
アイヒェンドルフ作品における 誘惑するシュピールマンの詩学的意味

水守 亜季

要 旨

ドイツ後期ロマン主義の詩人ヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフ（1788-1857）の文学は総じて近代化の問題、特に主観性の問題と向き合っている。主体・主観への信頼を持つ初期ロマン主義者に対し、彼の文学は近代的主体の抱える問題を繰り返し描く。伝説のタンホイザーのように奏でる音色で人を惑わす男性の詩人形姿シュピールマン（Spielmann）は、彼の作品でヴィーナナスやセイレーンのように他者を誘惑する者であるとともに、自らを惑わすアンビバレントな存在として表れる。自身を惑わす詩人という表現を通じて、詩人が主観性の優位を認め、詩作を生活よりも上位において自らも高みに置く態度に批判の眼差しが向けられると同時に、詩作の対象となるべき自らの見た、あるいは詩作したヴィジョンに自己愛的に耽溺し、惑わされる危険が暗示される。この表現を通して詩人のあるべき姿が逆説的に示されている。

はじめに

ヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフはフランス革命前年の1788年に生まれ、1857年にその生涯を終えた。主にイエナで活動した初期ロマン主義者たちから、その後ハイデルベルクやベルリンといった様々な場所、方法、そしてメンバーで繰り広げられたドイツ・ロマン主義の種々の潮流までをも含む比較的長い時間を生き、詩作を続けた詩人である。ただ彼自身が自己認識として用いる「遅れてきた」（zu spät gekommen）という言葉によく表れて

いるように、アイヒェンドルフは1800年頃の初期ロマン主義という大きな潮流に乗り遅れたと感じており、また事実そうでもあった。彼は常に進行し終わることがないポエジーという初期ロマン主義者たちの構想をそのまま称揚するには、そして芸術をなす主観・主体に対する絶対的な信頼を持つには遅く生まれすぎたのだった。

初期ロマン主義者たちはフィヒテの学術理論を批判的に継承し、一般的、絶対的な「私」を措定するだけでは汲み取ることのできない、今ここを生き、そして死ぬ「私」の実感に着目した¹⁾。その「私」の捉えがたさへの着目が初期ロマン主義の起点となっている。この点でアイヒェンドルフは初期ロマン主義者たちの主とする構想から大きくは外れていない。つまり理性を超えたところに何かを感じ取り、それは哲学や学問（だけ）では捉えきれないという確信によって芸術・詩作への意欲に突き動かされた点で、初期ロマン主義者たちとアイヒェンドルフは等しいのである。しかしアイヒェンドルフは後年の文学史的著作であらわにしているように、初期ロマン主義は主観を神格化したとして批判する²⁾。文学史的著作のみならず、アイヒェンドルフ作品は総じて、近代化の中で主体が依って立つ基盤を失い、調和を失った様を繰り返し描いており、それが彼の詩についての考え方、詩学と結びついている³⁾。これが私の研究の根幹にあるテーゼである。この見方自体は特段新し

アイヒェンドルフ作品からの引用は次のテキストを用いる。

Joseph von Eichendorff: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von W. Frühwald u. a. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985-1993 [以下引用直後にEWと略記し、巻数をアラビア数字で示す]。

- 1) Vgl. Manfred Frank: Subjekt und Subjektivität. In: Subjekt und Subjektivität 1800 | 1900. Hrsg. von Wolfgang Braungart u. a. München: Iudicium 2015, S. 14-35.
- 2) Vgl. z. B. EW6, S. 615-617. 「キリスト教との関わりにおける18世紀ドイツのロマン」 (*Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum*, 1851)
- 3) 「近代化」について言及する際、本稿は歴史的にはオスターハメルの19世紀の世界の変遷を叙述した浩瀚な著作で示す「近代化」の特徴の中でも「移動の増加」、「都市の空間過密化」、「伝達媒体可能性の拡張」、「加速化」、「自立化」を念頭に置く。Vgl. Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München:

いわけではなく、私の知る限りではアドルノが1957年のラジオ講演で初めてはっきりとアイヒェンドルフの近代性を非同一性の契機として叙述している⁴⁾。ただ近代化への反応をアイヒェンドルフの詩学の根幹に見て彼の文学を読み解こうとする試みは部分的、断片的にしかなされてこなかった⁵⁾。私はアイヒェンドルフの文学が初期ロマン主義の影響を受けつつも、その初期ロマン主義の構想をもはや肯定的には受容できないという状況下で、近代化

Beck 2009, S. 1290-1292 und 1297. また自立した近代的主体に言及する際、本稿は特にヴィエタの一連の仕事に拠っている。Vgl. u. a. Silvio Vietta: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler 2003; ders.: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München: Fink 2001; Silvio Vietta / Herbert Uerlings (Hrsg.): Ästhetik, Religion, Säkularisierung I. Von der Renaissance zur Romantik. München: Fink 2008; Silvio Vietta / Stephan Porombka (Hrsg.): Ästhetik, Religion, Säkularisierung II. Die klassische Moderne. München: Fink 2009.

