

可能性の小説としての『奇蹟』

— 初期ハインリヒ・マンのために —

三 浦 淳

初期ハインリヒ・マンの短篇小説を取り上げる際に注意しなければならないのは、日本に比べて長篇小説により作家的力量を計られる度合いが高いヨーロッパ文芸界にあって、とりあえず短篇に取り組みながら小説執筆の修養をつみ、それから本格的長篇小説に挑戦しようという、いわば手順をふむ考え方が彼の脳裏にあった可能性は高いにしても、物事をそれだけで片づけるわけにはいかないということである。若さ故の未熟さが、逆に既成の文学作品や同時代の流行に縛られないある種の可能性を示す場合があるというのも、一つの真実だからである。

ここでは若いハインリヒ・マンの短篇小説を、そうした可能性という側面から検討してみたい。言うまでもなく可能性とは、つぼみの段階のことであり、つぼみは大輪の花を咲かせるとは限らない。いや、咲かせない場合の方が多く、それだからこそ「可能性」なのであり、我々が可能性をいとおしむのも、花にならなかったつぼみには花とは別種の魅力を感じるからであろう。

初期ハインリヒ・マンを代表する短篇小説『奇蹟Das Wunderbare』⁽¹⁾には、Lea Ritter-Santini の作品論がある。⁽²⁾この論文は日本でも山口裕『ハインリヒ・マンの文学』（東洋出版）で紹介されたので、概要は比較的容易に知ることができるが、世紀末象徴主義を中心として、ダンテ、ネルヴェル、マラルメ、ブルジェ、ダヌンツィオ、シュトルムといった作家、フロイト、ユングらの心理学者、モローヤルドンなどの画家からの広範な影響もしくは関連を次から次へと指摘した45ページに及ぶ詳細な論考は、その博識によって読む者を圧倒する。日本の外国文学者には、と云って語弊があるなら少なくとも私には、到底及びもつかない知識量であり、この側面から何かを付け加えることは難しいと認めざるを得ない。

しかし、Santiniの論考は作中に現れる人物や室内装飾、或いは構図への影響や関連といった部分に集中しているので、当然ながら『奇蹟』という作品においてハインリヒ・マン独自の価値がどこにあるのか（或いは、ないのか）という観点はないがしろにされている。より踏み込んだ言い方をすれば、過去や同時代の文学・美術・思想などがいかにこの作品に流れ込んでいるかは書かれているが、この作品が未来に向かって何を提供したかは書かれていない。私がここで「提供」と言うのは、具体的に他の作家に影響を与えその作品に何らかの形で痕跡を残しているということでは必ずしもない。ハインリヒ・マンが持ったかも知れない可能性、結局彼自身は咲かせなかったとしても、同時代の中に存在していて、別の形で開花した（或いはしなくともよいが）可能性のことである。

この点について作中の絵画、及び光の描写という側面から考えてみたい。

なお、『奇蹟』は1894年に書かれ96年に雑誌掲載、97年に他の短篇と合わせて単行本として出版されたが、1917年にハインリヒ・マンの作品集に収録されるにあたって作者により少なからず手が加えられている。そして現在流布している『奇蹟』は、1917年版によっている。Santiniは19世紀末の芸術思潮との関連を重視する立場から初出の雑誌掲載版をもとに論じているが、私が本論で扱う箇所に関して言えば現行版と初出版に根本的な相違はなく、またそのこと自体にそれなりの意味があると思われるので、ここでは現行版を基本としつつ、必要に応じて初出版にも言及することにした。

Santiniの論考によって、『奇蹟』の中の女性や昼顔の描写が、世紀末芸術、とりわけ象徴主義、アール・ヌーヴォー、ユーゲントシュティールなどと密接な関係を持っていることは広く知られるようになった。これはまた、近年世紀末象徴主義やアール・ヌーヴォーへの関心が高まり、研究書等が次々と出ていることとも無関係ではあるまい。ユーゲントシュティールで好まれた「昼顔」のモチーフは、この粋小説の粋の部分から登場して、粋と物語との言わば橋渡し役を務めている。

しかし、この作品の美術との関連をそうした方面にだけ限ってみるのは、片手落ちであろう。そもそも粋の部分には年少の頃に美術を志した友人二人の再会から始まっているのである。そのうちの一人、語り手である「私」は、志望どおりに

