

シラーの『ヴィルヘルム・テル』におけるスイスの風景

濱 中 春

『ヴィルヘルム・テル』の成立史を顧みると、シラーがこの作品の創作にあたって舞台背景画や書き割りなどの舞台装置類をかなり早い時期から計画していたことがわかる。当初『ヴィルヘルム・テル』を一八〇四年の初めにベルリンで初演することを考えていたシラーは（実際には初演はヴァイマルで行われ、ベルリンでは七月に初めて上演された）、前年の四月から、当時ベルリンの劇場監督であったイフラントと手紙でこの作品について意見を取り交わしている。最終的に全ての原稿がイフラントのもとに届くのは一八〇四年の二月になるのであるが¹⁾、その間の書簡によれば、シラーは『ヴィルヘルム・テル』の執筆に集中的に取り組み始めた頃から、すでに舞台装置や場面の転換を強く意識していたようである。一八〇三年八月五日には「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ており²⁾、十一月九日の手紙では「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」とも述べている³⁾。そして十二月五日には、上演の準備が早く進められるように、詳しく具体的に書かれた「テルに必要な舞台転換の通知」を手紙に添えているのである⁴⁾。また、印刷して出版された版においても、場面の情景に関するト書の部分は分量的にも多く、かつ詳細である。それをシラーの希望どおりに実現しようとしたならば、当時としては非常に大規模で複雑な舞台装置が必要であったと考えられる⁵⁾。そしてそれらの舞台装置類によって表現されるべきものの中心は、スイス、より正確にはそのほぼ中央に位置するフィアヴァルトシュテッター湖周辺の自然の風景なのである。

シラーが舞台の視覚的な要素、しかも自然の風景にこれほど大きな関心を示すというのは、彼のそれまでの作品やその成立過程には見られないことである。その原因の一つはイフラントにあるだろう。イフラントは監督として、劇場の台所事情にも配慮しなければならない立場にあった。劇場の収益を上げるためには多

数の観客を集めなければならないという「商人」としての「重商主義的な」見地から、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」な要素であるとシラーに宛てて述べ、「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している⁶⁾。『オルレアンの乙女』を非常に大規模で華麗な演出で上演して、センセーションと言われるほどの大成功をおさめたイフラントは、『ヴィルヘルム・テル』でも同じような効果を目指していたのである。したがって、シラーが大がかりな舞台装置を用いてスイスの自然の風景を視覚的に表現しようとしたことの背後には、イフラントの期待に答えて、多くの観客をひきつけるという意図があったと考えられるのである。

しかし、たとえ興行上の目的が関与していたとしても、その手段としてスイスの風景が選ばれたことには理由があるはずである。また、結果としてそれらの風景を観客が劇場で舞台の上に見るということは、どのような意味を持つのだろうか。この作品の中でスイスの自然が重要な位置をしめていることも確かであり、「くりかえし舞台の上で共演する自然」⁷⁾を作品の解釈に取り入れるということは、たびたび行なわれてきた⁸⁾。しかし、ここでは個々の風景の意味付けをすることよりも、むしろこの作品が書かれた時代においてスイスの風景が持っていた意味合いや、シラーによるその扱い方、そして、その風景を観客が見るという行為について考察したい。とりわけ、本物の風景を見る場合と、舞台上の風景を見る場合との間の共通点や相違点を含めて、風景の見方に注目する。風景には「一方で知覚し解釈する個人と、他方でその視野における地上の自然の一部との間の関係」⁹⁾が反映されているならば、この関係は、風景を見るという行為における見る者と見られるものとの関係の中も鮮明にあらわれてくるはずだからである。そしてそれは、シラーの論じている人間と自然の関係の問題とも結びつくのではないかと思われるのである。

I

まず最初に、『ヴィルヘルム・テル』には実際にどのような風景が現れるのかを簡単に見ておこう。冒頭の場面はこのように指示されている。

「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現し、右手の遠景には万年雪を頂いた連山が見える。[……]」(1の前)¹⁰⁾

漁師の子、牧夫、猟師の三人の歌が終わると天候が一変する。

「風景が変わる。山々からにぶい地響きの音が聞こえ、雲の影が地を走る。」
(36の後)

やがて「雷が鳴り始め」(102の後)、「疾風が吹き」(108の後)、「湖はざわめきたつ」(136の後)。

この場面と並んで特に詳しく風景が説明されているのは、第二幕第一場、いわゆるリュトリの誓いの場面である。ここでは最初、人々が登場する以前の舞台に次のような風景が現れている。

「高い岩と森に囲まれた草地。岩の上には手すりのついた小道があり、はしごもある。やがてそこから農民たちが下りてくるのが見える。背後には湖が姿を見せ、最初はその上に月夜の虹が見える。舞台背景は高い山々、その背後にはさらに高い万年雪の連山がそびえている。舞台は深夜で、湖と白い氷河だけが月光をあびて光っている。[……]」(959の前)

そしてこの場面は、朝の日の出でしめくくられる。

「[……] 空になった舞台はまだしばらく開かれたまま、万年雪を頂いた連山の上に太陽の昇る景観を見せる。」(1465の後)

その他には、ルーデンツとベルタがひそかに会う「岩から水流が水煙をあげて落ち」「周りを囲まれた荒涼とした森林の一角」(1585の前)や、アルトドルフ近くの草原の背後にある「バンベルク山」と、その上にそびえる「万年雪の連山」(1732の前)、あるいは再び起こった嵐の場面における「奇妙な形のきりたった岩」

のある荒れ狂う湖(2098の前)、あるいはまた、テルがゲスラーを待ち受ける、岩に囲まれた「キュスナハト近くの峽路」(2560の前)などが、自然の風景として登場する。

シラーはこれらの風景を、実際に自分の目で見た体験にもとづいて書いているのではない。シラーは生涯一步もスイスに足を踏み入れたことはないのであるから、スイスについての知識を得るためには、間接的な情報を利用するしかなかったはずである。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し、また彼は、スイス、アルプスの歴史や地理に関する書物や地図、旅行記、旅行案内書、あるいはまたスイスの景観を描いた絵画などの資料収集と研究につとめた。その様子をゲーテはこう語っている。

「シラーは部屋の四方の壁に調達できるかぎりのスイスの地域別地図をはりつけることから始めた。次にスイスの反乱の舞台を隅々までよく知るまでスイス旅行記を読んだ。そのかたわら彼はスイスの歴史を研究した。そして資料を全て集めた後、仕事にとりかかり、『テル』が完成するまで文字どおり席を立たなかったのだ。」¹¹⁾

その他、シラーがアルブレヒト・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についての詩を知っていたことも確かである。

このようにしてシラーがスイスに関する情報を多数手に入れることができたのは、十九世紀の初めという時期だからこそ、比較的容易なことだったのである。古来ヨーロッパにおいて山は、人間に制御できない自然の力の支配する危険な場所として恐れられていた。また神学的にも山は、人間の罪に対する神の怒りのしるしとして平坦な楽園につくられた醜い突起物であるとみなされ、嫌悪の対象であった。山に対する恐怖は、例えばテルの妻ヘトヴィヒの言葉にも表れている。

「私にはあんたが荒涼とした氷の山にいるのが目に浮かぶ。
道に迷い、岩から岩へとび移るのに失敗したり、
カモシカが後ろへとびすったひょうしに
あんたも一緒に谷底へ落っこちたりするところが。
雪崩があんたを埋めたり
堅そうにみえた水が

足の下で割れて、あんたは恐ろしい穴の中に
落っこちて、生き埋めになったり——。」(1497ff.)

