慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	パノラマとしての「晩夏」
Sub Title	,,Der Nachsommer" als Panorama
Author	横井, 展(Yokoi, Nobu)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1984
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.46, (1984. 12) ,p.131- 149
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00460001-0131

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.

パノラマとしての「晩夏」

横井　展

一、真の現実

一八五三年、編集者グスタフ・ヘッケンアストから送られた新しい批評についての感想として、シュティフターは返書の中で、「人が牛を描くと、それは馬ではないじゃないか、と評されてしまう」と嘆いている。（一八五三年二月五日、ヘッケンアスト Gustav Heckenast 宛書簡）(1)

「こんなにも簡単なこと、少くとも私にとってはそう思えること、白日のもとにあるこのことを、他の人々は見ることが出来ないのです……この批評家は、私の作品の中には法外の自然（Natürlichkeit）が入っている、そのような文学は、雲散霧消するのみである、と言うのです。ところで彼は、構成要素である内容の一つ一つについては『真に現実のもの（real wirklich）』にすぎず、（馬鹿な言い方ではないでしょうか、『真の非現実』なるものがあるとでも言うのでしょうか）それを幻想で覆っただけなのが私の文学だと言うのです、それは矛盾しています……」（同）

シュティフターにとって現実とは、まず自然そのものであり、人間は自然のものとして、自然の中で、観察されねばならない、シュティフターの作品を読んで作家のこの意図を見誤まる者はいないであろうが、有名な序文を冠した短編

集「石さまざま（Bunte Steine）」出版と同じ年に書かれたシュティフターの書簡から感じられるのは、彼がこの文学観をいよいよいわば自分の鋼領としつつあり、そこに固執していることである。自分は現実の存在のみに注視しているのであり、たとえそれが真に現実のものにすぎない（文学的題材として意味のないもの）と見えようとも、それのみを取りあげるのである。何故なら「白日のもとにあるこのもの」を人は見えていないから。問題は法則をその中に見うるかということだ。そしてこの法則は、もし作品の中に定着させることが出来たなら、それのみで、芸術作品を成立させ得るものであると彼はいう。

「この批評家は、これらの作品が今あるように構成されているのは意識的にそうなっているのであり、それらは完全に完結したものであること、ただし内的に完結（der innere Abshluss）したものであること、彼にとってはあるいは完結とはそうあらねばならないような、外的な枠によるそれではない、ということを全く理解していないのです」。（同）

シュティフターの価値観について問題となるのは、彼が自然の法則性に最大の偉大を認めている一方、突発的なもの、非法則的に見えるものへの驚嘆、法外なものへの傾向が、その作品の随所にみられる事をどう説明できるかという疑問だが、指摘せねばならないのは、「法則」とは元来現実そのものの中には潜在的にあるのみであり、それを観察する者の認識の中にはじめて顕在的に現れるものだ、ということである。それは小説家が「真の現実」を材料としながらそれを作品へまとめあげる時の「内的完結」に等しいのである。また法則は、いかに普遍的でいかに真の現実のものであろうと、常に観察者によっていわば新たに発見されるのでなければ、偉大さを失ってしまうだろう。芸術が、普遍的のものを描きながら、個々の作品として常に新鮮に発見されるものでなければ独自の作品としての美を持たないように。現実は無限の可能性を持っているがゆえに偉大である。その可能性を発見しまた発見し続けることができる人間の

視点も、偉大なものである。どんなつまらぬものもそれが「真の現実」であるならば、驚異への可能性を持っている。シュティフターが抑制的な面と法外な面を同時に持っているとしても、それは矛盾しないのである。全ての「真の現実」が内包している宇宙的法則性への畏敬の念が彼の抑制的思想の本質であり、しかしそれらをあくまで発見として、驚異として見ようという意志において、彼の精神の法外さがあるからである。

シュティフターの求めていた書物が「真に現実のもの」のみで構成されたそれであるとするなら、「晩夏(Der Nachsommer)」はまさにそのような書物である。この極度に筋書きの乏しい小説の中でたとえば家具が描かれるならば、それは物語世界とは関係なく実在する家具それ自体として見られねばならない、人が眠ることも、食べることも、筋書きがそれを必要としているからではなく、それ自体の意味で読まれねばならないのである。これは、小説であると同時に博物誌としても正しいものでなければならぬような書物なのである。しかしそれにもかかわらず、この博物誌はひとつのメールヒェンでもある。「ばらの家」という世界を設定することで、現実をメールヒェンとして見る可能性がひらけるのである。