- 4) Vgl. Theodor W. Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 11. Noten zur Literatur. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1974, S. 69-94.
- 5) アイヒェンドルフ作品にアドルノが見て取ったような非同一的な要素に着目する研究として以下の文献が例として挙げておく。Wilhelm Emrich: Dichtung und Gesellschaft bei Eichendorff. In: Aurora 18 (1958), S. 11-17; Gottfried Willems: Das Problem des »sich selbst überlassenen Lebens« und seine Darstellung im Roman. Über den Darstellungsstil von Eichendorffs Ahnung und Gegenwart. In: Aurora 48 (1988), S. 43-66; Peter von Matt: Der irrende Leib. Die Momente des Unwissens in Eichendorffs Lyrik. In: Aurora 49 (1989), S. 47-57; Peter Horst Neumann: Zum Verhältnis von Kunst und Religion in Eichendorffs poetologischen Roman *Ahnung und Gegenwart*. In: Aurora 57 (1997), S. 1-6; Raimar Stefan Zons: „Schweifen“. Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“. In: Eichendorff und die Spätromantik. Hrsg. von Hans-Georg Pott. Paderborn: Schöningh 1985, S. 39-68; Carolina Rohman: Skepsis bei Eichendorff. In: Skepsis oder das Spiel mit dem Zweifel. Festschrift für Ralph-Rainer Wunthenow zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Carola Hilmes. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 65-81; Rudolf Helmstetter: Das halbe und das ganze Lied. Eichendorffs Suspendierung des Singens. In: Müller Nielaba, Daniel (Hrsg.): »du kritische Seele«. Eichendorff: Epistemologien des Dichtens. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 7-34; Heinrich Pacher: Eichendorff und die Archäologie des Subjekts. In: Das Subjekt in Literatur und Kunst. Festschrift für Peter v. Zima. Hrsg. von Simona Bartoli Kucher u. a. Tübingen: Francke 2011, S. 85-109. また以下の文献は特にアイヒェンドルフが初期ロマン主義における芸術の自律性という構想に対するアイヒェンドルフ詩学の変化を『あるのらくら者の生活から』を手掛かりに論じている。Dirk von Petersdorff: Korrektur der Autonomie-Ästhetik, Appel an das ‚Leben‘. In: Heidelberger Jahrbücher, Bd. 51 (2007). 200 Jahre Heidelberger Romantik. Hrsg. von F. Strack. Heidelberg 2008, S. 53-66.

の問題とどう向き合っているかに着目し、この詩人の詩学を解明することを目指している。本稿ではその研究の一環として、誘惑するシュピールマンを通して主観性と詩作の問題がどのように描かれているのかについて述べたい。

アイヒェンドルフ作品におけるシュピールマンの二つのイメージ

シュピールマン (Spielmann) という形姿は、アイヒェンドルフ作品の他の様々なモチーフと同様一言で定義できるものではない。民衆文学理念の反省媒体としてのシュピールマンというテーマを論じた拙稿で取り扱ったシュピールマンには大体において形容詞が付されず、中世の大道芸人のように住所不定で歌を歌って各地を転々とし、それを生業としている、歴史的に実在した人物としてイメージされているものだった⁶⁾。その特徴を詩学という観点から要約すると以下ようになる。

- ・「民衆文学」として名付けられるような、素朴で自然な文学の担い手・歌い手として、また人々に直接会い、働きかける、生活と結びついた詩人存在として、肯定的なものとして理解されている
- ・その一方で素朴で自然、かつ直接的な詩のあり方はもはや近代（アイヒェンドルフにとっての現代）においては不可能であるという痛切な認識が明らか
- ・「民衆文学」という理念（→極めて近代的）を反省する媒体となっている

このような歴史的なシュピールマンのイメージを伝えるシュピールマンという言葉にはほとんど形容詞が付されない。それに対して本稿で取り扱うシュ

6) 水守亜季：アイヒェンドルフ作品における民衆文学理念の反省媒体としてのシュピールマン [「ドイツ文学」154号 (2016) 156-175頁] 参照。

ピールマンには、「不思議な」(wunderbar),あるいは「妖しい,魔法を使う」(zauberisch)という形容がなされることが多い。この形姿はこれから見てゆくように,詩学的に見て特に以下の点が特徴的である。

- 誘惑の力を持つ,特にタンホイザー伝説を想起させる形姿
- 漠とした,若い時分に抱きがちな憧れ,あるいは詩人として生きることへの憧れの比喻
- 中世の伝説の詩人を用いながら近代の詩人存在の危険性,主観性の問題を示す

ここで簡単にまとめた特徴からもシュピールマンは主観性と詩作の問題を考察する上で魅力的なモチーフ・形姿であると言えるが,これまで体系的には研究されず,またモチーフへの言及も多くはない。例えばオットー・エーバーハルトの浩瀚な作品解釈にはそれぞれの巻末にかなりたくさんのモチーフ・テーマを含む目録が収められているが,シュピールマンへの言及は数回に留まる⁷⁾。アレクサンダー・フォン・ボアマンのよく知られた「自然文学」にまつわるアイヒェンドルフ論では,アイヒェンドルフの詩学との関係におけるシュピールマンの形姿への言及があり,生と詩作とに矛盾のない素朴な「歌い手」(Sänger)に,生と詩作が分かたれ,特に職業として詩作を行う詩人たちが「シュピールマン」として対置されている⁸⁾。けれども

7) Vgl. Otto Eberhardt: Eichendorffs Taugenichts. Quellen und Bedeutungshintergrund. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs / Otto Eberhardt [1]); ders.: Eichendorffs Erzählungen „Das Schloß Dürande“ und „Die Entführung“ als Beiträge zur Literaturkritik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs / Otto Eberhardt 2); ders.: Eichendorffs „Marmorbild“. Distanzierung Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs von Dichtung nach Art Loebens. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs / Otto Eberhardt 3).

