

トラークル「夢のなかのセバスティアン」(1)

保坂 直之*

Georg Trakls „Sebastian im Traum“(1)

Naoyuki HOSAKA

Die zweite Sammlung der Dichtungen Georg Trakls, „Sebastian im Traum“ (1915), besteht aus fünf Zyklen. Der erste Zyklus „Sebastian im Traum“ hat fünfzehn Dichtungen, der zweite, „Der Herbst des Einsamen“, acht, der dritte, „Siebengesang des Todes“, fünfzehn, der vierte, „Gesang des Abgeschiedenen“, elf Dichtungen. Der letzte Zyklus besteht aus einem Prosagedicht, dessen Titel „Traum und Umnachtung“ ist.

Jede Dichtung ist ein selbständiges Werk, wenn auch ein kurzes, kleines. Doch eine Gedichtsammlung, zu der die kleinen Werke zusammengefügt werden, ist auch ein Kunstwerk für sich. Darin hat die Anordnung der einzelnen Dichtungen eine künstlerische Bedeutung. Seit dem Sommer 1912 versuchte Trakl, zwei Gedichtsammlungen, „Gedichte“ (1913) und „Sebastian im Traum“ zu veröffentlichen. Bei der Anordnung der Dichtungen beschäftigten ihn wohl die Kontakte mit den Freunden der literarischen Gruppe, „Der Brenner“.

Bei der Erläuterung der einzelnen Dichtungen in seiner zweiten Gedichtsammlung will ich versuchen, klar zu machen, was für eine Absicht der Dichter bei der Anordnung der abhängigen Dichtungen hat, und was für einen Einfluß sie darauf hat. Durch die Untersuchung der Gesichtspunkte in der Gestaltung der Gruppendichtungen kann die appositionelle Tendenz der Bildsprache Trakls weiter verdeutlicht werden.

Keywords : Trakl; Metapher; Bild; Figur; Image; Zyklus; Sebastian im Traum

トラークルは自らの作品として二つの詩集を公にしている。最初の詩集、『詩集 (*Gedichte*)』を出版する際の契約に、「この後 5 年以内に書かれた(ゲオルク・トラークルの) 創作物については、第一に(版元である) クルト・ヴォルフ社に提供する義務があり、その際同社が作品に対する先買権を有する」旨の条文があった¹⁾。『詩集』は 1913 年 7 月に出版されたが、トラークルはこの規約に従い、そのわずか 8 ヶ月後の 1914 年 3 月に、第二詩集である『夢のなかのセバスティアン (*Sebastian im Traum*)』の原稿一式をクルト・ヴォルフ社に送付している。続く 6 月にオーストリア・ハンガリーはセルビアに宣戦布告し、トラークルは 8 月に出征して 11 月に現在ポーランド領であるクラカウで亡くなる。『夢のなかのセバスティアン』が出版されたのは翌 1915 年春のことなので、戦地でも校正刷りの確認に余念のなかったトラークルではあるが、自らは完成された第二詩集を見ることはできなかった。

Walther Killy, Hans Szklener 編集の全集版²⁾では、詩作品は『詩集』、『夢のなかのセバスティアン』という二つの詩集それぞれの作品配列による章と、1914 年から 15 年にかけて『ブレンナー』誌に掲載された、一見するとヘルダーリンの自由韻律讃歌に似て見える詩群とに三分される。これに属さないものは「その他」、「遺稿」等の章に成立時ごとに整理されて置かれている。

詩集はそれ自体として一つの作品であり、そこに含まれる一つ一つの詩作品の配列順序には特別の意味がある。「年代順にだけはしないでくれ」と、トラークルが編者を買って出た友人に頼んだのは当然であろう³⁾。この友人・ブシュベックは、配列には口をはさまない旨の返事を送ったが⁴⁾、そもそもトラークル自身が作品配列についての友人の意見を受け入れる余地もあるような口ぶりであることから考えると、『ブレンナー』誌の同人仲間などの意見も聞きながら、1912 年夏以降

の、最初の詩集の出版計画以来、一つの作品を作るという意味での配列作業に取り組んでいたのだろうと推察できよう。『詩集』が完成するまでに、プシュベックあるいは出版元に作品の入れ替え、連作詩への構成の変更⁵⁾、位置の変更⁶⁾、組み版レイアウトへの指示⁷⁾などを行っている。また、『夢のなかのセバスティアン』では、原稿送付の1ヶ月後に章立てを三部構成から五部構成に変更し、詩の削除や位置の入れ替えを申し入れている⁸⁾。

