

C. F. Meyer の詩における 芸術品の位置について

二 宮 ま や

マイアーの詩には美術品、つまり絵画、彫刻、建造物などの造形芸術品を題材にしたものが多い、とはよくいわれることである。しかしそれが絶対数の問題なのか、それとも一人の詩人におけるそれ以外の題材との割合なのか、そういった点は明らかではない。各方面の研究におけるコンピューターの導入にともなって、そのような数量的なことは、あるいは今後一目瞭然に処理されることもあるかも知れない。そしてそのことはおそらく多くの新しい解明の手がかりを提供してくれることであろう。しかし統計的な裏づけはなくても、ともかく、マイアーには美術品を題材にした詩が多い、といわれることにはそれなりの意味がある。絶対数としてもたしかに多かろうということは予測されるが、問題はその扱い方である。

どのような観点から造形芸術品がとりあげられているか、その特徴は個々の詩においてもわかられるが、より端的にその特異性があらわれるのは散文作品においてである。散文作品では、当然のことながら芸術品はその中心題材ではなく、主として歴史に舞台を借りた彼の短篇類は、様々な性格の人物や事件が絡み合う過剰気味の絵巻物であることが多いので、その上にあえて加えられる芸術品は、かなり意識的に何らかの役割を担わされているといえる。その役割を明らかにすることは、彼の詩における芸術品の意味解明にも通じることであって、ひいてはマイアーの詩作態

度、さらに彼の世界観をうかがう助けにもなるであろう。

小論においては、まずドイツ詩史の流れの中で、造形芸術品がどのようにとりあげられて来たか、その系譜の中でマイアーの詩を見直し(1)、次に彼の散文作品における芸術品の位置づけを調べ(2)、そこで得られた観点をもう一度詩に当てはめて考察を試みたい(3)。

1

抒情詩における造形芸術品というものを考えるには、まず事物詩の発展をたどらなければならない。抒情詩という概念が、主観的で個人的な気分を扱うもの、とされていたゲーテ以来の伝統の一方で、次第々々に現われ出て来たその反対のタイプ、つまり非個人的な、何か存在するものの叙事的・客観的な描写をねらった詩、それが事物詩(Dinggedicht)とよばれるものである。この事物詩を問題にする前に、それまで事物は抒情詩の中で、どのような扱いを受け、どのように利用されていたかをごく簡単に見渡してみたい。

事物又は風景が詩の題材とされることは、従来も当然あるにはあったが事物をそれ自身で完成した一つの「もの」として客観的に描写することは、非抒情的なことであると思われて来た。それ故、その事物に関する詩人の省察とか、それへの語りかけがつけ加えられたり、あるいは、その事物を詩人の心の状態、心の風景とおきかえ、それによって、事物の単なる描写という叙事的な硬さを補おうという試みがなされていた。この場合人間はその中心に立っているのであって、事物の前に立っているのではない。事物の描写を単なる再現から救うもう一つの方法としてよく使われたのは、そこに運動、行為、生成などという要素をつけ加えることである。それは19世紀の一般的な芸術鑑賞方法ともかかわってくるのであるが、事物特に芸術作品を、その通過する時間のうちの、凝固した一瞬を表わして

いるものとしてとらえ、詩の中でその前とあと、つまり時間及び運動を展開させてやることである。この場合芸術作品は只きっかけとしてのみ残るだけである。

自由な幻想から生まれてくる詩の場合には、当然事物そのものという要素は乏しい。この場合事物はたいてい比喩としてしか扱われていない。つぎつぎと事物が並べられていても、そのうちのどれ一つとしてそれ自身の価値を認められているものはなく、すべては一つの強力なイデー（たとえば神の恩寵とか世界秩序）で押さえられていて、事物はそのイデーのたとえか証明にすぎない。このように事物それ自体の存在価値は、認められ歌われることがなかったのであった。

事物詩が、文学的価値をもった、一つの完成された芸術作品として、ドイツ文学史上に登場するのは、後期メーリケ以来といわれている。マイアーがそれを受け継いで発展させ、そしてリルケが独特な一つの抒情詩の形として完成させた。事物詩の初期の特徴として、つまりメーリケにもマイアーにも、そしてリルケの初期の多くの詩の中にも、題材を造形美術品にとる傾向がみられる。この段階では、物がそれ自体で、すでに芸術的に完成された美的価値をもつものである時にこそ、詩人は詩作の第一歩たる「見ること」を触発される。そしてまた、すでに自己価値をもつ芸術品であればこそ、詩人がそれ自体をありのままに歌った詩も、そのまま美的価値をもち得ることが容易なのであろう。

後期メーリケの詩群は、彫塑的、建築的、美術工芸品的な対象物をもっぱら題材とすることにより、彫塑的、建築的、具象的であり、詩そのものが徹底的に非音楽的で古典的な一つの形成物となっている。「ランプに寄す」(Auf eine Lampe) がその代表的な作品であることは誰もが認めるところであろう。もっともここにはまだかすかな語りかけの名残りがみられるし、標題中の auf という前置詞の存在も無視できない。マイアーとリルケは更にいっそう客観的に突き放して、単純な物の名前だけを標題に

することを好んでいる。マイアーの傑作「ローマの泉」(Der römische Brunnen) もその通りである。リルケにはもっと例が多く、「古代のアポロのトルソー」(Archaischer Torso Appollos), 「ローマの噴水」(Römische Fontäne) などが挙げられるであろう。

