

Annette von Droste-Hülshoff の抒情詩

平 井 俊 夫

1

Annette von Droste-Hülshoff (1797—1848) は1844年秋に彼女の二度目の詩集を公にしたが、しかし1838年に41歳にして初めて出版した最初の詩集とはその質および量においてまったく面目を異にし、かつここには最初の詩集の作品も仕上げをほどこして収録されていることや、また初めの詩集はなかば匿名で出版されたという事情なども考慮すると、事実上詩人ドロステ＝ヒュルスホフは死のわずか三年半前に世に姿を現したと言って差支えない。しかも抒情詩に限って言えば、最初の詩集は質量いずれにおいてもほとんど問題にならず、後の詩集に収められた作品群において初めてドロステ＝ヒュルスホフはその名を不朽にとどめる仕事をしたと言わねばならないのである（両詩集とも叙事詩、物語詩を含んでいる）。それでは初めの詩集と二度目の詩集とを隔てる六年の年月のあいだに、ドロステ＝ヒュルスホフは次第に詩人としての成長を大きくとげていったのであろうか。ドロステ＝ヒュルスホフという一人の詩人の内的成熟の道程についてはともかくとして、個々の作品が書かれた成立年次の面からのみ言えば、答はまったく異っている。ごく短い或る一時期に集中的に爆発的に多数の詩群が生まれたのであって、そしてそれは1841年の秋から翌42年夏までの期間、わけてもその期間の前半六ヵ月に集っている。

1841年9月末に、ドロステ＝ヒュルスホフは姉 Jenny がその夫 Joseph von Laßberg 男爵と居をかまえている Boden 湖畔の Meersburg の館へ転地保養のために出かけてゆく。ところでドロステ＝ヒュルスホフは数年前から Levin Schücking (1814—1883) と交際があり、レヴィンは彼女の早逝した知人 Katharina Schücking の息子で、したがって少年時代から彼を知っているわけだが、再会して持続的な交渉が始まるのは1837年からである。この二人の関係の特殊さ、というよりはむしろアネットのレヴィンに対する気持の屈折した複雑さは彼女の文学と深いのか

わりを持つが、そのことにはここでは触れずにおくとして、そのレヴィン・シュッキングが、ドロステ＝ヒュルスホフがメールスブルクへ移って二週間後にラスベルク家にやってくる。アネッテの推輓で *Deutsche Philologie* の創始者の一人に数えられるこの館の主ラスベルク男爵の司書としてはたらくためである。このようにしてアネッテとレヴィンとは同じ館のなかで約半年を暮すことになるが、そのころから漸次作家として立とうとしていたレヴィンと、早くから詩作を試み、またノヴェレの傑作として名高い *»Die Judenbuche«* をすでに脱稿していたとはいえ、いまだ狭いサークルのなかでいわばディレクタントとして作品を書いていたにすぎない44歳の老嬢アネッテとは、この日々に文学について語りあい、互いの仕事に助言をしまったようである。この時期のシュッキングの作品にはかなりドロステ＝ヒュルスホフの筆がはいっていると言われ、なかでも *»Das malerische und romantische Westphalen«* は二人の *»teamwork«* から生まれた作品だということである⁽¹⁾。アネッテのレヴィンへの協力ないしは影響はともかくとして、レヴィンはいったいアネッテに対してどのような力を貸したのであろうか。レヴィンのもっとも大きい功績は、彼がアネッテの文学的資質は抒情詩においてその本領を発揮すると見抜き、アネッテにそれを説きかつ詩に専心するようすすめたことにあると言われる⁽²⁾。しかしそれはけっしてシュッキングによってドロステ＝ヒュルスホフは初めて抒情詩に開眼したというような意味ではない。まことに興味ある事実として関心をそそられるのは、抒情詩を説いて聞かせたシュッキングの *»Doktrin«*⁽³⁾ がドロステ＝ヒュルスホフの実践によって手痛い *»Züchtigung«*⁽³⁾ を蒙ったという点である。シュッキングが抒情詩をどのように考え、どのようにドロステ＝ヒュルスホフに説いたか、シュッキング自身の言葉を次に引用してみる。

»Daß das lyrische Gedicht ihr eigentlichster Beruf, war die Ansicht und Überzeugung, die ich dann zu verfechten pflegte; nicht ohne die Dichterin dabei wohl mit einer längeren ästhetischen Auseinandersetzung zu begünstigen, wie es jedoch geraumer Zeit bedürfen würde, um mit einer Sammlung lyrischer Gedichte vor die Welt treten zu können, weil eben die lyrischen Stimmungen und Empfindungen nicht alle Tage kommen

1) H., S. 188ff.

2) H., S. 191

3) L. Schücking: Annette von Droste, S. 92f.

und eine neue Blüte treiben, sondern nur von Zeit zu Zeit, wenn einmal irgendein Sturm oder Strömung unser Leben ergreift und den schlummernden Meeresspiegel des Gemüts ins Wogen und Wellenschlagen bringt.⁽⁴⁾»

»die lyrischen Stimmungen« というものは常時訪れるのではなく、おりに触れてやってくるのであるから、一巻の抒情詩集を編もうと思えば長い時を必要とするというのがシュッキングの »Doktrin« だというわけである。そのようなシュッキングの主張に対してドロステ＝ヒュルスホフは、さてどんなものかなというような微笑を浮かべて聞いていた由であるが、或る日、彼女はちかぢか数ヵ月のうちに詩集を一巻書きあげてみせると言いだす。シュッキングにはもちろんそういう事の可能性は考えられず、それでは »賭« をしようということになった。シュッキングは次のように記している。

»Sie meinte deshalb mit großer Zuversicht, einen reputierlichen Band lyrischer Gedichte werde sie mit Gottes Hilfe, wenn sie gesund bleibe, in den nächsten Wochen leicht schreiben können. Als ich widersprach, bot sie mir eine Wette an und stieg dann gleich in ihren Turm hinauf, um sofort ans Werk zu gehen.⁽⁵⁾«

居室にしていた館の北東の塔屋にこもったアネッテは、午後にはもう一篇の詩を書きあげて姉とレヴィンの前で朗読をして聞かせる。その翌日は二篇であった……フィロロギーの面からも確認されているように、こうしてドロステ＝ヒュルスホフはシュッキングが翌42年の4月2日にメールスブルクを去るまでの半年のあいだに約60篇の詩を書きあげたのであり、かつそれらの多くは彼女の作品群のなかで重要な位置を占めるものなのである⁽⁶⁾。

シュッキングは彼の »Doktrin« が日に日に打ちのめされてゆくのを見たわけであるが、しかし »Doktrin« そのものが降伏したわけではないと頑張っている。彼女は自分のなかに、心情が豊かになり感情が満ちあふれ、詩想が沸きたち、今まで

4) Ebd., S.91f.

5) Ebd., S.92

6) P. Berglar: Annett von Droste-Hülshoff には54篇と記されている。(S. 104)

触れずにおいた抒情的「素材」が汲みつくせぬほどに湧き出てくるのを感じていたのであろうとシュッキングは記している。彼の言葉はそのとおりかも知れない。レヴィンにとってアネッテは「liebes Mütterlein」以上ではありえないが、アネッテにとってのレヴィンは、彼を「Adoptivsohn」と呼んだりしているとはいえ、決して単純なものではなく、喜びと苦しみ之源となる相手である。そのレヴィンと共に暮したメールスブルクでの半年は充分に充実していたと思われるし、また「素材」という点から言っても、この時期に書かれた「Heidebilder」のなかの幾つかの詩は、1838年に完成した叙事詩「Die Schlacht im Loener Bruch」と共通するものを持っていることも事実で、それが多産の助けとなっていると考えられぬでもない。レヴィンの抒情詩への勧めと、それに何よりもあの「賭」が「eine psychologische List⁷⁾」として大きな力を発揮したことも確かだろうと思う。要するに、この時期はドロステ＝ヒュルスホフが詩の泉を一気に噴出させうるための条件が充分にそろっていたということは間違いないと考えられる。しかしそれでは、シュッキングの言う、おりに触れふと訪れて来るはずの「die lyrischen Stimmungen」が、ドロステ＝ヒュルスホフの場合には、種々な好条件に助けられて異常に集中してやって来たという結論になるのだろうか。シュッキングは彼の「Doktrin」は叩かれはしたが降伏はしていないと言っているから、彼自身はそうのように考えているとみて支障はない。だがドロステ＝ヒュルスホフの抒情詩はシュッキングの「Doktrin」では律しきれぬところにその基礎をすえていたと考えることが出来はしまいか。私はこの時期に作品が集中的に生まれたという事実の、その裏付けをとりたいというのではなく——そのためであれば以上に簡単に記したような諸条件諸状況の充実と、彼女の筆の早さとを考えるだけで充分であると思う——シュッキングの「Doktrin」の開陳を聞くにおよんで、ドロステ＝ヒュルスホフはそういう「Doktrin」とは異った自己の詩作の立場を自覚したと考えたいのであり、そしてその根拠を求めようと思うのである。

シュッキングの言う「die lyrischen Stimmungen」とはそもそもいったい何なのであろうか。先ほど引用した彼の言葉が、「Stimmung」の成立する要件についてすでに或る暗示を与えている。すなわち、それは「時折り何かある嵐か水流のようなものがわれわれの生を捉え、そして心情のまどろむ海面をうねらせ波立たせる時にやって来る」とシュッキングは記しており、この言葉は「Stimmung」が生ま

7) H., S. 191

れるためには »外部« が必要であること、そしてその »外部« は »内部« に対象物として相対してあるのではなく、»内部« に侵入してくる必要があることを語っている。»Stimmung« におけるこの »内部« と »外部« とのかかわりのあり方については Emil Staiger の明快な言葉があるので次にそれを引用してみることにする。

»Ursprünglich aber ist eine Stimmung gerade nichts, was „in“ uns besteht. Sondern in der Stimmung sind wir in ausgezeichneter Weise „draußen“, nicht den Dingen gegenüber, sondern in ihnen und sie in uns.⁽⁸⁾«

つまり一方的に »外部« が »内部« へ侵入してくるのではなく、それと同時に »内部« は »外部« へ浸出していなければならぬと言うのである。だから »Stimmung« のなかにおいて、われわれは風景なり夕暮なり恋人なりを感じるのだと考えるのはじつは正しいとは言えず、その時、むしろわれわれは夕暮や恋人のなかに »自分« を感じるのであり、それらと一つになるのである、»Stimmung« とは »内部« と »外部« との »das Ineinander« という »状態« であるとシュタイガーは述べている。そしてそういう »Stimmung« は »瞬間« —— »ein Moment, ein einziger Aufklang, dem die Ernüchterung folgt oder wieder ein neuer Klang⁽⁹⁾« だと言うのである。シュタイガーの論述が目的としているのは、»das Lyrische« というものの解明であり、さらには »das Epische«, »das Dramatische« の本質をも追求し、そうして »人間存在の基本的可能性の文芸学的名称⁽¹⁰⁾« としてのこの三者の根本概念を明らかにしようというのである。だから »Stimmung« の規定にあたって、それはあくまでも »Poetik« の立場からなされるわけであり、そのためであろうか、彼の述べる »Stimmung« からは »人« が閉め出されている。言葉をかえて言えば、»Stimmung« の持つ »意味« については何も語られないのである。

ところで、Max Kommerell がその著 »Gedanken über Gedichte« の »Vom Wesen des lyrischen Gedichts« という章において »Stimmung« について種々考察を試みており、そしてシュタイガーと同じように »Stimmung« は »瞬間« であると述べている。ここに先ほどのシュタイガーの言葉をもう一度引用し、そして

8) S., S. 63

9) Ebd., S. 25

10) Ebd., S. 213

コメレルの同様の言葉をそれと併記してみたいと思う。

»Die Stimmung nämlich ist ein Moment, ein einziger Aufklang, dem die Ernüchterung folgt oder wieder ein neuer Klang.⁽¹¹⁾« (Staiger)

»In der Stimmung denken wir [...] vor allem den Augenblick! Den Augenblick, der sich aus der Zeit heraushebt, ja, der die Zeit anhält, weil in ihm unser Dasein ausdrücklich wird.⁽¹²⁾« (Kommerell)

いずれも »Stimmung« は »瞬間« であることを述べているが、しかし力点の置きどころには大きい差異があると思われる。シュタイガーの主張は、コンテキストから言えば、»das Lyrische« は »eine Idee« であり、その本質上作品として純粋な形で現れることはけっしてない、»das Epische« あるいは »das Dramatische« によってならされる必要がある、なぜなら »Stimmung« は »瞬間« だからというのであって、上記引用文のはじめの »nämlich« という語はそのことを言っている。》詩学の根本概念« を打ちたてようとするシュタイガーには、»Stimmung« は存在の様式にかかわる問題としてのみ考察の視野にはいってくるのであり、そのため »内部« と »外部« との »das Ineinander« という瞬間的状态として規定され、それ以上に出ることがない。しかしシュタイガーのこの規定は»Stimmung« を純粋な形で捉えているとはいえず、こういう »Stimmung« はいわば蒸溜水のようなもので、そこには有機分が欠除している、あるいは意識的に排除されていると言ったほうがよいのかも知れない。

»Stimmung« において通常の時間持続は瞬間的な濃縮の状態にはいるわけだが、しかしその個々の »状態« は、当然のことながら、それが »状態« であるという共通性のゆえに »das Ineinander« 一般としてならしてしまえるはずのものではなく、その »状態« の個別性、特定性、独自性に、要するにその持つかけがえのない一回性にこそ意味が求められるのではないか。Walther Killy の指摘した言葉をそのまま借用して言えば、シュタイガーの »詩学« は »歴史的現実の特定の客観性⁽¹³⁾« についてまったく顧慮しないのである。

