

ケラーとフォンターネ

— 知覚描写の違い —

中 嶋 敬 彦

19世紀ドイツ文学、その写実主義小説における二大作家、ゴットフリート・ケラー (1819~1890) とテオドール・フォンターネ (1819~1898) について、その知覚描写の違いを考えてみたい。

奇しくも共に1819年、ケラーはスイスのツューリヒで7月、フォンターネはベルリンに近いノイ・ルピンで12月末に生まれている。

この二人について、小説内のできごとや小説を貫く思想というよりは、そのできごとの展開する場や、人物の行動に付随する物のありさまの記述について、それも幾つかの観点に的を絞って比較する。

その際主に扱うのは、ケラーの《緑のハインリヒ》二稿 (1879~80) とフォンターネの《少年時代》 (1892~93) である。前者は周知のようにいわゆる発展小説の内に多く自伝的要素を採り入れたものであり、後者は晩年に至り遠い少年時代の思い出を表そうとして、老作家があらためて街の地理の確認等取材をし、記憶を正す過程を経、少なくとも記憶の再構成としての変容を受けている。前者が自伝的要素の溢れる創作なら、後者は記憶の統覚としての自伝であり、共に記憶を辿りつつ創るという点で似通う。しかし僅かながら周辺の作品にも触れる。

まず幼年期から少年期にかけての住居と光にかかわる記述を比べよう。家の内外と、それを照らし出す光に注目する。

初めに作者ケラーに重なるハインリヒが5歳で父を亡くした直後の家屋の描写を見る。二稿は初めからハインリヒたる「私」が語り手であるが、この少年時代の部分については一稿 (1854~55) とさしたる違いはない。

下のほうの階は暗い。部屋も狭い路地に面しているし、階段室と廊下も下に窓がひとつもないから。(…)上に登るにつれて和やかに明るくなるのは、私たちの住む最上階が近隣の家を凌ぐ高さだから。上にある高い窓ひとつが溢れる光を複雑に折れ曲がる階段と、風のおおる屋根裏の木の廊に投げる。この屋根裏の明るみこそ、深みの冷やかな闇と際やかな対照をなす。居間の窓から幾つもの中庭が見下ろせ、その多くは家々の区画に囲まれて、

通りにいては思いもよらぬ秘めやかな心地よい顫音を孕む。昼間、何時間も私はこれら中庭の人の営みを見ていた。その緑の小庭は午後の陽に照り、白い洗濯物がやさしく翻ると、小さな楽園にも見えた。(…)日没ともなるとしかし私の目は家々を伝いつつ高みへ高みへと上ってゆく。窓から見える限りの藁の世界が紅く染まり、えもいえぬ映えに息づくままたまに。これら藁の果てで突然私の世界は尽きた。最後の棟の向こうに半ば見える雪山の霞かかる冠が大地とつながっているとは知らず、長いこと雲とひとつに見ていたからである⁽¹⁾。

高みから低みを見下ろす視線は、階段室と庭々のたたずまいを検したのち、やがて上に向かい、遠方の高い山を遙かに仰ぐ。

この緑のハインリヒ5歳頃の記憶、父の唯一の遺産である多層の家屋と光の記述は、どこに特徴があるだろうか。

言うまでもなく記述の構成の要は、上下、垂直方向を辿る視線と、明暗の対照、それもその対照を生む光に対する強い意識である。対象である建物の階段室が垂直に伸び、上から見下ろせばひとつの深い陥穽となり、上にただひとつある高窓を唯一の光源とするから、まばゆいのは上だけ、深みは暗い。

垂直方向によく感応する視線は、この多層建築に住む幼児の原体験と、長じてドイツのミュンヘンに出る前、スイスの山中を何度も行き来し、山を見上げ、谷と湖を見下ろす習いが性となったものであろう。水平方向というよりは垂直方向に冴える視力が文学的方法となっていたと容易に推測がつく。

もうひとつの著しい特性、光への強い反応の構造は、上から光を受けて下る階段において、まず上の窓、光源と下る反射体との対応があり、さらに映えるきざはしの屈曲、つまり映えるものどうしの照応がある。そして同時にそれは下の闇に没して、光あるところには必ず陰ないし闇を知るという相関概念をも含む。多層建築における階段の上と下の、光を強く押し出しながらの明暗の対照は、光と闇、光相互の相関図に強く集約されるのである。

その際重要なことは、光源のありかたである。光源の所在は明らかだけれど、その形は必ずしも明確ではない。最上階の住居の更に上、屋根裏に窓はただひとつ切られているが、ただ「高い窓」とあるだけで、形は多分四角なのだろうが、言及されない。勿論ここでは大本の光源、窓外の天体を問題にしてはいない。ここで表出されているのは、ただ膨大な光が在ることである。光源の形というより、光の映えである。そしてその映発の形が垂直方向に階を刻む光の屈曲なのだ。

それではこれに似た景色の体験をフォンターネはどのように表現しているであろうか。

フォンターネ家はテオドール8歳の時、ブランデンブルクのノイ・ルピンからバルト海沿岸の港町、スヴィーネミュンデに移住する。テオドールの父が先の地の薬局を売り、ややあって後の地に新たな薬局を求めたからである。次は引っ越し先の家に着いた瞬間を書いたもの