その結果、大小50篇の詩からなる詩集『夢のなかのセバスティアン』は、五つの詩群によって構成される「作品」となった。最初の章は詩集全体と同じ表題の「夢のなかのセバスティアン」で、15編の詩が配され、続く「孤独な人の秋(Der Herbst des Einsamen)」

は8編、「死の七つの歌(Siebengesang des Todes)」が15編、「離別した人の歌(Gesang des Abgeschiedenen)」が11編の詩で構成されている。最終章は「夢と狂気(Traum und Umnachtung)」と題する散文詩である。

このように構成された詩集での、作品配列の意図と個々の詩作品との関係を読み解くことが本稿の目的の一つである。もう一つの目的は、トラークルの比喻の描法の問題を解く手がかりを、詩集への構成意図に探ることである。それが本当に隠喩と呼べるのかどうかも含めて、問題を含むトラークルの比喻の性質を、「作品群」という単位に目を向けることで解き明かしたい。そのためには『夢のなかのセバスティアン』という名の、50編の作品の一つ一つを検討する必要がある。

KINDHEIT

Voll Früchten der Hollunder; ruhig wohnte die Kindheit
In blauer Höhle. Über vergangenen Pfad,
Wo nun bräunlich das wilde Gras saust,
Sinnt das stille Geäst; das Rauschen des Laubs

Ein gleiches, wenn das blaue Wasser im Felsen tönt.
Sanft ist der Amsel Klage. Ein Hirt
Folgt sprachlos der Sonne, die vom herbstlichen Hügel rollt.

Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele.
Am Waldsaum zeigt sich ein scheues Wild und friedlich
Ruhn im Grund die alten Glocken und finsternen Weiler.

Frömmer kennst du den Sinn der dunklen Jahre,
Kühle und Herbst in einsamen Zimmern;
Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort.

Leise klirrt ein offenes Fenster; zu Tränen
Rührt der Anblick des verfallenen Friedhofs am Hügel,
Erinnerung an erzählte Legenden; doch manchmal erhellt sich die Seele,
Wenn sie frohe Menschen denkt, dunkelgoldene Frühlingstage.

幼い日々

いっばいのニワトコの実 幼い日々は穏やかに
青い穴に住んでいた 過ぎた日の小道のこと
今は野草が茶色にざわめくその場所のことを

静かな枝は想っている 葉音が聞こえる

青い水が岩で鳴っても 同じような音に聞こえる
クロウタドリの嘆きはやわらかい 太陽は秋めいた丘から転げて
そのあとを羊飼いが無言で追う

青い一瞬は心のことにすぎない
森のはずれにおびえた獣が現れる
谷間では古い鐘と不吉な村落がのどかに静まる

おまえは前よりも敬虔で 暗い年月の意味がわかる
さびしい部屋の冷たさと秋の意味が
そして神聖な青のなかを 光る足音がいつまでも鳴る

開いた窓が静かに音を立てる
丘の辺の荒れた墓地を眺めたり
聞かされた物語を思い出せば 涙が流れ それでもときおり心は明るくなりもする
楽しげな人たちのことや 暗い金色の春の日々を想うときには⁹⁾

詩集全体の立ち上がりの位置におかれた詩では、子供時代が追想されている。扉を開いた直後にある詩が、詩集というひとまとまりの構造に及ぼす影響は大きい。過去の体験を追想する、という発想の枠組みが、五通りの詩の連なりを配置することによって構成される詩集の全体を一くくりにしているということ、Kindheit（子供時代）を表題にしたこの詩を最初に置くことで示しているとも考えられる。同時にこの詩は、古代ローマの殉教者・聖セバステアンの名にちなむ章の入り口でもある。おそらく、この詩の郷愁の感情と、射殺された古代のキリスト者とをないまぜにする視点が、15編の作品からなる詩群を貫いている。

詩のなかに入って、具体的な表現方法を確認したい。まず時制については、最初の動詞、(幼い日々が青い洞穴に)「住んでいた (wohnte)」だけが過去形で、以下はすべて現在時制である。ニワトコ¹⁰⁾の樹が黒い実をつけ、路傍の草が枯れる秋のころを現在として、過ぎ去った子供時代の思い出について思いをめぐらせる、というのがこの詩の大枠のようだ。葉のそよぎやクロウタドリ¹¹⁾の悲しげに聞こえる鳴き声、沈んでいく秋の太陽によって、追憶の感情が刺激される。過ぎ去った日々を思う感傷の気分を地に置いて、その気分につながる題材を自然形象から選んで並べるのがこの詩の造作と見える。

