HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	愛と無：エードゥアルト・メーリケ覚え書
Author(s)	石橋, 道大
Citation	独語独文学科研究年報, 3, 65-95
Issue Date	1977-01
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25492
Type	departmental bulletin paper
File Information	3_P65-95.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

愛　と　無

— エードゥアルト・メーリケ覚え書 —

石　橋　道　大

1. 愛
2. フモール
3. 多様とイロニー
4. 晩年の文学
5. 主観的真実としての無

題目の示す様に、本稿はメーリケが求めて得られぬ絶対の愛に固執した結果、その帰結するところは無だったことを述べようとするものである。勿論この愛の希求はレアリスムスへ向ってメーリケの芸術が力強い歩みを示す際に、その新しい世界に確実なものをつくってゆくための導きの星になった。また愛と無の中間に初めて展開したメーリケの芸術の積極的価値についても筆者は正面切って否定しようとは思わない。それ故、この考察は芸術的に相当の成果を収めたにも拘らず愛から無へという図式をメーリケが捨て切ることができなかったことを、すなわちメーリケの芸術の積極的価値についてよりもその不安の側面を扱うものである。それ故、本稿の引用例もその観点から選択されており、またメーリケの個人的心情にも立ち入ることがあると思う。こうした弱さの観点からの見方はメーリケの芸術の価値を正面から否定するものではないが、しかし個人的心情をも含めた弱さはまた芸術と無関係ではないのであって、結局はメーリケの芸術全体の規模の決定にはね返ってくる。メーリケの芸術がゲーテ程の規模の大きさをみせなかった原因の第一は、詩的才能というよりはむしろ「愛と無」という袋小路的発想による全的人間展開の不可能にあったのである。そうした意味で、この様な視点からの考察も無意味ではないと思う。

1

>Die Liebe ist der Endzweck der Weltgeschichte
— das Amen des Universums <
(Novalis >Fragmente und Studien. 101 <)

１８２３年の復活祭の頃、まだ１８才だったメーリケは初めてマリア・マイアーと知りあった。メーリケの虚無感を根こそぎ否定する絶対の愛をそこに見た。絶対は達成された。だがしかしそれは瞬時にすぎず、すぐにメーリケはマリアの奥にひそむ、彼の本性に反する様々の性質に眉をひそめた。メーリケは絶対の愛を自ら手放した。愛しながらの絶望の断行だった。二度と他の愛によっては充たされることのないことを半ば予感しながらの別れだった。後のルイーゼ・ラウとの愛でさえもが、これと比べると力強さがない。ラウへの手紙は、彼女への愛の貧しさを手紙の創作性によって補っているのに対し、マリアに関しては補うどころかあらゆる証拠を隠滅し、感情を鎮圧してしまった。また、ペレグリーナ詩群の中心であるはずの>ペレグリーナⅡ<がリアルな描写を避けて影絵の様になっていることも体験ののっぴきならぬことを暗示している。こうしてマリアと別れた後メーリケを襲ったのはマリアと別れたことの悲しみというよりは、一人で愛のない世界を生きねばならぬことへの恐怖だった。愛がなくては普通の顔さえも保てないメーリケであり、愛は必需品だった。愛は喜びというよりは、孤独な世界に耐えさせてくれる慰めだった。メーリケは寂しがり屋だった。愛があるとうれしいのではなく、愛がないと駄目な寂しい人間だった。この体験が詩的変容をとげて「ペレグリーナ」が成立した。

PEREGRINA I

Der Spiegel dieser treuen, braunen Augen
Ist wie von innerm Gold ein Widerschein;
Tief aus dem Busen scheint er's anzusaugen,
Dort mag solch Gold in heil'gem Gram gedeihn.
In diese Nacht des Blickes mich zu tauchen,
Unwissend Kind, du selber ladst mich ein —
Willst, ich soll kecklich mich und dich entzünden,
Reichst lächelnd mir den Tod im Kelch der Sünden.

ペレグリーナ I

このまことの茶色い瞳の鏡は
内にある黄金の照り返しのようだ。

鏡は金の光を胸の奥底から吸い上げているように見える
この様な黄金は胸の奥深く聖なる悲嘆の中で育っているのかもしれぬ。
眼指しのこの夜の中に私を沈めようと
無邪気なお前よ、自らお前は私を招き入れ
望むのだ、お前と私を思い切ってわたしが燃え上がらせるのを
罪の杯に死を盛りお前はほほえみながら私に差し出す。

人を吸い寄せないではいない「まことの瞳」は内部に蠢く超絶的な存在（「黄金」）を映し出す窓である。窓は内部の黄金の光を吸い上げている。内部では黄金が聖なる嘆きの中で育っている。ここまでは窓を通してのみ黄金の反映を見ているに過ぎず、内部の意味は理解されていない。だから、wie・scheint・magといった不確かを意味する言葉が使われている。内部は「黄金」という比喩によってのみ言葉になる様な超絶的世界である。そのあまりのエネルギーを恐れてシュタンツエの堅い殻に閉じ込めているの観がある。しかし内部で重い力は動いている。黄金に比せられるが、しかし明るさはなく暗い「夜」の怪しく光る黄金である。それは悪意ではなく「無邪気」であり盲目的な力の世界である。この根源的な世界へ目を向けたら最後、人はいやおうなしに引きずり込まれる。生の形成を欠いた世界、死の世界、エロスの根源的な力の世界。人間の意識的自己統御が無力な、このあらゆるものを至福のうちに解体する世界に対して詩人はある評価を下している。「聖なる悲嘆」・「罪の杯」。「聖なる」とは何か。エロス的合一は宇宙生成の意志であり、自己を自然宇宙生命の最も根本的にして壮大な流れに合流させる方法であり、宇宙における生命の意味づけであり肯定であり讃歌であり、それ故に「聖なる」なのだと考えられる。エムペドクレスからヘルダーリンに、そしてメーリケへと受け継がれた愛のイデアなのである。詩人は瞳に吸い込まれそうになり、自己をなげうってその中へ没入したい衝動を抑えられない。暗い世界の吸収力は圧倒的な力で詩人のエロスにうったえる。人間を焼き尽くさないではおかない愛の世界だ。しかし一方、自己保存への意志も否定しがたい。自己保存のためには、これを一方的に「悲嘆」「罪」と名付けるしかない。名付けたくなくてもそうせざるをえない

この愛から逃げ出した詩人は過酷な言葉で更に追撃ちをかける。

Ein Irrsal kam in die Mondscheingärten
Einer einst heiligen Liebe.
Schaudernd entdeck' ich verjährten Betrug.
かつては神聖だった愛の
月光にぬれた庭に迷誤が入ってきた。
ぞっとして私は色あせた欺瞞を見つけた。

しかしからくも人生に舞いもどった詩人に残されていたのは唯生きているということ、そのことだけ

であり、孤独地獄の中でかっての愛の至福は繰返し切なく回帰してきて詩人を苦しめる。

Krank seitdem,
Wund ist und wehe mein Herz.
Nimmer wird es genesen.
それ以来病となり
傷つき心は痛む
心が回復することは最早ないだろう。

かつては恐怖から愛を捨てたとはいえ、これをのがれ得た今詩人の胸に去来するのはただ愛の美しさのみである。

Warum, Geliebte, denk' ich dein
Auf einmal nun mit tausend Tränen,
Und kann gar nicht zufrieden sein,
Und will die Brust in alle Weite dehnen?
愛する人よ、なぜにお前のことを
あふれる涙で今突然に思い出すのか
そして全く充たされることがなく
あらん限りの遠方へ胸の思いをふくらませるのか。

War's möglich, solche Schönheit zu verlassen?
— So kehrt nur reizender das alte Glück.
ありえたのか、この様な美しさを捨てるなどということが。
そう思うといよいよ心をそそって古い幸せが帰ってくるではないか。

「絶対の愛」の認識はペレグリーナに原点を持つ。Wieseは＞Im Grunde hat er immer nur die Liebe, nicht aber einen Menschen geliebt.[1]＜と言っているが、詩人は次の様に言う。

Ach, sag' mir, alleinzige Liebe,
Wo du bleibst, dass ich bei dir bliebe.
.....
Wann werd' ich gestillt? (＞Im Frühling＜)
ああ言っておくれ、唯一つの愛よ
お前は何処にいるのかを、私がお前のところに居れるように。
.....

