

シラーの『逍遙』における風景をめぐる

——風景の補償モデルとその矛盾——

濱 中 春

シラーの詩『逍遙 (Der Spaziergang)』は、1795年に『哀歌 (Elegie)』という題で雑誌『ホーレン』に発表され、後に、題名、そして内容も若干変更された上で1800年の詩集におさめられたものである。全200行からなる長大なこの詩には、発表当初から現在に至るまで繰り返し多数の批評や解釈が付されてきたが、近年における最も注目すべき研究成果の一つは、ヴォルフガング・リーデルによる『逍遙』論である¹⁾。リーデルの論文は、十八世紀思想史を背景に、シラーの歴史哲学的な自然理念を視野に入れて、この詩の思想的構想を問い直しているだけではなく、「シラーにおける風景の美学と自然の歴史哲学」という副題が示すように、詩の風景描写の部分にも従来の研究になく多くの紙幅をさいており、それによって、一層興味深いものとなっている。そして風景の美学について、文学のみならず造形芸術をも含む幅広い知識に基づいて展開されたリーデルの論考は、この詩における風景について、さらに読みを深めていくことができるという可能性を示唆している。

十八世紀は、自然の風景に対する関心が急速に高まり、表に現れてきた時代である。庭園や庭園をめぐる言説、旅行者の増加とそれにとまなう膨大な旅行記における風景の記述、あるいは風景画や風景詩などは、そのような関心のあらわれであり、また同時にそれを促進することにもなった。そして、そういった世紀の締めくくりにあたる時期に書かれたシラーのこの詩には、同時代における風景への関心が様々な形で影響を与え、反映されているであろうことは、想像に難くないばかりか、リーデルやその他の研究者によっても指摘されている²⁾。その結果、『逍遙』という詩は、いわば風景をめぐる同時代的関心のあり方を表す見取り図となっていると言えるほどである。

では、その見取り図とはどのような姿をしており、またそこから何を読みとる

ことができるだろうか。本稿では、『逍遙』における風景描写の部分に焦点をしぼり、そこに表現されている風景と風景体験について考察する。そしてそれによって、リーデルによって先鞭をつけられたこの詩の新たな側面における読解を進めるとともに、シラーが風景やそれをめぐる同時代の関心に対しどのような姿勢で臨んでいたのかを探る手がかりを得ることにしたい。

I. 『逍遙』と風景の補償モデル

1. 『逍遙』の構成と風景

『逍遙』という詩全体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）。それから、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）。この後逍遙者は、夢の中で都市における文明の発展をたどるのであるが、田園の景観は、同時に人間の文明の初期の形態として、そこへ歴史的につながって行くことにもなる。その文明の歴史は、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。なお、この詩において都市は文明を象徴する場となっている。したがって逍遙者は、都市や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。まず前半でそれが最もよくわかるのは、次のような箇所である。

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

つまり、逍遙者は都市における人間社会の軋轢から逃れて自然に救いを求めにやってきたことがわかる。そして彼は、喜びに満ちて慰めと癒やしを受け取っているのだ。一方、幻想から覚めた後半の部分でも、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氣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？おまえの腕の中に、
おまえの心に再び、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。
私はおまえ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.)

以上の考察により、逍遙者は自然の風景に出会う度に、二度とも文明に対し批判的な態度、少なくとも嫌悪を示しており、風景は文明によって失われた自然を逍遙者に回復し、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とが明らかになる。

2. 風景の補償モデル

このような風景の役割は、十八世紀に多数書かれた自然や田園生活を主題とする詩にもしばしば見出される。具体的には、エーヴァルト・フォン・クライストやザロモン・ゲスナー、アナクレオン派やゲッティンゲン森林同盟の詩人たちの名を挙げることができる。例えば、ヨーハン・ペーター・ウーツの詩『田舎の賢者』の冒頭の一節を見てみると、内容だけでなく表現においてもシラーの詩との共通点がよくわかるだろう。

「おまえたち、森よ、おまえたち、葉陰の小道よ！
そしておまえ、野よ！静かな草原よ！
私は人ごみからおまえ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
安心な安らぎのふところで笑うのだ。」³⁾