したがってアルプスの国スイスも、ほとんど顧みられることはなかったのである。しかし、「グランド・ツアー」をはじめ十七世紀に始まった旅行の流行が十八世紀に入ってますます広まるにつれて、スイスを訪れる機会も増える。そして、美学や自然観に起こった大きな変化、つまりごく簡単に言えば、危険なものや恐ろしいものに対するある種の快の感情である崇高の発見と、人間の手の入らない野生のままの自然を好ましく思うという自然観の出現、そしてその広まりによって、スイスの風景を見ることが旅行の大きな目的となる。十八世紀の末には、スイスはヨーロッパで外国人が最もたくさん訪れる国になっていたという。それとともに、スイスの旅行記や旅行案内の数も飛躍的に増え、アルプスを題材にした絵画や文学作品も多数生まれた。シラーが参考とした資料の多くも、それらの一部なのである。¹²⁾

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、非常に困難であるが、ペトラ・レイモンドは、十八世紀に書かれた多数のスイスの旅行記や旅行案内書、あるいは文学作品の記述の中から類型的なスイスの風景像が作り上げられていった過程を分析している¹³⁾。レイモンドによると、旅行記や文学作品の記述の内容を旅行者が自分でも体験しようとし、それが再び旅行記に書かれるということの繰り返しによって、しだいにスイスの中でも特定の場所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。フィーアヴァルトシュテッター湖も、湖という型の風景の代表の一つである。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、同じ型に属する他の風景を評価する際の美的な基準となるとともに、よく知らない風景を思い浮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風景の型」の背後に退く¹⁴⁾。そしてスイスは「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」になる¹⁵⁾。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、レイモンドが「現実から切り離されたスイスのパノラマ」の例として挙げているC.C.L.ヒルシュフェルトのスイス旅行記

中の文章によると、そびえたつ山に、小川の流れる肥沃な谷間、美しい森、けわしい岩、滝あり、川や湖あり、また草原ありという、様々なものが寄せ集められているが、具体的にどここの場所であるという判断はつけられないような風景である¹⁶⁾。

レイモンドが分析の材料としている文献の中には、シラーが使用したことが明らかにになっているものも数点含まれており¹⁷⁾、彼女の研究の結果導き出された当時の全体的な傾向によって、シラーがスイスの風景についてどのような知識を得ていたのかを推測することができる。そして実際に、シラーが『ヴィルヘルム・テル』の中で表現しているスイスの風景は、この分析によって明らかになっ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、滝、氷河、峡谷など、典型的風景の構成要素はそろっているし、当時ぜひ見るべきものとされていた日の出や月夜といった現象も、取り入れることを忘れられていない。先ほどのヒルシュフェルトの記述による次のような風景などは、まさに『ヴィルヘルム・テル』の冒頭の場面そのままではないだろうか。

「あるときは川や湖の眺めに目が楽しまされる。その岸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きが浮かび上がり、地平線一帯に華やかなきらめきをくり広げている [……] 。」¹⁸⁾

ところで、この作品の成立間の事情からは、シラーがここでスイスという土地に非常に固執していることもわかる。シラーは執筆にあたって、友人ケルナーに宛てた手紙の中で、この作品における「局地的」で「ある地域特有」の出来事やモチーフの重要性を繰り返し強調しているほか¹⁹⁾、出版に際しても出版業者のコッタに宛ててこう述べている。

「難しかったのは、一度も行ったことはないが、その地方固有のことがらを考慮にい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だしてくればおおいに満足です。」²⁰⁾

この言葉によると、『ヴィルヘルム・テル』は十三世紀の出来事を題材としているにもかかわらず、明らかにシラーは同時代人に通用するスイス像を描き出そうとしていたことになる。すると、作品中に現われる風景も、同時代の人々から、これはスイスの風景であると認められなければならないわけである。シラーが『ヴィルヘルム・テル』において、類型的なスイスの風景を再現したのは、彼が本物のスイスの風景を見たことがなかったためではあるかもしれない。だがその結果、同時代の観客に、舞台の上の風景がスイスのものであると認識させることは容易になったのではないだろうか。そしてそれは、シラーの意図に反することではなかったのである。では、類型に仕立てあげられたスイスの風景は、どのような意味を持っていたのだろうか。

II

レイモンドが現実の個々の風景から抽出された「典型的なスイス」の風景の代表例として挙げているヒルシュフェルトの文章には、先に引用した部分の後に、次のような記述が現れる。

「多様さと大きさとコントラストがスイスの風景を識別する特徴である。だがそれらのうちで、強烈なコントラストと風変わりで人目をひく対置以上に際立ったものはない。不毛な岩壁のすそには緑の草原が芽吹いている。荒涼とした深い谷間には美味な木の実が熟れている。魅力的な別荘が荒地の真中に立っている。豊かな谷のはずれには氷山がそびえ立つ。そして片足で万年雪の上に立ちながらも片足は緑のじゅうたんを踏んでおり、そこには甘いいちごが赤く熟している。春の魅力と夏の実りがここでは冬の厳しさのただ中に現れる。グリーンランドの恐怖が何千倍にもなって、幾千もの花の香る楽園の上に姿を現す。」²¹⁾

一方ヒルシュフェルトは、その代表的な著作『庭園論』の中で風景の分類をする際に、「ロマンティックな、あるいは魅惑的な」風景に次のような説明を与えている。

「[……] 強烈で人目をひく対置と大胆で意外な組合せによってもロマンティッ

くなものが生み出される。[……] けわしい陰鬱な荒野が輝かしい花であふれた小さな静かな谷ととなりあっているところや、森の溪流が岩にぶつかり花の咲いた茂みを通してしぶきを上げ、きらめく水が緑の葉の間をさまようところ、不毛な白い尖った岩が美しい森林の上にそびえているところ——そのようなところにこの特徴の端緒があるのである。」²²⁾

つまり、ヒルシュフェルトがスイスの風景の最大の特徴としているものは、彼がロマンティックな風景と呼んでいるものと一致するのである。

「ロマンティック」という語は、多くの派生的な意味を持ち、複雑な意味変化の過程を経るのであるが、風景に関して用いられる場合に限って言えば²³⁾、まずイギリスでかなり早い時期から使用されるようになり、ドイツにおいても十八世紀には風景についてのロマンティックという概念が存在した。ロマンティックという語は、「野生の」「人の手の入らない」「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表すために用いられた他、岩や滝、溪流、森、深淵、荒野などもロマンティックと形容されたり、ロマンティックな風景を生み出す要素と見なされた。しかしレイモンドによると、多用されるうちにロマンティックという語は表現力を失って行く。美しい牧歌的な風景であれ、野生的で恐ろしい風景であれ、時代の趣味にあった風景ならどのようなものでも「ロマンティック」と称されるので、ロマンティックな風景と言っただけでは、まだその風景の特徴を表していないことになるのである。そこで意味を補完するために他の形容詞と合わせて使われることが増えた。その結果生まれた「野生的で、恐ろしく、美しく、ロマンティックな土地」「野生的でロマンティックで、魅惑的な美」というような表現は、結局ロマンティックという概念に含まれる美的な価値を羅列しているのであって、やはりロマンティックという特徴を他から区別するためには役に立たないとされている。²⁴⁾ だが逆に、そのように様々な性質を同時に並列することができる点に、ロマンティックと言われる風景の一つの特徴があるのではないだろうか。つまり、ヒルシュフェルトも述べているように、多様で変化やコントラストに富む、という特徴である。レイモンドも、ロマンティックという特性はとりわけ、恐怖を呼び起こすような崇高と優雅な美との対立関係のうちにあるとみなされていたことに触れ、スイスの風景が好まれたのは、そのような鋭いコントラストや驚くべき変化の豊かさのためであることを指摘している。かつては理想の自然風景であったが「単調で退

屈と感じられるようになった平原のかわりに、今や目と感情に多様さと変化を提供し、それゆえたえず変化する強い影響力を呼び起こす場所が求められているのである」²⁵⁾。そして、そのような要求に答えることができるのが、スイスであったのである。ヒルシュフェルトによるロマンティックな風景の定義は、必ずしも普遍的に通用するものではないかもしれないが、典型的なスイスの風景は、少なくともヒルシュフェルト的な意味でロマンティックであると言うことができるだろう。

シラーも、ロマンティックという言葉は用いていないとは言え、スイスのアルプスにはヒルシュフェルトの言うようなコントラストの豊かな風景があることを認識している。批評『マティソンの詩について』の中で、シラーはマティソンの『アルプスの旅人』と『アルプスの旅』を取り上げている。後者の詩においては、アルプスの旅人の歩みにつれて、花が咲き小川が流れ、家畜が安らう緑の丘という穏やかな風景が、とがった岩がそびえ滝が流れ落ち、生きものの気配のない荒涼とした風景に変化するのであるが²⁶⁾、シラーはここで、アルプスでは「壮大なものと美しいもの、恐ろしいものと楽しげなものが実に意外なかたちで入れ替わる」ことを認めているのである²⁷⁾。だが、シラーがマティソンの詩を、このようなアルプスの旅という素材の選択が成功していると評価しているのは、それによってこれらの詩が「自然の実に巧みな描出に、さらに感情のきわめて多様な表現を結びつけている」からである。まるで「自分の力がどこまでわれわれの感情にとどくかを試そうとしている作曲家」の音楽に耳を傾けているかのようにであるとシラーは述べている。²⁸⁾