この三人が同じような素材を扱っているのは決して偶然ではなく、それは彼らが三人とも、そのような彫塑的なものを自分達の詩そのものにも志向していたことのあらわれである。メーリケは、工芸品を作り上げる金銀細工師のように詩を作り、マイアーはイタリア・ルネッサンスの造形芸術品との出会いで目を開かれて、詩作の方向を与えられ、そしてリルケにはロダン体験がある。事物詩と造形芸術との間には、完成品の類似以前に、創作態度の共通性がある。つまり製作者は自分の対象に対して、十分な距離を置いて向かい合う。そうすることによってのみ彼は対象を、周囲からは切り離されたひとつの完結した世界として取り出すことができる。しかも対象に結びついているあらゆる関連の中で、もっとも厳然と切り捨てられるべきものは、作者と対象とのつながりである。彼らは任意性とか独創性、そしてインスピレーションという概念すらも拒否しようとする。主観性を全く排除した客観的観照によって、対象は単純明快に提示される。その時、すべてのうつろうものの中から不変なるもの、永續するものだけがとり出される。そこに作者の気分の混入する余地はなく、リルケのいう本質(Wesen)だけが、まるでひとりでに浮かび上ってきたかのように現われねばならない。

„Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.“

メーリケの「ランプに寄す」のこの結びの詩句は、まるで事物詩のモットーのようにひびく、従ってこの詩全体も、事物詩のモデルであるかのように思われやすい。しかしこの詩には、語りかけという形で作者の関与が残っていることはすでに述べたが、更に詳細に検討するなら、このランプの至福(Seligkeit)を支えているのは、作者以外にはおそらく誰もこの

美に気づいてはいない、という事実である。誰もこのランプをかえりみる者はいないという背景がここには必要とされている¹。しかもそのことは作者だけは例外的にその美に気がついた、という一種の自己主張を導き出す。そのような形でここにはまだ主観が色濃く残っている。既成の美術品だけにではなく、日常の目立たない事物においてまでその象徴性におし入って、そこに内在する意味を開発する、というリルケにしてようやく達し得た段階までにははまだ道のりは長い。われわれにとってリルケは、今はただ方向としてのみ存在する。マイアーはどうであったか。

事物詩がまず造形芸術品に目を向けたのは、その彫塑性、つまり描写への志向であったことはすでにのべたが、これと同時に、造形芸術品のもつ象徴性、つまり説明もまた同じ程度に彼らを惹きつけたものであった。結局描写と説明ということが、造形芸術品という対象を越えても、広く事物詩全般の求めるところなのであるが、それはあくまで「描写と説明」であって、「描写的説明」でも、「解明的描写」でもなく、ましてや『『描写』と『説明』』であってはならない。オッペルトはリルケに関して次のように言っている。

「リルケは具象的に『悲しそうな動物達』を見るのではなく、又抽象的に『動物達の悲しみ』を見るのでもない。彼が見るのは『動物達が悲しんでいること』(das Traurigsein von Tieren) である。……これは精神的なるものの事物化であり、そして同時に事物的なるものの精神化である。」²

マイアーにおいては、描写と説明というこの矛盾した二成分が、まだ明瞭に、分裂から統合への苦しい過程の足跡を残している。Bild+Sinn はそれだけでは必ずしも Sinnbild (象徴) を形成することにはならない。共に二節から成る Eppich (Nr. 25) と Möwenflug (Nr. 125) は、それぞれ、形式的にも内容的にも、描写と説明の二成分の分離の例を提示してくれる。すなわち第一節で像 (Bild) を客観的に描写し、そして第二節

ではその像の意味 (Sinn) を詩人が解明してみせる、という工合にこの二つは截然と分れている。

しかしマイアーにおいて注目されるべきは、その像の描写の正確さ鮮明さであり、そしてまたその意味の解明の切実な深さである。描写及び解明がそれぞれに相当なレベルにまで達し、それにもかかわらずというべきか、あるいはそれ故にというべきか、この二つはややもすると解離してしまう。そして全体として作り物的で、悪い場合はわざとらしく、良い場合でも名人芸の細工物のような印象を与える。しかし又マイアーには *Zwei Segel* (Nr. 128) や *Der römische Brunnen* (Nr. 111) という美しい事物詩の成功例もある。これらの詩からは、どこまでが *Bild* とどこからが *Sinn* とも区別なしに、全体としてひとつの、疑う余地のない明快な *Sinnbild* が、しかもきわめて抒情詩的に浮かび上がってくる。

事物詩は主観をまじえない描写であるとまず最初にのべたが、文学は単なる描写に関しては、造形芸術と争ってもしょせん勝ち目はない。造形芸術のもつ *Nebeneinander* の作用に挑戦するのではなく、文学には *Nacheinander* という独自の作用がある。そしてそれが解明である。又描写を始めるに当たっても、世界の多様性の中から一つの *Bild* を切り出した時、それはすでに詩人の解明の結果でもあって、その *Bild* はもはや単なる *Bild* ではなく、*Sinnbild* の可能性をはらんでいなければならない。それ故その *Bild* は描写されながら、その描写の過程の中ですでに解明を生み出し、そしてそのことよってのみ *Sinnbild* となることができる。このように描写と解明は、象徴という統合に向かって伸ばされた、たがいに絡み合う二色の糸ではあるが、文学固有の色を帯びているのは解明の方である。およそ思考はことばを媒体として行われ、精神的なものの一切はことばの力を借りて名づけられることで、抽象的概念として普遍化され得るのであるから、同じくそのことばを表現手段とする文学において、解明の方が描写よりも、より本質的な問題であることは当然であろう。

ところで詩人が直接世界に向かい合うのではなく、造形芸術品を題材としてそこから出発する場合、像はすでに造形芸術家によって造られているのであるから、もちろんその描写という仕事を詩人は行わねばならないのではあるが、それよりも文学本来の機能たる解明を果すことによって、詩人は世界と対決する。したがって文学作品の中での造形芸術品の扱い方その解明の仕方の中に、詩人の世界観が一番よく表わされることになる。マイアーが芸術品の解明をどのように行っているか、すなわちどのように世界と対決しているかは、描写と解明が境界なしに総合的な象徴にまで高まることを目指している、詩というジャンルにおいてよりも、散文作品の中で、芸術品が多く構成要素の一つとして配されている場合の方に、より直接的な^{なま}生の形で発見されるであろう。