8) Alexander von Bormann: Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von

ボアマンによる歌手とシュピールマンの類型は生産的だとは言えない。まず「シュピールマン」と呼ばれた登場人物がそのすぐ後に「歌手」と呼ばれるなど、アイヒェンドルフの語用にはボアマン説に合うような一貫性がない。そして既述の拙論で示したように、歴史的なシュピールマンのイメージそのものは「民衆文学」を担うような存在として想定されつつ、しかしそれが近代では実現不可能であることが表現されているのであって、根幹にある歌手としての「シュピールマン」のイメージ自体は理想的であり続ける。歴史的なシュピールマンのイメージのこういったアンビバレントな様相はボアマンの図式を前提とすると見落としてしまうものである。以下では散文作品と詩作品に描かれる誘惑するシュピールマンの例を挙げて分析し、詩学的に見てこの形姿がいかなる意味を持つのかを明らかにしてゆく。

散文作品に描かれるシュピールマン

ノヴェレ『大理石像』(*Das Marmorbild*, 1817年成立・1819年発表)は「誘惑」というキーワードを聞くとすぐに想起される作品だろう。主人公のフローリオがヴィーナスの幻影に惑わされ、間一髪生きたものの世界へと帰ってくるというのが大筋ではあるが、物語の冒頭近くで誘惑を体現するものとしてはじめに言及されるのは男性の詩人形姿、シュピールマンである。まず物語の始まりに主人公が詩人として生きることには憧れていることが暗示される。主人公フローリオはのちに著名な詩人だと判明するフォルトナートと出会い、旅の理由を尋ねられる。用事はないと答えた主人公に、それではあなたは詩人なのですねとフォルトナートが返すと、主人公は偉大な詩人たちへの敬意と謙虚な態度を示しつつも、詩作への憧れをほめめかす(EW2, S. 385)。そしてその際、その姿をフォルトナートが好意的に受け止めている様子が描か

Eichendorff. Tübingen: Niemeyer 1968, S. 81f. und 86-98.

れる (EW2, S. 385)。しかしその後、主人公は遠くへの憧れを抱いた幼年時代の思い出を春がシュピールマンのように通っていったという比喻を用いて語り、彼方へ旅立つという夢をいまや叶えた喜びを伝える。

私はいまや、(中略) 旅を選び、まるで檻から出されたかのように感じます。かつての望みと喜びが全ていちどきに解き放たれたのです。静かな田舎で育ちましたが、春が魔法使いのシュピールマンのように (wie ein zauberischer Spielmann) うちの庭を通り過ぎながら、素晴らしく美しい彼方のことを、大きな計り知れない歓びのことを歌い、誘惑するたびに、どれだけ長いことあの遠くの青い山々を切なる思いで見つめたことでしょうか。(EW2, S. 385f.)

この言葉を聞いた詩人のフォルトナートは沈思したのち、「ぼんやりしつつも真剣な面持ちで」「不思議なシュピールマン」の話始める。

いつか、(中略) 不思議なシュピールマンのことを (von dem wunderbaren Spielmann) 耳にされたことはありますか、その男はその音色で若者たちを魔法の山へと誘い込むとされ、誰もその山から戻らなかったといいます。お気をつけなさい！ (EW2, S. 386)

主人公はこの時点ではまだその言葉の意味を理解できないが、これから確認してゆくようにここでフォルトナートが危険視しているのは、主観の力を過信し、その力をコントロールできなくなることである。

この箇所ではタンホイザー伝説、特にティークの翻案『忠臣エックルトとタネンホイザー』(Der getreue Eckart und Tannenhäuser, 1799年発表)の影響が明らかである。伝説ではヴィーナス (Frau Venus) に魅かれて彼女の山で過ごしていたタンホイザーが放蕩生活を後悔し、教皇から赦しを得ようとローマに旅に出るというのが大筋で、それが様々に翻案されている。ティークの翻案の結末では、生きた者の世界へ戻ってきたタネンホイザーが親友の妻を

殺した後、最後に親友へ口づけし、それによってその親友は同じ魔力に支配されてしまう⁹⁾。それと似たように、アイヒェンドルフの伝説的シュピールマンは、人々を自らの歌声によって誘惑し、自分と同じ状態へ引き込む魔的な力を持つ者として描かれる。アイヒェンドルフの抒情詩や散文作品では、ヴィーナス、セイレーン、水の精など伝説上の女性形姿に男性の詩人形姿が誘惑される様が繰り返し描かれる¹⁰⁾。誘惑するシュピールマンが興味深いのは、これが男性の形姿であるだけでなく、明らかに詩に携わるものとして描かれ、しかも誘惑するだけでなく、自らも誘惑されてしまったものとして表れるからだ。

