

「すべての声がともに春をつくる」  
— アイヒェンドルフの『大理石像』における「子ども時代」の再現 —

藤原 美沙

はじめに<sup>1</sup>

後期ロマン派の詩人ヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフ (1788-1857) は、1809 年にベルリンにてアルニムやブレンターノらと知遇を得、古き素朴なものの中に世界の真髄を求める、という彼らの方針に感銘を受ける。『少年の魔法の角笛 (*Des Knaben Wunderhorn*)』(1806-1808) の精神に奮い立たされ、アイヒェンドルフは湧き上がるような愛国心のもと、1813 年にプレスラウにてリュッツォー義勇兵団に参加し、対ナポレオンドイツ解放戦争へと身を投じた。しかしながら、殺伐として個人の感情などはさむ余地もない戦場というリアルな世界は、愛国心でもって精神的な統一をも目指すことができると考えていたアイヒェンドルフに失望をもたらした。<sup>2</sup> 彼は前線で戦うことを許可されることもなく無味乾燥な要塞勤務をこなす日々を送り、1816 年 1 月にシュレージエンに帰還。同 12 月からは、ハレおよびハイデルベルク大学で修めた法学を活かし、プレスラウ州政府の司法官試補に任官した。<sup>3</sup>

こうした背景のもと、『大理石像 (*Das Marmorbild*)』は 1817 年より本格的に執筆され、1819

---

本稿は 2011 年度日本独文学会京都支部春季研究発表会 (於京都大学) での口頭発表「現在」に影響を与える「子ども時代」の記憶——アイヒェンドルフの『大理石像』より」に加筆修正したものである。

<sup>1</sup> 本稿では以下のテキストを使用する。Eichendorff, Joseph von: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. (略記号 HKA に巻数と頁数を付記)

I/1: Hrsg. v. Harry Fröhlich und Ursula Regener. Stuttgart / Berlin / Köln 1993.

I/2: Auf Grund v. Vorarb. v. Wolfgang Kron, hrsg. v. Harry Fröhlich. Stuttgart / Berlin / Köln 1994.

III: Hrsg. v. Christiane Briegleb und Clemens Rauschenberg. Stuttgart 1984.

VI/1: Hrsg. v. Karl Konrad Polheim. Tübingen 1998.

XII: Hrsg. v. Sibylle von Steindorff. Stuttgart / Berlin / Köln 1992.

<sup>2</sup> アイヒェンドルフは 1814 年 4 月 8 日のレーベン伯爵宛の手紙の中で以下のように語っている。「戦争は真の男の学校だよ。しかしわたしにとっては、慣れなくて痛みをとまなうようなものだけれど。まるでわたしは、何の価値もない虚栄心を脱ぎ捨てるために、そしてわたしに欠けている三つの大きな徳——神のご意思による忍従、粘り強さ、寛容——を学ぶためだけに、この渦の中に巻き込まれたようなものだ。」(HKA XII, 28)

<sup>3</sup> アイヒェンドルフが戦場から身をひいた理由の一つとして、経済面で困窮していたことが挙げられる。1815 年に親の反対を押し切って同郷のレーゼ・フォン・ラリッシュと結婚した彼は、今後の生活費のために職を求めて奔走していた。

年にフリードリヒ・ド・ラ・モット・フケー編集の『婦人小冊子 (*Frauentaschenbuch*)』に掲載された。本作の寄稿にあたり、アイヒェンドルフはフケー宛ての手紙の中で、その執筆背景について以下のように書き記している。

いまやわたしにとって、幾千もの面倒で、まさにすべての世界にとって不毛な仕事の中に埋もれている現在という時が、笑ってしまうほど眼前にございまして、それはちょうどその一つ一つの粗い筆致に驚くべきではないと言われて、一枚の大きなフレスコ画を少しの距離しかおらずにみなければならぬようなものですので、お手元にございますメールヒェンにおいて、わたしは過去へと、そして見知らぬ地方へと (*in die Vergangenheit und in einen fremden Himmelsstrich*) 自分自身を逃避させようと試みたのです。(HKA XII, 76)

ここでアイヒェンドルフは物語の舞台背景として、「過去」と「見知らぬ地方」を挙げている。この二つの単語は、ともに多義的な意味をはらんでいる。まず「過去」とは、歴史上の過去であると同時に個人個人の過去を表している。すなわち、本作そのものが中世の雰囲気を内包していること、ギリシア・ローマ神話世界が描写されること、そして主人公の「子ども時代」がどこどこで言及されることに相当する。「見知らぬ地方 (*ein[ ] fremde[r] Himmelsstrich*)」とは、物語の舞台として設定されているイタリアのルッカ<sup>4</sup> のことであると同時に、文字通り「天の一筆 (*Himmels-Strich*)」によって描かれた世界——本作の背後に予感される敬虔な力——であることも暗に示しているのであろう。

『大理石像』に関する先行研究においては、以下のような三通りの読み方がなされることが多い。一つは、1977年にロタール・ピクリークが論じた心理学的な解釈である。<sup>5</sup> ピクリークは、主人公フロリオがローマ神話の女神ヴィーナスの誘惑から逃れるまでの一連の流れから、青年の性衝動とそれに対する罪悪感との葛藤が、神話世界に投影されていることを読み取る。つまり、性の表出に対する抵抗が強かった19世紀初頭において、アイヒェンドルフは青年の心的揺らぎを神話世界に仮託し、最終的にはキリスト教的な愛の獲得という形で昇華させようとした、というのである。もう一つの解釈は、作中で描き出されているキリスト教世界とギリシア・ローマ神話世界との関係性に焦点を当てるものである。たとえば、1985年のヴィンフリート・ヴェスラーの研究によれば、アイヒェンドルフはギリシア・ローマ神話世界を悪しきものとしてとらえて

<sup>4</sup> アイヒェンドルフは終生イタリアの地を踏んだことがなかった。

<sup>5</sup> Vgl. Pikulik, Lothar: Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs *Das Marmorbild*. In: *Euphorion* 77 (1977), S. 128-140.

いるわけではなく、当時のドイツにおける古代崇拜に垣間みえる、キリスト教嫌悪の傾向を暗に非難しているのだという。<sup>6</sup> 三つ目は、本作中で神話世界として描写されるもののイメージがいかにして形成されているかを論じるものである。マンフレート・ベラーは、フローリオの「子ども時代」の記憶から、神話世界がうまれていることに言及しつつ、新たに現出した神話世界が、伝統的なイメージからどのように変容しているかについて論究している。<sup>7</sup> また、ウルリヒ・ガイアーによれば、作中の神話世界はアイヒェンドルフと同時代の作家のさまざまなテキストから織り成されたものであり、本作は、断片となって散在する他作品の要素を統合しようとする心理的作用によって形成されているという。<sup>8</sup>

はじめに挙げた、主人公の内面世界の描出に焦点を当てた解釈や、作中の宗教的な対立項に着眼した第二のそれ、そして神話世界のイメージ形成を扱った第三の分析も、楽園としての「子ども時代」の記憶を論の発端とすることが多い。しかしながら、アイヒェンドルフが描く「子ども時代」の内実がどのようなものであるのかについては、詳細に論じられることがなかった。よって、本稿では作中に描き出される「子ども時代」を紐解きながら、『大理石像』という物語を、「子ども時代」を現前に紡ぎ出すアイヒェンドルフの試みとして読み解いていく。

## 1. ドイツ文学における「子ども」受容

アイヒェンドルフが描出する「子ども時代」をみていく前に、まず同時代において「子ども」および「子ども時代」がどのような意味をもっていたのかを概観することにしよう。

ディーター・リヒターやハンス・ハイノ・エーヴェルスらによる、18、19 世紀ドイツ文学の「子ども」像研究で指摘されるように、「子ども」という表象ならびにその気質に対する好意的な視点が形成される決定的な転換点となったのは、ルソーの『エミール (*Émile, ou de l'éducation*)』(1762) の出現である。<sup>9</sup> 不完全な存在でありながらも、その身の内に未来への大

<sup>6</sup> Vgl. Woesler, Winfried: Frau Venus und das schöne Mädchen mit dem Blumenkranze. Zu Eichendorffs »Marmorbild«. In: *Aurora* 45 (1985), S. 33-48.

