

— 音・響・歌 —

— アイヘンドルフ文学における天球の音楽のモチーフについて —

桑原 聡

アイヘンドルフ文学において「現在」は否定性に覆われて隠されている。「世界が根源にもっている美しさ」が瞬間姿を見せるのは、朝の自然、水の精、そして、音楽といった形象においてである。(ここで言う音楽はもともと広義に解されたものである。それは、いわゆる楽曲として理解される音楽のみならず、鳥のさえずり、木々のざわめき、詩人の言葉をも内包している。)中でも音楽には格別の地位が与えられているように思われる。何故なら音楽のモチーフは、それだけであるべきユートピアを顕現させることができるものとして用いられているのに対し、他のモチーフには、常に、音楽と関わる何か、それがヒバリの鳴き声であれ、水の精の歌であれ、付加されているからである。この論文ではアイヘンドルフ文学における音楽の意味を考えたい。

『予感と現前』で用いられていた、すべての人の内面にありながら、世事の喧噪にかき乱されているために十全に演奏されることのない「固有の根本旋律」の比喩が如実に表しているように、音楽はアイヘンドルフ文学においては本来あるべき世界を指示するものの比喩として様々な形で現れる。『予感と現前』における、朝日を浴びると響きを発したというルクソールのメモノンの巨像への言及(「世界は意味に満ちているのですがふだんはメモノンの像のように沈黙しており、ただ詩人の心の曙が親縁の光で触れるときにだけ一面に響きを発するのです。」)¹、あるいは『のらくら者』中のヴァイオリンの弦に朝日が当たって響きを放つという形象(「しかし正面の窓から差し込んだ朝の光はちょうど(ヴァイオリンの:筆者註)弦の上を走り抜け響きをあげた。それは、私のこころのなかに旅立ちの音を響かせた。」)²、ロココの廃園で奏でられるリュートの響き(「そして谷間にそって暗やみがせまるとき / かの女(大理石像:筆者註)は弦を静かにかきならす / するとこの世のものともおもわれない響きが / 一晚中この庭園にみちる。」)等、アイヘンドルフの作品の至る所に類似の表現が見いだされる。楽器の種類は多彩である。ファゴット、ヴァルトホルン、フルートといった木管・金管楽器、また珍しいものではタンバリンなどがあるが、好まれるのはヴァイオリン、リュート、ツィター、ギターといった弦楽器である。

本来あるべき世界の姿がアイヘンドルフ文学において「自然」として表象されていることは改めて指摘するまでもないことではあるが、詩「占い棒」Wünschelruthe (1838) は、自然と音楽というこの連関においては典型的なものである。

1 Joseph von Eichendorff: Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe Bd. III (以下HKAと略し、後に巻数と頁数のみを記す), hrsg. von Christiane Briegleb und Clemens Rauschenberg, Stuttgart, 1984, S. 29.

2 HKA, Bd. V/1, S. 110.

こんこんと夢を見つづける
すべてのものたちの中に歌がねむっている
すると世界は歌いよはじめる
おまえが魔法のことばを言いあてさえすれば。

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.³

この詩にはアイヒェンドルフの自然観と音楽の関係が明瞭に表出されている。自然の事物はみな深い眠りのうちに夢を紡いでいる。その中には歌が潜んでおり、やはり深い眠りのうちにある。「魔法のことば」を見つけさえすれば、事物も歌も目を覚まして世界は歌い始めるという。

ここでは世界を歌い出させる「魔法の言葉」が、大地の深い所に隠されている。世界が再び目覚め賛歌を歌い出すには、秘密の言葉が必要なのである。すなわち、この詩が指し示しているのは、自然がもはやそのままでは理解され得なくなってしまう事態である。

主題となっているのは、ユートピアとしての自然を表す比喻の一つとして表象される、地下に眠る「歌」である。朝の自然、水の精といった形象においても音楽は重要な役割を果たしている。それは、アイヒェンドルフのユートピアと切り離して考えることはできない根源的なトポスである。詩「古い棒」では、自然の「本来」の言葉は深い眠りに追いやられてしまい、今ではその秘儀に通じた者のみが能くすることができる。我々の眼前にあるのは呪縛され沈黙を強いられた自然でしかない。「魔法のことば」は、自然を眠りに追いやってしまったものを突き破り、世界の意味を開示する鍵である。この言葉を見つけることこそが詩人の仕事である。ここでは大地と関連づけられているが、その源には「宇宙の調和」harmonia mundiを表す「天球の音楽」のトポスが働いている。⁴

