



ゲーテ『親和力』における「図像」と活人画

綾戸，啓太

(Citation)

DA, 16:22-47

(Issue Date)

2021

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100481837>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100481837>



ゲーテ『親和力』における「図像」と活人画

綾 戸 啓 太

0. はじめに

ゲーテの小説『親和力』(*Die Wahlverwandtschaften*, 1809)の舞台は、18世紀後半のドイツの田舎貴族の城館、そしてそれに隣接している英国式庭園である。若いころから望んでいた結婚を実現したエドゥアルトとシャルロッテは、大きな城館で世間から距離を置いた生活を送っており、庭園整備を中心にした余生を楽しもうとしている。しかしエドゥアルトの友人である大尉、シャルロッテの姪であるオットーリーエが城館での生活に加わることで悲劇的な物語が繰り広げられていく。

物語の背景となっている近代ヨーロッパでは世界を「図像 (Bild)」として捉えようとする世界認識が台頭してきたことが思想史研究では指摘されてきた。ハイデッガーの『世界像の時代』(*Die Zeit des Weltbildes*, 1938)が一例に挙げられる。彼は近代以降、人々によって世界が表象として、つまり「世界像」として捉えられるようになったと述べる。

世界像 (Weltbild) は、本質的に理解すると、〔中略〕世界を表象する図像を意味するのではなく、世界が図像として捉えられることを意味する。存在しているあらゆるものは、いまやそのように考えられているため、表象することで生産する人間によって存在しているものが提示される限りにおいて、存在しているものは初めて存在するのであり、その限りにおいて存在する。¹

ハイデッガーによると、世界が神の被造物として見なされなくなり、むしろ人間的表象としての図像と化したことが、近代のメルクマールである。「世界像はかつての中世的なものから近代的なものになったのではなく、そもそも世界が図像になるということ、近代の本質を示している。」²そしてこのような時代に、かつて神がいた地位に立った人間は、世界を自らの表象に、つまり「図像」に作り変えていく。「近代で根本的に生じていることは、世界を図像として征服していくことである。いまや図像という言葉が意味するのは、表象しながら生み出しているものの形成物 (das

¹ Martin Heidegger: *Die Zeit des Weltbildes*. In: ders.: *Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Martin Heidegger Gesamtausgabe*. I Abt, Bd. 5. Hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, S. 75-113, hier S. 89.

² Ebd., S. 90.

Gebild des vorstellenden Herstellens) である。」³ 近年の視覚文化論研究では、このような図像としての世界の存在が前提とされてきた。例えばクレリーは、このような世界の図像化のために客体的な世界を正確に秩序付けて写す必要が生じ、その結果、望遠鏡、あるいは暗箱に一つのレンズを取り付けて反転した像を出現させるカメラ・オブスクラなどの「構造的、光学的原理が、観察者の地位や可能性を描写するための支配的なパラダイムに結びついた」⁴ と述べる。

しかし光学的原理に基づいた世界の秩序化は、あくまで光学機器という枠組みにおいてのみ成り立つ秩序であり、決して現実世界を把握する普遍的原理ではない。それゆえクレリーによれば、19 世紀に入ると「視覚の構造における、より広範囲の遙かに重要な変化」⁵ が生じて、従来の遠近法に基づく視覚空間の絶対性がしだいに解体されていったという。この変容が生じた時期については複数の議論が存在する⁶ ため、明確な時期を提示することは困難であるが、いずれにせよ 19 世紀後半におけるモダニズム絵画の誕生に代表されるような、遠近法に基づく絶対的な視覚空間の大きな転換は突如として訪れたものではなかった。

以上で述べた世界の図像化や視覚の様態を巡る変容は、ゲーテの『親和力』にも色濃く現れている。⁷ 事実、この作品には終始、平面的で動きのない図像のモチーフが散りばめられており、肖像画や風景画だけにとどまらず、庭園内にある墓地や村落までもが登場人物によって平面的で静止的な図像として捉えられる。ヨースが、「人間同士の関係や個々の人物を特徴づけるために、この物語は図像的 (bildhaft) エピ

³ Ebd., S. 94.

⁴ Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993, p. 27.

⁵ Ibid., p. 5.

⁶ 例えばジェイは近代以降解体され始めた絶対的な視覚の制度に先立って、絶対的と見なされていた遠近法的な視覚経験を代替するような視覚の制度が、17 世紀オランダ絵画における描写術とバロック絵画に見られると指摘している。マーティン・ジェイ「近代性における複数の『視の制度』」ハル・フォルスター編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社、2013 年、21-52 頁所収参照。

⁷ クレリーもまた、『色彩論』において紹介されている実験手法を対象にゲーテを考察している。ゲーテは暗い部屋の中で壁に小さな穴をあけて、白い紙にそこから入ってくる光を照らし、しばらくその光を注視してから壁の穴を閉じて暗い部屋の中に眼を向けると、時間の経過とともに変化する色彩の残像現象が生じる様子を記録している。(Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche.* 40 Bde. 2 Abt. Frankfurt am Main: DKV, 1985-2013, Bd. 23, Abt. 1, S. 41-42. 以下、本稿では FA の文献略号を用い、巻数と頁のみを表記する。また □ および傍点は引用者による。) クレリーは、ゲーテのこの実験手法からヨーロッパにおける観察者とその対象の間にある距離が消失し始めたと主張している。それ以降「視覚は知ることのための特権的な形式というよりはむしろ、それ自体が知識や観察の対象となる。」Crary, op. cit., p. 70.

ソードで覆われている」と述べるように⁸、本作品が図像をテーマとしていることは先行研究⁹でたびたび指摘されてきた。

以下では、『親和力』において物語空間が図像に組み込まれる際、登場人物がその対象を平面的で静止した図像に再構築しようとする「まなざし（Blick）」を向けることに着目する。そもそも近代ヨーロッパでは、あらゆるものは時間の流れの中で現れては消えていくものであり、それゆえに自己も他者も不確実で断片的なものであるという考え方が生まれた。上述したように、視覚を通じて客体的な世界を正確に秩序づけ写すことができると考える近代人は、そのような不確実で断片的な「瞬間（Augenblick）」¹⁰に「まなざし」を向けて、それを捉えようとしたが、彼らにとってその瞬間は不断の時間の流れから切り取られた断片にすぎず、一瞬後には次の瞬間にとって代わられて無へと消え去るものである。¹¹『親和力』の登場人物も、このような不断の時間の流れの中に生きる人々として描かれている。それゆえ彼らは消え去ってしまう瞬間を固定化するためにまなざしの対象を図像に変えようとするのである。

ただしまなざしの対象は図像とイコールの関係ではない。本論では特にこの点に注目する。すなわち、この作品には登場人物によって図像化が試みられているにもかかわらず、それが成功せず、あくまでまなざしが向けられるにとどまっている対象も存在するのである。とりわけ生きた人間が静止した図像を演じる活人画の描写は、まなざしの対象を考察するうえで見逃せない。本論では登場人物が作中空間をまなざしの対象として捉え、さらにそれを図像にしようと試みる描写を分析したうえで、活人画が図像に作り変えられているのかを明らかにする。

⁸ Birgit Jooss: „Lebende Bilder als Charakterbeschreibung in Goethes Roman *Die Wahlverwandschaften*“. In: *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandschaften«*. Hg. Gabriele Brandstetter, Freiburg/Br. 2003, S.111-136, hier S. 131.

⁹ 「それまで皆が暮らしており、つまるところみながただ局所的にしかみていない風景は、精製的に構成された図像〔＝地図〕において全体性として理解可能になる。」David Wellbery: „Die Wahlverwandschaften (1809)“. In: *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*. Hg. von Paul Michael Lützeler und James E. McLeod, Stuttgart: Reclam, 1985, S. 291-318, hier S. 299.