同様のイメージは、処女作『予感と現前』(*Abnung und Gegenwart*, 1811-12年成立・1815年発表)にもすでに現れている。主人公フリードリヒは都会で暮らす中で徐々に世界の現実の問題に目を向けるようになり、具体的な使命を感じるようになる。その主人公の内面の変化がシュピールマンのイメージを使って描かれるのである。「漠然とした少年の憧れ」の比喩として「不思議なシュピールマン」に言及され ([d]ie unbestimmte Knaben-Sehnsucht, jener wunderbare Spielmann vom Venusberge[...]), それを乗り越えた主人公が「役に立つこと」の難しさを感じていることが伝えられる。(EW2, S. 229f.) これが詩作への憧れと密接に関わることはその直前で「似非詩人たち」への批判が述べられていることで暗示されている。(EW2, S. 229f.)

もう一つの長編『詩人たちとその仲間』(*Dichter und ihre Gesellen*, 1834年成立・発表)ではより明らかに、若者が詩人になりたいと願うその憧れがシュ

9) Vgl. Ludwig Tieck: Schriften in zwölf Bänden. Hrsg. von Manfred Frank u. a. Bd. 6. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 173.

10) 以下の研究は誘惑する女性形姿の中でも特に水の精に着目し、その文学的意味を問うている。Vgl. Monika Schmitz-Emans: Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft Bd. 22); 小黒康正: 水の女トポスへの航路 — (九州大学出版会) 2012.

ピールマンのイメージと結び付けられている。様々な詩人たちが描かれるこの物語の中で、オットーという登場人物は幾度も誘惑の力に引き寄せられ、最終的には憔悴し死に至る詩人として描かれる。この登場人物は家族からの期待を背負い、現実的な人生を生きることを求められていることを知りつつも、詩人として生きることへの憧れを痛切に感じている。現実的な生活を重視し、芸術を必要なものとはみなさない家族と口論になった時のオットーの発言は、彼が神に選ばれし者と自認していることを明らかにする。

豚の世話をした方がました、(中略) 生きている間中くだらない幸せというタグポートでバター市場からチーズ市場に移動し続けるくらいなら。神様はまだ毎日貴き者と卑しき者をお創りになる、貴族の資格を持つか持たないかに拘らず。それに僕は「主人」であり、そうあり続けたい、なぜなら僕は主人なのだから。下僕たちは僕に食事させ、奉仕すべきなのだ、それがその人たちにふさわしいのだから。(EW3, S. 135)

オットーは、神が創る高貴な者と卑しき者という二種類の人間のうち自分は高貴な者として生まれ、「主人」であると主張する。そして芸術的感性を持たず、生活という枠を出ない「卑しき者」、「下僕」たちは、——ここでは自分を批判する叔母へのあてこすりとなっているが——、自分のために生活のお膳立てをせねばならないという。詩人としての使命感を生活と切り離れたものと考え、しかも文学・芸術を生活（バター市場からチーズ市場への旅）よりも上位のものとしているのである。これを聞いた叔母はそれをひどい思い上がりだと叱り、チーズとバターを馬鹿にするのであれば乾いたパンを食べているがいいと憤慨する。(EW3, 135) この喧嘩ののちに出て行ってしまったオットーを、官吏として働く登場人物の一人ヴァルターは追いかけ、自身も同じような時期を過ごしたことがある経験から、オットーをなんとか救おうと声をかける。そしてヴァルターを信頼したオットーは自分の抱く憧れを「魔法使いのシュピールマン」として表現し、その苦しさを伝えるのである。

あなたに今、魔法使いのシュピールマンの話 (von dem zauberischen Spielmann) をしようとすれば、春が来て陽光が生き生きと野原に広がるたび、ヴィーナスの山から新しい、不思議な歌を携えて来て心を誘うあの者のこと、蒸し暑い昼に一人鳴く鳥の歌が物語るその者のこと、川や泉が月光の中で入り乱れてざわめき伝えるその者のこと、水浴するニクセたちが夢の中でのように静かで金色の夜を通して歌うその者のことをお話ししようとすれば——きっと私を狂ってしまったのだとお思いになるばかりでしょう！(中略) それに実際私は狂っているのです(中略) 自分は響きの魔法の流れについて行っても無傷でいられ、その魔法を操る詩人なのだと妄想していたのですから！(EW3, S. 137)

オットーはこの言葉のすぐ後に、ヴァルターに向かい泣きながら自分には詩才がないと気づいたので実際的な生活に戻り、詩には決して戻らないと決意を伝える。

しかしその後結局誘惑の力に抗えず、詩人として生きていくために旅立ってしまう。荒んだオットーに再会した登場人物の一人ヴィクトールは、この作品の中で最も才能のある詩人として描かれるが、自らの中にある高慢と戦っており最終的には宗教の道を歩むことに決める。ヴィクトールは憔悴しているオットーを見て自分も同じようにさらされている危機を感じ、オットーにそれゆえ厳しい警告の言葉をかける。彼はその際詩人として生きることの困難さをシュピールマンの比喩を用いて語るのである。

