

シラーにおける風景について

濱中 春

1997年 12月

目次

序	1
第一章 研究史と構成	2
第一節 風景の研究史	2
1. 多様化の傾向	2
2. 風景の成立と歴史	3
3. 風景の知覚と表現	7
第二節 シラーと風景	9
1. 先行する研究	9
2. 本論文の構成	11
第二章 風景の知覚	13
第一節 風景の見方	13
1. 庭園における風景	13
2. 旅における風景	16
3. 絵画的な風景	17
第二節 『ヴィルヘルム・テル』における風景	19
1. スイスの風景	19
2. 舞台の上の風景	22
第三節 風景と音	25
1. 支配の視線	25
2. 『ヴィルヘルム・テル』における視の諸相	27
3. 『ヴィルヘルム・テル』における音	32
第三章 風景の記述	37
第一節 十八世紀の文学における風景の記述	37
1. 言語化の欲求	37
2. 言語化の不可能性	39
3. 「言葉にできない」という言葉	43

第二節 シラーの風景詩論	46
1. 『マティソンの詩について』における言語と音楽	46
2. シラーの言語観	48
3. 音楽的詩	52
第四章 風景と自然	57
第一節 風景の補償モデル	57
1. 『逍遙』の構成と風景	57
2. 牧歌における風景	58
3. 風景の補償モデル	61
第二節 『逍遙』における風景	63
1. 風景の見方	63
2. 風景の歴史	67
3. 風景のトポス	69
第三節 補償モデルの矛盾	72
1. 美的な自然支配	72
2. 二つの視点	73
第五章 風景と歴史	76
第一節 シラーの歴史哲学における風景	76
1. 『逍遙』における歴史	76
2. シラーの歴史哲学における風景	80
3. 風景と牧歌	85
第二節 『ヴィルヘルム・テル』における牧歌	89
1. スイスの風景と牧歌	89
2. 牧歌の成立と完成	90
3. テルの孤立	96
4. パリチーダの旅	102
結語	109
註	117
参考文献	131

序

十八世紀は風景に対する関心が拡大し、また様々なかたちで表にあらわれてきた時代である。この世紀の後半には、旅行人口の増加傾向が一層強まり、十九世紀における本格的な観光旅行の先駆けとなった。旅行による移動は、必然的に様々な風景を見る機会を増やすことになった。旅の途上で鑑賞された風景画も、風景に対する関心や見方に影響を及ぼした。そして旅行者が持ち帰った風景画や、旅行記の中で記述された風景は、それらの関心をさらに普及させることになった。また、庭園の様式においても大きな変化が起こった。バロックの絶対王政の時代にフランスを中心としてヨーロッパに広まっていた幾何学的な整形庭園にかわって、十八世紀には、イギリスから始まった風景庭園が流行する。この変化自体の意味も重要であるが、前提として風景への強い興味がなければこのような変化は起こらなかったであろう。また、庭園様式の変化は、庭園理論書や庭園の記述、絵画を生み出し、それらがますます風景への関心に拍車をかけることになった。さらにまた、牧歌文学の隆盛も風景への関心に深く関わっている。牧歌文学にとっては、その伝統の始まりにおいてすでに風景の記述が重要な意味を持っていたが、ドイツ語圏の牧歌の歴史の中で外国にも非常に大きな影響力を及ぼした詩人、スイスのザロモン・ゲスナーが多くの牧歌を発表したのも1750年代以降である。そして、ロマン主義的な自然賛美や崇高の美学など、風景に関わりのある思潮や議論が盛んになったのもまた、この時代のことである。

そのような時代の中で、シラーは一見、風景とはあまり結びつきを持たないような印象を与える。シラーは旅行記を書き残しているわけでもなく、作品の中で風景が描写されることもそれほど多くない。描写される場合も、直接の経験に基づいたというよりは型にはまった風景が多い。美学論文において、理論の例として挙げられるような風景も、一般的なものである。文学作品における風景の研究は、様々な詩人を対象としてなされてきているにもかかわらず、シラーに関してはそのような研究例がほとんどないことの原因は、このようなところにあるのかもしれない。しかし、一方で風景をめぐるっては、文学以外にも様々な領域で研究がなされており、ドイツ文学研究に限っても、風景という主題の扱い方には近年、変化が見出される。したがって、風景をめぐる研究の全体的傾向を把握し直し、そこにおける成果や問題をもとにシラーにおける風景について再考してみることで、シラーと風景の間にも結びつきが見出されるのではないだろうか。また、逆にシラーの側から風景という主題に対して新たな視点が与えられる可能性もある。本論文は、風景を通してシラー像を描く試みであり、それは同時にシラーを介して風景について論じる試みでもあるのである。

第一章 研究史と構成

第一節 風景の研究史

1. 多様化の傾向

風景をめぐる研究は、風景画を扱う美術史、文学作品において描写された風景の研究、風景という概念の哲学的な考察、景観や庭園を対象とする建築学や造園学、あるいは地理学における地形や地誌の研究など、様々な分野において行われてきたが、近年の全般的な傾向としては、そのように各分野で個別に行われていた研究の間で、従来の分野の枠を越えた交流や重なりが進み、またイデオロギーや権力、あるいは観光や環境と風景などの新たな視点も導入されて、多様化しつつあるということが指摘できる¹⁾。ドイツ語圏では1970年代半ば以降、“Landschaft”という言葉が入ったタイトルを掲げ、複数の分野の研究からなる論集が相次いで出されるようになった²⁾。それらに先立って行われたシンポジウムや論集の編纂の方針は、しばしばタイトルや序文の中で「学際的」という言葉によって示されている。そしてこれらの論集によれば、多様化の傾向はますます進んでいることがわかる。例えば1975年にミュンスターで行われた学会の報告論集では³⁾、Landschaftという概念、文学と造形芸術における「風景」、近代における「地域」の政治的意味という三つの大きな項目が立てられているが、ビーレフェルト大学でのコロキウムに基づき1986年に刊行された論文集には⁴⁾、風景に関する哲学的、社会学的、歴史的、美術史的、文学的な考察が集められ、現象学、記号論、環境保護などが新しい観点として目に入る。そして十八世紀における風景をテーマに1991年にヴォルフエンビュッテルで開催された学会の論集では⁵⁾、庭園理論家、造園家、風景画家、室内装飾家、測量技師、経済学者、生態学者、教育学者、詩人、哲学者という非常に多様な立場からの報告が行われたと序文で述べられているだけでなく、庭園の中の墓地や、壁紙や陶器に描かれた風景、地図の制作など、研究対象にも一層の広がりが見られる。

このような事情に対応して、文学研究という範疇に入れられるものもまた多様化している。1975年には、言語芸術における風景と空間という主題の下で、1931年から1971年の間に書かれた15篇の論文を集めた論集が出されているが⁶⁾、ここに収められている論文だけではなく、巻末に付けられた関連文献一覧に挙げられているものも、ほとんどが文学作品を対象としている。それに対して、最近では旅行記や庭園理論書なども文学作品と同等に扱われるようになり、美術史や科学史における研究成果を取り入れるなど、様々な新しい試みがなされている。

しかし、そのように多様な観点の下で展開されている研究状況においても、議論の中心は、研究史上受け継がれているいくつかの論点にしぼられる。それは、風景という概念やその成立、理想とされる風景の時代による変遷、風景の表現やその媒体、そして風景の知覚という四点である。はじめの二点は風景の内容、後の二点は形式に関わると言うこともできる。以下で概観するように、風景を近代的自然理解の対象と定義するにせよ、時代による理想風景の違いを分析するにせよ、問題となるのは、考察の基礎にある絵画的あるいは言語的表象がどのような風景を表現しているかという点である。都市に対する自然、優美な風景に対する崇高な風景というような区別は、いずれも表現の内容に基づいている。だが、他方では、表現の形式、つまり表現するという行為やその媒体、また表現に先立つ知覚について問うことも必要となる。そして、主に言語的表象を扱った研究の中では、後者の二点、つまり知覚や記述に比重を置いた研究成果の発表が目立つのが最近の特徴である。

2. 風景の成立と歴史

ヨーロッパにおける風景成立の時期や風景概念に関しては、様々な立場や観点から考察がなされているが、それらの中で最も基礎的なのは、Landschaft という語の歴史の研究である。語の歴史についての研究は、ほぼ一つの統一的な見解にまとめられる。ライナー・グリュンターは⁷⁾、ドイツ、イタリア、フランス、オランダ、イギリスの各国語における Landschaft に対応する語の使用例を調べ、中世までは「領地」「土地」という意味で用いられていたこの語が、十六世紀頃、絵画の専門用語として「自然の断片の絵画的表象」という意味を持つようになったとしている。また、ドイツ語を中心にゲルマン語における Landschaft の語の歴史について詳細に調査したグンター・ミュラーによれば⁸⁾、古高ドイツ語では lantscaf はたいていの場合、比較的大きな土地や領地を表しており、十二世紀末になると中高ドイツ語 lantschaft は、一つの土地の住民という新たな意味を持つようになった。一方、「見られた自然の断片」という意味でのこの語の歴史は、十六世紀に始まり、文学においては 1537 年のハンス・ザックスによる使用例がこの意味での最も初期のものとされている。マティアス・エーバーレも Landschaft の語の歴史をたどり⁹⁾、中世において一つの土地の法や習慣を共にする共同体、土地と住民、自然と人間との秩序ある統一体と言う意味内容に、十三世紀には荘園領主が加わり、一つの領地の代表者を意味することもあるようになったと述べている。領土の一部、地方という意味も十八世紀まで有効であった。しかし、領邦等族という意味での Landschaft は絶対主義の時代になると排除されてゆき、十九世紀には身分の代表という意味は失われた。一方、絵に描かれた外的自然の断

片という意味での *Landschaft* の使用は十六世紀から始まり、十七世紀後半には絵としての風景だけでなく現実の風景もまた *Landschaft* という概念でとらえられている用例がある。そして、十九世紀初めには、「都市に対比される田舎の一地方で、目に見えるように現れたもの」、つまり、個人による自然の知覚とそれに対応する自然の芸術的な写像という二つの新しい意味が辞書に記述されている。

これらの研究結果をまとめれば、「領地」「共同体」「領主」という地理的、政治的な意味に対して、「風景」という美的な意味での *Landschaft* という語は、十六世紀頃に絵画用語として用いられ始め、しだいに絵画的表象としてだけではなく、視覚的に知覚された自然の一部という一般的な意味でも使われるようになり、それは十八世紀の間には定着して、十九世紀初めには辞書にもそのような定義が現れたという一つの流れが見出される。このような語の用法の歴史は、風景の成立やその意味に関する研究にも影響を与えたり、結果として平行関係が確認されることが多い。例えば美術史家のケネス・クラークは、ヨーロッパの風景画の歴史は中世末期に始まり十九世紀に頂点に達したとみなしているが¹⁰⁾、これは *Landschaft* という語の美的な意味用法の歴史に一致している。語の歴史を積極的に風景成立の解釈に取り入れているのは先述のエーバーレである。エーバーレは、風景は目に見える自然の一部であり、自然は全体を感覚的に経験することはできないため、風景において美的な観察者によって知覚されるものと定義し、自然への対立と自己省察、そして自然の一部分を全体の写像とみなす変形をその条件としている。そして風景を自然の解釈と認識だけでなく主体の自己発見の手段とみなしており、そのような風景の成立を語の意味の変化と結びつける。エーバーレによれば、この語の意味の変化は、自然と人間との統一から分裂への変化であり、近代的個人の誕生がその決定的要因となる。個人は、中世においてしだいに田園と分離して成立してきた都市、そこにおける職業の分割、商品の生産と金銭による交換という新たな経済・社会構造から生まれた。風景はこの新しい個人にとって、自己の存在の意味と目的を見出すための媒体なのである。そしてこのような風景の成立条件と役割は、近代世界に特有のものである。

エーバーレの解釈は、経済的な要因の強調が特徴的であるが、風景は、人間が自然に対して距離をおいて向き合うという新たな関係における近代固有の自然理解から生まれたという骨子は、他の多くの論者と共通するものである。代表的な見解をいくつか挙げれば、エーバーレも言及しているゲオルク・ジンメルは¹¹⁾、中世より後の時代に、人間の存在形態の個別化、本来の結合から個々の状態への解体にともなって、一つの統一的全体としての自然から風景という部分を切り出して見ることになったとしている。そしてそのような自然の断片である風景それ自体をまた一つの統一体にするという個人の精神的行為の担い手を、ジンメルは「気分 (*Stimmung*)」と呼ぶ。ヨアヒム・リッターもまた¹²⁾、風景の成立を近代に

位置づけている。古代から中世に至るまで、自然は哲学的な観照において、あらゆる存在の基盤にある「全自然」「世界秩序」としてとらえられていた。しかし近代にはいると、自然は自然科学による客体化、物化によって、科学や技術の支配と利用の対象となるとともに、人間の生活の属する天地である自然世界は、自然科学によっては把握できなくなり、人間社会と自然の間に分裂が生じた。近代社会におけるこの分裂構造によって人間から失われた自然を美的に、すなわち、例えば農業や狩猟などの実際的な目的なしに純粹に享受するものとして取り戻すのが風景なのである。つまり風景は自然科学による喪失を補償する役割を持つ。リッターは明確に時期を規定してはいないが、このような美的な自然把握としての風景は、美学と同じく十八世紀の末には確立しているとみなしている。そして、ヴェルナー・フラッハも¹³⁾、人間と周囲の自然との関係という超感性的な内容が、象徴的表現によって感性化され、像として直観的に把握できるようになったものを近代的な風景イメージと呼び、それは長い準備期間の後、十八世紀末に構築されたとする。ちなみに、この十八世紀末という時期設定は、Landschaft という語の美的な用法が辞書において記述され始める時期とも概ね一致する。

近代的自然理解として風景を論じた論文の中でも、1961年に発表され、1974年刊行の論文集に収められたリッターの風景論の影響力は大きく、その後風景について論じる際には必ずと言ってよいほど引き合いに出されているが（エーバーレもその一人である）、同時に批判の対象にもなっている。リッターへの批判や修正の試みを代表するものとして、コンスタンツ大学の講義をもとにして1989年に出された論文集がある¹⁴⁾。中でもルート・グローとディーター・グローはリッターへのアンチ・テーゼを明確に打ち出している¹⁵⁾。グローによれば、リッターの説は十八世紀後半の自然への熱狂の背景を説明することはできるが、それは何世紀にもわたるプロセスの終着点であって、「全体としての自然が突然消えたのでもなく、感受する主体が突然歴史上に現れたのでもない」¹⁶⁾。美的な自然体験は、近代以前の社会で、自然を調和のとれた全体とみなすピタゴラス・プラトン・キリスト教の形而上学的な自然概念に源を持つ。そのような伝統的な調和的自然を、自然科学による客体化から救うのが、十七世紀半ばにイギリスで起こった自然神学(Physikotheologie)である。自然物からそれを造った神の存在を読みとるという自然神学の立場に立てば、自然を観察する力が鋭くなるほど、神の存在も認識しやすくなるため、自然科学と形而上学の対立は仲介される。いかなる自然現象においても、神による世界秩序という超感性的なものが感覚的に知覚できるのであり、美的な感覚とは、伝統的な形而上学的自然概念に新しい名前を与える器官であって、リッターの言うように近代社会において初めて形成されたのではない。このようなグローの主張は、リッターによっては全く触れられていないが、十七世紀から十八世紀のヨーロッパにおいて大きな役割を果たした自然神学

に着眼した点で重要である。しかし、自然神学的詩人の代表者と考えられていたブロッケスにおいて、同時代の光学の進歩に基づいた視覚の可能性の広がりや、言語表現上のイリュージョンのテクニックが重要な意味を持っていたことが最近の研究で明らかにされたように¹⁷⁾、自然神学によって風景体験を完全に説明できるわけではないことも付け加えておかなければならない。リッターへの批判としてはその他、人間と自然との分裂構造を形成する都市と自然の対立は古代にも存在し、自然を美的な観点から見て田園生活が讃えられていたことも例証できるという主張もある¹⁸⁾。

このように、風景の成立の時期や原因については単一のまとまった結論が出されているわけではないが、十八世紀後半という時代に限ってみれば、リッターによって説明されるような補償の機能を風景が果たしていたことは、彼の批判者たちも認めている。そして、シラーにおける風景について論じる本論文でも、風景成立の時期よりも、むしろシラーの時代、十八世紀後半から十九世紀初頭にかけて風景が担っていた役割や意味の方が問題となる。

そして、その十八世紀は、風景の内容面での研究におけるもう一つの大きなテーマ、理想的風景の時代による変遷に関しても注目される時代である。この時代には、人間の手の入った調和的で優美な風景だけではなく、野性的で荒々しく不規則な風景も、好意的に、時に熱狂的に受け入れられるようになるという変化が起こったのである。元来、荒々しい野性的な風景、特に山は通常、醜いもの、恐ろしいものとして否定的なイメージでとらえられていた。しかし、十七世紀から十八世紀にかけて、山や荒れ地などの野性的な風景の見方が大きく変わってきた。「山の発見」の最も顕著な例は、アルプスへの関心の変化だが、アルプスを訪れる人の数が飛躍的に増え、スイスやアルプスに関する大量の旅行記や旅行案内、詩や絵画が生まれたのもこの時代である。その他、フランス式整形庭園からイギリス式風景庭園への庭園様式の変化も例として挙げられることが多い¹⁹⁾。

ドイツ文学においてこのテーマに関連しては、今世紀前半には「自然感情」や「風景感情」の歴史の中に「時代精神」を見出そうとする傾向の研究が目につく。フリードリヒ・カメラーは²⁰⁾、ハーゲドルン、ハラール、そしてハラール以後の詩を比較して、ハラールが十七世紀に典型的な人工的牧歌的風景の影響は残しながらも、山を文学にとり入れたことの重要性を指摘している。また、ヴィリー・フレミングは²¹⁾、十五、六世紀、十七世紀、十八世紀のそれぞれの時代における文学、庭園、絵画を考察して、人間と自然との関係を、共に神の被造物である兄弟の関係から、神によって自然の主人に任命された人間による自然の支配の関係、そして人間に安らぎを与える自然への憧れや共感に基づく友人の関係への変化とする。そこで十五、六世紀には中位の高さまでの山や丘、森、野原などの親しみやすく閉鎖的な風景が好まれたのに対し、十七世紀には人間の自然に対する勝利を味わ

うために高さよりも眺望という点で山の上からの広い風景が見られるようになるが、無限の広がりには求められていない。そして十八世紀には、高い山における風景を「恐ろしく美しい」と感じる感情が特徴的であることを指摘している。これらの研究は「時代精神」の探求という目的のためにそれぞれの時代や詩人をかなり単純化してはいるが、全体的な傾向を概観し、具体的な文学作品や絵画、旅行記など多くの素材を使用しているという点で、その後の研究にも様々な着眼点や材料を提供している。

現在では、十八世紀における風景観の変化は、主にエドマント・バークやカントに代表される崇高美学をめぐる議論と、ルソーの影響下におけるロマン主義の思潮との関連の中で論じられている。また、直接的、具体的な要因や例としては、風景画や庭園の他に、旅行記研究との関連で、グランド・ツアーから始まった旅行の隆盛も注目されている。さらに最近では、先述のようにグローが自然神学の関与という新たな観点を取り入れているが、この方向の先鞭をつけたのはアメリカのマージョリー・ホープ・ニコルソンである²¹⁾。ニコルソンは、英語圏の文献を中心に古代から十九世紀に至るまでの山の描写をたどり、十七世紀末から十八世紀にかけて起こった山の見方の変化を、神学、地質学、天文学など一見文学や絵画とは無関係のような分野における議論を分析することによって解き明かしている。地球は神によって調和と均整のとれた完全な球として造られたはずであり、人間の罪に対する神の怒りを表す醜い象徴とされていた山が、雄大な自然における神の力の反映と見なされるようになり、やがて熱狂と瞑想の場へと変化する過程には、天文学と地質学の発達によって生まれた無限の空間と時間の概念、神への信仰を保ちながら自然の力による世界の変化を認める学者たちの論争があった。そして神学と自然科学との結びつきによる世界観の変化が、美的基準にも影響を与え、調和と均整の美だけでなく、不均整で無限の自然にも恐怖と歓喜の入り混じった新しい感情が抱かれるようになり、それが崇高と名づけられたのである。しばしば趣味や美の問題としてのみ扱われがちな崇高論に、このように自然科学や神学という新たな観点が与えられたことは意義深い。

3. 風景の知覚と表現

先に言及した、文学における風景と空間に関する1975年編纂の論集の文献一覧を見ると、様々な詩人や時代における風景に関して研究がなされていることがわかる。しかし、それらもまた、表現の内容に関するものと形式に関するものとに分かれる。リヒャルト・アレヴィンによるアイヒェンドルフの風景の研究など²²⁾、文学作品の中で描写された風景の象徴的意味を解釈したり、モチーフとしての役割や歴史を探究する研究の場合、考察の中心になるのは、やはり記述の内容

—どのような風景が記述され、それがどのような意味を持つのか—であって、記述の形式—風景を言語によって記述するという行為、あるいは言語という記述の媒体、そして記述の前提である風景の知覚—という点はあまり考慮されない。風景の歴史に関するものとして紹介したカメラやフレミングの研究も、主に風景の内容を扱う研究ということになる。それに対して、風景の記述行為や媒体は、従来主に詩画比較論やトポス研究の範囲内で扱われてきた。しかし、必ずしもその枠組みに収まらない場合もあり、例えばカメラが、ハラーによるアルプスの描写が、その後の山の写実的な記述の模範となったことを評価していることは、記述の形式に関する指摘として、最近、ペトラ・レイモントによってなされたアルプスの記述の変遷の分析に対して先駆的な意味を持っている²⁴⁾。また、アウグスト・ランゲンが1930年代から40年代にかけて発表した風景の記述や知覚に関する研究は、現在に至るまで注目され続けている。ランゲンは、クロップシュトック、感傷主義、シュトゥルム・ウント・ドラング、ロマン派の文学における風景描写を動詞、特に接頭辞に注目して分析し、動詞の特徴的な使用による動的な風景表現に内面の感情や主観が反映されていることを指摘して、それを「動詞力学(verbale Dynamik)」と名付けている²⁵⁾。それに対して啓蒙主義の理性中心主義は、一定範囲内を概観する静的な表現に表れ、それは「枠視(Rahmenschau)」という知覚と表現の原理に基づいていると言う²⁶⁾。「枠視」については第二章で扱うが、ランゲンの論考は、表現の内容よりも形式を重視している点、そして何よりも言語表現と知覚とを結びつけた点で非常に重要であり、特に「枠視」の原理は度々多くの論者に参照されている。

「枠視」はランゲン独自の概念であるが、より一般的には、空間の把握と再現の原理として遠近法が問題となっている。遠近法と風景との関係は度々指摘されており、例えばエーバーレは、風景の把握と芸術家によるその形成、つまり風景とそれを見ることと芸術的表現とは分かち難く結合しているという判断から、風景成立の条件の一つに、自然を芸術において感覚的に表現する手段を挙げている。そして、その「姿を現している現実の空間的継続性と総体性を個人的な高度に省察された現実体験と結びつける」²⁷⁾手段とは遠近法であると言う、グリュンターも、十五世紀初めの「空間渴望」²⁸⁾が風景の発見に関わっていると指摘しているが、その「空間渴望」は遠近法の発見にも結びついているのである。風景の成立時期や概念規定は様々であるから、それを遠近法と安易に結びつけることには慎重でなければならないが、少なくとも、最初は自然の絵画的表象が、やがて知覚された自然の一部という現在使われている意味での風景概念が、Landschaft という語によって明確に規定され定着する過程と、遠近法が十五世紀前半、ルネサンス初期のイタリアで理論化され、その後の絵画史において重要な位置を占めていく過程との平行関係から、その間に遠近法が風景の表現方法に与えた影響を否定

することはできない。そして遠近法は、三次元空間を二次元の平面に移す絵画的表現の技術であるだけでなく、「『組み立てられていない自然』を遠近法的に構成された二次元の像の構成原理にしたがって知覚する可能性」³⁹⁾をもたらす知覚の「象徴形式」⁴⁰⁾でもあるため、知覚に連動する言語表現にも影響を及ぼすことになる。実際、遠近法と風景の記述とを結びつけた研究も最近新たに発表されており⁴¹⁾、また逆に、風景の記述が知覚に及ぼす影響という観点からの研究も進められている⁴²⁾。

第二節 シラーと風景

1. 先行する研究

シラーにおける風景を全体的に扱った先行研究は、知る限りではボリス・フォン・ホフマンによるものが唯一である⁴³⁾。ホフマンは、シラーの風景論として批評『マティソンの詩について』を、風景詩として、初期から後期にいたるまでの詩の中で自然の描写が大きな部分を占めるものと『ヴィルヘルム・テル』を取り上げ、理論と実作との対応関係と、詩において描写されている風景の類型的な特徴づけおよび通時的な変化を考察している。ホフマンによれば、シラーの風景論は風景が人間の感情に及ぼす作用に注目し、特に風景詩は音楽的に作用することによって読者に「美的理念」を喚起するとされている。シラーの風景詩において描写される風景は、個人的経験に基づく特殊な風景よりも文学的伝統に従った風景が主であるが、それは風景そのものへの主観的な関心ではなく、風景が人間に及ぼす作用が重要だからである。シラーの風景描写は全体としてコントラストと垂直方向の振動を特徴とするが、初期の詩における風景はもっぱら神の賛美の手段として宗教的な意味を持つのに対し、古典期の風景は、世界の秩序や人間に対抗する力を表すこともあれば、アレゴリー機能、気分の喚起、神話的な擬人化、ある民族の生活領域の規定など、多様な役割を持ち、それによって読者に「美的理念」を呼び起こす。

ホフマンの研究は、これまでゲーテやロマン派の詩人とは違い、シラー研究においては、それぞれの作品解釈において言及されることはあっても、中心的なテーマとされることのなかった「風景」を取り上げ、シラーの作品における風景を通時的に概観して、独自の風景描写よりは文学的伝統の型にはまった風景が多いことや、初期と後期の間に相異があることを見出している点に意義がある。しかし、シラーの『マティソンの詩について』は正確に言えば風景詩論であるにもかかわらず、ホフマンはそれを風景論としており、言語という媒体の扱い方があい

まいである。また、ホフマンは『マティソンの詩について』という理論とシラーの実作との対応関係を認めているが、その根拠は、音楽と風景詩のアナロジーについて述べているシラーの理論に対して、詩においても風景が音楽と同じように読者への作用を目的として描かれているということにある。だが、作用美学的なのはシラーの芸術論全体の特徴であるし、音楽的作用によって呼び起こされると言う「美的理念」は、「崇高」「自由」「無限」などと明確に定義できるようなものだろうか。また、ホフマンは、シラーの『素朴文学と情感文学について』は風景にはほとんど触れていないという理由で考察の対象にしていなかったが、『素朴文学と情感文学について』において歴史哲学的に論じられている自然と人間との関係は、前節において述べた風景の成立やその意味の問題として、風景をめぐる議論の中心の一つに深く関わっているのである。本論文においては、ホフマンの研究から残された疑問点を解決することも課題となる。

一方、個別の作品研究としてシラーにおける風景という問題を掘り下げているのは、ヴォルフガング・リーデルの『逍遙』論である³⁴⁾。リーデルは十八世紀の思想や文学、美学、美術史を背景に、シラーの歴史哲学的な自然理念に基づいて、この詩の思想的構想を問い直し、そこに風景の記述や理想的風景の歴史の変遷に関する考察を結びつけている。リーデルによって『マティソンの詩について』は、古典的修辞学におけるエクフラシスあるいはエヴィデンティア、つまり視覚的印象を喚起するような記述の問題と、それにつながる詩画比較論の流れの中に位置づけられる。そして、ここで作用心理学的に根拠づけられたイリュージョンを生み出すために、詩の中では読者の想像力を刺激して風景の「絵」を形成させる一般的な形容詞やメタファー、古典以来のトポスが使用されていることになる。またリーデルは、『素朴文学と情感文学について』から、牧歌の伝統とルソー的な文明批判にシラー独自の人間学の加わった自然の歴史哲学を読みとり、詩の中の文明批判と自然への憧れと合わせて、近代における風景の役割を解釈している。さらに、優美な風景から崇高な風景への変化を、従来の解釈に多かった崇高美学よりもむしろトポスの伝統からとらえ、やはり文明批判的な視点の重なりを重視している。そして、この詩は最後の山岳風景において、未来への希望とともにしめくくられているため、シラーの構想している牧歌と同じように作用すると言う。

リーデルの『逍遙』論は、古典文学からの伝統への配慮と十八世紀の思想や風景の美学に関する幅広い知識を土台とした多角的な考察により、この詩が200年近い受容の歴史を経てなお新たな解釈の可能性を豊かに含んでいることを示している。とりわけ、風景の美学の中にシラーの詩が位置づけられたことの意義は大きい。また、それだけではなく、シラーにおける風景について考察する際に必要かつ有益な着眼点や素材を多数提供しており、本論文においても重要な参考文献の一つとなるだろう。もちろん、シラーの牧歌論の扱い方など、再考を要する点

もあり、リーデルに対する批判的な距離を置くことも欠かせないことは言うまでもない。

2. 本論文の構成

風景の研究史と、シラーにおける風景に関する先行研究をふまえた上で、本論文第二章以下は、次のような四つの論点に基づいて構成される。すなわち、風景の知覚、風景の記述、風景と自然、そして風景と歴史の四点である。まず、研究史においてもとりわけ近年重視される傾向にある風景の知覚と記述の問題に、それぞれ一章ずつを当てる。第二章での風景の知覚については、劇作家シラーの場合、舞台背景の一つとして舞台装置類によって表現される風景が考察の対象となるにふさわしい。そして、風景の知覚の仕方という観点においては、劇場の中で観客が舞台の上の風景を見ることと、劇場の外で本物の風景を見ることとを同列に扱うことができるのである。ここでは、風景を見るという行為の意味や、風景の知覚における視覚以外の感覚の役割などについて、『ヴィルヘルム・テル』を中心として論じる。『ヴィルヘルム・テル』を選ぶ理由は、シラーの戯曲の中で、舞台の視覚的要素の比重が最も大きく、その大部分を自然の風景が占めているだけでなく、シラー自身も創作の初期の段階から、それまでになく舞台装置類に関心を示していることから、この作品における風景の重要性が判断できるからである。しかも、この作品において演出されるのは、十八世紀の特に後半にはきわめて高い関心の対象であったスイスの風景であるため、旅行記、詩、散文、絵画など、比較検討する題材に事欠かないという利点もある。

第三章では、風景の言語表現の問題を、『マティソンの詩について』を中心として論じる。これはシラーの風景詩論であるが、ホフマンのようにシラー自身の詩における風景描写との対応関係を求めるのではなく、同時代の他の詩人が直面していた実践的な表現の問題と、シラーの理論との間を関連づける。シラー自身の風景描写には、ホフマンが指摘しているように個人的な体験や感情が反映した風景よりも、伝統的な型にはまった風景が多く、それは、結果的にはリーデルの言う作用美学的な意図にもとづいた記述になることによって理論に対応しているとは言える。しかし、そのような伝統的な型が形成されること自体も問題にしなければならないのである。シラー自身によって記述された風景は、第四章で取り上げることにし、ここでは、『マティソンの詩について』において述べられている音楽と詩とのアナロジーや、「美的理念」を、シラーの他の著作とも関連づけながら、言語という表現媒体をめぐるシラーの理論的なレベルでの考察として扱う。

次に第四章では、『逍遙』における風景について考察する。それは、近代的自

然理解としての風景概念や、理想風景の時代的変遷という問題を、前二章における風景の知覚や記述についての考察に基づいて論じるというかたちをとる。ヨアヒム・リッターは、この詩を自分の風景論の実証例として扱っているが、そもそもリッターの解釈は詩の前半部分しか取り上げておらず、リーデルもリッターへの疑問をその『逍遙』研究の出発点としているように不十分なものであるため、『逍遙』における風景をリッターの風景論と合わせて再検討する必要がある。したがってこの章は、近代社会において失われた自然を美的に補償する風景というリッターのテーゼへの批判的な検証となるだろう。

最後に第五章では、シラーが『素朴文学と情感文学について』を中心として、自然と人間との関係を出発点に展開している歴史哲学と、それに基づく近代文学の最高形態としての牧歌の構想を、風景との関連において考察する。まず、『逍遙』の中間で歴史を記述した部分を考察した上で、シラーの歴史哲学における風景と牧歌の位置と相互の関係を確認する。そして、シラー研究において牧歌論との対応関係がしばしば問題となる『ヴィルヘルム・テル』を、牧歌の成立構造や、主人公テルの役割という点から見直す。この章は、牧歌という後期のシラーにとって重要な問題を扱うため、風景が常に表に出てくるとは限らないが、風景と牧歌がシラーの歴史哲学において共通の基盤の上でとらえられていることが明らかになるだろう。前三章では、風景の研究というシラー外部での議論における問題設定からシラーに接近するのに対して、この章では逆にシラーの内部の問題を風景へと照射することになり、本論文全体の中でもシラー独自の色合いが最も濃い章となるだろう。そしてそれは前章までの議論に対するシラーの側からの解答でもあるのである。

以上のように、本論文は、風景の研究における重要な問題と、シラーと風景についての研究をもとに、四つの論点を立て、それぞれに適したシラーの著作を配置するという構成をとるため、必ずしも成立年順の考察とはならず、またそれを目指しているのでもない。結果として選ばれたものの大半が後期のシラーの著作であることになったが、それも意図的な選択ではない。しかし、それは、現代の風景研究から投げかけられた問題を受けとめ、また投げ返す力を、後期シラーは持っているということなのである。

第二章 風景の知覚

第一節 風景の見方

1. 庭園における風景

風景の知覚を考察するにあたって、まず最初に選ぶのは、風景を見るために造られる場、庭園である。十八世紀は、ヨーロッパの庭園の様式が大きく変化した時代である。十七世紀にフランスを中心として発達した直線とシンメトリーを基本とする整形庭園に代わり、十八世紀になると曲線とアシンメトリーな構成からなる風景庭園がイギリスからヨーロッパ各地に広まった¹⁾。新しい庭園様式の成立と発展にともなって、庭園を扱った文学作品も多数生まれたが、その一つに1809年に発表されたゲーテの小説『親和力』がある。『親和力』の物語は、主人公たちが風景庭園を造る過程と密接にからみあって進行する。庭園様式の変化は、自然観の変化を映し出しているだけではなく、風景の見方にも変化をもたらした。本節ではまず、『親和力』の助けを借りて、風景庭園からこの時代に特徴的な風景の見方を取り出すことを試みる。

『親和力』冒頭で、エドゥアルトはシャルロッテのいる東屋まで「優雅な茂みを通してゆるやかに曲がりくねりながら上って行く」²⁾小道をたどる。この「曲がりくねりながら上って行く」道こそが、風景庭園における風景の見方の決め手になるものである。フランス式整形庭園は、ヴェルサイユ宮殿の庭園に顕著に見られるように、平らな土地の上で、館を始点とする真っ直ぐな道を始めとして、直線的な道や水路によって構成されている。したがって、そこでは風景全体を一点から真っ直ぐ見通す視線が基本となる。それに対して風景庭園では、地面は起伏し、道や川は曲がりくねってつけられる。この起伏と蛇行のために、風景を一度に見通すことはできず、庭園の中を歩むにしたがって、様々な風景が見え隠れしながら次々と現れることになる。『親和力』において大尉とシャルロッテは「いくつもの新しく発見された場所や思いがけない眺望」³⁾を楽しみながら散歩をするが、これは風景庭園においてこそ可能な体験なのである。そして、エドゥアルトが小道を歩く途中で「うまくしつらえられたベンチ」⁴⁾に腰を下ろすことができたように、蛇行する道では、望ましい風景を眺められる要所要所が「休憩場所や見晴らし場」⁵⁾になるのである。

ところで、シャルロッテ達は、自分たちの造園のために「銅版画付きのイギリスの庭園記」⁶⁾を参考にするが、庭園の図や記述、あるいは造園理論書は当時無数に書かれ、普及していた。ドイツにおけるそのような書物の代表は、クリスチ

アン・カイ・ローレンツ・ヒルシュフェルトの全五巻からなる『庭園術の理論』である。これは、庭園の歴史の概観に始まり、フランス式庭園とイギリス式庭園の比較、風景の性格付け、風景庭園の各構成要素の役割、各地の庭園の記述など、十八世紀の庭園や風景観を独自の基準をまじえて整理し、同時代に大きな影響を与えた書物であるが、ここでも庭園における道の付け方について、「道にあり、そこから対象が目に入ってくることになる視点への注意深い配慮」⁷⁾が要請されている。道は「回り道を強いることなく人を注目に値する光景全てに導いて回る」べきであるが、望ましい風景は「時には突然、また時には徐々に」現れ、それに対して「好ましくない場面の眺めは完全に隠されている」必要がある⁸⁾。そして道の所々に設けられる休憩場所は、休憩するだけではなく、「楽しい眺望や光景に注意を促し、それらが完全な影響力をともなって現れる視点を示す」⁹⁾のにふさわしい場所となる。「風景の中の様々なものの楽しみを目に与える」眺望にとっては、「それが見られる視点」が重要な意味を持つが¹⁰⁾、「いたるところに開けた眺望を求め」てはならず、さえぎるものも必要である¹¹⁾。このような注意にしたがって庭を造れば、できあがるのは、好ましい風景が見える地点が蛇行する道によってつながれた庭園である。つまり、『親和力』の登場人物たちも、ちょうどこの理論通りに庭園を造っているのである。

では、そのような選ばれた地点から風景はどのようにして見られるのだろうか。再び『親和力』を繙くと、冒頭で庭師が、シャルロッテの東屋からの眺めをエードゥアルトに説明する。東屋もまた、「すばらしい眺め」¹²⁾の得られる場所に作られていることは言うまでもない。

「下には村が、少し右手には教会があり、その塔の先を越えて向こうが見えるほどです。[……] 右の方には谷が開けており、こんもり茂った木立の向こうには明るい遠くの景色が見えます。」¹³⁾

この説明の仕方を、次の文章と比較してみよう。これは、エッカーマンが、ゲーテに見せられたルーベンスの風景画を記述しているものである。

「前景の左には、家に帰る農夫の姿が見えた。絵の中央には、一群の羊が羊飼いに従って村へ向かっていた。右の奥の方には、乾草車があり、[……] それから横の方の草地と茂みでは、何頭かの雌馬が仔馬と一緒に点々と散らばって草をはんでいた。[……] いくつかの村と、一つの町が、この絵の明るい地平線を限っていた [……]。」¹⁴⁾

この二つの表現は、上下左右、前景、後景という位置関係に払われた注意におい

て共通の特徴を持つ。つまり、庭師は風景画を見るのと同じ原則に従って現実の風景を見、描写しているのである¹⁵⁾。ヒルシュフェルトによる庭園の記述にも、同様の原則が見出される。例えば彼はキール近郊のある庭園における風景を次のように記述している。

「前景には草地、牧場、畑、そして数軒の家が見える。それを越えると目は美しい湖によって生気を与えられる [……]。その向こうには穀物畑、村々、森がある [……]。風景は地平線の青いもやの中に消えて行く。」¹⁶⁾

この前景から後景へと段階的に移動していく視線や、風景を指すのにしばしば用いられている「絵 (Gemälde)」や「景観画 (Prospekt)」という絵画的表象を意味する言葉は、風景の絵画としての見方を裏付けている。そして、この見方が最も明確になるのが、『親和力』で東屋においてシャルロッテがエドゥアルトに風景を見せる時である。

「シャルロッテは戸口で夫を迎え、座らせた。そこから彼は、戸や窓を通して、いわば風景を額縁に入れて見せる様々な絵を、一目で見渡すことができるのであった。」¹⁷⁾

「額縁」については、後にまた論じることになるが、窓などの額縁に相当する枠を通して風景を絵として見ることは、当時意識的に、あるいは偶然に、しばしば行われていた。ゲーテ自身もそのような経験をよくしており、『詩と真実』には、ラ・ロッシュ夫人の邸宅での出来事として次のような一節がある。

「谷の端にあり、川とほとんど同じ高さにあったこの家からは、川下に向かって広々と見晴らすことができた。部屋は天井が高く広く、壁には画廊のようにびっしりと絵が掛けられていた。四方に開かれたどの窓も、穏やかな日の光に輝いてとても生き生きとした自然の絵の額縁となっていた。」¹⁸⁾

ここでは壁に掛けられた絵と窓越しの風景とが並んでいることによって、風景が絵になるという連想はますます容易である。

庭師やヒルシュフェルトの説明や東屋からの風景が明らかにするように、風景庭園においては、蛇行し起伏する道の要所要所で風景は絵画として見られる。道に沿って歩けば、風景が様々な絵画の連続、「絵の鎖」¹⁹⁾となる。逆に言えば、庭園を散歩することは、絵から絵へと移動するようなものなのである。『親和力』でシャルロッテたちの屋敷を訪れたあるイギリス人の次のようなふるまいも、庭

園における風景の見方の特徴をよくとらえている。

「彼は一日のうちで最も多くの時間は、庭園の絵画的な眺望を、持ち運びのできる暗箱でとらえてスケッチすることに没頭していた。それによって自分のためにも他の人々のためにも旅行の美しい収穫物を得るためである。」²⁰⁾

「持ち運びのできる暗箱」とは、カメラ・オブスクラ、つまり、箱の一つの壁にあげられた小さな穴を通して、反対側の壁の内側に外部の風景が反転して映し出される装置で、イタリア・ルネサンスの時代から、描画を容易にするために用いられていた²¹⁾。このイギリス人は、「絵画的な眺望」をさらに絵に描くことによって、風景を絵画として見るという見方を実践していることが最も明確になる人物である。

2. 旅における風景

ところで、このイギリス人は旅行者であり、旅先のあちこちで風景をスケッチしている。

「彼はすでに何年も前から、あらゆる重要な地方でこのようなことをしてきた。そしてそれによってきわめて好ましく興味深いコレクションを作っていた。彼は、持ち合わせていた大きな紙ばさみを婦人たちに見せ、絵やそれに加える解説で楽しませた。彼女たちは、このひきこもったところでそれほど楽に世界を旅行して回れること、そして海岸、港、山、湖、川、都市、城塞、その他歴史に名の残っているいくつもの場所が目の前を通り過ぎて行くのを見られることを喜んだ。」²²⁾

