである。この時期に文学は政治化を被ることとなり、この現象が「芸術の死」と名付けられたのである。

これによりようやく七十年代初頭から文学史研究において、ドイツ文学における戦前からの継続性の問いかけがなされる。戦後ドイツ文学のスタート地点を零点と見なし、45年を「零時」とするテーゼに対して疑義が発せられはじめたのである。冒頭にあげたクリスピンのアイヒのロマン主義的傾向にある作品を再評価する姿勢も、この流れにおいて捉えるべきである。四十七年グループの作家が革新的な役割を担ったとしても、彼らの中で敗戦を跨いで作品を発表していた作家の作品に断絶があったのであろうか。二十年代の終わりから断絶のない文学的伝統が、その作家がナチに荷担するかどうかとは無関係に、その人物の内部でナチ時代も作用し続け、戦後にまで及んでいたのが真相ではないのか。そのような観点から、アイヒという一作家の詩作品を再

検討するというのが、以下の論の課題である。

1. 捕虜体験詩

日本におけるアイヒ受容を論ずるのなら、詩集『辺地の農場』（1948）の中の『在庫品調査』や『共同便所』といった捕虜体験詩をまずはあげなければならない。この二つの作品は多くの詞華集に、終戦直後の文学を代表する作品として採り入れられている。これら数編の捕虜体験詩を彼の作品系譜に据えると、その言葉遣いにおいても突出している。同詩集の捕虜体験詩以外の詩においては、アイヒはあたかも自然詩の如く自然を描写しながら、それをメタファーとして観念世界へと踏み込んでいく。それゆえにこれらの自然詩は詩人たちのサークル内に留まる幾分難解な詩であったといえるだろう。

一方、捕虜体験詩の根底には、当時の数多くのドイツ人とあるいは日本人と通底する共通体験として、創作の原因となった戦争体験、とりわけ捕虜としての経験がある。戦争体験を持つ読者の共感を呼び起こすのは、まずは捕虜収容所内部の事物が描写されている点である。さらにそれらがあるがままに、美的と呼ばれる物とは対極にある表現で描かれている点である。それゆえに彼の詩のなかで、これらの捕虜体験詩が最も人口に膾炙するものとなった。

言葉の森の中に分け入って、装飾的な枝葉を切り取り、最後の根幹だけがかりうじて残るまで言葉を伐採し続けたような『在庫品調査』は「皆伐文学」の代表作と捉えられている。またヘルダーリンと小便（Urin）に韻を踏ませる『共同便所』は新たなスタートに際して、先人の業績に決別を告げるかのような挑発的でセンセーショナルな作品と見なされがちである。しかしこれらの作品を、「皆伐文学」や「零時」というレッテルのもとに分類してこと足れり、とはいかないことはすでに確認されている。

共同便所

臭い溝の上に、
血と小便を含んだ紙、
銀蠅が群がる中、
私は膝を折って屈み、

木々に覆われた岸辺、
庭園、岸に乗り上げた小舟を眺める。
腐った汚泥の中で
堅いくそがびちゃりと音を立てる。

私の耳にさまよい響くのは
ヘルダーリンの詩だ。
雪のように白く
小便に雲が映る。

「今はしかし行って挨拶してほしい
美しいガロンヌの流れに…」
ふらつく両足のもと
雲は流れ去る。(I 37)

文明から遠ざけられた極めて不潔な状況における用便の描写である。しかしそのような非人間的な状況に置かれても、語り手の耳にはヘルダーリンの詩が鳴り響く。四連目の一、二行目にある引用符に入れられている「今はしかし行って挨拶してほしい／美しいガロンヌの流れに…」⁴⁾は、ヘルダーリンの『追憶』の一節である。この詩においてはヘルダーリンの引用部分にのみ、「美」なるものが考えうる。それゆえ「アイヒェンドルフ、ヘルダーリン、ブレンターノと彼らを含む西洋の文化財全体が、現在の体験と不条理にも相容れないのであり、この相容れない両極は相互に嘲笑し合って」⁵⁾いるのだとも読みとれる。

二連目の前半二行も、アイヒがライン川沿いの捕虜収容所で生活を送っていたことを考えれば、確かに現実の風景描写と考えられないこともない。しかし野菜作りの菜園ならともかく、捕虜収容所からいかなる庭園 (Gärten) が見渡せるというのか。この風景も『追憶』を知るものには、心象風景であることが分かる。この「庭園」は『追憶』の中に詠われる「ボルドーの庭園」であることはP.H.ノイマンの指摘するところである。⁶⁾

一方「岸に乗り上げた小舟」も「個人的並びに国家的挫折という二重の意味」⁷⁾をになっている。というのも「頌歌『追憶』は、<舟人に>約束された<よき航海>について語っているので、この関係豊かな現実像 (<陸に乗り上げた小舟>) はヘルダーリンの自信たっぷりの詩句に対するパロディーであるように思える」⁸⁾のである。ナチスドイツの世界征服を目論む侵攻は、暗礁に乗り上げ、ドイツ本体をも灰燼に帰した。一度もナチスに肯定的発言をすることもなく、従軍を強いられていたアイヒであっても、敗戦国の戦士として囚われの身となり果てぬれば、人生の途上で座礁していると感じずにはいられない。

このように、捕虜体験詩が決して文学的伝統から逸脱していない点を、ノイマンは指摘している。彼によれば、文学創作活動には「三つの対話」が不可欠である。「第一の対話では作家は自分自身を問いただし、その輪郭を描く。第二の対話とは作家が同時代と問答をすることである。そして第三の対話で作家は、文学的伝統への態度を決定するのである。実際、45年を名付けるところの<零時>はギュンター・アイヒのような詩人にとって<皆伐>の時ではなく、極めて批判的に自己と伝統を審査する時であった」⁹⁾。このような認識に立って、生まれてきたのが彼の捕

虜体験詩である。それならば「『共同便所』のような詩は後になって、芸術、美、西洋の没落の証拠としてではなく、それらの再生として理解された。」¹⁰⁾ というシャフロートの解釈も肯けるのではないか。

続いてさらにもう一つの捕虜体験詩『在庫品調査』を検討しよう。

在庫品調査

これが僕の帽子
これが僕のコート
ここに僕のひげそりが
亜麻の袋に入っている。

空き缶は
僕の皿であり、僕のコップだ、
僕はそのブリキに
名前を刻んだ。

ここに刻むのに
この大切な釘を用いた、
物欲しげな眼差しから
僕はそれを隠しておく。

糧囊には
ウールの靴下が一足と
僕が誰にもおしえない
幾つかのもの、

それは夜には
僕の枕になる。
この段ボールが
僕と大地の間に敷かれる。

鉛筆の芯が
一番大好きだ
夜に僕が考えた詩を

昼間にそれは書いてくれる。

これが僕のメモ帳

これが僕のテントカバー

これが僕のタオル

これが僕のより糸。(IV 35f.)