逃げろ、夜の中へ逃げ出せ、戦争へゆけ、畑を耕し、薪を割り、家々を回って物乞いしろ——とにかくここから出てゆけ！(中略) そして僕にポエジーのことも詩人という天職のことも語るな(中略)。この世にはほんのわずかの詩人しかいないのだ、そしてそのわずかな詩人のうちほとんど誰一人としてこのメルヒェンのような、きらびやかな魔法の夜に降りて行って無傷でいられはしないのだ。そこでは野生の、炎のような花々が咲いていて、歌の泉が入り乱れて深淵へ落ちてゆき、魔法使いのシュピールマン (der zauberische Spielmann) が森のざわめく中、胸が張り裂けるような響きでヴィーナスの山へと誘う。その

山では地上のありとあらゆる喜びと華やかさが心をかき立て、夢の中でのように心（die Seele）が暗い衝動と共に解き放たれるのだ——（EW3, S. 274f.）

つまり先にオッターが語っていた憧れと誘惑は、彼よりも成熟した詩人であるヴィクトール自身も通ってきた道だということ、そしておそらくまだその葛藤や克己のための戦いは終結していないことがここで示されている。

これまで見てきたように、シュピールマンについて話をする登場人物たちのほとんどが、自らの中に他者としてある詩的行為を行う存在であるシュピールマンを認め、そのシュピールマンによって誘惑されている。このことにより詩作行為の二つの側面が強調されていると言えるだろう。一方でそれは、今ここを超え、何か別の世界を体験する行為であるということが暗示される。それはただ生活するだけでは見ることのできない世界であり、またその世界があるという予感はその世界を見る能力として一つの前提となっている。この側面はセイレーンの歌声を聴く、ヴィーナス像を生きた女性としてみる、といった別のヴィジョンとしても繰り返し描かれる。他方でシュピールマンによる誘惑はそれと同時に、その体験したこと、異なる世界を、歌（あるいは文学作品）として表現したいという欲求をも表している。この二点に対応して、アイヒェンドルフ作品で危険視されているのは、第一に自らの才能に対して過大な評価をし、それを生活と切り離しかつ文学をその上位に置こうとする態度である。第二に、感覚的な（sinnlich）ものに耽溺し、特に自らの観たヴィジョンに振り回され、本来のポエジーの役割、アイヒェンドルフにとっては最終的に地上と天上とを結びつけるという使命¹¹⁾を忘れてしまうことへの危険性が示唆されているのである。それは詩の中でより集中的に表現されている。次節ではシュピールマンに関する三つの詩の大まかな違いを叙述することでアイヒェンドルフ作品が主観性と詩作の問題をシュピールマンという形姿を通してどのように向き合うのかを示したい。（詩は紙面の

11) Vgl. z. B. EW6, S. 677f. 「演劇史」 (*Zur Geschichte des Dramas*, 1854)

都合上本稿の末尾にまとめて引用する。）

詩に描かれる誘惑するシュピールマン

「魔法使いのシュピールマン」 (*Der zauberische Spielmann*)

ここでは本稿で取り扱う誘惑するシュピールマンがそのままタイトルになっている。よそ者であるシュピールマンがやってきて、城の中にいる娘をその音の力で誘惑し、外へと連れ出す（娘の死が暗示される）までの様が第三者の視点から描かれる。これは騎士が森に住む「魔女＝ローレイ」に誘惑されるという有名な詩「森の対話」(Waldesgespräch) のような、女性形姿が男性形姿を誘惑する構図の逆パターンだと言える。ここではシュピールマンの様子はほとんど分からず、その魔力が娘による描写と第三者である語り手によって伝えられるのみである。また形式はバラード風で、韻律も民謡調でそれが崩されることもない¹²⁾。

「惑うシュピールマン」 (*Der irre Spielmann*)

この詩のタイトルもシュピールマンだが、「不思議な」(wunderbar) でも「妖しい、魔法を使う」(zauberisch) でもなく「迷った、狂った」(irre) と形容されている。先の詩とは違って、この詩ではシュピールマン自身が語っている。そして先ほどの詩では惑わす主体であったシュピールマンがむしろ惑いの状態に陥っていることが明らかである。そしてこれまで散文作品の例で見えてきた（外への）憧れという意味での誘惑をシュピールマンはずでに経ているように見える。それは幼年時代、無垢な状態を抜け出してきてしまったことへの後悔に表れている。ここでは子どもが大人になるということと、近代

12) 以下、詩の韻律やリズムの分析には以下の文献を参考にした。Vgl. Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. 2. Aufl. Tübingen [u. a.] : Francke 1993 (Uni-Taschenbücher 1732).