2

マイアーの散文作品の中には、発表されることなく未完のままの断片で終ったものも幾つかあるが、それら初期のものの中に早くも、芸術作品を象徴的表現として用いる例を少からず見出すことができる。 *Der Dynast* では、中庭の門のアーチの上に描かれている古い壁画が示される。たがいに背を向け合い、後でたがいの髪の毛を解けないように結び合わされた二人の男が、怒り狂って相手に掴みかかろうと空しくもがいている様が、そこには描かれていた。退屈しのぎに偶然にもそれを眺めていた二人の貴族は、そのおそらく百年も昔に描かれた、憎み合う二人の男の姿が、まぎれもなく自分達二人に、髪の色も顔つきも体格も似ていることに気づく。この時点では二人はまだ争いのことなど全く考えてもいなかったのであるが、その絵の中に彼らは、自分達のあらかじめ定められた本質を、鏡を見るように明らかに認める。この二人の貴族とはつまり、のちに15世紀のいわゆるツューリッヒ戦争で、敵対する両軍の先頭に立って相戦うことにな

る二人なのである。そして以後彼らはこの芸術作品にいわば服従して、その先取りの中へ自分達を組みこんでいくことになる。ロマン全体の計画はこの「もつれ合った髪の毛」というモチーフを核として発展していく。この場合の壁画という芸術作品は、任意的な挿入などでは全くなく、人間の行為と並列しており、むしろ彼らの生は、ひたすらこの芸術的原型に合わせて完成させられる³。

このようにマイアーは、自分の物語の特徴的なテクニックとして、芸術作品の象徴的描写を、ほとんどすべての作品の中で用いている。物語上のある運命的な時は、象徴的芸術作品を並置させられることによって、一回的な特別な出来事であるという印象を失い、芸術の中にすでにあらかじめ与えられている普遍的な情況の一変型にすぎなくなる。人間は芸術が生み出した一つの秩序を目ざして生き、その中に自分をはめこみ、それによって自分自身を測定し理解することができる。この場合マイアーの用いた芸術作品は、絵画、彫刻、装飾品などの造形美術品ばかりではなく、文学作品の場合もあり、又造形美術品ではあっても、その彫塑性よりも、それが写し出している神話や伝説など、内容的なものの方が重視されていることも多い。挿入の仕方もさり気なく暗示的なもの、意味深く象徴的なもの、わざとらしく介入的なもの、そして又本質にかかわるものや部分的に関係するものなど、様々である。

晩年の作『ペスカラの誘惑』(*Die Versuchung des Pescara*) に用いられている芸術象徴はさすがに洗練されて新しい境地を拓いている。ミラノ城の密談用の奥の間に一枚の絵がかかっている。それは白い大理石の卓に向かってチェスを差す等身大の男女、つまりまじめな顔つきの軍人ペスカラと、その妻の明るくあたたかい感じの閩秀詩人ヴィクトリア・コロナを描いたものである。妻はためらいがちに指をクィーンに触れ、同時に相手の表情を盗み見るような目つきでうかがい、一方夫は厳しく下げた口の端に微笑をかくしている。それは女性の情熱と男性の克己との美しい結合

の図であって、柔さと硬さを溶け合わせて、あたたかいひとつのいのちにしている高貴にしてやさしい愛情が、この絵全体からあふれ出る最大の魅力なのである。又同時に、両者の若々しいいのちの輝きも、劣らず魅力の源となっている（13—159）。

他の作品におけるのとは異なり、この絵のモデルであるペスカラもヴィクトリアも、ともにみずからこの絵と対面することは、すくなくともこの作品の範囲内ではない。従って彼らが暗示を受けたり、あるいは意識的に自分達の生をこの芸術品に合わせていくことはない。それにもかかわらず、芸術家の筆がずっと前に描いてあった真の役割を彼らは生きてしまう。さしあたってこの絵は、読者をも含めてペスカラの周囲のすべての人間を、ヴィクトリアの位置に置き、そして「ヴィクトリアの無邪気な目に宿るいたずらっぽい問い『あなたはどのような手をお打ちになるの、ペスカラ？』を腹立たしく繰り返」(13—165) さすものである。ここに表わされているように、ペスカラの謎めいた微笑は彼の本心を人に読みとらせない。すべての人の注視、憶測、期待や恐れを浴びながら、侵しがたい何物かに守られて、ペスカラは誰にも踏みこんでくることを許さないし、そして自分もあらゆるものに対して不思議な距離を保っている。「心と体をもってたがいに誠実を守ってきた」(13—160) さながら夫婦の模範のような間柄のその妻にさえ、彼はある時以来秘密を保っている。そういうペスカラの象徴的な姿が、まずこの絵によって本人の登場に先立って読者に与えられる。したがって読者の目には、彼が芸術作品の中ですでに与えられたこの原型をなぞって行動しているのがわかり、又同時に彼の生からこの絵の意味も解ってくる。人間と芸術品が相互に作用を及ぼし合い、物語の展開に応じて芸術品は主導楽句 (Leitmotiv) のように、少しずつのヴェリエーションをみせながら、繰り返し現われる。この絵の中でペスカラが、チェスを「遊んでいる」という点も見逃せない。彼が守っている秘密は逆に彼の守護神となって、彼と生の関係を通常のを越えた所へ持ち上げ

