

### 「肖像画」から「写真」へ：テーオドール・シュトルム『三色すみれ』について

OKAMOTO, Masakatsu / 岡本, 雅克

---

(出版者 / Publisher)

法政大学言語・文化センター

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

言語と文化 / Journal for Research in Languages and Cultures

(巻 / Volume)

21

(開始ページ / Start Page)

169

(終了ページ / End Page)

186

(発行年 / Year)

2024-01-25

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00030981>

## 「肖像画」から「写真」へ

——テオドール・シュトルム『三色すみれ』について

岡本雅克

この作品のタイトルであるラテン語 *Viola tricolor* は、ドイツ語 *Stiefmütterchen* の学名であり、*Stiefmütterchen* は「継母」をも意味する。1865年5月20日、シュトルム (Theodor Storm, 1817-1888) の最初の妻コンスタンツェが亡くなり、翌年6月13日、彼はかつての恋人であったドロテア・イェンゼンと再婚する。こうしたシュトルムの個人的経験が、この作品を書ききっかけとなった。ドロテアとのあいだに末娘のフリーデリーケが誕生すると、シュトルムは画家ルートヴィヒ・ピーチュに宛てて、こう書き送っている (1868年11月27日付)。「この子がわたしたちを至福へ導いてくれると、わたしは堅く信じています。この子は、わたしの連れ子への彼女の愛を弱めるのではなく、むしろ強めることになるでしょう。[……] 彼女は幼い娘がコンスタンツェと呼ばれることを望んでいます。しかし、わたしは彼女にこう言いました。その名前はわたしにとって重要な意味をもちうるし、そうあってほしいのだ、と。」(SW 2, S. 748)

一方、四女ゲルトルートは、シュトルム家での継母問題をめぐる葛藤について、こう述べている。「ドー (ドロテア) ははじめ新たな生活に慣れることができませんでした。母親としての早急の課題に対処できないというひどい不安が彼女の心に重くのしかかり、彼女はもう少しで精神疾患になってしまったところでした。もしシュトルムが彼女に母親の権利と同時に「お母さま Mutter」という呼び名を与えていたら、愛する夫の子どもたちのために彼女が喜んで引き受けた苦労は、その負担を軽減されていたことでしょう。しかし、それは死者からの略奪のように彼には思えました、『ドーおばさんをお母さまと呼ばないでおくれ。わたしはそれに耐えられないんだ。』しかし、ハンス (シュトルムの長男) は祖父のエスマルヒにこう書き送っています。『わたしはドーおばさんを時々お母さまと呼んでいます。わたしの意見では、そうする方がよりよい関係を生み出すからです。』娘が誕生してはじめて—— 1868年11月4日

——憂鬱が解消しました。(丸括弧内引用者)<sup>(1)</sup>

数年後、シュトルムはこうした個人的葛藤を『三色すみれ』の中に形づくったが、その際、いくつかのディテールを厳密に自伝に依拠する一方で、それ以外は自由に創作した。<sup>(2)</sup>シュトルムのこうした創作は、しかし、その視点の設定において、19世紀ドイツ文学の中できわめて特異である、とするフランツ・シュトゥケルトは、世界文学における童話、伝説、文学の中で繰り返し扱われてきた継母問題との比較を通して、「シュトルムは、慣例的な解釈とは対照的に、苦しむ子供や失望した夫ではなく、後妻として既存の世界へと足を踏み入れ、その世界と向き合わなければならない妻を出発点とする。[……] 詩人の洞察は、混乱した女性心理の謎や、どうしていいかわからない子供心の暗中模索やおぼろげな予感を照らし出さずにはおかない。[……] 19世紀ドイツ文学界において、女性や子供の心理に関して、この小説より深遠なことが表明されているものはない」<sup>(3)</sup>と述べている。しかし、この小説においては、女性や子供の内面に関する鋭い洞察がなされているだけでなく、「ロマン主義」から「リアリズム」への時代の転換が克明に描き出されている。本論の狙いは、作品の中で描かれるさまざまな「像」に焦点を当てながら、こうした時代の転換を暗示する痕跡を炙り出すと同時に、こうした時代の転換の中で「生」を模索する一つの家族像を浮き彫りにすることである。

## 2. 「アウラ」の凋落

11歳のネージーNesi（アグネス Agnes の愛称）は、父親の後妻イーネスがはじめて家にやってくる日、父親の書斎の壁に掛かった亡き母親マリーの「肖像画」に赤いバラを供える。

机の上の壁には、青い春風から抜け出してきたような若い女性の等身大の胸像画が掛かっていた。編んだブロンドの髪が、青春の冠のように、秀でた額の上ののっていた。——『たおやかな』という古風な言葉を、友人たちは彼女のためにまた使い始めたのだった——かつて、彼女がこの家の玄関のところで微笑みながら訪問客を出迎えていた頃のことだ。——彼女は いまでは絵姿となって、子どものような青い目で壁から見下ろしていた。[……]

黒髪の女の子は足音を忍ばせて絵に近寄ると、激しい愛情を込めて美しい女性の絵姿をじっと見つめた。

「お母さま、わたしのお母さま！」と女の子はささやくように言ったが、そう言いながら、母にすがりつこうとするかのようだった。

絵に描かれた美しい顔は、さっきまでのように生氣なく壁から見下ろしていた。(傍点引用者)(SW 2, S. 385)

肖像画に描かれたマリーは、ネージーにとって絶対的な距離の彼方に隔てられているにもかかわらず、非常に身近なものとして感じられており、「マリーの肖像画」はこうした「逆説性」を備えたものとして特徴づけられている。<sup>(4)</sup> ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin, 1892-1940) は、『複製技術の時代における芸術作品 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit』(1936)の中で、芸術作品が宗教的儀式の中で帯びる「礼拝的価値」を「アウラ」と呼ぶ一方で、複製技術の時代において減びていくものは芸術作品のもつ「アウラ」とし、その体験を次のような有名な一節で規定している。