11) Ebd., S. 25

12) K., S. 12

13) W. Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes, S. 10

シュタイガーは「抒情詩人は運命を持たない⁽¹⁴⁾」と記している。運命とは拮抗せねばならぬ外部の力であり、「das Ineinander」の対極に位置するものだからというわけである。それに反してコメレルは「Stimmung」を何よりも「運命」の問題として捉えようとするのであって、彼によれば「Stimmung」とは「Betroffenheit⁽¹⁵⁾」であり「Begegnen⁽¹⁶⁾」でなければならない。すなわち、存在の様式の問題ではなく、生の全体のなかでの、「内部」と「外部」とのそれぞれの「多様」が「一様」に調律統合される「瞬間」の、その「意味」をコメレルは問おうとするのである。したがって「Stimmung」においてわれわれは「外部」のなかに「自分」を感じるのだとするシュタイガーの所説に対して、コメレルは、「Stimmung」とは「外部において自己に出会うこと⁽¹⁷⁾」であり、「自己のそこにある何ものかのなかに再び自己を認識する⁽¹⁸⁾」ことであると考え。それではそのなかにおいて自己と出会うところの他者、自己を映し出す反照像はどのようにして訪れてくるのだろうか。コメレルによれば、それは「魂が選択をする⁽¹⁹⁾」からであり、それゆえにこそ「Stimmung」は「運命」と言えるのである。したがって「Stimmung」という「瞬間」は、先ほどシュタイガーの文章と併記引用した言葉が語るように、「時間のなかから抜け出してくる、いやむしろ、時間を停止させる。なぜならこの瞬間のなかにわれわれの存在が表示されるからである。」だからこういう「瞬間」は前後する時間連続のなかの一点というふうには考えることが出来ない。同じく「Gedanken über Gedichte」のなかの「Versuch eines Schemas zu Goethes Gedichten」というこの書物の大半を占める章においてコメレルが書き記している言葉で言うと、「瞬間とは時間のアトムではない。時間を延長と考えた場合、この延長の最小部分が瞬間だというのではない。瞬間はそれ自体全体であり、小さな円である、点が無限に小さい円として表象しうるように。瞬間は一つの中心であり、自身のなかに時間を差し止めて廃棄する。瞬間は永遠にそれと名指すことが出来るが、しかしそれは瞬間がいつまでも続くからではなく、時間を踏み越えてしまうからである。⁽²⁰⁾」このような「瞬間」としての「Stimmung」はすなわち「Seele」の運命であり、そ

14) S., S. 84

15) K., S. 22

16) Ebd., S. 23

17) Ebd., S. 24

18) Ebd., S. 23

19) Ebd., S. 24

20) Ebd., S. 61

のため意識的に意図的につくり出すことは不可能であって、その訪れを引受けてくれる「機会」というもの無しには考えることが出来ない。そしてそういう「機会」がもっとも深く充実した意味を持ちえた詩人としてわれわれはゲーテを考えることが出来るのではないか。あるいはむしろ、ゲーテの出現によってはじめてわれわれは「機会」というもの、したがってそれを通して現れる「Stimmung」というものの本源的な意味が生まれたのだと考えてよいのかも知れない。少なくともコメレル的な「Stimmung」の理解はゲーテなしには考えがたいと思われる。

「或る確乎とした生き方を明瞭に理解するためには、その生き方が何を避けているかを認識すればよい」とコメレルは記して、そしてゲーテが強い仕方でしりぞけた道は内部を見つめることであったと述べている。そしてこのことは晩年のゲーテの小論文「Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort」(1823年)においてももっとも明瞭にゲーテ自身の口から語られていると指摘し、その一節を引用する⁽²¹⁾。ゲーテのこの論文は、精神医学者 August Heinroth(1773—1843)がその著書「Lehrbuch der Anthropologie」(1822)のなかでゲーテの思考を「das gegenständliche Denken」だと言った言葉をとりあげて書かれたもので、表題の「... ein einziges geistreiches Wort」というのは上記のハインロートの言葉のことである。そしてゲーテはこの言葉はさまざまな考察への刺戟を与えてくれると前置きをして、先ずヒロンの言葉といわれるデルフィのアポロ神殿の入口に刻まれた「汝自身を認識せよ」という銘に疑問を投げかけるのである。コメレルが引用しているのもこの個所であって、以下にそれを抜き出してみたい。

«Hiebei bekenne ich, daß mir von jeher die große und so bedeutend klingende Aufgabe: erkenne dich selbst, immer verdächtig vorkam, als eine List geheim verbündeter Priester, die den Menschen durch unerreichtbare Forderungen verwirren und von der Tätigkeit gegen die Außenwelt zu einer innern falschen Beschaulichkeit verleiten wollten. Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich nur in ihr gewahr wird. Jeder neue Gegenstand, wohl beschaut, schließt ein neues Organ in uns auf. ⁽²²⁾»

21) Ebd., S. 59f.

22) Goethes Werke (Hamburger Ausgabe), Bd. 13, S. 38

もちろんこれは老ゲーテの自覚であり、自己を認識する道の道が法度であり、どれが実りある道かという確かな考量が当初からあったというわけではない。しかしゲーテにおいては、それ自体が省察の対象となる「内部」そのものといったものはかつて存在したことがなかった。「Die Sprache ist Delphi.」⁽²³⁾と記したノヴァーリスには「内部」のみが存在しえたが、ゲーテは「内部」をつねに「外部」において認識して来たと言える。これを抒情詩の問題として考えてみた場合、ゲーテにおいては「機会」——「Gelegenheit」——という言葉は特別の意味を帯びていることが理解されてくる。それは詩が生まれてくる単なるきっかけというふうなものではなく、詩人が自己と出会う場所なのである。「内部」はそれ自体としては把握できず、したがってそれがおのずから歌い出ることはいえぬわけだが、しかし詩が成立するためにはその「内部」が姿を現わす必要があり、それが「機会」という「外部」において現れる。すなわち自己との出会いという「瞬間」の訪れである。外部における自己との出会いがないしは自己の認識としての抒情詩ということがゲーテの場合にきわめて適切に言うるのではないか。あるいは「内部」における自然の覚醒ないしは生成としての抒情詩と言っても同じことであろう。ゲーテの抒情詩ほど主体の恣意から遠い詩は他に考えることができない。なぜならその詩において主体ははじめて自己に出会っているからである。また詩においてははじめて客体が覚醒するため、客体の暴力がゲーテの抒情詩ほど抑えられた詩は他にないを考える。キリーの言葉を借用して言えば、ゲーテの抒情詩においては主体の側にも客体の側にもいかなる「Emanzipation」も許されてはいないのである⁽²⁴⁾。ゲーテの詩の「Bild」が比類なく充実しているのは多分このためであって、キリーが言うように「Idee」とは「tertium comparationis」ではなく「alles durchdringendes Leben」であるとすれば⁽²⁵⁾、ゲーテの詩の「Bild」はことごとく「Idee」を滲ませていると言わねばならない。言葉をかえるならば、ゲーテの詩は「Symbol」としての詩であると言うことができる。そして「Stimmung」というものが、「外部」における自己との出会い、自己の認識であり、「自然」と総称しうるところの「外部」の「内部」での覚醒であり、かつその「瞬間」は時間を踏みこえ、時間を廃棄するものであるなら、つまりその「瞬間」は歴史的一回性を持つと同時に存在の全体性をも含むものであるなら、「Stimmung」から生まれて来る詩は本来「Symbol」としての抒情詩

23) Novalis: Schriften (Leipziger Ausgabe), Bd. 3, S. 81

24) W. Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes, S. 25

25) Ebd., S. 26

でなければならない。なぜなら »Symbol« とは可視界と不可視界、すなわち »外部« と »内部« との等価な形而上的相関関係を前提とする、意味と形象との不可分な融合であり、それに何よりも、それ自体が一つの全体性としての力だからである。超越者の力とそれによる秩序とを認知するところには »Symbol« としての抒情詩は成立することは出来ない。

ところで、そういうそれ自身の全体性としての力なるものは、具体的には詩における »Bild« の充実という形をとって現れるのであって、したがって詩の »Symbol« としての密度は »Bild« がどれだけレアリティを備えているかにかかってくる。しかしながら、ゲーテ以降の抒情詩は »Bild« のレアリティの濃度においてついにゲーテを凌ぐことは出来なかったと考えられる。それどころか、ロマン派の詩人たちはむしろ逆に »Bild« のレアリティをいかに消去するかに腐心したと言わねばならない。ノヴァーリスの晩年の »Fragmente« (1799—1800) のなかに次のような言葉がみえる。

»Gedichte — bloß wohlklingend und voll schöner Worte — aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang — höchstens einzelne Strophen verständlich — sie müssen, wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen [sein].⁽²⁶⁾«

ここには詩の言葉における »Bild« のレアリティの消去、それも言葉の »音楽« という方向へむかっての消去の意志が明瞭に語られている。この言葉がノヴァーリスの »Poetik« としてどういう意味を持つかについてはここでは立ち入らずにおくことにしたいが、ただ、Hugo Friedrich のように、この言葉を捉えて »魔法に役立つかぎりにおいては、世界をばらばらにしまってもよいという認可が言葉の魔術に与えられた⁽²⁷⁾« というふうに考え、そしてボードレーやマラルメまでつないで行こうとする思考には同感できぬことは記しておきたいと思う。ノヴァーリスのこの言葉の背後には、可視的世界の諸表象はすべて高次の根源的な不可視界の反映でしかないという認識がひかえているのであり、それを無視しては何事も語れないと思うからである。言いかえるならば、この言葉は何よりもまず、さきに記した

26) Novalis: Schriften, Bd. 3, S. 323

27) H. Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, S. 29

ような »Symbol« としての抒情詩に対する根本的な疑念の提出として捉えられねばならない。すなわち可視界と不可視界とがもはや等価な相関関係を持ちえない詩の存在が示唆されているのであって、それゆえにこそ、前記引用文はただちに次の文へ続くのである。

»Höchstens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im großen haben und eine indirekte Wirkung wie Musik etc. tun—«

したがって詩の »Bild« は、»瞬間« という »Seele« の運命に裏打をされたレアリティから解放されて »Chiffre« となることを求められる。すなわち、直接言葉となることは出来ない或る普遍なるもの、無限なるもの、高次なるものが自己を語り出るための、その代理的役割を詩の »Bild« がいっせいに分掌するのであって、そしてその綜合体が »音楽のように直接的に作用する« というわけである。このような抒情詩の方向は Clemens Brentano において壮大な開花を見たと言えるが、ゲーテの詩の »Bild« がいわば魂の振幅の反照として確かなレアリティをそなえているのに対して、ブレンターノは »Bild« をレアリティから解放し、それらをむしろ魂のとりどりの衣裳としてひらめかせ遁走をさせる。一例を挙げてみたい：

Frühes Liedchen

Lieb und Leid im leichten Leben
Sich erheben, abwärts schweben;
Alles will das Herz umfassen,
Nur verlangen, nie erlangen.

In dem Spiegel all ihr Bilder
Blicket milder, blicket wilder,
Kann doch Jugend nichts versäumen,
Fort zu träumen, fort zu schäumen.

Frühling soll mit süßen Blicken

Mich entzücken und berücken,
Sommer mich mit Frucht und Myrten
Reich bewirten, froh umgürten.

Herbst, du sollst mich Haushalt lehren,
Zu entbehren, zu begehren,
Und du Winter lehr mich sterben,
Mich verderben, Frühling erben.

Wasser fallen um zu springen;
Um zu klingen, um zu singen
Schweig ich stille, wie und wo?
Trüb und froh, nur so, so.

第2聯のはじめの二行がうたうように、「内部」という無辺際の際のなかをありとあらゆる映像が姿をうつしては遁走してゆくのである。しかしそれならば「外部」はすべてはかなく過ぎてゆくものなのか。「外部」の諸事象は「内部」という鏡のなかを気ままにばらばらに通ってゆくにすぎず、春夏秋冬をはじめ総ては時々の「偶然」でしかないのだろうか。こういう疑問に対して、私には「Sprich aus der Ferne」という詩のなかの一詩行が断乎たる答を与えているように思われる：

Alles ist ewig im Innern verwandt.

(„Sprich aus der Ferne“, V. 32)

「総ては永遠に内部において縁者」であるという確信がブレンターノの詩の世界を支えている。いっさいは「内部」なのである。しかしこのことは視点を逆転させてみると、少くとも抒情詩の問題としては、いっさいは「外部」だということにもなりはしないか。総てのものは「内部」が浸透することなしには成立しないのであれば、「外部」のすべてが、つまりそれらが総体である限りにおいては、「内部」の代理となりうるはずだからである。ここにおいて「内部」と「外部」との限界の消滅という一つの極限的な魂の状況が現れてくる。ここにはもはや或る「瞬間」にお

いて「外部」に出会い、そしてその「外部」において自己と出会うという、いわば「運命」としての「Stimmung」は成立の余地がないが、しかしここでは存在それ自体がそのまま「Stimmung」であるのだと言えはしまいか。シュタイガーが「人間存在の基本的可能性」の一様式としての「das Lyrische」を「Stimmung」のなかに見るとき、当然のことながらこの「Stimmung」を「Poetik」の問題として一般化して考察してはいるが、キリーが強く指摘しているように⁽²⁸⁾、シュタイガーの言う「Stimmung」や「das Lyrische」は「ほとんど独占的に」ブレンターノにおいて主張しうることでないかと考えられる。このことはすなわちブレンターノという抒情的存在はひとつの典型であり、極限であるということであって、この極限的な魂の状況としての「Stimmung」を、「個」の運命の重さから引き離して一般化しようとする、それがあまりに典型であるがためにかえって蒸溜水のようにになってしまうらしい。「Stimmung」の「das Ineinander」ということも、詩人の運命として見ればその状況はまことに途方もないもののはずである。

2

Die Steppe

Standest du je am Strande,
Wenn Tag und Nacht sich gleichen,
Und sahst aus Lehm und Sande
Die Regentrinnen schleichen—
Zahllose Schmugglerquellen,
und dann, so weit das Auge
Nur reicht, des Meeres Wellen
Gefärbt mit gelber Lauge?—

Hier ist die Dün' und drunten
Das Meer; Kanonen gleichend
Stehn Schäferkarrn, die Luntten

28) W. Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes, S. 68f.

