HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	リーリエンクローンにおける印象主義抒情詩の成立
Author(s)	石橋, 道大
Citation	独語独文学科研究年報, 20, 53-67
Issue Date	1993-12
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25950
Type	departmental bulletin paper
File Information	20_P53-67.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

リーリエンクローンにおける印象主義抒情詩の成立

石　橋　道　大

序

1883年、三十九歳のリーリエンクローンは初めて作品を刊行した。それは„Adjutantenritte und andere Gedichte“（『副官騎行、その他』）と題された詩集である。年齢からも察せられるように、リーリエンクローンには、このドイツ最初の印象主義詩集以前にも、長い詩作生活の期間があった。その期間に属する詩には、十八世紀から十九世紀にかけての様々な詩人の影響が認められるが、それは六十年代から七十年代にかけての平凡な抒情詩人としては、ごく普通のことだった。ところが『副官騎行』には、必ずしも初期の作風を完全に払拭したとは言えないまでも、新しい明確な調子がはっきりと認められ、後にそれは印象主義文学と名付けられることになる。印象主義そのものは、1874年のパリにおける第一回印象主義絵画展に始まるが、それから数年後（1879／80）に早くもリーリエンクローンは印象主義文学をつくり始めている。[1] 1886年まで数次にわたり印象主義絵画展が開かれ、その影響からドイツの画家たちが80年代後半に印象主義的絵画をつくり始め、また87年頃から自然主義の雑誌で印象主義絵画が紹介され、88年には文学の分野で初めて印象主義という用語が使われたこと等を考え合わせると、83年という早い時期に刊行された『副官騎行』は、注目すべき先見性をもってまとめられた、ドイツ印象主義の先駆的業績であるといえよう。

1

『副官騎行、その他』は百五十九頁の冊子で、装丁は極めて地味である。表紙は黄色地に茶色のまだら模様の厚紙、背表紙は茶色の布張り、背表紙の„Liliencron, Adjutantenritte“という題名だけが金文字であるにすぎない。一言でいえば簡素な装丁である。有名な詩集であるだけに、我々はやや意外な感じを持つ。しかし、実はそれは著者のたっての希望であった。出版社に宛てて、「金縁装丁はやめて下さい、大嫌いです。」[2] と注文をつけたのである。かくして仕上がった本を手にした時には、「感じのいい装丁に感謝します。」[3] と礼を述べている。装丁へのこだわりの背後には、当時驚異的な売れゆきを誇った詩人のルドルフ・バウムバッハやユリウス・ヴォルフなどへの対抗意識もあったと思われる。彼らは大衆受けする Butzen-

scheibenlyrik（別名、金縁装丁詩）と呼ばれる詩をつくった。それは女性を主な読者とし、内容・文体・詩法が装飾的で優美であるだけでなく、外装もねんいりに美しく、御婦人好みに仕上げられて、書店のショーウィンドーを華やかに飾り、女性の読者だけでなく男性も贈り物として競って買い求めたという。[4] どの詩集も数万部という売れゆきだった。自然主義の尖兵ハルトも、流行詩人アルベルト・トレーガーの売れに売れた詩集について次のように語っている。「詩が、抒情詩が十五版だなんて。繊細な金装丁に輝くその緑色の本が、いま私の前にある。しかし、せっかくの装丁ではあるが……（以下内容の批判が続く）」[5]

また単行本の他に、『ガルテンラウベ』、『ダハイム』といった家庭雑誌も広く女性に読まれていた。進歩思想を持つ雑誌もあり、読者の教養を一定水準にまで引き上げることに貢献したことはまちがいない。ところが、掲載される文芸ものに関する限りは、流行作家による大衆迎合的作品ばかりであった。国民がそういうものばかり読んでいると「良い本に対する好みが薄れていき、悪趣味になる。」[6]『副官騎行』の初版千部の完売に11年も要した原因は、家庭雑誌にもあるという訳である。売れないことは、リーリエンクローンの場合、才能をつぶすことにもつながった。文字通り飢えに苦しむ日が続き、債権者には苦しめられ、電車賃もなくて行動範囲が狭められ、創作活動に必要な見聞、体験の機会も奪われて、詩人の生命は枯れ萎んでいったという。[7] 71年のドイツ統一と近代産業国家への脱皮、大きな市場の出現、そうした中での資本主義的文学生産が国民に及ぼす強大な力に対して、リーリエンクローンは強い危機感を抱いた。才能もなく売れる作家にとどまらず、真に才能ある者までもその波に呑み込まれる。「たいていの作家達は恥ずべき連中だ。金と引き換えに志操やモラルを売っている。ぞっとする。私は決して一滴だって放棄しないぞ。」[8]「アンナ・リッターはもちろん私にとって、真の情熱とポエジーのある素晴らしい詩人だ。だが残念なことに、多分金のためだと思うが、やたらと大量に書き始めた。こうなると、おしまいだ。芸術家でなく職人だ。みんなそうだ。」[9] 流行作家の華やかな装丁の詩集が飛ぶように売れる陰で、購買者の関心をひくはずもない見栄えのしない装丁の『副官騎行』が人知れず世に送り出された。最初の一年半に売れたのは、わずか二十三部だったという。この装丁をながめていると、著者の無言の抵抗が伝わってこないだろうか。

