

Title	シュティフターの Der Waldganger : その多層的構造について
Author	松村, 國隆
Citation	人文研究. 28 卷 1 号, p.53-80.
Issue Date	1976
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学文学部
Description	

Placed on: Osaka City University Repository

シュティフターの *Der Waldgänger*

—その多層的構造について—

松 村 国 隆

はじめに

エルンスト・ベルトラムは、彼の処女論文 *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik* (1907) のなかでシュティフターの自然描写について触れ、彼が数々の作品の舞台として好んで森をとりあげ、そこを離れることは稀であった、と述べているが、その稀な例として、高山への上昇と平地への下降を挙げている¹。すなわち、ただ一度だけ奥深い高山の氷河世界に分け入って *Bergkristall* (1853) なる作品を残し、ここでは「抑制された不安の背景」(ein Hintergrund von verhaltener Angst) としての自然を描いており、そして二度ばかり境界というものをもたない平地へ降りたって、アフリカの砂漠を舞台とする *Abdias* (1843) とハンガリーのプスタ(大草原)を舞台とする *Brigitta* (1844) を生み育て、これらにおいては「より深い人間心理の諸問題の象徴的な背景」(ein symbolischer Hintergrund hinter den tieferen seelischen Problemen) としての自然を描いている、というのである。高山への上昇と平地への下降が、単なる外的世界の拡大というよりは、むしろ内面世界への新たな旅であるとする、このすぐれて詩的な、しかもシュティフターの自然描写の本質に迫るベルトラムの指摘は、大いに傾聴すべきであろう。しかし、シュティフターが自然との係わりにおいて人間のより深い問題を取り扱ったのは、つねに森の外であったのだろうか。*Die Mappe meines Urgroßvaters* (1841), *Der Hochwald* (1842), *Der beschriebene Tännling* (1845), *Der Waldsteig* (1845), *Der Waldgänger* (1847), *Prokopus* (1848), *Der Waldbrunnen* (1866) 等はいずれも森を舞台にした作品であるが、程度の差こそあれ、これらもやはり各々内面世界への旅の記録であることに変わりはない。なかでも1847年雑誌 *Iris* に掲載された *Der Waldgänger* は、主人公たちに子供がないゆえに離婚にまで発展するというその内容の特殊性から、当時公表されていた他の諸作品が

Studien に収録されたのに対し、*Prokopus* とともに、初期から中期にかけての作品であるにもかかわらず、ヨハネス・アプレントの手になる *Späte Erzählungen* のなかに組み込まれ、後期作品と並存することになった。こうした特殊事情からも明らかなように、当時のこの作品に対する批評もあまり好ましいものとは言えなかった。²しかし、この事実が作品それ自体の価値を低めるものではなく、シュティフターはこのような世評に一喜一憂するどころか、むしろこれを突き放している様子すら窺われる。「弟がわたしに書いて寄こした手紙によれば、*Der Humorist* がわたしに反撃を加えたそうですね。〔……〕おそらく *Der Waldgänger* のせいでしょう。わたしはまず第一章を読みました。自分がより高貴であることを示しながら、しかし袖珍本に見られる苦悩あるいはそれに類するものに媚を呈するのではなく、むしろ表面にあらわさない、この人間の深い、真面目な、男らしい孤独がこのなかに潜³んでいます」と。

I

この作品に関するこれまでの研究情況については、1970年の *Zeitschrift für deutsche Philologie* に連載されたヘルベルト・ザイドラーのシュティフター研究史に詳しいが、ヴァイス論文やカドゥルノスカ論文の冒頭でも総括的に述べられている。⁴

ところで、この作品は戦後になって漸く本格的に論じられることになるが、その先鞭をつけたのはヴァルター・レームの *Stifters Erzählung „Der Waldgänger“ als Dichtung der Reue* (1955) である。⁵ここでレームは、物語の核心をなす尋常でない行為、すなわち女主人公コロナの離婚宣言に、子供のなかった作家シュティフター自身が観念の世界において敢行した罪ある行為を読みとり、そこからすべての問題を解き明かそうとしている。作品全体を貫く基調は否定的、下降的な流れであり、それが作品の構成の面にもあらわれている点を指摘するとともに、登場人物たちの情熱が克服されなかったことからくる悲劇的性格をこの作品に認め、彼らの心を支配している孤独の影に焦点を合わせて、執拗なまでに彼らの悔恨の情を強調している。ただし第一章 *Waldwasser* の解釈において、すべての形象、すべてのモチーフを否定的にとらえるという極端な解釈に走りすぎたきらいがあり、この

点はその後ザイドラー論文やヴァイス論文によって修正された。

すでにレーム論文によって指摘されはしたけれども、その本質に係わるより詳細な論究がなされぬまま等閑に付されてきたこの作品の構成上の特異性とその意味を問うたのは、ザイドラーの *Die Kunst des Aufbaus in Stif-
ters „Waldgänger“* (1969) である。⁶ この論文は徹底した作品の内蔵解釈に依拠する点で、方法論的には先のレーム論文と全く別の方向をとっている。この作品の構成は時間の経過に従うのではなく、むしろ逆に最も近い過去を第一章に、そしてそこから第二章で最も遠い過去に遡り、短かい最終章にひきつがれる。シュティフター自らも語っているように、⁷ 最終章が第一章を解明するというこの構成上の特殊性をとらえて、ザイドラーは外面から内面への道、すなわち周囲の世界から人間の外的形姿を経てその内面世界へ至る道を明らかにするとともに、叙述方法の上では詳細な描写から単純簡明な記述に至る経過をも明らかにしている。さらに彼はモチーフ群の考察から、*das fließende Wasser* に *Wald* と *Haus* を対置させることによって、流行と不易、流転と恒常という対概念がこの作品において見事に形象化され、作品全体に緊張を与えている点も指摘している。

ヴァイス論文 *Adalbert Stifter: Der Waldgänger. Sinngefüge, Bau, Bildwelt, Sprache* (1966) はザイドラー論文のあとを受けて、その構成・言語形式を論じたものであるが、先の論文を補足し、一部訂正することとなった。第一に冒頭の自然描写における構造上の意味を明らかにしている。すなわち、そこにあらわれる多様なモチーフ群や種々の要素は本来の物語の人物像、筋の展開を先取りしているという点である。第二に流れ去り、とどまることを知らぬものの象徴としての川の流れ、変わることなく持続するものの象徴としての森と家のいずれの場合にもその両義性が認められ、それらの一方を否定的に、他方を肯定的にとらえるだけでは不十分であることを実証している。またレームとザイドラーの両論文を比較し、前者がシュティフターのこの作品を彼の他の作品と区別し、*das sanfte Gesetz* の外に位置すると見ているのに対して、後者はこの作品にも *das sanfte Gesetz* を読みとることができるとしている点を補足的に述べている。

これにつづくのがカドゥルノスカ論文 *Der Waldgänger. Ein Versuch zur schaffenspsychologischen Erfassung der dichterischen Struktur* (1970) である。彼はトーマス・マンの *Die Entstehung des Doktor Faustus* (19) のなかのシュティフターに関する文章を掲げて登場し、⁸ こ

の作品の第一章をシュティフター個人の体験と実作との絡み合いから分析することによって、その構造の創作心理的な理解をめざしている。彼によれば、この作品の自然描写によって担われた長い導入部が依然として作家シュティフターの個人的な体験によって色濃く特徴づけられており、彼がこの作品を書き進んでゆくうちに漸くこの体験から解放され、大部分が彼の個人的な体験に基づいているにもかかわらず、次第に本来のテーマに接近している、というのである。

以上われわれはこの作品の今日までの研究状況についておおよその展望を終えたわけであるが、この作品に関する限りあらゆる研究方法が試みられ、その全貌はすでに解明された観がある。⁹したがってそのような事情を知りつつこの作品を新たにとりあげて論じることは、屋上屋を架するようにも思われる。しかし本論では、以上の研究成果を踏まえて、敢えてこの作品の第一章に見られる語り手の問題ならびに自然描写の問題をとりあげ、その多層的な構造を両面から明らかにすることによって、この作品が彼独自の様式を確立するにいたる過渡期の産物であることを示したい。その意味において、概ねヴァイス論文およびカドゥルノスカ論文に負うところ大であるが、これらの論文において必ずしも明確にされなかった若干の問題もとりあげて検討したい。

