

C. F. Meyer の断り書きの詩

—私はここにはいない—

二 宮 ま や

1 *Zur neuen Auflage*

1882年マイヤーは初めて『詩集』を世に送った。続いて翌年その第2版を出したが、それは初版にかなり手を入れたものであった。すなわち初めの191篇のうち32篇の詩に関して何らかの変更が行われ、又更に12篇の詩が新たに加えられ、1篇が除かれた。このような改訂は詩人の存命中第6版(1894)に至るまで版を重ねる毎に繰り返されたのであって、現在みられる『詩集』の全部で231篇のうち、詩の数にして95篇、延べ127篇が4回の改版の間に修正加筆されている¹⁾。

再版を刊行するに当って「新版に寄せて」(9)ということばを扉にしるすのは別に目新しいことではない。しかしマイヤーのこのいわば序言がそれ自体一つの詩であることは注目に値する。われわれはこれを単純に詩人の率直な、そして又解説的な発言とみなすことはできない。これも又マイヤーの作品なのである。

Eppich, Möwenflug, Spiel などマイヤーの多くの詩にみられるように、この詩もはっきりと異なる二つの部分から成っている。つまり第一の部分は外面世界すなわち *Bild* を提示し、第二の部分は内面世界すなわち *Sinn* を解き明かしている。庭の芝生に置かれたベンチに腰を下して詩人は、明らかに加筆するために、鉛筆を手に自分の詩集を読んでいる。突然一つの鳥の翼の影がページをよぎる。一瞬文字は乱され読めなくなる。そして小鳥

は楽しげにさっときらめいて飛び去った。(第一節) ここに書かれていること、それを自分はとても深く心に感じたのであった。そして今でもそれは自分の生の一かけらであり続けている——だが、詩人のたましいは自由に羽ばたき、嬉々としてかなたへ飛んで行く。(第二節)

Maync は1925年に出した研究書でこの詩に「よく誤解された」という形容をつけているが²⁾、彼以前どのような解釈が広く行われていたのかは定かではない。1918年の Brecht の著書³⁾に直接目を通す機会には恵まなかったが、Henel は彼の解釈を次のように紹介し批判している。「*Zur neuen Auflage* はマイヤーの個々の詩と『詩集』との間の区別をしている、と Brecht は考えている。すなわち個々の詩はマイヤーの生の『しるしと結果』を残しているが、詩人のたましいは『宇宙で、有機的で美しい全体の中でのみ喜ぶことができるのだ』と。これは勝手な解釈だ。これは表題を無視しているし、この詩そのものの中には見出されない区別を作り出している⁴⁾。」そして Maync 自身はこの詩に描かれている、出来上ったものに更に手を加えていく詩人の姿に、まずマイヤーの自己訓練と彼のたましいの間断ない闘争をみている⁵⁾。更にこの詩の意味は「隔たりのパトス」であるという。すべての芸術において体験と形成との間には時間的距離が存する。たいていの詩人は体験から単にいわば水平に離れるにすぎない。それ故体験は初めよりも小さくより不明瞭になる。所がマイヤーはいわば上昇してそこから離れる、そして鳥瞰するので体験は二倍もはつきりと立体的に見られる。個々の物は全体の中にその位置を占め *Pathos der Distanz* を獲得するのだ⁶⁾、と。

先に挙げた Henel は何よりも「表題を無視し」ないで、これ程の著しい改訂に対して詩人は自分を正当化する説明のチャンスを作ったのだ⁷⁾、と述べる。なるほど *Zur neuen Auflage* は第2版に与えられたのであったが、改変はその後も版を新しくする度に積み重ねられて行ったのであるから、その度毎にこの序言の詩は繰り返し有効に働くわけである。あくま

で『新版に寄せて』であって『第2版に寄せて』という歴史的・一回的にしか通用しない言い訳ではない。第2版の時点ですでにマイヤーはこの『詩集』を自分の生涯かけて育てて行く決意をしていたのかも知れない。たしかに Henel はこの詩の、前書きとしての機能に重きを置いているが、これ自身『詩集』中の他の詩と密接に内的な関連を持つ一つの詩であるところを忘れていない。そしてマイヤーの他の詩にも数多く用いられているモチーフ：「鳥の翼」と「乱された文字」の二つを手掛かりとしてこの詩の意味を解く⁸⁾。鳥は高く昇る詩人のたましいに相応し、文字つまり『詩集』のテキストは彼の生活の過ぎ去った部分に等しい。詩人は自分の経験の実際の事情に縛られなかったと同様に、自分が創り出した過去を現わす文字にも、それが書かれた時にはどんなに深く感じられたものであっても、縛られる気はない。上昇する靈感は過去の文字を消しながら楽しそうにさっと飛んで行く。すなわち詩的靈感は完全に自由な創作活動を持つものなのでどんなに深く感じられた事であろうとも、それが如何に詩人の生の一部に食い込んでいようとも、実際の体験にはいつまでも縛られていない。それどころか既に書かれた詩を作り直すことさえ許される程に自由な衝動的なのだ、こうしてマイヤーは既に刊行した作品に作者がみだりに手を加えることによって読者に与える不快をなだめ、同時に自分の行為を正当化している、というのが Henel の解釈である。発表してしまった作品はもはや作者の手を離れて読者のものになっているのであるから、読者が自分の抱いた第一印象を奪われるのを嫌がるのは当然である、とマイヤーが自ら認めていること、又実際に、変えない前の方が良かったと述べた批評などを Henel はマイヤーが弁明の必要を予知した理由の傍証として挙げている⁹⁾。