る。従って彼はまるで局外者のように、微笑を浮かべて、自身の生をも遊び化してコマを動かす。

教皇側連合軍の代表者達はちょうどこの絵の前で、皇帝への謀叛と、その謀叛軍の指揮者として、皇帝軍の現指揮者ペスカラを、皇帝から離反させて自分達の側に迎えること、の可能性を協議する。ペスカラ誘惑の計画はうまく行きそうにみえる。いざ実行だ。その時、地平線に昇った銀盆のような月が、部屋の中に斜に光を投げかけ、チェスをする二人の絵姿をあやしく照し出す。『彼はここにいる、そして聞き耳を立てている！』……一同はぎょっとした。……ヴィクトリアは怒りに見開かれた眼を向けていた。それはまるでこう言っているようであった。『ペスカラ、お聞きになって？ 何という不埒なことを！』そしてその眼は今度は不安気にたずねた。『どうなさるの、あなた？』こちらは死のように蒼白で、そして口の端にはほほ笑みが漂っていた。」(13—173) 先程、輝くばかりの若々しさで観る人を魅了した絵の中のペスカラは、月光の中で一瞬、「死のように」蒼白な顔をみせる。以後ペスカラの不可解な言動は、推理小説的ともいえる緊張感を伴って物語を引張っていくが、導入部である第一章の終に当って、ちらりと見せたこの絵の中での死の影が、結局この英雄の原像であって、それがすべてを規定するものであることが、ここに芸術品による象徴表現としてあらかじめ与えられているのである。

死の影、それはもっと象徴的にいたるところに見え隠れしている。ミラノ公国の宰相モローネの次のような問い「ペスカラはいかがですか」……「パヴィウで受けた槍傷はお治りになったのでしょうか？」(13—157)には「完全に回復なさいました。何の故障もなく例の十時間の乗馬をなさっています」(13—157)という例証つきの明快な答が返される。そしてこのやりとりもチェス遊びの絵と同じく、この時点ではペスカラの完全な健康状態を印象づけるかにみえるが、読み進むにつれて、この問答の問いの部分から得られた知識、ペスカラは槍傷を受けたことがある、が段々と不吉な

暗さを増してくる。しかもその傷は「わき腹の傷」(Seitenwunde) だということもやがて明らかになる。槍によって作られたわき腹の傷。連合軍の代表者達の間で度々口にのぼったことば „versuchen wir den Pescara!“ (13-169) „Aber wer weiß, ob er nicht seinem Dämon unterliegt?“ (13-169) „wer übernimmt die Rolle des Versuchers?“ (13-170) „Gehe du hin, mein Sohn, und versuche den Pescara!“ (13-170) „... Girolamo Morone als Versucher zu Pescara tritt“ (13-171) そしてもちろんこのノヴェレの標題 Die Versuchung des Pescara (以下線は筆者による) が今や疑う余地のない一つの意味関連を提供する。ひとつひとつはさりげなくばらまかれた象徴の断片が重なり合って、ここに紛れもなく浮かび上った一つの模範、イエス・キリストの姿、をマイアーはもはやはばかることなくペスカラに重ね合わせる。

「しばらくしてから、今何を読んでいるかが彼女の意識にのぼって来た。イエス・キリストが砂漠で悪魔に三度こころみられる (Versuchung) 箇所である。子供の頃から暗誦しておぼえているこの一節を、彼女は肉眼でよりも心の眼で読んだ。

彼女は悪魔 (Dämon) が救世主の前に歩みよるのを見た。主は誘惑者 (Versucher) の詭弁に対して、誠実と従順の簡単な言葉を返した。誘惑者が更にはげしく迫ると、人の子は、彼がのちに槍傷を受ける箇所を指し示した……すると、白い服は明るく輝く甲冑にかわり、おだやかな右手も鎧をまとった。そして透いて光る傷の上に手を置いていたのは他ならぬペスカラであった。一方悪魔は今では黒く長い法学者の服を着て、魔術師のような身振りをしていた。コロンナが自分の前に拵げた聖書のページの上に見たのはこんな光景であった。」 (13-190)

イエス・キリストの形姿はペスカラ自身の眼前にもちらつく。「きみがイタリアの救世主と言った時、私のことを思っていたのだったらいけないよ。もちろん私はもうわき腹に傷を受けてはいるけどね。」 (13-238) 救

世主という面に重点をおいた妻のひそかないざないを、彼独特の鋭い冗談で打ち切りはしたものの、ペスカラにはイエスといえば十字架上の受難の姿ばかりがありありと見えていた。それはまさに時間的にも空間的にも彼の前に置かれた像であって、言葉の完全な意味での Vorbild である。ペスカラはあとただひたすらこの模範 (Vorbild) に自分を従わせていくだけである。ペスカラとはそもそも何者であるか、これは彼をめぐるすべての人々が繰り返したずね、むなしく答えをまさぐった問いかけではあるが、それもそのはずで、ペスカラ自身にすら彼の生命はもはやどうにもならなかったのである。「というのもどんな選択も私にとり入ってはこなかった。私は私のものではなかった。私は局外者だったのだ。」(13—242)

マイアーはこのキリスト・イエスとペスカラの関連を、造形美術品によって象徴的に、しかもペスカラだけに決定的にみてとれるやり方で提示する。すなわち、将軍ペスカラが最後の戦闘におもむく前に、妻を伴って行った修道院で、たまたま目にしたキリスト磔刑の祭壇画がそれである。その絵の中でキリストのわき腹に槍を刺している兵卒は、その服装のひとつひとつ、目鼻口からしたり気な表情にいたるまで、ことごとく将軍には見覚えがあった。「だがいつどこで？ と思う間もなく突然彼は、まるで一突き受けたかのようにわき腹に痛みを感じた。そして今や彼にも自分の前にいるのが誰であるかが解った。それはバヴァリアの戦いで彼の胸を突き刺したあのスイス兵であった。」(13—251)

「聖傷」(Heiligenwunden) という名の修道院のこの祭壇画は、もちろん福音書の次の箇所をふまえている。

„Als sie aber zu Jesu kamen und sahen, daß er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; / sondern der Kriegsknechte einer öffnete seine Seite mit einem Speer, und alsbald ging Blut und Wasser heraus.“ (ヨハネ19：33～34)