の主体に自由が与えられた、あるいは与えられてしまったことが重ねられており、そのシュピールマンを今度は家に（まだ）いる子どもが見て懂れている。ティークの翻案のタンホイザーのように惑いの状態が引き継がれていくことが暗示されているとも解釈できるが、他方でシュピールマンがまだ無垢だった自分自身を思い返し、自身に警告するという一種の自己反省ととることもできるだろう。シュピールマンはここで近代的主体の代表として表れている。注目すべきは第二連の生きる間中「像」(Bild)を狩る、というイメージである。しかもその像は「人を欺く、見せかけだけのたくさんの像」(manchtrüg'risch Bild)とされる。これを詩作行為の比喩だとすると、詩人であるシュピールマンが観たヴィジョン自体が人を惑わし、欺くものであると言われていることになる。つまり詩作の対象としての「像」を本来詩人は詩として表現すべきはさすが、そのヴィジョン自体が正しいものではなく、さらにその自らの観たヴィジョンに捕らえられ、どちらが狩人でどちらが獲物であるか分からなくなっている状態が描かれているのである。最後には世界の終末を想起させるようなイメージを持って、シュピールマンの救いのなさが表現されている。形式としても第一の詩と違い、一見民謡調に見える韻律とリズム¹³⁾が実のところ規則的ではない。言葉遣いもかなり激しいものが多く、ペーター・クラウスは馴染みの民謡モチーフが恐ろしく歪められていると形容している¹⁴⁾。

「城の前の木々の中を風が通りざわめく」 („*Vor dem Schloss in den Bäumen es rauschend weht [...]*“)

アイヒェンドルフの散文作品の挿入詩は大体において登場人物によって歌われるものとして想定されているが、この詩は『詩人たちとその仲間』の登

13) Vgl. Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen, S. 208–213, hier S. 208.

14) Klaus Peter: Utopie und Verzweigung. In: Interpretationen. Gedichte von Joseph von Eichendorff. Stuttgart: Reclam 2005, S. 74–86, hier S. 82.

場人物ドリュアンダーによって「書きとめられる」ものである。しかも一度詩人として生きることを放棄した、その直後に結局詩人として生きるためにまた旅に出てしまう、その時に書かれたものとして挿入される。上述の詩と類似、あるいは一致する表現も多く、内容も似通っている。例えば上述の詩の「子ども」はほとんど同じように描かれ、ここでもやはり詩の発話主体であるシュピールマンが失ってしまった無垢な状態を想起し、自己反省的に子どもに警告していると理解することができるだろう。しかしこの詩では近代的主体の苦悩がより詳細に描かれる。このシュピールマンははじめまるで第三者のことを語るかにみせて、すぐにそれが自分自身だったのだと言って最初から自己反省を示す。しかも自分の奏でる音によって惑わされ、最終聯では自分の「心」自体が惑い、惑わせる響きであるさえという。最終的にはそれがどこに行くのかは問うてくれるなど言うことで、自分自身どこへ向かうのか分からないという、どうしようもなさを吐露しつつ、「読者」として想定されている *ihr* に向かって別れを告げるのである¹⁵⁾。

これらの詩で際立っている、どこにいるのか分からない、どこに行くのか分からない、という無知と困惑の表現は、その他のアイヒェンドルフの詩作品でも繰り返して描かれる¹⁶⁾。マツはこれらの無知な者たちは膨大な認識に満たされているとし、それにより自己を神格化する高慢に至ると理解する¹⁷⁾。オジンスキはアイヒェンドルフ作品の根底に彼の敬虔さを見、その際こういった非同一的な要素を例外のものとして議論の対象から外してしまう¹⁸⁾。いずれの解釈もアイヒェンドルフの文学を捉えきれていないように思

15) この最後の一瞬に突如詩の世界の外、つまり読者に視点が移り、語りかけることは、アイヒェンドルフ文学で肯定される、人々と共にあり、交わること (*Geselligkeit*) を示唆していて重要であると思われるがここでは詳述しない。

16) 例えば「壊れた指環」として有名な詩「歌」*Lied* では「何をしたいのか分からない」(*Ich weiß nicht, was ich will*) と歌われる。Vgl. EW1, S. 84.

17) Matt: *Der irrende Leib*, S. 56f.

18) Jutta Osinski: *Kunst und Religion in der Spätromantik*. In: *Um 1800 (Ästhetische und religiöse*

われる。分裂や葛藤、終わることのない自己反省に苦悩する様は、アイヒェンドルフ作品において例外であるどころかむしろ根幹に据えられている表現であり、しかも時代が下るにつれてより鮮明に描かれるようになる。それゆえオジンスキのようにこういった要素を例外としてしまうと、アイヒェンドルフ文学全体の詩学の本質を言い当てることは難しくなるだろう。そしてマットが述べるように、無知や困惑の表現は一つの認識である。なぜなら正しいもの、善なるものを予感、あるいは想起するからこそ、アイヒェンドルフ作品の主体は無知・困惑の状態を感じるからだ。ただその際の宗教とはドグマ的なものではないにしても、マットが理解したような高慢に至る、自己神格化などではない。逆に主観性を神格化することへの批判の根拠となっているのがアイヒェンドルフ作品の根底にある宗教性である。そして、さまざまのことが、永遠に迷い続けなくてはならないという明らかに苦しい、負のものとして描かれることから、初期ロマン主義の反省と批判が示され、かつその表現を通して彼の宗教性と認識が表されていると言える。これはアイヒェンドルフ自身、単に素朴で敬虔な、そして「ロマンチックな」詩人として詩作しているのではなく、自分自身がシュピールマンに誘惑された経験のある極めて近代的な詩人として詩作をしていることの一つの証左であろう。