しかし „einer Vogelschwinge/Schatten durch die Lettern“ (9)を具体的に修正加筆のことと解するのは余りにも表題に捉われ過ぎた狭い解釈ではなかろうか。マイヤーには早くから見出したモチーフで、あちこ

ちに散りばめてはみるが決定的にふさわしいテーマとの結合が見出せないで、何年でもあたためていたものがたくさんあった事はよく知られている¹⁰⁾。Bild ははっきり見えるがそれに籠める適当な Sinn を得るまでは Sinnbild として完成しない。『詩集』以前の多くの前段階の研究から、一つのモチーフの表わす意味がその時々で様々に推移している例はよく見られる。gebrochene Lettern モチーフもその一つである。Tag, schein herein... の古い稿にこのモチーフが使われている。

Vergoldet schimmern die bewegten Lettern¹¹⁾。

太陽光線の中でまぶしく揺れる文字を詩人は読むことが出来ない。つまりこれは閑居のうちに書かれた詩は生の試練に耐え得ないこと、だから詩人は世の中に出掛けて行って確実な根拠のある経験を得なければならないことを悟る、という意味である。ここに使われた「乱された文字」は、生を表わす日光や風に簡単に吹きとばされる単なる想像の産物である詩句を意味していた。しかしこの詩行は『詩集』段階では Tag, schein herein... から切捨てられてしまった。それは「乱された文字」モチーフが詩人にとってここではまだ完全に満足のいく意味内容をになわされていなかったことの現われである。そして今 Zur neuen Auflage にこのモチーフが再び取り上げられた時、以前とは全く異って Lettern は実際の過去の体験を、生の一断片を表わしている。このように歴史的に見るなら、ある一つのモチーフの表わすものがその時によって単に異なるだけでなく互いに相反するものであることもあり得る。しかし完成した『詩集』を横に切ってみると、この断面のあちこちに顔をのぞかせる「乱された文字」又は「乱された碑文」モチーフはそれ程かけ離れたバラバラの物を意味してはいない¹²⁾。そしてそれは一つの謎を、特に過去の神秘を示す。しかも他のどの詩の場合にも「乱された文字」又は「乱された碑文」は解かれるべき、又解きたいという意欲をそそる、そして恐らくはその努力に値する謎であり又そういう意味の過去である。従って Henel が Zur neuen Auflage の

中に余りにもはっきりと「乱された文字」モチーフを見てとり、しかも鳥の翼がそこに影を落すということで、飛翔する鳥は疑いもなく詩人の高揚する魂を表わすものであるから、詩人を文字を能動的に乱す＝改訂する側に立たせるならばこのモチーフは内部矛盾を来たしてしまう。「乱された碑文」は他の詩では常にすでに何者かによって乱された状態で詩人の前に現われる。「この書かれたものが読めさえしたなら、このシンボルが解けさえすれば」とマイヤーがその妹に語ったことも伝えられている¹³⁾。碑文は乱されることによってその神秘的な価値を増すものでこそあれ、捨ててかえりみられなくなる筈のものではない。*Zur neuen Auflage* で、詩人のたましいは文字を破壊しそこから抜け出し、それを捨てて広い宇宙へと飛び立ってしまったとするなら、残されたものは無意味な卵の抜殻にすぎないことになる。作品として世に送る価値はないであろう。*Der Triumphbogen* 中の「乱された碑文」はいつか捨て置かれるがその事は決してその碑文が読まれるべき価値を失ったことを意味してはいない。*Zur neuen Auflage* における文字もこれに近い存在である。体験も、その体験をきっかけとした作品もここにちゃんとある、それは一つの消し難い事実である。しかし詩人のたましいはそれに捉われることなく嬉々として次の段階へ上昇して行く。ちょうど *Der Triumphbogen* 中の娘が黄金の穂波の中に堂々と入って行くように。

's ist Klio, die das Altertum enträtselnde,
Vergilbten Pergaments und der Archive müd,
Gelockt vom Rauschen einer überreifen Saat,
Wird sie zur starken Schnitterin. Die Sichel klingt. (159)

Zur neuen Auflage もこの程度の意味にとっておきたい。この種の詩がこれ一つだけなら額面通り改訂版への序文という狭い意味に解することも出来るであろう。ところがマイヤーの『詩集』にはこういう断り書き的な詩が他にも幾つか要所々にさりげなく挟まれていることに気付くのであ

る。そしてそれらは単なる断り書きとしての機能を果す以上にもっと深い詩人の本質を露呈していることを我々は知るのである。

2 *Alles war ein Spiel*

マイヤーの『詩集』の一番中心に大切に納められた章『愛』、その祭壇のとばりをかかげて中をうかがう者には一つの心の準備が要求される。それがすなわちこの章の冒頭の詩 *Alles war ein Spiel* (195) である。

この詩が第一節も第二節も *du* に対する命令形、しかもその否定形で「……するな」という形式になっていることが *Zur neuen Auflage* 以上にこの詩を、独立の詩というよりも作者から読者への直接の言葉すなわち断り書きらしくさせている。実際この詩はそういう読まれ方をされしかもそれ故にこの作者の要求は完全に無視され、むしろ読む人にモデル穿鑿の興味をかき立てる結果になっている。しかしこの詩は *Zur neuen Auflage* と異り詩人自身から立派に一つの詩としての取扱いを受けている。*Zur neuen Auflage* が序文でありながら詩として、つまり *Wahrheit* に対する *Dichtung* として読まれなければならなかった以上に *Alles war ein Spiel* は *Dichtung* である。この詩の意図に関して、意識的な誤導だが勿論誰をも本気でだますことは出来ない、とか効果のない *Maske* ごまかしである、などと論じられることが多い¹⁴⁾。しかしそのような「効果のなさ」は詩人の読みのうちであったろう。