II

この物語の第一章 *Waldwasser* は、語り手が上部オーストリアの風景を描写することから始める彼自身の回想の部分と、その回想世界に浮上してくる主人公 *Waldgänger* の森の徘徊の部分から成り立っている。ケーテ・ハンブルガーがその著 *Die Logik der Dichtung* (1957) において、*Der Hochwald* 冒頭の描写をとりあげて「叙事的虚構」(die epische Fiktion) の問題を明らかにしたが、¹⁰この作品についてみれば、叙事的虚構の世界が確立されるのは主人公の登場する後半部からということになり、それまでの語り手の回想によって担われた前半部は、作家シュティフターの顔が見え隠れする自伝的色彩の強い前提部分ということができよう。しかし仔細に検討すれば、事情はそれほど簡単ではない。ここで第一章の冒頭から、語り手の視点を顧慮しながら物語の筋を辿ってみよう。

まず冒頭の風景描写は、man を主語とする文章と不定関係代名詞 wer に導かれる文章によって統一され、一般読者を物語の世界に案内する導入部としての役割を果たしている。それをうけて次節では、語り手が自らの体験を Ich-Form ではなく、Er-Form で展開する。この部分の特徴は時称の目まぐるしい変化である。現在形と過去形が jetzt と damals という時の副詞を伴って始まり (1)、現在完了形と過去完了形との交差によって締めくくられる (2)。そしてその間に、若き日の語り手の眼を通して眺められた上部オーストリアの自然が過去時称によって描かれるとともに、今ここにある語り手の視点から現在形によってその地誌的説明が付される。時として、(1) の例で見られたような、一文のなかに若き日の語り手の視点と現在の語り手の視点が同居する場合も認められる (3)。

(1) Es sind jetzt viele, viele Jahre, daß der Verfasser dieser Zeilen, der jetzt ein Mann ist, auf einem jener Scheidepunkte stand, wo das Auge beide Teile, die heiteren herrlichen Gebirgslandschaften und jene einfacheren unbedeutenderen Gegenden unseres Vaterlandes mit einem Male überschauen kann. Er war damals ein Jüngling mit stürmendem Herzen und voll fliegender Hoffnungen. Jetzt sind die Wünsche in das Geleise des Möglichen zurückgekehrt und wagen da noch nicht an die äußeren und ferneren Grenzen zu langen: damals gab es gar keine Grenzen, und von dem Fernen und Unerreichbaren wurde nur bedauert, daß es nicht noch ferner und noch un-
erreichbarer ist.

(2) Wie war seit jenen Jahren alles anders geworden! Jedes Ungeheure und Außerordentliche, welches sich in der Zukunft des Wanderers vorgespiegelt hatte, war nicht eingetreten, jedes Gewöhnliche, was er von seiner Seele und seinem Leben ferne halten wollte, war gekommen — [...]

Dennoch ist ihm die Gegend immer lieb und teuer geblieben. [...] Es ist so Mannigfaltiges empor getaucht, wenn es den Blick in die Vergangenheit richtete, und er hat es gerne und mit Liebe zu den Erinnerungen seiner reiferen Mannesjahr

gesellt¹²

(3) Aber weder hinaus zur Abtei, deren Türme gewiß jetzt im Sonnenscheine glänzen würden, noch zurück in das vereinsamte Land, das jetzt von Wolken beschattet ist, durften ihn seine Schritte tragen, sondern er schaute noch einmal auf das hinter ihm befindliche, unscheinbare in beginnendem Regenwetter liegende Land zurück, und stieg dann in das Rinnsal des abwärts führenden Tales hinein, das die Leute den Haselgraben nennen [...]¹³

(いずれも下線は筆者)

とりわけ (3) の例のように、過去形や現在形のみならず、想像の世界を表現する接続法 würde まで用いられるような場合には、シュティフターも細心の注意を払って二つの視点の使い分けを行なったように思われるが、それでもなお、たとえば次に掲げる例 (4) で見られるように、現在の語り手の視点が、いつの間にか若き日の語り手の視点のなかへ侵入することがある。

(4) Er blieb diese Nacht in Linz. Am andern Tage Morgens war alles weithin grau und regnerisch, der Wolkenbau des nördlichen bergigen Mühlkreises hatte sich bereits über das ganze Land gezogen, die zwei Türme einer Kirche, die auf einem nordwestlichen Berge gelegen, sonst immer so freundlich auf die Stadt hernieder schauen, waren mit einer Nebelhaube bedeckt, längs der Bergreihe, über die er gestern herunter gekommen ist, strichen, die Höhengipfel eintrinkend, weiße und grauliche Wolkenbänke, teilweise trübe Regenschleier nieder sendend [...] und wie der Wanderer im Wagen saß, und Strecke um Strecke auf der Straße nach Wien fort rollte, war es, als führe er auf einem kahlen Flachlande dahin, nicht in dem reizenden abwechselnden Lande, dessen Höhen und geschmückte Teile der immer dichter hernieder fallende feine Sprühregen auch immer mehr verhüllte, in dem Lande, das er so liebte, zu dem er im-

mer wieder zurückkehrte, und das er nie, nie in seinem Leben vergessen wird.¹⁴ (下線は筆者)

さしあたり過去時称で天候のことが描写されるが、途中現在形にとってかわられ、「北西方角の山上にあって、ふだんはいつも非常に親しげに（リンツの）町を見おろしている」教会の二つの尖塔のことが説明される。そしてそれらの塔はいずれも「霧の頭巾をかむっていた」という一節でもって、ふたたび過去形にもどっている。ところが、ここに現在完了形が突如として顔を出す。これより以前に「北部の山がちなミュール地方の雲の層は、すでにこの地方全体に拡がっていた」と過去完了形で描写されているのであるから、本来ならばこの箇所にも、同じく過去完了形が予想されて当然であろう。これは、過去の事柄を現在の視点にひき寄せて捉えようとした叙述形式に他ならず、換言すれば、語り手がこれまで保持していた二つの視点の使い分けを忘れ、過去の事柄をあたかも現在のこととして追体験しているかのとき印象を読者に与える叙述形式である。次に注意をひくのが、この例の最後の箇所に用いられた未来形である。それまでは過去形によって支配されているだけに際立った一節になっているが、ここで問題になるのは、カドゥルノスカも指摘しているように、¹⁵ 繰返して使用されている副詞 *nie* の存在である。この強い否定の副詞 *nie* が未来形と結びつくことによって、最後の二節は、若き日の語り手に属する事柄であるというよりは、むしろ今ここにある語り手の、ひいてはその背後に控える作家シュティフターの独白である、と見做すことができよう。したがってこの場合も、折角 *Ich-Form* ではなく *Er-Form* を駆使して、語られる対象との間に距離をとろうとしながら、語り手自らが二つの視点を混同するという自己矛盾に陥っている。ここでは *er* が使用されながら、その実 *ich* と読まざるを得ないのだから。

このあと漸く「単調で邪気のない森ゆく老人の姿」(*die einförmige, harmlose Gestalt des Waldgängers*) が語り手の回想の世界の深みから浮上し、過去時称で主人公の簡素にして流行遅れの身なり、そしていつも連れだっている「裸足で無帽の少年」(*einen barfüßigen, barhauptigen Knaben*) のことが紹介される。この場面からいよいよ虚構の世界が進行するかに見える。しかし登場人物たちは未だ動きを示さない。それにつづく節では過去時称が消え、ふたたび現在形にもどっている。その後数頁に亘って、ボヘミアの森とそこを流れるモルダウの自然風土およびそこに住まう人たちの生活が

詳細に描写される。先の風景描写と決定的に異なる点は、この場面では現在形が変わることなく貫徹され、トイフェルスマウア (Teufelsmauer) の伝説が過去形で語られる以外は他の時称の割り込む余地がほとんどないということである。語り手は安定した視点を獲得し、自己の体験世界から一定の距離をとって冷静に筆を進めている。そしてこの詳細な描写の理由を二度も説明する余裕すら見せている。「われわれの目標がそれを必要とするので、われわれは多少とも永くこの地方の事物にとどまらねばならない¹⁶」、あるいは「われわれはわれわれの言葉によってキーンベルクとトイフェルスマウアのあたりにこんなにも永くとどまったのは、ここが森行く老人と知りあった場所であり、彼がかくも永くその土地の住民のもとでくらしした場所であるからに他ならない¹⁷」と。その後ふたたび語り手の回想の世界に生きている主人公が今度は蝶の蒐集家として登場する。ここに至って漸く虚構の世界が始まる。しかしここでもなお、一般化の徴表である wir が頻繁に用いられ、語り手自身が顔をのぞかせている。

