説苑

三つの詩

神子博昭

詩を三つ、ならべて読んでみよう。

三つの詩は十八世紀なかばから、十九世紀初頭にかけて、ほぼ等しい間をおいて書かれた。書いたのは三人の詩人。三つの詩はモチーフといい、主題といい、リズムといい、それぞれかなり違っている。共通するのは、湖上、あるいはそのほとり、という情景設定だけである。とはいえ湖をめぐるイメージ分析をやろうというのではない。ここでわたしのとる方法は、それとは別だ。また三つの詩を、三人の作者の伝記的事実のなかにおしもどして、そこから解釈をはじめる、というのでもない。むしろ、逆である。

ここでえがきたいのはひとつの情況。複数の作者を、それぞれに発語へとうながし、また作者自身それぞれに対応し、呼応し、あるいは反発した、そのひとつの情況をえがきたいのだ。

情況はさまざまな表出のレベルを画す。ここにとりあげる三つの詩は、そのつどの表出レベルをかなり高度に達成し、ときにはそれをこえでてもいる。ひとつのレベルからつぎのレベルへ、飛躍のおこなわれるときの空白とさけ目を通して、情況の全体性を予感のうちにとらえられれば、と思う。

三つの詩の書かれた時期は、啓蒙主義の展開により危機におちいった神学がさまざまな対応をせまられた時期をうけて、ドイツ哲学とドイツ文学が、神学の新たなうごきを背景に、それにたいする共感と反発をこめながら、同時にお互い同士ひきあい、ふれあい、あるいは拒絶をくりかえし、それぞれ固有に成立し、ひとつの頂点をかたちづくりさえした時期であった。哲学と文学、両者とも神学の新たなうごきといかにして、またどの程度、距離をたもつかが、大きな問題であった。そのため一見そうは見えないところでも、意味内容にまで外化されてはいないながら、構成自体に神学の枠ぐみをひそませることになった。このうち文学は、神学の議論によってはもはやとらえられ

ず、しかも哲学からは排除された領域に自らの足場をしめて行くようになる。それは神学を背景とする点では哲学に対応し、同時にそれからは拒まれている。この生成し、変化し、流動しつつあり、飛躍と混乱と屈折とをもつ展開の様相を少しでもはっきりさせるため、比較上の定点を設定しよう。それは『純粋理性批判』である。

この浩瀚な書物のうち、ここでとくに関係があるのは、物自体と現象界、さらには純粋理性概念（イデー）と純粋悟性概念（カテゴリー）という二分法による峻別である。この峻別は近代詩の奥深くにまで到達し、特有の擬制をうみだした。ひとつは主観性の展開であり、いまひとつは死を排除して、生をそれ自身でとらえようとする衝動である。両者は表裏の関係にあり、ともに世界を、死の共同性においてより、生の個別性においてとらえるうごきのあらわれである。しかし一方（死）から他方（生）への直線的な展開を近代詩に読みとろうとすれば困惑せざるをえない。あまりにも屈折や撤回やくぐまりが多すぎるのだ。これには理由がある。ことばそのものにふりかえって関係せざるをえない詩（文学）は、自らのうちに擬制をはらみながらも、同時にたえずその擬制の展開に異議をさしはさみ、そのうごきを反転させずにはおかない。こうしてひとたび言われたことがすぐ留保され、すでに無効を宣告されたものがよびたてられ、現在と過去が浸透しあい、あるいは反発し、打消しあう。このぎくしゃくとした様相の一端を、三つの詩の配列そのものによって示そう。

いうまでもなくこれらの詩は、『批判』の問題圏の周縁においてふるまう。ひとつはその背景に、ひとつはその前提に、ひとつはその臨界に、それぞれ応答する。

ここでえがきたいのはひとつの情況であった。したがって、三つの詩の作者は、むしろ情況である。

1

最初の詩は十九節にもおよぶ長大なものだ。ここではそのうち五節を省略し、再構成したものを示そう。他意はない。ただこの詩のもつ構成力を、より明確にしたいだけだ。

全体は四部にわけられる。その構成は並列ではなく、のちに明らかになるように、奥へ奥へとくぐまって行く入子式になっている。

―説　苑―

まづ前半の七節から。

チューリヒ湖

すばらしいのは　母なる自然よ　御身の創意の壮麗さ
それが野にちりばめられているさま。さらにすばらしいのは
　喜びあふれるひとの顔。
御身の創造の偉大なおもいを
ふたたびおもいめぐらすひとの顔。

きらめく湖水の　ぶどうの実る岸辺から
またすでに天にさり　もはや御身はいないのならば
赤みをおびた光のなか
夕べの大気の翼にのり　やって来たまえ

やって来て　わが歌をみちびきたまえ　わが歌の青春にふさ
　わしく晴れやかに
うまし喜び　御身そのままであるように！　喜々として
すばやくあがる若者の歓呼のごとくであるように
またものおもうファニイに似て　やさしく心にふれるよう
　に。

いま雲はきれ　かなたにアルプスの銀嶺がのぞく。
若者らは心たかなり　はや予感に胸をふるわせた。
はや心は無言のうちにも雄弁に
佳きひとに多感なおもいをつげていた。

『ハラーのドリス』　歌うは自ら歌われるにふさわしい
ヒルツェルのダフネ　グライム同様心からクライストの愛し
　た男のダフネ。
われら若者もハーゲドルンにならい
歌い　感受し　心かよわせた。

いま入江はわれらをむかえ　影ふかき
すずしい森の腕のなか　小島をかざる森のなかに抱き入れ
　た。
そこ　そこに御身はやって来た　喜びよ！
みちあふれ　われらの頭上に舞いおりた！