<sup>7</sup> Vgl. Beller, Manfred: Narziß und Venus. Klassische Mythologie und romantische Allegorie von Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild*. In: *Euphorion* 62 (1968), S. 117-142.

<sup>8</sup> Vgl. Gaier, Ulrich: "Wir alle sind, was wir gelesen...": Eichendorffs *Marmorbild*. In: Bernd, Clifford A. / Henderson, Ingeborg / MacConnell, Winder (Hrsg.): *Romanticism and beyond. A festschrift for John F. Fetzer*. New York [u.a.] 1996, S. 165-195.

<sup>9</sup> リヒターによれば、ルソーの『エミール』以降のドイツ文学における「子ども」は、社会的にもそして表象としても、大人とは「異なる」存在として注目をあびるようになったという。Vgl. Richter, Dieter: *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt am Main 1987. また、ドイツロマン主義における「子ども」および「子ども時代」を詳細に論じたエーヴェルスによれば、ルソーが「子ども」の不完全性の中に、教育による無限の成長可能性を見出しているのに対し、ヘルダーは理性や思慮深さをすでに内包している状態として「子ども」をとらえているという。このような人類学的にみた「子

きな可能性を秘めた「子ども」という存在の発見は、当時の社会に大きな衝撃をあたえ、文学的な素材としても「子ども」たちは好んで取り上げられるようになったのである。

たとえば、ゲーテの『若きヴェルターの悩み (*Die Leiden des jungen Werther*)』(1774)には、無邪気な「子ども」たちが何度も登場する。ロッテの幼い兄弟たちと戯れる様子が記された、6月29日のヴィルヘルムに宛てた手紙は以下のとおりである。

子どもたちがこの世でもっともぼくの心に近い。彼らを眺めていて、些細なことの中に、いつかは彼らが必要とするであろうあらゆる美德や力の萌芽をみつけると、つまり、わがままの中に将来の毅然として屈強な気質を、悪ふざけの中にやがてこの世の困難をくぐり抜けるための機知と軽やかさを認めると、すべてが純真で完璧であることに気付くんだ！<sup>10</sup>

ヴェルターは、「子ども」の気質を良きものとしてとらえ、彼らの中に未来を生き抜くための豊かな可能性を認めている。しかしながら、ここで注目すべきは、彼の心はあくまで「子ども」たちに近いただけであって、「子ども」らしさを有しているわけではないことである。つまりヴェルターは「子ども」たちの世界からは切り離されており、そこへと立ち戻ることはできていないのだ。<sup>11</sup>「子ども」の世界は理想的なものとして称揚されるが、「子ども」の世界は大人からすればすでに過ぎ去ったものであり、両者のあいだには断絶が存在している。

そのような様子は、ティークの『ルーネンベルク (*Der Runenberg*)』(1804)においても描き出されている。主人公クリスティアンは、魔的な女性から受け取った魔法の石盤の呪縛から逃れ、神の慈悲を得るために「子どもらしく」つつましく控えめになろうと試みる。作中に登場する「子ども」たちの姿も一貫して、清らかな愛すべき存在として描かれるも、彼らの気質がクリスティアンの心と同化することはない。そして彼は最終的に、清らかな「子ども」の世界への再帰は不可能であることを認識し、誘惑の世界にとらわれて姿を消してしまうのである。

上掲の二作品では「子ども」は異なる世界の住人として描かれていたが、それでは、「大人」

---

ども」という対象に、ロマン主義は新たな形而上学的なイメージを付与した。ジャン・パウルは「子ども」を不可侵な存在とみなし、ノヴァーリスは黄金期のイメージを「子ども」に託して、それを神聖な存在としてとらえた。そしてそのような「子ども」は、ティークにおいては二度とよみがえらない美しい過去の象徴としてあらわれているという。Vgl. Ewers, Hans-Heino: *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert*. Herder; Jean Paul, Novalis und Tieck. München 1989.

<sup>10</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Leiden des jungen Werther*. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. 6. 4. Aufl. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1960, S. 7-124, hier S. 30.

<sup>11</sup> Richter (1987), S. 234.

が自らの過去を振り返ることにより、「子ども」であった自分という表象を呼び覚ますこと、すなわち想起の対象としての「子ども時代」はどのように描かれてきたのであろうか。リヒターによれば、19世紀市民社会における近代家族の誕生によって、「大人」たちは「子ども」をより情感的にみつめるようになり、そのような「子ども」への視線は——ジャン・パウルにみられるように——「自分自身の子ども時代」を、憧憬を抱きながら振り返るという行為へとつながったという。<sup>12</sup> つまり、自らの過去へと立ち戻ることで、内なる「子ども」の視線を再現するようになったのである。このように、現前に創出された「子ども時代」は、やがてはいまの自我と融合し影響を与えるものとして描かれるようになる。たとえば、E.T.A. ホフマンの『砂男 (*Der Sandmann*)』(1816)においては、主人公ナタナエルの幼少期における恐ろしい体験が、成長したのちに彼の精神を苛み、やがては彼を破滅へと追い込むほどの強い影響力を持つものへと変容している様を見出すことができる。

このように、「子ども時代」がより現前の生へと影響をあたえるものとして意識されるようになった時代に、アイヒェンドルフはどのような「子ども時代」を描いていたのであろうか。

## 2. アイヒェンドルフが描く「子ども時代」像

『大理石像』の分析に入る前に、ここで一度アイヒェンドルフ自身の「子ども時代」、そしてそれが抽象的に投影された、初期作品内における「子ども時代」について言及する。

アイヒェンドルフは、1788年にオーバーシュレージエンのラティボアにおいて、地方貴族の次男として誕生した。しかし、生家の財政は厳しい状態にあり1822年には故郷の城を手放すことになる。そのような背景もあってか、緑に囲まれた故郷での幸福な子ども時代の記憶を、彼は作中で魂の故郷として描き続けた。処女作『予感と現前 (*Ahnung und Gegenwart*)』(1815)に挿入され、のちに『別れ (*Abschied*)』という題名で1837年刊行の詩集に収録された詩 (HKA III, 116f.; HKA I/2, 34f.) では、とある神聖な場所のことが語られている。<sup>13</sup> これが具体的にどのような場所を示すのかは明示されていないが、実はこの詩は1810年に書かれた『ノウサギの庭に寄せて (*An den Hasengarten*)』(HKA I/2, 75f.) という詩が元になっている。「ノウサギの庭」とは、アイヒェンドルフの故郷ルボヴィッツ城の庭のことを示す。(HKA I/2, 78) しかし、リヒャルト・アレヴィンの論考によって指摘されるように、アイヒェンドルフの描く風景は、大

<sup>12</sup> Richter, Dieter: Die Reise in die Kindheit. In: Oesterle, Günter (Hrsg.): *Jugend. Ein romantisches Konzept*. Würzburg 1997, S. 181-192, hier S. 186.

<sup>13</sup> 欺瞞に満ちたせわしない世界から守られた「緑の天蓋 (*grünes Zelt*)」に、「正しく行い、正しく愛することについての、そして人間の宝についての一つの静かで真摯な言葉 (*Ein stilles, ernstes Wort von rechtem Tun und Lieben, Und was des Menschen Hort*)」が記されており、その言葉を読んだ者は自分自身の存在を明確にとらえられるようになるという。

体において明確な輪郭を欠いており、<sup>14</sup> この詩の場合も、実際に存在した故郷の像はぼやけて感じられるにすぎない。しかしながら、まさにこの不明瞭な像によって、個別の事象を超えすべてを統べるような力の存在を予感させる効果があらわれてくるのである。

このような、「いま」、「ここ」では明確に視認することはできないが、過去から連綿と続く、不思議かつ大いなる力が感受される様子が、個人の「子ども時代」の記憶とむすびつけて表現されている。『予感と現前』の中で主人公フリードリヒが回想する「子ども時代」などは、まさに上述の場面に相当するものだ。それは美しい庭園における記憶からはじまる。

