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

| | |
|---|---|
| Title | 『電気石』論(1) : 閉鎖空間の機能をめぐって |
| Sub Title | |
| Author | 七字, 眞明(Shichiji, Masaaki) |
| Publisher | 慶應義塾大学独文学研究室 |
| Publication year | 1985 |
| Jtitle | 研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.2 (1985. ) ,p.72(53)- 87(38) |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | |
| Genre | Departmental Bulletin Paper |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-19850430-0087 |

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.

# 『電　気　石』論（1）

## ——閉鎖空間の機能をめぐって——

七　字　真　明

### 1

「一つの文学作品全体を支配する結合力（Fügekraft）として，それ故にまた，言葉の本来の意味における作品の構成要素（Strukturelement）として」[(1)]「空間」（Raum）が機能している特異な例として，アーダルベルト・シュティフターの名がメイヤーにより挙げられて以来，この作家の作品研究に際して「空間」の機能という視点は，その作品構造の解明にとって有効なアプローチの一つとして導入されることとなった[(2)]。無論，叙事形式の文学作品すべてについて，その構成要素として「人物」・「事件」とともに「空間」が考えられる以上[(3)]，事柄の生起する「場」としての意義が「空間」に認められることは，何もシュティフターの作品に限られたことではない。しかしこの作家において，「空間」には単なる「場」としてよりもはるかに重要な意義——作品の内容とより密接な関連を有し，その結果として，まさしく作品全体を支配する「結合力」としての意義が与えられているものと考えられる。そして結論を先取りして言えば，それは，「空間」の持つ象徴機能（Raumsymbolik）という問題に関する事柄なのである。

本稿では「空間」の中でもとりわけ「閉鎖された空間」に着目し，それが作品内容との連関においていかなる機能を果たしうるものであるかを，『電気石』（》Turmalin《 1853）を例として検討するとともに，逆にまたそれを基礎作業として，当作品——作品集『石さまざま』第三番目に収めら

れ，独特の雰囲気を持った世界を描出しながらも，研究対象としては採り上げられることの少ない当作品[4]——の示す問題点のいくつかに関して私見を提示することが，本小論の最終的目標とするところである。

それでは，具体的に作品を追って，基礎作業を開始することにしよう。

## 2

まず作品前半部，ウィーンは聖(ザンクト)ペーター広場に面した主人公の住居が詳細に描写されていく。三人称の語り手により，読者はその住居まで案内される。建物の五階にあるその住居には廊下が通じているが，その廊下は「鉄の格子戸で閉ざされている[5]。」そこにある引き紐を引いて鈴を鳴らすと奥から女中が出てきて格子を開ける。さらに廊下を進み，玄関の扉へと漸くたどり着く。内部は非常に暗い。——既にここまでの描写を通じて，この住居と周囲の世界との間にかなりの隔たりがある印象を受ける。と同時に，そこに住む主人公と周囲の人間との隔たりもまた予感される。

事実説明が続く。この主人公の男，同じ建物の住人たちから Rentherr（恩給の旦那）と呼ばれてはいるものの，たいていの人は，彼の身分に関して本当のことは知らない。彼の生活に関して言えば，時折街中をぶらつく程度で，「一日中家を出ないこともしばしば」である[6]。その妻もまた「外の世界とあまり交流がなく，彼女を訪れる女性客とてほとんどない[7]」有様であった（ただし，彼女の部屋には，夫の部屋を通らずに外へ出られるよう「細い秘密の廊下が通じていた[8]」）。

主人の部屋で目を引くのは，壁に掛けられた肖像画の数々である。恰も壁の地肌が見えるのを恐れでもするかの如く，部屋の四方の壁は有名人と称される人々の肖像でもって埋め尽くされている。しかし，「そこに描かれた人物たちが何故有名になったかといったことは，彼にとってはどうでもよいことであった[9]。」壁を埋め尽くしたこの人物群と主人公との間にコミュニケーションは存在しない。このように，ウィーンの街中にありながら，それと切り離され，さながら空中に漂う如くある住居と，その住人の，