美術関連の仕事についており、他方のジークムント・ローデ（彼が物語の主人公となるわけだが）も直接生業とはしていないものの美術への関心を喪失してはいない。美術志望という点から見て、同時代の象徴主義などだけが二人の関心であったとは考えられない。確かに、「私」が久しぶりに再会したローデは美術と無関係な職業についても「諦めないで時代の先端に行く美術の潮流を追っている」。だが、若い時分に志望を親から認めてもらえなかったため生活がすすんで病に倒れ、療養のためにイタリアにおもむいて、うつろな気持ちでイタリア美術に接した時の気持ちを、中年になったローデは「憧れていた大傑作との邂逅がこんな風だなんて」と述懐する。この口調から、彼らの関心が古典絵画を初めとする広範な領域に及んでいたことは明らかであろう。

物語の中で最初に美術作品が具体的な形で出てくるのは、「大傑作との邂逅がこんな風だなんて」と言いながらイタリアを放浪して歩いていた途中のことである。

「一度フィレンツェの教会でフラ・アンジェリコ作品の前に長時間立っていた(…)。苦悩と優美さをうかがわせる聖母の頭から、柔和な光が、おずおずと見上げる者たちに降りかかっている。」³⁾

ここでフラ・アンジェリコが出てくることの意味を少し考えてみたい。レオナルドやミケランジェロなどルネッサンス盛期の画家たちに先立つこと半ないし1世紀、15世紀前半に活動したこのイタリア画家は、単なる画家ではなく修道士でもあった。そのためもあってか、また作品の傾向のためにも無論あって、彼は修道院世界との結びつきを過度に強調されるくらいがあった。ヴァザーリは『美術家列伝』の中で、フラ・アンジェリコの美術的能力以上に宗教的信念を強調し、彼の絵画の特質が生活様式と関連していることを示唆している。19世紀になって初期ルネッサンス美術に対する関心が復活すると、この画家に対するヴァザーリの性格付けはとてつもなく誇張されるようになる。『キリスト教美術史素描』（1847年）の著者リンゼー卿や、『キリスト教美術論』（1861年）のアレクシス＝フランソワ・リオは、フラ・アンジェリコに対してほとんど神秘主義的なアプローチを試みている。また19世紀初頭ドイツで活動したナザレ派の画家たちは、ローマの修道院に拠点を置きフラ・アンジェリコを範として制作を行った。彼らはこの画

家の作品に「アイデア」と「自然」の完璧な融合を認めたという。⁽⁴⁾ちなみにこのナザレ派はイギリスのラファエル前派に影響を及ぼしているのであって、ラファエル前派は世紀末芸術に重要な位置を占め、ハインリヒ・マンのこの『奇蹟』に見られる女性像（はかない女 *femme fragile*）に密接な関連を持ってくるのである。

このように見てくると、『奇蹟』に登場する美術が、単に同時代の流行という身近なところから来るのではなく、19世紀的な視点の限界はあるにせよ、ヨーロッパ美術の長い伝統に立脚していることが分かるだろう。

さて、ここで描写されている、フィレンツェの教会にあるフラ・アンジェリコの作品とは具体的には何なのか。無論小説はフィクションであるから、特定の作品を名指す必要は必ずしもないわけだが、この場合は Santini の調査により作品が特定されている。⁽⁵⁾「フィレンツェの教会」とは、フィレンツェ郊外のフィエゾレにあるサン・ドメニコ聖堂であり、言及されている絵画はその三連祭壇画の中央パネル部分である。〔★図1参照〕幼児キリストを抱いた青い衣服の聖母が、8人の天使に囲まれている絵なのである。

そこで、さきほどの『奇蹟』からの引用と比べていただきたい。「柔和な光が、おずおずと見上げる者たちに降りかかっている」とある。しかし絵そのものを見ると、この描写は適切とは言いがたい。聖母や天使を描く時の約束事で後光の金環はあるが、特に光が聖母から発して天使たちに降りかかるようにはなっていないのである。そもそもこの絵では光は向かって右前から射している。聖母の影は左後ろにあり、天使たちの衣服でも左側に陰があるから、この点は疑いようがない。モデルに斜め前の上から光を当てるのはヨーロッパ絵画の通常の技法であり、この絵はそれをいささかも逸脱していない。

とすると、この光の描写はハインリヒ・マンがモデルとなった絵画にあえて書き加えたものということになる。なぜか。とりあえずは主人公ローデの心象が持つ必然性からだと考えられる。美術志望が認められず体をこわして療養のためにイタリアを訪れているローデには、聖母から癒しの光が天使に、さらには自分にも降りかかるように感じられた、と解釈して誤りとは言えないだろう。ここはとりあえず、そうした心理学的解釈にとどめておく。

さて、次に絵画が出てくるシーンを見よう。ローデが見知らぬ女性の屋敷で初めての晩を過ごして目覚めた朝の場面である。まだ室内が十分明るくならないうちに、ローデは部屋の天井にロココ調のアモール神がおびただしく描かれているのに気づく。