¹⁰ 近代における流れ去る時間を捉えようとする「瞬間」についての議論は、久山雄甫「ゲーテの「現在」概念——『ファウスト第二部』ヘレナ劇の解釈のために——」阪神ドイツ文学会編『ドイツ文学論攷』第58号（2016）、5-23頁所収参照。

¹¹ 同上、11頁参照。

1. 世界の図像化

1-1. 比喩としての物語空間

本作品における図像の描写を考察する上で重要なのは、そもそも比喩が本作の中心テーマとなっていることである。これについては、エドゥアルトとシャルロッテ、そして大尉の三人による化学反応の親和性をめぐる会話を参照できる。

「比喩を用いた話なのだ。あなたを惑わせて混乱させたのは。」エドゥアルトは言った。「ここでは言うまでもなく、土壌や鉱物が扱われているだけだ。けれども人間というものは、いたるところで自らの姿を鏡に映して喜んでいたナルキッソスそのものだね。彼は全世界の下に自らの姿を下敷きとして敷いているのだ。」

「その通りですね！」大尉は続けて言った。「人間というのは自らの外部で見つけたあらゆるものを、そういった具合に扱うのです。人間の聡明さや愚かさ、意志や気ままさを、動物、植物、諸元素、そして神々に与えるのです。」¹²

この後、城館に住まう三人の関係は、化学反応式に当てはめられる。エドゥアルトは、自分と大尉という親和性が高い人物同士が結合することで、シャルロッテにパートナーがいなくなることを不憫に思う。こうしてシャルロッテに結合すべき人物としてオットーリエを呼び寄せるきっかけが生まれる。彼らは人間同士の関係を、あたかも化学反応式のように図式化できると考えていることが、この会話の内容から見て取れる。しかしこの親和性は、エドゥアルトが当初予期した関係をもたらしなかった。物語が進展するにつれて、エドゥアルトとオットーリエ、そしてシャルロッテと大尉が互いに引かれあうという親和力が生じ、結果として四人は二重の不倫関係に囚われてしまう。彼らの意志や決断力は無力であり、なすすべもなく運命的な比喩の力に捕らわれてしまう。伸正はこれについて、次のように簡潔に説明している。

人間は、事物を簡潔に表現する記号を使用することによって世界を自分にとって分かりやすくするが、記号を利用して自らが再構成した「世界」観に、自ら呪縛されてしまうことがしばしばある。自らが便宜的に造り出しただけの「世界」のはずなのに、その「世界」の法則（に見えるもの）に従うことに必然性があるように思い込んでしまう。それは、記号的に構成された世界が、現実の世界に対する人間の基本的な関わり方、無意識的な願望を反映しているからである。¹³

¹² FA 8, S.300.

¹³ 伸正昌樹『教養としてのゲーテ入門 「ウエルテルの悩み」から「ファウスト」まで』新潮社、2017年、65頁。

彼らは、化学式の記号を自分たちの関係に当てはめることで、かえってそれによって呪縛されてしまう。まさに「現実化する比喩」¹⁴が人間に破滅をもたらすのである。

本論にとって重要なのは、庭園空間もまた現実の比喩となっていることである。この作品における庭園は、いわば仮象の空間であるが、作品の中で様々な図像を生み出すきっかけとなる。裕福で恵まれた境遇にあるが「現実化する比喩」に呪縛されてゆくエドゥアルトを始めとした城館に暮らす人々は、庭園の美しい空間を図像化しようとする欲望を露わにし、あたかも城館と庭園で構成された図像が世界の全てであるかのように見なして生活している。

1-2. まなざしの対象を図像へ

現実の比喩としての庭園空間が図像化されていくプロセスを見る前に、この庭園空間全体が「秩序の空間」¹⁵として枠組みの中に置かれていることを指摘しておきたい。庭園という「秩序の空間」で過ごす彼らにとって、ここは枠組みによって外の現実世界と切り離された「一つの小世界」¹⁶である。そしてこの小世界の中では、人間の美的感性にかなうように建物の整備や整地が行われており、彼らにとって、美しい庭園の景観を図像へと再構成することが庭園整備の目的となっている。物語の進行とともに、ここで、現実を再現させる仮象としての図像が次々と生み出されてゆく。

例えば物語冒頭において、シャルロッテとエドゥアルトが庭園内にある小屋に集う場面では、庭園が明確に図像として知覚されている。彼らは小屋の内部から庭園風景の眺めを楽しむ際に、扉と窓を額縁に見立てており、その結果、彼らのまなざしはそこから見える景色を平面的な「絵画」のように捉える。ドイツ語の „Bild“ は絵画や写真、映像など幅広い図像を意味する言葉であり、本論においては『親和力』およびその他引用するゲーテ原文における „Bild“ の語をそれぞれの文脈に応じた日本語に言い換えて訳出する。

扉でシャルロッテは夫を出迎えて、いわばいくつもの扉や窓を通して、風景を額縁の中に収めているさまざまな絵画（die verschiedenen Bilder）を一目で見渡せるように席へと案内した。エドゥアルトは、春がもうすぐあらゆるものを更に豊かに活気づけるだろうという期待の下でそれを楽しんだ。¹⁷

¹⁴ 同上。

¹⁵ 先行研究には、例えば、水田恭平『タブローの解体——ゲーテ「親和力」を読む』未来社、1991年が挙げられる。

¹⁶ FA 8, S. 324.

¹⁷ Ebd., S. 272.

ここでは庭園が「額縁の中に収めているさまざまな絵画」という複数の図像を生み出すきっかけとなっている。登場人物たちは物語を通じて、何らかの枠組みを用いることで、庭園をまなざしの対象として捉え、図像化すること試みる。

例えば大尉が作った地図をもとにして庭園内に一軒の離れ屋を建設することが計画される場面では、「一方の城館の窓越しからは離れ屋を眺望でき、他方で反対側の離れ屋からは城館と庭園に眺望の狙いを定める (bestreichen) こと」¹⁸ が念頭に置かれ、窓が庭園風景という絵画の額縁となる。この離れ屋の建設計画において重要なのは、窓からの眺望である。こうしたことを念頭にメヒガンは、自然の中に理想的な景観が望める地点を見つけ出すことを目的として、この庭園は整備されているという。¹⁹ このことは上述した事例からも明らかである。彼らは庭園を構成する湖や墓地、あるいは眺望の定点となる離れ屋などを整備していくが、その際、世界を図像化しようという欲望に駆り立てられているのである。

この作品において大尉が作成する地図もまた図像である。彼は軍隊で近代的な測量技術を身につけた人物であり、この技術を利用して庭園をよりいっそう視覚的秩序に基づいたまなざしの対象へと作り変えようとする。

大尉はこのような測量の類のものについて訓練されていた。〔中略〕あらゆるものも迅速にぼかしながら色が塗られて、装飾されていった。そして、エドゥアルトは自分の領地がまるで一つの新たな創造物のように、きわめて明瞭に紙から浮かび上がるのを見た。彼はまさに自分の領地をようやく知ったように思った。つまり領地は本当の意味で彼のものになったように思えたのである。²⁰

大尉の測量技術によって、庭園は平面的な地図に置き換えられ図像となった。エドゥアルトが地図へと落とし込まれた庭園を「新たな創造物」だと思っていることからも、ウェルベリーの言うように、このとき彼は庭園空間全体を一つの巨大な図像の「全体性 (Totalität)」²¹ によって把握していることがわかる。

庭園は地図によってのみでなく、光学機器のレンズを通じても図像へと再構築される。庭園はカメラ・オブスクラの暗室の中に映し出される映像となり、絵筆を通じて

¹⁸ Ebd., S. 272.

¹⁹ この作品では自然の中に理想的な景観が望める地点を見つけ出すことを目的として庭園が整備されていると先行研究で指摘されている。Vgl. Tim Mehigan: „From hence they resolve all Beings to Eyes. Zur Blickproblematik in Goethes Wahlverwandtschaften“. In: *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandtschaften«*. Hg. von Gabriele Brandstetter, (Anm. 8), S. 169-185, hier S. 176.

²⁰ FA 8, S. 290.

²¹ Wellbery, a. a. O., S. 299.