では一体これほどまでに複雑に入り組んだ物語形式はそもそも何を意味するのであろうか。それを解く鍵をカドゥルノスカはシュティフターの帰郷に求めている¹⁸。1845年夏、彼は妻を伴って（翌年には単独で）帰郷し、生地オーバープラン (Oberplan) のみならず、今は亡きかつての恋人の町フリートベルク (Friedberg) をも訪ねることによって、彼は過去の体験の数々を一挙に蘇らせ、彼にとって安らぎであるとともに運命でもあった自然を全身で感じとったと思われる¹⁹。その後直ちにこの作品にとりかかったために、彼は帰郷から得たこの強烈な印象を完全に払拭できなかった。そのために過去と現在がないまぜになって現われる前半部では、物語の筋は遅々として進まず、どこから虚構の世界が始まるのかも定かでないという結果を招いた。

ところでこの体験がいかに根深いものであったかについては、次の二点を指摘するだけで十分に納得されるであろう。そのひとつは第一章において実際の地名が頻繁に使用されていることである。いつもは慎重にこれを避ける傾向のあったシュティフターだけに、このような現象に読者は当惑せざるを得ない²⁰。いまひとつは山番の少年の形姿が、他ならぬ少年シュティフターを彷彿させることである。彼の最晩年に短かい断片ながらきわめて貴重なスケッチ風の自叙伝が残されているが、そのなかに次のような一節がある。「はるか背後の空虚な無のなかに、歓喜と恍惚のようなものがあった。それは強引にとらえて、ほとんど破壊的にわたしの存在のなかに迫ってきた。そして

わたしのその後の人生において、それに比すべきものはもはや何ひとつなかった。はっきりと記憶された特徴は、それが華やかなものであったこと、目眩くものであったこと、下方にあったことである。このことは非常に遠い昔のことであったにちがいない。なぜなら、わたしにはまるで高い無の闇がその事物のまわりをとりまいてるように思われたから。それからまた別のものがあった。それは穏やかに緩やかにわたしの内部に浸透するのであった。その特徴は、それが響きであったということである。それからわたしは、何か風のそよぐようなもののなかで泳いでいた。わたしはあちらこちらへ漂うた。わたしの内部にはますます柔らかくなっていくものがあった。わたしは酔ったも同然になった。それからもはや何ひとつ存在しなくなった。²¹明確なことは何ら語られていないが、すでに知られているように、これは一才半のシュティフターが叔父に連れられて教会に行き、折しも始まった復活祭の儀式を合唱隊席から見おろしたときの印象をそのままに、言葉によって定着させたものである。人生の終わりにおいてなお鮮明に記憶されていた原初的、根源的な体験が、この作品ではすでに事物の諸関連を識別できる少年の眼を通して眺められ、教会の内陣、合唱隊席、光の海に色とりどりに光り輝く旗、神父の声、合唱隊の歌唱、トランペットやティンパニーの響きという具体的な姿や形をとって登場している。²²この断片の自叙伝には、母親の祈禱書を手にして「お城、なでして、ボヘミアの野」 („Burgen, Nagelein, bömisch Haidel“) という単語を繰り返したり、外を歩く人間や動物をみれば、それらがすべてシュヴァルツバッハ (Schwarzbach) に行くと言ったり、木ぎれをつなぎあわせて「ぼく、シュバルツバッハをつくっているんだ！」 („Ich mache Schwarzbach!“) ²³と言ってみたりする少年シュティフターの姿は、²⁴ほぼそのままの形で物語のなかに定着された。

以上の分析の結果をまとめると次のようになる。

1. 第一章の前半部と後半部において、語られる対象（すなわちここでは語り手自身の回想の世界であるが）に対する語り手の距離のとり方が異なっているということである。前半部では語り手の体験（それはこの場合シュティフター自身の体験とも合致する）が現在と過去との間で揺れ動き、そのことが不徹底な物語態度にあらわれたのに対して、後半部では同じく回想世界に係わる対象が安定した視点のもとに語られており、語り手の物語態度に余裕すら窺える。
2. しかし第一章が全体として第二・第三章と決定的に区別される点は、

それが依然として語り手の回想世界、体験世界から脱し切れていないということである。実際の地名が全般に亘って使用されているのは第一章に限られ、シュティフター自身の幼児体験がほとんど生まの形で登場しているのも第一章に限られている。以上のことからみて語り手が虚構の世界を完全に確立し得ているとはいえない。

III

Wenn von unserem wunderschönen Lande ob der Enns die Rede ist, und man die Herrlichkeiten preist, in welche es gleichsam wie ein Juwel gefaßt ist, so hat man gewöhnlich jene Gebirgslandschaften vor Augen, in denen der Fels luftblau empor strebt, die grünen Wässer rauschen und der dunkle Blick der Seen liegt: wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit Freuden an sie zurück, und ihr heiteres Bild mit dem duftigen Dämmern und dem funkelnden Glänzen steht in der Heiterkeit seiner Seele — aber es gibt auch andere, unbedeutendere, gleichsam schwermütig schöne Teile, die angelegen sind, die den Besucher nicht rufen, ihn selten sehen, und wenn er kömmt, ihm gerne weisen, was im Umkreise ihrer Besitzungen liegt: wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit süßer Trauer an sie zurück, wie an ein bescheidenes liebes Weib, das ihm gestorben ist, das nie gefodert, nie geheischt, und ihm alles gegeben hat.²⁵ (下線は筆者)

この物語の第一章冒頭の一節である。まず気づくことといえば、ドナウ河を挟んでその両岸に拡がる風景の対比である。晴れやかな陽性の風土ともの悲しげな陰性の風土との対比である。次にこの一節では、二つの対照的な風景が人間心理との類比において捉えられている点である。すなわち、自然の風景が同時に心象風景になっている。前者の風景を知り、これを愛したものは、喜びとともにこれを回想するのであり、後者の風景を知り、これを愛したものは、甘美な悲しみとともにこれを追懐するのである。第三に語り手はいずれの風景にも深い愛情を示しているが、後者の風景により一層心を傾けている点である。最後に付加された「謙虚で愛すべき妻」の譬えが、如実に

そのことを物語っている。未だ詳細な自然描写は認められないが、この冒頭の一節は、いわば作品全体のライトモチーフとして機能している点を見逃してはならない。

ここで類比 (Analogie) の問題について一言しておきたい。 *Wirrendes Wort* の第16巻 (1966) でヴォルフガング・プライゼンダンツは、シュティフターの自然描写にまつわる誤解と偏見を指摘している。この論文は短かいながらも発表当時から注目され、ごく最近 *Wege der Forschung* の第418巻 *Landschaft und Raum in der Erzählkunst* にも収められた。²⁶ これによれば、 *Der Humorist* の編者の誤解も当時としてはそれほど珍らしいことではなく、かの有名なシュティフター批判の先鋒であったヘッベルは彼の自然描写を一種の在庫品調べに見たてたし、写実主義の代表的作家ケラーもシュティフターとドロステ・ヒュルスホフの自然描写を槍玉にあげ、それらが必ずしも効果的には人間事象に関連づけられていないという否定的な見解を述べている。²⁷ つまり彼らの眼には、シュティフターの自然描写がそれ自体として自足しているように映ったわけである。

ところでプライゼンダンツは、文学における自然描写を歴史的に眺めた場合、シラーの評論 *Über Matthisons Gedichte* (1794) とジャン・パウルの *Vorschule der Ästhetik* (1804) がとりわけ画期的な労作であるとしている。シラーはこの評論において、心を宿していない自然の総体が対象とされるような文学が、そもそもいかにして詩的であり得るかを問い、それに自ら答えて「[...] 真の詩人は風景的な自然を象徴的操作によって人間の自然に変えるように努めねばならない」²⁸ と述べ、そのために二つの方法を提示している。そのひとつは感情の表現として自然を描くことであり、いまひとつは理念の表現として自然を描くことである、と。とくに前者の方法に関連して、シラーは音楽をひきあいにして説明している。つまり音楽は感情の内的運動を類比的な外的運動によって知覚し得るものに置き換えており、ちょうど文学における自然描写の場合にもこのことがあてはまるとしている。魂なき自然の様々な現象と人間の心の動き、心の状態との間に一種の類比が成り立つというのである。²⁹

この論旨は、プライゼンダンツも指摘しているように、浪漫主義の自然描写の基本的な考えに合致するものであろう。自然を人間の感情や気分を映す鏡としてみるこの考えは、ジャン・パウルを通じてシュティフターの初期作品にもちこまれたことは否定できない。そしてその名残りは、それが一般化

の傾向によって和らげられているが、たとえば *Der Waldgänger* の冒頭の自然描写にも認められたのである。しかし初期作品と比較するとき、その相違は歴然としている。

Lange sah er einigen Johanniskäfern zu, die wie leuchtende Funken langsam herumirrend, durch die dunkeln Haselbüsche schwammen, und jetzt aus der Dunkelheit hervorglänzten, dem Auge vorüber zogen, und jetzt in die Finsterniß zurückschwanden.