「徐々に見分けがついてきたことだが、その天井にはロココ調のアモール神があまた描かれていたのだ。群を成しているのも一人のもいる。薔薇色の体が駆け回り、音楽を奏でたり笑ったりしている。大きな貝殻の陰からこちらを見ているのもいれば、細い柱に寄りかかっているのもいる。このスペクタクル劇全体もアモールの体と同じく薔薇色の色調で、反射光で黄色みがかって見える。しかしやがて日光がその上に射し込むと、この装飾画は真の芸術へと変貌した。陽の光に洗われてすべてが喜悅し躍動する生となったからだ。」⁽⁶⁾

ここで登場するアモール神の天井画も、Santiniの調査によって、フラ・アンジェリコの絵画と同じく、サン・ドメニコ聖堂の天井画が利用されたと分かっている。18世紀初頭にMatteo Bonecchiが描いたもので、芸術的価値はさほど高くないとされる。⁽⁷⁾ Santiniはここで、初出版ではハインリヒ・マンはアモール神ではなく「天使Engel」の絵として描写しており、これは余りに定式的な描写を修正したのだと言う。初出版のこの箇所は以下のようになっている。

「徐々に見分けがついてきたことだが、その天井にはロココ調の天使があまた描かれていたのだ。群を成しているのも一人のもいる。薔薇色の体が駆け回り、音楽を奏でたり笑ったりしている。大きな貝殻の陰からこちらを見ているのもいれば、細い柱に寄りかかっているのもいる。このスペクタクル劇全体も天使の体と同じく薔薇色の色調で、反射光で黄色みがかって見える。

そして突然、双方の繊細な色に第三の色が加わって、和音のように統合された。数条の日光がその上に射し込んで、この装飾画は真の芸術へと変貌したのだ。陽の光に洗われてすべてが喜悅し躍動する生となったからだ。」⁽⁸⁾

初出版では途中で段落が入っていて、段落最初の文が現行版とはっきり違って

いる。なお段落前は、「アモール神」と「天使」以外で単語が一箇所だけ入れ替えられているが、意味上の違いはないので、訳には配慮しなかった。

Santini によれば、三つの色が和音のように統合されるという言い方は、この作品が最初に出た1890年代はともかくとして、20世紀になるとありきたりの感じがしてしまうほど擦り切れてきたので、ハインリヒ・マンは表現を変えたのだという。

しかし私が問題にしたいのは、むしろ天井画が朝の光をまともに浴びることで変容するという描写なのである。引用箇所最後の二文がそれにあたるが、比較してみれば明らかなようにこの文は初出版でも現行版でもほぼ同じである。わずかに初出版の「数条の光」が現行版では「日光」となっているだけだ。

サン・ドメニコ聖堂に由来する以上二箇所の描写に、いずれも光が絡んでいる点に注目したい。聖母子像からは光が射しているように見え、アモール神を描いた天井画は光が当たることにより躍動感を獲得したという違いはあるものの、古典的な絵画が光とともに登場しているという点に共通性がある。主人公に感銘や強い印象を与える古典絵画は、光とともに現れる。

さて、アモール神の天井画を見た後で主人公は、謎の女性がすでに起床してテラスに立っているのを見るのだが、ここの文は次のようになっている。

「白い衣服で白い石像に寄り添っている。どのくらいの時間身じろぎもせずにあの姿勢でいたのだろう。立像に絡む昼顔の蔓が、愛撫するように彼女の肩にかかっていた。思わず知らず僕は振り返って、天井の装飾画上で薔薇色の柱に寄りかかっているアモール神の活気に満ちた姿態に目をやった。これに比べて生身の彼女はなんと生気のない様子をしていることか!」⁹⁾

この箇所の初版の文章は、現行版と多少の字句の違いはあるが、現行版の方がすっきりして洗練されているというだけで、意味上の根本的な相違はない。¹⁰⁾

ところでこの直前の描写だが、宿泊した部屋の窓から主人公が外を眺める箇所は次のようになっている。

「朝の空気は若い植物の息吹きに満たされて新鮮だった。貞節な佳人のような、光満ちた朝靄のヴェールの中、慎ましく輝いた眺望が眼前に広がっていたが、昨日のような独特の魅力はもうなかった。」¹¹⁾