そもそもアウラとは何であろうか？ 時間と空間とが独特に絡み合ったものであり、どんなに近くにあってもはるかな一回限りの現象である。ある夏の日の午後、憩いながら、地平線上にある山並みや、憩う者に影を投げかけてくる木の枝を目で追うこと——これこそが、その山並みや枝のアウラを呼吸することにほかならない。(傍点引用者)<sup>(5)</sup>

このように「アウラ」とは、芸術作品が「いま」「ここ」という時空において一回的に現象する際の、どんなに近くにあっても近づくことのできない輝きのことである。松浦寿輝氏は、アウラを「呼吸する」という表現に注目し、ベンヤミンが「アウラ」体験を視覚というよりむしろ触覚の現象学として記述していることは重要であるとし、ベンヤミンにとって本質的なのは、「はるかに遠いものを、その還元不可能な遠さは遠さとして保持しつつ、しかしなおみずからの軀の皮膚となまなましく触れ合うところまで引き寄せようとする」と<sup>(6)</sup>である、としている。

「マリーの肖像画」も、それを見るものに「遠さ」と「近さ」という逆説性

をともなった体験を引き起こす。「マリーの肖像画」を前にしたネージーは、まさに触覚のような視覚によって、近づくことのできないものを引き寄せようとする（「黒髪の女の子は足音を忍ばせて絵に近寄ると、激しい愛情を込めて美しい女性の絵姿をじっと見つめた。「お母さま、わたしのお母さま！」と女の子はささやくように言ったが、そう言いながら、母にすがりつこうとするかのようだった」）。「マリーの肖像画」においても、絶対的な「遠さ」（「絵に描かれた美しい顔は、さっきまでのように生氣なく壁から見下ろしていた。」）が保持されている一方で、ネージーがそれに近寄ることによって生じる物理的な「近さ」とは異質な「近さ」も成立しており、ネージーは踏破しえない「遠さ」と同時に、密着的な「近さ」を体験するのである。

このように「遠さ」と「近さ」を同時に体験するネージーは、「アウラ」の現前に立ち会っているのだろうか。松浦氏は、1880年代の西洋において、「アウラ」の消滅後、それに取って代わって出現するのが「等距離性」と「再現性」<sup>(7)</sup>であるとする一方で、「近代」を特徴づけるのは「等距離性」「再現性」によって定義されるイメージばかりでなく、もう一つのイメージがあるとし、プルースト（Marcel Proust, 1871-1922）の『失われた時を求めて À la recherche du temps perdu』の第4篇『ソドムとゴモラ Sodome et Gomorrhe』（1921-1922）の中の「心の間歇」において「わたし」に不意に蘇る亡き祖母のイメージをその例として挙げ、こうしたイメージは途方もない「遠さ」と途方もない「近さ」を同時に体験するような「密着的な不在」によって定義される、としている。<sup>(8)</sup>しかし、こうしたプルースト的なイメージ体験は、「近さ」と「遠さ」を同時に備えたものであるにもかかわらず、「アウラ」体験とも異なるとし、「アウラ」が「現世を越えた非在のトポスに温存された光の秘儀」であるのに対して、「心の間歇」はあくまで「世俗の空間に生起する心理学的な現実そのもの」であり、また「アウラ」体験では、それを視覚で触知しようとする能動的所作が問題となるのに対して、「心の間歇」における「イメージ」体験の本質は徹底的な受動性にあり、さらに「心の間歇」における「イメージ」空間は、不意に想起される記憶の「無秩序さ」「無根拠さ」によって、「超越的な秩序に統べられた「アウラ」の聖性」とは決定的に異なるのであり、「心の間歇」における「イメージ」体験は、「数」や「量」として無限に増殖していく「再現性」の体験でも、「アウラ」のもつ「唯一性」「一回性」の体験でもなく、強度をもった繰り返しによる「反復性」の体験にほかな

らず、アウラの消滅後、「世俗化」された「イメージ」空間における「近代」というものが、「等距離性」「再現性」によって特徴づけられるイメージと、「密着的な不在」「反復性」によって特徴づけられるイメージといった二つの系列として露出する、としている。<sup>(9)</sup>

『三色すみれ』の「マリーの肖像画」は、教会に安置された聖母子像のような超越的な聖性を有しているわけではないが、その脇には花が供えられ、故人を追憶することによって「礼拝的価値」を帯びた、「画家」(SW 2, S. 385)の手による芸術作品にほかならない。また「マリーの肖像画」におけるネージーのイメージ体験は、そこに描かれた亡き母親に視覚によって触知しようとする能動性によって特徴づけられており、ブルーストの「心の間歇」におけるような受動性が問題ではなく、それゆえ、そのイメージの生起は「無秩序さ」、「無根拠さ」によって特徴づけられているわけでもない。さらにネージーのイメージ体験は、「遠さ」と「近さ」を同時に備えたものであり、ネージーは「アウラ」の現前に立ち会っているかに見える。しかし、ネージーのこうしたイメージ体験も「反復性」によって支えられたもの<sup>(10)</sup>にほかならず、「唯一性」「一回性」に支えられた「アウラ」体験とも異なるのであって、「アウラ」が世俗化していく初期の段階、すなわち「アウラ」が解体し、「等距離性」「再現性」によって特徴づけられるイメージと、「密着した不在」「反復性」によって特徴づけられるイメージという二つの系列に分岐していく初期の段階におけるイメージ体験が『三色すみれ』において描かれている、と捉えることができる。<sup>(11)</sup>

