

〈宇宙樹〉を求めて歩む個

——シューベルト／ミュラー作『冬の旅』についての——解釈——

梅 津 時比古
八 卷 和 彦

序

シューベルトの歌曲『冬の旅』が単なる青年の失恋の歌でないことは、すでに梅津時比古が『冬の旅——24の象徴の森へ』⁽¹⁾において明らかにしたとおりである。本稿では、この成果に立ちつつ、またほぼ同じ方法論から、この作品 Werk, すなわち、ミュラーの詩『冬の旅』⁽²⁾をテキストに用いながら、シューベルトがそれを深く解釈して歌曲『冬の旅』⁽³⁾に仕上げたという意味で、文字通りにシューベルトとミュラーの共同作品（同時的作業の成果という意味ではないが）を、改めて読み直してみたい。従来、『冬の旅』はシューベルトの作品として解釈されてきたが、梅津は前著において、その基となるミュラーの世界の意味づけを問うた。ここでは我々は、よりミュラーからの視点に比重を置いて『冬の旅』を展いてみたい。文字通りの読み直しであるので、必ずしも梅津の前著と解釈や結論を同じくするものではないことを、あらかじめ断ってお

(1) 2007年11月、東京書籍より刊行。以下、梅津『冬の旅』あるいは梅津前掲書と表記する。
 (2) Wilhelm Müller, *Winterreise* I, II (Februar/ Oktober 1827).
 (3) Franz Schubert, *Winterreise* (1827).

きたい。

先ずわれわれは、この作品の全体を構成するものとして、旅人としての主人公の水平移動に伴う〈水平的な存在〉と、そこに繰り返し介入する〈垂直的な存在〉とに注目する。なぜなら、ミュラーのこの詩では、これらの対照的存在が効果的に配されることによって、主人公の苦悩に満ちた冬の旅が立体的構造をもって極めて鮮烈に描かれているのであり、さらにそれをシューベルトが的確に読み取って作曲したことによって、歌曲としての『冬の旅』が人々に長く愛される作品となっているからである。

われわれの読み直しのもう一つの軸は、上の〈水平的な存在〉と〈垂直的な存在〉とが切り結ぶ交点に立ち現れる〈宇宙樹〉という視点である。この視角をとることによって、〈菩提樹〉と〈辻音楽師〉という、一見するところまったく関係がなさそうな存在が関係付けられて、この作品のもつ意味を新たに抽出することが可能になるのではないかと考える。従来の作品解釈では、この作品の有するこのような構造には、十分に注意が向けられていたとは言いがたいのである。

I. 〈水平的な存在〉と〈垂直的な存在〉

1. 主人公の水平移動に伴う〈水平的な存在〉

この〈水平的な存在〉とは、主人公の困難な旅の歩みに——マイナスの意味であるにせよプラスの意味であるにせよ——影響を与えるものとして、この詩のなかに描かれているものである。すでに冒頭の第一曲には「月の光に浮かぶ影法師 Mondenschatten だけが／一緒に来てくれる」と記されている。皆が寝静まっているうちに町を出ることにした主人公は、自分の道連れ Gefährte は影法師だけだと認識したのである。

この影法師は、当然のことながらただ随伴してくれるだけのものであるが、この詩の中には主人公の、そうでなくても辛い旅をいやが上にも苦しくする存

在が、他に描かれている。日暮れの早いヨーロッパの〈冬の旅〉である限り、闇⁽⁴⁾、氷や積雪⁽⁵⁾、そして寒さ⁽⁶⁾が、この旅には通奏低音として響いている。

さらには、主人公の歩みを真っ向から妨げるものも付け加えられている。顔面に吹き付けて帽子さえも飛ばす冷たい風⁽⁷⁾、主人公の帽子めがけて「カラスがぶつけてくる」という雪やあられの球⁽⁸⁾、吹きすさぶ嵐⁽⁹⁾、顔に吹き付けてくる雪⁽¹⁰⁾である。

これらは、旅の辛さ、前進の困難さを強調する効果があり、それにもめげずに進もうとする主人公に対する共感を、読む者／聞く者のうちに生み出すことになっている。

他方に、孤独な主人公のことであるから種類は少ないが、その歩みに随伴する〈水平的な存在〉も描かれている。上に挙げた影法師もその一つであるが、他にはカラスと大地がある。そもそも影法師は自分の影に他ならないから、旅立ちの段階での主人公には誰も道連れがいなかったのだ。追われるようにして町を出ることにした主人公は、単なる自分の影さえも道連れとみなしたかったほどに孤独にさいなまれていたわけである。

(1) カラス

〈水平的な存在〉としての道連れとしての典型は、第15曲におけるカラスである。しかし初めからカラスがそうであったわけではない。第一部ではまだ、カラスは主人公の道連れとはとらえられていない。上で言及したように第8曲では、町から追われるように旅路をたどる主人公に対して、「どの家からもカ

(4) 第1曲、第5曲。

(5) 第1曲、第6曲、第8曲、第20曲。

(6) 第10曲。

(7) 第5曲。

(8) 第8曲。

(9) 第12曲、第18曲。

(10) 第22曲。

ラスどもが雪やあられの球を／帽子めがけてぶつけてくる」。共同体から排除されたと感じている彼には、カラスのような汚らしい存在さえもが、自分を町から追い払うのに一役かっているように思えて、カラスへのいまいしさが募ると共に、寂寥感を嘸みしめざるをえなかった。さらに第11曲では、ようやく炭焼きの小屋に寝場所をみつけた主人公が、そこでのまどろみの中で、花咲き緑なす野で恋人と共に居るといふ、現実とは対照的な夢をみているのだが、その慰めにみちた美しいひと時から現実に連れ戻されるのは、「屋根からカラスの叫び声が出た」からである（第11曲）。ここでもカラスは、主人公のささやかな幸福をさえも邪魔する存在として描かれている。

このように、カラスという、一般に社会から忌み嫌われるものであり、その意味ではそれ自体が共同体から仲間外れにされている（fremd）存在であるものによってさえ⁽¹¹⁾、このように追い立てられたり美しい夢見を邪魔されることに対する主人公の苛立ちは、ごく当然のことである。なぜ自分が、あんなカラスのごときものからさえも邪魔され嘲笑されなければならないのかと、彼はその孤独感をいっそう深めたに違いない。

しかし、このような、旅人とカラスとの関係性は、第二部において決定的に逆転する。カラスが道連れとなったのである。それが「カラス」と題された第15曲である。カラスのことを「自分をあざわらっている」存在とみなしてきた主人公は、この段階で認識を変える。その事実をこの曲の第一連の最初の句が明示している。これを、主人公の町からの脱出を描く第一曲の最初の句と比較すると、両者がほとんど同じであることが明らかとなるのである。前者が、「一羽のカラスが僕と一緒に／町から出てきて／今日までずっと／僕の頭上を回っている」⁽¹²⁾であるのに対して、後者は、「はずれ者として、ここへ来て／はずれ

(11) 梅津『冬の旅』261頁以下。さらに西洋中世では、カラスは不吉なことを予言する鳥、死の象徴とされていた。

(12) ‚Eine Krähe war mit mir/ Aus der Stadt gezogen./ Ist bis heute für und für/ Um mein Haupt geflogen‘.

者として、今、出てゆく」⁽¹³⁾である。どちらの章句にも中心的な意味をになう動詞

‘ausziehen’（遠くに出かける、引き払う）が用いられている。つまりカラスは自分と一緒に町を出てきていたのだが、そのカラスこそが実は自分の伴侶であるという認識を、主人公はこの段階に到ってもつようになったのである。

カラスという一般に忌み嫌われる存在、つまり共同体において忌避される存在を自分の伴侶であるとみなすようになった主人公は、今や逆に、自己をカラスのような存在として位置づけることができるようになったのであり、さらにそのような存在として旅を続ける覚悟が出来つつあるのだろう。

この認識が成立したことの意味はとても大きい。町を追われるようにして出てきた主人公は、自分を仲間として認めなかった町を拒否したのではあるが、別の町・共同体へと旅してゆけば自分が仲間として受け容れてもらえるだろうと、これまでは当然のように想定していた。しかし今や、そうではないこと、自分を受け容れてくれる共同体はどこにも存在しないかもしれないこと、その意味で自分がカラスのような存在であることを、認識したのである。だから、Wunderliches Tier⁽¹⁴⁾とカラスに親しみを込めて呼びかけた上に、墓場まで付いてくる忠実ぶりを示してくれと頼みさえするのである。以上のようなカラスとの関係性の変化には、作者ミュラーの第一部から第二部へと進む詩作のプロセスにおける思想の深まりを見出すことができるだろう。

そればかりではない。実は主人公は、カラスの誘惑にからめられてしまったのかもしれないのである。「杖にすぎる僕の旅も／もうそんなに長くはないから」と言いながら、カラスという死の象徴を頼りになる道連れとみなして、墓

(13) 'Fremd bin ich eingezogen./ Fremd zieh' ich wieder aus.'

(14) この 'Wunderlich' という語は、文字通りには「風変わりな」とか「奇妙な」という意味であるが、これは対象への親しさの表現でもある。この語は、ミュラーによってこの作品のなかで、ここ以外に、第13曲での自分の心に対してと、第24曲での辻音楽師に「風変わりな爺さん」と合計三回使用されているが、いずれの場合にも対象へのある種の親しさが込められている。

場まで付いてきてほしいとまで頼んでしまうのだが、それは、本当に自らが決意して墓場に行くつもりになったのか、カラスに惑わされてそう考えるようになったのかさえも判然としないのである。たとえ惑わされたのだとしても、それで構わない、もう墓場に入ることによって永遠の安らぎをえたいのだとさえ、考えているようだ⁽¹⁵⁾。

ひょっとするとこの旅人は、自分の髪⁽¹⁶⁾と同じ黒い羽をもつカラスを自分の恋人のように考えるようにさえなっていたのかもしれない。シューベルトはこのカラスを、ピアノ前奏において変二音の半音を用いながら劇的な暗さと澄んだ和音を巧みに組み合わせた異様なまでの美によって描写している。ゆったりと主人公の頭上を旋回するカラス、その舞い方は主人公の辛い道行きとは対照的ですらある。この不安と恍惚感が溶けあったような旋律は、主人公とカラスとの恋の成就を描いているとさえ感じられるほどである。ここにはミュラーではない、シューベルトの解釈が反映されているのだろう。

(2) 大地

もう一つの〈水平的な存在〉として、主人公の歩む大地 Erde も挙げることができるだろう。これは「この雪野原に口づけし／氷も雪も熱い涙で／融かし去ってしまいたい／黒い土が見えるまで」と、第4曲に明示的に記されているものである。雪野原をあえぎつつ歩む主人公は、その下にいまなお横たわっているはずの大地に出会うことができれば、春にはそこから緑が芽吹くように、ふたたび彼女との幸せな日々が戻ってくるかもしれないと夢想さえる。

しかし、いっさいの「希みも消えた」のち、彼は母なる大地にくずおれて泣き伏す(第16曲)。そしてそれ以降、彼の旅は覚悟をもって死を求める旅となる。

(15) 第19曲『惑わし』の内容はそれを示しているだろう。

(16) 第14曲『白髪』第2連：「でもすぐに霜が融けて／また黒い髪が出てきた」Doch bald ist er hinweggetaut./ Hab' wieder schwarze Haare'.