シラーが、アルプスの変化に富んだ風景そのものと同時に、それによって読者に呼び起こされる感情にも言及しているように、風景におけるロマンティックという概念は、「観察される対象の特質と観察する主体の反応」の両方に対して適用される²⁹⁾。ロマンティックという語は、観察の対象である風景だけではなく、それを観察することによって観察者に呼び起こされる感情をも特徴づけるのである。ヒルシュフェルトも、風景を分類する際にはそれが人間の感情に及ぼす作用をあわせて考えており、ロマンティックな風景の作用としては「賛嘆、予期せぬ驚き、心地よい驚き、内面への沈潜」を挙げている³⁰⁾。変化やコントラストに富んだスイスの風景は、「目と感情に多様さと変化を提供する」。アルプスの旅の目的は、様々な対照的な風景との出会いによって「感情の交代浴」を体験すること、つまり恐怖と賛嘆の気持ちの間に揺れ動いたり、快い恐怖のような混合感

情を経験することになったのである。³¹⁾

さて、スイスの風景に類型ができあがっていった一方で、スイスという国にもあるイメージが生まれ、定着していった。それは、スイスは自由の国であり、文明に毒されないゆえに幸福な理想郷であるというイメージである³²⁾。このようなスイス像の典型はハラーの詩『アルプス』に見ることができる。ここでハラーは、都会の人間との比較において、スイスの住民とその暮らしを賛美している。都会に住む人間は、欲望や名声や快樂におぼれ、たえず新たな苦勞と不安にさいなまれている。都会には悪徳や裏切りがはびこり、ねたみと所有欲が友情や兄弟愛をさえ損なう。君主は市民を搾取するが、支配者や富める者の暮らしも次々と生まれる欲望と苦悩のために安らぎを得ることはない。彼らに向かってハラーはこう言う。「自然のみが人を幸せにすることができることを学べ」(440)³³⁾と。それに対してスイスの人々は、悪徳も敵意も、後悔や欲望も知らない。

「汝ら自然の弟子よ。天性のまことの賢者よ。

汝らはスイスの雪壁の上で見張りをする。

汝ら、汝らのみは束縛の鉄鎖を知らない。

美德は苦勞を喜びに、貧困を幸せに変えるからである。」(21ff.)

人々は厳しい自然条件のもとで貧しい生活を送ってはいるが、「自由の支配するところではあらゆる苦勞はやわらぐ」(49)。彼らは自らのおかれた状況に満足し、喜びも苦しみもつねに平等に味わう。ここでは無益な知識は不要である。なぜなら「自然が人間の頭ではなく心に、正しく生きるための教えを与えてくれる」(79f.) からである。生活全体に不変の平和が満ちわたっており、「今日は昨日と変わらず、明日は今日と変わらないだろう」(84)。そして、このような自由と平等、自足と平和によって生まれる幸福な彼らの生活を守っているのは、アルプスの山々なのである。

「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。」(43f.)

一七三二年に最初に出版されたハラーのこの詩は、同時代のヨーロッパの人々に多大な影響を与え、スイスが「地上の樂園」「新たなアルカディア」と呼ばれ

るための決定的な要因となった。シラーは『ヴィルヘルム・テル』のベルタに、まさにこの詩にあるとおりのスイス観を語らせている。

「天福の島は、もしこの清浄な国にないならば
どこに見つけだ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、
虚偽はまだ入りこむ道を知りません。
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行きます。」(1700ff.)

ハラーの詩は、スイスの住民の賛歌であるだけでなく、彼らの生活空間である自然の風景も描写している。高い山の上から雲の切れ間をのぞくと、山や森、湖、緑の谷間などが次々と目に入ってくる。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」(339)されており、溪流は泡立ち、滝が流れ落ちる。ここにはすでに類型的風景の原形が見出されるのであるが、これらの風景描写によって、スイスの住民の暮らしの中にあるとされている自由や幸福と、スイスの風景とが一つの詩の中で結び合わせられるのである。そしてスイスの風景は、文明社会にとっての理想郷の象徴ともなったのである。

シラーが『ヴィルヘルム・テル』に類型的なスイスの風景を登場させることによって、同時代の人々にとってそれがスイスの風景であると識別しやすくなるのであるとすれば、その風景は、同時に自由な国、美德と幸福の地というスイス像を人々に想起させることになる。つまり『ヴィルヘルム・テル』における風景は、スイスの風景の典型であることによって、文明批判の観点から生まれた理想郷のイメージを表すものとなっているのである。

III

では、『ヴィルヘルム・テル』の観客は、このスイスの風景をどのようにして見るようになっていたのだろうか。シラーがこの作品を発表した当時の舞台の一般的な形式は、いわゆる額縁舞台(Guckkastenbühne)である。したがって『ヴィルヘルム・テル』をそこで上演すれば、観客はスイスの風景を舞台の枠(額縁、プロセニウム・アーチ)を通して見ることになる。また、額縁舞台は舞台空間と

観客席との分離を達成した舞台形式であるため、観客は静かな観察者となり、その風景を距離をおいたところから別世界のようにして見ることになる³⁴⁾。そしてこれは、現実の風景を見る場合の見方の再現なのである。それは、絵画的な、つまり絵画として風景を見るという見方である。

シラーの初女作『群盗』には、主人公のカール・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がある。この時、盗賊仲間の一人がカールを奮い立たせようとしてこう言う。

「元気を出せ。この絵のような景色 (diese malerische Landschaft) を見て
みろよ。すばらしい夕暮じゃないか。」³⁵⁾

この「絵のような、絵画的な(malerisch)」という言葉は、十八世紀において風景を形容する際によく用いられる語である³⁶⁾。この語は本来は実際の絵画との類似性に基づいて使われていた。十八世紀には、クロード・ロラン、サルヴァトーレ・ローザ、ニコラ・プッサン、ガスパール・デュゲなどの画家によって描かれた十七世紀のイタリアの風景画が非常に好まれ、風景の見方に大きな影響を与えた。彼らの絵に似た風景が絵画的であると言われて現実の自然の中に探し求められただけでなく、それが見られるような庭園がつくられもした。好ましい風景の基準というものが、これらの画家の絵に見出だされたのである。やがて必ずしも特定の画家の絵画との類似性に限定されなくなり、主に彼らの絵を連想させるような多様で変化やコントラストに富み、非人工的な風景を指して絵画的と言うようになる。

とはいえ、やはり絵画との比較という出発点は、絵画的な風景という概念に対して影響力を持ち続けている。風景は風景画家によって描かれるにふさわしいかどうかという基準によってはかられ、風景画のようにして受容されて、絵画的な風景と呼ばれることになるのである。「風景画によって刻印された自然光景の絵のような、つまり絵画的な把握が、感傷的なアルプス旅行者の知覚を規定した」とレイモンドが述べているように³⁷⁾、絵画的という言葉は、風景そのものを形容すると同時に、風景の見方、つまり観察者がその風景をどのように知覚しているかをも意味するのである。したがってある風景が絵画的であると称されるとき、それは一種の絵画として見られていることになるのである。

だが、対象を絵として見る、把握するという場合には、あることが前提とされ

ている。その一つは、なんらかの「枠」の存在であり、もう一つは、見る者のと見られるものの分離とそれによって生じる両者の間の距離の存在である。つまり、ある風景を絵画として見るということは、風景をある範囲で切り取った切片としてとらえているということであり、別の言い方をすれば風景を囲いこむ枠が、意識されるにせよされないにせよ想定されていることになる。アウグスト・ランゲンは、「枠視 (Rahmenschau)」の原理を十八世紀における世界の認識と再現の基本形式としている³⁸⁾。ランゲンによると、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、その特徴の第一として、縁取り、すなわち、認識の対象を隔離し枠に入れることによって、視野に入ってくる多数の物から際立たせることをあげており、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ことを指摘している³⁹⁾。そして、その時人間は、自然を離れた場所から批判的に吟味しようとしているとランゲンが述べているように、風景を絵画として見る場合、観察する者と対象の風景との間には距離がおかれているのである。

