ロマン主義文学における風景：ノヴァーリスとアイヒェンドルフ

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-02 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 久保田, 功 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/5192

ロマン主義文学における風景

ノヴァーリスとアイヒェンドルフ

久保田　　功

1.

ロマン主義の抒情詩における暗喩表現を論じているG．シュルツは，アイヒェンドルフの詩『月夜』(Mondnacht) に関連して，ロマン主義文学の暗喩表現の特性を指摘している。それによれば，宇宙や自然の領域から選ばれたメタファーによって，この詩[(1)]はロマン主義文学の特徴である神秘的合一，つまり Unio mystica を典型的にあらわしていること，そして同時に，この詩において，ロマン主義文学の暗喩表現の一般的傾向と思われるもの，要するに時間的暗喩表現に対する空間的暗喩表現の優位が認められる，ということである。G．シュルツも触れていることであるが，アイヒェンドルフの風景について，画期的な論を展開したR．アレヴィンもまた，その論文の結びとして，「空間的象徴表現の解明が，アイヒェンドルフの謎に至る鍵である」と述べている。このように，ロマン主義文学への新しいアプローチとして，文学作品における[(2)]風景描写の特徴や空間表象の特性，その暗喩や象徴をさぐる，風景論，メタファー論，象徴論の展開が，このところしばしばみられる。ノヴァーリスの断片には，「時間からの沈殿物としての空間，時間の必然的結果としての空間」（S.529)，あるいは「時間は内なる空間，空間は外なる時間」(S.494)，または「空間は硬直した時間，時間は流れ変ずる空間」(S.489) といったような，類似した時間空間の融合一体の考え方がみられる。他方「外部世界」と「内部世界」との関係について，「外部はひとつの神秘的状態に高められた内部（多分またその逆)」(S.458) と言い，「われわれの内部世界は，極くこまかな点に至るまで外部世界と符合するものであるに違いない」(Bd. 2 .S.293) と考えている。こうした，時間空間の融合，内部世界と外部世界の符合やコレスポンデンツという，世界理解もしくは世界観を背景にするロマン主義文学において，風景がその明確な対象性や現実の輪郭をみせず，時に

よっては著しく象徴性を帯びてあらわれるのは，むしろ当然のことであろう。ロマン主義の文学作品には，夥しい自然風景や空間表象が盛りこまれている。しかし，それらは美しい自然の姿や珍奇な景観の面白さを，写実し，模写したものではない。何らかの意味で，人間の内面性，ロマン主義の愛好する表現をつかえば，人間の心情（ゲミュート）とかかわりを持つ風景として描かれているのである。その点が，ロマン主義の風景の最大の特徴として，まずあげられる。

2.

さて，ロマン主義の風景が，人間の内面性とかかわる風景であるとしても，その反映ないしは呼応関係は，必ずしも一様ではない。次の風景例を材料に，まずこの点について考えてみたい。最初の例は，ノヴァーリスの『ハインリッヒ・フォン・オフターディンゲン』の中の風景であり，次のは，アイヒェンドルフの『予感と現在』の一風景である。[3] いずれも，典型的なロマンティシュな夜の風景を描き出している。

風景例　I

「夜は澄んであたたかかった。月はやわらかに輝いて，丘の上にかかり，あらゆる生き物の中に不思議な夢をたちのぼらせていた。月自体が太陽の夢であるかのように，もの思いにふける夢の世界の上にあった。月の光は，数限りなく分かれた自然を，まだ萌芽のひとつひとつがまどろみ，そのはかり知れぬ存在の，ぼんやりとした充足の世界を展開しようと，ひとり純潔なまま，いたずらにあこがれているあの伝説的な太古の世界へと連れもどしていた。ハインリッヒの心情には，夕べの童話が映し出されていた。彼には，まるで世界が彼の心の中に開かれたまま憩い，親しい客に対するように，彼にあらゆる財宝と埋れている愛らしいものを示してくれているように思えた。」(S.190—191)

風景例　II

「窓はみな庭園に面していた。その庭園越しに広い谷へと神秘

的な眺望がひらけ，谷は彼らの前に，静かな夜のひろがりとなって横たわっていた。少しばかり離れた所に，川が流れているらしく，小夜啼鳥の声が谷の至るところから聞えてきた。このあたりは美しいところに違いない，とレオンティンは窓から身をのり出して言った。」(S.603)