上で見たように、ただ墓に入ることを求めて歩み続けることになる。「この道を進まねばならない／誰も帰ってきたことのないこの道を」と第20曲に記載されているとおりである。

かくなる上はいわば母胎としての大地に還るしかないと思い定めて、この旅人は歩み続ける。人工的な暖房に慣れた現代人には分かりにくいであろうが、冬の土の中は外よりもはるかに暖かい。その意味では、土の中・墓穴を、安らぐことのできる母の胎内と想定することも、あながち荒唐無稽ではないのである⁽¹⁷⁾。

凍てついた雪野原を歩む主人公の頭上には黒いカラスが付き添い、雪の下には母なる黒い大地が生命の源をたたえて横たわっている。上と下にある黒の間の真っ白な道なき道を、頭の黒い主人公が、いわば小さな点のようにあえぎながら歩んでいる。

しかし、やっとの思いでたどり着いた墓地への宿りを、彼は拒絶されてしまう（第21曲）⁽¹⁸⁾。死者の共同体たる墓地にさえも入れてもらえなかったのである。われわれの主人公はまだ甘かったのだ。なぜなら、この段階までは、カラスを道連れとする程度にまでは共同体に依存して生きることを拒否してきたのであるが、死については、共同体に依存して死んでゆくことができることを当然のように想定していたのだからである。

しかし今、墓場で経験したこの拒絶は、青年をさらにいっそう決然たる心境、確固たる生き方へと導くことになる。「そうか、僕を拒むのか／それなら行こう、先へ進もう」（第21曲）。いっさいの共同体への幻想と甘えを捨てて、まったく独立した個人として、「この地上で auf Erden」⁽¹⁹⁾生きてゆくしかないことを認識したのである。そしてこの時に到ってこそ頼りにするものが彼にはあつ

(17) キリスト教社会では今もなお土葬が一般的であることも想起されてよいだろう。

(18) 本稿3(2)注(95)辺りの本文を参照されたい。

(19) 第22曲。

た。「なあ、僕の忠実な杖よ」と呼びかける杖である。この章句の意味は、後に解釈することとする。

2. 旅人を魅きつける〈垂直的な存在〉

次にわれわれは〈垂直的な存在〉について検討する。これにあたるものは、門であり⁽²⁰⁾風見であり⁽²¹⁾菩提樹であり⁽²²⁾塔⁽²³⁾というような町の中にあるものと、道しるべで⁽²⁴⁾や辻音楽師⁽²⁵⁾のように、町の外に立つものがある。さらに、第15曲で始めて言及される、主人公が手にしている杖がある。その段階では、まもなく不要になるものとしてあげられるこの杖は、第21曲になると逆に肯定的な意味で言及されることになる。

この〈垂直的な存在〉は、〈垂直〉であるからといって、〈水平的な存在〉のように主人公の歩みを物理的に妨げたり促したりするものではない。むしろ若者の内面に働きかけて、彼の生きる姿勢の変化を生み出すものとして描かれている。この節では、門と風見と塔についてだけ検討する。

(1) 門

主人公が「行きしなに、家の門に／『おやすみ』と書いてゆくから」と、この『冬の旅』の冒頭に出てくる門は、第5曲に出てくるような町の入り口に立っているものではなくて、個人の家への入り口に直立しているものである。それゆえにこれは、外敵を防ぐという実用目的であるよりも、むしろ外と内とを明確に区別しながら、内に住む者の権勢を示すものである。

(20) 第1曲。

(21) 第2曲。

(22) 第5曲。

(23) 第8曲。

(24) 第20曲。

(25) 第24曲。

親方の家だからこそ、この娘の家にも門があるのだろう。そしてこの若者も、将来は門があるような家に住めるほどの地位に昇りたいと考えていた。しかし今は、思い半ばにして、そして何よりも思いを寄せた娘を断念しなければならない立場に追いやられて、町を出て行くことを決意したのだ。この若者がその門に「おやすみ」と、そして比喩的な意味での「もうおしまいだね」⁽²⁶⁾と書いたということは何を意味するのだろうか。自分が一度は憧れた権勢のシンボルである門とその家の娘への思いを断ち切りがたいからこそ、伝わるかどうかは不明なメッセージを門に書き残して去ったということなのだろう。

(2) 風見

「風見」について本稿では、梅津の前著とは異なり、原語 *Wetterfahne* に即して解釈する。風見は一般に大きな建物の屋根の上に付けられている。これも門と同様で、風向を知るという実用目的のためだけではなく、その建物の所有者の権勢の誇示の意味をももっている。シューベルトが住んでいたウィーンの街区のいくつかの建物にも、今なお、風見が付けられている。

教会の尖塔の先に付いている風見には、梅津が前著で記したとおりに雄鳥の形を切り抜いた金属板が付けられていることが多いが、民家の屋根に取り付けられるものには様々な図案がある。家主の家系のワッペンや職種を示すもの、あるいは図案化された数字で館の建設年を示すもの等々である。まさに「この家のこれみよがしなご立派なしるし」⁽²⁷⁾なのである。

第2曲で「風に吹かれて風見がくるくる舞う／かわいいあの子の家の屋根の上で／僕の気がおかしくなったのか／まるで口笛吹いてこのあわれな逃亡者を追い立てるようだ」と言うとき、この若者の視線は上方に、館の屋根の上に向けられている。あの子との恋をあきらめて、親方の下での徒弟修業を

(26) 梅津前掲書57頁。

(27) 第2曲：Des Hauses aufgestecktes Schild.

断念することにしたのだが、思いはまだそこに残っているのだろう。後の第8曲で、いつまでも見える町の塔にこだわるのと同じく、そして今はまだそれほど遠ざかっていない場所から、風見を見ては、それが取り付けられている館の人々を想っているのである。

(3) 塔

塔は第8曲『振り返り』の第1連に明示的に登場する。「焼け付くように足の裏が熱い／氷と雪の上を歩いているのに／町の塔 (die Türme 複数) が見えなくなるまでは／少しも休みたくはない」。

ヨーロッパの古くからの町には、少なくとも二種類の塔がある。一つは教会の塔であり、もう一つは市役所の塔である。聖と俗の権威の象徴である。塔がたくさんそびえている町には、立派な教会がいくつもあり、また、市民が自分たちの職業別の会館をもっていることをも意味するから、その町はそれだけ繁栄していることを誇示しているのである。つまり塔もまた、権勢誇示のシンボルなのである。

今、われわれの主人公は、町からかなり遠ざかったようだ。しかしまだ町に、そして町に象徴される共同体に、さらにはそこでこそ成就されるはずだった栄達に対して、未練を残しているらしい。町に対して、親称である Du で話しかけるばかりか、最後では Geselle (仲間) とさえ呼びかけながら、こう言っている。「初めて迎えてくれた時はまるで違ったのに／お前はなんと移り気の町なんだ／お前のきれいな窓で／ひばりとナイチンゲールが鳴き競っていた／菩提樹がこんもりと花開かせ／清らかなせせらぎが流れ／そしてああ、少女の二つの瞳がきらきらしていた／それなのにだめになってしまったね、仲間よ」。この二つの連にシューベルトは、この曲の前後の連とはまったく異なる甘美な旋律を付けている。第5曲の「菩提樹」の第1連に通じるような美しさである。

しかし、この望みが実現することは現実にはもはや不可能であることもま

た、この若者には分かった。だから、最後の連は、「あの日のことを思い浮かべると／もう一度振り返りたくなる／おずおずと戻って行って／あの娘の家の前にそっと立ってみたい」と、音楽的には直前の連とはまったく異なる、激しいテンポの厳しい歌声で歌われることになる。だからこそ、この第8曲の第1連で、同様な激しいテンポをもって、「町の塔が見えなくなるまでは／少しも休みたくはない」と歌ったのであろう。

だが塔が見えなくなるまでには、この若者はまだかなり遠くまで歩き続けねばならないはずだ。平地の続くところが多い西ヨーロッパでは、昔は遙るか遠くからでも町の塔が見えたものである。大きな町を遠望する形の版画が今でもたくさん残されているが、それにはかならず塔が描きこまれている。それは現代でいえば町の紹介パンフレットのような役割を果たしたに違いない。そして、そこに聳える塔にひかれて、一旗挙げようと町に出てきた若者も多かっただろう。シューベルトが育った地域は、今ではウィーンの郊外になっているが、当時は貧しい村であったので、そこからはウィーンの市街が数々の塔をもっていることを遠望できたにちがいない。だから彼は、この詩の内容には大いに共感できたはずである。しかし、この主人公のように、失意のうちに町を去らねばならない者も少なくなかったことだろう。そしてシューベルト自身も、ある意味で同じ運命をたどったと言えよう⁽²⁸⁾。

(28) 30歳過ぎで夭逝するシューベルトが住んだ最後の家 (Sterbhaus) は今も残るが、ウィーン市外のありふれた一街区にある三階建ての簡素なアパートである。また、彼の葬式が執り行われた教会 St. Josef zu Margareten Kirche は、これは彼が誕生時に洗礼を受けた Schubertskirche という生家近くの教会に比べると、外部も内装も極めて簡素な教会であり、最後の住まいと数百メートルしか離れていない。つまり、彼の葬式は、彼の功績に対する周囲の特別な図らいはなく、ごく平凡に営まれたものであろうことが推測される。

3. 宇宙樹への眼差し

(1) なぜ〈直立〉か

意外と認識されていないことであるが、動物のなかで直立して生活しているのはわれわれ人間だけである。つまりわれわれ自身が〈垂直的存在〉なのである。この点については、古代ギリシアの哲学者のプラトンとアリストテレスによって既に指摘されているところである。プラトンは、人間が直立する生き物である点に注目して、人間を「天上の植物」ととらえている。その理由は、人のもつ理性が人を天の縁者〔神々〕に向かって、大地から持ち上げているからだとしている⁽²⁹⁾。また、彼の弟子であるアリストテレスは、植物を逆立ちした人間のようにイメージした。なぜなら、人間の頭および口に相当する器官が植物の根だとみなされるからである⁽³⁰⁾。さらに、天に根をもち地上に枝を広げるという形の逆立ちをした樹が地上に向かって生えているという宇宙顕現のイメージも、古代以来、いろいろな文明に見出される⁽³¹⁾。

もちろんわれわれであっても24時間直立しているわけではなく、夜に眠るときは横臥することで〈水平的存在〉となる。しかし人間が生きているという意味では、横になることは例外的な状況とみなされてきている。「倒れる」とか「臥せる」とかということは、病気や事故によって、あるいは怠惰によって、生み出される異常な姿を意味するのである。

しかし逆にわれわれには、歩き出す以前の幼いときにそうであったような〈水平的存在〉に戻りたいという欲求がともすれば生じることも、容易に認められるだろう。これは、この主人公にも見出すことができる。第5曲の菩提樹からの「ここならやすらげるのに」という呼びかけに誘惑されそうになり、第10曲から第11曲にかけては、炭焼き小屋で体を横たえてまどろんでは非現実を

(29) プラトン『ティマイオス』第三部90a (岩波版全集12巻173頁以下)

(30) アリストテレス『靈魂論』第二巻412b；416a (岩波版全集6巻39頁；51頁)。またアリストテレス『自然学小論集』「長命と短命について」第六章467b (岩波版全集6巻285頁)。

(31) ロジャー・クック『生命の樹』(平凡社 1990年) 82頁。

夢見る。最後の第21曲では、墓場という宿屋に永遠の休息のための一部屋、一つのベッドを確保したいとさえ思ったのである。

実はわれわれが〈水平的存在〉になるのは、単に怠惰のためでも幼児回帰願望のためだけでもない。かつての労働の多くが、人を〈水平的存在〉にならせたものである。農民の畑仕事であれ職人の手仕事であれ、労働はほとんどの場合、その体を地面に近づける形でしかできなかった。なぜなら、仕事のほとんどは重力に抗してすることであるから、各自の限られた筋肉で効率よく仕事をするためには、自らの肉体を地面に近づけて働かねばならなかったのである。

そして逆に、人間の本来の姿としての〈直立〉という自己イメージを日常生活で維持することのできた人は、歴史的にみると、自らが肉体労働をしなくても済む社会のなかで例外的な存在であった。中世においては王侯貴族だけであり、近代になってブルジョワジーもその仲間入りすることになった。これは、上述の事象と、すなわち風見をもつ建物が、中世までは王侯貴族の城館であって、近代になるとブルジョワジーの館もその仲間に入ったことと、相即しているだろう。

われわれは上で、本来的な人間のありかたは〈垂直〉であって、〈水平〉は非日常を意味すると言った。しかし庶民の日常においては、その逆のことが妥当するのであることも、今述べた。肉体労働をしなければならない庶民は、毎日、〈水平的存在〉であらねばならなかったのだ。