Noch lange hafteten seine Augen auf den schwarzen Fleck, wo das letzte dieser lebenden Lichter sich hinter den Gebüschchen verlor: das Laub des Waldes blieb finster und schwarz: „So wird auch dein Leben auslöschen, und niemand wird fragen, ob Julius war.“ Bei diesen Gedanken ward sein Herz traurig und es ward finster in seiner Seele, denn er war einer, den eine seltsame Verknüpfung von Begebenheiten seiner Kindheit sowohl Eltern, als Freunde und Heimath raubte, so zwar, daß er jetzt weder weiß, woher er kamm, noch, wohin er gehöre.³⁰

公表されなかった最初の作品、その意味では真の処女作ともいふべき *Julius* からの抜粋である。ここでは自然描写と人間の内面世界とは深く係わりをもち、前半の螢がとびかう場面と後半の主人公ユーリウスの心の状態との間には呼応の関係、類比の関係が認められる。そのみならず、闇夜からあらわれてはふたたび闇夜に消えてゆく点滅する光の群れは、両親も友人も故郷も失なった根無し草としての主人公、「自分がどこから来たのかも知らなければ、どこに帰属するかも知らない」主人公に彼の来し方行く末を考えるように促し、彼の心全体を暗い闇と化してしまう。ここにおいて外と内とは完全に溶けあい一体となっている。われわれは、前半の螢の場面がシラーのいう「象徴的操作」によって描写されていることを確認したわけである。*Julius* のみならず、他の初期作品のなかには、以上のような例を比較的容易に見いだすことができるであろう。

ジャン・パウルの *Vorschule der Ästhetik* においても音楽的な自然描写、すなわち人間の心の動きと自然現象との間に類比³¹の関係を成立させるような自然描写のことが語られている。人間感情の動きや状態に関連させることな

く自然をいかに巧みに描いても、それは孤立した部分部分の羅列であって、作品全体のなかに有機的に組み込まれることはない。もっとも音楽的描写といっても、音楽そのもののごとく直接耳に訴えるわけではないから、ここで絵画のように眼に訴えることも同時に考慮されねばならない。ジャン・パウルはこのことに関連して「音楽的な比喩」(musikalische Methaphern)を予め「視覚的な〔比喩〕」(optische [Methaphern])に具体化する方法を提示している。³²もともと風景画家として出発したシュティフターが、その初期作品にこのような「視覚的比喩」(別の箇所では「彫塑的」(plastisch)という語に置き換えられている)を採用したことは想像に難くない。また別の箇所では風景描写について言及され、古代人たちの描く風景はより彫塑的であるのに対して、現(近)代人たちの描く風景はより音楽的であるとも語られている。³³もともと彼は、ゲーテの *Werther* におけるごとく、いずれの要素も包含し、³⁴「二重星かつ二重唱としてあらゆる時代を通じて輝きわたり、響きわたっている」ような作品のあることも認めている。

(1) Ein Gefühl der tiefsten Einsamkeit überkam mich jedesmal unbesieglich, so oft und gerne ich zu dem märchenhaften See hinaufstieg. Ein gespanntes Tuch ohne ein einzige Falte liegt er weich zwischen dem harten Geklippe, gesäumt von einem dichten Fichtenbande, dunkel und ernst, daraus manch einzelner Urstamm den ästelosen Schaft emporstreckt, wie eine einzelne antike Säule. [...]

Oft entstand mir ein und derselbe Gedanke, wenn ich an diesen Gestaden saß, als sei es ein unheimlich Naturauge, das mich hier ansehe — tief schwarz — überragt von der Stirne and Braue der Felsen, gesäumt von der Wimper dunkler Tannen — drinn das Wasser regungslos, wie eine versteinerte Träne.³⁵ (下線は筆者)

(2) Es ist auch ein Wasser, aber ein freundliches, nämlich das leuchtende Band der Moldau [...]. Durch die luftblauen Waldrücken noch glänzender, liegt es geklemmt in den Talwindungen, weithin sichtbar, erst ein Lichtfaden, dann ein flatternd Band, und endlich ein breiter Silbergürtel, um die Wölbung dunkler Waldesbusen

geschlungen — dann, bevor sie neuerdings schwarze Tannen- und Föhrenwurzeln netzt, quillt sie auf Augenblicke in ein lichtiges Tal hervor, das wie ein zärtlich Auge aufgeschlagen ist in dem ringsum trauernde Waldesdunkel — es trägt dem wandernden Waldwasser gastliche Felder entgegen, und grüne Wiesen, und auf einer derselben, wie auf einem Samtkissen, einen kleinen Ort mit dem schönen Namen Friedberg. — Von da, nach kurzem Glanze, schießt das Wellensilber wieder in die Schatten erst des Jesuiterwaldes, dann des Kienberges, und wird endlich durch die Schlucht der Teufelsmauer verschlungen. (下線は筆者)

(3) Die Moldau, welche den schönen, grünen Wiesensaum benetzt, der ansteigend oben das weiße Schulhaus und die Kirche von Friedberg zeigt, geht von da eine kleine Strecke einerseits an Fledern, andererseits an Wiesen fort, bis sie zuerst an ihrem linken Ufer von Föhrenwald empfangen wird, an dem sie hinstreicht, dann auch an dem rechten, gegen welches der dichte von Fichten und Tannen strotzende Jesuiterwald herabgeht — nur daß noch an manchen Stellen ein winzig kleines, graues Waldhäuschen klebt, welches meistens von Holzschlägern bewohnt ist. Von da geht die Moldau bis zu der Cisterzienserabtei Hohenfurth durch einige Wegstunden fast ununterbrochen durch Wald, der an dem rechten Ufer fast un-ausgesetzt ganz dicht und beinahe schwarz gegen das Wasser her-
eingeht, und für den ersten Anblick undurchdringlich und unwegsam erscheint [...]. ³⁷ (下線は筆者)

比喩的表現の宝庫ともいえる *Der Hochwald* の導入部からの抜粋である (1) の自然描写には、明らかにジャン・パウルの影響を読みとることができる。何よりもまず、可能な限りの比喩的表現 (「古代建築の円柱のように」あるいは「石化した涙のように」といった直喩 [Gleichnis], 「皺ひとつなく広げられた布」といった隠喩 [Metapher] はもとより、「異様な自然の眼」, 「岩壁の額と眉」あるいは「黒い縦の睫」といった擬人的な表現にいたるまで) を駆使して、ボヘミアの森の自然を生き活き

と映像化し、読者の眼前に供しようとする作者の意図が窺われる。それと同時に、語り手の内面世界の反映としての自然も見逃すことはできない。語り手の「極めて深い孤独感」が、不気味なまでに静かな森の湖と呼応している。したがってこの例では「視覚的」(ないし「彫塑的」)自然と「音楽的」自然が一体となっていることが確認される。*Der Waldgänger* の第一章における自然描写と比較してみると、その異同はかなり明瞭である。いずれの場合にも、現実の舞台が語り手の心に深く沈澱した体験世界として描写されていることである。しかし、前者においてはこの例でも明らかなように、Ich-Form が支配的であるのに対して、後者においては若干の問題点を内包しながらも、Er-Form が貫徹されている。これは語り手の体験世界に対する距離のとり方の違いと見てよいであろう。また比喩的表現については、前者では過剰とも思える比喩の羅列が目につき、それ自体独立した自然描写が支配的であるのに対して、後者では比喩による対象の視覚化や具体化は抑制され、内面世界の反映としての自然も、すでに述べたように、冒頭の一節にその名残りをとどめるにすぎない。