さてここで、リーリエンクローンがとりわけ厳しく批判したButzenscheibenlyrikについて、簡単に述べておきたい。それは1870～90年代に人気のあった古風で亜流的な詩である。1871年のドイツ帝国成立前後には、復古的・民族主義的運動が高まり、民族統一の拠り所を求めて、かつて一大帝国を形成したドイツ中世に人々の関心が向けられた。ロマン派以来発展してきた歴史学は中世の知識を媒介してくれた。基本的にはヴィルヘルム皇帝の路線から外れず、保守的ブルジョアジーに読者を求めたButzenscheibenlyrikにも中世風書き割りがみられ、酒、恋、事実とちがう理想化された気ままな遍歴生活、[10] 人生訓などが心楽しく、優美に、お

どけて、あるいは少々生真面目に歌われる。体験的性格は希薄で、深刻な人間的真実、葛藤は避けられ、またイデオロギーの面でも帝国政府と共有するところが多く、深刻な社会問題なども扱われなかった。いわばドイツ帝国の上げ潮に乗った文学で、国民の楽観的心情をくすぐるものがあった。バウムバッハから一例を挙げよう。

さわるな草[11]

粉屋の娘とおしゃべりしながら
五月の緑野を散歩した。
娘の親父は不審そうに
後ろをついてきたが、
急に小川のほとりで立ち止まり
僕を招き寄せて、こう言った。

ほうれ、この草をよく見てみい
どこにでもあるもんじゃないぞ。
これは、さわるな草っていうんだ。
オレの言うことがわかるかな？
重々しい声音(こわね)で親父はそう言い
指を立てて立ち去った。

周りの繁みに日差しは重く
ふたつの金髪のおさげにも降り注いでいた。
おさげはジリジリ熱くないのか、燃えないのか。
娘は首を横に振る。
そうしてついに、おずおずと、さわるな草に触れた時
それは僕の腕の中にはじけ飛んできたのだった。

『遍歴する若者の歌』と題する詩集（初版1878）に収められた詩である。[12] 中世のある放浪する若者がうたう歌として、全ての詩が収められている。粉屋というのは中世では一種の特権階級であったが、[13]上の詩では粉屋の娘を庶民の典型であるかのように、牧歌的風景の中に登場させている。中世が美化され、賛美されるのである。ユーモラスな描写に落ちがついて、この詩に限っていえば、なかなか魅力的である。大衆を魅了しただけあって、やはりある種

の才能は感じられる。しかし、粉屋の娘、悪い虫を心配する父親、放浪する若者のかりそめの恋といった具合に、人物とシチュエーションは典型化されている。深刻な体験などなくても、工夫の上手な詩人ならば頭で考えて、鋳型を少しずつバリエーションさせて、際限なくつくれる種類の詩だともいえる。リーリエンクローンはバウムバッハを職人だと言う。[14] つまり一定の型に従ったものを、とめどもなく作るというのである。それは資本主義的大量生産の仕組みにも合致したものだった。「誰が我々(訳注：リーリエンクローンや自然主義作家たち)の作品に関心を寄せるというのだ。書籍業者が客の手に取らせるのは、バウムバッハ等々だよ。」[15] 「最新のバウムバッハ作品集は、二週間以内に一万部が読者の手に渡った。」[16]

かつてのゲーテ（及び部分的にはシュトルム）におけるロココ抒情詩から体験詩への移行は、恋の典型の知的表面的把握から、生命のリアリズムへの移行だったといってよい。Butzenscheibenlyrik にみられるのも、これに似た典型化であり、またこの時代に息を吹き返したロココの影響も時々認められる。（リーリエンクローン自身にも初期には若干認められる。）それに対して、今リーリエンクローン（彼はゲーテとシュトルムを極めて高く評価していた。この点は後述したい。）が打ち出すのは、中世ならぬ現代の生活に基盤を持つリアリズムである。描かれる人物は典型ではなく、個別的な存在であり、シチュエーションは一回的な体験に基づいて決定される。以下、〉Tod in Aehren〈を例にとって詳しく検討してみよう。

2

Tod in Aehren.

Basis: Gefreiter Heinrich Schönhorn; 1. Kompagnie Westfälischen Füsil.-Regts. Nr. 37. Gefecht bei Nachod 27. Juni 1866.

In einem Kornfeld liegt unaufgefunden,
Ein sterbender Soldat, mit schweren Wunden.
Schon weit von ihm der Lagerfeuer Rauch.
Ihn Durst und Schmerz fast bis zum Wahnsinn treibet
Bis endlich seine Jugendkraft enteilet;
Und matt nach oben schlägt sein brechend' Aug'.

Und wie die Aehren über ihn sich biegen,
Da sieht er sich als Kind im Garten liegen.
Es lugt sein Strohdach aus dem Blütenglanz;
Das Kirchlein; — und die Lind' im Nachbargarten,
Wo er im Mondschein thät' sein Lieb erwarten
Von fern hört er der Nachtigallen Sang.

