



カールスでひも解くシュティフターの『晩夏』：風景画論と教養小説

近藤，祐子

(Citation)

DA, 12:3-18

(Issue Date)

2018-03-30

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81011301>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81011301>



カールスでひも解くシュティフターの『晩夏』 —風景面論と教養小説—

近 藤 祐 子

[E]in großes Werk, das sah ich jetzt ein, hat keine Schönheiten, und um so weniger, je einheitlicher und einziger es ist. [...] Dessenohngeachtet, daß ich, oder vielmehr eben darum, weil ich keine einzelnen Schönheiten an dem Standbilde zu entdecken vermochte, macht es, wie ich mir jetzt ganz klar bewußt war, wieder einen außerordentlichen Eindruck auf mich.¹

1. 教養準備小説としての『晩夏』

アーダルベルト・シュティフター (Adalbert Stifter, 1805-1868) は眼の人であり、もともと作家として立つ前は画家として成功しようとしていた青年だった。現在は文学作品の方が有名であるが、生前には絵画作品も高評価を得ていた。² その個性を遺憾なく発揮する代表的な文学作品が『晩夏』(*Der Nachsommer*, 1857) である。この作品の語り手である「私」ハインリヒは、長大な作中を通して繰り返し観察と描写を行う。シュティフターが教育行政の仕事で忙殺される傍ら、必死に書き進めたこの長編小説は、発表当時、それまで出版されていた彼の他の作品集『習作集』(*Studien*, 1844-1850) や『石さまざま』(*Bunte Steine*, 1853) ほど多くの読者を獲得することはなかった。しかし後に、この作品は教養小説の代表的作品として有名になる。ただし、それ以降もその是非を問う議論がされてきた。³

そもそも教養小説 (Bildungsroman) とは何か。ディルタイの『体験と創作』(*Das Erlebnis und die Dichtung*, 1905) の一節にはこうある。「青年は幸福な薄明のうちに人生に踏み入り、自分に近い魂を求めて、友情と恋愛に遭遇する。だが、いまや世間のきびしい現実と闘うようになり、こうしてさまざまの生活経験を経て成熟し、自分自身を見だし、世界における自分の使命を確信するようになる」。⁴ 一般的には、代表的な教養小説として『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』と続編『遍歴時代』をはじめ、それに影響を受けたノヴ

¹ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*. In: ders.: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. München: Winkler, 1949, S. 344. 以下この作品からの引用はこの版を用い *Der Nachsommer* と略記する。

² シュティフターはギムナジウム時代から晩年亡くなる直前まで絵を描き続けたため、現在まで残っている作品も少なくない。20 世紀に入ってから、画集も刊行された。近年、彼の絵画作品を見直す動きもある。特に彼の晩年の作品群には、印象派の先駆けとなるような要素も窺える。

³ 『晩夏』を教養小説と初めて位置づけたのは、1939 年に書かれたルートヴィヒ・アルノルトの論文である。Vgl. Lothar Köhn: *Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht*. Stuttgart: Metzler, S. 65-68.

⁴ ディルタイ『体験と創作』下巻、小牧健夫、柴田治三郎訳、岩波書店、1961 年、152 頁。

アーリス『青い花』やケラー『緑のハインリヒ』などが挙げられるが、そのような作品の中で描かれる「教養」の過程は『晩夏』の中にはほとんどない。すなわち、様々な土地を旅しているいろいろな人に会い、その関係性の中で自己を発展させていくというのが「ヴィルヘルム・マイスター」的な教養だとすると、⁵ それに相当するであろう1年10か月半のヨーロッパ旅行は、この長大な『晩夏』の中の最終章でわずか十数行、描かれるだけである。そこでは、国名・都市名が次々と列挙され、印象に残った景色がいくつか挙げられるが、具体的なエピソードは一切描かれない。⁶ シュティフターがこの作品で中心的に描いているのは、ハインリヒがグランド・ツアー的な自己形成を行う前の前段階、いわば準備の過程である。そういった意味で『晩夏』は教養準備小説とも言える。

その準備の中核をなすのは、ハインリヒが風景を描くという行為を通して行う「眼の修練」である。本論では、この「眼の修練」の思想的背景を考察するために、カール・グスタフ・カールス (Carl Gustav Carus, 1789-1869) の風景画論を取り上げる。そして、これを手がかりにして、『晩夏』における眼の修練の成果として、事物の背後の法則性を把握する力の獲得を挙げられることを明らかにする。ここでいう法則性とは、自然物や芸術作品だけでなく、人間の人生をも貫くものである。『晩夏』においてユートピアとして描かれる薔薇の館もまたその法則性に支配されている。

2. 眼の修練

ヴィーデマンは『晩夏』に「見ることの学校」⁷という側面があることを強調している。主人公ハインリヒは事物を描くことで、対象をより良く見ることを学ぶ。とはいえ、彼は職業的な意味での風景画家ではない。全17章からなる長大な小説の第1章において、彼は自然研究者になる決意をする。ハインリヒは自然研究に励む過程で、観察や言葉での記述のみで満足せずに研究対象の描写を始める。彼にとって、描くことはより良く見るための訓練であり、言いかえれば眼の修練のためのものであった。描くことによって、より良く自然が理解できるようになるのである。

そこで私はある日、素描することを思いついた。私は対象としている自然のあれこれを言葉で記述するように、よく描写することができるのではないかと、それどころか描写は結局のところ記述よりもずっと良いのだと思った。私はなぜ直ちにその考えに至らなかったのかと驚いた。私は以前から常にスケッチをしていたが、それは計算法則に従った数学的な線や測量術で描写した平面や立体、コンパスと直定規を使って作

⁵ Vgl. Jürgen Jacobs: *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München: Wilhelm Fink, 1972, S. 70-95.

⁶ Vgl. *Der Nachsommer*, S. 708f.

⁷ Vgl. Eva Sophie Wiedemann: *Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman Der Nachsommer*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2009, S. 140.