それがトレースされ、最終的に風景画という図像に変えられる。小説の第二部に入り、エドゥアルトと大尉が城館を去ってからしばらくして、グランドツアーの最中と思われる英国人が、旅先でこの庭園の評判を聞き、この城館を訪れる。

ところで、彼〔庭園を訪問した英国人〕は社交的な時間以外でも決して煩わしい人物ではなかった。なぜなら、彼は一日の多くの時間を費やして、絵画的な庭園の景色を、持ち運びのできるカメラ・オブスクラで捉えてスケッチしていたからである。これは自分自身や他人への、旅の美しい土産を手に入れるための作業であった。彼はすでに何年もの間、これをあらゆる重要な地方で行っており、それによってきわめて好ましく興味深い収集物を手に入れていた。²²

英国人はまなごしの対象として整備された美しい庭園にカメラ・オブスクラを通して視覚的な秩序をもたらし、さらにはその庭園風景を絵画に写し取り固定的な図像へと再構成している。カメラ・オブスクラを用いたお気に入りの風景スケッチは、まさに「図像」を生み出す行為そのものである。

また、登場人物が園内をたびたび移動することで、庭園は様々な場所から「まなごし」の対象として捉えられる。例えば、第一部第十五章におけるオッティーリエの誕生祭の描写においても、この庭園はまなごしの対象となっている。エドゥアルトは、オッティーリエの誕生日を、建設中の離れ屋の上棟式と同じタイミングで祝うことにした。彼は多くの客を招待して華々しい祝典にしようと計画しており、サプライズとして湖の上から花火を打ち上げて、対岸の土手に集まっている誕生祭の参加者を喜ばせようとしたのである。

すでに村人は、表面が削られて芝生が取り除かれた土手の上に押しかけていた。そこは地面がデコボコしていて不安定であった。〔中略〕人々はその素晴らしい場所を見つけ、これから、非常に様々に入り組んだ広い湖をここから楽しむことを考えて喜んでいた。²³

観客はみな花火を見るための「最もよい場所」を求めて湖の岸辺に集まった。ここには額縁そのものは描写されていないが、庭園と湖と花火を収める枠組みを仮定するかのようなまなごしのあり方が前提にされている。なぜなら彼らにとって花火を見るための「最もよい場所」が同じ場所であるのは、光学的な原理に基づいた秩序化の枠組みを共有していると考えられるからである。

²² FA 8, S. 466.

²³ Ebd., S. 369.

しかしこの湖はもともと三つあった池が一つに統合されて作られたものであり、その整備が済んだばかりであった。そのため削り取られた地面が不安定になっており、ここに大勢の観客が押し寄せることで、土手が崩壊してしまう。

静かな夜、完全に風のない静けさは、夜の祭りをよりよいものにすることを約束していた。すると突然、恐ろしい叫び声が聞こえた。巨大な土の塊が土手から崩れ落ちていったのだった。多くの人々が水の中に落ちていくのが見えた。どんどん増えていった人々がひしめきあって足元を踏みつけることによって、地面が緩くなってしまったのだった。みなが〔花火を見るために〕最もよい場所を得ようとして、もう誰一人前へ進むことも後ろへ下がることもできなかった。²⁴

観客は花火と庭園と湖を最も美しくまなざしの対象として捉えられる場所を得るために必死になるあまり、一か所にひしめきあっている。それが悲劇をもたらす。大勢の観客が湖に転落した。そのうちの一人の子供は溺れ、大尉によって救出されるも瀕死の重傷を負う。この事件のため誕生祭は中止せざるを得なくなる。

湖での悲劇はさらに続く。物語第二部では同じ湖においてオットーリーエが、シャルロットとエドゥアルトとの間に産まれた幼子を誤って船の上から転落させて死なせてしまう。ここから物語は一気に破滅へと突き進む。まなざしの対象となり図像へと再構成されるために整備された湖は、このような結末を引き起こす場所となり、最終的に庭園という図像で構成された小世界すべてが、彼らの破滅の舞台と化すのである。こうした小説の結末は、図像を生み出そうとする人間の欲望が、破滅的な結末を招くことを示唆している。

1-3. 現実と仮象の混同

以上で例に挙げた引用においては、ハイデッガーの述べるような「世界を図像として征服」することが、登場人物によって様々に試みられている。精密な測量技術や光学機器を用いて、庭園を視覚的な「秩序の空間」に作り変えた上で、さらにそれを図像化する登場人物たちは、まさに世界を図像化する近代人を体現している。

しかし図像化によって世界に秩序をもたらす行為は、人間と世界を峻別し、その世界を表象として再構築する。つまり図像は現実を表象する仮象でしかない。しかしこの作品において、測量技術や光学機器を用いて世界に秩序をもたらそうとする人物にとっては、そのような表象としての「秩序の空間」が合理的かつ理性的な世界そのものとなり、仮象としての「秩序の空間」が現実そのものと混同されてしまう。自らも庭園整備を手掛けたことがある英国人もまたその一人である。以下の彼の言動はその

²⁴ Ebd.

ことを裏付けている。

彼の熟練された眼は、各々の効果をととても新鮮に感じとった。彼はこの地域をそれ以前には知らず、人の手が加わった所と自然そのものが広がっている所とを区別する術をほとんど心得ていなかったため、よりいっそう目の前に生じているものについての喜びを享受した。²⁵

カメラ・オブスクラを携帯しながら庭園を画像に取り込もうとする英国人は、熟練した眼を持っているにもかかわらず、というよりはむしろ、熟練した眼をもっているからこそ、自然と人工との区別ができない。メヒガンが述べるように、庭園整備において重要なのは、見る人に「知覚される人工的な変化が、実際に自然な見た目を獲得しているかどうか」²⁶である。すなわち美的判断に熟練した眼は「自然の自然性を発揮する効果について判断を下す必要があるが、自然そのものについてもはや判断を下す必要がない」。²⁷この英国人は、「熟練した眼」に美しく捉えられるように整備された英国式庭園が自然に溶け込んでいる様子を見て、ただ喜びを感じている。

ただし、作者であるゲーテ本人は、光学機器を用いた世界認識を手放しに称賛してはいなかった。例えば後年の『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代』においてヴィルヘルムは、「ぼくは眼鏡を通してものを見るたびに、自分が他人になってしまうのですが、そんな自分自身を好きになれません」²⁸と述べる。ここにはレンズ越しに見える光景が自己の分裂を引き起こしてしまいかねない危機感が表現されている。このような考えは、「顕微鏡や望遠鏡は実際のところ純粋な人間の感覚を混乱させる」²⁹というゲーテ自身の言葉にも通じる。すなわちゲーテは、光学機器をはじめとする技術が現実と仮象の混同を招いてしまうことをおそれていた。英国人の描写は、18世紀における光学機器や測量技術などの技術革新が、人間の世界認識の基盤は現実にあるのか、それとも仮象の上に成り立っているのかを、もはや判断不可能にしてしまいつつあったことを裏付けている。現実の比喩として生み出された庭園という小世界に閉じこもり、そこで図像への欲望を露わにする『親和力』の登場人物たちが、その欲望に従って人為的に造りかえられた湖での悲劇を契機に破滅を迎える結末は、作者の近代的な世界認識に対する懸念の表れとして解釈できる。

²⁵ FA 8, S. 466.

²⁶ Mehigan, a. a. O., S. 178.

²⁷ Ebd.

²⁸ FA 10, S. 384.

²⁹ FA 13/1, S. 42.

2. 図像化されないまなざしの対象

2-1. メディアに対するゲーテの両面的態度

これまで見てきたように、視覚を通じて客体的な世界を正確に秩序づけ写すことができると思う登場人物は、物語空間にまなざしを向けて対象化し、それを図像に再構築している。事実、ヴェークナーが作品全体に「仮象と現実との入れかわり (Wechseln zwischen Schein und Wirklichkeit)」³⁰ が散在していると指摘するように、作品内には現実と仮象という対立関係が生じている。

これまでの図像に関する先行研究は、こうした現実と仮象の対立関係を前提として議論してきた。しかし、この両者の二項対立的な枠組みでは捉えきれない箇所もまた作中には多く見られる。というのも、まなざしの対象が図像化される場合だけでなく、実のところ図像化されることのないまなざしの対象が描かれている場合もあるからである。まなざしの対象が図像化されないということは、それがあくまで動的なまなざしの対象に留まり続けることを意味する。つまり、静止した図像を生み出すことができないことには、時間性的問題が関係している。そのようなまなざしの対象を描写することによって、ゲーテは、一方で作品内に現実と図像を峻別してモチーフとして提示し、両者の分裂や混同に対する危機意識を表現しつつ、他方で両者の峻別とは異なる世界の捉え方があることを、図像化不可能なまなざしの対象を通して表現していたのではないか。

ゲーテは光学機器を用いた世界認識に懐疑の念を抱いていたが、彼の光学機器に対する考え方は一面的には把握できない。なぜなら光学機器が急速に発展する時代を生きたゲーテは、当時最新の機器に対して興味を抱いてもいたからである。例えば『ファウスト』第一部 (*Faust*, 1808) 第一幕における地霊の出現場面が実際に上演された際に、当時最新鋭の光学機器を用いたメディアであるラテルナ・マギカが使われたことを知ったゲーテは、1828年12月12日のツアー (Johann Karl Wilhelm Zahn, 1800-1871) 宛ての手紙で、「誰があの装置を作成しているのか、それと同様のものが手に入るのか、そして場合によってはそのために何を支払わなければならないのかを、できるだけ早く教えてください」³¹ と頼んでおり、自分もヴァイマルで使おうとした。³²

ラテルナ・マギカとは、ガラス板に描かれた画像をろうそくなどの光源を用いてスクリーンに映し出すメディアであり、現在のプロジェクターの原型と言える。確かに

³⁰ Reinhard Wegner: „Von Klapp-Bildern und Kipp-Figuren »Tournez s'il vous plaît« -ein Schlüsselmotiv in Goethes *Wahlverwandtschaften*“. In: Goethes „*Wahlverwandtschaften*“ *Werk und Forschung*. Hg. von Helmut Hühn, Berlin: De Gruyter, 2010, S. 219-236, hier S. 225.