天球の音楽のトポスは、周知のごとく、西洋文化史においては、ピュタゴラス及びピュタゴラス派に遡るとされている。テトラクテュス(1、2、3、4 と石を並べてできる正三角形のこと:筆者註)に世界の神秘と美を見いだしたピュタゴラスは数秘術とオルペウス教の魂の輪廻説を信奉したと言われる。ピュタゴラスは魂の清浄を保つために、美しい秩序、数学的規則から成り立つ数秘術を研究することによってテトラクテュスを発見したとも言われる。いざいにしてピュタゴラス派にあつては、宗教と数学が渾然一体となっていた。そしてこのことが音楽と万物の照

3 HKA, Bd. IV, S. 121

4 Vgl. Zipp, Friedrich: Vom Urklang zur Weltharmonie. Werden und Wirken der Idee der Sphärenmusik, Kassel (Merseburger) 1985. Schavernoch, Hans: Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Weltklangs und der Seeleneinstimmung, Freiburg / München (Alber), 1981 参照。ジェイミー・ジェイムズ『天球の音楽』黒川孝文訳、白揚社 1998 年及びジョスリン・ゴドウィン『星界の音楽—神話からアヴァンギャルドまで 音楽の霊的次元』斎藤栄一訳、工作舎 1990 年参照。

応(マクロコスモスとミクロコスモスの照応関係)に通じるのである。

音楽については一本の弦の長さを半分にすると一オクターブ＝完全 8 度の音程が得られ、2:3 にすると完全⁵ 度となり、3:4 にすると完全 4 度という完全協和音が得られることが発見された。5 音楽が数学的規則をもとに成り立っていることは、ピュタゴラス派の人々にとって驚異であった。

ピュタゴラス派の人々は、さらに、数学的規則を天体の動きに認めることとなり、天文学と占星術に対する関心が芽生えることとなる。音楽と天体の運行を司っているのが数学的秩序であることが認識されるとともに、両者の間に、さらには天体の動きと人間の間に照応関係があると考えられるに至るまでには恐らく長い時間を要することはなかったであろう。以後、地上の音楽と宇宙ないしは星辰の音楽とは互いに影響を及ぼすと想定されることになる。それは、占星術が人間の未来を予見するとともに占星術師が天体の運行に影響を及ぼそうと企てたのと同じ理由による。全世界を統べる数学的秩序がその中心にあったのである。音楽において、数学は天から使わされた使者である、とはノヴァーリスの言葉である。⁶

天使の合唱が始まる前には、わたしは永遠の天球の旋律にあわせた、とダンテはうたった。⁷中世においてはピュタゴラス的な天球の音楽という観念は徐々にキリスト教的な天上の音楽という観念に取って代わられる。その境界を示しているのがギリシア教父の一人オリギネス(185-254)の言葉である。「われわれは、太陽、月、星辰そして天のすべての軍団がそうするように、主とその御子を讃え誉め歌をうたう。」⁸

近世においてケプラーは分水嶺である。彼以後、宇宙に関する学問は近代天文学として科学としての道を歩み始める。他方、ケプラーが天球の音楽思想の信奉者であり『宇宙の調和』を著したことはよく知られている。この意味でケプラーは古代から続く思想と近代科学的思考を一身に体現していた人物であると言えよう。⁹彼の信念と思考はケプラーにおいては矛盾しなかった。だがそれだけに彼の発見も文化的に見るならば二義的である。彼が発見した惑星楕円軌道説が、結果として、調和の象徴である「円環」を破壊することとなったことはこの意味

5 Zipp, a.a.O. S. 24ff.

6 Novalis: Schriften. Bd. 3, Stuttgart (Kohlhammer) 1983, S. 593. 今泉文子訳『ノヴァーリス作品集』第3巻、筑摩書房 2007 年 326 頁。

7 ダンテ『神曲』煉獄篇第 30 歌 91 行以下。平川祐弘訳、河出書房新社 2003 年 236 頁。旧約聖書詩篇 147 以下、とりわけ 148 参照。Kayser, Hans: Bevor die Engel sangen. Die Harmonie der Welt im Spiegel aller Zeiten und Völker, Basel (Benno Schwabe & Co) 1953 参照。

