

Title	シュティフターの『深い森』における視座の転換
Sub Title	Vielfache Aspekte in der Erzählung "Hochwald" Adalbert Stifters
Author	中村, 康二(Nakamura, Koji)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1974
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.33, (1974. 2) ,p.124(93)- 139(78)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00330001-0139

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

シュティフターの『深い森』における 視座の転換

中村康二

テキスト

Adalbert Stifter: Studien (2 Bde.) Hrsg. von Jürgen Jahn.
Leipzig 1968

本文中の引用につけられた()内の数字は „Der Hochwald“ (In.
Studien Bd. I) の頁数をあらわす。

周知のように、問題的な出来事や主要な登場人物に関する後日譚もしくは余話の類を結末部に配置するのは、叙事作家の駆使するレトリックの常套である。それは物語世界に対する告別の儀式として、読者の物語に対するスキャンダラスな欲求・好奇心を満足させる手立てとなる。ここにとりあげるシュティフターの『深い森 (Der Hochwald)』(1844) は、この種の定式的な結末を備えた好個の例といえる。しかし、個別な肌合いのさまざまに異なる作品が問題になるとき、肝要なのは一定のヴァリエーションのなかでの固有値であり、決して文学伝統の公分母の抽出とその意味の一律一遍の適用にとどまらないことは、言をまたない。それではシュティフターの『深い森』の結末部(最終章)は、読者の期待に添う、いわゆる「読者の好意の獲得 (captatio venevolentiae)」の意図のほかに、作品の最終的な性格づけとも絡んで、どのような含みをもつものであろうか。

ところで、『深い森』の語り手の視座を物語の展開に沿って概観すると、この小説が対象叙述にあたって「漏斗状—逆漏斗状」とでも略称すべき視座の集束と拡大のプロセスから成り立っていることに気付かれる。

その一例が最終章である。そこでは作中の副人物・騎士ブルーノに仮託された個人の狭い観点からするところの廃墟の内部描写、ならびに戦闘による館の破壊と殺戮の状況報告を中心に、その前後に空間的・時間的に広く鳥瞰しうる視座からの城あとの素描と主要な登場人物に関する後日譚が配置されている。結尾は人間の儚さと対照的に潑刺と再生する森の自然の記述のあと、作中人物のうち最後に残った老グレゴールの杳として知れぬ行方を不定代名詞「man」の無名性の観点から現在時制で伝え、同じく現在時制で始った物語の内面的な環を閉じる(323)。

もっとも、この視座の転換のプロセスは、すでに物語導入部の自然描写により明確に刻印され、予示されていたものである。

物語冒頭、語り手は最初に「オーストリアの国の北部」(217)に鬱蒼と広がる森林地帯を宇宙的な高みから地理学者にも似た眼差しで俯瞰し、やがて徐々に高度を下げながら、「物語の主人公たちが生活し行動した二つの地点」(217)―最初に「童話の世界めいた湖」(219)、次に「崩壊した騎士の館」(221)―へ接近し、形象性ゆたかな自然描写を現在時制で行う。しかしいったん「騎士の館」へ到着した語り手は、外観から入って「もはや住める状態でない」(222)内部を記述すると、そこに滞留することなく、「瓦礫の山」(222)に登り、「四方に果てしなく広がっている眺め」(222)へ眼を向ける。この空間的な立脚点の位取りと平行して、つまり集束し拡大する景観と交互して、物語の場に対する語り手の感懐が挿入されている。感懐は回想形式、従ってその時制は過去形である。しかもその場合、ロイ・パスカル(Roy Pascal)が指摘しているように⁽¹⁾、語り手の形姿は「私たち」という修辭的複数から「私」へ移行し、「私」はやがて「man」へ溶解する。こうして語り手の視圏は、単に空間的・時間的位相においてばかりか人称的位相においても、個的なものへの集束を経て全体的なものへの拡大の行程を辿ることになる。この概観結果は後にみるように、物語の大枠についても各章各部分の細部描写ひいては文や語の層位についても指摘できるような一種の規定性を持ち、『深い森』の叙述形態の基質をなす図柄というに相応しい。一体これは何かという疑問は、この視座転換が物

語上果たす機能と利用意図という二つの意味で、差し迫った検討を要請しているように思われる。本稿では方法論上、次の立場をとった。この「漏斗状—逆漏斗状」の視座のプロセスを、(一)対象を鳥瞰する全体的な視座、(二)対象と同一地平における個の限定的な視座、(三)移動の視座、この三局面に分解し、事件展開と睨みあわせながら各視座の物語的な機能を問いつつ、最終章をその総括的な検討の対象とした。(尚、本文中で使用する文芸学用語は、概ね下記の書に倣った。

Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. 13. Aufl. München 1968.