である。

当面やむなく所帯のきりもりをすることになっていた者二三人が、両開きに開いた戸口に立っていて、いささか戸惑い気味に私たちを迎えた。「夕飯はできてるだろうね」、父は言い、をの言葉にほっとする暇もなく私たちは黄に塗られた切石敷の廊に入った。これはこの家の底を突抜けていて、妙な気がしたものだ。しかしありがたいことに、卑しく鄙びたところを埋め合わせるものが端からあった。この敷石の廊は裏口の扉が大きく開いていて、庭と夕空が見えたのだ。そこにちょうど三日月がのぼったところ。淡い光が忍冬の四阿に落ち、その半ば埋もれた入口の前に若い樅があった。この眺めに心は希望のようなものに充たされた。この希望には裏切られなかった。この小さな町の生活はすばらしく、今思い出してみても彩りに富む少年時代のなかでも、とりわけ心躍るものがある⁽²⁾。

引っ越し先、バルト海の岸辺に近い鄙びた家。子供は空腹に駆られて戸口に飛び込み、切石敷の黄に塗られた廊の野卑を訝しむ。そこですぐ食卓につく場面になれば、そしてその食堂のありさまの描写にでもなれば、引っ越し先への到着というできごとの流れ、人の行動の連鎖としてしごくあたりまえのこととなるだろう。ここではそうはならず、行動の鎖から思いがけない視線の離脱が起こる。

目は一階を抜ける切石敷の廊の色彩を黄色と認めるや、それ以外の様態の認知はさしおいて、すぐに廊を水平に走り抜け、向こうの開口部に放たれている。引っ越しというささやかなアクションにあって、視線は水平方向に滑り、発散する。そして向こう側の庭と夕空に心奪われる。だれの目にもとまらかねない印象的な構図であり、それはただ見えるべくして見えたのだとも言えようが、同時にそれはできごとの合理的な連鎖にとらわれた意識にとっては、見落とされかねないものであろう。行動に求心的な目はあさっての方向は見ないし、見ても気にはとめない。逆に水平方向の向こうにふと何物かを認め、心に焼きこみ、深い記憶像として保ち、後にそれを表現しないではいられない精神もある。できごとの運びの筋から水平方向のかなたに離脱する視線のとらえた夕景、廊の向こう側の夕べの庭と月は簡素だけれど明確な形を得た。

のぼりそめて夕空に低い月は勿論、薄闇のなかの光という相関のなかにあるが、そこを強く突き抜けて、まずは天体の形が浮きたつ。鎌の月である。勿論その淡い光は照らす対象をもつ。四阿の忍冬の葉群と若い樅である。暗いなかに微かな緑の照りかえしはある。放散する向こう側のスポット、それは月と月の反照からなる。しかしそこでとりわけ何が迫ってくるかと言えば、発光体の月のほうである。敢えて太陽の反射体とは言わない。それものぼった瞬間の、水平方向に低い月の鎌である。

ケラーにおいては月を言う場合も、重要なのは概してその形ではなく、その投げる光のほうである。更には光と闇の共在、そして光を受けるものどうしの照応である。

ハインリヒなる「私」は後に実科学校に入り、そこの事件で退学処分を受け、田舎の伯父の家に逗留することになる。その伯父に案内された山で陽と月は次のように描かれる。

私たちは小さな台地に辿りついた。そこは沈む陽に紅く染まる烏麦畑で、静かに燃えたつ松に縁取られていた。(…) 帰りは往きとは別の道を辿ると、目を魅する景が色を変え、やがて夜闇に吞まれたが、家に着けば、澄み切った月の光が領し、水車と牧師館と川水がきらめいていた⁽³⁾。

ここでは陽と月がある。陽はただ「沈みゆく陽」と一般化されているだけで、ここでも具体的な形も様態も表されていない。力点が置かれているのは、その光を受ける烏麦と松の映えであり、その照り合いである。また月も「月光」という合成語が使われていて、注視を求めているのは天体そのものではなく、その光のほうである。またそれに照らされ、照り返す建物と流れのほうである。そしてここで更に注意すべきは、直に言われてはいないが、その光源に推測される、ある程度の高さである。川面はともかく、水車と牧師館という目立つ大きな建物をまるごと照らすほどの然るべき高さを、この月はもっている筈である。そして高みから降り注ぐ光にきらめくものどもは互いに映える。闇の場は映えの空間に集約される。

たしかにケラーにも光源の形が明示される場合がないわけではない。例えばハインリヒの小学時代のこと、ドイツの旅回りの劇団が旅館に座を据えたときの逸話で、少年が偶々《ファウスト》の尾長猿役のエキストラに選ばれ、舞台に出、そのまま仮設の劇場に閉じ込められ、眠り込んでしまう場面である。

目が覚めてみると、芝居の間は人気なくひっそりとして、ランプも消えていたけれど、満月がその光を書割りの間から奇妙に散らかった上に注いでいた。自分がどうなったのか、どこにいるのかさえ分からなかった。しかし事を悟るやすっかり怖くなり、出口を探した。さっき入れた扉は全て閉まっていた⁽⁴⁾。