「奇妙なことですが、あなたの領地を出て都会へ帰り、その営みの中へ入ると、ここでのあなたの存在はまるでメールヒェンか何かのように思えたのでした。そして今またここへ来て、この静けさを目の前にすると、これらの物がまた私にとって現実となり、都会の生活がメールヒェンのように思えてくるのです。大きなものが小さく、小さなものが大きくなるのです」(2)

現実でしかないものがメールヒェンとして見え得るということは、視点の転換の可能性が導入された時はじめて、そ

ういう事が起こる。その可能性が、パースペクティヴ（遠近法）である。大きい、小さいとは、近い、遠い、という事に関係しているのである。

ホフマンやジャン・パウルの文学からシュティフターが学んだ文学的原理は、この視点の転換であったと考える。ホフマンの「現代のメールヒェン」である「黄金の壷」の主人公にとっては、書類の筆写などという余りに現実的な仕事も、ゼルペンティーナの世界への入場のための神聖な試練足り得たのである。視点の遷移によって現実は多様な相貌を想像力に示し得るのだが、それを恣意的な表象の遊びではなくて、現実そのものの内包する可能性として捉えるところにシュティフターの特徴がある。そしてその第一の媒体が、シュティフターにとっては自然科学なのであった。ニュートン以来の「原理」は、現実の自然の背後にもうひとつの、抽象としての自然の可能性をひらいていたから、シュティフターにとっては、もはやジャン・パウルやホフマンのような夢想と現実との対比の中にではなく、いわば科学という新しい魔術によって、自然そのものの中に解釈可能性というエネルギーが充填され、それによって文学の源泉足り得るようになったのである。

シュティフターが如何に自然科学からポエジーを引き出したか、一例は「水晶（Bergkristall）」である。幼い兄妹が迷い込む山道は、二つの村の間の単なる狭い距離空間ではない。二人は同時に「高さ」を旅しているのである。平野から縦の林、荒地、岩石の地帯を経て氷と万年雪の領域に至る、標高の旅なのである。氷河を前にした子供が「これは水でできた氷じゃない、最初からこうしてできていたんだ」[3]という時、この氷の世界は、我々の水の世界と同じ元素によって成り立ちながらその姿を異にする、別の領域として描かれ得るのである。このような着想は、当時の自然研究の成果にこの作家が深い関心を寄せていたからこそ、可能なのである。特に、シュティフターが大きな感化を受けていたア

レクサンダー・フォン・フンボルト（Alexander von Humboldt）の所謂第三次元の法則[4]（特に植生の分布について、標高の変化を緯度変化と同列に置くべき地球上の自然の基軸であるとした）と南米の火山の詳細な研究によって高さの旅は、もうひとつのコスモスの旅として、新たに解釈し得る可能性がひらけていた。フンボルトにとってと同じく、シュティフターにとって自然科学はコスモスへ至る道として、思想の糧そのものだったのである。後年の作品「晩夏（Der Nachsommer）や「キルヒシュラークからの冬の便り（Winterbriefe aus Kirchschlag）」によって、シュティフターの自然についての思想がいかに豊かで包括的なものであったかを窺い知ることができるだろう。

小説家シュティフターをデビューさせたものは、自然科学が与えたような、この新しい眼のあり方だった。だからこそ、処女作「コンドル（Der Condor）」は、まさに眼のメタファーたる「窓」によって開始されるのである。また、気球コンドルから眺めた空や地表が、もはや従来の親しい物たちではなくて、見慣れぬ「怪物[5]」と化すのも、それと同じ新しい眼による「この世の魔法[6]」なのである。作家は、気球の頭上に現れた白昼の星々（彼はこの現象についてわざわざ科学上の註を付けている）の光の中に浮かんだ像をまるで「幻燈（ラテルナ・マギカ）[7]」のようだと表現しているが、まさに、ラテルナ・マギカ、パノラマ、写真といった、新たな光学（オプティク）の可能性の時代に生きていた作家のひとりが、このシュティフターであったと言える。

科学によって開示されたこの新しい世界は、それでは現実を完全に包括し得るのか。「一八四八年七月八日の日蝕（Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842）」では、シュティフターはまず日蝕現象の物理的な解明から説き始めて、日蝕が天と地に加えてゆく刻々の変化をまさに自然観察者の正確さで報告しているが、しかし、原因は明らかだし現象の時分も正確に予告し得るこの日蝕は、それでもなおかつ、観察者に大いなる畏怖を与えずにはおかないという。むしろ