Verlöscht am Boden streichend.
Gilt's etwa dem Korsaren
Im flatternden Kaftane,
Den dort ich kann gewahren
Im gelben Ozeane?

Er scheint das Tau zu schlagen,
Sein Schiff verdeckt die Düne,
Doch sieht den Mast man ragen,—
Ein dürrer Fichtenhüne;
Von seines Toppes Kunkel
Die Seile stramm wie Äste,
Der Mastkorb, rau und dunkel,
Gleicht einem Weihenneste!—

この論のはじめに記したように、ドロステ＝ヒュルスホフは1841年の秋から翌年の夏にかけてのメールスブルク滞在中に多数の抒情詩を書きあげたが、そのなかに「Heidebilder」という12篇の詩からなる Zyklus がある。いずれも彼女の故郷の Westfalen の自然が背景となっており、上に引用したのはこの Zyklus のなかの第6番目の詩である。われわれはこの詩を読むと或る種の奇妙なもどかしさを覚えないだろうか。雨にけむる薄明の海岸に立ったことがあるか、という問いかけでもって歌いはじめられるが、表題が「Die Steppe」であるところから、第1聯の「海」の表象は当然「草原」の比喩でなければならない。そして事実、両表象のこの関係は第2聯の次の詩行に明瞭に現れている。

Kanonen gleichend
Stehn Schäferkarrn,

つまり、草原のなかの羊飼の車が、海中に浮かぶ見えない海賊船の大砲のようだと歌われるわけであって、「大砲」はあくまでも「比喩表象」としてとどまっている。しかし第2聯の後半にはいると、すでに「マントを着た羊飼」という「基礎表

象« は欠落し、»カフタンを風になびかせる海賊« という »比喻表象« のみとなり、そして次第に »海« の表象が前面に押し出されてきて、第3聯の終りにおいてついに両表象はその役割を交換する結果になる：

Die Seile stramm wie Äste,
Der Mastkorb, rauh und dunkel,
Gleicht einem Weihenneste!—

本来現実の »基礎表象« であるはずの草原の大きな »唐檜« とその »枝«, そして »唐檜« にかかっている »どびの巢« が、それぞれ海賊船の »マスト«, »ローブ«, »檣楼« の比喻になってしまうのである。そして詩全体としては、草原風景と海の眺望とを別々に撮影した二枚のネガを一枚の印画紙に焼付けたような、あるいはそういう二枚のスライドを重ね映しにしてみたような印象となり、そのために或る種のもどかしさを覚えなおれないようなことになる。ドロステ=ヒュルスホフの詩には、このように詩が歌い出される基礎となる »体験表象« がそれに見あう »比喻表象« を呼び出し、そして呼び出された »比喻表象« がまとまった像となって独立してくるという顕著な特徴が認められる。そしてそれは »Die Steppe« のように詩全体がそういう構造になっていることもあれば、一つの詩の内部で部分的にそういう現象が起っている場合もある。»Die Steppe« などではそれを詩のテーマそのものとしたかと思われるほどであるが、この詩と同様の構造を持ち、かつこの詩よりいっそう興味ある作品として »Heidebilder« の冒頭の詩 »Die Lerche« を挙げることができる。この詩は10聯全84行から成っており、»基礎表象« は »荒れ野の日の出« であるが、比喻として現れる諸表象の総体は »女王の宮廷の朝礼« となっている。最初の3聯を引用してみる。

Hörst du der Nacht gespornten Wächter nicht?
Sein Schrei verzittert mit dem Dämmerlicht,
Und schlummertrunken hebt aus Purpurdecken
Ihr Haupt die Sonne; in das Ätherbecken
Taucht sie Stirn, man sieht es nicht genau,
Ob Licht sie zünde, oder trink' im Blau.

Glührote Pfeile zucken auf und nieder,
Und wecken Taues Blitze, wenn im Flug
Sie streifen durch der Heide braunen Zug.
Da schüttelt auch die Lerche ihr Gefieder,
Des Tages Herold seine Liverei;
Ihr Köpfchen streckt sie aus dem Ginster scheu,
Blinzt nun mit diesem, nun mit jenem Aug';
Dann leise schwankt, es spaltet sich der Strauch,
Und wirbelnd des Mandates erste Note
Schießt in das feuchte Blau des Tages Bote.

„Auf! auf! die junge Fürstin ist erwacht!
Schlaftrunkne Kämmerer, habt des Amtes acht;
Du mit dem Saphirbecken Genziane,
Zwergweide du mit deiner Seidenfahne,
Das Amt, das Amt, ihr Blumen allzumal,
Die Fürstin wacht, bald tritt sie in den Saal!“

Da regen tausend Wimpern sich zugleich,
Maßliebchen hält das klare Auge offen,
Die Wasserlilie sieht ein wenig bleich,
Erschrocken, daß im Bade sie betroffen;
Wie steht der Zitterhalm verschämt und zage!
Die kleine Weide pudert sich geschwind
Und reicht dem West ihr Seidentüchlein lind,
Daß zu der Hoheit Händen er es trage.
Ehrfürchtig beut den tauigen Pokal
Das Genzian, und nieder langt der Strahl;
Prinz von Geblüte hat die erste Stätte
Er immer dienend an der Fürstin Bette.

「日の出」すなわち「女王の出御」が三段階において描かれるが、上記引用の3聯がその第一段階となっていて、そのあと第4, 5, 6聯が第二段階、第7, 8, 9聯が第三段階となる。そしてそれぞれの最初の聯、すなわち、第1, 第4, 第7の聯で「太陽」の昇ってくる状況、したがって「女王」の眼覚め、出御、玉座への着座が描かれ——第4, 第7の2聯はいずれも4行ずつの短いもので、第1聯がもっとも壮麗である——真中の聯、すなわち第2, 第5, 第8の聯は「女王の宮廷」(=「荒れ野」)の「布告官」である「ひばり」の「訓令」の言葉となっている。前記引用の第2聯は「侍臣」たちに職務につくようにとの命令であったが、第5聯は「楽師」たちへの奏楽の命令、第8聯は「坑夫」, 「織匠」, 「商人」への命令となっている。そして第3, 第6, 第9の各聯では、それら命をうけた者たちの様子が描かれている。第3聯は「花」, 第6聯は「昆虫」, 第9聯は「蟻」と「蜘蛛」となっており、「花」は「りんどう」, 「ひなぎく」, 「すいれん」, 「こぼんそう」, 「やなぎ」などで、みな侍臣侍女である。「昆虫」の楽師たちは、「こおろぎ」は「ヴァイオリン」, 「かぶとむし」は「ホルン」, 「蚊」は「トライアングル」, 「蠅」は「ソプラノ」と「テナー」, 「蜜蜂」は「バス」, 「まるはなばち」は「コントラバス」をそれぞれ担当する。「蟻」の「坑夫」たちが運ぶ「宝石」は「原石」のままだから「女王様」のお気に召すまい, 「織匠」の「蜘蛛」がすばらしい「衣裳」を織っている——第9聯ではそういうことが歌われ、そして次の2行の詩行から成る最後の第10聯がこの長い詩をしめくくることになる：

Die Wolke dehnte sich, scharf strich der Hauch,
Die Lerche schwieg, und sank zum Ginsterstrauch.

この詩は日の出を歌ったドイツ抒情詩の最高傑作の一つとされているが、以上簡単に見てきたように、アレゴリーという表現手段を駆使して「女王の宮廷の朝礼」という一つの世界を呼び出してきている。自然という外部世界が詩人の内部世界と相呼応し、交錯し、衝突し、浸透しあってそこから「自己の認識」としての「Bild」が生まれてくるという「Symbol」としての詩のありかたとは根本的に異っている。また、「外部」の諸映像はすべて「内部」のための「符丁」だとする詩心からもはなはだ遠いところにあり、言葉そのものにおけるそれらのことの現れとして指摘できることは、この詩のみならず、ドロステ＝ヒュルスホフの抒情詩は共通

して詩の言葉がほとんど共鳴板をそなえていないという特徴を持つことである。つまり、言葉の「意味」や「映像」が詩のなかで共鳴しあい、そしてその詩が語らずにおいた他の「言葉」や「意味」や「映像」を誘い出してくるというのがこの詩人には見られない。別の言葉で言えば、その「瞬間」において詩人が自己と出会ったところの「Stimmung」をわれわれに追体験させるということがこの詩人にはきわめて乏しいのである。そしてまた第1章に引用したブレンターの詩のように、詩のなかの語と語とが互いに共鳴しあいもつれあって「音楽」をひびかせるというようなこともドロステ＝ヒュルスホフには考えることが出来ず、むしろ一つの言葉は正確に一つの事柄にのみ対応するというのがこの詩人の言葉の基本的な姿となっている。

現代のすぐれた女流詩人の一人である Christa Reinig は、彼女が編んだ「ドロステ＝ヒュルスホフ選詩集」の序文において「ロマン派や象徴派の人びとは自分を魔術師だと思っているが、かならずしもそうとは言えず」、異った意味において、ドロステ＝ヒュルスホフこそ真に言葉の魔術師であると記している⁽²⁹⁾。ライニヒの考えによれば、例えば魔法で雨を降らせようというとき、呪文は田野をうるおす慈雨のみを正確に呼び出さねばならない。雨は降ったが同時に大暴風が巻き起こったというのでは魔法は失敗である。このように魔術は必要とするもの以外はけっして呼び出さない、共振させないということを絶対の条件とする。ライニヒはそのように説明し、李白の次の詩を引用して、中国のこの詩人は魔術師としてはまったく無能であったろうと記している⁽³⁰⁾：

牀前看月光
疑是地上霜
拳頭望山月
低頭思故郷

李白の「静夜思」と題されたこの詩のなかには、例えば言葉になっていない「夜」——「夜」はしかし前記のように表題に出てくる——「不眠」、「白い」、「冷たい」、「暗い」、「悲哀」、「遠さ」、「孤独」といったいろいろな概念がいっしょに作用して

29) Annette von Droste-Hülshoff: Gedichte. Ausgewählt von Christa Reing. Vorwort, S. 11

30) Ebd., S. 7

いる、李白の知らない言葉だろうが、この詩に »Sehnsucht« という表題をつけてもちっともおかしくはないとライニヒは述べ、このように言葉に共鳴を起させる詩人は魔術師ではないと言うのである。前章でノヴァーリスの或る »Fragment« について触れた際に、フリードリヒの »近代詩の構造« という著書から一文を引用したが、そのなかにも »言葉の魔術« という表現が出て来ていた。フリードリヒはライニヒの否定するまさにその意味において、すなわち »抒情詩を [...] 言葉のひびきのさまざまな組合せや連想による語義の揺れによって成立させようとする操作⁽³¹⁾« を »言葉の魔術« だと考え、そしてそういう »魔術« という観点から近代詩を考察している。しかしそのようなフリードリヒの立場は、詩を »効果« という面からのみ捉えようとしているのだと言えはしまいか。すなわち詩の »意志« は »人間« を動かすことにあるという考えに固執しているように思われる。例えば次に引用するブレンターノの詩を、»もはや理解されることよりも音響的な暗示として受けとめられることを望んでいる⁽³²⁾« と一方的に断定しているが、このような見解は、詩の読者を誘いこむ »力« へのみ眼を向けることに由来しており、彼があたかも総てだとばかり主張しているものは、たんにこの詩の持つ顕著な一特質にすぎない：

Wenn der lahme Weber träumt, er webe,
Träumt die kranke Lerche auch, sie schwebe,
Träumt die stumme Nachtigall, sie singe,
Daß das Herz des Widerhalls zerspringe,
Träumt das blinde Huhn, es zähl' die Kerne,
Und der drei je zählte kaum, die Sterne,
Träumt das starre Erz, gar linde tau' es,
Und das Eisenherz, ein Kind vertrau' es,
Träumt die taube Nüchternheit, sie lausche,
Wie der Traube Schüchternheit berausche;
Kömmt dann Wahrheit mutternackt gelaufen,
Führt der hellen Töne Glanzgefunkel
Und der grellen Lichter Tanz durchs Dunkel,

31) H. Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, S. 91

32) Ebd., S. 50

Rennt den Traum sie schmerzlich übern Haufen,
Horch! die Fackel lacht, horch! Schmerz-Schalmeien
Der erwachten Nacht ins Herz all schrein;
Weh, ohn' Opfer gehn die süßen Wunder,
Gehn die armen Herzen einsam unter!