Es wogt und wiegt; es singt und klingt,
Noch sieht er seiner Mutter Lächeln — —
Ein Kranz von Aehren ihn umringt,
Und Todesschatten ihn umfächeln.

麦穂の中の死

基礎（となる事実）：兵士ハインリッヒ・シェーンホルン。第３７ヴェストファーレン歩兵連隊の第一回作戦行動。1866年６月27日、ナホト近郊での戦闘。

穀物畑の中に、見つけられずに瀕死の
兵士が倒れている、重い傷を負って。
野営地のたき火の煙はもう遥かに離れてしまった。
渇きと痛みが気も狂わんばかりに兵士をさいなむ。
そして終に、若い力も見るまに尽きる時が来た。
曇っていく眼は生気なく上を見上げる。

兵士の顔の上で麦の穂が風に揺れると
庭に寝ころぶ子供時代の自分の姿が目に浮かぶ。
我が家のわらぶき屋根が満開の輝きの中からのぞいてみえる。
教会、そしてあれは隣の庭の菩提樹。
その月明りの下でいとしい人を待つ。
遠くから小夜啼鳥の声が聞こえてくる。

波打ち揺れる。歌声がし、鳴り響く。
母の微笑みがまだ見える……。
麦穂の輪が兵士を円く囲み
周囲からは死の影があおぐ。

この詩（「初期稿」と呼ぶことにする）は、1877年に手書きで作成された第一詩集に収められている。[17]『副官騎行』よりも六年早い詩集で、印象主義的性格はまだ余りなく、リアリズムを基本としているが、ロマン主義の影響も認められる。この詩の場合、まず詩作の基礎となった事実が提示される。1866年の普墺戦争にはリーリエンクローン自身参加した。死んだ兵士のモデルは、リーリエンクローンが所属していた第３７歩兵連隊のシェーンホルンという兵士である。６月27日、ナホト近郊で激戦があり、多数の死傷者が出た。「決して私はこの戦闘を忘れないだろう。五時間の間、恐ろしい弾丸の雨の中にいたのだ。」[18]と日記にはしるされている。この作品は正しくその体験から生まれた。

第一節（一～六行目）は瀕死の兵士の描写だが、その様式はリアリズムである。一方、第二節（七～十二行目）は兵士の脳裏に浮かんだ情景の描写だが、故郷への憧れにはロマン主

義的色彩が色濃く残っている。(ロマン主義的色彩については、何故今頃と思う人もいるかもしれないが、一般にドイツ抒情詩におけるひとつの大きな開花であったロマン派の影響は極めて強く、また持続的で、だいだい十九世紀末までそれが続いていたといってよい。)第二節から一定の時間が経過した第三節（十三〜十六行目）に至ると、意識が混濁する。波打つのは麦の穂なのか菩提樹なのか、聞こえてくるのは小夜啼鳥なのか、それとも何か他にもあるのか（二年後の「中間稿」[19]では、一行前に「鐘」が出てくるが……）。前節の「小夜啼鳥の歌」のようには、音源がもう明瞭ではない。母のほほえみは「まだ」（意識がはっきりしていた前節では、この言葉は使われていない）見えるし、その他にも消えゆく意識の中にぼんやりと浮かぶものがあるのかもしれない。しかしそれも徐々に闇に閉ざされていくことが、破線によつて暗示される。それに伴って、詩人の視線は兵士の心理を離れ、意識は消えてもなお温もりのある体に移行する。しかしそれも、今まさに死神に抱きとられようとしている。

以上のように、この詩はリアリズム、そしてロマン主義の影響をも残した作品である。それは、当時の他の作品にアイヒェンドルフ、レーナウ、ドロステ＝ヒュルスホフ、シュトルム等々の影響が認められるという事実とも符合する。

その後、中間稿も含めて数回にわたって手が加えられ、以下の稿（これを「完成稿」と呼ぶことにする）が『副官騎行』に収められた。

Tod in Ähren.

Im Weizenfeld, in Korn und Mohn,
Liegt ein Soldat, unaufgefunden,
Zwei Tage schon, zwei Nächte schon,
Mit schweren Wunden, unverbunden.

Durstüberquält und fieberwild,
Im Todeskampf den Kopf erhoben.
Ein letzter Traum, ein letztes Bild,
Sein brechend' Auge schlägt nach oben:

Die Sense rauscht im Ährenfeld,
Er sieht sein Dorf im Arbeitsfrieden.
Ade, Ade du Heimatwelt —
Und beugt das Haupt, und ist verschieden. [20]