ここから、社会的な意識においては、地面・土に近いことは卑しいことであり、それから離れていることは高貴さを意味するということになった。典型的なものは、平安朝貴族の高床をもつ寝殿造りである。つまり、空間的な高さが社会的な身分の高さを意味することになるのである。このような心理的効果を根拠として、われわれが上でみたような、門とか風見とか塔などの、権勢を誇示する〈垂直的存在〉が社会に意味あるものとして成立してくるのである。

そして人間そのものについても、高貴であることはその〈垂直性〉と〈土か

らの距離〉を強調する形で表現されるのが一般的である。王侯貴族の服装は、頭の高さと胴体部の安定的な直立性を強調しつつ、足許は覆うという形式が卓越的である。この典型としてわが国における衣冠束帯がわれわれには分かり易いが、事情は外国においても同様である。

逆に、王侯貴族に養われている道化は、つねに姿勢も服装も垂直性を打ち消して、履物も単純なものであるか裸足である⁽³²⁾とかという形で、〈水平的存在〉であることが必要なのであった。これは、演劇やオペラでの演出法で強調されている通りである。さらには、この作品の第1曲⁽³³⁾から第17曲⁽³⁴⁾、そして最後の第24曲⁽³⁵⁾まで見られる、犬に対するわれわれの旅人の変わることのない嫌悪感もまた、この視点から理解できるだろう。なぜなら、犬は主人には忠実である一方で、見知らぬ fremd 人々に対しては、姿勢を低くしてうなっては吠えかかることをその習性としているからである。

このような意味連関においては、われわれの主人公も、横なぐりに吹き付ける風雪に抗して、つまり体を斜めに倒しながら旅を続けねばならない境涯に置かれている点で、彼自身の意識の上では、いやがうえにも社会的な低さ、惨めさが実感される存在として描かれているだろう。

(2) 〈緑〉の象徴性

1) 生命の象徴としての〈緑〉

早春の芽吹きに見られる穏やかな緑、春の木々を彩る明るい緑、夏の林を包む色濃い緑、そのいずれも、それぞれの季節における自然界での生命の発露を

(32) 第24曲のライアー回しが裸足であることが想起されてよいだろう。

(33) ‚Laß irre Hunde heulen./ Vor ihres Herren Haus‘ (犬どもだって 飼い主の家の前で／猛り狂って吠えやがる)

(34) ‚Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde‘ (僕に吠え続けろ、目覚めている犬よ)

(35) ‚Und die Hunde knurren./ Um den alten Mann‘ (犬だけが老人を囲い込んで／うなり声をあげている)

われわれ人間に知らせるものであることには、誰も異存がないだろう。そして、これはどの時代のどの文化でも同様であろう。

〈緑〉は、まず第4曲『凍てつく野』に現われている。彼女と腕をとりあった歩いた緑の野原、緑の草は、二人の愛と生命の象徴である。しかし今は、「どこに緑の草はあるのだらう／花々は死に絶え／草も枯れ果てた」と歌わざるをえない現実ではあるのだが。続く第5曲にも、有名な菩提樹として歌われている。「泉のほとり、町の門の前／一本の菩提樹が立っている／その木陰にたたずみ／いつも甘い夢にひたした／木の皮にいくつも／愛の言葉を刻んだ／嬉しくても悲しくても／木の下に来ていた」。ここには「緑」という語は使われてはいないが、〈緑〉が含意されていることは明らかである。第6曲『あふれ流れる水』には、〈草の緑〉が、「緑が芽を出してくれれば」⁽³⁶⁾という希望として描かれている。さらに第8曲の『振り返り』においても「菩提樹がこんもりと花を咲かせ」⁽³⁷⁾と歌われているところで、〈緑〉が明白に含意されている。

第11曲『春の夢』にも〈緑〉は、「緑なす野の夢を見た」として、さらに、窓ガラスの氷が作る木の葉の形に「いつ窓の木の葉は緑に染まるのか」⁽³⁸⁾と問い掛けるという形で現われている。そして第一部の最後である第12曲にも、冬でも〈緑〉そのものであって、クリスマスの飾りつけに用いられるもみの樹が、「澱んだ風が／もみの梢を揺らすとき／一片の暗い雲が／澄みわたった空を漂うように」⁽³⁹⁾として、小さな自分との対照として歌われる⁽⁴⁰⁾。つまり聳え立つもみの樹とその下を歩む自分というコントラストのゆえに、卑小感と寂寥感はいっそう強まっている。出口を見出せないほどの孤独にさいなまれているわれ

(36) ‚Wenn die Gräser sprossen wollen‘

(37) ‚Die runden Lindenbäume blühten‘

(38) ‚Wann grünt ihr Blätter am Fenster‘

(39) ‚Wie eine trübe Wolke/ Durch heitre Lüfte geht/ Wenn in der Tanne Wipfel/ Ein mattes Lüftchen weht‘.

(40) よく知られているように、“O Tannenbaum”というもみの樹を唱った、いわゆるクリスマスキャロルがあるが、それでは、この樹が一年中をとおして緑であることが強調されている。

われの主人公である。

しかし第二部では、〈緑〉はほとんど現われない。草の〈緑〉も樹々の〈緑〉も明示的にも暗示的にも、もはや歌われない。唯一現われる〈緑〉は、第21曲の墓場の花環の〈緑〉としてである。生命と愛の象徴であるはずの〈緑〉が、第二部ではよりもよって冬の墓場の〈緑〉でしかないとは、どういうことだろうか。この点については、節を改めて考察することとしよう。

2) 〈水平的存在〉であり〈垂直的存在〉としての〈緑〉

この〈緑〉に関わってさらに興味深いことには、〈緑〉が、先にわれわれが考察した〈垂直的存在〉と〈水平的存在〉として、以下のように交互に描かれているのである。第4曲での〈緑〉は、緑の流れ、緑の草原であるので、〈水平的存在〉であるが、その次の第5曲での〈緑〉は菩提樹であるから、当然のこと〈垂直的存在〉である。次の第6曲の〈緑〉は〈草の緑〉であるから、〈水平的存在〉であり、次に〈緑〉が現われる第8曲では、「菩提樹がこんもりと花を咲かせた」とあるから、〈垂直的存在〉である。その次に〈緑〉が現われる第11曲での〈緑〉は、夢でみられる〈緑の草原〉であるから、〈水平的存在〉であるが、第一部の最後に登場する〈緑〉はもみの樹であるから、〈垂直的存在〉である。

既に言及したように、第二部にはもはや〈緑〉の描写がほとんどみられないのであるが、その数少ない二箇所もやはり交互に〈垂直的存在〉としての〈緑〉と〈水平的存在〉としての〈緑〉が描かれている。前者とは第16曲の「(街道の並木としての)木々」⁽⁴¹⁾であり、後者とは第21曲の墓場の〈緑〉である。死者の墓に手向けられたこの〈緑〉は、丸い輪形のものであり、地面に置かれているので〈水平的存在〉だとみなせるだろう。このように〈垂直的緑〉と〈水

(41) ここでは上述のように、むしろ「色づいた葉」の方が前面に出ているが、'Manches'(たくさんの)と記しているので、まだ〈緑〉も残っているようである。

平的緑)とが交互に現われつつ作品全体を貫くように描かれていることは、作者ミュラーがわれわれをして〈緑〉に対してとくに眼を向けさせたいと考えていることの証左であろう。そして、この〈緑〉は、けっして、それが本来意味するはずの生命とか愛として位置づけられて終わるわけではないのである。

3) 不在としての〈緑〉

梅津は上掲書において「無い菩提樹」⁽⁴²⁾を指摘した。実はこの〈緑〉自体がまた不在なのである。第4曲の〈緑〉は、「彼女と歩いた緑の野原、緑の草はどこにあるのか」と自問している〈緑〉なのであって、これが現実存在するのであれば、この若者が悩み苦しむことは不要である。第5曲の菩提樹においても、冒頭の詩句がわれわれにイメージさせるものは充溢する〈緑〉であるが、実はここでも〈緑〉はやはり不在なのである。なぜならば、菩提樹は落葉植物であるので、この物語の舞台である冬には、そもそも葉がついていないのである。

第6曲の〈草の緑〉も、「草が芽吹いてくれれば、愛が復活するかもしれない」という願望が歌われているのであって、ここでも〈緑〉は現在していない。さらに第8曲の〈緑〉も、「菩提樹がこんもりと花を咲かせ」と歌われて〈緑〉が含意されてはいるものの、これも過去のことであって現実ではない⁽⁴³⁾。第11曲の草原の〈緑〉も、直前で言及したように、夢に見たものであって、その夢も雄鳥とカラスの鳴き声ではかなく消失してしまう。

ところが、第12曲『孤独』に描かれているもみの樹が含意する〈緑〉は、主人公がその下を歩いているということにおいて、この詩の中で唯一、実在する樹の〈緑〉である。しかし、実はそれゆえにこそ、いっそう深い意味での〈不

(42) 梅津前掲書142頁以下。

(43) „Da war's geschehn um dich, Gesell' (仲間よ [町のこと], お前はだめになってしまったね)と
言って、町で起きたすべてのよいことが無に帰したとみなしている。

在の緑)なのである。

この点をもう少し詳細に述べよう。このもみの樹は、野に立つものとして描かれているのだが、冬であれば当然のこと、各家庭の居間の真ん中に立てられているクリスマスのもみの樹が主人公には浮かんでいるだろう⁽⁴⁴⁾。これは、通例、第一待降節(アドヴェント)⁽⁴⁵⁾から家の中に飾られるので、この冬の旅の時期にも既に各家庭で立てられていることが想定される。この〈緑〉は、戸外の冬枯れおよび厳しい寒さとは対照的に、物理的にも心理的にも〈生命〉⁽⁴⁶⁾と〈愛・暖かさ〉と〈仲間〉の象徴である。クリスマスが終わっても、新年の三王礼拝日⁽⁴⁷⁾までは飾られるほどに、冬の家庭の中心的存在である。従って、ここで描かれている主人公の孤独が背景として含意しているのは、クリスマスに向かって賑わう町と、クリスマスを楽しみに待ちながら活気付いている人々に違いない。「明るく楽しげな人々のなかを／独りっきりで、挨拶を交わすこともなく／ああ、なんと安らかな空気！／ああ、なんと明るい世界！／・・・吹きすさぶ嵐のなかでも／こんなに惨めでなかったのに」という詩句は、このような雰囲気を示しているだろう。

シューベルトは3連音符で高潮して駆け上がってゆく〈吹きすさぶ嵐のなかでも〉／〈こんなに惨めでなかったのに〉の直後にそれぞれ、自然を体現する調性であるハ長調を当て、明確に〈緑〉を刻印している(この曲の主調は口短調)。

しかし今、この若者は寄る辺ない旅人として、いかなる意味でもクリスマスにあずかることはできない⁽⁴⁸⁾。それゆえに、この情景において野に立つもみの

(44) 第1曲や第2曲で描かれている暖かい家の中にも、また第17曲のまどろんでいる村人の家の居間にも、それは立てられているはずだ。

(45) 通例は、11月最後の日曜日か12月最初の日曜日から始まる。

(46) この点ではわが国の正月の松飾りと同じ意味をもつだろう。

(47) 「主の公現の祝日」とも言い、1月6日がそれにあたる。

(48) 第二部になると、むしろ「あずからない」ことを決意するにいたるであろう。

木という〈緑〉の實在は、むしろ彼にとっては〈緑の不在〉となり、そればかりかむしろ当然あるべきものの〈喪失〉であり〈欠如〉である。それゆえに、彼にとってこの〈緑〉は、自分たちの愛と生命とを象徴するものとはならず、むしろ逆に、自己の卑小感と寂寥感を深めるだけのものである。キリスト教のもっとも重要な行事からも排除された存在として⁽⁴⁹⁾、彼は、もはや自分にはキリスト教による救済が保証されていないのではないかとさえ感じたであろう⁽⁵⁰⁾。この点は、第二部の後半において、さらなる深化をみせることになる。

