

## 絵の中に消える中国の画家

——E・ブロッホ、ペンヤミン、アドルノ、

ホーフマンスタールにおけるひとつのモチーフ——

久 保 哲 司

### 一 E・ブロッホ

エルンスト・ブロッホの初期のエッセイ集『砂漠を通して』(1923年)の最後の部分は「付録 哲学的逸話と予備研究」と題されていて、その中に、「内側へ消滅することのいくつかのモチーフ」という章がある。そこで論じられるのは、人が死ぬ、姿を消すとはどういう事態なのか、ということである。

死ねば肉体は崩壊し消え去る。それでは肉体以外の部分はどこへ行くのか。〈無〉へ行くのだ、と無神論者は教える。しかしこの説に納得する人は少数であろう。無というものは当然ながら想像不可能であり、理解困難である。ふつうの人間は、死んだのちに赴く場所を、もっと具体的に思い描かずにはいられない。それゆえに昔から死後の世界、天国や地獄のイメージが数限りなく生まれ、文章や絵で表現されてきた。そのさいに特徴的なのは、地獄のイメージは魅力的で生き生きとしていることが多いのに対し、天国のイメージはたいてい退屈だということである。それも考えれば当然であって、この世は悲惨に満ちているのだから、至福の世界を具体的に思い描くことは困難なのだ。以上のようにブロッホは言う。

しかし例外的に、死後の至福の世界をみごとに描いている物語、ないし物語中のモチーフがいくつかある。そのひとつの例としてブロッホは、昔の中国の画家の話を紹介する——

「この男は自分自身の中へ入っていったのだ。彼は皇帝と従者たちを呼んで、自分の最新作を披露した。庭園が見え、そして一本の細い道があった。ゆるやかにその道は伸び、木々のそばや水辺をいくつか通過し、宮殿の小さな赤い扉に達していた。しかし奇妙に心を揺さぶられた皇帝が、感謝の言葉を述べるために老画家のほうに向こうとしたとき、画家はもうかたわらに立ってはいなかった。彼は絵の中において、細い道をぶらぶらと歩いてゆき、おとぎ話のような扉の前まで来て、その前で立ち止まり、振り返って、にっこり笑い、扉を開けてその中に消えてしまった。」<sup>1)</sup>

画家は死んだわけではないが、現実からはそれきり消えてしまった。死なずに消えることが、この世から去る最高の仕方なのかもしれない。たとえば旧約聖書に登場するエノクである(創世記5—24、この名はブロッホの文章のあとのほうで出てくる)。エノクは神に選ばれた人であったが、芸術家は自らの力で、至福の世界へ赴くことができる。しかも、自分の作品に入っていくことは、自分自身の中に入っていくことであるから、ここには全き自己完結が成就するといえるだろう。そしてブロッホに言わせれば、読者である私たちも、この画家といっしょにその扉の向こうへ赴くのである。読者もまた——現実存在としてではなく、精神的存在として、ということなのだろう——この至福の世界に与ることができるのである。

このエッセイでブロッホは、芸術作品の中へ消滅する話を、ほかに二つ挙げている。自分が書いていた小説に自分を登場させ、現実からは消えてしまった夢想家ハン・ツェの物語(ペラ・バラージュ『七つのメールヒェン』から<sup>2)</sup>)と、眺めていた絵の中に入り込み、しかしそこから再び現実に戻ってくる青年ルドルフの物語(パウル・エルンストの作品から)である。そしてブロッホは、このルドルフの物語を最も高く評価する。なぜならこの話は、「我々が置かれている貧しい、いまだ救済されえない状態に、そしてまた、作品のもつ変容させる力がいまだ絶対的に実現してはいないという事実、最も誠実に対応する」<sup>3)</sup>からである。私たちは、あの中国の画家や夢想家ハ

ン・ツェのように作品の中に入ってゆくことは現実にはもちろんできない。またそれを現実に可能にする絵や小説が創造されたことはまだない。この二つの話は完璧な理想像であり、そうしたものは人を欺く危険がある、とブロッホは考える。つまり理想像が描かれることで、理想がすでに〈現実に〉存在していると信じられてしまうことがあるのだ。芸術作品はむしろ、「メシアがいまだやってこないことを慰める歌」<sup>4)</sup>でなければならない。