芸術と比較して、生身の人間に生気がないと言われる。一種の逆転現象であるが、しかしこのような描写が実際は、世紀末の象徴主義やラファエル前派の絵画を下敷きにしていることは、Santiniの指摘により明らかにされた。この部分のイメージは、アメリカ出身ながらヨーロッパで活躍した画家ホイッスラー(1834~1903)の「白の交響曲2」(1864年)ではないかという。〔★図2参照〕彼が世紀末のヨーロッパ芸術に少なからぬ影響を与えたことは、ブルーストやユイスマンが彼について論じていること、彼がマラルメと関係を持っていたことなどからも明らかであるとSantiniは述べた上で、ハインリヒにも影響を与えた可能性が高いとしている。⁰²ちなみに「白の交響曲2」の2年前に描かれた「白の交響曲1」はやはり白衣の女性をモデルにしているが、ロセッティやエヴァレット・ミレイなどラファエル前派からの影響が指摘されている。⁰³

やはり光の描写がある。しかし「光満ちた朝靄のヴェール」「慎ましく輝いた眺望」という言い方から分かるように、光は何物にもさえぎられずに注いでいるのではなく、朝靄の中で抑制されながら風景を満たしているのである。すなわち、ホイッスラーの絵画にそっくりのポーズで現れるこの世紀末象徴主義的な白い女性は、透明な空間を十全に満たす光ではなく、靄を通過する弱い光とともに現れる。

問題はこの先である。ホイッスラーは世紀末のヨーロッパで多大な影響力を持っていた。したがってハインリヒもその波をもらにこうむったことは確かだとしてよう。Santiniの指摘は実証の見地からすると必ずしも十全とは言い難い部分があるが、しかしハインリヒの若い頃の影響関係を明瞭に示す資料が多くはない以上、これはやむを得ない。私の関心はむしろ、ハインリヒの作品をそうした世紀末象徴主義の文学上の記念碑として限定してしまっているかということにある。実際、Santiniも白衣の女性像について、ホイッスラーからの影響だけに限定して論じているわけではない。上記箇所についてはドニの絵画をもホイッスラーと並べて挙げている。〔★図3参照〕文学からの影響についてもそうだが、Santiniの論考は、同時代の文芸思潮を指摘しつつもダンテのような遠い時代からの伝統にも言及している——すなわち、同時代の横軸と伝統という縦軸とが交差するような書き方になっている。それを記述の不首尾と言いたいのではない。むしろ文

学や芸術が伝統と同時代、及び自己の資質との分かちがたい融合の中から生まれるものである以上、必然と言えるのである。そこから視点をさらに広げていくとどうなるか。

この女性が初めて登場するシーンを見てみよう。主人公ローデが山間にさまよって湖を見つけ、そこに朽ちかけたボートでこぎ出して彼女と出会う場面である。

「不意に陽光を割ってしなやかな影がこちらに差し込んできた。その影の背後からは明るい色に塗られた小舟の細い舳先が現れ、次第次第に夏の薄霧の中に女性のぼんやりした輪郭が浮かび上がってきた。その女性がもう一度オールを構えると、軽やかな服にしわがよって細い腕が出て柔らかに動く様子や、華奢な体が魅力的にかしぐのが見てとれた。(…)大きな麦藁帽から垂れた長い透明なヴェールの陰に、青ざめた額や大きく見開かれた真摯な目が見える。(…)

小舟は静かに進んだ。彼女は光の描いた優美な錯覚で、そばを通り過ぎるばかりで止めることはできないのではないか。」⁹⁰

このように、最初の邂逅でもこの女性は「夏の薄霧」の中から「ぼんやりした輪郭」で現れる。

このシーンは、読む者にやはり絵画的なイメージを連想させる。これは Santini の指摘⁹⁹を待たずともない。余りに著名な、クロード・モネの「エプト川のボート」(1887年)である。〔★図4参照〕モネは言うまでもなく印象派美術の代表的存在であるが、そのことと、Santini の論考が世紀末芸術、特に象徴派との関連を読み解くことに熱心であるという事実を合わせ見るなら、ここには一考に値するものが含まれている。

一般に世紀末芸術というと幻想性を伴った象徴主義を指すことが多く、これは自然主義とは反対の方向性であったとされる。⁹⁰美術史的に見るなら、自然主義が写実主義、印象主義へと連なるわけであるから、象徴派と印象派はほぼ同時代にあって正反対の方向性を持つ流派であったということになる。実際、例えばフィリップ・ジュリアンは象徴派芸術を扱った本の冒頭で、「ルノワールはひどい濫作家であり、モネは非常にむらの多い作家である。そして、セザンヌの水彩画一

枚がギリシアの大理石像よりもげんに高く売れているのは、非常識ではないだろうか」と印象派の大御所を叩き、次に象徴派芸術が今日次々とその価値を再認識されていると述べるという、きわめて戦略的な記述法をとっている。⁰⁷