上で言及したように、第二部には〈緑〉に関わりそうな曲が二曲ある。その第一は第16曲『最後の希み』の「ちらほらと木々に」⁽⁵¹⁾という詩句であるが、この後にすぐ「色づいている葉も見える」⁽⁵²⁾と続くので、ここでは〈緑〉よりも色づいた葉が主題とされていることになる⁽⁵³⁾。第二部で唯一の〈緑〉が登場するのは第21曲である。それも、上述のように、この作品全体で唯一、明白に「緑」という修飾語をもって表現されている、現存する〈緑〉としてである。しかしそれは墓場の花輪の〈緑〉である。ここでは〈緑〉の意味がもはや転化しているのであって、この〈緑〉に主人公は、もはや愛も生命もそれらの再生の希望も見出してはいない。

つまり〈緑〉は、この作品のなかにイメージとしては頻出しているが、われわれの旅人にとって現存するものはただ二つの〈緑〉であることになる。そのうちの一つはもみの樹の〈緑〉であり、それは〈喪失としての緑〉であった。そしてもう一つが、墓場に置かれた〈死者への手向けの緑〉であった。こうし

(49) クリスマスの時期に一人で暮らしていることは、大いなる疎外感を味わうことになると西欧の人々は考えるので、その時期に一人暮らしをしている外国人は、彼らの親切心から「我が家に来ないか」と招待されることも多い。

(50) このような推測は、作詩者ミュラーが最終的にこの一連の詩24篇を並べ替えて出版した際に、この『孤独』を、「神がこの地上にいてくれないのなら／我々自身が神になろう」という詩句をもつ『勇気』の直前に第22曲として置いたという事実（梅津書48頁）からも傍証されようだろう。

(51) ‚Hie und da ist an den Bäumen‘

(52) ‚Manches bunte Blatt zu sehen.‘

(53) これの意味については、後に考察する。

て、本来親近感を抱く対象として〈緑〉が、もはや親近感を抱きうるものではなく、逆に〈よそよそしい〉fremd ものとなっている。〈緑〉にまつわる意味のこの逆転に注目するならば、この〈緑〉の意味変化は、主人公による〈緑〉の埋葬としてもとらえることができるだろう⁵⁴⁾。もはや〈菩提樹〉に象徴される共同体的な〈緑〉には、つまり共同体的な生にも愛にも、いっさいの希みをかけないことを覚悟したことの象徴なのであろう。ここにわれわれは、主人公の悲劇性と作者ミュラーの革新性を見出すことができるだろう。

こうして、われわれは考察をもう一段、深めねばならない。

II. 宇宙樹としての菩提樹

1. 宇宙樹と〈垂直的存在〉

われわれの主人公の辛い旅の舞台は、ドイツ語文化圏であるドイツおよびオーストリアであることは、前提的な事実である。そして、この地域に住む中心的な民族であるゲルマン民族は、キリスト教化される以前から樹木信仰をもっており、その伝統がキリスト教化されて以降でも続いていることも、よく知られている。その典型的な習俗が、毎年5月1日を期して村の〈中心地〉に立てられるマイバウム⁵⁵⁾である。これは「生命の再生と年の更新の儀礼であろう」と宗教学者エリアーデはとらえている⁵⁶⁾。この行事はドイツとオーストリアの各地で今なお続けられていて、この季節にこの地域を旅行する人は、車窓からも村々にそびえるマイバウムを見ることができる。これに用いられる樹種は、5月初めにすでに新緑を枝に付けている落葉樹でなければならず、シラカバが典型的なものであるという⁵⁷⁾。

54) われわれは上で、墓地の花輪の緑を〈水平的存在〉としたが、その意味ではこれは〈水平的存在〉というよりもむしろ〈地中的存在〉であろう。

55) ドイツ語では、'Maibaum'。日本語では、英語の表現を用いて「メイポール」とされることが多い。イギリスにもこれに類似した習俗が存在して、Maypoleの周りで女性たちが踊るという。

56) エリアーデ『豊饒と再生』（『エリアーデ著作集』2、せりか書房）242頁。

この習俗の背後にあるのは、宇宙を支えている神聖な宇宙樹 Weltenbaum という思想である。北欧ゲルマン人の神話では、「永遠に緑なす」⁽⁵⁸⁾ ユグドラシル Yggdrasil という大木が（樹種はトネリコ）が宇宙樹として宇宙の中心に立っていて、その傍らにはミーミルという不思議の泉があるとされている⁽⁵⁹⁾。また、この樹が立つ場所が「世界の中心」であり、そこにこそ、生命の、若さの、不死の根源があるという⁽⁶⁰⁾。

このユグドラシルと上述のマイバウムという習俗の関係は、哲学的なパラダイムとしては〈原像と似像〉Urbild—Bild の関係であり、宗教的にみると〈本山と末寺〉のような関係である。これは、人間に根源的な、以下のような念願とそれに基づく思惟が想定するものである。すなわち、宗教的人間は出来るだけ世界の中心に住むことを願う。そこで彼は、自分の国土が大地の中央に在り、自分の住む都市が宇宙の臍部をなし、とくに寺院と宮殿が世界の真正の中心であると想定し、さらには、自分自身の家も中心に存在し、一つの世界の模型であることを欲しさえするのである⁽⁶¹⁾。このような想定を確認する儀礼として、つまり宇宙樹の似像として、マイバウムは立てられるのである。

そればかりではない。自分自身の家が〈宇宙樹〉の似像であるためには、それに似た存在構造を有する〈似像〉を身近に置きたくなる。それが、先に見た

⁽⁵⁷⁾ マイバウムの全体の形は、地方によって少しずつ異なるが、柱の頂あたりに緑の葉が茂っており、その下に、やはり緑の葉で作られた輪が木の柱をくぐる形で吊るされているというものである。この輪が女性原理を表わし、立てられている樹そのものが男性原理を表わして、全体としてその年の動物や作物の多産を祈願するのだとされている。この「輪」は、われわれの作品においては、後にも見るように、第7曲第4連の「きれぎれの輪」'ein zerbrochener Ring'に関わり、また、第21曲第2連の「緑の甲いの花輪」'Ihr grünen Totenkränze'に関わりうるだろう。

⁽⁵⁸⁾ エリアーデ前掲書176頁。

⁽⁵⁹⁾ エリアーデ前掲書192頁、240頁等を参照。

⁽⁶⁰⁾ エリアーデ前掲書206頁。このような大木に対する信仰は、6年ごとに実施される長野県の諏訪大社の「御柱祭り」を典型として日本にも、また「建木」として中国にも存在する（エリアーデ前掲書、225頁参照）。おりしも今年（2010年）の春に「御柱祭り」が実施されたので、ニュース等で見えた人も多いだろう。

⁽⁶¹⁾ Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane, Vom Wesen des Religiösen* (Frankfurt am Main 1990), IV, 10, S. 175f. (エリアーデ『聖と俗』（風間敏夫訳、法政大学出版会）35頁以下参照。)

門や塔などの権勢誇示のための〈垂直的存在〉の数々がもつ意味でもあるはずだ。

2. 宇宙樹としての菩提樹

以上の考察を前提にして、第5曲に登場している〈菩提樹〉をとらえなおしてみよう。すると直ちに気づかれることは、鮮烈な〈緑〉をもち、町の門の前にある泉のほとりに〈垂直的存在〉として立っている菩提樹は、この作品において〈宇宙樹〉として想定されているであろうことである。それは、この町の住民の全体にとって〈宇宙樹〉であるばかりではなく、新たに住民として仲間入りしたこの若者にとっても、彼のあらゆる希望を込めて〈宇宙樹〉であったはずだ。

だからこそ、この樹は、主人公が「喜びにつけ悲しみにつけその樹に引き寄せられたものだ」⁽⁶²⁾という一種の「魔力」をもっていたのである⁽⁶³⁾。さらに、一般に樹木崇拝では、葉の動きから生じるざわめきから神託を得ることがある⁽⁶⁴⁾。この視点から第4連の「すると枝がざわめいた／僕に呼びかけるように／お若いの、私のところにおいて／ここならやすらげるよ」という言葉をとらえると、この呼びかけは若者に対する菩提樹からの神託に違いない。だからこそ、「もう何時間も／歩いてきたのに／まだあのささやきが耳に残っている」と、この若者が、菩提樹からの呼びかけに拘束され続けるのであろう⁽⁶⁵⁾。

また、「お若いの、私のところにおいて」⁽⁶⁶⁾という菩提樹からの呼びかけも、菩提樹を宇宙樹とみなすことで一層分かりやすくなる。なぜならば、宇宙樹は

(62) ‚Es zog in Freud' und Leide/ Zu ihm mich immer fort'.

(63) 三宅幸夫『菩提樹はさざめく』（春秋社 60頁）にも「主人公は菩提樹の魔力・引力をよく知っている。これは自然にひそむデモニーニッシュな力、それに同調しそうな自分自身に対する恐怖の現われにほかるまい」とあるが、「宇宙樹」という視点からの読解ではない。

(64) J. プロス『世界樹木神話』（八坂書房）96頁以下

(65) この拘束から自由になるためには主人公はおおいに苦勞しなければならない。

(66) ‚Komm her zu mir, Geselle'.

世界の始原から茂っている樹木と想定されていて、人間にとっての師匠でもあるから、それとの比較では人間はつねに「Geselle 若者・弟子」であることになる。

ところが、この菩提樹は、われわれの主人公にとって倒れてしまったのである。それが、第7曲で描かれている「凍りついて白く横たわっている川」である。これは、厳しい寒さで河が凍りついたことだけを意味しているのではない。倒れた菩提樹を意味しているに違いない。なぜならば、ここには、第5曲に描かれている、幸せにみちていた時の菩提樹の要素に対応するものが、内容的にはまったく対照的な姿で描かれていることを見出すことができるからである。

即ち第5曲では、緑したたる⁽⁶⁷⁾菩提樹が立[・]っ[・]て[・]お[・]り、その柔らかい樹皮 Rinde に二人の名前を刻んだ⁽⁶⁸⁾。それに反して第7曲では、川は冷たく身じろぎもせず横たわ[・]っ[・]て[・]いる[・]の[・]だ[・]が⁽⁶⁹⁾、その凍った川面、つまり硬い皮 Rinde⁽⁷⁰⁾ に二人の名前を刻むというのである。一般に、樹が生きているときにはその樹皮は柔らかいが、枯れるととても硬くなる。そのように硬く氷結した川面という樹皮に「恋人の名前と時と日付を刻み込もう grabe ich」というのである。つまり、愛と生命の象徴である菩提樹が倒れて、硬くなって横たわっていて、そこに「恋人の名前を刻む」というのだ。さらにこの「刻む」graben)は Grab (墓)につながる。つまり、二人の愛の関係の墓誌を倒れた(死んだ)菩提樹の樹皮に記そうというのである。

このような菩提樹の「死」は、実は第五曲の後半に込められているミュラーによる〈菩提樹〉の伝統の読み直しからも想定されることである。この読み直しについては、梅津が前掲書において、「落ち葉や墓，死，暗闇などは、『冬の旅』における『菩提樹』の世界に通底していると言えるだろう。その読み直し

(67) 第8曲第4連

(68) 第2連1行目

(69) ‚Liegst kalt und unbeweglich‘

(70) ミュラーはこの ‚Rinde‘ という語をこの第7曲で、第2連と第5連との二回使っている。

を徹底させたものが、『冬の旅』における『菩提樹』なのである』⁽⁷¹⁾と記している。

しかし、ここでの若者の思いは、それだけにとどまっているわけではない。「僕の心よ、この川に／お前は自分の姿 Bild が認識できるか／その凍った川面を破って／飛び出すほどに水かさが増すのにも似た」⁽⁷²⁾という一節は、あの菩提樹がまぎれもなく主人公の理想・宇宙樹・世界軸であったことを示している。ここには、先に言及した〈原像と似像〉Urbild—Bild の関係が、二重の意味で想定されているのである。先ず前提的に確認しておく必要があることは、かつて町の門の前に立っていた菩提樹は、われわれの主人公が自分の夢を刻み付けた宇宙樹であったことである。その菩提樹が〈原像〉となって、その〈似像〉として「倒れた菩提樹」としての凍てついた川がある。それゆえに、菩提樹という宇宙樹の〈似像〉である凍てついた川には、当然のことながら、かつて自分が刻み付けたことの〈似像〉が、つまり価値が劣化した内容が刻みつけられねばならないのである。それが上述の「二人の愛の関係の墓誌」にはかならない。