Wolfgang Kayser: Wer erzählt den Roman? In. Die Vortragsreise. München 1958.

物語の外建構造は七章から構成され、各章はそれぞれ「森の館 (Wald-burg)」「森の旅 (Waldwanderung)」「森の家 (Waldhaus)」「森の湖 (Waldsee)」「森の草原 (Waldwiese)」「森の岩山 (Waldfels)」,そして最終章は「森の廃墟 (Waldruine)」と題されている。作品製作の都度、シュティフターが章題付与に腐心していた事実は知られているが⁽²⁾, このケースにおいても章題は簡潔にして抑制のきいた雄弁さを發揮している。というのも第一に、これらの「森 (Wald)」を語幹とした合成語 (Komposita) から先入見なしに受ける印象の単調さは、起伏に乏しくプロットの単純なこの小説の主導低音であり、「二百年」(223)前の三十年戦争という動乱期が作品の時代背景に選ばれながらも、この歴史的素材は物語の背後に押し隠され、もっぱらそれがもつ不安と儂さの情調だけが作者のめあてとあってよく、叙述する者の興味の中心は、ひとえにボヘミアの森林地帯という空間的素材にあって、そこで単調にも着実な営みを続ける大自然の「やすらぎとたしかさ (Ruhe und Sicherheit)」(267)が、歴史的不安定に対する価値肯定的な対比概念として称揚されているからである。自然は最早、主人公用に詠えられた書き割りではなく、主客顛倒して「むしろ彼ら (注—主人公の姉妹) が、周囲できょんとしている密林にとってはメルヒェン」(269)

とさえなる。第二に、この単純な章題たちは、物語の空間的・時間的可変部と不変部を告げて直截である。そこにはシノプシスのあらかたが含まれている。館や家や湖や岩山、その各地点が各章の中心舞台である。しかし各地点は同時に「森の広大さのなかでの一点でしかなく」(319)、一段高次の存在形式としての森の影響下にある。「森の館」(第一章)は森が原因で一というのも森が敵軍を迂回作戦へ導き、森のふちにあった館は砲火を浴びることになったからである—「森の廃墟」となる。作中この森に関わる主人公たちの唯一の目立った行動は、「森の旅」(第二章)であり、爾余は「素晴らしく愛らしい風致ある」(264) 森で待機に時を費す疎開生活である。こうして廃墟と化す館に集約的に現れる個の変化に対して、結末部では森が全体として不変であることが述べられている。その意味で、章題ばかりかテキストの随所に用いられる「森」を語幹とした合成語(たとえば、Waldvogel, —blumen, —fliegen, —kirschbaum, —bache, —sohn, usw.)は、個と全の有機的関連をきわめて縮約した形で示唆するものといえる。

さて導入部は読者に対する物語の舞台の地理的な方向づけから、「二百年」前の過去へ遡行して主人公の姉妹紹介へ進むが、ここでは作中人物が関与する物語の内面構造に先立って、テキスト前半(第一章、第二章)の自然描写から具体例の幾つかを便宜上二段階に分けて例示し、視座のありようが詩的言語の性格をどのように規定しているか検討してみたい。

(1)「この森林帯に向いあって岩の劇場が垂直に聳え、灰色の壁のように四方に向かって灰色のもつ厳肅さをひろげ、緑の苔の柔らかな帯が線状によぎり、黒い松がまばらに立っているが、それもこの高さからみるとマンネンロウ(Rosmarinkräutlein)のように小さくみえる」(219)

(2)「もうひとつの中心点も水であるが、今度のは優しい水である。すなわちモルダウ河である、それも先の森林地帯の高所からみるときらきらと輝くりボン(Band)のようだ」(220)

(3)「この森の娘モルダウの流れを上述べたように見渡すことのできる地

点は、くずれ落ちた騎士の館である、それも谷からみると青いさいころ (Würfel) のようにみえ、広い森の帯のふちに浮んでいる」(221)

