

近世ドイツの木霊の詩のこと

吉 田 孝 夫

ドイツの西端部を北へと向かって流れる大河ラインは、深い谷に包まれたザンクト・ゴアー（St. Goar）の周辺で、やがて突然に川幅を狭め、鋭く湾曲する。河川交通にとっては名にしおう難所の一つであるが、その東岸にそびえる断崖の上には、金髪の妖女が腰をかけ、いとも妙なる歌を奏でるといふ。そしてこの調べに心を奪われた舟人たちは、注意を失って座礁の憂き目に遭い、波に吞まれて、はかなくも水中に沈んでいくのだと。

ハインリヒ・ハイネが歌い、そのハイネに素材を提供することになるクレメンス・ブレンターノが歌ったこのライン河畔の伝説は、周知のように生粋の民間伝説ではなく、彼ら近代ロマン派詩人の創作に基づくところが大きい。ドイツ古来の民間伝承に取材しつつ、彼らは近代ドイツの文化的・政治的アイデンティティを模索していくことになるのだが、この括弧つきの民間伝説において女性の姿の妖怪が想像されたこと自体は、ただしそれほど根拠を欠くことではなかった。

というのも、このラインの渓谷は古来より、木霊、すなわちエコーの名所だったからである。エコーとは、オウィディウスの有名な物語で知られるように、美少年ナルシスに空しく恋する女の妖精の名である。近代の支配的原理として意識的・無意識的に指定された「男性」性の対極に、ある種の魔的なもの、反秩序的なものの担い手として「女性」がイメージされるという、いわば近代特

有の性癖はともかくとして、古典古代に由来するこの非常によく知られた神話が、例えばブレンターノの念頭にもあったことを疑う理由はない。木霊の名所ザンクト・ゴアーからさして遠くない町、しかも同じライン河畔に位置するエーレンブライトシュタインの生まれであったブレンターノは、身近に存在する木霊の現象に、古典古代の優美な衣装をまとわせたのである。

しかし古典古代と近代は、ブレンターノの内に唐突に結びつくわけではない。ブレンターノは、アルニムとの共同作業による民謡集が、また膨大な量にのぼる彼の蔵書が如実に示すように、中世・近世伝統の重要な継承者でもあった。そして金髪の妖女に見立てられた木霊から、熟練の舟人をも惑わす不可思議な魔力が発せられるという筋書きは、すでに遠く近代以前からドイツないしヨーロッパに存在してきた民間信仰と、なおも深く関係し合っているように思われる。

民話研究で知られるヨハネス・ボルテは、「民間信仰と文学における木霊」と題した1935年の論考で、ヨーロッパ各国の木霊にまつわる伝承と文学作品に充実した俯瞰を与えている。彼自身の述懐によれば、「数年前にラインを旅したおり、夕方遅くにザンクト・ゴアーに到着して、ライン河畔の庭園で休息を味わっていたときに、背後から突然にヴァルトホルンの旋律が奏でられた。それはしばらく鳴り渡った後に途切れたが、やがてすぐに対岸から、同じ旋律ははっきりと響いて戻ってきたのである。」(Bolte, S. 262) 角笛の見事なタイミングは、すでにラインの観光地化もかなり進んでいたことを窺わせるが、ともかくもこの幸福な体験をもとにボルテは、木霊を返してくるこの山が、中世ニーベルンゲン伝説に登場する貴重な宝物を隠した場所なのだという伝承を思い起こしつつ、木霊に関する綿密な考証に着手することを決心するのである。

しかしボルテ自身すぐに気づくことになるように、この分野にはすでに偉大なる先駆者がいた。グリム兄弟の兄、ヤーコプ・グリムである。「木霊について」という、1863年6月25日、王立プロイセン科学アカデミーで行われた彼の最後の講演は、古典古代からのヨーロッパ民間信仰の姿を、古典語だけでなく

スラブ語系、ケルト語系の言語資料にも目配りしつつ、ドイツを中心に検証したものである。

ブレンターノやハイネと同じ時代相を生き、後進国ドイツにおける近代化の功罪を目の当たりにしたこのグリムにとって、木霊は、理想化された古きよき時代のドイツへと向かう、深い郷愁を喚起するものであったようだ。グリムは回想する。「マンスフェルト地方の、アイスレーベンから遠からぬゼーブルクの近隣に、小さな湖の広がる場所があり、かつてはここに急行馬車が歩みを止めて、郵便ラッパを鳴らしたものだ。そして街道へと響き戻ってくる、典雅な木霊の音に耳を傾けたのである。鉄道ならば、自然の美のために立ち止まることは許されない。」近代の典型的発明の一つである鉄道は、土地に根ざした地方性にこそ養われている民衆文化に、根本的な変化を蒙らせる。ローレイの岩壁は、そこに鉄道のトンネルが貫通して以来、見事な木霊を響かせることはなくなったという。19世紀中葉のグリムは、そうした変化と危機の足音をすでに肌身に感じていたのだろう。

この近代性に対してあたかも背を向けるかのように、それに先立つ近世の時代には、木霊を主題とする文学が、正確には、木霊の音を模倣する文学作品がさかんに創作された。文学だけではない。音楽においても、木霊は調べのなかにたびたび取り込まれ、いわば時代の芸術の典型的相貌の一つを形成したことが知られている。そもそもが姿の見えぬ純粋な聴覚現象である木霊は、音に結びついた芸術行為のなかで十全たる開花を見たのだ。古典古代に一線を画する、中世の小休止の後、その発端は、ルネサンスのイタリアに生まれた一つの歌曲であった。イタリアの人文主義者アンジェロ・ポリツィアーノ（1454-1494）の作詞、そしてフランドル出身の宮廷音楽家ハインリヒ・イザーク（1450頃-1517）の作曲による15世紀末頃の歌「エコーよ、わたしが呼びかけるとき君は何をしているのか」（Che fai tu, Eco, mentr'io ti chiamo?）である。それは、ルネサンスと人文主義の培養基のなかに、アルプスの南北の才能を結合させたものとも言えた。

文学において木霊の表現が隆盛を極めたのは、とりわけドイツバロック、つまり17世紀のドイツであったという。(van Ingen, S. 7) ボルテがまとめたヨーロッパ諸国における木霊芸術の総覧を見るかぎり、そうした断定はいささか憚られるようにも思うのだが、他国との比較はともかくとして、近世ドイツの言語文化がどのような文脈のもとに木霊を求めたのかということ、その理由を見定めておくことには何らかの意味があるだろう。

まず木霊という言葉の変遷について一瞥を投じておく。ドイツ土着の呼び名では *galm* ないし *widerhall* と称すべき木霊は、古代ギリシア語では *ἠχώ* (エコー) といった。近世ルネサンスにおける古典古代の再発見とともに、この二つの単語は競合関係に入るのだが、ラテン語 *Vulgata* 聖書では *echo* と訳される旧約外典知恵の書17.19の単語を、ルターはなお *widerhall* としている。

(Grimm, S. 501) つまりドイツ語にとって *echo* は、この時点ではまだ外来語だったのである。しかしそうした状況も16世紀から17世紀へ、つまり近世の経過とともに揺らぎ、やがて *echo* が支配的になってゆく。ただしドイツ語化するとはいっても、問題は性別である。外来語起源の言葉として中性名詞となるのが原則ではあるが、古代神話の女の妖精のイメージから女性名詞として用いられたり、あるいはドイツ語起源の男性名詞 *widerhall* への類推から男性扱いとなることもあった。

ここに見えてくるのは、単に言葉の上での混乱だけではなく、それと結びついた文化的背景の対峙と混交の姿でもある。古典古代のいわゆる異教文化と、ドイツ土着の自然信仰、そしてこの両者を包み込むように、一種の支配的原理として存在するキリスト教的世界観——この三者が、近世の木霊のイメージを形成する基礎をなしている。グリムによれば、古代の人びとが、木霊に一種の妖魔的存在を見たように、はたしてドイツ人もまた、男性名詞 *widerhall* の感覚のもとに、山に住む巨人や小人を想像していた。そして例えばあのローレイの岩山に小人が棲息しているのだという思いを、少なくとも15世紀、16世紀までの民間信仰は密かに保存しつづけてきたのである。ただしグリムは、女性

の妖魔への信仰が、ドイツに存在した可能性までも否定し去るわけではないけれども。(Grimm, S. 505 und 511.)