周囲の世界との疎遠とが，密接に結び付けられていることが予想できる。

周囲の世界と隔てられた住居と，その住人の疎外された状況とが重ね合わせられる——この傾向はシュティフターの他の数多くの作品において指摘できる。一番明瞭な例は，『老独身者』の老主人公の，山奥の湖に浮かぶ孤島に建てられた住居であろう。島にたどり着くのにも幾日も要するこの住居，他に島に住人があるわけでもないのに高い塀で囲まれ，しかも唯一の入口である格子扉は家の中からの仕掛けでしか開閉できない。外部の人間がこの住居に立ち入ることはまずもって考えられない。その住人にはRentherr 以上に周囲の世界とのコミュニケーションが欠けており，しかも自分の側からそれを拒絶しようとしている。閉鎖された空間——それが老主人公の置かれた世界である。

他にも例はいくらでも挙げられるであろう。『石乳』のアクス城しかり[10]，『愚者の城』のローテンシュタイン城しかり[11]，その主(あるじ)はいずれも周囲の人々との交流を持たない。彼らはしばしば「変わり者[12]」(Sonderling) と見做される。このRentherrもそう言えば「風変わりな人物[13]」(ein wunderlicher Mensch) であった。

「閉鎖された空間」は，住居に関して認められるだけではもちろんない。『花崗岩』において，ペスト禍を逃れようとして山奥へ逃げ込むピッチ焼きの男は，他人が近づくとこれを追い払うのだった。『水晶』では，舞台となるクシャイトという一つの村全体が閉鎖空間をなしており，その住民と隣村の住民との往き来はほとんどなかった。これらの場合でもやはり，「閉鎖された空間」は人々の閉ざされた内面を暗示するものであった。

『電気石』の後半部へ進もう。その舞台となる「ペロン屋敷」(das Perronsche Haus) が，これまた事細かに描写されていく。この建物の特色というのが，地下に部屋があることなのだが，「その部屋の窓はあまり大きくなく，頑丈な鉄棒と，さらにその背後に目の細かい鉄格子を配したもの[14]」であった。窓の外すぐには道路の敷石が見えるものの，部屋の内部と外の通りとは，こうして完全に分け隔てられている。この，狭い側が通りに面

している建物には小さな門が一つ。その横にはかなり大きな門もあるが，こちらの方は「久しい以前から使用されておらず閉まったままで，道路の泥や埃にまみれ，その二本の閂(かんぬき)は鉄のかすがいで塀に固定されたまま」[15]であった。

ある日，夫から頼まれた用事を果たすべく，語り手である女性はこの屋敷を訪れる。小さな門の掛け金をはずして中へと入るが，周囲を見回してみても人影すらない。一人通路を進んで行くと中庭へ突き当たる。中庭の壁にもいくつかの門があるが，色が剝げ落ちている様子などからして，これらも「一度も開けられた気配がない。」[16]窓も門もみな閉ざされている建物，その地下室が物語の舞台であった。

地下にある住居は『アプディアス』の砂漠の家を想起させる。何重にもめぐらされた入口の扉，暗い地下へ通じる階段，さらに狭い通路を抜けた奥に作られた住居。掠奪者たちの襲撃を受けた後，扉には新しい閂(かんぬき)が取り付けられ，至る所にかすがいや鉄帯が釘で打ち付けられた。外部からの侵入者がこれで防がれたが，同時に，外部と住居との二つの空間は完全に分離されることとなった。その主(あるじ)アプディアスは近隣の人々と全く相容れない性格の人物——やはり「変わり者」であった。

「ペロン屋敷」の住居に関してもう一つ指摘しておかなければならないのは，入口が見つからないという点である。上の階の住居へも，地下の部屋へも，どこを通って行くのか訪れた者にはわからない。なかなかたどり着けない住居というものもシュティフターの他の作品において散見される。先に挙げた『老独身者』の場合もそうであった。しかし，これらの場合本当にたどり着けないのは住居ではなく，その住人，その心の方であろう。不条理などが問題となっているのではもちろんない。閉ざされた心が，そこへ至る道程(みちのり)を遠くしている。