多くの人が指摘しているように、トラークルが詩人として実質的に活動する5年間のうちの前半の詩では、

ロマン派の自然抒情詩の雰囲気や、ある感情に連なるイメージの統一感を守る印象派風の手つきが見られる。秋、落葉、黄昏の弱い光と静けさなどは、それ自体が印象派の抒情詩に特徴的な題材である¹²⁾。そうした材料を並べて、滑らかで均質な描写を目指す印象主義から、壊れた世界を前にした主観的心情の表現を図る表現主義に至る文学史的変遷を、個人の様式変化に投影させるのがトラークル批評の定説であるようだ¹³⁾。

その視点に沿って言えば、この詩はどうか印象派風の詩、ということになりそうである。追憶をする時点である秋の季節感は、静寂の印象で統一されている。「穏やかに、静かな、柔らかく、平穏に、休む、そっと」(ruhig, still, sanft, friedlich, ruh(e)n, leise)などの語をまんべんなく散りばめることで、一貫した静穏の気配がもたらされるようだ。ただし、静寂といっても、人間が言葉を発しない、という意味での静寂になっている。草叢、樹の葉叢は風に鳴り、水音が聞こえ、クロウタドリは鳴く。風景世界は当たり前前に音を放っているのに、そのなかにある羊飼いや、「おまえ」は無言のまま歩き、黙ったまま涙を流している。単に静かな秋を描いているのでなく、人間から言葉を奪う何かがあるような、どことなく不気味に異化された秋の静けさである。「静寂」「静かな」を意味するドイツ語のStille, stillだけでも、この詩集での使用は58回に及び、扉の詩の不思議な静けさは作品群全体を貫くものでもあるようだ。

ところで、この追憶の詩において、思い出の幼年時代の出来事は直接に記述されているのだろうか。最初の二つの詩節は、秋の日の現在の情景を描いているように見える。追憶する時点を、「今となっては野の草が風に吹かれる…」現在と定めて、この現時点において風音を聞き、クロウタドリが鳴く声を聞き、沈む太陽を見ている。現在を過去とのつながりのなかで感じるということが、郷愁の念の正体であるようだ。しかし、9行目の「青い一瞬」というメタファーを転機として、その後の「森のはずれ」「おびえた獣」「鐘の音」「村落」らは、その秋の日に目に入り、耳に聞こえるものではないように見える。裏に意味のある隠喩なのか、それとも直接の描写の対象であるのかが掴みにくい。これはそもそも「青い一瞬」という比喩が、比喩表現を「BのようなA」(A wie B)としたときのAにあたる主意を掴みにくい比喩であることからくるように思える¹⁴⁾。

Bにあたる比喩イメージ、「青い一瞬」の意味を掴もうとすると、どうしてもここでの「青」という色彩語の働きが気になる。「青」はこの詩のなかで、2行目の「青い穴のなかに住む」5行目の「岩のなかで青い水が鳴る」13行目で「足音が神聖な青のなかで鳴り続ける」を含めて4回も使われる。その内の最初の「青い穴のなかに住む」という比喩イメージが、子供時代の印象を描写している。四つの「青」が、いずれも過去の子供時代に連なるイメージであることを示す共通のラベルのようにして働いていると見たらどうなるであろうか。たとえば、「青い一瞬」を過去への郷愁の念がこみ上げてくる時のこと、その郷愁の物思いは多かれ少なかれ心のなかの出来事である、という主張を9行目の意味としてみるということである。そうすると、岩のなかで鳴る音はかつて聞いたことのある音のイメージで、実際に聞こえている枝のざわめきと、過去と現在という視点で対比され、この二つの対立する時点を同じ音として混ぜ合わせることで郷愁の念を表すという趣向を読むことになる。光る足音はかつて冷たい部屋で聞いたことのある誰かの足音で、それが秋の日の現在にも聞こえる、という意味に「鳴りつづける」(läuten... fort)を理解することになれば、統一的な展開を描けそうである。

敢えて臆断が混じることを覚悟すれば、たとえば以下のような展開が粗描きできるかもしれない。(第1、第2詩節)秋、ニワトコの実が幼い日々を思い出させる。風は樹の枝を揺るほど強くはないが、樹木の葉はざわざわと鳴っている。その音は水音のようにも聞こえる。クロウタドリの声も聞こえる。羊飼いが群を