各詩行は二つのヘーブングをもち、第四連を除いては各連が一文をなしている。ほとんどすべてが簡素な言語表現からなっている。装飾的な言葉は全くない。それゆえこの作品は「皆伐詩」と呼ばれている一群の作品に属すると一般に考えられている。「皆伐詩は実際に伝統からの切断を意味し、その言語は言語を生み出せなくなった人の言語である」¹¹⁾とシャフロートは言う。特に最初の二行と最後の四行は「これは～」と繫辞 (Kopula) によって、語り手の所有品を紹介する簡潔な形式をとり、それらの事物によって自己の存在を確認しているかのようである。そしてこれらの事物からなる詩は、「三角点あるいは未知の海面に浮かんで海路を教えるブイ」(IV 613) のように、彼に存在する位置を教えてくれる。しかしこの詩は事物による自己の位置確認という即物的な詩ではない。

この詩の語り手は糧囊を枕にし、段ボールを敷いて眠る。「空き缶は／僕の皿であり、コップだ、」というように、この乏しい所有物によって読者に彼が捕虜生活におかれていることも教えているのである。このような乏しい物資しか得られない捕虜生活にあっても、語り手のもっとも好きなのは「鉛筆の芯」である。「したがって言語的に一貫して新しい詩である『在庫品調査』はドイツの作家が戦後への道を踏み出すのに用いる最小限の手荷物にも、惨状の中で韻文への信仰を保ち続ける古い教養市民の遺物がまだ入っている証拠になる。」¹²⁾とシャフロートは述べている。彼は夜の間に紡ぎ出したもう一つの世界を、昼間にその鉛筆で詩に仕立て上げる。語り手は詩人なのである。

ノイマンの論ずるところでは、ラルフ＝ライナー・ヴテノフは1916年にフランツ・ペンフェルトによって編まれた詞華集『最も新しいチェコの詩』のなかにリヒャルト・ヴァイナーの翻訳詩を見出した。そしてアイヒの『在庫品調査』が、この詩に酷似していることは誰の目にも明らかであろう。後年アイヒはヴァイナーの詩の存在をヴテノフよりはじめて聞き知らされたと言っている。しかしノイマンは、「アイヒの〈糧囊〉のなかの〈誰にも教えない〉中身のうちにペンフェルトの詞華集が入っていたのに違いない」¹³⁾と、ヴァイナーの詩の影響を確信している。そして彼は「アイヒの詩の記憶のほうが、その詩人の記憶よりもよい」¹⁴⁾と、アイヒの抗弁を認めずにあからさまに皮肉っている。実際にヴァイナーの詩『ジャン・バプティスト・シャルダン』にあたってみよう。

「これが僕の机、／これが僕のスリッパ、／これが僕のグラス、／これが僕のコーヒーポッ

ト、／／これが僕の飾り棚。／これが僕のパイプ、／砂糖壺、／祖父の形見。／／これが僕の食堂、／これが僕の一隅、／これが僕の犬、／これが僕の猫、／／これが僕のウェッジウッド、／そこには僕のセーヴル器、／楽しげな絵、／フラゴスの贈り物。／／青みがかった鉢を／僕はとても好きだ。／窓辺の花を／僕はとても愛しく思う／／ツキワリソウを見るのが／でも僕は最も好きだ。／僕のシャルロッチは／ニワトコが好きだ。／／毎日11時に／僕たちは朝食をしたための。／夜は8時に／食卓を整える。／／一番好きなのは／アスパラガスにソース、／胡椒付きの肉／クリーム添えのイチゴ。／／そしてシャルロッチは／牡蠣／チキンとキノコと／ロブスターシチューが好き／／家にいるのは快適だ。／とっても家は快適だ。／ここが僕の一隅。／これが僕のスリッパ。／／なめらかな七宝が／輝き溢れる。／これが僕の妻。／これが僕の絵」。¹⁵⁾

これはヴァイナーが、詩の語り手をフランス革命以前の画家ジャン・バプティスト・シャルダン (1699-1779) と想定して綴った詩である。それゆえここに描かれるのは、裕福な画家の美しい室内にある静物や美食家の豊かな食卓に上る佳肴である。量質ともに言うまでもなく収容所とは大いに異なる食物が器に盛られている。のみならずウエッジウッドやセーブル器は、アイヒの詩に現れる皿でありコップでもあるブリキの空き缶と好対照をなしている。また妻シャルロッチとともに暮らし、ペットの犬猫を室内に住ませておくゆとりある画家と、孤独の中で「物欲しげな視線から」釘一本をも守らなければならない捕虜との精神状況には懸隔があると言わねばならない。

しかし「これは～ (Dies ist ~.)」という表現が繰り返し用いられている点が、最初に目を引くこの詩とアイヒの詩との類似点である。また三行以上にまたがる複雑な文構造が見られない点も二つの詩に共通している。そして共通点は単に形式だけにとどまりはしない。その簡潔な文によって示される所有品の確認が、語り手の存在のあり方を、つまり収容所の捕虜と装飾品に囲まれた裕福な画家とを表現する点でも、アイヒはヴァイナーを踏襲しているのである。

しかもこの二つの詩には、内容と大いに関わりのある決定的な類似の構造があることをノイマンは指摘している。¹⁶⁾最後の一行に着目してみよう。「これが僕の絵。」と書かれている。どれが「僕の絵」なのであろうか。「シャルダンの役を担う語り手が、周りの事物を愛らしく几帳面に列挙するように、歴史上のシャルダンも似たように家具調度を整えた部屋をいくつも彼の絵の中に描きとめていた。それゆえ最後の一文<これが僕の絵>はキャンヴァスの上の一枚の絵と (または) 詩の中でスケッチされた絵とを意図している、いずれにせよその文は私たちに、これを語っているのが画家であることを告げている」。¹⁷⁾つまりこの詩全体は、シャルダン自らがシャルダンの一枚の絵を表現しているのだ。

一方アイヒの詩においては「鉛筆の芯が／一番大好きだ／夜に僕が考えた詩を／昼間にそれは書いてくれる。」という表現から、この詩の語り手が詩人であること、これはすでに指摘した。ノイマンによるとしかし詩作が話題になっているのは、最後から二番目の連だけではないのである。つまりヴァイナーの詩におけるのと同様に、アイヒの詩においても最後の一語「より糸」は

『在庫品調査』というこの詩全体を表現しているのである。もちろんノイマンは「より糸」がほかの在庫品と同様に、より糸そのものであることを認めてはいる。しかし「この語は同時にメタファーとして読みうるのである。糸が事物をつなぐことに役立つように、語り手は事物の名称をテキストへと数珠つなぎにするのである。しかしもう一つ別の副次的意義が考えられ得る。より糸、すなわちおしゃべりであり、〈詩〉である」。¹⁸⁾

確かに詩を解釈する場合には、ノイマンが述べているように含意 (Konnotation) の問題に触れなければならない。¹⁹⁾ 詩に現れた言葉は果たして一義的に解釈するだけでよいのであろうか。そもそも一義的な解釈などというものが可能なのであろうか。それぞれの言葉には、詩人が多義的に意図したものが隠されている場合もあれば、読者が経験や言語能力に基づいて、同時に他の意味を連想せずにはおれず、勢い多義的な解釈になる場合もあるのではないか。むしろ詩人の客観的表現と読者の連想の間に明確に一線を画することの方が難しい。詩人の客観的表現と読者の主観的解釈は両極を形作るものではなく、曖昧な境界を形成しながら融合している。解釈主体である読者には、客観的と呼びうるような基準はあり得ない。しかし読者が解釈において連想の翼を広げすぎると、「解釈の行き過ぎ」「考えすぎ」という非難を免れえないであろう。要は他の読者にも共感できるような説得力を持って、その解釈が呈示されているかどうかにかかっている。