イギリス人は、旅行中にも様々な風景を、庭園におけるのと同じようにして見、絵に描いているのである。十八世紀は旅行人口が急速に増加した時代であるが、同時に、十七世紀から始まったグランド・ツアーの本来の目的であった教養や、自然の科学的な調査や研究だけではなく、自然の風景を見ること自体が旅の重要な目的となっていた。その旅と庭園における風景の見方の共通性を示す例をもう一つ挙げておこう。バルトルト・ハインリヒ・ブロッケスの詩『旅』の中の一節である。

「馬車の窓は私の前に
たえず新たな絵をすえる、

たえず新たな風景の絵を。
窓の前の方は
急いで私に代わりをくれる、
後ろの方が私から奪ったのと同じだけ。」²³⁾

窓を通して風景の絵が見えるというのは、『親和力』の東屋の場面と同じである。ただ、馬車の場合には、視点とともに窓も移動し、しかもスピードがあるために、庭園を散歩する場合よりも絵としての風景が常に強く意識され、かつその変化もはやいのである。

旅行における風景の重視には、野性的な自然の賛美や、崇高の発見などの自然観における大きな変化が深く関わっており、その結果、かつては恐怖や嫌悪の対象であったアルプスの国スイスが、十八世紀の末には外国人が最も多く訪れる場所となった。そしてスイス旅行の主流は、馬車の旅からしだいに徒歩旅行へと移っていった。馬車の旅では窓の外を「何もかもがのぞきからくりのように通り過ぎて行く」²⁴⁾のに対して、徒歩ならば「風景の内部に到達すること」²⁵⁾が可能になるからというわけである。確かに一見したところ、馬車旅行では「自然を直接見る」²⁶⁾はできないという主張は正しいように思われる。だが実際には、徒歩旅行者にしたところで、自然との関係は馬車旅行者と基本的には変わらない。スイス旅行者は、「風景画の展覧会」を見て歩くように、「自然の絵の無限の多様さ」を、また、道を曲がる度に「新しい驚くべき絵」が現れることを期待し、楽しんでいたのである²⁷⁾。馬車や窓という自然との間の物理的な隔壁があろうとなかろうと、旅行者は風景を絵画として見ているのである。「道を曲がる度に現れる新しい絵」への期待は、風景庭園において曲がりくねった道を歩く時に抱かれるものと同じである。庭園はその期待を実現するように造られ、スイスは自ずからその期待に沿う場所であるために人気の旅行地となったのである。

3. 絵画的な風景

十八世紀において風景を見るという行為が意識的になされる場として、庭園と旅とを考察してきた結果、当時の風景の見方には、それを絵画として見るという特徴があることが明らかになった。そして、このような風景の見方を表す言葉によって、風景が形容されることがよくある。それは、「絵画的(malerisch)」という言葉である。この時代には、風景を形容する語として「崇高」や「ロマンティック」などの新しい概念が生まれたが、「絵画的」もその一つである。『親和力』のイギリス人について引用した箇所でも使われていたが、シラーも例えば『群盗』でこの言葉を用いている。主人公カール・モーアがドナウ河畔で日没の風景を眺

めながら感傷的な気分におちいる場面で、盗賊仲間の一人が彼を奮い立たせようとしてこう言う。同一の語であることがよくわかるように、あえて直訳しておく。

「元気を出せ。この絵画的な景色をしてみろよ。

すばらしい夕暮れじゃないか。」²⁹⁾

英語ではピクチュアレスクにあたるこの語の概念規定は統一されているわけではなく、イギリスでは、どのような風景をもってピクチュアレスクと言うのかという問題は美学上の重要な議論の対象であった²⁹⁾。だが、大きくとらえれば、多様で変化やコントラストに富み、崇高な風景ほど極端ではないが野性的な風景を指して絵画的と言われていた。つまり、その風景の内容からすれば、ロマンティックと言われる風景とあまり大きな違いはない。ロマンティックな風景も、「野性的な」「原初的な」「不規則な」「多様な」「変化の多い」「コントラストに富んだ」というような特徴を持ち、岩や滝、溪流、深淵、森、山中、荒野などに見出されることが多かったのである。だが、風景におけるロマンティックという概念が、「観察される対象の特質と観察する主体の反応」³⁰⁾、すなわち、風景だけではなく、それを見て呼び起こされる感情—例えば「賛嘆、予期せぬ驚き、心地よい驚き、内面への沈潜」³¹⁾など—にも適用されるのに対して、絵画的という概念の方は、主に「観察者が自然や風景画の別の情景を思い出すことによって、それらとともに規定される対象」³²⁾への適用に限られている。つまり、絵画的とは、特に風景画との連想関係に基づき、風景の見方に関わる概念なのである。

十八世紀には、クロード・ロラン、サルヴァトル・ローザ、ニコラ・プッサン、ガスパール・デュゲなど十七世紀にイタリアで活躍した画家の風景画が非常に好まれた。ヨーロッパ大陸を訪れたイギリスのグランド・ツアーの旅行者は競って彼らの絵を買い求め、自国でもこれらの風景画と同じような風景を探した。そして、探すだけでなく造ればよいという発想が、風景庭園成立の一つのきっかけであったと考えられている。本来はこのようにクロード・ロランなどの絵に似た風景が絵画的であると言われ、好ましい風景の基準となったのである。したがって、必ずしも特定の画家の名前が口に出されない場合にも、ある風景が絵画的と称される時には、基準となる風景画との比較や、画家によって描かれるにふさわしいかどうかという判断がなされており、それによって風景は絵として見られているのである。

ゲーテは幼い頃から画家と親しくし、絵を描く練習もしていたので、「彼ら[画家]と同じように対象を芸術に関連させて見る習慣」³³⁾、つまり「風景を絵として見る習慣」³⁴⁾が身についたと言う。だが、画家という特殊な人々に限らず、意識の程度には差があるにしても、風景を絵画として見る、つまり絵画的な見方が

一般的なものであったことは、文学作品においてであれ、旅行記や庭園理論書においてであれ、頻繁に登場する「絵画的な風景」、あるいは「風景が絵画的である」という表現や、庭園の造り方、旅の仕方から明らかになるのである。

第二節 『ヴィルヘルム・テル』における風景

1. スイスの風景

シラーは、『ヴィルヘルム・テル』の執筆に際して、素材の「地方色」³⁵⁾を重視していた。彼はこの戯曲を出版するにあたって、出版業者のコッタに宛ててこう書いている。

「難しかったのは、一度も行ったことはないが、その地方特有の事柄を考慮に入れなければならない民族と国を描くことでした。したがって私は、スイス人やその他スイスを訪れたことのある人々が、この国と民族を私の描写の中に見出してくれればおおいに満足です。」³⁶⁾

スイスに一度も足を踏み入れたことのないシラーが、スイスに関する知識を得るには、間接的な情報を利用するしかなかった。彼の周囲には、スイス旅行の経験のあるゲーテや妻シャルロッテがいたため、彼らから話を聞くことができたろう³⁷⁾。またシラーは、スイスの歴史や地理に関する書物や、地図、旅行記、旅行案内書、景観画などの資料収集と研究につとめた³⁸⁾。その他、アルブレヒト・フォン・ハラーの詩『アルプス』や、フリードリヒ・フォン・マティソンのアルプスを歌った詩を知っていたことも確かである。そして、そのような研究の成果は、舞台装置類を用いたスイスの風景の演出にも発揮された。シラーが用いた資料の内容を現在全て直接に知ることは困難であるが、彼が様々な資料を参考にして作り上げたスイスの風景を、シラーが用いた資料も含めて十八世紀に書かれた多数のスイス旅行記や旅行案内書、文学作品における風景の記述を分析したペトラ・レイモントの研究と比較してみると、興味深い事実が浮かび上がってくる。

まず、レイモントの研究の要点を簡単にまとめておく。それによれば、十八世紀において急増したスイス旅行者は、同じく急増した旅行記や旅行案内書、あるいはルソーの『新エロイズ』などの文学作品において記述された風景を自分でも見ようとした。そして、そういった体験を再び旅行記に書いた。この「読む－見る－書く」という循環が繰り返されるうちに、しだいにスイスの中でも特定の場所ばかりが好んで訪れられるようになるとともに、その記述の仕方も一定の型

にはまってくる。好ましい風景を探し求めるうちに、山、氷河、滝、湖、峡谷といった決まった型の風景のみに目が向けられるようになり、それぞれを代表するいくつかの場所が見どころの規範となる。『ヴィルヘルム・テル』の舞台であるフィアヴァルトシュテッター湖も、湖という型の規範の一つである。やがてそれらの規範は、ある特定の地名を表すだけでなく、読者がよく知らない風景を思い浮かべるための信号にもなる。こうしてある場所独自の特殊性は、「特徴的な例を手がかりにして経験したいと思われるある特定の型の風景」³⁹⁾の背後に退き、スイスは「多数の様々な比類のない場所からなる国ではなく、典型的なスイスの風景の形についてのイメージの集合像」⁴⁰⁾となる。理想的な「スイスの風景」という類型ができあがったのである。それは、多様さ、驚くべき変化の豊かさ、特に穏やかで美しい風景と恐怖をさそう荒々しい風景とのコントラストの強さを望ましい特徴とする。レイモントが「現実から切り離されたスイスのパノラマ」⁴¹⁾の例として挙げているヒルシュフェルトのスイス旅行記中の記述は、次のようなものである。

「あるときは川や湖の眺めに目が楽しまされる。その岸边には、村やぶどう畑や田舎家が美しい姿を映して広がっている。それらの後ろには、しばしば山々の立派な円形劇場がそびえ立ち、それは薄暗い遠方で高く雲に届いている。さらにその上には万年雪をかぶった氷の山の頂が浮かび上がり、地平線一帯に華やかなきらめきを繰り広げている [……]。」⁴²⁾

この前後の部分を見ても、記述されているのは、山、谷、森、岩、滝、川、湖、草地など、様々なものが寄せ集められているが、具体的にどの場所であると特定できないような風景である。

ではここで、『ヴィルヘルム・テル』冒頭の場面で舞台背景として指示されている風景の記述を引用してみよう⁴³⁾。

「フィアヴァルトシュテッター湖の高い岩の岸壁。シュヴィーツに向かい合っている。湖は入り江になって陸地に入り込み、岸から遠くないところに一軒の小屋がある。漁師の子供が小舟をこいでいる。湖のかなたにはシュヴィーツの緑の牧場、村落、農場が明るい日光を受けているのが見える。観客の左手には雲におおわれたハーケン山の先鋒が姿を表し、右手の遠景には万年雪を頂いた連山が見える」(1の前)

地名が特定されていることを除けば、シラーの舞台指示とヒルシュフェルトの記述とは非常に似通っている。シラーが用いた資料を考えれば、これは偶然ではな

く、むしろ当然の一致と言うべきであるが、シラーが『ヴィルヘルム・テル』において指示している風景は、レイモントが分析の結果明らかにしたスイスの風景の類型を忠実に反映しているのである。ここには湖、山、氷河、滝（ベルタとルーデントツが会う場面）、峡谷（テルがゲスラーを待ち伏せるホーレ・ガッセ）など、典型的風景の構成要素はそろっているし、当時ぜひ見るべきとされていた日の出や月夜といった現象も、忘れずに取り入れられている（リュトリの場面）。冒頭の穏やかな風景が突然嵐に変わることも、多様性や変化という理想的風景の要請に込められている。

『ヴィルヘルム・テル』は、1804年3月17日にヴァイマルで初演されたが、当初はベルリンでの初演が計画されていた（結局7月に延期された）。そのため、シラーは前年の4月から、当時ベルリンの劇場監督であったイフラントと手紙で意見を取り交わしている。それらの書簡からは、シラーがこの作品の執筆に集中的に取り組み始めた頃から、舞台装置類や場面の転換を重視していたことがうかがわれる。1803年8月5日には「場面の多様な変化」を覚悟しておくようにとイフラントに忠告し⁴⁴⁾、11月9日には「様々な舞台装置に関するアイデアをある画家に知らせた」と書いている⁴⁵⁾。さらに12月5日には、上演の準備が早く進められるようにと、詳細な「『ヴィルヘルム・テル』に必要な舞台転換の通知」を手紙に添えている⁴⁶⁾。そして、それらの舞台装置類の多くは、スイスの風景を表現するものなのである。

シラーが舞台の視覚的要素、しかも自然の風景の表現にこれまでにない関心を示していること背景には、第一に興行上の配慮があったと考えられる。古典主義的な様式を意識した前作『メッシーナの花嫁』が不評に終わったのに対し、イフラントが大規模で華麗な演出をした『オルレアンの乙女』は、センセーションと言われるほどの大成功をおさめていた。そのイフラントは、あらゆる客層の心をとらえるのは、「情熱的」、「ロマンティック」、「豪華絢爛」な要素であり、「抽象的な知識と洗練された精神を必要とする」ようなものではなく、「ジャンヌ・ダルクのように外面的な壮麗さ」を提供することが望ましいとシラーに宛てて書いている⁴⁷⁾。そしてシラーも、期待に答えるように、「上演上の要求」に歩み寄り⁴⁸⁾、「あらゆる観客にふさわしい作品」にすると述べている⁴⁹⁾。

『ヴィルヘルム・テル』を多くの観客をひきつける「大衆向けの作品」⁵⁰⁾にするために、スイスの風景を利用することは、当時のスイス人気の高さから考えて適切な判断であったにちがいない。十九世紀初頭の劇場の設備や上演技術などの条件の下で、風景が実際にどのように演出されたのかを現在知る術はとぼしく⁵¹⁾、また、現代の映像を見慣れた人間の感覚で、シラーの言葉から上演の様子を想像することにも問題があるかもしれない。しかし、どのように演出されたにせよ、初演当時の人々の反応からは、彼らが受けた視覚的印象の強さを知ることができ

る。ヴァイマルで初演を見たある女性は、「舞台装置によって「……」私たちが本当にスイスに連れていくように配慮されていました」⁵²⁾と伝えており、アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲルも、ここには「シラーはスイスの自然や風俗を知らないにもかかわらず、感嘆すべき地域特有の真実」⁵³⁾が見出されると述べている。また、『ヴィルヘルム・テル』は初演と同じ年の10月に初版が発行されているが、その書評においても、風景とその変化の多さは、戯曲の内容への集中を妨げるなどという理由で批判されると同時に注目されている。例えばある批評家は、「場面から場面への情景と風景画の変化」は「目に快く」、「非常に多様」で、観客は「のぞきからくり」や「幻灯」を見ているかのような気がするにちがいないと述べている⁵⁴⁾。当時の劇場の実状を知る人々が、戯曲を読むことを通してその上演様態を想像した場合にも、スイスの風景は非常に強いイリュージョンの効果をあげると考えられているのである。これらの事実から、『ヴィルヘルム・テル』におけるスイスの風景は、初演当時の人々にとって、相当写実的なものとして受けとめられたと判断してよいだろう。だがそれは、実際には、現実から離れた理想的なスイスの風景の類型だったのである。

2. 舞台の上の風景

『ヴィルヘルム・テル』初版への書評の中には、「のぞきからくり (Guckkasten)」という言葉が出てきたが、実際に、当時の舞台は、日本語では通常、額縁舞台と言われる「のぞきからくり舞台 (Guckkastenbühne)」であった。つまり、舞台はプロセニウム・アーチという一種の額縁で観客席と区切られていた。またそれは、舞台装置の形態から言えば、「書き割り舞台 (Kulissenbühne)」、つまり、舞台上に横方向に移動可能な書き割り (Kulisse) を何枚か平行に、遠近法に配慮して奥行きが出るようにずらして並べ、一番後ろには背景画 (Prospekt) が置かれる、あるいは吊されるという舞台であった。それらを取り替えることによって、場面が転換されるのである。額縁舞台も、書き割りと背景画によって遠近法の効果を上げる装飾も、イタリア・ルネサンスに端を発して、バロックの時代十七世紀にほぼ完成し、十八世紀末から十九世紀初頭の劇場における主流であった⁵⁵⁾。そして、シラーの舞台指示、現在残されている舞台図、当時のヴァイマルやベルリンの劇場の図などから判断して、『ヴィルヘルム・テル』も額縁舞台かつ書き割り舞台である舞台上で上演されたと考えられる⁵⁶⁾。すると、観客にとって舞台は、プロセニウム・アーチという額縁を通して遠近法に従って描かれた絵画となる。ゲーテの『俳優のための規則』にある「舞台は人物のいない絵とみなされ、その中で俳優が点景となる」⁵⁷⁾という項目は、このような舞台と絵画とのアナロジーを明確に言い表している。そして、絵画としての舞台という指摘は、『ヴィルヘルム・テ

ル』における風景を観客が見る場合の見方を明らかにする。観客は舞台上の風景を絵画として見るのである⁵⁸⁾。

ここで、庭園や旅における風景の見方と、舞台における風景の見方が一致する。現実の風景だけではなく、舞台上の人工の風景もまた、絵画として見られるのである。これが決して言葉の上だけの一致ではないことは、風景の絵画的な見方の特徴を考察することによって確認できる。庭園や旅の場合に述べたように、窓や戸口という何らかの枠が額縁に相当するものとして存在することによって、風景が絵のように見えることははっきりと意識される。『親和力』のイギリス人はスケッチのためにカメラ・オブスクラを用いるが、その他、風景を望遠鏡で見たり、鏡に映して見たりすることも、実際にしばしば行われた。これらの器具はどれも、風景を枠で囲い込むという性質を持っている。いわば持ち運びのできる額縁である。つまり、風景を絵画として見る場合には、何らかの枠が存在するのである。それは、必ずしも窓や器具類のように目に見えるかたちをとるとはかぎらない。『親和力』の庭師の言葉やヒルシュフェルトの庭園の記述を思い出すと、枠を提供する装置がなくても、上下左右や奥行きを明確にすることによって、風景はある範囲に限定して見られていることがわかる。このようなものの見方は、アウグスト・ランゲンが、十八世紀における世界の認識と再現の基本形式として「枠視」と名づけた原理に対応する⁵⁹⁾。ランゲンによれば、枠視とは対象をある小さな領域に限定して知覚することである。彼はその第一の特徴として、縁取り、すなわち、認識の対象を、視野に入ってくる多数の物から切り離し、枠に入れることによって際立たせることを挙げており、風景を絵画として見る場合にも、この枠視の原理が働いていると指摘している⁶⁰⁾。

ランゲンはまた、枠視の原理の下で風景を見る時には、自然を離れた場所から批判的に吟味するという姿勢がとられると述べている⁶¹⁾。この対象との間の距離の存在が、風景の絵画的な見方のもう一つの特徴である。見る者と風景との間に窓や器具類が介在すれば、その距離は特に強く意識される。馬車旅行に対する徒歩旅行愛好者の批判もあながち見当はずれではないのである。しかしやはり、器具を何も持たない徒歩旅行者であれ、庭園を散歩する者であれ、風景を絵画として見る場合には、対象との間に距離がおかれている。それは、庭師やヒルシュフェルトの風景の叙述から明らかになる。そこでは、一つの視点から風景が前景、中景、後景を意識して眺められている。これは遠近法に基づいたものの見方である。遠近法は一つの固定された視点から対象への奥行き、つまり距離を明確にとらえる原理である⁶²⁾。つまり、対象との間の距離の存在が前提となるのである。さらに、遠近法は枠にも関係がある。カメラ・オブスクラは、風景を枠に切り取るとともに、空間を平面上に遠近法的に正しく描写するために用いられる。また、ルネサンスの理論家 L.B.アルベルティは、遠近法によって描かれた画面を、それ

を通して空間をのぞきこむ窓にたとえている⁶³⁾。ランゲンの「枠視」は、言語的表象において見出される遠近法の原理なのである。

さて、枠と距離という絵画的な見方の特徴は、額縁舞台からも導き出される。枠としては、すでに述べたとおりプロセニウム・アーチが存在する。そして、額縁舞台は、舞台空間と観客席との分離を達成した舞台である。観客は静かな観察者として、舞台を離れたところから別世界のように見るのである⁶⁴⁾。書き割りと背景画が遠近法的な見方を成り立たせることも、距離の存在を裏付ける。『ヴィルヘルム・テル』冒頭の舞台指示としての風景の記述を先に引用したが、ここでもすでに書き割りや背景画が形成する前景、中景、後景の区別がつけられている。つまり、舞台における風景は、現実の風景と同じように、絵画的な見方で見られるのである。言いかえれば、劇場は、現実の風景の見方を人工的に再現する場なのである。『ヴィルヘルム・テル』は、典型的なスイスの風景という風景の内容だけではなく、その見方をも劇場において再現するのである。

そのことは、シラーがリュトリの場面のために当初持っていた次のような案によって一層明らかになる。

「山の一番高い頂上は透き通っていて、最初は前から白く、最後に朝日が昇る時には後ろから赤く照明をあてることができるようにしなければならない。

スイスでは朝焼けは本当にすばらしい芝居であるから、舞台芸術家の工夫と技術がここで存分に発揮されることが可能なのである。」⁶⁵⁾

レイモンドによれば、十八世紀のスイス旅行記では、アルプスの風景にしばしば演劇の比喩が用いられていた。高山の連なりが書き割りに、日光が照明に、雲が幕に相当し、自然という芸術家は「崇高な舞台」の上で「たえず変化する新しい芝居」を上演する。旅行者は「劇場におけるような瞬間的な場面転換と、それらのいわば生きて呼吸しているような活発な動き」から目をそらすことができない⁶⁶⁾。リュトリの場面では、最後には登場人物が全員退場した後、「空の舞台がなおしばらくの間開いており、雪を頂いた山の上で昇り来る太陽の芝居を見せる」(1465の後)。純粹に風景を見せるためだけに設けられたこの場面においては、「昇り来る太陽の芝居」と演劇にたとえられた風景が、再び演劇に転じられる。そしてそれによって、実際の風景の見方の人工的な再現が、作品全体の中で最も顕著になるのである。

第三節 風景と音

1. 支配の視線

前節においては、『ヴィルヘルム・テル』の観客が舞台上の風景を見る見方が、絵画的な風景の見方の再現であることが明らかになった。その特徴は、対象との間の距離と、枠の中への囲い込み、あるいは切り取りであった。そのような見方において生まれるのは、見る主体から見られる客体への一方向的な視線である。人間から風景へ向けられる視線に対して逆方向の視線はない。風景を芝居(Schauspiel)の比喻でとらえることは、自然がまさに「見世物(Schauspiel)」として一方的に見られるものであることを意味している。そして、この一方的な視線は、『ヴィルヘルム・テル』の舞台の上の風景を見る観客においても成立するのである。

このような視線の特殊性は、『ヴィルヘルム・テル』に登場する農民たちが自然に目を向ける場面と比較することによってより明らかになる。リュトリの場面では、最初、月夜に二重の虹がかかっている。舞台にはまだ人物はおらず、観客は風景だけを一方的に見ている。そこへ登場してきた農民たちは、「よい月夜だ」(971)と言い、虹を見て、「珍しい不思議なしるし」(977)だと言う。また、この場面の最後でアルプスに日が昇ると、人々は「思わず帽子をとって」静かに朝焼けを見つめる(1443の後)。スイス旅行者にとっては見逃してはならない「自然の芝居」であった月夜や日の出を、農民たちは言葉少なに見つめ、何か珍しい出来事の前兆、あるいは畏敬の対象とみなしている。自然は人間に何かを語りかけ、また人間は自然を畏れ敬うというように、人間と自然との間にあるのは一方的に「見る－見られる」という関係ではなく、相互の対話なのである。テルがゲスラーに連れ去られた後、嵐の湖を眺める漁師も、圧政への怒りと絶望を託して、荒々しい自然力と野生動物を呼び出す(2130ff.)。そして、嵐もそれに答えるように猛り狂う(2138f.)。すると漁師は、嵐を暴政に対する自然の怒りのあらわれとみなす(2142ff.)。ここでも自然は人間にとって対話の相手なのである⁶⁷⁾。

それに対して、風景を一方的に見る視線は、「視」、つまり見ること、あるいはその器官である目の特権、支配を成り立たせる。目の支配とは、視覚の対象に対する主体の優位を意味するが、それは同時に、他の感覚－聴覚、触覚、嗅覚、味覚－に対する視覚の優位でもある。視覚は、知覚の主体と対象の間に距離を必要とする感覚であるとともに、対象を包括的かつ分析的にとらえる能力に秀でている。そのため、古代から視覚は他の感覚、特に触覚、嗅覚、味覚に比べて上位の感覚とされてきた。シラーもまた、『人間の美的教育についての書簡』(1794-95

年)の中で視覚の特権的特徴について述べている⁶⁸⁾。

「目と耳においては、迫り来る質料がすでに感官から遠ざけられ、対象はわれわれから離れている。それに対して、動物的な感官においてはわれわれは対象に直接接触するのである。われわれが目で見えるものは、われわれが感じるものとは異なる。なぜなら、悟性が光を越えて対象へ飛んでいくからである。触覚の対象はわれわれが被る暴力である。目と耳の対象はわれわれが生み出す形式である。人間が未開人であるかぎり、彼は触覚の感官で楽しむだけで、この時期には仮象のための感官はそれに奉仕するだけである。彼は見ることに高まることが全くないか、あるいは見ることに満足しないかである。彼が目を楽しみ始め、見ることに彼にとって独立した価値を持つようになるや否や、彼はもう美的に自由であり、遊戯衝動が発達したのである。」(NA20, 400)

目という遠隔感覚と触覚という近接感覚とでは、知覚の主体と対象との関係は逆転する。触覚から視覚への重点の移動は、世界を「自分の外において観察する」という「美的な状態」を生み出す(NA20, 394)。それは、人間が感性的な存在として対象から被っていた支配から脱するからである。それだけではなく、視覚は理性による対象の支配をも可能にする。

「人間は、自然を感じるだけであるかぎりは自然の奴隷であるが、自然について思考するや否や、自然の立法者になる。かつてはただ力として彼を支配していたものが、今では対象として彼の規整する視線の前にある。彼にとって対象であるものは、彼に対して暴力をふるうことはない。なぜなら、対象であるためには、それは彼の力を受けなければならないからである。」

(NA20, 395)

啓蒙主義は、各感覚を分裂させ、その中で特に視覚を優先した。啓蒙とは真理に対して「目を開く」ことなのである。そして、十八世紀に眼科医学がいちじるしく進歩したことに象徴されるように、目は科学の手段であると同時に対象ともなることにより、自然支配を象徴的に表す器官となった⁶⁹⁾。しかし、シラーは美を、「自然の奴隷」の状態から解放された「自由な観照」の産物とみなしているが、それは「真理の認識」とは違い、「感性の世界を去ることはない」とする(NA20, 396)。つまり、「真理の認識」、啓蒙においては、理性が自然に対して完全に優位に立つのに対し、美は理性と感性との調和によって生まれるのである。

シラーが美と真理の認識の区別を必要としているように、視覚的経験においては、対象からの自由と対象への支配との釣り合いは、後者の方へ傾きがちである。

視覚の支配機能は、整形庭園を例として考えるとわかりやすい。整形庭園が絶対王政全盛期のフランスで発展したのは偶然ではないだろう。君主の館から放射状に真っ直ぐのびた道によって見通すことのできる庭園は、政治的な支配形態を表している。庭園全体に届く視線は、領土のすみずみまで行き渡った王の支配の象徴なのである。見ることは支配することになる⁷⁰⁾。確かに風景庭園では、曲線的な道によって全体を見通す視線は遮られるが、風景を一方的に見ることに重点がおかれているかぎり、支配の機能は引き継がれる。舞台を見る観客の視線も同様である。

このように、風景を一方的に見ることは、美的な自由を確保する一方で、対象への支配に進む可能性をも含んでいる。そして、『ヴィルヘルム・テル』の観客にとっては、視覚と聴覚という遠隔感覚のみを突出させる劇場にいるために、その可能性は特に大きくなる。だが、シラーは『ヴィルヘルム・テル』の中で、農民と自然とを対話させているように、支配の視線による以外の視のあり方をも示している。それは、啓蒙主義における自然支配機能に偏重した視覚に対抗する、視の多様性の主張とすることができるとはしないだろうか。そのような観点から、作品中に現れる様々な視の様相を考察してみよう。

2. 『ヴィルヘルム・テル』における視の諸相

『ヴィルヘルム・テル』においても、支配の視線、権力を象徴する目は登場する。それを最も明白に体現しているのはテルである。狩人であるテルにとって、視覚はきわめて重要な感覚である。ゲスラーが言うとおりに、テルは「確実な目」(1936)の持ち主である。その目で獲物をねらい、射するという行為は、ホーレ・ガッセでのゲスラー射殺の場面で実行される。テルは「あそこにあるにわたこの茂みがおれをあいづから隠してくれる」と言う(2563)。そしてゲスラーが近づいてくると、舞台から姿を消し(2696の後)、ゲスラーを射当てた後、再び登場する(2792の前)。つまり、テルは相手に自分の姿を見られることなく、一方的に見ていたのである。そしてこれが、獲物をねらう狩人の基本的な姿である。この視線の支配力は、射手から獲物へと飛んでいく矢によって、具体化される。狩人は視の支配力の象徴なのである。

だが、テルが狩人としての能力を発揮する場面はもう一つある。それは言うまでもなく、りんごの射撃の場面である。ここでは、射る対象は自分の子供の頭の上のせられたりんごである。射撃の腕前、すなわち「目の確実さ」は絶対的に必要である。「心が手にも目にも伝わらない」(1942)冷静さ、理性が感性を完全に制御していることが求められる。しかし、ほんの少しでも射損なえば、わが子の命はないという状況は、テルの「目をくらませる」(1983)。ゲスラーを射る場

合とは違い、理性と感性の間の葛藤に苦しむテルが、射撃に成功するこの場面には、もう一つ、ゲスラーの場面とは決定的に異なるものがある。それは、テルから対象に向けられる視線と、息子ヴァルターがテルを見つめる視線との双方向の視線である。ヴァルターは、ゲスラーの従者が目隠しをしようとするのを拒む。

「どうして目隠しなんてするの？ 僕が
父さんの矢を恐がると思うのかい？ 僕はじっと
待っていて、まつげ一本動かさないよ。」(1960ff.)

ヴァルターはテルをじっと見つめたまま、りんごは射抜かれる。ヴァルターが少しも動じないのは、彼が父の射撃の腕前を信じて疑わないからである。そもそも「父さんは／百歩離れて木からりんごを射落としてみせるよ」(1876f.)というヴァルターの言葉が、ゲスラーにりんごの射撃を思いつかせたのである。射撃を命じられても、ヴァルターは「父さんは飛んでいる鳥を射当てることができるんだ、／間違っって子供の心臓を射るなんてことはないよ」(1949f.)と言い、テルに対する信頼は全く揺らがない。

ここで射撃を成功させるのは、狩人が獲物をねらうときの一方的な視線ではなく、親と子が相互にかわす愛情と信頼に満ちた視線である。ヴァルターの信頼の視線が、息子への愛情ゆえに乱れがちなテルの視線を支え、的へと導いたと言ってもよいだろう。一方的に「見る－見られる」という関係を作り出す視線は対象を支配するが、「見る－見返す」という双方向の視線は、愛情と信頼によって成立し、またそれをますます揺るぎないものにする。ヴァルターは、りんごが射抜かれると、「僕は／父さんが子供を傷つけたりしないってわかってたんだ」(2035f.)と言う。射撃の成功によってヴァルターの信頼は証明されたのである。

双方向的な視線は、支配者から憐れみを誘い出すために用いられることもある。『マリア・シュトゥアルト』において、マリアがエリーザベトに直接対面することによって慈悲を受けようと望んだように、『ヴィルヘルム・テル』においても、貧しい農婦のアルムガルトがゲスラーに直接会って夫の赦免を嘆願する。だが、ゲスラーは、このような双方向的な視線を拒否する。彼はアルムガルトを「あつかましいやつをわしの目の入らないところへ追い払え」(2757)と退けるのである。ゲスラーがアルムガルトを見ようとししないのは、同時に自分も相手から見られることによって、一方的に見ることによって成立する支配のまなざしが無効になるからではないだろうか。ゲスラーはそのことを、断崖でテルと一対一で出会った時に経験している。深い谷浴いの人をよけることもできないほど狭い道で、テルに会った時、少し以前にテルを厳しく罰したことがあるゲスラーは、「真っ青になり、／膝はふるえ」(1562f.)、「口からは／一言も話せなかった」(1567f.)。ゲ

スラーはテルに「弱いところを見られた」(1572)のである。支配者が被支配者と視線を交わすことによって、権力関係は覆される恐れがあるのである。

ところがゲスラーは、双方向的な視線だけでなく、一方的な支配の視線も自分では直接に用いない。その代わりに、農民の視線を利用することによって支配しようとするのである。彼はオーストリアの支配者の象徴として、帽子を載せた竿を立てるが、その意図を次のように告白している。

「わしがあれを立てたのは、やつらがわしに
いつもまっすぐに立てている首を曲げることをおぼえるようになるのだ。
わしは不愉快なものを
やつらが通らねばならない道に立ててやった。
やつらが目であれにぶつかって、
いつも忘れていた主人を思い出すようになる。」(2719ff.)

ゲスラーは、直接自分の目で見て農民を支配するのではなく、帽子にぶつかり、はねかえる農民の視線を利用して、支配しようとしているのである。だが、それは逆効果をもたらし、農民の反感を強めて蜂起させることになった。支配の視線は、狩人に典型的にあらわれているように、支配者自身が用いなければ効力を発揮しない。ゲスラーが支配の視線の用い方を誤ったことは、彼の支配の脆さにつながるのである⁷¹⁾。そして、帽子を見る農民の視線は、解放を境に意味を変える。ウーリ砦が征服された後、さおに掛けられた帽子は「独裁者の権力の名残」(2919)から「永遠の自由のしるし」(2922)に変わり、保存される。農民の視線は、帽子から自由を確認することになるのである。ゲスラーの意図は農民によって逆手に取られ、最後には完全に覆されるのである。

逆に農民の方は、支配者を見ようとする。メルヒタールはザルネン城の代官を自分の目で見たことを、「僕は自分の目で偵察したかったのです」(1059)、「僕は代官がぜいたく三昧に飲み食いしているのを見ました」(1063)、「僕は敵を見たのです」(1065)と何度も強調する。自分の姿を見られることなしに相手を見るという支配のまなざしを、被支配者が持つことは、支配関係の逆転を予感させる。この視線はホーレ・ガッセにおけるテルに引き継がれ、ゲスラーの死に際しては、支配関係が完全に逆転したことを、視線の方向が明らかにする。この場面では、ゲスラーを「見る」ことに特に重点が置かれている。民衆は死にゆくゲスラーを取り囲んで見る。シュトウツシは「見ろよ、だんだん青くなるぞーほら、ほら死に神が／心臓に着いた一目が曇ったぞ」(2809f.)と死の経過を見ながら報告し、アルムガルトは「ごらん、子供たち、暴君が死ぬよ」(2811)と子供にも見ることを勧める。ゲスラーの従者ルドルフが言うように、彼らは「この恐ろしいものか

ら目をそらそうとしない」(2813)のである。「目が曇ったぞ(die Augen sind gebrochen.)」という表現は、支配者はもはや支配の目を用いることはできず、逆に被支配者が彼を見ることによって、両者の立場が入れ替わったことを告げる。民衆は「無情な戦慄」(2809の前)にとらえられており、「情けを知らない」(2812)、支配のまなざしは冷酷なものなのである。

しかし、目は支配の機能だけではなく、光を感知する役割も持つ。『ヴィルヘルム・テル』においてそのような視覚の役目を最も強く意識しているのはメルヒタールである。メルヒタールの父親は、ザルネン城の代官によって、家来を打ち殺して逃げた息子の代わりに目をつぶされた⁷²⁾。父の不幸を嘆くメルヒタールは、目を光を感じとる器官とみなし、それに対して盲目の世界を闇とする。

「ああ、目で見る光は

天からの大切な授かりものなのに—あらゆるものは

光で生きているのです、幸せな被造物はみな—

植物でさえ喜んで光の方を向くのです。

それなのに父は、手探りしながら闇の中でじっとしていなければ

ならないのです。

永遠の暗闇の中で—」(589ff.)

父親は「光の海の一筋のかすかな光も見ることにはできない」(601)のである。闇と光の対比は、圧政とそこからの解放を意味する。「解放の日をもはや見ることはできない」(745)父親にも、「喜びの知らせが耳に伝えられれば、闇の中で明るい夜明けが訪れる」(750f.)のである。リュトリの誓いの場面の最後に訪れる夜明けの日の出は、圧政の闇からの解放の光を先取りしているのである⁷³⁾。ロスベルク城から救い出されたベルタが、意識を取り戻した時に「目を天の光に向かって開いた」(2897)ことから、光を見る目と解放との結びつきは明らかである。

さらに、目は万人が平等に持つ権利の象徴でもある。太陽の光は「最も貧しい者もあまねく持っている財産」(610)なのである。にもかかわらず、メルヒタールの父親はそれを奪われた。息子は父親の「目という星」(641, 674)を「誠実に見張る」(674)が、それは「その穴の中でもはや安全ではない」(642)。圧政者によって農民たちの自然権は脅かされているのである。さらに、目は星にたとえられることによって⁷⁴⁾、リュトリの場面におけるシュタウファッハーの次のような言葉と響き合い、侵害の許されない最後の権利、暴力に対する正当防衛の権利とも結びつく。

「しいたげられた者がどこにも正義を見出せず、

重荷が耐え難くなったとき―彼は
敢然と天に上り、
永遠の権利を取ってくるのです。
それは星そのもののよう、誰にも譲り渡すことはできず、
侵害することもできずに、
天にかかっているのです。」(1276ff.)

目は自然権と同時に、その侵害に対する抵抗権をも表すのである。メルヒタールの父親が代官によって盲目にされたことは、その暴力行為自体が理不尽な圧政を意味するだけでなく、光を感知する目に対する暴力という点で、万人に平等な権利の圧政による侵害となる。⁷⁵⁾

さて、ここまでに述べてきたのは、見るという行為そのものにせよ、目の象徴的意味にせよ、どれも目という器官を用いて見るという形態の視であった。しかし、『ヴィルヘルム・テル』には、器官としての目を使わずに見ること、つまり予見というかたちの視も登場する。予見されるのは、希望を託された未来である場合と、望まない未来の場合とがあるが、テルの妻ヘトヴィヒは度々後者の予見をする。ヘトヴィヒは、テルが山で狩りをしながら深い谷に落ちる姿が「見える」と言い(1497)、ヴァルターの無事を確認してもなお、子供が縛られ、父親が彼にねらいを定めているところが「見える」と言うのである(2325)。それに対して、未来を積極的に展望する者もいる。ルーデンツは最初、オーストリア国王の傘下に入ることを「賢明な予見」(886)であると言い、アッティングハウゼン男爵は「お前はけだかい先祖よりもよく先が見えると言うのか」(893)と甥をたしなめる。二人はその後、それぞれに明るい未来を予見することになる。ベルタによってスイスの自由を守るために「目を開かれた」(1661)ルーデンツには、それまでとは全く別の未来が見えるようになる。ルーデンツには、ベルタが自分の妻となって人生を幸福にしてくれる姿が「見える」(1710)のである。そしてアッティングハウゼンは、最も壮大な予見をして息をひきとる。彼は農民たちが同盟を結んだことを知って、未来に希望を見出す。

「古いものは倒れ、時代は変わる。

そして廃墟から新しい命が芽生えるだろう。」(2425f.)

彼にはオーストリアの貴族とスイスの農民との戦争、そして農民の勝利が「見える」(2438)。「彼の目の周りには光がみなぎり」(2427)、アッティングハウゼンはまさに未来を「見る者」、「予言者(Seher)」(2438の前)になるのである。

このように、『ヴィルヘルム・テル』の中には、一方向的な支配の視線の逆転

から、見る視線と見返す視線という双方向の視線、圧政からの解放の光を見る目、万人に平等な権利を象徴する目、そして未来の予見に至るまで、様々な視が登場する。観客が舞台上の風景を見る時の支配の視線は、作品の中の多様な視によって相対化され、揺さぶられるのである。だが、この作品においては、視覚そのものもまた、他の感覚によって相対化される。それは聴覚である。劇場の観客は通常、視覚と聴覚という二つの感覚を通して演劇を体験するが⁷⁶⁾、『ヴィルヘルム・テル』には、視覚的要素の他に聴覚的要素、中でもせりふ以外の音や音楽という音響効果についても多くの指示がある。風景を見せる場面に音がともなうことも度々ある。そこで次に、『ヴィルヘルム・テル』において音の果たす役割と、風景と音、視覚と聴覚の関係を考察する。

3. 『ヴィルヘルム・テル』における音

『ヴィルヘルム・テル』は、幕が上がる前から聞こえてくる牧調と牛の鈴の音で始まる(1の前)。これは、二つの重要なことを示唆している。一つは、この作品においては聴覚に視覚と同等、あるいはそれ以上に重きが置かれていること、もう一つは、牧調と牛の鈴という特定の種類の音が、冒頭で鳴らされることによって作品を代表する役割を持つことである。このうちで、牧調と作品内容との関わりについては、第五章において牧歌との関連で論じることにし、ここでは、この章の主題である知覚という点から、『ヴィルヘルム・テル』における音について考えてみたい。牧調もその範囲内で扱うことにする。

さて、この作品が音から始まったように、『ヴィルヘルム・テル』では、しばしば音が、それにふさわしい人物の登場に先立つことがある。アルトドルフにゲスラーの家来が竿に帽子をかけて現れる前には、太鼓の音が聞こえる(389の前)。リュトリでは、ウーリの人々が現れる前に角笛の音が聞こえる(1091)。ゲスラーが登場する前には、狩りの角笛が聞こえる(1851の前)。そして、ホーレ・ガッセでは、テルの独白の合間に遠くから近づいてくる朗らかな音楽が聞こえ(2643の後)、やがて婚礼の行列が姿を現す(2650の後)。それぞれの音は人物の属性としてその登場を前触れし、人々はしばしば音を聞いただけで、その人物を知ることができる。ヴィンケルリートは角笛の音をウーリのものと正確に判断し(1091)、狩りの角笛を聞いて農婦はゲスラーの出現を言い当てる(1851)、そして、聴覚による判断は、視覚によって確認される必要さえないほど正確である。牛飼いの少年ゼッピーは、「茶色のリーゼルは鈴の音でわかるよ」(47)と、音を聞いただけで、その属するものを見なくても、色まで思い浮かべることができるのである⁷⁷⁾。

確かに、これは経験の繰り返しによって習得される能力であり、特に色彩の判断は、前もって視覚的経験がなければ不可能である。だが、逆に言えば、繰り返

しや習慣によって、聴覚は視覚を必要としなくなるということでもある。さらに、視覚的経験がなくても、聴覚が視覚を越えると言われることさえある。メルヒターの盲目の父にとって、聴覚は視覚の代替感覚であるだけではなく、視覚を越えて、光を取り戻す力を持つことにもなるのである。

「父さんはもはや自由の日を見ることはできない。
耳で聞かなければならない。[……]
[……] スイス人が
あなたの耳に喜びの知らせをもたらせば、
闇の中であなたに明るい夜明けが訪れるだろう。」(745ff.)