何時わたしは癒されるのだ。

（「春に」）

＞ alleinzige Liebe ＜とは唯一つしかない愛、つまり具体的にあの愛この愛という考え方ではなく、絶対の愛、愛のイデアとでもいうべき発想法なのだ。＞Peregrina＜という名前が既に「さすらう人」という類型であり、愛の理念である。しかしペレグリーナは初めから影を持っていた、にも拘らず愛の視点からのみすればやはりそれは絶対の愛に変わりはない。メーリケの絶対の愛は最初から悲劇的に提示されていた。それは絶対の愛でありながら、そのままそこへ帰るべき場所ではなかった。そこは恐ろしすぎた。この矛盾をどうしたらいいのか。ペレグリーナそれ自体が詩人の帰るべき具体的故郷なのではない、ペレグリーナは恐ろしすぎる性質を持っていた。詩人はペレグリーナを愛し抜き、かつ恐怖して憎んだ。ともあれペレグリーナは絶対の愛の存在を確信させた。「ペレグリーナ詩群」以降30年以上にわたる詩作の中でペレグリーナそれ自体の具体的印象は風化してゆくが、「絶対の愛」の認識という問題として詩人の思考構造を決定し生涯尾をひくことになる。これが「ペレグリーナ」の決定的意味である。絶対の愛は存在せねばならぬ、存在すべきだ、というのが合理・非合理を越えた、あらゆる批判を無力と化すメーリケの全身全霊の声だったのであろう。それを否定できる如何なる意志も最早存在しない、いわば宇宙の根本意志に合流した声だったといえる。

メーリケは自己解体でない愛を求めた。しかし愛は自己解体の中にしかない。にも拘らず愛に憧れたメーリケは本質的にsentimentalischなのであり、近代人の苦悩がここに見られる。メーリケがペレグリーナの愛を捨てたのは放浪に疲れていたからである。つまりメーリケが最終的に望んでいたのは絶対の愛よりも無なのだ。メーリケにとって愛はただ憧れるためにのみあった。永遠の愛を求めて無限の彷徨を繰返す舞台は前期ロマン主義の世界であり、永遠の愛は無限の放浪を辞さぬ魂にしか開示されない。精神は空中拡散の危険にさらされる。放浪に疲れ拡散に恐怖したメーリケはこれをのがれて、自己を滅ぼさぬ地上的なものに永遠の愛の反映を見い出そうと試みる。この道は既に後期ロマン派によって準備されており、シュヴァーベン詩派のウーラントに至ると更に明確に次の様に言明されている。＞Der Geist des Menschen aber, wohl fühlend, dass er nie das Unendliche in voller Klarheit in sich auffassen wird, und müde des unbestimmt schweifenden Verlangens, knüpft bald seine Sehnsucht an irdische Bilder, in denen ihm doch ein Blick des Überirdischen aufzudämmern scheint;[2]＜けれども彼等にとっては地上はまだ全体としてロマン主義的霊気を帯びていた。この霊気が徐々に薄れていく途上にメーリケは立っていたのであり、目前に迫った現実主義にメーリケは実存的不安を感じ、

不安の中へ入ってゆけばゆくほど絶対の愛を想起しないではいられなかった。現実主義的色彩を濃くする中期以降のメーリケの芸術的努力は、巨大な空白感による絶対の愛への固執という犠牲によって初めてなされるのである。

ところでメーリケの絶対の愛の希求はロマン主義と関係がある。ロマン主義から現実主義へと歩みを進めていくメーリケにとって、ロマン主義の遺産である愛は出発点に存在し、良きにつけ悪しきにつけ生涯メーリケを導いてゆく。ロマン主義者にとってとメーリケにとっての愛は全く同じというわけではない。ロマン主義者は価値の究極に愛を求め、メーリケは価値の前提に愛を求めた。時代的に言っても、ロマン主義者のついに見つけた愛を遅参者メーリケは最初から知っていた。メーリケは二代目の放蕩息子であり、愛は当然存在せねばならなかった。愛がもたらすものは喜びではなく、あるべきものが当然そこにあるということの安心感だった。ロマン主義者たちはまだ上り坂で精神の自由を求めた、拡大のエネルギーがあった、自己を拡大し充足させることに自信を持っていた、その結果として愛をもまた求めた。メーリケはそのしりぬぐいをせねばならなかった、彼が求めたのは憩いだ。自己拡大ではなくて、愛における自己終焉を求めた。メーリケが価値の前提に愛を求めないではいられなかった理由は、現実主義へ歩む中で実存的不安を感じ、それの克服が彼の文学の課題となったからである。メーリケの現実主義文学が克ち取った、静止した永遠の人間性の純粋な空間は最早前進拡大しようとせず、ただ永遠の愛における静止を志向するのだ。

「絶対の愛」という発想は、知的にあるいは意力的に世界の本質を徹底して造形（彼らに言わせれば「追求」）しないではおかない西洋人の考え方の一大特徴に基づくのであり力で克ち取る形而上学であるのだが、力まかせのこの突進はしばしば理想と現実の深刻な分裂を結果させる。メーリケの愛における問題点も結局は、措定された絶対の愛を求めて精神の彷徨を繰返しながらこの現実世界に生きる者として如何にして現実世界にその愛の具現化を見ようとするかの試みであり、文学史的にはロマン主義からレアリスムスへの過渡期にメーリケが立っていることに対応してくるのである。我々はここでロマン主義の愛とメーリケの愛の関係を見ているわけだが、日常感覚を越えた無限のもの・絶対のものの切実な希求という点からロマン主義を見ればその淵源は非常に深く、メーリケにおける「絶対の愛」という思考パターンもその流れの中にある。最も古いものは西洋ではプラトンにまで溯る。彼は、我々の感覚でとらえられる現実世界は真実の世界なのではなく、それを超えたイデアの世界が真の実在の世界なのだとした。この系譜は次に神秘主義的汎神論のプロティノスを祖とする新プラトン主義をへて、超越神を措定する中世キリスト教のスコラ哲学に流れこみ、近代ではカントやヘーゲルに至ってもなおこの傾向がみられる。ニーチエやハイデガーまで来ると様相はかなり変わるが、知的にあるいは意力的に人間存在の謎を徹底的に論じて論理を構築しようとする西洋人特有の志向の点では変わりはない。ロマン主義に影響を与えた哲学はまずフィヒテで、その絶対自我の哲学は精神の絶対自由を保持する前期ロマン

派の考え方の基礎となった。我々が今問題にしている愛に関連してこれをみるならば、精神の絶対自由はまず自我と自然の一体感をもたらさず、絶えず変転生成拡大する精神は究極の拠をもたず虚空に空転する危険が生じてくる。この生成拡大に一応の完成を与えるのが愛なのである。既にノヴァーリスは、完全な真理を知ろうと努力する男が終にそれを愛人の腕の中に発見するというメールヒェンをつくり、絶対無限への憧憬は異性への愛において静められることを示している。またシュライエルマッハーはその宗教哲学において、宇宙万有と人間心情との間に本源的な結合があることを認め、人間の中に宇宙万有の観念がめざめると共に横溢する力強い感情の湧上る瞬間を確立し、そこに宗教の存在を肯定し、宗教的愛において有限と無限は調停されると考えた。更にシェリングの自然哲学は、自然は見える精神であり精神は見えない自然であり、我々の内にある精神も我々の外にある自然も同一無二の有機体の二つの同じく正当な成果として相属するものであるとして、自然への愛において有限と無限が調停されるとした。有限なもの地上的なものの中に永遠無限絶対のものを見い出すことができるという考え方は後期ロマン派において多くの具体的な作品に結実し、とりわけ自然発生的な民謡に永遠の声を聞き取ろうとして民謡の収集や民謡風の詩の創作が盛んになった。

自然との交感に永遠のものをつかもうとする試みはメーリケにもみられる。だがこの交感には既に影がさしている。河の根源的自然力に合体しようとする詩人を河は拒絶する。

Du murmelst so, mein Fluss, warum?
Du trägst seit alten Tagen
Ein seltsam Märchen mit dir um
.....
Was ist so tief, so tief wie sie
Die Liebe nur alleine.
.....
Du weisest schmeichelnd mich zurück
Zu deiner Blumenschwelle.
So trage denn allein dein Glück
Und wieg auf deiner Welle
Der Sonne Pracht, des Mondes Ruh':
Nach tausend Irren kehrst du
Zu ew'gen Mutterquelle./

(＞Mein FluB＜1828)

お前はそうしてつぶやいている、河よ、何故なのだ。

お前は昔から不思議な

メールヒエンを持ち運んでいる

……

何が河に映る空の紺碧のように、このように深いだろうか、

ただ愛だけだ。

……

お前はやさしくしながら私に

花の敷居にもどるよう命じる。

それならば一人で自分の幸福をはこび

波の上に太陽の輝き

月の安らぎを揺っているがよい。

数限りない迷いの後お前は

永遠の母なる源へと帰ってゆくのだ。

（わたしの河）

＞Mein Leben um das deine.／＜と河に呼びかけるが河は拒絶する。「ペレグリーナ」では詩人の方から逃げ出したが今度は河に逃げられるのであり、永遠のものとの合一は益々困難になっている。

永遠の存在との全き合一は神によってのみ可能である。

NEUE LIEBE

Kann auch ein Mensch des andern auf der Erde

Ganz, wie er möchte, sein ?