ノイマンは多義的な解釈に客観性を求めて、「辞典上の証拠」²⁰⁾ を持ちだしてくる。確かに『グリムドイツ語辞典』²¹⁾ には「より糸を紡ぐ」(zwirn spinnen) とは「頭脳労働をする」(gedankenarbeit tun) の比喩的表現であると書かれている。当該箇所ゲーテの例文では「その夜、糸玉状の思考をより糸に紡いで解きしたのであった。」(habe die nacht durch manches knäulgen gedancken zwirn auf und abgewickelt) と挙げられている。このような例に鑑みれば、アイヒの「より糸」が「詩」であるという解釈もあながち牽強附会とは言い得まい。ヴァイナーの詩の最後の一行「これが僕の絵」をアイヒは踏襲して、この作品全体が彼の詩であることを「これが僕のより糸」と表現したというのである。したがってこの詩の結末において、在庫品調査の最後にこの詩自体が挙げられていることになる。

アイヒは在庫品の中に「古い教養市民の遺物」としての鉛筆の芯を保管していただけない。含意をになう「より糸」をも隠し持っていたのである。そしてこの「より糸」の中にはヨーロッパの芸術的あるいは知的遺産が撚り込まれていたのである。このようにこの捕虜体験詩も、決して文学上の伝統と切り離された物ではない。一見「皆伐詩」のような言語を並べ立てたこの詩には、より糸のごとき複雑な構造が隠されていたのである。

以上のような検討成果を前にすると、もはやアイヒの詩を「皆伐詩」や「零点」から出発した文学と呼ぶことは出来まい。これらの詩には同時代との対話と共に、過去の文学遺産との対話も巧みに撚り込まれていたのである。

2. Transgression その1 「形態止揚」

アイヒの最初期の詩を集めた『詩集』（1930）には多くの自然が描かれている。そこでは月、空、山、川といった自然の中の形象を表現する言葉が繰り返し用いられている。それゆえにアイヒは当初、一世代上のヴィルヘルム・レーマンにならった、遅れてきた自然詩人と見なされることも珍しくはなかった。確かにテクノロジーによる物質文明からの離反や人間性の回復を自然への回帰を通して達成しようとした点においては、二人の間に共通するものを見て取ることは可能である。しかしアイヒ独自の自然へ向かう姿勢を、『詩集』において検討する前に、1932年に発表された『抒情詩に関する覚書』に読みとってみよう。

『抒情詩に関する覚書』は雑誌『縦隊』に掲載された。この雑誌は20年代に現れた新即物主義の運動や、プロレタリア崇拜の理論と実践に反対する抵抗機関誌として世に現れたものである。そしてそこに再録されたベルンハルト・ディーボルトの『若き抒情詩家への手紙』への反論の役割をアイヒの小論は果たすことになる。ディーボルトは1886年生まれで、第一次世界大戦中はミュンヘンの演劇館で文芸部員として勤め、1917年からフランクフルト新聞の編集者兼批評家となった。四十代半ばという年齢とその立場を考えれば、マスコミの一員として大いに影響力を持っていたことは想像に難くない。彼の主張は、「新しい抒情詩は近代的な語彙と事物とを伴った日常語においてのみ結晶化されうる」（IV 648）のだから、「ゲーテの月のもとやヘルダーリンやメーリケの林の中」（IV 648）で詩人が体験をえている時代ではない。現在書かれている抒情詩は「時代」から隔たりすぎている。目や耳や頭脳によって魂にもたらされたものを、魂は形作るのだから、滝の前と同じように機械の前でも、森の前と同じように摩天楼の前でも詩は生まれるだろう、という主張である。簡単に言えば、詩人の語彙は現代社会とつながりを持っていない、ということである。

それに対してアイヒは、「ある時代の本質的なものとはそもそも何であるのか」（IV 458）、「どのような思想や、どのような事物に我々の時代が最も明白に表現されているのか今日誰が知ろう」（IV 458）と問い返す。それに加えて、今日各人各様に自己の方向性を主張しているのであるから、「新しい語彙へのディーボルトの要求」（IV 458）もそのうちの一つに過ぎず、「時代全体を映し出す」（IV 458）思考法などは存在しないのであると反論する。

アイヒによれば、時代の語彙がむしろ相応しいのは叙事詩である。そこでは周りの事物はそれ自体として存在するのであり、自我Ichと関係を結んでいなくともよい。そのような自我と事物の関わりから、「散文を越えて新しい詩は可能であろうか」（IV 460）と彼は問いかける。「そのためには自我のいない抒情詩の可能性、あるいは抒情自我が全体を代表しているような人間社会の存在を少なくとも前提にしなければならない」（IV 460）という。「自我のいない抒情詩」など存在しないことは明白であろう。また「抒情自我が全体を代表しているような人間社会」とは、政治的に捏造された抒情自我が文学を統制している社会である。ナチズムやスターリン主義に代表される権力によって、思想を統括された全体主義国家である。つまり自我のあり方が社会によ

って規定されている場合にしか、そのような事態はあり得ない。「ディーボルトは抒情詩の中に時代を探しているのではなく、時代の中に彼の理想を探しているのである」(IV 460)と彼の主張をアイヒは拒絶する。ディーボルトの主張は「新しい語彙」などというさも文学的な主張に見せかけながら、結局抒情詩をプロパガンダの道具に用いて、時代を変革しようという発想である。

しかし抒情詩人は時代のために詩を書くことはない。「抒情詩人は何に対しても肩入れすることではなく、ただ自らの自我だけに興味を抱く。抒情詩人は叙事詩人や劇作家とは違って、DuやErの世界を作り出しはしない。抒情詩人にとって存在するのは共同体を離れて孤立した自我だけである」(IV 459)。抒情詩人は時代を丸ごと受け入れて、それを自らの作品の中に映し出す。それゆえ「自我の変容が、ある時代の本質的なものである」(IV 459)のだ。

そして「自我の変容こそが詩人の問題である」(IV 459)がゆえに、「時代に結びついた、抒情詩人に直接に関心を起こさせない問題を内包する語彙を」(IV 459)詩人は避けるのだとアイヒは主張する。むしろ「抒情詩人は、それ自体問題をはらんでいない、新たな意味を自我によって初めて獲得する<古い>語彙を用いなければならない」(IV 459)。「発電機」や「電話線」などという語彙は時代によって引き起こされる連想によって、詩における純粋な自我の問題を台無しにしてしまう。詩人が言葉を使用することができるのは、「<時代的>関係や意義を伴わず、自我の解釈可能性として、全く拘束力のない意味においてである」(IV 459)。すなわち「木や月それ自体としては抒情詩人に全く興味を起こさせない」(IV 459)場合にのみ、抒情詩人は木や月という語を用いることができるのである。したがってアイヒの詩に現れてくる自然は、「自我の変容」を表現する内面の記号化された象徴である。

お前の昼は偽りに過ぎてゆき
お前の夜は味気ない星に満ちている。

いつも数百の考えが浮かび
いつも数百の考えが消えていく

お前は思い出すことができるかい。
かつてお前は
緑の川の一艘の小舟にすぎなかった、
かつてお前は一本の木であり根を張っていた
そして大地の港に碇を降ろしていた

お前は再びそこへ帰り、
昔ながらの雨を飲み、葉群を生まなければならない。
お前の歩みはあまりにもあわただしく、

お前の言葉，お前の顔はお前を卑しめる
 お前はもう一度沈黙し，悩むことなく，
 蚊，つむじ風，百合でなければならない。(I 10)

一作家の初期作品において，他の作家の影響というものは見落とせないものではあるのだが，ゲオルク・トラークルと並んでアイヒの抒情詩に影響を与えた作家として挙げなければならないのが，ゴットフリート・ベンの名前である。ノイマンは，「ベンの抒情詩において，そのような形態止揚は願望の重要な目的地である」²²⁾ ことから，Übersetzungのモチーフとの関係でアイヒの詩へのベンの影響を認めている。