8 Zipp, a.a.O. S. 51. アイヒェンドルフ文学には、ピュタゴラス的観念とキリスト教的世界観の両方が流れ込んでいる。

9 アーサー・ケストラーは『ヨハネス・ケプラー 近代宇宙観の夜明け』においてケプラーのこの二重性を次のように表現している。「ケプラー(または、パラケルスス、ギルバート、デカルト)の心の動きを注意深く追ってみるなら、ルネッサンスと啓蒙主義時代の間のある時点で、人類が水から這い上がった子犬のように「中世的信仰による迷信」をふるい落とし、科学という新たな輝かしい道を歩むのだ、などと信ずることの誤りを、われわれは否応なく、認識させられる。彼らの心の内部に見出されるのは、過去との急激な断絶ではなく、彼らの宇宙体験の表象の漸次的な転換である……」同書(ちくま学芸文庫 2008 年、原書 1960 年出版) 79 頁以下。

で注目に値する。¹⁰

天球の音楽のトポスは、ロマン派の時代において再び復活する。ノヴァーリスの『ハインリヒ・フォン・オプターディングン』の第1メルヒエンが、イルカに助けられた詩人アリオンの伝説を主題としていることもよく知られている。このメルヒエンでは、船の上で盗賊たちに襲われた詩人が海に身を投げる前に白鳥の歌として「すばらしい、無限に感動的な歌」をうたうと、船全体が交響し、波が響きを発し、太陽が、そして星辰もまた天に姿を現した、と語られる。¹¹これは詩人の歌が地上の自然のみならず、天球をも動かす例である。その前提は、歌・音楽を通してのマイクロコスモスとマクロコスモスの「共振」である。

「共振」はノヴァーリス詩学の根本概念の一つである。最高の思索が文章のリズムと共振すると、とノヴァーリスは「一般草稿」のなかで述べる、「音響芸術の奇跡を語る古代のオルペウス伝説の深い意味や、宇宙万有を形成し、沈静させる音楽についての神秘的な教えのもつ深い意味」が顕現する。¹²共振は、物質に固有の振動数が同じ場合、一方が振動し始めると他方もその刺激を受けて振動する現象である。マイクロコスモスとマクロコスモスの関係を音響という観点から考えれば、「共鳴」ということになる。音色は違っても音程は同じなのである。ノヴァーリスは、さらに、光と思索の間にも共振関係が存在すると言う。光と音楽はアイヒェンドルフ文学の朝の自然に欠かせないものである。

こうして、ノヴァーリスに拠れば、詩人の言葉は音の響きであり、詩人とは、言葉という「素朴な楽器」を奏で、「ハーモニー」—「ハーモニーとは、さまざまな音色からなる音であり—天才的な音である」¹³—を生み出す人のことであり、この「音響」は宇宙と交感・交歓するのである。¹⁴

さらに、ゲーテはヴァインケルマンに対する追悼文(1805)で、人間の「健やかな自然」が一つの「全体」として働き人間が世界を「品位と価値のある美しい大きな全体」と観じそのうちに含まれているのを感じる時に、宇宙は目的が達せられたとして歓呼の声を上げるだろうと書いていた。人間と宇宙を結ぶのが両者に共通する「完全性」であり、この完全性は、人間が近代においてのように機械の部分としてではなく、それ自体の存在を目的とした「全体」として躍動するときに達成されるのであり、そのとき宇宙は「歓呼の声」を上げるとされるのである。ここにはピュタゴラス派のように数学・数秘術は正面に出てきてはいないが、「全体」という言葉では、人間と宇宙が、部分の集合ではなく、美しい秩序をもつ有機体としてイメージされていることは明らかであろう。

また『ファウスト』の「天上の序曲」はラファエルの次の言葉で始まる。「太陽は昔ながらの調べに従って / 同胞の星々とその歌声を競いつつ / 雷鳴の如き歩みをもって / 自らに定められた軌道をめぐり続ける。」¹⁵この箇所

10 このことを最初に指摘したのは恐らくアビ・ヴァールブルクである。ザクスル、フリッツ『シンボルの遺産』(せりか書房、1980年)170頁。H. M. ホープ『円環の破壊』みすず書房をも参照。