では *Der Waldgänger* の自然描写においては何が支配的であるのか。ここで上掲の(2)と(3)の例を比較することによって、このことを明らかにしたい。(2)は *Der Hochwald* から、(3)は *Der Waldgänger* から抜粋した自然描写であるが、いずれもモルダウの流れの地誌的説明である。(1)の例に見られたような比喩的表現には、(2)の例においても事欠かない。川面が「一筋の光の糸」であったり、「ゆらめく帯」であったり、「銀色の幅広いベルト」になったりしているのがその好例といえよう。それに対して(3)の例ではそうした表現は皆無といってよい。華やかな形容詞は影をひそめ、「白塗りの校舎」、「灰色の森の家々」が目につく程度である。これとともに、動詞の用法についても相違点が認められる。(2)においては *liegt* に始まり *quillt ... hervor, trägt, schießt* を経て *wird ... verschlungen* で終わっているように、ひとつとして同じ動詞が用いられていない。可能な限りモルダウの流れを活写しようとする意図が明瞭である。ところが(3)では *geht ... fort, herabgeht, geht, hereingeht* というふうにしてすべて *gehen* で統一されている。このような様式化について、ここで詳細に論じることはできないが、ヴァイスも述べているように、これは決してシュティフターの創作能力の低下を意味するものではなく、新たな創造への大胆な試みとして理解すべきであろう。*Der Waldgänger* では漸くその端緒

についたばかりであるが、晩年になれば sein や gehen などの基本的な動詞によって物語の大筋が展開していくという徹底的な様式化が行なわれることになる。このような様式化の根底にあるのは、シュティフターの事物に忠実な観察とそれを言語化しようとする意志である。もっとも、これを単なる客観的描写と規定するのは適当でないだろう。ここでは主体と係わりのない純客観的な自然描写が問題ではなく、あくまでも語り手なり登場人物なりによって知覚され、確認され、体験される世界としての自然が重要視されている。主体との係わりを保ちつつ、事物の要求に従って描写された自然である。このような自然描写が確立されるとき、自然は自ら内面世界の感情や気分を映す鏡であることをやめる。「しかしこの自律的な自然は、決して単なる枠組のままにとどまらないし、自律的な自然事象や自然現象の描写が作家シュティフターの本来の意図であることは稀である³⁹」と述べているプライゼンダンツの言葉に耳を傾けるべきであろう。この物語の第一章に具体例を求めて、ここで自律的な自然事象、自然現象といわれている事柄の内容を仔細に検討してみたい。

IV

1) 天候

シュティフターの作品において、それがどのような仕方で描写されるにせよ、天候のもつ意味は少なくない。天候の異変が筋の展開に決定的な影響を与えるというよりは、むしろそれが象徴の領域にまで高められているということが、彼の天候描写の特徴といってよい（たとえば *Abdias* や *Kalkstein* の落雷や雷雨、*Katzensilber* の降雹、*Bergkristall* の降雪）。この物語では先ほどのドナウ両岸に拡がる風景描写につづいて語り手の回想形式で、微妙な天候の変化が語られる。秋から冬への、成熟から枯渇への移り変わりを眼前にして、夢と情熱を内に秘めながらも一種の哀愁にかられた語り手の若き日の旅立ちの場面である。美しい、明るい秋の日々が今まさに後退し、これまでの天候が一変しようとしている。

Über dem ganzen Mühlkreise [...] stand schon eine dunkelgraue Wolkendecke, deren einzelne Teile auf ihrer Überwölbung die Farbe

des Bleies hatten, auf der Unterwölbung aber ein zarteres Blau zeigten, und auf die mannigfaltigen zerstreuten Wäldchen bereits ihr Duster herab warfen, daß sie in dem ausgedorrten Grau der Felder wie dunkelblaue Streifen lagen, bis ganz zurück der noch dunklere und noch blauere Rand des Böhmerwaldes sich mit dem Grau der Wolken mischte, [...] Auf dem wärmeren Tieflande, das gegen Mittag ist, und auf dem ganzen Gürtel des glänzenden Hochgebirges der Alpen, wodurch es am Rande beschlossen wird, lag noch der helle, leuchtende Sonnenschein, als würde erst später über jene gesegneten Länder das traurige Naßkalt des späten Herbstes hereinbrechen.⁴⁰ (下線は筆者)

ドナウ北岸ではボヘミアの森にいたるまで「暗灰色の雲の傘」におおわれ、厳しい冬が真近いことを告げている。それに対してドナウ南岸の恵み豊かな地方には、なお「明るく輝く陽光」が照り映え、「晩秋の陰うつな冷湿」もその前では足踏みをしているかにみえる。すでに見た冒頭のドナウ両岸の風景の対比が、今一度別の角度から、語り手の過去の視点から再現される。しかしここで看過されてならないのは、克明にすぎるほどの雲の描写である。シュティフターが石の習作のみならず雲の習作を残していることをわれわれは知っている。また光と色彩の微妙に融合した絵画 *Westungarische Landschaft* (1841) や *Mondlandschaft mit bewölktem Himmel* (um 1850) を残していることも知っている。時々刻々その姿かたちを変える雲に寄せる愛着が、つねに同じ形をとどめている石に寄せる愛着とともに彼の心のなかに同居していた事実は、はなはだ興味深いことである。それはともかくとして、このドナウ北岸をおおう雲の現象は、語り手の回想の世界に属しながら、それ自体として一点の曇りもない眼で観察され、描写されている。全体を支配する色調は灰色である。しかしその灰色のなかから青色がのぞいている。灰色の雲の傘はアーチをなしてその上層部と下層部に分かれ、前者の鉛色に対して後者の青色が読者に印象づけられる。また灰色の田畑と暗青色の群小の森が対比される。あるいはまた空全体をおおう灰色の雲と暗青色のボヘミアの森が対比される。これらの対比が単に画家シュティフターの関心の対象に限定されるなら、すでに繰り返し指摘しているように、この場合も自律的な自然が枠組のなかにおさまる、それ自体で独立した自然描写となろう。しかし詩人シュティフターの意図はもっと別のところにあった。先に述

べたように季節は秋から冬に向かっている。語り手は今まさに郷土を離れ、大都会に旅立とうとしている。「たぎる心もち、飛翔する希望にあふれた若者⁴¹」の眼に映る自然の現象である。語り手は、今ではその当時を振り返る年令に達しており、彼が抱いていた「それらの願望はことごとく可能性のレールに収まっている⁴²」のである。彼が思い描いていた法外なもの、尋常でないものは実現されず、自己の魂や生活から遠ざけていた尋常なものが生起したのである。ここにわれわれが語り手の人生の挫折を読みとることは容易であろう。青色を垣間見せる灰色の雲は、他ならぬ語り手のその後の運命を予示するものであり、同時に彼の性格ないしは内に秘めた情熱を暗示するものでもある。ドナウ北岸の彼の故郷の地に暗雲がたれこめ、南岸には小春日和が支配していることもまた、かなわぬ願い、手の届かぬ目標を象徴しているかのようである。

この特色ある自然現象の描写については、どういうわけかこれまでどの研究者も問題にしていない。しかし次に述べる蛾の前翅と後翅の象徴的表現と関連づけると、この雲のアーチの描写はより一層明確になるであろう。たしかにヴァイスは天候の描写に着眼し、とりわけその異変を問題にした。⁴³春を思わせる晩秋の小春日和こそは、ゲオルクとコローナとの間に成立した東の間の幸福を意味するものであり、季節が冬へ向かうように、やがて彼らの結婚生活も離婚という暗礁に乗りあげると説明される。また語り手や山番の少年の旅立ちも晩秋なら、主人公の森ゆく老人が消えうせたのも晩秋であることから、この作品を支配する否定的な側面を強調している。ヴァイスの意図は、とくに第一章とそれにつづく第二・第三章との関連性を解明することにあった。したがって個々の具体的な人間事象を可能な限り自然描写と関連づけようとするあまり、たとえばトイフェルスマウアの伝説をも若い主人公たちの虚しい営為に結びつけたりしており、少しうがち過ぎた解釈に陥っているように思われる。⁴⁴

2) 蝶

ヴァイスによって初めてその重要性が指摘された蝶の場面は、先の天候の例が語り手との関連において論じられたのに対して、主人公との関連において考察されねばならない。

[...] Die Kinder und viele Landleute geben in jener Gegend den

Faltern auch den schönen Namen Lustinen, und wir redeten daher bloß von weißen und goldenen Lustinen. Darunter begriffen sich aber nur die eigentlichen Faltern, oder Tagvögel, die Dämmerungs- oder Nachtvögel, die wir eher scheuten, namentlich wenn sie recht dicke Leiber, und breite stark behaarte Nacken hatten, hießen wir Zauberinnen, und zählten sie den Schmetterlingen gar nicht bei, sondern hielten sie für fliegenartige garstige Tiere. [...] Auch sahen wir zu unserem Erstaunen, daß die Zauberinnen nicht nur zu den Schmetterlingen gehörten, sondern auch, daß sie die Flügel, die sie sonst, wenn wir sie sahen, immer nach hinten hängend über dem dicken Leibe und den garstigen haarigen Füßen daherschleppten, recht schön entfalten können, daß da ganz neue zum Vorschein kämen, daß sie sehr groß seien, und daß sie, wenn sie auch nicht gerade golden sind, doch in schönen Farben glänzen, und oft prächtige Kleider, wie Königsmäntel haben. Da waren einige, die zu den traurigen grauen Oberflügeln gar nicht passende schimmernde feurige Unterflügeln hatten, und mitten ein Band durch dieselben, wie eine Zierde in Kirchengewändern — [...]