前半部の Rentherr の住居が既に「閉鎖された空間」であったが，この「ペロン屋敷」，とりわけその地下の住居にあっては，その閉鎖性は程度をはるかに増している。それに照応する如くに，その住人と周囲との交流も

一層失われている。この建物には主人公父娘の他にもう一名，アンドルフ教授なる人物が住人として設定されているのだが，彼すら，この屋敷の「門番」(Pförtner) の存在を「全く知らなかった」[17]のである。この，周囲の世界との関係を断たれた空間において悲劇は生じる。何かのはずみで梯子から転落した主人公の Pförtner は，打ち所悪くそのまま息絶えてしまう。傍らには「死」の意味さえもよく理解できない様子の娘が一人残されたままで，助ける者一人とてない。

この出来事は筋の上で作品全体の中心となるものであるが，この件に関して空間の閉鎖性ということを考えてみると，それが「死」と結び付く傾向を持つことにまず思い至る。『花崗岩』のピッチ焼きの息子，『水晶』のコンラート・ザンナ兄妹，火の手の迫る中廊下に閉じ込められる『白雲母』のジギスムント等々。子供たちばかりではない。ピッチ焼き夫婦は山奥でペストに倒れ，『アプディアス』のデボラは地下にしつらえられた産褥の床で息絶える。『老独身者』の老主人公の人生は，もはや一歩一歩死へ近づきつつある者のそれでしかない。

ただし，危機にさらされながらも，子供たちは結局は救出されることになる。この点については，「空間」の持つ機能という面からも，また「救出される」という内容に与えられた意味を検討する上でも，注意を向けておかなければならない。と言うのは，まず，「閉鎖された空間」がしばしば「死」と結び付くからと言って，人間を危険にさらすことが閉鎖空間の持つ唯一の機能では決してないことを，それは意味しているからである。例えば『水晶』において，雪山の中で凍死する危機から幼い兄妹を守る洞窟，或いは粗朶(そだ)の束で作られる仮の宿（『花崗岩』）や避難所（『白雲母』）——「閉鎖された空間」は，その中に置かれた人間を「守る」という働きをも持つものと思われる。そして，そこで「守られる」ということは同時に，その後その閉鎖空間が，「守られた」者によって開放される可能性があることを予想させるものでもある。[18] ただし，そうした際「守られ」「救出される」のが常に子供であるという事実にはまた，重要な意味が見出さ

れるべきなのだろう[19]が，ここでは注意を喚起しておくにとどめたい。

しかしいずれにしても，この「閉鎖された空間」に関して最も重要な点は，繰り返し指摘してきたとおり，その空間の中に置かれた人間と，その周囲の世界との間の交流が失われていることに他ならない。閉ざされた心が閉ざされた空間によって，人間の内面が空間設定によって，描き出されているのである。

## 3

さて，「閉鎖された空間」という観点から『電気石』の筋を追い，その結果，そこでは「空間」が，明らかに作家自身により意図的に，その中に置かれた人間の内面と密接に関連づけられていることが，多くの例を通じて確認された。それでは何故シュティフターはこのような描写方法を敢えて選択したのであろうかという問いが，避けて通ることのできない問題として当然提起されてくるであろう。すなわち，どうしてこの作家は，直接的に人間の内面——その性格や心理を描くことをせず，その周囲の空間の描写を通じてこれを表現しようとするのであろうか。

作家自身に代わって『晩夏』中のリーザハ男爵の言葉が，我々に一つの示唆を与えてくれる。

> 「自然と人間とを対置してみると，我々にとって，自然に関する学問の方が人間に関する学問よりもはるかに把握しやすい。なぜなら，自然という対象は，自分の外に置いてこれを観察することができますが，人間という対象は，人間自身によって覆い隠されてしまうものだからです。……[20]」