11 Novalis: Schriften. Bd. 1, 1977, S. 212.

12 Novalis, a.a.O. Bd. 3, S. 309. 今泉訳、第3巻、219頁以下。

13 Novalis, a.a.O. S. 455. 今泉訳、第3巻、285頁。

14 Novalis, Bd. 2, 1981, S. 533. 今泉訳、第1巻、2006年210頁。

15 Goethe, Johann Wolfgang von: Hamburger Ausgabe (以下HAと略す), München 1982, Bd. 3, S. 16, 243-246行。柴田翔訳『ファウスト』講談社1999年、20頁。

では天体一般ではなく惑星としての太陽が対象となっているが、天球の音楽のトポスでは惑星が区別されることがある。¹⁶ゲーテにとって天球の音楽のトポスは親しいものであった。天体と光と音の関係を明瞭に示している例は、さらに『ファウスト』第二部冒頭のアリエルの歌の中に見いだされる。夜明けとともに「光り輝くアポロン」が日輪の車を駆って現れる様子は「光はなんとこの轟音を運びまくるか！」¹⁷(4671 行)と表現される。この詩行は、光が、いまだ音楽ではないにせよ、音を発することを示す一例であり、アイヘンドルフ文学においてやはり昇りくる太陽が光と響き—鳥の楽しげなさえずりをも含む—を発することが多いだけに、示唆的である。

『予感と現前』初出の、後に「わかれ」と題されることになる有名な詩の第二聯では、音楽と自然の復活が渾然一体となって現れる。この詩は自然の復活を希求し招来しようとする歌である。先の詩「古い棒」が地下に眠る「歌」を呼び覚ますために「魔法の言葉」を必要としていたのに対し、ここでは曙光が自然の復活を呼び寄せる。朝の曙光を浴びながら鳥たちが楽しげに歌い始め、自然がともに「和して響き始めるときこそが、かつてあった「壮麗」Herrlichkeitなる自然が復活するときとイメージされているからである。「夜が明け初め / 大地が煙り輝き / 鳥たちが楽しげにうたって / なんじ(自然:筆者註)の心もそれに和して響きはじめるときには / 地上の悲しみも苦しみも / 消え失せ飛び散るがいい / その時こそなんじは復活するのだ / 若々しい壮麗さに包まれて。」¹⁸

かつて存在した美しき自然—「世界が根源にもっている美しさ」—は曙光とともに目覚めそれを鳥たちが言祝ぐ。自然の「こころ」が曙光に共振して自ら響きを発するというのが「それに和して響きはじめる」erklingen という言葉のここの意味である。自然は目覚めるが、未だなお「復活」auferstehen していない。この詩はあくまで自然の復活の要請をうたっている。

アイヘンドルフ文学においては、現在は隠されてしまっている「世界が根源にもっている美しさ」と各人が内にもつ「固有の根本旋律」との共鳴が詩人を通して想起され予感される様を表すのに太陽・曙光と音・響きとの結びつきが用いられるのが典型であるが、星辰と音・響きが結びついた例が幾つかある。¹⁹これらの例は、アイヘンドル

16 Zipp, a.a.O. S. 31.

17 HA, Bd. 3, S.146. 原文は以下の通り。Welch Getöse bringt das Licht! 柴田翔訳『ファウスト』285 頁。

18 HKA, Bd. III, S. 116.

19 もっとも直裁に「星の音楽」の歌をアイヘンドルフは『予感と現前』に挿入した。しかもサロンでセンチメンタルな詩を朗読する詩人にその歌を朗読させている。「不思議のくにが天にひらかれる / そこでは金の河がながれひくい響きをたてている / そして流れの水音から深い歌が響く / それはおまえに神の言葉を告げたいのだ」で始まるソネットは、フリードリヒが訪れたサロンでサロン詩人の一人が披露する歌として挿入されている。天には金の橋が架かり、その上を古き同胞たちが行脚する、不思議な音色がしばしば聞こえ、すると深い憧れがわたしたちを地上から連れ去ると、第2聯でうたわれる。その第3聯は「神聖なる歌にかつてこのように触れられた者は / その生は星辰の音楽にひたされ / 永遠の漂白が奇跡にみちたかなたへとひたる」と続く。ソネットという形式はアイヘンドルフの得意とするところではなかったということもあるが、第4聯で地上の濁りは遠く地上に残り、神聖なる歌に打たれた者が、「愛の永久の朝焼け」の聖なる光に包まれて跳き、祈ると言われるとき、どこか抽象的で、言葉が上滑りしている観は否めないだろう。アイヘンドルフ一流の自己観照の例である。HKA, Bd. I/1, S. 72ff. 「星の音楽」は 74 頁に見られる。