(下線は筆者)

当時まだ子供であった語り手にとって主人公である老人の蝶の標本は、驚異と嘆賞の対象であった。それまで彼の視界に入っていたのは漠然とした蝶の世界であり、紋白蝶と黄蝶ですべてが尽くされていた。土地の大人たちの蝶に関する知識もこれを出るものではなかった。太い胴体、幅広い毛の密生した首をもつ蛾は、蝶の仲間から除外されていた。ところが老人の標本には各種の蛾も整理されていたのである。それらの蛾の特徴が詳細に描写されてこの場面は終わっている。まず注目すべき点は、この蝶や蛾の標本が子供の眼を通して観察されているということである。したがってここには、博物学の講義が要求するような客観性は存在しない。子供たちは老人の標本を見せってもらうことによって、従来の彼らの経験を修正し、驚嘆しつつ新しい世界を獲得する。もともと透明な事物の世界は、偏見や先入見あるいは狭量な考えや視野の狭さによって曇らされている。しかし認識行為としての自然観察は、このような不透明なヴェールを剥ぐと同時に、観察者に物それ自体の要求に従って思考し、行為するように促すのである。

次に問題になるのは詳細な蛾の描写である。蛾のもつ意味はこの場合かなり明瞭である。目立たない灰色に包まれた不恰好な蛾の姿は、まず単調にして目立たないドナウ北岸の風景を想起させる。さらに、最初単調で邪気のない人物として読者に紹介された主人公の姿にも、その外見上通じるものがある。しかしこれはあくまでも外見であって、そこにのみ注目する限り、子供たちと同様に偏見と誤謬を免れることはできない。普段は垂れ下がっている翅を上げるとき、蛾は漸くその美しさを発揮する。外から見れば灰色一色で、どこかもの悲しさを感じさせる陰うつな前翅の裏には、燃えるような艶やかな色彩が隠されている。この巧みな事物の描写によって主人公の内に秘められた情熱、創造的精神をも暗に示していることはいうまでもない。先の認識行為としての自然観察との関係において述べるなら、次のように総括することもできよう。ドナウ南岸の晴れやかで壮麗な山岳風景にも比すべき蝶しか知らなかった幼年時代の語り手が、老人の標本を通じて蛾の世界をも知らされたように、単調で邪気のない人物として語り手の眼に映っていた主人公の本質が、語り手自身が人生体験を積んだ段階で漸く知らされ、物語の第二章および第三章へと受け継がれてゆく。仮象から本質へ、外面から内面へ物語が進行していることについては、すでにレーム論文やザイドラー論文が明確にしているところであるが、この蝶の描写の場面からもその事実は窺い知れよう。⁴⁶

今一度、以上の分析をふまえて双方の自然描写を比較してみよう。この物語冒頭のドナウ両岸に広がる風景の対比がいずれの自然描写にも関連づけられており、この対比はいわば物語の第一章においてライトモチーフとして機能しているように思われる。晩秋の天候はドナウ南岸に小春日和を、ドナウ北岸に曇天をもたらし、その雲間からは微かに青空がのぞいている。またドナウ南岸を思わせる蝶は子供たちの眼にとまり、ドナウ北岸のごとき灰色の蛾は一顧だにされず厭われていたが、その後翅には美しい色が隠されている。いずれもその象徴的な操作によって、それ自体としては事物に即した客観的な描写でありながら、物語の語り手なり主人公なりの本質、内面世界をそれとなく示している。つまり自然現象や自然事象が孤立して描かれるのではなく、たえず物語全体のなかに組み込まれ、ここに登場する人物たちに関連づけられているのである。自律的な自然は、それ自体として存在しながら、それ自体を超えている。自然の現象は観察され、描写される。自然の事

物は蒐集され、記述される。しかしそれらが決して自己目的に終わるのではなく、それらが人間との係わりにおいてなされていることを見逃してはならない。もはやここには、浪漫主義の自然描写の主流であった人間の感情や気分を映す鏡としての自然は認められない。われわれはシュティフターの自然描写における脱浪漫化の傾向をこの物語を通して確認することができた。もちろんこのような自然描写が徹底されるまでには、なおしばらくの年月が彼には必要であった。この物語冒頭の自然描写にわずかに初期作品の名残りとどめていることは、すでに指摘したところである。

これらの現象を文学史的に位置づければ、どのようになるであろうか。フリードリヒ・ゼンゲレは、彼の膨大な著書 *Biedermeierzeit* の第一巻(1971)において、この時代の自然描写の傾向について言及し、「ビーダーマリア時代にはすでに、内部世界と外部世界とを密接に結びつけている詩人たち〔…〕とともに、風景により大きな独立性を賦与している詩人たちも存在する⁴⁷」と述べている。このような自然描写の相対立する二つの傾向が共存しながらも、写実主義の時代に向かって、擬人化された風景や内面世界の直接的な反映としての風景は、次第にそれらから解放された自然、プライゼンダントツの言葉を借りれば自律的な自然にとって代わられる趨勢にあった。シュティフターの場合も、一応このような方向を辿っていることが確認された。しかしより重要なことは、すでに二つの具体例で検証したように、経験的世界・可視的世界の徹底した観察と描写が、同時にそれを超えた象徴の領域にまで高められている点であり、このことをここで重ねて強調したい。客観的な描写が同時に象徴的表現になり得るといふこの緊張こそは、シュティフターの作品の秘密を解き明かす重要な鍵のひとつであるように思われる。⁴⁸

おわりに

以上でこの作品の第一章を、語り手の問題および自然描写の問題からひととおり検討し、シュティフターが彼独自の芸術的完成に向かって歩み出した足跡を確認したわけであるが、最後に彼が森を舞台にした作品を数多く残した点について、簡単にふれておきたい。

彼にとって自然は、一方では万華鏡のごとく一瞬一瞬変化しながらその多様な姿を見せてくれるとともに、他方では永遠に変わることのない存在でも

あった。Kalkstein の田舎司祭は、彼の任地である荒涼とした風景を前にして、「この地方は神様のお創りになったままの姿をとどめている。[...] そしてときとして世界中の他のどの地方よりも美しいことがある⁴⁹」と語っている。実際この作品でも、その舞台は外見上目立たない単調な自然であったし、そこに登場する人物もそのような性格を備えていた。しかしそのいずれにおいても、一瞬内部に光る美しさを垣間見ることができた。結局のところ、作品の登場人物たちがどのような舞台に置かれようとも、彼らと彼らを取りまく周囲の世界とは、シュティフターの芸術上の卓越した操作である象徴的表現によって関連づけられ、そのことによってはじめて舞台となる風景も意味をもってくるのである。