つまり，ベンとの類似の形態止揚願望が上記のアイヒの初期の詩『幾多の夕べに寄せる詩』において認められる。ここでいう「形態止揚」とは，人間の肉体が植物あるいは動物のそれへと，部分的に変成したり，全体がその中へと吸収されたりすることである。かつて「一本の木」であった「お前」は今やまたしても「雨を飲み，葉群を生まなければならない」。そしてさらには「蚊，つむじ風，百合」でなければならないのである。これらはまるで退行現象のようであるが，後に言及するように崇高な存在としての自然への回帰がここには描かれている。

初期抒情詩においては，このような「形態止揚」をはじめとするÜbersetzungがすでにアイヒの詩作品において重要な役割を果たしている。アイヒの詩学においてÜbersetzungが言及されるのは確かに五十年代においてではあるが，しかしすでにこのモチーフは作品の中に現れている。そもそもÜbersetzungには二つの意味がある。その一方はtranslatio（翻訳）であり，もう一方はtransgressionである。前者に関しては別の機会に言及を譲るとして，ここでは特に触れない。後者は「越境（Grenzüberschreitung），形態止揚（Gestaltaufhebung），もう一つの魔術的領域への移行（Übergang in einen anderen, magischen Bereich）」²³⁾ を意味する。以下においてTransgressionを分析することによって，自然とアイヒ抒情詩の自我との関わりをさらに検討する。

3. Transgression その2 「越境」1

アイヒは晩年にはナンセンスな散文とも言うべき十数行の単文を書き連ね，それらの作品に『もぐら』という名を与え，散文詩と称している。しかしその萌芽はすでに彼の作品史の初期に見られる。晩年の『もぐら』を想起させる『地図の一葉』（1932）という短文が早くも三十年代にしたためられているのである。この作品においては，地図の上に手を置くことによって，地図と手の間に越境現象が起こる。脈に血の流れる手のひらによって生気を与えられ，地図上に様々なイメージが展開する。紙の上に記号化された川は流れ始め，水音をたて，そこから物語が生まれる。

語り手の手のひらが覆い被さった地図の上で，黄河はその濁水とともに音を立てて流れ，護岸を乗り越えて野に氾濫する。洪水はいったんは長城の外へと溢れ出すが，三日の時を経て壁の内

側へと収束する。そして荒れ野の岸辺へと死体と流木とを打ち上げて、新たに耕された土地へと再び破壊へと向かう。黄河が湾曲するところがオルドスの地である。この砂漠のどこかにジンギスカンの墓があり、今もそこには夜中に槍が十字にたてられるのだが、その場所は遊牧民を除いては誰も知らない。ゴビ砂漠の北にはカラコルムがあり、「私の手の三本の指は、ジンギスカンの三つの軍団が取ったそれぞれの道をたどる」(IV 223)。

一人のチベット人が馬に乗り、雪嵐の中を進んでいく。荒れ狂う吹雪の中で彼は谷から持ってきた石を取り出し、峠の頂上に作られた石の山から雪をこそげ落とし、自らの石をその上に積み重ねていく。「騎士や商隊が通るたびにこの小山は石一個分ずつ大きくなっていく」(IV 224)。馬は雪の壁の間を進み、騎士の影は谷間の雪道に消えていく。「私がさらに耳を傾けると、道を踏み外した馬もろとも谷底へ落ちていく際の騎士の叫び声がまだ聞こえている」(IV 224)。

ゴビ砂漠の上に手を置くと、砂が絶え間なく音を立て、死者の骸骨はゆっくりと砂で満たされていく。「あばら骨の間を砂粒が一粒一粒通り抜け、ほとんどやむことのない音を立てている。それは数千もの多様さをもつ死の偉大な音楽である」(IV 225)。

地図を閉じるとき、右のページと左のページが重なり合う。もし現実となるのなら、「揚子江はヒマラヤ山脈の上を流れ、東シナ海はインドやトルキスタンを水で浸す」(IV 225) ことになる。アイヒは「これらすべてのイメージは現実性 (Wirklichkeit) と関わりをもっている」(IV 225) という。「現実性」という言葉は「現実」(Realität) とは一線を画している。ドイツ語の「現実性」は日常的な「現実」とは異なり、起こらなかったことをも包含する概念である。地図の一片を目の当たりにして、そこに血の通う手を重ねることにより、アイヒのイメージは「現実」を突き抜けてもう一つの世界へと「越境」していく。「起こらなかったこと」を記述することによって詩が生まれ、そこには「現実性」が生じているのである。そしてこの「越境」によって「現実性」を我が物にし、彼岸にある「絶対」に少しずつ近づくのが詩人の目指すところである。²⁴⁾

「越境」は別の形を取る場合もある。「外的知覚と内面性、生あるものと死したるもの、記憶と忘却、時間、永遠、夢と覚醒、近隣と彼方」²⁵⁾ といった両極性の解消としての「越境」である。このような「越境」を引き起こす原動力は、「現実」の中におかれた自我の不断の苦悩より得られる。ノイマンによると、アイヒの初期抒情詩には、多くの同時代人と分け合っていた、世界と自我とを体験することにおける深い苛立ちが現れている。それゆえ彼の詩において、Transgressionの一形態「越境」が現れてくるのである。

それでは元来は截然とした境界を持つかに思われる両極性が、「越境」によって解消される例を初期の抒情詩から取り上げよう。

断章

雲は動物たちのように天の山をよじ登る
夕べはあまりにも早く暮れてゆき

あらゆるランプから秋がしたたり落ちる。

これをお前は知っている，十一月のことだ，
牧草地は広く，森の香りが漂う。
お前がとっても小さかった頃，お前は蝶を捕まえた。

すべてのものは吐息のように風に満たされ消えていった。
日々の中に永遠が分け入ってくる。
お前には聞こえる，雨の中一人の子がハーモニカを吹くのが。
木々はさびるように色づき，
真鴨の飛んでいる群のように葦の中に星の戦隊が現れる。(I 10)

第三連の一行目に「永遠」という言葉が現れている。「永遠」は「日々」の延長線上にあるわけではない。「永遠」とは，単なる長大な時間を表すものではない。「日々」の間に「分け入ってくる」「永遠」はどこか別の世界からやってくる。永遠は詩人が探す別の世界を支配している時間に関するものであり，もう一つの世界を統べる時間に関わるものである。ここにおいては現在の時間と「永遠」という二つの対立する領域が交差して「越境」する様が描かれている。

過ぎ去る時間を視覚化してくれるのが，秋である。日暮れの早さに，移りゆく時間が形象化されていることに誰もが気付かずにはおれない。「一人の子が」吹く「ハーモニカ」，木々の色づき，鳥の渡り，星の輝きといった事象もまた時間のはかなさを体現している。それらは紛れもない現在の時間である。

そして日常的な自然を描いた風景の中で，「お前がとっても小さかった頃，お前は蝶を捕まえた」という過去の自然体験が，現在の時間に交錯する。確かに「すべてのものは」はかなく「消えていった」。しかしこれらの事象は，現れては消えてしまい，そして過去の時間の中に定着し失われる。ところがこの失われた時間が突然我々の現在を襲うのである。これら日常の営み，我々の時間の中に，別の時間原理で生きている過去の記憶が訪れる様は「永遠」の到来であり，「越境」である。なぜなら，過去の記憶は別の時間原理の中で生き続けているのだから。