ここでは確かに月の形が満月と規定されている。しかしそれまでであって、その丸い月のありさまをそれ以上踏み込んで書いていない。この望月はその姿そのものというより、この劇場の内部、舞台が夜中に見えるようにするためにある。そこでのできごとを夜陰に照らし出すための手段として月はある。ここでも月は月光としてあるのである。これを記す意識は天体そのものに引きつけられてはいないし、これを読む者の内面の目を窓外に誘い、天体に釘づけにしようとはしていない。むしろ劇場の内、月明かりによって集約された劇場空間を

見よと命じている。

満月はそれとして見えていない可能性すらある。少年がその夜は満月と知っているだけなのかもしれない。確かなのは、月明かりが平土間より高い舞台の、更に高い書割りの間から射し込んでくることだ。秋の日、夕方は時雨でいて、少年は思いがけずエキストラとして芝居に出、それが跳ねてのどさくさに眠り込み、夜中に目を覚ました。晩に時雨はやんで、この夜中に照る月は高い筈である。

フォンターネはひとたび「満月」と口にすれば、それで終わらない。簡潔な仕方ではあるが、形状の細部にまで踏み込んで描く。例えば小説《エレルクリップ》(1881)を見よう。少年期からの習い性、視野の発散が見いだす月、その形への執着があらわであろう。

林務官バルツァー・ボホルトは妻の死後、孤児を引きとり養女とし、息子マルティンと共に育てる。ある日、林務官は密猟者を射殺して周囲に恐れられるようになる。そんななかで、成長した養女に魅かれてゆき、これが己が息子とねんごろになっているのを知るや、嫉妬にさいなまれる。ある夕べ、父と息子はエレルクリップなる断崖の上で出くわす。それに続く記述は次のとおりである。

二人は組打ちとなり、いつもならまだ父のほうが強いのに、松葉に足を滑らせ、崖縁に倒れた。マルティンは驚き、嘆願の調子で「父さん」と叫ぶ。しかし老人は口から泡を吹く。「悪魔ぞ、うぬが父は。」、みじめにくずおれた己が姿に我を忘れ、力任せに息子の膝を突く。子は倒れ、倒れつつ一転して岩を越え、深みに落ちていった。バルツァーは憐れむ気もなく息子を見送る。矮えた松の碎け散る音に耳を澄ます。一度崖の深みから叫び声のがのぼってきたよう、「父さん」と聞こえた。

父は身を起こすと、見回す。今のぼったばかりの満月があった。血紅いの月鏡は大きくて物問いたげ、樅の黒い並びの上である⁽⁵⁾。

人—父と息子と養女—の行動の連鎖、人の心の絡み、それらの葛藤の果てのできごと、父の手による息子殺しは起こる。この事件における人の行動と心は簡潔に表現されて、そのしめくりに満月をのぼらせている。

紅い月を殺しの場の行動と心の記号とすとはしかし、あまりに見え透いていて芸がないとも言えよう。こんな常套手段はむしろ避けるべきであろう。決定的なできごとの集約であり象徴であるかぎりにおいて、この月の像はいささか興ざめだろう。月の色を「血紅い」と直裁に言い表すことによって、この象徴はむしろ指標に下落する危険さえある。

とはいえ同時に、ここまで念入りに特定した天体は、それ自体としての像的価値をもたないわけにはゆかない。像それ自体としての即物的な力である。この月は林務官が犯行後、振

り向くことによって得られている。言わば視線を振る遠心力によって、後方、離れた低い空に天体は見いだされる。

そこで月は月以外の他の何物かになるというより、月そのものとして、現場の空間のありさまを、その現実性、本当らしさという点で、何程か広げている。天体として後方に離脱しつつ結像することで、仮構空間に本当らしい奥行きを与える。

作者の意図どおり月が象徴としての力をやや発揮するのは《少年時代》と成立期の重なる代表作《エフィ・ブリースト》(1895)においてであろう。

エフィは静かに思いに沈んでいた(…)身を起こし、右手を見やる。今しも月が、白い群雲の生まれてはすぐ消えてゆく下にのぼったところだった。あかがね色の大きな月鏡が榛の林の向こうにあり、その光をケッシン川の大きな水面に投げている⁽⁶⁾。

新婚旅行から戻り、婚家に入る直前、この先に待ち受けている妻エフィの不倫、その相手と夫との決闘、そして離婚という運命を月は予言している。それは丸い形をもち、群雲の下という明確な位置をもつ。今のぼった低い月、これも水平方向の視線に見いだされている。そして記号が宿命を匂わせた瞬間、ここでもまた月は形あるばかりにそのもの自体としての結像力を奮い、それひとつで仮構空間の即物的な現実性を広げている。

これに対してケラーにおける天体は概して高いところにあり、それも形状よりはその発する光のほうに重点がある。光は概ね上から降り、またそれを受ける物の反射のほうに注意がゆきがちである。更に物どもは互いに映え合い、時空はひとつの光の系にまとめられる。

実に念の入った反射の屈曲、反射光の複雑な道筋が見いだされる例を見よう。ハインリヒなる「私」が伯父の家に行き、一夜明けて初めての朝を迎えたところである。

朝早く、陽の輝きが葉群をとおって部屋に射しこむと、私は奇抜な起こされかたをした。柔らかな毛の幼い貂が胸の上ののっていたのだ。(…)私は開いた窓辺に座り、かぐわしい朝の気を吸った。流れ速い川波のきらめきが白い天井に映り、またたき、その反射光が更に壁にかかる古ぼけた絵、その不思議な娘メレットの顔を隈無く照らしていた。その顔は戯れる銀光のまたたくまに生きているように見え、周りの全てが私に与える印象を更に募らせるのだった。(…)谷中が息づき、真新しく輝き、そのざわめきがこの部屋の笑い声と混じりあった⁽⁷⁾。