しかし、マリーの不在の現前を感受するのはネージーばかりではない。ネージーの父親ルードルフや継母イーネスもそれを感受する。ルードルフは、「マリーの肖像画」の前に火を灯したランプを置き、その脇に花を生けた花瓶を供える。マリーは、ルードルフの「思い出／記憶 Gedächtnis」をともなった「幻影／想像力 Phantasie」によって、幽霊のように具象化される。

男がこの寂しい場所を見下ろしていると、いまは亡き妻の愛らしい姿が幻影となって浮かび上がった。下の小道を歩いている彼女の姿が見え、彼は彼女と並んで歩いているような気がした。

「きみとの思い出が、ぼくの愛の力を強めてくれたら」と彼はささやいたが、亡き妻は何も答えなかった。彼女は美しい青白い顔をうつむけたままだった。彼は甘美な戦慄とともに、彼女の気配を間近に感じたが、彼女は

何も言わなかった。(傍点引用者) (SW 2, S. 397)

こうしたルードルフのイメージ体験は、「肖像画」や「壁布」に描かれた死んだ人間を愛する者の視線によって賦活させることができる、といったロマン主義のイメージ体験を想起させる。ルードルフのイメージ体験も、「近さ」(「彼は彼女と並んで歩いているような気がした」, 「彼は [……] 彼女の気配を間近に感じた」) と「遠さ」(「亡き妻は何も答えなかった」, 「彼女は何も言わなかった」) を同時に備えたものであり、ルードルフは「アウラ」の現前に立ち会っているかに見える。マックス・ミルネールは、ロマン主義のイメージ体験とベンヤミンの「アウラ」体験との関連性について、次のように言及している。

写真がモデルの表情を瞬間という牢獄に閉じこめてしまうのに対して、画家は表情を定着するとともに、その致命的な牢獄からも解放する。画家はそこに、ヴァルター・ベンヤミンが名づけた「アウラ」なるものを復元するからだ。アウラとは、見られているものが視線の対象であることを意識し、見つめる目と相互関係をもちはじめるときに生じる、ふたしかな輝きのことである。このことからホフマンや、ノディエや、ゴーチエの登場人物たちに共通する確信が生まれる。すなわち、肖像に表われているものは死んだ人間ではありえない。モデルはどこかで生きており、絵自体も生命を帯びて動きだすことが可能なのだ。絵は単に外見上、死んでいるにすぎないから、愛するものの視線によって眠りから引き離すことができる、というのである。<sup>(12)</sup>

ルードルフのイメージ体験においては、しかし、たとえばホフマン (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822) の『砂男 Der Sandmann』(1816)、ゴーチエ (Théophile Gautier, 1811-1872) の『コーヒー沸かし La Cafetière』(1831)、『オムパレー Omphale』(1834)、ノディエ (Charles Nodier, 1780-1844) の『イネス・デ・ラス・シエラス Inès de las Sierras』(1839) の登場人物たちのイメージ体験において見られるような、自動人形や肖像画および壁紙に描かれた人物を見つめる者の視線によって賦活させることができる (その結果、自動人形や肖像画および壁紙自体が生命を帯びて動き出すことが可能である) といったロマン主義的な確信は放棄されており、ルードルフのイメージ体

験も、「アウラ」が解体していく「ロマン主義」から「リアリズム」への転換期におけるイメージ体験と捉えることができる。

イーネスも、ルードルフの後妻として新居にはじめてやってきた日、「マリーの肖像画」の前で亡き人の不在の現前をありありと感受する。

夕日はあの小さな鬱蒼とした庭のはるか彼方にあった。——その光に照らされて、亡き人の美しい絵姿が壁から見下ろしていた。鈍い金色をした額縁の下枠のところに、みずみずしい赤いバラが挿してあったが、それはまるで燃えるようだった。

若妻は思わず胸に手をあてて、まるで生きているかのような愛らしい絵姿をじっと見つめた。[……]

若妻は[……]、何も言わず、苦しそうに息をついた。ああ、この方はまだ生きているのね、一つ家の中にわたしたち二人を受け入れる余地なんて、やはりなかったんだわ！（SW 2, S. 389）

イーネスのイメージ体験も、肖像画に描かれているのは死んだ人間ではありえない、というロマン主義的なイメージ体験を想起させるが、ここでも見つめる者の視線によって肖像画自体が生命を帯びて動き出すことはなく、イーネスのイメージ体験も、「ロマン主義」から「リアリズム」への転換期におけるイメージ体験と捉えることができる。しかし、「マリーの肖像画」を前にしたルードルフとイーネスにマリーの不在の現前が間近に、繰り返し感受されることによって、「マリーの肖像画」は両者のあいだに葛藤を生じさせる。

ルードルフは肖像画への執着ゆえに、またそれと同時に過ぎ去った結婚生活への執着ゆえに、彼の後妻と掛かり合うことができない。他方、イーネスはルードルフの愛情を獲得するために、できるかぎり肖像画と、それゆえ過去と同化しようとする。<sup>(13)</sup>

イーネスはルードルフに先妻の複製 Kopie となるようもとめられており、イーネスは死者を反映する spiegeln よう試みなければならない。<sup>(14)</sup>

ルードルフのイメージ体験は、すでに述べたように「近さ」と「遠さ」を同

時に備えたものであり、ルードルフはマリーを非常に間近に感じる一方で、それが奪われたままであることを受け入れることができない。一方、イーネスのイメージ体験も「近さ」（「若妻は思わず胸に手をあてて、まるで生きているかのような愛らしい絵姿をじっと見つめた」と「遠さ」を同時に備えたものであり、イーネスにとっての「遠さ」は、肖像画に描かれたマリーその人への接近不可能性として、つまりマリーその人と、ひいてはその人の過去と同化することができない、というかたちで体験される<sup>(15)</sup>のであり、その結果、イーネスは自身のアイデンティティーと生を解消しようとするのである。