4. Transgression その3 「越境」2

ブランクフェルス（五脚抑揚格の無韻詩）で書かれたホフマンスタールの『体験』（1892）は，ここまで論じてきたTransgressionに示唆するところが多いので，以下の考察のよすがにするために，ここで論じておこう。

体験

銀ネズミ色のもやに黄昏の
その谷は満たされていた、あたかも月が
雲間からもれ出るように。だが夜ではなかった。
暗い谷の銀ネズミ色のもやと共に
私のまどろむ思いは漂い流れ、
そして音もなく、私は波打つ透明な
海の中を沈み、生をあとにした。
そこにはなんと素晴らしい花が
うてなをあげて暗くほのめいていることか。
植物の茂みを、トパーズの発するようなオレンジの光が
暖かな流れとなって分け入って、かすかに光る。全体が
陰鬱な楽の音の深い充溢で満たされる。
これを私は知っていた。
それを私は理解していなかったけれども、やはり知っていた。
それは死だ。死は音楽となった、
激しく焦がれながら、甘美にそしてほのかに燃えて、
底知れぬ陰鬱に似て。

しかし奇妙だ。

名付けようもない郷愁が
私の魂の中で生を求めて忍び泣きする、
あるものが、夕べに青黒い水の上で
巨大な黄色い帆を張った大きな航海船に乗って
町を、故郷の町のほとりを
過ぎ去る時に泣くように。そのとき彼は
小路に目を向け、泉のざわめきに耳を傾け、
リラの茂みの香りをかぎ、自分自身の姿を見出す、
岸辺に立つ一人の子、その子供らしい眼差しは
不安で今にも泣き出しそうである。
そして開いた窓越しに部屋の明かりをみとめる—
しかし大きな航海船は青黒い水の上を
音もなく滑るように
見慣れぬ巨大な黄色い帆を揚げて彼を運び去る。²⁶⁾

この詩に描かれている時は「夜ではない」、昼から夜へと移ろいゆく黄昏時である。この昼と夜の間にある時間は、自我が生をあとにして死へと移って行くための中間領域に留まっていることに対応している。つまり「波打つ透明な海へと」自我が沈んでいくことは、「生を去ること」を意味しているのである。しかし中間領域に留まっていることは、すなわち死を意味しているわけではない。「海はそのとき調和的な世界の象徴であり、(中略)自我がその中へと沈んでいくこととなり、すなわちすべてに染み渡る調和に吸収される」²⁷⁾ ことでもある。したがってこの段階では、この海へと沈みいる体験は命が絶えるということの意味するよりも、むしろ別の生、調和的美的生へと移行することを期待させる。

とはいえ繰り返しになるが、別の生を体験することは、それまでの自分の生を離れることでもある。そしてこの中間領域は死の予感に満ちている。「全体が／陰鬱な楽の音の深い充溢で満たされる」。自我もこの楽の音が死によって織りなされていることに気がつく。「それは死だ。死は音楽となった」。

そして生を離れて死の音色に取り囲まれている自我は、もはや自分を全き生の中にいた自分と同一視することはできない。それゆえこの詩の後半においては、自我Ichは姿を消してしまう。「私の魂の中で」声をひそめて泣くのは「名付けようもない郷愁」であり、そしてこの詩に描かれる主体は「あるもの」einerあるいは「彼」erとなる。新たな生の体験と錯覚させる調和的な体験は、実は死を予兆として体験することに他ならない。それゆえこの体験は必然的に死と繋がっている。生を去り、別の領域を体験したものは「大きな船によって運ばれていく」。そしてその目的地は今度は本当の死である。「子供」としての以前の自分の姿が「岸辺に」取り残されている。過ぎ去った生の思い出だけが彼には残っている。

この中間領域にある生のあり方を、「本歌取り」とも呼べるような形で取り入れているのが、アイヒの『自分自身の思い出』である。生を離れて生を振り返る自我の態度と、生の中にあつたかつての自我をドッペルゲンガーとして捉えている視点とが、両作品に共通に見出される。

自分自身の思い出

ああ一分ごとが現在にすぎないのなら！
 今なお以前の時から吐息や思考が残っていた、
 すでに意識はないが、見知らぬ痛みだ。
 そして記憶は十分にはとどかない、
 このよそよそしい生が何時のことであったのか知るには。
 その生の身振りはまだ部屋の中程に、空気の動きのように立ちつくしている。

ああ私の別の肉体よ！お前の死の瞬間に
 あらゆる事物は石化した。どうやって私は

今やお前の街道と永遠に秋であるお前の風景に
出会うのか、そこからは
過ぎしものが茶色の葉や風のように落ちる。

ああ私はお前をすっかり忘れている。
お前の名前を森の動物は知っている
そしてお前の声は私の前から消え失せた。
時々私は聞く
夜が大粒で窓に吹き寄せるのを。
これが生であったのか？（I 18）

一瞬一瞬は過ぎていきながらも、自我の願望とは裏腹に積み重なっていく。それら過去に付随する「吐息や思考」は生の名残として、おぼろげに看取することができる。しかしもはや自我の持つ記憶の力では、それら呼び戻すことができない。生があったのが何時のことであったのか分からないほどに、すでに自我は忘却の淵に沈みつつある。

二連目の一行目「ああ私の別の肉体よ！」という表現は、すでに「私」が分裂してしまったことを表している。しかしここに現れているもう一つの「私」は、同じような人格を持つドッペルゲンガーではなく、それは「肉体」にすぎず、すでに地上における意味での死の瞬間を経ているので、「肉体」に対して「精神」ともいべき自我と分離しているのである。「私の別の肉体」とは死によって失われたこの世における生において、自我が持っていた肉体である。それならばこの詩における語り手である自我も、すでに死の世界を体験しているとも考えられよう。

「私」にとって生はすでに「よそよそしい」ものであるほどに、「私」の記憶が失われていることから、この事実は確認できる。つまり生を代表する指標の一つが記憶であり、死のそれが忘却である。しかし「私」は忘却の淵に沈みつつあるのであって、完全に沈み込んでしまったわけではない。それゆえに生の朧気な記憶を持っており、また死をも認識している。つまり生と死との中間的な存在になって、中間領域にとどまっている。つまりここに描かれているのは、生と死の間にありながら、死に限りなく近い中間領域、「魔術的領域への移行」である。しかし自我は忘却から記憶への「越境」を試みているのである。別様の表現をすれば、死の世界から生を取り戻そうとしているのである。死は完全に成就していない。

5. Transgression その4 魔術的領域への移行

すでに前節で見たように、「越境」という形で現れたTransgressionは、死を予感させる「魔術的領域への移行」という形を取り、明白な価値観をえる。つまり単なる両極性の解消ではなく、現実世界から神秘的認識が成就され得る領域としての「魔術的領域への移行」である。次に『涼

しい日々の始まり』を考察の対象としよう。

涼しい日々の始まり

窓の中では私たちに向かって小さく秋が育っている、
川と星にのみこまれ、
まさに覆いであり光であったものが、雨となり
私たちの中へとうっとりと絶え間なく降り注ぐ。

月は空を流されていく。白い牡牛座の中に
魚座の中に月は現れる。
私たちが森や草や動物たちが襲う、
忘れられた日々が私たちの中へと注ぎいる。

洪水が襲い、私たちは消え失せる、
そしてすべては疑わしく、危険に満ちている。
どこへ流れていくのだろうか。小舟が私たちを見つけてくれたなら、
それなら現実とは、風とは、髪とはなんだったのか。(I 12)