ノヴァーリスの場合，内部世界の省察が主眼であり，従って自然は多く観念的にとらえられ，具体的な自然風景としてあらわれることが少ない。そうした傾向の中で，風景例Ⅰは，彼の特色ある風景の数少ない例のひとつである。この風景には，夜という時間の中で，自然自体がその根源的な姿をあらわすとともに，人間の心情にも世界が自らを開示して，その姿をあらわし，両者が分かちがたく融合している有様がうかがわれる。こうした状態を夢幻的であると呼ぶならば，この風景はまさに夢の風景 (Traumlandschaft) である。また，こうした状態をノヴァーリスが言うように，童話的状態であるとみるならば，この夜の風景は，童話の風景 (Märchenlandschaft) ということになろう。いずれにしろ，ここには，内部世界と外部世界，つまり心情（ゲミュート）と自然風景の融合がみられるのである。これに対して，アイヒェンドルフの風景は，必ずしも内と外の融合という形で描きだされていない。それはまたロマン主義の風景一般に対してたびたび言われるような，人物の主観的感情を反映した，いわゆる主観的風景 (Subjektive Landschaft)(4) というようなものでも必ずしもない。庭園越しに眺望の開かれた夜の風景は，庭園といい，谷といい，また川のざわめきといい，小夜啼鳥の声といい，きわめてアイヒェンドルフの愛好する風景形成要素によって構成されたものである。この風景は，むしろ情緒をひきおこす役割をになっており，この夜の風景の中で，人物はある種の感慨にひたることになるのである。従って，これは情緒風景 (Stimmungslandschaft) と呼ぶことのできる風景である。こうした呼称については，むしろ主観的風景(5)——つまりある種の主観的情緒の反映としての風景との混乱をさけるため，別の表現が求められるべきかもしれない。しかし，ここでは，一方は情緒を反映した風景であり，他方は情緒の刺激もしくは誘因としての風景であると考えて区別したい。O. ザイトリンは，アイヒェンドルフの風景に対して，上記二つのとらえ方をしりぞけ，象徴的風景 (Symbolische Landschaft) という表現をつかう。これは，風景を形成しているひとつひとつの要素の象徴(6)性，あるいは暗喩的意味をとらえてのことではない。むしろ，彼の言葉に従えば，アイヒェンドルフの風景は「人間の

存在の根本的状況，あるいは，その風景の中で動く人物の存在の根本的状況」を常に明らかにするものであり，それ故にこそ，象徴的風景と呼ばれるにふさわしいもの(7)であるという。つまり風景の表情がすでにそれ自体として，人間存在の根本的状況を語るということで，主観的感情や情緒とは，何んの関係もないとみるわけである。この人間存在の根本的状況が一体何かということは，アイヒェンドルフの基本的な世界観，あるいは彼の信仰にかかわることであり，今はこれ以上言及しない。

夢の風景であれ，童話の風景であれ，また主観的風景であれ，情緒風景であれ，さらにまた象徴的風景であれ，ロマン主義の風景が，いずれの場合も人間の「内面性」とのかかわりで，変貌しあるいは変容していることは否定できない。この変容を風景のロマン化(Romantisieren)と呼び，またそのような風景をロマンティシュな風景(Romantische Landschaft)と総称することができるだろう。ロマンティシュという言葉は，周知のように，すでに18世紀のヨーロッパの語彙の中に，特定の形状を示す自然景観に対する概念として取り入れられていた。ロマンティシュあるいはロマンティクという，ネガティーフな意味をもつ言葉が，文学理論の領域で新しいポズィティーフなエネルギーを得たように，風景論のレベルでも，この言葉は単に珍奇な景観だけではなく，上に述べた様な，ロマン化され，変容した風景をあらわす概念として理解できるのではないだろうか。

3.

さて，このように人間の内面性とかかわるロマンティシュな風景は，個々の詩人たちの自然に対する理解や洞察，かれらのポエジーに対する基本的な考え方と密接に関連してうまれたものであることは言うまでもないだろう。例えば，初期ロマン主義の詩人ノヴァーリスには，次のような詩論ないしは文学論がある。「ポエジーは心情（ゲミュート）の描出である。内的世界をその総体において描出することである。」(S.547)，あるいは，ポエジーは「心情（ゲミュート）を刺激し活性化する術」(S.544)である，といったものは彼のポエジー論の基本を示す言葉である。またノヴァーリスはその人間の心情（ゲミュート）について，次のように言っている。「われわれの心情（ゲミュート）の中では，すべてが，独特な好ましい生き生きとした在り方で結びついている。きわめて異質なものですら，ある場所や時によって，また奇妙な類似や錯誤，何らかの偶然によって出会うのである。そんな風にして，不思議なま

とまりと独特な結合がうまれる。」(S.548) 彼はこうした心情（ゲミュート）の特徴的な在り方を，さらに「自然の自然状態」(S.455) と呼び，彼が「ポエジーの規範」とまで考える「メルヒェン」(S.493) を性格づけていることはよく知られている。そこでは，すべてが「驚異と神秘に満ち，非関連的で」(S.455)偶然の原理のみが支配するのである。すべてが有機的に生き生きと動き，創造的である一種の美しい混沌が，「自然の自然状態」であるとみることができる。このような「心情（ゲミュート）」ないしは「自然の自然状態」を描きだすのがポエジーであるとノヴァーリスは考えている。しかも，その表現手段である言葉は，彼の表現に従えば，「その内的な力の領域が外部に開示したもの」(S.547)に他ならず，すでに言葉というもの自体が，ポエジーの基本的な在り方を示すものとして考えられている。従って「心情（ゲミュート）の描出は，自然そのものの描出と同じく自己活動的で独特な一般性をもち，結合力と創造性にみちたものでなくてはならない」(S.548) ということになり，またあらゆる描出は「自然自身がそうであるように，象徴的でなくてはならない」(S.566) のである。これが，ノヴァーリスの，心情（ゲミュート），自然及びポエジーについての根本的な理解である。