料学的合理的な説明が与えられているというその事によって、現象の持つ圧倒的な驚異は、強調され得る。しかしこれは法則性の否定ではない。シュティフターにとって非法則的な自然はあり得ない。現実は、たとえ人間にとってはまだ理解不能のものであっても、徹頭徹尾いわば理性的なものでなくてはならないのである。この日蝕現象が与えた畏敬の念とは、いまだに人間の理性には達していない自然の理性の潜在的な巨大さに対する畏敬なのである。ここではそれは具体的には光というものの驚異である。日蝕という、我々にとって日常からの逸脱である現象のもたらした視点の転換によって、最もありふれた物である光が、普段は隠していた自らの巨大な意味の一端を、人間に対して示したのである。日蝕現象の一時性は、法則からの逸脱ではなく、視点の転換への契機として理解されるべきである。

こうして現実は、その核心に驚異を秘めたものとして認識される。その端的な現れは、極大と極小のレヴェルにおいて、つまり我々の視点、パースペクティヴの限界点においての現実である。そこにあるのは殆んど神秘、謎と言うべきものである。

「最も小さな砂粒さえ、それは我々には窮めることのできない驚異である。ここに砂粒がある。それは幾つかの部分に分割することができる。それらはやはり砂粒であって、さらに同じように分割できる。この連鎖はどこまで続くのか。それは我々下界の存在にとっては永遠の謎であり続ける。……そしてまた、我々の大地と同じように、別の大地として、怖ろしい大空間に浮かんでいる惑星がある……その彼方にはやはり惑星があり……物質に満たされた空間は先へ先へと拡がってゆく。我々はその全体を世界と呼び、最大の驚異と呼ぶのである」(8)

ことさらにこのような事を書き記すシュティフターは、やはり一種の極限に取りつかれた作家であると言ってよい。彼の文学における現実への執着さえ彼のこの法外なものへの傾向の現れである。小説「子孫（Die Nachkommenschaf-

ten)」の主人公の風景画家のように―「私は……いつも真の現実（die wirkliche Wirklichkeit）を求めていた……余りに現実的に現実を表現しようとするのは大きな誤りだと人は言う……それを言うのは、真の現実を表現することのできぬ人々だ……神は何故、現実をこんなに現実的に、全く彼の造った芸術の中でも最も現実的に造ったのだ？……現実をただそれのあるがままに現実たらしめ、もとからこの中にある高揚を改ざんするな、そうすれば君達の考えるよりはるかに素晴らしい作品を生み出すことができるのだ」[9]。彼にとって「真の現実」とはひとつの強迫観念でもある。

この画家を本来不可能な試み――例えばダッハシュタイン山をダッハシュタインそのままに画布にあらわそうとすること――から救済するものは何だったろう。それはズザンナとの愛、つまり外界への執着から内面的なもの、間人間的なものへの転回であった。「晩夏」のハインリヒ・ドゥーレンドルフも、この画家と同じ経緯をたどるのだが、この変化は、ハインリヒの自然探求の上ではどのような現れ方をしているのだろうか。まず素描（zeichnen）から絵画（malen）への変化として、そして科学から芸術の領域への移行として、それは現れるのである。そしてシュティフターは最後の視点の転換を試みる。ここで視点は、みずからを、視点自体を見つめることになる。

「そして私は『絵を描く』ということに立ち至った。山々は魅力に満ちて、ひとつの全体として私の前にあった。それは私がかって見たことのない物であった。私の研究においてそれらはいつも部分部分でしかなかった。……（山々は）以前は単なる対象物であったが、それらはいまや像（Bilder）であった。その像の中に人は没入することができた。何故ならそれは深さを持っていたからである」[10]

そして彼は、この「奥ゆきの中にあるもの、空間の中に漂っているもの、天空からみずからをきわ出たせているものらを含んでいる、この眺め（Blick）の全体」[11]を描こうと努めるのである。ここでハインリヒにとって、いわばひとつ