フのユートピア像を考える上で検討するに値する。以下の詩は、中編小説「デュランデ城」(1837)の挿入歌で、後に「使い」Der Boteと題されたものである。

天穹にながれ星があのように
楽しげにすすみゆく、
おまえのたいじな人がおまえに挨拶を伝えよと
遠く、遠くから。

ツイターがむぞうさに
ドアに掛けてあった、
風が夜中に弦を
吹き抜けた。

すると垣根をとびこえて
山をこえ、森をこえて—
わたしのころはツイター、
愉しげな響きをたてる。

Am Himmelsgrund schießen
So lustig die Stern!
Dein Schatz läßt dich grüßen
Aus weiter, weiter Fern!

Hat eine Zitter gehangen
An der Tür unbeacht,
Der Wind ist gegangen
Durch die Saiten bei Nacht.

Schwang sich auf dann vom Gitter
Ueber die Berge, über'n Wald -
Mein Herz ist die Zitter,
Gibt einen fröhlichen Schall.²⁰

20 HKA, Bd. V/1, S. 301.

風がツィターの弦を吹き渡り響きをたてるにもわたしの「だいじな人」は吹く風とツィターの音とともに旅だってしまったというこの詩は夜空に星が流れる光景から始まる。星が「勢いよく進む」という意味の *schiefen* という動詞が使われている以上、この星は流れ星ととるのが素直であろう。「ながれ星」と「わたしのころ」はツィターを媒介にして結ばれる。第一聯第三行目の「おまえのだいじな人がおまえに挨拶を伝えよ」と訳した行には使役の動詞 *lassen* が使われている。誰を介して挨拶を伝えるかはこのコンテキストにおいて「ながれ星」以外には考えられない。楽器の音色あるいは鳥のさえずりが旅心を刺激するという例は、『のらくら者』の例を冒頭に引いたが、他に 1826 年に既に発表され、後に『詩人たちとその仲間』に挿入された詩「ひばり、春を告げる使いが / 空に舞いあがる / さわやかな旅へといざなう音色が / 森にところに響きわたる」²¹ に見られる通りである。星が流れ、私のころが響きをたてるのは現在のことであるが、その間に第 2 聯及び第 3 聯最初の 2 行が私の「だいじな人」の過去における旅立ちを語る。夜空の流れ星と愛する人と私のころが互いに共振し、ついには「わたしのころ」はツィターとなり、共鳴する。私の「だいじな人」もきっと楽器を奏でるか歌をうたっているに違いない。こうして遠く異郷の地にある恋人がうたい、星辰がそれに反応し、使者として「わたし」にその歌を伝える。私のころも「愉しげな響き」をたて、それはまた流れ星を介して「だいじな人」に届くであろう。

さて、夜における大宇宙と小宇宙との交感、*「月夜」* (1835) においてアイヒェンドルフ詩の中でもっともみごとな詩的形象を得る。

それは あたかも天が
大地にしずかに口づけをし
今は花のほのかな光につつまれて大地が
天の夢をみているに違いないよう。

風は野原をわたり
麦穂はゆったりと波うち
森はかすかにさわさわとなる
それほどにも星の明かるい夜だった。

そしてわたしのころは
つばさを大きくひろげ
しずもりかえる土地を飛びすぎた、
あたかも故郷に帰るかのよう。

Es war, als hätt der Himmel
Die Erde still geküßt,

21 HKA, Bd. IV, S. 182.

Daß sie im Blüten-Schimmer
Von ihm nun träumen müßt

Die Luft ging durch die Felder,
Die Aehren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.²²

全体は「あたかも～のように」という接続法非現実話法の文で括られている。詩の中における「現実」の世界は第2 聯であろう。静かな月明かりの夜の光景の中に叙情主体はもう一つの光景を幻視している趣である。叙情主体の感受性にとっては、天と大地の交歓は密やかに行われたのである。そしてその交歓が微に風を起し、それが森に触れ、木々は「かすかに」葉擦れの音を立てる。あまりにもかそけき響きではあるが、これもまた二つの天体が奏でる響きである。それに触発され「わたしのこころ」は肉体を離れ、遠くに飛翔する。天と地と人間のこころの諧調がここでは、月夜にひっそりと、しかし雄大な詩的イメージでうたわれている。²³最後の行の「故郷」もまたこの宇宙の調和のなかに位置づけられねばならないであろう。この詩においては叙情主体の内面と外面が渾然一体となり、神秘的合一 *unio mystica* の中に「こころ」の飛翔がうたわれている。