³¹ FA 7/2, S. 218.

³² Ebd., S. 217.

「ロマン的なものは、ラテルナ・マギカが生み出す映像 (Bilder) のようなまやかしである」³³とも述べたゲーテは、ラテルナ・マギカが映像として生み出した仮象を目にした人間が、現実と仮象の境界を判断できなくなってしまうことに懸念を抱いていた。しかし彼がそのような「まやかし」を生み出す新たなメディアに興味を抱いていたことも事実である。メディアに対するゲーテの両面的態度はどのように理解されるべきなのか。彼は、それらのメディアに現実とそれを図像化した仮象という二項対立的な世界認識に代わる世界の捉え方を生み出す可能性を見ていたのではないか。そしてこのような可能性を明らかにするために、以下では、先ほど述べた図像化不可能なまなごしの対象を考察する。

2-2. 図像化不可能なまなごしの対象

図像化不可能なまなごしの対象が顕著に見られる第一の場面は、先ほど言及したオッティーリエの誕生祭である。湖の土手が崩落する事故によって、大勢の観客を伴った誕生祭は中止された。しかしエドゥアルトは、この事件で自身の愛するオッティーリエの祝祭が台無しになってしまうことを強く拒み、誕生祭を続行するように頑なに主張する。シャルロッテから自制するように促されたが、結局、エドゥアルトは強い意志で、湖に浮かぶ船の上から花火を打ち上げさせた。これを見物したのは彼とオッティーリエの二人だけであった。

花火は音を立てながら打ちあがり、筒の発射音が響いた。光の玉が空へ上り、ねずみ花火は蛇行して爆発した。光の輪が散っていった。〔中略〕エドゥアルトは胸を燃やし、生き生きとしながら、満足気なまなごしで花火が煌めく様子を追った。オッティーリエの繊細な心はむしろ、この音を立てて煌めきながら現れては消える花火によって不安な気持ちになった。³⁴

エドゥアルトがこの光景に満足する一方で、オッティーリエは現れては消えていく花火によって不安な気持ちを掻き立てられる。これまで庭園風景はまなごしの対象として図像へと定着されてきたが、出現と消滅を繰り返す花火は、静止した図像へと定着されない。このように、本作品には図像化されうるまなごしの対象だけではなく、時間性を伴う図像化不可能なまなごしの対象も登場する。加えて、ここではオッティーリエが抱えている不安に注目すべきである。自分のために開催された誕生祭で多くの人が命の危険にさらされるような事件が発生してしまったこと、そしてそれにもかかわらずエドゥアルトによって誕生祭が続行されたことによって、オッティー

³³ FA 33, S. 362.

³⁴ FA 8, S. 371.

リエの内心は穏やかではなかった。そのような中で盛大に花火が打ち上げられる様子を見ることによって、彼女は動揺している。この場面に限らず彼女の心情の変化は、特に第二部に入ってから繰り返し描写されるが、興味深いことに、彼女が動揺する場面では、しばしば動きを伴うまなざしの対象が登場している。

例えば第二部冒頭の礼拝堂におけるオットーリエの体験は、彼女の動揺と、図像化不可能なまなざしの対象とが関連していることを考える上で重要である。かつて大尉の部下であった建築家が、大尉とエドゥアルトが館から去ったのち、家政上の様々な仕事を引き受けたり、城館に残ったシャルロットとオットーリエの世話をしたりするようになるが、その一環で領地の調査をした彼は、今は使われなくなってしまった古い礼拝堂を思いがけず発見する。彼はオットーリエとシャルロットを喜ばすために、その小さな礼拝堂を昔風に修復する。とある日、オットーリエは建築家に促されて完成した礼拝堂の中を見に行くことになり、美しい仕掛けが施された内部を見て、幻想的な思いに浸る。

高いところにあるただ一つの窓を通して、厳かで色とりどりの光が差し込んできた。というのも、その窓は複数の色ガラスによって優美に造られていたからである。それによって空間全体は不思議な色調を帯びて独特な雰囲気をもたらしのであった。ドーム型の天井と壁の美しさは、鋳造された石膏で固められたレンガを美しい模様になるように並べて特別に造られた床の装飾によって高められていた。〔中略〕

オットーリエは馴染みのある部分が見知らぬ全体として立ち現れるのを見て、嬉しく思った。〔中略〕彼女は見上げたり見まわしたりすることで、あたかも自分が存在しているようで存在していないかのように、感じているようで感じていないかのように、このすべてが自分の前から、彼女自身が自分の前から消えてしまうかのように思えてきた。太陽の光が、これまでではとても鮮やかに輝いていた窓から消えて暗くなったとき、オットーリエは我に返り、城館へと急いだ。³⁵

第一に注目すべきは、そもそも礼拝堂がまなざしの対象を産出するような構造を持っているという点である。ただ一つだけの窓は「複数の色ガラスによって優美に造られて」おり、そこから「色とりどりの光が差し込んで」いる。暗室に一つだけある光の通り道という構造は、一見するとカメラ・オブスクラを思わせるが、ここで光の通り穴にあるのはレンズではなく色ガラスであり、外部の空間が光学的に結びついた像として礼拝堂内部に出現しているわけではない。むしろこの色ガラスを通った光は空間全体に「不思議な色調」を与え、それによって「独特な雰囲気」をもたらししてい

³⁵ Ebd., S. 407-408.

る。あらかじめこのような効果を意図して建築家が作り出した仕掛けによって、オットーリーエは幻想的な気分に入り恍惚となる。つまり、この礼拝堂はむしろ、先ほど言及したラテルナ・マギカのような仕組みになっている。³⁶ ラテルナ・マギカは、この技術が完成された18世紀末以降、煙幕などに亡霊や悪魔など幻影的なモチーフを映し出す道具として演劇などで広く用いられ、上述したようにゲーテ自身もこれに強い興味を抱いていた。³⁷ 礼拝堂では、この光学機器と同じ仕組みによって色とりどりで鮮やかな光景が壁に立ち現れ、オットーリーエはこの美しい光景を見て恍惚となっていることから、これをまなざしの対象として捉えていることがわかる。ただし、「空間全体」に「独特な雰囲気をもたらし」ことのできる色ガラスが生み出した光景は日没と同時に消失する。オットーリーエが礼拝堂の内部で見たまなざしの対象は、時間の経過によって変化する。つまり礼拝堂の内部で生み出された美しい光景は、花火と同じように図像化不可能なまなざしの対象である。

これらを踏まえたうえで、第二に注目すべきは、このような仕組みによって立ち現れたまなざしの対象によって、オットーリーエの内面が変化している点である。ラテルナ・マギカと同様の幻影的作用を目にした彼女は「あたかも自分が存在しているようで存在していないかのように」感じ、「すべてが〔中略〕自分の前から消えてしまうかのように」思いながら恍惚状態になっている。しかし夢見心地の状態でいた彼女は、時間の経過により日光が色ガラスに差し込まなくなり礼拝堂内部が暗くなったことで、ふと我に返る。まなざしの対象が時間の経過とともに消失したことで彼女は動揺している。さらに興味深いことに、彼女は礼拝堂を出た後、素晴らしい体験をしたこの日がエドゥアルトの誕生日の前日であることを喜び、あの誕生祭の花火の光景を思い出す。

あの花火が再び彼女の目と耳の前で音を立てて昇っていった。その花火は彼女が孤独を感じれば感じるほど、よりいっそう高く彼女の想像力によって空へと昇っていったのだが、同時に彼女はより一層孤独であることを感じるのであった。³⁸

誕生祭の時にはそばにいたエドゥアルトが今はいない。彼女は礼拝堂の内部の時間の経過とともに動きを伴うまなざしの対象を目にしたことで、同じく動きを伴うまなざしの対象である花火と自身の誕生祭の情景を連想している。彼女が孤独を感じてい

³⁶ 美留町義雄「ゲーテ・メディア・世界——光学機器がもたらす視覚空間とその変貌——」『立教大学ドイツ文学科論集』第32号（1998）、19-36頁所収、34頁参照。また、ゲーテとラテルナ・マギカとの関係については29-35頁参照。

³⁷ Vgl. Goethe: (Anm. 32), S. 80.