ぼくの幼い頃の記憶は、大きな、美しい庭の中に消えていくのです。まっすぐに切りそろえられた、長くて、背の高い木立の壁が、広い花園のあいだであらゆる方向に伸びていき、噴水は寂しくざわめき、雲が、暗い道の上を空高く流れゆき、ぼくより年上の、一人のすばらしく美しい少女が、噴水のところに座って、イタリアの歌の数々を歌うのです。ぼくがしばしば、通りに面した庭の鉄格子の門のところに何時間も立って、外では太陽の光が森や草原にかわるがわる降り注ぎ、馬車や、農夫や、通行人たちが門の前を通過して、輝く遠方へと出かけてゆくのをみているあいだにね。この静かな時間すべてが、ひとつの太古の、物悲しくも甘い歌のように、それから過ごした日々の洪水の遠く向こうの方であって、時々、その音の一つにでも再び触れると、言いようのない郷愁がぼくをおそうのです。あの庭や山々だけじゃない、それらがただ愛らしい反射にみえるにすぎない、もっと遠く、もっと深い故郷への郷愁が。ああ、どうしてぼくたちは、あの、世界を無垢にみつめるすべを、あの不思議に満ちたあこがれを、あの秘密に満ちた、言葉では表すことができない自然のほのめきを失わなければならないのでしょうか。ぼくたちはただ時々夢の中で、見知らぬ奇妙な場所に再び出会うだけなのです。(HKA III, 46f.)

ここで表現されている「子ども時代」は、庭園という「鉄格子」によって閉じられた空間としてとらえることができる。外の世界からは遮断された静謐な世界である。たとえば、ブレンターノの『ゴッケル・メールヒェン (*Das Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia*)』においてもこのような閉じられた楽園としての庭園が描かれるが、それが失われた「子ども時代」の象徴として機能しているのに対し、<sup>15</sup> アイヒェンドルフの描く「子ども時代」の記憶は、過去に封印

<sup>14</sup> Alewyn, Richard: Eine Landschaft Eichendorffs. In: Stöcklein, Paul (Hrsg.): *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie*. Darmstadt 1966, S. 19-43, hier S. 20.

<sup>15</sup> 『ゴッケル・メールヒェン』の改訂版 (1835/36) における楽園喪失の表象としての「子ども」に関しては、

されたままでいることをよしとしない。その場所で「子ども」の目を通して世界をみつめ、感じていた記憶は、現在のフリードリヒの視点からは「太古の甘い歌」という、実体のない聴覚的なものへと変容する。そして、その音に何かの拍子に触れると、フリードリヒ自身の記憶を超えた「もっと深い故郷への郷愁」が呼び覚まされることになるのだ。

このように、アイヒェンドルフの故郷像は「子ども時代」の記憶と深くむすびつき、その輪郭が不明瞭になれりなほど、聴覚的な色合いをおびていく。そして人が無意識のうちにその音の一節を耳にすると、「子ども時代」に無垢な視線でみつめていた世界が再びよみがえるかのように予感される。そこでは「子ども時代」は失われたものではなく、常に人々のそばにあるものとしてとらえられているのである。

### 3. 『大理石像』における「子ども時代」——「ルッカ」という舞台

さて、前節をふまえたうえで、『大理石像』の考察に入ることにしよう。まずは物語の舞台として設定されている地名に着目する。『大理石像』の舞台は前述のとおりイタリアのルッカである。アイヒェンドルフは17世紀の作家エーベルハルト・ヴェルナー・ハッペルの『ルッカの奇妙な亡霊 (Die seltzame Lucenser-Gespenst)』<sup>16</sup> (1687) という読み物を参照しながら『大理石像』を執筆しており、「ルッカ」という町の名や、不気味な人物「ドナーティ」等の設定もそこから引き継いでいる。しかし、実際のルッカがミラノの南東に位置する町であるにもかかわらず、『大理石像』においては、まるでミラノの方が南にあるかのように描写されている。<sup>17</sup> これは、たとえば『のらくら者の人生から (Aus dem Leben eines Taugenichts)』(1826)におけるローマの描写が、海を望むことができるなど、内陸部に位置する実際のそれとはかけ離れて神の国の象徴となっていると同様のものであり、<sup>18</sup> ルッカもミラノも名前だけであって、具体性を欠いた抽象的なイメージとなっているからである。それでは、この「ルッカ」は本作中においてどのような場所として描かれているのであろうか。

---

以下の論考を参照。ここでは言語の観点からアプローチされている。岡本和子「クレメンス・ブレンターノ『ゴッケル・メールヒェン』における「子ども」の言語の理念と詩論：桑原聡 編『ロマン派の時代の危機意識とユートピア (日本独文学会研究叢書 84号)』日本独文学会 2012年、51~62頁所収。

<sup>16</sup> 『極めて重要な世界の出来事——あるいはいわゆる奇妙なものについての報告 (Grösste Denkwürdigkeiten der Welt Oder so genandte Relationes Curiosæ)』第三巻所収。アイヒェンドルフはフケー宛の手紙の中で、以下のように述べている。「(…) このメールヒェン (『大理石像』) は、ある古い本に載っていた一篇の寓話——おそらくハッペルの奇妙な話だったと思います——が遠いきっかけとなってできました。」(HKA XII, 76) (括弧内は執筆者による)

<sup>17</sup> 本作は「そして幸福な者たちは楽しげに、輝く緑野を通して花咲くミラノへと下っていった。(Und so zogen die Glücklichen fröhlich durch die überglänzten Auen in das blühende Mailand hinunter)」(HKA V/1, 82) という一文で終わる。(下線部の強調は執筆者による)

<sup>18</sup> Vgl. Seidlin, Oskar: *Versuche über Eichendorff* 2., unveränderte Aufl. Göttingen 1978, S. 15ff.

端的に言えば、「ルッカ」は二面性を持っている。一つは聖域であり、もう一つは惑わしの世界である。つまり、市門の内部は、不可視の聖なる力に守られた空間として機能し、門の外一帯は、不可思議な出来事がうずまく舞台となる。前者に関しては、たとえば陰鬱で魔的な空気をまとった登場人物として描かれているドナーティが市門をくぐろうとすると、彼の馬が突然いななき、中へ入ることを拒絶する場面を挙げることができる。(HKA V/1, 42) ドナーティに追従する動物——すなわちこの馬も魔的な存在である——が本能的に拒絶を示すことで、「ルッカ」の町には魔とは逆の力、すなわち神聖な力が作用していることが暗示される。また、フローリオの宿を訪れたドナーティが教会での祈りを馬鹿にする発言をすると、町の塔から鐘の音が「祈りのように」(HKA V/1, 55) 鳴り響き、途端に彼は恐れおののいて宿から飛び出してしてしまうのである。この場面では、はじめドナーティもフローリオに対して丁重に接していたのであるが、日曜日に狩りに出ることを拒むフローリオに対して彼が攻撃的になった途端に、まるで助け舟のように町のあちこちにある塔から鐘の音が流れてくるのだ。この鐘の音は、それまでフローリオとドナーティの会話で話題になっていた「日曜日」、「教会」とむすびつくものであり、キリスト教的な聖なる意味合いを有している。また、鐘の音を発する塔が「Türme」と複数形で表現されることで、「どこから」という場所の特定ができなくなり、まるで音の響きで周辺が満たされるような感覚を引き起こす。

それとは逆に、門の外に点在する池や建物は、フローリオがギリシア・ローマ神話世界と出会う場として描写されている。「ルッカ」にたどり着いた夜に、フローリオは不思議なほど眠りに沈みこんだ宿をあとにして一人さまよい歩きながら、偶然にも「背の高い木々に囲まれた大きな湖」(HKA V/1, 45) にたどりつき、そこではじめて美しい大理石像を目にするのである。また、その翌日に彼は再び湖を探してさまよい、期せずしてきらびやかな庭園にいたり、大理石像に酷似したヴィーナスの姿を垣間みることになる。(HKA V/1, 49f.) 上記のどちらの場合も、フローリオがさまよい続けて予期せずにとどり着くことによって場所の位置が不明になり、まるで異世界へと迷いこんでしまったかのような印象をあたえるのである。またそれ以外にも、ギリシア風の仮装をした少女がダンスの最中に二人に分裂する場面——フローリオの視点からではあるが——が展開する屋敷や、ドナーティの別荘が門外の、「ルッカ」郊外に位置することが記述されているのは、「ルッカ」という地名のもとで、聖域と不可思議な現象が起きる領域とが、ともに包括されていることを示している。