女神喜びよ　御身自ら！　御身をわれらは感受した！
しかり　御身そのもの　人間性の姉妹よ
おのれの無垢とたわむれるものよ
われらにそそがれ　あふれでたのは御身そのもの！

（原詩　1）

まづリズムについて。全節、同じ律の図式をもちいている。アスクレピアデス調のうちのひとつである。（図式1）古代ギリシア語で長音節、短音節にあたるものを、ドイツ語ではアクセントをもつ強音節、もたない弱音節で、それぞれ代替する。この強弱にもういちど音節の長短、しかも辞書にのっているそれというより、表現として仮構されるそれを重ねあわすと、つぎのようになる。（図式2）

　アスクレピアデス詩節の前半二行は、古典詩によれば左右相称、二部構成になっている。ドイツ語にうつし入れたさい、これはくずれたが、二部構成の本質はうしなっていない。この構成の本質は、上昇と下降、高揚と沈静、いづれにせよひとつのうごきが開始され、頂点にたち、やがておもむろに終結をむかえ、しずまるという、全体がゆるやかに弧をえがくところにある。

　それにたいし後半二行には矛盾した力動がこめられている。まづそれは前半二行に潜勢していた、無限にうごきつづけようとする衝動をときはなつ。これは後半の二行が、前半二行の二部構成のうち、その前半分の部分（つまり六音節）を、一音節、また一音節という具合に拡大してつくられていることによる。上昇するうごきだけをひきうけたのだ。あたかもうごきは無限の虚空にほうりあげられる。だが同時に最終行は、この衝動をつなぎとめる。うごきは力感をとどめながらも終息する。最終行は四つの強音節をもつからである。たえずころがり行き、さきへすすもうとする三強音節の構成に比して、四強音節の構成は格段に安定する。

　さて、前半二行にひそんでいたうごきを、後半の二行がときはなち、同時に終止させるという、この詩節の基本的な性格を、流動性とよんでおこう。

　だが前半二行の中央におかれた休止のもつ可能性を最大限にひきだすことによって、この詩節はダイナミックな展開をう

DER ZÜRCHERSEE

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch Einmal denkt.

Von des schimmernden Sees Traubengestade her,
Oder, flohest du schon wieder zum Himmel auf,
Kom in röthendem Strale
Auf dem Flügel der Abendluft,

Kom, und lehre mein Lied jugendlich heiter seyn,
Süße Freude, wie du! gleich dem beseelteren
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich.

Jetzt entwölkte sich fern silberner Alpen Höh,
Und der Jünglinge Herz schlug schon empfindender,
Schon verrieth es beredter
Sich der schönen Begleiterin.

„Hallers Doris", die sang, selber des Liedes werth,
Hirzels Daphne, den Kleist innig wie Gleimen liebt;
Und wir Jünglinge sangen,
Und empfanden, wie Hagedorn.

Jetzo nahm uns die Au in die beschattenden
Kühlen Arme des Walds, welcher die Insel krönt;
Da, da kamest du, Freude!
Volles Maßes auf uns herab!

Göttin Freude, du selbst! dich, wir empfanden dich!
Ja, du warest es selbst, Schwester der Menschlichkeit,
Deiner Unschuld Gespielin,
Die sich über uns ganz ergoß!

原詩　1

− ◡ − ◡ ◡ − | − ◡ ◡ − ◡ −
− ◡ − ◡ ◡ − | − ◡ ◡ − ◡ −
− ◡ − ◡ ◡ − ◡
− ◡ − ◡ ◡ − ◡ −

（−は長音節，◡は短音節を示す）

図　式　　1

X́X	X́UU	X́−	X́UU	X́X	X́−
X́X	X́UU	X́−	X́UU	X́X	X́−
X́X	X́UU	X́X
X́X	X́UU	X́X	X́−

（X＝1，U＝½，
−は1に相当する休止，
X́は強音節を示す）

図　式　　2

る。前半の二行は、詩行としては一貫したなめらかな流れを保証する。ところが文構成の如何によっては、中央の休止がこの流れを切断してしまう。流動にかわって、きれつと部分の自立があらわれる。

　まづこの詩の冒頭。**schön**「すばらしくも」という強調された副詞ではじまった文—詩行構成は、**Mutter Natur**「母なる自然よ」という呼びかけによって切断される。**schön** は述部を修飾する副詞というより、むしろ**Mutter Natur** を形容するものとなる。**Schön ist Mutter Natur.**「すばらしいもの　母なる自然は」——この呼格のわりこみのため、文構成は詩行構成をとびこえ、次行にまで流れこみ、この行をも分断してしまう。二行目の後半部は **schön** —— **shöner** の対応をうけて自立する。**Schöner (ist) ein froh Gesicht.**「さらにすばらしいのは喜びあふれるひとの顔」

　冒頭二行にわたるこの呼応が、長大な詩の展開のために、上昇し、のびひろがる空間をきりひらく。これは序としてのきりひらきなのだ。このひろがりに二節目は流動をかよわせる。

　二節目はアスクレピアデス詩節の基本的な性格を示している。前半二行はそれぞれ、休止をふくみながらもなめらかに継起し、一詩行がそのまま文構成のまとまりをなす一部分を形成する。詩行のはじまりとともにうごきが開始され、詩行の終りとともにいったんは休止する。**Von des schimmernden Sees Traubengestade her,/ Oder, flohest du schon wieder zum Himmel auf, /**「きらめく湖水の　ぶどうの実る岸辺から／またすでに天にさり　もはや御身はいないのならば」——後半は二行で文構成のひとまとまりをなし、最後のいささか厚ぼったい合成語 **Abendluft**「夕べの大気」が、詩節全体のうごきを抱きとめる。