連れて戻る夕刻で、陽は傾いている。(第3、第4詩節)こうした秋の景色は心にかつての日々の情景を呼び起こす。かつておびえた獣のように森のあたりを歩いてきたことを思い出した。その時は谷の村落の景色が不吉に見えた。敬虔さを深めた今の目で見れば、かつての暗い時期の意味も理解される。かつて冷え冷えとした部屋で孤独であった。その部屋で光る足音を聞いた。今でも足音がありありと蘇る。(第5詩節)今は窓辺で景色を見て郷愁の念に浸っている。墓地の景色や聞かされた物語を思い出して涙が流れる。だが、楽しい人たちや、春の日のことを思い出して明るい気分になることもある…

この粗描きは、第1、第2詩節を秋の現在の日の描写、第3、第4詩節を過去の情景の想起、第5詩節を再び秋の現在の日の描写として、詩に構造的安定を見ようとするものである。このように見てみると、三部構成の中間部、かつての何かを想起して描いているはずの第3、第4詩節でも、他の詩節と区別せずに動詞の時制を現在のままにしている意図が妥当か否かが気になり始める。過去と現在を一つの比喩イメージのなかで混ぜ合わせる、というのがこの詩の趣向であるのだとしても、そうしたイメージの重複は、単に境界をあいまいにするだけで果たせるのだろうか。もちろん、粗描きの仮説を物差しにして、効果の測定までしようとするのは解釈者の主観が入り込みすぎることであろう。とりあえずはあいまいに重なり合いそうになる過去と現在の像を、そのままに受け取ることが作品に接する態度であるべきであろう。

あるいは、11行目の「おまえ(du)」が誰を指すのかがあいまいであることに詩的效果を見ることはできるだろうか。過去を追想している詩のなかで、暗い過去を思い出してその意味を押し量る人物である以上、叙情主体、つまり詩人が自らに呼びかける呼称と考えるのが本筋であろう。けれども追想のなかで見え隠れしている、詩人にとって思い入れのありそうな人物、たとえば「光る足音」の人物である可能性はないだろうか。つまりあいまいに見える口吻は、それによって人物と人物との境界を取り払い、人物に人物を重ね合わせるためのものだとしたらどうだろうか。たとえば聖セバスティアンにトラークルが自らを重ね合わせて見せるために必要な手立てであるとしたら。その場合は曖昧さは表現力の弱さなのではなく、目指された表現手段ということになる。

いずれにしてもこの詩にはトラークルが作りこんだものとは違う感じ、作りのゆるさの印象がある程度は付きまとう。おそらくこの詩は作品そのものとしての

価値ではなく、詩集全体もしくは章の扉の位置にあるという事実に合わせて理解すべきものなのであろう。序文、もしくは音楽であれば聴衆の気分を整えるための序曲、目次もしくは内容見出し一覧のようなものとして働いているということである。そうだとすれば、後に来る本当に手を掛けた作品とのつながりをさかのぼって確認するべきであろう。つまり作品群全体に構造体としての意味が与えられているということ、たとえば個々の作品が単独で閉じた世界なのではなく、互いに助け合いながらそれぞれの位置に置かれている可能性があるということである。

もう一つ、比喻という物差しを当ててみることで見えてくることはあるだろうか。冒頭の「子供時代が静かに青い穴のなかに住んでいた」という隠喩は、洗練された比喻のように見えない。「子供時代」という名詞が重く、抽象的でありすぎることと、「青い穴」の比喻イメージが展開されることなく、立ち消えてしまうことが、鮮明な像を喚起しない理由であろう。9行目の「青い一瞬」と「心」を直接比較する表現も、詩想の展開を説明するト書きのようなもので、鮮明な比喻ではない。第2詩節の、「羊飼いが無言で太陽の後を追う」と、その太陽が「秋の丘から転がる」の隠喩には像としての鮮明さがいくらかはありそうである。だが、「いくらかは」と限定する理由は、ここでも表現は孤立して、たとえば羊飼いの動き、太陽の動きをイメージとして展開させることをトラークルがしていないためである。

そのような目で見ると、「おびえた獣」「鐘」「不吉な村落」「光る足音」「開いた窓」「墓地」など、あらゆるものが比喻イメージであり、いたるところ隠喩的であるようでありながら、それぞれが孤立し、断片化し、不親切に並べたてられているようにも感じられる。背景としての静かな秋の夕暮れの雰囲気壊さないようにという配慮は明らかだが、そのようにして守られた統一的な地の上で、断片化した表現が羅列されているような印象も否めない。どことなく全体が隠喩

的であるようであり、主意を掴みがたく、明らかな比喻の効果を持てないこと、形象を喚起する力が弱く、不鮮明である印象があること、あるいは比喻と比喻でない表現との区別があいまいなまま交じり合っているような感じは、各イメージの孤立と羅列に起因していると思われる。