麦穂の中の死

麦畑、穀物とけしの中に
兵士が倒れている、見つけられずに
すでに昼は二度、夜も二度すぎて
重い傷を負い、包帯もされず。

渇きが喉を切り裂き、熱に狂い
断末魔の苦しみに頭を上げる。
最後の夢、最後の光景
曇っていく眼は上を見上げる。

実った穀物畑に鎌が鳴る。
仕事にはげむ平和な故郷の村が見える。
さらば、さらば古里よ……。
頭を垂れて、兵士は息絶えた。

初期稿との相異は、まずロマン主義的部分が大幅に整理されて消滅したこと、それからリアリズム描写の部分が印象主義的色彩をほどこされたことである。以下、両稿の詳しい比較によって、この移行の実態を検討してみよう。

まず両稿が含む各節の対応関係であるが、内容上、初期稿の第一節が完成稿の第一及び第二節に対応し、初期稿の第二節は、完成稿ではほぼ消滅しており、最後に両稿の第三節に部分的な対応関係がみられる。

初期稿の第一節では、倒れた兵士の様子が順を追って細かく、飛躍なく、生々しく語られてゆく。語順が整い、文体は無理がない。リアリズム文体であるといえる。これに対して完成稿第一節は、語いの点では初期稿と共通するものもあって、リアリズムとのある種のつながりが認められる。しかし合成語など、印象主義の特徴も目につく。文体については、コンマによって、文が細かに句切られているのが目をひく。一行が二分割され、そこに収まる言葉の順序は必ずしも初期稿と同じではない。初期稿の(In einem Kornfeld) liegt unaufgefunden ein sterbender Soldat と比較して、完成稿では Liegt unaufgefunden ein Soldat とされずに、コンマで句切って Liegt ein Soldat, unaufgefunden とされる。Zwei Tage schon, zwei Nächte schon もコンマで句切らずにつなげる方法は排される。(例えば中間稿では、Zwei Tage und zwei Nächte schon im Sterben なのであったが。) 四行目もつなげる接続詞は使用されない。また四行目は兵士の状態を表現する限りで、二行目の unaufgefunden と同一範疇に属する性質の言葉だと思われるが、二行目から遠く引き離されている。こうして、兵士の状態を順序立てて客観的に描写することが避けられ、かわりに、視覚に入るものがその都度、コンマに句切られた中に断片的にまき散らされる。提示の順序が初期稿ほど秩序的でないといえる。詩行の長さが初期稿は長く、完成稿は短いのも、各々の目的に適っている。

初期稿三行目は兵士から遠く離れた場所にまで視線を動かした情況説明で、客観描写を目差す場合には広い視野が得られていいだろうが、完成稿に付け加えても蛇足になるだけであ

ろう。完成稿が目差すのは印象的断面を切りとることであって、そのためには兵士に注意を集中する必要がある。

初期稿第一節四行目は、主語・述語・目的語が揃った文で、その後に論理を整える接続詞 bis をそなえた五行目の文が整然と続いて、写実がなされていく。それに対して完成稿第二節一行目は、大胆な合成語の形容詞が二個並ぶだけである。印象という漠としたものを、既成の語いの枠を越えて何とか捕捉しようとする言語的試みであるといえる。それに続く二行目の den Kopf erhoben という初期稿にはなかった動作については、最終行との関連で後述したい。今は、二行目が省略文体であることだけを確認しておこう。一行目の圧縮された表現と同じく、委曲を尽くした説明は放棄される。

初期稿第一節最終行以下は、(恐らくあおむけで)目を開くと、麦の穂が上に揺れているのが見え、それを契機に想い出に沈んでゆくという順序明確な文章である。(なお、麦穂が何故きっかけなのか、理由づけが不十分と思ったのか、中間稿では im Garten「庭に」を im Garben「わら束の中に」に変えた。)一方、完成稿第二節三・四行目から第三節にかけては、因果が必ずしも明快ではない。「最後の夢、最後の光景」、すなわち想い出と、第三節前半の想い出との間に目を上げる句が割って入ったために、因果がわかりにくくなっている。ちなみに中間稿では次のようになっている。「だが光を失っていく眼は、なお上を見る。／麦の穂が兵士の上で揺れると／最後の夢、最後の光景が心によみがえらせるものは／」(以下、想い出の描写)。「最後の夢、最後の光景」は中間稿で初めて出てくるが、文脈上に占める位置は実に明快である。それに対して、完成稿におけるこの句の占める位置の問題は、上に述べた通りである。完成稿が目差すところは、明快で論理がつながることよりも、感覚的な真実に重きを置くことだったと思われる。「最後の夢、最後の光景」が何か脳裏に浮かぶ。はっとして眼をみひらく。故郷の村の麦畑や仕事の風景が具体的に見えてくる——自然な感覚に身をまかせれば、そういうこともありうるだろう。

初期稿第二節は完成稿では大幅に縮小される。内面描写を控え、できる限り視覚の及ぶ範囲にとどまろうとするのである。完成稿第二節二行目で「頭を上げる」、そして今「頭を垂れ」る。極めて視覚的である。一方、初期稿では、兵士を「周囲からは死の影があおぐ」というレトーリッシュな、つまり感覚から遠い表現であった。視覚性はリーリエンクローンにおける文学的印象主義のひとつの大きな特色である。もともとフランスの印象派絵画は、絵の具という表現手段が持ついくつもの可能性、例えば色彩を与える、輪郭をつける、質量感を出す、明暗を区別する等々の内から、印象表現に最も好都合な、色彩という一点を取り出して追求したものだった。印象派絵画における印象とは、刻々と変化する光線に照らされて微妙に変わってゆく物体の色彩の印象に他ならない。一方、文学の表現手段である言語の場合は、色彩描写もできなくはないが、絵の具における色彩ほど本質的なものとはいえない。印象と