その上でさらに、町の門の前に立つ菩提樹の下で主人公が自分の幸福を夢想していたのであれば、「倒れた菩提樹」の下にも同様に、苦しみなながらも希望を捨てきれない「現実の自分の心かもつ夢」を見出すはずである。それが、「お前は自分の姿が認識できるか／その凍った川面を破って／飛び出すほどに水かさが増すのにも似た」という「僕の心」の「姿」Bild なのである。

ここには主人公のアンビヴァレンツな感情を見出すことができる。葉を落とした樹木は、秋にはいったんその樹液を樹皮を通して下ろして根の中に蓄えておき、逆に冬のさなかには、春の芽吹きに備えて樹液を枝先にまで吸い上げる。

(71) 梅津前掲書132頁。

(72) ‚Mein Herz, in diesem Bache/ Erkennst du nun dein Bild?—/ Ob’s unter seiner Rinde/ Wohl auch so reißend schwillt?‘

このような樹木特有の生命の活動がここに暗示されているからである。春になれば樹々が緑の葉を付けるように、愛も再生するかもしれないと考えているようにも受け取れるし、また、これとは矛盾するように、町での愛と栄達を断念して、自分の新たな生き方を模索する意欲が湧いていることに気づきつつあるとも受け取れる。

この点については、作詩者ミュラーが第二部後半で具体的に叙述することになるのだが⁽⁷³⁾、この第7曲には、第一部作詩の時にミュラー自身も気づいてはいなかったかもしれない予感⁽⁷⁴⁾が姿を見せているとも言えるだろう。

ここで留意しておかねばならないことは、同じ〈垂直的存在〉であっても、先にみた塔や風見は、〈町〉・共同体の権威と権勢の象徴であるが、〈菩提樹〉は彼女との愛と愛を育むことを許してくれた〈愛としての町（共同体）〉の象徴である⁽⁷⁵⁾。だからこそ、主人公は、町から追放されるようにして旅に出ても、この〈菩提樹〉には魅き寄せられたのである。しかし、今や、この〈菩提樹〉は倒れてしまっている。この若者は、彼にとってまだ肯定的な意味もっていたはずの共同体からも脱出しなければならなくなったのだ。つまり彼は、共同体的なものには自分の救いがいっさいないことを認識させられることになって行くのであろう。そして、このことをわれわれは次節で、〈宇宙樹〉のメタモルフォーゼとして確認することができるだろう。

3. 〈冬の旅〉における宇宙樹のメタモルフォーゼ

上でみたように、主人公にとっての宇宙樹は、第一部の前半で倒れてしまった。では、それはその後、どうなるのだろうか。第4曲『凍てつく野』におい

(73) 第18曲では「空に描かれた自分の姿を見ている」(Cf. 第7曲では凍りついた河＝倒れた菩提樹だったが)＝(冬・時代の)嵐に敢然と抗しつつ、勇気をもって一人立ちしようとする主人公。

(74) 梅津前掲書(48頁)で言及されているように、ミュラーは第一部を作詩してから、少し時をおいて第二部を作詩した。

(75) 第5曲第3連、第4連のメロディーの、他の連とは対照的な美しさ。

て、「どこに花はあるのだろうか、どこに緑の草はあるのだろうか」と捜し求める主人公と同じく、われわれもこの宇宙樹の行方を捜してみよう。

(1) 〈冬の旅〉における〈樹〉

まずはじめに、この作品において〈樹〉がいかなる形で現われ、どうなるのかを、検討してみよう。〈樹〉と密接に関わるものである〈緑〉は、先に見たように、不在のものとして捜し求められた末に、最終的に墓地で見出されるのだが、それはそこで埋葬された。しかし、〈樹〉は、見通しを先に記すならば、〈緑〉とは異なり、独特の仕方メタモルフォーゼを遂げながら、この作品の最後まで存在し続けるであろう。なぜなら、〈樹〉は主人公そのものでもあるからだ。

この辺りの経緯は、以下ようになる。まず〈樹〉が最初に姿を見せるのは、既に何度も論及した第5曲における菩提樹としてである。次には、倒れてしまった菩提樹として第7曲『川の上で』⁽⁷⁶⁾に現われる。さらに第8曲には、再び生氣あふれる姿の菩提樹が描かれている。しかしこの後は、第11曲で、窓ガラスに氷がつくった木の葉が登場する。これは形としては〈樹〉ではなく葉であるが、先に言及したミュラーによる〈菩提樹〉の読み直しによれば、やはり菩提樹の葉なのであろう。「いつ窓の木の葉は緑に染まるのか／いつ僕はあの子を腕に抱きしめるのか？」と問いかけているところを見ると、この主人公はまだ〈菩提樹という宇宙樹〉から自由になってはいないようだ。

ところが、このすぐ後の第12曲、つまり第一部の最後には、これまでの菩提樹に代わって、もみの樹 Tannenbaum が登場している。これは、上述のように、この作品の全体を通して、唯一、主人公の眼前に現存する〈緑の樹〉であり、それはクリスマスの樹でもある。この『冬の旅』の第一部の最後にクリスマス

(76) この曲の題名 'Auf dem Flusse' (川の上で) は、主人公が川の上にいるということなのか、菩提樹が川の上に横たわっているということなのか、どちらにも理解可能であろう。

の樹でもあるもみの樹が登場することに、われわれは注目しないわけにはいかない。なぜならば、この作品の冒頭の第1曲に「この町に来た時は、五月が優しかった／とりどりの花束を、贈ってくれた」⁽⁷⁷⁾と言って、主人公が町に着いたのが五月であったことが強調されているからである。五月への言及は、実は、このもみの樹の描かれるすぐ前の第11曲でも「色とりどりの花の夢を見た／五月に咲き誇っているような」⁽⁷⁸⁾として、なされている。

この作品が生み出された文化圏には、五月の初めの日にマイバウム Maibaum (メイポール) を立てる習慣があることは、既に論及した。実は、このマイバウムとクリスマスとは、密接な意味連関のなかにある。エリアーデは上掲書で次のように記している。「メイ・ポールを燃やしたあとの灰、または燃えのこりは、カーニバルやクリスマスに、焔に撒かれる。これは豊作や増収を促すという」⁽⁷⁹⁾。つまり、同じ樹としてのクリスマスツリー (ヴァイナハツバウム Weihnachtsbaum) とマイバウムは、ともに宇宙樹の一種とみなされる伝統があり、同時にその両者が一つのセットとなる行事としてとらえられていることになる。

それゆえにわれわれの主人公も、とりわけ自分が町に来た時が五月であったので、今、もみの樹を眼前にすることで、五月とその時に立てられるマイバウムを思い出さざるをえないのであろう。

では、それまでの〈菩提樹〉からこの〈もみの樹〉へと、われわれの旅人が〈樹〉のイメージを変えたことは何を意味するだろうか。旅の季節が文字通りに冬であって、それゆえにクリスマスの季節であるからだけだろうか。もちろん、それも一つの理由であろうが、それよりも深い意味をわれわれは見出すべきであろう。それは、町や村という小さな〈共同体〉を象徴する〈菩提樹〉か

(77) ‚Der Mai war mir gewogen/ Mit manchem Blumenstrauß‘.

(78) ‚Ich träume von bunten Blumen, / So wie sie wohl blühen im Mai‘.

(79) エリアーデ『豊饒と再生』242頁。

ら、いわば弱者の味方としてのキリスト教⁽⁸⁰⁾という、より広い〈共同体〉を象徴する〈もみの樹〉へと、自分を受け容れてくれる所を捜す地平を拡大してみたということであろう。

しかし、既に言及したように、そこにも彼の居場所は見つけられなかったのである。それが第12曲の表題である『孤独』が示しているものであり、また「嵐の吹き荒れていた時にも、／僕はこれほどにみじめではなかった」⁽⁸¹⁾という、この曲のしめくくりの詩句が示している寂寥感であろう⁽⁸²⁾。

第二部で〈樹〉が現われるのは、唯一、第16曲『最後の希望』だけである。ここで「ちらほらと木々に」と描かれている樹は、この後にすぐ続く「色づいている葉も見える」という詩句をミュラーの上述の〈菩提樹の読み直し〉の文脈に入れてみると、街道の並木としての菩提樹であってもよいだろう。しかし、これが菩提樹であることは、先の〈もみの樹〉から〈菩提樹〉へ戻ったというほどの意味はもたないだろう。すぐ後で見るように、ここでは紅葉した葉が落ちる場面が必要なので、そのかぎりでは落葉樹である菩提樹かもしれないという程度のことであろう。

さらにここで、樹々とその葉の関係に注目してみよう。宇宙樹は宇宙の中心に立ち、宇宙全体の象徴でもある。その似像としての一本の樹、たとえばある町の住民にとっての宇宙樹としての〈菩提樹〉は、いわば住民全体を象徴するだろう。そして、それが付けている葉の一枚一枚はそれぞれの住民を意味することになるだろう。われわれの主人公も、このようなイメージのもとで今、「一枚の葉を見つめ／希みを託す」というわけである⁽⁸³⁾。それが自分の像 Bild

(80) この点については後注(85)を参照されたい。

(81) „Als noch die Stürme tobten, / war ich so elend nicht“.

(82) このようなキリスト教への失望は、第二部第22曲において明言されることになる。

(83) ここでは、第11曲の窓ガラスに氷が作った木の葉の形に対して、„Wann grünt ihr Blätter am Fenster? Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?“ と、主人公が問いかけたことが想起されてもよいだろう。

だからこそ、「風が僕の葉をもてあそぶから／体の震えがとまらない」のである。しかし、「ああ、その葉が地に墮ちた／希みも消えた」と成り果てる。つまり、〈樹〉に象徴される共同体、一般の意味でのそれであれ、宗教的な共同体であれ、そのいずれからとも仲間として扱ってもらえない自分を認識せざるをえないという境涯がここにあるのだ。

この第16曲をもって、以後、一切の明白な〈樹〉のイメージは消え去る。しかし、意味的には、消えたのではなく、メタモルフォーゼを遂げるのである。次にこの点を考察しよう。

(2) 宇宙樹としての杖

われわれは先に、この作品における〈垂直的存在〉に注目して、いささかの考察を試みた。その際に、われわれの旅人が手にしている杖についても言及した。そもそも杖は、宗教学や文化人類学の成果によると、単に人間が歩行の際に頼りにする道具という意味だけではなく、権威や権力の象徴であり、宇宙樹の象徴でもあるという。それゆえに古来、王や高位聖職者や巡礼が杖をもっており、わが国でも修験者が杖を持っている⁽⁸⁴⁾。

ドイツ語の「杖」には、Stock と Stab という二語があるが、前者は単なる棒の意味が強く、後者は「権威の象徴としての杖」の意味が強いという。この旅人が手にしている杖は 'Wanderstab' と表現されている⁽⁸⁵⁾。これはとくに遍歴職人がもつ杖を意味するという。われわれの主人公も、本来ならば親方のもとでの修行期間を満了して、資格をえた職人としての遍歴に出るはずであっ

⁽⁸⁴⁾ また、ニーチェのツァラトゥストラも杖をもっている；F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, IV, *Der freiwillige Bettler*, (*Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke* Bd. 4 [München 1980] S. 337); 手塚富雄訳『ツァラトゥストラ』(中公文庫) 437頁。

⁽⁸⁵⁾ 第15曲: 'An dem Wanderstabe'; 第21曲: 'Mein treuer Wanderstab'. なお、この 'Wanderstab' は、同じくミュラーの詩にシューベルトが作曲した『水車小屋の美しい娘』の第2曲 "Wohin?" (どこへ) にも使われている。