近世ドイツの木霊文学に特徴的なことのひとつは、闇を背景として音を登場させることである。闇、すなわち視覚の後退ないし減却のもとに、不可思議な木霊の音を響かせる。音を際立たせるためには、実に理にかなった書き割りと
 言えよう。例えば『ドイツ詩学の書』(1624年)によって17世紀の文学的規範を定め、木霊の詩についても特別に一節を与えている——このことからすでに、当時の文学における木霊の詩の重要な位置が知られる——オーピッツは、満たされぬ恋心に苦しむ若者を描いた次の詩において、暗い森を木霊の舞台としている。木霊の箇所は、当然ながらその効果をそのまま日本語に訳出することはできない。カタカナでルビをふった単語が、原文では若者による発話の末尾と木霊による応答の先頭にあり、音として対応し分っている。

まわりを、すべて樹々に覆われたこの場所／

ここには、恐れと日陰ばかりが佇み／

ここには、悲しみが行き交い／

ここには、横たわるなにもかも荒涼として、すさみ果て／

ここには、太陽も届かず／

ここには、毒虫が這いまわり／

ここには、清らかな水が湧き出ず／

ただ流れるは、わが眼の涙ばかり／

ここには、一条の光も感じられず／

ただ燃え滾るは、わが心ばかり／

わたしはここちよい／

ここに、わが苦しみをなげき／

わが苦しみを、この上なく深きわが悩みをなげき／

ここに今、命を絶たんとぞ思う。

ただしかし、この望ましき死によって、
 わが苦境から嬉々として救い出される前に／
 この恋心のなげきを打ち明け／
 たとえ無駄に終わろうとも、尋ねてみたい／
 ついにだれひとり、わたしを慰めるひとはないのか、と／
 これほどの、この心底からの悲しみにもかかわらず。——
 「私が。」

おお木霊よ、おまえだけが／
 今なおわたしを慰めてくれるのか／そしてほかには誰も——
 「一人だけ。」

そのひとは、わが熱情をどうやって癒してくれるのか／
 まだそのひとも見も知らぬのに。——「知っています。」
 だがそのひとは、こちらを理解しようとはせず／
 わたしを終わらなき不安のままに去らせるのだ——
 「なるようになる。」

いつか、この悩みが消え去るのなら／
 だれに感謝を述べようか、ただ次第にはあれ——
 「時間に。」

ならば、今わたしがなすべきは、この炎を／
 土中に埋め、時を待つことなのか——「お待ちなさい。」
 あまりにも長く待たねばならぬなら／
 助けてくれるものはあるのか、このはやる心を——
 「辛抱。」

そうするくらいなら、むしろ死にたいと思うところだ／
 この上ない惨めさのなかをゆくのなら——「脱しなさい。」
 ならばおまえのことばに、ただひたすら従ってゆこう
 そしてすべてがうまくゆき、正しい姿をとるように——

「^とその^とお^り。」

いまわたしは、あまたの苦境から救い出され／
よき慰めを見いだした。

ひとのものはや住むことなき、悲しみの場所よ／
わが悩みにひたされた茂みよ
ふくろうや、あまたの毒蛇が巢食う／
漆黒の洞穴、荒れ果てた土地たちよ／
荒んだこの場所よ／ごきげんよう。
悲しみの代わりに、いまわたしは喜びに満たされた／
暗闇の代わりに、太陽を求め／
涙の代わりに、涼しき泉を求めよう。
嘘をつくような木霊ではないだろう／
これほどの慰めを、授けてくれたのだから。

(Opitz, 1975, S. 299-301)

孤独な魂の独白が、暗鬱たる森の闇のなかに展開する。そしてこの暗黒のただなかに恋の絶望を味わい、つまり文字どおり前途の見えない状況にあって、若者は木霊を聞き取り、音の「慰め」(Trost)を得るのである。派生形も含め、この言葉は作品の要所に4度登場する。とりわけ詩の核心を成す木霊との対話は、あたかも「慰め」という言葉において誘発され、そして絶望からの解放を受けて発せられた再度の「慰め」の言葉において締めくくられるかのようである。

「ここには」(Da)の執拗な反復のもとに印象づけられる、荒涼とした情景の描写は、クルツィウスが言う locus amoenus (悦楽境)のトポスの対極としての locus terribilis (恐怖の地)ないし locus desertus (荒れ野)に沿っている。同じ近世の画家ヒエロニムス・ボッスの絵画などでは、かなり多義的なものとして登場する「ふくろう」も、ここではまず闇の不気味さを高める小道具とし

て、例えば詩篇102.6-7にいう、「わたしは呻き／骨は肉にすがりつき／荒野のみみずく／廃墟のふくろうのようになった」という章句などを念頭に置いたものであるだろう。このトポス化した情景は、同じ近世ドイツ、1662年の銅版画「瞑想するデモクリトス」のなかにも見えている。(図1：Nach : Mauser, S. 236) 左上方の枝蔭には、ふくろうが佇んでいる。



〔図1〕

しかし荒涼たる空間での、絶望と瞑想への孤独な沈潜は、あたかもその後生起する「慰め」の瞬間のために用意された、必須の前段階であるようにも見える。そして、闇の世界（視覚の後退）＝ふくろう＝絶望というイメージ

の系列と、それに対する木霊＝音＝新しい光の世界（聴覚に由来する）＝慰めというこの系列は、グリンメルスハウゼンの詩「来たれ 夜の慰めよ 夜鳴き鶯よ」(KOMM Trost der Nacht/ O Nachtigall) においてもまた、中心的な構造を成している。これはドイツバロック詩のなかで最も知られた、そして後世に最も顕著な影響を与えた詩の一つである。

来たれ 夜の慰めよ 夜鳴き鶯よ
 汝のうたごえを よろこびに満たし
 この上なく愛らしく 鳴り響かせよ
 さあ来たれ 汝の創り主をほめたたえよ
 鳥たちはみな 眠りに落ちて

歌うことはできないのだから
汝の小さなさえずりを
声高く 鳴り響かせよ なぜなら
汝にこそできるのだから
あの天高き神をほめたたえることは

陽の輝きは すでに過ぎ
暗闇のなかに われらは留まるとも
歌声は上げられる
神のよき心と大いなる力について
ほめたたえる歌を 捧げるために
いかなる夜も 妨げとはならぬ
さればこそ 汝の小さなさえずりを
声高く 鳴り響かせよ なぜなら
汝にこそできるのだから
あの天高き神をほめたたえることは

こだまよ 野の響きかえしよ
汝はこの歎びの歌に 付き添い
自らも声を上げる
われらがいつも囚われている
倦み疲れた姿を咎め
眠気をはらう術を教える
さればこそ 汝の小さなさえずりを
声高く 鳴り響かせよ なぜなら
汝にこそできるのだから
あの天高き神をほめたたえることは

天に散らばる星ぼしよ
 汝らは神を讃える姿そのもの
 神の誉れをさししめす
 よき声をもたぬ 梟も
 うめきを上げて知らせくる
 あの鳥たちもまた 神を讃えるのだと
 さればこそ 汝の小さなさえずりを
 声高く 鳴り響かせよ なぜなら
 汝にこそできるのだから
 あの天高き神をほめたたえることは

さあ こちらへ この上なく愛すべき鳥よ
 時を無駄に、怠惰に過ごしたくはない
 からだを横たえ 眠っていたくはない
 やがて 朝焼けの光が
 この荒涼とした森に 歓びを与えるまで
 神を讃えつつ 目覚めていたい
 汝の小さなさえずりを
 声高く 鳴り響かせよ なぜなら
 汝にこそできるのだから
 あの天高き神をほめたたえることは

(Gedichte des Barock, S. 252f.)