また他方，アイヒェンドルフにも似たような詩論がみられる。この「ロマン主義の最後の騎士」と言われる詩人は，その晩年多くの文学論を手がけている。それらにしばしば類似した比喩であらわされている，彼のポエジーに対する基本的な考え方，詩人の使命についての根本的な考え方を示す言葉がある。「……だが，自然の中には，森の静寂の様々な夢の中や人間の胸奥の迷路の中には，昔から絶妙にして不滅の歌，つまり呪縛された美しきものがまどろんでいるわけです。それを解放してあげることが，詩人の行為なのです。」(Bd. 8 — 2 . S.306) 別の有名な詩句で言えば，「万物に眠るひとつの歌」(S.103) を，つまり人間の心の奥や自然の奥底に埋れている「歌」をめざめさせることが，アイヒェンドルフの考えるポエジーの本質であり，詩人の仕事なのである。そうした彼にとって，「現にあるものや現実の，単なる叙述や模倣」は，ポエジーではないことは当然であろう。彼はつづけて次のように述べている。「そのように，自然を上塗りしてしまうことは，むしろ自然の神秘な特徴をぬぐい去ってしまうものである。あるひとつの風景像 (Landschaftsbild) が，芸術作品となりうるのは，唯一その作品が，神秘的な文字 (Hieroglyphenschrift) を，要するに言葉のない歌 (Lied ohne Worte) を，そして霊の視線 (Geisterblick) を感じさせ，それによって，それぞれの特定の景色のかくれた美しさが，われわれに語りかけてくる場合のみである。」(Bd. 9 . S.21) ここ

には，さらにアイヒェンドルフが，ポエジーの一般論として至るところで展開している象徴論がつらなることは言うまでもないだろう。ポエジーは，「永遠なるもの」「超感覚な存在」を求めなくてはならないが，これはそれ自体としては表現しえないので，これを「間接的」に，つまり象徴的な装いをさせた形であらわさざるを得ない。従って「真のポエジーはすべて，すでにその性質から言って，本来象徴的であり，別の言葉で言えば，きわめて広い意味でアレゴリーである。」(Bd. 8 — 2 . S.296) 以上が，アイヒェンドルフの，心情（ゲミュート），自然及びポエジーに対する基本的な考え方である。

4.

以上のようなポエジー論を背景としてうまれたのが風景例 I 及び II で示された，ロマン主義の風景の特色である。しかし，その特色は，こうした自然風景の変容，ロマン化だけではなく，風景の類型性 (Stereotyp) にもあらわれている。特に風景描写の多い，アイヒェンドルフの場合には，この傾向が著しい。風景例 II にあらわれている，風景をつくりあげている要素，例えば庭園や谷のほか，森や泉や城，それに山の高みや底深い絶壁などの組みあわせによって構成されているのが，アイヒェンドルフの風景である。この風景が至るところであらわれるので，彼の場合あたかも原風景 (Urlandschaft) というものがあって，それが多彩なヴァリエーションを展開しているという観がある。従って彼の風景については，しばしばその類型性が指摘されるわけである。[8] こうした，アイヒェンドルフに特徴的にあらわれ，しかしながら，ロマン主義文学の風景についても一般的に言える類型性 (Stereotyp) は，様々な角度から指摘することができるだろうが，ここでは次のような視点から眺めることにする。

ロマン主義の文学作品に描かれた風景を，全体的な空間の構成の仕方，あるいは風景とそこに登場する人物の行動様式との関係でみると，明らかに大別される風景の類型性が認められる。それは，主として垂直的な方向にむかって構成されている風景と，構成の重点が水平方向に拡大する傾向を示している風景の二つである。一方には，険しくそそり立つ岩山，断崖，底知れぬ谷底，限りない蒼穹と神秘な地底，眺望のきかない深い森や峡谷が描かれ，他方では，はるかな地平に広がる遠方，ゆるやかに流れ下る大河，眺望の開けた庭園が描かれている。前者をここでは垂直的風景 (Vertikal-Landschaft), 後者を[9]水平的風景 (Horizontal-Landschaft) と呼ぶことにする。[10] ロマン主義

の文学や絵画では，非常に多くみられるのは，前者つまり垂直的風景である。もちろん風景が空間的に表象される限り，垂直もしくは水平の一方だけで構成された風景はありえないのは当然であるから，この呼称も風景の相対的特徴を示すものにすぎない。こうした視点から眺めると，前者の傾向は，ノヴァーリスの風景描写や人物の行動様式の特徴として指摘することができ，後者はアイヒェンドルフの風景や人物の動きに，その著しい傾向がみられる。(11)

ロマン主義文学の風景が，人間の内面性と密接な関係によって描かれていることは，すでに指摘した通りである。同時に，人間の内部状況は，人間の外部行動を決定する要因でもあることを考えあわせると，ロマン主義の風景が，登場する人物の行動様式とも密接なかかわりをもって展開し構成されているとみなければならない。特にノヴァーリスの場合には，内部世界と外部世界が分かちがたく融合しているのであるから，一層そうみなければならない。ノヴァーリスの有名な断片，つまり『花粉』の第16番は，次のように言っている。「想像力はきたるべき世界を，天上の高みか，あるいは深い地の底に，また輪廻という形式でわれわれのこの地上にもってくる。われわれは宇宙の旅を夢みる。となると，宇宙はわれわれの内部にあるのではないか。われわれは自分の精神の深みを知らない。――内部へと神秘の道は通じている。」(S. 326) ここで言う「神秘の道」は，人間の「内部」へ，つまり「精神の深み (Die Tiefen)」へ通ずる道である。これは『青い花』の中では，「経験の道」としてではなく，「内的観察の道」(S.144) といわれているものである。従って，この道の比喩的な方向性をただちに空間的関係に置きかえてみることは，つつしまなければならないが，「内部」と「深み」がアナローギシュに考えられていることは，明らかなことである。次の一文は，このことを如実に語るものである。「詩人はわれわれの中にある，あのいろいろな力を思い通りに活動させる術をこころえていて，言葉によって未知のすばらしい世界を知覚させてくれるのです。まるで深い洞窟の中からのように，過去や未来の時代や無数の人間，不思議な土地や奇妙この上ない出来事などが，われわれの内に昇ってきて，われわれをこのなじみの現在の世界から，ひき離すのです。」(S.146)（下線は筆者による）ここで，内部の深み (die Tiefe) のメタファーとして使われている「深い洞窟」は，ノヴァーリスの垂直的風景として，また人物の行動と直接関連する風景として，『青い花』の重要な空間のひとつとなってあらわれてくる。この作品の中には，実に夥しいばかりの洞窟 (Höhle) や深み (Tiefe) が語られている。ハインリッヒの旅が，アイゼナッハからアウグスブルクへという，通常の旅の形式をとりながらも，旅の描写はほとんど水平的