対象としての「自然」と「人間」，この両者を区別する最も重要な相違は，ここでは，より客観的であるか否かという点に求められている。人間に関する事柄が我々自身によって覆われ曇らされてしまうのに比べて，

「自然」は自分自身の外に置いてこれを把握することが可能である。従って対象としての「自然」の方が，その，より真実に近い姿を我々に示してくれる，ということになる。この，より客観的に，より本来あるがままに近い姿を記すこと，それがこの作家が，作家としての自己に課した最も基本的な課題であった。

シュティフターの作品，特にその中期以後の作品には，この根本的創作態度とも呼ぶべき姿勢が随所に表明されている。彼はこれを「事物」(Ding)とその「本然」(Wesenheit) という言葉で言い表わす。「事物の本然」[21] (die Wesenheit der Dinge)，「事物」の本来あるがままの姿——それが彼の描き出そうと求めたものであった。この態度は時とともに一層確固としたものとなり，「事物の要求するところを私は行おうとしました」[22] というヴィティコー（『ヴィティコー』）の言葉に結晶となって凝集する。

若い頃から自然科学に慣れ親しんでいたことに加えて，三十歳代半ばまで画家としてたつつもりであったという事実も，そこに多大な影響を及ぼしているに違いない。作家シュティフターの描写は，自然科学の客観性に裏付けられたものであった。作家自身に代わってハインリヒは言う（『晩夏』）。

> 「私は自然科学において，事物の特性に注意してこれを愛好し，事物の本然の姿を尊重することに慣れ親しみました。……」[23]

このようにして，「自然」も「人間」も，人間とその周囲の世界の事物すべてが，対象として客観的に，あるがままに描出されなければならない。しかし「人間」は対象として客観化されにくい。ではどうすればよいか。そこで，より客観的に描き出すことのできる周囲の事物を通じて，それによって象徴する形で，人間に関する事柄を彼は表現しようと試みたのであった。

ただし，この方法によって完全な客観化が達成されるかと言えば，決し

てそうでないことはもちろんである。象徴機能を担う「空間」もそれ自体は，事物を通じて，人間によって認識される対象だからである。(『電気石』の冒頭部分に記された言葉は，この作品が，人間理性による認識能力の限界を痛感していた人間の書であることをあまりにも明らかに示している。[24]) 従って，この「空間」による象徴という描写方法も，あくまで，客観化への志向，客観化への「試み」であることを理解しておく必要があると言えよう。

こうして，この人間の周囲の事物の描写，「空間」の描写は「決して自己目的的なものではなく，人間を描き出すための手段[25]」となる。「空間」によって「人間」が表現される——そこにシュティフターという作家の真の意図を読みとらなければならない。「彼は自然を描く作家ではなく，人間を描く作家である[26]」というザイトラーの指摘もその意味で正しい。この点を認識していなければ，詳細にして延々と続く自然描写も，この『電気石』の建物の事細かな描写も，読者を退屈へと誘う要因としかならないであろう。

ここでより厳密に言えば，「自然描写」という問題と，本稿で扱っている「空間による象徴」という問題との間にレベルの相違があることは確認しておかなければならない。シュティフターの描く「自然」が人間の内面を表現しているとされるとき，それは，対象としての「自然」が人間によって「認識されている」こと，より簡単に言えば，作中人物の目を通して実際に「見られている」ことを意味するものである[27]。それに対して，「空間」によって「人間」が描き出されるという場合には，周囲の事物が認識されるという前提の上で，これまで述べてきたとおり，「空間」の持つ機能により人間の性格・心理といった内面が象徴されていること——「空間」に与えられた象徴という機能 (Raumsymbolik) のことをそれは言ったものである。