ここではまず在るのは太陽そのものではなく、葉群をとおるその光である。勿論、日中の陽は薄雲か霧に包まれねば直視できるものではない。ここではまず葉を介した朝の光が在る。

同時に陽の投射光は家の脇を流れる川に反射して部屋に入ってくる。それは当然の反射角のゆくえとして天井に向かう。「川波のきらめきが天井に映」る。この光の屈曲はこれで終わらず、その先がある。川面の反射光は更に天井で反射し、そのゆくえは壁の絵で、その娘の肖像を隈無く照らす。その像の放つ光がそしてハインリヒの目に入る。ここには少なくとも三度にわたる複雑な反射の連鎖がある。川波のゆらめきと天井のまたたきと肖像の映発。光源の形は当然不問に付され、あるのは光の映えの連なりである。

これは朝の光の何重かの曲折であるが、この複雑さにも増して精妙な反映、光の照応が闇のなかでも起こることがある。闇といっても日中の闇、晴日の谷、その森のなかでの光の呼応である。

伯父の家を訪ねてから初めての日曜日、ハインリヒはそのいとこたちと親戚の元教師とその娘の許を訪れることになる。例の川に沿い、谷の森を抜けて行く。いとこは娘三人、男の子三人、それにハインリヒなる「私」を加えて一行は七人である。

やがて森は隙ない葉の壁で小川を包みこみ、行くにも垂れ下がる枝々を押し曲げねばならなかった。(…)落ちてきた岩塊が道の際、川中に横たわって滝をつくり、落ちそこなった残片が斜面の茂みから突き出ている。細い枝道は闇のなかに誘い、いたるところえも言われぬ秘密が姿を現す。娘たちの赤、青、白の服は暗い緑のなかで厳かにかがよい、男どもは石から石へ飛び伝い、その金ボタンはきらめいて、川波の銀の渦と輝きを競う。種々の動物が姿を現す。ここ、山鳩の羽毛はまぎれもなく猛禽に引き裂かれたもの。そこ、蛇が岸辺の波を分け、なめらかな砂利の上を滑りゆき、遮された浅瀬に鱗が捕らわれてほの光り、怖じつつ鼻先で小石の壁を探り、私たちが近づくや跳ねて流れに姿を消した⁽⁶⁾。

ここには、日中の森のなか、川に沿う薄闇での、発光体から遮断されながら映える物ども、その照応が克明に描かれている。そのなかでも、直感的には奇麗だとも思えるけれど、ちょっと考えるとあまりにも強引、あまりにも観念的とも感じられるのは、従兄弟三人の金ボタンのきらめきと、川波の銀の渦との呼応であろう。この映発の競合には自然で偶然の発見というよりは、あまりに意識的な構成の意図が感じられる。ボタンはボタンとして輝かせ、波は波として光らせればそれでいいので、そこに敢えて競い合う関係を云々するのはいかにも不自然であり、写実主義の精神に悖りかねないところであろう。この念の入った光の対応には更に入念な伏線がある。少し前、家を出る前に従兄弟たちのいでたちについて次のような説明が用意されていたのだ。

これらの上着は無数の金ピカのボタンが縫い付けられていた。ボタンには森の獣どもがプレスされ、獵に追われて跳ね上がったところが写されている。これは伯父が折を見て

卸で買い付けたもので、子や孫のためにとしまっておいたのである。この飾りボタンのもげ落ちたものは、村の若い連中の間では貨幣として通用し、賭けの場でこのボタン一つが角ボタンないし鉛ボタン六つとの引き換えとなった⁽⁹⁾。

退学処分を受け、父母の故郷の村にある伯父の家に行く、その場を記す第1巻17章は「母なる自然への逃避」という題名が付されている。この伯父の許から山を迂回して谷を抜け、元教師とその娘を従兄弟たちと訪ねる19章は「新生活」と銘打たれている。ここは要するにハインリヒの自己形成過程で、自然の命に触れようとするところである。

この文脈で、つまり若者たちが人を訪う装いのなかで金ボタンが選ばれたのは偶然ではない。途次、谷の森の薄闇のなかで微光をうけつつ微光を放つ道具としてこれは選ばれねばならず、且つそこには獵獣の印刻がなければならないのである。これが谷川のかがよいとその中、その辺りに住む命を呼び出すきっかけの一つとなっている。銀の川渦、そして水辺の生物を引き出し、そして照らし合う。この光のあまりに周到な照応は、そのまま光を受ける物ども、命の象徴系を作る。森闇のなかの自然、命の小宇宙は、微光の照らし合う象徴図へと凝集する。ケラーにおける存在の場、宇宙は発散せず、膨張せず、収縮する。光を受ける物どうしが引き合って寄り添うからである。

大きな眺め、開けた風景もケラーには勿論ある。しかし大きな視野もたちまち象徴的な絵にまとまって、凝縮してしまう。上の場、森の闇は広闊な場に開ける。光漲る空と湖とが映し合い、その間を野と山の彩り豊かな階梯が繋ぐ。この風景のなかに水の妖精になぞらえられた存在が登場する。元教師の娘アンナで、ハインリヒと同年の14歳である。