とはいえ、三つの話の中で最も印象的なのは、やはり中国の画家の話である。とりわけその短さによって、鮮やかな印象が残る（ハン・ツェの話とルドルフの話はブロッホはかなり長々と紹介している）。そしてこの画家の話はのちに、ブロッホと近い関係にあった二人の思想家、ヴァルター・ベンヤミンとテオドル・W・アドルノによって、彼らの著作のきわめて重要な箇所において、引用もしくは言及されたのである。

実はブロッホ自身の著作においても、この話はわずかに形を変えて再登場する。ブロッホは「内側へ消滅することのいくつかのモティーフ」の主要部を改稿して、「門のモティーフ」と題し、『痕跡』（1930年）に収録した。新稿では中国の画家の話は次のようになっている――

「この老画家は友人たちに最新作を披露した。そこには庭園が見え、一本の細い道があった。それはゆるやかに伸び、木々のそばや水辺を通り過ぎ、宮殿の小さな赤い扉まで達していた。しかし友人たちが画家のほうに向こうとしたとき――奇妙な赤――画家はもう彼らの隣にはおらず、絵の中にいて、細い道をぶらぶらと歩いて、おとぎ話のような扉の前へ来て、その前で立ち止まり、振り返って、にっこり笑い、扉を開けてその中に消えてしまった。」<sup>5)</sup>

旧稿と比べて目につく相違はまず、「皇帝と従者たち」が「友人たち」となっていることである。そして「奇妙に心を揺さぶられた皇帝が、感謝の言葉を述べるために」という箇所が削られたかわりに、「奇妙な赤」という挿

入句が付け加えられた。これと前後とのつながりはあまり明確ではない。おそらく友人たちの感想なのであろうが、語り手のコメントのようにも読めなくはない。プロッホの文章にはこうした宙吊りのような箇所がよくあり、ここでも意図的に二義的な感じにしてあるのかもしれない。細かい相違はほかにくいつかあるが、文意にはほとんど関係しない。

第二次大戦後の1959年になってプロッホは『痕跡』の第二版を出し、その際「門のモチーフ」の章に多少の字句の変更を行なった。『全著作集』第一巻として1969年に出版された『痕跡』(第三版)所収の「門のモチーフ」は、1959年版のテキストと、一か所の違いおよび一か所の誤植を除いては同一である。ちなみに『砂漠を通して』初版の「内側へ消滅することのいくつかのモチーフ」の最後の部分(ルドルフの物語を含む部分)は、改稿されて「二度消える額縁」という題で『痕跡』の1959年版に収められた(1969年の全著作集版のテキストも、誤植とおぼしき一か所を除いて同一)。このようにして、『砂漠を通して』初版における「付録 哲学的逸話と予備研究」のかなりの部分は、のちに『痕跡』の諸版に取り入れられた。したがって『砂漠を通して』第二版(1964年)では「付録 哲学的逸話と予備研究」はすべて削られている。

## 二 ベンヤミン

プロッホとベンヤミンの著作に共通するモチーフがいくつも見いだされることは、すでにしばしば指摘されてきた。ベンヤミンはプロッホの『ユートピアの精神』からいくつかの概念を学んだし、逆にプロッホはベンヤミンが書いたものすべてを熟読し、とくに『一方通行路』や都市論に大きな影響を受けた。しかもプロッホもベンヤミンも、いわば無断借用している(もしくはそれに近い)ケースが時として見受けられるので、研究者はいささか首をひねらざるを得ないことになる。

ベンヤミンは1924年3月5日付のゲルショム・ショーレム宛の手紙で、プロッホの『砂漠を通して』に触れ、「内容的には特に言うことはない」<sup>6)</sup>と