移動としてはなされず，もっぱら垂直的な行動の連続として描かれているところに特徴がある。これは当然のことながら，風景や空間の垂直的な構成の中で実現する。その典型ともいうべき風景もしくは空間が，ノヴァーリスの洞窟である。洞窟は内部 (das Innere) であると同時に，深み (die Tiefe) でもあるからである。ノヴァーリスにみられる，この垂直的風景もしくは空間構造は，『青い花』の冒頭におけるハインリッヒの夢の中で，すでにその傾向を読みとることができる。この冒頭の夢は，およそ三段階に区別することができる。まず，世界遍歴の夢があるが，これは実に通り一遍の叙述でしかない。つまり水平的な旅の行動は，ほとんどこの場合無視されている。それに対して，第二，第三の夢の段階は，洞窟の中での水浴の夢，そしてさらに青い花の夢であるが，この夢の叙述は第一のそれに比べてきわめて詳細で，かなり細部にわたるていねいな描写が，ノヴァーリスによってほどこされている。つまり，ほとんど夢の体験としてではなく，ハインリッヒの実際行動や体験の報告ででもあるかのようである。

この冒頭の夢には，その後の「青い花」を求めての主人公の旅が，ほとんどすべて予め示されているとみることができるとすれば，ハインリッヒの旅は，形式的には水平の動きとして遍歴の形態をとりながらも，その実，この旅は垂直的にのみ本来の意味での旅が実現していることを意味する。ここで言う本来の意味での旅とは，もちろん「精神の深み」へむかう旅である。従って，ノヴァーリスの本来の風景は「内部」へむけて，「垂直」方向に，特に「下降」する方向に深まる風景とならざるを得ない。

風景例　III

> 「ハインリッヒは戸外へ急いだ。彼の心情は動揺していた。古い岩の高みから，彼はまず森におおわれた谷底を見おろした。その谷間を小川が流れ，いくつかの水車がまわっていたが，その音は，恐しく深い谷底からは，ほとんど聞えてこなかった。それから，彼は山や森や平地のある，果しない遠方を眺めた。そうすると，彼の心の不安は和らげられた。」(S.171)

まず，最初の垂直的風景としては，谷 (Tal) ないしは，恐しく深い谷底 (die gewaltige Tiefe) が，ハインリッヒを包みこむ。なるほど，この場面では，「狭く深いアーチ形の窓から暗い室内に入りこんでくる黄金色の遠方 (die

goldene Ferne) に誘われて」(S.171) 城をぬけだした主人公であるが，彼は決して水平的な遠方にむかうのでなく，むしろはっきりと垂直的方向へむかって行動している。つまり，東洋の女ツリーマの歌にひかれ，谷へ降りてゆくのである。ツリーマが東洋の女，つまりノヴァーリスによれば詩（ポエジー）の国の女であり，また彼の断片的な構想によれば，ツリーマはまたやがて出会うマティルデと一体として考えられていることからすれば，このツリーマのいる谷底への垂直的な動き，この垂直的な風景は，まさにノヴァーリス特有のものと言うことができるだろう。それは，まず愛 (Liebe) への接近であり，同時にまた詩 (Poesie) への接近を意味し，この垂直的風景，恐しく深い谷底は，愛と詩の領域に他ならないからである。

風景例　IV－1

「稲妻の**光の中**で，森におおわれた丘のけわしい斜面にあいている手近**な洞窟** (Höhle) をみつけ，そこに嵐の危険からの安全な避難所，**使いきった**力の休息の場所が得られそうだと思い，二人は幸運をよろこびあった」(S.158)

商人たちの語る，このアトランティス伝説の話の中では，洞窟は文字通り「愛」の洞窟，すなわち愛が実現する「ロマンティシュな状況 (Romantische Lage)」(S.159) を示している。ノヴァーリスの「洞窟」の象徴的意味については，これまで様々に言われているが，ここではこれ以上触れない。この場面でも，洞窟が周囲の垂直的風景の一部として位置づけられていることにむしろ注目すべきだろう。

風景例　IV－2

「信じられないような好奇心と静かな敬虔さにみちて，私はやがて，鉱滓丘と呼ばれている石の堆積の上に立ち，小屋の中でけわしく山の内部へむかう暗い坑道を前にしていました。」(S.178)