三節目は、二節目の命令形 **kom**「やって来たまえ」をまづひきうける。**kom, und lehre**「やって来て　おしえみちびきたまえ」命令形の連続にひそんでいた緊張は、**süße Freude**「うまし喜びよ」という呼格にいたってひとつの頂点を形成する。

アスクレピアデス詩節のもつ双極性、流動と切断をけんめいに実現することにより、冒頭三節は、きりひらき——流動——頂点形成という構成をとる。そしてこの頂点は詩全体の一頂点のさきどり、その予感でもある。

ただこの三節がなにを言わんとしているか、という段になると、いまひとつはっきりしない。とくに第一節にその感がふかい。開始の文、「すばらしいのは　母なる自然よ　御身の創意の壮麗さ／それが野にちりばめられているさま。」（これはほとんどボウ訳だ）——これはどういうさまだろう。陽の光をうけ、自然は壮麗にかがやいているが、その美しさは自然みずからが創意し、うみだしたものだ、ということだろうか。「野にちりばめられて」とは、たとえば露のしずくが、陽にきらめいている様子なのだろうか。してみるとこの文は、光と、ひかりかがやく四囲の様子を、またその美しさを自らうみだした自然を、たたえていることになるだろうか。しかしそれを言うために、この文で充分なのだろうか。

つぎの文、「さらにすばらしいのは喜びあふれるひとの顔」というのも、いかにも唐突だ。どうして母なる自然のさまと、ひとの顔が比較されるのだろう。単純に自然の美しさより、ひとの美しさのほうが、まさっているということだろうか。ただこの顔は、母なる自然のことをおもいめぐらす顔らしい。しかし「御身の創造の偉大なおもい」とはなんだろう。「創造」とは天地創造のことだろうか。その偉大な意図を、この顔はおもっている、ということか。あるいはこの「創造のおもい」とは一行目の「創意」をうけ、自然の目ざし、創意し、成就したこと、ここでは陽の光をうけて、一切のかがやきわたることをさしているのだろうか。自然のあらわす、あるいはかつて一日あらわした、その美しさのことを、この顔はおもっているのか。そうであるにしてもかなり解釈の余地をのこした言葉づかいではないだろうか。

さて了解できた部分だけでもつないでいってみよう。まづ自らの美しさをうみだし、かがやきわたる母なる自然が呼びかけられる。しかし、ここで比較と否定がはいってくるが、その自

然よりも、自然のことをおもいめぐらすひとの顔のほうがすばらしいというのだ。**Gesicht** とは、とりあえず「顔」と訳したが「視」でもある。顔のうち、なによりも眼ざしをさすのだろう。目のまえにあらわれる自然のかがやきはすばらしい。しかしおもいのめぐらしのうちに、つまり回想と反省のうちに、目を見ひらき、眼ざしをそそいでこそ、さらにすばらしいものがあらわれる、というのではないだろうか。ここでようやく第一節の核心に到達した。比較と否定を通して、前言に無を浸透させ、稀薄化し、透明化するうごきが、この節の核心にあるのだ。そしてまたこれは、この長大な詩全体をつらぬくうごきともなるだろう。では第一節のもつ理解しがたさ、不安定さは、そこに由来するのだろうか。稀薄化と透明化のうごきを核心にひそませる以上、この節は不安定にならざるをえず、目ざしたものと、実現したものとのあいだには、ついにずれがつきまとうということだろうか。——

そうだろうか。わたしの感じる違和感はつぎの対立と落差に単純化できる。**Schön ist Mutter Natur,**「すばらしいもの母なる自然は」——**Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht/Auf die Fluren verstreut, ...**「すばらしいのは　母なる自然よ　御身の創意の壮麗さ／それが野にちりばめられているさま」前者の予感させるリズムの直截さとあざやかさ、それにたいし後者の言い回しのたどたどしさ。さきにわたしはアスクレピアデス調の可能性、その双極性を指摘した。この詩の作者は可能性の限界で発語しようとしているが、その限界とは、律図式の可能性のもつ限界ではなく、作者自身の限界であり、いやむしろ、その時点の表出全体のレベルのもつ限界であった。作者はけんめいにアスクレピアデス調のひろがりをわがものにしようとする。この定型詩は自ら定型たらんと背のびする。無を浸透させ、透明化するうごきを定型にまでかたどろうとするのが作者の意図であるとすれば、定型の達しがたさは、あたかも作品の無意識のようにふるまい、のびあがろうとするたびに、表現を不徹底とたどたどしさへとひきもどすことになる。

第四節（「いま雲はきれ……」）から回想がはじまる。作者は一日、友人、知人といっしょに舟にのり、湖のなか、あるいは別の岸辺にある島に遊山にでかけたらしい。第四節から前半七節のおわりまでの主題を要約することばは、「喜び」である。

「喜び」は「天」に由来するものであり、かつて地上に舞いおりた。いまふたたび「天」にさってしまった。この不在と否定がことばを、呼びかけを、呼びだす。呼びかけのうちに、さらに凝縮されて、それは姿をあらわす、というのだ。

　第六節の後半（「そこ　そこに御身はやって来た……」）から第七節にかけてが、これまでの全七節の頂点をなす。構成のうえからいえば、序の三節において予感され、さきどりされたものの実現ということになる。しかしここで見られるものは、本質的には、序においてすでにつくされている。つどいの「喜び」を、回想と反省のうちに、凝縮してとらえさせるのは、呼びかけの力である。頂点部分にくりかえされる四つの呼びかけが、アスクレピアデス調の基本性格である流動性を切断し、つぎつぎに各部分を自立させる。「喜びよ」――「女神喜びよ」――「人間性の姉妹よ」――「おのれの無垢とたわむれるものよ」――