マリーとみずからを同化しようとするイーネスの試みは、「お母さま Mutter」という呼び名への執着にも見て取れる。イーネスはルードルフに、「あなたの子どもにわたしのことをお母さまって呼ばせてほしいの！」(SW 2, S. 391)、「でも、わたし、やっぱりあの子にお母さまって呼ばれるようにならなくちゃいけないわ」(SW 2, S. 392)と訴える。イーネスの「妊娠」も事態を改善させはしない。「妊娠」によって、イーネスにはマリーとみずからを同化させることへの疑念<sup>(16)</sup>が生じてくる。「獐猛な犬の群れに追いつめられる悪夢」においても、「イーネスは、新しく生まれ変わった者として家族に受け入れられるために、形式的にみずからを破壊しようとしているように見える。」<sup>(17)</sup>またイーネスのベッドが空になっていることに気づいたルードルフは、瞬時に彼女と庭の裏手にある沼に行ったときのことを思い出す。そのときの彼女の様子は、次のように描かれている。

数日前、彼はイーネスとその緑の岸辺に佇んでいた。彼女は葦の生えているところまで下りていき、来る途中で道で拾った石を深みに投げ込んでいた。いま、彼はその時のことを思い出した。「戻っておいで、イーネス！」と彼は叫んだ。「そこは危ないよ」しかし、彼女はそこに佇んだまま、暗い眼差しで、黒々とした水面にゆっくりと輪を描いて広がっていく波紋をじっと見つめていた。とうとう彼女を抱きかかえるようにして連れ戻したが、その時、「ここは底無しなのでしょうね？」と彼女はたずねたのだった。(SW 2, S. 403)

この場面において、「イーネスは、もっとも太古の鏡像としての水鏡を解消し、それと同時にみずからを破壊しようとする。しかし、こうした試みは、肖

像画を介して亡き母親に接近しようとする娘の試み同様、失敗せざるをえない。人間の肖像／水鏡の像 *Abbild* への眼差しがわれわれに何を知らせようとするにせよ、われわれは像 *Bild* の背後の世界に接近することはできない。像の背後の世界は水面下の深さのように底なしである。<sup>(18)</sup> こうした「像」の背後世界への到達不可能性は、イーネスが13歳の誕生日に母からプレゼントとして贈られた「聖母マリアが幼子イエスを抱いている絵」に夢中になる挿話においても示唆される。この「絵」は、教会に安置された聖母子像のように、「いま」「ここ」という時空において「アウラ」を現象させるような超越的な聖性を有しているわけではない。幼子イエスの「絵」は、イーネスの視線によって、まるで生きているかのように見える (SW 2, S. 405) が、ロマン主義のイメージ体験のように、それ自体が生命を帯びて動き出すことはない。イーネスは、誕生日の夜、夢を見ながら起き上がり、翌朝、ベッドの中で、その「絵」を抱きしめて、割れたガラスの上に頭をのせて眠っているところを起こされる。「絵の中のマリアさまのように、わたしもイエスさまを自分の腕に抱くことができたら」 (SW 2, S. 405) と思っていたイーネスは、夢の中で幼子イエスを腕に抱いていたのかもしれない。しかし、「絵」に直接接触しながら目覚める瞬間、イーネスは「[想像の領域] から [物質の領域] へと一挙に移行する。」<sup>(19)</sup> ここでイーネスが体験するのは、「イメージ」との接触ではなく、「物質」との接触であり、それは「イメージ」を破壊する身振りにほかならない。<sup>(20)</sup> イーネスが、ガラスの上から幼子イエスの絵に接吻した (SW 2, S. 405) とき、絵とのあいだにはガラス一枚の距離が隔てられていたが、ガラスの割れた「絵」に直接接触しながら目覚める瞬間、「絵」の背後世界は破壊される。ここで描かれているのは、イメージへの接近ではなく、イメージの破壊であり、「絵」の背後世界への接近不可能性にほかならない。このように「像」の背後世界への接近不可能性が繰り返し描かれることによって、「ロマン主義」から「リアリズム」への時代の転換が克明に描き出されているのである。

## 2. フォイエルバッハの死と不死に関する諸思想との関連性

出産を間近に控えたイーネスは、もし死んでしまったら忘れられてしまうのではないかという不安に捉えられる。<sup>(21)</sup> イーネスは女の子を出産するが、「産褥熱」<sup>(22)</sup>のため生死の境をさまよいながらベッドに横になっている。このとき、

イーネスを捉えているのは、忘却されることへの不安というより、むしろ恐怖に近い。

「わたしには肖像画がないの！ あなたはいつも名人に描いてもらおうなんて言っていたけど——もうそれを待ってられないわ。——写真屋さんと呼んで、ルードルフ。少し面倒をかけてしまうけど。でも、そうしないと——あの子はわたしのことを覚えていてくれないわ。母親がどんな顔だったのか、あの子には知っていてほしいの」〔……〕「鏡を！」と彼女は言って、ベッドに起き上がった。「鏡を持ってきて！」〔……〕「これは誰？〔……〕これはわたしじゃないわ！——ああ！写真なんていらぬわ、こんなやつれた顔を子どもになんて見せられないわ！」(傍点引用者)(SW 2, S. 408f.)