聴覚が時に視覚を越えることは、ノスタルジアという精神現象においてもよく示される。アッティングハウゼン男爵は、「牧調と牛の鈴の／単調な音しか聞こえない」(837f.)スイスの谷を嫌悪するルーデンツを戒めてこう言う。

「お前もいつか熱い涙を流して
祖国の山々へ帰りたいと願うだろう。
そしてこの牧調の調べは、
お前は今はそれを高慢にも侮っているが、
異国の地で聞こえてくれば
せつない憧れでお前の心をとらえるだろう。」(842ff.)

牧調とは、牧人が家畜を追い集めるときに歌う歌詞のないメロディーである。アッティングハウゼンは、その調べが異国の地においてもスイス人を郷愁に誘うと言う。実際、シラーが参考にしたスイス民俗誌には、スイスの兵士がフランスで牧調を聞くと、突然激しい郷愁に襲われて脱走したり、それどころか祖国に帰ることができないときには死んでしまうことさえあるので、牧調を演奏したり、歌ったりすることが禁じられたという記録がある⁷⁸⁾。そもそもノスタルジアという概念の起源もスイスに関係がある。スイスの医者ヨハネス・ホーファーが、1688年に発表した論文において、望郷の病にノスタルジアという名前をつけたのであるが、彼はスイス出身の傭兵の間にこの病気を発見したのである。ノスタルジアとスイスとの結びつきの深さは、この病気がしばしば「スイス病」と言われるほどであったことからわかる。⁷⁹⁾牧調がノスタルジアの原因になるとは、現実には目の前に異国の町や戦場の情景が見えているにもかかわらず、音が故郷を思い出させ、帰郷の願望を駆り立てるということである。そして、その時、聴覚が視覚を越える力は、人を死に至らしめることもある病と言われるほどに強いのであ

る。

『ヴィルヘルム・テル』では、観客も牧調を実際に聴く。冒頭の幕が上がる前の牧調だけではなく、引き続き第一幕は、スイスの風景を背景に、漁師の子供、牛飼、狩人がそれぞれ牧調のメロディーとそのヴァリエーションにのせて歌を歌う場面で始まる(1ff.)。そして、最終幕で、スイスの農民が暴政から解放された後、テルがパリチーダにローマへの道を教えているときに聞こえてくるのも、たくさんのアルペンホルンによって吹き鳴らされる牧調である(3270の後)。シラーは牧調を、「スイスらしさ」を表現するための音響効果として用いるつもりであったが⁸⁰⁾、それは非常に効果的であったにちがいない⁸¹⁾。特に冒頭では、まず牧調と牛の鈴の音が聞こえ、幕が上がると典型的なスイスの風景が見える。その前で牧調のメロディーでスイスの人々が歌う。幕が上がる前の牧調は、観客に耳を通してスイスのイメージを喚起し、それは目で見る風景によって確認され、さらに牧調の歌によって強められる。牧調と風景とは、いわば息のあった共演者として、視覚的印象と聴覚的印象との調和により、相互に働き合っただけで観客に相乗効果をもたらすのである。牧調は、スイスの風景とともに鳴らされることによって、観客の視覚と聴覚を競合させながら効果を強めるのである。

しかし、聴覚は視覚とともに相乗効果を上げるだけではない。『ヴィルヘルム・テル』では冒頭の牧調の他にも、嵐の時の雷や風、波の音、リュトリの日の出にともなうオーケストラの音楽のように、観客が風景を見、同時に音を聞くという場合がある。そのような時、音は風景とともに観客に働きかけるだけではなく、風景を見る視覚には不可能な重要な役割をも果たす。一方向的な視線によって生じる観客と風景との間の分裂は、音によって統一されるのである。音は、風景のようにその位置を特定することが難しい。音源がはっきりしている場合でも、音は空間に広がり、その中にいる者は、範囲を限定することはできない。聴覚は視覚に比べて、対象化や分析の能力においてはるかに劣っている。むしろ逆に音は空間全体を満たし、聞く者を包み込んで世界と一体化する⁸²⁾。観客は音によって風景との間の距離を越え、風景とともに一つ世界へ統合されるのである。

観客と舞台を一体化する音の働きは、鐘の音という特別な音によってさらに強められる。『ヴィルヘルム・テル』では、鐘が四回鳴らされる。一度目は、リュトリの場面で遠くに聞こえる森の礼拝堂の朝一番のミサの鐘である(966の前)。二度目は、湖が二度目に嵐に襲われたときに聞こえる鐘の音で、難破しかかっている船のための祈りを促すために鳴らされる(2150の前)。三度目の鐘は、人々がアッティングハウゼンの死を悼む場面で鳴らされる館の鐘であり(2451の後)、四度目は、ウーリ砦以外の城が征服された後の夜明けに遠くあちこちから聞こえる鐘の音である(2839の前)。

シラーの詩『鐘の歌』(1797-99年)には、ラテン語で「われ生者に呼びかけ、

死者を悼み、嵐を静む」というモットーが掲げられている⁸³⁾。そして、この詩の中では、鐘の鑄造の過程と交互に、人間の生活の様々な場面で鳴らされる鐘の役割が歌われている。鐘は、人間の誕生、結婚、そして死に際して鳴らされ、嵐を警告し、民衆の革命をあおり、また平和を告げる。ヨーロッパにおいて鐘は、中世から近代にいたるまで、一人の人間の人生にとって、また共同体にとって非常に重要な役割を果たしてきた⁸⁴⁾。シラーが詩の中に織り込んでいる鐘の他、修道院の時祷に由来し、朝夕の時刻を知らせる鐘、裁判や参事会への召集を合図する鐘、市の始まりと終わりを告げる鐘、敵の接近、侵入、火災などの警鐘等々、その使用目的は多岐にわたっている。鐘の音は、共同体の生活に秩序をもたらし、また時には支配者への反乱へと民衆を団結させる。そしてまた、アメリカの独立宣言に際して鳴らされたように、自由を告げる音にもなる。鐘の音は、人と人とを結ぶ絆だったのである。中世の都市や荘園では、鐘の音が聞こえる範囲が公的な領域、あるいは領主の支配圏であったように⁸⁵⁾、音は空間を一つにまとめあげる。その空間は鐘の音の意味機能が理解され有効に働く範囲なのである。

『ヴィルヘルム・テル』においても鐘は、『鐘の歌』のモットーにあるとおり、「生者に呼びかけ、死者を悼み、嵐を静」める。さらに角笛も、鐘と同じく共同体への信号の音となる⁸⁶⁾。漁師のルオディは、ウーリの角笛吹きに、ウーリ砦を倒すために山の人々を呼び集める角笛を吹くようにと言う(2848ff)。実際に舞台から聞こえてくる角笛は、砦が破壊され、子供たちが自由の到来を叫ぶときに力を込めて吹き鳴らされる音である(2913の後)。召集の角笛が解放と自由を告げる角笛に変わったわけであるが、いずれにしても、角笛もまた、共同体を統一する音なのである。それらの鐘の音や角笛の音を、観客は登場人物とともに聞く。それぞれの音の意味は、登場人物によって説明され⁸⁷⁾、説明がない場合は状況からほぼ判断できると思われるのだろう。観客席と舞台は、鐘や角笛の音が聞こえる空間、それらの音の信号の意味が通じる世界として、一つに結びつけられるのである⁸⁸⁾。そしてそこでは、一方向的な視線による主体と客体の分裂、支配の関係は解消されるのである。

『ヴィルヘルム・テル』を額縁舞台の劇場で上演する場合、観客は風景を離れたところから一方的に見ざるを得ない。それは、実際に風景を見る場合の見方を、その特徴を強調して人工的に再現したものであり、その見方の問題点も再現される。対象を一方的に見る視線が、主体と客体の分裂と支配の関係を形成することは、作品の中でも狩人の姿に象徴され、ゲスラーを射るテルや、死にゆくゲスラーを取り巻く民衆によって体现されている。しかし、この作品の中では、そのような支配の視線以外にも様々な視の様態が表現され、さらに音の使用による聴覚への多様な働きかけによって、一方向的な支配の視線の相対化と克服が試みられている。見るという行為には、多様な様相があり、しかも「予見」という言葉が

示しているように、器官としての目を使わずに「見る」こともあるのである。そして聴覚は視覚を補い、相互に作用し合うだけでなく、時に視覚を越え、またその問題点を克服する力を持つ。風景を見るという特殊な視覚体験に対して、『ヴィルヘルム・テル』は、劇場という限られた空間においてではあるが、感覚の豊かな可能性を示しているのである。

第三章 風景の記述

第一節 十八世紀の文学における風景の記述

1. 言語化の欲求

十八世紀において風景の描写が大きな部分を占めている文学ジャンルの一つは、牧歌文学である。牧歌文学は、古代ギリシアのテオクリトス、ローマのヴェルギリウスを始祖とする長い伝統を持つが、ドイツ語圏ではザロモン・ゲスナーを中心とする十八世紀がその最盛期と言える。ゲスナー以外にも、アルブレヒト・フォン・ハラー、エーヴァルト・フォン・クライスト、フリードリヒ・フォン・ハーゲドルン、ヨーハン・グライム、ルートヴィヒ・ヘルティ、ヨーハン・ウーツ、フリードリヒ・フォン・マティソンその他多数の詩人によって、自然や田園生活を讃え、都市からの逃避を願い、あるいは誘う詩が書かれた。牧歌において記述された風景は、都市での生活の窮屈さ、不自然さ、不道德などと対照的な田園生活の幸福や理想性に根拠を与える重要な要素なのである。しかし、牧歌文学における風景描写の目的は、それだけなのだろうか。

牧歌文学の最盛期に先立って、バルトルト・ハリンリヒ・ブロッケスは精密な自然描写の詩を多数書いている。ブロッケスの詩は、動植物の注意深い観察を通して、その創造主である神の偉大さを賛美するという自然神学的な意図を持つ。自然は「世界の ABC の本」¹⁾であり、人間は五感を駆使してそれを読み、作者である神の存在を認めるのである。しかし、そのような第一義的な目的の陰には、別の目的がひそんでいる。ブロッケスは「自然の言葉」²⁾を読むだけでは満足せず、自らも言葉を用いて書いているのである。彼は感覚の中でも特に視覚に重点を置いているが、目で見えたものを書くこともまた楽しみとなっている。確かにブロッケスは、見たものを記述することに対して懐疑の念をもちあはしている。

「自然が小さな生き物たちを飾っている
色の豊かさと美しさを、誰が名づけ、
語り、書きとめることができるだろうか？
私はまず羽だけを見て、
いかにさまざまな心からの満足を感じたことだろう！」³⁾

しかし、この言語化への懐疑が深刻なものではないことは、引用箇所が続く様々な昆虫の形態や色の詳細な記述によって明らかである。植物や昆虫の形態の美し

さに感動しながら、ブロッケスは細部や微細な違いを見るだけでは満足せず、その一つ一つを言葉に変えていく。その結果生まれた記述からは、目で見ただけのものを言語で確定するということに対する作者の欲求が、細密画からも感じるような力で迫ってくる。ハラーの詩『アルプス』の草花の描写も、特にレッシングのラオコーン論における批判によってよく知られているが、個々の植物の形態の描写もさることながら、それぞれに作者自身が註をつけて、ラテン語の名称を書き添えていることが特徴的である⁴⁾。つまり、そこには自然物に特定の名を与えて確定することへの執着が明らかに見られるのである。

自然神学的な意図を表明しながらも、自然の模倣的記述それ自体が自己目的化しているブロッケスの場合と同様のことが、牧歌文学における風景描写にも言えるのではないだろうか。牧歌においては、しばしば自然との出会いの喜びが、それらへの矢継ぎ早の呼びかけによって表される。クライストは『春』の冒頭では「森」「野原」「ばらで一杯の谷」へ、『安らぎへの憧れ』では「銀の小川」「森」「すみれの谷」「丘」「湖」「野」に呼びかけ⁵⁾、ウーツは『田舎の賢者』では「森」「木陰の小道」「野」「原」に呼びかける⁶⁾。それは、目に入ってきた風景が次々と言語化されているということである。感激のあまり文にすることが間に合わないというように、せいぜい形容詞をつけただけの名詞の形で言葉が発せられることによって、とにかく言葉で表現せずにはいられないという衝動が明らかになる。やがて最初の感激からやや落ち着きを取り戻されると、風景は文として描写される。

「花の咲きたいばらの生け垣が
低い空におされて消えてゆく彼方を
囲み赤く染めている。色とりどりのけしの花に始まり
緑の小麦をまじえて畝はしだいに狭まりながら遠くへのび、
花の咲いた亜麻とまじわる。野ばらの垣とりんぼくは
いわば花でおおわれて、池の鏡を囲み、
姿を映している。[……]」⁷⁾

という調子でクライストの風景描写は延々と続いていくのである。それは、動植物を虫眼鏡を通して見たようなブロッケスの描写とは規模は異なるが、目に映るものは全て書きとめたいという模倣的記述の欲望のあらわれという点では同じところに源を発する。田園生活の賛美という第一義的な目的の下で記述される風景は、それらに名前を与え、言葉によって表現し、記述するという言語化の欲求と喜びの対象でもあるのである。風景を「名づけ、語り、書きとめる」ことは、それを見ることに劣らず「心からの満足」を与えてくれる。牧歌文学における風景

の記述もまた、自己目的化しているのである。

風景記述の自己目的性は、旅行記というジャンルにおいてより明らかになる。十八世紀の特に後半になると、旅行の流行にともなって大量の旅行記が書かれたが、旅行記を書くために旅行しているのではないかと批判されるほど、旅をすることと書くこととは密接に結びついていた⁸⁾。そして、主要な記述の対象の一つは、風景とそこから受ける印象であった。その結果、旅行記は牧歌以上に豊かな風景描写の宝庫となっている。旅においては、様々なめずらしい風景を見るだけでなく、それを書くことが、時に批判を受けるほどに意識的に行われていたのである。ゲーテも『イタリア紀行』をはじめとしていくつもの旅行記を書き残しており、それらの中でやはり多くの風景を記述しているが、彼は 1797 年の三度目のスイス旅行に際して、風景の言語表現について次のような洞察を行っている。

「人間の本性には、見たもの全てに合う言葉を見つけないという激しい欲求がある。そして、話に聞くこのを目で見たいという欲望は、それよりもはるかに強いと言ってもよいほどである。この二つの欲求に、現代では特にイギリス人とドイツ人が惹きつけられている。われわれにある地方を目の当たりに見せてくれ、小説や詩の登場人物をうまかろうがまずかろうがわれわれの前で目に見えるように行動させてくれる画家なら誰であろうとわれわれに歓迎される。だが、記述によってわれわれをある地方に連れていってくれる詩人や語り手も同様に歓迎される。彼はわれわれの記憶を再び活気づけ、あるいはわれわれの想像力を刺激する。いや、それどころか、われわれは本を片手に巧みに記述された地方を歩き回ることを楽しむ。われわれの便宜は推進され、われわれの注意力は呼び起こされる。そしてわれわれは、楽しくためになる伴侶とともに旅を終えるのである。」⁹⁾

ゲーテはここでは、書き手よりもむしろ読み手の立場から風景描写の効用を考察しているが、「見たもの全てに合う言葉を見つけないという激しい欲求」という明確な指摘によって、ゲーテが、風景を模倣的に記述することへの欲求を知っており、またそれが同時代の人々の間に広く存在することも認めていることがわかる。風景は、見るだけではなく、言葉で表現するという楽しみ方もできるものである。詩や旅行記の風景描写における饒舌さには、「見たもの全てに合う言葉を見つけない」という完全な言語化への欲求が反映されているのである。

2. 言語化の不可能性

ゲーテはしかし、上記の引用箇所を引き続き、自分の記述の方針を述べている。

「そのような練習の一つとしてここではシャフハウゼンの滝の記述を行う。ただし、日記のちょっとした覚え書きというスタイルから切り離さないでおく。この自然現象はこれからもたびたび絵に描かれたり言葉で記述されたりするだろうし、どのような見物人をも驚かせ、多くの人を、その見たもの、感じたことを伝えようと試みさせるだろう。しかし、誰にも確定されることはなく、語り尽くされることはなおさらないだろう。」¹⁰⁾

シャフハウゼンのラインの滝は、スイスに数ある滝の中でも最も有名なものの一つであり、ゲーテの言うとおりにそれを記述した文章も絵画も無数に存在するだろう¹¹⁾。しかし、この自然現象はどれほど繰り返し表現され、またどれほど多くの言葉を費やして記述されても「確定されること」も、「語り尽くされること」もないというゲーテの指摘は、はたして風景の完全な言語化は可能なのだろうか、という疑問を呼び起こし、またその答えにもなっている。以下では、この問題について、風景描写における類型と比喩という二つの表現上の特徴から説明してみたい。

前節で引用したクライストと同じようにウーツの場合にも、自然への呼びかけの後、やがて風景が一連の文として記述されるが、それはクライストの場合とは少し異なる。

「見よ、緑の丘を越えて
ばらの冠をかぶった昼が近づいてくるさまを！
先頃春の野にやってきた
西風のやわらかい翼が彼を冷やす。
花の女神は野原をさまよっている。
露のおりた畑からは
ひばりが羽音をたてて空へ舞い上がる。

すらりとしたぶなの木陰では
花々にかこまれて泉がおしゃべりをしている。」¹²⁾

ここには、理想的な景観のトポス *locus amoenus* を構成する要素である花、草地、そよ風、小鳥のさえずり、樹木、泉がそろっていることが明快にわかる¹³⁾。それは、ゲスナーの牧歌における黄金時代の世界の舞台設定には欠かせない道具立てである。例えば老人パレモンパレモンの描写する美しい朝の風景にも、*locus amoenus* の要素の多くが入っている。

「朝焼けがはしばみと窓辺の野ばら越しになんと美しく輝いていることだろう！すずめはわが屋根裏の梁の上で、そして小さなひばりは空高く、なんと朗らかに歌っていることだろう！[……] 私は昇り来る太陽に向かい、緑の野原を眺めよう。[……] 空の小鳥と野の羊飼いは感動の歌を歌い、羊の群れも草が豊かに繁った丘や水の流れる谷から喜びの鳴き声をあげている。」¹⁴⁾

locus amoenus はヨーロッパ古典文学以来の伝統を持つ理想風景の類型であるが、風景が、記述と受容の繰り返しによって類型化していくことは、第二章で述べたように、ペトラ・レイモントによって、十八世紀に新たに「発見された」アルプスの風景が、やがて類型として記述されるようになるという例において証明されている。今、重要なのは、類型化した風景は、場所や季節、天候、時刻、あるいは観察者の状態などの違いに関わらず常に同一の型であって、現実の個別の特徴を持つ風景ではないということである。スイス旅行記においては「地理的な明確さを出すために必要なはずの地名は不必要になり」、「典型的なスイスらしさ」を表す「現実から切り離されたスイスのパノラマ」が生まれた¹⁵⁾。そして、先の引用前半においてゲーテが「われわれは本を片手に巧みに記述された地方を歩き回ることを楽しむ。われわれの便宜は推進され、われわれの注意力は呼び起こされる」と述べているように、記述された風景は、それを読んだ者の風景の知覚の仕方も方向づけるため、彼が自分の見た風景を再び描写しようとするれば、そこにも影響を及ぼす。したがって、典型的風景は、新たに描写された風景の中にも姿を現すことになる。すると、忠実に風景を描写しているつもりでいても、実際には既知のイメージをなぞっているにすぎないことになる。類型にしたがって現実の風景が取捨選択され、再構成されているのである。それによって、現実の風景のある一層はすくいあげられているかもしれないが、大半はとらえられない。典型的風景は、風景の言語表現において、対象の多くを言語という網の目から抜け落ちさせる。記述することによって風景を類型化していく言語によって、風景を完全に記述し尽くすことはできないのである。

また、第二章ではアルプスの風景が演劇に喩えられていたことを紹介したが、風景を言語で表現する際には、比喩という手段が用いられることがしばしばある。特に、アルプスのように新しく「発見された」山岳風景の場合には、文学的な伝統がとぼしいために、既知のイメージの領域が活用された。氷河が「氷の海」と呼ばれたように、海のメタファーはその一つである。湖や雪の原、霧や雲もしばしば「霧の海」「雲の海」など海にたとえられた。さらによく用いられたのは、建築物の比喩である。山や岩がオベリスクやピラミッドをはじめ様々な建築物にたとえられたが、旅行記において特に好まれたのは円形劇場の比喩であった。山

が、舞台をかこんでしだいに高くなっていく観客席に見立てられたわけである。その他、自然の人間化や、人間の身体や衣服の比喩などの手段も用いられた。¹⁶

これらの比喩的表現は、風景の知覚と把握を容易にする。同時に、旅行記においてそれらが多用されたということは、「自分自身の個人的な比喩ではなくこれらのメタファーを利用した旅行記作家の表現力の弱さを暗示している」¹⁷とも言える。常套的な表現手段という意味では、これらの比喩も類型の一種であり、その使用は記述の完全性の追求には反することになる。では、もし書き手が類型的な比喩ではなく、「自分自身の個人的な比喩」を用いたとすれば、記述されるべきものを本当に記述することができるのだろうか。

ゲーテは 1779 年の二度目のスイス旅行では、モンブランについて次のような記述を残している。

「私たちがシャモニーの谷に近づき、ついにそこに入ったときにはかなり暗くなっていました。大きな山塊しか見えませんでした。星が次々に昇ってきましたが、私たちは前方右手の山頂の上に何かわからない光が一つあるのに気づきました。明るいけれども、天の川のような輝きはなく、しかしほとんど昴のように濃密で、ただそれよりは大きい。私たちが場所を変えると、蛍の光に一番よく似た内なる神秘的な光がしみわたって、ピラミッドのように、全ての山の頂上より上にそびえ立ち、それはモンブランの頂であることがわかりました。」¹⁸

「天の川のような(wie die Milchstraße)」、「昴のように(wie die Plejaden)」、「ピラミッドのように(wie eine Pylamide)」という接続詞 wie を用いた比喩や、「蛍の光に一番似た(dem Schein eines Johanniswurms am besten verglichen werden kann)」という明確な比較による比喩表現は、必ずしも類型的なわけではない。そしてゲーテはそれらを積み重ねて、未知の光の形状を記述しようとしているのだが、それによって記述されるべきものにできるかぎり接近することはできても、ぴったりと言い当てることはできない。最終的にモンブランの頂上であることがわかったからといって、その光の現象が具体的に明らかになったわけではない。このゲーテの記述についてノルベルト・ハースが述べているように、メタファーは、「比喩が、ある比較できないものによって一連の連なり、鎖になりながら、そのまわりを回り、的を射損ねる」「失敗した比喩」なのであり、「何も表示しない、あるいは自分自身をしか表示しない。つまり、それ自身が何も把握しないこと、失敗であることを記述するということである」¹⁹。記述されるべきものは、比喩の群の中から「比較できないもの」「記述できないもの」として浮かび上がってくる。いわば空白の中心のまわりを比喩が取り囲んでいるのである。記述を断念して「モンブラン」

と対象の名前を呼ぶことで決着をつけることはできるが、それによって言語表現の不可能性が解決されるわけではなく、むしろ逆に明らかになるのである。

風景の記述における二つの特徴、類型と比喻において顕著なように、風景は言語によって記述し尽くされることはない。類型という例が明らかにしたように、言語はフィルターのようなものである。いかに多くの言葉を費やして網の目を細かくしても、すくい落とされてしまうものは必ずあるのである。比喻もまた、その網の目を細かくする目的で用いられるはずであるが、それを達成することはできず、むしろ網の目の大きさを強調する。そして記述を繰り返すほど、また比喻を積み重ねるほどに、言語はますます記述が「失敗であること」、記述の不可能性をあらわにしていくのである。

3. 「言葉にできない」という言葉

記述の不可能性は、十八世紀においても、風景の言語化に大きな情熱がそそがれる一方で、しだいに意識されるようになっていた。ブロッケスやクライストはまだ言語の表現力に本当の疑いを抱かず楽観的に信じているようであるが、どれほど言葉を費やしても風景やそこから受ける感動を完全に表現することはできないという言語化の限界を認識し始めた詩人や文筆家もいた。その一人がゲーテであり、彼は先のラインの滝についての発言のように、言語表現についてしばしば省察し、その不可能性や限界を認めている。ヒルシュフェルトも庭園理論書の中で様々な風景を記述しているが、同時にその難しさも語っている。

「風景の中の様々な状態の違いについて、言葉や記述によって一つの概念を与えよと言われる。しかし、自然を表象する芸術はまだ新しすぎて、言語はそれぞれの個々の対象、それぞれの場所、それぞれの位置、状態や形の無限に小さな違いと差異を表示するに足る表現のたくわえを持っていない。[……]言葉によって正確で確固とした考えを呼び覚まし、まさにこの平地、まさにこの谷を、今までに見たことのある似た土地や、空想がすり替えた別の土地と取り違えることなく、あるがままの姿で個別に認識することができるだろうか？」²⁰⁾

また、このように改めて言語について考察することはなくても、やはりゲーテが1775年のスイス旅行では、「悪魔の橋」の眺めを写生しようとするが、うまくいかず、「そのような対象にふさわしい言葉も知らなかった」²¹⁾、また、1779年のスイス旅行においても、「こんな展望の壮大さと美しさにふさわしい言葉は見あたりません」²²⁾「あらゆる記述をこえて美しい雲」²³⁾と書き残しているように、

風景描写を実践する中で記述の不可能性に言及している詩人や旅行記作家は多数いる。そして、「言い表せないというトポス(Unsagbarkeitstopos)」²⁴⁾と呼ばれるほど頻繁に見受けられるそのような言及は、新しい価値を表す概念を生み出したのである。

十八世紀には、自然の風景を特徴づける「崇高」「絵画的」「ロマンティック」などの概念が生まれた。しかし、それらは現実の風景体験の一部分をしか把握できないことも確かであった。例えば「ロマンティック」という語は、最初は山岳などの野性的な風景、特に優美と崇高とのコントラストのはっきりした風景を形容するものであったのが、繰り返し用いられるうちに、表現力を失っていった。「どのような風景でも、時代の趣味に合っていさえすれば、ロマンティックであることができる」²⁵⁾ようになったのである。美しい風景でも絵画的な風景でも、あるいは野性的な風景、また恐怖を呼び起こすような風景でも、どのような風景であれ、ロマンティックと呼ばれたために、「ロマンティックと評価しても、風景の性格についてまだ何も言っていない」²⁶⁾ことになる。したがって、例えばアルプス旅行記の作者は、アルプスの自然を記述するために「ロマンティック」という言葉を頻繁に使用した結果、実際の個人的な印象に基づく風景の特徴をほとんど表現できないというジレンマに陥った。

この「もはや独創性を達成できないというジレンマ」²⁷⁾は、風景の概念的把握に必然的にとまなうものである。「ロマンティック」「崇高」などの概念は、現実の風景の特殊性、個性からの乖離、抽象化をひき起こすため、風景体験を完全にとらえることはできない。そしてそれらの概念によって現実の風景体験をとらえきれないということは、言語の表現力への懐疑を生じさせる。多くのアルプス旅行者が、風景やそれによって喚起された感情を言語化することができないという言語への不信、絶望を語っているが、その中で、ある旅行記作者は、ヒルシュフェルトと同様に、自然の多様性に対する言語の貧困さにその原因を見ている。言語は個々の対象の特徴や差異を均質化してしまうと言うのである。

「これらの地方の記述がいつも同一なように見えようとも、これらの場所の自然は断じて同一ではない。[……]描写する者の表現はつねに同じでも、それは彼らの目が受けている印象には当てはまらない。しかし、あらゆる様々なニュアンスのための言語の貧困さと表現の不足、同一の言葉を様々な意味で用い、同一の比喩を様々な作用の表示のために用いなければならないという必要性は、当然ながら描写に無味乾燥さやぎこちなさ、不愉快な反復をもたらす。人間はそれらを思いきって克服すべきである。彼が貧しく制限されているだけで、自然は決してそんなことはないのである。」²⁸⁾

しかし、奇妙なことに、そのような言語の表現力の限界を語るためには多大な情熱と言葉が費やされている。レイモントによれば、「旅行者が、彼らの印象や感情を記述するかわりに、言葉にできない、記述できないという現象を述べ立てる際の詳細さ、言葉や比喩の豊かさは、その都度の自然物に一メタレベルであれ一多かれ少なかれ大きな美的な発光を生み出した」のである。

「最初は、言葉にできないということの助けを借りて、旧来の美学に対する不満が表現されていたのが、時とともにそれは、特殊な美的な性質とそれによって生み出される印象の独立した表示に進化した。つまり、風景とそこから発せられる雰囲気の前にして適切な言葉を見つけられないという、定式化された不可能性が、しだいに非常に高い美的な地位の信号になっていったのである。」²⁹⁾

つまり、「崇高」や「ロマンティック」などに次いで、「言葉にできない(unaussprechlich / unbeschreiblich)」という新たな概念が誕生したのである。そのように言語の限界を認めることによって、逆に風景には高い価値が与えられるのである。しかし、「言葉にできない」というのは、「崇高」や「ロマンティック」にも増して、最初から漠然とした概念である。どのような風景でもその一言で言い表すことができってしまう。ということは、何も表現していないのと同じである。風景の具体的な姿も、そこから受けた一度限りの個別の印象も、それによっては何一つ表現されないのである。「言葉にできない」という言葉も、風景の類型や比喩的表現と同じように、言語化の試みを空転させるのである。

「言葉にできない」ということを表現するためにも言葉を用いなければならないというのは逆説的な事実であるが、その言葉自体が風景の美的価値を示す新たな概念となるということもまた、逆説的である。ヒルシュフェルトは風景を表象する芸術の新しさに、記述の不可能性の原因と克服への希望を見出しているが、いかに言語表現に工夫をこらし、あるいはそれに絶望して投げ出そうとしても、言語という媒体による模倣的表現を求めている限り、新たな概念の誕生と抽象化、個々の現実からの乖離という堂々巡りとも言える循環から抜け出すことが非常に困難であることは、類型や比喩の例が明らかにしている。ゲーテが三度目のスイス旅行を記録するときにとろうとした「日記の、ちょっとした覚え書きというスタイル」は、彼が全てを言語で模倣的に表現し尽くすことの限界を自覚したために、敢えて選んだ方法だったのではないだろうか。

第二節 シラーの風景詩論

1. 『マティソンの詩について』における言語と音楽

十八世紀の文学における風景の記述についての考察は、言語への信頼と不信とが交錯した「言葉にできない」という言葉にたどり着いた。風景の記述とその媒体をめぐる同時代の詩人や著述家の探索の中で、シラーはどのような位置にいるのだろうか。その点を明らかにするために、本節ではシラーの『マティソンの詩について』を取り上げる。『マティソンの詩について』は、1794年にチューリヒで第三版が出たフリードリヒ・フォン・マティソンの詩集に対する書評として、同年に『一般文学新聞』に掲載されたもので、シラー自身の風景詩論と、マティソンの詩を引用しながらの批評という二つの部分から構成されている。1790年代、シラーが理論的な思索と著作活動に集中的に従事していた時期のただ中に書かれたこの文章は、時期的にも、また内容的にも『カリアス書簡』(1792年)に代表される美的自律性の追究と、『素朴文学と情感文学について』(1795-96年)を中心とする歴史哲学的な考察との中間に位置する過渡的な著作であるが、ここでは言語表現という観点からの解説を試みる。

シラーは『マティソンの詩について』前半の風景詩論のしめくくりにあたる部分ではじめて、風景詩の表現媒体である言語に言及している³⁰⁾。ただしそれは、言語に対する懐疑の表明としてである。シラーはここで、作曲家や画家は、受容者にある感情や理念を受け入れられるように準備させることはできるが、その内容を見つけることは受容者の想像力に任せるしかないのに対し、詩人は言語テキストによって内容をも伝え、受容者に特定の方向を与えることができるという利点を持つと述べている。「だが」とシラーは警告する。

「だが、彼〔詩人〕はこの作業への自分の介入には限界があることを忘れてはならない。彼は、あの理念を暗示してもよいし、あの感情を示唆してもよい。だが、それらを自分で詳しく説明してはならない。読者の想像力を先取りしてはならないのだ。ここでは詳細な規定は全てわずらわしい制約と感じられる。というのは、このような美的理念の魅力は、まさに、底なしの淵をのぞくようにしてその内容をのぞくというところにあるからである。詩人が作品の中に入れる現実の明確な内容は、つねに有限なものであるが、彼が作品の中に入れることを我々にまかせる可能な内容は、無限の大きさを持つのである。」(NA22, 273f.)

シラーは先に、文学においては、読者の想像力の自由な活動と、詩人によるその方向付けという二つの要求が同時に矛盾なく満たされることが必要であると述べている。その文脈を引き継いで、言語テキストによる過剰な内容規定が、読者の想像力を先取りすることに警戒の念を表しているのであるが、ここで新たに、そしていささか唐突に登場したのが、「美的理念」である。それは読者の想像力の活動可能性に対応して無限の大きさを持ち、詩人はそれを「暗示」したり「示唆」したりするにとどまっていなければならないという。作曲家や画家に対する詩人の利点はその限界にも変わりうる両刃の刃なのである。そして詩人の活動の限界とは、言語の限界でもある。言語は無限の「美的理念」に対する制約となるという点に、シラーは言語の限界を認めているのである。

この引用箇所は、言語に対するシラーの問題意識の表れとして重要であるが、シラーの風景詩論には、すでに重要なキーワードが登場している。それは「音楽」である。そして、シラーが詩人に求めている「暗示」や「示唆」という表現方法は、音楽の特徴なのである。理念の「暗示」や感情の「示唆」とは、先行する部分で述べられている「象徴的操作」と関係がある。シラーは、風景は、それを「感情の表現」あるいは「理念の表現」とするという「象徴的操作」によって芸術の対象となることができるとし(NA22, 271)、特に「感情の表現」をより詳しく説明するために、音楽を模範例として持ち出している。詩は「音楽的に作用しなければならない」と言われ、その音楽的作用は次のように説明される。

「音楽（単に快だけではなく美の芸術として）の全作用は、感情の内的な動きに、それに類比した外的な動きで付き従い、感性化することにある。さて、その内的な動きは（人間の本性として）厳しい必然性の法則に従っているので、この必然性と規定性は外的な動きにも移り、それによって表現される。そしてこのようにして、あの象徴的な行為に仲介されて、音や光という卑俗な自然現象が、どのようにして人間本性の美的な尊厳に関与することができるかがわかるのである。作曲家や風景画家が、人間の心の内的な動きを支配している法則の秘密をきわめ、これらの感情の動きとある外的な現象の間にある類比を研究すれば、彼は卑俗な自然の造形者から本当の魂の画家になるのである。」(NA22, 272)

一方、「理念の表現」とは、「象徴化する想像力の法則」に従って生まれる理念の喚起を指す。

「理性は絶えず、想像力の偶然的な活動を自分自身の振る舞いと一致させようとしている。そこで、これらの諸現象のうちに、理性自身の（実践的な）法

則にしたがって取り扱うことのできるものが示されれば、理性にとってこの現象は自分自身の行為の象徴なのである。自然の死せる文字は精神の生ける言語となり、外的な目と内的な目は諸現象の同一の書物を全く別々の方法で読むのである。[……] 絵画作品や音楽作品の美しい釣り合いの中には、道徳的に調和した魂のより美しい釣り合いが描かれているのである。」

(NA22, 273)

外的現象と内的現象とが同一の法則に従うことによって生じる類似という構造は、「感情の表現」にも「理念の表現」の説明にも共通しているので、明確に述べられているかどうかには関わらず、いずれの場合も模範として念頭に置かれているのは音楽であると考えられる。なお、シラーが音楽を感情と結びつけているのは、当時の一般的な音楽観の影響だろう。ヨーハン・ゲオルク・ズルツァーによれば、音楽は「激しい感情から生まれ、したがってその感情を描き、感情を保ち強める力を持つ一連の音」と定義され、音楽の目的は「感情の喚起」なのである³¹⁾。

このように音楽はシラーによって、理念や感情、つまり「美的理念」を直接に表現するのではなく、類比関係に基づいて象徴として間接的に表現する芸術としてとらえられ、文学の模範とされているのである。そして、この「象徴的操作」が、後に言語に言及する時には、「暗示」や「示唆」と言い換えられている。したがって、シラーが風景詩論において音楽を文学の模範としている背景には、言語の限界の認識があるのである。音楽は、「暗示」や「示唆」という象徴的表現によって、言語表現の限界を乗り越える可能性を持つ芸術として、言語芸術の模範となる。詩は音楽を表現形式の模範とすること、つまり「音楽的詩」となることによって、無限の大きさを持つ「美的理念」を象徴的に表現することができるのである。

2. シラーの言語観

シラーは言語に対して懐疑的であったと言われることもあれば、逆に、真剣に悩むことなく自信を持って言語を使用していたと言われることもある。確かにシラーは、創作の場において言語への不信感をあらわにすることはめったにないが、私信や理論的な著作において言語懐疑の念が漏らされていることを見過ごすわけにはいかない³²⁾。しかし、『マティソンの詩について』の前後の時期に書かれた理論的著作の中で言語に関連する箇所を拾い上げてみると、一言で言語懐疑と言っても、その意味や、懐疑の裏で求められている言語表現は一貫しているわけではない。

シラーが最もはっきりとまとまった形で言語への懐疑的な態度を表明しているのは、『カリアス書簡』の最後の手紙においてである³⁹⁾。ここでは芸術作品は、その自律性のために、媒体および芸術家からの規定を受けないことが要求されるという文脈から、言語芸術における媒体、言語に言及される。シラーは言語の本性が「普遍的なものに向かう傾向」にあるために、「個別的なものの表示」という文学の課題と矛盾するとみなしている。

「言語も語形変化や結合の法則も、全く普遍的なものであって、一つの個別的なものではなく無数の個別的なもののための記号である。[……] 表現されるべき対象は、想像力の前にもたらされ、直観的印象に変化させられる前に、概念の抽象的な領域を通して大きな回り道をしなければならず、そこで生氣（感覺的な力）の多くを失ってしまう。詩人にはどのような場合にも、特殊なものを表現するためには、普遍的なもの的人工的な結合以外に手段はないのである。」(DK8, 328)

例えば、「ちょうど今私の前に立っている燭台が倒れる」というのは、言語という「普遍的な記号」の結合によって表された「個別的な事例」なのである(DK8, 328)。だが、それによって表現されるべき対象の本性は言語という媒体の本性に規定され、表現の自律性、すなわち美は損なわれてしまう。

「したがって言語は、表現することを任された対象から感覺性と個別性を奪い、対象とは無縁の言語自身の特性（普遍性）を押しつける。言語は一私の用語を使えば一感覺的である表現されるべきものの本性に、抽象的である表現するものの本性を混入し、このようにして対象の表現に他律を持ち込むのである。」(DK8, 329)

対象の表現における他律とは、抽象的な記号である言語によってもたらされる概念が、対象の直観的印象、イメージとしての把握に対する障害となるということでもある。つまり、記号表現が記号内容と分離してしまうわけである。

「言語は全てを悟性の前に置くが、詩人は全てを想像力の前にもたらさ（表現し）なければならない。文学は直観的像を求め、言語は概念をしか与えない。」
(DK8, 328f.)