そして、ゲスナーは、『牧歌』の序文の中で、読者にあてた次のような文章によって、風景の役割を明言している。

「しばしば私は、町から身をもぎ離してひとけのない土地へ逃げていきます。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ます。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す。」⁴⁾

文明によって失われた自然を人間に取り戻すという風景の役割は、補償機能、近代社会において補償機能を持つものとして風景が体験されることは、補償モデルと呼ぶことができる。これは、哲学者ヨアヒム・リッターの風景論⁵⁾を基礎とする概念である。リッターの風景論は、自然が風景として認識され始めた状況を中心に論じられている。リッターによれば、古代から中世に至るまで、自然は哲学的な観照において、あらゆる存在の基礎にある「全自然」「世界秩序」としてとらえられていた。しかし、近代に入ると、自然科学による自然の客体化、物化によって、自然は科学や技術による支配と利用の対象となるとともに、人間の生活に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、人間社会と自然との間で分裂が起こった。近代社会のこの分裂構造によって人間から失われた自然を美的に、つまり、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、補償するのが風景なのである。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。その結論は、自然の客体化、支配によって生じた近代社会の分裂構造は、人間の自由の条件であり前提なのであって、風景はそこにおいて、自然を美的に取り戻すというポジティブな機能を持つということである。

リッターの補償モデルは、風景について論じる際にしばしば言及されるものであり、上述のリーデルの『逍遙』論も、リッターの風景論が最初のきっかけとなって生まれたと著者自身が序文において述べている⁶⁾。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、シラーの歴史哲学的な自然理念の分析に

よって、理想的な人間性としての「自然」が人間から失われたために、近代人は外部の自然世界へ向かうことになったというシラーの論理を「近代の風景享受の補償モデル」⁷⁾と呼んでいる。しかしそこでは、欠陥が相殺され現実との和解がはかられるのではなく、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している。自然への憧れは現実における欠如の表れなのだ。

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。ゲスナーやウーツなどの作品によっても、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、十八世紀の状況にふさわしいとは言えない。むしろ、リーデルの言うような、文明批判およびそれと表裏一体の関係にある近代人の自然への憧れをあらわす補償モデルの方が、シラーの逍遙者や上に挙げたような同時代の文学作品の登場人物や語り手には合致する。彼らにとって「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」のだ⁸⁾。

すると、シラーの詩『逍遙』は、都市－風景－都市－風景という内容上の構造によって、逍遙者の姿を通して特に正確に、リーデルによって修正を加えられた形で補償モデルを再現していることになる。文明から自然への二度の移行に際して、風景は文明に倦んだ逍遙者に慰めを与えるのだ。しかし、補償モデルは、風景に補償という役割をあまりにも気軽に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。そのような疑問符付きの目で、十八世紀を中心に人間と風景との関わり方を振り返った上で、シラーの『逍遙』の風景描写の部分を見直すと、この詩には、補償モデルが再現されているだけでなく、それが含んでいる問題点、矛盾点もまた明確に再現されていることがわかる。そこで、以下では、この詩の風景描写の部分に、風景をめぐる時代的な背景をからめて考察を加えて行くことにする。なおそれは、風景の見方、歴史、トポスの三点に整理して行く。

Ⅱ．『逍遙』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を分析してみよう。前半の36行目までの部分では、逍遙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だ。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、逍遙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)」という語に注意する。

このような風景描写の仕方は、シラーの詩だけに特有なものではなく、十八世紀の多くの詩に見られ、特に、数行ずつの連から成り立っている詩の場合には、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⁹⁾。『逍遙』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だ。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、詩全体はそれらの絵の連なりととらえることができる。つまりここには、十八世紀には一般的であった風景の見方、つまり風景を絵として見るという見方が反映されているのである¹⁰⁾。例えば、風景を窓などの枠越しに風景画のようにして見るということがしばしば意識的に行われたり、旅行者が、道を進むに従って次々と異なった風景「画」が見られることを楽しんでいたという記録もある。なによりもわかりやすいのは、フランス式の整形庭園に対してイギリス庭園とも言われる風景庭園である。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」¹²⁾のように現れるということを一つの