た⁽⁸⁶⁾。その際には、堂々とこれを撞いて旅ができたであろう。

しかし、今は違う。修行途中にして、追われるように旅に出ざるをえなかった。だからであろう、そもそもの旅立ちのときに杖をもっていたかどうかは定かではない。「月の影法師だけが道連れとして一緒に来てくれる」⁽⁸⁷⁾とされているところをみると、杖を準備しないままの旅立ちであったかもしれない。ともあれここで確かなことは、たとえ主人公が杖をもっていたとしても、それを彼は自分の道連れとは認識しなかったことである。つまりこの段階での彼にとっての〈宇宙樹〉はまだ、町の門の前に立つ菩提樹だったのだ。

だがこの旅人も、何時からかは分からないが、杖を撞きながら旅を続けてきた。それは第15曲で明らかになる。あの陶酔的な旋律美によって描かれるカラス、町を一緒に出てきて、主人公の頭上を旋回しているカラスにこう呼びかけるからである。「いいよ、杖にすぎる僕の旅も／もうそんなに長くはないから／カラスよ、最後まで見せてくれ／墓までついてくる忠実ぶりを」⁽⁸⁸⁾。この段階で杖は、主人公にとって頼りにしながら共に旅をつづけてきたものとなっている。しかし、今、彼の依存感情は、杖よりもカラスへといつそう強く向けられるようになっていくことが明らかである。すでに言及したように、カラスのあやかしによって死へと導かれているのか、それとも自身の覚悟として死期の近いことを知ったということなのかは、定かではないが、とにかくカラスに墓場まで一緒に来てくれる忠実さを示してくれと、頼んでいるのである。もちろん主人公がここで杖を捨てたわけではない。実はそこに彼が死を免れうる鍵があるのだが、それが明白になるのは第21曲をまたねばならない。

とにかく彼は杖 Wanderstab を手にして歩き続けている。この杖を彼は、おそらく旅の途中で自分でこしらえたのだろう⁽⁸⁹⁾。先にも述べたように、杖は宇

⁽⁸⁶⁾ このことについては、梅津前掲書32頁以下参照。

⁽⁸⁷⁾ ‚Es zieht ein Mondenschatten/ Als mein Gefährte mit‘.

⁽⁸⁸⁾ ‚Nun es wird nicht weit mehr gehen/ An dem Wanderstabe./ Krähe, laß mich endlich sehn/ Treue bis zum Grabe‘.

宙樹の象徴でもある。またわれわれに既に明らかな事実は、彼にとっては菩提樹が最初の宇宙樹であったが、それは倒れて硬く凍てついたものとなったのであった。もみの樹が新たな宇宙樹となりうるかと考えたこともあったが、その幻想も眼前の現実によってただちに消え去った。つまり彼は伝統的な宇宙樹を、もはや喪失しているのだ。しかし、人はだれでも常に宇宙樹を必要とする。今、この杖がわれわれの旅人の宇宙樹になってはいけなだろうか⁹⁰⁾。

ここでこの杖さえも放棄して、カラスに導かれるままに墓地へと続く道に行くのか、それとも違う道に行くことにするのか、それがこの段階でのわれわれの主人公に迫られている選択であろう。すでに第16曲で、希みをかけた葉が墮ちることで、いかなる共同体の構成員としても受け容れられないことを覚った時、彼の前にはこの二つ道の岐路が待っていた。だから、第17曲『村で』、第18曲『嵐の朝』、第19曲『惑わし』において、主人公の態度は揺れる。第17曲と第19曲『惑わし』では死に身を委ねようとする傾向が強い。しかし第18曲では、勇気をもって自らの新たな生を打ち樹てようとする決意が、以下のように前面に出る。「僕の心は空に描かれた／ 自分の像を見ている」⁹¹⁾。その空は「真っ赤な炎が／ 雲間を切り裂く」⁹²⁾ような空である。ここで注目すべきことは、「僕の心が自分の像を見る」ということは、既に第一部第7曲でも言われており、その時には倒れて凍てついた菩提樹としての川の中に、自分の生気を回復した姿をなんとか見出そうとしていたのであった。しかし今は上方の空に

90) Wanderstabは自分で木を削ってこしらえるものであったようだ。この時代より少し後の1888年に作られたものだが、そのような歌がある。メリケ (Eduard Mörike) の „FuBreise“ という詩にヴォルフ (Hugo Wolf) が作曲したもので、最初の詩句が以下のようになっている：'Am frischgeschneitten Wanderstab, / wenn ich in der Frühe/ so durch Wälder ziehe, / Hügel auf und ab (切ってこしらえたばかりの杖を撞いて、朝、野原を通り抜けて、丘を越え行けば)。

91) 男性用の籐の杖が、17世紀のフランスに出現した。それが文明開化にともなって日本にもステッキとして移入された。アクセサリーとしてのステッキの出現が、いわば宇宙樹の個人化として、個人主義の成立に伴伴しているように見えるのが興味深い。

92) ‚Mein Herz sieht an dem Himmel/ Gemalt sein eigenes Bild‘.

92) ‚rote Feuerflammen/ Ziehn zwischen ihnen hin‘.

それを、それも赤々とした千切れ雲として、それを見るというのである。これは明らかな心境の変化である。(冬と時代の)嵐に敢然と抗しつつ、勇気をもって(カラスからも自立して)一人立ちしようとする主人公の姿を見てとることができるだろう。

しかし、上述のとおり、これがそのまま主人公の最終的な態度とはまだなっていない。第19曲『惑わし』を経て、第20曲『道しるべ』に到る。「休みもせず、でも安らぎを求めて」Ohne Ruh' und suche Ruh'という迷いに満ちた歩みで進んでいると、方々の町への道筋を示す道しるべに出会う。もちろん彼は町への道は取らない。さらに歩み続けると、一本の「身動きもせずに立っている」⁽⁹³⁾道しるべが目にとまる。それに魅き寄せられるかのように、「この道を進まねばならない／誰も帰ってきたことのないこの道を」と自分に言い聞かせる。そして、第21曲『宿屋』の墓地へと進んで行く。

この「身動きもせずに立っている」道しるべとは、第一部第7曲で倒れていた菩提樹の亡霊ではないだろうか。この菩提樹も「冷たく身動きもせずに」⁽⁹⁴⁾、しかし、立っているのではなく、横たわっていたのであった。失われた菩提樹にここで出会えたと思ったからこそ、主人公はその導きに従って、この道を進まねばならない、そうすれば安らぎにありつけるはずだと思ひこんでしまったのだろう。

ところが、杖をつきながらようやくたどり着いた「ひんやりとした宿屋」という墓地は、すべて塞がっていて、入れてもらえなかったのである。「もう崩れ落ちてしまいそうに／疲れきって深く傷ついているのに／なんと冷酷無比な宿屋なんだ」⁽⁹⁵⁾と彼は怒る。いかなる意味での共同体にも容れてもらえないこと、つまりいかなる伝統的な意味での〈宇宙樹〉をも共有できないことが、決定的に彼に明らかにされたのである。それが、先に見た〈緑〉の埋葬であつ

⁽⁹³⁾ ‚Einen Weiser seh' ich stehen/ Unverrückt vor meinem Blick‘.

⁽⁹⁴⁾ ‚Ligst kalt und unbeweglich/ Im Sande ausgestreckt‘

なのだ。

そこで主人公は、最終的な覚悟を決める。「そうか、僕を拒むのか／ それなら行こう、先へ進もう／ なあ、僕の忠実な杖よ」。この最後の詩句「それなら行こう、先へ進もう／ なあ、僕の忠実な杖よ」は、カラスが最後まで忠実について来ることがなかったことを示している。だからこそ、われわれの旅人は死ぬことが（でき）なかったのである。そして彼は、自分がカラスという他者に依存してしまったことを悔やむ。これからは自らがこしらえて、ここまで共に旅をして来たこの杖と一緒に、さらなる旅路を歩むことに決意したのである。こうして、この時点で彼の手製の杖が、彼の新たな〈宇宙樹〉となったはずだ。

(3) 〈心〉と〈頭〉

今やわれわれの旅人は、自分自身の〈宇宙樹〉を打ち樹てた。このことから生み出された生への力、生きる勇気が、第22曲『勇氣』に表現されているのである。「僕の心がぶつくさ不平を言っても／明るく元気に歌い飛ばしてやる／心がなにを言おうと聞くものか／聞く耳などもっていない／心がいくら嘆いても知るものか／嘆くのは阿呆者のすることだ」⁹⁶⁾。

ここには一読して明らかなように、心の言い分にはもはや耳を傾けないという趣旨の詩句が繰り返されている。その際に用いられている「心」Herz という語は、第4曲、第7曲、第10曲、第13曲、第18曲⁹⁷⁾、そしてこの第22曲に登

⁹⁵⁾ 最後の詩句「なんと冷酷無比な宿屋なんだ」は、'O unbarmherz'ge Schenke'であるが、この'unbarmherzig'の否定接頭辞'un'を取った元の形である'barmherzig'は、極めてキリスト教的な色彩の強い語であり、「憐れみ深い、慈善の」というような意味をもつ。さらに、この語を名前に冠している「慈悲の修道士会」という修道会もあり、'ein Barmherziger Bruder'とは「慈悲の修道士会修道士」という意味である。つまり、それに否定接頭辞'un'を付した形容詞をここに使用することで、間接的にキリスト教批判を含蓄させているだろう。

⁹⁶⁾ 'Wenn mein Herz im Busen spricht,/ Sing' ich hell und munter./ Höre nicht, was es mir sagt./ Habe keine Ohren./ Fühle nicht, was es mir klagt./ Klagen ist für Toren'.

場している。最初に現れる第4曲の当該箇所は以下のようにになっている。「僕の心はほとんど死んだように凍てつき／そのなかに彼女の面影が冷たく凍り付いている／いつかこの心が溶けだしたら／彼女の面影も流れ去ってしまうだろう」⁽⁹⁸⁾。この表現は、〈僕の心〉を客観的に観察している〈僕〉がいて、〈僕の心〉の将来の姿を見通そうとしているのであるから、その〈僕〉自身は「死んだよう」ではないことになる。すでにここに〈僕〉が〈僕の心〉から距離をとっていることがうかがわれる。

さらに第7曲の当該箇所は、〈僕〉が〈僕の心〉に次のように呼びかける構造になっているので、その距離をより明白に見て取れる。「僕の心よ、この川に／お前は自分の姿を認識しているか／それとも、この凍った川面の下で／水かさが増すようにあふれ出て来れるのか」⁽⁹⁹⁾。

そこでわれわれは、〈自分〉から無視されることになる〈心〉そのものが何であるのかに注目しなければならない。実は〈僕〉と〈僕の心〉の距離が典型的に読みとれるのは第13曲『郵便馬車』である。4つの連のすべてで最後の詩句が「僕の心よ」で締めくくられているからである。なかでも第2連では「お前に宛てた手紙なんて届くはずがないのに／何をそんなに急いでいるのだい／僕の心よ？」⁽¹⁰⁰⁾と、また第4連では「お前は一度あっちを見やって／どうなっ

(97) 「真っ赤な炎が／雲間を切り裂く／これこそまさに朝／僕の気持ちにぴったりだ／僕の心は自分の姿が／空に描かれているのを見ている／その姿こそまさに冬／冷たく荒れ果てた冬だ」'Und rote Feuerflammen/ Ziehn zwischen ihnen hin./ Das nenn' ich einen Morgen/ So recht nach meinem Sinn / Mein Herz sieht an dem Himmel/ Gemalt sein eignes Bild./ Es ist nichts als der Winter./ Der Winter kalt und wild'. (下線は引用者)

(98) ‚Mein Herz ist wie erstorben, / Kalt starrt ihr Bild darin./ Schmilzt je das Herz mir wieder./ Fließt auch ihr Bild dahin‘.