とりわけたずねないでほしいのは
どの顔がわたしの気に入ったかということ。
多くの眼がこゝに輝いているけれど、
しかしすべては戯れだったのだ。(新妻105)

こんな他愛もない注文を一つ差し挟んでおけば、読者がそうですかとあっさり引き退って詩人の恋愛体験を探りはしないだろう、と信ずる程マイヤーは楽天的であったとも単純であったとも考えられない。この詩を単なる

断り書きとして読む出发点からこれらの誤った解釈が当然の帰結として出て来るのである。勿論この詩の置かれた位置からも、この詩にこめられている読者の心的姿勢への詩人の希望を完全に否定することは出来ない。しかしそれは主としてその第一節と第二節に現われていて、詩全体としてみるなら第一節、第二節は導入部であるから第三節にこそ詩人の心をたずねなければならない。

たとえどの頁かに

人知れず涙一滴落ちたとしても

それはもうとうに乾いてしまった。

そしてすべては戯れだったのだ。(新妻105)

作品の伝記的な読み方は作者にとって迷惑である。それは題材となった実体験が作者にとって真面目なものでなかったから、戯れに過ぎなかったからではない、それどころか実際に涙は流されたのかも知れない、しかしその涙は「もうとうに乾いてしまった」からなのである。事実がどんなに深く詩人の心をゆすったものであっても詩人はいつまでもそれに捉われてはいない、生が芸術に揚棄された時涙は乾いてしまう、その涙の汚点を残した文字の間からさっと空に舞い上って行く軽やかな小鳥の姿が見えるようではないか。この最終節には *Zur neuen Auflage* の詩精神が宿っている。このように *Alles war ein Spiel* の中にも、Henel が *Zur neuen Auflage* で見たように

Und ob verstohlen auf ein Blatt

Auch eine Träne fiel, (195)

という部分に敢えて「乱された文字」モチーフを求めることは可能かも知れない、涙に曇った目には文字が読めなかったであろうし、落ちた涙に汚されて文字はにじんでしまったかも知れない。この *ein Blatt* はその *die Lettern* と同じものであることは疑えない、しかしここに発見した「乱された文字」モチーフが特に改訂のことを意味していないことは

論を俟たない。前章で *Zur neuen Auflage* を狭く「改訂の正当化」という風には取りたくないと言った理由の一つに、この二つの詩のテーマ上の親近関係をも更につけ加えたい。

舞い昇る小鳥、これが *Spiel* ということである。各節の終に繰り返されるリフレイン „*Alles war ein Spiel*“ が第一節と第二節では *Liebelei* の気配を感じさせるとしても、その印象をこの詩全体にもち越してしまうのは誤りである。*Spiel* をどういう意味に解するかということがこの詩の解釈のポイントになる。

マイヤーには別に *Spiel* と題する詩が第三章 *In den Bergen* 中にある。少年の日、アルプスの山中で沈んでいく夕陽の光を追いかけて、もっと高くもっと高くと岩をよじ登って行った遊び、あのアルプスの谷間で行った遊びをわれわれは今日もお演じている。人生の甘美な光がわれわれのまわりではいつか色褪せ移ろっていく時、新たにそれを手に入れる為にはわれわれはもっと高い次元へ、もっと高い次元へと上昇していかなければならない。

Und noch einmal und noch einmal,

Bis uns entschlüpft der letzte Lebensstrahl. (119)

いのちの光の最後の一筋がわれわれから消え去ってしまうまで。

第一節で語られている少年時代の山の中でのスポーツ的な遊戯 *Spiel*、それがそのまま第二節では有限の日常的生の一コマを無限の一段と高い次元で再獲得する努力、すなわち芸術という *Spiel* への意志に移行している。詩 *Spiel* に表わされたこの *Spiel* の意味を *Alles war ein Spiel* 中の *Spiel* に重ね合わせることが出来る。

Alles war ein Spiel の誤った解釈として Maync はこれを *Maske* と呼び、詩人が本当に個人的な自分の内密のことを洩らす際の仮装として、すべてはたわむれに過ぎなかったのだから深刻なものにとらないでくれ、と強いてさりげない風をよそおっているのだとする¹⁵⁾。この詩に限らず

マイヤーの詩作態度の本質を Maske に求める論者は多い¹⁶⁾。Spiel という語を演劇関係で捉えるなら、なるほど仮面とか変装という概念は結びつきやすい。しかしマイヤーを仮面の詩人とする考え方の根本には、彼の内気、臆病を重視する傾向がある。自己の内奥をありのままに吐露することに彼のはにかみが耐えられないが故に、たとえば歴史上の人物とか具象的芸術品を借りて自己を韜晦するのだと彼らは言う。歴史に題材を求めた数多くの彼の短篇小説や物語詩がこの説を裏書きするように見えるが、自己隠蔽衝動に重点を置きすぎると作品の成立そのものが否定されねばならなくなる。Maske という方法を用いても尚作品化せずにはいられない彼の自己表現欲、詩作衝動を見落してはならない。

Spiel を演劇的意味にとるならばむしろそれも又芸術としての演技の事であろう。ミケランジェロは自分の創作した塑像達にこう呼びかける

Ihr stellt des Leids Gebärde dar,

Ihr meine Kinder, ohne Leid! (331)

身振りは演技である。演技者は自身その人間的苦悩をもたずに苦悩そのものの純粋な形をわずかな身振りで全的に表現する。そしてそれは見る人にもはや苦悩ではない美的喜びを与えるのである。