こうして私たちは人目につかず山を迂回すると、やさしい野に開け、いきなり静かな藍に銀を撒いた湖が目飛び込んできた。周囲は安らか、湖はひっそりとした日曜の午後のかがよいに鎮まっている。耕地の細い帯が湖をめぐり、その背後はいずれも斜面をのぼる森である(…)。陽の当たる側だけが見事な葡萄山になり、そのふもと、湖の際に先生の家がある。葡萄の支柱の最上段の並び、そこにじかに深く澄んだ空が掛り、その空は滑らかな水の面に映るけれど、黄の麦畑の帯、白爪草の野、その背後の森も水の漲りにそっくりそのまま逆立ちする影に縁取られている。家壁は白く塗られ、木組は赤、錠戸は大きな貝の色絵になり、窓に白いカーテンが翻っている。戸口から出てきたのはうら若い女の子、華奢な階段を下りて、ほっそりとたおやかに水仙のよう、白いドレス、金褐色の髪、青い目、頑なそうな額、口元に笑みが浮かぶ。細い頬にくりかえしくりかえし朱がさし、かぼそい鐘の音さながらの声は聞きとりがたく、放たれてはまた消えてゆく。(…)アンナはバラとナデシコの香る庭を抜け、私たちを清潔と整頓ゆえに響き透る家に招き入れた⁽¹⁰⁾。

まず陽のなかに積み上がるものが見える。黄の麦畑、白爪草の野、そして葡萄山の支柱の段、その最上段の上の空の深青。そしてそれはそっくり倒立して麦畑、白い野、葡萄山の柵、青空と湖の水面を下る。野と山の階梯は空間をのぼり、その射影は水面を下降して応じる。層をなす実像は垂直方向に立ち、実像に遜色ない影が逆さに沈む。こうして広い空間も像と射影が錘の形に凝集し、まとまる。

そんな上下に広がりつまとまる映えの風景のなかに、妖精は現れる。先の森のなかでの光の呼応、そしてこの野の影の対応を、人の姿として象徴する存在である。この姿の、ここに記された属性のうちでしかしやや奇異の感を与えるのは、その声であろう。知覚描写は自然の生の象徴系を形づくるべく、ほぼ視覚に基づいて書かれるなかで、突如聴覚が呼び覚まされる。娘の発する声は小さな鐘の音に譬えられているのである。

後の場面で、逆にアンナが伯父の許に訪ねてきて、夜遅くこれをハインリヒなる「私」が山越えで家に送るところがあり、そこでもこの比喩は繰り返されている。

家に近づくと、もうその灯が深みに蛍のように輝いて見え、アンナは落ち着き、声高くなった。その声はとめどなく、またやさしく、遠い晩鐘の音に似ていた⁽¹¹⁾。

ここで注目すべきは、鐘は比喩として間接的に現れるということである。鐘は鐘そのものとしてでなく、表象の連合のなかにある。命の光の凝集する象徴系に組み入れられている。

ここで鐘に関するケラーの表現に少し触れる。鐘そのもの、鐘の音そのものについては、ケラーではそっけないものがあるのである。

例えば、幼児期、母がハインリヒに神の存在を教える場は次のようになっている。

夕暮に小鐘が鳴り響くたび、母は神の話をし、私に祈りを教えてくれた⁽¹²⁾。

先の場面、アンナを家に送り届けての帰路に聴く鐘も、その音に何らの形容もない。

山の高み、星々の下に出ると、足元の村で真夜中の鐘が鳴った⁽¹³⁾。

ハインリヒの祖母が死に、その葬儀のなか、鐘の音は何ら特別の記述がなされていない。

私たちはまず伯父の家で休み、そこの一家はもう支度ができていたので、弔鐘が鳴ると、私たちに加わって出た⁽¹⁴⁾。

ケラーにおいては鐘、または鐘の音は、できごとの最中にそれとして記されるときは、そっ

けなく、時鐘ないし弔鐘と名指されるばかりである。ただ人の声の比喩として持ち出される
とき、僅かだが光彩が添えられる。それは知覚表象の連合、象徴系のなかに取り込まれたと
き、力を発揮するということである。

それに比べてフォンターネにおける鐘、そしてその響きはそのまま不思議な執着をもって
描かれている。そこにはできごとの筋から抜け出しかねない力がある。例えば歴史小説《嵐
の前》で、クリスマスのミサを知らせる鐘は人の行動の分節点を示しながら、同時に自己を
強く主張して、人の行動のありさまを凌ぎ、そこから発散するかに見える。

この瞬間、鐘が鳴り出し、古いホーエン・フィーツの塔から、教会へ来れかしと呼ぶの
である。声高に朗々と、澄んだ大気に響き渡る。(…)二つ目の鐘が鳴り出すと父と息子は
別れた。(…)

フィーツヴィツ・ベルントがレナーテに腕をかし、雪のかかれた歩道から胡桃並木に折
れたときも、鐘の唸りはまだ空中に残っていた⁽¹⁵⁾。

鐘そのもの、鐘の響きの知覚表現に関してはフォンターネにおいて厚く、ケラーにおいて
薄く、淡泊である。その分、鐘は娘の声の直喩となり、人の声の記号と化す。

ケラーが異常とも思える執着をもってその様態を書き込む対象がないわけではない。例え
ば死にかかわるもの、死体や棺の記述は精細を極める。ただそれとても対象の即物性に発散
するというよりは、命、死を含む限りでの生の象徴系に収縮するであろう。