の「真の現実」が捨て去られ、代わりにもうひとつの「真の現実」への接近が始まっている。「真の現実」の表現とは、見るものと見られるものの間にあってそれらを統一するもの、「眺め」自体を形づくるもの、つまりパースペクティヴの深さそのものの表現でなければならないということである。つまり、彼の描く物は、「対象」としてのそれではなくて、「眺め」、つまり眼の内部に移し変えられたということ、人間にとって空間が、遠いもの、近いものとして、立体として現れるその原理そのもの、空間概念そのものが、真に描かれるべき対象として選ばれた、ということである。「晩夏」においてシュティフターの達したこの新しい段階を、外界から内界への極端な移行とは、しかし考えるべきではないだろう。たしかにシュティフターは初期の小説「野の花（Die Feldblumen）」の中ですでに「天空という深淵と精神というもうひとつの深淵」[12]について語っていたが、「晩夏」においては、むしろ科学と並び立つもうひとつの現実へのアプローチ、つまり芸術の発見という事が主題なのである。それは真の人間性の発見という事に等しい。

現実は人間の意識にとってある特定の、しかも必然的な現れ方をする、この現れ方について客観的になることはできない。何故ならそれは我々の最も根本的な習い性であって、この領分以外の認識に踏み入ることは不可能だから。とはいえ、ハインリヒのように自己の「眺め」の全体像を描こうとするならば、そのいわば語り得ないものが、表現される——と言うより少くとも暗示され予感されることが、できるかも知れない。この人間にとって最も人間的なものの根底を予感させ得るような何らかの達成をシュティフターは芸術と呼び、その予感が見る者に伝わる事を美と呼ぶのである。そして芸術の、美のメルクマールはその全体性である。ばらの家のおどり場に立つナウジカア像について、リザーハは語る。

「あなたがある特徴においてこの美を捉えようとしても、それは見つけ得ないでしょう……それが最も美しいと言え

るような、どの個別の部分もまた個別の意図も示すことができない、それが最高の芸術の本質なのです。それはただ全体として美しいのです」[13]

何故芸術は、全体として現れ得るのか。それは、人間の本質の表現であり、部分部分をつなぐ紐帯そのものの表現だからである。そしてこの人間にとっての本質的な何物かは、自然科学的認識の極限にあったあの謎のようなものと多分つながっているのである。だからハインリヒはあくまで自然研究家にとどまるのだが、科学は少しづつ現実を顕在化してゆく作業だから常に中途のものであり、真の全体性には達しないから、部分部分の集積に甘んじやすい。そこで、全体性が美という形でいわば一気に顕現するこの「芸術」は、科学精神の基底に欠かすべからざる道徳を形づくっているのである。

「晩夏」のシュティフターは、芸術の領域に達して、「眺め」のもつ立体的なもの、空間的なもの、遠近法的なものそのものに、統括的な認識の可能性を探っている。またこの小説自体いかに多くの「眺望」をえがいていることだろうか。今、この遠近法的なものを、パノラマ的なものと言い換えることにしたい、何故ならパノラマとは、外界の、現実の模形、それも遠近感・空間的なものを最も本質的なメルクマールとして再現した、「眺望」としての外界の像の意味だからである。そしてシュティフターの文学はまさにパノラマの文学と言い得るからである。

二、パノラマ

シュティフターの小説の中で、人物の前に立ち現れる外界が一種のパノラマとして描き出される時、いつでもそこ

に、何か極めてシュティフター的なものが現れているような印象を受ける。文学的設定としてのそれは、例えばカスパール・ダヴイッド・フリードリヒの好んだある絵画主題を思い出させる。人物が見晴らしの利く高所に立っている。その眼前には巨大な空間がひらけている。眼下には雲がたなびいて下界への天蓋を成して拡がっている、あるいは山脈に取り囲まれた静まった谷の田園が見下ろされている。フリードリヒの描くパノラマには、かつてのブリューゲルが創造したような、あたかも宇宙の中を運行する地球の鳴動が風景の奥から反響して来るような、あの神的な大構図をもはや望むことは出来ない。その代わりに彼の時代精神がパノラマの中に導入したものは、画面の中央に配置された、風景を眺める「人物」である。この種のフリードリヒの絵画を観る者は、いわば画布に背中をあらわしている人物の頭を通過して遠景を見るので、ひとつの絵画構成の中にふたつのパースペクティヴが同時に表現される。そのひとつは実際に描れたものであり、もうひとつは背を向けた人物の両耳の間に隠され、暗示されている。シュティフターが同じように好んで高所からのパノラマを小説の中に描き、しかも眺望の観察者の心理にある意義を持たせる時、このような小説の中にも、フリードリヒの絵画におけるのと同じような事態が起こっているのではないか、とまず疑われる。ところで、シュティフター的なこのような風景をより特徴的な形に規定しようとすると、見晴らしの中心に立つ人物の側らに、もうひとりの人物が寄り添っている事に、気付くのである。多くの場合、ひとりは年若く、ひとりは老人である。老人は眼前にひろがるパノラマのいろいろの地点を指さして若者の注意を喚起したり、その名を教えたりしている、若者は、老人の指し示す彼方にひらける新しい知識を吸収しようとしている。この二人の人間のパノラマを介在させた奇妙なコミュニケーションのあり方に、最も特徴的なものが感じられる。この種のパノラマの展型と言えるものは、「みかげ石 Granit」にあり、また「水晶」「曽祖父の遺稿 Die Mappe meiues Urgro,ivaters」「晩夏」などに、このモティーフ