涙が乾いたのちに初めて体験者は詩作者となることが出来る。そしてその時彼は „Alles war ein Spiel“ と呟くことが出来るのだ。

このように *Zur neuen Auflage* も *Alles war ein Spiel* も一見断り書きのように見えながら実はそれ以上にマイヤーの詩作の秘儀を洩らしていると言えるであろう。

3 芸 術

マイヤーは自分の作品を読もうとする人に繰り返し詩と真実の違いを説いて来た。活字に影を投げて舞い上る自由な鳥の翼、涙は乾いたすべては遊びだったのだ、という風に。そのようにして彼が目指した詩、移ろう

生の、一段と高い次元で捉え直された新しい光とはどのような姿であろうか。過ぎ去るものを永遠化するということは、およそ芸術家たるものすべての志向目標である。ゲーテは変転の中に持続を見出し、死して成ることが出来た。のちの Rilke は所有を諦め、すべての別離に先立って別れ、そうして純粋な関連に昇り着いた。マイヤーは余り哲学的ではなかった。彼は只たしかな Bild を求めた。しかしその Bild は彼を裏切らなかつただろうか。ここで彼と芸術とのかかわりを少し見てみたい。

先にその一部を引用した *Michelangelo und seine Statuen* は第 8 章 *Genie* 中の詩であるが、その一行一行が余す所なくマイヤーの芸術観を表わしている。この詩ではミケランジェロが自分の塑像達——奴隷、英雄、モーゼ、マリア——の一つ一つに語りかける形式になっているがこのミケランジェロにマイヤーは自分を同一化している。そしてこれら塑像達はマイヤーにとって芸術作品の理想像であろう¹⁷⁾。呻きの Bild はあっても呻きの声は洩れず、重い冑は額を圧しているように見えるが重量はなく、今にも跳び上りそうな衝動はそのままに静止し、泣くマリアの目から涙のしたたかることはない。マイヤーの理想は言葉を大理石にすることである、と Faesi はいう¹⁸⁾。

自由を得た精神はそのやうに

克服し終へた生の苦悩を眺めるものだ。(高安100)

この詩行には *Zur neuen Auflage* をも *Alles war ein Spiel* をもダブらせることが出来る。

生きた胸を責め苛む^{さいな}ものが

石の中にあっては幸福を歓喜を与へる。

瞬時をお前らは永遠にしつつ

おまへらは死ぬ、

だがおまへらの死は死を知らぬ。(高安100 f.)

人間の内奥のはかり難く名づけ難いどんな衝動も、見きわめ難く捉え難い

どんな暗黒の諸力も、そこにはっきりと目で見、手で触れることの出来る形となって表出される。あいまいさも無気味さももうない。これが形象性を求める芸術の第一の到達点である。その為にはどんなに厳しく内部がみつめられねばならなかったことであろう。最も個人的なものをしっかりとみつめ掴み出し形を与えることが出来ればそれは克服されて普遍的なものになる。そのとき時間は空間に転化し、時間の消滅と共に運動も停止する。そしてそこに、あらゆる一回的なるものを超えた永遠の典型が生まれる。永遠の典型はそれを眺める人に美的快感を与える。そして見る人にも同様に生体験を克服する力を貸し与えるであろう。これが第二の到達点である。マイヤーの芸術讃美の歌声はこの詩の隅々にまで充ちている。

しかしこの詩は巨匠の作品を対象にしているというその点で問題がある。呻きを肉体からの直接的な呻きの声としてではなく、呻きの典型呻きの美として様式の中に捉え直すことを成程ミケランジェロは成し終えた。同じく芸術家としてマイヤーも又実際に自分の作品をもって何かの Vorbild を提示しなければならぬのではないか、彼の理想像、芸術観、理論を何十回美しく歌うよりも只一つの呻きの Bild を描いて見せることの方が重要ではなからうか。マイヤーが短篇小説や物語詩の分野で主として既知の歴史的人物を登場人物として取り扱っているのは先にも述べたように目立った特徴である。それと同じように抒情詩の世界では既成の芸術作品をよく題材にしていることが目につく¹⁹⁾。そこでは彫刻家なり画家なりによって Geist はすでに Bild に変えられている。それを更に歌うということはどういう作業であろうか、Bild を Bild にしてみせたところで何の手柄にもならない、その点でマイヤーはしばしば非難を受ける。創造力の乏しさ、様式化の力量の不足を対象そのものの、先人によってすでに与えられた価値で補おうとするとか、彼の過度に洗練された体質は野や街路のきびしい空気には耐えられず、温室や美術館に逃げ込んでしまい現実という生の材料を使うかわりにすでに芸術作品に加工されたものを自分

の養分としてとり入れる²⁰⁾、という風に。しかしマイヤーが行っているのは逆方向の作業である²¹⁾。マイヤーは他の芸術家によって Bild の中に閉じ込められた魂を詩の中に解放し元の息づく魂に戻してやる。言語芸術は視覚的空間的限定をもたないが故に、具象的なものは詩の中で精神的となる。彼は単なる Formalist, Artist ではない²²⁾。マイヤーの詩はすべて如何なる意味であれともかく Bild というものに Sinn を与え Sinnbild にすることである²³⁾。それ故 Bild を描写するだけでは彼の詩は完成しない、彼の仕事はその先にある。いささか大胆な読み方を許してもらうなら、ミケランジェロ＝マイヤーは必ずしも自分の作品に満足してはいない、自分の産み出した子供達を前にしてそれに酔っているのではなくむしろその限界を噛みしめているのではないだろうか、何か一つの形が出来た時彼のたましいはもうそこから飛び立っている。