しかしながら，はるかに重要なこととして両方の場合に共通しているのは，この作家が，人間をその周囲の世界を通じて捉えている点である。この共通したものの見方故に，先に引用したリーザハの言葉を，Raumsym-

bolik という方法を用いる作家の意図解明の契機とすることも可能であったわけである。「認識された」自然の描写によっても，「空間」の象徴機能によっても，描かれているのは常に「人間」に他ならない。その上で，シュティフターが「人間」を描く作家である，ということをもう一度確認しておきたい。

## 4

冒頭に引用した論文においてメイヤーが結論づけているとおり，「空間」とはあくまでも作品構成要素の一つであり，作品解釈の上での一つの観点に過ぎない[28]。この要素が他の諸要素，とりわけ作品内容，その主題といかに関連づけられうるものであるかが解明されてはじめて作品全体への展望が開けることは言うまでもない。これまで「空間」の持つ象徴機能について『電気石』を具体例として述べてきたが，それでは，当作品において『空間」という要素はその内容と具体的にどのように関連づけられるであろうか。とりわけ「閉鎖された空間」は作品内容といかに結び付いているのだろうか。閉鎖空間によって象徴される人間の閉ざされた心とは，この作品において具体的に何であるのだろうか。

まず，もう一度前半部の筋を追ってみよう。すると，その中心となっているのが「離婚」という出来事であることが容易に見てとれる。離婚，もしくは婚約の破棄，より一般的に男女の別離（わかれ）——このテーマは『コンドル』以来きわめて頻繁に登場しては，表面的な筋の上でのみならず，それぞれの作品の中心的主題と関わる重要な要素をなしてきた。アウグスティヌスとマルガリータ（『曾祖父の書類綴じ』），シュテファンとブリギッタ（『ブリギッタ』），フーゴーとツェレステ（『古い印章』），そしてリーザハとマティルデ（『晩夏』）。一時的にせよ，これらの男女の間を引き裂いてきた原因とは，では何であったろうか。

男女間に限られたことではない。今まで述べてきた多くの人物たち，一連の「変わり者」たちすべてに関しても，このことは考えられないだろう

か。すなわち，彼らは皆，隣人から隔てられた人間であった。その際彼らを隣人から引き離し，分け隔て，孤独へと追い込んでいった原因とは，ではいったい何であったのだろうか。総じて，人間と人間との間の基本的な関係[29]を阻害する原因となっているのは何であるのだろうか。

例えば上述の諸例において，男女が別れる場合，それらがいつも，かなり発作的とも言えるものであることにまず思い至る。決して，考えた挙句の行動と呼べるものではない。一方的であり，見境もつかなくなり，相手の話に耳を貸すこともできないような状態が，誤解や無思慮によって唐突とも言える如くに引き起こされている。他人の話に耳を貸さないという点は，「変わり者」たちにもそのまま当て嵌まる。彼らは利己的・自己中心的で，自らの内面に引き籠もり，隣人との交流を拒絶しようとすることが多い。では，これらすべての傾向に共通する原因とは何であると考えられるだろうか。

一言で表現するならば，それは Leidenschaft であると言えよう。シュティフターが用いるとき，この言葉の意味するところは単純なものではない。少なくとも「情熱」では全く当たっていない。（ここでは便宜上敢えて「激情」と訳しておきたい。）この言葉が肯定的意味で用いられることは，この作家においてはまずない。「Leidenschaft とは，この地上にある最も傲慢なものです[30]」とまで言いきる作家自身の言明も見出せる。また，熱狂・嫉妬・情欲等においても，彼が言うところの「激情」がそこにはやはり働いている。自分自身の主観に身を任せた状態，それがこれらに共通した点である。主観に身を委ねてしまえば，当然客観的なものの見方はもはや不可能である。この，主観に支配され，客観的に事物本来の姿を把握することのできなくなってしまった状態，「事物の本然」を見失ってしまった状態を引き起こすもの，それがこの作家の用いる Leidenschaft の意味するところである。