外部の諸表象はすべて「内部」のための「Chiffre」であり、負荷体でしかないという詩想がこれほどみごとな結晶を示した例は珍しいのではないか。詩の前半、すなわち第10行目まではさまざまな「夢みる者たち」の見る「夢」が歌われている。「手足のきかない織り工」は「はたおる夢」を見、「病んだひばり」は「空に浮かぶ夢」を、「声をなくした小夜啼鳥」は「歌うたう夢」を、「盲いの鶏」は「穀粒をかぞえる夢」をみる……「夢みる者たち」すべてに共通しているのは、本来それでなければ自己ではありえない大切なものの「欠除」が「充足」される夢を見ることである。そしてその夢の破れることが、すなわち「欠除」の「充足」は、あるいは「自己」であることが可能なのは「夢」のなかのみであって、むくつけな「Wahrheit」が突っ走ってやってくれば「夢みる者たち」はたちまち踏み倒されて死んでしまわねばならぬということが後半において歌われる。しかし、この「夢みる者たち」とはいったい何かということが問題であって、第1行目から順次「夢みる者」の形象を追ってゆくと、それは「人間」（「織り工」）、「生物」（「ひばり」）、「小夜啼鳥」、「鶏」）、「無生物」（「鉱石」）、「抽象体」（「Eisenherz」）、「Nüchternheit」というふうに存在態様の全領域に拡がっていることがわかる。もっとも熱く血汐の脈打つ存在があって、それが「流出」を重ねながらもはやこれ以上は行くべくもない「抽象体」にまでとどくのである。そしてその「流出」によって生まれた諸形象はいちように同じ夢をみる。このことはこれら「夢みる者たち」はすべて或る中心「存在」の「存在態」であり、代理形象であることを教えている。そして「流出」の源泉となった中心の「存在」とは何かと言え、第4行および第16行の詩行が暗示し、最終行が明かすようにそれは「Herz」でなければならない。この詩の全詩行はいわば「Herz」の風景そのものであり、「Herz」という「内部」が過不足なく「外部」として現れ出たのがこの詩だということが出来る。この詩は「理解されることよりも音響的な暗示として受けとめられることを望んでいる」と述べるフリードリヒの主張は、詩の意志はまず何よりも読者に向うものだという独断を前提としており、ま

た彼の考える「言葉の魔術」もそういう独断を排除しては成立することは出来がたい。しかし詩は「人間」を動かすことをもって至上の意志とすると限ってはならず、「物」に触れ、「物」を動かし、「物」に命名することを一途に意志することもあるはずである。そしてそのような場合、もっとも根源的な仕事としてまず「物」を呼び出すということが考えられるのであり、ライニヒの理解のように、それをこそ真に「言葉の魔術」だと言わねばならない。そしてライニヒの見解によれば、ドロステ＝ヒュルスホフの先ほど最初の3聯を引用した詩「Die Lerche」は「メルゼブルクの呪文」以来千年の歳月をへだてて19世紀のドイツ文学に⁽³³⁾「あらわれたという」魔術的な詩だというのである。「荒れ野の朝明け」という自然の一情景をとらえる詩人の筆はそのまま同時に「女王の宮廷の朝礼」を呪現し、そしてこの「魔術」の手段としてアレゴリーが利用されている。「Symbol」においては「意味」と「形象」との一致、すなわち「Stimmung」における両者の融合の成立ということが求められるが、それに反して「アレゴリー」では「意味領域」と「形象領域」、あるいは「基礎表象」と「比喩表象」とはたがいに分立し、双方のあいだにはつねに距離が存在するのであり、そして一つの「形象」は一つの「意味」を指示し、一つの「意味」は一つの「形象」に依託されるという特徴を持っている。ドロステ＝ヒュルスホフはアレゴリーのこの基本的特質を利用して彼女の「言葉の魔術」をくりひろげるのであって、そしてこの詩人の独創的なところは、本来アレゴリーにおいては「基礎表象」と「比喩表象」は等価ではなく、後者が前者に従属する役割を担うにもかかわらず、この「比喩表象」を二次的従属的領域から解放したというところにある。その結果、一つの詩のなかに「体験された領域」と「想起された領域」という「生」の二つの領域が、密接に関わりあいながらも、同時にそれぞれが独立して等価に並び立つという現象がおこる。つまり、アレゴリーであつたはずの表象がそれ自身のレアリティを獲得し、一つの世界を現出してくるわけであり、したがって「荒れ野の朝明け」とともに動き出した花々や虫たちは、一つ一つ、一匹一匹が名指し呼ばれてはメタファーのなかへはいつてゆくうちに——そのメタファーの陳腐さがかえって効果的にはたらき——いつのまにかそれらは侍臣侍女や楽師たちとなり「荒れ野の朝」は「朝の宮廷」として甦ることになる。「Die Lerche」で歌われる「荒れ野の朝」という情景、したがって一般的に言えば「自然」というこの外部世界は、もはやいかなる意味においても詩人が「自己」と出会う場所などになること

33) C. Reinig. Vorwort, S. 7

はなく、また詩人の「内部」のどのような負荷体となることも拒否して、ただこの世界のなかの個々の事象自身がめいめい各自に必要ないま一つの事象の召喚をえて、その召喚された諸事象を綜合する「全体性」のなかで自己の存在を回復しようとする。したがってドロステ＝ヒュルスホフの「言葉の魔術」は、経験的外部世界には「中心」が欠落しているという認識を前提としており、その「中心」の召喚をめざす作業であると考えることが出来る。

ところで、この章の冒頭に引用した詩「Die Steppe」は、このような「体験領域の表象」と「想起され召喚された表象」との同時存在を、そしてそのみを原型的に定着してみせた作品だと思われるが、しかし何故に「草原」という表象に「海」という表象が並び立つことになるのだろうか。ごく一般的にみても「草原」と「海」という二つの表象はさほどの抵抗もなく結びつくと思われるから、両者はたんに詩人の心象風景としてたがいに相似相関していただけのことだと言ってよいのかもしれない。例えば三十年戦争をあつかった叙事詩「Die Schlacht im Loener Bruch」（1838年作）のなかで、ブラウンシュヴァイク公クリスティアンの軍旗を形容して「海賊の旗のように」——「des Korsaren Flagge gleich」〔V.113〕——と表現した個所があり、これなどはウェストファーレンの草原はこの詩人に海の表象を拒みがたく呼びさませることの一つの例証であるとも考えられる。そしてさらにまたその「海」は、現実の「体験表象」の「草原」とたんに視覚上相似する表象だというにとどまらず、夢がかぎりなく駆けめぐる願望の国であり、そのためにこそ抗いがたく浮かび出てくるのだとも言えそうである。たしかにドロステ＝ヒュルスホフにとって「海」とは空想のはばかり世界であるらしく、「Die Steppe」と同じ時期に書かれた「Am Turme」という詩の第2、第3聯は次のように歌われている。

Und drunten seh ich am Strand, so frisch
Wie spielende Doggen, die Wellen
Sich tummeln rings mit Geklaff und Gezisch,
Und glänzende Flocken schnellen.
O, springen möcht' ich hinein alsbald,
Recht in die tobende Meute,
Und jagen durch den korallinen Wald
Das Walroß, die lustige Beute!

Und drüben seh ich ein Wimpel wehn
So keck wie eine Standarte,
Seh auf und nieder den Kiel sich drehn
Von meiner luftigen Warte;
O, sitzen möcht' ich im kämpfenden Schiff,
Das Steuerruder ergreifen,
Und zischend über das brandende Riff
Wie eine Seemöwe streifen.

だがしかし、»草原« と »海« というこの二表象の関係は、いま上に触れたような観点のみをもってしては、それがどのように詳細なものであっても、充分につくすことは出来ないと考える。すなわち、心理や感覚や、その他なんらかの意味で詩人の »内部« と呼ばれうるものを投射させて考えるだけでは不足なのであって、まったく別次元の一要素が考慮のなかにはいって来なければならず、そしてその要素とは »知識«, それも自然科学上の知識なのである。

»Heidebilder« の第7番目の詩、つまり »Die Steppe« の次の詩は »Die Mergelgrube« と題され9聯122行の詩行から成っている。»泥灰土坑« で鉱物を集めたり、化石をひろったりしているうちに、外の無気味な風の音にそそのかされてか、自分までが石になったような、しまいにはミイラになってしまったような気持ちになり、ただの甲虫がスカラベに見えて来たりする、そういう夢幻状態にいたとき、羊番をしながら靴下を編んでいた羊飼の糸玉が坑内に転がり落ちて来て、そのため夢から引きもどされて地上へはい出してゆく——おおむねそういったことがこの詩では歌われており、そして地上で羊飼とかわす会話が最後の第9聯となり、それが冒頭の第1聯に应ずる内容になっている。いまここに詩全体の導入部である第1聯を引用してみたい。

Stoß deinen Scheit drei Spannen in den Sand,
Gesteine siehst du aus dem Schutte ragen,
Blau, gelb, zinnoberrot, als ob zur Gant
Natur die Trödelbude aufgeschlagen.
Kein Pardelfell war je so bunt gefleckt,

Kein Rebhuhn, keine Wachtel so gescheckt,
Als das Gerölle gleißend wie vom Schliff
Sich aus der Scholle bröckelt bei dem Griff
Der Hand, dem Scharren mit des Fußes Spitze.
Wie zürnend sturt dich an der schwarze Gneus,
Spatkugeln kollern nieder, milchig weiß,
Und um den Glimmer fahren Silberblitze;
Gesprenkelte Porphire, groß und klein,
Die Ockerdruse und der Feuerstein—
Nur wenige hat dieser Grund gezeugt,
Der sah den Strand, und der des Berges Kuppe;
Die zorn'ge Welle hat sie hergescheucht,
Leviathan mit seiner Riesenschuppe,
Als schäumend übern Sinai er fuhr,
Des Himmels Schleusen dreißig Tage offen,
Gebirge schmolzen ein wie Zuckerkand,
Als dann am Ararat die Arche stand,
Und, eine fremde, üppige Natur,
Ein neues Leben quoll aus neuen Stoffen.—
Findling nennt man sie, weil von der Brust,
Der mütterlichen sie gerissen sind,
In fremde Wiege schlummernd unbewußt,
Die fremde Hand sie legt' wie's Findelkind.
O welch ein Waisenhaus ist diese Heide,
Die Mohren, Blaßgesicht, und rote Haut
Gleichförmig hüllet mit dem braunen Kleide!
Wie endlos ihre Zellenreihn gebaut!

»泥灰土坑« の砂を二尺ばかり掘ってみるがよい、さまざまな岩石があらわれて来て、»豹の毛皮« も »やまうずら« や »うずら« の体もこれほど色とりどりの紋様を見せはしないだろうと最初の 9 行がうたったあと、第10行からの 5 行において具

体的に鉱物の名前が挙げられている。》片麻岩《、》長石類《、》雲母《、》斑岩《、》黄土鉱床《、》燧石《 など。そして第15行目から聯の終りまでの18行が述べるのは、これら鉱物の生成の由来、すなわち 《洪積世》 の形成としての《ノアの大洪水》である。《泥灰土坑》 から掘り出されるさまざまな鉱物の多くは最初からこの地に存在していたのではなく、《母の胸からもぎ離され》 (V. 25f) て他所から運ばれて来た《Findlinge》 (V. 25) である、だから 《この荒れ野はなんという孤児収容所であることだろう》 (V. 29) と詩人は歌っている。そしてこの大変動、旧い世界の壊滅と新生を旧約聖書 《創世記》 の記述をもとに大洪水の夢として展開するのである。現在鉱物の宝庫であるこの荒れ野は、その鉱物の起原へと思いをひそめると、たちまち怪物の荒れ狂う大海に変容する。それは世界の終りであると同時にまた発端ともなりえた大海の映像である。しかし 《荒れ野》 からの 《大海》 という表象のこのような喚起は 《知識》 の前提がなければ起ることができない。すなわち、鉱物や化石——化石は第4聯でうたわれる——はどのように出来たかという《知識》が必要なのである。地質学の教えるところによれば、今から過去100万年くらいの期間を 《洪積世》 と呼び、その始まりは人類の発生後まもない時期と考えられていて、その頃に氷河が幾度も平野までも押しよせて大量の岩石を運びこみ、間氷期にはいるとともにその堆積物はそのままそこに止まって地表を覆うようになる。その堆積物の岩石が現在の地中から掘り出されるわけであり、そしてこの大変動をもたらした氷河を大洪水と間違ったところから 《洪積世》 —— 《Diluvium》 (=Überschwemmung, Wasserflut, Sintflut) ——という名称が生まれたと言われている。したがって土中の鉱物と、それが呼びさました大洪水の夢とは詩人の 《恣意》 によって結びついているのではなく、Clemens Heselhaus の言葉を借用していえば、この夢は 《知識》 を媒体として召喚された 《erinnerte Realität³⁴⁾》 であると考えることができる。それゆえ 《Die Steppe》 の 《草原》 という 《体験表象》 と 《海》 という 《想起表象》とは、この詩人の作品全体を視野のなかに引き入れて来たとき、《海賊》などのイメージがあるにもかかわらず、なおかつそれらはもっぱら感覚的心情的に交叉する相似の一風景としてのみ止まっていることは困難と思われる。むしろ 《海》 は 《草原》 の原像として、すなわち 《想起された現実》 としてそこに呼び出されてきたのではないか、そしてこの 《想起された現実》こそが 《中心》 となり、外部世界に意味を付与するのではないかと考えられる。そして以前にも指摘したように、本来 《比

34) H., S. 245

喩表象「としてあったはずの」海「が第3聯で」草原「と役割を交換し、」草原「が逆に」比喩表象「に転じて」海「は」現実表象「となっていることなど、そのことの裏付けとみることが出来る。

ところで今も記したようにこの「想起された現実」を引き出すための触媒がしばしば「知識」であるところにドロステ＝ヒュルスホフの詩の一つの特徴が認められる。そのことを明らかにするために、やはり「Heidebilder」のなかから或る詩を引用してみたい。

Die Wasserfäden

Neid uns! neid uns! laß die Zweige hangen,
Nicht weil flüssigen Kristall wir trinken,
Neben uns des Himmels Sterne blinken,
Sonne sich in unserm Netz gefangen—
Nein, des Teiches Blutsverwandte, fest
Hält er all uns an die Brust gepreßt,
Und wir bohren unsre feinen Ranken
In das Herz ihm, wie ein liebend Weib,
Dringen Adern gleich durch seinen Leib,
Dämmern auf wie seines Traums Gedanken;
Wer uns kennt, der nennt uns lieb und treu,
Und die Schmerle birgt in unsrer Hut
Und die Karpfenmutter ihre Brut;
Welle mag in unserm Schleier kosen;
Uns nur traut die holde Wasserfei,
Sie, die Schöne, lieblicher als Rosen.
Schleuß, Trifolium, die Glocken auf,
Kurz dein Tag, doch königlich sein Lauf!