(4)「一行は、またしばらく人間の背丈ほどもある羊歯の間を通ったり、あるいは実におおわれて遠くからみると赤い布 (Tuch) を広げたようにみえる木いちごの茂みの間を縫ってすすんだ」(253) (下線筆者)

これらはいずれも異った対象を扱って、なんの変哲もない平凡な自然描写の実例にすぎないように思われる。読者は特別な緊迫感もなく読み過ごすだろう。しかしこのように列挙してみると、何気ない記述のうちにも或る種の形成意志を窺わせる共通項がありありと浮びあがる。すなわち語り手が対象から離れて高所・遠方から事物を見返すという特異な手続きの、これらは活用例(Paradigma)なのである。これは語り手の気儘な遊び、持続性を欠いた着想の無意味な所産だろうか。統辞構造上、傍線箇所はそろって従属文、でなければ錯綜した複合文の一部である。語り手は「黒い松 (Schwarzföhre)」「水 (Wasser)」「木いちごの茂み (Himbeergesträuch)」といった一般的な物質名詞を掲げ、次に立脚点を高所・遠方に求めるという名目の下に、事物の相対化(もしくは単純化)と内面化を図っている。ここには単に観察を一面化したり、現実を徒らに微細に模写したりすることに対するためらいと不満の感覚がある。

相対化というのは第一例の縮小詞 »Rosmarinkräut-lein« や副詞 »klein« がよく告知しているように、この場合、空間における大きさの程度のそれである。相対化の手法を意識の次元に置き換えていえば、それはあらゆる感覚は相対的なものだという認識⁽³⁾に通じている。「澄んだ愛らしい銀色の明るい人の声 (klare, liebliche, silberhelle Menschenstimmen)」(241)、「湿った月光 (die feuchten Mondesstrahlen)」(259)、「薄い金色の糸のような歌声 (sein Lied wie ein anderes dünnes Goldfäden)」(249)、「唐檜の押黙った樹脂の薫り (stummen Harzdüften der Fichten)」(269)、これらの視覚と聴覚あるいは触覚を交響させるジャン・パウルもどきの共感的 (synästhetisch) な配語法は、ジャン・パウルあるいはロマン主義的なもの全般から乖離してゆくシュティフターの芸術的履歴のなかにあっ

ても、根本的には彼が彼の文学的先蹤から学んだ、あの現実の相対性の認識を反映するものに他ならない。このことは、過去と現在、老人と若者を対置する時間形成や人物配置に到るまで、原理的妥当性を失わない。

しかし証例は、相対化がややもすると対立的様相の強化として激越な觀念打破として解釈されがちな、鋭い緊張とはいずれも無縁である。その種の動きは極力しずめられている。というのも第二に、引用部分は相対化という分析的観察方法や対象から努めて身を離す態度 (Distanzierung) による客観化の、いわば対象を即物的に現実のなかに晒す冷淡さは正反対の要素を併有しているからである。すでに縮小詞 »-lein« や副詞 »klein« が、小ささの事実よりも、むしろ小さなもののもつ可憐さ・いとおしさの情調の表出に力点があったように、「マンネンロウ」「リボン」「さいころ」「布」、これらの単純化され感情的原子価の高い形象が、冷厳な操作の働きを掩蔽している。それらは身近な「家庭的なもの⁽⁴⁾」であり、読者に「ビーダーマイヤー的 (biedermeierlich)⁽⁶⁾」な親近感を惹起する点で等しく一致している。空間の彼方にあり、本来は複雑な諸要素からなる事物は、単純化され(「実におおわれた木いちごの茂み」→「赤い布」)、内面的な近さに引寄せられる。さらに観察を敷衍すれば、これらの形象には年若い女性の関心事がそこはかとなく投影されており、もし読者が主人公の姉妹、殊に妹娘の視線を感じたとしても決して不自然ではない。第二章で語り手自身、ともに「清浄で神聖なもの (etwas Keusches und Göttliches)」(249) を秘める自然と人間の照応をめぐる省察している。「一つまりは人間の魂が自分のなかにひそむ偉大さを自然のなかの自分の似姿 (Gleichnis) に映じるのである」(250)。くわえて旅する一行のうちで「ほとんどいつも先頭にたつ」(244) 妹娘に冠せられる限定的形容詞 (Epitheta) が、就中 »unschuldig« もしくは »schuldlos« であることを思えば、彼女と自然の同一性は自ずと明らかであり、それゆえ上掲の比喩的形象が妹の内面的視座に規定されているとみるのは、充分理に適っているのである。