述べたあと、ブロッホが〈ムーリ大学〉(ベンヤミンとショーレムが戯れに考え出した架空の大学)のアイディアのひとつを盗んでいると付け加えている<sup>7)</sup>。この書きぶりからして、ベンヤミンはブロッホに腹を立ててはいないようだ。また重大な盗用というわけではもちろんなかった。しかし、のちにベンヤミンは、ブロッホが『痕跡』と『この時代の遺産』において自分の思想を剽窃していると怒った。その怒りをブロッホ本人に対しても伝えたいし、他の友人への手紙でも幾度か遠まわしな言い方ながらそのことに触れている。この事情は、ベンヤミンの『書簡集』(1966年)やショーレム『ヴァルター・ベンヤミン——ある友情の歴史』(1975年)では——ブロッホが存命中だったためであろう——おおむね伏せられたり暗示されるにとどまっていた。しかしブロッホの没後に出た『ベンヤミン—ショーレム往復書簡集』(1980年)やブロッホ『書簡集』(1985年)、そして1995年以来刊行中のベンヤミン『全書簡集』は、このブロッホとベンヤミンの交友におけるあまり愉快でない面を明るみに出した<sup>8)</sup>。

さて、ベンヤミン『ベルリンの幼年時代』連作の中的一篇「ムンメレーレン」(初出は1933年5月5日、『フォス新聞』)には、例の中国の画家の話が出てくる。

「ムンメレーレン」の主題は、〈模倣〉ということである。いうまでもなく、子供は大人の真似をしながら成長してゆく。しかしそれは本来、「大人になるための学習」というような目的合理的なもの、大人にとって都合のいいものではない。「ムンメレーレン」の主人公の少年は、童謡に出てくる「レーレン小母さん(die Muhme Rehlen)」という文句の「小母さん(Muhme)」という単語が分からなかったので、勝手に「ムンメレーレン(Mummerehlen)」という言葉を作り上げた。しかしこの(大人の立場からすれば)誤解にはかならないものは、少年に「世界の内奥に通じる道をいくつも示してくれた」<sup>9)</sup>のである。そしてこの少年が行った模倣は、たとえばこういうものだった——

「あるとき私のいるままで、偶然のなりゆきから、銅版画(Kupferstich)のことが話題になった。翌日私は、椅子の下から頭を突き出してみた。これすなわち、〈頭隠し(Kopf-verstich)〉であった。そのとき自分の姿を、そして言葉を歪めたのは、人生に足をしっかりと踏まえるために、なすべきことをしただけなのだ。早いうちから私は、言葉(Worte)——それは本当は雲(Wolken)だった——のなかに、雲隠れ(vermummen)することを学んだ」<sup>10)</sup>

だが大人たちは、子供のこんな行為を笑うだろう。そして、言葉の正しい意味を教え込もうとするだろう。あるいは、そんなことをやっていないで、自分たちが与える規範を模倣せよ、と要求するだろう。それは子供にとって苦痛である。

それに対し、主人公の少年に無上の幸福感を覚えさせたのは、水彩画を描くという模倣行為だった——

「私が混ぜ合わせる絵の具の色が、私を染めた。〔中略〕それらの色がパレットのうえで水に溶けて入り交じると、私はそれをとて用心深く絵筆に掬い取ったものだ。まるで溶けて消えゆく雲でもあるかのように。」<sup>11)</sup>

ふつう模倣といえは、すでに存在するものを模倣することである。絵を描く場合でもそうであり、ここで少年は目の前にある対象を写生しているのだろう。ところがそこに、ひそやかな転換が起こりかけている——絵の具が私を染める。そしてつぎには、絵の世界が、現実存在である私を吸い込んでしまう。

「ところで、写生したものの中で一番好きだったのは、中国の陶磁器だった。色とりどりのうろこ状の表面をもつ、例の花瓶や甕や皿や蓋付きの容器である。安手の輸出用製品ではあったが、私の心を捉えて離さなか

った。あたかも私がそのころすでにあの話を——ずっと後年になってから私にもう一度ムンメレーレンの所業を思い出させた話を、すでに知っていたかのように。それは中国の話で、ある老画家が友人たちに自分の最新作を見せたときのことで、その絵には庭園が描かれていて、一本の細い道が水辺を通り、木立を抜け、しまいには小さな扉の前まで来ていた。この扉は奥にある小屋への入り口になっていた。しかし友人たちが画家のほうを振り返ったとき、画家はそこにおらず、絵の中にいたのである。その中で画家は、細い道をぶらぶらと歩いて扉のところへやって来て、その前で立ち止まり、振り返って、にっこり笑い、扉の隙間に消えてしまった。そんなふうにも私もまた、筆洗いや絵筆をいじっているうちに、一瞬にして歪んだ姿になって絵の中へ入ってしまうのだった。私は陶磁器に似ていて、そしてその中へ、ひとひらの色の雲に乗って、堂々と入場していったのである」<sup>12)</sup>