樹々に包まれた暗い森を、さらに夜の闇が大きく包みこむ。この二重に封印された暗黒を舞台として、森の孤独な隠者がこの歌をうたう。小説『阿呆物語』(1669年)のなかに挿入された、ドイツバロック珠玉の詩である。各5詩節の結び4行がすべて同じ詩句のリフレインで構成されていることからわかるよ

うに、これは明らかに朗唱される形式としての「歌」(Lied)である。闇のなかに聞えてくる鳥のさえずり、とりわけ夜鳴き鶯の妙なるさえずりが、視覚の利かない漆黒のなかに鮮明に浮かび上がる。その音は、身体的にだけでなく精神の闇のなかにもある孤独な人間に、「神」を讃える仕事を忘れぬよう、そして夜のなかでも眠りに陥ることなく、つまりいかなる状況においても罪深い生活に陥ることなく、つねに靈的に「目覚めて」いるように、力を与えてくれる。そしてこの鳥のさえずりを、強調し、かつ確認するかのよう、木霊がどこからか唱和する。

ここには、現実の可視的世界の背後に在るであろう何らかの超越的存在へと向かう、キリスト教的な、ないしは宗教的な意識がある。視覚的な闇の果てに、やがて聴覚が導き出す光との合一を願う心性は、例えば同じバロック時代に民衆が親しんだパウル・ゲルハルトの「夕べのうた」などと同様に、きわめて神秘主義的な性格のものである。プロテスタントの民衆的キリスト教文化が生み出した「夕べのうた」(Abendlied), 「夜のうた」(Nachtlied), さらには「暁のうた」(Morgenlied)の形式は、ドイツの民衆がそこに独特の神秘主義的心性をかみしめる重要なジャンルであったのだが、はたしてこのグリンメルスハウゼンの歌もまた、この種の形式を踏襲したものであることが明かされている。隠者が歌い終わった後、主人公ジンプリチシウスは、回想としてこう言うのである。

私はその歌を聞いている間は、ほんとうに夜の鶯が、そしてフクロウも山彦も声を合わせて歌っているような気がした。その歌のハーモニーがとても美しく思われたので、私は明星の歌を(den Morgenstern)それまでに聞いたことがあったら、そしてそのメロディーを風笛で奏でることができたら、小屋から飛び出して一枚加わったにちがいない。(グリンメルスハウゼン、上巻、56頁)

「明星の歌」(Morgenstern) ないし「暁のうた」(Morgenlied) と呼ばれるのは、近世の民衆の讚美歌の一形式であるとともに、とりわけそのなかで出色の完成度を持ち、広く歌われたフィリップ・ニコライ (1556-1608) の「明星の歌」を指すものと一般に考えられている。後のバッハのカンタータ (BWV1) にも用いられるこの有名な歌の旋律を、主人公は森のなかで耳にしたというのである。

ただしグリンメルスハウゼンのこの詩については、ニコライの詩だけでなく、ほかの数編の近世讚美歌との濃厚な関係性が指摘されている。例えば、ヨズア・シュテークマン (1588-1647) による「暁のうた」、ロンブラー・フォン・レーヴェンハルト (1628-1658) の「暁のうた」、さらにはゲオルク・フィリップ・ハルスデルファー (1607-1658) の「夕べと夜のうた」などであるが、そうしたテキスト上の依存関係を強調する方向の極北には、民衆層出身のグリンメルスハウゼンにおける抒情詩的才能そのものを疑問視し、彼の作であることを否定する見解も存在した。(義則, 6-24頁)

近代芸術の意味における個性や独創性という理念が、いまだ強制力をもつには至らぬ近世においては、模範的作品に基づく翻案的な創作性は、むしろ通常のことであった。後世の近代ロマン派の時代、小説『阿呆物語』が、民衆層出身の一学識者グリンメルスハウゼンによるものだという事実は、アイヒェンドルフなどを除いてはほとんど知られてはいなかった。いわば無名の、よみひとしらずの古き作品と考えられたテキストに、彼らの言う「自然詩」(Naturpoesie) の理念が投影されたわけであり、この関連においてはなお近世の無名性と非個人性が、ロマン派の理念のなかで意味をもちえたのだった。

ただしこのグリンメルスハウゼンの詩が、近世の幾多の詩のなかで特に注意を向けられるべき点は——これも、ある種のロマン派詩人たちのなかに生かされていくように思うが——、聴覚への鋭い感覚とその意味づけである。「神」の光に浴すために、覚醒を保つために求められる手段は、ほかでもない音、とりわけ鳥の声と木霊のひびきである。それこそが、「夜の慰め」、暗鬱な世界を

照らす光を招来するのである。

この夜鳴き鶯の詩は、これを生み出した近世の文脈において、つまり近世の木霊の詩との関連において十分に論じられたことはないように思われる。結論から言えば、このグリンメルスハウゼンの詩は、これもまた一つの近世の木霊の詩として見なすべき作品である。木霊の言語的造形そのものは行われていないけれども、むしろその木霊する音は、特に第3節において、読者ないし朗読者の頭のなかで補いつつ読むべきものとしてある。そして冒頭の詩句が如実に示しているように、これもまたオーピッツの詩と同じく木霊と結びついた上での、近世的な「慰め」を志向する詩なのである。

「慰め」というこの言葉は、近代の個人的感傷性とはまず切り離して受け取るべきだろう。「慰謝文学」(Trostliteratur)とも呼ぶべきジャンルが、中世から近世にかけて、特に宗教文学の領域に存在したが、とりわけ近世には、公共の生活実践と文学とが緊密に結びついた証として、冠婚葬祭に伴う多くの機会詩(Gelegenheitsdichtung)が生み出され、そのなかで「慰謝」(Trost)は、葬儀を共にする共同体の構成員に共有されるべき社会的感情として、追悼の詩や弔辞のなかに言語化された。個々人の内面に、いかなる情念が渦巻いていようも、それは、悲哀と忍耐の荘重な表現から慰謝へと進む一定の言説手続きを表皮として、その下に隠蔽されるべきものであった。近代の、例えば啓蒙主義の展開のなかで、「肉体と魂」といったような一致不可能なるものの「二元論」が発見される以前、つまり近世特有の――

バロック的相互作用論は、人間に一つの不一致を与え、そのもとに人間を持続的に分断、解体する。すなわち一方では、無思慮な激情や嗜好に支配された内部へ、そして他方では、記号で覆われつくした身体的外部へと。この記号は、当該の人物が何者でないかを装い(simulatio)、そして同時にその人物が真実何者であるかを隠蔽する(dissimulatio)類のものである。

(Stockman, S. 12f)

人生はひとつの演劇舞台だという世界劇場観 (theatrum mundi) に深く彩られ、共同体における一種の儀礼として存在した近世文学は、その共同体が必要とする感情を、文学と修辞学の実践のなかで生産・再確認する。『ドイツ詩学の書』のなかでオーピッツは、無価値な機会詩の乱発を揶揄しつつも、しかし一貫して論じていくのは、「文化政治的」(kulturpolitisch) (Jaumann, S. 194) な枠組に基礎づけられた、社会内における詩と詩人の位置づけそのものであった。オーピッツやグリーンメルスハウゼンが言う「慰め」もまた、その種の社会的・共同体的文脈のなかに存在する一つの詩的機能の謂であることには変わりはない。後の近代ロマン派においてグリーンメルスハウゼンの詩が、無垢なる民衆感情の直接なる表現といったような、生産的な誤読をいかに受けようともである。

その種の機会詩製作の仕事を主に担ったのは、大学出の学識者、官僚や教師たちであった。パークの言い方を借りれば、ヨーロッパの近世16, 17世紀とは、宗教改革の一つの帰結として、大多数をなす民衆層の文化的伝統から少数派である知識人層が次第に乖離してゆき、やがて「大伝統と小伝統の裂け目の拡大」(パーク, 318頁) が決定的なものとなる過程である。この文化的変動が、「グーテンベルク銀河系」(マクルーハン) の展開と同時進行していくことは言うまでもない。印刷の時代は、視覚媒体としての文字を優先的に操る知識人層を生み出し、社会組織に文書の介在する余地を拡大して、一部の識字層に大きな知覚の変化をもたらした。ただし近世というこの偉大なる過渡期においては、知識人さえもその過渡期としての中途半端さをなお身にまもっていたはずである。文字の文化に浸された後世の近現代人にとって、「読むことは〔まず第一に〕視覚的な活動であり、その活動がわれわれに音を指示すると感じているのに対し、印刷の初期の時代の人びとは、読むことは、まず第一に〔語を〕聞く過程であり、視覚はたんにそのきっかけをつくるにすぎないと、なおも感じていた。」(オング, 249頁)