兵卒達は十字架上の三人に、脚を折ることでとどめをさすためにやって

来た。そうやって早くなきがらを降してしまいたかったのである。しかしイエスはすでに息絶えていて、もはや脚を折る必要はなかった。それで一人の兵卒が駄目押しにわき腹に槍を刺した。これによってイエス受難の象徴ともいえる「みわきの傷」が、イエスの体に口を開けて残ることになったのであるが、その時イエスはもはや苦痛をおぼえなかったであろう。しかしペスカラは、絵の中の兵卒に目をとめた瞬間、まず自分の肉体に当時の痛みをもう一度受けた。カトリックでいう聖痕 (Stigma) 現象が思い合わされる。その感覚的な記憶に導かれて彼はそのスイス傭兵を思い出した。芸術作品と人間の生々しい合一関係がここにある、ペスカラはわき腹に槍傷を負うことで、イエスという模範の前に据えられた。その模範が彼を悪魔のころみにさらしめしたし、また同時にその誘惑をしりぞけることも可能にしてくれた。槍傷による彼の近い死が彼を誘惑から守る守護神となったのであるから。

この直後、修道院からの帰途に、ペスカラは生身のこのスイス兵と出会うことになる。それはヴィクトリアとのつらい別れが、彼にもう一度活動力あふれる生命への欲望を目覚めさせ、「絵の中でふたたび見た、あの自分を死に至らせる男に対する怒りの気持が、彼の明るい灰色の眼の中に稲妻のようにきらめいた」(13—254) そんな気分の時であった。捕えられて彼の前に連れてこられたその敗残兵は、どうしてここに残っていたかと問われて臆面もなくしゃべりまくった。あの祭壇画のモデルに知らぬ間に仕立てられていたことまで憤慨した。「そして、まあどんなに私が驚いたか考えてもごらん下さい。他ならぬ私が、そこにちゃんと生きていて、そして神様を刺し殺しているんですから!」「なのに私は聖傷修道院の中にいて、そして救い主様を突き刺しているではございませんか!」(13—256) ペスカラはこの正直な若者に、好意のようなものを感じてほほ笑む。この男が槍で脇腹を刺した相手は、ペスカラではない、それは他ならぬキリスト・イエスなのだ。つい先程の怒りは消えて、彼は又もや、芸術品に先取

りされた自分の原型に引きもどされる。このあとペスカラが、自分を死に至らせる男に示す限りない寛容とやさしさは、それはキリスト以外の誰のものでもない、そのスイス兵にも、将軍に従うスペイン兵達にも、そしておそらくペスカラ自身にも思いがけない、合点のゆかないほどに惜しみない慈悲であった。

ペスカラの臨終の描写に関しては又あとで触れるが、武器をもたず、甲冑もつけず、友人の膝の上に疲れて眠るように横たわるその姿は、その場に近寄ったマドンナ・ヴィクトリアの姿とともに、ピエタをほうふつとさせる。こうしてペスカラの生は、芸術品の中に象徴的に前もって与えられていた自分の模範を、忠実に模倣して完結したのである⁴。

『ペスカラの誘惑』の中には、この他にも大小様々の芸術品による象徴的表現が使われている。ペスカラの謎めいた存在を表わすスフィンクス、ペスカラとヴィクトリアの立場を象徴的にタイプ化する女人群像「現在・忘却・憧憬」。その他文学的なものも加えると、マイアーが随所で楽しみながら自分のテクニクを駆使していることがわかる。読後感をしるしたルイーゼ・フォン・フランソワ (Louise von François) の1887年11月11日付手紙は、まず非常に教養のある読者だけがこの文学を理解するだろう、とのべてからその第1部⁵を大変称めている。そしていう。「ことばのひとつひとつに意味がある！」(jedes Wort ein Sinn!) (13—376)

3

黄金の地に⁶

美術館に私は今日
もう遅い時間に行って来た
そこでは聖者達や祈る人達が
黄金の地にみごとであった

それから私は畑を通過して
暑い夕焼にむかって進んだ
今日麦を刈り終えた人達が
麦束を車に積んでいるのが見えた

腕にかかえた重荷のまわりに
刈り手や麦束のまわりに
あたたかい夕焼の
すばらしい黄金色が注いでいた

この日の最後の苦勞も
仕事じまいの精出しも
神聖な莊嚴の炎に包まれ
ほの光る黄金の地に映えていた

農夫達のとり入れの情景というモチーフも、マイアーが長年その周囲をめぐり続けたものの一つである。ここに掲げた決定稿は1887年のものであるが、それは1883年の稿をわずか一箇所書き直しただけのものであり、さらにこの詩の源泉をたどって行けば、1860年の *Der Erntewagen* にたどり着く。最初マイアーは、麦束をいっぱい積み上げた収穫の車をイメージの中心に据えて、*Der Erntewagen* という標題のもとに何稿かを重ねていた。それが「黄金の地に」と標題が変わり、自然及び人間の営みに美術品を対比して置く、という発想の転換がとりいれられたのが1880年稿以降のことである⁷。『ペスカラの誘惑』はこれとは反対に、きわめて短い期間に出来上った。このノヴェレに関する最初のコメントは1886年8月付の手紙に見られ、そして発表は早くも翌年の10・11月である⁸。それはつまり「黄金の地に」の最終稿と同年であって、『ペスカラの誘惑』執筆