³⁸ FA 8, S. 408-409.

るのは、以前は二人で向けていたまなざしを今は一人で向けていることを彼女が強く意識しているからであると推測できる。このことから、彼女にとって誕生祭の花火と礼拝堂における色ガラスの光景の体験が、視覚的経験として結びついているのは明らかである。

3. 活人画における現実と仮象

3-1. 「中間的存在」としての活人画

このように図像化が不可能なまなざしの対象と時間性、そしてオットー・リーエの動揺の関係性を考察するとき、なかでも物語後半で登場する活人画の場面を看過することはできない。「活人画 (Tableaux vivant)」とは、生きた人間が銅版画などを参考にして衣装をまといながら硬直したポーズをとり絵画を再現する遊戯であり、主に 18 世紀頃の上流階級がプライベートな空間で楽しんでいた。本作品ではシャルロットの娘であるルチアーネとその一行がエドゥアルトの城館にやってきた際に、この遊びが催される。

活人画を考察するに際して興味深いのは、ゲーテがこれを「絵画と演劇の中間的存在 (Zwitterwesen zwischen der Malerey und dem Theater)」³⁹ だと表現していることである。すなわち、活人画が演じられる際には、図像と生身の人間の両立が求められるというのである。ここでは演者が舞台に立つことでまなざしの対象になる点も注目し値する。絵画の一場面を演じるのであるから、演者はあたかも時間が止まっているかのように静止しなければならない。しかし、演じているのは時間の経過からは逃れることのできない生きた人間なので、完全に静止することは不可能である。ゲーテが活人画を「絵画と演劇の中間的存在」と見なしていたのは、上述したように、演者は決して時間の経過から逃れられないことを彼が意識していたからであると考えられる。すなわち彼にとって活人画は静と動の両側面を持ち合わせるメディアであった。⁴⁰

実際に、活人画が演じられている場面の描写では、演者が静止するように努めているにもかかわらず、時間の経過からは逃れられない身体性が顔を覗かせている。次の引用はルチアーネがファン・ダイクの『ベリサリオス』を演じている場面である。

その〔演者の〕姿は相応しく、色彩も適切に配色されており、照明も芸術的であったので、まさに一つの別の世界の中にいるように思えた。ただ仮象

³⁹ FA 34, S. 183.

⁴⁰ 活人画における静と動の対比は、オットー・リーエとルチアーネの性格によって特に強調されている。これについては西山力也「浮遊する想像力の錯覚にみちた世界——『親和力』における「活人画」が意味するもの——」『日本女子大学紀要』第 43 号 (1994)、71-97 頁所収に詳述されている。

(Schein) のかわりに現実世界の存在があることが、ある種の不安な感覚をもたらした。⁴¹

この語り手の言葉は、活人画の中間的性格を端的に表現している。まずは庭園と同様に、活人画は客体化されまなごしの対象となっているため、「現実世界」のなかに「一つの別の世界」が生み出されている。ここには演者によって絵画と同様の平面的で動きのない図像が生みだされているはずである。しかしここには「思えた (glaubte)」という動詞が使われている。さらには「仮象のなかに現実世界の存在があること」が、つまり生きた人間の存在が意識されている。活人画はあたかも絵画という図像として現実世界に出現しているように見えるが、実のところ、現実世界に立脚する人間が構成要素となっていることが明示されている。それゆえにそれを目にする人は「不安な感覚」を覚えている。このように活人画は完全には図像にはなりきっておらず、時間性を持ったまなごしの対象に留まっており、「中間的存在」として静と動の間を漂っている。

次の引用はルチアーネがテルボルフ『父親の訓戒』を演じている場面であるが、ここでも活人画の中間的な側面が強調されている。

この生きた模造があらゆるオリジナルの絵画 (Originalbildnis) をはるかに上回っていることがまったく疑う余地もなく観衆を魅了した。〔中略〕そしてまったく素朴な願望が、その背中を十分に堪能できた美しい人〔ルチアーネ〕を、今度は正面からも楽しみたいという願望が高まり、ついには、一人の愉快でせっちな変わり者が、本の最後のページにおきまりのように書かれている「よろしければお捲りください (Tournez s'il vous plaît)」という言葉をおおきな声で叫び、それが観客みな賛同を呼び起こすまでになった。しかしながら演者たちは〔絵画を演じているからこそ観衆を魅了できるという〕自身の利点を十分に自覚しており、この芸術作品の意味もよく把握していたので、観客の声に従うことはなかった。恥ずかしがっているように見える娘は、観客に自分の顔を見せることなく静かに立ったままであった。父親は娘に注意を与えている姿勢のままで座りつづけ、母親は、ワインを飲んで見えるように見えるものの、中身が減っていない透明なグラスから、鼻と眼を離さなかった。⁴²

ここでは確かにルチアーネの演じている活人画が本物の絵画を上回っているように記述されており、あたかも活人画が図像そのものになっていたかのようにも思われる。

⁴¹ FA 8, S. 428.

⁴² Ebd., S. 429.

実際に先行研究では、しばしばこの活人画は図像として分析されてきた。⁴³ しかしそもそも「正面から見たいという願い」が観衆の間で高まってきているのは、図像ではない現実世界の存在が意識されているためである。さらには、ルチアーネが「恥ずかしがっているように見える」と憶測されている点からは、彼女の演じる活人画はやはり静止した図像には達していないことが窺える。このように観客が活人画を絵画に見立てて楽しみながらも生きた人間である演者に干渉しようとしているのは、これが「絵画と演劇の中間的存在」の両側面を持ち合わせるメディアだからである。

しかしこれは、他ならぬルチアーネが活人画を演じているからではないかという疑問も生じる。というのも、彼女は容姿端麗であると同時に非常に活発な性格の持ち主として描写されているからである。ルチアーネが城館を訪れてすぐ大勢の人を巻き込みながら馬に乗ることからもわかるように、彼女はじっとしていることに耐えられない。

しかしルチアーネは休んでいられなかった。彼女は「今まで許されていなかった」馬に乗ることを許されるという幸運を手にしてしまったのである。婚約者は美しい馬を複数飼っており、皆は直ぐにでも馬に乗らなければならなくなった。天候や風、雨や嵐は考慮に入っていなかった。皆はあたかも雨に濡れ、そして再び体を乾かすためにのみ生きていたかのようであった。⁴⁴

この点は、彼女が活人画を演じる際に欠点となっていることが、語り手によっても指摘されている。

そしてもし彼女が、自分はじっとしているときと動いているときとでは、後者の

⁴³ ヴェークナーはこの場面で、ルチアーネを正面からも鑑賞したいと願う観客が発する「よろしければお捲りください」という言葉が、「図像から現実への出口 (Austritt aus dem Bild in die Wirklichkeit)」を意味していると指摘している。Wegner, a. a. O., S. 227. エールシュレーガーはここで「不安な感覚」が生じているのは、「現実と虚構が一致」しているため、すなわち人間が図像そのものになっているためであると述べている。Vgl. Claudia Öhlschläger: „Kunstgriffe« oder Poiesis der Mortifikation Zur Aporie des »erfüllten« Augenblicks in Goethes Wahlverwandschaften“. In: *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandschaften«*, Hg. von Gabriele Brandstetter, (Anm. 8), S.187-204, hier S. 200. また武井は、この観客の呼びかけが、ルチアーネの演じる活人画が表象世界から現実へと回歸する瞬間であると述べる。武井隆道「ゲーテとタブロー・ヴィヴァンならびにアチチュード」、『日本独文学会研究叢書』第107号(2015)、16-31頁、28頁参照。ハンは、演者らが「作品として良く見えることについての利点を十分に知って」と語り手に指摘されていることを根拠に、彼らが「図像」になっていると主張している。Vgl. Chol Han: *Ästhetik der Oberfläche. Die Medialitätskonzeption Goethes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 72.

⁴⁴ FA 8, S. 412.