近世の木霊の詩は、そのような過渡期的時代を背景として創作されたものである。およそ学識者の手になる文学作品として、文字文化としての性格を色濃

くもちながら、しかしそのなかに、音を、かすかな音の反映を忍びこませている。はたして木霊の詩は、決して黙読用のジャンルではなく、響きの力学を活かして唱え歌うべき詩であったという。(Berns, S. 74) 木霊の詩に最も傾倒した近世詩人であるハルスデルファーは、木霊の詩について、いささかの自負を込めつつ登場人物にこう語らせる。

ドイツの韻文で、まだおよそひとの知るところとなっていないこの種の詩には、どんなに好ましい音楽よりも、まず耳を傾けたいと思う。(nach: Johnson, S. 192)

「視覚は分離し、音は合体させる」。眼前に屹立する客体と、ついには対峙するほかない視覚的主体とは異なり、聴覚者は、彼という中心から周囲にひろがる音のコスモスを感じ取る。この「統合し、中心化し、内部〔内面〕をつくりだす音のエコノミー」が支配的であるような音の文化においては、「遍歴者」、「巡礼者」、「冒険者」というような存在は知っていても、地図の表面上を計測しつつ歩く近代的「探検者」は知らなかった、というオングの指摘は興味深い。(オング、153頁、156頁) はたして近世の小説『阿呆物語』は、その表題をドイツ語原文では「冒険者ジンプリチシムス」といい、主人公は、最後に南海の孤島での隠遁生活に入るまで、偶然的世界に翻弄される長い遍歴の道をたどるのである。

あの夜鳴き鶯と木霊の唱和を想像させる詩は、三十年戦争の悲惨な現実を描く散文の語りのなかに、「全編を貫いて鳴り響く基本和音」(Eichendorff, S. 449) として遍在し、旅する主人公の導きの星となる。そして絶望と嘔吐を強いるような視覚的現実の彼方に、ある精神的な意味の存在を予感させつづけるのである。

木霊は、そのような非日常的領域に由来する霊妙なる音として受け取られ、高次の霊的存在の声を尋ねる、神託の手段として民衆のあいだで用いられもし

たことが、グリムによって伝えられている。(Grimm, S. 500 und 511) このような、ある意味では民間信仰的な形での夜鳴き鶯と木霊の現われは、グリーンメルスハウゼンと同じカトリック教徒、具体的にはライン地方のイエズス会士で、民衆との深い宗教的交わりのうちに生涯をすごしたフリードリヒ・シュペーに好例を求めることができる。宗教詩集『夜鳴き鶯に負けじと』(1634年)に収められた2つの木霊の詩である。

ライン地方の方言を含む民衆の言語と、旧約雅歌の表象世界との融合のもとに、イエスに恋する人間の魂の吐露をつづった10編の「花嫁神秘主義」チクルスのなかに、その2編は収められている。全20詩節から成る第4番「さらに恋の歌：イエスの花嫁と、エコーまたは木霊との戯れ」、そして全13詩節から成る第5番「さらにイエスの花嫁の恋の歌：夜鳴き鶯はエコーまたは木霊と戯れる」である。どちらも、先のオーピッツ詩における *locus terribilis* の逆、つまり *locus amoenus* の情景を舞台としている。のどかな自然現象として受け取られる木霊は、牧歌文学的な書き割りのなかに用いられて、宗教的心情や世俗的な恋情を表現する詩に寄与することができた。

その雰囲気は、以下に示すところの、ストラスブル稿に付されたシュペー自身による表紙絵(図2)や、没後に出版された1649年初版本の表紙銅版画(図3)からも知ることができるだろう。木霊が聞えてくるという深い森と、それに耳を傾ける人間の魂の姿を描いたこれらの絵は、元来、近世のベストセラー的な信心書、イエズス会士エルマン・ユゴー(Hermann Hugo)による宗教的エンブレム集『敬虔なる願望』(1624年)から発想を得たものである。シュペーの死後14年して製作された後者の銅版画では、右側の樹上のイエス／キューピッドから放たれた矢に心臓を貫かれる人間が、女性(女性名詞としての「魂」、Seele/anima)の姿になり、さらにその人物は絵の左側に退くことによって、中央の噴水が大きく前景化されることになった。夜鳴き鶯のとまる噴水が、より精密に描かれた森のさまざまな植物や動物たちに取り囲まれている——さらに右奥には教会も遠望される——この銅版画では、図2のシュペー自身による素



【図2】



【図3】

朴な筆致に比べ、牧歌的な平穏さが強調されている。それに対して、シュペー自身による素描の意図は少々別のところにあった。シュペーにとって、そうした牧歌的雰囲気根底を成すのは、あくまでも十字架上のイエス、つまりイエスの苦悩と死に対する信仰者の思いであるべきだったのである。(van Oorschot, S. 343) 神的なものとの遭遇の喜びは、あくまでも苦悩の礎の上にこそ訪れる。その意味で、イエスの痛みを共有しようとする修道士と、イエスとの対峙の図柄は、非常に重要な意味をはらんでいた。1649年版では削除される、イエスの樹の右にある文字板には、「わが愛は、十字架にかけられたり」と記されている。そして中央の泉の水が、命の水として世界を潤すために十字架上で流された、イエスの血それ自体を表すものであることは言うまでもない。

シュペーの2つの詩のうち、木霊の音声模写そのものは行っていないが、木

霊と夜鳴き鶯の詩的結合を典型的に示している後者の詩をまず検討してみたい。詩節は、抑揚格 (Jambus) の10行からなり、各詩行の詩脚数は、 $4 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 3$ である。緩やかな叙述として始まる最初の4行 ($4 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 3$) (押韻はABAB) から、結びに向かって次第に高まる律動 ($2 \cdot 2 \cdot 3 + 2 \cdot 2 \cdot 3$) (押韻は CCD+EED) を形成している。バロック期ならではの荘重なアレクサンドリーナー詩行 (6脚抑揚格) ではなく、民謡的な短く素朴な詩行であり、特に男性韻と女性韻の規則的交代は民謡性を顕著に示すものである。(Haas, S. 18) また、木霊の音型そのものはないとはいえ、2詩脚のみの短い詩行が連続する箇所では、押韻によって木霊に近い効果も見られる。例えば、後に示す第10節の引用部分が示すようにである。

内容を概観すると—— [1] 「ああ」 (Ach) の高揚した切り出しの後、疑問文の連鎖のもとに、人間の魂である「わたし」からイエスに向けての様々な願いと問いが連ねられる。10行中9行 (冒頭のみ感嘆詞「ああ」の後) まだが、すべて「いつ」 (wan) または「なにを」 (was) の疑問詞で開始され、wa-音の反復によって強い律動が形成される。「いつ、わたしのたぎる願いをしずめてくださるのですか」というような疑問文の連鎖である。[2] そこへ「夜鳴き鶯」が現れる。「わたし」の苦悩を受けとめるかのように、時宜よく登場したこの鳥に、「わたし」は、イエスへと呼びかけるための助力を求める。[3] 「夜鳴き鶯」の歌声を称讃しつつ、「わが恋人を、その名で呼びたまえ」と言って、美しい声の力の発揮を求める「わたし」。[4] すると緑の谷間から音が響き返してくる。「森の名匠」 (Die Maisterin in walden) である木霊が、「夜鳴き鶯」の歌声に唱和してくれる。[5] 「わたし」は、「夜鳴き鶯」と「木霊」の両者に語りかける。前者に対しては「木霊」の響きに負けぬよう、後者に対しては「夜鳴き鶯」の美声を模倣しつづけるよう、そして両者ともイエスの名を高らかに響かせるようにと。この「美しき力くらべ」において、たとえ敗者は命を失うことになろうともである。[6] 「木霊」という自然現象の存在などつゆ知らぬ「夜鳴き鶯」は、どこからか聞えてくる声は同じ鳥の仲間だと思い、それに負