　つづいて後半の七節。

甘美なものは　喜悦の春よ　御身の息吹きの陶然たるさま
それは御身が野にうまれ　柔和な吐息を
若者の心のなかに
少女の心に吹きこむとき。

心そそるはぶどう酒のまねき　感じ入り　心かよわせ
さらにたのしく　さらに柔和に　よろこぶように　ものおも
　うようにと
ソクラテス風の盃の
露したたるばらの花にふちどられ　まねくとき。

名声の銀の音色も心さそい　心ひかれては
胸もたかなる　そして不死こそ
偉大なおもい
高貴なものの労苦の汗にあたいする。

だがさらに甘美ですばらしく心ひくのは
友に抱かれ　自ら友であるのを知る喜び！
そのように生き　いのちの流れをのみほせば
永生にそぐわぬことなぞありえない！

あついおもいをひめながら　蔭深きなか
森吹く風に　うつむき　目をおとし
銀の波を見やっては
口にはださず　敬虔な心でわたしは願った。

きみらもここにいてくれたら　彼方でぼくをおもう友らよ
祖国のふところ深く　ぼくから遠く離散はしても
至福のときには
この魂のたずねあてた友らよ。

おお　ならばここに友情の小屋をたてたろう！
いつまでもここに住みついたろう　いつまでも！　影なす森は
ぼくらの目にはテンペとなり
かの谷は楽園となる！

（原詩　2）

すでにひとつの頂点は到達されている。しかし後半の最初の節は、この詩の冒頭を思わせる文構成をもって開始される。この三節はつぎにつづく四節の、いわば小序である。これは修辞であり、比較され、否定されるためにのみ配置されているにすぎない。友らのつどいにくらべられるのはなんだろう。春の息吹きは甘美だ、心あふれさせ、ものおもいにさそうぶどう酒もよい。詩をつくり、歌をうたい、末長くつたえられる名声にも心がうごく、しかし、云々。

「喜び」は「天」に由来し、回想と反省のうちに、呼びかけによって、凝縮されて姿をあらわした。ところが詩の最終部分、最後の四節ではひとつの反転がおきる。ここで作者が幻視しているのは、かつてその場にいあわせた人々ではなく、そこにいなかった人々である。これはひとの意表をつく。ほとんど盲点をつくといっていいくらいだ。「喜び」は現在することによってよりむしろ、回想における呼格のうちに、さらに凝縮されて現前した。いま、回想された情景そのものに不在が、ひとつの無が導入される。——

こう論じながらも、自分の論に一種のあやうさを感じる。詩がこのような展開を見せるのも、ある意味では当然ではない

Süß ist, fröhlicher Lenz, deiner Begeistrung Hauch,
Wenn die Flur dich gebiert, wenn sich dein Odem sanft
In der Jünglinge Herzen,
Und die Herzen der Mädchen gießt.

Lieblich winket der Wein, wenn er Empfindungen,
Beßre sanftere Lust, wenn er Gedanken winkt,
Im sokratischen Becher
Von der thauenden Ros' umkränzt;

Reizvoll klinget des Ruhms lockender Silberton
In das schlagende Herz, und die Unsterblichkeit
Ist ein großer Gedanke,
Ist des Schweisses der Edlen werth,

Aber süßer ist noch, schöner und reizender,
In dem Arme des Freunds wissen ein Freund zu seyn!
So das Leben genießen,
Nicht unwürdig der Ewigkeit!

Treuer Zärtlichkeit voll, in den Umschattungen,
In den Lüften des Walds, und mit gesenktem Blick
Auf die silberne Welle,
That ich schweigend den frommen Wunsch:

Wäret ihr auch bey uns, die ihr mich ferne liebt,
In des Vaterlands Schooß einsam von mir verstreut,
Die in seligen Stunden
Meine suchende Seele fand;

O so bauten wir hier Hütten der Freundschaft uns!
Ewig wohnten wir hier, ewig! Der Schattenwald
Wandelt' uns sich in Tempe,
Jenes Thal in Elysium!

原詩 2

か。そうではないか。作者は、一日、友人、知人と遊山にでかけたが、ほかの（あるいはもっと親しいかもしれない）友人はいっしょではなかったのだ。だから、この詩は、一面ではともに一日をすごした知人、友人にむけられていて、他面では、ともに一日をすごしたかった友人、知人にむけられてもいるのだ。作者の役割はふたつのグループのとりもちなのだ。それだけだ。意表をつくことなんてありゃしない。——たしかにそうだ。この詩は、こまやかな友らのつどいが、いっそうこまやかなつどいを思わせる、という結構をとっており、たとえてみれば漢詩の世界に通じるところもある。しかしいまは、ひとつの偏差のうちに、この作品を解釈してみよう。情況そのものを作者とするここでの方法に、いまはしたがってみよう。

　後半の第五節（「あついおもいを秘めながら……」）は、前半の最終節（「女神喜びよ　御身自ら！……」）と相応ずる。やつぎばやに呼格をくりだし、一頂点を形成し、「天」に由来する「喜び」をことばのうちにつなぎとめたかにみえる第七節と対照をなすのである。かしこがあらわにされた頂点であるとすれば、ここはかくされた頂点、詩全体が比較と否定と不在を通して、奥へ奥へとくぐまっていった、見えざる頂点をなす。かしこはアスクレピアデス調の流動性を切断し、各部を自立させてリズムをきざみあげた。ここでは句点により各部は区切られてはいるが、切断はされていない。しかし一行目、二行目ともひとつの文構成によって流動性を実現しているわけでもない。——**Treuer Zärtlichkeit voll, in den Umschattungen, / In den Lüften des Walds, und mit gesenktem Blick** / 「あついおもいを秘めながら　蔭深きなか／森吹く風に　うつむき　目をおとし」——詩節は定型としての構成力を見失っている。並列の構造がかろうじて各部をつなぎとめる。各部のすきまに沈黙が降下する。直前の詩節（「だがさらに甘美ですばらしく……」）の高揚したリズムは歩みをひそめる。つねにかりたてられていたリズムは一瞬作者の統御をはなれ、自らの歩みも知らぬまま、ふともれだし、ためらいの身ぶりをする。リズムは作者の意から剝離する。