したがって、シラーが詩的言語に求めているのは、言語の普遍化の傾向を克服し、対象の個別性、特殊性を保持することと、記号表現を記号内容と一致させること

である。

「詩的な表現を自由なものにするためには、詩人は『言語が普遍的なものに向かう傾向を自らの芸術の偉大さで克服し、素材（言語とその語形変化や構文の規則）を形式（つまりそれらの運用）によって打ち負かさなければならぬ。』言語の本性（まさにこの普遍的なものへ向かう傾向）は、与えられた形式の中で完全に消滅し、肉体は理念の中で、記号は記号内容の中で、現実現象の中で、消えて行かねばならない。表現されるべきものは表現するものから、自由に勝利を誇りながら輝き出なければならない。そして言語のあらゆる束縛にもかかわらず、完全な真実と生气と個性において想像力の前に立たなければならない。」(DK8, 329)

このシラーの言語観は、前節で風景記述の実践の場において具体的に考察した問題と重なっている。言語は「一つの個別的なものではなく無数の個別的なもののための記号」であるために、表現の対象の個性を奪い普遍化してしまうというシラーの指摘は、言語の貧困さのために多様な自然が単調で無味乾燥な姿になってしまうという旅行記作家の嘆きに当てはまる。言語による把握は、類型の形成においてよくわかるように、個々の風景を一般的な型へと普遍化する傾向にある。その端的な例は「崇高」、「ロマンティック」、そして「言葉にできない」というような抽象的な概念であり、それによって風景の個別の特徴はますます一般化されてしまうと同時に、直観的なイメージも薄れる。それは、言語という普遍的な記号と表現されるべき対象とが乖離しているということでもある。比喩表現においても、言語は表現されるべき対象に到達することはできず、その周囲をめぐることしかできないが、それは、記号表現と記号内容との不一致を象徴的に表しているのではないだろうか。つまり、ゲーテや旅行記作家たちが風景の記述を実践する中で行き当たったのと同じ問題を、シラーは表現の自律性の追究という別の角度から理論的に扱っているのである。

しかし、『カリアス書簡』においてシラーが言語に求めているものは、『マティソンの詩について』におけるそれとは異なっている。『マティソンの詩について』では、言語という記号の透明性ではなく、「底なしの淵」のような無限の「美的理念」の象徴的表現が問題となっているのである。シラーは後にも、ゲーテ宛ての手紙の中で、言語の「個性に全く対立する傾向」を指摘し、「普遍的な概念およびそれに基づく言語が、事象や事例、直観に対して持つ関係は、私にとっては深淵のようなもので、それを私はめまいを感じることなしにのぞき見ることはできないのです」と述べている³⁴⁾。言語と対象の間にある「深淵」と、「美的理念」という「底なしの淵」とでは、もちろんその比喩的意味は異なるが、同時に

それぞれの「深淵」に対するシラーの評価も違う。前者は否定的な意味合いを与えられているのに対し、後者はその無限性が肯定的にとらえられているのである。「深淵」のメタファーの意味と評価の違いには、『カリアス書簡』と『マティソンの詩について』との間にあるシラーの言語観の違いが表れている。両者はともに言語懐疑の態度をとりながら、その根拠にあるシラーの問題意識はそれぞれ別のところにあるのである。約二年の時間的間隔をおいて書かれた二つの文章の間にある言語観の変化はどこから生じたのだろうか。

『マティソンの詩について』より後に書かれた『素朴文学と情感文学について』の中にも、『カリアス書簡』における言語観が姿を現している³⁹⁾。ここでシラーは、天才の言語について次のように語っている。

「学校型の知性が、たえず誤りをおそれて、言葉や概念を文法と論理という十字架に打ち付け、不明確にならないために硬直し、言い過ぎないために多くの言葉を費やし、不注意な人々を傷つけないためにかえって思想から力と鋭さを奪い取ってしまうのに対し、天才は見事なたった一筆で、永遠に確実で確固としていながら全く自由な輪郭を自分の思想に与えるのである。前者においては記号が記号表示されたものと永遠に異質でよそよそしいままだが、後者においては言語が思想から内的必然性によってわき出てくるかのようであり、両者が一体化しているために、精神が肉体という覆いの下においてさえむき出しに現れているのである。その種の表現においては、記号が記号表示されたものの中で完全に消え去り、言語がその表現する思想を、他の人々ならそれを表現すると同時に覆い隠さざるを得ない時に、いわば裸にしておくのだが、そのような表現が、文体において特に天才的で精神豊かであると呼ばれるものなのである。」(NA20, 426)

つまり、天才の言語とは、記号表現と記号内容が一致し、記号が透明性を持つという『カリアス書簡』で求められていた言語なのである。しかし、天才は「素朴」でなければならないとシラーは前もって述べている。『カリアス書簡』におけるシラーの言語観は、『素朴文学と情感文学について』において、素朴文学と情感文学の片方だけ、つまり素朴文学に属するものとされているのである。すると、もはや素朴ではない情感詩人にとって、記号表現と記号内容が一体化し、「精神」が「肉体」の下から現れ出るような言語表現はまだ可能なのだろうか。もしそれが不可能ならば、その理由は何か、そして、近代の情感詩人にふさわしいのはいかなる言語表現なのだろうか。はじめに述べたように、『マティソンの詩について』は、『カリアス書簡』と『素朴文学と情感文学について』の中間に位置する著作である。『カリアス書簡』におけるシラーの言語観がその歴史哲学的構想を

形づくる素朴と情感という対概念によって相対化されたのであれば、『マティソンの詩について』との間における変化の原因は、情感文学の言語について考察することによって明らかになるのではないだろうか。

3. 音楽的詩

『素朴文学と情感文学について』においてシラーは、素朴詩人と情感詩人の違いを次のように定めている。素朴詩人は「できる限り完全な現実の模倣」を、情感詩人は「理想の表現」を課題とする。なぜなら、「人間性にできる限り完全な表現を与えること」が両者の共通の課題であるため、素朴詩人の「自然な単純の状態」には、感性と理性の調和的統一という人間性が現実のものとしてある故に、現実を模倣することがすなわち美となるのである。それに対して、情感詩人の時代、「文化の状態」である近代においては、人間性は分裂をきたしている。したがって、かつては現実が存在していた理性と感性との調和した協働は、今や理想としてのみ、つまり「生の事実」としてではなく、実現されるべき「理念」としてのみ存在する。しかし、その理想は、決して到達することのできない無限の彼方にあるのである。(NA20, 436f.)

ここから、素朴詩人にふさわしいのは「限定の芸術」、情感詩人にふさわしいのは「無限の芸術」であるとされる。というのは、素朴詩人の対象とする現実は有限であり、情感詩人の理想は無限だからである。芸術ジャンルに即して言うと、古代の造形芸術は近代のそれに比べて優位に立つ。それは、「目のための芸術」である造形芸術は、限定づけによって成立するためである。だが、「想像力のための芸術」、例えば文学は、無限性によっても完全性に到達することができる。そのため、文学においては古代と近代、あるいは素朴文学と情感文学の優劣を単純につけることはできない。ここでは、素朴詩人は「感覚的に表現でき、肉体的なもの」の表現において優位に立つのに対し、情感詩人は「精神」、つまり「表現したり言葉にしたりできないもの」の取り扱いにおいて優位に立つことができるのである。したがって、素朴詩人に対する情感詩人の利点は、「素朴詩人がなし、またなすことのできたよりも大きな対象を衝動に与えることができること」である。「あらゆる現実理想に及ばず、あらゆる実在物には制約があるが、思想は制約を持たない」のである。(NA20, 440f.)

したがって、近代の芸術家は、「そもそも相対立すると思われる二つの課題を同時に果たさなければならない。すなわち、芸術は感性的な媒体を用いる以上、有限性と必然的に結びつかざるをえないが、同時にこの有限なものを無限なものへと転化しなくてはならない」³⁰。すると、シラーが『マティソンの詩について』において述べている「象徴的操作」、あるいは「暗示」、「示唆」はその手段とな

る。音楽という模範が示すように、表現の内容や音という媒体は有限であるが、それを象徴的に暗示することによって無限のものへと変えることができるのである。言語によって表現される有限な内容に対して、読者に任される無限の「可能な内容」、つまり「美的理念」こそが、音楽的詩によって表現されるべきものである。「美的理念」は、限定的な媒体である言語によって表現することはできず、「暗示」、「示唆」することができるだけである。それは言語によってくみ尽くすことのできない「底なしの淵」のような無限の大きさを持っているのである。この「美的理念」こそが、情感詩人の対象である「精神」、「表現したり言葉にしたりできないもの」なのではないだろうか。近代の情感詩人は、人間性の分裂のために現実と理想との対立をつねに意識せざるを得ないが、その理想は無限のものであるために、有限の規定を与える言語によって直接に表現することはできず、音楽を模範として、類比関係に基づいて象徴的に表現する必要があるのである。シラーは「自らの歴史哲学的構想に即して、『象徴的』感性化を近代固有の芸術原理として正当化したのである」³⁷⁾。ここに、シラーの風景詩論における歴史哲学的構想の関与を見出すことができる。無限の「美的理念」の象徴的表現こそが、情感詩人の使命であり、素朴詩人に対する存在理由なのである。成立年代からすれば、『マティソンの詩について』が『素朴文学と情感文学について』を先取りしていると言うこともできる。シラーの風景詩論における言語への懐疑と音楽の模範的地位への上昇は、無限の理念の表現という目的を与えられたことによって、近代固有の情感文学の理論へと引き継がれて行くのである。

音楽的詩と情感文学の結びつきは、『素朴文学と情感文学について』の中でさらに裏付けられている。シラーはここで、クロップシュトックの『メシアス』は、「音楽的詩」の観点から見ればすばらしい作品であるが、「造形的詩」という観点からは不満が残ると述べている。「造形的詩」にとっては「直観のために定められた形が期待される」のに対して、彼の詩の人物たちは「個人や生きた形姿」ではなく「概念の見本」であり、登場人物や情景を具体化する方法が想像力に「あまりにも自由に任せられすぎていて」、「確かな限界」がないと言うのである(NA20, 456)。一つの作品に異なった評価を下す「音楽的詩」と「造形的詩」の違いを、シラーはクロップシュトックを「音楽的詩人」と呼ぶ時に自ら付けた次のような注釈において説明している。

「私が『音楽的』と言っているのは、ここで文学と音楽および造形芸術との間にある二つの類似性を思い起こさせるためである。すなわち、文学は、造形芸術のようにある特定の対象を模倣するか、あるいは音楽のようにある特定の感情の状態を表すにすぎず、そのために特定の対象を必要とはしないかによって、造形的(彫塑的)あるいは音楽的と呼ばれることができるのである。

後者の表現は、文学の中で実際に素材によって音楽であるものだけではなく、音楽が、想像力を特定の対象によって支配することなしに、生み出すことのできる作用すべてに全般的に関わっている。」(NA20, 455f.)

「ある特定の対象を模倣する」文学は造形芸術的、「特定の対象を必要とはしない」文学は音楽的であるという定義は、造形芸術と音楽という二種類のジャンルを特徴づけると同時に、文学にも二種類の区別を設ける。造形芸術は限定的で、音楽は限定的ではない芸術なのである。そして、先に見たように、限定づけとは素朴文学の特徴であるから、造形芸術的な限定の文学とは、素朴文学を指すことになる。それに対して、音楽的な無限定の文学とは、情感文学のことである。つまり、音楽的詩は、情感文学のための表現形式なのである。シラーがクロップシュトックを「音楽的詩人」と呼んでいるのも、彼が情感詩人の代表者だからである。

クロップシュトックの詩が、造形芸術的な詩の観点からは欠点があり、音楽的な詩としてはすぐれているということは、素朴文学と情感文学それぞれにふさわしい言語表現の違いを示唆している。情感文学にふさわしい言語は、素朴文学におけるそれとは異なるのである。「彼の領域はつねに理念の王国である」とシラーは言う。

「そして彼は、自分の取り扱うもの全てを無限性へと導く。他の詩人たちが精神的なもの全てに肉体を着せるのに対し、彼は取り扱うもの全てから、それを精神にするために肉体をはぎ取ると言ってもよいだろう。」(NA 20, 457)

「精神が肉体という覆いの下においてさえむき出しに現れている」という素朴な天才の言語とは逆に、情感詩人クロップシュトックにおいては、「肉体」が「はぎ取」られて、「精神」が「むき出し」になっているのである。シラーの風景詩論において、言語が美的理念の表現に対して制約となると言われる場合の言語芸術は、造形芸術と同じく限定的なものとして考えられている。素朴文学にとっては、そのような限定的な言語が媒体であることに問題はない。しかし、無限の理念を表現する情感文学にとっては、限定的な言語は、もはや媒体として適していないのである。現実を模倣する素朴文学においては、記号の透明性や、対象の個別性の保持がポジティブな意味を持つ。だからこそ、シラーは素朴な天才の言語に透明性という特徴を認め、クロップシュトックの詩は、人物の個性の直観的把握を拒む抽象的な概念の見本と言われるのである。だが、情感文学においては、無限の理念を直接に表現することはできないため、記号の透明性や対象の個別性は求められない。そのかわりに、情感文学には、音楽を模範として象徴的に「暗

示」、「示唆」するという言語表現がふさわしいのである。シラーは『マティソンの詩について』を、風景の芸術は近代に特有なものであると述べることから説き起こしているが、風景という表現の内容の近代性を指摘するだけではなく、音楽を風景詩の模範とすることによって、表現の形式においても近代固有の原理を求めているのである。そして、シラーの言語観は、『カリアス書簡』で求められていた透明な記号としての媒体から、歴史哲学的構想に基づく近代的な芸術原理の探求の過程で、非限定的な象徴的表現の媒体へと変化したのである。

素朴文学にふさわしい「造形的詩」から情感文学の「音楽的詩」への変化は、「詩的絵画」から「音楽的詩」への移行と言うこともできる。レッシングがラオコーン論において「詩的絵画」と呼んでいるのは、記号の透明性を持つ言語表現、つまり『カリアス書簡』における言語、そして素朴文学の言語である。

「詩人が対象を、われわれが詩人の言葉よりも対象の方をよりはっきりと意識するように感性化する場合、そのような描写や複数の描写の結合は全て、絵画的、絵画と呼ばれる。なぜならそれは、実際の絵画に特に可能であり、実際の絵画からまず第一に、そして最も容易に導き出されるイリュージョンの度合いにわれわれを近づけるからである。」³⁸⁾

本章の第一節では、十八世紀の牧歌や旅行記における具体的な風景記述を考察したが、そこで、目に映る風景を完全に言語化しようという欲求とその挫折、そして「言葉にできない」という概念の誕生という経緯において問題となっていたのも、このような透明な記号としての言語である。しかし、対象を直接に模倣しようとする限定的な言語によって、何もかもを表現し尽くすことは不可能であり、またそれに気づき始めた詩人や旅行記作家もいた。そして、言語化の不可能性自体が言語化されるという逆説的な事態は、言語によって執拗に対象をとらえようとする試みとその空転を最も鮮やかに示していた。

このような具体的な例から導き出された風景の言語表現の問題を、シラーの風景詩論と平行させてみると、同時代の詩人や旅行記作家たちが感じていた言語表現の限界を、シラーも把握していたことがわかる。シラーが「美的理念」と名づけたものは、同時代の詩人や旅行記作家によっても「言葉にできないもの」としてその存在を認識されつつあったのである。しかし、その意識自体を言語化すると、新たな限定的概念の誕生となる。「言葉にできないもの」は、音楽のように「暗示」することによってしか表現できない。そしてそれが情感文学にふさわしい言語表現なのである。ゲーテが旅行記で実践しようとした「ちょっとした覚え書き」のスタイルも、シラーが理論的に構想した「音楽的詩」も、模倣による言語化の空転から抜け出すための模索の一端なのではないだろうか。シラーには、

理論を自ら実践するつもりはなかったかもしれない。しかし、同時代の文学の直面していた問題を、シラーは確実に把握していた。そして、模索していた方向においても、時代から孤立してはいなかった。「絵画の時代」十八世紀に対して、十九世紀は音楽を美学のパラダイムとする時代であると言われている³⁹⁾。「詩的絵画」から「音楽的詩」への移行を求めていたシラーもまた、そのような時代の流れの中におり、またその流れを押し進める一つの力であったのである。

第四章 風景と自然

第一節 風景の補償モデル

1. 『逍遙』の構成と風景

シラーの詩『逍遙』は、1795年に『哀歌』という題で雑誌『ホーレン』に発表され、後に、題名および内容も若干変更された上で1800年に詩集におさめられた¹⁾。全200行からなるこの詩は、次のように構成されている。詩は、都市からやって来たある人物（逍遙者）が自然の中を歩きながら見ている風景の描写から始まる（1-36）。そして、逍遙者は田舎の田園生活を眺め（37-57）、次に、都市が彼の目に入ってくる（58-68）。田園から都市への変化は、空間的な変化であると同時に、人間の歴史の初期の形態からその後の文明の発展への時間的な変化でもあり、ここから逍遙者は夢想の中で文明の歴史をたどり始める。それは、まず発展としてポジティブな面から描かれ（69-138）、次に墮落、退廃というネガティブな姿に転じる（139-164）。そして逍遙者の幻想の中では、最後には文明は崩壊に至る（165-172）。そこで彼は現実に帰り、再び自然の風景が描写される（173-190）。つまり、この詩は、大きくとらえると、二つの風景描写の部分が、都市における文明の歴史の記述をはさむように構成されており、逍遙者が最初、都市からやって来たということを考えあわせると、内容的には、都市—風景—都市—風景という構成が見出される。したがって逍遙者は、都市の文明から離れて自然の風景に出会うという体験を二度することになる。

では、逍遙者にとってこれらの風景はどのような意味や役割を持っているのだろうか。それは、彼が風景に出会ったときに示す反応から判断することができる。まず冒頭の風景と出会ったとき、逍遙者は様々な自然に挨拶を送る。

「私の挨拶を受けよ、頂が赤みをおびて輝く山よ、
私の挨拶を受けよ、山をやさしく照らす太陽よ、
生き生きとした野よ、お前にも挨拶しよう、お前たちざわめく菩提樹にも、
そして枝々の上で揺れる朗らかな歌声にも、
静かな青い大気よ、お前にも、[……]」(1ff)

そして、曲がりくねった田舎道を歩みながら、逍遙者は色とりどりの花咲く野、蜜蜂の羽音、ゆるやかに飛ぶ蝶、日光、静止した西風、雲雀の声など、自分を取り巻く自然を次々と羅列的に、まるで「自然美のカタログ」²⁾を作り上げるかの

ように数え上げていく。なおこの呼びかけと羅列的描写は、第三章で見た牧歌の風景描写と共通する特徴である。大気の「芳香の流れ」は彼を「元気づけ」、「渴いたまなざしを精気ある光がうるおす」(9f)。このように逍遙者が自然との出会いに喜び、またそこから生気を得ている理由は、次のように語られる。

「牢獄のような部屋と窮屈な会話からついに逃れて
お前のもとへ喜んで救い出された私のまわりにも、」(7f.)

都市における文明や社交生活は、親しみをこめて挨拶を受けた山や太陽などとは対照的に、「牢獄」や「窮屈な」という言葉によって否定的に評価されている。逍遙者はそこから「逃れて」自然に救いを求めにやってきたのである。そして彼は実際に、喜びに満ちて慰めと癒やしを受け取っている。自然の風景は、人間に文明による苦痛や疲弊からの救いを与えるという役目を持っているのである。

一方、文明史の幻想から覚めた後の二度目の風景描写の部分でも、逍遙者は、文明のネガティブな側面が見せた悪夢から覚めたことを喜び、自然の風景によって生気や若々しい力を取り戻している。

「私は本当に一人きりなのだろうか？お前の腕の中に、
お前の心に再び、自然よ、ああ！あれは夢にすぎなかったのだ、
生のおそろしい光景によって私をとらえ戦慄させたのは。
険しく落ちてゆく谷とともに、陰鬱な夢も落ちていった。
私はお前の清らかな祭壇から私の生を清められて受け取り、
希望に満ちた青春の朗らかな勇気を取り戻すのだ！」(185ff.)

このように、逍遙者は自然の風景に出会う度に、二度とも文明に対して批判的な態度、少なくとも嫌悪を示している。そして風景は、文明に対比される自然を逍遙者に取り戻し、それによって生命力や安らぎを与えるという役割を果たしている。この詩の都市—風景—都市—風景という内容上の構成は、文明と自然との対比を際立たせ、その結果、風景が持つ役割を明確にするのである。

2. 牧歌における風景

文明と自然との対比を体験する逍遙者にとっての風景の役割は、十八世紀の牧歌文学の中にもしばしば見出される。『逍遙』は牧歌に特徴的な風景描写の形式を踏襲しているだけでなく、牧歌文学における風景の役割もまた、『逍遙』と共通しているのである。いくつかの例によってそのことを具体的に確かめてみよ

う。ウーツの詩『田舎の賢者』は、次のような一節で始まる。

「お前たち、森よ、お前たち、葉陰の小道よ！
そしてお前、野よ！静かな草原よ！
私は人ごみからお前たちのところへ逃れてきた、
ああ、華やかな自然の舞台よ！
そこで私はただ喜びだけを感じるために目覚める。
そして、幸せな賢者のひそみにならって
たしかな安らぎのふところで笑うのだ。」³⁾

ここには表現、内容両面においてシラーの詩との類似が見出される。逍遙者と同じく、ウーツの「私」も自然に呼びかけ、「喜び」や「安らぎ」を得るために、「人ごみ」によって象徴される都市から自然のもとへ「逃れてきた」ことを明らかにするのである。「なんとも幸せな人よ、町から逃げてきたとは！」⁴⁾と都市からの逃避を賛美する詩は多数あるが、ゲスナーはその牧歌の一つ『望み』において、「誰にも知られずひっそりと、町の喧騒から遠く離れて、[……] 人気のない土地でおだやかに暮らすことができたなら」⁵⁾という願望を語っている。それは、都市では「正直な人間がわなにはめられることは避けがたく、風俗習慣は無数の愚かなことどもをあがめる」⁶⁾という道徳的な理由からだけではなく、美的な理由にもよる。

「町に住む者は落ち着きのない喧騒によってまどろみから覚めさせられ、隣家の塀が心地よく差し込む朝日をさえぎり、彼の監禁されたまなざしには朝の美しい光景を見ることは許されないのに対して、やさしい朝風と朗らかな小鳥のコンチェルトが私を目覚めさせるだろう。そして私は安らかな眠りから飛び出し、朝焼けを迎えに花の咲きみだれる野原や近くの丘の上に行き、楽しい歌をうっとりしながら丘の下に向かって歌うだろう。なぜと言って、美しい自然が、調和のとれた無秩序な姿で、無限に多様な美をからみあわせているときほど魅力的なものがあるだろうか？」⁷⁾

このような都会人の田園生活への憧れをかきたてるように、ヒルシュフェルトは『田園生活』の中で様々な根拠を持ち出して都会人を田園生活に誘っている。それらの根拠の一つは、クライストやゲスナーの詩で読んだ「美しい自然を自分の目で見る」ことである。彼は丘、谷、森、川、畑、藪、山、庭を挙げて、「ただ様々に変化するばかりの光景や色で飾られた田舎」ほど魅力的なものはないと言う⁸⁾。また、フォスの『田舎の人』は田舎に住む人間の立場から、「都会人よ、

喜びを求めているならば、／田舎においでなさい」⁹⁾と誘いかける形をとっている。そして田舎における「喜び」の筆頭に挙げられるのは、やはり風景を見ることである。

「ご覧なさい、庭や畑や牧場が
ここではどの家のまわりでも青々としているのを。
金持ちの人間がわれわれから
月や日の光をさえぎることはない。
そして夕べには
どの星も見渡すことができるのだ。」¹⁰⁾

それに対して都市での生活は、『逍遙』と同じく牢獄の比喩を用いて極めてネガティブにとらえられている。

「あなたたちあわれな都会人は、
町で嘆き悲しんだり病気をしてばかりいる。
町はまるであなたたちをかびくさい牢屋に
閉じこめたかのようだ。」¹¹⁾

そしてゲスナーは、牧歌文学において風景に与えられる役割を 1756 年の『牧歌』の序文の中で明確にまとめている。ゲスナーはここで、読者にあてて次のように書いている。

「しばしば私は、町から身をふりほどいて人気のない土地へ逃げて行く。すると、自然の美が私の心から、町から私を追ってきたいとわしいものや不快な印象を全て取り去ってくれる。そして私は、すっかり魅了され、自然の美を感じる心で一杯になって、黄金時代の羊飼いのように幸福になり、王よりも豊かになるのである。」¹²⁾

牧歌文学は、都市と田舎、文明と自然の対比と、前者への嫌悪や拒絶と後者への憧れ、逃避を基盤として成り立っている。都市での生活は、道徳的および美的な理由から批判され、それに反比例して田舎が賞賛される。そして「自然の美」、つまり風景は、人間がそれによって都市においては失われた自然を取り戻し、享受するという役割を持つ。シラーの逍遙者は、牧歌詩人と同じように自然に呼びかけ、次々と言語化して並べ上げるが、それらの風景が彼にとって持つ意味も、牧歌における場合と同様に、文明によって失われた自然の回復なのである。

3. 風景の補償モデル

風景の研究史において、風景概念やその成立をめぐる議論の中で、その発表以来たえず言及されているのが、第一章で紹介したヨアヒム・リッターの風景論である。風景とは、科学的、技術的な自然支配によって生じた近代社会の分裂構造の中で、失われた自然を美的に補償するものであるというリッターの理論は、風景の補償モデルと呼ばれることがある。そこにおいて風景は、近代社会の中で文明によって失われた自然を人間に取り戻すという補償機能を持つ。

「風景としての美的な自然は、形而上学的な概念から取り去られた自然科学の客体の世界に対抗して、『直観的な』、内面から生まれた表象というかたちで全自然と『世界秩序における調和』を仲介し、人間のために美的に存在するという機能を引き受けなければならないのである。」¹³⁾

したがって、自然の科学的な対象化と美的な表象化が同時に起こったのは偶然ではなく、後者の現象は前者を補うために必然的に生じたのである。

「風景は、『プロトマイオスの』世界として人間の存在に属している限り、全自然である。『コペルニクスの』自然がこれを内包できず、外に出すとき、美的な表出と提示が必要になる。人間存在の天と地が、科学においては、もはや古代世界の土台の上での哲学の概念におけるように理解され語られることがなくなったとき、文学と造形芸術が、それを風景として仲介する役割を引き受けるのである。」¹⁴⁾

そしてリッターは、この補償モデルをシラーの『逍遙』にあてはめて、自説を補強、実証しようとしている。リッターによれば、シラーにとって、科学や技術による自然の物化、客体化や、自然と人間との分裂は、喪失ではなく、人間の自由の条件なのである。したがってこの詩においては、都市は人間の自由の場として賞揚されていることになる。

「人間にとっての自由という意味での自由は、都市とともに、そして科学と労働とともに、近代社会に存在することになる。なぜなら、人間はそれによって最終的に自然の力から解放され、自然を自分の支配と利用の対象として屈服させるからである。」¹⁵⁾

このようにシラーにとっては人間の自由と自然の物化とが分かちがたく結びついていることから、『逍遙』における風景の意味が理解できるとリッターは言う。つまり、風景として自然を美的に取り戻すことは、人間とその存在基盤である自然との関係を明らかにするという「ポジティブな機能」¹⁶を持つのであり、始源への後退や逃避ではなく、現在に関わるのである。したがって、「自然の享受と自然への美的な志向は、自由と自然に対する社会の支配とを前提とする」のであり、「風景としての自然は、近代社会を基盤とする自由という条件の下でのみ存在可能である」¹⁷というのが、リッターがシラーの詩を通して導き出した結論である。

このリッターの風景論をきっかけとして生まれたと著者自身が序文において述べているのが、ヴォルフガング・リーデルの『逍遙』論である¹⁸。ただしそれは、リッターに対する反論としてである。リーデルは、シラーの歴史哲学の分析によって、シラーにとって「近代の風景享受の補償モデル」¹⁹が存在することを認めている。しかしそこでは、文明の欠陥が相殺され現実との和解がはかれるのではなく、近代人にとって現実の文明社会は克服すべきものであり続けるのである。したがってリーデルは、リッターが、シラーを近代社会の分裂構造の弁護者とし、『逍遙』を都市文明の賛歌とみなしているのは誤解であると批判する。自然への憧れは現実における欠如の表れであって、その解決ではなく、近代人の自然への憧れと文明批判は「相補現象」²⁰なのである。このようにリーデルは、リッターに修正を加えた形での補償モデルを提示している。

確かに、リッターの説は、詩の前半の、文明のポジティブな発展を描いた部分までにしかあてはまらず、その後の文明のネガティブな側面や、逍遙者がそれに対して示す嫌悪と自然への憧れのまなざしについては、説明されていないし、また説明することもできないだろう。すでに冒頭で逍遙者が都市での生活に下している否定的な評価と、自然への逃避の喜びにもリッターは触れていないのである。リッターの補償モデルは、『逍遙』にふさわしくないというだけではなく、先に見たように十八世紀の牧歌文学にも、文明社会を自由の前提として肯定的に受け入れるための風景の補償モデルは存在しない。シラーの逍遙者や同時代の牧歌における風景の役割を説明できるのは、風景体験は近代人の文明批判とその相補現象である自然への憧れのあらわれであるというリーデルの補償モデルである。近代人にとって「自然は文明による病のための治療機関」であり、彼らは「自然のもとで待望の癒やしを求め、見出す」のである²¹。

すると、都市－風景－都市－風景という内容上の構成を持つシラーの『逍遙』は、リーデルによって修正された補償モデルを、逍遙者の姿を通して、他の牧歌に比べても特に正確に再現していることになる。ここでは、都市文明の詳しい具体的な描写によって自然と文明との対比が非常に明確であるだけではなく、逍遙

者は文明から自然への移行を二度も体験するのである。そして、二度とも風景は逍遥者に、都市から失われた自然を回復し、救いを与える。しかし、逍遥者は、風景に補償という役割を楽観的に任せすぎているのではないか、という疑問も生じてくる。風景とは、本当に科学的、技術的な自然支配によって失われた自然を取り戻すという役割を果たしているだけなのだろうか。本論文第二章では、「視」、つまり見ることの持つ支配の力について、第三章では、風景を記述することへの欲求について述べた。これらの支配や欲求は、補償モデルにおいて風景成立の契機とされる科学的な自然支配とどのような関係にあるのだろうか。次節では、前二章での考察を基礎として、『逍遥』の風景描写の部分を知覚と記述という点からより詳細に検討し、補償モデルにおける自然支配とその補償の意味を検証することにする。なおそれは、風景の見方、歴史、トポスの三点に整理して行う。

第二節 『逍遥』における風景

1. 風景の見方

ではまず、この風景描写には、どのような風景の見方が反映されているかに注意してみよう。冒頭の 36 行目までの部分では、逍遥者の歩みにしたがって三種類の風景が現れる。最初は明るい日の光の下で、木々が風にそよぎ、小鳥がさえずり花の咲く野である。次に現れるのは、ひんやりとした薄暗い森である。その後、再び視界が開けると、遠くに高い山がそびえ、川を見下ろす断崖の風景が現れる。特徴的なのは、これらの三種類の風景の相互の関係である。それぞれの間の移り変わりはなめらかで連続的なのではなく、突然の急激な変化によって異なった性格の風景が順に現れて来るのである。それは、ここで用いられている言葉によって明らかである。まず、花の咲く野から森への変化は、19 行目で起こるが、この行は「だが今(Doch jetzt)」という表現で始まり、さらに 23 行目には「突然(auf einmal)」という言葉が見られる。これらはいずれも、逍遥者が風景の変化を突然のものと感じていることを示している。同じことは森から川の上の断崖へ移る部分についても言うことができる。ここで注目するのは、切れ目にあたる 27 行目の「突然(plötzlich)」、次の行の「不意に驚かすように(Überraschend)」、31 行目の「急に(gählings)」という語である。

このような風景描写の仕方は、シラーの詩だけの特徴ではない。十八世紀の詩においては、風景描写が数行ずつの連から成り立っていることがよくあり、その場合には、各連が一つずつ異なった風景を表していることが、視覚的にもより明らかである²¹⁾。『逍遥』では、連の間の空白の行に相当するのが、突然の変化を

表す言葉なのである。すると、そのようにして区切られた一つ一つの風景は、枠あるいは額縁に入れられた一枚の風景画であり、自然全体はそれらの絵の連なりから成り立っていると考えることができる。つまりここには、風景を絵として見るという絵画的な見方が反映されているのである。第二章で述べたように、窓や望遠鏡などの器具を用いることによって特に意識されるこの見方は、風景庭園においても実現されていた。風景庭園は、その中を歩むにつれて次々に変化する思いがけない風景が「絵の鎖」のように現れることを一つの原則として造られたのである。シラーの逍遙者が歩いているのは庭園ではないが、しかしその道が「曲がりくねっている」(14)ことによって、ここは風景庭園と同じ原則につかさどられた場となっている。では、この絵画的な風景の見方の背後には、どのような意識が作用しているのだろうか。

第二章において述べたように、絵画的な見方は、見る主体と見られる客体との分離と、前者から後者への一方的な視線を生み出す。それは、見ることによって対象を支配する視線である。この支配の視線の力は、絵画的な見方に特徴的な「額縁」と「絵の鎖」によってより一層確実なものになる。額縁は自然を芸術作品としてとらえることを容易にする。クリスチアン・ガルヴェは、山の上から平地や谷を見下ろしたときの眺めは「描かれた風景」や「カメラ・オブスクラの像」に似ていると言う²³⁾。そして、そのような絵画的な風景を見る楽しみの根拠をこう説明している。

「どのような自然の産物も、芸術家の手によって作り上げられたように見えれば見えるほど、われわれを満足させるという判断は、ごく一般的なものである。ひょっとするとわれわれの心の底には、自然が実際は芸術作品であり、その決して上げられることのないヴェールの向こうに芸術家が隠されていればよいという密かな願望があるのかもしれない。どうやら、われわれにとっては、分別のある世界創始者が存在するということが重要ならしい。そして、自然に芸術作品に似ているところがあれば、必ずそれは、意図的な形成を推測させ、分別のある創始者の存在を暗示するのである。」²⁴⁾

ガルヴェの言う「分別のある創始者」は、自然神学的に神を指しているのではなく、人間である。風景が「人間の技の産物」²⁵⁾に似ていることが重要なのである。風景がクロード・ロランやサルヴァトル・ローザなど特定の画家の絵と比較される場合や、庭園という人間の手によって作られた自然の場合には一層明らかのように、風景が絵画的であると言われるとき、自然は人間という「分別のある創始者」によって造られたものとして理解できる。絵画的な見方における枠は、不可解な自然を理解可能な風景画に変えて制御するための装置なのである。また、

自然全体を枠にはめられた絵画の連なりとみなすことによっても、人間は自然を自分に理解できる秩序の下に統制されたものとして把握できる。「絵の鎖」の原則にしたがって造られている風景庭園は、見ることによる自然の支配を容易に、そして確実に体験できる場なのである。そして、シラーの逍遙者の風景の見方からは、巧みに構成された庭園を歩むときと同様に、ひそかに自然に対する支配の意識が働いていることが読みとられるのである。

風景の絵画的な見方による自然支配をうまく表しているのが狩りのイメージである。第二章では、『ヴィルヘルム・テル』において、獲物をねらう狩人テルの視線は、矢という武器に具体化されて、対象を支配する視の力を最も鮮明に表していると述べた。この狩人のイメージは、風景に対する詩人や画家の姿にもあてはめられている。多くの詩の中で風景を描写しているエーヴァルト・フォン・クライストは、たびたび一人で散歩に出かけることを非難されたとき、怠けているのではなく「絵狩り(Bilderjagd)」をしているのだと答えたという²⁶⁾。また、ゲスナーも風景画論の中で同じように狩りの比喩を用いている。

「彼〔画家〕の目は自然の中に絵画的に美しいものを見つけることに非常によく慣れてくるので、どのような季節に、またどのような時刻に散歩をしても、彼にとって無益であるということはない。彼は狩りに情熱を抱いた狩人のように、獲物の跡を追うためには労をいとわず、どれほど開けていない道でも何とも思わない。」²⁷⁾

これらの狩りの比喩は、風景という獲物が視線という矢によって征服されることを巧みに表現しているのである。

また、絵画とは描かれた対象を所有する手段でもある。獲物に対する狩人の支配は、彼が獲物を見つけたときに始まり、それを射止めて自分のものにしたときに完成する。画家や詩人という狩人は、風景を絵に描くことによって、あるいは言葉で記述することによって所有することができる。ゲーテの『親和力』においてイギリス人旅行者は、シャルロッテ達の庭園でも、また旅行先の各地でも、カメラ・オブスクラを用いてスケッチをしていた。それは「動く額ぶち」²⁸⁾となって風景を切り取ると同時に、見た風景を絵画として確定し、所有することも可能にする。風景を枠の中に囲い込み、あるいは切り取って見ることがすでに自然の所有の第一歩であり、そのスケッチは「収穫物」²⁹⁾となる。この「収穫物」がどのような意味を持っていたかを思い出してみよう。

「彼はすでに何年も前から、あらゆる重要な地方でこのようなことをしてきた。そしてそれによってきわめて好ましく興味深いコレクションを作っていた。

彼は、持ち合わせていた大きな紙ばさみを婦人たちに見せ、絵やそれに加える解説で楽しませた。彼女たちは、このひきこもったところでそれほど楽に世界を旅行して回れること、そして海岸、港、山、湖、川、都市、城塞、その他歴史に名の残っているいくつもの場所が目の前を通り過ぎて行くのを見られることを喜んだ。」³⁰⁾

絵に描かれた風景、「収穫物」は、コレクション、つまり蒐集と所有の対象になるのである。そして小説の中の女性たちが「このひきこもったところで」居ながらにして様々な風景を見ることを可能にする。自然は描かれることによって、持ち運び、いつでもどこにおいても楽しむことのできる「物」になるのである。実際にグランド・ツアーでヨーロッパ大陸を訪れたイギリス人は、多くの風景画を購入して自国に持ち帰ったが、この時、自然は商品になったのである。

風景の記述にも絵画と同じことが言える。目で見ただけで自然は言葉で確定することによって自分のものとなる。第三章で述べたように、牧歌や旅行記において風景の記述それ自体が目的であったことの背景には、所有の欲求があるのではないだろうか。しかも、そのとき言語に求められていたのは記号の透明性であった。透明な記号は、あたかも対象が記号を介さずに目の前に存在するようなイリュージョンを引き起こす。美術批評家ジョン・バージャーは、絵画において油絵という画法は、対象の肌理や光沢や堅さという物質性を表現する能力において他の絵画形式に勝り、「本物らしさ」を現出させる強い力を持つと言う。そのために油絵は、そこに描かれた対象を所有物として見ることを可能にするのである。³¹⁾透明な記号としての言語表現が実現すれば、それは油絵と同様のイリュージョン喚起力を持つことになる。したがって、風景の記述への欲求は、同時にイリュージョンの追求であることによって、二重の意味で所有欲のあらわれなのである。

このように、風景を見る、枠にはめる、絵画や言語で表現するという三つの段階を経て自然支配は完成されていく。絵あるいは詩において表現された風景は、所有欲の結実なのである。したがって、風景を絵として見る場合には、ひそかに対象の所有欲が作用していることになる。狩りの比喻が端的に示しているように、自然を風景画と見なす場合、征服され、所有された獲物としての自然が先取りされている。ここでは、見ることの中にすでに所有することが含まれているのである。シラーの詩においても、この風景描写に反映されている逍遙者の絵画的な風景の見方は、まさに自然の支配と所有の形式として解釈することができるのである。

2. 風景の歴史

次に、後半の風景、つまり、逍遙者が文明史の幻想から覚めたときに目にする荒涼とした山の中の風景も考察の範囲に入れてみよう。するとこれは、冒頭の風景のうちでも特に一番最初の部分、つまり花の咲く野とは対照的な風景であることがわかる。そして、詩の中の時間の流れにそって現れるこの二種類の風景は、理想的風景の時代的な変遷を再現しているのである³²⁾。元来、美しく理想的であると思われていたのは、冒頭の花咲く野のような穏やかな風景であった。しかし十七世紀から十八世紀にかけて、アルプスのような山の風景が「発見」され、荒々しい野性的な風景が、恐ろしく醜いというそれまでの評価とは逆に、好ましい風景として賞賛されるようになった。そして、シラーの詩が書かれた十八世紀の末には、山岳風景に対する新しい価値観は完成していた。

では、なぜ理想的風景はこのように時代的に変化し、新しい風景が「発見」されるということが起こるのだろうか。崇高美学やルソー的なロマン主義による新しい自然観、自然科学の発達と折り合いをつける自然神学などとの関わりにおいて説明されているこの現象を、ここでは感覚的経験の対象としての風景という観点から考察してみたい。『逍遙』だけではなく十八世紀の牧歌は、文明批判と田舎や自然への憧れ、逃避を表向きの姿としている。そこでは風景は文明によって失われた自然を補償するのである。しかし、同時にそれらの詩からは、自然によって新たな感覚的経験が得られることへの喜びを読みとることもできる。前章において考察したように、牧歌における風景の記述には、自然への呼びかけと羅列的な描写が特徴として見出される。言語化の欲求を満たすために次々と名を呼び上げられ、記述される様々な自然物は、しかし、まず感覚的経験の欲求を満足させているのである。感覚的な経験の快感は、中世神学においては禁じられていた。しばしば近代的風景体験の始まりとして例に出されるペトラルカが1336年にヴァントゥー山に登った動機は、「その場所の尋常ならぬ高さを知りたいという欲求」³³⁾であった。しかし彼はアウグスティヌスの『告白』によって、自然の大きさに驚嘆の目を向けることは、自己の内面における瞑想を説くキリスト教の教義に反することを思い出さされる。しかし、十六世紀以降、自然神学によって、自然を通して神の存在を確かめるために、感覚的体験の評価は上がる。ブロッケスも、神学的な正当性に支えられて、「私の目は／あらゆる美を見ても満足できないほどだ」³⁴⁾と、自然を見ること自体が楽しみであることを度々明かしている。このようにして解放されてきた感覚の経験は、十八世紀後半には、文明批判という強力なよりどころを得る。C.C.L.ヒルシュフェルトは、田園生活において自然から得られる多様な経験の楽しみを次のように語っている。

「人間が生まれつき持っている多様性への欲求は、田舎において最もよく満足させられる。[……] 全自然は、われわれの変化への欲求を満足させるために、調和のとれたかたちで存在している。そして誰がこのような意図において、田園生活には町での滞在に比べて利点があることに異議をとねえることができるだろうか？ここでは事物の完全な多様性と無限性が開けており、それを眺めていれば単調さへの嫌悪は消えて行き、魂は次々にやってくる様々な満足であふれるのだ。ここには、われわれの魂が欲するが、町では与えられない喜びが汲み尽くせぬほど豊かにある。なんという見渡せないほどのものの連なりだろう。その一つ一つがどれもわれわれの精神を別々のやり方で活動させ、そのもとではつねにイメージや満足が互いに押しのけ合っているのだ！」³⁹

また、クライストは『春』の冒頭で、自然の中に満ちあふれる喜びを歌うために、自分の「感覚を刺激し、興奮させてくれ」³⁶と言う。そして記述された自然において最も大きな割合を占めているのは、視覚的に経験された風景である。「田舎への逃避は経験の飢えを満たし、風景を見ることには経験的認識の原理が象徴されている」のである³⁷。曲線的な道をたどれば次々と新たな風景「画」が現れるという風景庭園は、発見と経験の楽しみを満たす場であり、多数の旅行者が風景を見るためにスイスを訪れたのもまた、多様で変化とコントラストに富んだ風景の経験が可能だからである。そして「絵狩り」という比喩にも、めずらしい獲物の発見を求める狩人のイメージが含まれている。

しかし、そのような経験や発見の楽しみを得るためには、たえず新たな未知の風景を探し続けなければならないだろう。「花の咲く野」のような風景が長い間理想的景観とされて、既知のものになってしまえば、それは新鮮さを失い、別の特徴を持つ風景への欲求が生じる。そして、そこに自然科学の発達、自然観の変化、物理的には道路の整備などの諸条件が重なれば、山や野性的な自然の風景にもおのずと目が向けられることになるのではないだろうか。つまり、理想的な風景の変遷には、発見欲や経験欲も関与しているということである。そして、新しい風景の発見や経験とは、未知の自然を既知のものに変えていくという形での征服、一種の支配なのではないだろうか。「美的な観察の自由は最初から自然の支配と飼い慣らしを含んでいる」のであり、「自然の発見は絵というかたちでのその所有」なのである³⁸。風景の享受は、経験欲や発見欲の充足によって押し進められる自然支配なのである。

牧歌の中には、自然へと逃避する都会人の姿をとりながら、新奇な風景を次々と目によって経験済みのものとして征服していく「狩人」がいる。シラーの詩においても逍遥者は、まさに狩人のように花の咲く野から森、断崖へと未知の風景

を次々に追い求め、最後には、人間の手の入らない山岳風景に到達する。逍遙者の歩みは、理想的とされる風景が、発見欲や経験欲を動機として変化して行く過程を表しているのである。

3. 風景のトポス

三番目に取り上げるのは、風景表現の型としてのトポスである。『逍遙』の風景描写には、二種類のトポスが用いられている³⁹⁾。まず、冒頭の「花の咲く野」の風景は、locus amoenusと言われるトポスである。第三章でも述べたように、これはヨーロッパの伝統的な理想的景観の型であり、その構成要素とされるのは、樹木、草地、草花、小鳥のさえずり、微風、泉や小川などである。『逍遙』において対応するものとしては、「ざわめく菩提樹」(3)、「枝の上で揺れる朗らかな合唱隊」(4)、「花の咲く野」(11)、「野原」(13)、「あかつめくさ」(15)、またここでは止まっているが「西風」(17)、それに「ひばりのさえずり」(18)を挙げることができる。そしてこれらの要素で構成される locus amoenus は、古代から十八世紀にいたるまで伝統的に、成就された恋の喜びや、都市や宮廷に対比しての田園生活の幸福を表す場として通用していた。

一方、後半の山の中の風景は、locus terribilisと言われるトポスである。このトポスを構成するのは、山、深い森、岩、洞窟、深淵、孤島などであり、人里離れた荒涼とした場所であること、未開、不毛、危険、静寂などが必要条件となる。『逍遙』では、「険しい峡谷」(173)、「大きな裂け目」(174)、「急流」「岩」(179)、「野生のまま」「恐ろしく荒涼として」「寂しい」(181)というような表現や、次のような一節によって、この風景が locus terribilis の条件を満たしていることがわかる。

「庭や垣根という慣れ親しんだ道連れは私の背後にとどまり

人間の手の痕跡は全て私の後ろになった。

[……]

私のいるこの高みまでは風の翼も

人間の苦楽のはかない響きを運び上げては来ない。」(175ff)

そして、locus terribilis は、伝統的には成就されない恋の嘆きや悲しみ、苦痛、メランコリー、罪人の彷徨、また俗世からの隠遁の場であった。つまり、構成要素としても意味としても locus amoenus とは対照的なトポスだったのである。⁴⁰⁾

十八世紀の文学においてもこれらのトポスの対照性は根強く存在し続けている。例えば、シラーが批評『マティソンの詩について』で取り上げている詩の一

つである『アルプスの旅』においても、旅人は locus amoenus から locus terribilis の風景へと進む。彼は、locus amoenus に対しては「幸福者の島」「平和の神殿」としてほめたたえる一方、locus terribilis には、恐怖や、孤独、嫌悪、そして死の予感さえ感じる。しかし、恋人と過ごす幸福な日々を回想すると、その中での風景は locus amoenus に変わるのである。そして、やがて再び現れた locus amoenus へ喜びを持って戻って行く。⁴¹⁾したがって、この詩は、二つのトポスの伝統的な意味・役割を継承している例とみなすことができる。

それでは、シラーの詩においては二つのトポスはどのような意味を与えられているだろうか。第一章で述べたように、逍遙者は前半と後半、つまり locus amoenus と locus terribilis の二種類の風景に出会って、二度とも喜びや幸福を感じている。すなわち彼は、伝統的には逆の意味を持つ locus amoenus と locus terribilis の風景に対して、同様の反応を示しているのである。それは、locus amoenus に対しては伝統の枠内での反応であるが、locus terribilis は、ここでは伝統とは逆の役割を担っていることになる。なぜこのようなトポスの意味の変化が起こったのだろうか。

それは、風景の補償モデルにおける文明批判的な視点を考慮することによって説明できる⁴²⁾。補償モデルによれば、風景への関心は、文明の対極としての自然への関心であることになる。するとその自然は、できるだけ人間の文明の影響を受けていないことが望ましいはずである。一方、トポスは風景表現の型であると同時に、自然に特定の意味を与え、それを固定する型でもある。それは、locus amoenus と locus terribilis が伝統的に維持してきた役割によって確認できる。また、型という意味では、レイモントの詳細な分析によって明らかになったように、繰り返して記述され、表現されるにつれて形成されていった、現実にはどこにも存在しないような「スイスの風景」という類型もまた、トポスの一種であると言える。そしてレイモントが、類型化の結果、スイス旅行者が個々の場所によってそれぞれ異なる現実の風景と出会う機会が少なくなったと述べているように、風景表現の型は知覚の型にもなる。観察者は、自然の中に類型を探し、あるいは類型を投影してそれを再び知覚するようになる。つまりトポスの形成は、未知の自然を既知の類型として知覚することを可能にするのである。それによって、そこにひそんでいるかもしれない衝撃や困惑、恐怖などは回避され、あらかじめ人間の用意した型において、慣れ親しんだものとして自然に向かい合うことができるようになる。トポスは自然を人間の作った意味や価値の体系の中に取り込む力を持っているのである。これもまた、自然支配の一つの形である。自然は、特定の意味と結びついたある型の風景として把握されることによって、人間の制御の下に置かれるのである。したがって、トポスとしての風景は、人間の文明の側に属するものであることになる。

逍遙者が locus amoenus の風景に対して伝統的に定められたとおりの幸福の場とし

て対応するとき、トポスは自然支配の機能を果たしていることになる。すると、逍遙者が *locus terribilis* の風景を前にしても、それを伝統的な意味の通りに解釈するならば、彼は依然として人間の作った価値体系の中にとどまっていて、文明と無関係な自然への要求には反することになる。この矛盾を解決する道の一つは、風景にトポスに伝統的に付随しているものとは異なる意味を与えることである。この詩で *locus terribilis* の風景について強調されているのは、それが文明以前の生命の源としての自然であるという点である。

「私の目に映るのは積み上げられた素材のみ、
そこから生命が芽吹くのだ。」(177f.)