これは、実際に何らかの枠を用いて風景を見るという状況、例えば部屋の窓越しに外の風景を見る場合を考えるとわかりやすいだろう。ゲーテの『親和力』には、主人公の一人シャルロッテが夫のエドアルドを庭園のあずまやで「とびらと窓越しに、風景をいわば額縁に入れて見せる、さまざまな絵を一目で見渡せる」ような位置に座らせるという箇所がある⁴⁰⁾。ゲーテ本人もこのような風景の見方をよくしており、『詩と真実』にはラ・ロッシュ夫人の邸宅を訪れた際の経験を述べた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。部屋は天井が高くて広く、壁には画廊のようにびっしりと絵がかけられていた。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。」⁴¹⁾

ここでは壁を飾る絵画と並べられることによって、窓からの風景と絵画の類似性はより鮮明である。窓の他にも、やはり『親和力』であるイギリス人の訪問客が庭園をスケッチする際に用いている「持ち運びのできる暗箱」⁴²⁾、つまりカメラ・オブスクラや、望遠鏡、鏡などの道具も、ある範囲内の風景を枠の中に囲い込むという性質を持つものとして、風景を見るときに使用された⁴³⁾。そして、これ

らの補助器具はいずれも、対象である風景を一種の絵画として見ることを容易にするものである。同時に、これらの補助器具が見る者と風景との間に介在することによって、両者の間に距離が存在することも明白になるのである。

だが、補助的な装置や器具を何も用いずに風景を見る場合にも、無意識的に枠が想定され、対象との間には距離がおかれているのである。十八世紀のスイス、アルプスの旅行の主流は、しだいに馬車の旅から徒歩による旅行へと移っていった。馬車の旅では窓の外を「なにもかもがのぞきからくりのように通り過ぎて行く」のに対し、徒歩ならば、「風景の内部に到達すること」が可能になるからというわけである。⁴⁴⁾ 馬車の窓も、部屋の窓と同じく旅行者に風景を絵として見るための枠を提供する。しかもそれは移動する枠である。したがって馬車で旅行する者にとっては、バルトルト・ハインリヒ・ブロッケスの詩『旅』にあるように、風景は次々と現われる絵の連なりとなる。

「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。
窓の前の部分は
急いで私に代わりをくれる、
後ろの部分が私から奪ったのと同じだけ。」⁴⁵⁾

確かに一見したところ、馬車旅行では「自然を直接見ることに」⁴⁶⁾ はできないように思われるかもしれない。乗客は馬車に乗っていることによって、物理的にも明らかに自然から隔絶されているからである。しかし、徒歩旅行者は馬車に比べれば「自然に近い」と言うことはできるとしても、それは相対的な近さであって、徒歩旅行者の自然との関係は馬車旅行者の場合と本来違いはないのである。すでに述べたように、スイスの風景は、コントラストの豊かさ、とりわけ対照的な風景の思いがけない入れ替わりの多さを魅力としていた。そこでスイス旅行者は、「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、道を曲がる度に「新しい驚くべき絵」が現われることを期待し、また喜んでいたのである⁴⁷⁾。これは結局のところ、馬車による旅行者の風景の見方と同じではないだろうか。ただ馬車に乗っている場合には、現実には窓というものが存在するために、枠の存在と対象からの遠さがより明確に意識されるにすぎないのである。

シラーの詩『逍遙』には、ちょうどこのような風景の見方が反映されている。この詩には、人類の文明の歴史をたどるような中間の部分をはさんで、冒頭と結末部には自然の中を逍遙する人物から見た風景が描写されている。冒頭ではまず、逍遙者は太陽が輝き雲雀がさえずり、蜂や蝶が飛びかい花の咲く野原を歩いている。「だが今や(Doch jetzt)」(19)⁴⁸⁾、茂みが風にざわめき、明るく穏やかな風景は「突然(auf einmal)」(23)消え去って、彼は涼しく薄暗い森の中に入る。しかし再び「突然(plötzlich)」(27)森が開け、「不意に(Überraschend)」(28)昼の目のくらむような光が戻ってくる。遠くには山並みが青くかすんでいる。「突然(gählings)」(31)山裾が足下で急激に落ち込み、その底には緑色をおびた川が泡立ちながら流れている。逍遙者ははてしなく高い山と深い谷との間の手すりのついた山道を登り始める。そして、田園から都会へ視線を移した後、彼は人類の文明の歴史に思いをめぐらせる。「だが私はどこにいるのだろうか(Aber wo bin ich?)」(173)とふと夢想から醒めた結末部においては、彼は断崖絶壁の上におり、道は姿を消している。あたりは人の手の入った痕跡の全くない荒涼とした山の中である。

ヴォルフガング・リーデルは、この詩の表現技術に注目し、特に冒頭の風景描写の部分について、「逍遙者の知覚にしたがってしだいに、『逍遙』の詩行からある風景の『絵』が生まれてくる。その風景を読者は目の前にはっきりと見るように思う」と述べて⁴⁹⁾、冒頭では美しい自然(草原)と恐ろしい自然(山岳)という対照的な「風景画」が「つなぎの絵」(森)によって結ばれて、一つの理想風景の「詩的絵画」を形成しており、この美から崇高への移行において自然の美的な総体性が表現されているとする⁵⁰⁾。そして、ここで美学理論だけではなく視覚的な根拠となるものとしてあげられているのが、クロード・ロランに代表される十七世紀の絵画における「古典的風景」という型である。クロード・ロランの絵にある牧歌的な近景と英雄的で無限の遠景との統合という型を十八世紀の美学理論にあてはめれば、美と崇高の統一になるというのである⁵¹⁾。それに対して結末部の自然は、C.D.フリードリヒの絵にあるようなロマン主義的な自然の神秘化を表している。したがって『逍遙』の冒頭と結末部の自然は、絵画に表れた理想風景の時代的変遷を反映しているという⁵²⁾。

リーデルの解釈は、シラーの詩に描写された風景を複数の絵画としてとらえ、造形芸術との対応関係に着目したという点で非常に興味深い。しかし、特に冒頭の風景をロラン風の古典主義的理想風景として一つにまとめてしまう前に、スイ

スの風景がコントラストのはっきりした変化の豊かさのために好まれていたことや、シラーの批評したマティソンの詩も、やはり旅人の目にうつる風景が穏やかな美しい風景から荒々しい風景に変わるという構造であったことを思い起こし、まず冒頭部分を形成している複数の「風景画」と結末部の風景を一つ一つ同等に扱って、それらの相互の関係を考察しなおしてみたい。逍遙者の目の前には明るく穏やかな野原の風景、薄暗い森の風景、再び明るく開けた風景、山裾の風景、そして荒涼とした山中の風景が順に現われる。具体的な画家の名を挙げるならば、最初の野原の風景は「ロランのように優美」、後半の山や谷、荒地の風景は「ローザのようにメランコリックで荒々しい」と言ってもよいように⁵³⁾、それらは個々に異なった特徴を持ち、その種類はマティソンの詩以上に多様である。そして、それらの風景がなめらかに移り変わるのではなく、先に見たように、突然の急激な変化を表す言葉で区切られることによって、それぞれが枠に入った風景の絵に相当するのである。

したがって、この逍遙する人物によっても、自然は多様なコントラストに富んだ風景画の集積とみなされているのである。しかもここでは、馬車の窓やその他の枠を提供する道具なしに、ただ歩きながらじかに風景が見られているにもかかわらず、そのような絵画的な風景の見方がなされているのである。ゲーテは幼い頃から画家と親しくし、絵を描く訓練も行っていたので、「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」⁵⁴⁾、つまり「風景を絵として見る習慣」⁵⁵⁾がついたという。だが、これは画家やゲーテのみに特有のことではなく、あえて意識しているかどうかという違いがあるだけで、風景の見方としては一般的なものであったと言えるのである。