いう同じものを捉えることを目的とするにしても、言語にとっては、色彩にとどまらないもっと広い具象表現こそが本質的であろう。絵の具が色彩を表現するためのものであるとすれば、言語は色彩にとどまらず、視覚で捉えられる全ての面を表現するようにできているはずである。リーリエンクローンの文学的印象主義における際立った視覚性は、このような意味で理解されなければならない。なお、言語は聴覚その他の印象にも係わることを指摘しておきたい。(例「鎌が鳴る」)。

最後に音韻に目を向けてみると、初期稿第一節のリアリズム文体には、treibet, enteilet,またAug'という意外に古めかしい不自然な音韻処理がみられる。リーリエンクローンはR・フクスの詩を批評して、この種の余計な「eは(現代詩人についていえば)私には常々、素人を見分ける印である。あなたの詩にはAug'(Auge)というのもあった」が、これも「ひどい響き」だという。[21] 音韻処理に限らず、リーリエンクローンの言語全体に言えることだが、古めかしい音韻処理やおきまりの詩語ではなく、感覚的真実の表現のために、より自然な言語が求められた点は、自然主義との親近性を考える上でも把握しておかなければならない。

以上、二つの稿の比較により、ロマン主義及びリアリズムから印象主義への移行の実態を分析してみた。簡単に要約すると、ロマン主義的部分が完成稿では大幅に縮小・整理されてしまったのに対して、リアリズム部分はそれほど内容は変わらず、表現法が印象主義的に変えられたといえよう。すなわち、印象主義にとってロマン主義には受けいれにくいものがあるのに対して、リアリズムは印象主義が成長するための土壌になったと思われる。

3

印象主義は自然主義の克服の形で生成したといわれる。すなわち、事物をありのままに客観的に描写することの限界が認識され、主観の介在が無視できないことがわかったので、一種の主観主義ともいえる印象主義へ反転して、事物そのものの詳しい描写から、事物から受ける印象の詳しい描写へと方法が変わったというのである。これは考え方としては明快であるし、事実印象主義詩人の多くは自然主義の最盛期よりも少し後に活躍している。例えばホルツは、自ら徹底自然主義を確立した後に、印象主義的な傾向を強めていった。しかし一方、ヘルマン・バールは自然主義の最盛期である1891年に早くも『自然主義の克服』という論文を発表したが、そこで自然主義に取って替わるものとして予告されているのは、ユーゲント・シュティールらしい。[22] 自然主義から印象主義へという図式が必ずしも常に事実と一致しないことは、ドイツ印象主義文学の成立、すなわちリーリエンクローンに視野を限定した場合にもいえることである。自然主義文学運動は1885年の詩華集„Moderne Dichter-Charaktere“に始まるともいえるが、1882年からハルト兄弟は雑誌„Kritische Waffengänge“においてすでに

批評活動を始めている。『副官騎行』は1883年の出版であるが、そこに収められた詩の多くは、実は既に80年ごろから、83年と措辞が余り違わない形で私家版 Sonderdruck として、部分的に次々と印刷されている。要するに多少の早い遅いはあるが、印象主義と自然主義はだいたい同時期に成立したと言えるであろう。自然主義が十九世紀リアリズムにおける写実精神のある種の徹底化だとすれば、徹底化がまだ不十分な段階で早くも印象主義がリアリズムの土壌に芽ばえても、それほど不思議ではない。

『麦穂の中の死』初期稿第一節は、悲惨な戦場の極めてリアルな描写である。事柄の詳しい描写は、完成稿で印象主義に反転するための基点になったといえる。しかし自然主義が社会の悲惨な情況の描写による告発効果を通して改革を目差す社会主義思想を持つのに対して、リーリエンクローンは戦争を告発するために悲惨な戦場を描くのではない。自ら望んで職業軍人となったリーリエンクローンは、ドイツ統一の基礎を形造った66年の普墺戦争、及び統一を完成させた70／71年の普仏戦争でプロイセンのために戦ったことを誇りにしていた。統一後は皇帝を敬い、ビスマルクに心酔して封建党を支持し、社会主義政党を嫌った。社会思想の点で自然主義とは相容れないところがあった。しかし、85年以降急速に盛り上がった自然主義文学運動に荷担したのも事実である。但し若い自然主義作家たちよりも十五乃至二十歳年長で、既に印象主義文学を完成させていたリーリエンクローンが彼らに期待したものは、社会思想ではなく、ミュンヒェン詩派や Butzenscheibenlyrik などの旧文学を一掃して、新しい文学をつくろうとする激しい意欲と力である。