微かな鐘の音に似た声をもつ娘アンナは、写実主義にとって代わられたロマン主義の象徴
であるかのように若くして死んでゆく。とりたてての病名などなく、ただ若くして死んでゆ
くために死ぬ。夭折がその存在の本質なのである。

アンナの死体はその物質としての現実性を証そうとするかのように、詳細に書き込まれて
いる。これはフォンターネにおいて、戦記においても小説においても、戦闘、決闘などのシー
ンがあれば多く扱われているのに、その闘いの描写、死体の記述が強い慎みによって極度
に抑えられているのと好対照をなす。

ケラーにおける娘の死体の記述を引こう。

その間私は安んじて死体の脇にあり、ひたと見つめていた。でも死を直視することで死
の秘密が見えてくるわけでもなく、心の震えが増すわけでもなかった。アンナは最後に見
たのとさして変わらずそこに横たわっている。ただ目を閉じ、真っ白な顔が今にもはつか
な紅いに染まりそうに見える。髪はつややかな金に光り、白い手は組まれて、白い衣の上、
白いバラを持っている。すべてしっかりと見て、自分がかくも悲しい場におり、詩のよう

に美しい死せる若き恋人を前にするという一種しあわせな誇りとでもいったものを感じた。

(…)真夜中すぎ、やっとまた通夜の番が廻ってきた。通夜はしようと申し合わせができたのだ。かくて私は朝までその部屋にいた。それでも時間は一瞬のごとくに過ぎた。そこで何を思い、何を感じたかは今もって定かではない。ただあまりに静かで、その静けさを通して永遠のさやぎを聴いたと思う。死せる白い娘はみじろぎもせず横たわり続け、絨毯の鮮やかな花々は逆にほのかな灯のなかで育ちゆくように見えた。と、明けの明星がのぼり、湖に映る。その星に敬意を表してランプを消す。星だけがアンナの御明かしとなるように。闇のなか、隅の持ち場に座ると、しだいに部屋の白みゆくのを見ていた。薄明は清らかな金の曙光に移りゆき、静まりかえる人の姿に生気が戻るかに見え、ついには白日のもとにくっきりと形をさらす。私は立ち上がり、ベッドの前に立ち、彼女の表情がはっきりしたこととて、その名を呼んだ。ささやくように、抑揚もつけずに。静けさは破れず、私はおずおずと人の手に触れる。ぎょっとして手を引っこめる。焼けた鉄に触ったかのよう。人の手は冷えた粘土のように冷たかったから⁽¹⁶⁾。

死体は長時間にわたって見つめられ、要所が記述される。この死体への注視はしかしできごとの筋から離れるというよりは、その筋のただ中を進んでいる。死体は微動だにしないことで、夭折の美として安らかなアクションを起こしている。必ずしもひたすら美化されているわけではない。スイスの谷間の秋、死体はたちどころに崩れはしまい。しかし同時に、生けるがごとく美しい死体に永遠を見るロマン主義の名残は否みようもない。

明けの星がのぼる。この星はしかし通夜の場から目をそらさせはしない。目は窓外の空に発散するかに見えてすぐさま水面の投影を見だし、その照応のとどまる間もなく、星を灯明として死体の脇に引き寄せますのである。小さな天体は、死というできごととその連環図のなかにあっというまに取り込まれてしまう。一瞬死体の手に触れて、その物としての冷たさに驚きもするが、それは死体の現実性への申しわけ程度の吹抜きで、死の現実を言うふりをしながら、逆に死の美しさの現実性を保証しようとしている。

それはその死体の入るべき棺の造られてゆく様子の細密描写につながる。棺は棺として造られながら、生けるがごとき死体の美しさの代理となるだろう。

指物の若い職人がやってきて、先生の用意してあった樅から板を取り、アンナの棺を造る。「私」もそれを手伝う。ここで棺というひとつの物を指向する記述は異様に詳しく、一見、物語の本筋から逸脱した、ひとつの独立した知覚の物語といった様相を呈する。

職人はもう鉋で板々に最後の削りをくれて、薄い鉋屑が柔らかな、光沢のある絹のリボンさながらに、そして冴えた歌声を発しながら剥かれていく。樹下に不思議な歌である。

秋の陽はあたたかにやさしく射しこみ、水面からは遮るものもなく照りかえし、森闇の青い気に消えてゆく。森の口に私たちは陣取っていたのだ。ついに私たちは滑らかな白い板を組みたて始め、槌音が森中に響き、鳥たちは驚いて飛びたち、怯えて水鏡をかすめて飛んだ。ほどなく棺ができあがり、簡素な姿を見せた。ほっそりと整い、蓋の弓形が美しい。

職人は鉋を僅かに引いて、緑々に細い雅びた刳形をほどこした。その線がたやすく柔らかな木に刻されるのを見て私は驚いた。次いで職人は軽石を二つ取りだし、棺の上にかざし、こすりあわせ、白い粉を撒いた。彼が軽石を巧みに扱って粉を振る様は、母が砂糖の塊二つをケーキの上でこするのに似ていて、私は思わず笑ってしまった。しかし彼が石で磨き上げると、棺は雪のように白くなり、樅材のもつ微かな赤みさえも浮きでぬのは、リンゴの花さながらである⁽¹⁷⁾。