そして、このような絵画的な風景の見方が、枠の存在と、対象と観察者との間の距離という点で、額縁舞台と観客との関係に対応するのである。異なるのは、舞台の観客は自分からなんらかの枠を設定する必要はなく、風景はあらかじめ枠に入った状態で提示されるということだけである。もちろん劇場の観客は、旅行者のように移動しながら次々に移り変わる風景を見ることはない。逆に、舞台上の風景の方が場面転換によって変化することによって、観客自身は一定の位置にしながら、旅行者と同じように風景の変化を体験することができるのである。また、風景には空間的な移動による変化の他に、時間的な変化も起こり得る。冒頭の穏やかな晴天が嵐に変わるという場面や、月夜で始まり、夜明けで終わるリュトリの場面では、空間的には同じ場所の風景であるものが、時間的に変化してい

るわけである。

以上の考察より明らかになったのは、『ヴィルヘルム・テル』におけるスイスの風景が、シラーの同時代人の間で知られていた類型的風景の再現であるだけでなく、額縁舞台における上演によって、それを見るときの見方も人工的に再現されるということである。多様で変化に富むことによって目と感情に快い刺激を与えてくれると同時に、文明社会にとっての理想郷の象徴でもある風景を、観客は舞台の大きな枠を通して見ることになるのである。

この絵画的な風景の見方と、スイスの風景の類型化とは無関係ではない。絵画的な風景の見方における枠の想定とは、諸々の自然物を、前もって持っている基準にあうかたちにして見るということであるが、ここに、レイモンドの分析したスイスの風景の類型形成の過程が関わってくるのである。旅行記や文学作品に描写された紋切型のスイスの風景が理想像として読者の期待をかきたて、彼らはスイス旅行に際してはその期待どおりの風景を見ようとし、それによってありのままの風景を見ることが妨げられるようになる。「頭の中の風景」⁵⁶⁾が、本物の風景を見るより先にできあがっているために、スイスの風景との直接的で個人的な出会いの可能性が小さくなるのである。

「同時代人の意識と旅行文学において、スイスの風景がしだいに定型化していく中から、多くの部分で今日までなお有効な、硬直した知覚と表現のモデルが現れたと言えるのである。」⁵⁷⁾

風景の絵画的な見方においては、窓などの形で具体的に存在するにせよ、しないにせよ、枠が知覚の型、モデルを提供する。風景画によって訓練された目が、基準にあった風景を見出す手助けをするのが枠である。だがその結果、観察者が見ているのは、個々の場所に独自の現実の風景ではなく、前もって知っている理想的な風景であることになる。このように既知の風景を見ることが欲されるようになったのは、それによって期待の充足が確実になるからだろう。旅行記や文学作品の読者は、その作者や登場人物と同じ印象や感動を体験するために、彼らの見ているのと同じ風景を探し求めるようになり、これがスイスの風景の類型化を促進した。コントラストや変化に富んだという意味でロマンティックな風景がスイスらしい風景として好まれるようになったのも、それによってロマンティックな感情を味わうことができるからであった。同時に、スイスの風景は、理想郷の象

徴として、人々の憧れの対象でもあるため、典型的なスイスの風景との出会いによって、憧れが満たされるのである。そして、期待どおりの風景に出会えずに失望することを避けるには、最初から期待に答え得る風景だけを見るようにすればよい。それが粹の想定という形をとり、類型の形成ともなるのである。

だが、このとき自然は、人間があらかじめ持っている基準をあてはめて判断され、意味を与えられる対象となっている。そのような人間は自然に対しては観察者でしかなく、必然的に距離をおいた関わりしか持てないのである。そしてこのように、典型的な風景像の形成は、絵画的な風景の見方と密接に結びついているのである。では、ここに表れている人間と自然との関係は、何に由来し、またシラーはそれについてどのような考えを持っているのだろうか。

IV

『ヴィルヘルム・テル』には、スイスの住民とオーストリアの支配者という二つの大きな対立集団が登場するが、そのうちでスイスの住民の側も、決して均質な人々の集まりではない。ここにはスイスを開拓して以来の土着の農民と、後からやってきて彼らを統治している人々とがいる。後者に属するのは、アッティングハウゼン男爵、その甥ルーデンツ、彼の恋人ベルタである。アッティングハウゼン男爵はウーリ州の領主、ルーデンツはその後継ぎである。ベルタは裕福な家督を相続する騎士の娘である。この作品ではルーデンツ、ベルタと農民との間に協調関係が成立してゆく過程が描かれてもいるわけだが、本来スイス側の統治者たちは農民とは異質な人々である。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——。あんたたちにとっては何でも
金で片がつくんだ。あんたたちは、父親を子供から、
夫を妻からひき離して、
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。——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んだ。」(450ff.)

少なくともこの時点では、ベルタは農民たちにとって、ゲスラーたちと同様にいまわしい侵入者なのである。農民のメルヒタールも、ルーデンツに向かって二人の属する世界の違いを宣言している。

「[……] われわれがいなければ騎士など何になりますか？
われわれの階級のほうがあなたの方より古いんですよ。」(2488f.)

農民たちにしたわれ、尊敬されているアッティングハウゼン男爵にしても、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。そしてこれが、農民と統治者層との決定的な相違なのである。

農民たちにとってアルプスの自然は、風景として眺めて楽しむ対象ではない。山も湖も、草原や森も、冒頭に登場する狩人と漁師と牧夫に代表される農民たちの生活を支える労働の場なのである。リュトリの場面でシュタウファッハーがシュヴィーツ、ウーリ、ウンターヴァルデンの三州の起源を語る。それによると、彼らの先祖たちは野生の自然を開拓して人の住める場所に変えてきたのである。

「——われわれはこの土地を自ら
手に汗して手に入れたのだ。
昔は荒れた熊の住みかだった古い森を
人間の住む場所に変え、
毒で体をふくらませて沼から上がってくる
竜の族を退治した。
この荒野を永久に灰色に包んでいた
霧のとばりを切り裂き、
堅い岩をくだいて、深い谷間の上に
旅人のために安全な道をつけたのだ。」(1260ff.)

そして今でも彼らにとって自然は脅威である。先に引用したように、テルの妻ヘトヴィヒは、狩人が日々さらされている危険を語っているし、嵐や雪崩などに出会ったり、その恐ろしさを口にするのも、作品の中では農民たちなのである。

ヨアヒム・リッターは、自然が風景となるための条件を次のように定義してい

る。

「町の外の畑や、『境界』、『通商路』、『橋建造問題』としての川、羊飼いや隊商（あるいは石油採掘者）にとっての山や草原は、それ自体ではまだ『風景』ではない。それらは、人間が実際的な目的なしに、自分自身として自然の中に存在するために、『自由な』享受の観察をしながらそれらに向かって行くときに、初めて風景となるのである。」⁵⁸⁾

つまり、実際的な目的を持たず、純粹に享受のために眺めることによって、自然は「美的に風景となる」のである。したがって、スイスの農民たちにとっては、風景はまだ存在しないことになる。領主や騎士などの直接に自然と関わって生活しているのではない人々において初めて、自然の美的な観察が可能になり、風景として認識されるようになるのである。『ヴィルヘルム・テル』の中で自然を風景として認識する可能性を持っているのは、アッティングハウゼン男爵たちなのである。

また、アッティングハウゼン男爵やベルタは、スイスを理想郷とみなしてもいい。アッティングハウゼン男爵は、スイスを「敬虔な無垢」に満ちた「人知れず幸福の宿る谷」(950f.)と考えている。それに対してアルプスの外には、「異郷の偽りに満ちた世界」(849)がある。彼はその魔力が若者をひき寄せたり、山を越えて侵入して来ることを嘆く。彼がとりわけ心を痛めているのは、甥のルーデッツが、この国では名を上げることもできず、いたずらに青春を棒にふるしかないと考え、ここから出て、オーストリアの宮廷に仕えることを望んでいることである。「この山の向こうには、名誉の世界が輝きながら動いています」(831f.)とルーデッツは言う。それに対してこの谷では、戦闘ラッパや槍試合の伝令の声のかわりに牛飼いの歌と牛の鈴の音しか聞こえない。そのような甥に向かって、皇帝の宮廷はここは「別の徳を求める世界」(852)であると言うとき、アッティングハウゼン男爵は、『マリア・シュトゥアルト』のマリアの警護役ポーレットが甥のモーティマーを戒めたように、「王侯の恩寵は魅惑的で、若者は名誉に飢えている。——名誉欲に惑わされてはならんぞ」⁵⁹⁾と警告しているのである。なぜなら、権力者は若者の功名心を利用するだけ利用した後、裏切るものだからである。『ヴィルヘルム・テル』においては、ゲスラーがそのような欲望や欺瞞の渦巻く世界の代表者として登場する。その世界との対比におけるアルプスでの