『電気石』に戻ろう。離婚を誘発した，登場人物たちの「激情」を詳細に追うことができる。悲劇で名を成し，「役柄が自分に合っているとそれ

に身を投げ入れ，自らの個性に任せきってしまい[31]」「その燃え上がるような精神の中に生じた感情が，身ぶりにしろ表情にしろ，或いはまた声にしろ，体で表現され，人々の心を魅きつけた[32]」俳優 Dall。「様々な状況に身を置いてみては気の向くままにそこを去っていった[33]」彼は，Rentherr ともそのように接したのであった。一方で，この男の誘いに文字通り身を任せてしまった妻の「激情」があり，さらに，事態を知って誘惑者を「殺害しようとした[34]」夫である主人公の「激情」がそれに続く。このように，『電気石』，とりわけその前半部は「激情」を主題とした作品世界であると言っても差し支えないであろう。それでは，この「激情」という主題を表現しているということは，『電気石』という一作品の位置づけにあたっていかなる意味を持っているであろうか。

ここで，作品集の『序文』，特にそこに記された「穏やかな法則」(das sanfte Gesetz) と当作品との関連に注目することがやはり賢明であり，またどうしても必要であろう。

ヘッベルによる「甲虫とたんぽぽの詩人」批判が『序文』成立の直接の契機となったことは周知のとおりである。1849年『オイローパ』誌に，さらに「ブロッケス，ゲスナー，シュティフター，コンペルト等」という副題を付けて1851年3月7日付の『デア・ヴァンデラー』誌に再び掲載されたこのエピグラムに対抗して『序文』が書かれたことは事実である[35]。しかしながら，ヘッベルのこの批判はあくまでも直接の契機であって，この批判を受けて新しく『序文』の内容が考え出されたわけではないことは，確認しておかなければならない。1847年に記された一女性に贈る献辞に見出される，『序文』でおなじみのフレーズ[36]，或いは，他ならぬ『電気石』の初稿『貴族屋敷の門番』(》Der Pförtner im Herrenhause《) 中の「最高の素質，人々を驚嘆させる精神の最高の光輝など砂つぶに等しい，いやそれどころか，深い愛と感情の純粋さに比べれば無に等しいものです……[37]」という言葉からも，『序文』において展開される考えを，作家が既にかなり以前から抱いていたことが確認できる。従って，『序文』は作品集『石

さまざま』の完成後これに付け加えられたわけではない。作品集の説明でもなければ，各作品を解説するものでもない。

事情は全く逆であろう。以前から育まれ，『序文』において後に纏められる考えの様々な様相が，一つ一つの作品で具体的に表現されていったのである。『序文』が『石さまざま』の各作品を規定するのではなく，各作品の側から『序文』を説明しているものと考えなければならない。(38) しかし，『序文』において繰り広げられる世界は広大であり，その全体像を，各々の作品が独自ですべて説明し尽くせるものではない。作品集としてはじめてそれは可能となる。『電気石』の，作品集中の一作品としての立場を把握しておかなければならない理由はここにある。すなわち，当作品が『序文』にふさわしいかどうか，ということよりもむしろ，この一作品によって，『序文』に展開される考えの中のいかなる部分が表現されているかが問われなければならない。ではその部分とは具体的にどこであろうか。

『序文』において作家は語っていた。

「心情の激動，すさまじい怒り，復讐欲，行動をもとめ，くつがえし，変革し，破壊し，熱狂のあまり時としておのが生命を投げ出す火のような精神を，私はより偉大だとは思わない。むしろ，より小さいものと思う。なぜなら，それらは，嵐や，火山や，地震などと同じく，それぞれの一面的な力の所産にすぎないからである。……(39)」

そしてまた，「自然」と「人間」とのアナロギーにより次の如く。

「没落してゆく民族がまず最初に失うものは節度である。彼らは部分的なものを目標とする。目さきのことにとらわれて，ちっぽけなつまらぬものに飛びつき，制約されたものを普遍的なものの上位に置く。ついで，彼らは享楽と官能的な刺激をもとめ，隣人に対する憎悪と嫉妬を満足させようとする。……(40)」