つまりここでは、恐怖や絶望の場としてはすでに型にはめられている *locus terribilis* を、文明の対極にある原初的な自然としての喜びや癒やしの場へと転化させることによって、人間の支配圏の外へ出す試みがなされているのである。『逍遙』におけるトポスの意味の変化の背景には、このように、トポスの自然支配の機能を無効にすることによって、文明に属するものとなった自然を解放するという意図があるのではないだろうか。

しかし、さらに一步進んで考えなければならないことがある。それは、一つのトポスの解体は、新たなトポスの誕生でもあるということである。確かに、*locus terribilis* は一旦旧来の価値体系の外に出た。しかし、新たに文明に対置されるものとして肯定的な意味を与えられたということは、*locus terribilis* が別の価値体系の中に組み込まれたということである。人間に意味を付与された自然という点自体は変わっていないのである。こうして *locus terribilis* は、原初的な自然として文明の圧迫からの解放や保護をもたらす喜びの場という新たなトポスになる。そして、この新たなトポスは、アルプスに代表される山や野生の自然の価値観の変化にともなって、シラーが『逍遙』を書いた十八世紀の末には形成されつつあった。つまり、トポスの解体と形成とは循環しているのである。十八世紀に新たに「発見された」はずのスイス、アルプスの風景が、やがて類型となっていった過程は、自然が風景として人間による自然支配の枠組みに取り込まれ続けることを典型的に示している。そして、『逍遙』の都市—風景—都市—風景という循環構造からも、トポス形成の循環が浮かび上がってくるのである。

第三節 補償モデルの矛盾

1. 美的な自然支配

前節において、『逍遙』における風景をその見方、歴史、トポスという三つの点から考察してきた結果、風景は、様々な形で人間による自然支配の媒体となっていることが明らかになった。風景の知覚と記述は、自然を目で見ることによって、また言語で表現することによって、支配していくという行為なのである。記述や感覚的経験の欲求と楽しみは、支配と所有のそれでもあるのだ。この支配は、科学、技術、産業などによる直接的な自然支配に対して、美的な自然支配と呼ぶことができる。補償モデルには、文明批判と自然への憧れ、逃避という表向きの姿の裏に、もう一つの自然支配が隠れているのである。すると、風景は科学的、技術的な自然支配によって失われた、あるいは人間から疎遠なものとなってしまった自然を補償する役割を持っているという補償モデルは、一つの自然支配によって失われたものを別の自然支配によって取り戻そうとするという矛盾を含んでいることになる。

そもそも補償モデルは、その出発点から矛盾を抱えている。リッターが言うように、美的な自然としての風景の享受は、人間による科学的な自然支配を前提としている。アルプスのような野性的な風景を美的に眺められるようになるためには、そこに至る道がつけられ、ある程度安全な旅ができることや、自然の脅威に対する恐怖を克服する科学的な解明などが必要である。自然を風景として見るための美的な距離は、自然の危険やそれに対する恐怖が抑制されてはじめて生じるのである。したがって、風景は文明を土台として存在している。にもかかわらず、その文明による喪失の補償を風景に求めることは明らかに矛盾した態度である。そして、その補償自体がもう一つの自然支配となっている。「自然との関係における科学的な対象化と美的な表象化との同時性は偶然ではない」⁴³⁾というリッターの主張は、結果として、二つの自然支配が表裏一体のものであることの確認になる。ただし、二つの現象がリッターの言うように相互補完的に働きあっているのではなく、二つが合わさって「完全な自然支配」⁴⁴⁾が達成されるのである。

しかし、美的な自然支配の媒体という風景の役割は、補償モデルにおいて巧妙に隠されていることも確かである。シラーの逍遙者は、自分の風景体験が自然支配となっていることには気づいていない。彼の意識においては、風景は都市での生活の疲れを慰め、文明批判と裏表の関係にある自然への憧れを満たすという補償機能を果たしている。自然支配は、補償モデルの中にいる者にとっては、無意識のうちに行われているわけである。そこにはちょうど、風景庭園に見られるの

と同じ隠蔽構造がある。幾何学的に構成され、強制的に整形された自然から成るフランス式庭園とは対照的に、風景庭園は、一見、自然をその自由な成長のままに任せているかのように見える。だが実は、その自然とは、「絵の鎖」のように見る者に与える効果を計算して人工的に作られた自然なのである。それは、「自然らしく見えるように作られた自然」という倒錯の産物なのだ。その倒錯は、クロード・ロランなどの風景画家の絵を現実の庭園において再現するということさえ行われていたことを思い出せば、一層明らかである。『親和力』のイギリス人は、絵画的に見えるように造られた庭園の風景を絵に描くことによって、さらにその倒錯を深めていた。にもかかわらず、風景庭園は整形庭園から自然を解放したという通説が存在すること自体が、自然支配という事実を覆い隠す構造の巧妙さを証明しているのである。

この隠蔽構造を生み出すのは、自然と人工との二元的な比較である。風景庭園は通常、フランス式整形庭園と対照的な様式として説明される。例えば、ヒルシュフェルトは、シンメトリー、規則正しさ、単調さ、制約によって特徴づけられるフランス式庭園とは「全く正反対に」⁴⁵⁾、風景庭園は自由、多様性、美しい無秩序を特徴とすると述べている。その結果、後者は前者のように自然を抑圧、支配してはいないことが強調される。都市と自然を比較した場合にも同じことが起こり、都市文明は自然を支配しているという点が前面に押し出される。風景の補償モデルは、まさにこの自然と人工との対比の上に成り立っており、文明による科学的な自然支配は、風景による美的な自然享受によって補償されることになる。そして、両者を結ぶ自然支配という共通項が隠されるのである。その共通項は、逍遙者のように都市と風景を比較する視点ではなく、その比較自体を客観的に見る視点においてはじめて明らかになる。そして、『逍遙』の構成における都市と風景の明確な対比は、逍遙者に文明批判と自然への憧れを生じさせるだけでなく、外側からその対比を客観的に考察することをも容易にするのである。

2. 二つの視点

これまでの考察から、シラーの詩は、逍遙者の姿を通して風景の補償モデルを再現することによって、同時にそこに含まれる矛盾点をも再現していることが明らかになった。しかしそれは、補償モデルを外側から客観的に見ることによって可能となった考察結果である。十八世紀の多くの牧歌は、自然への憧れが実際に満たされるにせよ、願望で終わるにせよ、シラーの逍遙者と同じように、風景の補償モデルの内部にある視点から書かれている。したがって、補償モデルの意味自体が詩の中で問われることはない。『逍遙』は、風景描写の形式においても、補償機能を果たす風景という内容においても、同時代の牧歌と共通している。そ

の共通性は、この詩における視点にもあてはまるのだろうか。

ここで、今まで触れなかった『逍遙』の最後の十行(191-200)に、目を向けてみよう。

「永遠に意志は目的と法則を変化させ

永遠に繰り返される姿で人の行いは変転する。

だがつねに若々しく、つねに美を変化させられながら

誠実な自然よ、おまえは慎み深く古い法則を敬う。

つねに変わることなく、おまえは忠実な手で、成人した人間のために

足元のおぼつかない子供が、若者がおまえにゆだねたものを守り

幾たびも交代する世代を同じ胸で養う。

同じ青い空の下、同じ緑の大地の上を

近い種族も遠い種族も一つになって歩んでいる。

そしてホメロスの太陽は、見よ！われわれにも微笑みかけている。」

(191ff.)

ここで明確に述べられているのは、人間の歴史的な変化に対する自然の不変性、恒常性である。人間の「幾たびも交代する世代」に対して、自然は「つねに変わることがない」のである。にもかかわらず、自然の美は「つねに変化させられている」とはどういうことなのだろうか。

『逍遙』の風景描写には、理想的な風景が時代によって変遷していく過程が反映されていた。美しいとみなされる自然、つまり風景は、人間の歴史的な変化に応じて変わっていく。それは、自然を風景として「美しい」と判断する基準は、時代毎に変化する人間によって定められるからである。locus terribilis 的な風景の価値評価は、恐ろしく危険な自然から原初的で非人工的な自然へと変化し、肯定的に受け入れられるようになった。つまり、風景とは、人間が一種のフィルターを通して見ている自然であり、フィルターを変えることによって風景も姿を変えるのである。太陽という自然自体は、シラーの時代にも、ホメロスの時代にも同じものである。「ホメロスの太陽」は「われわれにも微笑みかけている」のである。ただ、人間がそれをどのようなフィルターを通して見るか、つまりどう意味づけるかによって、太陽の風景は変化するのである⁴⁹。「永遠に意志は目的と法則を変化させ」るために、人間のもうけた基準の変化によって理想的風景は変化して行く。しかし、その変化は、トポスの形成の循環においてわかるように、「永遠に繰り返される姿」での変転なのである。

このような認識を、補償モデルの中で風景を体験している逍遙者が自覚的、意識的に持つということとはあり得ない。逍遙者にとって風景はあくまでも、文明に

よる喪失を補償する自然として現れてくるものである。彼は、なぜそれが次々に異なった姿をとるのか、なぜ自分が locus amoenus と locus terribilis のような対照的な風景に対して同じ反応をするのかを考えることはない。その時々にも目の前にある風景を享受している逍遙者には、人間と風景の関わり方を省察する余裕はない。この最後の十行には、逍遙者の視点から書かれていたそれまでの部分とは明らかに別の視点が現れている。それは、逍遙者とその風景体験を、外側から客観的に見る視点—詩の作者であるシラーの視点なのではないだろうか。

シラーは『逍遙』において、近代に特徴的な風景体験を再現してみせた結果、そこにひそむ矛盾点をも露わにすることになった。だが、シラー自身は、この最後の十行において、距離をおいて補償モデルの全体像を観察しているのである。もちろん、必ずしもシラーと逍遙者とを切り離す必要はなく、逍遙者＝シラーが自分の風景体験を最後に振り返って批判的に自己反省をしていると考えることもできる。詩の前半では、逍遙者の目から見た風景が描写されていく中で、一度だけ、「無限の山と無限の淵との間を／手すりのついた小道が逍遙者を安全に運んで行く」(35f.)と、自然の中を歩く逍遙者の姿が俯瞰されている。この箇所は、『逍遙』における視点の二重性を暗示し、最後に現れる二つ目の視点を先取りしていると言えることができる。シラーは風景を見る逍遙者の第一の視点と、その逍遙者を見る第二の視点との二つの視点を置いている。そして、この二重の視点にシラーの詩と同時代の多くの牧歌との相違点があるのである。

風景に対する関心が高まり、表に現れてきた十八世紀の締めくくりにあたる時期に書かれた『逍遙』には、同時代における風景への関心が様々に反映されている。本章では、その反映を、シラーの詩と同時代の牧歌との表現と内容の両面における共通点として指摘してきた。しかし、『逍遙』は単なる伝統の継承にはとどまっていない。セオドア・ツイオルコフスキーは、「シラーの詩を、その源にある風景詩の因習の中において読むときにのみ、その本当の独自性と、因習が呼び起こす期待との皮肉のこめられた戯れとを知ることができ、それが一貫してこの詩を特徴づけている」⁴⁷⁾と述べているが、この「独自性」と「戯れ」とは、『逍遙』における視点の二重性から生じているのである。クライストやゲスナー、ウーツなどの場合には、視点は補償モデルの内部にとどまり、それを外から見る視点は設定されていない。それに対してシラーの『逍遙』は、風景の補償モデルを再現した上で、最後の十行で外部の視点からそれを客観的、批判的に振り返っているのである。そして、第二の視点は、風景を人間の歴史的变化と自然の不変性との間に存在するものとしてとらえている。したがって、シラーの歴史認識と風景との関わりを明らかにすることが次章の課題となる。

第五章 風景と歴史

第一節 シラーの歴史哲学における風景

1. 『逍遙』における歴史

『逍遙』の中間の部分(37-172)には、逍遙者の視点から見た人間の歴史が描かれている。だがそれはまず、逍遙者の移動の中で現れる田舎と都市という対照的な空間の描写として始まる。田園生活は、河に沿って広がる畑や野山から、点在する村々、農民の小屋、そしてそこに住む農民へとしだいに焦点をしばりながら描写され、それにつれて逍遙者の感動も高まる。

「幸福な野の民よ！まだ自由に目覚めず、
狭い法を楽しく野と分かち合っている。
お前の望みは収穫の静かな循環に制限されている。
お前の日々の仕事のようにお前の暮らしは進んでいく。」(55ff.)

ヴォルフガング・リーデルが指摘しているように、逍遙者の目を通して描かれる田園生活とそれに対する都会人の憧れのまなざしは、牧歌文学の伝統を受け継いでいる¹⁾。都市と田舎の対比が、文明と自然の対比として、牧歌を成立させるのである。羊飼いや農耕民などの農民は、都会人にとっては、自然と共存している素朴で幸福な人々と思われ、憧れの対象になるのである。農民たちの営む田園生活は、牧歌の伝統においては、時間的には黄金時代と言われる理想の時代、空間的にはアルカディアと言われる理想郷に属する²⁾。ゲスナーは『牧歌』の序文の中で、その登場人物である「幸福な人々」を次のように説明している。

「彼らはあらゆる隷属的な境遇から、また自然からの不幸な隔たりのみが必然的にもたらずあらゆる欲求から自由である。彼らは健全な心と頭でこのやさしい母親、自然から直接に幸福を受け取る。そして自然が、彼らに無垢な欲求と快適さを豊かに提供するために、ごくわずかな手助けしか求めない場所に住んでいる。つまり、田園詩はわれわれに黄金時代を描いてみせるのである。」³⁾

だが、黄金時代は「かつて確かに存在した」⁴⁾とは言え、現在からは「遠く離れた時代」⁵⁾である。ゲスナーは「本当らしさ」⁶⁾を高めるために、作品の舞台を意

図的に「遠く離れた時代」に移したことを明らかにしている。

「というのは、それら〔牧歌の舞台〕は、農民が骨の折れる仕事によって君主や都会に従順に豊富な産物を納めなければならず、圧制と貧困が彼を粗野で狡猾で卑劣にしてしまったわれわれの時代にはふさわしくないからである。」⁷⁾

したがって、牧歌における田園生活は現実の写実的な描写でないことが前提となっている。にもかかわらず、田園生活を賞賛する牧歌が多数存在し、逍遙者の目にも田園生活がアルカディア的な理想郷に映るのは、それを都市と対比するからである。彼が田園生活を讃えた直後に、突然、都市が現れる。

「だが不意に私から好ましい眺めを奪うのは誰だ？見慣れぬ
精神が全く見慣れぬ平野にすばやく広がる！」(59f.)

田舎では「愛をもって混ざり合っていた」人間と自然は「別れ」、人間は人間という「同類」との交わりしか持たなくなる(61f.)。自然の中にも「階級」(63)ができ、農民の小屋に「親しげにからみついて」いた「葡萄のつる」(53)に代わって「誇り高いポプラの種族」(63)が整然と立ち並んでいる。そしてその自然は都市、つまり人間とその文明という「主人」に支配される「従者」なのである(66)。

このような田舎と都市との対比は、突然の情景の変化によって鮮明になる。そして都市とは逍遙者が逃れ出てきたところである。したがって、逍遙者がこの後文明の歴史を夢想し始めるのは、彼にとっての現在の世界である都市において、人間と自然との分裂と支配の関係が出現した経緯を振り返るという意味を持つ。同時にそれによって、分裂の生じていない田舎は、過去に属することになる。この空間の時間化は、アルカディアは黄金時代という時間的過去の世界であるという牧歌文学の原理に対応している⁸⁾。逍遙者も「銅の時代から愛は逃げるように消えてしまった」(42)と述懐することにより、それに先立つ銀、または黄金の時代のイメージを田園生活に重ねているのである⁹⁾。また、彼が農民を指して「まだ自由に目覚めず」と言う言葉は、田園生活を明確に過去に位置づけると同時に、そこで否定されている事態の実現を予期させる。そして実際に、都市における文明の歴史をたどる中で、人間が「自由に目覚める」時がやってくるのである。

文明の歴史は、人間による自然の支配が進められて行く過程として描かれている。祖国や祖先への愛情と尊敬、神々の崇拜、文化の交流や戦争など、人間の共同体の諸相が描写された後(69-100)、現代的に言えば林業、鉱業、鉄鋼業、繊維業、貿易業など様々な産業の発達が発達される(101-120)。そこでは木を切り倒

し、山から鉱石を掘り出し、遠方の国々の産物を集積、移動するなどして、自然を人間が利用し、制御していく。その結果、自然による拘束からの「自由」(122)が生まれ、芸術が隆盛する(121-128)。だが、その自由を完全なものにするのは、学問である。「賢者」は「創造の精霊」、「物質の力」、「磁石の愛憎」、「音」や「光線」などの自然現象を研究し、「偶然起こった恐ろしい奇跡」の中に「信頼できる法則」を、「逃げ去る諸現象」に「安定した極」を見出そうとする(129ff.)。思索の結果は「文字」によって記録され、「世紀の流れ」の中を伝播される(135f.)。

「驚きのまなざしの前で迷妄の霧が晴れ、
闇の幻は明けゆく光から退く。
人間は束縛の鎖を引き裂くのだ。幸福な者よ！」(137ff.)

リーデルが指摘しているように、これは啓蒙を意味している¹⁰⁾。それまではまだ、自然も人間の行為も神話的形象によって把握されていた。河からは「薄青い神」(102)が合図し、鋼は鍛冶の神「ムルキベル」(107)の指揮の下で鍛えられ、橋は虹の女神「イリス」(127)の跳躍のようかけられた。しかし、学問の進歩とともに神々は姿を消し、「迷妄の霧」の立ちこめる「闇」の中で生み出された「恐ろしい奇跡」という「幻」は、啓蒙の「光」の下では、法則性を持つ自然現象として理解可能になる。ここにおいて人間は自然の「束縛の鎖」から完全に解放され、同時に自然支配が完成する。黄金時代に生きる農民はまだ目覚めていなかった自由を、人間は自然との分裂と支配によって手に入れたのである。したがって、逍遙者の時代における「近代社会の分裂構造」は、人間の自由の条件であるというヨアヒム・リッターの解釈も、ここまでに於いては妥当なのである。

だが、逍遙者の言葉はまだ続く。そしてそれは、文明の別の一面を明らかにしていくのである。

「人間が

恐怖の鎖とともに恥じらいの手綱を引き裂くことだけはないように！
理性は自由を呼び、荒々しい欲望が自由を呼ぶ、
それらは欲求に駆られて聖なる自然から身をよじって離れる。」(139ff.)

自然からの解放は、逍遙者にとって「極めてアンビバレントな出来事」¹¹⁾である。自然への恐怖が理性によって克服されるだけでなく、自然支配の「欲望」は「恥じらい」を捨てて際限なく拡大し、人間は欲望の嵐の海で「帆柱を失った小舟」(146)のように翻弄されていく。「この上なく貴重な自然の声」(158)に従わなくなった人間は道徳的に墮落して、真実や信頼、愛、友情は虚偽や裏切りに取って

代われ、不正がはびこる。啓蒙によって頂点に達した文明は、ポジティブな面とネガティブな面とをあわせ持つのである。

では、逍遙者は文明のこの二面性をどのようにとらえているのだろうか。彼は、悪徳の状態が「何年も、何世紀も」(163)続いた後に訪れる結末を次のように予想している。

「ついに自然が目覚め、重い非情な手で
困窮と時とが空疎な建物に触れる。
突然、凶暴になり、ヌミディアの森を思い出して
鉄格子を破った雌虎のように、
犯罪と不幸への怒りにかられて人間が立ち上がり、
都市の灰の中で失われた自然を探し求める。」(165ff)

ここで目覚める「自然」とは、雌虎の比喩が示すように、野生の自然である。鉄格子を破る虎は、自然の束縛の鎖を破った人間とちょうど逆のイメージである。人間の解放とともに支配された自然が、今度は解放されるのである。同時にそれは文明の崩壊でもある。文明の象徴である都市は「灰」になったのだ。「失われた自然」とは、風景の補償モデルにおいて美的に享受される自然を連想させる。だがここではそれは、詩の冒頭における *locus amoenus* 的な優美な風景ではなく、*locus terribilis* 的な野生の風景の姿をしていなければならない。そして、実際に、歴史の夢想から覚めた逍遙者が見るのは、*locus terribilis* の風景である。彼がそれを見て喜ぶのは、解放を望んでいた自然が風景として姿を現したからである。

「ああ、そのように扉よ開け、囚人を解放せよ、
囚人よ、立ち去ってきた野へ無事帰れ！」(171f.)

したがって、「生のおそろしい光景によって私をとらえ戦慄させた」「陰鬱な夢」(187f.)とは、夢想の中で、野生の自然が目覚める直前まで文明が見せていたそのネガティブな姿、「生ける者たちの偽りの光景」(164)を指すことになる。

逍遙者の文明観が、そのアンビバレントな二つの面のうちのどちらに偏っているかは明らかである。確かに彼は、文明が人間に自由をもたらしたことを認めている。だが、文明のネガティブな面を批判し、自然の解放と文明の崩壊を望むことによって、逍遙者は文明のポジティブな面をも否定することになるのである。「幸福な者よ！」という近代人への呼びかけは、「幸福な野の民よ！」という黄金時代の人間に送られた言葉と同じ意味で発せられているのではない。それは、自らも含めて近代人に対する皮肉な評なのである。そして、農民が「まだ自由に

目覚めていない」ことも、決して否定的な評価ではないのである。

逍遙者は、文明のポジティブな側面に対する評価を抜きに、ネガティブな側面に対する批判を全体に敷衍して、文明批判の立場に立っている。それは、風景の補償モデルの内部にいる逍遙者にとっては当然のことだろう。逍遙者は文明を批判することによって、文明と対照的な自然を理想化し、文明によって失われたその自然を風景として取り戻すのである。前章では、牧歌文学が風景の補償モデルを成り立たせていることを指摘したが、牧歌自体が田舎と都市という自然と文明の対立の上に成り立っている。そして牧歌は、その対比を、過去と現在という歴史的な関係に移し変えるのである。

シラーは『逍遙』の前身である『哀歌』とほぼ同じ時期に、『素朴文学と情感文学について』を書いている。この論文は、次のような一文で始まる。

「われわれの人生には、植物、鉱物、動物、風景などにおける自然に、また子供や、田舎の人々や原始時代の習俗などの人間的自然に、それが感覚に快いからでも、悟性や趣味を満足させるからでもなく（いずれもの逆であることがしばしばある）、ただそれが自然であるという理由だけで、一種の愛と感動的な敬意をささげる時がある。」(NA20, 413)

ここには、「風景」と「田舎の人々」という逍遙者の関心の対象が両方とも挙げられており、まるで彼の態度を説明しているかのような文である。そしてシラーは、そのような自然への関心を、古代と近代との比較を通して歴史哲学的に論じていく。したがって、『素朴文学と情感文学について』は、『逍遙』の最後に現れた、逍遙者を客観的に見る第二の視点から、今度は理論的に彼の態度を分析していると言うことができる。しかも、この論文は牧歌の構想を核心としている。シラーの歴史哲学において風景と牧歌はどのような位置にあり、また相互にどのように関係しているのだろうか。

2. シラーの歴史哲学における風景

シラーはすでに、『マティソンの詩について』において風景の歴史哲学的な考察を始めている。『マティソンの詩について』は、風景への関心という点で古代ギリシアと近代の芸術を比較して、前者においては「生命のない自然が、ある行為の起こった場所を表すものとしてのみ描写の中に取り入れられる」のに対して、後者においては「生命のない自然そのものが描写の主人公とされ、人間は端役にすぎない」と指摘することから説き起こされている(NA22, 265)。だが、「われわれ近代人が一般的にこれほど高く評価しているジャンルに対するギリシアの芸術

家のこの無関心さは何に由来するのだろうか？」(NA22, 265)という問いに対する答えはこの批評においては明確には与えられず、その役目は翌年から翌々年にかけて書かれた『素朴文学と情感文学について』に引き継がれるのである。

先に引用した『素朴文学と情感文学について』冒頭の文において「われわれ」と言われているのは、『マティソンの詩について』での問題提起にも対応して、近代人を指すことがまもなく明らかになる。そして近代人の自然への関心は「情感的」と形容される。「われわれ近代人が自然の光景や自然の性格に執着する際の情感的な関心の痕跡に、あの民族〔古代ギリシア人〕のもとではほとんど出会う」、彼らは「われわれ近代人のように自然に対して親密さや感傷や甘美な悲哀をもって執着しない」(NA20, 429)。「この異なった精神は何に因るのだろうか」(NA20, 430)という問いに対してシラーは次のように答えている。

「われわれのもとでは自然が人間のうちから消えてしまい、われわれは人間の外部で、つまり生命の無い世界においてのみ、自然にその真実の姿において再会することができるからである。われわれがより自然に則しているということではなく、逆にわれわれの環境や状態や風習が自然に反しているということが、真実と単純に目覚めた衝動に〔……〕人間世界においては望めない満足を自然世界において手に入れるように、われわれを駆り立てるのである。」(NA20, 430)

ここで人間内部の自然と言われているのは、理性と感性の調和のとれた統一という人間性の理想を意味する。シラーにおいて「自然」とは、しばしばこのように人間性に関わる道徳的、内的な自然を意味し、それと区別するために動植物や風景などの人間の外的自然は「生命の無い自然(unbeseelte Natur)」と言われることがある。人間が「自然」である限り、人間は「一個の調和のとれた全体」であり、理性と感性は「その活動においてまだ分離しておらず、まして互いに矛盾するという事もない」(NA20, 436f.)。古代ギリシア人においては人間性としての自然は現実に実現していたため、人間の外部にそれを求める必要はない。それに対して「文明の状態にある人間」からは、そのような調和は失われ、「今や理想としてしか存在しない」(NA20, 437)ため、人間の外の「生命の無い世界」、つまり、動植物や風景にそれを「転化」(NA20, 427)するのである。

ここで、風景に対するシラーの歴史哲学的な解釈が明らかになる。シラーにとって風景は、近代人が、文明によって失われた「自然」の代償として体験する自然とみなされている。つまり、シラーは、風景に近代性と補償機能を認めているのである。確かにシラーが失われた「自然」と言う時、比重が置かれているのは完全な人間性という道徳的な意味である。しかし、失われたとされるのは必ずし

もそのような人間の内的な自然だけではない。文学における自然への関心について、シラーは次のように述べている。

「自然が人間の生活から経験として、また（行動し感じる）主体としてしだいに消えていくにつれて、われわれは自然が詩人の世界で理念として、また対象として現れてくるのを見る。」(NA20, 431)

「主体」として、つまり人間性としてだけでなく、「経験」として、つまりいわゆる自然もまた近代人の生活から消えつつあるのである。近代人は「人工的な環境と状況」におり、「野外を歩きまわったり、田舎で暮らしたり」しなければ「単純な自然の光景」に出会うことはできない(NA20, 413)。つまり、自然は文明によって人間の内外から、シラー特有の道徳的な意味においても、また一般的な意味においても失われつつあり、その代償に風景として「詩人の世界で」美的に経験されるようになることをシラーは認識しているのである。

シラーの歴史哲学は、古代と近代における自然に対する関心の比較を出発点とし、両者の違いの原因を追究することによって、人間の歴史を文明の発展と自然の喪失の過程ととらえる。したがって、自然への関心の一つである風景も歴史の中に位置づけられ、近代人が文明の発展の結果失われた自然を再び見出す対象としての風景という補償モデルが成立することを、シラーは認めている。ただしそれは、リッターの言うような文明の発展との均衡を保つためのモデルではなく、リーデルの言うように、文明批判と自然への憧れをともなったモデルである。なぜならシラーによれば、「われわれは文明の圧迫を経験し始めるやいなや、せつない願望を抱いてそこ[自然な状態]へ戻ることに憧れるようになる」(NA20, 427)からである。

第四章では、リッターの風景論にリーデルが修正を加えた形での補償モデルを問題にしていた。そして、そのリーデルの論拠もシラーの歴史哲学にあった。したがって、シラーの歴史哲学からリーデルが言うような補償モデルが導き出されるのは、当然のことではある。しかし、シラーは逍遙者を第二の視点から客観的に見ていたように、同時代人、情感的な近代人の間に補償モデルが存在することを認めてはいても、それを逍遙者のように全面的に受け入れているわけではない。逍遙者は、文明の二面性を認識しながらも、そのネガティブな面に対する批判を文明全体に拡大していた。だがシラーは、文明の両面に偏りなく視線を注ぐことを求めているのである。シラーは初期の理論的著作においては、啓蒙主義者らしく、文明を、感性的な存在としての人間を支配する「粗野な自然」(NA20, 436)への隷属から人間を解放し、理性的な存在としての自由を保証するものとして肯定的にとらえ、現在をそのような解放と発展の頂点とする直線的な歴史観を表明

している¹²⁾。1789年のイエナ大学の就任講義『世界史とは何か、また何のためにそれを学ぶか』は、まだそのような文明肯定的な歴史観に基づいており、1790年代初頭に書かれた崇高に関する論考も、自然への従属からの理性の独立を人間の特性としている。しかし、1790年代に入ると、一方ではこの文明楽観的な歴史観に変化が起こり始めてもいる。『人間の美的教育についての書簡』では、シラーは文明のもたらしたネガティブな結果にも目を向けている。ここでは近代人が、個人においても国家においても、古代ギリシア人のような理性と感性の調和的統一を失った原因は文明にあるとされている。しかし、シラーは文明の全面的な批判に転じたわけではない。人間には、「自然の盲目的な暴力から離れること」と「自然の単純と真実と充実に戻ることに」(NA20, 329)の両方が求められる。つまり、文明のポジティブな面がもたらした結果は保持したまま、ネガティブな面は克服しなければならないということである。

『素朴文学と情感文学について』も、文明の二面性に対して同様の態度を引き継いでいる。「自然は彼[人間]を自己自身と一致させ、人工は彼を分割し、分裂させる」(NA20, 438)。その結果、自然に憧れるあまり、「われわれは理性の特権を呪いであり災いであると思ひ、われわれの現実の行為の不完全性を痛感したため、われわれの素質と使命に対する公正な判断を欠く」(NA20, 427)ことがよくある。だが、シラーはそのような「感傷的な自然の友」(NA20, 428)に激しく呼びかける。

「人工が君に吐き気をもよおさせ、社会の乱れが君を生命のない自然の孤独へと駆り立てるとき、君が社会に対していとわしく思うものが、その略奪や重荷や困難なのか、それともその道徳的な乱れや恣意や無秩序であるのかを自問せよ。君の勇氣は喜びをもって前者の中に飛び込まなければならない。その引き替えに君の得る代償は、それらの源である自由そのものでなければならない。君は安らかな自然の幸福を、目標として遠くにおくことは許されるが、それは君の尊厳の褒賞である幸福でしかあってはならない。[……]君は文明の害全てに自由な諦念をもって従わねばならない。それらを唯一つのよきもののための自然条件として尊重しなければならない。文明の悪だけは、ただし柔弱な涙を流すばかりではなしにであるが、嘆かねばならない。[……]自然と入れ替わりたいなどともう思ってはならない。自然を君の中に入れて、自然の限りない長所を君自身の限りない特権と結びつけて、両者から神的なものを生み出すように努力せよ。愛らしい牧歌のように自然に君を取り巻かせよ。そして、文明のあやまちから抜け出してその中でつねに君自身を再発見し、そのそばで前進のために勇氣と新たな信頼を集め、人生の嵐

の中では実に消えやすい理想の炎を君の心の中で新たに燃え立たせるのだ。」

(NA20, 428)

この箇所は、『素朴文学と情感文学について』の前半、最初『素朴について』という題で発表された部分におけるシラーの主張の頂点となっている。近代人は、文明によって獲得した自由の代償として、文明によってもたらされた重荷を甘受しなければならない。ただ、分裂をきたしていない人間性の象徴として自然の「完全性」に憧れることは許されるが、それも、目標としてそこに向かって進む力を養うためだけでなければならないのである。ここで「君」と呼びかけられている「感傷的な自然の友」とは、まさに『逍遥』の逍遥者のことである。逍遥者は文明の二面性に対して偏った判断を下しており、それが風景に補償機能を担わせることになった。シラーは『逍遥』では逍遥者と補償モデルを客観的に振り返っていたが、『素朴文学と情感文学について』ではより積極的に、それらに対して批判と新たなモデルへのアピールをしているのである。

シラーは近代人の自然への情感的な関心を、「われわれ」のものとして共感し、理解している¹³⁾。しかし同時に、単純な文明批判と自然への逃避に陥りがちなその関心を批判的に見、新たな方向を提示しているのである。そしてシラーが補償モデルに対して示している新たなモデルは、「文明のあやまちから抜け出してその中でつねに君自身を再発見し、そのそばで前進のために勇気と新たな信頼を集め、人生の嵐の中では実に消えやすい理想の炎を君の心の中で新たに燃え立たせる」ような風景体験である。自然は、一人の人間にとっては子供時代、人類全体にとっては過去の時代にあった理想であるが、過去に戻ることに憧れるは、文明をポジティブな面を含めて全て否定してしまうことになる。情感的な人間が持つそのような傾向を、シラーは過去から未来への方向転換によって克服しようとする。

「それら〔自然物〕は、われわれがかつてあったところのものである。それらはまた、われわれが将来なるべきところのものである。われわれはそれらと同じように自然であった。そして、われわれの文化はわれわれを、理性と自由という道を通して自然へと連れ戻さねばならないのだ。」(NA20, 414)

近代人は過去の自然へ直接回帰するのではなく、理性の独立と自由をもたらした文明という段階を経た上で、つまり、未来において、より高い次元で過去に再到達すべきなのである。その場合風景は、その理想を託され、未来における理想の実現を信じるための力を与えるという役割を担うことになる。「理想によって彼〔人間〕は統一に回帰する」(NA20, 438)のである。『素朴文学と情感文学について』

において、シラーの歴史観は、過去から現在に至る直線的な歴史から、未来において過去に再到達するという螺旋状の歴史へと変化している。そこでは、補償モデルにおいては過去への後退として閉じられている歴史の円環が開かれる¹⁴⁾。そして、風景の補償モデルに代わる新たな風景体験のモデル、いわば未来のための補償モデルが形成されるのである。¹⁵⁾

3. 風景と牧歌

シラーは『素朴文学と情感文学について』の冒頭で、「風景」と「田舎の人々」とを、いずれも情感的な関心の対象である自然として同列に扱っていたが、すでに『マティソンの詩について』においても、同様の叙述が見出される。シラーはマティソンの詩の題材となるのは、「友情、恋愛、宗教感情、子供時代の回想、田園生活の幸福など」、「風景という自然に最も近く、またそれと非常に親近性のあるもののみ」であると述べている(NA22, 281)。「田舎の人々」の営む「田園生活の幸福」とは、牧歌の主題であり、それに対する都会人の憧れが牧歌を成立させるのである。もちろんシラーは、マティソンも牧歌詩人という「肩書きへの要求を登録した」(NA22, 282)と言う。だが、「自然を人工と対照させるという取るに足らぬ器用さが、牧歌詩人の才能の全てであることがよくある」(NA22, 282)と、マティソンと同時に牧歌詩人一般をも婉曲的に批判している。牧歌詩人にはその器用さ「以上のものが要求される」(NA22, 282)とシラーは言う。

『マティソンの詩について』において示唆されている牧歌に対するシラーの問題意識は、『素朴文学と情感文学について』に引き継がれ、考察を深められる。『素朴文学と情感文学について』の後半は、風刺詩、哀歌、牧歌という情感文学の分類とその最高形態である新たな牧歌の構想へと進んでいくのである。まず、シラーは牧歌を「無垢で幸福な人間の詩的表現」と定義する(NA20, 467)。つまり、「無垢の状態、すなわち自分自身および外部との調和と平和の状態にある人間を表現する」(NA20, 467)ことが牧歌の目的である。その理想的な人間性としての自然理念を詩作の力で具体的に表現することによって、人間はその実現可能性を信じ、「文明の途上で服従しなければならないあらゆる害と和解できる」(NA20, 468)ようになるのである。これが牧歌の目的である。そのために、通常の牧歌は、「市民生活の圧迫から単純な羊飼いの境遇」に舞台を移し、「文明が始まる前の人間の子供時代」の状態を示す。しかし、それは牧歌の目的にとって「最も自然な手段であるにすぎない」(NA20, 467)とシラーは言う。「羊飼いの牧歌」には根本的な欠点があるのである。