られたものだった。⁸

ハインリヒは、この場面にいたるまでの段階で、測量を通して自然物の高さ、深さ、距離などを把握すること、それによって自身の位置を確かめること（Orientierung）はできていたが、素描を通して彼はいまや物の形をより良く捉えることができるようになる。その成果は作中で「習熟した眼」（das geübtere Auge）の獲得と表現されている。

とにかく私はものを描くことにしたのだし、だからこそもっと詳しくものを観察せねばならなかったのだが、素描や目下のところの仕事で完全に満足しているわけでもなかったのも、私はさらに進むべき別の方向へと向かっていった。高い山に登るのが好きというのは先ほども述べたが、そこからその地方をよく観察もした。そして今や私の習熟した眼には、様々な大地の形態が非常に強く訴えかけてくるような特徴をもって見えた。それらはいくつかの大きな部分へとより分かりやすい形で統一されていた。そこで、この形成物、褶曲や丘、一つの方向の逸脱、中心への集中と平面への拡散といったものが成り立っていく様子の魅力が私の心情と魂の前に開かれていった。⁹

こうしてハインリヒは、地表形成（die Bildung der Erdoberfläche bzw. der Erde）を専門に研究することに決める。すなわち、自然科学の全般的な勉強およびスケッチによる眼の修練はすべて本格的な研究を始めるための下準備であったのだ。¹⁰ ただしその後、観察と描写の対象は植物から、それを飾りとしている家具・建築物、さらには人の顔へと変化していく。

私は植物の葉や茎、枝から描写を始めた。最初はそんなに似ていなかったし、後になって分かったのだが、スケッチの完璧さには大いに不満のあるレベルだった。しかし私は熱心に取り組み、練習を放棄しなかったのも、どんどん上達した。¹¹

そして、線描によるスケッチ（das Zeichnen）から、彩色を伴う風景画へ（das Malen）¹²と描き方が変わること、ハインリヒの眼はさらなる成長を果たす。

さて私は絵もまた始めることとなった。山地は私の前に、全体として以前にはまった

⁸ *Der Nachsommer*, S. 35.

⁹ *Ebd.*, S. 36. 以下、引用部の傍線による強調は本稿筆者による。

¹⁰ *Vgl.*, *ebd.*, S. 37.

¹¹ *Ebd.*, S. 35.

¹² この点については、『晩夏』のプロタイプともいべき小品『森の小道』（*Der Waldsteig*, 1844）における風景画の役割も参照できる。変人ティブリウスは、自分が以前迷ってしまった森の小道にある自然物をスケッチすることで、眼の訓練をしながら徐々に空間把握能力を高め、森の中で出会った少女の美しさに気付くことができるのだ。

く見たこともなかったような魅力をもってそびえていた。私の研究の対象としてはいつも部分として存在していたが、今や山地は以前のただの対象物とは違って形象 (Bilder) となった。形象の中には深みがあるので沈むことができた。対象は常に観察のために拡大されていた。¹³

この段階においては、それまで線によってのみ捉えていた対象の形を、風景画として描くことによって光や色彩含め全体として捉えなければならなくなり、格段に難易度が上がる。しかしこのことで彼は、個別的な対象への眼差しを全体の雰囲気をつかむための眼差しへと拡大させていった。こうして風景画を描くことで「個」の美から「全体」の美へと関心が移行していった後、彼は古代芸術の美に開眼する。

私はその柱像に目をやったのだが、それは今日、私にとってまったくの別物のように思われた。その娘の姿は、芸術家が考え出すことのできる、想像力がイメージする、あるいは非常に深い心情が予感することのできるような、非常に美しい形姿 (Bildung) のうちに立ち現われていた。彼女は、私の目の前にある低い台座、むしろ階段のようにも見えるが、その上に周りを見渡すために昇っていた。¹⁴

この引用箇所において、これまでの「眼の修練」によって、形姿 (Bildung) を直観することを可能にする想像力 (Ein-bildungs-kraft) が養われていたことが明らかになる。「想像力」を得たハインリヒの心中で、徐々にナターリエの姿が古代芸術、具体的にはホメロスのナウシカ像や大理石像と重なり出す。薔薇の館から旅立った直後、ハインリヒが初めてナターリエの顔を見た経験が以下のように書かれている。

私は、その〔ナターリエの乗った〕馬車が山をどんどん下っていくとき、本来人間の顔は素描のための最も美しい対象物ではないかということを思った。¹⁵

この後、ナターリエ親子は古代ギリシア芸術の化身として作品内で取り扱われるようになる。線だけでなく色彩も正確に描いていこうとする姿勢をとるようになり、それは最終的に、人の形象の中の魂を浮かび上がらせようという試みにまでつながるのである。

人の顔の描き方が急速に変わった。以前には特に肖像を描き始めたころは、もっぱら外面的な線をできるだけ正確にあらわそうと注意して、色の方は大体のところが出せればそれで目標に達したと思っていた。しかし、今は表現ということ——もしこのような言葉の使用が許されるならば——線と色であらわされる魂というものを重んずる

¹³ *Der Nachsommer*, S. 292.

¹⁴ *Ebd.*, S. 326.

¹⁵ *Ebd.*, S. 156.

ようになったのである。薔薇の館の大理石像に愛着して、薔薇の館や父の家にある絵の中に心を深く潜めるようになってから、すべてがそれ以前と変わってしまった。何か内的なもの——線や色彩をはるかに超えたところにあるものを探し求めるようになった。それは線や色彩より大きい、しかも線や色彩によらなければ表現できないものだった。人の顔をこのような意図で描き、色彩を与えるのは、はるかに難しく、比較にならないほど困難だった。¹⁶

こうして『晩夏』では、数々の段階を経て、最終的には「個別」的な女性であるナターリエを、「全体」としての美を称える古代ギリシア的理想像として捉えられるようになることが、ハインリヒの「眼の修練」の成果となる。