では、社会思想上の相異にもかかわらずリーリエンクローンが自然主義の作家たちと共有できると考えたものは何か。それは、旧文学へのアンチテーゼとしてのレアリスムスである。今日の我々は、十九世紀におけるレアリスムスというと、いわゆる詩的レアリスムスを考え、それと対比させてナトゥラリスムスとかインプレッスィオニスムスとかいう用語を用いる。しかし当時は、後二者もレアリスムスと呼ばれていた。リーリエンクローン自身、自分をレアリスト、あるいはナトゥラリスト（むろん前述のような事情もあり、限定された意味でではあるが）と呼んではいるが、インプレッスィオニストとは呼ばない。そして自然主義作家たちをもレアリストと呼ぶ（ナトゥラリストと呼ぶこともあるが、それには時々、粗野な芸術をつくる人という否定的ニュアンスが込められている）。特定の文学流派の傾向を表わすものとして、ナトゥラリスムスという用語はようやく80年代中葉に使用され始めたばかりで、また文学のインプレッスィオニスムスという用語は更に遅れて88年に登場したという事情もそこにはあったが、しかし単にレアリスムスという用語が定着しているという理由だけでなく、両者を「レアリスムス」でくくりうる共通性が存在するとの認識が根底にあったと考えられる。今日の文学史をひもとくと、印象主義と自然主義の違いがはっきりと解説されているが、リーリエンクローンの書簡に数多くちりばめられた見解を見る限りでは、そのような

分類法はとられていない。自分の文学は彫琢されてポエジーがあるのに対して、自然主義の文学は技法的に未熟で、しばしば吐き気のする素材が生のまま盛り込まれている点に相違を認めてはいるが、レアリスムスという点では同じであり、基本的にはそれこそが重大事なのだという考えである。

レアリスムスによってリーリエンクローンが表現するのは何であるのか。それは「真実、自ら体験した生活の再現」[23]である。「全ては自分で体験した事」[24]であり、「私は体験した事を詩にする」[25]のだという。しかし「体験」といっても、見たことを単に客観的に、傍観者的立場から語るのではなく、自然や生の諸相に心を揺り動かされ、「体験したことから、熱い心を詩の中にすくい上げる」[26]のである。「私は真実に詩作したい。私たちが冷血でないならばなるであろう気持ちのままに。」[27]詩人ヨハン・マイアーに宛てた書簡では次のように語っている。「あなたの深い人間を見せてくれる詩句から、私は何と涙をさそわれたことか。そして、それこそが重要なのだ。悩みの全て、少しの喜び、不安の全て、我々の情熱の全てを伴った人間こそが重要なのだ。　[中略]　詩の中に思いの丈を吐き尽くす、満ちあふれる心。これが、ゲーテによれば、詩人というものなのだ。」[28]主知的なロココ抒情詩全盛の時代に若いゲーテが打ち出した体験詩は、生のリアリズムを基調としていたが、これを受け継いだのがシュトルムである。シュトルムは「抒情詩の場合は、[……] 体験が基礎にならなければいけない」[29]とし、ゲーテの言葉を援用して、抒情詩とは「我が悩みを語る」芸術である[30]と説明する。リーリエンクローンが高く評価したのもこの二人で、特に後者については、「私ほどのシュトルム崇拝者は他にいない。」[31]とまで言っている。しかし十八世紀以来の伝統をもつ体験詩を今さら弁護することに、何の意味があるのかと人は問うかもしれない。我々は体験詩の伝統と簡単に言うが、この「伝統」は十九世紀には消えかけて、一般の人々にはほとんど見向きもされなかったのが実情である。シュトルムが生涯にわたって倦むことなく体験詩を主張したのも、時代の大勢、文学の主流、とりわけミュンヒェン詩派に対する孤独な、粘り強い抵抗として理解する必要がある。リーリエンクローンはそのことをよく認識していた。「シュトルムとガイベルとでは、いずれが詩人だろうか。シュトルムだけが詩人だ。ドイツ国民は、ゲーテとシュトルムが正しく詩人であったがために、二人を本能的に嫌う。ガイベルの方はどうか。あの口の端の英雄ときたら。彼は二百版だ。この人は本当に、酒と恋のドイツ人にとっては、そんな英雄なのだ。シュトルムは版を重ねられない。誰も彼を知らない。」[32]文学史をひもとくと、詩的写実主義から自然主義への移行が文学史の潮流として叙述されているが、リーリエンクローンや若い自然主義作家たちの意識としては、この時代の詩といえばミュンヒェン詩派やButzenscheibenlyrikであり、詩的写実主義の詩を知る人はわずかであった。ケラーについても、「そして遂に、シュトルム亡き後、我々に残された唯一の抒情詩人は偉大なスイス人のG・ケラーだけとなったが、大体彼を知っている人なんて、ほんのひと