ここでイーネスを捉えているのは、写真は鏡像と同じように対象を正確に再現するのみである、という認識である。写真が鏡像を美化しないという認識は、子供に病人のやつれた顔を残したくないイーネスにとって、忘れられることへの恐怖と直結する。イーネスに泣いている理由をたずねられたネージーは、「お母さまのことを思い出したからよ！」(SW 2, S. 409)と返事する。そして「ああ、ネージー、あなたのお母さまのことを忘れないであげてね！」と言うイーネスに、ネージーは「わたしの大好きなやさしいママ！」とささやく(Ebd.)。こうして「アグネス(ネージー)が「お母さま」と「ママ」という二人の女性を受け入れることによって、イーネスは断末魔の苦しみから解放される。(丸括弧内引用者)<sup>(23)</sup>そしてイーネスに、みずからもネージーの記憶の中で、ひいては自分の子供の記憶の中で、死を越えて生き続けることができるという可能性が拓かれてくるのであり、イーネスはマリーを模倣しようとするのではなく、ネージーの母親の記憶への執着を理解し、受け入れるような認識の転回が起こる。

こうした認識の転回の根底に、フォイエルバッハ(Ludwig Feuerbach, 1804-1872)の『死と不死に関する思想 Gedanken über Tod und Unsterblichkeit』(1830-1846)、『人間学の見地からの不死問題 Die Unsterblichkeitsfrage vom Standpunkt der Anthropologie』(1846)の中で展開されている死と不死に関する思想との類似した考えが見て取れる。フォイエ

ルバッハは、「個体の不死信仰」をもった近代の「観念論」と、個体の「時間的・感性的な死」を死の根拠とする「唯物論」の両者を批判する。<sup>(24)</sup>「観念論」における個体の死後における個体的永続という思想は、「限定されない」「無限な」存在者を前提しており、また「唯物論」における個体の「時間的・感性的な死」は、「限定された」「有限な」存在者を前提しているが、フォイエエルバッハによれば、人間の死は「限定された」「無限な」存在者の死と捉えられなければならない。<sup>(25)</sup>個人が自己を特殊な個体として意識するのは、自己の中にある「人間の純粋な普遍の本質」、すなわち「類」、「人類性」、「精神」が自己にとって対象だからであり、個人が意識している対象はあくまで個別者、特殊者であるが、意識そのものは端的に普遍的だからである。<sup>(26)</sup>個人が死ぬのは、個人が人類の意識の対象であり、個別者、特殊者としての自己を「人間の純粋な普遍の本質」から区別するからであって、対象化するという内的行為が、自己をまた人類の意識の対象として自然の中で表現することができるからである。<sup>(27)</sup>このように個人は、自己を個別者、特殊者として限定すると同時に、限定された自己を、自己の中にある「類」、「人類性」、「精神」といった「人間の純粋な普遍の本質」から区別し、自己をまた人類の意識の対象とするのであって、「個人は、自己否定を介して無限なものを宿しうる有限な存在者、被限定的な無限な存在者と考えられているのである。」<sup>(28)</sup>

死とは、あなたがあなたの意識をふたたび他の人々に返し、引き渡す行為以外の何ものでもない。死の際に、あなたの知はふたたびあなたから出て行く。死の際に、あなた自身の知は、当初のように、ふたたびあなたに関する他の人々の知にすぎなくなり、いまや、想起、思い出、記憶であるような知となる。意識は、いわば、あなたが生存中に管理していた職務である。死の際に、あなたはその職務を放棄する。あなたが、当初、他の人々の意識の中でのみ存在していたように、最後は、ふたたび他の人々の意識の中でのみ存在するのである。<sup>(29)</sup>

人間は、人々の精神、心情、思い出の中で神・守護神・保護神としてふたたび立ち上がるために、人間としては〔……〕死ぬのである。<sup>(30)</sup>

死によって、個人の「意識」、「知」は人類の「意識」、「知」となる。死に

よって限界づけられた個人は、人類の「意識」、および、「想起」、「思い出」、「記憶」であるような「知」の対象であることによって、死を越えて存在することができるような超個人的な持続が付与される。フォイエールバッハの死と不死に関する思想との関連性に着目したミヒャエル・シリングは、『三色すみれ』の結末におけるイーネスの認識の転回を以下のように解釈する。

家のいたるところで生き生きとしている亡き先妻への記憶は、イーネスを自己放棄および死の淵にまで追い込む。先妻が娘ネージーの記憶の中で獲得したような未来へと続く記憶を介してイーネスの個人的存在に死を超越する持続を約束してくれる自身の子どもの誕生によってはじめて、彼女は我に返る。こうした自己発見、彼女自身の価値や個性を意識することによって、彼女は、亡き先妻への愛情に満ちた記憶を、嫉妬深く不信の目で見んことをやめ、深い理解と同時に自覚をもって受け入れ、さらにそれを促進させる。過去との敬意に満ちた出会いと、生に組み込まれた死者の記憶は、みずからの死すべき運命を認識し、後世の人たちの記憶の中で死を超越する存在になることを希求することによって醸成する。後世の人たちが保持する亡き先妻の記憶は、イーネスにとって、彼女自身もいつか彼女の後世の人たちの記憶の中で生き続けるであろうという約束となる。<sup>(31)</sup>

このように死によって限界づけられた存在であると同時に、後世の人たちの「記憶」の対象であることを自覚することによって、イーネスには死を超越して存在できるような無限性が与えられると同時に、先妻マリーの模倣ではなく、イーネス自身として生きていくことが可能になる。作品の結末におけるルードルフの「生」を強調する言葉と、家族全員で「過去の庭」へと足を踏み入れる場面<sup>(32)</sup>は、「過去」と「未来」の和解の可能性を示唆するのである。