この詩のイメージには、しかしながら、キリスト教文化とどこか相容れないものがあるように思える。天と大地の交歓というイメージはキリスト教文化を越えてより原初的な神話世界を指示している。ヨーロッパ文化の伝統を遡れば、ヘシオドスに行き着くことになるだろう。彼の記す宇宙創造説話によれば、世界の始めにはカオスしかなかった。そこから「胸幅広い」大地と大地の奥底にあるタイタロスと「並びなく美しい」エロスが生まれた。さらにカオスから幽冥と夜が生まれた。この二つが交わり澄明と昼日が生まれたという。さて大地は「彼女自身と同じ大きさの / 星散乱れる天を生んだ」。そして大地は天と交わり、この宇宙的聖婚からクロノス、ムネモシュネラウラニデスと呼ばれる神々の第二世代が生まれたというのである。²⁴またヘシオドスにはこの聖婚が夜に行われることを記し

22 HKA, Bd. I/1, S. 327.

23 神品芳夫は「アイヘンドルフの詩における自然」において天と地の口づけを「天と地の交合」と解している。(神品芳夫著『詩と自然 ドイツ詩考』小沢書店昭和58年66頁)これは正しい指摘ではあるが、このイメージのもつ文化史的・神話的意義には触れていない。

24 ヘシオドス『神統記』(廣川洋一訳、岩波文庫、1984年)117行以下。ミルチャ・エリアーデ『世界宗教史』、筑摩書房1991年、282頁以下参照。

た箇所がある。176 行以下にはこう記されている。「大いなる天が夜を率いてやって来た そして大地の傍らに / 身をのぼし その上全体に長々とおおいかぶさった 情愛を求めながら。」

この文脈では「こころ」が羽を広げるといふ表現にも留意する必要がある。「魂の翼」は、プラトン『パイドロス』で魂の不死と「想起」について語られる場所に現れる表現である。²⁵

「翼」の機能は、重きものを神々の種々の住みたもう高みへと駆け上がらせるものであるが故に、もともと「神にゆかりある性質」を分け持っているといふ。美しきもの、知るもの、善なるものが翼を成長させ、「ひとり知を愛し求める哲人の精神」のみが「翼」を持つとされる。²⁶

プラトンは「オルペウス派的—ピュタゴラス派的伝統」を受け継ぎ、より一貫した「魂の神話学」を作り出したと言われる。²⁷それは人間の死と魂の不死に関わる。ホメロスの伝統では死者は死後、暗い闇の世界、冥府に赴くとされ、死は忘却であり実体のない影とも夢の存在とも表象され恐れられた。²⁸それに対して、オルペウス、ピュタゴラスは魂の不死と輪廻転生という思想を創出し、それは、プラトンにおいて一つの頂点に達することになる。

『パイドロス』においてプラトンはさらに魂の運動と天球の運動とを結びつけている。²⁹あの「資質も血すじも、美しく善い馬」と「資質も血すじも、正反対の馬」の手綱をとって神々の後を天翔る御者に人間の魂が諭えられる箇所である。ここでは馬が翼の比喩として用いられている。³⁰聖餐に赴くとき神々は天球の果てを支える穹窿の極まるどころまで軽々と駆け上がり、天球の外側に進み出て、背面に立ち、天球の外の世界を眺め、天球が一周する間、「真実在」を目にし、喜ぶ。それに対し、人間の御者は悪馬に煩わされ常に天上への道から逸れてゆく。多くは地上に落ち人間の肉体に宿るといふ。魂は自らがやって来たところへは一万年の間帰り着くことがない、翼が生じないためといふ。魂は最初の生を終えると、裁きかけられ、天上へ運び上げられたり、地下の世界で罰を受けたりする。千年が経つと、すべての魂は第二の生を選ぶために集まりくじを引いて生を選ぶ。こうして人間の魂が動物に入ったり、動物から再び人間になったりする者もいるといふ。例外は、こころから知を愛し求めた人の魂である。このような魂は、千年ごとに三度同じ生を送るならば、翼を得て立ち去ってゆくといふ。³¹これがプラトンの魂の不死と輪廻転生の思想である。