時のマイアーはすでに「黄金の地に」的視点の持主であったことがわかる。

なお、『ペスカラの誘惑』にも農民の収穫モチーフが数箇所使われている。ひとつはペスカラとヴィクトリアが、別荘でともに過した時の楽しい思い出である。灼けつくような収穫期の太陽がすっかり沈んでしまっから、だんだん消えていく夕映えの下で、農夫達はまだせっせと鎌をふるい麦束を束ねていた。二人もそれを手伝った。そしてヴィクトリアが若者達に新しい民謡を教えてやっているかたわらで、將軍は束ねた麦の上ののんびりと横たわっていた(13—239)。さらにもうひとつは、このノヴェレの最後の数行、すでに息絶えた夫の許にヴィクトリアが歩み寄るくだりである。「ペスカラは武器ももたず、鎧も身につけず、落ちた天蓋の黄金色のしとねの上に横たわっていた。彼の表情から強い意志は消えてしまっていた。そして髪の毛が額にかぶさっていた。そうやって彼は、収穫に疲れ果てて麦束の上に眠っている、若くやせた刈り入れの農夫に似ていた。」(13—275)「刈り入れ人」(Schnitter) という語をもってこのノヴェレ全体は終を告げる。先にこの部分がピエタに似通っているとのべたが、この結末部は本文中のあらゆる伏線の終着的交点であるから、逆にここから出発するなら相異なる諸関連をも引き出すことができる。今はむろん、運命に抗する強い緊張から解放されて、素朴な自然的存在の象徴としての農夫への復帰、そしてまた、過去の楽しかった人間らしいひとときへの復帰、という関連がたどられるであろう。

しかしここに描かれた「農夫にも似た姿」を、われわれは「獅子と鷲を織りこんだ金色の錦欄」(13—266)の上に見る。„auf den...Goldbrokat“ (13—273), „auf den Goldbrokat“ (13—274), „auf dem goldenen Bette“ (13—275) と三度もたたみかけて強調される黄金色の、重々しくもきらびやかな背景の前の、戦勝將軍の姿が、いつのまにか麦束をしとねとする刈り入れの農夫に同化する、このところにまさに「黄金の地に」を

当てはめることができる。

すでに述べたように「黄金の地に」の先行稿は、ただ沈みゆく太陽の金色の光の中で農民達が刈り入れをしている、というひとつの情景を表わすだけのものではあったが、のちに詩人は金色の背景という共通因数を介して、美術品の中の人物をこれに並べておいた。この時金色は「聖者達」や「祈る人達」を修飾する色、つまり「神的なものへの近さによって神々しく輝いているひとつの生命形態」⁹にかかわる色であって、それ以外の属性は問題になっていない。したがって刈り入れの農夫達は同じ金色を浴びることによって、逆に神的なものへ近づけられ、聖者や祈る人達と同じ次元に高められる。そして日々の糧の生産という地上的即物的行為は、その奥深くに秘められている尊厳の輝きを引き出される。

注目すべきことは芸術像が生命像の前に置かれていることである。方向は芸術品から人間へと向かっている。芸術品は生の模写 (Nachbild) ではなく典型 (Vorbild) であり原型 (Urbild) であって、生を方向づける。芸術品による象徴表現が単なる描写手段に過ぎないのであれば、芸術像は生命像のあとに置かれるであろう。しかしマイアーにおける順序はそうではない。事物詩のところではマイアーの詩が描写と説明にはっきり分れている例について述べたが、その場合常にまず最初に与えられたのは Bild であった。その Bild が常春藤とか、かもめとかの生物であっても、それらはそこでひとつの典型として、あたかも芸術品のような扱いを受けている。ちなみにマイアーにおいて自然は人間の側のものではなく、それみずからにおいて満足している存在という意味で、本質的には芸術品と同じ世界のものである。のちにリルケも同じような意味で、フラミンゴ、豹などの動物に対して、その人間世界を必要とせず無目的にそれ自体で存在し得ている世界をほとんどうらやましそうに歌っている¹⁰。そのようにまず Bild (芸術像) が描写され、それに説明が続いて、詩人はその Bild のうちにすでに与えられている秩序の中に人間像を組み込んでみせる。「黄金の地

に」の中に「私」は出てくるが「私」のおこなうのは、行くこと、歩くこと、見ることだけであって、それは展覧会での絵から絵へのプロムナードに当る。ということは詩人が見る時、畑の上での人間の営みも美術館の絵と同様に一幅の絵になってしまうということである。こうして人間像も事物化される。そして詩人はその「絵」を客観的に描写することにおいて、その「絵」のもつ本質をおのずから浮かび上らせる。つまり生は、芸術品にあらかじめ与えられているものを目指すことによってはじめて自己の本質にめざめる。したがって生すなわち人間は、芸術品との関連の中でのみ真の意義ある存在を全うすることができる。「黄金の地に」にみられるこの象徴的芸術品と人間との関係は、散文作品の中ですでにみたものと同じである。

『ペスカラの誘惑』の中にちょっとした詩の紹介が見出されるのは面白い。ヴィクトリアが麦刈り娘らに教えてやった小歌のことをペスカラはこういう。「ところであそこには刈り入れ人 (Schnitter) と琴 (Zither) という押韻があった。そのほかにはあの小歌は、畑でと同じように天でも歌がうたわれ麦束が運ばれているという以外は、特に何も言っていなかった。」(13—239) ここで語られる小曲のテーマは、マイアーの詩「収穫の前」(Vor der Ernte) (Nr. 47) の前段階を想起させる。「収穫の前」は「黄金の地に」と同じく、麦刈りのモチーフをめぐるいくつかの試作から分れ生まれた。ある段階でたしかにペスカラの言にあるようなテーマが意図されたが、Schnitter と Zither の脚韻は詩の中で実際に使われたことはなかった。「畑でと同じように天でも」という表現からわかるように、ここでは地上の営みと天上の営みは単に並置の関係である。一方「収穫の前」の前稿, Sommernacht, Erntenacht などと題された数稿は、まず麦刈りの人々がその日の仕事を終えて夕方家路に着くところから始まり、そのあと Sichel (利鎌及びその形をした三日月) が、「ひとりでその仕事を続ける」(alleine weiter sie die Arbeit thun) (2—338~342) ため