—In langer Nacht bedacht' ich mir's und musste sagen,

nein.／

So kann ich niemands heissen auf der Erde,

Und niemand wäre mein ?

—Aus Finsternissen hell in mir aufzückt ein

Freudenschein:

Sollt' ich mit Gott nicht können sein,

So wie ich möchte, Mein und Dein ?

Was hielte mich, dass ich's nicht heute werde?

Ein süsses Schrecken geht durch mein Gebein.
Mich wundert, dass es mir ein Wunder wollte sein,
Gott selbst zu eigen haben auf der Erde.

(1846)

新しい愛

ひとはこの世で全く意のままに
はたして他者のものとなれるか。
長い夜そのことに思いをひそめ、私は言わざるをえなかった、否と。

ではこの世で私は誰のものともいえず
誰も私のものではないのか。
——突然暗闇に歓喜の光がぱっと明るく煌めく

神とならば望むままに
互いを所有しあえるのではないか。
今日そうなれないのは何が邪魔しているのだ。

甘い驚きが四肢をつき貫ける。
おかしなことだ、この世で神自身を我がものとすることが
どうしても私には奇蹟としか思われなかったなんて。

冒頭の息詰まる緊張した空間はリルケの「ドゥイノの悲歌」の冒頭を思い出させて壮絶とさえいえる。神との融合において初めて孤独はいやされるのだという。神についてのメーリケの作品は比較的少数であり、＞Neue Liebe＜以後も神を扱って新しい作風が展開してゆくわけではない。＞Neue Liebe＜は大きな喜びをうたっているにも拘らず孤立した作品である。メーリケ個人は元来牧師であり、神は心情の基底に常に存在して消えることがなかったにちがいない。にも拘らず一個の牧師として個人的信仰に甘んずるのではなく詩人として生きてゆくためには、「神は死んだ」と言われる時代に向ってゆかなければならないのであり、形而上学的にみれば神は死に、唯かろうじて個人の信仰としてのみ神が存在するにすぎない時代に向って歩いてゆかなければならない。この様な背景からすれば＞Neue Liebe＜はやや奇異な存在であり、メーリケの生の図式ないしはメ

ーリケの詩世界の深層構造を見通すには便利であるとしても、彼の作品全体の中でのこの詩の持つ価値はそれ程大きいとは言えない。永遠との合一を願ってさすらうメーリケの詩世界において、この作品は神がくださった一瞬の安らぎ、一つの美しい間奏曲とみなすべきなのである。ただし神へのこうした直接的帰依は神の創造した現実世界へのまだ残存する信頼を示しており、この現実世界の不安の中である物体（例えばランプ）への沈潜から事物詩的作品が生まれたとはいえ、神の被造物への愛と信頼のまなざしは、事物詩を更に完全なものにしたり言葉に閉じこもってそこに新しい現実を見出そうとする象徴詩へ完全に移行したりすることを拒絶するのである。例えば次の様な事物詩がある。

GÖTTLICHE REMINISZENZ

Πάντα δι αὐτοῦ ἐγένετο

Ev. Joh. 1, 3 ※

Vorlängst sah ich ein wundersames Bild gemalt,
Im Kloster der Kartäuser, das ich oft besucht.
Heut, da ich im Gebirge droben einsam ging,
Umstarrt von wild zerstreuter Felsentrümmersaat,
Trat es mit frischen Farben vor die Seele mir.

An jäher Steinkluft, deren dünn begraster Saum,
Von zweien Palmen überschattet, magre Kost
Den Ziegen beut, den steilauf weidenden am Hang,
Sieht man den Knaben Jesus sitzend auf Gestein;
Ein weisses Vlies als Polster ist ihm unterlegt.
Nicht allzu kindlich deuchte mir das schöne Kind;
Der heisse Sommer, sicherlich sein fünfter schon,
Hat seine Glieder, welche bis zum Knie herab
Das gelbe Röckchen decket mit dem Purpursaum,
Hat die gesunden, zarten Wangen sanft gebräunt;
Aus schwarzen Augen leuchtet stille Feuerkraft,
Den Mund jedoch umfremdet unnennbarer Reiz.
Ein alter Hirte, freundlich zu dem Kind gebeugt,
Gab ihm soeben ein versteinert Meergewächs,
Seltsam gestaltet, in die Hand zum Zeitvertreib.

Der Knabe hat das Wunderding beschaut, und jetzt,
Gleichsam betroffen, spannet sich der weite Blick,
Entgegen dir, doch wirklich ohne Gegenstand,
Durchdringend ew'ge Zeitenfernen, grenzenlos:
Als wittre durch die überwölkte Stirn ein Blitz
Der Gottheit, ein Erinnern, das im gleichen Nu
Erloschen sein wird; und das welterschaffende,
Das Wort von Anfang, als ein spielend Erdenkind,
Mit Lächeln zeigt's unwissend dir sein eigen Werk.

※ „ Alle Dinge sind durch dasselbe〔das Wort〕gemacht."

神の想い出

全てのものは、言葉によってできた。

私のよく行ったカルタウゼの僧院に
不思議な絵が描かれているのを久しい以前に見た。
むこうにある山の中の荒れはててちらばった岩の砕片が
屹立してとり囲む区域を今日一人ひっそりと歩いていると
その絵が鮮かな色をして心に浮かび上った。

切り立った岩の裂け目のわずかの草がはえた縁が
二本の椰の影に覆われて登りの急傾斜で草を食む
斜面の山羊たちに乏しい食べ物を与えているその裂け目に
おさな児イエスが石に坐っているのが見える。
白い羊毛皮が尻当てとして下に敷かれている。
この可愛いい子は私にはそれ程子供らしくは見えなかった。
恐らくはこの子にとってもう五度目にはなる暑い夏が
膝まで黄色の上着が緋色の縁で被っている四肢や
健康的で繊細な頬を柔らかく焼いていた。
黒い瞳からは静かな炎の力が輝き出ているが
えもいわれぬ魅力がしかし口元に不思議に漂っている。
年老いた羊飼いがこの子に優しく身を屈め

奇妙な形の石化した海洋植物を気ばらしの為に
手の中に入れてあげたところである。
おさな児はこの不思議な物を見つめ、そして今
まるで驚愕したかの様に遠い視線が彼方に
しかし実際何に向ってでもなく伸ばされる
太古の昔にまでつき貫けて、果しもなく。
まるで雲に覆われた額を通して
神性の輝き、一瞬にして消失するであろう
想い出を感知したかのようだ。天地創造の言葉
始まりの言葉は戯れる地上の子供の姿をとって
ほほえみながら何も知らずに自らの作品を提示している。

第一節をみると、久しい以前に僧院で見たおさな児イエスの不思議な絵が忘却の彼方から突然記憶の中に鮮かに蘇った、とうたわれる体験詩である。事物は眼前にあるのではなく記憶の中にある。第二節はその想い出を媒体としておさな児イエスの絵がうたわれる事物詩である。それ故、詩人が及ぼす想い出という体験詩的精神作用によって、＞Gottheit＜は事物に閉じこもるのではなく神にまで達するものとなっている。勿論、そこに呼び起こされるのは一瞬の神の想い出にすぎず、しかも事物詩という方法で言葉にかなりの自律性を与えることによって初めて可能となる。＞Neue Liebe＜とともに、ペレグリーナ以降の立場の苦しさがうかがわれる。

なお、「絶対の愛」を求めたメーリケの心理について付言したい。メーリケその人は生に対して過敏で、生の一瞬間の美しさを発見する能力には長けており、一瞬間存在する美しいものとしてのみ生に耐えられただけで、生が美しかろうが何であろうがその中に居なおる力には欠けていた。だから居なおれない生の中に何らかの価値（神が最高だが、エロスでもよい、フモールは下位になる）を発見ないし創造しないことには安心できなかった。どちらかと言うとレアリスムスよりはロマン主義に属する精神であり、レアリスムスへ歩みを進める時代にあって彼の心理の根底にはロマン主義の愛の変形が根強く残っていた。何故ならば、現実主義の時代に進むことによって悪化せざるを得ない生の過敏症は、圧倒的な現実の力の中で、現実を越える理念的な何かを心の安定のために必要としたからである。メーリケが絶対の愛にあくまでこだわったことの心理的な原因がここにある。

以上は主として縦の面から、絶対の愛にメーリケが固執したことを見てきたが、最後に横の面から見た場合を一言付け加えたい。メーリケの暗さはハイネの明るさによって半ば明らかにされ、またハイネの暗さはメーリケの明るさによって半ば明らかにされる。二人とも単眼だった。メーリケがゲーテのごとき巨大さを見せなかったのは、単に時代が貧しかったからだけではなく、ハイネに学ぶべきものをメ