自由を得た精神はそのやうに

克服し終へた生の苦悩を眺めるものだ。

これは作品が出来る為の精神状態であったと同時に、作品が完成した後の精神状態でもある。しかし詩はこれで終ってはいない。成程 Bild は瞬間を永遠にし死を知らないであろう、しかしそのことは作者にも永遠の生命を保証することではない。

二行一組が四回繰り返されて塑像達を描写している前半、同じく二行ずつが四組ある解明の後半、このシンメトリカルな均衡を破ってわれわれをとまどわすような余分な二行が最後に突然現われる。

Im Schilfe wartet Charon mein,

Der pfeifend sich die Zeit vertreibt. (331)

この詩行は、芸術は長しされど人生は短しという嘆きであろうか、解放された精神の美的陶醉の最中にぽっかりと足許に口を開いてみせた奈落の絶望であろうか。そうではない、この二行のひびき、特にその僅か二行の間に四回も繰り返される ei の Assonanz がかもし出す穏やかなひびきは

慰めを感じさせる。そしてかすかに響いて来る笛の音はたとえそれを初めて聞く人の耳にも何かしら懐しい想いをかき立てそうである。ミケランジェロはいつしか姿を消して、モーツァルト的明澄をたたえてこの調べに耳を傾けている詩人マイヤーの面影だけがあとに残る。ここに Sinnbild は完成する。

マイヤーにとってたしかに芸術は苛酷な生からの救いである。しかしそれは一時的な不完全な救いにすぎない。最終的な完全な救いとは死である。しかし詩人に常に靈感を与え日常的な生から詩人を脱却させ芸術を可能にしてくれるものも死である。芸術は死に養われている。彼の生も死によって保たれている。彼において芸術とは、かりそめの死或いは不完全な死ということも出来るであろう。

自己の市民的な生の幸福を犠牲にして克己と苦闘の果てに辛うじてミューズから奪い取った祝福、そして創り上げた芸術、しかしそれすら彼にとっては不完全なものに過ぎなかったとは不幸なことである。完成された作品は死を知らない、しかしそれはもはや作者のものではない、それを眺めつつ作者は又より一層死に想いを寄せずにはいられない²⁴⁾。なるほどマイヤーは自分の詩の中にミケランジェロの彫刻のような姿を創り出そうとした。しかしそこに到達出来れば安住の段階に達したわけではなかった。

「Poesie は真実ではない、それは真実の美しい Schein である」²⁵⁾というベッツイによって伝えられている彼の言葉がこの不幸を露呈する。Schein という語の中に芸術の本質への疑い、芸術家たることの不安迷いがうかがえる。この問題を正面から取り扱ったのが *Möwenflug* (190) である²⁶⁾。

岩のまわりに輪を描いて飛ぶカモメとその水中の映像、という前半の Bild が、後半で詩人の心に深刻な自問をかき立てるという形式をこの詩はとっているが、詩人が自らに何を訊ねているのかということに関しては評者の間で微妙な食い違いがある。最も一般的なのは次のような取り方で

あろう。上方の空中の生物と下方の水中の映像という対比を、生々とした温かい生と、冷く澄んだ芸術の領域で再現された作品の対立と考え、作品化するために血の流れを止めておきながらやはり血が流れていないということに不安を抱く、という芸術の本質に対しての宿命的な疑念という考えである。„Schein und Wesen“ という詩中の語句がそういう解釈を許すであろう。しかしその考えは突きつめれば Henel が *Zur neuen Auflage* の前段階の詩 *Tag, schein herein . . .* で指摘しているように体験詩の尊重ということになってしまふ²⁷⁾。自分がかつて切に涙を流したことなどなしに只端正な泣くことの姿だけを描いてみせようとしているのではないだろうか、と問う自身の体験の不足への不安と解すれば、この空中と水中の二つの物を „Trug und Wahrheit“ という対立概念で捉えていることの説明もつく。Wiesmann がこの詩の中の、Dasein が Leben と Traum に分裂していることのうちに Doppelgänger モティーフを見出している²⁸⁾ のは面白いが、それはやや現象面に捉われ過ぎていると思われる。一方 Zäch はこれを詩人に関わる問題と限定せず、人間として自分はそもそも何であるかという Selbst への問いと取る。それ故この問いは鋭く読者にも向けられ、読者の立脚地はぐらつき世界像全体があやふやとなってぞっとした戦慄が読む人の背中を走る。これは驚く程現代的な問いだ²⁹⁾、と彼は言う。この詩の終にたたみかける 5 箇の質問はたしかに読者をもゆすぶって不安な気持ちにさせるが、この詩はやはり存在論的ではなく芸術論的に解釈すべきであろう。

さて Henel³⁰⁾ はこの詩の中に多くの人が見落している三番目のモティーフを発見してそれに重要な役割を与える。それは即ち Felsen 岩壁である。そしてこの岩壁は人生を表わす。「一つの岩のまわりを無限に回っているカモメはこの詩自身が認めているように詩人の象徴である。」³¹⁾ Henel は言う、「彼はカモメと同じく人生の岩のような困難のまわりを只めぐるだけで決してそれに立ち向かわないのだろうか、彼は自分の生を浪