握りだ。」[33] フォンターネのバラーデも評価していたらしいが、[34] 売れない作家だったので、ガルテンラウベ誌（ここにはガイベルやバウムバッハの詩も掲載された）に彼の小説を載せたりしたら、三ヶ月以内に予約が四万部も減るだろうと述べている。[35] このように詩的写実主義の文学は、一般にはほとんど知られていなかったが、そうした中でリーリエンクローンはこの文学の重要性を認識した。こういうところは、十九世紀のフランス画壇を強力な権威をもって支配していた新古典主義のアカデミズム絵画に対抗して、新しい芸術を目差した印象派が、傍流のレアリスム絵画に多くを学んだのに似ている。リーリエンクローンは新しい文学が目差すべきものを、レアリスムスという言葉で言い表わした。この言葉には、旧文学一色の時代にあって、力強い新鮮な響きがあったにちがいない。レアリスムスの中味が、自然主義作家におけるように社会的真実の描写であるか、それとも印象という感覚的真実の描写であるかは、背景となる政治思想の相異によるところが大きい。しかし結局政治思想は本質的な問題ではないというのがリーリエンクローンの考えである。[36] 新しい文学はひとつであり、それが力を合わせて旧文学の巨大な牙城をいかにして突き崩すかが問題だった。そのことをリーリエンクローンは、しばしば「戦い」という言い方をして、激しく語っている。文学技法の点ではリーリエンクローンが高く評価していたパウル・ハイゼについてさえ、重病の彼が「あの世に行くことになれば、我々新しい調子を打ち出した者たちは、きっと遥かに自由な道を歩めるだろう。」[37] と言うほどであったから、旧文学の権勢は相当なものであったらしい。

従来の文学史のように、詩的写実主義から自然主義、そして印象主義へと移行したことを説く場合には、自然主義に対して印象主義がいかなる新しい側面をもって登場したかに注意が向けられたが、当時の詩人たちの意識に従って、ミュンヒェン詩派やButzenscheibenlyrikなどの旧文学に対抗する新しい動きとして捉えるならば、自然主義と印象主義の詩人たちが手を取りあって戦った様子が浮かび上がってこよう。それは抒情詩に始まる初期の自然主義文学がリーリエンクローンの印象主義文学とほぼ同じ頃に現われたこと、また印象主義絵画の紹介が87年以降、自然主義の諸雑誌によって行われていった[38] という事実とも符合する。自然主義文学は、近代化に伴って急激に膨張した大都市の不安と悲惨をうたうが、印象主義も大都市での生活がもたらす多種多様な刺激に対して、何らかの反応を迫られる都会人の神経感覚を基礎にしている点で、母胎は共通で、ただ着眼点や背景の思想が異なるのだといえる。[39] ホルツとシュラーフの合作『ゼーリケ一家』についてリーリエンクローンは次のように言う。「『ゼーリケ一家』[……]それは私の内奥まで震撼させた。これは正しく生であり、生からつくられたものだ。　[中略]　劇場における新しいレアリスティッシュな生命の始まりは、我々ドイツ人の間にもある。すなわちG・ハウプトマン、シュラーフとホルツ、M・ハルベだ。」[40] 「秒進スタイル」の文体によって自然主義の様式をひとつの極にまで押し進め

て完成させた、徹底自然主義の戯曲『ゼーリケ一家』は89年に発表され、その翌年にリーリエンクローンは上のように述べたのであるが、印象主義詩が80年頃に出来始めたとすると、この時すでに十年が経過していたことになる。リーリエンクローンにとっては、印象主義に十年も遅れて徹底自然主義が現われても、何の不都合もなかった。むしろ力強い仲間を得たと考えたのである。89年にベルリンの『自由劇場』が開設され、自然主義の戯曲が次々と上演されたことについても、同様に肯定的に見ていたらしい。

印象というものは、印象を引き起こす事象に規定される限りで客観主義的側面を持つ。しかし印象は常に、その人の個人的な印象である点で主観主義的側面も持ち、そうした側面をどんどん深めていくことも可能である。実際、印象主義から象徴主義、あるいは表現主義への移行は多くの画家や詩人に認められる。一般に印象主義を考える場合、自然主義の克服、及び二十世紀芸術の出発点という観点から、その主観主義的側面が強調されがちである。しかしフランスの印象派絵画はレアリスムの流れの中に自らを位置づけ、まずは当時自然科学によって基礎づけられた現象としての、光を反射する色彩の世界を、見えるがままに描くという、ある意味で客観主義的な性格を最初は持っていたはずである。リーリエンクローンがレアリスムスという側面を専ら強調し、自然主義との相異である主観主義的側面をほとんど語らないということは、彼の文学がドイツ印象主義文学の流れの中でも、初期の段階に属していたことを示しているといえよう。印象派の画家たちが、物の固有色を、理念的に考えられた色にすぎないとして否定し、特定の光線状態の下に置かれた物体の発する色だけを現実の色として受けいれたように、ある事物の固有の性格でなく、それがある時、ある所で自分にどう見えたかだけを問題にするとすれば、そこには旧文学におけるような既製の詩語や理念では捉えられなかった、驚くべき新鮮な現実が無限に見えてくるはずである。それは観念から現実を開放した、一種のレアリスムスなのだといえる。その場合、詩は当然直接体験からつくられることになろう。「全ては自分で体験した事」というリーリエンクローンの言葉も、ゲーテやシュトルムの体験詩の単なる継承ではなく、そのような新しい意味において理解されねばならない。

注

使用テキスト及び書簡集

Detlev Freiherr von Liliencron: Adjutantenritte und andere Gedichte. Leipzig 1883.