### 3. 「肖像画」から「写真」へ

19世紀の写真術の発明（ダゲールがダゲレオタイプを発表したのが1839年）以降、「民衆的なものである肖像写真が、貴族的なものである肖像画の代わりになった。」<sup>(33)</sup>まさにこうした時代の転換を、『三色すみれ』は描き出している。本論の第2節（フォイエールバッハの死と不死に関する諸思想との関連性）の冒

頭に引用した箇所（SW 2, S. 408f.）で、イーネスは、生死の境をさまよいながら、「肖像画」と「写真」について言及していた。そこでは「肖像画」が画家の才能によって生み出されるとされる一方で、「写真」は鏡像のように対象の表面を正確に再現するのみであるとされる。つまり「一方で世界へと向けられる、逃れることのできない写真の視線」と、「他方で、しかし、つねに外界のたんなる表面的なコピー以上のものを生み出さなければならない芸術家の天才性」ないし「知覚から何かより完全なものを形づくる芸術家の能力」が同時に言及されているのであり、<sup>(34)</sup>「肖像画」から「写真」への移行期において、両者が対比的に描かれているのである。

時代遅れのロマン主義に属する偶像崇拜、および、それと結びついた芸術宗教的形而上学から、綱領通りの新たなリアリズムへといたる克服は、〈像〉と〈模写されたもの〉とを、象徴的な再現前と〈本来の〉ないし〈より深い〉現実とを同一化しようとするあらゆる試みの断念の結果生じる。小説の最後の部分で、ロマン主義的な再現前の表象からの家族の痛々しい離反として、こうした認識の転回が生じる。こうした関連において写真が担ぎ出される。〔……〕写真にはいつか娘にイーネスの存在を保証するものであってほしい。写真にイーネスが存在したことの証拠であってもらいたいのだ。マリーの肖像画が呼び出すロマン主義的な亡霊は、この語られた世界では、写真に与えられてはいない。なぜなら、写真は現実をただ記録するのみで、芸術的に造形したり、深めたりはしないからだ。この死者の芸術の最たるものは、その生き生きとした対象を死体へと変容させる。ロマン主義の芸術の伝統において画家の芸術作品に与えられていたようなやり方で永遠の生を可能にする代わりに、写真家は撮影することでイーネスを死に行く者として固定し、写真という媒体の中で彼女を壊死させる。（傍点引用者）<sup>(35)</sup>

『三色すみれ』では、「写真」は現実を「記録する」のみであり、「写真」にはイーネスの存在を「保証する」ような「証拠」としての役割が与えられている。「写真」は、ロマン主義における「肖像画」のように、それを見つめる者の視線によって生命を帯びて動き出すことはない。ロマン主義における「肖像画」には「永遠の生」が与えられる一方で、<sup>(36)</sup>「写真」は生きた瞬間の表象で

あるような錯覚を生じさせるが、潜在的には過去の、死んだものの「写真」であり、<sup>(37)</sup> ロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-1980) が『明るい部屋 La chambre claire. Note sur la photographie』の中で「あらゆる写真のうちにある、あの少し不気味なもの、すなわち、死者の再来」<sup>(38)</sup> について語っているように、セルジュ・ティスロンも、「写真の本質的性格は死であり、それは、撮影される主体——その人は写真のなかで「亡霊」となる——にとっても、撮影される対象を永遠に失われたものとして発見する見る側の人間にとっても、そうだということになる」<sup>(39)</sup> と述べている。

このように「写真」は過去、死と密接な関わりをもち、「写真」の中の過去の瞬間は、記憶や想像力によってしか再発見されえない。<sup>(40)</sup> イーネスも「忘れられる」ことを回避するために「写真」を持ち出しているが、ここでは「写真」は脇役的な存在しか与えられていない。なぜなら「写真」は、イーネスが生きのびることによって不要となるからである。写真術の発明後、「写真は、この「忘れられていく」というあらゆる死者たちにつきまとう残酷な運命を何とか回避し、彼らの記憶をできる限り延命させるために利用され」<sup>(41)</sup> るようになる。この「忘却される」ことへの恐怖、あるいは「忘却してしまう」ことへの恐怖は、写真のような技術が、肖像画に取って代わり、庶民の手に届くようになるにつれて、生きた証を残したいという思いとなって高まっていく。「だが第1次世界大戦後の1920年代になると、〔……〕葬儀を専門に執り行う「死の産業」(death industry) が力をもつようになり、死者たちの遺影も家族や友人たちの手を離れ、決まった様式で作られるようになる」<sup>(42)</sup>。本論では、しかし、「写真」が普及していく中で「写真」に要請される社会的機能について歴史的に素描することが目的ではない。本論では、「肖像画」から「写真」への移行と相まって、「ロマン主義」から「リアリズム」への時代の転換が、『三色すみれ』において克明に描き出されていることを確認すると同時に、こうした時代の転換の中で、いかにして「死」と向き合い、「生」を模索していったか、という一つの家族像の一端を垣間見つつ、本論を終えることにする。

#### 《注》

シュトルムのテキストからの引用は以下の全集に拠り、SW と略記し、同書からの引用は本文中に略号と巻数、頁数を示す。Theodor Storm: Sämtliche Werke in vier Bänden. Hg. von Peter Goldammer. Berlin und Weimar (Aufbau) 1967. なお、同書