ーリケが無視したからゲーテよりも痩せ細ってしまったのである。またハイネの暗さ、分裂も、単に政治的状況が彼の意のままにならなかったからだけではなく、まだメーリケのように明るい生をつくることが全く不可能な時代ではなかったにも拘らずそれを無視して、しゃにむに政治へ猪突したことにも原因がある。ゲーテのような壮大さをもう一度実現するには、ハイネとメーリケを合一した大きな才能が必要だった。しかし不幸にしてこの二つは分裂したのだ。絶対の愛にあくまで固執するなどというのは、こうした片寄った文学の一種病的な帰結だと言えないこともない。

2

ヘルダーリンは生活してゆく中で価値を創造するのではなく、いきなり価値自体を定立してそれで生活を切ろうとした。現実の方が自分の価値へ歩み寄るべきだと考え、自分の悲しみの責任が現実にあると思っていた。彼は絶対に理想が充たされない方法でもって理想を追求した。そこにまたとない精神の高貴さも生まれたが、悲しみもまた尽きることがなかった。彼の友人だったメーリケの一つの偉大さは、達し得ない絶対の愛を自己の窮極の意味としながらも、忍耐強くこつこつと地上的な価値を少しでも創造することに努めた点にある。ペレグリーナ体験（ヘルダーリンのディオティーマ体験に相当する）をへて、絶対の愛を何が何でも求めずにはいられなかったメーリケにとってこうした忍耐強い努力へと踏み出すのは大変につらいことであり、勇気が必要だったにちがいない。地上の明るさは、まずは堪え難い無意味として目に映ったであろう。この時メーリケはフモールをつくった。これが結局、ロマン主義からレアリスムスへ向っての歩みになってゆくのである。

フモールはメーリケが現実主義へ歩み出すための最初の最大の方法であったのだが、フモールの採用ということはロマン主義以後のメーリケの現実主義における方向を決定的に規定してしまう。すなわち、繊弱な生命を少しずつゆっくりと、勇気をもってではあるが急激な破綻のないように現実に適応させてゆこうとする、いわばレアリスムスへの命がけの、しかし受動的な適応方法というメーリケの生涯の詩作傾向を決定してゆくのであり、その文学の純粋さと狭さもここに起因する。例えばホフマンのごとき夢と現実の明確で急激な落差は繊弱なメーリケの耐ええないところだった。あくまで優しくあくまで静かに移行を断行した。静かな田舎への隠遁が、繊弱で傷つき易いメーリケにも現実に目を向ける可能性を与えてくれた。都会に住んでいたら夢と現実の差は大きすぎ、ホフマンの様な強さを持たないメーリケはかえって非生産に陥っただろう。夢と現実の差の小ささはまた、芸術と生活の差の小ささにも通じた。ホフマンは芸術と実生活を峻別した。C・F・マイヤーにとっては現実は既に嫌悪の対象でしかなかっ

た。メーリケはまだ田舎の現実にかろうじて喜びを見い出せた。現実とはいっても、メーリケの繊弱な気質に適合するように場所を田舎に移したのであり、彼にとって「現実」は、政治・社会状況を捨象したほとんど実質内容のない田舎の現実（例えば、石ころ・花・田舎者といった）を如何にして新しい現実として認識するかという純粋に精神的態度・主観的作業の対象になっていた。メーリケを全一へと取り込むロマン主義の世界観が崩壊した後、彼は石ころや花といった田舎の自然の取るに足らないものそれ自身を見つめ心に感じて映すことによりロマン主義の価値措定から（留保付ではあるが）のがれ、物そのものの内在的価値を認めるレアリスムスへ第一歩を踏み出す。外界の凝視は更に昂じて、時々事物詩的な作品が出てくる。こうした動きと並んでフモールも現われる。小さな取るに足らない物への精神の沈潜は一方では安心を与えるが、他方息苦しい狭さも生じ、伸びやかでなくなる。取るに足らないものを伸びやかで明るい地平へ解放するのはフモールである。事物詩とフモールは相補う二面であり、ともにメーリケの現実主義文学の頂点である。

小さな取るに足らぬものは偉大で崇高なものの反対であり、崇高なまじめさが普遍的なもの・純粋に人間的なものを前面に持ち出して偶然的・個別的・特殊なものを排除するのに対して、個別的なもの・取るに足らぬものをたたえるのはフモールである。フモールは「微細な点に至るまで個別化を行い、その個別化されたものの部分を更にまた個別化する。[3]」メーリケにとって個別的なものの材料はシュヴァーベンの田舎であり、それ故このフモールは非常に土着的な性格を持っているのであり都会では成立しえない性質のフモールである。故郷シュヴァーベンの田舎の個々の事物や人間への具体的愛着を一方に持ち、他方偉大な理念との対照でそれらを輝かせて、単に個人的な田舎者の愛着以上の価値次元をつくり出す。こうしたフモールのあり方が、メーリケの文学が土着的であることによって普遍的であることの一つの秘密なのであろう。偉大なものではなくて、あまり価値のなさそうな個別的なものを求めて喜ぶのは何故かといえば、個別的なものの対極に偉大な理念を持っているからである。理念との対照において一切の個別的なものは否定され、現世の不完全さが痛感されて「フモリストに一種の暗さを与える。[4]」しかしもう一面ではフモリストは現世に立っていることを知っており現世の最もくだらぬことがらにも愛着をいだくことができる。これがフモールの明るい一面である。ところで、一体フモールがこの両面をそなえているにも拘らず、全体としてはそれを肯定的に強力な武器として使おうとする者がいるということはどういうことなのか。半面の暗さは気にならないのか。「現世を相対的なものとみるフモールの方法もそれ自体、相対的なものである[5]」などという、始めからフモールに背を向けながらフモールを求めるような態度もありえないわけではない。思うに、明暗両面をそなえるフモールを肯定的に有効たらしめる条件は、フモリストの強力な生への執着なのだ。此岸へのあくなき欲望がフモールを生むのであって、その逆ではない。だからフモールが崩れる場合、例えばケラーにおける様に、理念の消失ではなく愛をそそげる現実の喪失が原因となる。[6]理念と現実の緊張にフモールが存在するとはいっても理念

だけではフモールは成立しない。ところが、現実だけでも「凡俗のフモール（gemeiner Humor)」は成立する[7]。ということは、フモールというのはその成立する土壌に必須の栄養が、理念よりもまず現実なのであろう。メーリケにとってフモールのむずかしさは、理念に居なおることの難しさではなく現実に居なおることの難しさだった。前者ならば「絶対の愛」がこれを保証してくれたはずだ。しかしフモールの必須栄養である現実はメーリケには苦手の領域であり、現実に居なおるふてぶてしい力は理念の力に比して決して充分に与えられてはいなかった。ここにメーリケのフモールの構造的弱体がある。

すなわち、前項でみた様に愛を契機としてメーリケに二つの道が開かれた。第一は、エロス的合一への欲求から至福の解体と死へ至るか、又は第二として、それの持つ過度の刺激を避けて明るい生へ目を向けるか。この二者択一しかメーリケにはありえない。第二の道の方法としてフモールがあるのだが、これは第一のごとくに全的充溢を決して与えない。常に第一への憧れが残る。しかし第一へ突入せずに第二の道を地道に歩むことによって充たされぬ永遠の憧れを持った故にメーリケの芸術は成立したのだといえる。明るい生へ転ずるにはメーリケは余りにも生に過敏だった。この種の精神にとっては、第一は適していても第二は非常につらく、かつ徹底できない。メーリケはいつも生の慢性疲労にかかっていた。生に耐えるためのクッションとしての美しいものを彼の芸術は保持していたが、それでもまだ不足だった。第二の道、メーリケの芸術は充たされぬ渇望である。芸術によって憧れが充たされるのではなく、完成した芸術作品それ自体が更にまた憧れなのだ—絶対の愛への。第一の道によって至福のうちに自爆するか、第二の道によって不満は残りながら何とかやっていくか、の二つに一つだった。　メーリケが第一の道を捨てた理由には恐怖感が挙げられるが、それだけでは不十分であり、結局、直接的・決定的契機をつくったのはほんの何かの偶然だったのであろう。第二が十分な必然をもって勝つくらいならば、最初からメーリケのエロスなどたいしたものではなかったといえる。思い出や詩の中で美化・昇華させて体験の貧しさをおぎなうのが関の山であろう。第一に反する明るい本性もメーリケには半面あったが、それが何故第一に勝ったかはわからない。半面半面ならば第一が勝つ可能性もあったはずだ。ただ、第二の方へ何かがきっかけで心が傾いた瞬間に、全力で組織的に第二を育て始めたことは確かだ。そうしなければ、いつまた第一が襲ってくるかわからなかったから。

フモールは生の弱さ故にではなく、強さ故に成立する。フモールはエネルギーの固まりであり非常な積極さである。しかし積極性はメーリケには全く無縁で、彼は逆に最高に受動的だった。フィヒテの絶対自我は最も能動的であるが、それ故に終局的な 拠を失なう恐れが生じ、これを解消しようとしてシェリングやシュライエルマッハーはフィヒテの自我の絶対性を弱めてある程度受動的にし、精神と自然との和解を試みた。これはあまりに過度の自由よりも安定を望む精神の必然の動きであり、この受動性を徹底して押し進めたところにメーリケがいる。彼はただに抱きとられることを切望した。

それでは、フモールではなくて何にメーリケの心情的な最後の慰めがあるかと言えば、それは

＞Bescheiden ＜（足るを知ること）である。フモールは力にその強みがあり、それ故、繊弱なメーリケには大儀だが、＞Bescheiden＜は繊弱を繊弱として生かせるところに強みがある。フモールを確立した後にもなお彼は次の様な作品をつくらざるをえなかった。

GEBET

Herr! schicke, was du willt,
Ein Liebes oder Leides;
Ich bin vergnügt, dass beides
Aus deinen Händen quillt.