　「喜び」をとらえることは断念されたのだろうか。いや、そうではない。たしかにひとつの無が導入されはした。ことばは「喜び」の現前を断念し、祈念の姿勢をとる。しかしこの姿勢のうちに、「喜び」の天上性が痕跡としてしるされることになったのである。

つどいのうちの一人が、そのつどいを代表して、天に由来するところ「喜び」という物語性を定型にまで形づくろうとするところに、この時点の表出のレベルを想定できる。そしてこの詩がアスクレピアデス調の可能性を実現しようとするところに、とりわけその流動性を切断し、各部分を自立させる呼格部分に、このレベルのかなり高度な達成を見ることができる。しかしいま指摘した詩節（「あついおもいを秘めながら……」）は、このレベルにたいしては矛盾したふるまいをする。それは定型の達成という点では、このレベル以下である。同時に定型の解体という点では、それをこえてもいる。この作品は、作者の意図の統御をはなれたところで、はからずもひとつのレベルから別のレベルへ、飛躍する可能性をはらむことになった。

比較と否定と不在を通して天に由来するものをとらえようとするこの詩は、ある意味では『純粋理性批判』と同じ地点にたちながら、背なか合せに相遠ざかるうごきを示している。この詩は『批判』の著者が、それにたいしては禁欲的にふるまった領域をさし示している。この領域を背景にして『批判』は成立する。それはひとつの規範となる。否定と不在を通して一切を透明化し、天にまで由来をたどる試みは、宙づりにされる。目のまえにあるものが、経験できることが意味をもつ。

2

湖上

そしてさわやかな糧を　あらたな血を
ひろい世界からわたしは吸う。
自然のやさしく心をこめ
わたしを胸に抱きとるさまよ！
波はわれらの小舟をゆする
かいこぐ拍子のそのままに
山々は雲間にのぞき　天までそびえ
われらの行手にすがたをみせる。

目よ　わが眼ざしよ　なにをうちしずむ？
黄金の夢よ　また夢見るか？
去れ　夢よ　いかにおまえがかがやくとも
ここにも愛と生命はある。

波間にゆらめき　きらめくは
真砂なす星。
さ霧たなびき
そびえる山をかなたにつつむ。
朝風の吹きかよう
影おびた入江。
そして湖水の鏡には
たわわに果実の熟している。

（原詩　3—図式　3）

この詩の開始は絶妙である。「そしてさわやかな糧を　あらたな血を」——「そして」undとはどういうことだろう。これは並列の接続詞であるから普通は二つ（以上）のものやことをむすびつける。これとあれ、これこれのことがあり、そしてしかじかのことになる、云々。そうであればこの詩は、開始にさきだってひとつの事件を負っている。この詩の語られていない部分でなにかがおこり、あるいはすでにとりかえしがたく完了してしまっている。この詩はひとつの後日談ですらありうるのだ。「そして」undは、この詩においては語られていないもの、ついに無言のうちにかくされたもの、ほのぐらい物語からの脱出口を示している。

第一節八行はすべてためらいがちに弱音節をもって開始される。ようやく湖もしらむ。さわやかな風が吹きかよう。小舟はかいこぐ拍子のまま、波にゆれる。つぎつぎとそびえる峰が雲間から姿を見せる。「わたし」もやっと、あのむすぼれから解放され、ここにいこうことができるだろうか。

Aug, mein Aug, was sinkst du nieder ?「目よ　わが眼ざしよ　なにをうちしずむ?」——突如第二節は芯をふくんだ硬いひびきで開始される。最初の詩節が弱音節からおもむろに強音節に上昇するのにたいして、第二節は強音節が弱音節のニュアンスをのみこんでしまう。また夢が目ざめたのだ。詩の背景にようやくのことでおしかくしたあの物語が、ふたたび作者をひき入れようとする。しかしいまは作者自身の目も目ざめている。ここにも愛はあり、生命はある。

第三節は目ざめた目のとらえた世界、「かしこ」ではなく、目のまえにあり経験される「ここ」の世界である。波間にはま

AUF DEM SEE

Und frische Nahrung, neues Blut
Saug ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Aug, mein Aug, was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so Gold du bist;
Hier auch Lieb und Leben ist.

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne,
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

原　詩　　3

```
X|X́X|X́X|X́X|X́—|
X|X́X|X́X|X́—|
X|X́X|X́X|X́X|X́—|
X|X́X|X́X|X́—
X|X́X|X́X|X́X|X́—|
X|X́X|X́X|X́—
X|X́X|X́X|X́X|X́—|
X|X́X|X́X|X́—

 |X́X|X́X|X́X|X́X|
 |X́X|X́X|X́X|X́X
 |X́X|X́X|X́X|X́—|
 |X́X|X́X|X́X|X́—|

 |X́X|X́X|X́X|
 |X́X|X́UU|X́X|
 |X́X|X́X|X́X|
 |X́X|X́UU|X́X|
 |X́X|X́X|X́X|
 |X́X|X́UU|X́—|
 |X́X|X́X|X́X|
 |X́X|X́UU|X́—|
```