できごとの連鎖があって、つまりアンナの死があって、その棺造り、棺の様態へのあまりの執着は、できごとの筋からあまりに道具の方に逸れてゆくように見える。しかしこの逸脱のなかにこそ、筋にあまりにも添う記号が溢れていることに誰しも気づくだろう。夭折した娘の美しさを棺は執拗になぞっているのである。棺は永遠に若く美しいままの生としての死の比喩となる。造られてゆく棺は、死の奇麗な器として永遠の命の記号、生の反射で満ちている。鉋屑はアンナのリボンである。秋の陽の湖に照るなかで、棺を打つ槌が精霊を飛び立たせて水に触れさせる。光の照りあうなかで物と物、そして死と生が互いに映しあう。死の道具であるとともに死の記号である棺は、そのまま生の象徴である。棺を研ぐ職人の手つきが菓子造りの母のそれと結ぶ。棺の色はリンゴの花の紅を含む白になる。ここでは周到に、死と生融合の形而上学が棺においてその象徴系を結んでいるのである。

これに対してフォンターネにおいては、棺はあくまでも棺である。あくまでもそれは死体を容れる道具としてある。そして注視されれば、できごとの連環のなかにありつつ、つまり生の含む死を端的に予感させながら、同時に物そのものとして、できごとの筋から発散していく傾向がある。

《少年時代》で、引越先シュヴィーネミュンデの町に入った瞬間、少年テオドールの目は街道からふと逸れて指物師の敷地に棺を見つける。

私たちの行く舗装路は幼い白楊に縁取られ、この短い舗装路が切れると街が始まり、その最初の家は左手遠からず、小さな丘の上にあった。指物師の家だった。藁屋根が大きく垂れかぶさり、その土壁と木組も窓もやっと見えるほど、しかしその家の脇に仕事場と庭が広がり、その庭を抜け、次第に登りになる道の上に棺があった。ニス塗りたてで、折しも夕陽のなかに光っている。これが最初の歓迎だった。私は子供心にも驚愕し、怯じて指さすと、父は不安も悪い予兆も聞く耳をもたず、「ばかな！これは最高の出迎えじゃないか。

死馬を乗せた荷車に出くわすようなものさ。こっちのほうが上等。死馬はただ金の意味だけど、棺は幸福の意味だからね⁽¹⁸⁾。』

棺は夕陽を受け、塗りたてのニスが光る。ここではしかし発光体と反射体の間に照映関係が強く意識されているとは言えない。ただ棺は夕陽を浴びてただそこに在る。たしかにこの死体の容れ物は生の途絶を指し示してはいる。だからこそ「私」は驚く。しかしその記号性にもまして強いのは、端的にその物の像としての力である。そしてその記号性も、生のゆくへの死という常識的な意味を逸脱するものではない。むしろこの場から強く逸脱するのは、物質としての棺の像である。子の心にこれから先の人生、死を含み死に終わる生のありかたを暗黙のうちに指呼しつつ、在るのはあくまでも棺の物としての存在感である。それは引越の街道の真っすぐな道筋から目を攫ってしまう。水平方向に視野の発散を強いる。その棺の現れはできごとを拡散させ、そしてそのことで逆説的にも、できごととできごとの場のそっけない、散文的現実性の広がりを保証するのである。

小論冒頭でケラーにおける光のありかた、また垂直方向によく働く視線を多層の住居において見た。フォンターネにも実はこれに似た知覚体験がないわけではない。新居は屋根深く、引越の翌日、父と息子は屋根裏5層の探索を行うことになる。屋根裏は下から階段が上り、その延長は階段というより梯子に近い。その5層を上下する行動のなかで視線は当然、垂直方向に上り下りするけれど、しかしそのさなか、また思いがけない物に目は脇に引き攫われて、そこに釘付けになってしまう。

私たちが次に検したのは屋根裏で、巨大屋根の下、5部屋は下らぬ代物だった。擦り減った軋む階段を上って最初の部屋は逸品で、天井高く清潔だが、同時にあれやこれやが備え付けられていて、私の心を魅いた。ばかどかい煙突、南京錠のついた板囲いの房、物干紐に洗濯物が下がり、それにこの朝だけだったかもしれないが、燕と蝶がたくさんの窓と覗き穴から出入りしていた。いちばん巨きな煙突の近くに二つめの階段が一まっすぐな梯子と言ったほうがいい—2層めの屋根裏に、そしてそこから直接続いて3層めに上る。脇にタールを塗った索が下がり、それにすがれる。梯子が折れ曲がりもせず、踊場もなく、ただ2層めの床板を突き抜くところに重たげな車輪がひとつ、ただ直径がさほどなく、くぐり穴のすぐ脇にあった。見るなり、なぜかは知らぬ、何か特別の役割のものと感じた。父もそう感じたのは確か、でも当面それを問うのを措いたのも、ずっと上りで、幅を狭める梯子をよじ上るに細心の注意がいったからだ。ややあって、棟木のすぐ下を走る実験居室を検してのち、下り下って1層めのいわば確たる大地を踏むと、父は大きな薬草箱に腰を下ろして息をつき、言った。「こいつは命がけだね、エーム。で、あの上の車輪だけど、