Wollest mit Freuden
Und wollest mit Leiden
Mich nicht überschütten!
Doch in der Mitten
Liegt holdes Bescheiden.

（1846）

祈　り

主よ、御心のままに
うれしいこともつらいこともお与え下さい。
御手からこぼれるものならばわたくしは
どちらにも満足でございます。

よろこびでも
また悩みでも
浴びるほど沢山はお与え下さいませぬよう。
足るを知るのやさしさは
中庸にあるのでございますから。

3

メーリケの詩集をぱらぱらとめくってみてまず気付くのは、形式・内容・種類の多様性である。決して一本調子ではなく、多様な世界そのものの反映であるかのような様々の作品が尽きることを知らぬ宝の山の様に詰まっている。自己の主観を一本調子に強引に表出するのではない。この多様さは世界を我が物としたゲーテや、森羅万象に宿ってうたうオルフォイスを想い出させる。こうした多様性に驚きながらも、しかし一方では、一見素朴なんでもないような詩も工夫をこらして彫琢されていて、名人芸的な美しい芸術品と化しているのに気付く。一見素朴であるだけ益々この対比がある種の重苦しさを感じさせる。自然の花園の様な詩集をぱらぱらとめくっていると、きらきらと輝く芸術品たちの居る人工の花園に突然迷い込んだかのような印象にとらえられるのである。

シュトルムが訪問した際メーリケは、＞es（das poetische Schaffen）müsse nur so viel sein, dass man eine Spur von sich zurücklasse; die Hauptsache aber sei das Leben selbst, das man darüber nicht vergessen dürfe.[8]＜と述べたと言われる。生活そのものを大切にすること、これがメーリケの詩集に接しての最初の印象である「自然の花園」の根深さを証しているのであろう。世紀末の芸術的ナルシシズムとは全く反対であり、ゲーテの言葉かと思わせる程である。メーリケは若い頃に一度都会に出てジャーナリズムの世界に身を投じたが、程なくして田舎に逃げ帰ってしまった。都会での分裂した生活は芸術の中に真の生活を求めさせるのであり、これを嫌ったメーリケは田舎へ隠遁し、その時代において望みうる限りの最高に分裂のない生活を送ろうとした。つまり時代の荒波に真向から立ちむかうのではなく、むしろ逆にできる限り非時代的な環境に身を置いて価値の保全をはかったのである。その際に、素朴詩人としてのゲーテはもちろん念頭にあったであろう。時代的にいって、素朴詩人であることは大変に困難であり、にも拘らずそれを望むならば、アドルノが指摘する様に[9]言語的な様々の巧緻を駆使せねばならない。それは体験詩から純粋詩への流れの中でとらえれば「進歩」だが、素朴詩人の立場を重視するならば「譲歩」である。ある限度内でメーリケは譲歩をした。その限度の向こうにあるのは「芸術のための芸術」である。詩よりも生活が大切だ、とあえてメーリケは言ったが、その生活にしても生来体が弱いことに加えて精神的にもいわゆるヒポコンデリーに悩まされることが多く、決してそうした生活が最上のものだとは本人も思っていなかったであろうし、時折めぐまれた明るい精神生活から詩が生まれたとしても、そうした落穂拾い的詩作法が最高のものだとも思っていなかったであろう。つまり、本来の望みとの対比において常にコンプレックスがあるのだ。ただ、与えられた時代的・個人的状況の中で可能な限り良いものをつくろうとしたことは認めてもよい。

詩作がその様であるとすると、その結果である作品の多様性もまたゲーテの様に豊かな生活の充ち足

りた対応物ではなくて、何らかのコンプレックスを含むものと考えられる。メーリケの形式の多様性はロマン主義の特徴だと考える向きもある。ロマン派は自我の無拘束・自由な展開のために、表現手段としてできる限り多くの形式を望んだ。しかしメーリケの場合、形式の多様性を単にロマン主義的とするのは不精確である。というのは、ロマン主義からレアリスムスへのメーリケの歩みと本質的対応をなさないからだ。古い革袋に新しい酒を盛るのごときになってしまう。メーリケの歩みに即して考えれば、ロマン主義を脱け出して現実世界に入りそこに生き抜くためのあらゆる可能性を不安の中で必死に試みることのために様々の形式が必要だったのであろう。彼は、＞Die Form ist doch in ihrer tiefsten Bedeutung ganz unzertrennlich vom Gehalt,[17]＜としているが、現実世界に投げ出されて新しい可能性を求めて開かれた心の新しい柔らかな、しかし不安な動きの多様に形式がそのまま寄りそっているといえる。きらきら輝く芸術品の多様は不安の現われであり、多様の根底には充溢による愛ではなくてイロニーがある。

ロマンティッシェ・イロニーは、作者が精神の絶対自由を保持するために作品に対して、いやそれを書く作者自身に対してまでも距離を取り、作品への没入によって精神が固着するのを防ぐ。従って無意識のインスピレーションに打たれて創作するSturm und Drang時代の天才とは異なり、意識的・理性的に自己を自由に操作して運動させるのが天才であるとした。メーリケの場合、自我の絶対は絶対の愛にとって代られ、求めて得られぬ絶対の愛の故に、其々の瞬間（インスピレーション）の賜物である個々の詩は大変美しくても、それを更に高いところでおおうイロニーがある。このイロニーは絶対自我故にではなく、絶対の愛の故にある。後期ロマン派に至るとシュライエルマッハーやシェリングの影響もあってイロニーを中心とした天才観が変化して、自我の無拘束な自由が制限を受け、その分だけ受動的になって現実の中に永遠絶対の存在を求めるようになり、現実を通して永遠の存在に没入してだき取られる瞬間（インスピレーション）が再び詩作の契機となった。すなわちインスピレーションは全的没入の方法であり、また没入の対象の存在を前提としていた。後期ロマン派のインスピレーションによる愛の獲得や自然との合一から、メーリケはインスピレーションのみを完全に受け継いだ。というのは、メーリケにとって何よりも大事だったのはインスピレーションの前提をなす永遠無限絶対の存在だったからである。しかし既に「愛」の項でみたように愛の獲得や自然との合一ははたせず、それ故インスピレーションから生まれた数々の多様な美しい詩もそれらを更に上で統べるイロニーの存在を予感させるのである。メーリケが事物詩へ向うのもインスピレーションの不完全性を示している。彼のインスピレーションはその因って来たるところを神から永遠の人間性へと大幅にずらすことによって無限の力を喪失した。

また、「無限は詩を通じて始めて人間に近づく[10]」と考えたロマン主義者は芸術の絶対化を押し進めたが、生活の痕跡としての詩を求めたメーリケはそれによって精神の余りにむなしい過度の主張の危険

・不毛を回避して現実主義に歩み出たとはいえ、それ故にまた愛に関しては越えられぬ限界を自らつくってしまったのである。

メーリケが多様性の中で苦闘せざるを得なかったのは、彼が求めて積極的にレアリスムスに入ったというよりは、そこに投げ込まれてその中で追いかけられながら何とかやってゆかねばならなかったから、つまり新しい時代の暗黒面・マイナス面に妙に敏感だったからなのであろう。レアリスムスの初期的形態から直ちに事物詩へ移行し、４８年以降の本格的レアリスムスの時代に入ると事物詩が沈黙して創作力が尽きてしまうのもその様な理由による。

4

すべては時の大鎌が刈り取るためにのみ存在する。

（シェイクスピア「ソネット」）

生涯を通じてメーリケの詩作は三度の頂点をむかえる。１８２８，１８３７～８，１８４５～６である。この後１８４８年三月革命が起こりいわゆるビーダーマイアー時代は終わる。この頃からメーリケの詩作は急速に衰え、１８５２年の＞Hutzelmännlein＜１８５５年の＞Mozart＜を除いて見るべき成果がなくなる。創作上の不毛という点からこの時期以降を晩年と考えたい。

数少ない晩年の詩を概観するとそこには数的減少だけではなく質的変化も見てとれる。その最大のものは、時間の流れをうたった作品が出てきたことである。

AN GRETCHEN

Jüngst, als unsere Mädchen, zur Fastnacht beide verkleidet,
Im Halbdunkel sich scheu erst an der Türe gezeigt,
Dann sich die Blonde als Schäferin dir, mir aber die kleine
Mohrin mit Lachen zumal warf in den offenen Arm
Und du, Liebste, von fern mein Gefühl nicht ahnend, ins Ohr
mir
(Der ich verblüfft da sass) flüstertest „Lobe sie doch“ :———:

O wie gedacht, ich der Zeit, da diese nicht waren und wir uns
Beide noch fremd, ja du selber noch hiessest ein Kind.
Einst und Jetzt im Wechsel — ein fliegender Blitz der
Gedanken
Machte mich stumm, und hoch wallte vor Freuden mein Herz.