「羊飼いが太陽の後を追う」という表現が、何を意味しているのか、という追いかたでは、トラークルの言葉は掴みにくい。たとえば「追う」という動作を、字義通りの「羊飼いが」以外の誰かが、何かがしている、あるいはしていると想定されるのでなければ、つまり意味的な構造の並行関係が認められるのでなければ、字義通りの意味から目指された意味への転義としての隠喩と解することはできない。断片的なイメージは、イメージが持ち込む雰囲気、つまり「羊飼いが」や「太陽」「追いかける」という動作が持ち込む連想の連なりの鮮度に賭けた表現である。いわく言いがたい何かを何とか描写しようとして構造的な意味の働きを使おうというのではなく、たとえば既存の風景描写に「何か」の鮮明なイメージをもちこむことで活性化を図るような手法、異化の手段と思われる。ベースとなる何か秋めいた、物寂しい風景像があって、それをささやかな誇張によって異化し、鮮明化するのが比喻めいた表現の実質であると思われる。

この異化は、各断片に位相を変えたつながりを与えるための手段であるとも考えられる。たとえば、光る足音、春の暗い金色の光、陽気な人たちについての思い出などは次々と後続の詩のなかにつながりを作っていく。つまりトラークルの考えるつながりとは、比喻イメージと主意との、意味するものと意味されるものとのつながりではなく、むしろそのつながりを選けて、主意のない比喻イメージ、もしかしたら孤立した断片を結びつけることに表現の関心が向いていたように思われる。

続く詩で確認したいのは、このつながりの様子と、このつながりが生む意味である。

STUNDENLIED

Mit dunklen Blicken sehen sich die Liebenden an,
Die Blonden, Strahlenden. In starrender Finsternis
Umschlingen schmächtigt sich die sehnennden Arme.

Purpurn zerbrach der Gesegneten Mund. Die runden Augen
Spiegeln das dunkle Gold des Frühlingsnachmittags,

Saum und Schwärze des Walds, Abendängste im Grün;
Vielleicht unsäglichen Vogelflug, des Ungeborenen
Pfad an finsternen Dörfern, einsamen Sommern hin
Und aus verfallener Bläue tritt bisweilen ein Abgelebtes.

Leise rauscht im Acker das gelbe Korn.
Hart ist das Leben und stählern schwingt die Sense der Landmann,
Fügt gewaltige Balken der Zimmermann.

Purpurn färbt sich das Laub im Herbst; der mönchische Geist
Durchwandelt heitere Tage; reif ist die Traube
Und festlich die Luft in geräumigen Höfen.
Süßer duften vergilbte Früchte; leise ist das Lachen
Des Frohen, Musik und Tanz in schattigen Kellern;
Im dämmernden Garten Schritt und Stille des verstorbenen Knaben.¹⁵⁾

時禱歌

暗い眼差しで恋人たちが見詰めあっている
ブロードの 光を放つ恋人たちが 凝視する暗黒のなかで
思いこがれる腕を華奢に絡みあわせている

祝福された女の口が緋色に割れていた
見開かれた眼に映るのは 春の午後の暗い金色
森のはずれと森の黒色 緑色のなかの夕暮れの不安
もしかすると ことばにできない鳥の飛翔や
不吉な村々 ひとりだけの幾夏をたどる 生まれていない者の小道も映る
衰弱した青のなかから ときおり息絶えたものが現れる

畑では黄色い穀物が静かにざわめいている
生きることは激しい 大鎌を農夫が鋼(はがね)に振り
大工は巨大な梁を組上げる

秋の葉が緋色に色づく 僧侶の霊が
晴れ渡る日々をさまよひ歩く 葡萄は熟れて
広々とした農場の空気はお祭の気分
果実は黄色く熟し香りが甘くなり 陽気な人の笑い声や
日の入らぬ地下室の音楽とダンスは静かだ
暮れていく庭園に死んだ子供の足音がして静まる

腕を絡ませる恋人たちのイメージが、詩の最初に置かれて
いる。恋人たちの眼差しは暗く、二人は望みのない暗闇のなか
にいて、互いの眼を見詰めあっている。第一詩節はまた、現在
分詞が多用されることと、同じ

音を繰り返すリズム (Liebenden / Blonden / Strahlendenの den, Strahlenden / starrenderの st, umschlingen / schmächtigの sch) の音楽的効果が目立つ。形の上では「暗闇」を形容している「凝視する