先述したように、森林地帯で展開する自然の叙事的経過現象 (Epischer

Vorgang) のなかで、真に主人公たちの行動と呼べるものは、第二章の館から疎開先の「森の家」に到る旅だけである。この旅のモチーフを活用して移動する視座から叙述される風景に、シュティフターの面目躍如たるものがあることは今更指摘するまでもない。エルンスト・ベルトラム (Ernst Bertram) は、それはレッシングの「ラオコーン理論の実際的意味をはじめて無効なものとした」⁽⁶⁾ 文学的冒険の試みと評価している。そうした文学史的規模での意味づけは措くとして、ここでは原文テキストに依って旅の体験と風景描写の関連を今一度問題にしたい。

Die Waldblumen horchten empor, das Eichhörnchen hielt auf seinem Buchenast inne, die Tagfalter schwebten seitwärts, als sie vordrangen, und die Zweiggewölbe warfen blitzende grüne Karfunkel und fliegende Schatten auf die weißen Gewänder, wie sie vorüber kamen; der Specht schoß in die Zweige, Stamm an Stamm trat rückwärts, bis nach und nach nur mehr weiße Stückchen zwischen dem grünen Gitter wankten — und endlich selbst die nicht mehr — aber der Reiter tauchte in die Tiefe des Waldes und verschwand, wieder nur der glänzende Rasen, die lichtbetupften Stämme, die alte Stille und Einöde und der dareinredende Bach blieben zurück, nur die zerquetschten Kräutlein suchten sich aufzurichten, und über der Rasen zeigte seine zarte Verwundung. — Vorüber war der Zug — unser lieblich Waldplätzchen hatte die ersten Menschen gesehen.

Immer entlang dem Waldbache, aber seinen Wassern entgegen geht der Zug, sich vielfach windend und biegend, um den tiefer hängenden Ästen und dem dichteren Stande der Bäume auszuweichen. — Sie betrachten und vergnügen sich an den mancherlei Gestaltungen des Waldes. Die vielzweigige Erle geht am Wasser hin, die leichte Buche mit den schönfärbigen Schaften, die feste Eiche, die schwanke Halme der Fichten stehen gesellig und plaudern bei gelegentlichen Windhauchen, die Espe rührt hiebei gleich alle ihre Blätter, {.....}, — der alte Ahorn steht einsam und greift langarming in die Luft, {.....}. Frei und fröhlich ziehen sie das Tal entlang. (242-3.)

第一のパラグラフは、接近し遠ざかる旅びとたちを周囲の動植物の反応

とともに、非人格的な「森の広場」を観察者にみたて、固定カメラの眼を通して記述している。このパラグラフを特徴づけるのは、休息と慰安の素朴な明るさである。方向を示す前置詞や分離前綴が運動の表現を強めているが、その変化によって安定性は決して害されていない。視座の固定性のほかに、擬人化による童話的な世界の現出が、主語・述語・副詞的狀況語とほぼ一定した、平明な流れをもつ短文の重畳と並んで、貢献している。この擬人化され生気を鼓吹された自然の »Es« の視座で眺められる人間たちの姿は、換喩 (Metonymie) の「白い服」という単純化された外的特徴のなかに捉えられる。最終行「ぼくたちの愛らしい森の広場は、人間の姿をはじめてみたのであった」は、過去完了でまとめられ、読者と一体化する所有代名詞「ぼくたちの」と連繋して、自然の生命の安定と慰安が読者の知覚の現在性のなかへ止揚される。

続く第二のパラグラフは、前段で物語の過去と語り手の現在との間の時間的隔りが過去完了を仲立ちに克服されたために、歴史的現在の臨場感のなかで進行する。今度は、未知の世界に囲繞され感受性の高まった旅行者の歩みと平行して叙述される。語り手が「森の庭」から遠ざかった一行に追いつくまでの最初の多文肢からなる一文を除けば、瞬間瞬間の印象が的確に素早く記録されるだけである。ここで前段とも呼応して擬人化が応用されるが、それとの脈絡で注目したいのは、旅の一行がはじめて接触するはずの植物や動物が、ほとんど定冠詞つきで紹介されることである。これは様式破綻 (Stilbruch) であろうか。そうではなくて、まさにこの言語慣習からの逸脱に含蓄があるように思われる。童話においては、この種の用法は稀ではない。第一パラグラフの定冠詞つき名詞については、その観点が直接援用できそうである。しかし第二パラグラフの観察者は旅する人間たちである。しかし、すでに単純化された形象の箇所指摘したように、この箇所の風景描写が幼い妹娘ヨハンナの視座—子供の視座—に規定されていると解釈したら、どうであろうか。子供の未分化な言語意識は、不定冠詞と定冠詞、従って個体と種属の間に明確な境界線を引くことができない。子供たちは話題の対象が聞き手に未知な物事であろうと、彼らの体験