図　式　　3

だ消えやらぬ星がうつる。うすい霧のヴェールがかなたの絶壁をかくす。まだ影をおびた入江を朝風が吹きかよう。湖水には熟した果実がかげをおとす。これはかろうじて獲得された充実の相である。偶数の行ごとに、第二強音節のあとにかならずくりかえされる弱音節二つのすばやい経過が、小舟をゆするさざ波を模しているとすれば、この詩節全体は、ゆすられながらもバランスをとり、静止する小舟のようだ。「ここ」世界は一瞬の充実の相に静止する。

『純粋理性批判』は純粋理性概念(イデー)を否認しているわけではない。それを背景におしやり、認識可能なものを前面におしだしただけである。背景はそれとして生きつづける。『批判』のこの前提に、この詩はそのふるまいによって正確に対応している。この詩のもつ湖上の小舟のようなバランスは、背後におしやられた物語＝「黄金の夢」と眼前に

くりひろげられる充実の情景とのバランスそのものである。作者は均衡をえようとけんめいだ。背景が無効になれば世界そのものも充実し、成熟しないのである。ちょうど純粋悟性概念（カテゴリー）による認識が純粋理性概念（イデー）を背景とし、見えざる糸により天上にひそかにつりあげられているように。ただニュアンスはいく分異なる。『批判』の場合、諸々の物語の断念によってこそ広大な認識の領野が開かれることになったのにたいして、この詩の場合、物語の断念を代償としてかろうじて充実と成熟が可能になったのである。

そうであればこの詩の冒頭にかくされた物語、「黄金の夢」を、まえにあげた長大な詩とむすびつけて考えることも、あるいはゆるされるかもしれない。なにを大袈裟な、たかが色恋沙汰に、いたたまれなくなってにげてきただけじゃないか。――という半畳がまたきこえてくるが、ここでもちょっととりすました稜線をふんで、解釈してみよう。

さきの詩で作者は、たとえ比較と否定と不在を通してであれ、ともかくもことばのあやによって天に由来するものを前面にもたらそうと試みた。いまこの詩では、作者はそれについては語らない。「そして……黄金の夢……」「かしこ」は背景においやられる。あるのは「ここ」、目のまえの世界の充実だけである。しかし背景にあって充実をささえているのは、天に由来するものではないだろうか。この充実は自らの根拠を語らぬことによって、ひそかにひとつの隠蔽をおこなう。この詩のはらむイデオロギー性に、つぎの詩は過敏に反応して行くことになる。

この詩はかくされた物語性を背景にして、「わたし」が詩の主観として仮構されている点で、さきの詩の表出レベルからは、ひとつ断絶したレベルを前提にしている。ただこの詩自体は、このレベルにすっぽりおさまり、その洗練を示してはいても、それをこえるものは示していない。

3

生のなかば

黄色に梨はたわわに実り
そして野ばらは咲きみだれ
岸のすがたを水にうつす。

—説　苑—

御身ら　愛しい白鳥よ
そして口づけに酔いしれては
御身らは頭をひたす
聖らかに澄みきった水のなか。

悲しいかな　どこにわたしは
冬ともなれば花をつもう　どこに
陽ざしと
大地の影をもとめよう？
そそりたつ壁の
ことばなくつめたく　風吹くままに
風見のきしめく。

（原詩　4—図式　4）

この詩の構成は分裂と対立、そして並列である。前半部の澄みきって透明な世界こそ、「わたし」にとりもっとも到達しがたいことを、後半部はすさまじい対照のうちにおしえてくれる。その充溢には触れることができないゆえに、世界は「わた

HÄLFTE DES LEBENS

Mit gelben Birnen hänget	X | X́ X | X́ X | X́ X |
Und voll mit wilden Rosen	X | X́ X | X́ X | X́ X |
Das Land in den See,	X | X́ ∪∪ | X́ – |
Ihr holden Schwäne,	X | X́ X | X́ X |
Und trunken von Küssen	X | X́ ∪∪ | X́ X |
Tunkt ihr das Haupt	X | X́ X | X́ – |
Ins heilignüchterne Wasser.	X | X́ X | X́ ∪∪ | X́ X
Weh mir, wo nehm ich, wenn	X | X́ X | X́ X | X́ – |
Es Winter ist, die Blumen, und wo	X | X́ X | X́ X | X́ X | X́ X |
Den Sonnenschein,	X | X́ X | X́ –
Und Schatten der Erde?	X | X́ ∪∪ | X́ X
Die Mauern stehn	X | X́ X | X́ – |
Sprachlos und kalt, im Winde	X́ | X X | X́ X | X́ X |
Klirren die Fahnen.	| X́ ∪∪ | X́ X

（X́ | X X | は
アクセント移動を示す）

原詩　4　　　　図式　4

し」に充溢の由来を明かしてくれる。**heilignüchtern**「聖らかに澄みきった」——世界の充溢は聖なるものに由来するのである。ここで作者は、充実し澄明な世界の達しがたさを、「ここ」が聖性をうばわれていることだ、と解釈する。聖性をうばわれて、「ここ」がそれだけで充実し、充溢することなどありえない、とでもいいたげに、「わたし」は「どこに」と問いかける。

いきなり詩の中心にはいってしまった。これがこの詩の読み方なのだ。まえの詩とはずいぶんちがう。ためらい、緊張し、やがて揺蕩に身をゆだねる、という相の継起をこの詩は知らない。ふたつの詩節は経過を知らない。むしろ経過の線条性を無化することが、並列構造の本質である。しかしこのささやかな詩はなかなかに手ごわい。切断し、そう入し、倒置したりしてきれぎれにされた文連続であるにもかかわらず、一読、どうして鮮明な情景のイメージがえられるのだろうか。あるいはそれゆえに、というべきだろうか。