これは，第5章で老坑夫が語る話の中にあらわれる，地底に通ずる坑道であるが，これもいわば典型的な垂直的風景ないしは垂直的な動きを示してい

る。この垂直的に深まる内部空間はノヴァーリスの言葉に従えば,「自然の太古の息子たち」(S.180) つまり岩石と語りあうことのできる場所に他ならない。つまり，この垂直的風景は，自然の内奥を示しているのである。

風景例　IV—3

「ハインリッヒが自分の考察にふけっている間に，一行は洞窟に近づいた。その入口は低かった。……その洞窟は前の洞窟と似ていて，同じように動物の骨がたくさんあった。ハインリッヒはぞっとするような，それでいて不思議な気持であった。彼には，自分がなにか大地の底の宮殿の前庭でも歩いているような気がした。天と日常の生活が,急にはるかかなたのものとなった。そして，この暗い広々とした広間が，地下の奇妙な国に属しているように思われた。」(S.191—192)

主人公が老坑夫らと入った洞窟の奥で，一人の隠遁者と出会うくだりであるが，ここでも洞窟は明らかに天空に対して，地底世界という垂直方向で描かれている。「内部」と「深み」が重ねられているのである。ハインリッヒは，ここで自分自身の姿が描かれている奇妙な書物を発見する。そして，過去と未来をつなぐ歴史家の本来の在り方を,彼は隠遁者から教えられるのである。この垂直的な内部空間は，時間が太古から蓄積し，過去から未来を予言しうる「歴史のすみか」(S.197) とみることができるだろう。

風景例　V

「……》あの流れは，いったいどこにあるのだ。《と彼は叫んだ。》あなたには，わたしたちの頭上にある，あの流れの青い波がみえないのですか。《 彼は見あげた。すると，彼らの頭上に，あの青い流れが静かにながれていた。」(S.219)

この幻想風景は，もちろんハインリッヒが第一部の終りでみる夢の風景であるが，ここにも明らかな垂直性が認められる。夢の中のマティルデは小舟に乗っており，突如「青い流れ」の渦の中にのみこまれ，それを救おうとしたハインリッヒ自身も気を失い，再び意識をとりもどした時に，マティルデ

と出会う不思議な空間が，この「水中」もしくは「水底」と思われる所である。マティルデの溺死が予言されているこの夢の風景は，従って，「死」の世界の，垂直的に構成された幻想風景とみることができるだろう。

このようにみてくると，ノヴァーリスの作品『青い花』における，垂直的風景の優位は否定しがたい。水平方向に拡大する風景がないわけではないが，それらは主人公の心の動きに直接関係しない。そもそも，アウグスブルクへの旅は自発的な旅ではなく，母親や商人には旅の目的はあっても，ハインリッヒには「青い花」へのあこがれ以外にはなにもない。そして，「青い花」の象徴的意味は，ある時は「詩（ポエジー）」や「愛」に，ある時は「自然」や「歴史」に，またある時は「死」や「夢」そのものにつながりながら，そのつど垂直的な風景の中で暗示されているのである。(12)

5.

さて，ノヴァーリスの風景が概して垂直方向に深まるのに対して，きわめて対照的な風景の特徴をみせるのが，アイヒェンドルフの風景描写である。

風景例　VI

「私のかたわらの，あちらこちらの木の枝には，すでに鳥たちが目をさまし，色とりどりの羽根をばたつかせ，小さな翼をひろげながら，物珍しげにまた驚きあきれたという目で，奇妙な同衾者をみつめていた。楽しげに流れる朝の光が，きらめきながら，庭園を越えて私の胸にとびこんできた。すると，私は木の上に立ちあがり，久し振りにはじめて，まじまじとはるかかなたの大地を眺めた。ドナウの河面には，もういくつかの舟が葡萄山の間をゆきかい，まだひとけない国道は，どれもこれもきらきらと光る大地にかかる橋のように，山を越え，谷を越えてかなたへとむかっていた。

自分には，どうしてかわからないが，――突然かっての旅心が私をとらえた。それは昔からの哀愁と歓喜，そして大いなる期待の感情というものであった。」(S.1079)

アイヒェンドルフは，作品の中で自然描写に非常に力点を置いている詩人

のひとりである。しかし，その自然描写もしくは風景描写は，すでに述べたように，自然や風景の個々の特徴や美しさを描きだしたものではない。場合によっては，作品の中で交換が可能であるとさえ言われるほどの，著しい類型化のみられる風景であると言ってよいだろう。この風景例も，[13]彼が最も愛好する風景のひとつである。この朝の風景にみられるように，アイヒェンドルフはしばしば時間表象を，風景の表情として描きだす。例えば，昼の風景は「目を見開いたままの自然の眠り」(S.967)を描写することによって，夜の風景は，闇の中で森と大地がうたいかわす「不思議な夜の歌」(S.12)の音響の世界として描きだされる。しかし，アイヒェンドルフの文学にとって，最も特徴的であり，彼のポエジーの性格を明らかにしているのは，朝の風景であろう。ノヴァーリスにとって，「夜」がそうであったように，アイヒェンドルフにとって，「朝」は単なる一日の始まりではなく，それ以上の意味をもつ。彼はポエジーの本質を，先に述べたように，「まどろむ不滅の歌」，「万物に眠るひとつの歌」，あるいは「呪縛された美しきもの」の覚醒や解放にあるとみている。彼はまた多くの散文作品の中で，感覚的な世界や官能に酔い，明晰な意識を失って，自分の感情にとらわれの身となっているような詩人を登場させ，これに警告と同時に覚醒をうながしている。いずれの場合も，「覚醒」がきわめて重要な意味をもつのである。アイヒェンドルフが「朝」をことの外愛するのは，この故であろう。