暮らしの賛美は、ハラーの詩と共通するものである。そして、ベルタもハラーの詩で歌われているようなスイス像を持っていることは、すでに見たとおりである。

アッティングハウゼン男爵の戒めは、すぐさまルーデンツの心を動かすことはできなかったが、彼の功名心はベルタの愛情を獲得するという目的をともなっていたため、ともにスイスの自由を守ろうというベルタの説得によって、ルーデンツの考えも一変する。

「あなたが僕と一緒にこの静かな谷に引きこもって、

この世の栄誉をあきらめてくださるなら――

[……]

そのとき僕たちをとり囲むこの岩は

突き通すことのできない堅い壁をめぐらし、

この閉ざされた天福の谷だけが

天に向かって開かれ、光をあてられるでしょう。」(1679ff.)

この時二人は「周りを囲まれ荒涼とした森林の一角」(1585の前)にいるのであるが、最初ルーデンツがベルタに胸のうちを打ち明けるためにそのような場所を選んだのは、誰にも見られる心配がないからにすぎなかった。しかし今や、ベルタの愛を知ったルーデンツにとって、周囲の岩壁は二人の幸福を守る堅固な壁として、より大きな防壁であるアルプスの山々を象徴するものになったと言える。そして、アルプスの山は、スイスの谷間の土地に打ちつけてくる「荒れ狂った世界」を受けとめる「頑丈な岸辺」(1682f.)となる。動機はきわめて個人的ではあるが、アルプスの外部の世界に対する否定的な評価と、山に与えられた防御の役割という点には、ハラーの詩との共通項が見出されるのである。

一方農民たちにおいては、自分たちの暮らしが、宮廷や都会での生活と比べて幸福であり、道徳的にも清らかであるという意識はない⁶⁰⁾。確かに彼らは自分たちを自由な民族と考えているが、それはその自由が祖先たちの開拓の苦勞に基づくものであること、また先祖たちが皇帝の保護をも自由意志で選び、最低限必要な参戦の義務をはたしてきたこと、理不尽な権利の侵害には皇帝にさえ抵抗したこともあったことなど、自由の起源と保持の歴史的の上に立ってのことなのである。だが、アッティングハウゼン男爵は若干そのような事情も解しているものの、特にベルタが繰り返す「自由の国」という言葉には客観的な理由付けがなさ

れていない。また彼らは、農民たちの背負っている自然の脅威についても何も知らないかのように触れることはない。彼らはつねにアルプスの内と外との比較に基づいて、スイスを理想郷とみなしているのである。ハラーの詩との多くの共通点から判断して、アッティングハウゼン男爵たちのスイス賛美は、文明の対極としてここにある自然な状態に主要な根拠を持つと考えざるをえない。その彼らが自然を風景として把握できる立場にあるということは、偶然ではないだろう。つまり、この作品においては、スイス側の統治者たちが、シラーの同時代人に最も近い人物として描かれているのである。アッティングハウゼン男爵たちはスイスの住人であるとはいえ、農民とは異なり自然と疎遠になり始めているが、例えば十八世紀のスイス旅行者は、一時的な通過者であって、スイスの自然とは生活に直接結びついた関係を持たない。だからこそ、彼らはスイスの自然を風景として見て楽しむことができるのである。また、いずれもスイスを都会とは異なる理想の地とみなしているという共通点があるのである。では、シラーは、これらの人物たちにおけるような自然との関わり方についてどのように考えているのだろうか。

シラーは、『マティソンの詩について』において、古代ギリシア人は無関心であった風景画や風景詩を、近代固有の芸術ジャンルとして正当化することを試みている。シラーによると、風景は「象徴的操作」によって、芸術活動の対象と認められる「人間性の自然の象徴」に転化することができるのであり、その方法は、風景を「感情の表現」あるいは「理念の表現」とすることなのである⁶¹⁾。この象徴的操作という概念は『素朴文学と情感文学について』においても「情感的操作」という言葉で引き継がれている。ここではシラーは、情感詩人、つまり近代の詩人は「自然を理念によって補う」という「情感的操作」を行うものとしている⁶²⁾。だが、そもそも芸術家が自然を対象とするようになったのは、「自然が経験として、また（行為し感受する）主体として、人間の生活からしだいに消え始め」⁶³⁾たからであるならば、これは芸術家に限らず近代人全般にあてはまる体験である。シラーは『素朴文学と情感文学について』の冒頭で、次のように述べている。

「人生には、植物、鉱物、動物、風景などの自然に、また子供や、田舎の人や原始時代の風俗などの人間の自然に、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。」⁶⁴⁾

風景画や風景詩が近代の芸術であるように、自然に対してこのような「情感的な関心」⁶⁵⁾を抱くのは、シラーによると近代人の特性なのである。そして、近代人が自然の風物にひきつけられるのは、それらの対象そのものではなく、「静かな創造する生命、自分自身から出る落ち着いた働き、固有の法則に従った存在、内的必然性、自分自身との永遠の一致」、つまり理性と感性の調和のとれた人間性の統一という「それらによって表された理念」のためであるとシラーは言う⁶⁶⁾。そういった「人間の内の自然」⁶⁷⁾が文明の発展にしたがって失われてしまったために、近代人は動植物や風景といった人間の外部の自然にそれを求めるのである。

ここで、近代人が自然の諸々の風物そのものではなく「それによって表された理念」だけを愛するということは、風景とは、人間の側があらかじめ用意している理念を現実の自然に投影したものであることになる。しかし、そのような自然の理念は、近代人の主観によって生まれたものである。シラーが、自然に対する情感的な関心は、対象の自然が「自然である、あるいはわれわれによってそうみなされること」「素朴であること」⁶⁸⁾という二つの条件のもとであると断っているのは、自然という理念が近代人の主観に依拠していることを示すためなのである。「このような見方における自然とは、われわれにとって自由意志を持つ存在、存在の自立性、固有の不変の法則に従う存在に他ならない」⁶⁹⁾とは、逆に言えば、「われわれ」近代人によって「固有の法則に従う存在」であると認められないものは、情感的な関心の対象となる自然とはみなされないということになるのではないだろうか。つまり、情感的な関心に答え得るかどうかという基準によって自然が測られているのである。すると、ここには、粹によって基準にあう風景を見るためのモデルが与えられるという絵画的な風景の見方と重なる態度が見出される。もちろん後者の場合には、快い刺激となるか否かという判断の方がしばしば先に立つとしても、人間の定めた基準によって自然が選別され、現実の個々の景観や自然物のありのままの姿ではなく、すでに知っている理想像が見出されるという点で、風景の絵画的な見方と類型化の端緒は、失われてしまった調和のとれた人間性という理想を自然に託す近代人の情感的な感性の中にあると考えられる。言い換えれば、風景が、近代人の主観から生まれた自然理念の投影像であるならば、ここには風景の類型化および絵画的な見方の生まれる可能性がひ

そんでいるのである。

だが、失われたのは、そのような「主体として」の、つまり人間の存在の仕方という意味での「自然」だけではない。理想を託されるべき「経験として」の自然も、現実には人間の生活からしだいに消え始めたのである。つまり、近代人は「人工的な状態や環境」の中におり、自然に出会うためには、「野外を散歩したり、田舎で生活したり」しなければならないのである⁷⁰⁾。例えば『逍遙』の逍遙者は、「牢獄のような部屋」や「窮屈な会話」(7f.)から逃れて野山へ出て行かなければならなかった。それは、スイスの農民のように自然と直接に結びついた生活ではない。それに近いのは、アッティングハウゼン男爵やベルタたちの立場であり、また十八世紀のスイス旅行者のおかれた状況でもある。そしてそこで近代人は、実際的な目的を抜きにして、という意味で美的に自然を眺めるのである。こうして自然が現実には遠い存在となったことによって、リッターの言うように風景認識が始まる。そして、自然が美的な観察の対象となったことが、芸術家による対象化にもつながるのである。旅行者や『逍遙』の逍遙者の風景の見方に表れているように、絵画的な風景の見方は、この自然との疎遠な関係の延長線上にある。ここで観察者と対象の風景の間に存在する距離は、自然が風景としてとらえられたときに生じ始めたものであり、自然の美的な観察者という立場をより明確に際立たせているのである。