無論 Santini が幻想性や象徴主義との関連を重視しているのにはそれ相応の理由があるのであって、若いハインリヒ・マンが自然主義やそこから生じた科学主義・背景理論・決定論に反発し、人間の本質はその種の分析では決して明らかにならないと考えていたこと、ホフマンの幻想文学に惹かれていたことなどが立論の根拠になっている。若書きの長篇『或る家庭にて』に幻視のシーンがあること、短篇にも神秘主義をうかがわせる作品がいくつかあることなど、材料には事欠かない。

しかし、可能性の発露という視点から見ると、そうした実証的な側面から作品の価値を限定してしまうのではなく、同時代に存在した別の流れとのつながりを考えてみるべきだろう。ここでの「つながり」とは、実証可能な影響関係ということではなく、同時代の人間が本人も自覚のないままに持っていたかもしれない共通した指向性のことである。

そこで、Santini がわずかしか言及していないモネとの共通性を考えてみたい。

先に引用した、小舟に乗って若い白衣の女性が現れるシーンがまず挙げられるが、より大きな観点から見ると、この小説で湖畔が舞台となっていること自体がそうだと言える。モネは若い頃から水辺を好んで描いた画家であった。時代による扱い方の変遷はあるものの、彼の描く光と色彩は変わらず水辺を要求したのである。⁰⁸このことを念頭において先の描写を見ると、「彼女は光の描いた優美な錯覚で、そばを通り過ぎるばかりで止めることはできないのではないか」という記述が目される。この絵画的なシーンで、光は人物を現出させる素材と見られている。それが水面であることは偶然ではあるまい。「光の描いた優美な錯覚」は水面でこそ最も効果的であることをハインリヒ・マンは直観的に知っていたのだろう。

先にも、白衣の女性像で言及したドニは、ナビ派の画家で理論家でもあったが、絵画の本質を次のように定義した。

「絵画とは、戦場の馬とか裸婦とか〔の素材やテーマ〕(…)である前に、

本質的には、ある一定の秩序により集められた色彩によって覆われた平面である。²⁰」

すなわち描かれる素材やテーマが主なのではなく、色彩や光が主であるという認識。ナビ派は一般にはユーゲントシュティールへの影響で取り上げられることが多く、自然主義の流れを汲む印象派とは別物とされがちだが、高階秀爾はドニのこうした転倒した見方こそが印象主義につながるのだと述べている。²¹

ちなみに、印象主義の色彩観に決定的な影響を与えたのは科学者ヘルムホルツの三原色説であった。²²印象派の下地となっているこうした科学性は一見すると神秘主義的な象徴派とは別物のようだが、ヘルムホルツは他方で、近代科学では人の心は解明できないと主張して神秘主義者の理論的支柱となり若いハインリヒ・マンにも影響を与えている。²³世紀末の諸流派が必ずしも整合的に区分できず互いに入り組んでいるということの好例であろう。

また、庭もモネが好んで取り上げたモチーフであった。²⁴『奇蹟』で白衣の女性が住む邸宅の庭については、Santini はエデンの園の含みがあるとしてダンテ、ロセッティ等々との関連を指摘しているが、²⁵絵画のモチーフとして広く庭が好まれたことを考えれば、『奇蹟』の庭を象徴派との関連に限定する必要はないのである。

実際フィリップ・ジュリアンによれば、²⁶フランス世紀末の詩人ジュール・ラフォールグは、一方でピアズレーやギュスターヴ・モローなどの世紀末芸術に影響されながらも、他方でモネの作品を真似た。これは、世紀末の象徴派と印象派が、表向き敵対関係にありながらも色彩感覚において類似した部分があったことを暗示している。またモネ自身、一般に象徴派との結びつきが強いとされるナビ派のドニやボナールとも親交があった。²⁷Santini がハインリヒ・マンへの影響を強調したホイッスラーにしても、その作風には象徴派だけではなく印象派とのつながりも指摘されており、²⁸彼をマラルメと引き合わせたのはモネであった。²⁹これも、芸術家同士の結びつきや影響関係が流派名で単純に分類するだけでは捉えきれない例であろう。

そもそも、幻想性と神秘主義が自然主義と背馳するという自体、そう簡単には肯えない部分があるのではあるまいか。人の心は科学では解明できないとい

う時、そこにあるのは一種曖昧さへのパトスとでも言うべきものである。ところが神秘主義は色や数や形象の象徴性によって隠されていた特定の意味を開示する。象徴主義は最終的には意味の固定化を免れないのであって、曖昧さへの意志を貫こうとするなら、むしろ「意味」を遠ざける自然主義の方が近いところにいるのかも知れないのである。

そういう目で改めて『奇蹟』の絵画的シーンを見るなら、先に引用したように白衣の女性が必ずと言っていいほど霧とともに、ぼんやりした輪郭で現れるのは、象徴主義よりはむしろ印象主義を想起させることに気づくだろう。