さて，この朝の風景には，アイヒェンドルフの風景の特徴が典型的にあらわれている。まず，この風景は，水平方向へ果しなくのびる風景であることを指摘できる。第二番目の特徴としては，この水平的風景が決して静止した風景でないことをあげることができる。つまり，風景は水平方向にのびる動きとして描きだされているのである。このような「動く風景」を担うのは，ここではもっぱら光である。要するに視覚的に光とともに拡大し，伸びてゆく風景が展開しているのである。それは例えば，動きをあらわす動詞の前つづり，四格支配の前置詞を巧みにつかった表現，現在分詞，特定しがたい空間の拡大をあらわす複数名詞による風景構成などによって表現されている。さらに，ここには，彼の水平的風景と密接に関係し，その眺望を可能にする立脚点が認められる。つまり，木の上で夜をあかした主人公タウゲニヒツは，木の上に立って風景を眺めているのである。この視野は，彼の作品にしばしばみられる「高み」からの眺望，つまり一種の鳥瞰的視野 (Vogelperspektive) のひとつのヴァリエーションである。ただし，この場合，「高み」からの眺望が，垂直方向に開かれているのではなく，むしろ水平方向へ拡大する眺望で

あることが，彼の風景の特色を示している。第四番目の特徴として，この光の動きによって「動く風景」は，明らかにタウゲニヒツの心に共鳴共振現象をひきおこしている点が指摘される。タウゲニヒツはわれ知らず，旅心をそそられたのである。これは明らかに，風景が情緒刺激，つまり一種の覚醒機能をおびていることをあらわしている。人間がめざめ，旅心をおこしたように，これと並行して，自然つまり風景自体が覚醒し，伸長拡大してゆくところに，この風景の「神秘的文字」を読みとることができるとすれば，この風景は，O．ザイトリンの言うように，単に情緒刺激の機能だけではなく，象徴的な動きをそれ自体でみせている風景ということになるだろう。いずれの場合にしても，風景と人物の間に，一種の共鳴現象つまり相互のコレスポンデンツ[14]が生じたことは間違いない。この風景の中では，「私」つまりタウゲニヒツは，かなたの遠方世界にむかってひろがる空間の一方の端を示す点景にすぎない。ところで，タウゲニヒツの人物像は，まさにその名前なし(Anonymität)であることに象徴されるように，いたって単純な人間として設定されている。彼は自分からすすんで，行動計画に従って旅をするようなことのできない人間であり，思索も苦手である。むしろ，きわめて自然に近い，感受性だけをもった人物として登場している。彼にみられるのは，徹底した受動性である。そもそも彼が旅立ったのは，父親から叱責されたからではなく，早春の朝，キアオジという鳥の声の変調に気づき，それに促されたことによる。要するに，この人物はその単純であるが故に純粋な感受性によって，「神様が戸外で開いてくれた大きな絵本」(S.1131)である自然の不思議な符号を読むことのできる人物に他ならない。そうした人物であるが故にまた，「動く風景」にこの場面でもたちまち共鳴しているのである。「動く風景」とは，R．アレヴィンが言うような，光と音の様々な動きによって構成された風景であるというだけにとどまらない。なるほどアイヒェンドルフの風景は，激情的でダイナミックな荒々しい動きとして描きだされている自然風景ではなく，むしろ情緒的に抑制された動きを示すにすぎない。しかし，その風景は，この場面に特徴的にあらわれているように，人間に刺激を与えるべく「動く」のであり，タウゲニヒツの受動性(Passivität)に対して，これに働きかける「能動的(aktiv)な風景」という意味をつけ加えることができるであろう。彼の旅は，このように水平的風景に刺激されながら，概して水平的な動きとして実現してゆく。[15]

しかし，ノヴァーリスにおいても，「黄金色の遠方」が窓からみえ，その水平的風景がハインリッヒを戸外に誘いだしていると同じように，アイヒェン

ドルフにも垂直的風景がないわけではない。それどころか，水平的な風景と同じほどに夥しく，垂直のひろがりをみせる風景もしくは空間が描かれていると言ってもよいかもしれない。しかしながら，特にノヴァーリスに愛された「下降」する，つまり「深み」や「内部」をあらわす風景は，アイヒェンドルフの場合，しばしば閉鎖空間，要するに「外部」や「遠方」または「上方」への眺望が閉ざされた風景として描かれ，おおむねネガティーフな意味をもつ。それは正常な意識や判断能力を混乱させ，活発な動きを一時停滞させてしまう，幻想や官能の領域である。これを最も顕著にあらわしているのは，恐らくアイヒェンドルフの初期の作品である『秋のまどわし』であろう。この作品には，例えば，次のような垂直的に構成された風景がふんだんに盛りこまれ，官能の眩惑にひきこまれた哀れな人物が描きだされている。

風景例　VII

「こうして，私は周囲を高い岩山で取り囲まれた，狭い谷に入りこみました。ここには，荒々しい風は少しも吹きこまず，あたりは，夏のように緑と花にかがやいていました。この谷の中ほどから，それはそれは美しく，ひとつの歌がおこりました。私は驚いて，立っていた側の密生した藪の枝をかき分けたのです。——その時，私の目の前に開かれた魔力に，私の目はただうっとりと眩惑されてしまったのでした。」(W. u. S. S.979)