場合にときどき不快感を与える見苦しさを感じさせてしまうということを知っていれば、彼女はさらなる熱意をもって、この本物の人間が形作る図像に (dieser natürlichen Bilderei) 没頭したであろう。⁴⁵

彼女はその性格が災いして、絵画のように静止することを本来、苦手としている。ルチアーネにとって、静止した図像の世界は本質的に相容れないのである。

3-2. オットーリエの静止的特徴と図像との親和性

このようにルチアーネは動きによって特徴づけられる一方で、この後に活人画を演じることになるオットーリエは静止によって特徴づけられる。それだけではなく、彼女はしばしば図像へ関心を向けており、肖像や絵画と親和性がある人物として描写されている。いわば彼女はルチアーネと対極をなしている。静止的な特徴を持つオットーリエの演じる活人画は、その特徴ゆえに静止した図像として捉えられうる。

オットーリエは他の登場人物と比べてみても特に静止的である。すでに物語冒頭で、彼女の物静けさがこう描写されている。

つまり彼女の座る様子、立ち上がる様子、行って、やってきて、取って、運んで、再び座る様子、それらすべては落ち着かない様子を見せることのない、永遠の移り変わりであり永遠の愛すべき動きであった。さらに歩く音は聞こえなかった。それほど静かに立ち振る舞うのであった。⁴⁶

彼女は生きた人間であるにもかかわらず、まるで動きが感じられない。むしろ、普段は静止しているものが、場合によって動いているかのように感じられる。

彼女に見られる特徴は静止性にとどまらない。上述したように、彼女は物語の終盤で命を落とし、遺体は礼拝堂に葬られるが、この結末を予感させる描写が物語で繰り返し描写されている。例えばオットーリエがまだ少女であるにもかかわらず、人生を達観視している様子は、その一つに挙げられる。第二部以降、物語の節々で彼女の日記が紹介されるが、その内容はいずれ迎える死や人生への達観で満たされている。

いつかは愛する人のそばで安らうというのは、人々が生の彼岸について考える際に持つことができる、最も好感の持てる観念である。「愛する人々の下に迎ええられる」というのは、実に心に響く表現だ。⁴⁷

⁴⁵ Ebd., S. 427.

⁴⁶ Ebd., S. 314.

⁴⁷ Ebd., S. 403.

オットーリエの死への憧れの描写は物語の進行とともに増えていく。やがて物語は例の湖での事故をきっかけに一気に破滅へと向かうが、それ以降、オットーリエはより一層自身の死を意識するようになり、むしろ自ら命を落とすことを望むかのような振る舞いをするようになる。例えば彼女は衰弱死する間際に、自身の誕生日にエドゥアルトから贈られ、これまで手を付けることのなかったトランクの中の布を裁断して衣装を作った。

しかしながら、友人たちが言葉に出さずに注目していたことの中で、最も意味深かったのは、オットーリエが初めてトランクを開いたことであった。彼女は一人分の、ただし一人分の衣装には十分な量の様々な布地をそこから選び出して裁断していた。⁴⁸

この衣装ができてすぐ彼女は命を落とす。葬儀の際に、彼女はこの自ら裁断した衣装を着せられていた。彼女の衣裳の裁断は、まるで自らの死を受け入れるための下準備であったかのようなのである。

こうした文脈では、彼女と図像との内面的な結びつきがきわめて重要な意味を持つ。というのも、彼女は死への憧れを日記に書き込む傍ら、肖像への賛美を綴っているからである。彼女は建築家が所有する蒐集品の肖像を見物し、以下のように日記に記している。

遠くへ行ってしまった人、この世を去った人を我々の近くへ呼び寄せる記念碑や形見のしるしが多くあるものだが、どれ一つとして肖像 (Bild) ほどに意味を持つものはない。⁴⁹

オットーリエと図像との結びつきは礼拝堂内部の修復を手掛ける場面でも描写される。第二部の冒頭では建築家が主導して、後にオットーリエが幻想的な気分になることになる古い礼拝堂の復元が着手されるが、その作業に彼女も参加する。礼拝堂内部は二人の手で古代風に装飾されていき、丸天井には建築家によって天使が描かれる。その際、天使たちの顔が次第にオットーリエに似ていく。

人物たちの顔を描くことは建築家にも委ねられていたが、それらはしだいに著しい特徴を示した。というのも、その顔はみなオットーリエに似はじめたのである。〔中略〕最後に描かれたいくつかの顔のうちの一つは完全に成功し、それ

⁴⁸ Ebd., S. 518.

⁴⁹ Ebd., S. 403.

によって、まるでオットーリエ自身が天界から眺め下ろしているかのように思われた。⁵⁰

この礼拝堂は彼女が葬られることになる場所である。これらの描写からは図像との親和性を見出すことが可能である。彼女は、このような図像との関連において、死への憧れを示す。

図像と死が関連するのは特異な事例ではない。図像と死がそもそも本質的に関連していると考えるベルティンクによれば、太古の時代において、彫像などの図像は不在となった死者を現前させるために用いられていた。ただしその際には「生氣付与 (Animation)」⁵¹ のための儀式が必要であった。なぜなら、そのころの彫像には死者とは似ても似つかないような石の塊などが用いられていたからである。そのため「生氣付与」の儀式の間のみ死者は彫像に現前する。しかし像が死者の姿に似るようになったことで、死者と彫像の見分けがつかなくなり「生氣付与」の余地がなくなってしまう。結果として、死者を模して作られた彫像からは、ただ不在だけが知覚されるようになったとベルティンクは述べる。⁵² 例えばミメーシスをより高いレベルで実現した写真において、そこに写っている人の不在が連想されるのは、このような理由によるとされる。⁵³

『親和力』のオットーリエは静止的な特徴を強く示す図像的な人物として描写されているが、ベルティンクの論に依拠して、図像が死と本質的に強く関わっていると考えるならば、彼女の図像的性格と死への憧れの関連は必然的である。彼女が日記において死への憧れを綴るのは、自らの生を未来ある人生として動的に捉えているのではなく、完結した絵画作品、すなわち静止した図像のような人生として捉えているからではないか。さて、それでは、このように図像との親和性を持つオットーリエの演じる活人画はいかに解釈できるか。

3-3. オットーリエの活人画

ルチアーネ一行が城館を去った後、もうすぐ自身もこの城館を離れなければならなくなっている建築家は、ルチアーネがオットーリエを活人画に参加させていなかったことを気の毒に思い、彼女のためだけにもう一度これを開催することを提案す

⁵⁰ Ebd., S. 406.

⁵¹ ハンス・ベルティンク『イメージ人類学』仲間裕子訳、平凡社、2014年、26頁。

⁵² 同上、188頁。

⁵³ それでもなお写真はミメーシスとしてはまだ完璧でないがゆえに「生氣付与」の余地があると主張する研究もある。橋本一径「不実なる痕跡——原寸大写真の歴史」坂本康宏／田中純／竹峰義和編『イメージ学の現在 ヴァールブルクから神経系イメージ学へ』東京大学出版会、2019年、129-147頁所収参照。

る。その活人画の題材となった絵画については、聖母マリアが幼子であるイエスを腕の中に抱いている場面を題材とした「どこでもよく見る機会があるもの」⁵⁴であったと書かれているのみであり、作品名は記されていないが、先行研究では、おそらくコレッジョの『羊飼いの礼拝（聖なる夜）』であると考えられている。⁵⁵ この提案をうけたオッティーリエは、積極的に参加しようとしたルチアーネとは対照的に「半ば困惑」⁵⁶ し、神聖な聖母に扮することに消極的であった。しかし、シャルロットがこの催しに賛成しオッティーリエを説得することで、城館に住まう少数の人だけが参加する活人画が開催される。オッティーリエはあまり気が進まなかったにもかかわらず、彼女の演技は絶賛される。

画像（Bild）はこの瞬間に固定され、そのまま凝結したように見えた。〔中略〕オッティーリエの姿、身振り、表情、眼差しは、これまで画家が描いてきたものの全てを上回っていた。もし感情豊かな愛好家がこの光景を見たならば、何かが動いてしまうかもしれないと心配しただろう。⁵⁷

一見すると彼女は演技という枠組みを超えて「画像」として固定されているようにも理解できる。しかし、上記引用個所では、凝結した「ようにみえた（schien）」という動詞が用いられており、さらにも感情豊かな愛好家がいれば何かが動いてしまうかもしれないと述べられてもいる。つまりここでもまたルチアーネの演じる活人画と同様に、図像とは異なる現実世界の存在が意識されている。たとえ図像との親和性を持つオッティーリエが演じたとしても、活人画は図像に達することができない。それは依然として「中間的存在」にとどまっているため、活人画は静と動の両側面を持ち合わせるメディアと見なされねばならない。この活人画は一瞬図像として完成されたように見えるが、演じているのは現実世界の人間であるがゆえに、そこには今にも疑似的な図像が解体しかねない緊張感が一貫して伴っている。そしてその緊張感は演技の最中にオッティーリエにも現れる。

先述したように、オッティーリエ自身はこの催しに対し消極的であったが、ルチアーネのときとは異なり、少数の身内だけが観客になっていることが彼女の背中を後押しした。しかし、演技の最中にふと見知らぬ人物が観客のなかに紛れていることに気づく。寄宿学校で親しくなった助教である。オッティーリエは大いに動揺し、次のように自分に言い聞かせる。

⁵⁴ FA 8, S. 438.