以上のように、絵画的な風景の見方には、シラーによって近代人に特有であるとされている人間と自然との関係が、より強められたかたちで反映されているのである。そして、前章で述べたように、『ヴィルヘルム・テル』の上演によってその絵画的な風景の見方が再現されることになる。したがって、『ヴィルヘルム・テル』におけるスイスの風景を劇場で観客が見ることは、シラーによって実に近代的であるとみなされる受容態度と言えるだろう。ダーゴベルト・フライによると、十八世紀の末には、しばしば野生の自然が舞台装置類によって舞台上に現れるようになった。だが、この自然の世界は観客の生きている現実世界と一致するものではなく、むしろ「散文的なリアリズム、社会的な束縛、文化的なひずみをとまなうこの現実の生活に願望像として対置される」のである。そしてそのような願望像を求める精神に対応するのが額縁舞台という形式なのであると言う。そのため観客は、自分とは無関係な別世界を眺める観察者、傍観者となるのであると。⁷¹⁾ この説明によっても、自然に対する情感的な関心は、自然との疎遠さと表裏一体の事柄であることと、額縁舞台にもその疎遠な関係が映し出されること

が確認できるのである。

最後に、シラーが、『ヴィルヘルム・テル』の上演によって近代人の自然との関わり方が明らかになることを、察知していなかったわけではないと考えられることを指摘しておきたい。リュトリの場面の舞台背景について、シラーは当初次のような案を持っていた。

「山の一番高い頂上は透きとおっていて、最初は前から白く、最後に朝日がのぼるとき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見もの(Schauspiel)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。」⁷²⁾

十八世紀の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るということである。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、自然は芸術家として「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という。⁷³⁾ 風景を演劇にたとえることは、明らかに自然が目で見えて楽しむ対象となっていることを意味する。そして、上のシラーの言葉は、『ヴィルヘルム・テル』が実際に風景を見るときの状態を劇場において再現することを語っている。ここでは、演劇にたとえられた風景が、再び演劇に転じられるわけである。劇場という人工的な空間においては、それだけ一層近代人と自然との関係の現実があらわになるのではないだろうか。だからこそ、この作品の最後にあるベルタ、ルーデッツと農民たちとの和合の場面が重要な意味を持つことになるのである。ここで、近代人特有の自然との疎遠な関係と情感的な感性とを観客と共有するベルタとルーデッツが、素朴な農民たちと一つに手を結び、新たな世界の幕開けを告げることによって、情感文学のうちの牧歌のように、現実と理想のより高い段階における調和の可能性が示されるのである。

註

- 1) Vgl. Schillers Werke. Nationalausgabe, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1943ff. (NA), Bd.10, S.379
- 2) NA 10, S.370
- 3) Ebd., S.373
- 4) Ebd., S.374; vgl. Ebd., S.415f.
- 5) Vgl. Gertrud Rudloff-Hille: Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1969, S.164ff, 206f.
- 6) イフラントより 30.4.1803, NA 40 I, S.54f.; 28.[und 29.] 7.1803, Ebd., S.98ff.
- 7) Benno von Wiese: Friedrich Schiller, Stuttgart: Metzler, 1959, S.769
- 8) 嵐はカイザーによると、スイスの住民の牧歌的な暮らしに襲いかかるゲスラーの姿の先取りと見なされており（第一幕第一場）、ブーホヴァルトによっては、世界が原初のカオスに戻ったものと解釈されている（第四幕第一場）。また、リュトリの誓いの面の最後の日の出は、ボルヒマイヤーによると革命のメタファーと考えられている。そしてヴィーゼの解釈では、この場面の最初と最後に人物のいない舞台上で観客に示される自然の風景は、スイスの住民が生きていこうとしている「原初的で自然な、しかも人工的でない政治生活の秩序」を暗示し、スイスの住民の自主独立の感覚は、彼らの住んでいる自然と密接に結びついているという。Gerhard Kaiser: Idylle und Revolution in „Wilhelm Tell“. In: Kaiser: Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1978, S.170f.; Reinhard Buchwald: Schiller. Leben und Werke, 4., neu bearbeitete Aufl. Ungekürzte Ausgabe in einem Band, Wiesbaden: Insel, 1959, S.776f.; Dieter Borchmeyer: Altes Recht und Revolution. – Schillers „Wilhelm Tell“. In: Wolfgang Wittkowski(Hrsg.): Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Eine Symposium, Tübingen: Max Niemeyer, 1982, S.98; Wiese, a.a.O.
- 9) Petra Raymond: 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, S.10
- 10) „Wilhelm Tell“, NA 10. 以下括弧内に行数を示す。
- 11) Goethes Gespräche. In: Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke, Bd.23, Zürich: Artemis-Verlag, 1949, S.80
- 12) Vgl. Jacek Woźniakowski: Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges

- in der europäischen Neuzeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987; Barbara Eschenburg: Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute, München: C.H.Beck, 1987, S.111ff.; Raymond, a.a.O.
- 13) Raymond, a.a.O.
 - 14) Ebd., S.181
 - 15) Ebd., S.182
 - 16) Ebd., S.183
 - 17) Vgl. NA 10, S.389ff.
 - 18) Christian Cay Laurenz Hirschfeld: Neue Briefe über die Schweiz, Kiel, 1785, S.26-31 (Raymond, a.a.O., S.183 より引用)
 - 19) ケルナー宛 12.9.1803, NA 10, S.372; vgl. 9.9.1802, ebd., S.369
 - 20) コッタ宛 27.6.1804, NA 32, S.145. 結果として、初演を見たある貴族の女性の手紙は、「舞台装置によって [……] 私たちを本当にスイスに連れて行くように配慮されていました」と伝えている。またA.W.シュレーゲルは「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」があると述べているように、シラーの望みはある程度実現したと言える。ただしスイス人の目から見れば不十分であったらしく、あるスイス人は現実のスイスとは異なる部分を指摘している。NA 10, S.522; Josef Schmidt: Friedrich Schiller. Wilhelm Tell. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1993 (Universal-Bibliothek, 8102), S.96ff.
 - 21) Hirschfeld, a.a.O.
 - 22) Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Bd.1, Leipzig: M.G.Weidmanns Erben und Reich, 1779, S.214
 - 23) Vgl. Richard Ullmann, Helene Gotthard: Geschichte des Begriffes „Romantisch“ in Deutschland. Vom ersten Aufkommen des Wortes bis ins dritte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts, Berlin: Verlag von Emil Ebering, 1927, S.37-54; Raymond Immerwahr: Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform, Frankfurt a.M.: Athenäum, 1972, S.11-71; Raymond, a.a.O., S.48ff., S.133ff.
 - 24) Raymond, a.a.O., S.133ff.
 - 25) Ebd., S.135
 - 26) Vgl. Friedrich von Matthisson: Alpenreise. In: Deutsche National-Litteratur. Historisch-kritische Ausgabe, Tokyo: Sansyusha, 1974, 135.Band 2.Abteilung: Lyriker und Epiker der klassischen Periode. 2.Teil, S.235-240
 - 27) „Über Matthissons Gedichte“, NA 22, S.278
 - 28) Ebd., S.277f.
 - 29) Immerwahr, a.a.O., S.37
 - 30) Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, S.214
 - 31) Raymond, a.a.O., S.139