(99) ‚Mein Herz, in diesem Bache/ Erkennst du nun dein Bild?—/ Ob's unter seiner Rinde/ Wohl auch so reißend schwillt? この「僕の心よ、この川に／お前は自分の姿を認識しているか」というのは、第4連最後で「僕の心はほとんど死んだように凍てつき／そのなかに彼女の面影が冷たく凍り付いている」と詠われていることを指している。そして、凍ったまま本当に死んでしまうのか、それとも、彼女の面影と共に、春の川のようによみがえりうるのか、と問いかけているのであろう。

(100) ‚Die Post bringt keinen Brief für dich./ Was drängst du denn so wunderbarlich, / Mein Herz?‘

ているのか聞いてみたいのだろう／僕の心よ?」⁽⁰⁰¹⁾と表現されている。ここには、〈自分〉が〈心〉に対して否定的に、あるいは揶揄するように語り掛けていることが明らかに示されており、その意味で〈距離〉が顕著に現れているだろう。

このような〈僕〉と〈僕の心〉との距離の存在とは何を意味しているのだろうか。この分離が姿を見せるのが、第4曲の彼女の面影を必死に追っている場面であることが示唆的である。そして第7曲では、主人公は自分の理想と決別するために「倒れた菩提樹」としての凍てついた川面に二人の関係の「墓誌」を刻みつけようという、きわめて過酷な状況にある。このような辛い心理的状态の中で「僕の心はほとんど死んだように凍てつ」いたのだから、ミルクが凍ると水分と脂肪分が分離するように、〈僕〉と〈僕の心〉とに分離したのではないだろうか。それは自我の崩壊寸前の状況であろう。しかし、〈僕〉は〈僕の心〉を客体化した上で、それに揶揄するように問いかけることで、完全な崩壊をくい止めているのであろう。

同様な問いかけは第10曲の、この旅人が疲れきって狭苦しい炭焼き小屋によくやく寝場所を見つけた場面にも見出される。「ああ、僕の心よ、戦いと嵐の中では／あれほど奮い立っていたのに／静かになったらふさぎの虫が／ちくちくと刺すのが分かるだろう」⁽⁰⁰²⁾。すでにわれわれが引用した第22曲でも、〈僕の心〉は不平を言ったり嘆いたりするものであって、それを〈自分〉はもう相手にしないと宣言が詠われていた⁽⁰⁰³⁾。このような共通性から判断すれば、〈心〉 Herz はいつも感情・感覚に関わるものであり、その感情的な反応を〈自分〉が客観的に見ようとしているという構造の想定が明らかになる。

⁽⁰⁰¹⁾ ‚Willst wohl einmal hinübersehn/ Und fragen, wie es dort mag gehn, / Mein Herz?‘

⁽⁰⁰²⁾ ‚Auch du, mein Herz, in Kampf und Sturm/ So wild und so verwegen./ Fühlst in derStille erst deinen Wurm/ Mit heißm Stich sich regen‘.

⁽⁰⁰³⁾ 〈僕の心〉が登場するもう一つの曲である第18曲『嵐の朝』も同じく感情的な事態が〈僕の心〉とされている。上注⁽⁰⁷⁾参照。

実は、西洋の伝統において、とりわけドイツ19世紀初期の思想界と文学界において、心 Herz は頭 Kopf とは、〈心／頭〉という対極関係でとらえられてきた⁽¹⁰⁴⁾。これは、〈感情／理性〉の対極関係とも表現されるものであり、〈心〉にはまさに〈感情〉が対応するのである。

このような〈心／頭〉ならびに〈感情／理性〉という伝統的な対極関係のなかに、この作品で用いられている「心」という語を位置づけてみるならば、〈僕の心〉の対極にある〈自分〉とは〈頭〉あるいは〈理性〉であることになる。梅津はすでに前掲書において「ミュラーが〈自分の頭上に〉という詩句に Haupt と書いているのは、単に〈頭上に〉という概念にとどまらないことを意識的に示しているのであろう⁽¹⁰⁵⁾と記していた。実際にミュラーが、主人公の頭を表現するに際して単に肉体的な頭を示す Kopf よりも、雅語としての Haupt を用いていることは、まさに上述の対極関係における「理性」という意味を示そうとしていると共に、〈自分〉とは〈理性〉であると主張しようとしていると推測できるのである⁽¹⁰⁶⁾。

このような構造を理解すれば、第13曲『郵便馬車』の第2連で「お前に宛てた手紙なんて届くはずがないのに／何をそんなに急いでいるのだい／僕の心よ！」と言っていることの意味もよく分かってくる。〈心〉 Herz は感情であるから、非論理的なことにも反応してしまうのである。そもそも郵便とは定まった居所をもつ者にだけ届けられるものであり、この旅人には届くはずがない。このことは、〈僕＝理性〉には分かるのだが、感情としての〈僕の心〉は郵便馬車のラッパの音に反応してしまうのである。また‘Herz’は臓器としての心

⁽¹⁰⁴⁾ ‚Das Verhältnis Herz/Kopf. Cf. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3 (Darmstadt 1974) S. 1100-1112. なお、三宅幸夫氏も『菩提樹はさざめく』158頁で『郵便馬車』を例にとり、主人公の「頭（理性）と心（感情）のあいだ」の亀裂、主人公の自己分裂を指摘している。

⁽¹⁰⁵⁾ 梅津前掲書262頁。文字通りには「僕の頭の周りを飛んでいる」,um mein Haupt geflogen' (下線は引用者)。

⁽¹⁰⁶⁾ ここには、主人公の成長とミュラー自身の思想の深まりを見出すことができるのではないだろうか。

臓をも意味するので、心臓も高鳴ってしまうのである⁽⁰⁰⁷⁾。それゆえに、理性としての〈僕〉が感情である〈心〉に対して、「お前はまだ自分の置かれている客観的状况が分かっていないのか。もう共同体には受け容れてもらえないのだよ。それでもまだ未練が残っているのかい」と言っているのである。

これと関わって注目しておきたいことがある。この作品のなかには、主人公を魅きよせあやかすものが頻出することである。既に言及した〈菩提樹〉の呼びかけに始まって、第9曲『鬼火』では文字通りに「岩山の深い裂け目へと／鬼火が僕を誘った」⁽⁰⁰⁸⁾。また、第15曲『カラス』ではカラスは、主人公を墓場へと導くかのように頭上を舞った。第19曲『惑わし』では、「ひとすじの光が親しげに踊りながら僕の前に／あっちへこっちへ僕はそのあとを追回した／・・・明るく暖かな家と／そのなかの愛らしい人を見せてくれるから／惑わしだけが今の僕にはありがたいんだ」⁽⁰⁰⁹⁾と彼を誘う。

これらのあやかすものに出会う主人公は、ともすればその惑わしに魅きよせられるのであるが、最後のところで踏みとどまってきた。それは、彼の〈心〉はそれらに反応してしまうのだが、〈頭〉である〈理性としての僕〉がそのあやかしから脱することを可能にしたということなのであろう。

再び第22曲に視線を戻そう。第21曲で、手製の杖を自分自身の〈宇宙樹〉として歩み続けることを決意した旅人は、その決意から生み出された生きる勇氣をもって、〈感情〉である〈心〉の（感情的な）不平不満にはもはや耳を傾けないと、ここで言っているのである。だからこそ、最後の連において、「陽気に世界に入っていこう／風雨にさからって／神がこの地上にいてくれないとい

⁽⁰⁰⁷⁾ 第13曲第1連「表通りから郵便馬車のラッパが響いてくる／どうして、こんなに胸が高鳴るのだ／僕の心よ？」‘Von der Straße her ein Posthorn klingt./ Was hat es, daß es so hoch aufspringt./ Mein Herz?’

⁽⁰⁰⁸⁾ ‚In die tiefsten Felsengründe/ Lockte mich ein Irrlicht hin‘.

⁽⁰⁰⁹⁾ ‚Ein Licht tanzt freundlich vor mir her;/ Ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer./ ... Ihm weist ein helles, warmes Haus/ Und eine liebe Seele drin—/ Nur Täuschung ist für mich Gewinn‘.

うのなら／我々ひとりひとりが神になろう』⁽¹¹⁰⁾と宣言できたのである。この宣言において、詩人ミュラーはロマン主義の世界を飛び出しているだろう。〈心〉よりも〈理性〉を重視して、自然のなかに神を見出すのでもなく、自分たち一人ひとりが神になろうといっているのだからである。この視点は当然のことながら、最後の第24曲の理解にも適用されるべきであろう。

終章 自己の〈宇宙樹〉としての杖——歩み続ける人と立ちつくす影

第23曲『幻の太陽』は、詩人ミュラーの最終発表稿では終わりから4曲目に置かれていたが⁽¹¹¹⁾、作曲家シューベルトはそれをこのように最後から二曲目に並べ替えた⁽¹¹²⁾。その分、この曲全体の終わり方はロマンチックになっているだろう。つまり、ここには主人公の回帰する迷いが描かれていることになるからである。「確かにこのあいだまで僕にも三つの太陽があった／今では最良の二つが沈んでしまった／三つ目も続いて沈んでくれるならば／闇のなかで安らげるのに」⁽¹¹³⁾。

この「闇のなかで安らげるのに」とは、第5曲の菩提樹からの呼びかけと第21曲の墓場への到着をわれわれに思い浮かべさせる。主人公が死に魅き寄せられているかのようである。しかし、「三つ目も続いて沈んでくれるならば」の詩句を 'ging' と非現実話法で記していることから、彼は迷いながらも踏みとどまっていることが分かる。

(110) 'Will kein Gott auf Erden sein./ Sind wir selber Götter!' ここにある 'Will kein Gott auf Erden sein' という表現は、「神が地上に居てくれるつもりがないならば」という意味で理解されるべきである。ここには、主人公がいかなる宗教的な救いにも出会えないでここまで来たことが意味されており、それならばわれわれ一人ひとりが神になる、つまり各自の宇宙樹をもった存在となることが宣言されていると理解できる。また、「神が地上に居てくれるつもりがないならば」と仮定的表現を用いていることで、ミュラーは無神論者という批判を回避できることにもなる。

(111) ミュラーの最終発表稿での最後から二曲目は『勇氣』である（梅津前掲書48頁）。この方が主人公の生き方としては一貫性が明瞭になる。

(112) 梅津前掲書48頁。

(113) 'Ach, neulich hatt' ich auch wohl drei./ Nun sind hinab die beste zwei./ Ging' nur die dritt' erst hinterdrein/ Im Dunkeln wird mir wohler sein'.

さて、この「三つの太陽」とは何を意味しているだろうか。われわれは先に考察した〈心〉Herzとの関係のなかでこれの考察を試みたい。西洋の伝統には、〈心〉の比喩に太陽を用いることが⁽¹¹⁴⁾、古代以来、現代まで続いている。その分かりやすい例は“O, Sole mio”というイタリアのカンツォーネである。この枠組みに当てはめて考えると、この「三つの太陽」では次のようなことが想定されているのではないだろうか。恋人の二つの瞳のなかに⁽¹¹⁵⁾自分の〈心〉という太陽が二つ映り輝いており⁽¹¹⁶⁾、こちら側に自分の〈心〉がある。これが、都合、三つの太陽である。この事態は逆にも言える。自分の二つの瞳のなかに恋人の〈心〉という太陽が二つ映り輝いており、あちら側に恋人の〈心〉がある、と。しかし今、恋が破れたことによって、瞳のなかの二つの太陽は消え去り、残っているのは、恋に破れて切れ切れになった自分の〈心〉⁽¹¹⁷⁾、臓器としての心臓だけである、ということではないだろうか。そして「三つ目も続いて沈んでくれるならば」とは、つまり心臓が止まってくれるならば、死という永遠の安らぎに入れるのに、という思いが表現されているのであろう。

しかし前述のように、主人公はすでにこの状況を脱することができて、歩み続けている。そして、とある村に差ししかかった。これが最後の曲である第24曲『辻音楽師』の場面だ。「村のはずれに／辻音楽師がたっている／かじかんだ指で／一心にライターを回し鳴らしている／はだして氷の上を／彼はよろよろしているが／ちっぽけな皿のなかは／空っぽのままだ／誰も聴こうともしない」。

⁽¹¹⁴⁾ この視点は、友人のProf. Dr. Harald Schwaetzer (Alanus Hochschule) の教示による。記して謝意を表す。

⁽¹¹⁵⁾ 第8曲第4連に「そしてああ、少女の二つの瞳がきらきらしていた’Und, ach zwei Mädchenaugen glühten’ とあるのに留意されたい。