ティークの『ルーネンベルク』の人物が，地底の岩石の世界に魅了されたように，この物語の主人公は，自分の感情や妄想に支配されて，出口のない垂直的風景の中にさまよいこんでいる。こうした風景は，まったく調子のことなる『タウゲニヒツ』の中にもあらわれている。

風景例　VIII

「私を乗せた馬車が曲った方には，荒涼とした山岳があって，その灰色の山狭は，もうすでに暗くなっていた。先へ進めば進むほど，あたりの様子はますます凄まじく，もの寂しくなった。ついには，月が雲からあらわれて，木々や岩の間に突然こうこうと月光を降り注ぐと，あたりはぞっとする情景となった。狭

い岩だらけの山狭に入って，馬車はごくゆっくりとしか走れなくなった。単調でいつまでも続く車の音が，山狭の岩肌づたいに遠く静かな夜空にまで鳴り響いた。まるで巨大な墓穴の中につき進んで行くようであった。」(S.1098)

アウゲニヒツは，この先の古城で，「魔法にかけられた王子」のような贅沢を味わうわけであるが，これは官能の誘いを喜劇的にあらわしたものに他ならない。この主人公は，夜中に響いたギターの音によって，この閉鎖空間をぬけだすが，その音はまるで「朝の光が，突然自分の心の中にさしこんできた」(S.1109) ようなものであった。アイヒェンドルフは，人物をそうした状況から解放する手だてとして，眺望ある風景の実現，あるいは何らかの水平の動き，例えば，光，音，鳥の飛翔をつかうのが常である。この時も，タウゲニヒツは空をゆく鶴の姿をみて，旅心をそそられているのである。

6.

ロマン主義文学において類型的にみられる風景を，初期ロマン主義者のノヴァーリスと後期ロマン主義者のアイヒェンドルフの風景を例に大別すると，以上のような二つのタイプになる。つまり，垂直的風景と水平的風景は，ロマン主義文学の中で，対照的な風景や空間を形成していることになる。前に触れたように，この二つのタイプのうち，特に垂直的風景が，ロマン主義文学では好まれたと言われている。二人の詩人の詩論の展開からしても，人間の心情（ゲミュート）や自然の内部のメタファーとして，また精神の「深み」や「内部世界」の詩的空間として，垂直的空間が，彼らロマン主義者に好まれた風景であろうことは，容易に推測されるところである。しかしながら，すでに風景例VIでみたように，アイヒェンドルフにおいては，むしろ水平的風景に，風景のポズィティーフな意味づけがみられ，優位とまではいかないまでも，ロマン主義の垂直的風景は，これによってかなり相対化されているとみられる。つまり，彼の場合には，この二つの類型的風景の組みあわせ方に，ある種のバランスが認められるのである。水平的風景の開かれた空間と，垂直的風景の閉ざされた空間が，それぞれに特有な詩的もしくは象徴的意味を与えられて，ともにアイヒェンドルフの詩の世界をつくりあげている。しかしながら，一方の神秘的な魔力を潜めた風景は，情緒性もつよく，多くの場合戦慄すべき体験に人をひきこむものの，破滅に至らしめることは

少ない。また他方では，解放と覚醒をうながす役割をになっている水平的風景は，垂直的風景の魔的な求心力に対抗するに十分なだけの遠心力を発揮するのである。こうした風景の交替や人物に及ぼす風景の力を，最も端的にあらわしているのが，『タウゲニヒツ』であろう。しかし，この作品に限らず，神秘な音響に満ちた夜の谷をうたう詩と，朝の輝しい躍動性をうたいあげる詩とが，詩作品の中に交互にあらわれるように，彼の多くの散文作品の中にも，こうした風景のつりあいが認められるのである。このことは，下手をすると，感情の渦にのみこまれかねないロマン主義文学の深淵を，アイヒェンドルフの作品では，その危険にあまりさらされることなく味わえるということを意味している。彼の文学が愛される要因を，風景論の上から説明できるとすれば，それは，水平的風景の導入ないしはその重視にあると言えるだろう。つまり，水平的風景を並べることによって，ロマン主義の垂直的風景は相対化され，垂直的風景の底知れる魔力は，情緒的な世界へと和らげられているとみることができるからである。さらに言えば，彼の垂直的風景は，思索し観照しながら，心の奥，夢の底，無意識の世界にまでつきすすんでゆくノヴァーリスの場合とは明らかに違っている。アイヒェンドルフの場合，垂直的風景や動きは，一方的に「深み」に下降し，「内部」へつきすすむのではなく，例えば朝の光に，天にむかって上昇するヒバリのメタファーがそうであるように，上昇し，上方に拡大する風景や動きとなって，むしろよろこばしい解放感にみたされる。ノヴァーリスでは，一切のものが内部へ下降する垂直的風景の中に融合していた。しかし，アイヒェンドルフでは，垂直的風景の意味づけは，明らかに二つに分かれており，一方は情緒的に和らげられているが呪縛力を潜めた下方の世界として，他方は逆に歓喜と解放感にみちた上方の世界として区別される。アイヒェンドルフにおける，水平的風景のポズィティーフな位置づけは，恐らく上方へ拡大する垂直的風景の新しい意味づけと無関係ではないだろうし，また切り離して考えることはできないだろう。つまり，アイヒェンドルフにおける水平的風景の覚醒や解放は，上昇する方向でとらえられた垂直的風景における魂の救済と，きわめて同質の意味と機能をおびているとみることができるからである。従って，彼の水平的風景は，突極的には上昇する垂直的風景と一体となって，救済のプロセスを象徴的にあらわすのである。朝の光に天にむかって一気に上昇するヒバリの飛翔は，朝の風景の中を遠方へむかうタウゲニヒツ，つまり神の寵児であるこの人物の旅の動きと同じである。この二つの類型的風景を見事に融合させているのが，冒頭で触れた詩『月夜』である。この詩は，詩人自身によって，