そして、夢が現かの境界がぼやけた「ルッカ」という舞台は、物語の後半でフローリオの「子ども時代」という過去とむすびつけられる。彼はヴィーナスの宮殿でタペストリーに描かれた歴史絵巻を目にすると、「子ども時代」に「ルッカや他の有名な町の模写を家でみたことを思い出す」のである。(HKA V/1, 70f.) この瞬間「ルッカ」には、「子ども時代」の原風景という性格が

付与される。つまり、これまでフローリオが「ルッカ」で体験してきた不可思議な現象は、彼の「子ども時代」の記憶に「いま」の感性がいきまじり、像をなしたもののなのである。

#### 4. 「すべての声がともに春をつくる」——フローリオを取り巻く登場人物たち

前節において、舞台背景自体がフローリオの「子ども時代」を現前に再現したものだとは結論づけた。それでは、こうした世界でフローリオと関わりあう人物たちは、彼の「子ども時代」となにがしかのつながりを有しているのであろうか。

本作において、主要な登場人物たちは対になっているかのようにみえる。敬虔な詩人フォルトゥナートに対して、ヴィーナスの魅力にとらわれた騎士ドナーティが、そして慎ましく清らかな少女ピアンカに対して、官能的な美を有する女神ヴィーナスが、互いに相反する要素を有した対立構図のようなものを思わせるからである。もちろん、彼らを表面的に——アイヒENDORF 研究においてよく指摘されるどころの——キリスト教世界とギリシア・ローマ神話世界に分類するならば、フォルトゥナートとピアンカを前者に、ドナーティとヴィーナスを後者とすることができよう。そして、主人公フローリオが後者とより親密に関わりつつも、最終的にはフォルトゥナートとピアンカとともに旅立っていくという結末は、一見するとキリスト教世界とギリシア・ローマ神話世界の二項対立的な関係性を強調し、前者の優位性を提示しているかのようにもとらえられるだろう。<sup>19</sup> こうした見方はしかしながら、宗教的な世界観に登場人物たちをあてはめてしまうことで、彼らとの関係からフローリオの世界が紡ぎ出されていく、という物語の重要な側面を度外視することになりはしまいか。というのも、物語冒頭でフローリオが自分の望みや予感について歌うことに対する心許なさを告白すると、フォルトゥナートは以下のように告げるからである。

誰もがそれぞれのやり方で神を讃えているものだよ。そしてすべての声がともに春をつくるのさ。(HKA V/1, 31)

ここで言われる「春」とは「フローリオ」<sup>20</sup>を指しているのとらえることができる。つまり、

<sup>19</sup> 両世界観の作中における描写比率の不均衡について、ヴァルトラウト・ヴィートヘルターは本作の背後にある、アイヒENDORF 自身の神への絶対的な信頼の存在に着目し、強い信仰心に支えられているからこそ、罪の告白であるかのようにヴィーナスの世界を詳細に描き出すことができると論じている。Vgl. Wiethölter, Waltraud: Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs „Marmorbild“. In: Kessler, Michael / Koopmann, Helmut (Hrsg.): *Eichendorffs Modernität*. Tübingen 1989, S. 171-202, hier S. 172.

<sup>20</sup> 「フローリオ (Florio)」という名前が、ローマ神話の豊穡と春の女神「フローラ (Flora)」に由来する。ア

あらゆる事象が複雑に絡まりあいながら「春＝フローリオ」の物語を織り成していくことを、フォルトゥナートはあらかじめ示唆しているのである。さらにここで着目すべきは、「それぞれ」の「声」が集い、一つのものを創造するのだととらえられていることだ。つまり、それぞれの登場人物がフローリオと関わりあいながら、一つの物語が完成されていくことを意味している。そして、本作の舞台背景が「子ども時代」の投影として機能していることを考えると、こうした人物間の関係性もフローリオの「子ども時代」と結節するものであろうと推測されるのである。

#### 4.1. 俯瞰的な視点と深遠な力予感——フォルトゥナートの人物像について

本節では、吟遊詩人フォルトゥナートについて考察していく。「フォルトゥナート (Fortunato)」という名前は「幸福」と「運命」をつかさどるローマ神話の女神「フォルトゥーナ (Fortuna)」からきている。その名が表すように、彼はフローリオの運命を知る者のような言動を繰り返す。二人がはじめて出会った際に、フローリオが美しい遠国や「計り知れない喜び」への憧れを抱いていたことを告白すると、フォルトゥナートは次のように語りかける。

「君はこれまで」と見知らぬ男はぼんやりと、それでいて非常に真面目に言った。「不思議な吟遊詩人のことをきいたことがあるかい？ 彼の奏でる音は若者を魔法の山へと誘い、そこへ入って出てきた者はいないという。気をつけたまえ！」(HKA V/1, 32)

このように、フローリオが直前に口にした「計り知れない喜び」という言葉に反応を示し、警告という形をとりながらも、タンホイザー伝説を想起させるような「魔法の山 (Zauberberg)」とのむすびつきを提示するのは、他ならぬフォルトゥナートなのである。「ヴィーナス」の名が本作中ではじめて語られるのも、彼が歌う詩においてであった。<sup>21</sup>

それでは、彼はフローリオを誘惑の世界へといざなう導き手なのであろうか、それとも良き方向へと進むようながす存在なのであろうか。従来の研究では、彼はフローリオをヴィーナスの誘惑から救う者として解釈されることが多かった。<sup>22</sup> しかしながら、ヴィートヘルター

---

イヒェンドルフは草稿段階では主人公の名前をハッペルの作品と同じく「アレクサンドロ」としていたが、フケーのアドバイスを受けてフローリオに変更した。また、アイヒェンドルフ自身、ハイデルベルク大学在学中に「フローレンス (Florens)」という名前で執筆活動を行っており、フローリオに自分の姿を投影していることとらえることもできよう。

<sup>21</sup> 本作終盤で歌われる詩とともに、『神々の黄昏 (Götterdämmerung)』という題名で詩集に収録されているもので、第6、7聯において、はじめてヴィーナスの名が登場する。「女神ヴィーナス、喜ばしき人よ、これほどまでに音楽の響きに満ち、そしてやわらかく、朝焼けの燃え上がる炎の中で、わたしはそなたの国をみる、／太陽に照らされた丘の上で、魔法の指輪のごとし。」(HKA V/1, 37f.)

<sup>22</sup> たとえばヨーゼフ・クンツやカレル・テル・ハールはフォルトゥナートを「守護者 (Schützer)」とみなし

よれば、フォルトゥナートはフローリオに対してははじめから向かうべき方向性など示しておらず、フローリオも上掲の警告に対して注意を払っていないという。<sup>23</sup> とすると、フォルトゥナートはフローリオに直接はたらきかけることはせず、より俯瞰的な視点からフローリオおよび物語全体をみわたり、その方向性をただ提示しているだけであることがわかるだろう。たとえば、先に示した、ヴィーナスの名が挿入された歌の前半部では、直前の宴の様子に神話世界が重ねあわせられ、後半部においてはこれから起こるであろうことが予言的に歌われる。

このように、他の登場人物の誰よりも高い視点に立ちながら、本作において吟遊詩人として聴覚に訴える役割を担う彼は、神出鬼没で、かつとらえどころのない人物として描かれている。

ただフォルトゥナートだけが、全員に属するか誰にも属していないか、この優美な混乱の中で、ほとんど一人ぼっちのように思われた。彼は大はしゃぎといっているほど陽気であった。敬虔で澄んだ瞳をしてほとんど不思議ともいえる表情をしていたのでなければ、機知、真面目、冗談の中を激しく変化しながら全くもって羽目をはずしている彼の様子を傲慢だと言う人がいたかもしれない。フローリオはテーブル越しにもう一度、長いことフォルトゥナートに対して抱いていた敬愛と尊敬の念を伝えようと決心していた。しかし今日はいまうきそうもなかった。小さな試みのことごとくが、この詩人の、人を寄せつけない陽気さに滑りおちていった。フローリオは彼のことを全く理解することができなかった。(HKA V/1, 36)