3. カールスの風景画論

前章で整理したハインリヒの「眼の修練」は、カールスの風景画論と驚くほど対応する。カール・グスタフ・カールスはドイツの医師であり、解剖学者、心理学者、哲学者、画家など様々な方面で活躍した。さらに同時代人であるゲーテの研究者としても知られている。どの分野においても趣味の領域を逸脱しており、まさにゲーテのように非凡な才能を多方面に発揮した人物であった。その少し下の世代にあたるシュティフターが遺した蔵書の中には、カールスの『ゲーテ』(*Goethe: dessen Bedeutung für unsere und die kommende Zeit*, 1863)があった。この本は、カールスとゲーテの個人的な関係の説明から始まり、ゲーテの人間性を文学的・自然科学的な観点から分析している。シュティフターがカールスからの影響を多かれ少なかれ受けていたことは間違いない。

シュティフターとカールスの間に共通した自然観、芸術観が見られることは、すでに2000年前後からいくつかの先行研究が指摘している。美術史家であるメーゼネーダーは、シュティフターの画家としての側面から彼の作品の絵画性を分析する考察の一助として、カールスとの思想の類似性を指摘し、シュティフターがカールスを読んでいた文献学的な証拠も提示して、シュティフター研究においてカールスが持ち出される契機をつくった。¹⁷ アブン＝ラトケはシュティフターの芸術観を分析し、カールスからの影響の大きさ、特にそのロマン主義的な内容を論じている。¹⁸ デイトマンの論考は、カールスが掲げた「大地の生命芸術」の概念が主に「二人の姉妹」「ブリギッタ」(『習作集』所収)にどのように影響を与えているかを論じている。¹⁹ ヴィーデマンは『晩夏』における自己展開が「美の形象化」

¹⁶ Ebd., S. 406.

¹⁷ Karl Möseneder: „Stimmung und Erdleben. Adalbert Stifters Ikonologie der Landschaftsmalerei“. In: Hartmut Laufhütte und Karl Möseneder (Hgg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalspfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen: Niemeyer, 1996, S. 18-57.

¹⁸ Sibylla Appuhn-Radke: „Priester des Schönen“. Adalbert Stifters Künstlerbild zwischen theoretischem Anspruch, literarischer Darstellung und gesellschaftlicher Realität“. In: Hartmut Laufhütte und Karl Möseneder (Hgg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalspfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen: Niemeyer, 1996, S. 75-95.

¹⁹ Ulrich Dittmann: „Stifters 'Erdlebenkunst'. Zu einer wissenschaftsgeschichtlichen Tradition seiner

となるのは、元々フンボルトないしカールスの思想であることを註で示し、ディトマン論文を読むよう指示している。²⁰ 日本においては佐原が、シュティフターがカールスを受容した時期を風景の研究に明け暮れていた 1837 年前後と推定し、両者の自然観の共通点について「穏やかな法則」を中心に考察している。²¹

本章で扱うのは、これらの先行研究では必ずしも取り上げられてこなかった『晩夏』とカールスの『風景画に関する九通の書簡』(*Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, 1831)²²の関係性である。この著作は、書簡形式という読みやすい形で風景画を理論的に説いたもので、知識人一般に広く知られていた。第一書簡は、カールスがロマン主義画家フリードリヒと知り合い、彼を中心とした画家サークルの中で美学理論を学び始めた年に書かれた。それ以後、この書簡は九年間にわたって第九書簡まで書き続けられた。次の書簡が書かれるまでに数年ほど期間が開いているものもあり、書簡が進むにつれ著者の思想の変化もみられる。²³ ゲーテの『色彩論』(*Zur Farbenlehre*, 1810) は、ターナーをはじめ同時代人の画家や自然科学の研究者たちに読まれ研究されたが、その影響を受けたカールスの本作品も出版当時に大きな反響を呼び、風景画家たちに広く読まれた。²⁴ この著作は、当時の近代的な風景画の誕生の背景を知る上で重要な文献であることはもちろん、シュティフターがこれを読んだという文献学的証拠は少ないとはいえ、私見によれば、『晩夏』にこめられたシュティフターの考えを広い思想史的な文脈から考察するにあたって、以下に述べるように貴重な手掛かりを提供してくれるものである。

3-1. 理想的風景画家

『晩夏』でハインリヒが取り組む風景描写の意義を考えるうえで、まず注目すべきはカールスの風景画論の第八書簡である。ここでは、理想的な風景画家となるために必要な過程が語られる。問題となるのは、いかに自然を見つめるかである。それまでの伝統的な

Erzählkunst“。In: Maria Luisa Roli (Hg.): *Adalbert Stifter. Tra filologia e studi culturali*. Mailand : CUEM, 2001, S. 155-163.

²⁰ Wiedeman, S. 144.

²¹ 佐原雅通「シュティフターとカール・グスタフ・カールス：芸術と科学の統合」、『東海大学紀要』(外国語教育センター)第 21 号(2000)所収、307-315 頁。

²² Carl Gustav Carus: *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*. Leipzig : Fleischer, 1831. 以下では Carus と略記する。なお本稿での翻訳は著者によるが、永井繁樹「＜翻訳＞カール・グスタフ・カールス著『風景画についての書簡』四」東海大学編『総合教育センター紀要』第 23 号(2003)所収、94-82 頁を参照した。

²³ この執筆期間の中で、当初は親密であったフリードリヒと袂を分かち、ロマン主義的な絵画に彼自身の自然科学者としての客観性を取り入れた独自の作風へと変遷していく。特に第六書簡では、フリードリヒのように自然への中の没入を通して宗教的感情に浸るのではなく、自然科学の知識によって得た精神の眼を通して自然の神秘を把握しようとする姿勢が浮き彫りになる。この点については、神林恒道「ドイツ・ロマン派の風景画—『風景画に関する九通の書簡』をめぐる—」(神林恒道＋仲間裕子編訳『ドイツ・ロマン派風景画論』所収、三元社、2006 年、138□163 頁)に詳しい。

²⁴ カールスが本著作の出版にいたったのには、ゲーテ本人からの大きな後押しがあったためである。第一書簡の前にゲーテから送られた書簡が付されたが、そのことがこの著作が当時の風景画に関する言説への影響の大きさを示唆している。(高木昌史編『ゲーテ美術論集成』青土社、2004 年、124-157 頁参照。)