の現在からじかに話す。擬人化その他の文体要素とも繋がって、非慣用的な定冠詞の用法は、子供の内面的な視座への語り手の潜入を告知する。それは叙述対象に清新の気を吹きこみ、未知なる空間の獲得のプロセスとして、旅を読者に追体験させる。

テキスト前半の自然描写の検討が、計らずも主人公の一人に逢着したところで、作中人物が関わる情調的な内面構造に言及しておきたい。通観すると、物語の内面構造は、運命が侵入しはしないかという絶えざる不安と、この不安に対抗するか弱い姉妹の「恋人たちのような」(258) 信頼関係との微妙な均衡に支えられている。不安は、ライトモチーフ (Leitmotiv) の役割を果たす姉妹クラリッサの「王の死」の歌、

白い骨が散らばっていた
かたわらに黄金の冠... (225)

や「恐い密猟者」(248) の噂によって二重三重に高められ、姉妹の内面的な陰翳となって波打つ。他方で「妹が花の部分に刺繍しているあいだ、姉は地の部分を満たす」(227) ような姉妹の相補性・一体性は、もっぱら身体の密着により繰り返し強調される。「娘たちは二人だけになると一すぐに門をかけ、走りより、抱きあい、胸をつけあい、いや胸を埋めあい、愛情を誓う口びるを激しく切なく、うっとり二人の不幸な恋人たちのように、恋人と同じくらいにひしとつけあった、[.....]、恐い混乱のなかで寄りかかれるものは何もなく、互いに暖かい口びる、誠実な目、鼓動する心だけが支えであった」(258)

しかし、「くすんだ青 (mattblau)」「暗褐色 (dunkelgrau)」(223-4) という穏やかな中間色の形容と刺繍の動作に特徴づけられる調和的・視覚的な妹と、「白 (weiß)」「黒 (schwarz)」(224) というけばけばしい原色の形容と豎琴の演奏に特徴づけられる対立的・聴覚的な姉との連帯自体、ひとつの自家撞着であり対立の契機をはらんでいるように、不安と信頼の均衡は、物語の七章からなる構成をシンメトリカルに分割する第四章を境に崩れ始める。第四章、「言葉ではいいがたい途方もない冒険」(299) をな

しとげようと、「幻影 (Scheinding)」(297) に憑かれたスエーデン王の嗣子ロナルトが、森の静寂を破って侵入する。彼は旧知の恋人クラリッサに対する到来の合図として、湖上を飛翔する禿鷹を銃で射ち落とし (第四章)、深夜の山中で「王の死」の歌をうたう (第五章)。「海に沈んだメロディーから海面に出ている島 (Inselspitzen der versunkenen Melodie)」(225) —これはクラリッサの豎琴の音に対する比喩であったが、血と死の臭いを漂わせたロナルトの侵入は、海面下に隠れていたメロディー、すなわちデーモンニッシュなもの (das Dämonische)」としての禍々しい「情熱 (Leidenschaft)」(226) の奔出に他ならない。クラリッサは恋人と再会した「感情の圧倒 (Übermacht des Gefühls)」(230) のうちに、妹や父のことを忘れ「利己的 (selbstsüchtig)」(310) になる。姉妹の精神的紐帯は分裂し、それまで「堅固な信頼の壁 (eine eiserne Mauer von Zuversicht)」(237) によって、彼らが共同の運命として克服していた現実の脅威は、もはや不可避と思われるほどに肥大する。