これは，「激情」に支配された世界に他ならない。そして『電気石』の冒頭に記されている言葉——「人間が理性の光をくもらせ，物の道理をもはやわきまえず，人間をかならず正しい道に導く心の法則を捨て，喜びと苦しみに無条件に心をまかせ，支えを失い，ほとんど理解できないような状態におちいる[41]」という言葉もまた，この同じ世界を表現していたものである。すなわち，「激情」の主題によってシュティフターは，「穏やかな法則」を逸脱した世界を，「穏やかな法則」のいわば裏側の世界を，『電気石』において描いてみせたのであった。

「激情」に支配されている人間は，事物の要求するところに耳を傾けることのできない，周囲の言葉に耳を貸すことのできない人間である。従ってそれは，周囲とのコミュニケーションを欠いた状態，つまり，閉鎖空間に置かれた人間の姿に他ならない。『電気石』に描かれた「閉鎖された空間」——それは，「激情」に支配された人間の内面を象徴するものであった，とここで改めて結論づけることができるであろう。

以上，「閉鎖された空間」を出発点として，その象徴機能という観点から『電気石』について考察を進めてみた。だが，当作品においてこの閉鎖空間だけを取り上げるとすれば，それが片手落ちとなる[42]ことは認めざるをえない。先にも示唆しておいたとおり，「閉鎖された空間」は，その「開放」をも予想させるものだからである。事実，作品後半部では「閉鎖空間の開放[43]」によって象徴される世界もまたそこに展開されるのである。

（以下次号）

注

（1） Meyer, Herman : Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst. In : Landschaft und Raum in der Erzählkunst, hg. v. A. Ritter, Darmstadt 1975, S. 212.

（2） 特に「空間」に関して詳細に論じたものとしてイルムシャーの研究を挙げておきたい。Vgl. Irmscher, Hans Dietrich : Adalbert Stifter. Wirklich-

keitserfahrung und gegenständliche Darstellung, München 1971, S.140 ff.

(3) Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk, Bern/München 1948, S.352 ff.

(4) 「アーダルベルト・シュティフター研究展望 1945-1970 (H. Seidler: Adalbert-Stifter-Forschung 1945-1970)」(小名木栄三郎訳)(慶應義塾大学教養論叢41号, 1975) 74-75頁参照。

(5) Adalbert Stifter: Bunte Steine. Späte Erzählungen, hg. v. Max Stefl, Augsburg 1960, S.123. (以下B.S.と略記) 尚訳文は主として, 手塚富雄・藤村宏訳『石さまざま』(世界の文学14, 中央公論社, 1965) に従ったが, 引用の都合上一部変更したことをおことわりしておく。

(6) B.S. S.124.

(7) B.S. S.126.

(8) B.S. S.125.

(9) B.S. S.123. f.

(10) Vgl. Irmscher, Hans Dietrich: Adalbert Stifters Erzählung „Bergmilch". In: ZfdP. 88/2 (1969).

(11) 大城功「Adalbert Stifter と「閉ざされた」世界」(大阪市立大学文学会人文研究第10巻3号, 1959) 1-18頁参照。

(12) ドイツ文学に登場する Sonderling の系譜の中で „Rentherr" も述べられている。Vgl. Meyer, Herman: Der Sonderling in der deutschen Dichtung, München 1963, S.163 ff.

(13) B.S. S.122.

(14) B.S. S.141.

(15) ebd.

(16) B.S. S.143.

(17) B.S. S.146.

(18) Vgl. Irmscher, Hans Dietrich: Adalbert Stifter, S.228 ff.

(19) 「子供の救出」という点に作品集『石さまざま』の統一テーマを認める論考は多い。主要なものを三つほど挙げておく。

Vgl. Requadt, Paul: Stifters „Bunte Steine". Als Zeugnis der Revolution und als zyklisches Kunstwerk. In: Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen, Heidelberg 1968, S.159.