に空を渡る，という構成になっている。天上の営みは並行というよりも，むしろ地上の営みの補佐であり模倣である。しかしマイアーはもちろんこれに満足しなかった。Der Erntewagen が Auf Goldgrund に変って，モチーフは残ってもテーマが飛躍的に変化したのと同じことがここにも起った。Mondensichel (1881/1882)¹¹にはもう刈り入れの農夫は登場しない。そのかわり夜が，Sichel を手にして刈り手の足取りで歩むと，かすかな利鎌のひびきが「予言的に平野の上にひろがる」(Geht prophetisch über Land) (2—343)。この「予言的に」が決定的な発想の転換である。これによって天上の営みは地上のそれの前にもって来られた。そしてこれ以後の稿は，最終稿¹²にまで至るところの「収穫の前」(傍点筆者)という題をもつことになる。シュタイガーの言を借りれば「地上で行われるはずのことが天空であらかじめ形作られている」¹³のである。われわれは又もやここに，人間がそれに合わせて自己を方向づけ秩序立てて行くべき Vorbild を見出す。

メーリケはもう長いこと使われていない部屋にひとりで入って，そこに吊られている誰も気にもとめないランプをみつめる。そして，美というものは感嘆して眺めてくれる見物人を必要としない絶対的な存在なのだ，と気づく。この場合彼は生を背にして芸術に向かっている。同じように芸術品を歌っていても，マイアーの場合と方向は逆である。マイアーはなまの生に直接手を浸すことを怖れて，美術館の中に逃げこむ，とはよく言われることであるが¹⁴，「黄金の地に」によってそれが全くの正反対であることがわかる。マイアーはまず美術館を立去り，そして畑の中に足を踏み入れるのであるから。ただ「黄金の地に」の構造は，したがって『ペスカラの誘惑』その他いたる所にみられる芸術品と生との関係は，黄金の地というイメージ連関からも，マイアー自身の Vorbild のひとつとして，ギリシア神話のミダース (Midas) 王を思い起させる誘惑をもっている¹⁵。伝えるところによると小アジアのプリュギアの伝説的王ミダースは，シーレー

ノスからお礼に何事でも望みをかなえてやるといわれて、自分の触れるものすべてが黄金になることを欲した。その結果、王の食べようとするものも飲もうとするものも、彼の手が触れるや否やことごとく黄金に化してしまったという。ケラーはマイアーを金襴緞子だとけなす¹⁶。しかしわれわれはミダース王の深い悲しみを知っている。王はその選ばれてあることのきびしさに堪えることができなかった。空腹にたまりかねた王は、ディオニューソスに救いを求めてしまう。教わったようにパクトーロス河の源で身を潔めて、彼はその特権を洗い流した¹⁷。

こうして挫折したミダース王の後継者となり、孤高の栄光に踏みとどまったのがマイアーである。彼において生はその最高潮の段階で今やという瞬間に黄金に化す¹⁸。そのため彼からは飢えをいやすものも、渇きをうるおすものも、生きた血のぬくもりを与えてくれるものも奪われてしまう。女性への愛は変容して模範としての愛となり、はち切れんばかりに豊潤なぶどうの房は、黄金に熟して唇の上に漂ったままついに落ちてくることはない (Die Veltlinertraube (Nr. 56))。これはまさにタンタロスの苦しみである。ミダース王が放棄した黄金は、キラキラとこまかい砂金の粒となって川を下り、全世界にばらまかれてしまったが、マイアーは又それを苦勞して拾い集め、ひとつひとつの Bild を模範に合わせて造形する。そして黄金の完成品が一箇二箇と出来上る毎に、確実にマイアーの生から何物かが失われ、詩人自身は破壊されていったのではないだろうか¹⁹。

テキスト

Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch (HKA と略記), Bd. 1., Bern 1963 ; Bd. 2., 1964 ; Bd. 13., 1962.

テキストからの引用のあとの括弧内の数字は巻数とページ数をあらわす。

又詩の標題にはテキストによる Nr. を付した。

参考文献

- Kurt Oppert, *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke.* In : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jahrg. 4., H. 4., Halle 1926, S. 747-783.
- Karl S. Guthke, *C. F. Meyers Kunstsymbolik.* In : *Wege zur Literatur. Studien zur deutschen Dichtungs- und Geistesgeschichte*, Bern und München 1967, S. 187-204.
- C. F. マイヤー 『ベスカラの誘惑』 堀内明訳 スイス文学研究会編 『スイス十九世紀短篇集』所収 1978年 早稲田大学出版部

注

- 1 Vgl. Herbert Lehnert, *Struktur und Sprachmagie. Zur Methode der Lyrik-Interpretation*, Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz 1966, S. 28.
- 2 Oppert, a. a. O., S. 761.
- 3 Vgl. Guthke, a. a. O., S. 192.
- 4 Vgl. Josef Kunz, *Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert*, Grundlagen der Germanistik 10, Berlin 1970, S. 119-130.
クントは「マイヤーの短篇小説類においては宿命論的要素が決定的な役割を演じている」(121)という立場からマイヤーの具象性をも説明する。従って「芸術と現実が同一化に達するほどに連関させられる傾向」(125)に関しても「こういう方法で生が形象の中に先取りされることが出来、それ故この生は最初からある一定の解釈に固定され単純化されて出現する」(125)と説く。それ故彼の考えによれば『ベスカラの誘惑』の構造は「とっくの昔に確定し、あらかじめ定められていることを、分析的に暴露していくだけ」(122)なのであるから「分析的-因果律的」(analytisch-kausal) (123) だということになる。しかしマイヤーが宿命論者であるか否かは別の機会に改めて考え直してみたい。
- 5 このノヴェレは *Rundschau* の1887年10月号と11月号に2部に分けて発表された。Vgl. HKA (13-374).
- 6 *Auf Goldgrund* (Nr. 50) HKA (1-84)
- 7 Vgl. HKA (2-352~357)
- 8 Vgl. HKA (13-370~374)
- 9 Guthke, a. a. O., S. 190.
- 10 Vgl. Lehnert, a. a. O., S. 29.
- 11 Vgl. HKA (2-336)
- 12 *Vor der Ernte* に関しては転換稿1881/1882年, 決定稿1887年. *Auf Goldgrund* に関しては転換稿1880年, 決定稿1887年, とこの両者はきわめて近い関係にある。
- 13 Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955, S. 269.