けまいと休みなく声をあげる。「木霊」はそれに対して平然と答えを返し続ける。〔7〕「夜鳴き鶯」は空中高く舞い上がって、さらに声をあげる。すると「木霊」もまた空中にのぼり、休みなく両者の音の競演がくりひろげられる。〔8〕「夜鳴き鶯」は自分の体の限界に挑み、「変口短調で、また変口長調で」、さらには「バス、アルト、テノール、そしてソプラノ」と様々な技術を繰り出してゆく。しかし「木霊」はまたそれを苦もなく再現する。〔9〕動揺する鳥は、自らの誇りをかけ、「この美しき戦いにおいて」さらに最後の力をふりしぼりつつ歌う。〔10〕そしてとうとう、心臓の張り裂けた鳥は命を落とす。あたかも強風に煽られたろうそくの火のごとくに。「おお、勇敢なる心よ！おお、美しきろうそくよ！」(O mütigs Hertz!/O schöne kertz!)〔11〕しかし「夜鳴き鶯」は、事切れる最期の瞬間に、かすかな「ひとつのため息」(ein Seufftzerlein)をこぼす。そして「木霊」は、これだけは模倣することができなかった。この歌合戦における勝利の花冠は、ついに鳥のものとなる。〔12〕「わたし」は、鳥に呼びかける。「さらば、色褪せた死によって、色を奪われた／色褪せた夜鳴き鶯よ。」(Adè dan fahlbe Nachtigal,/ Von fahlbem tod entferbet;) 下線部のように反復される類似音は、音の模倣を行う木霊との激しい戦いの余韻のようでもある。そして「わたし」は最後に、神に向けて重要な願いをたてる。いわく、命を失った「夜鳴き鶯」の妙なる声を、人間である「わたし」こそが受け継ぐことができるようにと。〔13〕それによって「わたし」は、「この森にとどまり」、鳥の亡骸に寄り添いながら、熱情と恋の「矢」に打たれて死にたいと言う。そして恋する人イエスに出会える日まで、歌いつづけたいと。――

恋の「矢」に打たれるというイメージには、すでに表紙のところで言及したように、古典古代すなわち異教神話におけるキューピッドの図像が基礎にある。近世特有の文化的混交の様――なぜ混交を行うのかという問題には後に触れるとして――、つまり異教的表象とキリスト教的世界観の混在の一例がここにあるわけである。しかし「木霊」は、このシュペーの詩において、古典古代の表象に沿う女性の妖精としては描かれていない。表題ではなおも「エコー」(女

性名詞：Echo) という外来語起源の言葉を挙げながら、すぐにそれをドイツ語系の表現「木霊」(男性名詞：Widerschall) で言い換え、本文中では一貫してこの男性名詞の方を用いている。ライン地方の司牧者として一般民衆との深い交わりをもち、彼らの素朴な言語を見事に詩化することに成功したシュペーは、17世紀前半の段階にあって、なおもドイツ土着系統の木霊のイメージを選択したということか。

これに伴って「夜鳴き鶯」(女性名詞：Nachtigal) と「木霊」との戦いは、いわば女と男の戦いの姿を取ることになる。戦いの構図として、ある意味でこれは非常に理解しやすいものでもあるが、それと同時に、この熱情にかられる女性と冷徹なまでに平然とした男性の関係は、女性名詞「花嫁」(gespons) と男性名詞「イエス」(Jesus)、つまりこの戦いを見守る「わたし」とイエスとの関係に重層する。

このいわゆる男女の戦いの結末は、男の勝利に終わったかに見えて、最期の死の瞬間にこぼされるわずかな「ため息」により、かろうじて女に軍配が上がる。信心書、つまり宗教的瞑想の実践書であるこの詩集において、「ため息」のモチーフは、イグナチウス・ロヨラの『霊操』(1548年)における瞑想術との関連から非常に重要な位置を与えられているのだが、それについてはここでは触れない。しかしともかくもこの顛末を目にした「わたし」は、歌声の究極の姿を体現する「ため息」に至りつくまで——たとえこの世での命を失うことになろうとも——、あの鳥の生き様を模倣しようと決意するのである。その模倣は、必然的に「イエスのまねび」(Imitatio Christi) の敬虔性に連なることになる。(Haas, S. 22)

つぎに、木霊の音声模写を含む、詩集中第4番「恋の歌」の内容を概観してみる。厳密に言えば、ここには夜鳴き鶯が登場するわけではなく、「わたし」と「木霊」との対話に終始している。しかし、そもそも詩集の表題が示すとおり、詩人は妙なるさえずりを奏でる夜鳴き鶯に自分自身を見立てているのであって、いわば詩集の全体を、この鳥の声と解しても差し支えない。つまりこの

詩は、前の詩と同様に、「夜鳴き鶯」と「木霊」の対話として捉えることもできるのである。韻律形式は、先の木霊の詩と全く同様であり、両者の密接な関係を意識化している。——〔1〕緑豊かな森のなかに座る「わたし」。穏やかな風に木の葉はそよぎ、傍らには澄んだ泉。岩の方からは小川が流れてくる。〔2〕弥生半ば、美しい春もすでに始まったいま、「わたし」は魂の底（Seelengrund）からため息をつき（seufftztet）、神の子への恋の思いにかられて、「ああ、イエスよ」（Ach JESV）と叫ぶ。すると森から全く同じ答えが戻ってくる。〔3〕その声ははっきりと「耳に届いた」ので、誰かが森のなかにいるのだと思い、あたりを見回して、もう一度同じ言葉を叫ぶ。すると「すばやい矢のごとく」、また答えが返ってくる。〔4〕自分のほかに、もう一人イエスへの恋に燃える人があるのだと考えて喜ぶ「わたし」は、その人と知り合いになると、「おうい」（Holà）と叫ぶ。すると「だれですか」（Werdà?）の答え。これがもう一度繰り返される。〔5〕自分のところに来てもらおうと、さらに「こちらへ、こちらへ」と大声をあげるが、同じ答えが戻ってくるばかり。そこで自分の方が呼ばれているのだと考えた「わたし」は、森のさらに奥深くへと入っていく。しかし誰の姿もない。〔6〕「ああ、あなたにお目にかかりたい」と言って落ち着きをなくす「わたし」は、「あなたをさがしているんですよ」と叫ぶ。すると同じ答え。あちらが自分を探しているのなら、「ここですよ」と叫べば、また森の奥から、同じ答えがくる。〔7〕困りはて、首を垂れながら「わたし」は独語する。「わたしが叫ぶと、あちらが叫んでかえし／わたしが探すと、あちらもわたしを探す。」しかしやがて「わたし」は、もしかすると自分をこのように彷徨わせて戯れているのは、愛するイエスその人ではないかと思うに至る。〔8〕そして再び「心底からのため息をつき」（seufftztet auß dem grunde）ながら、「イエス様なのですか」（dan JESVS nicht?）と問いかければ、「イエスではない」（JESVS nicht）との答え。またもや動揺する「わたし」は、「姿をお示しください」と懇願するが、つねに同じ答えで、取りつく島もない。〔9〕「イエス様」、「ああ、イエス様」と繰り返し声をあげるが、そのたびに同

じ答えが返ってくる。そして際限のない反復にしびれを切り、引き返すことにする。「確かな事情をつかんでいなければ」(Ohn recht bescheid)、何事もうまくいくものではないからと。[10] しかし、誰一人として、この状況について「確かなことを教えてくれる」(recht bescheiden) 人はいないのに、どうすればよいのか、とこぼした時、また森のなかから、「お別れ」(scheiden) の声。それならば、どうか一つだけ質問をさせてほしいと、その声の方向に向かって願い出る。[11] いわくイエスにまみえることができるのは、一体どこなのか、それは「隠されてはいない」(unverborgen) はずではないかと。しかし、答えはすげなく、「隠されている」(verborgen) と言う。憤懣をおぼえた「わたし」は「木霊」に向かって、「神の名のもとに」(in Gottes Namen) 立ち去るがいい、と言い放つ。そして自分も立ち去ろうとするが、そのとき「アーメン」(Amen) の声。[12] 苦悩に満たされた「わたし」は、胸を打ち叩きながら、「ああ」(Ach) の叫び声をつらねる。するとその度に同じ音が返ってくる。一体どうすれば、この相手を「黙らせる」(schweigen) ことができるのか、と自問すれば、それを受けてついに、「黙すことだ」(Schweigen) との答え。[13] 「ならば黙るがよい」(so schweige) と叫ぶ。するとまた同じ答えがくる。首を垂れ、考えこんでしまう「わたし」。ここでふと思いつき、声をするのとは反対側に向かって呼びかけても、答えが返ってくるのかどうか、試してみることにする。[14] すぐさま向きを変えて、あらん限りの声をあげる。しかし何の音もしない。そしてまた元の方の、「うつろな岩」に向かって叫ぶと、声が返ってくる。[15] 「わたし」はここで状況を理解する。そして「おまえをつきとめたよ」(hab funden dich) と叫ぶと、また同じ答えが。自分が話しかけることで生じた、「同じ音の響きがわたしと戯れていたにすぎなかった」のである。[16] おまえは「木霊」なのだろう、と「わたし」は尋ね、こちらに来るように誘いかける。すると同じ答えが返ってくる。ここで「わたし」は一つの境地に達して言う。「ならばわたしたち／二人ともに／さらに戯れつづけようではないか／際限なく／終わりなく／このフーガは楽しいから。」[17] “Wider-