興味深いのは、姉妹の疎隔と孤立化に伴って、テキスト前半では、如何にも好ましく自然と調和したヨハンナの中性的な »Es« の視座から、輪郭の明瞭な「理想的風景 (Ideallandschaft)」として自然を叙述していた語り手が、第四章を境に「情熱」に冒され「エゴイスティックな自己耽溺」⁽⁷⁾ のうちに、冷静さと明澄性を喪失するクラリッサの内面的視座から風景を記述しはじめることである。ロナルトの歌声が「熱狂的にあらあらしく」(288) 山中に響く夜、空には次第に光度を失いつつある「下弦の月 (der abnehmende Mond)」(287) が昇り、クラリッサの内面の翳りを予示 (Vorausdeutung) している。この月の形象は、その直後にクラリッサの顔が「窓ガラスのうえの月 (wie der Mond auf der Fensterscheibe)」(288) に譬えられることによって、観念連合として適切に事実化される。ロナルトが立ち去り、秋の深まりとともに森の木立ちの間に湧きあがる「霧」(309) や、主人公たちが館との音信不通に胸騒ぎを覚えて岩山から望遠鏡を通して眺めたとき、「まさに館のその部分に」(316) 掛かっている「一片の雲」(316) の形象は、語り手が一定程度の対象性 (Gegenständlichkeit) を保

持しながらも、クラリッサの内面に立ち入って自然の風景を彼女の「似姿 (Gleichnis)」として叙述している事実を証するものである。夜と音楽の結合したモチーフの充填,あるいは「白い木の幹」とまる「暗い, ほぼ黒色の翅)をもった「きべりたては (Trauermantel=喪服蝶)」(311), 「血のように赤い桜の葉」(309)等のけばけばしい色彩と形象の選択は, 対立のテーマを担う姉娘の本質を顯示し, 単に語り手が自然の気象学的・生物学的な諸現象を「細密画ふうに」記述したという以上のものである。こうして初夏から晩秋へ移り変る自然の風景は, 姉妹それぞれの内面的視座に規定され, 人間の恣意を超越した世界秩序の法則的な歩みであると同時に, 主人公たちの本性の「比喩 (Gleichnis)」でもあり, 自然における「穏和なもの (das Sanfte)」と「デモーニッシュなもの (das Dämonische)」は, 同時に自然の一部でもある人間の「二元性 (Dualität)」の象徴でもある。「信頼の壁」の崩壊, 自然にも等しい妹の叙事的原理に対する姉の劇的原理の優勢は, 岩山の頂に立った彼らに, それが酷薄にも惹き起す災厄として, 世界の「微笑むようなやすらぎ」(319)の下に, 黒く焼けただけた廃墟の館を見せつける。

第六章の末尾で, 語り手は「不安が黒い翼を広げ, 谷と森をおおった」(322)という過去形の叙述文において, 主人公たちの内面と完全に密着し, ここに『深い森』の最高の劇的緊張点が設定される。しかし五行のちには, 現在完了文「しかし彼も戻ってはこなかった (Aber auch er ist nicht wiedergekommen.)」(322)によって立脚点を現在に求め, 切迫したカタストロフから舞い上がり, 章を閉じる。そのために, 作中人物をも含めた「森の家」との間に横わる空間的・時間的隔差は, より広角度の視野のなかに解消され, 語り手は最終章では, 「森の廃墟」を現存するその遺跡と比較しつつ紹介することができる (322-3)。

主人公たちを悲嘆させる運命的な出来事は, 第六章の時点ですでに発生し終熄しており, 最終章では, 物語の場と人物たちに関する報告が遡行の大詰めを形づくる。ここでは最初に廃墟の外見だけが, 一種の叙事的な落

着きもって静態観察され素描される。情緒性を出来る限り排除する純建築用語 (Außerwerke, Anwurf, Ringmauern, Tünc, Mauerwerke...), 完了態の範疇に属する自動詞や状態受動の優勢な文構成が、破壊の事実を動かしたい歴史的現実として提示する。即物的な輝きを帯びた個々の事物が枚挙されたあと、この場の支配的な雰囲気 が総括的に定義づけられる。

「深い静けさと十一月の穏やかな陽の輝く清らかな空が、この死の場所を見下ろしていた」(323)。しかしこの風景の全体的印象の定義づけは、すぐ再検証され、語り手は「黒ずんだ空に城あとから立ち昇る」「うっすらとした青い煙」(323)に、生命の存在を予感する。「見下ろす (niederschauen)」と「立ち昇る (aufsteigen)」という共に起動態に属する動詞の対照法 (Antithese) は、死と静の領域から生と動の領域へ意識を転換する語り手の内面的な姿勢を明示している。実際この予感は、直後に読者と一体化する »man« の視座を介して、廢墟へ馬を駆って近づく人影が確認されることにより一般的に事実化される。以後はこの接近する人物「彼」が観察主体になり、再び「彼」が城あとから退去するまで、この第三者による個人的な視座から廢墟の内部状況や主人公たちの姿が読者に伝達される。