⁵⁵ Ebd., S. 1044.

⁵⁶ Ebd., S. 438.

⁵⁷ Ebd., S. 439.

お前は彼の前ですべてを打ち明け告白することができるのか？　そしてお前にこのような神聖な姿で彼の前に現れる価値が僅かほどにでもあるのだろうか？　そしてそのままの姿で見ていたお前を仮装した姿で見るということに、彼はどれほど奇妙に思わずにはいられないだろうか？　比べるものがないほどの早さで、彼女の内では感情と省察が互いに作用しあった。彼女はずっと硬直した図像 (ein starres Bild) としての姿を見せることに耐えつつも、彼女の心は自由を失い、眼にはいっぱいの涙を浮かべていた。そして幼子が動き出しそうになり、芸術家が幕を再び下すよう指示することを余儀なくされたとき、彼女の安堵はどれほどのものであっただろうか。⁵⁸

もともと彼女がこの城館に呼び寄せられたきっかけは、彼女が寄宿学校での生活についていけなかったことにあった。校長や助教からの手紙でこのことを知ったシャルロットは、オットーリエをしばらく城館で住ませることにしたのである。涙を浮かべながら先の引用のように自分に言い聞かせるオットーリエは、おそらく学校生活に適応できなかったとき、助教が味方に付いてくれていたことを思い出しているであろう。それにもかかわらず今、彼女は、長いあいだ寄宿学校を離れ、実践的な生活に身を置くこともなく、神聖な聖母に扮して芝居に参加している。上記の引用からは、オットーリエが現在の自分の状況に負い目を感じていることが見て取れる。

しかし彼女が動揺した理由は、助教の存在だけに留まらない。ゲーテにとって活人画が「絵画と演劇の中間的存在」であったことはすでに指摘したが、この特徴はオットーリエにも当てはまる。なぜならこれまで述べてきたように、彼女もまた生きた人間ではあるが静止的な傾向を持っているから、つまり静と動の「中間的存在」であるからである。オットーリエも活人画も、静と動という双方の特徴を持っている。つまり中間的である活人画というメディアを同じく中間的であるオットーリエが演じることで、彼女もまた静と動の両側面を持ち合わせるメディアとして捉えられるようになる。実際に活人画を演じるオットーリエは、絵画としての聖母マリアの姿と区別されることなく描写されている。「そしてその新しく創られた聖母マリアの表情は、誰が描き表せたであろうか」⁵⁹ という描写からもわかるように、ここで活人画を演じているオットーリエの形姿において意識されているのは、もはやオットーリエの表情ではなく、「新しく創られた聖母マリアの表情」である。つまり人間としてのオットーリエとメディアとしての活人画の双方は、ここで不可分になっている。オットーリエは活人画と一体となった形で「まなざし」の対象として観客に捉えられている。活人画を演じる彼女に生じる動揺は、確かに助教が突然訪れたことによっ

⁵⁸ Ebd., S. 441.

⁵⁹ Ebd., S. 439.

て引き起こされてはいる。しかしそれに加えて、オットーリエが「ずっと硬直した図像としての姿を見せることに耐え」ていたことからわかるように、彼女は静止した図像を生きた身体で維持し続けることが困難になり、その状況がさらなる動揺の原因となっていると理解できる。

繰り返しになるが、活人画とは疑似的な図像であり、演じているのは生身の人間であるため、完全に静止することはあり得ない。オットーリエは最初に助教の存在に気付いたことで動揺し、今にも動いてしまいそうになっているため、さらなる動揺が彼女に生じた。助教の来訪がきっかけとなって生じた動揺は、止まらないといけないうのに動いてしまいそうな状態に彼女を陥れている。以上の理由から、オットーリエが演じる活人画は動きを伴うまなごしの対象となり、静と動の両側面を持ち合わせるメディアとして捉えられている。

3-4. 活人画における境界の解消

オットーリエが動きを伴うまなごしの対象を眼にした際に感じた動揺には、時間性関わっている。彼女は、まなごしを固定化する図像への関心を示す一方で、その時間性にも意識を向けている。それは、彼女が日記において、図像もまた時間性から逃れられないと明言していることから明らかである。上でオットーリエがあらゆる記念物のなかでも「肖像ほどに意味を持つものはない」と述べている日記を引用した。ここからは確かにオットーリエの静止への憧れ、すなわち図像による永遠性の獲得への憧れが見て取れる。しかし彼女はその日記でさらにこう書いている。

多くの朽ち果てたもの、例えば礼拝に向かう人が歩くことで擦り減った墓石、墓碑の上に崩れ落ちた教会などを眼にしたときには、死の後の生が、やはり第二の生であるように思われる。我々は肖像 (Bild) や墓碑名の姿になって、そのなかに歩み入り、実際の命ある生よりも長くそこに留まる。けれどもやはりこの肖像 (Bild)、つまりこの第二の存在も遅かれ早かれ消えてしまう。時間というものは、人間に対して主張する権利を、記念碑に対しても主張するのだ。⁶⁰

彼女は図像が本質的には永遠の静止を実現できないことをも自覚している。この物語空間で生み出される図像の多くは、時間性の下にある現実を静止させることを目的として再構築された仮象であり、本来であれば永遠性を獲得できているはずである。しかしオットーリエが指摘しているように、時間は「人間に対して主張する権利を記念碑に対しても主張する」ため、たとえ図像であっても本質的には消失を免れない。

ゲーテは確かにラテルナ・マギカなどのメディアやそれらによって生み出される図

⁶⁰ Ebd., S. 404.

像に対して興味を抱いていたが、同時に、そもそもあらゆるものは時間性の下に、つまり動きの内に存在するという考えを持っていた。自然科学論のひとつである『研究の意図』(*Die Absicht eingeleitet*, 1807) という小論文において彼はこう述べている。

しかし、あらゆる形態、とりわけ有機的な形態を観察してみると、姿の変わらないもの、静止したままのもの、それだけで完結しているものはどこにも見出せず、むしろすべては絶え間なく運動しながら変化し続けているということがわかる。⁶¹

彼が「あらゆる形態」と述べる時、図像もまた想定に入れていたと思われる。なぜなら彼は、絵画や彫像などの芸術もまた「自然が生み出した作品と同様に、我々の思考力にとって常に計り知れないもの」あり、それゆえに自然と同様に「直観され、知覚される」⁶² と述べているからである。彼は芸術も自然も根源的には同一性を持っていると考えていた。それゆえに彼にとって図像もまた「絶え間なく運動しながら変化し続けている」自然のうちの一つであるので、あくまで時間性の支配下にあり、永遠の静止を実現しえない。

ゲーテは活人画というモチーフにおいて、現実を永遠に固定化すること、つまり図像として捉えることが不可能であることを示しており、ここにも人間が「図像への欲望」を露わにすることに対する彼の懸念が現れている。一見すると、当初に提示した図像化されないまなざしの対象の描写が、現実と仮象という二項対立に収まりきらない新たな世界認識を見出す契機として物語に導入されたという可能性は、活人画において示されていないように見えるかもしれない。しかし活人画における境界の解消の描写に目を向けてみると、その可能性をはっきり見出すことができる。

先ほど「中間的存在」であるオットーリーエが活人画を演じることで、彼女と活人画の双方が、静と動の両側面を持ち合わせるメディアと見なされていることを明らかにした。これは人間とメディアとの境界というレベルにおいても、また現実とそれが写し取られた仮象としての図像との境界というレベルにおいても、それぞれの境界が曖昧に解消されてしまっている状態にあることを意味する。いわばゲーテは、一方であらゆるものが時間性の内にあることを示すメディアとして活人画を物語に導入しつつ、他方で活人画の「中間的存在」という側面を強調し、それによって現実と仮象における双方の境界が不明確であることも描写したと考えることができる。⁶³

⁶¹ FA 24/1, S. 392.

⁶² FA 18, S. 489.