「それらは、文明の始まる前に置かれているため、文明の短所と同時に長所も

全て閉め出してしまふ。[……] それらは不幸にも、目標をわれわれの後ろに置くのだ。本来はそれに向かってわれわれを導くべきなののである。それゆえ、われわれに希望の喜びの感情ではなく、喪失の悲しい感情しか与えない。[……] それらは病的な感情に癒しを与えるだけで、健康な感情に栄養を与えることはできない。」(NA20, 469)

先にシラーは、情感的な自然への関心は、「病人の健康に対する気持ち」(NA20, 431)に似ていると指摘している。「羊飼いの牧歌」は自然に憧れる近代人の病を慰め、癒すのである。しかし、それは「健康な感情にとっての栄養」にはならない。なぜなら、「文明の始まる前」に目標を置くことによって、「文明の短所」と同時に「長所」も否定されてしまうからである。

「羊飼いの牧歌」に対するこの批判は、「感傷的な自然の友」とその体現する風景の補償モデルへの批判と重なる。補償モデルは、自然からの隔たりを生じさせるという文明のネガティブな面を拒否するだけでなく、理性の自由をもたらすというポジティブな面も犠牲にするために、批判されていたのである。風景の補償モデルと「羊飼いの牧歌」に対する批判の共通性は、両者の成立する構造の共通性をも意味する。シラーは、牧歌、哀歌、風刺詩という情感文学の分類は、文学ジャンルではなく、それらの根底にある「感じ方(Empfindungsweise)」、精神構造にしたがうものであることに繰り返し注意を促している(NA20, 449, 466f.)。従来の「羊飼いの牧歌」と風景の補償モデルとは、共通の精神的な基盤、「情感的な感じ方」の上に成り立っているのである。

さらにシラーは、風景の補償モデルに代わるモデルを提示したのと同様に、「羊飼いの牧歌」に対しても新たな牧歌を構想している。

「[情感詩人は] われわれを子供時代へ後戻りさせてはならない。[……] そうではなく、われわれを前進させて成熟へと導き、より高い調和を感じさせなければならないのだ。[……] 彼が使命とすべきなのは、[……] もはやアルカディアに帰ることのできない人間をエリュシオンへと導く牧歌なのである。」(NA20, 472)

文明の始まる以前にあったとされる無垢で幸福な黄金時代の世界、アルカディアに対し、エリュシオンは、本来はギリシア神話において死後の幸福の世界とされる理想郷であるが、シラーはそれをここでは、文明の時代という現在から見た未来において来るべき理想世界と意味づけている。そして従来の「羊飼いの牧歌」、つまり過去に向かうアルカディア的牧歌に代わり、未来を志向するエリュシオンの牧歌を構想しているのである。シラーは牧歌詩人に、「自然を人工と対照させ

るという取るに足らぬ器用さ以上のもの」を求めていた。それは「もはやアルカディアに帰ることのできない人間をエリュシオンへと導く」力なのである。エリュシオンの牧歌も、風景の補償モデルに代わる新たな未来のためのモデルと共通性を持つ。両者はいずれも、文明による陶冶の果てに到達される成熟において、文明以前の自然に再び、しかしより高い次元で戻るようにと人間を導く役割を担うのである。単に「自然を人工と対照させる」だけでは、単純な文明批判によって、そのポジティブな側面も否定されてしまう可能性がある。文明の二面性をふまえた上で、歴史の未来における理想を描き、そこに向かって前進する力を与えるもの、それがエリュシオンの牧歌であり、未来のための補償の役割を持つ風景なのである。

しかし、エリュシオンの牧歌の構想は、理論においても、また実践においても未完のままである。シラーは『逍遙』の前身である『哀歌』を発表した後、1795年11月30日にヴィルヘルム・フォン・フンボルトに宛てた手紙の中で、「自分の意味するところの牧歌」¹⁶⁾を自ら書く計画を打ち明けている。それは、同年の夏に書かれた詩『影の国』の続きとして、前の詩でオリンポスに到達したヘラクレスとヘベの結婚を内容とする牧歌である。だが、この牧歌は実現しなかった。シラーは、ヘラクレスにおいて人間と神々とが結ばれるという「動き」がもたらされると手紙に書いている¹⁷⁾。そして、『素朴文学と情感文学について』では、牧歌においては「詩的な作用」に不可欠な「動きを生み出す」ことが哀歌や風刺詩に比べてはるかに困難であり、「この問題の解決こそが、牧歌の理論が果たさなければならないことである」(NA20, 473)と述べたところで、シラーの牧歌論は途絶えているのである。

エリュシオンの牧歌の構想が行き当たった壁は、補償モデルに代わる新しい風景体験の可能性に対する壁でもある。『逍遙』の最後では、補償モデル外部の視点から「ホメロスの太陽」が見られている。ホメロスという素朴詩人にとっての自然を風景として見ることは、新たな風景体験の試みなのかもしれない。しかし、近代人が古代ギリシア人と全く同じように太陽を見ることはできない。「ホメロスは『ホメロスの太陽』と言うことはできなかった」のである。近代人は、「ホメロスの太陽」という言葉を口にすることによって、「自分が永遠にホメロスとは異なることを知る」。ホメロスに微笑みかけていた太陽は、「われわれ」に微笑みかける太陽と「同じであるが別の太陽」なのである。¹⁸⁾ここでは「古代と近代との歴史的な相違が文字通り止揚される」¹⁹⁾のではなく、逆に古代人と近代人との間にある歴史的な相違が明確になるのである。そして、『逍遙』において時間的に未来に属するのは、逍遙者の夢の最後に現れる灰になった都市、つまり文明の崩壊と野性的な自然の解放である。それは、逍遙者にとっては「願望のイメージ」²⁰⁾であるが、シラーの螺旋状の歴史観においては、文明によって得た

理性の自由までもが失われてしまった、避けられるべき未来の図である。ここでもシラーは、来るべき未来の世界、エリュシオンを描くことはできないのである。

フンボルトへの手紙の中で、シラーはオリンピアにおけるヘラクレスとヘベの結婚を詩として表現することを「至上の喜び」と呼ぶと同時に、その実現可能性を考えると「めまいがする」と述べている。そして、「私の感情がまず全く自由で、現実のあらゆる汚れからすっかり洗い清められていさえすれば、それを完全に疑っているわけではない」と、実現可能性と不可能性、楽観と悲観の間で微妙な態度をとっている。²¹『諦念』(1785年頃)では「私もまたアルカディアに生まれた」²²と歌い、『ギリシアの神々』(1788年)では「美しい世界よ、どこにいるのか? 戻って来い、/やさしい自然の花咲く時代よ」²³と嘆く時、シラーは、アルカディアと黄金時代の喪失を悲しむ哀歌的な詩人であり、エリュシオンへの希望はその片鱗も姿を現さない。逆に、『芸術家』(1789年)では、芸術家、特に詩人が、未来におけるギリシア的な世界の実現を先取りするという使命を持つ者として、積極的な役割を与えられている。詩は「来るべき世紀」を映し出す「鏡」²⁴の役割を持つのである。したがって、ここではエリュシオンの牧歌にも可能性はあることになる。しかし、『逍遙』では、エリュシオンを描くことも、そこへ前進する力を生み出すこともできなかった。エリュシオンの牧歌の可能性と不可能性の間における揺れが均衡を得るのは、『挽歌』(1799年)である。この詩では、現実においては滅びざるを得ない美が、嘆きの歌という芸術の中でのみ守られることが、伝統的な死者を悼む歌の形式をとって歌われている²⁵。牧歌はその不可能性を哀歌として歌われることによるのみ詩となるのである²⁶。

一方、シラーの後期の戯曲、『ヴァレンシュタイン』三部作(1798-99年)、『マリア・シュトゥアルト』(1800年)、『オルレアンの乙女』(1801年)、『メッシーナの花嫁』(1803年)においては、いずれもアルカディアは喪失され、エリュシオンは、死によってしか到達されない²⁷。だが、シラーの最後の完成戯曲となった『ヴィルヘルム・テル』(1804年)では、『メッシーナの花嫁』においては「田舎の野の静けさの中で/混乱のままめぐり続ける世の中から離れ/子供のように自然の懷に抱かれている」²⁸ 幸せな人々が住み、「自由がある」と言われる「山の上」²⁹が作品の舞台となり、また、そこから戦場へと出ていくオルレアンの乙女、ジャンヌとは異なって、人々は牧歌的世界にとどまってその侵害者を排除し、主人公の死も訪れない。この作品においては、エリュシオンの牧歌の可能性に対するシラーの楽観と悲観、希望と絶望の間の揺れはどのような形をとっているのだろうか。

第二節 『ヴィルヘルム・テル』における牧歌

1. スイスの風景と牧歌

『ヴィルヘルム・テル』は、シラーの戯曲の中でも『オルレアンの乙女』と並んで特にしばしば牧歌の構想との関係が問題になる作品である³⁰⁾。しかし、この作品においてアルカディアからエリュシオンへの変化が実現されていると解釈するにせよ、それに異議をとらえるにせよ、冒頭の場面が牧歌の世界アルカディアを表現しているという点では解釈者たちの意見は一致している。『ヴィルヘルム・テル』は、牧調と牛の鈴の音で始まり、幕が上がるとスイスの風景を背景に、漁師の子、牛飼い、狩人が牧調のメロディーにのせてそれぞれの生活を歌う。この冒頭の場面が一般にアルカディアとして判断される根拠をまず確認しておきたい。なぜなら、ここで背景にあるのは伝統的なアルカディアの景観、locus amoenusではなく、十八世紀においてスイスの風景をめぐる様々な言説の中から作り上げられた類型的なスイスの風景であり、牧調も「スイスらしさ」を表現する音なのである。スイスとアルカディアとはどのようにして結びつくのだろうか。

十八世紀末には、スイスの風景の理想的類型ができあがっていたのと同じく、スイスという国にも、ある固定的なイメージが形成されていた。それが文明に毒されていない素朴な理想郷、牧歌の世界というイメージなのである。その決定的な要因は、アルブレヒト・フォン・ハラーの詩『アルプス』にある³¹⁾。1732年に初版が出されたこの詩は、都市と田舎、文明と自然という二項対立に基づいて構成された牧歌である。ハラーは文明社会の道徳的な墮落を厳しく批判し、「自然だけが人を幸福にできることを学べ」³²⁾と言う。それに対してスイスの人々は、「自然の弟子」³³⁾であり、彼らの生活は「黄金時代」³⁴⁾に比べられる。確かに、伝統的な表象のとおり黄金時代がそのままスイスにあるわけではない。スイスの人々は厳しい自然条件の下で貧しい労働の日々を送っている。しかし、黄金時代とスイスの人々とは、道徳的に共通点を持つ。ハラーは、快適な安楽さではなく、「人間がまだ食欲に／虚栄の求める虚無にしがみついてはいない」³⁵⁾という点で黄金時代を評価するのである。「美德は苦勞を喜びに、貧困を幸せに変える」³⁶⁾とハラーは言う。そしてその美德の源はアルプスの自然に見出される。「汝の幸福は、汝の質朴が続くかぎり存在する」³⁷⁾と、物質的な文明が不幸の原因とされるが、その「質朴」は自然によって守られているのである。

「自然は山々を壁として汝を俗世から分け隔てた。

人間自身が最大の不幸なのだから。」³⁸⁾

スイスの人々は自由で平等であり、禁欲的で自足しており、平和であるが、そういった生き方を彼らに教えるのは自然なのである。そして、アルプスの四季の移り変わりにあわせて営まれる人々の生活が具体的に描写され、高い山の上から眺めたその土地全体の風景の描写、アルプスの植物や鉱物に関する記述が続く。このように、ハラーの『アルプス』は、牧歌の構図の中にスイスという特定の場所を組み込んだ点で、きわめて重要な意味を持ち、ルソーの『新エロイズ』とともに同時代のスイスへの熱狂に火をつけることになった。ハラーはスイスをアルカディアにしたのである。

こうして『ヴィルヘルム・テル』が成立した時代にとって、「スイスらしさ」は、牧歌性、アルカディアらしさと同義となっていた。作品冒頭の風景は、類型的な「スイス」の風景であることによって、牧歌の世界アルカディアのイメージを呼び覚ますのである。すでに、ハラーの詩で描写されていた風景は、山、岩、湖、森、草地、溪流、滝などの構成要素にせよ、険しい山と豊かな牧草地という「異なった領域が接近して対置」³⁹⁾しているという指摘にせよ、類型的なスイスの風景の原型となっていた。したがって、それは、アルカディア・スイスを作り出す道具立ての一つとして、最初から牧歌と密接な関係にあるのである。牧調もまた、「スイスらしい」音であるために、アルカディアの音となる。漁師や牛飼い、狩人も、自然の中で素朴な生活を送っているだけではなく、典型的な「スイス」の住民であることによって、アルカディアの住人となるのである。作品の顔とも言うべき『ヴィルヘルム・テル』冒頭の場面は、「スイスらしさ」、つまり牧歌性を印象づける要素に満ちあふれている。スイスの風景は、牧調やスイスの人々など、他の要素によって牧歌性を強調されると同時に、それらとともに作品の世界の基調を牧歌の世界、アルカディアとして性格づけるのである。

2. 牧歌の成立と完成

しかし、『ヴィルヘルム・テル』冒頭の情景をアルカディアと判断するのは、スイスの農民ではなく、この作品の観客や読者、つまり受容者である。スイスの類型的な風景とアルカディアとしてのスイスのイメージが形成され、広まった十八世紀後半以降の時代の間人こそが、『ヴィルヘルム・テル』の冒頭の場面から、アルカディアをイメージすることができるのである。しかし、作品の中にもスイスをアルカディアと見なしている人々がいる。それは、アッティングハウゼン男爵、ルーデンツ、ベルタの三人である。ベルタは「至福の島」という伝統的にはエリュシオンを表す理想郷の指標をスイスにあてはめている。

「至福の島は、もしこの清浄な国にないならば
どこに見出すことができるでしょう。
ここには昔からの忠実が住みついており、
虚偽はまだ入り込む道を知りません。
嫉妬が幸福の泉を濁らすことはなく、
時は永遠に明るく過ぎていきます。」(1700ff.)

また、ベルタはスイスを地上に残っている「最後の自由の城」とも呼ぶ(1632)。そしてそれに対置されるのは、「虚偽と策謀の住む」「皇帝の宮廷」(1669f.)である。両者を分け隔てるものは、ベルタに説得されて彼女と志を同じくすることになったルーデンツの口から告げられる。ルーデンツはそれまで宮廷に憧れており、アルプスの山は彼にとって、スイスの谷と宮廷の世界の間に立ちふさがる障壁であった。だが、今やルーデンツは全く逆の考えを持つようになった。山は「荒々しく動く世界という河」を受けとめる「頑丈な岸」(1682f.)となるのである。それはまた、「閉ざされた至福の谷」を囲む「なにもものも貫き通すことのできない堅固な壁」(1687f.)にも喩えられる。障壁から防御壁に変わった山は、ハラーの詩にあるのと同じ役割を持つことになった。そして、アッティングハウゼン男爵にとっても、スイスはアルプスによって守られた理想郷である。「敬虔な無垢の習い」の生きる「静かに幸福の宿る谷」(950f.)には「自由の民」(917)が住む。それに対して山の向こうには皇帝の宮廷に象徴される「よそよそしい偽りの世界」(849)、「こことは別の徳を求める世界」(852)があるのである。

ハラーの『アルプス』と同じスイス観を持っているこの三人は、スイスの住民の中で特別な階層に属する。彼らはスイスを開拓して以来この地に住んできた農民ではなく、後からやってきた貴族なのである。アッティングハウゼン男爵はウーリの領主で、ルーデンツはその後継ぎ、ベルタは裕福な家督を相続する騎士の娘である。彼らが本来、農民とは異質な存在であることは、しばしば他の住民が示す反感によって明らかになる。例えば、ウーリの砦の建築中に事故が起きたとき、金を出して助けようとしたベルタに、石工の親方は反発してこう言う。

「あんたたちの金なんてー。あんたたちにとっては何でも
金で片がつくのさ。あんたたちは、父親を子供から、
夫を妻から引き離して、
この世に苦しみをもたらしても、
金で償おうと考えているー。去れ！
われわれはあんたたちが来るまでは朗らかな人間だった。
あんたたちと一緒に絶望が入り込んできたのだ。」(450ff.)

このように、ベルタはゲスラーと同様にいまわしい侵略者とみなされているのである。そして、貴族に対して最も強い反感を最後まで抱いているのはメルヒタールである。彼は、「どうして／貴族が必要なのですか？われわれだけでやりましょう」(692f.)と、貴族と協力することに反対する。ルーデンツと手を結ぶ時にも、貴族とは一線を画するという態度は崩さない。

「われわれがいなければ騎士など何になるのです？

それにわれわれの階級はあなた方のより古いのですよ。」(2488f.)

ルーデンツの反感には、貴族と農民との労働形態の違いという根拠がある。農民たちは、野生の自然を開拓した祖先を持ち、狩人も漁師や牧人も、アルプスの自然を労働の場として、そこから直接に生活の糧を得ている。それに対して、農民にしたわれ、尊敬されているアッティングハウゼン男爵でも、彼らのように自らの腕で「堅い大地を／屈服させ、そのふところを肥やしてやった」(2491f.)わけではなく、「彼らの仕事を目で監督した」(756)にすぎない。また、ゲスラーは初めて登場する時、狩りの角笛の音を前触れとして、鷹狩りの姿をしているが(1851の後、1854の前)、ベルタとルーデンツが二人きりで話をするのも狩りの途中であり、その場面の最後にはやはり狩りの角笛が聞こえてくるのである(1727の間)。鷹狩りはもちろんのこと⁴⁰⁾、ベルタたちの狩りも、テルに代表されるアルプスの狩人の生業とは違い、貴族の娯楽である。しかも、狩りの角笛の音は、宮廷や貴族の権力の象徴なのである⁴¹⁾。ベルタやルーデンツはゲスラーと同じく特権階級に属するのである。

この労働形態の違いは、自然との関係の違いである。農民は、自然とともに生活しており、自然は彼らにとって対話の相手にはなるが、風景として一方的に見られることはない。近代的な自然把握としての風景は、「人間が実際的な目的なしに」「享受の観察をしながら」自然に向かう時に初めて成立するのである⁴²⁾。一方、三人の貴族たちは、職業上、自然から疎遠であり、娯楽として行われる狩りは自然との共存ではなく支配である。作品の中には彼らが風景を眺める場面こそないが、貴族たちは風景を補償モデルとして体験する条件の一つ、自然との分裂を満たしている。そしてもう一つの条件である文明と自然との対比は、宮廷とスイスとの対比としてなされ、その結果、スイスがアルカディアとみなされるのである。風景の補償モデルとアルカディア的牧歌は同じ「情感的な感じ方」に基づいて成立する。自然と疎遠な関係にあるスイスの貴族たちは、「感傷的な自然の友」であるシラーの逍遙者や、『ヴィルヘルム・テル』の受容者と同じく情感的な近代人なのである。だからこそ彼らはスイスを宮廷という文明社会に対立す

る素朴な理想郷、アルカディアとみなすことができるのである。アルカディアはそこに属することのできない人間の憧れのまなざしを作り出す理想郷である。『逍遙』において、逍遙者の姿を通して風景の補償モデルが再現されたように、『ヴィルヘルム・テル』においても、スイスの貴族たちによって牧歌の成立する構造が示されているのである。『ヴィルヘルム・テル』冒頭は、牧歌の指標に満ちあふれているが、受容者がその意味を理解するために必要な文脈である牧歌の成立構造自体が、作品の中にはめ込まれているのである。

しかし、スイスの牧歌、アルカディアとしてのスイスには、通常アルカディアの表象においては必ずしも明確ではない要素、「自由」が不可欠である。すでに十五世紀からスイスは自由の象徴であったが、それが十八世紀における文明批判的な観点からのスイスの理想化に引き継がれ、スイスは「幸福で自由な住民」⁴³⁾の国となったのである⁴⁴⁾。ハラーの『アルプス』においても、「自由が支配するところでは、どんな労苦もやわらぐ」⁴⁵⁾と、スイスの自由が讃えられている。しかも、後の版ではテル伝説がその根拠として取り上げられている。雪に閉ざされた冬、小屋に集まった牧人たちに、ある老人が語る。

「臆病な世界はくびきをかけられており、
うぬぼれた君主たちの華美な暮らしが国々の精髓を食らっていた。
テルが大胆な勇気を奮って堅いくびきをくれたのだ、
今日でもなおヨーロッパの半分にかかっているくびきを。」⁴⁶⁾

つまり、スイスは、テルによる圧政からの解放によって、幸福で自由なアルカディアになったとみなされているのである。テル伝説は、ハラーによってスイスの牧歌の中に組み入れられ、アルカディア・スイスの成立に不可欠な要因となったのである⁴⁷⁾。

シラーの『ヴィルヘルム・テル』も、同時代のスイスの牧歌におけるテル伝説の位置を崩してはいない。ここでもテルによってスイスは圧政から自由になるのである。しかし、注意深く見ると、この作品には二種類の自由が存在する。貴族も農民もスイス人を「自由民」と言うが、それぞれの場合で意味は異なっている。農民たちが言う自由は、「昔からの生粋のスイス人」(1210)のみのものである。しかもそれは、スイスの地を開拓し、いかなる支配者にも屈服せず、皇帝の直属の庇護さえ自由意志で選んだという歴史的経緯に基づき、皇帝のために参戦するという「自由民の唯一の義務」(1225)をともなった条件付きの自由なのである。そして、同盟に参加したスイスの住民の中には、「親から受け継いだ土地に自由に暮らしているのではない」(1081)修道院の奉公人や、「自由な身分ではない」(1141)鍛冶屋なども含まれる⁴⁸⁾。冒頭では自由なアルカディアの住人の代表のよ

うに思われる牛飼も、自分の家畜を所有しているのではなく、アッティングハウゼン男爵の牛を世話していることがまもなく明らかになる(51f)。それに対して貴族にとってのスイスの自由とは、アルカディアのイメージのと通りの無条件の完全な自由なのである。もちろん、貴族自身は農僕を使用しているわけであるが、「自由民の長と呼ばれる」(917)ことを自負している彼らにとって、この身分の差はアルカディアの自由の侵害とはみなされない。

このように、農民と貴族のそれぞれにとって、スイスの自由の意味は異なる。しかし、彼らの敵は共通である。ゲスラーに代表されるオーストリアは、両者いづれにとっても自由の侵害者なのである。農民は条件付きの自由を、貴族はアルカディアの自由を守るために立ち上がり、共通の敵を前に手を結ぶ。そして、農民の目的は、ゲスラーがテルによって倒され、砦を征服した時に達成される。ところが皇帝がパリチーダに暗殺され、さらに最後にルーデンツが農僕を自由を宣言することによって、農民は意図せずして完全な自由を手にする。ここにおいてはじめて牧歌におけるイメージどおりのアルカディア・スイスが完成するのである。『ヴィルヘルム・テル』においては、シラーの牧歌の構想にしたがってアルカディアがエリュシオンに変化するのではなく、アルカディアが完成に至る過程が描かれているのである。

貴族たちは最初から、スイスとその農民を完全に自由なアルカディアのイメージでとらえていた。しかし、現実に農民が守ろうとしている自由は条件付きであり、身分の差も存在する。貴族たちのスイス観の非現実性は、ホーレ・ガッセの場面に登場する民衆によって、一層明白になる。それを特に明らかにするのは、ここで何度も聞こえる婚礼の音楽による聴覚的印象と、舞台上の出来事が与える視覚的印象との間にある不一致。テルがゲスラーを殺す決意を述べている時に遠くから聞こえてくる明るい音楽は(2643の後)、婚礼の宴会に誘われたテルが「重苦しい客は婚礼にはふさわしくない」(2657)と答えるように、彼の心情には全くそぐわないものである。また、ぜいたくな宴会を催す裕福な莊園管理人と、貧しく惨めな境遇にあるアルムガルトとの間にある不平等も、アルムガルトがゲスラーに嘆願する背後で聞こえる婚礼の音楽によって際立つ(2774の間)。そして、他方には宴会という一時的な享楽に逃避しようとするシュトゥッシがいる。このばらばらの民衆は、テルによってゲスラーが射られると一つの集団になるが、それは、リュトリで結ばれた同盟とは全く異質なものである。婚礼の人々は、音楽を演奏し続けたまま事件を見に戻ってくる(2798の間)。婚礼の音楽を鳴らしながら、「誰が射られたんだ？」(2797)、「誰がやったんだ？」(2802)と好奇心をむき出しにして民衆が死者に群がる光景は、ルードルフ・デア・ハラスが「こいつらは気が狂っているのか？／人殺しに音楽を鳴らすなんて」(2802f.)と言うまでもなく、グロテスクである。そのグロテスクさは、第二章で述べたように、死

者を見る冷酷な支配の視線にもあてはまる。慈悲の友会修道士たちに対する「いけにえがあると一鳥が降りてくる」(2832)というシュトゥツシの言葉は、むしろ彼ら自身にふさわしいのである。そして、シュトゥツシが「おれたちは自由な人間なんだ」(2820)と言うのに反応して、民衆全員が「この国は自由だ」と「扇情的に」(2821)叫ぶ。ルードルフが「恐怖も恭順もこれほどすぐに終わるのか？」(2822)と言うとおり、民衆の変わり身ははやい。この冷酷さ、集団化と変わり身のはやさは、リュトリの同盟での慎重な話し合いと無血革命の努力とは対照的であり、また、アルカディアにふさわしい農民像からも程遠い。つまり、貴族たちの理想化の対象となっている農民自体が、スイスの中でもごく一部の限られた人々だけなのである。

貴族たちのスイス観と現実のスイスとの間にあるずれは、牧歌に必然的にもなうものである。ゲスナーが現実の農民は牧歌にふさわしくないため、その舞台を過去の黄金時代に移したように、アルカディアは現実とは異なり、都会人によって理想化された田園世界なのである。しかし、貴族たちはリュトリの誓いの内容も、グロテスクな民衆も知らないため、現実と理想との違いに気づくことはない。牧歌成立の構造の中にいる者にはその構造は見えないのである。さらに貴族たちは、農僕を解放することによって、現実の農民をアルカディアにふさわしい理想の農民に変えてしまう。ルーデントツによる自由の宣言によって、本当に完全な自由が実現し、貴族たちの理想像と現実との間のずれは解消される。現実がアルカディアに一致させられるのである。そして、やはりこのアルカディアの完成も、貴族たちによって意識的になされたのではない。彼らはただ、最初から理想化されているアルカディアを守るという意図を持って行動しているだけなのである。

『ヴィルヘルム・テル』においては、登場人物が貴族と農民という二つの層に分けられることによって、牧歌が成立する構造だけではなく、それが完成する過程も再現されている。アルカディアを完成に至らせるのが、農民ではなく貴族、つまり自然から疎遠な人々であることは重要である⁴⁹⁾。都会人は、都市や宮廷と田舎との対比によって生まれる文明批判から、田舎をアルカディアとして理想化する。同じようにして、文明の側に属するスイスの貴族は、農民の世界をアルカディアとみなすことになった。さらに彼らは、アルカディアと現実の田園生活との間にずれがあれば、現実の方を理想のイメージにあわせて変化させることさえできるのである。確かにそれは、その構造の内部にいる者、貴族たちには意識されない。しかし、風景の補償モデルの内部にいる逍遥者は、美的な自然支配に気づいていなかったように、牧歌成立の構造の中にいる者もまた、意識しないままに農民や田園生活という「自然」を牧歌の中に取り込むことによって支配している。牧歌もまた、隠された自然支配の形態なのである。

ヴィルヘルム・テルも、農民たちと同じように牧歌に吸収される。彼はゲスラーを倒すことによって、農民の条件的自由を守るために最も重要な貢献をする。しかしそれは結果的に、アルカディアの自由を守るという貴族たちの意図にも一致する。テルは最終場で農民たちに「テル万歳！弓の名手、救い主！」(3281)と讃えられる。農民にとってはテルは昔から守ってきた条件付きの自由を取り戻してくれたという意味で「救い主」なのである。しかし、その後でルーデンツによってなされる解放宣言は、救い主テルの意味をひそかにずらす。ここでアルカディア・スイスが完成されることにより、テルはハラーの詩にあるように、アルカディアの救い手として、牧歌の中に位置づけられるのである。

しかし、シラーの『ヴィルヘルム・テル』において、テルはスイス年代記におけるテル伝説やシラー以前のテル劇とは異なり、リュトリで結成された同盟に参加しない⁵⁰⁾。シラーはイフラントへの手紙に、「テルその人は作品の中でかなり孤立しています。彼の仕事は私的な仕事であり、最後に公的な仕事と一緒になるまでそうなのです」⁵¹⁾と書いているように、意図的にテルを他のスイスの人々と行動をともにしない一匹狼的な存在に設定した。そして、このテルの孤立が、アルカディアの救い手とは別の横顔を持つシラー独自のテル像を生み出したのである。

3. テルの孤立

ヴィルヘルム・テルはリュトリでの同盟には参加せず、常に私的な動機にもとづいて行動する。ゲスラーの射殺は、時期尚早な個人的行動を慎むようにという同盟の取り決めには反する。テルの孤立した私的な行動は、この作品の解釈においても度々問題になってきた⁵²⁾。しかし、テルの世界の構造原理においては、個人と共同体とは調和するのである。そもそもスイスの農民が自由を守るために立ち上がる直接の動機は、いつも私的なものである。彼らは、小屋(Hütte)と称される家やそこに住む家族がオーストリアの圧政者に侵害されることによって、自由の危機を体験する。バウムガルテンは、妻を犯そうとした代官を殺したために追われる。彼を追ってきた代官付きの騎士たちは、彼が逃がされたことを知ると、報復として牛飼いたちの小屋を破壊すると言う。

「やつらのかまどに踏み込め！

小屋を壊せ、火をつけて打ち倒せ！」(178f.)

牛飼いは「わしのかまどが！」(180)と嘆きの声をあげる。小屋の中心にあるかまどは、家や家族の象徴である。また、シュタウファッハーの家はゲスラーによ

って存続を危うくされており、彼はそれをきっかけに妻の勧めで同盟を呼びかけることになる。ヴァルター・フェルストも、「家の一番奥まで侵入する」「暴力の使者」に対して「扉に鍵と門をつける」必要を感じている(504ff.)。メルヒタールは、代官によって盲目にされた父親の復讐のために活動する。彼らは皆、家族や小屋を守るために、圧政への抵抗を始めるのである。

スイスの農民にとって、小屋という私的な空間とスイスという公的な空間とは、同じ秩序によって保たれており、いわば相似の関係にある。小屋を司るのは、家族、つまり父親を中心とした家父長的な秩序であるが、スイスもまた、家父長制の下にある共同体である。アッティングハウゼン男爵はウーリの人々にとって父親の立場にあった。彼は「万人の父」(2472)と言われ、自分自身もその死によって人々が「父のない」(2386)状態になることを嘆くのである。スイスの人々が自由民として直属する神聖ローマ皇帝も、本来ならば「国民の父」(3065)であるはずであった。そして、スイスが父から子へと権利とともに受け継がれてきた祖国(Vaterland)であるのと同じく、漁師からその息子へ、アッティングハウゼンからルーデンツへ、皇帝からその息子へと職業や地位が受け継がれるという長子相続の制度が機能しているのである⁵³⁾。

この相似関係によって構成された世界においては、個人の私的な意図や行動と、共同体の公的なそれとは矛盾しない⁵⁴⁾。小屋を守ることと、スイスを圧政から解放することとは等価なのである。決起の日が来れば「全体の／借りも個人の借りも一度に払われる」(1460f.)のだ。このような世界構造を最も明確に体现しているのが、テルである。テルの家系のみが、ヴァルター・フェルスト、ヴィルヘルム・テル、ヴァルター・テルという三代の父と息子が登場することによって、家父長制の秩序の保持を一番強く印象づける。家族や小屋を守ることに最も熱意を傾けているのもテルである。テルの家が初めて登場する場面で、テルは家の扉を「何年も」(1513)もつように修理、補強している。小屋という建物そのものを守る行為は、その空間とそこに住む家族を守るというテルの役割を象徴的に表している。テルがゲスラーを射た後、家に帰って来ると、かまどには火が燃えており(3087の前)、テルが「これはおれの小屋だ！」(3134)という言葉で帰宅の喜びを表現することも、テルにとってのかまどを中心とした小屋という空間の重要性を示している。バウムガルテンを代官の追っ手から助けてやった時にも、テルは自分の家族のことを考えて、「父親をその子供たちのために助けた」(1529)のである。そして彼は、ホーレ・ガッセでの独白においてゲスラーを射る理由を次のように述べる。

「—だが彼〔テル〕はお前たちのことしか考えていないのだ、

愛する子供たちよ、

この今も—お前たちを守るために、お前たちのやさしい無垢を
暴君の復讐から守るために、
彼は今、人殺しの弓をひきしぼろうとしているのだ！」(2631ff.)

利己的な恨みから叔父であるオーストリア国王を暗殺したシュヴァーベン公ヨーハン、別名パリチーダ（父親殺し）に対しても、テルは同様の理由で自分の行為を正当化する。

「名誉欲ゆえの血なまぐさい犯罪を
父親の正当防衛と混同することがお前に許されるのか？
お前は子供の愛らしい頭を守ったことがあるのか？
かまどという聖域を守ったことが？最大の恐怖、
極限の脅威を家族からはねのけたことがあるのか？」(3175ff.)

そしてテルは、パリチーダからも小屋を守ろうとする。「おれの清らかな家」(3170)、「無垢の住まう小屋を汚すな」(3188)と。そして、ゲスラーの射殺がもたらした結果は、公私の事柄の一致を証明している。テルはあくまでも家族を守るためにゲスラーを倒す。だが、それは結果として、スイスの解放という同盟の目的に貢献するのである。小屋を守ることとスイスを守ること、テルの私的な行動と共同体の公的な活動とは、相似関係において一致する公私というテルの世界の構造原理によって、矛盾しないのである⁵⁹⁾。

このテルの世界においては、「誰もが能力に応じて仕事を与えられる」(1524)。つまり、各自にふさわしい役割を持った個人が集まって一つの共同体を形成している。リュトリの誓いの場面で、ヴァルター・フェルストは、父祖伝来の自由を守ることが目的なのであるから、「皇帝の物は皇帝に返せ、／主人のある者は主人につかえよ」(1357f.)と言う。それが各自の役割なのである。「必要なことはしなければならぬが、度を越えてはならない」(1366)のだ。そして、テルの役割は、「救い手」である。彼は同盟の話し合いには参加しないが、「行動を起こすときにおれが必要になれば／テルを呼んでくれ。おれを抜きにしてはいけない」(444f.)と、決して協力を拒まない。彼は「迷った子羊を谷底から連れてくる」(440)ような人間であり、「自分のことを考えるのは最後にし、／神様を信じて困っている者を助ける」(139f.)男である。もしそれによって命を失うことがあっても、「おれは放っておけないことをした」(160)と納得できるのである。テル自身は他人の助けを必要としない。「本物の狩人は自ら身を助ける」(1479)ものなのである。同盟の人々の方も救い手としてのテルを信頼している。だからこそ、テルがゲスラーに捕らえられたときには、人々は「あんたが連れて行かれたら／おれ

たちの頼みの綱も切れてしまう！」(2090f.)と嘆くのである。そして実際にテルは、救い手の役割を次々と実行する。彼はパウムガルテンを代官の追っ手から救い、りんごの射撃を成功させることによって、息子と自分の命を救い、ゲスラーの縄からも自分を救い、ゲスラーを射ることによって、家族とスイスを救う。ゲスラーさえもが皮肉をこめて言うように、テルは「万人を救う」救い手(1990)なのである。そして、テルはこの救い手の役割をもっぱら家族のために果たすが、それは公私の相似関係によって共同体の意図と利益にもかなうのである。

ゲスラーにりんごの射撃を命じられるまで、テルの世界は、家父長制の秩序と救い手としての役割によって安定していた。もちろんテルは、アルプスの外には、別の世界があることを知っていた。彼はヴァルターに、山を降りれば平らで美しいが、自由がなく「隣り同士が信じ合うことを許されない」(1810)国があることを教えてやった。だが、「悪人よりも／氷河を背負っている」(1813f.)ことの方を選んだテルにとって、山の下の方の国は自分とは無関係な別世界だったのである。そしてテルは、圧政は黙って堪え忍べば長続きはしないのだから、「誰もが静かにわが家で暮らすのがよい。／平和を好む者には喜んで平和が与えられるものだ」(427f.)と信じていた。だが、ホーレ・ガッセにおいて彼は「どれほどおとなしい者でも／悪い隣人の気に入らなければ平和に暮らすことはできないのだ」(2682f.)と言う。「わが家」とは、彼の世界の構造原理にしたがえば、家父長制の秩序の下にある家庭であり、同時にスイスでもある。その「わが家」に入り込んだ「悪い隣人」、ゲスラーは、家父長制秩序の侵害者を代表する。ゲスラーはテルという父親に子供の頭にのせたりんごを射ることを命じ、皇帝という父親をスイスから奪おうとするのである。したがって、テルはゲスラーを排除することによって、家父長制の秩序によって保たれた世界を回復しようとする。しかし、それが成功しても、テルは元の世界を回復することができるのだろうか。

ゲスラーを射た後、テルは「小屋は自由だ、／無垢はお前に脅かされることはない、お前はもはやこの国を害することはない。」(2793f.)と言って去る。この言葉によってテルは、ゲスラーを倒すことは、「小屋」と「国」を救い、もとの調和的世界を復活させるのであると自分の行為に正当な理由を与えている。そして、ゲスラーを射る前の独白と、パリチーダとの対話においても、同じ正当化を繰り返している。しかし同時に、この独白と対話においては、正当化の背後にあるテルの内面の苦悩が明らかになる。テルは、自分の行為は「人殺し」であるという罪の意識をぬぐい去ることができないのである。

テルの罪の意識については、カール・グートケの解釈が参考になる。グートケは、従来ドイツ語圏の研究者を中心として、テルの行為をその言葉通り正当とみなし、スイスの革命とテルの間に最終的な調和を見出してきた解釈に疑問を投げかけ、テルを「現実の人間」⁵⁶⁾としてとらえようとする英語圏での性格分析をも

とに、革命からのテルの孤立の意味を問い直している。そして、テルの独白とパリチーダの場面を詳細に考察した結果、テルは罪の意識を解消することができないまま、彼を救い手と讃える同盟の人々に迎えられると結論づけている。グートケによれば、テルがホーレ・ガッセでの独白において、ゲスラーを射ることを何度も「人殺し」という言葉で表現することによって、彼の罪の意識と正当化への絶望が明らかになり、また、テルがパリチーダと自分の行為の違いを非常に強調するのも、自分自身の行為がパリチーダと同じ「人殺し」であるという意識の裏返しではないかと考えられる。また、テルは最初のうちはパリチーダを非難し、突き放すが、パリチーダが「それなら私はもはや生きていくことはできないし、生きていく気もない！」(3189)と言って立ち去ろうとすると、「だがあんたはかわいそうだ」(3190)とパリチーダをあわれみ、「顔を覆う」(3194の後)という動作をする。グートケは、オペラのジェスチャーの伝統によれば、これは罪の意識のある者がそれを明るみに出す光から顔をそむける場合にする動作であると言う⁵⁾。しかもそれはパリチーダによって繰り返される(3273の間)。この動作は、むしろ、パリチーダにいかに対応すべきかという葛藤を表しているとした方が自然かもしれない。だが、そのような葛藤が生じるのは、自分も同罪だという意識があるからである。なぜなら、助けを求めるパリチーダに、テルは「おれがあんたを助けられるのか？罪の人間が？」(3222)と言う。この言葉はキリスト教における原罪を意味するだけでなく、テルがパリチーダと同じく殺人の罪を犯したと感じているために発せられたのである。それは、「あんたがどんな残酷なことをしたとしても—あんたは人間だ—おれもそうだ」(3223f.)と続けられることによって確かになる。また、テルは石弓を「神聖な場所」(3138)に置いて帰宅するが、ゲスラーを射たことを殺人の罪と感じていなければ、テルは石弓を手ばなしはしなかっただろう。もちろんテルは、石弓を手ばなししたことによって、「おれはこの手を自由に天に向かって上げてよいのだ」(3144)と、罪から清められたことを強調する。そしてパリチーダに対して自分の行為を正当化する。だが、にもかかわらず罪の意識は消えていないことが、上で述べたようにその動作や言葉の端々から明らかになるのである。最終場面では同盟の人々がテルを取り囲んで讃えるが、テルは最後まで無言のままである。これはテルの良心の呵責の表れであり、それを誰にも告げることができないためにテルの孤独はますます深まる中で、ルーデントツによる自由の宣言とともに幕が下ろされる。

テルの内面を探ることによって現れてきたのは、真に孤立したテルの姿である。テルはシラーによって共同体から孤立した人間と設定されたが、最初はその世界の構造原理によって共同体と結びついていた。だが、ゲスラーの殺害によって生じた罪の意識のために、彼は本当に孤独な存在に変わるのである。彼はパリチーダにローマ教皇のもとで罪を償うことを勧め、道を教える。だがこれは、本来テ

ル自身がたどるべきもの、「自分自身が罪から許しに至る道」⁵⁸⁾なのである。パリチーダと同じように、テルも本当は「無垢の住まう小屋」(3188)や「安らぎの住まうところ」(3262)にとどまってはならないのだ。「私は幸せな人々のもとにとどまってはならないのだ」(3274)というパリチーダの嘆きは、テルを代弁しているのである。しかしテルは、償いの旅には出ず、自分の世界にとどまる。それは、彼は救い手という役割によってその世界と結びつけられているからである。この役割理解のために、彼は罪の意識をかかえ、しかもそれを誰にも理解されないまま生き続けるのである。

しかし、テルは、救い手という役割を今後も果たし続けることができるのだろうか。これまでテルは、「無駄話をしていてもここでは何にもならない」(148)、「重い心は言葉では軽くなる」(418)、「実行されれば話の種にもなる」(2300)と、言葉で話すことを軽んじ、実際に行動することによって世界を救済してきた⁵⁹⁾。そして、かつてテルが、「おれにとって武器がないのは腕がないのと同じことなのだ」(1537)と言っていたように、行動する救い手の能力を発揮するためには石弓が必要であった⁶⁰⁾。だが、家に帰ってきたテルはもはや石弓を持っていない。石弓を持たないテルは、行動的な救い手であることはできないのである。

しかも、テルだけではなくテルの世界の構造も変化している。その変化とは、ゲルハルト・カイザーが指摘しているとおり、共同体のレベルにおける家父長制から兄弟制の秩序への移行である⁶¹⁾。ただし、この移行は一時に起こるのではない。まず、リュトリにおいて、テルを除いたスイスの農民が同盟を結成する。この同盟が貴族抜きに、つまりアッティングハウゼンという「父親」なしに農民だけで結ばれたことによって、兄弟的な関係が生じる。しかし、アッティングハウゼンが死の床で望む貴族と農民との一致団結による兄弟関係が成立するまでには、まだ待たなければならない。ルーデンツは、アッティングハウゼンの死後、その跡を継ぎ、「この国の父」(2516)の一人となって人々を守ることを自分の義務とみなす。つまり、この時点ではまだ、貴族と農民の間には家父長制の秩序が存続しているのである。それが兄弟制に変わるのは、代官の城からベルタを救出した時である。それまで貴族に対して最も強い反感を抱いていたメルヒタールとルーデンツが協力してベルタを助け出した時、メルヒタールの「胸に男爵が飛び込み、／無言のうち今こそ同盟が誓われた」(2898f.)のだ。そして、貴族と農民を合わせたスイスの住民全員の兄弟的な関係は、最後の場面でルーデンツが農僕に自由を宣言することによって完成する。皇帝との間の父子の関係は、その死によって解消されている。旧秩序の下では、家族を救うことは、相似関係によって共同体を救うことになった。しかし、共同体が兄弟制の秩序に変わったにもかかわらず、テルは最後まで家族の父親の位置にいる。家族と共同体の秩序の間に相似関係はなくなり、家族を救うことによって同時に共同体を救うというテルの

役割は、新秩序の世界では機能しないのである⁶²⁾。

しかし、テルが救い手の役割を果たす相手は他にもある。それは、テルの世界にとどまることの許されないパリチーダである。テルは、「テルから慰めを得ずに別れる人がいてはならないー／おれにできることはしてあげよう」(3225f.)とパリチーダに助けの手をさしのべ、彼の「魂を絶望から救う」(3227)。彼は、パリチーダにローマへの道を教えるのである。家族と共同体のための救い手というテルの役割がもはや機能しなくなった今、このもう一つの救済の行為が重要な意味を持つことになる。

4. パリチーダの旅

テルがパリチーダに教える道は、テルの家のあるウーリからロイス川沿いの道を進み、ゴットハルトの峠を越えてイタリアに入る道である。まず、少し長くなるが、重要な部分なのでテルの言葉を全部引用しておく。

「道を教えてあげましょう。よく覚えておおきなさい。

ロイス川を遡ってお行きなさい、

山からたぎり出る激しい流れをー」(3241ff.)