グレートヒェンへ

この前わたしらの娘たちが謝肉祭に二人とも仮装して
薄暗がりの中をおずおずと戸口にまず現われ
次に羊飼いに化けた金髪の方はお前に、わたしにはしかし小さな
ムーア娘がそれも笑いながら、広げた腕の中に飛び込んでき
そしていとしい人よ、お前は遠くからわたしの気持ちも知らずに耳に
（わたしは呆れてそこに坐っていた）「子供たちをほめるのよ」と囁いたその時に
ああ何と思い出されたことだ、この子たちがまだ生まれず、わたしらが
まだ互いを知らず、それどころかお前自身がまだ子供といわれた時代が。
変転する昔と今 — その思いが頭を走り抜け
わたしの口をつぐませた —と、わたしの心は喜びに高く湧きたったのだ。

４７才で初めて家庭を築いたメーリケが妻に宛て書いた作品である。遊び戯れる子供達の姿と感触はふと寄る年波を詩人に感じさせ、子供達がまだ生まれていない時代、詩人やグレートヒェンがまだ子供だった時代を想い出させる。この「子供たち」は生長し、出会い、結婚し、年老いて子供を持つに至っている。失われた過去、絶え間ない変転、存在のはかなさ、それらを前にして詩人はふと口をつぐむ。と、突然時の流れは喜びとなって詩人の胸をあふれ出る。ペンターメターの最後の行はhochに揚音が置かれ、ここで気を持たせるように前半が切れて、wallteの力強い揚音で後半が始まる。Freudenのあふれ出る豊かな響きがこれに続き、stummの詰まった様な音と対照をみせる。この最後の行は大きな喜びを形造っているように見える。しかしこの喜びは野性的力をこめた自由奔放な生の讃歌なのではない。詩行はフライエ・リュトメンやフライエ・マドリガーレではなくディスティヒョンから成っていて＞Bescheiden＜の中に喜びがつつましくうたわれているのである。

時の流れを肯定しようとする作品には、＞Ach, nur einmal noch im Leben＜（１８４５），＞Denk es, o Seele!＜（１８５１頃），＞Hermippus＜（１８６０頃），＞Erinna an Sappho＜（１８６３頃），＞An Gretchen＜（１８６４），＞Lang, lang

ist's her.〈(1866頃),〉Mit der Abbildung eines sogenannten ewigen Kalenders〈(1868),等がある。Tarabaはこうした傾向を〉Wesen als Wandel〈〉Leben, wie es ist[11]〈として非常に肯定的に解釈している。一方、Schlafer は〉Vergänglichkeit[12]〈と規定して否定的解釈を下している。この結論の差は溯れば実は両者の思想の根本的相異にまで至るのだが、しかしそこまで行かなくとも両者の文学的感性を信頼して、対立する解釈の出る原因を作品に即して少しく考えてみたい。〉Denk es,o Seele.〈は同じく時の流れを扱っていても、死を正面から見つめていて、それが転じて生の肯定になっているかどうかが解釈の分れ目になる。この部類には他に〉Erinna an Sappho〈が入る。その他の作品は〉An Gretchen〈と同様に生の明るい面に視線が向けられており、この明るさがどの程度力強いかが解釈の分れ目となる。

DENK ES, O SEELE!

Ein Tännlein grünet wo,
Wer weiss, im Walde,
Ein Rosenstrauch, wer sagt,
In welchem Garten?
Sie sind erlesen schon,
Denk es, o Seele,
Auf deinem Grab zu wurzeln
Und zu wachsen.

Zwei schwarze Rösslein weiden
Auf der Wiese,
Sie kehren heim zur Stadt
In muntern Sprüngen.
Sie werden schrittweis gehn
Mit deiner Leiche;
Vielleicht, vielleicht noch eh
An ihren Hufen
Das Eisen los wird,
Das ich blitzen sehe.

それを思え、おお魂よ

小さな檜の木が森の中の
いずことも知れぬ場所に生い繁り
バラのしげみは
いずことも知れぬ庭にある。
それらは既に選ばれてある
それを思え、おお魂よ
お前の墓に根をはり
育つために。

二頭の黒い小馬が野原で
草を食んでいる
それらは町の我が家へと
陽気にとび跳ねながら帰る。
それらは一歩一歩歩いて行くだろう
お前の遺骸を運びながら。
ひよっとして、ひよっとして足についた
蹄鉄がまだとれないうちにかもしれない
その蹄鉄の煌めくのを私は今見る。

第一節では、自分の墓に植える木が既に定められているはずである、すなわち自分はいつか死ぬ運命にあるとうたわれる。第二節では、今眼前にみえる陽気な馬がいつか自分の死体を運ぶかもしれない、馬の蹄鉄が落ちる前にも自分は死ぬかもしれない、しかも今確かに自分がこの目でみた光る蹄鉄が次の瞬間には落ちるのかもしれない、とうたわれる。vielleichtと二度繰返される言葉が生の無常感を強める。死すべき運命をになった生は圧倒的重さと厳然たる事実として現われている。この作品は元来エンデカシラボ（ヤンブス１１音節脚韻付）から成っていて[18]、その一行がこの最終稿では順に二行に分解されているので、一行目が3揚音、二行目が2揚音になっている。エンデカシラボとしてみれば脚韻も第一節は残っている。しかしエンデカシラボ式にヤンブスで読めば、耳で聴く限りは最終稿の二行をエンデカシラボ一行と聞きとられる恐れもあり、二行に分解した意味がなくなる。分解してフライエ・リュトメンにした最大の理由は、各二行目のヤンブスをしばしばトロヘーウスその他に変えてフライエ・リュトメンの自由な力強さを出したかったからと思われる。とりわけ＞Dénk es,ò Séele＜となっているあたりは非常な力強さを感じさせる。第一節では〔a〕〔e〕系が多くて開いた響きになっており、第二節ではこれに〔i〕系が多く加わって鋭さを増してはいるが、全体として中間音の神経的なひびきを排したどっしりとした音になっている。Tarabaは、＞Im Anschauen der

Todessymbole wird das Ende schon vollzogen, und mit dem Verlöschen des „Blitzens" gehört das Erlebnis „Tod" in seiner geistigen Wirklichkeit bereits der Vergangenheit an, ist verwunden[13]>

として時間の流れの克服を主張している。この作品の力強さを考えるとTarabaの見解はおおむね首肯されるようにも思われる。しかしこの詩には暗い重さも含まれており、Tarabaの言うように時の流れの全面的肯定ととるにはいま一つ釈然としないものが残る。先程の>An Gretchen<においても、明るい表現にいま一歩の力強さが欠けているのを見た。概して時間を扱った晩年の詩には、この中途半端が多かれ少なかれみられる。

しかも、時間を扱った作品を全面的に肯定的に解釈するに疑問となる事実が他にも二つある。一つは、長年にわたるメーリケの否定的時間意識が解決した（と思われた）時に不毛に陥ったのは何故なのかということ。もう一つは、時間の詩が晩年の作の全てではなく、これと相反する様な作品もあるということとである。後者の例として例えば次の様な事物詩がある。

SCHLAFENDES JESUSKIND,

gemalt von Franc・Albani

Sohn der Jungfrau, Himmelskind! am Boden
Auf dem Holz der Schmerzen eingeschlafen,
Das der fromme Meister, sinnvoll spielend,
Deinen leichten Träumen unterlegte;
Blume du, noch in der Knospe dämmernd
Eingehüllt die Herrlichkeit des Vaters!
O wer sehen könnte, welche Bilder
Hinter dieser Stirne, diesen schwarzen
Wimpern sich in sanftem Wechsel malen!