例えばこれも有名なモネの「日傘の女」(1886年)〔★図5参照〕は、やはり白衣の女が日傘を差している構図だが、顔がきちんと描かれていないことはよく知られている。その理由については諸説あるようだが、⁹¹⁾色彩や光を優先する彼の画風からすれば、従来の伝統的西洋絵画のような写実的な顔の描写は必須のものとは思われなかったのではないか。そして『奇蹟』の女もやがて表情を失っていくのだ。女との別れが近づく日、

「僕が朝の散歩から戻って屋敷に至る道をやっくり上がっていくと、すでに遠くから樹木の隙間を通して、上のテラスに彼女の姿勢がぼんやり輝いているのが見えた。まるで幻影のようで、すぐに消えてしまいそうに感じられた。(…)近づいて、脆弱な優美さをたたえた彼女が立像に寄りかかっているのを見ると、表情は判然としなかったが、目だけは肉体と別の独自の生命体であるかのようだった。」⁹²⁾

モネの絵は、「日傘の女」を描いた頃から風景画でも輪郭が曖昧なものが増えてゆく。「ルーアン大聖堂」(1894年)にしても「チャリング・クロス橋」(1902年)にしても、描かれる対象は輪郭がぼやけており、大気が霧か霞で充満し透明性を失っているような印象を与える。『奇蹟』もまた、薄明やヴェールを通すような景観への偏愛を示している。私的礼拝堂でキリストの磔刑像に祈りを捧げる女を見た後、主人公は幾夜にもわたる神秘的体験をするが、その描写――

「それから来る夜も来る夜も同じだった。幾夜が過ぎたのかは分からない。

目覚めるたびにゆっくりと白緑色の薄明を感知し、(…)」⁹³⁾

そして最後に神秘的体験が終わる時、

「ある朝、とうとう僕の目には物が見えるようになってきた。ヴェールを通すような具合で、ぼんやりとではあったが、確かにそれは此岸の物たちであった。」⁹³

明澄な空気や、物や人間のくっきりとした輪郭への忌避感が、『奇蹟』にあってもモネ後期の絵画にあっても支配的である。モネは周知のとおり、晩年は睡蓮を描くことに精魂を傾けた。睡蓮は具体的な花というよりは一種紋様のような様相を呈し、しかも画面が巨大化することによって、まるで抽象的な模様で空間を覆い尽くそうとしたかのような印象を与える。睡蓮だけではない。晩年のモネが描いた花の絵は、花というより色彩そのものの乱舞のようだ。彼の視力の衰えもあったにせよ、モデルを描くのではなく色彩と光によって画布を埋めようとした流派の、当然の帰結がここにあるのではないか。『奇蹟』では、語り手と白衣の女性は du で呼び合うようになると、

「紅葉して舞い散る落ち葉の中に二人はすわっている。周囲にはあり得ない色の大輪の花々が咲き誇り、ずっと下の方では信じられない青さのヴェールの向こうに永遠なるものたちが通り過ぎていく。」⁹⁴

作中の二人はこうして、色彩とヴェールに絶えずつきまとわれる。

モネばかりではなく、印象主義の衣鉢を継いだ新印象主義のスーラにも目を向けよう。1890年にわずか31歳で夭折したこの画家は、一般には「グランド＝ジャット島の日曜日の午後」〔★図6参照〕で知られている。この作品は1886年、最後の印象派展（印象派展は1874年に初めて開催され、86年の第8回が最後であった）に出品されたが、やはり新印象主義の画家であるシニャックは著書『ドラクロワから新印象主義まで』の中でこう述べている。

「1886年、最後の印象派展の時、純粋な色彩でもって、筆触を分割し、均衡を実現させ、視覚混合によって、合理的な方法に従って描かれた作品が、初めて出現した。」⁹⁵

スーラは視覚現象を研究するために幾何学や物理学にまで手を伸ばした。前述のヘルムホルツの著作にも目を通して。その結果が点描主義となるのだが、これはあくまで技術的な手段に過ぎず、点描それ自体が目的なのではない。原色の点を無数におき、絵を一定の距離から見ると、これらの色点が網膜の上で望み