「彼」が「死の場所」から受ける印象は、「ぞっとするほど異様 (schauerlich fremd)」(323)である。これは観察者の主観的感情である。しかし同時に、それは四囲の客観的状况に導かれ規定された感情である。というのもこの異様さを感じとる感覚は、廢墟に対する語り手の深奥の感覚であり、最終章の序奏部は、就中この感覚から叙述の糸が紡ぎだされてくるからである。ここでは、先の「旅」の記述とは逆に、読者も作中人物の「彼」も既知であるはずの建築物や人物に不定冠詞 (もしくは不定数詞) が付される。本来定冠詞を常備するはずの「空 (Himmel)」でさえ、個別化された「ひとつの清らかな空 (ein reiner Himmel)」である。つまり語り手は、破壊され、その相貌と雰囲気を一変してしまった館の現実に対する異様さに読者の注意力を喚起するのだ。そのようにして設定された客観的状况を、語り手は「彼」という個人の眼差しを通じて確認させ、異様さの感覚

が真正のものであることをより具体的に強く読者に印象づけ、体験させるのである。この意味で非慣用的な不定冠詞の応用は、「旅」の記述における定冠詞の応用と比べて、形態学的には逆でありながら機能的には同一線上にあるといつてよい。

現実をそのまま受け入れられずに、現実から疎外されたと思う感覚は、またあらゆる人間的な意思と努力にも拘らず、悲運に遭遇しなければならなかった主人公たちの心情でもある。「彼」すなわち騎士ブルーノ・ロナルトとは別にクラリッサに求婚していた、そして今は自らの愛の諦念のなかで、恋人たちや館の父子を死別の憂き目にあわせた戦闘の事情を物語るこの人物は、事件の報告者としてうってつけである。彼は、不幸のもともとの原因が人智で測り知れぬ領域、すなわち「ひとつの森 (Ein Wald)」(326) にあったこと、和睦の仲介の労を買ってでたロナルトを男爵が誤解し、立腹のあまり槍を投げつけたこと、ために事態は收拾不可能な混乱に陥り、激戦のさなかにロナルトも男爵も命を落したことを、秩序立てて説明する。ドラスチックな出来事の全貌は、それを報告する者も聞く者（作中の聞き手と読者）も余裕をもって見渡しうる時間的遠景のなかで開示される。その場合、事件報告の前後におけるクラリッサの態度は注目されてよい。報告以前の段階では、彼女は「忿怒にも似た (wie Grimm)」(325) 悲憤の表情を「盲目の空 (ein blinder Himmel)」(325) に譬えられる「紙の貼った窓」(324) に向け、姉妹を襲った理不尽な運命を永遠不変の空に象徴される神に向って呪詛するが、ブルーノの話聞き終ると、むしろ事件の本源的な端緒を「情熱的」な自己自身に帰する。この内省の結果は、「ブルーノ、窓をこしらえて下さらない」(330) という発言となって表わ⁽⁶⁾れる。それは彼女の内面に暗雲となつてのしかかる「情熱」からの解放であり、開かれた澄明な境地への到達を暗示している。したがって、ブルーノの廃墟への接近と事件報告が読者に意味するものは、破壊もたらした、人間的には直ちに認知しがたい異様な現実への誘導であり、その所与の客観的現実の受容と承認のプロセスであり、体験化である。要約すれば、それは「上昇 (Steigerung)」の契機となる。一般的なものとは体験的なもの