この詩の最後の一行に文字通り現れているように、『涼しい日々の始まり』のテーマは、「現実」の不確かさに対する不安の表明であり、そしてその不安を逃れて、安らぎを見出そうとする願望である。しかし安らぎを得られることはない。現実を揺るぎないものと認識するためには、認識主体に確固たる安定感がなければならない。いわばしっかりと脚を大地に踏ん張っている感覚、それが不可欠なのである。しかしこの詩に詠われている自我の置かれている状況は、地面がないかのような感覚をともなっている。そしてこのイメージを喚起しているのが、一、二連にちりばめられている「のみこまれ」(überschwemmt)「空を流されて」(hochgeschwemmt)「注ぎいる」(einmünden)といった水の氾濫のイメージである。そして第三連における「洪水」(die Flut)が、これらのイメージを具体化し、「すべては疑わしく、危険に満ち」たものとなり、自我を流し去る。

自我を助けてくれるものは「小舟」(Boot)しかない。しかしこの「小舟」は、アイヒの作品の中に繰り返し現れてくるように、死と結びついている。例えばラジオドラマ『もう一人の私』において、主人公カミーラを取り巻く二人の夫と二人の息子とは四人とも皆「小舟」(Boot)へと向かい命を失う。²⁸⁾ アイヒ作品において、隠喩としての「小舟」のもつ意味を明らかにしてくれるのは、詩集『雨の便り』の劈頭を飾る『夏の終わり』である。

夏の終わり

木々の慰めなしに誰が生きることが望もうか。

木々が死に行くことに関わっているのはなんとよいことか。

桃は取り入れられ、スモモは色づいていく、
一方橋の下を時間が音を立てて流れ去る。

鳥の渡りに私は自らの絶望を託そう。

それは永遠の取り分を落ち着いて測る。

その距離は

暗い強制力として葉群の中で目にみえる姿となる、
翼の動きが果実を色に染める

忍耐が肝心だ。

まもなく鳥の文書の封印は解かれる、

舌の付け根では硬貨の味がする。(I 81)

この詩のテーマが生死に関わっていることは、単独に連を成す一行目と二連目の一行目から明白であろう。木々の季節に伴う変化によって人間は大いに慰められる。しかし植物が実を結び、色づいてゆく姿もまた過ぎゆく時間の中の営みである。時間は川の流れとなって、その移ろいを目にみえる形に形象化する。時間の中に生きなければ、そしてその中で死なねばならないことに対する絶望を、この詩に現れる「私」は感じ取る。そしてそれを鳥の渡りに預けようとする。彼らの翼が羽ばたくたびに「果実を色に染めて」いく。彼らの翼の動きも確かに時間の隠喩でしかない。しかし彼らはどこかで別の世界の時間に関するもの、「永遠」と繋がっているのだ、と思えるからこそ、語り手は絶望を鳥の渡りに託すのだ。

しかし「永遠」を垣間見させるはずである、鳥が自然の中に描くヒエログリフを、生きて人間は解読することはできない。「忍耐が肝心」なのだ。ギリシャ神話ではこの世と黄泉の国とが接する境界にはステュクス（アケロン）の川が流れている。そして死者はこの川を渡し守カロンによって渡して（übersetzen）もらわねばならない。そのときの対価となる硬貨を、人々は死者の舌の付け根に挟んで持たせてやるのである。「舌の付け根で硬貨の味がするとき」、すなわち死によって向こう岸に達するとき、「鳥の文書の封印」に代表される自然のヒエログリフの謎が解かれるのである。すなわちこの詩においても、死によって鳥の描く謎めいたメッセージが解読されることが示唆されている。

『夏の終わり』に照応すれば、『涼しい日々の始まり』に現れる小舟も、カロンの小舟のよう

に生あるものを死の世界へと渡す (übersetzen) 役割を担っていることが明らかになる。そして彼岸の「魔術的領域」において、自我にはようやく新たな認識の地平が開ける。その時初めて真なる「現実」が認識されるのである。

さてそれではアイヒの初期抒情詩における Transgression の締め括りとして、以下の詩を考察しよう。

Among my souvenirs

月の白い貯水槽は
汲み尽くされて空であり
星もなく眠るのは
とてもつらい。

雲、額に上陸する
小舟の船団。夢と風が
死者を陸に打ち上げる
はっきりとしている日々が砂に埋もれる。

私の岸辺では
木材と象牙とが
船と帆柱とが
記憶が不可解に細々と絡まり合う

うす青い夜と風の引き潮
一本の木が秋を前に傾き、
葉群と樹皮の中に
吸い上げられていく血の中に私をのみこむ。

そして夏、山脈、植物の居場所
雪の光の反射、
それらは海藻の島全体と共に
無へと流れ込んだのではなからうか？

私は目覚める。壁紙には
幻影が、数千の祈りからなる言葉が

織り込まれる

私たちの誰が生きているんだろうね

記憶が時々弱まると

私はこうに違いないと感じる、

お前の顔は、いつも影を帯び、

永遠であり、石からできていると。(I 17)

まどろみから始まったこの詩の自我は、眠りの中へと落ち込んでゆき、二、三、四、五連において夢の形象が描かれる。夢の中で自我の額は岸辺となり、その岸辺には死者が打ち上げられる。「はっきりとしている日々」は砂の中に沈んでしまい、茫漠とした意識の中で、「記憶」の中に「不可解」にも夢の中の事物が絡まってくる。そして第四連において「私」は夢の中の樹木の中に飲み込まれ、人間から植物への移行を果たす。ノイマンによると「第五連はこのTransgressionenを要約している。確かにさらに別の自然現象が列挙されているが、だが自我がその中へと消失していった物の総和は、結局のところ不定人称代名詞esで示すことができるにすぎないのである」。³⁰⁾

そして第六連において、自我は「目覚める」。しかしこの目覚めとても完全なる覚醒ではない。むしろそれはまどろみに近い。なぜならそこには幻影が「織り込まれており」、「誰が生きている」のかも定かではなく、生死の境界が曖昧であるからである。さらに「記憶が時々弱まる」なかで、この「私」が「私たちの誰が生きているんだろうね」と語りかけた「お前」が、死者であることが読み手に明らかになる。そして同時に自我の弱まる記憶とともに、「お前」から人間の相貌は失われていく。「私」は「お前」を生美しい姿のままに記憶しておくことができない。死者の世界の時間の原理である「永遠」がその顔を統べ、その顔が生氣のない「石」となっていることに気づくとき、「私」もまた死に近づいているのである。

真なる現実が存在するもう一つの魔術的領域、そこへの移行という意味でのÜbersetzungがこの詩においても問題となっている。「<私たちの誰が生きているんだろうね>やくそれなら現実とは何だったのか」というような問いかけで、すでに初期の詩は空想と現実との、死と生との中間領域を占めようと試みている」。³⁰⁾ 具体的にいえば、その中間領域が媒介するのは、覚醒から眠りへ、人間から自然（植物）へ、記憶から忘却へ、生から死への移行である。そしてこのような「越境」行為の途上で、いったん詩的自我は中間領域にとどまる。「すなわち生あるものが死したるものと親しくなる思考の領域である」。³¹⁾ その中間領域において真なる世界への接近を試み、あたかも死を経たかのごとき神秘体験から、詩を生み出すのがアイヒのTransgressionの詩学である。