(starrend)」は、暗闇の様子を示す比喩の形をとりながら、実は恋人たちの眼差しの描写であるかもしれない。文構造の規制から離れていく言葉の暗示力もそもそも文テキストの意味のうちなのだが、ここでは特に詩テキストの修辭としてそうした言外の意味が利用されているように見える。「思いこがれる腕」の sehrend (思いこがれる)も恋人たちのありようを描いているが、腕と恋人たちの関係は身体の部分によって身体の全体を示す提喩の関係にある。この関係が暗闇と恋人たちの関係にも投影されていないだろうか。つまり「暗闇」と「恋人たち」は部分と全体の関係にあると見て、「暗闇」はこの二人の心境を指す比喩と解することもできよう。形によって暗示される意味、つまり修辭的な働きが第一詩節ではさまざまに絡み合っていて、前の詩とは違って作りこんだ印象がある。おそらくすでに扉の詩とは異なる位置的な意味を負っているであろう。

子供時代を追想する詩から一転して恋人たちのイメージで詩を開始するのは、意外性があるように思えるが、実は扉の詩とこの詩には詩語の連続性が見られる。『幼い日々』は「暗い金色の春の日々(dunkelgoldene Frühlingstage)」への思い出を指摘して詩を終えるが、『時禱歌』の第二詩節で恋人の目に映っているのはおそらくそれと同じ思い出。「春の午後の暗い金色(das dunkle Gold des Frühlingsnachmittags)」である。『幼い日々』の第3詩節にある Waldsaum(森の縁) die (alten Glocken und) finsternen Weiler(暗い村)は、『時禱歌』の第2詩節では Saum (und Schwärze) des Walds, (an) finsternen Dörfernとして再来する。詩語が共有されていることに従って二つの詩をひとまとまりに読むのであれば、秋の日に郷愁の念にとらわれていた詩人が、ある春の日々を思い出して涙を流した、その春の午後の思い出とは恋人と抱擁した記憶であるらしい、というのが一つの解釈である。詩人が思い出していた「森の縁」のこと、「暗い村」のことも恋人の女性の目に映っているのだから、どうやらこれらの思い出をこの女性と共有しているらしい。

性愛を暗示する隠喩の後で、「黒色」「緑色」「青色」と、説明のない色彩語の名詞が連続して表現が急に抽象的になっているので、詩節の最終行の「息絶えた何か(ein Abgelebtes)」という謎めいた名詞化も意図的な抽象化の結果と思える。こうした抽象絵画を意識したような表現も、字義的な意味の背後にある本当の意味を読み手に捜させるように仕向けているものだが、だからといって隠喩の類と見ることはできるだろうか。隠喩がもしも、いわく言いがたい何かを描写しようと

して、比喩イメージによる連想の広がりを用いる表現であるとするならば、抽象語を連続させるこうした方法はむしろそれとは逆で、あらかじめ明確な何かがあって、その明確なものに紗をかけて見えにくくするやり方に見える。背後にある明確な像から焦点を外そうという意図が見えるために、主意と比喩イメージという比喩表現の二つの構成要素間の相互作用を捜すような読み方もできない。一見隠喩的に見える表現だが、隠喩とは指向が逆向きの、体験像を抽象化しようとしての表現であるのであれば、明確な表象を求めめるのではなく、「黒色」の語がもちこむ連想を未決定なままに受け入れるべきであろう。

この詩に対してそのような接し方をするのであるならば、「恋人たち」を「ブロンドの、光を放つ(人たち)」という名詞化された複数名詞で言い換えることも(v. 1-2)、言葉で表しがたい何か、誰かをより明らかにするために描写を追加したものと考えられるのではなく、blond, strahlendという語を多義的な象徴として「恋人たち」に重ね合わせるに留めておくべきであろう。『幼い日々』での色彩語の「青」が美化された過去を示す目印として働いているのだとしたら、これも語があいまいな象徴として働いている例となる。『幼い日々』の13行目の leuchtend(光る)の語が後の詩の「恋人」につながる象徴語として、『時禱歌』2行目の strahlend(光を放つ)と重なり合うと考えれば、描写的な意味連関から離れた多義的なままの語が物語をつなぐ糸を張り巡らしている様子が見えてくる。『時禱歌』を見た目で『幼い日々』を振り返って眺めれば、冷たい部屋で聞こえてくる足音は、後の詩の「恋人」のものである可能性に思い至る。描写を鮮明にすることよりも、詩語を共有することによって二つの詩をつなごうとする意図が先に立っているように思われる。