この詩は「Heidebilder」の第4番目の詩「Der Weiher」のなかの四つ目に位置する詩である。すなわち、「Der Weiher」は五つの詩から成り、直接「池」の情景をうたった最初の詩以外は、「Das Schilf」、「Die Linde」、「Die Wasserfäden」、

»Kinder am Ufer« という小表題が付されていて、それぞれ »葦«, »菩提樹«, »Wasserfäden«, »岸辺の子供« が話す言葉ということになっている。上記引用の詩の »Neid uns! neid uns! ...« という書き出しは、そのまえの詩で »菩提樹« が、私は暑い日差しのなかであえいでいるのに、»Wasserfäden« は池のなかで心地よさそうにしている、と話すのを受けて歌い出しているのである。このように歌いだす »Wasserfäden« というのはどういう植物なのであろうか。学名を »*Conferva reticulata*« と言い、川や池、沼などに棲息する藻で、肉眼ではたんに膠状の泡としか見えない。この詩の第7, 8行において、»そしてわたしたち (=Wasserfäden) は細い蔓を彼 (=Weiher) の心臓に突きとおす«と歌われているが、それはこの藻の一つ一つが根状に分岐した突起を持っていて、それを池の底の泥にからませてそこに滞留するという性状をとらえたものである。しかし、自然の動植物へのたんなる興味や関心のみをもってしては »Wasserfäden« のこうした形態や性状を知ることは不可能であって、そればかりか »Wasserfäden« そのものに注意をむけることさえないのが普通だろうと思う。»Wasserfäden« に興味をいだくためには、この植物についての »知識« がまず予めなければならぬはずで、しかも自分でその性状を確かめようと思えば顕微鏡が必要となってくる。そして顕微鏡下においてはじめて »Wasserfäden« は »美しさ« を現わすのである。

Josefine Nettesheim の研究によれば »18~19世紀の „orbis pictus“« として当時の貴族の子弟のみならず一般庶民の教育にも重要な意味を持った書物に »*Bilderbuch für Kinder*« (全10巻) という図解事典があり、ドロステ=ヒュルスホフもこの書物に深くなじんでいたと見られている⁽³⁵⁾。Friedrich Justin Bertuch (1747—1822) が編纂したこの »*Bilderbuch*« は動植物や鉱物その他さまざまな分野の対象物が解説付きで精密な石版画や銅版画で描かれており、例えば Justinus Kerner が »*Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit*« においてこの書物の想出を記したりしているのを見ても、自然科学的な知識の啓蒙と普及に当時力のあったものだということが推察される。初版は1790年—1825年に出版されたが、その第二版本(1796—1834)が現在もヒュルスホフの館の文庫に保存されているということだし、それに何よりもドロステ=ヒュルスホフの詩そのもののなかにこの書物が現れるのである。23~24 ページに第1聯を引用した詩 »*Die Mergelgrube*« の第9聯 (16行) の最後の12行を次に引用してみたい。

35) N., S. 16ff.

Im Moose lag ein Buch; ich hob es auf—
 „Bertuchs Naturgeschichte‘; lest ihr das?“ —
 Da zog ein Lächeln seine Lippen auf:
 „Der lügt mal, Herr! doch das ist just der Spaß!
 Von Schlangen, Bären, die in Stein verwandelt,
 Als, wie Genesis sagt, die Schleusen offen;
 Wär's nicht zur Kurzweil, wär's es schlecht gehandelt:
 Man weiß ja doch, daß alles Vieh versoffen.“
 Ich reichte ihm die Schieferplatte: „Schau,
 Das war ein Tier.“ Da zwinkert' er die Brau',
 Und hat mir lang pfiffig nachgelacht—
 Daß ich verrückt sei, hätt' er nicht gedacht!—

この「Bertuchs Naturgeschichte」というのが前記の「Bilderbuch für Kinder」の抜粋普及版であり⁽³⁶⁾、以下最終行までの「ich」と「Schäfer」との問答から、岩石や化石の生成の由来がこの書物に記載されていると推測することができる。この「Bilderbuch」のなかに「Wasserfäden」の一連の顕微鏡図も出てくるのであって⁽³⁷⁾、そしてドロステ＝ヒュルスホフは、これも今日なお保存されている父親の顕微鏡を使って実際に「Wasserfäden」の形態を観察したのではないかと推測されている。また「Wasserfäden」のなかに「どじょう」や「鯉」が卵を産みつける(V. 12f.)という詩行なども、やはりこの藻についての「知識」が前提となるし、最後の4行でうたわれる植物などは誰にでもなじみがあるといったものではなく、植物上の「知識」を媒介しなければ詩の素材とはなりがたい。「Trifolium」(V. 17)は通常は「Klee」、つまり「クローバー」をさすが、この詩で歌うのは水草だから明らかに「クローバー」とは異っている。ここでは民間薬の薬草名としての「Trifolium」をさし、したがって「Menyanthes trifoliata」——和名「みつがしわ」——という、池や沼に自生する「りんどう」科の多年草で、夏に白い花をつけ、真昼にほんのわずかな時間だけ濃紫色または薄赤色の花卉内部をのぞかせるという、はかなくも美しい草花なのであり、だからこそ次のように歌われるのである：

36) Ebd., S. 17

37) Ebd., S. 103

Kurz dein Tag, doch königlich sein Lauf!

要するに »Wasserfäden« という詩は、何からその »知識« を得てきたかはともかくとして、植物についての »知識«, それにさらには »観察« が前提とならなければ成立するはずのない詩なのである。またドロステ＝ヒュルスホフの詩を通読して感じる特徴のひとつは、»Die Lerche« がそうであったように、じつにさまざまな動物、植物、鉱物の名前が出てくることが、しかもそのなかには実際に生態に接することが出来ず、したがって書物のうえで知るしかないものもかなり含まれているということである。22～23 ページに引用した詩 »Am Turme« の第2 聯最終行の »Walroß« (»せいうち«) などその好例であろうと思う。しかしまた、日常身近に眼にしうる動植物であっても、それらはどことなく博物図鑑から抜け出して来たような印象があり、その理由の一つにはこの詩人が »描写« という表現方法を多用することにあるとも言えるが、究極的には以前にも記したように、ドロステ＝ヒュルスホフの詩の言葉は共鳴板をそなえていないという特質に由来している。このことは言葉をかえて言えば、詩のなかのこれらの動植物は、詩人に名を呼ばれ »命名« されてそこに現れでてくるといふ、その一事に最大無二の意味を持つということであって、したがって、詩人が心の慰めをえた草花であるか、情愛を注いだ生き物であるかというようなことは第一義的な問題とはならず、根本においてそれは »知識« であることで充分であり、またそうでなければならないとも言えるのである。ただ、その »知識« は正確でなければならず、そして »知識« を触媒としてそれら外部世界の諸事象がどれだけの夢を織りうるか、すなわちどれだけ新しい世界のなかに蘇りうるかということが問題となる。

3

ドロステ＝ヒュルスホフの詩には、しばしば詩の冒頭ないしはそれに近い個所において、»ich« のシチュエーションが提示されていることがある。いくつか例を挙げてみたい。

Ich lag an Bergeshang,

Der Tag war schon gesunken, (»Die Verbannten«, V. 1f.)

Zur Zeit der Scheide zwischen Nacht und Tag,
Als wie ein siecher Greis die Heide lag
Und ihr Gestöhn des Moores Teppich regte,
Krankhafte Funken im verwirrten Haar
Elektrisch blitzten, und, ein dunkler Mahr,
Sich über sie die Wolkenschichte legte;

Zu dieser Dämmerstunde war's, als ich
Einsam hinaus mit meinen Sorgen schlich,
Und wenig dachte, was es draußen treibe.

(»Der Hünenstein«, V. 1—9)

Tief ins Gebröckel, in die Mergelgrube
War ich gestiegen, denn der Wind zog scharf;
Dort saß ich seitwärts in der Höhlenstube,
Und horchte träumend auf der Luft Geharf.

(»Die Mergelgrube«, V. 1—4 der 2. Strophe)

Ich steh auf hohem Balkone am Turm,
Umstrichen vom schreienden Stare,
Und laß gleich einer Mänade den Sturm
Mir wühlen im flatternden Haare;

(»Am Turme«, V. 1—4)

Tiefab im Tobel liegt ein Haus,
Zerfallen nach des Försters Tode,
Dort ruh ich manche Stunde aus,
Vergraben unter Rank' und Lode;

(»Das öde Haus«, V. 1—4)

Als jüngst die Nacht dem sonnenmüden Land
Der Dämmerung leise Boten hat gesandt,
Da lag ich einsam noch in Waldes Moose.

(»Im Moose«, V. 1—3)

Ich stehe gern vor dir,
Du Fläche schwarz und rauh,
Du schartiges Visier
Vor meines Liebsten Brau',

(»Die Taxuswand«, V. 1—4)

Ich stand an deines Landes Grenzen,
An deinem grünen Saatenwald,

(»Die tote Lerche«, V. 1f.)

An des Balkones Gitter lehnte ich
Und wartete, du mildes Licht, auf dich.

(»Mondesaufgang«, V. 1f.)

このように抒情的主体の位置する場所や時をまず提示することから詩が始まるといふのはどういうことだろうか。例えばゲーテの »Auf dem See« の書き出しと比較してみるとその違いのあまりにも大きいのに驚かされる：

Und frische Nahrung, neues Blut
Saug' ich aus freier Welt;

或る一時点において突如 »内部« が »外界« のなかに眼覚めた、あるいは »外界« が »内部« において蘇ったことが書き出しの »Und« という一語に認められるのであり、 »Stimmung« という »瞬間« は »時間のなかから抜け出してくる、いや、むしろ時間を停止させる« というコメレルの言葉のこれほどみごとな表現技巧上の例証は無いのではないか。 »ich« の時間的場所的位置の提示などということとは

»Symbol« としての詩ではありえぬことを »Auf dem See« の冒頭は教えている。逆に言えば、前記のような諸例は、ドロステ＝ヒュルスホフの詩が »Stimmung« から生まれてくるものでないことを表現上証拠だてていと言わねばならない。

前記引用諸例の詩を冒頭部分のみでなく、全体にわたって眺めてみた場合、或る共通点が認められる。すなわち、いずれの詩においても »ich« は詩のなかのどこかで、程度の差こそあれ、なんらかの »夢« ないしは »幻覚« の状態にはいつてゆくことである。そしてさらに特徴的なのは、第五番目の引用例 »Das öde Haus« を除けば、他はすべてその »夢« から醒めるという状況でもって終っている。前章において少しく検討した »Die Lerche« もおおむねこのパターンのなかにあると見てよく、2行からなる最終聯の »雲がひろがり ひと吹き風が鋭く走った / ひばりは沈黙してえにしだの茂みに落ちた« という詩行で »現実« へ引きもどされ、ひばりの歌が呼び出した »女王の宮廷の朝礼« は、あれは »夢« であったかという思いをあとに残すのである。

ところで、このシチュエーションの提示をヘーゼルハウスは »die szenische Gestaltung« と呼び、詩の展開する »舞台« をまず設置することがドロステ＝ヒュルスホフに特徴的であると述べている⁽³⁸⁾。もっとも、彼のこの見解は »Heidebilder« の考察に際して記された言葉であり、そのことは念頭にとどめねばならぬと思うが、しかしまた前記引用諸例のうちの最初の詩、すなわち »Zeitbilder« という10篇の詩からなる Zyklus の第3番目に位置する »Die Verbannten« についても、ヘーゼルハウスはこの詩の »Naturstrophen« は »アレゴリーのための枠にすぎない⁽³⁹⁾« と言っており、»Szene« という考えはドロステ＝ヒュルスホフの詩に関するヘーゼルハウスの重要な見方の一つであると思われる。しかし、シチュエーションの提示をはたして »舞台« という、いわば第二義的なものと考えてよいかどうか、疑問が無いわけではない。»Die Verbannten« は 8行を1聯とする16聯、全128行からなる詩で、第4聯の半ばまでは冒頭の »ich« の場所的・時間的位置の提示と、それにつづく »ich« の周囲の »描写« となっている。しかし一方、»Ich schlief und träumte auch vielleicht,« (V.5) あるいは »Mein äußres Auge sank, / Mein innres ward erschlossen:« (V.9f.) といった詩行によって抒情的主体が »夢« の状態にはいつつつあることが暗示されて、そして第4聯後半にいたって盲目の老人の

38) H., S. 246; Jahrbuch, Bd. III, S. 162 (C. Heselhaus: Die Heidebilder der Droste, S. 145—172)

39) Jahrbuch, Bd. IV, S. 101 (C. Heselhaus: Die Zeitbilder der Droste, S. 79—104)

手をひいた一人の少年の姿が現れてくる。そのあと第5聯は次のように歌っている。

Von linder Tränen Lauf
Sein Auge glänzte trübe,
„Steh auf“, sprach es, „steh auf!
Ich bin die Kindesliebe,
Verbannt, zum wüsten Wald verbannt,
Ins öde Dickicht ausgesetzt,
Wo an des sumpf'gen Weihers Rand
Der Storch die kranken Eltern ätzt!“

上記引用の第4行目の詩行によって、この少年像はアレゴリーであることが示され、そのうえさらに第7行、第8行が第4聯までの「描写」に応ずるような装いをとりながらも、アレゴリーを裏付ける詩行となっている。すなわち、第8行目に「Storch」が現れるが、「こうのとり」にはこの詩行がうたうような親鳥に「ätzen」する習性は現実にはなく、これはアリストファネスの「鳥」が「Storchenkodex」として語るように、親子の情愛に関するギリシャの伝承に基くものであるし、それに何よりもウェストファーレンにはかつて「Storch」が棲んだことはないと報告されている⁽⁴⁰⁾ことから解るように、第7行、第8行は現実の状況ではなくて、少年像が「Kindesliebe」のアレゴリーであることを映像的に明らかにするための点景なのである。前章において触れた「Bilderbuch für Kinder」および C. Ph. Funke によるこの書物の「注解書」(24巻)にはこの鳥の生態とその伝承が記載されていると言われる⁽⁴¹⁾。

少年の姿が消えたあとには、傷を負った男を背にした女、「Gattentreue」が現れ、それに入れかわって最後に「eine dämmernde Gestalt」(V. 95) が姿を見せるが、この女——「Die Frau」[V. 105]——が何者であるかはもはや明確には語られず、ただ手に十字架を持ち、ヴェールをかぶった頭には血のしたたる茨の冠をいただいていたとのみ記されている。しかし「Es war wie einer Königin/Pilgernd für ihres Volkes Sünden」(V. 109f.) という詩行から察せられるように、

40) Hän., S. 84, Anm. 19

41) N., S. 23f., Hän., S. 85, Anm. 21

この女性像が »Gottesliebe« のアレゴリーであることは明瞭であって、したがってこの詩は »Kindesliebe«, Gattentreue«», Gottesliebe« という »drei Formen der Caritas⁽⁴²⁾« のアレゴリー像を »ich« が »夢« のなかで見るという形になっている。このように»夢«を手段としてアレゴリー形象を呼び出す手法は古来の »Topos« であり、ドロステ＝ヒュルスホフはこの伝統的な方法を踏襲したわけであるが、しかしここで問題となるのは、これら三つのアレゴリー像と »ich« との関わり具合である。前ページに引用したように »Kindesliebe« は »ich« にむかって »Steh auf« と呼びかけるし、»Gattentreue« は »O wache! steh mir bei!« (V. 59) と嘆願するが、いずれの場合にも »ich« は眼をさますことも起き上ることもなく、冒頭第1行に提示されたように »Bergeshang« に横たわったまま夢見状態から脱出できずにいる。最後の »Gottesliebe« が無言で立ち去ったときにはじめて、»ich« は烈しい衝撃をうけて眼をさますのである：

Als sie vorüber schwand
Mit ihren blut'gen Haaren,
Da riß des Schlummers Band,
Ich bin emporgefahren. (V. 113ff.)