「道は深い谷に沿っています。たくさんの十字架が

目印です。雪崩に埋められた旅人たちの

記念に建てられたものなのです。」(3245ff.)

「一つ一つの十字架の前にひざまづいて、

熱い後悔の涙を流してあなたの罪を償いなさい。

そして幸運にもその恐怖の道を通り抜けることができ、

雪を頂いた山の尾根から

風雪崩が落ちてくることもなければ、

水しぶきの散る橋にやって来ます。

橋があなたの罪の重みで崩れることがなく、

無事に渡り終えることができれば、

不意に黒い岩の門が口を開けていますー

それは日の光に照らされたことがないのですーそこを通り抜けると

朗らかな喜びの谷に出ますー

けれども足早に通り過ぎなければなりません。

あなたは安らぎの住まうところにとどまってはならないのです。」(3250ff.)

「そうしてどんどん登って行くと、ゴットハルトの

峠に来ます。そこには永遠の湖があり、

天の流れによって満たされているのです。

そこであなたはドイツの土地に別れを告げて、

別の川に沿って軽快に下って行けば、

イタリアの地に至ります、あなたにとっては約束のー」(3265ff.)

テルによって描写されるこの道筋を、シラーはヨーハン・コンラート・フェージのスイス地誌を参考にして書いたと考えられているが⁶³⁾、ゴットハルト峠に関する記述はフェージ以外にも当時の多数のスイス旅行記の中に見出される。それもそのはずで、この道は十八世紀の末にはスイスの中でも最もよく旅行者が訪れ、記述する場所の一つとなっていたのである⁶⁴⁾。テルの説明の中では具体的な地名はロイス川とゴットハルト峠しか出てこないが、「水しぶきの散る橋」とはトイフェルスブリュッケ（悪魔の橋）を、「黒い岩の門」とはウルナーロッホという隧道を、そして「朗らかな喜びの谷」とはウルゼルンタールという土地を指すことは、スイス旅行の経験者はもちろん、旅行記や旅行案内書を読んだことがある者ならば苦もなく推察できただろう。そして、この道が有名になった理由は、当時風景美の基準であったコントラスト、つまり恐怖を呼び起こす野性的な風景と穏やかで優美な風景、locus terribilis と locus amoenus の強いコントラストにあった。ロイス川の深い谷に沿った狭くて暗い道を行く旅人は、恐怖と快感の混ざり合った崇高さを感じ、それは悪魔の橋を渡ることによって強められる。そして、暗いウルナーロッホの岩のトンネルを通り抜けると突然現れる、緑が広がり明るくて穏やかなウルゼルンタールを目にした時、強い感動が生まれる。この風景の急激な変化、強烈なコントラストが旅人を熱狂させ、繰り返し記述されたのである。

テルは、シラーの同時代人の間で最も好ましい風景が体験できるとされていたゴットハルト越えの道を、locus amoenus と locus terribilis のコントラストという特徴を忠実に再現して語っている。しかし、テルの話においては、locus terribilis は、崇高な風景の美的体験の場ではなく、罪の償いと恐怖や危険に耐える試練の場という意味を与えられている⁶⁵⁾。locus terribilis のトポスが伝統的に持っていた意味の一つは、罪や過ちをおかした者がさまよう場であった⁶⁶⁾。パリチーダがテルの小屋にたどり着くまでにさまよっていたのも locus terribilis である。

「だから私は公道を全て避け、

どの小屋の扉をたたく勇氣もない。

私は荒れ地に足を向け、

我が身の恐ろしさを感じて山中を迷い、

小川に私の不幸な姿が映ると

ぞっとして自分自身の前からとびすさるのだ。」(3213ff.)

だが、パリチーダの放浪とゴットハルト越えの旅の間には、明確な違いがある。前者が追っ手と自分自身への恐怖に脅かされるばかりのあてどのない彷徨であるのに対して、後者は試練に耐え罪を償うという意味とローマという目的地を持つ旅なのである。パリチーダも、「私は自然の恐怖をおそれはしない、／心の激しい苦しみを抑えることができるならば」(3248f.)と、試練に耐える覚悟をする。パリチーダにとって locus terribilis は、「恐怖の道」(3187)から贖罪と試練の道に変わったのである。

では、パリチーダにとって旅の目的地、ローマはどのような意味を持つのだろうか。テルはパリチーダに、「無垢の住まう小屋」(3188)である自分の家にとどまることを許さない。パリチーダも「私は幸せな人々のもとにとどまってはならないのだ」(3274)と嘆く。同じように、彼は旅の途中にある「朗らかな喜びの谷」、ウルゼルトールでの滞在も許されない。テルはパリチーダに「あなたは安らぎの住まうところにとどまってはならないのです」と言う。小屋は牧歌においては伝統的にアルカディアの住人の住まいである⁶¹⁾。ウルゼルトールも、スイス旅行記の中では、しばしば牧歌的な理想郷に喩えられている⁶²⁾。そしてテルやパリチーダの言葉においても、テルの小屋やウルゼルトールは、「無垢の住まう小屋」、「幸せな人々」、「朗らかな喜びの谷」、「安らぎの住まうところ」という表現によって、アルカディアの属性を与えられている。もちろん、それをアルカディアとして理解するのは、そこに属さない外部の人間、パリチーダである。殺人の罪を犯したパリチーダは、アルカディアにとどまることを許されず、試練と贖罪を経た後に待っている「約束の地」、イタリアのローマに向かって旅をする。それは、「もはやアルカディアに帰ることのできない人間」の行く先、エリュシオンなのである。

アルカディアにとどまることのできない罪人のあてどのないきすらいを、エリュシオンという目的地のある贖罪と試練の旅に変えたのがテルである。そのようにして、テルはパリチーダに対して救い手としての役割を果たす。それは、かつてバウムガルテンを湖を渡してやった時のような実践的な行動による救済ではなく、言葉による救済である。テルはここで初めて、言葉で話すことによって相手を救済する。行動による救済と言葉による救済とが、外部から見ればアルカディアであるスイスの共同体とパリチーダそれぞれに対するテルの救い手としての役割の違いである。そして、石弓を手ばなし、共同体の構造が変化したことによって、その行動的な救済者であり続けることができないテルには、アルカディアにとどまることを許されない者にとっての言葉による救済者となることしか残されていないのである。

言葉による救済者、テルの言葉は、詩人シラーの言葉でもある。前節で述べた

ように、1780年代後半以降のシラーは、エリュシオンの牧歌の可能性への悲観と楽観の間で揺れていた。テルは、アルカディア・スイスからエリュシオン・ローマへの旅としてゴットハルト越えの道を語るが、シラーはしばしば、詩の中で、エリュシオンへの到達の過程を空間の移動、旅のアレゴリーによって表現している。『ヴィルヘルム・テル』に近い時期に書かれたそのような系列の詩の中にテルの言葉を置いてみることによって、この作品におけるシラーとエリュシオンの牧歌の関係が明らかになるのではないだろうか。

すでに『影の国』(1795年)⁶⁹⁾においても、地上からオリンポスというエリュシオンに至る過程が、空間の移動として表現されている。「あの高みに上る道はないのか？」(11)という問いには、「感覚の制約からも／無限へと上る道はついてる」(17f.)という答えが与えられる。それはたやすい道のりではない。「故郷を失うことを恐れてはならない」(44)、「至福の忘却の中で／過去は消え去るがよい」(49f.)と、アルカディアに戻ることは断念しなければならない。

「この目的地に飛翔して到達した者はない、
この恐ろしい深淵を渡す
舟もなければ、橋の弧もない、
錨は水底を見出せない。」(127ff.)

しかし、目的地である「美の影の国」(40)に到達することは不可能ではない。

「だが、感覚の制約から逃れて
思考の自由に達すれば、
恐怖の幻影は消え去り、
永遠の深淵は満たされるであろう。」(131ff.)

そして、この旅を成就するのが、ヘラクレスである。ヘラクレスは難業を課されたために、「生の困難な道」(163)を歩まなければならない。だが、「その歩みが終われば」(170)、彼は「上へと飛翔し」(175)、オリンポスに迎え入れられて神性を得るのである。ここでは現実の生と理想との融和は美、芸術によって成し遂げられる。つまりエリュシオンの牧歌の可能性は、悲観されてはいない。

だが、この希望は長くは続かない。シラーは『影の国』の続編として、オリンポスにおけるヘラクレスとヘベの結婚を内容とするエリュシオンの牧歌の計画を立てるが、実現せず、シラーの牧歌は1799年に『挽歌』としてその不可能性を歌うことによってかろうじて詩となった。その後、『影の国』は、『理想と人生』⁷⁰⁾に書き改められて1804年の詩集に入れられた。この改作では、上で引用した「感

覚の制約からも／無限へと上る道はついている」という行を含むいくつかの連が削除され、「美の影の国」は「理想の国」に変えられることにより、現実の生においても芸術によって理想を実現できるという希望は消える。

パリチーダのローマへの旅は、贖罪と巡礼という二つの意味を持っているが、シラーには『巡礼者』（1803年）⁷¹⁾という詩がある。巡礼者は「人生の春」（1）、青春の時に、「力強い希望と／暗い信仰の言葉」（9f.）に駆り立てられて、故郷を捨て旅に出る。『諦念』においても、アルカディアは「短い春」、「人生の五月」と表現されていたように⁷²⁾、巡礼者は、アルカディアから別の理想郷、すなわちエリュシオンをめざして旅をするのである。彼は山を越え、川に歩みをはばまれ、断崖に道をつけ、激流に橋を渡して進み続ける。そして、河の流れに身を任せて大海に出るが、決して目的地に近づくことはできない。

「ああ、どんな道もそこへ続こうとはしない、
ああ、私の上にある天は
決して大地に触れようとはしない、
そしてその地は決してここにはないのだ。」（33ff.）

巡礼者の嘆きで終わるこの詩においても、エリュシオンへの到達可能性に対する悲観が歌われているのである。

『ヴィルヘルム・テル』のいわば副産物として生まれた詩、『山の歌』（1803または1804年）⁷³⁾も、ゴットハルト越えの道を題材にしている。ここでも、断崖に沿った道を行く旅人は、それぞれ名前は挙げられないが、トイフェルスブリュッケを渡り、ウルナーロッホを通り抜けてウルゼルンタールに出る。そしてやはりこの「秋と春が結ばれた」「朗らかな地」（15f.）は、憧れの対象、アルカディアである。

「生の労苦と永遠の苦しみから
私はこの至福の谷に逃げ込みたい。」（17f.）

しかし、この願望は接続法第二式 *möchte* によって不可能性を帯び、断念される。しかも、パリチーダにはアルカディアでの滞在は許されないとはいえ、さらに道を進んで峠を越え、エリュシオン・ローマという目的地に到達する可能性が与えられるのに対して、『山の歌』には、アルカディアに代わる目的地はない。「証人は誰も、地上の証人は誰も現れない」（30）山々の頂を、太陽の光は「黄金に染めるだけで、暖めることはない」（36）。エリュシオンに到達することもまた不可能なのである。

しかし、シラーがエリュシオンの牧歌を完全に断念し、悲観に傾いたわけではないことを示す詩として、『憧れ』（1802年頃）⁷⁴⁾がある。ここでは、「冷たい霧」(2)のたちこめる谷から、locus amoenusとして描写される「美しい丘」が憧れのまなざしで見つめられる。「私に羽があれば、翼があれば、／あの丘に飛んでいくのに」(7f)、間にある「荒れ狂う河が私を拒み」(21)、小舟を見つけるが、「ああ、渡し守がない」(26)と、詩は悲観的に歌い継がれる。だが、ここで詩の調子が変わる。

「急いで乗り込むのだ、よろめかずに、
帆はふくらんでいる。
お前は信じなければならない、勇気を出してやってみなければならない、
神々は担保を貸してはくれないのだから。
奇跡だけがお前を
美しい不思議の国へ運ぶことができるのだ。」(27ff.)

この詩は、「信じ」、「勇気を出して」、自分の力で困難に立ち向かうことによって起こる「奇跡」により、理想の目的地、エリュシオンに到達できる可能性があるという励ましで終わる。ここではエリュシオンへの到達可能性は悲観にも楽観にも傾いてはいない。そして、『憧れ』と同じ調子を持つのが、テルの言葉である。テルもまた、パリチーダが「幸運にも」危険に会わなければ峠を越えてローマにたどり着くことができるという(3252, 3257)。「奇跡」や「幸運」というあやういよりどころだけが、シラーにエリュシオンへの到達可能性の希望を抱かせることができるのである。そして、いかにそのよりどころが不確かであっても、可能性が完全に断たれていない限り、シラーは「信じ」、「勇気を出してやってみる」ことに賭ける。アルカディアを遠く離れ、もはやそこに戻ることができない人間が、歴史という「生の困難な道」を通してエリュシオンに向かうために、その未来への方向性を与えるのは、「奇跡」や「幸運」に賭けることによって生まれる希望なのである⁷⁵⁾。

シラーは『ヴィルヘルム・テル』において、テルの言葉によって「もはやアルカディアに帰ることのできない人間をエリュシオンへと導く」力を示している。しかし、言葉による救済者となったテルには、パリチーダがエリュシオン、ローマに到達することができるかどうかはわからない。パリチーダの意志と自然の脅威という不確定な要素のために、テルはパリチーダを言葉で励まし、「幸運」を願うことしかできないのである。テルはヘトヴィヒに、パリチーダが立ち去ったら「目をそらして、／あの人がどの道に行くのか見ないようにするのだ」(3279f.)と言う。パリチーダの行方は誰にもわからないまま幕は下ろされる。行動ではな

く言葉による救済者テルとパリチーダの関係は、詩人シラーと受容者の関係におきかえることができる。詩人もまた、牧歌の受容者の行方を知ることはできない。エリュシオンの牧歌は、その行方を「奇跡」と「幸運」に任せることによって、完成しないのである。

結語

最後に、これまでの全五章の相互の関係を振り返った上で、シラーと風景との関わりを総合し、風景を通してシラー像を描く試みであると同時にシラーを介した風景論の試みでもある本論文の結びとする。

第一章では、風景の研究史における主要な論点を風景の内容に関わるものと形式に関わるものとの区別したが、前者、つまり風景の概念や成立、歴史に関する議論では、風景として知覚、あるいは表現された自然自体に重点がおかれ、風景と自然との関係があいまいになりがちである。しかし、第二・三章において、後者、つまり風景の知覚や記述に注目することによって、自然と風景の間にある媒体や操作の介在を明らかにすることができた。そして、第四章では、第二・三章における考察に基づいて、近代社会における風景の役割や理想的風景の歴史を検証し、風景が科学的・技術的な自然支配とは別のもう一つの自然支配の媒体となっていることが明らかになった。つまり、風景の知覚や記述について考察することは、風景の概念や歴史に関する議論にも関与するのである。また逆に、第四章の結論から振り返れば、『ヴィルヘルム・テル』における支配の視線の相対化と克服も、『マティソンの詩について』における音楽的詩の構想も、風景の知覚や記述によってなされる自然支配を乗り越える試みとして解釈できる。

また、第三章以降常に視野に入っていた牧歌を第五章では大きく取り上げることになった。風景と牧歌とを結びつけるのは、シラーの歴史哲学である。第五章後半は牧歌を中心とする考察となったが、補償モデルと牧歌とはシラーの歴史哲学において「情感的な感じ方」という共通の基盤の上でとらえられているため、牧歌について論じることは、風景について論じることでもある。『ヴィルヘルム・テル』の舞台背景である「スイス」の「風景」には、アルカディア的牧歌と補償モデルの重なりによって、近代人の情感的な関心の対象である「自然」が集約しているのである。風景の補償モデルの矛盾は、その中にいる逍遙者にとっては、自然と文明の対比の背後で、文明のポジティブな面と風景を媒体とする自然支配とが隠蔽されることによって生じている。同じように、アルカディア的牧歌もまた、文明による自然支配の一形態でありながら、そのことは牧歌を成立させる者には隠されている。『ヴィルヘルム・テル』においてスイスの貴族たちは、スイスを自由なアルカディアとみなし、イメージと現実との間にあるずれをも、現実の農民をアルカディアの住民に変えることで解消する。それはやはり、自然から疎遠になった貴族という「文明」による農民という「自然」の支配であるが、全て貴族たちには意識されずに進行しているのである。したがって、『逍遙』と『ヴィルヘルム・テル』は、いずれも「情感的な感じ方」を風景の補償モデルやアル

カディア的牧歌というかたちで再現し、その矛盾を明らかにしていると言うことができる。その限りでは第五章は、第四章の内容の確認である。しかし、第五章の重要性は、シラー独自のテル像の解釈にある。アルカディアの救い手であり続けることができなくなったテルが、エリュシオンへの道を言葉で示すところに、エリュシオンの牧歌と新たな風景体験のモデルの可能性に対するシラーの悲観的でもなく楽観的でもない態度が表されている。エリュシオンの牧歌の完成は詩人の手を離れ、受容者にゆだねられているが、しかしシラーはその可能性に賭けるのである。

風景に向けられたシラーのまなざしの特徴は、『逍遙』において見出されたように、風景を見る視点と、その視点自体を客観的に見る視点という視点の二重性にある。シラーは『逍遙』と『ヴィルヘルム・テル』のいずれにおいても、風景の補償モデルやアルカディア的牧歌を再現することによって、それらを成立させる「情感的な感じ方」を提示している。しかし、シラーは同時につねに、それを客観的に見る視点を持っている。『逍遙』の最後の十行において現れた第二の視点は、『ヴィルヘルム・テル』では、アルカディアを成立させ完成させる貴族と、条件的な自由しか求めない農民との間の相違を作りだしたシラーのものであり、それはエリュシオンへの道を示すテルに重ねられる。そして『素朴文学と情感文学について』においても、「情感的な感じ方」を「われわれ」のものとして共感し、理解する視点と、客観的、批判的に分析する視点との両方が見出される。ここから振り返れば、『ヴィルヘルム・テル』における類型的なスイスの風景の再現や、『マティソンの詩について』における音楽的詩の構想も、第一の視点から風景の知覚や記述を理解した上で、第二の視点に立ってなされていると言うことができる。

この二重の視点は、シラーが情感詩人として自己理解をし、その上に立って自己反省、自己批判をすることによって生まれたものである。シラーは、ゲーテと自分自身との資質の違いをきっかけとして、古代に対する近代の詩人の存在理由を求めて、素朴詩人と情感詩人についての考察を始めた。「私もまたアルカディアに生まれた」と歌うシラーもまた、アルカディアに強い憧れを抱く情感的な近代人なのである。したがって、シラーは逍遙者やスイスの貴族たち、また「感傷的な自然の友」である同時代の人々を否定的に批判しているのではなく、自らの分身として彼らの姿を描いていると考えた方がよいだろう。エリュシオンの牧歌の構想は、情感詩人としてのシラー自身にとっての課題なのである。確かにシラーはその課題を成し遂げることはできなかった。しかし、未来のための補償モデル、そしてエリュシオンの牧歌の追求は、風景を見るという行為やアルカディア的牧歌の成立について省察することから始まる。そしてここに、風景に対して二重の視点を持つことの重要性があるのである。

本論文においてわれわれもまた、シラーを通して第二の視点から風景について考察してきたことになる。つまりそれが、シラーを介した風景論の試みであった。しかし同時に、この視点からシラーと風景の関わりをも考察してきた。そしてそれが、風景を通してシラー像を描く試みであった。二つの試みのしめくくりとして、『ヴィルヘルム・テル』をその受容史から振り返ることによって、シラーにおける二つの視点の相互の関係をさらに大きな視野においてとらえてみたい。

十九世紀においてシラーの『ヴィルヘルム・テル』は、スイス独立の劇として、民族意識や愛国心の高揚に貢献し、テルは国民的英雄となった。スイスでは『ヴィルヘルム・テル』が民衆によってアレンジされながら度々上演され、その様子はゴットフリート・ケラーの小説『緑のハインリヒ』がよく伝えている。1859年のシラー生誕百年の年には、フィーアヴァルトシュテッター湖にある尖った岩がシラー記念碑になり、1880年には、テルが嵐の中でゲスラーの舟から飛び移ったと言われる場所、テル・プラッテにあったテル礼拝堂が建て直された。さらに1895年にはアルトドルフにテル親子の銅像が建てられた。スイスだけではなくドイツでも、シラーと『ヴィルヘルム・テル』は、ドイツの国民意識の形成の中で、自由の詩人とその代表作として賞揚された。¹⁾

政治的な解釈や利用とともにもう一つ興味深いのは、スイスの観光と『ヴィルヘルム・テル』の関係である。1844年に出た最初のスイス対象のベデカー旅行案内書においては、フィーアヴァルトシュテッター湖の部分で、シラーの『ヴィルヘルム・テル』に度々言及されている。リュトリやテル・プラッテなど『ヴィルヘルム・テル』に登場する場所が見どころになり、その説明のために、作品中の関連箇所が解説されるだけでなく、引用までされている。²⁾1885年版のベデカーになると、シラー記念碑や建て直されたテル礼拝堂も見どころに加えられている³⁾。また、湖畔にそびえるリーギ山の頂上からの眺めを説明するために、『ヴィルヘルム・テル』冒頭の狩人の歌から次の箇所が引用されている⁴⁾。

「そして足の下には霧の海、
もはや人の住む場は見えず、
ただ雲の切れ間から
世界を眺めるのみ、
水の下深く
緑の野を。」(31ff.)

十九世紀の政治や観光におけるシラーの『ヴィルヘルム・テル』の位置は、この作品が、自由なアルカディア・スイスとその英雄テルのイメージおよび典型的なスイスの風景の確定と伝承に非常な大きな影響力を与えたことを示している。

そして、その要因は、受容者と作品の両方にある。テル伝説は、シラーが戯曲化する以前からよく知られ、また人気のある素材であった。すでに十五世紀には射撃の名手テルが登場するスイスの解放戦争が民謡に歌われており、その後もこの素材は何度も劇化され、またスイス年代記や歴史書にも書かれた⁶⁾。十八世紀初めには、テル伝説は「神話」⁶⁾となっていたのである。一方では十八世紀の間に旅行の隆盛によってスイスの風景の類型化が進んでいた。また、ハラーやルソーの作品によって、アルカディアとしてのスイス観も形成されていた。さらに、フランス革命期にはテルは専制君主からの解放の革命の英雄として讃えられ、また、1798年のフランス軍によるスイスの占領とヘルヴェティア共和国の建国が、スイスの自由への関心を高めることになったことも考えられる⁷⁾。そして、これらの諸要素が結びつき、相互に働き合いながら、アルプスの自然に守られた自由で幸福なアルカディアとその英雄テルのイメージが作り上げたのである。つまり、シラーの『ヴィルヘルム・テル』が発表された時点では、スイスの「神話」は完成し、一般に広まっていた。この作品を受け入れる準備は十分に整っていたのである。

しかし、他方では、『ヴィルヘルム・テル』自体が「観客の持っているイメージを迎え入れる」⁸⁾ように作られてもいる。ここでは典型的なスイスの風景が再現されており、その風景や牧調はアルカディアとしてのスイスを存分に演出する。テルも、りんごの射撃やゲスラーの射殺はもちろん、その他様々な救済行為によって、弓の腕前と救い手の役割を実証する。受容者は作品を通して、あらかじめ持っているスイスとテルのイメージを再認識することができるのである。テルが小屋とスイスを守るのは、テルにとっては自分の世界における役割として理解されているが、牧歌の文脈に置けば、アルカディアを守る行為として読むことができる。さらに受容者は、「スイスらしい」情景や救い手としてのテルの行動を目撃するだけではなく、登場人物によってそれらに与えられる説明を通して、自分の印象の正しさに裏付けを得ることができる。貴族たちの語るスイス観は、アルカディアとしてのスイスという判断に同意を与える。テルの役割も、他の登場人物たちの評価によって確認される。テルが弓の名手であることは、ゲスラーでさえりんごの射撃を「見事な射撃だ」(2043)とほめることによって確定的になり、「後々の時代まで語り継がれるだろう」(2039)というゲスラーの家来の予想によって伝説化される。その予想が正しいことは、受容者自身が知っていることである。また、テルが救い手であることも、多くの登場人物によって繰り返し口にされる。バウムガルテンは「あんたはわしの救い手だ、天使だよ、テル！」(154)と感謝し、テルが捕らえられた時、漁師は「救いの手は縛られている」(2126)と嘆く。テルがゲスラーを射た後にはすぐ、民衆が「この国は自由だ」(2821)と叫び、砦が征服され、皇帝の殺害が知らされた後には、シュタウファッハーが、「わ

れわれの自由をもたらした男」(3083)、「われわれ全員の救い手」(3086)であるテルを呼びに行こうと言う⁹⁾。そして人々は、テルの家の前で彼を「歓声をあげて取り囲み」(3281の前)、「テル万歳！射撃の名手、救い手よ！」(3281)と叫ぶ¹⁰⁾。このように、テルの行動は、「合唱隊の役割で反応する目撃者」¹¹⁾によってその都度救い手として解釈される。そしてそれを、「合唱隊」の側の意図には関係なく、アルカディアの救い手に対する賞賛として理解することは可能なのである。

受容者の側の既知のイメージとそれを容易に確認させる作品とが出会った結果、シラーの『ヴィルヘルム・テル』はスイスの「神話」の確立に決定的な役割を果たすことになった。テルやスイスが受容者の既知のイメージに合わせて受け入れられ、継承された過程は、風景の記述と受容の繰り返しによる類型化と同じである。そして実際に、『ヴィルヘルム・テル』におけるスイスの風景も、類型化の過程に組み込まれている。ベデカーが『ヴィルヘルム・テル』に言及し、引用までした結果、作品の筋は「風景を把握するための手がかり」を与え、「テル劇の関連する場面と組み合わせさせた結果、旅行案内は独自の性格を持つようになった」¹²⁾。風景はしばしば絵画や文学作品を介して体験され、十八世紀においてアルプスの風景を見る時には、ルソーやハラール、クロップシュトック、ゲスナー、オシアンなどが重要な基準であった。スイス旅行者は、風景を見てこれらの詩人の作品を連想するだけでなく、読書体験によって得たイメージを自然の中に探し求めもした。そして風景を描写するにあたって、詩人の名を挙げることによって読者に連想を促すことができた¹³⁾。つまり、風景は「文学というフィルター」¹⁴⁾を通して見られ、記述されることになる。詩人の名前や文学作品の一節も一種のトポスとして風景の知覚と記述に介入し、類型の形成と継承を進めていくのである。そして、シラーの戯曲もまた、文学作品を介した風景体験を促すことになった。先にベデカーにおける引用箇所として紹介した狩人の歌は、そのことを示す典型的な例である。これはちょうど、シラーがフェージのスイス地誌から抜き書きしたメモの中によく似た記述があることや¹⁵⁾、ハラールの『アルプス』における記述との類似が指摘されている箇所なのである¹⁶⁾。シラーが直接に何を参考にしたのであれ、シラーが先行する記述から受け継ぎ、再生産した風景が、再び旅行案内書に取り入れられ、その読者の風景体験へと引き継がれることになったのである。

『ヴィルヘルム・テル』が旅行案内書に引用されたことは、シラーがスイスを訪れたことがないにもかかわらず、その「地方色」、「スイスらしさ」を出すことに成功した証拠である。それは、イフランドの要請にも答えて「大衆向け」の作品にするという意図の成功でもある。そして、舞台における風景の演出という点でも、『ヴィルヘルム・テル』は時代に先駆けて「大衆向け」である。十九世紀はパノラマやジオラマという視覚的娯楽の装置が隆盛した時代である。パノラ

マの主要なテーマの一つは異国の風景であり、スイスのアルプスは好んで取り上げられた題材であった¹⁷⁾。また、ジオラマとは、透明性のある布に絵を描き、前後から光をあてることによって、色彩を変化させたり、特定の部分が消えたり現れたりするようにしたもので、フランスのジャック・ダゲールによる1822年の最初のジオラマ上演の演目は、スイスの風景、しかもジオラマの特性を生かすことのできる日の出と日の入りの情景であった¹⁸⁾。十八世紀のスイス旅行者にとっても「見世物」であったアルプスの日の出や日の入りを、パノラマやジオラマは巧みに利用したのである。そして、シラーがリュトリの場面の最後の日の出について当初計画していた案について第二章で述べたが、これはジオラマと発想を同一にしている¹⁹⁾。『ヴィルヘルム・テル』は、十九世紀において自然がますます一方的に見られる対象となっていく過程を先取りしているのである。しかも、パノラマやジオラマという見世物は「経験の代替」として「移動せずに旅する」ことを可能にする²⁰⁾。『親和力』においてもイギリス人が各地で集めてきたスケッチを見て、女性たちは「このひきこもったところでそれほど楽に世界を旅行して回れること」を喜んでいたが、大がかりな見世物であればはるかに大きな疑似体験の効果を上げることができるのである。そこでは、もはや本物の自然さえ必要ない。十八世紀には、風景は絵画や文学から得られた既知のイメージに合わせて知覚されていたとはいえ、まだ現地に旅行して自然に向き合うことが重視されていた。だが、十九世紀のパノラマやジオラマは、その必要さえなくするのである。そして、シラーの『ヴィルヘルム・テル』も当時の観客に、彼らを「本当にスイスに連れていく」ような印象を与えた。舞台装置として作られた人工の風景による疑似体験はすでに始まっているのである。

シラーが『素朴文学と情感文学について』で論じているのは、いわばなぜ『ヴィルヘルム・テル』が「大衆向け」になり得るのかということであり、シラーがそれを「情感的な感じ方」として熟知していたからこそ、『ヴィルヘルム・テル』には先に述べたような受容史が生まれたのだろう。つまり、近代人の自然に対する関心を二重の視点でとらえているシラーは、第一の視点に身を置いて風景の補償モデルやアルカディア的牧歌を再現し、また、風景を視覚的な楽しみの対象として演出しているのである。しかし、同時にシラーの第二の視点からは、『ヴィルヘルム・テル』をスイスの「神話」のイメージではとらえきれなくする要素が与えられており、それらはそのような「神話」の成立について省察する契機となる²¹⁾。リュトリの場面では農民と貴族のそれぞれにとって自由の意味が異なることが明らかになり、ホーレ・ガッセでのテルの独白とパリチーダの場面では、テルの内面の苦悩とエリュシオンへの道が伝えられる。また、ホーレ・ガッセで登場する民衆も、貴族たちのスイス観と現実のスイスとの違いの大きさを明らかにする。ベルタたち貴族は、リュトリの誓いもテルの苦悩の吐露も、グロテスクな

民衆も知らないが、作品の受容者はそれらを知ることができるのである。

にもかかわらず、『ヴィルヘルム・テル』の受容史は、作品中の貴族たちのスイス観を受け継いでいる。この作品が発表された当時の批評によれば、リュトリの誓いやホーレ・ガッセでの独白、パリチーダの場面などは、しばしば長すぎる、あるいは不要であると感じられていた²²⁾。イフラントもベルリンでの上演にあたっては、政治的な理由から、テルの独白とパリチーダの登場の場면을懸念し、変更や削除を求めている²³⁾。そして実際に、受容者の期待に沿わない部分が意識から排除されたことを受容史は示している。つまり、シラーが第一の視点から再現した牧歌や風景は、第二の視点を持ち、エリュシオンの牧歌に向かって進むシラーの姿を隠してしまったのである。エリュシオンへの道を示しながら、アルカディアの一員として生きて行くことになるテルの運命は、エリュシオンの牧歌の構想を持ちながらも、アルカディア・スイスの美しい風景と自由の劇、『ヴィルヘルム・テル』の詩人として受容されていくシラーのものである。

だが、『ヴィルヘルム・テル』とシラーがそのように受容されることになったのは、受容者の期待と、それにかなった「大衆向け」の作品にするという興行上の意図のためだけではないのではないだろうか。なぜなら、シラー自身においても、アルカディアへの憧れとエリュシオンへの前進とはせめぎあっているのである。『逍遙』においては、過去における黄金時代、アルカディアである田園生活の描写に対置されるのは、避けられるべき未来の図でしかなく、『憧れ』ではエリュシオンが *locus amoenus*、つまり伝統的にはアルカディアに属する風景として表現されている。同じように『ヴィルヘルム・テル』にもアルカディアの指標が満ちあふれているのに対して、エリュシオンは実際には姿を現さず、テルはパリチーダにイタリアを「約束の地」と言いかけたところで、アルカディアの音、牧調に言葉をさえぎられる(3270の後)。アルカディアはエリュシオンへ方向づける力の前に大きく立ちふさがり、シラー自身がアルカディアの吸引力に完全に対抗しきれてはいない。二つの視点を持つシラーは、エリュシオンの牧歌の詩人としてテルの姿に重ねられるだけではなく、アルカディアからエリュシオンへと旅をするパリチーダもやはり、シラーの分身なのである。パリチーダはアルカディアの魅力に抗しきれず、旅の途上で挫折するかもしれない。シラーもまた、アルカディアの喪失の悲しみに打ち勝ち、エリュシオンに向かって進み続けることができるのかどうかは、未知のままである。シラーにおける二つの視点の相克のために、エリュシオンの牧歌は完成し得ないのである。

しかし、われわれは、シラーが自然への情感的な関心に対して常に二重の視点に立って臨んでいるように、『ヴィルヘルム・テル』の受容史、そしてそれを可能にするシラー自身の情感的な関心をも客観的に眺める視点を持つことができる。そのような視点を持つための契機は、シラーの第二の視点によって様々に与

えられているのである。シラーのエリュシオンの牧歌は未完のままであるが、それは作品の結末が開かれており、受容者に判断がゆだねられているということでもある。『ヴィルヘルム・テル』によってスイスの風景を楽しみ、アルカディアの自由が英雄テルによって守られる劇として受容することもできるが、そのような受容行為自体を外側から見る視点を持ち、風景を見ることや牧歌の成立についての省察を始めることもまた、可能なのである。そして、風景に対して二重の視点を持つことの重要性を、われわれはシラーにおける風景についての考察を通して確認してきたのである。

註

第一章

- 1) 風景画の機能をイデオロギーとの関わりにおいて考察した Mitchell 編の論集や、観光と風景について扱っているアーリの著書などがある。
- 2) 本文中に挙げるものの他に、Achleitner; Hoffmann / Ermert などの論集がある。
- 3) Wallthor / Quirin
- 4) Smuda
- 5) Wunderlich
- 6) Alexander Ritter
- 7) Gruenter
- 8) Müller
- 9) Eberle
- 10) クラーク
- 11) Simmel
- 12) Joachim Ritter
- 13) Flach
- 14) Weber
- 15) Groh
- 16) Groh, S.64
- 17) Wagner-Egelhaaf
- 18) Zimmermann, S.122; また、風景の政治的な意味づけや利用によって、自然を自然として見、描き、探求する能力が育っていったとするヴァルンケや、風景画が確立する以前のイタリアで、美しいと思われていたのは人の営みの跡が見られる土地であったことを述べたカンポレージも、風景の成立や概念についての多様な見方を示唆している。
- 19) 以下に挙げるものの他、参考になるものとして、Woźniakowski や Eschenburg の著書がある。
- 20) Kammerer
- 21) Flemming
- 22) ニコルソン
- 23) Alewyn
- 24) Raymond
- 25) Langen (1975)
- 26) Langen (1965)
- 27) Eberle, S.11
- 28) Gruenter, S.200
- 29) Fischer, S.73
- 30) パノフスキー(1993)

31) Koschorke

32) Raymond; Wagner-Egelhaaf も知覚と記述の密接な関係を論じている。

33) Boris H. von Hoffmann

34) Riedel

第二章

1) 庭園史関連文献は多数あるが、特に参考にしたのは、Gerndt; 川崎(1997, 1984); 高山, S.71-207.

2) Goethe: Die Wahlverwandtschaften. HA 6, S.243

3) Ebd., S.291

4) Ebd., S.243

5) Ebd., S.294

6) Ebd., S.287

7) Hirschfeld, Bd.2, S.130

8) Ebd.

9) Hirschfeld, Bd.3, S.119f.

10) Hirschfeld, Bd.1, S.203

11) Ebd., S.207

12) Goethe: Die Wahlverwandtschaften. HA 6, S.242

13) Ebd.

14) Eckermann, Bd.1, S.226

15) クロード・ロランやプッサンなどの古典的風景画は、木などの陰によって暗い前景から中景の蛇行する道や河に沿って明るい遠景へと視線が導かれるという原理で構成されている。

16) Hirschfeld, Bd.2, S.143f.

17) Goethe: Die Wahlverwandtschaften. HA 6, S.243

18) Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. HA 9, S.557. ゲーテにおける枠と視覚については Praver が論じている。

19) Langen(1965), S.19

20) Goethe: Die Wahlverwandtschaften. HA 6, S.430

21) Ritzenhoff, S.71

22) Ebd.

23) Brockes, Barthold Heinrich: Die Reize. Langen(1965), S.43 より引用。

24) Raymond, S.124

25) Ebd., S.27

26) Ebd., S.124

27) Ebd., S.138

28) Schiller: Die Räuber. NA 3, S.79

- 29) Vgl. Hussey; 高山, S.71-207
- 30) Immerwahr, S.37
- 31) Hirschfeld, Bd.1, S.214
- 32) Immerwahr, S.37
- 33) Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. HA 9, S.224
- 34) Ebd., S.226
- 35) ケルナーへの手紙、12.9.1803, NA 10, S.372
- 36) コッタへの手紙、27.6.1804, NA 32, S.145
- 37) 後にシラーと結婚することになるシャルロッテ・フォン・レンゲフェルトは、シラー宛ての手紙の中でヨハネス・フォン・ミュラーのスイス史の感想を書いている。またゲーテは 1797 年の三度目のスイス旅行中、また帰国後もヴィルヘルム・テルを素材とした叙事詩を書く計画を立て、シラーにも打ち明けているが、結局実現しなかった。ゲーテは後にエッカーマンに、シラーにこの素材を譲ったと語っている。Schmidt, S.66ff.
- 38) シラーが友人たちに資料の貸借を請うている手紙や、実際に用いたことがわかっている資料については、NA 10, S.367ff., S.389ff.を参照。
- 39) Raymond, S.181
- 40) Ebd., S.182
- 41) Ebd., S.183
- 42) Ebd., S.183
- 43) Schiller: Wilhelm Tell. NA 10, S.127-277. 以下括弧内に行数を示す。
- 44) イフラントへの手紙、5.8.1803, NA 10, S.370
- 45) 同、9.11.1893, NA 10, S.373
- 46) NA 10, S.415f.
- 47) イフラントからの手紙、30.4.1803, NA I 40, S.54f.
- 48) イフラントへの手紙、4.22.1803, Schmidt, S.71
- 49) 同、9.11.1803, NA 10, S.373
- 50) 同、5.8.1803, NA 10, S.370
- 51) 図版が多数入った Rudloff-Hille の研究書が最も詳しい。
- 52) NA 10, S.522
- 53) Schmidt, S.97f.
- 54) DK 5, S.780
- 55) 演劇史については、Kindermann; Maurer-Schmoock; ティドワース; Zucker を参照した。
- 56) Vgl. Buchwald; Petersen; Rudloff-Hille.
- 57) Goethe: Regeln für Schauspieler. AA 14, S.89
- 58) シラーも舞台と絵画とのアナロジーを意識していた可能性はある。『ヴィルヘルム・テル』第五幕においてウーリ砦が崩壊した後の場面は、「農民たち、男も女も子供も、壊された足場の材木の上に、絵画的な群像となって、大きな半円を描いて立ったり座ったりする」(2923 の前)と指示されており、最終場についても、ハンブルクやマンハイムの劇場用の原稿では、農民が「絵画的な群像」を作ると書かれている (NA 10, S.490)。また、シラーは遠近法に配慮して、第一幕第三場では、舞台奥にあるウーリ砦で働く労

働者を体の小さな子供に演じさせるという方法を考えていた。Petersen, S.195

59) Langen (1965)

60) Ebd., S.40

61) Ebd.