Schall”と大文字で意味を強調して記される「木霊」に、「わたし」は言う。これから、あたかもテニスのようにボールを交し合って、戯れようと。そしてそのボールとは、「イエスの名」であると。[18]「わたし」は、この深い森と谷間に対する深い愛着を再確認し、「木霊」に向けて高らかに語りかける。「おお、甘美なる響きよ／おお、賢明なるボールよ」(O süsser Schall!/O weisser Ball!), 墓場に沈む時まで、自分はこの戯れ、すなわちゲーム (spielen) をやめはしないと。[19] 高揚はつづく。「わたし」は何千回となく、「森のなかに」イエスの名を響かせよう。山と谷をつらぬいて、イエスの名を喜ばしく叫ぼう。そのとき、樹々も木の葉も草も、すべてが共に「輪の踊り」(Reyen)に参加しなければならない。[20] 高揚は頂点に至る。「おお、わがイエス、イエス、イエス」, 「わたし」の血はどんなに滾っていることか。そして結びは祈禱の言葉となる。いわく全世界が、昼となく夜となく、「つねに目覚めて」、イエスの名を「うたい」、「一年中」、イエスの目の前で喜びのおどりを踊るように。――

ただでさえ長い先の詩以上に、20詩節もの詩節から成るのは、これが近代の感覚で言う「抒情詩」として構想されたのではなく、瞑想実践のための信心書テキストとして存在するからである。そしてこの詩が特別な瞑想の対象とするのは、「ボール」として投げ交わされる「イエスの名」である。

「イエスの名」が「木霊」との関係のうちに主題化される芸術作品といえ、
「ヨーロッパの(近代)音楽の敷居に立って、しかしそこから中世の方を振り返って見ている」(Nietzsche, S. 242)と評された大バッハ、あの近代における近世文化の最後の残滓とも言えるJ・S・バッハが作った、『クリスマス・オラトリオ』第4部のエコー・アリア(BWV248)が思い浮かぶ。新年1月1日用のこの第4部は、『クリスマス・オラトリオ』中の6つのカンタータのうち、唯一、ペリコーペ(Perikope)を遵守して製作された、従ってこの祝祭日用に単独演奏の可能な唯一つの作品である。(Koch, S. 211) 1月1日は、Luk. 2. 21をペリコーペにもつ「割礼とイエスの命名の祝日」とされる。この祝日に、教会では、祈禱の章句のなかで意識的にイエスの名が唱えられ――まさにシュベ

一の先の詩におけるように——、そして臨席するすべての階層の人びとのために特別な祈願が行われた。割礼についてはともかく、このイエスの命名という事柄にバッハは特別な意味を見ていたようで、新年元日用に製作されたバッハのカンタータはすべてこのイエスの名への思索をふくんでいるという。そしてとりわけ信仰者の個人的、内的敬虔性が強調されているこの第4部において、エコー・アリアがその中心的な役割を担っていることは、幾人かの研究者が認めるところであるらしい。(Koch, S. 205) 人間の魂からの問いかけに、イエス自らがかすかな答えを差し出すこのアリアが、そうした重要な機能をもつことは自明であろう。作者不詳の詞——おそらくピカンダー——は、ドイツの神秘主義的傾向を示しているが、Kochの文献には、この詩的音楽に流入している、前世紀、すなわち17世紀プロテスタント宗教言語のなかで育まれてきた木霊表現の脈々たる伝統が紹介されている。

シュペーはバッハとは教会を異にするとはいえ、近世の宗教性、特に17世紀のそれは、神秘主義的瞑想性を強めるほどに両者相互の親縁性を濃厚にしていく種類のものであった。エルマン・ユゴーとヨハン・アルント (Johann Arndt) という、思想的に相互に接近しあった、それぞれの教会における近世的瞑想性の代表的思想家をここでは念頭に入れておきたい。

シュペーの最後の詩節で、「永遠に」でもなく、「一日中」でもなく、わざわざ「一年中」と述べ、さらにそれがイエスの名の朗唱と結びつけられるとき、これはあたかも新年用の歌ではないかと思いたくなる。たしかに第1節冒頭によれば、この詩の情景は新年などではなく、「弥生半ば」の春なのであるが、しかしシュペーと民衆性との強い関係を思い起こす時、いささか別の相貌が現われてくることになる。つまり近世民衆の季節感では、春夏秋冬の4分類ではなく、ただ春と冬の2つ、つまり暖かく、農耕が可能となる活動の季節と、寒さと暗さに包まれた静寂の季節だけが存在した。それはシュペーの有名な詩で、同じ「花嫁神秘主義」チクルスのなかに含まれている「さらにイエスの花嫁による恋の歌。夏の始まりに。」(Spee, S. 39-43) が、春の「始まり」に対する民

衆的・宗教的な喜びを如実に示しているとおりである。ちなみにこの「春」の詩の韻律形式は、木霊の2つの詩と全く同様であり、結びの第12詩節では、イエスの名が連続的に唱えられる。

従ってシュペーの木霊の詩は、近世における土着民衆の世界観とキリスト教的瞑想性との折衷から生まれた、実に独特なる「新年」の歌ということになる。そしてシュペーの木霊の詩は、近世の木霊の詩のなかでは綿密な論及を受けている数少ないものの一つであるとはいえ、例えばハースにしてもファン・インゲンにしても、かなり神学的・文学的な方向性をとっており、民衆文化的観点からの解釈はなお大きな余地を残していると思われる。というのも、グリムの資料に率直に依拠するかぎり、シュペーの「木霊」は、近世ドイツ民衆にとっての「森男」(waldmann)ないし「樹男」(holzmann)のイメージ(Grimm, S. 503)を如実に備えているのではないか。鳥と相対する「木霊」が、男性の非常に具体的な姿でイメージされていたこと、またもう一方の詩の第16節で、「わたし」は、「こだま」だと気づいた後に、それを単なる音の幻影であると考えのではなく、文字どおり、彼に向かって呼びかけ、こちらに出てきなさいよ、歓迎しますよ、と誘っていたことは非常に暗示的である。さらに第11節において、「木霊」の代名詞となっている中性代名詞“es”——男性名詞のための通常の代名詞“er”ではなく——は、まさにグリムが「木霊」について例証しているとおりに、ドイツ語に特有の「霊的存在」(Grimm, S. 511)を示すものであるだろう。民衆にとって、「霊的存在」としての木霊は、神託を与えもする、異次元の存在としてイメージされていた。もしこのイメージが、シュペーを越えてさらに18世紀前半にあのカンタータを創作したバッハの、そしてそのカンタータを聴く民衆の想念のなかになお生きつづけていたとしたら、木霊の詩と音楽に、「バロック的なお戯れ」(barocke Spielerei) (nach: Koch, S. 203)などという近代からの嘲笑的な評価を認めることはできないだろう。木霊するあのイエスの声は、民衆を畏怖させるドイツの森の神秘的な妖魔の声だったのだから。