中国の画家の話において、ベンヤミンの場合、画家が絵を見せる相手は「友人たち」となっているから、典拠はブロッホの『痕跡』と考えるのが一番自然であろう（他のいろいろな可能性も完全には排除できないが）。「ムンメレーレン」のどこにもブロッホの名は挙げられていない。これはベンヤミンがブロッホを剽窃したということになるのだろうか。ベンヤミンはのちに『ベルリンの幼年時代』のいわゆる最終稿で、「ムンメレーレン」の章に手を加え、このエピソードを含む後半部をばっさり削ってしまったが、それはひょっとしたら、無断引用したことに後ろめたさを感じたからなのだろうか。もっとも、この画家の話にはむろん種本があるはずで、ブロッホはそれについてまったく触れていないのだから、ブロッホに優先権を与える必要はないのかもしれないけれども。

本稿はこの〈剽窃問題〉にこれ以上立ち入らない。ここで考察したいのはむしろ、中国の画家のモチーフを、ブロッホとベンヤミンがどのように捉えているかということである。

『痕跡』のテキストにおける「宮殿の小さな赤い扉」をベンヤミンはいかなる理由からか、「小屋の小さな扉」と書き換えた。「奇妙な赤」という文句は当然省かれた。華麗な宮殿の、目立つ赤い扉ではなく、質素な庵のような建物の、目立たない扉——これはそれこそ目立たない違いといえようが、しかしこんな箇所にも、ブロッホとベンヤミンの資質の違いが見られる。黙示録的・表現主義的なパトスに満ちたブロッホと、つねに小さなもの、些細なものに魅惑され、まさにそうしたものに超越への契機を見いだそうとするベンヤミンの差が、こうした端々にも現れているのである。

したがって、画家が小さくなって画面に入ってゆく、この〈縮小〉というモチーフは、とりわけベンヤミンの心を引いたと思われる。水彩画を描いていた少年も、「歪んだ姿になって」、すなわち縮んだ姿になって、絵の中へ入ってゆくのである。

「ムンメレーレン」の結尾は、子供向けの本にあるような、他愛ない感じを与えなくもない。それゆえにベンヤミンはのちにこの部分を削ったのかもしれない。先に触れたようにブロッホは、芸術は完璧な幸福を描くべきではやはりない、と考えた。それに対し、ベンヤミンは時として、小さなものの中の幸福に恍惚と浸っているように見える。たとえば、同じく『ベルリンの幼年時代』に出てくる、皇帝パノラマ館で見られた小さな風景写真の話<sup>13)</sup>、あるいはガラスに入った鉱山模型の話<sup>14)</sup>。だがそれらは、決定的に失われた幸福である。そしてベンヤミンはそれを言語化した。これはたんにノスタルジアに浸るのとは違う。書くことはベンヤミンにとって、歴史を終末へと推し進める行為だった<sup>15)</sup>。

ベンヤミンの他の作品においても、〈縮小〉ないし〈小さなものにおける幸福〉のモチーフはしばしば登場する。たとえば、「ゲーテの『親和力』」の中でベンヤミンは、この小説に挿入されている短篇<sup>ノヴェレ</sup>「隣どうしの不思議な子供たち」について、「新メルジューネ」(ゲーテ『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代』に挿入されている一短篇)と関連させながら次のように述べている。『親和力』の登場人物たちが、結末に近づくにつれだんだいと弱々し

くなり沈黙がちになり、しかし完全に等身大のままであるのに対し、ノヴェレに出てくる恋人たちは、最後に結ばれて、「いわば無限にはるかなパースペクティブのうちに消え去ってゆく。遠ざかり消え行く覚悟のうちに至福が、ゲーテのちに『新メルジネ』の唯一のモチーフとした、小さなものにおける至福が、暗示されてはいないだろうか。」<sup>16)</sup>

ノヴェレの結末をこのように解釈するのは、非常に大胆である。というのも、ゲーテの原文には、「遠ざかり消え行く」というようなことはまったく書かれていないからである。この解釈は、したがってベンヤミンの自由な想像ということになる。小さなものに宿る至福、というイメージに、ベンヤミンがいかに心を引かれていたか、ということがここから分かる。