は姿を変えながら、繰り返し現れるのである。何故彼はそのように執拗にパノラマを描くのか。

イルムシャーは、「アダルベルト・シュティフター――現実体験と対象的描写」中で、「みかげ石」におけるこのようなパノラマについて言及している。[14]「みかげ石」の当該の場面には重要な前史があって、家の前の石のベンチに腰掛けていた少年シュティフター（この部分は作者自身の回想として書かれている）は、車輪に塗るためのタールの行商人の悪戯から、両足をタールで真黒に汚したままで「母にそれを見せようとして」[15]家の中へ入ったものだから、母親から切諫を受ける。「この怖ろしいなりゆきに……打ちのめされたような」[16]少年の足を洗って、隣り村までの散歩に連れ出した祖父との間に、そのパノラマを介在した対話は展開されるのである。イルムシャーは、この精神的な「痛み」の体験と、その直後に開示されるパノラマとの内的関連に注目する。また彼は、シュティフターの遺稿断片を同時に引用しているのだが、この断片は、時に「私の生」と題されることもあり、作家最晩年のもので、内容はシュティフター自身の極く幼い頃の回想をつづったものである。ある個人の生における最も古い（少くとも主観的意味での）印象についての記録として、一種興味深いものである。幼年シュティフターの最初の印象は、「空っぽの無の中にある歓喜のようなもの……そのメルクマールは……光輝であり、騒擾であり、下にある、ということ……」[17]である。それから母のイメージが現れ、「……いつかこの腕が私を抱いているのを感じた。私の中に暗いしみ Flecke があった、後の回想は、それらが実は、私の外にある森なのだ、という事を教えた……」という。「森も、母も、眼も、声も、腕も、ただ私の中にある感覚にすぎなかった」事を憶えている、とこの人間は言っているのである。ただし、「……私の生の最初の感覚の中にすでに、たいていはずっと後になってやっと、難儀の末に表象力に達するもの、何か外的なもの、空間的なもの――「下」という感覚――があったことは、興味深い」とも彼は言う。

決定的な事件が起こるのは、しかしこの後である。少年はある日、手でもって窓ガラスを割ってしまうのだが、その時、血の流れる手の痛みとともに、ある「像（Bild）」が、一気に「あたかも陶器の上に至純の色彩で描かれたように、はっきりと私の前にあるのが」見えたというのである。彼は母に向かって、この見たものを報告する、「あそこに麦が一本生えています」と。しかし彼はこの時大きな幻滅を体験せねばならない。「窓を割ったような子とは誰も話をしない」からである。子供には「その連関がわからない、ただ何か怖ろしく巨大な物が自分の魂の上にのっていたのを」憶えているばかりである。

イルムシャーは、この割れた窓の向こうに開けた世界を「全く新しい、質的に異なる認識段階」[18]であると言う。そしてここに達するのに、痛みの体験（手の怪我と母との疎隔）が契機となることを指摘して、その関連で「みかげ石」のエピソードの、母の切諫とそれに続いて開示される外界のパノラマ体験との間にある内的経緯に、注目しているのである。

シュティフターの作品に頻出する眺望というモティーフが、この幼時の記憶と関連しているとすると、それは至純の姿で現われた、個人における創世紀の風景とも言うべきあの始原的な外界の回復としての意味を、もたされているかも知れない。しかし同時に、少年の最初の外界の獲得が、痛みの感覚とともに、何か悲劇的なもの、あるいは罪悪的なものと結び付いているのに対して、シュティフターの創作自体の中に導入されたパノラマの開示は、それと対称的に、むしろ和解や救済の意味を荷わされていることも、指摘せねばならない。いわばアンビヴァレントなコンプレックスと言えるようなものが、ここには働らいているようである。ともあれ、シュティフターのパノラマがこの遺稿に記録されたような、ひとつの生においての認識の歩みの上でのある閾（しきい）についての回想と内的に関連しているとするならば、眺望の