の訳出にあたっては、拙訳テオドル・シュトルム（岡本雅克訳）：従弟クリスティアンの家で 他5篇（幻戯書房）2020を使用した。

- (1) Gertrud Storm: Theodor Storm. Ein Bild seines Lebens. Bd. 2: Mannesalter. Berlin (Curtius) 1913, S. 142f.
- (2) SW 2, S. 748.
- (3) Franz Stuckert: Theodor Storm. Sein Leben und seine Welt. Bremen (Carl Schünemann) 1955. S. 313f.
- (4) 「マリーの肖像画」のもつ「逆説性」に関して、ニコラス・イエンチュも「肖像画に描かれたアグネスの母親は亡くなり、まもなく後妻が入居してくるにもかかわらず、肖像画は、いまなおその家の住人たちに影響を及ぼし、ネージーを引きつける特別な力をもった、生き生きとした力強い人間を提示しているように見える。[……]たとえ肖像画、および、そこに描かれた女性には近づくことができないままであるとしても、たとえ呼びかけがネージーを母親のより近くへと導くことはないとしても、「死者の影」はいまなお家全体を覆っている」と述べている。Nicolas Jentzsch: Spiegeln, Spiegeln an der Wand! Bilder und Blicke in Theodor Storms „Viola tricolor“. In: STSG 59 (2010), S. 75.
- (5) Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1974, Bd. 1-2, S. 440. なお、訳出にあたっては、ヴァルター・ベンヤミン（野村修編訳）：複製技術の時代における芸術作品 [ボードレール他五篇, ベンヤミンの仕事2（岩波文庫）1994], 69頁を参照した。
- (6) 松浦寿輝：平面論—1880年代西洋（岩波人文書セレクション）2012, 28頁。
- (7) 松浦氏は、「1880年代」の「蝸集空間」に生成する「イメージ」と人間との関わりについて、「〔等距離性〕とは〔……〕遠さと近さの弁証法の消滅という事態を指している。「イメージ」は、遠くにあるものを近づける。現実の距離は無化され、遠いものも近いものもすべて同水準ののっぺりした平面の上に並ぶこととなるだろう。また、「再現性」とは、唯一性と一回性の消滅のことであり、複製技術による際限のないコピーの増殖を通じて独創的なる起源という概念そのものが希薄化してゆく事態を指している。ここにおいては、距離の差異ばかりか価値のヒエラルキーも崩壊し、遠いものと近いもの同様、高いものも低いものもまた同じ平面に並ぶこととなる」と述べ、「1880年代」の「イメージ」搬送の一つの例として、「今まさに建設途中のエッフェル塔の図像が絵入り新聞に掲載され、それが大部数でフランスの地方に隔々に流布され、また他の西欧諸国にまで伝播するといった現象」が挙げられている。同書、24-25頁。一方、ドイツでも、1870年にプロイセンが普仏戦争で勝利をおさめ、1871年にドイツ帝国が成立し、巨額の賠償金から好景気が訪れ、資本主義が発展し、「グリュンダーツァイト（泡沫会社乱立時代）」と呼ばれる時期を迎える。そして80年代前後には重工業が促進され、都市人口が農村人口を上回るにいたる。藤本淳雄、岩村行雄、神品芳夫、高辻知義、石井不二雄、吉島茂：ドイツ文学史（東京大学出版会）1987, 188-202頁参照。
- (8) 松浦寿輝：前掲書、36-37頁。
- (9) 同書、37-50頁。
- (10) 「女の子は母親の思い出をとでも生き生きと、継母がこの家に来てからは、頑ななまでによりみがえらせ続けていた。だが——それも仕方あるまい！ 二階の夫の

- 書齋には、あの愛らしい絵が掛かっていたのだから——」(SW 2, S. 391)
- (11) 『三色すみれ』は、1880年代を目前に控えた1874年3月、「ヴェスターマン・ドイツ画報 Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte」誌に掲載され、同年「短篇集 Novellen und Gedenklblätter」に収められた。
- (12) マックス・ミルネール(川口顕弘、篠田知和基、森永徹訳)：ファンタスマゴリア——光学と幻想文学(ありな書房)1994、205-206頁。
- (13) Horald Neumeyer: Storms Novellistik. In: Realismus. Epoche-Autoren-Werke. Hg. von Christian Begemann. Darmstadt (WBG) 2007, S. 116.
- (14) Jentzsch: a.a.O., S. 75.
- (15) ベンヤミンのいう「アウラ」体験も、「マリーの肖像画」を前にしたネージー、ルードルフ、イーネスのイメージ体験も、「近さ」と「遠さ」を同時に備えたものであるが、「アウラ」体験が「遠さ」を「近さ」として体験する(松浦寿輝：前掲書、28頁)といえるのに対して、つまり「アウラ」体験やロマン主義のイメージ体験においてはイメージへの接近可能性としての「近さ」への確信が見て取れるのに対して、ネージー、ルードルフ、イーネスのイメージ体験においては、むしろイメージへの接近不可能性としての「遠さ」に力点が置かれているように見える。
- (16) 「この家では何不自由ない生活が営まれていたのに、自分はよそ者のようにそこに割り込んできただけではないのだろうか? ——二度目の結婚——そもそもそのようなものがあるのだろうか? 最初の、ただ一度だけの結婚が、二人が死を迎えるまで続いていくはずではないのだろうか? ——二人が死を迎えるまでではない! それから先もずっと——未来永劫続いていくはずではないのだろうか? もしそうだとしたら? [……] わたしの子どもは——実の父親の家にいながら、闖入者、私生児になってしまう!」(SW 2, S. 401)
- (17) Jentzsch: a.a.O., S. 75.
- (18) Ebd., S. 76.
- (19) 松浦寿輝：前掲書、189頁。松浦氏は、こうした「想像の領域」から「物質の領域」への移行を、神話に登場するナルシスが泉の水面の鏡像に接吻する瞬間にナルシスに生起する現象として論じている。
- (20) 同書、190頁。
- (21) 『『もしわたしが死んでも』とイーネスは心の中で思った。『あの人(ルードルフ)はわたしのことも忘れないでいてくれるかしら?』(丸括弧内引用者)』(SW 2, S. 407)
- (22) 産褥期に細菌の感染によって引き起こされる発熱。シュトルムの最初の妻コンスタンツェも、四女ゲルトルトを産んだ後に、「産褥熱」のため41歳で他界している。
- (23) Jentzsch: a.a.O., S. 77. また、このようにイーネスの身体的快復は、彼女の心的快復と平行して進行する。Vgl. Gerd Eversberg: Erläuterungen zu Theodor Storm, Viola tricolor, Beim Vetter Christian. Hollfeld (C. Bange) 1984, S. 51.
- (24) Ludwig Feuerbach: Gedanken über Tod und Unsterblichkeit. In: Sämtliche Werke. Hg. von Wilhelm Bolin und Friedrich Jodl. Stuttgart-Bad Cannstatt (Frommann) 1960, Bd. 1, S. 6, 22. なお、同書の訳出にあたっては、フォイエルバッハ(船山信一訳)：死と不死 [フォイエルバッハ全集 第16巻(福村出版)1974]を参照した。