とはいえ、彼が他の土地では決して与えられなかったであろう安らぎをおぼえたのは森であり、繰り返し作品の舞台として選んだのも森であった。そこに描かれた下草の少ない、樅や山毛櫸の生い茂った森の自然に対する彼の異常な愛着は、おそらくそこを故郷として住んだことのある人間でなければ理解できない性質のものであるかも知れない。われわれは、彼が幾度かボヘミアの森の麓にあったローゼンベルクの屋敷へ足を運び、この作品の主人公のように森をさまよい歩いたこと、村人たちと土地の方言で話したことを知っている。また数少ない長期旅行を除けば、彼がオーバープランとヴィーンとリンツによって形成される三角形の域内から外へ出ることはきわめて稀であったことも知っている⁵⁰。とりわけ、彼が晩年になって作品の舞台を専ら故郷の森に求めるようになり、後期物語群のみならず、Witiko (1867) や Die letzte Mappe (未完) といった大作を生みだしていることは注目に値する。「オーストリアの鳥は、翼が見えなくなるほど高くは飛ばない。つねに故郷と結びついたものが、わが国の詩人に全く決定的な特徴を与えている⁵²」というホーフマンスタールの言葉は、間接的にはあるが、この間の事情を説明してくれている。もちろんこのことは、シュティフターが単なる郷土作家であるということの意味するものでは決してない。限定された世界においても、人間の全体は十分に描き得るのであるから。最近になって彼の作品における文体上の研究が進み、様式化あるいは抽象化の傾向が指摘されているが、作品の舞台の限定という現象も、彼の創作上のこうした傾向と無縁でないように思われる⁵³。しかしこのことについては、いずれ機会を改めて論じたい。

〔注〕

本文中の原文の引用はすべて Stifter, Adalbert: *Gesammelte Werke*. (以下 GW と略記する) Hrsg. von Max Stefl, 9 Bde. Lizenz Adam-Kraft-Verlag, Augsburg-Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1960-1963 所収の Bd. 1: *Erzählungen in Urfassung I (Der Hochwald, S. 257-358)* および Bd. 9: *Bunte Steine, Späte Erzählungen (Der Waldgänger, S. 369-469)* と Stifter, Adalbert: *Julius*. Eine Erzählung. Erstausgabe nach der Handschrift. Mit einer Einführung von Franz Hüller. Augsburg 1950 による。

- 1 Bertram, Ernst: *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik*. Dortmund 1966, S. 66f.
- 2 Vgl. Enzinger, Moriz: *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit*. [In: Österr. Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 256] Wien Graz Köln 1968, S. 88ff. まず *Der Humorist* の第 284 号 (27. November 1846) で, サイドリッツ (Seidlitz, Julius 1814-1857) がこの作品における離婚の問題をとりあげて, それが決して十分には根拠づけられていないと非難しているし, また *Allgemeine Zeitung* の第 5 号 (5. Jänner 1847) において, ザフィール (Saphir, Moritz Gottlieb 1795-1858) とラウベ (Laube, Heinrich 1806-1884) がこの作品の第一章導入部の自然描写を槍玉にあげ, これは上部オーストリアとそれに連なるボヘミア地方の地誌以外の何物でもないと手厳しく批判している。
- 3 Wien, vor 28. Dezember 1846, an Gustav Heckenast. In: Adalbert Stifters *Sämtliche Werke*. (以下 SW と略記する). Prager Ausgabe. Bd. 17, S. 196: Der Humorist soll mich, wie mein Bruder mir schreibt, angegriffen haben [...]. Wahrscheinlich wegen des Waldgängers. Ich las erst das 1^{te} Kapitel, und glaube, daß die tiefe ernste männliche Einsamkeit dieses Menschen darin liegt, der zeigt, daß er höher ist, der aber nicht mit Taschenbuchsmerz oder dergleichen kokettirt, sondern verschlossen ist.
- 4 Vgl. Seidler, Herbert: *Adalbert-Stifter-Forschung 1945-1970*. In: Zfdph Bd. 91 (1972), H. 2, S. 268f.; Weiss, Walter: *Adalbert Stifter, Der Waldgänger, Sinngefüge, Bau, Bildwelt, Sprache*. In: *Sprachkunst als Weltgestaltung*. Festschrift für Herbert Seidler. Salzburg 1966, S. 349-371 (bes. S. 349ff.); Kadrnoska, Franz: *Der Waldgänger. Ein Versuch zur schaffenspsychologischen Erfassung der dichterischen Struktur*. In: VASILO Jg. 19 (1970), S. 129-140 (bes. S. 129f.).
- 5 Rehm, Walther: *Stifters Erzählung „Der Waldgänger“ als Dichtung der Reue*.

- In: *Interpretationen IV, Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*. Hrsg. von F. J. Schillemeit. Frankfurt a. M. 1966, S. 218–242 [eigentl. *Symposion* 4 (1955), S. 351–366].
- 6 Seidler, Herbert: *Die Kunst des Aufbaus in Stifters „Waldgänger“*. In: *VASILO Jg.* 12 (1963), S. 81–94.
- 7 Vgl. *SW Bd.* 17, S. 196.
- 8 Vgl. Mann, Thomas: *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Amsterdam 1949, S. 124. ここでは次のような言葉を見いだすことができる。「シュティフターは最もユニークで、最も奥深い、秘めやかにして最も大胆で、奇妙にも最も感動させる世界文学上の物語作家の一人であるが、批評眼をもって究明されることは少ない。」
- 9 この作品に関して、わが国では米田巍氏（「Stifter の『森をゆく人』における Reue-Thema の特殊性」—『独逸文学』(関西大学独逸文学会) 第10号 (1964), 89–111頁) と椿鐵夫氏（「詩人の苦悩の映像としてのシュティフターの物語『森をさまよう老人』について」—『竜谷大学論集』第376号 (1964), 53–71頁) が時を同じくして論じられている。いずれもその標題から窺われるように、この作品のテーマである「悔恨」の問題を中心に据えて、詩人シュティフターの苦悩を読みとろうとされている。前者は主としてシュティフターの体験を解き明かすことによって、この作品の秘密を理解しようとしてされており、その意味ではカドゥルノスカ論文に先行するものである。それに対して後者は作品の内在解釈に基づいて詩人の苦悩を探ろうとされている。
- 10 Vgl. Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1957, S. 21–114 (bes. S. 35–39).
- 11 *GW Bd.* 9, S. 369. 12 *Ebenda*, S. 374.
- 13 *Ebenda*, S. 371. 14 *Ebenda*, S. 373f.
- 15 Vgl. Kadrnoska, a. a. O., S. 134.
- 16 *GW Bd.* 9, S. 378: Wir müssen an diesem Orte, weil es unser Zweck erheischt, ein wenig länger bei dem Gegenstande verweilen.
- 17 *Ebenda*, S. 384: Wir verweilen darum so lange mit unsern Worten in der Gegend des Kienberges und der Teufelsmauer, weil dies der Ort ist, wo wir den Waldgänger kennen lernten, und wo er so lange unter den Bewohnern gelebt hat.
- 18 Vgl. Kadrnoska, a. a. O., S. 130ff. 19 Vgl. *ebenda*, S. 130.
- 20 この作品の第二章で若い主人公たちの出身地が紹介される場合に、いずれも北ドイツから南ドイツおよびオーストリアへ来たことは明らかにされるが、慎重に地名が選ばれている。すなわち架空の地名 Eiserode の村が主人公ゲオルクの生地であ

り、女主人公コローナの生地は北ドイツというだけでそれ以上のことは定かでない。

21 *Adalbert Stifters Leben und Werk in Briefen und Dokumenten*, Auswahl und Vorwort von K. G. Fischer, Wiesbaden 1962, S. 679: Weit zurück in dem leeren Nichts ist etwas wie Wonne und Entzücken, das gewaltig fassend, fast vernichtend in mein Wesen drang, und dem nichts mehr in meinem künftigen Leben glich. Die Merkmale, die fest gehalten wurden, sind: es war Glanz, es war Gewühl, es war unten. Dies muß sehr früh gewesen sein; mir ist, als liege eine sehr weite Finsternis des Nichts um das Ding herum. Dann war etwas Anderes, das sanft und lindernd durch mein Inneres ging. Das Merkmal ist: es waren Klänge. Dann schwamm ich in etwas Fächelndem, ich schwamm hin und wider, es wurde immer weicher und weicher in mir, dann wurde ich wie trunken, dann war nichts mehr.

22 Vgl. GW Bd. 9, S. 397: Als endlich schon aller Schnee von den ganzen Bergen weg war, und sie unten in Hohenfurth die Auferstehung des Herrn begingen, führte er ihn zu dieser kleinen Nachtfeier in das Kloster hinunter, und ließ ihn von einer kleinen, abgelegenen Stelle des Chores in das große Lichtermeer, das von vielen Kerzen in der Kirche angezündet war, hinunter schauen, und ließ ihn die Fahnen sehen, die von dem Lichte angeleuchtet waren und farbig und schimmernd zu dem Feste in der Kirche herum standen. Dann warteten sie, bis die Stimmen der Priester ertönten, und dann der Gesang des Volkes, und auch die ganze Musik der Kirche und der Schall der feierlichen Trompeten und Pauken.