Ausgewählte Briefe, 2Bde, hg. v. Richard Dehmel. Berlin 1910. (Briefe 1と略記する。)

Briefe in neuer Auswahl, hg. v. Heinrich Spiero. Berlin und Leipzig 1927. (Briefe 2と略記)

Neue Kunde von Liliencron. Des Dichters Briefe an seinen ersten Verleger, hg. v. Heinrich Spiero. Leipzig 1912. (Briefe 3と略記)

Briefe an Hermann Friedrichs aus den Jahren 1885-1889. Mit Anmerkungen v. H. Friedrichs. Berlin 1910. (Briefe 4と略記)

Unbegreiflich Herz. Liebesbriefe an Helene von Bodenhausen, hg. v. Heinrich Spiero. Stuttgart, Berlin und Leipzig 1925. (Briefe 5と略記)

1) リーリエンクローンが80年頃にフランスの印象主義絵画を知っていたかどうかは、書簡集などからは確認できない。ドイツ印象主義画家のフリッツ・フォン・ウーデとは付き合いがあったが、それは1890年になってからである。マックス・リーバーマンへの言及は、ようやく1897年に至って見出される(Briefe 2, S. 302)。

2) Briefe 3, S. 27.

3) Briefe 3, S. 33.

4) Fritz Koegel: Frauen- und Goldschnitt-Literatur. In: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880, Bd. 2, hg. v. Max Bucher. Stuttgart 1975, S. 507 ff.

5) Hart: Lyriker à la mode. In: Kritische Waffengänge, viertes Heft. Leipzig 1883, S. 55.

6) Briefe 1, Bd. 1, S. 104.

7) Briefe 1, Bd. 1, S. 167f. 254, 257, Bd. 2, S. 71. Briefe 3, S. 148. Briefe 4, S. 265.

8) Briefe 1, Bd. 1, S. 72.

9) Briefe 1, Bd. 2, S. 161.

10) ドイツ・ロマン派によって理想化された遍歴生活の本当の発生原因は、職人の過剰にあった。職人たちは職のみつからない故郷をやむをえず離れ、厳しい遍歴の旅に出たのである。阿部謹也『中世を旅する人びと』、平凡社1992、190頁に詳しい。

11) 原題„Rührmichnichtan“。ホウセンカ属の植物。熟した果実部分に触れると、はじけて種子をとばす。

12) Lieder eines fahrenden Gesellen von Rudolf Baumbach. Sechsundvierzigstes Tausend(!). Stuttgart und Berlin 1902, S. 27.

13) 阿部謹也、前掲書97頁以降。

14) Briefe 1, Bd. 1, S. 254.

15) Briefe 4, S. 314.

16) Briefe 4, S. 337.

17) 未刊行。テキストの大部分はIlse Wichmann: Letlev von Liliencrons Iyrische Anfänge, Berlin 1922に載せられている。本稿もこれ（43頁）に従う。

18) 未刊行。Heinrich Spiero: Detlev von Liliencron. Sein Leben und seine Werke. Berlin und Leipzig 1913, S. 57に引用されているので、本稿もこれに従う。

19) 手書き第二詩集所収。本稿は Spiero, S. 111に載せられたテキストに従う。

20) Adjutantenritte und andere Gedichte, S. 14.

21) Briefe 1, Bd. 1, S. 147（144にも同趣旨）.

22) Die deutsche Literatur in Text und Darstellung, Bd. 13, Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil, hg. v. Ulrich Karthaus. Stuttgart 1991, S. 118.

23) Briefe 1, Bd. 1, S. 144.

24) Briefe 1, Bd. 1, S. 74.

25) Briefe 3, S. 46.

26) Briefe 4, S. 233.

27) Briefe 1, Bd. 1, S. 95.

28) Briefe 1, Bd. 1, S. 150.

29) Theodor Storm: Sämtliche Werke, hg. v. Peter Goldammer. Berlin und Weimar 1972, Bd. 4, S. 565. (Lieder der Liebe von M. Ant. Niendorf).

30) ebd. S. 615. (Vorrede zum Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius).

31) Briefe 1, Bd. 1, S. 184.

32) Briefe 3, S. 133.

33) Briefe 1, Bd. 1, S. 185.

34) Briefe 1, Bd. 1, S. 113.

35) ebd. S. 105.

36) Briefe 1, Bd. 1, S. 118, 256.

37) Briefe 1, Bd. 1, S. 224.

38) Hartmut Marhold: Impressionismus in der deutschen Dichtung. Frankfurt a. M. 1985, S. 253ff.

39) 紙幅の関係で、この点に関する考察は稿を改めたい。北海道大学「言語文化部紀要」に掲載の予定。

40) Briefe 1, Bd. 1, S. 207f.

（言語文化部助教授）