- 32) Vgl. Woźniakowski, a.a.O., S.238-257; Raymond, a.a.O., S.199f.
- 33) Albrecht von Haller: Die Alpen. In: Deutsche National-Litteratur. 41.Band 2.Abteilung: Haller und Salis-Seewis, S.17-32. 以下括弧内に行数を示す。
- 34) Vgl. Dagobert Frey: Zuschauer und Bühne. Eine Untersuchung über das Realitätsproblem des Schauspiels. In: Frey: Kunstwissenschaftliche Grundlagen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, S.151-223
- 35) „Die Räuber“, NA 3, S.79
- 36) Vgl. Raymond, a.a.O., S.29ff., S.131f.; Immerwahr, a.a.O., S.28ff.
- 37) Raymond, a.a.O., S.131
- 38) August Langen: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965 (Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Jena 1934)
- 39) Ebd., S.40
- 40) Johann Wolfgang von Goethe: Die Wahlverwandtschaften. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, München: C.H.Beck (HA), Bd.6, 1993, S.243
- 41) Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, HA 9, S.557
- 42) Goethe: Die Wahlverwandtschaften, HA 6, S.430
- 43) Vgl. Langen, a.a.O.
- 44) Ebd., S.26ff., S.123ff.
- 45) Barthold Heinrich Brockes: Die Reise. (Langen, a.a.O., S.43 より引用)
- 46) Raymond, a.a.O., S.124
- 47) Ebd., S.138
- 48) „Der Spaziergang“, NA 2 I, S.308-314. 以下括弧内に行数を示す。
- 49) Wolfgang Riedel: „Der Spaziergang“. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989, S.24
- 50) Ebd., S.45
- 51) Ebd., S.45ff.
- 52) Ebd., S.115. もちろんリーデルは、シラーが特定の画家や特定の絵画をそのまま詩にしたわけではないことを断っている。Ebd., S.48
- 53) Vgl. Salomon Geßner: Brief über die Landschaftsmahlerey. In: Geßner: Idyllen, 3., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1988 (Universal-Bibliothek, 9431[5]), S.184
- 54) Goethe: Dichtung und Wahrheit, HA 9, S.224
- 55) Ebd., S.226
- 56) Raymond, a.a.O., 表題参照
- 57) Ebd., S.184

- 58) Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Ritter: Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, S.150f.
- 59) „Maria Stuart“, NA 9, S.63, V.1665f.
- 60) ただし農民の中でテルは例外的な人物である。狩人であるテルにとってアルプスの自然は労働の場であり、彼はその危険を日々経験している。だが、彼は同時に、山の下には自然の脅威はないかわりに、自由もなく隣人を信用することもできないと考えており、ここにはハラーの詩に通じる理想郷としてのスイス観がある。Vgl. V.1787 ff., V.1798ff.
- 61) „Über Matthissons Gedichte“, NA 22, S.271
- 62) „Über naive und sentimentalische Dichtung“, NA 20, S.478. 「象徴的操作」と「情感的操作」の対応関係については、小田部胤久『象徴の美学』、東京、東京大学出版会、1995年、206ページを参照。
- 63) „Über naive und sentimentalische Dichtung“, NA 20, S.431
- 64) Ebd., S.413
- 65) Ebd., S.429
- 66) Ebd., S.414
- 67) Ebd., S.431
- 68) Ebd., S.413
- 69) Ebd.
- 70) Ebd.
- 71) Frey, a.a.O., S.196f.
- 72) NA 10, S.416. シラーのこの案が、舞台装飾画家であり写真の発明者の一人でもあるフランス人ジャック・ダゲールが初めて作ったというジオラマと発想を同じくすることは興味深い。単なる絵であるパノラマとは違い、ジオラマは、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、1822年の最初のジオラマ上演では、スイスの風景、それも日の出と日の入りが演出された。Vgl. Eschenburg, a.a.O., S.108 ; Raymond, a.a.O., S.187
- 73) Raymond, a.a.O., S.151ff.

Die Landschaft der Schweiz in Schillers „Wilhelm Tell“

HAMANAKA Haru

Schiller interessiert sich im „Wilhelm Tell“ viel mehr als bei seinen früheren Dramen für die Bühnendekorationen, von denen die meisten die Naturlandschaft der Schweiz darstellen. Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, die Bedeutung der Schweizer Landschaft in der damaligen Zeit und ihre Behandlung durch Schiller, sowie die Art und Weise der Landschaftsbetrachtung durch den Zuschauer im Theater zu erläutern.

Die Landschaft in „Wilhelm Tell“ ist die typische Schweizer Landschaft, die im 18. Jahrhundert durch Literatur und Reisewerke geformt wurde. Es ist ein aus einzelnen und wirklichen Naturszenen abstrahiertes Wunschbild von der Schweiz. Die Merkmale dieser Landschaft sind Mannigfaltigkeit, Wechsel und besonders scharfer Kontrast. Das entspricht einer Definition des Charakters der „romantischen“ Landschaft (z.B. bei Hirschfeld). Das Romantische bezeichnet zugleich aber auch die durch die Betrachtung der Landschaft hervorgerufene Gemütsbewegung. Daneben symbolisiert die Schweizer Landschaft die Vorstellung des idealen Landes in zivilisationskritischem Hinblick.

Die Landschaft wurde im 18. Jahrhundert oft als „malerisch“ bezeichnet. Dieser Begriff gilt nicht nur für den Charakter der Landschaft, sondern auch für ihre Betrachtungsweise. Wenn eine Landschaft malerisch genannt wird, wird sie als eine Art Gemälde gesehen. Eine solche malerische Betrachtungsweise setzt die Existenz irgendeines Rahmens, der die Landschaft aus der Umgebung hervorhebt, und die Distanz zwischen dem Betrachter und der Landschaft voraus. Es ist, bewußt oder unbewußt, eine allgemeine Wahrnehmungsform, die Landschaft als ein Gemälde zu betrachten, die Natur als eine Reihe von Landschaftsbildern aufzufassen. Der besonderen Eigenschaft der

Guckkastenbühne wegen, den Bühnenrahmen zu haben und die Bühne und den Zuschauerraum voneinander zu trennen, wird bei der Aufführung des „Wilhelm Tell“ die malerische Betrachtungsweise der Landschaft wiederhergestellt: der Zuschauer sieht die typische Schweizer Landschaft durch den Bühnenrahmen und aus der Distanz an. Die malerische Betrachtungsweise und die Typisierung der Schweizer Landschaft stehen im engen Zusammenhang. Der Rahmen bietet ein Wahrnehmungsmodell, um die erwartete Landschaft zu finden, und diese Erwartung erzeugt den Typ. Dabei handelt der Mensch bloß als Betrachter, der aus der Distanz die Natur nach seinem Maßstab beurteilt.

In „Wilhelm Tell“ sind die nicht-bäuerlichen Vertreter der Schweizer Seite als den Zeitgenossen Schillers verwandt charakterisiert. Ihnen ist es möglich, die Natur als Landschaft zu erkennen, weil sie anders als die Landleute ohne praktisches Interesse an der Natur leben. Zudem ist für sie die Schweiz das ideale Land im Vergleich mit Hof und Stadt. Schiller meint, daß ein solches Verhältnis zur Natur typisch für den modernen Menschen sei. In seinem Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung“ schreibt er das „sentimentalische“ Interesse des modernen Menschen für die Natur der durch sie dargestellten Idee der Einheit der Menschlichkeit zu. Da der moderne Mensch diese Einheit verloren habe, suche er sie in der Natur. Dabei aber wird die Natur danach beurteilt, ob sie das sentimentalische Interesse beantwortet oder nicht. Hier ist der Ansatz der Rahmenbildung bei der malerischen Betrachtung der Landschaft. Auch die Natur selbst ist aus dem Leben des modernen Menschen verschwunden. Die Distanznahme bei der malerischen Betrachtung macht diese Entfremdung von der Natur noch nachdrücklicher. Deshalb spiegelt sich in der malerischen Betrachtungsweise das moderne Verhältnis zwischen Menschen und Natur in der verstärkten Form, und die Betrachtung der Schweizer Landschaft in „Wilhelm Tell“ durch den Zuschauer ist ein nach Schiller außerordentlich moderne Rezeptionsweise. Deswegen ist die letzte Vereinigung von Berta und Rudenz mit der Landleuten von großer Bedeutung: zeigt sie doch, wie die Idylle, die Möglichkeit der höheren Harmonie zwischen Wirklichkeit und Ideal.