中での空間の遠近法は、意識された生そのものの遠近法とここで重ね合わせれていると言えるのではないだろうか。

ところでシュティフターのパノラマ設定における展型的な現れかた、つまり眺望の展開、それと対峙する二人の人間による観察とその眺望を介した人間間の伝達、という類型を検討してみると、それは小説「晩夏」の構造そのものであることに気付くのである。すなわち眺望とはばらの家とその周辺の人間界自然界を織り成している物たちであり、老人と若者との間の伝達は、リザーハとハインリヒの間に交される自然論、芸術論である。そしてまたリザーハの回顧もまた、「伝達」Mitteilung と呼ばれているのである。つまりこの小説自体遠景と近景を持っているのである。

しかも、ばらの家との交渉によって視点の転換を促されたハインリヒの達した認識段階が芸術の領域、つまり遠近法的なもの自体の把握にあったことを思い合わせるなら、――遠近法の模型こそがパノラマなのだから――「晩夏」とは、物語という時間的構成として表現された、ひとつのパノラマに他ならないのではないか、と思えてくる。

それでは、シュティフターにおけるパノラマと内的関連があるとされた「外野の顕現」というテーマは「晩夏」の中には現われないだろうか。あの回想的断片によれば、それはある悲劇的なもの、痛みの体験と結び合わされていたのである。ハインリヒの生のなかには、このような悲劇的な契機はほとんど見られない、ということは認めざるを得ない。それほどにこの若者の道筋は理想的に描かれているからである。しかしこのハインリヒの体験においてひとつ注意すべきエピソードは彼が「リア王」の上演に立ちあう場面である。(19)

「私の心臓は、この瞬間にいわばこなごなになった。私は痛みのために、ほとんど自分がわからなかった。……もはやここにあるのは芝居ではなかった。それは最も現実的な現実（die wirklichste Wirklichkeit）として、私の前に繰りひろげられていたのである」(20)

極めて逆説的に、ここでは真の現実が純然たる虚構として現れている。演劇のなかに、芸術がその最も厳粛な形で現れ、人間的な現実の本質を顕しているからである。

このリアの現実とは何だったのだろうか。シュティフターの「リア王」の再話は必ずしもシェイクスピアの原典に合致はしないかも知れないが、それ故に、シュティフターにとってのリアを正確に表現しているのである。リアは「気狂い」になることを怖れている。しかし彼は「言うべき言葉を失って」「荒野へ行き」ただ「リア、リア……」[21]としか言うことができなくなる。ここでリアは、分節されない混沌としての荒野に投げ返されている。そこでは言語としては自分の名前しか残っていないのである。またシュティフターにとってこの「リア（Lear）」は「レーア（leer）」と二重に響いていたということも考えられる。注目すべきことは、リアはここで狂気のなかで荒野という原初的な認識の状態にかえり、そこで個人にとっての世界の創世記に再び立ちあっていることである。ここでハインリヒを「自分がわからない」程に呪縛した全面的な精神の「痛み」は、シュティフターの認識の創世記に見られたあの「痛み」に通じている。かつて透明なガラスがくだけてその向こうに「新しい段階」がひらけたように、ここでは芸術のイリュージョンという見えない窓はカタルシスによってくだかれて、ハインリヒの前にあの新しい段階をひらいているのである。彼にとってそれは衝撃的な最初の芸術との出会いであり、そしてこの劇場は、ナターリエとの最初の出会いの場でもあるのだ。

しかしハインリヒのこの体験はあくまで芸術の体験であり、いかにそれが深いものであろうと暗示予感以上ではない。それを自らの生の中で身をもって体験するのがリザーハに他ならない。その「回顧」の中では、リザーハとマティルデの別離を導いたあのばらの茂みの中での激情的な対話のときに、リザーハは、「内面の痛みをやわらげるために……いばらを握りしめて」[22]、自分を故意に傷つけたのではなかっただろうか。マティルデとの天上的な関係、「そよ風、草、

秋の野に遅れ咲く花、木の実、鳥の歌声、書物の言葉、絃のひびき、そして沈黙さえも私たちの使者であった」「幾千の糸を通じて魂が交流した」[23]彼我を超越していた世界からの別離にあたって、リザーハは幼児シュティフターのように、手から血を流さねばならなかった。