風景画の形式に則って見るのではなく、まずは徹底して客観的に観察する必要がある。この自然認識の際に重要になるのが自然科学の知識である。

自然を他人の眼鏡を通してしか見ないようになっている人間にとって、自然は決してそれ固有の衣装で現れてはくれませんし、画家が自然の秘密に分け入れるように、そのヴェールを掲げて見せることも非常に稀でしょう。[...] 十分な才能に恵まれない人、非常に充実した独特の創造性を与えられていない人達の上にもたった一つの道があります。そうであっても、自然への心からの愛情に溢れ、自然を芸術的に把握したいという憧憬に貫かれているのであれば、自然の源泉へと引き上げることができる方法こそが、科学 (Wissenschaft) なのです。²⁵

この考え方は、医師であり、かつ数々の科学的著作を執筆者として、当時の自然科学の知識の最前線にいたカールス個人の特徴だけでなく、自然科学の知識がますます普及し向上していく過程にあった時代背景も示していよう。この時代を経て、いわゆる近代的な風景画家として扱われるターナーが出現し、それまでの神話化された自然ではなく、自然科学の法則に従うありのままの自然を描き、顔料の品質向上と共に発達した光と色彩の表現を追求し、印象派への先駆けとなる。²⁶

そして自然科学の知識がもたらしたのは、個々の事象の背景にある法則性の発見である。あるいは法則性をもとに個々の事象を観察する姿勢と言いかえることもできる。

若き心情をこうした粗野から護るための最善の手立ては、自然物の外形を規定する高い合法則性を生気に満ちてまざまざと指し示してやることです。疑問の余地はありません。若い風景画家に示されるべき事は、特定の山岳形式をその山塊の内部構造と整合させている必然的連関を尊重すること、さらにその内部構造がこの山の歴史から生じた必然性、特定の地点に特定の植生が育つ必然性、植物の規則的合法則的な内部の造り、草や木や茂みの成長をあれこれと変容させる諸状況、水のさまざまな性質と動きです。²⁷ 彼の学ぶべき事柄は大気現象の独特の諸法則、雲のさまざまな性質、その形成と解消ならびにその運動です。²⁸

²⁵ Carus, S. 135f.

²⁶ 「反ニュートンの」志向のゲーテ『色彩論』(1840年に英訳され、当時色彩論が白熱していた英国美術アカデミーで大きな関心と呼んだ)に注目したターナーは、自身のいくつかの作品の中で、この色彩論研究の実験を行い、中にはタイトルに「ゲーテの理論」と入ったものもある。加藤明子「J・M・W・ターナーの色彩研究」前田富士男編『色彩からみる近代美術』所収、三元社、2013年、110-125頁参照。

²⁷ 実際にアレクサンダー・フォン・フンボルトの『熱帯地方紀行』に載せられた挿絵が、この理想を実現している。『晩夏』において、ハインリヒは薔薇の館を初めて訪れた際、案内された部屋の本棚から、文学作品をよけてこの本を選んで読む。Vgl. *Der Nachsommer*, S. 49f.

²⁸ Carus, S. 141f.

自然物や自然現象の中の法則性を見つけ、この法則の通りの自然を描けるかどうかが重要である。法則性から外れた自然が描かれた風景画は、現実に合わせていない不自然な自然であり、カールスの理想とした風景画には程遠い。彼は地学者の描いた山岳の素描を例に挙げ、描写の技術的な面においては職業画家の方が上であったとしても、より対象となる山岳の性質をよく理解し、その法則性を理解しながら描く地学者の素描の方がより優れていると称賛している。²⁹ ここに、カールスの主張が今までの初期ロマン主義的な風景画とは異なる点が窺える。

さらにカールスによれば、自然科学の知識だけで風景画家となれるわけではない。この第8書簡の中で、カールスは本物の風景画家となるためのさらなる訓練の過程を論じている。それは、画家の二つの器官、眼と手を鍛えるためのものだ。

開かれるべきは眼です、眼が神秘に満ちた自然本来の生命を知覚するように。鍛えられるべきは手です、手が魂の意思をすばやく容易に美しく実現できるように。[...] 最初のそして最も本質的なことは、疑いもなく、眼が自然をその独特の神々しい生命とその造化の妙とにおいて知覚するように、眼の教育をすること (*die Bildung des Auges*) です。なぜなら、眼が澄んで明るく把握できれば、手もそれにつれて成長し熟練を加えるからです。[...] 眼は二通りの方式で自然を正しく把握せねばなりません。一方では自然物の形体を、恣意的で無規定・無法則かつ無意味なものとしてではなくて、神的な原生命 (*göttliches Urleben*) によって規定された、常に合法則で極めて意味深長なものとして把握することを学ぶべきです。また同時に眼は諸々の自然物の多様な物質を知覚すべきです。³⁰

このように、すべての自然物の中に法則性を見出し、無意味なものなど一つもない自然それ自体に神性を見出すことが、風景画家に必要とされる能力である。一般的にロマン主義の画家として分類されるカールスだが、彼の風景画はその点でルンゲやフリードリヒらの「自らの内なる宗教感情を表現するための手段としての風景画」³¹とは一線を画している。彼は自己の心象世界に没入するのではなく、あくまでも自然科学という徹底した客観性でもって自然を捉え、その中で発見される神性に崇高を感じることを重視する。そして、これこそが『晩夏』においてハインリヒが眼の修練の過程で何度も繰り返す行体験である。それを裏付ける意味でも、カールスが描いた訓練のための手順を、ハインリヒが忠実に再

²⁹ ハインリヒが地学者であるという点は、カールスの文脈でシュティフターの風景画論を考える上で重要である。「山の頂に登ってごらんさい。はるかな山並みを見渡し、川筋を眼でたどり、眼前に広がる壮麗を前にして、君はどんな感情に襲われるでしょうか。君のうちに静かな敬虔の念が広がります」(Carus, S. 29.)という文章は、ハインリヒが地表形成の学問を究めると決意した場面(本論第二章の脚注10を参照)の描写そのものである。

³⁰ Carus, S. 138f.