費しているかそれとも彼は飛ぶ力を持っているのか、彼の存在は真実か、それとも水中の映像のように実体のない単なる夢なのか。」更に *Möwenflug* の最初の稿と最終稿の比較から、若年のマイヤーが問うていたのは、詩人の生活が真実で意味あるものかということであったが、成熟期には彼の芸術がそうであろうかという問に内面化した、と指摘する。そしてここにもカモメの姿に飛ぶ鳥＝上昇する靈感のモチーフをあてはめる。現実の生が岩壁で象徴されてしまうとカモメの飛行は、空中のものも水中のものも共に作品を表わす。そして問題になるのは、生をめぐっての作品化が真の靈的昇華かそれとも非現実の夢想にすぎないか、ということになる。いずれにしろ生体験そのものではなく、詩的靈感の優位が前提として肯定されている。それ故体験詩ではなく非現実的象徴的詩の価値を詩人は信じていることになる。この詩自体がその前半で用語の上からも音の効果からも美しい印象主義の実例となっていることは誰もが認めるところである。

Henel の解釈はいつもながら非常に深く鋭い。カモメがそれ程にも熱心にまわりをめぐっている岩壁を無視して、実際の鳥の飛行とその映像という二つの物の対比だけをこの詩に求めるのは誤であろうし、カモメにマイヤーの好む上昇する鳥のモチーフを重ね合わせることに何の不自然さもない。しかし敢えて言わせてもらうなら、Henel は余りにもマイヤーを研究しすぎていて、場合によっては詩人自身が意識していなかった連関をも論理的に解明してしまうくらいがあるのではないだろうか。そのこと自体は勿論咎められるべきことでもない。しかし、岩壁＝生、鳥の飛行＝生をめぐる詩的靈感、その水中の映像＝まやかしの夢想、こう書いてしまうと如何にもすっきり筋が通るが余りにも一義的で図式的にすぎる。個々のモチーフの解釈にあやまりがなくともモチーフとモチーフとの関係は部分的に完結し、それぞれの関係が表わす意味どうしはある箇所では交差し一本の直線にならないで多層的多義的なものになってしまうこともあるのではないだろうか。特にマイヤーにはそういう可能性を考える

べきである。彼の佳作の一つである *Lethe* の解釈では Henel もはっきりとそのことを認めている³²⁾。マイヤーの各モチーフはそれぞれに心理的な広がりをもっている。Henel の解釈の正当性を認めつつも、詩人自身鳥と映像との関係に生と作品という関係の含みを全くもたせていなかったとは考えられない。つまり飛ぶカモメは上昇する靈感を象徴しながらも一方では血の通う翼をもった現実の生をも象徴している筈である。生と芸術の悲劇的關係への嘆きなしに、芸術化の真生さへの言いかえれば詩人としての力量への疑いだけをマイヤーが持っていたのなら、どうしてミケランジェロ＝マイヤーは Charon の笛の音に耳を傾けるであろう。彼は自己の作品の芸術としての価値には何の疑念も抱いていないのであるから。

4 *Ein Pilgrim*

Zur neuen Auflage という Prolog をもったマイヤーの『詩集』は当然のことながら Epilog をもっている。最後の詩 *Ein Pilgrim* は章 *Männer* の中に含まれてはいるが Epilog という副題がつけられている³³⁾。そしてこれは第4版(1891)から加えられた。Prolog が初版にはまだなかったのと同じようにこの Epilog も初めから詩人の計画のうちにあつたのではないことがわかる。詩人は自分の書きためた詩を、ミューズの神殿のように九つの章に分け、真中には一番内的な Liebe を納め、前半には主観的個人的なつまり抒情的な題材の四つの章を、そして後半には客観的非個人的なつまり叙事的な題材の四つの章を配した³⁴⁾。これは建築的な均衡をもつ完璧な形式の筈であった。初版を出した時の詩人の57才という年齢を考えても、彼は何年も前に出来上つたつまりもう一人立ちしている数々の詩を只整理して提示すればよかつた筈である。ちょうどミケランジェロが成人した *Meine Kinder* に対等に向かい合うように。しかしこの詩集が多くの人目に触れれば触れるほど、又自分でも読み返せば読み返すほど、マイヤーは落着かなくなり不満を感じ、個々の詩を書き変えるだけ

ではなく詩集全体の構造にも手を加えて、受付を設けたり最後の出口に挨拶状を貼りつけたりした。最初の構想から考えれば Epilog は蛇足かも知れない。後半の *Götter, Frech und Fromm, Genie, Männer* と続いて来た episch な高い調子は保たれたまま終るべきであったかも知れない。所が綺羅星の如く居並ぶ歴史上の人物の前で詩人はつと横を向いて呟いてしまった, „Ich bin ein Pilgerim und Wandersmann!“ これはちょうどミケランジェロ＝マイヤーが絢爛たる塑像達を眺めながら、ふと聞えてくる Charon の笛に耳を澄ましたのと全く同じではないか。Epilog はつけ足しであったかも知れないがマイヤーはこのつけ足しを行う必然性を蔵していたといえるであろう。

表現方法は様々に形を変えていても *Zur neuen Auflage* も *Alles war ein Spiel* もそして又 *Ein Pilgrim* も (Epilog という副題をつけられている限りにおいて) 明らかに断り書きの詩である。そしてこれらは繰り返し同じことを言っている。「私はここにはいない」と。それは *Maske* という語で表現されるような技術の問題でも性向の問題でもない。マイヤーの「私はここにはいない」は彼の全存在をかけた本質的な問題である。そしてこの発言は二層になっていることに気がつく。つまり私は生体験に捉われないで芸術に昇華した、と更に、私は出来上った物の所にはとどまっていない、もっと高くもっと遠くへ、ということである。ことばの彫塑性を求めそして稀に見られる程の完成度に達し、のちのいわゆる Dinggedicht の祖ともなったマイヤーの詩の数々、又短篇小説にも見られる完璧なまでの様式化、これらマイヤーの詩人としての功績は「私はここにはいない」の第一層である。しかしそれは彼が「そこにいる」ことを意味しない。彼には次の「ここにはいない」が待っている。アルプスの万年雪の白い輝きが、その高さと遙さがいつも彼を見下している。それが彼に何処にも安住することを許さないのだ。