どおりの色に見える。視覚混合法則を完全に絵画化した結果が点描主義だったのである。⁶⁸

しかし、光と色彩の純粹さを追求したはずのこの新印象主義の絵は、見る者にむしろ幻想的な感覚を与える。点描主義は結果として明晰な輪郭から離反し、ヴェールを通して風景を見ているような、或いは大気に霧や霞がかかっているかのような印象をもたらしている。この著名な作品に限らず、スーラの絵にあっては人物や風景は多くがぼんやりと描かれ、明澄さを拒絶しているかのようである。そして人物はそのために生気を失って見えるのだ——ちょうど『奇蹟』で主人公と白衣の女性がそうであるように。色彩理論上の要請がそれを招いたのか、或いはスーラ自身の資質の中にそういう指向性があったのか。黒江光彦は、スーラが長生きしていればむしろ反印象主義＝象徴主義の世界に向かっていたかも知れないと述べている。⁶⁹しかし印象主義と象徴主義を固定的に相反する流派ととらえる必要はなく、両者にも接点があったのだと考えればよいのではなからうか。

『奇蹟』に戻ろう。この作品は前述のように1894年に書かれたが、1917年に大幅な改訂がなされている。多くの時代批判的な部分が削除され、「白い夕顔」を初めとする新ロマン主義的なモチーフや表現も若干が削られた。⁶⁹その結果、この小説に残ったものは何だったか。光と色彩だった、というのが本論の主張するところである。意味は容易に古びるが、色彩や光の感覚は簡単には古びない。ハインリヒ・マンはそのことに気づいたのではないか。実際、上で見てきたように、本論で触れた箇所に関しては現行版と初出版はほとんど語句が変更されていない。彼は世紀末に知らずして造形した「可能性」に、20年たってから目覚めたのだ。そして細かい時代批判を取り除くことで、彼はこの可能性を不動のものとした。

今日、印象主義の絵画は高い評価がほぼ定着している。しかし19世紀末にあっては必ずしもそうではなかった。若いモネの絵が売れず、貧困の中で1879年に最初の妻カミーユを病死させたのは有名な話だが、70年代と80年代、印象主義の画家は冷遇をかこっていた。8回に及ぶ印象派展もこうした中であって団結と状況打開の方策であったと言ってよい。それに対して世紀末象徴主義は、英国のラファエル前派などの流れを受け、地域によりアール・ヌーヴォーやユーゲントシュティールなどと結びつき、さらに文学・音楽・宗教をも巻き込んだ一大芸術運動であっ

た。しかし印象主義も文学と無縁だったわけではない。モーパッサンのような自然主義作家はもとより、象徴派の総帥とも言うべきマラルメや、倒錯的な小説『責苦の庭』の著者として知られるオクターヴ・ミルポーのような作家もモネを賛美しているのは、美術史と文芸思潮が単純な図式化では片づかない証拠である。⁶⁹ 最初、後期ロマン主義や象徴主義的影響下に執筆された『奇蹟』は、20世紀になってから改作されて、そうした世紀末象徴派芸術の痕跡を残すと同時に、別の可能性をも含む作品となったのではないか。可能性の芸術として、初期ハインリヒ・マンを見直す契機がここにある。⁶⁰

最後に、先に保留しておいた問題に戻ろう。フィエゾレにあるサン・ドメニコ聖堂の絵画2点が『奇蹟』に用いられているが、いずれも光とともに現れる、という点である。『奇蹟』という小説全体が、光と色彩、そしてそれに伴う霧やヴェールにより印象主義的な絵画の様相を呈していることは上で述べてきた。しかしサン・ドメニコ聖堂の絵画を利用した文字どおりの美術作品の描写には、霧やヴェールは現れない。天井画は光が当たることにより生気に満ちた躍動感を得、聖母子像は光を発することで見る者の心に慰めを与える。すなわち、『奇蹟』全体の絵画性が、人物や物が霧やヴェールの中で輪郭を失い、同時に生きている手応えのようなものをも失うという形で現れているのに対し、古典絵画はそれと対蹠的な意味合いで登場しているのだ。古典絵画の持つ健全な性格と、輪郭や形状を喪失しかけていることによって獲得された作品自体の絵画的性格。この両極がともに作中に現れていることも、『奇蹟』の絵画的性格が単なる時代性を越えた小さからぬ「可能性」を秘めていることの証左なのではなからうか。

注

- (1) この作品からの引用は、アウフバウ書店版の『ハインリヒ・マン全集第16巻 短篇集 I』により行う。

Heinrich Mann : Gesammelte Werke. Bd.16 Aufbau-Verlag 1978 (以下、GWと略記)

合わせて、松籟社刊の拙訳でのページ数を示す。『ハインリヒ・マン短篇集・第1巻・初期篇』京都(松籟社)、1998年。なお都合で一部訳文を修正した個所があるが、いちいち断らない。(以下、訳と略記)