62) Vgl. パノフスキー(1993); 佐藤

63) パノフスキー(1993), S.78

64) Frey, S.196f.; トゥアン, S.148ff.

65) NA 10, S.416

66) Raymond, S.151ff.

67) ゲスナーの 1772 年に出された『新牧歌』の中には、この場面に非常によく似ていながら根本的な違いのある話がある。それは『嵐』と題された作品で、ここでは二人の牛飼いが嵐の海を眺めている。最初に状況を説明する地の文があり、その後は二人の牛飼いの会話が続いていくという半ば戯曲的な形式も、二人が嵐の様子を描写するうちに波に翻弄される舟を発見するという内容も、『ヴィルヘルム・テル』に類似している。しかし、ゲスナーの作品がシラーと決定的に異なるのは、嵐という自然現象に対する牛飼いたちの基本的な態度である。牛飼いの一人はそれを次のように表現している。

「恐ろしい嵐が近づいてくる。でも僕はぜひ嵐が荒れ狂うのを見たい。不安と混ざり合った快感が僕の胸の中一杯にふくらんでいるんだ。」

(Geßner: Der Sturm. In: ders.: Idyllen, S.127)

「不安と混ざり合った快感」とは、近代的な風景体験に特有の崇高と言われる感情である。圧倒的に巨大なものを前にして、恐怖と同時に快の感情が生まれる。だが、それは自分がその巨大なものに対して安全な位置にいることが前提となる。対象と観察者の間には確固とした境界線が引かれており、観察者は見世物のように自然を眺めているという状況である。

68) Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. NA 20, S.309-412. 以下括弧内に全集名、巻数、ページ数を示す。

69) Utz, S.10f.

70) 多木(1987), S.62. またこれは、パノプティコンや、オスマンによるパリの都市改造における支配の視線にも共通する。多木(1992), S.118-125

71) ゲスナーは農民たちに次のように言うことによって、支配者としての目の使い方に失敗していることを露呈する。「お前たちは皆、皇帝の裁きに対する／反逆者で、ずうずうしく謀反をたくらんでいる。／わしはお前たちを皆知っている—お前たちをすっかり見抜いている—。」(2080ff.) 農民たちは「皇帝」ではなく「オーストリア国王」に対して革命を起こそうとしているのである。ゲスナーはそのことを「見抜いて」いない。

72) ゲスナーもテルを幽閉することによって、盲目と同じ状態に置こうとする。「月も太陽もお前を照らさないところ」(2067)に閉じこめられれば、「日の光を二度と見ることはない」(2111)のである。これは、シュタウファッハーがメルヒタールの父について言う言葉「彼は太陽の光を二度と見ることはない」(587)に対応している。

73) Borchmeyer, S.98

74) 「まなざしという太陽」(991)と、目は太陽にたとえられることもある。また、目と星

の比喩をグラハムは精神と自然、理性と感性の結合の象徴とみなしている。Graham, S.206

75) ドイツ文学における目の象徴については Newton の論文が詳しい。

76) ウツは、唯一『たくみと恋』では香水のにおいが観客の嗅覚に効果的に働きかけるように用いられていることを指摘している。Utz, S.60

77) 牛飼だけでなく漁師のルオディも鈴の音に言及するのに対し、狩人のヴェルニは牛の外見に注目するのも、狩人にとっては聴覚よりも視覚が重要であることを示しているのではないだろうか(49f.)。

78) NA 10, S.503f

79) Lange, S.34

80) イフラントへの手紙、5,8,1803, NA10, S.370. またシラーはツェルターに牧調の作曲を依頼している。ツェルターへの手紙、16.1.1804, NA 10, S.375

81) 牧調がもたらす舞台効果については、ツェラーも指摘している。Zeller, S.85

82) トゥアン, S.162f.

83) Schiller: Das Lied von der Glocke. DK 1, S.56-68

84) 鐘の音については、阿部, S.228-247; コルバン; ホイジンガ, S.13f.; 上尾, S.197-200; ザルメン, S.46f.を参照した。

85) ザルメン, S.46; 阿部, S.228f.

86) 中世には鐘による信号はホルンや呼び声などで補強されたと言う。ザルメン, S.48

87) ただし四度目の鐘は、石工が言うように砦征服の合図ではなく、朝を告げる鐘かもしれない。

88) 山々で燃やされるのろし火も、その意味を理解し、それが見える範囲にいる観客を舞台と一体化させる(2839の前)。

第三章

1) Brockes: Das Blümlein Vergissmeinnicht. In: ders.: Irdisches Vergnügen in Gott, S.12

2) Brockes: Die Rose. Ebd., S.49

3) Brockes: Betrachtung verschiedener zu unserem Vergnügen belebten Insekten. Ebd., S.39

4) Albrecht von Haller: Die Alpen. In: Deutsche National-Litteratur, 41.Bd. 2.Abt., S.29

5) Ewald Christian von Kleist: Der Frühling. In: Deutsche Gedichte des 18. Jahrhunderts, S.98; Sehnsucht nach Ruhe. Ebd., S.119

6) Johann Peter Uz: Der Weise auf dem Lande. Ebd., S.154

7) Kleist: Der Frühling. Ebd., S.100

8) Vgl. Raymond, S.83

9) Goethe: Reise in die Schweiz 1797. WA34, 1. Abt., S.354

10) Ebd., S.354f.

11) Vgl. Raymond, S.168-172

12) Uz: Der Weise auf dem Lande. In: Deutsche Gedichte des 18. Jahrhunderts, S.155

- 13) クルチウス, S.267-293 を参照。
- 14) Geßner: Palemon. In: ders.: Idyllen, S.41
- 15) Raymond, S.183
- 16) Ebd., S.142-162
- 17) Ebd., S.153
- 18) Goethe: Briefe aus der Schweiz. In: WA 19, S.246
- 19) Haas, S.11
- 20) Hirschfeld, Bd.1, S.187
- 21) Goethe: Dichtung und Wahrheit. In: HA 10, S.146
- 22) Goethe: Briefe aus der Schweiz. In: WA 19, S.238
- 23) Ebd., S.271
- 24) Sauder, S.110
- 25) Raymond, S.133
- 26) Ebd., S.134
- 27) Ebd., S.135
- 28) Ebd., S.164
- 29) Ebd.
- 30) Schiller: Über Matthissons Gedichte. NA 22, S.265-283. 以下、引用箇所には括弧内に全集名、巻数、ページ数を示す。
- 31) Sulzer, Bd.3, S.424
- 32) シラーの私信における言語への懐疑的な態度やその研究史については、神尾(1995)にまとめられている。
- 33) Schiller: Kllias, oder über die Schönheit. DK 8, S.276-329. 以下、引用箇所には括弧内に全集名、巻数、ページ数を示す。
- 34) ゲーテへの手紙、27.2.1797、NA 29, S.212
- 35) Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. NA 20, S.413-503. 以下、引用箇所には括弧内に全集名、巻数、ページ数を示す。
- 36) 小田部、S.202
- 37) Ebd., S.206
- 38) Lessing, S.111
- 39) 佐々木。また、小田部、S.301-312「結語」においては、記号の透明性を求めるバウムガルテンやレッシングの「啓蒙主義的美学」に対して、シラーやヘーゲルの「ロマン的美学」は、「暗示」による象徴性を近代の芸術の原理としており、「音楽」というジャンルがそれに対応するとまとめられている。あるいは、シラーの「美的理念」を無意識と結びつけ、「無意識の発見の時代」十八世紀末という時代の流れの中でシラーをとらえるという見方もある(石川)。いずれも、シラーをある大きな時代背景の中に位置づけるという視点が興味深い。

第四章

- 1) Schiller: Der Spaziergang. DK 1, S.34-42; Elegie. Ebd., S.434-442. 以下『逍遙』からの引用は、括弧内に行数を示す。
- 2) Ziolkowski, S.52
- 3) Uz: Der Weise auf dem Lande. In: Deutsche Gedichte des 18. Jahrhunderts, S.154
- 4) Ludwig Christoph Heinrich Hölty: Das Landleben. Ebd., S. 284
- 5) Geßner: Der Wunsch. In: ders.: Idyllen, S.66
- 6) Ebd.
- 7) Ebd., S.68
- 8) Hirschfeld: Das Landleben. In: Idyllen der Deutschen, S.48
- 9) Johann Heinrich Voss: Der Landmann. In: Deutsche Gedichte des 18. Jahrhunderts, S.310
- 10) Ebd., S.310
- 11) Ebd., S.311
- 12) Geßner, S.15
- 13) Joachim Ritter, S.153
- 14) Ebd., S.157f.
- 15) Ebd., S.161
- 16) Ebd.
- 17) Ebd., S.162
- 18) Riedel, S.5
- 19) Ebd., S.79
- 20) Ebd.
- 21) Ebd., S.100
- 22) Vgl. Adler, S.43
- 23) Garve, S.1084
- 24) Ebd., S.1084f.
- 25) Ebd.
- 26) Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. HA 9, S.278
- 27) Geßner: Brief über die Landschaftsmalerey. In: ders.: Idyllen, S.186f.
- 28) 水田, S.56
- 29) Goethe: Die Wahlverwandschaften. HA 6, S.430
- 30) Ebd.
- 31) バージャー, S.102-142
- 32) リーデルは、詩の前後にある二種類の風景に、それぞれクロード・ロランとD.フリードリヒの風景画に代表される理想的自然像が反映されているとしている。Riedel, S.115. これらの画家の名の挙げ方が適切であるかどうかは別として、シラーの詩が風景の美学の大きな流れの中に位置づけられたことは意義深い。
- 33) Joachim Ritter, S.141 より引用。

- 34) Brockes: Die Ameise. In: ders.: Irdisches Vergnügen in Gott, S.26
- 35) Hirschfeld: Das Landleben. In: Deutsche Landschaften, S.66ff.
- 36) Klesit: Der Frühling. In: Deutsche Gedichte des 18. Jahrhunderts, S.98
- 37) Schneider (1982), S.176
- 38) Schneider (1980), S.293f.
- 39) Vgl. Riedel, S.34ff.
- 40) トポスについては主にクルチウス (特に S.267-293) および Garber (1974) を参考にした。
- 41) Friedrich von Matthisson: Alpenreise. In: Deutsche National-Litteratur, 135.Bd. 2. Abt., S.235-240
- 42) リーデルも、locus amoenus と locus terribilis の二元論に自然と文明という対立が重なり始めたときに、一種の干渉現象として locus terribilis の価値評価が変化したと解釈している。Riedel, S.113
- 43) Joachim Ritter, S.154
- 44) Schneider (1982), S.175
- 45) Hirschfeld, 1.Bd, S.121
- 46) これまでの解釈は、「ホメロスの太陽」は不変性を表すものという点では概ね一致している。歴史的に変化し失われていく黄金時代の理想を記憶にとどめる役割を果たす自然として (Riedel, S.120)、あるいは「自然の絶対的、神的なもの」の象徴として、そのような自然との直接的な関わり方を暗示するものとして (Meinecke, S.108)、どの時代の人間をも照らす「母なる自然の命の暖かさ、理想の照射力、永遠で不変なもの、必然的で自明なもの」、「美」の象徴として (Anderegg, S.60)、ギリシア文化の最盛期と同じく輝き、古代の価値は今なお変わらず手に入れることができると思い出させるものとして (Ziolkowski, S.6)、時間の制約からの独立の象徴として (Stenzel, S.76)、いずれも「ホメロスの太陽」は、不変性の象徴ととらえられている。しかし、それを「つねに変化させられる美」と関係づけて、人間による自然の意味づけの変化に対する自然の不変性として解釈しているものは少ない。Vgl. Meinecke, S.109
- 47) Ziolkowski, S.52

第五章

- 1) Riedel, S.51ff.
- 2) 牧歌およびアルカディアや黄金時代については特に、Böschstein-Schäfer; Petriconi; Snell を参照した。
- 3) Geßner, S.15
- 4) Ebd.
- 5) Ebd., S.16
- 6) Ebd.
- 7) Ebd.
- 8) アルカディアが失われた過去への悲しみの対象と解釈されるようになった経緯について

は、Panofsky(1976)の論文が興味深く論じている。

9)都市文明の始まりとともに、「森のファウヌスは荒れ野へ追い出された」(69)とある。ファウヌスはローマ神話における森の神であるが、しばしばギリシア神話の牧羊神パーンと同一視されている。そしてパーンは、ニンフや牧人などとともに牧歌の登場人物である。したがって、荒れ野へ追い出されたファウヌスとは、牧歌の時代、黄金時代の終焉を意味することになる。

10) Riedel, S.82

11) Ebd.

12) Vgl. Koopmann(1995, 1996)

13) Vgl. Riedel, S.65

14) コープマンも、シラーの歴史観が1790年頃を境に直線的な歴史から循環する歴史に変化したとみなしている。しかし、それが単純な過去への回帰ではないという点が明確ではなく、その原因はコープマンが『素朴文学と情感文学について』に言及していないことにあると思われる。Koopmann(1995, 1996)

15) 『逍遙』で第二の視点が登場する最後の十行においては、自然の不変性と人間の基準によって変化する風景との違いが指摘されていた。同じことが、『素朴文学と情感文学について』においても述べられている。シラーは、自然への感情的な関心が生まれる条件を二つ挙げている。

「第一に必ず必要なのは、われわれにその関心を吹き込むものは、自然でなければならぬ、あるいはわれわれによってそうみなされなければならないということである。第二に、それは(この言葉の最も広義において)素朴でなければならぬ、つまり、自然が人工に対立し、人工を恥じ入らせなければならない。」(NA20, 413)

自然が風景として感情的な関心の対象となるには、「われわれによって」自然であると「みなされなければならない」。つまり、風景は人間の主観の産物なのである。さらに、「自然が人工と対立しなければならない」ということは、人工という対立概念との相対的な関係においてはじめて自然は人間に関心を呼び起こす。すると風景は、人間によって人工と対立する自然であると判断された上で、人間に関心の領域に入ってくるわけである。理想的な風景の歴史やトポスの意味の変化は、理論的な著作においても根拠づけられているのである。

また、『逍遙』において描かれている墮落した文明社会は、『人間の美的教育についての書簡』で述べられている「文明化した階層」(NA20, 320)の無気力と退廃の様子にほぼ対応している。啓蒙によって人間が到達した自然支配は抑制を知らず、陶冶された人間が本来あるべきように、「自然を友にし、その恣意を制御するだけで、その自由は尊重する」(NA20, 318)という均衡を保つことができない。その結果、人間は「自然をその正当な分野において拒むので、道徳的な分野において自然の専制を受け、自然の圧迫に抵抗しながら、自然から原則を受け取ることになる」(NA20, 320)。文明人は「自分の奴隷の奴隷」(NA20, 318)となるのである。「文明は、われわれを自由にするところからはほど遠く、われわれの中に作り上げた力を用いては、新たな欲求をふくらませるだけである」(NA20, 320)。

16) フンボルトへの手紙、29.[und30.]11.1795, NA 28, S.118

- 17) Ebd., S.119
- 18) Kaiser (1988), S.448
- 19) Riedel, S.120
- 20) Riedel, S.94
- 21) NA 28, S.120
- 22) Schiller: Resignation. DK 1, S.168-171, V.1
- 23) Schiller: Die Götter Griechenlandes. Ebd., S.285-291, V.145f.
- 24) Schiller: Die Künstler. Ebd., S.207-221, V.468f.
- 25) Vgl. Oellers
- 26) Vgl. 神尾(1995), S.65ff.
- 27) Vgl. Kaiser(1978); Sautermeister; 神尾(1995). ただしカイザーは、『ヴァレンシュタインの陣営』は従来の牧歌のパロディーであると同時に、ここにはシラーの構想する牧歌にふさわしい人間像が存在すると述べている。
- 28) Schiller: Die Braut von Messina. NA 10, V.2562ff.
- 29) Ebd., V.2585
- 30) 『ヴィルヘルム・テル』におけるスイスの共同体とテルの変化をシラーの牧歌の理論の実践として解釈しているのは、Field; Rüdiger; Sautermeister。Kaiser(1978)も、戯曲の最後に現れるのは歴史の目的としてのエリュシオンではないとしながらも、スイスというアルカディアは始源の世界であると同時に歴史の目的を先取りしていると述べている。
- 31) Wozniakowski, S.238-251
- 32) Haller: Die Alpen. In: Deutsche National-Litteratur. 41.Band, 2.Abteilung, S.31
- 33) Ebd., S.17
- 34) Ebd.
- 35) Ebd.
- 36) Ebd.
- 37) Ebd., S.18
- 38) Ebd.
- 39) Ebd., S.27
- 40) 鷹狩りと権力の結びつきについては NA 10, S.511 を参照。
- 41) 現在のホルンの柔らかくて太い音とその原初的、神秘的なイメージはドイツ・ロマン派の時代が作り出した十九世紀以降のものであり、十八世紀まで行われていた君主や貴族の狩猟ホルンは、権力の誇示にふさわしい明るく華やかな音であった。山西 S.55, S.126ff.
- 42) Joachim Ritter, S.150f.
- 43) ルソー(三), S.45
- 44) Wozniakowski, S.252-258
- 45) Haller: Die Alpen. In: Deutsche National-Litteratur, 41.Bd. 2.Abt., S.18
- 46) Ebd., S.25
- 47) ゲスナーの『木の足ースイスの牧歌』においても、スイスが自由の国とされている。

- ただし、ここではテル伝説ではなく、時期的にはもう少し後の解放戦争が題材となっている。Geßner: Das hölzerne Bein. Eine Schweizer Idylle. In: ders.: Idyllen, S.132-136
- 48) 農民の間の身分の違いを指摘している研究者は少ない。Vgl. Borchmeyer, S.96; Storz, S.408
- 49) 農民を皇帝への従属から解放するパリチーダもまた、アルカディアの外、宮廷の人間である。
- 50) Vgl. Schmidt, S.40-62
- 51) イフランドトへの手紙、12.5.1803, NA 10, S.374
- 52) テルの孤立に関する研究史上の見解は、カイザーによってまとめられている。Kaiser (1978), S.181
- 53) Vgl. Kaiser(1978), S.172f.
- 54) ヴィーゼは、「シラーの思考世界においては家族のために責任を負うことは、決してただ個人的なだけではなく同時に政治的・公的な性格を持つ」と述べているが、このように一般化するためにはシラーの他の作品を精密に考察する必要がある。Wiese, S.774
- 55) 公私の世界は外から見れば同心円状の空間構造をしている。ここではスイスは何度も、外部世界から遮断された一つの囲われた空間としてとらえられている。アッティングハウゼン男爵はそれを「人知れず幸福の宿る谷」(950)と呼び、ルーデンツもまた「閉ざされた天福の谷」(1688)と呼ぶ。そして、その閉鎖性を生み出しているのは、アルプスの山という壁なのである。また、この空間は島のイメージによってとらえられることもある。ルーデンツは「荒れ狂った世界という川がこの山という頑丈な岸边にうち寄せる」(1682f.)と水と陸の表象を用いているが、その陸地は「幸福の島」(1700)というベルタの言葉によって、島の姿をとるのである。島もまた、周囲と隔絶された楽園の原型であり、しばしば牧歌の舞台にもなっている。このようにして、アルプスの山という壁に囲まれてスイスという「幸福の島」があり、その中に小屋があり、その中心にはかまどがあるという同心円状に重なった閉鎖空間から形成されている。それは、庭園の中に池を作り、その中に島を作り、そこに園亭を建てるというような求心的な楽園の構造である。Vgl. 川崎(1984), S.33ff.
- 56) Guthke, S.295
- 57) Ebd., S.301
- 58) Ebd., S.303
- 59) テルと同盟の人々それぞれにおける言葉と行動の関係およびその変化については、Sautermeister, S.121-128, 163-166を参照。ただしザウターマイスターは、テルはパリチーダを自分と比較してその罪深さに気づき、償うことを求めていると解釈している。
- 60) バウムガルテンを助けたときにも石弓を持って登場していた(127の前)。
- 61) Kaiser(1978), S.186ff
- 62) ホーレ・ガッセでの独白から後、テルの内面においても、公と私、共同体と個人とが調和した世界が崩壊し始める。ここでテルは旅人の往来を眺めながら言う。
「この石の腰掛けに座ろう。
これは旅人が少し休むためにおいてあるのだー
ここはふるさとではないからなー誰もが

あわただしく、よそよそしく人のそばを通り過ぎて行く。
その苦しみを気にもかけずにな。

[……]

[馬方は] 遠く様々な人間の住む国々からやって来たのだ、
どの道も世界のはてに続いているのだから。

彼らは皆自分の仕事のために

自分の道を行く—おれの仕事は人殺しなのだ！」(2609ff.)

ここで初めて、他人の困窮に手をさしのべることをしない人間に対する違和感がテルに生じる。そして、商人、巡礼者、修道士、盗賊、楽士、馬方、自分はそれぞれ互いに無関係に別々の人生を送っていることに気づく。それらの個人は一つの全体を形成することなく、異質な者同士がばらばらのままなのである。

また、かつて山は、テルの世界の安定のよりどころであった。ウーリ砦のように「人間の手で建てた物は、人間の手で倒すことができる」が、山という「自由の家は神がわれわれのために築いてくださった」のである(387f.)。だが、シュトゥツィンから山崩れの情報を聞いたテルは、「山そのものもぐらつくのか？この世にしっかりしたものは何もない」(2666f.)と言う。山の不変性への信頼が失われたように、テルの世界も「ぐらつき」始めたのである。

63) NA 10, S.520

64) Raymond, S.175-182

65) シラーが同時代のスイス旅行のクライマックスの一つであるゴットハルト越えに、当時始まりかけていた観光旅行的な旅とは全く別の意味づけをしていることに、そのような旅に対するシラーの批判的な視線を読みとることもできる。

66) Garber (1974), S.292f.

67) Vgl. Meyer

68) Raymond, S.175, 180

69) Schiller: Das Reich der Schatten. DK 1, S.425-430. 以下括弧内に行数を示す。

70) Schiller: Das Ideal und das Leben. Ebd., S.152-156.

71) Schiller: Der Pilgrim. Ebd., S.337f. 以下括弧内に行数を示す。

72) Schiller: Resignation. Ebd., S.168

73) Schiller: Berglied. Ebd., S.338f. 以下括弧内に行数を示す。なおこの詩は1805年の詩集では『巡礼者』の次に入れられている。

74) Schiller: Sehnsucht. Ebd., S.199f. 以下括弧内に行数を示す。

75) 「幸運」や「奇跡」というあやういよりどころに賭けざるを得ないことは、逆にエリシオンの牧歌、そして歴史に対するシラーの絶望の深さを表しているのかもしれない。しかし、理想への到達の過程と到達不可能性を生きることがシラーの資性であると神尾(1984)は指摘している。

結語

- 1) 『ヴィルヘルム・テル』の受容史については、Schmidt, S.63-65, 94-107; NA 10, S.521-528; DK 5, S.772-819; Mettler / Lippuner(1983), S.175-317; Mettler / Lippuner(1989), S.92-114 を参照。
- 2) Karl Baedeker: Die Schweiz. Handbüchlein für Reisende. Koblenz: Baedeker, 1844. Mettler / Lippuner(1989), S.94 における引用を参照した。
- 3) Baedeker(1885), S.72-85
- 4) Ebd., S.84
- 5) シラー以前のテルという素材の扱い方については、Schmidt, S.40-62 および Zeller を参照。当時から問題になっていたように、テルは実在のスイス人ではなく、りんごの射撃もなかったことは、現在では確かになっている。宮下, S.257-286.
- 6) Zeller, S.66; Borchmeyer, S.69
- 7) 1803 年 10 月 27 日のヴィルヘルム・フォン・ヴォルツオーゲンへの手紙においてシラーは「特に現在、スイスの自由は、世界から消えてしまったために、それだけ一層、話題になっています」と書いている。NA 10, S.372. しかし、ボルヒマイヤーによれば、テルはヘルヴェティア共和国の象徴であったということである。ただし、それはフランス人が占領を正当化するための象徴なのかもしれない。Borchmeyer, S.70
- 8) Zeller, S.86
- 9) クノープロッホは、「テルの行動を本当の解放行為と見せること」をシラーは重視していると述べている。Knobloch, S.157
- 10) グートケは、ここで農民は「神話形成の能力」を発揮し、「シラーの時代にはとくにテルになっていた祖国の象徴」をかかげるのであると指摘している。Guthke, S.286. しかし、農民にとってはテルはあくまでも条件付きの自由の英雄であるのに対して、シラーの時代にできていた「神話」においては、その自由の意味が変えられていることは、第五章第二節において述べた。
- 11) Ueding, S.396
- 12) Mettler / Lippuner(1989), S.95
- 13) Raymond, S.89ff.
- 14) Ebd., S.90
- 15) NA 10, S.495
- 16) Deutsche National-Litteratur. 41.Bd. 2.Abt., S.26
- 17) コマン
- 18) Eschenburg, S.108; Raymond, S.187
- 19) 1800 年頃のドイツの劇場の舞台美術においては、パノラマやジオラマ風の演出は行われていたということである。Zucker, S.17-22
- 20) コマン、S.155f.
- 21) このような要素としては、以下に述べるものの他に、シラーと同時代の歴史学者、ヨハネス・フォン・ミュラー(1752-1809 年)の名が、皇帝の暗殺を同盟の人々に伝えた人

物として作品中に現れることも指摘できる(2948)。ミュラーのスイス独立の歴史に関する著書は、シラーにとって重要な参考資料であっただけではなく、『ヴィルヘルム・テル』完成の直前にはシラーとミュラーは直接会ってもいる。したがって、シラーが『ヴィルヘルム・テル』の中にミュラーの名を登場させたのは、彼への敬意を表するためであると通常解釈されている(NA 10, S.517)。しかし、十四世紀の出来事を扱った戯曲の中でシラーの同時代人の名が挙げられることは、遠い時代の別世界アルカディアと、受容者自身の世界との隔たりを流動的にし、アルカディアの成立自体への省察を促すのである。

22) 受容史を参照。

23) それに対してシラーは、テルの独白は「作品全体の中でもっともすばらしく」、「感動的」であり、パリチーダの登場も「全体の要石」と述べて、削除を認めなかった。Vgl. NA 10, S.383f., 457f.

参考文献

一次文献

- Brockes, Barthold Heinrich: Irdisches Vergnügen in Gott. Hrsg.v.Adalbert Elschenbroich. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1992
- Deutsche Gedichte des 18. Jahrhunderts. Hrsg.v.Klaus Bohnen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1987
- Deutsche Landschaften. Hrsg.v.Helmut J. Schneider. Frankfurt a.M.: Insel, 1981
- Deutsche National-Litteratur. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. Joseph Kürschner. Tokyo: Sansyusya, 1974
- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 2 Bände. Frankfurt a.M.: Insel, 1981
- Garve, Christian: Ueber einige Schönheiten der Gebirgsgegenden. In: ders.: Popularphilosophische Schriften über literarische, ästhetische und gesellschaftliche Gegenstände. Im Faksimiledruck. 2.Band. Stuttgart: Metzler, 1974, S.1067-1114
- Geßner, Salomon: Idyllen. 3., durchgesehene u. erweiterte Aufl. Hrsg.v.E.Theodor Voss. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1988
- Goethe, Johann Wolfgang: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. München: C.H.Beck, 1993 (HA)
- Sämtliche Werke. Zürich: Artemis-Verlag, 1977 (AA)
- Goethes Werke. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1902 (WA)
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: Theorie der Gartenkunst. 5 Bände in zwei Bänden. 3.Nachdruck der Ausgabe Leibzig 1779-1780. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, 1996
- Idyllen der Deutschen. Hrsg.v.Helmut J. Schneider. Frankfurt a.M.: Insel, 1978
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1994
- ルソー、ジャン・ジャック『新エロイーズ』(一)－(四)、安土正夫訳、東京、岩波書店、1997年
- Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1943ff. (NA)
- Werke und Briefe in zwölf Bänden. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992ff. (DK)
- Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Reprografischer Nachdruck der 2. vermehrten Aufl. Leipzig 1792. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, 1967

二次文献

- 阿部謹也『中世の星の下で』東京、筑摩書房、1986年
- Adler, Jeremy: Time, Self, Divinity: The Landscape of Ideas from Petrarch to Goethe. In: Wunderlich (Hrsg.), S.25-50

- Alewyn, Richard: Eine Landschaft Eichendorfs. In: Euphorion 51, 1957, S.42-60
- Achleitner, Friedrich (Hrsg.): Die WARE Landschaft. Salzburg: Residenz Verlag, 2.Aufl. 1978
- Anderegg, Johannes Mathias: Friedrich Schiller: Der Spaziergang. Eine Interpretation. St.Gallen: Zollikofer, 1964 (Phil. Diss. Zürich 1964)
- Baedeker, K.: Die Schweiz, nebst den angrenzenden Theilen von Oberitalien, Savoyen und Tirol. Handbuch für Reisende. 21. Aufl. Leipzig: Karl Baedeker, 1885
- バージャー、ジョン『イメージ』伊藤俊治訳、東京、PARCO 出版、1994 年
- Böschstein-Schäfer, Renate: Idylle. 2., durchgesehene u. ergänzte Aufl. Stuttgart: Metzler, 1977
- Borchmeyer, Dieter: Altes Recht und Revolution – Schillers ›Wilhelm Tell‹. In: Wittkowski, Wolfgang (Hrsg.): Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Eine Symposium. Tübingen: Max Niemeyer, 1982, S.69-113
- Buchwald, Reinhard: Bühnengestalt und dramatische Kunstform der deutschen Klassiker. In: Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 17, 1955, S.1-18
- カンポレージ、ピエーロ『風景の誕生』中山悦子訳、東京、筑摩書房、1997 年
- クラーク、ケネス『風景画論』佐々木英也訳、東京、岩崎美術社、1967 年
- コマン、ベルナール『パノラマの世紀』野村正人訳、東京、筑摩書房、1996 年
- コルバン、アラン『音の風景』小倉孝誠訳、東京、藤原書店、1997 年
- クルチウス、エルンスト・ロベルト『ヨーロッパ文学とラテン中世』南大路振一・岸本通夫・中村善也訳、東京、みすず書房、1971 年
- Eberle, Matthias: Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Gießen: Anabas, 1980
- Eschenburg, Barbara: Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute. München, C.H.Beck, 1987
- Field, G.W.: Schiller's Theory of the Idyl and Wilhelm Tell. In: Monatshefte 42, 1950, S.13-21
- Fischer, Lutz: Perspektive und Rahmung. Zur Geschichte einer Konstruktion von ‚Natur‘. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München: Wilhelm Fink, 1996, S.69-96
- Flach, Werner: Landschaft. Die Fundamente der Landschaftsvorstellung. In: Smuda (Hrsg.), S.11-28
- Flemming, Willi: Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert. Halle: Max Niemeyer, 1931
- Frey, Dagobert: Zuschauer und Bühne. Eine Untersuchung über das Realitätsproblem des Schauspiels. In: ders.: Kunstwissenschaftliche Grundfrage. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, S.152-223
- Garber, Klaus: Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts. Köln, Wien: Böhlau, 1974 – Europäische Bukolik und Georgik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976
- Gerndt, Siegmund: Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und 19. Jahrhunderts in Deutschland. Stuttgart: Metzler, 1981
- Graham, Ilse: 'Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit': a reading of *Wilhelm Tell*. In: ders.: Schiller's Drama. Talent and Integrity. London: Methuen, 1974, S.195-215

- Groh, Ruth und Dieter: Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung. In: Weber (Hrsg.), S.97-131
- Gruenter, Rainer: Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte. In: Ritter, Alexander (Hrsg.), S.192-207
- Guthke, Karl S.: Willhelm Tell. Der Fluch der guten Tat. In: ders.: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. Tübingen, Basel: Francke, 1994, S.279-304
- Haas, Norbert: Sehen und Beschreiben. Zu Goethes zweiter Schweizerreise. In: Griep, Wolfgang / Jäger, Hans-Wolf (Hrsg.): Reise und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts. Heidelberg: Carl Winter, 1983, S.1-13
- Hoffmann, Boris H. von: Struktur und Funktion der Landschaft bei Schiller. Landschaftstheorie und Landschaftsdichtung. Diss. Princeton University, 1973
- Hoffmann, Detlef / Ermert, Karl (Hrsg.): Landschaftsbilder, Landschaftswahrnehmung, Landschaft. Die Rolle der Kunst in der Geschichte der Wahrnehmung unserer Landschaft. Loccum: Evangelische Akademie Loccum, 1985
- ホイジンガ、ヨーハン『中世の秋』上・下、堀越孝一訳、東京、中央公論社、1987年
- Hussey, Christopher: The Picturesque. Studies in a Point of View. London: Frank Cass, 1967
- Immerwahr, Raymond: Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1972
- 石川實「感情の形式—シラーの『音楽的詩』の理論—」『大阪産業大学論集人文科学編』88、1996年、44-45 ページ
- Kaiser, Gerhard: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Eine Grundriß in Interpretationen. 2.Teil. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1988
- Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1978
- 上尾信也『歴史としての音—ヨーロッパ中近世の音のコスモロジー』東京、柏書房、1993年
- 神尾達之「Schillerの歴史意識の変化」茨城大学人文学部『人文学科論集』17、1984年、43-74 ページ
- 「シラーの詩的言語観と牧歌の不可能性—ゲーテの牧歌と悲歌から放たれる光に導かれつつ—」日本ゲーテ協会『ゲーテ年鑑』37、1995年、53-73 ページ
- Kammerer, Friedrich: Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen achtzehnten Jahrhundert. Berlin: S.Calvary, 1909
- 川崎寿彦『庭のイングランド』、名古屋、名古屋大学出版会、1997年
- 『楽園と庭』、東京、中央公論社、1984年
- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. V.Band: Von der Aufklärung zur Romantik (2.Teil). Salzburg: Otto Müller, 1962
- Knobloch, Hans-Jörg: "Wilhelm Tell". Historisches Festspiel oder politisches Zeitstück.? In: Knobloch, Hans-Jörg / Koopmann, Helmut (Hrsg.): Schiller heute. Tübingen: Stauffenburg, 1996, S.151-165
- Koopmann, Helmut: Das Rad der Geschichte. Schiller und die Überwindung der aufgeklärten Geschichtsphilosophie. In: Dann, Otto / Oellers, Norbert / Osterkamp, Ernst (Hrsg.): Schiller als Historiker, Stuttgart: Metzler, 1995, S.59-76

- Schiller und das Ende der aufgeklärten Geschichtsphilosophie. In: Knobloch, Hans-Jörg / Koopmann, Helmut (Hrsg.): Schiller heute. Tübingen: Stauffenburg, 1996, S.11-25
- Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990
- Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Formen bürgerlicher Nostalgie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Kronsberg/Ts.: Scriptor, 1976
- Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965 (Unveränderter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Jena 1934)
- Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts. In: Ritter, Alexander (Hrsg.), S.112-191
- Maurer-Schmoock, Sybille: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen: Max Niemeyer, 1982
- Meinecke, Friedrich: Schillers ›Spaziergang‹. In: Schillemeit, Jost (hrsg.): Deutsche Lyrik von Weckerlin bis Benn. Frankfurt a.M.: Fischer, 1965, S.99-112
- Mettler, Heinrich / Lippuner, Heinz: ‹Tell› und die Schweiz — die Schweiz und ‹Tell›. Ein Schulbeispiel für die Wirkkraft von Schillers ‹Wilhelm Tell›, ihre Voraussetzungen und Folgen. 2. Aufl. Thalwil / Zürich: paeda media, 1983
- Friedrich Schiller: Wilhelm Tell. Das Drama der Freiheit. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh, 1989
- Meyer, Herman: Hütte und Palast in der Dichtung des 18. Jahrhunderts. In: Müller-Seidel, Walter / Preisendanz, Wolfgang (Hrsg.): Formenwandel. Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Böckmann. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1964, S.138-155
- Mitchell, W.J.T. (ed.): Landscape and Power. Chicago: The University of Chicago Press, 1994
- 宮下啓三 『スイス・アルプス風土記』、東京、白水社、1977年
- 水田恭平 『タブローの解体』、東京、未来社、1991年
- Müller, Gunter: Zur Geschichte des Wortes Landschaft. In: Wallthor / Quirin (Hrsg.), S.4-13
- Newton, Robert P.: Eye Symbolism and German Poetry. In: Colloquia Germania 16, 1983, S.97-130
- ニコルソン、マージョリー・ホープ『暗い山と栄光の山』小黒和子訳、東京、国書刊行会、1989年
- Oellers, Norbert: Das verlorene Schöne in bewahrenden Klage. Zu Schillers »Nänie«. In: Segebrecht, Wulf (Hrsg.): Gedichte und Interpretationen. Bd.3. Klassik und Romantik. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984, S.182-195
- 小田部胤久 『象徴の美学』、東京、東京大学出版会、1995年
- パノフスキー、エルウィン『〈象徴形式〉としての遠近法』木田元監訳、東京、哲学書房、1993年
- Panofsky, Erwin: Et in Arcadia ego: Poussin und die Elegische Tradition. In: Garber (1976), S.271-305
- Petersen, Julius: Schiller und die Bühne. Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte der klassischen Zeit. Berlin: Mayer & Müller, 1904

- Petriconi, H.: Die verlorenen Paradiese. In: ders.: Metamorphosen der Träume. Fünf Beispiele zu einer Literaturgeschichte als Themengeschichte. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1971, S.13-52
- Prawer, S.S.: Prospects and Frames. A Meditation on Visual Learning in *Dichtung und Wahrheit* to celebrate the Foundation of the English Goethe Society on 26 February 1886. In: Publications of the English Goethe Society. New Series 56, 1987, S.1-22
- Raymond, Petra: Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit. Tübingen: Max Niemeyer, 1993
- Riedel, Wolfgang: „Der Spaziergang“. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller. Würzburg: Königshausen & Neuman, 1989
- Ritter, Alexander(Hrsg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975
- Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S.141-163
- Ritzenhoff, Ursula: Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe. Die Wahlverwandtschaften. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1991
- Rudloff-Hille, Gertrud: Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1969
- Rüdiger, Horst: Schiller und das Pastorale. In: Euphorion 53, 1959, S.229-251
- ザルメン、ヴァルター『「音楽家」の誕生—中世から現代までの音楽の社会史』上尾信也・加藤博子訳、東京、洋泉社、1994年
- Sauder, Gerhard: Kontemporative und ekstatische Landschaftswahrnehmung: Heinse und Goethe vor dem Rheinfall von Schaffhausen. In: Dethloff, Uwe (Hrsg.): Literarische Landschaft. Naturauffassung und Naturbeschreibung zwischen 1750 und 1830. St.Ingbert: Röhrig, 1995, S.93-114
- 佐々木健一「絵画の時代としての十八世紀—思想史の一座標—、『思想』756、1987年、54-81ページ
- 佐藤忠良他『遠近法の世界史』、東京、平凡社、1995年
- Sautermeister, Gert: Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W.Kohlhammer, 1971
- Schmidt, Josef: Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Schiller. Wilhelm Tell. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1993
- Schneider, Helmut J.: Naturerfahrung und Idylle in der deutschen Aufklärung. Königstein/Ts.: Verlagsgruppe Athenäum, Hein, Scriptor, Hanstein, 1980, S.289-315
- Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert. In: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Stuttgart: Metzler, 1982, Bd.3, S.172-190
- Simmel, Georg: Philosophie der Landschaft. In: Simmel: Das Individuum und die Freiheit. Berlin: Klaus Wagenbach, 1984, S.130-139
- Smuda, Manfred (Hrsg.): Landschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986
- Snell, Bruno: Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft. In: Garber (1976), S.14-43
- Stenzel, Jürgen: Die Freiheit des Gefangenen: Schillers Elegie *Der Spaziergang*. In: Segebrecht,

- Wulf (Hrsg.): Gedichte und Interpretationen. Bd.3. Klassik und Romantik. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984, S.67-77
- Storz, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller. Stuttgart: Ernst Klett, 1959
- 高山宏『目の中の劇場』、東京、青土社、1995年
- 多木浩二『眼の隠喩』、東京、青土社、1992年
- 『欲望の修辞学』、東京、青土社、1987年
- ティドワース、サイモン『劇場』白川宣力・石川敏男訳、東京、早稲田大学出版部、1997年
- トゥアン、イーファー『個人空間の誕生』阿部一訳、東京、せりか書房、1996年
- Ueding, Gert: Wilhelm Tell. In: Hinderer, Walter (Hrsg.): Interpretationen. Schillers Dramen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1992, S.385-425
- アーリ、ジョン『観光のまなざし』加太宏邦訳、東京、法政大学出版局、1995年
- Utz, Peter: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München: Wilhelm Fink, 1990
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Gott und die Welt im Perspektiv des Poeten. Zur Medialität der literarischen Wahrnehmung am Beispiel Barthold Hinrich Brockes'. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 71, Heft 2, 1997, S.183-216
- Wallthor, Alfred Hartlieb von / Quirin, Heinz(Hrsg.): »Landschaft« als interdisziplinäres Forschungsproblem. Münster: Aschendorff, 1977
- ヴァルンケ、マルティン『政治的風景』福本義憲訳、東京、法政大学出版局、1996年
- Weber, Heinz-Dieter(Hrsg.): Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1989
- Wiese, Benno von: Friedrich Schiller. Stuttgart: Metzler, 1959
- Woźniakowski, Jacek: Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987
- Wunderlich, Heinke(Hrsg.): „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert. Heidelberg: C.Winter, 1995
- 山西龍郎『音のアルカディア』、東京、ありな書房、1996年
- Zeller, Rosmarie: Der Tell-Mythos und seine Dramatische Gestaltung von Henzi bis Schiller. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 38, 1994, S.65-88
- Zimmermann, Jörg: Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs. In: ders. (Hrsg.): Das Naturbild des Menschen. München: Wilhelm Fink, 1982
- Ziolkowski, Theodore: The Classical German Elegy. 1795-1950. Princeton: Princeton University Press, 1980
- Zucker, Paul: Die Theaterdekoration des Klassizismus. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes. Berlin: Rudolf Kaemmerer, 1925