まづ冒頭 **mit gelben Birnen**「黄色に梨はたわわに実り」の **mit** とはなんだろう。わたしには長いあいだわからなかった。これまでくりかえし読んできたにもかかわらずわからなかった。というより、それが文法的になんであるか意識されるよりまえに、詩句として、詩行としてすでに了解されていた、といえる。どうしてこうなるのか。このことはこの詩にとってなにか本質的なことなのだろうか。——

——**mit** の句は次行の **voll mit wilden Rosen**「野ばらは咲きみだれ」の **mit** の句と同格なのだ。破格はこれだけではない。四行目から五行目にかけて、「御身ら　愛しい白鳥よ」と呼びかけて、**und trunken von Küssen**「そして口づけに酔いしれては」とさしはさまれる副詞句の **und** とはいったいなんだろう。またしても **und**「そして」なのだ。まえの詩の接続詞 **und** は、語られざる物語と小ドラマじたての抒情詩とを接続した。この詩の接続詞はなにものをも接続しない。この統辞機能は見かけである。むしろ統辞機能そのものの中空をくりぬくために、統辞機能が使用されている。

前半部では倒置とそう入によりシンタクスが屈折させられているとすれば、後半部ではそう入と中断によりシンタクスが切断されている。**wo nehm ich,**「どこにわたしはつもう」と目的語 **die Blumen**「花を」のあいだに副文がそう入されるのはまだしもである。**wenn**「そのとき」や **wo**「どこ」で詩行が

中断されるのはどういうわけだろう。この不安定さは接続詞（**wenn**）や疑問副詞（**wo**）といった統辞機能の網の目から、これらの語をすりぬけさせる。**wenn** や **wo** が、あたかも名詞のようにふるまう。

ただ両詩節、ニュアンスは決定的に異なる。後半部は前半部とくらべて、シンタクスへの切りこみの鋭さとあざやかさにおいて、劣る。むしろそう入と中断をひきおこし、表現をきれぎれにしたのはシンタクスの重圧そのものだ、という印象すらうける。このことと、つぎのことは関係をもつのだろうか。つまり、奇妙なことに最後の二文だけは、詩行のきれ目による中断をふくみながらも、シンタクスは無傷なのである。これはどういうわけだろう。

一筋縄で行かぬのは文構成だけではない。この詩はどういうリズムだろう。リズムはなにかを語っているだろうか。

最初の詩は定型詩だった。つどいへの情熱が定型をささえていた。耳すますものたちのまえで、なかまの一人がうたった。つぎの詩は三つの定型詩節をくみあわせていた。同じ舟にのりあわせた人（びと）を観客として演じる、だが自身はあくまでも一人だと思いこんでいるものの内面劇であった。最後の詩のリズムは探求のリズムである。そしてまた自身探求したものに射すくめられ、無言を強いられるリズムである。

かたちのうえからいえばこれは自由律である。つまり定型ではない。つどいへの情熱も内面劇の意図も、この詩にはない。自由律はかたちある構成を断念する。それはたえず探求する。それはたえず生成する。詩自ら手さぐりしながらすすむのだ。しかもその痕跡をふきはらい、ふたたびたどれないようにかきけしてしまうのはその詩自身である。自由律は呼びかける、わたしのもとにやってこい、と。だが同時に、そのかくされたリズムの実現を拒みもするのである。

ごたくをならべてもはじまらない。わたしにはわかる、といっても意味をなさないように、自由律は存在しているのである。ささやかな、とはいえ一回かぎりの分析にとりかかってみよう。

まず最初の二行は三つの強音節をもつ詩行連続であり、これは定型詩の開始を思わせる。ところが三行目は二つの強音節にすとんとおちこむ。つぎにはじまる文は、二つの強音節をもつ詩行を三行つづけたあと、三つの強音節をもつ詩行でとじられる。

後半部では三強音節をもつ詩行、四強音節をもつ詩行と拡大していったあと、ふたたび二強音節をもつ詩行におちこむ。ただし今度は二強音節の詩行が同一文のなかにもう一行つづくため、一種の安定感はえられる。

さてこの詩のうごきの特徴は、三強音節もしくは四強音節の詩行から、二強音節の詩行へおちこむことではないだろうか。その詩行をひろってみよう。**Land in den See**「湖に（かかり、すがたうつす）岸」**Sonnenschein**「陽ざし」**Schatten der Erde**「大地の影」——いづれも名詞句、またはそれに似せた語句である。これら三つの語句のあらわす図式(|X́ uu|X́ —|, |X́ X|X́ —|, |X́ uu|X́ X|) からは、ひとつの、いわば原図式が想定されないだろうか。三つの図式が、それぞれそのヴァリエーションである、というような。そうであれば、名詞句の実現するこの図式をたずねあて、解放する衝動が、この詩のリズムではないだろうか。

gelben Birnen (|X́ X|X́ X), **wilden Rosen** (|X́ X|X́ X|)——一行目と二行目にかくされていた、リズムのこの衝動を三行目は解放する。**Land in den See** (|X́ uu|X́ —|)——四行目は高揚してこれにこたえる。**holden Schwäne**(|X́ X|X́ X|)——前半部の最終行（**heilignüchterne Wasser** |X́ X|X́ uu|X́ X|）は、原図式のひとつの拡大だと思える。ここに安定と終止とをもとめようとしたのであろう。

後半部の冒頭二行では、この原図式は姿をひそめる。文構成同様、リズムもひとつの重圧のもとにある。**Sonnenschein**——**Schatten der Erde** の語句連続でかろうじて安定性をえたかに見える。