基準として作られたのだ。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。

結論を先取りすれば、風景を絵として見るという行為には、自然を支配し、所有するという意識がひそんでいるのである。「枠」という問題に関しては、アウグスト・ランゲンが十八世紀文学における合理主義的精神の反映として、「枠視 (Rahmenschau)」の原理を抽出したように¹³⁾、あらゆるものを一定の枠の中に切り取り、理性という基準の下において認識する手段であると言える。また、絵画の連続という自然像も、人間が自然を、自分に理解できるある秩序の下に統制されたものとして把握することによって、その支配者の立場に立つ可能性を表しているのである。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が絵画に似ていることに気づき、そのよう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。」¹⁴⁾

もしガルヴェが考えている「分別のある創始者」が、自然神学的に神を指しているのものであるとしても、その位置に人間が入れ替わるのはたやすいことである。特に庭園のように、明らかに人の手によって構成された自然を前にしたときには、「創始者」、支配者として想定されるのは人間に他ならない。シラーの逍遙者が歩いているのは庭園の中ではないが、彼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、自然に対する支配の意識が働いていることを読みとることができるのだ。さらに、絵画とは、そこに描かれたものを所有する手段でもある。エーヴェルト・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 (Bildersjagd)」をしているのだと答えたという¹⁵⁾。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。彼は狩りに情熱を持った狩人のように、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をも屁とも思わない。」¹⁶⁾

これらの比喩的表現が端的に示しているように、自然を風景画と見なす場合、そこにはその自然を狩りの獲物のように征服し、自分のものにするという欲望がひそかに作用しているのである。したがってシラーの詩においても、この風景描写に反映し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だと解釈することができるのではないだろうか。

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対象にしてみよう。するとこれは、前半のうちでも特に一番最初の部分、つまり花の咲く野の風景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この二種類の風景が現れることによって、理想的風景の時代的な変遷が再現されるのである¹⁷⁾。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。荒々しい野生的な風景、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、自然科学の進歩やそれにとまなう神学的世界観の変化、崇高美学の登場などの諸要因が重なり合って、山や荒地などの野生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。そして、野生的な風景が、それまでとは逆に、好ましい理想的な風景として賞賛されるようになる。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。¹⁸⁾

では、なぜこのような時代的な変化が起こり、新しい風景が「発見」されるということがあるのだろうか。自然科学、神学、美学などにおける変化の他に、ここで特に強調しておきたいのは、感覚によって経験される対象という風景の一側面である。『逍遙』だけではなく、風景の補償モデルに合致している十八世紀の詩は、多くの場合、田舎や自然への憧れ、逃避を表向きの姿としているが、同時にそこからは、風景によって新たな経験、とりわけ視覚的な楽しみを得られることへの喜びも読みとることができる。それらの詩において、次々と名を呼び上げられ、描写される様々な自然物は、感覚的経験の欲求を満足させているのだ。「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¹⁸⁾。また、先に述べたような、風景の絵画的な見方にも、次々と多様な新しい風景「画」を発見するという楽しみが含まれている。この点については、C.C.L. ヒルシュフェルトが『田園生活』の中ではっきりと語っている。

「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な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！」¹⁹⁾

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と考えられる。そして、そこに自然科学の発達、世界観の変化、物理的には道路の整備などの諸条件が重なれば、山や野生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。シラーの詩において逍遙者は、花の咲く野から森、断崖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。したがって、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と言える。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」なのだ²⁰⁾。風景の享受は、経験欲や発見欲の充足によって進められる自然支配なのである。

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²¹⁾。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。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、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posだったのだ。²²⁾