これら三つのアレゴリー像に共通しているのは、いずれもがたんに映像として現れるだけにとどまらず、»ich« へはたらきかけていることである。人間社会から寂寥の荒野へと放逐された»カリタス«の諸像が、不特定一般者にではなく、もっぱら »ich« にむかって関心を喚起しようとし、かつ »ich« は無力のままでいるということは、詩の内容から言えば、時代相への批判が同時に自己への責めとなっていることであろう。この詩のかなめはそこのところにあると考えられるのであって、そしてこれを詩の構造のうえから見たとき、»夢« に現れる映像と抒情的主体との関わりこそが »中心« であり、外部の諸事象はその »夢« が現前するための »触媒« としてはたらいっていると言える。すなわち、それらはたんに »枠« や »舞台« という二義的な意味のみを持つのではなく、それなくしては抒情的主体が »反応« を起しえない必須の要素であり、»ich« はどうしてもその中に身を置かねばならないのである。ドロステ＝ヒュルスホフの多くの抒情詩において抒情的主体の場所的時間

42) Jahrbuch, Bd. IV, S. 102 (C. Heselans: Die Zeitbilder der Droste, S. 79—104)

的位置がまず提示されるのもそのためと言わねばならない。つまりこの提示は「触媒」のなかへ身を置いたことの確認であり、そしてさらにはそれがどういう「触媒」かということの点検がおこなわれた時に「基礎表象」が形成されてくる。しかし「Die Steppe」や「Die Lerche」において典型的にあらわれているように、「基礎表象」は「想起表象」とほぼ同時進行的に形成されてゆくことが多く、そのことが詩の終りにおいてしばしば「夢」からの覚醒がうたわれることの根拠となっている。なぜなら「夢」の覚醒がなければ「基礎表象」は完成しがたいからであり、言葉をかえて言えば、「触媒」のなかへ身を置いた「ich」は或る「反応」を起したのちには再びもとへもどって来なければならぬからである。

しかしその「触媒」としての外部はどういう世界なのであろうか。

Dunkel, dunkel im Moor,
Über der Heide Nacht,
Nur das rieselnde Rohr
Neben der Mühle wacht,
Und an des Rades Speichen
Schwellende Tropfen schleichen.

Unke kauert im Sumpf,
Igel im Grase duckt,
In dem modernden Stumpf
Schlafend die Kröte zuckt,
Und am sandigen Hange
Rollt sich fester die Schlange.

上に引用したのは「Heidebilder」の第9番目の詩「Das Hirtenfeuer」の冒頭の2聯で、この詩は全11聯から成っているが、引用の2聯が Daktylus を交えた Trochäus の1聯6行の詩行となっているのに対し、第3聯からの6聯は、1聯8行の Jambus に移行して全体のリズムが大きく変化する（最後の3聯においてまた異ったリズムとなる）。したがってこの2聯は詩全体の導入部として第3聯以下において「報告⁽⁴³⁾」される情景の舞台とシチュエーションの提出であると考えて差

43) H., S. 249

支えなく、そのためこの章のはじめに列挙した引用例と同様の役割を果たしていることになる。ところでこの聯のうたう荒れ野の夜とはいったいどんなものであり、またそれをここではどのように歌っているのだろうか。Günter Hantzsche 1 も指摘しているように⁽⁴⁴⁾、»Dunkel, dunkel...« と冒頭でくりかえされる言葉はたんに暗さを強調しているばかりでなく、なにか怖ろしいものを秘めた空間としての夜の湿原を呼びさます呪文のような響きを持っている。そしてその呼び出された世界では、»すずがえる«, »はりねずみ«, »ひきがえる«, »蛇« 等の気味の悪い生き物がじっと身をひそめ息を殺しているのである。しかしこの第2聯は情景描写とはいいがたい要素をそなえている。少くとも湿原の或る情景の »写生« でないことは確かなはずで、真っ暗な闇という状況がすでにそれを語っているし、そしてさらにいっそう大切なことは、»Unke«, »Igel« が無冠詞になっていることである。Wolfgang Kayser はドロステ＝ヒュルスホフの詩の文体上の特徴の一つとして冠詞欠除の傾向ということを挙げている⁽⁴⁵⁾。そしてカイザーによれば、冠詞は »Individualisierung« および »Sonderung« という機能を果すものであるから、冠詞の欠落ということは »エネルギー« が具体的状況へとむかわず、言葉が »Wesenheit« を志向する傾きのあることの現れだというのである。したがってこの詩における夜の荒れ野は一つの具体状況として時間的空間的に一定の制約のもとにあるわけだが、そのなかに同時にそうした制約を受けぬ一般像としての生き物の姿が現れる。そのため、ドロステ＝ヒュルスホフは当然ウェストファーレンの荒れ野で何度となくこれら小動物を見たに相違ないにもかかわらず、しかもなおこれらは視覚像としては動物図鑑から抜け出して来たような趣きになるのである。しかしそれは »Unke« や »Igel« が、おどろおどろしい暗夜の湿原で、或る日、実際に詩人が出会った生き物であるがゆえに意味を持つというのではないから、むしろ当然と言わねばならない。沼地に一匹か数匹の»すずがえる«がうずくまっているということが問題なのでなく、またそういう情景それ自体に注目しているわけでもない。»沼にうずくまるすずがえる« という一般的な »図« が何を喚起するかが問題なのである。この第2聯が描写している四匹の生き物はいちように »怯え« の姿態をとっていると見てよく、しかも今も述べたように »Unke« と »Igel« が無冠詞であることによって、とりわけ最初の2行はその »怯え« の »一般像« としての意味あいを強く帯びていると言える。

44) Hän., S. 112

45) W. Kayser: Sprachform und Redeform in den »Heidebildern« der Annette von Droste-Hülshoff. In »Interpretationen Bd. I«, S. 218f.

このことは換言して言えば、»描写« という手法を用いてそこに提出されてくる外部世界は »不安« をかきたてる表象になっているということである。この表象を »触媒« として提出することによって、はじめて、第3聯以下を歌い出すことが可能となる。この »不安« を惹起する表象としての外部世界は、同じ »Heidebilder« のなかの »Der Heidemann«, »Der Knabe im Moor« 等においては直接的に明瞭にうたわれている。以下に引用するのは、いずれもそれぞれの詩の冒頭の第1聯である。

„Geht, Kinder, nicht zu weit ins Bruch,
Die Sonne sinkt, schon surrt den Flug
Die Biene matter, schlafgehemmt,
Am Grunde schwimmt ein blasses Tuch,
Der Heidemann kömmt!“—

»Der Heidemann«

O schaurig ist's übers Moor zu gehn,
Wenn es wimmelt vom Heiderauche,
Sich wie Phantome die Dünste drehn
Und die Ranke häkelt am Strauche,
Unter jedem Tritte ein Quellchen springt,
Wenn aus der Spalte es zischt und singt,
O schaurig ist's übers Moor zu gehn,
Wenn das Röhricht knistert im Hauche!

»Der Knabe im Moor«

»Heidemann« という名は民間俗信の »Heidegespenst« から来ているが、ここでは »霧« をさしており、夕暮どきに戸外で遊ぶ子供たちに注意する母親の不安の声が引用の第1聯である。第2聯では子供たちが無心に遊ぶさまが描かれ、第3聯はふたたび母親の声となって、以下、荒れ野に霧が立ちこめてくる情景と、次第に不安をつのらせてゆく母親の声とが交互に繰り返されながら詩が進行してゆく。この詩の展開の基礎は母親の不安であり、その不安の声がいわば呪文となって怖ろ

しい »Heidemann« を呼び出しているのだと言っても過言ではない。そして第1聯の詩行からも理解できるように、その不安は感情の直接的表現として現れるのではなく、荒れ野の変りゆく情景の描写、すなわち表象の提出という形で表わされるのである。その例を他の聯からも少し挙げておきたい。いずれも母親の言葉である：

Scheu aus dem Busche glotzt der Has, (V. 15)

Die Drossel ächzt zum Nest hinaus, (V. 26)

Die Kröte schwillt, die Schlang' im Ried; (V. 47)

»Der Knabe im Moor« においても事情は同様であって、湿原を通りぬける怖ろしさと不安との表象が先ず提出される。ただこの場合は視覚表象はあまり明らかな輪郭をとらず、むしろ音響表象が »触媒« となって不安をかきたてるが、しかしその結果、俗間信仰のさまざまな亡霊が湿原をゆく少年に »想起表象« となってあらわれるのである。だがこれら亡霊はあくまでも »想起表象« にとどまるのであって、少年にとって »現実« とはならない。そこにこの詩がバラード的な要素をそなえながらも、バラードとはならない根拠があると言える。例えばゲーテの »Erlkönig« を一例として考えてみると、父親の胸に抱かれた少年には魔王やその娘たちは »現実« であり、だからこそ少年は死なねばならないのである。このようにバラードには »表象« がその詩のなかの人物にとって »現実« となり、その »現実« との »出会い⁽⁴⁶⁾« と »交渉« が起ることが必要であるが、»Der Knabe im Moor« の少年は幻影におびえながらも無事に家に帰ってくる。最終行は次のように歌われるのである。

O schaurig war's in der Heide!

さて »Das Hirtenfeuer«, »Der Heidemann«, »Der Knabe im Moor« というこれら三つの詩はいずれも »不安« をひきおこす表象が基礎となっており、そしてそれが共通して »Moor« であったわけだが、この »Moor« という基礎として触

46) Ebd., S. 240; H., S. 185

媒的にはたらく表象の現れる現在の「時」と、想起され呼び出されてくる表象の所属する「時」とが同じであるという点においても、これらの詩は共通していると言わねばならない。「Der Knabe im Moor」の少年はさまざまな亡霊を見るが、それら亡霊は永遠にさまよえる者たちとして「今」の荒れ野の住人なのである。

ところが「Der Hünenstein」や「Die Mergelgrube」になると「想起表象」は「過去」へ移動している。本章のはじめの第30ページに引用した第1聯からわかるように、「Der Hünenstein」は夕暮の草木が騒然とする荒れ野に稲妻が走り、暗雲がたれこめて嵐が予感される「不安」な状況から描き起される。この基礎状況が「触媒」となって、たまたま転げ込んだありふれた塚穴のなかで「ich」が起す「反応」は「巨人塚」の遠い過去の夢に落ちることである。しかしこの幻想の展開はいたずらに空想がひとり駆けまわるのではなく、「荒れ野に近づく嵐」という基礎状況の進展と歩調を合わせており、かつ幻想そのものが「知識」の裏打ちを持っているところに特徴がある。各聯6行、全13聯の詩行から成っているが、次に第9聯から第12聯までを引用してみたい。

Ha! welche Sehnen wälzten diesen Stein?
Wer senkte diese wüsten Blöcke ein,
Als durch das Heid die Totenklage schallte?
Wer war die Drude, die im Abendstrahl
Mit Run' und Spruch umwandelte das Tal,
Indes ihr goldnes Haar im Winde wallte?

Dort ist der Osten, dort, drei Schuh im Grund,
Dort steht die Urne und in ihrem Rund
Ein wildes Herz zerstäubt zu Aschenflocken;
Hier lagert sich der Traum vom Opferhain,
Und finster schütteln über diesen Stein
Die grimmen Götter ihre Wolkenlocken.

Wie, sprach ich Zauberformel? Dort am Damm—
Es steigt, es breitet sich wie Wellenkamm,

Ein Riesenleib, gewalt'ger, höher immer;
Nun greift es aus mit langgedehntem Schritt—
Schau, wie es durch der Eiche Wipfel glitt,
Durch seine Glieder zittern Mondenschimmer.

Komm her, komm nieder—um ist deine Zeit!
Ich harre dein, im heil'gen Bad geweiht;
Noch ist der Kirchenduft in meinem Kleide!—
Da fährt es auf, da ballt es sich ergrimmt,
Und langsam, eine dunkle Wolke, schwimmt
Es über meinem Haupt entlang die Heide.