激しく性質を転換させるこうしたフォルトゥナートの描写は「ルッカ」のように不可思議なものとして映るが、ここで留意すべきは、フローリオの心情にあわせるようにその像が変化するのではなく、フォルトゥナート自身がそのように行動している点である。まるでフォルトゥナートは、フローリオがこれから体験していくことになる不可思議な現象の数々を皮肉めいて表現しているようにもみえる。彼が「ルッカ」において迷いを感じていないことは、物語のはじめから「ここは住みやすいところだよ」(HKA V/1, 32) とフローリオに語ることからも明らかであろう。しかし、変幻自在でありながらも、フォルトゥナートが決して不安定で不気味な人物とはならないのはなぜであろうか。それは、彼の背後に不動の要素が潜んでいるからである。そのことは、彼が本作中で何度も使用されている単語である「輪 (Kranz / Kreis)」の中心にいたることからも

---

ている。Vgl. Kunz, Josef: *Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik*, 2., überarbeitete Aufl. Berlin 1971, S. 109; ter Haar, Carel: *Joseph von Eichendorff. Aus dem Leben eines Taugenichts. Text, Materialien, Kommentar*. München / Wien 1977, S. 138.

<sup>23</sup> Wiethölter, S. 172.

うかがい知ることができる。たとえば物語のはじめ、自分が出会った人物が、以前から尊敬していた吟遊詩人フォルトゥナートであったことをフローリオが知る場面では、吟遊詩人は女性や騎士たちによって形作られた輪の中心で歌を歌っている。(HKA V/1, 34) また、フローリオが物語の最後でヴィーナスの宮殿から逃げ出す途上で目にするのは、湖の真ん中でギターをかき鳴らすフォルトゥナートの姿なのである。

吟遊詩人フォルトゥナートが——そのようにフローリオには思われた——湖の真ん中でこちらに背を向け、小舟の上で高くまっすぐ立ち、まだいくつかの和音をギターでかき鳴らしていた。(HKA V/1, 73f.)

フローリオがはじめて大理石像を目にした場所である、この湖やその周辺の描写には、「周りを (rings) 背の高い木々に囲まれた湖」(HKA V/1, 45) や、「数羽の白鳥が大理石像の影の周りに単調な円 (Kreise) を描き、かすかなざわめきが木々のあいだを抜け周辺を (ringsumher) 通っていった」(Ebd.) といったように、「輪」やそれに準ずる表現が多用されている。ハルトムート・マールホルトによれば、本作における「輪」のモチーフはポエジーを体現し、超越者——アイヒENDORFF 作品においてはキリスト教の神——を知るための形式として機能しているという。<sup>24</sup> そのような場の中心に立つフォルトゥナートの姿には——明確な像をとらえることはできないが、その背後には不動の立脚点が、すなわち何かに対する帰依があることを予感させる点において——先にみたような、「子ども時代」の園から響いてくる歌が重ねあわされているのである。フォルトゥナートが、聴覚による「子ども時代」の想起を体現することは、フローリオが「子ども時代」に書いた歌をフォルトゥナートの声として認識することからも明らかであろう。

そこへ突然、外の庭で一つの不思議にも美しい歌が響きはじめた。それは古い、敬虔な歌であった。その歌をフローリオは子ども時代にしばしば耳にしたが、それ以来めまぐるしく変化する旅の像の中でほとんど忘れていたのであった。彼はひどく動揺した。なぜなら、同時にその歌声がフォルトゥナートのものであるように思われたからだ。(HKA V/1, 70)

さらに、このような「子ども時代」の聴覚に訴えかける場面では、音の出所がフォルトゥナートであることは意図的に不明確にされている。ヴィーナスの宮殿の内部でフローリオの耳に届い

<sup>24</sup> Vgl. Marhold, Hartmut: Motiv und Struktur des Kreises in Eichendorffs Novelle »Das Marmorbild«. In: *Aurora* 47 (1987), S. 101-125.

た声はフォルトゥナートのもののようにきこえただけであるし、前述の引用にみられるように、フローリオが池の真ん中で目にした彼の姿も後ろ姿にすぎず、本人であるかどうかの真実はヴェールに隠されたままになっている。<sup>25</sup> しかし、このような効果によって逆にフォルトゥナートという人物の背後に、より根源的で深遠な力の存在が予感させられることになるのだ。本作の最後で、フォルトゥナートは自身が核とするような歌について以下のように語っている。

わたしは一つの敬虔な歌を歌っていました。もう一つの故郷から響いてくる思い出や残響のように、われわれの子ども時代の楽園の庭を通してやってきて、詩心のある者なら誰でも、過ぎ行く日々の中でのちになってもいつでも立ち戻ることができるような真の目印となる、あの根源的な歌のうちの一つをね。(HKA V/1, 80)

こうした彼の台詞から、「子ども時代」の記憶は歌を介し聴覚を通じて消えることなく存在しつづけていることが明らかにされる。そして、本作中にところどころ挿入されている詩自体が、そのような「子ども時代」の楽園を通してやってくる歌をよびさますための、呪文のように機能しているのである。

#### 4.2. もう一人のフローリオ——ドナーティの人物像について

「ルッカ」においてフローリオと関わりをもつ主要な人物たちについては、フローリオが彼らをかつてみたことがある、と感じる描写がなされることが多い。しかしながらその中で一人だけ、全く見知らぬ人物として登場する者がいる。騎士ドナーティである。フローリオがルッカにたどり着き、朗らかできらびやかな宴に酔いしれる中、吟遊詩人フォルトゥナートがギリシア・ローマ神話世界のざわめきからキリスト教的な静けさへといたる詩を歌うと、<sup>26</sup> その歌にあわせるよ

<sup>25</sup> もちろん物語の最後で、フォルトゥナート自身の口から、フローリオがヴィーナスの宮殿にいた日に近くの湖で敬虔な歌を歌っていたことが明らかにされている。(HKA V/1, 80)

<sup>26</sup> 註21を参照のこと。一部の訳を以下に載せる。「響きは消え去り、緑は色褪せ、女たちは物思いに耽りながら立ち、騎士たちは大胆に眺めている。／そして天の憧れが、歌いながら青空を通り過ぎ、あたりの庭と野原も涙にぬれてほのかに光り輝く。／そして宴の最中にわたしはみる、なんと穏やかなことか！ その客たちのうちでもっとも静かな者を。どこから、孤独な姿がやってきたのか？／夢みるように輝く、咲きほこるひなげしと、百合の花輪を頭に抱き、彼は姿をあらわす。／あんなにも愛らしく、青白く、彼の唇は口付けせんと膨らみ、まるで彼が天からあいさつを運んできたかのよう。／彼はしっかりと松明を運ぶ、不思議に燦然と輝く松明を。／故郷を求める者はどこにいるのか、と彼はたずねる。／そして時折松明の向きを変える——深い戦慄を感じながら世界は消え去り、そして沈黙する。／そしてわたわれの花のように、ここに沈んでしまったものを、お前は上方にみるのだ。いまや冷たい星となって輝くのを。／おお、天からの若者よ、なんとお前は美しいことか！ わたしは雑踏を去り、お前とともに行きたい！／わたしは何をまだ望もうか？ 天上へ、そう、天上へ！ 天は開かれている、父よ、わたしを受け入れてくれ！」(HKA V/1, 38-40)

うにして、外の世界も静けさとわずかな慄きを帯びるように変化する。そして、そのような状況下でドナーティは突如姿をあらわすのである。

そこへ、背が高く、痩せた一人の騎士がテントの中へと入ってきた。彼は豪華な装身具を身にまとい、それは緑がかった金色の光を、風の中でゆめくろうそくのともしびのあいだに放っていた。深い眼窩から放たれる騎士の視線は狂気に燃えるがごとくで、顔は美しいが、青白く粗暴であった。彼の突然の登場に、みなは意図せずしてフォルトゥナートの歌に出てきた静かな客人のことを思い出し、身震いしたのだった。(HKAV/1, 40)

ここで、テントの中にいた人々がドナーティと重ねあわせた「客人」は、松明を持つ姿からして、死をつかさどるギリシア神話の神タナトスとしてとらえることも可能であるが、<sup>27</sup> それと同時に天への導き手としてのイエスの姿とも重なりあう。<sup>28</sup> そして、この世ならぬ世界へと橋渡しをする人物像を背負わされたドナーティは、フローリオと深いむすびつきを有することが暗示されている。なぜなら、彼はフローリオの過去をどういうわけか知っているからである。

フローリオが非常に驚いたことに、その奇妙な人物は、他の誰よりも先に彼のもとへとやってきて、昔からの知り合いのようにルッカへの歓迎の意を表した。フローリオは驚き、そして考え込んで、この人物を上から下までみやった。というのも、フローリオはこれまで彼をみた覚えが全くなかったからである。けれどもその騎士は非常に雄弁で、フローリオの過去のさまざまな出来事について語るのだった。彼は、フローリオが子どものころからとても好きだった故郷や庭やあの秘密の場所について非常にくわしく知っているので、フローリオはしばらくすると、この暗鬱な人物と打ち解けはじめてしまった。(Ebd.)