⁽¹¹⁶⁾ 第23曲に「ああ、おまえたちは僕の太陽ではない／ほかの人たちの顔をのぞきこんでやってくれ’Ach, meine Sonne seid ihr nicht, / Schaut andern doch ins Angesicht! とあることも参考になるだろう。

⁽¹¹⁷⁾ これは、第18曲で「僕の心は自分の姿が空に描かれているのを見ている」という状況である。

この Leiermann（厳密に訳すと「라이어回し」）が立っているのは、大道芸人としては例外的に「村の外れ」である。大道芸人は、通常、村や町の真ん中にある広場かその周辺に居るものだから、この事実からだけでも彼が村人から排除されていることが分かる。その上に、自分の前に置いた皿のなかが空っぽのまままだということは、誰も彼に小銭一つ恵んでやっていないということであるから、彼が徹底的に疎外され無視されていることが明らかだ。物理的にも心理的にもじつに寒々とした風景である。

ところがここに立つ라이어回しが、あの〈緑したたる菩提樹〉と意外な相関関係をもっているのである。それは、両者についての描写を比較検討すると明らかになる。〈菩提樹〉が描写されている第5曲の第一行目とこの第24曲の第一行目の構造は、テキストとしてみると、以下のように酷似しているからである。

第5曲『菩提樹』：'Am Brunnen vor dem Tor, / Da steht ein Lindenbaum'

第24曲『辻音楽師』：'Drüben hinterm Dorfe, / steht ein Leiermann'

まず、〈菩提樹〉も〈辻音楽師〉も、共に町（村）の外側に立っている。

それに加えて、この二つの存在に付加されている要素は、構造的にみると極めて類似していながら、内容的には、以下のように、まったく対照的である。

1) 菩提樹の傍らには豊かに水を湛えた泉があるが⁽¹¹⁸⁾、라이어回しの傍らには空っぽの皿がある。

2) 菩提樹は日の光に輝く緑の葉で飾られた命に溢れる存在であるが、라이어回しは、(盲目で)⁽¹¹⁹⁾指を凍えさせ裸足で立っている老人であることに於いて、ほとんど枯死寸前の存在である⁽¹²⁰⁾。

3) 菩提樹は堂々と立っているが、라이어回しはよろよろしている。

4) 菩提樹は、人々から愛され、その下には人々が集い踊ったり飲んだりす

⁽¹¹⁸⁾ 'Am Brunnen vor dem Tore'.

⁽¹¹⁹⁾ 라이어回しは、通常、盲人の仕事であったという。

る存在であり、主人公も喜びにつけ悲しみにつけそこに引き寄せられた存在であるが⁽¹²¹⁾、ライアー回しは誰にも見てもらえず、その音色には誰も耳を傾けることのないほどに徹底的に無視されており、村人の犬に唸りかけられるような存在である⁽¹²²⁾。

楽曲としての「菩提樹」と「辻音楽師」は、一見、音楽的に関わりがなさそうに見える。ところが両曲の第一行目の詩に対する付曲に関して、シューベルトは構造的に非常に類似した手法を取っているのである。

「辻音楽師」は、「ライアー」の音を模した空虚5度が強く印象づけられる曲である。実はシューベルトは「菩提樹」でも空虚5度を導入していて、第一行目の詩、Am Brunnen vor dem Tor, Da steht ein Lindenbaumの前にピアノ前奏で空虚5度を置いて（第7、8小節）、歌を始めている。これは「辻音楽師」で、ピアノ前奏で空虚5度を響かせて第一行目の詩、Drüben hinterm Dorfe, steht ein Leiermannに入るのと同じ形である。しかも「辻音楽師」を手稿譜の口短調で見た場合⁽¹²³⁾、この空虚5度は口と嬰へとなり、「菩提樹」の5度と全く同じなのである。

しかし、「菩提樹」がホ長調、「辻音楽師」が口短調ということもあって、陽と陰さながら、内容は極めて対照的である。すなわち、ここでもミュラーの詩におけるAm Brunnen vor dem Tor, Da steht ein Lindenbaumと、Drüben hinterm Dorfe, steht ein Leiermannの関係性、すなわち構造的に極めて類似していながら内容的には対照的であるという関係性がそのまま、シューベルト

(120) ‚Wunderlicher Alter‘と、最後の連で主人公はライアー回しに呼びかけている。なお、このライアー回しが「老人であること」は、宇宙樹としての菩提樹が太古からそびえているものと想定されていて、「お若いの」と主人公に呼びかけたということとも重なる。ただし、「若い」の意味が対照的である。前者は貧しさと生命力の乏しさを意味するが、後者では豊かさと生命の授与権者であることを意味する。

(121) 第5曲第2連。

(122) ‚Keiner sieht ihn an./ Und die Hunde kunurren/ Um den alten Mann‘。

(123) 「辻音楽師」は現在、イ短調になっているが、これは出版者が勝手に変更したもので、シューベルトの手稿譜は口短調である。梅津前掲書338頁以下参照。

の音楽における両者の構造的関係性として見られる。

以上のように抽出された、〈菩提樹〉と〈라이어回し〉との構造的対応関係から考えると、この作品の最後に登場した라이어回しとは、実は〈共同体の宇宙樹〉としての菩提樹が枯死した姿に他ならない。

同時にこれは、主人公が脱ぎ捨てたかつての自分の姿であるともとらえることができるであろう⁽¹²⁴⁾。なぜなら、構造的に言えば、すでに見たようにかつてこの主人公も〈菩提樹〉に一体化しようと考えていたのであり、それが枯死することは、かつての自分の枯死した姿でもあることになるからである。

これを内容的に説明するならば以下のようになる。この主人公も、自分が社会から疎外されていたのにもかかわらず⁽¹²⁵⁾、それでもどこかで受け容れてもらえるはずだと、なお社会に望みをかけていた時があったのだが⁽¹²⁶⁾、その希みからは完全に決別して、今、この村外れまで歩み進んできた。自分の理想を、もはや〈門〉にも〈風見〉にも〈塔〉にも見出そうとしないことはもとより、〈菩提樹〉にさえもそれを見ることはなく、手作りの小さな〈杖〉を自身の〈宇宙樹〉として生きて行く決意に到っているのである。

それゆえに現在の彼からこの라이어回しを見る時、今なお、村人（社会）からの施しを当てにして、라이어をかき鳴らしながら村はずれに立つこの老人に、われわれの主人公は自分のかつての面影 Bild を見出すに違いない。それゆえにこそ라이어回しに「変わった爺さんよ」と親しみを込めて話しかけるのであろう⁽¹²⁷⁾。

⁽¹²⁴⁾ D. Fishcer-Dieskau は、シューベルトがパウエルンフェルトに、「(自分は) きっと年をとってゲーテの堅琴弾きのように戸ごとにしのびより、パンを恵んでもらうようになるに違いない！」と言ったことがあることと合わせて、「この姿にさらに付け加えられた悲劇的で皮肉な自画像が、『라이어回し』なのである」としている（『シューベルトの歌曲をたどって』（原田茂生訳、白水社）407頁）。たしかに皮相的にはこう捉えることもできる。

⁽¹²⁵⁾ 第12曲：'Einsamkeit'.

⁽¹²⁶⁾ 第16曲：'Letzte Hoffnung' では、落葉樹（菩提樹であろう）の色づいた葉（社会の象徴であろう）に望みを託した。

ではなぜ彼は、それに続けて、自分が「お前の道連れになってあげようか」⁽¹²⁸⁾と言ったのだろうか。それは、「僕の歌に合わせて、お前のライアーを回してくれる気があるかい」⁽¹²⁹⁾という最後の一節から推測できる。そもそもこの問いかけ自体は何を意味しているのだろうか。「僕の歌に」が'zu meinen Liedern'と複数で表現されていることも考慮すれば、これは実は、二人一組になって大道芸人として金を稼ごうか、という意味のはずだ。

そうであるとすると、この主人公はそれを本気で言っているだろうか。もちろん〈共同体〉を当てにして生きることから決別した人間として、彼がそのようなことを真剣に考えるはずがない。つまり、自分の過去の姿を見出したことによる一種の愛情から、あるいは親しみを込めたからかいとして、こう言ってみただけなのである。

また、このライアー回しの方も、彼自身の生き様から、その誘いに乗るはずはなかった。「老人はすべてに／どこ吹く風／ただただライアーの取っ手を回し／鳴りやむことがない」。彼はこのようにして生きてきたのだし、こうした生き方しかできないのだ。だから、彼はここに留まったはずだ。しかしながら彼も、自分に声をかけてくれた（ように思えた）われわれの旅人に対して、大道芸人としての商売根性から、それなりに愛想よく対応したに違いない。そのことが、曲の最後で二人の旋律が一回かぎり一致することに示されているのであろう。

しかし今やわれわれの旅人は、強いられた旅立ちの際に月の影法師をなんと

⁽¹²⁷⁾ ‚Wunderlicher Alter./ Soll ich mit dir gehn?‘ この ‚Wunderlicher Alter‘ という原語を、あえて意訳すると「しょうがない爺さんだなあ」くらいになるだろう。

⁽¹²⁸⁾ ここに用いられている ‚Soll ich ...?‘ という表現は、相手になにかを提示したり手伝ってやる必要があるときに用いられる表現であることに留意したい。また、上記のようにライアー回しは一般に盲人であったことが想起されてよい。

⁽¹²⁹⁾ ‚Willst zu meinen Liedern/ Deine Leier drehn?‘.ここに用いられている ‚Willst (du) Deine Leier drehn?‘ という表現は、相手の意志の有無を問うているのである。第22曲の ‚Will kein Gott auf Erden sein‘ (神がこの地上に居てくれる気がないのならば)と同様である。

か道連れとして見出したような心境にはない。だから彼の方も、このライアー回しをここに置きざりにして先に進むであろう。彼はもはや自分の影を必要としないのだ。あたかもニーチェの〈大いなる正午〉⁽¹³⁰⁾、一切のものが影を伴うことがなくなる〈大いなる正午〉に向かって進んだ超人のように、自分の影を置き去りにして⁽¹³¹⁾進むであろう。

しかし、われわれの主人公はまだ目的地の見えない旅の途次にある⁽¹³²⁾。それゆえに一切の不安がないわけではない。従って、ただ明るく自分の影に暇を告げるといふわけにはいかない。だが、手作りの杖を自分の〈宇宙樹〉とした彼には、新たな自分を自分自身で確立するための〈職人〉を目指しての遍歴の旅を続ける覚悟が整っている。

⁽¹³⁰⁾ 「『すべての神々は死んだ。今やわれわれは、超人が生きんことを欲する』—これがいつの日か大いなる正午において、われわれの最後の意志をであらんことを！—このようにツァラトゥストラは語った」(吉沢伝三郎訳『ツァラトゥストラ』上(ちくま学芸文庫)249頁: ‘„Todt sind alle Götter: nun wollen wir, dass der Übermensch lebe.“ — diess sei einst am grossen Mittag unser letzter Wille! — Also sprach Zarathustra’ (Nietzsche, Ibid. I, *Von der schenkenden Tugend*, 3, (Friedrich Nietzsche *Sämtliche Werke* Bd. 4, S. 102). この引用した文章は、『冬の旅』第22曲を強く想起させるだろう。

⁽¹³¹⁾ ‚Jetzt will ich schnell wieder von dir [meinem Schatten] davonlaufen’ (Nietzsche, Ibid. IV, *Der Schatten*, (Friedrich Nietzsche *Sämtliche Werke* Bd. 4, S. 341); 「今は、私は再びそなた〔ツァラトゥストラの影〕から速やかに走り去りたい」(吉沢伝三郎訳『ツァラトゥストラ』下(ちくま学芸文庫)249頁。

⁽¹³²⁾ そして作者ミュラーはニーチェへの途次にある。その意味で、ミュラーのこの作品とニーチェの『ツァラトゥストラ』のある部分との比較検討も興味深い課題である。しかし今は稿を改めるしかない。