ドロステ＝ヒュルスホフの時代には、»巨人塚« は先史時代の墳墓だという説と、古代ケルト族のドルイド僧の神殿や祭壇であったとする説とが両立していたと言われるが、これらの詩行にはこの二つのイメージが絶妙に織り合わされており、そしてそこから異教の神々や巨人の幻影を威嚇的にうかびあがらせている。すなわち、いちだんと荒れ模様を強める雷雲の表象が、»知識« を背景として遙かな古代の神々や巨人を夢に誘い出したのであり、このことは一般化して言えば、»触媒« としての外部世界は »ich« に »死者« との交流を可能にさせる役割を果たしたと言える。»Die Mergelgrube« ではその過去がいっそう遠いところへ遡ってゆく。前章において少しく触れたように、この詩の第1聯は先ず地中の鉱物への関心を喚起することにはじまり、次いでそれら鉱物の生成の由来を大洪水という現象のなかに認めることを歌っている。この大洪水は総ての終りであり、また同時に総ての始まりでもあったのだから、この »知識« が提出した表象は、»泥灰土坑« へ降りていった »ich« に »War ich der erste Mensch oder der letzte?« (V. 56) と自問させる恰好の刺戟剤となる。そして »ich« はみずから »化石« となり »ミイラ« となった夢に落ち込んでゆく。つまりこの詩では »基礎表象« は »死者« としての自己との対面を実現させたのである。

しかしここで一応注意しておかねばならぬことは、»Der Hünenstein« にしても »Die Mergelgrube« にしても、詩のなかの »ich« は、形式上は必ずしも詩人ドロステ＝ヒュルスホフとイコールにはならないということである。いずれの詩に

おいても最終聯において »ich« は次のように呼びかけられている。

Ein Ruf, ein hüpfend Licht — es schwankt herbei—
Und — „Herr, es regnet“ — sagte mein Lakai,
Der ruhig übers Haupt den Schirm mir streckte.
Noch einmal sah ich zum Gestein hinab:
Ach Gott, es war doch nur ein rohes Grab,
Das armen ausgedorrten Staub bedeckte!—

»Der Hünenstein«

„Bertuchs Naturgeschichte“; lest ihr das?“—
Da zog ein Lächeln seine Lippen auf:
„Der lügt mal, Herr! doch das ist just der Spaß!

»Die Mergelgrube«

つまり »ich« は男になっているのである。そのためこの »ich« は »Der Heide-
mann« における母親や, »Der Knabe im Moor« での少年と同じと考えてほぼ
支障がない。既述のように, これらの詩はいずれも同じ Zyklus に属するもので
»Heidebilder« を歌うことを意図しており, »ich« が »Herr« とされている理由の
一つもそのあたりに求めうるように思われる。しかし考えを逆にして, »Der Hü-
nenstein« や »Die Mergelgrube« の »ich«, »Der Heidemann« の母親, »Der
Knabe im Moor« の少年などは本当はドロステ=ヒュルスホフではないのかどう
かということも考慮してみる必要がある。そのために詩のなかの »ich« が詩人自
身であることが明らかな詩のなかから例をとりあげてみたいと思う。

30ページに第1聯の冒頭の4行を引用した »Das öde Haus« は, 各聯8行, 全
8聯から成っているが, 第1聯の5行目以下最終聯にいたるまでの詩の展開は, 廃
屋にいる »ich« がその荒廃のさまを描写することにほとんど終始していると言っ
てよいほどである。そして描写はまことにこまかく, 一例として第4聯を掲げてみ
る:

Das Dach, von Moose überschwellt,

Läßt einze Schober niederragen,
Und eine Spinne hat ihr Zelt
Im Fensterloche aufgeschlagen;
Da hängt, ein Blatt von zartem Flor,
Der schillernden Libelle Flügel,
Und ihres Panzers goldner Spiegel
Ragt kopflos am Gesims hervor.

このように荒れた光景が聯ごとに描写されてゆくが、これはいわば荒廃の逐一の確認であり、抒情的主体が自己の情感の反映を直接的にそこに読み、かつその情感をそこに投影しようとするのとは基本的に異った態度と言わねばならない。だが、そのような確認を聯を追って進めてゆく抒情的主体が最後にはどういうことを強えられる結果になるかということが問題となる。最終聯を引用してみたい：

Sitz' ich so einsam am Gesträuch
Und hör' die Maus im Laube schrillen,
Das Eichhorn blafft von Zweig zu Zweig,
Am Sumpfe läuten Unk' und Grillen—
Wie Schauer überläuft's mich dann,
Als hör' ich klingeln noch die Schellen,
Im Walde die Diana bellen
Und pfeifen noch den toten Mann.

この聯を理解するために、その一つ前の第7聯に描かれている内容について述べると、廃屋の柱の鉤に鈴のついた犬の首輪がかかっている、首輪の革紐には „Diana“ と犬の名前の縫い取りがある、柩に入れるはずであったパイプが一つ置き忘れられていた、主人の埋葬のあと老いた忠犬は射殺されてしまった——ということが8行にわたって記されている。したがって上に引用の最終聯の最後の行は、死んだ獵犬の走る首輪の鈴の音と森で吠えるその声、そして亡きこの家の主がいまなおパイプをくわえて歩いてゆく様子が聞こえてくると言っているのである。荒廃の確認は死者を現前させることになったのであり、ここではいわば »基礎表象« の積み

重ねが最後において、»ich« のなかに死者の蘇生という »戦慄« を呼びさます結果となっている。そしてこの »戦慄« は »Im Moose« において主題として現れて来るのであって、31ページに引用した冒頭の3行が示すように、まず、ただ独り夕暮の森の苔のなかに寝ころんでいるというシチュエーションの提示に始まり、3聯にわたって »基礎表象« が展開されてゆく：親しげにうなづく樹々の枝、頬にさやぐ雑草、どこからともなく漂ってくる野ばらの香り、菩提樹のむこうに遠くちらつく火——あれは私の部屋の燈火だがなんだか大きな螢の光のように見える、あたりは静まりかえって毛虫が葉をはむ音までが聞こえ、その葉の細片が緑の埃のように降りかかってくる、心臓の鼓動が聞こえる、私は眠っているのだろうか…これらの表象に触発されて現れるのは死者たちであり、死んでゆく自分である。第6、7聯が次のように歌う：

Die Bilder meiner Lieben sah ich klar,
In einer Tracht, die jetzt veraltet war,
Mich sorgsam lösen aus verblichnen Hüllen,
Löckchen, vermorscht, zu Staub zerfallen schier,
Sah über die gefurchte Wange mir
Langsam herab die karge Träne quillen.

Und wieder an des Friedhofs Monument,
Dran Namen standen die mein Lieben kennt,
Da lag ich betend, mit gebrochnen Knieen,
Und — horch, die Wachtel schlug! Kühl strich der Hauch—
Und noch zuletzt sah ich, gleich einem Rauch,
Mich leise in der Erde Poren ziehen.

第7聯は4行目のところに »基礎表象« が割り込んで来ており、それが最終聯である第8聯の »Ich fuhr empor, und schüttelte mich dann,« という書出しに連動してゆく。詩の状況や構成はこの章の始めに取りあげた »Die Verbannten« に酷似しており、したがって手法は伝統的な »Topos« に依っているが、しかしここに現れるのは、もちろんアレゴリー像ではない。近しかった死者たちと死にゆく

自分とに詩人は「戦慄」のなかで対面をするのであり、そして「想起表象」が詩人みずからの「戦慄」であることによってこの詩は「Topos」に血を通わせていると言わねばならない。

ドロステ＝ヒュルスホフの詩の世界には、或る高次な世界の開示として理解された死への憧憬というものは無縁であり、また死者たちとの邂逅はけっして mystisch な合歓を意味することではなく、この詩人にとって死者とはどういうものかということとは、「Meine Toten」のなかの詩行が明瞭に教えている：

Ihr meine Richter, die allein
In treuer Hand die Waage halten. (V. 29f.)

つまり死者たちは厳しい審判者なのであり、このことは視点を逆にして言えば、外部世界は「戦慄」という「反応」を抒情的主体にひきおこさせる誘発的要素として迫ってくるということである。外部は闇と無気味さとをたたえ、混沌として捉えがたく、それに対して「ich」は無防備な状態に置かれている。したがってその限りにおいては、「Der Hünenstein」や「Die Mergelgrube」の「ich」、「Der Heide-mann」の母親、「Der Knabe im Moor」の少年などはすなわちドロステ＝ヒュルスホフであると言わねばならない。しかし、ドロステ＝ヒュルスホフにとって死者たちは厳しい審判者であるとはいえ、恐怖の対象となる容赦ない存在だというのではなく、「Meine Toten」の最後の2行は死者たちに次のように呼びかけているのである：

Laßt, lauter wie der Äther fließt,
Mir Wahrheit in die Seele quillen.

そして上記の詩行を一般化してこの詩人の詩的世界の構造に適用して考えるならば、ドロステ＝ヒュルスホフの詩は、「想起表象」が「中心」としての意義を持つべく祈念されていると判断することが出来る。そのもっとも端的に現れているのが、前章で扱った「Die Lerche」であり、「女王の宮廷の朝礼」という「想起表象」のなかに荒れ野がみごとに蘇っているのである。ただこの「想起表象」をも「戦慄」と呼ぶことが可能かどうかということであるが、しかし「女王の宮廷の朝礼」はけ

っして完結した形で現れたのではなく、呼び出されて来たのであり、»戦慄« とな
って朝の荒れ野を走ったのであって、ひばりが鳴き止むと同時に消える運命を
持っていたのである。したがって »雲がひろがり ひと吹き風が鋭く走った／ひば
りは沈黙してえにしだの茂みに落ちた« という2行の詩行のみからなる最終聯は重
要な意味を持つと言わねばならない。

4

Locke nicht, du Strahl aus der Höh;
Noch lebt des Prometheus Geier.
Stille, still du leuchtender See;
Noch wachen die Ungeheuer
Über deines Hortes kristallnem Schrein.
Senk die Hand, mein fürstlicher Zecher!
Dort drunten bleicht das morsche Gebein
Des, der getaucht nach dem Becher.

Und du flatternder Fadenstrauß,
Du der Distel mystische Rose,
Strecke nicht deine Fäden aus
Mich umschlingend so lind und lose!
Flüstern oft hör ich dein Würmlein klein,
Das dir heilend im Schoß mag weilen.
Ach, muß ich denn die Rose sein,
Die zernagte, um andre zu heilen?

上に引用の詩行は、ヘーゼルハウスの編集したドロステ＝ヒュルスホフの全集で
は »Der Dichter—Dichters Glück« という表題の詩の第2部となっている。すな
わち、4聯（各聯8行）の詩行からなる1. があって、そのあとに上記引用の詩行が
2. としてつづくのである。ただ、この1. と2. とは Schulte Kumminghausen
編集の »Kritische Gesamtausgabe« (1925—1930) では別々に扱われており、1.

の部分はもともとドロステ＝ヒュルスホフの死後、1860年にシュッキングが刊行した »Letzte Gaben« のなかの詩 »Der Dichter« であって、これをそのまま採録し、2. は »Fragmentarisches« の部に収められている。つまりヘーゼルハウスが Handschrift の研究等によって、前述の形にすることを主張し⁽⁴⁷⁾、かつ自分の編んだ全集で実際にそれを行ったわけである。しかしここでは 1. の 4 聯を考慮に入れつつも、いちおうこの 2 聯に主として焦点をあわせてみたい。

第 2 聯の 4 行目までの詩行は、種々な表象のもとに »誘惑の拒否« をうたっている。すなわち、直接の自然形象として »山頂の光« (V. 1), »輝く湖« (V. 3), »Distel« (V.10) の三つが現れ、そしてそれらがそれぞれに呼びおこしてくる »想起表象« はいちように »拒否« の »反応« を起させるのである。山頂の光が想起させるのは鎖でつながれて »Geier« に日々肝臓をついばまれるプロメーテイスの姿であり、そしてプロメーテイスが詩人であるのなら、詩の »力« とその »力« への驕りとは呪咀を招来する結果となって、そのため山頂の光輝はどれほど誘惑的であっても拒否されてしまう。このことは言葉をかえて言えば、若い日のゲーテが詩 »Prometheus« のなかでうたったようなプロメーテイス的創造衝動の誘惑はもはや呪咀としてしか詩人には縁のないものになったということである。そしてまた、輝く湖からは »Nibelungenhort« や、»Der Taucher«, »Der König in Thule« などの幻が浮かびあがり、波間から誘いをかけてくるが、しかしもはやシラーのバラードの »Edelknecht« のように金の杯を求めて水にもぐることも、»トゥーレの王« のように金の杯で美酒と想出を味わうことも出来はしない。それは »美« の誘惑とはすなわち死への誘いだということがすでに解っているからであり、またいかなる意味の »陶醉« ももはや無縁となっているからである。しかしそれならば、第 2 聯において歌われる »Distel« はどういうことになるのだろうか。そのことについて考えるまえに、まずこの »Distel« というのはどういう植物かということを明確にしておく必要がある。ヘーゼルハウスは »Fackeldistel«, つまり »サボテン« の一種だと解し、そのため »Rose« と呼んでいるのだと述べている。そして E.T.A. Hoffmann が »Meister Floh« のなかで、»Fackeldistel« をたんに »Distel« と記していることや、ドロステ＝ヒュルスホフの姉イエニイ、すなわちラスベルク男爵夫人が熱心なサボテン栽培家であったこと、またそもそも当時はサボテンが流行していたことなどを挙げて傍証としているのだが⁽⁴⁸⁾、しかしネッテスハイムはこのような説

47) Jahrbuch, Bd. II, S. 44ff. (C. Heselhaus: Der Distel mystische Rose, S. 38—47)