ベンヤミンは、「新メルジネ」の解釈を書こうと長年にわたって計画していたが、ついに果たさなかった。「新メルジネ」の主人公である理髪師は、小人国の王女から望まれて彼女と結婚し、小人となって宮殿で何不自由ない生活を送るが、この生活を束縛と感じ、人間の世界に舞い戻ってきてしまう。したがって、ゲーテにおいてはこの〈小さなものにおける至福〉は、明らかにアンビヴァレントである。もしベンヤミンの「新メルジネ」論が書かれていたら、この点がどのように扱われたか、非常に興味のあるところだが、残念ながらメモのたぐいも残されていないようである。

さらに、ベンヤミンの著作において、広い意味で〈縮小〉のモチーフにかかわる箇所は、ほかにもいろいろと見いだされる。ベンヤミンにおける〈幸福〉の概念についても、語るべきことは多い。しかし本稿ではそれらの話題にこれ以上立ち入らない。次に、中国の画家の話がアドルノによってどう扱われたかを見ることにしよう。

### 三 アドルノ

アドルノは『マラー』(1960年)のなかで、『大地の歌』第三楽章「青春について」に触れて次のように言う――

「<sup>あずまや</sup>四阿の歌は、透明な蜃気楼のように終わるのだが、自分の絵の中に消える中国の画家の話の思い起こさせる。この話は、無きに等しいが消えることの決してない証<sup>あかし</sup>なのだ」<sup>17)</sup>

そしてアドルノはこの箇所への注で、ブロッホ『痕跡』1959年版の191ページ以下を参照指示している。これは「二度消える額縁」(191—195ページ、中国の画家の話について短い言及がある)と「門のモチーフ」(196—203ページ、中国の画家の話は201ページに出ており、先に引用した1930年のテキストとほとんど変わっていない)を指すのであろう。アドルノはもちろんベンヤミンの「ムンメレーレン」をよく知っていたから(アドルノは1950年に『ベルリンの幼年時代』を単行本にまとめて刊行した)、中国の画家の話に関しては、ブロッホに優先権を認めたということになろうか。

アドルノは先の箇所に続けて書いている——

「縮小、消滅することは、死の現象であるが、没落してゆくものは、しかながら音楽のなかに保存されている。『友人たちはきれいに着飾り、飲み、おしゃべりする』という情景は、追想の細密画においてそうなのであって、これがそのまま現実であることは決してない。この細密画はそうした情景を、まだ生まれていない者たちに約束しているのである。このような若返りにおいて、死者たちはわれわれの子供である。」<sup>18)</sup>

これは『マラー』の中でも核心的な部分であろうが、アドルノは中国の画家の話とともに、ベンヤミンのブルースト論を念頭においているように思われる(実際アドルノはこのあとすぐにブルーストの名を挙げている)。ベンヤミンによれば、ブルーストの文学の中心にあるのは「老化と追想の拮抗作用」<sup>19)</sup>であり、ブルーストの<sup>メモワール・アンヴォロシテール</sup>〈無意志的記憶〉は、「若返らせる力」<sup>20)</sup>にほかならない。そこでベンヤミンは、ボードレールの詩「旅」から次の二行を引用している——

「ああ、ランプの明かりのもとでは、世界のなんと大きいこと！  
思い出の目で見ると、世界のなんと小さいこと！」<sup>21)</sup>

〈追想〉と〈縮小〉の結び付きは、このボードレールの詩句に淵源をもつのかかもしれない。中国の画家の話やゲーテの「新メルジーン」における〈縮小〉は、追想とは関係がない。この結び付きは、ベンヤミン<sup>22)</sup>やアドルノにおいて、歴史哲学の重要な思考イメージとなっている。

アドルノは「新メルジーン」にも抜かりなく言及している――

「ゲーテの新メルジーンの小箱におけるような、小さくなることによる非本質的なものの本質化。ひとつの生の普遍的なものと、刹那のほとんど物質的なまでの具象化が、均衡状態に至ることを強いられ、不完全に感覚的な幸福が、超感覚的なものになることを強いられる。そんな具合に重要なものが、第九交響曲の冒頭の、ほとんど無に等しいありさまである。」<sup>23)</sup>