また、初出誌の„Pan“ (1896年)での該当個所を指示する場合は、Panと記してページ数を示す。

- (2) Lea Ritter-Santini: DIE WEISSE WINDE. Heinrich Manns Novelle „Das Wunderbare“. In: Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende. (hg. v. Renate von Heydebrand und Klaus Günter Just) Stuttgart, 1969 S.134-173, 491-496
- (3) GW, S.208, 訳14ページ。この箇所は初出版と原稿版では単語一つとコマの打ち方が一箇所違っているだけであり、意味上の違いはない。
- (4) クリストファー・ロイド(森田義之訳)『フラ・アンジェリコ』、新潟(西村書店)、1999年。5ページ。この画家に関する記述は主としてこの書に負っている。
- (5) Santini, S.166
- (6) GW, S.218, 訳26ページ。
- (7) Santini, S.166f.
- (8) Pan, S.199
- (9) GW, S.219, 訳27ページ。

ちなみに、アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』によれば、「昔、チュニック風の白衣はギリシアやローマでは普通の衣服であったが。のちに女神を崇拜する異教の聖職者たち、特にキュベレにつかえる聖職者たちはこの(女性の)衣服を着用した」という。また「キリスト教の聖職者の白衣は、

洗礼や葬儀のときに着る衣服である」とも。さらに、「聖母マリアの衣裳の色は、1649年（清教徒革命）の芸術検閲官の布告以来、白である」。アト・ド・フリース（山下主一郎他訳）『イメージ・シンボル事典』、東京（大修館書店）、1984年、9、686ページ。

- (10) Pan, S.199
- (11) GW, S.219, 訳27ページ。初出版ではわずかな語句の相違があるが、意味上の違いはない。ただ、最後に「ここにいるという驚きが、まだ僕から消えなかった」という説明的な文章が付け加えられている。Pan, S.199
- (12) Santini, S.168f.
- (13) フランスシス・スポールディング（吉川節子訳）『ホイッスラー』、新潟（西村書店）、1997年、14、44ページ。
- (14) GW, S.213, 訳19ページ以下。
- (15) Santini, S.145f.
- (16) 例えば『新潮世界美術辞典』（1985年）の記述を参照。
- (17) フィリップ・ジュリアン（杉本秀太郎訳）『世紀末の夢——象徴派芸術』、白水社、1982年（原書1969年）、10ページ。
- (18) Santini, S.137ff. この点に関しては、若いハインリヒ・マンに言及した研究書は必ず触れている。
Klaus Schröter: Heinrich Mann. rororo 1967 S.31ff.
Volker Ebersbach: Heinrich Mann. Roderberg-Verlag (Frankfurt a. M.) 1978 S.58ff.
- (19) 馬渕明子（編集・解説）『現代世界美術全集・25人の画家・第7巻・モネ』、東京（講談社）、1980年、68ページ以下。
- (20) シルヴィ・バタン（高階秀爾監修）『モネー印象派の誕生』、東京（創元社）、1997年、3ページ。訳文は若干修正した。
- (21) 同上書、4ページ。
- (22) 若林直樹『近代絵画の暗号』、東京（文春新書）、1999年、126ページ以下。
- (23) Schröter, S.30
- (24) バタン、前掲書、62ページ。

- ②5) Santini, S.146
- ②6) ジュリアン、前掲書、146ページ以下。
- ②7) バタン、前掲書、150ページ。
- ②8) スポールディング、前掲書、20ページ。
- ②9) 同上書、23ページ。
- ③0) 若林直樹、前掲書、131ページ以下。
- ③1) GW, S.230, 訳41ページ以下。初出版は若干の語句の相違があるが、意味上の違いはない。
- ③2) GW, S.228, 訳39ページ。初出版はコンマの打ち方が一箇所異なるのみである。
- ③3) GW, S.228, 訳39ページ。初出版は現行版に同じ。
- ③4) GW, S.230, 訳41ページ。初出版はわずかな語句の相違があるが、意味上の違いはない。
- ③5) 集英社版『現代世界美術全集第20巻 ピサロ／シスレー／スーラ』、1973年、94ページ。訳は解説者の黒江光彦。
- ③6) 同上書、97ページ。
- ③7) 同上書、98ページ。
- ③8) GW, S.651
- ③9) バタン、前掲書、156ページ以下。
- ④0) 最初にも書いたように、本論の目的は実証的にハインリヒ・マンと印象主義の関係を論述するところにはない。初期ハインリヒ・マンの小説以外の文章（エッセイ、書簡、メモ類等）がほとんど活字になっていない現状では、これは将来の課題であろうが、芸術相互間の影響関係は時代の大きな流れの中で生まれてくるもので、実証的な研究だけでは限界がある。Santiniの論文の記述も、その限界を示したものだというのが、私の考えるところである。

なお、文献の入手にあたっては島途健一氏及び桑原聡氏のお世話になった。記して感謝の意を表したい。