別の作品から例をとるなら、「曽祖父の遺稿」の最終稿においても、主人公の医者は、恋人のマルガリータが他の人物と接吻を交すのを丘の上から目撃したのちに、やはり丘の斜面を「非常にはやく滑り降りて、手を血だらけに」[24]しなくてはならないのである。

シュティフターにとってこれらの「痛み」は、現実の新しい段階を獲得するための決定的な契機の表現なのである。そしてこの危機的な境界状態の時に顕現するのがやはりパノラマなのである。リザーハはマティルデと別れた後に「故郷」へ退却するが、そこで彼はある断涯の上を毎日訪れずにはいられない。「森の向こう、樹々の間に牧野と畑が見える、その彼方は青い湿地、濃い青色の森、そしてその向こうには遠い山脈が見える」[25]ところへ、リザーハはひきつけられているのである。しかしここでのリザーハのパノラマの中には、それを共有し伝達するための第二の人物はいない。「晩夏」の物語世界でその役割は、はるか後にやって来るはずの若者ハインリヒのために保留されているからである。それに対して「曽祖父の遺稿」においては、あの体験のあと医者は、畑を見渡すことのできる高所で（同小説「習作」稿で彼はここで自殺を企てる）、「晩夏」のリザーハに相当する人物「大佐」に出会っている。そして大佐は、ここへ登って来る間に、麦がどんなに美しく育っているかを見なかったかと尋ねるのである。[26]この麦の穂こそ、幼年のシュティフターが破れた窓の向こうに発見した、最初の外界のパノラマだったのである。

こうして「晩夏」においては、パノラマの創世についての悲劇的、原罪的なモメントは主人公ハインリヒから分離されて、物語の中の過去、リザーハの回想の中に集約され移し変えられている。そしてパノラマを前にして若者ハインリヒは専ら見ることと知ることに専念していて、教え伝えることがリザーハの役割なのである。この老人の役目は「みかげ石」においても同じで、祖父は、眼前のパノラマを子供に指し示し説明するだけでなく、過去に村を襲ったペストにまつわる悲劇的なエピソードを、子供に語り聞かせるからである。こうしてパノラマを前にして、生の持つ悲劇的なもの、母の腕に守られて森も山も自分自身のうちに持っていた楽園からの離別、あるいは恋愛の法悦の中で再建されかけたその牧歌がやはり現実に耐えなかったこと、それらの回想はいわば生のパースペクティヴの遠景として語り伝えられ得るのであり、またそれによってパノラマは自らの由来を語り真に厳粛なものとしてその深さを明らかにするのである。逆に言えば、パノラマはそれらの悲劇的な体験に対する慰撫として機能しているのであり、傷からの治癒をもたらすものでもある。ここに、シュティフターが何故パノラマを描き続けるのか、その一つの意味がのぞいている。この作家は「見る」ことの始源を求め、そしてその中に芸術の慰みを見出しているのである。

自然科学による視点の転換から最も人間的な現実の模型としてのパノラマの確立へ至るまで、シュティフターは常に視覚というものにこだわり続けている。多くの研究批評が強調しているように、彼はまさに眼の作家なのである。[27] 光学（オプティーク）の急速な進歩と拡大の時代である一九世紀の作家にとって、それは当然であるかもしれない。たとえばジャン・パウルなどの作家が想像力の飛翔によって現実を「如何に」見るか（wie ich sehe）の可能性を試み、またシュティフター以降の文学が見る対象の拡大や内面的な光学の創造によって「何を見るか（was ich sehe）」という新しい視野を開拓したと仮にするならば、シュティフターはいわば「見る」ことそのもの、「見える（daß ich sehe）」ということ自体に執

着し、宇宙空間の巨大さと同じ位に、その空間が我々にとって視覚という形式で顕われているという事が、如何に大きな驚異であるかについて語ることを、自己の文学の使命と感じていた作家であった。しかし「見える」という事をそれ自体見る事はできない。それは自家撞着との臨海点に非常に接近した、もはや文学とは言えなくなるぎりぎりの所にある鋼渡りのような文学創作であって、たとえば「晩夏」が時によって途方もなく退屈で無意味な代物に思えたりあるいは類稀れな深さに達した書物に見えたりするのも、あるいはそこに原因があるのかもしれない。