23 Vgl. *Adalbert Stifters Leben und Werk*, S. 682.

24 Vgl. GW Bd. 9, S. 393: „Was hast du denn wieder mit dem Holze gebaut, Simi?“ fragt der Vater.

„Hohenfurth“, antwortete der Knabe, der mit den großen blauen Augen zu den zwei Männern hinauf schaute.

„Ihr müßt wissen, daß ich nicht umsonst fragte“, sagte der Vater zu seinem alten Begleiter; „denn der Bube baut lauter Hohenfurth. Wenn er Steine in eine Zeile legt, so ist es Hohenfurth; wenn er die Holzstücke in eine viereckige oder fünfeckige Gestalt zusammenbringt, so ist es Hohenfurth, wenn er unten am Zaune sitzt, und der Hirt von den Kienberghäusern in der Nähe ist, sagt er: ‚Vater, da geht eine Ziege nach Hohenfurth, da geht ein Bock nach Hohenfurth, da schwimmt ein Holz nach Hohenfurth.‘“; ebenda, S. 395: Ein anderes Mal, als der Waldgänger wieder in dem Häuschen war, und beide, er und der Heger, auf das Versprechen vergessen hatten, den Buben einmal nach Hohenfurth zu führen, saß

derselbe auf der bemalten Kleidertruhe seiner Mutter, hatte ihr Gebetbuch in den Händen, und las daraus: Burgen, Nagelein, buntes Haidlein — und andere abenteuerliche Worte, die ihm in seiner Einbildungskraft beikamen.

25 GW Bd. 9, S. 369.

26 Vgl. Preisendanz, Wolfgang: *Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter*. In: *Wirkendes Wort*, Jg. 16 (1966), S. 407–418 [später in: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Wege der Forschung*, Bd. 418, Darmstadt 1975, S. 373–391].

27 Vgl. ebenda, S. 408.

28 Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Säkular-Ausgabe. Bd. 16, S. 257 [Über *Matthissons Gedichte*].

29 Vgl. ebenda, S. 257ff.

30 Stifter, Adalbert: *Julius*. Augsburg 1950, S. 11.

31 Vgl. Paul, Jean: *Werke*. Bd. 5, München 1963, S. 276–299 (bes. S. 274–292) [Über *den Stil oder die Darstellung*].

32 Ebenda, S. 279. 33 Vgl. ebenda, S. 290. 34 Ebenda.

35 GW Bd. 1, S. 259. 36 Ebenda, S. 260. 37 GW Bd. 9, S. 378f.

38 Vgl. Weiss, Walter: *Stifters Reduktion*. In: *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Bd. 15: *Germanistische Studien*, Hrsg. von J. Erben und E. Thurnher. Innsbruck 1969, S. 199–220. この論文でヴァイスは、シュティフターの晩年の作品に顕著な傾向として抽象化 (Abstraktion) という精神作用を挙げている。そして *Die Mappe meines Urgroßvaters* の三つの稿の冒頭の一節を比較することによってこのことを実証している。(Urfassung では視点が内面世界にあり、時制は唐突に推移し、極端な語彙が使用されている。自然や人間感情の表現が動的で抽象化の傾向は見られない。Studienfassung では視点が外部世界に移り、語り手は対象から距離を保ち、極端な語彙は影をひそめる。自然の動的な表現が内面世界の反映であることをやめ、抽象化の傾向が動詞の用法に認められる。Letzte Fassung ではすべての事象が外部から描写され、また動詞の用法も sein と gehen が支配的となる。) ヴァイスはこの抽象化の傾向が晩年に強まっていることを詩人の創作力の低下あるいは弛緩とは見ていない。五十年代中葉期以降の画家シュティフターの作品に見られる独創的な抽象表現と関連づけ、ここに積極的な意義を見いだしている。

39 Preisendanz, a. a. O., S. 416.

40 GW Bd. 9, S. 370f. 41 Ebenda, S. 369. 42 Ebenda.

43 Vgl. Weiss, Walter: *Adalbert Stifter, Der Waldgänger*, S. 355f.

- 44 Vgl. ebenda, S. 354f. 45 GW Bd. 9, S. 386.
- 46 ごく最近 VASILO (Jg. 24 [1975], Folge1/2) に掲載された Hunter, Rosemarie: *Wald, Haus und Wasser, Moos und Schmetterling. Zu den Zentralsymbolen in Stifters Erzählung „Der Waldgänger“* によれば、蝶を苔との関係においてとらえるべきであるとされている。第一章の終末近くで「彼は一冊の大きな本をもって立ち去ったが、その本のあいだには多くの苔が挟みこまれていた。」(Er hat ein großes Buch mitgenommen, zwischen dessen Blättern viele Moose eingepackt waren, S. 411) と語られている箇所を引用して、大切にしていた蝶の標本ではなく、苔を持参して主人公が消えたのは、苔が象徴する安らぎおよび運命との宥和が実現されたことを意味している、と解釈しているのはどうであろうか。第一章ではわずかに「人々はまた、彼が森から家に苔をもち帰り、それをきちんと美しく拭いて眺めていることにも思いあたった。」(Die Leute kamen ihm auch darauf, daß er Moose aus dem Walde nach Hause trage, sie recht schön ausbreite und betrachte, S. 388) と語られているにすぎず、苔が蝶と対置させられているとは到底考えられない。論者はアレゴリー解釈に依って、蝶を心定まらぬ落ち着きのないものと規定しているのも、シュティフターの意図から離れているように思われる。第一章に否定的側面だけでなく肯定的側面をも探ろうとする試みは正しいとしても、以上の点は首肯しがたい。
- 47 Sengle, Friedrich: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Bd. 1: *Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*. Stuttgart 1971, S. 319.
- 48 Vgl. Sengle, a. a. O., S. 300ff. 彼は繰り返し、シュティフターの作品において経験的・客観的描写や記述が象徴の領域にまで高められている点にふれ、それがゲーテのいわゆる「象徴的怪物」(die symbolischen Ungeheuer) に陥っていないひとつの理由として、オーストリアにおけるバロック以来の *descriptio* の伝統がこの時代にいたるまで連綿として息づいていたことを挙げている。彼はまた、「シュティフターの改作された短篇小説が統一された象徴文学としてビーダーマイア時代を超えており、たいていの場合年代的にはこの時代の外にあるが、被造物に対する畏敬の念によって、小さな事物の価値を神秘的に高めることによって、いなそればかりか隠された聖なる意味関連によって、やはりこの時代に立ち返ることを求めている」と述べ、シュティフターの作品の時代をこえた側面と時代に拘束されていた側面のいずれをも指摘している。
- 49 GW Bd. 9, S. 60: „Sie [=diese abscheuliche Gegend] ist, wie sie Gott erschaffen hat, [...] und zuweilen ist sie schöner als alle andern in der Welt.“
- 50 Vgl. Rosenberger, Ludwig: *Adalbert Stifter und der Bayerische Wald*. München

1967, S. 28 - 90.

51 イタリア旅行 (1857), 三度にわたるカルルスバート旅行 (1865, 1866, 1867) がとくに長期旅行として挙げられる。前代の浪漫派の詩人たちや若きドイツ派の詩人たちと比較してみると、彼らの多くが大都会を基盤に交友関係を拡げ、縦横に渡り歩きながら活動したのに対し、シュティフターの場合は一定の場所で孤立した状態で活動していた (ヴィーン時代にはある程度都会生活を経験したとしても)。このことは、ゴットヘルフやメーリケの場合にもあてはまり、この時代に特有な現象といつてよいであろう。

52 Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke*. Bd. 3, Frankfurt a. M. 1952, S. 337f.: Ein österreichischer Vogel fliegt nicht so hoch, daß man nicht das Gefieder erkennen könnte. Das stetig Heimatgebundene gibt einen ganz entscheidenden Zug in der dichterischen Individualität bei uns. [*Österreich im Spiegel seiner Dichtung* (1916)] .

53 Vgl. Weiss, Walter: *Stifters Reduktion*; Polheim, Karl Konrad: *Die wirkliche Wirklichkeit. A. Stifters „Nachkommenschaften“ und das Problem seiner Kunstanschauung*. In: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte*. Festschrift für B. v. Wiese. Berlin 1973, S. 385 - 417.