をもってしては、第2聯を正しく理解することができず、誤った解釈であると断定している⁽⁴⁹⁾。そして »Würmlein« (V. 13) を理解するために、ヘーゼルハウスが William Blake の »The sick Rose« をひきあいに出していることを見当はずれであるとし、正しい理解のためには、民間療法と生物学の知識が必要だと主張しているのである。つまりこの »Würmlein« は、»der unsichtbare Wurm« といった抽象的なものではなく、»あざみ« などの »キク科« 植物の頭状花に産卵した »みばえ(実蠅)« の幼虫であり、この幼虫ないしはその分泌物が当時民間療法で薬用にされていたという事実を知らねばならないというのであって、そしてここで歌われている »あざみ« はおそらく »Wollkratzdistel, Cirsium eriophorum« であろうと記している。なぜなら、この »あざみ« は約1.5メートルの大きさになり、花は蜘蛛の巣状の糸で密におおわれ、強い芳香を放ついわば »あざみ« の女王であって、そのために »Rose« (V. 10) なのだというのである。また »Fadenstrauß« (V. 9) という言葉もそこから適切に理解されてくるし、Lesart の »Lodenstrauß« も説明がつくことになる (»Lode« とは通常一回移植した高さ1.5メートルまでの苗木のことをいう)。

»Distel« は何かということに関しては、このネットスハイムの主張が正しいと考えられ、ヘーゼルハウスも彼が編んだ全集の注では、この点についてはネットスハイムの意見を取りいれている。つまり »Distel« と »Würmlein« は、»あざみ« の花とその花に巣食う »みばえの幼虫« という極めて具体的な表象であり、かつ »知識« の裏打ちがなければ生まれてくることの不可能な表象である。ところで、基礎としてはたらくこの表象の詩人への誘惑は、第1聯の »山頂の光« や »輝く湖« とは異り、詩人にとって拒否しきれないものを含んでいて、そのため最後の2行は歎きの響きをこもらせることになる。すわち、プロメーテイス的衝動も、美や陶醉への誘いも、もはや詩人には無縁なのであるが、しかし犠牲となってほろぶ »Rose« (V. 15f.) という詩人像はドロステ=ヒュルスホフには拒否し去ることができない。言葉をかえて言えば、詩人として生きるためにはそれしかほかに方途は残っていないという自覚をおさえられないのである。ちょうど »みばえの幼虫« が育って病人をなおす薬となるためには、»あざみ« の花は犠牲とならねばならぬように、それと同じように、詩人は痛苦のなかで »ばら« (V. 15) の死を死なねばならないとい

48) Ebd., S. 39, S. 47 Anm. 1

49) N., S. 31ff., S. 138, S. 189f. Anm. 24

うわけであって⁽⁵⁰⁾, »Mein Beruf«, »Poesie« 等の詩においても同じ考えが同様な表象でもってうたわれている:

Doch wißt: wo die Sahara brennt,
Im Wüstensand, steht eine Blume,

Farblos und Duftes bar, nichts weiß
Sie, als den frommen Tau zu hüten
Und dem Verschmachtenden ihn leis
In ihrem Kelche anzubieten.
Vorüber schlüpft die Schlange scheu,
Und Pfeile ihre Blicke regnen,
Vorüber rauscht der stolze Leu,
Allein der Pilger wird sie segnen.

(»MeinBeruf«, V. 63—72)

[Poesie] Gleicht der Perle auch, der zarten,
Am Gesunden tauig klar,
Aber saugend, was da Krankes
In geheimsten Adern war;
Sahst du niemals ihre Schimmer
Grünlich, wie ein modernd Tuch?
Eine Perle bleibt es immer,
Aber die ein Siecher trug.

(»Poesie«, V. 33—40)

»Mein Beruf« からの引用は最終聯をなす第9聯とその前の聯の終りの2行とである。この詩は Erwin Rotermund が言っているように »die rhetorisch—antithetische Bewegung⁽⁵¹⁾« をもって展開されており、引用した詩行においていわ

50) Ebd. S. 190: „Heil durch Schmerz ist der Sinn der Verwandlung der Distel zur Rose.“

51) Jahrbuch, Bd. IV, S. 62f., S. 65 (E. Rotermund: Die Dichtergedichte der Droste, S. 53—78)

ば Synthese に到達していると考えることが出来る。したがってこの展開をとらえていないと甚だしい誤解におちいることになり、例えばシュタイガーはこのもっとも肝要な Synthese の個所を無視したために曲解としか言えぬ解釈をくだす結果となっている⁽⁵²⁾。第1聯を次に引用してみたい：

„Was meinem Kreise mich enttrieb,
Der Kammer friedlichem Gelasse?“
Das fragt ihr mich, als sei, ein Dieb,
Ich eingebrochen am Parnasse.
So hört denn, hört, weil ihr gefragt:
Bei der Geburt bin ich geladen,
Mein Recht, so weit der Himmel tagt,
Und meine Macht von Gottes Gnaden.

ここには神に選ばれた者としての、生まれながらに特権を与えられたものとしての詩人が歌われているが、しかし »ich« という主語にもかかわらず、この第1聯はけっしてドロステ＝ヒュルスホフその人の詩人観を述べたものではなく、社会と詩人という主題を展開するためのレトリックとして提出された古典的詩人像なのである。そして第2聯から第7聯までは、時代の要請する警世家としての詩人像が提出される。この二つは本来両立しないはずのものであるにもかかわらず、シュタイガーは後者を前者のより詳しい規定と読むことによって根本的な誤謬を犯したと言わねばならない。第1聯でうたわれるような古典的な詩人像はシラーの詩 »Die Teilung der Erde« に明瞭に現れていて、それを簡単に述べると、»Zeus« が人間どもにそれぞれの職分に応じて地球を分け与え、その分配が終ったあとになって »詩人« がやって来るが、地球上に彼の取り分はもはや残っていない、そこで »詩人« を哀れんだ »Zeus« は彼のためにいつも »天« を開けておいてやることにしたという内容である。つまり、詩人は社会を拒否し特別な恩寵で天に遊ぶことを許された人間なのであり、このような詩人像は社会や民衆に警世の声をかける »職分« としての詩人像とは矛盾しなければならない。したがって »Mein Beruf« は相い反する二つの詩人像を提出し、そのレトリックの展開ののちに、最後にドロステ＝

52) E. Staiger: Annette von Droste-Hülshoff, S. 79f.

ヒュルスホフみずからの詩人像が提示されるという形をとっているのである。そしてそれが、48ページに引用したように、サハラ沙漠に水分をいっぱいたたえて旅人の渇を癒やすために咲く花という表象で現わされているのであって、「みばえ」の幼虫を住ませている「あざみ」の花とほとんど同じ表象となっている。

いまひとつの詩「Poesie」では、宝石の比喩的意味やその魔力の俗信と、宝石類が或る種の条件のもとでは変光やルミネセンスを起すという「知識」とをないあわせて、ポエジーを三種の宝石、すなわち「トルコ石」、「アメシスト」、「真珠」にたとえており、そのなかで48ページに引用した「真珠」にたとえられた第5聯が内容のうえからもっとも「あざみ」の花の詩行に近いものがある。「真珠」は病人が持っているとして「かびの生えた布のような」薄緑の微光を放つようになると言われ、しかし一方ではそのために病人は快癒するとされているのであるから、引用した詩行は一見否定面のみをうたっているように見えながらも、病気を癒やすという肯定的面も同時に含んでいるのである。だからこれらの詩行もまた、「あざみ」の花と「みばえの幼虫」という表象の意味するところと同じ内容となる。しかし、「Poesie」のなかのこの「真珠」にたとえた詩は、そこに書きあらわされた言葉のみから言えば、前述のように、「真珠」が駄目になるという否定面しか歌われていないわけであって、したがって否定面と肯定面とがまったく同じ割合で詩のなかに歌いこまれていると考えることは困難である。それと同様に「あざみ」をうたった詩聯の最後の「Ach, muß ich denn die Rose sein,/Die zernagte, um andre zu heilen?」という2行の詩行においても、「zernagen」されるということと「um andre zu heilen」ということとは、詩人にとってその比重が同じであるかどうかには問題があると思う。ネットスハイムはこの詩行をとりあげて「Märtyrer」としての詩人の自覚だと述べており⁵³⁾、たしかに「zernagt」と「um andre zu heilen」とは盾の両面に相違ないから、基本的にはこの意見に異論はないにしても、しかしドロステ＝ヒュルスホフの自覚そのものは「zernagen」されるという受苦のほうに遙かにつよく傾いていたのではないかと考えられる。はじめにも記したように、この章の冒頭に引用したこの2聯の詩は「Der Dichter—Dichters Glück」という詩の第2部であり、第1部の4聯（各聯8行）の詩行を顧慮すればいっそうそのような判断にならずにはいない。楽しい宴にさんざめいたり、財産もあって日々不足なく暮している君たちは詩人の顔をみつめてはふしぎそうな表情をする、彼が「あざみ」の

53) N., S. 139

花を折りとれば »ばら« に変じ、»涙« を掬えば »珊瑚« や »真珠« になるのはどうしてだろうかといふかりながら… こういうふうにかこの詩はうたい出され、そして以下、君たちは詩人を »Geisteskrösus« とし半ば美望の眼差でみているが、その裏に秘められたものはまったく理解できないでいるということを種々な表象でもって歌っている。この詩の最後の第4聯、すなわちこの章のはじめに引用した2聯の詩につづいてゆく聯の終りの4行を引用してみたい。»er« というのは詩人のことである：

Ja, eine Lamp hat er entfacht,
Die nur das Mark ihm sieden macht;
Ja, Perlen fischt er und Juwele,
Die kosten nichts — als seine Seele.

ランプがみずからの芯を焼きこがしながらともっているように、詩人は自分の »Seele« の費えによって作品を生み出すというのである。ここにはもはやゲーテのバラード »Der Sänger« のなかの »うたびと« の姿や、 »Harzreise im Winter« の冒頭がうたうような »詩« の姿はどこにも見ることができない：

„Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

(»Der Sänger«, V. 29—32)

Dem Geier gleich,
Der auf schweren Morgenwolken
Mit sanftem Fittig ruhend
Nach Beute schaut,
Schwebe mein Lied.

(»Harzreise im Winter«, V. 1—5)

また、クレメンス・ブレンターノの詩のように、いっさいが »内部« から響きでて華麗に輪舞することなど考えることも出来ないのである：

Glänzender Lieder
Klingender Lauf
Ringelt sich nieder,
Wallet hinauf.

(»Sprich aus der Ferne!« V. 17—20)

ドロステ＝ヒュルスホフが覗き見ようとした »内部« はもはや »外部« ばかりになっていたと言わねばならず、そのためにこの詩人の詩には »Bild« が過剰なのである。Berglar も記しているように⁽⁵⁴⁾、»Das Spiegelbild« という詩のなかで詩人が自己の鏡像にむかって語りかける次の言葉は、多分ドロステ＝ヒュルスホフの詩のもっとも深い秘密に触れていると思われる：

Es ist gewiß, du bist nicht ich,
Ein fremdes Dasein, dem ich mich
Wie Moses nahe, unbeschuhet,
Voll Kräfte die mir nicht bewußt,
Voll fremden Leides, fremder Lust;
Gnade mir Gott, wenn in der Brust
Mir schlummernd deine Seele ruhet!

(以上)

*

付記。テキストには下記文献目録の冒頭に掲げた版を用いた。ただし、この全集は現在のところは第1巻のみしか発刊されておらず、ドロステ＝ヒュルスホフの遺稿詩集は含まれていないために、第4章において引用論述した »Der Dichter—Dichters Glück« のみはヘーゼルハウス編集の版に依った。ヘーゼルハウス版を全体のテキストに用いなかったのは、この版は作品を成立年代順に並べるという方式をと

⁵⁴⁾ P. Berglar: Droste-Hülshoff, S. 118

っており、例えば Zyklus の »Heidebilder« など、ドロステ＝ヒュルスホフが生前に発表した時の詩の配列順序を成立年順に変更したり、そればかりか、詩そのものの入替えまでも行ったりして不適當と判断したからである。

テキスト及び主な参考文献（括弧内は略符号）

Annette von Droste-Hülshoff: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Nach dem Text der Originaldrucke und der Handschriften. Herausgegeben von Günther Weydt und Winfried Woesler. München 1973— Bd.1

Annette von Droste-Hülshoff: Sämtliche Werke. Herausgegeben, in zeitlicher Folge geordnet und mit Nachwort und Erläuterungen von Clemens Heselhaus. München 1966

Annette von Droste-Hülshoffs sämtliche Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Eduard Arens. Leipzig 1905

Annette von Droste-Hülshoff: Gedichte. Ausgewählt von Christa Reinig. Frankfurt am Main 1969

Jahrbuch der Droste-Gesellschaft. Herausgegeben von Clemens Heselhaus. Münster Bd. 1 1947, Bd. 2 1948/50, Bd. 3 1959, Bd. 4 1962

Berglar, Peter: Annette von Droste-Hülshoff in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1967

Brall, Artur: Vergangenheit und Vergänglichkeit. Zur Zeiterfahrung und Zeitdeutung im Werk Annettes von Droste-Hülshoff. Marburg 1975

Enzensberger, Hans Magnus: Brentanos Poetik. München 1961

Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuauflage. Hamburg 1967

Häntzschel, Günter: Tradition und Originalität. Allegorische Darstellung im Werk Annette von Droste-Hülshoffs. Stuttgart 1968 (Hän.)

Heselhaus, Clemens: Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben. Düsseldorf 1971 (H.)

Kayser, Wolfgang: Sprachform und Redeform in den „Heidebildern“ der Annette von Droste-Hülshoff. In: Interpretationen Band I. Deutsche

Lyrik von Weckherlin bis Benn.

Killy, Walther: Wandlungen des lyrischen Bildes. 5., erweiterte Auflage.
Göttingen 1967

Kommerell, Max: Gedanken über Gedichte. Frankfurt am Main 1943 (K.)

Nettesheim, Josefine: Die geistige Welt der Dichterin Annette Droste zu
Hülshoff. Münster 1967 (N.)

Scholz, Wilhelm von: Annette von Droste-Hülshoff als westfälische
Dichterin. Diss. München 1897

Schücking, Levin: Annette von Droste. Ein Lebensbild. Mit ausführlichem
Nachwort herausgegeben von Levin L. Schücking. Stuttgart 1942

Staiger, Emil: Annette von Droste-Hülshoff. Horgen-Zürich 1933

Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. Zweite erweiterte Auflage.
Zürich 1951 (S.)