に、主観的なものは客観的なものに「高め」られる。視座の転換の物語的機能は、とりわけこの点にあるように思われる。

あらゆる不幸の悪魔祓いが済む。語り手はなおエピローグの詰めを余している。短篇小说の直線的な終幕形式ではなく、幾つかの踊り場が緩やかに形成されながら、物語の時間は過去から現在へ移行する。敵の一部や牧人の視座を通してロナルトのことや姉妹の墓所が話題にされ、老グレゴールが焼き払った「森の家」の跡にみずみずしく生い茂る植物群の復活、そしてあたかも森の一部と化したように姿を消すグレゴールの消息が報告される。「しばしば一人の老人 (einen alten Mann) が森のなかを影のようにさまよう姿がみられたが、老人が歩いていたのはいつごろか、老人が森を歩かなくなったのはいつごろか、誰にもわからない」(332)。ここに到って語り手は全能性 (Allwissenheit) の特権を完全に放棄する。「一人の老人」、不定冠詞は、ここでは対象に曖昧さのヴェールをかぶせる。読者は、その老人がグレゴールであろうことを物語のコンテキストから推測するだけである。「森を見習って生き」(269)「森以外の場所では全く考えられない」(269) 老狩人の姿は、フェイド・アウトする結末によって伝説的な生命の拡りを得て普遍化される。こうして物語は、時に過度ともいえる細部描写への固執と内容の悲観主義的な濃度を中和し、全体としてメランコリックな情調の陽炎へと溶け込む。自然描写に用いられる光を表わす動詞の多様さと夥しさ (glänzen, anglänzen, blitzen, strahlen, schimmern, funkeln, leuchten, glitzern, flimmern, glimmern...) は、この大詰めの鳥瞰する視座と示し合わせたかのような、一種稀有な効果をあげている。

論述の終りに、それが設問にとって決定的に解明を与えるか否かは別として、ひとつの事実を紹介する。すなわち「漏斗状—逆漏斗状」の視野の集束と拡大は、作中人物たちが故郷の館の無事息災を確かめるよすがとして使用した、あの「望遠鏡」⁽⁹⁾の機能と酷似してはいないだろうか。姉妹

は、望遠鏡をその本来の使用方法において、遠方にある、裸眼でみれば小さな館を拡大して眺め、「より身近な (ihrem Herzen näher)」(267) ものと感じるばかりか、「子供がやるように、望遠鏡を逆さにのぞいて(注一裸眼でみれば大きな)湖畔の家がピンのように小さく、何マイルも遠くになってみえ、家と並んで湖が小さな板のようにみえるのを見て笑い興じ」(267-8)るのである。望遠鏡を覗く姉妹とその対象物との関係は、そっくりそのまま語り手と彼の叙述対象との関係に置き換えることができる。世界との甚だしい隔絶のうちにあるながら、同時に世界がそれを見る者(読者)にとって「身近な」ものとなる。これは語り手にとって、ひとつの等閑視しがたい隘路であり、羈絆である。彼はこれに対する打開策を言語構築の实地現場で発見しなければならない。本稿の所期の目的も、あるいはそうした語り手、すなわち作者の具体的な言語作業の一環を詳かにすることにあったと言い得ようか。

付記 望月市恵氏訳「水晶・みかげ石・喬木林」(白水社刊)を参照させていただきました。記して感謝します。しかし訳文は必ずしも氏の訳文通りではありません。

注

- 1 Roy Pascal: Die Landschaftsschilderung im »Hochwald«. In. Adalbert Stifter, Studien und Interpretation. Heidelberg 1968.
- 2 Vgl. Moritz Enzinger: Die Überschriften in den Feldblumen. In. Gesammelte Aufsätze zu Adalbert Stifter. Wien 1976.
- 3 Paul Stapf: Jean Paul und Stifter, Studien zur Entwicklungsgeschichte des jungen Stifter. (reprint). Lübeck 1969. S. 33.
- 4 Pascal: a. a. O. S. 64.
- 5 Ebd. S. 64.
- 6 Ernst Bertram: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. (reprint). Dortmund 1966. S. 50.
- 7 Alois Raimand Hein: Adalbert Stifter, Sein Leben und seine Werke. (2 Bde.). Wien. 1952. Bd. I. S. 181.
- 8 Vgl. Hans Dietrich Irmscher: Adalbert Stifter, Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung. München 1971. S. 31.
- 9 Vgl. Irmscher: a. a. O. S. 15.

参 考 文 献 (上記以外)

Konrad Steffen: Adalbert Stifter. Deutungen. Stuttgart 1955.

Wilhelm Kosch: Adalbert Stifter als Mensch, Künstler, Dichter und Erzieher, Regensburg 1952.

Herman Augustin: Adalbert Stifter und das christliche Weltbild. Stuttgart 1955.

Wolfgang Kayser: Entstehung und Krise des modernen Romans. 2. Aufl, Stuttgart 1955.

関口存男: 「冠詞」第一卷～第三卷. 三修社, 昭和 35 年～37 年.