十八世紀の文学においてもこれらのトpos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フリードリヒ・フォン・マティソンの『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。²³⁾ したがって、この詩は、トpos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pos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だ。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pos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²⁴⁾。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pos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、例えばペトラ・レイモンドの詳細な分析によって明らかになったように²⁵⁾、繰り返し記述され、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、トボスの一種であると言える。雪を頂いた険しい山、岩、湖、滝、草地、村などからなる多様でコントラストに富んだその類型的なスイスの風景には、「自由な国」「文明に毒されていない理想郷」というイメージが結びついていた。そしてレイモンドが、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のだ。つまりトボスの形成は、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。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意味において、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。すなわち、トボ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だ。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、トボスとしての風景は、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幸福の場として対応するとき、トボ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、風景にトボ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、*locus terribilis* は、恐怖や絶望の場としてはすでに型にはめられているが、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だ。『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、さらに一歩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だ。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だ。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行った過程は、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。

Ⅲ. 風景の補償モデルの含む矛盾

1. 補償モデルの矛盾

以上、『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をまとめれば、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と言うことができる。それは、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もできるだろう。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形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。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だ。「自然との関係

における科学的な客体化と美的な具象化との同時性は偶然ではない」²⁶⁾ 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を確認させる。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」²⁷⁾ 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像は、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全く気づいていない。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。風景庭園は、一見、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、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、風景庭園は、「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だ。「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である。それは、人気のあった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。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だ。同様に、ウーツやゲスナーをはじめ補償モデルに合致する詩作品が数多くあることもまた、風景を介した美的な自然支配が、一見して明白な科学的自然支配の陰で巧みに行われていることを物語っているのではないだろうか。

2. シラーの視点

ここまで、シラーの詩は、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明るみに出しているということを考察してきた。そこで最後に、シラー自身がこの補償モデルに対してどのような立場にいるのかということに、この詩から読みとれる範囲で触れておきたい。はたしてシラーは、逍遙者と同じく補償モデルの内部にいるのだろうか。

今まで取り上げなかった『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行為は変転する。

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のだ。」

(191ff.)

最後の三行で最も明確に述べられているのは、人間の歴史的な相違に対する自然の不変性、恒常性である。自然は「つねに変わることがない」(195)のだ。にもかかわらず、自然の美は「つねに変化させられ」(193)ているとはどういうことだろうか。

これは、自然が風景として「美しい」と判断されるかどうかは、人間によって定められた基準に基づくが故に、人間の歴史的な変化に応じて、美しいとみなされる風景も変化するということである。それは、理想的な風景が時代によって変遷して行くことから明らかである。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。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だ。「永遠に意志は目的と法則を変化させ」(191)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、実は同じことの繰り返し、「永遠に繰り返される姿」(192)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、考えたことはないだろう。その時々目の前にある風景に陶醉している逍遙者には、人間の風景と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のである²⁸⁾。それは、逍遙者とその風景体験を、外側から客観的に見ている視点——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、距離においてその全体像を観察しているのだ。ここにこの詩と時代の多くの詩との相違点がある。クライストやゲスナー、ウーツなどの場合は、作者自身が補償モデルの内部にいる。それに対してシラーの『逍遙』は、風景の補償モデルを体現した上で、最後の十行で作者はその外部にいることを告げているのである。

註

本稿は、日本独文学会1996年秋季研究発表会において口頭発表した原稿をもとに、加筆修正したものである。シラーの『逍遙 (Der Spaziergang)』のテキストは、Friedrich Schiller, Gedichte. Hrsg. v. Georg Kurscheidt. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S.34-42 に所収されているものを用い、引用箇所には括弧内に行数を示した。

- 1) Riedel, Wolfgang: „Der Spaziergang“. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller. Würzburg: Königshausen & Neuman, 1989
- 2) Vgl. Riedel, a.a.O. また、Friedrich Schiller, Gedichte. Hrsg. v. Georg Kurscheidt. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S.865; Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2 II A. Hrsg. v. Georg Kurscheidt u. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, S.286 においても、ルソー、トムソン、ハラー、クライスト、マティソンの思想上、表現上の影響や類似性が指摘されている。
- 3) Uz, Johann Peter: Der Weise auf dem Lande. In: Deutsche Gedichte des 18. Jahrhunderts. Hrsg. v. Klaus Bohnen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1987 (Universal-Bibliothek 8422[5]), S.154
- 4) Geßner, Salomon: Idyllen. Hrsg. v. E. Theodor Voss. 3., durchgesehene u. erweiterte Aufl. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1988 (Universal-Bibliothek 9431