晩年のマイヤーは遅かったとはいえそれだけに確固たる名声と、妻と娘

のいる幸福な家庭とを得て、あのひ弱な青年時代からは想像もつかないような堂々たる名士になった。しかし最後の十年近く彼のたましいはもはや彼の肉体にとどまっていなかった。何という象徴的ないのちであろう。*Ein Pilgrim* の最後の節はまるでそれを予感していたようである。運命の女神か或いはミューズの呼ぶ声が絶えず彼のたましいを巡礼行へ駆り立てていたのだろうか。

Mit Weib und Kind an meinem eignen Herd
In einer häuslich trauten Flamme Schein
Dünkt keine Ferne mir begehrenswert,
So ist es gut ! So sollt' es ewig sein . . .
Jetzt fällt das Wort mir plötzlich in den Sinn
Der kleinen furchtsamen Sabinerin,
Das Wort, das nimmer ich vergessen kann :
Da sitzt ein Pilgerim und Wandersmann.

(393)

テキスト : Conrad Ferdinand Meyer : *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1. Bern, 1963

(本文中の括弧内の数字はテキストの引用ページをあらわす)

詩の翻訳は次のものによる

高安国世訳 : マイヤア抒情詩集 岩波書店 昭和32年

新妻篤訳註 : マイヤー名詩選 大学書林 昭和46年

註

- 1) Meyer, C. F. : *Sämtliche Werke*. Bd. 2. Bern, 1964, S. 7-15
5回目の改版つまり第6版を出す際には2篇が除かれるという変更が行われただけであったので、詩そのものに手が入れられた改版は4回である。
- 2) Maync, Harry : *C. F. Meyer und sein Werk*. Frauenfeld, 1925, S. 378
- 3) Brecht, Walther : *C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung*. Wien u. Leipzig, 1918
- 4) Henel, Heinrich : *The Poetry of C. F. Meyer*. Madison, 1954, S. 289

- 5) Maync : a. a. O. S. 372 f.
- 6) ibid. S. 378
- 7) Henel : a. a. O. S. 81
- 8) ibid. S. 81 u. 143
- 9) ibid. S. 288
- 10) Faesi, Robert : *C. F. Meyer. Zweite, erweiterte Ausgabe. Frauenfeld, 1948, S. 91*
- 11) Henel : a. a. O. S. 142
- 12) *Burg „Fragmirmirnichtnach“, Alte Schrift, Der Blutstropfen, Der Triumphbogen, Schwarzscheidende Kastanie u. a.*
- 13) Henel : a. a. O. S. 160 u. 309
 „If only one could read this writing ! If only one understood these symbols!“
- 14) ibid. S. 288
- 15) Maync : a. a. O. S. 370 u. 89
 しかし Maync も別の箇所では *Zur neuen Auflage* と *Michelangelo und seine Statuen* を引き合いに出して次のように述べている。「マイヤーが自分の恋愛詩を Spiel だと言っているその Spiel とはこれだ、つまり芸術として形作る Spieltrieb のことである。」 S. 378
- 16) 例えばそれを中心課題とした研究書もある。
 Bang, Carol Klee : *Maske und Gesicht in den Werken C. F. Meyers.* 1940
 ; Wiesmann, Louis : *C. F. Meyer. Der Dichter des Todes und der Maske.* Bern, 1958
- 17) Faesi : a. a. O. S. 21
- 18) ibid. S. 72
- 19) Hippe, Robert : *Erläuterungen zu ausgewählten Gedichten C. F. Meyers.* Hollfeld/Obfr. 2. neu bearbeitete Aufl. S. 45
Der Marmorknabe, Auf Goldgrund, Das Gemälde, Die Narde, Ja, Die gegeißelte Psyche, Der römische Brunnen, Die Kartäuser u. a.
- 20) Faesi : a. a. O. S. 70 f.
- 21) Linden, Walther : *C. F. Meyer. Entwicklung und Gestalt.* München, 1922, S. 215 f.
- 22) Maync : a. a. O. S. 90
- 23) Faesi : a. a. O. S. 70
- 24) Henel : a. a. O. S. 304
 „a letter to Wille of Dec. 5. 1885 (Briefe, 1, 182) : Das Getane ist für mich verblaßt, es ist nicht mehr ich. Nur das werdende bin ich selber“.