6. 書物としての自然

Transgressionに基づくアイヒの詩においては、語り手は退行現象であるかのような「形態止揚」によって、自然の中に取り込まれていった。また多くの「越境」行為は自然の中の体験として語られ、「自然詩」におけるがごとき体験から「魔術的領域への移行」が行われたのであった。このように語り手は自然と敵対することなく調和の中で、自然への信頼あるいは崇敬の念を示している。晩年アイヒは詩集『雨の便り』（1955）を上梓した頃には、自分が「まだ自然詩人であり、造化（「神の創造による自然」の意—筆者注）を受け入れていた」（IV 534）ことを告白している。この告白も彼の詩作の根底に、戦中戦後の間に断絶がなかったことの証の一つと考えられよう。

アイヒは講演『現実世界の前に立つ作家』（1956）において、作家であるということは「単なる職業ではなく、世界を言語であると見なす決意である」（IV 613）と述べている。つまり「世界を言語であると見なす」とは、自然から何かを読みとろうとすること、自然の中にメッセージを見出すことの謂である。アイヒは前述の講演でさらにこう述べている。「本来的な言語とは、その中で言葉と物が融合したものである」（IV 613）。この言語の本質をなすのは「名称と事物との太古の神秘的合一」³²⁾である。アイヒの発言が依拠していると思われる『ヨハネの福音書』によれば、太古において事物はすべて、神のもとよりはき出された言葉から生じた。神の霊的な言葉が事物を生み出したのである。したがってこの創造の背後には神の力と意思とが働いている。自然の中にこの神の意思を読み取ることが詩人の決意である。

アイヒへのネオプラトニズムの影響を論じる文脈で、シェーファーは以下のように述べている。「—バイアーヴァルテスが特に強調しているように人間も含めての—世界が比喩あるいはメタファーとして理解されるなら、このことは以下のことを意味する。世界は特定の現象を手がかりに、その根底にある原像を認識させるか、あるいは世界は人間に対するある種の要求を、もしくは人間に課せられた課題を表現しているということである。すなわち、比喩の中に意図された似像となったものを見て理解するよう学ぶという課題である」。³³⁾ここでいう神の創造による「世界」を「自然」と読み替えることには何ら問題がないであろう。『ヨハネの福音書』における言葉と事物とが、ネオプラトニズム的解釈を経ると、言葉はすなわち原像となり、神の創造による事物からなる世界つまり自然は似像となる。そして人間の課題は、似像からそこに託されている神（—なるもの）の言葉すなわちメッセージを読み取ることなのである。このような思想から「書物としての世界」という比喩的な観念への道のりは遠くない。なぜなら神から聖書という書物を人間は賜っていると考えれば、同じく神の造化である自然をもう一つの書物と見なすことは容易に考えつくことである。

E.R.クルツィウスは「書物としての世界」という観念について、以下のように述べている。「書物としての世界もしくは自然という観念は説教壇の弁論にあらわれ、やがて中世の神秘主義的=哲学的思弁に受けつがれ、最後に一般的な用語に移っていった。〈世界という書物〉はこの

発展過程において世俗化されたこともあった。すなわちその神学的由来から遠ざけられるわけである。³⁴⁾ クルツィウスのいう「書物としての世界」という観念の「神学的由来」とは、やはりこの「太古の神秘的合一」の基礎をなす「神の創造的ロゴス」³⁵⁾である。

「書物としての世界」という観念が聖職者の掌中に独占されていた時代には、自然は『聖書』と並ぶもう一冊の書物であった。世界を書物に喩えるこの隠喩はルネサンス期にも受け継がれている。クルツィウスの記述にしたがえば、モンテーニュやデカルトにおいてはこの隠喩は世俗化されていくが、フランシス・ベーコンにおいては神学的表象、つまり『聖書』と相並ぶもう一冊の書物という表現が保持され続けている。³⁶⁾

そしてロマン派においても「神の創造的ロゴス」に基づく「世界という書物」は神学的由来を感じさせる表現となって現れてくる。たとえばアイヒェンドルフにおいてはこうである。「ほかの奴らには教科書の復習でもさせておけばいいさ。僕たちはその間に、神様が僕たちのために戸外に広げてくださった大きな画帳の勉強をするんだ」。³⁷⁾ そして「ロマン派の本来的な運動の世界像の中で初めて、象徴的な自然理解が、(中略)具体化によって形而上学的基礎へと向かい、神と向き合うその観念論的傾向の中に、中心的意義を持つようになる。そのような意義はたとえばノヴァーリスによって<ザイスとその弟子たち>の冒頭の文章において、象徴的な自然理解に与えられている」。³⁸⁾ つまりノヴァーリスにおいては、「象徴的な自然理解」が作品の中心的なテーマとして呈示される。鳥の羽や卵の殻、雲や雪や結晶、山や草木や禽獣や人間の外面と内面、天空の諸光のなかに「かたち」(Figur)を見出し、そこに隠された意思を読み取ることが問題となる。

一方、自然に神のメッセージを読みとるロマン派の思想の根底にある「神の創造的ロゴス」は、神秘主義的・哲学的思弁の中で培われた思想であり、ヘルダー、ハーマン、ベーメとその系譜を遡ることができる。それではベーメにおいて、神の手になる事物とその「かたち」あるいは「しるし」とがいかなる関わりを持っているかを考察しよう。

「あらゆる本質を伴っている外的な可視の世界全体は内的靈的世界のしるし (Bezeichnung) であり、かたち (Figur) である」。³⁹⁾ まずはベーメは我々の目に映る世界全体が、神に基づく世界の「しるし」であり「かたち」であることを確認する。したがって人間の「内的形態はその人物を顔の形態の中に描き、同じことを動物も草木も行い、あらゆる事物が内面にあるがままを描き出す。しかるに事物もまた外部に向かってしるしを示すのである」。⁴⁰⁾ 「しるし」や「かたち」は、「内的形態」のアナロジーとして外部に現れ出たものである。

このような連関に基づいて、「内的形態」を外部に明らかにしているのは、何も人間、動物、植物に限られたことではない。「事物はその内的形態を外的にも明らかにしているのである。永遠の存在がある比喩の中に現れ出んとしたり、それが多くの外形や形態の中に現れ出たりすることを、私たちが世界の力と形態との中に認めるとき、私たちが星や四大に、生物や、草木に内的な物を見たり認めたりするとき、内的な物が不断に外部に現れ出ようとしているのである」。⁴¹⁾ 造化つまり神の創造による全世界は、存在の本質 (Sein) が外化されたものである。

しかし我々の知覚できる形態は、ベーメによると二つの異なる可能性を持っている。すなわち

存在の本質は、聴覚と視覚を介して、それぞれ音声と形態の中に明らかにされるのである。「なぜならあらゆる生物の外的な形態、その本能や欲望、同じくその発せられる響き、声、言語に隠れた精神を認める。なぜなら自然はあらゆる事物に、その本質と形態に基づいてその言語を与えたのである」。⁴²⁾ この「響き、声、言語」に着目した点においてペーメの思想はそれ以前のパラケルズスらの思想を越えている。パラケルズスらにとっては「表徴は形態や外形または色彩の中で目に見える形を取る。しかしペーメにとっては音声的表現においても事物の本質は明らかになる」。⁴³⁾ 「かたち」や「しるし」といった表徴が、視覚的なもののみならず、耳を通じて人間に届けられる可能性を指摘した点が、ペーメにおいては画期的であった。「それは自然言語であり、そこではあらゆる事物はその特徴から語りかけ、いつもそれ自体を明らかにし、それが何にとって善であり役に立つかを表現する」。⁴⁴⁾ このように自然言語の存在を認めるなら、自然の中に鳴り響く音色は、自然を書物に喩えたように、神の音楽であり、賛美歌である。