第3詩節は黄色い麦畑の風景を経て、農夫や大工の仕事が描かれる。第4詩節は秋の日の情景描写で、収穫祭のイメージが背後にあるように見えるが、二つの詩節ともども leise(静かに、v. 10, 16)という語が置かれているので、基本の音調はやはりに賑やかさではなく静けさである。恋人たちを描いた暗い二つの詩節が前半、秋の昼間の詩節が後半の二つで、相異なる印象をぶつけ合うようにして前半後半のコントラストを際立たせようとする構成のようだ。また、第4詩節にある「陽気な人の笑い(das Lachen des Frohen)」は、前の詩の最終行で追憶されている「陽気な人たち(frohe Menschen)」を受けているように見え、二つの詩のつながりがここでも認められる。

この「つながり」は、des Frohenと frohe Menschen

が同一であることを明示するものではない。語彙をわずかずつ変えることで、もしかしたら同一かもしれないという微妙な関係が暗示されている。かすかな暗示的關係の下に、二つの異なった詩をまたいでいるから、あたかも前の詩を後続の詩の前兆のように見せる。新約聖書のことからつながる予言的前兆を旧約の言葉に探る、古代の教父哲学の聖書解釈を思わせる¹⁶⁾。ここではノアの箱舟が教会につなげられ、モーゼがキリストに先駆の現象としてつなげられる。つながる双方に類似性に基づくメタファーの関係があるように思われるが、箱舟の様子、教会の様子を描写するものではない。strahlend(光を放つ)が恋人たちを描写するよりもむしろ、二つの詩をまたいで何かをつなごうとしているのと同様に、箱舟と教会との間につながりが認められることのほうが重要なのである。対象をありありと描くための表現ではなく、二つの異なるものどうしをわずかな類似性をもとに、同格的につないでみせるということであるから、隠喩という観念をあてはめるのだとしても、隠喩的表現よりも隠喩的關係の指摘と呼ぶのがふさわしい。

尤も、二つの詩をまたぐ「つながり」は不思議な連続感をもたらすもの、箱舟と教会を結びつけるようなある種のカテゴリー違反の意外性がないために、隠喩的、という言葉もなじまないかもしれない。だが形として「つながり」を作ろうとする意志は、この『時禱歌』の詩のなかで異質な要素を重ね合わせようという表現にも見られる。第2詩節と第4詩節はともに purpurn(緋色の)という色彩語で始まる。この詩は前半の恋人たちの春の部分と、後半のさまざまな人物像を登場させる秋の部分の対比構成であり、purpurnはその各部分の同じ位置、二つ目の詩節の冒頭に置かれる。並行関係をはっきりと作ろうとする形式意志から見て、この色彩語が単に色の印象を表すものではないことは明らかであろう。『幼い日々』の詩で、「青色」を過去のイメージを束ねる目印と仮定したが、この purpurnも最初の2詩節と後半の2詩節の構造的な並行関係を暗示する目印として働いているようだ。赤紫色に塗られた「口」と秋の木の葉の印象も鮮やかだが、purpurnという語は意味の連想を働かせることに加えて、道具として働かされている。つまり、異なるものをつなぐための道具としてである。ここでは恋人たちの春と、農夫らが働く秋とがつながれ、重ね合わされる。難解な詩に見えないのに意味を捉えたいというトラークルの詩の特徴は、語が意味を伝える以外の働きも負わされているからだと思われる。それは、ひたすらに、ただ、つなく、という働きである。

ただ、つなく、ということには、どのような意味があるのだろうか。教父哲学の解釈の場合は、旧約の記述に先触れと解される事象があり、それが予言として成就したことが確認されることで、神意のあまねくことが保障される。神を讃えるという約束が初めにあるために、解釈は確認になる。もしも事前の約束なしに、そうしたつながりかたを隠喩と見るのであれば、箱舟と教会をつなぐことは、あらかじめある教会の何らかの意味を表現するための描写手段ではなく、つながりを発見した後で、箱舟のありようが付加する教会組織の属性を後から発見していくことを求める表現である。眼前に現れた抽象図形の意味を捜し求めるのと同じようにして、比喩の意味を捜すのである。古代の聖書解釈を思い浮かべる連想と、トラークルの生きた時代思潮との接点に、抽象的表現の問題があるのであろう。ただ、つなく、という表現は、後から見出されるかもしれない意味に表現を委ねようとするのである。

このつながり方では同格の関係が基本である。イサクの犠牲をキリストの受難の予兆と見るとき、この二つのどちらかが記号で、どちらかを本当の意味として示す関係にあるのではなく、双方は対等で、歴史的現実性を失わないのと同様である¹⁷⁾。後半の二つの詩節では、「農夫」、「大工」、「僧侶(の霊)」、「陽気な人」、「死んだ子供」の順にさまざまな登場人物が現れる。「恋人たち」を含めてこれらの人物たちを同格的につながりのなかにおき、イサクとキリストのように対等な重ね合わせの関係に並べる構図も見えて取れよう。