³¹ 神林恒道「ドイツ・ロマン派の風景画—『風景画に関する九通の書簡』をめぐる—」、神林恒道、仲間裕子編訳『ドイツ・ロマン派風景画論』所収、三元社、2006年、156頁。

現していることは注目に値する。

観察される自然現象が限定されればそれだけ容易になるわけです。若い芸術家はここでは簡単なものから難しいものへと確実に導かれるべきです。彼にはまず、一本の自由に力強く成長した草花について、全体の輪郭における線の美しさ、茎の展開に見られる微妙な平衡、葉脈や葉の縁辺の複雑にして繊細な形体等が、植物の成長の至る所に認められる法則性と、その厳格さの中にあってなお心地よい隠されたものを通じても明らかにならねばなりません。次に彼の眼差しは次第に成り立ちの大きなもの、低木、高木、茂み、岩石、急流、河川等々で磨かれねばなりません。そうしたらやがて最も広がった眺望において、大きな山の連なり、雲の動き、海の波、そのほか大地の生命がそこで語りかけてくるような所において、そのもの本来を特徴づける性格的なものが、すなわち美が彼に姿を現すことでしょう。[...] こうした眼の発達は、直接の自然模倣の際に彼を支えるばかりではありません。もちろんそこでは教育の成果が最も生き活きと発揮されるでしょう。(高級な意味で素描と呼び得るものは、こうした内的成長を伴ってのみ可能となるのですから。)³²

ハインリヒが自身で行っていた素描の訓練は実際、このように行われた。最初は植物から、そして次第に形体の複雑なものへと対象が変化する。そして自然を十分描いたのちに、対象は自然物を模写した家具へ、そして芸術全般へと移動する。さらには最も複雑なものとして人間の顔も対象となる。そして、こうして眼と手の訓練を経た画家は、ある能力を得る。

彼はありとあらゆる形象から次第しだいに真の典型 (*wahrhaften Typus*) を銘記してゆかねばなりません。その結果、正にこうした造形の特徴がいわば独りでに彼の作品に表れるようになり、彼自身の想像力 (*Phantasie*) が作り出した物の形でさえ、純粹で美しい自然真実の衣を着て現れるようになります。彼はこうして自らのアイデアに現実世界の市民権を勝ち得るのです。³³

これがカールスの理想とする風景画家の姿である。画家は目前にある風景から、見たままの風景を超えた真の風景を現前させることができる。カールスは第二書簡の中ですでにそのことに関して、「我々の感覚の前に広がる既に形成された世界が、芸術の手のもとであらためて再生する」³⁴と述べている。「芸術作品が人間精神の創造物であること」³⁵はその意味で、風景画を風景そのままに描写するのではなく、風景をより一段高められたものにする。

³² Carus, S. 149f.

³³ Ebd., S. 156f.

³⁴ Ebd., S. 26.

³⁵ Ebd., S. 27.

全てが静かな永遠の法則に従っています。我々自身もまたその支配に服し、どんなに抗っても引きずり込まれてしまいます。ところが、この法則が秘密の力によって、一つの偉大な途方もない自然の流転へと我々の眼差しを向けさせて、我々に自らの卑小さと弱さを痛感させつつ、我々を自己自身から引き離します。[...]しかし、たとえば惑星の生命に現れる驚異的な大きさだけではありません。植物界の静かで晴れやかな生命を丹念に観察することも同様の作用を惹き起こします。³⁶

こうした文章からは、シュティフターの信条が述べられていることで有名な『石さまさま』の序文が思い起こされる。彼はこの中で、自然界と人間の心情に共通する「穏やかな法則」について論じる。嵐や火山、地震などの大きく個別的な自然現象よりも、植物の生長や星の輝きなどの普遍的な現象こそ偉大であり、自然研究者の注目すべきものであるとした。その一例として彼は小さな磁石の針を挙げ、その小さな針を動かす地球を覆う直接的に肉体の眼では把握できない地磁気の偉大さを語る。さらにそれは人間の内的自然にも同様である。つまり、悲劇的あるいは叙事詩的な場面よりも、むしろ人間の日々の営みの中にこそ、法則性が感じられる。このように我々の前にある普遍的なものはみな大きな法則に従っているという発想は、まさにここでカールスの言う法則性を、より小さなものに目を向ける形に変形したものではなかろうか。

3-2. 科学と芸術の結婚

前節で論じたように、カールスによれば風景画は自然科学の知識を基盤として描くものであるが、その中でも特に難しいのが、色彩である。

こうして若い風景画家が大地生命のさまざまな現象の基礎をなす土、水、空気というより低い三元素に通ずるようになったら、いよいよ第四の最も精神的な元素、火すなわち光が解き明かされてほしいと思います。そもそも光の緊張のおかげで彼は見たり描いたりできるのです。視覚の法則、光のさまざまな屈折と反射、色彩の成立、その神秘的な対象と相互関係が彼に示されるべきです。³⁷

これこそ、ハインリヒが水彩で風景画を始めた際に最も苦戦する作業である。自然科学者であるハインリヒがもともと行っていた自然科学的な素描は、対象を個として捉え、その線を再現するものであった。対象が自然物から芸術作品に変わっても、その大きな原則は変わらなかった。だが、風景画を描こうとしたときに、彼は彩色の本当の難しさを知るのである。

³⁶ Ebd., S. 29f.

³⁷ Ebd., S. 142f.