ここの「小さくなることによる非本質的なものの本質化」という言葉は、マーラーの音楽の解釈としては至当というべきだろうが、ゲーテの作品の解釈としてはやや過度な言い方であろう。この言葉が、先に引用したベンヤミンの親和力論に影響されていることは大いに考えられる。

プロッホも「門のモチーフ」(1930年)においてマーラーに言及している。夢想家ハン・ツェの話を紹介したあと、プロッホはこう述べている――

「かくしてひとりの詩人みずからが、自分の作品のなかに自分を書き込んだ。〔中略〕美的にほんとうに〈生産的〉に、つまり作品の門の背後になお書き込んでしまったのだ(マーラーの最後の音楽は、リアルなものにおいて、時としてそうした作用をもつ)。」<sup>24)</sup>

このエッセイの中でも分かりにくい箇所のひとつだが、まず「マーラーの

最後の音楽」とは具体的にどの曲を指すのであろうか、1924年に草稿のファクシミリが出版され、第一楽章と第三楽章の初演もされている第十交響曲のことだろうか。しかしむしろ、第九交響曲(1912年出版および初演)の終楽章のほうが、門のモチーフにはふさわしいように思われる。第九交響曲の最後、「死に絶えてゆくように *ersterbend*」と作曲者が指示した部分を、初演の指揮者ブルーノ・ヴァルターは、「天空の青に雲が溶け込んでゆく」<sup>25)</sup>と形容した(ペンヤミン「ムンメレーレン」における雲のモチーフが思い出される)。

ハン・ツェの作品が架空のものであるのに対し、第九交響曲は実在の作品であり現実には作用する(リアルなものである)という違いはあるが、両者の終わり方は「美的にほんとうに〈生産的〉」である。とはすなわち、作品の門の背後に消えゆくことは(中国の画家の場合とは違い)完全なる消滅ではなく、その背後で芸術家が生き続ける、ということなのだろう。芸術家は永遠の生に到達し、永遠の生の形象となって私たちの前にありつづける。

#### 四 ホーフマンスタール

フーゴー・フォン・ホーフマンスタールは、エッセイ「シチリアと私たち」(1925年)のなかで、ゲーテによるシチリアの描写について次のように言っている――

「私たちは一枚の比類のない絵を見る。しかも、この絵が私たちの眼前でできあがってゆくを見る。それを描くゲーテはつねに私たちの隣にいて、彼の芸術を眺めながら彼と一緒にいるという幸福を私たちに与えてくれる。[中略]ゲーテはどんなものにも一瞬のあいだ入り込むことができる。ものの内側から私たちに合図を送り、再び外に出てくる。と、突然、そこには絵しかない。ゲーテは私たちの目の前で、自作の絵の中に入ってゆき、私たちのもとから消えてしまった。私たちは、描かれた一枚のタペローとともにとに残される。背筋にぞっとするものが走り、私たちはその

絵に覆いを掛けてしまう。そして現実のほうに引き直る。この現実には絵以上ににじみがなく、絵ほど鏡のように丸くはなく、絵よりも危険であるが、しかし私たちの現実であるのだ。私たちは私たちの時代の子であるという秘密が、そして世紀の違いということが、私たちの心を打つ。」<sup>26)</sup>

またしても絵の中に入ってゆく画家のモチーフ。これを書いていたとき  
ホーフマンスタールが、2年前に出たブロッホの『砂漠を通して』を読んで  
いたかどうかは詳らかにしない。ブロッホが参照したものと話を読んでいた  
かもしれないし、同様の話は中国にいくつかあるようなので、そのうちのど  
れかを知っていた可能性もある。あるいはホーフマンスタールが考えついた  
のだろうか。だが、影響関係は今はどうでもよい。重要なのは、ブロッホ/  
ベンヤミン/アドルノと、ホーフマンスタールとの違いである。ホーフマン  
スタールの場合、私たちが感じる幸福、そして取り残された私たちを襲う戦  
慄、という急転に力点がある。そしてゲーテの時代と私たちの時代との差と  
いうことが強く意識されている。ゲーテのような芸術はもはや不可能である、  
という絶望感は、天才少年として華々しく出発しながらやがて転機を迎えざ  
るをえなかったホーフマンスタールらしい。そしてホーフマンスタールは当  
然、〈私たちの時代〉の芸術を模索せざるをえない。この「シチリアと私た  
ち」は、現代的なメディアである写真への言及で終わっている――