<sup>27</sup> 鳳刻などでは、タナトスは火の消えた松明を下に向けている。レッシングは論考『古代の人々は死をいかんにして造形したのか (Wie die Alten den Tod gebildet)』(1769)において、松明を持った死 (タナトス) を取り上げ、敬虔な者にとって死は恐ろしいものではなく、美しいものと述べている。Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: Wie die Alten den Tod gebildet. In: *Werke*. Bd. 4. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert und Albert von Schirnding. München 1974, S. 405-462, hier S. 462.

<sup>28</sup> ルートヴィヒ・ウーリヒやヴィンフリート・ヴェスラーによれば、「静かな客人」像のうちに、古代神話とキリスト教が融合しているという。Vgl. Uhlig, Ludwig: *Der Todesgenius in der deutschen Literatur von Winckelmann bis Thomas Mann*. Tübingen 1975, S. 79; Woessler, Winfried: Eichendorff und die antike Mythologie. In: Kessler / Koopmann, S. 203-222, hier S. 213.

一体なぜドナーティはフローリオの過去を知っているのでしょうか。「子ども時代」の記憶をフローリオとドナーティは共有しているが、前者は後者のことを知らない。このことを拡大解釈すると、ドナーティはフローリオから分化した、もう一人の自己像として描かれているととらえることができるのではないだろうか。たしかにドナーティに関しては、タンホイザー伝説のようにヴィーナスの誘惑の世界に魅入られ、その呪縛から抜け出せないかのような描写がところどころでなされている。<sup>29</sup> しかし、ドナーティをそのような側面からのみ解釈することはできない。なぜなら、彼はフローリオがヴィーナスと接触することに対して、躊躇しているかのような様子をみせるからである。フローリオが、大理石像が動き出したかのように美しい女性を目にする場面で、彼は草むらに眠るドナーティに出会う。死者のようなドナーティの表情に戦慄を感じながらも、しかしフローリオは彼を眠りから起こす。

フローリオは眠れる<sup>か</sup>彼の<sup>か</sup>人を激しくゆさぶった。ドナーティはゆっくりと目をひらいたが、彼の最初の視線はあまりにも異質で、虚ろで、そして荒々しいものだったので、フローリオは非常に驚いた。その際、ドナーティは夢と現のはざまで、二、三の陰鬱な言葉をつぶやいたが、フローリオは理解できなかった。ドナーティはようやく完全に目を覚ますと、いそいで飛び起き、大いに驚いたようにフローリオをみつめた。「ぼくはどこにいるのですか？」フローリオはあわてて叫んだ。「この美しい庭に住んでいる高貴な女性は一体誰なのですか？」——「一体あなたは どうやって」それに対してドナーティは非常に真剣に問うた。「この庭にやってきたのですか？」フローリオは手短かにいきさつを話すと、騎士は深い物思いの中へと沈んでいった。(…) おずおずとしながら、フローリオはあの庭の美しい女主人にいつか一度お目にかけたいと述べた。これまでずっと物思いに沈んでいたドナーティは、ここでようやく気が付いたようにみえた。「あのお方は」いつもの細やかな礼儀をもって彼は言った。「あなたとお知り合いになることを喜ばれるでしょう。けれども今日は彼女の邪魔をしてしまうでしょうし、わたしも急用で家へ戻らねばなりませんので。よろしければ明日お迎えにあがりましょう。」(HKA V/1, 52f)

眠りから覚醒したドナーティとフローリオが、視線を交差させた直後に「ぼくはどこにいるのですか？」という台詞が挿入されることで、発話者がフローリオであると同時にドナーティでもあるかのような錯覚が起こる。また、ドナーティは自分と同じ軌跡をたどりはじめているフロー

<sup>29</sup> ヴィーナスの敷地内で眠るドナーティの姿は「死者 (Tødter)」のようだと表現されている。(HKA V/1, 52)

リオの様子に喜びを表現するのではなく、ヴィーナスという「子ども時代」のイメージから創り出された像にとらわれている自分を再び自覚したかのように、逆に物思いへと沈み込んでいくのだ。そして彼はフローリオをその場から逃がすかのように行動するのである。さらに彼は約束どおり翌日——ヴィーナスに会わせることができないにもかかわらず——フローリオの宿を訪れている。その際ドナーティは、キリスト教の聖なる日にあたる日曜日にフローリオを狩りへと誘い、教会で祈ることについて悪態をつくのであるが、そのような彼の言動に対してフローリオが発する台詞は以下のようなものである。

笑ってくださってかまいませんが、ぼくは今日狩りには行けないのです。外ではみな  
が仕事の手をやすめ、森や野原は、神を讃えるように美しく装っているようにみえま  
す、まるで天使がその上の青空を通してあちらへと飛んでいくかのように——それほ  
どまでに静かで、厳粛で、慈悲に満ちたものなのです、この時間は！（HKA V/1, 55）

すでにみてきたように、ルッカの門の内部はドナーティを阻むような力が存在する場所であつた。そのような場に、しかも聖なる日曜日に、わざわざ出向いてきたドナーティの真の目的は、「子ども時代」のイメージに魅入られているフローリオの心が真に依拠しているものを確かめることだったのではないだろうか。つまり、フローリオに上記の台詞を言わせ、彼の中にある敬虔な心の存在の有無を見出すためにドナーティはやってきたのである。しかしながら、この場面において、「祈りのように」響き渡る鐘の音に彼は戦慄をおぼえ、宿から飛び出していかざるをえなくなる。そしてその際に彼はこう叫ぶのだ。「出ていけ、外へ！（Fort, hinaus!）」（Ebd.）と。この台詞も複数の意味を内包する。直前に鳴り響き、ドナーティを苦しめる鐘の音に対する罵りのようにもとらえられると同時に、この場にそぐわぬ自身を自覚し、立ち去らなければならないという叫びのようでもある。そしてまた、フローリオがいま魅入られている「子ども時代」の再現世界から出ていくようにとの忠告にもきこえるであろう。この台詞の直後にフローリオの手を握り、そして去っていく、という一瞬の身体的接触と離別には、もう一度本当の「子ども時代」で一つに戻りたいという衝動と同時に、二度と元に戻れないという自覚が、すなわちドナーティの激しい葛藤が表現されていると読むこともできるのだ。走り去るドナーティは、アイヒェンドルフの初期未発表作である『秋の惑わし（*Die Zauberei im Herbst*）』（1808）に登場する、イメージ世界にとらわれ最後には気が狂ったまま姿を消すライムントの姿を彷彿とさせるが、両者の相違点は前者には救いが残されていることにある。

ドナーティは再び本作中に登場し、フローリオをヴィーナスの宮殿へと連れていく。もちろんそこで彼は、人々の「群れ（Schwarm）」（HKA V/1, 69）の中へと姿を消してしまうのであるが、