結び

アイヒェンドルフ作品における誘惑するシュピールマンは、一方ではそれをヴィジョンとして観る主体の芸術的感性、とはつまり今この枠組みに留まらず、現世的なものを超えたものを感知する力の表れとして理解できる。この感性は、フリードリヒ・シュレーゲルやノヴァーリスなど初期ロマン主義者が繰り返し主題化した芸術家の使命と能力と同等のものと考えられる。

Erfahrungen der Jahrhundertwenden, 3 Bde., Bd. 1). Hrsg. von Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs, Manfred Koch, S. 187-199.

しかし他方で、——そしてこちらの方に重点を置いて描かれているのだが——、その力をコントロールすることの困難さをも表している。この点がアイヒェンドルフと初期ロマン主義者たちを分かちつものだと言える。主観・主体の力というものを初期ロマン主義者たちはこう言ってよければ無邪気に、楽観的に捉え、そして信賴していたし、終わることのない進歩という近代の構想も同様に肯定的に彼らの美学的構想に組み込まれている。今ここを出、別の世界を見る力を持つ者として、アイヒェンドルフの作品においても個々の力と近代における主観の力の重要さは認められてはいる。だがその一方で、より次元の大きな支えと視点（アイヒェンドルフの場合はキリスト教的な世界観に裏付けされているが）なしに人間の主観が自らを最も高きものとしながらその力を振るおうとすると過ちを犯しかねないという危険性を体感として理解していたのだろう。

そのような危うい近代的詩人のあり方に対し、『あるのらくら者の生活から』(*Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1817-1825年成立(?), 1826年発表)で主人公の語り手兼主人公である「タウゲニヒツ(=のらくら者, 役立たず)」(*Taugenichts*)の形姿を通して端的に表されているような、素朴で自然な詩のあり方が望まれている。つまり「民衆文学」という理念で想定されているような、生活の中に歌うことが自然に組み込まれており、また歌うこととその内容が本人の心情と齟齬をきたさない、そういった詩のあり方が理想とされている。そのようなバランスのとれた詩人(歌い手)として現れるタウゲニヒツは、他ならぬローマ(タンホイザーが赦しを請いに向かう場)で、ヴィーナスの墓があるとされ、しかもその亡霊によって旅人が惑わされると噂される場所を通るが、何の問題なく通り過ぎただと報告する。(EW2, 522) タウゲニヒツはこのようにして批判的に描かれるもう一つの詩人タイプ、耽溺する詩人であることも免れているのである。

ここで、本稿の冒頭で二つに分けて示したシュピールマンの像が重なって来る。アイヒェンドルフ文学は一方では歴史的なシュピールマンのイメージ

を用いて、シュピールマンが民衆文学の理念を意識している者によって言及される近代の産物であり、結局その理想である素朴な詩作が失敗に終わる様を描く。他方でアイヒェンドルフ作品は本稿で示して来たように、タンホイザー的な誘惑するシュピールマンのイメージを用いて、近代的詩人の陥る危険への注意を喚起する。描かれ方はふた通りであるが、はっきりとは分けられない形でこの二種類のシュピールマンのイメージはアイヒェンドルフ作品の中で混じり合う。というのも、本稿の最後に示した三つの詩の比較から分かるようにアイヒェンドルフは、近代的主体の問題を体現するものとしてのシュピールマンが主体として表れる詩で、民謡調の詩のリズムやモチーフないし表現を歪めることでその主体の近代性、素朴さの喪失を表現するからである。

しかしアイヒェンドルフ自身はどうだったのかという問いは残る。失敗に終わる近代的詩人の詩作を繰り返し主題としながら、彼自身はどの立場に立ち、詩作をしていたことになるのだろう。本稿で示したようにアイヒェンドルフはタウゲニヒツのような理想を肯定的に描くことは稀で、むしろ否定的に、逆説的に、つまり理想を名付けることなく、なんらかの方法で予感させることが多い。その一方で彼の作品の表現自体は素朴なもの、つまり「民衆文学」の理想に近いものとして受容される傾向が強く、また事実彼の作品の魅力の秘密はその平易な文体と語句、そして繰り返される要素の組み合わせを用いたその表現の隙間から立ち上るものにあるように思われる。そしてこの二点、つまり彼の否定詩学とも言えるその理想の表現の仕方と彼の一見何の問題性も孕まぬ、「民衆文学」的な表現は、おそらく矛盾するどころか、むしろ共に切り離すことのできない形でアイヒェンドルフの詩学に中心にあることが予想される。それゆえ登場人物や詩の発話主体を通して、詩や散文作品内容として表現されている理念と、彼の詩的表現との関係を探る必要があるが、それは稿を改めて述べることにしたい。

※本研究は 2017 年度南山大学パッセ研究奨励金 I-A-2 による研究成果の一部である。

※本稿は 2017 年 9 月 30 日に日本独文学会 2017 年秋季研究発表会（広島大学）で行った口頭発表の原稿に加筆修正を施したものである。

【詩の引用】

Der zauberische Spielmann

Nächtlich in dem stillen Grunde,
Wenn das Abendrot versank,
Um das Waldschloß in die Runde
Ging ein lieblicher Gesang.