しかしシュペーは、この時間の節目の日において、ドイツの「森」にイエスの名を響きわたらせようと言う。あたかも、ドイツの森の妖魔に対する魔除けの呪術でもあるかのように、キリスト教の至高の言葉が語られる。しかしその唱和の形式は、きわめて異教的な木霊である。魔に対するに魔をもってするかのような、このシュペーの詩が最後に言及する「輪の踊り」(Reyen)、これもまた土着信仰の臭いを濃厚に漂わせる言葉だと言わざるをえない。いずれにしてもシュペーは、ドイツ土着の自然信仰と異教文化の学識、そしてキリスト教的精神性という、三つの要素の坩堝と化していた近世ドイツの姿を典型的に示してくれるのである。

近世の文化は、まずもってそのような異種混交の舞台そのものとして受けとめることが重要なのであるが、木霊という聴覚現象自体は、この時代にかなる機能を担っていたのであろうか。ルネサンスと人文主義に基づく現実的・写実的知覚の洗礼を受けた近世人にとって、聖書の世界とは独立した自然界というもう一つの体系が、まさにもう一つの書物として焦眉の思索対象となっていた。近世ドイツの木霊の詩について非常に有意義な概観を与えるファン・インゲンの論述によれば、当初、この自然界全体の象徴的存在として共有されていたのは牧羊神パーンであったのに対し、やがて近世後期、すなわち17世紀には、代わりにエコーがその地位に昇ることになったという。それは、エコーの純粋な聴覚性が、自然の真実の声、つまり自然界にも目に見えない形で貫かれている神的な声、いわば神的知恵の象徴として格好のものだったからである。近世の人びとが広く熟読し依拠したという、旧約外典知恵の書8.8——「知恵こそ過去を知り、未来を推測し、言葉の理解や、なぞの解釈に秀でており、しるしや不思議、季節や時の移り変わりを予見する」——に基づく自然観において、女性名詞である「知恵」(sapientia/Weisheit)と妖精エコーは一つの女性像へと統合されるのだった。(van Ingen, S. 50f.)

信仰をめぐる教派間の抗争から、やがてあの三十年戦争の残酷に至る近世、また、異教に由来する自然科学と学識によって新しい知見が次々にもたらされ

る近世は、その可視的現実と旧来の中世的世界観との矛盾の度合いをいや増しに強めていく時代である。それを一冊の「自然という書物」として、なおも一つのコスモスに繋ぎとめようとすれば、パーンよりも、むしろ抽象度の高いエコーのほうが適当であったというのはよく首肯できることだ。近世におけるさまざまな文化伝統の折衷は、時代の趨勢から眼を背けぬかぎり、そこから逃れられぬ必然であり、現実が謎と矛盾を強めれば強めるだけ、人びとはさらなる総合／混合の営みに向かい、そのなかに隠された——と信じる——なる声を聴き取ろうとするのだった。「音は合体させる」というあのオングの知見からは、近世における時代の激変に対して、旧来の調和的世界観の維持のために聴覚の意味が改めて強調されたという経緯を知ることができる。

例えば、自然界の音声の擬音語的記述や、数学的に整えられた秩序をもつ詩によって、近世の木霊の詩のなかに重要な位置を占めるニュルンベルク詩派、あのハルスデルファーを中心とする知性的・学識的・人工的な文学の根底にも、自然界の全体的調和を夢見る「スピリチュアリズムの自然理解」(van Ingen, S. 55)が存在することが指摘されている。目に見えぬ音、あるいは、文字から元の姿へと変換される音は、そうした可視的現実の背後にあるべき何ものかを求める、いわば抽象的心性をもつ人びとにとって不可欠の媒体であった。ここにおいて、学識的ハルスデルファーと民衆的シュペーは相並ぶことになるはずである。

つまり近世は、なお聴覚の生きていた時代であった。無論、これ自体は月並みな認識にすぎないだろう。しかし例えば、バロック詩人たちが活用したエンブレム、あの近世特有の現象として時代を席卷した視覚的媒体は、オングによれば、これもまた近世的な声の文化の残滓であり、同じ問題圏に属することが明らかになる。膨大な量にのぼる個々の知が、定型化された図像のもとに逐次整理されていく点において、エンブレムは、声の文化としての修辞学が知識管理のために用いた記憶術と同じ地平に立つものであったからである。(オング、267頁)

近世における、このような文字ないし視覚的媒体と音声的聴覚媒体との混交の様は、調和的世界を夢見た過去の人びとへの、単なる近代的郷愁においてのみ眺められてはならない。音と文字とは、素朴に対峙しあうどころか、実に複雑な絡み合いを示しており、異種メディア間の錯綜した関係と表現的可能性を教えてくれるのである。たしかに音は、それに関わる者を「中心化」し、調和的コスモスの形成に寄与するのだろう。オーピッツやシュペーの詩では、木霊の声を通じて精神的な安定が獲得されていくように見え、おそらくそれは木霊のもつ大きな効能の一つであることに間違いはない。しかし別の視点から眺めるなら、むしろ音はある種の安定性を破壊してさえいる。そのとき木霊の詩は、音と文字との終わりなき相克という、まさに近世特有のメディア的対立の舞台となるのである。

というも音は、文字と混ぜ合わされることによって、文字による意味の固定と安定化の作用を逆につきくずすものとなっている。一度発話者によって語られ、文字として記された言葉は、やがて返ってくる木霊——純粹なる音——により補完ないし異化されることによって、大きな意味の変化を蒙るのである。印刷文字だけでは何か足りないかのように、文字は解体され、音による再構成が行われる。印刷文字は、鸚鵡返しと微細な変更との両者を操る声によって、ここで自らの有効性の度合いを擲揄され、疑われる。ニュルンベルク詩派S・ビルケンの作品——自らの妻の死に際して作られ、旋律を付して出版された、これもまた近世特有の機会詩である——では、墓地を舞台として、「死」ないしその具現化されたイメージとしての「死神」の発する言葉に、「亡骸たち」が木霊をかえす。その冒頭の4行のみを引用すれば——

身罷りし、汝ら、亡骸たちよ！

嗚呼、なんと今は (nun) 腐りはてて (verdorben) ！

エコー：腐りはせぬ (unverdorben)。

だが死は、この現世において、

汝らをすべて塵と灰にならしめるではないか (und Asche werden) ?

エコー：そして美しくなる (da schön werden)。

(Nach: van Ingen, S. 19)

4音節もの長さからなる木霊が、さらにこの後10度造形される。近代的な芸術観から、これを非現実的で無価値な言語遊戯と言いつ捨てることの危険性は、さきと同じニュルンベルク詩派のハルスデルファーについて述べたとおりである。むしろこの詩に認めるべきは、聴覚的・抽象的志向性をもつドイツ人が表現した、「死」と「亡骸」のあいだに生ずるたゆたいの妙である。「死」が冷酷に提示する現実の文字たちを、「亡骸」が、あるいは「亡骸」の姿を借りてその背後で語る何者かが、別の音へと再編成しなおすことで生ずる、不可思議なたゆたいの感覚である。一つの情緒が凝縮的に表現される近代的な意味での詩、抒情詩とはおよそ性格を異にする、この近世的な詩においては、複数の話者間の演劇的な闘ぎ合いさえ描かれうる。そのなかで音は、必ずしも特権的な位置を保証されているわけではなく、ただ文字とは別なる次元のものとして、先行する発言を相対化するばかりである。

この純然たる音の鸚鵡が、先行するあるものの写し、いわば二次的な存在である点、しかもまた直ちに消え失せる、実にはかない存在であるという点はおそらく重要である。バロックは、壮麗な宮殿に設えられた鏡の間などからも知られるように、鏡像、すなわち視覚的反映のまやかに愛着を抱いた時代であった。木霊の詩は、それと同じ文脈において考えることができる。近世特有の虚無感に促されて、音のはかなさに魅かれつつ、聴覚的反映としての木霊に関心を抱いた人びとが、木霊の詩を量産したのである。近代人ルソーが称揚したような直接的な声ではなく、間接的・二次的なものでしかない声の写しに、近世ドイツの人びとは世界解釈の手がかりを求めた。

というのも近世は、中世的なコスモス観、つまり大小のコスモスの対応関係の枠組だけが残り、その内実が空洞化した時代である。中世のこの世界観のも

とで、すべての個別存在は超越的一者の充実した写しであったはずが、その一者の内実が近世にはもはや消滅していた。個々の存在者を何ものかの写しとして見るという、その形式だけが執拗に生きつづけていたのである。ここで、イエスという至高なるものの言葉を用いてボール遊びをしていた、あのシュペーの詩句を思い出してみよう。――