冒頭にあげた『アルニムの墓』へ立ち返ろう。ロマン派の系譜にあると考えられる『アルニムの墓』に見られるメッセージを読み取る姿勢には、「書物としての自然」とは少し異なるものが読みとれる。この詩においては語り手の自然に向けた知覚の多くは「聴覚」であり、「耳」を介して多くのことが感取される。トンボの羽音の中にもアルニムの『少年の魔法の角笛』を聞き取ろうとする語り手の耳には、「鈴蛙の音」や「カラスの叫び」にも特別なものが聞きとれる。それは「魔術の息吹」である。この魔術は大地の中に眠る世界を呼び覚まし、共鳴する。そして「鳥の叫び」や「松籟」の中に、ベッティーナの死より九十余年の時を隔てて、今や安らかに眠るはずのアルニム夫妻の「足音」や彼らが耳をそばだてた「言葉」を聞き分ける。つまりアルニムの墓を包む自然の中に鳴り響く様々な音色は、もう一つの世界から来た「あらわれ」(Zeichen)であると語り手は感じる。自然は我々の現実世界にありながら、死者アルニム夫妻も安らっているもう一つの世界とこの世界とを結ぶメッセージの媒介者なのである。

小動物たちが鳴りを静め、目にみえていた神秘のメッセージが「沈黙」するとき、星の世界が頭上に広がる。この星空を目の当たりにしても、ここでもまた語り手が刺激されるのは聴覚である。煌めく星空から告げられるのは、昼間のそれとは異なる、もう一つの「音楽」である。そしてこれもまたもう一つの世界の神秘を告げるメッセージなのである。

『アルニムの墓』は70年前後の政治的転換の中で再評価を得た。しかしこのロマン派の系譜にある詩が、不当に黙殺されてきたことも、捕虜体験詩が称揚されたこともそれは政治的・イデオロギー的な潮流の変遷に左右されたものでしかなかったのである。アイヒ自身は戦前の『詩集』から『雨の便り』に至るまで一貫して神秘主義の衣鉢を受け継ぎ、ロマン派の系譜にある自然詩人であったと位置づけることが出来る。彼には終戦が零時を意味することもなく、自然との合意の中で、抒情詩やラジオドラマを発表し続けたのであった。

注

- 1) 作品からの引用はEich, Günter: Gesammelte Werke in vier Bänden. Revidierte Ausgabe. Hrsg. von Karl Karst u. Axel Vieregg. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1991. に拠った。以下同全集からの引用は本文中に巻号をローマ数字で、頁数をアラビア数字で示す。
- 2) Krispyn, Egbert: Günter Eich und die Romantik, In: Schmitt, Albert (Hrsg.), Festschrift für Detlef W. Schumann zum 70. Geburtstag, München 1970, S.360.
- 3) Michel, Karl Markus: Ein Kranz für die Literatur, In: Kursbuch, 15, (1968), S.169-186.
- 4) Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke, Hrsg. von Friedrich Beissner. Stuttgart (W.Kohlhammer) 1951, Bd. 2,1, S.188f.
- 5) Schafroth, Heinz F.: Günter Eich Autorenbücher;1. München (C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung) 1976. S.52.
- 6) Neumann, Peter Horst : Die Rettung der Poesie im Unsinn. Der Anarchist Günter Eich. Stuttgart (Klett-Cotta) 1981. S.53.
- 7) ebd.
- 8) ebd.
- 9) Neumann, a.a.O., S.51.
- 10) Schafroth, a.a.O., S.52.
- 11) Schafroth, a.a.O., S.51.
- 12) ebd.
- 13) Neumann, a.a.O., S.62.
- 14) ebd.
- 15) Pfemfert, Franz : Die Aktionslyrik, Bd. 2 : Jüngste Tschechische Lyrik, Berlin-Wilmersdorf 1916, S.113f.
- 16) Neumann, a.a.O., S.65.
- 17) ebd.
- 18) ebd.
- 19) Neumann, a.a.O., S.65f.
- 20) Neumann, a.a.O., S.66.
- 21) Grimm, Jakob u. Wilhelm : Deutsches Wörterbuch. München (dtv) 1984, Bd. 32.
- 22) Neumann, a.a.O., S.37.
- 23) ebd.
- 24) 詩人は「現実性」を積み重ねることによって、彼岸の「現実性」の王国を完成しようとする。しかしこのように「現実性」を少しずつ獲得しても、「絶対」に近づくことが可能になることはない。このようなユートピア的「現実性」の王国は、詩人には近似的接近しか許さないのである。この必然的挫折も、晩年のアイヒが『もぐら』のようなナンセンスな作品へと向かう一因となる。
- 25) Neumann, a.a.O., S.38.
- 26) Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt a.M. (S.Fischer) 1991, Band I S.31.
- 27) Porter, Michael : Elements of Hofmannsthal's Lyric Style. "Erlebnis" and "Vor Tag". in : Modern Austrian Literatur, Vol. 7, No. 3/4, 1974, P.89.
- 28) 『もう一人の私』(II 595-636)において、カミーラの最初の夫ジョバンニは、漁船(Boot)のエンジン音と共に岸を離れて、帰らぬ人となる。二度目の夫カルロはカミーラにジョバンニ殺害を告白した後、「僕は漁船(Boot)で眠るよ」(622)という言葉を残して、翌朝縊死体で発見される。脱走兵として実家に立ち寄った長男アントニオは、「僕は漁船(Boot)で着替えをして、戻ってくるよ」

(628) と言って姿を消す。後日、アントニオの子を連れてマリアという女性が、パルチザンとしての彼の死を告げる。末子ウンベルトに関して言えば、「彼の潜水艦 (sein Boot) は東地中海へ航海に出たきり、戻ってこなかった」(629) のである。この作品においてもアイヒは、このように Boot という語を死への渡し船のメタファーとして用いている。

- 29) Neumann, a.a.O., S.42.
- 30) Neumann, Peter Horst : Dichtung als Verweigerung. Versuch über Günter Eich. in : Merkur. Hrsg. von Hans Paeschke, X X VIII. Jahrgang, Heft 8, 1974. S.747.
- 31) ebd.
- 32) Krispyn, a.a.O., S.363.
- 33) Schäfer, Bernhard: Mystisches Erleben im Werk Günter Eichs. Frankfurt a.M. (Peter Lang) 1990, S.113.
- 34) E.R.クルツイウス ヨーロッパ文学とラテン中世 南大路振一, 岸本通夫, 中村善也訳 東京 みすず書房 1971年 467頁
- 35) Krispyn, a.a.O., S.363.
- 36) クルツイウス 前掲書 468頁
- 37) Eichendorff, Joseph von : Werke in fünf Bänden. Band 2. Frankfurt a.M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1985, S.545.
- 38) Krispyn, a.a.O., S.364.
- 39) Böhme, Jacob: Sämtliche Schriften Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in elf Bänden. Hrsg. von Will-Erich Peuckert, Stuttgart (frommann-holzboog) 1986, Sechster Band, S.96.
- 40) Böhme, a.a.O., S.6.
- 41) Böhme, a.a.O., S.7.
- 42) ebd.
- 43) Böhme, a.a.O., Einleitung S.[16].
- 44) Böhme, a.a.O., S.7.

(2003年9月8日受理)
(あおじ はくすい 文学部助教授)