Fremde waren diese Weisen
Und der Sänger unbekannt,
Aber, wie in Zauberkreisen
Hielt er jede Brust gebannt.

Hinter blüh'nden Mandelbäumen
Auf dem Schloß das Fräulein lauscht –
Drunten alle Blumen träumen,
Wollüstig der Garten rauscht.

Und wie Wellen buhlend klingen,
Ringend in geheimer Lust:
Kommt das wunderbare Singen
An die süßverträumte Brust.

»Warum weckst Du das Verlangen,
Das ich kaum zur Ruh gebracht?

Siehst Du hoch die *Lilien* prangen? –
Böser Sänger, gute Nacht!

Sieh', die Blumen steh'n voll Tränen
Einsam die Viole wacht,
Als wollt' sie sich schmachkend dehnen
In die Warme Sommernacht.

Wohl von süßem roten Munde
Kommt so holden Sanges Macht –
Bleibst Du ewig dort im Grunde,
Unerkannt in stiller Nacht?

Ach' im Wind' verfliegt mein Grüßen!
Einmal, eh' der Tag erwacht,
Möcht' ich Deinen Mund nur küssen,
Sterbend so in süßer Nacht!

Nachtigall, verliebte, klage
Nicht so schmeichelnd durch die Nacht! –
Ach! Ich weiß nicht was ich sage,
Krank bin ich und überwacht.«

Also sprach sie, und die Lieder
Lockten stärker aus dem Tal,
Rings durchs ganze Tal halt's wider
Von der Liebe Lust und Qual.

Und sie konnt' nicht widerstehen,
Enge ward ihr das Gemach,
Aus dem Schlosse muß't sie gehen
Diesem Zauberströme nach.

Einsam steigt sie von den Stufen,
Ach! so schwüle weht der Wind!
Draußen süß die Stimmen rufen
Immerfort das schöne Kind.

Alle Blumen trunken lauschen,
Von den Klängen hold durchirrt,
Lieblicher die Brunnen rauschen,
Und sie eilet süßverwirrt. –

Wohl am Himmel auf und nieder
Trieb der Hirt die goldne Schar,
Die Verliebte kehrt nicht wieder,
Leer nun Schloß und Garten war.

Und der Sänger seit der Stunde
Nicht mehr weiter singen will,
Rings im heimlich kühlen Grunde
War's vor Liebe selig still.

(EW1, 209–211)

Der irre Spielmann

Aus stiller Kindheit unschuldiger Hut
Trieb mich der tolle, frevelnde Mut.
Seit ich da draußen so frei nun bin
Find' ich nicht wieder nach Hause hin.

Durch's Leben jag' ich manch trüg'rich Bild,
Wer ist der Jäger da? wer ist das Wild?

Es pfeift der Wind mir scheidend durchs Haar,
Ach Welt, wie bist Du so kalt und klar!

Du frommes Kindlein im stillen Haus,
Schau' nicht so lüstern zum Fenster hinaus!
Frag mich nicht, Kindlein, woher und wohin?
Weiß ich doch selber nicht wo ich bin!

Von Sünde und Reue zerrissen die Brust,
Wie rasend in verzweifelter Lust,
Brech ich im Fluge mir Blumen zum Strauß,
Wird doch kein fröhlicher Kranz nicht daraus! –

Ich möcht' in den tiefsten Wald wohl hinein,
Recht aus der Brust den Jammer zu schrei'n,
Ich möchte reiten an's Ende der Welt,
Wo der Mond und die Sonne hinunter fällt.

Wo schwindelnd beginnt die Ewigkeit,
Wie ein Meer, so erschrecklich still und weit,
Da sinken all' Ström' und Segel hinein,
Da wird es wohl endlich auch ruhig sein.

(EW1, 232f.)

(„Vor dem Schloß in den Bäumen ...“)

Vor dem Schloß in den Bäumen es rauschend weht,
Unter den Fenstern ein Spielmann geht,
Mit irren Tönen verlockend den Sinn –
Der Spielmann aber ich selber bin.

Vorüber jag ich an manchem Schloß,
Die Locken zerwühlet, verwildert das Roß,
Du frommes Kindlein im stillen Haus,
Schau nicht nach mir zum Fenster hinaus.

Von Lüsten und Reue zerrissen die Brust,
Wie rasend in verzweifelter Lust,
Brech ich im Fluge mir Blumen zum Strauß,
Wird doch kein fröhlicher Kranz nicht daraus!

Wird aus dem Schrei doch nimmer Gesang,
Herz, o mein Herz, bist ein irrer Klang,
Den der Sturm in alle Lüfte verweht –
Lebt wohl, und fragt nicht, wohin es geht!

(EW1, 312. Ursprünglich aus *Dichter und ihre Gesellen*, Kap. 20, EW3, 283)