もちろん今までの素描が、全て白黒だったわけではない。対象を描く際に、水彩で彩色することは何度かあった。特に薔薇の館やシュテルネンホーフでの家具の描写の際には、自身の父に余すところなくこの特徴を伝えようとして、彩色に挑んでは光の加減に苦戦している描写がある。しかし本格的に全体の画面の中での光の役割の重要性に気付くのは、風景画を描き始めてからである。風景画を描くということは、ただそれまで個別的に描いていたものを、同じ画面に並べて描くということではない。風景というものは、すべてのものが独立して個別に存在するのではなく、有機的な連関をもって存在している。それを統一的に描くためには、今までの素描のように線で捉えるのでは不可能である。一つの画面に収まるものを面で捉える必要があり、その作業をへてようやく色彩をキャンパスに表現することができる。

そのように面を描き全体を捉える訓練を経て、上記のように、ハインリヒは初めて古代ギリシアの芸術作品の美に開眼する。彼はその後さらにリーザハの「芸術の動と静」についての解釈を聞き、偉大な芸術作品には「個別的な美 (einzelne Schönheit)」³⁸など無いと悟る。偉大な作品ほど、個々の部分が美しいのではなく、統一された全体としての美をもっている。これが風景画を描くことで彼が学んだ最も大事な事柄である。³⁹ この点において風景は、カールスが第七書簡において「大地の生命画 (das Erdlebenbild)」と呼ぶものになる。

風景画という平凡な言葉はもはや不十分です。これではどこか手仕事めいています。私の考える本質全体は小手先の仕事に対抗するものです。そこで別の言葉を見つけ導入すべきです。私の提案は〈大地の生命画〉、〈大地の生命の絵画造形芸術〉です。私がここで開陳したかった理想を、少なくとも風景画という言葉よりは多く含んでいます。[...] 大地の生命のあらゆる側面は、最も静かなものも最も単純なものも、その本来の意味あい、その中に隠された神々しいアイデアが正しく把握される限り、この芸術にふさわしい美しい対象なのです。[...] 画面が小さかろうと大きかろうと、魂で捉えられてさえすればこの上ないものができ上がるでしょう。⁴⁰

個々の対象を見つめる自然科学者から、全体の形象の中に没入する風景画家としての眼差しを得たハインリヒは、自然科学に基づく客観的な眼差しと、芸術家としての主観的な眼差しの両方を体得した。そして大理石像の美に開眼した後は、その大理石像が『オデュ

³⁸ *Der Nachsommer*, S. 344.

³⁹ シュティフターの『森の小道』においても、森という神の創造した偉大な芸術作品が、個々の対象物としてではなく、一つの統一体としての美で捉えられている。

⁴⁰ Carus, S. 118f. このような風景画の中には「自然の中での生活の特徴づけるような人間像(例えば猟師や羊飼いが)ホメロスの英雄たちよりも一層ふさわしい」(Ebd., S. 121)ののだが、これは17世紀の英雄的風景画(クロード・ロラン、ガスパー・ブサン、サルヴァトル・ローザの風景画が挙げられる)に対する批判であろう。また、このような人物はシュティフター作品の中に繰り返し登場するが、そこに彼が文学作品の中で「大地の生命画」を目指す姿勢が窺えるのではないかな。

ッセイア』のナウシカアと重なり、そしてナターリエは「現在のナウシカア」として二人の乙女の姿が溶け合うのだ。⁴¹ 自然科学者のハインリヒと、古代ギリシア芸術の美の化身のようなナターリエの結婚は、すなわち自然科学と芸術の結婚を象徴していると言えよう。

この自然科学と芸術の結婚への希求は、実はすでにハインリヒが初めて薔薇の館を訪れた際に暗示されていた。彼が最初に案内された小部屋で書棚から文学作品をよけて手にとった本が、アレクサンダー・フォン・フンボルトの『新大陸赤道地方紀行』（1799-1804）である。もちろん自然研究をしているハインリヒが、偉大な博物学者で南米を探検したフンボルトの著作を好んで読むのは当然のことであるが、他の自然科学の本ではなくフンボルトのものだったことに大きな意味がある。『晩夏』の時代設定は、執筆から数十年前の1830年代であるとされるが、フンボルトの『紀行』はさらにそれから一世代前の著作であり、最新の自然科学の書籍とは呼べない。ここでのフンボルト作品は、自然科学の著作としての意味で捉えるべきではない。彼は自然科学的な視点だけでなく、そこに美的な視点を融合させようと努めた博物学者である。その試みを象徴するような絵が、『植物地理学詩論』の挿絵となっているチンボラソ山とコトバクシ山の絵である。これは、ただの絵ではなく、山の断面図にびっしりと文字情報として植物の分布が書き込まれているのだ。そして絵の両側には、気象学などの情報が書き込まれている。⁴² それはまさに「自然全体を生かしている動的な力の統一的関連を身体全体で感じることにつながる」⁴³ 挑戦であり、自然科学の知識を美的に再現する試みだった。

このようなフンボルトの試みは、自然科学と人文科学を統合した近代地理学という学問の誕生に帰結する。ウィーン大学の初代地理学の教授フリードリヒ・ジモニーは、シュティフターの友人であり、彼の著作や話がシュティフター作品における登山の描写に大きな影響を与えている。『晩夏』において、ハインリヒの冬の雪山登山という重要な場面における非常にリアリティな描写は、彼の著作を参考としている。⁴⁴ シュティフターが得意とする、自然科学的な整合性を踏まえた、実際に目の前にあるかの如く感性的に訴えかけてくる迫力のある自然描写が可能となったのは、近代地理学の賜物であったといえよう。

3-3. 法則性と予言

ゲーテの自然観の根底には、メタモルフォーゼ論に見られるような発生の形態学の見方がある。⁴⁵ ゲーテ本人が書簡の中でカールスの書について「すでに予告されたもののみが発生するのであり、その予告は、ちょうど予言がその実現によって明らかになるのと同じ

⁴¹ Vgl., Carus, S. 600.