⁶³ 先述した『ファウスト』における大地の霊が現れる場面で、ゲーテはラテルナ・マギカを用いて神的存在であることを演出しようとしていた。このことは仮象的なラテルナ・マギカの

現実と仮象の境界の不明確性が表現されているのは本作品だけでない。例えば『色彩論』(Zur Farbenlehre, 1810)の図版XIもその一例である。この図版は空気から水の中に入射した光の屈折を示したものであり、その図3、4、5では、遮蔽物で光が差し込んでいる水面の半分を覆うと、屈折した光と光が差し込まない闇の境界に色彩が生じる現象が示されている。境界面には実際に生じる色が水彩絵の具で再現されており、闇の部分はアクアチントという版画技法によって表現されている。さらに濱中によれば、ニュートン光学的に言えば、様々な波長の光が複合される白色の不均質光が差し込む部分には、紙そのものの白色が用いられているとされている。⁶⁴ 濱中はこれらの表現の質感の差異に注目し、これによって色彩は、色を表すための記号、言い換えれば「光や影や屈折光を再現するための中立的媒体であることをやめて不透明化し、物質性をそなえた色それ自体として立ち現れ」⁶⁵と指摘している。ただし、この図版において色彩は記号であることを完全にやめたわけではなく、むしろ記号および物質の両方の性質を持つものとして現前している。すなわち、この図版における色彩は、光の屈折現象の表象であるだけでなく、紙に定着させられた物質でもある。複数の技術で彩色されたゲーテの図版では「それらの差異が契機となって、イメージ [= Bild] の物質性が前景化され」⁶⁶る。つまりゲーテは自然科学論においても、図像を単に現実の再表象である仮象として扱っていたわけではなく、〈もの〉そのものとして現前する物質性を図像に組み込むことで、現実と仮象を明確に峻別できないものとして扱っていた。本論で扱ってきた活人画は、聖母マリアがイエスを抱く場面を表象する記号としての側面を持つと同時に、それを演じるオットーリーエという生きた人間の存在が意識されているため、物質性を持つメディアとしての側面も持っている。このように現実と仮象の境界が不明確である点で、自然科学論における図表と活人画は関連している。

このような図像の物質性の前景化および現実と仮象の境界の不明確性は、絵画を始めとして写真やアニメーションなどの現代メディアまでも包括して幅広く図像を扱う「イメージ学 (Bildwissenschaft)」においても近年アクチュアルなテーマとして取り上げられている。例えばブレーデカンフは、15世紀頃の西欧美術において高度な手業による技巧が評価されており、当時それを意味する様式概念としてマニエリスム

映像を「物質的存在よりもなおいっそう現実的である」(久山、前掲論文、16頁)ものとしてゲーテが捉えていたことを意味するのではないかと指摘されている。このことから彼は図像をはじめとした仮象を、必ずしも現実と異なった位相にある虚構として見ていなかったことがうかがえる。

⁶⁴ 濱中春「色彩の現前——ゲーテ『色彩論』とニュートン『光学』の図版におけるイメージの物質性——」法政大学社会学部学会編『社会志林』第3号(2019)、131-151頁所収、141頁。

⁶⁵ 同上、142頁。

⁶⁶ 同上。

が登場したことに注目している。⁶⁷ 1580年にオランダの芸術家ヘンドリック・ホルツィウスは自身の手の素描を作成したが、それは手の内部構造や皮膚に浮き出た血管の様子などがきわめて正確に再現されるほどに、非常に緻密に描写されたものであった。ブレードカンブはこのような技巧の素描が銅板に刻み込まれた機械的な線描を思わせると考え、以下のように述べている。

しかし、これは見かけのことにすぎない。この手は印刷物ではなく、理解を超えた精密さによる素描である。〔中略〕見たところ対立している二つの技術・媒体の協働が、これほどの高水準で達成された例はほとんどない。印刷技術が、対立相手である素描の技術を促して一印刷技術を追い越させはしないにせよ一印刷技術に追いつかせる。こうして印刷技術に優る素描の精密さを媒体として、印刷技術それ自身が評価されるという事態が生じているのである。〔中略〕我々の時代に問題となっているのは、ますます多くの領域で、イメージ／自然、あるいはイメージ／物体という区別が、たんに象徴的にではなく、物質的にも無効になり始めているということだからである。⁶⁸

ブレードカンブはここで、素描と印刷という二つの技術の協働による相互作用を通して、自然が「当の自然それ自身と、〔中略〕イメージとのハイブリッド」⁶⁹となる可能性を提示している。ここでは他にも、イギリスの芸術家であるウィリアム・ホガースが提示した、全自然の特殊性と多様性を象徴するS字型の「美の曲線」の概念が例に挙げられている。この概念はゲーテにおいても見られ、彼の自然科学においてS字曲線は螺旋形のモデルに変化したことで「自然の運動ポテンシャルと、人間の創造力および思考力の運動ポテンシャル」⁷⁰双方を捉えるモデルとして体现されていたという。このように、ゲーテにおいては、自然を捉えるモデルと自然そのものを分け隔てないハイブリッドな表現が存在していたのである。

4. おわりに

これまで見てきたように、ゲーテは『親和力』における活人画の描写によって、現実と図像の境界が消失する様子を表現していた。これは自然科学論文にも見られるも

⁶⁷ ホルスト・ブレードカンブ「イメージと自然の共生——ネオ・マニエリスムにむけて考える」清水一浩訳、坂本康宏／田中純／竹峰義和編『イメージ学の現在 ヴァールブルクから神経系イメージ学へ』東京大学出版会、2019年、367-401頁参照。

⁶⁸ 同上、371頁。

⁶⁹ 同上、377頁。

⁷⁰ 同上、378頁。

のであり、彼が芸術と自然科学の同根性を主張していたことを鑑みると、このような図像の捉え方がゲーテの世界認識の根幹に関わっていることは明らかである。

こうした彼の図像の捉え方は、現代のイメージ学の第一線で論じられているテーマと隣接している。現代的なデジタル技術時代の写真や映像についての議論も、ゲーテと図像の関係性を論じる際に援用できる。一見すると、メディア技術の発展に伴い変化し続ける現代的な図像、すなわちデジタル技術時代のコンピュータやスマートフォンの映像は、これまで論じてきたようなゲーテ的な図像観と直接関わらないように思われる。しかし現代の図像は、インターネット空間と結びつくことで仮象空間におけるリアルな人間同士の交流を可能にしている。この点こそがゲーテが持つ図像観と現代的図像両者を結びつける結節点となる。

こんにち、現代のメディアやそれが生み出す様々な図像の発展に伴い、仮象空間への没入によって現実と仮象のさらなる分断あるいは混同が生じかねないというネガティブな側面がますます注目を集めつつある。例えばインターネットやゲームに没頭してしまうあまり現実世界をないがしろにしてしまうこと、あるいはその結果として現実と空想を混同してしまう可能性など、具体例は枚挙にいとまがない。しかし仮象はただちに虚構を意味するわけではない。このことは本論で扱った現実と仮象の関係性からも明らかである。例えば『親和力』の庭園空間は確かに仮象ではあるものの、実際の登場人物が立脚し生活を営む場所として描写されているため、実体のない虚構とは言えない。それどころか、庭園において英国人が自然と人工を区別しないままその美しさを堪能していた事例や、現代メディアが生み出した仮象空間における人間同士の交流可能性からもわかるように、現実よりも仮象の方がより現実的という事態さえもありうる。

近い将来、現実と仮象の境界を消失させる現代的なメディアは、これまで知覚されることのなかった新たな現実空間を生成するようになるかもしれない。現実と仮象はもはや峻別される必要がなくなり、その結果、知覚や世界認識の転換が生じる可能性を考えることができる。従来のように現実と仮象を二項対立的に捉えるかぎり、両者の混同や現実の軽視などネガティブな側面ばかりが目につくが、現実と仮象の境界の解消に注目してみると、メディアの発展に伴う仮象空間の発展を肯定的に捉えることも可能となる。ゲーテもまたメディアが生み出す図像に現実と仮象を分断せず捉えることのできる可能性、さらにはそれによって人間の知覚や世界認識の転換が生じる可能性を見出していた。彼が生きていた時代に登場した様々なメディアを、彼が真っ向から否定しなかったのもこのような理由からであるかもしれない。本論ではまなごしの対象に注目して『親和力』を分析し、活人画の描写に現代的な図像と結びつく現実と仮象の境界の解消を見出した。ゲーテを図像という観点から再解釈する試みはまだ発展途上ではあるが、活人画の考察はその大きな手がかりとなる。