フローリオがヴィーナスともっとも接近するこの場面は同時に、イメージ世界にとらわれている者として、彼とドナーティの心象がもっとも近づく場面でもある。つまり、この時点での主人公はフローリオでありドナーティであるとも考えることができるのだ。とはいえ、二人が完全に一致することはできず、その証拠にフローリオはやがて「自分はこの場所で異質なもので、自分自身から迷い出たもののように思えた」(HKA V/1, 72)と認識するのである。そして、自らの心の内にある神への帰依を確信し、「神よ、ぼくをこの世で迷わせないでください」(Ebd.)とつぶやくフローリオの目に、「緑がかった金色 (grünlichgolden[ ]）」(Ebd.)の尾をもつ蛇が深淵へと落ちていくのが映るのである。「緑がかった金色」とはドナーティの装身具が放つ光と同じ色であり、またヴィーナスが身につけていた宝石もそうであることからして、<sup>30</sup> この落下していく同色の蛇は、ドナーティが呪縛から解かれたことの暗示としてもとらえることができるであろう。

また、フローリオがヴィーナスの宮殿から逃げ出したのちにドナーティの別荘を訪れると、そこは「小さな庭に囲まれて、葡萄の蔭が全体に絡まった、身分の低い者が住むような小屋」(HKA V/1, 74)に変わっており、「深く、澄んだ平穏があたりを包み込んでいた」。(Ebd.)そして、鋤を持った男性が小屋から出てきて以下のように歌うのだ。

闇につつまれた夜は過ぎ去った、  
悪しき者の欺瞞と魔法の力も過ぎ去った、  
明るい日の光が仕事へと呼び覚ます、  
心さわやかに起き上がれ、また神を讃える者は！(Ebd.)

上記のように、ドナーティの住処はキリスト教的な風景へと転換している。そしてこのことからしてもやはり、「子ども時代」のあこがれを投影したイメージ世界からドナーティが解放されたことが示唆されているといえよう。つまり、誘惑の世界に溺れてしまったもう一人のフローリオ像であるドナーティにも救いがもたらされているのである。

ドナーティがもう一人のフローリオであるとするならば、フォルトゥナートの歌の中に登場し、ドナーティにそのイメージが重ねあわされていた松明を持つ若者のイメージは、フローリオにもあてはめることができるだろう。松明を持つ使者は故郷を望む者を天へと導く。彼の歌の最後の聯で歌われた天を望む「わたし (Ich)」とは、フローリオによって救われるドナーティのことを指していたのかもしれない。

---

<sup>30</sup> フローリオがドナーティの別荘の窓からみたヴィーナスは、胸の部分に宝石をつけており、それが夕日に照らされて「緑がかった金色」の輝きを放っている。(HKA V/1, 67)

#### 4.3. 「子ども時代」の記憶にイメージを与える——ビアンカとヴィーナスの人物像について

フォルトゥナートがその歌声を通して聴覚に訴えることにより、フローリオの「子ども時代」とつながっていたのに対し、視覚的な面から「子ども時代」の記憶を構成しているのがヴィーナスである。フローリオは大理石像をはじめ目にした時から、「幼年期のはじめのころの、春のほめきと夢のような静けさの中から花ひらいた、一輪の不思議な花のよう」（HKA V/1, 45）であるとの既視感を抱いていた。こののちにフローリオが「湖のところでみた美しいヴィーナス像」（HKA V/1, 51）に酷似した女性を目にする場面からしても、彫刻から生身の女性への変化という、自己の内部から芸術を創り出すピグマリオンモチーフが本作中に投影されていることは明らかであり、<sup>31</sup> ヴィーナスはフローリオの「子ども時代」の光景が女性の形をとったものとしてとらえることができるであろう。

だが、そこで留意すべきは、フローリオがヴィーナスというイメージを創出するそもそもの契機は、じつは物語冒頭で出会った花輪の少女であった点である。のちに「ビアンカ」という名であることが判明するこの少女の外見は、はじめ「愛らしく、まだほとんど子どものような姿」（HKA V/1, 33）としてフローリオの目に映る。さらに、このような少女の姿は「春の朗らかなイメージ」（Ebd.）のようであると記述されていることから、この時点での彼女には「春＝フローリオ」の理想が投影されていることが暗示されている。生身の人間である少女は——フォルトゥナートと同じように——優雅でかつ機敏に動くことでイメージの固定化を拒否しつつも、フローリオの心に刻まれた少女のイメージは、彼が「子ども時代」から抱いていたあこがれと融合し、やがて大理石像という静物を受け皿としてフローリオの現前によみがえることになる。それが本作中におけるヴィーナスである。「春よ、なぜ再びわたしを呼び覚ますのか」（HKA V/1, 51）というヴィーナスの歌からしても、彼女がフローリオにイメージを与えられた存在であることがわかるだろう。

しかしながら、「子ども時代」の記憶に明確なイメージを与えて現前に再現させることの不可能性がところどころで示唆されている点に注意しなければならない。というのも、もともととはフローリオの「子ども時代」のあこがれが、ビアンカを契機としてヴィーナスの姿へと変容したのであって、彼の「子ども時代」が純粋に再現されたわけではないからである。それゆえにヴィーナスの姿はうつろいやすい。ビアンカのおじであるピエトロの屋敷で開催された宴の場面では、「ギリシア風の仮装をした少女」（HKA V/1, 57）という、まるでビアンカと融合したかのような姿で、ヴィーナスはフローリオの前にあらわれる。この少女を追いかけたフローリオは、「名

<sup>31</sup> ビルデ・リピンスキーは、芸術に生命を宿すことを理想とするフローリオの姿にピグマリオン物語との類似がみられることを指摘している。Vgl. Lipinski, Birte: Mythos und Künstlerimagination in Eichendorffs „Das Marmorbild“. In: *Aurora* 68/69 (2010), S. 103-120, hier S. 105.

前を教えてほしい」と懇願するのだが、その返答として彼女は次のように言うのである。

一瞬が与えるように、生命の花を楽しんで享受してください。そして地中の根を探さないで。地の底は喜びもなく静かなのだから。(HKA V/1, 62)

フォルトゥナートによって体現されていた連綿と続く聴覚的なものにくらべ、ヴィーナスのこうしたうつろいゆくイメージは、魅惑的ではあるがはかなく脆い印象を与える。物語終盤に、フローリオはヴィーナスの宮殿へと足を踏み入れるのであるが、そこで彼は「子ども時代」に聞いた歌を耳にしながら、絵巻物に描かれたヴィーナスの姿を目にする。そして、まさにこの瞬間に、彼の「子ども時代」の真の記憶が聴覚と混ざりあい、「子ども時代」が投影された現前のヴィーナスのイメージとの齟齬に暗に気付くことになるのである。そしてその齟齬の大きさは、フローリオが神への救いをつぶやいたのちにヴィーナスやその宮殿全体が、それまでとは正反対のおどろおどろしいものへと急激に変容していくことから計り知ることができよう。(HKA V/1, 72f.)

それでは、ヴィーナスが創出される契機となったビアンカは、フローリオとの関わりにおいて他にどのような役割を担っているのであろうか。ヴィーナスのイメージと重ねあわされた姿からビアンカが解放されるのは、郊外にある屋敷でひらかれた仮面舞踏会のあとである。思いを寄せていたフローリオにそっけない態度をとられたビアンカが、テラスに出て失意のあまり涙を流す場面がここに挿入される。その際に、彼女は「花輪を千切る」(HKA V/1, 66) のであるが、それはヴィーナスと同化されたイメージを自ら打ち破る暗示と読むことができる。さらに、物語の最後、ルッカを出ていくフローリオの前に、少年に変装したビアンカがあらわれる。フローリオへの思いが叶わないことに落胆したビアンカを慰めるために、ピエトロが彼女を旅へと連れ出したことが明らかになり、彼女を男装させた理由として「すべての過ぎ去りしものを、その身から払い落とす」(HKA V/1, 81) ためであることが挙げられている。この「過ぎ去りしもの (Vergangene)」とは、フローリオへの叶わなかった(と思われていた)恋の悲しみの経験であると同時に、それまで重ねあわされていたヴィーナスとしてのイメージをさすものであろう。つまり、ここでようやくビアンカは純粋な存在としてフローリオの前に姿をあらわすことができたのである。そして、フローリオも彼女の真の美しさによりやく気が付くのだ。ここで見出された美とは、ビアンカが少年の服装をしていることで女性性が中和されていることからしても、外見上の美を超えた高次のものであると理解することができよう。「ルッカ」の町が霧の中に消えていくと同時に、フローリオは次のように言う。