ならばわたしたち／二人ともに／さらに戯れつづけようではないか／際限なく／終わりなく／このフーガは楽しいから。

木霊とのあいだに行われる「戯れ」(spielen)の語は、近世の世界劇場観において、生き方それ自体としての「演技」(spielen)を同時に意味しうる。つまり近世が好んだ反映／反響という現象は、規範的言説への準拠ないし模倣としての演技に類似するという意味で、実に近世的な文脈のなかに存するものであった。そしてすでに述べたように、近世においては、印刷文字だけでなく、身体的に発せられる声もまた、共同体が自らに課す表象的制度の枠内にある。いわばこの世界劇場の時代において、声もまた装うのである。

つまり木霊する声は、それをすなわち真実それ自体として捉えることはできない。たとえそれがバッハのエコーアリアのように、神の声として置かれていようともである。近世という矛盾の時代は、様々な由来をもつ模範的知を無数に提示したが、そのとき木霊の声は、それらの知を抽象的一者へと希望的に収束させるものである以前に、まず個々の知を試行的に演じてみる、写してみる、という一つの前段階を成していた。音の求心性を糧にして、試行は繰り返される、「戯れつづける」のである。自然という書物が、神によって書かれたのだとすれば、それをそのままに再現する木霊という方法は、究極の演技／模倣の営みであっただろう。

しかしそのとき音は、文字として固定された、矛盾しあう個々の近世的知のあいだで、ともすれば、行きつくところもなく宙を漂うほかはない。「イエス」

という言葉に基礎づけられた一つの知さえ、もはや安定的な制度ではありえなくなっていたのがバロックという時代である。グリーンメルスハウゼンやシュペーの木霊の詩は、その穏やかな外観とは裏腹に、あまり調和的に読まれてはならない類のものなのだ。そしてさらに根本的なことには、その木霊自体がまた、文字として記されている。木霊という音は、文字となることを自ら引き受けることによって、文字を嘲笑する。近代の主要媒体として、やがて勝利に浸ってゆく印刷術と文字に対し、そもそも文字というものが、声を写し記録する備忘録として始まったという、その起源的二次性を逆照射するかのように、この木霊は、音の反復と文字としての反復を二重に示し出すのである。

音としての本性を半ば捨てるその自己犠牲的な有様は、シュペーの詩において、最後の模倣不可能な「ため息」によって勝利するあの夜鳴き鶯のようでもあり、またそれを誘い出して敗北者の名を感受する「木霊」のようでもある。文字と化す木霊とは、むしろその両者の戦いに終止符を打った、あの「ため息」そのものになろうとして、いわば両者のあいだを彷徨う存在なのだろう。「文字」(der Buchstabe)という男と「声」(die Stimme)という女のあいだに立つ、この文字としての木霊は、やはり中性名詞に落ち着くべきなのか。

木霊の詩には、さらに、ニュルンベルク詩派のなかで独自の言語的境位を築いたヨハン・クラージュ (Klaj, S. 18f.) の作品や、発話者と木霊の音のずれと一致の過程に興味深いものを内包させているアンゲルス・シレージウス (ヨハネス・シュフラー) の詩 (Silesius, S. 77f.)、また17世紀前半に出版された民衆向け一枚刷りビラの宗教的な木霊の詩 (Harms, S. 10-11) などがある。これらをもとに、近世ドイツにおける文字と音との相互関係、とりわけ文字の中にある音の性質について検討すべき点はなお残されていると思われる。

ともかくも本論では、神学的、文学史的記述にとどまっている従来の木霊詩の解釈について、音を求める近世ドイツ民衆の心性からの接近と、それを取り巻く近世のメディア的状况の整理を試みた。文字と音との相互性という点では、先の民衆向けのビラに記された宗教的な木霊の詩など、朗読者に声高に読みあ

げられ、文字から音に変換されることによって、それを耳にする多くの非識字層の聴衆たちの想念のなかで、様々な意味の変貌を遂げたことだろう。しかしその場合にも、木霊をめぐる近世ドイツ民衆の想像世界は、やはりあの森の妖魔のイメージを核として形作られたはずであること——この基底的な要素を踏まえておくことが、近世ドイツのこの言語的現象を捉えるうえでまず不可欠だと考えたのである。

作品

- Joseph von Eichendorff: Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum. In: J. v. Eichendorff: Werke in sechs Bänden. Bd. 6. Hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt am Main 1990.
- Gedichte des Barock. Hg. v. Ulrich Maché und Volker Meid. Stuttgart 1980.
- グリンメルスハウゼン『阿呆物語』(望月市恵訳)、岩波文庫、1986年。
- Illustrierte Flugblätter des Barock. Eine Auswahl. Hg. v. Wolfgang Harms, John Roger Paas, Michael Schilling und Andreas Wang. Tübingen 1983.
- Johann Klaj: Redeoratorien und „Lobrede der Teutschen Poeterey“. Deutsche Neudrucke. Hg. v. Conrad Wiedemann. Tübingen 1965.
- Friedrich Nietzsche: Sebastian Bach. In: F. Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches. II-II. 149. Stuttgart 1993. S. 242.
- Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey. Studienausgabe. Hg. v. Herbert Jaumann. Stuttgart 2002.
- Ders. : Teutsche Poemata. In: Weltliche Poemata 1644. II. Teil. Hg. v. Erich Trunz. Tübingen 1975.
- 聖書 (新共同訳)、日本聖書協会、1996年。
- Angelus Silesius: Gesammelte Werke. Hg. u. eingeleitet v. Hans Ludwig Held. München/Wien 2002.
- Friedrich Spee: Trvtz-Nachtigal. Kritische Ausgabe nach der Trierer Handschrift. Hg. v. Theo G. M. van Oorschot. Stuttgart 1991.

二次文献

- Jörg Jochen Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo. Künstliche Echoeffekte in Poesie, Musik und Architektur der Frühen Neuzeit. In: Die Mechanik in den

- Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie. Hg. v. Hanno Möbius und Jörg Jochen Berns. Marburg 1990. S. 67-82.
- Johannes Bolte: Das Echo in Volksglaube und Dichtung. In: Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften. 1935. Philosophisch-Historische Klasse. S. 261-288, 851-862.
- Werner Braun: „Echo“. In: MGG. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hg. v. Ludwig Finscher. Basel/Stuttgart/Weimar 1995. Bd. 2. Sp. 1623-1638.
- ピーター・バーク『ヨーロッパの民衆文化』（中村賢二郎・谷泰訳），人文書院，1988年。
- E・R・クルツィウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』（南大路振一ほか訳），みすず書房，1991年。
- Jacob Grimm: Über das Echo. In: Kleine Schriften. Bd. 7. S. 499-512.
- Alois M. Haas: Geistlicher Zeitvertreib. Friedrich Spees Echogedichte. In: Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller. Hg. v. Martin Bircher und Alois M. Haas. Bern/München 1973. S. 11-47.
- F. J. van Ingen: Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit. Amsterdam 2002.
- Lathorp P. Johnson: Theory and Practice of the Baroque Echo Poem. In: Daphnis 19 (1990). S. 189-221.
- Ernst Koch: Tröstendes Echo. Zur theologischen Deutung der Echo-Arie im IV. Teil des Weihnachts-Oratoriums von Johann Sebastian Bach. In: Bach-Jahrbuch 75 (1989). S. 203-211.
- Wolfram Mauser: Andreas Gryphius' Einsamkeit. Meditation, Melancholie und Vanitas. In: Gedichte und Interpretationen Bd. 1. Renaissance und Barock. Hg. v. Volker Meid. Stuttgart 1995. S. 231-244.
- W-J・オング『声の文化と文字の文化』（桜井直文ほか訳），藤原書店，1991年。
- Ingo Stöckmann: Entäußerungen. Über Schrift und Körper im Barock. In: Barock. Text+Kritik. Heft 154. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 2002. S. 5-21.
- 義則孝夫「Grimmelshausenの”Nachtigallenlied“について——その受容と変容——」，大阪市立大学文学部『人文研究』第30巻（1978年），1-34頁。

（本学助教授）
2005年4月5日受付