- (25) Ebd., S. 64ff.
- (26) Ebd., S. 67.
- (27) Ebd., S. 70.
- (28) 喜多隆子:『フォイエルバッハの死の思索』(大阪大学文学部『待兼山論叢 哲学篇』第15号, 1982-01, 22頁。
- (29) Feuerbach: a.a.O., S. 74. また, 人類の歴史としての意識と個体との関連性について, 「人類は [……] 統一体であり, [……] 諸個体をみずからのうちに解消させる統一体である。歴史とは, この統一体が時間の中で現象したものである。[……] 意識の中の永遠性, すなわち過去と現在と未来の統一性は, それ自体, 歴史の基盤であり, 歴史の内的根拠である。人類は [……], 歴史の諸分枝すなわち諸個体の不断の運動の中で, すなわち絶え間ない革新・創成・変化の中で理解される。しかし, 一つの全体としての歴史そのもの, すなわち意識そのものは, 時間を超越している」と述べられている。Ebd., S. 77f.
- (30) Feuerbach: Die Unsterblichkeitsfrage vom Standpunkt der Anthropologie. a.a.O., S. 128.
- (31) Michael Schilling: Erzählen als Arbeit am kollektiven Gedächtnis. Zu Theodor Storms Novellen nach 1865. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 89 (1995), S. 45f.
- (32) 「まず目の前のことからやっていこう。それこそが自分にも他人にも言って聞かせることのできる最善のことだよ」  
「目の前のことって?」  
「生きることさ, イーネス, できるだけすばらしい人生を, できるだけ長く!」  
その時, 門の方から子どもたちの声が聞こえてきた。小さな, まだ言葉にならない, 胸にしみいるような声と, 「前へ進め!」というネージーの明るい元気な声。そして, 忠犬ネロに引かれ, 婆やに見守られながら, この家の喜ばしい未来が過去の庭へと入場してきた。(SW 2, S. 415)
- (33) J・A・ケイム (宇波彰訳): 写真と人間——社会学=心理学的考察 (ありな書房) 1983, 141頁。
- (34) Jentsch: a.a.O., S. 78.
- (35) Ebd., S. 76f.
- (36) 「描かれた肖像 [……] では画家の視線は, モデルの人格の諸要素をひとつに集め, 総合することによって, 彼がいま画面上に「定着」しようとする表情に, 事実画家自身の生命を吹き込むのだ。」ミルネール, 前掲書, 205頁。
- (37) 「思いがけない逆説によって, 写真に対しては, 人間のイメージを保存することによって, そのひとの身体的人格を死から守ることが求められる。そのひとがフィルムに記録されるや否や, その瞬間はすでに消え去った過去の一部になり, 記憶によってでなければその再発見は不可能である。時間の作用は冷酷である。残っている映像は, 過ぎ去った瞬間のものである。最初のうちは, われわれはその映像を生きたひとつの瞬間の表象であると理解する。しかし, 考え直してみると, 写真を作製するプロセスによって時間が凍結されたこと, われわれが見ているのは過去の映像であること, 写っている人物は, 動かなくなっている彼らの態度を同じやり方で再現できないこと, われわれが死んだ瞬間の表象を見ていること, 死の象徴である写真が永続することを認めなくてはならない。写真はつねに死んだものの記憶で

- ある。」ケイム：前掲書，144-145頁。
- (38) Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2009, S. 17.
- (39) セルジュ・ティスロン（青山勝訳）：明るい部屋の謎 写真と無意識（人文書院）2001，178頁。撮影される主体が写真の中で「亡霊」となるのは、それが「模像」<sup>ゴイロシ</sup>、「分身」<sup>フイシ</sup>であるからにはほかならない。Vgl. Barthes: aa.O., S. 17.
- (40) 「死の前まで、人間は自分の映像の永続を望んだ。そのひとが死ぬと、生きているひとたちが彼のあとを継ぎ、親しかった故人の身体の特徴を覚えておこうとして、アルバムや書類入れから写真を捜してそれを引き出す。こうして故人は、彼を知っていて覚えているひとたちにとっての存在を続け、また故人を知ってはいなかったが再発見するひとたちのために、記憶を生き返らせる。フリッツ・ケンペの言い方によるならば、《決定的な不在の想像力による存在のしるし》である。」ケイム：前掲書，141頁。
- (41) 飯沢耕太郎：写真的思考（河出書房新社）2009，183頁。
- (42) 同書，183-185頁。

（ドイツ文学／市ヶ谷リベラルアーツセンター兼任講師）