⁴² 長野順子「〈絵のような〉自然から〈自然絵画〉へ—アレクサンダー・フォン・フンボルトにおける観測／観察／観照—」神戸大学芸術学研究室編『美学芸術学論集』第8号(2012)所収、12-15頁参照。

⁴³ 同上、15頁。

⁴⁴ そのほかに有名なものは、『石さまさま』の『水晶(Bergkristall)』で幼い兄妹二人が迷い込む雪山の氷河と洞窟の描写が挙げられる。

⁴⁵ 久山雄甫「形態学と想像力——ゲーテのナマケモノ論における「詩的表現」の意味」『モルフология：ゲーテと自然科学』第38号(2016)所収、59-88頁を参照。

ように、予告どおりに生まれたものによってはじめて明らかになるのです」と述べている⁴⁶。ことから、この点で彼らが共感しあっていたことが分かる。

『晩夏』では、主人公ハインリヒについて、最後の結婚式の祝いの場面で、昔隣に住んでいた老婦人がハインリヒの未来を「良いことが沢山あるだろう」と予言 (Weissagung) していたというエピソードを父が語る。⁴⁷ 長大なこの作品の終盤で唐突に出てくるこの挿話は、ギリシア神話における神託のようなものを連想させるが、それだけでは充分ではない。むしろこの「予言」という言葉は、前章までのカールスとの思想的なつながりを考えると、ゲーテの形態論に接続されるべきだろう。つまり、生物のメタモルフォーゼを直観するがごとくに、ハインリヒがそのように正しい (recht) 者として成長をするような精神 (ガイスト) を持っているということ、精神的な眼によって見て取られていたのだ。幼い頃のハインリヒ自身にその未来を予告するような萌芽があり、彼は両親、そして薔薇の館の主人たちによって教育されながら、法則を遵守して成長したということだ。それを示すように、婚約を自身の両親に許可してもらう際には「万事が正しい」⁴⁸と認められ、良き精神を持ち、薔薇の館のコミュニティにおいて成長したことを称賛される。また、妹からは「あなたがすることは全て正しいでしょう、なぜならいい人で賢くもあるのだから」⁴⁹と言われて、ナターリエの元へと送り出されるのだが、このように法則性を外れない彼自身の正しさゆえに、結婚が承認される。⁵⁰

実際に『晩夏』における「薔薇の館」はどこよりも法則性に支配された場所である。言い換えれば、シュティフターにとってのユートピアとは、人間を含むすべての事物が一つの法則の下にある場所であると言える。この場所を 2 回目に訪れた時、ハインリヒは以下のような感想を抱く。

この家では、だれもが自主的であり、己の目的を目指して行動していた。ただ共通の家庭秩序によってのみ、ある程度一つの絆に結び付けられていたのだ。グスタフですら、完全に自由であるように見えた。彼の勉強を調整する規則 (Gesetz) は、ただ与えられているだけで、とても容易 (einfach) あった。この若者はそれを自分のものとし、その通りにせずにはいられなかった。彼には分別があったので、それに従って生活していた。⁵¹

⁴⁶ Goethe an Carus und E. J. D'Alton vom 6. Januar 1826 (?), in: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurt a. M.: DKV, 1985-2013, Bd. 37, S. 347. 眞岩啓子「C・G・カールスとゲーテ——風景画をめぐる」『国立西洋美術館研究紀要』第8号(2004)所収、66頁も参照。

⁴⁷ *Der Nachsommer*, S. 718.

⁴⁸ Ebd., S. 518.

⁴⁹ Ebd., S. 529.

⁵⁰ また、彼が最晩年に出版された『ヴィティコー』(*Wittiko*, 1865-67)において、主人公ヴィティコーとベルタの最初の邂逅で、正しい男にふさわしい偉大な運命としての人生が予言される。このことから、シュティフターにとって「正しい」かどうかということが非常に重要なテーマであることが窺える。

⁵¹ *Der Nachsommer*. S. 190.

ここには薔薇の館における法則に自然に従っている少年グスタフの姿が描かれている。彼は、作中で最も年少であり、かつ最も純粋な存在として描かれる。⁵² つまりここでは、遅く来た夏を楽しみつつ人生の冬を過ごすリーザハ、彼が遅れなかった正しい夏を迎えるハインリヒ、さらにその後を遅れていく芽生えの春であるグスタフを並べて考えることができよう。グスタフはハインリヒの後に続く者ということが、本人の言葉からも、そしてハインリヒの仕事の真似をしたがるという様子からも明らかである。⁵³ そして実はこの春の象徴としてグスタフ少年と並べて考えられるのが、ハインリヒの妹クロティルデである。ハインリヒは家に帰るたびに自身が習得した絵やスペイン語などを彼女に教える。彼女もまた純粋な存在として、首都郊外の家に暮らしながらもそこから出ずに世間から距離を保ち、家の中の両親の教えに従っている。⁵⁴ そしてハインリヒの結婚が決まった後、彼と共に山地へ旅をして様々な風景を兄の解説とともに見る。それが彼女にとっての眼の修練である。

ここでさらに、若かりし頃の過ちにより法則から外れてしまったリーザハ、法則性を理解するための眼の訓練を行って成長していくハインリヒ、そして法則性に従っているグスタフの三者を比較すれば、世代が下がるにつれ、上の世代の人々よりも純化され、法則性に従うことが当たり前となっていることに気付かされる。このことは『晩夏』の後に書かれた『子孫』(*Die Nachkommenschaften*, 1864)にも当てはまり、晩年のシュティフターにおける作品構成のひとつの特徴と考えられる。

そして、上記の引用にもあるように、法則に従うことと自由であることは対立しない。シュティフターは、年を経るにつれて法則性へのこだわりを強めていった。その大きな契機となるのは 1848 年革命だろう。1852 年にルイーゼ・アイヒェンドルフに宛てた手紙の中で述べているように、1848 年までの「そもそも人間を愛していた、朗らかな」⁵⁵ 彼が、革命の最中に、激烈な感情に溺れる人間の態度に触れた彼が絶望しつつも追い求めた答えが、法則性の下での人間の自由である。これに関しては、革命後すぐの 5 月に友人ヘッケナストに送った手紙の中で、その考えの根拠となる以下のような文章が見つけれられる。

⁵² ハインリヒにとってグスタフ少年は「完全な善意と純粋の像」(Ebd., S. 324.)として認識され、敬愛の情を抱かせた。

⁵³ 「この者はまだあなたがかつて立っていた位置にいます」(ebd., S. 343.)という薔薇の館の主人リーザハの発言に対して本人も同意し、「芸術に関しては部分的に彼[ハインリヒ]は私の先生であり、彼が芸術認識においてあなた[リーザハ]やオイスタハ、母に続いていくならば、他方では、僕も彼に続く者となるでしょう。」(同上)と語る。また、ハインリヒに対して親愛の情をもつグスタフは、彼の仕事について関心を持ち、家具の写生や風景画を隣で真似してみたが。(ebd., S. 323.)