- 25) Zäch, Alfred : *C. F. Meyer*. Frauenfeld u. Stuttgart, 1973, S. 297
- 26) *Möwenflug* には長い成立史がありそれも大変興味深いがここでは触れない。参考文献は Henel, Heinrich : a. a. O. S. 152 ff ; Henel, Heinrich : *Gedichte C. F. Meyers. Wege ihrer Vollendung*. Tübingen, 1962, S. 184-186 ; Kraeger, Heinrich : *C. F. Meyer. Quellen und Wandlungen seiner Gedichte*. Berlin, 1901, S. 208-210 ; Meyer, C. F. : *Sämtliche Werke*. Bd. 3. Bern, 1967, S. 367 ff.
- 27) Henel : *The Poetry of C. F. Meyer*. S. 142 u. 153 (註4の書)
- 28) Wiesmann : a. a. O. S. 156 u. 217
- 29) Zäch : a. a. O. S. 235
- 30) Henel : a. a. O. S. 152 f.
- 31) *ibid.* S. 114
- 32) Henel : *C. F. Meyer „Lethe“*. In : *Die deutsche Lyrik II*. Hrsg. von Wiese, Benno von, Düsseldorf, 1957, S. 225
 „Das wären unerträgliche Widersprüche, wenn Meyers Bilder Gedanken spiegelten, die sich in eine klare, eindeutige Ordnung bringen ließen. Es handelt sich aber nicht um ein System von Gedanken, sondern um eine Welt von Vorstellungen und Empfindungen, die ineinander übergehen und miteinander verschmelzen“.
- 33) テキストでは『詩集』の総詩数を231とし *Zur neuen Auflage* を Nr. 1として通し番号をつけている。そして Nr. 231は最後の詩 *Ein Pilgrim* であるがこれには Epilog という副題がなく、その次にもう一篇 Nr. 232 として *Epilog* という題の詩が収録されている。この Nr. 232 が第何版から加えられたのかも明らかにされていないので一応これは無視することにする。次の諸全集では *Ein Pilgrim* が最後の詩で Epilog という副題をもっている。Meyer, C. F. : *Sämtliche Werke*. Knauer Klassiker. München u. Zürich ; C. F. Meyers Werke in zwei Bänden. Bd. 1. Berlin u. Weimar, 1970 又 *Ein Pilgrim* を最後の詩と呼んでいる研究書も多い。
 Henel: *The Poetry of C. F. Meyer*. S. 103 „the envoy of *Gedichte*“ ; Holzamer, Wilhelm : *C. F. Meyer*. Berlin u. Leipzig, S. 82 „Zwischen erstem Aufklang und endgültiger Ausführung des Epiloggedichtes *Ein Pilgrim* . . . “
- 34) Faesi : a. a. O. S. 74.
 1870年の詩集はすでに Stimmung—Erzählung という二つの部門から成っていた。

Geleitgedichte C. F. Meyers

—Meine Seele bleibt nicht
darin stehen—

Maya Ninomiya

Im Jahre 1883 wurde die zweite Auflage der Gedichte C. F. Meyers herausgegeben. Sie war weit verbessert und vermehrt gegenüber der ersten des vorhergehenden Jahres. Der Dichter stellte wohl deswegen das Vorwortgedicht *Zur neuen Auflage* voran. Dieses Gedicht wird oft sowohl nach seinem Titel als auch nach seiner Stellung als ein bloßer Prolog d. h. eine Entschuldigung oder Rechtfertigung betrachtet. Es ist aber nicht klar, was das Gedicht sagen will. Wir müssen es aufmerksam lesen, weil es auch eine Dichtung ist. Wir können daraus nur feststellen, daß die Seele des Dichters nicht darin stehenbleibt.

Wenn Meyer die Auflage bis zur sechsten weiter erneuerte, überarbeitete er sie immer wieder, und *Zur neuen Auflage* sagte wiederholt: meine Seele bleibt nicht darin stehen.

Ein anderes Gedicht von gleichem Thema finden wir auch dort, wo sich gerade die innerste Abteilung *Liebe* entschleiert, als wäre das Gedicht der Prolog dieser Abteilung. Das Gedicht *Alles war ein Spiel* mahnt den Leser, diese Liebeslyriken nicht für ernst zu halten, denn „alles war ein Spiel“. Das Wesen der meyerschen Dichtung nennt man manchmal Maske oder Verkleidung, das

heißt .Spiel. Der Begriff „Spiel“ bedeutet aber bei Meyer den künstlerisch formenden Spieltrieb, wie ihn das Gedicht *Spiel* erklärt. Spiel heißt also Kunst.

Michelangelo und seine Statuen macht uns klar, was das Idealbild der meyerschen Gedichte ist. Der Dichter versucht, alle geheimnisvollen, unaussprechbaren Triebe des Menschen und alle ungreifbaren, dunklen Gewalten des Abgrundes da als ein Bild vorzustellen, das man ohne Unheimlichkeitsgefühl überschauen und berühren kann. Die Statuen „stellen des Leids Gebärde dar. . . ohne Leid.“ Das Vorbild der Qual ist nicht mehr quälend, das „beseligt und ergötzt.“ Die Seele des Dichters bleibt nicht mehr bei seinen vergänglichen Erlebnissen haften, um die künstlerische Gestalt zu formen. Das ist die erste Schicht: meine Seele bleibt nicht darin stehen. Das bedeutet jedoch keineswegs, daß seine Seele zufrieden auf seiner Kunst ausruht. Michelangelo = Meyer hört plötzlich in den letzten Versen dem pfeifend auf ihn wartenden Charon zu. Hier liegt die zweite Schicht: meine Seele bleibt nicht darin stehen.

Meyer ringt um den Segen der Muse auf Kosten seines bürgerlichen Lebens. Die Kunst kann aber dem Dichter die ewige Rettung der Seele nicht geben. Er muß sich fragen, am Strand auf den „Möwenflug“ starrend: „Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen ?/Oder hast du Blut in deinen Schwingen ?“

Meyer, der eine immer vollkommeneren Auflage der Gedichte veröffentlichte und zu spätem aber desto festerem Ruhm sowie Familienglück gelangte, murmelt im Epiloggedicht *Ein Pilgrim* vor sich hin: „Ich bin ein Pilgrim und Wandersmann.“ Das ist

nicht anders als meine Seele bleibt nicht darin stehen.

Die obengenannten scheinbaren Geleitgedichte dienen nicht als Maske, die die Persönlichkeit des Dichters verhüllt, sondern entblößen vielmehr seine dichterischen Geheimnisse.

Wir wissen, daß der Geist des Dichters wirklich in seinen letzten 10 Jahren nicht mehr bei seinem Körper blieb. Welch ein symbolisches Leben !