「写真家のカメラは、もし鍛えられた才能によって扱われ、至るところ  
で最美の対象に向けられるなら、あるいはむしろクロード・ロラン風に  
広々として纏まりのある眺めに向けられるなら、18世紀のつつましか  
な水彩画や、19世紀の銅版画をはるかにしのぐことができる。それど  
ころか、私たちの思い出を素晴らしくかきたてる画像を獲得することがで  
きるのだ。しかも感覚的なものととどまらない思い出をかきたてる画像を、  
である。というのも、この〔カメラによって得られた――引用者注〕地平  
線は一瞬にして、私たちの内面の感覚に、光と広がりやを永久に与えてくれ

たのだから。そして、いかなる苦難に満ちた暗い時間に、このことが私たちにとって救いとなるか、測り知れないのだから！」<sup>27)</sup>

伝統主義者というイメージが強く、また絵画にきわめて造詣の深かったホーフマンスタールが、写真をこれほど高く評価しているのは、意外といえは意外だが、しかしこの期待のかけ方は、今から見れば滑稽なほど旧来の芸術観に捉われている。ホーフマンスタールの写真観からすれば、画家が自分の絵の中に入っていたように、写真家が自分の写真の中に、クロード・ロラン風の大気と光の中に、入っていくこともありうるかもしれない。——ホーフマンスタールは20世紀はじめのメディア革命を目の当たりにして、写真について先のように書いた。その後、20世紀後半にふたたびコンピュータによるメディア革命が起こったわけだが、今、コンピュータ画像への〈没入感〉ということが、ほとんど社会問題にまでなっている。テレビゲームに熱中する人間の幸福と、絵の中に消える画家の幸福とは、どういうふうに違うのだろうか。

以上、絵の中に消える画家のモチーフが出てくるブロッホ、ベンヤミン、アドルノ、ホーフマンスタールの文章を見てきたが、これらは筆者がたまたま見つけたものであって、ほかにもこのモチーフを扱っているドイツ語圏の(あるいはヨーロッパの)文学者や思想家がいるかもしれない。また、不可思議な門が登場する文学作品としては、カフカの「掟の前で」(1914年成立)や漱石の『門』(1910年)がすぐに思い浮かぶ。さらに、日本語とドイツ語を往復する作家多和田葉子には「翻訳者の門」<sup>28)</sup>という興味深いエッセイがある。それらを、本稿で扱ったことと関連させて論じる余裕はもはやない。門を開けたまま終わることにしよう。

1) Bloch, Ernst: *Durch die Wüste*. Berlin (Cassirer) 1923, S. 140. 参考までに原文を掲げておく——“Der ging zu sich selber ein. Er rief den Kaiser und

die Getreuen, ihnen sein letztes Bild zu zeigen. Es war ein Park zu sehen und ein schmaler Weg, sanft führte er hindurch, an Bäumen und Wassern vorüber, zu der kleinen, roten Tür eines Palastes. Als aber der Kaiser sich zu dem alten Maler wenden wollte, seltsam erschüttert und um ihm Dank zu sagen : da stand dieser nicht mehr zur Seite, sondern er war im Bild, wandelte auf dem schmalen Weg, hin zu der fabelhaften Tür, stand vor ihr still, kehrte sich um, lächelte, öffnete und verschwand."

2) ブロッホは著者をヘルベルト・パウアー（ベラ・バラージュの本名）としているが、当の本にはベラ・バラージュ著とある（Balázs, Béla : Sieben Märchen. Wien [Rikola] 1921）。「内側へ消滅することのいくつかのモチーフ」の改稿である「門のモチーフ」（『痕跡』1930年版, 1959年版および1969年版所収）の当該箇所においては著者名バラージュ（Balács）となっている。

3) Bloch, Durch die Wüste, S. 146.

4) A. a. O., S. 145.