ぼくは新たにうまれ変わったようだ。君を再びみつめてから、すべてがよくなるような気がする。許してくれるのなら、もう二度と君と離れたくない。(Ebd.) (傍点は執筆者による)

ここでフローリオは、ピアンカに自分自身の過去を投影するのではなく、現前のピアンカにしっかりと目を向ける。そして彼女の美しさこそ、「子ども時代」にみた世界の美と共鳴するものであることを得心するのである。彼女の姿からは、「深い青色をした朝の空を背景に、澄みわたる天使のような」(Ebd.) イメージが形成されるのであるが、これはフローリオ自身の内的イメージを刻印したものではなく、彼女自身からうみ出されたものである。つまり、ピアンカは「子ども時代」における真の理想像としてフローリオとともにある存在なのだ。

おわりに

以上にみてきたように、アイヒェンドルフは『大理石像』という物語の中で、「子ども時代」にみた世界の、現前における再現を試行していたといえよう。『予感と現前』における「子ども時代」描写に顕著であるように、「子ども時代」の記憶はたしかに閉じられた庭というものを原風景としているが、そのイメージお過ぎ行く日々の中で刻々と姿を変えるものであり、明確な像をむすぶことはない、ということが前提としてあるのだ。「子ども時代」は歌という聴覚的経験を介して「いま」へと到達する。つまり、歌に感性を刺激されることによって、「子ども時代」には意図せずして感受していた、世界をみる観点がよみがえるのである。

『大理石像』は、このような、イメージと聴覚による「子ども時代」の描出を行った作品として解釈することができる。「ルッカ」という舞台が二面性を備えた不思議な空間であったことも、それが、フローリオが「子ども時代」にみていた絵に、遠くの国へのあこがれを投影することでうみ出されたイメージだったからである。そして、そのような不安定な場において、フローリオの「子ども時代」を鍵としながらさまざまな人物像が構築されていたのは、これまでみてきたとおりである。フローリオの「子ども時代」のあこがれから創出された存在であるヴィーナスによって、「子ども時代」の記憶にイメージを与えて再現することの難しさが明示されていた。そのようにしてうみ出された世界に耽溺することの危うさは、ドナーティというもう一人のフローリオ像を通して顕著に描き出されている。しかしながら、そこに俯瞰的な視野をもったフォルトゥナートによって体現される、歌という要素が介入することで、真の「子ども時代」が感受されることになる。そして、そのような「子ども時代」のありように気付いたフローリオは、いま目の前にいるピアンカという美の存在に気づくことができ、より充実した生を送るであろうことが予感される形で物語は終わる。

それではフローリオによって創り出されたヴィーナスは消滅したのであろうか、という疑問が残るが、物語の最後におけるピエトロとフォルトゥナートの会話を通して、ヴィーナスもその宮殿も、過去の世界へ帰することがわかる。ピエトロは、子どものころに「ルッカ」郊外にある廃墟を探索したことを思い出し、その起源と没落についての詳細を教えるようフォルトゥナートに請う。その返答としてフォルトゥナートは、ヴィーナスの世界が沈みキリスト教のマリア像が立ちのぼる、という「一つの古い歌」(HKA V/1, 76-79)を歌い、ここで、ヴィーナスのイメージは歌の中に回収され、これまで本作中で描写されてきたような危うさをはらむ彼女の世界は、伝説という形に収束することになる。<sup>32</sup>

このようにして、本作全体を通し、「すべての声がともに春をつくる」ことで紡ぎ出されたフローリオの「子ども時代」は、個人の域をこえ、一つの「子ども時代」の物語、歌として、われわれの現前に響いてくるのである。

---

<sup>32</sup> 註21を参照のこと。『神々の黄昏』の後半部にあたる。

»...und alle Stimmen zusammen machen den Frühling«  
— Das Wiedererscheinen der Kindheit in Eichendorffs *Das Marmorbild* —

FUJIWARA Misa

Bereits Hans-Heino Ewers und Dieter Richter haben darauf hingewiesen, dass nach dem Erscheinen von Rousseaus *Émile* das Interesse für das Kind sich auch in Deutschland verstärkt entwickelt hat. Besonders in der Romantik wird dann die Kindheit als ein Element hervorgehoben, das immer wieder in das gegenwärtige Leben des Menschen eingreift und es wesentlich beeinflusst.

Auf diesem literarischen Hintergrund ist *Das Marmorbild* Eichendorffs aus dem Jahr 1819 zu sehen, eine Erzählung, in der sich der Protagonist Florio ebenso oft wie plötzlich an seine Kindheit erinnert. Daraus könnte man den Schluß ziehen, dass hier Bilder und Lieder, die beide ihren Ursprung in dessen Kindheit haben, zum Vorschein kommen. Die bisherige Forschung hat dieses Werk weitgehend unter drei Aspekten, nämlich erstens dem psychoanalytischen, zweitens dem religiösen bzw. dem mythologischen und drittens dem intertextuellen betrachtet. Fast alle benennen zwar die Kindheit im *Marmorbild* als eines der wichtigsten Motive, aber sie setzen sich nicht konkret damit auseinander, was darunter eigentlich verstanden wird. Deshalb versucht dieser Aufsatz die Frage zu klären, wie Eichendorff die Kindheit darstellt und wie er sie in der Gegenwart wiedererscheinen lässt.

In seinem 1815 erschienenen Roman *Ahnung und Gegenwart* wird die Erinnerung an die Kindheit sowohl als ein verschlossener Garten wie auch als ein wunderbares Lied dargestellt, das ohne Unterbrechung bis in die Gegenwart reicht. Diese beiden Motive finden sich auch im *Marmorbild* an vielen Stellen wieder, woraus man folgern könnte, dass diese Erzählung im Ganzen nichts anderes als eine Geschichte der Kindheit Florios ist.

Die Stadt Lucca fungiert als der geheimnisvolle Ort, in dem christliche und heidnische Elemente einander gegenüberstehen. Kurz vor dem Ende der Erzählung

wird Florio sich plötzlich dessen bewusst, dass er Lucca schon in seiner Kindheit im Bild gesehen hat, was heißt, dass er die Welt seiner Kinderzeit in der Gegenwart erneut erlebt. Auch die anderen Personen stehen in einer bestimmten Beziehung zur Kindheit Florios, wie aus Fortunatos Worten »alle Stimmen zusammen machen den Frühling« deutlich wird. Der Sänger Fortunato überblickt Florios Schicksal und stellt mit seinen frommen Liedern die akustische Seite der Kindheitserinnerung dar. Der schwarze Ritter Donati kennt Florios Kindheitserinnerungen ebenfalls. Möglich wäre es durchaus, dass er die Personifizierung eines möglichen anderen Schicksals Florios ist.

Venus ist ein Frauenbild, das Florio aus einer Sehnsucht, die er schon in der Kindheit fühlte, geschöpft hat, doch entspricht die Venus der Gegenwart kaum noch den Vorstellungen seiner Kindheit, und eben dieser Diskrepanz wegen überfällt Florio ein tiefer Schauer. Das schöne Mädchen, dem er in Lucca begegnet, wird bis zur Mitte der Erzählung, wo er dessen Namen erfährt, mit Vorstellungen der Venus vermischt und dann schließlich von ihm zu deren Gunsten verlassen. Doch am Ende tritt es in Knabentracht wieder vor Florio, um durch diese Verkleidung »alles Vergangene gleichsam von sich abzustreifen«. Bianka verkörpert hier jene wahrhafte Schönheit, die er damals in seiner Kindheit unbewusst empfunden hatte.

Die Kindheit Florios wird durch diese verschiedenen Beziehungen wieder mit der Gegenwart verflochten. Eichendorff schildert zwar die Schwierigkeiten und Gefahren, die damit verbunden sind, der Kindheit ein konkretes Bild zu geben. Aber er weist auch darauf hin, dass die Melodien der Kindheit überall und ewig weiterklingen, und dass man, wenn man diese Klänge bewusst im Herzen trägt, ein freudvolles Leben haben wird.