(1862)

眠っているおさな児イエス

フランク・アルバーニの絵による

おとめマリアの息子、天の子よ、地面の
痛みの木の上で眠り込んでしまった。
この木は敬虔な親方が巧みな戯れをみせて
お前の軽い夢の下にあてがったものだ。
花のお前よ、まだ蕾の中でまどろみながら

父の栄光を内に秘めているではないか。
誰にわかろうか、この額
この黒いまつ毛の後ろでどんな形象が
柔らかな移り変わりのうちに描かれているかを。

寄るべない自己が体験詩として胸中をうたっても意味がない。自己のためにではなく事物自身のために事物をうたう。時間の問題としては、自己から発する否定的時間意識がある意味での自己放棄による事物への同化によって解消される。あるいは、

Strähl dich, mein Schwesterchen, strähl dich!
Wir wollen ihm singen ein Rätsel-Lied,
Wir wollen ihm klingen eim böses Lied;
Die Ohren sollen ihm gellen.
Ich will ihr schenken einen Kranz
Von Nesseln und von Dornen ganz:
Damit fährt sie zur Hölle!

Schick dich, mein Schwesterchen, schmück dich!
Derweil sie alle sind am Schmaus,
Soll rot in Flammen stehn das Haus,
Die Gäste schreien und rennen.
Zwei sollen sitzen unverwandt,
Zwei hat ein Sprüchlein festgebannt;
Zu Kohle müssen sie brennen!

>Die Tochter der Heide<(1861)

髪をとかしておくんだよ、妹よ、髪をとかしておくんだよ。
私らはあの人に謎歌をうたってやる
私らはあの人に悪意の歌を響かせてやる
あの人の耳はがんがん鳴るんだ。
あの人の新婦にはいらくさといばらばかりでできた
冠を贈ってやる
それをかぶって彼女は地獄に落ちるんだ。

用意するんだよ、妹よ、着飾るんだよ。

みんなが饗宴の席についている間に

真赤な炎に家は包まれるんだ

客たちは叫び逃げまどう。

二人は動けずに坐ったまま

二人は呪文で金縛り

炭になるまで燃えるんだ。

（荒れ野の娘）

怪異な想像、ロマン派的色彩が濃いこの作品はある銅版画を見ていてイメージが湧き出たものといわれている。[14]また、

4

Kapitelsaal

Wieder und wieder bestaun' ich die Pracht der romanischen Halle,
Herrliche Bogen, auf kurzstämmige Säulen gestellt.
Rauh von Korn ist der Stein, doch nahm er willig die Zierde
Auch zu der Grossheit auf, welche die Massen beseelt.
Nur ein düsteres Halblicht sendet der Tag durch die schmalen
Fenster herein und streift dort ein vergessenes Grab.
Rudolf dem Stifter und ihr, Mechtildis, der frommen, vergönnte
Dankbar das Kloster, im Port seiner Geweihten zu ruhn.

>Bilder aus Bebenhausen<（1863）

集　会　室

幾度も幾度も私はロマネスク様式の広間の華麗さに驚嘆する

幹の太い柱の上に架けられた素晴らしいアーチ。

石は粗いはだをしているが装飾をも快く

素材に命を吹き込んでいる偉大さの中に受け入れている。

昼の光は狭い窓を通してくすんだ薄暗い光だけを送り
そこで忘れ去られた墓をかすめる。
創立者のルードルフと彼女、敬虔なメヒティルディスに僧院は
感謝の意を表して僧院の聖者たちの休み場に憩うことを許していた。

（ベーベンハウゼン絵巻）

彫塑的形象によって時間を解消しようとする中期の傾向がここにはまだ十分に残っている。一方では時の流れを流れとして肯定しようとする作品がありながら、他方何故時間を力づくで克服しようとする作品も残っているのか。後者の存在理由を説明するには、Tarabaの様に時間の詩をその強さの面から見るのではなく、その弱さに着目するのでなければいけない。弱さの面から見てこそ時間の詩と相反する作品の存在、不毛に陥った理由、先程の解釈でぬぐい切れなかった時間の詩の不安面が明らかになる。以下、この点から考えたい。

そこで、晩年に至るまでの青年期からの作品を時間の観点から概観してみる。まずロマン主義の化身ペレグリーナにおいて時間の停止した世界を覗き込んだメーリケは此岸へ一歩を進めるにあたって、地上的存在の全てを死に向って運んでゆくものとして時間をとらえ、時間の流れの克服を試みる。愛は失われ、自然との合一はかなわない。神話に入ったメーリケは永遠に回帰する循環の次元に自己の個別的偶然的存在の孤立化を解消しようとする。また牧歌では、理想境を設定してその内部でのみ時の流れを流れとして肯定する。また彫塑的形象によって時間を解消させたり、事物詩によって時間意識を消したりする。そして最後は、時の流れを流れとして肯定しようとする晩年の作品に至る。

こうした多様性は前項で述べた形式の多様と同根であり、全てを滅ぼすものとしての時間の流れへの恐怖の現われである。時間は最早進歩のにない手として力強く肯定されることはない。古代・中世においては「永遠」はまだ生きていて、時間をそれに吸収させることができたが、近代に至ると中世の神は徐々に消えてゆき、人間中心の思想が最初は神の衣をかぶって現われ、やがて衣さえもが消えてゆくようになる。それでも、産業・社会の発展期には時間はその発展のにない手として最高の価値を与えられ明るい未来を開くものであるとされた。それと表裏をなす思想・文学も、時間の流れや歴史に新しい意義づけを試みる活力を有していた。ところが産業・社会のあまりの急激な発展・巨大化は社会的矛盾を生み階級闘争が起こり、一方それと表裏をなす思想・文学は時間の流れを最早進歩とみなすことができなくなる。ある者は、時間の流れの非人間的性質を思想的に克服しようとし、またある者は時間の流れとともに進行する社会的非人間化に行動で対抗しようとする。メーリケの文学の特質は、社会的矛盾の急増の中に居なおった徹底した非時代性にあり、彼の時代に許されたメーリケ独自の現実主義文学も結局は全てが永遠なものに収束してゆく傾向をもつ。メーリケの見つけた田舎の「現実」は当時の時代的現実を否定するものであり、田舎の「現実」は確かに一種の現実であるとともに、現実を超えるものを

つかむ契機となる、という二重の意味をもっている。時間の流れはそのまま肯定されるべきではなく、永遠のものにおいて克服されることにより人間的なものの保守に努めるのでなければならない。

ルカーチは、メーリケの創作力が早くつきてしまった理由が究明されねばならないと言っているが[15]、ここでルカーチが言いたかったのは多分メーリケの保守的な姿勢が早い不毛と関係あるということなのであろう。確かに関係がある。古い時代の生を墨守したメーリケは時代がたつに比例してその源から遠ざかってゆき、彼の生は衰退していった。特に48年3月革命後の世界の変動が痛かった。古いバロックの伝統の下にあるオーストリアのメッテルニヒにかわってプロイセンを中心とした「小ドイツ」が指導的地位に立ち、統一された近代国家として鉄と石炭の時代に突入した。時代が流れ、源から遠ざかっていってもメーリケ個人の芸術的発展でカバーできたが、それが限界に達するや一挙に崩れたのであろう。芸術上の最後の頂点は訪れなかった。もともとメーリケの芸術は時とともに膨れあがっていく性質のものではない。＞Wesen als Wandel＜は、メーリケの古い生が大きく崩壊する中で彼の芸術のみがその帰結を求めて細々と継続して至った「頂点」だった。ちょうどロマン派の芸術が、初期の甘く切ない憧憬から始まって、究極の安心を得る後期に至る道が、必ずしも芸術的価値の発展を意味するのではない[16]ように、メーリケの晩年の時間の作品も、「ペレグリーナ」以後の自家解毒の道、心情的に安定を求める必然の道であり、かつ時間の自然な肯定という点で48年以後のレアリスムスの時代にも立派に対応してはいるが、芸術的価値となると別問題である。メーリケの人間力の欠如、生の弱々しさは＞Leben, wie es ist＜のごとき状況で十分な力を発揮できなかった。現実の力が圧倒的になり、また詩人自身がそれを肯定せざるをえなくなった時、空想力は涸れ生は瓦解し、詩人は死なざるをえなかった。彼はやはり「芸術時代」の末裔だった。晩年の文学の展開の仕方は、如何にメーリケが絶対の愛にこだわっていたかを如実に示している。どんなみじめな方法をもってしても安定を得たかったのだ。＞Leben, wie es ist＜に於て彼は最も安心し、かつ同時に最も芸術的力を失った。芸術的生産力を失ってでも安心したかった。何故ならメーリケにとって絶対安心の境地というものは、あれば喜ばしいものなのではなくて、なくては我慢ならないものだったからだ。しかし、絶対安心の境地というものは、生成変化発展を本質とする生にとっては、その尽きる所に非生産的に憩っているのであって、その極限は無であり、そこに誘うのは絶対の愛なのである。フモールを核とするメーリケの明るい文学は力の所産であり力の故に存する。しかし晩年の文学は力を抜いて自己をあるがままに、全てを滅ぼす時の流れにまかせた。時の流れを肯定し、同時に死に向って突き進む自己の生命の主張を弱めた。多産はただ力にのみ存した。Tarabaは、死を知り生命の主張を強めたのであり、死と隣りあわせの生の澄みきった肯定の境地だと解釈したが、筆者は、晩年の文学の安定した境地が生の主張の弱化の故に存し、創作上の枯渇をもたらしたと考えたい。全てを時の流れにまかせること、時間を現実の流れとして捉えることは、永遠なものに核心があったメーリケの生を解体させた。不毛の中の＞Leben,

wie es ist＜は、解体により青年期のあの絶対の愛へ至ろうとする地上的愛の変形なのであり、力に存した明るい文学はここで終わるのである。晩年のこうした作品にはだから不思議な安らぎがある。青年期の愛に始まり、中期の明るい生の肯定をへて、晩年の生の衰退に至るが、青年期と晩年に同質性がある。明るい生の肯定が中期にしか現われなかったことは、メーリケの本来の素地が如何なるものかを暗示している。フモールは彼の努力に存し、イロニーは素質に存する。晩年には、それまで蓄積してきた教養や志向が剝落して本来の素地—無の確信—が露わになってきた。中年期の獲得された明るさは消え、もとの寂寥へ再び帰っていった。メーリケの帰郷である。