- 14 Vgl. Robert Faesi, *Conrad Ferdinand Meyer*, 2., erweiterte Ausgabe, Frauenfeld 1948, S. 70f.
- 15 Vgl. Oppert, a. a. O., S. 763.
- 16 Vgl. Ipke Nommensen, *Erläuterungen zu C. F. Meyers Die Versuchung des Pescara*, Dr. Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern, Bd. 210, 4. Aufl., Hollfeld/Obfr. o. J., S. 71. „... und der durchweg edle Stil, von dem Gottfried Keller vermerkt : „Meyer schreibt Brokat.““
- 17 高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』1960年 岩波書店 参照

- 18 たとえば次のような詩を参照

In den Wald bin ich geflüchtet,
 Ein zu Tod gehetztes Wild,
 Da die letzte Glut der Sonne
 Längs den glatten Stämmen quillt.

Keuchend lieg ich. Mir zu Seiten
 Blutet, siehe, Moos und Stein—
 Strömt das Blut aus meinen Wunden?
 Oder ist's der Abendschein?

Abendrot im Walde (Nr. 37) (1-69)

Zu Tale zu steigen, das wäre mir Schmerz—
 Entsende, du Schütze, entsende das Erz!
 Jetzt bin ich ein Seliger! Triff mich ins Herz!

Noch einmal (Nr. 92) (1-140)

- 19 Guthke は前掲書で、マイアーにおいては芸術が生模範となっていることから、「彼は象徴主義と唯美主義の先駆者であり」(203)、「l'art pour l'art 運動の開拓者」(204)の一人であると結論している。しかし小論ではまだその結論を目的とはしていない。

Über das Kunstwerk in C. F. Meyers Dichtung

Maya Ninomiya

In Meyerschen Gedichten finden wir oft Kunstwerke wie Gemälde, Plastik und Gebäude. Diese Neigung ist gerade charakteristisch für das sogenannte Dinggedicht. Das Dinggedicht, das nach unpersönlicher episch-objektiver Beschreibung eines Dinges strebt, ist der Gegentypus des werdenden Gedichtes mit seiner subjektiven lyrischen Stimmungshandlung.

In der deutschen Literatur taucht das Dinggedicht zum erstenmal beim älteren Mörike herauf, C. F. Meyer führt die Linie weiter, bis sich in Rilke die neue Form vollendet.

Beim Dinggedicht wird der Gegenstand, von allen Bedingungen gesondert, als ein in sich Geschlossenes erfaßt. Die Haltung des Dingdichters ist also nicht anders als die des bildenden Künstlers. Es ist kein Zufall, daß Mörike, Meyer und Rilke solche plastischen Stoffe behandeln. Sie beschreiben mit Abstand Dinge, hauptsächlich Kunstwerke, und deuten zugleich, im Verlauf der Beschreibung, das Wesen der Dinge. Das Ding wird also bei einem gelungenen Gedicht ein Sinnbild.

Bei Meyer scheint das Dinggedicht noch oft in diese beiden widersprüchlichen Komponenten — Beschreibung und Deutung — zerspalten. Er beschreibt erst das Bild, dann deutet er den Sinn des Bildes.

Von den beiden Komponenten ist Deutung für den Dichter wesentlicher als Beschreibung, weil die Deutlichkeit der sprachlichen Darstellung nicht so gut ist, wie die der malerischen Darstellung. Wie ein Dichter ein Kunstwerk deutet, heißt, wie er die Welt deutet. Meyer gebraucht die Kunstsymbolik überall

in seinen Erzählungen. In den epischen Dichtungen spielen Kunstwerke immer irgendeine symbolische Rolle. Wenn wir die Rolle erklären können, werden wir auch seine Deutung des Kunstwerks in Gedichten verstehen.

In *Versuchung des Pescara* steht Christus als Vorbild vor Pescara. Der Feldherr muß diesem Vorbild folgen und sich ihm zuordnen, seit er die „Seitenwunde“ bekommen hat. Auf dem Altarbild im Kloster „Heiligenwunden“ sieht der Feldherr zum zweiten Mal den Kriegsknecht aus der Schweiz, der sticht für diesmal aber mit seinem Speer nicht den Feldherrn, sondern den Salvator. Pescara wird dadurch mit Christo identifiziert.

Das Schicksal des Menschen ist im voraus im Kunstbild als Allgemeineres vorbestimmt. Die Kunstfigur ist also Vorbild oder Urbild der Menschenfigur, nicht Nachbild.

Beim Gedicht „Auf Goldgrund“ geht der Dichter erst aus dem Museum, „wo die Heiligen, wo die Beter / auf den goldnen Gründen prangen.“ Dann schreitet er durchs Feld und sieht, wie die Schnitter mit den Garben beschäftigt sind. Sie stehen ebenso „auf schimmernd goldnem Grunde“ der Abendglut, und sie sind dadurch geheiligt. Das Leben versteht sich vom Kunstwerk her, wird an ihm gemessen.

Mörrike betritt einen fast vergeßnen Raum und findet die in sich selbst selige Schönheit des Kunstgebildes, während Meyer im Gegenteil aus dem Museum ins Leben eintritt, um das Leben zu vergolden und zu heiligen.

Als ein Vorbild von Meyer selbst möchten wir uns an den König Midas erinnern. Was er auch berührt, glänzt erstarrt in lebloses Gold, sei es Trunk, sei es Liebe. Meyer ist der Erbe des unterlegenen Midas. Er verwandelt das vergängliche Leben nach seinem im Kunstwerk vorher gezeigten Vorbild in kostbares Gold auf Kosten seines eigenen Lebens.