あれ何？ どうしてあそこにあるの？」

エームの低地ドイツ語で語るには、あれは人殺しのハナハーがずっと前、フランス軍のくる前年一処刑された当の刑車だという⁽¹⁹⁾。

ケラーの場合と比べて遥かに小規模だけれど、現に在る部屋の積み重ねのなか、昇降の行動のさなか、ふと目に入った脇のもの一点に注意は奪われる。動きづらい垂直の行動は一瞬にして止揚される。世界のなかの処刑の道具であり、一面、生の暗い象徴でもあるが、その意味を強く匂わせつつも、同時にそこから発散して、むしろ物そのものの存在感のほうに場は広がっていく。刑車は梯子から外れて脇方向に時空を広げてゆき、その外郭にその物としての確かな形を結ぶ。物はそのものとして現れるのである。

注

ケラー、フォンターネのテキストは次のものを使った。

Keller, Gottfried. *Der grüne Heinrich, Zweite Fassung*. Hrsg. von P. Villwock. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 1996. (以下DGHと略記)

Fontane, Theodor. *Werke, Schriften und Briefe*. Hrsg. von H. Nürnberger. München : Carl Hanser Verlag. 1966ff. (以下FHSと略記)

- (1) DGH. s. 32f.
- (2) FHS. III, Bd. 4. s. 33.
- (3) DGH. s. 178f.
- (4) DGH. s. 106.
- (5) FHS. I, Bd. 1. s. 176.
- (6) FHS. I, Bd. 4. s. 47f.
- (7) DGH. s. 165.
- (8) ebd. s. 190.
- (9) ebd. s. 189.
- (10) ebd. s. 190f.
- (11) ebd. s. 218.
- (12) ebd. s. 34.
- (13) ebd. s. 218f.
- (14) ebd. s. 232.
- (15) FHS. I, Bd. 3. s. 35f.

- (16) DGH. s. 443f.
- (17) ebd. s. 446f.
- (18) FHS. III, Bd. 4. s. 31f.
- (19) ebd. s. 35f.

Keller und Fontane

NAKAJIMA Takahiko

Gottfried Keller und Theodor Fontane, zwei der renommiertesten Schriftsteller des deutschen Realismus des 19. Jahrhunderts, sind im demselben Jahr 1819 geboren.

Auf der Ebene derselben Geistesströmung scheinen mir aber die Ausdrucksweisen der beiden im Bereich der Wahrnehmungsbeschreibung der Dinge fast polar entgegengesetzt zu sein.

Indem ich hier die Schilderungsweise Kellers und diejenige Fontanes miteinander vergleiche, möchte ich eine Phase des realistischen Romans im 19. Jahrhundert zur Darstellung bringen.

Was Himmelskörper oder Lichtquellen betrifft, zeigt Keller normalerweise nicht deren Form auf, sondern beschreibt die Beziehungen des Lichtes und des davon Beleuchteten als Korrespondenzen der beschienenen Dinge, während Fontane in den meisten Fällen die genaue Form des Gestirnes darstellt.

In der Wohnung des kleinen Grünen Heinrichs sieht dieser sich die vom Licht des hohen Fensters beschienenen, mannigfaltig gebrochenen Treppen und wunderlichen Holzgalerien an, und zwar von oben mit einem sich vertikal bewegenden Blick; demgegenüber nimmt der kleine Theodor, in demselben Moment, als er in das neue Haus in Schwinemünde einzieht, hinter dem Flur durch die geöffnete Tür den Mond wahr, der genau als eine schmale Sichel bezeichnet wird, die, indem sie als Ding an sich die Aufmerksamkeit auf sich selbst zieht, die Aktion des Umzugs quasi zentrifugal diffundiert, um den Zeitraum der Realität schlechthin zu erweitern, und zwar in einer horizontalen Richtung.

Der 14jährige Heinrich sieht auf dem Weg zum Schulmeister im Wald die Goldknöpfe der Vetter mit den Silberkringeln der Flusswellen wetteifern, was ein Aufeinanderscheinen der reflektierenden Medien andeutet.

Die Landschaft um das Haus des Schulmeisters ist so geschildert wie ein kondensiertes Symbolsystem der Lichtverhältnisse der schönen Natur : der gelbe Kornstreifen, die Kleefelder, der Wald, der Weinberg und der Himmel bilden eine Schichtung farbenfroher Lichtmedien, die sich in dem glatten Wasser des Sees weiter spiegelt.

Wenn Keller den Leichnam und Sarg der Anna ausführlich beschreibt, hat dies den Anschein, als ob er eine Geschichte der Wahrnehmung der Dinge schaffe. Sowohl der Leichnam als auch der Sarg sind aber letzten Endes ein Symbol der quasi romantischen Natur.

Der 8jährige Theodor Fontane findet auf dem Hofstreifen an der Straße, wo die Stadt

Schwinemünde beginnt, einen frisch gestrichenen Sarg, in der Abendsonne blinkend, der nicht nur als Zeichen des endlichen wirklichen Lebens, sondern auch als intuitives Ding an sich erscheint. Der Sarg dehnt das realistische Sichtfeld in einer horizontalen Richtung aus.