そのようなシュティフター文学の特異性を考えるとき、これが境期の精神の特徴ではなかろうか、とも思える。我々はシュティフターを時にエピゴーネと呼ぶ。事実シュティフターも、自分の時代は一つの谷間であると考えていた。

「私の書物は、単なる文学ではありません。文学としてはそれらは、恐らく一時的な価値しか持っていないでありましょう――道徳的な啓示として、厳格な真面目さによって確保された人間の尊厳として、私の書物は価値を持っているのです。その尊厳は、この我々の無恥の時代には、詩的な書物よりも長い生命を持つのです……」

（一八五〇年、二月二二日、ヨーゼフ・テュルク Joseph Türck 宛書簡）

彼は自分の時代には真正の文学は不可能とみていた。それはこの「哀れな時代」が境期にすぎないからである。しかし「晩夏」のリザーハにとっては、我々の居る境期とは、理想としての古代を遙かな過去に持ち、そして数千年後に来たるべき古代をもしのぐ真の文化の時代を準備するという、巨大なスケールの中でのそれでもあるのだ。[28] シュティタフーにとって現代とは歴史の中の「多くのはじまり」[29]のうちのひとつにすぎず、理想は無限に遠く設定されている。芸術が暗示予感としてのみ美たりえたように、彼にとって現代においての全ての価値は、全て予感としてのみ捉えられていたのである。慎ましやかであるとともに反面誇大とも言い得るこの思考法に注意すべきである。それは、魂は自分の故

郷に収斂することのみを志向しながら、宇宙の極大と極小についての謎にさいなまれていたこの作家の、奇妙な遠近法なのである。(30)

註　全集は、「晩夏」以外は Adalbert Stifters gesammelte Werke, hg. von Hans Ludwig Geiger, Tempel Verlag 版によった。

(1)　書簡は、Adalbert Stifters Leben und Werk in Briefen und Dokumenten, Insel Verlag Frankfurt am Main 1962 によった。

(2)　Der Nachsommer, Insel Verlag Frankfurt am Main 1982, S. 294.

(3)　GW, Bd. 2 S. 172.

(4)　Alexander von Humboldt dargestalt von Adolf Meyer-Abich, Rowohlts Monographien, 1976, S. 149.

(5)　GW. Bd. 1. S. 23.

(6)　GW. Bd. 1. S. 1017.

(7)　GW. Bd. 1. S. 23.

(8)　GW. Bd. 3. S. 1290–1.

(9)　GW. Bd. 2. S. 512.

(10)　Der Nachsommer, S. 313.

(11)　Ebd. S. 313.

(12)　GW. Bd. 1. S. 42.

(13)　Der Nachsommer, S. 363.

(14)　Hans Dietrich Irmscher, Adalbert Stifter, Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung, Wilhelm Fink Verlag, München, 1971, S. 85–86.

(15)　GW. Bd. 2. S. 19.

(16)　GW. Bd. 2. S. 20.

(17) GW. Bd. 3. 1291-4. 以下六つの引用も同じく。
(18) Irmscher, S. 85.
(19) 「リア王」のエピソードについては、Marie-Ursula Lindau "Stifters《Nachsommer》, Ein Roman der verhaltenen Rührung." Basler Studien zu deutschen Sprache und Literatur 50, Francke Verlag, Bern, 1974; Christian L. Hart Nibbrig, "Rhetorik des Schweigens, Versuch über den Schatten literarischer Rede," Suhrkamp Taschenbuch 693, 1981. S. 111～119 を参照。
(20) Der Nachsommer, S. 185.
(21) Ebd. S. 184.
(22) Ebd. S. 722.
(23) Ebd. S. 706.
(24) GW. Bd. 3. S. 898.
(25) Der Nachsommer, S. 725.
(26) GW. Bd. 3. S. 905.
(27) 特に Wolfgang Preisendanz, "Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter" in: "Wege des Realismus," Wilhelm Fink Verlag, München, 1977. S. 92-103 は、シュティフターの自然描写がある人間の視野の表現である事を、"Katzensilber" を用いて論じている。またシュティフターと視覚の問題については、小説 "Abdias" の "Ditha" の章が多くの示唆に富む。
(28) Der Nachsommer, S. 495.
(29) Ebd. S. 416.
(30) この小論は、八四年十月の日本独文学会における口頭発表「『晩夏』の作家シュティフターにとっての『真の』現実について」を基とし加筆したものである。