5

Der Tod ist die mildeste Form des Lebens:
der ewigen Liebe Meisterstück.
（Hauptmann ＞Michael Kramer＜）

メーリケという人は、現実のこの世界に生きるには余りに気弱で、生に敏感すぎた。強い自己主張の中に己れを定立し己れの存在意味を信ずることが絶対にできない程にメーリケは生に優しく、優しい故に生に受動的で、傷つくことも傷つけることも好まない。生の探求のために命をかけるのではなく、命をとられないために生を探求する。目を輝かせて求めるのではなく困惑の表情で求める。彼の脳裏には帰るべき地点が磁石の様に存在していて引きつけている。氷点下の道を零度の地点に向って走ってゆく、早く着かないと体が凍ってしまう、零度地点はもどるべき場所である。巨大な喪失感が消えることはなく、最初から掘られてしまっている無限の大穴の中にひと握りずつ手で土を投げ入れて埋めていく。仮に全部埋めたとしても、その上に家を建てるのがまたひと苦労だ。結局メーリケはほんの少し穴を埋めただけで力尽き、その上に乗ったのは墓石であった。詩人としての大成の結果訪れたのは、詩人としての義務を履行したことの安心感、更には人間としてともかくも此岸を生き抜いたことへの安堵感だった。生涯を終える時が肩の荷をやっと下ろせる瞬間、一生のうち最も幸福な瞬間だった。信念による「充実」ではなく、「やれやれ」だった。詩作によって生涯があがなわれるとはごうも思っていなかった。

絶対の安心・絶対の優しさは無の中にのみあった。この世ではその望みは決して叶えられないことを知ったメーリケは、転じて、お母さんの後を泣きながら必死に追いかける甘ったれのお嬢ちゃんになった。これでは男とはいえない。男らしく、乃至は人間らしく自分から相手に何かをしてあげようとは思わなかった彼は、相手から際限もなく要求ばかりするようになった。この受動性の究極に向って甘えを

拡大していった。それは無に憩えぬ彼にとって、可能な最大の抵抗であり最大のやつあたりであり、無という意地悪なやつに対する最大のこれみよがしの行為であり虚偽である。メーリケは自ら行為することに疲れていた、すなわち能動的であることに疲れていた。受動性の究極に絶対の愛を求めた、その裏面には無がくっついていた。

メーリケは決して心の真実に到りえない。せめて唯美主義者か牧師に徹するべきだった。ところが彼は、芸術よりも生活が大切だと考えた。これがあわれな人間メーリケの間違いの始まりだった。メーリケの生は逞しくない。生きているのがやっとだ。メーリケは死ぬべきだった。生・死を止揚する巨大な視点から見れば、生よりは死がメーリケの真実だった。晩年に不毛になることによって彼は一歩真実に近づいた。作品はできず、唯生きているだけだった。創作よりも無為の中により彼の真実がある。晩年は創作上不毛のみならず、生活も憂鬱であり、それ故真実に近かった。晩年は不毛なるが故に勝利だった。しかしまた、晩年に特徴的な少数の作品からも、勝利により接近したことがわかる（4.参照）。

メーリケは生を信じ切れなかった。しかし無は信じていた。これは幸いなことだ。生をも無をも信じていなかったならば、足場を失い、荒れはてた空間に放り出され、何をなすにも無意味で全ての行為を中止したか、もしくは何を成すにもおかしくて笑いながら全ての行為を行なったかもしれない。けれども幸いなことにメーリケは無を信じていた。だから数々の真面目な作品がつくれた。

メーリケにとって、この世界に力一杯生きるのではないことが、つまりは死ぬことが第一の真実であった。彼はマリアに没入して自己を滅ぼすべきだった。しかし彼は自己の真実に対する勇気に欠けていた。だから彼は第二の（つまり二番煎じの）真実である明るく生きることを選んだ。あるいは、選んだというよりは、それしか残されていなかったのでそちらへ何となく行ってしまった。行ってしまったからには仕方がない、なるべく納得のいく様に生きる工夫をするのが心の自然である。しかし如何せん二番煎じの真実なので、ゲーテの様な伸びやかな壮大さは実現しない。この点ではゲーテの方がずっと第一の真実に近いところに立っていた。勿論、第一の真実に従うことが必ずしもより「偉大」な人間をつくるとは限らない。メーリケがこれに従ったならば破滅型の小天才か何かになり、若くして身を滅ぼし、あの豊かな実りは実現しなかっただろう。真実を取るか、それとも実質的実りで勝負して、それを自己の信念において真実であると認めなおすかの二者択一なのである。この点ではハイネも同じだ。奇しくもメーリケが見破った様に、ハイネは自分の持つ純粋な詩人性を捨てて政治へ赴かねばならなかった。そこに彼の分裂・暗さが生じたし、ゲーテ程大きくもならなかった。そのくせメーリケとハイネは角つきあわせてけんかをした。二人は生まれつきの詩人でもなく、その才能は神から授かったものでもなかったといえる。

テキストは、Eduard Mörike, Sämtliche Werke in zwei in sich abgeschlossenen Bänden, hrsg. von Gerhart Baumann, Cotta, Stuttgart, 1954を用いた。

注

1) Benno von Wiese : Eduard Mörike. Wunderlich, Tübingen und Stuttgart, 1950, S. 146.
2) Ludwig Uhland : Dichtungen, Briefe, Reden, Eine Auswahl, hrsg. von Walter P.H. Scheffler, Steinkopf, Stuttgart, 1963, S. 155.
3) ジャン・パウル「美学入門」, 古見日嘉訳, 白水社, 1973, 155頁。
4) 吉田清「『おかしさ』と『滑稽』について」, 富山大学文理学部ドイツ文学研究室 ドイツ文学紀要, 第一号, 1971, 82頁。
5) 小笠原茂介「『荒野の狼』のヘッセ文学に占める位置」, ドイツ文学, 33, 1964, 42頁。
6) 牧祥三「ゴットフリート・ケラーにおけるフモールの挫折について」, 立命館文学, 150・151号, 昭32, 参照。
7) 吉田清「(上掲論文)」 83頁。
8) Theodor Storm, Sämtliche Werke, Aufbau, Berlin und Weimar, 1972, Bd. 4, S. 501.
9) Theodor W. Adorno : Noten zur Literatur I, Suhrkampf, Frankfurt am Main, 1971, S. 96.
10) 茅野蕭々「独逸浪漫主義」, 改訂版, 三省堂, 昭19, 73頁。
11) Wolfgang Taraba : Eduard Mörike. In : Deutsche Dichter der Romantik, hrsg. von Benno von Wiese, Erich Schmidt, Berlin, 1971, S. 521.
12) Heinz Schlaffer : Lyrik im Realismus. Bouvier, Bonn, 1973, S. 64ff.
13) Wolfgang Taraba : Denk es, o Seele. In : Die deutsche

Lyrik, hrsg. von Benno von Wiese, Bagel, Düsseldorf, 1970, S. 94.

14) Helga Unger : Mörike Kommentar zu sämtlichen Werken, Winkler, München, 1970, S. 84.

15) G・ルカーチ「ドイツ文学小史」, 道家忠道・小場瀬卓三訳, 岩波, 1951, 97頁。

16) 茅野蕭々「(上掲書)」 75頁。

17) Eduard Mörike, Briefe, hrsg. von Friedrich Seebass, Wunderlich, Tübingen, 1939, S. XVIII.

18) Udo Pillokat : Verskunstprobleme bei Eduard Mörike, Helmut Buske, Hamburg, 1969, S.64.

(文学部博士課程)