この詩のリズムは、シンタクスを切断し、屈折させ、名詞句の実現する原図式をたずねあてようとする衝動にある。黄色い梨……野ばら……湖に岸……愛しい白鳥……聖らかに澄みきった水……陽ざし……大地の影……。失語症患者のことばづかいを思わせるこれら名詞句の配置が、読むものをいっきに詩の中心にひきずりこむのだ。それでは、**Mauern stehn** |X́ X|X́ —|「壁はそそりたち」**Klerren die Fahnen** |X́ uu|X́ X|「風見はきしめく」という、原図式と同じ図式に実現された、むきだしのシンタクスはなにを語るのだろうか。

この詩は『純粋理性批判』とはいく分位相を異にしている。最初にあげた詩を背景にして『批判』が成立してくるとすれば、この詩は『批判』からの離別を示している。『批判』をさ

さえる擬制に、独特のしかたでこの詩はくいこむ。それは聖性と狂気という視角である。『批判』の体系で、聖性と狂気をそれとしてとりだすことは不可能である。この体系によれば、それは誤びゅうか迷妄でしかない。しかし理性とよばれるものは聖性と狂気との力動性における、一静止相にすぎない　——この詩のふるまいは、あたかもそういいたいかのようだ。

ここで問題になっているのはことば、そしてことばの論理性を集中的に担っているシンタクスである。『批判』がシンタクスを論じることはほとんどない。純粋悟性概念（カテゴリー）のシステムは言語論的にいえば意味論にあたる。『批判』の著者にとり、シンタクスは、強いていえば繋辞に集約される。それは諸表象の客観的統一を示してはいる。しかし『批判』で問われていることは、認識する能力はいかなるものか、であり、ことばによる認識はいかなるものか、ではない。そこではことばへの問いはとびこえられている。

認識は、『批判』の著者の言をまつまでもなく、ひとつの構成である。それは選択し、結合し、整序する過程であり、同時に排除し、抑圧し、隠蔽する過程でもある。ことば、およびシンタクスは、この二重の過程にたいして、自身やはり過程的にふるまう。つまりそれは二重の過程を本質的にみちびくものであるとともに、自らその過程において実現されてくるものでもある。日常のことばは、あたかもこの過程が存在せず、ことばとものとが直接、指示関係をむすぶかのようにみなす傾向をひそませている。哲学—科学のことばはこの傾向をうけ、ことばによる認識、という視点を欠落させ、命題と世界とを即応させる傾向をもつ。そのことばは、すでに構成されたものを固定化し、認識がことばにおいて、ことばとともに、過程をふんで生成したものであることを忘却しやすい。選択と排除、整序と隠蔽のあいだで揺動しつつ成立したものが、つぎの瞬間には、既定性にまで硬化する。

このささやかな詩のふるまいの示しているのはなんだろう。

前半部七行には、あざやかなシンタクスの屈折を通して、聖性がやどろうとする。ことば、およびそのシンタクスは、過程をふんで実現されてくる。それは自らをのりこえることにおいて、ことばなのであり、そのシンタクスなのである。しかしもしことばを、そののりこえに無限大のアクセントをこめて実現したとしたら、どうだろう。それを、聖性としてのことば、とよんでおこう。

では最後の三行、むきだしのシンタクスの語るものはなにか。**Die Mauern stehn/Sprachlos und kalt, im Winde/Klirren die Fahnen.**「そそりたつ壁の／ことばなくつめたく風吹くままに／風見のきしめく」――のりこえられぬシンタクス、のりこえられぬことばは壁である。シンタクスそのものに凝固したシンタクス、ことばそのものに凝固したことば。――日常のことばや哲学―科学のことばは、たしかに凝固し、固定化する傾向を潜勢させてはいる。それらは生成し、実現してきたものを、既定のものとみなしやすい。それはたしかだ。しかしそうであるからといって、なんらかの意味でのりこえをふくまないことばというものもありえない。まるで抑圧などふくんでいないかのようにふるまい、いっそうひどい抑圧を加える固定化したことばも、抑圧そのものにまで凝固することはできないのである。そこにはことばを発する「ひと」が、いわば夾雑物として最後までついてまわるのである。もしこの夾雑物を排除し、ことばにまつわるのりこえを無限小に近づけたとしたら、どうだろう。最終三行、むきだしのシンタクスの語ることは、このことであると思う。「ひと」のこころは沈黙する。しかしことばはひびきをたてる。――これは狂気としてのことばである。この三行は異界からのメッセージのようだ。

理性の領域は、「ひと」がことばを統御する領域である。この詩はむしろ、「ひと」がことばによってつれだされる領域にひらかれている。

つどいのうちの一人が、つどいを代表し、天に由来する「喜び」という物語性を、定型にまで形づくるところに、表出のひとつのレベルを確定できる。ついで、かくされた物語性を背景にして、「わたし」が詩の主観として仮構されるところに、空白をはさんだもうひとつのレベルを想定できる。そして、物語性が物語ることばに解体し、「ひと」がことばを統御する領域にたいして、むしろことばによって「ひと」がつれだされる領域を予感させるところに、情況の表出の最後のレベルを見ることができる。

しかしこの詩は、ここで素描しようとした情況を、はるかにのりこえていると思われる。聖性としてのことばは、同じ原図式を通して、地下水脈でのように狂気としてのことばにかよいあっている。この詩のもとめるものは、したがって、聖性と狂気とをひとつものの両極として表現する力動性ということにな

ろう。

聖性にして、かつ狂気であることば。そのリズム。——これを、なんとよべばいいだろう。

（了）

Klopstock, F. G. : Oden. Reclam. Universal-Bibliothek. 1966

Goethe J. W. : Gedichte. Reclam. Universal-Bibliothek. 1975

Hölderlin, F. : Gedichte. Reclam. Universal-Bibliothek. 1971