[5]), S.15

- 5) Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. (1963) In: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S.141-163

リッターの論文はしばしば援用されるだけではなく、批判の対象にもなっている。例えば論文集 Weber, Heinz-Dieter (Hrsg.): Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1989 に収められている論文のうちの数篇、中でもとりわけ Groh, Ruth und Dieter: Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung. S.97-131 は、リッターへの批判を全面に出している。ここでは、風景体験の開始を18世紀後半に定めるリッターのテーゼに対して、それはすでに近代以前に生まれており、調和的全体としての自然概念の伝統の延長であることを、特に自然神学を根拠に論証しようとしている。ただし、風景体験の「機能」についてはリッターに同意されており、補償モデル自体が否定されているわけではない。

- 6) Riedel, a.a.O., S.5 (Vorwort)
7) Ebd., S.79
8) Ebd., S.100
9) Vgl. Jeremy Adler: Time, Self, Divinity: The Landscape of Ideas from Petrarch to Goethe. In: Wunderlich, Heinke (Hrsg.): „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1995, S.43
10) 拙論「シラーの『ヴィルヘルム・テル』におけるスイスの風景」京都大学大学院独文研究室『研究報告』第9号、1996年、45-75ページを参照されたい。
12) Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965 (Unveränderter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Jena 1934), S.19
13) Langen, a.a.O.
14) Garve, Christian: Ueber einige Schönheiten der Gebirgsgegenden. In: ders.: Popularphilosophische Schriften über literarische, ästhetische und gesellschaftliche Gegenstände. Im Faksimiledruck. Hrsg. v. Kurt Wölfel. 2. Bd. Stuttgart: J. B. Metzler, 1974, S.1084f.
15) Goethe, Johann Wolfgang: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. 2. Teil, 7. Buch. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 9. München: C. H. Beck, 1989, S.278
16) Geßner, Salomon: Brief über die Landschaftsmalerey. In: ders.: Idyllen, S.186f.
17) 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 C.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, a.a.O., 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、注目に値する。

- 18) Vgl. 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; Woźniakowski, Jacek: Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987
- 18) Schneider, Helmut J.: Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert. In: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Bd. 3. Stuttgart: J. B. Metzler, 1982, S.176
- 19) Hirschfeld, Christian Cay Laurenz: Das Landleben. In: Deutsche Landschaften. Ausgewählt und eingeleitet von Helmut J. Schneider. Frankfurt a.M.: Insel, 1981, S.66ff.
- 20) Schneider, Helmut J.: Naturerfahrung und Idylle in der deutschen Aufklärung. In: Pütz, Peter (Hrsg.): Erforschung der deutschen Aufklärung. Königstein/Ts.: Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein, 1980, S.293f.
- 21) Vgl. Riedel, a.a.O., S.34ff.
- 22) トボスについては主に、E.R. クルチウス『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、みすず書房、1971年（特に267-193ページ）および、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 を参考にした。
- 23) Matthiesson, Friedrich von: Alpenreise. In: Deutsche National-Litteratur. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. Joseph Kürschner. Bd. 135, 2. Abteilung. Tokyo: Sansyusya, 1974, S.235-240
- 24) 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 の価値評価が変化すると解釈している。Riedel, a.a.O. S.113
- 25) Raymond, a.a.O.
- 26) Ritter, a.a.O., S.154
- 27) Schneider (1982), S.175
- 28) 内容的な変化の他に、ここでは、これまでの逍遙者の一人称単数 (ich) の人称にかわって「われわれに (uns)」(200) という一人称複数が現れるという形式上の変化も見出される。また、36行目に山道を登る逍遙者を俯瞰するような視線が現れていることも、この詩における視点の二重性を暗示しているとも考えられる。