ただし、「死んだ子供」のイメージだけは特別な意味がこめられているように思われる。「死んだ子供(の静寂)」(Stille des verstorbenen Knaben)が詩の最後に置かれていることは、purpurn(緋色の)の色彩語がしたのと同様に、第2詩節末尾の「息絶えたもの」(ein Abgelebtes)と組んで、構造的な並行関係を示す働きをしていると考えられる。第2詩節、第4詩節とも、purpurnに始まって死んだもの、死んだ子で閉じられる。二つの死者のイメージは、「暗い金色の春の日々」と「春の午後の暗い金色」が二つの詩をまたいで、つかず離れずの微妙な関係でつながりながら、同一性を暗示するのと同じように、同一の何かであることが語の位置的な意味によって示される。

『時禱歌』の前半、後半それぞれを死者のイメージで閉じている以上、「死んだ子供」の存在がこの詩の通奏低音になっている。だがその死者が現実とは別の世界に置かれているのではなくて、同格的な登場人物たちと同じ画面上に並べ置いて、生者との区別をなくしてつないでいることがこの詩の意匠であろう。表題が

含む祈りの意味は、死者の近さと関連付けられよう。

注

- 1) HKA (Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe), 2., Ergänzte Auflage. Salzburg 1987, Bd. 2, S. 687f.
- 2) 同上、HKAを指す。
- 3) Brief 45, HKA Bd. 1, S. 497: Falls Du eine andere Anordnung der Gedichte für angezeigt halten solltest, bitte ich Dich sie nur nicht chronologisch vorzunehmen. (仮にきみがこれとは別の詩の配列がふさわしいと考えたのだとしても、年代順にだけはしないでくれ)
- 4) 友人 Buschbeck の手紙より。HKA Bd. 2, S. 750f. 及び、vgl. Georg Trakl: das dichterische Werk. Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklener. München 1972, S. 259.
- 5) Brief 61, HKA Bd. 1, S. 506.
- 6) Brief 77, HKA Bd. 1, S. 515.
- 7) Brief 80, HKA Bd. 1, S. 516.
- 8) Vgl. HKA Bd. 2, S. 610, u. Brief 120, HKA Bd. 1, S. 538f.
- 9) HKA, Bd. 1. S. 79.
- 10) ニワトコ (Holunder) は、灌木状の植物、暗緑色で毛羽立った葉で、黄色っぽい白い花を咲かせる。つややかで黒い実をびっしりとつける。
- 11) クロウタドリ (Amsel) は、雄は黒い羽で黄色い嘴、雌は茶色い羽、歌声は美声とされる。黒ソグミ (Schwarzdrossel) と同。
- 12) Vgl. Sengle, F. : Moderne deutsche Lyrik von Nietzsche bis Enzensberger. Heidelberg 2001, S. 180ff.
- 13) Vgl. Martini, F. : Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart 1977. S. 539. これに反して Doppler の主張は、トラークルの詩の手法の変化を、いわゆる印象主義から表現主義への移行というありがちな枠に当てはめて見ることに抗している。下記引用中の、「ある瞬間の刺激を言語的にしかと留めておくこと」とは印象主義の手法を指す。Vgl. Doppler, A.: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Salzburg 2001, S. 18: ... er wollte auch nicht den Reiz eines Augenblickes sprachlich festhalten, weil er nicht auf die Darstellung der sinnlichen

Wirklichkeit zielte, sondern vom Anfang an und bis zuletzt bemüht war, die vorliegende Wirklichkeit in künstlerisch-sprachliche Zeichen zu verwandeln.

- 14) 「主意 (tenor)」は「媒体 (vehicle)」とともに、I. A. リチャーズ『新修辞学原論』石橋幸太郎訳 (南雲堂) 1961、89 頁以下における訳語。この呼称の導入は Bedeutung, Metapher, Ausdruck, Vergleich, Gegenstand, Figur, Bild などのさまざまな術語による混乱を避けるためのこととも言える。Vgl. Richards, I. A. : Die Metapher. In: Theorie der Metapher. Hg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt 1996. S. 31ff, besonders S. 36ff.
- 15) HKA, Bd. 1. S. 80.
- 16) Vgl. Auerbach E. : Figura. In: ARom XXII. 1938, S. 451, u. R. D. Schier: Die Sprache Georg Trakls. Heidelberg 1970, S. 61.
- 17) Vgl. Auerbach E. : Typological symbolism in medieval literature. In: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Bern 1967, S. 111.