5) Bloch, Ernst : Spuren. Berlin (Cassirer) 1930, S. 191. 原文は次のとおり——“[...] dem alten Maler [...] der seinen Freunden das letzte Bild zeigte : ein Park war darauf zu sehen, ein schmaler Weg, der sanft hindurchführte, an Bäumen und Wasser vorüber, bis zu der kleinen roten Tür eines Palasts. Aber wie sich die Freunde zu dem Maler wenden wollten, das seltsame Rot, war dieser nicht mehr neben ihnen, sondern im Bild, wandelte auf dem schmalen Weg zur fabelhaften Tür, stand vor ihr still, kehrte sich um, lächelte, öffnete und verschwand.”

6) Benjamin, Walter : Gesammelte Briefe. Bd. II, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1996, S. 438.

7) Vgl. a. a. O.

8) 『痕跡』に関しては Benjamin, Walter : Gesammelte Briefe. Bd. III, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1997, S. 541 f. および Bloch, Ernst : Briefe. Bd. II, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1985, S. 423 ff. u. S. 661 f. を参照。ブロッホが語ったところによれば、『痕跡』はブロッホとベンヤミンが1926年、パリで頻繁に会って交わした会話から生まれたのであり、本を書くようにすすめたのはベンヤミンなのだという（Bloch : Briefe. Bd. II, S. 662 を参照）。

9) Benjamin, Walter : Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In : Gesammelte Schriften (以下GSと略記). Bd. IV, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1972, S. 261.

- 10) A. a. O.
- 11) A. a. O., S. 262.
- 12) A. a. O., S. 262 f. 画家の話の部分の原文を掲げておく——“[...] einem alten Maler, der den Freunden sein neuestes Bild zu sehen gab. Ein Park war darauf dargestellt, ein schmaler Weg am Wasser und durch einen Baum-schlag hin, der lief vor einer kleinen Türe aus, die hinten in ein Häuschen Einlaß bot. Wie sich die Freunde aber nach dem Maler umsahen, war der fort und in dem Bild. Da wandelte er auf dem schmalen Weg zur Tür, stand vor ihr still, kehrte sich um, lächelte und verschwand in ihrem Spalt.”
- 13) A. a. O., S. 239 f. (“Kaiserpanorama”).
- 14) A. a. O., S. 249 (“Steglitzer Ecke Genthiner”).
- 15) 『ドイツ・ロマン派における芸術批評の概念』『ゲーテの『親和力』『ドイツ悲劇の根源』『翻訳者の使命』などを参照。
- 16) Benjamin, Walter : Goethes Wahlverwandtschaften. In : GS. Bd. I, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1974, S. 171.
- 17) Adorno, Theodor W. : Mahler. In : Gesammelte Schriften. Bd. 13, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1971, S. 294.
- 18) A. a. O.
- 19) Benjamin, Walter : Zum Bilde Prousts. In : GS. Bd. II, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1977, S. 320.
- 20) A. a. O.
- 21) Vgl. a. a. O.
- 22) 本稿では、ベンヤミンにおける「追想 Erinnerung」「想起 Eingedenken」「記憶 Gedächtnis」などの概念の区別は問題にしない。
- 23) Adorno, S. 289. 「新メルジューネ」の主人公は、恋人の所持品である小箱の中に、小人の姿の彼女を発見する。この小箱は実は小人国の宮殿である。
- 24) Bloch : Spuren (1930), S. 192.
- 25) Walter, Bruno : Gustav Mahler. Wilhelmshaven (Noetzel) 1989 [Erstausgabe 1936], S. 95. 吉田秀和も同様のことを述べている——「コードに入って、まるで、きわまりのない空の高みに向かって吸いこまれるように上っていた音たちの薄いヴェールのような、雲のような響きの下で、[ベートーヴェンのピアノ・ソナタ『告別』に由来する——引[用者注]『告別』のモチーフが各楽器の間をぬってくり返される。」(吉田秀和「マーラー」、『吉田秀和全集 2』白水社、1975年、343ページ)

- 26) Hofmannsthal, Hugo von : Sizilien und wir. In : Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen/Erfundene Gespräche und Briefe/Reisen. Frankfurt/M. (Fischer Taschenbuch Vlg.) 1979, S. 659 f.
- 27) A. a. O., S. 662.
- 28) 多和田葉子『カタコトのうわごと』青土社, 1999 年, 所収.  
(一橋大学助教授)