「宗教詩」に分類されているが，以上のような風景論からみても，うなづける事柄である。

》テクスト《

1. Joseph von Eichendorff
   a) Werke. Hrsg. von W. Rasch. 1966. これからの引用箇所は，本文中では，ページ数のみを記した。
   b) Werke und Schriften. 4Bde. Hrsg. von G. Baumann in Verbindung mit S. Grosse Dritte Auflage. 1978. 本文中では W. u. S. と略記した。
   c) Sämtliche Werke.
      Bd. 8-2 Literarhistorische Schriften II. Abhandlungen zur Literatur. Hrsg. von W. Mauser. 1965.
      Bd. 9 Literarhistorische Schriften III. Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Hrsg. von W. Mauser. 1970. これからの引用の場合は，巻数とページを記した。
2. Novalis
   a) Werke. Hrsg. von G. Schulz. 1969. これからの引用箇所は，本文中では，ページ数のみを記した。
   b) Schriften. 4Bde. 1960 1977. Hrsg. von P. Kluckhohn u. R. Samuel in Zusammenarbeit mit H-J. Mähl u. G. Schulz. これからの引用の場合には，巻数とページ数を記した。

》参考文献《

特にこの論文を書くに際して，参考にしたもの，ないしは，本文中で言及したものに限定した。

1. Gerhard Schulz : Die metaphorische Darstellung des Gegensatzes Einsamkeit —Öffentlichkeit in der deutschen romantischen Lyrik. in : Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposion. Hrsg. von R. Birnkmann. Sonderband der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.“ 1978
2. Richard Alewyn : Eine Landschaft Eichendorffs. , in : Eichendorff heute 1966
3. Leo Spitzer : Zu einer Landschaft Eichendorffs. , in : Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Hrsg. v. A. Ritter. 1975. (Wege der Forschung)
4. Eichendorff heute. Hrsg. v. P. Stöcklein. 1966.
5. Friedrich Hiebel : Novalis. Deutscher Dichter Europäischer Denker Christlicher Seher. Zweite Auflage. 1972.

6. Oskar Seidlin : Versuche über Eichendorff. 1965.
7. Marianne Thalmann : Der romantische Garten. , in : Romantik in kritischer Perspektiv. 1976.

》注《

(1) G. Schulz, S. 616.

(2) R. Alewyn, S. 43.

(3) ノヴァーリスの作品『ハインリッヒ・フォン・オフターディンゲン』は，以下で言及する際には，一般的に知られている翻訳題名『青い花』をつかうことにする。

(4) R. Alewyn, S. 22.

(5) R. Alewyn, S. 21.

(6) O. Seidlin, S. 32ff. この概念と同じ意味で，ザィトリンは，例えばein bildhafte Zeichensprache (S. 33), Kryptogramm (S. 33), Transparent (S. 33), emblematische Landschaft (S. 37), Landschaftssymbolimus (S. 53) といった言葉をつかっている。

(7) O. Seidlin, S. 36.

(8) R. Alewyn, S. 22.

(9) アイヒェンドルフの庭園風景については，「開かれた庭園」と「閉じられた庭園」という観点から，その象徴的意味を述べたことがある。(金沢大学法文学部論集文学篇第19巻) G. シュルツやM. タールマンは，庭園を水平的な自然暗喩の代表的なものとみなしているが，森や谷が必ずしも垂直的風景として描かれるものでないと同様に，庭もまた場合によっては，垂直的風景の性格を示すことがある。その場合に，アイヒェンドルフの庭園は，水平的眺望のない「閉じられた庭園」となる。
G. Schulz, S. 615.
M. Thalmann, S. 30.

(10) 垂直的——水平的という呼称は，注(9)に示したように，G. シュルツやM. タールマンの論文にもみられ，自然風景論の中ではかなり一般化している。

(11) G. Schulz, S. 615.

(12) ハインリッヒの垂直的な動きには，当然のことながら，作品中にも触れられている伝説的詩人オルフォイスの，冥界へ降る行動様式の反映が認められる。また，ハインリッヒの垂直的な動きを，宇宙的空間もしくは童話的空間とでも言えるような世界の中で再現しているのが，クリングゾールの語るメルヒェン「エロスとファーベル」でのファーベル（つまりポエジーの寓意形姿）の行動であろう。彼女は天上 (Astralwelt) 地上 (Menschenwelt) 地下 (Unterwelt) 及びその中間の世界 (Zwischenreich) の間をたえず上下して，ついに融和を実現する。

(13) R. Alewyn, S. 22.

(14) O. Seidlin, S. 36.

(15) タウゲニヒツとその「動き」の性格については，すでに述べたことがあるので，ここではこれ以上言及しない。『Taugenichts と「動き」の位相』（金沢大学法文学部論集文学篇第 24 巻）