『国家』第十巻にはエルの話がある。戦士エルは戦いに斃れ、その死体は十日の間放置されていた。十二日目家で茶毘に付されるところで生き返り、自らが体験してきた死後の世界を語るというのがこの話の内容である。『パイドロス』で述べられた魂の不死と輪廻転生の主題は、ここでは、死者の魂の裁きの場、輪廻転生のくじ引きの場を中心に、さらに生き生きと具体的に語られる。この文脈で天球の音楽に触れられることになる。

25 プラトン『パイドロス』246 E。プラトン全集第5巻、岩波書店1974年、『パイドロス』181頁。

26 同上249 C。同上187頁。

27 エリアーデ『世界宗教史』II、209頁。

28 オデュッセウスが冥界に降りアキレウスに会ったとき、アキレウスは死者の国の王であるよりも、生きて、土地を持たぬ男の農奴の方がましだと嘆く。『オデュッセイア』第11巻487行以下参照。

29 同上、210頁。

30 246 A。179頁

31 248 C, 184頁以下。249 B。187頁。

エルはそこで運命の女神アナンケが膝に抱く紡錘状の宇宙を見たという。そこでは紡錘の軸棒＝地球を中心に、太陽、月を始めとする、八つの惑星と恒星が回転している。その回転の輪にはそれぞれセレーンが乗っていて、ともに運ばれ、それぞれが一つの高さの声を発し、全部で八つの音は、互いに交響し、諧調を生み出していたという。³²そして、エルによれば、この場で来世のくじ引きが行われるのである。かつてオルペウスであったものの魂は、白鳥の生涯を選んだという。女たちに八つ裂きにされ殺されたことから女という種族を憎み女の腹から生まれる気にはなれなかったからだとされる。³³

このような伝統に立ってケプラーは1618年に、まだ、次のように書くことができたのである。「天空の運動は、いくつかの声部(耳によってではなく知性によって知覚される)のための絶え間ない歌曲以外の何ものでもない。」それは、「広大な時間の流れの中に標識をすえていくという一つの音楽」なのである。だから、神なる造物主の喜びを共にしたいと願い、人間は天球の音楽を人工的な手段で作り出したのだとケプラーは述べるのである。³⁴

以上のことから明らかであろう、すなわち、アイヒェンドルフの詩にある、「こころ」が「つばさ」を広げるという表現は、この文脈におくならば、自らの生まれたところへと「帰郷」することを意味するのである。それは存在の始原にして究極である。宇宙の調和を表す天球の音楽はこの詩では、この詩の韻律そのものに響いている。ポリフォニックというにはあまりにも簡素な韻律であるが、深夜に執り行われる天と地の聖婚の密やかさを表現するにはヤンプスによるこの詩形はふさわしいといえるだろう。神話時代の奔放さや荒々しさはこの詩においては極度に洗練されているが、この詩の基底には紛れもなく神話的想像力が働いているのである。

アイヒェンドルフ文学では、キリスト教的意識が前面に出るとき、「朝」が復活の時であり太陽がその象徴として描かれるのに対し、「夜」は「迷い」の時として表象される。しかし、アイヒェンドルフが内面の、さらに深い層からうたい出すとき、今見たように、夜に宇宙の調和が現れ、聖婚が行われさえもする。アイヒェンドルフ文学を理解するにはその「意味」を追うだけでは十分ではない。常にその詩的形象化に注意を払わねばならない。そうするならば、近代に抗して自らの文学を書き続けたアイヒェンドルフがそのことに自ら意識的であったかどうかは別として、近代において一旦は追いやられながらも古代から絶えることなく続いてきた文学的トポスが彼の文学のここでもキリスト教文化の地表に亀裂をこじ開けて顔を覗かせている。彼の文学にあっては、ピュタゴラスに由来するとされる天球の音楽のトポスとキリスト教的天上の歌のトポスが融和し、大宇宙と小宇宙の交感としての天球の音楽は、「共振・共鳴」を介して、アイヒェンドルフ文学において様々な形象となって現れる根源的トポスの一つであることが了解されるのであり、さらにはそれが、大地と天との聖婚という壮大なイメージとしても形象化されていることに人は驚かされるのである。アイヒェンドルフ文学の最奥には神話的世界への共感が潜んでいるのである。

32 『国家』第10巻、14章、616 B, 617 D。プラトン全集第11巻、744頁以下。

33 同上、620 A, 754頁以下。

34 ケプラー『世界の調和』、A。ケストラー前掲書344頁。