Stopp, Frederick: Die Symbolik in Stifters „Bunten Steinen". In: Dvjs. 28/2 (1954), S.191 ff.

Martini, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898, Stuttgart 1974, S. 513 ff.

(20) Adalbert Stifter: Der Nachsommer, hg. v. Max Stefl, Augsburg 1954, S. 216. (以下N. と略記)

(21) „die Wesenheit der Dinge" という言葉は『晩夏』に登場する。一般には「事物の本質」と訳されるが，事物の本来あるがままの姿という「ものの在り方」を強調するために，ここでは敢えて Wesenheit を「本然」と訳出してみた。シュティフターの文学世界におけるこの本質的概念について，その重要性は今さら強調するまでもあるまい。これに関しては，二つの研究書を挙げておくにとどめる。

Vgl. Kunisch, Hermann: Adalbert Stifter. Mensch und Wirklichkeit, Berlin 1950, S. 90 ff.

Dehn, Wilhelm: Ding und Vernunft. Zur Interpretation von Stifters Dichtung, Bonn 1969, S. 15 ff.

(22) Adalbert Stifter: Witiko, hg. v. Max Stefl, Augsburg 1953, S. 799.

(23) N. S. 329.

(24) 注 (41) 参照。

(25) Vgl. Irmscher, Hans Dietrich: Adalbert Stifter, S. 140 ff.

Dehn, Wilhelm: Ding und Vernunft, S. 38 ff.

(26) Seidler, Herbert: Die Natur in der Dichtung Stifters. In: H. Seidler: Studien zu Grillparzer und Stifter, 1970, S. 159.

(27) シュティフターの作品における自然が持つ，「空間」としての本質的意味をプライゼンダンツは指摘している。彼によれば，自律的な対象としての自然と，自律的な人間の認識との間に緊張的照応関係が生じ，それによって自然は「空間」として作品に組み込まれる。Vgl. Preisendanz, Wolfgang: Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter. In: Landschaft und Raum in der Erzählkunst, hg. v. A. Ritter, Darmstadt 1975, S. 377 ff.

(28) Meyer, Herman: Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst, S. 231.

(29) Vgl. Kunisch, Hermann: Adalbert Stifter, S. 36 ff.

(30) Über Stand und Würde des Schriftstellers. In: Adalbert Stifter, Sämtliche Werke, hg. v. A. Sauer, F. Hüller, K. Eben, G. Wilhelm u. a. Prag, Reichenberg 1901–1960, Bd. XVI, S. 15. (Prag 版全集は以下S. W. と略記)

(31) B. S. S. 127.

(32) B. S. S. 128.

(33) ebd.

(34) B. S. S. 130.

(35) この経緯に関してはブッフの論考が興味深い。Vgl. Buch, Hans Christoph: Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács, München 1972, S. 144 ff.

(36) Albumblatt für das Album des Freifräuleins Emilie von Schlechta, 8. 3. 1847, S. W. Bd. XVII, S. 214.

(37) Adalbert Stifter: Der Pförtner im Herrenhause. In: Adalbert Stifter. Erzählungen in der Urfassung. Der Waldsteig u. a. Hg. v. Max Stefl, Augsburg 1952, S. 325. 尚，この初稿の成立は，出版者宛ての手紙などから1848年前半と推定される。Vgl. An Paul Alois Klar, 2. 7. 1848, S. W. Bd. XVII, S. 294.

(38) このきわめて重要な，視点の転換の必要を指摘したのはストップであった。これによって，『電気石』や『石乳』の研究も本格的に始められるようになったと言えよう。Vgl. Stopp, Frederick: Die Symbolik in Stifters „Bunten Steinen", S. 165.

(39) B. S. S. 8.

(40) B. S. S. 11.

(41) B. S. S. 122.

(42) 椿鉄夫「『電気石』の構造について」(大阪市立大学文学部紀要人文研究，第27巻第2分冊，1975) 94-95頁参照。

(43) Vgl. Irmscher, Hans Dietrich: Adalbert Stifter, S. 232.