⁵⁴ ハインリヒの結婚について知った妹は喜びながらも、自身の結婚について言及された際には、愛するのは家族と家とこれから兄の結婚によって繋がっていく薔薇の館の人々のみであると激昂する。彼女がこのユートピアのようなサークルの中で育っていることが読み取れるが、その中から成長とともに出ていく、つまり輪を拡大させる必要性も同時に示唆されている。(Vgl., ebd., S. 522.)

⁵⁵ Adalbert Stifter: *Die Mappe meines Urgrossvaters, Schilderungen, Briefe*. In: ders.: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. München: Winkler, 1954, S. 713.

服従による服従、法則への敬意による服従とは、大きく違います。以前ただ服従していただけの者たちは、今や自分勝手になり、そして彼らの言うことを聞かせたがります。自自分自身の内的な法則を充足していた者たちは、今もまたそのように行動し、公正です。⁵⁶

1848 年革命を通して彼は、自然界だけでなく、人間の内的な自然においても従うべき法則があると確信するに至った。

シュティフターが 1849 年に雑誌『ウィーンの使者』(*Der Winer Bote*) に寄稿した「我々の現在の状況と道徳的改善」(*Über unsere gegenwärtige Lage und unsere sittliche Verbesserung*)⁵⁷の中では、自由を守るものこそ *Gesetz* であると記されている。ここでの *Gesetz* は国家つまり人間が定めた「法律」の意で使われているが、ドイツ語で使用される単語は「法則」と同じである。彼の作品では、自然界から人間の人生、そして国家までを貫く *Gesetz* が緻密に描かれている。⁵⁸

しかしそうした法則性を実現しようと思えば、俗世間にとどまっていたは難しい。リーザハの「薔薇の館」は、そのことを体現しているように思われる。他方カールスも、風景画家と世間との関係性については、第九書簡で以下のように言及している。

芸術家がほんとうに熱心に、偉大で神秘に満ちた大地の生命の直観に没入しようとし、この直観を芸術的に造形しようとするならば、この芸術家は、民衆の手の届かないより高きものに関わるあらゆる人物と同様、ある意味で世間と断絶することになります。彼は世間からの援助、この世の栄達と富とを一旦断念せねばならないのです。芸術家は、自分を理解し作品を通じて彼に共感できるような少数の者を、いわば自ら育てあげなければなりません。(…) 大多数の無教養な人々が求めるあらゆる事に煩わされることなく、ひたすら神々しいアイデアへの志向のみに突き動かされる者、世界を自然として愛情をこめた眼差しで見つめつつも、この世界を自分の国となすことない者、こういう芸術家は脱俗を学ばねばならないのです。⁵⁹

ここでいう芸術家は、これがそもそも風景画論であることを考慮すると、より具体的に風景画家と言い換えてもよいだろう。第二章で先述したように、カールスにとって風景画家

⁵⁶ Adalbert Stifter: *Die Mappe meines Urgrossvaters, Schilderungen, Briefe*, S. 687.

⁵⁷ A・シュティフター「自由について」増田和宣訳、上智大学ドイツ文学論集 (5・6)、133-138 頁、1968 年を参照。

⁵⁸ シュティフターはウィーン大学で自然科学の講義に出席し勉学に励んだが、私見の限り、彼自身の専攻が法学であったことは研究史においてそれほど注目されていない。しかし彼が自然科学において追及していた法則性を、人間の生や国家にまで結びつけて考えたことは、彼の特徴の一つであると思われる。

⁵⁹ Carus, S. 161f.

とは、修練された眼でもって法則性を世界の法則性を看破し、現前するものの真のアイデアを発見してそれを作品へと変えるものである。ユートピア的な「薔薇の館」は、ハインリヒが眼を修練するために俗世間から距離を取るために必要な場所であった。ここで彼は俗世間の基準から離れ、事物の偉大な法則性に基づいた真の芸術理解が可能となる。ハインリヒを導いたリーザハ達も修練された眼をもっているが、彼らはハインリヒの修練の過程を見守る際に、決して彼らは自分たちの教養や芸術理解を彼に押し付けることはなかった。薔薇の館の大理石像にしても、ハインリヒが風景画の訓練を経てからその美に開眼するまで、そのことについては一切話さなかった。必ずハインリヒが自ら興味を持ち、その作品の美に気付いてから、その発見を喜び共感しながらその美について語り合うのだ。このようにして無理やりではなく自然に地道な努力によって少しずつ芸術理解の輪を拡大していくように、ハインリヒは育て上げられている。

とはいえ、そのように成長するハインリヒの狭窄な視野を感じさせる描写も、作中には存在する。⁶⁰あるいは一見、因果関係がなさそうに見える描写が説明もなく現れることによって、読者にとって不可解な点もある。このような描写によって、人間の把握の限界や、その把握を超えたところにある法則性が暗に示されているともいえるだろう。「どんよりとした雲が人間や人間の仕事には無頓着に、色あせた畑の上を流れていくのは、ほとんど壮大であった」⁶¹という薔薇の館の様子を示す一文が、そのことを表している。法則性を重んじ、自然を完璧に管理しているように見えるリーザハの館であっても、それを超えた自然の法則性を描くことを、シュティフターは忘れない。人間に観察しうる領域、理解の範疇を超えた法則性は、人間には運命として感じられるのである。

⁶⁰ たとえば、彼は都会での『リア王』観劇の際、偶然眼があって感情を共有した美しい少女(Vgl., *Der Nachsommer*, S. 172.)が、ナターリエであったと、彼女から指摘されるまで気付かなかったことが挙げられる。その当時は、人間の顔をまだ観察の対象としておらず、識別が上手くできなかったのだ。

⁶¹ *Ebd.*, S. 595.