Über die Landschaft in Schillers „Der Spaziergang“

—Das Kompensationsmodell der Landschaft und dessen Widerspruch—

HAMANAKA Haru

Die Komposition von Schillers Gedicht „Der Spaziergang“ hat inhaltlich folgenden Aufbau: Stadt—Landschaft—Stadt—Landschaft. In der Begegnung des Spaziergängers mit der Landschaft spielt sie beidemal die Rolle, ihm die durch die Zivilisation verlorene Natur zurückzugeben und dadurch Lebendigkeit und Trost zu bringen. Ein solches Landschaftserlebnis, das uns in den Gedichten des 18. Jahrhunderts oft begegnet, kann als „Kompensationsmodell“ bezeichnet werden, ein Begriff, der sich auf der Landschaftstheorie von Joachim Ritter gründet und von Wolfgang Riedel abgeändert wird: Landschaft kompensiert den Mangel der modernen Gesellschaft. Aber in der Tat gibt das Landschaftserlebnis nicht nur die durch wissenschaftlich-ökonomische Beherrschung verlorene Natur zurück, und das Gedicht „Der Spaziergang“ stellt nicht nur das Kompensationsmodell der Landschaft, sondern auch dessen Widerspruch dar.

Einmal spiegelt die erste Landschaftsbeschreibung im Gedicht durch die eine plötzliche Veränderung ausdrückenden Wörter die Weise, Landschaft als Gemälde zu sehen. Hier versteckt sich das Bewußtsein, Natur zu überwinden, zu besitzen und zu beherrschen.

Zweitens zeigt der Übergang von der Landschaft der „blühenden Au“ am Anfang zur Landschaft der Wildnis am Ende den geschichtlichen Wandel der Ideallandschaft. Dieser Wandel entsteht nicht nur aufgrund von naturwissenschaftlichen, theologischen und ästhetischen Ursachen, sondern auch dadurch, daß Landschaft ein sinnlich erfahrener Gegenstand ist. Die Ideallandschaft wandelt sich durch die Entdeckungs- und Erfahrungsbegierde, immer neue Landschaften zu genießen. Auch das ist Naturbeherrschung: die unbekannte Landschaft zur bekannten zu machen.

Drittens sind in diesem Gedicht zwei Topoi der Landschaftsdarstellung verwendet: „locus amoenus“ und „locus terribilis“. Traditionell bedeutet jener Freude und Glück und dieser Trauer, Furcht und Verzweiflung. Aber in Schillers Gedicht hat der locus terribilis eine der Tradition ent-

gegensetzte Bedeutung, weil der Spaziergänger bei der Begegnung mit der Landschaft in beiden Fällen Freude und Glückseligkeit empfindet. Diese Umkehr der Bedeutung des Topos ist so zu erklären, daß der locus terribilis als ursprüngliche Natur im Gegensatz zur Zivilisation durch den Toposwandel zum Ort der Freude und des Trostes von der Beherrschung des Menschen befreit werden soll, weil der Topos die Funktion der Naturbeherrschung hat, unbekannte Natur als einen bekannten Typ wahrzunehmen und in das menschlichen Bedeutungs- und Wertesystem einzuführen. Aber die Auflösung eines Topos und die Geburt eines neuen Topos zirkulieren. Der locus terribilis steht als neuer Topos für einen Ort der Befreiung von der Zivilisation.

Aus der obigen Betrachtung der Landschaft ist zu schließen, daß sie ein Medium der ästhetischen Naturbeherrschung ist. Das Kompensationsmodell enthält den Widerspruch, ein durch eine Naturbeherrschung Verlorenes mit einer anderen Naturbeherrschung zurückzugewinnen. Aber die ästhetische Naturbeherrschung vermitteltst Landschaft ist so geschickt verborgen, daß der Spaziergänger innerhalb des Kompensationsmodells sich seiner Naturbeherrschung nicht bewußt ist. Deshalb sind die letzten zehn Zeilen des Gedichtes von einem anderen Gesichtspunkt als dem des Spaziergängers aus geschrieben: hier spricht der Dichter, der außerhalb des Kompensationsmodells steht und es objektiv betrachtet.